الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري ـ قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

رقم التســـــجيل:
الرقم التسلسلي:

تجلّيات الفضاء في الرّواية المغاربية

أطروحة مقدمةلنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالبة
خالدية جاب الله

إشراف الأستاذ الدكتور
عبد الملك مرتاض

لجنـــة المناقشة :

الاسم واللقب	اسم الجامعة	الصفة
الأستاذ الدكتور عـــزيز لعكايشي	جامعة الإخوة منتوري ـ قسنطينة	رئيـــــسا
الأستاذ الدكتور عبد الملك مرتاض	جامعة وهران 1 ـ أحمـــد بن بـــلة	مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتورمحمد العيد تاورتة	جامعة الإخوة منتوري ـ قسنطينة	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور يحي الشيخ صالح	جامعة الإخوة منتوري ـ قسنطينة	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور الأخضر عيكوس	جامعة العربي بن مهيدي ـ أم البواقي	عضوا مناقشا
الأستاذة الدكتورة آمـــال لـواتي	جامعة الأمير عبد القادر ـ قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016 / 2017

شكر وتقدير

أتقدّم بعميق الشكر والعرفان والتقدير إلى أستاذي الكبير الدكتور عبد الملك مرتاض، الذي منحني اسمَهُ وساما شرفيا غاليا يرصّع الصفحة الأولى لهذا البحث..

باسمه يعتزّ هذا البحث ويفخرُ.. ويزهر بعلمه ويزخرُ..

شكرا له مرّة أخرى، لأنه منحني (فضاءً) علميا ديمقراطيا، ولم يجبرني على الدفاع عن (حيّز)، انحاز إليه منذ ربع قرن نقدي..

كما أشكر الأستاذ الدكتور يوسف وغليسي، الذي وُهبته مشرفا علميا إضافيا، أو نائبا للمشرف (دون وثيقة رسمية)، فكان يوجّه البحث ويصوّب زلاّته اللغوية والمنهجية، ويدلّه على مراجعه المعرفية، حتى استوى بهذا الشكل..

الإهداء

... إليهما : شجرتيْ تين وزيتون، حبّا واعترافا واعتزازا؛

والديّ العزيزين، اللّذين ألهماني، وصنعا مواطن الحبّ في داخلي،

فأخرجاني من الظلمات إلى النور الذي ليس ينطفئ...

... وإليها أمّي الثانية ... التي شجّعت وساندت وأسعدتْ ..

أمّي الغالية (أمّ يوسف)؛ نظير حنانٍ منها لا ينتهي..

... إليهما أيضا : حبيبيَّ يونس ويعقوب ... مواسم الفرح القادمِ.

وإليه : باب الجنّة التي دخلتها جزاء حبّي له... فجعلني من الخالدين؛

زوجي الحبيب (يوسف).

المقدّمة

يُجمع الباحثون في حقل السرد على أنّ الفضاء (Espace) هو أقلّ العناصر السردية لفْتًا لانتباه نقاد الرواية، وأنّ اهتمامَهم به لم يبدأ إلاّ في وقت متأخّر، بعدما أدركوا أنّ الدراسات السردية الحديثة (في اتّجاهيها المختلفيْن : السيميائيات السردية والسرديات البنيوية) قد همّشت مقولة الفضاء تهميشا واضحًا في خضّم اهتمامها بعناصر سردية أخرى، كالموضوعات (Thémes) والوظائف (Fonctions) والحوافز (Motifs) لدى الاتجاه الأوّل المهتّم بالحكاية وما يتفرّع عنها، والزمن (Temps) والصوت (Voix) والصيغة (Mode)، لدى الاتجاه الثاني المتهّم ببنية الخطاب السردي وشعريته.

ولم تترك تلك الدّراسات مجالا للاهتمام بالفضاء إلاّ في ثنايا حديثها عن بعض التقنيات السردية، وعلى رأسها تقنية (لوصف) بشكل خاصّ.

ويكفي أن نطّلع اطّلاعا سريعا على فهارس كتب النقد الروائي الأجنبية والعربية لنتأكّد من قلّة هذا الاهتمام.

من هنا تنطلق هذه الأطروحة محاولةً أن تعيد للفضاء اعتبارَه الضائع، وذلك بإعادة تعريفه وجلّ المفاهيم المتعلّقة به، وبحثِ نصيبه من الدّرس النقدي العربي، في خطوة أولى، ثمّ محاولة تشغيل تلك المفاهيم النظرية وتطبيقها على نصوص روائية مغاربية، حرصتُ فيها على أن تكون ممثِّلة للرواية في بلاد المغرب العربي، مع اعتراف مبدئي بالتقصير في حقّ الرواية الموريتانية، وهو تقصير جاء بحكم اتّفاق الجميع على أنّ مويتانيا هي بلد الشعر والشعراء، بينما هي حديثة العهد بالرواية (حيث لم تشهد ظهور أوّل عمل روائي إلاّ في عام 1981، وهو وقت متأخّر إذا ما قارنّاه بالرواية في سائر الأقطار العربية)؛ وممّا يؤكّد حداثة عهد الأدب الموريتاني بالكتابة الروائية هو أنّه إلى غاية نهاية القرن الماضي (1999) لم تصدر في موريتانيا سوى ستِّ رواياتٍ فقط على مدار ثمانية عشر عاما، حسب عملية إحصائية للتونسي بوشوشة بن جمعة (**علامات، مارس 2001، ص 233**).

ويضاف إلى هذا الاعتراف، اعترافٌ آخر بأنّ هذه الدّراسة مسبوقة بدراسات أخرى تشبهها في الموضوع، وتختلف عنها في المدوّنة وطريقة التعامل مع تلك المدوّنة.

ومن تلك الدّراسات :

- كتاب المصري عزوز علي اسماعيل (شعرية الفضاء الروائي) 2010؛ الذي يشتغل على "دفاتر التدوين" لجمال الغطياني.
- كتاب المغربية حورية الظّل (الفضاء في الرواية العربية الجديدة) 2011؛ الذي يدرس رواية "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط.

▪ كتاب أمينة محمد برانين (فضاء الصحراء في الرواية العربية) 2010؛ الذي يشتغل على رواية "المجوس" لإبراهيم الكوني.

▪ أطروحة الدكتورة مسعودة لعريط "الفضاء في الرواية النسائية المغاربية- دراسة موضوعاتية" (التي ناقشتها في جامعة الجزائر سنة 2009)؛ والتي تشتغل على أربع روايات (رواية واحدة من كلّ بلد مغاربي)، ليس بينها وبين ما أشتغل عليه سوى (ذاكرة الجسد)، أمّا الإطار النظري للأطروحة فقد كان فقيرا وبسيطا جدّا، ويكرّر ما هو موجود في أبسط التناولات الفضائية العربية!.

▪ أطروحة الدكتور كمال بولعسل "شعرية الفضاء في أدب الرحلة العربي القديم"، (والتي ناقشها في جامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة سنة 2013)؛ وهي أطروحة تشتغل على مدوّنة رحلية بعيدة تماما عمّا أشتغل عليه.

▪ أطروحة الدكتورة منى بشلم "شعرية الفضاء في الرواية الجديدة بالجزائر" (والتي ناقشها في جامعة قسنطينة سنة 2016)؛ وهي أطروحة مهمّة تتقاطع مع ما أنجزته في بعض المسائل النظرية، لكنّها تختلف عنها تماما في المدوّنة الروائية المدروسة.

لقد حاولت أن أستفيد من جهود السابقين، مثلما حاولتُ ألا أقع في تكرار ما قاموا به، بالتركيز خصوصا على اختيار مدوّنة مختلفة، وإن كانت ثمّة روايات قد دُرست، غير أنّي اعتنيت كثيرا بالتطّرق لها من زاوية مختلفة تماما.

وعلى هذا الأساس اخترتُ تسعَ روايات من الجزائر وتونس والمغرب وليبيا، بعضُها –كما أشرت- مدروس من زوايا متكرّرة كرواية (ذاكرة الجسد) التي تراءى لي أنّ أهمّ الدراسات التي تناولت فضاءها (صالح مفقودة، الأخضر بن السايح،...) قد تجاهلت فضاءها الطّباعي، فحاولت إعادة قراءتها بالتركيز على ما أهمله السابقون، بعدما كانت لي موضوعا لرسالة الماجستير في جامعة وهران عام 2008 تحت عنوان (تقنية الراوي في رواية "ذاكرة الجسد").

وبعض الروايات الأخرى، التي تجري دراستها لأوّل مرّة، كرواية (كالسّراب...وشيء آخر) لعبد الملك مرتاض، وهي رواية لا تزال مخطوطة.

مع ضرورة التنبيه، على تعمّدي اختيارَ نصف المدوّنة من فئة روائية خاصّة، هي فئة الروائيين الذين اشتهروا بأعمالهم العلمية والنقدية، أكثر ممّا اشتهروا بإبداعاتهم الروائية، فكانت تلك الشهرة العلمية نقمةً على شهرتهم الإبداعية، ممّا أدّى إلى تغييبهم عن المشهد الروائي لأسباب تخصُّ شخوصهم ولا تخصُّ نصوصهم أو مواهبهم الإبداعية، من هنا كان الاحتفاء بروايات هؤلاء العلماء النقّاد (الذين ربّما ساهمت ثقافتهم النقدية النظرية حول مفهوم الفضاء في إثراء رواياتهم من هذا الجانب)، كالدكتور سعيد علوش في روايته (مدن السّكر)، والدكتور محمد صالح

الجابري في روايتيْه (البحر ينشر ألواحه، وليلة السنوات العشر)، والدكتور عبد الملك مرتاض في روايتيْه (مرايا متشظّية، وكالسّراب...وشيء آخر).

ينقسم البحث إلى بابين اثنين، يتضمّنان خمسةً فصول، بابٌ نظري أوّل حول المفهوم الاصطلاحي للفضاء وكيفيات توظيفه النقدي؛ يقوم على فصلين اثنين : أوّلهما بعنوان (مفاهيم الفضاء) يدور حول مفاهيمه اللغوية والاصطلاحية، والمرادفات الدلالية لمفهوم Espace (مع التركيز على المكان والفضاء والحيّز)، والوقوف عند أهمّ المقولات الفضائية (التقاطبات المكانية، الفضاء الزمكاني أو الكرونوطوب، وعلم المكان أو البروكسيميكا).

أمّا الفصل الثاني فيستعرض أهمّ الممارسات الفضائية في النقد العربي المعاصر، بالوقوف على المحاولات الأولى التي أسّست لجماليات المكان في نقدنا العربي (غالب هلسا، ياسين النّصير، سيزا قاسم، شاكر النابلسي،...)، ثمّ المحاولات اللاحقة التي طبّقت المفاهيم الفضائية الجديدة على النصوص الشعرية والروائية العربية (حسن بحراوي، حين نجمي، محمد بنيس، محمد الماكري، محمد الصفراني،...)، ثمّ المحاولات الأخرى التي عمّقت المفهوم الاصطلاحي للفضاء (وذلك من خلال وقفة مطوّلة عند مفهوم الحيّز لدى الدكتور عبد الملك مرتاض).

وتّم إنجاز الفصل الثاني، من خلال محاولة الإحاطة بتوظيف مفاهيم الفضاء في أكثر من أربعين كتابا نقديا عربيا.

وأمّا الباب الثاني فيتناول في ثلاثة فصول أهمّ الأنواع الفضائية في الكتابة الروائية المغاربية، من خلال تخصيص فصلٍ لكلّ نوع؛ حيث تناول البحث (الفضاء الجغرافي) في روايات لإبراهيم الكوني ومحمد صالح الجابري ومحمد شكري، وتناول (الفضاء الطباعي) في رواية لسعيد علوش وأخرى لأحلام مستغانمي، ثمّ تناول (الفضاء العجائبي) بالوقوف على عجائبيات مكانية في روايتيْن لعبد الملك مرتاض، تتأسّس على أمكنة جغرافية وهمية (جزر الواق واق، عين وبار، جبل قاف، كهف الظلمات، قصر عالية بنت منصور في ما وراء السبعة بحور،...).

وقد حاول البحث أن يقارب مادّته بمنهج تحليلي تركيبي يستفيد من المنجزات الإجرائية للدراسات السردية الحديثة (وخاصّة آليات الدرس السيميائي).

وما كان لهذا البحث أن يكون لولا قيامُه على مجموعة من المصادر والمراجع التي أضاءت له دروب الموضوع، منها المعاجم المتخصّصة التي كانت الحاجة إليها ماسّة في ضبط المفاهيم (معجم السرديات، معجم مصطلحات نقد الرواية،...)، ومنها الكتب الأجنبية والمترجمة (لغريماس وكورتاس وجيرار جنيت وجوزات راي دوبوف،...)، ومنها كتب عربية كان لها فضل كبير في استواء طريقة البحث؛ ككتاب

(بنية النّص السردي) لحميد لحمداني، وكتاب (بنية الشكل الروائي) لحسن بحراوي، وكتاب (في نظرية الرواية) لعبد الملك مرتاض،...

ولم يخلُ إنجاز البحث من صعوبات وعراقيل، أبرزها الأمومة ومُضاعفاتُها، إذ تعذّر عليّ الانتقال المتكرّر والمطوّل من مكان إلى آخر، ومن مكتبة إلى أخرى للبحث عن المراجع، لولا أنّ مكتبة البيت الدّسمة قد أنقذتني إلى حدّ كبير.

كما واجهتني صعوبات أخرى تخصّ مادةَ البحث نفسها؛ حيث تردّدت طويلا في الاستقرار على مدوّنة محدّدة للدراسة، كما تردّدتُ في الاستقرار على أشكال محدّدة للفضاء، فكان هذا التردّد سببا آخر في تأخر إنجاز البحث.

وفي الأخير، أجدّد شكري لأستاذي الجليل عبد الملك مرتاض، الذي وجّهني لهذا الموضوع وذلّل صعاب إنجازه بتوجيهاته الدقيقة، وسعة صدره وصبره عليّ في إنجازي البطيء، وتواضعه الكبير في تعامله معي.

كما أشكر أيضا الدكتور يوسف وغليسي، الذي تكبّد هو الآخر عناء الإشراف الموازي غير الرسمي على بحثي، فكان يوجّه ويرعى ما أكتب بنظرة الناقد، لأُخرج العمل –ما استطعت إلى ذلك سبيلا- في أجمل صورة. فشكرا لكما؛ دفعتما بعجلة البحث إلى الأمان.

والشكر موصول مُسبقا للجنة المناقشة التي لا شكّ انّها ستضع هذا البحث البسيط حيث يستحق أن يكون، وستفيدني بآرائها وملاحظاتها وتصويباتها التي أتعهّد بالأخذ بها في سبيل الرسو على برّ الأمان العلمي إن شاء الله.

والله المستعان على ذلك كله.

أوّلا/ المفاهيم اللغوية والاصطلاحية للفضاء ومرادفاته الدلالية :

1. مفهوم (Espace) لغة واصطلاحا :

يقدّم القاموس الإيتيمولوجي[1] مادة (Espace) الفرنسية، على أنّها كلمة نصف علمية (demi- savant)*، من كلمات القرن الثاني عشر الميلادي، مشتقّة من الكلمة اللاتينية (Spatitum).

أمّا الصفة (Spatial) فمن ألفاظ القرن التاسع عشر، بينما الفعل (Spatialiser) والمصدر (Spatialité) يعدّان من ألفاظ القرن التاسع عشر.

هذا بالنسبة إلى أصول الكلمة وتاريخها، أمّا دلالاتها فيمكن أن نستشفّها مما يرد في قاموس (لتري الجديد)[2] الذي يعيدها إلى أصلها اللاتيني المذكور سابقا، ثمّ يذكر أنّها تدلّ على مجموعة من المعاني منها :

أنّها تطلق على "امتداد سطحي معيّن" (Certaine étendue superficielle)؛ وأنّها تطلق على نفس المعنى بصيغة الجمع (Espaces)، وأنّه يرادف الفضاءُ السماءَ (Espace, Le ciel) حين يُقصد الفضاء العلوي السماوي (espace céleste)،...

وأنّ "الأفضية المتخيّلة" (Espaces imaginaires) هي "أفضية لا وجود لها، عبارة مأخوذة من الفلسفة القديمة التي لا تسلم -في ما وراء الكرة الأرضية- بجسم لها أو مكان"،...

وممّا تدلّ عليه هذه الكلمة في الموسيقى أنّها "فاصل أبيض في خطوط المدرّج الموسيقي (portée)"، وأنّ لها مفهوما طباعيا متعلّقا "بالبياض الفاصل بين كلمتين أو بين حرفين".

وتطلق في الرياضيات على "مجموعة نقطية معرّفة لتشكيل بنية مجرّدة : مجال جوي (espace aérien)، منطقة خضراء (espace vert)، فضاء إشهاري (espace publicitaire)، مجال حيوي (espace vital)،...

أمّا في علم النفس، وحسب قاموس (Le nouveau Littré) دائما، فإنّ الكلمة تطلق "على كل ما يحيط بالفرد ويشكّل نقاط الاستدلال عليه حيث يتحرّك : الفضاء السمعي والبصري (l'espace visuel et auditif)".

---

[1] *Jacqueline picoche : Le Robert - Dictionnaire Etymologique du Français, Dictionnaires le Robert, paris, 1994, p.207, (Espace).*

* يراد بهذا الوصف في التقاليد المعجمية الفرنسية، كلمة متوسطة العلمية؛ بمعنى أنّها كلمة شعبية وظّفتْ تحت تأثير كلمة علمية، أو كلمة علمية تطوّرت في اللغة الدّارجة بعد اقتراضها.

[2] *Le nouveau Littré (édition augmentée et mise à jour), éditions Garnier, paris, 2005, p.623 (Espace).*

وبمناسبة هذه الإشارة السيكولوجية، فإنّ (القاموس السيكولوجي) يستعمل مصطلح (الفضاء الحيوي : espace vital)، مشيرا إلى أنّه مصطلح يستعمل لدى العالم النفسي الأمريكي (الألماني الأصل) كورت لوين Kurt lewin (1890- 1947) للدلالة على "حقّ سيكولوجي يشمل الشخص ومحيطه"[1].

ولمصطلح (Espace) دلالة فلسفية أيضا؛ تطلق على "المقدار المطلَق، سواءٌ اعتبر حيّزا متجانسا ذا أبعاد ثلاثة وخصائص متجانسة بحسب النظرية الإقليدية، أو اعتبر الحيّزَ الذي تقع فيه الأشياء وربّما اختلفت خصائص أجزائه من وجهة النظر النفسية أو الفيزيائية"[2].

ولأنّ "المكان قرينُ الزمان في المبنى الفلسفي"[3]؛ فقد أدّى ذلك إلى ظهور مصطلح جديد يجمع بينهما معا هو (Espace-temps)؛ وهو "مكان ذو أربعة أبعاد حسب النظرية النسبية"[4]، تلك الأبعاد "تؤلّف متّصلا مكانيا-زمانيا، يرمز إليه بأربعة متغيّرات، أعني بالطول والعرض والعمق والزمان...، وهذه الأبعاد ضرورية لتحديد كلّ ظاهرة طبيعية، لأنّ الظاهرة الطبيعية لا تحدث في المكان وحده، بل تحدث في المكان والزمان معا"[5].

وهكذا فإنّ مصطلح (Espace, Space) يبدو محمّلا بدلالات لغوية وفلسفية وسيكولوجية وموسيقية وجغرافية ورياضية مختلفة، استثمرتْها الآداب والفنون حين صار المصطلح مرتبطا بالرّسم والنحت والمسرح والقصّة والرواية والشعر...، إنّ "الفضاء معنيّ بالأدب في عناوين عدّة. يمسك خيال الكاتب بالفضاء وبالتالي لا يمكن إدراكه بيقينية العلم وإنّما من خلال مجمل تحيّزات الخيال"[6]، و"يرتبط الأدب والفضاء بعلاقتين : الأولى تكوينية قائمة في تكوين النّص الأدبي، والثانية مضمونية قائمة في موضوعه"[7].

---

[1] *Norbert Sillamy : Dictionnaire de la psychologie (Nouvelle édition mise à jour), Larousse, paris, 1996, p100.*

[2] عبده الحلو : معجم المصطلحات الفلسفية (عربي -فرنسي)، مكتبة لبنان، بيروت، ط01، 1994، ص 57.

[3] خليل أحمد خليل : معجم المصطلحات الفلسفية (عربي- فرنسي- إنجليزي)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط01، 1995، ص 184.

[4] عبده الحلو، م. س، ص 57.

[5] جميل صليبا : المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط01، 1973، ج2، ص 413.

[6] بول آرون (وآخرون) : معجم المصطلحات الأدبية، تر. محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 2012، ص 803.

[7] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي – إنجليزي - فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص 127.

اهتمّت الدراسات السيميائية بمصطلح الفضاء "وقد استعملتْه بمفاهيم مختلفة؛ حيث يصبح القاسم المشترك بينهما هو اعتباره بمثابة موضوع مبنيّ (Objet construit) (يقتضي عناصر منفصلة) انطلاقا من الامتداد (l'étendue)..."[1].

بهذه العمومية يقدّم مفهوم الفضاء في الأدب والدراسات الأدبية عموما، لكنّ المفهوم سرعان ما يضيق ويتحدّد كلّما ارتبط بجنس أو نوع أدبي محدّد، كما يبدو الأمر حين نحاول أن نلتمس مادة (Espace) في "قاموس النقد الأدبي"، فلا نجده يقدّم مادة خالصة للفضاء، بل يقدّمها مخصّصة للمسرح، إلى درجة أنّه يسمّي مدخل المادة "الفضاء المسرحي أو المكان المسرحي: Espace théâtral ou lieu théâtral"[2]، (رغم أنّ القاموس نقدي عام وليس مسرحيا خاصّا)؛ حيث يرد هذا الفضاء بمعنى "المكان الذي يجمع الممثلين بالجمهور لغرض التمثيل، ويدلّ على مجموع القاعة (la salle) والخشبة (la scène)...".

يخصّص القاموس مصطلح الفضاء الركحي : Espace scénique لـ"المكان حيث يدور اللّعب le jeu "، وهو مكان حقيقي، بينما يطلق تسمية "الفضاء الدرامي : Espace dramaturgique على "فضاء غير معروض، خيالي تحديدا، لا وجود له إلاّ في خطاب الشخصيات".

بخلاف الفضاء الروائي (الذي يشتغل عليه هذا البحث)؛ حيث ترسم الرواية "الإطار الذي تتحرّك فيه شخصياتها، سواءً أكان إطارا طبيعيا (الغابات، الصحراء)، أو مصنوعا (منتزه، مدينة، بيت، منجم)، وسواء أكان جامدا (كما في الأمثلة السابقة) أو متحرّكا (كما في رواية الرحلة ورواية الحرب)، والروائي حين يرسم الفضاء، يحمل القارئ إلى عوالم خيالية، ويبثّ فيه الإحساس بأنّه يحيا فيها، ويتنقّل في أنحائها. والفضاء الذي يرسمه هو لغوي وعقلي، وليس ماديا. إنّه تشكيل خيالي للواقع أو لفضاء حقيقي. وهذا ما يفرّقه عن الفضاء المسرحي الذي يجمع اللغوي والعقلي والمادي معا..."[3].

---

[1] *A.J. Greimas, J. Courtés : Sémiotique –dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette livre, paris, 1993, p 132-133 (Espace).*

[2] *J. G. Tamine, M.C. Hubert : Dictionnaire de critique littéraire, Armand colin, paris, 2004, p 77.*

[3] معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 127-128.

2. ترجمة المصطلح إلى العربية :

لم يتّفق النقاد والدّارسون العرب على ترجمة موحّدة في إطار تعاملهم مع المصطلح الفرنسي (Espace)، أو الإنجليزي (Space)، كعادتهم في التّعامل مع سائر المصطلحات الأجنبية.

وقد تراوحت ترجماتهم لهذا المفهوم بين مصطلحات الفضاء، والمكان، والحيّز، وربّما ترجمات أخرى أقلّ شهرة.

وسنحاول قد الإمكان الوقوف عند أهمّ الترجمات :

أ. الفضاء :

قد يكون (الفضاء) أشهر ترجمات المفهوم الأجنبي وأشيعَها في الكتابات النقدية العربية، وربّما كان لدلالة هذه الكلمة –معجميا- على معنى الاتّساع المكاني دورٌ في شيوعها النقدي.

جاء في (لسان العرب) :

"الفضاء : المكان الواسع من الأرض، والفعلُ فضا يفْضو فُضُوًّا فهو فاضٍ [...] وقد فضا المكان وأفضى إذا اتّسع. وأفضى فلانٌ إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنّه صار في فُرجتِه وفضائه وحيّزه [...]. والفضاء : الخالي الفارغ الواسع من الأرض [...]. والفضاء: السّاحة وما اتّسع من الأرض. يقال : أفضيتُ إذا خرجتُ إلى الفضاء [...]. الفضاء : ما استوى من الأرض واتّسع [...] والصحراء فضاء"[1].

نلاحظ إذن أنّ كلّ الدلالات لا تكاد تخرج عن مفهوم المكان الواسع، وهذا الاتّساع من شأنه أن يحيط بمختلف الأشكال المكانية، ممّا جعل كثيرا من الدّارسين يفضّلون (الفضاء) على المكان وعلى الحيّز وعلى غيرهما من المرادفات الاصطلاحية.

من ضمن الكتابات المعجمية والنقدية العربية، التي آثرت (الفضاء) مقابلا مثاليا للمصطلح الأجنبي، يمكن أن نذكر ما فعله الناقد سعيد علوش في معجمه الأدبي، حيث جعل (الفضاء) مدخلا من مداخله المعجمية بهذا المعنى :

"يستعمل مصطلح (الفضاء)، في السيميائية، كموضوع تام، يشتمل على عناصر غير مستمرة، انطلاقا من انتشارها ..."[2]؛ ومعظم المفاهيم التي يقدّمها للمصطلح هي المفاهيم السيميائية الواردُ معظمها في قاموس غريماس وكورتاس، إلى

---

[1] ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، ط01، 1997، مج 5، ص 139. (فضا).

[2] سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985، ص 94.

درجة أنّ هذا المفهوم المذكور يبدو ترجمة حرفية لما ورد في قاموسهما، وقد حاولنا ترجمته سابقا بصيغة مغايرة، وإن كان علوش لا يشير إلى مرجعيته.

كما قدّم الجزائري رشيد بن مالك، في قاموسه السيميائي، مادة بعنوان (فضاء Espace-space)[1] تشغل صفحة واحدة من القاموس، تبدو ترجمة لأهمّ ما قدّم عن هذا المفهوم في قاموس غريماس وكورتاس مرّة أخرى. ولم يكن بن مالك في حاجة إلى تحديد لمرجعيته ربّما، لأنّ قاموسه كلّه مدين لقاموس غريماس في المواد والمفاهيم إلى حدّ بعيد، جعل أحد الباحثين يحكم على بن مالك بأنّ نصيبه من قاموسه لا يتجاوز "حدّ الترجمة المجتهدة"[2].

وقدّم اللبناني لطيف زيتوني في معجمه مادة نقدية إضافية عن الفضاء تتقصّى مفهومه ووجوهه ووظائفه، في حدود ما يقارب أربع صفحات[3].

كما قدّمت النخبة التونسية التي أعدّت (معجم السرديات) مادة متخصّصة حول "الفضاء" تستعرض مختلف مفاهيمه لدى علماء السرد الغربيين، وأشكاله المختلفة (فضاء دال، فضاء وظيفي، فضاء مرجعي،...)[4].

أمّا المغربي أحمد بلخيري فقد حصر الفضاء في المسرح، بحكم الاختصاص الذي اشتغل عليه، وراح يتحدّث عن فضاءات (أفضية) مسرحية مختلفة [5]:

1. *الفضاء النصي أو الدرامي (Espace textuel ou dramatique)* بمعنى فضاء النص الدرامي.

2. *الفضاء الركحي (Espace scénique)*؛ بمعنى فضاء الخشبة.

3. *الفضاء اللعبوي (Espace ludique)*؛ بمعنى فضاء لعب الممثل.

4. *الفضاء الداخلي (Espace intérieur)*؛ بمعنى فضاء الجمهور.

كما أسهمت بعض القواميس المترجمة في ترسيخ (الفضاء) مقابلا للمصطلح الأجنبي، مثلما فعل السيد إمام في ترجمة (قاموس السرديات)[6]؛ مع العلم أنّ الترجمة الأخرى لنفس القاموس فضّلت المكان على الفضاء!.

ومثلما فعل الجزائري محمد يحياتن، حين ترجم مصطلحيْ ب.شارودو : (Espace externe, espace interne) بـ"الفضاء الداخلي والفضاء الخارجي"[1].

---

[1] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط02، 2012، ص 71.
[2] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص، دار جسور، الجزائر، ط01، 2009، ص 322.
[3] معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ص 127-130.
[4] محمد القاضي (وآخرون) : معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط01، 2010، ص ص 306-310.
[5] أحمد بلخيري : المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، 1999، ص 177-178.
[6] جيرالد برنس : قاموس السرديات، تر. السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص 182.

وكذلك الترجمة التونسية لـ (القاموس الموسوعي للتداولية)، حيث نقلت مصطلح (Espaces mentaux) لدى فوكونيي إلى "الفضاءات الذهنية"[2] (مع إشارة تنبيهية إلى أنّ المعاجم العربية تجمع الفضاء على أفضية، ولكن الفضاءات شاعت في لغة المعاصرين، وصار تقبُّلها أمرا حتميا)، كما نقلتْ مصطلحيْ (Espace de l'univers raconté et espace parcours) إلى "فضاء الكون المروي والفضاء المسار"[3].

كذلك فعل بعضُ المترجمين المغاربة حين نقلوا كتبا نقدية مرجعية في مجال السرديات، وأصّروا على (الفضاء) ضمن عناوينها؛ نجد ذلك عند عبد الرحيم حُزَلْ الذي انتقى سبْع مقالات من أهمّ ما كُتب عن الفضاء في النقد العالمي لدى كلٍّ من :

Genette, Goldenstein, Raimon, Grivel, Bourneuf et Oullet, Eizenzweig, Mitterand.

ثمّ اتّخذ من (الفضاء الروائي)[4] عنوانا لها، وكان واعيا في اختياره بدليل أنّه حين بلغ مقالة شارل غريفل المعنونة بـ: (Le lieu dans le texte) حاد عن الفضاء (المخصّص أصلا لترجمة espace)، إلى المكان، فقال : "المكان في النّص"[5].

ونجد ذلك أيضا لدى لحسن احمامة الذي عاد إلى كتاب الناقد الأمريكي (Joseph.A. Kestner) الموسوم بـ (The spatiality of the novel) بعد ربع قرن على صدوره (1978- 2003)، متعمّدا إساءة نسبية إلى العنوان الأصلي حين نقله إلى (شعرية الفضاء الروائي)، بهدف "إضفاء جانب جمالي على العنوان في الترجمة"[6].

من المؤلفات النقدية التي اتّخذت من الفضاء عنوانا لها، وأصرّت على التحيّز له بوعي نقدي كبير –حسب اعتقادنا- يمكن أن نذكر كتاب (شعرية الفضاء) لحسن نجمي، الذي دعا إلى ضرورة "تمييز الحدود بين مصطلحين متداولين بتسامح عفوي هما (الفضاء) و(المكان)..."[7].

---

[1] دومينيك مونقانو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر. محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 49.

[2] جاك موشلر، آن ريبول : القاموس الموسوعي للتداولية، تر. مجموعة من الأساتذة والباحثين بإشراف عز الدين المجدوب، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010، ص 162.

[3] نفسه، ص 487.

[4] جنيت (وآخرون) : الفضاء الروائي، تر. عبد الرحيم حُزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

[5] نفسه، ص 72.

[6] جوزيف. إ. كيسنر : شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن احمامة، أفريقيا للشرق، المغرب، 2003، ص 12.

[7] حسن نجمي : شعرية الفضاء-المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط01، 2000، ص 42.

يؤمن حسن نجمي بأنّ الفضاء سابق للمكان، حيث يستشهد بمقولة لجورج بولي (من "الفضاء البروستي") تجعل الفضاء أرخبيلا من الجزر المكانية؛ فهناك "الفضاء إذن، وبعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيّزا في هذا الفضاء. (الأمكنة جزر في الفضاء، جواهر [أفراد]، أكوان صغرى منفصلة) داخل الفضاء..."[1].

ثمّ يفصل بينهما بجعل الفضاء من طبيعة فنية خيالية مختلفة عن الطبيعة الحسّية الواقعية التي يحيل عليها المكان :

"إنّ الفضاء الروائي، مثل كلّ فضاء فني، يبنى أساسا في تجربة جمالية. بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (Ecart) عن مجموع المعطيات الحسّية المباشرة، أي أنّ مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيّل [...]. الفضاء الروائي في النهاية لن يكون إلا فضاء وهميا وفضاء إيحائيا..."[2].

وبنفس الكيفية، ينحاز عزوز علي اسماعيل إلى الفضاء في كتابه (شعرية الفضاء الروائي)، بحجج ولغة هي نفسها لغة حسن نجمي : "العلاقة بين الفضاء والمكان هي علاقة الكلّ بالجزء، ذلك أنّ الفضاء [...] أعمّ وأوسع من المكان، فنحن في البيت نعيش في فضاء متّسع، به الأثاث المنزلي والمقتنيات والتي تأخذ حيّزا مكانيا في هذا الفضاء الواسع، وبالتالي فإنّ الأماكن هي التي تُظهر الفضاء بحكم أنّها جزئيات داخله. وإنّ **فرْق الهواء** بين الفضاء والمكان هو فرق جوهري بحكم أنّ المكان يجتمع مع أمكنة أخرى في فضاء واسع"[3].

ولا يخفى تأثر هذا الكلام بكلام حسن نجمي، إلى درجة أنّ عبارة "فرق الهواء" هذه مأخوذة دون إحالة من قوله :"...لم يهتّم بفرق الهواء القائم بين الفضاء والمكان..."[4].

ومن الكتابات النقدية الأخرى التي صمّمت على مفهوم الفضاء، كتاب المغربية حورية الظّل (الفضاء في الرواية العربية الجديدة) الذي يقيم مدخلا لتحديد المفهوم (الفضاء والمكان)، تنتهي فيه إلى أنّ "المكان والفضاء مصطلحان مجرّدان أحدهما يمثّل الجزء (المكان) والثاني يمثّل الكلّ (الفضاء)"[5].

وقبل هذه المؤلفات جميعا، ينبغي أيضا أن نشير إلى بعض الجهود التي عمّقت مفهوم الفضاء، على الرغم من أنّه لم يكن مركزيا، وإنّما حضر في سياق الحديث الجزئي، إلى جانب عناصر أخرى يقوم عليها العمل السردي.

---

[1] نفسه، ص 44.
[2] نفسه، ص 47.
[3] عزوز علي اسماعيل : شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، القاهرة، ط01، 2010، ص 48.
[4] حسن نجمي، م. س، ص 43.
[5] حورية الظل : الفضاء في الرواية العربية الجديدة-مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوى، دمشق، 2011، ص 29.

من تلك الكتب الرائدة، كتاب حسن بحراوي (بنية الشكل الروائي)[1] الذي يحتلّ فيه (الفضاء) مكانة مهمّة على صفحة العنوان (إلى جانب الزمن والشخصية)، غير أنّ بحراوي سرعان ما يرتبك في استعمال المصطلح داخل كتابه، بين الفضاء والمكان، لدرجة أنّه يعنون الباب الأوّل (بنية المكان في الرواية المغربية)، ثمّ يتحدّث عن "أماكن الإقامة" و"أماكن الانتقال"، ممّا يعطينا انطباعا بأنّه يفهم الفضاء في عمومه وشموله للمكان، وأنّ الفضاء عنده هو مجموع الأمكنة داخل العمل الروائي.

موازاة مع ذلك، يقدّم حميد لحمداني في كتابه (بنية النّص السردي) مادّة نقدية دقيقة وواضحة حول ما سمّاه "الفضاء الحكائي"[2]، استهلّه بالحديث عن "الفضاء كمعادل للمكان" حيث قصد به "الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامّة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي"[3]، ثمّ راح يدعو إلى "تمييز نسبي بين الفضاء والمكان"؛ انتهى من خلاله إلى أنّ "مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم : فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مكوّن للفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعدّدة، ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعًا. إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة كلّ واحد منها يعتبر مكانا محدّدا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأمور كلّها، فإنّها جميعا ستشكّل فضاء الرواية.

إنّ الفضاء –وفق هذا التحديد- شموليّ. إنّه يشير إلى (المسرح) الروائي بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلّقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[4].

هذا الكلام دقيق وواضح يقرّ بشمولية الفضاء واحتوائه للمكان الذي يظلّ جزئيا وجغرافيا عادةً.

وعلى الرغم من انتصار بعض الترجمات والمؤلفات لمكوّن الفضاء على حساب المكان، فإنّها لا تمانع بين الفينة والأخرى من المزاوجة بينهما، كما فعل محمد محمود حين ترجم المصطلح في (معجم المصطلحات الأدبية) بـ: "الفضاء (المكان)"[5]، وكما فعل أيضا رشيد نظيف في كتابه (الفضاء المتخيّل في الشعر الجاهلي)؛ حيث جعل من الفضاء عنوانا كبيرا للكتاب، ثمّ جعل له مدخلا عنوانه "مدخل لدراسة الفضاء" قسّمه إلى مبحثين : أوّلهما بعنوان (إشكالية الفضاء)، والثاني بعنوان (المكان في النقد

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط02، 2009.

[2] حميد لحمداني : بنية النص السردي –من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط03، 2000، ص 53.

[3] نفسه، ص 53.

[4] نفسه، ص 63.

[5] بول آرون (وآخرون) : معجم المصطلحات الأدبية، تر. محمد محمود، ص 803.

والدراسات الأدبية)؛ إذ ينسى الفضاء ويتعمّق في استعمال المكان، ليعود إلى الفضاء متحدّثا عنه بوصفه "مجموع العناصر المكانية الواردة في الشعر الجاهلي"[1].

وهو يرْدف الفضاء –كلّما استعمله- بوصْف المتخيّل، رغبة منه في "تخليصه من سلطة الواقعية ومفهوم الانعكاس"[2]، فبالرغّم من استعماله لعبارة "العناصر المكانية" إلاّ أنّه يراها فضاءً متخيّلا، لأنّها "تكوّنُ بأشكالها الطوبوغرافية وأعلامها الجغرافية نسقا يعيد تشكيل الواقع دون أن يكون نسخة مطابقة له"[3].

ويُفهم من هذا أنّ رشيد نظيف وإنْ زاوج بين الفضاء والمكان في كتابه، فإنّه جعل الفضاء أعمّ من المكان، ولم يتقيّد بجغرافية المكان في الشعر، لذلك كان الفضاء عنده كأنّه مكانٌ متخيّل.

ومن الكتب النقدية التي انتصرت للفضاء رغم أنّها كانت تشتغل على مكان ذي بعد جغرافي، وكان بالتالي في استطاعتها استعمال مصطلح المكان دون إشكال، كتاب أمينة برانين (فضاء الصحراء في الرواية العربية)؛ الذي جعل من الفضاء عنوانه الكبير، لكنّه يتحدّث في طيّاته عن "الفضاء المكاني" و"الفضاء الجغرافي"، بل تحدّث في مبحث وجيز جدّا[4] عن الفروقات الموجودة بين الفضاء (Espace) والمكان (Lieu)، انتهى إلى ما وصل إليه حميد لحمداني وحسن نجمي، بحكم الاتّكاء الكبير على كتابيْهما في التمييز بين المفهومين.

كما تجدر الإشارة في هذا الشأن إلى كتاب الدكتور لطيف محمد حسن (الفضاء الشعري عند بدر شاكر السيّاب)[5] الذي يوظّف مصطلح الفضاء بعمومية وشمولية، نستشفّها حين نتصفّح الكتاب، فنجده يقسّمه إلى قسمين : قسمٌ أوّل عنوانه (المكان)، وقسمٌ ثانٍ عنوانه (الزمان)؛ ثمّ يقسّم القسم الأوّل إلى فصلين : يتناول الفصل الأول (الانغلاق والانفتاح)، ويتناول الثاني (المكان المتحرّك).

مع ملاحظة أنّ الناقد على مدار القسم الأوّل بأكمله تقريبا يستعمل مصطلح المكان فقط، ولا يكاد يذكر الفضاء إلاّ نادرا، ممّا يعني أنّ الفضاء المستعمل في عنوان الكتاب يشمل المكان والزمان معا.

---

1 رشيد نظيف : الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط 01، 2000، ص 44.

2 نفسه، ص 44 (هامش 1).

3 نفسه، ص 44.

4 أمينة محمد برانين : فضاء الصحراء في الرواية العربية-المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا، دار غيداء، عمّان، 2010، ص ص 26-29.

5 لطيف محمد حسن : الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان، دمشق، ط01، 2011.

عموما، فإنّ الدّراسات التي استعملت مصطلح (الفضاء) وفضّلته على غيره، هي كثيرة ولا تكاد تحصى ولا تعدّ في هذا المبحث القصير، إلى درجة أنّ أحد الباحثين حكم على (الفضاء) بأنّه الأفضل على الإطلاق؛ حيث قال : "...وإذا كانت مثل هذه المصطلحات : المكان، الحيّز، الفضاء، تتردّد في الدراسات والبحوث التي تناولت الموضوع تنظيرا وممارسة، فإنّ مصطلح (الفضاء) كان أكثرها حضورا، وأغناها دلالة وتجربة وأعمقها بعدا"[1].

[1] شريبط أحمد شريبط : بنية الفضاء في رواية (غدا يوم جديد)، مجلة (الثقافة)، تصدرها وزارة الاتصال والثقافة بالجزائر، السنة 22، العدد 115، 1997، ص 144.

ب. المكان :

جاء في مادة (مكن) من لسان العرب :

"المكانُ والمكانةُ واحد [...] مكانٌ في أصل تقدير الفعل مَفْعَلٌ، لأنّه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنّه لمّا كثر أجروه في التصريف مُجرى فَعَال، فقالوا : مَكْنًا له وقد تمكّن [...] والمكان الموضعُ والجمع أمكنة كقَذَال وأقْذلة، وأماكن جمع الجمع"[1].

وجاء في مادة (كون) :

"المكان : الموضع، والجمع أمكنة وأماكن، توهّموا الميم أصلا حتى قالوا تمكّن في المكان [...]. وقيل : الميم في المكان أصلٌ كأنّه من التّمكن دون الكون، وهذا يقوّيه ما ذكرناه من تكسيره على أفْعِلة؛ وقد حكى سيبويه في جمعه أمْكُنٌ، وهذا زائد في الدلالة على أنّ وزن الكلمة فَعَال دون مَفْعل [...]. اللّيث : المكان اشتقاقه من كان يكون، ولكنّه لمّا كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصلية، والمكان مذكّر..."[2].

نستخلص ممّا ورد في (لسان العرب) ما يأتي :

1. هناك خلاف بين علماء العربية في اشتقاق كلمة (المكان)، بين من يشتقّها من : مَكِنَ يَمكن، ومن يشتقّها من : كان يكون.
2. الذين يشتقّون المكان من (مكن) يحسبون أنّ الميم أصل في بناء الكلمة، وبأنّ وزن الكلمة إذن هو مَفْعَل.

أمّا الذين يشتقونه من (كون) فيحسبون أنّ الميم زائدة، ولكنّه لمّا كثر في الكلام صار يبدو كأنّ ميمه أصلية، ووزن الكلمة عندهم هو فَعَال.

3. يجمع المكان على : أمكنة وأماكن وأمْكُن.
4. يدلّ المكان في كلّ أحواله على الموضع.

وجاء في معجم (الكلّيات) أنّ :

"المكان، لغة : الحاوي للشيء المستقّر (كمقعد الإنسان من الأرض وموضع قيامه وإضجاعه [...] والمكان عند المتكلمين بعدٌ موهوم يشغله الجسم بنفوذه فيه [...] والمكان أخصّ من الحيّز [...] والمكان أمرٌ محقق موجود في الخارج عند الحكماء [...] والمكان قارُّ الذات فجميع أجزائه موجود"[3].

---

[1] لسان العرب، ج6، ص 83 (مكن).
[2] لسان العرب، ج5، ص 453 (كون).
[3] أبو البقاء الكفوي : الكليات- معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، إعداد وفهرسة : عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط02، 1998، ص 826-827.

مع الإشارة إلى أنّ صاحب (الكليات)، يورد مصطلحات كثيرة أخرى من الممكن أن تكون مرادفات للاصطلاح المكاني، كالمقام والمحلّ والمأوى والمحطّ والمخيّم والمجلس[1]،...

تهمّنا –هنا بالخصوص- إشارة صاحب (الكليات) إلى أنّ "المكان أخصّ من الحيّز"، فإذا ما استحضرنا مجمل الإشارات السابقة التي تجعل الفضاء أعمّ من المكان، أيضا، انتهينا إلى إجماع على أنّ المكان أخصّ من الفضاء والحيّز معا، وأنّه يطلق إذن على موضع محدّد من المواضع التي تدور فيها الأحداث الروائية أو تتحرّك فيها الشخصيات. وقد كان هذا مناسبا جدّا لتعامل الدراسات السردية تعاملا بسيطا مع مصطلح (Espace)، بالإضافة إلى أنّ (المكان) هو أقدم صورة اصطلاحية عربية للتعامل مع هذا المفهوم، تكرّست خصوصا حين أقدم غالب هلسا على ترجمة الكتاب الشهير، للناقد والفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار (La poétique de l'espace) إلى (جماليات المكان) ببساطة تامّة، حتّى أنّه تحدّث كثيرا في مقدمة الترجمة عن المكان وعن انشغاله بـ"مسألة (المكانية) في الرواية والقصة العربيتين"[2]. دون أن يشير إلى مصطلحات أخرى كـ(الفضاء مثلا) زاحمته في اختياراته الاصطلاحية.

لذلك فلا عجب أن نجد بعض المعاجم النقدية المتخصّصة تترجم مصطلح (Espace) بالمكان؛ كما فعل عابد خزندار حين ترجمَ قاموس جيرالد برنس السردي[3]، وكما فعل محمد عناني في معجمه[4]، وكذلك سمير حجازي الذي نقل المصطلح إلى (المكان)، معرّفا إيّاه بأنه "الوسط أو الحيّز الذي تدور فيه الأحداث وتتحرّك فيه الشخصيات وتنمو وتتطور وتتلقى منه المؤثرات المختلفة كأن يكون قصرا أو قرية أو مدينة"[5].

وكذلك الصادق قسومة الذي استعمل (المكان) إطارا لدراسة القصة في كتابه (طرائق تحليل القصة)[6]، متحدّثا عن مفهومه ووظائفه وطرائق تحليله.

ومن النقاد الروّاد الذين كان لهم فضل كبير في انتشار مصطلح (المكان) في الدراسات الأدبية المعاصرة، الناقد العراقي ياسين النصير الذي أصدر سلسلة من

---

[1] نفسه، ص 827-828.

[2] غاستون باشلار : جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت، ط05، 2000، ص 05. (مقدمة المترجم).

[3] جيرالد برنس : المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر. عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2003، ص 214.

[4] محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي-عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان/ مكتبة لبنان ناشرون-بيروت، 1996، ص 57 (دراسة).

[5] سمير سعيد حجازي : الشامل –معجم مصطلحات فروع الأدب المعاصرة ونظريات الحضارة، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، د.ت، ص 90.

[6] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص ص 56-61.

الكتب، منذ مطلع ثمانينيات القرن العشرين، تحتفي بالمكان على الغلاف وفي المتن، ولا تفكّر أبدا في أيّ مرادف اصطلاحي آخر يمكن أن يكون بديلا للمكان، إذ أصدر (الرواية والمكان) سنة 1980، ثمّ (دلالة المكان في قصص الأطفال) سنة 1985، و(إشكالية المكان في النص الأدبي) سنة 1986، و(جماليات المكان في شعر السياب) سنة 1995.

وفي سنة 2010، عاد ليجمع كتبه الأولى في كتاب واحد عنوانه (الرواية والمكان-دراسة المكان الروائي)، منطلقا من إيمانٍ راسخ بأنّ المكان الروائي هو "الأرضية التي تشدّ جزئيات العمل كلّه"[1]، وأنّ "المكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه"[2].

وفي وقت مبّكر أيضا من عمر الوعي العربي بجماليات المكان، أصدرت الناقدة المصرية سيزا قاسم كتابها (بناء الرواية) الذي خصّصت فصله الثاني لبناء المكان الروائي، ورغم أنّها اختارت "المكان الروائي" مصطلحا مركزيا لذلك الفصل، فإنّها حاولت مجاراة بعض النقاد الغربيين في "التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان"[3] مستحضرة مصطلحات فرنسية (Espace, lieu)، وأخرى إنجليزية (Space, place, location) -وبعضها مشترك في رسمه بين اللغتين-، وقد واجهت تلك المصطلحات بمصطلحات عربية مختلفة: المكان، الفراغ، الموقع،...

غير أنّها التزمت "استخدام كلمة (المكان) اتّساقا مع لغة النقد العربي"[4] كما قالت، وينبغي الإشارة إلى أنّها لم تشر إطلاقا إلى مصطلح (الفضاء)، بل كانت تواجه المصطلح الأجنبي (Espace, Space) كلّما ذكرته بمصطلح (الفراغ).

ومن الدّراسات الأخرى التي فضّلت المكان على مرادفاته الأخرى، واتخذته عنوانا لها، نذكر (جماليات المكان في الرواية العربية) لشاكر النابلسي، الذي انطلق من أنّ "المكان أهمّ المظاهر الجمالية الظاهراتية في الرواية العربية المعاصرة"[5]، وكتاب (المكان في الرواية العربية)[6] لعبد الصمد زايد، الذي يكتفي بإشارتين يتيمتين إلى "الفضاء العمّالي" و"الفضاء الاشتراكي"، ليسبح بعد ذلك في عالم المكان في كلّ السياقات النقدية (المكان المرفوض، المكان المنشود، المكان الملاذ، المكان المتوحّش، المكان الفارغ، المكان المحاصر، المكان الأوّل، المكان الرّحمي، المكان اللفظي،...) على مدار أكثر من 500 صفحة كاملة...

---

[1] ياسين النصير : الرواية والمكان-دراسة المكان الروائي، دار نينوى، دمشق، 2010، ص 09.
[2] نفسه، ص 09.
[3] سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية-دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 75.
[4] نفسه، ص 76.
[5] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط01، 1994، ص 10.
[6] عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية-الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط01، 2003.

وأيضا كتاب (جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة) لمهدي عبيدي، الذي يخصّص جزءًا مهمّا من مدخله للحديث عن مفهوم المكان لغويا وفلسفيا واجتماعيا وفنّيا[1].

وكتاب (أنسنة المكان)[2] لمرشد أحمد، بفصوله الثلاثة القصيرة التي تخوض في تجليات أنسنة المكان الاجتماعي، وتجليات أنسنة مكوّنات المكان، ومستويات الأنسنة، متّخذة من روايات عبد الرحمن منيف مدوّنة لها.

وكتاب (المكان في الشعر الأندلسي) لأمل محسن العميري، الذي يتتبّع علاقة الشاعر الأندلسي بالمكان، بوصفه "الأرض التي يعيش عليها، والبيت الذي يسكنه، والروض الذي يتنفّس فيه مع رفاقه، ويستمتع بما فيه من ألوان الجمال، والحوانيت التي يعربد فيها مع ندمائه، والمساجد التي يتعبّد فيها، والوطن الذي نشأ وتربّى فيه"[3].

ولأنّ كلّ تلك الأمكنة محدّدة جغرافيا، فلا ضير أن يكون (المكان) عنوانا كبيرا للكتاب.

كما استخدم الدكتور صالح مفقودة مصطلح (المكان)، بوعي جغرافي بادٍ، في دراسته (قسنطينة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي-المكان وأبعاده التاريخية والحضارية)؛ حيث قال :"وقد آثرتُ لفظة المكان تجنّبا لاستخدام مصطلح فضاء، لما يوحيه هذا الأخير من دلالات واسعة تتعدّى حدود المكان"[4].

ومن الدّراسات التي تنحاز أيضا إلى (المكان) وتقدّم مفاهيم مركّزة للكلمات الدّالة على المكان في المعجم العربي، دراسة الدكتور حسن لشقر (فكرة المكان وتطوّر النظرة إليها في الفكر الإنساني العربي والغربي)[5]، ومع أنّ هذا العنوان أوسع من أن يُحاط به في تسع صفحات!، إلاّ أنّ الدراسة استطاعت أن تقدّم مجموعة من المفاهيم اللغوية والفلسفية للمكان، وأن تستحضر أهمّ الألفاظ الدّالة على المكان في المعاجم اللغوية والاصطلاحية العربية : المحل، المقام، الحيّز، الموضع، الملاء، الخلاء، الأين، ...

وإن كانت هذه الدراسة نظرية في عمومها، فإنّ هناك دراسات (مكانية) تطبيقية قصيرة من نوع (سيرة المكان الشعري)[6] لمحمد صابر عبيد، التي تدرس (المكان)

---

[1] مهدي عبيد : جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص ص 26-34.

[2] مرشد أحمد : أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، 2003.

[3] أمل محسن العميري : المكان في الشعر الأندلسي (عصر ملوك الطوائف)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط01، 2012، ص 26-27.

[4] صالح مفقودة : نصوص وأسئلة –دراسات في الأدب الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، 2002، ص 35.

[5] مجلة (عمّان)، ثقافية شهرية تصدرها أمانة عمّان الكبرى، العدد 129، آذار، 2006، ص ص 26-34.

[6] مجلة (عمّان)، عدد 162، كانون أول 2008، ص ص 30-34.

في ديوان شعري يحتفي (بالفضاء)؛ هو ديوان معدّ الجبوري (حرق في فضاء الأرق)، ودراسة عبد الملك أشهبون (المكان المرجعي بطلا روائيا)[1]؛ ومصطلح "المكان المرجعي" هنا يحيل على مكانٍ جغرافي معين، هو المكان المهيمن على الرواية المدروسة، أي مدينة وجدة المغربية بكلّ تحوّلاتها التاريخية والاجتماعية والسياسية في رواية (رفيف الفصول) لمحمد المعزوز، وهذه الدّراسة تؤكّد مرة أخرى أنّ مصطلح (المكان) عادةً ما يوظّف حين يتعلّق الأمر بفضاء مادّي جغرافي محدّد.

لكن بعض الدارسين يتعصّبون للمكان غير مؤمنين بالدلالة الجغرافية في الوقت نفسه، ومنهم الدكتور قاسم مقداد الذي يستعمل المكان ويردفه بالوصف الروائي، فيرى أنّ هذا الوصف قادر على إزاحة الدلالة الجغرافية، لأنّنا حين نتحدّث عن المكان الروائي فإنّنا نتحدث عن "جغرافيا روائية، ومن المعروف أنّ هذه الجغرافية أو ذاك المكان، إن توافقنا على التسمية إن هو/هي إلاّ مجرّد صناعة لفظية لا وجود لها على صعيد الواقع، وبالتالي فإنّ أيّ مقاربة مصطلحية بين الصناعة التخييلية، وبين الواقع ما هي إلاّ مقاربة مغلوطة من أساسها [...] المكان في الرواية ليس مفهوما جغرافيا، بل مفهوم هندسي، بصرف النظر عن طبيعة هذه الهندسة وشكلها..."[2].

بقي في ختام حديثنا عن المكان، أن نشير إشارات مجملة عامّة (دون الدخول في التفاصيل) إلى بعض الكتب النقدية العربية التي انتصرت لهذا المصطلح وجعلته جزءا لا يتجزّأ من عناوينها؛ ككتاب (المكان في رسالة الغفران : أشكاله ووظائفه) لعبد الوهاب زغدان (1985)، وكتاب (شاعرية المكان) لجريدي المنصور الثبيتي (1992)، وكتاب (قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر) لصلاح صالح (1997)، وكتاب (المكان في القصة القصيرة في الإمارات) لبدر عبد الملك (1997)، وكتاب (المكان في النص المسرحي) لمنصور الدليمي (1999)، وكتاب (شعرية المكان في الرواية الجديدة) لخالد حسين حسين(2000)، وكتاب (فلسفة المكان في الشعر العربي) لحبيب مونسي (2001)، وكتاب (المكان في الرواية البحرينية) لفهد حسين (2003)، وكتاب (المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة) لمحمد عبيد السبهاني (2013)،...

مثلما نشير إلى بعض الدّراسات الجامعية الجزائرية التي اتّخذت من المكان عنوانا اصطلاحيا لها كـ: (جماليات المكان في الشعر الجزائري الحديث)[3]، و(دلالة

---

[1] نفسه، ص ص 50- 57.

[2] قاسم المقداد : عوالم تخييلية –قراءات موضوعاتية في السرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2010، ص 184.

[3] محمد الصالح خرفي : جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006.

المكان في الشعر الجزائري الحديث)[1] و(تلقي الأماكن الخاوية في القصص القرآني)[2]، وغيرها ...

[1] جعيرن ميهوب : دلالة المكان في الشعر الجزائري الحديث، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة الجزائر 2، 2010-2011.

[2] عقيلة قرورو : تلقي الأماكن الخاوية في القصص القرآني-سبأ نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية-قسنطينة، 2014-2015.

حـ. الحيّز :

جاء في لسان العرب :

"حَوْزُ الدار وحيْزها : ما انضمّ إليها من المرافق والمنافع. وكل ناحية على حِدة حيّز، بتشديد الياء، وأصله من الواو.

والحَيْزُ : تخفيف الحيّز [...]، والجمع أَحيازٌ نادر، فأمّا على القياس فحَيائزُ، بالهمز، في قول سيبويه، وحيَاوِزُ، بالواو، في قول أبي الحسن.

قال الأزهري : وكان القياس أن يكون أحواز بمنزلة الميْت والأموات [...] وفي الحديث : فحمى حَوْزَةَ الإسلام أي حدوده ونواحيه..."[1]،

ومعنى ذلك أنّ مفهوم الحيّز لا يكاد يتجاوز معاني الناحية أو الحدود المكانية، وأنّ الحيّز يُجمع جمعا قياسيا صحيحا على : حيائز، وحوائز؛ لكنّ استعمالهما اللغوي المعاصر، وربّما حتى القديم نادرٌ جدا، بخلاف الجمعين السماعييْن : أحياز وأحواز، اللّذين شاعا واشتهرا، وسنرى لاحقا أنّ من المعاصرين من استعمل (الحيّزات).

كما رأينا سابقا أنّ صاحب (الكلّيات) قد جعل الحيّز أعمّ من المكان، ونراه الآن في موطن آخر من المعجم يعرّف الحيّز بأنّه "المكان أو تقدير المكان، والمرادُ بتقدير المكان كونُه في المكان..."[2].

ثمّ يتجاوز المعنى اللغوي إلى المعنى الاصطلاحي، فيعرّفه بأنّه "الفراغ المتحقق كما هو عند أفلاطون، او المتوهّم كما هو عند المتكلّمين..."[3].

ثمّ يحدّد صنفا معيّنا من الحيز، يسمّيه (الحيّز الطبيعي)، فيعرّفه بأنّه "المكان الأصلي بالنسبة إلى طبيعة الشيء"[4]، كأنّ هذا الحيّز الطبيعي هو المكان بدلالته الجغرافية، في لغة المعاصرين.

وليس ما أورد صاحب (الكلّيات) ببعيد عمّا أورده صاحب (التعريفات)، حين خصّص مادة (للحيّز الطبيعي) بمعنى "ما يقتضي الجسم بطبعه الحصول فيه"[5]، وأخرى (للحيّز عند المتكلّمين) بمعنى "الفراغ المتوهّم الذي يشغله شيء ممتد، كالجسم، أو غير ممتد، كالجوهر الفرد. وعند الحكماء : هو السطح الباطن من الحاوي المماسّ للسطح الظاهر من المحويّ"[6].

---

[1] لسان العرب، ج02، ص 185 (حور).
[2] الكفوي : الكليات، ص 316.
[3] نفسه، ص 407.
[4] نفسه، ص 407.

[5] الجرجاني (علي بن محمد) : كتاب التعريفات، تحقيق وتقديم وفهرسة إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط04، 1998، ص 127.
[6] نفسه، ص 127.

ونظرا لهذه الاستعمالات الاصطلاحية والفلسفية المبكّرة للحيّز في التراث العربي، فقد دعا بعضُ الدّارسين إلى ترجمة مفهوم (Espace) بالحيّز؛ كما فعل بسّام بركة في (معجم اللسانية)[1]، وجوزيف ميشال شريم في (دليل الدراسات الأسلوبية)[2]، وحتّى سمير حجازي كذلك الذي زاوج بين الحيّز والمكان في معجمه (المتقن)[3]، وممّا يشبه ذلك، ما قام به منذر عيّاشي حين ترجم (القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان)؛ فاستعمل الحيّز في مقامٍ[4]، لكنّه سرعان ما بدأ في التردّد والارتباك؛ حيث ترجم (espaces mentaux) بـ "الحيّز المكاني"[5]، وهي ترجمة غريبة جدا!، ثمّ عاد لترجمة المفهوم نفسه في صفحة أخرى بـ"الفضاءات الذهنية"[6]، كما تخلّى عن الحيّز في المعجم ذاته، حين ترجم (espaces discursifs) بـ"فضاءات استدلالية"[7].

غير أنّ أكثر من وظّف الحيّز وأخلص له على كلّ الترجمات الأخرى، هو الدكتور عبد الملك مرتاض، الذي شغل (الحيّز) بمفاهيم إجرائية خاصّة، في أكثر من عشرين كتابا من كتبه النقدية، لذلك فضّلنا أن نخصّه لاحقا بمبحث خاص.

ومع كثرة توظيف مرتاض للحيّز، والاستماتة في الدّفاع عنه، فإنّ الحيّز لم يفلح على أن يكون الأكثر استعمالا للحديث عن مفهوم (Espace)، بل ظلّ مرتبطا بفئة قليلة من النقاد، قد يكون أبرزهم (بعد مرتاض)، الدكتور بسام قطوس الذي جاهر بأفضلية الحّيز على الفضاء، وراح يوظّفه وفق قناعة مكتسبة من حجج قدّمها مرتاض في دفاعه عن الحيّز[8].

هذا، وعلى الرغم من الكثرة النسبية للكتابات النقدية التي تعاملت مع المفهوم الأجنبي بمصطلح (المكان)، فإنّ مصطلح (الفضاء) يظلّ –فيما يبدو- الأكثر تداولا وشهرة...

أمّا باقي الترجمات الجزئية كـ : المحل والموضع والامتداد والموقع والفراغ والمقام والأيْن والخواء والخلاء...، فلم يُكتب لها أن تنافس المصطلحات الثلاثة المهيمنة (الفضاء، المكان، الحيّز).

---

[1] بسام بركة : معجم اللّسانية، منشورات جروس-برس، طرابلس، 1985، ص 72.

[2] جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1987، ص 142، 155.

[3] سمير سعيد حجازي : المتقن –معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، د.ت، ص 76.

[4] أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط02، 2007، ص 710.

[5] نفسه، ص 501.

[6] نفسه، ص 490.

[7] نفسه، ص 490. وللعودة إلى أصل الترجمة ينظر :

Oswald Ducrot, Jean-marie Schaeffer : nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, 1995, p.546, 558.

[8] بسام قطوس : استراتيجيات القراءة-التأصيل والإجراء النقدي، عالم الكتب، القاهرة، ط02، 2005، ص 37.

3. أشكال الفضاء الأدبي :

ليس الفضاء الأدبي أو اللغوي فضاءً واحدا، بل هو أفضية متعدّدة (أو فضاءات بالجمع الشائع في اللغة المعاصرة!)، لذلك يتحدّث النقاد عن أشكال وأنواع أو مظاهر مختلفة للفضاء.

ويعدّ جيرار جينيت من أوائل النقاد الذين خاضوا في تلك الأشكال، حيث كتب مقالة قصيرة عن الفضاء واللغة (Espace et langage)[1] في كتابه (Figures I)؛ أشار فيها إلى أشكال فضائية مختلفة ومتداخلة، مثل : الفضاء المنحني (Espace courbe) والفضاء الزمني (Espace-temps)، والفضاء التقريري (Espace dénoté)، والفضاء الإيحائي (espace connoté) والفضاء /المحتوى (espace contenu)، والفضاء المجازي (espace –figure) ...

وفي كتابه الآخر (Figures II)، نشر مقالة قصيرة أخرى بعنوان "الأدب والفضاء" (la littérature et l'espace)؛ أشار في مستهلّها إلى وجود "فضائية ابتدائية (primaire) أو أوّلية (élémentaire) إن صحّ التعبير"[2]، ثمّ راح يتحدّث عن ملامح (traits)، أو مظاهر (aspects) مختلفة للفضائية الأدبية؛ كفضائية اللغة (spatialité du langage) التي سمّاها سابقا ابتدائية، وفضائية الأدب في مجموعه الإنتاجي، وفضائية الكتابة؛ أو الفضائية الأدبية في مستوى الكتابة بمعناها الأسلوبي.

وداخل هذه الفضائية، تحدّث عن فضاء دلالي (espace sémantique) مثّل له بـ "الكلمة التي يمكن أن تتضمّن دلالتين في وقت واحد : واحدة تسميها البلاغة حقيقية، والأخرى مجازية، يَنْحفر (se creuse) الفضاء الدلالي بين المدلول الوهمي والمدلول الحقيقي، مزيلا –بالفعل ذاته- خطّية الخطاب"[3]، ويسمّي جينيت هذا الفضاء في كلمة واحدة مجازا (une figure).

وربّما كانت هذه المظاهر الفضائية التي يتحدّث عنها جنيت تليق بالشعر أكثر ممّا تليق بالسرد، أو ربّما تليق باللغة عموما، بدليل أنّه لم يطوّرها في مشاريعه السردية البنيوية أو في شعرية السرد، بل تخلّى عن الدراسة الفضائية أصلا، إلى درجة أنّ بعض الغربيين قد وصفوا مقالته تلك بأنّها "تطبعها السطحية والتسرّع"[4]، غير أنّ هذا لم يمنع بعض النقاد العرب من استلهام مظاهرها الفضائية، كما فعل لطيف زيتوني في معجمه حين ذكر أنّ جنيت قد حدّد "أربع [كذا] فضاءات قائمة في صلب التكوين الأدبي :

1. فضاء اللغة [...]

---

[1] *Gérard Genette : Figures I, Editions du Seuil ; 1966, pp101-108.*
[2] *Gérard Genette : Figures II, Editions du Seuil ; 1969, p44.*
[3] *Ibid, p 47.*
[4] الفضاء الروائي، تر. عبد الرحيم حُزل، ص 42.

2. فضاء الكتابة [...]

3. فضاء التعبير [...]

4. فضاء الأدب [...][1]

أمّا الدكتور عبد الملك مرتاض فقد تحدّث في كتابه (في نظرية الرواية) عن بعض "مظاهر الحيّز"[2]؛ مركّزا على "المظهر الجغرافي"، ثمّ "المظهر الخلفي" غير المباشر، والذي هو نسخة عمّا أسماه جنيت بالفضاء الإيحائي.

وأمّا حميد لحمداني فقد أحاط بمجمل التصوّرات التي قدّمها النقاد الغربيون حول مفهوم الفضاء وأنواعه، وخلط بعضها ببعض ليخرج بتصوّر إجرائي شخصي، مكّنه من تحديد أربعة أشكال فضائية سردية[3] :

1. الفضاء الجغرافي؛ أي المكان الذي تتحرّك فيه الشخصيات.
2. الفضاء النصي؛ وهو فضاء مكاني طباعي، يتعلّق بالكتابة الروائية على فضاء الصفحة الطباعية.
3. الفضاء الدلالي؛ يتعلّق بالدلالات المجازية للصورة المتولّدة عن لغة الحكيْ. (والظاهر أنّه استوحى هذا الشكل الفضائي تحديدا من جيرار جنيت).
4. الفضاء كمنظور أو كرؤية؛ وقد استوحاه من كريستيفا، ويتعلّق بطريقة الراوي في هيمنته على عالم الحكي، تماما كما يسيّر المخرج المسرحي واجهة خشبته المسرحية.

ويحتفي حميد لحمداني بالشكلين الأوّلين، بوصفهما "مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي"[4]، لأنّهما يدلاّن فعلا "على مساحة مكانية محدّدة"[5]، ويستبعد المبحثين المتبقيين من مباحث الفضاء الروائي، لأنّ (الفضاء الدلالي) يمكن إرجاعه –في نظره- إلى موضوع الصورة في اللغة الحكائية، بينما يمكن إلحاق (الفضاء كمنظور) بمبحث الرؤية أو زاوية النظر عند الراوي.

---

[1] معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 127.

[2] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، ص 143.

[3] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ص 53-62.

[4] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 62.

[5] نفسه،ص 62.

ثانيا/ مقولات الفضاء وآليات القراءة الفضائية

لا يمكن لأيّ دراسة سردية أن تقارب الفضاء في عمل إبداعي من فراغ، فقد تطوّرت مناهج الدراسة بحيث تجاوزت الأحكام الانطباعية حول هذا العنصر السردي أو ذاك.

وبناءً عليه، فقد أبدعت الدراسات الحديثة مقولات ونظريات ومفاهيم مختلفة، صارت بمثابة منطلقات لدراسة الفضاء، بل ظهر من النقاد من صار يدعو إلى "المنهج الفضائي" في قراءة الرواية، كما فعل الناقد الأمريكي جوزيف إ.كيسنر الذي دعا إليه "بوصفه منهجا نقديا للقراءة"[1]، وهو منهج إدماجي مركّب يستفيد من الثقافة المعرفية التي تقدّمها دراسة الفنون الزمنية (الرواية والموسيقى) والمكانية (الرسم والنحت والفنّ المعماري) معا، بما يعني "إدماج عدّة حقول تتضمّن النظرية الأدبية والفكر العلمي والممارسة الفنية الفضائية والبحث الفلسفي. ومن ثمّ يتعيّن علينا دراسة الفضائية في الرواية في سياق الفضاء كما في سياق الأدب : وما دام الفضاء ليس خاصية الأدب فحسب، وإنّما خاصية العلم والفنّ أيضا، فعلى دراسة الفضاء في الرواية أن تكون بالتالي إدماجية"[2].

نظرا لوجود مثل هذه النظريات والآليات الإجرائية في دراسة الفضاء، سنتوقّف في هذا المبحث القصير عند أهمّ تلك المقولات التي شكّلت منطلقا للدراسة الفضائية، والتي سنحاول الاستفادة منها في الباب التطبيقي من البحث.

[1] جوزيف إ. كيسنر : شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن احمامة، ص 13.
[2] نفسه، ص 13.

أ. التقاطبات المكانية (Polarités spatiales) :

ينسبُ هذا المفهوم إلى الروسي يوري لوتمان (Youri lotman) الذي "أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية في كتابه (بنية النّص الفني)"[1]، كانت مقدّمة لما عمّقه لاحقا ضمن اتجاه سيميائي جديد سمّاه سيمياء الكون (Sémiosphère).

يتأسّس هذا المبدأ على "مجموعة من الثنائيات البنيوية المتعارضة والمتقابلة؛ مثل : يمين/يسار، وأمام/خلف، وأعلى/أسفل... وتحمل هذه التقابلات أبعادا ثقافية وقيمية واجتماعية..."[2].

تلك الثنائيات (الأقطاب الفضائية) كما يشتهي رشيد نظيف تسميتها، "قد توحي بالتضاد المطلق، ولكن حين تشملها عناصر العناد، تتحوّل إلى نوع من التوازي والتماثل"[3].

ثمّ جاء جان فيسجربر (Jean weisgerber)، في كتابه (الفضاء الروائي) 1978، ليعمّق الإجراء التقاطبي، مميّزا بين "التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة مثل التعارض بين اليسار واليمين، وبين الأعلى والأسفل، وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقّة من مفاهيم المسافة أو الاتّساع أو الحجم، والتي ستشكّل ثنائيات ضدّية من نوع (قريب/بعيد، صغير/كبير، محدود/لامحدود) إلخ، وتلك المستمدّة من مفهوم الشكل (دائرة/مستقيم) أو الحركة (جامد/متحرك، اتّساع/تقلّص، جذب/إقصاء، اتجاه أفقي/عمودي) أو من مفهوم الاتّصال (منفتح/منغلق، داخل/خارج)، أو مفهوم الاستمرار (استمرار/انقطاع)، أو مفهوم العدد (تعدّد/وحدة، مسكون/مهجور)، أو من مفهوم الإضاءة (مضاء/مظلم، أبيض/أسود)، إلى غير ذلك من التقاطبات ذات الميكانيزمات المعقّدة والتي لا تلغي بعضها البعض وإنّما تتكامل فيما بينها..."[4].

مع الإشارة أيضا إلى أنّ غاستون باشلار (G. Bachelard) كان من الرّواد الذين اهتمّوا بهذه التقاطبات، وإن لم يطلق عليها تلك التسمية، حين تحدّث في الفصل الأوّل من (شعرية الفضاء) عن "البيت : من القبو إلى العلّية"[5]، مثلما تحدّث في الفصل التاسع عن "جدل الداخل والخارج"[6].

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 34.
[2] جميل حمداوي : الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن-أسسها وتطبيقاتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2016، ص 194.
[3] رضيد نظيف : فضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، ص 251.
[4] بنية الشكل الروائي، ص 35-36.
[5] غاستون باشلار : جماليات المكان، تر. غالب هلسا، ص 35.
[6] نفسه، ص 191.

وداخل مفهوم التقاطبات المكانية، في تصوّر لوتمان أيضا، يندرج مفهوم "الحدّ" (Frontiére)، وهو تقسيم طوبولوجي للفضاء الحكائي إلى فضاءين جزئيين متجاورين ومستقلّين؛ يمثّل له لوتمان بفضاء الحكاية الخارقة المشكّل من فضاءين هما (المنزل) و (الغابة)، يفصل بينهما حدٌّ واضح، ممّا يجعلنا أمام تقابلات وارتباطات واتّصالات وانفصالات بين "أماكن مباحة وأماكن محظورة لا يجوز اختراقها بغير قانون مكتوب أو تجاوز القيود التي تنظّم الوجود الاجتماعي"[1].

ب. الفضاء الزمكاني أو الكرونوطوب **(Chronotope) :**

يُعزى هذا المفهوم إلى الروسي ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) الذي جعل منه "مقولة شكلية مضمونية من مقولات الأدب"[2].

