

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث
العلمي

جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية
المكان في الرواية
الحداثيّة

رسالة مقدمة لنيل شهادة
الدكتوراه
تخصص: النقد الأدبي الحديث
والمعاصر

إعداد الطالب: عبد الله شطاح

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية
الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث
العلمي

جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية
المكان في الرواية
الحداثيّة

رسالة مقدمة لنيل شهادة
الدكتوراه
تخصص: النقد الأدبي الحديث
والمعاصر

إعداد الطالب:
إشراف الأستاذ:
عبد الله شطاح
د. علي ملاحي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية
الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث
العلمي

جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية
المكان في الرواية
الجزائرية

رسالة مقدمة لنيل شهادة
الدكتوراه
تخصص: النقد الأدبي الحديث
والمعاصر

إعداد الطالب:
إشراف الأستاذ:
عبد الله شطاح
د. علي ملاحي

أعضاء لجنة المناقشة

أ. د.
.....
.....

رئيسا

أ. د.
.....
.....

مقررا

أ. د.

.

عضو ا

أ. د.

.

عضو ا

أ. د.

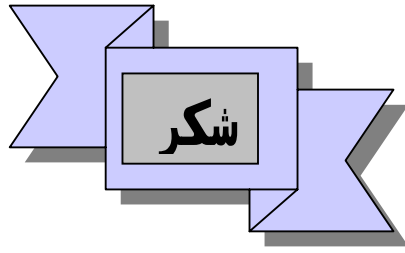
.

عضو ا

أ. د.

.

عضو ا



إلى أستاذي، ومعلمي الأكبر،
والأخ الذي لم يكن لي، الدكتور
علي ملاحي الذي تعلمت الكثير
منه، ومازلت أتعلم، وأجد نفسي
عاجزا عن التعبير له عن حجم
الامتنان، والعرفان الذي أكنه
له لما أسداه لي من توجيه، و
نصح، ودفع إلى إنجاز البحث بحزم
الأب ورفقه معا .

إلى الأستاذ الدكتور واسيني
الأعرج الذي كان يتواضع تواضعا
جما لأسئلي اللحوة واللجوجة
معا حول عالمه الروائي الذي
كنت أناقش تفاصيله معه، ولم
يبخل علي أبدا بالتوجيهات التي
أثرت البحث وحصرت مجال تحركه .

إلى جميع الأستاذة الكرام
بجامعة الجزائر الذين تعلمت من
علمهم وخلقهم الشيء
الكثير، وأخص منهم الأستاذين
الفاضلين عبد القادر بوزيدة
ولخضر جمعي، وإني لأذكر كيف كنت

أفاجئ الأول بالأسئلة المستعصية
في أروقة الجامعة، وكيف كان يجيبني
متفضلاً بعلم وتواضع جمين .

إلى والدي المرحوم الذي
حرمته فرحته بي طفلاً ويافعاً،
وإلى والدتي الكريمة التي كانت لي
بدعواتها سنداً وعوناً وعزاء لا
نهاية له، أسأل الله أن يمد في
عمرها .

إلى زوجتي الكريمة التي تحملت
صابرة عناء إنجاز هذا البحث ولم
تدخر شيئاً لراحتي، وإلى ولديّ،
وهب وملاك، رياحين العمر.

إلى كل الزملاء والزميلات من
جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف
الذين لم يبخلوا بما عندهم من
مساعدة وعطف ومودة وإخلاص،
وأخص بالذكر منهم الأستاذ عبد
القادر قدار والأستاذة الكريمة
ميمون سهيلة .

إلى هؤلاء جميعاً، أدين بخير ما
في هذا البحث، وأرجو ألا يكون
خيراً ضئيلاً.

وإليّ وحدي تعود جميع المثالب،
وأتمنى ألا تكون لا تغتفر.

مقدم ة

يتوجه هذا البحث إلى
استكشاف العلاقة التي تنسجها
الفضاءات عموماً، والأمكنة
خصوصاً، مع النصوص الروائية
ومكوناتها الأخرى من شخصيات
ووجهة نظر و عنصر الوصف
وآلياته في الاضطلاع بدور
جوهري في توصيف الفضاء .

ويطمح هذا البحث إلى
تعرف أبعاد مجموعة من الفروض
التي تحيط بالعلاقة التي
انتسجتها المدونة التي
اشتغلنا عليها مع فضاء
مأزوم على كل المستويات،
ونعني به فضاء (العشرية
السوداء) في الجزائر.

وتساءلنا، تأسيساً
لفرضيات البحث الأولى، عن
إمكان ملاحظة أي شكل من
أشكال التبادل الجدلي، وتأثراً
وتأثيراً بين الفضائين،

الروائي/الفني و المرجعي/واقع
الأزمة، أو أي شكل من أشكال
الموازاة بينهما، و محاولة
تفهم مبررات الموازنة أو
المفارقة وخلفياتها الفلسفية
أو الجمالية .

وتتعلق هذه الفروض من
جانب آخر، بما يمكن ملاحظته من
خصوصية الأمكنة المرجعية التي
أثتت بها النصوص سرودها، بما
يجعلها حافلة بملابسات تتقاطع
مع السياسي والاجتماعي
والإيدلوجي وكل التيارات التي
اصطرعت عليها فجعلت منه
مكانا مأزوما إلى أبعد
الحدود .

وإذا كان هذا البحث كما
يشير عنوانه، يستقطب العنصر
المكاني ليلج منه إلى فضاءات
النصوص، فبالركون إلى الدرس
النقدي الحديث و المعاصر الذي
توجه إلى الاهتمام ببنية النص
ذاته لا سيما مع البنيوية
والأسلوبية والسيميوطيقا،

ومع ذلك، أو من أجل، انخازت
القراءة في اختيار أدواتها إلى
العنصر المكاني لأنه، بحكم
طبيعته القائمة على ثنائية
الفني والمرجعي، يلزم بالانطلاق
من النص إلى ما هو خارجه،
ويتيح نوعاً من الحرية
القرائية والتأويلية
المتطلعة إلى مناوشة المعنى،
وهو التوجه الذي قامت عليه
قراءات أهم النقاد الذين
توسلوا المكانية وأدواتها في
مقاربة النصوص، وجدنا ذلك
عند ميخائيل باختين خصوصاً في
كتابه (أشكال الزمان
والمكان في الرواية) و
(شعرية دوستوفسكي) وجورج
بولي في كتابه (l'espase proustien) وجين
ويسجربر في كتابه (L'espase
romanesque) وغيرهم ممن أثبتنا في
الإحالة استعارتنا لأهم
مقولاتهم .

من هذه الدراسات وغيرها،
كوّن البحث لنفسه منهجاً يقوم

أساسا على اعتبار النص هو
الذي يحدد، وبشكل أساسي،
طريقة التعامل معه، و يوجه
أسلوب اقتحام المناطق المؤدية
إلى العمق، ولم يكن ذلك سهلا
لسببين رئيسيين، يتعلق الأول
بالمتن النظري الذي تعرفنا
عليه عند النقاد الغربيين،
وتعرفنا على طرائق تفعيله
عند النقاد العرب، وهو متن
على الرغم من غناه النظري
وتنوع أساليب تعامله مع
النصوص، فإنه لم يفدنا في ضبط
منهج قادر على استقراء
شعرية المكان وفق آلية محددة،
فعمدنا إلى اصطناع أهم
المقولات التي جاءت بها مكانية
باختين و بولي وفيليب هامون و
ويسجربر، مع الاستفادة من
الأدوات الإجرائية التي تتداخل
مع قضايا المكان والتي أمدتنا
بها المناهج الأخرى كالمنهج
الواقعي والمنهج البنيوي
التوليدي والبنيوية و

السرديات وغيرها ، وإن كان
استخدام هذه الإسهامات
بوصفها أدوات إجرائية جزئية
فحسب، حرصا على التزام
الخيار المنهجي القائم على
المكانية بالرجة الأولى .

ويتعلق السبب الثاني
باتساع المادة الروائية
المتعلقة بالمرحلة المحددة في
عنوان البحث، وبندرة
الدراسات التي تناولت أدب
هذه المرحلة في شموليته كظاهرة
لها خصوصيتها المضمونية
والشكلية بالتأكيد، وإذا
كنا في سعيينا إلى ملمة أطراف
المكانية وأدواتها الإجرائية
سائرين على أرض مأهولة، فقد
كنا في تلمسنا لسبيلنا إلى
مقاربة الظاهرة نسير على أرض
بكر تماما .

من أجل ذلك توجه البحث
إلى انتقاء مادته الاختبارية
بتحسس النصوص التي تمتعت
بالتعبير المتميز أصالة وغني

عن شرطية المرحلة القاسية ،
فتجاوز في ضبط مدونة العمل
النصوص التي غلب عليها
التسرع التوثيقي والرغبة
الابتدائية في التنديد
والإدانة ، وقد صدرنا في حكمنا
الانتقائي كله عن عنصر المكان
الذي كان فاصلا في تحديد نصوص
المتن بالنظر إلى التعامل
المتميز معه .

لقد بدأ البحث، بهذه
الأدوات وبالفروض والتساؤلات
التي انطلق منها لتناول
ظاهرة الرواية الجزائية خلال
مرحلة التسعينيات، بالاستناد
أساسا إلى إجراءات المكانية
وآلياتها، بتوجه تمهيدي،
تأسيسي، تأسيلي للباب الأول،
حول مفهوم المكانية والأدوات
التي يتيحها وخصوصا
التقاطبات المكانية وقدرتها
على كشف التّبين المكاني
للنصوص، ثم تعرضنا للخلط
الذي وقت فيه بعض الدراسات

العربية بين المكان والفضاء
وحاولنا ضبط الحدود بين
المفهومين في التوجه الذي عبرنا
عنه في التوجه من الفضاء إلى
المكان .

واستكمالاً لهذا التوجه
التمهيدي التأسيسي،
التأصيلي، خصص البحث الفصل
الأول لبحث شؤون المكانية التي
رصدنا فيها الفروق الجوهرية
بين المكان مطلقاً وبينه وهو
ينصرف عن المرجع إلى آفاق
التخيل الفني متوقفين عند
الجدل القائم بين الواقع
والتخيل ومعظم الأسئلة التي
يطرحها والتي تتقاطع مع
المكان المتحول من مرجعيته إلى
فضاء النص.

وفي الفصل الثاني انصرفنا
إلى استكمال إجراءات المكانية
ببحث تعالقاتها مع آليات
الوصف التي يتم عبرها تقديم
المكان والتي لا تأتي إلا عبر
وجهة نظر متفرعة إلى موضوعية

أو ذاتية أو مركبة ، وكيف
تمكن عبر اختيار التشذير من
عزل المقاطع الوصفية المكانية
وتسهيل فرز مكوناتها الإحالية
والتخييلية .

وفي الباب الثاني، توجه
البحث عبر فصول ثلاثة ، إلى
الاشتغال عبر المكانية المبسطة
في الباب الأول ، إلى مقارنة
الرواية التسعينية في
شموليتها أولا ، في تمهيد
صرفناه إلى تتبع ملامح
الاستعجال في كتابة الراهن
المحلي ، و مقارنة الحدود
الفاصلة بين الهاجس التوثيقي
والملمح التخيلي ، ثم عمدنا
إلى تطبيق الخلفية النظرية
والإجرائية التي انطلقنا منها
على رواية (الشمعة
والدهاليز) للطاهر وطار التي
ابتدأنا مقاربتها على ضوء
مفهوم التقاطعات المكانية
الذي وجدناه أقدر من غيره
على استنطاق محمولات النص

الإيديولوجية التي بنيت
تقاطبيا على مجمل السيرة
السردية ، وتتبعنا تشكيلات
المكان الواقعي الذي لم يخل من
الفانتاستيكية والتعجيب
والأسطورة حيناً والفوتوغرافية
حيناً آخر .

وكرس البحث الفصل
الثاني لمقاربة أمكنة
الطفولة وإكراهات المتخيل
الاسترجاعي في رواية (ذاكرة
الماء) لواسيني الأعرج ، التي
واجهت القراءة بتمويه تجنيسي
تردد بين الرواية والسيرة
الذاتية والتخيل الذاتي ،
بما جعل أمكنتها تتميز
باسترجاع أمكنة الطفولة
خصوصاً ، وهو ما جعلنا نتوقف
طويلاً عند إشكالية التجنيس
حرصاً على التأسيس لوجهة
التصنيف لأمكنة النص .

أما الفصل الثالث
والأخير فقد توجه إلى استقراء
التحولات المكانية التي ضجت بها

رواية (ذاكرة الماء) التي
عمدت إلى قراءة فضاء الأزمة
قراءة مكانية عبر رصد حركية
الإيديولوجيا، والمراحل
التاريخية التي عبرتها الذاكرة
التي استندت، أغلب الوقت،
على آلية الاسترجاع دون أن
تغفل التوجه إلى أمكنة
الواقع المرهن عبر امكنة
الألفة والعداء والحياد والملاذ

و في الخاتمة أجمل البحث ما
توصل إليه من نتائج حول
فروضة وتساؤلاته الأولى، و
أشار إلى بعض الثغرات التي لا
تزال قائمة في بحثه .
وأخيرا أرجو أن أكون قد
وفقت في الإجابة عن التساؤلات
التي ابتدأت كهاجس، ثم اختمرت
لتصير رغبة في بحث علمي يحصر
الإشكاليات، ويجتهد في صياغة
الأجوبة التي أزال جانباً من
الغموض، أو على الأقل أثارت

بدورها أسئلة لا تقل في
اجتهاديتها عن الأجوبة .

الباب الأول: شعرية المكان الروائي.

1 . تمهيد:
إشكالية المفهوم / الفضاء أم
المكان؟ .

2 . الفصل
الأول: المكان الروائي، الإطار
والأنواع والوظائف.

3 . الفصل
الثاني: تعالق المكان
والمكونات النصية .

1.

تمهيد . إشكالية المفهوم /
الفضاء أم المكان؟ .

1. 1.

حول المفهوم والمنهج .
1. 2. إجرائية
التقاطعات المكانية .
1. 3. الفضاء
الروائي .

1. 4.

من الفضاء إلى المكان .

1.1. حول المفهوم والمنهج .

ظل مفهوم الفضاء أحد
أعقد المفاهيم التي واجهها
النقد العربي المعاصر، أعقد

بغموضه وبتضارب دلالاته
واعتيام حدوده واختلاف
اتجاهات الدارسين في التعامل
معه أو الاشتغال عليه ، وقد
ظل حيناً من الدهر لايلتفت
إليه ولا يعبأ به ، إما
استهانة بشأنه ، أو جهلا
بحضوره المدهش في الدراسات
الغربية التي كان لها الفضل
الأول في اجتراف المفهوم ،
واستغلال طاقاته الإجرائية في
النقد الروائي خصوصاً ، منذ
أن أرسى خلفيته الفلسفية
الفيلسوف الفرنسي غاستون
باشلار بكتابه الرائد في هذا
المجال : (شعرية الفضاء) ¹ .
ومنذ ذلك الحين ، تطورت
الدراسات التي جعلت الفضاء
رائدها ، لأنه صار ، كما قال

1. Gaston BACHLARD. la poétique de l'espace. Ed. puf, Paris/ 1957

2. G.N.FISCHER : La Psycho-sociologie de l'espace, Ed : P.U.F, Paris, 1981

ج.ن، **فيشر:** " منذ سنوات عديدة، ينهد لأن يصبح أحد المفاهيم المركزية في بحوث العلوم الإنسانية. " ²، وهو تطور أثرى البحث في شؤونه المفاهيمية والإجرائية من جهة، وتداخله مع الكائن والمحيط بمختلف أبعاده النفسية والسوسيوقافية من جهة أخرى، بحيث أصبح الوعي به يشكل أحد مكونات الوعي بشرط الكتابة جماليا وتكوينيا، وجودا وذاكرة وهوية، أصبح الوعي بالفضاء وعيا بأنطولوجيا الكائن ووجوده المهدد على حافة العالم المفتوح على جميع الاحتمالات حتى أشدها تشاؤما .

أما الخطاب النقدي العربي، فقد بادر إلى تدارك تخلفه في الاشتغال على المكون الفضائي، عندما انتبه إلى خطورة المفهوم الوافد مع

الترجمة التي أنجزها غالب هلسا¹ لكتاب غاستون باشلار الذي سلفت الإشارة إليه، فاتحا بذلك الباب أمام مجموعة من المقاربات الجادة، التي استغلت الإمكانيات التحليلية الهائلة التي يوفرها المكون الفضائي، لا سيما وقد واكب توجه الاهتمام النقدي إلى بنية النص ذاته، مع البنيوية والأسلوبية والسيميوطيقا، على الرغم من كون طبيعة المفهوم لا تركز إلى النصية بقدر ما تحفز على الانفتاح على الخارج، وهو الأسلوب الذي اعتمده م. باختين²، الذي يعد

1. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة / 1984، ط/2، بيروت/ لبنان .

2. انظر كتبه:

* أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات

وزارة الثقافة، سنة/1990، ط/1. دمشق/

سوريا .

* شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف

التكريتي، دار توبقال للنشر، سنة/1986، الدار البيضاء/المغرب.

3. أهم الأعمال التي تعاملت بأصالة تنظرية وتطبيقية مع المفهوم، حسب ما أمكننا التعرف عليه، هي:

رياديا في الكتابة عن الفضاء وعلاقته ببنية الرواية . وفي هذا السياق، لا نريد أن نقف عند كل قراءة لنحصى عليها منهجها أو مذهبها، وهو ما رأيناه يتكرر بصورة ملفتة للانتباه في أغلب المراجع التي توقفنا عندها¹ ونحن نسعى إلى تكوين صورة إجمالية عن موقف الخطاب النقدي العربي من هذا المفهوم الجديد، لأن ذلك لن يزيد، في اعتبارنا، أي مفهمة ضرورية لإضاءة كافة جوانب

* بنية الشكل الروائي، حسن مجراوي، المركز لثقافي العربي، سنة /، 1990، ط/1، بيروت/الدار البيضاء .

* بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حميد حمداني، المركز الثقافي العربي، سنة /1991، ط/1. بيروت/الدار البيضاء .

* شعرية الفضاء، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، سنة 2000، ط/1، بيروت/الدار البيضاء .

* شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مؤسسة الإمامة الصحفية الرياض/السعودية، سنة /1421، ط/1.

* قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات، القاهرة، سنة /1997، ط/1.

المفهوم التي تلزمنا لخوض تجربة
استكشاف هوية الفضاء في المتن
الذي رصدناه للعرض على أهم
المقولات المستبصرة بالعلائقية
الفضائية، في القراءة
والمساءلة والمغامرة في سراديب
النص، لا سيما وأن الأسئلة
الجوهرية التي تطرحها قضايا
الفضاء ما تزال ممسكة بخناق
الممارسة الأدبية، كتابة
وتنظيرا، أسئلة تقع في العمق
من سيورة المتن الروائي
العربي عموما، وفي قلب
الممارسة الأدبية خصوصا: ما
هو الفضاء الأدبي؟ ما هو
الفضاء الروائي؟ ما هي قيمة
الفضاء في الكتابة الروائية
؟ كيف يكتب الأدب العربي
فضاءه؟ كيف يتعامل الكاتب
العربي مع الفضاء؟ هل عنده
وعي ما بإشكالية الوعي
الفضائي؟ وما هي أبعاد ذلك
الوعي؟ ما موقف النقد الأدبي
أصلا بالوضعية الإشكالية

لتمظهرات الفضاء الروائي؟
وحتى بعد ملزمة الإجابة عن هذه
الأسئلة، سنجد أنفسنا في
مواجهة سؤال عملي لا يقل تحديا
عن الأسئلة السابقة، وهو
السؤال الذي صاغه حسن **بحراوي**
في خاتمة بحثه النظري الهام عن
الفضاء، بقوله: "علينا أن
نطرح سؤالاً أساسياً طالما شغل
بال الباحثين في نقد الرواية
وشعريتها. وهو سؤال جوهرى
بمعنى الكلمة لأنه سيطرح
الإشكال الأكثر تعقيداً دائماً
والذي يتمثل في الكيفية التي
سنتعامل بها مع كل هذه
المعطيات والتراكبات النظرية
التي تضعها شعرية المكان في
متناولنا، وأكثر من ذلك كيف
يمكننا أن نجعلها في خدمة
التحليل النصي للفضاء ونختص
خصوصيتها لفائدة التأويل
والاستدلال".¹

1. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، مرجع
سابق، ص: 38.

هذه بعض الأسئلة التي
يطرحها الانشغال الفضائي في
الكتابة، أسئلة تتعالق مع
محمل الانشغالات التي تكيف
الوعي بالفضاء الذي شكل على
الدوام " محايثا للعالم
"²، يحرض على مساءلة الوعي
به، لأنه وعي بأسئلة التاريخ
والجغرافيا والفكر والواقع
المعيش، مساءلة اختراق الفضاء
المحيط للأفراد، للأشياء
والكائنات، للمفاهيم
المتعلقة بالتراتبية
الاجتماعية والوجودية
والوجدانية، مفاهيم متأصلة
في جذور الفكر البشري كما
نبهت الدراسات
الأنثروبولوجية إلى ذلك، وإلى
مدى تكيف الفضاء لسلوكات
الأفراد والجماعات ومدى

J.ALEGRIA et autres : L'espace et le
temps aujourd'hui, Ed : Seuil, Paris,
1983 .P :07

هيكلته لمعظم المفاهيم التي
تحكم شبكتها القيمية
ومنظومتها الأخلاقية، هذه
الأخيرة التي تتحول إلى لغة
فضائية قادرة على البوح
بخصوصيات
والايدولوجيا السارية في
أوصاله، ثم إن " فعل
الكينونة، والإبداع، ليس في
العمق سوى، إدراك لمقاييس
الفضاء ومكانته الحقيقية.
1"

لا يمكن، في هذا السياق،
تجاوز الخصوبة الإجرائية
المذهلة التي تمكن يوري **لوتمان**²
من إلحاقها بما عرف بلغة
العلاقات الفضائية التي صاغ

1. مؤلف جماعي: La poétique de L'espace dans la littérature arabe moderne
Presses Sorbonne Nouvelle. بدون تاريخ، ص: 08.

2. Youri LOTMAN. la structure du texte artistique. Tr. anne JOURNIER, Ed : Gallimard, 1973

3. انظر ذلك أيضا في: JEAN WEISGERBER : L'espace Romanesque, ED : L'age D'homme, Lausanne 1978
ص: 15.

من خلالها نظرية متكاملة ، عبر
استقراء الدلالات الفضائية
لمجموعة من المفاهيم التي تبين
كثيرا من النماذج الثقافية
والسياسية والدينية ، دون أن
يظهر عليها أي أثر للأبعاد
المادية ذات الأصل الفضائي،
وسماها التقاطبات المكانية
واعتبرها من الوسائل التي لا
مصرف عنها للتعرف عن
الواقع ،
الأعلى / الأسفل ،
اليمن / اليسار ، الأدنى / الأبعد ،
المحدود / اللا محدود ، السماء
/ الأرض ، الدونية / الراقية ،
تقدم بوضوح نماذج إيديولوجية
عن نماذج ثقافية ، تعمل على
تمثيل حركة الكائن وفاعليته
الجسدية / الفيزيائية ،
والفكرية ، ونظرا لتغلغل هذه
المفاهيم في اللا شعور ، يعمد
الكائن إلى التفضية ،
وإسقاطها على ممارساته
اليومية ، محملا إياها قدرا من

الكثافة والإيجاء برأسماله
الرمزي³ .

تصبغ التقاطبات
المكانية، التي سنفرد
إجرائيتها بمبحث خاص عن
طبيعتها المادية، بعدا بصريا
على أكثر المفاهيم تجريدا، من
قبيل الأعلى/ الأسفل، أو
اليمن/ اليسار، وتتضمن
بماديتها نسقا تصوريا من
أنساق الجماعة أو جانبا من
جوانب الرؤيا عند كاتب ما،
بالإضافة إلى كونها وسيلة من
وسائل التواصل بين أفراد
المجتمع، حيث " إن التصورات
الفيزيائية مثل فوق - تحت،
وداخل - خارج،... الخ، تعد
أساسية في النسق التصوري
للفرد وبدونها لا يتمكن من
الاشتغال، كأن ن فكر أو
نتواصل. " ¹ .

1. الاستعارات التي نغيا بها، جورج لا يكوف ومارك
جونسن، ترجمة: عبد الحميد جحفة، دار توبقال، الدار

البيضاء/ المغرب، سنة 1996، ط1، ص: 81.

2. شعريّة الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 33.

و على هذا الأساس، يمكن القول بأن " تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء ".²، إذ يلعب دورا حيويا في جميع العمليات المتحفزة بالمتن شرحا وتفسيرا، ومن ثم يستلزم تحديده كمفهوم نقدي، سوسيولوجي، سيكولوجي، بنيوي، وتفعيله في كشف الوعي بالفضاء كتمهيد لنقد الوعي باعتبار العلاقة بينهما علاقة جدلية قائمة على تبادل التأثير في الاتجاهين .

سيظل انشغالنا المركزي في جميع مراحل هذه القراءة، هو بحث أشكال ذلك الوعي في مستوييه: الأدبي والفكري، ونقصد بالفكري، الوعي بالعلائق التي ينسجها الفضاء النصي، بما هو كيان لغوي، مع الواقع كمعطى مادي، أي الارتقاء بكتابة الفضاء من السياق الأدبي إلى السياق الواقعي بكل همومه ورموزه

وأنساقه ، أما مستوى الأدبي فيه فيقع في البحث عما يطرحه الفضاء من إشكالات سردية تتعالق مع باقي مكونات النص، بمعنى آخر، هل هناك وعي بالإكراهات التي يمارسها الفضاء على النص من حيث هو شكل؟ ، لأن الفضاء " موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة. " ¹، كما إنه حاضر — (القوة) بتعبير المناكفة والمتكلمين، " في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات، وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي. " ² .

-
1. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 65.
 2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
 3. نعتي بخصوصيته العميقة، ما أطلق عليه جاستون باشلار صفة (حميمة) الفضاء التي تحيل إلى القيم الدلالية والرمزية للفضاء الذي يشغله الإنسان على نحو من الأنحاء، انظر: جهاليات المكان، مرجع سابق، ص: 209 وما بعدها .
 4. A.J.GREIMAS : Sémiotique et Science Sociales, Ed : Seuil, Paris, 1976, P:130.

إن مفهوما بهذا الثراء ،
يدفع بالبحث إلى آفاق ، لم يكن
ينتوي ارتيادها وهو يتأهب
لدراسة محتلأ بقصدية خاصة
ومتحفزا لنتائج متناسبة مع
الافتراضات الأولى ، ثم يفاجأ
بشساعة المفهوم الدلالية
والرمزية والاستيعارية
والجمالية ، مما يرهق المسارات
المطمئنة أو التي بدت في
البداية كذلك ، ويدفع إلى
شبكة مفهومية تمتح جذورها
البعيدة من التاريخ
والفلسفة والأنثروبولوجيا و
الفنون التشكيلية ، ما دامت
إستراتيجيته هي البحث في
خصوصياته العميقة كشعريته ،
وسيميائيته ،
وبإيديولوجياته ، وهندسته
وميتولوجياه .
.....*³ .

إن مساءلة الفضاء ، هي
في الواقع ، مساءلته كـ (دال) ،
ككثافة رمزية مشبعة بحركة

الإنسان ومضطربه وتاريخ
تفاعلاته مع المحيط، مساءلة
لكينونته وهي تمارس غواية
التعبير المختلف على الأشياء،
لأنه، بتعبير **غريماس**، " ليس
هنا إلا ليتم التكفل به،
وليدل على شيء آخر غير
الفضاء، أي الإنسان، الذي هو
(مدلول) جميع الخطابات. " ⁴ .
من أجل ذلك، ربما، أخذ
الخطاب النقدي المعاصر يتوجه
إلى البحث في الشروط
الضرورية لارتفاع بالفضاء
من حدوده الدنيا التي ربطته
بها السرود الكلاسيكية وبعض
الدراسات المشتغلة
عليه، وتحريره من جموده
الديكوري الذي لا يُلْتَفَت
إليه إلا في تلك اللحظات التي
تخفت فيها وتيرة السرد، وتسكن
فيها إيقاعات الأحداث،
توفيرا لشكل من الاستراحة
الإبداعية اللائذة بالوصف،
ومفرغة أياه، في الوقت نفسه،

من دلالاته الخطيرة التي انتبهت إليها أخيراً الدراسات النقدية وكثير من الحقول المعرفية الأخرى، حيث اهتمت أساساً بإمكانية " اعتبار الفضاء شكلاً قابلاً للانتصاب كخطاب فضائي، يسمح (بالحديث) عن شيء آخر غير الفضاء.¹ ، تماماً

1. J.GREIMAS : Sémiotique et Science Sociales

، مرجع سابق، ص: 130.

2. ذهب مذهبنا هذا ، الطاهر رواينية في مقاربتة لأمكنة رواية (الجازية والدرأويش) لعبد الحميد بن هدوقه، عندما أنكر على بعض الدارسين نفهم لوجود أية علاقة بين المكان الواقعي والمكان الروائي، مؤكداً على أن " الأنساق المكانية التي يبدعها نص بعينه تكتسب دلالات ومعاني شتى، من خلال تجسيدها المكاني للعديد من القيم الاجتماعية والسياسية والدينية والأخلاقية، التي ساعدت الإنسان عبر تاريخه الطويل على إضفاء معنى على الحياة من حوله . "، مقال: الفضاء الروائي في الجازية والدرأويش لعبد الحميد بن هدوقه، ص: 19، مجلة: المسألة، العدد الأول، ربيع/1991، الجزائر.

وهو الموقف نفسه الذي يقفه عثمان بدري في مقاربتة للمكون المكاني في أدب نجيب محفوظ، حيث يقف عند مفتتح رواية (القاهرة الجديدة)، مثلاً، [مالت الشمس عن كبد السماء قليلاً....]، ليؤكد على البعد المجازي الترميزي " من خلال اقتناص مخيلة الروائي لعنصر طبيعي حيوي، معبر، يشخص في الواقع - الصيرورة الأساسية المفارقة التي يقوم عليها البناء الروائي في الرواية كلها . "، انظر: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، عثمان بدري، ص: 98، موفم للنشر والتوزيع، سنة/2000، د.ر.ط، الجزائر .

ثم يخلص بعد دراسته لتشكيلات مكانية منتقاة، إلى التأكيد على ما يعضد ما ذهبنا إليه سالفاً،

كما تتعامل الدراسات الأدبية مع اللغة عندما تحاول الارتفاع قدر الإمكان عن حدود الاشتغال على جانبها الصوتي، على حساب مدلولاتها التي هي ربما الأصل في قصة تموضعها كنشاط إنساني خلاق .

تتخذ الدراسة الفضاءية شكل الدراسات اللغوية في اشتغالها المزدوج على جسد اللغة ، أولا كلغة موضوع ، وثانيا كلغة محمولة ، كذلك تجهد الدراسة الفضاءية على أن تشق لنفسها طريقا بين وظيفتيها الأساسيتين:

تموضع المجتمع في الفضاء أولا ، وقراءة هذا المجتمع من خلال الفضاء ثانيا² ، حتى ولو كانت مادة الفضاءية هي الطبيعة الخام ، مضافا إليها أشياء

بقوله : " فالروائي لا يعنيه المظهر الذي بدت به الطبيعة الخارجية على هذا النحو، إذ قد تكون في الواقع كذلك وقد لا تكون كذلك، وإنما تعنيه دلالتها الفنية على الحياة الإنسانية التي تشغل وعيه الروائي . "، المرجع نفسه، ص: 100 .

الإنسان الاصطناعية ، ومقدمة
إلينا عبر كافة المنافذ
الإدراكية التي تقدم لنا بها
(الأشكال) ، متحولة عن
ماهيتها أو (جوهرها) .
إن طموح البحث، في
الدلالة الفضائية إذن، هو
الطموح إلى تفسير دلالة وجود
الإنسان في العالم، وتعقب
سريان أفعاله في ماهية
الأشياء وتشكيله لها وفق
منظوماته الثقافية، مكونا
نصوصا ذات طبيعة خاصة،
المطلوب منا أن نفك شفراتها
كما نفك شفرات النص الأدبي
وفق مناهج يعول عليها في كشف
العلاقة الملتبسة بين الأفراد
والفضاءات، بحيث سندرك في
الآخر أن " مفردات عائمة وغير
محددة تتكرر في كلامنا مثل (الحياة) ، (إدراك) ، تتلخص في
العلاقة بين الفرد والفضاء ، في
هذا (الاستعمال للفضاء) الذي
يمكننا أن نقول بصده إنه

شعوري أو لا شعوري، ولكنه ،
بكلمة واحدة : دال .¹

إنه سعي حثيث لبلورة
منهج قادر على تحذير الأفراد
في بيئاتهم واستحداث
سيميوطيقا قادرة على قراءة
تمثل الفضاء كسلسلة من
التعالقات بين الأفراد/الذات
والأشياء /الموضوع .

إن الهدف الطموح
للدراستات المستأنسة بمنجزات
المشروع النقدي في دراسة
الفضاء ، وطموحنا الشخصي ، هو
شكل من الاستمرارية المساهمة في
الاتجاه العام للدراستات
النقدية على الخصوص، بالإضافة
إلى الاهتمامات المتزايدة في
حقول علمية مختلفة ، تسعى
كلها إلى موضعة الإنسان في
سياقاته الجغرافية والبيئية ،
حيث لم تعد " تفكر الإنسان)

1. J.GREIMAS : Sémiotique et Science Sociales

،مرجع سابق، ص: 141.

2. G.N.FISCHER : La Psycho-sociologie de

L'espace, Ed : P.U.F, Paris/1981,P :05

(ne pense plus l'homme)
بطريقة تجريدية ، وغير متجذرة ،
ولكنها تباشره ككائن متحقق
ومشخص في وسط ما .² . كما كشفت عن
أهمية مفهوم الفضاء ، ولاسيما السلوك البشري ، بل وحتى الحيواني
المحكوم بالحاجة الماسة إلى امتلاك فضاء خاص ، محدد المعالم ،
في مواجهة فضاءات أخرى ، " أما
دراسات السلوك الحيواني فقد
أمدت علم النفس ، وخصوصا
فكرة المجال (territoire) ،
التي ساهمت في اقتراح تأويل
السلوك الاجتماعي عند
الإنسان ، إذ بينت أن للسلوك
البشري أيضا ، قاعدة
فضائية .¹ .

1. G.N.FISCHER : La Psycho-sociologie de

L'espace ، مرجع سابق ، ص: 08 .

2. لعل ذلك ما يفسر، ولو نسبيا ، الاهتمام الذي
حظي به المكان عند ناقلين كبيرين يصدران عن هذه
النظرية، هما جاستون **باشلار** وجورج **بوي** الذين ألحنا
إلى عمليهما المعتمدين في هذا البحث، وتجدد الإشارة
إلى أن النظرية السالفة الذكر قد استقطبت نقادا
كبارا من أمثال جان بول ريشار وجان
استاروبينسكي وجان روسيه وإميل استيقر، وحتى رولان
بارت، على الأقل في مرحلته المبكرة . انظر: موسوعة
النظريات الأدبية، نبيل راغب، ص: 434 ، مكتبة
لبنان ناشرون ، د.ت.ط ، بيروت/لبنان .

3. فلسفة المكان في الشعر العربي ، حبيب مونسي ،

ص: 08 ، منشورات اتحاد الكتاب

العرب ، دمشق/سوريا ، سنة 2001 .

وهو أمر طبيعي جدا
إذا انتبهنا إلى التطور
الحاصل في مختلف المجالات العلمية
ورؤيتها الجديدة إلى الفضاء
والكون والزمن والكائن،
متماشية مع النظرة
الفيينومينولوجية وفتوحاتها
العميقة في الفلسفة والنقد
الأدبي والعلوم الإنسانية
عامة²، إذ نظرت إلى الظاهرة
الاجتماعية على أنها (شيء) ذو
أبعاد مكانية وزمانية لا
تختلف عن الظواهر العلمية
الأخرى في الطبيعيات مثلا، حتى
إنه، ونحن نراجع بعض مباحث
الفلسفة، وعلم الاجتماع وعلم
النفس، والأنثروبولوجيا، "
نتأكد من الحضور الطاغي
للمكان، بل قد نجد المقابلة
التالية: الإنسان/المكان، في
كل سطر نقرأه، وكأننا إزاء
حقيقة أولية في كل فهم يروم
النزول إلى أغوار الذات

الإنسانية : شخصية ، وفردا ،
وجودا وهوية وفكرة . " ² .
وينشأ عن ذلك إعادة
الاعتبار للموضع والأبعاد ،
والتوصل إلى معرفة حقيقة
الشيء بموضعه في وسطه الذي
هو كائن فيه ، واعتبار طبيعة
التبادلات والعلائق التي تنتسج
بينه وبين عناصر وسطه ذاك ، "
فكرة الفضاء قد أصبحت
إطارا فكريا ، ليس لدراسة
السلوك الفردي فحسب ، وإنما
لتحليل الظواهر الاجتماعية
كذلك . " ¹ .

1. 2. إجراءات التجارب المكانية .

1. G .N.FISHER : La psychologie de L, espace.

مرجع سابق، ص: 13.

2. بنية الشكل الروائي، حسن مجراوي، مرجع سابق،
ص: 33.

3. المكان في رسالة الغفران، عبد الوهاب زغدان،
ص: 16، دار صامد للنشر، سنة 1985،
ط/1، صفاقص/تونس.

يرجع الفضل إلى يوري
لوتمان في إرساء مفهوم
التقاطبات الضدية التي كشفت
عن دلالة الفضاء الروائي،
وبناه العميقة، من خلال
ثنائيات متضادة تجمع بين
عناصر متعارضة تعبر عن
العلاقات التي تنسجها الشخصية
مع الأمكنة التي تخترقها، وتأتي
" في شكل ثنائيات ضدية تجمع
بين قوى أو عناصر متعارضة
بحيث تعبر عن العلاقات
والتوترات التي تحدث عند
اتصال الراوي أو الشخصيات
بأماكن الأحداث.²، وتتفاعل
مع ما ينتظم الجماعة التي
تسكنه، ومع مجمل ما يكون
نسقها التصوري ومنظوماتها
المختلفة: الدينية والأخلاقية
والإيديولوجية، وهو، كما هو
ظاهر، مفهوم يضطلع باسقراء
المكانية أساسا، ويمتلك، في
هذا الصدد، قدرة عالية على
النفوذ إلى عمق المكون المكاني

وتوليد الدلالات الكامنة خلفه ، ومعرفة طبيعة الصراعات بين القوى التي تتحكم فيه ، والقدرة على استجلاء " العلاقة الثنائية التي تنشأ بين مكان وآخر وما يتولد عن ذلك من صلات تربط بين وحدات النص لتسهم في إنتاج مختلف الدلالات. " ³ .

ونحن إذ نذكرها هنا ، فمن أجل ربطها بالفضاء العام المنظم لاقتصاد المكان على متن النص ، قبل أن ننتهي إلى أهم النظريات العربية و الغربية التي ذهبت إلى اعتبار المكون المكاني أقدر من المفهوم الفضائي المعوم في أغلب الدراسات ، على رصد الظاهرة الفضائية في تحديد المكاني ، ثم إخضاعها إلى جملة الأدوات التي تنهض باستجلاء مختلف التظاهرات المكانية ، لأن " التقاطعات الثنائية مشحونة بحمولة سيميائية

ودلالية وإيديولوجية ، ومن هنا مقدرتها على إنتاج الدلالات المتضادة . " ¹ ، كما أن " القراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة الفضاء الروائي ستبني على إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية *Polarités spaciales* التي أظهرت الأبحاث الجراة أن هناك فعلا عددا كبيرا منها يمكن العثور عليه في كثير من النصوص . " ² .
* ³ .

-
1. شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين حسين ، مرجع سابق ، ص: 144 .
 2. بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، مرجع سابق ، ص: 33 .
 3. سنكتشف الكفاءة الإجرائية لمفهوم التقاطبات عند مباشرة الاشتغال على رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار ، حيث أشرنا في أكثر من موضع منها ، تعذر دراسة بنيتها المكانية دون اللجوء إلى هذا المفهوم ، لأنها تقوم أساسا على سلسلة من المفارقات التقاطبية التضادية بين رمزي [الشمعة] و [الدهاليز] التي يقرأ على ضوءهما أزمة الفضاء الجزائري في بداية التسعينيات .
 4. الاستعارات التي نخبأ بها ، جورج لا يكوف ومارك بونس ، ص: 21 ، ترجمة عبد المجيد جحفة ، دار توبقال ، سنة 1996 ، ط 1 ، المغرب .

وتكمن أهميتها كذلك، في
النفاز إلى ما وراء الظواهر
من أجل مساءلة الموارد
والمتخفي وغير المعلن عنه،
وممارسة نوع من تفكيك البنى
العميقة التي لا تعلن عن
نفسها بسهولة، بمعنى آخر، تمكن
من المغامرة في أعماق اللاشعور
الجمعي، ومكوناته الثقافية
والدينية والأسطورية، وجميع
التصورات التي تحدد الرؤية
تجاه العالم، فتصوراتنا "
تبين ما تدركه، وتبين
الطريقة التي نتعامل
بواسطتها مع العالم، كما
تبين كيفية ارتباطنا
بالناس، وبهذا يلعب نسقنا
التصوري دورا مركزيا في تحديد
حقائقنا اليومية".⁴، ولما
كان الوعي بالفضاء مقوما
أساسا يسهم في بناء النسق
التصوري للأفراد
والجماعات، ويتكشف بيسر عبر
الثنائيات المبثرة للخطاب،

فإنه يكتسب، من ثم ، أهلية
خطيرة للكشف عن تلك الرؤية
للعالم لدى جماعة أو لدى كاتب
ما ، حيث " إن التناول
الثنائي لعالم الرواية
يكسبها حيوية وحركية تتسم
بالتنامي المطرد شمو لا وعمقا .
"¹ ، ومنما في الوقت نفسه ،
عما فيها من تمايز واختلاف

1. قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، مرجع سابق،
ص: 74.

2. الاستعارات التي نخبها، جورج لا يكوف ومارك
بونس، مرجع سابق، ص: 81.
3. لا نريد في هذا العرض السريع للمفهوم، أن نقف
على جميع الإشكالات التي يثيرها بخصوص أصله
وجذوره في الفكر النقدي والفلسفي، لأن ذلك
سيخرجنا عن الخط الذي رسمناه لمسار البحث، إذ
أجريت بإزائه بعض الدراسات التي حاولت ربطه
بالفكر الأرسطي، وبالفكر الفلسفي في التراث
العربي، انظر تفصيل ذلك عند حسن **مجراوي** في
كتابه " بنية الشكل الروائي " وعند صلاح
صالح في كتابه "قضايا المكان الروائي في الأدب
المعاصر" .

4. لا نستثنى من ذلك الدراسات الغربية ذاتها، حيث
وجدنا **ويسجربر** و **جورج بولي** يعتمدان
التحديدات المادية والخلفية الفلسفية نفسها
التي بشر بها لوتمان عندما أطلق مفهوم
التقاطبات، أما التناول العربي، فهو
كالمتوقع دائما، لا يكاد يخرج عن النظرية
الغربية عموما، حيث لم يزد كل من حسن **مجراوي**
وحمد **لحمداني** وصلاح **صالح** وسيزا **قاسم** على ترجمة
المفهوم وتطبيقه على النصوص العربية .
اكتفينا بذكر هؤلاء اعتبارا للأصالة النظرية
والتطبيقية التي طبعت أعمالهم .

وتنوع و تعدد من حيث هي " نص
مفتوح له مقاربة مع وعي
الإنسان على تعدد
مستوياته . " ² .
..... ^{3*} .

والجدير بالذكر أن معظم
الدراسات ⁴ التي اشتغلت على
المفهوم ، تدّين ببعده الإجرائي
الذي اتخذ في الخطاب النقدي
المعاصر ، إلى يوري **لوتمان** الذي
بلور نظرية متكاملة
للتقاطعات المكانية ، عندما
جعل للنماذج الاجتماعية
والسياسية والدينية صفات
مكانية ، في شكل تقابل ، بين
السماء والأرض دينيا ، وبين
السامي والداني أخلاقيا
 واجتماعيا ، وبين اليمين
واليسار سياسيا ، علما أن
هذه الإطلاقات المكانية ليست
ثابتة النسبة ، حيث يمكن
التحرك بسهولة بين القيم
الاجتماعية والدينية
والسياسية والأخلاقية ، المهم

فيها هو التعبير
الفضائي/ المكاني عن القيم
الإيديولوجية والمنظومات
الأخلاقية التي تحكمها .
كما تتسع لدراسة
الظاهرة الفضائية المهيمنة
من خلال شبكة التقاطعات التي
يمكن أن تنسحب على مساحة
النص لتحدد التوجه الفضائي
الطاغي عليه ، بين الحرص على
تحديد الأبعاد الطبوغرافية
المحددة بدقة وبين الارتفاع
بالدلالات المتضادة إلى أفق
معنوي أو فلسفي مجرد ، كما
يمكن أن تنم عن الفضاء
النفسي للشخص وهي تحل محل
الفضاء المادي لتعبر تعابير
فضائية عن أدق النوازع
والدوافع ، كما يمكن أن
تستحيل إلى تعبير يستعير وسائل
الفضائية للتعبير عن الرغبة
القصوى في التجريد وإضفاء
العالى والمتسامي على معاني
خارجة من رحم مادية صرف.

وفق هذا المنظور، يقاس
ثراء العمل الأدبي بمدى قدرته
على حشد طوائف متنافرة
ومتكاثرة على مساحة النص،
تتنامى باطراد مع تشابك
العلاقات النصية ومباشرة
الشخص لعوالمها، واتخاذ وجهة
النظر موقعها من الأحداث ومن
المتخيل الذي تسعى حثيثا
لتأثيره بما يخدم توجهها
الايديولوجي واختياراتها
وطروحاتها، و" كلما تعددت
التقاطبات، اكتسب الفضاء
زيادة في أهميته. " ¹، وذلك بما
يكتسبه الفضاء من غنى وثراء
وتنوع، وقدرة على رصد
التصورات الممكنة عن
الفضاءات التي تخترقها الشخصية
وهي تتردد بين الانغلاق
والانفتاح، بين الرحلة

JEAN WEISGERBER :L'espace .1
Romanesque,ED :L'age D'homme, Lausanne
1978,P :15

والإقامة ، بين البدو والحضر ،
أو بين فضاءات موهمة
بواقعيّتها وأخرى تتوسل
الرمز والأجواء اللاشعورية
والفانتاستيك ، في مغامرة
التجريب التي تحاول أن تسبر
أغوار فضاءات الممكن وحدود
الفضاءات المتاخمة للخارج عن
نطاق الحس والمألوف والمتكرر .
من أجل ذلك ترتبط شعرية
الرواية ، في جانب مهم منها ،
بما يعكسه الوعي مجدل الفضاء
والرهانات الروائية المنوطة
به ، وليست الرواية الجديدة
أو رواية الحساسية الجديدة إلا
التفات مبدع ، في شطر مهم
منها ، إلى شعرية التفاصيل
الصغيرة وأشياء المكان اليومي
والمعيش متوسلة إلى ذلك جميع
الحواس التي تسهم في رصد تحولات
الفضاء وتكييفه للصيرورات ،
وتحكمه في آليات التحولات
التاريخية وهي تنعكس في
الساحات الخارجية وفي الشوارع

والمحلات التجارية وسلوكات
الناس وملابسهم وتصرفاتهم
العامّة وفي عموم معاشهم
وزيانتهم مضطربهم في حياتهم
اليومية، وفي لغتهم المثقلة
بالتقاطب والتقاطع
والتقابل" الطبقة

السفلى، العليا،
اليساريون.. الخ. "1.

ليس المقصود، في رصد
التقاطبات، إحصاءها ولا جمعها
فحسب، كما لا تكمن قيمتها في
ذاتها بقدر ما تسعفنا في
التأويل المثمر للعمل الأدبي
من خلال " تبيان روابطها مع
التاريخ وعلم الاجتماع
والاقتصاد والعلوم والرسم
والفلسفة.. الخ. "2، وهو الدور
الذي تضطلع به قراءة النصوص
وبحثها عندما تنظر إلى العمل
في كليته، من حيث العلاقات

1. JEAN WEISGERBER :L'espace Romanesque، مرجع
سابق، ص: 13.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3. قراءة النص، لحسن أحمامة، ص: 14، دار الثقافة،
سنة 1999، ط1، الدار البيضاء/المغرب.

التي لا ينفك ينسجها مع شرطه التاريخي وفضائه ، إذ " مهمة الناقد، حسب إف. آر. ليفس، هي تطوير استجابة جيدة للتجربة المحسوسة التي يقدمها النص، وليس التورط والاشتباك في القضايا النظرية، مخافة ردم شفرة الاستجابة. " ³ .

ليست التقاطبات، بهذا المعنى، إلا مفهوما إجرائيا متولدا عن استراتيجية القراءة المكانية للعمل الأدبي، استراتيجية حفر وتأويل ومبحث عن إمكانات العمل الكامنة فيه، انطلاقا من كون التقاطبات، مهما تنوعت واختلفت، تمثل القوى المتنازعة والمتضادة، قوى مادية أو معنوية، نفسية أو عقلية، شريرة أو خيرة، إلهية أو شيطانية، تنم عن توجهها في سياق العلاقات العامة التي يتحرك وفقها سير السرد وهو يسجل انطباعات السارد أو

الشخص المخترق للفضاء ، " من
الواضح أن (الأمام) و
(الخلف) ، مثلاً ، لا يتضادان إلا
لأنهما محسوسان ومرئيان ، كذلك ،
من طرف مشاهد في وضعية
معينة . " ¹ .

الأمر نفسه ، يصح
بالتأكيد ، مع الداخل/ الخارج ،
الأعلى/ الأدنى ، الصغير/ الكبير ،

1. Jean WEISGERBER : L'espace Romanesque .
مرجع سابق ، ص: 15 .

2. أحسن ما نجد للتمثيل على ما ذهبنا إليه هو
قراءة عبد القادر بوزيدة لرحلة الوعي في رواية "
الحوات والقصر " للطاهر وطار ، حيث يشير ابتداء
إلى نهوض النص باستثمار مكونات سحرية عبر بناء
فضاء تخييلي ، تشير كل مقوماته إلى تناسية لا تخفى مع
فضاءات ألف ليلة وليلة ، فالقرى السبع ، والقصر
والسلطان والحراس والحجاب والفرسان المثلثون
والجنات والسمكة السحرية وغيرها ، كلها عناصر
تشرع النص على الفانتاستيكي ، غير أن ملاحظة
التقاطب الدال بين القصر والقرى السبع من جهة ،
وبين القرى نفسها ، وفق التراتبية التي تحكمها
بالنظر إلى خصيصة كل قرية ، تخرج النص من السحرية
العجائبية لتلصقه بالواقع . يصرح الدارس بالقول :
" كل هذه العناصر الخيالية السحرية العجائبية
التي نسج منها عالم الرواية من شأنها أن تبعدنا عن
الواقع المعاصر الذي يعيش فيه الروائي ، لكن
الإحساس الذي ينتابنا ونحن نجوس خلال عالم الرواية
ونطوف في أجوائها السحرية أننا بمحضر عالم قريب
منا ، عالم نعرفه حق المعرفة ، عالم واقعي إلى أبعد
الحدود . " . الحوات والقصر : رحلة علي الحوات أم رحلة
الوعي ؟ " عبد القادر بوزيدة ، ص: 08 ، مجلة : اللغة
والأدب ، العدد / 16 ، سنة / 2003 ، الجزائر .

3. المكان في رسالة الغفران ، عبد الوهاب زغدان ،
مرجع سابق ، ص: 16 .

وغيرها كثير من التقابلات التي تحكم النظر إلى الأشياء والحالات والمواقع، وكل تقاطب يستتبع إضافة من المعلومات عن المشهد، حملة أغلب الوقت بقيم إيجابية أو سلبية، ونادرا ما تكون معدومة باعتبار البعد الفضائي المتضمن في معظم التعابير، حتى ولو لم يقصد بها إلى تفضية مخصوصة، ثم إن كثيرا منها، ولاسيما ما تعلق منها بالأبعاد والأحجام، يخرج عن حدود الدلالة الذاتية إلى أحكام قيمة تثري النص في بعده الإيديولوجي خاصة²، غير أنه من الأهمية بكان الإشارة إلى أن هيمنة بعض التقاطبات على مساحة النص يتحول إلى مبدأ بنيوي ينظم اقتصاد جميع الظواهر الفضائية في النص، كما "تكشف عن طبيعة الفرز الطبقي الاجتماعي وعلاقات الهيمنة والإرادة والسلطة التي

يخضع لها المكان في النص بوصفه
واقعا له استقلاليته.³
كما تقوم، من جهة أخرى،
بالكشف عن الهاجس العام
المتسرب بين ثنايا النص،
والذي يحكم، غالبا، التكوين
الكلي للعمل من خلال الفضاء،
لا كمعطى موضوعي منعزل عن
الذات، بقدر ما يطبع
التجربة التي يكون هو محورها،
منظورا إليه تارة، ومحلوما
به تارة أخرى¹، وفي هذا
الصدد، تتولى التقاطبات مهمة
الكشف عن العلاقات التي
تنسجها الذات مع محيطها أو
تنسجها الشخصيات فيما بينها
أو بينها وبين فضائها، ومن ثم

1. يحضرنا هنا، مرة أخرى، التساؤل الذي طرحه
الدارس لرحلة الوعي في رواية الخوات والقصر، عن
الآلية التي أمكنت الناص من بناء عالم واقعي،
شديدة الواقعية، باستخدام لبنات موهومة وعناصر
سحرية خيالية، ليخلص إلى النتيجة التي مؤداها "
أن الرؤيا أو المنظور هو الأساس الذي يقوم عليه
عالم الرواية، فهو الذي يقود الروائي في انتقاء
مادته، وهو الذي يلي الطريقة التي يشكل بها هذه
المادة ليكسبها مدلولاً معيناً."، انظر: الخوات
والقصر: رحلة علي الخوات أم رحلة الوعي؟، عبد
القادر بوزيدة، مرجع سابق، ص: 09.

تأخذ أهميتها من طبيعتها
التواصلية والعلائقية أساسا،
وتأخذ، بالإضافة إلى ذلك دور
الكاشف عن وضعية الفرد في
العالم وفي الحياة والمجتمع،
لاسيما وأن الفضاء لا يخرج في
عمومه عن التعبير عن الطريقة
التي نحيا بها المكان الذي
يتحلل بدوره إلى مجموعة
الظواهر الروحية والنفسية
والمادية، في بعدها الخارجي
المعلن أو في بعدها الاستعاري،
عندما يكون مناطها التعبير
عن التواصل الإنساني في صورته
المتعددة، في القرب والبعد،
العزلة والاختلاط، وفي
التجاذبات والتدافعات التي
تفترضها كل حياة اجتماعية
جديرة باسمها، و"إذا كانت
التقاطبات الفضائية الأكثر
أهمية تتجمع حول مشكلة
التواصل، فليس في ذلك ما يجب
أن يفاجئنا."¹

2. Jean WEISGERBER : L'espace Romanesque
مرجع سابق، ص: 61.

تتعالق التقاطبات، بحسب هذا الفهم، بجزء مهم من الحياة الإنسانية، خصوصا عندما تكشف عن أهم الحلقات المنظمة لتواصله مع المحيط الفيزيائي المحض أو الاجتماعي أو الأخلاقي، فتنتفتح على جدل الداخل والخارج والشخصي والعام الظاهري والأصيل في الذات .

يفسر ج. ن. فيشر جانبا مما سبق وهو يوضح المجالات التي يتدخل فيها علم النفس الفضائي بقوله: " فعلم النفس الفضائي يذهب بعيدا، إذ يعرف الفضاء كرحم للوجود الاجتماعي، يحكم العلاقة بين البشر، كما يحكم العلاقة بين البشر ومحيطهم."¹، فالتقابل

1. 1981.

G.N.FISCHER : La Psycho-sociologie de L'espace, Ed : P.U.F, Paris

P :27

2. صرح حسن مجراوي بأن التقاطبات المكانية تعتبر أهم مفاهيم شعرية المكان قدرة على بحث دلالات الفضاء الروائي، من أجل ذلك اعتمد عليها كلية في

مثلا بين الداخل والخارج ، يحيل على القريب والبعيد ، الداخل بما هو (الهنا) والخارج بما هو (الهناك) ، وعليه فكل ما يجري هناك لا يعنيني ، بقدر ما يعنيني ما يقع هنا ، وعليه ، تصبح بنينة الفضاء في سلسلة من التقابلات جديدة بأن تكشف على المستوى البعيد عن القيم الكامنة في الأشياء ، كالكشف عما يقتضيه (الهنا) و (الهناك) من معاني تابعة له كالقرب والبعد ، الهجرة والإقامة ، وكل ما يحوزه حيزها من معاني العلاقات الإنسانية المرتبطة بالقرب الجغرافي أو الروحي أو البعد بكليهما لتفتح أخيرا على موضوع الحب والسعادة والشقاء الذي هو من أشد الموضوعات الروائية حضورا قديما وحديثا .

مقاربة الفضاء الروائي في الرواية المغربية كما جعل منها الأداة الرئيسة للبحث في تشكيلات المكان . انظر: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص: 39 .

هل معنى هذا أن كل نص يتحلل، في الأخير، إلى سلسلة من التقاطبات التي يمكننا أن نكون منها شبكة محددة الأبعاد، لا يلزم القراءة إلا طرحها على جسد النص، للقبض على مقولته أو مقولاته المتعددة ؟

بالتأكيد ليس ذلك ممكنا ولا متاحا، وإنما ينصرف الأمر في مجمله إلى كون التقاطبات تساعدنا في تحديد التيمة / الموضوع المهيمنة على النص، وتكشف عن اقتصاد الفضاء المنظم للسرد وفق شبكة مفهومية شديدة المراعاة لتوجه النص وزاوية الرؤية، مدركين أن النص، من التعقيد والكثافة والتركيب، بحيث ينأى عن أن تحيط بأسراره وعوالمه وتداخل مكوناته، إخضاعه لمفهوم التقاطبات الفضائية، حتى ولو أثبتت هذه الأخيرة كفاءة إجرائية عالية في أكثر

من ماسبة²، بل هناك " روايات عربية وعالمية كثيرة دخل التعامل المثنوي قطاعات واسعة من عوالمها البدئية والتركيبية، واستعراض عناوين بعضها يكفي للتدليل على وجود هذا التعامل وأهمية التوترات التي تظهره في كامل الرواية لاعتبار العنوان نافذة أو موقعا يستشرف مساحات واسعة من الدواخل الروائية كالحرب والسلام، والجريمة والعقاب، والأحمر والأسود، وبداية ونهاية، ومدن الملح، ومرح وكآبة.¹ من أجل ذلك تظل مفتاحا يسهم في فك مغاليق النص، استنادا إلى مبدأ التفكيك

1. قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، مرجع سابق، ص: 73.

2. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، مرجع سابق، ص: 33.

3. جماليات المكان، البيئة المكانية والأنساق القصصية، أحمد طالب، ص: 76، مجلة كتابات معاصرة ع/54، مجلد/14،

سنة/2004، بيروت/لبنان.

الذي هو مناط الدرس الأدبي الحديث، وربما باتت التقابلات إجراء منسجما مع اختياراتنا، لأنها بتعبير البحراوي: "تنسجم مع المنطق والأخلاق السائدة مثلما تتوافق مع الآراء السياسية التي تعتنقها."²

ولعل أهم ما يفسر تلك الأهمية التي حظيت بها التقاطعات، هي أنها تمكننا من الانتقال، برشاقة كبيرة، بين حدي : المادي والمحسوس، الموضوعي والمجرد، حيث تكشف عن عمق المكان، وخصائصاته، ومستوياته، وتبرز الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية، من خلال القيم الفنية، والجمالية التي ينضج بها المكان " حيث تتشابك الخيوط النفسية، الاجتماعية والتاريخية، في وحدة دلالية غنية، يضاعف من قيمتها، وتأثيرها في البناء الفني

للفضاء الذي هو وسيلة من وسائل الاستشفاف.³ ، ومن ذلك أيضا ، قدرتها على إضفاء البعد المكاني على الحقائق المجردة ، حيث تسهم الصورة المتضادة في تشكيل الفكر البشري مادام إضفاء الصفات المكانية على الأفكار يسهل عملية إدراكها ، ولا ينكر أحد ما للتشخيص والتمثيل من أهمية في تقريب الفكرة وإيضاحها ، وهذا ما تؤكد عليه سيزا قاسم عندما تلاحظ ان التجسيد المكاني ينطبق على العديد من " المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية ، بل إن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتد إلى التصاق معان أخلاقية بالإحداثيات المكانية ، نابعة من حضارة المجتمع وثقافته ، فلا يستوي (أهل اليمن) و (أهل

اليسار) ، كما يتدرج السلم الاجتماعي من (فوق) إلى (تحت) ... الخ. "1 .

تهيئ لنا التقاطعات المكانية الأداة التي تسعف طموحنا إلى الإحاطة الجدية الشاملة بالعمل الأدبي، على

-
1. بناء الرواية، سيزا قاسم، ص: 101، دار التنوير، سنة 1985/ ط1، بيروت/ لبنان.
 2. إن الرغبة في النفاذ إلى ما وراء الظواهر الأدبية عموماً، وإلى ما وراء العمل الأدبي المفرد خصوصاً، هي ما يعطي عملية القراءة، أية قراءة، بغض النظر عن أدواتها ووسائلها، نوعاً من الشرعية النقدية والأكاديمية، إن لم نقل العلمية، وقد كانت رغبتنا في مقاربة أمكنة روايات العشرية السوداء، منذ التحسس الأول لقضاياها، رغبة دفينّة في الرغبة في فهم ما حصل، ولم نجد غير الرواية، وغير فضاء شخصها وأحداثها، شيئاً في الأدب أقدر على إجابة رغبتنا تلك .
 3. جمالية النص روائي، أحمد فرشوخ، ص: 86، دار لأمان، سنة / 1996، ط1، الرباط/ المغرب.
 4. سنشير، عندما نتناول تعالق المكان بالوصف والرؤية، إلى أن تشكيل المكان يخضع، في جانب منه، إلى بعض القوانين المنظمة للفنون الأخرى في تناولها للمكان، مثل السينما وفن الرسم، وأن دراسته لا يمكن أن تأتي بثمرتها إلا إذا تناولناه متشذراً، أي فصله، في المقاطع الوصفية التي يتجلى فيها المكان أكثر، إذ أنه أكثر ارتباطاً بالوصف منه بأي عنصر آخر من العناصر السردية، كما يتميز عن التشكيلات المكانية في الفنون الأخرى باعتباره، أساساً، مكاناً لغوياً، يخضع لشروط المحكي اللغوي وقوانين تنظيمه كما تفرضه اللغة كنظام من العلامات الخاص، يرى حسن نجمي أن =

الأقل في جانبه المرتبط بالبعد
الأنثروبولوجي²، دون الاكتفاء
به على حساب الآليات الأخرى،
التي تسعف هي الأخرى، دون شك،
بالإمساك بجوهر العملية
الأدبية كلها، وهو مع ذلك
خيار، تستدعيه بعض الأعمال
الأدبية، لأنه " يفجرها من
منظور حركتها التضادية،
مستغورا لبنائها المضمرة،
ومستكنها لطاقاتها الترميزية،
وبهذا المنظور نتحدث عن جمالية
المكان. " ³.

نلوذ بالمفاهيم التي تمدنا
بها التقاطبات المكانية إذن،
عند الحاجة الماسة التي تفرضها
الأعمال الأدبية التي تقتضي
هذا الهيكل المفاهيمي من أجل
فعالية التجاوز للهيكلي
والسطحي، ونقبا عن الأعماق،
عن المضمرة والمغيب وراء
الأبعاد والمسافات، وبذلك
توفر، كمفهوم وكإجراء، دفعا

قويا للشرح والتأويل . والتفسير

....*4

¹=تابع للهامش السابق .

1. = " المقطع (le morceau) أو le snip، عندما نتناول تعالق المكان بالوصف والرؤية، إلى أن تشكيل المكان يخضع، في جانب منه، إلى بعض القوانين المنظمة للفنون الأخرى في تناولها للمكان، مثل السنما وفن الرسم، وأن دراسته لا يمكن أن تأتي بثمرتها إلا إذا تناولناه متشذرا، أي فصله، في المقاطع الوصفية التي يتجلى فيها المكان أكثر، إذ أنه أكثر ارتباطا بالوصف منه بأي عنصر آخر من العناصر السردية، كما يتميز عن التشكيلات المكانية في الفنون الأخرى باعتباره، أساسا، مكانا لغويا، يخضع لشروط الحكى اللغوي وقوانين تنظيمه كما تفرضه اللغة كنظام من العلامات الخاص، (fragment) التي يتم اجتزاؤها من امتداد النص الروائي، من حيث هي تشخيص لفضاء معين، لها بلاغتها وقوتها الدلالية. الشذرات (المقاطع) محركات داخلية للكتابة ومنطلقات أساسية لكل قراءة " شعرية الفضاء، مرجع سابق، ص: 90.

إن التشذير كإجراء، يهدف إلى عزل المكونات الفضائية في النص، من حيث ينبغي جزءا، جزءا، ولوحة لوحة، وغالبا ما يستمر انبناء الفضاء الروائي مع السيرة الروائية، حيث تتجلى تفاصيله وتتضام لتبني أمكنة الرواية في دقة شبيهة بدقة فن العمارة وعليه، " نقترح إذن، سبيل التقطيع لنقرأ الفضاء الروائي، أو بالأحرى لنقرأ التفصيل الفضائي كما نقرأ لوحة فنية معلقة أمام بصرنا. نقف بأنوفنا قرب الجدار ثم نتراجع قليلا كما لو لنختزن ما رأيناه، ثم نعود لنعمق النظر والتأمل والإصغاء لنقبض التفصيل، لنلتقط مجرى هذا التفصيل نحو ما يربطه بتفاصيل أخرى، ولنلامس مادة اللوحة كما لو لنتأكد من تحقق النتوء، كما لو أننا نريد أن نشم رائحة اللون. " شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 97.

2. المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 15، دار محمد علي، سنة 2003، ط1، تونس .

نعتقد، في هذا السياق،
بأن إصرارنا على الإلمام بجميع
أطراف القضايا المكانية،
يدخل في صلب اهتمامنا، بأن
نعطي للقراءة الراهنة، بعض
المصادقية العلمية في التعامل
مع المكان الروائي، وبعض
المصادقية للنتائج التي تسعى
للوصول إليها، بحيث تكون
منسجمة مع الفرضيات التي
تكونت مع تقدم الإلمام بكل
الجدل الدائر حول المكانية
وقدرتها على تفكيك النص،
واستدراجه إلى البوح بخباياه
وكشف ألامعيبه، وخلال ذلك كن
مدركين بأن " الرواية لن تجدي
مهما حرصنا على حسن
استقرارها إن لم يتحدد مفهوم
المكان ولم ترسم أهم ركائزه،
خاصة وهو من أدق ما عرفه
الفكر البشري من المفاهيم
وأكثرها تعقدا وتشعبا
وأدعاهما إلى الاحتياط والاحتراز

والتثبت، وقد تداولته علوم
كثيرة استغلته على الوجه
الملائم لطبيعتها واستجدته ما
تحتاج إليه من المعاني
والمقولات وكيفت فهمها له على
النحو المناسب لمجال بحثها.²

وفي كل ذلك، فإن قصارى
ما نأمله، هو بيان الملابسات
التي اعترضت سبيلنا ونحن نؤسس
لمباشرة المتن الذي أردنا أن
نسائل فيه أبعاد المكان
تاريخيا وإيديولوجيا، بمراعاة
الرؤية المتحكمة في رصد المرجع
الفضائي الذي بنت عليه
القراءة مجمل فرضياتها.

1. 3. الفضاء الروائي.

بالنظر إلى الجدة النسبية
لمفهوم الفضاء، في الدراسات
الأدبية على الخصوص، نجد
أغلب الوقت مكتنفا بكثير من
الغموض على الرغم من النشاط

النقدي الذي ركز عليه ،
كمكون أساس من مكونات العمل
الأدبي ، سواء في الدراسات
العربية أو نظيرتها الغربية ،
حيث تؤكد مختلف المقاربات التي
كان موضوعا لها ، على السعي
الحثيث إلى ضبط حدوده
ومكوناته على غرار ما صنعت
بمفاهيم مثل الزمن
والشخصية ،
النظر/ المنظور ، الأمر الذي
جعل حسن مجراوي ، وهو أحد
الذين أثرت جهودهم النقدية ،
في هذا المجال ، تأصيلا نظريا لا
غنى عنه ، يؤكد بأنه " لا توجد
أية نظرية للمكان ، ولكن
يوجد مسار للبحث ذو منحنى
جانبي غير واضح . " ¹ ، لأن ورشات
العمل حول مفهوم الفضاء ، ما
زالت بصدد الكشف عن المزيد
من الأدوار والوظائف والدلالات
التي ينهض بها داخل العمل

1. بنية الشكل الروائي ، حسن مجراوي ، ص: 25 ،
المركز الثقافي العربي ، سنة / 1990 ، ط/ 4 ،
بيروت/ الدار البيضاء .

الأدبي، كأنه مازال يخفي طيه،
كمقولة نقدية، العديد من
المطاوي، التي لم تنفذ إليها
بعد، جميع الوسائل الإجرائية
النقدية المتاحة، كونه يتسع
ليشارك مختلف التخصصات التي
تتخذ من الإنسان موضوعا
لحفرياتها، كعلم الاجتماع
والأنثروبولوجيا.

وعليه يمكن التنبيه
ابتداءً، إلى أن مصطلح
الفضاء، كغيره من المصطلحات
المترجمة، كان عرضة للأخذ والرد
في الخطاب النقدي المعاصر، فقد
استعمل تارة كمرادف للمكان،
وتارة أخرى أطلق بدله مفهوم
الحيز، وفي معظم الدراسات التي
استأنسنا بها ونحن ننجز هذا
البحث، كنا نقف على
استعماله كمفهوم مكاني في
جميع الإطلاقات، حيث إن مفهوم
الفضاء - حسب البحراوي - "
ليس في العمق، سوى مجموعة من
العلاقات الموجودة بين الأماكن

والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث.¹، من أجل ذلك، " نلمس حرصا لدى عدد كبير من قراء ودارسي الفضاء الأدبي على مركزة قراءة الفضاء على المكان وحده.² أما عبد الملك مرتاض فيرى أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى مفهوم الحيز " لأن الفضاء ، من الضرورة ، أن يكون معناه جاريا إلى الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل، على حين أن المكان نريد أن نقفه ، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده.³، كما يقرر، من ناحية أخرى، أنه أثر

1. بنية الشكل الروائي، حسن مجراوي، مرجع سابق، ص: 31/32.

2. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق ص: 41.

3. في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، ص: 121. سلسلة عالم المعرفة، سنة 1998، ط/1، الكويت.

4. المرجع السابق، ص: 47.

مصطلح الحيز، بدلا من الفضاء الذي هو في الفرنسية والانجليزية (Espace, و Space) ، وهو بلا شك رأي ذهب إليه وحده ، ولم نجد ما يسنده في رأي المشتغلين بدراسة المكان / الفضاء ، في الخطاب النقدي العربي أو الغربي ، فالمكان لا يتحدد إطلاقه على البعد الجغرافي ، في مستواه الإقليمي المعلن عن حضوره في لعبة المسافات ، بقدر ما يمتد في تلقيه الجمالي إلى خارج المسكن الفينومينولوجي ، لأن الفضاء الروائي ، حسب حسن نجمي ، " مثل كل فضاء فني ، يبنى أساسا ، في تجربة جمالية ، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (Ecart) عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة ، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل. " ⁴ ، وعلى هذا الأساس ، فإن المكان الروائي ، لا يبقى حبيس الجمود الجغرافي

أو العمراني، بل يكيّفه
الخيال، ويصوغه دلالات ذهنية
ونفسية، تتجاوز حقيقتها
الهندسية، وفق زخم اللحظة
ومن يحل بها، وفي غياب ذلك، لا
يمكن الحديث عن حيادها
وصمتها، " فالفضاء
الفيزيقي، في النهاية،
امتداد لفضاءات الذات
وسعيها نحو التمرکز والحلول
".¹ ، لأنه من المتعذر
مباشرة الفرد والفضاء، كل
على حده، دون التأكيد على
ميكانيزمات العلاقة الدالة
بين الفرد والعالم. "².

إننا نطمح، عملياً، إلى
تجاوز القراءة الآلية
لتمظهرات الفضاء، ونراهن
على المغامرة في تخوم الممكن

1. شعرية العنف، عبد النبي دشين، ص202 دار
الثقافة للنشر والتوزيع، سنة/1999، ط/1، الدار
البيضاء/المغرب.

2. G.N.FISCHER : La Psycho-sociologie de
L'espace، مرجع سابق، ص:22.

3. المرجع نفسه، ص: 25.

4. انظر: مشكلة المكان الفني، يوري

لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مرجوع سابق .

والمحتمل في لعبة المسافات
الفضائية، و ملاحظة مدى
تكييفها للبنية التصورية
والوجدانية للأفراد، وتمكينهم
من القفز المبدع فوق حواجز و
إكراهات الزمان والمكان،
وبمعنى آخر، نسوف نسعى إلى
قراءة الفضاء من خلال حملته
الإيديولوجية وهي تتمثل في
جميع تفاصيل الأبعاد
الفضائية بغية " إضاءة
الوسط الموضوعي للفرد
وللجماعة، من خلال التأثيرات
الممارسة عليهم، مع الأخذ في
الاعتبار، بالأبعاد
الاجتماعية، كل ذلك، يشكل
نظاما محددًا بواسطة مجموع
المحفزات والدوال. " ³ .
انطلاقا من فرضية كون
الفضاء لا يعلن عن نفسه إلا
متأرجحا بين الواقع والخيال،
بين الملموس والمجرد، صانعا
منظومة بالغة التعقيد
والكثافة والثراء، من

الدلالات والرموز المستنبطة من
وحي الخيال والواقع، انفتح
المجال واسعا أمام وفرة وفيرة
من المناهج والمفاهيم والمقولات
بغية الاستبصار بخصوصيات
الفضاء الروائي باعتباره
كيانا لغويا متخيلا، أنجزته
اللغة انصياعا لحاجات
التخييل الروائي وأغراضه⁴.
إن تناول الفضاء كمفهوم
نقدي يجهد لفحص المعطى المكاني
في مسوييه: السردى والخيالى،
لن يغيب عن أنظارنا عرضه، في
قراءة موازية، على منجزات
التأويل والقراءة التي تتغيا
الانفتاح على مناهج تنظر
إليه، من زاوية قابليته
لصوغ المعنى المتشظي بين طرفي
القراءة الأساسين، الطرف
الفني/المنتج، والطرف الجمالي
/المتلقي، مع اعتبار حقيقة
السعي وراء تشكيل المعنى
الواقع خلف القارئ، كفرد لا
يمثل سوى نفسه، أو كقارئ

ينطق بلسان الجماعة
التأويلية التي ينتمي إليها،
وغالبا ما تباشر الحفريات في
جسد النص بغية رصد البنية
الفضائية، من موقع متحيز
جمالي وإيديولوجيا، مما يضي
على المعنى المستخلص، مهما
كانت نزاهة القارئ والأداة،
طابع الزئبقية الرجراجة،
والهاربة على الدوام باتجاه
تخوم محرّضة على مواصلة النقب
على المعنى المراوغ والمخاتل
والمفاجئ بدلالات متجددة في
السياق النصي، بحكم طبيعة
البنى الفضائية ذاتها، فهي
مندسة أبدا، هنا أو هناك، في
هذه الشذرة من النص أو تلك،
مكونة خزاننا خصباً للمعاني
ومتيحة الفرصة، لكل قارئ من
أجل بناء معناه الخاص،
المتميز والمختلف، وكما يقول
بارت " وكون الأثر يمتلك، في
وقت واحد، معان متعددة،
فذلك ناتج عن بنيته، وليس

عن عطب في عقل من يقرؤونه .¹

وهكذا يمكن القول بأن معنى الفضاء يعد، بحق، أحد أعوص المشكلات التي تواجه البحث النظري والنقدي، لأن مقاربتة تستدعي مقارنة التراث الثقافي والروحي للمجموعة الثقافية المتعاملة معه، بما تحمله من كثافة رمزية وعقائدية وتصورية تدخل في تركيبة البنية العميقة لأي مجموعة بشرية، بالإضافة إلى " اختزاله لكمية من النشاط البشري الإبداعي. " ²، وهو ما

1. النقد والحقيقة، رولان بارت، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 54/55. مؤسسة سمير، سنة 1985، ط/1، الرباط/المغرب.

1. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، مرجع سابق، ص: 15.

2.

H.LE FEBVRE : La production de l'espace, Ed : ANTHROPOS

458Ém édition) Paris, 1986, P : 13

3. غالب هلسا: مجلة الآداب، عدد/11، سنة 1980، ص: 72. بيروت/لبنان.

يبرر رغبتنا في قراءة الفضاء
كوجود وذاكرة وعلائق وأمكنة
وحركة الأشياء والأفعال
والأصوات والروائح والوجوه
والألوان، تحدونا الرغبة في
التقاط معنى العالم، عالم النص
المحايث للمعيش والتخيل،
كمادة لغوية مستعصية عن
الخضوع للصرامة الهندسية،
وواقعة، أغلب الوقت، خارج
الضبط والمقاييس، تسندها
قنوات التخيل المتعددة على
صياغة عوالم باستطالات
وامتدادات لا نهائية، تجنح إلى
الإغراب والتعجب وتوسل
الفانتازي والواقعي.
تقول كل لغة خطابها عن
فضاء معين، ومن ثم يتعين علينا
" أن نميز الخطاب في الفضاء،
الخطاب حول الفضاء، وخطاب
الفضاء.² " وهو ما يشير إلى
عمق الإشكالات التي يطرحها

سؤال الفضاء في الخطاب الأدبي
بصفة عامة .

نريد أن نبين، من خلال
تحيزنا للفضاء، مدى الغبن
الذي لحقه كمكون نصي من بين
مكونات أخرى نالت حظها في
نظرية الرواية المعاصرة
كالشخصية والزمن والسرد،
على الرغم من كثافة التمظهر
الفضائي ومركزيته في آليات
التفكيك النصي، حتى يمكن
القول مع غالب **هلسا** " أن
المكان يلد السر قبل أن تلده
الأحداث الروائية، وبشكل
أعمق ربما وأبعد أثرا.³،
عندما يعلن عن نفسه على
مساحة النص في وضعيات متعددة
وفي كيفيات متداخلة مع سيرورة
التكون وانبناء الملفوظ، إما
موصوفة، أو معروضة، أو
محلوما بها، أو متأملا فيها "
بل إنها تبدو أحيانا كما لو
كانت مولدا للكتابة ذاتها،
كما لو أنها عنصر البنية

الأساس.¹ ، وهو " بعيدا عن
اعتباره غير ذي أهمية ، يعبر
الفضاء ، في الرواية ، عن
نفسه ، في أشكال متنوعة ،
ويأخذ معاني متعددة ، حتى
إنه ، أحيانا ، يكون منطق
وجود بالنسبة للعمل.² ، وفي
بعض الأعمال الأدبية " يصير
الفضاء أحد العناصر
التكوينية الأساس ، يصير فاعلا
حقيقيا (AGENT) كيف الحركة
الروائية ذاتها.³ ، وذلك
عندما يعمد الكاتب ، عن طريق
الاقتصاد الفضائي ، إلى " تجنب
النص كثيرا من التحليل
والشرح والتعليق ، متى أودع
الديكور دور الإيحاء بحالة

1. شعرية الفضاء ، حسن نجمي ، مرجع سابق ، ص: 46.
2. Roland BOURNEUF et Real OUELLET :
L'univers du Romand, Ed/Cérès
TUNISIE/1998, P : 114

3. j.p.GOLDENSTEIN : Pour lire le roman,
Ed : Duculot(06èm
édition) Paris/1989, P : 99
4. المرجع نفسه ص: 100.

نفسية ، أو بآمال البطل. "4

في الإشارة السابقة لـ:
ج.ب.جولندنشتين، نجد الحكم
المسبق ذاته الذي طبع الموقف
من الفضاء في الخطاب النقدي
الكلاسيكي، حيث اكتفى بالنظر
إلى الفضاء كديكور محايد
وسلي، تخترقه الشخصية، وتجري
عليه الأحداث كوعاء لمادة
الحكي وتوجهات الخطاب، وهو
الموقف نفسه الذي طبع الخطاب
النقدي العربي، حيث لا نعثر
عليه في ثنايا الدراسات
النقدية إلا كعنصر هامشي، ولم
تسند إليه الأهمية التي هو
جدير بها، إلا مع ظهور موجة
الرواية الجديدة، حيث بدأت
هذه الأخيرة، الفرنسية منها
بالخصوص، بإيلاء الفضاء دورا
طليعيا في تشكيل الخطاب
الروائي، على حساب المكونات
السردية الأخرى، وهو ما
انعكس على الرواية العربية،

حيث ازداد وعي الكتاب بسطوة
الفضاء، فأنجزوا بإيجاء منها،
أعمالاً روائية متميزة
بتعاملها الجديد مع
الفضاء/ المكان، وتشكيله
تشكيلاً فنياً ينم عن الوعي
المتنامي بمركزية الفضاء في
تشكيل الخطاب.

ومع موجة الرواية
الجديدة التي اقترن انتشارها
مع آلان روب-غرييه، بدأ
الفضاء يبرز إلى صدارة
الاهتمام في الوعي الإبداعي
والنقدي على السواء، وفتح
آفاقه على مواد وموضوعات لم
تكن معروفة من قبل، وهو ما
اعتبره غالب **هلسا** بمثابة ثورة
في المقدمة التي صدر بها ترجمته
لكتاب **باشلار**، قال: " إن
تركيز روب غرييه على أشياء
العالم الخارجي له ما يقابله
في بعض تقاليد الرواية، وهي
تركيز الروائي على أشياء
العالم الخارجي، فهو من هذه

الناحية لا يضيف إلا نقل المحور من الزمان إلى المكان، وهذا في حد ذاته ثورة أو بدايات ثورة في الفن لا يحدد كنهها إلا المستقبل.¹، لعل من أهم ملامح هذه الثورة، ما أشار إليه جلال **العشري** بقوله: " وعالم الرواية الجديدة مليء بالأشياء، إنه تشيئ العالم أو تشيئ للعالم، وهذه الشيئية هي حجر الزاوية في بناء الرواية الجديدة." ².

لم تكن الرواية العربية، في خضم هذه الحركية النقدية التي شهدتها الخطاب الروائي، بمعزل عن هذه الحركية بما شهدته من تراكمات وتفاعلات معرفية ضخمة، شكلت، في نهاية

1. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المقدمة، ص: 05. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، سنة 1984، ط/2، بيروت/لبنان.

2. آلان روب غرييه وموجة الرواية الجديدة، جلال العشري، ص: 124. مجلة الفيصل، ع/52، أوت/1981، الرياض.

3. في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص: 130.

الأمر، إنجازا نقديا جماليا
أفرز هذه الموجة الواسعة من
المفاهيم الاصطلاحية، حيث "تغير
مفهوم هذا الحيز، فأمسى لدى
كتاب الرواية الجديدة العرب،
في المشرق والمغرب، شيئا آخر
مختلفا، لقد بدأت الكتابات
الروائية الجديدة تتخذ لها
منحى آخر في التعامل مع هذا
الحيز، وخصوصا حين اغتدى
الروائيون الجدد يكلفون
بتعويمه في الأسطورة وحمله على
النطق، ودفعه إلى الوعي
وادعاء ما لايجوز له، عقلا من
السلوك. "3.

إن تعويم الفضاء، في
الواقع، لم يكن من باب البذخ
اللفظي، ولا من قبيل إلقاء
الكلام على عواهن السرد،
بقدر ما هو إدراك للفاعلية
الفضائية التي زجت بواقع
الفضاء العربي، المأزوم في كل
مناحيه، داخل المتخيل من أجل
مساءلته ونبش أعماقه، وبحث

جريانه ، في كل أحواله ، على
الذين اتخذوا منه مكانهم
الفينونومينولوجي من العالم ،
تمهيدا للزج بالشخصية داخل
أبعاد الفضاء ، لتناوش
الأحداث والوقائع والسيرورات
النصية المختلفة ، ذاك أن
مقاربة الفضاء إبداعيا ، إذا
لم تستند إلى فلسفة مكانية
عميقة بكل حمولاتها السريالية
والسيكولوجية والرموزية ، لن
تفرز ، في النهاية ، سوى
مصادرة نصية على الحرفية
والتقليد والواقعية
الوقائعية . وكان نجاح الكاتب
العربي في ذلك دليلا على " أن
الفضاء الروائي لا يتشكل إذا
لم تخترق الشخصية المكان حاملة
وجهة نظرها الخاصة في
علاقاته ، وإذا لم تكشف عن
حاله الشعورية وتسهم في رصد
تحولاتها الداخلية . " ¹ ، وهو ما

1. الرواية العربية ، البناء والرؤيا ، سمر روعي
الفيصل ، ص: 85 . منشورات اتحاد الكتاب
العرب ، سنة 2003 ، ط/1 ، دمشق/سوريا .

سنقف عنده طويلا في الفصل
المخصص لبحث تعالق المكان
ووجهة النظر، حرصا على وصل
الفضاء بمؤثثاته الخاصة
وأحداثه وتصورات شخوصه وكل
القيم التي تحيا فيه، في إطار
البحث عن الدلالات العميقة
المركونة بين الإيهامي والسحري
والشعري، وجميع العناصر التي
تتضافر لتنسج مقومات
الشعرية فيه .

1. 4. من الفضاء إلى المكان .

من أجل فعالية القراءة
لا مناص من تحديد المفاهيم
وضبط الاتجاه من خلال الحفر في
جميع التمفصلات التي يثيرها
البحث، من ذلك ما سبقت
الإشارة إليه حول الفارق
الذي لا يكاد يتضح، في مجمل
الدراسات، بين الفضاء
والمكان، حيث يستعمل أحدهما

بدل الآخر، ويطلق الفضاء
بينما يراد به المكان، أو
العكس، وفي هذا السياق سارع
حمداني إلى إزالة اللبس وهو
يؤسس لتأصيله النظري، بتعويم
الفضاء على عموم جسد النص،
باعتباره فضاء الرواية " هو
الذي يلفها جميعا (أمكنة
الرواية). إنه العالم الواسع
الذي يشمل مجموع الأحداث
الروائية، إن الفضاء — وفق
هذا التحديد — شمولي، إنه يشير
إلى المسرح الروائي
بكامله.¹ بما يتضمن من
تفاصيل متعددة تخرج عن حيز
البعد المكاني فقط، ويكون
المكان الروائي، بذلك، في بعد
واحد من إشكالاته المتعددة
التي يطرحها، جزءا لا يتجزأ

1. بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)،
حميد حمداني، ص: 63، المركز الثقافي
العربي، سنة 1991، ط/1، بيروت/ الدار
البيضاء.