وقد استعارهُ من العلوم الرياضية*، التي احتضنته تحت تأثير النظرية النسبية التي تجعل من الزمان بعدا رابعا للمكان؛ ينضاف إلى أبعاده الثلاثة الأخرى (الطول والعرض والعمق).

ثمّ منحه معنىً أدبيا فنّيا جديدا هو "انصهار علاقات المكان والزمان في كلٍّ واحد مدْرك ومشخّص. الزمان هنا يتكثّف. يتراص يصبح شيئا فنّيا مرئيا. والمكان أيضا يتكثّف، ويندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث والتاريخ. علاقات الزمان تتكشّف في المكان، والمكان يدرَك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللّذان يميّزان الزمكان الفنّي"[3].

يقوم الكرونوطوب "على الاعتماد التّام المتبادل بين الفضاء والزمن في أشكال التصوير (الفنّي)"[4].

ويرى معجم (معجم السرديات) أنّ باختين قد استعمل هذا المصطلح "في نطاق حديثه عن الأنساق القصصية في تطوّرها من العصر الإغريقي حتى العصور الحديثة. وقد وجد في مصطلح (كرونوتوب) وسيلة يجمع فيها بين عنصرين قصصيين هما : الكرونو(الزمان) والتوبو (المكان)،..."[5].

---

[1] بنية الشكل الروائي، ص 37.

[2] ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان في الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص 06.

* رغم أنّ باختين يصرّح حرفيا بأنّ "هذا المصطلح يستخدم في العلوم الرياضية وقد أدرج فيها وبرّر استخدامه على أساس النظرية النسبية " (المرجع السابق نفسه، ص 05)، إلاّ أنّ جميل حمداوي يخطّئ محمد منيب البوريمي (الذي يزعم أنه مأخوذ من العلوم الصلبة)، ويصحّح له (ولعلّه تصحيح خطأ بخطأ) بأنّ "ميخائيل باختين أخذ هذا المصطلح من علوم الموسيقا. ويعني الكرونوطوب في هذا الميدان تعدّد الأصوات والأنغام. ومن ثم استعمله في النقد الأدبي ليدلّ على تعدّد الشخصيات، وتعدّد الأطروحات الفكرية، وتعدّد المواقف الإيديولوجية، وتعدّد اللغات والأساليب".
يراجع كتابه : الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن، ص 144.

[3] أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص 06.

[4] جيرالد برنس : قاموس السرديات، تر. السيد إمام، ص 32. أمّا الترجمة الأخرى (عابد خزندار، ص 45) فلا تعرّب المفهوم كما فعلت الأولى(كرونوتوب)، وإنّما تترجمه إلى (المعيار الزمكاني).

[5] معجم السرديات، ص 355.

حـ. علم المكان أو البروكسيميكا **(Proxémique) :**

قد يكون اختيارنا لترجمة المصطلح الفرنسي (proxémique)، أو الإنجليزي (proxemics) بـ(علم المكان) اختيارا متسرّعا، لكنّنا لا نريد لها أن تكون أكثر من ترجمة مؤقّتة لمصطلح إشكالي جديد ما يزال يفتقر إلى الاستقرار في شكله ودلالته، غير أنّ عزاءنا في ذلك أنّ اللبناني بسام بركة (الأمين العام لاتّحاد المترجمين العرب) قد ترجم مقالة لرائد هذا العلم، ونشرها عام 1988 بهذا العنوان "البروكسيميا أو علم المكان"[1]، ثمّ عاد في قاموسه (لاروس المحيط)[2] فأثبت "علم المكان" مرّة أخرى، وأنّ محمد عناني أيضا قد ترجمه إلى ما يشبه ذلك "علم دلالات المكان"[3].

ورغم أنّنا عدنا إلى الترجمات الكثيرة التي أوردها الدكتور يوسف وغليسي في كتابه (إشكالية المصطلح)[4] ومنها : القرب، والمتقارب، والبونية، والجوارية، والتجاور،... وأخرى أوردها اليامين بن تومي وسميرة بن حبيلس في كتابهما (التفاعل البروكسيمي)[5]؛ كالتقريبية ودوائر القرب،... إلاّ أنّنا نرى أنّ (علم المكان) يبدو أقرب للمفهوم من كلّ تلك الترجمات المذكورة.

يُنسَب مفهوم البروكسيميكا إلى عالم الاجتماع الأمريكي إدوارد هول E.T.Hall (المتوفّى سنة 2009)، صاحب الكتب الشهيرة : اللغة الصامتة (le langage silencieux)، والبعد الخفيّ (la dimension cachée)، ...

لعلّ ما يعزّز الترجمة السابقة، هو هذا التعريف الذي يصادفنا في معجم متخصّص يقدّم البروكسيميكا بأنّها "علم للمكان/ الفضاء (science de l'espace) بين الكائنات الحيّة، ولتنظيم المكان حيث يحْيون"[6].

وما يؤكّد جدّة هذا العلم المكاني هو أنّ قاموس غريماس وكورتاس يصفه بأنّه اختصاص، ثمّ يستدرك بأنّه مجرّد "مشروع اختصاص سيميائي (un projet de discipline sémiotique)"[7].

يهتمّ هذا العلم بوظيفة الفضاء المكاني في تأمين العملية التواصلية بين الكائنات الحيّة التي تحيا داخل ذلك الفضاء، إنّه "علم العلاقات الإنسانية التي يحدّدها الإطار

---

[1] نشرها في مجلة : العرب والفكر العالمي، بيروت، ع2، 1988، ص 66. ينظر : اليامين بن تومي، سميرة بن حبيلس : التفاعل البروكسيمي في السرد العربي، قراءة في دوائر القرب، ابن النديم للنشر، وهران، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط01، 2012، ص 33.

[2] بسام بركة : قاموس لاروس المحيط (فرنسي-عربي)، أكاديميا إنترناشيونال، بيروت، 2007، ص 592.

[3] المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 179 (الدراسة).

[4] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008، ص ص 260-263.

[5] التفاعل البروكسيمي، ص 38-39.

[6] *Josette Rey-debove : Lexique sémiotique, puf, paris, 1979, p118.*

[7] *Greimas, Courtés : Sémiotique ..., p 300.*

المكاني ويتحكّم في دلالاتها إلى حدّ كبير"[1]، كما يقول يوسف وغليسي، وإنْ كان هذا التعريف يقتصر على الإنسان فقط، والحقيقة أنّ البروكسيميكا تتجاوز الإنسان إلى الحيوان أيضا؛ ضمن ما يعرف بسيماء الحيوان [2](Zoosémiotique).

ونلاحظ أنّ توظيف هذا العلم نادرٌ جداّ في الدراسة الفضائية العربية.

[1] إشكالية المصطلح، ص 261.

[2] *Lexique sémiotique, p 118.*

سنحاول في هذا الفصل أن نتتبّع جهود النقاد العرب في التعامل مع المفاهيم الفضائية، وأن نستقرئ تلك الجهود من خلال تصنيفها عبر هذه المراحل التطوّرية :

أولا / جهود التأسيس لجماليات المكان في النقد العربي :

ونعني بها جهود الرواد الأوائل من النقاد العرب المعاصرين في التأسيس لما كانوا يتداولونه تحت عنوان "جماليات المكان"، وهي جهود يمكن التأريخ لها ببدايات الثمانينيات من القرن الماضي.

ويأتي على رأس تلك الجهود، ما قام به الروائي الناقد الأردني الراحل غالب هلسا (ت. 1989) حين ترجم كتاب غاستون باشلار الشهير (La poétique de l'espace)، عن اللغة الإنجليزية لا الفرنسية، بطريقة إشكالية لا تزال إلى الآن تثير ردود أفعال سلبية؛ بحجّة أنه لم يقل (شعرية الفضاء)، بل قال (جماليات المكان)، وهي ترجمة ظلّت مثار سجالٍ (حتى بعد وفاة المترجم) في الكتابات النقدية المغاربية خصوصا، حيث يرى حسن نجمي –وهو أحد أبرز المهتمين بمفهوم الفضاء- أنّ المترجم "ارتكب جناية من ذلك النوع الذي يمكن أن نسمّيه بالجريمة الرفيعة في حقّ الحقل النقدي والأدبي العربي. ومات ولا تزال ذيول الجناية حيّة متواصلة"[1]، وأنّ ترجمته قد تميّزت "بضعف ملحوظ، ضعف كارثي في كثير من الجوانب، حيث هشاشة الإمساك بالمفاهيم والمصطلحات"[2]. ويرى يوسف وغليسي أنّ جماليات المكان "ظلّت تحمل جريرة الجناية على الشعرية والفضاء معا"[3].

مع ذلك يعترف كثير من الباحثين بأنّ ذلك الجهد المتقدّم (1980) كان له دور كبير في "الانتشار الأوسع لهذا الفهم المتطوّر للمكان وجمالياته في النقد الأدبي العربي الحديث"[4].

والحقيقة أنّ جهد غالب هلسا يتجاوز ترجمة الكتاب إلى تلك المقدّمة النقدية المهمّة، رغم قصرها (إذ لا تتجاوز سبع صفحات)، حيث لفت الانتباه إلى أهمية "المكانية" في الكتابة القصصية والروائية، وقدّم خلاصة جوهرية لمحتوى الكتاب، وعَرضَ للمنهج الظاهراتي الذي يؤطّر الكتاب[5].

ومن الجهود الريادية الأولى التي لا يمكن تجاوزها بأيّ حال من الأحوال، جهود الناقد العراقي ياسين النصير الذي أصدر نحو خمسة كتب في هذا المجال، دشّنها عام 1980 بكتابه (الرواية والمكان) الذي أردفه بالجزء الثاني منه في نفس السنة، ثمّ

---

[1] حسن نجمي : شعرية الفضاء، ص 42.
[2] نفسه، ص 43.
[3] يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 295.
[4] عبد الله أبو هيف : جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، اللاذقية، المجلد 27، العدد 01، 2005، ص 124.
[5] غاستون باشلار : جماليات المكان، تر. غالب هلسا، ص ص 5-11 (مقدّمة المترجم).

(دلالة المكان في قصص الأطفال) سنة 1985، وفي سنة 2010 عاد إلى تلك الكتب الثلاثة وجمعها في كتاب واحد (لأنّ المشروع واحد مهما تعدّدت مراحله) عنوانه (الرواية والمكان – دراسة المكان الروائي)، صدر –كما هو مدوّن على غلافه الداخلي- "احتفاءً بمرور 30 عاما على الكتابة الأولى حول نظرية المكان في الأدب عربيّا"، وقبل ذلك كان أصدر كتابه الآخر (جماليات المكان في شعر السيّاب) سنة 1995، وقبله (إشكالية المكان في النص الأدبي) سنة 1986.

تنبني أطروحة ياسين النصير المكانية على مركزية العنصر المكاني في البناء الفني للعمل الأدبي (السردي خصوصا)؛ حيث يشكّل المكان "الأرضية التي تشدّ جزئيات العمل كلّه"[1].

ويعترف بأنّ كتابه الأول هو "بداية الحفر في أرض بكر"[2] الذي أراد له أن ينطلق من "رؤية تاريخية وفنّية"[3]، حيث يقدّم قراءة تاريخية (أفقية) لتعامل الكتّاب مع أمكنتهم المحلية، وأخرى (عمودية) تختزن القيم الفنية للمكان.

في الجزء الأول من (الرواية والمكان)، يدرس الناقد ثلاثة أنواع من الأمكنة، يسمي أوّلها "المكان المفترض"[4]، وهو مكان خيالي بحت، غير محدّد، وإن كان يستمدّ خصائصه المحدّدة من الواقع.

ويسمّي ثانيها "المكان الموضوعي" أو "المكان المغلق التكوين"[5]، وهو مكان واقعي مستمدّ من صميم الحياة الاجتماعية.

أمّا النوع الثالث فهو "المكان ذو البعد الواحد"، وهو عنده "بمثابة الغطاء الخارجي للأحداث"[6].

ويعترف ياسين النصير، مرّة أخرى أنّه قبل قراءة الترجمة العربية لكتاب باشلار، لم يكن يعنيه من المكان سوى "الظلال الاجتماعية التي يخلّفها المكان على العمل الروائي"[7]، وحينذاك لم يكن أكثر من "ناقد مبتدئ، يبحث بأظافره عن موقع قدم خاص، وناقد لا يتقن لغة أجنبية يريد أن يفتح نوافذ جديدة على طرائق فهم العمل الأدبي"[8]، لذلك كنّا نتوقّع أن يجيء الجزء الثاني متأثرا ببعض الظلال (الباشلارية) الظاهراتية، إلاّ أنّ باشلار لم يستطع أن يغيّر عقيدته السوسيولوجية التي تؤمن بأنّ المكان هو "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان

---

[1] ياسين النصير : الرواية والمكان –دراسة المكان الروائي-، ص 09.
[2] ياسين النصير : الرواية والمكان –دراسة المكان الروائي-، ص 07.
[3] نفسه، ص 19.
[4] نفسه، ص 25.
[5] نفسه، ص 33.
[6] نفسه، ص 51.
[7] نفسه، ص 65.
[8] نفسه، ص 66.

ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أيّ إنتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه"[1]، رغم تعريفه الآخر للمكان بأنّه "الجغرافيا الخلاقة في العمل الفني"[2]. إلاّ أنّه سرعان ما نسي ذلك، وراح ينطلق من رؤية واقعية تقدّمية، ليختار أمكنة معيّنة (المقهى، الكوخ، السلالم، الشارع، الصحراء...)، كان حريصا على أن تكون "من إنتاج الطبقات الاجتماعية الأكثر جذرية في المجتمع، والأوضح تشكيلة فكرية، وأقصد بها : العمال والفلاحين وسكنة المدن الصغيرة..."[3] (كيف لا وهو ابن الريف الذي اشتغل على مدار 20 سنة كاملة فلاحا وبنّاءً ونادلا في مقهى*).

وحتى حين تناول المكان في قصص الأطفال، فإنّه بقي حريصا على البعد الاجتماعي، منطلقا "من الواقع العراقي، ومن البيئة العراقية"[4]، ونافيا أيّ أثر منهجي ظاهراتي : "...من المفيد قبل الدخول في مجال تحليل النصوص أن نذكر أن معالجتنا هنا للمكان في القصص، لا ترتبط بأيّ فهم ظاهراتي له"[5]، كأنّ ذلك الارتباط الظاهراتي تهمةٌ تقتضي النفي!.

بل حتى حين ينتقل من السرد إلى الشعر، يظلّ على إيمانه بأنّ "البنية الشعرية تعكس البنية الاجتماعية"[6].

وعلى العموم، يمكن أن ندرج جهود ياسين النصير هذه ضمن تصوّر اجتماعي بسيط، من الصعب تطبيقه خارج الأدب الواقعي، رغم تردّد نقاد النقد في تصنيف النصير منهجيا؛ بين من يراه لا يلتزم "بمنهج معيّن"[7] كما يقول عبد الله أبو هيف، ومن يراه منتميا إلى "منطقة بينيّة" تتراوح بين الواقعية والنّصية، كما يرى صالح زامل[8].

ورغم التقدير الذي يكنّه الدارسون لهذه الجهود، فإنّهم لا يتردّدون في وصفها "بكثير من العناء وبقليل من العمق [...] لعدم امتلاكه الآليات المنهجية والمفاهيمية لمقاربة مبحث في غاية التعقيد كمبحث الفضاء"[9].

---

[1] ياسين النصير : الرواية والمكان –دراسة المكان الروائي-، ، ص 70.
[2] نفسه، ص 70.
[3] نفسه، ص 72-73.
* تنظر سيرته الذاتية في : معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين ، مخبر الأدب المقارن والعام، جامعة عنابة، د.ت، ص 434.
[4] نفسه، ص 156.
[5] نفسه، ص 157.
[6] ياسين النصير : جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى، دمشق، 1995، ص 08.
[7] جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 127.
[8] صالح زامل : مناهج النقد الأدبي-دراسة لمكونات الفكر النقدي في العراق، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014، ص 180.
[9] حسن نجمي : شعرية الفضاء، ص 53.

ويبدو أنّ عدم إتقانه للغة أجنبيةٍ ثانية (كما يقول)، وعدم تلقّيه لتكوين علمي أكاديمي منتظم، قد حالا دون تعمّق أكبر في جمالياته المكانية، رغم أهمية ما قام به إذا أُخِذ في سياقه التاريخي المتقدّم.

ومن الجهود التأسيسية الأخرى، ينبغي أن نشير إلى ما قامت به الناقدة المصرية سيزا أحمد قاسم، سنة 1984، في كتابها (بناء الرواية) الذي خصّصت فصله الثاني لدراسة (بناء المكان الروائي)[1] في ثلاثية نجيب محفوظ، متأثرة بالمنهج البنيوي، هذا الجهد الذي ينضاف إليه ترجمتُها لمقالة الروسي يوري لوتمان (مشكلة المكان الفني)[2].

كما ينبغي أن نشير إلى كتاب (جماليات المكان في الرواية العربية) لشاكر النابلسي الذي يشتغل على مدوّنة للروائي غالب هلسا، مشكّلة من سبع روايات. ويبدو بوضوح من خلال عنوان الكتاب وموضوعه ومدوّنته ومقدّمته، أنّه يأتي استجابة "لأمنية عزيزة، كان غالب هلسا قد أعرب عنها في مقدّمته لكتاب (جماليات المكان) لباشلار، قال فيها إنّه يطمح بعد ترجمته لكتاب باشلار أن يقوم بدراسة لجماليات المكان العربي، كما يطمح أن يكون هذا الكتاب حافزا لكثير من النقاد العرب، للقيام بدراسة جماليات المكان العربي: الجامع، والمئذنة، والبيت، والمقهى...، ولكن الموت اختطفه في عام 1989، دون أن يتمكّن من كتابة ما تمنّى"[3].

يدّعي الناقد أنّه استفاد "كثيرا من منهج باشلار الظاهراتي في تحليله لشاعرية المكان في الإبداعات الغربية"[4]، وإن كان كتابه لا يكشف ذلك، بل إنّه سرعان ما يطلق على منهجه تسميةً وهمية هي "المنهج الملحمي"، الذي لا يُفهم منه سوى أنّه منهج (تكاملي ربّما) يأخذ "بعين الاعتبار العوامل النفسية والاجتماعية والفكرية، وتجليات التاريخ، وتحوّلات الجغرافيا..."[5].

يطمح النابلسي في هذا الكتاب، إلى تأسيس "علم لجمال الرواية العربية المعاصرة"، محذّرا منذ البدء من "السقوط في الإيديولوجيات المتعصّبة، والانزلاق نحو الثوابت الهشّة"[6]، ويبدو أنّ هذا التحذير هو مجرّد تبرير ضمني للتّحرر، أو بالأصّح التسيّب المنهجي الواضح الذي طبع الكتاب بفصوله العشرة التي تجاوزت

ويبدو أنّ المغربية حورية الظل في كتابها (الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص 50) قد تأثرت بهذا الحكم، مع تحوير لغوي بسيط، حين رأت "عدم امتلاكه للآليات المنهجية واضحا، لذلك بدت مقاربته بسيطة وسطحية لموضوع غاية في العمق والصعوبة والالتباس"!!!..

[1] سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص ص 74-128.

[2] ترجمته ونشرته ضمن كتاب جماعي عنوانه (جماليات المكان)، صدر في الدار البيضاء، سنة 1988.

[3] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية، ص 11.

[4] نفسه، ص 23.

[5] نفسه، ص 24.

[6] نفسه، ص 29.

350 صفحة، فجاءت في عمومها انطباعات إنشائية خالية من الإحالات والهوامش العلمية تماما، حتى المقاطع الروائية المستشهد بها غير موثّقة بالصفحات إلاّ نادرا!.

وربما أيضا كان تحذيره من الانزلاق نحو الثوابت تبريرا مسبقا لعدم إخضاع أنواع الأمكنة المدروسة إلى مقاييس منهجية محدّدة، ممّا جعله يحصي 29 نوعا كاملا[1] من "أشكال وجماليات الأمكنة" في روايات هلسا السّبع : المكان الانبنائي أو الافتتاحي، المكان الصوتي، المكان الحنيني، المكان الثالث، المكان المقارن، المكان الرمزي، المكان النفسي، المكان القاصر، المكان العالة، المكان الرحمي، المكان الحلولي، المكان الفوتوغرافي، المكان الشامل، المكان المطلق، المكان الفاتح للشهية، المكان التخطيطي، المكان البوليفوني،....!!!

وهو تقسيم إنشائي لا أساس له، رغم أنّه حاول بعد ذلك أن يجمع هذه الأمكنة في عشرة أقسام (درس كلّ قسم في فصل خاص) : جماليات أمكنة المجمعات السكنية، جماليات أمكنة السّكنى الكبرى، جماليات أمكنة السّكنى الصغرى، جماليات أمكنة المأكل والمشرب، جماليات الأمكنة الطبيعية، جماليات أمكنة الليل والنهار، جماليات الفصول الأربعة كأمكنة، ...

لكن عزاء مثل هذه الدراسة (التي أنجزت عام 1992) هو أنّها تجيء زمنيا وموضوعيا في بدايات الاهتمام بموضوع (جماليات المكان).

ونختم هذا المبحث بالإشارة إلى جهد آخر قدّمه التونسي عبد الصمد زايد في كتابه (المكان في الرواية العربية)، وهو -أصلا- أطروحة دكتوراه ناقشها في جامعة منوبة، يناهز عدد صفحاتها 520 صفحة، وقد بوّبها صاحبها في ثلاثة أبواب و 14 فصلا كاملا.

تتبّع خلالها صورة المكان ودلالاته في مدوّنة روائية عربية متكوّنة من عشر روايات، منتهيا إلى بلورة تلك الصور المكانية ضمن ثلاثة أنواع : المكان المرفوض، والمكان المنشود، والمكان الملاذ.

وكلّ نوع يتفرّع إلى أنواع أخرى وهكذا.

وربّما لم يكن منتظرا من الناقد أكثر ممّا قام به، بحكم "منهج التحليل الاجتماعي" المستند –في مناسبات جزئية أخرى- إلى "منهج التحليل النفسي"[2] الذي قام عليه العمل، لأنّ هذه الرؤية المنهجية السياقية لم تستطع أن تضيف الكثير إلى الدراسات المكانية.

ورغم ذلك فإنّ هذا العمل الأكاذيمي الصارم (المختلف كثيرا عن أعمال ياسين النصير وشاكر النابلسي في مسالة الصرامة المنهجية خصوصا) قد أثار ما لم تستطع

---

[1] نفسه، ص ص 15-21.

[2] عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية-الصورة والدلالة، ص 19.

أن تثيره الدراسات السابقة خاصة ما جاء في الفصل الثالث من الباب الأخير حين تحدّث حديثا استثنائيا (وصفه هو نفسه –بالغرابة وضعف الصلة بالموضوع) عمّا سمّاه "المكان اللفظي الخيالي المجرّد"[1]، قد يكون صدى لما سمّاه جيرار جينات بالفضاء الدلالي (Espace Sémantique)، رغم أنّه لا يحيل عليه.

[1] عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية-الصورة والدلالة ، ص 391.

ثانيا / الجهود النقدية العربية في تطبيق المفاهيم الفضائية الجديدة :

1. مفهوم "التقاطبات المكانية" (Polarités spaciales) (حسن بحراوي نموذجا):

في وقت واحد تقريبا، انشغل المغربيان سعيد يقطين وحسن بحراوي بالرواية موضوعا، وبالسرديات إطارا معرفيا ومنهجيا، منذ نهاية ثمانينيات القرن الماضي وبداية تسعينياته، مع فارق منهجي رفيع؛ إذ تمسّك الأوّل بالإطار المنهجي الصارم للسرديات البنيوية، خصوصا في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) 1989؛ حيث ظلّ أسيرَ ثلاثية (الزمن، الصيغة، الرؤية)، ولم يجد للمكان مكانا في فصول كتابه الثلاثة، بينما تحايل حسن بحراوي قليلا على منهجه حتى يُدرج هذا العنصر السردي المغيّب، فزاوج بين البنية والشكل في عنوان كتابه (بنية الشكل الروائي) 1990، لكسر الانتماء المنهجي الصارم إلى آليات السرديات البنيوية، ممّا مكّنه من تقسيم كتابه إلى ثلاثة أبواب، خصّص الأوّل لبنية المكان في الرواية المغربية، والثاني للبنية الزمنية في الرواية المغربية، والثالث للشخصية في الرواية المغربية.

ورغم أنّ العنوان الفرعي لكتابه كان (الفضاء –الزمن - الشخصية)، إلا أنّه سرعان ما عدل عن الفضاء إلى المكان (على الأقل في عنوان الباب الأوّل : بنية المكان...)، ربّما لأنّ هذا الهاجس الاصطلاحي لم يكن مطروحا وقت تأليف الكتاب.

ولعلّ أول ما يلفت الانتباه في هذا الباب، هو الاحتفاء النقدي المبكّر بمفهوم التقاطبات المكانية (Polarités spaciales) كما بلوره يوري لوتمان في (بنية النص الفني)، ثمّ طوّره جورج ماتووي وجان فيسجربر. ومع أنّ سيزا قاسم كانت أقدم انشغالا بيوري لوتمان، وهي من ترجم عمله إلى العربية، إلاّ أنّها لم تهتم به في (بناء الرواية)، بخلاف حسن بحراوي الذي أُغري به (على حدّ تعبيره)، منطلقا من الثنائيات الشهيرة : الأعلى/الأسفل، المرتفع/المنخفض، اليمين/اليسار، الأمام/الخلف،...؛ إذ "تأتي تلك التقاطبات عادة في شكل ثنائيات ضدية بين قوى أو عناصر متعارضة، بحيث تعبّر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عند اتّصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث"[1].

وقد جرّه إلى تلك التقاطبات ما لاحظه في مدوّنته الروائية من أنّ "عددا كبيرا منها يمكن العثور عليه في كثير من النصوص"[2]، وفضلا عن إيمانه بأنّ "هذه التقاطبات أو الثنائيات الضدّية تنسجم مع المنطق والأخلاق السائدة مثلما تتوافق مع الآراء السياسية التي نعتنقها"[3].

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 33.
[2] نفسه، ص 33.
[3] نفسه، ص 33.

لذلك أعلن صراحة أخذه بمبدأ التقاطب كمفهوم نقدي إجرائي مركزي ثمّ راح يبني عليه مقاربته للفضاء الروائي المغربي، وحين نظر إلى الأماكن المتنوّعة (وظيفيا ودلاليا) التي تزخر بها الرواية المغربية، أمكنهُ التمييز مبدئيا بين "أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال لكي نحصل على ثنائية ضدية أولى سيتلوها اكتشاف ثنائيات وتقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة. وهكذا صار باستطاعتنا أن نعثر، مثلا، ضمن أماكن الإقامة على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية (المنزل مقابل السجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية والشعبية، القديمة والجديدة، الضيقة والمتّسعة، الآهلة والخالية، القريبة والنائية..."[1].

وبهذا يتفرّع الحديث عن التقاطبات المكانية عنده، انطلاقا من تقاطب أصلي (إقامة - انتقال)، ومرورا بتقاطبات فرعية كثيرة.

لقد كان تطبيق حسن بحراوي لهذا المفهوم متينا وعميقا، ومدعّما بمفاهيم نظرية أصيلة، إلى درجة أنّ الدراسات اللاحقة التي حاولت أن تعيد تطبيق هذا المفهوم لم تستطع أن تتخطّى جهوده، بل إنّها كرّرت نفس الأفكار التي طرقها تقريبا، واكتفت بكتابه مرجعا مركزيا ولم تعد إلى يوري لوتمان إلا نادرا، كما فعلت أمينة محمد برانين في كتابها (فضاء الصحراء في الرواية العربية)[2]، ومهدي عبيدي في كتابه (جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة)[3]؛ ولا يهمّنا أن يكون صاحب هذا الكتاب إيرانيا، لأنّه يتقن العربية ويكتب بها.

---

[1] نفسه، ص 40.

[2] أمينة محمد برانين : فضاء الصحراء في الرواية العربية، ص 35.

[3] مهدي عبيدي : جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة. ينظر خصوصا الباب الأوّل بفصوله الأربعة (المكان المغلق، المكان المفتوح، أمكنة الانتقال، الثنائيات المكانية).

2. مفهوم الكرونوطوب **(Chronotope) :**

ارتبط هذا المفهوم بميخائيل باختين الذي نقل المصطلح من العلوم الرياضية إلى علم الأدب، مستعيرا إيّاه للتعبير به "عن الترابط الوثيق بين المكان والزمان (الزمان بوصفه البعد الرابع للمكان).."[1].

وبناءً عليه، اعتقد الدّارسون بصعوبة أو ربّما استحالة فهم المكان بمعزل عن الزمان، فكان (الزمكان) مدخلا لتناول هذه القضية التي صارت عنوانا لكثير من الجهود النقدية العربية، مثل "جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية" (2001) لعبد الحميد المحادين، و"الزمان والمكان في روايات غالب طعمة فرمان" (2002) لعلي إبراهيم،...

وإذا كان بعض النقاد يكتفون بإشارات خاطفة إلى المصطلح، كما فعل حسن نجمي حين ذكر "بنية الفضاء-الزمان(Le chronotope) أو الحوارية والتهجين"[2] موحيا بالمرجعية الباختينية للمفهوم، فإنّ بعضهم الآخر قد خصّص له مبحثا أو فصلا داخل كتاب، كما فعل الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه (تحليل الخطاب السردي)؛ حيث خصّص فصلا لدراسة (الزمكان في "زقاق المدق")، معلّلا هذا "المزج التركيبي" كما سمّاه بين الزمان والمكان "بتمازجهما وتراكبهما حيث يستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان؛ كما يستحيل تناول الزمان؛ في دراسة تنصبّ على عمل سردي، دون أن ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أيّ مظهر من مظاهره"[3]، وكما فعلت أمينة محمد برانين في (فضاء الصحراء في الرواية العربية)؛ حيث خصّصت مبحثا لدراسة (الفضاء والزمن) في رواية المجوس لإبراهيم الكوني، وطّأت له بحديث نظري عن المصطلح تحت عنوان "زمنية الرواية وارتباطها بالفضاء"[4].

أمّا عزوز علي إسماعيل فقد خصّ هذا المفهوم بفصلٍ طويل (70 صفحة كاملة) من كتابه (شعرية الفضاء الروائي)، عنونه بـ : "تعالقات الزمان بالمكان في دفاتر التدوين"، وابتدأه بحديث عن (الزمكانية) بمرجعية باختينية : "الزمكانية مصطلح أطلقه ميخائيل باختين عام 1938، حينما تحدّث عن مفهوم الزمان والمكان chrontope (كذا*)، وتوصّل إلى أنّه من الصعوبة بمكان الفصل بين الاثنين، بحكم أنّهما من مكوّنات العمل السردي التي تتعانق وتتعالق وفق المنظومة الروائية، وأنّ التأمّل النابض الحيّ لا بفصل بينهما..."[5].

---

[1] ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص 5-6.

[2] حسن نجمي : شعرية الفضاء، ص 66.

[3] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 227.

[4] أمينة محمد برانين : فضاء الصحراء في الرواية العربية، ص 183.

* أورده بهذا الشكل الإملائي الخاطئ، ومعروف أنّه يرد في اللغتين الفرنسية والإنجليزية برسم موحّد *(Chronotope)*.

[5] شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ص 128.

ونشير في نهاية هذا المبحث، إلى بعض الدراسات التي تدرس الزمان والمكان معا، موهمة بدراسة (كرونوطوبية) محتملة، لكنّها تخيّب توقّعنا حين نجدها في الأخير تتناولهما منفصلين في كتاب واحد، كما فعل الدكتور باديس فوغالي في كتابه (الزمان والمكان في الشعر الجاهلي)[1] الذي يكتفي بدراسة كلّ عنصر على حدة؛ حيث يقسّم كتابه إلى بابين اثنين، يخصّص أولهما لـ(تجربة الشاعر الجاهلي في مواجهة الزمن)، ويخصّص الثاني لـ(تجربة الشاعر الجاهلي في مواجهة المكان).

وبفصل الزمان عن المكان، بهذه الطريقة تفقد الدراسة روحها الكرونوطوبية القائمة على الترابط الجدلي العميق، نقول هذا رغم أنّ الناقد لم يصرّح بتبنّيه لهذا المفهوم، إلاّ أنّ العنوان يدلّ على بعض ذلك.

[1] باديس فوغالي : الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

3. مفهوم البروكسيميكا: **Proxémique** (اليامين بن تومي وسميرة بن حبيلس نموذجا) :

سبقت الإشارة إلى هذا الاختصاص السيميائي الذي يهتمّ باستعمال المكان لأغراض تواصلية، ويركّز على العلاقات بين الكائنات الحيّة المحكومة بالتقارب المكاني، فرأينا أنّ هذا العلم الذي أسّسه الأنثروبولوجي الأمريكي إدوارد هول (Edward Hall)، قد تداوله الدارسون العرب بتسميات مختلفة (البروكيسيميكا، البروكسيميا، علم المكان، علم دلالات المكان، الجوارية،...).

كما سبقت إشارة البحث إلى أنّ هذا الحقل نادر التناول في النقد العربي المعاصر، لذلك فإنّ صدور كتاب نقدي جزائري يستعرض هذا المفهوم نظريا، ثمّ يسعى إلى تطبيقه على نماذج سردية عربية، في حدّ ذاته إنجاز علمي جدير بالاهتمام.

من هذا المدخل، ينبغي الاحتفاء بكتاب (التفاعل البروكسيمي في السرد العربي)[1] لصاحبيْه: د. اليامين بن تومي، ود.سميرة بن حبيلس (وهما أستاذان في جامعة سطيف)، دون أن نهتمّ بإشارة سابقة إلى هذا المنجز في أطروحة الباحثة منى بشلم التي قلّلت من أهمّيته، ولاحظت "رغم الجهد التنظيري المبذول فيه قلّة الاستفادة منه بسبب ضعف الترجمة"، كمّا سجّلت على القسم التطبيقي تلك "السطحية الكبيرة في التحليل والانتقالات غير الواضحة من فكرة إلى أخرى دون روابط بيّنة بين هذه الأفكار"[2].

تكمن أهمّية هذا الكتاب، أوّلا في أنّه الأوّل من نوعه في النقد العربي حسب اطّلاعنا، إضافة لازدواجية وظيفته، فهو –من جهة- يعرّف بهذا الحقل المعرفي الجديد، انطلاقا من أفكار رواده (وخاصّة إدوارد هول)، وهذا يقتضي مجهودا لغويا وذهنيا كبيرا.

وهو –من جهة ثانية- يحاول تطبيق تلك الأفكار على نصوص قصصية وروائية عربية مختلفة، وهذا -أيضا- يقتضي مجهودا مضاعفا؛ من خلال فهم الآليات البروكسيمية ثمّ نقلها إلى النصّ المدروس.

ولا يغامر المؤلّفان باختيار ترجمة محدّدة لهذا العلم؛ بل يختاران الصيغة المعرّبة (البروكسيمي) عنوانا للكتاب، وإن كانا بعد ذلك يتردّدان من خلال اختيارات عديدة، مثل "نظرية البروكسيما"، "علاقة الجوار"، "دوائر القرب"،...

ينطلق الكتاب من طرح أسئلة إشكالية، تطرحها النظرية البروكسيمية :

---

[1] اليامين بن تومي، سميرة بن حبيلس : التفاعل البروكسيمي في السرد العربي –قراءة في دوائر القرب، ابن النديم للنشر-وهران/دار الروافد الثقافية-بيروت، ط1، 2012.

[2] منى بشلم : شعرية الفضاء في الرواية الجديدة بالجزائر، أطروحة مقدّمة لنيل دكتوراه العلوم، جامعة قسنطينة 1، 2014-2015، ص 95.

"لماذا يحسّ الناس بالوحدة في أماكن غير مألوفة لديهم ؟

لماذا ينزعج كثير من الناس (من) رفع الصوت في أماكن معيّنة ؟

لماذا ينزعج الأفراد حين يقترب منهم الآخرون بمسافة معيّنة ؟

ما السرّ الذي يجعل بعض (الناس) يشعر بالحرج من التلفظ بكلمات بعينها في أماكن بعينها..."[1].

ثمّ ينتقلان إلى تعريف الإطار المنهجي لهذه الأسئلة، والذي هو البروكسيما ذاتُها، نقلا عن إدوارد هال : "دراسة كيف يعي الإنسان البُنى الدقيقة للفضاء، المسافة بين الشخص في بيئته وتحويلاتها، تنظيم الفضاء في منازلنا وبناياتنا، والحدود في مناطقنا...".

وعليه فإنّهما يقترحان تعريفها مرّة أخرى بأنّها "علم يهتمّ بكلّ ما له علاقة بالقرب أو الجوار، وهتان (كذا!) صفتان بالفضاء (المكان والزمان)، يدرس (المساحات التي يتركها المتحدثون فيما بينهم بغية معرفة النظام البروكسيمي لكلّ مجتمع"[2].

وفي سياق آخر، يترجمان تعريفا آخر لهذه النظرية يشدّد على مفهوم المسافة الفاصلة بين أطراف العملية التواصلية : "هي استعمال الفضاء لأهداف تبليغية، وفي هذه الحالة من الضروري : معرفة المسافة التي يحافظ عليها المتخاطبون فيما بينهم، لأنّها تحدّد العلاقة بين المتحدّثين (نوع العواطف، التأثير، الدرجات الاجتماعية، الطباع، أنماط السلوك المختلفة)[3].

ثمّ يفصّلان مفهوم المسافة في لغة الحوار، كما صاغه هال الذي استحدث هذه الثقافة الاجتماعية حين حدّد أنواع المسافات على محوريْ البعد والقرب بهذا التقدير[4] :

1. مسافة حميمة (Distance intime) :

- قريب : تماس الأجساد.

- بعيد : 15 – 20 سم.

2. مسافة شخصية (Distance personnelle) :

- قريب : 45 – 75 سم

- بعيد : 75 – 1,25 م

---

[1] التفاعل البروكسيمي، ص 10.

[2] نفسه، ص 39.

[3] التفاعل البروكسيمي ، ص 39.

[4] نفسه، ص 155 (الهامش 3).

3. مسافة اجتماعية (Distance sociale) :

- قريب : 1,20 – 2,10 م

- بعيد : 2,10 – 3,60 م

4. مسافة جماهيرية (Distance publique) :

- قريب : 3,60 – 7,50 م

- بعيد : من 7,50 إلى .....

وعلى العموم، فإنّ الكتاب يخوض في أهمّ القضايا المكانية التي يهتمّ بها الدّرس البروكسيمي خوضا نظريا واسعا (في المدخل، وفي الفصل الأول، وفي الجزء الأوّل من الفصل الرابع)، وبعد ذلك ينتقل إلى التحليل التطبيقي؛ فيتناول التجربة المكانية (من منظور هال) في رواية (المرفوضون) لإبراهيم سعدي، وتأنيث البروكسييمي في رواية (اكتشاف الشهوة) لفضيلة الفاروق، كما يتناول الخصوصية البروكسيمية في رواية (عرس الزين) للطّيب صالح، وهامشية المكان وشعرية الجغرافي في رواية (المنبوذ) لعبد الله زايد، وسردية المكان في مجموعة السعيد بوطاجين القصصية (تاكسانة؛ أوّل الزعتر آخر الجنة)، وسيميائية المسافات في رواية (النسيان) لعباس سليمان، ودوائر القرب في رواية "شجيرة حناء وقمر" لأحمد التوفيق، ولعبة الضمائر وقرب المسافة التخاطبية في مجموعات قصصية مختلفة.

ورغم الأهمية الكبيرة لما يقدّمه هذا الكتاب، في بابه، ينبغي الإشارة إلى مسألتين سلبيتين فيه :

الأولى تخصّ مراجعه التي نستغرب أن تتجاور فيها مؤلفات إدوارد هال، مع مذكرة ليسانس في موضوع البناء الروائي في إحدى روايات المنفلوطي!. والثانية تتعلّق بكثرة الأخطاء اللغوية* في الصياغة التعبيرية لأسلوب الكتاب، رغم تخصّص المؤلّف الأوّل (بن تومي) في تحليل الخطاب، وتخصّص المؤلّف الثاني (بن حبيلس) في اللسانيات، وهي أخطاء غريبة جدّا في كتاب من هذا النوع، قد يكون الوحيد من نوعه –إلى حدّ الآن- في النقد العربي.

* تراجع خصوصا الصفحات : 25، 47، 53، 84، ...

4. مفهوم الجيوبوليتيكا **Géopolitique** لدى مراد عبد الرحمن مبروك :

في الواقع لم يصادفنا هذا المفهوم الغريب إلاّ عند الناقد المصري الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك، الذي قام بإدخال المفهوم الجيوسياسي إلى الأدب، وسمّاه "الجيوبوليتيكا الأدبية"، ضمن كتابه (جيوبوليتيكا النص الأدبي) سنة 2002.

وقد استلهم هذا المصطلح بصيغته الإنجليزية Geopolitik من عالم الجغرافيا السياسية، بمعنى "تحليل العلاقات السياسية الدولية على ضوء الأوضاع والتركيب الجغرافي ولهذا فإنّ الآراء الجيوبوليتيكية يجب أن تختلف مع اختلاف الأوضاع الجغرافية التي تتغيّر بتغيّر تكنولوجيا الإنسان وما ينطوي عليه ذلك من مفاهيم وقوى جديدة لذات الأرض"[1].

مشيرا إلى أنّ هذا المصطلح قد نشأ في أحضان الدراسات الجغرافية السياسية، اعتمادا على وصف حقائق الوضع الجغرافي من خلال ارتباطه بالقوى السياسية، وكذلك دراسة تفاعل تلك القوى وتصارعها ضمن الإطار المكاني.

يُعنى هذا المفهوم -بالأساس- "بالتغيّر الذي يطرأ على جغرافية الأرض نتيجة تغيّر الرؤى السياسية والفكرية"[2].

ووفقا لذلك، نقل الناقد هذا المفهوم من إطاره الجغرافي إلى الإطار الأدبي، بحكم ما بينهما من قواسم مشتركة؛ حيث يلاحظ أنّ "الجيوبوليتيكا في الدراسات الجغرافية تتماشى مع جيوبوليتيكا النص الأدبي، لأنّ كلاً منهما يتعامل مع المكان على الرغم من التباين في طريقة المعالجة المكانية لكِلا العلمين (علم الجغرافيا – علم النص)..."[3].

وبعد تقديم نظري وجيز للمفهوم، انتقل إلى التطبيق من خلال تناول التضاريس الفضائية المختلفة لرواية صنع الله إبراهيم (ذات)، وقد طبّق هذا المفهوم خصوصا في حديثه عن (التضاريس المكانية النّصية) التي قسّمها إلى قسمين :

قسم سمّاه "حيّز التضاريس المكانية"، وآخر هو "حيّز التتابع المكاني"، ملاحظا تَمثُّل التضاريس المكانية في الرواية من خلال المستويات الآتية[4] :

1. الأمكنة الشعبية.
2. البنوك والمؤسسات العامة والخاصة.
3. الشركات الاستثمارية والوهمية.

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك : جيوبوليتيكا النص الأدبي "تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2002، ص 07.

[2] نفسه، ص 10.

[3] نفسه، ص 09.

[4] مراد عبد الرحمن مبروك : جيوبوليتيكا النص الأدبي "تضاريس الفضاء الروائي نموذجا ، ص 101.

4. الأمكنة الدولية.
5. الأمكنة العسكرية والسياسية والسلطوية.
6. الأمكنة الترفيهية والأرستقراطية.
7. الأمكنة الدينية.

مع ملاحظة أنّ الناقد في تطبيقه لهذا المفهوم كان يركّز دائما على فكرة "التحوّل المكاني" داخل المستويات السردية للنص وفقا لتغيير الرؤية الفكرية للراوي، تماما كما تتغيّر جغرافية الأرض بفعل تغيّر الرؤى السياسية. ولو أنّ الناقد لا يتعمّق كثيرا في شرح تلك التحوّلات والتغيّرات، خاصّة حين يكتفي ببلورة ذلك في جداول طويلة دون تحليل.

5. الجهود النقدية العربية في مجال الاشتغال الفضائي في الكتابة الشعرية :

تصبّ هذه الجهود ضمن الفضاء الطباعي للقصيدة العربية، وتندرج ضمن اهتمام نقدي عربي متأخّر، نتيجة التأخّر في الانتقال من الثقافة الشفوية إلى الثقافة البصرية.

وقد ابتدأ هذا الاهتمام الفضائي الجديد بإشارات جزئية ضمن كتب نقدية متفرّقة، عند أمثال المغربي محمد بنيس، واللبناني شربل داغر، ثمّ أصبحنا نقرأ كتبا كاملة في هذا النوع من الفضاء، الذي يتّخذ له النقاد من الكتابة الشعرية جنسا حيويا مفضّلا، مثل : (الشكل والخطاب) لمحمد الماكري (1991)، و(القصيدة التشكيلية في الشعر العربي) لمحمد نجيب التلاوي (1998)، و(التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث) لمحمد الصفراني (2008)،...

ومن أقدم الإشارات النقدية التي اهتمّت بهذا الموضوع الجديد، ما فعله محمد بنيس في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) الذي ظهرت طبعته الأولى في وقت متقدّم (1979)، حيث تحدّث عمّا سمّاه "بنية المكان"؛ معتبرا أنّ "أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا، أو ترفا فكريا، أو لعبة مجانية"[1]، ومشيرا إلى أنّ تحكّم التصور التقليدي في قراءة النّص الشعري هو الذي قاد إلى عدم الاهتمام بالمجال البصري للشعر.

قدّم بنيس ثلاثة نماذج شعرية مغربية لإدراك بنية المكان، انطلاقا من قانونين اثنين يتحكّمان في تلك البنية هما[2] :

1. لعبة الأبيض والأسود
2. مستويات اللون داخل النص.

وفي سنة 1990، عاد في الجزء الثالث المتعلّق بالشعر المعاصر من كتابه (الشعر العربي الحديث) للتّعمق في "المكان النصي"[3] ضمن الوقفة الإيقاعية، مركّزا على علامات الترقيم وقوانين الوقفات وأنواعها.

أمّا شربل داغر، فقد خصّص الفصل الأول من كتابه (الشعرية العربية الحديثة) لدراسة ما سمّاه "الشّكل الخطّي"[4]، مركّزا على الإشارات الخارجية غير اللغوية؛ كالرسوم والصور الفوتوغرافية المصاحبة للقصائد، والعناوين والحواشي، وما سمّاه أيضا بالتنفيذ الطباعي (مع ما يتضمّنه من دراسة لعلامات الترقيم والتنويعات الطباعية)، كذلك تناول "المساحة النصّية" للقصيدة (بما فيها من مساحة بيضاء،

---

[1] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2014، ص 99.

[2] نفسه، ص 106-109.

[3] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث 3، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1996، ص 111.

[4] شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة –تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، طَ، 1988، ص 13.

ومساحة مفتوحة، ونهاية الشكل التناظري)؛ منتهيا إلى أنّ "القصيدة باتت جسما طباعيا، وله هيئة بصرية [...] مع القصيدة الجديدة بات الشعر العربي يقترب أكثر من القراءة منه إلى الإلقاء (أو المنبرية)، ويناسب الصلة الانفرادية بين قارئ ومطبوع شعري أكثر منها بين الشاعر-الخطيب والجماعة. بات الشاعر (مُبصرًا) متحقّقا من إمكانات الطباعة، حسّاسا لفنونها وحيلها ولطائفها"[1].

وإذا كانت تلك الإشارات النقدية جزئية، لا تتجاوز صفحاتها 25 صفحة في أحسن أحوالها، فإنّ المغربي محمد الماكري يخصّص كتابا كاملا لدراسة هذا الفضاء الشعري البصري، في كتاب (الشكل والخطاب)، الذي هو –في الأصل- أطروحة جامعية أشرف عليها (الناقد المغربي الكبير محمد مفتاح)، قد تكون أوّل أطروحة عربية تُكرّس لمسألة "الاشتغال الفضائي في النص الشعري"[2].

انشغل الماكري في كتابه بدراسة امتزاج الشكل البصري بالخطاب اللغوي في الشعر المغربي، من موقع منهجي ظاهراتي، يحيط بالمجالات الأساسية التي اهتمّت بالمعطى البصري (نظرية الأشكال، البلاغة البصرية، السيميوطيقا).

يقع (الشكل والخطاب) في ثلاثة أبواب، وأحد عشر فصلا، تدرّج الناقد خلالها من النظري إلى التطبيقي، بين "الإطار النظري الإدراكي وتلقي المعطيات البصرية" و"الخط والشكل الطباعي"، و"الشعر، من العرض الشفوي إلى العرض البصري"؛ حيث ركّز على أهمّ الأشكال والتقنيات الفضائية وأهمّ مظاهر "التفضية" الشعرية، مع تركيز خاص على "التجربة الفضائية في الشعر المغربي"، ختمها بدراسة نصّية[3] نموذجية لبلاغة الاشتغال الفضائي في قصيدة (هكذا كلّمني الشرق موسم الحضرة) للشاعر محمد بنيس.

والحقيقة أنّ مثل هذه الدراسة العميقة قد مهّدت لظهور دراسات مشابهة، من أبرزها دراسة الناقد السعودي الدكتور محمد الصفراني حول (التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث)، وهي دراسة متينة أيضا، تتتبّع التشكيل البصري في نموذج شعري عربي جديد يبحث عن "فضاء جديد"؛ يقوم على فرضية أنّ "المزج بين الفنون والأشكال التعبيرية وسيلة خلاقة تمنح الشعر طاقة جديدة وقدرة على إنتاج الدلالة تُجاوز قدرة الكلمة وتستجيب لمتطلّبات حضارة الصورة"[4].

درس الصفراني كل تلك المعطيات في ثلاثة أبواب وتسعة فصول، إضافة إلى مدخل منهجي. كان كلّ باب متعلّقا بالتشكيل البصري من خلال ارتباطه بأحد الأشكال

---

[1] نفسه، ص 33.

[2] محمد الماكري : الشكل والخطاب-مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 05.

[3] محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص ص 255-314.

[4] محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، المركز الثقافي العربي-بيروت، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2008، ص 06.

الثلاثة التي أسهمت في إغناء جماليات التشكيل الشعري، على مستوييْ العين المجرّدة وعين الخيال، وهي : الرسم، والطباعة، والسينما.

وخلافا لمن يعتقدون أنّ التشكيل البصري هو ثورة على الثقافة الشفوية، يعتقد الصفراني أنّ "التشكيل البصري إنّما هو إحضار للصوت وإلحاح عليه ورِدّةٌ إلى مراحل الثقافة الشفهية التي ظنّ الجميع أنّ الإبداع الشعري قد تجاوزها"[1]. لأنّ التشكيل البصري في الشعري العربي، إنّما مورِس لتحقيق هدفين أساسيين [2]:

أ. تسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي تسجيلا بصريا.

ب. تسجيل دلالة فعل ما تجسيدا بصريا.

تطمح دراسة محمد الصفراني هذه إلى تأسيس علم جديد، يقترح تسميته "علم تجويد الشعر العربي الحديث"[3]، انطلاقا من الفضاء البصري للقصيدة، وهو ما حفّزه بعد ذلك إلى إنجاز كتيّب جديد[4] يشرح ملامح هذا "العلم"، ويقيم "محاقلة" (مفاعلة بين حقلين) بين تجويد القرآن الكريم والنقد الأدبي؛ يعتقد خلالها أنّ تجويد القرآن هو الذي أمدّ النقد الأدبي بثقافة تجويد الشعر.

وينبغي الإشارة ضمن كلّ هذه الجهود النقدية المهتمّة بالاشتغال الفضائي في الشعر، إلى أنّ النقد الجزائري بدوره لم يكن بمنأى عن ذلك؛ حيث نوقشت بعض الرسائل الجامعية في هذا الموضوع، كرسالة الدكتور محمد الصالح خرفي[5]، ورسالة الدكتورة وسيلة بوسيس[6]، وبعض الدراسات الأخرى التي أغنت مفهوم الفضاء الشعري؛ كدراسة الدكتور اسطمبول ناصر (بصريات الفضاء الشعري المعاصر)[7]، ودراسة الدكتور يحيى الشيخ صالح الذي خصّص ما يقارب نصف كتابه (حداثة التراث/ تراثية الحداثة)[8] لبحث "الفضاء الطباعي للنص الشعري الحديث" والوقوف على "التشكيل والعلامات غير اللغوية في النص الشعري المعاصر"، بروح تأصيلية

---

[1] محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 278.

[2] نفسه، ص 278.

[3] نفسه، ص 277.

[4] محمد الصفراني : تجويد الشعر العربي الحديث، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 2011.

[5] محمد الصالح خرفي : جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري قسنطينة، 2005-2006، (ينظر بوجه خاص المبحث الثالث من الفصل الثالث : المكان النصي/الطباعي).

[6] وسيلة بوسيس : دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري-قسنطينة، 2011-2012.

[7] مجلة (سيميائيات)، دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات بجامعة وهران، العدد01، خريف 2005، ص ص 131-163.

[8] يحيى الشيخ صالح : حداثة التراث/ تراثية الحداثة –قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، دار الفائز، قسنطينة، ط1، 2009، ص ص 135-237.

وتجديدية معا، مستفيدا من الجهود السابقة (الماكري، شربل داغر، التلاوي...) في قراءة جديدة لنصوص شعرية عربية مختلفة.

أمّا الدراسات التي أشارت إلى الفضاء البصري في سياق حديثها عن العتبات، أو النصوص الموازية فهي كثيرة ويصعب حصرها.

ثالثا / الجهود العربية في إثراء مفاهيم المصطلح (الحيز عند عبد الملك مرتاض نموذجا)

1. (الحيز) بديلا اصطلاحيا ثابتا في مواقف نقدية متغيرة :

في غمرة المصطلحات الكثيرة التي واجه بها النقاد والباحثون العرب هذا المفهوم الأجنبي (الفضاء، المكان، الحيز...)، تبرز أمامنا الجهود الكبيرة التي يبذلها الدكتور عبد الملك مرتاض في هذا الحقل الاصطلاحي تحديدا. فقد اقترح "الحيز" مقابلا مثاليا للمصطلح الأجنبي (Espace) الفرنسي، أو (Space) الإنجليزي، واستمات في الدفاع عنه؛ بحيث لم يحرص على مصطلح –خلال مساره النقدي الطويل- حرصَه على (الحيّز)، وإن كان كلّ الكلام الذي قيل في هذا المصطلح قد أعاده مرّات عديدة، في مناسبات نقدية كثيرة، لم يبتغ من ورائها سوى التأكيد ثمّ التأكيد.

وبعد بحث طويل في مدّونته النقدية العريضة، التي تجاوزت العشرين كتابا من كتبه التي ذهب فيها -فعلا- إلى الحيّز، تبيّن لنا أنّ أوّل عهده بهذا المصطلح يمكن أن يعود إلى كتابه (الألغاز الشعبية الجزائرية)؛ حيث ميّز -بالاعتماد على بعض المرجعيات الفلسفية الأجنبية- بين الحيّز (Espace) والامتداد (Etendue)، هذا الأخير الذي ليس سوى سطح ذي بعديْن، بخلاف الحيّز الذي هو حجم بثلاثة أبعاد[1].

كما أومأ في نفس الموضع إلى الحَيْزِية [2](Spatialité)، وإلى (الحيز الدلالي)[3] عند جيرار جنيت، وحصر الحيز في مجالين أساسيين[4] :

أ. مجال جغرافي حقيقي.

ب. مجال رمزي بحت.

كلّ هذه المفاهيم أوردها في الفصل الثالث (الحيز في الألغاز الشعبية) من أوّل أقسام الكتاب، وقد سبق له أن نشر هذا الفصل كاملا في مجلة (الثقافة)[5]، عام 1980، ممّا يعني أنّ تلك السنة قد تمثّل أقدم استعمال للحيّز في مساره النقدي.

وقد كرّر غير مرّة تلك الإشارات الأولى، مع إعادة التذكير بالفرق بين (الامتداد) و(الحيز) في كتاب آخر له (الأمثال الشعبية الجزائرية)[6] الذي يقترب من السابق في الموضوع وتاريخ الإنجاز والنشر.

---

[1] عبد الملك مرتاض : الألغاز الشعبية الجزائرية- دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 83.

[2] نفسه، ص 84.

[3] نفسه، ص 87.

[4] نفسه، ص 89.

[5] الثقافة، السنة 10، العدد، 56، مارس – أبريل 1980، ص 75.

[6] الأمثال الشعبية الجزائرية – دراسة في الأمثال الزراعية والاقتصادية بالغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 63.

كما نقرأ في الفصل الثاني من القسم الثاني من كتابه (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟) حديثا محتشما عن "مظاهر الحيز" في نصٍّ لأبي حيّان التوحيدي[1]، ضمّنه حديثا عن تداخل الحيّز مع الامتداد، وتداخل الحيز مع الزمان.

وفي كتابه (عناصر التراث الشعبي في "اللاز")؛ في الفصل الثاني من قسمه الثاني تحديدا، نقرأ حديثا تطبيقيا عن "الحيز والزمان في (اللاز) من خلال الأمثال الشعبية"[2].

وبمثل هذا النزوع التطبيقي المحض، الخالي من المقدّمات النظرية الاصطلاحية درس في كتابه (القصة الجزائرية المعاصرة) ما سمّاه في الفصل الثاني من القسم الثاني من الكتاب "خصائص الحيز في القصة الجزائرية المعاصرة"[3] اعتمادًا على خمس مجموعات قصصية لـ(بن هدوقة، فاسي، منور، السايح، عثمان سعدي).

الملاحظ أيضا، أنّ دراسة الحيّز عند عبد الملك مرتاض، لا تقف عند حدّ هذا الجنس أو ذاك النوع، بل تشملها جميعا من الشعر إلى القصة إلى الرواية إلى المقامة إلى الأمثال والألغاز الشعبية، أو الحكايات الشعبية؛ كما فعل في كتابه (ألف ليلة وليلة)؛ حيث درس –في مستواه الرابع- "الحيز في حكاية حمّال بغداد"، ملاحِظًا أنّ حكايات ألف ليلة وليلة من أزخر الآثار الإنسانية "بالتنوّع في الحيز"، والشّسوع في الفضاء، والغرابة في المكان"[4].

وحين أقدم على اختبار ذلك تطبيقيا في حكاية حمّال بغداد، ميّز على صعيد الحيّز عدّة مستويات، هي[5] :

1. الحيّز الجغرافي،
2. الحيّز الشبيه بالجغرافي،
3. الحيّز المائي،
4. الحيّز المتحرّك،
5. الحيّز التائه،
6. الحيّز الخرافي،
7. الحيّز العجيب الغريب.

---

[1] النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983، ص 99.

[2] عناصر التراث الشعبي في "اللاز" –دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1987، ص 74.

[3] القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص ص 99-133.

[4] ألف ليلة وليلة –تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 113.

[5] نفسه، ص ص 113- 152.

وقريبا من هذه الأجواء الشعبية، راح -في الفصل الثاني من القسم الثاني من كتابه (الميثولوجيا عند العرب)- يتناول "الشخصية الأسطورية وحيّزها"، ومنذ البداية انحاز إلى الحيّز مقابلا لمصطلح (Espace)، ثائرا على أولئك الذين اختاروا (المكان)، مقرّرا أنّ "من السذاجة اصطناع مصطلح المكان للشخصية في الرواية أو الأسطورة أو القصة أو سواهنّ من الأجناس الأدبية، والمدرسية والشعبية معا، ذلك بأنّ المكان كأنّه إنّما وُضع أصلا للجغرافيا لا للفن، أي للحقيقة لا للخيال. ينضاف إلى كلّ ذلك أنّ المكان يقف عاجزا عن احتمال الأخيلة في تحليقاتها المجنّحة، والإبداعات في ابتكاراتها الشموس. فالمكان ينتهي من حيث يبتدئ الحيّز"[1].

كما يثور ضدّ الذين يقابلون المصطلح الأجنبي بمصطلحيْ (الفراغ) أو (الفضاء)، على السّواء، بحجّة أنّ "الفراغ يعيّن حالا خاصّة تتمثّل في انعدام وجود جسم مادي ما، كالفراغ الذي نجده من حول الأرض، وعبر الكون الخارجي، فكأنّ الفراغ هو أخصّ من الفضاء الذي هو أشمل لأكبر مساحة وأشسعها من الفراغ اللامتناهي.

من أجل ذلك قالوا : الفضاء لكلّ هذه العوالم التي تسبح فيها الكواكب السيّارة [...] ونتيجة لكلّ ذلك فإنّ الفراغ يكون بالضرورة أقلّ مساحة، وأدنى مدى من الفضاء..."[2].

وإذا كان الفضاء أوسع من الفراغ، وكلاهما "لا يسمح للجسم بالاستقرار، ولا للأحجام من الارتكاز إلا بإضافة عامل حيّزي آخر، هو وجود أرضية ما، أو ما يضارعها من الأجسام المادية"[3].

فإنّ الحيّز يتّسع لكلّ تلك العوالم والمفاهيم، فهو في تصوّره "عالم من الامتدادات والأحجام والأجسام والأثقال والخطوط والتعريجات ...هو عالم لا حدود له، بحيث يشمل كلّ الامتدادات في أشكالها الهندسية المختلفة، كما يشمل الخطوط المستقيمة، والمنكسرة، والمنحرفة، والأفقية، والعمودية..."[4].

وحين يفرغ الدكتور مرتاض من تحديد الفروق بين هذه المفاهيم النظرية المتداخلة، ينتقل إلى دراسة حيّز الأسطورة دراسة تطبيقية، ينتهي من خلالها إلى تمييز ثلاثة أضرب حيزية[5] :

حيّز جغرافي، وحيّز خرافي، وحيّز شبه أسطوري.

---

[1] الميثولوجيا عند العرب- دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب/الجزائر، الدار التونسية للنشر/تونس، 1989، ص 90-91.

[2] نفسه، ص 90.

[3] نفسه، ص 90.

[4] نفسه، ص 91.

[5] الميثولوجيا عند العرب ، ص ص 90-96.

ويبدوا أنّ هذه المفاهيم الواسعة للحيّز عنده، تجعلها (دون أن يقصد إلى ذلك) تصلح للشعر أكثر من الأجناس الأخرى، كما يبدو حين يدرس الحيّز في قصيدة الشاعر اليماني عبد العزيز المقالح (أشجان يمنية) عبر كتابين مختلفين من كتبه، يتناولان القصيدة نفسها، هما (بنية الخطاب الشعري) و(شعرية القصيدة قصيدة القراءة)؛ فقد كرّس الفصل الثالث من كتابه الأوّل لدراسة "خصائص الحيّز الشعري" في تلك القصيدة، متصوّرا الحيّز مثل "تحديد اللوحة الفنّية المتّسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية"[1]، فهو "ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للزمان، وإنّما تصوّر ينطلق من تمثّل شيء يتّخذ مأتاه من مكان وليس به، ثمّ يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيّز المتشجّرة عن هذا الحيّز الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبدا، لأنّ كلّ حيّز يفضي إلى حيّز آخر؛ فترى الصورة الفنية تتعمّق بانشطارها إلى أشطار، وتجزئها إلى تركيبات، وبمثل ذلك تستوفي الرؤية موقعها فتتبوّأ مكانا مكينا"[2].

وبعدما انتقل من التنظير إلى التطبيق، لاحظ شدّة تنوّع أشكال الحيّز في القصيدة إلى حدّ الحديث عن عشرة أنواع من هذا الحيّز، لكنّه اكتفى بدراسة خمسة منها فقط[3]:

1. الضيق بالحيّز الراهن، والبحث عن حيّز بديل.
2. الحيّز المتحرّك.
3. الحيّز المحاصر.
4. الحيّز المحفوف بالأخطار.
5. التصارع مع الحيّز.

وهي في الحقيقة ليست أنواعا قائمة بذاتها، بحيث يمكن اعتماد دراستها في قصيدة أخرى مع الحفاظ على عناوينها المحدّدة لها، لكنّها أنواع فرعية إجرائية يمكن أن يختلف تطبيقها من ناقد إلى آخر في نفس القصيدة. كما نلاحظ أنّ تلك الأنواع تتداخل، بحيث يمكن أن يدخل النوعان الثالث والرابع (المحاصر، والمحفوف بالأخطار) داخل نوع واحد.

وما يزيد تأكيد وجهة نظرنا، دراسته للحيّز في نفس القصيدة المدروسة سابقا، ضمن المستوى الرابع من كتابه (شعرية القصيدة قصيدة القراءة)؛ حيث يقدّم "قراءة تحت زاوية الحيز لقصيدة (أشجان يمانية)"، فيتطرّق لأضرب عديدة من الحيّز، أوّلها "حيّز النص" (وهو ما قد يلتقي مع ما يسمّيه آخرون الفضاء الطباعي) الذي لم

---

[1] بنية الخطاب الشعري –دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص 113.
[2] نفسه، ص 113.
[3] نفسه، ص ص 122- 152.

يستأثر بكبير اهتمامه، بل اكتفى بالإشارة -خلاله- إلى موقع النص من الديوان، ومقاس حجمه، وطبعته، ورسم غلافه، ووحداته الشعرية (سطوره) ضمن لوحاتها أو نسائجها، وكلّ ذلك في ثلاث صفحات، لا أكثر[1]، ممّا يدلّ على قلّة اهتمامه بهذا النوع من الأحياز، ثمّ تناول (الحيز السطحي للنص)؛ بمعنى "التشكيل النسجي الذي يحكم البنية السطحية لهذه القصيدة"[2].

أمّا الضرب الثالث (الحيز السيميائي)، فقد أطال الوقوف عنده، باعتباره أهمّ الأضرب الحيْزيّة لديه، مكّنته من الوقوف على ثلاثة مظاهر حيْزية[3] :

1. الحيّز الجغرافي (الحيز/الوطن).
2. الحيّز / المنفى.
3. الحيّز المحايد.

وقبل هذه الممارسة التطبيقية، كان الناقد قد مهّد لذلك –في الكتاب ذاته- بمعالجة نظرية للمصطلح، استقرّ خلالها على اصطناع (الحيّز) للمصطلح الأجنبي الذي استعرضه في ألسن أوروبية مختلفة : (Espace) الفرنسي، و (Space) الإنجليزي، و (Raum) الألماني، و(Spasio) الإيطالي، و(Espacio) الإسباني،... مشيرا إلى أنّه "ليس مفهوما نقديا أصلا [...] وإنّما هو مصطلح ينتمي إلى معرفيات إنسانية شتى كالجغرافيا، وعلم الفضاء، وعلم السياسة [...]، ثمّ الحيّز الفلسفي..."[4].

ثمّ عرض للترجمات العربية المختلفة لمصطلح (Espace)، وعلى رأسها (الفضاء)، فلاحظ أنّها "ترجمة فطيرة"[5] (والرأي الفطيرُ في اللغة هو الرأي المتسرّع الذي يُبدى قبل النضج وقبل التثبّت منه)، وانتصر للحيّز، محدّدا الفروق الجوهرية الدقيقة بين تلك المترادفات الاصطلاحية :

"هناك جملة من المترادفات، والمتقاربات المعاني من الألفاظ، كلّها يمكن أن ينصرف إلى هذا المعنى مثل : (المجال) و(الحقل) و(المكان) و(الفضاء). ومن جملة ما كنّا لاحظناه أنّ المكان يُطلق على الحيز الجغرافي المادي (الأرض بما ينشأ عنها عن وجود الصحاري، والجواري والرّواسي، والأَوَاخي...)؛ وإنّ الحقل والمجال ضيّقا الدلالة بحيث لا يكادان ينصرفان إلا إلى مدلولات محدودة بالجغرافيا والاستعمال. على حين أنّ الفضاء يجب أن ينصرف إلى الدلالة على الفراغ الذي يحيط بالأرض... بينما الحيّز (وهو مصطلحنا) شديد التّسلّط بحيث يستطيع أن

---

[1] شعرية القصيدة قصيدة القراءة-تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص ص 185-188.
[2] نفسه، ص 188.
[3] نفسه، ص ص 191-231.
[4] شعرية القصيدة قصيدة القراءة ، ص 180.
[5] نفسه، ص 179.

ينصرف إلى اليابس والمائي، وإلى الملموس من المكان، وإلى مجرد الممتلئ بالهواء والغاز، كما يجب أن ينصرف إلى كل الخطوط، والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والقامات، والامتدادات، والأشكال على اختلافها..."[1].

وهذا الكلام ليس جديدا، بالقياس إلى ما قاله سابقا في (الميثولوجيا عند العرب)، ولا يختلف كثيرا عمّا سيجيء في كتب لاحقة، كما هو الأمر في كتابه (ألف ياء)؛ حيث لاحظ أنّ "المكان يعني الجغرافيا، وأنّ الفضاء يعني الأجواء العليا التي لا سيادة لأيّ بلد فيها، والفضاء يعني الفراغ بالضرورة. أمّا المجال فقد يعني الحيّز الأعلى الذي يقوم فوق وطن ما. والذي يكون في متناول الطيران، وتحت سيادة ذلك الوطن وسلطته، بينما الحيّز [...] قادرٌ على أن يشمل كلّ ذلك بحيث يكون اتجاها، وبعدا، ومجالا وفضاءً، وجوّا، وفراغا، وامتلاءً، وخطّا [...] إنّ الحيز هو كلّ فراغ أو حركة أو اتجاه أو بعد أو طول أو عرض أو حجم أيضا، ولكن ممّا ينشأ عن شطحات الخيال..."[2].

ويلاحظ أنّ هذا الكلام عامّ بحيث إنّه وإن قاله في سياق تحليل قصيدة شعرية لمحمد العيد آل خليفة، لا يختف حين يدرس (العجائبية في "ليلة القدر" للطاهر بن جلون)؛ إذ يظلّ مصرّا على "اصطناع هذا المصطلح [...] بين جميع السيميائيين العرب الذين يؤْثرون اصطناع مصطلح الفضاء"[3]، بحجّة أنّ "الفضاء والمجال والمكان مفاهيم قاصرة عن أن تؤدّي المضمون الدلالي لمفهوم الحيّز"[4]، الذي يتجاوز "مجرّد الامتداد والابتعاد، إلى الحجم والصوت والحركة والسكون، والفراغ والامتلاء..."[5].

وحتى حين ينتقل من الرواية إلى المقامة، فإنّ أفكاره النقدية النظرية بخصوص مفهوم الحيّز تظلّ ثابتة؛ فقد درس (جمالية الحيز في المقامة الياقوتية)، منطلقا ممّا جاء في (صحاح) الجوهري : "كلّ ناحية حيّز"؛ وهي المقولة المعجمية التي خوّلت له أن يذهب بالناحية مذاهب واسعة تجعل من الحيّز مفهوما "أرحب رحابة، وأشمل دلالة من المكان نفسه [...] دالا على مطلق المكان من حيث هو : أرضا كان أم سماء، وعمقا كان أم سطحا، وعامرا كان أم فارغا، وخطّا كان أم حجما، بل إنّا لنعدُّ الأشياء الموزونة، والناتئة والناشزة، والباسقة، والممتدّة من الأحياز"[6].

---

[1] شعرية القصيدة قصيدة القراءة ، ص 179 (الهامش 1).

[2] أ-ي دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 102-103.

[3] العجائبية في رواية "ليلة القدر" للطاهر بن جلون، ضمن أعمال ملتقى (قراءة الرواية : بحوث ومنهجيات)، جامعة وهران، 1992، ص 134.

[4] نفسه، ص 134.

[5] نفسه، ص 135.

[6] مقامات السيوطي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص 113.

وكعادته، راح يستغرق في الهجوم على ما سوى (الحيّز) من البدائل الاصطلاحية الأخرى (المكان والفضاء بشكل خاص)، موضّحا –مرّة أخرى- الفروق الدلالية بينها :

"...إنّ الفضاء في أصل الوضع العربي [...] حيّز فارغ حتما، وإذن فلا ينبغي له أن يمتدّ إلى الأحجام والأوزان والخطوط والأبعاد والأمكنة ما ظهر منها وما بطن. ونحن حاولنا أن نجد حلاّ لهذه الإشكالية بإطلاق المكان على كلّ ما هو جغرافي، والحيّز على كلّ ما هو خيالي، أو روحي غيبي –غير مرئي- (مثل الجنّة والنار[...]) أو خرافي أو أسطوري ..."[1].

وبعد التأكيد على هذه المفاهيم التي صارت من ثوابته النقدية، ينتقل إلى (المقامة الياقوتية) ليدرس جمالية الحيز فيها، فيرى أنّها طافحة بأحْياز (جمع حيّز) روحية رحبة، يضيق عنها مفهوم المكان (أو ما يسمّيه بالحيز الجغرافي) أو حتى "مفهوم الفضاء المحدود الدلالة"[2]؛ لا سيما الجنّة العجيبة الموصوفة في تلك المقامة "والجنّة في تمثّلنا لا ينبغي أن تندرج ضمن المساحة الجغرافية الضيقة"[3].

وفي الأخير، يُجْمل حيّز المقامة المدروسة في ثلاثة أضرب[4] :

1. الحيّز الثابت.
2. الحيّز المتحرّك.
3. الحيّز الروحي.

مشيرا إلى الوحدات الحيّزية التي تدلّ على كلٍّ منها.

الملاحظ كذلك، أنّ الدكتور عبد الملك مرتاض يحافظ على جهازه الاصطلاحي، وثبات مفاهيمه، حتى حين يقرّر الخروج من الدائرة الأدبية كلّها، ليواجه النصّ القرآني المقدّس، كما حدث في كتابه (نظام الخطاب القرآني)؛ حيث يخصّص فصله الثالث لدراسة الحيّز القرآني في سورة الرحمن، منحازا منذ البداية إلى مفهوم الحيّز، وثائرا على (الفضاء) الذي اختاره عامّة الباحثين العرب، ورغم ذلك فالفضاء يظلّ "لا يملأ لنا عيْنا، ولا يلج لنا أذنا، لأنّه قاصر عمّا نودّ شحنه به من حمولة معرفية..."[5] على حدّ تعبيره، ثمّ يعود مرّة أخرى لتذكير قرائه بالفروقات الجوهرية "التي يجب أن تكون بين الفضاء، والمجال، والمكان، والحِقل، والحيّز، وأنّ الحيّز الذي نصطنعه نحن، قد يكون أشملَها دلالة، وأوسَعها معنى، وأدقّها إطلاقًا..."[6].

---

[1] نفسه، ص 114.
[2] نفسه، ص 114.
[3] نفسه، ص 114.
[4] مقامات السيوطي ، ص ص 118-144.
[5] نظام الخطاب القرآني –تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن، دار هومة، الجزائر، 2001، ص 117.
[6] نفسه، ص 117.

وفي الجانب التطبيقي، حاول حصْر طائفة من الأحياز الواردة في سورة الرحمن في ثلاثة أضرب[1] :

1. حيّز إلهي.
2. حيّز روحي.
3. حيّز كوني.

وخلال ذلك، عرض لقضايا أعمق تخصّ جمالية الحيّز القرآني وبشاعة الحيّز الجهنّمي...

والمؤكّد أيضا على المستوى النظري، أنّ قناعات الناقد لا تتغيّر حين يشدّ الرحال نحو جنس أدبي آخر، هو القصّة القصيرة؛ حيث يدرس "بناء الحيّز" في قصّة محمد السعيد الزاهري (فرانسوا والرشيد)/ أوّل قصّة في تاريخ الأدب الجزائري، إذ لا ينسى أن يمهّد لذلك المبحث الوجيز بهامش نظري، يشرح فيه –مرّة أخرى- سرّ تفضيله للحيّز على الفضاء "الذي لا يحتمل كلّ الأحمال الدلالية [...]المتعلّقة بأصناف الأطوار التي تعتور خصائص الدلالة المكانية"[2]، وسعْيه إلى منح الحيّز "شحنة جديدة من الدلالة السيميائية بتوسِعة مفهومه إلى كلّ أضرب الأحياز : كالخطوط، والأبعاد، والأشكال، والأحجام، والأوزان، والأثقال؛ وكلّ ما يتّخذ شكلا ما، أو هيئة ما، في حيّز ما؛ كالمطر، والسّحاب، والماء، وهلّم جرّا..."[3].

وفي النطاق القصصي دائما، لم ينس الناقد أن يخصّص أحد الفصول الخمسة من كتابه (شعرية القصّ وسيميائية النّص) هو الفصل الخامس (أو المستوى الخامس، بلغته) لدراسة "بناء الحيّز" في مجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنّة" للقّاص الإماراتي سلطان العميمي.

وكعادته، استهلّ الفصل بحديث نقدي نظري عنوانه (نحو تأسيس لنظرية الحيّز)، وبلغة فيها كثير من الإصرار والتمسّك (وقد استعمل ذلك فعلا حين قال : "ونحن نصرّ على ذلك ونتمسّك به وإن جرّ علينا في بعض الأطوار حملات انتقادية..."[4])، دافع باستماتة عن "حيّزه" بوصفه "كلّ فراغ أرضي أو سماوي أو عمودي أو وزني أو حجمي أو خطّي (الطول والعَرض)، أو كلّ ما يدلّ على مكانٍ

---

[1] نفسه، ص س 122- 155.

[2] أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830 - 1962) – رصد لصور المقاومة في النثر الفني، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر، 2003، ص 116 (الهامش 46).

[3] نفسه، ص 117 (الهامش).

[4] شعرية القص وسيمائية النص- تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، البصائر الجديدة، الجزائر، د.ت، ص 149.

غير جغرافي، كأحياز الأعمال السردية التي ينشئها الساردون في عوالمهم الخيالية، حتى نميّز المكان الجغرافي من الحيّز الإبداعي"[1].

وقد شدّد على ضرورة إخراج (المكان) من مقابلات (L'espace) وإلحاقه بالمقابل الأليَق به (Le lieu)، لأنّ "المكان ينبغي له أن ينصرف إلى الدلالة الجغرافية، أي إلى المكان الحقيقي الثابت في الخرائط الرسمية للأقطار"[2]، كما فصَل الناقد فصلا صارما بين الحيّز والمكان بلغة واضحة؛ حيث "ليس الحيّز إلاّ مكوّنا سرديا من قَبيل السّيماء، في حين أنّ المكان مكوّن أرضي حقيقي فيكون من قَبيل الجغرافيا ذات التضاريس"[3].

وعندما جاء إلى التطبيق، اختار خمس قصص من المجموعة كلّها، وراح يحلّل الحيّز في كلّ منها على حدة، منتهيا إلى تحديد أضرب مختلفة من الأحياز في كلّ قصّة؛ كأن يميّز في القصة التي تحمل عنوان المجموعة كلّها ضربين اثنين من الحيّز[4] : حيّز أمامي (صريح)، وحيّز خلفي (ضمني أو غائب).

وفي كتابه (الأدب الجزائري القديم)، في قسمه الثالث تحديدا؛ يقوم الدكتور مرتاض بتحليل قصيدة (ذكر الموت) لبكر بن حمّاد، من حيث (المستوى الحيّزي)، يكّرر ما أقدم عليه سابقا، حيث يستهلّ تحليله التطبيق باستهلال نظري لترسيخ (الحيّز) ومقابلا قارّا للمفهوم الأجنبي، على أنقاض (الفضاء) الذي لا يراه "ملائما لكلّ أطوار هذا المفهوم السّيمائي الحداثي"[5]، وكذلك المكان الذي هو "ذو مفهوم جغرافي خالص، أيْ أنّه يُحيل على موقع جغرافيّ بعينِه من الأرض، كأن يكون بلدا، أو مدينة، أو قرية، أو حيّا، أو شارعا، أو بناية، أو جبلا أو حقلا... وهلمّ جرا ممّا لا يكاد يحصى من أضرب المكان"[6].

بخلاف (الحيّز) الذي "هو مفهوم مكانيٌّ دون أن يكونه على الحقيقة بالمفهوم الجغرافي الصميم"[7]؛ بمعنى أنّه مكان فنّي لا جغرافي.

غير أنّ ما يلفت انتباهنا في الكتاب نفسه، أنّه حين تناول ما سمّاه (التّخاصب الحيّزي) في نصّ شعري جزائري قديم، مجهول المؤلّف، نراه يستعمل مصطلح (المكان) –في سياق تحليله- ما لا يقلّ عن سبع مرّات كاملة، انطلاقا من أنّ ذلك النصّ يخاطب مكانا صُراحا "بالانتماء الجغرافي، هو تيهرت التي تستأثرُ بهوى

---

[1] شعرية القص وسيمائية النص ، ص 147.
[2] نفسه، ص 149-150.
[3] نفسه، ص 150.
[4] نفسه، ص 154-155.
[5] الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2000، ص 116.
[6] الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، ، ص 116.
[7] نفسه، ص 117.

الشاعر فيدعو لها بالسَّقيا على دأب العرب الأقدمين"[1]، ولكنّه سرعان ما يتجاوز جغرافية المكان الطبيعي إلى الحديث عن "علاقات حيزية أمامية" وأخرى خلفية داخل القصيدة.

وربّما هذا الأمر شبيه إلى حدّ ما بما أقدم عليه في كتابه (تحليل الخطاب السردي)، الذي ينفرد بحمْل (المكان) عنوانا لأحد مباحث الفصل الثالث منه، المعنون بـ (الزمكان في زقاق المدق)، رغم إعرابه عن عدم ارتياحه لذلك الإطلاق المكاني، لكنّه برّر ذلك الميل بوجود "أمكنة حقيقية في النص مثل القاهرة، وسيدنا الحسين، والأزهر، وهلمّ جرا...[2]"، ولأنّ الرواية المدروسة هناك ("زقاق المدق" لنجيب محفوظ) هي نصٌّ "تعامل أصلا مع المكان، ولم يكن مفهوم الحيّز، في الكتابات العربية أثناء الحرب العالمية الثانية، قد تبلور بعد؛ فإنّنا اضطررنا إلى المراوحة بين الاستعمالين معًا : المكان لكلّ ما هو جغرافي، والحيّز لكلّ ما هو غير ذلك في النص"[3].

بهذا يؤمن الناقد، ويصدّقُ إيمانه –في المقام نفسه- بالفعل، حين يتناول الفضاء الطباعي للرواية (بلغة جمهور النقاد) تحت عنوان "حيّز النصّ المدروس"[4]، وهي إحدى المرّات النادرة التي يتناول فيها هذا النوع من الفضاء/الحيّز، لأنّه غير مقتنع بأنّ ذلك قد يكون ذا أهمية هنا، بل إنّ ذلك في نظره "لا يشكّل إلاّ جزءا يسيرا، وغير ذي شأن، ممّا يُراد إليه من الحيّز الذي ينصرف إلى الحركة، والبعد، والحجم، والوزن، والمساحة، والمسافة، والارتفاع، والانخفاض، والانجزار، والامتداد في العمل السردي بعامّة، والعمل الروائي بخاصّة حيث يتبوّأ الحيّز فيه مكانة مكينة"[5].

ولعلّ ما يؤكّد أنّ تعصّب الناقد للحيّز لا يكون على حساب المكان أو الفضاء، هو أن نراه مرّة أخرى، في كتابه (السّبع المعلّقات)، ينجز مبحثا قصيرا عنوانه (شعرية المكان)[6]؛ وذلك حين يتعلّق الأمر بأمكنة جغرافية حقيقية، على نحو ما يبدو حين وقف على خمسة أمكنة جغرافية في معلّقة امرئ القيس (سِقْط اللوى، الدّخول، حوْمل، تُوضِح، المِقْراة).

---

[1] نفسه، ص 124.

[2] تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيمائية مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 245.

[3] نفسه، ص 245.

[4] تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيمائية مركّبة لرواية "زقاق المدق ، ص 245.

[5] في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 148.

[6] السبع المعلّقات (مقاربة سيمائية /أنثروبولوجية لنصوصها)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 66.

وحين أراد أن يتجاوز جغرافية المكان إلى سيميائية الحيّز، عاد إلى نفس المعلّقة ليتناول "جمالية الحيّز الطّللي"[1]، واقفا عند ضربيْن من الحيّز؛ محدّدا أبعادهما الجمالية :

1. الحيّز الأصفر وملحمة الألوان.
2. الحيّز الأخضر وملحمة الجمال العذري.

وفي مكان آخر من الكتاب، تناول بعمومية "جماليات الحيّز في المعلّقات"[2] متابعا أنواعا من الأحياز، كالحيّز السائل والحيّز الخصيب...

وقبل هذا التناول التطبيقي، كان قد وطّأ لذلك بتوطئة نظرية اصطلاحية طويلة نسبيا، أشار فيها إلى ارتباك جميل صليبا في (معجمه الفلسفي)، وهو يواجه المصطلحين الفرنسيين (Espace) و(Lieu) فيستعمل المكان تارة، والمحلّ تارة، و"الأيْن" تارة أخرى[3].

مشيرا أيضا إلى أنّه إذا كان ولا بدّ من مفاضلة بين المكان والفضاء، فإنّ الفضاء "أهونُ شرًّا، وأخفّ ضررًا، وإنّما تردّدنا نحن في متابعة أولاء النقاد في اصطناع هذا المصطلح لِما أحسسناه، من الوجهة الدلالية من سعة في معناه، فهو عام جدا [...]. من أجل ذلك كلّه ترجمناه نحن بالحيّز لاعتقادنا بأنّه بمقدار ما هو ضيق الدلالة أو دقيقها حين ينصرف الشأن إلى معنى المكان؛ بمقدار ما هو أشدّ تسلّطا، وأقدر قدرة على التّنوع الدلالي الذي وُضع له بحيث لا يمتنع [...] أن يتمطّط ويتمدّد، ويتشعّب ويتبدّد، ويتحرّك نحو الوراء. كما يمكنه أن يتحرّك نحو الأمام، ويصّاعد إزاء الأعلى كما يهوي إزاء الأدنى، ينكمش كما ينطلق، ويتقلّص كما يتطاول"[4].

وبعيدا عن كلّ هذا، يطلّ علينا الدكتور مرتاض في كتابه (مئة قضية وقضية)، إطلالة استثنائية، في مقال موجزٍ لا يتعدّى صفحتين اثنتين، وقف على (أثر اللغة في تشكيل الحيّز الأدبي) انتهى فيه إلى أنّ هناك "حيزّية ماثلةً في اللغة يطلق عليها جيرار جنيت (الحيزية البدائية، أو الأوّلية)، وهي ليست إلاّ اللغة نفسها، ذلك بأنّ هذه اللغة كثيرا ما تبدو قادرة على التعبير عن العلاقات الحيزية، أكثر من التعبير عن أيّ نوع آخر من العلاقة، ممّا يؤهّلها إلى معالجة كلّ الأشياء تحت مفهوم الحيّز، فهي إذن قادرة على أن تحيّز كلّ شيء ولا حرج"[5]، لكنّه لا يشرح ذلك ولا يعمّقه، بل يكتفي بإيماءات بسيطة، إلى درجة أنّه لا يحيلنا حتّى على المرجع الذي ذكر فيه جينات ذلك.

---

[1] نفسه، ص 85.
[2] السبع المعلّقات ، ص 91.
[3] نفسه، ص 93-94.
[4] نفسه، ص 94
[5] مئة قضية وقضية (مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوّعة)، دار هومة، الجزائر، 2012، ص 94.

وعلى النقيض من ذلك تماما، يخصّص في كتابه (نظرية النص الأدبي) فصلا كاملا في خمسين صفحة لدراسة (الحيّز الأدبي)[1]، لعلّه أوسعُ وأعمق وأكمل ما كتب عن الحيّز، اصطلاحا ومفهوما وتأصيلا...

استهلّه من الدلالات اللغوية الأولى للمصطلح (حيّز : Espace) في اللسانين العربي والفرنسي، ثمّ تتبّع دلالته النقدية والفلسفية، لينتقل إلى التأصيل لهذا المفهوم في الكتابات العربية القديمة لدى الجاحظ والعماد الأصفهاني، قبل أن يعود إلى المفهوم –مرّة أخرى- في النقد الغربي الجديد.

ثمّ ذهب للحقل السيميائي الجديد : البروكسيميكا (La proxémique) التي غايتها "تحليل أحوال الذوات والموضوعات معا عبر الحيّز"[2].

ولم يفته -كالعادة- أن يفاضل بين ترجمات هذا المفهوم في العربية، فيفضّل مرّة أخرى الحيّز على الفضاء والمكان معا، انطلاقا من عمومية (الفضاء) وتغلغله في أكثر من حقل معرفي؛ من الحقوق إلى الرياضيات إلى الجغرافيا إلى الفلسفة...، حتى "تعدّد فتبدّد"[3] على حدّ تعبيره، وانطلاقا من ارتباط المكان بالجغرافيا، بينما يرتبط الحيّز بالأدب، بل يُصطنع "للدلالة على أدبية المكان، لا على جغرافيته..."[4].

إلى جانب ما ورد في (نظرية النص الأدبي)، يمكن القول بأنّ ما كتبه الدكتور مرتاض عن"حيّز اللغة الشعرية" في الفصل الخامس من كتابه (قضايا الشعريات)، لا يكاد يقلّ عن سابقه عمقا وتأكيدا، بل ربّما يتجاوزه من الناحية التطبيقية؛ حيث يقف على ضربين اثنين من الحيز (أحدهما أمامي مباشر، والآخر خلفي ضمني) في نماذج شعرية عربية قديمة وأخرى معاصرة[5].

وفي الكتاب دعوة صريحة أخرى إلى ضرورة التمييز بين المَجال، والفَراغ، والخَلاء، والخَواء، والمكان، والفضاء، والموقع مجتمعة، وبين الحيّز في مقابلها :"...إنّ المكان يعني الجغرافيا، وإنّ الفضاء يعني الأجواء العليا الفارغة ممّا يكون فوق وطن ما، والذي يكون في متناول الطيران، وتحت سيادة ذلك الوطن وسلطته[...]، وإنّ الخلاء والخواء يعنيان الفراغ المطلق. في حين أنّ الحيّز، في تصوّرنا، وفي تمثّل استعمالنا الذي دأبنا عليه، وهو قادر على أن يشمل كلّ ذلك بحيث لا يعجزُه أن يكون اتجاها، وبعدا ومجالا، وفضاءً، وجوّا، وفراغا، وامتلاءً، ونتوءا، وارتفاعا، وانخفاضا، وامتدادا، وانحصارا، وظلاّ، وحجما، ووزنا، وسطحا، وعمقا، وخطّا في أيّ شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة التنوّع[...] فكأنّ الحيّز عالم لا حدود

---

[1] نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص ص 295-345.
[2] نفسه، ص 297.
[3] نفسه، ص 298.
[4] نفسه، ص 302 (الهامش).
[5] قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة)، أكاديمية الشعر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتّحدة، 2010، ص 172.

له، ولكن دون أن يتّخذ له شكل الجغرافيا..."[1]، وحتى يرسّخ قناعته العميقة بهذا التّصوّر للحيّز، راح يؤصّل له في التراث العربي، من خلال استحضار بعض المفاهيم المتقدّمة التي أوردها الشريف الجرجاني (ت.816هـ) في كتاب (التعريفات)، ضمن مدخليْ : الحيّز والخلاء؛ مؤكّدا من خلال ذلك أنّ أجدادنا الأقدمين، في تعاملهم مع مفهوم "الحيّز" كانوا "أسبق إليه من الغرب المعاصر، في استعمالات الثقافة الإسلامية القديمة، ولاسيما الكلامية، أو هم تعاملوا معه بأصالة ووعي معرفيٍّ على الأقل"[2].

وفي إيمانه العميق بأفضلية الحيّز على صنويه (الفضاء) و(المكان)، راح يقطع كلّ شكّ باليقين قائلا: "... وإذن، فمن الأولى أن نصطنع الحيّز [...] مصطلحا. ذاك هو رأينا، ولا دَيَّار يستطيع أن يحملنا على الحيْدودةِ عنه فترا"[3].

وحتى في كتابه (الشعر الأوّل) حين درس الحيّز الشعري في معلّقة امرئ القيس، ظلّ مصرّا في الهامش على ضرورة التمييز بين الحيّز الخيالي والمكان الجغرافي[4]، وحين كتب مادة نقدية حول (الحيّز) في الملحق الاصطلاحي الذي ذيّل به كتابه، اكتفى بالنقل الحرفي لثُلثي ما كتب سابقا في (قضايا الشعريات)[5].

الأمر ذاته حدث في كتاب (أدب المقاومة)؛ حيث نقل كلّ ما قاله عن الحيّز في هامش الكتاب[6] ممّا كان قد قاله في "التحليل السيميائي للخطاب الشعري"[7] (أي أربعة عشر سطرا كاملا) دون إشارة إلى ذلك!. ممّا يؤكّد لنا أنّها قناعة نقدية ثابتة في كتب متعدّدة.

2. المرونة المرفولوجية للمصطلح واشتقاقات الحيّز :

خلافا لكلمتيْ المكان والفضاء، اللّتين لا تسمحان باشتقاقات لغوية واسعة، فإنّ كلمة (الحيّز) تتمتّع بمرونة لغوية كبيرة تسمح بكيفيات اشتقاقية مختلفة، وقد صارت مثل هذه المرونة مطلبًا يلحّ عليه علماء المصطلح حين يضعون معايير يُنظَر إليها في اختيار المصطلحات المناسبة. يسمّي الدكتور يوسف وغليسي هذا المطلب باسم المعيار المرفولوجي للمصطلح[8].

---

[1] نفسه، ص 162-163.

[2] نفسه، ص 155.

[3] نفسه، ص 163. وهي جملة طريفة، على قدر عالٍ من الفصاحة، تحتاج إلى ترجمة أخرى، ومعناها أن لا أحد يستطيع أن يجعله يحيد عن (الحيز) ولو بمقدار ما بين طرف الإبهام وطرف السّبابة إذا فتحتهما.

[4] الشعر الأوّل (معالجة تاريخية رصدا وأنثروبولوجية مقاربة وسيمائية تحليلا لمطالع المعلّقات)، أكاديمية الشعر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، 2015، ص 95.

[5] قضايا الشعريات، ص ص 156-158.

[6] أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 116-117 (الهامش).

[7] التحليل السيمائي للخطاب الشعري (تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل لبنة الجلبي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص 113.

[8] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم نشارون، بيروت، ط1، 2008، ص 78.

ويبدو أنّ الدكتور عبد الملك مرتاض، حين اختار الحيّز، قد وفّق كثيرا إلى مصطلح يمكن التصرّف في استعمالاته الاشتقاقية، التي تقتضيها السياقات اللغوية والمعرفية المختلفة؛ فهو يجمع الحيّز على (أحياز) و(أحواز)، وقد يتجاوز النظام المعجمي للّغة فيجمعه على طريقة جمع المؤنث السالم (الحيّزات)[1]، وقد عدنا إلى المعاجم، فلم نجد فيها هذا الجمع؛ جاء في (لسان العرب) أنّ "كلّ ناحية على حدةٍ حيّز، بتشديد الياء، وأصله من الواو، والحيْز : تخفيف الحيّز مثل هيْن وهيّن، وليْن وليّن، والجمع أحْياز نادر. فأمّا على القياس فحَيائِزُ، بالهمز، في قول سيبويه، وحَيَاوِزُ بالواو، في قول أبي الحسن. قال الأزهري : وكان القياس أن يكون أحواز بمنزلة الميّت والأموات..."[2].

ويُفهم من هذا أنّ الحيّز يمكن أن يُجمع على : أحياز وأحواز وحيائز وحياوز، أمّا (الحيّزات) فهي إضافة مرتاضية بحتة. ومن إضافاته الأخرى التي لا عهد لنا بها، أن يشتقّ من الحيّز فعلا جديدا لا عهد للعربية به، هو الفعل "حَيَّزَ"[3] الذي أراده مقابلا للفعل الفرنسي (Spatialiser)، كما اشتقّ اسم المفعول "مُحَيَّز"[4] لترجمة (Spatialisé)، واشتقّ "الحيّزِية"[5] مقابلا لـ (Spatialité)، كما اشتقّ "التحييز"[6] و"الحَيْزَزة"[7] لمقابلة (Spatialisation) وكذلك "التّحائِز"[8].

وفي هذه الاشتقاقات كثير من الاجتهاد الشخصي.

3. الموقف النقدي من الحيّز :

اختلفت مواقف النقاد والدّارسين من مفهوم (الحيّز)، بالشكل الذي قدّمه الدكتور مرتاض، بين مؤيّدٍ له في طريقة استعماله، ومدافع عنه في اختياره الاصطلاحي، وبين معارضٍ مفضّلٍ للمصطلح الأكثر شهرة (الفضاء).

أ/ دفاعا عن الحيّز :

يعدّ الدكتور عبد الله أبو هيف من أهمّ المدافعين عن استعمالات مرتاض لمفهوم الحيّز؛ حيث يرى أنّ فكرة الحيّز في نقد مرتاض التطبيقي قد أُثيرت "لأوّل مرّة بمثل

---

[1] قام بهذا الجمع في (ألف ليلة وليلة)، ص 114، وكذلك (شعرية القصيدة قصيدة القراءة)، ص 184.
[2] لسان العرب، المجلد 02 (حوز).
[3] نظرية النص الأدبي، ص 329.
[4] نفسه، ص 325.
[5] نفسه، ص 329.
[6] نفسه، ص 296.
[7] في نظرية الرواية، ص 145.
[8] التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 114.

هذا العمق والشمولية"[1]، ومنهم أيضا الدكتور يوسف وغليسي الذي أشاد بهذا الاختيار الاصطلاحي حين "تشيّع عبد الملك مرتاض لمصطلحه البديل (الحيّز)، مميّزا –بدقّة باهرة- بينه وبين المكان والفضاء والمجال والفراغ والحقل، ومتسلّحا بذخيرة لغوية ومعرفية هائلة، لا يلبث أن يكشف عنها في كلّ مقام يعترضه هذا المفهوم"[2].

في حين هناك من الباحثين من لم يكتف بالإشادة بهذا المفهوم، وإنّما دعا إلى تفعيله؛ كما فعل الناقد الأردني/الفلسطيني الأصل بسّام قطّوس في كتابه (إستراتيجيات القراءة)؛ وتحديدا في المبحث الموسوم بـ (القصيدة فضاءٌ أم حيّز؟)، حيث كان بصدد تحليل قصيدة (تنويمة الجياع) للجواهري، ووقف على مصطلح (Espace)، فرأى أنّه "يترجم لدى بعض المشارقة بـ(الفضاء) ويترجمه الباحث العربي الجزائري عبد الملك مرتاض بـ(الحيّز)، وقد رأيتُ أن آخذ بالمقابل الذي وضعه مرتاض لسببيْن اثنين :

الأوّل- إيماني بوحدة جذور الثقافة بين المشرق والمغرب [...]

والثاني- ذلك التخريج اللطيف الذي أورده مرتاض حول تصوّره للحيّز حيث قصد من ورائه تتبّع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية، التي تحمل في طيّاتها لطائف من الحيّز المجسّد على الخشبة السردية، أو الشعرية..."[3].

وعلى هذا الأساس، راح يقارب حيّز (تنويمة الجياع)، ليرى أنّ القصيدة تتأرجح بين: حيّز تائه، وحيّز حالم، وحيّز متحرّك/مضطرب[4].

وهو تحليل مشابه لذلك الذي قام به الدكتور مرتاض في قصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، في كتابه (أ-ي).

أمّا الناقد مراد مبروك، فقد أخذ بمصطلح الحيّز في بعض مباحث كتابه (جيوبوليتيكا النص الأدبي)، مع بعض التعديلات في المفهوم؛ حيث يرى أنّ الدكتور مرتاض قد وسّع "من مفهوم الحيّز ليشمل مفهوما أوسع وأشمل من الفضاء والمكان والجغرافيا"[5]، ملاحظا أنّ "هذا المفهوم يؤدّي إلى ضياع المفهوم نفسه بل إلى تناقضه، لأنّ الحيّز -لغويا- هو كلّ جمع منضمّ بعضه إلى بعض[...] أي أنّ الحيّز هو ما يُحدّ بحدود ولا ينتهي بنهاية فنعرّف الشيء بضدّه"[6]، لذلك اكتفى من الحيّز بما يعني "التضاريس المكانية المحدودة بحدود معيّنة في النص الأدبي، سواء كانت هذه

---

[1] عبد الله أبو هيف : جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، اللاذقية، المجلد 27، العدد 01، 2005، ص 127.

[2] إشكالية المصطلح، ص 260.

[3] بسام قطوس : استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، ص 37-38.

[4] نفسه، ص ص 38- 45.

[5] مراد عبد الرحمن مبروك : جيوبوليتيكا النص الأدبي ص 67.

[6] نفسه، ص 68.

التضاريس حقيقية أو مجازية وسواء كانت واقعية أو فنّية..."[1]؛ وهنا قام الناقد بإفراغ الحيّز من حمولته المرتاضية الواسعة، مكتفيا بحدّ المصطلح، لينطلق في الحديث عن "حيّز التضاريس المكانية" و"حيّز التتابع المكاني" في (رواية ذات) لصنع الله إبراهيم.

ب/ اعتراضا على الحيّز :

وإن كنّا عرضنا للدراسين الذين أبدوا اهتماما إيجابيا بمفهوم (الحيّز) المرتاضي، فإنّ هناك دارسين آخرين اعترضوا عليه، وفضّلوا عليه بدائل أخرى كالفضاء والمكان.

ومن هؤلاء المعترضين، الناقد السوري الدكتور قاسم المقداد في كتابه (عوالم تخييلية)، الذي نراه يميل إلى مصطلح المكان، ويستعمل في سياقات مختلفة من كتابه مصطلح "المكان الروائي"، غير أنّ هذا الأمر لم يمنعه من الإشارة إلى "حيّز" مرتاض معترضا عليه، قائلا : "...والدكتور مرتاض يستفيض في سوق المسوّغات التي جعلته يستخدم مصطلح (الحيّز) دون (الفضاء)، ويستبعد مصطلح (المكان) لأنّه لا يرى فيه سوى الجغرافيا. ويبدو أنّ الدكتور مرتاض نسي أنّنا بصدد الحديث عن المكان الروائي أي عن (جغرافيا روائية). ومن المعروف أنّ هذه الجغرافية أو ذاك المكان، إنْ توافقنا على التسمية إنْ هو/هي إلاّ مجرّد صناعة لفظية لا وجود لها على صعيد الواقع، وبالتالي فإنّ أيّ مقاربة مصطلحية بين الصناعة التخييلية وبين الواقع ما هي إلاّ مقاربة مغلوطة من أساسها. ثمّ من يؤكّد أنّ الفضاء لا يوحي إلاّ بالفراغ المطلق؟ فهل السماء فارغة من الكواكب والنجوم والغيوم...؟ وهل الصحراء كذلك؟[...] المكان في الرواية ليس مفهوما جغرافيا، بل مفهوم هندسي، بصرْف النظر عن طبيعة هذه الهندسة وشكلها..."[2].

ويبدو اعتراض المقداد على مفهوم الحيّز واضح جدّا، من خلال انحيازه المؤكّد إلى المكان، خاصّة وأنّ المكان (المعترض عليه لدى مرتاض بحجّة ارتباطه بالجغرافيا) ليس جغرافيا بحتا في نظره، وإنّما هو من طِينةٍ جغرافية فنّية أو أدبية (الجغرافيا الروائية عند المقداد)، ما دام الأمر هنا متعلّقا بنصّ أدبي لا بنصّ علمي يخصّ الأماكن والبلدان.

---

[1] نفسه، ص 68.

[2] قاسم المقداد : عوالم تخييلية، ص 184.

وإذا كان قاسم المقداد، يعترض اعتراضا بيّنا على (الحيّز) من موقع تفضيل المكان عليه، فإنّ الباحث المصري عزوز علي إسماعيل، وكما هو واضح من خلال عنوان كتابه (شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني)، يعترض بدوره على الحيّز، من باب تفضيل مصطلح الفضاء أيضا، بحكم شموليته للمكان والحيّز معا، فيقول : "...ونحن لا نتّفق مع ما ذكره (يقصد : عبد الملك مرتاض) بحكم أنّ الفضاء الروائي يختلف عن الفضاء العام في نقطة واحدة، وهي أنّ الفضاء العام هو الكون المتّسع، والذي يحوي بين طيّاته الأماكن والأجزاء الصغيرة، بينما الفضاء الروائي هو شكل الكلمات المكتوبة على الصفحات والمتخيّلة في الذاكرة. هدا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ لفظة الحيّز هي الجزء الخاص بالكلمة والجملة أو العبارة، وبالتالي فإنّ الحيّز هو جزء من الفضاء بحكم أنّه يأخذ حيّزا كتابيا في الصفحة، ويمكن لنا أن نقول : إنّ الفضاء الروائي يضمّ الحيّز الجزئي [...] وتجوّزا يمكن أن نقول إنّ الحيّز يأخذ شكلا صغيرا في الفضاء الروائي، دون أن يكون هو الفضاء نفسه وأنّ الكلمة الإنجليزية Space هي ترجمة للفظة المكان، والذي هو جزء من الفضاء. [...] فكيف يتأتّى له أن يساوي الحيّز بالفضاء، وهو يعلم أنّ كلّ هذه التحرّكات هي تحرّكات في الفضاء الواسع المحيط بالشخصية، وليس ذلك فحسب، بل إنّ الحيّز الذي يتحدّث عنه هو المكان المتنقل منه وإليه، خاصّة وأنّ الحيّز في المعجم هو المكان..."[1].

إذا كان ولا بدّ من تعليق على كلام الباحث، دون التدخّل في اختياراته المصطلحية، فإنّا نرى أنّه لم يفهم الحيّز (المرتاضي) كما ينبغي، واكتفى في تحليله على كتاب واحد للدكتور مرتاض (في نظرية الرواية)، بينما نجد أنّ مرتاضا قد توسّع في شرح هذا المفهوم في أكثر من عشرين كتابا. وهو مفهوم واسع، من الصّعب أن يختصر في كلمات قليلة قالها الباحث، لأنّ القول لا ينطبق إلاّ على شكلين حيّزيين عند مرتاض هما "حيّز النص" و"الحيّز الجغرافي". كما يكتفي الباحث بالمفهوم الضّيق لدلالات الحيّز متحجّجا بما ورد في معجم (لسان العرب)، تاركا كلّ الدلالات الإجرائية التي شحن بها مرتاض مفهومه الواسع للحيّز.

ومن ضمن المعترضين على هذا المفهوم، بعض الأكاديميين، الباحثين، الذين فضّلوا (الفضاء)، وانتقدوا (الحيّز)؛ ومنهم الدكتور كمال بولعسل في أطروحته (شعرية الفضاء في أدب الرحلة العربي القديم)، حيث تطرّق للحيّز في مناقشة نقدية شغلت خمس صفحات من الأطروحة، منتهيا منها إلى تفضيل (الفضاء) على الحيّز، من زاوية "القيمة التداولية لمصطلح الفضاء. والتي فرضت هذا الأخير على اللسان العربي وعلى نقذه وأدبه، تقف حائلا أمام كلّ وافد اصطلاحي جديد، حتى لو كان معزّزا بمرجعية معجمية ومفاهيمية..."[2].

---

[1] عزوز علي إسماعيل : شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ص 47.

[2] كمال بولعسل : شعرية الفضاء في أدب الرحلة العربي القديم، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم، قسم اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية-قسنطينة، 2012- 2013، ص 128.

وفي الاتجاه نفسه، نجد الدكتورة منى بشلم في أطروحتها (شعرية الفضاء في الرواية الجديدة بالجزائر)، تدرج اقتراح الدكتور مرتاض ضمن "المحاولات الجادة لتعريف وضبط المصطلح في النقد الأدبي"[1]، إلاّ أنّها سرعان ما انتصرت للفضاء، وانتقدت (الحيّز) اعتمادا على رأي لباحث أردني هو (عبد الرحيم مراشدة) في كتابه (الفضاء الروائي –الرواية في الأردن نموذجا) حكم فيه على الحيّز بالقصور (قياسا بالفضاء) لارتباطه الفلسفي القديم بالمكان والفراغ، وحكم على مرتاض بـ"قلّة اطّلاعه على مفهوم الحيّز عند الفلاسفة العرب عامّة والتهانوي بشكل خاص"[2]، ولم يشفع لمرتاض عندهما إشاراته المتكرّرة إلى مفهوم الحيّز في تعريفات الشريف الجرجاني، السّابقة لـ(كشاف اصطلاحات) التهانوي، بأكثر من ثلاثة قرون*، والراجح أنّ الثاني قد أخذ عن الأوّل كثيرا من تلك الآراء الكلامية والفلسفية.

[1] منى بشلم : شعرية الفضاء في الرواية الجديدة بالجزائر، ص 64.

[2] نفسه، ص 66.

* توفي الأوّل في بدايات القرن الخامس عشر الميلادي، بينما توفي الثاني في منتصف القرن الثامن العشر.

4. خلاصة حول مصطلح الحيز :

في الأخير، وبعد محاولة متواضعة لتمشيط ما استطعنا من الكتب التي تناول فيها عبد الملك مرتاض مفهوم الحيّز، تناولا نظريا وتطبيقيا، بإشارات بسيطة أو بتحاليل معمّقة، تفاجأنا بأنّه قد فعل ذلك في ما لا يقلّ عن خمسة وعشرين كتابا كاملا من كتبه النقدية، وقد غلب على دراساته تلك، التكرار (بحرفية أحيانا)؛ لكنّ أوسع أحاديثه عن المفهوم النظري للحيّز هي تلك التي قام بها في كتبه: (في نظرية الرواية) و(نظرية النص) و(قضايا الشعريات) بوجه خاص.

وظلّ مرتاض وفيّا لمصطلح (الحيّز) منذ أن اقترحه عام 1980، وهو وفاء من الغريب أن يصدر عن ناقد تعوّد خيانة اختياراته الاصطلاحية كلّما دعاه إلى ذلك داعٍ لغوي أو مفاهيمي**.

لكنّ الأمر اختلف مع مصطلح الحيّز الذي تحيّز له مقابلا أبديا لمصطلح (Espace)، ولم يحد عنه، ودافع عنه بكلّ الأدلّة والبراهين، وحدّد الفروق الدقيقة بينه وبين مرادفاته الأخرى (الفضاء، المكان، الفراغ، المجال، الخلاء، الخواء، الموقع، الحقل،...)، وهاجم منافسيْه الكبيريْن : الفضاء والمكان، لكن ذلك لم يمنعه من تعاطي (المكان) خاصّة حين يكون بصدد فعل سردي مكاني (جغرافي).

انطلق الدكتور مرتاض في اختيار الحيّز من منطلق معجمي بسيط (حيث الحيّز يعني الناحية)؛ لكنّه انطلق ممّا تحمله الناحية من إيحاءات دلالية كثيرة، واستمرّ يمنح الحيّز مزيدا من الدلالات السيميائية التي لم يكن يحتملها -ربّما- في أصله المعجمي.

لقد قدّم الحيّز بمواصفات شاملة، ميّعت دلالته المكانية المحدودة في عالم السرد خصوصا، ممّا جعل مفهومه ربّما يليق بالشعر أكثر من السرد، بدليل أنّه وظّفه في أكثر من عشرة كتب مخصّصة أصلا لدراسة الشعر، رغم أنّه وظّف الحيّز في مجمل الأجناس والأنواع الأدبية المختلفة، وخرج أحيانا من الأدب إلى النصوص الشعبية، بل وظّفه حتى في دراسة النّص القرآني؛ فكانت مجالات الشعر والقصة والرواية والمقامة والحكاية الشعبية والأمثال والألغاز والقرآن الكريم جميعا حقولا لاختبار مفهوم الحيّز بإجراءاته الجديدة.

وخلال ذلك، فرّع أنواعا حيّزية مختلفة باختلاف ما كان يدرسه من نصوص، لكنّه لم يستطع (أو لم يُرِدْ) أن يجرّد أنواعا حيّزية ثابتة، يمكن الاحتفاظ بها وتطبيقها على سائر النصوص (كما فعل الآخرون حين تحدّثوا عن فضاء طباعي وفضاء

** يصرّح الدكتور مرتاض صراحة بأنّه لا يتحرّج من خرق مقترحاته الاصطلاحية قائلا : "...لا نتردّد في تغيير مصطلحنا إذا بدا لنا، مع تقدّم السّن وتطوّر المعرفة معا، أنّا لم نكن فيه من الموفّقين، وقديما قال عمر الفاروق :الرجوع عن الباطل خير من التمادي فيه..."، ويرى في مثل هذا التغيير "إقلاعا عن خطأ صحّحناه دون عقدة". ينظر : شعرية القصّ وسيمائية النص، ص 149.

جغرافي وفضاء دلالي مثلا)، بل جعل خصوصية كلّ نص هي التي تتحكّم في تحديد أحيازه المتنوّعة.

لقد ساعدته الخصوصية المرفولوجية للفظة (الحيّز) في اشتقاق استعمالات اصطلاحية مختلفة كالحيّزية والتحييز والتحايز والحيززة...

وقد أيّده بعض النقاد والدارسين في استعمال الحيّز، وأخذ به بعضهم، لكنّ نقادا ودراسين آخرين رفضوا مصطلحه واعترضوا عليه، مفضّلين الفضاء تارة، والمكان تارة أخرى.

وما يمكن قوله في الأخير، هو أنّ الدكتور عبد الملك مرتاض بذل جهودا استثنائية في توظيف هذا المصطلح وتسويقه نقديا، وكان (الحيّز) مؤهّلا –بفعل ذلك- كي يكون المقابل المثالي للمفهوم الأجنبي، لكنّه لم يستطع أن ينافس (الفضاء) في الشهرة االتداولية والاستعمال النقدي العام، فظلّ توظيفه عند غير صاحبه محدودا.

وعموما، يمكن أن نقول في ختام هذا الفصل، أنّ هناك جهودا كثيرة قد بذلت في النقد العربي المعاصر، من أجل ترسيخ مفاهيم الفضاء، على المستوى النظري أو على المستوى التطبيقي، في مجالات الشعر والسرد خصوصا.

لكن ما ينبغي التأكيد عليه، أنّ الاشتغال على مفهوم الفضاء في نقدنا العربي هو أمرٌ جديد، لم يبدأ إلاّ مع مطلع ثمانينيات القرن العشرين (أواخر السبعينيات في أحسن الأحوال)، وقد بدأ يلفت الانتباه منذ ترجمة (جماليات المكان) لباشلار بصورة خاصّة.

سبق وأن رأينا في الباب النظري أنّ الفضاء الجغرافي هو الأقرب إلى مصطلح (المكان) بكلّ معانيه المادّية والحسّية والجغرافية، وهذا الشكل من الفضاء لا تكاد تخلو منه أيّ رواية.

سنحاول في هذا الفصل أن نختار مجموعة من النماذج الروائية التي يتجلّى فيها هذا الشكل الفضائي، وسنستهلّها بالحديث عن الفضاء الصحراوي في بعض روايات روائي الصحراء الأوّل في الوطن العربي (بإجماع معظم الدّارسين) إبراهيم الكوني.

أوّلا/ الفضاء الصحراوي في رواية "الدمية"[1] لإبراهيم الكوني* :

تميزت التجربة الروائية الكونية بغزارة إنتاجها الروائي والإبداعي على حد سواء، فهو يعد من أشهر الروائيين الليبيين، الذين التزموا بخط سير في الكتابة الروائية، وأكبر الروائيين العرب لالتفاته الصادق نحو فضاء الصحراء كموضوع قارّ في كل كتاباته.

وربما نجده يتقاسم هذا الاهتمام بفضاء الصحراء مع جملة من الروائيين العرب، كعبد الرحمن منيف في خماسيته الشهيرة (مدن الملح) ومع غسان كنفاني في (ما تبقى لكم) والحبيب السايح في (تلك المحبة) ورشيد بوجدرة في (تيميمون)، وإن كنا نعيب على عمل بوجدرة السطحية في تمثل الفضاء الصحراوي والاكتفاء بالإشارة إليه من منطلق الوصف الخارجي فقط. خلافا للكوني الذي يتوحّد مع هذا الفضاء.

الصحراء هي "الفضاء الواسع"[2]، تحمل في طياتها الاتساع، وتطيّرنا نحو المجهول، فالمكان فيها يحمل دلالة خاصّة، ليست شبيهة بأي مكان آخر، "فتبر الرمال الأصفر، وزمرد السماء الأزرق عندما يتّحدان عند خط الأفق لا يميز الناظر أيهما يغرق في لجة الآخر"[3].

تشكل الصحراء في روايات الكوني عموما، عالما متجدّدا، يبعث على تلك الاستمرارية المتوارثة عبر الأجيال في انعتاق روحي جميل، يحرص حرصا شديدا على تقديس كل الموروثات الصحراوية، ممّا يجعلها تأخذ بعدا ثقافيا وتاريخيا للإنسان العربي خصوصا. ويكسبها قيمة جديدة تؤكد على تميزها الإنساني، وتقديسها لكل ما هو سامٍ، حتى تحوّلت بفضل جهود روائيين عرب، والكوني تحديدا، إلى رمز قائم بذاته، يؤسس للمحلية في الرواية العربية.

---

[1] إبراهيم الكوني : الدمية، اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ليبيا، ط2، 2007.

* روائي ليبي كبير، عرف بغزارة الإنتاج والارتباط بالفضاء الصحراوي والمجتمع التارقي.
ولد بالحمادة الحمراء عام 1948، متحصّل على شهادة الماجستير في الآداب من معهد غوركي للآداب العالمية بموسكو سنة 1977.
اشتغل إعلاميا ومستشارا دبلوماسيا في السفارات الليبية.
فاز بجائزة الشيخ زايد للكتاب، سنة 2008.
له عشرات الروايات (التبر، نزيف الحجر، المجوس، البئر، الواحة، أخبار الطوفان الثاني، نداء الوقواق، الفم، السحرة، عشب اللّيل، الدمية، الفزاعة، الدنيا أيام ثلاثة، نداء ما كان بعيدا، فرسان الأحلام القتيلة، جنوب غرب طروادة، جنوب شرق قرطاجة،....).

[2] لسان العرب : ج4، ص 16 (مادة صحر).

[3] إبراهيم الحيسن : مجتمع البيضان، الإنسان، المجال ونمط العيش، آفاق، مجلة إتحاد كتاب المغرب، العدد 87، 2014، ص 16.

وإذا كان الكوني قد اتخذ من الصحراء عنوانا بارزا لجلّ أعماله، فإنه يحرص أيضا على إعطائها دورا بليغا مرتبطا بشدّة مع الأحداث الروائية، وليس مجرد ديكور، خاصة وأنّها تغدو نقطة تحوّل حقيقية في الأحداث وتواترها، ففي الصحراء "تتناسخ السكينة والقفر والعيش، التأقلم معها عبادة، تطهرك لتعبر مسافات لا تقاس، تشح في وجهك مصادر الحياة، ولا شيء غير أنت سند نفسك لتهزم هذا الفقد المفعم بالعذرية والأصالة"[1].

إنّ الحديث عن الصحراء في روايات الكوني، هو حديث معقّد تتحدّد ملامحه من خلال التداخل الشديد بين الأمكنة والشخصيات والأحداث، ممّا يستوجب استنطاق الأمكنة الأساسية وفق معطيات نصية أخرى، لأنّ "الأمكنة وتواترها في الرواية يخلقان فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، وهما لذلك يعملان على إدماج الحكي في نطاق المحتمل"[2].من خلال إسهام نمو الأحداث في هذا التشكيل المكاني.

ولمّا كان الفضاء الروائي يرتبط ارتباطا حميما بسيرورة الأحداث وخطّيتها فإنّه "هو الذي سيعطي للرواية تماسكها وانسجامها، ويقرّر في الاتجاه الذي سيأخذه السرد لتشييد خطابه"[3].

سنحاول سبر معطيات الفضاء الجغرافي في رواية "الدمية" ومقاربتها مع ما تيسّر من أفضية حقيقية واقعية، من شأنها أن تجعل "حضور العناصر المكانية يمنح الأدب خصوصيته وأصالته"[4].

ضمن هذا المفهوم يذهب رشيد نظيف إلى أنّ "العناصر الفضائية في الشعر والرواية محايدة، فتكتفي بالإحالة على عالم خارجي، غير أنّ الحديث عن الفضاء والأمكنة يعتبر بالضرورة متخيلا بما أنّ الإنسان عبر الحضارات يقتطع من واقعه ما يلائم حضاراته وإمكاناتها"[5].

وهذا ما يصرّ عليه الكوني في كل أعماله الروائية، إذ ينصهر الفضاء في كل التفاصيل المروية، وتتحوّل الصحراء إلى منبع سردي جمالي، يعكس لنا مشاهد حقيقية، وتفاصيل جزئية دقيقة أحيانا، تجعل القارئ يندمج مع أحداث الرواية.

1. أمكنة الفضاء الصحراوي :

يقوم الفضاء الصحراوي لرواية "الدمية" على جماليات الأمكنة الآتية :

أ. فضاء الواحة :

---

[1] مصطفى بوتلين : الصحراء سفر في الماهية، آفاق، مجلة إتحاد كتاب المغرب، العدد 87، 2014ص 108.

[2] د. حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 65.

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 29.

[4] رشيد نظيف : الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، ص 17

[5] نفسه، ص 17

تشكّل الواحة، فضاء آهلا بالأفراد، وهي بذلك فسحة حياتية، مقتطعة من فضاء جغرافي أرحب وهو الصحراء. ويمكن اعتبار "الواحة بما توفره من مراكز العمران كالمساجد والأسواق والمتاجر، إلخ، والإنتاج الزراعي، وبكونها ملتقى لتبادل المنتجات والأخبار والأفكار بين الرحل والمقيمين، نواة الحضارة الأولى في الصحراء"[1]، فقد أوجدها الناس لتوفير حاجات العيش الضرورية، والتي تكاد تنعدم في الصحراء الواسعة.

يفتتح إبراهيم الكوني الفصل الأول من الرواية المعنون بـ"الجنية" بوصف دقيق للواحة : "استقبلت الواحة منذ قيامها خلقا كثيرا، ونزلتها الملل من جهات الصحراء الأربعة، وآوت بين جدرانها عابرين مجهولين..."[2].

يصوّر لنا إبراهيم الكوني في افتتاحية الفصل فضاء نموذجيا للواحة باعتبارها ملجأ آمنا يضمن العيش الكريم لأفرادها، و للوافدين عليها.

تشكل الواحة في رواياته، رمزا إيجابيا، يستحيل التخلي عنه، لأنه بمثابة انطلاقة فعلية للأفراد وإمكاناتهم، وقدرتهم على النضال في جوّ يدعو إلى استكمال مسيرة الأولين، كما يسعى إلى السمو بقيمة الواحة وتقديمها في صورتها الحميمة التي ترتبط بالإنسان، من خلال تكريس عالمها كفضاء دلالي يشتغل على تحقيق الاستمرارية.

ومع ذلك، فالروائي يعطينا أيضا إشارات مكانية من فضاء الواحة، تتميز بتناقضات كثيرة تتحوّل في بعض أجزاء الرواية إلى نظرة غائمة تبعث على الخوف والترقب.

وإذا كانت الواحة في رواية "الدمية" تقدّم لنا أحداثا مرتكزة على خلفية إيديولوجية تصرّح عن الفساد الأخلاقي والسياسي في مكان يكاد لا يستدعي بالضرورة كل تلك الملابسات المطروحة، فإنّ الكوني يصرّ على موقعها الجغرافي الحسّاس، فهي مفتوحة ومنغلقة في آن واحد. مفتوحة على الصحراء الكبرى متى أرادت ذلك، ومنغلقة على نفسها وأفرادها استجابة لنداء قديم وشعائر صحراوية عريقة.

تتمثل الواحة في صور مدهشة، يقول :

"الواحة فخ العابر، فردوس الظمآن، كنز التائه، وطن العبيد.

الواحة تتبدّى في خضمّ اليمّ العظيم فتنة تتغنّج غنج الغانية..."[3].

---

[1] إسماعيل العربي : الصحراء الكبرى وشواطئها، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 199

[2] الرواية، ص13.

[3] الرواية، ص 60.

والواحة بذلك تعتبر فضاء حركيا وليس ثابتا، فهي تفرز لنا مظاهر للحياة، ونمطا للتفكير، من شأنه أن يوضّح الصورة في ذهن القارئ الذي يرى فيها مكانا استثنائيا مقارنة بوحشة الصحراء وقفرها.

تتقاسم الواحة بكل أماكنها الأخرى، الحركة مع شخصيات تلعب دورا فاعلا في نموّ أحداثها، فمن الواضح أنّ الأماكن التي قدّمت في إطار الواحة كان لها دور كبير في تقديم عرض نموذجي لما آلت إليه الشخصية الرئيسية الممثلة في (أوغللي). وإذا حاولنا الوقوف على بعض الأجزاء الفضائية المقدمة في الرواية فسوف نحصرها في : (سوق الحدادين، المعبد، الحقول، الضريح، الأسواق، الأزقة، الدكاكين، واو). وعليه فإنّ هذه الأمكنة الموزعة في ثنايا رواية "الدمية" تقدّم لنا إشارات تكاد تكون حقيقية توحي بواقعيتها.

ب. المعبد :

من أهمّ الأمكنة التي تكرّر ذكرها وتصويرها في الرواية، فالمعبد يمثل سلطة روحية يلتقي فيها الدنيوي بالمقدّس، ولما كان منذ غابر الأزمان مكانا مخصصا لتسوية الخلافات التي تتربص بالجماعة فإنّه صوّر في ثنايا الرواية على هذا الأساس، كما أخذ بعدا رمزيا آخر تمثّل في تعيين زعيم جديد من سلالة الإنس، يخلف الزعيم الذي يرقد في الضريح.

وتصوّر لنا الأحداث اجتماع مجلس الأكابر في المعبد لبحث سبل إيجاد العامة/الدهماء لزعيم دمية، ورسم لنا الروائي ذلك قائلا : "التأم المجلس في المعبد.

تحلّقوا على مفارش محبوكة من أغصان الدّيس في دار القرابين.

جاء الأقيان بالمعمّر محمولا على محفّة الجريد. أجلسوه في صدر المجلس بعد أن طوّقوه بوسائد الجلد الموسوم بالزخرف ورسوم التعاويذ، فبدا أكثر ضآلة وضمورا. مال نحوه **إيمسوان وانضرن**، وصاح في أذنه :

-هل بلغت البدعة سمع مولانا؟ هل أخبروك أنّهم ينوون أن يستبدلوا زعيم الأبدية بدمية من أهل الدنيا؟"[1].

وعلى هذا الأساس سوف يتحوّل المعبد إلى سبيل للتعبير عن النوايا التي عقدتها شخصيات مجلس الأكابر بدءا بـ(آهلوم) مرورا إلى (إيمسوان وانضرن) وصولا إلى كبير التجار، وسوف يتحوّل بفعل تواتر أحداث الرواية إلى مسرح آخر لجريمة شنعاء في حق الزعيم الدمية (أوغللي) الذي اتُفق على تقديمه كقربان في ذلك اليوم المشؤوم لأنّه لم يتقن (اللهو)، والفصل الأخير المعنون بـ(اللهو) كان مسرحا لتمثيل أحداث الخيانة، وإن كان ذا أبعاد محدّدة مكانيا.

[1] الرواية، ص 37

ويكشف لنا المعبد في ظلّ ذلك عن الأباطيل التي روّج لها أعضاء مجلس الأكابر من أجل النيل من الزعيم الدمية (أوغللي)، بعدما شنّ حملة شعواء على كل بيت في الواحة لأجل استرداد الذهب المكنوز في الواحة، والذي هو في شريعة الصحراء جرم كبير. يقول : "لماذا تُجمع الأقوام على أنّ الذهب معدن نحس لا يدخل أرضا إلاّ جعل أعزّة أهلها أذلّة؟"[1].

ويجيب الزعيم في موضع آخر على فعل اكتناز الذهب، يقول : "هل هذه القناعة هي السبب الذي جعلك تلوي العصا في يد الناموس، فتكنز في بيتك ذهبا برغم أمر التحريم؟"[2].

من المؤكّد أنّ الصراع الدائر هنا بين (أوغللي) وكبير التجار هو صراع بين البراءة والدهاء، أو بين سلطتين اثنتين، واحدة تنشد المثالية والأخرى تستجيب لكل المغالطات الكونية من أجل الترخيص للمصلحة الشخصية.

يسعى (أوغللي) إلى التأسيس لرؤية جديدة مثالية للواحة، محاولا تشييد مدينة يوتوبيا خالية من الذهب، مراعيا قدرا كبيرا من الأخلاق على غرار الكثير "من الحكام والملوك في مختلف العصور وشتى الأمم، لا يراعون في تنفيذ سياستهم وتحقيق أغراضهم شرائع الأخلاق ولا يترسمون قواعد الدين، ولا يترددون في ارتكاب الكبائر واقتراف الجرائم، إذا كان ذلك ما يوطّد ملكهم ويقوّي سلطانهم"[3]، وقد وفّق الروائي في تقديم جملة من الأوصاف التي تبرز قيمة كل شخصية على حدة، من خلال تحقيق الوظيفة المنوطة بها.

هذا، ويمثل المعبد فضاءً مغلقا بامتياز، وعلى محدودية مكانه، إلا أنه استطاع أن يكون مكانا فاصلا في خاتمة أحداث الرواية.

ويظلّ (المعبد) مرتبطا في جلّ حضوره السردي بدلالات أغلبها تحمل إشارات سلبية، وممّا يؤكد هذه الفكرة هو الإجهاز على الزعيم (أوغللي) دون شفقة أو رحمة في المعبد تحديدا، بكلّ خلفياته الدينية -تحديدا-.

ويصور لنا الكوني مرّة أخرى المعبد وقد عرّاه وعرّى نوايا أصحابه : "في دار القرابين، قال مازحا ما إن اختار مكانا بين الأقران :

-لا يكون مجلس الأكابر مجلس أكابر حقّا ما لم يجتمعوا في دار القرابين.

تبادل **إمسوان وانضّرن** مع البطل نظرة خفيّة. قال **أماسيس الابن** بلهجة غريبة :

-صدقت. صدقت مرّتين.

---

[1] الرواية، ص 88.

[2] الرواية، ص 89.

[3] علي أدهم : بين الفلسفة والأدب، دار المعارف، مصر، 1978، ص 116.

-جدير بنا أن ننحر قربانا لزعيم الناموس بعد غيبتنا الطويلة عن حرمه.

قال البطل بحماس أغرب :

-سننحر قربانا لزعيم الناموس. فليكن مولانا على يقين"[1].

كما يشير إلى جلوس الزعيم في فضاء المعبد وهو مسلوب القوة، في حالة مأساوية تؤكد مجددا الرؤية العبثية لمشكلة الحكم في شرع الإنسان، الذي يبحث دائما تغليب كفة السياسة على كفة الأخلاق، في حين يرى ميكيافللي* أنّ "فضيلة الحاكم عنده هي الرجولة التامة والهمة القعساء والشدة التي لا تحجزها رهبة ولا يسمو إليها التردّد"[2]. مع ضرورة حفاظ الحاكم على بقائه، وهي أوصاف تليق كثيرا بالزعيم (أوغللي)، لولا تكتل مجلس الأكابر ومخالفتهم لرأيه؛ ولعلّ ما صوّره لنا الكوني في الصفحات الأخيرة من الرواية كفيل بإدراك مأساوية البطل :

"-صدقت. هيهات أن يعرف الإنسان السعادة، إذا لم يتعلّم اللّعب!

-الْعبوا، والْهوا، واعرفوا سعادة الأحياء، ولكن الحقيقة من نصيب الأموات. اللّهو قدر الأحياء، أمّا السعادة فهي سرّ الأموات.

-ماذا تريد أن تقول ؟

ولكن الجريح لم يجب. أعاد كبير التجّار السؤال، ولكن الزعيم مضى في السبيل بعيدا جدّا. تناول صاحب اللّثامين المدية من **إيمسوان**، وسدّد للجسد طعنة وحشية. انتفض الجسد، وأطلق الصدر أنينا. سحب المدية، وقدّمها إلى **أماسيس** الإبن. اقترب **أماسيس** من الجسد زحفا، هوى بالمدية على الصدر المغسول بفيض الدم، وسحب المدية الدامية. ولكن الأنين الموجع في الصدر لم يمت. ظلّ ينبعث خافتا، واهنا، مكتوما كشخير النائم.

صاح البطل :

-ساعدوني على جرّ الجسم إلى ركن القرابين إذا أردتم أن نفرغ من هذا الأمر أخيرا."[3].

لقد قصد الكوني إلى فضح الواحة وأعيانها، بكل تناقضاتها بالرغم من محاولات التمويه التي مارسها الأكابر، وإيهام القارئ بجدوى اللجوء إلى الذهب كنوع من استمرارية الحياة الصحراوية.

ج. سوق الحدادين :

---

[1] الرواية، ص 168-169.

* ميكيافللي : صاحب كتاب "الأمير، وأول من دعا إلى ضرورة فصل الأخلاق عن السياسة.

[2] علي أدهم : بين الفلسفة والأدب، ص 118.

[3] الرواية، ص 176.

ويمثل فضاء رحبا يضمّ ناس الواحة، ويتميز بالانفتاح، بحكم أنه مكان نموذجي لرصد حركة الشخصيات ولكونه سيتحوّل إلى مسرح لبثّ رغبة سكان الواحة في اختيار زعيم حقيقي لها.

يقدّم لنا الكوني الكثير من الصور التي تحيلنا على فضاء (سوق الحدادين) والذي يأتي على ذكره مرّة حين التقى البطل (آهلوم) بالزعيم (أوغللي)، ومرّة أخرى نراه وهو يؤدّي وظيفة حقيقية في خلق جوّ مشحون بين سكان الواحة.

كما يقترن هذا الفضاء بالبلبلة، لأنّ الطبقة الشعبية البسيطة تحاول جاهدة إسماع رأيها للأسياد، وقد خرجت في زحام كبير، يقول الراوي : "في الساحة المستديرة التي تحيط بالحرم من جهاته الأربع تزاحم الأهالي. وبرغم الفراغ بدا مكتظّا، إلاّ أنّ الأزقة المجاورة استمرّت تلفظ خلقا جددًا يلتئمون في حشود صغيرة، أو يتلاحقون في الطرقات أفرادا ... [...]

-بلغني ... بلغ المجلس أنّ أهل الواحة ينوون أن يتنكّروا لصاحب الواحة الذي يرقد في الضريح، ليستبدلوه بدمية شقيّة من دُمى أهل الدنيا.

قفز النذير إلى الفضاء الذي يفصل جمع الناس عن طابور الأكابر، وهتف بصوت مجلجل لا يتناسب مع جرمه الصغير :

-بلغني...بلغ المجلس أنّ أهل الواحة ينوون أن يتنكّروا لصاحب الواحة الذي يرقد في هذا الضريح، ليستبدلوه بدمية شقيّة من دُمى أهل الدنيا.

في مكان ما من الصفوف الأمامية، ارتفع صوت :

-تقولون عن زعيم الدنيا دُميةً، ونقول عن الزعيم الذي هجع رميمًا."[1].

في هذا النص كما في نصوص كثيرة أخرى، دلالة واضحة على ضرورة اختيار زعيم من لحم ودم، يقوم بشؤون الواحة، ورفض كامل لزعيم ينام تحت التراب، يقول الراوي: "دعوا الموتى يتولّون أمر الموتى، وهاتوا لنا زعيما من بينكم"[2].

وهي دلالات تنتجها الحركة الشعبية، تدلّ في الأصل على تساؤل كبير، حول جدوى المصائر التي لا يحكمها حاكم حقيقي من شأنه أن ينظر مجددا في القوانين التي تحكم الواحة أو سواها.

د. الصحراء /المنفى :

[1] الرواية، ص ص 43-45.
[2] الرواية، ص 46.

إنّ المتأمل في صحراء الكوني يجدها فضاءً معجونا بالدهشة والغرابة، استطاع أن يصنع منها ملاذا للروح، حيث ينمحي الزمن ويلتصق بالمطلق، فحوّل ذلك الخواء اللامتناهي للطبيعة الصحراوية القاسية إلى عالم سردي متخم بعوالم الإعجاب.

تحضر الصحراء في رواية "الدمية" مقابلا ضدّيا لفضاء الواحة الآسرة، فقد شغلت الحيز الورقي الذي يبدأ مع فصل "الشقي". ويبدو انفتاح الواحة على عوالم الصحراء ضرورة حتمية، خلص إليها الزعيم "أوغللي"، بعد أن وَجد الفتى الشقي وهو يسرق الذهب، فجعل له الصحراء منفى كنوع من القصاص على فعلته تلك.

يتقدّم الفتى خطوة، فتتقدّم الصحراء خطوتين، في حركية مشهدية تجعل الإنسان يصغر ويتضاءل في قانون الصحراء. وعمل الفتى على ربط علاقة حب قوّية مع الصحراء، عن طريق تعبير لغوي يؤكد الارتباط النفسي بالملهم الأوّل وهو المكان الصحراوي الذي يميل فيه الإنسان إلى الاعتقادات بالسحر وكل الخرافات السماوية، وأبرزها على الإطلاق في هذا العمل تحريم امتلاك الذهب في الشرائع الصحراوية، وضرورة العودة إلى الزعيم الميت في كل كبيرة وصغيرة. يقدّم لنا فضاء الصحراء المأزق الذي يعيشه الفتى وبحثه عن سبيل النجاة مهما بلغ من الشقاء عتيّا، فنجد الراوي يصوّر لنا بكثير من الدقة مراهنة الفتى على الفوز بقلب الصحراء: "ولكن هيهات أن تنطلي حيل الصحراء على مخلوق أنجبته الصحراء. هيهات أن تخدع الأمّ ابنا أنجبته من بطنها، وهدهدته على صدرها، وشيّعته على ظهرها. هيهات أن تنطلي الحيلة على مخلوق لم يتعلّم الحيل إلاّ من الصحراء، ولم يعشق في الحياة غير الصحراء، ولم يعرف في دنياه الأولى غير الصحراء، ولم يعترف بأمومة أمّ الدّم واللحم إلاّ بعد أن أذنت له الصحراء".[1]، فكلّ ما يعرضه الراوي من تفاصيل حميمة عن الفتى والصحراء، يظل في عرف الفتى سبيلا للنجاة، لأنه خلق منها. وهو ما تحقق مع انتصاف نهار اليوم الثاني، إذ شدّ الشقي الرّحال نحو الطريق الذي توقف عنده بالأمس ليفضي به نحو واد عميق؛ حيث سعى الروائي إلى تصوير ذلك المكان تصويرا مثاليا، يعتبر من أجمل ما جادت به القريحة اللغوية للروائي :

"احتضر المنفى ولاح الفردوس.

نزل من الشعفة الجبليّة ببراعة ودّان، فغزت أنفه رائحة الزهور والبلل والعشب الطازج، فأصابه دوار كالوجد، وتفكّر في أعجوبة السحب الصحراوية التي لا يعرف حتى أدهى الرعاة من أين تأتي، ولا كيف تتجمّع، ولا أيّ سبيل تسلك، ولا أين تفرغ حمولتها وفي أيّ سماء تتبدّد بعد ذلك. [...] الفردوس الذي انتهى إليه الخلاء الخالد، وتبدّى فجأة في الهاوية تحت قدميه، أيضا، هبة من هبات السحب الصحراوية الخفيّة."[2].

[1] الرواية، ص 133.
[2] الرواية، ص 137-138.

ولأنّ المكان لا يجرؤ أن ينهض في غياب الإنسان، كانت الجنّة الصحراوية التي حظي بها الفتى بوصلة روحية، أثثت الهشاشة الصحراوية بروح إنسانية. لكن ما لبث الفتى أن تغنّى باللّـّحن الشجي حتى صار الفردوس جحيما.

ولسدّ فجوة الضياع في الصحراء، استطاع الروائي بتفصيل سردي صغير أن يخلق مكانا للنجاة، وكان هو مكان البداية ممثلا في الواحة التي أخرج منها الفتى. وهنا تتجلى دائرية المكان من مغلق إلى مفتوح، فمفتوح فمغلق، في تأكيد صريح للعلاقة القائمة بين فضاءي الواحة والصحراء الكبرى: "ظلّ يعدو ويعدو ويعدو ولم يتوقف عن العدو حتى اعترضته أسوار الواحة "[1].

هذا، ويتقاسم الفضاء الجغرافي في رواية "الدمية" أفضية أخرى، لم تأخذ حيّزا واسعا من السرد، "كواو" التي اعتمدها الكوني في روايته، ورسم معالمها وفق تصوراته، وهي التي لا تتعدى أن تكون أسطورة توارثتها الأجيال.

ويختزل فضاء **"واو"** جميع الرغبات المصرح بها من قبل أهل الواحة، باعتبارها مدينة تعرف كيف تفتح أبواب الرزق، وإن ظلّت في جلّ أعمال الكوني مجرّد ضالة يتمنى أن تتحقّق، ليشهد من خلالها التحوّل الفعلي لعالم الصحراء.

في المقابل يحفل **"بيت الزعيم"** باعتبارات مكانية خاصّة، فكثيرا ما اجتمع فيه أهل الرأي لمناقشة أحوال الرعية. ويمثّل البيت على انغلاقه مكانا أليفا آمنا، ومكانا نموذجيا لعقد الاجتماعات بين الزعيم وأعضاء مجلس الأكابر، وكثيرا ما جاء إليه كبير التجار لبحث قضية الذهب -خصوصا-.

في جانب آخر، يغدو البئر والحقل منبعين أساسين لاستمرارية الحياة في الواحة، وقد أتى على ذكرهما كثيرا؛ حيث شهدا لقاء الزعيم "أوغللي" والبطل "آهلوم" والحوار الذي دار بنيهما من أجل (الدمية) التي سوف تتسلم الزعامة في الواحة، فالبئر محور حقيقي يبعث الحياة في الطبيعة التي تتجلى في شكل حقول، خاصّة وأنّ ندرة المياه في الصحراء أمر تخافه الأجيال، وبالتالي فهو عصب ضروري للاستمرار.

[1] الرواية، ص 139.

2. كرونوطوبية الفضاء في رواية "الدمية" :

إنّه لمن العسير جدا الحديث عن الفضاء بمعزل عن الزمن، لاستحالة الفصل بينهما "لتضافرهما، لتصارعهما، لتقاربهما، لتباعدهما، ولكل حركتهما الشاملة التي تجوس المساحة والمسافة الروائية"[1]، وهما العنصران السياميان كما ذهب إلى ذلك حسن نجمي.

تظلّ حركة الزمان في الرواية شرطا أساسيا لتنامي القص، فبدون السيولة الزمنية تتقلص الحركة السردية ولا تستطيع أن تخلق لها فضاء موازيا يحرّك مجمل العناصر الروائية الأخرى.

من هنا أخذت مقولة الكرونوطوب التي استعملها باختين في سياق حديثه عن الأنساق القصصية "وسيلة يجمع فيها بين عنصرين قصصيين هما الكرونو (الزمان) والتوبو (المكان)"[2]، وهو شرح العلاقة المعقدة بين عنصري الزمن والمكان في العمل الروائي، والذي يزيد من أهميتهما هو ذلك التداخل الرهيب مع طبع الشخصيات وتطور الأحداث.

فالرواية "بما تتّسم به من سعة تسند دوارا حقيقيا لمقولتي الزمن والفضاء، ممّا يجعلهما حاضرتين بمختلف تمظهراتهما في كلّ موضع من الرواية"[3].

وهو الأمر الذي يجعلنا ندرك حرص الروائي في الاشتغال على صبغ عمله بعنصري الزمن والمكان، وإن كان تجسيد كليهما مغايرا للآخر إذ "يختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمن، حيث إن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث الروائية، أمّا الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها، وفي تطوّرها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإنّ المكان يظهر على هذا الخط و يصاحبه و يحتويه"[4].

تستسلم رواية الدمية إلى التراتبية في رواية أحداثها؛ حيث يبتدىء زمن الحكاية بفصل (الجنية)، الذي يعدّ عرضا تقديريا لعالم الصحراء، وفتحا سرديا لتعريفنا بشخصيات العمل الروائي، كتقنية كفيلة بتجسيد مشهد يحقق تقاربا بين زمن القصة وزمن السرد.

تتحددّ ملامح الرواية زمنيا من خلال الفصول المقدمة، والتي تفيد كما ذكرنا بتسلسل الأحداث، وقد جاءت كالآتي:

فصول الرواية :

---

[1] حسن نجمي : شعرية الفضاء الروائي، ص 65.

[2] معجم السرديات، ص 355.

[3] جـ.ب. كولدنستين : الفضاء الروائي، ضمن كتاب الفضاء الروائي، تر.عبد الرحيم حزل، ص 19.

[4] حسني محمود : بناء المكان في سداسية الأيام الستة لإيميل حبيبي، مجلة علامات في النقد، م 10، ج 34، 1999،ص 195.

الجنية -قدوم الجنّية إلى الواحة، وتسبّبها في إثارة فتنة بين الشخصيتين الملهمتين في الرواية (آهلّوم) و (أوغللي).

-الإقدام على دفن الجنّية بعدما أصدرت صوتا شجّيا، تسبّب في أسر كلّ أهل الواحة. ولكن بعد دفنها في الصحراء، اتّضح أنّ كل من تبعها مات.

-لم يعثر على أثر الجنّية.

الدمية حدوث اللقاء بين (أوغللي) و(آهلوم)، وحديث طويل بينهما حول اختيار الزعيم.

-اختيار (أوغللي) زعيما.

الحكم خروج الزعيم (الدمية) إلى الواحة، لتفقّد أحوالها. واصطدامه بأسر الفتى الذي سرق صرّة. واكتشاف أنّ الصرّة تحوي الذهب، الذي كان في الأصل لكبير تجار الواحة.

الصرة جدال بين (أوغللي) و(كبير التجّار) حول تحريم اكتناز الذهب. وهو أمر لم يستسغه كبير التجار، وكلّ أعيان الواحة.

الحملة إصدار (الزعيم) أوامر بمداهمة البيوت التي تكتنز الذهب.

توعّد كبير التجار/ كل أعضاء المجلس للزعيم أوغللي.

القصاص محاولة اغتيال الزعيم من قبل أعضاء مجلس الأعوان.

وإلصاق التهمة بالفتى الشقي الذي أخرج من الواحة إلى الصحراء.

الشقي حديث سيّق عن الفتى التائه بالصحراء (كمنفى) لفعلته تلك.

المكيدة إقامة القصاص على الفتى، الذي أقبل على قتل محبوبته، واتّهم بمحاولة قتل أوغللي.

اللهو مشهد مأساوي لقتل (أوغللي) من قبل كلّ أعضاء المجلس، وتقديمه قربانا للمعبد.

وتشرح هذه الفصول متتابعة تراتبية الأحداث، وهي بذلك قلّما خرجت عن البناء التقليدي، من هنا آثرنا التطرق في دراسة الزمن مرتبطا قدر الإمكان بالفضاء، معتمدين على المستوى الزمني، المتمثل في المشهد السردي.

3. المشهد السردي في "الدمية" :

يتحدد مفهوم المشهد السردي **(Récit scénique)** مقرونا بالمفهوم الزمني المحض، ويتميز بالبطء في سرد الأحداث، لدرجة تعطيلها أحيانا، وهو حسب رأي

لنتفلت L'intvelt يتميز: "بخصيصتين: الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيات بحذافيره، والثانية خلق وهم التمثيل"[1]، وهو إذا جمع بين قص الأحداث ورواية الأقوال، ضمن الحركية الزمنية للرواية، وبهذا "فالمشهد ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية"[2].

ويجيء المشهد زمنيا مناقضا تماما لتقنية الخلاصة التي "تحتل مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طبعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها، والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف"[3].

وسنعرض في رواية "الدمية" إلى جملة من المشاهد السردية التي تنوعت بين وظيفتين تقليديتين هما: الافتتاح والاختتام، باعتبارهما قيمة مهمة لتصوير حركية الشخصيات، والتصاقها بالفضاء.

ولعلّ أهمّ المشاهد التي تكرس لمشهد حواري شيّق، يمتزج فيه الزمان والفضاء والشخصيات، ما دار بين "أوغللي" و "آهلوم"

"-قالوا إنّهم يريدون زعيما ككلّ القبائل!

سكت. تشبّث أوغللي بالصمت أيضا. تضاعف صوت بعض الخطوات، وسمع بعضهما أنفاس كصخب القِبْلي. قطعا مسافة أخرى. دخلا دغل النخيلات لحدود البئر. تكلّم أوغللي لأوّل مرّة :

-ألمْ يقنعوا بالضريح زعميا؟

-قالوا إنّهم يريدون زعيما يدبّ على قدمين!