2. المرجع نفسه ص: 63.

3. بناء الرواية، سيزا قاسم، ص: 102، دار
التنوير، سنة 1985، ط/1، بيروت/ لبنان .

من الشبكة المعقدة التي
تتضافر لتكون الفضاء العام،
وبمعنى آخر، تناول الفضاء
كمكان، معناه تناوله كمكون
أساس من مكونات الفضاء
الأخر، أي أن "المكان يمكن أن
يكون فقط متعلقا بمجال جزئي
من مجالات الفضاء الروائي.
"²، وعلى هذا الأساس، يمكن
القول بأن المكان هو مكون
جوهرى من مكونات الفضاء،
يتحرك على مدى سيرورة السرد،
وتغير الزوايا، وتشابك
الأحداث التي تفترض تعدد
الأمكنة، اتساعها، أو
تقلصها، حسب ما تقتضيه
طبيعة الرواية.

وإنه لمن الصعوبة بمكان
توقع انتفاء المكان الروائي،
حتى ولو سعى الكاتب إلى ذلك،
ومهما ضاقت بالأحداث
الفضاءات الخارجية، فإنها
تفتح لنفسها مسارب إلى أمكنة
خارجية قابضة في الخلفية

الفكرية للأبطال، وفي فضائهم
النفسي والفكري، وقد ذهبت
سيزا **قاسم** إلى اعتبار الفضاء
"مكانا خياليا له مقوماته
وأبعاده المميزة".³، يظهر
على امتداد الزمن الروائي
ويصاحبه ويحتويه
فالمكان هو الإطار الذي تقع
فيه الأحداث.²، وعليه، فإن
النظر إلى الفضاء، عند
النقاد الذين التفتوا إليه،
لم يراع فيه إلا شرطا أساسيا،
هو المجال المكاني، لما يتيح
من إمكانية الإدراك أو
التخيل، أو تحديد مكوناته
وأبعاده وأحجامه وشخصه،
وكل ذلك، يدخل في المجال
البصري البحث، على اعتبار
أنه، بحاسة البصر، تتعلق مجمل
قضايا الفضاء الذي يوهم
بواقعيته بكفاءة عالية،
ويجعله شيئا محتمل الوقوع،
فحاجة الكتاب إليه، بذلك،
مسيسة جدا، عندما يرومون

الإيهام بالواقع ، وعندما
يسعون إلى تأييد المتخيل
بطاقة إيجائية تتعلق بها
قضايا الشعرية الروائية
تعلقا أساسيا ، فالتأطير
المكاني من شأنه أن يعطي
للأحداث ذلك البعد الواقعي
الذي تسعى إليه ، كما يسهم في
خلق المعنى ، بما يجعل مقارنته
بالديكور المسرحي ، انتهاكا
واضحا للفاعلية المكانية التي
تنوب عن الشخصية أحيانا ،
وتحل محلها ، وتتحول إلى " أداة
للتعبير عن موقف الأبطال من
العالم ."¹

أكثر من ذلك ، قد تتحدد
معالم المكان وملاحه ، فيتحول
بدوره إلى شخصية روائية
شديدة الصدق ، كثيفة الحضور ،
تتلبسها التحولات التاريخية
الفاعلة في تاريخ الإنسان

1. بنية النص السردي ، حميد حميداني ، مرجع سابق ، ص: 70.

2. مشكلة المكان الفني ، يوري لوتمان ، ترجمة: سيزا قاسم ، ص: 91. مجلة ألف ، عدد 6.

والجماعة ، وهو ما يعبر عنه
يوري **لوتمان** بقوله : " إنه
بنية عضوية حية تسكن الناس
وداخل الرواية ، يتحول
بموجبها المكان إلى شخصية
روائية في ذاكرة القراء ، قد
تكون الأسماء ذات مرجعية
واقعية ، وقد تكون من صنع
الروائي نفسه ، ولكنه يمنحها
ملاحها وأبعادها ، ويجعل منها
حقائق نفسية إلى حد التحقق
الجغرافي والتاريخي ، فيتحول
المكان التاريخي إلى واقع .²
إن الوعي بأهمية المكان
في الدرس النقدي العربي ، لا
يقل عنه في الممارسة
الإبداعية ، ورغم الجهود
المبذولة هنا وهناك ، فإن ذلك
الوعي لم يتطور إلى نظرية
متكاملة عن الفضاء الروائي ،
وظلت مجمل المقاربات مجرد آراء
واجتهادات هي عماد قراءة
البنية المكانية في الرواية ،
وقد وجدنا في الدرس الذي

قدمه الناقد المغربي حميد
حميداني كثيرا من الانسجام
النقدي و المنطقي، وهو يذهب
إلى اعتبار مجموع أمكنة
الرواية ما " يبدو منطقيا
أن نطلق عليه اسم فضاء
الرواية.¹ فأمكنة الرواية
باختلاف أنواعها المغلقة
والمنفتحة،
والمتحركة،
والعدوانية،
والرمزية، باختلاف ظلالها
وإيجاتها، تشكل في ذاتها
أمكنة الرواية، وعند النظرة
الشاملة إليها، منسوبة إلى
النص، يتشكل الفضاء، حيث إن
" المقهى أو المنزل، أو
الشارع أو الساحة، كل واحد

1. بنية النص السردي، حميد حميداني، مرجع سابق، ص: 63.

2. المرجع نفسه، ص: 63.

3. الرواية العربية، البناء والرؤيا، سمر روجي الفيصل، ص: 253. منشورات اتحاد الكتاب العرب سنة/2003، ط/1، دمشق/سوريا،

4. George POLET : l'espace .p :58 proustien, Ed : Gallimard, Paris, 1963,

منها يعتبر مكانا محددًا ، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها ، فإنها جميعًا تشكل فضاء الرواية.² وإلى هذا الرأي يذهب سمر روي **الفصل** في قوله: " يحرص البنيويون على التمييز بين المكان الروائي والفضاء الروائي، ذلك أن الرواية تحتاج إلى أمكنة عدة تواكب تطور الحوادث وحركة الشخصيات، ويمكن القول أن مجموع الأمكنة الروائية يشكل الفضاء الروائي، بحيث يعد المكان مكونًا من مكونات الفضاء.³

أما جورج بولي، في سياق حديثه عن الفضاء والمكان، فقد ذهب إلى اعتبار الفضاء سابقًا للمكان " يوجد أولاً الفضاء، ثم الأمكنة التي تجدد مكانها في الفضاء.⁴ لأن الفضاء هو عالم المنسجم، المتناغم، الذي يشبه نفسه،

مثله مثل تيار الزمن، يوجد ابتداء ليستقبل الأمكنة، إذ "مهما تكن الأمكنة ومهما تكن الطريقة التي تتمظهر بها، فإن العقل يفترض دوماً، أن وراءها، أو أسفل منها، أو إلى جوانبها، حقيقة عارية، مجردة، خالية من كل خصوصية، تشكل ميدانا موضوعيا، أين تتجمع الأمكنة ثم تتجزأ".¹

يتخذ الفضاء هنا، بعدا فلسفيا يتعانق مع مفهوم الزمن، من حيث الماهية السابقة للتمثلات، فهو يعلو عن المكان ويحتضنه في نفس الوقت، كأنه يعطيه بعده الأنطولوجي، ومسافة بين المفاهيم العليا المنظمة للوجود الإنساني، ونحن لا يعنينا هنا إلا بيان الفاصل

1. George POLET : l'espace proustien ،مرجع سابق، ص: 85.

2. G.N.FISCHER : La Psycho-sociologie de

L'espace، مرجع سابق، ص: 09.

3. المرجع نفسه ص: 98.

بين المفهومين كسعي إجرائي بحث،
نشذر الفضاء بغية تحديد
الإطار الذي تتحرك وفق خطه
القراءة ، بمعنى آخر، دراسة
الفضاء من حيث هو جملة
الأمكنة التي يتحرك عبرها خط
السرد ، وجملة التعالقات التي
ينسجها مع الشخصية ، ومحمولاتها
الإيديولوجية ، فـ " في الفضاء
الحيوي ، تتم مقاربة المحيط
فقط من حيث تأثيره في سلوك
الشخصية في زمن محدد ، حيث لا
يأخذ بعين الاعتبار جميع
الظواهر التي لا تتدخل مباشرة
في الفضاء الحيوي. " ² ، بمعنى
ما ، تناول المكان كدال على
شحنة من القيم الرمزية
والثقافية التي تحملها الجماعة
التي أنتجته ، لأن في رحم كل
مكان ، معنى ما ، معنى متولد من
طرائق تنظيمه واستخدامه ،
ومن وظائفه جميعا ، تلك
الوظائف التي تحدد دلالات
الأمكنة من خلال استعمالها

الاجتماعية ، ومن خلال السلوكات التي تعبر عن نفسها ، باستعمالها الخاص للمكان ، من ذلك مثلا " بعض التعابير العاطفية بإزاء العمل ، (إنه فارغ) و (إنه سجن) ، تكشف دلالات أحادية الصوت عن فضاء معطى ، تصوره كواقع مستلب. " ³.

لم يعد في الإمكان تناول الفضاء إلا في تشذره إلى أمكنة ظارفة أو مظلوفة ، حاملة لقيم الجماعة ، أو محمولة في مخيالها وشعورها ولا شعورها ، ناطقة عن المعلن ، والمغيب ، في ثقافتها وتراثها تاريخها ، سعيا إلى جمع المتشذر ، وتركيبه بما يسمح بالنفاز إلى الأعم والأشمل ، وفق خطة تفكيكية تروم الانتقال من الجزء إلى الكل ، ومن العام إلى الخاص ، آخذين بعين الاعتبار كون " الفضاء في مجمله ضربان : فضاء موضوعي مادي يمتد خارج الذات

البشرية ، وفضاء وجداني خيالي
ينبسط داخلها.¹ .
وكما هو الحال مع جميع
شؤون التخيل، فإن تعاملنا
مع الفضاء ، في شتى أشكاله ، لا
يتم إلا من خلال قناة
التخيل، ومن خلال الصورة
الحاصلة عنه، باعتباره حيزا
لعمليات معقدة جدا من ضروب
الأحداث، والأحوال،
والتوقعات، وأصداء التجارب
والذكريات السابقة، وقد
تكون فانتازية مجتة مؤسسة
وفق نمط فضائي، متخيل
إبداعيا، " ففي تخيل المبدع
لفضاءات إبداعه، تتسلط عليه
ذاكرته المكانية.² ، عندئذ
تستعمل الرواية فضاءها
باعتباره علامة تحيل على
الواقع، متلبسا بالخيال
المبدع، بكل ما يثيره ذلك من

1. المكان في الرواية العربية ، عبد الصمد زايد،
مرجع سابق، ص: 391.

2. الفضاء (رؤية سجينية)، محمد اقضا، مجلة
علامات، ص: 77. عدد/15، سنة/2004،
مكناس/المغرب.

تعالقات حافة بين حدود
الواقع ، وحدود التخيل ، كما
تحيل إلى وضعية الشخص وأسلوب
تفكيرها وتوجهاتها ، كما
تستعمله في بعده البنائي
كعنصر ينهض بنحوها السرد
وقواعدها السردية .

الفصل

الأول: المكان الروائي، الإطار والأنواع والوظائف .

1. المكان والمكان الروائي.

2. المكان الواقعي والمكان الفني.

3. المكانية ورصد المرجع.

4. المكان التلفظي/ اللغوي.

4. 1. الوظيفة الشعرية.

4. 2. الوظيفة الإحالية/ الإرجاعية.

1. المكان والمكان الروائي .

يثير الحديث عن المكان جملة من القضايا المتعلقة به ، كحيز مادي ، له أهميته في حياة الأفراد والجماعات ، أهمية جعلته محور كثير من الأبحاث ، في مجموع التخصصات التي تجعل الإنسان رائدها ، من جهة ، ومن جهة أخرى كمكان فني متعلق بالأدب والتخييل ، حيث البحث النقدي في خصائص المكان عندما يستحيل مكونا فنيا له تعالقاته التي ينسجها مع المكونات الروائية الأخرى ، إذ " يخلق الكاتب عادة عالما روائيا تقع فيه أحداث الرواية ، يعتبر انزياحا عن عالم الواقع باتجاه عالم متخيل.¹ " فالمكان الروائي

1. جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الخواف، إبراهيم عمر موسى، ص:313، مجلة فصول مج/12، ع/02، سنة/1993، القاهرة.

2. مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مرجع سابق، ص:88.

مهما كانت الأسباب التي تشده إلى الواقع، ومهما كانت درجة قربته، أو بعده، من تصوير المعطى الخارجي، تصويراً قد يدنو به من حدود الفوتوغرافية الفجة، يبقى مكاناً فنياً له خصائصه، ومقوماته التي تفرض التعامل معه كمنتج للخيال الخلاق.

نبه **لوتمان** إلى أن الاهتمام بالمكان الفني قد نشأ " نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تحدد أبعاده تحديداً معيناً، هذا المكان (المكان الفني) من صفاته أنه متناه، غير أنه يحكي موضوعاً لا متناهياً هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني".²

ومن تقابل المتناهي، واللامتناهي، انبثقت جميع التساؤلات التي حاولت الدراسة المكانية الإجابة عليها.

إن العلاقة الكائنة بين
الإنسان والمكان، وهي حقيقة لا
سبيل إلى الاختلاف حولها، علاقة
موغلة في العمق، متعلقة
بالبعد الوجودي للكائن، حتى
ليمكن القول إن الإنسان كائن
مكاني بامتياز، ووعيه
بحضورات المكان وضروراته، أشد
عليه وأوطأ من الزمان، ذلك
الوعي الذي خوله القدرة على
التصرف في محيطه، في حدود
الإمكان، لأنه بحكم طبيعته
المادية المفارقة لتجريد
الزمان، قريب المباشرة، هين
المعالجة، لأنه مؤات للإقامة
فيه وتنظيمه وفق ما تفرضه
عليه حاجاته، يتأثر به،
ويؤثر فيه، وتزداد وشائج
القربى معه والتلاحم به، لأن "
حس المكان الفعلي حس عميق،
وأصيل في الوجدان البشري،
وخصوصا إذا كان المكان هو
وطن الألفة والانتماء الذي
يمثل حالة الارتباط البدئي

المشيبي، رحم الأرض — الأم —
ويرتبط بهنات الطفولة،
وصبابت الصبا، ويزداد هذا
الحس شحذا إذا ما تعرض المكان
للفقد أو الضياع، وأكثر ما
يشحذ هذا الحس هو الكتابة عن
الوطن في المنفى¹.

تتكشف العلاقة مع المكان
إذن، عن علائق شديدة التنوع
والثراء بحسب موقفنا منه
وتجاربنا وذكرياتنا فيه،
باختصار، تتوقف العلاقة مع
المكان على تجربة المكان، وهي
تجربة أصيلة في وجدان البشر
جميعا، والأدب العالمي غني
بتجارب إبداعية حاولت أن
تكتب تجربتها في المكان
وإحساسها به، في ظروف من
الحياة مختلفة.

لا يعدو تبصرنا بالمكان
الروائي أن يكون تتبع

1. إضاءة النص، اعتدال عثمان، ص: 06، دار
الحدائق، سنة 1988، ط/1، بيروت/لبنان.

للإسقاطات الذات الكاتبة
وخبرتها المكانية، فالمكان
ضرورة ملحة تتجاوز كثيرا من
الضرورات الحياتية، لأنها أشد
ارتباطا بالوجود وبمعنى
الوجود، كما ترتبط بمعاني
كالاستقرار والأمن والأمانة
والتجذر، فارتسم كل ذلك في
خيال الإنسان ووجدانه، وأصبح
مشحونا بطاقة دلالية ورمزية
وثقافية ودينية تكيف وجوده
وسلوكه، " وإذا كان المرء
أشبه شيء بزمانه، حسب
العبارة المأثورة عن ابن
العميد، فإن المرء بمكانه
أكثر شبها وأقوى نسبا، وأن
فاعلية المكان في وجدان
الإنسان لأعمق وأسرع من
فاعلية الزمان.¹، لأن المكان
ليس مجرد بقعة جغرافية يحيا
فيها الإنسان، بقدر ما يمثل

1. مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية، نجيب
العوفي، ص: 576. المركز الثقافي
العربي، سنة 1987، ط1، بيروت/الدار البيضاء.

أهم العناصر التي يبني معها
الإنسان علاقات نفسية عميقة،
تؤثر في سلوكه وتتحكم في ردود
أفعاله، وتعمل باستمرار على
تفعيل سلم القيم لديه،
وترتيب أولوياته وتحديد
أهدافه، وقد وجدنا الثقافة
العربية القديمة تحتفي حفاية
بالغة ببيئة الشاعر حتى
لتفسر كثيرا من اختياراته
الجمالية، بالنظر إلى البيئة
التي منها خرج أو فيها نشأ.
وعلى هذا الأساس، لا يمكن
التعامل مع المكان كبقعة
جغرافية معزولة، لأن الوجود
الفعلي للمكان لا يتحقق إلا
من خلال التفاعل الإنساني معه،
وإذا كان النص لا يتحقق كعمل
أدبي في المناهج الحديثة على
الأقل، إلا بدخول القارئ معه
في عملية القراءة والتأويل،
فالأحرى بالمكان ألا يتحقق
فعليا إلا بفعل الاستيطان من
قبل الإنسان، لذلك فإن كثيرا

من مواطن العالم غير المسكونة
أو المستوطنة، كالصحاري،
والغابات أو الأدغال والأحراش
البكر والمناطق القطبية
العدراء، لا تعدو كونها مجرد
مناطق جغرافية يتعلق معناها
الكلي بموقعها على خريطة
العالم، والحكم نفسه يجري على
المناطق الواقعة خارج نطاق
الكرة الأرضية التي تراود
الإنسان المعاصر أحلام
استئناسها، بحثا عن آفاق
أرحب من ضيق المكان الأرضي.
أما في اللغة العربية
فقد ارتبط مفهوم المكان
بالكينونة في معناها
الوجودي، فالمكان مشتق من
الفعل التام (كان) بمعنى:
وجد، والذي يحمل الفعل
الناقص منه أيضا معنى التحول
والصيرورة، يقول **الزبيدي** في
تاج العروس: "الكون: حصول
الصورة في المادة إن لم تكن
فيها، والكون استعمله بعضهم

في استحالة جوهر ما إلى ما هو
أشرف، والفساد في استحالة
جوهر ما إلى ما هو دونه،
والمتكلمون يستعملونه في معنى
الإبداع... ويكون تكويننا:
إحداثه، وقيل التكوين إيجاد
شيء مسبق بمادة، وكوّن الله
الأشياء تكويننا: أوجدها، أي
أخرجها من العدم إلى
الوجود... والمكان الموضع،
كالمكانة، ويجمع على (أمكنة
وأماكن)، وتوهموا الميم أصلا
حتى قالوا: تمكن في المكان، كما
قيل إن الميم في المكان أصل
كأنه من التمكن دون الكون،
وهذا يقوي ما ذكرناه من
تكسيره على أفعلة، وقال
الليث: اشتقاقه من كان
يكون، ولكنه لما كثر في الكلام
صارت الميم كأنها أصلية.¹

1. تاج العروس، الزبيدي، طبعة دار

صادر، بيروت، ص: 343.

2. جماليات المكان، البيئة المكانية والأنساق

القصصية، أحمد طالب، مرجع سابق، ص: 75.

ما يلفت الانتباه في
التعريف السالف، هو ذلك
الربط الوثيق بين المكان
والإبداع في معناه المتعلق
بالخلق، غير أن التحول بين
(الجوهر) و (الشرف)، يصبغ
المعنى بظلال جمالية كثيفة،
تركز معنى الجمال والنفعة
والفرادة والتميز بمفهوم
المكان الذي ارتبط من جهة
أخرى، فلسفياً، بمعنى الاحتواء،
فالمكان هو ما يحل فيه من
الأشياء التي يحدها ويحتويها
 ويفصلها عن غيرها، وعليه لا
تحدد علاقة المكان إلا من خلال
علاقته بغيره، أو علاقته
بالفضاء أو الفراغ الذي يحقق
له مفهوم الحيازة، " فمنذ
القدم وحتى وقتنا الحاضر سجل
المكان مختلف الثقافات
والأفكار والفنون والعادات
والمعتقدات، وكل ما يتصل
بالإنسان، وما وصل إليه،
ولذا فإنه لا يكتسب قيمته

الفنية والموضوعية إلا بوصفه وعاء للزمن، حيث يسعى الشخص من خلالهما إلى تحقيق شعوره بالتواجد والكيان الفردي والاجتماعي وفق جملة من العوامل التي تشكل محيطه النفسي والاجتماعي.² من أجل ذلك ربما، كان المكان "أقدر ما يعطي الكينونة تجسدها وانقطاعها عن الذهنية البحتة ومطلقية التجريد، فهو المتلازم الأهم مع فكرة الوجود، فلا وجود خارج المكان، والكون مكان مطلق، تعجز عن حدوده المقاييس والأزمنة."¹ ، وعلى هذا الأساس عد مفهوم الاحتواء من أكثر المفاهيم اتصالاً

1. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح

صالح، مرجع سابق، ص: 11 .

2. رموز وإشارات وأساطير، لوك بنوا ، ص: 60، دار عوידات للنشر، سنة 2001، د.ر.ط.

بيروت/لبنان.

3. George POLET : l'espase proustien، مرجع

سابق، ص: 19.

4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

بالمكان الذي هو كالوعاء
الذي تستقر فيه الأشياء
وتحفظ، مما جعل (الأرض، الرحم،
القواقع، الأعشاش، البيوت)
أماكن رمزية لا شيء إلا
لقدرتها على الاحتواء الذي
يحقق لنا الحماية بوصفها
أوعيتنا، " فالقوقعة كرمز
أسطوري ترمز إلى الرحم
الأنثوي، وهي مصدر أسطورة
أفروديت المرأة الأسطورية التي
ولدت من قوقعة.² أما
القوقعة الكبرى، فهي قوقعة
الوجود الأعم التي تضم أخلاها
سلسلة من القواقع هي الأمكنة
التي يرتادها الفرد ويعيش
فيها ولكل قوقعة Coquille،
صفات خاصة ومميزات يتوقف
عليها كثير من الجماليات التي
تنتجها المخيلة وتحقق بها
الذات بحيث " يمكن القول بأن
الفضاء هو شكل من الوسط غير
المحدد، تتسكع فيه الأمكنة كما

تتسكع الكواكب في الفضاء الخارجي.³

يتساءل جورج بولي وهو يرصد حركية الأمكنة عند مارسيل بروست، "كيف يمكن للإنسان ألا يفقد إيمانه إذا كان مصدر الكثير من طمأنينته هو ثبات الأمكنة وثبات الأشياء المألوفة فيها، ثم يكتشف فجأة، أن كل ذلك الثبات لم يكن إلا وهما؟، إن حركية الأمكنة، وعدم ثباتها، تحرمنا آخر ملاجئنا (recours)، إنها تلغي مراسينا، في ماذا يمكن التشبث، إذا كانت الأمكنة، مثل الزمن والكائنات، مأخوذة في سباقها نحو الفناء؟".⁴

هل من معنى آخر يمكن أن يفهم من فناء الأمكنة سوى غياب المعالم وضبابية الرؤية وزوال آخر المعازل التي يأوي إليها الفرد في عزلته الكونية الحادة؟

يتوازي المكان، بهذا
المعنى، مع معرفة الكائن
حدوده وكنهه ومقومات وجوده
الفينومينولوجي في عالم كل ما
فيه سديمي أو معادي، " أولئك
الذين لا يتجذرون في مكان ما،
لا معالم لهم، فالأرض متحركة
أسفل أقدامهم، أي أنه لا
مكان لهم. " ¹.

يحتاز المكان، على غرار
الشخصية، على مميزاته المحددة
له بين الكائنات الأخرى،
مميزات فارقة، تسمو به عن
المعمم، والممسوح و المنطمس،
وذلك وجه آخر من وجوه
جاذبيته وسحره الخاص وشخصيته
التي تجعلنا نتعرف عليه، نحن
إليه أو نعاديّه، ذاك أنه
يمتلك، هو الآخر، وحدته المكونة
لتلك الشخصية، ترتبط علائقنا
به بمقدار معرفتنا به، لأن

George POLET : l'espase .1

proustien، مرجع سابق، ص: 13

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

المعرفة شكل من أشكال
الامتلاك، وذلك " ما يسمح
باستعمال انتقائي، وأحسن
لأمكنة.²، لأن حاجتنا إلى
المكان تتجاوز مجرد الافتقار
إلى حيز نسكنه ونمارس
هواياتنا وأعمالنا فيه،
بالإضافة إلى كل ما يملأ فضاء
الحياة اليومية بالحركة
والسكون والاضطراب يمينا
وشمالا، شرقا وغربا.
وقد تدفعنا الرغبة
الأكيدة في المغامرة، إلى
اختراق الآفاق، وتجريب فضاءات
أخرى مفارقة للمعتاد
والمألوف، غير أن الحاجة الكبرى
و العميقة جدا في مساريب
الشعور، تسموا عن مستوى
الرغبة الطفولية في استثمار
ما توفره رحابة العالم بلا
عناء كبير، لأنها ببساطة تمثل
الحاجة إلى الانتماء إلى مكان
مخصوص من العالم، وبعبارة
أخرى، الحاجة إلى الوطن.

وطن متشذر إلى أوطان
منتثرة على مراحل العمر
المختلفة بتجاربها المبصومة
على الوجدان والذاكرة، وطن
الطفولة الأولى وركنها الأثير في
البيت أو الحي، مواطن
الصبايات الأولى، رائحة الخبر
البنفسجي في صف اللقاء الأول
مع المدرسة، مكان الخيبة الأولى
والجرح الأول، أمكنة / أوطان،
استكنت عمق الكينونة
الملتبسة بمعالم الخطوات المترددة
على فضاء الوجود .

الانتساب إلى المكان، هو
إحكام القبضة ماديا
ووجدانيا على ركن ما من
العالم، من خلال نشاطات تنم
عن ذاتية متجذرة، تجد صداها
في محيطها، " بيتي، حيي،
زملاء مكثي، إنه شعور ينم عن
اندماجي.¹ " إنه الانتساب إلى

1. La Psycho-sociologie de L'espace ، مرجع

سابق، ص: 100.

2. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة،
عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 75.

ركن منتزع من حيادية
الفضاء ، وربما عدوانيته ، ثم
استئناسه وجعله مأهولا بروح
الألفة والحميمية .

وليس يعني هذا تغييب الأثر
الجمعي في المكان ، على الأقل في
المستوى الاجتماعي ، وهو
يستحيل مدنية وحضارة
وتاريخا ، فقوانين المكان
وشروطه المتحكمة في تاريخه هو
شأن الجماعة التي تعمره وتجري
عليه أفانين من التصرف المذهب
والعشوائي ، وضروبا من الفعل
الحامل لميراثها الثقافي
والفكري ، وليس يبوح المكان
بمطوياته ومخفياته وأسراره
للفرد وحده دون غيره مهما
كان له من عمق التجذر
والامتلاك والاستئناس ، فالمكان
في أغلب أحواله متعلق بتاريخ
الجماعة ، إذ " لكل مجموعة
بشرية المكان الذي تستحق " ² ،
وبديهي أن الإنسان لا يرث من
المكان شكله الظرفي فحسب ، بل

يرث ما يلفه من ماضٍ مجيد أو
وضيع، وما اقترن به في
الذاكرة والثقافة والتراث من
أبعاد رمزية أو دينية أو
اعتقادية بصرف النظر عن
قيمتها .

يرتبط المكان إذن، في
منتجات الدرس المكرس لبحث
الوجود والتجذر والانتماء،
بمفاهيم الوجود الإنساني في شتى
صوره، " فالإنسان لا ينحصر
وجوده كله، في مستوى، من
التاريخ أو من الجغرافيا، بل
هو موزع على عدة مستويات من
الزمان والمكان، ولا يمكنه تمثيل
نفسه كاملة إلا بتمثيل ما
تنطوي عليه هذه المستويات من
مظاهر الاختلاف أو الائتلاف،
وما تعكسه له من أجزاء
وجوده ."¹

1. Claude levi-STRAUSS : la pensée sauvage,

Ed : PLON, Paris, 1962 ; P : 136

2. تشكل موضوع الآثار السياسية والاجتماعية
المرتبة عن الاختيارات الإيديولوجية للدول العربية
الوطنية، في مرحلة ما من تاريخها الفتى، حضورا
لافتا للنظر في الخطاب الروائي العربي، سواء ما
تعلق منها بالثورة، والحقبة الناصرية في مصر، أو

لقد سبقت الإشارة إلى أن
حس المكان - على ما للزمان
من أهمية - أرسخ وأوغل في
شعور البشر، إذ في فلك ذلك
الحس العميق، تحركت نشاطات
مختلفة من الفن والأدب، تصور
كلها تعلق الإنسان بأمكنته
وارتباطه بها حتى صار المكان
مشكلا لكثير من مفاهيمه
الثقافية وقيمه الرمزية
والإيديولوجية، أما في العصر
الحديث فقد كيفت مفاهيم
(ثراء) المكان أو (فقره)
أو (غنائه) أو (بؤسه) معظم
الدراسات الباحثة في
الايديولوجيا التي حكمت المنطقة
العربية، وراحت تحاكم تاريخ

بالانقلابات التي عرفها العراق والسياسات التي
يستتبعها كل نظام، أو ما تعلق بالخيار الاشتراكي
لجزائر السبعينيات، حيث تنفتح كل
حقبة، بدورها، على موضوع الهجرة، والنفي، ومغادرة
الأوطان إلى آفاق أرحب وأكثر قابلية للحرية، وهي
الموضوع الهامشية نفسها التي تتكرر في متن العشرية
السوداء، حيث يشرع الخطاب على مناقشة الملابس
التي فرضت التوجه الأصولي كخيار إيديولوجي يفرض
نفسه بعد فشل السياسات السابقة، وبعد فشل
الأنظمة في تفهم خصوصية مجتمعاتها وخصوصية المرحلة
التاريخية التي تعيشها .

المنطقة وفكرها ومنطقها
الحضاري بالقياس إلى المكان
الغربي وأبعاده الثقافية
والحضارية، وبذلك تعلق
أقدار الشخصيات واغترابها
وهجرتها في المكان في متن ثري من
الأدب العربي الحديث، لأنها لم
تتمكن من التواطؤ مع ارتباك
السياسات وارتجاليتها في
التعامل مع المكان.

كان الارتجال الذي طبع سياسة
الحكومات وما يزال، وراء كثير
من مآسي الفضاء العربي²،
لأنه يندفع في معالجته لراهن
المكان، إلى توسل وسيط مذهبي
يلج بها في قطيعة ابستمولوجية
مع الواقع، كأن تسارع إلى
استيراد جاهز لمعطيات
ليبرالية دون مراعاة لخصوصية
المكان وما ينسجم مع طبيعته
القطرية، كما لم تستنكف من
تلفيق آني، جزئي، يمليه
الطارئ، من أجل ذلك لم يستطع
الحضور العربي في المكان أن

يرتقي إلى مستوى التجذر بما
يقتضيه من استثمار لكل
ممكنات المكان ومعطياته .
هل يمكن بعد هذا أن
ننتظر أي شكل من أشكال
تثوير المكان ؟ صعب تصور ذلك
انطلاقاً من " أن الرغبة في
تغيير الحياة ، لم تعد تعني أن
تستبدل حليفاً بحليف جديد ، أو
تستعيز عن السيد عليك بسيد
آخر ، بل تعني إحلال علاقة
جديدة مع النفس ومع
الأشياء . " ¹ .

ومن جهة أخرى ، ليس المكان
مجرد معطى مادي تهيمن عليه
الأبعاد الطبوغرافية وتحدده
بصرامة ، حياديتها و سطحياتها
فحسب ، لكنه حقيقة مادية
ترتفع إلى حد الماهية المستندة
إلى قيم الإحساس والوجدان ،

1. MARIE DOMENACH : Enquête sur les idées
contemporaines, Ed : Seuil Paris 1984, P :
180.

2. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة ،
مرجع سابق ، ص: 151.

لأنه كينونة وجدانية تنشأ داخل الذات البشرية عندما تلتبس مع هذا الكيان الذي يتواشج مع ينطبع داخلها من انفعالات وذكريات وشد وجذب وغيرها من العلائق الوجدانية - المكانية التي تتحول إلى قيم متفاوتة العمق والسطحية، وهو ما سنقف عنده طويلا في القسم المخصص لبحث تجليات المكان في المتن المرصود للقراءة.

انطلاقا من هذا التأسيس، يمكن اعتبار المكان " شبكة العلاقات التي تربط الإنسان بهذه الأشياء، وهذه الحوادث، ونتيجة لذلك، يستقر جزء منه في ذاته، بينما يستقر الجزء الثاني في أنفسنا، والجزء الثاني هو الهام، لأنه هو الذي نزاول من خلاله المكان، وهكذا يتضح أننا لا نتعامل مع المكان الفعلي مباشرة من

بعض الوجوه ، بل مع الصورة
الحاصلة لنا عنه.² .
على أساس تلك الصورة ،
يختلف موقفنا من المكان حتى
ليتوقف نشاطنا وفعلنا فيه
إيجابا وسلبا ، قوة وضعفا ، حبا
وكرها ، لأنه امتداد مادي
لذواتنا الأمر الذي يجعل
(تواطؤنا) و (تماهينا) معه
مطردا مع عمق معرفتنا
بطاقتنا الذاتية وقدراتنا
الشخصية .

إن هذا التعالق الروحي
العميق مع المكان ، هو الذي
يجعله تلك السلطة الرمزية
القادرة على فضح علائقنا التي
ننسجها مع ذواتنا من حيث
يفضح موقفنا المكاني ، إن "
جهل الإنسان للأمكنة ، كجهل
الأزمنة ، ينال من معرفته
لذاته.¹ .

1. L'espase proustien ، مرجع سابق ، ص: 146.

2. إشكالية المكان في النص الأدبي: ياسين النصير ،
ص: 396/395 ، دار الشؤون الثقافية العامة
سنة 1986 ، ط 1 ، بغداد .

تتعلق معرفة (الأننا) ، في
جزء هام منها ، بمعرفة
فلسفتها المكانية ، لأنه بغياب
تلك المعرفة الحاملة لجمل
الأسرار المكانية التي تتشكل
بفعل الكينونة والتاريخ
والثقافة ، نقع في فراغات
دلالية تشوه الصورة وتخل
بالإدراك العام لمقومات
الشخصية وأبعادها ، لأن المكان
بحسب تعبير ياسين **المنير** " يعني
بدء تدوين التاريخ
الإنساني ، والمكان يعني الارتباط
الجذري بفعل الكينونة لأداء
الطقوس اليومية
للعيش ، للوجود ، لفهم الحقائق
الصغيرة ، لبناء الروح ، للتراكيب
المعقدة والخفية ، لصياغة
المشروع الإنساني ضمن الأفعال
المبهمه . " ²
يمتج المكان معناه من
حزمة الدلالات الثقافية ،
عندما يباشر ويصير فسحة
لاختراقات الكائن له ، فسحة

لتجاربه وممارسة شعائره
المكونة لسيرورته الحياتية في
أدق تفاصيلها، ثم يندمج في
منظومته الذهنية ليتفجر في
طاقاته التخيلية والفنية .
وفق هذا المنظور، أصبح
الأدب، كما يقول مايك كرانغ،
" هو الوسيلة المتاحة لإعادة
روح المكان الفريدة التي تجعل
الناس يجربون شيئاً يتجاوز
خصائص الأمكنة الطبيعية أو
الحسية ويستطيعون الإحساس
بارتباطهم بروح المكان. إذا
كان معنى المكان يمتد وراء
المرئي ووراء الواضح إلى عوالم
العاطفة والإحساس، قد يكون
ثمة إذن جواب واحد هو العودة
إلى الأدب أو الفنون بصفتها
طرفاً يستطيع الناس التعبير
بها عن هذه المعاني." ¹.

-
1. الجغرافيا الثقافية: مايك كرانغ، ترجمة: سعيد
منتاق، ص: 148، سلسلة عالم المعرفة،
سنة/2005، د.ر. ط، الكويت.
 2. دار شرقيات، سنة/1997، ط/1، القاهرة/مصر.
 3. المرجع نفسه، ص: 60/43.
 4. المرجع نفسه، ص: 42.

لا بد من التنبيه، في هذا القسم من البحث، إلى الجهود الذي بذله صلاح **صالح** في كتابه "قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر"²، عندما عمد إلى نوع من الاستقصاء لأبعاد المكان التي حصرها فيما يلي:

- البعد الفيزيائي
- البعد الرياضي
- البعد الهندسي
- البعد الجغرافي
- البعد الزمني
- البعد التاريخي
- البعد الذاتي
- البعد النفسي
- البعد الواقعي
- البعد الموضوعي
- البعد الفلسفي
- البعد الذهني

- البعد التقني

الجمالي.³

وقد اتكأ في صياغتها على آلان روب-غرييه كما صرح بذلك في

قوله : " الإشارة الأكثر
اتساقا ، مع يرمي البحث إلى
إثباته بصدد وضع أبعاد
للمكان ، صاغها آلان روب-
غرييه ، بشيء من التفصيل. " ⁴ ،
من أجل ذلك لم نر أهمية
لتكرار الكلام على الأبعاد
المكانية المفصلة عندهما ،
واكتفينا بالإشارة إلى أهم
التعريفات التي وضعها
المشتغلون على مفهوم المكان ،
وعملنا على بيان أهميته في
حياة الأفراد والمجتمعات ، وكيف
يتعلق مفهومه الفيزيائي مع
أشد المفاهيم تجريدا
كالكينونة والوجود ، تهيدا
لانتقال به من شكله المادي
البحث إلى مستويات أشد
ارتباطا بالحقْل الذي نحن بصدد
الاشتغال عليه ، وهو المكان
الروائي ، مستفيدين ، في ذلك ، من
مقاربة صلاح **صالح** للمكان لما
توافر فيها من مقدرة نقدية
فائقة رأينا فيها سندا

معرفيا لا غنى عنه في سياق هذا البحث .

2. المكان الواقعي والمكان الفني.

انطلاقا من الدور الاستراتيجي للمكان، بعدما بدا واضحا أنه ينهض بكفاءة عالية بتفكيك النص والحفر في مكوناته وتضاريسه بغية القبض على جمالياته المختلفة، ارتأينا أن نقف عند المكان الروائي، بوصفه تشكيلا لفظيا له مقوماته وخصائصه، و دوره الذي ينهض به في ترسيخ شعرية الرواية، و قد صرح ميشال ريموند، في سياق قريب مما نحن بصدد، بأن: " ما يتبقى في ذهن القارئ لـ (الحرب والسلام) و (البحث عن الزمن المفقود)، هو مجرد مخططات فضائية".¹

1. Michel RAIMOND : Le Romand, Ed : 168 Armand Colin, Paris, 1988, P :

وليس يمكن لهذا أن يعني
تطابق الأمكنة الجغرافية
والأمكنة الروائية، اعتباراً
للفوارق الجوهرية بينهما،
حيث " إن مصطلح المكان
الروائي في النقد البنيوي،
يدل على مكان محدد هو المكان
اللفظي المتخيل، أي المكان
الذي صنعه اللغة انصياحاً
لأغراض التخيل الروائي
وحاجاته، ولعل هذا التحديد
للمكان، هو أبرز ما قدمه
البنيويون الذين جهدوا في
تحديد أدبية المكان،
أوشعريته.²

لقد بدأ الأمر مع روب غرييه
عندما عمد، إلى جانب رواد
المدرسة الجديدة التي عرفت
بالحساسية الروائية الجديدة،
إلى بيان الدور الحيوي الذي
يقوم به العنصر المكاني في
تشديد المتخيل الروائي،

2. الرواية العربية، البناء والرؤيا، مرجع
سابق، ص: 251.

داعيا إلى "تخطيط الزمان
كمقياس لمغزى الحياة، وإحلال
المكان محل الزمان، لأن وجود
الأشياء في المكان، أوضح
وأرسخ من وجودها في
الزمان.¹

يتوجب علينا التساؤل،
في هذا السياق، عن الحثثيات
التي دفعت بالمكان إلى صدارة
الاهتمام عند الدراسات
النقدية المشتغلة على مفهوم
المكانية وإجرائها التفكيكي
وقدرتها على استنطاق النص
ومساءلة خباياه وأسراره.
لقد سلفت الإشارة إلى
اهتمام علم النفس الفضائي
بالمحيط الحيوي الذي يتحرك فيه
الفرد، ومجموع الشروط المكونة
لعملية التواصل بين أفراد
المحيط الواحد، وإلى قوانين

1. نحو رواية جديدة: آلان روب غرييه: ترجمة: مصطفى
إبراهيم مصطفى، ص: 11، دار المعارف
ب.د.ت، ط/1، القاهرة.

2. الحداثة والتجسيد المكاني: صبري حافظ، مجلة
فصول، ص: 65، عدد/04، مجلد/02، سنة/1984،
القاهرة.

الفضاء وتنظيمها لمعاني
التجذر والكينونة والوجود
بمعانيه الفلسفية العميقة،
بالإضافة إلى النزعة
الفيينومينولوجية التي سادت
الدراسات الإنسانية منذ
القرن التاسع عشر .
أما إذا توقفنا ، بهذا
الصدد ، عند ما يراه صبري
حافظ، من أن " العالم سمته
الإنسانية هي التشتت، ومن
هنا، فإنه يحتاج إلى وعاء
يفرض عليه شكلا أو نسقا
تجمعيا ، تكتسب الجزئيات في
بوتقته الصاهرة ، قيمتها
ودلالاتها وصلاتها الوجودية معا ،
وفي عالم يفتقر إلى الأحداث
الكبيرة والشخصيات الكبيرة ،
عالم تفقد فيه حتى الأحداث
الكبيرة قدرتها على لم شمل هذا
الشتات ، وعلى استقطاب
جزئياته ومجتزأته ، يصبح
المكان هو البؤرة والوعاء
ومصدر القيمة " ² ، لأمكننا

القول بأن المكان، بهذا
التوجه، يرتقي إلى مصاف
القيم الإنسانية الكبرى، حيث
يحل محل النبوات التي يلتف
حولها البشر ويعطونها من
أنفسهم ووجودهم ما يشغلهم
عن تمزق الحيرة والشتات وضياع
القصد، يصير منطق وجود وسبيل
حياة، يلتبس بمعنى الوطن
والأمومة والقداسة.

ولعل أخطر قضية تشغل
الرأي العام، العربي
والعالمي على السواء، والتي
كانت وراء جميع الهزات
السياسية في الشرق الأوسط، هي
القضية الفلسطينية، وهي لا
تزيد عن كونها قضية مكان
ملتبس بجميع المعاني التي
أسلفنا ذكرها، وبمعاني تلامس
تخوما عويصة في الشعور
والاشعور الجمعي والسلطة
الغيبية المطلقة.

لاشك أن الاهتمام بالمكان،
كمكون روائي، قد برز مع

نظرية الرواية الجديدة ، حيث
" بدأت موجة الرواية
الجديدة - الفرنسية خصوصا -
بإيلاء المكان دورا طليعيا
لتشكيل الخطاب الأدبي ، وتشكيل
بقية فضاءاته ومناخاته
الأخرى ، على حساب السرد
والزمن والدراسة التقليدية
المألوفة للشخصيات. " ¹ .
لقد اقترن اسم الرواية
الجديدة بـ آلان روب-غرييه
وبكتابه المهم (نحو رواية
جديدة) " ² ، إذ أحدث ما يشبه
القطيعة مع الموروث الروائي
الكلاسيكي عندما جعل أشياء
العالم الخارجي مناط العملية
الروائية ، وجعل المكان
الروائي ينهد إلى بنينة
التضاريس النصية وتشكيل
عوالم الرواية وفضاءاتها ،
وشحذ طروحاتها ، من خلال جعل

1. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر: صلاح

صالح، مرجع سابق، ص: 14.

2. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف،

ب.د.ت، ط/1. القاهرة.

المكان محور العملية الإبداعية المتطلعة إلى الوعي بملابسات الواقع وكشف علائقه بالكشف عن تفاصيل الفاعلية الفضائية في التأثير على مصائر الأفراد وسيرورات التاريخ .

يقول لويس عوض في تقديمه لترجمة الكتاب " إن تركيز روب غرييه على أشياء العالم الخارجي، له ما يقابله في بعض تقاليد الرواية، وهي تركيز الروائي على أحداث العالم الخارجي، فهو من هذه الناحية، لا يضيف إلا نقل المحور من الزمان إلى المكان، وهذا في حد ذاته ثورة أو بدايات ثورة في الفن، لا يحدد كنهها إلا المستقبل.¹

الواقع أن الثورة التي ألمح إليها لويس عوض، قبل أن تكون اتجاهها في الكتابة

1. نحو رواية جديدة: المقدمة، مرجع سابق، ص: 11/12.

2. بنية النص السردي: مرجع سابق، ص: 68 .

ومدرسة لها مقوماتها وخصائصها الفنية والموضوعاتية ، هي موقف من العالم ، ورؤية مختلفة للأشياء ، وتصور مغاير للحياة والواقع ، أي أن لها خلفيتها الفكرية والفلسفية التي طبعت خطابها الروائي ، وقد اكتسب المكان عندها ، بالإضافة إلى الأهمية المصبغة عليه ، كثيرا من الضبابية والتحول والقلق الوجودي ، لذلك انصرفت إلى المبالغة في العناية بالتفاصيل المكانية الشديدة ، كما لو أن المكان قد فقد فجأة طبيعته الهادئة المطمئنة التي كان يتميز بها في الرواية الكلاسيكية .

أما حميد حميداني فيرى أن تغير طبيعة الإحساس بالحياة " هو الذي جعل أدباء القرن العشرين يغيرون أسلوب تعاملهم مع الواقع ، فلم يعد إحساسهم بالمكان ، يبعث في نفوسهم الشعور

بالاطمئنان، لذلك تغيرت نظرتهم إليه.²

مالذي جعل المكان يفقد طمأنينته السابقة ؟

الإجابة على السؤال، ليست بالتأكيد باليسر الذي تبدو عليه، لأنها تستدعي إسهامات حقول معرفية متعددة من أجل بحث التطور الحاصل في علاقة الإنسان بالمكان، وتغري بالتأويل الحر لانسلاخه عن بعده الرومانتيكي المرتبط بالطبيعة وموحياتها، من هناء وراحة وسكون، وانصرافه إلى المدينة الزاحفة على العالم بقيمها المرتبطة بالعزلة والضياع ووحشة المكان .

من أجل ذلك ظهرت دراسات عديدة حاولت سبر قيم المدينة ومعانيها في الأدب الحديث، في الشعر والرواية والقصة على السواء، كوعي جديد بخصوصية المدينة وفعلها في السيرة البشرية ووجدانها وإحساسها

بالقطيعة مع وداعة الحياة
الريفية المنسجمة مع بساطة
الحياة الطبيعية وسذاجتها
وقلة تكلفها .

لقد حدث ما يشبه
القطيعة مع المكان الطبيعي،
ومع ما كان يعنيه من معاني
الألفة والحميمية والفهم
والتحكم، واصطبغت العلاقة
الجديدة معه بانسراخ حاد في
تلك القيم، إذ " أصبح هناك
نوع من التشتت المكاني
وفقدان السيطرة والاتجاه، ومن
هنا كان ثمة ولع واضح
بالمتاهة وبسيطرة المكان على
الإنسان، وبفقدان القدرة على
الفهم، مما يزيد من غربة
الإنسان عن الفضاء الذي
يعيشه ويعانيه، ومن هنا كان
من الطبيعي، أن يتم تناول
المكان، بقدر من الحيادية، في
عالم لا يعبأ بالإنسان، ولا
يستجيب لسيطرته عليه، وأن
يسم المكان، بسمات أسطورية

أو خيالية تجعل له وجودا مستقلا، يحاور وجود الشخصيات ويخضعها أحيانا لنفوذه.¹ لا يمكن التغافل، في هذا الإطار، عن الأثر العميق الذي أحدثه التقدم التكنولوجي وفتوحاته الرائدة في مجال الاتصال، حيث أمكن تجاوز الحدود المكانية وكسر حواجز البعد والمسافات، وإذابة الفوارق الزمنية والمكانية بين الأماكن المتباعدة، وبتكاليف بسيطة جدا، مما أدى إلى ظهور مصطلح (تآكل المكان)²، فالأثر الذي أحدثه تطور الاتصالات، في الوقت الراهن، على علاقة الفرد بالمكان، لا يمكن النفاذ إلى كنه التحولات العميقة التي

1. الرواية والواقع (متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية): صبري حافظ: مجلة الناقد، ص: 38، أوت/1990 ع/26.

2. الجغرافيا الثقافية: مايك كرانغ، مرجع سابق، ص: 145.

أنتجها إلا بتضافر مختلف
التخصصات التي تجعل المكان
موضوعاً لأبحاثها، كعلم النفس
وعلم الاجتماع والفلسفة
والأدب والتاريخ والجغرافيا
وغيرها، لأن التطورات الحاصلة
قد غيرت نهائياً علاقة الإنسان
بالمكان، حيث أصبح أكثر قدرة
على التحكم فيه والسيطرة
عليه، ولقد بات، مهما شطت
به المسافة، قابلاً للتأثر
بأمكنة غير أمكنته الموروثة،
يميل إلى تقليدها والحلم بها،
فيما يتناسى ثقافته الأصيلة،
الأمر الذي خلق ذلك التصدع
الرهيب في علاقة الانتماء بين
الفرد ومكانه، وأصبحت الهجرة
ومغادرة الوطن الأم إلى
الأماكن المنشودة، تبرر كل
الطرق¹، من أجل ذلك، " بدأ

1. تطالعنا وسائل الإعلام، يومياً، بعشرات الشباب
الذين يغرقون وهم مبحرون إلى شواطئ أوروبا،
شواطئ الحلم المستحيل، وهي الظاهرة التي عرفت
بـ[الخرقة]، وشهداؤها بالـ[الخرقة]، والتي
يمكن تفسيرها، في جانب منها على الأقل، بالدور
الذي لعبته وسائل الاتصال الحديثة في التعريف
بأمكنة أخرى، غير أمكنة الوطن، تتحول عبر

الكتاب ينظرون بارتياح إلى
التقدم التقني باعتباره يحمل
سعرا مرتفعا أكثر مما ينبغي،
فالمشاهد البشرية للأماكن التي
يتعلق بها الناس قد ضحي بها
لأفضية جديدة لا روح ولا مكان
فيها، أفضية أكثر فعالية
وظيفيا لكنها قلصت من ميزة
التجربة.²

ولقد عالج الأدب العالمي
معظم هذه التطورات التي لحقت
علاقة الإنسان بمكانه، وعالج
قضايا الاغتراب المكاني
والهجرة، فكان أكثر قدرة من
غيره على تحليل هذه العلاقات
وتناولها من أبعادها
المختلفة، واختصت الرؤية
الروائية الجديدة بمعالجة
المكان وفق ما تكشف عنه من
فاعلية خطيرة في السياق

شاشات التلفزيون والأنترنت إلى جنان أرضية
جديدة بأقصى التضحيات.

2. الجغرافيا الثقافية: مايك كرانغ، مرجع
سابق، ص: 145.

الحديث، فعمدت إلى إحلاله محل البطولة في كثير من الأعمال، عبر صور وصفية متعددة .
الواقع أنه لا يقع في خطة بحثنا قراءة قضايا الرواية الجديدة بقدر ما هي الإشارة، التي لا بد منها، إلى خصائص التشكيل المكاني فيها، فقد تعاملت تعاملًا مميّزًا مع المكان في نماذج رائعة منها¹ .
وعليه، يمكننا لقول بأن النص الحديث يميل نحو القطب الاستيعاري المثلث بالكثافة الشعرية، حيث مجالات الاختلاف

1. من حيث أصبحت نسيجًا جدليًا بين الواقعي والخيالي، بين الحلمى والملموس، بين العقلي واللاعقلي، وتمكنت من التباعد عن تمثيلها المرجعي عبر آليات معقدة من الرموز والإشارات، عبر بنية الغرائبي/العجائبي والأسطوري، وغيرها من الآليات التي تميز ما جماليات النص الروائي العربي الجديد، حيث " تراجع الأفق الأطروحي في الحكى لصالح سرد لعبي ludique ينسب الإيهام بالواقع، ويخصص حرية الكتابة، ويشقق مطلقة الصوت السردى، ويعيد الاعتبار لأسئلة الذات في تماسها مع تحومات المجتمع والتاريخ. " انظر: جمالية النص الروائي: أحمد فرشوخ، ص: 06، دار الأمان، سنة/1996، ط/1، الرباط/المغرب.
2. الرواية والواقع (متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية)، صبري حافظ، مرجع سابق، ص: 36.

والانزياح والفجوات شاسعة بين اللغة والواقع " وعندما نتحدث عن علاقة استيعارية بين النص والواقع، فإننا نشير في هذا المجال، إلى علاقة بين مجالين، نوعين مختلفين، يدرك كل منهما أهمية الاختلاف، ويبرز استقلالية كل منهما عن الآخر.¹

سوف نحاول، ضمن هذا السرد اللعبي، بيان الحدود الفاصلة في نظرية الرواية بين المكان اللغوي والمكان الطبيعي، بين المكان المادي والمكان اللفظي، لأن مدار القراءة - على تعدد الإشكاليات التي تعترض سبيلها - هو وضع الخطوط التي اختارتها كاستراتيجية تفكيك من أجل المغامرة في تخوم النص.

إن المكان الذي يعنينا هنا، هو المكان الفني الذي أنتجته اللغة انصياعاً لأغراض التخيل اللغوي، لأن له

أهميته الخاصة والمزدوجة في آن واحد، بين فضاءات التخيل، ومرجعية الواقع، إذ "ربما كان التخيل أهم سمة تطبع الفنون وتميزها من العلوم والأنشطة الذهنية الأخرى، فجميع الأمكنة الفنية باستثناء أمكنة العمارة، هي أمكنة وهمية كاذبة، يتم تخيلها مهما بلغ شأن عناصرها الواقعية، وشأن قدرتها على الإيهام بواقعيته، ففي الفن وحده ينشأ تواطؤ ضمني بين الفنان والمتلقي على القبول بإيهامية المادة الفنية وإيهامية أمكنتها.¹"

على هذا الأساس، يمكن تفسير الحضور المميز للمكان على صعيد النص، كاستجابة لحاجات التخيل و ضرورات الإيهامية، مهما بدا ذلك

1. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح

صالح، مرجع سابق، ص: 17.

2. بناء الرواية العربية السورية، مرجع سابق،

ص: 252.

3. المرجع السابق، ص: 15 .

الحضور، في كثير من الأعمال
الروائية، متطابقا
فوتوغرافيا مع الأمكنة
الواقعية، خصوصا متى تعلق
الأمر بأمكان معروفة أو
بمعالم تاريخية شهيرة .

يفسر سمر روي الفصيل
هذه الظاهرة، تفسيرا بنيويا،
بقوله: " مرد ذلك بنيوي
محدد، هو أن الروائي يسعى إلى
إيهام القارئ بأن ما يقصه
عليه حقيقي، ويتوسل إلى ذلك
بذكر أمكنة حقيقية معروفة
لدى القارئ، والإيهام لا يعني
في العرف النقدي، أن (بيروت)
في الرواية، هي (بيروت) في
الواقع الخارجي الحقيقي، لأن
المطابقة بين المكان الروائي
والطبيعي غير صحيحة، ولأن (
بيروت) في الرواية تحيل إلى
نفسها تبعا لكونها مكانا
لفظيا متخيلا، سواء أكان
الإيهام مقصودا على نقل اسمها
الحقيقي وحده أضاف الروائي

إلى الاسم محتوياته الحقيقية
المعروفة من أحياء ومناطق
وقصور. "2 .

إن العلاقة بين المكان الفني
والمكان الموضوعي، وفق هذا
التفسير، هي علاقة إحالية
تخييلية، تتجاوز الواقع،
لكنها لا تنفك تحيل عليه محقة
نوعاً من التوضع الخاص في
العمل الفني، وهو الذي
يعنينا، كعنصر/مكون روائي
ملتبس بجنوح الخيال وتوهج
العاطفة، وخارج من وجدان
تمثله وتشبع به، فهو يخلع
عليه من ضروب الصور ما ليس
له في الحقيقة، " لأن أقرب
الأمكنة إلينا، وأكثرها
ألفة، لا تحقق ما تحققه في
الفن. "3، لأنها بانتقالها إلى
آفاق التخيل تكتسب مقومات
الصورة الفنية المتعلقة
بالواقع عبر الاتصال
والانفصال، منفصلة عنه في
غرابة الصور التي لا تتوفر

عليها الواقع ربما ، ومتصلة
به مجزئيات الصورة التي
يستحيل ألا تمتد إلى الواقع
الموضوعي بصلة ، ومهما كانت
منزاحة صوب عالم التخيل
فإنها تظل تستمد خطوطها
الرئيسية من منه ، إذ للمكان
الطبيعي أو الواقعي قوة
تأثير كبيرة تفرض نفسها على
مخيلة المبدع الذي يحاول أن
يمتصها ، حيناً ويفك أسرها
حيناً آخر ، " وسواء كان
الاتصال بين المكانين قائماً أم
لا ، فإن مجرد إحالة أحدهما على
الآخر يجعلهما يتقاطعان عبر
آلية الاتصال والانفصال بين
الواقعي والمتخيل ، والمكان
الفني متصل بالمكان الواقعي
ومنفصل عنه في آن ، وأكثر
الصور غرابة وابتعاداً عن
إمكانية التحقق مؤلفة أساساً
من عناصر واقعية ."¹ .

1. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، صلاح
صالح ، مرجع سابق ، ص: 15.

إن المكان الروائي —
مهما توفر على عناصر مقنعة
بواقعيته — تظل امتداداته
الواقعية مجرد امتدادات
موازية تعكس دلالات المكان
المرتسمة على الوجدان
والشعور والذاكرة، تحمل
المكان وجهة نظرها ليسهم في
خلق المعنى وبناء الخطاب، وعلى
هذا الأساس، يمكن فهم استعانة
الكتاب بالأمكنة الطبيعية²

2. نقصد بالمكان الطبيعي ذلك المكان الذي أبدعته الطبيعة ولم تتدخل يد الإنسان في تكوينه، كالجبال والأنهار والغابات ومجمل التكوينات الطبوغرافية، وهو بذلك يختلف عن المكان الفني التخيلي الذي يصنعه الأديب أو الفنان، بما يجعله في هذه الحالة يرتفع إلى ماهية الإنتاج الثقافي الذهني، بما يعنيه ذلك من امتزاج بالذات المبدعة التي تطبعه ببصمتها الذاتية. انظر حول هذا المعنى: المكان في الرواية العربية، عوض سعيد عوض، ص: 228، مجلة المعرفة، سوريا، شباط/2003، ع/473.

3. جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الخواف، إبراهيم عمر موسى، مرجع سابق، ص: 313.

4. إن التصور الكلي للعالم الروائي مرتبط أشد الارتباط بوجهة نظر الراوي والشخصيات، وذلك وجه من التعالقات التي ينجزها المكان الروائي مع المكونات الروائية الأخرى، كالشخصية والسرد ووجهة النظر، وهو ما سنوفيه حقه من الكلام في حينه.

"خلق إيهام للواقعية والإعانة على تصور العالم الروائي، أو على إخراج المنظور الروائي في ذهن المتلقي."³ *⁴ .

بناء على ما سبق، يمكننا القول بأن المكان، كمكون روائي، يميّط اللثام عن الوعي الفضائي/البيئي¹ لدى الكاتب، سواء كشرط وجودي يحكم كينونة الكائن، أو كعنصر روائي يسهم في عملية البنينة وتنظيم اقتصاد الفضاء النصي في كليته، فمن

-
1. نريد أن نورد في هذا السياق شهادة الروائي بهاء **طاهر** التي تضمنت فهما جديدا، نسبيا، للكتابة، ولوظيفة الكاتب وآليات النص الجديد، خصوصا في ما يتعلق بالشق المرتبط بالبيئة، يقول: "لم تعد البيئة هي تلك البيئة الواضحة التي يخوض البطل صراعا في نطاقها، ويغيرها بفعله الإيجابي، ذلك أن الكاتب قد شعر على عكس كاتب الواقعية بالعجز عن السيطرة على هذه البيئة. وهكذا فقد تداخلت الأزمنة والأمكنة في القصة الواحدة، وأحيانا في المشهد الواحد من القصة." انظر تفصيل ذلك في الخطاب المقدماتي المرفق بروايته (خالي صفية والدير) طبعة دار الهلال، سنة 1996.
 2. جماليات المكان، غاستون باشلار، مقدمة الترجمة، مرجع سابق، ص: 06 .

غير المتوقع، أن يجهل الكتاب
الأبعاد الجمالية المنوطة به
كما كن أدبي مفارق للمكان
المادي، من حيث لا يراد به
الوصف الشكلي الهيكلي دون
النفاز إلى روحه وتبين حقيقة
إسقاطاته وسلطته في توجيه
الأحداث والشخصيات، بل سطوته
أحياناً وهيمنته على النص
وتشكيل مسافاته وأبعاده
وتكييف نظام الخطاب فيه.
وعليه، يمكن القول مع غالب
هلسا " إن العمل الأدبي حين
يفقد المكانية، فهو يفقد
خصوصيته وبالتالي أصالته.²

وقد تعني المكانية معنى
أشمل وأوسع عندما نريد بها
الدلالة على الخيز القومي، أو
الكتابة من منطلق الأفق
الأقرب أو المعيش، أي الكتابة
عن الوطن وهمومه دون محاولة
مناوشة العالمية بمباشرة
موضوعات تتسع لتشمل هموم

الإنسان بمفهومه الكوني،
وتجاوز حدود القومية الضيقة.
الواقع أن أصالة العمل
الأدبي، من حيث مكانيته، تعني
القدرة على القبض على روح
المكان وسره المنسرب داخله،
وتصويره تصويراً فنياً متوسلاً
كل أدوات شعرية الحكيم بما
يضمن له أن يحوز على شخصيته
المميزة له، بحيث يترسخ في ذهن
القارئ كحيز من الوجود،
بارز الملامح والتفاصيل،
منقطع الأسباب مع المكان
كديكور سالب منفعل بالأحداث
وليس فاعلاً فيها، مستسلم
لحركية السرد وتصاريح الزمن
بسطحية كاملة.

على هذا الأساس، تتأتى
فاعلية المكان من استثماره
كعنصر نصي ينهض، بالإضافة إلى
الإيهامية، بتحقيق شتى الأبعاد
الدلالية والإيديولوجية، حيث
"يثير إحساساً ما بالمواطنة،
وإحساساً آخر بالزمن والمحلية،

حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم، فكان: واقعا ورمزا، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى، كيانا نتلمسه ونراه، أو كيانا مبنيا في المخيلة.... ولم يكن المكان يوما إلا امتحانا ذاتيا لمواجهة النص المعقد، وكانت مواجهة فيها من أحكام الذات الشيء الكثير.¹

1. إشكالية المكان في النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 08/05.

2. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، أسماء شاهين، ص: 17، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 2003، ط/1، بيروت/لبنان.

3. نود أن نشير في هذا السياق، إلى أن المكان موضوع الوصف الاستقصائي، يدل في جانب من جوانبه على التحكم والاستيعاب، لأن الوصف، في هذه الحالة، يصبح معادلا فنيا لفعل السيطرة السياسية والاجتماعية والقانونية، أي شكلا من أشكال الامتلاك، وهي الحالة التي يمكن معها القول بأن المكان قد ارتقى من مستواه الطبيعي إلى مستواه الفني التخيلي، لأنها تجيب عندئذ عن التساؤل المشروع: ما الذي يستطيع المرء أن يراه أو يحيط به بالكلمات؟ ما دامت اللغة تسمى الأشياء وتعيد تشكيلها، وما يمكن وصفه هو ما يقبل التصور والإدراك. انظر بهذا الصدد مقال: تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة، إبراهيم فتحي، مجلة فصول، ص: 33، شتاء 2003، ع/61. القاهرة.

قد يهيمن المكان الروائي، في بعض الأعمال، على جمل السيرة الحكائية، وذلك عندما يستولي على المحكي فلا يكاد ينفلت من قبضة التفاصيل التي تستقطب عين السارد استقطاباً يريد أن يجمله مجمل الإدراكات الخاصة التي تتعلق بالمشهد الموصوف، وفي هذه الحالة تبدو للعيان أهميته السردية في " قدرته على الفعل الجوهري في مجمل البنى والسيرورات التي يتشكل منها العمل الروائي. " ² .

*.....³

إن الوعي بالرهانات الإنسانية والفنية المتعلقة بمكانية النص، هي التي وجهت البحث إلى الحرص على التعامل مع مكان مخصوص هو المكان المنفعل بسيرورات التاريخ والأحداث والتحويلات الاجتماعية التي تعبره بغية استقرائه من

حيث كونه حيا ومتحركا
وناطقا بمحمولاته الواقعية "
بما أن الرواية تمسك بلحظة
زمنية، منتزعة من مجرى
التاريخ، فلا بد من تثبيت
عناصر تلك اللحظة، وذلك
لايعني سكونية المكان الروائي،
باعتباره مجرد مؤثر، بل
علينا أن نرى فعل التاريخ
روائيا فيه.¹

فعل التاريخ الروائي،
كما نفهمه، هو تناول المكان
ككلية شاملة، حية، متواصلة
مع الأفراد والجماعات، ومع
الشخصية ولأحداث، منسجمة مع
تكون المحكي وتشكل الخطاب، حيث

1. المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، ضمن
كتاب "الرواية العربية واقع وآفاق" لمحمد
برادة، ص: 212، دار ابن رشد،
سنة 1981، د.ر.ط، بيروت/ لبنان.

2 . الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن
منيف، صالح إبراهيم، ص: 86، المركز الثقافي
العربي، سنة 2003، ط/1،
بيروت/الدار البيضاء .

3. تطور أدوات الصياغة الروائية من
الواقعية إلى الحداثة، مرجع سابق، ص: 33 .

" لا يكون المكان، على هذا النحو وعاء للأزمة فحسب، بل يصبح فضاء لها، فاعلا فيها، ولا يكون أيضا، منعزلا عن الزمان، بل متلازما معه، يحمل أماراته أحيانا، ويشير إلى اضطراباته أحيانا أخرى." ² .

ذلك ما يكون، في الواقع، طاقة المكان الإبداعية، من حيث قدرته على تمثيل الزمان/الحقبة التاريخية خير تمثيل، يقول إبراهيم **فتحي** حول هذا المعنى: " يحتوي المكان الروائي على (موجودات) يخلق القارئ من الكلمات التي تصفها صوراً ذهنية تختلف من قارئ إلى آخر. وترى العصور المختلفة المكان بطرق مختلفة." ³ .

ما نريد التأكيد عليه، بشأن المقبوس السابق، هو أن نظرية التلقي قد حسمت مسألة القراءة واختلافها بحسب الخلفية التي يصدر عنها كل

قارئ، بينما الوعي بما وسمناه
برهانات المكان ، فيبقى وليد
التطور الحاصل في الدراسات
الإنسانية والسيكولوجية ، ولا
سيما فلسفة الظاهراتية ،
وعلى هذا الأساس اختلفت
الرؤى إلى المكان منذ القدم ،
سواء في الأدب أو في غيره من
المجالات التي تتماس معه في
نشاطاتها المعرفية .

3. المكانية ورصد المرجع .

سنجد أنفسنا ، في هذا
القسم من القراءة ، مضطرين
إلى الخوض في القضية الجوهرية
التي شغلت جانبا مهما من
النقد الروائي ، والتي ما
زالت تشغله ، وهي قضية
الواقع والتمثيل ، من أجل
ذلك ، سنسارع إلى الاعتراف بأن
بحث العلاقة ، أو العلاقات التي
ينسجها النص مع الواقع ، أو
التمثيل مع المرجع ، يثير من

الحيرة أكثر مما تثير من
الوضوح، لأن الموضوع الجمالي،
بطبيعته، موضوع إشكالي
قاربته نظريات متعددة
ومتنوعة، متصادمة ومتعارضة
أغلب الوقت، امتدت من
الميتافيزيقا بما هي تذوق
للمحكي وخبرة به، إلى
الواقعية بمختلف فروعها، إلى
التفسير الكانطي الجدلي
التأملي وحتى التفسير
الظاهراتي، يقول نبيل
سليمان: " منذ أرسطو افتتح
الحديث في الواقعي والمحتمل،
وهيهات أن يقفل، وبالواقعي
والمحتمل، المتخيل والتاريخي،
وبسوى ذلك أيضا، تلون
التعبير عن المسألة ويتفتق
القول فيها: من المحاكاة إلى
الانعكاس إلى نفيهما، من
الوظيفة المعرفية أو
الاجتماعية أو النفسية
للكتاباة إلى نفيهما. وهذا
كله في لب الحديث عن علاقات

الواقع والتخييل
والإيديولوجيا، حيث يغزر
ويتعمق القول في المشهد
الروائي والنقدي العربي.¹

ولأن المكان، كمكون روائي
ينهض إلى جانب المكونات الأخرى
بتشديد الخطاب الروائي، يقع
بدوره في قلب الإشكالية
المذكورة بالنظر إلى طبيعته
المادية التي تجعله يحيل على
الواقع، ويتشابك معه في
مستويات عديدة .

يقول خالد **حسين**: " ما يلفت
الاهتمام على صعيد التشكيل
المكاني هو تأسيسه وفق تقطيع
متضادة: واقعي-متخيل، وهذه
الثنائية هي واحدة من
مفاتيح قراءة المكان وتفكيك
بنائه التي يهبها النص
للتعامل معه... إن ثنائية
واقعي-متخيل قابلة للتفريع
والاستيلاد، فالحد الأول

1. فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان، ص: 239، دار
اللاذقية، سنة 1994/ ط1، سوريا .

(واقعي) ينشطر إلى أمكنة
ثابته، وأخرى متحركة،
والأمكنة الثابته بدورها
تتفرع إلى أمكنة مفتوحة
وأخرى مغلقة، أما الأمكنة
المتحركة، يمكن تفريعها إلى
ثنائية: صغير-كبير، وأما الحد
الثاني (متخيل) فإنه يشمل
أمكنة: حكاية، رمزية،
بعيدة، تموقعت على مسار
السرد¹.

يظهر المقبوس السابق
كفاءة إجرائية، عندما نفترض
بأننا بإزاء أمكنة واقعية،

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، ص: 154، مؤسسة الإمامة

الصحفية، سنة 1421/ ط1، الرياض/السعودية.

2. تتكشف التقاطبات المكانية، كما أسلفنا الإشارة
في المبحث المخصص لها، عن كفاءة إجرائية فعالة في
قراءة المكان الروائي، وجمالية التشكيل المكاني،
من خلال قدرتها على ترسيم الحدود، بدقة كبيرة، بين
وشائج المكان المختلفة والمتعددة، على صعيد السرد،
مهما كانت وتيرة انبثاقها بين ثنايا السرد ومهما
كان النظام الذي ينبني عليه اقتصاد الفضاء،
فتقطيعة: واقعي - متخيل، ترمي بأسباب وطيعة إلى
علاقة النص مع الواقع، كما لا تنسى التشكيل
المكاني المستند على قوة التخيل، ومن ثم الكشف عن
كثير من أسرار النص البنيوية والدلالية.

3. بناء الرواية، سيزا قاسم، ص: 104، دار
التنوير، سنة 1985، ط1، بيروت/لبنان.

تم نقلها إلى فضاء النص
بأمانة تامة ، وهو كفاءة
اختزالية إلى حد بعيد، تقفز
بسرعة على معظم التشابكات
القائمة خلف الأمكنة وهي
تنتقل عبر منظومة اللغة
الأدبية المعقدة من مستواها
الواقعي المفترض إلى مستوى آخر
هو مستوى التخيل² .

تذهب سيزا **قاسم** إلى أن
المكان، في الرواية، يقوم
على " تشكيل عالم من المحسوسات
قد تطابق عالم الواقع وقد
تخالفه، في صور ولوحات تستمد
بعض أصولها من فن الرسم
والتصوير، أما تنظيم الفراغ
إلى مناطق مختلفة تنفصل أو
تتصل لتتقارع أو تتناغم
فإنه بناء يقترب من مفهوم
تصميم البناء في فن
العمارة.³ ، وهو ما يدل
على عمق التعقيد الذي يحف
بالصياغة الفنية للمكان
وبالتناول النقدي له ، لأن

الصعوبات المتعلقة بتلقي
المكان، ليست وليدة الطبيعة
التخيلية للمكان الفني داخل
النص كمنتج لغوي فحسب، بل
تتجاوز ذلك إلى الطبيعة
الوجودية للمكان، إن صح
القول، إذ يستمد كثيرا من
المفاهيم المتعلقة به من
الميتافيزيقا، ومن الثقافة
الشعبية المشبعة بالرأسمال
الرمزي للجماعة التي ينتمي
إليها، ناهيك عن كونه يدخل
في القيم الرمزية والدينية
المحملة بدلالات لا حصر لها تكثفت
حوله بمرور الزمن، ثم إنه بحكم
طبيعته المرتبطة به كمكان
معيش مادي ووجدانيا، يكون
مادة من مواد التفكير
والتواصل وإنتاج المعنى .

تجبرنا طبيعة الموضوع
المعقدة على تحديد المجال الذي
يتحرك فيه البحث، وهو بحث
العلاقة القائمة بين المكان
الواقعي والمكان الفني،

وملاحظة قدرة هذا الأخير على
البوح بخصوصيات المكان المعيش
من حيث هو معادل للمكان
الحضاري والثقافي والسياسي،
معادل للحظة التاريخية بكل
أبعادها، أي ملاحظة إعادة
تشكيل الفضاء المرجعي دلاليًا
وسرديًا، ليصير بذلك " ليس
فقط انشغالًا أدبيًا أو جماليًا،
وإنما هو أيضًا انشغال ثقافي
ونقدي (أقصد نقد الوعي) ،
لأن المثقف العربي يعيش
الفضاء كعلائق (كما يعيشه
مجموع الناس في العالم) و
يعيشه - أكثر من ذلك -
كجغرافيا. "¹.

نريد، بهذا المعنى، أن
نزيد من احتمالية العمل،
لأنها محفزة الأساس في مغامرة
اختيار المتن، بما أنها تنهض بملأ
مناطق الهشاشة واللاتحديد في

1. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 50.

2. الرواية والواقع (متغيرات الواقع العربي

واستجابات الرواية الجمالية)، صبري حافظ،

مرجع سابق، ص: 36.

النص، وتوفر عناء البحث في
بنيات تجريدية مجته، ذاك أن "
الحديث عن العلاقة الكنائية
بين النص والواقع ينطوي على
افتراض أن النص جزء من
الواقع، أو انعكاس له
وتصوير لبعض جوانبه على
الورق، وكلما اقتربت الصورة
من الأصل كلما زادت قيمتها
وعظم تأثيرها. "2 .

ليس مرادنا البحث عن
محاكاة حرفية للواقع، أو
للمكان المعيش، بقدر ما هو
الإحاح على الوظيفة المرجعية
للمكان الفني الذي ينتج عن
الأسلوب الاستيعاري القائم
على المماثلة والاختلاف، من
خلال إعادة إنتاج الواقع عبر
امتصاصه وإعادة صياغته في
مساحة نصية لها استقلاليتها
وخصوصيتها بغية إنجاز واقع
جمالي على تخوم الواقع الحياتي
.

سعيناً، في هذا المنحى، إلى التعرف على مناهج الباحثين في مقاربة الإشكالية¹، المنحى الذي لخصه صلاح صالح بقوله، "الباحثون والنقاد الذين تناولوا المكان الروائي تلمسوا بعض أشكال الصلات بين المكان الواقعي والخيالي، فاعتبروهما مكانين منفصلين في غالب الأحيان أو ينشآن في مثنوية الاتصال والانفصال أحياناً أخرى، وقد كثرت المقارنات بين واقعية الواقع الموضوعي وواقعية انعكاسه في

1. يمكن تلخيص المحور الذي دارت حوله تلك المقاربات في الأسئلة التالية :

- كيف ينتج الخطاب التخيلي في الرواية موضوعاً جمالياً يعيد تشكيل الواقع؟
- ماهي الأنساق الجمالية والعلاماتية التي تتناسج عبرها مختلف الحكيمات المتجاذبة ضمن

النص الروائي؟

- ما هي ضوابط تشغيل التأويل والتذوق في إنتاج معرفة منبثقة من الرواية ومتاخمة لها ؟

انظر بهذا الصدد: جمالية النص

الروائي، أحمد فرشوخ، مرجع سابق، ص: 09/08 .

2. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، مرجع سابق، ص: 88 .

الفن، فاعتبر الواقع الموضوعي في أحيان كثيرة أكثر غرابة أو أقل واقعية بالتالي من الذي يمكن أن يطرحه الفن، ومثلما يصر بعض النقاد على تثبيت الصلة التقاطعية المستمرة بين الواقعي والخيالي يتحدث آخرون عن استقلالية الخيالي وعده المحور الذي يجب أن يستقطب اهتمام الروائي والقارئ على السواء.²

إذا كانت من صلة ما بين المكان الروائي ومرجعه الحي، فلا بد عندئذ من الحديث عن الوظيفة الإيهامية التي يقوم بها المكان الفني داخل العمل، في مواجهة المكان المعيش، على أساس الوظيفة التخيلية التي ينهض بها المكان داخل العمل، بالاستناد على وسائط متعددة تمكن من ترسيم الفواصل بين حدود الواقعي والمتخيل، كالعلامات اللغوية أو القرائن السياقية الظاهرة

والمضمرة ، فعلى سبيل المثال
إذا ذكر الكاتب حي (القصة)
فما أيسر ما ندرك أن المكان
المعني هو العاصمة ، وإذا ذكر
(جامع كشاوة) ، دون الحاجة إلى
الإعلان عن المكان الواقعي ،
يمكن موضعة الأحداث جغرافيا
وفيزيائيا ، بالاستناد ،
دائما ، إلى مجمل القرائن التي
تتوفر للإحالة إلى المكان
الواقعي ، والتي قد يتفنن
الكاتب في إيرادها موجزة أو
بوفرة ، تلميحا أو تصريحاً .
أما المكان المتخيل فهو
الذي يعجزنا عن إدراك
إحالاته إلى واقع محدد أو إلى
عالم الناس ، يقول **سعيد يقطين** :
" نقصد بالفضاءات التخيلية
مختلف الفضاءات التي يصعب
الذهاب إلى تأكيد مرجعية
محددة لها سواء من حيث اسمها

الذي به تتميز أو صفتها التي
تنعت بها. "1.

هل يعني، ذلك، اختلاق
أمكنة منقطعة الصلة بالعالم
الواقعي؟

لا يمكن ذلك حتى وإن حرص
الكاتب على اصطناع فضاءات
مغرقة في غيابات الخيال متى
اقتضى سياقه الروائي ذلك،
لأنه سيظل يستمد عناصره
الأولية من العالم الواقعي .
لا نريد أن نتورط في هذا
الجدل إلا بالقدر الذي يسمح
بتتبع الخط المرسوم للقراءة،
فقدما ثار الجدل حول الحقيقة
والمجاز، وحديثا حول علاقة

1. قال الراوي، سعيد يقطين، ص:246، المركز
الثقافي العربي، سنة/1997، ط/1، ب
يروت/الدار البيضاء.

2. الحقيقة أن النص يواجهنا بمأزق حقيقي حينما
يوهم بوجود مرجعيات خارجية تدعم الحكاية، لأن
كل العناصر التي تتبدى كوحدات مرجعية محيلة
على الواقع، تذوب ضمن النسق التخيلي
الكلي للرواية مما يجعل إمكانية فرز الواقعي
من الخيالي عملية شديدة التعقيد، تنكئ على
الإمكانات التي توفرها القراءة والتأويل
فحسب. **انظر** بشأن هذا: هوية العلامات، شعيب
حليفي، ص: 174، دار الثقافة، سنة/2005،
ط/1، الدار البيضاء/المغرب .

العمل الفني بالواقع الحي² ،
ولج الجدل بالقضية إلى التساؤل
عن مكنن الواقع أو المرجع ،
أهو في المادة الحكائية أم في
الخطاب ، وبخصوص ذلك ، صرحت يمني
العيد بالقول : " وأود أن
أقول إن العلاقة بين الكتابة
ومرجعها الحي ليست علاقة
مباشرة ، وأن هذا الذي أقوله
صار بمثابة بداهة تتفق عليها
مختلف النظريات النقدية
الحديثة التي يركز معظمها
الآن ، لا على مبدأ العلاقة ، بل
على الوسائط ، ومن هذه
الوسائط ما هو متعلق باللغة
وبالقارئ وبمستويات القراءة ،
ومنها ما هو متعلق بمكونات
النص وبمراجعته الحاضرة فيه ."¹

1. الكتابة تحول في التحول ، يمني العيد ، ص : 09 ، دار
الآداب ، سنة / 1993 ، ط / 1 ، بيروت / لبنان .

2. أشكال الزمان والمكان في الرواية ،
ميخائيل باختين ، ترجمة : يوسف حلاق ، ص :
234 / 235 ، منشورات وزارة الثقافة ،
سنة / 1990 ، ط / 1 ، دمشق / سوريا .

3. وجدير بالذكر ، أيضا ، في هذا الصدد ، أن
تشریح البنية المكانية ، في العمل الأدبي ، تخضع هي

إن المكان في النصوص
الفنية، بغض النظر عن
الخصائص التي تفرضها عليه
قوانين الجنس الذي ينتمي
إليه، يتبادل الأدوار
والعلاقات مع المكان المعيش،
لأنه، كما ألحنا إليه في ساق
آخر، يقع في قلب التجربة
الوجودية للفرد والجماعة
الإنسانية برمتها، يتسرب
عميقا في جوهر الثقافة
والحضارة والبنى العقلية
ومنظومات القيم والتصورات
الاجتماعية، ومن ثم، لن يزيد
ذلك العمل الأدبي، إلا تغلغلا،
بدوره في قلب الميراث القومي
وربما الإنساني ليثري، بدوره،

الأخرى لاعتبارات التأويل وما يعتريها من
تغير وتطور واختلاف بحسب الحقبة التي الزمنية التي
تقوم بمقاربة العمل بواسطة أدواتها التي
تكون قد اعتراها ما يعتري العمل نفسه من
قابلية للتشظى والمناورة والتمنع، لأن سمة العمل
الفني هي قابليته للتأويل بحسب معطيات
الوعي الإنساني المتجدد على الدوام، ومعه
أدواته التي لا تكف عن التطور والتجدد هي
الأخرى، تحدها الرغبة العميقة في المغامرة
والتجريب .

محمل التجارب التي سبقته ،
يقول باختين: " إن العمل
والعالم المصور فيه يدخلان
العالم الفعلي ويغنيانه ،
والعالم الفعلي يدخل العمل
والعالم المصور فيه أثناء
عملية الخلق كما في سيرة
حياته اللاحقة في التجدد
الدائم للعمل وفي الإدراك
الخلق من قبل السامع
القارئ (المشاهد) لهذا العمل.
إن عملية التبادل هذه
زمانية بالطبع ، فهي تتم
قبل كل شيء في عالم اجتماعي
متطور تاريخيا ولكن دون
انفصال أيضا عن المكان
التاريخي المتغير." ² .

*.....³ .

يمكننا التساؤل الآن ،
ماهي آليات التمثيل المكاني؟
وما هي القوانين التي تنظم
الانتقال من المكان الطبيعي
الفيزيائي المعيش إلى المكان
الفني؟ بمعنى آخر، هل يمكن القبض

على الطرائق التي تنظم المكان
الواقعي فنيا وإبداعيا
؟.

تقرر أسماء شاهين أن
الخطاب الروائي يشمل نوعين من
التمثيل المكاني " الأول:
تمثيل الواقع الخارجي من خلال
المحاكاة، والآخر تمثيل الرؤية
أو الفكرة لدى الفنان من
خلال الموازنة، وكلاهما يحتفظ
بمميزات فردية خاصة به، وفي
الوقت ذاته يساهم في مكونات
عامة تنتج عن التداخل بين
النوعين، أي أن الروائي يمثل
مكانا أو فكرة تتداخلان
لتشكلا الخطاب الروائي. مثل
هذا الخطاب ببعديه المتداخلين
يسمو على التجريد الذي يكاد
يلغي التجسيد الخارجي
للمكان، ويتفوق أيضا على
المحاكاة التي تكتفي بوظيفة
المرآة العاكسة دون تداخل مع

الفكرة أو الرؤية الموازية .¹

عندما يتحول العمل إلى مجرد محاكاة للواقع، وفي اللغة المكانية بالتحديد، يستمد مكون المكان شرعيته من أمانته الفوتوغرافية، يصير من الصعب الحديث عن استمرارية العمل وسرمديته وانضمامه إلى تراث الجماعة الإنسانية كما صرح بذلك **باختين** في المقطع الذي أوردناه سالفاً، من أجل ذلك، ينبغي ألا " يتحول إلى مجرد تعبير مباشر عن حركية الواقع، وإلا فقد موافقاته ومقوماته الفنية والتخييلية، وغدا مجرد وثيقة تقريرية، لكن علاقة الرواية بمرجعها التاريخي

1. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، أسماء شاهين، مرجع سابق، ص: 23 .

2. تشكل المكونات الروائية، المويقن مصطفى، ص: 28، دار الحوار، سنة 2001، ط1، اللاذقية/سوريا.

هي نوع من تهذيبه ونقده ،
وإعادة صياغته وتركيبه
بطريقة يحتل فيها الخيال
موقعا بؤريا يلعب دورا
أساسيا .²

لا يخفى أن أسئلة الواقع
والمتخيل تدفع بمعظم مقولات
الواقعية الواجهة¹، غير أننا
نميل، مهما تعددت المواقع في
الموقف من الواقع والواقعية،
إلى اعتبار المكان الفني ذا
طبيعة خاصة تمتاز بالانزياح
والتحول، لأنه منتج تحت
فاعلية الخيال، ومن البديهي
والحال هذه، اعتباره منحرفا

1. يرى شعيب حليفي بأن الرواية نص لغوي تخيلي
تعمل داخله مرجعيات وخطابات، لا يمكن لها أن
تحي، دون التشابك مع كل شيء لغوي ورمزي ومع
الآخر والذات والتاريخ والمجتمع. وهي/الرواية
العربية خصوصا، بمعنى من المعاني، بحث عن
الإحاطة بالفهم الكلي وسعي إلى التعبير عن
الشتات والتشظي في الكيان الاجتماعي، من أجل
ذلك، جاءت واقعياتها واقعيات متعددة، فنية
 واجتماعية وسياسية وعجائبية، وربما واقعيات
تتخذ شكل وروح كاتبها وهيئته وأمكنته
الحميمية وشكلها. انظر مقاله: المتخيل
والمرجع: سيرورة الخطابات، مجلة فصول، ص:
232/233، ع/66، ربيع/2005 .

عن المكان الواقعي انحرافات
وتقوسات تمليها ضرورات عبوره
عبر قنوات التخيل، حيث تحدث
ما لا يحصى من الفراغات
والفجوات في وتيرتها اليومية
الاعتيادية.

بمعنى آخر، يشبه انتقال
المكان من عالمه المادي إلى
عالمه التخيلي، الانتقال من
مستوى المعرفة المباشرة
بالأشياء إلى أفاق المعرفة
الجمالية بها، دون أن يعني ذلك
إلغاء المرجع أو السقوط في
اعتبار المرجع هو المحك الذي
نقيس عليه العمل وفق ما
مبدأي الصدق والكذب، الحقيقة
والزيف، وغيرها من الأحكام
التي تتخذ هيئة أحكام القيمة
على العمل الفني المراوغ
والمخاتل بطبيعته.

وفق هذا التصور، لن يكون
للعلامات الجغرافية
والطبوغرافية، في النص، أهمية
كبيرة، " لأن وظيفتها تنحصر في

تحديد المكان فحسب، وإنما الأمر
المهم بخصوص المكان هو تعريضه
لآليات الانزياح والانكسار
réfraction، وتلك
استراتيجية الناص في تفتيت
المكان الواقعي/الثقافي
وامتصاصه وإنتاجه بصورة
مغايرة، حتى تتحقق الوظيفة
الشعرية/الجمالية التي بها
يتمظهر المكان في الخطاب النصي
بنكهة خاصة ومتميزة كنتاج
مركب لتشابك الأبعاد
البنوية، الدلالية، الرمزية
الإيديولوجية، فضلا عن البعد
الجغرافي الذي يعمل على تنظيم
خيال القارئ.¹

نريد أن نصل من خلال
الإشكاليات المطروحة حول علاقة

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص: 77.

2. درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد
برادة، ص: 36، الشركة المغربية للناسرين
المتحدين، سنة 1985، ط/3،
لرباط/المغرب.

3. تشكل المكونات الروائية، المويقن مصطفى، مرجع
سابق، ص: 29.

4. درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، مرجع سابق،
ص: 48.

العمل بالمرجع، إلى ما يعنينا نحن، وهو علاقة المكان الفني بالمكان الواقعي أو المادي، ومدى قدرة المكان الأول على التعبير عن واقع ما، في لحظة زمنية ما، نريد أن نقول مع **بارت** بأن الكتابة: " هي فعل للتضامن التاريخي.²، أي كدال على وعي اجتماعي، وعي بالمجتمع والتاريخ وباللحظة الزمنية التي تتخذها موضوعا للسر²، ثم إنه " بقدر ما يكون الواقع الاجتماعي أو التاريخي محددًا، كما ترى (ناتالي ساروت) يكون النص الأدبي، وضمنه الشكل الأدبي، الذي يكشف عن هذا الواقع، ذا شكل شاذ وغير مألوف مثلما يكون ذا تأثير عميق يسمح بهتك ذلك الستار السميك الذي يقي طرائق إدراكنا وإحساسنا من كل أنواع التشويش والانحراف.³ .

لن يكون من باب المصادرة
على المطلوب، عندما نفترض بأن
المكان هو ذاكرة الكائن
ومستقبله، بما يجعلنا نطمح
بقراءتنا له، إلى قراءة
الإنسان من كل نواحيه
الروحية والثقافية
والإيديولوجية، فما يعنينا،
في الواقع، ليس تتبع المكان
وإحصاء تمظهراته وتجلياته على
جسد النص فحسب، ولكن الذي
يعنينا بالأساس، هو محمولاته
عن الحقبة التي كتب فيها وربما
من أجلها، " فالحكي،
باعتباره شكلا، يشمل في آن،
الرواية والتاريخ، ويظل
إذن، بعامة، اختيارا للحظة
تاريخية أو تعبيراً عنها. " ⁴ .

ويصرح، في معرض حديثه عن
ارتباط فعل الكتابة
بالتاريخ والسياق الاجتماعي،
بالقول: " إنني أذهب إلى
القول بأن الرواية الفرنسية
في القرن 19، يمكن أن تعد

شهادة وتشخيصا لوضعية
البورجوازية آنئذ.¹
.....*².

إن ربط العمل الأدبي
بسياقه التاريخي، هو في
الحقيقة ربطه بإيقاع العصر
الذي كتب ضمن شروطه المادية
والثقافية، لأن رؤية الكاتب
إلى العصر، تؤثر في رؤيته
للعالم ولإنسان والمستقبل،
والعكس صحيح في الوقت نفسه،
والمقصود بالرؤية المستقبلية
في الأدب، ليس التنبؤ الساذج
لأحداث المستقبل، وإنما القصد
هو وضع الأحداث الروائية في
العمل الفني في إطارها
التاريخي الذي تكشف به عن

1. درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، مرجع سابق،
ص: 48 .

2. نريد أن نؤكد في هذا السياق، بأنه ليس في
طموح القراءة أكثر من التوصل إلى الإقرار بأن
المتن المرصود لاستقراء المكانية، قد عبر بكفاءة
عن المرحلة التي كتب فيها، [مرحلة
التسعينيات في الجزائر]، ورصد كافة التيارات
التي عبرته وجميع التحولات التي اعترت المكان من
حيث تعترى ساكن المكان .

3. تشكل المكونات الروائية، المويقن مصطفى، مرجع
سابق، ص: 34 .

تطور المجتمع في مرحلة محددة ،
بحيث يتمكن الكاتب من إدراك
وتصوير الاتجاهات التاريخية
والاجتماعية التي تنبثق عن
الواقع . " ³ .

هل معنى ذلك أن التشكيل
المكاني في العمل الأدبي يكون
محكوما دائما بالهاجس التاريخي
؟

ليس حتما ، بالتأكيد ،
انطلاقا من تفاوت الوعي
بحيثيات المكان الجمالية
والإيديولوجية ، وإلى ذلك يشير
أحمد **طالب** بقوله : " إن
التفاعل القائم بين الأديب
الفنان (الذي ينتقي الأمكنة
والأشياء عن وعي) ومجتمعه ،
يعكس بعض الجوانب المعنوية
الهامة ، إذ أحيانا نجد الإيقاع
المكاني أظغى من الإيقاع
الزماني الذي ينقلنا إلى
أعماق المجتمع ... ولكون المكان
ليس مجرد إطار للأحداث
والشخصيات ، وإنما هو أحد

العناصر الحية الفاعلة ، إذ
يحتل أحيانا الصدارة في
القصة ، ليصبح جزءا هاما من
الشخصية المحورية في السرد
الحكائي ، يسعى الكتاب دائما
في البحث عن النظريات التي
تقوم على شكلنة أوسع وأشمل
للبنية المكانية.¹

1. البيئة المكانية والأنساق القصصية ، أحمد طالب ،
مرجع سابق ، ص: 78 .

2. شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين
حسين ، مرجع سابق ، ص: 05 .

3. وفيما يتعلق بالمكان خصوصا ، استطعنا أن نلاحظ
تفاوتا رهيبا - بين كتاب الرواية التسعينية
في الجزائر ، عندما عمدنا إلى نوع من القراءة
الاستكشافية التي تمكننا من ضبط النصوص التي
نريد اتخاذها نماذج تطبيقية لأهم مقولات
القراءة - في التعامل مع المكان ، وفي الدور
الذي يرتضونه له ، فقد يتخذ عند بعضهم ، دور
الوسيط ، في التعرف على الواقع وعلى الذهنية
الجارية عليه ، ويتخذ شكل المعطى الوجودي الذي
يتغلغل عميقا في المكونات النفسية والروحية
للشخصية ، يعمر بروح حميم قمين بتفسير سلوكات
الشخصيات وأفكارها ومجمل بنياتها الذهنية ،
ويرتفع إلى مستوى الكلام نيابة عن المحيط
والبيئة المادية والثقافية ، في حين نجده ، عند
البعض ، مثيرا (للفتنة الفنية) لما يعتريه من
فقر بالغ في الوعي بأبعاد المكان ورهاناته ،
والأدوار الحيوية التي يضطلع بها بين المكونات
الفنية الأخرى ، حيث يزيد عن أداء دور
الديكور المفتقد للشخصية المناسبة لما يتوقع
منه أو ما يفترض فيه .

يحتاز المكان، إذن، بطولة العمل الفني، حتى "غدا" في نصوص (الرواية الجديدة) يحتاز على بطولة النص، وأضحى قوى تحدد طبيعة واتجاه النص الروائي، إذ إن الخطاب النقدي بدأ يشير إلى نصوص مكانية وغير مكانية في الأدب المعاصر.²، وذلك تبعا للدور الذي يلحقه الكاتب بإمكانته³ ولا تكاد تخرج تلك الأدوار عموما، عن رؤية مكانية أو فلسفة مكانية يتفاوت فيها الكتاب كما يتفاوتون في أشياء كثيرة تعطي لكل منهم خصوصيته الفنية، وبصمته التي تميز أعماله جميعا. "ولعل ذلك يسمح بالقول، إن صورة المكان الجيدة تعد منطلقا لبناء الفضاء الروائي إذا كان المكان أساسيا، وتتزامن مع الصور الجيدة الأخرى لتشيد هذا الفضاء إذا كان المكان فرعيا، وحين تخسر هذه

العلاقة لانفصالها عن الأمكنة
الأخرى في الرواية فإنها تكتفي
بوظيفتها التفسيرية، أما
الصورة الضعيفة فتجعل المكان
الأساسي مجردا لا يقع فيه حدث
ولا تخترقه شخصية وتبقى الصورة
الضعيفة في أفضل حالاتها زخرفا
أو تعيينا عاما لمسرح
الحوادث، كما تعجز عن الكشف
عن أي جانب من جوانب
الشخصيات سواء أكانت تحمل
اسما يوهم بأنها حقيقية في
الواقع الخارج أم لم تكن.¹
من أجل ذلك أمكننا
الحديث عن الفلسفة المكانية،
باعتبارها الطريقة التي يدرك
بها الكاتب المكان، وطرائق
تنظيمه له في الشريط اللغوي
للنص، وهو وجه آخر من وجوه

1. بناء الرواية العربية السورية [1990/1980

[، سمر روجي الفيصل، ص: 269، منشورات اتحاد
الكتاب العرب،

سنة 1996، ط/1، دمشق/سوريا.

2. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح
صالح، مرجع سابق، ص: 12.

البحث في الاقتصاد الفضائي،
وكيفية انبناء المكان في
اللغة الروائية، وليس معنى
ذلك في جميع الأحوال، الطموح
إلى وضع ترسيمة هندسية صارمة
كفيلة بوضعها على جسد النص،
أن تكشف الطرائق التي يتحدد
بها المكان وينتظم، بقدر ما
هو الرغبة في كشف الخلفيات
الإيديولوجية والجمالية
والتقنية التي حكمت الفلسفة
المكانية في العمل .

مهما كان الموقف المكاني
لدى الكاتب، ومهما فشل في
توظيفه أو عجز عن بنائه بما
يخدم المكونات النصية الأخرى،
فإن المكان في النظرية الحديثة
للواية، اتخذ وضعية المكون
الرئيس الذي " لا يمكن تجاوزه
في أي عمل روائي، وقلما نعثر
على تعريف للرواية يهمل
عنصر المكان فالشخصيات تحتاج
مكانا لحركتها، والزمن يحتاج
مكانا يحل فيه ويسير منه

أواليه ، والأحداث لا تحدث في الفراغ ، وسردها يستحيل إذا تم اقتطاعها أو عزلها عن الأمكنة ، فلا شيء يجري ما لم يجد ما ينشئ جريانه عليه ، وأية كانت السيرة الروائية ، زمنية ، مكانية نفسية ، سياسية... إلخ ، فإن السيرة تحتاج مكانا تسير فيه ، والصيرة تحتاج ما تؤول إليه ، مهما كان شأن المكان ضئيلا ، وأيا كان دور الفعل الروائي الذي ينسب إليه.²

إذا كان ذلك شأن المكان في النظرية الحديثة كما أوضحه صلاح صالح ، فإن المعول في مقاربة المكان الروائي ، ينصب ، في الدرجة الأولى ، على البحث في شروط انبناء المكانية في النص ، وبحث تعالقاتها مع المكونات/العناصر السردية الأخرى ، وبحث الجماليات المتحركة في انزياح

المكان الواقعي وارتفاعه إلى مستوى المكان الفني، من خلال الدور الإيحائي الذي تقوم به اللغة الروائية، أو من خلال تتبع مضامين الخطاب الإيديولوجي التي ينضح بها المكان الفني¹.

ومجال الانشغال المركزي للقراءة، في هذا الصدد، هو بحث العلاقة القائمة بين المكان الواقعي والمكان الفني، وملاحظة قدرة هذا الأخير على البوح بخصوصيات المكان المعيش من حيث هو معادل للمكان الحضاري والثقافي والسياسي، معادل للحظة التاريخية بكل

1. هل يمكن أن نفترض، في هذا السياق، أن نجد أي شكل من أشكال الموضوعية والحياد في التعامل مع المكان ؟ نتساءل ونحن نعلم بأننا نكلف الفنان/الكاتب، شططا من الأمر، عندما نطلب إليه الحيادية بإزاء أمشاج موضوع لا يصدر إلا من الذات، ولا يجري إلا في مجراها، لأن عملية انتقاء المكان، بغية رصه ضمن شبكة السرد، لا يتأتى إلا تحت طائلة ذاتية صرف، سواء سلبا أو إيجابا، **انظر** حول هذا المعنى: المرجع السابق، ص:42.

2. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 50 .

3. الرواية والواقع، صبري حافظ، مرجع سابق، ص:36.

أبعادها، بمعنى آخر، نريد تتبع
إعادة تشكيل الفضاء، المرجعي
داليا وسرديا، ليصير
انشغالنا، بذلك، " ليس فقط
انشغالا أدبيا أو جماليا،
وإنما هو أيضا انشغال ثقافي
ونقدي (أقصد نقد الوعي)،
فإنما لأن المثقف العربي يعيش
الفضاء كعلائق (كما يعيشه
مجموع الناس في العالم) ويعيشه
— أكثر من ذلك — كجغرافيا.
2"

نريد، بهذا المعنى، أن نزيد
من احتمالية العمل³، لأنها
محفزنا الأساس في بحثنا برمته،
لأنها تنهض بملأ مناطق الهشاشة
واللاتحديد في النص، وتوفر
عناء البحث في بنيات تجريدية
بحته، حيث أن " الحديث عن
العلاقة الكنائية بين النص
والواقع ينطوي على افتراض أن
النص جزء من الواقع، أو
انعكاس له وتصوير لبعض
جوانبه على الورق، وكلما

اقتربت الصورة من الأصل كلما زادت قيمتها وعظم تأثيرها .¹

1. إن مفهوم الاحتمالية هنا يتسع لمناقشة العلاقة التي ينجزها الناص مع المكان الجغرافي المحدد، بغض النظر عن المعاني/الإيديولوجيا التي يريد أن يلحقها بها، فقد يكون المعنى جماليا خالصا، يرى إبراهيم **فتحي** بأن مدينة الإسكندرية عند إدوار الخراط هي مدينة كأنه يراها دائما للمرة الأولى تحمل وعودا بكل ما في العالم من جمال ومتعة رغم كل إحباط وفقدان، لأنه لم يعد تبرير المكان إيديولوجيا وتاريخيا مهما، فهو يظل في الذاكرة خارج الزمان، **انظر** مقاله: **تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة**، مرجع سابق، ص: 33.

2. هذا النوع من الأمكنة التي تسمها شعرية المكان بالمكان الفوتوغرافي، هي في الواقع، أقل الأمكنة الروائية إثارة للاهتمام، مهما كانت المقاصد الفنية التي جاءت لخدمتها، وسوف نصادف في الفصل المخصص لبحث وجوه الاستعجال في الرواية الجزائية التسعينية، كثيرا من هذه التشكيلات المكانية التي تعجز مرارا عن الارتفاع إلى مستوى المكان الفني النابض بكثافة اللغة الشعرية. ومن جهة أخرى نذهب إلى أن علاقة الإحالة التخيلية تظل قائمة بين المكانين، طالما أن مجال تجلي تلك العلاقة هو عالم الرواية أو عالم الفن بصفة عامة، ثم إن المكان الطبيعي، في صورته الموضوعية الخالصة، يكاد يستحيل العثور عليه في الفضاء النصي، وحتى عندما يذهب الناص إلى استقصاء التفاصيل المكانية بغية الإيغال في الواقعية، وطلبا (للفوتوغرافية) بما تمليه عليه حاجته الفنية، فإنه يبقى محكوما بشرط بشريته وما يتداخلها من عوامل ذاتية، وربما يكون محكوما في لحظته الواقعية تلك، بوجهة نظره الخاصة، وبالحالة النفسية والروحية التي تملي عليه ضربا من التصوير دون آخر، وربما يكون المكان بدوره خاضعا لمؤثرات خارجة عن نطاقه. ثم لا ننسى أن المكان الروائي بالأساس، مكان لفظي/

نريد أن نؤكد أن مرادنا
ليس البحث عن محاكاة حرفية
للوواقع أو للمكان المعيش²،
بقدر ما هو الإلحاح على
الوظيفة المرجعية للمكان
الفني الذي ينتج عن الأسلوب
الاستعاري القائم على
المماثلة والاختلاف، من خلال
إعادة إنتاج الواقع عبر
امتصاصه وإعادة صياغته في
مساحة نصية لها استقلاليتها
وخصوصيتها بغية إنجاز واقع
جمالي على تخوم الواقع الحياتي

توعز يمين العيد فنية المكان
الروائي إلى بعده الترميزي
وقدرته على إنتاج المعنى،

لغوي، يخضع في تشكله إلى المنظومة اللغوية
القاصرة ، بطبيعتها المنظومية، عن الإحاطة
مهما كانت ديناميكيته، ومهما كانت قدرتها
التمثيلية، وعليه، سيكون من الشطط البين أن
نطالب الفن بالواقعية الصرف، أو أن نخرجه عن
مقتضاه الذاتي إلى ما ليس من وظائفه، أو أن
نعتمد مقدار مافيه من مطابقة للواقع ليتسنى
لنا بعد ذلك الحكم عليه أحكاما قيمية
متعسفة.

تقول: " تولد الرواية دلالاتها الترميزية ولكن في مناخ يحافظ على الإيجاء بواقعية عالمه، لذا تبني الرواية عالمها بالتركيز على عنصر المكان، وتتوسل أداء تقنيا لا يضير تماسك نسيجها وتناسق بنيتها، بل يمنحها طابعها المميز، ويغني فضاءها الملموم على عالمه الضيق وسردها الذي يدور وكأنه يدور على نفسه.¹، بما يعني الحاجة إلى تدخل المتلقي ودوره الفعال في

1. الكتابة تحول في التحول، يمنى العيد، مرجع سابق، ص: 93 .

2. Michael ISSACHAROFF, L'espace et la nouvelle, Ed : José CORTI, Paris/1975, p : 13

3. القصة القصيرة وقضية المكان، سامية أسعد، ص: 182، مجلة فصول، مج/2، ع/4، القاهرة/مصر.

4. نشير إلى الاستجابة الجمالية من خلال مكون المكان الذي صنعه اللغة وهي تهيئ فضاء الخطاب الروائي، من حيث

تهيئ للانتقال من الكتابة إلى القراءة، انتقالا يحتكم ، بالضبط، إلى آليات التأويل .

5. فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مونسى، ص: 07، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة/2001،

د.ر.ط.دمشق/سوريا .

استقبال اللغة المكانية
وطاقتها الإيحائية، فهو الذي
يستطيع أن يلملم أشتات
الرمز وإجاءاته الكثيفة، حيث
" أصبح الإدراك
الإبداعي للمتلقى/ المرسل إليه
أمرًا لا محيد عنه. إن المشهد
المرئي أو المكتوب، لا يوجد
بالفعل إلا بفضل مساهمة المرسل
إليه. " ² ، وهو ما يسمح
بقراءة المكان بفعالية، في
حدود الوعي بمقتضياته
التعالقية مع الواقع المرجعي
ومع الواقع اللفظي للمتخيل
.

تؤكد سامية أسعد، في
معرض مقارنتها بين المكان
الروائي والمكان المسرحي، بأن
الفن الروائي يختص بذكر
أماكن خيالية و أن " القارئ
هو الذي يتخيل هذه الأماكن
ويبينها كيفما شاء، ويجاوب
أن يقارنها بتلك التي يعرفها
في الحياة والواقع، أي إن

مسرح أحداث الرواية هو خيال القارئ فحسب، في حين يحتاج الفن المسرحي إلى تجسيد المكان على الخشبة.³

من هنا يمكن القول بأن تشكل المعنى يمر عبر سلسلة من الاختيارات والانتقاعات، أي يمر عبر قنوات إعادة الإنتاج التي تتوفر عليها الذات القارئة، لأن المكان الروائي ليس معطى جاهزاً يسهل القبض عليه انطلاقاً من فعل القراءة، دون الحاجة إلى كثير من التحويلات الدلالية والتركيبية التي تقوم عليها عملية إعادة إنتاج المكان الفني⁴، حيث "تتكشف معضلة المكان في شكلها المعقد حينما يلامس التفسير والتأويل تخوماً يكون فيها المعنى أكثر ارتباطاً بالمكان وإيجاءاته، وكأن المعنى لا يكتسب أبعاده القصوى إلا إذا استرفد

المكان واستخلص منه محمولاته
الدلالية. "1.

وعليه فليس المكان استثناء
في أثناء النص، عن ما يحكم
هذا الأخير من تشظي الدلالة،
لأنه يدفع بقارئه في اتجاهات
مختلفة ومتنوعة، وينأى به عن
أن يلحق به دلالة أحادية،
دون التبصر بالتبصر بالدلالات
المتكثرة، بحسب تفاعله مع

1. فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مونسى،
ص: 07، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة 2001،
د.ر.ط. دمشق/سوريا.

2. ومثلما يتعلق المكان الفانتازي الحديث في قصص
الخيال العلمي، بالروح العلمي الراغب في
المغامرة واستكشاف الجہول، كان المكان الأسطوري هو
الآخر، بمثابة الملجأ الذي يهيب به الإنسان البدائي
لإضفاء روح الاستئناس والألفة على الفضاء المرعب
واللانهاى من حوله، ولإضفاء بعض المعنى على
العدوانية المتجهمّة في وجهه أينما ولى مادام ليس
من السهل عليه أن يعيش حياته خالية من أي معنى.
ولقد خاض المكان رحلة طويلة في متاهة
التاريخ/الزمان، وتعرض لفاعليات الصيرورة وتحولاتها
لكي ينتقل من الفضاء الوحشي/البدائي الغفل، إلى
الفضاء الثقافي/المؤنسن، من الضبابية والغموض
والكثافة البدئية إلى منظومة المعرفة والخبرة
والجمال وهي تكيف الفضاء ليستجيب استجابة جمالية
ونفعية في الوقت نفسه. **انظر:** شعرية المكان في
الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مرجع سابق،
ص: 62.

القوى المخترقة له وما يعتمد
داخلها من أهواء ورغبات، من
دوافع ومصالح وانفعالات.
إن الصعوبات المتعلقة
بتلقي المكان ليست وليدة
الطبيعة التخيلية للمكان
الفني داخل النص كمنتج لغوي
فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى
الطبيعة الوجودية للمكان،
إن صح القول، إذ يستمد كثيرا
من المفاهيم المتعلقة به من
الميتافيزيقا، ومن الثقافة
الشعبية المشبعة بالرأسمال
الرمزي للجماعة التي ينتمي
إليها، ناهيك عن كونه يدخل
في القيم الرمزية والدينية
التي تكشف عن أبعاد في
الثقافة تمتد إلى ما قبل
العلم، لا سيما عندما يتعلق
الأمر بالأمكنة المقدسة
والأسطورية².

تثير إشكالية الواقع
والتخيل، على مستوى البنية
المكانية، قضية أخرى تقع في

صميم الإشكالية وهي مفهوم
الموضوعة، أي البقعة الجغرافية
المحددة طوبوغرافيا واسميا، إذ
كثيرا ما تواجهنا النصوص
بأماكن معروفة بمواقعها
وأسمائها، كالشوارع والمدن
والمحلات، وغيرها، حيث لا ترد
غالبا للإحالة على المرجع
الواقعي، ناهضة بالوظيفة
الانعكاسية الصرف، وإنما تأتي
لخدمة التخيل بالدرجة
الأولى¹، إذ يسهم، بالتضافر

1. نريد أن نشير هنا إلى قضية أثارها البحث في
شعرية المكان، عند الحديث عن المكان الفني في مجمله
بعيدا عن التصنيفات التجنيسية التي ينتمي إليها،
حيث كثيرا ما يتقاطع على مستويات عديدة مع
الفنون الأخرى، سينما، مسرح، فن تشكيلي، وغيرها، حيث
ينفرد كل جنس بأسلوب خاص في التعامل مع
الأمكنة. ولقد افترض الانتقال من (المكان) بوصفه
تجربة معاشة، وجوديا، إلى المكان الفني استعمالا
خاصا بحسب مقتضيات كل جنس. وفي نفس الإطار يؤكد
شاكر النابلسي هذا المعنى بقوله "فالمكان عندما
ينتقل من مداره الواقعي الحياتي العادي إلى مداره
الفني الروائي أو الشعري يمر من خلال أنفاق متعددة
نفسية وإيديولوجية وفنية، لكي يصل أخيرا إلى
المدار الفني الروائي أو المدار الفني الشعري أو
المدار الفني التشكيلي". جماليات المكان في
الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 92.

2. المكان في النص، شارل كريفل، ص: 71، ضمن
كتاب: الفضاء الروائي، مجموعة مؤلفين، ترجمة: عبد
الرحيم حزل، دار افريقيا
الشرق، سنة 2002، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.

مع المكونات الأخرى، في تلحيم
البنية السردية وخلق الإيهام
بالواقع الذي تتعلق مقروئية
العمل بجانب مهم منه، من خلال
الإيهام بما اصطلح عليه مدة،
بالصدق الفني، وقد أشار شارل
كريفل إلى أنه يلزم المحكي "
لكي يخرج عن المألوفية،
وتتحقق له الفرادة، أن يشير
بكلمة (أو تمييز) إلى المكان
الذي يرصده للـ(حدث) وهذه
الإشارة الفضائية (الموضوعة)،
تضفي على المحكي، فور ذلك،
طابع الحقيقة و(الصدق)،
فالمحكي لا يكون إلا مومضعا، أي
قائما على الدلالة على حدث
(أو على نفيه) فيلزمه
إظهاره، وتعد تسمية المكان
من ثم أمرا لا مفر منه.²
يؤكد المقبوس مدى التصاق
المكان الروائي بمرجعه، ومدى
مساهمة كثير من العناصر التي
تتشابك مع المكان لإحداث

الإيهام وضبط المرجعية التي
يستند عليها النص وهو ينشئ
خطابه الروائي.
بما يجعل الموضوعة تضي "
بالاشتراك مع غيرها على النص
طابع الاحتمال، فهي تجعله (مع
غيرها) في صورة كأنه (الواقع)
وبواسطتها (علاوة عن غيرها)
يتأكد للنص إمكان الوقوع
فيصبح ذا مفعول، ذاك أن
التخيل الذي يكونه لا يكون
فعالا (قابلا للقراءة) ما لم
يتحل بمظهر الحقيقة، ومن ثم، لا
تعدو السمة الموضوعة كونها
إحدى عناصر إخفاء النص... إن
سمة الموضوعة تجعل النص في صورة
كأنه نموذج من الواقع (تبدو
القصة المكتوبة كأنها التاريخ
عينه). " ¹ .

1. المكان في النص، شارل كريفل، مرجع سابق،
ص: 75.

2. نشير هنا إلى اعتبار النص الأدبي، كمبدعه،
نتاجا اجتماعيا، لا يخضع في تكوينه للشروط
المادية المعلنة فحسب، وإنما هو نتاج تضافر
عوامل متعددة ومتنوعة أقلها المزاج الفردي،
وأقصاها اللغة التي ينتج ضمن قوانينها النص،
إذ تمارس هي الأخرى ضغوطات متماشية مع

ما يثير الانتباه ، في
المقبوس السابق ، هو أن كريفل
يجعل من المقروئية محور
العملية الإبداعية برمتها ، ثم
يربط المقروئية بمدى تحقيقها
للإيهام بالواقع ، كأن العبرة
في العملية التخيلية هي
اقترابها من حافة التأريخ أو
التباسها به ، ومن ثم يمكن
لمفهوم الصدق أن ينهض
بفاعلية نقدية انطلاقاً مما
يحققه الكاتب من صدق أو كذب
في محاكاة العالم الواقعي ، بل
يربط فاعلية الكتابة أصلاً
بقدرتها على تحديد المرجعيات
الخارجية التي تدعم الحكاية

طبيعتها ونسقتها التصوري انطلاقاً من كون
الفضاء التخيلي ، يخضع لمهارة اللغة
وغناها ، بل كما يقول إن الناس لا يعيشون فقط
في نطاق الأشياء التي تحيط بهم وفي نطاق عالم
الحياة الاجتماعية بل يعيشون في نطاق عالم لغة
الأم ، إننا نبني العالم الذي يحيط بنا وفق (عالم
اللغة) وكل لغة تتضمن بالإضافة إلى مفرداتها
وجهات نظر وأحكام مسبقة ضد وجهات نظر
أخرى. **انظر** : الأصوات والإشارات ، أ. كندرأتوف ،
ص: 66 ، ترجمة : شوقي جلال ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، سنة 1972/ ط1 ، القاهرة .

وتشرع لها مصداقيتها الفنية²

وعليه ، فالواقع / المرجع ، يمارس نوعا من الهيمنة على النص و على المتخيل ، باعتبار هذا الأخير خطابا لغويا حول الواقع يطمح إلى احتوائه وربما محاكاته أو التعبير عنه من خلال التعبير عن الدينامية التي تطبع علاقاته وحركيته والصراع الذي ينتج عن تعارض القوى الحيوية فيه ، ومن ثم لن يخرج تمثيل المكان في النص عن الشروط التي أسلفنا الإشارة إليها ، بما هو مكان فني يتجلى من خلال اللغة وبها ، حيث تتحكم في جمالياتها جميع الشروط التي تتحكم في المتخيل من حيث هو إنتاج لغوي .

ومن ثم نخلص مع شعيب حليفي ، إلى أن " كل نص روائي من هذا المنظور ، هو أثر محرر من ثقل المشبهات وتخشب المحاكاة ضمن شبكة تنظيمية تعتمد إلى صوغ

تحويلات للواقعي والحلمي عبر
قنوات نصية يلونها الرمزي
والخيالي ويسندها وعي تتمثل
فيه آثار الأوهام والحقائق
وكل المتغيرات المعرفية
بأبعادها التاريخية
والإيديولوجية ضمن شبكة
الاجتماعي وتفاعلاته مع هذا
الوعي وما يخلقه من توتر
وتمزق أو اطمئنان، وانعكاس كل
ذلك على عملية الإدراك للذات
وللعالم، وبالتالي
الإبداع¹.

1. هوية العلامات، شعيب حليفي، مرجع سابق،

ص: 131.

2. تنفتح أسئلة الواقع والتمثيل على إشكالية
طالما كانت مسرحاً لاجتهادات عديدة وفنون معرفية
مختلفة ونعني بها الكتابة كعملية إبداعية تقول
نشاط الإنسان الخلاق، والجسور التي تمدها مع الذات
والواقع، وعلى هذا الأساس، لا يمكن التغافل عن حقيقة
كون العمل التخيلي ينهض أساساً، بإعادة تشكيل
الواقع، تشكيل بنائه من حيث، إعادة صياغته صياغة
جمالية، يأخذ منه مواده الأساس ثم يتصرف فيها بما
يخدم غرضه التشكيلي. ترى ع يعني العيد بأن المثقفين
الحقيقيين يبدعون الجمالي لنقرأ فيه اللاجمالي، ويخلقون
لغة تقول المعاناة عبر خطابها النوعي، انظر :
كتابها، الكتابة تحول في التحول، مرجع سابق، ص: 28.
في السياق نفسه، يعتبر عبد المنعم تليمة أن
التشكيل هو سبيل الفنان إلى إعادة (ترتيب
الأوضاع) في عالمه النفسي، وإلى إعادة (بناء
العلاقات) في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي
وروحي واجتماعي أكثر كمالاً وتناغماً

.....*².

وعلى هذا الأساس ، يمكن القول: " إن بوسع الأديب أن يصطنع بلغته العارفة واقعا يراه هو ويجتهد في مخادعة معرفتنا وقناعاتنا كي نعرف له ومعه بذلك الواقع المنشود الذي قد يصبح الواقع الأصل أو الواقع المقيس عليه ، فالأدب لا يعيد تشكيل الحياة فقط وإنما يعمل على صنعها أيضا ، ومن ثم فهو بحث مستمر عن واقع مجهول أو واقع مفقود يتعطش إليه القراء على الدوام ، وقد أفرز هذا التصور اقتناعا مجدوى

وانسجاما. **انظر** :مدخل إلى المجال الأدبي، عبد المنعم تليمة، ص:99، دار الثقافة، سنة/1978، د.ر.ط، القاهرة.

لا يخفى أن العمل، بهذا المفهوم، ينهض بما يشبه الوظيفة التطهيرية التي ألحقها **أرسطو** بالعمل الفني، من حيث فعلها في الذات الكاتبة أساسا، فالكاتب يقوم بإعادة تهيئ العالم الواقعي، بما يتناغم وعالمه الداخلي، في شكل من الأنانية، التي لا يهدف من ورائها، سوى إلى خلق المتعة الفنية التي سوف يكون هو أول من يجني ثمارها، إنه نوع من إلغاء الوظيفة الاجتماعية التي ألحقت بالعمل الفني من وجهة نظر فلسفة الالتزام، على الأقل .

التجريب وإمكانية التغيير
بانفتاح الخطاب الأدبي ومنه
الروائي على الحقول المعرفية
المتجددة والمتكاملة.¹
ثمة يكمن سحر الرواية،
وفعالية التخيل، بما هي خلق
لعوالم موازية للعالم الواقعي
لكنها مفارقة لها، موازية
بمعنى أنها تحمل في ثناياها جميع
خصائص العالم الواقعي،
منسوجا عبر اللفظ، ومهارة
اللغة في إثراء تلك العوالم،
ومفارقة له، من حيث أنها
تتخذ من الخطاب مأواها
الوجودي وركنها من العالم،
وربما أمكنها من خلال فضاء
اللغة، خلق الأجل من الواقعي
والأكثر انفتاحا على آفاق غير
ممكنة وغير متوقعة في الحياة،
متوسلة إلى ذلك كفاءات
الرموز والإشارات والدلالات
اللانهاية.

1. جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، محمد
خرماش، ص: 212، مجلة علامات، ع/08،
سنة/1997، مكناس/المغرب .

نريد بهذا الطرح ، الابتعاد
قدر المستطاع عن التعامل مع
الرواية كما نتعامل مع
التاريخ ، هروبا من تسطيح
المتخيل ، والجناية على
كفاءاته ومؤهلاته ، التي تسمح
له بتجاوز الحدود المرسومة ،
أو المفروضة ، لاسيما إذا
اقرنت (التأرخة) بالتحيز
الظاهر إلى سطحية الأحداث و
إلى تناولها من أقرب السبل
إليها ، بما يعنيه ذلك من نبذ
التخيلي كإنزياح ما عن
الواقع ، إلى العناية
بالوثائقية والتسجيلية التي
تجرد اللغة الروائية من أهم
عناصرها التخيلية ، أي من
اللغة الأدبية ، لأن " الحلول
المألوفة أو المستهلكة ، والتي
تؤخر التخيل لصالح التأرخة ،
لم تعد تفي بحاجات الكتابة
الروائية المغامرة ، والكتابة

المجددة واللائبة على تاريخ بهي
للشعر.¹ ³ * .
ثم إن مسألة انصراف
الرواية عن التاريخ أو
العكس، مسألة نسبية متعلقة
بالتوجه أو الرؤية أو نطق
النص بإيديولوجيته، " ويتمثل
هذا الجانب في اختيار اللغة
التي يتكلم بها الكاتب، من
مستويات وتركيب، وصوغها في
بنية فنية، إضافة إلى ذلك
رؤيته للعالم وكيف يبلورها
من خلال الخطاب، هذه العلاقة
تكشف انتماءاته الإيديولوجية

2. فتنه السرد والنقد، نبيل سليمان، مرجع سابق،
ص: 220.

3. وليس يعني ذلك، في كل الأحوال، تجريد الرواية من طبيعتها الذاتية، من حيث تقف في الزوايا الخافة من التاريخ و تلتبس معه في أكثر من مستوى، بل تشكل [التأرخة] بالإضافة إلى [الأدلة] أهم التحديات التي تواجه التخيل، إذ تضعه في مواجهة الواقع الموضوعي وفي مواجهة الذات نفسها. لقد كان طموح المؤرخ يعتري الروائي منذ عهد بعيد، يعود إلى بدايات ظهور هذا الجنس الأدبي، يبدو ذلك على الأقل في جنس السيرة الروائية التي تقول تاريخها حاملا ومحمولا بهموم العصر والجماعة والمرحلة التاريخية التي كتبت فيه. انظر المرجع نفسه ص: 219.

واختياراته الاجتماعية والثقافية.¹

تتخلّق مسارات إنتاج النص عبر تقنيات الاسترجاع والذكرى والتأمل والحلم، وهي مفاهيم حافة تتداخل مع التجربة في مفهومها الشامل، بما هي مرجع الأنا المولد لسجلات المرجع وتقاطعات الحكى، بما يثبت مرجع الذات كعنصر فعال في بنية النص، " فالرواية جنس أدبي مفتوح، وبهذا المعنى تظل قابلة لاحتواء كل أنماط الخطاب، ومتمكنة بالتالي من تذويب السيرة الذاتية كعنصر خطابي في أمشاجها، ومن هنا يبدو الإلحاح على ضبط التعارض بين الرواية والسيرة الذاتية، من منظور التجنيس الأدبي، إشكالية زائفة، ما دامت العناصر السير ذاتية تستثمر في تراكب مع التخيل، وفق

1. فضاء المتخيل، حسين حمري، ص: 53، منشورات الاختلاف، سنة 2002، ط/1، الجزائر.

علاقة ملتبسة تفتح المجال
واسعا أمام صدق المحكي.¹
وعلى هذا الأساس، تصوغ الذات
خطابها، متجاوبة مع آنية
التاريخي، ومتجاوبة مع
محمولاتها الثقافية وامتداداتها
في الوعي والذاكرة والوجدان،
و " لعل بعضهم لم يذهب بعيدا
حين رأى في الروائي المؤرخ
الجديد، أو حين رأى في الرواية
التاريخ غير الرسمي للجنين
والأجنة الاجتماعية، لبشر
القاع الاجتماعي المهمشين
والطامحين في آن إلى مغادرة
الهامش والقاع.²

إنه تاريخ على هامش
التاريخ الرسمي، يقول خطابها
متأسسا على مرجع واقعي
يجاريه إليه أو يتجاوزه، و
يلتزم به من حيث كونه

2. جمالية النص الروائي، أحمد فرشوخ، مرجع سابق،

ص: 31.

3. فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص: 219.

واقعا روائيا، يبنيه الكاتب
ببشره وعلاقاته، ويظل - مهما
لج به الخيال، أو بدا مبتوت
الصلة مع الواقع الاجتماعي -
يقينا، نشاطا اجتماعيا، من
حيث هو نشاط فردي، ينجزه
متخيل/ إنسان، مسكنه من العالم، هو
مسكن الناس جميعا، يقول
**ويسجربر: "إننا لا نكتب
الرواية عن السماء، فالجنان
الروائية، جنان أرضية من
حيث التعريف."**¹.

1. Jean WEISGERBER, L'espace romanesque.

مرجع سابق، ص: 155.

2. أليس يعني ذلك، أن على الرواية أن تتخذ موقفها
من الواقع بكل ما يضح فيه من القوى والتيارات
والأهواء، وأن ترصد ما يمور تحت القشرة وما يعتمل
في الداخل وهو ما لا تنهض به إلا عين الكاتب
النافذة إلى أبعد من اللحظة التاريخية، أبعد من
الآن في الوقت الذي تستوعبه وتتجاوزه، دون أن
تربك حقلها الاجتماعي أو تزيفه؟

ولقد لا حظنا إصرار الخطاب النقدي العربي
المعاصر على مساءلة المتخيل العربي مساءلة تأخذ
من عليه اضطراب العلاقة بين علامة التخيل وعلامتي
الواقع والإيديولوجيا، وتطالبه بإعادة كتابة
اليومي في وعي متحرر، وفق نبض لغة جديدة متحررة
من الرتابة والابتعاد عن المثال المقدس والالتصاق
بمركبة الواقع والنزوع نحو أفق مفتوح، أو أعلن
للتحرر، ثم إن المتخيل من حيث التعريف لا يرقى إلى
آفاق الإدهاش والجدارة بالخلق، إلا إذا تعصب للحرية
التي تفتح له الآفاق، وتشرعها على المحتمل والممكن.
كل ذلك يهيب بالرواية العربية إلى تجاوز التردد

.....*².

في ختام هذا المبحث يمكننا القول بأنه مهما اختلفت النظريات والاتجاهات في تناول جدل الواقع والمتخيل، ومهما

الذي طبع متخيلها وجعلها حبيس بعض الحدود التي لا تتخطاها، بمعنى آخر، إنها مفتقدة لجرأة الرواية، بما هي مناوشة للمخاتل والمقدس والتابو والمحرم، إي المغامرة للمبحث عن شخصيتها التي لم ترد لبوس المتخيل التراثي العريق.

مهما قيل عن جرأة الرواية العربية أو خنوعها، فإنها لا محالة قد استطاعت التأسيس لخطاب جمالي ناطق بخصوصية الواقع العربي المأزوم في أكثر من اتجاه، وأنها استطاعت إنجاز خطاب على هامش التاريخ الرسمي، وحاولت ابتعاث المغيب واستحضار المنسي، دون أن يعني ذلك، الإذن لنا، بإخضاعها لقيم التاريخ ولا لحساباته، فالرواية العربية، ولم لا الرواية عموماً، كتجنيس، تمتلك خاصيتها الذاتية التي تميزها عن التاريخ من حيث وثوقيته، ومطلقيته، وسده لذريعة التأويل التي تستند إليها شرعية الرواية كإبداع، تستند في جمالياتها إلى الذات وإلى الأنا الكاتبة، و" هذا الشكل المتنوع هو الذي مد الرواية العربية بإمكانات كبيرة للتجذر والتواصل وجعلها قادرة على تطوير المتخيل، وبالتالي ترسيم استراتيجية تجعل من الرواية الشكل الأدبي المرتبط بالتحويلات وقضايا الصراع في كافة زواياه، عبر الاقتراب من المآزق المؤطرة للزمن العربي والخيالات المتتالية والهزائم الفردية والجماعية من خلال تداعي جل الأحلام " هوية العلامات، شعيب حليفي، مرجع سابق، ص: 187.

كما نجده [حليفي]، يعرف المتخيل، على ضوء فهمه السابق للإبداع الروائي، في موضع آخر، بالاستناد إلى تعريف جمال الدين بن شيخ له، على أنه بناء للشروخ والنتوءات والاستيهامات العميقة في النفس، كما أنه تشخيص لمعارك الرغبات والشهوات المكبوتة. انظر: **تحويلات الرواية المغاربية**، مجلة فصول، ص: 132، مج/16، ع/04، ربيع/1998، القاهرة/مصر.

كانت القراءات التي عولت على
استقراء العلاقة بين العلامتين،
فإنها لا تنسينا حقيقة
المتخيل، بوصفه خطابا حول
الواقع، تتجاذب فيه عناصر
التعبير والمحاكاة والاحتواء
والتجاوز، من خلال بناءات
لغوية مكونة للخطاب
الروائي، وهي أدواته في إنتاج
واقعه الجديد، واقع النصي
المنشود على أساس ذلك الواقع
الموجود، إذ تتضافر جميع
العناصر الروائية لتؤهل
الخطاب الروائي ليلعب لعبته
في استبدال الواقع الموضوعي
بالواقع النصي، من حيث يدعو
القارئ/المتلقي، إلى المشاركة في
اللعبة الروائية بمعايشة
الواقع الجديد بدلا من الواقع
القديم الذي يدفعه إلى
المغامرة في الواقع المتخيل،
بكل ما يتخلل تفاصيله
وزواياه من تشوه أو فساد أو
انحراف يتوجب تغييره أو

الثورة عليه ، عبر الإيهام
بذكاء اللعبة الروائية التي
تضع إصبعها الفنية على
المتخفي والخاف والملتبس.
هذه اللعبة الروائية التي
تسعفها اللغة الأدبية التي قد
ترتقي إلى حد الاكتفاء بذاتها ،
هي التي تغري المتلقي
بالمغامرة في سرايب الفضاء
الروائي المتخيل طواعية ،
متنازلا عن واقع ليندمج
بشغف في العالم الذي تصنعه له
اللعبة الروائية ، وهي بذلك
أو من خلال ذلك ، تشحذ معرفته
بواقعه و تزيده إدراكا
ووعيا بالرهانات المستقرة تحت
قشرة السطح ، ثم تمارس عليه
كافة الإيعازات التي يريد
الكاتب تمريرها من خلال
التباس التجربة الفنية بزخم
الرؤى والثقافة والوعي
والحلم وكل ما يثري الرؤية
الروائية ويؤثث عالمها
بمعطيات الواقع الجديد ، أو

العالم الجديد الذي هو الفضاء
المتخيل.

4. المكان التلفظي/ اللغوي .

اللغة هي مأوى المكان في
الرواية، ذلك هو المنطلق،
وذلك هو الأساس الذي لا تسعى
القراءة إلا إلى محاولة تتبع
الطروحات التي احتملها الخطاب
النقدي المعاصر عند أهم
المشتغلين على مفهوم المكانية،
إذ بدأت " شعرية المكان
بتحديد هذا المكون الروائي
بوصفه فضاء نصيا خالصا،
يوجد من خلال الألفاظ
والكلمات، وينتجه الخيال
الحكائي فيما ينتج من عناصر
أخرى ينهض عليها العالم
الروائي." ¹.

-
1. الفضاء الروائي: مجموعة مؤلفين، ترجمة: عبد
الرحيم حزل، مقدمة حسن مجراوي، ص: 06، أفريقيا
الشرق، سنة 2002، ط/1، الدار البيضاء/المغرب .
 2. بنية الشكل الروائي، حسن مجراوي، مرجع سابق.
 3. المرجع السابق، ص: 06.

تغري وجاهة هذا الطرح
بمقاربة المكان الروائي من
حيث هو مكان له استقلاليته
ووجوده الذي يرفض الاتصال
بأي معطى خارج - نصي،
وهو ما ليس يغري القراءة
باختيار إلى التعامل معه،
على أساس هذا الطرح، رغم ما
يذهب إليه حسن **مجراوي** في هذه
المقدمة، وما لم يلتزمه في
كتابه الذي كرسه لقراءة
التجلي المكاني للرواية
المغربية²، إذ يؤكد بصدد
كلامه السابق: "ومن هنا
يتميز المكان في السرد بكونه
يتشكل كموضوع مستقل للفكر،
ويتضمن مبررات وجوده في ذاته
أكثر مما يحيل على أمكنة محسوسة
أو مدركة مباشرة." ³
أما نحن فقد توجه اختيارنا
في سيورة القراءة إلى جميع
المقومات المكانية التفكيكية

التي تسمح بالطموح إلى الإمساك
بواقعية ما للكتابة
الروائية، في المتن الذي
رصدناه لاستقراء المكانية
ونهوؤها، مستفادة بالخييل، إلى
تمثل المكان الواقعي الذي
انطلقت منه وهي تبني عوالمها
وتؤسس فضاءاتها بما هو مكان
استثنائي و في مرحلة
استثنائية من تاريخها، كما
لسنا بحاجة إلى التأكيد على
أن خيارنا المنهجي هذا، لا
يزعم لنفسه الكفاءة المطلقة
في النهوض بذلك الطموح
البحثي الذي يشرع الأبواب
كلها على المناهج الأخرى التي
تشاركه الطموح ذاته، حيث إن
تمثل الواقع " يبقى الباب
مفتوحا أمام حدسنا للواقع
القائم كأداة للتقييم
والتحليل.¹

1. Denis BERTRAND : l'espace et le sens, Ed :
Hades-benjamins, Paris-Amsterdam, 1985
P : 16

تنتوي البحث، وفق هذا المنطلق، ممارسة ما يخوله له موضعه من ملاحقة المكان بما هو حامل لذاكرة الجسد والثقافة والمخيلة، ذاكرة الأمس القريب والبعيد والأبعد، ويربأ بنفسه عن الوقوف مع الفضاء في نسقها البنيوي المغلق على نفسه، مهما كانت مقتضيات الدراسة وما تفرضه، أحيانا، من ملاحقة التشابك القائم بين العناصر المكونة للخطاب .

نحو هذا النحو مع الوعي بأن هناك اختيارات أخرى، كرمزية الخطاب وتصويريته لواقع معين، يجعله في الأخير، يقع في الجانب المعارض له، مما يقلل من احتمالية النص أو يضعفها، وهنا يصبح المكان " من الناحية العلمية يتعلق الأمر تحديداً، من جهة،

2. الفضاء الروائي: مجموعة مؤلفين، ترجمة: عبد الرحيم حزل، من مقدمة حسن مجراوي، مرجع سابق، ص: 06.

بالخيز الذي يجري فيه الأحداث
التخيلية أولاً بأول، ومن جهة
أخرى بالأداة الفاعلة في
تطوير مسار المغامرة، والوصول
بالمرسلة إلى غايتها. "2 .
ينبتُ المكان وفق هذا
التصور عن أمشاجه التي تربطه
بالواقع الموضوعي، وكيف عن
لعب دوره في الكشف عن خبايا
الواقع هذا الواقع الموضوعي،
بإسهامه في إمطة اللثام عن
المعاني الخارجة من رحم الجدل
المستشري بين حدود الواقعية
والتخيل، ومدى خصوبة متخيل
الكاتب في تقديم عالم تخيلي
يرصد واقع العلاقات الإنسانية
وتحولاتها وما يخترقها من تيارات
تتجاوز سطح القشرة الظاهرة
إلى المعق والمغيب، ولكنه،
بحسب الطرح الذي الحنا إليه في
المقبوس السابق، "تصير هذه
العلاقات حقيقة تخيلية ضمن

فضاء تخيلي وليس ضمن فضاء
واقعي.¹

....^{2*}

تطرح اللغة إذن، إشكاليات
كبرى، من حيث العلاقات التي
تربطها بالواقع، هي تقريبا
الإشكاليات نفسها، التي
حاولنا ملمة أطرافها في
مبحثنا عن جدل الواقع
والتخيل.

وعليه، يمكن القول بأن
الخطاب الروائي يستثمر اللغة
بكل آفاقها وإمكانياتها

1. قراءة النص، لن احمامة، مرجع سابق، ص: 82.
2. لقد أسلفنا الإشارة في مقدمة هذا المبحث إلى أن
المكان الروائي مكان لغوي، لا يمكن له إلا أن يكون
كذلك، بالنظر إلى الحد الذي يفرقه عن الأمكنة
الفنية الأخرى وهو إلى جانب ذلك، مكون من مكونات
الخطاب السردي التي لا تنهض إلا من خلال أداة اللغة،
التي تفتح بدورها على سلسلة من الأسئلة الخافة
المتربصة بالوظيفة التي تنهض بها اللغة في الخطاب
الروائي، وبذلك يصير البحث في تلك الوظائف بشكل
من الأشكال، هو بحث في الوظيفة التي تنهض بها
المكانية، مادامت للغة مستويات مشكلة لتلك
الوظائف التي تتنوع بتنوع المقصد الذي يكمن وراء
الأداء اللغوي أساسا، أهو مجرد الإبلاغ أم هو الخروج
باللغة إلى أفق التشكيل الجمالي، أين تصبح اللغة،
كالزجاج المعشق، تنهض بوظيفة جمالية، حيث تصبح
بنية متميزة مقصودة لذاتها وبذاتها، بالإضافة إلى،
دورها الأساس في التوصيل والإبلاغ ؟

وقدراتها، وربما احتال عليها
لتحميلها فوق ما تستطيع من
حيث محدودية علاماتها،
بتطعيمها بشبكة من الرموز
التي تنفتح على دلالات تتجاوز
المعطى اللغوي البسيط، كل
ذلك، وهو ينجز إنتاجه
التخييلي الذي يريد له أن
يجوز على هامش خطابه المعلن،
خطاباً ترميزاً إيحائياً، يشرع
الدوال على ما لا نهاية من
المدلولات، تتضافر فيه الشفرة
اللغوية مع الخطاب الأدبي
لإنتاج حقل ملغم بالكثافة
والتعقيد الذي لا يمكن تبين
دلالاته إلا بالجنوح إلى تفكيك
مكونات ذلك الخطاب، بغية عزل
العناصر وتحييدها من أجل
إنجاز الحفر النصي .

إلى هنا يمكن لنا مقارنة
اللغة المكانية، من حيث هي
جزء لا يتجزأ من اللغة
النصية بصفة عامة، ولذلك، "
فإن الكلام عن المكان الأدبي

عموما والروائي خصوصا ، لا
يفترق عن الكلام عن اللغة
ذاتها ، حيث تتيح اللغة -
بوصفها نظاما
اشاريا /سيميوطيقيا - تعددا
دلاليا للمكان الروائي ،
ومفصلته إلى فضاءات
احالية /مرجعية ،
ورمزية /إيمائية ، بالاتكاء على
الجهاز البلاغي الذي توفره في
منظومتها ، وتضعه في حوزة
الناص لإضفاء البعد
الجمالي Aesthetic distance
على الفسحة المكانية في النص ،
والانطلاق نحو غايات رمزية
مفارقة .¹ ، وهنا تنفتح
القراءة المكانية على بحث

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين
حسين ، مرجع سابق ، ص: 383.

2. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية
الحداثية ، محمد عزام ، ص: 193/194 ، منشورات
اتحاد الكتاب العرب ، سنة 2003 ، ط/1 ،
دمشق/سوريا .

3. Jean WEISGERBER, L'espase romanesque, Ed
l'age d'Hmme, Lusan, 1978, P :11

شعرية المحكي في جانبه المكاني،
من حيث هو بحث لعلاقة التشكيل
المكاني باللغة، في جانبه
البلاغي/ الجمالي، انطلاقاً من
كونه مكوناً سردياً لا يمكن
مقاربته إلا من حيث تجليته
اللغوي، حيث " الفضاء
الروائي مثل المكونات الأخرى
للسرد، لا يوجد إلا من خلال
اللغة، فهو فضاء لفظي يختلف
عن الأماكن التي ندرکها
بالبصر أو بالسمع كما في
المسرح أو السينما، وتشكله
من كلمات يجعله يتضمن كل
والتصورات المكانية التي
تستطيع اللغة التعبير
عنها." ²

وعليه، يمكن الافتراض قبل
المغامرة الفعلية في تخوم المتن،
أن المكان بصفته اللغوية
تلك، في ضيقه واتساعه، يسمح
باستنبات المعاني بحسب ما
تتميز به لغة الروائي
نفسها، من قحط أو ثراء، من

سطحية أو عمق، من كثافة
وخصوبة، أو على العكس من
ذلك، قد يأخذ المكان فيها
شكل الجملة في تكوينها البسيط
المقفر عن جميع آليات
الاستنبات الدلالي.

وعلى اللغة تتوقف
عبقرية المكان، وقيامها
بواقع مميز هو واقعها داخل
النص، من أجل ذلك، يمكن
التساؤل مع **ويسجربير**: " أين
تكن أصالة الفضاء الروائي
يا ترى ؟ وفي أية حدود ؟
وخاصة كيف يمكن تحديد تلك
الأصالة ؟ " ³ .

في معرض إجابته عن هذه
الأسئلة، يؤكد على الطابع
اللفظي/ اللغوي للفضاء
الروائي، وهو ما يميزه عن
الفضاءات الفنية الأخرى، كما
تقدمها السينما والفنون
التشكيلية، أو المسرح، حيث
تدرك فضاءات هذه الأخيرة، إما
بواسطة السمع أو العين،

بينما ينفرد الفضاء
الروائي، بما يجعله غير قابل
للإدراك أو التشكل، إلا عبر
قناة الألفاظ المطبوعة Mots
imprimés، بما يجعله مادة
لفكر، تمكن الرواية من أن
" تتواصل بصلات وثيقة مع
العلوم الإنسانية والدين
والأسطورة، وما نسميه
أحيانا، هندسة الحياة
اليومية، التي تتوسل كلها
أداة اللغة، غير أنه، مهما
كان التجانس بينها جميعا،
فإنها تظل شيئا آخر. يشكل
الفضاء الروائي، كما قلنا،
إبداعا أصيلا، ولكن، ليس
كمعطى، وعليه لابد لنا، من
أن نقوم بإنتاجه، بأنفسنا،
كيفما كان.¹، إنتاج
الفضاء، من خلال حمله على

Jean WEISGERBER, L'espase romanesque, Ed .1
l'age d'Hmme, Lusan, 1978, P :11/12

الفضاء النصي، الذي يفتح
لنا آفاقاً استثنائية
للتحليل والتساؤل بصدد
العلاقات المتعددة، التي
ينسجها الناص مع العالم
الواقعي، أي انفتاح القراءة
على تلقي المكان الفني،
المتشكل عبر اللفظ، و الخاضع
بدوره لمحمل القوانين المنظمة
لجمالية اللغة، وهي تنسرب
بدورها، عبر قوانين جماليات
التلقي وأفق الاستقبال، " وهو
ما يحتكم لمبدأ تحويل العناصر
الأولية المستقطبة لأوعاء
المكون الثقافي والاجتماعي
والسياسي، إلى معطيات منصهرة
في قناة التخيل لدرجة يصبح
معها النص مرجعاً يحيل على
ذاته بعد تطويع المرجعيات
الخارجية سواء بتهجينها أو
بتعديلها أو تكسيرها
وتحريفها، فتتحول من كيان خام
إلى علامة مرجعية مفتوحة على
الأنا والآخر والتاريخ على حد

سواء ، حيث تتقاطب هذه
المبادئ لاستكناه رؤية أو
عناصر للتأمل وإنتاج جمل ذات
قيمة إيهامية بالحقيقة ، جمل
ذات قيمة احتمالية.¹

ذلك مناط اختيارنا
للمكان الروائي في بعده
التمثيلي Représentation
كما أسلفنا الإشارة ، بحثا عن
الجمل ذات القيمة الإيهامية
بالحقيقة بتعبير المقبوس
السابق ، وفتحاً لمجال اشتغال
التأويل والتحليل في الجدل
القائم بين الواقع الموضوعي و
التخيل ، أنا والآخر ، هنا
والهناك ، لأن الفضاء في
النهاية ، كما يقرر
ويسجربر (Jean WEISGERBER)
: " ليس إلا ظلاً ، أو منتج
تجربة فردية ، وفي حالات عديدة ،

1. هوية العلامات ، شعيب حليفي، مرجع سابق،
ص: 174/175.

2. Jean WEISGERBER, L'espacement romanesque, Ed
l'age d'Homme, Lusan, 1978, P : 11/12

3. A.J.GREIMAS : Sémiotique et Science
Sociales, Ed : Seuil, Paris
1976, P : 130

هو نتيجة الرغبة في الفعل في العالم، وكل محاولة من هذا النوع، عند النظر إليها عن قرب، تكشف عن الرغبة في التأقلم مع المحيط المادي، منذ أنشتاين وغزو الفضاء.²

وجدنا جريماس (A.J.GREIMAS) يشير في نظريته التي بناها حول ما سماه السيميوطيقا الطوبولوجية، يؤسس لقراءة الفضاء وفق فرضية لسانية خالصة، عندما يذهب إلى اعتبار "الفضاء ليس إلا (دالا)، بما أنه ليس موجودا إلا ليؤخذ بعين الاعتبار وليدل على شيء آخر غير الفضاء، أي على الإنسان الذي هو (مدلول) كل الخطابات.³، ومن ثم يقترح، وفق منهجه السيميوطيقي، نموذجا لقراءة المدينة، لا كظرف تخيلي يستند إلى هيكلية اللغوية فحسب، بل يرتقي إلى أخذ شكل الرسالة،

التي تتضافر آليات القراءة
المختلفة لتنهض بتحليلها
وتأويلها واستنبات المعنى
الكامن فيها، يقول: " في
إطار هذه البنية الأساسية
المكونة من منتج-مرسل، ومن
قارئ/مستقبل-مرسل إليه، يمكن
أن أخذ المدينة مثلاً، كموضوع-
رسالة، يتعلق الأمر بإزائها
بفك شفرتها، سواء باستحداث
إجراءات سابقة للموضوع-
الرسالة، تؤدي إلى إنتاج
الموضوع-المدينة، أو بشرح
سيرورة القارئ الساعي إلى فك
شفرة الرسالة، بكل مضمراته
وافتراضاته المسبقة.¹ ، وعلى
ذلك الأساس، تصبح المدينة،
كما تصبح كثير من النماذج
المكانية، نصاً ذا طبيعة
خاصة، نصاً يستدعي استحداث
نحو خاص به، نحو قادر على

1. A.J.GREIMAS : Sémiotique et Science
Sociales, Ed : Seuil, Paris 1976,
P :141.

2. j.p.GOLDENSTEIN : Pour lire
le roman مرجع سابق، ص:92.

مسألة تفاصيل الجمل المكانية
إن صح القول.

يثير **جريماس** في مقبوسه
السابق، المشكلة القديمة التي
أثارها اللسانيات فيما
يتعلق بعلاقة اللساني بما
وراء اللساني، والتي يعلق
عليها ج.ب. **جولدنشتاين** بصدد
قراءة المكان الروائي، بما هو
مكان لغوي بالأساس، بقوله: "
يطرح التمثيل الكتابي
للمكان، أو لشيء ما، المشكلة
القديمة المتعلقة بالعلاقة بين
(النص) و(العالم)، باختصار،
العلاقة بين اللساني والمافوق
لساني المرجعي. هذه المقابلة
التي تستدعيها خصوصاً،
الطبيعة الجمالية للنص
الروائي، بما هي عملية
تصويرية بالأساس، تتمتع
بوسائل خطابية قادرة على
الإيهام بالواقعية بواسطة
الكلمات".² ، وبهذا تسهم
اللسانيات في الجدل الذي

أشرنا إليه في موضعه حول
الواقع والتمثيل الذي يصبح
بمثابة الخيط الرفيع الذي يشد
أطراف القراءة، مهما تشعبت
بها المباحث، فيأخذ الدال
التمثيل في أي نص ممثلاً للرمز
اللغوي، بينما ينصرف المدلول
إلى الدلالة على ما يحيل عليه
الرمز اللغوي، أي الواقع
الذي يحيل عليه النص بدوره .
بناءً على ما سبق، يصير
بإمكاننا التعامل مع الدال
المكاني بصورة أكثر تحرراً، في
تحميله بالمدلولات التي تسعفنا
بها قدراتنا التحليلية
والتأويلية، متكئين على ما
تجود به الخريطة الفضائية في
النص وما تمدنا به من معالم،
تنظم عملية التلقي التي
تفتقر بدورها إلى ما يحيل
علاقتها بالواقع المرجعي، حيث
إن " تلقي الفضاء يكتسي
أهمية خطيرة حين يكشف النقاب
عن القضايا التي يتطلع

الروائي إلى إبرازها. فمن زاوية المتلقي يحتاج القارئ إلى تلك المرجعيات الفضائية كي يتمكن من ضبط الدلالات اعتمادا على النسق الذي يجعلها مفهومة، فالفضاءات النصية تذكر المتلقي بمرجعياتها نصية...¹.

مهما يكن، فإن الخطاب الروائي بعد ذلك، هو ناتج الخطابات السردية وتضافر الاستعمالات اللغوية التي تختار بلاغتها الخاصة في التأسيس لعالمها التخيلي الذي هو عالم الرواية، أو واقعها

1. الفضاء (رؤية سجيئية)، محمد اقضاض، مرجع سابق، ص: 77.

2. ينظر تفصيل نظرية العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية والوظائف اللسانية التي يولدها كل عامل في كتاب جاكسون الذي فصل نظريته حول وظائف اللغة في كتابه المهم: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون: 27 وما بعدها.

3. قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ص: 28، دار توبقال، سنة 1988، ط1/، الدار البيضاء البيضاء/المغرب.

ألتلفظي، ومن ثم تستوجب الطبيعة اللغوية للتخييل، مقاربته من حيث الجسور التي تمدها اللغة و مع الواقع، من حيث جماليات تلك العلائق التي تنتسجها اللغة في الاتجاهين.

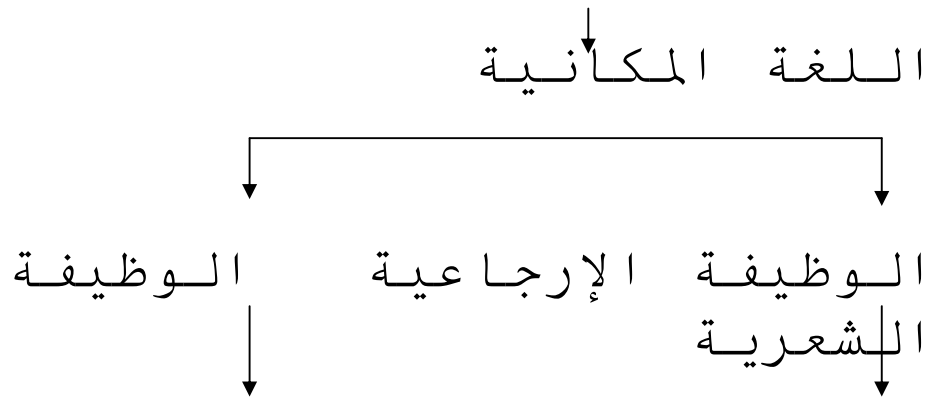
يمكن، انطلاقاً من مخطط جاكوبسن²، في وظائف اللغة، التوصل إلى وضع ترسيمة، تقوم بإضاءة الأبعاد الجمالية، للغة المكانية، في الأعمال المرصودة للقراءة، من خلال الاتجاه، إلى بحث البلاغة اللغوية، التي قدم على أساسها المكان الروائي، وفق ثنائيتي: الوظيفة الإرجاعية، والوظيفة الشعرية.

لقد حدد جاكوبسون وظائف اللغة انطلاقاً من العوامل التي رآها تحكم كل سيرونة لسانية، بقوله: " ولننقل على الفور إنه إذا ميزنا ستة مظاهر أساسية في اللغة، سيكون من الصعب إيجاد رسائل

تؤدي وظيفة واحدة ليس غير.³ وهي الوظائف التي حددتها جوناثان كلر بقولها: "إن كل أشكال اللغة، تحقق على الأقل، واحدة من الوظائف الست التالية: الوظيفة المرجعية، الوظيفة التعبيرية الوظيفة الانتباهية، الوظيفة الندائية، الوظيفة الميتالسانية، والشعرية.¹"

وما يعنينا منها، بحسب الفرضيات المؤسسة للقراءة، هو الوظيفة الإرجاعية - المكان الإحالي المرجعي، والوظيفة الشعرية - المكان المجازي الإيحائي، كما توضحه الترسيم التالية:

1. الشعرية البنيوية، جوناثان كلر، ترجمة: السيد إمام، ص: 79، دار شرقيات للنشر والتوزيع، سنة / 2000، ط/1، ص: 79.



المكان الإحالي / المرجعي
 المكان المجازي / الإيحائي

استنادا على هاتين
 الوظائفيتين، تنهض اللغة
 المكانية باستثمار جميع
 الإمكانيات التي تتيحها لها
 اللغة على مستوى النص
 الروائي، كما تتيح لنا فرصة
 إجرائية لتفكيك اللغة
 المكانية إلى وظائفها المهيمنة
 عليها في الشذرات المكرسة
 للدراسة.

4. 1. الوظيفة الشعرية .

يعرفها جاكوبسن بقوله :
" إن استهداف الرسالة
بوصفها رسالة والتركيز على
الرسالة لحسابها الخاص هو ما
يطبع الوظيفة الشعرية للغة .
1"

هل معنى ذلك اكتفاء
المرسلة بذاتها وانقطاعها عن
السياق ؟
من الصعب تصور انحصار
الوظيفة الشعرية في نرجسياتها
اللغوية لأن ذلك، بحسب ما
يتساءل
تودوروف (t.Todorov) ، وكما
ينقل عنه صلاح فضل : " يتساءل
تودوروف سؤالاً يعنينا في
البلاغة العربية بصفة خاصة ،

1. قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد
الولي ومبارك حنون، ص: 31، دار توبقال،
سنة 1988/ ط1، الدار
البيضاء/المغرب.

2. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص: 55، عالم
المعرفة، سنة 1992، د.ر.ط.

3. المرجع السابق، ص: 24.

حين يقول: هل اللغة المجازية هي ذاتها اللغة الشعرية ؟ وما العلاقة بينهما ؟ وينتهي في تحليله إلى وضع اللغة المجازية، مقابل اللغة الأدبية أو الشعرية. على اعتبار أن الأولى تنحو إلى تحقيق ما يطلق عليه الخطاب الأجوف، أي ذلك الذي يجذب الانتباه إلى الرسالة في حد ذاتها بينما تنموا الثانية إلى أن تحضر لنا الأشياء نفسها، طبقا لوظيفة المحاكاة في الخطاب بعد تأويلها. ومع ذلك فإن كلتا اللغتين تصارعان عدوا مشتركا هو ما يسميه الخطاب الشفاف، أي الذي يفرض التصور المجرد.²

ونحن في تناولنا للوظيفة الشعرية، فبالمفهوم الواسع للكلمة، أي بما يخرجها عن دائرة الشعر الضيقة، وبحسب السؤال الجوهري الذي بنى عليه **جاكوبسن** نظريته، حيث " إن

موضوع الشعرية ، هو قبل كل شيء ، الإجابة على السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟. "3 ، ومنه ، متى ترتفع اللغة المكانية إلى أفق اللغة وهي تؤدي وظيفتها الفنية ، الشعرية ، وتكف ، من ثم ، عن الانخراط في طرفي النقيض: اللغة العارية المجردة ، التي تكتفي بنقل الأشياء كما هي ، وبين تلك التي تنصرف للعناية بتمظهرها الذاتي وتجليها الإبداعي الموغل في الخواء بتعبير تودوروف .

يمكن التساؤل ، كذلك ، مع نبيلة إبراهيم : " حول ما إذا كان الشاعر أو القصاص أصبح حرا في أن يبتدع ما يشاء من الصور الغريبة ، وأن يتلاعب باللغة ليصل بها إلى حد الإغراق في التغريب ، هذا السؤال يجاب عنه بأن الكاتب والشاعر معرضان معا للانزلاق

إلى مخاطر التهويمات التي لا
طائل وراءها بحيث تتبعثر منه
اللغة ولا تلتف حول فكر محدد
وفلسفة محددة ورؤى محددة.¹
الملاحظ أن الوظيفة
الشعرية، كما عرفها
جاكوبسن، أثارت كثيرا من
الجدل في الأوساط النقدية
والدراسات اللغوية على
السواء، وأوعزت بالبحث في
مقومات الشعرية، وأسسها التي
تنهض عليها، أو بمعنى آخر:
كيف تحدث الشعرية ؟
تذهب آن جيفرسون إلى أنه
" إذا كانت الوظيفة الشعرية
هي الغالبة يمكن عندئذ وصف
الرسالة بأنها (شعرية) أو
(جمالية) أو (أدبية) أو

1. فن القص، نبيلة إبراهيم، ص: 244، سلسلة
الدراسات النقدية 1، مكتبة غريب، د.ت. و د.ر.ط
القاهرة.

2. النظرية الأدبية الحديثة، آن جيفرسون وديفيد
روبي تقديم مقارن، ترجمة: سمير مسعود، ص: 85. منشورات
وزارة الثقافة،
سنة 1992، د.ر.ط. دمشق/سوريا.

(فنية) ، ويحدث ذلك حسب مبدأ
التغريب الشكلي، عندما
تنتهك الممارسة اللغوية أو
الأدبية القائمة (الممارسة
باعتبارها "عرفاً") على مستوى
أو آخر من بنية النص، وبذلك
يصبح هذا المستوى نفسه
غالباً، ويولد المستوى الغالب
اهتماماً معزواً بالعلاقة بينه
وبين المستويات الأخرى، ومصدراً
بذلك أو محققاً النص
بكليته.²، بالإضافة إلى مبدأ
التغريب الذي يحكم القطيعة
بين المؤلف اللغوي والاستعمال
الانزياحي، هناك التعددية في
المعنى التي تنتج بحسب جيزيل
فالانسي: "حين يقول جاكوبسون
إن الوظيفة الشعرية تسقط
مبدأ التكافؤ لمحور الانتقاء
على محور التراكيب، فهو لايعني
أن المحور هو الذي يتم
إسقاطه - فهذا الأمر لا معنى
له - بل إن مبدأ التكافؤ،
الذي يتحكم بالانتقاء، يتحكم

عندئذ بمحور التراكيب ويمنحه
تلك التعددية في المعنى التي
يتسم بها النص حين تسود
الوظيفة الشعرية فيه.¹
أما جان إيف تادييه فيرى
أن الوظيفة الشعرية "تسعى
إلى الاحتفاظ بمبدأ الغموض
amiguité لأن للكلمة الشعرية
عدة معان، فهي تشبه شيئاً ما
(باعتبار أن أي شيء هو
ملتبس)، والكلام الشعري ينتج
أكثر مما ينقل، فبيت جميل من
الشعر لا يظل مجرد مؤشر إنما
يتحول إلى واقعة أو حدث.²
وبهذا الصدد، تعلق
د.نبيلة إبراهيم، بأنه: "

1. النقد النصي، جيزيل فالانسي، ص: 177، ضمن
كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة
مؤلفين، ترجمة: د.رضوان ظاظا، عالم المعرفة،
سنة 1997/ ط1، الكويت .

2. النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف
تادييه، ص: 281، ترجمة: د.قاسم المقداد، منشورات
وزارة الثقافة، سنة
1993، دمشق/سوريا .

3. فن القص، نبيلة إبراهيم، مرجع سابق،
ص: 245.

إذا ياكبسون قد ميز بين لغة
الشعر ولغة النثر من حيث إن
الأولى لغة استعارية في حين أن
الثانية لغة كنائية، وذلك
على أساس أن الأولى أساسها
الانتفاء والثانية أساسها
الربط، فإن هذا التقسيم لم
يعد اليوم صالحا للتمييز بين
لغة الشعر ولغة القص.
فاللغة في كليهما أساسها
الاختيار المتعمد، بحيث يكون
لكلمة ثقل وقيمة في حد
ذاتها، كما أن أساسها تأكيد
ذاتيتها، بحيث يدرك القارئ في
النهاية أنه إزاء بناء جديد
للغة، وبناء جديد لعالمه.³
. ونحن هنا، لم نتوقف عند
مفاهيم الشعرية والتعليقات
التي تبعت ما حدده جاكوبسن في
الوظيفة الشعرية، إلا بما
يقربنا من التصور الذي
قاربناه بخصوص الوظيفة
الجمالية الأدبية التي تؤديها
المرسلة عندما تشتغل لحسابها

الخاص، بما يعني هيمنة الوظيفة الشعرية، من خلال توسلها آليات الانزياح والانحراف والتغريب والغموض وغيرها، مما ينتج نصا على قدر كبير من الكثافة، وتعدد الدلالة، وضبابية المعنى، وبعد الاحتمال الذي يشكل الخيط الرفيع الذي يربط الكتابة وفعل القراءة بالواقع .

نشهد هنا اقتراب اللغة النثرية أو لغة القص والرواية من لغة الشعر، وإذا كان لنا أن نتساءل عن الدافع وراء هذا الاقتراب الملاحظ بين لغة الشعر و لغة النثر، كما تساءلت نبيلة إبراهيم بصدد ذلك، تقول: " فإذا تساءلنا عن السبب الذي يدفع القص بصفة عامة إلى أن يصطنع هذه اللغة الملغزة فإننا نرد على ذلك بأن القص أصبح يحاكي الشعر في ابتعاده عن محاكاة الواقع وتمثيله،

وأصبح يؤكد إمكانات اللغة
بوصفها نتاجا للفكر ومولدا
له.¹

تقرب كثير من النصوص
الروائية المعاصرة من حافة
الشعر وتلبس بمقوماته
اللغوية خصوصا، وتتذرع
بلغته لمقاربة واقعها الذي
تتبدى وكأنها لا تريد أن تقوم
بفعل المحاكاة من حيث هو مراد
منها ذلك، بقدر ما تريد
التمثيل للواقع وتعلو على
ذلك التمثيل في الوقت نفسه،
مما يخلق نوعا من التوتر الذي
يزج بلغة القص في "استخدام
الشكل التجريدي والخيالي
المكثف. وفي هذه الحالة لا يجوز
أن نتحدث عن المحاكاة بأي معنى
من المعاني، لأن الكاتب لا
يريد أن يحاكي شيئا محددًا، بل
يريد أن يمثل المعنى في تشكيلات
لغوية تساوي قيمة

1. فن القص، نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص:
243.

2. المرجع نفسه، ص: 244.

التجربة.² ، وفي هذا المستوى تقرب ذاتية الكاتب من ذاتية الشاعر، ويحتشد النص بالرؤى وعالم اللاواقع الذي يفرض على القارئ شكله اللغوي المغلق، بحكم تراكيبه ورموزه ودلالاته المتشظية .

لنا أن نتساءل الآن، كيف تقدم اللغة الروائية المشبعة بقيم اللغة الشعرية المكان الروائي ؟ تسليما بأن الروائي ينطلق من الآليات السابقة نفسها في بناء أمكنته التخيلية، فينتج أمكنة يمكن أن نسميها، أمكنة إيمائية أو تخيلية، ما دام القصد من ذلك، هو تحميلها بما يقدر عليه، من الكثافة والرمز والإيحاء، بما يخلق نوعا من القطيعة أو الفجوة، بينه وبين المكان المرجعي، مما يحدد الدلالة ويلغي استقلالية المكان بأوصافه المحددة فينتقل من فضائه الموضوعي إلى فضاء

الذات ليصبح جزءاً من تجربتها التي تحملها معها، بعيداً عن التحديد والتعيين، " ولعل هذا هو السبب في إحساسنا بالحضور المتسلط لأننا القصاص في القص الشاعر على نحو ما نخسه لأننا الشاعر في شعره، فكلاهما أصبح بمثابة القائد ذي النفوذ، الذي يريد أن يتسلط على القارئ حتى يكون أسيراً لإيديولوجيته.¹ " ، يأسره، بالتركيز على شعرية المرسلة التي تتوسل، في إنجاز سحرها الأسر، جميع الآليات التي تمدها بها اللغة الشعرية، بما فيها استثمار بلاغة المكان الإيحائي، الذي ينجز لغوياً، عن طريق استثمار آليات التشبيه والاستعارة، " إن الاستعارة تؤدي أدواراً استراتيجية في حياة الكائن، وذلك لقدرتها

1. فن القص، نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص: 247

2. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين

حسين، مرجع سابق، ص: 390.

3. المرجع السابق، الصفحة نفسها .

على تمثيل التجربة اليومية
وفي العمق منها التجربة
المكانية، وتشفيرها، وتسهم
الاستعارة في اشتغالها الفضائي
على إنجاز المكان الاستيعاري
المتمخض عن ارتحالات الدال في
فضاءات المدلول، باثا اللذة
في متلقيه، مغويا القراءة
بالتأويل والتفسير.²

وتقوم الاستعارات، بحسب
نبيلة إبراهيم، "بمهمتين في
آن واحد فهي من ناحية تحرص
على جدتها بخروجها عن المألوف،
ومن ناحية أخرى تشي الشيء
فتجعل له ذاتية متميزة، في
الوقت الذي تجعل من العملية
الذاتية موضوعا قابلا
للتأمل.³

تلك بعض الآليات التي يُنجز
من خلالها المكان الروائي، من
حيث هو مكان إيحائي أو بلاغي،
حيث ينفتح على التعدد
والتشظي، ينفتح على الشكل
الخيالي الذي يتولد عنه

التأثير الشعري وهو ما يوحد
الروائي والشاعر كليهما في
البحث عن الحقيقة، ليس في
واقعهما القريب ولا مجتمعهما
الذي لم يعد فيه ما يحفزهما
على تغييره أو الفعل فيه،
بقدر ما يستحثهما على البحث
عن الحقيقة في الزمن الذي لم
يحدث وفي المكان الذي لم يوجد .
هل معنى ذلك أن تحرر
الروائي المعاصر، من أشكال
الرواية التقليدية، يبيح له
استعارة الأدوات الشعرية،
بدعوى أن اللغة القديمة لم
تعد تناسب فضاءه التخيلي،
ولا تجاربه النفسية ؟، إذا
كان الأمر كذلك، فليس بمستغرب
ولع الرواية الحديثة
بالتهويمات الشعرية، و
التجريدات التي تزج بالمكان
الروائي في أفق التغريب
بمعناه اللغوي والاصطلاحي،"
فيكون منه مثلاً كسر الترتيب
السردى، وفك العقدة

التقليدية ، وتحطيم الزمن
المستقيم ، وتهديد بنية اللغة
المكرسة وتوسيع دلالة الواقع
ليعود إليه الحلم والأسطورة
والشعر واستخدام صيغة أنا
لتعرية الذات.¹

لابد من الإشارة ، في هذا
الصدد ، أننا لسنا بإزاء بحث
مفاهيم الشعرية العربية ، ولا
نريد أن نستجمع جميع الآراء
التي أثارها هذا المبحث
المتشعب إلا بالمقدار الذي
يسمح بإلقاء الضوء على
التباس النص الروائي المعاصر
بالشعر وتحليله بمعظم خصائصه
ومقوماته ، مما يؤهل البحث
للتعامل مع التجلي المكاني في
اللغة الروائية وهو يميل ، إلى
العناية البالغة بالكلمة ،
إذ نجد في الرواية ، كما في
الشعر تماما ، " عناية بتراكيب

1. فتنة السرد والنقد ، م نبيل سليمان ، مرجع
سابق ، ص: 106.

الكلام التي بلا معنى، بوضع الكلمة في تشكيل جديد غير مألوف وغير متوقع، بتحريك الكلمة العادية، باللغة غير العقلانية والتي تولد تأثيراً غير مألوف.¹

وسوف نعمد في الفصل المكرس للبحث التطبيقي إلى بيان التحول الذي أصاب اللغة الروائية، بل اللغة المكانية بالذات، من تحول الملفوظ إلى رمزي منتج لصور شعرية يتداخل فيها الواقعي بالمتخيل، مما يؤدي إلى كثير من الغموض بإزاء الفهم والتأويل وصعوبة، بل تعذر الإحالة على مرجع محدد.

1. فتنة السرد والنقد، م نبيل سليمان، مرجع سابق، ص: 106.

2. مدخل إلى الألسنية، يوسف غازي، ص: 52، منشورات العالم العربي الجامعية، سنة 1985، ط1، دمشق/سوريا.

3. الشعرية البنيوية، جوناثان كلر، مرجع سابق، ص: 233.

4. الإحالية / الإرجاعية . 2. الوظيفة

من الأهمية بمكان، الإشارة إلى أن الوظيفة الإرجاعية / الإحالية تقوم بدور حيوي في كل فعل تواصل لفظي، وبغياها يصعب الحديث عن التواصل بين النص والمتلقي، بما أنها تكون إحدى وظائف اللغة المترتبة عن كل سيرونة لسانية، و التي يمكن تحديدها في " العلاقة بين الرسالة والشئ أو الغرض الذي ترجع إليه." ² ، أي الإحالة على السياق الطبيعي أو الاجتماعي بما يعني ذلك من أشياء وكائنات وفضاء وأمكنة، تقوم بوظيفة، ما أسمته جوناثان كلر، بالعقد المحاكاتي " تؤكد عناصر من هذا النوع العقد المحاكاتي، وتطمئن القارئ، بأن في إمكانه أن يؤول النص، باعتباره عن عالم

واقعي.³، يعطي ذلك العقد المسبق، بما هو راسخ في ذهن المتلقي المباشر للقراءة، بأنه بصدد قراءة متخيل مغر باحتماليته، على الأقل، يتلقاه لا كمعطى ماض منتهى منه، بل كقابل للحدوث بفعل الإيهام الذي يقتضي إحالة العلامات اللغوية إلى المرجع أو السياق/العالم، خالصة من عوامل التوتر المميزة للعلامة الشعرية، وللفجوات التي تفصلها عن الواقع، بمعنى آخر: "ليست لها وظيفة مجازية أو استيعارية أو رمزية أو تلويحية أو إيائية، بل تنحصر وظيفتها الوحيدة في كونها توهم القارئ بالواقع.¹"

ليس المقصود بالقارئ هنا على كل حال، القارئ بمعناه العام و الأشمل، بل المقصود به

1. النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، ص:103، ج/2، أفريقيا الشرق، سنة/1991، ط/1، سنة/1991، ج/2، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.

2. فن القص، نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص:57.

القارئ الذي أشركته نظريات
التلقي في العملية الإبداعية
برمتها، من حيث كونه مشاركا
في عملية إنتاج المعنى
والدلالة، كقارئ غير عادي،
قادر على فك الشفرات التي
تعتمد الكاتب أن يودعها في
النص، إنه القارئ المثالي
المعاصر الذي يباشر النص محملا
بمطالبه النفسية والاجتماعية
و يتحرك معه مفتشا في بنائه
وفي مراكز القوى فيه، متلمسا
الفراغات المثيرة للجدل فيه
فيملأها باستجابات الإثارة
الجمالية التي يحصلها بفعل
القراءة، و " هو قارئ
منغمس في النص، لا ينتزع نفسه
منه لكي يبحث عن بديله
الواقعي. وهو ليس القارئ
الذي يعرض على النص بناء من
الخارج أو يبحث عن البديل
الواقعي لعلاماته، بل هو
قارئ يعيش عملية الصنعة
الخيالية للنص من أولها إلى

آخرها ، وهو منتج بقدر ما هو
مدرك لأسرار الأساليب اللغوية
للنص الذي يقرؤه . " ² .
يفقد الواقع ، عندما
يتحول إلى فضاء المتخيل ، كثيرا
من خصوصياته الواقعية و من
واقعيته الخام ، لأن مفهوم
الواقع في حد ذاته محفوف
بالغموض والالتباس ، فنحن
بإطلاقنا إياه ، تنصرف
أذهاننا إلى عالم الناس بما
فيه من حيوات وجهادات ، وإلى
التجليات الحياتية المتحولة
بطبيعتها غير المنظمة وغير
محدودة ، وكما يقول محمد
برادة ، أننا بالبحث عن
العلاقة - التي يمكن أن تقوم -
بين النص الأدبي والواقع ، "
نلاحظ بأننا نكون في حقيقة
الأمر أمام واقعين : الواقع
الحياتي الخام المتشابك ، ثم
واقع العمل الأدبي المتبلور
من خلال نظام نصي (مهما كان
الكاتب متمردا على حدود

الأجناس التعبيرية) ، يعتمد
بنية وشكلا ويقيم علائق مع
الأشياء والكون والأناسي عبر
التخيل، أي من خلال ابتداع
(لا واقع) مغاير للواقع
الخام.¹ ، ومن ثم يستحيل
مبحثنا عن القبض على التجلي
المكاني، من خلال اللغة في
بعدها الإيحائي، محاولة لتحديد
العلائق التي تنتسج بين النص
وبين الواقع الخام في كافة
تجلياته وتمظهراته ، وحدوده
الواقعة بين الماضي و الحاضر،
أو تلك المستشرفة للمستقبل .
يصير بحثنا محاولة للإمساك
بالتطابق أو الاختلاف مع
الواقع، أو بما ينهض به النص
من محاولة للتشخيص والتفسير

1. الواقع الخام وتخييلية النص القصصي، محمد
برادة، ص:110، ضمن أبحاث الملتقى الثاني
للكتابات القصصية والروائية في دولة
الإمارات، دار الحوار للنشر و التوزيع،
سنة 1992/ ج/2، ط/1، اللاذقية/سوريا.
2. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق،
ص:104.