-وهل رأوا في الزعماء الذين يدبّون على الأقدام حكمة أكبر من زعيمنا الذي يرقد في ضريح المعبد

-من يستطيع أن يقنع الدهماء؟ أي لسان يستطيع أن يحاجج الدهماء؟ لقد ظننت فيما مضى أنّ البطولة هي البطولة التي يقرّها حدّ السيف، ولكنّي بدأت أشكّ في هذه القناعة، [...]

-هل لمست في لغتهم إصرارا؟

-لم ألمس في لسانهم الإصرار فحسب، لكنّي وجدت في مسلكهم العناد أيضا.

-هذا لا يروق لي!

---

[1] معجم السرديات ص 394.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 165 .

[3] نفسه، ص 145.

-لو شئت صدقًا أكبر لقلت لك إنّي لم أجد في مسلكهم العناد فحسب، لكنّني شممت في لغتهم رائحة لامكيدة!"[1].

يمثل هذا المشهد صورة عامّة لأهم شخصيتين مثلتا المتن الحكائي، هما "آهلوم" بطل الحرب الذي تحيّن الفرصة لزرع حب الحكم في قلب "أوغللي"، كمكيدة مدبّرة من أجل إقناعه باستلام الزعامة في الواحة، و"أوغللي" الذي يعيش فترة متأزمة مع واقعه، إذ يصطدم -لاحقا- بامتلاك رجالات الواحة للذّهب، ممّا يخلق لديه إحساسا بالخيبة، ليتّخذ قرارات عادت عليه بالأذى.

ويفضح الحوار الدائر بينهما إصرار "آهلوم" على تعداد مناقب "أوغللي" إغراءً له بقبول فكرة الزعامة، ممّا يجعل هذا المشهد دراميا بامتياز، لأنه سيحول لاحقا حياة "أوغللي" الهانئة إلى مجموعة من التحديات التي لن يقوى على مواجهتها في ظلّ كيد مجلس الأكابر.

يستغرق هذا المشهد نحو عشر صفحات كاملة، وهو يكشف لنا تدريجيا عن الملامح العريضة للشخصيتين، وطريقة تفكيرهما، من خلال حوار يؤثث للفكر الصحراوي، خاصّة فضاء الواحة والتعاليم الكبرى التي نشأ في ظلها الأفراد.

وكثيرا ما دعت الدراسات المهتمة بالخطاب الروائي إلى ضرورة لجوء الكاتب إلى اختيار حوار يليق بكلّ شخصية، من أجل إضفاء صبغة أدبية تتطابق مع الصورة الشفوية " فالتعدد اللساني إمّا أن يدخل إلى الرواية بشخصه، إذا جاز القول، ويتجسّد داخلها عبر وجود المتكلمين، وإما بمثوله في خلفية الحوار، يحدّد الصدى الخاص للخطاب الروائي المباشر"[2]. وهذا الصدى في الحوار الذي في الكثير من الأحيان يأخذ طابعا ذاتيا "يسمح للشخصية أن تفرض نفسها منتجا لكلام يميزها عن غيرها من المتكلمين، وذاتية الخطاب هي مظهر من مظاهر محاكاة الحياة الاجتماعية باعتبارها أسّا جماليا"[3].

غير أنّ الكوني استطاع أن ينوّع في الرصيد اللغوي الذي صحب تلك الحوارات، وصاغها صياغة جميلة، تمظهرت من خلال كل شخصية على حدة، ممّا كشف لنا عن عمق نظرة الشخصيات، إلى درجة ذهاب الكوني إلى عنصر التجريد من خلال إسقاط فضاء الصحراء كشخصية ثالثة مجرّدة في ذلك المشهد الحواري.

ومن هنا، فإنّ "المشهد يقوم على العرض والرؤية المصاحبة، فيقدّم الراوي الأحداث بطريقة حيّة مفصّلة، ولا يقول إلاّ ما تعلمه إحدى الشخصيات"[4]، وهي سبل

---

[1] الرواية، ص 26.

[2] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، ص 181.

[3] عبد الوهاب الرقيق : في السرد- دراسات تطبيقية، ص 64.

[4] محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، ص 50.

ينتهجها المشهد السردي في التركيز على البعد الدرامي ليفتح المجال مرّة أخرى لبعض التفاصيل السردية التي تمثل جوهر المشهد الافتتاحي.

وجاءت المشاهد هنا، تكرسّ لدرامية الشكل وعبثية المضمون الذي يشهّر بعبثية سكان الواحة وأعيانها، في تفصيل ممّل يوحي بغرابة الزعيم/الدمية عن ذلك العالم، ممّا شكل قطيعة داخلية مع القرارات اللامعقولة التي آلت إليها آخر الشاهد.

كما يعرض المشهد المقدّم أعلاه إلى التداخل العجيب بين المشهد والفضاء، بحيث يتعالقان ويؤثثان للطابع العام للحوار الدائر باستحضار الأمكنة المعتقداتية حينا كالمعبد، والتماس العذر من الصحراء الكبرى (ناموس الخفاء)، حينا آخر. والصفحة ثلاثون تجعل من فضاء الصحراء ركيزة تلقي بظلالها على الحوار، ليتداخل مع الشخصية التي لا تستطيع بأيّ حال من الأحوال الانفصال ولو رمزيا عن ذلك الفضاء الأساسي لحياتها، ممّا يؤكّد لنا الروابط المعقدة بين الفضاء والشخصية، باعتبار الأخيرة موضوعا حاضرا جاريا في الزمن.

وهذا الاقتران بين شخصية "أوغللي" وفضاء الصحراء عامّة يحضر بمثابة مقياس لدرجة الارتباط الوجودي العاطفي بها، ممّا يحرّك في قلوب خصومه الكره وطلب التخلّص منه، حتى تفرغ الساحة الواحاتية من عقبة إنسانية مثّلها لنا الزعيم بقيمه ومبادئه التي لم تعد تتماشى وأهواءهم.

في الضفة الأخرى يجيء المشهد الثاني والذي نحدّده بالفصل الأخير المعنون بـ"اللهو" بمثابة خاتمة زمنية تحدّدت منذ بدايته؛ حيث يحيلنا على مفهوم "التوافق التام بين زمن القصة وزمن الخطاب، باستعمال الأسلوب المباشر وإدماج الواقع التخييلي في الخطاب، ويضفي هذا التوافق بين الزمنين بأن تجري أطوار القصة أمام عين القارئ في نفس الوقت الذي يقدّمها له الخطاب، ممّا يخلق لديه وهم التمثيل المباشر لما يحصل من أحداث"[1].

من هنا فإن الزمن في المشهد لا يمكن إدراكه إلا في إطار المكان، خاصة وأنّ تسلسل اللحظات التي رسمت بدقة عالية، تحيلنا مباشرة إلى أجواء (دينية)، بحكم أنّ الختام سوف يمثل في المعبد.

يستغرق هذا المشهد قرابة عشر صفحات أيضا، من أصل إحدى وعشرين صفحة، وهو عبارة عن حوار يبرهن عن تسارع الأحداث من جهة وعن طباع الشخصيات المتحاورة من جهة أخرى، لذا فهو سيكشف أنّ "توزيع الكلام بين المتحاورين يمدّ جسور التواصل بين الشخصيات من جهة، ويحدّ المسافة –إن بعدا وإن قربا- بينهما من النواحي العاطفية والفكرية والاجتماعية من جهة أخرى"[2].

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 169.

[2] عبد الوهاب الرقيق : في السرد- دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط01، 1998، ص 59.

وعليه فإنّ أهم سمات الحوار هي خلق التساؤل، وإثارة الشك "وظيفته القائمة على كشف الحقيقة من داخل الذات مصدرها غنى المحادثة الخلاقة الأكثر قدرة على الإنتاج من التأمل، تقدم على المواجهة، بل وحتى على الصراع الذي يوقظ الانتباه ويشحذ العقل ويثير الذكاء"[1].

هو الأمر الذي نجده في المشهد الأخير المتعلّق بطريقة اغتيال (الزعيم أوغللي)؛ إذ يأخذ الحوار بين الشخصيات صورة فنية عالية، صاغت أدوار الشخصيات المتحاورة، الغاضبة حينا في هيئة (مجلس الأكابر)، والمستسلمة لقدرها في صورة "أوغللي"، فجاء الحوار ليحرّك خطابية المشهد في توارد الاستفهامات والاتهامات، ممّا منح الشخصيات امتيازا تعبيريا يشي بقدرة الروائي على المضي بعيدا في استثمار هذا النوع من المعالجة الحوارية.

ويحيل هذا المشهد السردي إحالات دينية واضحة إلى مشهد من المشاهد المتعلّقة بالسيرة النبوية، في جانب من جوانب هجرة الرسول (ص)، حين بدأ بعض أصحابه يهاجرون إلى المدينة، وكان يهمّ بذلك منتظرا أن يؤذن له في الهجرة، وحين رأت قريش خطر ذلك عليها، وما يؤدّي إليه من تعاظم شيع الرسول وأصحابه خارج بلده، وعرفوا أنّه قد أجمع لحربهم، اجتمعوا اجتماعهم المشهور في دار الندوة (دار قُصيّ بن كِلاب التي كانت بمثابة المجلس الشوري الأعلى لقريش) للتشاور في ما يصنعون.

ويروى أنّ إبليس قد حضر ذلك الاجتماع في هيئة شيخ نجدي جليل، من باب الرأي والنصح.

اجتمع أشراف قريش من قبائل شتى (من بني عبد شمس، وبني نوفل، وبني عبد الدار، وبني أسد، وبني مخزوم، وبني سهم،...)، وكانوا يستعرضون آراءً مختلفة (حبس محمد أو نفيه...)، فكان إبليس/الشيخ النجدي يردّ على تلك الآراء بقوله :"لا والله ما هذا لكم برأي"، حتى إذا وصلوا إلى رأي أبي جهل، قال :"القول ما قال الرجل، لا رأي غيره، فتفرّق القوم على ذلك وهم مجمعون"، وكان رأي أبي جهل كما قال : "والله إنّ لي فيه لرأيا ما أراكم وقعتم عليه بعد، قالوا : وما هو يا أبا الحكم؟ قال : أرى أن نأخذ من كلّ قبيلة شابا فتًى جليدا نسيبا وسيطا فينا، ثمّ نعطي كلّ فتى منهم سيفا صارما، ثمّ يعمدوا إليه فيضربوه بها ضربة رجل واحد فيقتلوه فنستريح منه، فإنّهم إذا فعلوا ذلك ***تفرّق دمه في القبائل جميعا***، فلم يقدر بنو عبد مناف على حرب قومهم جميعا، فَرضَوْا منّا بالعقل فعَقَلْناه لهم"[2].

وكذلك فُعِل بالزعيم (أوغللي) في الرواية :

---

[1] معجم المصطلحات الأدبية، ص 460.

[2] سيرة ابن هشام، تحقيق وتعليق سعيد اللحام، دار الفكر، بيروت، ج2، 2002، ص 94- 95.

"تناول صاحب اللّثامين المدية من **إيمسوان**، وسدّد للجسد طعنة وحشية. انتفض الجسد، وأطلق الصدر أنينا. سحب المدية، وقدّمها إلى **أماسيس** الإبن. اقترب **أماسيس** من الجسد زحفا، هوى بالمدية على الصدر المغسول بفيض الدم، وسحب المدية الدامية. ولكن الأنين الموجع في الصدر لم يمت. ظلّ ينبعث خافتا، واهنا، مكتوما كشخير النائم.

صاح البطل :

-ساعدوني على جرّ الجسم إلى ركن القرابين إذا أردتم أن نفرغ من هذا الأمر أخيرا.

جرّوا الجرم إلى ركن القرابين. تناول البطل المدية وقطع خيط التمائم بمهارة الأبطال. رمى بالقلادة المطرّزة بقطع الجلد بعيدا، فهمدت الأنفاس في الحال. أنزل النصل الشره على الرقبة، وجرّه على النحر بوحشية كأنه ينحر شاةً. حزّ الرأس عن الجسد، وخاطب الأقران:

-تستطيعون الآن، أن تخرجوا بالرأس إلى ساحة الملأ"[1].

[1] الرواية، ص 176- 177.

4. الفضاء والوصف في رواية "الدمية" :

"الوصف مقولة بلاغية وسردية"[1]، لا يمكن لأي كتابة روائية أن تستغني عنها، وهو "نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة"[2].

يختلف الوصف عن صنويه (السرد والحوار)، في أنه يعنى برواية الأحوال، بخلاف السرد الذي يهتم برواية الأفعال، والحوار الذي يهتم برواية الأقوال.

ومع ذلك فإنّ الوصف يتداخل مع السرد أحيانا تداخلا كبيرا، إلى حدّ يصعب معه الفصل بينهما، وإذا كان "يمكن –طبعا- إدراك النصوص الوصفية الخالصة Purement descriptifs"[3]، فإنه يصعب إدراك النصوص السردية الخالصة، وهذا ما يتجلى بوضوح كبير في رواية "الدمية" ، حيث يصعب العثور على مقاطع سردية لا يتسلل الوصف إليها، كما هي الحال في هذا المقطع الذي يصف فيه الواحة : "استقبلت الواحة منذ قيامها، خلقا كبيرا، ونزلتها الملل من جهات الصحراء الأربع، وآوت بين جدرانها عابرين مجهولين جلّهم رجال، وقلتهم نساء. بعضهم أخيار وبعضهم أشرار لؤماء، فيهم أصحاب الطبع السوي، وكشف آخرون عن غرابة في المسلك، وشذوذ في الأطوار"[4].

يعج هذا المقطع بجملة من الأفعال التي تدلّ حتما على أحداث تحيل على أزمنة (استقبلت، نزلتها، آوت، كشف)، وهذه هي المادة الأولى للسرد، مثلما يحفل المقطع بأوصاف كثيرة، يتعلّق بعضها بالواحة، وبعضها الآخر بالشخصيات التي تتحرّك في فضائها (أشرار، لؤماء، عابرون، مجهولون، أخيار، شذوذ، أصحاب طبع سوي)، وهذه الأوصاف الممتزجة مع الأفعال السردية يصعب فيها فصل ما هو وصف عما هو سرد.

ويمكن العثور مقابل ذلك على مقاطع أخرى توشك أن تكون وصفية خالصة، كما في هذا المقطع الذي يصف فضاء الواحة بلغة تصويرية بليغة كأنها لغة الشعر :

"الواحة فخّ العابر، فردوس الظمآن، كنز التائه، وطن العبيد.

الواحة.

تتبدّى في خضم اليمّ العظيم فتنة، تتغنّج غنج الغانية وتفتح ذراعيها للقادمين بغواية حسناء، تشتهي أن تستباح. تستدرج بالفيء السخي، تعدُ بالغمر السلسبيل، تردّ فاكهة أرضها بسخاء، حتى إذا استسلم العابر الأبدي، واستطعم الثمار، استمهلته

---

[1] *Dictionnaire de critique littéraire, p 57.*

[2] معجم السرديات، ص 472.

[3] *Figures II, p 57.*

[4] الرواية، ص 13.

أرضها، واستبقته وشدّته إليها بألف وتد "استرح"، توشوش في سمعه "كل وارتو، واهنأ ، فليس في السبيل إلا الظمأ والمجهول والأهوال"[1].

يفصح هذا المقطع عن جمالية التعاطي مع اللغة، التي هي "أناقة، والأناقة هنا هي وصف تجميلي بالضرورة. وهو تجميلي حتى في حال التطلّع إلى الوصف التقبيحي والاشرئباب إلى الذمّ التهجيني، فليس الوصف لدى نهاية الأمر، إلاّ صورة جميلة ذات ألوان وأشكال وأبعاد وأصباغ..."[2].

4. 1. وظائف الوصف :

يحيل الوصف في رواية "الدمية" إلى مجموعة من الوظائف التي من شأنها أن تفصح عن البناء العام للرواية ومنها :

أ. الوظيفة الواقعية /الإيهامية :

هي وظيفة تشتغل على إيهام القارئ بواقعية الأحداث، وحقيقة المرجع، ولما كان الوصف وسيلة فنية لرسم معالم الواقع، فوظيفته هي إقناع المتلقي بطبيعة القصة، وقد "ارتبطت هذه الوظيفة بالاتجاه الواقعي الذي رفض أصحابه الكلاسيكية والرومنسية، وينطلق من رؤية الواقع كما هو، وبنقله في الأدب على ذلك الأساس، دون أي محاولة للتزويق أو التمجيد"[3].

من هنا، قدّم لنا الكوني فقرات وصفية توهم بواقعية الفكرة؛ بحيث يستفيد من مرجعية تاريخية، ممثلة في قصة النبي محمد –صلى الله عليه وسلم- في تصوير مشهد قتل "أوغللي" ، وتفريق دمه بين رجال الواحة. وهو أمر فصّلنا فيه سابقا.

كما يقدّم لنا الراوي وصف أماكن جغرافية حقيقية، تتعرّف عليها وفق معرفة مسبقة، وإن كانت لا تطابق الواقع بحذافيره "فالكاتب يصطحب القارئ من يده، مثلما يفعل الدليل الحاذق، يوجّهه في هذا العالم الذي قد يكون مستقى من الواقع، ولكنّه في النهاية من صنع خياله"[4].

كما هي الحال في هذا المثال :

"في الهواء ارتفعت أيضا روائح التوابل. والروث، بول البعائر، والطيب والثمار المجففة من بلدان الجنوب والشمال، فجعلته يصاب بالدوار لأنه اعتاد أن يستعيد في كل رائحة إيحاء غامضا، رغم أنه يزول في غمضة. لكن مزيج الروائح لم يوقظ فيه إلهاما اليوم، بل أصابه بغثيان ودوار.

---

[1] الرواية، ص 60.

[2] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 300.

[3] هيفاء الفريج : الوصف في القصة القصيرة السعودية، النادي الأدبي /الرياض، المركز الثقافي العربي/ بيروت، ط01، 2009، ص 214.

[4] سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 84.

ركعت الشمس غربا فتمدّدت ظلال الحيطان شرقا، وسُمع خارج الأسوار ثغاء الأغنام العائدة من المراعي"[1].

تمثل هذه الفقرة وصفا مثيرا لفضاء الواحة، باعتبارها حيزا مكانيا آهلا، وفي جملة هذه الأوصاف تتبدّى قدرة الروائي على التخييل، وإشعار القارئ بحقيقة الواحة الموصوفة، لأنّ "أكثر التفاصيل صناعةٌ ومكرٌ لإيهام القارئ بأنّ ما يقرأ حقيقة لا خيال"[2].

ب. الوظيفة الجمالية :

تحظى هذه الوظيفة بمكانة كبيرة في عنصر الوصف، لقدرتها على تكثيف الإسقاطات الشاعرية، وتقديمها بطريقة تصويرية تعتمد على التشبيه والاستعارة، كما تحرص على وصف الألوان والأشكال بطريقة بلاغية تتحول بفضل اللغة إلى لوحة فنية، تكون "قادرة على استحياء الأشياء المرئية وغير المرئية، مثل الصوت والرائحة"[3].

ولا شك أنّ الكوني أبدع، وكشف عن مقدرة لغوية هائلة، مستوحاة من الصحراء الخالدة : "يستمع لغضبة أقدم الأمّهات بخشوع، ولكن يختلس بسمات الغموض خِفيةً، لأنّه يعرف هذه اللغة كما عرف مسالك السراب. يعرف لغة الأمّهات. يعرف أيضا قلوب الأمّهات. يعرف أنّ لغة الأمّهات شيء. وقلب الأمّهات شيء آخر. يعرف أنّ الغرباء أو حتى الأقرباء، يغضبون فيؤذون إذا هدّدوا. ويعرف أنّ الأمّ وحدها تعلّم إذا غضبت، أو هدّدت، أو أنزلت قصاصا، فتبسّم، تبسّم بشقاوة أبناء الضلال..."[4].

يتّكئ الكوني على الاستعارات التي تبدو متناسقة مع القصة التي تحكي عن الصحراء الكبرى، ذلك الفردوس المفقود.

ج. الوظيفة الرمزية :

وتضطلع بالإيحاء الرمزي في الوصف وهو "وصف قد يكون مداره الظاهر هو موصوفات مادية، لكن مرجعياتها فيه إنّما تكون محيلة على الخواطر والأفكار وما هو من جنسها"[5].

كما هي الحال في هذا المقطع، الذي يصوّر التقاطعات الموجودة في سقف بيت الزعيم "أوغللي"، ولكنّها في الأصل تحيل على النظرة الغائمة السوداوية التي لحقت به وبزعامته التي كانت أكذوبة كبيرة، صدّقها : "تابع تقاطعات الأخشاب في نسيج

---

[1] الرواية، ص 79.
[2] سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 72.
[3] نفسه، ص 80.
[4] الرواية ، ص 134.
[5] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 209.

السقف. أذهله انسجام الصفوف الجريدية، ودقّة الحبك بأوراق السعف، فنافس النسيج براعة الحسان في تطريز حبيبات الخرز على فرشة سرج نذرنها لفارس معشوق.

عندما عاد إلى الأسفل رأى أنّ الرغوة تلاشت، ولكن الكوز ما زال ممتلئا. أمّا مكان الضيف فوق النطع فكان خاليا"[1].

تحيلنا الأوصاف هنا كـ (الأخشاب، السقف، أوراق السعف...) إلى تفاصيل مكانية خاصة ببيت الزعيم، لكنّها أيضا توحي بتفاصيل تعيينه زعيما، وبتزويق واقع لا يعكس الحقيقة واضحة، وهو ما يعكسه فضاء البيت الذي يسكنه والتطريز الذي يحتفي به لا يعدّ سوى خدعة أخرى لمعالم نفسه التي ندرت روحها لعالم الخفاء.

ثمة وظائف أخرى للوصف، يشير إليها الصادق قسومة بالتفصيل الممل، ومع ذلك نكتفي بهذه الوظائف الثلاث التي مثلت الوصف المكاني خير تمثيل.

وتجدر الإشارة إلى التداخل الذي يحدث أحيانا بين الوظيفة والأخرى، وهو أمر طبيعي ناتج عن المادة الوصفية التي تتنوع حسب رغبة الكاتب.

4. 2. شجرة الوصف في "الدمية" :

يمكن من خلال (شجرة الوصف) لدى جان ريكاردو معرفة الجوانب المختلفة للوصف؛ حيث نستطيع تحديد مستوياته "ونزوعه نحو التّشعب بهدف تطويق الشيء الموصوف وحصر حيثياته وعناصره من خلال عملية تفجير التفاصيل"[2].

وعليه؛ فقد اخترنا مقطعا وصفيا، من أجل هذا الإجراء، لاستخلاص بعض النتائج التي سيحيلنا إليها. يقول إبراهيم الكوني :

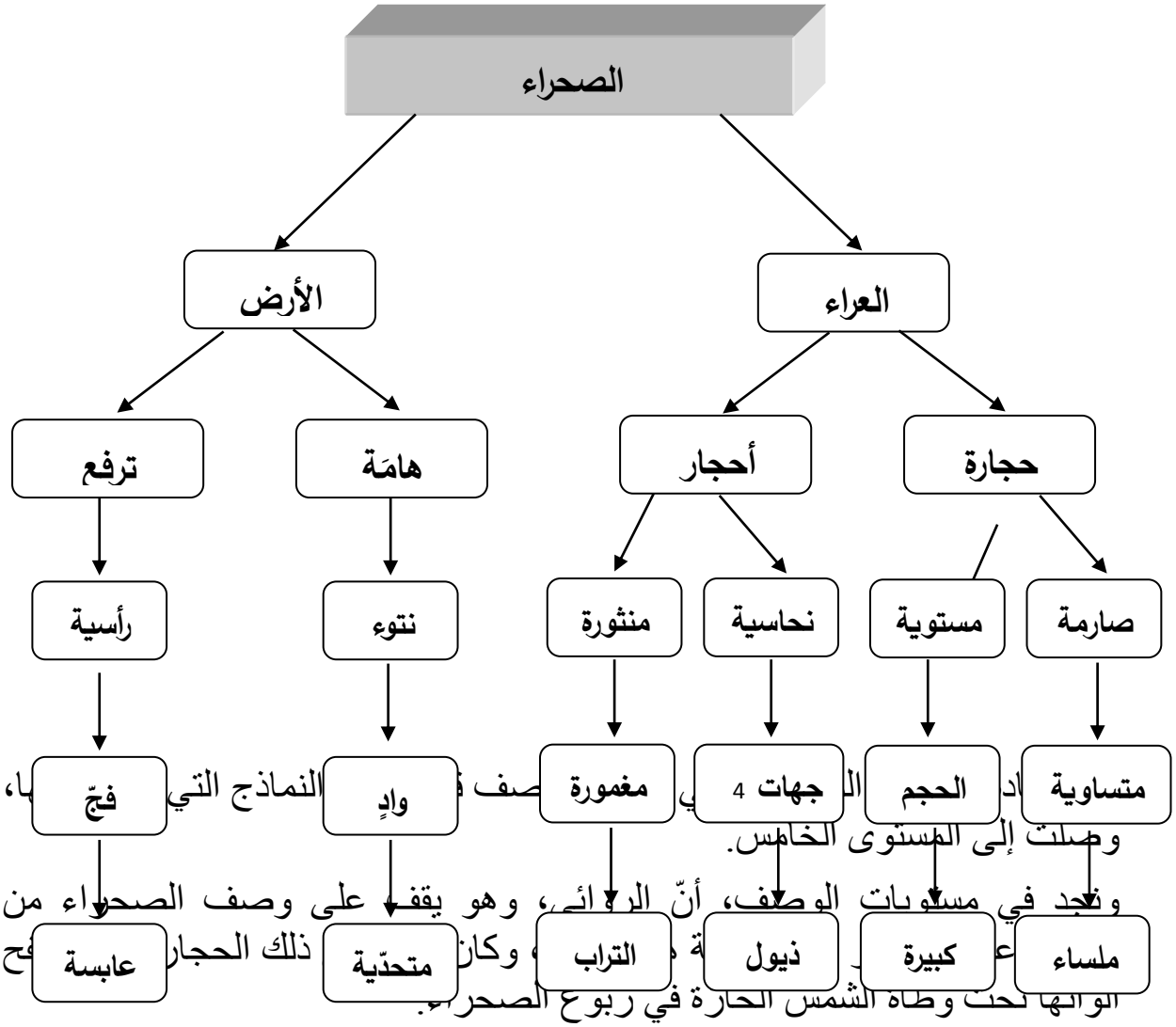
"هام في العراء المفروش بحجارة صارمة، مستوية، متساوية في أحجامها أيضا. أحجار نحاسية، منثورة على مساحات تستلقي إلى جهات الدنيا الأربعة، فلا تحدّها إلا الآفاق المغمورة بذيول السراب اللعوب. لا ترتفع هامة الأرض في نتوء، ولا تنهض في العرق. ولا ترفع رأسا تتوّجه رابية، ولا تعدُ في البعد بجبل أو طلحة، ولا تركع في أيّ مسافة تحت طائلة البصر، في فجّ أو وادي، ولا تنوي أن تتنازل عن كبريائها فتومئ بوجود الحياة بنبتة عشب أو حتى ببقية عليق يابس. لم تبدُ أصغر إشارة يمكن أن توحي بحسن النيّة. بل على الضّد : وقفت في وجهه عابسةً، متحدّيةً، معاديةً، كما اعتادت أن تفعل مع كلّ الأغراب الأشقياء الذي يجهلون سرّها"[3].

---

[1] الرواية، ص 105,

[2] كمال بولعسل : رحلة أبي حامد الغرناطي-دراسة في فضاء الرحلة، ص 182.

[3] الرواية، ص 132.



ادة الل صف ف النماذج التي ها، وصلت إلى المستوى الخامس.

ونجد في مستويات الوصف، أنّ الروائي، وهو يقف على وصف الصحراء من ع ة م وكان ذلك الحجار ح الوانها تحت وطأة الشمس الحارة في ربوع الصحراء.

أسقط أيضا بعض الأوصاف الخاصة بالجانب الإنساني، على صحرائه كـ(عابسةً، متحدّيةً، معاديةً)، كإيمان مطلق منه بصحرائه التي تعتبر أمّا رؤوما أنجبته في سابق عهوده بها.

ثانيا/ فضاء "واو" : الوطن الضائع وأسطورة الفردوس الصحراوي المفقود في رواية "الدنيا أيام ثلاثة"[1] لإبراهيم الكوني :

عن سبق إصرار يؤكّد الكوني على عالم الصحراء، كعنصر ثابت / قار في كلّ أعماله؛ حيث يبقيها يقظة، مشتعلة بالدلالات والقيم، كونها المكان الذي "يجمع بين قيم معاصرة وأخرى قديمة ميثولوجية، أخرجه من الاستعمال الضيق في النص الروائي، إلى استثمار واسع النطاق"[2].

[1] إبراهيم الكوني : الدنيا أيام ثلاثة، اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ليبيا، ط02، 2007.
[2] منى بشلم : شعرية الفضاء في الرواية الجديدة بالجزائر، ص 127.

"الدنيا أيّام ثلاثة" عنوان كرونوطوبي؛ يمتزج فيه المكان الدنيوي بالزمان ذي الأيّام الثلاثة، ويتّجه الكوني في هذه الرواية إلى تصوير جوهر الصحراء والإنسان معا، في فترة ما قبل التاريخ، وهو ما تكشف عنه لوحة الغلاف، التي تمثّل إنسان ما قبل التاريخ بليبيا. كما ألحقها الروائي بتصدير (Epigraphe) مقتبس من كتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربه، في تعزية أكثم بن صيفي عمرو بن هند، ملك العرب على أخيه، كاستشهاد له "دلالات متميزة، يضفي بريقا خاصا وهيْبةً استثنائية على الكلمات والأفكار التي تكتنف المقول، فالأسئلة التي يضمرها النص المستشهد به عادة ما تشي بحساسية فكرية وفنّية معا"[1].

يتموضع هذا التصدير، قبيل ابتداء فصول الرواية، بوصفه "استشهادا citation موظفا خارج المتن"[2].

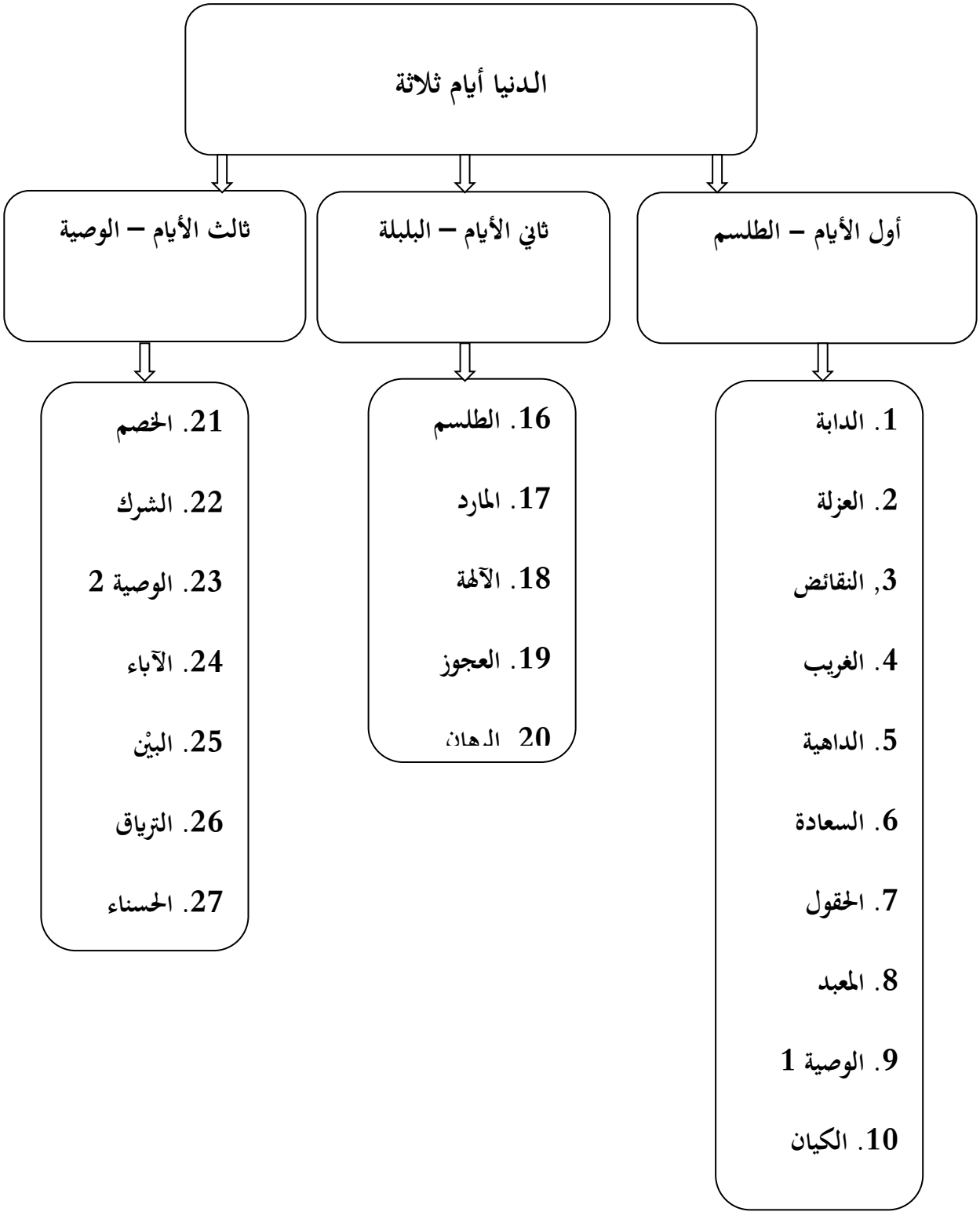
والواضح أنّ الكوني قد وفق في اختيار نصّ من الموروث التاريخي وملاقاته مع عنوان الرواية المختار، في انسجام ينمّ عن تمهيد موفّق لأحداث الرواية، ولكن في المقام نفسه، نجدنا أمام لغز محيّر فحواه تأكيد الروائي على ضرورة التواصل مع النص التاريخي، بطريقة تكشف تدريجيا عن حلّ لهذا اللغز.

وفي تقسيمه الرواية إلى فصول يبيّنها الرسم اللاحق، يجعلنا نقع في حيرة من أمرنا، حول علاقة عناوين كلّ فصل بمقولة ابن عبد ربه.

ويمكننا أن نمثّل لرواية (الدنيا أيام ثلاثة) والتقسيمات التي أخضعت لها بهذا الشكل :

[1] عبد الملك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 2009، ص 174.

[2] *Gerrard Genette : Seuils, Editions du seuil, 1987, p. 134.*


الدنيا أيام ثلاثة
أول الأيام – الطلسم
ثاني الأيام – البلبلة
ثالث الأيام – الوصية
1. الدابة
2. العزلة
3, النقائض
4. الغريب
5. الداهية
6. السعادة
7. الحقول
8. المعبد
9. الوصية 1
10. الكيان
16. الطلسم
17. المارد
18. الآلهة
19. العجوز
20. الهان
21. الخصم
22. الشرك
23. الوصية 2
24. الآباء
25. البيْن
26. الترياق
27. الحسناء

وحريّ بنا تقديم ملخّص للرواية من شأنه أن يكشف الستار عن أحداثها، رغبة منّا في تبيان الخطوط العريضة لهذا الخطاب.

يتمحور السرد في رواية "الدنيا أيام ثلاثة" حول الغريب الذي وفد إلى الواحة على دابته العجيبة، التي رأى فيها سكان الواحة نذير شؤم، وأصرّوا على ضرورة مغادرة الغريب الصحراوي لواحتهم. غير أنّ زعيمها راهنه على حلّ لغز مشتق في الأصل من خبر ابن عبد ربه، لضمان البقاء بين أهلها، وفعلا استطاع الغريب أن يحلّ اللغز المحيّر، يقول :

"- ما أعسر أن يولد الإنسان! ما أعسر أن يحيا الإنسان! ما أعسر أن يزول الإنسان!

ثمّ تلوّى، وتوجّع، ووشوش بصوت الهمس :

- نحن تعساء لأنّنا لا نملك إلاّ أن نشقى بكلّ أيام دنيانا الثلاثة :

نشقى بأمسنا لأننا لا نستطيع أن نحيا بأمسنا، ونشقى بيومنا لأننا لا نستطيع أن نحيا بيومنا، ونشقى بغدنا لأننا سنهلك بغدنا؛ فكيف لا نشقى بثالوث الأيام إذا كنّا أعلم الخلق بأننا خلقنا لكي نموت لا لكي نحيا؟ "[1].

تسوق لنا الرواية خطابا مشتقا من خبر التعزية، فيتحوّل بقدرة السرد إلى تصوير عجيب لمصير الإنسان منذ ولادته وإلى غاية مماته.

يرد خطاب التعزية هذا في هيئة نصّ استهلاليٍّ يتصدّر الرواية، ويرتبط ارتباطا وثيقا بعنوانها؛ حيث يشرح دلالة الأيّام الثلاثة. وقد عدنا إلى المصدر الأصلي الذي استقى منه هذا النّص، وهو كتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربّه فوجدناه في الجزء الثالث ضمن (فرش كتاب الدّرة في النوادب والتعازي والمراثي) في (تعازي الملوك) تحديدا، ومن المهمّ جدا أن نحدّد هذه التفاصيل السياقية للوقوف على حقيقة الدلالة الاستهلالية : "عزّى أكثم بنُ صيفيّ عمرو بن هند ملك العرب على أخيه، فقال له : أيّها الملك، إنّ أهل الدار سَفْرٌ لا يحلّون عُقد الرّحال إلاّ في غيرها، وقد أتاك ما ليس بمردود عنك، وارتحل عنك ما ليس براجع إليك، وأقام معكم من سيظْعَن عنك ويدَعك. واعلم أنّ الدنيا ثلاثة أيّام : فأمسِ عظة وشاهدُ عدل فجَعك بنفسه، وأبقى لك عليه حُكمك؛ واليوم غنيمة وصديق، أتاك ولم تأته، طالت عليك غيْبتُه، وستُسرع عنك رحلته؛ وغد، لا تدري من أهلُه، وسيأتيك إن وجدك. فما أحسن الشكر للمنعم، والتّسليم للقادر! وقد مضت لنا أصول نحن فروعها، فما بقاء الفروع بعد أصولها!

[1] الدنيا أيام ثلاثة، ص 273-274.

واعلم أنّ أعظم من المصيبة سوء الخلف منها، وخير من الخير معطيه وشرّ من الشرّ فاعله."[1].

إلاّ أنّ الكوني وهو يتكبّد عناء القص، يدخل بالقارئ في متاهات سردية، تتمثّل في حكايات مضمّنة تتوازى والحكاية الأصلية، ليصعد حينا، وينزل حينا آخر بمستوى السرد. فتطالعنا حكاية الصراع الدائر بين (داهية الإنس) و(داهية الجن) في جوّ خرافي عجيب، تمتزج فيه اللغة العذبة بالصور الخارقة، وغير بعيد عنها، نجد الحكاية الثانية التي تحكي ما هو أغرب، حيث تروي زواج ابنة الغريب براع بشع المنظر، مخيف، كنوع من الرضوخ لرغبة والدها، لكنّ هذا الزواج لم يمنعها من الوقوع في غرام فتى آخر، لتوجد في آخر المطاف مشنوقة بعد إخلافها للوعد الذي قطعته لأبيها، بالوفاء لزوجها. وتأتي الحكاية الثالثة في تصوير مأساوية وقسوة عالم الصحراء، في حكاية الأم التي وهبت أصغر أبنائها للثعبان حارس (البنيان)، وعقدها علاقة وفاء مع ذلك الأفعوان، حيث سكنت جواره، لتحقيق رغبة دفينة في اللّحاق بابنها في يوم من الأيام، إذ أسلمت نفسها للثعبان، رغبة منها، ورأفة بحالها في مشهد مأساوي. وتروي الحكاية الرابعة قصة الأخ الأكبر الذي وقع في حبّ زوجة أخيه الأصغر، ثمّ كاد مكيدة لقرينته، ممّا عجّل بإقامة القصاص عليها. ليختمها بحكاية أخيرة للقرين الذي آثر الموت ظمأ على أن يغرف قطرة ماء من مستنقع لامسه، رغم إصرار قرينه على شربه مخافة الهلاك.

وتجيء كلّ هذه الحكايات مؤسّسة لعلاقة الإنسان بالإنسان من جهة، وعلاقة الإنسان بالطبيعة الصحراوية من جهة أخرى، في أجمل وأخطر صورها.

تتفرّع هذه الحكايات المضمّنة في الأصل من حكاية رئيسية واحدة، تعرض لنا مجموعة من الأفضية، كفضاء الواحة التي استقبلت الغريب، وفضاء الصحراء الكبرى التي ترسم التيه والرهبة والضياع، وتختبر صبر الرجل الصحراوي، ومدى تمسّكه بأصوله العريقة.

كما أنّ التعالق الحاصل بين الحكاية الكبرى والحكاية الصغرى، يدعونا إلى فهم العلاقة القائمة بينهما، باعتبارهما يقدّمان صورا عديدة متداخلة، مبتغاها الأصلي هو فكّ اللغز الذي قدّم في شكل (خبر ابن عبد ربّه)، وقد تشابكت هذه الحكايات فيما بينهما من أجل إثراء الحكي وتعزيز فكرة الروائي حول عالم الصحراء..

والكوني وهو يحاول التدرّج في زمن الرواية من خلال إعطاء كلّ زمن حقّه من السرد، يحيلنا إلى عالم تخييلي يختلط فيه الواقع بالعجيب، ويتجلّى الفضاء فيه من خلال جملة من الاستعارات التي تؤثّث النصّ داخليا، وترسم معالمه الواضحة من

[1] أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي : العقد الفريد، شرحه وضبطه ورتّب فهارسه : إبراهيم الأبياري، قدّم له : الدكتور عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، الجزء الثالث. (وينبغي الإشارة إلى أنّ النص الذي استهلّ به الكوني روايته، يتوقّف عند عبارة (وسيأتيك إن وجدك).

خلال اللغة، باعتبارها أهمّ مكوّن تنهض به الرواية "فالشخصية تستعمل اللغة أو توصف بها، أو تصف هي بها، مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث"[1]؛ من هنا نجد أنّ اللغة في رواية "الدنيا أيام ثلاثة" استطاعت خلق جوّ مهيب لعالم الصحراء بكلّ غموضه وأسطوريته وتقاليده الضاربة في عمق الأرض. وفي المقابل أيضا رسمت بعض الأمكنة التي نقرأ عنها فلا نتبيّن لها ملامح واضحة، ولا نملك لها خلفية حقيقية، وأشهرها على الإطلاق في روايات الكوني جميعا فضاء "واو"*، يقول : "سمعت المعشوق الذي وسوس يوما في صدري، يهمس في أذني، ليحدّثني عن الآفاق، عن التّيه، عن الحنين، عن الظمأ، فعرفتُ أنّ العطش ليس ظمأً إلى الماء، ولكنّه ظمأ إلى الوطن الذي أضعناه، ظمأ إلى "واو" التي فقدناها"[2].

وهذا التماهي مع تفاصيل مكانية لا تمتّ للواقع بصلة يجعلنا ندرك مطلب الروائي في تعويض الواقع الحياتي المادي للفرد العربي، بفردوس يمجّد الطبيعة البكر.

ويتحوّل الفضاء الأسطوري "واو" تحديدا إلى دلالة زاخرة بالغرائبية، بغية كسر رتابة اليومي، وخلق نماذج تجعل المستحيل واقعا وتحوّل الواقع مستحيلا.

وتعتبر الكتابة عن الصحراء تمثيلا لهوّية تكاد تنحسر أمام المدّ المديني، من خلال الانعتاق والركض في عوالم الصحراء قديمها وحديثها.

ويكمن جمال الفضاء في رواية "الدنيا أيام ثلاثة" في تقديس العوالم المفتوحة من خلال التركيز على عوالم صحراوية قارّة، كالواحة التي وفد إليها الغريب، وهي عصيّة على الغرباء الوافدين، عكس ما وجدنا في واحة رواية "الدمية"؛ حيث يلتقي الناس وتمرّ القوافل.

الواحة هنا يقول عنها الراوي : "...فبأيّ حقّ مَنَعتُمْ ما نلتم وأخفيتم ما امتلكتم، واستقطعتم من الوطن الصحراوي العظيم ركنا اعتقلتموه بالأسوار، واحتكرتموه لأنفسكم، فوضعتم بهذا العمل القبيح بيننا وبينكم حدودا كريهة، ولم تكتفوا بكلّ هذه الخطايا، ولكنكم صددتم أهل السبيل، ولم تروا ظامئا، ولم تأووا عابرا، ولم تقروا ضيفا، وسددتم أبواب حصونكم وبيوتكم عن رسل الخفاء..."[3].

يكشف لنا هذا النص عن ظلم أهل الواحة للوافدين الجدد ورفضهم، متّخذين من وصية قديمة عذرا يكفل لهم ذلك، يقول الراوي :

"- ألم تخبرونا في الوصايا أنّ البغلة البيضاء لا تنزل المنازل إلاّ في يوم نحس؟

---

[1] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 125.

* واو : من الممكن أن تكون هذه الواو رمزا للوطن، باعتبار أنّها الحرف الأول من الكلمة، بينما ترى أمينة برانين أنها تعني الجنة عند أهل الطوارق. أنظر: فضاء الصحراء في الرواية العربية، ص 61

[2] الرواية، ص 200.

[3] إبراهيم الكوني : الدنيا أيام ثلاثة، ص 25.

- ماذا تقول ؟

- ألم تقولوا إنّ "وانتهيط" اللئيم سينزل الديار يوما على بغلة بيضاء ليستدرج القوم إلى الوليمة؟

- عن أيّ وليمة تتحدّث يا شقي ؟

- ألم تخبرونا أنّ اللئيم سيجرّ القبائل إلى الوليمة ليسحب البساط فتهوي القبائل إلى الهاوية"[1].

وينتهي أهل الواحة إلى اتخاذ قرار ببناء أسوار عالية، رغبة منهم في الاستقرار بعيدا عن كلّ ما ينغّص حياتهم وسعادتهم، ونسوا أنّ هذا الفضاء الواحاتي يزخر بأهم عنصر من عناصر الطبيعة، وهو الماء -ملاذ العابرين- سيتحول بأنانيتهم إلى نقمة. ولأهمية الماء في عالم الصحراء، منحه الروائي اهتماما كبيرا، كونه "يرمز للحياة والحب والخصب"[2].

هذا ويقدم الكوني فضاء الصحراء الخالدة، بطريقة تؤكد إيمان أهل الصحراء بالكثير من المعتقدات والمقدسات التي أسست فعليا لفضاء استثنائي في الرواية العربية.

في مكان آخر، تحرص الرواية على فضاء صحراوي شاهق، وهو "الجبل" سليل الخير، والكنز "الماء" : "فانشق الصخر عن سلسبيل مضى يتشلشل من شعاف الجبل (حيث يستقر الكهف) يتلوّى بشقاوة ليجتنب الصخور، ويحرث السفوح بلؤم وعناد وشهوة"[3].

هو الجبل الذي أخرج الواحة من المجهول في ربوع الصحراء بفضل الماء، فالتفّ حوله البنيان، وشقّ الناس أرضهم فزرعوا وعاشوا عيشة هنية، لولا أنّهم تمادوا في الانتشاء، ففكّروا في حيلة تحمي الخيرات التي اغتنموها، ولم يجدوا بدّا من بناء الأسوار حول الواحة، وهم لا يعلمون أنّهم: "فقدوا ذلك الكنز الذي تباهوا به دائما وكان للصحراويين علامة ورايةً وسجيّة أبدية : الحرية!"[4].

ويأخذ الجبل أيضا بعدا أسطوريا من خلال (الأفعوان) الذي ظلّ يحرسه لأزمان عديدة : "...إلا أنّ الكل كانوا على يقين عبر أجيال، أنّ لحياة الواحة صلة حميمة بهذا الكنز، كما أيقنوا أيضا بعلاقتها بالأفعوان الرهيب الذي يسدّ فوهة المدخل الخفي. كان مارد الأدغال يزحف ويتكوّم في أصل الجدار"[5].

---

[1] الرواية، ص 11.

[2] شريبط أحمد شريبط: بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد"، مجلة الثقافة، العدد 115، 1997، ص 175 .

[3] الرواية، ص 18.

[4] الرواية، ص 23,

[5] الرواية، ص 110.

وهذا الإيمان المطلق بقيمة الجبل التاريخية عند أهل الواحة والصحراء على حدّ سواء، يستمر تصويره في الرواية من خلال (القربان) الذي قدّم له، حتى يستوي البنيان المشيّد حوله، لحراسة الكنز، كما تقدّم في الرواية.

في الجانب الآخر؛ تحرص الحكاية المضمنة لصراع داهية الإنس وداهية الجن، على تقديم الجبل بسيماء جميلة، تكشف بدورها صراع الداهيتين حول الكنز الموجود في الجبل، إلى غاية انتهاء الصراع بفوز داهية الإنس ومراوغة داهية الجن بالاستسلام والتحوّل إلى صفة أفعوان كبير.

وفي حضرة هذه الأماكن الصحراوية الثابتة، تنفتح الرواية أيضا على معالم جغرافية أخرى، كالمعبد والكهف وصحراء حمادة الكبرى.

ونصل في الأخير إلى فكرة مفادها، تكريس الكوني للعوالم المفتوحة وتقديسها، من أجل الترسيخ لمشروع روائي مستقبلي يمجّد هذا العالم دون منازع.

ثالثا/ فضاء البّر والبحر في رواية "البحر ينشر ألواحه"[1] لمحمد صالح الجابري*

:

انفتاح البحر وانغلاق البّر (عمارة الأديان).. وبروكسيمية التّعايش المؤجّل :

ينهض البحر بوظيفة جمالية، مغايرة تماما لوظيفة فضاء الصحراء، فهذه الأخيرة كانت موطنا بالفطرة، وموضوعا خصبا في أدبنا العربي، قديمه وحديثه. فقد مثّلت خطابا خاصا في الرواية، بحكم الاستجابة لندائها الخفي من قبل مجموعة من الأسماء الروائية، على رأسها إبراهيم الكوني.

أما فضاء البحر، فقد مثّل سلطانه الروائي حنا مينة، الذي سئل مرة فأجاب : "إنّني فعلا ، وبغير تواضع روائي البحر في الأدب العربي الحديث، (...) ولا أعرف قبلي، وكذلك بعدي من تصدّى لعوالم البحر بهدوئه، وطمأنينته، وزرقته وخلوده إلى السكينة"[2]، وإن كان حنا مينة بحارا روائيا من الطراز الرفيع. من خلال جملة من الأعمال الروائية كـ (ثلاثية حكاية بحار / الدّقل،/ المرفأ البعيد، الشراع والعاصفة) فإنّ ثمة أسماء روائية مغاربية كثيرة[3]، كرّست البحر فضاءً سرديا مهيمنا، أمثال : محمد زفزاف (الأفعي والبحر)، واسيني الأعرج (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، شرفات بحر الشمال)، جيلالي خلاص (بحر بلا نوارس)، إبراهيم الكوني (ديوان البّر والبحر)، ياسمينة صالح (بحر الصمت)...

هذا، ويمثّل البحر "رمزا إلى المجهول، إلى المقلق، إلى الغرابة، وهو ما يروي المسافر العربي سواء كان بحارا موهوبا أو بالصدفة، أخباره بروعة وجلال، وعندما يُروّضُ يصبح رمزا للغلاف السائل"[4].

على أنّ العرب لم يكونوا أمّة بحر، ولم يمتلكوا التجارب التي تجعلهم يخوضون في عوالمه، لذلك ظلوا يحملون له الرهبة والخوف، وظلّت هذه النظرة هي الغالبة على طبعهم تجاه البحر، إلى أن فتحت الفتوحات إسلاميا وإبداعيا علاقتهم بهذا الفضاء الرحيب.

ولئن كان حنا مينة علما روائيا استثنائيا في عالم البحر، من موقع العارف الفصيح/ فاختيارنا لمدونة البحر في الرواية المغاربية، وقعت على رواية "البحر ينشر ألواحه" لمحمد صالح الجابري، التي احتفت بهذا الفضاء بطريقتها الخاصة؛

---

[1] محمد صالح الجابري : البحر ينشر ألواحه، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، ط02، 1980.

* روائي وناقد تونسي، ولد بتوزر سنة 1940، ومات سنة 2009.
متحصّل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة الجزائر سنة 1987.
اشتغل أستاذا جامعيا ومديرا للثقافة في الأليسكو.
من أعماله الروائية : (يوم من أيام زمرا 1969)، (البحر ينشر ألواحه 1975)، (ليلة السنوات العشر 1983).

[2] حنا مينة : حوارات في الكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط01، 1992، ص 200.

[3] أنظر كشافا بروايات البحر العربية، ودراسة ملخصة عن نماذج منها عند عبد الله أبو هيف في دراسته (أدب البحر في الرواية العربية)، مجلة الحياة الثقافية، تصدرها وزارة الثقافة التونسية، العدد 209، جانفي 2010، ص ص 34 – 49.

[4] مالك شبل : معجم الرموز الإسلامية- شعائر-تصوّف-حضارة، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط01، 2000، ص 45.

حيث يطالعنا البحر منذ العتبة الأولى وهي الغلاف، فالعنوان كفاتحة نصية "يمثل أوّل لقاء مادي محسوس يتمّ بين القارئ والكاتب/النص"[1]، وباعتبار العنوان "البحر ينشر ألواحه" مفتاحا سرديا، فإنّه يستحضر فضاء البحر منذ البداية، لدواعي نراها عديدة، منها: أنّ البحر دائم التجدّد والحركة، وفي تجدّده تنقية لمياهه كي لا يفسد، علّ الإنسان يقتدي بهذه الميزة الربّانية في تجديد حياته، وتنقيتها من الشوائب، والبدء بداية جديدة تبعده عن اليأس. وهو ما اكتشفناه رويدا رويدا خلال قراءة الرواية، في لفظ الشخصية الرئيسية لكلّ ما يكدّر حياتها وصفوها.

تتّسم الرواية بالاضطراب الذي يصحبه قلق وخوف من المرتاد، حيث يشرع الراوي منذ الفصل الأوّل في القول : "في واجهة البلور أصبح كل شيء معتما، المارة كالأشباح والسيارات لا تظهر في زخات المطر الذي شرع ينزل منذ منتصف النهار"[2]، من هذه الانطلاقة السردية ندخل "البحر ينشر ألواحه" وهو يصور لنا لقاء (دربال) بحبيبته (حبيبة) بعد هجرانها، وقد كانت حبيبة/عاشقة منذ مرحلة تمدرسها.

و(دربال) شخصية ضائعة، يائسة، جاءت من الريف (قرية عمدون) إلى العاصمة لإتمام تعليمها، ولأجل الحصول على وظيفة، وفعلا تمّ له ذلك، وأقام في العاصمة متنقلا في أماكن كثيرة –سنأتي على ذكرها مفصّلة- كانت سببا آخر في متاهته التي لم يخرج منها، إلاّ في نهاية الرواية.

دخل (دربال) فضاء المدينة من أوسع أبوابه، ضاربا عرض الحائط وصيّة أمّه: "إذا نظرت إليك إحدى بنات العاصمة، فأغلق عينيك بكلتا يديك، فهنّ قليلات الحياء ينظرن طويلا إلى الرجال"[3]، وعلى عكس الوصية جاءت ردود فعل (دربال)، إذ انغمس في عالم النساء والخمر حتى أخمص قدميه.

وتأخذ الرواية مكانيا وزمنيا أبعادا كثيرة، شكّلتها ثنائيات تمثّلت في (دربال/ حبيبة)، (رفيق/ حبيبة) و(رفيق/ لمياء). ليأخذ بعدها فضاء البحر رمزية خاصة تبدّت ملامحها واضحة في الفصل 12.

وهذا الضياع الذي يعيشه (دربال) نتج عن تعدّد الأماكن التي أقام فيها في العاصمة، ممّا شكّل لديه إحساسا بالتيه، وفي خضمّ حربه لاسترجاع (حبيبة)، يقرّر في النهاية بعد تعقّد الأمور وأخذها منحىً تأزّميا، شدّ الرّحال نحو الريف، باعتباره الوطن الحقيقي، على عكس المدينة التي مثلت له وطنا بديلا مؤقتا.

لقد كان (دربال) في بداية الرواية يحمل نظرة غائمة إلى فضاء القرية، رغبة منه في التخلّص من كلّ الروابط التي تربطه بها، متمسّكا في ذات الوقت بالفضاء

---

[1] عبد الحق بلعابد : عنفوان الكتابة ترجمان القراءة-العتبات في المنجز الروائي العربي)، نادي أبهى الأدبي/الرياض، دار الانتشار العربي/بيروت، ط01، 2013، ص 58.

[2] محمد صالح الجابري : البحر ينشر ألواحه، ص 06.

[3] الرواية، ص 15.

المديني، كبديل يفتح شهيته على الحياة، وهي ردّة فعل طبيعية، تلخّص رؤية (دربال) لمستقبله الدراسي/المهني متجلّيا في أجمل صوره بفضاء المدينة، وعلى هذا فإنّ ذات البطل تصرّ على عيش الحاضر وترك الماضي (ماضي القرية عمدون) وراءه. وتمثل هذه الشخصية صورة الذات في الأدب "فتصوير الذات في الأدب يجري غالبا من خلال المتخيل. فهناك تتراءى الذات مكبّرة مرات، أو مشتّتة تحتاج إلى تشكيل وتهذيب"[1].

احتوت رواية "البحر ينشر ألواحه" أماكن عديدة، مختلفة دارت فيها الأحداث، ممّا جعل الشخصيات تتنقل بأريحية، وتتأقلم مع معطيات المكان واتّساعه.

ولرصد هذه الأمكنة، آثرنا دراستها من منظورين مختلفين : الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة، على أمل الإحاطة بهما، فكلاهما يشكّل قطبا متعارضا، وعليه ستختلف وظيفة كل واحد عن الآخر.

1. الأماكن المغلقة :

تتصدّر الروايةَ مجموعةٌ من الأمكنة المغلقة، التي تبدو قيمتها واضحة من خلال الارتباط الحميمي مع شخصيات الرواية؛ والتي لا تنفكّ تكشف عن العمق الدلالي لهذه الأمكنة، ممّا جعل شخصيات الرواية مشدودة إليها، باحثة عن قيمتها ضمن الأمكنة.

أ/ المطعم :

وهو مكان مغلق، يبعث على الراحة والاستئناس في عمومه، تحدّد جليا منذ الفصل الأول: "كانت قبل أن يأخذا مكانهما قد أسلمت لنادل المطعم معطفها... لكنه يراها الآن تجمع ذراعيها إلى صدرها، وتفرك أصابعها تبعث الحرارة في جسمها. والتفت يتأكد من وجود التدفئة فتلامح أكثر من مدفئة في أرجاء المطعم"[2].

يمثل المطعم فضاءً مكانيا أليفا، يتّحد مع رغبات البطل (دربال) في خلق جوّ شاعري بينه وبين (حبيبة) : "كان يدرك أن هذا المطعم هو المكان المناسب لإقامة حفلة تكريم مثل هذه لإحياء العلاقة التي انطوت بتباعد كليهما هذا الزمان الطويل"[3].

لقد أوجد الجابري، هذا الفضاء المكاني بطريقة فنّية جميلة، صاغتها اللغة، من خلال تقديم التفاصيل حول الشخصين، وحتى البشر الذين أهل بهم المكان.

لكن ما يميز فضاء المطعم تحديدا، هو حالة القلق التي انتابت (حبيبة) وخلخلت اتزانها، ممّا جعل الحوارات الدائرة بينها وبين (دربال) تتّسم بالسلبية، والاقتضاب.

---

[1] عبد اللطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 118.

[2] الرواية، ص 06.

[3] الرواية، ص 07

وتبعا لهذا صار المكان تابعا لحالة الشخصيتين النّفسية، إذ تحوّل إلى مكان ضاغط، سيُسفرُ لاحقا عن بعض التفاصيل حول علاقة (حبيبة) بـ (دربال).

وهذا المكان الافتتاحي في الرواية، هو نفسه الذي سيجعل من ذاكرة (دربال) تعود إلى الوراء: "شعر وأنّ شيئا غير عادي ران على جلستهما.

عادا غريبين وكأن قد بدآ يتعارفان من جديد"[1].

ب/ العمارة وفضاء التعايش الديني:

تشكّل العمارة في رواية "البحر ينشر ألواحه"، فضاءً مبدئيا للتعايش الديني بامتياز شديد، إذ ينعتها الراوي بـ"مجمع الأديان الكبرى"[2]؛ حيث تتألّف من ثلاثة طوابق. تقطن الطابق الأول عائلتان يهوديتان، وتقطن الطابق الثاني عائلتان مسيحيتان (إحداهما إيطالية والأخرى فرنسية)، في حين تشغل الطابق الثالث والأخير عائلتان مسلمتان.

بينما يقطن سرداب العمارة حارسُها الذي : "لا يُعرف له أصلا، ولا يتكلّم أية واحدة من اللغات الحية المعروفة، كما يجهل السكان كلّ شيء عن حياته، وحتى عن الديانات التي ينتسب إليها"[3].

أوّل ما يلفت الانتباه هو وصف الطوابق الثلاثة، بالاعتماد على توصيف الشخصيات وجعلها متداخلة، ومرتبطة بالفضاء التي تقيم فيه، وإن ظلّ كلّ طابق محتفظا بخصوصيته بحكم الديانة التي ينتسب إليها.

فهناك تفاهم ووفاق واضح عند العائلتين اليهوديتين، يبرزه هذا المقطع : "اليهوديان اللذان يشغلان الطابق الأرضي وزوجتاهما قليلا ما يظهران للعيان... لا أطفال لهما، إذ لم يمض على زواجهما إلاّ سنة واحدة في فترة شديدة التقارب (...) وكثير من سكان الحي ممّن لم يشاهدوا الزوجتين برفقة زوجيهما كانوا يظنون أنّ المرأتين أرملتين، وهو انطباع توحي به طريقتهما في التخاطب الشبيهة بطرق الأرامل. فهما تظلان طوال النهار غائصتين كلّ منهما في نافذتهما التي يفصل باب العمارة بينها وبين النافذة الأخرى، وعبر أصواتهما التي تُسمع بجلاء في الشارع... وفي البيوت المجاورة يأخذان منذ الصباح في تناقل أخبار أبناء الطائفة الموسوية بلهجة تختلط فيها الدارجة بالفرنسية"[4].

أمّا العائلتان المسيحيتان، اللّتان تشغلان الطابق الثاني، فلم تختلفا عن سابقتيها في سطحية التعامل مع بعضهما : "لطابق الثاني تشغله عائلتان متناظرتان من حيث

---

[1] الرواية، ص 13.
[2] الرواية، ص 150.
[3] الرواية، ص 150.
[4] الرواية، ص 151.

اتجاه باب الشقتين، عائلة إيطالية وأخرى فرنسية، ولا تجمع بينهما أيّة صلة عدا التحية المعتادة التي يتبادلها الزوجان والزوجتان عندما يخرجان جميعا صباحا إلى أعمالهم الموزّعة بين شركات حرّة وإدارات حكومية"[1].

ليقف بنا الراوي، عند الطابق الأخير، باعتباره المكان الذي يضمّ شقة (دربال) والتي حازها بعد معاناة طويلة.

ولتكتمل صورة النّماذج المكانية المقدّمة يقول : "أمّا الطابق الثالث أو المسلم، فهو طابق لا يهدئ لكثرة ما يحتشد فيه الصغار، صغار العائلة المجاورة لدربال ... وصغار آخرون يُدعون كلّ يوم من حارات أخرى ليشاركوا أبناءهم جرّ الصناديق، والتراشق بالحقق الفارغة والحجارة"[2].

من خلال هذه التصورات، نكون قد ألممنا ببعض التفاصيل، التي تمثل لعلاقة القرب بين العائلات القاطنة للعمارة، والتي قدّمت وفق مستويين: الأول مستوى أفقي، يعرض لنا النسيج الاجتماعي المتلاحم إلى حدّ مابين كلّ عائلتين على حدة. وهذا ما يعلن عنه بين العائلتين اليهوديتين وأوجدته العلاقة الطيبة بين الزوجتين على الأقل، والأمر نفسه نجده في الطابق الثاني، حيث نتصادف بالاحترام المتبادل بين العائلتين المسيحيتين، بالرغم من احتفاظ كلّ واحدة بخصوصياتها، وهو ما يعلنه المظهر الخارجي لهما.

في حين يستوقفنا الطابق الأخير بكل تفاصيله اليومية التي أحكم الراوي تقديمها مكمّلا الصورة الأفقية، معطيا انطباعاته الشخصية حول العائلة المسلمة المقابلة له، وبالرغم من اختياره وصفا دقيقا للفوضى التي تعمّ ذلك الطابق، إلاّ أنّه ظلّ محتكما إلى التآلف الذي يحدث مع جيرانه.

وسعيا إلى إبراز هذه العلاقات الطيبة بين كلّ ديانة وأخرى أفقيا، لا يفوّت الفرصة في شرح الوضع على مستوى عمودي، يقدّم من خلاله بعمق العلاقات غير المتجانسة بين الديانات الثلاث؛ حيث يؤكّد الراوي على اللاوفاق الذي يتربّص بسكان العمارة، ليقدّم لنا صورة واضحة حول الاستبداد الضمني للعائلتين اليهوديتين عند اصطدام (دربال) بحبل غسيل كان: "يمتدّ من طرف الشقة اليمنى إلى طرف الشقة اليسرى، يفصل بين باب العمارة من الداخل ودرجها، وعليه ثياب مغسولة تقطر ماء.

وعندما استاء وأحبّ أن يألبّ الجيران عليهما جوبه بأنّ مالك العمارة يهودي، وأنّه منحهما تفويضا كتابيا بالتصرّف المطلق بالطابق الأرضي"[3].

---

[1] الرواية، ص 151.
[2] الرواية، ص 152.
[3] الرواية، ص 151.

لكنّ الأمر يختلف تماما من وجهة نظر (دربال) مع الطابق الثاني الذي يصفه "بالطابق الناعم لأنّ الحركة فيه حييّة خافتة هامسة تبعث الراحة في النفس"[1]، وهو أمر منحه راحة بمجرّد خروجه من الطابق اليهودي الذي تفوح منه رائحة الغسيل.

إنّ العمارة في ضوء هذه الأبعاد، تمثل فضاء مكانيا مغلقا يتميّز بخصوصية فريدة، قلمّا تصادفنا في الواقع، وهو أمر يؤكّد حرص الراوي على كشف علاقات القرب المكاني، رغم التباعد الديني والاجتماعي بين الشخصيات المتجاورة في المكان.

2. الأماكن المفتوحة :

أ/ الماخور / الحي الشعبي :

يحظى الماخور (سابقا)، الحي الشعبي لاحقا، بوصف مطوّل ودقيق، يعرب عن رغبة الراوي في تقديم تفاصيل سردية عنه، كان لها الدور الأكبر في رسم حركة الشخصيات، ويعتبر هذا الفضاء المكاني من أصدق النماذج الآهلة للأحياء الشعبية، فقد طُبع بالتحرّر شكلا ومضمونا، ومثّل لحياة الجماعات فيه أجمل تمثيل، ولقد أسهب الراوي في الحديث عن قصة إنشاء (الماخور)، الذي كما قلنا تحوّل إلى حيّ شعبي، بعد رؤية (مبروكة) للحلم، الذي تسبّب في إعطاء أفراده حياة جديدة، ومبروكة التي أطلق اسمها على ذلك الحي حتى صار : "من أشهر الأحياء في (ديبوزفيل) .. ومن أغرب أحيائها تاريخا"[2].

ففي الوقت الذي شحذت فيه الهمم لافتتاح ذلك المجمع السكني كماخور يتمّم للقيم السائدة في عرف مبروكة وأعوانها، تغيّرت الظروف بين ليلة وضحاها، عندما زارها الولي الصالح سيدي بلحسن الشاذلي صاحب الضريح في منامها : "محا البارحة جميع ذنوبها ... وأوصاها بأن تذبح كبشا أسود وأن تبخر بالداد"[3]، وأخذ الحلم عند مبروكة بعدا نفسيا ودينيا، نتيجة ما أقدم عليه أعوانها في سرقة بعض الأعلام والدفوف من الضريح لإتمام الاحتفالية التي كلّلت في الأخير بتوبة مبروكة.

هكذا تحوّل الماخور إلى حيّ مبروكة، التي طالبت ببناء مسجد عند نهايته. لتتحوّل مبروكة من مجرّد بائعة هوى إلى معجزة في خيال سكان الحيّ، والأحياء المجاورة له.

يرصد الحيّ مظاهر العامة من الناس القاطنين به، في شكل حلقات متداخلة، يؤطّرها المكان المشترك. كما احتفى الروائي بتقديم مجموعة الأوصاف الطوبوغرافية، التي تقدّم الفضاء الشعبي في أصدق صوره، مع إسقاط بعض

[1] الرواية، ص 152.
[2] الرواية، ص 24.
[3] الرواية، ص 85.

الدلالات عليه، لخلق مواقف لدى القارئ تخصّ هذا الفضاء المكاني، الذي ينهض بجملة من الأوصاف : "الشكل الهندسي لحيّ مبروكة الجديد –كما يحلو لبعضهم أن يسمّيه- يمثّل صليبا قائما (...) فالحيّ تطوّر تطوّرا ملحوظا من النواحي المعمارية عن حالته الأولى، ولو بعثت مبروكة نفسها وأتيح لها أن تطوف في ملكها لأنكرت هذا التشابك الذي أصبح عليه حيّها، ولشاهدت مدى التوسّع العمراني الذي أخفى معالم هذه البيوت التي التصقت بأطراف الحيّ"[1].

لا يتوقف حيّ مبروكة عند المعالم الهندسية فقط، وإنّما يتعداها إلى التفاعل القائم مع ساكنيه؛ وصلة القرب التي تأخذ هي الأخرى أبعادًا حميمة في تشكيل نوع من القرابة بين (دربال) المعلّم وأهل الحي، الذين يبجّلون المعلم : "عام واحد فقط قضاه دربال بحي مبروكة، ومع ذلك خلال هذا العام اكتشف الحي اكتشاف أحد متساكنيه، إذا كانت التقاليد تفرض أن يصنّف المعلم في عداد من لا يجوز في حقهم احتجاب الزوجة كالعطار والخضار والجزار: تلك الفئات من الرجال الذين يقع اعتبارهم أفرادا من جميع الأسر"[2].

حيث لا تجرؤ أيّ عائلة أن تمنع نساءها من مبادلة المعلّم الكلام، أو الابتسام، أو الوقفات الطويلة. وهو الأمر الذي استغلّه لاحقا (دربال) لإنشاء علاقات عابرة مع أغلب نساء الحيّ، اللائي فتنّ به، ووقعن في حبّه، وعلى رأسهنّ (حبيبة).

يقترن فضاء الحيّ بالرتابة؛ حيث تتكّرر المشاهد اليومية تباعا، مع بعض التغييرات الجزئية التي تحدث بين الفينة والأخرى، ولا غرابة في ذلك، فقاطنو الحي هم من الطبقة الفقيرة التي تبحث عن فرصة للسكن والعيش، مع الكشف ضمنيا عن أزمة حقيقية للقيم السائدة فيه؛ حيث يقع (دربال) في حبّ (حبيبة) التي كانت تقطن بنفس الحي، وتتردّد على الثانوية، فتنشأ علاقة بينهما، لتأخذ هذه العلاقة مجرى آخر، حين سكن (دربال) شقته الجديدة بعمارة الأديان؛ حيث يصوّرها الراوي لنا قائلا : "انقضى على لقائه الأخير بحبيبة أكثر من أسبوعين: الأسبوعان الأوّلان من شهر أوت كانا قد دشّنا الشقة وقضيا بها أوقاتا سعيدة، اكتشفا خلالها المنابع الأزلية (...) وأخمدا في غمرات من السعادة الأوار المتأجج الذي كان يلهب جسميهما ونفسيهما"[3]. يبرز لنا هذا المثال مدى التعلّق النفسي والجسدي للشخصيتين، إحداهما بالأخرى، متّخذتين من المكان مظهرا لإنجاح العلاقة العاطفية التي جمعتهما.

[1] الرواية، ص 91.
[2] الرواية، ص 90.
[3] الرواية، 153.

وعليه يمثّل لنا فضاء الشّقة، "مرّكزا للحميمية والدفء، يتواجد فيه السارد ليعيش لحظة اللقاء مع الجسد، لأنّه يعتبر منبع هواجسه وعذابه المقيم ونشوته وفردوسه المفقود"[1].

وبالرغم من أنّ حبيبة قد مثّلت لدربال وجها أليفا، من شأنه أن يخلد إليه في لحظات تعبه، إلاّ أنّه لم يعط تلك العلاقة طابعا جديا، وآثر في آخر المطاف السفر إلى روما من أجل تجديد طاقته النفسية والمادية معا، ضاربا عرض الحائط بمشاعرها.

وما أن نتصفّح الرواية حتى نصطدم بالنهاية التي سطّرتها (حبيبة) لنفسها من خلال ارتباطها بمديرها وإنجابها ولدا منه.

أمّا مصير (دربال) فكان العودة بعد عام إلى العاصمة، و بحثه ومحاولاته في استرجاع حبيبة. وهنا بالذات تختلط العلاقة بين الشخصيات الواردة في الرواية، والتي تقاطعت أقدارها بطريقة ما، لتشكل لنا ثنائيات، هي: (دربال/حبيبة)، (رفيق/حبيبة)، (رفيق/لمياء)، وتقوم هذه الثنائيات الشخصية على تأثيث الفضاء المكاني من خلال اللقاءات المتكررة التي تسفر كل مرة على مكان معين، يعكس إحساسها بالحاجة إلى الأمان.

استطاع المكان أن يأخذ أبعادا مشهدية بامتياز، من خلال الوصف المحكم لتفاصيله، والعناية بتقديم الأبعاد الهندسية وفق استراتيجية بصرية تجعل القارئ يتصوّر المشاهد كما لو كانت على خشبة المسرح.

ب. أمكنة أخرى :

هذا، وقد عُنيت الرواية ببعض الأمكنة التي ساعدت في تشكيل الفضاء العام لها، كالمقهى والحانة والميناء والواجهة.

وبخصوص المكان الأخير المتمثل في الواجهة الزجاجية التي : "تستعمل هنا بمثابة قطب جاذب للوصف الروائي .. فما إن تتاح إمكانية الرؤية عبر الحواجز حتى تستأثر باهتمام العين الواصفة وتترجمها فورا إلى ملفوظات وصفية غاية في الاتساع والتنوّع"[2].

وفعلا تكرّر ذكر الواجهة مرّات عديدة، وصُوّرت كلّ مرّة من تلك المرات لقاء (رفيق بلمياء) ولقاء (دربال بحبيبة)، كدلالة على ثبات المكان والحرص على تقديم رؤية نموذجية للشخصيات التي تشغلها الأسرار، والتي تتّحد ضمنيا مع الواجهة، كنوع من الحسم في نوعية العلاقات : "في واجهة البلّور أصبح كلّ شيء معتما :

[1] حورية الظل : الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص 121.
[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 191.

..المارة كالأشباح .. والسيارات لا تظهر في زخات المطر الذي شرع ينزل منذ منتصف النهار"[1].

[1] الرواية، ص 06.

رابعا/ الفضاء البحري في رواية "ليلة السنوات العشر"[1] لمحمد صالح الجابري :

اختصار الزمان (السنوات العشر) في المكان (شاطئ بنزرت)

تطلّ رواية (ليلة السنوات العشر) متمسّكة بأغلب الأماكن التي اعتمد عليها الجابري في روايته السابقة (البحر ينشر ألواحه)؛ حيث عزّز معالم الفضاء المديني، الذي يبدو نموذجيا لأفعال الشخصيات المنتقاة. فهو مكان يتّسم بالحرية في رسم معالمه المكانية "فالمكان فيزيقيا أكثر التصاقا بالبشر من الزمان، لأنّ خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه يكونان مباشرين، تبدأ بالجسد وتذهب بعيدا فأبعد. أمّا الخبرة بالزمان فتكون غير مباشرة من خلال فعله في الأشياء"[2]،

تقدّم رواية (ليلة السنوات العشر) محتفية بعنصر الزمن، ولكن المكان هو الآخر قدّم بطريقة محكمة. يروي تفاصيل علاقة الحب بين (مروان) و(لمياء) وكيف التقيا بعد فراق عشر سنوات، هذا اللقاء الذي أجّج بينهما العواطف حتى سمّاه الروائي في ثنايا سرده "بحبّ ما بعد الكهولة"[3].

شهدت مدينة بنزرت بشواطئها، لقاء الشخصيتين على شاطئ البحر، يقول الراوي : "ها قد وصلا بنزرت وإلى شاطئ الكورنيش بالذات بعد ساعة من انطلاقهما من العاصمة. لحظات طالما تمنىّ حدوثها منذ عشر سنوات (...) يصحبها طوال الطريق من تونس حتى بنزرت"[4].

وتوّج لقاؤهما بأن أزاح عنهما سنوات الشوق الطويلة، خاصّة وأن لمياء تعاني من زواج فاشل، ومروان يعاني من وضع اجتماعي منافٍ لقيمِه، كما ترتبط الحالة النفسية لمروان بالفضاء الخارجي ارتباطا حقيقيا، فإذا تخلّص من حزنه والضوضاء الداخلية اتسع في نظره المكان والعكس وارد.

تفرد (ليلة السنوات العشر) صفحات كثيرة لتقديم الفضاء المكاني بكلّ أبعاده الجغرافية والنفسية، في أوصاف يسوقها لنا مروان عبر استحضاره لأمكنة أرّخت للحظات حزنه العاطفي؛ حيث يتداخل الفضاء المكاني بالشخصية، على نحو يؤسّس لسلبية المكان حينا وإيجابيته أحيانا أخرى.

تحيل الأمكنة بقوّة إلى معالم البحر أو الساحل، باعتبارها الفضاء الحقيقي لمدينة تونس، ولكونها فضاء واقعيا أيضا، عبر تسمية الأماكن المعروفة والمصنّفة جغرافيا، فالروائي يصرّ على تسمية الأماكن التي تنقّلت فيها (لمياء) بعد زواجها من رجل يقيم

---

[1] محمد صالح الجابري : ليلة السنوات العشر، الدار العربية للكتاب، 1983.

[2] نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط02، 2000، ص 147.

[3] محمد صالح الجابري : ليلة السنوات العشر، ص 149.

[4] الرواية، ص 170.

في الخارج (فرنسا، بلجيكا)، مصوّرا ذلك قائلا : "لعلّها لهذا السبب بادرت هذا الصباح بإلقاء هذا الحبل في عمق البئر، لتجعله موصولا ممدودا إلى ما بعد حدود بلجيكا والأقانوس وبحر الظلمات وأعالي البحار وجبال الهملايا، ومجاهل الصحراء الكبرى"[1].

تأخذ الأماكن في الرواية أبعادا عديدة، أغلبها انتقالية، سعى فيها الراوي إلى تحديد أوصاف خاصة بها، من أجل تثبيت أشكالها في ذهن القارئ ودمجه مع اللحظات التي عاشها (مروان) في ظلّ حبّه وافتقاده (للمياء)، وفي هذا السعي الحثيث للبحث عن الحب الضائع، تتشكّل تلك الأفضية، كل واحدٍ بإيقاع محدّد، ابتدأها بـمحطة الحافلات، مرورا بفندق الهلتون، وأمكنة أخرى عديدة قفز على ذكرها، يقول الراوي : "وجدها تنتظر قرب محطّة الحافلات فألحّ بأن يوصلها إلى المعهد الذي تزاول فيه تعلّمها، واقتصرا على التعارف بالاسم الصغير فقط. [...] في المرّة الثالثة من لقائهما دعاها لأن تتناول معه قهوة الصباح في فندق الهلتون تبع ذلك بدعوة رابعة وخامسة"[2]، في حين تمثل دار البلدية مكانا إداريا رسّم للعلاقة بين لمياء وزوجها والذي نظر إليه مروان نظرة شزراء. لتكتمل مراسيم الزواج ضمن احتفال بهي في نزل (الهلديار) الذي : "فارقه في صباح ران عليه الضباب، وجعله يقطع المسافة إلى تونس في أقلّ من ساعة، معرّضا نفسه لجميع احتمالات الأخطار، جاعلا الموت أحد مطالب نجدته من هول ما حلّ به"[3].

وثمة ما يشبه الفندق مع بعض الاختلافات، مثل (استراحة الرمال) : "شكلها المنفتح على السماء والجبل والفضاء"[4].

والتي شكّلت مكانا منفتحا على انغلاقه؛ حيث أرّخ لتلك الليلة تأريخا مكانيا وزمنيا مفعما بالشوق والفرح، وفي اغتنامهما لتلك اللحظات المسروقة بكلّ ما فيها، يصوّرها الراوي ببراعة قائلا : "تخفت الأضواء، تموت الأضواء، يسكت الهياج والصخب، تنفسح حلبة الرقص لكل زوجين اثنين، وحدهما كانا منذ البداية زوجين اثنين، زوج واحد..."[5].

وتحضر سوسة وبنزرت والعاصمة كأفضية حقيقية / محلية، تعدّ أساسا سرديا للأحداث وهي أمكنة مفتوحة إضافة إلى مكانين مغلقين آخرين هما : الشقة والمكتب، حيث يصوّران علاقة مروان بمن يحيطون به.

---

[1] الرواية، 254.
[2] الرواية ، ص 30.
[3] الرواية، 99.
[4] الرواية، ص 169.
[5] الرواية، ص 169.

خامسا/ فضاء البيكارسك* - طنجة/جغرافيا المهمّشين في رواية "الخبز الحافي"1 لمحمد شكري* :

يذكر محمّد بنّيس (صديق محمد شكري الحميم، الخبير بسيرته الذاتية) أنّ شكري أحبّ مدينته طنجة التي "كتبها وخلق أسطورتها الحديثة"[2]، إلى درجة أنّه كان "يسمّي نفسه كاتبا طنجويا"[3]، تلك المدينة التي استقبلته في عزّ الحرب العالمية الثانية؛ حيث "مقاومة حياة الفقر والتشرّد بالعمل وكسب القوت. لا يهمّ ما العمل. العمل في الميناء. بيع السجائر المهرّبة. بيع الحشيش. مخالطة العاهرات. العمل نادلا في مقهى تحوّلت إلى بيته الذي يقضي فيه نهاره وليله. العمل مغنّيا لقطع محمد عبد الوهاب في جوق موسيقي..."[4].

لذلك فإنّ الفضاء الطنجاوي يمثّل محورا أساسيا في سيرة "الخبز الحافي" باعتباره العامل المهم في تكوين وبلورة شخصية محمد، وهو الذي أفرز كل تلك التحوّلات التي تحدّد مساره لاحقا.

شهدت طنجة الاحتلال الفرنسي والتواجد الإسباني وهما كفيلان بأن يخلقا فضاء سياسيا، ويفرزا نمطا معيشيا معيّنا له أبعاده التاريخية والاقتصادية التي تتحكّم في المجتمع، لتخلق جملة من المشاعر السلبية عند الأفراد.

وإنّ لتأثير هذا الفضاء الموبوء تاريخيا واجتماعيا إسقاطاته على الطفل محمد، الذي تشرّب ملامح الشخصية الشطّارية.

يعدّ فضاء مدينة طنجة بؤرة السرد المركزية، بدءا من نزوح البطل وعائلته من ريف (بني شيكر). كما يلعب فضاء مدينة تطوان دورا مهمّا خاصّة بعد هروب محمد من سلطة الأب، بحيث يجد في مدينة تطوان فسحة أكبر بعد تحرّره من السلطة الأبوية القاسية، ليشدّ رحاله بعدها إلى فضاء مدينة وهران يقول : "هنا أيضا في وهران الحياة ليست سهلة، لكنّنا مادمنا نستطيع الحصول على الخبز والبصل فإنّ كرامتنا ستظلّ مصونة"[5]، لكن لا يلبث أن يغادر الراوي فضاء وهران ليعود إلى

---

* تسمّى رواية البيكارسك *(Picaresque)*، أو الرواية التشردّية، أو الرواية الشطارية، وقد انبثقت أصلا عن مجموعة من الروايات الإسبانية التي تروي مغامرات اللصوص والمحتالين والمتسوّلين والمتشرّدين. وهي شكل روائي سير ذاتي، يقوم على فلسفة العبث والتمرّد والتّشرد والضياع الوجودي،....

[1] محمد شكري : الخبز الحافي، دار الساقي، بيروت، ط08، 2004.

* روائي مغربي مثير للجدل، ولد في الناظور سنة 1935، ومات بداء السرطان في نوفمبر 2003، عاش حياة متشردة انعكست في إبداعاته. تعلّم القراءة والكتابة في سنّ متأخرة.
تدرج أعماله الروائية ضمن الأدب الهامشي.
اشتهر بسيرته الروائية (الخبز الحافي) التي نشرت بالإنجليزية والإسبانية، قبل أن نشرها بالعربية سنة 1982، كما نشر (السوق الداخلي، الشطار، زمن الاخطاء،...).

[2] محمد بنيس : محمد شكري مجدّد أسطورة طنجة، ضمن (مع أصدقاء)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 2012، ص 121.

[3] نفسه، ص 121.

[4] نفسه، ص 122.

[5] الخبز الحافي، ص 54.

تطوان، وبالتالي فهو فضاء لم يستغرق مدة زمنية كبيرة، وهو شبيه إلى حدّ كبير بفضاء الريف الذي انحدر منه محمد وعائلته.

هذا الفضاء المديني المتغير شتّت لحمة محمد العاطفية في خلق علاقة طبيعية- حميمة بالمكان "ولمّا كانت علاقة هذا الأخير بذلك المكان، ذات طبيعة توترية، فإنّ الشعور الأكثر بروزا هنا، هو الإحباط والانفصال، والإحساس بالعجز والتحجم وحقارة الذات، نتيجة لتلك المادية المفرطة التي يتميز بها هذا المكان"[1].

تتّسم رواية الخبز الحافي بأبعادها المكانية الحقيقية، التي تتطابق مع الفضاء المديني المغربي؛ حيث تمثل المدينة مركزا فاعلا لأحداث الرواية "ومن ثمة فهي تمثّل مجالها الحيوي، ومعينها الحكائي، وبذلك تتجاوز دلالتها إطارا جامدا يحوي الأحداث والشخوص لتكتسب دلالة جديدة تجعل منها علامة (...) ويتحوّل المكان إلى لغة رمزية توحي بسمات الشخوص"[2].

صوّر الروائي الأفضية الثلاثة الكبرى (طنجة، تطوان، وهران) وقدّمها مفتوحة بحكم تمثيلها لأماكن الانتقال، وهي بدورها اشتملت على أمكنة اعتيادية، يرتادها الناس بصفة طبيعية. وفي اصطناع رواية "الخبز الحافي" للفضاء الواقعي المأساوي، إقرار بالتزامها التام تجاهه، فهو فضاء حميمي على كلّ ما يحويه من غرابة، وهو الذي شكّل فورة الإلهام الحقيقي.

هو فضاء متربّص بالأفراد الذين يعيشون فيه، ويخلخل لعبة الزمن، فيرصد حركة الشخصيات، التي تتخبّط في مرارة الواقع المعيش، ممّا يبقيها خارج دائرة العادي، لكن دون محاولة الابتعاد عنه. فنلقي الراوي والشخصيات أكثر التصاقا به، يغرقون في قاع الرذيلة، ويقبلون على ممارسات غير منطقية، ترسم بكلّ إتقان سوداوية ذلك الفضاء.

نرى أن الراوي، يصر على البقاء لصيقا بالأفضية الثلاثة، الآنفة الذكر، وهو أمر يؤكد الاستلاب الذي تعانيه الشخصية، ممّا يجعل حضورها في هذا الفضاء محض اختيار.

كما أنّ تراجيدية الأحداث تكرس لصدق الأمكنة، فشكري يقدّمها كما هي، مجزأة وكاملة، تمنح القارئ إحساسا حقيقيا بها، خاصّة وأنّها امتداد لمشاهد يومية في جميع البلاد العربية.

1/المقهى:

ينقل لنا المقهى صورة سلبية، فهو في الرواية، مكان بارز لكل التجاوزات الاجتماعية، وهو أمرٌ تُجمع عليه الرواية المغربية خصوصا، كما ذهب إلى ذلك حسن

[1] نفسه، ص 261.

[2] بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية لطباعة والنشر والإشهار، ط01، 1999، ص 152.

بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي، ممّا يؤكد "أنّ فضاء المقهى سيكون مسرحا للعديد من الممارسات المنحرفة، سواء كانت دعارة أو قمارا، أو تجارة مخدرات، أو حتى مجرد عطالة فكرية مزمنة"[1].وهو الأمر الذي يصوره لنا الروائي : "للمقهى زبناؤه النهاريون وزبناؤه اللّيليون. في أيام العطل يلتقي النّهاريون واللّيليون. يتحدّثون عن حياة النهار واللّيل. أدخّن الكيف والسجائر في الخفاء. حين أتسخّر لأحد زبناء المقهي يعطيني (سبسيا) من الكيف أو كأس خمر أو قرصا من معجون الحشيش. تقيأت هلاما أصفر أخضر عدّة مرّات."[2]، هذا الفضاء السلبي الذي يفرز كلّ مظاهر الفساد والجريمة، سيتحوّل في موقع آخر من الرواية إلى مكان إيجابي، سيخلق حلاّ جذريا للشخصية الساردة من خلال تحفيزها على تعلّم القراءة والكتابة "وجدتُ عبد المالك في المقهى. قدّم لي أخاه حسن الذي جاء من العرائش ليزوره. اعتذرت له عمّا حدث لي معه أمس، قال :

-إنس ما حدث. أنا أيضا كنتُ متوتّرا.

جلستُ معهما. أريتُ لعبد المالك الكتاب الذي اشتريته وقلتُ له :

-لا بدّ لي من أن أتعلّم القراءة والكتابة. أخوك حميد كان قد علّمني في مخفر الشرطة الجنائية بعض الحروف وقال لي بأنّ عندي استعدادا للتّعلم.

-ولماذا لا؟

قال لي أخوه حسن :

-هل تريد أن تذهب إلى العرائش لتدرس هناك؟

قلت له بدهشة : أنا؟ كيف يمكن لي ذلك؟ أن لي عشرين سنة، ولا أعرف حتّى كيف أوقع اسمي.

– لا يهمّ. أنا أعرف هناك مدير مدرسة. سأكتب لك رسالة وصية لتحملها معك إليه. انا متأكّد أنّه سيقبلك. إنّه يعطف على الغرباء الذين يرغبون في الدراسة بجدّ"[3].

تتغيّر حياة محمد بمجرّد تفكيره في التّعلم "فالذي هداه إلى عالم المعرفة هو الذي قاده إلى المقبرة لكي يترحّم على أخيه، ويدفن نهائيا عالم الطفولة الشقي، لكي تبدأ رحلة الثقافة. فالمعرفة شيء آخر في الحياة"[4].

---

[1] حسن بحراوي، ص 91

[2] محمد شكري : الخبز الحافي، ص 30.

[3] الرواية، ص 225-226.

[4] سعيد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 2008، ص 150.

2/الحي الشعبي :

يحتفي الروائي بهذا الفضاء احتفاءً واضحا، كونه يمثّل نموذجا للتحرّر التام من كل القيود الاجتماعية، وهو فضاء انتقالي بامتياز، يجعل الأحداث تمشي وفق خطّية محدّدة ترسم وعيا إنسانيا وروائيا. ويسمّي لنا الروائي الأحياء الشعبية التي مرّ بها، بدءا بطنجة (حي عين قطيوط، حي بن شرقي) ومرورا إلى تطوان (حي الطرانكات، عين خباز) ووصولا إلى وهران (حي المدينة الجديدة، الطحاحة)، وتمثل مجتمعة واقعا حياتيا بئيسا، بحكم أنّ سكانها هم الوافدون من الأرياف إلى المدن.

في الوقت نفسه يمثّل الحي الشعبي فضاء آهلا، وتجمّعا يحيطه البؤس والحرمان، والافتقار إلى أبسط شروط الحياة : "حين يشتدّ عليّ الجوع أخرج إلى حيّ عين قطيوط. أفتّش في المزابل عن بقايا ما يؤكل. وجدت طفلا يقتات من المزابل مثلي في رأسه وأطرافه بثور، حافي القدمين وثيابه مثقوبة، قال لي: مزابل المدينة أحسن من مزابل حيّنا، زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين"[1]؛ هي حياة مظلمة، تحيل على الخروج من "دائرة الفضاءات المحمية حيث تتحدّد الحميمية في أشكالها الدنيا التي تحيل، داخل النظام الاجتماعي، على الصورة الأولى لاستقلالية الذات، وولوج عالم الامتداد الطبيعي المطلق حيث العودة إلى الأصل الأوّل"[2].

كما يقف شكري على استعراض الطابع الطوبوغرافي للمكان، وفق صيغتين اثنتين : (الضيق) و(القدم)، وهما صفتان مدينيتان بجدارة، يقول : "عثرنا في حيّ عين خباز، على مسكن في جوار بستان، حجرة واحدة ومرحاض خارج الحجرة"[3].

في المقابل يظلّ الحيّ يمثّل الانتماء الحقيقي لشكري، فأوّل ما يذكره عنه هو المعاناة الشديدة التي تربّى عليها في كنفه، ويعرض لذلك من خلال رواية الأحداث السير-ذاتية بطريقة درامية. هذا التكريس الواضح لسلبيات الحيّ الشعبي يحيلنا إلى ما يسمّى في هندسة الفضاء بـ(جماليات القبح) والتي يعرّفها قاموس إكسفورد بأنّها "المعرفة المستمدّة من الحواس"[4]، وهذا ما يؤكّد لنا اشتغال الروائي على التوصيف الدقيق للحيّ وسكانه، بطريقة تشي بالإكراهات الممارسة على قاطنيه من جهة، وعلى جمالية الأحداث رغم مأساويتها من جهة أخرى.

والملاحظ أنّ (جمالية القبح) هنا ترد لغرض جمالي محض، بمعزل عن الغرض الأصلي وهو الفنّ في حدّ ذاته. حتى أنّ أدوار الشخصيات ظلّت مقرونة بالمكان، ملتصقة به.

3/بيوت الدعارة :

---

[1] الرواية، ص 10.

[2] سعيد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 147-148.

[3] الرواية، ص 29.

[4] شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي-دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس 2001، ص 18.

يحرص فضاء بيوت الدعارة على تعزيز العلاقة مع الراوي، الذي بدوره يقدّم شروحات وصور عميقة حول هذا الفضاء المرتبط حقيقة بفساد الأخلاق في المقام الأوّل.

ولقد حظي هذا الفضاء باهتمام الراوي، وهو الذي قضى أوقاتٍ طويلة فيه، وبالتالي طُبع بحميمية بالغة، مفادها الممارسات المشبوهة، وتنوّع يوميات الراوي كمحاولة يائسة لقتل الروتين الاجتماعي البائس، ولكنّها تمثل في الحقيقة متاهة لامتناهية تؤّسس لفوضى المكان وضياع الشخصيات.

والنتيجة التي أفرزها هذا المكان هو الكثير من الإشارات اللغوية السوقية البذيئة، التي عكست نابية الراوي واستقراره على قيم منحطّة، تعلّل للمستوى المتدني الذي كان يعيشه، في ضوء تبدّل الأمكنة وأصحابها.

ولقد سلّط الروائي الكثير من الضوء على هذا المكان، واهتمّ به من زوايا مختلفة، نتيجة نيل الشخصية لمبتغاها الجسدي.

وهذا الفضاء السلبي بكلّ المقاييس يؤثث جلّ الرواية، فهو الملاذ الأوّل والأخير لمحمد، بعد أن لفظته الحياة على قارعة التشرّد، وجعلت منه بطلا بيكارسكيا متشرّدا يبحث عن رغيف خبز يسدّ جوعه. إنّ "الجوع حاضر في النّص بنفس قوّة الجنس، تماما كما يحضر التّشرد والعيش في الأزقة المظلمة والنوم مع الحيوانات"[1].

وتعتبر هذه الأفضية الثلاثة المستوحاة من الذاكرة، سبيلا فنّيا بارعا للفضاء المرجعي الواقعي الذي كان له "تأثير ضاغط، جعل السارد يستحضر فضاءات طفولية، ورغم كونها تعود إلى عوالم الطفولة، إلاّ أنها لا تنتمي إلى طينة "الفردوس المفقود" وإنّما هي الأخرى محمّلة بالمرارة والقهر والعدوانية"[2].

وفي ختام هذا الفصل، وبعد معالجة لهذه الروايات الخمس، نخلص إلى أنّ كلّ رواية مهما كان حجم الخيال الأسطوري الذي يطبع فضاءها، فإنّها لن تخلو من أمكنة جغرافية، ولكن جغرافية المكان الروائي مختلفة حتما عن جغرافية الأمكنة في عالم التضاريس، لأنّ التخييل الروائي سيؤثر كثيرا في جغرافية المكان، والدليل على هذا الاختلاف الواضح بين روائيين مختلفين في التعامل مع المكان الواحد؛ إنّ الصحراء واحدة ولكن صحراء الكوني مختلفة حتما عن صحاري غيره، بل إنّ فضاءه الصحراوي المتخيّل (واو) مختلف تماما عن الصحراء ذاتها، وكذلك البحر لدى الجابري، الذي يختلف عن البحر لدى رائد أدب البحر (حنا مينة) وعن البحر نفسه...

[1] سعيد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 142.
[2] حورية الظل : الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص 292.

لا بدّ أن يختلف المكان في الرواية عن المكان في الواقع، ولذلك فلا حجّة لمن يربط جغرافية المكان الروائي بالعلم الجغرافي في الواقع، ومنه بالرواية الواقعية، بدليل ما رأيناه من أفضية أسطورية داخل الفضاء الجغرافي للروايات المدروسة.

يقلّل بعض الدّارسين من أهمّية الفضاء الطباعي في قراءة الرواية، معتقدين أنّ الشعر أولى وأحقّ بهذا النوع من الفضاء؛ فالدّرس الفضائي الذي يتّجه "متّجَها يُعنى بحيّز الصفحة، وحروفها، وفراغها أو بياضها..."[1] في نظر الدكتور عبد الملك مرتاض –مثلا- "لا يشكّل إلاّ جزءا يسيرا وغير ذي شأن ممّا يرادُ إليه من الحيّز الذي ينصرف إلى الحركة، والبعد، والحجم، والوزن، والمساحة، والمسافة، والارتفاع، والانخفاض، والانجزار، والامتداد في العمل السردي بعامّة، والعمل الروائي بخاصّة، حيث يتبوّأ الحيّز فيه مكانة مكينة"[2].

مع ذلك، سنحاول في هذا الفصل أن نثبت أنّ الفضاء الطباعي في الرواية لا يقلّ أهمّية عنه في الشعر، من خلال قراءة –من هذه الزاوية- في رواية مغربية لسعيد علوش، وأخرى جزائرية لأحلام مستغانمي.

أوّلا/ الفضاء الطباعي في رواية (مدن السكر)[3] لسعيد علوش* :

ينبني الفضاء الطباعي في هذه الرواية على العناصر الفضائية الآتية :

1. الفضاء الاستهلالي:

يطلق جيرارجنيت مصطلح (المقام الاستهلالي : l'instance préfacielle)، ومعه المصطلح الأعّم والأكثر تواترا في الفرنسية (الاستهلال : préface) على "كلّ ضرب من النصوص التمهيدية (liminaire)؛ الافتتاحية أو الاختتامية (préliminaire ou postliminaire)، الذاتية أو الغيرية (auctorial ou allographe)"[4].

ويرتبط الاستهلال ارتباطا وثيقا بعتبتين لصيقتين به، هما العنوان والإهداء؛ فمن جهة، إنّ الاستهلال ليس سوى "صفحة لعنوان أطول (une page de titre plus longue)"[5]، كما يقول جون بول (J. Paul) الذي يبني جنيت على قوله وظيفة جديدة

---

[1] في نظرية الرواية، ص 146.

[2] نفسه، ص 148.

[3] سعيد علوش : مدن السكر، مطبعة البيضاوي، الرباط، ط01، 2009.

*روائي ومترجم، وناقد مغربي، ولد سنة 1946 بفاس، متحصّل على دكتوراه الدولة من جامعة السربون، يشتغل أستاذا للأدب المقارن في كلية الآداب بجامعة محمد الخامس (الرباط).
من أعماله الروائية : (حاجز الثلج 1974)، (سيرك عمار 2008)، (مدن السكر 2009)، (كاميكاز 2010).

[4] Gérrard Genette : Seuils, p 150.

[5] Ibid., p 198.

للاستهلال هي التعليق الذي يبرّر العنوان، أو بتعبير آخر "التعليق التبريري على العنوان (le commentaire justificatif du titre)"[1].

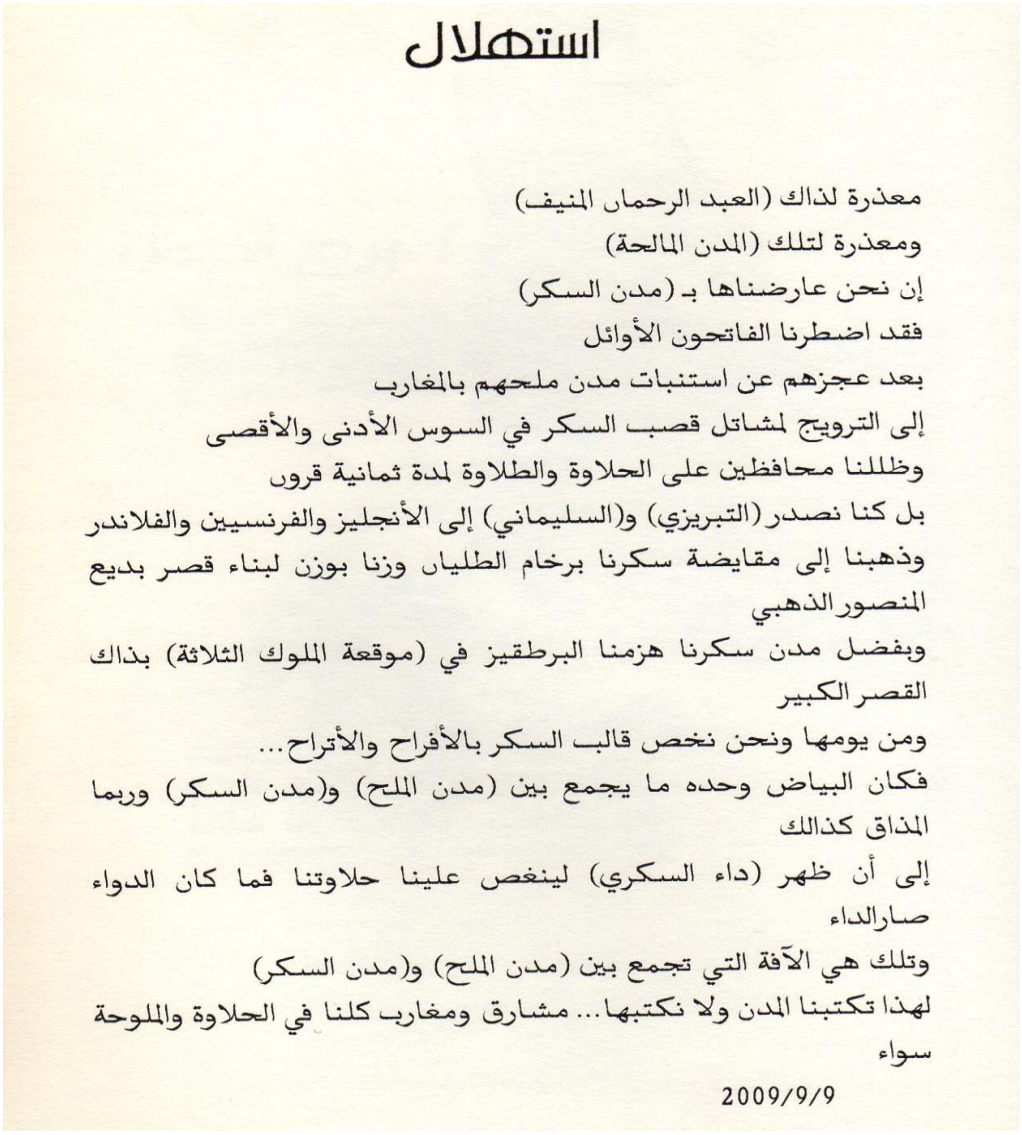
حيث "يمكن أن يكون التعليق على العنوان دفاعا ضدّ نقد محتمل أو مسبق"[2].

ومن جهة ثانية، فإنّ الاستهلال يدخل ضمن "مبرّرات الإهداء (justifications de la dédicace)"[3].

وفي حالة (مدن السكر)، فإنّ هذا "الاستهلال" (وقد حافظ سعيد علوش في تسميته الإبداعية على تسميته الاصطلاحية المعروفة) استهلال ذاتيٌّ (لا غيريٌ)، وهو افتتاحيٌّ واختتاميٌّ في آنٍ واحد [4]:

[1] Ibid., p 198.
[2] Ibid., p 199.
[3] Ibid., p 153.

[4] الرواية، ص 03.



استهلال

معذرة لذاك (العبد الرحمان المنيف)
ومعذرة لتلك (المدن المالحة)
إن نحن عارضناها بـ (مدن السكر)
فقد اضطرنا الفاتحون الأوائل
بعد عجزهم عن استنبات مدن ملحهم بالمغارب
إلى الترويج لمشاتل قصب السكر في السوس الأدنى والأقصى
وظللنا محافظين على الحلاوة والطلاوة لمدة ثمانية قرون
بل كنا نصدر (التبريزي) و(السليماني) إلى الأنجليز والفرنسيين والفلاندر
وذهبنا إلى مقايضة سكرنا برخام الطليان وزنا بوزن لبناء قصر بديع المنصور الذهبي
وبفضل مدن سكرنا هزمنا البرطقيز في (موقعة الملوك الثلاثة) بذاك القصر الكبير
ومن يومها ونحن نخص قالب السكر بالأفراح والأتراح...
فكان البياض وحده ما يجمع بين (مدن الملح) و(مدن السكر) وربما المذاق كذالك
إلى أن ظهر (داء السكري) لينغص علينا حلاوتنا فما كان الدواء صار الداء
وتلك هي الآفة التي تجمع بين (مدن الملح) و(مدن السكر)
لهذا تكتبنا المدن ولا نكتبها... مشارق ومغارب كلنا في الحلاوة والملوحة سواء

2009/9/9

ولمّا كانت الرواية بلا إهداء، فقد جاء الاستهلال بمثابة إهداء، أو هو إهداء محتمل؛ لعب فيه سعيد علوش دور المُهْدي (dédicateur)، وعبد الرحمن منيف دور المُهدَى إليه (dédicataire)، بمناسبة تشابه (مدن سكر) المُهدِي بـ(مدن ملح) المُهدَى إليه، فكأنّ هذه الهدية الاستهلالية (السكرية) وسيلة دفاعية عن الأنا الروائي لدى سعيد علوش ضدّ أيّ انتقادٍ (مالح) محتمل لارتباط المُدن "العلوشية" بالمدن "المنيفية" وتأثّرها بها.

لذلك كان لا بدّ من هذا الاستهلال الذي جاء في هيئة إهداء محتمل (إلى عبد الرحمن منيف)، من ناحية، مثلما جاء تبريرا للعنوان الروائي (مدن السكر) الذي

يستحضر (مدن الملح) حتما، من ناحية ثانية. فكان الاستهلال هنا تخليدا لروح عبد الرحمن منيف، واحتفاءً برائعته (مدن الملح)، واعترافا بانتساب هذه المدن إلى تلك جماليا ودلاليا.

يعبّر الاستهلال في مدن السكر عن دلالات مهمّة موجّهة إلى الآخر الذي غيّبه الموت، وهو عبد الرحمن منيف؛ حيث يشير منذ البداية لاسمه، ولعمله الروائي (مدن الملح)، الذي يتقاطع مع رواية (مدن السكر) في تداخل غريب يجعل قارئ العنوان يفكّر هل (مدن السكر) شبيهة بـ (مدن الملح) *"ذات الطابع التاريخي الملحمي، والتي تكشف عن عمق التحوّلات التي حدثت للبيئات والبشر في بلدان الخليج العربي إثر اكتشاف النفط"* [1].

بين نعمة السّكر ونقمة السّكري، وبين نعمة الملح ونقمة ضغط الدم المتولّد عنه، تحتفي هذه الرواية "بالأبيضيْن" فضاءً لونيا ودلاليا، تنشأ ضمنه حكاية الدولة السعدية التي أقامت مجدها على اقتصاد السّكر.

إنّ هذا التعالق يجعلنا نفكّر مليا في اللامصادفة التي قادت الروائي سعيد علوش إلى كتابة مدن سكره، حيث نجد حرصه على تشييد أفكاره غير البريئة في كنف السرد الحكائي الذي شغل حيّزا معتبرا من الصفحات، والذي بدوره خلق قدرة عجيبة على تجميع الأحداث الرئيسية وربطها بإيحاءات مستترة حينا وظاهرة أحيانا أخرى، ممّا يخوّل النبش في العمق وتفعيل النص الاستهلالي مع بقية المتن السردي.

إنّ الاستهلال هو *"* الجزء الأول من الكلام الذي يقدّم فيه المتكلم جملة من الألفاظ والعبارات يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع الكلام وكيفية التدرج فيه، ويقصد بذلك جذب الانتباه لدى الجمهور السامعين"[2].

ففي استهلال (مدن السكر) بداية موفقة لفتح أفق النص على مصراعيه أمام القارئ، وتحديد درجة الوعي التي سوف تأخذ مسارا تصاعديا خاصة في الربط كلّ مرة بين (الملح) و(السكر)، اللذين يجمعهما الشكل واللون، ويفرّقهما المذاق، في معارضة سردية جميلة.

وهنا نتساءل : ألا يمكن الحديث عن معارضات سردية نبتدعها لنقابل بها "المعارضات الشعرية" المألوفة؟

لقد استطاع (عبد الرحمن منيف) وهو العارف بعلم الاقتصاد والسياسة، (وفي هذا المجال له مؤلفات كثيرة)*، أن يستثمر من خلالها تجربته العملية في تجربته

---

[1] حمدي السكوت : قاموس الأدب العربي الحديث، دار الشروق، مصر، ط02، 2009، ص 330.

[2] مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب (إنكليزي – فرنسي - عربي)، مكتبة لبنان، 1974، ص 155

* من مؤلفاته في الاقتصاد والسياسة :
- الديمقراطية أولا ... الديمقراطية دائما (1992)

الكتابية التي تبلورت في خماسيته الشهيرة (مدن الملح) : (التيه، 1983)، (الأخدود، 1985) (تقاسيم الليل والنهار، 1989) (المنبت، 1989) (بادية الظلمات، 1989)، التي صوّر فيها واقع الإنسان العربي، وفق نظرة اتّسمت بـ"الرؤية العميقة للعالم عند هذا الكاتب وهي رؤية تراجيدية، ليس بالمعنى القدري للمفهوم وإنّما بمعنى واقعي تاريخي تبدو مصائر البشر الفاجعة في سياقه محصّلة نهائية لأسباب يمكن إدراكها وتحليلها ونشر الوعي بها لدى الأفراد والفئات الإجتماعية المختلفة"[1].

ثمّة تشابه عجيب بين العملين الروائيين، حيث يبحث كلاهما عن تأسيس بيئة نموذجية للفرد العربي؛ إذ نزع كلاهما إلى استخدام لغة معجمية ثرية، مع دمج لغة التداول اليومي (العامية)، والتي أخذت حصة الأسد في (مدن السكر) تحديدا، فبطّنت كلّ حوار دائر بين الشخصيات، حتى خلصنا إلى أنّ هذا العمل السردي سوف يختصّ بقارئ معيّن، وهو القارئ المغربي/ المغاربـي، الذي من شأنه فهم تلك اللغة العامية، التي تستعصي عن الفهم لدى القارئ في المشرق العربي، مهما حاول إليها سبيلا.

فهل تعمّد الروائي هذا الأمر ؟ بأن يختصّ عمله السردي بالخصوصية اللغوية المنغلقة على نفسها؟

- ذاكرة المستقبل (2001)

- بين الثقافة والسياسة (ينظر : حمدي السكوت، ص 330).

[1] المرجع نفسه، ص 330.

2. فضاء العنوان :

في (مدن السكر) انحياز واضح إلى فضاء المدينة، بدءا بالإشارة إلى (مدن الملح) للمنيف، مرورا بعدد هائل من تسميات المدن المغربية وأحيائها وشوارعها خصوصا، وصولا إلى المدن الأجنبية.

يحتفي سعيد علوش بمدينة (سوس) باعتبارها عاصمة السكر لعام 2009، ثم (الصويرة)، ومن ذلك قوله [1]:

من (الصويرة) تلج (شيشاوة) نحو (صور العبيد) جنوبا
ونحو (حارة الحراطين) شمالا
قبل التعريج على (سيدي شاكر)
كلها ملاعب قمار
إلى (مهداوة) و(أولاد مسعود) و(تازمورت) العليا والسفلى
و(التاحرضانت) و(الافلانلافوس)
وجنوب (كازينوهات) (أولاد موسى التافلاغت)
و(أسبات كرداں) و(السويقة) و(الغروم نولاد تايمة) و(شنينات) و(عين
صادوق) و(أولاد علي) و(أسادس تاركا)
وكلها تمتلئ عن آخرها بالمقامرين...
ملاعبكم في (اللاس فيغاس)
وملاعبنا في (لاس- سوس).
أين أنت أيها المنصور الذهبي؟

ومرّة أخرى نجده يستحضر مدن الملح وصاحبها في قوله :

"لذلك رحب به بتلاوة فصول كتاب الأسفار عن (مدن الملح)
مدن غير تلك التي تحدث عنها "العبد الرحمن المنيف"[2].

ثم لا يتوانى الروائي في الحديث مرة أخرى عن (مدن الملح)، أو لنقل عن مادة الملح تحديدا بحكم اللون الأبيض الذي يجمع بينها وبين السكر، فيقول : ***(بلغنا قمة جبل (كاردونا)***

[1] الرواية، ص 28.
[2] نفسه، ص 31.

وكان يطلق عليه جبل الملح
سألنا ذاك القزم (هوميروس) عن الملح
ردّ لا مباليا إنّه طعام آلهة اليونان
وعدنا إلى سؤال القزم "الأفلاطوني"؟
نفس السؤال، قال لولا الملح ما حلقتم فوق رؤوسنا)[1].

ويمضي على هذا المنوال مبرزا استخدامات الملح في مختلف الأزمنة والحضارات، وربما دلّت الصفحة 35 من الرواية على ذلك بوضوح :

[1] الرواية، ص 33.

كان ذلك قبل ظهور كيماويات
أخلاط (سكر مالح) أو (ملح حلو) و(ملح عنب، وملح هند)
و(لؤلؤ رماد) و(كعكة عسل) و(حقول تبييض)
لهذا يقبل رضاع العالم المصنع على أثداء (المانغنيزيوم والبوتاسيو
والصوديوم)
لم يكن لي إلا أن أعارض الكيماويات بالخرافات :
- آه آه، لهذا تحب الطفلات الآباء كالملح لا كالسكر
- عليك نور، ردت الولية الصالحة
لأن الملح يحفظ الأجساد من التلف و(القديد من الدود) و(العهود
من النقض) (والكلام من الثرثرة)
وبما أنك متعلق بالخرافة فإني أقدم لك ممسوخي (فردوخي) الذي
قال :
- تعلق الناس بالملح غير منطقي
حتى وهو يربطهم بديمومة الحياة.

ينتقل الراوي (سعيد آل سعيد السعدي) بعد الفراغ من الحديث عن أهمية الملح، إلى ذكر أهمية السكر وكذلك استعمالاته في قوله :

"إذا كان بياض الملح كذلك

فبياض سكر سوس يستعمل بآلاف الطرق وطريقة"[1].

في ثنائية متناغمة تحاول ترجيح كفّة مادة على الأخرى، بالرغم من الاختلاف الصارخ في الطعم والمذاق.

وتأتي كلمة سكر كوصف صريح لمادة سكر القصب المستعمل في الحياة العادية، والتي هي في الأصل نبات من فصيلة (النجيلية) يضمّ أحيانا 37 نوعا، وهو مصدر أساسي لاستخراج مادة السكر[2].

[1] الرواية، ص 35.

[2] http://ar.m.wikipedia.org/wiki/

كما تعد المغرب من البلدان المهتمة بزراعة قصب السكر، وعلى هذا الأساس بنى سعيد علوش حكيه، الذي يستحضر تجارة السكر على مدى عقود من الزمن، وهي حكاية "مؤسسة على الكثير من الحراك السياسي الطويل الذي طال مصانع السكر ومزارعه، ويجيء كل هذا بمتعة الاسترسال مع حركة السرد نفسها والرضا بالدخول إلى دهاليز عالمها"[1].

تتناصّ (مدن السكر) مع (مدن الملح) تناصّا عنوانيا جميلا، في التركيب والدلالة، تؤازره الدلالة الاستهلالية التي تتعمّد استحضار سعيد علوش لعبد الرحمن مُنيف في شكل معارضة سردية ممتعة تدرج رواية علوش في إطار مشروعه الروائي العام الذي يجعل كتاباته تتّسم "بانشغالها بالتجريب والبحث عن أشكال روائية جديدة وصيغ تعبيرية وتصويرية مغايرة، تتجاوز الصيغ المألوفة وتبحث في ممكنات السرد وسبله غير المطروقة"[2].

[1] يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي، ص 127.

[2] محمد الورياغلي العبدلاوي : البحث عن المعنى في عالم كلتبس/ قراءة في رواية كاميكاز، مجلة الروائي. www.alrowaee/com

3. فضاء اللّوحات المصاحبة والتشكيل الكتابي :

يعدّ الفضاء الطباعي، فضاء مكانيا بامتياز، ويقصد به "الحيز الذي تشغله الكتابة -ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق، ويشمل طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين"[1].

وهو فضاء موضوعي للكتاب، نتج عن التقاء فضاءين اثنين هما : فضاء الألفاظ وفضاء الرموز الطباعية[2].

في هذا "الاتجاه أيضا برزت عدة دراسات حول فضاء النص من خلال تحليل العنوان أو الغلاف أو المقدمات وبدايات واختتام الفصول والتنويعات الطوبوغرافية المختلفة وفهارس الموضوعات"[3].

كما اهتمّ الكثير من الباحثين* بدراسة هذا النوع من الفضاء، وإن كانوا قد خصّصوا له حيزا محدودا من دراساتهم، اعتقادا منهم بثانوية الفضاء الطباعي ومحدودية دوره في دراسة النسيج العام للعمل السردي.

أ. لوحة الغلاف - دلالات الشكل السيزيفي وسيميائية اللّون الأصفر :

يعتبر الغلاف العتبة الأولى التي نصطدم بها ونحن على أهبة خوض رحلة القراءة في أيّ كتاب، فأوّل ما يسقط عليه بصرنا في رواية (مدن السكر) هو اللوحة المختارة لتصدّر العتبة الأولى للكتاب، التي تهيّء لنا فضاء بصريا بامتياز، يسعى إلى ربطنا بأحداث القصة. غير أنّ اللوحة كانت بمثابة حقل تجريدي من شأنه أن يحرّك فكر القارئ قبل مشاعره، ويستدعي منه "خبرة فنية عالية ومتطورة لإدراك بعض دلالاته"[4].

والغريب أنّ تلك الصورة تحوي صور الأبراج الفلكية، وهي نقطة ركّز عليها الروائي في عمله ككلّ على أنّ هناك بعض التشكيلات المباشرة التي تربط اللوحة

---

[1] د. حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 55.

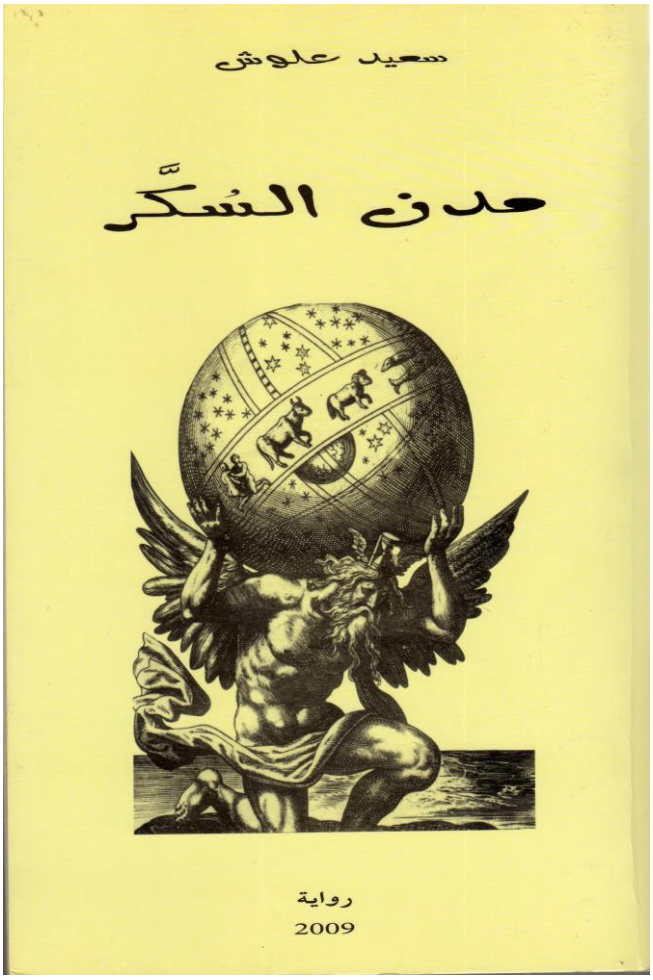
[2] ينظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 28.

[3] نفسه، ص 28.

* منهم :
- معجب العدواني : تشكيل المكان، وظلال العتبات.
- عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص).
- عبد الملك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية.

[4] حميد لحمداني، ص 60

على الغلاف بمضمون النص وفيها "لا يحتاج القارئ عناء كبيرا في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية"[1]



هذا، ويمكن الاستعانة بالكثير من المرجعيات الفكرية، الأسطورية وحتى الرمزية في فكّ لغز بعض اللوحات المزينة لأيّ عمل سردي، كما هي الحال في رواية (مدن السكر)، رغبة في سبر أغوارها النصية المستعصية، بالنظر إلى حجم الدلالات الهائلة التي استعان بها سعيد علوش حتى يكون عمله مختلفا.

العجيب في تلك الصخرة أنّها مليئة بالأبراج، ويحملها ذلك (السيزيف)، الرجل الذي عوقب عقابا أبديا بحمله للصخرة والصعود بها إلى قمة الجبل، وكلّما اقترب تدحرجت ثانية نحو الأسفل، في رحلة مضنية من العذاب والعقاب في آن.

فهذه الأسطورة تصوّر لنا "الجسد كله يتوتّر ليرفع الصخرة، ليحركها ويدفعها إلى الأعلى، فوق منحدر يرتفع مائة مرة، ويرى المرء الوجه ملتويا، والخدّ متوترا

[1] نفسه، ص 60.

بجانب الصخرة، والكتف وهو يعانق الكتلة المغطاة بالطين والقدم وهي تستند لتدفع والبداية الجديدة والساعدين وهو يشمرهما واليدين البشريتين المغطاتين ببقع الطين"[1].

الملاحظ أيضا على غلاف رواية (مدن السكر) اللون الأصفر الذي اكتسى مساحته برمّتها، والذي يكتنز دلالات كثيرة، تحيلنا ربّما على وقع هذا اللون على عين القارئ وخياله. وللون الأصفر دلالات وردت في القرآن الكريم والحديث النبوي فنكاد نتبيّن وقعه في قوله تعالى :"صفراء فاقع لونها تسرّ الناظرين"[2] وقد قال ابن عبّاس : "الصفرة تسرّ النفس"[3].

وتتّخذ الصفرة في غلاف الكتاب طابعا سكونيا أصيلا، من شأنه أن يجعل المتلقي يبتدئ قراءة الرواية بنفسية راضية، خاصة وأنّ الاختيار كان موّفقا للتناسق الموجود بين اللونين الأصفر والأسود، الذي هو لون اللوحة (لوحة سيزيف).

ويذهب أحد العلماء إلى القول : "أمّا الذين يفضّلون اللون الأصفر فهم أحد شخصين على طرفي نقيض، فإمّا أن يكون الشخص ممتّعا بقدرة ذهنية عالية، وإمّا أن يكون متخلفا ذهنيا"[4].

ولا ريب أنّ سعيد علوش قد آثر اللون الأصفر للرأي الأوّل، فهو الناقد النحرير والعارف باللغة، حيث مزج الذكاء النقدي بالإبداع الفني.

أطلق العرب على اللون الأصفر اسم الذهب والصفراء[5]. في حين أثبتت الدراسات النفسية أنّ اللون "الأصفر المرتبط بالبياض وضوء النهار يثير التحفّز والتهيؤ والنشاط"[6]، كما تشير الدراسات إلى اعتبار "اللون الأسود مع الأصفر أحسن الألوان حين يكون المراد لفت الانتباه السريع، وحينما يكون النظر إلى الشيء من بعد (علامات الطرق السريعة مثلا)"[7].

إضافة إلى ذلك يحظى الغلاف الأمامي بالسيرة الذاتية المفصّلة لسعيد علوش، والتي يحتفي فيها بمؤلفاته التي فاقت تسعة عشر مؤلفا، والمثير أنّها برمّتها نقدية!

لعلّها محاولة من الروائي ذاته أو الناشر (أو هما معا) للفت انتباه القارئ إلى أنّه بصدد رواية لكاتب مختلف عن سائر الكتّاب الذين تعوّد أن يقرأ لهم؛ فهو ليس روائيا فحسب، وإنّما أستاذ جامعي يتولّى تدريس الأدب المقارن في كلّية الآداب بالرباط،

---

[1] ألبير كامو : أسطورة سيزيف، تر. أنيس زكي حسين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983، ص 139.

[2] سورة البقرة، آية 69.

[3] عبد المنعم الهاشمي: الألوان في القرآن الكريم، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 1990، ص 77.

[4] نفسه، ص 37.

[5] أحمد مختار عمر : اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2009، ص 74.

[6] نفسه، ص 154.

[7] نفسه، ص 157.

والنّبر على اختصاص الكاتب/ الأستاذ في تلك العتبة الطباعية الأولى له دلالته؛ فقد يعني أنّ المؤلّف العالم بالأدب المقارن بالذات قد قرأ مئات النصوص من آداب الأمم المختلفة، واستفاد منها حتما في كتابة روايته، كما أنّ التركيز على ثبت مؤلفاته العلمية في مجالات الأدب المقارن والترجمة والنقد الأدبي، معناه أنّنا بصدد كاتب موسوعي ثقّفَ روايته بمختلف المعارف والتّقنيات. وهذا كلّه يجعل القارئ يستعدّ لقراءة الرواية بمزيد من الاحترام لكاتبها، ويتزوّد بالاستعداد المعرفي الكافي لقراءة رواية من هذا الطّراز.

سعيد علوش:

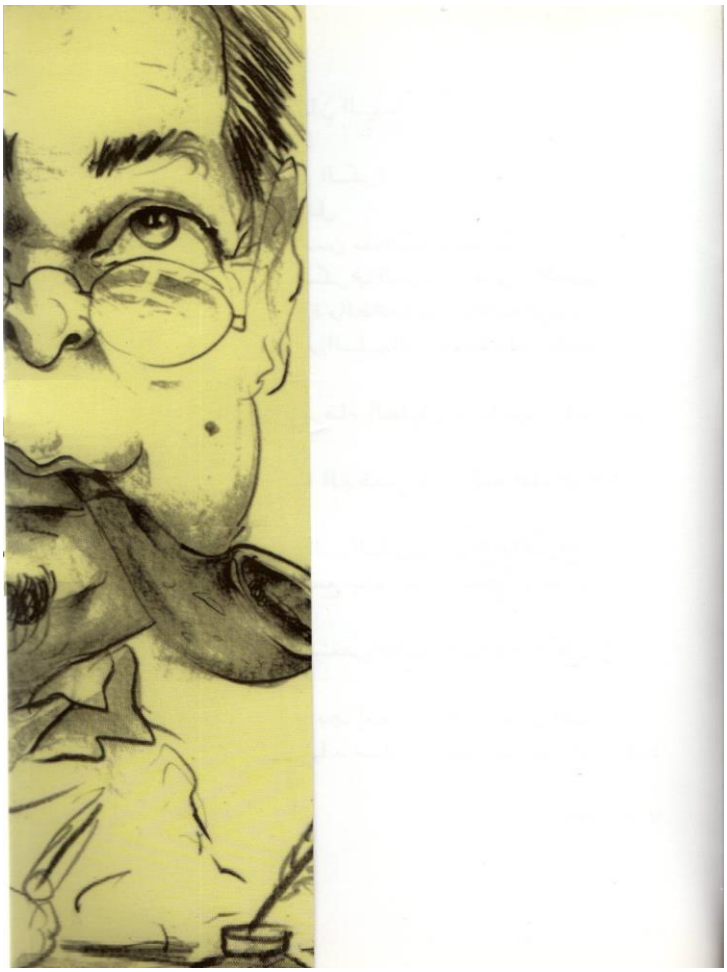
أستاذ الأدب المقارن
كلية الآداب - الرباط

للمؤلف:

- الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي 1981
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة 1985
- هرمنوتيك النثر الأدبي 1985
- عنف التخيل في أعمال إميل حبيبي 1987.
- مكونات الأدب المقارن في العالم العربي 1987.
- النقد الموضوعاتي 1989
- مدارس الآداب المقارن 1988.
- إشكالية التيارات الأدبية 1988.
- خطاب الترجمة الأدبية 1995.
- شعرية الترجمات المغربية 1998.
- إشكالية الثقافة الخليجية 1999.
- نظرية العلماء وعولمة الأدب 2000
- نقد المركزية العقائدية في الأدب الإسلامي 2002.
- الفن التاسع : نهارات الحكي في شريط القصة المصورة 2003.
- اشتغالات الحداد الأدبي 2007.
- تاسانو ابن الشمس 2007.
- نقد ثقافي أم حداثة سلفية 2007.
- جدك الأدبي والسينمائي 2008.
- (سيرك عمار) رواية 2008.

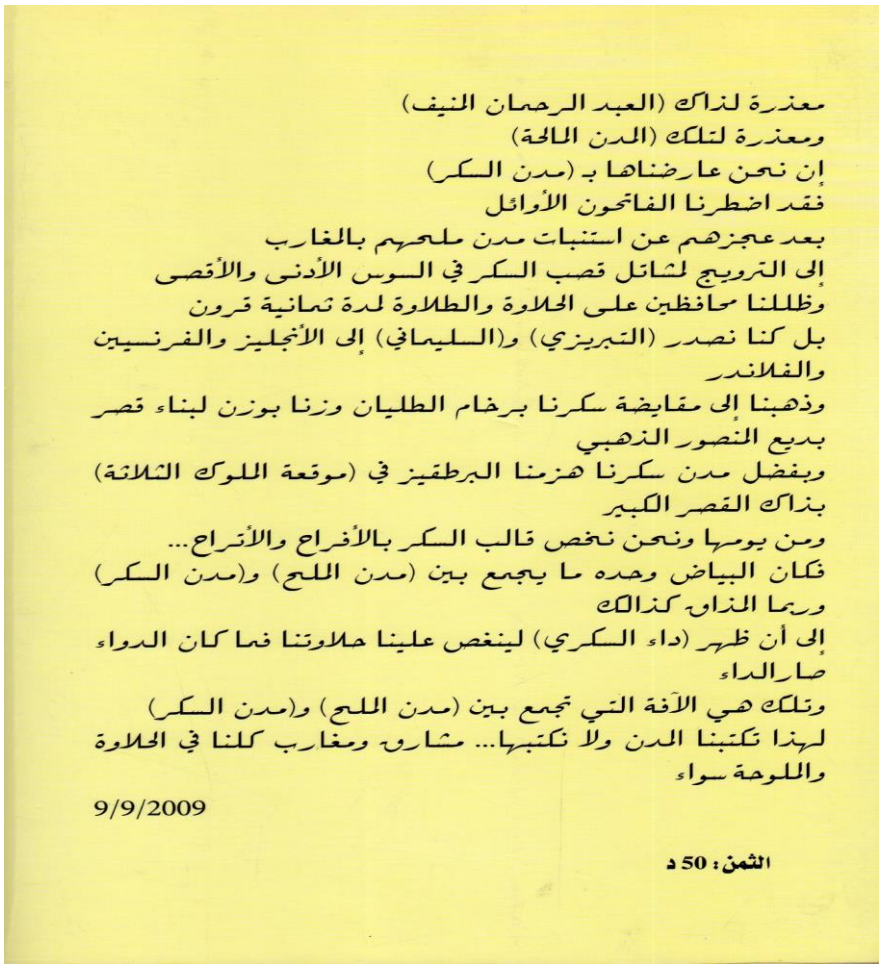
هل كان سعيد علوش الدكتور الناقد العالم الأدبي (المتحصّل على جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب العربي) يخشى على عمله الإبداعي من فشل محتمل، فراح يتظاهر بجبروته العلمي كمحاولة استباقية للردّ التعويضي على خسائر قرائية افتراضية؟!.

ثمّ نأتي إلى صفحة الغلاف الأخيرة والتي حملت صورة كاريكاتورية لرجل يلبس نظارة ويحمل في فمه غليونا، توحي عيناه بنظرة ساخرة، وهي على كلّ حال صورة تقريبية للروائي نفسه؛ تعوّدنا أن نرى ما يشبهها في فضاءات أخرى يرتادها سعيد علوش، وقد نحسبها صورة البطل (سعيد آل سعيد السعدي) الذي يهزأ من رحلته التي امتدت طويلا في بحثه عن كنز السعديين، لتختتم بميتته الفجائية إثر حادث سير أليم وهو رفقة (لالا تاعلايت) سلطانة طلبة مدينة سوس في نهاية مأساوية توقف مسيرة الحكي.



وينتهي الغلاف بذلك الاستهلال الذي ضمّنه الروائي كبداية لعمله السردي، رغبة ملّحة في إقناع القارئ بضرورة الأخذ بـ(مدن السكر) التي هي بمثابة الأخت الصغرى لـ(مدن الملح)، والترسيخ أيضا لفكرة مفادها استمرارية الظروف السلبية التي تحيط بالفرد العربي، كنوع من الاستنساخ لظاهرة الاستلاب للحق الشرعي لهذا الأخير.

مع الإشارة في أسفل تلك العتبة الطباعية الأخيرة إلى زمن كتابة الرواية (9 /9 /2009)؛ وما يطبعه من تلك التسعات الاعتباطية، إضافة إلى ثمن الرواية (50 درهما)؛ وهو ثمن غالٍ نسبيا قد تبرّره جدّتُها الزمنية وغلاوتها الجمالية أو غلاء اسم كاتبها!...



معذرة لذاك (العبد الرحمان النيف)
ومعذرة لتلك (المدن المالحة)
إن نحن عارضناها بـ (مدن السكر)
فقد اضطرنا الفاتحون الأوائل
بعد عجزهم عن استنبات مدن ملحهم بالغارب
إلى الترويج لشائل قصب السكر في السوس الأدنى والأقصى
وظللنا محافظين على الحلاوة والطلاوة لمدة ثمانية قرون
بل كنا نصدر (التبريزي) و(السليماني) إلى الأنجليز والفرنسيين والفلاندر
وذهبنا إلى مقايضة سكرنا برخام الطليان وزنا بوزن لبناء قصر بديع النصور الذهبي
وبفضل مدن سكرنا هزمنا البرطقيز في (موقعة اللوك الثلاثة)
بذاك القصر الكبير
ومن يومها ونحن نخص قالب السكر بالأفراح والأتراح...
فكان البياض وحده ما يجمع بين (مدن الملح) و(مدن السكر)
وربما الذاو كذالك
إلى أن ظهر (داء السكري) لينغص علينا حلاوتنا فما كان الدواء صار الداء
وتلك هي الآفة التي تجمع بين (مدن الملح) و(مدن السكر)
لهذا نكتبنا المدن ولا نكتبها... مشارق ومغارب كلنا في الحلاوة واللوحة سواء

9/9/2009

الثمن: 50 د

ب. بيانات النشر :

صارت بيانات النشر بمثابة علامة فارقة في تاريخ إخراج الكتاب، بعدما ارتقى العمل الأدبي، ووصل حدود المطبعة "فقد كان الكتاب في الماضي مخطوطا بسيطا، ثمّ أحيط بالحواشي والتعليقات، ثم صار كتابا مطبوعا، ثمّ ظهرت على غلافه وفي داخله عناصر جديدة : اسم الكاتب والعنوان، والعنوان الفرعي، ونوع النص واسم دار النشر وعنوانها وتاريخ النشر والإهداء والمقدمة وعناوين الفصول"[1].

هذه العناصر جميعها تصنع الفضاء الطباعي للعمل أيّا كان تصنيفه، وإن كانت لا تشكّل جزءا حقيقيا من النص ذاته، "إنّها مكان مميّز عمليا واستراتيجيا للتأثير في الجمهور، سعيا وراء استقبال أفضل للنص، وفهم يوافق مقصد الكاتب"[2].

على أنّ بيانات نشر هذه الرواية جاءت كالآتي، من خلال هذا الشكل التوضيحي:

المؤلف: سعيد علوش

الكتاب : مدن السكر

الطبعة الأولى : 2009

الحقوق : محفوظة للمؤلف

الإيداع القانوني :2009MO3284

الإنجاز الفني: ناداكوم، هـ:50 25 68 37 05

السحب : مطبعة البيضاوي - الرباط

وهي بيانـ نضيف دلالات ذات شأن في هذا الـ

ج. الكتابة العمودية :

تأتي كنقيض للكتابة الأفقية التي كانت نتاجا طبيعيا في نصوص الرواية التقليدية، وهي ابتداء الصفحة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، في تحقّق طباعي واضح دون مراعاة المساحة البيضاء التي "لا تمتلك أية بنية شكلية غير مقاسات الصفحة نفسها: إنّه بياض طباعي، ليس إلا، إنه بياض لازم، غير اختياري"[3]

لكنّ الأمر اختلف مع الرواية الجديدة، التي تختار الكتابة العمودية كنمط يحدّد رغبات الكاتب الفّنية، من خلال نقلها إلى الحقل البصري للقارئ، ممّا يفسح له المجال لاستراحات متباينة، مع كلّ سطر يتفاوت في الطول مع الأسطر اللاحقة. ومع ذلك

[1] د. لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 140.

[2] نفسه، ص 140.

[3] شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة، ص 27.

فإنّ الهيئة الطباعية ليست مظهرية فقط، وإنّما تعمل عميقا في العلاقات السردية وتأثيرها على القارئ ودرجة تناغمه مع النصّ المقدّم له.

على هذا المنوال تمضي رواية (مدن السكر)، التي تحبس الأنفاس بقفزات كاتبها من سطر إلى سطر، وبانسيابية منقطعة النظير، تجعل القارئ يستمتع بتلك القفزات الرشيقة على حبل الأفكار التي يسوّق لنا الكاتب، من خلال البناء الشكلي للمجرى الحكائي، ومن مثل ذلك قوله :

"إنّ جناب منصورنا الذهبي

لا يترافع لاسترداد (دولة أجدادنا السعديين)

ولا للدعوة إلى نظام دولي جديد

(حاشا معاذ الله) (فما فينا يكفينا)

بعد أن (بلغ سيلنا زُبانَا) و (اختلط حابلنا بنابلنا)

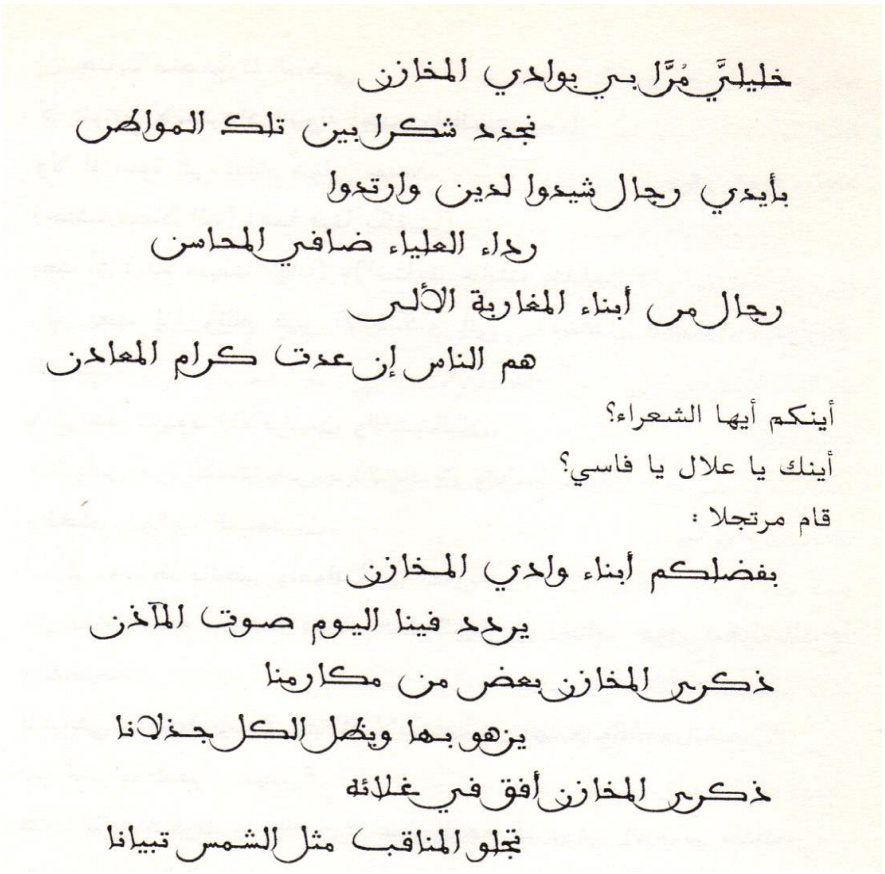
ولم يعد لنا والله غير الاحتكام إلى (مناهل الصفا) و (تواريخ الضعفاء)"[1].

ينزاح سعيد علوش في روايته عن أنواع الكتابة النثرية التقليدية إلى شكل كتابي جديد يتشبّه بالشكل الشعري الحر، من خلال خلق جسر قوّي بين النّص كعنصر فضائي طباعي وبين عين المتلقّي الذي تغريه القفزات اللغوية والتناغمات البصرية التي اختيرت بدقّة عالية، تماشيا ومتطلّبات النصّ الجديد؛ كأنّ الروائي بصدد رسم لوحة متناغمة وصارخة في آن.

والأمثلة التي تدلّ على هذا الطرح كثيرة؛ نفتتحها بحديثنا عن أمثلة الكتابة العمودية المتضمّنة للأشعار. كما هي الحال في المثال الأوّل [2]:

[1] الرواية، ص 19.

[2] الرواية، ص 20.


خليليَّ مُرَّا بي بوادي المخازن
نجد شكرا بين تلك المواطن
بأيدي رجال شيدوا لدين وارتدوا
رداء العلياء ضافي المحاسن
رجال من أبناء المغاربة الألى
هم الناس إن عدت كرام المعادن
أينكم أيها الشعراء؟
أينك يا علال يا فاسي؟
قام مرتجلا :
بفضلكم أبناء وادي المخازن
يردد فينا اليوم صوت المآذن
ذكرى المخازن بعض من مكارمنا
يزهو بها ويطل الكل جذلانا
ذكرى المخازن أفق في غلائله
تجلو المناقب مثل الشمس تبيانا

يختصّ هذا المثال (وأمثلة أخرى كثيرة) بالشعر الفصيح الذي جاء كتعقيب فنّي راقٍ على كلام الشخصيات، من خلال استثمار معرفي أنتجته الحياة الثقافية والسياسية بالمغرب الأقصى، والذي يحفل بالإشارة إلى موقعة وادي المخازن* التي تحمل طابعا تاريخيا محضا.

غير أنّ الروائي لا يفوّت الفرصة أيضا في الزجّ ببعض الأشعار العامية والأغاني المغربية، التي ترسّخ للحظات الفرح والطقوس الشعبية المغربية تارة، وللسخرية تارة أخرى.

مثال[1] :

* **معركة وادي المخازن** أو **معركة الملوك الثلاثة** هي معركة قامت بين بلاد المغرب الأقصى والبرتغال في 30 جمادى الآخرة 986 هـ، 4 أغسطس 1578م. تطور الأمر من نزاع على السلطة بين محمد المتوكل والسلطان أبو مروان عبد الملك إلى حرب مع البرتغال بقيادة الملك سبستيان الذي حاول القيام بحملة صليبية للسيطرة على جميع شواطئ المغرب، وكي لا تعيد الدولة المغربية بمعاونة العثمانيين الكرّة على الأندلس. انتصر المغاربة، وفقدت الإمبراطورية البرتغالية في هذه المعركة سيادتها وملكها وجيشها والعديد من رجال الدولة، ولم يبق من العائلة المالكة إلا شخص واحد ثم عادت الإمبراطورية البرتغالية بعد 93 سنة من سيادة إسبانيا عليها.
-في الثقافة الإسلامية شبَّه المؤرخون معركة وادي المخازن بغزوة بدر، وفسر بعض الشعراء والفقهاء في موت ثلاثة ملوك رمزًا وإشارة إلى انهزام الثالوث، وذكر المغاربة ذلك في نثرهم وشِعْرهم.. (https://ar.wikipedia.org/wiki)

[1] الرواية، ص 198.

ولا يلبث أن يتعالى صوت راقصة الكدرة «الزاهية الزوينات»
لبكاء فاجعتها :

(يـــاولانا يا ولانـــــــا للـــي شافـــك ما يتهـنا
ياللي راكد كوم تشوف جـدايلنا صود وكـوف
يـــــا واحـــد ما جيتينا يـعمل سعدك بين يدينا
يـــاولانا ياونـــــــــا محـــمد جـاب شلايحا

يحيلنا هذا التوّقف المتكرّر أمام العبارات والحوارات إلى التفكير في صنيع الروائي الذي يظلّ متعلّقا بالآثار الكلامية على اختلاف صيغها، رغبة منه في تشكيل إطار بصري، يفسّر كيف أنّ "القوّة التصويرية للسّطر تبطئ سير العين وترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس، وهذا البطء ناتج عن كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى حيث لا يتمّ تلقي الخطّ لذاته، لأنّه ليس إلاّ عنصرا تمييزيًا أو دالا في التبليغ- كما يُفترض أن تُؤخذ ذاته"[1].

وقصب سكرها يتفوق على قصب سرت وأوجلة وبني مرغانة وكاستيليا وتوزر و...
فسوس حمدا وشكرا...
خمسة أو خميسة في عيون حسادها الشياطين طين... طين... طين
تصفيقات حادة
ما أن يعلنها «الحاج كوزيمار» والوالي والعامل والباشا حتى يشرع منتخبون في التصفيق
لتتعالى زغاريد وهتافات النكافات بحياة سكر سوس وعصير السانسوس... سوس... سوس... سوس
عاش عاش عاش... آش... آش
عاشت، عاشت، عاشت... شت ...شت
عاشت بلد الحلاوة والطراوة ... وة... وة
عاشت عاشت عاشت... يو يو يو يو يو
من شدة التأثر أصيب الخطيب بسعلة حادة
حاول التقليل من ضررها لكنها شدت بخناقه
سارع أحدهم لملء كأس ماء وآخر للأخذ بيده
لكن عصابة سارعت لجره إلى الوراء واختفت به خلف الستار بإشارة من يد الحاج «كوزيمار»
كانت كافية لاستئناف حفل المحافل الذي يأتي مرة في القرن
وطالما انتظر وهاهو أحدهم يكح ملفتا الانتباه إليه ويكاد يفسد حفلة سوس بكاملها
أعطيت إشارة ثانية ليسارع فقيه جمعة إلى اختطاف مكبر الصوت لطمأنة الجمهور :
- المختار يرتاح قليلا، كان هناك من يهمس في أذن أحدهم توفاه الله

59

لوحة الدلالات يلزمه شفافية أي الطريقة المباشرة لحضور في السطر إلى جهد غير محدود من أجل أن العين بالشكل المعنى [...] بصري

[1] محمد الماكر

ثمّ إنّ الفراغات التي تصنع مشهدا ما في (مدن السكر) تدعو بطريقة أو بأخرى إلى إثراء العلاقة المعقّدة بين الشكل الصوري والقارئ الضمني، الذي ينبغي أن يدرك جمالية القراءة الشكلية للنّص، لأنّ "علاقة الخطّ بالفراغ لعبة، إنّها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما لكلّ لعبة قواعدها، فإنّ الصدفة تنتفي، ومن ثمّ تؤكّد الكتابة على صناعيتها وماديتها، وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة"[1].