أو علاقة تقبل أو رفض وتجاوز،
حيث إن " الروائي عندما
يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي
سوف يضع في إطاره الشخصيات ثم
يسقط عليه الزمن (حيث إن
الزمان لا يوجد مستقلا عن
المكان) يصنع عالما مكونا من
الكلمات، وهذه الكلمات تشكل
عالما خاصا خياليا قد يشبه
عالم الواقع وقد يختلف عنه،
وإذا شابهه فهذا الشبه شبه
خاص يخضع لخصائص الكلمة
التصويرية، فالكلمة لا تنقل
إلينا عالم الواقع بل تشير
إليه وتخلق صورة (صورة مجازية
لهذا العالم). "2 .

يبدو التطابق بين
الفضائين أو العالمين
مستحيلا، عالم النص وعالم
الواقع، وذلك لقصور الوسيط
اللغوي عن استيعاب جميع
مكونات الواقع الخام، مما
يجعل النص في اعتماده على
عناصر الصوغ التخيلي، ينتج

(لا واقعا) بالنسبة للواقع،
لكن هذا الواقع النصي
الجديد، يستحيل عليه أن لا
يتخذ مادته من الواقع،
مادته الأولية من الواقع
المتعدد والمتنافر وغير المنظم
ليقدم لنا "تخيلا، (لا واقعا)
يجاوز ذلك الواقع وينظمه
ويلونه.¹

يمكن القول، والأمر كذلك، إن
اللغة الروائية، وهي تسعى
إلى مد جسورها إلى المرجع، أو
وهي تتجلى في بعدها الإحالي من
خلال قيامها بالوظيفة
المرجعية، لا يتم لها ذلك إلا

1. الواقع الخام وتخييلية النص القصصي، محمد
برادة، مرجع سابق، ص: 111.

2. لا نريد هنا، التعرض لمفهوم وجهة النظر
كمفهوم سردي، يسهم في القيام بالاقتصاد
الفضائي عندما يتضافر مع المكونات الروائية
الأخرى، لأننا قد أفردنا له مبحثا خاصا به،
ولكنه اعترض سبيلنا، ونحن نؤسس لتفكيك اللغة
المكانية، وقيامها بعنصر الإيهام بالواقع، لأن
حضور الواقع داخل النص يتنوع بحسب الموقف
الموجه للقاص أو الكاتب فقد يكون حضورا جافا
يعتمد على تقديم الأشياء في ماديتها
ومباشرتها، أو قد يأتي بطرائق غير مباشرة أو
قد ينتهي إلينا من زاوية جد محدودة توافق
وجهة النظر المتحكمة في السرد.

3. فن القص، نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص: 57.

من خلال وجهة النظر المتحكمة
في سيرورة الانبناء النصي² ، إذ
يتفاعل النص مع الواقع ،
ولكنه سرعان ما يخلفه وراءه
بعد أن يقوم بانتقاء
العناصر التي تخدم عمليته
التخييلية ، بما يكشف في الأخير
عن وجهة النظر المتحكمة في
الانتقاء ، وفي بناء العالم وفق
رؤية جديدة هي رؤية الناص ،
" ولا يمكن لهذا المنظور أن
يتجلى بفرديته إلا من خلال
بناء محكم ، ولغة لا تسعى إلى
تثبيت الأشياء والحكم
عليها ، بل تقترب منها دون أن
تمسها ، وأن تضي عليها على
الدوام طابع الاحتمال . وبهذا لا
يستهلك النص نفسه ، كما أنه
يقدم للقارئ مفاتيح للإثارة ،
ويأسره في حركته ، بحيث لا يغيب
عنه منظوره بوصفه الوجه
الآخر للحياة ، الذي لم يوجد
قط من قبل ."³ .

ويبقى السؤال ، بعد ذلك ،
فيما إذا كان الواقع
التخييلي الإبداعي الذي
استنفذ جميع المقومات التي
تنهض بها اللغة المكانية وهي
تتراوح بين الشعرية الحلقة في
آفاق الكثافة ومراوغة المعنى ،
وبين تلك التي تستجمع مقوماتها
لمحاولة رصد الواقع ، وتجهد في
أمانة النقل أو المحاكاة بحسب
السياق الذي يمليه التخييل ،
وبحسب الوظيفة الإحالية إلى
المرجع ، وبما تقوم به من
إغراء للقارئ وللقراءة
والتأويل ، يبقى السؤال ،
فيما إذا كان ذلك الواقع
واقعا جديدا منقطع الصلة
بالواقع الذي استمد منه
عناصره الأولية ، أم هو مرتبط
بالواقع الأصل ، بشيء من
الحدود أو الخصائص أو
المواصفات ؟
حما لا شك فيه أن الواقع ،
مهما شط الجدل به وبعلاقاته

مع النص، يبقى كامنا في
اللغة، يقوم بها أو لا يقوم،
يضيّق أو يتسع أو تعروه ضروب
من القحط والوفرة والغنى،
بحسب ما تقوم به اللغة
الروائية لنفسها، فالواقع
ليس أحادي اللون ولا الاتجاه،
وإنما هو متعلق، على الدوام،
بفعل اللغة وبفعل الإبداع،
وخاضع لمهارة المبدع وهو
يتوسل لغته لتقوم بفعل
الكشف والاستكشاف .

الفصل الثاني:

I. تعالق

المكان والمكونات النصية.

1. المكان

وإستراتيجية الوصف الروائي .

1.1 .

آليات الوصف الروائي .

1.1 .2

الوصف وتقنيات تقديم المكان
الروائي .

2. تقنية

التشذير وتشكيل المعنى .

II. المنظور

المكاني: المفهوم والإجراء .

1. المسطح

المفهوماتي .

2.	مستويات
2.	الرؤية المكانية .
1.	2.
2.	الرؤية الموضوعية .
2.	2.
2.	الرؤية الذاتية .
3.	2.
	الرؤية المركبة .
3.	الرؤية
استراتيجية	و المكانية
	التفكير .

I. تعالق المكان والمكونات النصية.

هل يمكن الاشتغال
، مباشرة ، على مقولة المكان ،

وإهمال المكونات النصية الأخرى
التي يتفاعل معها المكان وهو
ينبني على جسد البياض؟
هل يمكن عزل المقاطع
المكانية، على أفراد،
وتطبيق ترسيمة القراءة
عليها بحيادية مطلقة، دون
مراعاة للتشابه القائم بين
عنصر المكان وبين العناصر
الأخرى التي يعتمد عليها
المتخيل وهو يتكون أو يعلن
عن نفسه؟

تلك بعض الأسئلة التي
فرضت نفسها على البحث وهو
يتأسس منهجيا وفق المنطق،
الذي ارتضاه لنفسه، منذ أن
كان فكرة ما انفكت تتضح
معالمها وحدودها وأسئلتها
الأساسية .

توصل البحث، وفق ذلك
المنطق، إلى أن المكان الروائي
مكان لغوي أساسا، لا بد من
مقاربته، على هذا الأساس، بل
لا يمكن مقاربته إلا بمراعاة

تلك الخصوصية المميزة له عن
أمكنة فنية أخرى لها مقوماتها
ونظامها، كما هو الشأن مع
المكان في المسرح أو السينما،
أو الفنون التشكيلية، إذ
يحتاز في النص، عبر الوسيط
اللغوي، على كينونة ووجود
وهوية، مفارقة للمكان
الموضوعي بنوع من المفارقة،
ومحيلة عليه بنوع من الإحالة،
نسعى من خلال التأسيس بها إلى
الكلام عن تعالق المكان مع
الشخصية الروائية و الرواي
ومنظوريهما إلى الوسط الذي
يعودان إليه، بما يطلق
ألسنتنا بالكلام عن المرجع،
وما ينطق به من دلالات وأقوال
عن حاضر المكان وماضيه
ومستقبله، " إذ أن المكان
كائن صامت، يلج اللغة،
بفراغه وأشياءه، ليتحدث من
خلالها، فالكائن الإنساني يكمن
للمكان بشباك اللغة، وهو
بذلك يمنحه لسانا ولغة،

وعليه ، تعد اللغة الوسط
الذي يستيقظ فيه المكان من
غفوته الأبدية... وبذلك
يتمتع المكان بأهمية
استراتيجية وسيمائية في تشكيل
الخطاب السردي عبر
تحايثه (تداخله) مع المكونات
السردية الأخرى. ¹ .
لاحظ رولان بورنوف و
ر. أويلي (R. BOURNEUF et
R. OUELLET) في معرض
مقارنتهما بين المكان
الروائي، والمكان في
التراجيديا الكلاسيكية ، " كيف
أننا ، إذا بحثنا عن تكرار ، أو
إيقاع ، أو نظام ، وخصوصا منطق
تغيرات الأمكنة في

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين
حسين ، مرجع سابق ، ص: 78 .

2. R. BOURNEUF et R. OUELLET : l'univers du
Roman, Ed : Cérès, Tunisie, 1998, P : 117

3. المرجع نفسه ، ص: 114 .

4. المكان في الرواية العربية ، غالب هلسا ، ص: 09 ،
دار ابن هاني ، سنة 1989 ، ط/ 1 ، دمشق/ سوريا .

5. يرى ، ميشيل رايمون أن التدرج L'approche
progressive مجرد طريقة في تناول الفضاء
مقترنا بمنظور الشخصية ، ضمن مقال: التعبير عن
الفضاء . الفضاء الروائي: مجموعة مؤلفين ،
ترجمة: عبد الرحيم حزل ، مرجع سابق ، ص: 49 .

الرواية ، سنكتشف ، مدى إسهام ذلك في ضمان تماسك النص وحيويته ، ومدى تماسك الفضاء مع العناصر النصية الأخرى.² ، وعليه ، لم يعد المكان الروائي ذلك العنصر السلبي الذي يكتفي بتوفير الديكور الذي تتحرك فيه الأحداث ، أو كما اعتبر مدة من الزمن ، حيزا للقوى الفاعلة ، بل نهض به الأمر في الخطاب النقدي المعاصر إلى ريادة النص ، حتى أصبح ، على حد تعبير رولان بورنوف ، " سبب وجود العمل ، la raison d'être de l'oeuvre ³ ، أما عند غالب هلسا ، فيشكل " العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض . " ⁴ ، ذاك أننا إذا نظرنا إلى المكان باعتباره جزءا تكوينيا أساسيا في نسيج الفضاء العام للنص ، أمكننا أن نلاحظ شبكتين من العلاقات

النصية، تنمو الأولى في اتجاه تشييد الفضاء الذي يتم تدريجياً⁵، مع تنامي السيرة النصية، في حين تتجه الثانية إلى مد العلاقات التي تتشابه بين البنية الفضائية والبنية السردية من جهة أخرى، مما يجعل علائقية المكان الروائي تنهض بدور استراتيجي، في تحديد وظائف السرد والتحدد به، وهو ما جعل حسن مجراوي، يقرر: "أنه لا شيء في الرواية يتميز بالاستقلالية عن البنية المكانية، كما أن كل المواد والأجزاء والمظاهر الداخلية في تركيب السرد تصبح تعبيراً عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي".¹

1. الفضاء الروائي: مجموعة مؤلفين، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مرجع سابق، من مقدمة حسن مجراوي، ص: 06.

2. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مرجع سابق، ص: 92.

3. jean WEISGERBER, L'espace romanesque، مرجع سابق، ص: 84.

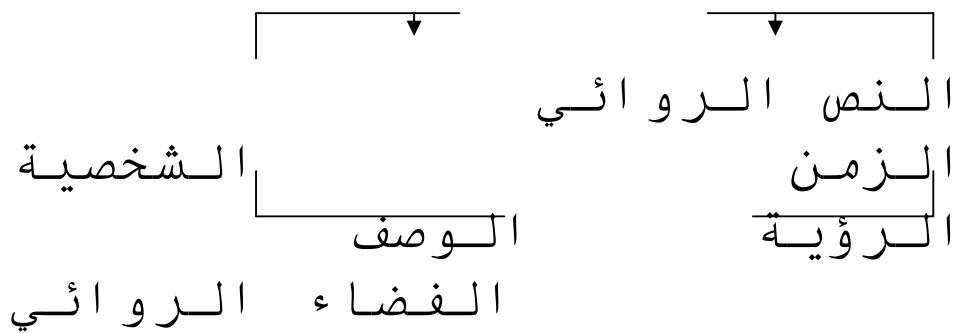
لقد اعتبرت علائقية
الفضاء الروائي " مقولة
بنيو- سيميائية ، أي كائن
علائقي لا معنى لوجوده ولا
كينونة له إلا بشبكة العلاقات
التي يرسبها مع المكونات
النصية وحواره الكثيف معها.
"²، وعلى هذا الأساس العلائقي
للمكان الروائي، وجدنا
أنفسنا، مضطرين إلى توسيع
آفاق البحث إلى عناصر، لم يكن
مراداً لها ابتداءً، أن تشغل
اهتمامنا، من ذلك أنه يتعذر
الذهاب إلى الاشتغال بمقولة
المكان الروائي دون أن ننتبه
إلى الجسور التي يمدّها مع القوى
النصية الأخرى كالشخصية
ووجهة النظر، والانتباه إلى
كون الفضاء الروائي عموماً،
يؤدي وظيفته عبر حركتين
أساسيتين: حركة داخلية/محايثة
تختص بالنص الروائي والقوانين
المنظمة للسرد، وحركة عمودية
تمثل التبادل المستمر بين النص

والعالم الخارجي، وفق الجدل
المتعلق بالأداء اللغوي
ووظيفته المرجعية أو
السياقية، كما لاحظنا في
الفصل الأول من هذه القراءة

.

بناء عليه، فإن معنى
المكان الذي نرمي إلى محاصرته
واستنباته، لا يسلس قياده
لنا ما لم نأخذ في الحسبان،
كما لا حظ ويسجربر (jean
WEISGERBER) ، " أن معنى
الفضاء لا يسمح بالانفصال عن:
الطريقة التي يعاش بها الوسط،
وعن العلاقات التي ينسجها مع
السرد. لأن الفضاء في حد
ذاته، الفضاء غير المؤنسن،
déhumanisé، لا وجود له في
الرواية.³ ، وبما أنه على
ذلك الجانب من الأهمية، " فإن
تأثيره يستقطب جماع العناصر
الداخلة في تركيب السرد، من
شخصيات يراد لها أن تخرق
المكان وتفعل فيه سلبا

وإيجاباً ، وأحداث يتعين أن تقع
 ضرورة في موضع معلوم ، ومسار
 زمني يتبعه اتجاه السرد في
 توافق مع نسق مكاني
 محدد... الخ ، وفي العادة يكون
 هذا التأثير متبادلاً بصورة
 دياليكتية تقريبا.¹
 وهو ما يسمح لنا برسم
 الخطاطة التالية :



وهي صياغة لمجمل الآراء التي
 ربطت الفضاء الروائي
 بالعناصر السردية الأخرى ،
 مثلما خص ذلك حسن **مجراوي** في
 قوله : " فوصف المكان هو وصف
 لمستقبل الشخصية كما يقول
 فيليب هامون ، وحيث لا توجد
 أحداث لا توجد أمكنة فيما

1. الفضاء الروائي: مجموعة مؤلفين، مرجع سابق، من
 مقدمة حسن مجراوي، ص: 06.

يعتقد جورج بولان، والمكان لا يظهر إلا من خلال إحدائية زمنية يندرج فيها كما يرى جيرار جنيت، ومنظور السرد هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته على حد قول فرنسواز روسيم... إلخ.¹ .

وهذا ما يظهر لنا دينامية المكان الروائي في النص الجديد، وكيف يتفاعل مع السيرة السردية على طول النص الروائي، فهو بقدر ما يحيل على الشخصية، يحيل على الوظائف التي يقوم بها الوصف، وعلى المنظور المتحكم في بناء الفضاء، سواء ما تعلق منه بالراوي بمختلف أشكاله أو تجلياته، أو ما تعلق منها بالشخصية في مختلف الأدوار التي تضطلع بها، إنه يؤدي دور

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
2. جماليات المكان في الرواية العربية، شاكرو النابلسي، ص: 276، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
سنة/1994، ط1، بيروت/لبنان.

المعدل والمنظم لانسجام السرد من خلال الدور الذي ينيطه به الروائي الذي " يأتي بالمكان ليس للزينة، ولكن من أجل أن يؤدي المكان مهمة روائية مرسومة له، فلا مكان للمكان العاطل عن العمل إلا في الروايات المتخلفة فنيا.¹ . نريد أن نللم، بإشارتنا إلى الرابطة القوية بين المكان الروائي والعناصر السردية الأخرى، جميع الأطراف التي تتيح لنا الإحاطة بمقولة المكان في المتن الذي رصدناه للقراءة، من أجل ذلك قمنا بعملية انتقائية في العناصر التي تمكننا من السير بحسب المخطط الموجه للقراءة، فقد وجدنا أنه لا يمكننا إغفال ما لوظيفة الوصف من أهمية في

1. جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، ص: 276، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

سنة 1994، ط/1، بيروت/لبنان.

2. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 73.

القيام برسم الفضاء الذي
تقوم الشخصية باختراقه، أو
الذي يهد لظهورها على مسرح
السرد، وأن القبض على عنصر
الإيديولوجيا لا يتأتى لنا
ما لم نقم ببسط مفهوم المنظور
الروائي وتحكمه في صياغة وجهة
النظر، من خلال عنصر الوصف
المكاني أين تتمظهر
الإيديولوجيا تحت غلالة شفافة
تظهر أكثر مما تخفي، تصرح
أكثر مما تلمح.

أردنا بهذا المدخل أن نشير
إلى أهم العناصر التي سوف
تكون محور هذا الفصل، وإلى ما
تمدنا به من إجراءات متعلقة
باستنبات المعنى الذي ألحنا
إليه في تناولنا لوظيفة
اللغة المكانية، وتوترها بين
الوظيفة
والمرجعية / الإحالية، دائما في
أفق المعنى الذي ينسجه المكان
وهو يقوم بتشكيل الفضاء
العام للنص، وطرائقه في ذلك

التشكيل وفي ذلك المعنى، " ولا
نتكلم هنا إلا عن المعنى الخلاق
الذي ينسجه وصف خلاق، فضاء
خلاق ولغة خلاقة.¹ ، وعليه،
فقد توجب علينا، ونحن نؤسس
لمقومات اللغة المكانية، أن
نراعي تعلقها بعناصر: الوصف
وأسميناها استراتيجية الوصف،
لما لها من أهمية في تشييد
الفضاء الروائي، والقوى
الفاعلة ووجهة النظر، أو
الرؤية التي حكمت القول
الفضائي، ومقولته .

1. المكان وإستراتيجية الوصف الروائي.

نود الإشارة ابتداءً أننا
لا نريد بتناولنا للوصف،
كإستراتيجية يعول عليها
الروائي في تشييد فضائه، أن
نقحم أنفسنا في الجدل الذي
أثارته تقنية الوصف قديماً

وحديثا ، بين كتاب الرواية الكلاسيكية و الواقعية والرواية الجديدة ، ذاك أنه ، كما لاحظنا في أهم المراجع التي استعنا بها في رسم حدود الإشكالية ، وكما لاحظ حسن نجمي ، " أحد هذه المشكلات المطروحة في ركام من "اللغة" النظري والنقدي. " ¹ ، فقد تباينت المواقف من الوظائف التي ينهض بها الوصف في الخطاب الروائي ، واشتد الالتباس بين الوصف والسرد وقيامهما بالتشخيص الروائي في الخطاب النقدي الذي شهد حفاوة متزايدة بعنصر الوصف منذ القرن الثامن عشر. لقد استوقفنا العلاقات المتينة التي ينسجها الوصف داخل المحكي مع الشخصية ووجهة النظر وقوة الإحالة إلى

1. شعرية الفضاء ، حسن نجمي ، مرجع سابق، ص: 69.

2. la ville de province dans l'oeuvre de BALZAC. l'espace romanesque. fantôme

et idéologie. Ed : Société d'édition d'enseignement supérieur. paris 1982, P :

العالم الخارجي التي يتمتع بها
، ولم نقف عند التفاصيل
النصية المغلقة بين الوصف
والسرد إلا في حدود ضيقة جداً،
وساورتنا أسئلة بصدد العنصر
الوصفي، من قبيل: متى يلجأ
الروائي إلى الوصف
الطوبوغرافي للمكان؟ وما معنى
الاستقصاء في جرد الأشياء
والتفاصيل المكانية؟ وما هو
مستوى اللغة المستثمرة في وصف
الأمكنة؟ وما هي وجهة النظر
المتحكمة في النظر إلى المكان
الموصوف؟ وما الذي يقوله
الوصف عن الإيديولوجيا
المنسربة بين الأشياء والأماكن
والبشر؟.

تساءلنا، ونحن نعلم أنه "
من حقنا اعتبار الوصف
المكاني أحد أهم المواضع
النصية، أين تعبر الإيديولوجيا
عن نفسها.¹"

1. la ville de province dans l'oeuvre de
BALZAC. l'espace romanesque. fantasme

ومن ثم فإن تناولنا
للوصف، ينسجم أساساً مع
الطرح الذي افترضناه للمكان
وحوله، من قيامه بالإعلان عن
مقولة النص متى وظف كما
ينبغي له التوظيف، وعليه
ارتأينا أن نتناوله كما
اقترح رولان **بورنوف**: " فلنحاول
أولاً، أن نحسم الأمر بشأن مشكلة
الوصف، بفحص وظائفه وطبيعته
ودلالاته. إنه يخلق نوعاً من
الإيقاع النصي، كما يلفت
الانتباه إلى المحيط.¹
إن هذا التوجه إلى
المحيط/المكان، هو الذي يعنينا
في هذا السياق، وعليه يمكن
لنا التساؤل عن الوظيفة التي

et idiologie.Ed : Société d.edition
d.enseignement superieur.paris1982, P : 12

R.BOURNEUF et R.OUELLET : l'univers du .2
Roman, Ed : Cérès, Tunisie, 1998, P :133

3. بنية الشكل الروائي، حسن مجراوي، مرجع سابق،
ص:47.

يقوم بها وصف المكان ضمن الشبكة العلائقية التي مهدنا بها لهذا الفصل.

إن أول ما يلفت الانتباه في الوظائف التي يقوم بها الوصف في الخطاب الروائي، هو قيامه باستدعاء الشخصية إلى مسرح الحكى، ووضعها في مواجهة المشهد/موضوع الوصف، أو بالإحالة إليه، والدلالة عليه، والروائي حين يعمد إلى إسقاط مجموعة من الصفات الطبوغرافية على الفضاء أو المكان الروائي والتي هي عبارة عن " المعاني الوصفية التي تدخل في تركيب صورة المكان والقيم الرمزية المنبثقة عنها. " ³، إنما يفعل ذلك بغية البرهنة على العلاقة بين المكان والشخصية في النص الروائي، كما أن اختلاف هذه الصفات وتنوعها من مكان إلى آخر في الفضاء الروائي، يمكن أن يعكس لنا الفروق

الاجتماعية و النفسية
والأيدولوجية لدى شخوص
الرواية ، فضلا عن الدلالات
النابعة من هذه الفروق ، حيث
يمكن أن تكون تعبيرا عن رؤية
شخوص الرواية للعالم وموقفهم
منه ، كما قد تكشف عن الوضع
النفسي للشخوص وحياتهم
الاشعورية بحيث يصير للمكان
بعد نفسي يسر أغوار النفس
البشرية ، " إن وصف منزل أو
شقة لا يعني القيام مجرد
لأمكنة قبل أن يبتدئ الحدث ،
بل يعني تحسيس القارئ بخاصية
الإنسان الذي شكل الفضاء
الذي يحيا فيه على صورته . إن
جو المنزل يكون منبصما
بالحياة التي دارت في أرجائه ،
ولذلك كانت الأوصاف تعلن عن
الحدث ، فهي تشتمل عليه
بالقوة ، وتكون كأنها صورته
المادية : إن الدراما تكون
منكتبة على الوجوه وفي

الأماكن، قبل أن تكون مجرى
مغامرة من المغامرات.¹
إن الوصف المكاني، بهذا
المفهوم، ينطق نيابة عن
التحليل بأعماق الشخصية التي
تتعلق به، يصير بمثابة المعادل
الموضوعي أو المعادل الرمزي
للشخصية، وقد لا حظ ميشيل
رايمون: " أن الصورة الشخصية
التي يجعلها بلزاك لكوبسيك لا
يهمه منها دقة الرسم، وإنما
يسعى من تلك الدقة إلى القبض
على التعبير المنفلت عن الحياة
العميقة لهذه الشخصية.²
وعليه فإن الوصف المكاني،
والحال هذه، يضطلع بدور حيوي
في سبر أغوار الشخصية من خلال
الكثافة التي تعتريه وهو
يتحول إلى معادل موضوعي ينوب
عن الأعماق النفسية المغيبة

1. التعبير عن الفضاء، ميشيل رايمون، مرجع سابق،
ص: 47/46.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

3. استراتيجية المكان، مصطفى الضبع، ص: 109 ،
الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة/1998، د.ر.ط.
القاهرة .

التي تطفو إلى السطح، من خلال انتسابها إلى المحل المكاني الذي هو إياها، اعتبارا لما يثيره المكان من " انفعال سلبى أو إيجابى فى نفس الحال فيه".³، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يمكن الاستعاضة بالمكان عن التصريح بمجمل العواطف المصطرعة فى أعماق الشخصية، من خلال مفهوم الإسقاط، عندما تتحول دلالات السعادة والشقاء، الانبساط والانقباض من مستوى الذات إلى مستوى الفضاء المحيط، أو مستوى الأمكنة والأشياء، وفى هذا الصدد، يمكن التساؤل: " هل يوجد نموذج جامع للفضاء السعيد؟ إن هذه الصفة تستدعى أن يتحقق فى هذا الفضاء التضامم والحميمية ومشهد الشساعة".¹، مما يترتب

1. التعبير عن الفضاء، ميشيل رايمون، مرجع سابق، ص: 62.

2. jean WEISGERBER, L'espace romanesque، مرجع سابق، ص: 109.

عنه ربط الكثير من المشاهد الطبيعية، بمعاني روحية مخصوصة، وقد ارتبطت كثير من المفاهيم بمعانيها، وفق قانون سيميوطيقي يستدعي إلى الذهن بعض المعاني الراسخة، حيث " نلاحظ أن الفضاء يشكل ملتقى العواطف... ولنسجل أن الأحاسيس تتمظهر فضائيا بطرق شتى: إنها لا تظهر، فقط، على الأماكن الواقعية (هناك مثلا أمكنة الملفوظ)، ولكن قد يحدث نتيجة غياب سند ملموس، أن تسقط على مشهد خيالي صرف.²

لسنا بحاجة إلى التأكيد على أن وصف المكان لا يقتصر على إسقاط الصفات عليه، أو على بعض متعلقاته بشكل مباشر، تلك التي بواسطتها يرصد الروائي خلفيات المكان،

3. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ص: 340، دار المعارف، د.ر.ط. القاهرة.

خصوصا عندما يستخدم وصفا
غير مباشر من خلال توظيف
الصورة الفنية التي هي "
نتاج لفاعلية الخيال.
وفاعلية الخيال لا تعني نقل
العالم أو نسخه، وإنما تعني
إعادة التشكيل، واكتشاف
العلاقات الكامنة بين
الظواهر، والجمع بين العناصر
المتضادة أو المتباعدة في
وحدة.³، حيث لا تتوافر هذه
الصورة الفنية إلا حين يكتسب
المكان " صفة سميوطيقية
من خلال إعطائه قيمة دلالية
تميز بين الظواهر المكانية التي
لا يختلف بعضها عن بعض في
الواقع.¹، ذلك أن الشيء،
في وجوده الخارجي، قد يكون له

1. القارئ والنص من السيميوطيقا إلى
الهيرمينوطيقا، سيزا قاسم، ص: 255، مجلة عالم
الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب، يناير/يونيو 1995، مج/ 32، ع/
3 / 4، الكويت.

2. المرجع السابق، ص: 341.

3. مقدمة في علم الجمال، أميرة حلمي مطر، ص: 37،
دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع،
سنة/ 1976، د.ر.ط. القاهرة.

وظيفة الإشارة إلى حقيقة
واقعة في العالم، ولكن وجوده
داخل النص، يجب أن يحمل دلالة
خاصة ويتعدى مجرد كونه إشارة
.

إن الصورة الفنية تتعدى
- بوصفنا متلقين - حدود
الرؤية للمكان بعناصره
الفيزيائية إلى المشاركة
الوجدانية، وهو ما يؤكد لنا
أن " الصورة الفنية لا تثير في
ذهن المتلقي صوراً بصرية
فحسب، بل تثير صوراً لها صلة
بكل الإحساسات الممكنة التي
يتكون منها نسيج الإدراك
الإنساني ذاته.²، وهنا تكمن
عبقرية اللغة الروائية حيث
تتمكن من إعطاء أبعاد حسية
لما لا وجود له إلا بالوعي
وفيه، وفي إضفاء صفة
الواقعية على ما هو تصويري
محض، من ثم يتسنى لنا القول
بأن التصوير اللغوي إحياء لا
نهائي يتجاوز الصور المرئية

لكونه صورة فنية " تمتاز
بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب
للمادة المحسوسة، المستمدة من
الطبيعة أو من الحياة
الإنسانية، وغاية هذا
الانتقاء هو إثارة التأثير أو
الانفعال الجمالي.³

وهكذا يظهر أن وصف
المكان ليس غرضاً يطلب لذاته،
وإنما هو وسيلة لتشكيل
الفضاء الذي لا يقوم إلا
باختراق الشخصية له وتفاعلها
معه، كما لا يتحقق إلا من خلال
الشبكة العلائقية التي ينهض
بها في وصل الأمكنة والأشخاص
بالرؤية المتحركة في بنية
الخطاب الروائي ككل، كما لا
يقوم بنقل الواقع حارصاً على
الموضوعة المجردة أو الموضوعية،
بل ينقلها وفق منظور نفسي
وجمالي يخدم الرواية من خلال
اللغة التي تتباين بحسب
الوظيفة المهيمنة، وبشكل
يساعد على خلق فضاء تتحرك

فيه الشخصيات، وتعبر عن
طبعها وأفكارها ومزاجها.
يتناول الوصف الأشياء
فيرسمها بواسطة اللغة، وهو
لذلك عنصر أساس من عناصر
الرواية، وإذا كان السرد
يروي الأحداث في الزمان، فإن
الوصف يصور الأشياء في المكان،
لذلك، " عاد الوصف المنظم إلى
الظهور بصورة صارخة في
الرواية الجديدة، وذلك، أولاً،
كثيراً من المؤلفين الذين
يعلنون عن انتسابهم إلى هذا
التيار يعطون الأولوية لوصف
شبه ظاهراتي لفضاء يقبضون
عليه بصورة فورية.¹"
لقد راهنت الرواية
الجديدة على الوصف، حيث
استغلت هذه التقنية المكانية
في تشكيل النص إلى أبعد مدى،
وذلك من خلال تفعيل الحاسة

1. التعبير عن الفضاء، ميشيل رايمون، مرجع سابق،

ص: 54.

2. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 72.

3. المرجع السابق، ص: 50.

البصرية والانتباه إلى الحضور
الراسخ للأشياء في العالم
الخارجي، و" واضح أن مثل هذا
التحزح في المنظور التقليدي
باتجاه شرعنة العناصر
والمكونات [اللازمية] وجعلها
من أسس العنصر الروائي ليس
سهلا في تاريخ تطور النظرية
السردية. ويتعين بالتالي النظر
إلى الفضاء وإلى الوصف بالخصوص
لا بوصفهما عنصريين للاستراحة
الحكائية، وإنما كأساسين من
أسس بناء عملية تحول المعنى في
النص الروائي.²

يمكننا اعتبار مفاهيم،
وجهة النظر، وعنصر الوصف
، والقوى الفاعلة، من أهم
العناصر اللازمة التي شغلت
الخطاب النقدي المعاصر، لذلك
أوليناها في مبحثنا هذا
جانبا من الاهتمام، لما لها من
أهمية في الكشف عن موقف المبدع
من العالم، ومن أمكنة الفضاء
الذي تتحرك فيه شخصه، "

ويمكننا أن نقرر، على الأقل، في هذا المضمار غير اليقيني، أن الكاتب كلما أسهب في رؤية من الرؤى، كلما كان يتجه إلى الوصف.³ ، ومن ثم فإن الأهمية التي أوليت للوصف، كعنصر لازمني في الخطاب الروائي المعاصر، تكشف عن الخلفية الفلسفية الفينومينولوجية لرواد هذا المدرسة التي تعنى بالأشياء كما تفجأ النظر دون العناية بما يقبع خلفها، متأثرين في ذلك، كما لاحظ ميشيل رايمون، بالفن السينمائي وطرائقه في رسم الفضاء، يقول: " ثم إن عالم السينما قد ازداد، أكثر فأكثر، نفوذاً: حتى صار من المتعذر أن نحكي دون أن نظهر الأشياء، في الوقت نفسه، حتى إنه ليكفي أن نظهر الأشياء لكي نحكي.¹ "

1. Michel RAIMOND : Le Romand, Ed : 163
Armand Colin, Paris, 1988, P :

لقد تعددت الآراء ، في هذا السياق ، بخصوص المقارنات التي عقدت لمقاربة الفضاء كما تنجزه الرواية ، ومدى إفادتها من الفنون التشكيلية أو السينمائية ، مما نرجئ الحديث فيه إلى أوانه ، مكتفين ببيان الوظائف الحيوية التي يقوم بها الوصف في التشكيل الفضائي ، ثم إن " وصف الفضاء ينم عن درجة الأهمية التي يوليها الروائي للعالم ، ونوعية هذا الاهتمام ، فالنظر يمكن أن يتوقف عند المادة الموصوفة ، أو يذهب أبعد منها . إن الوصف يكشف ، في الرواية ، عن تلك العلاقة الأساسية ، التي تربط الإنسان ، كاتباً كان أو شخصية ، بالعالم الخارجي ، إما بالهروب منه ، أو بإحلال عالم آخر محله ، أو بالانغماس فيه بغية كشفه ، أو فهمه ، أو تغييره ، أو معرفة نفسه ."² .

2. R.BOURNEUF et R.OUELLET : l'univers du Roman ، مرجع سابق ، ص: 141.

يتبدى الوصف، في تشابكه
العلائقي مع المكونات النصية
الأخرى، كآلية من الآليات التي
يهيب بها الناص للكشف عن
العلاقات التي تنسجها الشخصية
مع عالمها، بغية إنتاج نص
متميز على الصعيد الجمالي، من
خلال بنية الفضاء في بنية
علائقية، تتحدد وظائفها
باشغالها مع العناصر
السردية الأخرى، من أجل ذلك،
تضطلع تقنية الوصف بإجراء
استراتيجي لتشييد الصورة
المكانية في مقابل الصورة
السردية، داخل النسيج
النصي.

يمكننا التساؤل الآن: كيف
يسهم الوصف في تحقيق شعرية
المكان؟ ووفق أية استراتيجية
يوظف الوصف المكاني للربح
بأشياءه إلى المتلقي؟
لا بد من التنبيه في هذا
المضمار، إلى أن للوصف فاعلية
أساسية، في إكساب المكان

استقلاليته ضمن مسار السرد
الروائي، كما أنه يستدرج
القارئ إلى قلب المكان،
ويغمره بأشياءه وتفصيله
وروائحه، ويزج به في غمرة
الأسرار المكانية، يفتح مكانه
على أمكنة أخرى ويعمق الحس
الجمالي لديه بمكانه، من حيث
يلفت انتباهه إلى الموقف من
المكان ومن أشياءه، " وهو في
ديناميته القائمة على تحويل
المرئي إلى مقروء لا يكتفي
بالتسجيل والتصوير، وإنما
يهبط عميقاً إلى باطن
المكان (وفي هذا يكمن دوره
الخلق) لالتقاط اللامرئي، وتجسيد
الخطوط الخفية التي تربط بين
الأشياء. لن الروائي يتوسل من
خلال آلية الوصف إلى المغامرة
في تخوم المغيوب لتعويم العلاقات
العميقة. " ¹.

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص: 121/120.

في إطار الشعرية المكانية
المتحققة بفعل الوصف، لا يمكن،
كما أشار إليه المقبوس
السابق، إغفال فعل التلقي
واستجابة القارئ أو تفاعله
مع الوصف المكاني ونظام تلك
الاستجابة .

أشارت البحث، في موضع
سابق، إلى أن عنصر الوصف
المكاني ينم عن درجة الاهتمام
التي يوليها الروائي إلى
العالم، حيث يكشف من خلال ذلك
عن الموقف المكاني لديه، بما
هو انتشال للمكان من
الضبابية والضياع واللاجدوى،
سواء في العالم الخارجي الذي
يمارس صلافته على المكان، أو في
سيرورة النص، حيث صلافة
الأحداث وسطوة السرد،
وديكتاتورية الزمن، حيث "
يقرب الروائي المكان من
القارئ بالوصف الذي يرسم
صورة بصرية تجعل إدراك المكان
بوساطة اللغة ممكناً. أو قل إن

الوصف وسيلة الروائي لتصوير
المكان وبيان جزئياته
وأبعاده.¹

يقوم الوصف المكاني
إذن، بعقد أواصر الحميمية بين
النص والمتلقي، من حيث ينقل
له المكان، بكثافته وضلاله
وتفاصيله، بما يفرض علينا بحث
تلك الآليات التي يتبعها
الوصف المكاني وهو يتشكل
ويعقد شبكته العلائقية مع
العناصر النصية الأخرى.

1. 1. آليات الوصف الروائي.

لقد أسلفنا لنا الإشارة،
في مدخل هذا الفصل، إلى
العلاقة الوطيدة بين الفضاء

1. بناء المكان الروائي، سمر روعي الفيصل، ص: 13،
مجلة الموقف الأدبي، سنة 1996، ع/ 305،
دمشق/سوريا.

2. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق،
ص: 107.

والوصف، وكيف ينهض هذا الأخير
بترسيخ هوية الفضاء وتعميق
الإحساس بكينونته من خلال
أدائه لجملة من الوظائف
النصية باشتغال اللغة
المكانية، ومن هنا " نستطيع
أن نفكر في التصوير اللغوي
على أنه إحياء لا نهائي يتجاوز
الصور المرئية ولذلك يجب أن
ننظر إلى الصورة المكانية في
الرواية- أي تجسيد المكان- لا
على أنها تشكيل للأشكال
والألوان فحسب ولكن على أنها
تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من
أصوات وروائح وألوان وأشكال
وظلال وملحوسات الخ.¹

لقد اختلفت المواقف من
الوصف ونهوضه بمحاكاة العالم
الخارجي، بحسب الاتجاهات
الروائية، وطرائق الروائيين
في الاشتغال على اللغة، وبحسب
المفاهيمية التي حكمت الاتجاهات
الروائية عموماً، وفي هذا

الإطار ترددت الآلية الوصفية ،
بين الانتقاء والاستقصاء ، في
التعامل مع أشياء المكان
وتفاصيل الفضاء ، فاختلفت
الرواية الواقعية ، عن
تيار الوعي ، وعن رواية
الحساسية الجديدة في تفعيل
عنصري الاستقصاء والانتقاء ، "
إن ما يهمنا هو التفرقة بين
الوصف والتصنيف الذي يحاول
تجسيد الشيء بكل حذافيه
بعيدا عن المتلقي أو إحساسه
بهذا الشيء ، والوصف التعبيري
الذي يتناول وقع الشيء
والإحساس الذي يثيره هذا
الشيء في نفس الذي
يتلقاه . أما الأول فيلجأ إلى
الاستقصاء والاستنفاد بينما
يلجأ الثاني إلى الإيحاء
والتلميح ."¹ .

إن ما يعنينا في هذا
السياق ، ليس بحث الملابس

1. بناء الرواية ، سيزا قاسم ، مرجع سابق ، ص109 .

التاريخية التي حكمت تعامل الرواية مع عنصر الوصف، لأن ذلك سيخرج القراءة عن الهدف الذي ترمي إليه، وإنما نسعى إلى الإمساك بالطرائق، التي يشتغل بها العنصر الوصفي في التشكيل الفضائي، ولقد أبان المقبوس السابق أهم الطرائق التي يفعل بها، وهو يلتفت إلى الاستقصاء في الإلمام بتفاصيل المكان أو يقوم بعملية انتقائية محض تخدم توجه المعنى ووجهة النظر المرتبطة أكثر من غيرها بالتوجه الوصفي .

كما أن هذه الآليات التي ينهض بها الوصف، لا تأتي مجانا، بقدر ما تأتي خدمة لأغراض تخيلية متنوعة، إذ تفي بغرض التوثيق أو الإيهام أو التفسير، مؤدية لإنجازية الرواية ولدينامية الفضاء بصفة عامة، وتماشيا مع الآليات السالفة الذكر، تؤدي الوظيفة الإيهامية دورا

حيويا في اشتغال آلية الاستقصاء، " أما الوظيفة الثالثة التي يؤديها الوصف وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة فهي وظيفة إيهامية، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي، ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطبعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع.¹ .

لقد آثرنا التوقف عند الوضيفة الإيهامية على حساب الوظائف الأخرى، لمجموعة من الأسباب المتعلقة أساسا باتجاه القراءة إلى التأسيس للوظيفة الإيديولوجية التي يقوم بها المنظور المكاني، ولما للإيهام بالواقع من روابط إحالية مع الواقع المرجعي، من جهة، ومن

1. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق، 111.

2. النظرية الأدبية الحديثة، آن جفرسون وديفيد

روبي، ص: 234، ترجمة: سمير مسعود منشورات

وزارة الثقافة، سنة 1992، دمشق/سوريا.

3. المرجع نفسه، ص: 232.

جهة أخرى، ارتباط شعرية
المكان بآلية الاستقصاء
والإمعان في تتبع تفاصيل
المكان، وأشياءه وألوانه،
بحيث " يمكن التأكيد على
الوظيفة المرجعية عن طريق
التفاصيل الوصفية. " ² التي
تزيد مما أسمته الكاتبة،
العقد المحاكاتي، الذي يمكن
المتلقي من التعرف على العالم
الذي تقوم الرواية بإنتاجه،
حيث " يتم تحقيق هذه الوظيفة
عند أدنى المستويات بما يمكن أن
نسميه ب (الفضالة)
الوصفية، descriptive
residue ، وهي العناصر التي
يكون دورها البادي في النص،
هو الإشارة إلى واقع عيني
(الإيماءات العابرة، والموضوعات
عديمة الأهمية، والحوارات
السطحية) ، إن وصف عناصر
حجرة، دون أن يتم إدماجها في
شفرة رمزية أو موضوعاتية
(العناصر التي لا تخبرنا بشيء

عن ساكن الحجرة مثلاً) والتي لا
تضطلع بوظيفة في الحبكة، تنتج
ما يدعوه بارت أثرا واقعيا
"effet de réel".³

يؤدي الوصف، في هذه
الحالة، إحدى الوظائف التي
استثمرتها الرواية إلى أبعد
الحدود، "على أيدي فنانيين
بارعين مثل بالزاك وفلوبير
فأكسب الوصف وظيفة جديدة
يمكن تسميتها بالوظيفة
التفسيرية ذلك أن مظاهر
الحياة الخارجية من مدن
ومنازل وأثاث وأدوات وملابس
إلخ... تذكر لأنها تكشف عن
حياة الشخصية النفسية وتشير
إلى مزاجها وطبعها، وأصبح
الوصف عنصرا له دلالة خاصة
واكتسب قيمة جمالية حقة.¹،
كل هذه الوظائف تتقاطع
،فيما بينها، وفق الآليتين

1. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق،
ص: 110./111

2. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين

حسين، مرجع سابق، ص: 130.

3. المرجع نفسه، ص: 166.

المشار إليهما في صدر هذا
المبحث، من أجل شغرنه
التفاصيل الواقعية التي تزيد
من احتمالية الواقع النصي
وتوطيد مرجعيته /إحاليته، "
ومن هنا تتسم المقاطع
الوصفية بقوة الرابطة
الإحالية Referential بين
اللغة والعالم المعيش، بوصف
النص الروائي تمثيلا للعالم
اللامتناهي، وليس انعكاسا
فجا لهذا العالم. إن الهدف من
تقوية الوظيفة الإحالية
Referential function بين
النص والواقع هو تجسير الهوة
بين المتلقي والنص أو عالم
الخطاب.² أي تأكيد العقد
المحاكاتي بين النص والمتلقي،
من أجل توظيف معارفه
الواقعية في فك شفرات النص
أو على الأقل الانسجام مع أفق
الاستقبال الذي يباشر به
المغامرة في العالم التخيلي،

وهو ضامن لحد أدنى من الاستجابة .

لابد من التأكيد، مرة أخرى، على أن شعرية التفاصيل تقع في القلب من الوظيفة الإيهامية التي ينهض بها الوصف، من حيث التركيز على محتويات المكان والهوس بأشياءه الدقيقة، إذ كلما "دقت التفاصيل ازداد توهم القارئ بواقعية النص".³، ويتم ذلك، من خلال نقل الأشياء من عالم الواقع، إلى عالم اللغة، مما يخلق نوعاً من المماثلة بين السياق النصي والعالم المرجعي.

لا تقف الغاية من الإسهاب في الإلمام بالتفاصيل عند وظيفة الإيهام بالواقع، أو تشديد الرابطة الإحالية كما أسلفنا، بل تسهم أحياناً كثيرة، في فتح الفضاء النصي وإثراء السيرة السردية من خلال توجيهها إلى عناصر أخرى

في الحيز المكاني، أو تقوم بتوجيه الرؤية توجيهها آخر، لا سيما عندما ينفتح النص على تناول اللوحات الفنية المعلقة على الجدران مثلا، أو التوجه إلى الزوايا الأقل إثارة للاهتمام هروبا من قحط البيئة الموصوفة أو خلوها من الأشياء التي تثير شهية الوصف .

بالقدر الذي ينفتح به الفضاء، جراء الالتفات إلى أشياء المكان وتفصيله، بالقدر الذي يحدث أحيانا، الاستسلام لغواية التفاصيل، ونقصد بذلك قدرتها على استقطاب اهتمام الكاتب استقطابا ينسيه الغاية التي توسل الوصف من أجلها وعندئذ، يتحول الوصف من آلية إيهامية إلى وظيفة زخرفية تعنى بنفسها لنفسها، وتلتفت إلى منجزها الذاتي بما هو منجز لفظي تتجلى بواسطته

اللغة لنفسها وتمارس وظيفتها
الشعرية سافرة ومعلنة عن
ذاتها¹.

لاحظ حميد حميداني، بهذا
الصدد، " أن تغير طبيعة
الإحساس بالحياة إذن هو الذي
جعل أدباء القرن العشرين
يغيرون أسلوب تعاملهم مع
الواقع، فلم يعد إحساسهم
بالمكان يبعث في نفوسهم
الشعور بالاطمئنان لذلك تغيرت
نظرتهم إليه.²، مما جعل
الموقف من العالم، عند
الروائيين، يتجه إما إلى
إغفال عنصر المكان، ولا يشار
إليه إلا بقدر ما تدعو
الضرورة، أو بالتوجه إلى
المبالغة في وصف التفاصيل

1. ومن جراء هذه العملية المعقدة يغيب الموصوف
الرئيسي من أمام عين القارئ ويتحول إلى تفاصيله،
ومن هنا ظهر اتجاه كتاب الرواية الجديدة إلى إسقاط
الموصوف الرئيسي من باب الحذف والتركيز على
التفاصيل وهنا يحق لنا التساؤل عن المعنى أو
المعاني التي يقوم بها ذلك الظهور المفرط لأشياء
المكان وتفاصيله.

2. بنية النص السردى، حميد حميداني، مرجع سابق،
60.

بصورة يبدو معها العالم
المادي ينوء بأشياءه وأمكنته
على الأبطال، وعلى القراء
أنفسهم، غير أن السؤال
الملحاح، والأمر كذلك، هو
ما هو المعنى الذي يرمي إليه
الكاتب بانغماسه في تفاصيل
المكان، ذلك الانغماس، بحيث
يستحيل الأمر إلى عملية جرد
استقصائية تحاول أن تلفت
الانتباه إلى أدق ما يعتري
المكان من تفاصيل، وخطوط
وظلال، وألوان ؟.

يجيبنا **حميداني** عن ذلك،
بملاحظته النافذة، بقوله : "
إنه وصف مكاني لا يخضع للمعنى،
وإنما يمضي مع المعنى في سياق
واحد، إنه ناتج حتما عن
تغيير موقف الإنسان من
الواقع. غير أنه على مستوى
النص لا يظهر تابعا لأي مضمون
أو موقف سابق عليه لأنه هو
نفسه يصبح مصدر المعنى، أو
على الأصح مصدر المعاني

المتعددة اللاحدودة ، لأن الموقف
الأصلي نفسه للإنسان المبدع في
هذه الحالة ، هو موقف غامض ،
ودون مشروع فكري .¹ .
.....*² .

ثم إن هذه التفاصيل التي
تغمر النص الروائي ، في نظرنا
على الأقل ، تشكل بامتياز أهم
المقومات التي تنبني بها شعرية
المكان من خلال شعرية
التفاصيل وآلية الاستقصاء
التي ينهض بها الوصف في تشكيل
الفضاء الروائي ، ذلك أنها
تتيح للنص إمكانية الانفتاح
على التعدد الدلالي وتعويم
المعنى وإطلاق اليد في محاولة
البصر بما يقف خلف انكتاب
التفاصيل ، لأنها ، كما أشار
حميداني ، ليس بالضرورة أن

1. بنية النص السردي ، حميد حميداني ، مرجع سابق ،
60.

2. نريد أن نؤكد ، في هذا السياق ، أننا لاحظنا هذا
الولع العجيب بالتفاصيل المكانية ، في المتن الذي
رصدناه للقراءة ، مما نرجئ الحديث فيه إلى حين
الممارسة التطبيقية لأهم المفاهيم المكانية التي
نسعى للتأسيس لأهم مقولاتها .

تكون استجابة لغرض من أغراض
المعنى المسبقة التي يفرضها
التوجه النصي، بقدر ما
تتحول إلى مطلب ذاتي تتجلى
فيه وبه الوظيفة الشعرية من
خلال تجلي البراعة اللغوية
والبلاغية.

أما عبد الصمد زايد فيقول:
" إن الرواية الجديدة اليوم
أو الرواية المضادة، لتسلك
نفس المسلك تقريبا لزهدا
الظاهر في تمثيل العالم
الخارجي، وانشغالها بين
بالأنا في معاناتها لنفسها
وولعها باللغوي البلاغي
وحرصها على استكشاف أسرار
الكتابة وإجلاء علائق الذات
الكاتبة بالإنشاء أثناء
وقوعه.¹، و ذلك ربما ما
يفسر ولع الرواية الجديدة

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة،

عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 224.

2. آلان روب غرييه وموجة الرواية الجديدة، جلال

العشري، ص: 127، مجلة الفيصل، ع/52،

أوت/1981، الرياض/السعودية .

3. في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، مرجع

سابق، ص: 128.

بالتفاصيل، بحيث تلفت
انتباهنا حيادية الأشياء
الموصوفة إلى أنه، عكس التصور
القائل بقلّة العناية بمظاهر
العالم الخارجي، قد يعني ذلك،
ترك المجال مطلقاً أمامه
لينكتب على جسد النص كما هو
في واقع، بما يعني ذلك من
مفصلة للذات عن الموضوع،
وترك للأنسنة وتأكيد لاستقلال
الأشياء عن الإنسان، انطلاقاً
من كون "مادة الفن
ليست في الذات وإنما هي في
الموضوع، أي في العالم الخارجي
بكل ما فيه من أشياء
مادية".²

لا نريد أن نغفل، بصدد الوصف
الاستقصائي للأمكنة، ما قد
يعنيه الانصراف إلى التوضيف
العشوائي لشعرية التفاصيل،
ولاسيما عندما يكون الوصف
بصدد تأطير المكان، وتوصيف
حدوده وموقعه بما يسمح
باختراق الشخصية للمكان

اختراقاً منسجماً مع توقع القارئ، إذ أن شعرية التفاصيل إنما تتحقق من خلال شحنها بالدلالة و التشظي، وليس عندما يطلب إليها مصداقية المتخيل، حيث تخرج عن التوظيف الجمالي الموحى بثرأء المكان إلى ما يشبه الوصف الفوتوغرافي، " كما أن الروائيين المحنكين لا يوردون كل التفاصيل المنصرفة إلى الحدود الجغرافية للمكان وطبيعته، وذلك كيما يستحيل إلى حيز مفتوح، إذ لو ذكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى مكان، و لانقلب المكان إلى جغرافيا، وحينئذ لا يكون للخيال ولا للتناس، ولا لجمالية التلقي معنى كبير، أي أن الأدب يستحيل، في هذه الحال، إلى جغرافيا، كما تستحيل الأحداث الروائية (البيضاء) إلى تاريخ و عوض

أن يظل الخيال طليقا، يستحيل إلى معرفة محدودة بالصرامة والموضوعية. "3 .
أما ميشيل رايمون، فقد لاحظ، ما يشبه ذلك، وهو يحلل تقنية الوصف عند بالزاك، قال: " وربما أدت مراكمة التفاصيل إلى، في هذه الأحيان، إلى إلحاق التشويش بالرؤية الدقيقة إلى الديكور. إن هذه المراكمة تشكل إضافة توثيقية تدلنا عن الجمالية الواقعية والطبيعية. وهذه (الجرود) وهذه (الأوصاف التي يجعلها [بالزاك] للأمكنة) وهذه (الصور الشخصية) تدل على رغبة لروائي في انتحال الأشياء والناس، لإدخالهم في عالمه الروائي. "1 .
إن العناية الفائقة بإضفاء المصداقية على المكان الروائي، هي التي تجعل الوصف يقف على المنطقة الحافة بين

1. التعبير عن الفضاء، ميشيل رايمون، مرجع سابق، ص: 47.

الجمالي / الشعري
والتوثيقي / المرجعي، وعلى
أساسها تنبني شعرية
التفاصيل، ومن ثم تسهم في
إنجازية النص وتشكله
الروائي، أو على العكس من
ذلك، تورطه في التاريخية،
والواقعية الفجة التي لا تعنى
ببناء العالم التخيلي
انطلاقاً من عناصر الواقعي،
بقدر ما تشده إلى المباشرة
والتقريرية .

وفق ما أسلفت القراءة،
بخصوص قيام الوصف بآليته
الأساسيتين في التشكيل المكاني،
فإن آلية الاستقصاء هي التي
تقرب حافة النص من فجاجة
الواقعية والمباشرة، ولا
تردها عن ذلك إلا ما يعتري
الوصف من تريث، عندما يعتمد
الناصر آلية الانتقال بما
تعنيه من انتقائية وتخير وحذف
واستبدال لما يخدم نهوض الوصف
من تشكيل مكاني لا يخاطر

بمقاربة الأشياء كما هي عليه
في المحيط المؤطر للمشهد
المكاني، بقدر ما يسعى إلى
توظيف الآليتين، في الإحاطة
بالموصوف إحاطة جمالية، تفتح
المجال أمام قوى التلقي، وتترك
فجوات كافية يقوم خيال
القارئ بسدها، بدوره وهو
يحاول لم شمل المشاهد الوصفية
لتنمخض عن المعنى، من حيث يتيح
له لمس تظافر الجمالي
والإيديولوجي والميتافيزيقي في
تشكيل المكان ومعاشته.

1.2. الوصف وتقنيات تقديم المكان الروائي .

لقد سبقت لنا الإشارة إلى
أن المكان لا يقدم وصفاً إلا
عن طريق وجهة النظر التي
تتحكم في صياغته وفق الزاوية
التي يُنظر منها إلى المكان، أو
تُبصر انطلاقاً منها مكونات
المكان وعناصره وأشياءه

وتفاصيله ، ومن ثم شكله على
فضاء البياض، محقة إياه
كمنجز نصي وكفعل روائي،
مادام " يستلزم كل محكي
حدا أدنى من الإشارات
الوصفية ، ولذلك فالسؤال
الحقيقي الذي يواجه الروائي
هو، والحالة هذه ، ليس هو: هل
ينبغي له أن يصف أو لا يصف،
وإنما ينبغي عليه أن يعرف
المكانة التي ينبغي أن يوليها
للوصف والاستعمال الذي ينبغي
أن يجعله له.¹ الأمر الذي
يجعل دراسته، كما أشار إلى
ذلك رولان **بورنوف**، " شديدة
التعقيد، لأنها لا تتمايز
بوضوح عن السرد الذي جعل في
مواجهة الوصف في الدراسات
التقليدية.²

أوردنا هذا للإشارة إلى ما
يمده الوصف من جسور مع

1. التعبير عن الفضاء، ميشيل رايون، مرجع سابق،

ص: 44.

2. R.BOURNEUF et R.OUELLET : l'univers du

Roman ، مرجع سابق، ص: 122.

العناصر الروائية الأخرى، وما يمكن أن يثيره من إشكاليات، وإن كان ليس من قصدنا أن نناقش تعالقات السرد الوصف في هذا السياق، لسبب بسيط، هو أننا لم نختار الانغلاق داخل حدود النص لمناقشة تشابك العناصر السردية فحسب، وإنما دفعنا إلى اختيار معظم العناصر التي أخضعناها للمساءلة والقراءة، لمنطق البحث ولسيرورته في اتجاه إنجاز معناه الذي يريد أن يتوصل إليه . ثم إن للوصف، كما أوضحنا، في ما سبق، دوره الأساس في النهوض بالتشكيل المكاني، وبالاقتراضات التي تمهد بها الرواية بحثاً عن مرجعيتها وواقعياتها، و تموضعها في القيام بوظائف اللغة المكانية، وسعيها للتأسيس لشعريتها التي لا تتحقق إلا بتحقيق عنصر الوصف المكاني .

نريد هنا أن نبحث عن
التقنيات التي يعمد إليها
الكاتب في إنشاء لوحته
الوصفية، وأهمية تلك اللوحات
الوصفية التي ستعمد القراءة
إلى فصلها عن سياقها النصي
بغية عزل الشذرات المكانية
التي سنعمل على استنطاقها
وبحث دلالاتها بما هي شذرات،
مستعينين في ذلك بما توصلت
إليه بعض الدراسات التي
اعتمدت التشدير النصي في
تناولها .

يمكننا التأكيد ، في هذا
السياق، على أن المشاهد
المكانية تتحدد، في جزء هام
منها، وفق تقنيات وطرائق
بصرية، وسنشير في حينه إلى
إسهام الحواس الأخرى في ذلك،
عندما نتناول استراتيجية
الحواس كلها في التشكيل
المكاني، كما تتحدد بالموقع
المكاني الذي تتخذه الشخصية
الواقعة حيث المتكلم " إما

أن يكون في موقع جانبي من الفضاء، وإما أن يكون في موقع أمامي من الفضاء، وإما أن يكون عموديا من الفضاء.¹ "و حول المعنى نفسه، يقرر **بورنوف** بأن الروائي " مثله ومثل الرسام أو المصور الفوتوغرافي، ينتقي أولا قطعة من الفضاء، ثم يؤطرها، ثم يقف منها على مسافة معينة.² " هذه المسافة المعينة التي يقفها الناص من المشهد المكاني الذي هو بصدد وصفه، هو ما يجعل الوصف الروائي، من حيث هو وصف لغوي، يقترب إلى حد بعيد من تقنيات الرسم والتصوير وتقنيات السينما في تأطير الفضاء .

مهما كانت التبادلات التي تمت، بين تلك الفنون وبين

1. جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، مرجع سابق، ص: 292.

2. R.BOURNEUF et R.OUELLET : l'univers du Roman مرجع سابق، ص: 124.

3. j.p.GOLDENSTEIN : Pour lire le roman ، مرجع سابق، ص: 99.

الرواية ، فإن الوصف
الروائي ، بلغويته ، يتميز
عنها باستغلاله لطاقات اللغة
التخيلية من أجل النفاذ إلى
أبعاد المكان التي لا تقدر
الحاسة البصرية على الوفاء
بها ، فتسمح للحواس الأخرى
بتدارك المكان من حيث روائحه
وطعمه والأحاسيس المختلفة التي
تبعثها في الملبس للمكان ،
فتحدد هويته وتخلق تميزه ، ثم
إن المكان الروائي مفارق
للأمكنة الفنية الأخرى من حيث
خضوعه للسيرورة النصية التي لا
تشكل دفعة واحدة ، بقدر ما
تتنامى مع جسد النص و مع
دخول الشخصيات إلى مسرح
الأحداث ، حيث " إن الفضاء
ينسرب مبكرا في اقتصاد
المشهد ، ولا سيما عندما يقدم
الروائي شخصيتين ويجعلهما
تتجاوزان . يتحقق عندئذ ، نوع
من التبادل بين الشخصيات
والمشهد الطبيعي المحيط بهما ،

أو على العكس من ذلك، يخلق أثرا من التضاد.¹ وعليه، فإن الرؤية المكانية، أو وجهة النظر المتحركة في النص، هي التي تضبط الآلية التي يتحدد وفقها المشهد الوصفي مادام " تحول وجهة النظر يدخل في الوصف عنصرا حيويا بإعطائه نوعا من الحركية، أي استكشاف الفضاء من زوايا مختلفة".²، وهو ما يعطي الفضاء الروائي نسبة من الامتياز عن الفضاء في غيره من الفنون، خصوصا وأن الناص يمتلك القدرة على التصرف في فضائه، بحسب الرؤى التي يتوسل بها إلى ارتياد كافة الزوايا من المكان الذي اختطه لتخرقه شخوصه، أو من ذلك الذي، يسعى جاهدا، إلى نقله، من فجاجة الواقع، إلى فضاء

1. j.p.GOLDENSTEIN : Pour lire le roman ،

مرجع سابق، ص: 99.

2. R.BOURNEUF et R.OUELLET : l'univers du Roman

مرجع سابق، ص: 125.

3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الصفحة ، ليجري عليه كافة
أدواته التحويلية ، خدمة
لأغراضه التخيلية ، ذاك أن "
الكاتب يقود البصر على طول
الطريق الذي اختطه
بنفسه . " ¹ ، بالإضافة إلى ذلك ،
يمكن أن نلاحظ ، في سياق بحث
الطرائق التي ينهجها الناص في
تقديم أمكنته الروائية ، ذلك
التقارب الموجود في أسلوب
التناول السينمائي وأسلوب
التناول الروائي من خلال
الرؤى المكانية .

من ذلك ما أشار إليه
بورنوف ، بقوله : " هناك
تقارب ذو أصل ليس ببعيد ، بين
السينما والرواية ، في ما
يتعلق بالتمثيل الفضائي ، أو
بطرائق السرد... فالروائي
يستطيع هو الآخر استعمال
الرؤى البانورامية ، أو
الحركة مع الصورة
travelling أو عمق الحقل ، أو

لعبة الأضواء ، المسافة
بالنسبة إلى الموصوف، تغيير
الوضعية من أجل موضوعة
الشخصية ودمجها في وسطها.¹ ،
وهي التقنيات نفسها التي
يعتمدها الروائي، بحسب موقعه
من المكان أو من المشهد
المكاني، فقد يعمد بالإضافة
إلى ذلك، إلى الرؤية المسحية
التي يهدف بها إلى زج جميع
أشياء المكان في الرؤية، وتتم
بالانتقال من شخصية إلى أخرى
أو من شيء إلى آخر، في عملية
تتابعية هي، كما قال عنها
أوسينسكي: " وجهة نظر المؤلف
(الرائي) ، هنا، مشابهة لحركات
آلة التصوير أو الكاميرا في
الفيلم التي تقدم مسحاً
تتابعياً لمشهد معين.² " ،
وعلى هذا الأساس، لا يمكن إغفال

R.BOURNEUF et R.OUELLET : l'univers du
Roman مرجع سابق، ص:135.

2. وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان
والزمان، بورييس أو سينسكي، ص:258، ترجمة: سعيد
الغانمي، مجلة

فصول، مج/15، ع/04، سنة/1997، القاهرة.

إفادة الرواية من تقنيات
السينما في تأطير المشاهد
المكانية ، ولا أسلوبها في
التعامل معها وفق آليات
تختلف بحسب الموقع الذي يتخذه
الرائي، بما هو صاحب وجهة
النظر المتحكمة في اقتصاد
المشهد، وهو ما يتيح لنا
إجرائيا، القدرة على تفكيك
الشذرات الوصفية إلى عناصرها
الأولية واستنبات المعاني
انطلاقا من تعالق الشخصية
الرائية مع ما تصفه .

إن إقحام الرائي، في
المشهد المكاني، لا يكتفي
بإعلان وجهة نظره في المشهد
الموصوف فقط، بما يحتمله ذلك
من خلفية إيديولوجية من
الواقع المعاين، أو المفترض
تخيليا، على مرجع ملتبس، بل
يؤدي إلى حركية فعالة في
أسلوب السرد وتحولات المواقع
وفتح السيرة السرديّة على
آفاق تعبيرية أخرى، لأن "

الوصف يستدعي رؤية شخصية
ما، وهو ما يؤدي إلى إدخال
الشخصية و موضعها في مواجهة
الشيء /موضوع الوصف. إن هذه
الموقف يحدد حقولا دلالية
(نעות، وضعيات
جسدية، نفسية، أفعال
الرؤية. إلخ)، كما يحدد شخصيات
نمطية (المتجول، الرسام،
العارف، التقني) ومشاهد
كليشيهية stéréotypés
(زيارة أماكن مجهولة، تأملات،
أحلام يقظة في مواجهة منظر
طبيعي) وحالات نفسية (فضول،
شعور بالغربة، خواء داخلي)،
وهكذا من شيء إلى آخر يحدث
الوصف ردود فعل متسلسلة
داخل السرد...وعليه فإن
الوصف، بعيدا عن أن يكون
عنصرا ديكوريا أو
طفيليا، يتحكم في وظيفة السرد
في مجموعها.¹

1. R.BOURNEUF et R.OUELLET : l'univers du Roman
مرجع سابق، ص: 136.

نشير، بهذا الصدد، إلى
العلاقة الملاحظة بين الوصف
والسرد، وهي العلاقة التي
توقف عندها الخطاب النقدي
طويلا لأنهما تتعلقان أساسا،
بالأحداث الروائية، " إذ أن
مقاربة النص الروائي على
المستويين الأسلوبي والتقني
تكشف اتكاءه على فعاليتين:
الأولى: السرد، حيث تقديم
الأحداث بواسطة الأفعال،
والثانية: الوصف، وتختص
بتقديم الأشياء باستخدام
النعوت والصفات. " ² ، ثم إن
" النص الروائي في جملته
ينقسم إلى مقاطع وصفية
ومقاطع سردية، وتتناول
المقاطع السردية الأحداث
وسريان الزمن، أما المقاطع

2. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين

حسين، مرجع سابق، ص: 125.

3. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: 112.

الوصفية فتناول تمثيل
الأشياء الساكنة. "3.
لا يمكننا ، في هذا المقام ،
إلا أن نذكر التشيع للسرد
ولعنصر الزمني الذي طغى مدة
في الخطاب النقدي الروائي،
وهو ما جعل جيرار جينيت
يقول: " قد يبدو من
المفارقة أن نتحدث عن فضاء في
الأدب، إذ يبدو أن العمل
الأدبي إنما يتحقق زمنياً، في
المقام الأول. ذلك أن عملية
القراءة التي نحقق بواسطتها
الوجود الفعلي للنص المكتوب
شأنها شأن تأدية توليفة
موسيقية، إنما تكون من
مجموعة لحظات تتوالى في
ديمومتنا. "1، لكنه سرعان ما
يستدرك، بعد ملاحظة الحساسية
الفضائية، أو الافتتان

1. الأدب والفضاء، جيرار جينيت، ضمن كتاب: الفضاء
الروائي، مجموعة مؤلفين، ترجمة: عبد الرحيم
حزل، مرجع سابق، ص: 11.

2. المرجع نفسه، ص: 11.

3. التعبير عن الفضاء، ميشيل رايمون، مرجع سابق،
ص: 48.

بالمكان عند هولدرلين وبودلير
وبروست
وفاليري، بالقول: " لكن، يمكن،
بل ينبغي، أيضا، أن نبحث في
علاقة الأدب بالفضاء.²
وعلى هذا الأساس، يمكن
لنا أن نقرر سريعا وفق
النتائج التي توصلت إليها
القراءة، بأن الوصف والسرد
كليهما، ينهضان بتشكيل
الفضاء الروائي، إذ باندماج
الآليتين، الوصفية
والسرديّة، على مسار الخطاب
وقيام الأفعال والنعوت برصد
حركة المكان، وصفاته
وأصواته، وروائحه، ثم إن
المكان لا يؤتى به جامدا، لا
حراك ولا حياة له، بقدر ما
يقدم هو الآخر متحركا، كما
سبقت لنا الإشارة، وكما سوف
نقف عنده عندما نتناول
المكان المتحرك عبر الوسائل
المعاصرة من طائرة وسيارة
وقطار، وعليه فإن الجمل

الاسمية تتكاتف مع الجمل
الفعلية في تقديم مكان حركي
يتمتع بكل مميزات المكان
السينمائي، وإن كانت الصور
الوصفية تتعلق في جانب منها،
بالسرد دون الوصف الخالص، حيث
يعمد الكتاب هنا إلى المقاربة
المتدرجة " إنها طريقة
ستاندال في وصف مدينة فوكير،
وطريقة فلوبير، من بعده، في
وصف مدينة يونفيل،
وهي، كذلك، طريقة نجدها عند
كثير من الروائيين: تلك هي
المقاربة المتدرجة، وليس
المقصود بهذه المقاربة اكتشافا
يقترن بمنظور الشخصية، وإنما
هي مجرد طريقة في تناول
الفضاء. " ³.

وعلى هذا الأساس، تنحاز
الصورة الوصفية إلى مقاربة
المكان شيئا فشيئا، وفي مواطن
مختلفة من الجسد النصي، بحسب
اختراقات الشخصية ومواقع
الرؤية، " ذاك أن تراكم هذا

الوصف السردي يركز على
تصوير الشخصيات في حياتهم
اليومية ولا يركز على الأشياء
الساكنة... إن اللوحة في
الصورة السردية لا تتناول
وصف أشياء أو شخصيات ساكنة
وإنما تتناول الحياة أي
الحركة، وذلك بإدخال الفعل
داخل المقاطع الوصفية.¹

وتعتمد الطرائق
الوصفية، في تشكيلاتها
الفضائية، تقنيات أخرى
بالإضافة إلى تقنية الرؤية
المسحية، وهي ما يمكن أن نطلق
عليه الرؤية العمودية،
وتفترض الرؤية من مكان عال،
يقول بشأنها **أوسبنسكي**: "حين
تكون هناك حاجة لوصف يحيط
بكل تفاصيل المشهد الموصوف،
فإننا في الغالب لا نجد المسح
التتابعي ولا الراوي المتحرك،

1. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: 158/159.

2. وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان
والزمان، بورييس أوسبنسكي، مرجع سابق، ص: 260.

بل نجد نظرة شاملة للمشهد من
وجهة نظر واحدة عامة
جدا. "2، وكما هو واضح، فإن
هذه الآلية تتدخل في أحياء
مخصصة، ولا سيما بصدد الأماكن
الشاهقة أو المرتفعة بما
يكفي، لتمكن من الإلمام
بالمشهد الموصوف من نقطة
معينة، وتذكرنا هذه الآلية
بالمشاهد السينمائية
البانورامية، التي تتجه إلى
الإحاطة بالمكان في خضم
الشساعة والاتساع، ثم يتمكن
الراوي، بعد ذلك من مفصلة
المشهد الكلي إلى مشاهد
فرعية، منتقلا من الكل إلى
الجزء، من العام إلى الخاص،
ومن الإجمال إلى التفصيل .
ولعل هذه التقنية،
بالإضافة إلى الصور الوصفية
المتحركة، تقرب الآلية
الروائية أكثر من الآلية
السينمائية، فيما ترتبط - في
نواحي أخرى سوف تأتي

القراءة على ذكرها - بالفنون
الأخرى، وخصوصا الفنون
التشكيلية، غير أن كل هذا لا
ينسينا حقيقة جوهرية
مفادها، أن الوصف المكاني في
الرواية، وصف لغوي، وسوف
يبقى كذلك، وفي حدود تلك
الحقيقة، ينبغي أن تتحرك
القراءة، و"تجدر الإشارة إلى
أن الفضاء الروائي - ولكونه
فضاء لفظيا - فإنه يتبع
قوانين اللغة، فهو لا ينبجس
دفعة واحدة، وإنما يتكلل نموه
من [خطية] اللغة، وهذا قدره
الأبدي، على خلاف الفضاءات
البصرية (مسرح، سينما، فن
تشكيلي) فهو مرتبط بقدرات
اللغة التي تفرض قوانينها
الفاشية على تطورات الحدث
وتشعباته، وعلى هذا النحو
ينمو مع تقدم اللغة بتعاقب
علاماتها.¹، وهي حقيقة ماثلة

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص: 101.

بين أعيُننا ، ولسنا نقصد ، من وراء بحثنا في تعالقات الوصف المكاني مع الوصف في الفنون الأخرى ، إلا تعميق المعرفة بتقنيات اللغة التي تتوسل طرائق متعددة ومختلفة في التشكيل الفضائي ، مستفيدة من الآليات التي توفرها لها تلك الفنون ، وبحثا ، في العمق ، عن قيام الخطاب السردي ، من خلال عنصر المكان ، متضامنا مع العناصر الأخرى في بنية الفضاء ، بما هو منطلق للتشخيص الروائي ، بما يمله أو يوحي به من معنى ، من أجل تشييد ناجح للروائي le romanesque وإشاعة لما تقدر عليه من تماثل أو تطابق بين الشخصيات والأحداث والمواقف والرؤى ، واستدراجا لقارئها

2. جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور ، مدحت الجيار ، ص: 21 ، ضمن كتاب: جماليات المكان ، مجموعة مؤلفين ، عيون المقالات ، دار قرطبة ، د.ت.ط. ص: 21.

المفترض إلى أفضيتها النصية ومقروئيتها وممارسة إغراءاتها الجمالية التي تشكل ضمنها جماليات المكان تشكيلا حيويا، وفق منطلقات البحث التي لم تهمل مقتضيات (الجمالية) بما هي " بحث في نسق العناصر المكونة للظاهرة ، لبيان الوظيفة التي تقوم بها داخل العمل الأدبي بشكل عام . " ² ، ومن ثم ، فإن جميع محاولتنا لرصد التقنيات الوصفية وهي تشتغل في تشكيل المكان ، إنما هو سعي حثيث إلى ضبط النسق الجمالي الذي ينظم اقتصاد الفضاء الروائي ككل ، وينجز شعرية المكان على الأخص .

2. تقنية التشذير وتشكيل المعنى .

اخترنا اعتماد تقنية التشذير ، في دراسة المكان ، لمجموعة من الأسباب التي فرضت

نفسها على منطق البحث وتوجه
القراءة ، وقد استرشدنا في ذلك
بمجموعة من الآراء التي
وجدناها مبثوثة ، هنا وهناك
في الخطاب النقدي العربي
المشتغل على مفهوم المكان
وآلياته التفكيرية
والإجرائية ، وهي كلها ترديد
لآراء النقاد الغربيين الذين
كان لهم فضل السبق إلى اجترار
المفهوم وضبط مجمل تقنياته
كما ستبسط ذلك القراءة في
سيرورتها البحثية .

كما أن مجمل الآليات التي نحن
بصددها بسط فعاليتها في
القراءة ، تظل بحسب فهمنا ،
مجرد إجراءات قرائية وليست
حلولاً سحرية لمجمل الطروحات
والفرضيات التي يطرحها الخطاب
الروائي ، وضمنها الفضاء
وإشكالياته المتعددة ، دون أن
ننسى أن النظريات الأدبية
والمناهج النقدية تبقى مجرد
" فرضية عمل بواسطتها يمكننا

أن نعين وأن نفهم الأفعال.
1"

إن أسلوب التشدير كمنهج
قراءة، يعتمد على حصر
المقاطع الوصفية التي تتميز
بنوع من الاستقلالية النسبية
في النص، وتذكرنا، في ذلك،
بتقنية التأطير في الفن
التشكيلي، حيث تنهض اللوحة
الوصفية بارزة ومميزة في مسار
القص، يمكن التعامل معها
كوحداث مفردة دون أن يعني
ذلك، " أن هذه المقاطع لا
تنتمي إلى البناء الكلي
للمرواية، فبالرغم من استقلالها
فإنها توظف توظيفاً جمالياً في
خدمة محور الرواية وفي إضفاء
الظلال والدلالات على مسار
القص. "2، ثم " إن المقطع le

1. Jean YVE TADIE : La critique 18
littéraire au 20^{ème} siècle, Ed : BELFOND,
Paris, 1987, P :18

1. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق، ص:103.

le morceau أو الشذرة
fragment التي يتم اجتزاؤها
من امتداد النص الروائي، من
حيث هي تشخيص لفضاء معين، لها
بلاغتها وقوتها الدلالية .
الشذرات (المقاطع) محركات
داخلية للكتابة ومنطلقات
أساسية لكل قراءة .²
يمكننا تفسير اختيارنا
لأسلوب عزل المقاطع الوصفية
بتمكينه أيانا من التعامل
معها كما نتعامل مع اللوحة
الزيتية، نحدد الرؤية،
ونركزها في جميع جوانب الصورة
بما يوفره ذلك من قدرة على
النفوذ إلى زوايا اللوحة
الوصفية، لمحاورة الظلال
، والانعكاسات والأطياف، تتبعاً
لتفاصيل المشهد

2. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 90.

3. اختراق سلطة الخطاب الروائي، السارد من

الوصف إلى الكتابة، ص: 122، سعيد بن كراد:

نقلاً عن سعيد بن الهاني، هامش مقال. مجلة

كتابات معاصرة، ع/ 58، كانون الأول 2005،

بيروت/لبنان.

وأشياءه، واستنباتا للمعنى من خلال تفعيل التأويل.

تصير الشذرات شكلا من أشكال التشخيص الروائي، منظورا إليها في علاقتها ببناء الحدث السردي وبالرؤية والشخصية وتعالقهما في صياغة الفضاء الروائي على ضفاف الفضاء المرجعي، مادام " التشخيص في الفكر والممارسة على حد سواء هو الانتقال من حالات التجربة التي تصف الحياة من خلال حدود قيمية إلى إسقاط أو تصور وقائع تعد معادلا محسوسا للوجود المجرد المجسد في أحداث وفي حالة الرواية (الأشكال السردية بصفة خاصة) فإن الأمر يتعلق بالطريقة التي يأتي بها الروائي إلى الحياة ليتمتع منها مكونات رواياته باعتبارها عوالم مرآية تحقق قيمة أو نسقا أو مجموعة من الأنساق القيمية المتباينة.

"³، هذا لنؤكد، وفق المقبوس

السابق، اندماج الشذرات في لعبة الرواية، وإسهامه في الإجابة على معظم الأسئلة المطروحة على الخطاب الروائي، في حدوده الخافة للقوانين المنظمة للمتخيل ومسافته من الواقع أو المرجع، وإذا " كان الخطاب السردي في أبسط تعريف له هو تمثيل (أو عرض) لأحداث وأشياء، فلا يمكن أن نتصور السرد بدون وصف، بينما الوصف يمكن أن يستقل بملفوظه. " ¹.

إن هذا الاستقلال الملفوظي للوصف في ثنايا السرد، هو ما نريد أن ندخله في دائرة التشذير، وما نريد أن نسلط عليه الأضواء الكافية للمساءلة من حيث استقلاله النسبي كما سلفت الإشارة، " على هذا يعتبر الوصف مكونا

1. اختراق سلطة الخطاب الروائي، سعيد بن الهاني، مرجع سابق، ص: 120.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3. 133. George POLET : l'espace proustien, Ed : Gallimard, Paris, 1963, P

هاما في بنية الخطاب السردى، فهو يخاطب، في المتلقى، اللغة والمعجم والأسلوب، بل أكثر من ذلك، إنه رؤية بها يتم إنجاز معرفة خاصة بالأشياء، تضي على النص صفة التماسك، وتترك عملية تأويلها إلى القارئ دائما باعتباره عنصرا أساسيا في عملية التواصل السردى المطلوب.¹

يحفزنا التشدير، بصفتنا متلقين أولا، بغض النظر عن نوايانا البحثية، على الوقوف مطولا أمام الشذرة المنتزعة من سياقها، للتحديق في تفاصيلها ومكوناتها المعجمية وأبعادها التشكيلية ممترجة بالرؤيا المتحكمة في النظر والطريقة التي زج بها الوصف المكاني في حركية السرد وإيقاعه، والتربص بالشخصية التي تمهد لها اللوحة، أو

بمكوناتها وهي تتجلى من خلال
إحساسها بالمكان .

يلاحظ جورج **بولي** بصدد
تشديره للوحات الوصفية في
أعمال **بروست**، أن " تلك
ال لوحات الوصفية ، تتواصل في
ما بينها ، تتبادل المعلومات ،
وتشكل نوعا من التفاهم
المتبادل . " ³ ، بما يعني أن
الشذرات في العمل الواحد أو
في النص الواحد ، لا تشكل كلا
متباين الرؤية وغير خاضع لأي
نظام ، عرف أو لم يعرف ، بقدر
ما تخضع لسيرورة واحدة تنبئ
عن وحدة ما رغم اختلاف
الوضعيات ووجهات النظر ، وهي
ما يسميها جورج **بولي** ،
التعددية الموحدة
multiplicité unifiée يقول :
" إن تجميعات بروست ليست مجرد
جمع (للمناظر) أو (لمشاهد)
متناقضة ، مثل تلك التي ،
نصادفها ، عادة ، في شكل عدد
من اللوحات المتنافرة ، في

جدران بعض المتاحف، إنها على
العكس من ذلك، تعددية
موحدة، بالحضور الحيوي لنفس
(الفاعل) ولنفس الكاتب.¹

•
إنه الكاتب الحاضر دائما
تحت كل الوجوه وتحت كل
الأشكال، مهما تعددت الأصوات
والرؤى والمناحي والاتجاهات،
فإن النظر إلى الفضاء
الروائي، في مجموعه المتشذر إلى
سلسلة من اللوحات، يكشف في
الآخر عن " واقع منسجم
بالصور التي يحيل بعضها إلى
بعض، تتبادل الإضاءة، باختصار،
تتراكب.² " ومن ثم فإن
الشذرات مهما بدت، في
استقلاليتها، متهمة بالانفصال
والتمايز، فإنها، في الآخر، "
تلغي المسافات الفاصلة،

George POLET : l'espace ..1

proustien، مرجع سابق، ص: 128.

2. المرجع نفسه، ص: 132 .

3. المرجع نفسه، ص: 133 .

4. التعبير عن الفضاء، جيار جنييت: نقلا عن: ميشيل

رايمون، مرجع سابق، ص: 50.

بينها ، وتحول تقطعها ، في
الأخير ، إلى استمرارية . " ³ .
إن الروح القابع وراء
الأشكال والأوصاف التي تقوم بما
يشبه التنويع للشيء الواحد ،
هو روح واحد أصيل الرؤيا ،
وما التعدد الذي تكتسبه
الصور بفعل المشاهد المتنوعة ،
إلا سبر لكنه ذلك الروح
وموقفه الأساس من الفضاء ،
يؤكد جيرار جنيت بأن الوصف
عند مارسيل بروست ، " هو سرد
وتحليل لنشاط الرؤية لدى
الشخصية المتأمل ، أكثر مما
هو وصف للشيء المتأمل . " ⁴ .
تقرب تقنية الوصف
الروائي حثيثا من فن الرسم ،
أي الوصف اللوحة ، حيث تكتسب
القطعة الوصفية في المتن
الروائي ، جميع مقومات اللوحة
الزيتية بما يحددها من تأطير
ومن ظلال وألوان ومستويات
الكثافة اللونية بفعل
انكسار الأضواء أو غشيان

العتمة للمشهد الموصوف، وقد
صرح ميشيل **رايمون** بالقول: "
لقد ظهر مع فلوبير الوصف
اللوحة، وكان فلوبير، عدا
ذلك، يجيد تحرير أوصافه
وتغييرها على امتداد المحكي.
"¹، دون أن يعني ذلك التغيير
الخروج عن كنه الرؤية الأساس
المتحكمة في اقتصاد النص
برمته، كما أكد جورج بولي
الملاحظة عينها بخصوص الفضاء
البروستي.

إن اختيارنا لتقنية
التشذير في مقاربة الوصف
المكاني، لم يمله إلا كونها
فعالية إجرائية بالدرجة
الأولى، تزيد من حدة البصر
بمقومات المكانية على جسد
النص من جهة، ومن جهة أخرى،
تأكيد الخطاب النقدي على
العلاقة التي لا يمكن أن تخطئها
العين، بين الوصف في الرواية و

1. التعبير عن الفضاء، جيرار جنييت: نقلا عن: ميشيل

رايمون، مرجع سابق، ص: 48.

2. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: 151.

بين اللوحة، " فكثيرا
ما ربط النقاد بين الرسم
والأدب، من حيث أن الأدب لون
من التصوير، ولا شك أن هذه
العلاقة أكثر لصوقا بالوصف
على وجه الخصوص، حيث أن
الوصف هو محاولة تجسيد مشهد
من العالم الخارجي في لوحة
مصنوعة من الكلمات. " ².

إن بين لوحة الكلمات
ولوحة الأصباغ أكثر من علاقة،
فإن لم تكن في التمثيل الفني
لكليهما، ففي الرؤية
الواقفة خلفهما، وطريقة كل
منهما في نقل الواقع الموضوعي
الخام إلى فضاء التشكيل الفني
له، وبصدد ذلك، يورد رولان
بارت رأيا طريفا جدا وهو
يدافع عن عبقرية الواقعية،
ويندد بسوء تأويلها في الأدب
والفنون جميعا، يقول: " يجب
على الكاتب، وفق طقس
ابتدائي، أن يحول (الواقع)
إلى مادة مرسومة، بعد ذلك،

يتناول تلك المادة ، وينتزعها من الرسم ، وبكلمة واحدة ، وصفها ، (الوصف هو عرض للشفرات ، هو إحالة ، ليس من لغة إلى لغة ، ولكن من شفرة إلى شفرة أخرى) ، وهكذا فالواقعية (التي أسيئت تسميتها وأسيئ تأويلها) لا تتمثل في نقل الواقع ، بل في نقل صورة عن صورة مرسومة للواقع .¹ ، ومن ثم فإن المقطوعة الوصفية ، في الرواية ، تستحيل إلى نسخة فنية ثانية للواقع الموضوعي ، وبالتعبير الأرسطي محاكاة للمحاكاة ، محاكاة لغوية لمحاكاة لونية ، ليس بالضرورة أن يعتمد الكاتب إلى استعمال الألوان في المحاكاة الأولى ، لكن المطلوب منه ، هو أن يحدد

1. Roland BARTHES: S/Z, ED: Seuil, 61 Paris, 1970, P

2. هنري ميتران ، نقلا عن بناء الرواية ، سيزا قاسم ، مرجع سابق ، ص: 151.