ونلاحظ أيضا أنّ جميع النصوص الشعرية الواردة في الرواية، كُتبت بالخطّ المغربي، الذي يعدّ جزءا من الخطّ العربي، والذي "يتمتّع برمزية خاصّة في الحضارة العربية الإسلامية، فهو تعبير حيّ عن هوية الأمة الإسلامية المرتبطة بالعلم وبالكتاب، بما يعكسه من عمق تاريخي وما ينطوي عليه من حسّ فنّي وما يغذّيه من تذوق جمالي"[2].

تقوم رواية (مدن السكر) على تبنّي الخطّ المغربي، كدلالة بصرية حادّة تحيلنا مباشرة إلى "أنساق فنّية لها خصوصيتها التي تتلاءم مع الخصوصيات الثقافية والفنية

[1] محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 221-222.

[2] عمر أفا ومحمد المغراوي: الخط المغربي –تاريخ وواقع وآفاق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط1، 2007، ص 13.

والجمالية لهذه المنطقة"[1]، ممثّلة في فكر الروائي الذي وجّه روايته إلى قارئ مغاربي عموما، ومغربي (من بلاد المغرب الأقصى) خصوصا.

ولمّا كان هذا الخطّ يتميّز بقيمة جمالية عالية، إضافة إلى انسجامه وتناغمه و"استقامة حروفه وامتدادها ورشاقتها وسيطرتها على فضاء اللوحة بنوع من الحضور الهندسي المرتّب"[2]؛ فإنّ الروائي اتّكأ عليه كبعد هندسي خلاّب لجذب انتباه القارئ، والتأسيس لعلاقة بصرية محضة "تكشف عن السّمة الشخصية للأسلوب في بُعده الخطّي، وينقل تجربة ذاتية لها ملمحها الخاص، وذائقتها الجمالية المتفرّدة"[3].

إنّ الخطّ المغربي الحاضر بقوّة في متن الرواية، يمثّل لهوية خالصة، ذات بعد حقيقي، يحيل إلى الروائي وانتمائه وإصراره على ضرورة الترويج لمعطًى أدبي مغربي خالص، مهتما بالأبعاد الدلالية للخطّ في المنظومة العامة، والمتمثلة في البعد الهندسي، والبعد الصوتي "ففي حالة الاعتباط لا يتجاوز الدليل الخطّي أو الطباعي مجرّد كونه دليلا على دليل آخر يمثّله العنصر الصوتي، وفي حالة القول بالقصدية يُنظر إلى الدليل الخطي الطباعي في أبعادهما الهندسية، وحجمهما وموقعهما من الفضاء الذي يحتويهما"[4].

في حين تجيء النصوص العامية بخطّ عادي، متمّمة لمتن النص، ما عدا أنّ الكاتب وضعها بين قوسين، للدلالة على أنّها تختلف عن الكلام الفصيح، أو الحوار الدائر في الرواية.

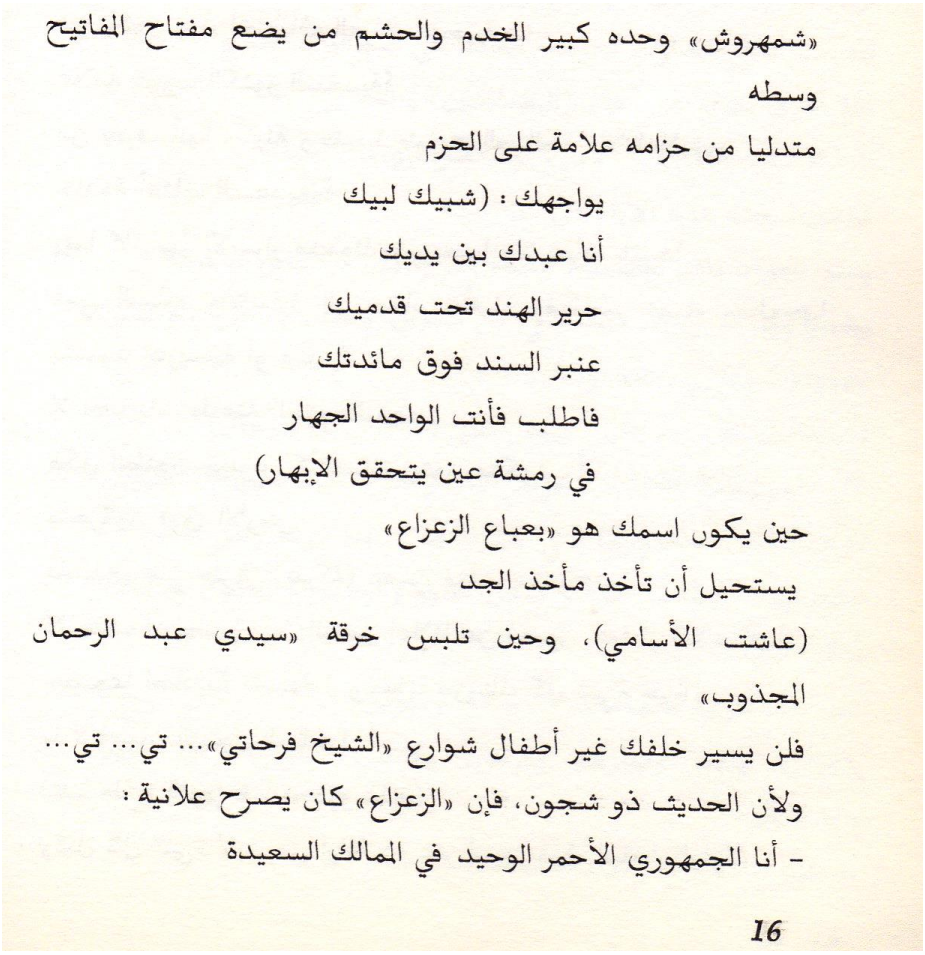
---

[1] نفسه، ص 55.

[2] نفسه، ص 55.

[3] وسيلة بوسيس : دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، ص 106.

[4] محمد الماكري : الشكل والخطاب، ص 71.



«شمهروش» وحده كبير الخدم والحشم من يضع مفتاح المفاتيح
وسطه
متدليا من حزامه علامة على الحزم
يواجهك : (شبيك لبيك
أنا عبدك بين يديك
حرير الهند تحت قدميك
عنبر السند فوق مائدتك
فاطلب فأنت الواحد الجهار
في رمشة عين يتحقق الإبهار)
حين يكون اسمك هو «بعباع الزعزاع»
يستحيل أن تأخذ مأخذ الجد
(عاشت الأسامي)، وحين تلبس خرقة «سيدي عبد الرحمان
المجذوب»
فلن يسير خلفك غير أطفال شوارع «الشيخ فرحاتي»... تي... تي...
ولأن الحديث ذو شجون، فإن «الزعزاع» كان يصرح علانية :
- أنا الجمهوري الأحمر الوحيد في الممالك السعيدة

16

د. التفضية الطباعية لفصول الرواية :

تقوم هذه التفضية (Spatialisation) على تقسيم الرواية إلى اثني عشر فصلا، وقد سمّي كلّ فصل باسم برج من الأبراج الفلكية، والتي سبق وأن حضرت متصدّرة غلاف الرواية الأمامي.

الملاحظ أنّ الأبراج في (مدن السكر) تغيّر ترتيبها، كما حدث بين (برج العقرب وبرج السرطان؛ حيث تمّ تقديم الأوّل عن الثاني، والأصل هو العكس)، والأمر نفسه نجده مع (برج الجدي وبرج القوس)، واختارت الطبعة أن ترد صور الفصول باللون الرمادي الباهت، الذي لا يميل إلى أيّ لون من الألوان، وهو لون حيادي.

آثرنا الاستشهاد ببرج الحمل، لأنّه البرج الخاص بالشخصية الرئيسية (سعيد آل سعيد السعدي)، وإن كنّا لا نستطيع الربط صراحة بين صورة البرج والتفاصيل

الفلكية المرافقة له، وأحداث كلّ فصل في الرواية. ونحسب أنّها جاءت للزينة وإثارة القارئ ليس إلاّ[1].

كما تحضر الأبراج مرّة أخرى في متن الرواية، عندما تعدّدها الجدة الكبرى (لا لا منانة) جدّة (سعيد آل سعيد السعدي)، والتي ترتّبها زمنيا من خلال الفترة التي عاشتها، فتوردها على النحو التالي:

[1] الرواية، ص 05.

- (عام جدّك) كان (عام طاعون) أي برج النّحس.
- (عام أبوك) كان (عام الجراد) أي برج السعد.
- (عام إخوتك) كان (عام لاليجو) أي برج الأغراب[1].

هذا الترتيب (العلوشي) يجعلنا نفكّر في الترتيب الفنّي الجديد والمختلف الذي ذهب إليه الروائي، محاولة منه لإدخال الأبراج ضمن لعبة الزمن، فنراه يلهو بها كما يشاء، ويحمّلها بالكثير من المفارقات الزمنية.

هي محاولة لبلورة رؤية جمالية، تعبّر بشكل من الأشكال عن انتقاد صريح للواقع المعيش، عبر مزج الفضاء بسيرورة الزمن، من خلال استراحات ووقفات سردية، تكسّر المحكي التقليدي.

كما تتبنّى الرواية طريقة خاصة في تقديم مادّتها؛ حيث نجد تباينا واضحا جدّا بين صفحات الفصول، فعلى سبيل المثال : (برج الحمل عدد صفحاته : 49) وهو الأمر ذاته لفصل : برج الثور، في حين أنّ برج العقرب والأسد والميزان والقوس جاءت صفحاتها على الترتيب التالي : (17 – 11- 08 -08).

والواضح أنّ الروائي يصرّ على تقديم مادّة تاريخية حقيقية، عبر متنه السردي، ممثّلة في مجموعة من الشخصيات المعروفة، (ص 75 – 76 – 83- 82- 153-) كـ (أحمد منصور الذهبي، ابن حوقل، أبو حامد الأندلسي، أبو حنيفة الدينراوي، الإدريسي، ابن الوردي، ابن خلدون).

مثال 1:

التفت «أبو حنيفة» إلى «تاعلايت» مفاخرا بـ «الإدريسي» :

- من كان إدريسيا حمله جناح براق إلى سوسكم

ومن كان زناتيا حن إلى سكر تارودانت

التحق «بن حوقل» الواصل لتوه بالجمع كأحد المعارف السابقين معلقا :

5 تاعلايت : ولية صالحة بمنطقة شتوكة آيت باها

6 أبو حنيفة الدنياواري :(__؟/ 895) عالم نباتي

[1] الرواية، ص 138.

مثال 2 :

فإن الكلام كان موجها إليك يا جاري «الابن حوقل»7 الذي انتفض كالملدوغ قائلا :

7 ابن حوقل : (؟/ 997) وصف افريقيا

هـ. التشكيل البصري وعلامات الترقيم :

أقرّ مجمع اللغة العربية بالقاهرة (علامات الترقيم) تسميةً جامعة تدلّ على "علامات اصطلاحية توضع في أثناء الكلام أو في آخره، كالفاصلة والنقطة، وعلامتيْ الاستفهام والتّعجب[1]"، وكان العلامة المحقّق أحمد زكي باشا قد نشر رسالة نادرة في هذا الباب (سنة 1912)، تحمل عنوان (الترقيم وعلاماته في اللغة العربية)، شرح في تمهيدها سرّ تسمية هذا العمل بالترقيم قائلا : "..لأنّ هذه المادة تدلّ على العلامات والإشارات والنقوش التي توضع في الكتابة وفي تطريز المنسوجات. ومنها أخذ علماء الحساب لفظة (رقم وأرقام) للدلالة على الرموز المخصوصة للأعداد، فنقلناها نحن لهذا الاصطلاح الجديد، لما بينهما من الملابسة والمشابهة"[2]، معرّفا الترقيم بأنّه "وضع رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية، في أثناء القراءة"[3].

وقد سمّى بعض تلك العلامات بتسميات بدأت تندثر في وقتنا هذا، كالشّوْلة (،)، والشّولة المنقوطة (؛)، وعلامة الانفعال (!)، والشرطة (-)، والتضبيب (" ")،... لا تهمّنا تسمياتها بقدر ما تهمّنا مواضع استعمالها.

تعمل علامات الترقيم* على خلق تناغم بين أجزاء الكلام، وقد أخذت بعدا بصريا في الأعمال الروائية، خاصّة تلك التي نأت عن التقليد والرتابة، فنجد الروائي المعاصر يعتمد الفاصلة والنقطة والفاصلة المنقوطة، والنقاط المتواصلة، وعلامات الاستفهام، ونقطتي التفسير، ونقاط الحذف ونقط الاختصار،...[4]

وهي أيضا "مجمل العلامات الطباعية التي تدلّ في نصّ على عمليات قطع الإيقاع التي أرادها الكاتب، سواء لأسباب نحوية، أو تقيّدا منه بأداء خاص به، أو أخيرا بتسهيل الفهم على القارئ"[5].

---

1 المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط02، د.ت، ص 391,

2 أحمد زكي باشا : الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، قدّم له واعتنى بنشره عبد الفتاح أبو غُدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، ط03، 1995، ص 13.

3 نفسه، ص 14.

* ترجع أولى علامات الترقيم إلى القرن الثاني ق.م في اليونان، لكنّها فرضت نفسها فعليا بعد شيوع النصوص المطبوعة في عصر النهضة، وتحدّدت أبرز العلامات الطباعية في القرن السادس عشر : الفراغ، النقطة، الفاصلة، خطّ صغير،...

- في منتصف القرن التاسع عشر حاول الطابعون إضفاء المزيد من التنظيم في موضوع الترقيم، ومع مجيء القرن العشرين تمّ توحيد نسبي للشكل. (ينظر : معجم المصطلحات الأدبية، تر. محمد حمود، ص 337.)

4 محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص 201.

5 معجم المصطلحات الأدبية، تر. محمد حمود، ص 336.

هذا، وتشير علامات الترقيم إلى "الحدود بين أطراف جملة مركّبة، أو بين جمل مؤلّفة لنص ما، وتدلّ أيضا على علاقات العطف أو الجرّ بين الجمل المختلفة. هذا من الناحية البنائية التركيبية، أمّا من الناحية الصوتية، فإنّ علامات الترقيم تمثّل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخطّ البياني الصوتي"[1]، حيث نجد الناقد يقف وقفة وجيزة عند القصائد التي كتبت في مجلات عربية شهيرة، واختلاف نوعي في استعمال علامات الترقيم، ممّا يدلّ على عدم تمرّس الأوّلين فيها، واهتمام المتأخّرين بها والاشتغال عليها.

أمّا في (مدن السكر) فنلاحظ أنّ الروائي قد كان مختلفا عن غيره في مختلف استعمالاته لها؛ ذلك أنّه كان يقتصد في توظيفها، ولا يجعلها تتهاطل على النّص كما يفعل الشعراء والروائيون المعاصرون، حين يستعملون ثلاث علامات تعجّبية متتالية أو ثلاث علامات استفهامية متتالية أو علامة استفهام متبوعة بثلاث علامات تعجّب في مواقف انفعالية لا تقتضي ذلك!.

يميل سعيد علوش في (مدن السكر) إلى استعمال قليل من علامات الوقف، كالمطّة (-) في مستهلّ حوار ما، والقوسين () أو المزدوجتين " " في سياق تحديد أسماء الأعلام، أو حصر الكلام العامي، والنقاط المتواصلة (...) في سياق تكرار دلالي ما أو فراغ ما يدلّ على مسكوت عنه، أمّا علامات الاستفهام والتعجّب فلا يفرط في استعمالها إلاّ حيث السؤال أو الاستغراب.

أمّا النقطة والفاصلة فتقلاّن في هذه الرواية إقلالا لافتا للانتباه، كأنّ الراوي (أو الروائي) يعمدُ إلى الجمل السردية الطويلة المدوّرة التي ينساب السرد فيها ولا تتوقّف عملية الحكي. يبدو ذلك في مقاطع مختلفة من الرواية[2]، تقلّ فيها تلك العلامات، وقد تنعدمُ تماما كما في هذا الفضاء السردي [3]:

[1] شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة، ص 24.

[2] أنظر مثلا الصفحات : 44، 45، 47، 48، 49،...

[3] الرواية، ص 46.

جائزة إدارة التراب والرمال و(طمبولة) السواحل
دراجات نارية بقاطرة صينية حديثة لشركة (وان شويونغ)
معصرة أولاد تايمة
ويطلق عليها الأهالي (تيوزنيكين)
تقع جنوب تارودانت
جائزة الديبلوماسية الماسية و(طمبولة) الرزانة
طائرة إسعاف بمحرك واحد (طلياني)
جائزة أطفال الشوارع الخلفية و(طمبولة) الشريط الذهبي
قطيع بقر هولاندي
معصرة (سنينات)
شمال تارودانت
جائزة المرأة المرمورة و(طمبولة) المدونة
قطيع ماعز برتغالي
معصرة (عين صادوق)
غربا إلى شمال تارودانت
جائزة الحقل والكانون و(طمبولة الطامبولات)
قطيع أغنام أوزباكيستانية
معصرة (أولاد علي)
غرب السابقة جنوب تارودانت
جائزة الإعاقة الدولية و(طمبولة) الفرجة
قطيع نعامات من (بوركينافاصو)
معصرة «أسعد»
شمال الأطلس الصغير قرب (إيصندالا) لدخول سهل سوس
جائزتها عبارة عن
باخرة صيد البحارة

و. أفضية طباعية متفرّقة (لغات، أرقام،...) :

تنهض (مدن السكر) بقدرتها العجيبة على اعتماد نصوص مغايرة لما كان سائدا في الأعمال الروائية التقليدية، فهي تمثّل بوضوح شديد لمبدأ توظيف العامية واللغة الأجنبية، وهو أمر يخرق قانون اللغة الفصحى.

آثر الروائي أن يصوّر لنا شكليا الألفاظ العامية وهي موضوعة بين قوسين، في أمثلة لا تعدّ ولا تحصى، على نحو ما جاء : (كطايتي)، (العز خزا)، (الراس راس طبيب والزهر والو)[1].

(السويدي)، (دوز على الهرهوري لا دوز على السكوتي)، (شرّح ملّح)، (حلّي باش تولي)[2].

والملاحظ أنّ هذه التداعيات العامية جاءت متوافقة والنّص السردي، أي أنّها لا تجعل القارئ يشعر بأنّها أقحمت إقحاما، بل وجدناها تتماشى مع الإشارات البليغة للشخصية الرئيسية (سعيد آل سعيد السعدي)، وكذلك (لالا تاعلايت) وهي رئيسة طلبة سوس، في تصوير صراع لفظي شرس أحيانا، ومتهكّم أحيانا أخرى.

أمّا النصوص التي وردت باللغة الأجنبية، فهي كثيرة أيضا، [ص 133، 160، وغيرها] وعلى سبيل المثال[3]:

[1] الرواية، ص 106.
[2] الرواية، ص 65.
[3] الرواية، ص 160.

لينقل إلى قدور فخار توضع تحت الظل في انتظار تخمرها وبياضها للتخلص من (ميلاص) يخصص للحيوانات

تقدم بعد ذلك «الليفي بروفانسال» ليوضح بالغالية :

« Les chaudières sont de cuivre rouge, leur épaisseur se règle par leur grandeur. *Une chaudière du poids de 300 livres* sera épaisse environ comme un écu sur le bord et plus de deux fois autant dans le fond. Les batteries sont beaucoup plus épaisses : elles sont fondues et tout d'une pièce au lieu que les autres chaudières sont de plusieurs pièces, battues au marteau et jointes ensemble avec des clous rivés à tête plate ».

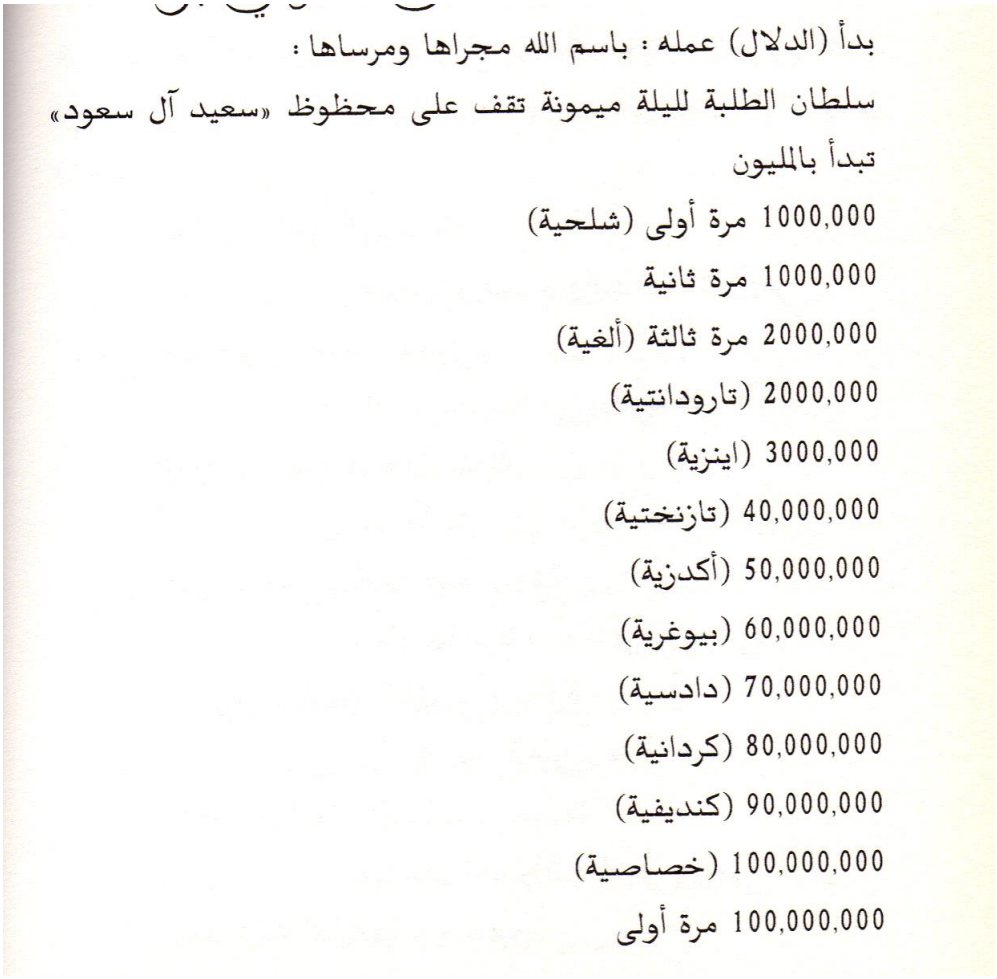
«On peut remarquer que de très nombreux rivets de cuivre –ainsi que des fragments de cuivre provenant de cuves brisées ont été retrouvés dans les fouilles».

أما «الجاك بيرك» فكان يخاطب وفدا أجنبيا :

Sucre « en forme de gâteaux plats ou de petites boules »... c'est le signe d'une industrie primitive. Plus tard, à partir de la découverte du sucre « terré ». En perse probablement vers le VIe s. le sucre cristallisé aura obligatoirement cette forme cônique qui est encore celle que nous connaissons aux pains de sucre » »

كما تأخذ الأرقام حصّتها كاملة من المتن الروائي، كأنّنا بصدد معادلة رياضية، وحسبُنا أنّها وردت من أجل طرح معطيات وحسابات وكشوفات لقيمة السكر على مدى الأزمان والعصور. كما أنّ بعض الأرقام كانت دلالة على (التواريخ/السنوات)[1].

[1] الرواية، ص 208.


بدأ (الدلال) عمله : باسم الله مجراها ومرساها :
سلطان الطلبة لليلة ميمونة تقف على محظوظ «سعيد آل سعود»
تبدأ بالمليون
1000,000 مرة أولى (شلحية)
1000,000 مرة ثانية
2000,000 مرة ثالثة (ألغية)
2000,000 (تارودانتية)
3000,000 (اينزية)
40,000,000 (تازنختية)
50,000,000 (أكدزية)
60,000,000 (بيوغرية)
70,000,000 (دادسية)
80,000,000 (كردانية)
90,000,000 (كنديفية)
100,000,000 (خصاصية)
100,000,000 مرة أولى

أيضا يأخذ التوثيق حصّته من الفضاء الطباعي، من خلال بعض الإشارات إلى جوانب من الحياة المغربية، وبعض التفاصيل الحقيقية، التي نقلها لنا الروائي في صورتها الحقيقية، مختارا إحالتنا عليها في التوثيق أسفل النص، (كما هي الحال في هذا المثال، ص 182)[1] :

[1] ونجده في الصفحات التالية : 183 – 184- 185-186-187-188- 189.

وأنشد «ابن هاني» (الألغ) :

لله ما قساه من

وأكمل «روندي» (الألغ) :

مضض الكروب وما طوى

وتغنى «ابن ريب» (الألغ) :

(الله أكبر هل لهم)

وأكمل «تأبط» (الألغ) :

(ما نالني في ذا الجوى)

وأنشد «نازك» (الألغ) :

(لا زال في أيامه)

وأكملت «فيروز» (الألغ) :

(ترمي به أيدي النوى)[11]

أثنى «المحتار الصوصي» على قريحة الارتجال السوسي لإظهار البراعة الشعرية

قام الحاج «محمد الراضي الزكراوي» ملقيا عمامته جانبا وهو ينشد الخيمة ببيته اليتيم :

- سلام على سوس الأدبية كلها سلام على أم المدائن في القطر[12]

هلل الجمهور محييا الشاعر، فما كان من سلطانه طلبة سوس إلا أن أشارت على الشاعرة «خديجة أبي بكرماء العينين» لإلقاء بيتها في معالي الحاج «كوزيمار» على غرار بلاطات الخلفاء السعديين فقامت وألقت البيت الشعري :

- لقد شرفت سوس كما شرفوا بها وشوا صدرها بأوسمة الفخر[13]

11-تقاليد إبراز البراعة محولة عن نماذج واقعية في تاريخ الأدب السوسي

12- الحاج محمد الراضي الزكراوي

13- خديجة أبي بكرماء العينين

أيضا تحضر اللغة الأمازيغية المغربية في بعض المقاطع[1] :

تتوسل :
- (ايفوكو ربي تموكوست نوانا يتفوكان
الله يفك من فكو)، فك الله عقدة فك رباطه
حينها يلقي بقفة سكر و(بوروك)
يقوم المقدم بـ (البخ) على كل قطعة منها كبركة من أبناء الضريح
مقابل مقايضة مكدس بالمقدس...
في خيمة كبار الزوار كانت فرقة (تنمغارين)

كما نراه يفصّل الحديث عن مادّة السكر وتسمياتها في كلّ اللغات، بطريقة تقريرية، تنأى بنا عن البناء المعتاد للفنّ الروائي[2].

فكانت مملكة (سكر) وحدها دون غيرها تعارض مدينة بابل في
كل اللغات :
1-سكر العربية
2-سكروم اللاتينية
3-زيسيرو الايطالية
4-سيكر التركية

[1] الرواية، ص 196.
[2] الرواية، ص 225 – 226.

5-زوكر البولونية
6-سوكر الإيرلندية
7-سويكر الأفريكانية
8-زوكر الألمانية
9-شوكر الأنجليزية
10-سوكورو البامبارا
11-سوكر البروطون
12-سوكر الكاطالانية
13-طانك الطينية
14-سوكّر الدانماركية
15-سيكورو الداكو
16-أزوكر الإسبانية
17-سوكرو الأسبرانتو
18-زاكاري الإغريقية
19-كيكور الهنغارية
20-طو اليابانية
21-كولا الماليزية
22-سويكر الإيرلندية
23-سوكّر النرويجية
24-كوكيي البولونية

وعلى العموم، فقد حفلت رواية (مدن السّكر) لسعيد علوش بمادّة فضائية طباعية ثقيلة، توزّعت على مدار النّص (المتن السردي) ودفّتي كتابه (الغلاف بصفحتيه)، مثّلتها علامات لغوية وأخرى غير لغوية كثيرة، ذات مقصديات واضحة، حاولنا اتّخاذها منطلقات قراءة للعبور من السّطح الفضائي إلى العمق الدلالي، فكان لها دورٌ لا يستغنى عنه في إضاءة الأعماق السردية المظلمة لـ(مدن السكر).

ثانيا/ الفضاء الطباعي في رواية "ذاكرة الجسد"[1] لأحلام مستغانمي* :

1 مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1993.

* روائية وشاعرة جزائرية تقيم في لبنان، ولدت سنة 1953 بتونس، متحصّلة على دكتوراه السلك الثالث من جامعة السربون سنة 1982.

تختلف الأفضية الطباعية لكلّ عمل أدبي، على الرغم ممّا تشي به من تقارب وتشابه، وهو أمر يعود إلى حفاظ كلّ عمل على هويته وتفرّده، وموقعه الخاص.

من هنا آثرنا دراسة الفضاء الطباعي في (ذاكرة الجسد)، باعتبارها عملا سرديا مختلفا، ينهض بمجموعة من التفاصيل الطباعية التي جعلته يحتلّ موقعا متميّزا، بل استثنائيا في الأعمال الروائية الرائجة.

والملاحظ أنّ جميع السمات التي تحفل بها الرواية، تحمل ثقلا شاعريا، يضفي عليها ظلالا جمالية وارفة.

1.فضاء الغلاف الخارجي :

أ. الغلاف الأمامي :

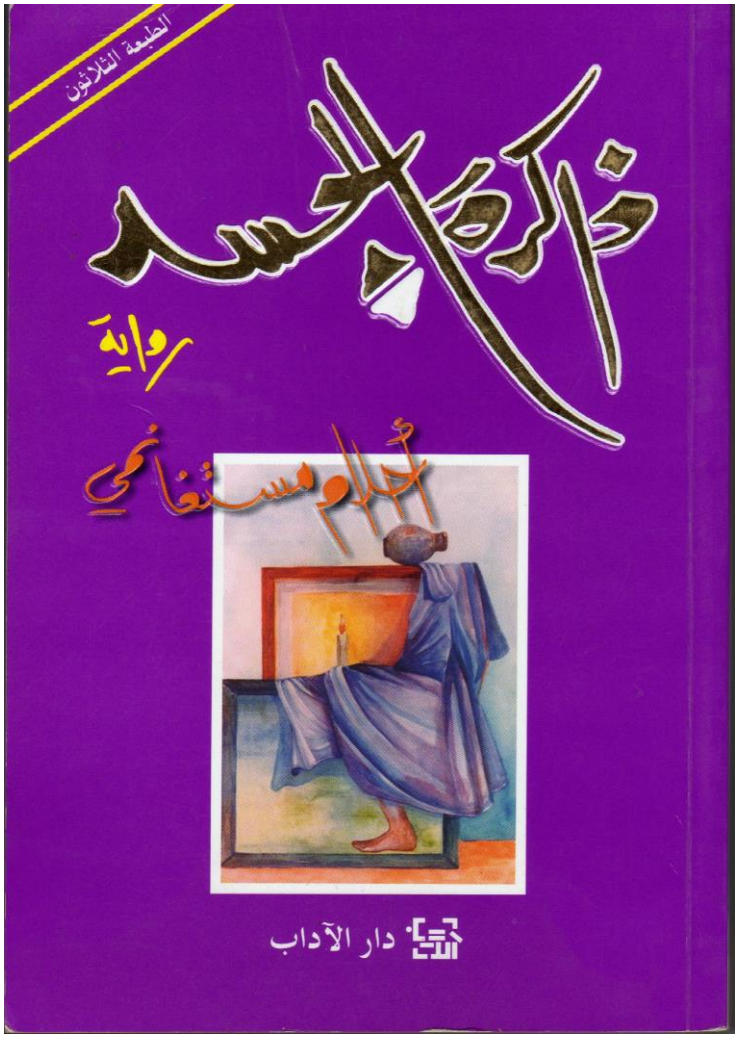
ويتميّز بوفرة الألوان، واختلاطها بطريقة متناسقة؛ حيث يستولي اللون البنفسجي على كلّ الصفحة، ملوّنا إيّاها بطريقة توحي بقوّة هذا اللّون، الذي يراه أهل الاختصاص ممثّلا "لحدّة الإدراك والحساسية النفسية"[1].

نشرت أربع روايات، اشتهرت بلغتها الشاعرية : (ذاكرة الجسد1993)، (فوضى الحواس 1998)، (عابر سرير 2003)، (الأسود يليق بك 2012).

[1] أحمد مختار عمر : اللغة واللون، ص 185.

في حين كُتب العنوان بخطّ كبير، محدّبٍ ومقبّبٍ (Bombé) ومذهّبٍ؛ يوحي بقيمته الذهبية، ورغبة مخرجه في إعطائه غاية بصرية حادّة. ثمّ يجيء أسفل العنوان بقليل إلى أقصى اليسار، التصنيف الجنسي للعمل (رواية)، وعلى مقربة منه كُتب اسم صاحبة الرواية (أحلام مستغانمي) بلون برتقالي.

والواضح أنّ هذا الإخراج الخاص بالغلاف الأمامي جاء دون قصدية معيّنة، أو اهتمام خاص من الكاتبة، وهو أمر طبيعي تبرّره الطبعة الثلاثون للرواية، التي سجّلت رواجا منقطع النظير في الرواية الجزائرية خاصّة، والعربية عامّة.



تتوسّط صفحة الغلاف لوحة تشكيلية، الظاهر أنها اختيرت بعناية تتناسب وفكرة العمل، وهو نمط إخراجي يحرص على ربط علاقة وطيدة مع المتلقي، من خلال تحفيزه على التعاطي مع العمل المروّج له.

ومن المتعارف عليه في حالات النشر، أن تحيل معلومات الطباعة على صاحب اللوحة ومصدرها، مراعاة لحقوق المؤلف –كأدنى حدّ-، وهو ما لم يحدث في هذه

الطبعة، وحتى طبعات أخرى، لكثرة انشغال دور الطبع بترويج الرواية على حساب التقنيات الطبّاعية.

وتفصح اللوحة التشكيلية المرفقة على الغلاف عن فضاء النصّ الداخلي، من خلال الرابط القائم بين اللّوحة والقصّة المروية التي تجيء على لسان الرّسام (خالد بن طوبال)، والتي تنطوي على علاقة متينة، تشي بحساسية أدبية وفنّية عالية، توزّعت في ثنايا النّص، وشرعت تحكي محطّات الرّسام خالد، وتورّطه الجميل في عالم الرّسم، الذي قاده نحو بناء عوالم ذات رؤية مستقبلية، لولا أنّها لاحقا حادت به عن مسار كان خطّط له.

تمثّل (ذاكرة الجسد) خطابا مختلفا، يتجاوز النصوص التقليدية، ويسبح في تيّار مخالف لها، من خلال المزج العجيب بين الشعري والسردي، وهو ما كرّست له (أحلام) رواياتها محاولة أن تثير "القارئ وتجرّه بعيدا إلى خلفيات العمل لعلّه بذلك يتجاوز تلك الذكريات والتداعيات، بل والديكورات الشاعرية المموّهة، ليخرج بذلك من الدائرة الذاتية إلى الدائرة الموضوعية، وتصير الشخصيات والأحداث حينئذ رموزًا للواقع الجزائري"[1].

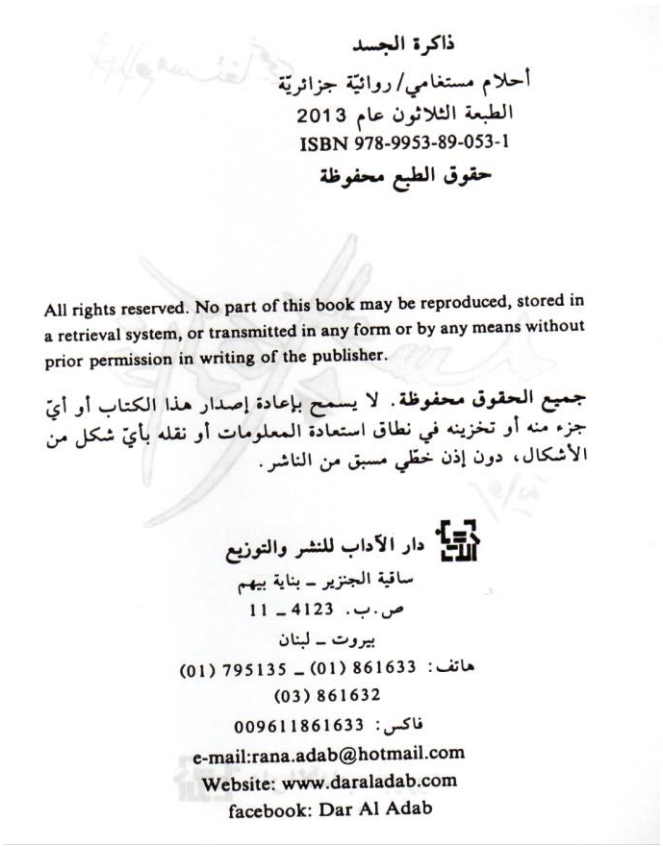
وفي هذا الإبحار (السرد/شعري)، تختار أحلام عنوانا ملهما، يعمل على ربط الخارج بالداخل من خلال "الإيحاءات الدلالية والنفسية المكثّفة. فحين تزداد درجة الوضوح عند الإحالة إلى الواقعي فإنّه يحمل درجة إشكاليته ونجاحه في المباشرة والمجانية. أمّا الوجه الآخر من المرآة فلا يسمح بالرؤية المباشرة للمتلقي، بل يضفي مزيدا من الضبابية التي لا تنقشع إلاّ بعد قراءة النصّ كاملا"[2]. فنصّ الرواية هنا؛ يتحدّد بالإشارات الرمزية المبثوثة فيه، والتي لا تعرف طريقها إلى التجلّي، إلاّ من خلال عمل المتلقي على توجيهها، وبلورتها عبر تفاعل الذات القارئة مع العمل مباشرة.

ب. بيانات النشر :

ويتحدّد مكانها الأصلي في الصفحة الأولى التي تأتي قبل الإهداء، وهو ما وجدناه في رواية "ذاكرة الجسد"، إذ أفردت دار النشر في الطبعة الثلاثين المعلومات الخاصة بها مفصّلة.

[1] عمار زعموش : الخطاب الروائي في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي – من نقد الواقع إلى البحث عن الذات، مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، السنة 21، العدد 114، 1997، ص 209.

[2] معجب العدواني : تشكيل المكان وظلال العتبات، ص 26.



ذاكرة الجسد
أحلام مستغامي/ روائيّة جزائريّة
الطبعة الثلاثون عام 2013
ISBN 978-9953-89-053-1
حقوق الطبع محفوظة

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

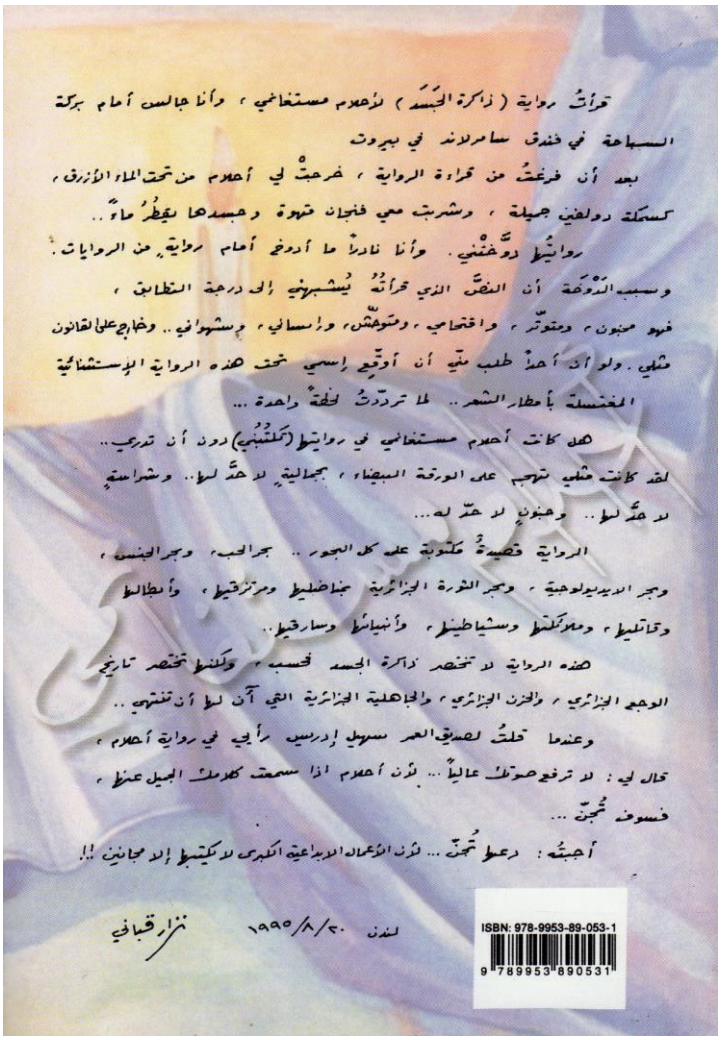
دار الآداب للنشر والتوزيع
ساقية الجنزير ـ بناية بيهم
ص.ب. 4123 ـ 11
بيروت ـ لبنان
هاتف: 861633 (01) ـ 795135 (01)
861632 (03)
فاكس: 009611861633
e-mail:rana.adab@hotmail.com
Website: www.daraladab.com
facebook: Dar Al Adab

تلفت انتباهنا في هذه البيانات، بالخصوص، الإشارة إلى رقم الطبعة (الطبعة الثلاثون)، وهو رقم استثنائي في واقع النشر العربي، لم يبلغه كبار الكتاب العرب، فإذا ما استحضرنا تاريخ الطبعة الأولى (1993)، أمكن القول انّ الرواية حقّقت ثلاثين طبعة على مدار عشرين سنة (1993- 2013)، وإذا ما ربطنا هذا الرقم برقم آخر تذكره الروائية في مختلف المناسبات الإعلامية؛ هو أنّ الرواية طُبعت منها مليون نسخة (بغضّ النظر عن النسخ المقرصنة)، يمكن القول أنّنا بصدد رواية خرافية الرواج، وهذه الإشارة الطباعية الأولى وحدها كافية لتحفيز القارئ إلى التعجيل بقراءتها.

ج. الغلاف الخلفي :

يأتي بمثابة غلق الفضاء الورقي للعمل الأدبي، وعادة ما يتضمّن هذا الفضاء الشهادات أو التعاليق التي كتبت في حقّ العمل وصاحبه، أو انتقاء مقتطف من ذلك العمل الأدبي، أو تعريفا بالعمل أو تعريفا بصاحبه،...

وفي رواية "ذاكرة الجسد" اختارت أحلام مستغانمي الشهادة التقديرية التي قالها فيها نزار قباني، وهي محطّة بارزة وسمت هذا العمل السردي.


قرأتُ رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي ، وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق سانت جورج في بيروت

بعد أن فرغتُ من قراءة الرواية ، خرجتْ لي أحلام من تحت الماء الأزرق ، كسمكة دولفين جميلة ، وشربت معي فنجان قهوة وجسدها يقطرُ ماءً ..

روايتُها دوَّختني . وأنا نادراً ما أدوخ أمام روايةٍ من الروايات .

وسبب الدُّوخة أن النصَّ الذي قرأتُهُ يُشبهني إلى درجة التطابق ، فهو مجنون ، ومتوتِّر ، واقتحامي ، ومتوحِّش ، وإسمالي ، ومشهواني .. وخارج على القانون مثلي . ولو أن أحداً طلب مني أن أوقِّع إسمي تحت هذه الرواية الإستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر .. لما ترددتُ لحظةً واحدة ...

لقد كانت أحلام مستغانمي في روايتها (كتلتُبني) دون أن تدري .. لقد كانت مثلي تنحت على الورقة البيضاء ، بجمالية لا حدَّ لها .. وشراسةٍ لا حدَّ لها .. وهنونٍ لا حدَّ له ...

الرواية قصيدةٌ مكتوبة على كل البحور .. بحر الحب ، وبحر الجنس ، وبحر الديماغوجية ، وبحر الثورة الجزائرية بخاطفيها ومرتزقيها ، وأبطالها وقاتليها ، ومهرِّكيها وسفاحيها ، وأنبيائها وسارقيها ..

هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب ، ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري ، والحزن الجزائري ، والمأساة الجزائرية التي آن لها أن تنتهي ..

وعندما قلتُ لصديقي العزيز سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام ، قال لي : لا ترفع صوتك عالياً ... لئلا أحلام إذا سمعتك كعادتك الجميل عنها ، فسوف تُجنّ ...

أجبتُه : دعها تُجنّ ... لئلا الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا مجانين !!

لندن ١٩٩٥/٨/٢٠ نزار قباني

ISBN: 978-9953-89-053-1
9 789953 890531

في البدء، يكفي أن يُنسج هذا الفضاء اللغوي الناعم بخطٍّ (نزاري) شخصي أصيل، له بصمته الخصوصية، كي يكون تاجا يرصّع جبهة هذه الرواية.

وحين نتفحّص ما قال نزار عن (ذاكرة الجسد)، تستوقفنا الدلالات الآتية :

-لقد صاغ نزار كلمته بلغة شاعرية عذبة (كعادته) تتناغم مع لغة الرواية، فكانت تلك الكلمة/اللوحة كأنّها قصيدة نثرية جميلة.

-أطلق نزار أحكاما إعجابية كبيرة على الرواية؛ فوصفها بالرواية المدوّخة، والرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر، والرواية القصيدة ذات البحور الدلالية المتعدّدة.

-صدعَ نزار برأيه الجميل في الرواية، في حضرة ناشر ومبدعٍ كبير آخر (شاطره الرأي الجمالي) هو سهيل إدريس.

-أنهى نزار كلمته، كما ابتدأها، بأنّه أمام عمل روائي مجنون، والأعمال الإبداعية العبقرية لا يكتُبها إلاّ المجانين!.

وكان لتلك الكلمة الآسرة مفعول السحر في رواج الرواية، تماما كما يفعل كبار نجوم الفنّ والرياضة في الترويج لسلعة ما (قد تكون عادية)، فما بالك إذا كانت هذه السلعة غير عادية كـ(ذاكرة الجسد).

لقد أسهم نزار (ومعه هذا النّص الفضائي الطباعي الساحر الملحق بمتن ساحر أيضا) في إغراء القارئ بقراءة هذا العمل، وإثارة إعجابه وهو يتلقّاهُ بشهادة مبدعٍ كبير، كانت دليلا على ضمان جودته الإبداعية.

والدليل على إسهام هذا الفضاء الطباعي (النزاري) في الترويج للرواية، هو أنّ الطبعة الجزائرية (الخالية من ذلك الفضاء) قد استغرقت سنوات طويلة كي تسوّق ذلك الكّم البسيط من نسخها (5 آلاف نسخة فقط)! .

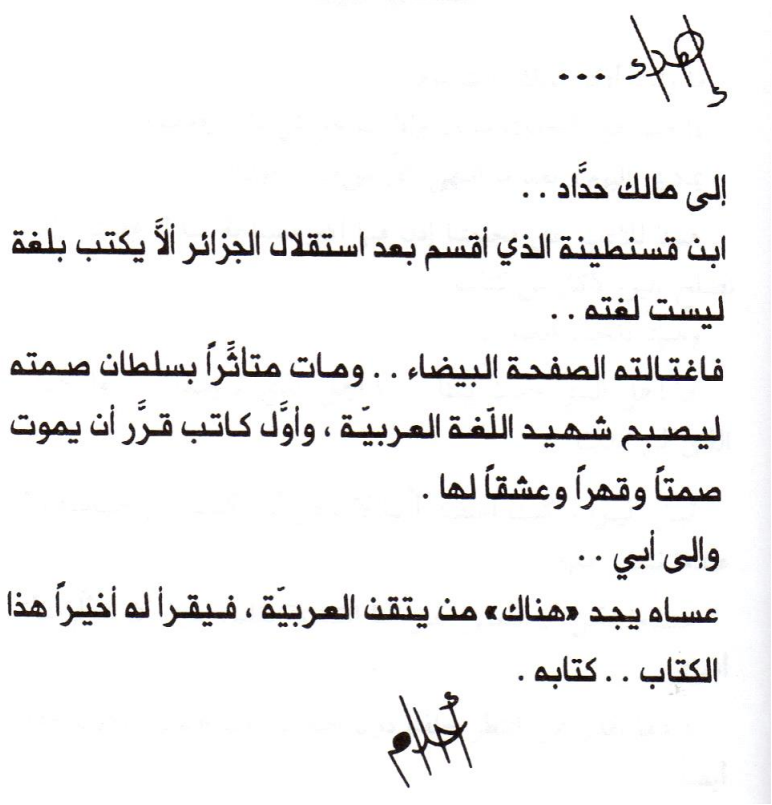
2. فضاء الإهداء :

يعتبر الإهداء عتبة نصّية مهمّة في أيّ عمل أدبي، وهو لا يخلو أبدا من خلق وظيفة تواصلية، لها دلالاتها الخاصّة؛ حيث يمثّل "بوابة حميمة دافئة من بوابات النّص الأدبي"[1]، يُقدم الكاتب من خلالها في الكثير من الأحيان على ترجمة مشاعره من خلال "اقتطاع مساحة حرّة [...] يدوّن فيها بليغ أفكاره، وعميق تأملاته، ودفين بوحه ولواعجه. وقد يستحضر الكاتب قارئا مهدىً إليه ، يفترضه بصيغة التعميم تارة، أو التعيين والتخصيص تارة أخرى، يختفي به على طريقته الخاصة"[2].

ويبدو أنّ أحلام وهي تكتب إهداءها، تستحضر بقوّة العارف شخصيتين رئيسيتين كانتا قد لعبتا دورا مهمّا في حياتها الشخصية والأدبية معا؛ حيث تقول:

[1] عبد الملك أشهبون : عتبات الكتابة، ص 199.

[2] نفسه، ص 201.


الإهداء ...

إلى مالك حدَّاد . .
ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألاَّ يكتب بلغة ليست لغته . .
فاغتالته الصفحة البيضاء . . ومات متأثِّراً بسلطان صمته
ليصبح شهيد اللّغة العربيّة ، وأوَّل كاتب قرَّر أن يموت صمتاً وقهراً وعشقاً لها .
وإلى أبي . .
عساه يجد «هناك» من يتقن العربيّة ، فيقرأ له أخيراً هذا الكتاب . . كتابه .

أحلام

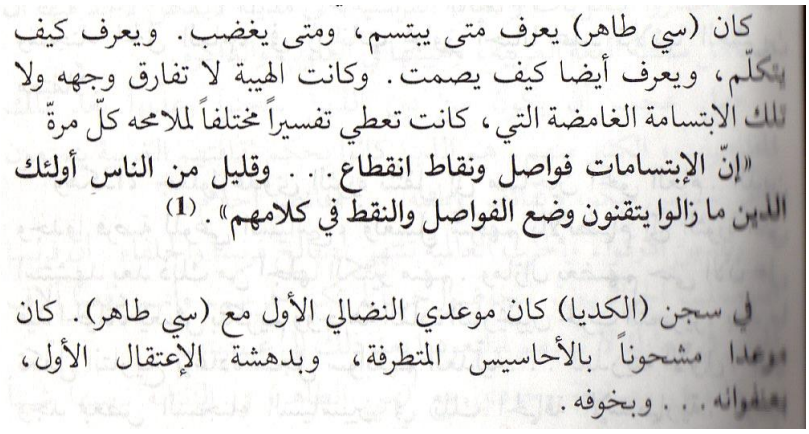
وفي هذا الاستحضار المعتّق بحبّ العربية، لغة وانتماءً، تصرّ أحلام على شخصية المبدع (مالك حداد) كيانا إنسانيا، وصرحا أدبيا، لبِس تفاصيلها الكتابية، وخبِرت عبره مسالك الفنّ الروائي المعجون بحبّ الوطن، والحنين الدائم إليه، فاختارته دون الناس جميعا، ليكون بؤرة إهدائها، باعتبار أنّ الإهداء "هو أحد الجيوب النّصية الأثيرة التي تحتضن دفء هذه الخصوصية"[1].

وتمتدّ خصوصية المُهدى إليه، إلى تلابيب النص السردي؛ حيث يحضر مالك (الحزين) في التفاصيل السردية، عبر التركيز على شخصية (خالد بن طوبال) التي مثّلت دور البطل في روايته (رصيف الأزهار لا يجيب) (Le Quai aux fleurs ne répond plus). وتصرّ أحلام على التماهي شعريا وسرديا مع العمل المشار إليه، إذ تفسح مساحات متعدّدة لمالك حداد في استعراض أسلوبه، من خلال مقتطفات دبّجت بها نصّها الأصلي، وزادت من قيمته، ولعلّ الأمثلة هنا كثيرة، وسنكتفي ببعضها، على نحو ما يجيء :

المثال 1 *:

[1] عبد الملك أشهبون : عتبات الكتابة ، ص 206.

* اكتفت أحلام بالإحالة على مصدر الاقتباسات الممثلة لها بالخط الأسود البارز. قائلة : (الجمل المكتوبة بخط مميّز مأخوذة عن تواطؤ شعري من روايتي مالك حداد "سأهبك غزالة" و "رصيف الأزهار لم يعد يجيب").ص 35.

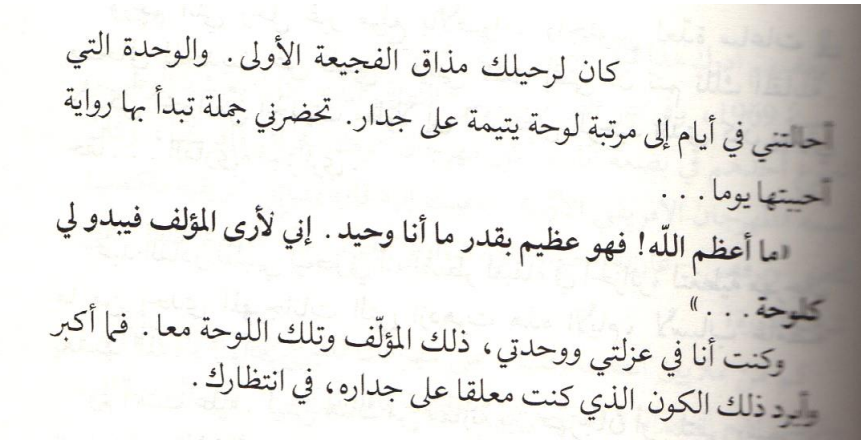


كان (سي طاهر) يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب. ويعرف كيف يتكلّم، ويعرف أيضا كيف يصمت. وكانت الهيبة لا تفارق وجهه ولا تلك الابتسامة الغامضة التي، كانت تعطي تفسيراً مختلفاً لملامحه كلّ مرةّ

«إنّ الإبتسامات فواصل ونقاط انقطاع. . . وقليل من الناس أولئك الذين ما زالوا يتقنون وضع الفواصل والنقط في كلامهم». (1)

في سجن (الكديا) كان موعدي النضالي الأول مع (سي طاهر). كان موعدا مشحوناً بالأحاسيس المتطرفة، وبدهشة الإعتقال الأول، بعنفوانه. . . وبخوفه.

المثال 2[1] :



كان لرحيلك مذاق الفجيعة الأولى. والوحدة التي أحالتني في أيام إلى مرتبة لوحة يتيمة على جدار. تحضرني جملة تبدأ بها رواية أحببتها يوما. . .

«ما أعظم اللّه! فهو عظيم بقدر ما أنا وحيد. إني لأرى المؤلف فيبدو لي كلوحة. . .»

وكنت أنا في عزلتي ووحدتي، ذلك المؤلّف وتلك اللوحة معا. فما أكبر وأبرد ذلك الكون الذي كنت معلقا على جداره، في انتظارك.

ويأتي الشّق الثاني من الإهداء، معزّزا بحضور الأب (كفعل حياتي قوّي)، وربطه مرّة ثانية باللغة العربية، التي ظلّت عصيّة عليه وعلى سابقه، لأسباب تاريخية محضة. ونجد أنّ أحلام لا تقتصر على تقديم ملمح واحد فقط لوالدها (سي الشريف)، وإنّما تجعله بطلا ورقيا حاضرا في روايتها، وتوليه دورا تاريخيا قيّما، يعزّز تأثير هذه الشخصية في حياتها. وتتحوّل إذن شخصية الوالد إلى موّجه معرفي للنصّ.

والملاحظ أيضا أنّ كلّ الطبعات الخاصّة بالرواية حملت الإهداء نفسه مع بعض الرتوشات الصغيرة، مثل ما وجدنا في الطبعة الأولى التي تقول فيها عن والدها:

[1] الرواية، ص 203.

(وإلى أبي...مرّة أخرى)؛ في حين تحتفظ تقريبا بنفس الكلمات التي قيلت في حقّ (مالك حداد). والظاهر أنّ أحلام فضّلت أن تزيد من قيمة الكلمات الموجّهة لوالدها، فرثته ورثت اللغة العربية التي لم يعرفها، مشدّدة على دور الإهداء في "الدخول إلى عالم الكاتب الحميم، بصرف النظر عن عالم الكتابة، فالإهداء بتلك المميزات والخصائص، لا يفصل العالمين المذكورين، بقدر ما يكمّل جزءا مجهولا بالنسبة للقارئ، ويولجه منطقة أخرى من مناطق العتمة في حياة الكاتب، ويسلّط عليها أضواء خافتة"[1].

وهذا الوقوف الافتتاحي على شخصية الأب من خلال فعل التذكّر، يؤكّد على رغبة الكاتبة في ربط حاضرها بماضيها، وإعلاء قيمة الشخصيات التي لعبت دورا رياديا في تحصيل الحرية، عبر العودة إلى الوراء، واستذكار خصال (سي الطاهر) الذي يتماهى و(سي الشريف).

تطلّ أحلام من خلال إهدائها على شخصيات فقدت –مرغمة ولأسباب تاريخية- إحساسا ممتعا بجوهر اللغة العربية. الأمر الذي سعت إليه من خلال روايتها في رفع قيمة وشأن العربية من جديد، في مجتمع ظلّ يؤثّث كتاباته باللّغة الفرنسية. وهي بذلك تحرص على التحوّل الفارق في تجربتها الكتابية (الروائية) تحديدا.

وعلى هذا الأساس تعاملت أحلام مع نصّها المكتوب باللغة العربية، بطريقة واعية جدّا، سمحت بأن تكون (ذاكرة الجسد) نقلة نوعية وواعية في الكتابة العربية، ورغبة من الروائية في البحث "عن نمط كتابة روائية جديدة، تسائل ذاتها، ويسكنها هاجس تجاوز السائد من أبنية الشكل وصيغ الخطاب السردي وأنساق اللغة والأسلوب"[2].

[1] عبد الملك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 205.

[2] بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 409.

3. لعبة الأبيض والأسود :

هذا؛ وتتفرّع الرواية إلى ستّة فصول، تتراوح بين الطول والقصر، حسب رغبة الروائية، إذ استطاعت من خلالها أن تتقن لعبة الأبيض والأسود، في إستراتيجية طباعية أخّاذة، أتاحت للقارئ أخذ فسحة بصرية وفكرية، وجعلت التناوب بين هذين اللّونين عنصرا "أساسيا في إنتاج دلالية الخطاب"[1].

ترسم أحلام نصّها السردي وفق رؤية شعرية، عمودية، لخلق إيقاع بين بياض الصفحة وسواد الكتابة، وإنتاج تقنية بصرية تجسّد للاتجاه الجديد في مستوى الكتابة العمودية، والخروج عن نمطية الكتابة التي تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار.

وقد اتّجهت أحلام في الكثير من المقاطع السردية إلى تغيير (اتجاه الكتابة)* كما في هذا المثال :

(كانت الكلمات تتعثر يومها على لساني، وكأنني أتحدث لك بلغة لا

أعرفها... بلغة ل تعرف شيئا عنّا. أيعقل بعد عشرين ستة أن أصافحك

وأسألك بلغة فرنسية محايدة...

-Mais comment allez-vous mademoiselle ?

فتردّين علي بنفس المسافة اللغوية :

يتجّلى البياض أيضا في تقسيم الصفحات إلى فصول وقفز الروائية على نصف الصفحة في الفصل الواحد، وحتى بين كلّ فصل وفصل جديد، في شكل دلالة بصرية أوّلا، وبصمة نصّية ثانيا، ويحيلنا هذا البياض إلى "إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص"[2]. كما هي الحال في هذا المثال[3] :

---

[1] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث 3-الشعر المعاصر، ص 129.

* ونعني باتجاه الكتابة : تغيير اتجاه الكتابة من اليمين إلى الشمال بإدخال مفردات من لغات تبدأ من اتجاه مغاير لاتجاه الكتابة العربية. (ينظر : محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 179.)

[2] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث 3-الشعر المعاصر، ص 128.

[3] الرواية، ص 101.

التقينا إذن ...

قالت :

–مرحبا ...آسفة، أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم.

قلت :

–لا تأسفي ... قد جئت متأخرة عن العمر بعمر.

قالت :

–كم يلزمني إذن لتغفر لي ... ؟

قلت :

–ما يعادل ذلك العمر من عمر!

وجلس الياسمين مقابلا لي.

يا ياسمينة تفتّحت على عجل... عطر أقل حبيبتي ..ز عطر أقلّ.

وتولي أحلام علامات الترقيم عناية بالغة؛ حيث يجيء استعمالها منتظما، فهي "شاهدة على أنّنا نتكلّم بشيء آخر غيْر الكلمات، برؤيتنا، ويدينا، وجسدنا كلّه"[1].

ونلاحظ من خلال المثال التالي[1]؛ حضور الفاصلة، والنقطة، وعلامة الاستفهام، والنقاط المتتابعة، كتعبير صوري عن تداعيات أفكار شخصية (خالد بن طوبال)،

[1] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، ص 121.

الذي يتحسّس مناطق الألم في حالته تلك، وتوقفه المستمّر أمام ماضيه المتمثل أساسا في (حياة). ولأنّ الفاصلة والنقطة والنقاط المتتابعة تتيح له (التذكر) ومحاولة (النسيان)، فقد بطّنت لغته، وصعّدت من حدّة لغته الشعرية.

سأحدّثك عن تلك المدينة التي، كانت طرفا في حبّنا، والتي أصبحت

بعد ذلك سببا في فراقنا، وانتهى فيها مشهد خرابنا الجميل.

فعمّ تراك ستتحدثين ؟

عن أيّ رجل منّا تراك كتبت ؟ من منّا أحببت ؟

ومن ... منّا ستقتلين ؟

ولمن تراك أخلصت، أنت التي تستبدلين حبّا بحبّ، وذاكرة بأخرى.

ومستحيلا بمستحيل.

في ختام الحديث عن هذا الفضاء الطباعي، وإنْ كنّا نعترف أنّ الشعر هو الفضاء الأنسب للاحتفاء بهذا الشكل الفضائي، فإنّنا نقرّ بأنّ الرواية أيضا يمكن أن نتعمّق في قراءتها انطلاقا من شكلها الطباعي، لأنّنا لم نكن لننتبه إلى علاقة (مدن السكر) بـ(مدن الملح)، لولا تلك الإشارات الطباعية الملِّحة، ولا كنّا انتبهنا إلى علاقة (ذاكرة الجسد) بـ(رصيف الأزهار لا يجيب) لولا تلك الإشارات التنبيهية التي احتضنها فضاء الإهداء، وأصرّ عليها الشكل الخطي المختلف في سياقات التناص مع رواية مالك حداد.

[1] الرواية، ص 54.

يمثّل الفضاء العجائبي واحدا من أمتع التّجليات الفضائية في الكتابة الروائية، وأشدّها ارتباطا بالتّجريب الروائي، رغم قلّة النّصوص الممثلة له، في حدود ما اطّلعنا عليه.

ومنذ ظهور كتاب تودوروف (مدخل إلى الأدب العجائبي) سنة 1970، صار النقاد والباحثون يتحدّثون عن العجائبي كجنس من الأجناس الأدبية (Le genre fantastique)[1]، بمعنى عام يتوسّط الحقيقي/ الواقعي (réel) والخيالي (imaginaire). ويطلَق على لحظة التردّد الحائر (hésitation)[2] التي يعيشها متلقي الظاهرة الخارقة لنواميس الطبيعة (surnaturel)، فإذا هو تقبّل تلك الظاهرة غير الطبيعية من زاوية أنّها مجرّد هواجس وتخيّلات، لم تقع، أو وقعت بمصادفة، أو بخديعة سرّية قابلة للتفسير العقلاني الطبيعي، أطلق عليها مصطلح **الغريب** (Etrange)، وإذا وضعها في سياق انتمائها إلى عالم آخر مواز لعالم الواقع الطبيعي، تحكمه قوانين مختلفة، أطلق عليها مصطلح **العجيب** (merveilleux).

وقد عثرنا في كتاب القزويني (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) على تمييز متقدّمٍ بين العجيب والغريب؛ حيث **العَجَبُ** عنده "حيرةٌ تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[3]، أمّا **الغريب** فهو "كلّ أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة"[4].

ولئن كان تودوروف، في كتابه السابق، قد عرّف العجائبي، واشترط له شروطا ثلاثة[5]، وفرّق بين العجيب والغريب في المبحث الثالث من الكتاب[6]، وتبِعَه في ذلك دارسون عرب كثيرون[7]، فإنّنا لا نريد أن نقيّد هذا الفصل بتلك الفروق، بل نريد للعجائبي أن يكون مفهوما شاملا بتمام معنى الفانتاستيك، يستوعب كلّ ما هو عجيب وغريب وأسطوري وسحري وخارق...

وقد رأينا بعض هذه العناصر حتى في الفضاء الجغرافي الصحراوي الذي وظّفه إبراهيم الكوني، وكذلك نجد هذا الفضاء العجائبي في بعض روايات التونسي إبراهيم الدرغوثي، والمغربيين الميلودي شغموم وأحمد المديني، وبعض الروايات

---

[1] Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique, Editions du Seuil, 1970, p 46.

[2] Ibid., p 29.

[3] زكريا بن محمد بن محمود القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الشرق العربي، بيروت-حلب، د.ت، ص 10.

[4] نفسه، ص 15.

[5] Introduction à la littérature fantastique, p28.

[6] Ibid., p 46.

[7] منهم :
- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ص 86-88 (خارق).
- محمد القاضي (وآخرون) : معجم السرديات، ص 285 (عجيب)، 300 (غريب)، 305 (فانتاستيكي).
- الخامسة علاوي : العجائبية في الرواية الجزائرية، ينظر الفصل الأول من الأطروحة (حدود العجيب والغريب).

الجزائرية القليلة التي من أقدمها تعاملا مع هذا الفضاء رواية (الحوّات والقصر) للطاهر وطّار، ورواية (الجازية والدراويش) لعبد الحميد بن هدوقة،...

ويبدو أنّ الروائي عبد الملك مرتاض هو أكثر الروائيين الجزائريين (وربّما المغاربيين أيضا) تعاملا مع هذا الفضاء الذي وظّفه في عديد الروايات (صوت الكهف، حيزية، مرايا متشظية، وادي الظلام، الملحمة، الخلاص، كالسّراب...وشيء آخر)، ونظرا لهذه الخبرة العجائبية التي اكتسبها كمّا وكيفا، سنتّخذه نموذجا لهذا الفضاء، وسنركّز على روايتيه (مرايا متشظية، كالسّراب) اللّتين كانتا قمّة تمثّله لهذا الفضاء.

أوّلا/ عجائبية الوهم الجغرافي في رواية "مرايا متشظية"[1] لعبد الملك مرتاض*:

خوارق مملكة العدم وروابيها السّبع في الواقع السياسي الجزائري :

تقف رواية "مرايا متشظية" على مزج عجيب بين الواقعي والغرائبي، الذي تجسّد من خلال التماهي مع الإبداع في أجمل صوره وأغربها؛ حيث نجد عبد الملك مرتاض يرتاد عوالم سحرية/ساحرة، بلغة انزياحية "تحمل من الدلالات والإيحاءات ما يجعل هذا المتلقي يذعن لسلطانها"[2].

تقدّم الرواية لنا سردا خارقا يتّصل اتصالا وثيقا بالواقع التاريخي السياسي تحديدا، بوصفه حالة توثيق لمرحلة التسعينيات الدموية التي مرّت بها الجزائر، وهو إذ ذاك يمزج ببراعة العارف بين واقع سحري وتاريخ متخيّل، بطريقة تعكس وعي الروائي بهذا العالم العجائبي / الغرائبي.

تختلف "مرايا متشظية" عن كلّ الأعمال الروائية السابقة "لأنّها تغلّف موضوعها الواقعي بعوالم عجائبية سميكة تقيها شرّ (الأدب الاستعجالي) كما سمّته السجالات الإعلامية الجزائرية"[3].

وتحكي الرواية عن الروابي السبع وشيوخها الذين هم في الأصل إخوة من أب واحد، وأمهات مختلفات، إذ راحوا يؤسّسون لثقافة القتل والدّم رغبة في الوصول إلى قصر عالية بنت منصور والاستيلاء عليها.

تصوّر لنا الرواية تناحر القبائل السبع، واحترافها لسفك الدماء، في مكان شامل هو "مملكة العدم"، في سرد عجيب، ينتهي بحدوث الطوفان الموعود الذي أهلك الروابي السبع بما فيها، ولم ينج إلاّ الذين رفضوا ثقافة القتل، ففُتحتْ لهم أبواب قصر عالية بنت منصور.

وتتّكئ "مرايا متشظية" على بنية سردية عجائبية، تتجاوز المسكوت عنه، للإفصاح عن واقع يلتمس في اللغة العجيبة ملاذا حقيقيا للبوح، بما هو كائن. وفي ذلك

---

[1] مرايا متشظية (ضمن الأعمال السردية الكاملة)، منشورات مختبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012.

* روائي وناقد جزائري كبير، ولد سنة 1935 بولاية تلمسان، متحصّل على الدكتوراه من جامعة السوربون 1983، أستاذ في جامعة وهران منذ سنة 1970. نشر ما يقارب سبعين كتابا، من بينها إحدى عشر رواية (دماء ودموع، نار ونور، الخنازير، صوت الكهف، حيزية، مرايا متشظية، وادي الظلام، الملحمة، الطوفان، الخلاص، كالسّراب...وشيء آخر)، ومجموعة قصصية وحيدة (هشيم الزمن)، وسيرة ذاتية (الحفر في تجاعيد الذاكرة).
نشر مختبر السرد العربي بجامعة قسنطينة أعماله السردية الكاملة (في 04 مجلدات) سنة 2012.

[2] الخامسة علاوي : العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 195.

[3] يوسف وغليسي : مقدمة الأعمال السردية الكاملة، ص 40.

تسلّح مرتاض بعدّة ثقيلة تمثلت في اللغة التراثية والثقافة الشعبية، والتّشبع بقراءة النصوص السرية العربية القديمة فأخرج لنا عملا سرديا منسجما.

تميّزت "مرايا متشظية" بتجربتها الفريدة في محاكاة الوضع السياسي الإيديولوجي الذي عاشته جزائر التسعينيات، لكنّه نأى بعيدا تماما عن الأعمال السردية التي ظهرت في تلك الفترة والتي "لم تنجُ من التقريرية ومن إقحام التراث وأسماء محدّدة من التراث على نحو تقريري تسجيلي لم يخلُ من فجاجة"[1].

1. الأفضية العجيبة :

استحضرت الرواية أبعادا عجائبية غلّفتها منذ البداية وتمثلت في أمكنة عجيبة وشخصيات خارقة كـ (العفريت جرجريس، عالية بنت منصور، جبل قاف، عين وبار، الجنّ، الشياطين، كهف الظلمات، الوحش ذو السبعة رؤوس...الخ،)، وهي جميعا تحلّق بنا عاليا في عوالم التخييل. غير أنّ ما يعنينا تحديدا في هذه الرواية هو الأفضية العجائبية التي حفلت بها، والتي ندرسها غير معزولة عن الشخصيات والأحداث التي أسهمت في بلورتها.

أ. جبل قاف :

وهو من أكثر الأماكن تواترا في الرواية، بحكم تصويره لأحداث كثيرة. وكان هذا الفضاء سببا رئيسيا لحركة الشخصيات، والتي تجلّت بوضوح في (عالية بنت منصور) التي أغواها الشيخ العابد، فخافت أن تخرجها لعنة الغواية من جبل قاف، غير أنّ ذلك الشيخ دونما دراية منه، عرّف العفريت (جرجريس) على الطريق المؤدّي إلى جبل قاف، ليعثر جرجريس على (عالية بنت منصور) فيطير بها بعيدا عن ذلك الجبل إلى الروابي السبع، استطاعت خلال رحلتها أن ترى جمال (جبل قاف) : "الأخيار الذين يقيمون في جبل قاف حيث كنت أقيم قبل أن آتي إلى أرضكم، لا يرتدون إلاّ لباسا بسيطا من أوراق الشجر، يستر عوراتهم الكبرى. وكنت أنا مثلهم عارية. إلاّ من سترة من ورق الموز. كنت أستر بها عورتي الكبرى. وكان الموز والتفاح والتوت والرمان والتمر والحليب والعسل طعامنا. وكان ماء عين الحياة وخمر جبل قاف شرابنا. وكان الأخيار الأبرار لا يختلفون هنالك إلى المراحيض. ليس لهم إفرازات ممّا لكم أنتم بقدرة الله تعالى. أهل جبل قاف بين الملائكة والبشر. وهم لا يفعلون شيئا هنالك غير عبادة الله وتأمل وجوده في مخلوقاته"[2].

[1] مخلوف عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، 2005، ص 185.
[2] الرواية، ص 68.

يأخذ (جبل قاف) هنا بعدا عجائبيا صرفا، إذ استطاع مرتاض وهو يعرض لبعض أوصافه أن يتسلّح بلغة انزياحية تحفل بكلّ غريب، وهو إذّاك يحتكم إلى بعض الخلفيات المرجعية التي تحدّثت عن هذا الجبل الأسطوري؛ حيث "إنّ جبل قاف – الأصل المحتمل لكلمة قوقاز- الذي يقيم فيه السيمورغ، الطائر الخرافي الذي نصفه فينيق ونصفه نسر من الميثولوجيا الفارسية، ورمز القوة، هو موطن المجهول الإلهي. يحيط به بحر الظلمات ويرتاده الجنّ"[1].

يردُ جبل قاف محاطا بهالة نورانية، تفسّر ذلك المجهول الإلهي، الذي لا يتّضح في الرواية، بل يظلّ محتفظا بجلاله وسحر غموضه : "أهل جبل قاف خالدون لا يموتون، ومتوضئون متطّهرون. على وجه الدهر. لأنّهم لا يجامعون ولا يُحْدثون (...) ويأتيهم أكلهم رغدا من عند الله. ودون أن يسعوا إليه سعيا"[2].

تذهب (عالية بنت منصور) إلى الحديث عن الطعام والشراب الذي كان يُحضر إلى قصرها الذي ابتناه لها العفريت (جرجريس) من جبل قاف، وفق وعد قطعه جرجريس إرضاءً لها : "وقيل إنّ جرجريس هو الذي تعهّد لعالية بنت منصور يوم أراد اختطافها أنّه يأتيها بالماء والطعام، وكلّ ما تشتهيه من جبل قاف. فأوكل منذ ذلك اليوم إلى بعض مردة الجنّ الذين يقيمون برحلات طيّارة يومية، غير مرئية بين قصر عالية بنت منصور وجبل قاف"[3].

هذا ويذهب المفسرون "إلى أنه الجبل المحيط بالأرض (...) قالوا : وأصول الجبال كلها من عرق جبل قاف. ذكر بعضهم أنّ بينه وبين السماء مقدار قامة رجل، وقيل: بل السماء مطبقة عليه، وزعم بعضهم أن وراءه عوالم وخلائق لا يعلمها إلا الله تعالى ومنهم من زعم أن ما وراءه معدود من الآخرة، ومن حكمها، إن الشمس تغرب فيه وتطلع منه وهو الساتر لها عن الأرض، وتسميه القدماء البرز "[4].

يتصف (جبل قاف) بالأسطورية، كونه لا يمثل فضاءً جغرافيا، وإنما عوالم خرافية، ترتفع حتى تكاد تلامس سقف المستحيل. ولهذا فإن الفضاء الخرافي "يتفرد بكونه منعدما، على الحقيقة، في عالم الجغرافيا، كما يتميز بأنه: نتيجة لذلك، غير محدود، ومعالمه وإن كانت تضارع المعالم الجغرافية بحكم التوهم الناشئ عن التصور الحيزي للأبعاد [...] فإنها تختلف عنها"[5]

---

[1] معجم الرموز الإسلامية، ص 248.

[2] الرواية، ص 69.

[3] الرواية، 153.

[4] ياقوت الحموي، معجم البلدان. طبعة جديدة مصححة، قدم لها محمد عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2008، المجلد 7-8، ص 12

[5] عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص 92.

ولجبل قاف، كما يشير الدكتور مرتاض حضورا لافتا في مصادر التراث، حيث ذكر أكثر من ستّين مرة، وحظي بقيمة جمالية كبيرة في كتاب (ألف ليلة وليلة)، إذ ورد إحدى عشرة مرة، ممثلا لفضاء أسطوري محض.[1]

ب. عين وبار:

تحضر(عين وبار) في ثنايا الرواية، باعتبارها فضاءً خرافيا بامتياز، وقد عمد الراوي في حكيه إلى ربطها بكل خارق، من خلال قصص كثيرة، تداولها العرب عنها، في غياب مرجعية حقيقية تدل عليها، فهي كما جاء في معجم البلدان: "أرض واسعة زهاء ثلاثمئة فرسخ في مثلها، وقال: الليث: وبار أرض كانت من محال عاد بين رمال يَبرين واليمن، فلما هلكت عاد أورث الله ديارهم الجنّ فلم يبق بها أحد من الناس، وقال محمد بن اسحاق: وبار أرض يسكنها النسناس.[....] وكانت أرض وبار أكثر الأرضين خيرا وأخصبها ضياعا وأكثرها مياها وشجرا وثمرا فكثرت بها القبائل حتى شحُنت بها أرضهم وعظمت أموالهم فأشروا وبطروا وطغوا، وكانوا قوما جبابرة ذوي أحسام فلم يعرفوا حق نعم الله تعالى فبدّل الله خلقهم وجعلهم نسناسا، للرجل والمرأة منهم نصف رأس ونصف وجه وعين واحدة ويد واحدة ورجل واحدة، فخرجوا على وجوههم يهيمون في تلك الغياص إلى شاطئ البحر يرعون كما ترعى البهائم وصار في أرضهم كل نملة كالكلب العظيم تستلب الواحدة منها الفارس عن فرسه فتمزقه، ويقال إن ذا القرنين وجنوده دخلوا إلى هذه الأرض فاختلس النمل جماعة من أصحابه[.....] ويقال إن سكانها الجن، لا يدخلها إنسيٌ إلاّ ضلّ، قال الفرزدق:

ولقد ضللت أباك يطلب دارما كضلال ملتمس طريق وبار

لا تهتدي أبدا ولو بعثت به بسبيل واردة ولا آثار.

ويزعم علماء العرب أن الله تعالى لما أهلك عادا وثمودا أسكن الجنّ في منازلهم وهي أرض وبار، فحمتها من كلّ من يريدها، وأنها أخصب بلاد الله وأكثرها شجرا وغلا وخيرا وأعذبها عنبا وتمرا وموزا، فإن دنا رجل منها عامدا أو غالطا حثا الجن في وجهه التراب وإن أبى إلا الدخول خبلوه وربما قتلوه"[2].

ونعثر في متن الرواية على بعض التعاريف لمثل هذه الأساطير، مأخوذة من مصدرها الأصلي، رغبة من الراوي في تأكيد الخبر الذي يرويه، وجاء هذا الأمر في صيغ متعدّدة كقوله : (جاء في الأخبار، بلغنا، جاء في بعض الروايات، اعلموا...)، وهي عبارات تدعو القارئ إلى الانصهار مع المحكي، وتصديقه لِما يقرأ، بحكم أنّها عبارات تعود إلى الموروث الأدبي القديم.

[1] أنظر: عبد الملك مرتاض: مئة قضية وقضية، ص 162-163.

[2] ياقوت الحموي : معجم البلدان، ص 442

ويبدو أنّ عين وبار، جاءت في الرواية لتزيدها غرابة، خاصّة وأنّ إحدى الروايات الضعيفة تروي أنّ عالية بنت منصور أقامت في عين وبار : "ويذهب بعض الرواة الذين يتزيّدون في أخبار الناس إلى أنّ عالية بنت منصور كانت تقيم بعين وبار، وكان شمهروش ملك الجان يقيم عليها حراسة مشدّدة، مخافة أن يختطفها مارد من الجان أقوى منه"[1].

وتتجلّى عين وبار لصيقة بشخصيتين محورتين هما (شيخ بني خضران) و(شيخ بني بيضان) دخلتا أرضها، كلّ برواية يرويها، ويثبت صحّتها. ونرى الراوي يحكي لنا ذلك قائلا : "..وذلك مخافة أن يقول الناس في الروابي : إنّك نافست شيخ بني خضران حين كان زعم للناس أنّه دُفع إلى عين وبار. وهي العين التي لا يمكن أن يصلها أيّ بشر غيره، كما ورد ذلك في أخبار شيوخ الحلقات وقصاص الطرقات. فلا يعقل أن يستأثر شيخ بني خضران وحده بتلك العين السحرية العجيبة التي شرب من مائها فكأنّما شرب العلوم كلها"[2].

وفي كذب (شيخ بني خضران) على أهل ربوته بوصوله إلى عين وبار، وشربه من عينها العجيبة، لا يفوّت الراوي فرصة استحضار أسطورة (دُعيْميص الرمل).

وواضح من خلال السياقات السردية التي وردت ضمنها (عين وبار) في الرواية، أنّ عبد الملك مرتاض قد استجمع كمّا معرفيا هائلا، ممّا يتعلّق بهذا الفضاء في كتب التراث العربي، ثمّ قام بعجن تلك المادة الخام وأضاف إليها من خياله بعدا إبداعيا جديدا، أضفى عليها رونقا روائيا مميّزا، بل إنّه قد خصّها بمقالة عنوانها (عين وبار في الخيال العربي)[3]، تماما كما كان خصّ جبل قاف بمقالة أخرى في الكتاب نفسه عنوانها (جبل قاف في التراث العربي)[4] وهو ما ينمّ عن معرفة ثقافية عميقة بهذه الأفضية العجائبية.

كما ذكر المسعودي (عين وبار) في (مروج الذهب) حين أشار إلى أنّ وبار بن أميم (من أحفاد سام بن نوح) قد سار بقومه فنزل بأرض وبار (المعروفة من قبل برمل عالج) فأهلكهم الله لما كان من بغيهم في الأرض.

ويُروى أنّ "الجن كانت تسكن في ديار وبار، وحمتها من كل من أرادها وقصد إليها من الإنس، وأنّها كانت أخصب بلاد الله عزّوجل وأكثرها شجرا وأطيبها ثمرا وعنبا ونخلا وموزا، وإن دنا أحد من الناس إلى تلك البلاد غالطا أو متعمّدا حثّت الجنّ في وجهه التراب [...] وزعموا أنّه ليس بهذه الأرض اليوم أحد، إلاّ الجن والإبل

[1] الرواية، ص 66.
[2] الرواية، ص 157.
[3] عبد الملك مرتاض : مائوة قضية ... وقضية، ص 157.
[4] نفسه، ص 162.

الوحشية، وهي عندهم من الإبل التي قد ضربت فيها فحول الجنّ، فالوحشية من نسل إبل الجنّ"[1].

ج. بلاد الواق واق :

وجيء على ذكرها مرّات معدودات فقط، رغبة من الراوي في تأكيد العجيب، حيث وردت في معرض استغرابه التصديق بعين وبار وجبل قاف وبلاد الواق واق، وعدم التصديق بوجود كهف الظلمات.

وتعتبر بلاد الواق واق فضاء عجائبيا، يتميّز بكلّ المواصفات الغرائبية، على الرغم من مرجعيته الجغرافية التي يأتي على ذكرها ياقوت الحموي قائلا : "...وهي بلادٌ فوق الصين يجيء ذكرها في الخرافات"[2].

في حين ترى الخامسة علاوي أنّ جزيرة الواق واق "تتّفق في كثير من مواصفاتها مع جزيرة النساء، بل هي جزيرة النساء نفسها، سواء من حيث الموقع (بحر الصين) أو من حيث بعض المواصفات "كثرة الذهب ووجود شجر غريب..."[3].

هذا، ويعدّ فضاء بلاد الواق واق من الأفضية الكلّية التي أخذت حيّزا مهمّا من المرويات الشعبية، والتي لم تصلها قطّ أقدام الإنس[4]، وهو أمر مخالف لما ذكره القزويني في أنّ بعض التجار يحكي أنّ الريح ألقته في هذه الجزيرة فلم ير فيها رجلا، وكان الذهب فيها كالتراب[5].

وفي (مرايا متشظية) يبتدع الراوي طريقة وصفية لإقناعنا بحقيقة هذا الفضاء، استنادا إلى جملة من المقوّمات التي توحي إليه، حيث يقول : "الشموع والقناديل والعطور والبخور والجنّيات يطفن عليكم. يسقينكم بأكواب وأباريق العصائر اللذيذة كان يراها بعضكم خمرا، وكان يراها بعضكم الآخر نبيذا [...] جاءت به الجنّ من مزارع النار، وقيل من جزر الواق واق"[6]، وهذا الوصف للأشياء التي أحضرت على الأغلب من جزر الواق واق، يحاول من خلالها رسم صورة توحي بوجودها، رغبة في زيادة حدّة الإثارة، والتنويع في مستويات الحكي وأفضيته.

د. الكهف العجيب / كهف الظلمات :

---

[1] المسعودي : مروج الذهب، معادن الجوهر، اعتنى به وراجعه كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط01، 2005، ج2، ص 109،110. (مسير وبار بن أميم).

[2] ياقوت الحموي : معجم البلدان، مجلد 05، ص 381.

[3] نقلا عن الخامسة علاوي : العجائبية في أدب الرحلات-رحلة ابن فضلان نموذجا، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، ط01، 2011، ص 125.

[4] نقلا عن سعيد يقطين : قال الراوي، ص 244.

[5] نقلا عن الخامسة علاوي، ص125.

[6] الرواية، ص 181.

يستأثر هذا الفضاء بوصف طويل استغرقه الراوي لينقل إلينا كلّ صغيرة وكبيرة حوله. وقد ورد مرتبطا بشيخ بني بيضان، الذي أُخرج من قصر عالية بنت منصور. وفي طريق عودته أنقذ ذلك العملاق الجريح الذي لم يكن في الأصل سوى ملك الجنّ، وكمكافأة له نقلته الجنّ في غمضة عين إلى الكهف العجيب (كهف الظلمات)، ليكافأ مرّة أخرى بالزواج من (دناتنا) ابنة ملك الجنّ، والتي كانت على قدر كبير من الجمال الذي أسال لعاب شيخ بني بيضان. يروي لنا الراوي كيف طافت (دناتنا) بالشيخ في أرجاء قصرها العجيب.

وكهف الظلمات في الرواية شأنه شأن الأفضية الأسطورية السابقة، لا يعرف له مكان، وهو ما جاء على لسان الراوي : "من أجل ذلك لا تعرفون موقع كهف الظلمات الذي الشيخ الأغر الأبّر نفسه لمّا يعرف [...] فكان كلّ منكم يتصوّره على نحو ما يسمح به خياله، فشيخ الربوة السوداء كان يتمثّله كهفا لا حدود له، يكتظّ بالرجال الملتحين [...] على حين كان شيخ الربوة الحمراء يتمثّل كهف الظلمات على أنّه عالم جميل يملؤه الإلحاد والكفر والإباحية، بحيث لا شيء فيه حلال ولا شيء فيه حرام، [...] وأمّا شيخ الربوة الخضراء فإنّه كان يتمثل كهف الظلمات كما ورد في صحيح الأخبار التي لم يزل الثقات من قصّاص الطرقات، وحكاة الحلقات، يلقونها إلى الناس في الروابي السبع كلّها على أنّه عالم يكثر فيه الشّر، بل ينعدم فيه الخير، ويسود فيه الكفر.[...] في حين كان شيخ الربوة الزرقاء يتمثّله عالم متحضرا راقيا، وأنّ اسمه لا يعني أنّه حقا كتلة من الظلمات. فوقها ظلمات. تحتها ظلمات [...] في حين كان شيخ الربوة البيضاء يتمثل كهف الظلمات مكانا رمزيا لا حقيقيا"[1].

وتأتي الأوصاف لتدّلنا على كهف الظلمات الذي "يمتدّ داخل جبل أشمّ مغلق مكسو بالغابات الكثيفة، ومتّصل بالكون الآخر... فكيف يتسرّب إليه النور ومن أين يأتي"[2].

وتختلف أوصاف (كهف الظلمات) من شيخ إلى آخر، كلّ حسب : "مقدار ثقافته وطبيعة خياله في تصوّر الأشياء"[3]، وفي هذه الحالة تسيطر المشاهد الخارقة والمدهشة التي تحيط بهذا المكان الاستثنائي، من خلال سعي الروائي إلى موضعته في إطار خرافي محض.

والملاحظ أنّ الأوصاف التي قُدّمت حول كهف الظلمات لا تشتمل على أيّ عنصر مشترك، بحكم تفكير كلّ شيخ بطريقة يراها المثلى لديه. ومع ذلك فإنّ هذا الفضاء ظلّ فضاء مخيفا يتّسم بالكثير من الغموض والإثارة، حيث تفرّع بدوره إلى عدّة أفضية : "بين عشية وضحاها ظلّ الشيخ الأغر الأبر شيخا أكبر للجنّ. في كهف

[1] الرواية، ص 175-176-177.
[2] الرواية، ص 178.
[3] الرواية، ص 179.

الظلمات. المفضي إلى جزر الظلمات. المفضية إلى مستنقعات الظلام. المفضية إلى منابت النار. المفضية إلى وادي الجن. المفضي إلى مملكة العدم العظيمة. المفضية إلى الكون الآخر العظيم"[1].

وفي هذا التعداد لأفضية هذا الكهف العجيب، نجد أنّ هناك فضاءين رئيسيين لا يقلان أهمية عنه، أولهما:

د. 1. بئر الجحيم:

وهو بئر خرافي ورد في رواية يرويها الحكاة غير الموثوقين، في كون شيخ بني خضران قد سُجن في مكان بجوار بئر الجحيم : "وهي بئر عميقة عظيمة مظلمة. تمتزج فيها النار بالماء. وهي من عجائب بلاد الجنّ"[2].

وتوجد هذه البئر في الدرك الأسفل من كهف الظلمات، حيث "لم يكن أحد يستطيع أن يقدّر عمق قعر هذه البئر العديمة النظير في الوجود. فكان الجنّ في كهف الظلمات يلقون بفضلاتهم وقاذوراتهم فيها. كما كانوا يرمون أمواتهم وجيفهم في أعماقها. وكانوا أثناء ذلك يطهرون ذلك الماء بمادّة عجيبة يسرقونها من عين الحياة الجارية في قصر عالية بنت منصور"[3].

يفصح هذا المقطع عن القدرة العجيبة للتخييل، وهي سمة ميزت تقنية السرد العجائبي عند مرتاض، إذ وصلت إلى درجة كبيرة من التميّز في استحضار أماكن لا تمتّ للواقع بصلة، وجعلها تتصل بالسرد في حيوية مستمرّة، رفعت سقف العجيب والغريب عنده.

وتحضر هذه البئر، كردّ فعل من شيخ الربوة البيضاء، انتقاما من شيخ الربوة الخضراء بعدما قام بسجنه وتعذيبه. وحين فرّ ونجا بنفسه قرّر ردّ الصاع صاعين. فنكّل بشيخ بني خضران بمجرّد استلامه للملك في كهف الظلمات.

د. 2. نهر القاذورات :

ويمثل المكان الذي سجن فيه شيخ الربوة الخضراء؛ حيث أمر شيخ الربوة البيضاء، أن يُودع الزنزانة الأربعين في أعماق كهف الظلام، التي تتصف بظلامها الدامس إذ "يحرسه عتاة العفاريت. تعاشره الحشرات المؤذية. يعايش الذباب والبعوض. يعيش في الظلام المطبق، لا يعرف ليله من نهاره، ولا صبحه من مسائه... ليل طويل دون نهار. ظلام دامسٌ دون نور [...] أنت الآن مُقبُر في غيابات الزنازن المنتنة. المظلمة الندية. تشمّ روائح القاذورات..."[4].

---

[1] الرواية، ص 182

[2] الرواية، ص 200

[3] الرواية، ص 201،200.

[4] الرواية، ص 200.

يشتغل عنصر التهويل في هذا المقطع لتفعيل أسطورية المكان المقدّم هنا وهو نهر القاذورات، وارتباطه مباشرة بشيخ بني خضران، الذي لا يرى بدّا من انتمائه لهذا المكان، وهي لعنة لحقت به جرّاء استبداده وبطشه.

كما تحرص شخصية شيخ الربوة الخضراء من خلال مناجاة استغرقت صفحات عديدة على استحضار صور من ربوته، ومقارنتها بالمكان الذي يمكث فيه سجينا.

والواضح أيضا أنّ نهر القاذورات مكان ينعدم فيه الإحساس بالزمن، فلا الليل ليل، ولا النهار نهار، وذلك أنّ "هذه الأساطير كانت قد اتخذت لها ألوانا من الأصول التي تقوم عليها، ومنها الجنوح إلى الغموض في التعامل مع الزمن ما استطاعت إلى ذلك أمرا"[1].

هذا ويفسّر نهر القاذورات بسيميائية القذارة، التي تتجلّى في مظاهر الرطوبة والظلمة، ومع أنّه مكان لا يرده الإنس دائما، إلاّ أنّ افتقاره لضوء الشمس كشرط أساسي لحياة الكائنات على اختلافها، جعله نتنا لا يتجدّد فيه الهواء، ولا يترك له فرصة للانبعاث. ومع ذلك فسجن شيخ بني خضران جاء لفكرة مفادها تعزيز المحكي وصياغته صياغة جديدة، تختلف قليلا عمّا تقدّمه ملامح السجن العادي في الواقع المعيش.

إذا؛ (نهر القاذورات) سجنٌ أعدّ لعزله والحدّ من قدراته، ليتحوّل إلى فضاء ضيّق وثابت، عكس الفضاء الواسع الذي كان شيخ بني خضران يمارس نشاطه الدموي فيه. وفي قعر نهر القاذورات يزداد التضييق عليه، ممّا يشكّل "عبئا إضافيا يشلّ حركة النزيل بعد أن عطّل السجن قدرته على الانتقال ومبارحة المكان"[2].

وفي وسط هذا الفضاء لا يجد شيخ بني خضران أنيسا سوى بعوضة تتردّد عليه كلّ ليلة، والتي كانت في الأصل الجنّ (شرشريس) المكلّف بالخير، والذي لا تختلف معاناته عن معاناة الشيخ.

و(شرشريس) يكابد الأمرّين برؤية شيخ بني بيضان كلّ ليلة يعاشر الجنّية (دناتنا)، وهو لا يستطيع فعل شيء، خاصّة وأنّه أشرف على تربيتها، وهو ما يصفه لنا المقطع الآتي : "إنّي أنا المعذّب لا أنت [...] وأنا الذي ربّاها بعد أن طارت أمّها الرائعة في ليلة من الليالي في الأفضية السحيقة [...] فكنتُ أنا لها الأب والأم والأخ والصديق"[3].

هـ. قصر عالية بنت منصور:

[1] عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب، ص 80.
[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 67.
[3] الرواية، ص 214.

لقصر عالية بنت منصور حضور أساسي في ثنايا الرواية، بحكم أنه مصدر كلّ النزاع الحاصل لأجل الوصول إليه، وامتلاكه بمن فيه.

يصوّر لنا الراوي القصر قائلا: "في قصرها المبني من قوارير النور والمشتمل على عيون العطر المسحور"[1]، وهو أمرٌ يفضي إلى أنّ هذا الفضاء عجائبيّ ومسحور، فكيف يتحقق ذلك القصر المبني من القوارير إذا لم يكن مرتبطا بالخارق، وهو الأمر نفسه الشبيه بقصّة بلقيس كما تناقلها الرواة والمفسّرون؛ حين وقفوا على ذكرها في (سورة النّمل)، حيث "قيل لها ادخلي الصّرح فلمّا رأته حسبتهُ لجّةً وكشفت عن ساقيها قال إنّه صرحٌ ممرّدٌ من قوارير"(النمل : 44).

وذلك أنّ الشياطين (كما في تفسير ابن كثير) قد ابتنتِ لسليمان قصرا زجاجيا عظيما، وأجرتْ تحته ماءً، فكشفت بلقيس عن ساقيها لأنّها كانت تحسبُ أنّها تخوض ماءً، فقيل لها إنّه صرحٌ من الزجاج الأملس؛ كان إذن "صرحا ممرّدا من قوارير فيه السّمك"[2].

وقد أحيط هذا الفضاء (الصّرح) العجيب وما حواه من مشاهد الملكة الشّعْرَاء (بلقيس) في حضرة سليمان عليه السلام بأوصاف وأخبار إسرائيلية غريبة، انساق وراء بعضها حتّى ابن كثير ثمّ راح يُنكر ذلك عليها، معتبرا إيّاها من الأوهام "والأوابد والغرائب والعجائب"[3].

يتناصّ قصر عالية بنت منصور، المحمول –بقدرة العفريت جرجريس- من جبل قاف العظيم إلى السّهل العجيب، تناصّا فضائيا ظاهرا مع قصّة بلقيس حين نكّروا لها عرشها في هيأة صرح سليمان، فقالت : "كأنّه هو"(النمل : 42)، يقول الراوي :"عالية بنت منصور. صاحبة السبعة القصور. والآتية من وراء السبعة البحور: محمولة على جناحي العفريت جرجريس"[4].

إذا الفضاء هنا، هو فضاء متحرك، ورد لهدف بارز وهو الاحتفاظ بعالية بنت منصور بعيدة عن الأعين والطامعين، ويصادف أن يكون الفضاء الجديد الذي حطّ القصر بمقربة منه، فضاءً دمويا، قاتما، يعكس بوضوح سلبية الروابي السبعة المظلمة، ممّا يزيح البهجة التي صور بها القصر، ويخلق عوالم من الترقب والخوف.

وإذا تحدثنا عن الخوف الذي يتملّك الفضاء الجديد، فإننا نربطه مباشرة بالعالية بنت منصور المقيمة فيه، فهما جزء لا يتجزأ، خاصة وأنّ سبب قدومها إلى عالم الإنس كان بفعل حكمة إلهية، جعلت منها عذراء خالدة، تقول : "فأنا خالدة الشباب.

---

[1] الرواية، ص 21

[2] ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، طبعة جديدة منقّحة مصحّحة ومضبوطة، دار الفكر، بيروت، 2006، ج03، ص 1378.

[3] نفسه، ص 1379.

[4] الرواية، ص 37

أبديّة الفتاء. بفضل شربي من عين الحياة التي تقع في سطح جبل قاف العظيم. والذي لا يقيم فيه إلاّ الأقطاب والأبدال والأولياء الصالحون"[1].

كأنّ هذه العالية اختيرت لرسالة كبرى، تؤدّيها في فضائها الجديد، الذي تعتوره الريبة لتصنع مفارقة زمنية ومكانية تبعث على النصرة، ولأنّها جاءت من فضاء يتّسم بالعظمة والهيبة التي لا يملكها سوى الأولياء الصالحين والعباد المقرّبين من الله، فإنّها مثّلت بفضل قصرها الشاهق، ملاكا للخير والحبّ يقف في وجه الظلم والجبروت.

ولا يُستبعد أن تكون العالية بنت منصور في قصرها، سوى الجزائر البيضاء في جمالها، يقول لنا الراوي وقد أسند أوصافه إلى جملة من الرموز التي من شأنها أن توحي لنا بهذا الأمر : "قصر عالية بنت منصور التي تجلّلت باللون الأخضر واختمرت بخمار قيل أبيض وقيل أحمر"[2].

وممّا حملنا على هذا الاعتقاد، أنّ رواية (مرايا متشظية) تحكي بطريقة ما عن جزائر العشرية السوداء، من خلال استعانة الروائي "بما هو مفارق لهذا الواقع، ويعارضه، لا لينفيه، بل ليعمّق تشخيصه وتفسيره له، وليؤكّده ، وربّما ليمعن في هجاء العقم والفوضى اللذين يسودانه ويصدّعان معنى الإنساني فيه"[3].

هذا، ويُبدع شيخ الربوة البيضاء في وصف القصر، وهو يصول ويجول في أرجائه فاغرا فاه لهول جماله، ويقول : "...يا لروعة هذه الصبية الحسناء الهيفاء الفاتنة [...] وهي تطوف بك في أرجاء قصر عالية بنت منصور الذي لا يوجد له نظير في القصور. فهو يبدو من قمم الروابي السبع مجرّد قصر واحد ولكنّه ضخم فخم, وجليل جميل. حتى إذا دخله الداخل ولم يدخله من أبناء البشر قبلك أحد. ولن يدخله بعدك أحد... رأى العجائب التي لا توصف [...] بمجرّد التجوال في أرجائه العجيبة يتبين أنه ليس في الحقيقة قصرا واحدا، ولكنه مجموعة من القصور لا حدّ لها ولا انتهاء. فكل باب يُفضي إلى باب آخر. وكل حديقة تتصل بحديقة أخرى أجمل منها. وكلّ قصر يجاور قصرا آخر أجمل منه هندسة وآنق بنيانا وأوسع أركانا"[4].

تعتبر هذه الفقرة من أجمل ما عبّر عن القصر وأوصافه، فمحت الحدود بين الواقعي والأسطوري، أو لنقل برهنت على ذوبان هذا في ذاك، بسهولة لغوية عجيبة. فلا شك أنّ ما قدّمه الراوي من موصوفات يعدّ من أجود ما صاغه خيال المبدع.

و. الروابي السبع وسيميائية ألوانها :

---

[1] الرواية، ص 61.
[2] الرواية، ص 53.
[3] نضال صالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2010، ص 212.
[4] الرواية، ص 116-117.

تعتبر الفضاء الرئيسي الذي قامت في إطاره أحداث الرواية، وتتمثّل في الربوة الخضراء، والربوة البيضاء، والربوة الحمراء، والربوة الزرقاء، والربوة السوداء، والربوة الخالية والربوة العالية.

وهو فضاء عجيب ألفيناه يأخذ قسطا كبيرا من الحكي باعتباره بؤرة التوتّر الحاصل في الرواية، يقول الراوي : "تهمّج الناس في الروابي السبع. بدأت أعينهم تمتدّ إلى النساء الجميلات حتى لو كنّ في أعناق رجال آخرين. عمّ الفساد في الأرض. انتشر الشرّ بين الناس. فشا الزنا. قرّر كثير منهم الهجرة من تلك الروابي التي تطبق عليها الظلمات إلى لا مكان، بل إلى مكان.."[1].

يقدّم لنا الراوي خطوطا عريضة عن عالم الروابي السبع، التي منحت بعدا عجائبيا يذكي رغبة القارئ في سبر أغوارها، متماديا في كشف سرّها، ومعرفة موقع هذه الروابي التي تتقاسم الحقيقي مرة، والعجائبي مرّات.

يتسلّل العجائبي إلى الحكاية من خلال الروابي السبع، التي طالما عاشت في سلام، إلى غاية مجيء العفريت جرجريس، الذي عاث فيها فسادا، وحولها إلى بركة من الدماء، فلقّن أهلها ثقافة القتل والاغتيال.

إنّ ما تقوم عليه (مرايا متشظية) هو فضاء ينتمي بقوة إلى حسن الابتكار والخلق، وهو "جوهر التجاوز والجموح وكسر المألوف والمحدود والمنطقي والتاريخي والواقعي"[2]، وهو ما ترسّخه الروابي السبع، على اختلاف ألوانها وأطماعها، وعقليتها التي سيطرت عليها الاغتيالات والجرائم.

يستسلم زمام الحكم في كل ربوة من الروابي السبع شيخ أبرّ، يقوم على رعاية ربوته بما يستوجب دينه. وكان هؤلاء الشيوخ إخوة لأب واحد وأمهات مختلفات.

جرت العادة في كل ربوة أن يبسط شيخها نفوذه على أفرادها وجمادها، غير مبال برغباتهم وطموحاتهم، والسعي وراء (عالية بنت منصور) لامتلاكها والسيطرة على قصرها البديع أيضا، والملاحظ أنّ الأفضية السبعة هنا، تأخذ مسارا تخييليا بامتياز، ابتكرها الراوي لتقديم حكيه واستجابة لظروف الأحداث التي جاءت متداخلة وبقية الأفضية العجائبية الأخرى.

تفرّع هذا الفضاء إلى سبعة ألوان، بحكم دلالة كل لون، وما يلزمه من أوصاف تصوّر أحداثه، وإن كنّا نرى أنّ هناك ثلاث روابي كبرى استأثرت باهتمام الراوي دون غيرها، وسوف نقف عندها خصيصا دون إغفال ما تبقى من الروابي الأخرى، والتحدّث عنها ولو بطريقة موجزة.

---

[1] الرواية، ص 14.

[2] كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص 12

و. 1. الربوة الحمراء :

يصطنع الراوي فضاء هذه الربوة لصيقا بسلوكيات أهلها الذين يقول عنهم : "والربوة الحمراء الأشرار سكّانها, الكفار أهلوها.لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر. ولا بالأنبياء ولا بالمرسلين. يستهزئون بالأديان السماوية. يستخفون بكلّ القيم الروحية. لا يريدون إلاّ الفتنة والفساد في الأرض. إلى يوم القيامة"[1].

وتلعب اللغة هنا دورا جوهريا في تحديد معالم هذا الفضاء الدموي/ الأحمر. إنّه فضاء بارز بحكم اللون الأحمر الذي "يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم والغزو"[2]، كما أنّه ارتبط في التراث : "بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر"[3].

ونجد أنّ اللّون والفضاء هنا قرينان، وقد أطنب الراوي في تبيان ذلك بقوله : "أهل الربوة الحمراء، المتقدّمة المتطوّرة. المتحضرة المتفكرة. العاملة العالمة. الراقية المستشرفة. المتطلّعة المتضلعة. المتفتحة المتأنقة"[4].

ويتفنّن الراوي في تصوير الفضاء الأحمر بطرق عديدة، كنوع من الخلق، بغرض إثبات التحضّر الذي تفتقر إليه بقية الروابي.

ولا تلبث الأحداث أن تتأزّم في الربوة الحمراء إثر مقتل زامرها الذي "كان يسعد قلوبكم الحزينة بلحن مزماره الحنون"[5]، وكذلك اغتيال الحلاقة وابنتها الصغيرة، في نهاية مأساوية تفضي إلى ثقافة الاغتيال التي سادت بين القبائل.

و. 2. الربوة الخضراء:

وتأتي الربوة الخضراء على النقيض تماما من الربوة الحمراء، أليست هي الوحيدة التي : "لا ترقص ولا تضحك ولا تبكي ولا تفرح ولا تحزن ولا تتألم، ولا تتوجع ولا تتفجع ولا تتورع ولا تتبرع"[6].

---

[1] الرواية : ص 32.
[2] أحمد مختار عمر : اللغة واللون، ص 184.
[3] نفسه، ص 184.
[4] الرواية، ص 41.
[5] الرواية، ص 47
[6] الرواية، ص 44

فإذا كانت أفضية الرابية الحمراء تدخل الفرح إلى قلوب ساكنيها بعيدا عن ثقافة الدّم، فإنّ فضاء بني خضران يجلب الخوف ويصور من زاوية قاتمة، تجعل الجوّ السائد يتسم بالضيق والحزن.

ومع ذلك فحضور شخصية شيخ بني خضران وقبيلته، كان رئيسيا في أحداث الرواية، باعتبار أن اللّون الأخضر الذي سيّج معالم ربوته هو أقرب "إلى السلبية منه إلى الإيجابية"[1]، وفعلا ما يقدّمه الراوي عنها، هو خير دليل على جبروت هذه الربوة بين الروابي المتبقية؛ حيث يحكمها هاجس السيطرة، دون مبالاة بالنتائج المهلكة.

ويكشف لنا الراوي سرّ تسمية هذه الربوة قائلا : "وهي خضراء بحكم الماضي البعيد. حين كانت خضراء بالفعل، وقيل والله أعلم سميت خضراء لأنّ شيوخكم كانوا يعتمون فيها العمائم الخضراء، وقيل إنها سمّيت كذلك لأنّ دماء الأطفال الذين لا تزالون تذبحون وتقتلون تتحول بقدرة القادر من اللون الأحمر إلى اللون الأخضر. وحين تكاثر سفك الدماء الحمراء الخضراء، صارت ربوتكم خضراء"[2].

وهذا اللون الأخضر الذي يرمز إلى وجودهم يعزّز لديهم آلية الدفاع عن أنفسهم، ومنه إلى الانغلاق وعدم التواصل مع الآخر، وفي اصطناع هذا الفضاء العدائي يلجأ أهل الربوة الخضراء إلى إضرام النار للانتقام، حين مقتل إمامهم الأغّر الأبر من طرف وحش له "سبعة رؤوس. ونصف أذن ودون عينين وقيل لكم : إنّه ينتظر عيسى ابن مريم ليبرئه، وهو لا يمشي إلا على رجل واحدة. وقيل : إنّه من جنس النسناس، وقيل بل هو من جنس يأجوج وماجوج..."[3].

والمتأمل للربوة الخضراء، يلاحظ التصاق فضائها بشخصية رئيسية وهي شيخها الأبر الأغر، الذي تروي عنه الحكايات أنّه الوحيد الذي استطاع أن يصل إلى عين وبار، يقول الراوي : "والصحيح الثابت لدى الشيوخ الموثوقين أنّ شيخ بني خضران ألمّ حقا بعين وبار وشرب من مائها، بل قيل إنّه ظلّ زمنا طويلا يعيش بين أهل وبار من عتاة الجنّ"[4]، وهذا الاتصال الذي حدث بين الشخصية والفضاء العجيب المتمثل في عين وبار، جعل الشخصية تتمتّع بقوّة ونفوذ داخلي في الربوة، بحكم انتمائها إلى عالم الإنس والجنّ معا، وهذا الانتماء هو الذي أعطى الفضاءَ ميزة العجائبية، من خلال السفر في عوالم خارقة وهي بلاد الجنّ والزواج من كريمتهم وإنجابها لصبيّين كلّ عام، وقد كبر أبناء شيخ بني خضران وصاروا يعتدون على الجنّ، ممّا جعل نفيهم إلى الربوة الخضراء المجدبة حتمية لا مفرّ منها.

[1] أحمد مختار عمر : اللغة واللون، ص 185
[2] الرواية، ص 31
[3] الرواية، ص 38.
[4] الرواية، ص 158.

يستند الراوي في حكيه عن شخصية شيخ بني خضران، إلى بثّ إضاءات تزيد متعة السرد، بالعودة إلى تاريخ هذه الشخصية، وتصويرها بأبعاد عجائبية تخرق كلّ ما هو مألوف، خاصّة وأنّ المروي يتعالق مع القصص القرآني ويزيده جمالا وبهاءَ، في سرد هروب (شيخ بني خضران) والذي كان في الأصل أحد الجنّ الذين يعملون تحت إمرة النبي سليمان، يقول الراوي : "...فبدهائه وخبثه وذكائه استطاع أن يعرف أنّ سليمان كان متوفى. ففرّ من قبضته"[1].

ولا يلبث الراوي أن يشكّك في هذه الرواية، فيقول : "لكنّ الذين يختصون في تاريخ الربوة الخضراء يشكّكون تارة أخرى في هذه الرواية، ويعدّونها من الإسرائيليات السخيفة، فيذهبون مذهبا آخر، فيقطعون بأنّ أصل شيخ بني خضران مشكوك في نسبه"[2].

وفي هذا الشأن، أطنب مرتاض في الحديث عن الأساطير والخرافات عند العرب، في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) الذي يشير من خلاله إلى أنّ أكثر المرويات كانت "أدخل في الإسرائيليات منها إلى الإسلاميات التي ترفض التدجيل وتنكر الأباطيل"[3].

وفي ظلّ هذا الفضاء القاتم تتحوّل لاحقا حياة شيخ بني خضران إلى معاناة لا تنتهي، إثر وقوعه أسيرا بين يدي شيخ بني بيضان، وإثر هذا يتحوّل الفضاء من رحيب وواسع إلى ضيق. وهذا الفضاء الضيق –كما أشرنا سابقا- يتمثل في وادي القاذورات الذي وظّف لغاية عجائبية محضة؛ بحيث لا نجد له حضورا في أعمال سردية أخرى، إذ يأخذ هذا الفضاء المغلق أبعادا متّصلة مباشرة بالشيخ، وتصوّر لنا من زاوية عالية، كنوع من الإسقاط الذي يعرّي حركة الشخصية "فإنّ الفضاء والشخصيات معا ترتبط بصورة قوية بالرؤية الزمنية الخاصة التي تحدّد تلك التحوّلات، وتضعها في نطاق النظام الزمني وما يعرفه من تبدّلات مختلفة ومتواترة"[4].

و. 3. الربوة البيضاء:

وهي الفضاء الأوفر حظا بين الروابي المتبقية لكثرة ورودها في الحكي من جهة، وتُعدّ كغيرها من الروابي في حضورها كحاجة ملحّة لتنويع الأفضية، وتبيان الاختلاف الذي يعتورها من جهة أخرى. وينطلق تصوير فضاء الربوة البيضاء من خلال رحلة شيخها الأبر الأغر باتّجاه قصر عالية بنت منصور.

---

[1] الرواية، ص 159.
[2] الرواية، ص 159.
[3] عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب، ص 29.
[4] سعيد يقطين : قال الراوي-البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1997، ص 272.

غير أنّ الراوي في معرض حديثه يأتي على ذكر بعض الروايات التي تتحدّث عن أصل أهل الربوة البيضاء فيقول : "...أصل سكان الربوة البيضاء هم من القرود الذكية وقيل إنّهم ليسوا بذلك. ولكنّهم من سلالة عجيبة تنحدر من أبوين أحدهما إنسي وأحدهما الآخر من الجان"[1]. وفي رواية أخرى يقول : "أصل هذه السلالة البشرية من أسرة الدناصير المنقرضة"[2].

هذا، وتمثّل الربوة البيضاء امتدادا لفضاء العنف الموجود في بقية الروابي، ولا تتوانى هي الأخرى في نشر ثقافة الدم والقتل.

غير أنّ التفرّد الحاصل معها، تجسّد في رحلة شيخها نحو قصر عالية بنت منصور، بغية الظفر بها وبأحد قصورها السبعة، وفعلا، شدّ شيخ بني بيضان الرحال باتجاه العالية لأجل الفوز بها، وقد توسّل في ذلك العصا السحرية التي سرقها من شيخ بني خضران حين وقع أسيرا لديه، واستعملها مطيّة ليسرج باتجاه العالية، وفي هذه الرحلة التي يخوضها شيخ الربوة البيضاء تصادفه جملة من الأفضية الممثّلة في الشعاب الوعرة، الطرقات الملتوية الضيقة المنقطعة، وعورة المسالك، تكاثر الحصى، الشجيرات[3].

قدّمت هذه الأماكن بطريقة جاهزة، غير أنّها عكست لنا العمق فيها، من خلال تضاؤل صعابها أمام مطمع الشيخ للوصول إلى القصر. وهي بالتالي لا تقّل أهمّية عن الفضاء الكبير، لأنّها أسهمت ضمنيا في سفر الشيخ.

وهنا يتحوّل فضاء الربوة البيضاء إلى فضاء ضيّق في نظر الشيخ، ويحضر فضاء قصر عالية بنت منصور كفضاء واسع، سيتوّجُه -حسب رأيه- ملكا على قلبها وممتلكاتها، وفي هذا يسعى شيخ بني بيضان إلى إقامة علاقات جديدة مع الفضاء المؤقت الذي يقيم فيه عن طريق التخطيط لإيقاع عالية بنت منصور فريسة بين يديه، يقول الشيخ : "... يا بهية، يا نقيّة .. إن شئت قتلتني. قتلتني. وإن شئت سجنتني في قصرك، سجنتني. السجن في قصرك أحبّ إليّ من كل نعيم في الربوة البيضاء. وإن شئت فعلت بي ما بدا لك فافعلي"[4].

والشيخ في هذه الفقرة يستجدي العالية بنت منصور أن تبقيه قربها، ولو في أحد سجونها، كأنّه يحاول إبراز البعد الجوهري لفضائها الذي يفتقده تماما في فضائه الآخر ويبحث بشتّى السبل عن قطيعة معه.

---

[1] الرواية، ص 91.
[2] الرواية، ص 92.
[3] الرواية، ص 56.
[4] الرواية، ص 58.

يضعنا شيخ بني بيضان مباشرة أمام فضاء عجائبي جديد، لم يستطع شيوخ القبائل الأخرى سبره ومعرفته عن قرب كما حدث معه، وهو فضاء سنرجئه إلى حينه، لنختصّه بدراسة مستفيضة.

على أنّ الشيخ خلال إقامته في القصر، وهو يسبح في عين بها سائل عطري عجيب رفقة صبية من جواري عالية بنت منصور يوسوس له الشيطان بالنيل منها بعد الافتتان بمحاسنها، وهو أمر تفطّنت له العالية، فأخرجته من قصرها العجيب، وقد أعادته سيرته الأولى، أعور وأعرج، تقول: "وغريب أمر هذا الرجل العاق. أبرأته من الكمهِ والبرص والعرج.أعدت له نضارة الشباب. أمّنتُه على صبيّتي، آثرته بها لتطوف به في أرجاء قصري. آثرته بها إكراما لتقاليد الضيافة. وتقديرا لمكانته في قبيلته. في ربوته. كان ممكنا أن أكلّف أحد غلماني الأشدّاء بالتجوال به. خفتُ أن يؤوّل ذلك تأويلا سيئا. يشيع عني بين شيوخ القبائل حين يعود إلى ربوته، إن عاد، أنّ عالية لم تكرم ضيافته، لم تُحسن استقباله، لم تحتفِ بمقدمه كما يجب أن يُحتفى بمقدم الكرام العظام. بعد كلّ ذلك يتحوّل هذا الشيخ الضال إلى فحل شرس شبق.يراود صبيّتي عن نفسها ليفسدها عليّ. أو ليُحبلها فيسبّب لي مشكلة لا حلّ لها لديّ"[1].

هكذا أخرج الشيخ الأغر من فضاء القصر العجيب في جنح الظّلام، ويعتبر هذا الخروج المفاجئ بمثابة سقوط حرّ من مكان ملكوتي عجيب، بذلَ الغالي والنفيس في سبيل الوصول إليه.

إلاّ أنّ الأفضية العجائبية لن تنتهي بمفارقة القصر، وإنّما ستبدأ وتتنوّع بطريقة سردية غاية في الجمال.

يروي لنا الراوي قصّة الهدهاد التي نراها تدخل السرد من باب تعزيز عجائبيته؛ حيث كان الهدهاد ملك اليمن يسير : "فنظر إلى أفعوان أسود عظيم هارب، وفي طلبه أفعوان أبيض رقيق. فأدركه فاقتتلا حتى تعبا. ثم افترقا. ثمّ أقبل الأفعوان الأبيض إلى الهدهاد [...] ففتح فمه كالمستغيث فردّ يده الهدهاد إلى سقائه فصبّ الماء في فمه حتّى روى [...] فلم يزل الأبيض حتى قتل الأسود"[2]؛ ولم يكن الأفعوان الأبيض في الأصل سوى أمير الجان، والذي كافأه بعدها بتزويجه أخته "رواحة بنت سكن"*.

وتحضر هذه الأسطورة بغرض التناص مع حكاية شيخ بني بيضان، التي لا تختلف عن حكاية الهدهاد، إلا في بعض التفاصيل الزائدة التي أضافها الروائي، بغية

---

[1] الرواية، ص 132.

[2] الرواية، 164-165.

* هذا الاسم في الأصل هو استحضار لاسم أمّ بلقيس (ملكة سبأ)، وقيل اسمها ريحانة بنت سكن، وقيل : فارعة الجنية، وقيل : بلتعة،...

ينظر : - تفسير ابن كثير، ج03، ص 1374.

-الميثولوجيا عند العرب، ص 43.

إعطاء حكايته بعدا آخر، وهو بذلك "يمنحه مصداقية مواهمة، لا مصداقية منطقية حقيقية، ومشروعية مخايلة، لا مشروعية قابلة للتمحيص والبرهان"[1].

ومن خلال استعارة الراوي لحكاية الهدهاد وإسقاطها على الفضاء الدلالي لشيخ الربوة البيضاء، نجدها تتجسّد أمامنا بوضوح تامّ من خلال التصوير البارع، يقول : "وبينما أنت كذلك. وإذا قوم غلاظ شداد يحيطون بك. من كلّ أقطارك. ثمّ يحتملونك كما يحتمل العصفور الصغير. وإن هي إلاّ لحظات حتى وجدتك في مكان شديد الظلمات [...] أين أنا؟ ومن أنتم؟ وما دينكم؟ وما جنسكم؟ وماذا تريدون مني؟ ومن اختطف مني العملاق الجريح؟... [...]

... نحن من ترى وتسمع... نحن قوم من سلالة أشراف الجنّ وأعلاها نسبا"[2].

ونعاين هنا إضافة فضاء (الكهف الشديد الظلمة)، وهو أمر لم يقع في الأسطورة المروية حول (الهدهاد) لأن الجنّ هم من حضروا إليه. ونجد أنّ مرتاضا ينزاح عن الاعتقاد السابق، ويخلق لنا رؤية جديدة لفضاء خارق، تتعدّد سماته وتتنوّع؛ حيث يصوّر لنا في هذا الفضاء تحديدا البعد الباطني، أو التحت أرضي، الذي ورد بهدف التخّفي إذ لا يتأتي لأيّ كان أن يلجه. وسوف يتّخذ حضور الشيخ في (كهف الظلمات) أشكالا متعدّدة، أوّلها : الزواج من ابنة ملك الجن (دناتنا)، وهي تأتي مشابهة لشخصية (رواحة بنت سكن/فارعة) في حكاية الهدهاد.

وفعلا تزوّج الشيخ من (دناتنا) التي سارت به في أرجاء كهف الظلمات، لتريه (قصرها العجيب)، الذي وصفه الراوي قائلا : "فهل هو نسخة من قصر عالية بنت منصور؟ يقينا لا! فهذا قصر ابتناه ملك كهف الظلمات لكريمته دناتنا منذ عهد قريب. وقد كان أغلظ للجنّ فجاءوا بموادّه من أنحاء الكون. وبنوه على ذلك الأسلوب المعماري الأنيق النادر النظير. وتزعم بعض الروايات أنّ الجنّ بنوه على هندسة إرم ذات العماد والله أعلم"[3].

ويتمتّع القصر الموصوف بمواصفات أسطورية من خلال ربطه بإرم ذات العماد، التي وإن جاء ذكرها في القرآن الكريم، إلاّ أنّ ما حيك حولها من قصص، حوّلها إلى أسطورة فعلا.

هذا، ويحتفي الروائي بثنائيتين فضائيتين تمثّلت الأولى في قصر عالية بنت منصور كفضاء علوي يظهر للعيان من بعيد عن طريق البعد البصري في إشرافه على الروابي السبع الراصدة لذلك القصر العجيب، والثانية في قصر دناتنا الذي

[1] كمال أبوديب : الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص 19.
[2] الرواية، ص 166.
[3] الرواية، ص 173.

يتجلّى كفضاء باطني، الذي يرد بعيدا عن أعين الناس، ولا يعرف له مكان محدّد، فالعلاقة بينهما عمودية.

وفضاء القصر يمثّل في آخر الرواية، الفضاء الموعود، الذي تأوي إليه الفئة المسالمة. فحين حدوث الطوفان تهلك الروابي السبع بمن فيها، ولا ينجو إلاّ الذين كانوا يرفضون ثقافة القتل : "فإنّهم فُتحت لهم أبواب قصر عالية بنت منصور فأووا إليه. وكان مفتاح الدخول إليه : لا اغتيال، لا ظلام، بل المحبّة والسلام"[1]، وبهذا تحدّدت مصائر بعض الشخصيات من خلال إيمانها بفضائها المختار. وينضاف إلى ذلك أيضا ما روي بين أهالي الروابي السبع، في هلاكها جميعا ما عدا قصر عالية بنت منصور : "الذي اتفقت الأخبار على أنّه لن يصاب بأذى، لأنّ جرجريس الجبار سيأتي إليه بمن معه ممّن لهم علمُ الكتاب فيحتملونه على أجنحتهم العاتية فيعيدونه قبل ارتداد الطرف إلى جبل قاف حيث كان"[2].

و. 4. الروابي الأخرى :

وفي حرص الراوي على الإتيان بأخبار بقية الروابي، جاء على ذكر **الربوة السوداء** التي لا تجيد غير البكاء والنحيب، كيف لا، وهي تلتحف الأسود الذي "يعبّر عن السلبية المطلقة، حالة الموت التّامة واللامتغيّرة"[3]، ويبرع الراوي في الربط بين السوادين، سواد القلب وسواد المظهر، قائلا : "أصحاب الربوة السوداء الذين ظلّت لحاهم مرسلة على وجه الدهر. حتى شعثت ووسخت. واغبرّتْ حتّى اصفرّت لأنّ أهلها لا يغتسلون من الجنابة. ولا يختنون أطفالهم أيضا. ولأنّ الروابي السبع تشهد منذ دهر طويل جفافا. ولأنّ غسل اللّحى والأجساد في الربوة السوداء محرّم على الناس"[4]، وفي هذا تعرية للفضاء السوداوي، الملوّث الذي جفّت مياهه، واسودّت قلوب أصحابه فضلّت، وهو ما يحيلنا عليه القرآن الكريم في ربط المجرم والكافر والمنافق باللون الأسود؛ والواضح أنّ صفة السواد وردت لتؤكّد على خصوصية الربوة السوداء وتقديسها لكلّ متشائم وذميم. وصفة السواد متمّمة للظلام، لذلك اتّخذ أهل الربوة السوداء بجاهليتها وهمجيتها صفة السواد، وهو الأمر نفسه الذي يؤكّد عليه الراوي مرّة أخرى، إذ يقول : "يا بني من لا أدري من أنتم، ... فهلاّ أخبرتموني أنتم بشأنكم، كما أخبركم بما سمعت من راوي الأخبار، وناقل الآثار، وصلوا على النبي المختار. وأنتم الذين يسمّيكم الظلام الظلام"[5].

---

[1] الرواية، ص 225.

[2] الرواية، ص 84.

[3] كلود عبيد : الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، مراجعة وتقديم : د.محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص 64.

[4] الرواية، ص 135 .

[5] الرواية، ص 13.

في المقابل يتفنّن الراوي في الحديث عن **الربوة الزرقاء**، قائلا : "أهل الربوة الزرقاء الراقية، المتطوّرة التي تحترم حرّيات الناس وحقوقهم. فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر"[1].

تمثّل هذه الربوة فضاء رحبا لممارسة الحرية، دون تدخل الآخر في شؤونها، والآخر هنا متمثل في الروابي المتبقية، التي فرّ منها من يعارض النظام القائم في ربوته لاجئا إلى أهل الربوة الزرقاء، الأمر الذي جعل شيخها يأمر ببناء أسوار عالية وحواجز منيعة للحيلولة دون اللجوء إليها، كنوع من التقوقع على الذات مخافة الآخر.

ويستثمر الروائي الرمز للربوة الزرقاء بهذا اللون "كونه أعمق الألوان، يدخله النظر دون أيّة عوائق [...] هو لون أثيري، الأكثر تجريدا بين الألوان. تقدّمه الطبيعة بشكل عام كمظهر للشفافية"[2]، وعلى هذا الأساس يتمتّع أهل الربوة الزرقاء بحبّ الحياة، والنأي عن أيّ تعقيد فيها.

ويرد ذكر **الربوة الخالية** مقرونة بتسمية أخرى لها وهي (قبيلة بني ضيعان) التي التزمت الحياد في كلّ الأمور الحاصلة بين الروابي الأخرى، حتى أنّ الراوي حين جاء على ذكرها نسي تفاصيل أحداثها،ولكنّه أشار إشارة وحيدة إليها بقوله : "أهمّها أنّ شيخ قبيلة بني ضيعان هو الأخ الأصغر لشيوخ القبائل السبع. وقد دفعوه إلى تلك الربوة الجرداء القاحلة التي تشرف على الصحراء الواسعة [...] وقيل إنّ الشيخ الفتى كان بطبيعته يحبّ اللهو واللعب والنساء والمجون.وكان يميل إلى مسالمة القبائل [...] وصارت القبائل الستّ الباقية كلّها تقصدها للسياحة والتّمتع بالسلام والأمن المبسوط فيها"[3].

تتحدّد معالم فضاء الربوة الخالية بإدخاله الفرح على قلوب سكان الروابي، وهو إذ ذاك يمثّل معلما مهمّا من معالم السياحة والتمتّع بالأمان، يأتي على النقيض تماما من كلّ الروابي الستّ الأخرى، التي تترنّح بين القتل والسلم. ونجد أنّ كلّ الروابي تتميّز بلون محدّد اختير لها، ما عدا هذه الربوة التي لا لون لها.

على اختلاف دلالات الألوان التي سمّيت بها الروابي، فإنّها تمثّل الرمز الملازم لوجود الإنسان، أفلا تكون الروابي هنا من خلال ألوانها تعبّر "عن الألوان السياسية المختلفة، والتي تمارس ما لا يمكن أن يتصوّره عقل من الجرائم والاغتيالات للسيطرة على كلّ الروابي، والاستئثار بالفتيات الحسناوات، والفوز بعالية بنت منصور وقصرها البديع"[4].

---

[1] الرواية، ص 134.
[2] كلود عبيد : الألوان، ص 81.
[3] الرواية، ص 54.
[4] مخلوف عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص 178.

وننوّه أخيرا؛ بذكر تفاصيل عن جميع الروابي الستّ، إلاّ الربوة العالية التي تحضر تسمية وتغيب في الأحداث.

ز. مملكة العدم :

من أجمل الأفضية، على قلّة ورودها في الحكي، فقد تواترت في صفحات معدودات (ص 30، 55، 182، 219)، ومع ذلك فإنّها تركت القارئ يتساءل ما ملامح هذه المملكة التي اخترعها تخييل الروائي، والتي سيرسم ملامحها كلّ قارئ بالطريقة التي تستهويه، وتروي شغفه العجائبي.

يأتي الراوي على ذكر مملكة العدم التي صار اسمها لاحقا (مملكة الظلمات)، مرتبطة بشخصية الأمير الذي كان سيعقد قرانه على عالية بنت منصور، قبل أن يختطفها العفريت جرجريس في ليلة زفافها، وبناء قصر لها في باطن الأرض.

وتروي أحداث الرواية أنّ مملكة العدم كانت تتمتّع بطقوس معيّنة تخصّ نساءها، يقول الراوي : "لأنّ ذلك الأمير كان مولعا بحبّ النساء، وكان يتزوّج كلّ ليلة فتاة عذراء يفتضّها، ليطلّقها في الصباح، ليتزوّجها بعض أصحابه على السنة الجارية. فكان ذلك هو شأن النساء مع الرجال في مملكة العدم"[1].

أمّا المظهر الثاني الذي ترد فيه مملكة العدم، فارتبط بشخصية شيخ بني بيضان، الذي كان يطمع في قصر عالية بنت منصور، ثمّ كبرت أطماعه وأحلامه. فيصوّره الراوي قائلا : "أغراك بقصرها ما أغراك حبّ الرئاسة وجلال هيبة السلطة. أنت الملك. لم تخلق إلاّ لتكونه [...] أنت تستحق مملكة عظيمة، مملكة العدم. خلقت لها. كما خلقت لك حتما"[2].

وتظهر الشخصية هنا مقتنعة بوجود مملكة العدم، التي تحضر في مظهر ثالث، جاءت على ذكره الأخبار الصحيحة والتواريخ الموثوقة التي تقول : "عليكم أن تتهيّأوا للاحتفال بمملكة العدم التي سيتربّع عليها أحد الشيوخ السبعة. ولكن بعد أن يتفانى هؤلاء الشيوخ وآخر الفانين هو الذي سيكون ملكا على مملكة العدم"[3].

والواضح أنّ الراوي، يتعمّد في مواقع من الرواية تعمية القارئ عن معرفة كنه هذا الفضاء العدمي، إلاّ إذا استثنينا إضاءة واحدة باهتة، تجعلنا نصدّق قليلا الملامح المقدّمة حول هذا الفضاء، والتي يعرض لها الراوي قائلا : "ومملكة العدم كينونة عجائبية لا يوجد فيها شيء. ومع ذلك فإنّ من الرواة الذين لا يتزيّدون. في أخبار

[1] الرواية، ص 30.
[2] الرواية، ص 55.
[3] الرواية، ص 219-220.

الناس يعدم يعتقد أنّ مملكة العدم هي المقرّ الدائم لملك العفاريت المارد جرجريس. ولكنّهم يتّفقون في كلّ الأحوال، على أنّ مملكة العدم تأتي ما قبل نهاية العالم من أسفله إلى أعلاه. وهي منتهى أمل كلّ الشيوخ والملوك الذين يطمعون في التّحكم في كلّ أرجاء الكون"[1].

ونجد أنّ الراوي يصطنع الهلامية في وصف هذا الفضاء؛ حيث لا يعطينا إشارة تدلّ على كونه فضاء شعبيا، احتفت به المرويات الشعبية السابقة، ما عدا إقحامه لشخصية العفريت جرجريس، الذي كان أوّل شخصية خرافية ابتدأت بالقتل وإراقة الدماء، لتكون ربّما الشخصية الأولى في الإيحاء بمملكة العدم.

وتجدر الإشارة إلى تصديق شيوخ الروابي لخبر حكم أحدهم للمملكة، والذي لم ولن يتحقّق في ظلّ النهاية العدمية التي رواها الراوي : "ماذا أصابنا يا ربّنا؟ باعد بين أسفارنا... الطوفان، الطوفان!وأين مملكة العدم التي وعدنا بها كبراؤنا؟ كانوا يريدون تأسيسها على الأرض. كنّا نحلم بها معهم..."[2].

لقد أغرق الطوفان العجائبي كلّ شيء، فلم يُبقِ لا على الفضاء ولا على الزمن، وملأ الرواية بأجواء عدمية "تنعدم فيها الإحالة المرجعية الخارجية. ومن هنا تمنينا لو أنّ الروائي أبقى على مملكة العدم عنوانا لها بدلا من مرايا متشظية"[3].

2. عجائبية الرقم 7 :

ثمّة أبعاد عجائبية أخرى في الرواية، تقترب من عجائبيتها المكانية، كما نرى في الرقم سبعة، الذي تقاسم الفضاء العجائبي، فالروابي سبعة وشيوخها سبعة، وقد حرص كلّ شيخ على الزواج بسبع صبايا، ولكلّ شيخ سبعة أبناء، وقد جاء ذكر عالية بنت منصور التي جاءت من وراء السبعة البحور وتملك سبعة قصور، كما يتطلّب الوصول إلى قصرها سبع ليالي. ويرد الرقم سبعة أيضا في الأبواب السبعة التي أوصدت في وجه شيخ بني بيضان حين وقع أسيرا عند شيخ الربوة الخضراء. ومهلة حدوث الطوفان التي قدّرت بسبع ليالٍ، والسبع عيون (عين وبار)، والوحش ذو السبعة رؤوس.

وبنظرة خاطفة نكتشف ارتباط العدد سبعة بمعظم الأفضية من : (بحور، قصور، عيون، أبواب...)، والظاهر أنّه لكثرة استعمال هذا الرقم في المخيال قديمه وحديثه أخذ بعدا أسطوريا يكرّس لكلّ مفرح ومخيف أيضا، وقد اتّكأ الروائي عليه لمزيد من التكثيف العجائبي في الرواية.

---

[1] الرواية، 182.

[2] الرواية، ص 223.

[3] يوسف وغليسي : مقدمة الأعمال السردية، المجلد 01، ص 62.

والواضح أيضا أنّ الروائي وظّف الرقم سبعة لشأنه بين الأساطير الشعبية، كما أكّد ذلك نقديا، وبعيدا عن إبداعه الروائي، حين خصّ هذا "العدد الفلكلوري" بحديث شيّقٍ، على إيجازه، في كتابه (عناصر التراث الشعبي في "اللاز")[1].

[1] عبد الملك مرتاض : عناصر التراث الشعبي في "اللاز"-دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ص ص 24 – 26.

3. التقاطبات المكانية في "مرايا متشظية" :

تزخر (مرايا متشظية) بمجموعة من الأفضية، شكّلت وظائفها الدلالية ومنحتها قيمة فعلية، تؤسّس بقوّة لمفهوم التقاطب، الذي يجعل النصّ يتداخل مع عناصر أخرى تحدّد حضوره، فإذا "كان مبدأ التقاطب ينظّم حركة العقل في استيعاب الموجودات وموضوعات التفكير، وينشّط حركة التشظّي الدلالي [...] فإنّ ما يزيد من خصوبة وغزارة الدفق الدلالي المنبثق من هوّة الصدام بين طرفي التقاطب، يستمدّ أيضا قوّته من قدرته على استقطاب الرموز والدلالات"[1].

وباعتبار التقاطب مبدأً مهمّا لسبر أغوار الفضاء الروائي، فإنّنا ارتأينا الوقوف عنده، لاستلهام الثنائيات المكانية التي حفلت بها الرواية.

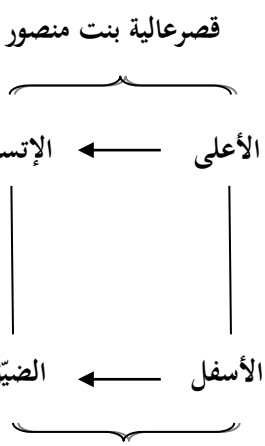
أ.الأعلى / الأسفل :

لقد برع الروائي في البحث عن التعارضات القائمة بين (الأعلى/الأسفل) من خلال استخلاص القيم الروحية والرمزية.

ولمّا كان المكان هو الذي يستلزم الشخصيات والحدث، وليس العكس، فإنّ معياري الأعلى والأسفل، قد استعرضا لنا أشكالا وجودية وتراثية، عزّزت أسطوريتهما، وأحكمت بناءهما بما يتماشى والسرد.

تتولّد العلاقة بين هذين القطبين من خلال العلاقة العمودية التي تنبني على نظامي (الاتساع - الضيق)، وهو ما نمثّل له بهذا الشكل :

[1] كمال بولعسل : رحلة أبي حامد الغرناطي-دراسة في فضاء الرحلة، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ص 216.

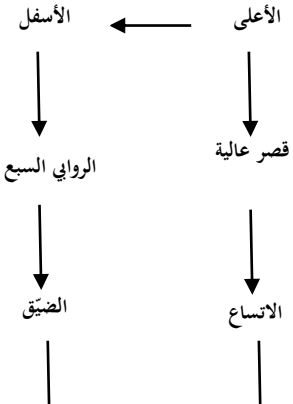


وفي محور الاتّساع، يأخذ (قصر عاليه بنت منصور) من خلال مساحته الواسعة وإطلاله على الروابي السبع منظرا مغايرا لكلّ ما وجد في ذلك السهل الخصيب؛ حيث يصفه الراوي قائلا : "في هذا المكان الذي كأنّه اللامكان. في هذا السهل. في هذا الفضاء الشاسع. تراه يمتدّ على مدى البصر الحسير. ولا ينتهي عند مدى البصر، القصر الذي يقول أحد الرواة –وخلافا لما تقدّم- بل إنّ الذين بنوه هم أخيار وصالحون في الجهة التي لا تحدّها أيّ جهة أخرى من حدائق جبل قاف"[1].

وعلى أنّ القصر يحضر (عاليا) استنادا إلى تسمية صاحبته (العالية)، فإنّ هذا العلو يأخذ طابعا آخر مقترنا بجبل قاف الأسطوري الذي –كما ذكرنا سابقا- هو مرتفع حتى يكاد يلامس السماء. وهو بذلك يمثّل لكل ما هو روحي، ويرتفع على المادي الممثل طبعا في الروابي السبع (السفلية)، والتي تكتسب صفتها من الطابع الأرضي/البشري، الذي يحفل بكلّ ما هو مادي بحت.

ومع ذلك فإنّ الاتصال الجاري بين الفضاءين المتقاطبين (الأعلى/ الأسفل) يُكتب له الاتصال في كلّ الحالات، لأنّ القبائل السبع على انخفاضها تنشد الوصول إلى الجهة العلوية، ونرى أنّ هذا الأمر لا يتأتّى لشيخ الربوة البيضاء، ممّا يوضّح التعاطي الموضوعي بين الثنائيتين.

وفي ولع شيوخ الروابي بعالية بنت منصور وقصرها، تتحدّد ملامح العلاقات الإنسانية التي تغوص في حبّ التملّك للجزء العلوي (العالية)، والكره والضغينة للجزء السفلي. وهي في الأصل مفارقة تعبّر بجلاء عن الفوضى والعشوائية عند سكان الأرض، والسّمو والرفعة التي تتمتّع بها (العالية) بحكم أنّها الوحيدة الشاهدة على الجانب العلوي. وفي التداخل بين السماوي والأرضي، تكتفي الرواية بالحكي والتأريخ لمستويات القتل والألم حينا، وللتّطهر والفرح أحيانا أخرى.



[1] الرواية، ص 23.

ب. الظلام / النور :

في هذا المستوى تتجلّى الأمكنة سرديا وهي خاضعة لثنائية النور والظلام. ويتحدّد الظلام في فضاءين اثنين هما : الروابي السبع والكهف العجيب، مع بعض التمايزات البسيطة؛ حيث يستولي الظلام على الكهف بشكل طبيعي يوحي بالحقيقية، على عكس ظلام الروابي السبع الذي يتحدّد دلاليا، إذ "يرمز إلى عمى الكافر، وهو حالة (عدم الظهور المطلق)"[1]، ومن ثمة إلى سوداوية أهل الروابي السبع، الذين سيغرقهم ظلام الطوفان.

ويبرهن الراوي على ظلامية أهل الروابي، فيقول : "نحن الظلام، ونفتخر بالظلام. ظلامنا نور. ونورنا ظلام. وإذا كنا نحن الظلام... فما النور؟"[2].

يعمل الظلام على التعتيم، وتغييب الصورة الحسّية، كما يُقدَّم لنا في فضاء الكهف متماهيا مع الموجودات فتخفت رؤيتها، بعكس ثنائية النور التي تجعل المكان مضيئا، مكشوفا، يقع على مستوى البصر. وإزاء هذا النور الذي تتكفّل الشمس بنشره على ربوع الروابي من خلال شمسها الدافئة، يوفق الراوي في تصوير الجدلية القائمة بين النور والظلام، والصراع الذي خلق ثقافة الموت : "...ولكن لماذا غابت الشمس عن الروابي؟ ألستم في أشدّ الحاجة إلى ضوئها الوهّاج؟ ألستم تتطلّعون إلى التمتّع بأشعّتها الكريمة؟ ألم تكن الشمس في قديم الزمان، كما جاء في الأخبار الصحيحة، تشرق على هذه الروابي دون أن تغيب عنها؟ ثمّ لحكمة أنتم لا تدركونها أصبحت الظلمات هي التي تغمركم، دون أن تروا الشمس"[3].

وفي ضوء هذه الإشارات البيّنة للنور والظلام، نميل إلى إعطاء معادل لهذه الثنائية، وهو الفوق-التحت والتي نربطها مرّة أخرى بـ(العالية بنت منصور) التي تمثّل في فوقيتها نور الله في الأرض، والتحتية تظلّ خاصة بالروابي وقاطنيها، أي الدرك الأسفل من سلّم القيم الإنسانية.

النور ← الظلام

↓ ↓

الفوق ← التحت

و(الفوق) على صعوبة قياسه ماديا، إلاّ أنّ ما ينشأ عنه من زرع جوّ من السكينة، يثبت قوّة الحضور، فيتحوّل النور والظلام في الرواية إلى دعامة سردية تتناوب تقديم الأحداث والشخصيات، واتخاذها وضعيات ترفع من سقف الفضاء العجائبي، فتصنع منه أفقا رحبا، رغم التناقض الحاصل بين البياض والسواد.

---

[1] مالك شبل : معجم الرموز الإسلامية، ص 198.

[2] الرواية، ص 09.

[3] الرواية، ص 16.

وتجري العادة في التراث بأنواعه أن يتغلّب النور على الظلام، حيث يتفوّق النور، المتمثّل في عالية بنت منصور وقصرها الذي آوى إليه محبّو السلم، على الظلام في الروابي الدّموية التي أغرقها الطوفان.

ثانيا/ عوالم الجنّ وعجائبية الفضاء "الزيتوني" في رواية (كالسّراب...وشيءٌ آخر)[1] لعبد الملك مرتاض:

مثّلت رواية (مرايا متشظية) قمّة التمثّل العجائبي (في ذلك الوقت) عند عبد الملك مرتاض، والتي اصطنع فيها الفضاء العجائبي، من خلال "عناصر التعجيب المختلفة من كائنات خرافية[...]، وأفضية أسطورية خارقة (عين وبار، قصر عالية بنت منصور، جبل قاف، بلاد الواق واق...) وأزمنة ليلية مخيفة، وما إليها من العناصر التي تكشف عن ثقافة الروائي الشعبية والتراثية الواسعة"[2].

وإذا كانت (مرايا متشظية) قد عمّقت مفهوم العجائبية في الرواية الجزائرية، فإنّ روايته الجديدة (كالسّراب... وشيء آخر) التي لا تزال مخطوطة، لا تقلّ عجائبية عن سابقتها؛ ففيها كرّس العجائبية قيمة مهيمنة على الرواية، وكرّر كثيرا من الأفضية التي حضرت في الرواية السابقة، كما عمّق أفضية عجائبية سابقة، وأبدع أفضية أخرى جديدة.

تَنْبني هذه الرواية على أنقاض قصّة قصيرة، كان مرتاض قد نشرها في مجموعته (هشيم الزمن)[3] وهي قصّة (صوت الصّمت)؛ وهي عادة ليست جديدة عليه؛ إذ فعل ما يشبهها في رواية (صوت الكهف) التي بناها على قصّته (موسم التين) في إطار إستراتيجية سردية تميّز كتابات مرتاض.

وتحكي الرواية قصّة الشابّ الجزائري (كريم) الذي وقع في حبّ فتاة فرنسية (كاترين)، أثناء سفره بالقطار من باريس نحو ستراسبورغ، في رحلة صامتة استغرقت أربع ساعات، لم يستطع خلالها أيّ واحد منهما التلميح ولو بكلمة للطرف الآخر. غير أنّ الشاب قام بالمبادرة عند نزولها، لتتطوّر العلاقة بينهما إلى رغبة في الارتباط

لتسافر (كاترين) بعدها إلى بلدة كريم (الزيتونية العليا) وهناك تكتشف جمال ذلك الفضاء الذي يختلف عن كلّ فضاء آخر من العالم.

ويرتبط حضور فضاء (الزيتونية العليا) بشخصية (سارة الخلّوفية) والدة (كريم)، التي مثّلت قمّة التوهّج العجائبي، الذي حوّل حياة الشخصيات والأفضية على حدّ سواء إلى عوالم من الترقّب والانبهار.

وفي غمرة المفارقات الزمنية التي يشتغل عليها مرتاض، بالصعود والنزول في مستويات الحكي، نتحسّس الأحداث وتشابكها. فالمدهش في هذه القصّة الطويلة أنّ

---

[1] عبد الملك مرتاض : كالسّراب ... وشيء آخر -تجريبٌ في نَمْنَمة اللغة، وعجائبيّة الحدث- نسخة إلكترونية مخطوطة، وافانا بها المؤلف.

[2] يوسف وغليسي : مقدمة الأعمال السردية الكاملة، ص 44.

[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة، المجلد 04، ص 439.

مرتاضا يبدأ في سرد أحداثها من ماضٍ سحيق يحكي تاريخ الزيتونية بشقّيها (العلوي والسفلي).

لتنتهي الرواية بموت (كاترين) حبيبة (كريم) إثر أحداث 11 سبتمبر، يقول الراوي : "...صعدوا في المعراج بثلاثة دولارات إلى السطح الأعلى. جلسوا في المقهى. بدءوا يتناولون بعض المشروبات الغازيّة المثلّجة، ويتفرّجون على المحيط وتمثال الحريّة، وبقيّة أبراج نيويورك الأخرى...

بينا أنتم كذلك وإذا البرج يهتزّ تحتكم اهتزازاً مروّعاً. سُمِعَ له صوت كصوت الزلزال العظيم المصحوب بقصف الرعد الأدهى... حاول كلّ واحدٍ منكم أن يمسكَ نفسَه بنفسه، في نفسه، في أيّ شيء ما... لكن يا حسرتا! بدأ البرج يترنّح ويتهاوى.