الصورة التي يريد وصفها ، وأن
يؤطرها ، بما يسمح له بتحديد
أبعادها وظلالها وألوانها
وهو امشها ، حتى إذا ما عمد إلى
الوصف اللغوي ، تحول المشهد
المؤطر ، بفعل ذلك ، (الطقس
الأولي) un rite initial
بتعبير رولان **بارت** ، إلى مشهد
مكتسب لخصوصيات اللوحة
الزيتية ، في الفن التشكيلي .
إن اعتماد الطرائق
التشكيلية في وصف الفضاء ،
ليس معناه اعتماد التحديد
والتأطير فحسب ، بل اكتساب عين
الرسام في التقاط وقائع
الحياة وتحول الأشياء ،
والعلاقات التي تنتسج ، ضمن
الفضاء ، وقد نقلت سيزا
قاسم ، عن هنري **ميتزان** ، كيف
أن أسلوب **زولا** في الوصف ، هو
أسلوب أصدقائه الرسامين في
لوحاتهم يقول : " إن أصدقاءه
الرسامين **شابين** و **سيزان** و **بازيل**
و **مانيه** و **بيساروه** و **رينوار**

وفانتان لاتور هم الذين علموه كيف ينظر إلى الحياة الحديثة، وأن ينظر إليها بعين الرسام الحاذق الذي يحسن ملاحظة العلاقات بين الأشكال والألوان والحركات والظلال والضوء، فأسلوب زولا هو أسلوب هؤلاء الرسامين.²

إن طموح الخطاب الروائي إلى مضاهاة الفنون التشكيلية وامتلاك أدواتها التخيلية، يتجلى، على أكثر من صعيد، وفي أكثر من مستوى، من ذلك سعيه إلى دعوة الفضاءات التشكيلية إلى فضاءات الرواية، من خلال مغامرة الكتابة في تخوم الفن النحتي أو التشكيلي أو الموسيقي، متوسلة في ذلك، عبقرية اللغة بكافة مستوياتها، إذ غالباً ما ينزع الكتاب، في حدود اطلاع القراءة، على الأشكال الروائية الجزائية، بحكم المتن المرصود للدراسة، أو على

الخطاب الروائي العربي
والغربي، بحكم الذائقة
الشخصية، ينزع الكتاب إلى
استدعاء فضاءات الموسيقى،
فتفتش اللغة الروائية في
أعماق مكوناتها وقدرتها على
نقل المسموع إلى حيز الملفوظ،
وتناضل في ذلك نضالاً
استشهادياً وهي تلهث وراء
النغم لإدخاله، بواسطة
الوصف، إلى فضائها العام،
وتصنع ذلك مراراً، كلما
واجهها التحدي، من قبل
الأشكال النحتية والتشكيلية
المتمثلة لاتجاهات فنية تنأى
عن التصريح وتوغل في التجريد.

تتخذ الرواية، توسيعاً
لأفقها من أجل استيعاب
الفنون الأخرى، لعبة فنية
تتضافر مع العناصر الروائية
الأخرى لإنجاز روائيتها، وقد لا
حظ ذلك شاكر **النابلسي** في
دراسته لمكانية روايات غالب

هلسا، يقول: " نلاحظ أن معظم
الحجرات التي جاء ذكرها في
روايات هلسا كانت مزينة
دائما برسوم أو
بلوحات... فما هو السر في ذلك
؟ إن السر في ذلك - كما نراه
ونزعم - أن هلسا يحاول أن
يوسع من دائرة جماليات
المكان، وهذا التوسيع يأخذ
منحنيين: المنحني الأول، هو أن
يخرج من الداخل إلى الخارج، أو
أن يدخل من الداخل إلى
الداخل، أي من الداخل
الكلي/الحجرة إلى الداخل
الجزئي / اللوحة... وغرضه في
ذلك التنويع الجمالي وتوسيع
رقعة التشكيل الجمالي،
والتنغيم الجمالي أيضا، ولاشك
أننا لاحظنا أن هلسا بهذا
الدخول من الداخل الكلي إلى
الداخل الجزئي، قد أغنى وأثرى
جماليات المكان/الحجرة. " ¹.

1. جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر
النابلسي، مرجع سابق، ص: 172.

أما ويسجربر فيرى أن " تمثيل الصور الزيتية أو النحتية، فيمثل فوائد جمّة، لأنه ينم عن الرغبة في تفضية موجة الخطاب وتثبيت العقدة.¹ " ، وعليه فإن التناول الروائي للفنون الأخرى، ليس من قبيل البذخ الفني، إن صح القول، ولكنه إفساح للمجال النصي، وتوسيع في عوالم السرد بالالتقاء مع الفضاءات التعبيرية الأخرى، حيث تمكن من الانتقال من الفضاءات الضيقة إلى الفضاءات اللانهائية، ومن فضاء الواقع إلى فضاء الحلم، من الحاضر إلى الماضي أو التاريخ، تفتح دائماً، المجال أمام السرد لتناول ما يتعذر إدماجه في السيرة النصية من دون ذريعة الفضاء المنفتح فجأة، عبر اللوحة المعلقة على

1. Jean WEISGERBER, L'espace romanesque

، مرجع سابق، ص: 134.

2. التعبير عن الفضاء، ميشيل رايمون ، مرجع سابق، ص: 49 .

الجدار، أو التمثال الملقى
عند زاوية الغرفة، وعليه
فإنها باتصالها بالعنصر
الوصفي وبالشذرة الوصفية،
فإنها تؤدي، كما لاحظ
ويسجرب، في أقل الأحوال، إلى
تلطيف الإيقاع المتسارع
للسرد، وتنظيم الزخم المتتالي
لعناصر الخطاب.

كما أنها بحسب ميشيل
رايمون "واقعية جمالية
وانطباعية هذه التي يحرص
بواسطتها على جعلنا نرى عملا
من الأعمال الفنية، والإيحاء
لنا بما يثير من انطباعات.²"
، ودون أن نمنع في تتبع
الواقعية في بعدها الانطباعي
كما يغري بذلك هذا المقبوس،
فإننا نريد أن نؤكد على، أن
انفتاح الفضاء الروائي، على
فضاءات الفنون الأخرى، بقدر
ما يسهم في بنية الفضاء
الروائي، فإنه قد يكون
ذريعة لتجاوز بؤس الفضاء،

وفقره ، بإقحام عناصر من خارج الفضاء الذي يؤطره الوصف، بما يسمح بلحظة تملص من قبضة الفضاء الواقعي المنكمش إلى حد العدم .

لم تلجأ القراءة إلى مقارنة الوصف المكاني في علاقته بالفنون الأخرى، إلا معاشية لأفق التشذير كمفهوم وكإجراء ، ذلك أن اللوحات الوصفية، يمكن فصلها بسهولة عن جسد النص، وربما توقفت دراسة المكان وفق محمد عزام على دراسة هذه المقاطع بالذات، يقول: " تقوم دراسة تشكيل المكان على استخراج مقاطع (الوصف) التي تتميز بنوع من الاستقلال النصي، وتقف بمفردها لوحة ثابتة. ¹" وهو ما اضطر البحث، بغية منهجية قرائية أفضل،

1. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام، ص: 162، منشورات اتحاد

الكتاب العرب، سنة 2003، ط/1، دمشق/سوريا.

2. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 89.

3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

إلى استنبات المعنى بتقطيع النص إلى تلك الشذرات المكانية، في اللوحات الوصفية، بحيث " يغدو الإمساك بالمعنى عبر مجاري الفضاء خاضعا لما أسماه دوني برتران Denis Bertrand بـ " الخط الموجه " أو " التيار الهادي " Le courant conducteur الذي لحم مختلف مستويات المعنى المتراكمة في النص والموزعة على شذرات ومقاطع متعددة. " ².

ومنه فإن اللوحات المكانية التي نعتزم تتبعها وعزلها، تشكل في مفهومنا، هذا الخط الموجه الذي نغامر بواسطته في تخوم النص وتضاريسه، حيث تشكل المنطقة الرخوة التي تيسر لنا ولوج النص، كما تشكل هدف النص وبغيته من العملية التفكيكية برمتها، مادام " القارئ - الدارس، وهو يقوم بقراءته ملزم بإنجاز عملية

عزل للمقاطع التي يعتبرها أكثر امتلاءً بالدلالة وفق متطلبات ونوايا دراسته.³ إنه نوع من التفجير للنصوص الروائية، بحثاً عن إمكانية أفضل لمساءلتها، من حيث عزل شذرات الدراسة، والخروج من قمقم المعنى المرتبط بالتماسك البنيوي وجموده، من أجل الإحاطة الشاملة بجميع القضايا المكانية.

لقد حرصنا على توجيه القراءة شيئاً فشيئاً، إلى تجنب التحليل الشكلي كخيار بالدرجة الأولى، وكاضطرار في الدرجة الثانية، خصوصاً و"أن الأبحاث البنائية لم تبلور نظرية متكاملة في الموضوع وهو ما يسمح على الدوام بمتابعة الآراء الأخرى حتى ولو كانت تختلف في منطلقاتها عن النظرية البنائية.¹ بما يعنيه ذلك من استفادة من المقولات

1. بنية النص السردي، حميد حميداني، مرجع سابق، ص:73.

المختلفة التي تدعم الرؤية
التي انطلقت منها القراءة
والتي افترضت بدءاً ، تشابك
الفكري مع الإيديولوجي
والجمالي .

II. المنظور المكاني: المفهوم والإجراء .

1. المسطح المفاهيمي.

يأتي هذا الفصل الذي نعتزم تكريسه لمفهوم وجهة النظر تداعيا منسجما مع منطق البحث واختياراته المنهجية، ونزولا عند مقتضى الفهم الذي حصلناه من قراءتنا في المتن النظري من الخطاب النقدي الروائي المتوجه إلى مساءلة الفضاء الروائي وتعالقاته السردية، وجميع الإشكاليات التي يثيرها . وقد كنا أشرنا إلى بعض ذلك في تمهيدنا للفصل الثاني ووسمناه بعنوان: تعالق المكونات النصية، وأردنا بذلك الذهاب إلى أنه وإن كانت غايتنا من القراءة الراهنة، استثمار عنصر المكان، من أجل تحليل جزئي،

يتغيا عمق التحليل والتفسير
ويتجوه إلى البحث في القول
النصي، بالدرجة الأولى، بما هو
انخياز إلى البحث في المعنى الذي
ينهض به عنصر المكان، فإننا
نتطلع إلى الإمساك بدلالة النص
الكلية التي ينهض بها الفضاء
بصفة عامة، بما هو مجموع
الأمكنة الروائية، وإيقاع
الأحداث والشخصيات المخترقة له
مدججة بوجهات نظرها .

كنا في الفصل السابق قد
توقفنا طويلا عند آلية
الوصف، واعتبرناها الأداة
الأساس التي يهيب بها الروائي
عندما يعمد إلى تشييد فضاءه
الروائي وتقديم أمكنته إلى
المتلقي، كأمكنة روائية
متخيلة أساسا، تعتمد على
جهاز اللغة لتحياز صفة
التحقق التلفظي، ومن ثم تفتح
المجال أمام المتلقي ليسهم
بدوره في إدراك المكان،
وأشرنا في خلال ذلك إلى أن

المكان الروائي كغيره من
العناصر الأخرى، تعتوره
عوامل النجاح والفشل، بحسب
المهارة الروائية في تشييد
العنصر المكاني، فبين أن يورد
المكان كديكور جامد، وبين أن
ينبني وفق خطة محكمة تشده إلى
الأحداث ومنظور الشخصيات
المختقة له أو المؤسس
ليستقبلها على فضاء المتخيل،
البون الذي ينم عن فعالية
البناء الروائي ومركزية
العنصر المكاني أو هامشيته .
وبعد تناولنا لآلية
الوصف، وأثرها في تقديم
العنصر المكاني بصورة بصرية،
من خلال عرضه وفق تقنيات
مميزة، تسعى إلى الإلمام
بتفاصيله وجزئياته وأبعاده،
عنّ لنا السؤال المشروع
والمُشرع على آفاق بحثية
وقرائية أخرى، رأينا أنه لا
يستوي منهجنا البحثي دونها،
وهو: هل يكفي وصف المكان

للقول بأن النص قد احتفى
بالعنصر المكاني ووظيفه كما
ينبغي له التوظيف، مهما
آنسنا من النص من حفاوة
بالوصف وقيام ببلاغته
التصويرية واستقصاء
للتفاصيل والجزئيات ؟
الحقيقة أن المكان
الروائي، كما تناولناه في
الفصل المخصص له، يسمو عن
مجرد الوصف الذي لا يعطي، في
الأخير، إلا صورة له، بينما
المكان الروائي كعنصر ينبغي
أن ينهض بالتنسيق مع
العناصر الروائية الأخرى،
بوظائف أخطر من مجرد العرض
الوصفي، أي يتفاعل مع إيقاع
الأحداث ووجهة نظر الشخصية
التي تخترقه، وفي أقل الأحوال،
أن ينطق بوجهة نظر الروائي
معلنًا عن نفسه أو مختفيا
وراء الأقنعة العديدة التي
توفرها له لعبة الرواية من
خلال عنصر الراوي .

يأتي بحثنا العلاقة
الكائنة بين وصف المكان ووجهة
النظر سعياً للقبض على
الكيفيات التي يتمظهر، من
خلالها، المكان الروائي على
مستوى الراوي والقوى
الفاعلة في مساحة الخطاب،
لاسيما وأن التظاهرات
المكانية، ليست مستقلة عن
الرؤية أو وجهة النظر أو
زاوية الرؤية أو موقع
الراوي، بحسب تنوع الاصطلاحات
والمفاهيم بين النقاد المشتغلين
على المفهوم .

المهم بالنسبة إلينا، في
هذا المقام، هو المنظور
المكاني بوصفه مجموع المواقف
والتقنيات والطرائق التي
يلجأ إليها الراوي لعرض
مكونات فضائه .

قبل أن نتفرغ للحديث عن
أهم الرؤى المتحكمة في المنظور
المكاني، نشير إلى أننا آثرنا
استغلال هذا المفهوم الإجرائي

لوقوعه ، على الحافة ، بين الفني والفكري ، ولا تساعده لمساءلة البعد الإيديولوجي ، ليس في شكله السافر ، ولكن مستنبطا من قدرة الشكل الفني على الإيحاء به ، من أجل ذلك " يستمد مصطلح (وجهة النظر) أهميته من قدرته على امتصاص الرحيق البنائي والفلسفي للتوجهات الفكرية والفنية للعمل الروائي ، لأن دراسة (وجهة النظر) لا تعني فقط بالحد الوصفي للبعد الفكري.. ولا تعني بأدلة الفكر الروائي وقولبته بالتأويل والإسقاط.. ولا تقف (وجهة النظر) عند حدود الشكل الروائي لتغرق في تفاصيل الراوي والمروي له فقط.. وإنما تعني دراسة وجهة النظر بالبعدين الفكري والفني معا.

1"

1. وجهة النظر في رواية الأصوات العربية ، محمد نخب التلاوي ، ص: 14 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سنة 2000 ، د.ر.ط. دمشق/سوريا .

يمكن القول، على هامش
المقبوس السابق، إن مفهوم
وجهة النظر ليس مجرد مصطلح
فحسب، بقدر ما يتسع ليكون
بمثابة المنهج النقدي الذي
يجمع بين تقييم الجانب الفني،
والبنائي الشكلي، من جهة،
وبين الموضوع أو الناحية
الفكرية في العمل، من جهة
أخرى، ولعله من نافلة القول
أن مقارنة النص الروائي من
جانبه الفكري المحض، يحيل
عملية القراءة محاكمة للمعنى
وللخبر، ويغفل حقيقة المتخيل
الروائي، كتشكيل فني يطمح إلى
توصيل وجهة نظر عبر قنوات هي
الآليات الفنية البنائية
واللغوية، ذاك أن " الرواية
لم تعد بوقاً لتوجهات وعظية
وأيدولوجية بشكل مباشر
وإنما أصبحت بفعل دلالي (وجهة
النظر) وبتطور التقنية

2. المرجع نفسه، ص: 37.

السردية تتحرك بين الذات والواقع في مجال شعوري متوحد، وبلغة تعبيرية تناسب طبيعة التجربة وآلياتها الفنية.²

يتحقق لوجهة النظر إذن، عبر الموازنة اللبقة بين الفكري والفني، المضموني والشكلي، أن تحمل التجربة الروائية المنشئة لفكرة والخبر أو المعنى من جهة، وتحمل الخبرة الروائية المنشئة لفنية الشكلن ومهارة البناء من جهة أخرى، وفي السياق نفسه، يؤكد **التلاوي** بصدد رواية الأصوات العربية أن " (وجهة النظر) بشقيها تعلن عن التماسك والتناسب بين البعدين الفني والفكري معا وهو المعيار العلمي القياسي المحقق لـ (القيمة الجمالية) ولاكتشاف الخصوصية البنائية لرواية الأصوات.¹ " وإن كانت، تلك القيمة

1. وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، محمد نخب التلاوي، مرجع سابق، ص: 07 .

الجمالية ، في الحقيقة ، لا تختص
برواية الأصوات فحسب، بل
تتعداها إلى جميع أشكال
الرواية وطرائق الرؤية
فيها، وحتى الرواية
التقليدية براويها العليم
بكل شيء، المستبد برواية
الأحداث والوقائع وتشيد
الفضاء، من زاوية واحدة، هي
موقع الروائي المتخفي خلف
قناع الراوي العليم .

إن وجهة النظر كمفهوم
وكإجراء، بتوسطها بين الفني
والفكري، عمدت إلى تحكيم
القيمة الجمالية، وفتح هامش
من الديموقراطية أمام النص،
ذاك أن الكاتب المعاصر لم يعد
محملاً بتبعة الدعوة إلى قيم
ثابتة، فيلبس لبوس الواعظ
الحكيم لينافح عن دعوته
الأخلاقية، بقدر ما صار معنيا
بتوزيع الأضواء على القيم
الموجودة، فاتحاً المجال أمام

النسبي وغير المحسوم نهائياً،
ومتراوفاً بين المرجعي والخيالي،
على الحد الفاصل بين المباشرة
والفنية، محدثاً قلقاً مقصوداً،
ودافعاً بوجهات النظر
المتصارعة، إلى إحداث الجدل،
الذي يصبح أحياناً، هو الهدف
من العمل في كليته، تقول يميني
العيد: " إن القول السردى
يكتسب فنية بديمقراطيته، أي
بانفتاح موقع الراوى على
أصوات الشخصيات بما فيهم صوت
السامع الضمنى، فيترك لهم حرية
التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم
منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة
والمتناقضة، وبذلك يكشف الفن
عن طابع سياسى عميق قوامه
حرية النطق والتعبير.¹

¹. الراوى: الموقع والشكل، يعنى العيد، ص: 12/11.
مؤسسة الأبحاث العربية، سنة 1986، ط/1،
بيروت/ لبنان.

². شعرية المكان فى الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص: 114.

³. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق،
ص: 179.

تقف إمكانية استثمار
هذا المفهوم المنفتح على أكثر
من جبهة بحثية، وراء رغبتنا
في بحث قدرته على الإفصاح عن
مدى تعلق المكون المكاني بأهم
الطروحات المشدودة إليه، لأن
" مفهوم الرؤية يشكل مسطحاً
مفهوماتياً، يتيح لأكثر من
مفهوم يتعلق بالمنظومة
الذهنية أن يتموقع في فضائه.
"¹، من خلال ارتباطه بعملية
القص، كفعالية لغوية تقوم
على علاقة التوصيل، بما
تستتبعه من أطراف أساسية
تجعل التوصيل ممكناً .

يتميز القص، كفعالية
أدبية " بنوع من التعقيد
يأتي من تعدد مستويات
التوصيل. فإننا نجد في المرتبة
الأولى العلاقة التي تربط بين
الكاتب والقارئ، وهذان
الطرفان يرتبطان بواقع مادي

تاريخي يخرج عن نطاق عالم القص
التخييلي... والروائي عندما
يقص لا يتكلم بصوته ولكنه
يفوض راويا تخيليا يأخذ على
عاتقه عملية القص ويتوجه إلى
مستمع تخيلي أيضا يقابله في
هذا العالم، فالروائي يتقمص
شخصية تخيلية تتولى عملية
القص وسميت هذه (الشخصية
الأنثانية للكاتب). "3 .

يغري المفهوم بمناوئة
قضايا حافة، مراوغة
ومناوئة، تقترب من حدود
الإيديولوجي والفكري
والأخلاقي، خاصة عندما يتعلق
الأمر بمفهوم (الأنثانية
للكاتب) أو (الوجه والقناع)
بخصوص الروائي والراوي، أو
ما يبحث الحدود الفاصلة بين
الشخصية الروائية، ومبدعها،
بين تبعات الأحكام والمواقف،
والمسؤولية عما يصدر عنها من
أحكام أو أقوال، أو مواقف
قد تمس المقدسات الدينية أو

الدنيوية عند جماعة ما أو طائفة ، وهي قضية جديدة ، قديمة ، أثرت منذ **فلوبير** و **بودلير** إلى **حيدر حيدر** وروايته "وليمة لأعشاب البحر" ، وما أثارته ، منذ عهد قريب ، من جدل خرج عن حدود الأدب والنقد ، الذين خرجت الرواية من آفاقهما ، إلى المحاكمة الدينية الصرف للنص ونوايا مؤلفه .

ذلك ما تجيب عليه السرديات ، باجتراحها لفهم وجهة النظر أو زاوية الرؤية ، محاولة حصر المجال الذي تتحرك فيه الشخصية ، والمواقف التي تتبناها ، والأحكام التي تصدرها ، وباحثة في مفاهيم الكاتب الضمني أو الكاتب المفترض لتحديد الموقع الذي يحتله الروائي وهو يوجه منظور الشخصية ، أو يترك لها مطلق الحرية في التصرف ، أو ينتدب راويا ينوب عنه في

القص، حيث " تؤدي العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية إلى أساليب مختلفة في صياغة النص القصصي، بعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها وأخرى لغوية تتصل بوسائل التعبير.¹

لقد تكررت المحاولات التي سعت إلى تحديد مسؤولية الكاتب من كل ذلك، ولعل عودة جيرار **جنيت** إلى مناقشة المفهوم في فصل خاص عقده لبيان موقفه الصريح من (المؤلف المفترض) ومسؤولية الروائي، في كتابه: " عودة إلى خطاب الحكاية "²، يبين مدى خصوصية المفهوم وقابليته للراهنية النابعة، أصلاً، من خطورة مسؤولية الروائي، وحدود تلك المسؤولية ضمن العالم

1. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: 181

2. ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، سنة 2000، ط/1، بيروت/الدار البيضاء.

التخيلي الذي يقوم بتشيدته

.

نسعى هنا إلى إضاءة المنهج الذي نتبعه في تسييج الإطار الذي يسمح لنا بضبط الدور الذي ينهض به المنظور المكاني في اقتصاد الفضاء الروائي بصفة خاصة، وأهليته للإفصاح عن رؤيا الكاتب، من حيث يفصح عن رؤيا الجماعة التي ينتمي إليها، في المرحلة التاريخية التي يستند إليها فضاء التخيل، وبذلك نجد أنفسنا، مرة أخرى، نناقش المرجعي والتخيلي، من خلال محاولة اختيار المصطلح الأنسب بين المصطلحات التي يضج بها البحث النظري في مفهوم وجهة النظر وحوله، وإذا كنا قد اشتكيننا، في مرحلة سابقة من القراءة، من ندرة المراجع، فإننا هنا نشكوا وفرتها وتضارب الآراء فيها، نظرا لكثرة المقاربات وتداخلها،

حيث تتعدد تبعاً للمشتغلين عليها.

إن ما يسوغ هذا التباين المفاهيمي، هو الطبيعة الإشكالية للمفهوم في حد ذاته، كون المنظور السردى حصيلة جملة من المفاهيم القلقة التي مازالت قيد الجدل النقدي المعاصر، كالسرد والوصف والشخصية والراوي والكاتب، من أجل ذلك، تسبب المصطلح وتجاوز مع مصطلحات أخرى من قبيل: الرؤية السردية وجهة النظر، المظهر، التبئير، الصوت السردى .

لقد وجدنا عننا من أمرنا ونحن نحاول تلمس المفهوم الأقرب إلى اهتمام القراءة، فبين (زاوية النظر) و (الموقع) من الاختلاف ما بين (زاوية الرؤية) و (وجهة النظر)، تبعاً للأساس النظري الذي يستند إليه المصطلح، وقد سعت إلى العيد إلى توضيح الفوارق

المثيرة للالتباس بين تلك المصطلحات، وهو ما يوضح، في نظرنا، الفارق الجوهرى بين المنطلقات النظرية المتحكمة في إطلاق المفهوم وفي تطبيقه على السواء، قالت بصدد المفهومين الأولين، زاوية النظر و الموقع: " إن بين المصطلحين فارقا مفهوميا، يجد أساسه في منطلقين نظريين مختلفين في نظرة كل منهما إلى النص الأدبي: الأول هو المنطلق الشكلي في عزله المفهومي للنص الأدبي. والثاني هو المنطلق الواقعي في تثبيته المفهومي للعلاقة بين الأدبي والمرجعي ومحاولته، عبر بحث مستمر ومتطور، قراءة المرجعي في حضوره كشكل أدبي مميز. " ¹.

1. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،
عنى العيد، ص: 113، دار الفارابي، سنة 1999،
ط/2، بيروت/لبنان.

2. خطاب الحكاية، جيار جنيت، مرجع سابق.

3. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص: 314.
المركز الثقافي العربي، سنة 1997، ط/3،
بيروت/الدار البيضاء.

وعليه ، يمكننا أن نعلن
بأن وجهة النظر التي ننحاز
إلى استثمارها، هنا، هي تلك
التي لا تزج بنفسها في الممارسة
الشكلية الصرف، وفق مفهوم
التبئير كما استعاره الخطاب
النقدي العربي من جيرار
جنيث²، وكما طبقه في أدق
تفاصيله الشكلية سعيد
يقتين³، مشغلا إياه على متن
رواية الزيني بركات لجمال
الغيطاني .

وبذلك نكون قد استجبنا،
وفق هذا البناء الذي أملاه
النسق المنهجي، إلى الرغبة في
استثمار مفهوم الرؤيا من
خلال الطرح الذي قدمته
البنوية التوليدية ولاسيما
تنظيرات لوسيان جولدمان، لأنها

4. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش،
ص:221. دار الكتاب اللبناني، سنة 1985، ط/1،
بيروت/ لبنان .

تدعم مسار البحث وفرضيات القراءة التي كان همها البدئي، مساءلة المكون المكاني، من حيث قدرته على كشف الرؤيا المتحكمة في انبنائه فنيا وإيديولوجيا؛ ونعني بالرؤيا ما ذهب إليه سعيد **علوش** في معجمه بأنها: " موقف يتخذه المؤلف، من موضوع أو شيء ما. " ⁴ .

هروبا من الجمود البنيوي، ورغبة في ممارسة شيء من المساءلة الحيوية المنبئية على معايشتنا للمكان الذي يتخذ منه متن الدراسة مكانه الروائي الأثير، كما ألفينا الممارسة الشكلية الصرف لكثير من أطراف وجهة النظر، قد أدينت عند أصحابها¹، وأبانت

1. نشير، هنا، إلى جيرار جنيت في كتابه "عودة إلى خطاب الحكاية" الذي أعاد النظر من خلاله في جملة من القضايا المتعلقة بالتبئير، كما مارسه في كتابه: "خطاب الحكاية" حيث عاد إلى فتح النقاش حول الكاتب الضمني ومسؤولية الكاتب في عالمه التخيليين من خلال العبارة التي جعلها لازمة لمقاربتة، بقوله: " فليخرج: م.م " أي: المؤلف المفترض، ص: 189.

عن عوارها المذهبي و كرازتها
التطبيقية، حيث " إن علماء
السرد الغربيين ما فتئوا
يؤكدون قصور المفاهيم
السردية وإجرائيتها وبالتالي
تسيبها، هذا فضلا عن غياب
مقاربة سوسولوجية، ترصد
المنظور السرد ك تقنية
استيطيقية منسكنة بأبعاد
دلائلية واجتماعية. " ² .
لا يمكن للمقبوس السالف
، على يقينية نبرته النقدية،
أن يحملنا على التنكر لبعض
المفاهيم السردية التي أثمرتها
جهود الباحثين والإمكانات
التحليلية التي توفرها
للقارئ، خصوصا ما تعلق منها
بمفاهيم، أثبتت راهنيتها في
أكثر من مناسبة، نذكر منها
على الخصوص مفاهيم المؤلف

2. جمالية النص الروائي، أحمد فرشوخ، مرجع سابق، ص: 49.

3. وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، محمد
نخب التلاوي، مرجع سابق، ص: 29.

الحقيقي والضمني والقارئ
الحقيقي والافتراضي وسواها .
يدخل، تخيرنا للخط المنهجي
الملتفت إلى الاهتمام بقول
المنظور المكاني، رأسا في بحث
القيمة الجمالية الملتبسة
بالرؤيا وهي تسترشد بالمكون
المكاني قبل أي مكون آخر،
ذاك أنه، في تقديرنا على
الأقل، نجد العمل الأدبي
ملزما، بالنيابة عن مبدعه،
وعن جماعته التي خرج منها، أن
يحمل رؤيا تتحلل في أوصاله
وينطق البناء الفني بها، نطقا
ملوِّحا، وليس مصرحا، وإلا
استحال سلعة استهلاكية، تبحث
عن رواج مؤقت، ولا تتطلع إلى
خلود الأعمال الأدبية العظيمة

.

أكد **التلاوي** أن "
التنظيرات الحادثة التي يكرر
بعضها بعضا بدأت تتراجع إلى
حدود مفهوم مصطلح (وجهة
النظر) بشقيه مع إضافات قد

لا تتعدى موقع المروي له
والمروي عليه والصيغة
والصوت. " ³، بمعنى أنها تتجه إلى
إثبات دور المؤلف و الرؤيا
كحمولة فلسفية أو عاطفية أو
وجدانية، أو كموقف يتخذه
المؤلف من موضوع أو شيء ما،
يتوجه به القص إلى المتلقي،
ومجموع الطرائق التي يستنفرها
بغية أداء فني أمثل، وبناء
على تلك الطرائق وتلك
الرؤيا قد تتحقق فنية
العمل، أو تنحسر للترك مكانها
للخطاب الإيديولوجي
السافر، لأن " الروائي الجيد
يعبر عن إيديولوجيته تعبيرا
غير مباشر، فيخلق عالما
روائيا يضج بالصراعات
والآراء التي تقدم للقارئ ما
يرغب الروائي في التعبير عنه.
لكن الروائي المتوسط لا يملك
القدرة على الخلق السوي،
فيحتال على ضعفه باستعمال
التعبير المباشر الذي يقدمه

الراوي العالم بكل شيء .¹ .
يتعلق الأمر إذن، بالرؤيا
وبالشخصية وبالراوي، بل
بالروائي واختياره لأنواع
الرواية الذين ينتدبهم، لأن "
الرؤيا في الرواية الجيدة
تنبع من النص، وفي المتوسطة
تتحكم فيه، وفي الضعيفة تفرض
عليه، ولعل الروائيين
المتوسطي الجودة هم الذين
أكثروا من استعمال الراوي
العالم بكل شيء ستارا
للسيطرة على رواياتهم،
ووسيلة لتحكم الرؤيا فيها
أو فرضها عليها ."² .

يمكن القول بعدئذ، بأن
وجهة النظر يمكن أن تعد من
أهم العناصر التي تميز عملا
روائيا عن عمل آخر، سواء من
جانب بنائه العام، أو من
جانب صياغته، لأن الأسئلة
التي تطرحها علاقة الروائي

1. بناء الرواية العربية السورية، سمر روعي

الفيصل، مرجع سابق، ص: 60.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

بروايته مهمة جدا في أي تحليل نقدي، وليس يخلو معظم الأعمال النقدية من محاولة الإجابة على تلك الأسئلة، منها ما يحمل المؤلف المسؤولية كلها عن العمل، بينما تتطرق أخرى فتعلن موت طرفي الكتابة الأساسيين: الكاتب والقارئ، لتبقي على جلال الكتابة وحدها.

لذلك لن يسعنا إلا أن نناقش بعض المفاهيم المتصلة بها، بما أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمنظور المكاني وبمفهوم الرؤيا اللذان هما مدار بحثنا في هذا الشطر من القراءة .

2. مستويات الرؤية المكانية.

يتعلق المكان الروائي، في تكوينه، بوجهة النظر، تعلقا جوهريا، لأنه لا يمكن له أن يتضح روائيا، إلا من خلال وجهة نظر الشخصيات المخترقة

له، فلا استقلالية له عنها،
ولا عن شبكة علاقاتها ورؤاها،
ولا يشاد الفضاء الروائي،
بعد ذلك، إلا بتضافر تلك
الرؤى بالحوادث، و " هذا
الفضاء محول إلى كل، إنه
واحد، وواحد فقط، مراقب
بواسطة وجهة النظر الوحيدة
للكاتب التي تهيمن على مجموع
الخطاب بحيث يكون المؤلف
بكامله متجمعا في نقطة
واحدة، وكل الخطوط تتجمع في
العمق حيث يقبع الكاتب،
وهذه الخطوط هي الأبطال
الفاعلون (les actants)
الذين تنسج الملفوظات
بواسطتهم المشهد الروائي.
1"

من الواضح أن جوليا
كريستيفا تذهب وفق المقبوس

j.ktistéva:le texte du roman.Approche
sémiotique du structure discursive .1
Transformationnelle :ED: Mouton, 1976,
P:186

السالف، إلى اعتبار الفضاء
الروائي مراقبا بواسطة وجهة
النظر الوحيدة للكاتب، والتي
تهيمن على مجموع الخطاب بحيث
يكون الروائي متمركزا في
نقطة واحدة، يدير من موقعها
دفة الحركة والحياة في المتخيل
الذي يقوم بتشيدده بدفع
الفواعل إلى الواجهة، مسندا
إليها وظيفة تشيد الفضاء
من خلال ملفوظاتها، وفق خطة
مرسومة، تنجز بتحريك الخيوط
الخفية التي تتجمع في يد
المؤلف، مبدع العالم
التخييلي.

الفضاء الروائي، وفق
هذا التصور، شديد الشبه
بجشبة المسرح، تحيل الرؤى
جميعها إلى الراوي من حيث
تبدو مجرد أصوات روائية، وهو
ما يفتح المجال واسعا أمام
نقاش تعدد الأصوات الروائية،
وتعدد وجهات النظر وعلاقتها
بوجهة نظر الروائي،

باعتباره ، كما صرحت
كريستيفا ، إليه ترجع
الفواعل ورؤاها أو وجهات
نظرها ، ومن ثم تصبح الرؤيا
المتحكمة في العمل ، خلاصة
ينبغي استنباطها ،
واستقصاؤها ، من بين المتعدد ،
وربما المتناقض أحيانا ، وعلى
هذا الأساس عرف حميد **حمداني**
الفضاء كمنظور بأنه "يشير إلى
الطريقة التي يستطيع الراوي
الكاتب بواسطتها أن يهيمن
على عالمه الحكائي بما فيه من
أبطال يتحركون على واجهة
تشبه واجهة الخشبة في المسرح .
1"

واضح أن استعمال حميد
حمداني ، في هذا المقبوس ،
(للاوي الكاتب) ، فيه غير
قليل من اللبس ، ولقد تمت
الإشارة ، في غير هذا السياق ،

1. بنية النص السردي ، حميد حمداني ، مرجع سابق ،
ص: 62 .

إلى أن الروائي ينتدب شخصية
تخيلية تتولى عملية القص،
سميت هذه الشخصية التخيلية،
(الأنثى الثانية للكاتب)،
حيناً، كما سميت بـ (القناع)،
قناع الكاتب، وقد تكون هذه
الشخصية غير ظاهرة في العالم
التخيلي، كما يمكن أن تكون
شخصية من شخصيات النص،
وحينها تسمى الراوي الممثل
أو الراوي المسرح، وهذا يبين
المسافة المعتبرة بين الراوي
والروائي، فالراوي، ليس في
الحقيقة، سوى صنعة الروائي،
وأداته في إنجاز المشهدية
المسرحية بحسب جوليا
كريستيفا، وهو، عند سيزا
قاسم، " أسلوب صياغة، أو
بنية من بنيات القص، شأنه
شأن الشخصية والزمان
والمكان، وهو أسلوب تقديم
المادة القصصية... إذ أن
الراوي قناع من الأقنعة

العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله.¹ تأتي بنية الراوي، بالقياس إلى بنية المكان الروائي، في المقام الأول من حيث يسند إليها غالباً، في جميع الأشكال التي يتخذها الراوي، مهمة الكشف عن المكان والتعريف به وتقديمه كمكون قابل لأن تتخذه الشخصية مأوى لها، أو يتخذه الراوي للإبانة عن موقعه من هيئة القص، فعندما نطرح الأسئلة التالية: من يروي؟ كيف يرى الراوي إلى ما يرويهِ؟ وما هي علاقته بمن يروي عنهم، ومن يروي لهم؟ نكون قد وطأنا، بملء أقدامنا، موقف الخطاب النقدي الحديث الذي صار يميل " إلى وضع الكاتب خارج نصه، وبالتالي

1. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: 180.

2. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، عني العيد، مرجع سابق، ص: 88.

3. المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

عدم المماثلة، أو عدم الربط
التطابقي بين الكاتب
والشخصية الروائية. فالقص
ليس بالضرورة قصا عن الذات،
أي لا يقص الكاتب حين يكتب
رواية عن شخصه. وعليه
فالكاتب لا يمثل أيا من أشخاص
قصته، أو على الأقل لا يمثل
الكاتب تماما أيا من أشخاص
عالمه الروائي.²، دون أن
يعني ذلك، بأي حال من
الأحوال، غسل يدي الروائي
نهائيا من المسؤولية الفكرية
والأخلاقية من وقائع عالمه
التخيلي، لكنه فقط، يشرع
حدا من النسبية في التعامل
مع وجهات النظر المختلفة، "
ولما كان جوهر الصياغة
القصصية يكمن في طبيعة علاقة
الراوي بالشخصيات ومدى
إحاطته بالوقائع والحقائق
التي يتكون منها العالم
التخيلي فقد اهتم النقاد
بتحديد هذه العلاقة ومدى

تطابق ما يحيط به علم الراوي
أو تمايزه مقارنا بشخصيات
الرواية. "3.

تجدر الإشارة إلى ما ارتبط
بعلاقة الراوي بالشخصيات، من
نظريات جهدت كلها لسبر مختلف
الحالات التي تلبس بها تلك
العلاقة، فحددت مجموعة من
الرواة، ولعل أشهر تلك
النظريات، ما توصل إليه
جيرار جنيث¹، و تودوروف²
، وغيرهم³، وليس لنا من حاجة
الآن إلى تفصيل ماقيل بشأن
ذلك، وإن كنا سنفعل، متى
اضطرتنا الحاجة؛ المهم

1. 204. Gérard Genette : Figure III, Ed : Seuil, Paris/1972, P :

2. T.Todorov: Les catégories du récit,in-L'analyse structurale du récit, Communication,8,Seuil, Paris/1981, P : 147/148

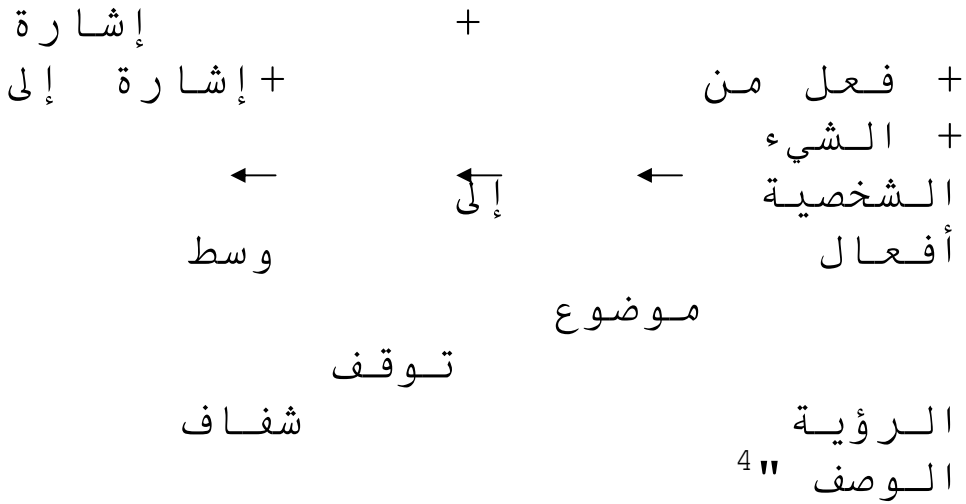
3. قام سعيد يقطين بتأريخ مفهوم وجهة النظر ومفهوم التبئير في فصل خاص عقده لبحث تطور المفهوم منذ ظهوره مع وليم جيمس حتى جيرار جنيث، وتودوروف، في كتابه "تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن-السرد-التبئير"، مرجع سابق، ينظر الفصل الثالث، ص:281.

4. j.p.GOLDENSTEIN : Pour lire le roman, Ed : Duculot (06èm

بالنسبة إلينا الآن ، هو
الانتهاء إلى الكلام على
العلاقة الكائنة بين الفضاء
ووجهة النظر، لأن ذلك، وحده ،
ما يمكن من القبض على
الكيفيات التي يتبدى من خلالها
المكان الروائي على مستوى
الراوي والقوى الفاعلة في
مساحة الخطاب.

إن التمظهرات المكانية ،
التي سبق الحديث عن آليات
انبنائها في الفصل الذي عقد
لوصف، لا يتأتى لها أن تنبني
في اللوحات الوصفية بمعزل عن
وجهة النظر، ذاك أنها لا تقدم
بصورة موضوعية تقريرية ،
وإنما لا بد لها أن تنظم وفق
المنظور الذي ترى من خلاله ،
وأبرز أمثال على ذلك، في
اعتقادنا ، ما نقله
ج.ب. جولدنشتاين عن فيليب
هامون في ما يتعلق بما أسماه
نظام (الوسط الشفاف) الذي
يستدعي شخصية بمقدورها رؤية

شيئ ما ، من خلاله ، ويمكن أن
 يكون : بابا مفتوحا ، أو
 نافذة ، أو زجاج نافذة ... إلخ ،
 يقول : " ويؤلف فيليب هامون
 بين تلك الاقتضاءات في الصيغة
 التالية :



الواقع أن وجود شخصية
 ترى ، من خلال وسط ، ليس
 بالضرورة أن يكون شفافا ،
 يتيح مجد ذاته فعل الرؤية ،
 قد يكون بابا مواربا ، أو
 مشرفا من الأرض ، أو حتى ثقب
 المفتاح من الباب ، وهذا ما
 يذكرنا بما تم التلميح إليه
 بخصوص العلاقة الشديدة بين
 الرسم وآلية الوصف ، في بناء
 الفضاء ، بمعنى أن شكل أي جسم

تقع عليه العين، يتوقف على
الزاوية التي ينظر الرائي من
خلالها، بما يسمح بالقول: " إن
الأشكال المكانية التي تزج في
الكتابة لتشكيل الفضاء
الروائي، تتبع منظور الرائي
أو أية شخصية من شخصيات
النص. وتعكس التبدلات
المكانية قوة وضعف علاقة
القوى النصية بالأفضية التي
تؤسسها وتقيم فيها. " ¹ .
ومن ثم فإن المصطلح، وإن
كان أصله البصريات، يستخدم
نقديا لبحث النسق التصوري
للرؤية المتحركة في بناء
المكان، معروضة في اللغة،
يوحي للوهلة الأولى بأنه أقرب
إلى الفكري والإيديولوجي، غير
أنه يتعلق في جانب منه
بالمادة القصصية التي " تقدم
من خلال نفس مدركة ترى

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين

حسين، مرجع سابق، ص: 113.

2. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: 177

الأشياء وتستقبلها بطريقة
ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها
الخاصة وزاويتها،
(إيديولوجية كانت أو نفسية)
بالإضافة إلى المنطلق التعبيري
الذي يختاره الكاتب ليقدم
بواسطته روايته وموقفه الذي
يختاره أو يقع له من مستوى
الزمان والمكان لكل من أحداث
الرواية والقارئ.²

تمكن وجهة النظر من
قراءة الفني والإيديولوجي، من
خلال المنظور المكاني، بفضل
تعلقها بالبناء العام للنص،
وطريقة صياغته، والرؤية
المتحكمة في كل ذلك، حيث إن
المكان الروائي، لا يبنى
سبھلاً، وإنما يخضع لأنساق
تصورية سابقة، كما يخضع
لقوانين الجنس الأدبي المتحكم في
إنتاجه فنياً.

لا تخرج الأنساق التصويرية
المتحكمة في بناء المكان عن
العلاقة بين الراوي والشخصية،

من جهة ، وعلاقتها بالمكان ، من
جهة أخرى ، وعلى هذا الأساس
وحده ، تتمظهر جميع التبدلات
المكانية ، فقد حدد الشكلائي
الروسي **توماتشفسكي** نمطين
للسرد ، السرد
الموضوعي (objectif) ، والسرد
الذاتي (subjectif) ، لأنهما
منسجمان مع ما ذهبنا إليه
بخصوص آلية الوصف التي تتخذ
سبيلين في بناء المشهد المكاني
هما : الموضوعي والذاتي
بالإضافة إلى ما يترتب عليهما
، من استقصاء لتفاصيل المكان
أو اكتفاء بالجميل منه ، " ففي
نظام السرد الموضوعي يكون
الكاتب مطلعاً على كل شيء ،
حتى الأفكار السرية للأبطال .
أما في نظام السرد الذاتي ،
فإننا نتتبع الحكي من خلال
عيني الراوي (أو طرف مستمع
(متوفرين على تفسير لكل خبر :

متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه.¹

بهذا يكون **توما تشفسكي** سباقا إلى بيان أثر الراوي في الطريقة التي تروى بها الأحداث، فبين أن يلتزم الكاتب بالحياد² التام ويسرد الأحداث والوقائع كما يراها، أو يستنبطها تاركا مطلق الحرية للقارئ ليؤولها كيفما يشاء، وبين أن يورد الأحداث من وجهة نظر الراوي الذي يؤولها تأويلا خاصا منسجما مع طبيعته، ويحاول أن يقنع القارئ بها.

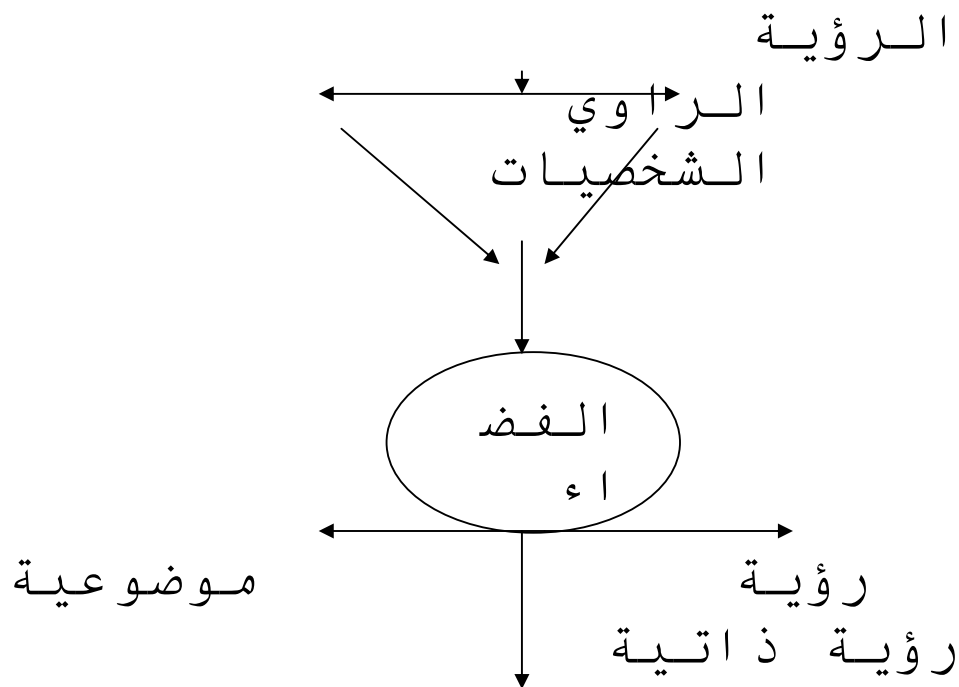
نريد أن نستثمر ما أورده توما تشفسكي بخصوص السرد، في سياق بناء المكان الذي تتحكم في بنائه، هو الآخر، رؤية ذاتية أو موضوعية أو مركبة،

1. نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، سنة 1982، ط1، بيروت/لبنان.

2. في هذه الحالة يكون الروائي مقابلا للراوي المحايد.

ونعني بالمرکبة امتزاج الرؤيتين، أي رؤية ذاتية- موضوعية (مو- ذاتية) ، ومنه نخلص إلى المخطط التالي ، الذي يلخص أثر وجهة النظر، في بناء المكان الروائي.

النص الروائي



رؤية مركبة

وتعد مقاربة بورييس
أوسبنسكي من أوضح المقاربات
التي أبانت عن البعدين:
الموضوعي، والذاتي، وأثرتهما
في بناء المنظور المكاني من
خلال علاقة الراوي بالشخصية،
ولما كانت (وجهة النظر)
حسبه، تتعلق بالمواقع التي
يحتلها المؤلف، " والتي انطلقا
منها ينتج خطابه السردى،
فإنه يسعى في مشروعه النظري
إلى معاينة هذه المواقع من
خلال أربعة مستويات:

1. المستوى

الإيديولوجي. (Idéologique)

2. المستوى

التعبيري. (Prasiologique)

3. المستوى الزماني- المكاني

(spatio- temporele)

4. المستوى السيكولوجي (

psychologique). "1 .

1. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، مرجع سابق،
ص: 294.

يقوم المستوى الرابع ،
أكثر من غيره ، بتوضيح الرؤية
الذاتية والموضوعية ودورها في
بناء المنظور المكاني، وهو ما
يقصده سعيد **يقطين** بقوله: "
يمكننا أن نلاحظ من خلال هذه
المستويات أنها تأخذ معنى
مقولات الحكي عند تودوروف،
وأن ما يرتبط منها بوجهة
النظر أو الرؤية نجده بالضبط
في المستوى الأخير (السيكولوجي)."¹.

تنقل سيزا **قاسم** ، بصدد هذا
المستوى الأخير، عن **أوسبنسكي**
ما يوضح وجه نظره بخصوص
المنظور الذاتي والموضوعي،
قوله: " عندما يصوغ الكاتب
بناءه القصصي يختار بين
طريقتين: فهو يستطيع أن يبني
أحداثه وشخصياته من منظور

1. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، مرجع سابق،
ص: 294.

2. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق،
ص: 194.

ذاتي، من خلال وعي شخص ما (أو عدة أشخاص) أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي، أو بمعنى آخر يستطيع أن يستخدم معطيات إدراك وعي (أو أكثر) أو يستطيع أن يستخدم الوقائع كما هي معروفة له، وقد يذهب إلى استخدام الطريقتين في توافق أو توال. "1.

ومن هنا يتضح ما تم تلخيصه في الترسيمة التي وضعت لبيان دور الرؤية في بناء المنظور المكاني، من أن تلك الرؤية تكون موضوعية عندما تقدم من قبل الراوي، بينما تكون ذاتية متى قدمت من خلال وعي شخصية من الشخصيات الفاعلة في العالم التخيلي، كما يمكن أن تمزج بين الموضوعية والذاتية، وأسميناها الرؤية المركبة متى توالت الرؤيتين: الذاتية والموضوعية .

2. 1. الرؤية الموضوعية .

غني عن البيان هنا - بما توحيه الموضوعية من حياد وإقصاء للموقف الشخصي وتجند للإسقاط العاطفي على المشهد المكاني الموصوف - القول بأن الواصف يلوذ في هذه الحالة بالتفاصيل المكانية من أجل إلهام بالتزام المشهد وعدم الخروج عليه إلى شيء ليس منه، ربما من أجل الإلهام بالمرجعي، على حساب التخيل، أو من أجل إحداث الأثر الواقعي، وهو ما تم التطرق إليه عند تناول ظاهرة الولع بالتفاصيل في الرواية الجديدة والأبعاد الفكرية المتحكمة في ذلك، مما لا حاجة إلى تكراره هنا إلا بقدر ما يبين أثر الراوي في بناء المنظور

المكاني، ومن ثم، بناء العالم
التخيلي كله، فالكلام عن
الراوي هو كلام عن فنية
العمل الروائي، على حد تعبير
يمنى العيد: "إن مسألة
الراوي تطرح مسألة فنية
العمل.¹ من حيث اعتباره
مهارة أسلوبية ترتبط بمقدرة
الروائي على التخيل
والإيهام، لا بالمرجعي فحسب،
ولكن باحتمالية العالم
الروائي وقدرته على الإقناع،
ثم إن (وجهة النظر)، في
الأصل، وكما يصرح سعيد يقطين،
"تركز في معظمها، رغم
الفروقات البسيطة، على
الراوي الذي من خلاله تتحدد
"رؤيته" إلى العالم الذي
يرويه بأشخاصه وأحداثه،

1. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،

يمنى العيد، مرجع سابق، ص: 93

2. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، مرجع سابق،

ص: 284

3. عودة إلى خطاب الحكاية، جيران جنيت،

سابق، ص: 111.

وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا - في علاقته بالراوي له - تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها. "2، أما جيرارجنيت فيرى أن " نظرية التبئيرات لم تكن سوى تعميم لمفهوم (وجهة النظر) الكلاسي. "3، وعليه ، يمكننا التساؤل، عن الوضعية التي يتخذها الراوي لبنى المنظور المكاني موضوعيا؟ بالعودة إلى أوسبنسكي¹، نجده يقسم المنظور الموضوعي إلى:

1. المنظور الموضوعي الخارجي (الرؤية من الخارج) .
2. المنظور الموضوعي الداخلي (الرؤية من وراء) .

1. فصل الكلام على نظرية أوسبنسكي، كل من: سعيد يقطين، في مرجعه السابق، ص: 295، و سيزا قاسم في بناء الرواية ، ص: 195، و محمد نخب التلاوي في كتابه: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية ص: 77.

2. Les catégories du récit: مرجع سابق.

3. مفاهيم سردية، ترفيتان تودوروف، ص: 130. ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، سنة 2005/ ط 1، الجزائر.

بينما يقسم المنظور
الذاتي، بدوره، إلى:

1. المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع)
2. المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع).

وهو ما يقودنا إلى، مقارنة
التحديدات السابقة،
بتقسيمات تودوروف² الذي
اعتمد معيار الرؤية، في تحديد
أنواع الرواة، حاصرا إياها
في:

1. راوي يعلم أكثر مما
تعلم الشخصية (رؤية من خلف

).

2. راوي يعلم بقدر ما
تعلم الشخصية (رؤية مع).
3. راوي يعلم أقل مما
تعلمه الشخصية (رؤية من

خارج).

وهكذا يبدو أن (الرؤية من
خلف) (Vision par derrière)
عند **تودوروف** هي المنظور
الموضوعي الخارجي (الرؤية من

الخارج) عند أوسبنسكي، وإن كان تودوروف، في سياق آخر، ينقل عن **توماشفسكي** الطرائق التي يقدم السرد بواسطتها- معزياً إليه، في الوقت نفسه، سبقه لأوسبنسكي في الكلام عن السرد الموضوعي والسرد الذاتي- يقول: كتب **توماشفسكي** " يقدم السرد إما بموضوعية باسم الكاتب، كخبر بسيط من دون أن يشرح لنا كيف نتعرف على هذه الأحداث (حكي موضوعي) وإما باسم سارد، شخصية ما محددة جداً. ويوجد نوعان أساسيان من السرد: حكي موضوعي وحكي ذاتي. " ³.

وقد اقترح أوسبنسكي " مؤخرًا، حصر هذا كله في التقابل بين وجهة نظر داخلية وخارجية (للعالم المشخص). الخطأ البديهي هو أن كل واحدة من هذه التقابلات تخفي

مجموعة من الأنواع المستقلة.¹

نريد أن نخلص من كل هذا إلى تقرير ما يهمنا في هذا السياق، دون أن تتسبب القراءة في تفاصيل لا تخدم توجهها، وهو أن الرؤية الموضوعية تتحقق من خلال الراوي الذي (يعلم أكثر مما تعلم الشخصية) ، الراوي < الشخصية الحكائية .

هل يكفي تحديد الرؤية المتحكمة في السرد وفي بناء المنظور المكاني، لنكون قد استفدنا من مقاربة النص الروائي من خلال مفهوم وجهة النظر؟.

السؤال يجعلنا ندرك كيف يأخذ مفهوم الرؤية كامل أبعاده في تحليل الخطاب الروائي، وكيف يمكن توظيف

1. مفاهيم سردية، ترفيتان تودوروف، مرجع سابق، ص: 130 .

2. وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، محمد نخب التلاوي، مرجع سابق، ص: 29.

قدرته التحليلية في تعلقه
بالجانب البنائي/الفني، وهنا
يمكننا التساؤل مرة أخرى: ما
هي أبعاد تلك العلاقة
السلطوية بين الراوي
والشخصية الروائية؟ وما هي
تبعات ذلك على مستوى الرؤية
ذاتها وعلى مستوى المنظور
المكاني؟.

تجدر الإشارة إلى أن
الرؤية من الخلف، تمثل ما عرف
بالراوي العليم الذي طبع
الرواية التقليدية التي لم
تخرج في رؤيتها عن "الـ (أنا)
أو (هو) فإما أن تعرض
الرواية بالأنـ المتكلم أو
بضمير الغائب، وفي كل نجد
السارد أو الراوي عليهما بكل
شيء عن الأحداث وشخصها
ويوحي لنا بمعرفة ما يعرضه
وما لم يعرضه " ¹ ، أما حميد
حمداني فيرى أنه " يستخدم
الحكي الكلاسيكي غالباً هذه

الطريقة ، ويكون الراوي
عارفاً أكثر مما تعرفه
الشخصية الحكائية ، إنه
يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد
عبر جدران المنازل ، كما أنه
يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد
الأبطال .¹

كيف تتحكم رؤية الراوي
العليم في بناء المكان ؟ يفترض
بنا أن نتوقع حياديته
المطلقة في وصف المشاهد
المكانية ، انطلاقاً من المسافة
التي تفصله عن الذات المدركة
لحيطها ، وللوشائج التي تربطها
بفضائها الذي هو مأواها من
العالم ، وبالتالي تغييب الجانب
الانفعالي المميز لذاتية
التواصل مع المحيط ، حينما
تنطق الشخصية بإحساسها
بالمكان وأشياءه ، وذلك ما
يفسر التياذ الروائي بهندسية

1. بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ،

حميد حمداني ، مرجع سابق ، ص: 47 .

2. بناء الرواية العربية السورية ، مر روي

الفصل ، مرجع سابق ، ص: 57 .

المكان وخطوطه وتفصيله ،
هربا من الإفصاح عن موقعه من
العالم الذي يحرك فيه خيوط
الشخصيات التي يأخذ برقابها
ومصائرهما ، ثم " إن استعمال
الراوي العالم بكل شيء يعني
أن الروائي متشبه
باللاموقع. بيد أن هذا التشبه
ينم حيننا على الرغبة في
السيطرة على المجتمع الروائي ،
ويدل أحيانا على أن الروائي
راغب في خلق مجتمع روائي. " ²

تنافي السلطة المطلقة التي
يتمتع بها الراوي العليم في
بناء (المجتمع الروائي)
ديموقراطية النص المتميز
بتعدد الأصوات والرواة
والمواقع ، وتأخذ طابع النظرة
الأحادية للأمور ، بما يعنيه
ذلك من عجز عن بناء ناجح
لدخيلة الشخصية الروائية ،
وإطلاق لسانها وأفعالها
بالتعبير عن وجهة نظرها

الخاصة بالتفاعل مع محيطها ، و
مع الأمكنة التي تخترقها .
ربما تأتي كذلك نزولا عند
مقتضى الرغبة الملحة في الكشف
عن إيديولوجيا الكاتب، من
أقصر السبل، دون القدرة على
تكييف وجهات نظر الشخصيات،
بجعلها تتجمع في الأخير، عند
وجهة نظر واحدة هي وجهة نظر
العمل وليس الكاتب، لأن وجهة
نظر الكاتب متحولة مع كل
تجربة وليست نهائية في العمل
الواحد، إذ " مع الراوي
الكلي المعرفة يتعرض العمل
لأن يكون مجرد إخبار . يخبر
الكاتب حوادث وقصص يعرفها
معتمدا على صداقيته هو
ككاتب، وليس على صداقية
ينسجها في العمل ليوحى
به . " ¹ .

1. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،
عنى العيد، مرجع سابق، ص: 93.
2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

يستطيع الراوي، وفق
المقبوس السابق، أن يعطي
لنص صداقيته المؤسسة على
البناء الفني، أي يزيد من
احتمالية النص وربط وشائجه
بالمرجع، بواسطة الإيهام
والتخيل، لا بدعوة القارئ
إلى معارضة النص مع العالم
الخارجي، بما يعنيه ذلك من
إسناد للمتخيل إلى حقيقة
العالم الخارجي.

وهكذا " تبدو مسألة
الراوي في خفاء الكاتب خلفه،
وفي ممارسة دوره كراوي لا يعرف
كل شيء، مسألة تعني فنية
العمل، من حيث هي فنية
ترتبط بأسلوب السرد وبنمط
البنية السردية، مما ينتج
طابع الحقيقي للعمل الروائي
ويكسبه استقلالته وتميزه،
ويدخله في علاقة مع قراءة لا
يجاوز فيها القارئ الكاتب
كشخص، بل يجاوز عمله الذي
كثيرا ما يفارق كاتبه. " ².

تطرح الرؤية الموضوعية
المبنية على تقنية الراوي
العليم مجموعة من القضايا
الخافة ، أهمها استقلالية العمل
الذي أشارت إليه معنى العيد في
المقبوس السابق ، حيث تذهب
بعض الدراسات ، انطلاقاً من
سلطوية الراوي العليم ، إلى
المطابقة بينه وبين الكاتب ،
وهو ما يجسد جوهر الالتباس
الذي تثيره المسؤولية المنوطة
بعنق الكاتب كما أشرنا إلى
ذلك في مستهل هذا الفصل.

هل يعني غياب الراوي
العليم إسقاط مسؤولية
الروائي فنياً وفكرياً؟ ذلك
ما لا يجرؤ على القول به أحد ،
وقصارى القول : إن الكاتب لم
يستطع إيهامنا ، من خلال عنصر
الراوي ، بقيام متخيله وفق
قوانين داخلية تبرر أحداثه
ووقائعه ، بمعنى آخر ، لم يستطع
التخفي كلية وراء الراوي
الذي انتدبه للسرد .

يعتبر الراوي الأنا
الثانية للكاتب، أو الظل
الفني له متى احتاز الشروط
الأدائية التي تجعله يروي ما
يروى كما لو أنه، فعلا، سمع
ورأى وعلم ما علم، وهو،
بهذا، أداة من أهم أدوات
السرد المؤهلة لبناء الفضاء
الروائي وتأثير العالم
التخيلي، بما يجعله معبرا عن
موقع الكاتب من حيث يعبر عن
مواقع الشخصيات، فاسحا المجال
أمامها لتعبر عن نفسها
وفضاءها متحررة من ربة
قبضته المحكمة، وحينها يكون
الراوي، كأداة سردية، قد
ساهم في خلق استقلالية العمل،
و ساهم في خلق ديناميكيته
وحيويته، لأن العمل الأدبي
ليس " مجرد موقع ولا هو مجرد
قول لموقع، بل إن العمل
الأدبي، إذ ينهض من موقع، هو
بنية عالم لا يمكنه أن ينمو إلا
بصراعي فيه هو ديناميته،

وهو انفتاحه على تعدد الأصوات وتناقض المواقع وتفاوتها. "1.

انطلاقاً من هنا، يصبح المنظور المكاني مرهوناً، هو الآخر، بحيويته وفعاليته، بقدرة الروائي على خلق شخصيات حية قادرة على النطق بصوتها وإبراز شخصيتها الفنية، إن صح القول، في الوعي بمحيطها، والتعبير عن بنياتها الفكرية والتصورية من خلال ذلك الوعي وذلك الإدراك؛ إلى هذا الحد بالضبط، تبدو محدودية الراوي العليم، ومحدودية الرؤية الموضوعية في تشييد الفضاء الروائي، بما أن الخطاب الأدبي " ليس مجرد تشكيل للمادة والأشياء في صورة تدرك لذاتها وإنما هي تظهر في النص من خلال زوايا

1. الراوي، الموقع والشكل، معنى العيد، مرجع سابق، ص: 32.

2. المكان في رسالة الغفران، عبد الوهاب زغدان، مرجع سابق، ص: 91.

نظر (رؤى) لتعبر عن انبثاق
عالم كامل له حركيته ومجاليه
الانفعالي. "2 .

يمكن القول إن قراءة
البنية الفضائية واستنطاقها
من حيث الرؤية المتحركة في
بناء المكان، لا يتم إلا عبر
قناة الشخصية ووعيها
ولاوعيها، بل من خلال تجاربها
وخراتها الحياتية والاجتماعية
التي تنم عن عمق التغلغل
المكاني فيها، وفي بنياتها
العقلية كلها، ولا يتأتى ذلك
إلا بتعدد المواقع والأصوات
الكفيلة بكشف عدم التجانس
الذي يميز الرؤية المكانية
ويسمها بالتعدد، كتعدد
الأطراف والرؤى والمذاهب
والمشارب التي تتخذ منه
مأواها من العالم .

يرى سمر روي **الفصل** أن :
" تعدد الرواة والمواقع مؤهل
أكثر من الراوي الممثل
والراوي العالم بكل شيء

لتقديم بناء روائي مقنع مؤثر. ذلك أن الراوي في هذه الحال يختفي ويترك النص لعدد من الرواة، لكل راو وجهة نظره في الحكاية الروائية. وإنني أفضل تسمية الشخصية في هذه الحال صوتاً، وأعتقد أن الرواية التي تنصرف إلى تعدد الأصوات تعبر عن أن القصة، وهي الشيء الذي يحكى في الرواية، ليست مطلقة بل هي نسبية تختلف الراوي القائم بالقص (الحكي).¹

إن هذه النسبية المائزة لرواية الأصوات بتعدد المواقع، هي التي تفتح المجال أمام تمثيل فني أقدر على كشف خبايا المكان الروائي، من خلال الرؤية الذاتية المناسبة لرواية الأصوات بحسب تقسيمات أوسبنسكي التي مهدنا بها لهذا

1. الرواية العربية، البناء والرؤيا، سمر روجي

الفيصل، سمر روجي الفيصل، مرجع سابق، ص: 21.

2. الراوي: الموقع والشكل، يعنى العيد، مرجع سابق،

ص: 32.

المبحث، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى، تتبدى الرؤية الذاتية بما هي رؤية الشخصية متوافقة مع مفهوم المتخيل الروائي من حيث التعريف، إذ " لا يروي الأديب عن موقع له ، وإن كان يرى إلى العالم ، بل يروي عن الناس في المجتمع ، عن الأشخاص الذين لهم مواقعهم المختلفة وأصواتهم المتنوعة ، وعلاقاتهم المتصارعة ، لذا لا يمكن للقول الأدبي ، وخاصة الروائي، أن يتأطر في الموقع الذي منه يرى ، وإلا غدا كتلة وعظيمة ؛ هكذا يخون صدق التجربة كما يقال ، موقفا يريده الكاتب تعبيرا عن موقعه " ² .

بناء على ما سبق ، يمكن القول بأن المنظور المكاني يعتمد في تبنيه وصياغته على الحميمية التي تكشف النائي فيه ، وتركز على اللحظة أكثر من الاعتماد

على المعمم والممتد والمنتشر،
لأن " العطف على المكان
والانحياز إليه يولد الرؤية
الذاتية المدججة بقيم
التماهي والامتزاج به. " ¹،
وهي القيم التي لا تفي بها
الرؤية الموضوعية المتخذة
وراء رؤية الراوي العليم،
والتي لا تضطلع بالإبانة عن كل
مقومات الفضاء، ليس بعرقلة
دينامية العمل فحسب، لكن
بتثبيط استجابات القراءة
التي تملأ فراغات النص ومناطق
الاتحاد فيه.

2.2. الرؤية الذاتية.

وهي التي أسماها تودوروف²:
الرؤية مع (Vision avec) ،
ويرمز لها بـ: الراوي
(=) الشخصية الحكائية ، وفي هذه

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص: 229.

2. الأدب والدلالة، تزفيتان تودوروف، ص/79،
ترجمة: محمد نجيب خشفة، مركز الإنماء الحضاري
سنة/1996، ط/1، حلب/سوريا.

الحالة لا تتعدى معرفة الراوي ما يرى وما يسمع مما يجعله شديد الشبه بالراوي الشاهد، وقد يتكلم بلسان الشخصية، فيصبح صوتاً سردياً إلى جانب الأصوات الأخرى، وفي هذه الحالة يفسح المجال أمام الشخصية لكي تقدم نفسها عن طريق العرض، أو عبر الحوار الداخلي، مما يسمح للقارئ بمعرفة دخائل الشخصية، ويعرفها حميد حميداني بقوله:

وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها... والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة.¹

3. بنية النص السردي، حميد حميداني، مرجع سابق، ص: 47/48.

بينما جعلها أوسبنسكي¹
تنحصر في:

1. المنظور الذاتي الخارجي
(الرؤية مع) .
 2. المنظور الذاتي الداخلي
(الرؤية مع) .
- حيث يبحث من خلالها " عن تحولات
وجهة النظر، والانتقال من
وجهة نظر إلى أخرى كما يبحث
في العلاقات التي يقيمها
الراوي مع خطاب الشخصيات
ويحددها في وجهتي نظر، في الأولى
يأخذ الراوي شكل الملاحظ
الموضوعي فينقل خطاب شخصياته
بكل جزئياته حتى الصوتية
منها. في هذا الوضع نحن أمام
وجهة نظر خارجية. وفي الثانية

1. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق،
ص: 194/195.

2. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، مرجع سابق،
ص: 294/295.

3. المنظور الذاتي يتحول من شخصية إلى شخصية، ومن
ذاتي إلى موضوعي، فإذا نظرت الشخصية (أ) إلى
الشخصية (ب) فالمنظور بالنسبة إلى (أ) ذاتي،
بينما هو بالنسبة إلى (ب) موضوعي، لأننا نرى
(أ) من الداخل، و (ب) من الخارج.

يأخذ وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية لأن الراوي هنا لا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح.² بناءً عليه³، تتخذ (الرؤية مع) شكلين سرديين أساسيين: الأول أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها، والثاني أن يتستر خلف الشخصيات المتعددة لسرد الأحداث، وبهذه الآلية تتحول الرواية إلى الرواية البوليفونية الموائمة بين ذاتية المسرود وموضوعيته، حيث تقصي هيمنة البؤرة السردية الواحدة الخاضعة لتحكم المؤلف، وهي الآلية التي أسند إليها **باختين** شعرية **دوستويفسكي**، من حيث إن مؤلفها "يتحدث بطريقة متناقضة في الظاهر Paradoxical و (يفكر) لا بالأفكار بل بوجهات النظر،

وبأشكال الوعي المتعددة ،
وبالأصوات. لقد حاول أن يفهم
كل رأي، وأن يصوغه بطريقة
بحيث يعبر من خلاله عن إنسان
كامل، كما يعبر في نفس الوقت،
وإن كان بطريقة مغلفة، عن
كامل عقيدته من ألفها إلى
يائها.¹

ذلك هو الأصل، في الشكل
الثاني، الذي أشرنا إليه في
الرؤية الذاتية، حيث لا
تتحول الرؤية إلى تفكير معلن،
وإنما إلى تفكير متوار جيادية
وراء الأصوات، التي يترك لها

1. شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ص: 133
، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال،
سنة 1986، الدار البيضاء/المغرب .

2. نلاحظ هنا استعمال أوسبنسكي للمؤلف بدل
الراوي، منفردا بالرأي وهو يثبت المؤلف أمام
جميع التنظيرات التي عملت على إقصائه في الدرس
السردى، يقول محمد نجيب التلاوي بصدد ذلك: "وفي
السبعينيات نلتقي بالروسي (أوسبنسكي) وهو
صوت تنظيري متميز لأنه استطاع وسط زخم
التنظيرات وزحامها أن يعنى بأهم نقطة تنطلق
منها السرديات وموقع الراوي وهي العناية
بالمؤلف.. فهو يتناول وجهة النظر من خلال موقع
المؤلف، وهو أمر تجاهله كثير من النقاد تحت
بريق التقسيمات الفرعية المتنوعة لوسائل
السرد ووضع الراوي والأصوات الروائية داخل
النص " انظر: وجهة النظر في رواية الأصوات
العربية، مرجع سابق، ص: 23.

مطلق الحرية ، في بناء وجهات
نظرها المستقلة ، ولا تتبدى
رؤيا المؤلف إلا كلحمة نتعرف
ملاحها بتأويل المتعدد .

إنها المساحة المفرغة من
النص، حيث يتدخل القارئ
ليسائل العمل بحثا عن قول
الكاتب، وعن صوته المعنوي من
بين الأصوات السردية .

يثير الراوي الشاهد عددا
من الأسئلة ، عن معناه كآلية
روائية ، وعن الداعي إلى
استعارة خدماته في بناء
العالم التخيلي، ذاك أنه
راو حاضر لكنه لا يتدخل،
يتخذ شكل المنظار الذي يكتفي
بتقريب المشهد إلى البصر،
يروى من خارج محافظا على
مسافة اعتبارية بينه وبين من
يروى عنه ، ويتجلى في الآلية
السينمائية في نقل المشهد
محكما بإحداثية مكانية تخول
له الاطلاع ، عن كثب، على
المكان وأشياءه ، ويبدو وثيق

الارتباط بما أسماه أوسبنسكي:
آلية المسح التتابعي " حينما
تتحول وجهة نظر
الراوي على نحو متتابعي
من شخصية إلى أخرى، ومن
تفصيل إلى آخر، وتسند
إلى القارئ مهمة تجميع
أوصال الوصف المنفصلة في
صورة ماسكة. وحركة وجهة نظر
المؤلف² هنا مشابهة لحركات
آلة التصوير أو

الكاميرا في الفيلم التي
تقدم مسحاً متتابعياً لمشهد
معين. " ¹.

يتوصل، بعد تحليله
للظاهرة في رواية "الحرب
والسلام" لتولستوي، إلى أنه "
في أمثلة أخرى من المسح
التتابعي، لا يكون موقع
المؤلف المكاني واضح التحديد،
بل يكون قادراً على تصوير

عدد من الشخصيات التي تحتل أماكن مختلفة متعددة - أماكن لا يمكن النظر إليها من وجهة نظر واحدة، إن أوجه الشبه الصنفية بين التقنيات المستخدمة هنا وبين تقنيات الفيلم في انتقال الكاميرا والمونتاج واضحة مجلاء. "1 .

يتوجب التمييز بين أوجه الشبه التي يعقدها **أوسبنسكي** بين الكاميرا ووجهة النظر، فهو لم يوضح نوعية الرؤية السردية من حيث موضوعيتها أو ذاتيتها، وعليه فإن المنظور الذاتي يمثل الكاميرا وهي منصوبة على عين شخصية من الشخصيات، بحيث لا ينعكس على سطحها إلا ما تراه، ولا نرى، من ثم، إلا ما تريه إيانا،

1. وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، بورييس أو سبنسكي، مرجع سابق، ص: 258.

2. المرجع نفسه، ص: 259.

بحيث يغيب عن إدراكنا كل ما هو خارج مجال العدسة، بينما تكون الكاميرا أميل إلى الرؤية الموضوعية عندما تكون خارج الشخصية تقدم المشهد بانوراميا وتقترب أكثر أو أقل من التفصيل الذي تريد إبرازه .

يمكن القول، تأكيداً لما سبق، بأن الراوي الشاهد يميل إلى أن تقنية آلية، لأنه " متأثر بإجازات التكنولوجيا الحديثة التي أفاد منها التصوير السينمائي، أو العمل السينمائي بشكل عام، وأدى ذلك إلى التركيز على المونتاج، أو، على عملية تركيب الصور، وهو ما يتعلق بالبناء الذي يقام على أساس من علاقات تزامن بين عناصره المكونة له...وظيفة الراوي هنا هي، وبشكل رئيسي، في ممارسة هذه اللعبة، أو هذه التقنية: تقنية تركيب

الأحداث. ومثل هذا العمل لا يكشف عن حضور الراوي. لا حضور للراوي. فهو غائب في بنية الشكل، تماما كما المخرج الذي لا نراه إلا في أثره، الأثر، أو بنية الشكل، هو وحده الحاضر" ¹.

مثلا لا تظهر مقولة الفيلم في مشهد واحد، ولا وجهة نظر المخرج الكلية في بضعة مشاهد، كذلك يتعذر ظهور مقولة العمل الأدبي في المقطع السردي الواحد، بقدر ما تظهر في البنية الكلية للعمل، حيث تتحاور العناصر المكونة للبنية تحاورا داخليا، ويظهر النص وكأنه يقول بلا قائل، أو كأن الراوي مجرد شاهد على ما تفرزه محاورات العناصر الداخلية تلك.

1. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،

يمى العيد، مرجع سابق، ص: 98/99.

2. المرجع السابق، ص: 99.

لعله من نافلة القول
اعتبار الراوي الشاهد تقنية
سردية تستدعي مهارة عالية
من الروائي، لأن جعل البيئة
تقول، أمر يتجاوز الشكل إلى
منطق دال للشكل، إنه، كما
تري عني العيد، شكل " ينبغي
بانبناء حركة مضمونية.
1"

تتوخى تقنية الراوي
الشاهد، في مجملها، جعل
البنية قادرة على النطق،
وقادرة، في الوقت نفسه، على
الإيهام بذاتية نطقها وإقصاء
الراوي من قيام العمل الأدبي
بقوله.

والذي يعنيننا، إلى حد الآن،
وإرجاءً للتفاصيل الأخرى إلى
التطبيق، هو " أن تطور
القص قد اتجه بشكل مضطرب نحو
المنظور الذاتي ونحو حصر

3. بناء الرواية، سيزا قاسم، مرجع سابق،
ص: 196.

المنظور داخل وعي الشخصيات
بعيدا عن الراوي المحيط علما
بكل شيء. "3.

عند التساؤل عن مجموع
الشروط الموضوعية التي دفعت
بالمنظور السردى الروائي
ليتجه هذه الوجهة ؟ بمعنى
آخر: ما الذي يبرر سيادة نمط
من الرؤيات في مرحلة تاريخية
معينة ، مثل سيادة الراوي
العليم في الرواية
الكلاسيكية ، وانفتاح المنظور
السردى أمام رواية الأصوات ،
في العصر الحديث ؟ نجد أنفسنا
متوسلين لسوسولوجيا الرواية
لكي تجيبنا عن ذلك ، مقتنعين
بأنه من العبث قطع العمل
الأدبي عن سياقه التاريخي ،
وأن الرؤية السردية لا تفي
بمقصدها ما لم تستتبع الربط
بينها ، وبين سياقها التاريخي ،
ومحتواها الثقافى والاجتماعى .
جاءت الرؤية الذاتية ، في
الخطاب الروائى الحديث ،

استجابة طبيعية لقيم ثقافة
العصر الموسومة ، في جانب مهم
منها ، بالولاء المطلق لقيم
الحرية والديموقراطية
والتعددية ، وهي ثقافة مدركة
لتغلغل النسبية في جميع
المطلقات ، ومعها الوعي
المتزايد بأن الحقيقة لا يمكن
إدراكها من وعي أحادي
الرؤية ، أحادي الجانب ، بقدر
ما يمكن الإلمام بجوانبها
بواسطة التعددية في بؤرة
السرد على مستوى الرواية .
جاءت الرواية العربية
الحديثة ، مستجيبة للهاجس
العام عند نظيرتها الأوروبية ،
مانحة بدورها ، شخوصها الحرية
التعبيرية و ميزة التكافؤ في
الرأي ، مثرية وجهات نظرها
المتباينة على المستوى الفكري
والإيديولوجي والفلسفي داخل
المجتمع الروائي ، ربما لتعذر
ذلك في المجتمع الواقعي .

التمست معنى العيد تفسيراً
طريفاً لهذه الظاهرة في قولها:
" إن هذه التقنية التي يختلف
فيها الراوي وراء شخصه،
لكي يقدم القصة، وكأنها تحكي
نفسها بنفسها، فضلاً عن أنها
ساهمت في دفع القصة إلى تحقيق
الإيهام بالواقع، تشير إلى
لعبة فنية، لحاجة الإنسان
المعاصر إلى الحرية التي يعيش
قمعها خاصة، في زمن أصبحت فيه
الأجهزة الإعلامية بل
الثقافية.. تتولى عنه القول،
وتظن أن هذه الحاجة إلى الحضور
قولاً في الأدب، هي ما قد يفسر
تراجع الراوي وغيابه خلف
الشخصيات ليفسح الكاتب بها
مجال المجيء لمسرح القول هذا.
1"

إذا كان هذا الرأي قد
اختص بتفسير الظاهرة في

1. القصة القصيرة والأسئلة الأولى، معنى العيد، ص: 04. مجلة
الكرمل، ع/ 08، سنة 1983، نيقوسيا.

الرواية الأوروبية ، فالأجدر
أن تكون حاجة الكاتب العربي
إليها أمس، فاستبداد
المنظومات الفكرية والسياسية
وحتى الدينية، تجعل الحاجة إلى
الممارسة الرمزية للحرية
هاجس الكاتب العربي، منذ
اللحظة التي انعدمت فيها
أفضية الحرية، باستثناء
فضاء المتخيل المتاح نسبيا،
للممارسة حرية غالبا ما
تواجه بمحاكمة الروائي بدل
شخصه، تحاكمه كذات، ووجود،
غير معتبرة للمسافة التي ينبغي
أن تلتمس بينه وبين تلك
الشخص.

لأنها ببساطة تحاكم الوجه
وتبرئ القناع.

تنافي السلطة المطلقة التي
يتمتع بها الراوي العليم، في
بناء (المجتمع الروائي)،
ديموقراطية النص المتميز
بتعدد الأصوات والرواية
والمواقع حيث تتميز بالنظرة

الأحادية للأمور، بما يعنيه ذلك من عجز عن بناء ناجح لدخيلة الشخصية الروائية، وإطلاق لسانها، وأفعالها، بالتعبير عن وجهة نظرها الخاصة، بالتفاعل مع محيطها و مع الأمكنة التي تخرقها، إذ تأتي أحيانا نزولا عند مقتضى الرغبة الملحة في الكشف عن إيديولوجيا الكاتب، من أقصر السبل، دون القدرة على تكييف وجهات نظر الشخصيات، يجعلها تتجمع في الأخير، عند وجهة نظر واحدة هي وجهة نظر العمل وليس الكاتب، لأن وجهة نظر الكاتب متحولة مع كل تجربة وليست نهائية في العمل الواحد، حيث " مع الراوي الكلي المعرفة يتعرض العمل لأن يكون مجرد إخبار. يخبر الكاتب حوادث وقصص يعرفها معتمدا على مصداقيته هو ككاتب، وليس على مصداقية

ينسجها في العمل ليوحي به .
1"

يستطيع الراوي، وفق
المقبوس السابق، أن يعطي
للنص مصداقيته المؤسسة على
البناء الفني، فيزيد من
احتمالية النص وربط وشائجه
بالمرجع من خلال الإيهام
والتخييل، لا بدعوة القارئ
إلى معارضة النص مع العالم
الخارجي معارضة آلية تبحث في
الواقع عن مبررات التخييل .
وهكذا " تبدو مسألة
الراوي في خفاء الكاتب خلفه،
وفي ممارسة دوره كراوي لا يعرف
كل شيء، مسألة تعني فنية
العمل، من حيث هي فنية
ترتبط بأسلوب السرد وبنمط
البنية السردية، مما ينتج
طابع الحقيقي للعمل الروائي
ويكسبه استقلالته وتميزه،
ويدخله في علاقة مع قراءة لا

1. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،

يمى العيد، مرجع سابق، ص: 93.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

يُجاور فيها القارئ الكاتب كشخص، بل يجاور عمله الذي كثيرا ما يفارق كاتبه.² تطرح الرؤية الموضوعية، المبنية على تقنية الراوي العليم، مجموعة من القضايا الحافة، أهمها استقلالية العمل الذي أشارت إليه معنى العيد في المقبوس السابق، حيث تذهب بعض الدراسات، انطلاقا من سلطوية الراوي العليم، إلى المطابقة بينه وبين الكاتب، وهو ما يجسد جوهر الالتباس الذي تثيره المسؤولية المنوطة بعنق الكاتب كما أشرنا إلى ذلك في مستهل هذا الفصل.

ويعتبر الراوي أنا الثانية للكاتب، أو الظل الفني له متى احتاز الشروط الأدائية التي تجعله يروي ما يروي كما لو أنه، فعلا، سمع ورأى وعلم ما علم، وهو، بهذا، أداة من أهم أدوات السرد المؤهلة لبناء الفضاء

الروائي وتأثير العالم
التخيلي، بما يجعله معبرا عن
موقع الكاتب، من حيث يعبر عن
مواقع الشخصيات، فاسحا المجال
أمامها لتعبر عن نفسها
وفضائها متحررة من ربة
قبضته المحكمة، وحينها يكون
الراوي كأداة سردية، قد
شارك في خلق استقلالية العمل،
و ساهم في خلق ديناميكيته
وحيويته، حيث نهوض العمل
الأدبي من موقع، " هو بنية
عالم لا يمكنه أن ينمو إلا
بصراعي فيه هو ديناميته،
وهو انفتاحه على تعدد
الأصوات وتناقض المواقع
وتفاوتها. "1.

انطلاقا من هنا، يصبح
المنظور المكاني مرهونا، هو
الآخر، بحيويته وفعاليته،
بقدره الروائي على خلق

1. الراوي، الموقع والشكل، معنى العيد، مرجع سابق، ص: 32.

2. الرواية العربية، البناء والرؤيا، سمر روجي الفيصل، سمر روجي الفيصل، مرجع سابق، ص: 21.

شخصيات، حية قادرة على
النطق بصوتها، وإبراز
شخصيتها الفنية، إن صح
القول، في الوعي بمحيطها،
والتعبير عن بنيتها الفكرية
والتصورية من خلال ذلك الوعي
وذلك الإدراك؛ إلى هذا الحد
بالضبط، تبدو محدودية الراوي
العليم، ومحدودية الرؤية
الموضوعية في تشييد الفضاء
الروائي، بما أن الخطاب الأدبي
" ليس مجرد تشكيل للمادة
والأشياء في صورة تدرك لذاتها
وإنما هي تظهر في النص من خلال
زوايا نظر (رؤى) لتعبر عن
انبثاق عالم كامل له حركيته
ومجاله الانفعالي " ² .

إن قراءة البنية
الفضائية، واستنطاقها، من
حيث الرؤية المتحركة في بناء
المكان، لا تتم إلا عبر قناة
الشخصية ووعيتها ولاوعيتها، بل
من خلال تجاربها وخبراتها
الحياتية والاجتماعية التي تنم

عن عمق التغلغل المكاني فيها
وفي بنيتها العقلية كلها، ولا
يتأتى ذلك إلا بتعدد المواقع،
والأصوات الكفيلة بكشف عدم
التجانس الذي يميز الرؤية
المكانية ويسمها بالتعدد،
كتعدد الأطراف والرؤى
والمذاهب والمشارب التي تتخذ
منه مأواها من العالم .

إن تميز رواية الأصوات
بتعدد المواقع، هو الذي يفتح
المجال أمام تمثيل فني قادر على
كشف خبايا المكان الروائي من
خلال الرؤية الذاتية المناسبة
لرواية الأصوات بحسب تقسيمات
أوسبنسكي التي مهدنا بها لهذا
المبحث، هذا من جهة، ومن جهة
أخرى، تتبدى الرؤية الذاتية
بما هي رؤية الشخصية متوافقة
مع مفهوم المتخيل الروائي من
حيث التعريف، إذ " لا يروي
الأديب عن موقع له، وإن كان
يرى إلى العالم، بل يروي عن
الناس في المجتمع، عن الأشخاص

الذين لهم مواقفهم المختلفة
وأصواتهم المتنوعة ، وعلاقاتهم
المتصارعة ، لذا لا يمكن للقول
الأدبي ، وخاصة الروائي ، أن
يتأطر في الموقع الذي منه
يرى ، وإلا غدا كتلة وعظيمة ؛
هكذا يخون صدق التجربة كما
يقال ، موقفنا يريده الكاتب
تعبيراً عن موقعه .¹

2. 3. الرؤية المركبة .

وهي ، كما يوحي اسمها ،
رؤية تجمع بين الرؤيتين :
الذاتية والموضوعية ، حيث
تعاضد الواحدة الأخرى لرسم
الفضاء العام الذي تتحرك
فيه الشخصية ، وفي هذه الحالة ،
تتخذ الرؤية طابع الموضوعية ،

1. الراوي: الموقع والشكل، يعني العيد، مرجع سابق،
ص: 32.

2. شفرات النص، صلاح فضل، ص: 194، عين
للدراستات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،
سنة 1995/ ط 2 ، القاهرة .

لأنها تشتغل على المستوى
الطوبوغرافي، بتحديد الأبعاد
الجغرافية، وتسرف في
التحديدات والقياسات
والأشكال والأحجام، وتسعى إلى
الإحاطة الشاملة بالمكان الذي
سوف يحتوي الحدث، " لأن
التمثيل الطوبوغرافي البصري
محور ضروري لتسكين القارئ
وتنظيم خياله وترتيب معطيات
تصوره. "2 .

يسهم هذا النوع من
التصوير المكاني، بدرجة
كبيرة، في تشغيل التأويل
والتذوق، من حيث تعميق، ما
أسميناه في ما تقدم بـ
(الميثاق القرائي) المؤكد
للاتصال الأدبي بين طرفي لعبة
القراءة: القارئ والنص، وهو
ما تقوم به عملية (الموضوعة
المكانية) من خلال تعميق ما
يدعوه رولان بارت: أثر
الواقعي ¹ effet de réel في

1. النظرية الأدبية الحديثة، آن جفرسون وديفيد
روبي، مرجع سابق، ص: 232.

محاولتنا الإجابة عن التساؤل
الأساس: كيف ينتج الخطاب
التخييلي، في الرواية،
موضوعا جماليا يعيد تشكيل
الواقع ؟.

وعليه تصبح الرؤية
المركبة (مو - ذاتية) ، في
شطرها الأول، وثيقة الارتباط،
ليس بالوصف المكاني فحسب، بل
بالفن الروائي أساسا، وهو
ما جعل ج.ب.جولدنشتاين يصرح
بالقول، " إن الحدث الروائي
غالبا ما يكون محمضا، إذ
تحمل كل رواية، طوبوغرافيا
خصوصية، تعطيها نغمتها
المميزة، فالروائي يختار موضوعة
أحداثه وشخصياته في فضاء
واقعي أو على صورة الواقعي.
2"

نريد التأكيد على أن
هذه الرؤية لا تغفل الحضور

2. Pour lire le roman, j.p.GOLDENSTEIN،

مرجع سابق، ص: 89.

3. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، مرجع سابق،
ص: 32.

الإنساني في أثنائها، ولا تفعل
ذلك إلا بالقدر الذي ينبئنا
عن ذلك الحضور، بما يزيد من
معرفتنا بساكنه أو بمن هو
على وشك أن يتخذه له سكنا،
وتسعفنا بإضاءاتها لمختلف
العلاقات المنتسجة بين المكان
وساكنه بمستوياتها،
الإيدولوجية والنفسية
والاجتماعية، على تعميق
معرفتنا بالفضاء الروائي
بصفة عامة، لأن المكان " لا
يظهر إلا من وجهة نظر شخصية
تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه
استقلال إزاء الشخص الذي
يندرج فيه. " ³، ذاك أن
الإنسان، من خلال حركته في
المكان، يقوم برسم جمالياته،
بالتعبير عن عواطفه
وانفعالاته وعن طبيعته
العلاقات التي ينسجها معه،
تلك العلاقات التي تتخذ أشكالا
غنية جدا بالتواصل العاطفي
المتروك بين الحميمة

والعدوانية، الولاء والتمرد،
الألفة والنفور، وغالبا ما
يتلفع ذلك التواصل بغلالة
رومانسية تشرع العلاقة
بينهما على الغموض المسكون
بالأسرار، وهنا يتكشف عن
بلاغة عارمة مغرية بالإمعان في
أكنافها الشاعرية الخلاقة،
حيث يتيح المكان لساكنه فرصة
أن يحول علاقته به إلى تمركز، في
القلب الشاعري¹ له،
ولأشياءه.

3. الرؤية المكانية استراتيجية التفكيك.

أنتهى منطق البحث - منذ
الاختيارات المنهجية الأولى التي
أبان عنها، في الفصل المنعقد

1. ينقل ميشيل رايمون، عن رولان بارت، موقفه من
رواية Les Gommages لـ آلان روب جرييه التي رأى
فيها تصورا ثوريا للوصف الذي لم يعد ملتقى
للأحاسيس والرموز وإنما مجرد مقاومة بصرية ويصف
عالمًا يختصره إلى مستوياته السطحية، وهو بذلك، مجرد
الأشياء من (قلبها الرومانسي)، من: التعبير عن
الفضاء، ضمن كتاب (الفضاء الروائي) مجموعة
مؤلفين، ترجمة: عبد الرحيم حزل مرجع سابق، ص: 56.

لمناقشة الواقع والمتخيل –
إلى تبني مفهوم الرؤيا كأداة
إستراتيجية تمكن من الانتقال،
بيسر، إلى الفصل الذي ننتوي
عقده لمناقشة محمولات النص
الإيديولوجية، وألحنا أكثر
من مرة على فهمنا للنص من
حيث كونه إنتاجا إبداعيا
يتعرض لعمليات متنوعة من
الامتصاص والتحويل وربما
إعادة الإنتاج، وفق السياقات
التي ينتج ويتلقى فيه، وأنه
بذلك، لا يمكن أن يكون إعادة
إنتاج فجأة للواقع، ولا
تقريراً مستنسَخاً عن المرجع
الحى، ولكنه يتكئ على المرجع
نوعاً من الاتكاء المدرج ضمن
حيوية اللغة وكثافتها
ورموزها ومجازاتها التي تفتح
النص على ما لا يحصى من
التأويلات.

وقد اخترنا عنصر المكان
كآلية تفكيك، نغامر من خلال
بحث شروط انبنائها في تخوم

النص، مسترشدين بالمناطق
الرخوة التي يزج بنا فيها
منهج قراءة المكان، من حيث
نتطلع إلى القبض على تبين
الفضاء الروائي ككل.
تبين لنا أن معرفة
التَّبين المكاني لا تسلس لنا
قيادها ما لم نتعرف على وجهة
النظر التي يعرض وفقها،
باعتبارها الرؤيا الفلسفية
أو الإيديولوجية وحتى
الإبستمولوجية التي يعرض
بموجبها المكان ضمن مجمل
المعروضات التي ينوء بها
الفضاء الروائي، انطلاقاً من
أن "الرؤية هي التي ستقودنا
نحو معرفة المكان وتملكه من
حيث هو صورة تنعكس في ذهن
الراوي ويدركها وعيه قبل أن
يعرضها علينا في خطابه.
"¹، لذلك يقع مفهوم الرؤية في

1. المكان في رسالة الغفران، عبد الوهاب زغدان،

مرجع سابق، ص: 91.

2. النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي،

مرجع سابق، ص: 111.

قلب الانشغال الذي حكم سيرورة
القراءة ، فالمكان ليس كتلة
مصمتة ملساء ، تنبوا عنها
الأفكار والمشاعر والرؤى ،
ولكنه متصل بعمق أنطولوجيا
الكائن ، متصل بالماهية
والهوية والوجود ، ويحتضن
متناقضات الصراع الحضاري
والفكري التي يخلفها تعايشه
مع الأمكنة ، وقدرته على
استعارة رموزها لإثراء
مفهوماته ورأسماله الرمزي
والفكري والفني .

وقوفا عند المكان
الروائي ، نجد التعدد والتنوع
اللائقين به ، ما دام وثيق
الارتباط ، كما سلف التوضيح ،
بالرؤيا المتحمكة في انتظام
المكان ضمن النسق السردى ،
ومتى تم مراعاة الشخصية
الروائية فنيا ، بحيث يسند
إليها مهمة التعريف بمكانها ،
ستتمكن من إحداث الإقناع

الفني من خلال ربطها مكانها
بمكوناتها النفسية والفكرية
والانفعالية، مما يفتح الفضاء
الروائي على وفرة من الأمكنة
المناسبة للشخصيات، وقد نقل
محمد **سويرتي** عن ج. ايف **تادييه**
قوله : " توجد تعددية
الفضاء في علاقة حميمة بوجهة
النظر.¹"

إلى هذا الحد، يمكن
التساؤل عند جدوى معرفة
الرؤيا المتحركة في انتظام
المكان الروائي، هل هي مجرد
بذخ تفصيلي لا شيء وراءه؟ أم
إنها مرحلة مؤسسة لشيء أهم
وراءها؟

كنا قد فصلنا، في مبحث
مستويات الرؤيا المكانية،
الكلام عن الرؤيا الذاتية
والموضوعية والمركبة، وأشرنا
إلى أن التحول من إحداها إلى
الأخرى كان استجابة لتغير
جذري في موقف الروائيين من

العالم ، فبين الرؤية
الرومانسية المخرقة في
الضبابية والضياع ، وبين وضوح
الرؤية الموضوعية الواقفة
على حياد متواطئ ، أو غير
متواطئ ، مع أشياء العالم
المعاصر ، من الفروق مابين
الحرية والالتزام ، التعصب
للخلق الفني والقول
بالانعكاس ، ثم إن موقف
الروائي من المكان الذي تخترقه
الشخصية ، قد ينهض بجماليات
لاتفي بها إلا الرؤية الذاتية ،
من ذلك : الإبانة عن تاريخ
الشخصية المندغم بالمكان الذي
عايشته ، والذي لا يمكن أن
تنظر إليه ، بالعين الموضوعية ،
التي يرى بها الروائي ، إلى بيت
الطفولة مثلا ، " لأن المنظور
الذي تتخذه الشخصية هو الذي
يحدد أبعاد الفضاء الروائي ،
ويرسم طوبوغرافيته ويجعله

يحقق دلالة خاصة وتماسكه
الدلالي. "1.

لا يمكن أن تنهض بتلك
الدلالة الخاصة إلا الرؤية
المسندة إلى ذاتية لا تراعي إلا
إحساسها بالمكان، وانفعالها
به، وتاريخها الشخصي معه، أما
الرؤية، في هذا السياق، فلا
تزيد سوى سلب المكان جمالياته
وقيمه القائمة في صلب العلاقة
الجدلية بين الكائن والمكان.

يبني الفضاء الروائي
إذن، وفق شبكة معقدة جدا من
الرؤى، أبرزها رؤى المؤلف
والراوي والشخصية، في المرحلة
الأولى على الأقل، ثم تتدخل
رؤيا المتلقي الذي لا يتلقى
النص بحياد تام، وإنما يلجه،
هو الآخر، مسلحا بقيمه
وقناعاته
والإيديولوجية.

1. بنية الشكل الروائي، حسن مجراوي، مرجع سابق، ص:32.

2. وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، محمد نخب
التلاوي، مرجع سابق، ص:30.

لقد أثار الالتباس القائم بين الراوي والروائي كثيرا من الجدل، حيث تشعبت النظريات في الخطاب النقدي الذي ركز على العلاقة بين المؤلف والراوي، وإزاء ذلك، " أصبحنا نعيد طرح السؤال بالتفصيل: من صاحب وجهة النظر؟ هل هو المؤلف؟ أم هو الراوي؟ أم هي الشخصيات والأصوات داخل الرواية؟ " ¹.

نشير في هذا القسم من القراءة إلى ما اعتمل في الخطاب النقدي المعاصر وفي السرديات بالخصوص، من جدل استهدف إقصاء المؤلف، وإلغاء مكانته العريقة التي أسندها إليه الناس منذ الحقب الكلاسيكية البعيدة، وعمل هو الآخر على تعزيز تلك المكانة بجعله رؤيته الفكرية هي المحور الذي تعتمل حوله الأحداث، حيث يعمد إلى انتقاء المادة

الحكائية بما يجعلها تنطق بنبرة
إيديولوجية أحادية تخدم
منطلقه الفكري وتعززه .
غير أن الكاتب الكلاسيكي
كثيرا ما يأتي بخلاف معتقده أو
وجهة نظره الأصلية ، في ما
يشبه فلتات اللسان التي تحدث
عنها علم النفس، من ذلك ما
ينقله **جيرار جنيت** عن **لوكاتش**
الذي لاحظ تلك الظاهرة عند
بلزاك، يقول : " أثبت **إنكلز**
أن **بلزاك**، وأن كانت عقيدته
السياسية هي الملكية
الشرعية، قد تمكن في أعماله
الأدبية من إمارة اللثام،
بحق، عن عيوب فرنسا الملكية
والإقطاعية ونقائصها، ومن
تصوير النظام الإقطاعي
تصويرا قوي الشكل رفيع
الأدبية... ذلك التناقض عند
بلزاك، الملكي، يبلغ أوجهه في
واقعة أن الأبطال الأصليين
والحقيقيين الوحيدين في عالمه،
الغني بال شخصيات، هم أولو

العزم من مقاومي الإقطاعية
والرأسمالية، وأعني: اليعاقبة
وشهداء معارك الثورة
الأهلية. " ¹.

يمكننا هذا القبوس من
التعامل مع وجهة النظر في
العمل الأدبي، بكثير من الحيطة
والحذر، ذلك أنه لا يمكننا بأي
حال من الأحوال، الخلط بين
وجهة نظر الكاتب، ووجهة نظر
العمل، باعتبار هذا الأخير
ملفوظا يجري عليه من الحكم ما
يجري على الكلام الذي يأتي
بخلاف المقصود به، هذا من جهة
، ومن جهة أخرى، يزداد الأمر
تعقيدا عندما يقصد الكاتب
التخفي عن الأنظار وراء
ملفوظات الشخصيات، تاركاً لها
الحرية في التعبير عن رؤاها
ونفسيتها وعالمها .
الأمري هذه الحالة مختلف تماماً
" لأننا لا نقع على الروائي

1. عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جنيت، مرجع سابق،
ص: 187.

بسهولة في روايته فهو يختفي، وهو الاختفاء الحمود الذي بحث عنه وتمناه (هنري جيمس) ثم عند المنظرين — من بعده — لتقنيات السرد الروائي، بل وصل الأمر بكثير من المنظرين لتقنيات السرد الروائي إلى الدخول في تفاصيل وضعية الراوي، وما ينتج عنه من شكول فنية، وتجاهلوا الروائي تجاهلا كاملا. ¹.

وعليه، يتوجب علينا البحث عن المكان الذي يشغله الروائي ضمن العالم التخيلي وكيف نتوصل إلى استنبات الرؤيا التي حكمت فضاءه الروائي من بين تعدد الرؤى الذي أبنا عنه في السابق من هذا المبحث؟ لأن ذلك هو انشغالنا الأساس هنا والآن، لأننا نسعى إلى القبض على

1. وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، محمد

نخيب التلاوي، مرجع سابق، ص: 76/77.

2. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، مرجع سابق، ص: 306.

وجهة النظر الكلية في العمل،
وفي الوقت نفسه، نأخذ بعين
الاعتبار وجهة نظر الأصوات
الجزئية التي تقوم بالتعبير عن
وجهات نظرها بملفوظاتها
المتعددة داخل النص، بينما
تبقى وجهة نظر المؤلف الحقيقي
عائمة لا نتوصل إليها إلا
بضرب من التأويل للعناصر
النصية المختلفة، كالبناء
والثيمة واختيار الأصوات،
باعتباره مهندس عالمه
التخيلي الذي لا يمتد إليه
النكران مهما اشتدت
التفريعات السردية التي
استحدثت عددا من المؤلفين:
المؤلف المفترض، الضمني،
النموذجي، وما يقابلها من
القراء كذلك، مما يشير إلى كل
المشاكل التي أثارها (التبئير)
باعتباره أهم مفهوم تقوم
عليه السرديات، وهو ما
يجعلنا نرغب في التركيز على "
ضرورة حضور (الكاتب) في

التحليل كـ (ترهين كتابي) .
"2، وكالتياذ منهجي بالصلابة
المفهومية التي يجتمى بها المؤلف
الحقيقي في وجه المسميات
العديدة لأطراف المقامات
السردية التي أفرزتها النظرية
السردية الحديثة، والتي أنتجت
" مجموعة من الشخصيات أطلق
عليها أحيانا القارئ المثالي
، وأحيانا أخرى القارئ الضمني
وأحيانا أخرى القارئ المحتمل
والميتاقارئ، وكل قارئ من
هؤلاء يشير إلى مؤلف مثالي أو
ضمني أو محتمل؛ إن هذه
التسميات ليست دائما
مرادفات."1.

لا تخفي التفريعات الملاحظة في
هذا الصدد، إدراج أطراف تقع
خارج المنظومة النصية كما
لاحظ ذلك ج.جنيت، حيث صرح

1. نزعات في غابة السرد، أمبرتو إيكو، ص:38.
ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي،
سنة 2005، ط1، بيروت/ الدار
البيضاء.

2. عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جنيت، مرجع
سابق، ص:181.

بالقول: " ليس للسرديات، في نظري، أن تذهب إلى ما وراء المقام السردى، ومن الواضح أن مقامي المؤلف المفترض و القارئ المفترض يقعان في هذا الماوراء. " ².

وعليه يتوجب علينا هنا، بيان أطراف العملية السردية، من أجل موضعتها في مكانها من النص ومن المتخيل، من أجل ضبط العملية التواصلية وتحديد السلطة الإيديولوجية والأخلاقية التي يتمتع بها الروائي على قمة عالمه التخيلي، ويتأتى لنا ذلك، من خلال المعادلتين التاليتين:

* ←
الخطاب
المروي له

← الراوي

* ← الروائي
الروائي القارئ ← النص

يمكن أن نلاحظ ابتداءً ، أن
المعادلة الأولى ، معادلة
متخيلة ، استجمعت مجموعة
الأطراف التي يقوم على أساسها
العقد التخيلي ، من قيام
الروائي بانتداب سارد/ راوي ،
ليقوم بتنظيم الحكى ، مفترضا ،
في الآن نفسه ، مرويا له ، هو
بدوره ناتج تخيلي كالسارد ،
أو الراوي ، غير أنه يجب
التنبية ، فورا ، إلى أن
الراوي/ السارد ليس هو
الروائي ، بينما يمكن للمروي
له أن يكون هو القارئ
المفترض ، وعليه ، لا يمكن للراوي
أن يتماهى مع الروائي ، حتى
ولو تمت العملية السردية
بضمير المتكلم ، وإن أمكنه
حينا من الدهر أن يتخذ اسم
" المؤلف المفترض " لما يتيح
للقارئ الفعلي ، من إمكانية
بناء تصور يقرب قليلا أو
كثيرا من حقيقة المؤلف
الفعلي/ الحقيقي .

ينفتح السارد / الراوي ،
بذلك ، على جدل حاد في
المقامات السردية ، وفي
المعادلة التي تتعلق بداخل
النص (السارد ، الحكاية ،
المسرود له) بينما يبقى
المسرود له ، على خلاف السارد ،
شأننا داخليا يتلقى خطاب
الراوي / السارد وخطابات
الأصوات ، يقول بصده **ج. جنيت:**
" وفي السرد داخل القصة ،
يكون القارئ المفترض مقنعا
بالمسرود له ، ولا يمكن أن يشار
إليه بأي قرينة جزئية . " ¹ ،
ومن ثم يصبح قارئاً ممكناً
ينتجه ذهن المؤلف الحقيقي
، يمكن أن يوجد أو أن لا يوجد
أبداً ، " على عكس المؤلف
المفترض ، الذي هو ، في ذهن
القارئ ، فكرة مؤلف
حقيقي ، يكون القارئ المفترض ، في

1. عودة إلى خطاب الحكاية ، جيرار جنيت ، مرجع سابق ،
ص: 193.

2. المرجع نفسه / ص: 193.

3. المرجع نفسه ، ص: 184.

ذهن المؤلف الحقيقي، فكرة قارئ ممكن. "2.

الواقع أن المؤلف المفترض الذي سعيانا إلى ملزمة أطراف المفاهيم التي قالت به، يعلن عن حضوره التنظيري على الأقل، في المعادلة الثانية المتعلقة بالأطراف الخارجية من العمل التخيلي، ونقصد بها، معادلة: الروائي-النص الروائي - القارئ، وإن كنا نجد المعادلة عند ج. جنيت، تأخذ أبعاداً أخرى انطلاقاً من مجموع الفرضيات السردية التي تحدد المعادلة كما يلي:

[م ح م م] [سارد [حكاية]
مسرود له [ق م [ق ح]

و هي المعادلة التي يلحقها بالقول: " ومن ثم فالسؤال (إذا تأملنا هنا القسم الأيمن وحده من الجدول) هو هذا: هل المؤلف المفترض مقام ضروري

وصالح (بالتالي) بين السارد
والمؤلف الحقيقي ؟¹ ، ثم
يسارع بالنفي ، على اعتبار
أن الحكاية ينتجها خيالها
ساردها ، وينتجها فعليا
مؤلفها ، و بينهما لا يشتغل
أحد ، من ذلك أنه لا ينكر أحد
من العقلاء أن ألبير كامى
نفسه هو الذي ينطق **مورسو** في
رواية الغريب بما ينطق به ، "
فلا مجال هنا لنشاط إنسان
ثالث ، ولا مدعاة لإعفاء المؤلف
الحقيقي من مسؤولياته
الفعلية (الإيديولوجية
والأسلوبية والتقنية وغيرها)
إلا بالسقوط الثقيل من
الشكلانية إلى الملائكية . "² .
انطلاقا مما سبق ، يمكن
اعتبار المؤلف المفترض ، لا
كمقام سردي فاعل في عملية
التحليل الخطابى فقط ، بقدر

1. عودة إلى خطاب الحكاية ، جيرار جنييت ، مرجع سابق ،
ص: 184 .

2. عودة إلى خطاب الحكاية ، جيرار جنييت ، مرجع سابق ،
ص: 185/184 .

ما نعتبره مقاما مثاليا ، أي :
صورة فقط صورة للمؤلف
الحقيقي ، يبنيتها النص
ويدركها القارئ بصفتها
كذلك ، ولن تكون لهذه الصورة
المشكلة وفق القرائن النصية
والتخيلية من قيمة ، إلا بقدر
ابتعادها عن الصورة
النموزجية المتداولة عن
المؤلف الحقيقي ، وبذلك يتكئ
المؤلف المفترض ، في كونه ، على
أساس بسلوكولوجي بالدرجة
الأولى ، يخول القارئ المتوفر
على حد أدنى من الخبرة بالنصوص
الروائية ، القدرة على
النفاز إلى الأنا العميقة
المعطلة وراء الصورة
النموزجية للمؤلف ، وفي هذه
الحالة فقط ، يكون المؤلف
المفترض أكثر أصالة من المؤلف
الحقيقي ، وحتى في هذه الحالة ،
يظل المؤلف المفترض مقاما
شبهيا قليل الجدوى في التحليل
السردي .

وعلى هذا الأساس، يختصر
ج. جنيت المقامات السردية إلى
حدودها الدنيا في: م ح (م م)
السارد الحكاية المسرود
له (ق ت) (ق ح مصرحا
بالقول: " ومن ثم فإن ق ت في
مراجعتي هذه يعني القارئ
التقديري. ويأمل م م (ولكن
ذلك غير واضح) أن يعني المؤلف
المستقراً . وما تبقى من
التصوير متروك لكفاءة قارئ
التقديري (ق ت) التأويلية .
1"

نريد أن ننتهي بهذا التحليل
إلى تأكيد الافتراض الأساس الذي
انطلقنا منه، لنعود إليه
بعد لأي، وهو أن الفضاء

1. عودة إلى خطاب الحكاية، جزار جنيت، مرجع سابق،
ص: 188 .

2. يمكننا القول إن بحث وجهة النظر، في شقها
الطموح، هي استقراء لرؤية العالم التي تصنعها
الذات المجاوزة للفرد، لأن أهم شرط فيها هي أنها
جماعية بالضرورة، أي تنتج عن ذات فاعلة تتجاوز
الذات الفردية وتحتويها، ذلك لأن تجربة الفرد
وحده قصيرة ومحدودة ولا تستطيع أن تخلق رؤية العالم
التي هي من صنع ذات جماعية مجاوزة للفرد الذي هو
طرف فاعل فيها ضمن المجموعة الجماعية التي
ينتمي إليها.

مراقب بواسطة وجهة نظر
الكاتب وحده ، بحيث يهيمن على
مجموع الخطاب، ومن ثم تصير مهمة
القارئ الذي يشرع في تفكيك
النص لرصد البنى الفضائية ، هي
بحث وجهة نظر الكاتب أساسا ،
ثم إن القارئ نفسه ، وهو يمارس
ذلك التفكيك، يمارسه متحيزا
جماليا وإيديولوجيا ، من أجل
ذلك تتغير البنى الفضائية
المستخلصة من لحظة إلى أخرى ،
أننا على مستوى المكان لا
نعرف الدلالة القارة نهائيا ،
لأن المكان متحول أبدا ،
ومفاجئ بأدوار غير متوقعة
على المسار السردي .

هذا ، ونريد الإشارة أخيرا
إلى أننا قصرنا تناولنا
لمفهوم وجهة النظر على
المفاهيم الخافة التي لم يمكننا
إقصاؤها من القراءة ، وقد
رغبنا عن إغراءات الاسترسال في
التحليل إلى تناول مفهوم
"رؤيا العالم" كما بسطتها

البنوية التوليدية ، وكما
عرضها صاحبها **لوسيان**
جولدمان ، باعتبارها مجموع
الأفكار والعواطف والتطلعات
التي تؤلف بين أفراد فئة
اجتماعية ، وتضعها في مواجهة
فئات أخرى ، والتي تشكل ظاهرة
من ظواهر الوعي الجماعي الذي
يستمد أقصى درجات وضوحه من
وعي المفكرين والأدباء¹ .

الباب الثاني : الرواية
الجزائية التسعينية .
كتابة المحنة /
محنة الكتابة .

مدخل .
الفصل الأول :
شعرية التقاطبات المكانية في
رواية (الشمعة و

الدهاليز) للطاهر وطار.

الفصل الثاني:

أمكنة الطفولة وإكراهات
المتخيل الاسترجاعي في

رواية (ذاكرة الماء) لواسيني
الأعرج.

الفصل الثالث:

شعرية التحولات المكانية في
رواية (ذاكرة الماء)

لواسيني الأعرج .

مدخل .

1. ملامح الاستعجال في كتابة الراهن.
2. راهنية النص التسعيني بين التوثيق و التخييل .

1. ملامح الاستعجال في كتابة الراهن.

ما تزال المغامرة بمقاربة الرواية الجزائرية التي واكبت المرحلة التي عرفت في تاريخنا الحديث، بمرحلة المأساة الوطنية، مشوبة بكثير من الجرأة والمغامرة، لمجموعة من الأسباب التي تجعل كل مقاربة، لا تتمتع بقدر لا بأس به من الموضوعية وصفاء الرؤية، مجرد إعادة للهواجس المسيطرة على تلك المخيلة التي أنتجت تلك النصوص المفتوحة على كافة الأسئلة المقلقة، أسئلة النقد والسياسة والإيديولوجيا والاجتماع¹.

1. نعتقد أن الأمر من الصوبة بحيث يتعذر أن تحتفظ تجاهه بالصفاء الذهني المطلوب لكل فعالية قرائية، لأنه يخاطب فينا شعورا جربناه،

أقول ذلك مدركا تمام
الإدراك لصعوبة مواجهة الذات
على مستوى الممارسة النقدية،
صعوبة أن نكون القارئ
والمقروء، الملاحظ والملاحظ في
نفس الوقت، فالمرجع التخيلي
مرجعنا، وشخصها نحن أو
بعضنا، ومأساتها مأساتنا
العميقة، وشطط واقعها هو
شططنا بكل هلوساته وهو وجه
وجنونه.

من أجل ذلك، ما زالت
ظاهرة الرواية التسعينية لم
تقارب كظاهرة، في شموليتها،
من حيث القوانين التي حكمتها
أو تنبئنت وفقها، على
الرغم من الاهتمام الكبير
الذي واكب صعودها، سواء في
البلاد العربية أو في أوروبا

وواقعا عايشناه، وخطابا نفذ إلى أعماق
مكوناتنا الإنسانية، وجعلنا نطرح بدورنا
الأسئلة المخرجة ذاتها ونزفر احتجاجاتنا
المكبوتة، تاركين لمن يمتلك ما يكفي من اللغة
ومن الحساسية أن يقول عنا ما عجزنا عن قوله
حينذاك.

، أوفي فرنسا بالخصوص، وعلى الرغم من التأويلات الأيديولوجية التي ألصقت ببعض النصوص، جاعلة ذلك الترحيب الغربي لا يبدو بريئاً تماماً . إن الإهمال النقدي الأكاديمي الجاد لتلك الظاهرة، إلى حد الآن على الأقل، وفي حدود علمنا طبعاً، لم يخفف من غلوائه إلا الاهتمام الصحفي الذي واکب تلك الظاهرة، معرفاً بمعظم النصوص الصادرة، وبكتابها، ولا سيما أولئك الكتاب الذين تزامنت تجاربهم الروائية الأولى مع مرحلة المأساة الوطنية، أو تلك التي دفعها الوضع المتردي إلى اللياذ بالكتابة درءاً للجنون أو الانتحار. صحيح أنه وجدت كثير من المتابعات للأعمال الروائية التي صدرت عهدئذ، وهو ما سنشير إليه في سياق هذه القراءة، لكنها كانت في

مجلها متابعات لآحاد النصوص
دون الارتقاء إلى مساءلة
الظاهرة في مجملها، نستثني من
ذلك بعض المتابعات الصحفية
المستعجلة في الصفحات
الثقافية التي لا تخرج عن
ترديد التهمة التي ألصقت
نهائيا بالأعمال الصادرة
وقتئذ، عندما أطلقت عليها
تعريفين يلخصان وحدهما الرؤية
النقدية التي ووجهت بها، حيث
سميت حيناً بـ "الأدب
الاستعجالي" Littérature de
l'urgence وهو المفهوم الذي
رددته الأوساط الفرانكفونية¹

1. Rachid MOKHRARI : La graphie de l'horreur (Essai sur la littérature

Algérienne 1990-2000), Ed : Chihab, algerie, 2002

Le Nouveau souffle du roman algérien (Essai sur la littérature des

Années 2000),

Ed : Chihab, Algérie, 2006

2. رشيد بوجدره وإنتاجية النص، أعمال الملتقى
الدراسي الدولي حول رشيد بوجدره، تنسيق محمد
داود منشورات CRASC وهران/الجزائر،
سنة 2006، ص: 66.

في مقارباتها النقدية أو
معالجاتها الصحفية، بينما
انفردت المقاربات العربية
للظاهرة في الملتقيات
والكتابات الصحفية خصوصاً
بإطلاق مفهوم (كتابة المحنة)
أو الاكتفاء بترجمة المفهوم
الأول، يقول جعفر **يايوش** : "
لقد أطلق البعض من زملائنا
الأدباء والباحثين الجامعيين،
على الكتابة الأدبية في الفترة
التاريخية الممتدة من 1990 إلى
غاية 2000، اصطلاح (كتابة
المحنة) و (كتابات
الاستعجال). " ².

ينصرف المصطلح العربي إلى
بيان تعالق الكتابة بالراهن
الجزائري المأساوي إلى أبعد
الحدود، راهن صادم للعقل
والحس والمنطق والقيم، ومحيل
إلى عوالم لم تعرفها المخيلة
الجماعية، سواء تلك التي
عايشت فضاغات الاستعمار، أو

تلك التي تعرّفَتها في عوالم
رواد الرواية الجزائرية
أمثال محمد ديب وكاتب ياسين
ومولود فرعون، باعتبارهم هم
أنفسهم، قد كتبوا راهنا
جزائريا يعيشحنة الاستعمار،
ومع ذلك لم تحبل فضاءاتهم
بفضاءات الرواية التسعينية،
التي كنا نحسبها شأنا لا يحدث
إلا للآخرين، في محتشات
النازية، و معسكرات الفاشية
التي عرفتھا بقاء أخرى من
العالم .

أما كتابة الحنة، فهي
الوجه الآخر لحنة الكتابة، بما
هي مرادف لحنة العقل والروح
والثقافة والوطن، تحمل ظلالا
رومانسية تتقاطع مع حنة
الإنسان الوجودية، وأسئلته
الخالدة المعلقة بين السماء
والأرض، حتى لا يكاد المصطلح
يؤدي حق الأداء، معنى المأساة
كما يؤديه المصطلح الثاني،
مصطلح الأدب الاستعجالي

المتقاطع مع تسارع الكتابة
إلى التقاط صور الحرائق
المشتعلة في البيت الجزائري،
والخناجر المصلتة على رقاب
الأبرياء من النسوة والأطفال،
بما يجعل كل ممارسة كتابية غير
متجهة رأسا إلى التنديد بما
يحصل، مجرد لعبة لفظية رخيصة
لا تساوي قيمة حبرها .

ذلك ما جعل مصطلح الأدب
الاستعجالي أكثر التفاتا إلى
المقاربة المضمونية،
التيمايكية، لمحمل الأعمال
الصادرة وقتذاك، متناسية إلى
حين، أو مهمة بالجملة، قيمتها
الفنية والتشكيلية .

نجد أحسن مثال في التدليل
على ذلك، في المنهج الذي سلكه
رشيد مختاري في كتابه¹

1. هما الكتابان اللذان أشرنا إليهما في هامش
الصفحة السابقة، وهما عبارة عن مجمل المقالات
التي نشرها في جريدة Le MATIN الموقوفة عن
الصدور، خلال فترة التسعينيات، وقد رصد فيها
مجمل الروايات الصادرة بالفرنسية خصوصا التي
تناولت المأساة الوطنية .

الذين كرسهما لمقاربة
مضمونية صرف لموضوعة الشهادة
Témoignage على ويلات
الراهن، والتنديد بالوحشية
الفاقة للقلب والضمير، وهي
تمخر أوصال الوطن الجريح .
الأمر نفسه قام به مخلوف
عامر في مقاربته لبعض
الروايات الصادرة في المرحلة
التسعينية، حيث يقول : "
ولعل هذا ما يفسر نزوع هذه
المحاولات نحو التركيز على
المضمون. لكن هذا الميل ذاته
تبرره طبيعة الإنتاج الأدبي
موضوع النقد . إذ مهما اجتهد
الروائيون المعنيون في اصطناع
تقنيات جمالية مستحدثة
وسعيهم خلق بنيات فنية
جديدة، إلا أن المضمون هو
الذي يكشف عن وجهه قبل أي
مظهر من مظاهر الشكل." ¹ .

1. الرواية والتحويلات في الجزائر، مخلوف عامر،
ص:07. منشورات اتحاد الكتاب العرب،
سنة/2000، د.ر.ط. دمشق/سوريا.

2. عقد قسم اللغة العربية وآدابها بالمركز
الجامعي بسعيدة، ملتقى تحت عنوان: الأدبي

وعلى هذا الأساس يجد
المصطلح مبرراته الموضوعية
والنقدية، مستدعيا، إنسانيا
وثقافيا، التعامل مع النص
وفق ما يقتضيه الجرح العميق
الذي أحدثته الأزمة في نفوس
أبنائها، بمسألة الواقع
والملايسات التي زجت بالبلاد في
دوامة من الدماء والأشلاء،

والإيديولوجي في رواية التسعينيات، روايات
الطاهر وطار وواسيني الأعرج نموذجاً، بتاريخ:
16/15 أفريل 2008، وقد وقعت بين أيدينا نسخة
من أعمال الملتقى، وحاولنا الاستفادة منها
قدر الإمكان على الرغم من كون البحث في
مرحلته النهائية، استدراكاً لجهلنا بتوقيت
انعقاد هذا الملتقى، الذي يبدو وثيق الصلة،
بما نحن بصدد بحثه في هذا القسم من القراءة، غير
أن اطلعنا على تدخلات السادة الأساتذة
المشاركين، الذين تعرضوا لظاهرة الرواية
التسعينية في شموليتها، خيب توقعاتنا التي
عقدناها على عتبة العنوان الذي بدا حابلاً
بثري الانتظار، باستثناء بعضها الذي تناول
بعمق قضايا لا تدخل في حيز اهتمامنا، ولكنها
ساعدتنا على الاستبصار بقضايا بحثية أخرى،
كمداخلة **بشير بويجرة** محمد (ذاكرة ومزاد) ورقة
حول رواية " حارسة الظلال " لواسيني الأعرج،
ومداخلة **أحمد يوسف** (تضايف السرد
والإيديولوجيا) تأملات سيميائية في " كتاب
الأمير " لواسيني الأعرج، وورقة **الطاهر رواينية**
(الفضاء السيري وتداعيات الصوت الراوي) في
رواية " تيميمون " . انظر: أعمال الملتقى
الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، قسم اللغة
العربية وآدابها، معهد اللغات والآداب، المركز
الجامعي بسعيدة .

تجعل البحث عن المقومات الفنية سلوكا ينم عن قلة الحياء الفني إن صح القول، بما يجعل المنهج الموضوعاتي أليق المناهج بمساءلة النص وتفكيك مقولاته، إسهاما في إضاءة العتمة المخيمة على الفضاء .
لا أريد بهذا الكلام أي اختزال ساذج لمجل الإشكاليات التي طرحت على هامش الرواية التسعينية في الجزائر، وقصاري أن ألملم أجزاءها ومتفرقاتها بما يسمح لي، وأنا أباشر قراءة المكان الروائي فيها، أن لا أقع في شكلية صرف تلغي زخم النص وكثافته المعنوية، أو تلقي إلى الظل بمحمولاتها الإيديولوجية التي تسفر عن حضور مكثف، يجعل كل مقارنة أخرى، ضربا من الجبن الذي يملنا على تغطية عيوننا بأيدينا بدل مواجهة الواقع بكل فجاجته وهوجه .

ألم يأخذ اختيارنا
المنهجي بغية مناوشة المكان،
شكل الاستراتيجية المراعية
لخصوصية المرحلة التي ينتمي
إليها متن القراءة ؟.

الحقيقة أن هدفنا منذ
البداية، كما صغنا طرفاً من
فرضياته في الفضل الأول، كان
ما ذهب إليه يوري آيزنزفايك
بـ " موضعة الفضاء المتخيل،
الذي يرد في نص من النصوص،
داخل سياق أدلوجي... وفي
تقديم فرضية تعتبر الفضاء
المتخيل، في نص من النصوص،
المجال المفضل لتجلي أدلوجة من
الأدلوجات. " ¹.

وعلى هذا الأساس، جاءت
الرغبة الأكيدة في استقراء
المكان الجزائري وهو يتراوح بين
الواقع والمتخيل، أو وهو
يرحل عن عالمه الفيزيائي إلى

1. الفضاء المتخيل والأدلوجة، يوري آيزنزفايك،
ضمن كتاب الفضاء الروائي، مرجع سابق،
ص: 123.

2. المرجع نفسه، ص: 130.

العوالم التخيلية الموازية
للوواقع الجزائري الأليم ،
وملاحظة اعتمال الإيديولوجيات
والذهنيات والأفكار ، ومدى
قدرة المكان الروائي على
الإيهام بكل ذلك، آخذين في
الاعتبار، خصوصية المرحلة التي
نقارب متخيلها الروائي،
حيث، كما يقول آيزنزوايك
كذلك " إني وإن كنت لا أرى
من معنى للتحليل البنيوي في
غياب اهتمام أدلوجي، فإنني لا
أتصور، في المقابل، تحليلا
أدلوجيا لا يمر مما يكون
الخصوصية الأدبية. " ².

تتخذ تلك الخصوصية ، بصدد
موضوعنا ، بعدين أساسين،
يتعلق أولهما بجنس الرواية
وخصائصه الفنية التجنيسية،
ويتعلق ثانيهما بالمرحلة
التاريخية التي تشكل الخلفية
السوسيو- تاريخية التي يستند
إليها النص الروائي وهو
يشكل فضاءه التخيلي.

وعليه ، نجد أنفسنا ملزمين
بتقصي مجمل الإشكالات التي
أثارها رواية العشرية
السوداء أو الحمراء ، أو أيا
كان لونها¹ ، إذ لا مشاحة
في الأسماء ، ما دامت تحيل على
واقع واحد هو واقع المجتمع
الجزائري المسكون بالموت
والفجائع .

وإذا حاولنا أن نستجلي
المميزات الفارقة لكتابة
الحنة ، وجدنا جل المقاربات
تتجه رأسا إلى الموضوع
الغالبة ، أو الموقف المعلن
تجاه ما يقع من أحداث ، وما
يتعرض له المجتمع من حرب على
كل مكوناته المادية

1. يقول رشيد بوجدر في تقديمه لكتاب رشيد
مختاري: La graphie de l'horreur في توصيفه
للمرحلة " العشرية الحمراء (1990-2000) ،
أو السوداء ، لا أهمية لذلك. " ص:15 ، مرجع
سابق.

2. M.DAOUUD : Le roman algérien de langue
arabe/lecture critique, Ed : CRAASC,
2002, P : 116

والبشرية ، وفي كلمة واحدة ،
الحرب على مقومات الوجود
نفسها ، كأن مقاربة الظاهرة ،
ظاهرة كتابة الحنة ، لا يمكن أن
تتأتى إلا بالقبض على المعنى
الذي يريد النص أن يقوله ،
ومنه الالتفات إلى الشخص
وموقفها ورؤيتها للأحداث
والأشياء والوقائع ، أو
بنائها النفسي والآليات
العقلية والروحية التي
تطورها لمواجهة الموت المتربص ،
أو القراءة التي توليها
النصوص للأزمة وجذورها
والفاعلين الرئيسيين فيها ، بما
جعلها تأخذ أبعاد الأدب
المقاوم من عدة جوانب ،
وأحيانا أخرى تتحول إلى
قراءة عميقة للأزمة السياسية
أو الظروف الاجتماعية
والاقتصادية ، بما جعل الكتابة
" الوسيلة الوحيدة بين يدي
الكاتب لتجاوز محنته
الذاتية ، والتخفيف من وطأة

الجو العام الذي تعيشه فئات
الشعب المختلفة. حيث تعلن عن
قلقها و تنازع المقدس
والمهيمن من أجل تحطيم
التابوهات.¹، متكشفة،
بذلك، عن عبقريتها الخاصة في
قدرتها على التحول إلى ملجأ/
ملاذ، يعتصم به الكاتب من
هول الطوفان العارم، و إلى
سلاح في يده، هو الأعزل الذي لا
يجيد استعمال سلاح آخر سوى
الكتابة، محملاً إياها كل
المخاوف والأحزان والشطط،
وصراخه المبحوح في وجه
البربرية، مستنهضاً الضمائر
الحية والرأي العام في الداخل
والخارج .

صارت الكتابة، كما يرى
فيصل دراج، " المجال الآمن
الأكثر مواءمة للتعبير عن
المعيش، تصرح بما لا يقول به
عالم السياسة وتذيع ما لم يقل

به علم الاجتماع وتنشر ما يخفيه عالم الاقتصاد ويجببه.¹

هل يمكن، بعد هذا، أن نمتلك الجرأة والشجاعة لنعتب عليها استعجالها ومحنتها؟ حيث إن " [الإرهاب] ليس حدثاً بسيطاً في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقتربها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها. وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعاً، إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفضاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية.²

يمكننا التساؤل: هل يمكن للأدب أن يعشى عن راهنه

1. نظرية الرواية والرواية العربية، فيصل دراج، ص: 157، المركز الثقافي العربي، سنة 1999/ ط 1، بيروت/الدار البيضاء .
2. الرواية والتحويلات في الجزائر، مخلوف عامر، مرجع سابق، ص: 91/92.

التراجيدي من أجل بذخ الحكاية
وأصالة التخيل ؟.

ذلك هو السؤال المحوري في
خضم الجدل الدائر حول ما سمي
بالأدب الاستعجالي، سؤال يقع في
قلب الانشغال الروائي بأسئلة
الواقع والتخيل، كما يقع في
قلب معظم المقاربات التي
تناولت، مستعجلة هي الأخرى،
ذلك الأدب الذي لن يجيب عن
السؤال إلا بالتناول النقدي
الجاد، وبعرض نماذجه على
مقولات أسرار التخيل
الروائي، دون اختزال القضية
في ارتباطه الوثيق بالراهن
الدموي، عندما انبرى الكتاب
مستعجلين لإدانته، وإدانة
الأسباب التي تمخضت عنها المأساة
الوطنية جملة وتفصيلا، بما
يقحمنا في مواجهة الواقع
المعيش وأئلة الهوية
والإيديولوجيا وأئلة الوطن
الجريح، في كل صفحة، وكل سطر
نقرأه، ونقرأ وراءه تشظي

الذات الكاتبة وعجزها عن
تشخيص البربرية التي فاقت
واقعيته أغرب ألوان الخيال
.

إن القول براهنية كتابة
الحنّة لا يحتاج إلى تأويل عميق،
فقد كانت ويلات الإرهاب
وأثرها على الأفراد والجماعات
والقرى والمدن تمثل خلفية
لمعظم الأحداث الروائية،
تتلقفها النصوص طازجة
لتنسج، من وحيها، عالمها
الروائي دون أن تتروى لبناء
معادل تخيلي يتتبع الأزمة
منذ بداياتها التاريخية كما
فعل **بالزاك** مثلاً، مع
كوميدياه البشرية، غير أن
خصيصة الواقع المضطرب
بالخرائق، والفضاء المخرج
بالدماء والأشلاء، لم تبق
للكتاب فرصة التروي أو
التملي، فقد كانت المأساة،
من هول الحضور، بما لم يدع مجالاً
لكل ذلك، وإذا قدرت لآحادهم

الرغبة في تجاوز الراهن الحداثي
القريب، وفتح فضاء السرد
على عوالم متاخمة للراهن،
متعلقة به بضرب من التعلق،
أثقل كاهل النص بخطابات
مكشوفة في مساءلتها المعلنة
للتاريخ والثقافة والهوية
والوعي، قد تتخذ شكل المواعظ
أو التأمّلات السياسية
والاجتماعية، كما نجد ذلك
خصوصاً، في رواية "الشمعة
والدهاليز" للطاهر وطار، و
"ذاكرة الماء" لواسيني
الأعرج، وهما النصفان اللذان
آثرنا الاشتغال على
تشكيلهما المكاني، رغبة في
تبين الآليات الفنية التي
اضطلع بها النصفان لقول
تراجيديا الواقع الجزائري
خلال المأساة الوطنية، وملاحظة
أثر المحنة أو الاستعجال في
فضائهما، من حيث قدرة المكون
المكاني على الإفصاح، بما
يعتمل في الفضاء الوطني، بصفة

عامة ، باعتبارها موئل الأحداث
الروائية مهما شط خيال
الكاتب، و الإفصاح عما تضج
به الذات الكاتبة أو
الناظرة إلى ذلك الفضاء
وموقفها منه ومن العالم المحيط
بها ، وكيف يتشكل المعنى، ودور
الأصوات التي ينفث أمامها
السرد لتقول ما لم تقله في
واقعها المادي، لأن " الكتابة
الروائية الجديدة للراهن
الجزائري تجسد الصراع ما بين
الواقع بكل سوداويته وهاجس
الضمير الخلقى، ومن ثم تحول
الكاتب إلى راو للأحداث أو هو
البطل نفسه الذي لا يتعب ولا
يكل في البحث الدؤوب عن
المعنى، وذلك من خلال إيقاظ
الرغبة الكامنة فيصبح المجتمع
الذي يأوي الرواية وجهها آخر
للمجتمع الدنيوي، الذي لا
سماء له ويكون زمن التقدم
المتوالي وجهها آخر لقهر

البراءة الانسانية.¹

بقدر ما كان الراهن
الحديثي القريب، دافعا إلى
العجلة في الكتابة، من أجل
التنديد والصراخ في وجه
البربرية، كان بمثابة المنعطف
الحاد في حيوات الكتاب،
كأفراد يحملون بين جوانحهم قلق
الوجود البشري، وضعفه أمام
الحن والأزمات، فانبروا يعقدون
ما يشبه المحاكمة للماضي
القريب والبعيد، باعتباره
جزءا من تاريخهم الشخصي، ومن
تراثهم الفردي في سياق
الوجود العابر، في لا مبالاة
محبطة.

أخذت تلك المحاكمة شكل
السيرة الذاتية التي تتوسل
التحليل شخصي لمنجز الذات،

1. العناصر النووية المكونة للمخيال السردى عند
رشيد بوجدره، جعفر يايوش، ضمن كتاب: رشيد
بوجدره وإنتاجية النص، مرجع سابق، ص: 66.

Ed : JULLIARD, Paris/2002.2

ED : Gallimard, Paris/1999Ed : JULLIARD, Paris/2001.3

كمحاولة تعتمد القدرات
الكامنة في اللغة والفن من
أجل فهم المستعصي وتأمل
الماضي والحاضر، فجاءت
العناصر السيرية ملتبسة
بالتخيل في كثير من الأعمال
الروائية، منها (مكر
الكلمات.)¹، و (الكاتب)³،
لياسمينه خضراء، و (بوح
الرجل القادم من الظلام)²
، لإبراهيم سعدي، و (الشمعة
والدهاليز)² للطاهر وطار.
وهي أكثر وضوحا في (ذاكرة
الماء)³ لواسيني الأعرج التي
وقفنا عندها طويلا مسائلين
لمكوناتها وطرائق بنية الفضاء
فيها .

لا بد من الإشارة هنا، إلى
أن المأساة الوطنية، قد بعثت

1. منشورات الاختلاف، الجزائر/2002، ط/1.

2. موفم للنشر، الجزائر/2004.

3. منشورات الفضاء الحر، الجزائر سنة/2001، ط/1.

4. ED : Gallimard, Paris/1999.

5. Rachid MOKHRARI : La graphie de

l'horreur مرجع سابق، ص:74/75.

مواهب روائية كانت نائمة
، إلى ذلك الحين، ولم تكتشف
موهبتها إلا تحت طائلة صدمة
الواقع العميقة التي دفعتها
إلى الكتابة، مجبرة لا مختارة،
نذكر منها، بوعلام **صنصال**
الذي اقترح الرواية في مرحلة
متأخرة نسبيا من حياته، دون
أن يعوقه ذلك عن تحقيق
مقرؤية واسعة، وشهرة كبيرة
تجاوزت حدود الوطن، على
الرغم مما اتسمت به كتابته
الروائية من استفزاز
للمشاعر الدينية، ووضع
الهوية الوطنية والانتماء
القومي موضع المساءلة في أكثر
من موطن، ولاسيما في روايته
لأولى (يمين البرابرة)⁴.

قال بصدد الجدل الذي
أثاره النص، بأن " الحرية
التي أعطيتها لنفسى، هي سببت
الصدمة، إذ عوتبت على أنني
قلت أكثر مما يجب، وهو ما
فعلته بمنتهى

الإخلاص... فالرواية الجزائية
الراهنه، المكتوبة في قلب
المأساة، تثير جدلا واسعا حول
التاريخ والهوية. وستكون
هدامة منذ اللحظة التي تمثلت
فيها مهمتها في زعزعة
المعتقدات السائدة، وعليه
فليس المحكي سوى ذريعة للخطاب
التدميري، لأن موضوعاتها في
مستوياتها الصغرى هي الأسئلة
المتعلقة بالدولة، بالنظام
السياسي، بالجماهير، وهي
نفسها التي تغذي مشاغلنا
الروائية.⁵

ترى هل ينفرد بوعلام صنصال
بهذه الرؤية؟

ذلك هو السؤال الذي نسعى إلى
الإجابة عليه هنا.

يمكننا التوقف عند
الملفوظ السالف، لنسحب الحكم
الذي أورده **صنصال** على
النسيج الروائي للكتابة
التسعينية كلها، ونباشر
تعاملنا معها وفق ما مهدنا

به هذا الفصل، من قابليته
القرائية من زاوية الرؤية
الموضوعاتية فحسب، انطلاقاً من
كونها مجرد خطاب مُحاكم للراهن
بشتى تجلياته، دون أن يضع في
حسابه ضرورات الجنس الروائي
ومقتضياته التخيلية، غير أن
الأمر ليس بهذه الاختزال ولا
بذلك التعميم، وإذا أمكن أن
يصح الأمر على أعمال محدودة
ومعدودة، لا سيما تلك التي
جاءت نزولاً عند مقتضى
المرحلة، وتحت إلهام الواقع
الدموي على تبليغ الصوت
الرافض والمندد، أو تلك التي
كانت التجارب الأولى لناشئة
الكتاب، فإنه ليس الحال نفسه
عند كتاب سجلوا تراكما
معيناً في الساحة الروائية
الوطنية والعربية، أو
الأجنبية بصفة عامة، مما
يستدعي التريث المحتوم عندها
لملاحظة موقعها من الجدل
الدائر حول ذلك المتن، ونقصد

بالضبط منجزات كتاب أمثال
الطاهر وطار وواسيني الأعرج
ورشيد بوجدرية ، وأحلام
مستغامي ، إذا حرصنا على
النزول عند مقتضى (الشرعية)
الفنية المكرسة التي اكتسبها
هؤلاء ، وتجنبنا للحكم باقتصار
الرواية على أيديهم ، هم
كذلك ، على الوظيفة اللغوية
التبليغية في بعدها اللساني
البحث مهما توافقت الموضوعات
التي تتخذها تلك الأعمال ، حتى
يمكن أن تشكل لوحدها مبحثا
خاصا لمقارنة التشكيلات
المختلفة للموضوع الواحد .
من ذلك الحضور المكثف
والمكرر لشخصية المثقف التي
تمثل الشخصية المحورية لمجموعة
من الأعمال الروائية ، نذكر
منها على سبيل المثال ، ثلاثية
أحلام مستغامي ، وأعمال واسيني
الأعرج التي ظهرت في مرحلة
التسعينيات ، والتي تشكل

بدورها ما يشبه الثلاثية¹،
وهي (شرفات بحر الشمال)
و(حارسة الظلال) و (ذاكرة
الماء)، وروايات الطاهر وطار
(الشمعة والدهاليز) و (الولي
الطاهر يعود إلى مقامه
الزكي)، وغيرها .

هل يمكن تفسير ذلك على
ضوء الواقع التاريخي الذي
عاشته النخبة المثقفة في
بداية التسعينيات، عندما
كانت رموزها تتعرض للاغتيال
في ظروف غامضة ؟ هل هو خيار
فني لإدانة الإهمال والتهميش
الذي عانت منه الأنثيلجنسيا
الوطنية، فكان من الطبيعي

1 . نقر هنا بأن الأستاذ واسيني الأعرج هو الذي
أشار إلى تلك الأعمال بكونها تمثل ثلاثية [أثناء
محاورتنا لنا معه بخصوص

تعامله، أدبيا، مع المأساة الوطنية] على
الرغم من إخلالها ببعض المقاييس.

2 حول الأمة (5دراسات حول الجزائر والأمة
العربية)، علي الكنز، ص:15. دار يوشان
للنشر، سنة 1990، د.ر.ط.

3. الشمعة والدهاليز، الطاهر وطار، مرجع
سابق، ص. 05.

جدا أن تفرز سياستها تيارا
يعلن حربه على العقل والفكر
والنور ؟ أم لإعلان الفشل
المحيط بمشروع المثقف العاجز عن
القيام بدوره الاجتماعي الذي
لا يتأتى إلا " بقدرة المثقفين
بإنتاج وإعادة إنتاج معنى
اجتماعي أو مجموعات أفكار
ذات دلالات اجتماعية في
مقدورها تكوين وتوجيه كل أو
جزء من المجتمع المدني الذي
توجد فيه هذه الفئة
(المثقفون) أي أنها تساعد على
توجيه ممارسة اجتماعية.²

أم أن مرجع ذلك هو ما
يغلف هذه الطبقة من غموض
ونخبوية ووطوباوية، تجعل
التواصل معها مغامرة في
سرايب جهولة، تلك التي عبر
عنها الطاهر وطار على لسان
الشاعر، بطل الشمعة
والدهاليز بقوله: " أنا هذا
المجرم الذي تتمثل جريمته في
فهم الكون على حقيقته وفي

فهم ما يجري حوله ، قبل
حدوثه ، أتحوّل إلى دهلّيز مظلم
متعدد السرايّب والأغوار ، لا
يقتحمه مقتحم مهما حاول
وهذا عقاباً للآخرين على
تفاهتهم . "3 .

إن فهم المثقف الكون على
حقيقته ، لم يفده ، على أرض
الواقع ، في التواصل الفعال
مع مكونات المجتمع الذي ينتمي
إليه ، وعجز تام العجز ، إلا في
حدود ضيقة جداً ، عن إنتاج
المعرفة الكفيلة بإضاءة
المعتم ، بله استشراف المستقبل
الذي تقوم به المعرفة ،
المؤسسة تمام التأسيس ، على
البصر بالمحيط الاجتماعي
والفضاء الثقافي الذي يتحرك
ضمنه ، يصرح عبد القادر
جغلول بأن " ما اصطلح عليه
بالمثقفين أي منتجي ومعيدي
انتاج الأنماط الفكرية
والمعايير
والسلوكات...مقطوعون إلى حد

بعيد عن المجتمع ومكوناته
المختلفة، حتى وإن كانوا
يتقاسمونها، إن قليلا أو كثيرا،
مصاعب الحياة اليومية.¹
بالإضافة إلى ذلك، سجل عجز
التكوين عن تخريج مثقفين غير
قادرين على فهم مجتمعهم و "
صياغة التحولات الطارئة عليه
وفهم التغيرات المعتملة فيه
".²، ويقترح تسميتهم بالمتعلمين
أو الكتبة لأنهم ليسوا سوى "
معيدي إنتاج الخطابات التي
أنتجت بعيدا عنهم.³
مهما يكن، فإن شخصية
المثقف، ومكانه في المجتمع،
ودوره الفكري الخطير، والإهمال
الذي أولته إياه السلطة
السياسية، والضريبة الثمينة
التي قدمها بين يدي نبوغه
والمعيتة، كانت موضوعا كثيفا

1. واقع المثقف في الجزائر، حوار مع المفكر الجزائري
عبد القادر جغلول، ص: 13، ترجمة: محمد يحياتن، مجلة
المساءلة، العدد/الرابع

والخامس/شتاء وربيع/1993، الجزائر .

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

الحضور والدلالة في المتن الذي
اشتغلت عليه القراءة ، بما
يجعل المقاربة الموضوعاتية لهذا
التمظهر مبررة بأكثر من سبب

.

أما الموضوعة الأخرى التي
تتحرك في إطارها أزمة
الثقافة والمثقف، فهي الأكثر
شدا لانتباه ، باعتبارها ،
كما سلفت الإشارة ، ما وسم
كتابة الراهن بالأدب
الاستعجالي ، ونقصد بذلك وصف
البربرية والوحشية التي
بلغتها الأعمال الإرهابية في
الجزائر ، والتنديد بالتقتيل
والاغتصاب الذي أصبح الخبز
اليومي الذي تقتات منه
الجماهير المصدومة أمام واقع لم
يعرض لها في كوابيسها الأشد
غرابة ، من أجل ذلك ، اتجهت
الكتابة ، في محنتها ، إلى إعادة
إنتاج الواقع ، محاولة عرض
نماذج بشرية حولتها الظروف
إلى آلات بلا ضمائر ، تحترف البطش

والتنكيل، كما حاولت
الالتباس بجلد الضحية لتعرض
نوازعها العميقة وهي تواجه
الموت المجاني بإيدي إخوان
يتقاسمون معهم الأرض والتاريخ
والدين، يتوزعهم " إحساس
متلفع بالخطر الداهم الذي لا
يبقي ولا يذر، الأمر الذي
يشحن النص الروائي
بالتوترات النفسية الحادة
التي تتلمس مواطن الضعف
والياس في ربط أجزاء الحدث،
فتجد السارد يحكي من دون أن
يحدد البؤرة التي يتمركز حولها
الخطاب وذلك في ظل ضبابية
الرؤية وزئبقية المعنى.¹
ننبه هنا إلى أننا لا
نذهب مذهب هذا المقبوس في
الحكم المعم على البناء
السردى للمتن، موضوع
الدراسة، مهما يكن ذلك
صحيحا في نصوص لم يحددها
الباحث في حكمه، غير أننا نجد

1. العناصر النووية المكونة للمخيال السردى عند
رشيد بوجدره، جعفر يايوش، مرجع سابق، ص: 67.

ضبابية الرؤية حالة تشترك
فيها معظم الفضاءات
الروائية، بالنظر إلى الآفاق
المسدودة حينها أمام أعماق
البصائر نفاذاً، حيث تظل
الشخص، وليدة هذا الواقع
المأزوم، تتحرك في فضائه
الملغوم وتصدر عن مقوماته
الحابلة بالخطر والموت المتربص
عند كل منعرج .

يمكننا التمثيل لهذا
الاتجاه بعشرات النماذج
المكتوبة باللغتين العربية
والفرنسية، لكننا سنكتفي
بالإشارة إلى تلك التي استطاعت
أن تتبنى الرؤية الموضوعية
ولو نسبياً، حيث أخضعت
شخصها إلى فضاء مخبري، لترقب
نهاياتها المستجيبة لواقع
بداياتها، وأن ترقب أثر
الاجتماعي والسياسي
والاقتصادي في إنتاج ظاهرة
العنف والزج بالجزائر في تلك
الدوامة الجهنمية، ونقصد

بذلك أعمال ياسمينه **خضراء**
الذي أفاد في بناء متخيله من
تجربته العسكرية الطويلة في
مواجهة الإرهاب، ولا سيما
نصيه (بما تحلم الذئاب)¹

و (خراف المولى) Les Agneaux
du Seigneur.²

يتخذ في الأولى من الفضاء
الحضري للجزائر العاصمة
خلفية لتنامي الحدث الدرامي،
من خلال وجهة نظر الشخصية
المحورية (نافا وليد) الذي
تتقاطع خيباته الفنية
والاجتماعية مع شريحة عريضة
من الشباب الجزائري، الأمر
الذي يقوده إلى اعتناق
الإيديولوجية الإسلامية التي
تحاصره في بيته العائلي
بالقصة، أين تنمو هذه
الأخيرة وتفشو بين أوساط
الطبقة المحرومة التي ترضخ
طائعة لخطابها الذي يحسن

Ed : JULLIARD, Paris/1999.1

Ed : JULLIARD, Paris/1999.2

استغلال مرارة واقعهم ، ويوفق
الكاتب إلى رسم الفضاء الشعبي
للقصة بكل ما يعتمل فيه من
تيارات وأفكار ، ويحسن
الاستماع إلى الهمس الساري بين
الجدران الآيلة إلى السقوط وبين
رواد المقاهي الشعبية ، ويقبض
على هسيس الموت المحقق والخطر
المتربص، يقول " كانت الجزائر
العاصمة مريضة . تتخبط في
الفضلات النتنة ، تتقيأ ،
تتخبط بلا توقف، جماهيرها
الإسهالية تهجم من الأحياء
الخلفية في فورات صاخبة .
والنمل يقفز من المجاري
متأججا في الشوارع المصهدة
بشمس رصاصية .

كانت العاصمة متشبثة
بتلالها ، مشمرة فستانها عن
عورتها المتألقة... بينما يجلس
الشعب أنفاسه أمام الوحش
الزاني بالمحارم الذي كانت
بصدد وضعه للعالم .

تلد العاصمة ، في الألم
والغثيان ، وفي الفضاء طبعاً .
يجأر نبضها بشعارات الأصوليين
المتبخترين في الشوارع بخطى
منتصرة .

إنها لحظات ، يتجاوز فيها
الدرأويش الشياطين ، والشمس
المحرقة تستوحي نيران الجحيم
لتذيب الأرواح ، والناس ، في
غفلتهم ، يتقمصون مهرجان
المعذبين .¹

يكشف التشكيل الفضائي
المتقدم عن الفيضان المتسرب
تحت أسس المجتمع المريض ، المتحرك
في فضاء من الرعب الذي
يستحضر إلى الأذهان روائع
السينما العالمية التي تقصت
أساليب الرعب الكفيل بإسالة
العرق البارد من جباه أقرسى
الرحال وأعتاهم ، في هذا
الفضاء الجحيمي الخابل بالرعب
والهمجية ، يتحرك (نافا وليد) ،

1. Yasmina KHADR : A quoi rêvent les loups . مرجع سابق ، ص:24.

وتتحرك معه زاوية الرؤية
واصفة تفاصيل المشهد المكاني
بألوانه وروائحه وتفاصيله
الصغيرة الناطقة بالخطاب
الأصولي المتفشي في تفاصيل
المدينة المريضة بأبنائها وهم
يخرجون من جلد هم الإنساني
ليرتدوا لبوس أبالسة الجحيم .
على النقيض من ذلك، تقف
الأحياء العاصمية الراقية،
بكبرياء وعنجهية قصورها
المزورة عن الواقع المريض،
لأنهماك في اللذة والإثراء
الفاحش المشبوه، ندخله
مصحوبين بالشخصية الرئيسية
وهي تشتغل سائقا عند عائلة
(راجا) ، لنتعرف على ألوان
من الرفاهية والبذخ — الذي
لا يجعلنا الواقع البئيس الذي
تعرفنا ملاحه في الملفوظ
السابق، وفي تشكلات أخرى
لفضاء القصبة، والأحياء
القصديرية على أطراف

العاصمة - نتوقع أن نجد مثيلا لها .

يضعنا النص، وفق تقنية التقاطبات التي أبنا عن أساسها النظري في الفصل الأول، في مواجهة عالين يحملهما التناقض والتقابل بين فضائيهما على الاصطدام الأكيد، اصطدام الحرمان بالوفرة، والفقر بالثراء الفاحش، الخيبة العميقة من البلاد والعباد بالاستغلال المتبجح لخيرات البلاد من طرف قلة محظوظة، بما يجعل اتجاه (نافا وليد) وهو يخرج من قصر (راجا) مذموما مدحورا إلى حمل السلاح، منطقيا تماما مع المقدمات السوسيوا-اقتصادية التي أسس بها الكاتب فضاءه .

إن البطل المتمرد على واقعه، مختارا حمل السلاح في وجه المجتمع، هو في الواقع تكثيف رمزي لا يخفى لشريحة

الشباب التي وجدت نفسها ، بين
عشية وضحاها ، في مواجهة
خيارات قليلة ، أقربها
وأصعبها في آن ، حمل السلاح في
وجه المجتمع الذي استباح
آمالها ، ورهن يومها وغدها .
كان الفضاء الحضري
للجزائر العاصمة ، هو الإطار
الذي تحركت فيه الأحداث
الروائية في النص كله ،
باستثناء بعض التشكيلات
الفضائية للغابات والجبال
التي عبرتها الشخصية في رحلتها
مع الجماعات المسلحة ، بينما
نجد الفضاء القروي الفلاحي ، في
إحدى قرى الغرب الجزائري ، هو
الإطار الذي ستتحرك فيه شخوص
الرواية الأخرى (خراف المولى)
خاضعة للسيرورة التخيلية
نفسها ، في البحث عن جذور
الأزمة ، وفق نسق يعتمد البحث
في العوامل السيكولوجية
بالإضافة لبحث الخلفيات
التاريخية والإرث العائلي

الذي يمثل المحرك الجوهري في نزوع الشخص إلى الانتقام الذي كان الوازع الأساس في كثير من الجرائم التي اتخذت من ذريعة الدين مبررا لوحشيتها المعلنة .

يكفي التصنيف الظاهر لتلك الشخص لكشف الآلية الداخلية التي حكمت تصرفها، حيث ضمت مختلف الانتماءات المشكلة لفسيفساء المجتمع الجزائري الرازح تحت وطأة الأحكام المسبقة التي عمرت منذ الفترة الاستعمارية، فـ " قادة هلال " المدرس الابتدائي، سليل أحد (القياد) في العهد الاستعماري، بعد رفض حبه من قبل جميلة القرية (ساره) وابنة رئيس البلدية الفاسد، يتطوع للجهاد في أفغانستان طلبا لسلوان محبوبته التي تقع في حب (علال سيدهم) الشرطي الفقير، والابن البار لقرية (غاشيما) .

أما (الشيخ عباس) فهو
الزعيم الروحي للأصوليين، على
جهل وعناد وتصلب لا حد له،
سجن عدة مرات، و (عيسى
عصمان) (الحركي) الذليل الذي
تجرع طوال حياته ألوانا لا
تحصى من الإهانات بسبب ماضيه
الكريه إبان الثورة
التحريرية، والذي لا يتحرر
من نير الذل إلا بمبايعة ابنه
(تاج عصمان) أميرا للجماعات
المسلحة بنواحي (غاشيمة)،
فيعمل على غسل العار الذي
طال أمده بالانتقام من
مستعبدى والده من سكان
القرية .

أما (زان) فهو الشخصية
الروائية التي لا نعثر على
مثيل لها في كل المتن الروائي
الاستعجالي على وفرته وتنوع
أساليبه، إذ يتقاطع مع
(أحدب نوتردام) الذي خلد
فيكتور هيجو ملاحه على أكثر
من مستوى، دون أن يحمل عمق

إنسانية **كازيمودو** ولا نبل
عاطفته ، وهو ، (زان) ، قزم
لئيم ، يستغل شفقة الجميع
عليه ليتجسس عليهم لصالح
الجماعات المسلحة التي تبيد
أكثر من واحد بوحى توجيهااته
وإرشاداته ، ولا يفوته في خضم
الرعب الفاشي، أن يجمع ثروة
طائلة .

يمكننا توقع علاقات
التوتر التي تنشأ وسط شخوص
يحملون بين جوانحهم رذائل
البشرية القديمة ، الغيرة
والحقد والحسد والرغبة المكيئة
في الانتقام ، بين نماذج كل ما في
أعماقها يغرقها في دوامة من
الحقد المترعرع منذ العهود
السحيقة .

لم تتجه الرؤية إلى القبض
على أثر الاجتماعي في بعده
الاقتصادي ، كما كان شأنها في
(بما تحلم الذئاب) ، وإنما عملت
على الحفر في أعماق الشخصيات
ومكبوتاتها ولاشعورها ،

واستثمرت معطيات علم النفس
في تفسير جانب مهم من الأزمة،
في بيئة قروية معروفة
بالتكافل الاجتماعي وسواسية
الناس في فقرهم وغناهم .
على هذا الأساس، نعتقد
أن الكاتب قد اعتمد أسلوباً،
أقل ما يقال عنه، أنه تحري
فيه الإلمام بجوانب الأزمة التي
لا يمكن اختزالها في الجانب
السياسي على الرغم من
مركزيته في الأحداث، بمعنى آخر،
أطلقت المأساة الوطنية
العنان للوحوش المستقرة في
عمق الإنسان الجزائري، لتطل
برؤوسها في ظروف متشابكة
ومعقدة، لا تتأى الإحاطة بها
إلا بتضافر مختلف المعارف
الإنسانية لكشف، ما اعتمل
بالضبط، في الضمائر والصدور .
أتاح تناول الأزمة، من
الزاوية النفسية المعتمدة،
للكتاب فرصة ارتياد الآفاق
مظلمة من الوجدان الجزائري

المحتقن بتاريخ من المهانات
والخيبات المتراكمة، وبجراح لم
يزدها الخطاب المكرس بعد
الاستقلال إلا تفسخا، بما جعل
انفجارها ذاك نتيجة منطقية
منسجمة مع الواقع إلى أبعد
الحدود .

صحيح أن مقاربتنا للنصين
كانت منشغلة بقراءة الفضاء
الجزائري وهو يتراوح بين المرجع
الحي والتخييل الروائي، أي
بترصد المكان الواقعي وهو
يتشكل فنيا وأدبيا، أو
المكان الفني وهو يسعى إلى
التوازي أو التطابق أو
التسامي عن المكان
الفيزيائي، غير أن ذلك لم
يمنعنا من قراءة الفضاء
العام للنص، من حيث كونه
استراتيجية أبنا عن اشتغالها
من خلال الفضائين الحضري
والقروي، من أجل الإمام
بخصائص الظاهرة فقط، وإلا فإن
القراءة المتقصية للمكان

الجزائري واقعيًا وفنيًا، فقد
آثرنا تناولها في نصوص أخرى
كانت أقرب في تشكيلها المكاني
من فرضيات القراءة .
نسجل هنا . أن المكان
الروائي عند ياسمينا **خضراء** ،
بقي في حدود الفهم الكلاسيكي
للمكان كإطار مرجعي ضروري
لاختراق الأحداث، ولم يتبلور إلى
مستوى الشخصية الروائية التي
أخذها عند واسيني الأعرج مثلاً،
وهو ما سنبينه في حينه ،
بينما تفرد ياسمينا **خضراء** ،
متأثراً بتجربته في كتابة
الرواية البوليسية ، بتصوير
مشاهد الخراب والبربرية
والوحشية في واقعية مثيرة
للأحاسيس المرهفة ، حيث برر
اختياره ذلك ، بما أسلفنا
الإشارة إليه من الرغبة في
إخضاع شخوصه إلى واقع مخبري
يحتّم النتائج المفترضة لمقدمات
معينة ، حيث وضح تلك المنهجية
بقوله ، في حوار له مع رشيد

خطاري، "عندما نقرر كتابة رواية، يتوجب علينا أن نترك مسافة معينة بيننا وبين السرد أو المقاربة، وفي ما يخصني فإنني أحب أن أخدم الشخصوس التي أخلقها، وأحب أن أكون عبدا لها... فالقراء ليسوا ملزمين بأن يجدوني في كل فصل، ومن جهة أخرى، فإن هذه المسافة تسمح بمقاربة، أقل ذاتية، للمواضيع التي أعالجها، حيث أقترح رؤيا ما للأشياء، أحرص على تقديمها بأمانة تامة، ثم أترك القارئ يكون فكرته الخاصة عليها.

1"

إن التقاطع الكبير، بين هذه الرؤية والأسلوب الذي عرفته الرواية مع واقعية **بلزاك** وطبيعية **زولا**، يجعل الملاحظة التي أسلفناها عن

Rachid MOKHRARI : La graphie de .1
l'horreur المرجع سابق، ص: 174/175

التشكيل المكاني لديه ، لا تخرج
عن الفهم الذي أولته إياه
الرواية الكلاسيكية .

لقد وجدنا سعيه إلى كسر
حدة الوضع الإطاري للأمكنته ،
يدفعه إلى استعارة أساليب
الكلاسيكية المعروفة ، من
إسقاط عواطف الرائي على
الفضاء والعمل على أنسنة
بعض ملامحه كما تجلي لنا ذلك في
الملفوظ الذي أوردناه عن
فضاء العاصمة المريضة .

وهي الملاحظة نفسها التي
تفرض نفسها علينا من
قراءتنا للفضاء الأجنبي ،
كقوله بصدد **مكسيكو** : " أحببت
كثيرا مكسيكو ، المدينة الضخمة
المصابة بقليل من جنون
العظمة ، الغنية بالتاريخ ،
الفقيرة بالمبادرة ، الضاجة
بعشرين مليون فرد ومثلها
أرواحا تتشبث بماضي بإصرار
إلى حد يجعلها تسمح بتشويهاها
بعاصفة من الحداثة

الميكانيكية، غير أنها لا تبدو
مهتمة بمستقبلها اهتمامها
ببشاعة أبراجها... إنها حكيم
أسطوري مدجج بالنياشين
والندوب، تلوك أجادها القديمة
غير مبالية بسراب الغد الذي
توقعه عاريا من كل سحر
كأنه هرقل بوهيمي...¹.

إنها البنية التشكيلية
ذاتها التي أوردناها في ملفوظ
العاصمة، حيث تتجه اللغة
اتجاهها إيهاميا، يعنى باللغة
أكثر من عنايته بالمكون
المكاني، بالبحث المستमित
وراء المفردات المستحضرة
للأجواء الأسطورية العجائبية
دون الالتفات إلى تفاصيل
المكان وأشياءه وألوانه

.1
Yasmina KHADRA :
L'imposture des mots, Ed : JULLIARD,
Paris/2002
P : 98

وروائحه التي تعطيه بعده
التخيلي الخاص.

إن ما يعنينا هنا هو
شيء آخر ألقى برواية
العشرية السوداء، في تعاملها
مع أمكنة الغرب، التي تأخذ
من التصنيفات المكانية بعدد
أساسيين، هما المكان الملاذ و
المكان المحايد، ملاذ على
اعتبارها ورودها في سياقات
المنفى الذي اضطرت إليه
النبذة المثقة وغير المثقة
هروبا من جحيم البربرية
الإرهابية، ومجثا عن أمكنة
أرحم وأقدر على منح الحرية
والحياة، والتي تمثلت في أوروبا
خصوصا، وهي محايدة من منطلق
عدم الالتباس الشديد، الذي
يميز المغرب عموما، في علاقته
مع أمكنة الغرب، وهو ما
سنوسعه بحثا في مكانه المرصود
له من هذا البحث، ونكتفي
بالإشارة هنا إلى أن تلك
الأمكنة، غالبا ما تأتي في

سياق المقارنة التي يعقدها
المخترق لها، مع أمكنة وطنه
الجريح، حيث تلتقط العين
الراصدة موطن الجمال هناك، في
مقابل القبح والبشاعة هنا،
كما ترتقي أمكنة المدن
البعيدة إلى مستوى أمكنة
الحلم الجميل، فاتحة الفضاء
الروائي على جدل رهيب عاشه
المثقفون جميعا وهو تقاطب الـ
(هنا) ، والـ (هناك) .

يمثل المشهد التالي ذلك
التقاطب خير تمثيل، يقول: "
أسيرا لهماومي، عوض المتعة
بالجمال المتتابع أمامي ()
طبيعة المكسيك) ، أمد يدي إلى
الستارة المسحورة لكي أجد
البشاعات اللامبررة لبلادي،
أرى روائع إيفلوسان
وطمأنينتها مدنسة بأزيز
حواماتي، وجوها المنعش قد
لوثته عصابة قذرة، لحاها إلى
صرتها، في انتظار لحظة هدوء من
أجل مجزرة أخرى... أتذكر

الدماء المتييسة في الساحات،
والأنين الطويل للأرامل، وأثاث
البيوت الفقيرة مقلوبة على
جثث الأطفال، والكلاب التي أبت
العودة إلى الأماكن التي أرتكب
فيها البشر أخبث
الفضاعات.. تتابع المشاهد، في
كل طريق وجوه تعرض
مآسيها...¹.

هكذا عن طريق ستارة
سحرية (ستارة نافذة
القطار)، ينفتح المشهد على
فضائين يثيران أشد الأحاسيس
تنافرا، فضاء المأساة، وفضاء
الجمال، بحيث لا يكون الأخير إلا
معبرا للآخر المنقوش على صفحة
القلب والذاكرة، ذريعة
لرؤيتين هما مناط التشكيل
المكاني الخارج من عمق الفضاء
والمأساة، حيث لا وقت لبذخ
الأفكار والأساليب.
وهو الموقف نفسه الذي
يسارع الكاتب إلى إعلانه

1. Yasmina KHADRA : L'imposture des mots
مرجع سابق، ص: 98.

إجابة لسؤال الصحفي حول موقفه من مفهوم (الأدب الاستعجالي)، يقول: "وصف الأدب الجزائري لسنوات 90 بالأدب الاستعجالي، يتعلق بخيار تسويقي Marketing أكثر منه بمقاربة موضوعية. أعتقد، عكس ذلك، بأن الأمر يتعلق بشكل من الالتزام ومن النضال الذي اختارته الروح الجزائرية كفضاء تعبيري، في الوقت الذي تحول فيها بلدها، إلى مكان مغلق منكوب مبذول للبربرية والظلامية.¹

يقفز إلى الواجبة، من جديد، المفهوم الماركسي الذي حكم الخطاب النقدي الروائي العربي لوقت طويل، وهو مفهوم الالتزام، ليس من منطلق الخلفية النظرية الماركسية، ولكن كعجالة فرضها واقع مخصوص، واقع إعلان

2. المصدر نفسه، ص: 171.

الحرب على الثقافة والنور،
مما عجل بظهور ذلك الزخم
الثر من النصوص التي تناست
آداب اللياقة الفنية إن صح
القول، أمام آداب مقتضى
أولوية الدفاع عن الحق في
الحياة .

إن الواقع الجزائري
الجديد، هو الذي سيخرج بطلا
(فوضى الحواس) من أوهامها
لتواجه فضاء يحتم عليها
التعامل معه كمعطى جديد، مع
بدايات اكتساح الخطاب
الإسلاماوي للساحة الوطنية، "
أعود إليها (قسنطينة) ،
بقلب متعدد الانكسارات. ها
أنا أنهض من تحت أنقاض الحلم،
أتنفس من تحت ركام هائل من
الأوهام. وها هي تفاجئني بوجه
لا أعرفه، وقد تراكمت فيها
القمامة على امتداد الشوارع
بعد أن أضرب فيها عمال
البلدية والتنظيفات الذين
صادر الإسلاميون شاحناتهم

المخصصة لنقل النفايات
لإرغامهم على الانضمام إلى
الإضراب المفتوح، مما جعل
القطط هي المحتفلة الوحيدة
بالعيد.¹ واقع المأساة
هذا الذي كانت غائبة عنه
بأوهامها، ستعرف تفاصيل
أخرى عن وجهه الآخر الذي
ستكتشفه في مخفر الشرطة: "أي
كابوس هو هذا؟ أستنتج أن
هذه القاعة العارية الجدران،
المتسخة البلاط، البائسة
المظهر، تجمع بلا تمييز بين
المجرم، والطالب المشبوه،
والمواطن الذي جاء لسبب ما،
والسارق الذي قبض عليه
توا... وأنا، أنا التي هنا،
لأنني أحب رجلا وهميا، وأكره
الجسور الحديدية، وأردت أن
أتأكد من كراهيتي لها، وإذا
بي في قاعة كل أثاثها من
حديد، يجلس خلف مكاتبها رجال

1. فوزي الخواس، أحلام مستغانمي، ص: 199، منشورات
ANEP، سنة 2004، الجزائر.

من حديد، يستجوبون رجالا آخرين، مكبلين بسلاسل حديدية .

هذا زمن الحديد إذن، وكان لا بد أن أغادر دفترى لأكتشف هذا.¹

لا تخفي رمزية الدفتر إحالتها على بطلان الهموم الثقافية أمام بيت يحترق بما فيه وبمن فيه، إنه الصحو على واقع تجاوز جدل المثقفين الذي انحصر طويلا، في نواديهم المغلقة، وفي كتاباتهم الطامحة إلى معانقة فضاءات غير فضاءاتهم، والاشتغال بهموم غير همومهم، تلك هي التيمة الأخرى التي تحضر باضطراد في متن الرواية التسعينية، والتي سنقف عند معظم طروحاتها وخطاباتها في المقاربة التي سنعقدها لفضاء الطاهر وطار، في (الشمعة والدهاليز)، كمجلى نصي لأهم أسئلة الواقع

1. فوزى الحواس، أحلام مستغانمي، مصدر سابق، ص: 170 .

الثقافي الجزائري، منظورا
إليها بعيني شاعر مثقف من
طراز رفيع .

تمكننا سعة التأويل من
اعتبار الوعي بالواقع الجديد
يزداد حدة بصر بالتشوهات
العميقة التي اعتلت سحنة
الفضاء الجزائري كلما تدجج
بمعرفة أشكال أخرى من
الفضاءات البعيدة، الحقيقية
أو الموهومة، التي تلتقي
لتعمق من تقاطب الهنا
والهناك، هنا الواقع، وهناك
الوهم، أو هنا وجه آخر
للحقيقة، وهناك الحلم .

نختار للتدليل على ذلك
تشكيلين من شرفات (مجر
الشمال) لواسيني **الأعرج**،
أولهما: " ياه، هذه هي
أمستردام الشهية ؟ المدينة
البريئة والعذبة التي تنام
على الماء، مونتسكيو قال
عنها: أحب فينيس كثيرا ولكني
أحب أمستردام أكثر، بها

نستمتع بالماء بدون أن نحرّم
من صلابة التربة، طرقها ناعمة
مثل جلد مراهقة، مدينة
هادئة ما عدا هدير السيارات
الخافت والترام المطرز بالألوان
الغريبة، الذي يشقها طولاً
وعرضاً وغيمة رمادية ومطر لا
يتوقف أبداً... بدا لي كل شيء
واسعاً، الطرقات، المحلات،
الممرات، قلوب الناس،
المدينة، أبهى المطار
المتداخلة، العيون، في الوقت
الذي تزداد فيه حياتنا، كل
يوم ضيقاً.¹

لا يمكن أن لا تستدعي
أمستردام، بأنوثتها، ومائها،
وسعة طرقاتها، وقلوب أهلها،
نقيضها القابع هناك، جنوب
الكرة الأرضية، منحنقا، ضيق
القلب والصدر والذاكرة، ولا
يمكن استساغة بذخ مدينة بذلك
الكرم، دون أن يغص الخلق

1. شرفات بحر الشمال، واسيني الأعرج، ص: 77، دار
الفضاء الحر، سنة 2001، ط/1، الجزائر.

بمرارة ظلم ذوي القربى،
والحسرة على وطن عاجز عن
تقبل أبنائه إن هم شبوا عن
الطوق وارتضوا أبا غير الأب
وحنانا غير حنان الأمومة .