صرَخ الضحايا صراخاً محموماً. لم يكن الوقت كافياً لإنهاء صراخهم، بل خنَقه الزلزال المهُول خَنْقاً. كانت النازلة أسرع وأدهى، مِن أن تتركهم يستغيثون أو يستصرخون أو يفكّرون في تلك اللحظة الفاصلة بين الآخرة والدنيا.

لم تزِيدي أنتِ على التلفّظ بلفظين: كريم! ماما! قبل أن تتلاشيْ بين الأنقاض التي كانت تتهاوَى. صرتِ في أقلّ من اللحظة عدَماً. سُرق منك الأمل والرجاء. وانتهت الحكاية!..."[1].

تقدّم لنا الرواية ثلاثة أفضية كبرى تتراوح بين الجغرافي تارة، والعجائبي تارات أخرى، وهي أفضية منتقاة بدقّة عالية، تقدّم العمل في صورة منسجمة؛ حيث ننساق طواعية وراء أحداث الرواية رغبة منّا في سبر العوالم المدهشة التي تفنّن مرتاض في تصويرها بلغة يكمن جوهرها في تفرّد تعابيره "حيث تغدو الكتابة تشكيلا، حيث يؤثّر الفضاء في اللغة، يطوّعها لتُجاري امتداداته ولتحفظ الفوارق التي له عن الزمن، يجترح الفضاء داخل الجسد اللغوي، مفرداته الخاصّة مثلما تظلّ اللغة تحدّده أيضا، بمعنى أنّ الفضاء يُمنح لنا مع اللغة وداخلها"[2].

من هنا قدّم مرتاض منجزه الروائي الأخير، الذي انشطر فيه الفضاء إلى ثلاث وحدات كبرى، هي (البئر العجيبة، الزيتونية العليا، والزيتونية السفلى) :

1. البئر العجيبة :

تظهر البئر، أوّل ما تظهر مع حديث الشيخ (دحمون/دحنون) أكبر معمّري الزيتونية العليا الذي كانت سنُّه جاوزتْ قرناً وثلاثين عاماً، وقيل قرناً وخمسين عاماً؛ حيث يقول الراوي : "كان لا يزال يزعم للزيتونيّين أنّ أغلب الظّنّ أنّ تلك البئرَ المتدفّقةَ المياهِ التي لا تتأثّر غزارةُ مياهِها بجَدْبٍ ولا بجفافٍ سرْمَداً. ولا قحطَ عامِ الرَّمادة الذي لم يُبْقِ زرْعاً ولا ضرْعاً! احتفرتْها الجنّ منذ عصور سحيقة لا أحدَ

[1] الرواية، ص 286-287.

[2] حسن نجمي : شعرية الفضاء، ص 137.

يعرف تاريخ حفْرِها تحقيقاً. استخلص أهل الزيتونيّة العليا ذلك لأنه لم يكن لأجدادهم وسائلُ حفْرٍ متطوّرة غيرُ فؤوسٍ كَهِيمَةٍ، فكيف كانوا يستطيعون احتفارَها، بها؟ ثمّ طَيَّها بذلك الإتقان العجيب، وبتلك الأحجار الملساء الزرقاء. لولا ما فعلت عُتاةُ العفاريت من أجيال الجنّ الأولى؟ والبئرُ، بعدُ، قد حُفِرت في مَصْخَرَةٍ ما كان يُمكن الفؤوسَ العاديّةَ أن تُعمِل فيها، مهما كانت حادّةً ماضيَةً. لم يكن ذلك، إذن، إلاّ من أعمال الجنّ، وبراعتهم في صُنْع الأشياء. فهم الذين عُرِفوا بالقوّة والبطش وشدّة الذكاء. وهم الذين خُصُّوا بالعبقريّة وسَعة العلم وفائق الدهاء. ذلك هو الاعتقاد الذي كان سائداً. بين أهل الزيتونيّة العليا"[1]. في هذا التقديم للبئر وتاريخها، تتحدّد سلفا عجائبيتها. غير أنّ رواية الشيخ لا يتمّ تصديقها من طرف شباب الزيتونيّة العليا، فيتحدّاهم قائلا : "على رِسْلِكَ يا ولدي! فأنت إن أردت أن تعرف الحقيقة، حقيقةَ البئر، وأنّها ليستْ لنا وحدَنا؛ فاسْرِ إليها عِشاءً، فإنّك ستسمع ما تسمع، وسترى في بعض الظلام، هناك، ما ترى، ممّا لا يُرى!... فهنالك ستسمع دِلاَءً تُقعْقِعُ، وأصواتاً تُجعجع، إذْ تَمتَحُ بها الماءَ كائناتٌ غريبة ضئيلة أنت لا تراها، ولكنْ تتحسّسها تحسُّساً. بل ربما تسمع أصواتها، ولو على غموضٍ مّا. ستسمع أصواتاً، ولا ترى، إذن، أشخاصاً؟ ستسمع كائناتٍ وهي تغتمس في الماء. كأنّها تسبَح في خضمّ البئر سَبْحاً. فهل كنتم تعتقدون أنّ الملائكة المقرّبين هم الذين يفعلون ذلك في دياجيرِ الدُّجى؟ إنّهم الجنّ الذين احتفروا البئر منذ عهود سحيقة فيما روَيْنا عن أجدادنا"[2].

يعطي سرد الشيخ إشارات مهمّة للبئر العجيبة، التي ظلّت تشكّل هاجسا حقيقيا لشباب (الزيتونية العليا)، ممّا حملهم على المغامرة والسير صوبها ليلا لتبيّن مدى صحّة كلام شيخهم الكبير، ويذهب الراوي إلى تصوير تلك العوالم العجائبية بطريقة مدهشة، قائلا : "وما هم إلاّ أن جاءوا إليها، واقتربوا منها، إذا هم يسمعون أصواتاً منكَرةً لا يميّزون لغتها. كانوا يسمعون قعقعةً وهَمْهَمَة، وجعجعةً ودمدمةً، هنّ من عجائب الأصواتِ التي لم يسمعوا قطُّ مِثْلَها. كما تحسّسوا أمواهاً تتقاطر من الأعلى نحو أسفل البئر مِن دِلائها. كأنّ كائناتٍ كانت تتماقَلُ وتتغاطس في لجُّة الماء. وتعبث فيه عبثاً. ثمّ سمِعوا أصواتاً منكرةً، وهمهماتٍ غريبة، تُفزِّع الشجاع تفزيعاً، فيطير فؤادُه لها شَعَاعاً!...

"(...) ثم انقطع (كذا) الدلوُ فوقع في القليب. والقليب ضيّق مظلم بعيد. فسمعنا في أسفل القليب قهقهة، وضحكاً شديداً" [...]

وها أنتم أُولاءِ تسمعون أصواتاً لا أشخاصاً. كانت أصواتاً متداخلةً متناشزةً متناغمةً مُتصاديَةً متعابثةً متضاحكة معاً. غريبةَ المخارج حتّى قد يكون من المستحيل على أيّ كائن بشريٍّ تعلُّمُها. وَضَحَ لكمُ أنّ اللغة التي كان الحديث يجري بها بين تلك

[1] الرواية، ص 08.
[2] الرواية، ص 09.

الكائنات العجائبيّة في أعماق البئر لم تكن بشريّة. قطعاً. حاولتم أن تحتفظوا ببعض ما سمعتم من مقاطعَ من أصواتها. كلّ واحدٍ منكم يذكر منها صوتاً. ولكنْ سُدىً. للجِنّ لغة بمخارجِ حروفٍ لا تشبه مخارجَ ما تتحدث به الإنس مِن لُغىً. كذلك بدا لكم منها، ما بدا. كأنّ الحروف البشريّة لا تستوعبها. ليست ألِفاً ولا باءً، ولا تاء. وليست غَيناً ولا قافاً ولا ياء! لو عرَض لها ألْفُ عالمِ لغةٍ من البشر لَمَا عرف منها لفظاً!

بل تجرّأ واحدٌ من فُضولِيّيكُم في تلك الليلة الاستكشافيّة وهو يتسمّع همهماتِ الكائنات العجائبيّة في خضمّ الماء... غامر بِأَنِ اِقتربَ من البئر اقتراباً، ليتأكّدَ مِنْ كثَبٍ ممّا يجري فيها. لكنّه قُذِف بحجَر مرّ بجوار رأسه كالقذيفة الصاروخيّة، لو أصابه لخرَّ منه ميتاً. فوْراً"[1].

يستغرقُ الحديث عن البئر صفحات طويلة، تُطعِّم الفضاء العجائبي، الذي جاء مرتبطا ارتباطا وثيقا بالموروث الشعبي، الذي يؤسّس لهذه الحكايات المتوارثة، والضاربة بجذورها في عمق الثقافة الشعبية.

ويحظى البئر بهالة أسطورية من خلال تداعي الأخبار التي تنسب البئر إلى (عين وبار)، وهو الأمر الذي ينفيه كبير الجنّ قائلا :

"...حقّاً أنتم نقّبتم عليه، وأنتم حفرتم البئر وطويتموها. ولكن الماءَ لم تأتُوا أنتم به من أرض بعيدة، على ما يزعم بعض قدماء الجنّ من أنّهم بثَقُوه من عين وبارٍ، باطلاً. بل لا نرى إلاّ أنّه هو ماءُ الزيتونيّة العليا، والسفلى معاً، يتبجّس من أرضها الطيّبة الْخَصْباء. ومن بين هذه الصخور الكريمة التي هي قِوامُ جبَلِها. ثم لم تلبثوا أن أسّستم تحت البئر المباركة مملكتَكم العجيبة، التي لا تضاهيها إلاّ مملكة عينِ وبارِ العظمى"[2].

إذا، يرتبط فضاء البئر في اعتقاد الجنّ بعين وبار الأسطورية، وهو أمر لا يصدّقه كبراء الجنّ، الذين يروْن أنّها تنتمي إلى (الزيتونية العليا) دون سائر الأمكنة.

وينفي كبير الجنّ مرّة أخرى تلك الأسطورة قائلا :

"ثمّ إنّ وَبَارٍ، كما ثبت في رواية محمد بن إسحاق بن يسار، هي بلدة يسكنها النَّسناس. وليست الجنّ من جيل النسناس المنحطّ في شيء إطلاقاً، فما هذا الخلْطُ إذاً؟..."[3].

ويذهب الروائي أيضا إلى إضفاء سحر خاص على البئر العجيبة، وربطها بلمسة أسطورية خلاّبة، في تقديم معتّق بالخرافية، يقول : "بل كان الناس يقصدون البئر من أقاصي الأرجاء ليتبرّكوا بمائها، وربما استشفَوْا به استشفاء. كان الذي

[1] الرواية، ص 11- 12.
[2] الرواية، ص 10.
[3] الرواية، ص 11.

يشرَبه بنيّة التبرّك لا يشكو من وجع في بطنه أبداً. ولذلك لم يكن أيّ طبيب في الزيتونيّة العليا يعالج الْمَرضَى، إذ لا مرْضى! على الرغم من أنّ المشيخة بنتْ بِأَخَرةٍ مستشفىً. كان الزيتونيّون جميعاً أصحّاءَ. كان الناس يستغنون عن الدواء، في محاربة الأدواء، بالشرب من هذا الماء. كان مستشفى الزيتونيّة العليا لا يستقبِلُ مرْضاه إلاّ من المشيخات المجاورة شرقاً وغرباً.

فلَكأنّ ماء تلك البئرِ جمَع بين سحر الجنّ، وبركة الأولياء، وعناية السماء"[1].

ويوحي ارتباط البئر بمعالجة الناس وإشفائهم، بخاصّية ربّانية في الأصل، تمثّل روعة الحكمة الإلهية التي حظيت بها البئر، وعزّزت عجائبيتها، وارتقاءها إلى عالم هلامي، على حساب واقعيتها الجغرافية الملموسة.

وتحفل البئر أيضا، باهتمام كبير من الطرفين (الإنس والجنّ) اللذين تقاسماها، فريق أوّل يذهب إليها نهارا (ممثّلا في الإنس)، وفريق ثانٍ يشغلها ليلا (وهم الجنّ). على أنّ الجنّ قد تكفّلوا في رحلتهم اللّيلية بتنقية البئر بانتظام، والحفاظ عليها، حيث يصوّر الراوي ذلك قائلا :

"لقد وُكِلَتِ الجأَنُّ بتنظيف ماء البئر كلّما شابَهُ بعض الخَشاش والغُثاء. كان الزيتونيّون يرَون ذلك في بعض الأصباح أمراً عاديّاً. الْغريبُ قد يُصبح أليفاً، والْمُوحشُ قد يصير مأنوساً. كانوا يجدون أكواماً من الغُثاء والأوحال بجوار البئرِ، لَقىً. كانوا يُحِسّون بأنّهم فضّلهم الله على كثير من العالمين تفضيلاً. فأصل الحياةِ الماءُ. وماءُ بئرهم لا ينضب ولا يغِيض بالاستقاء. بل لا يغلُظ ولا يترنّق سرمداً. لأنّ الجنّ كانت موكّلةً بالقيام على خدمة البئر وتنظيفها"[2].

ويتّسم الحيّز هنا بالسّلم والمصالحة، التي عقدت بين الجنّ والإنس، من خلال تباهي أهل الزيتونية العليا بذلك الجوّ السلمي الذي عُقد بينهم وبين الجنّ : "كان الزيتونيّون يتباهَوْن بذلك بين المشيخات المجاورة فلم تكن تسَعُهم فِجاجٌ ولا أَفْضِيَة، من شدّة الأشَر وشموخ الكِبْرياء [...]

يُصْبحون فيجدون آثار عملٍ شاقٍّ نهضتْ لهم به الجأَنّ ليلاً. أيّ شرفٍ وأيّ كرَمٍ حُبُوا به في الدنيا!؟ لم يكونوا يتضايقون من تلك الأشياء الغريبة التي كانوا يلاحظونها أو يشاهدونها. بل كانوا يَعُدّونها أمراً عاديّاً، وبركةً من السماء"[3].

ويبدو أنّ الأوصاف المقدّمة حول عجائبية البئر، لا تتوقّف عند نسبها لعين وبار فقط، وإنّما يذهب بعضهم إلى القول : "كأنّ ذلك الماء كان من نهر جبل قاف الذي

[1] الرواية، ص 14.
[2] الرواية، ص 15-16.
[3] الرواية، ص 16.

تحرسه أفعى. بل قيل ذلك في الأخبار وثبَت في الروايات لدى أهل التصوّف والتشوّف فعلاً"[1].

والواضح أنّ مرتاض لا يفوّت مناسبة سردية إلاّ ويستحضر بعض التفاصيل والإحالات التراثية العجيبة؛ ذلك أنّ حكاية الأفعى التي تحرسُ جبل قاف (في هذه الرواية)، إنّما تتناصّ مع حكاية الأفعى التي كانت تحرس الكعبة الشريفة، في اعتقاد القدماء، وقد ورد ذكرها في سيرة ابن هشام، في (حديث بنيان الكعبة...)؛ حيث أشار إلى البئر التي في جوف الكعبة، يوم اجتمعت قريش لبناء الكعبة "وكانت حيّةٌ تخرُج من بئر الكعبة التي كانت يُطرح فيها ما يهدى لها كلّ يوم، فتتشرّق على جدار الكعبة، وكانت ممّا يهابون، وذلك أنّه كان لا يدنو منها أحد إلاّ احزألّتْ وكشّتْ وفتحتْ فاها، وكانوا يهابونها، فبيْنَا هي ذات يومٍ تتشرّقُ على جدار الكعبة كما كانت تصنع بعث الله إليها طائرا فاختطفها، فذهب بها، فقالت قريش : إنّا لنرجو أن يكون الله قد رضيَ ما أردنا..."[2].

هذا، فضلا عن إشارة تناصّية أخرى أكثر وضوحا، تتعلّق -فعلا- بالحيّة التي تحرس جبل قاف، وقد استوحاها مرتاض (في سياق معرفي آخر حين تحدّث عن جبل قاف في التراث العربي) من كتاب (الفتوحات المكية)؛ حيث جبل قاف هو "جبل عظيم طوّق اللهُ به الأرضَ، وطوّق هذا الجبلَ بحيّةٍ عظيمةٍ قد جمع الله رأسَها إلى ذنبها، بعد استدارتها بهذا الجبل[...] لم تكن مسخّرةً لحراسة جبل قاف المحيط بالدنيا فحسب، ولكنّها كانت تعقل وتتكلّم وتعرف أسرار الغيب، وطبقات الأولياء وأحوالهم..."[3].

ويلاحظ أيضا أنّ الفضاء العجائبي في هذه الرواية، يقوم أساسا على التقابل بين فضاءين جزءيين كبيرين هما : فضاء الزيتونية العليا، والزيتونية السفلى. وهذا التقابل الذي تحسنُ مقاربته من خلال مبدأ التقاطب المكاني.

2. الزيتونية العليا :

يرتبط فضاء (الزيتونية العليا) بالبئر تارة –وقد أتينا على ذكر ذلك سابقا-؛ وبشخصية (سارة الخلوفية) تارة أخرى، التي لا تقلّ عجائبية عمّا كان يتراءى في أفضية الزيتونية العليا، يقول الراوي : "أمّا أمُّك فقد كانت عجائبيّة الوجود، عجائبيّة الحال. كانت تُراوح حالَها بين الإنس والجانّ. كما أخبرتْك أمّك بذلكِ هي نفسُها، وكأنّك لَمّا تصدّقها. عاطفتك تدعوك إلى تصديقها، وعقلك يدعوك إلى تكذيبها. فلا أنت تكذّبها، ولا أنت تصدّقها"[4]، وشخصية (سارة الخلّوفية) تتمتّع بالقدرة على

---

[1] الرواية، ص 15.

2 سيرة ابن هشام، ج01، ص 157.

[3] عبد الملك مرتاض : مائة قضية... وقضية، ص 162.

[4] الرواية، ص 06.

"مصارعة الطبيعة، شجاعة، تتمتّع بكثير من صفات الصبر والتّجلد ، فهي لم تيأس أو تضجر ممّا وقعت فيه، بل تصبّرت وتعلّقت بالأمل"[1]، فتحوّلت بقدرة قادر إلى رمز نادر لفضاء الزيتونية العليا.

يأتي الراوي على وصف فضاء الزيتونية العليا قائلا : "كانت دُورُ قريتكم الزيتونيّة العليا، في العهود الأولى، فيما أخبرك جدُّكَ رحمون، لا تزيد عن ثمانين أو تسعين بيتاً. كان بعضها يجاور بعضاً. وبعضُها كان يبتعد عن بعضٍ قليلاً. كان بعض الزيتونيّين يزعمون أنّ الجنّ تزاحمهم فيها. بنَوْا بجانب كلّ دارٍ، داراً. غير أنّكم لا ترونها. لأنّ الجِنّ لا تُرَى. إلاّ مَن ظهرتْ له بعناية السماء. كما ظهرت الجنّيّة لأمّك عِياناً. وعلى أن لا يكونَ الجنِّيُّ إلاّ وحدَه منعزلاً"[2]، ليربطه مرّة أخرى بسارة، كأنّ هذا الفضاء ما كان ليقدّم لنا لولاها.

فعلا؛ وتتداخل سارة مع الزيتونية العليا، في مشاهد عجائبية كثيرة، تبتدئ بحقلها الذي كان يقع في أحد السفوح، ويسقى بماء العيون السبع وبئرها؛ حيث كانت تؤوب إليه يوميا لرعايته، بعد أن غاب عنها زوجها (عمر) إذ : "في ظروف غامضة. سافر عنها إلى بلد بعيد طلباً للرزق، قبل أن يُنجِب منها طفلاً. لكنّه غبَر عنها فلم يعُدْ إليها. لم يتّصل بها. لم يراسلْها. انتظرت سارةُ الخلّوفيّة طويلاً. أيقن أهل الزيتونيّة العليا أنّه لن يعود إليها، أبداً"[3]. في هذا الغياب المفاجئ للزوج، حرصت سارة على الاعتناء بحقلها، والواضح أنّ الحقل سيتحوّل إلى فضاء مركزي، باعتباره يمثّل حلقة وصل بين (الزيتونية العليا) و(الزيتونية السفلى)؛ حيث يقول الراوي : "وبينا هي، يوماً، منهمكةٌ في سَقْي أشجار حديقتها من ماء إحدى العيون السبْعِ التي كانت تنهمر من الوادي المفضي إلي حيثُ حقلُها، إذا هي يقع لها ما لم يكن في حِسابها. فجأةً سمعتْ حفيفاً خفيفاً لطيفاً يقترب منها. [...] بل لقد رأت امرأةً غريبة تَرِيمُ بجانبها رَيْماً. كأنّها خُلِقتْ في مكانها. لكنّ سارة لا تعرفها. لم ترَ هذه المرأة قَبْلاً. رأَتْ فيها اِمرأةً عَواناً. لم تكن فتاةً مُعْصِراً، ولا عجوزاً شمطاءَ. كانت تبدو في هيئة أنيقةٍ جدّاً. آثار النِّعمة بادية على لباسها. كما كانت آثارُ النَّعْمة ماثلةً في نضارة وجهها وكثرة حُليّها. لم تدرِ مِن أين خرجتْ عليها؟ أنَجَمتْ من الأرض أم نزلت من السماء؟ لاحظتْ أنّ ساقيْها مشعّرتان كثيراً. كانت رجلاها تشبهان رجلَيِ الحمار. على فائق جمالها. على أناقة سِبْرِها. على تَهْويلِها. الحريرُ لباساً والذهبُ حَلْياً. كان في رجليها شيء يشبه حوافر الدّابة. استعجبَتْ سارَةُ من ذلك وفزِعت منه أوّلاً. ثمّ أدركت، من خلال ما كانت تعرف من الحكايات الشعبيّة، أنّ المرأة التي فاجأتها في حقلها ربما كانت سِعلاةً من الجنّ. رأتْها، إذن، نهاراً جهاراً"[4].

---

[1] عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)، ص18.

[2] الرواية، ص 06-07.

[3] الرواية، ص 19.

[4] الرواية، ص 22.

ويبدو أنّ سارة ستتّصل بالبعد العجائبي من خلال الجنّية التي رأتها، والتي لم تكن في الأصل سوى ملكة الجنّ في مدينة الثَّخْشَضَار (بالزيتونية السفلى). والواضح أيضا أنّ هذه الجنّية لم تكن تريد بسارة سوءا، وإنّما جاءت لتكون خير صديقة لها، يقول الراوي : "بل ما أنا إلاّ صديقةٌ فلا تخافي ولا تفزَعي منّي شيئاً. بل سأنفعك، إن شاء الله، نفْعاً. لا تخافي، فأنا ما أريد لك إلاّ خيراً. ولَتَجِدِنَّني، إن شاء الله، من خَيْراتِ النساء..."[1].

لتنعقد صداقة بين الشخصيتين الأولى (حقيقية) ستأخذ لاحقا بعدا عجائبيا، والثانية عجائبية، سحرية، ستأتي أمورا خارقة، تفعّل الأحداث، وتمنح الأفضية والشخصيات قدرات خارقة، لا عهد للإنس بها.

وهذا الحضور لـ (خَنَاتِيتُوس) ملكة الجنّ في الزيتونية السفلى سيدفع بسير الأحداث إلى الأمام دائما، من خلال اعتنائها المتفاني بسارة، حتّى حوّلتها إلى نقطة مركزية في أعين سكان الزيتونية العليا، الذين لم يستسيغوا التطوّر اللافت الذي وصلت إليه سارة، حيث تبدّلت أحوالها وصارت في نعمة جمّة تحسد عليها، إذ اعتنت بها (خَنَاتِيتُوس) فـ : "رمَّم أعوان خناتيتوس بيتها. فتحوا فيه نافذةً تدخل منها الشمس في غرفة نومها. غيّروا أبوابَه فأصبحتْ متينة مكينة بعد أن لم تكن إلاّ أعواداً مربوطةً ببعضها. وضَعوا لها حمّاماً أنيقاً. كانوا ربما أتَوْها بالماء فوضعوه في خزّانٍ فوق السطح فكانت سارة تستحمّ بطريقة عصريّة، ولا سيّما حين يكون الجوّ حارّاً مشمساً. [...] صار الماءُ يسيل لها من السطح في أنبوبٍ خاصّ، وهو ما لم يكن إلاّ في بيوت الأثرياء. كانت سارة نفسُها تَعجَب ممّا يَجِدُّ في بيتها. كانت ترى كلّ يومٍ شيئاً جديداً"[2].

وفي غمرة هذا التغيّر المفاجئ، يتساءل أهل الزيتونية العليا عن السرّ الذي تخفيه، ممّا يضطرّ شيخ المشيخة العليا إلى أن يفكّر في استدعاء (سارة الخلّوفية) لاستفسارها عن ثروتها المفاجئة، غير أنّ أحد مستشاريه العقلاء، ينصحه قائلا: "لكنْ نسألها عمّا ذا، يا شيخَ مشيخَتِنا؟ هل سرَقتْ سارةُ أحداً؟ هل أحدٌ من الزيتونيّين شكاها؟ إنّه لا يحقّ للمشيخة أن تجاوزَ طَورَها. فكما أنّه لا يجوز الاعتداءُ عليها، فإنّ المشيخة يجب أن تحترم زيتونِيّيها وزيتونِيّاتها فلا تَعْدُوَ على حرياتهم. أم تريد أن نستعبدَ الناسَ وقد ولدتهم أمّهاتم أحراراً؟! لم يتأذَّ من سارة أحدٌ، إلى يومنا هذا. هي لم تُؤْذِ، إذن، أحداً. إنّه لا ينبغي للمشيخة أن تتابعَ الزيتونيّين في حميميّاتهم أبداً"[3].

في المقابل، لا يتوقّف اهتمام (خناتيتوس) بسارة، بل يزداد إلى درجة أنّها وعدتها بإعادة زوجها الغائب عنها منذ سبعة أعوام، وفعلا تفلح في ذلك الجنّية وأعوانها الذين توزّعوا في مشارق الأرض ومغاربها، بحثا عن (عمر)، إلى غاية

[1] الرواية، ص 23.
[2] الرواية، ص 68-69.
[3] الرواية، ص 70.

الإتيان به، بطريقة لا تقلّ غرابة ودهشة عمّا كانت تقدم عليه (خناتيتوس) من تضحيات جمّة في سبيل إسعاد سارة.

وفي عودة (عمر) نكشف فضاءين عجائبيين آخرين، تمثّلا في (مملكة الشقاء) و(مملكة الصفاء)؛ حيث كانت الثانية هي الفضاء الرّحيب الذي نعم فيه (عمر) بالعيش الكريم، بعد أن وجد عملا محترما عند أحد التّجار، غير أنّ بعض الأحداث حالت بينه وبين الاستمرار فيه، ليفضي به ذلك الفضاء الخصيب إلى ربوع (مملكة الشقاء) التي كان شعبها لا يرحّب بأيّ وافد أجنبي، خاصّة إذا قدم من (مملكة الصفاء) يقول الراوي : "يبدو أنّ مُواطني مملكة الشقاء عنصريّون لا يحبّون الأجنبيّ أن يعيش بينهم في ديارهم، فكنت أنا بينهم الضحيّةَ، المبتلَى. كان ذلك في سلوكهم بادياً. بل ربما لم يكونوا يخجَلون أن يُعلنوهُ جِهاراً. ولذلك عاملوني معاملة الجمل الأجرب، فكانوا يحتقرونني، ولا يكادون يلتفتون إلى حاجاتي، إلاّ قليلاً جدّاً. وإلاّ بعد الإلحاح والترجّي..."[1].

وهذا الفضاء المتّسم بالسوداوية والعدوانية، جاء نتيجة العداوة القائمة بين المملكتين، قدّمها الروائي وفق مفهوم التقاطبات؛ حيث يقع الاختلاف الجوهري بينهما في أنّ (مملكة الصفاء) تحبّ الابتسام والضحك، و(مملكة الشقاء) التي يعتبر الضحك لديهم جريمة كبرى، يعاقب عليها القانون، يصوّر الراوي ذلك قائلا : "ثمّ إنّك ارتكبت جريمة أخرى بين أظهُرِنا. إنّا رصَدْناكَ تبتسم حين كنت تحادث ذلك التاجر الذي رأيناك في دكّانه تسائله عن نظام مملكتنا، وشؤون مجتمعنا. ألم تعلمْ بأنّ كلّ مَن يضحك أو يبتسم في مملكتنا يدخل السجنَ عشرين عاماً، نافذاً؟ لا استئنافَ فيه ولا طَعْناً. لأنّ الحُكم في هذه الجريمة عامّ واستباقيٌّ أصلاً. فالضحِكُ في مملكتنا جريمة كبرى. قانونُنا يعاقِب عليه عقاباً صارماً. فالضَّحْكة الواحدة عقابُها عشرون عاماً سِجْناً. حُكْماً مقدَّراً. وقضاءً مسطَّراً"[2].

هذا وكلا المملكتين تختلفان في توجّههما الحياتي، فـ(مملكة الصفاء) تمجّد العلم، والأخرى تحفل بالجهل، يقول الراوي : "شاعت الأمّيّة المركّبة بين رعايا مملكة الشقاء، وأصبح الناس لا يجدون ما يأكلون ولا ما يشربون، لانعدام الحسّ الإبداعيّ، وغياب البحث العلميّ. في حين كان رعايا مملكة الصفاء يعيشون عيشاً رغَداً. لأنّهم كانوا أهلَ علمٍ وثقافة وذكاء. يضاف إلى ذلك كلّه ما حبَتْهم به الطبيعة من ماء"[3].

ونحن هنا أمام ثنائية (العلم / الجهل) التي تغلّف الجوّ العام في المملكتين، لاعتبارات جغرافية محضة، فالأولى تنعم بهبات الله، وعلى رأسها نعمة الماء. في

[1] الرواية، ص 126.
[2] الرواية، ص 153.
[3] الرواية، ص 157.

حين حُرمت الثانية من أدنى شروط الحياة، وهو الأمر الذي فجّر كلّ ذلك الكره تجاه الأمكنة التي تحظى بالاستقرار.

ومع ذلك فإنّ هذين الفضاءين التخييليين، قد اصطنعهما الروائي ليعزّز عجائبية الأفضية المقدّمة، وليعطي غياب شخصية (عمر) طابع الرحلة العجيبة، التي تصوّر التيه الذي يلحق بها ضمن الفضاء الذي انتمت إليه.

ويعود بنا مرتاض مرّة أخرى، بعد اقتطاعه للحكي وإدخاله لـ(مملكة الصفاء/مملكة الصفاء)، إلى معالم الزيتونية العليا؛ حيث لا يفوّت الفرصة في الحديث عن أسرار وعجائب شجرة الزيتون العظمى، يقول : "-لكنّ الذي يعنينا أنّ فسيلة الشجرة المباركة جيءَ بها من أَرَضِينَ عجائبيّةٍ بعيدة جدّاً، فلاقَ ذلك بمكانِها. يكفيكم أن تعرفوا هذا. ليس أصلها من فسائل الزيتون العاديّة ممّا تعرفون. هي فسيلة من عجائبيّات الدنيا. وكفَى! [...] كان كلَّ عِشاءٍ يرى الأضواءَ الساطعةَ تُشعَلُ على نحو مثير للدّهشة تحت تِيكَ الشجرةِ العظمى. كانت الأضواءُ مختلفةً ألوانُها.كان منها الأبيض الساطع، والأحمر القاني، والأصفر الفاقع، والأزرقُ الزُّرْقُمُ، والأَرْجُوانيّ، والبنفسجي، والرّمّانيّ، والجُلَّناريّ، والبهرمانيّ... بل ما لا يُعَدّ من اختلاف ألوانها. كانت الأضواءُ تُشعَلُ تحت الزيتونة، ومِن حولها، ومن فوقها، عِشاءً. كانت مصابيحُ كثيرةٌ ساطعة متجاورة متراكبة تحيط بأقاصي حيز الزيتونة فتُضيئها. كانت تبدو مخضرّةً لونُها أفضل ممّا كانت تُرى نهاراً. كان قد استوى نهارُها بليلها، وتماثَل ليلُها بنهارها"[1]. يفلح الروائي في "استحضار الحلم والدهشة لاستثارة أكبر عدد ممكن من الحكايات الكامنة. إنّ الأمر يتعلّق بالبحث عن حقيقة يمتدّ مداها إلى ما هو أبعد"[2]. ويتعلّق الأمر هنا، بقدرة الروائي على الجمع بين الحقيقي والعجائبي، حتى لا نكاد نفرّق بين العالمين، إلاّ نادرا، يقول الراوي : "ظلّ نسْلُ جدّكم الأعلى يتكاثرون بالتناكُح حِيناً، فحِيناً. كان الجدّ الأعلى ينصَحُ لأبنائه، ثمّ لأحفاده، بأن يتناسلوا، ويتناكحوا حتّى يتكاثروا، فتغلُب كثرتُهم على كثرة الجانّ في الزيتونيّة العليا"[3].

وفعلا، استطاع الجدّ الأكبر أن يتعايش مع العالم السفلي المتمثّل في (الزيتونية السفلى)، وهو ما سوف نعرض له الآن.

3. الزيتونية السفلى :

[1] الرواية، ص 180-181.
[2] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 177.
[3] الرواية، ص 184.

كان للجنّ "مملكة مخْفيّة في أسافل بعض هذا الرّجَا. أذِن لها بذلك سيّدي حسنان، فشيّدتْها وأقامتْ فيها عجائبَ البنيان وبديعاتِ الأشياء. ولكنْ على أن تَبنيَ مدينتَها تحت الأرض لا فوق وجهها. بحيث لا تزاحم الزيتونيّين في معاشهم وحركاتهم أيضاً. للجنّ أسافلُ الأرض وللزيتونيّين أعالِيها. ولذلك ابتنت الجنّ مدينتها العجيبة أسافلَ هذه البئر العظيمة، ثمّ لم تلبث أن اتّخذتْها لها عاصمة مملكتها. ثمّ أطلقت عليها اسم مدينة الثَّخْشَضَار*"[1]. وتحفل هذه (المملكة) بأوصاف جميلة، قدّمها الراوي ليزيد من عجائبيتها، قائلا : "فيها بنيان وقصور وحدائقُ ونخيل ورمّان. وما شئت من الأشجار والثمار. حاول بعض الحكماء أن يقتحم عليهم مملكتكم فأخْبلوه. صار يهذي هذياناً محموماً. ظلّ مُهَوَّساً إلى أن قضى"[2]؛ كأنّ الروائي في هذا المشهد السردي يتناصّ تناصا ضمنيا طريفا مع ذلك المشهد التراثي العجيب المتعلّق بدُعيميصْ الرمل الذي "يضرب به المثل، فيقال :"أهدى من دُعيْميص الرمل"، لأنّه لم يدخل أرض وبار غيرُهُ، فوقف بالموسم بعد انصرافه من وبار، وجعل يُنشد :

من يُعطني تسعًا وتسعين نعجةً هجانًا وأُدمًا أهدِهِ لوَبارِ

فلم يُجبه أحد من أهل الموسم إلاّ رجلٌ من مَهْرَةٍ فإنّه أعطاه ما سأل، وتحمّله معه في جماعة من قومه بأهليهم وأموالهم، فلمّا توسّطوا الرَمل طَمَست الجنّ بصرَ دُعيميص واعترتْه الصَّرْفة، فهلك هو ومن معه جميعا"[3].

وقد رأينا مثل هذا المشهد في (مرايا متشظية) أيضا. وضمن هذا التناص الداخلي، ثمّة مشهد آخر يتناصّ مرتاض فيه مع روايته السابقة، رابطا بين (عالية بنت منصور) وأمّها التي قيل أنّها جنّية (رواحة بنت سكن)، وبين (عمر) الذي قيل عن أمّه (سارة الخلوفية): "(حتّى إنّ من المتعلّمين في الزيتونيّة العليا، مَن كان يرى أمّكَ بِلقيسَ مأربٍ تجلس على عرش الشمس، ليس إلاّ. أفكان نصف أمّك إنسيّاً ونصفُها جنّيّاً؟"[4]، ليستحضر مرّة أخرى عجائبية بلقيس، في إحالتها على أصلها المتّصل بأصل أمّها.

إذا؛ تقع (الزيتونية السفلى) تحت الحقل مباشرة. وقد عرّفت بهذا الفضاء ونقلته من اللامرئي إلى المرئي ملكة الجنّ (خناتيتوس)؛ حيث أسرّت (لسارة الخلّوفية) بأسرار عالمها، وما تقاسيه من وحدة هناك، يقول الراوي : "من ذلك أنّها هي ملِكة هذه المملكة التي تقع تحت هذه الأرض قريباً من هنا. في مدينة الثَّخْشَضَار السفلى.

* الثخشضار : (فقيل معنى هذا اللفظ أنْ ليس له معنىً! لأنّ الجنّ أحياناً تتحدّث بألفاظ لا تفهمها هي أيضاً، إمّا للتعميَة، وإمّا للتوريَة، وإمّا للعبث والمكر والاستِسْخار)، الرواية، ص 17.

[1] الرواية، ص 16-17.

[2] الرواية، ص 17.

[3] أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري الأندلسي : معجم ما استُعجم من أسماء البلاد والمواضع، تحقيق :جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص 198-199.

[4] الرواية، ص 207.

لكنّ زوجها الملك غدرَها إذْ فَرِكَها. فتنتْه إحدى فتيات الجنّ الساحرات الماكرات، فلم يتردّد في هَجْرها. ثمّ الإقدامِ على تطليقها، لكي يتزوّجَ الجنّيّة الماكرة اللعوبَ التي اشترطتْ عليه أن لا تتزوّجه إلاّ إذا طلّقها. على أن يستمرّ، أثناء ذلك، استمتاعُها هي بكلّ ما كانت تَحظَى به في قصرها من خَدم وحشَم ونِعَمٍ وأموال خالصةٍ لها ولأبنائها"[1].

وأثناء توطّد العلاقة بين (سارة) و(خناتيتوس) طلبت الأخيرة منها قائلة : "...أن تتنقّلي معي، فنغوصَ في هذه الثرى معاً، حيث عاصمةُ مملكة الجأَنِّ تنتظرنا، في الزيتونيّة السّفلى. هنالكِ تعيشين معي في قصري الْمُنِيفِ الذي قلّ له المثيل بين القصور الفاخرة ممّا يُرَى. آمنةً مطمئنّةً، لا يُصيبك من طمع الإنس وأذاهم شيءٌ أبداً. أنتم الإنسُ شِرارُ النَّاتِ خَلْقاً! وأسوَؤُهُ خُلُقاً!... أخصّص لك من قصري الكبير داراً. أو أُخيّرك لتختاري ما تشائين من عجائب قصري اختياراً"[2].

نرى أنّ ملكة الجنّ تحاول بطريقة ودّية/صادقة تقديم يد العون لسارة، عن طريق تحريرها من فضائها الدنيوي، وجعلها تعيش عزيزة مكرّمة في العالم السفلي (الزيتونية السفلى). غير أنّ سارة ترفض الأمر، لتقنع بالعيش في رحاب زيتونيتها العليا، شريطة أن تتعلّم من (خناتيتوس) القراءة والكتابة. وهو ما لقّنته إيّاها في فترة وجيزة، لتصبح سارة مضرب الأمثال في العلم الثقافة. تقول (خناتيتوس) : "الأمّيّة عندنا تساوي العدمَ والفناء. والعلم كينونة وضياء"[3].

وواضح أنّ تجربة العالمين المقدّمين عن طريق (سارة وخناتيتوس) قد أثمرا لنا فضاءً عجائبيا بامتياز، وعالجا مواضيع مصيرية كالعلم والجهل، وفق رؤية راقية، تمخّضت عمّا يسمّى ب(حوار الحضارات).

على أنّ فضاء الزيتونية العليا، شهد تطوّرا كبيرا؛ حيث تغيّرت الأحوال بتقدّم الزمن، إذ: "كانت الكهرباء وصلت الزيتونيّة العليا فأصبحتْ مدينة عصريّة أنيقة. أصبحت شوارعها الواسعة تضاء بالكهرباء وتُغسَل بالماء. بعد أن كانت، كما أخبرتْك أمّك، تعيش ليالِيَ دأْداءَ. كما زُوّدت المدينة بالغاز والماء وبُني فيها مطارٌ صغير، ومرافقُ اجتماعيّة وحضاريّة عصريّة أخرى. أمست الزيتونيّة العليا غيرَ ما كانتْه ماضياً. تأسّس فيها مركز جامعيّ بدأ نور العلم يُشعّ منه إشعاعاً"[4]. وفي ضوء هذه التغيّرات كبُر (كريم) واشتدّ عوده في ظلّ رعاية والدته (سارة) له، وصار والده

[1] الرواية، ص 25.
[2] الرواية، ص 54.
[3] الرواية، ص 56.
[4] الرواية، ص 202.

(عمر) أيضا: "يصدّر الحليب إلى المشيخات الأخرى. اكتفت من مُنتجاته اللّبَنيّة ومشتقّاتها، مشيخة الزيتونيّة العليا"[1].

وعموما، فإنّ عبد الملك مرتاض في روايتيه (مرايا متشظية) و(كالسّراب)، على السّواء، قد تفنّن في نسج أفضية عجائبية خارقة من محض خياله الإبداعي السرديّ، استوحى عناصر نسجها من ثقافته التراثية العميقة ومطالعاته الحكائية القديمة، ممّا جعل أحد النقاد يحكمُ على روايته (مرايا متشظية) بأنّها "المدخل الحقيقي إلى الأدب العجائبي في الجزائر"[2]، بالنظر إلى قيامها على "بناء أسطوري خارق، عاج فيه الراوي على كلّ عجيب واستدعى كلّ غريب ممّا أتاحت له خرافات الأقدمين وأساطير الأوّلين...، لقد أفرغ مرتاض –في هذه الرواية- ثقافته التراثية العميقة وأخرج أثقال (الميثولوجيا عند العرب)، والطريف أن يسخّر كلّ تلك العجائب والغرائب ابتغاء صياغة الواقع الدموي العجيب الذي عاشته جزائر التسعينيات"[3].

وكذلك فعل أيضا في روايته الأخرى (كالسّراب) التي كان فضاء "زيتونيتها السفلى" خصوصا مركز ثِقل الخوارق والعجائب والغرائب، بما يرفع السقف الفانتاستيكي والتجريبي للكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض الذي يمكن اعتباره رائد الرواية العجائبية في الجزائر -على الأقل-، ولم نجد في أطروحة الخامسة علاوي (العجائبية في الرواية الجزائرية) ما يدعو إلى إعادة النظر في هذا الحكم.

[1] الرواية، ص 203.
[2] يوسف وغليسي : مقدمة رواية (مرايا متشظية)، ضمن الأعمال السردية الكاملة، المجلد 02، ص 05.
[3] نفسه، ص 05.

الخاتمة

في الختام انتهى البحث إلى مجموعة من النتائج التي يمكن تلخيص أهمّها في ما يأتي :

- لا يمكن للرواية أن تستغني عن فضائها المكاني، لكن الاهتمام بهذا العنصر في الدّراسات الأدبية الغربية تأخّر تأخّرا ملحوظا؛ لم يبتدئ إلاّ منذ سبعينيات القرن الماضي، أمّا الدّراسات العربية فلم يبدأ اهتمامها به إلاّ منذ الثمانينيات انطلاقا من ترجمة غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار (جماليات المكان).

- تختلف الدراسات العربية اختلافا واضحا في ترجمة مصطلح (Espace)، لكن أشهر الترجمات العربية لهذا المفهوم الأجنبي ظلّت تتراوح بين الفضاء والمكان والحيّز، وإنْ كان الفضاء أكثرها تداولا بين الدّارسين.

- تنوّعت جهود النقاد والدّارسين العرب في تعاطي مفهوم الفضاء، منطلِقة من محاولات أولى للتأسيس لجماليات المكان في النقد العربي لدى (غالب هلسا، وياسين النصير، وشاكر النابلسي، وسيزا قاسم،...) إلى حدّ محاولات لتطبيق المفاهيم الفضائية الجديدة (لدى حسن بحراوي، وحميد لحمداني، وحسن نجمي، ومحمد الماكري، ومحمد بنيس، ومحمد الصفراني،...)، إلى محاولات لتعميق مفهوم المصطلح وتعزيزه بدلالات جديدة (يمكن أن يكون مفهوم الحيّز لدى عبد الملك مرتاض خير دليل على ذلك)...

- اختلفت تقسيمات الفضاء من ناقد إلى آخر، وكان (الفضاء الدلالي) بالمفهوم الذي قدّمه جيرار جنيت، هو أقلّ الأنواع الفضائية حضورا في الكتابات النقدية العربية.

- أثبت البحث أنّه ليس صحيحا ما تسلّم به بعض الدّراسات حين تربط بين الفضاء الجغرافي وبين الرواية الواقعية ربطا آليا؛ وحين تقلّل من منسوبها الجمالي بسبب ذلك، فقد رأينا أنّ الرواية الجديدة أيضا تحتفي بالمكان الجغرافي، وتتعامل معه تعاملا جماليا جديدا، بدليل ما يفعل إبراهيم الكوني في رواياته التي تشخّص الفضاء الصحراوي وتؤسْطِره وتملؤه بالخوارق؛ فقد أقام ذلك الفضاء على أمكنة مادية محدّدة (الواحة، البئر، الحقل، البغلة البيضاء،...)، ثمّ نسج ضمن ذلك الفضاء الصحراوي الواقعي فضاءً "يوتوبيا" متخيّلا، سمّاه فضاء (واو) الذي يعكس الوطن الصحراوي الضائع أو الفردوس (التارقي) المفقود، بل المكان المثالي الموعود، أو الصحراء الفاضلة (على وزن المدينة الفاضلة)، وكما فعل محمد شكري في (الخبز الحافي)، حين أسطر مدينة طنجة، محوّلا حياته الاجتماعية الهامشية في مناكبها الجغرافية إلى فضاء "بيكارسكيٍّ" بامتياز شديد.

- كما شكّل الزمانُ بعدا جديدا للمكان (بفعل نظرية النسبية)، فقد أسهم الكرونوطوب في إبراز دلالات فضائية جديدة، وقف البحث عندها في رواية محمد الصالح الجابري (ليلة السنوات العشر)؛ حيث تكمن القيمة الجمالية للرواية في قدرة الزمن القصير على الاختزال الجميل للمكان البحري الواسع.

- تسهم القراءة (البروكسيمية) في الوقوف على دور الإحداثيات المكانية في التواصل بين الشخصيات، كما رأينا في قضية التعايش الديني المؤجّل بين سكان"عمارة الأديان" في رواية الجابري (البحر ينشر ألواحه).

- إذا كان الشعر هو الموطن الحيوي للفضاء الطباعي، فقد أثبت البحث أنّ الرواية أيضا لا تقلّ سيميائية فضائية (من هذا الجانب الطباعي) عن الشعر؛ وقد قادنا اتّخاذُ علاماتِ الفضاء الطباعي منطلقات لقراءة روايتيْ سعيد علوش وأحلام مستغانمي إلى ابتكار مصطلح جديد هو (المعارضات السردية) التي أنشأناها على منوال (المعارضات الشعرية)؛ حيث لا يمكن التعمّق في رواية "مدن السكر" لسعيد علوش إلاّ في معارضتها لرواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، ولا يمكن التعمّق في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي إلاّ في معارضتها لرواية "رصيف الأزهار لا يجيب" لمالك حداد. وفي ضبط حدود تلك المعارضات لا بدّ من الانطلاق من إشارات فضائية يحدّدها الشكل الطباعي للرواية المعارِضة.

- يشكّل التعامل الروائي مع الفضاء العجائبي ملمحا تجريبيا في الرواية المغاربية، محدود الكمّ، واسع الإمتاع، له أبعد الأثر في التكثيف التخييلي للفضاء الروائي بما يضفي عليه من خوارق وعجائب وغرائب.

وقد لاحظنا أنّ الروائي عبد الملك مرتاض هو أكبر من خاض في هذا الفضاء في ما لا يقل عن سبع روايات من رواياته (أبرزها : مرايا متشظية، وكالسّراب) مستثمرا في ذلك ثقافتَه التراثية الشعبية العميقة في عالم الخرافات والأساطير والحكايات العربية القديمة.

فقد عجّت رواياته بهذه الأفضية العجيبة (بلاد الواق واق، جبل قاف، عين وَبار، قصر عالية بنت منصور وراء السبعة بحور،...) التي تحيل إحالات مكانية قد نعثر على وجود لها في (معجم البلدان)، ولكنّها إحالات جغرافية وهمية تعمّق الفضاء الروائي التخييلي ولا تحدّده.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع)

أوّلا/ المصادر (مدوّنة البحث):

01 **الجابري محمد الصالح:** البحر ينشر ألواحه، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط02، 1980.

02 - ليلة السنوات العشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.

03 **شكري محمد:** الخبز الحافي، دار الساقي، بيروت، ط 08، 2004.

04 **علوش سعيد:** مدن السّكر، مطبعة البيضاوي، الرباط، ط01، 2009.

05 **الكوني إبراهيم :** الدمية، اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ليبيا، ط02، 2007 من وفاة الرسول!.

06 - الدنيا أيام ثلاثة، اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ليبيا، ط02، 2007 من وفاة الرسول!.

07 **مرتاض عبد الملك:** مرايا متشظية (ضمن الأعمال السردية الكاملة)، منشورات مختبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012.

08 - كالسّراب..وشيء آخر، (نسخة إلكترونية من رواية مخطوطة)

09 **مستغانمي أحلام:** ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1993.

-ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط30، 2013.

ثانيا/ المراجع العربية :

10 **أبو ديب كمال :** الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي، لبنان، ط01، 2007.

11 **أدهم علي :** بين الفلسفة والأدب، دار المعارف، مصر، 1978.

12 **أشهبون عبد الملك:** عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 2009.

13 **أفا عمر ومحمد المغراوي:** الخط المغربي –تاريخ وواقع وآفاق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط1، 2007.

14 **أنيس إبراهيم (ورفاقه):** المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط02، د.ت.

15 **بحراوي حسن:** بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط02، 2009.

16 **البكري أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز الأندلسي :** معجم ما استُعجم من أسماء البلاد والمواضع، تحقيق :جمال طلبة، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1998.

17 **بلخيري أحمد:** المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، 1999.

18 **بلعابد عبد الحق :** عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، منشورات الاختلاف-الجزائر، ط1، 2008.

19 -عنفوان الكتابة ترجمان القراءة-العتبات في المنجز الروائي العربي)، نادي أبهى الأدبي/الرياض، دار الانتشار العربي/بيروت، ط01، 2013.

20 **بن تومي اليامين، سميرة بن حبيلس :** التفاعل البروكسيمي في السرد العربي –قراءة في دوائر القرب، ابن النديم للنشر-وهران/دار الروافد الثقافية- بيروت، ط1، 2012.

21 **ابن عبد ربّه أبو عمر أحمد بن محمد الأندلسي:** العقد الفريد، شرحه وضبطه ورتّب فهارسه : إبراهيم الأبياري، قدّم له : الدكتور عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، الجزء الثالث.

22 **ابن كثير (أبو الفداء الحافظ الدمشقي) :** تفسير القرآن العظيم، طبعة جديدة منقّحة مصحّحة ومضبوطة، دار الفكر، بيروت، 2006، ج03،

23 **بنكراد سعيد :** السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 2008.

24 **بن مالك رشيد:** قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط02، 2012.

25 **ابن منظور :** لسان العرب، دار صادر، ط01، 1997.

26 **ابن هشام (أبو محمد عبد الملك) :** السيرة النبوية، تحقيق وتعليق سعيد اللحام، دار الفكر، بيروت، 2002.

27 **بنيس محمد:** الشعر العربي الحديث 3، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1996.

28 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2014.

29 -مع أصدقاء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 2012.

30 **بوشوشة بن جمعة:** اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية لطباعة والنشر والإشهار، ط01، 1999.

31 **كمال بولعسل :** رحلة أبي حامد الغرناطي-دراسة في فضاء الرحلة، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

32 **الجرجاني (علي بن محمد) :** كتاب التعريفات، تحقيق وتقديم وفهرسة إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط04، 1998.

33 **حجازي سمير سعيد :** الشامل –معجم مصطلحات فروع الأدب المعاصرة ونظريات الحضارة، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، د.ت.

34 - المتقن –معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، د.ت.

35 **حسن لطيف محمد:** الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان، دمشق، ط01، 2011.

36 **الحلو عبده :** معجم المصطلحات الفلسفية (عربي -فرنسي)، مكتبة لبنان، بيروت، ط01، 1994.

37 **حمداوي جميل:** الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن-أسسها وتطبيقاتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2016.

38 **الحموي ياقوت :** معجم البلدان، طبعة جديدة مصححة، قدم لها محمد عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2008، المجلد 7-8.

39 **خليل أحمد خليل :** معجم المصطلحات الفلسفية (عربي- فرنسي- إنجليزي)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط01، 1995.

40 **شربل داغر :** الشعرية العربية الحديثة –تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

41 **الرقيق عبد الوهاب :** في السرد- دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط01، 1998.

42 **زامل صالح :** مناهج النقد الأدبي-دراسة لمكونات الفكر النقدي في العراق، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014.

43 **زايد عبد الصمد :** المكان في الرواية العربية-الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط01، 2003.

44 **زكي أحمد باشا :** الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، قدّم له واعتنى بنشره عبد الفتاح أبو غُدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، ط03، 1995.

45 **زيتوني لطيف :** معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي – إنجليزي - فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002.

46 **السكوت حمدي:** قاموس الأدب العربي الحديث، دار الشروق، مصر، ط02، 2009.

47 **سليمان نبيل :** فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط02، 2000.

48 **اسماعيل عزوز علي :** شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، القاهرة، ط01، 2010.

49 **شبل مالك :** معجم الرموز الإسلامية- شعائر-تصوّف-حضارة، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط01، 2000.

50 **شريم جوزيف ميشال :** دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1987.

51 **الشيخ صالح يحيى:** حداثة التراث/ تراثية الحداثة –قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، دار الفائز، قسنطينة، ط1، 2009.

52 **نضال صالح :** النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2010.

53 **الصفراني محمد:** تجويد الشعر العربي الحديث، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 2011.

54 -التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي-بيروت، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2008.

55 **صليبا جميل :** المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط01، 1973.

56 **الظل حورية:** الفضاء في الرواية العربية الجديدة-مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوارد خراط نموذجا، دار نينوى، دمشق، 2011.

57 **مخلوف عامر :** توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، 2005.

58 **عبد الحميد شاكر:** التفضيل الجمالي-دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس 2001.

59 **عبيد كلود:** الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، مراجعة وتقديم : د.محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.

60 **عبيد مهدي:** جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

61 **العدواني معجب :** تشكيل المكان وظلال العتبات، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط01، 2002.

62 **العربي إسماعيل:** الصحراء الكبرى وشواطئها، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

63 **علاوي الخامسة:** العجائبية في أدب الرحلات-رحلة ابن فضلان نموذجا، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، ط01، 2011.

64 **علوش سعيد :** معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985.

65 **عمر أحمد مختار:** اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2009.

66 **العميري أمل محسن :** المكان في الشعر الأندلسي (عصر ملوك الطوائف)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط01، 2012.

67 **عناني محمد :** المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي-عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان/ مكتبة لبنان ناشرون-بيروت، 1996.

68 **الفريج هيفاء :** الوصف في القصة القصيرة السعودية، النادي الأدبي /الرياض، المركز الثقافي العربي/ بيروت، ط01، 2009.

69 **فوغالي باديس :** الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

70 **قاسم سيزا أحمد :** بناء الرواية-دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

71 **القاضي محمد (وآخرون) :** معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط01، 2010.

72 **القزويني (زكريا بن محمد بن محمود):** عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الشرق العربي، بيروت-حلب، د.ت

73 **قسومة الصادق :** طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

74 **قطوس بسام :** استراتيجيات القراءة-التأصيل والإجراء النقدي، عالم الكتب، القاهرة، ط02، 2005.

75 **الكفوي أبو البقاء :** الكليات- معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، إعداد وفهرسة : عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط02، 1998.

76 **لحمداني حميد :** بنية النص السردي –من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط03، 2000.

77 **الماكري محمد :** الشكل والخطاب-مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

78 **مبروك مراد عبد الرحمن :** جيوبوليتيكا النص الأدبي "تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2002.

79 **مرتاض عبد الملك :** أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

80 -الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2000.

81 - أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830 - 1962) – رصد لصور المقاومة في النثر الفني، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر، 2003.

82 - الألغاز الشعبية الجزائرية- دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

83 - ألف ليلة وليلة –تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

84 - القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

85 - الأمثال الشعبية الجزائرية – دراسة في الأمثال الزراعية والاقتصادية بالغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

86 - بنية الخطاب الشعري –دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986.

87 - تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيمائية مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 245.

88 - التحليل السيمائي للخطاب الشعري (تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل لبنة الجلبي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001.

89 - السبع المعلّقات (مقاربة سيميائية /أنثروبولوجية لنصوصها)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

90 - الشعر الأوّل (معالجة تاريخية رصدا وأنثروبولوجية مقاربة وسيمائية تحليلا لمطالع المعلّقات)، أكاديمية الشعر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، 2015.

91 - شعرية القص وسيمائية النص- تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، البصائر الجديدة، الجزائر، د.ت.

92 - شعرية القصيدة قصيدة القراءة-تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994.

93 - عناصر التراث الشعبي في "اللاز" –دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1987.

94 - في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

95 - قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة)، أكاديمية الشعر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتّحدة، 2010.

96 - مائة قضية وقضية (مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوّعة)، دار هومة، الجزائر، 2012.

97 - مقامات السيوطي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

98 - الميثولوجيا عند العرب- دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب/الجزائر، الدار التونسية للنشر/تونس، 1989.

99 - النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.

100 - نظام الخطاب القرآني –تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن، دار هومة، الجزائر، 2001.

101 - نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007،

102 **مرشد أحمد :** أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، 2003.

103 **المسعودي (أبو الحسن بن علي)** : مروج الذهب، معادن الجوهر، اعتنى به وراجعه كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط01، 2005.

104 **مفقودة صالح :** نصوص وأسئلة –دراسات في الأدب الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، 2002.

105 **مينة حنا** : حوارات في الكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط01، 1992.

106 **النابلسي شاكر :** جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط01، 1994.

107 **نجمي حسن:** شعرية الفضاء-المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط01، 2000.

108 **النصير ياسين:** ياسين النصير : جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى، دمشق، 1995.

109 -الرواية والمكان-دراسة المكان الروائي، دار نينوى، دمشق، 2010.

110 **نظيف رشيد :** الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط 01، 2000.

111 **الهاشمي عبد المنعم :** الألوان في القرآن الكريم، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 1990.

112 **وغليسي يوسف :** إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008،

113 - في ظلال النصوص، دار جسور، الجزائر، ط01، 2009.

114 **وهبة مجدي :** معجم مصطلحات الأدب (إنكليزي–فرنسي-عربي)، مكتبة لبنان، 1974.

115 **يقطين سعيد:** قال الراوي-البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1997.

ثالثا/ المراجع المترجمة :

116 **آرون بول (وآخرون) :** معجم المصطلحات الأدبية، تر. محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 2012.

117 **باشلار غاستون:** جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط05، 2000.

118 **بختين ميخائيل :** أشكال الزمان والمكان في الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.

119 **برنس جيرالد:** قاموس السرديات، تر. السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.

120 - المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر. عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2003.

121 **جنيت (وآخرون) :** الفضاء الروائي، تر. عبد الرحيم حُزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

122 **ديكرو أوزوالد ، جان ماري سشايفر :** القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط02، 2007.

123 **كامو ألبير:** أسطورة سيزيف، تر. أنيس زكي حسين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983.

124 **جوزيف. إ. كيسنر :** شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن احمامة، أفريقيا للشرق، المغرب، 2003.

125 **جاك موشلر، ريبول آن:** القاموس الموسوعي للتداولية، تر. مجموعة من الأساتذة والباحثين بإشراف عز الدين المجدوب، المركز الوطني للترجمة، تونس،

.2010

126 **مونقانو دومينيك :** المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر. محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

رابعا/ المراجع الأجنبية :

127 **Gérard Genette :** Figures I, Editions du Seuil

128 - Figures II, Editions du Seuil

129 - Seuils, Ed. du Seuil, 1987**.**

130 **Greimas A.J., Courtès J.:** Sémiotique –dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette livre, paris, 1993.

131 Le nouveau Littré (édition augmentée et mise a jour), éditions Garnier, paris, 2005.

132 **Picoche jacqueline:** Le Robert - Dictionnaire Etymologique du Français, Dictionnaires le Robert, paris, 1994.

133 **Rey-debove Josette:** Lexique sémiotique, puf, paris, 1979.

134 **Sillamy norbert :** Dictionnaire de la psychologie (Nouvelle édition mise a jour), Larousse, paris, 1996.

135 **Tamine J. G., Hubert M.C.:** Dictionnaire de critique littéraire, Armand colin, paris, 2004.

136 **Todorov Tzvetan :** Introduction à la littérature fantastique, Ed. du Seuil, 1970.

خامسا/ الرسائل الجامعية :

137 **بشلم منى :** شعرية الفضاء في الرواية الجديدة بالجزائر، أطروحة مقدّمة لنيل دكتوراه العلوم، جامعة قسنطينة 1، 2014-2015.

138 **بوسيس وسيلة :** دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري-قسنطينة، 2011-2012.

139 **بولعسل كمال:** شعرية الفضاء في أدب الرحلة العربي القديم، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم، قسم اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية-قسنطينة، 2012-2013.

140 **جعيرن ميهوب:** دلالة المكان في الشعر الجزائري الحديث، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة الجزائر 2، 2010-2011.

141 **خرفي محمد الصالح :** جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006.

142 **علاوي الخامسة:** العجائبية في الرواية الجزائرية، أطروحة مقدّمة لنيل دكتوراه العلوم، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية-قسنطينة، 2008 – 2009.

143 **قرورو عقيلة :** تلقي الأماكن الخاوية في القصص القرآني-سبأ نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية-قسنطينة، 2014-2015.

144 **لعريط مسعودة :** الفضاء في الرواية النسائية المغاربية-دراسة موضوعاتية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة الجزائر، 2008- 2009.

سادسا/ الدوريات :

145 **آفاق،** مجلة إتحاد كتاب المغرب، العدد 87، 2014.

146 **الثقافة،** تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، السنة 10، العدد، 56، مارس– أبريل 1980.

147 -السنة 21، العدد 114، 1997.

148 - السنة 22، العدد 115، 1997.

149 **الحياة الثقافية،** تصدرها وزارة الثقافة التونسية، العدد 209، جانفي 2010.

150 **علامات في النقد،** يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدّة، السعودية، ج 34، م 10، ديسمبر 1999.

151 **عمّان،** ثقافية شهرية تصدرها أمانة عمّان الكبرى، العدد 129، آذار، 2006.

152 - عدد 162، كانون أول 2008.

153 **مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية،** اللاذقية، المجلد 27، العدد 01، 2005.

سابعا/ المواقع الإلكترونية :

154 www.alrowaee/com

155 http://ar.m.wikipedia.org/wiki/

الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
شكر وتقدير	
إهداء	
المقدّمة.....	أ
الباب الأوّل : الفضاء المفهوم الاصطلاحي والتوظيف النقدي	
الفصل الأوّل : مفاهيم الفضاء	
أوّلا/ المفاهيم اللغوية والاصطلاحية للفضاء ومرادفاته الدلالية.....	8
1. مفهوم (Espace) لغة واصطلاحا	8
2. ترجمة المصطلح إلى العربية.....	12
أ. الفضاء	12
ب. المكان.....	21
ج. الحيّز	28
3. أشكال الفضاء الأدبي.....	31
ثانيا/ مقولات الفضاء وآليات القراءة الفضائية.....	34
أ. التقاطبات المكانية	35
ب. الفضاء الزمكاني أو	36

الكرونوطوب.....
ج. علم المكان أو البروكسيميكا..... 38

الفصل الثاني : الممارسات الفضائية في النقد العربي المعاصر

أوّلا/ جهود التأسيس النقدي لجماليات المكان..... 41
ثانيا/ الجهود العربية في تطبيق المفاهيم الفضائية الجديدة..... 49
1. مفهوم التقاطبات المكانية لدى حسن بحراوي..... 49
2. تطبيقات كرونوطوبية 52
3. مفهوم البروكسيميكا لدى اليامين بن التومي وسميرة بن حبيلس..... 54
4. مفهوم الجيوبوليتيكا لدى مراد مبروك..... 58
5. الجهود النقدية العربية في مجال الاشتغال الفضائي في الكتابة الشعرية.. 60
ثالثا/ الجهود العربية في إثراء مفاهيم المصطلح (الحيّز عند عبد الملك مرتاض نموذجا) 65
.....

الباب الثاني : أشكال الفضاء في الرواية المغاربية
ـدراسة تطبيقيةـ

الفصل الأوّل : الفضاء الجغرافي

أوّلا/ الفضاء الصحراوي في رواية "الدمية" لإبراهيم الكوني 94
.....

1. أمكنة الفضاء الصحراوي 96
أ. فضاء الواحة 96
.....
ب. المعبد 98
.....
ج. سوق الحدادين 102
د. الصحراء /المنفى 103
.....
2. كرونوطوبية الفضاء في رواية 107
"الدمية".....
3. المشهد السردي في 109
"الدمية".....
4. الفضاء والوصف في رواية 116
"الدمية".....
4. 1. وظائف 117
الوصف.....
أ.الوظيفة الواقعية /الإيهامية 117
.....
ب.الوظيفة الجمالية..... 119
ج.الوظيفة الرمزية 119
.....
4. 2. شجرة الوصف في "الدمية" 120
.....
ثانيا/ فضاء "واو" : الوطن الضائع وأسطورة الفردوس الصحراوي المفقود 123
في رواية "الدنيا أيام ثلاثة" لإبراهيم الكوني .....
ثالثا/ فضاء البّر والبحر في رواية "البحر ينشر ألواحه" لمحمد صالح الجابري
انفتاح البحر وانغلاق البّر (عمارة الأديان).. وبروكسيمية التّعايش المؤجّل 132

.....

1.الأماكن المغلقة 135

2.الأماكن المفتوحة 139

رابعا/ الفضاء البحري في رواية "ليلة السنوات العشر" لمحمد صالح الجابري

اختصار الزمان (السنوات العشر) في المكان (شاطئ بنزرت) 143

.....

خامسا/ فضاء البيكارسك - طنجة/جغرافيا المهمّشين في رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري 146

.....

1/المقهى..... 148

...

2/الحي الشعبي 150

3/بيوت الدعارة 151

.....

الفصل الثاني: الفضاء الطباعي

أوّلا/ الفضاء الطباعي في رواية (مدن السكر) لسعيد علوش..... 154

1. الفضاء الاستهلالي..... 154

2. فضاء العنوان 160

.....

3. فضاء اللّوحات المصاحبة والتشكيل الكتابي..... 164

أ. لوحة الغلاف - دلالات الشكل السيزيفي وسيميائية اللّون الأصفر 164

.....

ب. بيانات النشر 171

ج. الكتابة العمودية 172
د. التفضية الطباعية لفصول الرواية 178
.....
هـ. التشكيل البصري وعلامات الترقيم 182
.....
و. أفضية طباعية متفرّقة (لغات، أرقام،...) 185
.....
ثانيا/ الفضاء الطباعي في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي 191
.....
1.فضاء الغلاف الخارجي 192
.....
2. فضاء الإهداء 198
.....
3. لعبة الأبيض والأسود 202
.....

الفصل الثالث : الفضاء العجائبي

أوّلا/ عجائبية الوهم الجغرافي في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض
خوارق مملكة العدم وروابيها السّبع في الواقع السياسي 209
الجزائري.....
1. الأفضية العجيبة : 210
أ. جبل قاف 211
ب. عين 213
وبار.....
ج. بلاد الواق واق 216
.....
د. الكهف العجيب / كهف الظلمات 217
هـ. قصر عالية بنت 221
منصور.....

و. الروابي السبع وسيميائية ألوانها 224
ز. مملكة العدم 237
2. عجائبية الرقم 7 239
3. التقاطبات المكانية في "مرايا متشظية" 240
ثانيا/ عوالم الجنّ وعجائبية الفضاء "الزيتوني" في رواية (كالسّراب...وشيءٌ آخر) لعبد الملك مرتاض 245
1. البئر العجيبة 247
2. الزيتونية العليا 253
3. الزيتونية السفلى 259
الخاتمة 264
قائمة المصادر والمراجع 268
الفهرس 284

الملخص

تنطلق هذه الأطروحة الموسومة بـ: "تجليات الفضاء في الرواية المغاربية" من إيمانها المنهجي بأن الدراسات السردية الحديثة في اتجاهيها المختلفين: السيميائيات السردية، والسرديات البنيوية قد همشت عنصر الفضاء، في غمرة اهتمامها بعناصر سردية جديدة كالموضوعات والوظائف والحوافر لدى الاتجاه الأول والزمن والصوت والصيغة لدى الاتجاه الثاني،ولم تترك مجالا لدراسة الفضاء إلا في ثنايا الحديث عن بعض التقنيات السردية، وعلى رأسها تقنية الوصف تحديدا.

من هذا المنطلق، يسعى البحث إلى مقاربة مفهوم الفضاء مقاربة نظرية عبر باب أول بفصلين اثنين: يتناول الأول مفاهيم الفضاء في اللغة والاصطلاح، والثاني تشغيل الفضاء في الدراسات السردية العربية، ثم مقاربة تطبيقية تتناول أشهر الأنواع الفضائية في الرواية المغاربية، عبر باب ثان يتكوّن من ثلاثة فصول (الفضاء الطباعي، الفضاء الجغرافي، الفضاء العجائبي)، أمّا مدونة البحث فتتشكل من تسع روايات لروائيين معروفين مغاربيا وعربيا، أمثال: إبراهيم الكوني(الدمية، الدنيا أيام ثلاثة)، وسعيد علوش(مدن السكر)، وأحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد)، ومحمد الصالح الجابري(ليلة السنوات العشر، البحر ينشر ألواحه)، وعبد الملك مرتاض(مرايا متشظية، كالسراب...)،ومحمد شكري(الخبز الحافي). يحاول البحث أن يقبض على خصوصياتها الفضائية، من خلال بعض الآليات النقدية التي تروّج في الدراسات السردية المعاصرة ومفهوم التقاطبات المكانية ومفهوم علم الدلالات المكانية...

الكلمات المفتاحية: الفضاء، السرديات، الرواية المغاربية، البروكسيميكا، العجائبي، الاستقطاب، السيميائيات.

Résumé

Cette thèse intitulée: "**Les manifestations de l'espace dans le roman Maghrébin** "s'engage à partir de sa foi systématique que les études narratives modernes dans ses deux tendances : la sémiotique narrative, et la narratologie structuraliste ont marginalisé la composante spatiale, au milieu de son intérêt pour de nouveaux éléments narratifs tels que les thèmes, les fonctions et les motifs dans la première tendance. Et le temps, la voix et le mode dans la seconde tendance, et ils n'ont pas laissé d'opportunité pour l'étude de l'espace, sauf dans le cadre de quelques-unes des techniques narratives, en particulier la technique de la description.

Et à partir de ce sens, cette recherche vise à aborder le concept de l'espace comme une approche théorique à travers une première partie divisée en deux chapitres: le premier porte sur les concepts de l'espace dans le langage et la terminologie, et la seconde porte sur la manipulation de l'espace dans les études narratives arabes, puis une approche pratique qui traite les espèces les plus populaires de l'espace dans le roman Maghrébin, à travers une deuxième partie qui est composée de trois chapitres (l'espace typographique, l'espace géographique et l'espace fantastique).

tandis que le corpus de cette recherche est composé de neuf romans de romanciers célèbres dans le Maghreb et le monde arabe, tels que: Ibrahim Al-KouniEddoumia(la poupée) Eddouniaayyamountalata, (Trois jours telle estla vie), et SaidAlloushMoudounessoukar, (Villes du sucre) et AhlemMostaghanemidakirat el- jassed(la mémoire du corps), et Mohammed Saleh Al Jabri: Leylatessanawat el Ashr , El bahr yanshouroAlwahahou (la nuit de dix ans), (la mer scie ses planches), Abdelmalek MortadMarayamoutashadhiakaessarab (Miroirsfragmentés comme un mirage) Mohamed Choukri El khobzelhafi (pour le pain seul) etc .....

Cette recherche tente de cerner les spécificités de l'espace, à travers quelques-uns des mécanismes critiques essentiels qui sont promu dans les études narratives contemporaines, comme le concept des (polarités spatiales) et le concept de (proxémique).

Mots clés: espace, narratologie, le roman Maghrébin, proxémique, fantastique, la polarisation, la Sémiotique.

Abstract

This thesis entitled: "The manifestations of space in the novel from the Maghreb" starts up from it systematic faith that modern narrative studies in its twodifferent tendencies : the narrative semiotics, and the structuralist narratology has marginalized the space component, in the midst of its interest in a new narrative elements such as themes, functions, and motifs in the first tendency and time, voice and mood in the second tendency, and they did not leave an area for the study of space, but in the course of talking about some of the narrative techniques, especially the technical description precisely.

And from that sense, this research seeks to approach the concept of space as a theoretical approach through a first part in two chapters: the first deals with space concepts in language and terminology, and the second with the of space in the arab narrative studies, and practical approach that deals the most popular species of space in the North African novel, through a second part consisted of three chapters (the typographical space, the geographical space, and the fantastic space)

while the corpus of this research is composed of nine novels of famous novelists in North Africa and the Arab world, such as: Ibrahim Al-KouniEddoumia, (the doll), three days islife), and Said AlloushMoudounessoukar, (Cities sugar) and AhlemMostaghanemi (dakirat el- jassed), and Mohammed Saleh Al Jabri: Leylatessanawat el Ashr El bahryanshouroAlwahahou (The night of ten years, the sea saws its planks), AbdelmalekMortadMarayamoutashadhiakaessarab (fragmented Mirrors as a mirage) Mohamed Choukri El khobzelhafi (for bread alone) etc.....

This research tries to catch on the specificities of the space, through some of the critical mechanisms that is promoted in the contemporary narrative studies such as the concept of (spatial polarities) and the concept of (proxemics).

Key words : space, narratology, the novel Maghriben, proxemics, fantastic, polarization, semiotics