يمكن القول، وفق ما
أسلفنا، إن بنية المكان وفق
هذا التشكيل الملتقط لتفاصيل
مخصوصة من فضاء أمستردام،
يسدعي، بقوة، الحرمان من تلك
الأشياء وتلك التفاصيل، بمعنى
آخر، نتوقع أن يكون تشكيل
الفضاء غير هذا لو كان
السياق التاريخي، غير سياق
العشرية السوداء، ولو كانت
السيرورة السردية لا تحمل
الشخصية المركزية على مغادرة
الوطن المحترق، على أطراف
الأصابع في اتجاه شرفات بحر
الشمال، ومع ذلك، نحرص على
أن يبقى هذا مجرد افتراض.

إنه قحط الواقع،
والحرمان عينه الذي يحمل
البطل على رسم ملامح مدينة

أحلامه على رمال شاطئ "سيدي
فرج"، يشكلها نحتاً على
الرمال التي تمحو معالمها
أمواج البحر والزمن المتقلب،
قبل أن تخطتها أشواق اللغة
والكلمات، إنها مدينة
المثالية، مدينة الأطياف،
مدينة الفنان الذي يسكنه،
"حتى هذه المدينة الجميلة التي
تسميها مدينة الأطياف، لا
توجد إلا في رأسي ورأسك، بكل
تأكيد سنرحل بها وهي معنا،
وإذا التقينا في عالم آخر،
سنطلب من الله أن يمنحنا قدراً
من السحر والوقت لنراها
بأضوائها وساحاتها النقية
وشوارعها المكتظة بالعشاق
وباراتها ومسارحها، ما
يعطينا الرغبة في الحياة هو
هذا، ما عدا ذلك، الحياة
ليست بكل هذه الدهشة." ¹.

1. شرفات بحر الشمال، واسيني الأعرج، مصدر سابق،

ص: 20.

2. المصدر نفسه، ص: 33.

تتحول مدينة الأطياف،
عند المناسبة، إلى مكان ملاذ،
يتيم، في عالم ضرب فيه الموت
أطنابه، يأتيه البطل (فنان/نحات)،
ليصير حلمه بالمدينة الفاضلة، واقعاً،
ساعة من زمن .

هل كان لمدينة الأطياف أن
تتحقق، خطوطاً على الرمل،
وملفوظاً على جسد النص، لولا
فساد الأمكنة المعمم ؟ ولولا
انحسار الفضاء الحيوي للشخصية
إلى حدوده الدنيا، في شقته
الصغيرة، بين تماثيله غير
المكتملة وروائع الطين
والألوان والكتب القديمة ؟

إنه السؤال المحيل على
افتراضنا المتقدم، لأنها البديل
عن البؤس الفاشي في جنبات
المدينة الواقعية المنكوبة،
لأن " مدينتنا سرقت مثلما
تسرق النجوم، أصبحت قديمة
وعتيقة وكأنها ميت يخرج من تحت
الأنقاض، الظلال الممتدة تملأ

شوارعها التي بدأت تتآكل،
السفن تتدحرج، والسواري
بدأت زوايا ميلانها تتجاوز
شكلها العادي... شخص ما (دعا)
على هذه المدينة تقول
مريم، شيء ما يدور داخل
خفايا هذه المدينة وأحيانا في
علنها... لا شيء تغير في هذه
المدينة الحزينة التي تموت
يوميًا، تموت مثل ريف قديم
وتتحول إلى قرية صغيرة،
تتهاوى مثل الورق اليابس،
كل شيء فيها بدأ يفقد
معناه، الشوارع، السيارات،
الناس. "2

لا بد من الإشارة إلى أن
الترميز الوارد في المقبوس عن
السواري المائلة، والأشياء
التي تعتمل في خفايا المدينة
وعلنها، تحيل إلى بدايات المد
الإسلامي بعد أحداث
05 أكتوبر 1988، والتي ستعقد
غيومها لتنفجر في بداية
التسعينيات، وهي الموضوع

التي تتردد في عدد كبير من الأعمال، كأنها الرغبة في تأصيل البحث في جذور الأزمة بالعودة إلى بداياتها القريبة، خصوصا أحداث أكتوبر، وهو الاتجاه الذي سلكته رواية (الورم) لمحمد ساري، حيث تتموضع الأحداث في النواحي الفلاحية للبلدية، بين مزارع البرتقال والكروم التي يرصد تحولاتها منذ الحقبة الاستعمارية إلى المرحلة الاشتراكية بعد الاستقلال، إلى خيارات الانفتاح، واقتصاد السوق، في بداية التسعينيات وأثر ذلك في وجدان الفلاحين والقرويين، معرجا على أحداث أكتوبر والندوب العميقة في وجدان الشباب الذين تعرضوا للتعذيب في مخافر الأمن، حيث يكون العمل المسلح فرصة للانتقام من جلاديهـم ومن غير جلاديهـم .

يمكن التمثيل على حالة
الاحتقان التي مهدت للمأساة
الوطنية من خلال التشكيل
المكاني التالي، الذي يختصر،
لوحده، عمق التحولات التي
عاشتها فضاءات أخرى غير
الفضاء الحضري العاصمي، " آه
على تلك السنوات السعيدة ()
السبعينيات والمزارع المسيرة
ذاتيا) ، بعد سنوات، انقلب
الوضع رأسا على عقب، خرج سي
العربي (الحارس الطيب الذي
كان يسمح للناس بالانتفاع من
خيرات المزرعة) ، وعوضه ناس
آخرون، أصبح الحارس مسلحا
ببندقية صيد، يصطاد الأطفال
مثلما يصطاد سراب الغربان
الناعقة، بلا رحمة ولا شفقة،
أحاطوا البساتين بالأسلاك
الشائكة، عدنا إلى عهد
الكولون، يأتون بالعمال من
أماكن أخرى، ورجال وادي
الرمان يسندون ظهورهم إلى
الجدران ويتفرجون وبصدهم

يتراكم الغضب والحقد، ثم انتشر
خبر طرد جميع القاطنين في
الأراضي الفلاحية، لم تعد
المزارع ملكا للدولة، بيعت
للكولون الجدد الذين سيجوا
المساحات بالأسلاك الشائكة
وأقاموا حراسا بالبنادق.¹

يسعى الناص عبر تفاصيل
المكان الفلاحي والتحولات
الاجتماعية والاقتصادية إلى
القبض على نبض التحولات
العميقة في بنية الجزائر، عبر
معادل موضوعي هو قرية وادي
الرمان، متتبعا سيرورة شخوصه
عبر الخيبات المتكررة،
والإحباطات التي تحفر في وجدانهم
أخاديد لم يملأها إلا الخطاب
الأصولي باستثماره لأثر
التحولات السريعة التي لم تخلف

1. الورم، محمد ساري، ص:09، منشورات الاختلاف،
سنة/2002، ط/1، الجزائر .

سوى القهر والبؤس والتهميش

.

لا بد من التنبيه إلى أن
رصدنا لأمكنة رواية العشرية
السوداء، هنا على الأقل، لا
يراد به إلا رسم الخطوط
العريضة للظاهرة، دون
استثمار الاستراتيجية التي
ترجئها القراءة للنصوص التي
آثرت الاشتغال على تشكيلاتها
المكانية باستقصاء وعمق،
لأننا نسعى، في هذه المدخل، إلى
بيان أوجه الاستعجال وآليات
المتن التسعيني في إنتاج المعنى،
ومدى مصداقية الجدل الذي
أثاره، انطلاقاً من اللحظة
التي صنف فيها، وبسرعة كبيرة،
على أنه أدب "شهادة" لا
يختلف كثيراً، عن الكتابات
الصحفية، في تغطيتها للأحداث
التي عرفتھا الجزائر، كأن
الآداب العالمية لم تعرف أعمالاً
عظيمة خرجت من بين أنقاض
الحروب وأشلاء الجثث "

فالفاشستية ، والحروب
الاستعمارية ، والاستعبادية ،
كانت موضوعات سوسيوتاريخية ،
بواسطتها عرفت الآداب
العالمية أعمالا عظيمة متوجة
بجائزة نوبل.¹

وعليه فإن المنحى
السوسيولوجي ليس له وحده أن
يحكم على متننا بالانكماش في
البعد التوثيقي مهما كان
هذا الملح طاغيا ، لا سيما
إذا أخذنا بعين الاعتبار ،
التصنيف الاجتماعي للكتاب ،
كمثقفين يمتلكون رؤية ، وحق في
قول كلمتهم ، دون انتظار أن
يدعوهم أحد إلى ذلك ، لأنه ،
ساعة الأزمات ، " يشكل
التساؤل عن وظيفة الكاتب
والكتابة ، شكلا من المعتقد ،
الذي يتطلب وظيفة اجتماعية
للكاتب كوسيط لمعيش الشعب ،

Rachid MOKHRARI Le Nouveau souffle du 1.
roman algérien,Ed

وهو ما يفترض وضوح نظر حاد
من جهة ، وتجذرا في الواقع
السوسيو-سياسي ، من جهة
أخرى ، دون نفي للذاتية التي
تجد في الكتابة فضيلة شفائية
(صراخ ، عزاء ، خلاص) أو
وجودية . حيث تعتبر الكتابة
مبرر وجود في مواجهة إحباطات
اليومي أو ، أكثر من ذلك ،
كذاكرة ، وكوسيلة للرقية من
الموت .¹

ثم إن الوساطة الاجتماعية
التي يمارسها الكتاب ، تتخذ
شرعيتها الكاملة ، بعامل
موضوعي ، هو عامل طبقة
الأنتسلجنسيا كبنية عليا من
بنى المجتمع ، تضطلع بدورها
الجدلي التاريخي في تفاعل
الطبقات ، وبعامل ذاتي لصيق
بالفن الأدبي ، وبعقريّة

1. Haj Miliani : Une littérature en sursis,
Le champ littéraire de langue française en
Algérie, Ed :

اللغة التي تمارس دورها
"التطهيري" الفردي والجماعي
وفق المفهوم الذي أرسى أرسطو
أسسه في نظريته الشعرية
الشهيرة .

تتجه بنا القراءة، على هذا
النحو، صوب المفاهيم النقدية
الممارسة للسوسيولوجيا النص،
في شقها المتعلق باعتبار الأدب
مؤسسة اجتماعية، وقبل ذلك،
نريد أن نرى إلى أي حد تحكم
البعد الذاتي للممارسة
الأدبية في إنتاجية المتن
التسعيني، وهو ما ألحنا إلى طرف
منه في سياق هذه القراءة،
بإشارتنا إلى عدد من المبدعين
الذين وجدوا في الكتابة مؤثلاً
وملاذاً، عندما أعوزهم الواقع
مثيلها في دنيا الناس،
فاستقطبت الذات الـ "أنا"
مجموع الخطاب النصي لتتحول إلى
بطلة مفردة تواجهه الواقع
باستماتة، وتخوض معاركها
البطولية الخاصة والعامة،

دون أن يشاركها فيها سوى من تربطهم بالذات رابطة قريبة من حميمية ، انكملت في هذه المرحلة ، إلى حدودها الدنيا ، وهو الموضوع الرئيسة التي يشتغل عليها المحكي في رواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج ، حيث تتحول الكتابة إلى خيط رفيع جدا يشده إلى النضال من أجل أيام معدودة في حياته ، لينهي كتابة سيرته الذاتية ، الرواية ، وهو يواجه التهديد بالقتل ، في كل يوم ، إلى حد أصبحت فيه الكتابة ، والذات ، والحياة نفسها ، كلا لا يتجزأ .

أما مايسة باي ، فعلاقتها الشخصية بالكتابة ، تبدأ من اللحظة التي تتحول فيها هذه الأخيرة إلى فرصتها الوحيدة للاستمرار في ممارسة الحياة ، تقول : " منذ السنوات الأولى من العشرية الراهبة الماضية ، نحن متجمدون من الخوف ، ومن

الصمت الحذر. لذلك أكتب لأرى
نفسي في الصفحة ، ولأتجنب
الصراخ. ومن أجل أن أستشعر
التفوق على المسألة ، فوراء
فعل الكتابة ، ليست عجالة
الوقت هي الأسبق ، وإنما
الرغبة في تحويل وقائع الرعب،
على الصفحة ، لتدجينها بفعل
الإبداع. "1، بمعنى آخر،
استثمار إمكانات اللغة لخلق
عالم تخيلي تتحقق فيه العدالة
الشعرية ، عقابا وجزاء ، دون
المخاطرة بالتعرض إلى الرعب
الفعلي الكامن في فضاء العالم
الواقعي.

أليس فعل الكتابة بهذا
المعنى ، ممارسة في غاية
الأنانية ، تكتفي بتحويل
الواقع إلى مادة يتغذى عليها
المتخيل الروائي ؟
ألا يتحول الكاتب، عبر هذا
المسلك، إلى مصاص دماء يعتاش
على دماء ضحاياه ؟

1. Rachid MOKHRARI : La graphie de l'horreur ، مرجع سابق، ص:149.

ألم تنجز الرواية الجزائية
التسعينية، أطراسها المرعبة،
مكلسة الدماء فوق الدماء ؟
حتى إنه " كلما أريقت دماء
الأبرياء، بشراسة، على يدي
العصابات المتوحشة، كلما قام
الكتاب، وهم كثيرون خلال هذه
العشرية، بتغطيتها
بالكتابة، أو بجبر الكتابة
بالتحديد. وهكذا فإن لكلمة
طرس PALIMPSESTE، معناها
الكامل. " ¹.

وربما كان معناها الآخر،
امتزاج دماء الكتاب بدماء
الضحايا، دماء فوقها دماء،
لا عاصم من طوفانها إلا
الكتابة، ألم تعترف **يونييل** ²
بأن " الكتابة عندها تحذير
من بالجنون، وحماية منه. " ² ؟.

2. المرجع نفسه، مقدمة رشيد بوجدر، ص: 15.

1. صاحبة رواية: " عيون الثعلب " L'œil du
chacal, Ed : Barzakh, Alger/2000.

2. Rachid MOKHRARI : La graphie de
l'horreur المرجع سابق، ص: 147.

تلك هي المسؤولية الشاقة
التي حملتها الكتابة خلال
سنوات الدم والنار، أن تكون
المتناقضات كلها، والجهات
جميعها، أن تربت فوق ظهور
المبدعين، وتحمل أتعاب الضحايا
والمقهورين، والواقع، والحلم،
والفجيعة، وأن تكون
تلقائية، ثرة، نابضة بفوران
الدماء ورسيس الألم، ورزينة،
مكيئة، متأملة، توثق
للذاكرة والتاريخ، فلا مناص
من أن تفي، أو تخون، تنجح أو
تفشل، بنسب معينة ومقادير
متفاوتة، لأننا ببساطة،
طلبنا منها أكثر مما يستطيع
كرمها، ونبلها، وشهامتها،
ورأفتها ومشاركتها
الوجدانية لحنا، محنة
كتابتنا، بينما لم يكن
عليها، خلال كل ذلك، سوى أن
تكون ما تستطيع أن تكونه،
إما محاكاة، وإما تخيلا .

راهنية النص التسعيني بين التوثيق و التخيل .

نتوجه هنا إلى البحث في
جانب هام من جوانب الاتهام
الذي وسم روايات العشرية
السوداء بالأدب الاستعجالي،
وهو واقعيته المفرطة،
وإعادة إنتاج الواقع
بحرفيته، مما غيب التخيل أو
نفاه جملة وتفصيلا، فاقتربت
الرواية، بسبب ذلك، من
التغطية الصحفية التي تحرص
أكثر ما تحرص على نقل الواقع
بأمانة، فأطلق عليها إلى
جانب ذلك، سمة أدب الشهادة
Témoignage، وهو مفهوم يحمل
ظلالا قذحية انتقاصية أكثر
منه معنى الملاحظة النقدية
المؤسسة .

اتجهت القراءات المشتغلة
على متن تلك الرواية، في
عجالات صحفية غالبا، إلى
التماس الأعذار لتوجيهها

التوثيقي ذلك، كترسنة أدبية
عضدت الصحافة وشدت ساعدها في
التزامها بفضح الإيديولوجيا
الأصولية، وتبليغ صوت
الضحايا والأبرياء، والتنديد
بالوحشية والبربرية والإرهاب
الدموي الأعمى، يقول رشيد
ختاري: " إن حجم الشهادات
المكتوبة التي ظهرت منذ 1988،
قد صورت photographié ونددت
بالمأساة بواسطة الكلمات
اليومية العادية المنتزعة من
الضبابية المفروضة، مبينة
الحدث L'Événement بكل
قساوته، دون أن تبحث عن
إثارة الإعجاب أو الخيبة. حيث
تآزرت مع الصحافة، متخلية
عن الأثر الأسلوبي، عندما
أصبحت وظيفتها الجديدة هي أن
تبلغ بقدر ما تسنتج الخلاصة
السياسية لهذه المأساة، ومن ثم
فهي لا تسعى إلى شرحها وإنما

إلى تسجيلها في الزمان
والمكان. "1.

وبناء عليه نتساءل: ألا
يعني التسجيل في الزمان
والمكان، القبض على لحظة
هاربة في سيرورة الزمن
والتاريخ؟ ألا يعني ذلك تحول
الرواية إلى فوتوغرافيا
تتوسل اللغة بدل عدسة
الكاميرا؟

ومع ذلك فإن الصورة
الفوتوغرافية، ليست
بالجمود الذي قد يتبادر إلى
الذهن، لأنها تتحول إلى تخيل
مفعم بالحركة، عندما تزج في
عملية التلقي، فيتلقاها كل
رائي/قارئ، بكثافته
الوجودية، وتجاربه الخاصة،
وآلياته الذاتية في تفكيك
الصورة وإعطائها المعنى الذي
يريد، وعلى هذا الأساس، فإن
البعد الفوتوغرافي لرواية
العشرية السوداء، يتحول إلى

1. Rachid MOKHRARI Le Nouveau souffle du roman algérien، مرجع سابق، ص: 11.

مادة صلبة حافظة للتاريخ
والذاكرة وتفاصيل المأساة
الوطنية .

ثم ألا تمثل هذه
الفوتوغرافية خيارا فنيا
ينم عن إحساس أصيل ومكين
برهانات الكتابة ، وقضايا
الرواية ، أكثر مما يدل على
قصر النفس وانحسار حاسة
الخيال عند هؤلاء الكتاب ؟ .

لم لا نرى فيها تجاوزا
للتزام بالمعنى الذي طرحته
الواقعية الاشتراكية ، أو
مفاهيم سارتر ، مع الخطورة
بانزلاق النص إلى الوعظية
والمباشرة والرواية ذات
الطرح ؟ .

فالمعاني تتجدد والواقع
زئبقي بطبيعته ، بما يجعل
الرهان على المرحلة ، يحمل على
تفكير العمل بربطه بقضايا
ليست في عمق القضايا
الإنسانية الكبيرة ، التي تتيح

للنص فرصة تجاوز مرحلته
باتجاه الخلود .

من أجل ذلك توجب إعادة
النظر في مفهوم الالتزام
نفسه ، هل هو تحميل الرواية
أكثر مما في استطاعتها أن
تحتمل ، من نضال من أجل الحق
والحرية والمعاني الإنسانية
السامية والمثل العليا وتوجه
خاص في الحياة ، أو توجه مذهبي
عقدي إيديولوجي ؟ أم
الاقتصار ، بدل ذلك ، على شحذ
مقوماتها وتطوير آلياتها لكي
لا تقع في ضحالة المرجعي .

ثم إن الالتزام في شقه
الآخر ، بعيدا عن مفاهيم
الواقعية الاشتراكية ، هو كما
يرى محمد **برادة :** " الدلالة
العامية لما توحى به كلمة
الالتزام من انشغال المبدع
بقضايا القبيلة أو المجتمع أو
العشيرة ، واتخاذ مواقف تجاه
قضايا سياسية أو دينية .
فهذه الدلالة قد وجدت منذ

وجد الأدب، ولا نكاد نعثر على
مبدع لم يتفاعل مع مفهوم
وصراعات مجتمعه.¹
ذلك ما يفسر، جزئياً، توجه
رواية العشيرة السوداء إلى
جمالية الفوتوغرافي، رغبة في
القبض على نبض المشهد، دون
محاولة تفسيره أو شرحه، تاركة
للمتلقي مطلق الحرية في
التعامل معه.

إن الالتزام بالمفهوم
الذي يقرره محمد **برادة**،
كدفاع عن العشيرة والأهل
والقبيلة، هو وحده ما يفسر
تلك الوفرة الوافرة من
النصوص التي سارعت إلى إدانة
الأعمال الإرهابية، بالطرائق
التي وفق إليها الكتاب
متفاوتين كل التفاوت، في
أساليب مقاربتهم لعجالة
المرحلة، ومتقاربين في الالتزام
بمقاومة الوحشية بلا هوادة،
بالإشادة بقيم التسامح

1. تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث،
محمد برادة، مجلة نزوى، عدد/25، سنة/2001.

والحرية والمتعدد والحوار،
ونسبية المعرفة، كأنهم في
نصرتهم للفضاء الاجتماعي الحر،
يدافعون عن شروط وجودهم
كنخبة مثقفة، وعن شروط وجود
الرواية، مدركين بأن لا رواية
حقة دون حرية، وأن
الاستبداد، مهما كان لونه،
يئد الديمقراطية والحرية
والرواية والمثقف الحديث الذي
يقول بهما .

تقاوم الرواية
باعتبارها عملا إبداعيا،
لأننا " عندما ندقق النظر،
نجد أن بصمات مفهوم الالتزام
ما تزال سارية المفعول عند
جزء من الكتاب ولكن بفهم
مغاير، يتفق على مسؤولية
المبدع إلا أنه يسلك طريقة
نوعية في تحقيق تلك المسؤولية .
وفي مجال الأدب العربي الحديث،
لا نظن أن القضية قد أصبحت
متجاوزة، وذلك بسبب عدم
الوضوح الذي يطبع علاقة

النقد بالنص الأدبي وبالقارئ
تحت ضغط المشكلات الاجتماعية
والسياسية التي تجعل معظم
النقاد يتحرزون من المجاهرة
باستقلالية الأدب عن الخطابات
الإيديولوجية. لكن واقع
الإبداع، في نماذجه الجيدة،
يشخص نوعاً آخر من
(الالتزام) لا تكون فيه
القيمة الفنية والرؤية
الذاتية أقل من المضمون
ودلالاته المختلفة.¹

ولعل ذلك الهاجس هو ما
جعلنا نلج على مساءلة المتن
الروائي للعشرية السوداء،
من خلال السؤال الذي تطرحه
مقاومتها بالتحديد، هل تغفر
لها تلك المقاومة، وتلك
المسؤولية، تخليها عن جمالياتها
وشعريتها المحددة لشروط
استمراريتها ووجودها؟

1. تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث،
محمد برادة، مرجع سابق.

الإجابة عن السؤال هي
جوهر الانشغال الذي اشتغلت
عليه القراء سالكة
استراتيجية مساءلة المكون
المكاني منها بالخصوص.
في سبيل ذلك، يمكن ملاحظة
الآراء المفردة للكتاب
وموقفهم من الواقع ومن
الالتزام ومن مجمل القضايا
التي تطرحها العلاقة الإشكالية
للنص بالواقع السوسيو-
تاريخي، وآلياته في إنتاج
خطابه مراوغة إكراهات الشكل
وإكراهات المرحلة .

يعلن واسيني الأعرج ، في
إجابته عن سؤال حول رأيه في
مفهوم (الأدب الاستعجالي) ،
اعتراضه المطلق على المفهوم
واعترافه بوجود كتابات يمكن
تصنيفها في خانة الشهادة بحكم
إغراقها في المرحلية ، " صحيح ،
في بعض الروايات ، بعد
الشهادة هو الغالب ، لأنها
تشهد على حالة معينة ، وعلى

مرحلة محددة ، وهي التي يمكن
توصيفها بأدب الشهادة . هذا
النوع من الأدب لا يهمني كثيرا ،
هذه الشهادات تفيد التاريخ ،
والذات نفسها ، لأن هناك حاجة
ماسة لأطرح هذا كله على
المجتمع ، غير أنها آثار متعلقة
بمرحلة معطاة ، وإمكانات
الاستمرارية محدودة جدا ، متى
أرادت مغادرة فضاءها إلى
فضاء آخر .¹

هاجس الخلود والكونية ، كما
نلاحظ ، هو وجهة النظر
الأساسية التي يصدر عنها
التوجه القيمي

لواسيني الأعرج² ، حيث يكتسي
رأيه هنا ، أهمية خاصة ،

1. Rachid MOKHRARI Le Nouveau souffle du roman algérien ، مرجع سابق ، ص: 158.

1. يبقى الاعتراف الخارجي بالرواية العربية حلم الكتاب جميعا على اختلاف مذاهبهم ، في الوطن العربي كله ، وحتى في غيرها من البلدان

باعتباره واحداً من المبدعين
الذين سجلوا خلال العشرية
السوداء تراكماً روائياً تجاوز
الحدود القطرية إلى البلاد
العربية والأوروبية،
ومستقطبا اهتمام الخطاب
النقدي العربي باشتغاله
العميق على موضوع العنف
والتطرف والأصولية ولا سيما في
ثلاثيته التي سلفت الإشارة
إليها، وعليه، فإنه
إستراتيجيته في مقاربة الواقع
الجزائري، تضيئ إلى حد ما
الإشكالية التي نحن بصدد ها،

المتخلفة، وما يزال هذا الحلم مثار كثير من
الجدل حول مفهوم العالمية التي يقول بشأنها
واسيني الأعرج بأن الروائي العربي كغيره من
كتاب العالم منشغل بالعالمية التي تعني في شطر
منها إخراج جهده الإبداعي من دائرة الضيق إلى
دائرة الاتساع بما تعنيه من انفتاح
وإنسانية. وسؤال العالمية الذي تطرحه الرواية
العربية على نفسها أمر مشروع لأنه محاولة
لتحديد وضعها في سياق الرواية العالمية وفي
الذاكرة الجمعية الإنسانية للوصول إلى الاعتراف
بها كمنجز إنساني وليس كمجهود فردي أو جماعي
مرتبط بمحلية تضيق الخناق أكثر مما تدفع
بالرواية نحو وضع اعتباري يليق بها. **انظر**
مقاله: سلطان الـ Big Brother ، جريدة الخبر،
عدد 03 . 04 . 2008.

وهي حدود الواقع والتخييل في
المتن الروائي للعشرية
السوداء .

وعليه فإن المرحلية
والراهنية في رأيه ، هي التي
تصيغ أدب الشهادة ، اعتباراً
لاشتغاله على (القومي)
الضيق وعلى فترة زمنية
محدودة ، لا شيء يدل على
استمراريتها في التاريخ ، بما
يجعل تناولها رهين مدة زمنية
وقومية محدودة في الفضاء
والتاريخ ، تجعلها رغبته في
تكثيف وعيها بالمرحلة تقبل
على استهلاكه .

لا يخفى أن التوجه السالف
الذكر ، يدفع إلى الواجهة
بالجدل الذي ما يفتأ يردده
الخطاب النقدي العربي حول
محلية الرواية العربية
وكونيتها ، بما يعيد إلى
الأذهان الجدل العربي القديم
حول الفولكلور ، والعرب
وإشكالية التعبير عن

الذات كما وضحتها وناقشها
عبد الله العروي في كتابه.....

الايدولوجيا
المعاصرة¹.

إن مغازلة الكونية،
بقدر ما تحمل من طموح مشروع
للواية العربية، من أجل
ارتياح آفاق العالمية، وما
يعنيه ذلك من شحذ لإمكاناتها
الفنية والدلالية، يحمل في
ثناياه قدرا لا بأس به من
التخلي عن القضايا
الاجتماعية، والتنصل من
المسؤولية الثقيلة المنوطة

1. يقول " لن نصل إلى عبارة صادقة أمينة على
أوضاعنا التاريخية والاجتماعية بمجرد أننا
نتحكم في شكل يقال انه مشترك بين البشر، أو
أننا اتسعنا فيما نصف من المجال الاجتماعي، أو
أننا نوعنا ودققنا أساليبنا البلاغية. كل ما
سنحصل عليه، بعد هذا الجهد، هو صورة مغرضة
من نوع آخر لواقع محجوب عنا باستمرار".
الايدولوجيا العربية المعاصرة (صياغة جديدة
)، ص:231، المركز الثقافي العربي، سنة/1999،
ط/2، بيروت/الدار البيضاء. الدار البيضاء.

2. Rachid MOKHRARI Le Nouveau souffle du
roman algérien، مرجع سابق، ص:159.

بها ، أو على الأقل ، لم يعد ذلك
من أولوياتها ضمن الحركة
الشمولية لمفهوم العولمة ، كأن
الأدب لم يرضه البقاء على
هامش الكونية الشاملة لمختلف
مناحي الحياة ، فراح يعلن
تحرره من قيود الإطارية
القطرية ، والارتقاء في النهر
الجارف لأفكار العالم الفسيح .
لقد عبر واسيني **الأعرج** عن
ذلك التوجه الجديد في الخطاب
الروائي الجزائري على الأقل ،
بتمتع كتابه ، مجاليه خصوصا ،
بحرية كبيرة مكنتهم منها
ثقافتهم الكونية ، وعليه ، "
فبإمكانها التحرر عبر هذه
النافذة (الثقافة الكونية) ،
كما أن الكتابة ذاتها ، هي
القدرة على الانطلاق *évasion*
والهرب حتى ولو كنا مقيدين في
إطار اجتماعي نغلق إلى حد
ما . ما أحاول فعله مع
أصدقائي هو الالتحاق بالأدب
الكوني *universelle* خصوصا

بما فيها من جوهري، فالأنظمة
الموجودة في السابق، قد تغيرت،
والكتابة معنية بذلك أيضا.
1"

صحيح أن تحول مفهوم
الالتزام في الخطاب النقدي
العربي بعد انحسار جمالية
المقاومة، وتخلي المثقفين
والكتاب عن أدوارهم
الطليلية، قد أدى إلى فهم
جديد للواقعية، ذلك الفهم
الذي لخصه محمد **برادة** بقوله:
" يبدو لي إذا أردت أن أغامر
بتوصيف الوعي النظري الآخذ
بالتبلور، راهنا، في الساحة
الأدبية العربية، أن مفهوم
الأدب يرفض استنساخ الخطابات
الإيديولوجية والسياسية
السائدة، ويميل إلى استيحاء
ما هو قيد التشكل، وما ينبت
في أعماق الذات المبدعة ملامسا
لحظات الحميمية والتساؤل عن

الكينونة والمصير، وعن العلاقة بالتاريخ وبالأخر. " ¹ .
ألا يعني ، ذلك، القفز على
تخلف الواقع ، ومراودة
الكليات المطلقة المتجاوزة
لمحدودية الفضاء والزمن ؟ فـ
" المجتمع الذي يريد الأديب
العربي وصفه يحكم على نفسه
بالضعف والتخلف. فإذا ما
قنع ذلك الأديب بصورة تعكس
الواقع بلا زيادة ولا نقصان،
فإن الصورة التي ينجزها
ستحافظ على نفس التخلف مع
أن المطلوب من الفن هو تجاوزه
وتداركه. إن العرب يلمون
دائما باستدراك ما ضاع
منهم ، ومجال الاستدراك هو
الفن، الأدب بخاصة، أكثر مما
هو الفكر المجرد. " ² .

1. تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث،

محمد برادة، مرجع سابق.

2. الايدولوجيا العربية المعاصرة، عبد الله

العروي ، مرجع سابق، ص: 208.

3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعلى هذا الأساس، لم يعد من المفيد في شيء للأدب العربي أن يقف بنفسه عند واقع هذا شأنه، في الوقت الذي يمكنه استغلال إمكانياته في سبيل الثأر من تخلف عالمه، في المجالات التي لا يمكنه المغامرة فيها، وهو ما جعل **العروي** يتساءل: "أي نفع في التعبير إن هو ترك الواقع على حاله، ناقصا غير مكتمل ولا محتمل؟".³

لا يمكننا هنا، أن نفهم تساؤل العروي، كدعوة متقاطعة مع نظرية **أرسطو** عن المحاكاة ودور الأدب في إظهار الواقع أجمل مما هو عليه، ولكنها دعوة إلى فهم المجتمع وبناءه، من أجل بناء صورة احتمالية ممكنة التحقق، بعيدا عن التجريد الذي يسم الرواية العربية، التي تظهر، كما لاحظ برهان **غليون**: "لا كتاريخ للشخص والمجتمع ولكن بالأحرى، كتاريخ لهذا

التاريخ، تماما كما يبدو
المقال التاريخي العربي مقالا
عن التاريخ أكثر مما هو تحقيق
التاريخ ذاته.¹

وعليه فإن ارتباط العمل
الأدبي بحقائق وقضايا
اجتماعية مباشرة ليس هو ما
يضعف أو ينال من خاصياته
الجمالية، كما أن الواقع
الاجتماعي حين يعاش ويدرك
بعمق، يؤهل العمل أكثر، كي
يشع كقيمة جوهرية في النظام
الذي يهيكله، وعلى هذا
الأساس، يعلق واسيني الأعرج
كتابته للراهن بالتقاط
الجوهري وإعادة صياغة الواقع
بما يتمشى والتحويلات الجديدة
لمفهوم الواقعية والالتزام
كما أبنا عنها سالفاء، يقول:
"أما أنا فأفهم الأدب كقدرة

1. تأملات في الواقع العربي، برهان غليون،
ط/17، ضمن كتاب: الرواية العربي واقع وآفاق،
دار ابن رشد،
سنة/1981، بيروت.

2. Rachid MOKHRARI Le Nouveau . .
souffle du roman algérien، مرجع سابق، ص:158.

على الإمساك بالجوهرى داخل
المجتمع، غير أن وظيفتها ليست
إعادة صياغة ما تمسك به،
وإنما إعادة تشكيل، وإعادة
كتابة تاريخ آخر على علاقة
أكيدة بتاريخ البلاد، تتجاوز
الكتابة التبسيطية للشهادة.
تلك هي مهمتي الأدبية. طبعاً لا
يمكنني الانفصال عن الواقع
الوطني، هذا واضح، ولكن في
نفس الوقت، يجب أن نتجنب،
عند استقرارنا داخل الأدب،
أن تكون مجرد إعادة إنتاج
للوواقع، بل يجب البحث عما هو
مخفي خلفه.¹

إن الإشكالية التي ينبغي
التطرق إليها في كل متن الأدب
الجزائري المكتوب في مرحلة
التسعينيات، هي السؤال
الجوهري المتعلق بالواقع
والمتخيل، أي إلى أي حد
استطاع هذا الأدب أن يكتب
واقعه دون أن يسقط في

التقريرية والمباشرة ، أو ما هي الأعمال التي استطاعت أن تنجز متخيلها ، متكئة على واقع المأساة الوطنية ، ومراعية لشروط تكون المحكي ، وجاعلة منه فضاء أغنى من الفضاء المادي ، متوسلة ما تتيحه اللغة من استعارة ورمز وشعرية تزيدها الرؤية الذاتية عمقا وظلالا ، هي بالتأكيد أكثر تأثيرا من الواقع نفسه ، دون إغفال لتلك التي التصقت بالواقع التصاقا نفي عنها إمكانية تجاوزه وإعادة صياغة صياغة حرفية ، فتسترت وراء الأسلوب الفوتوغرافي ، تاركة المشهد يقول فضاعته الجمدة في الفضاء والزمن .

تلك الإشكالية ، في اعتقادنا ، هي المحور الذي يتم عبره ، عرض أدب العشرية السوداء على آليات النقد لمساءلة الاختيارات الجمالية

لتلك المرحلة من التاريخ، غير
أن ذلك لا يتم إلا في الإطار
الذي تحدده طروحات
سوسيولوجيا الرواية،
ومفاهيم الواقع والمتخيل،
واللغة والإيديولوجيا، لأنها
تبحث في السؤال الكامن وراء
الظاهرة التي نحن بإزائها،
وهي الحدود الفاصلة بين
الرواية والتاريخ والتداخلات
التي يمكن ملاحظتها بينها، في
ظرف تاريخي مميز بخصوصيته،
كالمرحلة التي نحن بصدد بحث
تمظهراتها السوسيو-تاريخية على
مستوى الخطاب الأدبي، لأنه من
الممكن " أن نرى في العمل
الأدبي مجرد وثيقة متصلة
بمرحلة تاريخية معينة، ومن
الممكن أن نتصور العنصر
الاجتماعي على أنه عنصر يشرح
الحلول الجمالية للعمل الأدبي.
كما أن من الممكن دراسة
العلاقة الجدلية بين هاتين
الوجهتين، أي بين العمل

كحقيقة جمالية من ناحية ،
والمجتمع كسياق مفسر شارح من
ناحية أخرى ، بحيث نرى أن
العنصر الاجتماعي هو الذي
يحدد الاختيارات الجمالية في
نفس الوقت الذي تصبح فيه
دراسة العمل وخواصه
البنائية من عوامل فهم مجتمع
ما بشكل واضح . " ¹ .

وعلى هذا الأساس ، يلعب
السياق السوسيو – تاريخي ، بلا
جدال ، أحد أكبر الأدوار في
عملية التشكيل والتأثير في
تبلور الإنتاج الأدبي ، وخصوصا
في جانبه المضموني والدلالي ، "
فالمجتمع سابق في وجوده على
العمل الأدبي لأن الكاتب
مشروط به ، يعكسه ويعبر عنه
ويسعى إلى تغييره ، والمجتمع
حاضر في العمل الأدبي حيث نجد
أثره ووصفه وهو موجود بعد

1. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، صلاح فضل ،
ص: 247 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة /1978 ،
د.ر.ط. القاهرة .

العمل لوجود سوسيولوجيا
للقراءة ووللمههور الذي
يقوم ، هو أيضا بإيجاد الأدب،
ولوجود دراسات إحصائية
لنظرية التلقي.¹

لا بد أن نشر هنا ، إلى
أننا لا ننتوي بسط كل مفاهيم
النقد السوسيولوجي، ولا
العمل بمقتضاه ، ولا الانزلاق إلى
مناقشة المنهج الواقعي،
فاختياراتنا المنهجية محددة
سلفا، وكل ما نريد توضيحه
هو التزام المتن الذي نشتغل
عليه بالواقع وطرائقه في
أنتاج متخيل يحمل هموم المرحلة
التاريخية، دون أن يخسر شرطه،
وكذا التأسيس للتفكيك الذي
سنمارسه على أفضية النصوص
المختارة منه، بالاستئناس
بالقضايا الخافة التي يثيرها
الفضاء الواقعي في اتصاله

1. النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف

تادييه، مرجع سابق، ص:225.

2. تشكل المكونات الروائية، المويثن مصطفى،

مرجع سابق، ص:42.

بالفضاء الفني أو التخيلي،
لأن " التخيل مكون من
المكونات الدلالية الأساسية
للرواية، فمن خلاله يحصل
تمييزها عن غيرها من الحكايات
غير التخيلية كالوثيقة
والسرد التاريخي والاعترافات
والمذكرات والرسالة. " ².

حتى ولو كانت تشترك معها في
تشكيل الواقع وتمثيله، فإن
الواقع المعني عندنا، لم يعد
واقعا عاديا في بساطة
وانسيابية
والسبعينيات في الوطن
العربي، ولا في وضوح معطياته
وأبعاده في العالم الغربي،
لكنه واقع متشابك ومفرط
التعقيد، لا تتوضح فيه
الأوضاع الاجتماعية عن
السياسية وعن الأيديولوجيا،
بالإضافة إلى انخراطه في حرب
غامضة الأطراف، جديدة الأسلوب
وغير متوقعة، أقل ما أحدثته
هو الصدمة المربكة لمختلف

الثوابت المعروفة ، فكيف يمكن للنص الروائي، في واقع هذا حاله ، أن ينتج معناه وأن يستثمر مقومات الواقع دون الوقوع في التأريخ وفي عجلة الوصف .

ذلك ما أدى إلى التغيير الحاصل على مستوى الالتزام وعلى مستوى علاقة الأدب بالمرجع وبالمصادر الواقعية خارج النص مما أدى إلى إعادة نظر ذات دلالة بالغة لمفاهيم الواقع والواقعي، عند الكتاب المكرسين على الأقل، وهو عبر عنه واسيني **الأعرج** في الحوار الذي أوردنا طرفاً منه سابق، وعبرت عنه مايسة **باي** بقولها: " في كتابتي لهذه القصص، كانت عندي ثلاث إمكانيات من المقاربة، تكمن الأولى في الالتصاق بالواقع الحداثي البارد، وعليه اختيار أسلوب السرد الصحفي، وتكمن الثانية في التشكل عبر

السخرية ، أما الثالثة التي
تبنيها وهي التي تفسر
التوتر الحاد للنص ، فتعطي
للوّاقع بعدا شعريا . حيث
تتسامى جمالية النص عن الحدث.
1"

يبين هذا التفصيل الذي
أورته الكاتبة ، عن
استراتيجيات المقاربة المعتمدة
في كتابة الراهن الجزائري ،
وعى الكتاب برهانات الكتابة
الروائية عندما وجدت نفسها
فجأة ، في مواجهة واقع لم تكن
مهيأة له ، كما تدل من ناحية
أخرى على كون الأسلوب الصحفي
أو الفوتوغرافي الذي وسم
الكتابة بالشهادة ، لم يكن
كله عجزا وقصورا عن التخيل
بقدر ما كان خيارا جماليا له
ما يبرره ، مما يستدعي إعادة
قراءته على ضوء هذا الخيار ،
والكف عن قراءته بمسطرة

1. Rachid MOKHRARI Le Nouveau souffle du . roman algérien
مرجع سابق، ص: 149/148.

الخيارات الأخرى، بمعنى قراءة
النص في التصاقه بالواقع
التصاقا فوتوغرافيا،
باستعارة القيم الجمالية من
هذه الأخيرة .

إن الالتزام بالواقع في
متن العشرية، مهما كان فهم
الكتاب لمعنى الالتزام، يعبر عن
نفسه في الرفض المطلق للنهاية
المفجعة التي أخذها المسار
الديمقراطي الفتى في التجربة
الجزائرية، حيث يلتفت بطريقة
قليلة الضجيج، إلى مساءلة
الإيديولوجيا التي بررت
التوجه الدموي للمطالب
السياسية، وهذا ما يشكل
ملتقى الخطابات المختلفة حول
الأزمة، لم يشذ منها، في
علمنا، إلا الطاهر **وطار**، في
رواية (الشمعة والدهاليز)
التي سنتوقف عندها طويلا، حيث
سعى إلى تفكيك الواقع
السياسي الجزائري بغية
قراءته وفق مفاهيم الماركسية

والصراع والطبقي
والإيديولوجي، حتى ليكاد يبرر
الأعمال الإرهابية بدعوى أنها
جاءت للمطالبة بحق جماهيري .

إن الموقف، الرفض، من
الواقع، ومحاولة فهم ما يجري
عبر خلق فضاءات ورقية على
هامش الواقع المرجعي، أو
التنديد بالطابع
(الكافكاوي) لواقع المأساة،
هي التي وجهت، في العمق،
فعالية الكتابة، كتابة
التاريخ، من حيث تكتب
الواقع .

ألا يقوم التاريخ كما
تقوم الرواية على الحياة
والواقع ؟ ألا يقوم كل
منهما، كل بوسائله، بإعادة
تمثيل الحياة ؟ .

فالفرق بينهما، " لا يكمن في
أي منهما أكثر اتصافا
بالواقعية بل في كيفية بناء

الواقع، وإعادة تشكيكه داخل النص.¹

إن التاريخ الذي نقصده هنا، هو ما تتفطن إليه حاسة الكاتب من المغيّب والمهمش، والمسكوت عنه، عندما تنبش الذاكرة الجماعية وتنفذ إلى ما يستقر تحت هدوء قشرة الوعي، عندها تصير بديلاً للتاريخ الرسمي والتاريخ العالم، وتناوش المناطق المحرمة من الفكر والثقافة والإيديولوجيا.

ذلك ما رآه نبيل سليمان قد تحقق في رواية (بيروت بيروت) لصنع الله إبراهيم عندما قال: "أما في هذه الرواية فقد تفاعل مع العنصر الوثائقي عنصر السيرية، وهذا التفاعل يشي

1. صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ، مية محرز، ص: 171. مجلة فصول، ع/1، المجلد/11، سنة/1992، القاهرة.

2. فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان، مرجع سابق، ص: 226.

3.

للوهلة الأولى بقوة المؤرخ في
الكتابة، وينازعها
روائيتها. "2 ، وصنع الله
إبراهيم نفسه، يقرر في
مقابلة معه بأن " المؤرخ
الجيد هو الروائي، وأنا
أتصور أن الكاتب الروائي
يستطيع أن يجعل روايته
تاريخاً. "1.

وهنا تواجهنا أسئلة
جوهرية حول الرواية وهي
تغادر أفقها الذي وضعت فيه
منذ أقدم العصور، لتلصص
على اختصاص آخر، ظل كل
الوقت يدعي العلمية والجدية
مهما قيل عن التباسه، هو
الآخر، بالمتخيل، في أكثر من
مناسبة.

نتساءل على لسان واسيني
الأعرج: " هل الرواية تاريخ

1. فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان، مرجع
سابق، ص: 226.

2. مدارات الشرق، بنيات التفكك والاحتراق، واسيني
الأعرج، مجلة نزوى، ع/09، يناير، سنة/1997.

3. تشكل المكونات الروائية، المويثن مصطفى،
مرجع سابق، ص: 43/44.

؟ بمعنى أدق: هل هي إعادة إنتاج وتنظيم للتبدلات الحاصلة في القشرة والعمق للمجتمعات والأنماط؟ هل تمتلك حقيقتها الخاصة؟ وهل تتجسد هذه الخاصية في وقائعها المسرودة أم في شكل حكيها أم في طريقة تلقيها وتأويلها أم في مرجعيتها؟².

الحقيقة أن هذه الأسئلة ملغمة إلى أبعد الحدود، لأنها تبحث في المعنى العميق للمتخيل، وفي علاقة المتخيل بواقعه المرجعي الذي يزوج بالقراءة في قراءة جديدة قديمة لمفهوم الواقعية والمحاكاة، وهو ما لا نرغب في مباشرته هنا إلا بالقدر الذي يجعلنا نقبل على مقاربة النص من خلال المكون المكاني الذي يقع بدوره في قلب هذه الإشكالية، وعليه، يمكننا القول: إن "العلاقة بين النص الأدبي والتاريخي تنتسب إلى

فكر تجريبي، إذ يتحدث النص عن التاريخ، ولكن هذا النص حتى وإن حافظ على الدقة التاريخية التجريبية، فإنه يتعامل مع التاريخ تعاملًا تخيليًا، يعالج المعطيات التاريخية استناد إلى قوانين إنتاج النص.³

وعليه، لا بد من الإقرار بأن الرواية ليست ملزمة بأن تكون وثائقية بالمعنى الحرفي للكلمة، لكنها ملزمة بأن تكون عميقة في رصدها لتفاصيل التحولات الاجتماعية وحدسية شاعرية في القبض على النبض الخفي للوعي واللاوعي في المجتمع الذي يعيش فيه، وهو ما يعطي للرواية كل مصداقيتها الفنية لا سيما إذا استندت إلى معرفة عميقة بالتاريخ والأشياء والظواهر والوقائع والأحداث بل وبالأفكار واللغات، لأنها ضرورية جدًا للرواية الحديثة المتطلعة إلى

الكونية والعولمة الأدبية إن
صح القول، حيث لا يتأتى لها
ذلك إلا بتوسيع زمنيته
وتاريخيتها، وعلى هذا الأساس،
يمكن أن نتقبل حقيقة كون عدد
لا بأس به من الروايات
التسعينية الجزائرية، في
عجالة واقعها الاجتماعي، لم
تعط نفسها، أو لم يعطها
الراهن، متسعا من الوقت
لتشتغل على واقعها اشتغالا
بعيدا عن المرحلية الضيقة
التي تجعله يفقد وجهه وبهجته
باختفاء الملابس التاريخية
التي أفرزته¹.

1. يرى عبد القادر راجي بأن مجمل الروايات التسعينية " عبارة عن ردود استعجالية على مرحلة تبدو في أذهان الكثير منهم أنها استعجالية في حين أن الحقيقة التاريخية تثبت أنها أخذت الوقت التاريخي الكافي والأرضية المأزقية الضرورية للنمو الطبيعي في أحضان مساحة النسيج تالاحادي لتباشر الأزمة القادمة، ومن هنا كان هذا المفهوم الجديد على الساحة الأدبية الجزائرية، وهو (الأدب الاستعجالي)". انظر: إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، مقارنة سجالية للروائي مقنعا ببطله، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، مرجع سابق، ص: 62.

نسجل على هامش هذا المقبوس دهشتنا من تأكيد المتدخل على كفاية مرحلة العشرية

ومع ذلك، ومهما أمكنتنا
مؤاخذا البناء الفني أو
التخيلي لهذه الأعمال، فإن
الذي لا شك فيه، هو أنها قد
رجحت معركتها مع التأريخ، لأن
" ما تقوله الرواية زمنيا في
لحظة، يحتاج فيه التاريخ إلى
كل الاستحالات للقيام به،
فالتاريخ من هذا المنظور، هو
لعبة الكاتب، مثلما
الكلمات، ومادته المعجونة sa
patte a modeler التي تعجن
بضوابط تنتمي إلى الأدب وليس

السوداء، زمنيا، لإنجاز خطاب روائي متمتع
بالتأمل الكافي للأحداث وخلفيتها وتباشر
مستقبلها، في حين أن الحقيقة التاريخية التي
ينبغي تسجيلها بصدق هذا التأكيد، هو أن
المنعرجات المصيرية في تواريخ الأمم لا تنهض بكل
حيثياتها المخيلة الجماعية إلا بعد مراحل من
التاريخ، تمكن من فهم الملابس التي أحاطت
بالظاهرة من خلال تعاضد المعارف الإنسانية
المختلفة، ثم إن الرواية التسعينية الموسومة
بالاستعجال لم تتمهل المهلة التي أشار إليها
المتدخل، فقد بدأت بواكير تلك الكتابة مع
أحداث صيف 1991، مسابقة تطور المأساة حدثا
محدث، حتى ليتمكن أن نؤرخ لتطور آليات الحرب
الإرهابية على المجتمع الجزائري بناء على المتن
الروائي، إذ بين استراتيجية اغتيال المثقفين في
بداية العشرية السوداء التي سجلتها رواية
(الشمعة والدهاليز) وبين الاغتيالات الجماعية
التي سجلتها أعمال ياسمينه خضراء، من البون ما
لا يحتاج معه لكثير من التدقيق.

إلى التاريخ بالمعنى الصارم ،
فتحول العلاقة الإبداعية
بالتاريخ إلى مساءلة واختراق ،
إنها معركة ضد المسكوت عنه
والمسكت عنه ، فالرواية تواجه
التاريخ بالسؤال الهدمي
وبالكلمات ، والمحرمات
وبالذاكرة المتحفزة ، إنها
معركة انتزاع شرعية الخطاب ،
مخاطبة الآخر المهيمن والمدون
للتاريخ الرسمي بكل الغيظ
والغضب ، نكاية ببلاغته
وبتاريخه المقولب وبأشخاصه
المصنعين. "1 .

الواقع إن رواية العشرية
السوداء قد استطاعت أن
تنتزع خطابها في مرحلة مهولة
من التاريخ الجزائري ،
واستطاعت أن تبلغ صوتها إلى
آفاق غير منتظرة ، وأن تكون

1. مدارات الشرق، بنيات التفكك والاحتراق ، واسيني
الأعرج ، مرجع سابق.

2. المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

3. الشمعة والدهاليز ، الطاهر وطار ، مرجع سابق ،
ص:08 (المقدمة) .

البديل عن آلة التاريخ
البطيئة، حيث تكشفت عن
شجاعة نادرة في مقاومتها
المستميتة من أجل قيم الحرية
والديمقراطية والعدالة
الاجتماعية، كما عمدت إلى فضح
الإيديولوجيا الأصولية وفساد
السلطة، والحيف الاجتماعي،
وخيبة أمل جيل الاستقلال
وغيرها من الأدواء التي وفرت
المناخ المناسب لتنامي ظاهرة
التطرف.

وقد سعت بعض الأعمال من
خلال متخيلها - إذ " في
الرواية كذلك يقدم المتخيل
وكأنه واقع ملموس ومجسد،
يضاهي الواقع في كل تفاصيله
، ويبتعد عنه من حيث كونه
بنية لغوية أولا وأخيرا تشتغل
على الرموز والدلالات.² - أن
تتعرف على الجذور العميقة
للأزمة فراحت تبحث في الماضي
البعيد عن مقدمات المأساة
الراهنة، وهو ما يعلن عنه

الطاهر **وطار** صراحة في خطابه
المقدماتي لرواية " الشمعة
والدهاليز " بقوله : " وقائع
الشمعة والدهاليز الروائية
تجري قبل انتخابات 92 التي
خلقت ظروفًا أخرى لا تعني
الرواية في هدفها الذي هو
التعرف على أسباب الأزمة
وليس على وقائعها وإن كنت
وظفت بعضها. " ³ .

هذا الهاجس المتطلع إلى
فهم ما حدث وما يحدث، تردد في
أكثر من نص وقفنا عليه، وهو
الذي سنجده كخيطة رفيعة يشد
بأطراف نص " ذاكرة الماء "
لواسيني **الأعرج**، كما سنبينه،
وهو ماتقوم عليه أعمال
ياسمينه **خضراء** كلها، كما
بيناه سابقا، كما نجد رواية
" آخر صيف للعقل " للطاهر
جاووت سباقة للجميع في رصد
التحولات العميقة للسياسة
والإيديولوجيا في مطلع
التسعينيات، من خلال الفضاء

الحضري للجزائر العاصمة التي
حولتها الإيديولوجيا
الأصولية، وعجز النظام
الحاكم، إلى بركان آيل إلى
انفجار وشيك، وهو ما حدث
فعلا .

وعليه، لا يمكننا القول
بأن هذه النصوص قد استطاعت
أن تقدم قراءتها للأحداث
ورصدها لتحويلات الفضاء
ورؤيتها، من خلال إعادة
إنتاج الواقع في حدوده
الفوتوغرافية، وإنما أمكنها
ذلك من خلال تضافر مجموعة من
الآليات الفنية المعقدة التي
تكشف في جانب هام منها عن
العلاقة المتينة بين الواقع
والمتخيل، بمعنى أن " العلاقة
بين الخطاب الإبداعي بما هو
فاعلية كبرى مشخصة في أهم
مستوياتها وأكثرها جوهرية
للوعي والثقافة وبين تاريخه،
تبدو كعلاقة انبثاق في أكثر
أشكالها جدلية وحراكا،

انبثاق النص من تاريخ يكمن فيه بقوة ، وانبثاق الكاتب في النص وبالعكس، وانبثاق مساره من مسار الجماعة وزمانها ، وانبثاق الوعي الجديد أثناء وفي حصيلة اشتغال كل عناصر هذه الصيرورة مع غيرها من الصيرورات. ¹.

ويجدر بنا التنصيص على أن هذه الصيرورة ، لا يمكن أن تعني أبدا حرفية الواقع ، بقدر ما تعني المادة الخام التي يصيغها الخيال الإبداعي بغية تعميق الإحساس و الوعي وإثراء المعرفة به ، من خلال رؤية صاحبه للعالم كما يرى لوسيان **كولدمان** في بنيويته التكوينية ، باعتبارها " تلك الأفكار والعواطف والتطلعات التي تؤلف بين أفراد فئة اجتماعية ، وتضعها في مواجهة فئات أخرى ، والتي تشكل ظاهرة

1. وعي التاريخ في الخطاب الروائي، محمد نعيم فرحات، ص: 87، مجلة الكرمل، ع/69، سنة/2001.

من ظواهر الوعي الجماعي الذي يستمد أقصى درجات وضوحه من وعي المفكرين والأدباء.¹ .
وعليه فإن المنحى التخيلي برمته ينطق برؤيا الأنثجنسيا الجزائية من الأحداث، وهو ما يجعل البحث ينحو في مقاربته إلى تلمس بعض مظاهر النمذجة الأسلوبية للواقع والإيديولوجيا وفق ما تراهن عليه تمظهرات المكان في النص الناقل في محدوديته عالم الواقع اللاحود، فـ" كل نص في نهاية المطاف عبارة عن حكاية، أي مجموعة من الرموز والدلالات المناهضة للمرئي والحقيقي، وهي مبنية على تراكمات قبلية، أي أننا لا نحكي من الفراغ، لكننا نحكي انطلاقاً من شيء موجود، من مادة متخيلة، عامة، ومشاركة، وهي

1. الفضاء (رؤية سجينية)، محمد اقضا، مرجع

سابق، ص: 21 .

2. مدارات الشرق، بنيات التفكك والاحتراق، واسيني الأعرج، مرجع سابق.

ملك مشاع ، وهلام لا شكل منته له .²

ذلك ما يجعل الواقع الواحد متعدد ا لا حصر له ، انطلاقا من اللحظة التي تعاد كتابته بناء على رؤية ذاتية ، لها خبرتها الخاصة به ، ووسائلها التي تخرج هذا الهلام اللامتشكل إلى فضاء التخيل ، بكل ما يعنيه ذلك من تمرد على الإطارية الباردة ، والانفتاح على ممكنات اللغة ، والرمز ، والذاكرة ، والأسطورة ، من أجل بناء متخيل قادر على قول الواقع ، دون أن يخسر روحه وشرطه .

وعلى هذا الأساس وحده ، يبرر حميد **محمداني** الحاجة إلى التخيل السردي ، بقوله : " لا بد من إبعاد ذلك الوهم الذي يجعل الإبداع مجرد تابع للواقع الحياتي وخادم له ، بحيث لا يستمد قيمته إلا من القيم الواقعة سلفا ، يعيد الإبداع

السردى صياغة العالم الواقعى
لغاية أساسية هي تطوير
الوعى به ، بمعنى إدراك أبعاده
الخلفية التى لا تدركها حواسنا
وملكاتنا الواقعية ، وهو
لذلك يغنى الواقع بإضاءة
مناطقه المعتمدة وتحريك
سواكنه . لو كان الفضاء
الواقعى يكفى نفسه بنفسه لما
كانت هناك حاجة لإعادة
صياغته فى إطار جمالى ضمن
الأعمال السردية .¹

إن الكثافة الدلالية
والرمزية ، فى إطار التشكيل
اللغوى للفضاء الجزائرى خلال
العشرية السوداء ، هو وحده
ما وجه اختيارنا للنصوص التى
اجتهد البحث فى مساءلة
أبنيتها المكانية دون سواها ،
حيث إننا وجدنا فى أغلب
الأعمال ، التى قرأناها من
منظورنا المكاني ، الميل المفرط
إلى الاكتفاء بالمكان فى بعده

1. حوار الأفضية، حميد لحمدلني، مجلة علامات، ع/08، مكناس/المغرب، سنة/1998.

الفوتوغرافي المسطح، دون أن
يجل بأي بعد روحي أو فلسفي،
أو أية كثافة دلالية خاصة
تشجع على مناوشة تبنيه، لأن
" الخصوصية والفرادة هما ما
يعطي للفضاء في النص الإبداعي
قوة التميز والاختلاف عن صور
الفضاء الواقعي، لأن قيمته
حينئذ لا تكون مستمدة من
خارج النص بل من داخله أو
على الأصح من السياق
التخييلي الذي وضعنا فيه
هذا الفضاء.¹ وعلى أساس
من البحث عن الفرادة، كنا
محكومين بالتعامل مع تلك
النصوص التي وجدنا فيها
تعاملا مخصوصا مع الفضاء، بمعنى
آخر، تلك التي تنبئ تشكيلاتها
الفضائية عن وعي خاص
برهانات المكان وتعالقاته مع
العناصر الروائية الأخرى،
سواء على مستوى البنية
النصية أو على مستوى العلاقة

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التي ينسجها مع اللغة
والإيديولوجيا والشخصية
الروائية .

وفي هذا الإطار يمكننا أن
نمثل للصنف الأول، الذي حكمنا
عليه بالهزال التشكيلي،
انسجاما مع الخلفية النظرية
التي انطلقنا منها في
مقاربتنا بالوصف الذي قدم
به محمد ساري "حوش غريس"
كإطار فضائي تتحرك فيه
الجماعات المسلحة، في رواية
الورم " حوش غريس بناية
قديمة على حافة الانهيار
التام، تقع على بعد
كيلومترات من وادي الرمان،
خزانات السمنتية استخدمت لمدة
طويلة لتخمير عصير العنب أيام
كانت كل الأراضي المحيطة
بالقرية مغروسة بالكروم
ليستخرج منها أعتق الخمور،
أما اليوم لم يبق من هذه
الكروم إلا النزر القليل،
اعتبرت السلطة الوطنية هذه

الكروم إحدى مخلفات
الاستعمار، فأمرت بقلعها من
جذورها لتعويضها بالقمح
والشعير والخضر والفواكه،
فبقيت الخزانات الكبيرة
مهجورة عرضة للهدم والدمار،
كما بقيت الأراضي بوراً لا
تصلح إلا لرعي الغنم.¹
عند قراءة هذا المشهد
الوصفي، يصعب علينا تصويره
كتشكيل مكاني لفضاء ستدور
فيه أحداث دموية عنيفة،
ولولا العقد السردي الجنس
للنص كرواية، لكان لنا الحق
في اعتبارها تغطية صحفية
متجهة رأساً إلى التعريف
بمكونات المكان في بعده
التوبوغرافي الجامد، دون
النفاز إلى ما وراء المشهد
المتخلل بتكوينات تاريخية،
كان من الممكن أن تستثمر
لتضفي بعداً تاريخياً مثقلاً
بالدلالة على الماضي

1. الورم، محمد ساري، مصدر سابق، ص: 13.

الاستعماري وتحولاته تحت طائلة
الأيدولوجيا الوطنية بعد
الاستقلال، لكنه يكتفي، بواسطة
الراوي العليم بكل شيء، أن
يقوم بالشرح والتفسير بدل أن
يترك للتشخيص إمكانية إنطاق
التفاصيل المكانية بالمعنى .
الأسلوب التشكيلي نفسه،
نجده عند حبيب **موني** في
روايته " على الضفة الأخرى
من الوهم "، إذ تقف الشخصية
القادمة من فرنسا حيث ولدت،
لتتعرف على مسقط رأس
والديها، المكان الحابل
بنوازع النفس المتلهفة للقاء
مع المنبت والجدور، يكتفي
الكاتب بتقديمه على النحو
التالي: " كانت المدينة التي
أشرفت عليها السيارة أخيراً،
صغيرة، قصيرة البنيان، تمتد
طولا، وكأنها تتبع مجرى سيل
جاف تتجمع على أطرافه،
تتلقى شآبيب المطر من غير
ساتر يحميها، وكأن خلة الهضاب

من الساتر النباتي يعرضها لموجات البرد المتقاطر عليها من الشمال والجنوب، في تبادل مستمر، شأن الحرارة صيفاً، كل شيء فيها يتحول من النقيض إلى النقيض، من القر إلى الحر، حتى أنها لا تعرف من الفصول إلا فصلين حادين: صيف وشتاء.¹

هنا كذلك، يستبد الراوي العلیم بالموقف الوصفي الموضوعي الخالي من الذاتية المهتم بالتفسير المناخي للقرية فحسب، أما البيوت فهي واطئة، والهضاب خالية من الغطاء النباتي، وهي لا تعرف إلا فصلي الشتاء والصيف.

إن الموقف الذي كان ينبغي أن يشحن بالانفعال والعاطفة التي يحملها البطل في نفسه منذ رحلته من فرنسا بحثاً عن جذوره، قد صودرت منه إمكانية الذاتية المتوترة بين

1. على الضفة الأخرى من الوهم، حبيب مونسى، ص: 124/123. دار الغرب للنشر والتوزيع، سنة 2002، ط/1، وهران/الجزائر.

فضائين، وانتمائين مختلفين،
فضاء الجذور، وفضاء الانتماء،
حيث تمزق الهوية التي عبر عليها
النص من خلال الشاب الذي عاد
يبحث لنفسه عن أصل وعن تجذر،
ناهيك عن اللغة التفسيرية
المتعالية التي لم تستطع
النفوذ إلى روح المكان ولا إلى
جوهر اللحظة النادرة التي
تجمع لأول مرة بين المكان
وقاصده المحمل بهواجس لا قرار
لها، مما يجعل المقطوعة الوصفية
محض توصيف لغوي لم يرق إلى
التشكيل المكاني التخيلي
المفتوح على القراءة
والتأويل .

يمكننا التدليل بعشرات
النماذج التي لم تستطع
التعامل مع المكان وفق الفهم
الحداثي، وبقيت حبيسة التصور
الكلاسيكي له كإطار للأحداث
فحسب، حيث " غلب على الناس
فهمه (المكان) على أنه قبل
كل شيء ظرف أو وعاء أو

إطار، ولكن ذلك لا يمثل إلا معناه المألوف المحدود الظاهر، وأما معناه العميق الواسع فيكمن في مجموعة العناصر المركبة لعمارته مهما كلن نوعها، فهي الوسيط إليه، وهي محط ما نودعه فيه من الدلالات ونحمله من المعاني، وهي المعتمد في تمثله أيضا، والدليل أنه لا تستوي لك عنه هذه الصورة أو تلك أو هذا الانطباع أو ذاك إلا من خلال ما يحتوي عليه من الأشياء، ومعنى ذلك أن المكان هو الظرف والمظروف معا.¹

وعلى أساس هذه الأبعاد المتراكبة للمكان الروائي، قصرنا استقراءنا لجدل الواقع والمتخيل على مستوى البنية المكانية كما وضعنا اتجاهها الإجرائي في القسم النظري، على نصوص قدرنا أن تعاملها

1. المكان في الرواية العربية، عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 16.

مع هذا المكون الروائي كان
على حد من الوعي الأصالة
الفنية، بما سمح لنا بقراءته
لذاته كظرف تارة، ولغيره
كمظروف تارة أخرى.

الفصل الأول: شعرية
التقاطبات المكانية في رواية
(الشمعة والدهاليز)
للطاهر

وطار .

1. أيدلوجيا
الفضاء المتخيل
2. إيديولوجيا
التقاطبات
3. التشكيل
التقاطبي
4. الفضاء
المؤسطر
5. فضاء
الواقعي
5. 1. بيت
الشاعر
5. 2. الشوارع
5. 3. أمكنة
الطفولة .

1. أيديولوجيا الفضاء المتخيل

.

لا بد من الاعتراف ابتداء
بصعوبة مقارنة أعمال الطاهر
وطار بعيدا عن الخطاب
الإيديولوجي الذي تتضمنه
تصريحا أو تلميحا، لأنه كاتب
معروف بمواقفه وتوجهاته،
وغالبا ما تأتي أعماله
كضرب من التنظير و التحليل
لأهم القضايا و المفاهيم التي
تحدثها التحولات، سواء في
الجزائر، أو في الوطن العربي
كله .

أملت علينا هذه الخصيصة
الموضوعاتية لأدب الطاهر **وطار**
اختيارنا المنهجي في الاشتغال،
عبر المكون المكاني، على نص "

الشمعة والدهاليز"¹، وهو المكون الذي ارتأينا أن نقف، من خلاله، في المنزلة بين المنزلتين، بين المقاربة الموضوعاتية الصرف، والمقاربة السردية المنصرفة إلى البناء الفني على حساب المعنى والدلالة، كما بينا ذلك في غير هذا الموضع .

كما يتوجب علينا الاعتراف بأن التشكيل المكاني لفضاء النص يحتم الالتفات إلى التوجه الأصلي الذي أعلن عنه الناص في خطابه المقدماتي بأن هدفه هو " التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها. "²، وذلك في نظرنا، ما يعطي للرواية أهميتها الخاصة ومكانتها المميزة ضمن المتن الروائي التسعيني . ثم إن توجهها الموضوعاتي ومضامينها الإيديولوجية،

1. الشمعة والدهاليز، الطاهر وطار، مصدر سابق

2. المصدر نفسه، ص:08 (المقدمة) .

تمدنا بتحقيق نصي لإيديولوجيم
ظاهر بالمعنى **الباختيني**، بما
يمكننا من ترصد التشكل
التخييلي للمكان الجزائري
الذي يمثل طرفا من الإشكالية
المحورية التي تطرحها القراءة
حول استراتيجية المقاربة
المكانية، دون أن ننسى
الإغراء الذي تمارسه نصوص
الطاهر وطار المعروفة
بحركيتها الدائمة وعدم
استقرارها على شكل أو خطاب،
بما يجعل الاشتغال النصي على
مرحلة العشرية السوداء،
فاتحا لآفاق التلقي المدجج بما
لا يحصى من الآراء والمواقف
والتصورات التي يخلقا لتقاءها
بالنص فضاء متخما بالأسئلة
المحاورة للواقع والذات
والفكر والثقافة والتاريخ
والهوية .

تلك هي المحاور التي اشتغل
عليها الطاهر وطار في تراكمه
الروائي الذي يثير ضجة إعلامية
ونقدية في كل مرة، وربما كانت "

الشمعة والدهاليز " من بينها جميعا، أكثر مشاكسة وصداما على مستوى طرحها الإيديولوجي المغمض، حيث " تتلون اللغة كما يليق بكاتب متمرس، بين الشاعر المثقف، ومهندس النفط: القيادي الإسلامي، يبدأ ما سينعته فاروق عبد القادر بالمرأوغة الفكرية... لأن الكاتب لا يقطع شعرة معاوية مع التيار المتلفع بالإسلام، فيما هو يخص بعضه بنقذات، ويسلق النظام بنقذات.¹"

تفسر تلك المرونة الفكرية نسبيا حركيته الإبداعية التي قالت عنها نينا عوض بأنها " استطاعت أن تترك أثرها في البناء الفني، أي أن الحراك

1. جماليات وشواغل روائية، نبيل سليمان، ص: 58، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة 2003، د.ر.ط. دمشق/سوريا.

2. تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، نينا عوض، ص: 01، أمانة عمان الكبرى، سنة 2004، عمان.

الفكري أوجد حراكا فنيا مع
تطور تجربة وطار.².

تتمحور هذه الحركية الفكرية
خصوصا، حول الخطاب الأصولي
الوافد على الساحة الوطنية
بيقنيات مزعزة للثوابت
والخيارات المذهبية
والإيديولوجية التي طبعت أعماله
السابقة وجعلته، كبطله **الشاعر**
اليوتوبي الحالم، يجتهد لإعادة
صياغة قناعاته وفق المنحى الذي
اتخذه التوجه الجماهيري، وحاول "
أن يقنع نفسه بهذا المنطق
بالاستناد إلى مرجعياته
الاشتراكية، التي لم يعد يعرف ما
يجب أن يصنع بها بعد انهيار
الاتحاد السوفيتي.¹ "

من أجل ذلك، ربما، راح "
الكاتب يلعب الجماعات
الدينية، وهو يعرف حاجتها
إلى الإيديولوجية إلى التصريح
المباشر دون مواربة أو حتى

1. تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا
وجماليات الرواية، نينا عوض، مرجع سابق، ص:
149 .

2. قراءة الصورة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل،
ص:199. دار الشروق، سنة/1997، ط/1،
القاهرة/مصر.

غلالة شفافة من الرمز الأدبي،
فإن يلقمها المعادل الأول
للنور منذ البداية في كلمات
واضحة، وإن كانت تأتي على
لسان الشاعر أيضا، قبل
مصرعه وتحول صوت الرواية إلى
الغائب، (الإسلام هو الشمعة
الوحيدة القادرة على إنارة
كل الدهاليز والسراديب
الإنسانية في ظلمتها الأخيرة،
وشمعتها الوحيدة في انتظار
هلول الهلال من جديد، هي
الإسلام). "2 .

تلك هي المقولة الحاسمة
بحسب التوجه التحليلي
للخطابات السياسية العابرة
للفضاء الجزائري الذي يسعى
الكاتب، على طول السيرة
السردية، إلى محاولة القبض
على خصوصيته التاريخية،
ومركبات هويته المشتتة،
وشخصيته المتناقضة الغريبة .
من أجل ذلك، ينفتح
الفضاء المرجعي لجزائر

التسعينيات، على فضاءات
أخرى تتعالق معه على
مستويات عدة، ولا تنفتح إلا
على ظلمات وراءها ظلمات،
استعار لها الكاتب رمزية
الدهليز، ورمزية الشمعة التي
تظهر في مجالي متعددة تحيل على
الماضي والحاضر، على التاريخ
والوجود والأسئلة المحيرة
العالقة التي تمور مورها
الصاحب في ذهن **شاعر** واسع
الثقافة، متعدد الاهتمامات،
لا ينفك يخرج من دهليز إلى
دهليز، مضيئاً كل مرة، شمعة،
يتكشف الواقع بأنها لا تكفي
لإشاعة النور وسط الظلمات
الحالكة والسراديب اللانهائية
.

إن الحضور المرمز و
المكثف إلى أبعد الحدود لمفردتي
الشمعة والدهاليز، يمكن أن
يستحيل، لوحده، آلية قراءة
كفيلة بتفكيك البناء النصي
الفني والمضموني من خلال تتبع

المعاني الإيديولوجية
والفلسفية، والمعرفية التي
توحي بها ظلال الرمز الذي يحيل
بقوة إلى الواقع الجزائري.

ذلك ما لاحظته جابر عصفور
في مقاربته النقدية للنص
حيث رأى أن "الزمن
الحاضر لهذا التاريخ (الجزائري)
هو الزمن المعاصر
للجزائر، السنوات الأخيرة التي
تحولت، بواسطة الرعب، إلى
دهليز كبير، مظلم وغامض،
غامض ومخيف." ¹.

أما الشمعة، من وجهة نظر
قريبة وسريعة، قبل الالتفات
إلى تفاصيل التحول الرمزي
الذي تأخذه في السياق، فهي
الرؤية التي يحملها كل طرف عن
العالم، هي نظرتهم للناس
والأشياء و اجتهاده في الطريق
الذي ينبغي أن تسلكه البلاد،
والحل السحري العجيب لكل

1. مواجهة الإرهاب، جابر عصفور، ص: 284/285، دار

الفارابي، سنة 2003، ط1، بيروت/لبنان.

2. المرجع نفسه، ص: 294.

المشكلات التي مزقت الهوية
الجزائرية ، باختصار ، إنها
إيديولوجيا وجهات النظر
المتصارعة على مساحة الخطاب، "
وتلك هي المفارقة الأساسية
التي تنطوي عليها رواية
الطاهر وطار (الشمعة
والدهاليز) حيث تحدث كل
الأطراف المتصارعة عن أنفسها
بوصفها الشمعة الهادية ، وعن
غيرها بوصفه الدهليز ، مع أن
الجميع غارقون في دهليز
الظلمة الفاجعة التي تعاني
منها الجزائر إلى الآن ، بلا شمعة
حقيقية ، أو واعدة ، تضيء
طريق المستقبل." ² .

أمكن البعد الرمزي
لعتبة الرواية أنه يحدث
انتظارين متكئين على إشارية
الرمزين ، أولهما اصطراخ
الأصوات الممثل في الدهاليز ،
وثانيهما التسامي عن
التقريرية التي وقعت فيها
الرواية التسعينية ، و قد

لاحظت نينا عوض أن الميل إلى
توظيف الرموز بأشكالها
المختلفة " ظاهرة لافتة في
أعمال وطار الروائية. وهو
بهذه الأداة الفنية يقدم ما
يريد من أفكار متكئا على
البعد الإشاري للإحالات
الرمزية.¹

تتحول الرمزية الكثيفة
للشمعة ولدهاليز إلى وجهات
نظر تحقق حوارية النص وتكشف
التيارات الفكرية والمذهبية
التي تصطرع في الفضاء العام،
فضاء النص، وتركز الجدل
القائم بين الرمزين في الجدل
القائم في التوجهات العابرة
للفضاء، " وفي هذه الحالة
تصبح دراسة حوارية

1. تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا
وجماليات الرواية، نينا عوض، مرجع سابق، ص:
277 .

2. النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد خداني،
ص: 08. المركز الثقافي العربي، سنة / 1990،
د.ر.ط. بيروت/الدار البيضاء.

3. ترد العبارة في الصفحة 10 بالشكل التالي: "
الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة
كل الدهاليز السرايب."

Dialogisme النص الروائي
باعتباره مجسدا لمجموعة من
الإيديولوجيات المتصارعة هي
المحور الأساسي لكل تحليل. ومن
الطبيعي أن يتم التركيز في
مثل هذا التحليل على الأعمال
الروائية التي تحقق هذه
الحوارية حيث انفلت النص
ذاته باعتباره كلا من أي
تحديد أو تأويل إيديولوجي
لأنه - إذا صح التعبير - يقع
فوق الإيديولوجيات، ولأنه
يراقبها من أعلى ويتأملها
ويبحث فيها. "2 .

يوفر لنا النص، وفق هذا
المنظور، نوعا من الحيادية
المراقبة لتطور الموقف
الإيديولوجي في فضائه، عندما
يجعل **الشاعر** الذي أبدى
تعاطفه مع الحركة الأصولية
الصاعدة، ينتهي نهاية فاجعة،
ضحية العنف الدموي الذي تبني
منطلقاته الإيديولوجية قبل
ذلك، وعبر تلك النهاية

الغامضة التي يتستر خلفها
الناس من كل تأويل اختزالي،
يخلق تلك الضبابية التي غلفت
موقفه النهائي من الأحداث،
حيث وجدنا صلاح **فضل** يعلن –
بعد الملفوظ الذي يورده
الناس على لسان الشاعر
مصرحا فيه بأن الإسلام هو
الشمعة الباقية لتنير طريق
البشرية كلها – بأن النص قد
كشف عن مقولته الجوهرية،
وموقفه النهائي مما يقع³،
وذلك في قوله: " بوسع
أصدقائنا أن يكفوا عن
القراءة عند

هذا الحد.¹

غير أن الكاتب لا يسمح
لنص بفضح موقفه بهذه
السهولة، إذ سرعان ما يزج
بالقارئ في دهاليز أخرى لا
يمكن للشمعة الوحيدة أن تنيره

1. قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، مرجع
سابق، ص: 199.

2. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 13.

مهما كان جوهرها، فـ" هذا
العصر، قدر الشاعر ومعه
علماء اجتماع عديدون كما
يعتقد، من خلال تصريحاته في
مناسبات مختلفة، دهليز كبير،
ورغم ما نعتقده من أنه منار
بشتى أنواع المعرفة، فإنه
مظلم، مظلم وغامض.²

وهكذا تتضرب الرؤيا من
جديد، وتغيم وسط ظلمات
الدهاليز التي تنتشر، كل
مرة، على الذات والعالم،
وعلى الوطن ومأساته
الإشكالية العويصة.

لا بد أن نشير في هذا
السياق، إلى أن النص لا يقوم
على المفهوم البوليفوني،
بالمعنى الذي ينفرد فيه الصوت
السردى بإيديولوجياه الخاصة
التي تقف في مواجهه الصوت الآخر
الحامل بدوره لإيديولوجيا
مختلفة، محيلة النص خشبة
مسرحية تتصارع فوقها الرؤى
المتعددة، بما يجعل الإمساك

بإيديولوجيا عملية شديدة
الصعوبة، بل نحن بإزاء نص
مونولوجي تغطي عليه وجهة
نظر وحيدة هي وجهة نظر
الشاعر الذي يجعلنا نتعرف
على الفضاء والأمكنة التي
تتحرك فيها الأحداث من خلال
وجهة نظره هو، ولا يغير من
طبيعة النص حضور بعض
الأصوات الصادرة عن تصور
إيديولوجي مختلف، يوردها
الناس أحيانا دون أن يفلت
التوجه النصي العام، لأن
الرواية المونولوجية " تحتوي
غالبا على عدد من التصورات
يجسدها أبطال مختلفون غير أن
تصور الكاتب يوجهها ويتحكم
فيها، ويتغلب عليها في
النهاية، بحيث تكون سلطة
الكاتب الإيديولوجية واضحة
على القارئ، قد يموهها وقد
يجعلها مباشرة ولكنها تظل
حاضرة. "1.

1. النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد خداني،
مرجع سابق، ص: 08.

لم ينجز النص، بحكم طبيعته
المونولوجية، شكلا من الحوارية
إلا في المشهد الذي يحضر فيه
الملثمون السبعة إلى بيت
الشاعر، أين يواجهه كل
واحد منهم بتهمة مختلفة، حيث
تصبح المحاكمة الصورية بمثابة
النمذجة لمختلف التيارات
السياسية المتحركة في الفضاء
الجزائري، إذ تختلف في كل شيء
من شؤون الحياة، لكنها تتفق
على ضرورة تصفية **الشاعر**،
المثقف الباحث .

يقول مخلوف **عامر**، "بعدها
نتتبع مسار الأستاذ الشاعر
من مدرسة الميلية إلى ()
الفرنكو - مسلمان () إلى
امتهانه التدريس بمعهد الحراش
إلى أن ينقض عليه الملثمون
بجناجرهم فيصبح جثة هامة،
قد نتوهم أن الدائرة
انغلقت، بينما هي من منظور
القراءة المنفتحة بداية

2. أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مخلوف عامر،
مرجع سابق، ص: 313.

انفتاح على واقع الرواية
ورواية الواقع.²
يبدأ الانفتاح الأول على
الواقع، رغم الغياب الكلي
للأصوات المناوئة، باستمرار
الدهاليز في الانتشار على
واقع الإشكال الجزائي المتوتر
دائما بين ثنائيات متضادة
وتقاطبات متقابلة على مستوى
اللغة والفكر والإيديولوجيا
والتاريخ، بما يجعل الخطاب
يتحرك وفق منطق الدهاليز
والشمعة المخترقة له، بين
التعريب والفرانكفونية،
التقدمية والتخلف، الشرق
والغرب، الحديث والقديم،
الديني والعلماني، وحتى جيل
الثورة وجيل الاستقلال، ولكل
طرف من الثنائية رؤيته
للأحداث وموقفه من الواقع
ومستقبل البلاد.
تتحول الآلية التقاطبية إلى
مكون أساس في الشخصية
الجزائية الجامعة لكل

المتناقضات، وتصير - في لحظات
الوجد الخالص في رقصة الفرس
(مرواح الخيل) ، التي عبر
عنها **الشاعر** التلميذ/المهاتما
غاندي، بأن " المسألة مسألة
و در حتى الفناء. " ² - الشاعر
نفسه ، كنمط مثالي لتلك
الشخصية المفتوحة على
التغيرات والتناقضات والبحث
الدائم عن شيء مبهم غير واضح
المعالم.

تتكثف في لحظة صوفية
رفيعة كالضوء العابر للأزمان
والأحقاب والتواريخ، " المكان
منعدم ، الزمان منعدم . ليس
هناك سوى الشاعر، سوى مهاتما
غاندي . ليس هناك سوى
الجزائر . فليرقص، فليرقص، ليرقص.
ليرحل عبر الأزمة والأمكنة،
خاطرة تاريخية . ها هنا جمال
القبائل الصحراوية المغيرة
يربض تحتها المحاربون البربر،
وها هنا خيول الوندال
النافرة من رائحة الجمال،

ها هنا المحنة الأبدية لهذا
الشعب الذي لم يسترح يوما،
ها هي عيون الذئب المطارد عبر
القرون تحقق في الفريسة بعد
أن انهارت.¹

إن هذا الملمح التنافري
الذي لا يعرف الوسطية في
شخصية **الشاعر** الذي يلتبس
بوطنيته التباسا صوفيا
خالصا، ينجز الفضاء الروائي
عبر صوت الراوي العليم وصوت
الذاكرة، التي تعتمد عبر آلية
التذكر، إلى استرجاع لحظات
تاريخية متنافرة لا يجمع بينها
إلا الشاعر كملتقى للهوية
والانتماء الممزق بين
التوارخ والهوية العميقة التي
لا يمكن أن تخون ذاتها تحت أية
دعوى وتحت أي انتماء
إيديولوجي، لأنه " ولد جميع
الشياطين وجميع الملائكة وجميع
الجن. ولد البحر والبر. ولد
الساحل والسهل والتل

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 62.

والصحراء ، البربري ، العربي ،
الفينيقي ، الروماني
الوندا لي ، الأبيض ، الزنجي ،
الأصفر ، ولد حماقة والحكمة ،
ولد الوطنية والخيانة ،
القاتل ، المقتول ، الجرح
والجريح ، السيف الجارح ، خير
الدين بربروس يركب فرسا ،
والأمير عبد القادر يركب
بارجة ، فاتح الأندلس وباني
المعزية ، وقاتل عقبة بن
نافع . دونات القديس الثائر ،
وأوغستان القديس المحافظ . كي
يكون أحد ، ينبغي أن تتمكن
منه جميع اللعنات ، أن تنفذ
فيه دعوة تينهنان ملكة
الهقار ، إلى جانب دعوة يوغرطة
الملك المخدوع ، إلى جانب دعوة
عقبة بن نافع المقتول ، إلى
جانب دعوات البحارة الذين
أغرقهم في الأطلنطي والمتوسط .
كي يكونه ، ينبغي أن لا
تكون هناك حدود بين طيبته

وشره ، بين جنونه وتعقله ، بين
جيبه وبين يده .¹ .
على أساس من هذا المقبوس
المطول الذي يسعى فيه الناص ،
من خلال إيقاع اللغة الشعرية
المستقصي ، أن يحدد الطبيعة
المتشظية للفرد الجزائري
الممزق أبداً ، بين الأطراف
والأقاصي من المواقف ، والذي لا
تعرف تركيبته النفسية
والعقلية معنى الوسطية
والاعتدال ، تركيبة غريبة لا
تفسر لها إلا الدعوات التي
استجمعها ، في طيشه التاريخي ،
من كل المواقف التاريخية التي
تغلبت عليه شقاوته فيها ،
فلم يحسن التصرف والاختيار .
وإذا تساءلنا : ما الذي
يجعل الكاتب يلح ، في مواطن
متعددة من النص ، على الطابع
المتشظي التنافري الحاد
للذهنية الجزائرية ؟ لأمكننا

1. الشمعة والدهاليز ، مصدر سابق ، ص: 59/58 .

2.

القول بأنها لعبته الفنية
الأثرة لتفسير موقفين، هما ربما
ما يسعى إلى فهمه، أولهما،
يرتبط بالواقع المرجعي
ارتباطا وثيقا، وهو الصعود
المذهل للأصولية في الجزائر،
وبتلك الكيفية التي تمحور
معظم التشكيل الفضائي حول
إبداء حماسها الغريبة،
وفورتها العارمة التي لم يتوقع
أحد ذلك المنحي الذي أخذته في
ظرف وجيز، كأنه يريد تفسير
ما حدث على ضوء المميزات التي
أوردها لطبيعة الفرد
الجزائري، والثاني متعلق
باختياره الفني الذي جعل
الشاعر يسعى بين الحكمة
والطيش، العقل والجنون، على
إخضاع الواقع الجماهيري الأصولي
الناجم إلى نظرياته ومفاهيمه
الماركسية، وهو يسعى لا تفسير
له إلا خضوع الشاعر لبنية
ذهنية متعالية هي التي كلفت
طبيعته وشخصيته كما كلفت

أجداده الأوائل، خير الدين
بارباروس الراكب للفرس،
والأمير **عبد القادر** الراكب
للبارجة، هو نزول عند مقتضى
الموازين المقلوبة على
الدوام، في فضاء لم يعرف إلا
الحروب والمآسي، وعليه، فهو
ليس سوى [منتوج] طبيعي جدا
للفضاء الذي ولد فيه .

يقول **ويسجربر**: " يتوصل
الفرد إلى النظر إلى نفسه
يتصرف على مشهد العالم،
عارضاً عبر صورته الذاتية
الاسترجاعية حصيلة تجاربه التي
كيفته . وهكذا لا يرى نفسه
عابراً فقط للمشهد مستعملاً
الوسط بحسب حاجته وإمكانياته
ومواهبه، بل يقر بأنه
منتوجها . إن هذا التبادل بين
الشخص والطبيعة يسجل
بدايات الرواية الجديدة ."¹

Jean WEISGERBER, L'espace romanesque, .1
Ed : L'age d'Hmme Lusan, 1978, P : 28

هل نستطيع ، على هدي
المقبوس السالف، أن نرفض
اتهام الطاهر وطار بحاباة
الأصوليين ؟

الواقع أن تتبعنا
السيرورة السردية ، وبناء
الفضاء الروائي الذي يقع
الشاعر في قلب تحولاته وتشكلاته
منذ المطلع ، وبوقوفنا عند
الفضاء النصي دون مغادرته
إلى تأويلات خارج نصية ، وجدنا
صيرورة الشاعر منسجمة تماما مع
التأسيس الذي أرسى به الناص
مقومات فضائه ، حيث استعان
بالفضاء الطفولي **للشاعر** ،
وبالبيئة الوطنية التي نما
وترعرع فيها ، فضلا عن مواقفه
الرمزية البالغة الوطنية .
لقد كان بإمكاننا
التنبؤ بالمنحى الذي تأخذه
نهايته ، كوطني متشبع بروح
الانتماء إلى أرض لا تنبت إلا
المآسي واللعنات ، بما يجعله
وفق التنميط الذي أخذه في

الفضاء النصي، وانسجاما مع
التفضية التي عمد إليها
الناصر، يمثل الجوهر النقي
للروح الجزائري الخالص،¹
لتمح الذات، وليمح كل ما هو
تافه، كل ما هو عارض، ليبق
الجوهر. الشاعر المستوعب لكل
شيء، السيد الذي لا يسوده
أحد، العالم بمحتويات
الدهاليز وسراديبها.
الحن ابن الحن
الجنون ابن الجنون
الجزائري ابن الجزائرية.¹

لقد تكشف الجوهر عن نقاوته
وتعالیه باكرا، ذات حفلة
لنهاية السنة في ثانوية (
الفرانكو - مسلمان) عندما
قرر أن يتفرد بتقديم عرض
خاص، خاص جدا ومتفرد في فضاء
الثانوية الفرنسية الفكر
والثقافة والتوجه والأهواء،
لقد تقرر الإعداد لحفلة

1. الشمعة والدهاليز، مصر سابق، ص: 63.

2. المصدر نفسه، ص: 56.

اختتام السنة، " كان البعض يتدرب على أداءات موسيقية، والبعض الآخر يتدرب على مسرحية لراسين، ورغم أنني اخترت لأداء دور العجوز المرابي، إلا أنني قررت أن أقدم عرضا خاصا بي .

عرضت الفكرة على صديقي العملاق (القيم العام الكورسيكي الذي ربطته علاقة صداقة متينة

بالتلميذ/ الشاعر) فقبله دون تردد، نعم الثانوية فرنسية - إسلامية، وينبغي أن يعرض فيها شيء يخص فلكلوركم، سيكون هذا لأول مرة .

أقنع بدوره المديرية، التي لم تتعمق في درس المسألة على ما يبدو. قال لهم إن المسألة وما فيها رقصة أهلية فولكلورية يؤديها طالب مجتهد. "2 .

ليست الرقصة الأهلية الفولكلورية بتلك البراءة التي

صورها بها العملاق/ الكورسيكي،
إذ ستمخض عن اكتشاف مهول
لما يعتمل تحت السطح اللامبالي
من الوطنية الخامدة تحت
الثقافة الفرنسية التي
يتلقاها الأهالي، أما بالنسبة
إلينا فإنها، تبين نهائيا جوهر
الشاعر المنتمي بلا قيد أو
شرط إلى هويته الوطنية بكل
جموحها وجبروتها وهوسها المتقلب
بين الحكمة والجنون .

لكن " بقيت الموسيقى. لا
أحد في الثانوية يحسن العزف لا
على القصبة ولا على الزرنة،
ولا أحد يعرف إيقاع اللحن.
جزائريون صوريا. أولاد
أغنياء، وأولاد موظفين من
مختلف الرتب والدرجات في
الإدارة الفرنسية. لا شيء
فيهم جزائري، عدا شعورهم
بالتضايق من ارتباطهم
العرقى بنا، وعدا جلد الذات
المستمر بالانتقاد اللاذع.¹

1. الشمعة والدهاليز، مصر سابق، ص: 56.

ذلك هو التجلي الأول
لدهليز الذي قدر **الشاعر**
سالفاً ، بأنه عليم بخباياه
وسراديبه ، إنه دهليز
الفرانكوفيلية الذي سيرهن
لاحقاً مستقبل البلاد ويعمل
على قطعها عن جذورها ،
ووصلها بفضاء تفرقه
الجغرافيا عنه والتاريخ ، إنها
البورجوازية الوطنية التي
تربت في أحضان المستعمر ،
وتولت إدارة [الاستعمار
الجديد] الذي يأتي - كما
حدثه عنه صديقه الكورسيكي -
بعد اندثار الاستعمار
الكلاسيكي ، وهي التي سيكون لها
اليد الطولى في فتح دهليز
آخر ، هو دهليز الأصولية الذي
يدخله الشاعر أعزل إلا من
ولائه اللامشروط لهويته .
يتوسل الكاتب الثقافة
الفولكلورية كآلية للدلالة
على التجذر في الهوية ، فقد
كانت رغبة الشاعر ، طفلاً ، أن

يحترف العزف على (القصبة) في
الأعراس، كما أن اختياره
لرقصة الفرس (مرواح الخيل)
الشعبية الشاوية لتمثيلها في
الحفل، والتي يقف منها
الآخرون، الجزائريون
المستلبون، موقف المهان أمام
حقيقة ثقافتهم الوطنية
الأصيلة، يدل دلالة عميقة على
التشبع بقيم الهوية والأصالة
.

يعبر الجهل بالفلكلور عن
الاستلاب في أعماق صورته، عند
الطرف الآخر، " أولئك الذين
دخلوا دهليز الثقافة
الفرنسية، ونمط الحياة
الغربية، وأغلقوا على
أنفسهم يحتمون بالظلمة،
رافضين أن تتقد أية شعة
حولهم. قرروا فيما بينهم وبين
أنفسهم، أن هذا البلد انقسم
مرة وإلى الأبد، إلى قسمين:
الماضي والمستقبل .

الماضي البعيد والقريب،
يتوجب الانسلاخ منه ، بكل ما
فيه تماما مثلما يفعل
الثعبان ، وهو يتخلص من جلده
المستقبل هو إغماض العينين في
الدهليز، والاستسلام لوهج نور
موهوم ، لشمعة تقود إلى
العصر.¹

إنهم تلاميذ الأمس
المستلبون ، يفتحون فضاء
الراهن على جدلية ثنائية
عويصة ، الأصالة أو المعاصرة ،
الغرب أم الشرق ، الماضي أم
الحاضر.

ذلك ما يمثل التقاطب
الذي ينسجم ، أساسا ، مع عتبة
العنوان التي جاءت ، بدورها ،
في ثنائية ضدية منفتحة على
الخطاب الديني والأخلاقي ، حول
رمز الشمعة ورمز الدهاليز ،
إنها الظلمات التي تحيط بها
الإيديولوجيا أفق الرائي من
خللها ، تقزم قدرته على وضوح

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:38.

2. المصدر نفسه، ص:21.

الرؤية ، وعميق الفهم ،
والانفتاح على المحتمل والممكن
من البدائل، فارضة بدائلها
المحدودة الخارجة من محيط
النظرية الواحدة المجرّمة
لغيرها ، لأن " من جملة
السراديب، الزعم بامتلاك
الحقيقة ، من طرف واحد. " ² .
إن الزج بموضوعة
الفولكلور في مستويين من
الفضاء النصي، له أكثر من
دلالة ، أما الفضاء الأول، فهو
الذي يرد في سياق استرجاع
اللحظة التاريخية الماضية ،
عندما صعد التلميذ / **الشاعر**
على الخشبة ليؤدي رقصة
(مرواح الخيل) التي تستجمع كل
عناصر الشخصية الجزائية ،
لباسها التقليدي وجموحها ،
وموسيقاها الفولكلورية
الصادحة أمام حضور كثيف
للسلطات الاستعمارية ، ومن
سار في ركبهم من القياد
وموظفي الإدارة الفرنسية ،

حيث يحدث المفاجأة التي لم يتوقعها هو ، ولا أحد من الحاضرين ، عندما " علت التصفيفات ، واستمرت لحظة طويلة حتى من طرف محتلي الصف الأمامي (حيث يجلس موظفو الإدارة المتفرنسون والفرنسيون من أولياء التلاميذ) إلى جانب تصفيرات حادة ، وزغردة كررتها صاحبتها عدة مرات ، مكنتني من التغلب على بعض الوجل الذي شعرت به وأنا أقتحم الحلبة... وقع مغمى عليه ، لم يدر ما الذي حدث بعد ذلك ، لم يسمع الهتافات التي انفجرت في القاعة : تحي الجزائر حرة مستقلة . ترددت الأصوات ، من أركان مختلفة ، باللغة الفرنسية ، لم يسمعها . حملوه إلى سريريه فاقد الوعي ، كما هو شأنه الآن . " ¹ .

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 63/61.

2. المصدر نفسه، ص: 63.

لا يخفى البعد الرمزي
للأثر الذي أحدثته الرقصة
الفولكلورية في الحاضرين ممن لم
يقابلوا رغبته في أدائها سوى
بالسخرية والاحتقار، هؤلاء
الذين انطلقت حناجرهم
بالهتاف من أجل حرية الجزائر
واستقلالها، مما يجعل البعد
الرمزي للفولكلور الذي
استحضره الكاتب في هذا الموقف
الصوفي، الذي اختلطت فيه
الآزمنة والأمكنة، حيث يهرع
الشاعر في حاضره الجزائري
الممزق بهتافات الإسلاميين
المتناهية إليه من الساحات،
إلى بيته ليمارس شعيرته التي
تعودها، أن يضع شريط موسيقى
رقصة الفرس، ويتلفع بالبرنس،
ويرقص على وقعها حتى الإجهاد،
في هذه اللحظة من الوجد
الصوفي الخالص، تم استدعاء
الماضي الممتلئ ببهجة اليقظة
العفوية للروح الوطنية

3. الايدولوجيا العربية المعاصرة، عبد الله
العروي، مرجع سابق، ص: 210.

الغافية، مختلطة في سديم روي
لا تتبين فيه الحدود والفواصل
بين الأزمان والمراحل، "ها هو
وسط غرفة التلفزة جثة
هامدة، والحن ينطلق وحده،
طيطا. طيطا. طيطا. طاطا.
ياطاطا. طاطا. ياطاطا. طيطا
طيطا." ².

يقول عبد الله العروي في
الفصل الذي عقده لبحث
التعبير والفلكلور:
يستلزم مفهوم الفولكلور
وجود مركز وضاحية. ³.

وعليه فإن هذا التقاطب
القائم على مفهوم المسافة،
والمستجيب للنسق التحليلي
لفضاء الأدلوجة في النص،
والذي رصد خضوع الرؤى
الإيديولوجية لنمط تقاطبي
تنافري ما فتئ يكشف عن نفسه
في سيرورة تكوّن النص منذ عتبة
العنوان، يفصح، على ضوء
مقبوس العروي، عن
الديناميكية الفضائية

لثنائيات الضدية المقابلة
بين المركز والضحية ، لا
كتقابل سطحي بين مفهومين
متناقضين، ولكن على أساس من
الدلالة على المعنى العميق
المستقر في الوعي أو تحت سطح
الوعي، بين المركز المحيل على
الآخر الأوروبي المستقطب لمجموع
مكونات المركزية الأوروبية
التي تقف في وجه الآخر غير
الأوروبي، بما هو مماثل
للهامشي، أو اللاحق أو
التابع، تبعية المسود للسيد،
والضعيف للقوي، والمتخلف
للمتقدم، وفق المعاني التي
يمكن أن تنتج عن التقاطب
الملازم للمركز والهامش، حيث
يمكن استلهام إحياءاتها وظلالها
من تقابل الأعلى - الأسفل،
وهو التقابل الذي عبر عنها
النص، صراحة، في سياق
آخر، ولكننا نورده لوقوعها في
قلب الفرضية التي يقحمها
الرمز الفولكوري الجامع، في

توحد صوفي غريب، بين
الماضي/ الاستعماري، وحاضر
الجزائر المتشظي و المفتوح على
كل الرهانات والتوجهات .
يقول التلميذ/ **الشاعر**،
مستذكرا وقائع إعداده لعرض
رقصته الفولكلورية، "
كانوا يضحكون مني (التلاميذ
الجزائريون المستلبون) ومن
العملاق (صديقه
الكورسيكي) هازئين بالفكرة
التافهة هذه . **إنزال** المستوى
في حفلة واحدة ، دفعة واحدة ،
من موسيقى دي بيسي إلى
فولكلور الشاوية . "¹ .
إن التشديد على مفردتي
(الإنزال) والفولكلور ، يجعلنا
في مواجهة الأعلى ، لأن إحالة
الإنزال على الأسفل واضحة بما
يكفي لتدل على تضادها مع
الأعلى ، بما يجعل الملفوظ
السالف يتخذ شكل دلالة
الخطاطة التالية :

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 57.

الأعلى



↓
موسيقى دي بيسي



الأسفل

فولكلور الشاوية ، رقصة (مرواح الخيل) .

يقول ويسجربر عن هذا
الشكل التقاطعي: " إن تقاطب
الأعلى / الأسفل ، يتصل ، مرة بعد
أخرى ، وأحيانا تزامنيا ،
بالرؤية الهندسية للعالم
المادي... بالتواصل العاطفي ،
الاجتماعي والأخلاقي ، أو
بالرغبة العارمة في
السامي sublime " ¹ ، ويذكر

1. Jean WEISGERBER, L'espace romanesque, مرجع
سابق، ص: 228.

في موطن آخر، "اعتمادها على
البعد العمودي، وهو مفهوم
قابل لاستقبال حزمة غنية جدا
من المعاني. "2 .

ما يعنينا منها، هنا،
هو ما يتوافق مع الحكم الذي
أصدره **العروي** في استقرائه
للدلالة التي يتخذها
الفولكلور في المجتمعات، ولا
سيما المجتمع العربي الإسلامي،
يقول: "إن
الفولكلور، أجنبيا كان أم
محليا، يستثمر ميدان
اللاقيمة، الذي لا ينشأ
ويتحدد إلا بالنسبة لمكان آخر
هو موطن القيمة، كما أن
حديقة مهمة لا تستحق أن
تسمى حديقة إلا إذا جاورت
بستانا مختطا وأبرزت ما يميزه
عنها. "2 .

وعلى هذا الأساس، يصبح
التوصيف الذي أطلقه التلاميذ
على الرقصة الفولكلورية، من

2. الايدولوجيا العربية المعاصرة، عبد الله
العروي، مرجع سابق، ص: 211.

خلال الحكم بإنزال المستوى،
معادلا للاقيمة حسب مفهوم
العروي: الفلكلور = الأسفل
= اللاقيمة .

غير أن السؤال يظل
مطروحا حول عمق الرمز
الفلكلوري في الفضاء
التخيلي، خصوصا عندما يصبح
هو البوابة التي يدلف منها
الشاعر إلى عمق الراهن الوطني
الذي يعيش مخاض ميلاد الدولة
الإسلامية، وبه يأخذ بعده
الطبقي الماركسي كما يتصوره
الناصر، فحين [يصطلم] الشاعر
في لحظة وجد نادرة وهو يعيد
أداء الرقصة، تختلط في ذهنه
هتافات معارك المجاهدين ضد
قوات الاحتلال مع الهتافات
الإسلامية المتناهية إلى سمعه من
الساحات العمومية .

وفي لحظة روحية عليا، تتكثف
فيها محطات حاسمة من التاريخ
الوطني، ثم فجأة، لحظة الصحو
النادرة التي تحقق جدلية

التاريخ وحركية الزمن الحاسمة
والتحول الذي لا بد منه في
السيرورة الجزائية، يختصر كل
ذلك في المقبوس التالي: " اصبري
يا امرأة فإننا نكاد نبلغ
المقصد، يارب، يا إخوتي.

قسما بالنازلات
الماحقات/والدماء الزكيات
الطاهرات/والبنود اللامعات
الخافقات/في الجبال الشاخات
الشاهقات/نحن ثرنا فحياة أو
مات/وعقدنا العزم أن تحيا
الجزائر. فاشهدوا . لا إله إلا الله، محمد
رسول الله، عليها نحياء وعليها نومت، وعليها نلقى الله.¹

تلك هي لحظة الاصطلام والصحو
والتجلي في الوقت نفسه، تجلي
حقيقة الفولكلور/الهوية،
والحضارة/جدلية التاريخ،
والتحقق الواقعي لكل ذلك عبر
ارتقاء الشعب الجزائري في حضن
الدين الذي كان موئله دائما
ولحمة سداه في كل المنعطفات
التاريخية الحاسمة، وقبل ذلك،

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 62.

يتأصل الفولكلور كدلالة على أصالة الهوية الجزائرية التي ليست لا شرقية ولا غربية، بقدر ما هي ترجمة عن العناصر الوراثة المكونة للوجدان الجزائري ووعيه الوطني وحتى لا وعيه الجمعي، من أجل ذلك اتخذ التلميذ/الشاعر، وسيلة لاستفزاز زملائه المتنصلين منه، يقول: "وجدتها طريقة سهلة لا استفزازهم، فرحت أولاً أنفرد بهم واحداً واحداً، ثم رحت أتصيد جماعات صغيرة أو كبيرة، فأختار أكثرهم تشبهاً بالأوربيين، وأقول: - أنفك أنف قصاب. ألا تحسن لحن مرواح الخيل؟".¹

تنهض الإشارة
الكاركاتورية لـ (أنف القصاب) التي ترد في معرض السخرية من (الفرَنسة) التي يصر عليها زملاؤه، بالدلالة على الصلة الوثيقة الرابطة

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 57 .

2. المصدر نفسه، ص: 57.

بين التكوين الجزائري ومنتوجه
الثقافي المعبر عنه هنا
بالرقصة الفولكلورية ()
مرواح الخيل) ، يسند ذلك ،
المعنى الرمزي لولع زميله
اليهودي باللحن وعجزه عن
أدائه لعدم توفره على
التكوين الوجداني الخاص
بالثقافة ومنتجها الأصيل ،
وربما لعدم خضوعه لنفس الشرط
الطبقي المنتج له ، لأنه "

فلكلور فلاحين ورعاة... في إحدى
الحلقات ، أحسست بنشوة عظيمة
لانتصار الذي حققته بلعبي .
انبرى يهودي ، من رحبة الصوف
بقسنطينة ، يبدي إعجابه
باللحن ، قال :

— تدربت عليه أسابيع
عديدة ، ومع أنني أحسن العزف
على الزرنة ، وأحفظ ألحانا
كثيرة إلا أن هذا اللحن
بالذات ، استعصى علي . قال لي
ماسياس الذي كان يصاحبني
بالدف ، كي يؤدي المرء هذا

اللحن، ينبغي أن يكون في
الوقت الواحد، قاتلا ومقتولا.
ظالما ومظلوما. فارسا وفرسا.
ليس مجنونا فقط، بل هو الجنون
ذاته. إنه صرعة وليس لحنا.
ولكي يتمكن منه المرء، ينبغي
أن يكون هو اللحن بالذات.
2

يؤدي اليهودي الجزائري،
بعجزه ذاك عن أداء الرقصة
الفلكلورية، دورا رمزيا
كثيف الدلالة، إذ يكشف
بطريقة غير مباشرة عن المعنى
العميق الذي يعطيه النص
لمرواح الخيل كهوية غير قابلة
لأي شكل من أشكال التبني، حتى
ولو كان من أناس تجمعهم
بالجزائري قرابة الأرض والشرط
الطبقي، فإنها تظل مع ذلك،
متعذرة عليهم، لأنها مرتبطة
بلب التكوين الوراثة للفرد
الجزائري، وهو التكوين الذي
يسعى الكاتب إلى الاستفادة
منه لتفسير جزء من الدهليز

الذي تسعى الرواية لإنارة
ظلمته ولو بشمعة يتيمة .
تستفيد بنية النص من
الكثافة الرمزية التي
تتقمصها الرقصة الفولكلورية
لتشير، من طرف خفي، إلى
المخزون الفني الذي خلفه يهود
الجزائر في الموسيقى الأندلسية
بالخصوص، لكن الكاتب يرفض
إلحاق ذلك بالفلكلور
بالذاكرة اليهودية، اعتبارا
لرابطه الوثيقة التي ينسجها
هذا الأخير مع الشخصية
الجزائرية التي تتوفر وحدها
على المقومات التي ينهض عليها
كما كان الشأن مع الرقصة في
المقبوس السابق .
أما الشق الآخر من
الدلالة التي يوصلها الناص
بالفلكلور، فهي إحالتها على
السيرورة التاريخية، ألم يقل
الشاعر لصاحبه القيادي
الأصولي عمار بن ياسر، " يا
صاحبي، هناك قوانين تتحكم في

سير التاريخ لا ينبغي تجاهلها ،
ولا بد من الاستفادة من دروس
التاريخ.¹ ؟ ألم يقل بأن "
من لا يثور فضوله لمعرفة ما
سيطر على عقول أجداده طوال
خمسة عشر قرنا أبله .
" ² ؟ .

ثم أليس الشاعر نفسه نموذجاً
للمثقف المتعصب لصرامة العقل
والتحليل المنطقي والفرضية
والملاحظة ؟ يقول : "
اطلعت تقريبا على جل ما كتب
بالعربية والفرنسية وما
ترجم من اللغات الأخرى إلى
العربية أو الفرنسية . ولا
يشغلي لا ولد ولا بنت ولا
امرأة أي هم من هموم الدنيا .
وقتي أقضيه هكذا إما أقرأ
وإما أستعيد ما قرأت ، أحلل
وأناقش وأطبق وأفترض ."³ .

أيمكنه ، وهو الشاعر
المثقف وعالم الاجتماع ، أن

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 81 .

2. المصدر نفسه، ص: 41 .

3. المصدر نفسه، ص: 82 .

تكون العلاقة التي جمعتها بعمار بن ياسر، علاقة ولاء وتبعية ؟.

لا يمكن ذلك مهما كانت شخصية هذا الأخير مبنية على هدي من الاعتدال الذي أحدثه تكوينه العلمي العالي (مهندس بترول) ، من أجل ذلك يصرح **الشاعر** بما لا يدع مجالاً للشك، فـ " رغم الفضول الذي أثاره فيه هذا الإلحاح (دعوته من قبل عمار بن ياسر إلى حديث منفرد معه) ، فإنه تمنى من صميم قلبه أن يبقى بعيداً عن مجريات الأمور. يكفي أن يحلل، أن يجمع المعطيات كعاداته، وأن يقيم الإشكاليات جميعها، ويتنبأ، لينتشي فيما بعد وهو يرى نبوءاته تتحقق واحدة بعد أخرى. " ¹ .

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 78/79.
2. دراسة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز
للطاهر وطار، عبد المالك مرتاض، مجلة
العربي، ع/451، جوان، سنة 1996. الكويت .

بوازع هذه الذهنية المسلحة
بالمنهج العلمي في مقاربة
الظواهر وفق خطوات الملاحظة
والتجربة والاستنتاج، أخرج
الناصر بطله الشاعر من بيته
ليسير مسافة طويلة باتجاه
التهافت المتعالية دون أن
ينتبه لذلك، وفي غمرة سيره
اللاواعي ذلك، يتعرف على
عمار بن ياسر، و تفتح في
ذهنه دهاليز لا قرار لها تحت
تأثير ما يرى من مظاهرات
الإسلاميين، وأحاديثه مع عمار
بن ياسر حول كثير من القضايا
المتعلقة بالاستراتيجية
الأصولية لإقامة دولة إسلامية
في الجزائر وغيرها من الأسئلة
المحيرة التي يعرضها، خلافا
لحديثه، على الآليات الفكرية
التي أفادها من مطالعته
الواسعة في الثقافة الغربية
ولا سيما من ثوريتها التي تحلل
الواقع على ضوء مفاهيم
الطبقة والديالكتيك

والبورجوازية وغيرها، مما جعل
عبد المالك **مرتاض** يسارع إلى
الإعلان بـ (أننا) "
نلاحظ حيننا عارما إلى النظام
الشيوعي بالإكثار من ذكر
لينين، وماركس، والاشتراكية .
وكان النص يجعل الشاعر
شيوعيا في هواه ، وكأنه يعترف
ضمنيا بضعف إيمانه ."² .
لا نريد المسارعة إلى الحكم
القيمي، بقدر ما يعيننا
تتبع تفاصيل الفرضية التي
انطلقنا منها في رصد الآلية
التي يعتمدها النص، في قول
وجهة نظره الإيديولوجية التي
أعلن عنها الناص في خطابه
المقدماتي، والمتمثلة في محاولة
التعرف على الأزمة، بما يعني
إعادة تشكيل متخيل محايث
للوامع الاجتماعي، يمور موره ،
ويجري مجراه دون أن يكونه
بالضرورة ، وهو الوجه الآخر
للقراءة التي تريد ملاحظة
العلائق التي تنتسج، في هذا

السياق، بين الفضاء الواقعي
والفضاء التخيلي .
وبناء عليه ، فإننا
نتصور بأن الشاعر/عالم
الاجتماع ، الصادر في قراءته
للمظاهرة الاجتماعية المتمثلة
في التفاف الجماهير حول المشروع
الإسلامي، لا بد أن يستعير
أدواته القرائية من المنهج
الذي يدين به كثوري مؤمن
بالجدلية التاريخية، وبكثير من
مفاهيم علم الاجتماع، وعلى
هذا الأساس يحاول فهم ما يرى
.

فـ" اللحن يعرفه جيدا ،
كما يعرفه الشعب الجزائري
كله ، فقد ظل طيلة هذه
السنوات، ينبعث، من كل
ساحات الجزائر، من آلاف
الحناجر، أصحابها في حالة ودر
صوفي متناه، يقف الباحث
النفسي والاجتماعي، تجاهه
محتارا، يتساءل، أية نار
حامية، غلت فوقها، عواطف

هؤلاء الشباب، وهل في هذا العصر، المتميز بالفردانية والانعزالية، والنفعية، يمكن العثور على حشد، مضبوط على موجة واحدة، وعلى درجة حرارية واحدة، إلى هذا القدر والحد، ضبطا آليا راقيا جدا.¹

يعلن الشاعر والناس من ورائه، أنه في مواجهة ظاهرة لا يمكن تفسيرها على ضوء أي منهج، علم النفس أو علم الاجتماع، ظاهرة الجماهيرية المتحمسة غاية الحماسة لمشروعها الذي يتعارض كل التعارض مع القيم الغربية المهيمنة في العالم الحديث، قيم الفردانية المفرطة، والذاتية التي تتحول إلى المرجع الأساس في جميع السلوكات والتصرفات، من أجل ذلك، وهو يورد الملفوظ السابق في بداية الرواية، يتوجه إلى بحث جميع الملابس

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 09.

التي وفرت الجو الأمثل لنمو
الظاهرة واستفحالتها .
ذلك ما يجعلنا نقول بأن
بنية النص تتوجه إلى تنصيب
الواقع وفق منطق الأحداث، بما
يجعل الظاهرة في الأخير، منسجمة
مع المقدمات التي صاغها النص
والتي تتمحور كلياً، حول جدل
التقاطبات القائمة بين
الشمعة، وبين الدهاليز،
كتجليات لتأزم الوضع من
جهة، وانفراجه عبر ظهور
المحتمل والممكن .
يتوجب علينا، هنا،
الإشارة إلى ملاحظة ضرورية من
أجل استكمال التحليل الذي
أوردناه لرقصة (مرواح الخيل)
كرمز أراد به الناص فتح باب
المساءلة للأزمة، من منطلق
التكوين الاستثنائي للشخصية
الجزائرية الذي يهيئها
للأعمال الاستثنائية الخارقة،
تلك الشخصية التي صاغها
الماضي المثقل بالجرّاح

والعذابات، و" إذا أراد (
الجزائري) ذات يوم أن يلتفت
إلى الوراء لزمه توقف كامل.
فهذا الوراء جبال وكتل من
الآلام والجراح والمتاعب، من
البطولات والانكسارات تبلغ أحياناً
كثيرة جداً لا يصدق الإنسان أن
طاقة بشرية ما تتحمله. " ¹ .
أيمكن اعتبار ذلك، في
سياقنا هذا على الأقل، هو ما
جعل البطل، وأبطال الكاتب
الآخرين، " يعانون حالة من
عدم التلاؤم مع الواقع أو
عدم الفهم له، ويعكس هذا
التشظي في وعي الأبطال
التقطيعات على بنية السرد
تلك التي أخذت تجسد، شيئاً
فشيئاً، الحالات الذهنية للبطل
المأزوم نفسياً وإدراكياً. " ² ؟ .

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 17.

2. تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا
وجماليات الرواية، نينا عوض، مرجع
سابق، ص: 262.

إن أزمة البطل/الشاعر، في هذا السياق، تأخذ أبعاد متعددة بحكم تعدد مواهبه وثقافته، وفهمه العميق لديناميكية الجديدة التي يتجهها المجتمع الذي ينتمي إليه، أليس وعيه العميق ذلك، هو سبب (تدهلزه) ؟ كما صرح هو بذلك، " أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار.¹ .

إن فهمه، في الحقيقة، وتلك هي المفارقة، سبب أزمته الفكرية الحادة، التي تكشف عن الثنائية المتنافرة التي قامت عليها ثقافته (البورجوازية) ، يقول عبد الله العروي: "

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 09.

2. الايدولوجيا العربية المعاصرة، عبد الله العروي، مرجع سابق، ص: 210.

إن الثقافة الجديدة
البورجوازية — يمكن أن
ننعتها بالمستوردة ، هي التي
تكون الأرضية الضرورية لظهور
(الفنون الشعبية)
كفلكلور ، إذ لم تكن من قبل
سوى رواسب أثرية خلفها
وراءه مجتمع فقد حيويته ، لم
ينشط من جديد ، لم يجر فيه دم
الحياة ، لم يكسب مغزى مستحدثا
إلا باندراجها في البنية
الجديدة ، المتولدة عن مساكنة
الغرب. " 2 .

يمكن تفسير اللجوء المتكرر
للشاعر إلى أداء رقصته
الفولكلورية ، في بيته ، كلما
شده الحنين إلى الموطن الأصل ، أو
كلما اشتدت به الأزمة
واستعصى تفسيرها على
نظرياته ، بكونه لا ينظر إلى
واقعه إلا من منظور غربي (
مستورد) ، ولا يستنتج إلا ما
تتيحه حدود المنهج الغربي
الذي يتبناه في نظره تلك ،

ولا يحلم أو يتخيل إلا من
موقعه في الثقافة الغربية
والفرنسية بالخصوص، تلك
اللغة التي تقف بدورها
متقاطبة مع اللغة العربية
التي تسعف متخيله على نظم
الشعر، فاضطر، في تذبذبه
بينهما، إلى الولاء المطلق
للأولى، كلغة للشعر، على ما
يعنيه ذلك من التباسها
بالأحلام والتخيلات والبنى
العميقة للعقل والشعور، فقد
" كان يتفادى التحدث عن
المرأة إلا بما توحى به اللغة
الفرنسية التي يكتب بها، والتي
يحس أنه لا تستطيع أن تتنازل
للمامح أمه أو خالته أو حتى
العارم (ابنة خالته المجاهدة
التي أحبها طفلاً) . لأن عليه في
الآن الواحد أن يستحضر وأن
يستبعد المخزون المترسب من لا
مارتين وراسين ومونتيسكيو و
رامبو وفكتور هيجو،
يستحضره لأنه قرأه وأحبه

ورسب في ذاكرته ، وتشكل
وجدانا تجريديا في أعماقه .
تطل أزميرالدة ، العبارات التي
سكنتها أزميرالدة ، وهو يتخيل
العارم ، فلا ينطبق الوصف على
الموصوف ، ولا الرسم على
المرسوم ، فيعدل عن ذلك ،
ويتجنب الحديث عنها ، ليغرق في
الحديث عن ذاته ، عن رؤاه
وأحلامه ، عن الأخيلة الملونة ،
وعن الدهاليز المظلمة ذات
الفوهات المؤدية إلى سراديب
موغلة في أعماق السواد .¹
ومع ذلك ، أو على الرغم
من ذلك ، فإن أشد ما يثير
إعجابه في **الخيزران** التي
اقتحمت عالمه مجب لم يكن مهياً
له ، هو لغتها العربية
الفصيحة ، مما يدل على عمق
التمزق الذي يعيشه بين لغتين
وثقافتين ، كان التجاؤه إلى
الفلكلور وإلى الملاحظة العامة

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 84.

2. قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل،

مرجع سابق، ص: 203.

للظواهر التي يعيشها مجتمعه،
واحدة من أشد تجلياتها وضوحاً

.

بملاحظة هذا التمزق في
شخصية الشاعر، ومعها الشعب
الجزائري بنسبة معينة، قدم
صلاح **فضل** اقتراحه المثير لأكثر
من سؤال، يقول: " ومهما كانت
حدة هذا الانشطار بالغة في
سراديب الروح الجزائري فإن
نموذج التوافق المشرقي في
الثقافة الناضجة المتطورة،
وصور الشعرية العربية
المتناغمة مع الإيقاع الإنساني
الرفيع، كل هذا كفيل بخلق
تيار متجدد من الرؤى
المتسقة، يخفف من درامية
الوضع الجزائري والمغاربي
بصفة عامة. " ².

الواقع أن درامية
الرواية، ما كانت لتسع
الفضاء التجريدي الخاضع
للوعي المفرط بالضرورة
السردية، لولا ذلك الانشطار

الذي أعلن عن نفسه منذ عتبة
العنوان، والذي تضافرت حوله
محمل القضايا المكونة لنواة
المأساة الجزائية التي توقفنا
عند جزء من تقاطباتها في ما
سبق، والتي حكمت تبين النص
وفق معمار لا يخدم إلا الخلاصة
التي توصل إليها على ضوء
نظرياته، " هذه الخلاصة التي
خرجت بها منذ بدء ظهورهم (الإسلاميون)، وبصفة أو بأخرى،
كان قادة الحركة الوطنية،
يعلمون، أن الشعب الجزائري،
ليس له سلاح ثقافي سوى دينه.
به استعان الأمير عبد القادر،
وبه استعانت الثورة
التحريرية، وبه قاوم
الفلاحون الفقراء خلف
دوناتيوس الرومان.¹ " على ضوء الخلاصة التي توصل
إليها الشاعر، بعد جملة من
الفرضيات والتحليل، وفق
مفاهيم ثقافية وعلمية

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 17.

متنوعة ، لم يعد ما يحصل في الشارع الجزائري متعلقا بالدين الإسلامي كدين ، وعقيدة لها مقولاتها وخطابها ، بقدر ما هي حركية تاريخية لا مفر منها ، تأخذ كل أصالتها من واقع الشعب الذي لا يمتلك أداة أخرى تستنهضه سوى الإيديولوجيا الدينية ، وليس يهم نوع الدين الذي يلتف حوله ، فقد التف قديما حول **دوناتيوس المسيحي** .

وعلى هذا الأساس ، تمخض الخطاب الديني الأصولي عن وسيلة وحيدة كفيلة بتحقيق الالتفاف الشعبي ، للمطالبة بتغيير الواقع المتردي ، ودحر الطبقة المستلبة المستغلة لخيرات البلاد ، في الوقت الذي لا يلقي فيه الشعب إلا الفقر والهوان ، حيث يتحول النزاع بدوره ، إلى تقاطب حاد بين الأبناء والآباء ، جيل الثورة وجيل الاستقلال ، العربيين

والفرانكوفونيين، مجاهدي
الأمس/ أثرياء اليوم، والشباب
البطال المهمش، بما يجعل
الظاهرة برمتها، تتحول إلى
علاقة أوديبية، يضطر فيها
الابن إلى قتل الأب، بكل الظلال
والأبعاد والدلالات التي يتخذها
الأب، مدفوعا إلى جريمته
الرمزية بالجدلية التاريخية
التي لا مفر منها.

لقد " استعادوا اللباس
الذي انتزعه آباؤهم، كما
استعادوا الشوارب واللقى
التي حلقوها قبل الميعاد،
وغطوا الرؤوس الحاسرة،
وتوجهوا إلى السادة يحدقون في
أعينهم ويطلبون منهم بصرامة
وإصرار، التنحي، وركوب
البحر والالتحاق بالسادة
الأوربيين. سكارى هادرين: لا
إله إلا الله محمد رسول الله
عليها نحيا وعليها نوت
وعليها نلقى الله. " ¹.

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 17.

يصرح المقبوس بلا موارد ،
بأن الظاهرة الإسلامية مجرد
معارضة سياسية ، اضطرت إلى
استعمال الخطاب الديني ،
باعتباره الخطاب الوحيد الذي
يمكن أن يلتف حوله شعب لا يملك
منظومة ثقافية أخرى سواه .
نشير إلى أن هذا الفهم
للظاهرة قد استخلصه الكاتب
من ملاحظته لما يجري على
الساحة الوطنية ، وقد جر
عليه فهمه ذاك ، سيلا من
الانتقادات التي اتهمته بكل
الأوصاف² ، نكتفي بذكر الموقف
الحاد الذي وقفه رشيد بوجدر
مما اعتبره محض نفاق ، واستغلال ،
في خضم الفصامية المميزة
للمثقفين الجزائريين ، يقول و"
عند الطاهر وطار خصوصا الذي

2. يرجع صلاح فضل نجاة وطار من رصاص الإسلاميين إلى
براعته في (ملاعبها) ، يقول : " والطاهر وطار
الكاتب الجزائري الكبير الذي رضيت عنه - حتى
الآن - جماعات الإنقاذ ، إذ عرف كيف يلاعبها حتى
يمشي بحرية في شوارع وطنه... " ، من كتاب قراءة
الصورة وصورة القراءة ، مرجع سابق ، ص: 197.

3. Rachid ، Le MATIN, mercredi, 11.12.2002.
Boudjedra : Le complexe algérien

يعاني من تضخم للـ "أنا"،
فها هو الآن يشتم أحسننا، و
أولئك الذين سقطوا تحت رصاص
الإرهاب المتوحش، والذي ينخرط
فيه كليه، ولكن بطريقة جد
استغلالية وجبانية... إنه يشيد
بهذه الجريمة، ويدعو إلى ارتكاب
جرائم أخرى إرضاء لأسياده.
وهكذا نجد المثقف الجزائري
اليوم منفيا في وعيه الشخصي
الشقي، أو في لا وعيه الكارثي
المريض.³

نريد أن نرى في التفسير الذي
أعطاه الكاتب للظاهرة،
وقوفا عند حدود الفضاء
النصي، تفسيراً أقل ما يقال
عنه بأنه قد جاء منسجماً مع
التصورات التي تحملها
الشخصيات الفاعلة ووجهة
نظرها، وتطور الأحداث وفق
الكيمياء الداخلية التي
تفاعلت وفقها المكونات
الروائية.

كما أن أسلوب المعالجة
للظاهرة الأصولية في الجزائر،
بالمناهج الذي أرساه **وطار**،
يعد، بالقياس إلى كثير من
النصوص المشابهة له
موضوعاتيا، ثوريا
واستثنائيا، يفصح عن الأصالة
التي تتمتع بها رواياته التي
تأتي في سياقات تاريخية مميزة،
ومنعرجات هامة في تاريخنا
الوطني، لترسي أسس وجهة نظر
مختلفة للأحداث معالجة فنية
قادرة على التقاط التفاصيل
الصغيرة واستشراف المستقبل
البعيد .

أقول ذلك، بوضع نص
(الشمعة والدهاليز) إلى جانب
النصوص الأخرى الكثيرة التي
اشتغلت على ظاهرة العنف
الدموي، وتنامي الظاهرة
الأصولية في الجزائر، فنجده
على خلاف واسيني **الأعرج**، الذي
يصر على رؤية الأصولية
الجزائرية كإيديولوجيا رعوية

متخلفة ، استغلت الجو الذي خلفته الثقافة والسلطة فارغا ، لتعشش وتستفحل ، تلك الرؤية التي تجلت تمظهراتها وأسسها [التأويلية] في رواية "ذاكرة الماء" التي كانت أحد المتون التي تناولتها القراءة ، بينما يفاجئنا الطاهر وطار بأسلوب وفهم مختلفين ، ينمان عن جرأة نادرة وحس وطني نادر المثال ، وهو ما جعل جابر عصفور يبتدئ قراءته للرواية بالتعجب التالي: " مرة أخرى يفعلها الطاهر وطار. يقتحم المناطق الخطرة التي يهرب منها الذين يؤثرون الأمن والسلامة.¹ ، ولعل جرأته تلك ، جرأته الفكرية بالتحديد ، هي التي فتحت عليه أبواب الجحيم من قبل أولئك الذين شاركوه الانتماء اليساري قديما ، ولكنهم لم

1. مواجهة الإرهاب، جابر عصفور، مرجع سابق، ص: 284.

يشاركوه ، ربما ، الوجدان
الملتئ بالانتماء إلى الهوية
الجزائرية بكل مكوناتها ، ولم
يملاً عليهم حب الوطن قلوبهم
كما ملأ قلب **الشاعر** حب
الخيزران .

فوطار المشاكس دائماً ، فكراً
على الأقل ، يعرف كيف يقبض
على الجوهر في التحولات
العميقة من خلال حسه الفني
المرهف ، وهو ، في الأخير ، كما
لاحظت نينا عوض ، واحد ممن "
حملوا قضيتهم الوطنية
والقومية معبرين عن هويتهم
وواقع الوجود الجزائري".¹

1. تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا
وجماليات الرواية ، نينا عوض ، مرجع سابق ، ص: 33.
2. نشرت صحيفة الخبر ، ونحن في سياق إنجاز هذه
القراءة ، مقالة للطاهر وطار ، يتعرض فيها
لأهم الانشغالات التي طرحناها في هذا الفصل ، تحت
عنوان: الشيخ عبد الرحمن الجيلالي ، مائة سنة
ما زالت البركة ، ويتعرض فيها لجانب من معاناته
وخيباته مع النظام السياسي الجزائري في حقبة
التسعينيات ، لا سيما ما تعلق منها بتعيينه
مديراً عاماً للإذاعة الوطنية ، مشيراً إلى
قناعاته الوطنية والسياسية ونزاهته وخطه
الإيديولوجي الذي لا يتزعزع ، يقول: " كنت
كأحد الأوفياء للديالكتيك ، مقتنعا بأن نقض
المسلم المتطرف ، ليس الماركسي ، أو المفرنس ، أو
الديمقراطي ، أو اللائكي ، إنما المسلم المعتدل ،

ثم أليس الحب هو تقبل الآخر
على علاقته ؟. فلا غرابة بعد
ذلك إذا كان كان فهم الأزمة
عنده ، يعني في ما يعنيه ،
معرفة المحاسن والمساوئ التي
يتوفر عليها الفرد الجزائري ،
وتعلم حبه رغم أنف كل
اللعنات¹ .

وأن حل الأزمة الجزائرية ليس في اللجوء إلى
الطاهر وطار وإلى عبدون بوزيان، إنما إلى
أمثال عبد الرحمن الجيلالي، والآلاف من أمثاله..
وإن الدولة عليها أن تفي بما وعدت به في
الدستور، من أنها دولة إسلامية."، ثم يعلن بأن
المطالب الإسلامية يمكن تبريرها، بينما تبقى
المواجهة الشرسة التي قابلهم بها
الديمقراطيون، بما جاء على لسان الرئيس
الفرنسي الحالي: " لن أسمح للإسلاميين أن يكونوا في
الحكم في الجزائر. مسألة الهوية التي ترعب
الاستعمار الفرنسي، وتجند عملاءه. من من
الرؤساء، أنكر وجود حزب فرنسا ؟". أما
الخلاصة التي توصلنا إليها في سياق قراءتنا
لإيديولوجيا الفضاء الروائي عنده، فأكدتها
بقوله: " كنت أحد الأوفياء للديالكتيك،
شديد الإيمان بأن التاريخ لا يمكن إلا أن يسير إلى
الأمام، وهذا ما عبرت عنه في رواياتي التي عالجتها
المسألة أو الظاهرة الإسلامية، ليس في الجزائر
فحسب، ولكن في العالم الإسلامي أجمع." من مقال:
مائة سنة مازالت البركة، جريدة الخبر، صفحة
مساهمات، الأحد 10.02.2008. ص: 26.
3. في المبحث الذي وسمناه بإجرائية التقاطبات
المكانية من التمهيد للفصل الأول.

2. إيديولوجيا التقاطبات المكانية .

أسلفنا الإشارة إلى الأهمية التي تكتسيها مقاربة الفضاء بتوسل استراتيجيات التقاطبات أو الثنائيات المتضادة¹ كما شرحها يوري لوثمان أولاً، وعمق مفاهيمها ويسجربر لا حقا، وهو ما فصلنا القول فيه في القسم النظري، أين عقدنا مبحثا خاصا تناولنا فيه أهمية هذه الاستراتيجيات، وقدرتها على فحص المكونات الفضائية المتقاطعة مع مكونات الوعي السطحية والعميقة، كما أنها تستجيب أكثر إلى بحث إيديولوجيا الفضاء، كخصيصة تكتسيها الرواية حيث يمكن اعتبارها، في جانب منها، كرواية تحمل طرحا إيديولوجيا بالأساس، تريد أن تستعير كل إمكانات

اللغة ، والرمز ، لتنجز المعنى
دون الوقوع في المباشرة
والتقريرية الوعظية ، وهو ما
نجحت فيه الرواية مرة وأخفقت
أخرى ، كما سنشير إليه في
حينه ، بالإضافة إلى هيمنة
الظاهرة التقاطبية بشكل
ملفت للانتباه ، على كل
المساحة النصية ، إذ لا تكاد
تخلو صفحة منه ، ولا تكاد
تستقيم مقولة من مقولات النص
الكثيرة ، دون التوجه إلى
استغلال الكثافة الدلالية التي
يتيحها المفهوم التقاطبي.

يقول ويسجرب¹ عن هذه
الظاهرة : " عندما تتكرر
واحدة منها (التقاطبات) ،
وتلاحظ في سلسلة من الحالات ،
فإنها تنتصب كمبدأ بنيوي
متحكم في مجموع الظواهر
الفضائية في القص." ¹ .

1. Jean WEISGERBER, L'espace

romanesque ، مرجع سابق، ص: 17.

انطلاقاً من هنا ، يفرض علينا النص أسلوب التعامل مع تلك البنية الفضائية المتقاطبة على كافة المستويات ، كأن الأزمة الجزائية التي يتخذها النص موضوعاً له ، تفرض هي الأخرى ، بحكم الثنائيات التي تتركب وفقها قيمها الثقافية والإيديولوجية ، أسلوب التقابلات بينها ، كحل وحيد للمعادلة الصعبة التي شكلتها تلك التقابلات .

بمعنى آخر ، يمكننا القول ، بأن مقاربتنا للفضاء المؤدلج في النص ، هو في واقع الأمر ، تعقب للعملية التخيلية التي يعتمد عليها الكاتب من أجل فهم الواقع كما قرر هو في مقدمة الرواية ، أي منهجه في الاشتغال على الواقع الخام ، انطلاقاً من كون " المتخيل بوصفه خطاباً حول الواقع ، ويتمفصل على عدة مستويات في

هذا الواقع، فإنه في حقيقة الأمر عبارة عن بناءات لغوية،

هذه البناءات تحاول قدر الإمكان احتواء الواقع أو محاكاته أو التعبير عنه.¹

بغض النظر عن المنهج التخيلي الذي يعتمد عليه آحاد الكتاب، ويخرج عنه آخرون، فإن العملية في الأصل، تظل كما يقول حميد حمداني: "متعلقة بصياغة جمالية وتصورية تدمج مكونات واقعية في عالم تخيلي باعتبارها علامات (signes) ليست قابلة لأن تأخذ مدلولاتها إلا في سياق علاقاتها مع مجموع المكونات التي تحيط بها في هذا النسق التخيلي نفسه، وهي لذلك معرضة كثيرا لأن تفقد

1. حسين خمري، فضاء المتخيل، مرجع سابق، ص: 45.

2. حميد حمداني: حوار الأفضية، مرجع سابق.

3. الأدب من الداخل، جورج طرابيشي، ص: 09، دار الطليعة، سنة 1978، ط/1، بيروت/لبنان.

قيمها ودلالاتها في الحقل الثقافي والاجتماعي واستبدالها بقيم جديدة أو مغايرة أقل قيمة أو أكثر.²

وهو ما جعل هتمامنا بقراءة الفضاء المؤدلج، بما هو فضاء تخيلي بالدرجة الأولى، لا يعني التوقف عند الخطاب الظاهر الذي ينتجه النص في بعده السطحي فحسب، بل يعني، بالإضافة إلى ذلك، ضرورة الكشف عن الإيديولوجيا الخفية تحت سطح نص يشتغل بطريقة رمزية، ويحمل في بنيته تقابل السطح والعمق، الظاهر والباطن، شأن أي تشكيل رمزي، بما يجعل القراءة ملزمة باستكناه البنيات العميقة المتوارية وراء السطح، وإضاءة الدلالات اللاشعورية المستترة خلف البنيات اللغوية.

يرى جورج طرابيشي، بأن " مهمة الناقد أو إحدى مهامه

على الأقل، أن يميّط اللثام عن
الإيديولوجيا السافرة أو
الباطنة التي يحملها كل عمل
أدبي بين طياته، لكن هذا
الكشف يجب أن يأتي من داخل
العمل الأدبي وليس عن طريق
منهج خارجي جاهز ومسبق،
فالمطلوب هو فتح القفل لا
خلعه. "3

ولكن قبل ذلك، ماذا نقصد
بالإيديولوجيا كمفهوم
بالدرجة الأولى، قبل مباشرتها
في تجلياتها التخيلية،
اللغوية والرمزية؟

يرى محمد **سويرتي** بأنها تعني
" كل الأفكار والمعتقدات
والتيارات المرتبطة بفترة
تاريخية ما وبنظام اقتصادي
معين وكذا بطبقة اجتماعية
معينة. ويندرج ضمن هذا
المفهوم الشامل مفهوما
الإيديولوجيا السائدة
والمستقلة. كما يتضمن مفهوم
الإيديولوجيا السائدة معنى

الميتافيزيقا الحديثة
والأسطورة المعاصرة وكذا
التحليلات التي تتناول أفكارا
مفرغة من محتواها المحسوس
ومجردات لا صلة لها بالواقع
الملموس. ويتضمن أيضا، في الآن
ذاته، معنى الفلسفة الغامضة
المنبثقة عن مثالية ساذجة.¹

لا تحيل الإيديولوجيا، وفق
هذا التصور، على السياسي
فحسب، بل تتعداه إلى الدلالة
على البنية العقلية
والشعورية والثقافية لطبقة
ما، أو مجتمع ما، في مرحلة
تاريخية محددة، وهو ما يجعل
التعرف إلى مكوناتها
وتفاصيلها من الصعوبة بمكان،
حتى ولو كان ذلك بالاتكاء على
العالم التخيلي المصغر وليس

1. النقد البنيوي والنص الروائي، محمد
سويرتي، ص: 41، أفريقيا الشرق، سنة 1991،
د.ر.ط. الدار البيضاء/المغرب .

على العالم المرجعي الواسع ،
وهو ما يفتح سياق البحث على
أكثر من حدود المكان الجغرافي
الذي لا يتيح التعرف عليه
بمعزل عن الناس الذين
يشغلونه ، هؤلاء الذين يشكل
الوعي بالإيديولوجيا التي
يصدرون عنها ، والتي تتحكم في
واقعهم ومصائرهم ، المرحلة
الأساسية في البحث عن الفني
والمرجعي في التشكيل المكاني
الذي يفصح بدوره عن
الإيديولوجيا في الوقت الذي
يخضع لها في تبنيته ، " وعلى هذا
الأساس ، فإن الإيديولوجيا
تدخل الرواية باعتبارها
مكونا جماليا لأنها هي التي
تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة
لصياغة عالمه الخاص.¹

1. النقد الروائي والإيديولوجيا ، حميد خداني ،
مرجع سابق ، ص: 33.

2. فتنة السرد والنقد ، نبيل سليمان ، مرجع
سابق ، ص: 217.

3. مع فيليب هامون ، حوار هدى وصفي ، ص: 293 ،
مجلة فصول ، ع/ 2 ، مج/ 11 ، صيف/ 1992 ،
القاهرة/ مصر.

4. المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

أما نبيل سليمان فيعلن
عن فهمه للإيديولوجيا ،
انطلاقاً من الاشتغال على
الواقع و مفهوم رؤية العالم
الذي اجترحه **جولدمان** في
بنيويته التكوينية ، يقول : "
هي ذلك النسق من الأفكار
والآراء والمعتقدات التي يبنها
النص الروائي كذات ، وهي
بقدر ما تكون مستقلة ، فإنها
مخلوقة من خالق معين هو مبدع
النص. وهذا النسق هو قناع
لانتماء طبقي ولموقف في الصراع
الطبقي. إننا نبحث في مجتمعنا
وليس في جنان الخلد. " ² .

ويربط **ف. هامون** بين
الإيديولوجيا والأدب ربطاً
وثيقاً في قوله : " أعتقد أن
الأدب ما هو إلا عمل متميز
لإعادة صهر وتصنيع (قيم) أي
الأيديولوجيات ، وإن دراسة
آليات الصهر والتصنيع من
صميم اختصاص الباحثين في علم
الأدب. " ³ .

وعلى هذا الأساس تستدعي
الإيديولوجيا " دياكتيك
الواقع والفكر والفن، أو
دياكتيك البنى الاجتماعية
المادية والروحية. وتتصل
بالنظرة الكونية أو الرؤية
أو الموقف، مما يؤثر ترداده
كثرة من المبدعين والنقاد،
كتحرر مما يتشج به مفهوم
الإيديولوجيا من سلب، أو
كردة فعل على تلبس هذا
المفهوم عربيا بنمط معين من
الممارسة (المذهبية)، ماركسيا
غالبا، أو وجودية أو إسلامية
لأما. "4.

وهكذا نلاحظ ارتباط
الإيديولوجيا في كثير من
الدراسات العربية، لا سيما
تلك التي تصدر عن مفهوم
الالتزام الذي أشاعه رواد
الواقعية الاشتراكية في
السبعينيات، بمفهوم الرؤية
إلى العالم، فلا نكاد نعثر على
دراسة لم يلتبس عندها المفهوم

الأخير، بالالتزام
والإيديولوجيا، بينما نجد
جولدمان شديد الوضوح في
تعريفه لمفهومه، بقوله: " إن
الرؤية إلى العالم هي
بالتحديد مجموعة من الطموحات
والإحساسات و المشاعر والأفكار
التي تجمع بين أعضاء جماعة ما)
وغالبا ما تكون هذه الجماعة
طبقة من اجتماعية) وتجعل هذه
الجماعة تقف في تعارض مع
الجماعات الأخرى." ¹ .

-
1. Lucien Goldmann, Le dieu caché, Ed : GALLIMARD, Paris/1979, P : 26.
2. يورد حميد حمداني رأيا لهندليس، (مفهوم النظرة إلى العالم وقيمتها في نظرية الأدب. تعريب عبد السلام بن عبد العالي، آفاق: ع/10، يوليو/1982، ص: 63) قوله، " لن نتعرض هنا للمشكلة التي يطرحها تحديد مفهوم النظرة إلى العالم في علاقته بمفهوم الإيديولوجيا (هذا المفهوم الذي غالبا ما يؤخذ كمرادف له ولنكتف بالقول إننا نتبنى التمييز الذي يجعل المفهومين يتقابلان بشكل جدي، فنأخذ الإيديولوجيا على أنها تعبر عن مصالح معينة، ' محددة لجماعة ما ' والنظرة إلى العالم ' أنها تعبير بنيوي وظيفي عن المكانة النسبية التي تحتلها جماعة داخل جماعة أوسع منها. " نقلا عن: **النقد والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص: 22.**
3. النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، مرجع سابق، ص: 41.

إن وقف الرؤية إلى العالم
على البعد الإيديولوجي
المنصرف إلى المعنى السياسي، يخل
بعمق التعريف الذي يتسع
ليشمل في جوفه كل الجماعات،
بغض النظر عن إحالتها على
المفهوم الماركسي للطبقة،
وخصوصا وهو يشدد على الاشتراك
بين أفراد المجموعة في الطموحات
والمشاعر والأفكار، قبل أي شيء
آخر، وهو الأمر الذي أثار
كثيرا من الجدل حول هذا
الارتباط الفج بين
الإيديولوجيا والرؤية للعالم²

تطرح الإيديولوجيا على المستوى
الروائي أسئلة أخرى، مرتبطة
بطبيعة العمل الأدبي ككيان
لغوي، يثير بدوره جملة من
الأسئلة المكونة في مجملها
للعلاقة القائمة بين الواقع
والمتخيل، "وبما أنه لا وجود
لأفكار بلا أشكال تعبر عنها،
فإن الإيديولوجيا تتجلى كذلك

وبصورة أعم، في اللغة المعبرة
عن هذه الأفكار والمعتقدات
والمذاهب الفكرية الكبرى.³

بالإضافة إلى هذا التعريف
المضموني، فإن الإيديولوجيا
تكتسب بعدا مغايرا عبر
عمليات التحويل، والاختزال،
والانكسارات، وحتى التشوهات
التي تعترى العالم الخارجي في
العقل البشري الذي يستدرك
قصور اللغة، عن الإحاطة
بالواقع حيناً، أو عن نقل
الفكرة والعاطفة حيناً آخر،
باللجوء إلى استعارة لغة
الرمز، والحركة، واللون،
والنغم في الفنون الأخرى.

أما على مستوى الخطاب
الروائي، فإنها تتجلى " في
نوعية معرفة وقدرة وكذا فعل
وملكية الراوي أو الشخصية
الراوية أو الممثلة، أضف إلى
ذلك القول الذي تثنى به هذه
النوعية، كما تتجلى

الإيديولوجيا في نوعية الأشياء
المحيطة بالرواية والشخصيات
ونوعية العلائق التي تصل
بعضهم ببعض... تتشخص
الإيديولوجيا إذن انطلاقاً من
الشخصية وصفاتها وأفعالها
وأقوالها وأفكارها، ومن
الزمن والفضاء وكذا العلائق
التي تربطها بباقي الشخصيات
باعتبارها امتدادات أو
نقائص لها.¹

وعلى هذا الأساس، يتبين
لنا بأن القبض على
إيديولوجيا النص، هو في
الواقع التعرف على مقولة
النص أو مقولاته مجتمعة
بتفكيك العالم التخيلي
القائم.

مهما اختلف الخطاب
النقدي حول مفهوم التخيل
وطرائقه حول الفضاء المرجعي
الذي يؤسس لتلك المقولات
ويفتح لها أفق التحقق النصي

1. النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي،
مرجع سابق، ص: 41.

والإيديولوجي بفك شفرة النص
عبر تفهم العلاقات التي تنسجها
مكوناته الروائية دون إغفال
لعنصر على حساب آخر.

وهو ما يعني القراءة التي
ننجزها بالاتكاء على مكون
الفضاء الذي لا يمكن فهم
إيديولوجياه إلا بملاحظة موقف
الشخصيات والقوى النصية
والرؤية المتحكمة في السياق
السردى والعلاقات التي تنسجها
بدورها مع الأمكنة التي تتحرك
فيها وتخرقها، إذ لا يمكن عزل
المكون المكاني وحده عن باقي
مكونات الفضاء بما يؤدي إلى
إجهاض أكيد لمعنى العمل، لأن
المكان وحده، منظورا إليها
كشذرة منفصلة عن العالم
الروائي، لا يقدر على البوح
بالموقف من العالم، لأن " رسم
الموقف الجذري من كل ما يضح
به الواقع الموضوعي هو خطاب
التخييل. " ¹.

1. فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان، مرجع
سابق، ص: 225.

.....*².

انطلاقاً من الأساس الذي تقوم عليه هذه الفرضية وغيرها، حاولنا تعمق الفهم الذي أعلن عنه الناص في مفتتح الرواية، وحاولنا التأسيس لقراءة ذلك الموقف الجذري عبر الاستراتيجية التي يتيحها الاشتغال على آلية المكان الروائي المتشظي على ثنائيات صراعية أنقذت النص

2. من الأهمية بمكان الإشارة هنا إلى التعريف المبسط جداً الذي أورده ف. هامون في حوارهِ مع هدى وصفي حول الواقع والتمثيل، إذ يرى أن إشكالية علاقة النص التخيلي بالواقع أو بالمرجع تعد من القضايا التي لم تحسم في الدرس الأدبي، حيث تعاود الظهور الحين بعد الحين بإلحاح شديد. ثم يطرح السؤال الذي يراه جوهرياً في القضية كلها، بالبساطة التي يبدو عليها الشكل التالي: ما الأدب؟ وهو السؤال الذي يعيد صياغته من زاوية أقرب إلى قضية الواقع والتخييل بقوله: كيف يجعلنا الأدب نصدق بأنه يحاكي الواقع؟. ثم يؤكد بأن المرجع هو فعل متأصل في فعل الكلام، وأن نتكلم يعني أننا نتكلم عن شيء مع أحد، وما يعنينا في كل ذلك، هو (عن) و (مع). وبعد ذلك يخلص إلى أنه يتوجب علينا في هذا السياق ملاحظة ما أسماه رولان بارت بأثر الواقع، لأن الأدب لا يبعدنا عن الواقع بل يعيد بناء علاقتنا بالواقع بصفة مستمرة. **انظر:** مع فيليب هامون، هدى وصفي، مرجع سابق، ص: 297.

3. النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد خداني، مرجع سابق، ص: 51/52.

برمته من الانزلاق إلى برودة
التقرير والوعظ بحكم طبيعته
وتكوينه، حيث سارع الكاتب
تحت عجلة الواقع الجزائري
الذي أشرنا إليه في مقدمة
هذا الفصل إلى تسجيل موقفه
من الأحداث وموقعه مما يجري،
فـ " الرواية ليست تجسيدا
للوواقع فحسب، ولكنها فوق
ذلك موقف من هذا الواقع،
وهذا الموقف لا يمكن أن يتخذ
إلا بإعادة إنتاج هذا الصراع
الواقعي والإيديولوجي في
النص. غير أن إعادة إنتاج
هذا الصراع ليست هي الأساس في
الرواية، إن ما هو أساسي هو
الكيفية التي يتم بها تجسيد
الصراع الواقعي
والإيديولوجي، والكلام عن
الكيفية يؤدي حتما إلى الكلام
عن موقف الكاتب. " ³ .
وهذا ما يقودنا إلى
الحديث عن الحوارية في الرواية
وهو ما لا نريد أن نكرره هنا

لأننا توقفنا عنده في الفصل
الخاص الذي عقدناه لدراسة
أثر الرؤية في بنية المكان،
وإذا كنا، إلى حد الآن، قد
تعرفنا على رؤية وطار
للوواقع من خلال الرواية،
فإن الذي ينبغي أن نسأله
الآن فهو، كما أشار حميد
محمداني، كيفية التي ساهم
بها المكان في بلورة الموقف،
وإلى أي حد كانت فاعليته في
ذلك .

3. التشكيل التقاطي.

يطالعنا العنوان بالتقاط
الحاد، الممتلئ بالدلالة، بين
الشمعة والدهاليز، وبين
الدلالات المترتبة عن الرمزين
الذين يتعاليان عن حدود
دلالتها اللفظية، إلى المعاني
الكثيرة التي تحملها الشمعة
كدلالة على حقل النور
والمعرفة والوضوح والكشف

وجميع المعاني التي يحيل عليها
النور، بينما تنصرف
الدهاليز، في صيغة الجمع، إلى
السياق المعنوي الذي يحيل على
الظلمة والخيرة والغموض
والعماء والضياع .

يفسر عبد المالك مرتاض
ذلك بقوله: " ويرمز العنوان
أو الجزء الأول منه لكل
الأفكار النيرة الجميلة
النافعة، على حين أن القسم
الآخر منه يرمز لكل ما تخلف
من الأفكار التي تنتصب عقبة
كئودا أمام الأفكار النيرة
الخيرة. " ¹.

ينفتح أفق انتظارنا، منذ
اللحظة الأولى لمباشرة النص،
على توقع حرب ضروس ومنازلة
ملحمية بين النور والظلمة،
الهدى والضلالة، ولكن سرعان
ما يلفت انتباهنا عدم تكافؤ
الفرص بين وحدانية الشمعة
وجمعية الدهاليز، بين المفرد

1. دراسة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، عبد المالك مرتاض، مرجع سابق.
2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المقدم والجمع المؤخر، وهو ما يجعلنا نتساءل عن المعنى المراد من ذلك انطلاقاً من كون العلامات النصية غير بريئة من حيث التعريف، بما يحتم علينا البحث في المعنى الخفي الذي يلتبس به التقديم والتأخير، الأفراد والجمع، وكل مكونات العنوان كعتبة أولى تسمح لنا بالمغامرة في دهاليز الدهاليز، ونحن واعون بافتراضات القراءة وخلفياتها.

لقد "اختير لفظ الشمعة ليكون أولاً، ولفظ "الدهاليز" ليكون آخرًا، مما يجعل الخير هو الأصل، والشر مجرد غريم له يطارده ويناوئه، ويعاديه ولا يصادقه. إن الدهاليز لشديدة الظلام، وإنها لمطبقة الدجى، وإنها لشديدة التعاريج، وإنها لضيقة المسالك، وإنها لكثيرة المهالج: وما عسى أن نصنع

بشمعة شاحب ضياؤها ، باهت
نورها في خضم كل ذلك ؟. "1 .
إنه التساؤل الذي يشكل
البحث عن معناه ، الإجابة عن
السؤال الافتراضي الملمح ، وغير
المصرح به ، حول الجدل الذي
سيكون محور السيرة السردية
برمتها ، وهو ما يفسر الأهمية
التي احتازتها العناوين في
المقاربات السيميولوجية
خصوصا ، باعتبارها أحد
المفاتيح الأولية والأساسية
التي يتوجب على الباحث إجادة
قراءتها وتأويلها والتعامل
معها ، لأن العنوان الروائي
هو " المفتاح الإجرائي الذي
يمدنا بمجموعة من المعاني التي
تساعدنا على فك رموز النص ،
وتسهيل مأمورية الدخول في
أغواره وتشعباته الوعرة .
"2 .

1. دراسة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز
للطاهر وطار، عبد المالك مرتاض، مرجع سابق.
2. السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، ص: 90،
مجلة عالم الفكر، مجلد/25، ع/23، يناير/مارس
سنة/1997، الكويت.

غير أن التشكيل المكاني
للعنوان هنا، هو الذي أملى
علينا البحث في الدلالات التي
يحملها، بقيامه على الرمز
الذي يحيل عليه الدهليز الذي
يتكرر في النص بصورة ملفتة
للنظر، يتكرر لاحقة به
الشمعة دائماً، كإشارة إلى
طبيعة النص الجدلية التي تحيل
عليها المفارقة الملاحظة في
عتبة العنوان .

إن مكانية العنوان في
الرواية، تدل في اعتقادنا،
على السطوة التي يمارسها على
المتلقي، حيث يحرض فكره على
تتبع تفاصيل المكان/ الدهليز،
مرجعياً، من حيث جغرافيته
وطوبوغرافيته، ورمزياً عن
الإحالات النفسية أو الفلسفية
أو الروحية التي تلحق به .
فالسطوة المكانية " تواجه
القارئ منذ الغلاف/ الخارج،
حيث يتموقع العنوان كتساؤل
محاط بالاستفهام في انتظار

إجابة من فضاء الداخل.¹ بما
يجعل سطوة المكان التي يمارسها
العنوان في الشمعة
والدهاليز، تجد مسوغاتها في
ثنائية التقاطب بين الشمعة
من جهة، والدهاليز من جهة
أخرى، أكثر من السياق الذي
ظهر فيه المفهوم كدلالة على
سيادة المكان المطلقة في وجه
كائن الأعصر الحديثة المتشئي،
حيث " يتحول العالم الخارجي
من فضاء يفيض بالآلفة إلى
ركام من الأشياء التي لا تعبأ
بالكائن، فضاء يهرب منه
الكائن ويتوارى متخفياً من
بطش الأشياء حتى يجد المكان
سطوته مزهوا بامبريالية
صلفة.²

ذلك هو العالم الذي
ينفتح عليه النص منذ اللحظة
الأولى، حيث يعلن الفضاء
حضوره الطاغى، وصخبه الذي

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين

حسين، مرجع سابق، ص: 369.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

يقطع على الشاعر توحده ،
وسكون عالمه التأملي الخالص ،
ليعلن عن واقع غير الواقع
الذي عرف ، يمارس سطوته
ويدفعه إلى الخروج من دهليزه
الفكري لمواجهة الواقع
والناس والحركة الجديدة التي
دبت في دهليز الوطن بفضل شحنة
لم يكن يشك في وجودها أصلاً ،"
أصاخ السمع لحظات ، ثم نهض وشق
النافذة المشرفة على الشارع ،
وراح يطل من الفرجة الصغيرة
يستوضح ماذا هناك . "2 .

كان هناك الثورة
العارمة التي ستقلب دنياه
رأساً على عقب ، منذ تلك
اللحظة التي أطل فيها من
النافذة ليرى جموع الإسلاميين
تغزو الشارع ، وهتافاتهم
تعلوا في نشيد كورسي ملحمي
مناذية بإضاءة الدهليز أو
هدمه على من فيه .

إن مشهدية المقبوس
السابق ، عبر تقنية التأطير من

خلال النافذة التي تأخذ كامل دورها في تشييد الفضاء الروائي، تتيح للشارد الشروع في بناء المكان الذي يتحرك فيه البطل وتخرقه الأحداث، من الفاتحة النصية incipit التي تعلن انفتاح التخيل بالتشكيل التالي: " استيقظ الشاعر مرعوبا على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة في الشارع، متفاوتة القوة والتقارب من شارع لآخر... إنه هدير بشير قوي، يشبه ذلكم الهدير الذي ينبعث من التلفزة، خلال كل عيد حيث تعرض الصلاة، من البيت الحرام. إلا أن هناك نشازا، بينا، مصدره أصوات منبهات السيارات، تنطلق في إيقاع الهدير البشري نفسه. 1"

1. الشمعة والدهاليز، مرجع سابق، ص: 08.

2. Pour lire le roman. j.p.GOLDENSTEIN ،

مرجع سابق، ص: 74.

بهذا تعلن الفاتحة النصية
الانتقال، ذهنيا، من عالم
الأشياء إلى عالم الكلمات، أي
من عالم الحقيقة إلى عالم
التخيل، حيث يشرع النص في
التخلق والوجود، والمرور من
هاجسية العملية الإبداعية إلى
التحقق الخطابي لفعل القراءة
والكتابة .

أشار ج.ب. جولدنشتاين إلى
" إلحاح الدراسات السردية
على أهمية الفاتحة
النصية incipit والخاتمة
النصية excipit لأهميتهما في
تسجيل التحديدات المادية بين
ما هو جاري في كل الحكاية وما
تعرفه من تحولات. " ² .

وعلى هذا الأساس نستطيع،
بالانفتاح السردى الذي تخلقه
النافذة، التعرف على الوجه
الأول من الوجوه العديدة التي
يحيل عليها العنوان، حيث
يضطر الشاعر تحت طائلة الهدير
البشري الشبيه بهدير الحجيج،

أو صلوات الجماعة في الحرم، أن يخرج إلى مواجهة قدره بمغادرة حالة التدهلز التي كان يمارسها كضرب من العزلة والتوحد والاحتجاج على الواقع.

إن الواو في العنوان لا تعني مجرد العطف، "بل تشير إلى مصاحبة زمنية حالية لا ترتب فيها ولا تعاقب، ومصدر ذلك رؤية جدلية لا تمنع في أن يجتمع متناقضان في لحظة واحدة، وأكثر من ذلك أن اجتماعهما هو الشرارة التي منها تتولد الحركة، هكذا يبدو التناقض على المستوى الأول بين الضوء والظلمة، ثم على المستوى الثاني، بين صيغة المفرد في الشمعة وبين صيغة الجمع في الدهاليز.¹

1. أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مخلوف عامر، مرجعه سابق، ص: 309.

2. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 15.

3. هوية العلامات، شعيب حليفي، ص: 06،

دار الثقافة، سنة 2005، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.

من أجل ذلك أعلن الناص،
وهو يرقب الظاهرة الجديدة
الزاحفة بلا هوادة: " سراديب
كثيرة انفتحت في دهليزه ،
انبعثت منها قضايا ومسائل
ونظريات و يقينيات كثيرة
جعلته يحجم ويكتفي بالوقوف
مع جدار بناية في منجى من
قنابل الغاز والرصاصات
المغردة .. " ² ، وبهذا المعنى ،
تتوضح لدينا الصورة الأولى
التي يقيمها الناص للدهليز ،
حيث يمكننا تتبع عمل
العنوان ، لأنه " حاضر في
البدء وخلال السرد الذي
يدشنه ، ويعمل كأداة وصل
وتعديل للقراءة . " ⁴ ، حيث
يعلن هيمنته عبر حضوره
الطاغي في كل المراحل التي
ينفتح فيها السرد على
موضوعة جديدة أو مقولة
جديدة من مقولات النص ، بما
يدفع بالجدلية القائمة في
العنوان إلى الحضور كل مرة

لتضيء جانباً من الدلالة
المعومة فيه، ولتتجلى تمظهراتها
في كل تجلٍ من تجلياتها.
وعلى هذا الأساس، نجد
العنوان الروائي كما لاحظ
شعيب **حليفي** " يؤسس
لمعان متقاطعة بين ما هو
ظاهري وباطني، يغذي القراءة
والتأويل، باعتباره علامة
ثقافية ومعرفية ودليلاً يحقق
للنص جنسه ضمن المؤسسة
الأدبية. " ³.

لقد فرضت علينا الطبيعة
التقاطعية في العنوان، بحكم
كثافتها الرمزية، تتبع أهم
التمظهرات التي تأخذها
الشمعة، وتلك التي تأخذها
الدهاليز، كاستراتيجية تستعير
المفهوم المكاني للقبض على
رؤية النص، والأيديولوجيا التي
ينطبق منها، أو تلك التي
يسهم بها، لكي لا نتوقف عند
البنينة المكانية فحسب، بل

نتجاوزها إلى استخلاص غائية
هذا البناء نفسه .

وفي هذا الإطار، لا يكف
النص عن كشف المعاني التي
تلحق بطرفي العنوان، كدلالة
على الواقع الجزائري الذي
يكتنفه الجدل المتضاد على كل
الأصعدة، لأن " العنوان يسم
النص ويسميه...فيما النص
ذاته يسهم بدوره في خلق
مرايا متعددة للعنوان.¹ .

وهكذا تأخذ العلاقة
بالآخر، بما هو نقيض للذات
والماهية، شكل المرآة الأولى
التي تعكس الدهاليز التي
ينسرب إليها البطل، فيما هو
يستكشف حيثيات الظاهرة التي
أخرجته من الصمت والعزلة،
ظاهرة الجيل الجديد الصارخ في
وجه الآخر، بفردانيته
وتميزه، " كما لو أنهم خرجوا
أجمعين من هذه المدينة، ومن

1.جمالية النص الروائي، أحمد فرشوخ، مرجع سابق،
ص:22.

2. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:15.

هذا العصر، واستخلفوا مكانهم
قوما آخرين، ربما أتوا بهم من
أقصى البلدان، وربما من أقصى
الماضي، يقين أنهم ليسوا
أجدادهم، فؤلك لم يكن لهم
مثل هذا الحماس، وهذا
التصميم، وهذه الرغبة في
التمايز، ربما لأنهم لم يكونوا
مهددين من الآخر، بهذا الشكل،
أو ربما لأنه، لم يكن بينهم من
يحكمهم في شكل الآخر.
ها ها.

هنا بيت القصيد. إنك تفتح
أيها الشاعر المنبهر، بهذا
الموج، أحد سراديب الدهليز
الذي أوصلك إلى ما أوصلك
إليه من حالة ووضع.²

إن مفردات (الشاعر
المنبهر، هنا بيت القصيد،
مهددين من الآخر، من يحكمهم في
شكل الآخر) هي مفاتيح فهم
المرآة الأولى للدهليز التي
سيتولى السرد بيانها.

من هو الآخر المهّد ؟ ومن
هي الذات المهّدة ؟ .
لا شك أن سبب الانبهار
الذي أحسه الشاعر، هو
الحماسة المتأججة في صدور هؤلاء
الشباب، والرغبة العارمة في
تصفية الحساب مع السلطة
السياسية التي تحكمهم بأساليب
الآخر، ومنطق الآخر، كأنها نخبة
مستوردة لا علاقة لها بال جماهير
بأي وجه من الوجوه، كما تعني
من جهة أخرى، الرغبة الأكيدة
في التمايز، كما يعبر الملفوظ،
التمايز كمرادف لتحقيق
استقلال الشخصية الوطنية،
والهوية وتحديد خصائصها
الفارقة لها عن غيرها .
الملاحظ أن النص لا يفتح
صدره لرؤية مخالفة لرؤية
البطل/الشاعر، بما يقزم
أبعاد الصراع الإيديولوجي،
ولا يسمح إلا بما ينهض به
الراوي العليم الذي يعضد
الرؤية الداخلية للشاعر،

كصوت سردي، في محاولة للزج برؤى نقيضة لرؤياه، لكن بدلا من ذلك، نجد طبيعة الشخصية المعقدة (الدهليزية)، تعوض على النص نقص الحوارية من خلال رحلة البحث النظري الذي يقوم به البطل من أجل فهم ما يجري، بما يجعل للظواهر والتجليات التي تتمظهر بها السراديب، والشموع، والدهاليز، بمثابة أصوات روائية مقنعة، لأن "

الحد الأدنى لكتابة رواية ما يقتضي وجود صراع ما بين عنصرين على الأقل، وليكن هذان العنصران نوعين من الإيديولوجيا.¹

وعلى هذا الأساس تصبح الدهاليز المنبثقة بتواتر على مساحة السرد مجرد توجهات إيديولوجية تتكشف عنها رحلة الشاعر البحثية في وعي، ولا وعي المجتمع الجزائري، بما يجعله

1. النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد خداني، مرجع سابق، ص:39.

يقول، وهو يفتح سرداب
النخبة الحاكمة: " في بلدنا
شعبان.

شعب سيد، لا يجد وسيلة لفرض
سيادته غير الأوراق والأوامر،
وشعب مسود قرر أن لا داعي
للخضوع والامتثال لأقلية لم
ترضه ولم تلب رغباته
وطموحاته في أي ميدان من
الميادين.¹

لا يخفى أن تقاطب:
السيد/ المسود، وفق هذا
الملفوظ، تكشف عن القطيعة
التامة بين السلطة والشعب،
بين الحكام والرعية، هؤلاء
الأخيرين الذين لم تزد هم خيبة
الاستقلال إلا قطيعة مع النظام
المنعزل عنهم في أبراجه
العاجية، مكثفيا بالتواصل
معهم في حدوده البيروقراطية
الجافة، الأوراق والأوامر، دون
أن يخبر ما يعتمل تحت الخضوع

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 21 .

2. المصدر نفسه، ص: 64 .

3.

الظاهر من ملامح الزلزال وحمم
البراكين المدمرة، إذ " لا أحد
درى كيف قامت (الدولة
الإسلامية) ، ولكن هاهي
قائمة . لقد أصيب جسد هذه
السلطة الغاشمة ، منذ سنوات
طويلة بفقدان المناعة . " ² .

يؤكد الناص، في سياق رحلة
الفهم التي يضطلع بها الشاعر،
على أن الظاهرة الأصولية، حتى
وإن استخدمت الخطاب الديني،
فإنها لا تريد به إلا طرد هؤلاء
السادة الجدد، إنها ثورة
المُسودين، ثورة العبيد في
أواخر القرن العشرين، ثورة
الجماهير المضطهدة من قبل
أذناب الآخر، وقديما " لم يثر
الفلاحون البربر في وجه
الرومان بوصفهم روماناً، بل
ثاروا في وجه كل من اضطهدهم
كأنا من كان، وخاصة البربر
المتشبهين بالرومان . " ² .

ليست القضية إذن، قضية
الآخر بوصفه نقيض الأنا، ولكن

باعتباره السيد الذي يعمل
على قهر واستعباد المسود،
عبودية جديدة تتخذ من
السياسي مبررها الكافي لإعلان
الثورة على الواقع الذي قسم
العباد إلى طبقتين اثنتين
بينهما قرون ضوئية من البعد
المادي والمعنوي، " كل من
تحدثين إليه ناهية عن
المنكر، يقول لك، ألا تعرف من
أنا ؟ كلهم ..
هم .

مجاهدون ، محكوم عليهم
بالإعدام ، مسؤولون ، ضباط
شرطة ، محافظوا شرطة .
أنا فقط ، وحدي ، والشعب الذي
عليه أن لا يغفل إطلاقاً عن
إرضائهم ."¹ .

إن تقاطب السيد/المسود ،
هم (السلطة) / ، نحن (الشعب)
(هو لب الإشكالية السياسية
الجزائرية ، التي وجدت في

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 101 .

2. المصدر نفسه، ص: 113 .

3. المصدر نفسه، ص: 94 .

الأصولية ، التيار السياسي
القادر على استقطاب الجماهير
من جديد ، ولاسيما الشباب ،
بحماسة منقطعة النظير ، جعلت
الشاعر ، وهو يرى مواجعتهم
للرصاص بصدور عارية ، " من
ينكر ، من يرى الله نزل على
الأرض وملاً الساحات ، بهدير
الشباب ، المفتوح الصدر على
الرصاص الحاصد ، من ينكر
إعادة ضرورة إعادة التفكير في
أمره ؟. " ² .

لقد هدته إعادة التفكير
تلك ، إلى اكتشاف شجرة وحيدة
يتيمة ترسل ضوءها الخافت في
الأعالي ، فيغامر الناس في
الصعود إليها رغم كل
المخاطر ، كما يصعد السلمون
تيار الأودية إلى النبع ، نبع
الآباء والأجداد ، حيث المنبت ،
في تلك الرحلة الخطرة المليئة
بالدلالة ، " فتجعلهم ،
(الشمعة) ، أشبه ما يكونون
بسمك السلمون ، لا يبالون ، في

صعودهم نحو النبع ، بالموت
الذي يرافقهم في كل قطرة ماء
والذي ينتظرهم حال الإخصاب .
إن رحلة تجاه النبع الذي
ولدنا الأجداد فيه تجري ،
وإننا لنحاول تجاوز الآباء
بذلك على خلاف سمك السلمون
الذي يفقد آباءه حال
اقتحامه الحياة . " 3 .

تكشف استعارة رحلة
السلمون للدلالة على اليقظة
المباغثة للشعب الجزائري الذي
اكتشف فجأة طريق العودة إلى
النبع ، عمق الشق في الهوية
الوطنية ، عمق الشرخ الذي
أحدثه الاستعمار الطويل ،
والمسخ الذي شوه مكوناتها
وخصوصيتها ، فلم تتمالك حين
اهتدت إلى ضوء الشمعة أن تدب
فيها غريزة العودة ، غريزة
الحنين إلى الأصل التي يقاومها
شيء ، والتي يقف في وجه
استكمال عودة الأصل إلى
الفرع ، شيء ، حيث تلتبس

ثيمة النور/ الشعة التباسا عميقا بسيمة الثبات، " ففي محيط يزخر بكافة الاتجاهات وبهوائية غير مستقرة أو محددة ، يأمل (الشاعر) بحالة من الثبات تمكنه من رؤية الأمور على حقيقتها وهذه الرؤية التي تقوده إلى الفهم ستكون المدخل للمعرفة من ثم الخروج من حالة ضياع الهوية التي يعاني منها الجزائريون.¹ .

تلك هي الرحلة السلمونية التي أخذت الجماهير، وخصوصا الشباب بإنجازها؛ الرحلة إلى الأصل الذي اتجه فهمه رأسا إلى ما يحيل عليه من العودة إلى الجذور التي تشكل نواة الخطاب الأصولي، والإيديولوجيا الأصولية التي ستجعل الناس يلاحظ، بأسف شديد: "إننا نتجه نحو

1. تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، نينا عوض، مرجع سابق، ص: 227 .

2. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 76 .

الغربة التامة ، فلا نحن
تركيا ، ولا نحن السينيغال ، ولا
نحن تونس ولا المغرب ، ولا حتى
الهند .¹

تعمل الملاحظة في ثناياها
موقف الأصولية من الأزمة
الجزائرية ، بل من الأزمة في
المجتمعات الإسلامية كلها ، موقف
يعتبر الاستلاب الذي تعاني منه
الأجيال وأسلوب الحياة
الغربية والابتعاد عن
الشريعة الإسلامية ، إجابة
وافية عن التخلف الشامل
الذي تعاني منه هذه
المجتمعات ، وعلى النقيض منها ،
يذهب المتفتحون على منجزات
الحضارة الغربية والمتشبعين
بالفكر الليبرالي ، مذهباً
مختلفاً في تفسير الأزمة والتخلف
الذي تعاني منه مختلف مناحي
الفكر والثقافة والحياة في
هذه المجتمعات نفسها ، وهو
الأمر الذي بحثه عبد الله

العروي باستفاضة في مبحث (لاث شخصيات وثلاث تعريفات) ملخصا واقع الإيديولوجيا العربية بقوله: " يمكن أن نميز ضمن الإيديولوجيا العربية المعاصرة ثلاثة تيارات أساسية. يفترض التيار الأول أن أم المشكلات في المجتمع العربي الحديث تتعلق بالعقيدة الدينية، والثاني بالتنظيم السياسي، والثالث بالنشاط العلمي والصناعي.¹

ويفسر كل تيار أسباب الأزمة المدلّمة وفق الخلفية النظرية الذي ينطلق منها، أما بخصوص ما نحن بصددّه، فإن الشيخ، باعتباره القائل بالإيديولوجيا الدينية، فهو " الذي لا ينفك يرى التناقض

1. الإيديولوجيا العربية المعاصرة، عبد الله

العروي، مرجع سابق، ص: 39.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3. الوعي الذاتي، برهان غليون، ص: 93، منشورات

عيون المقالات، سنة 1987، ط1، الدار

البيضاء/المغرب.

بين الشرق والغرب في إطاره
التقليدي، أي كنزاع بين
النصرانية والإسلام. فيواصل
سجالا دام أكثر من ألف ومائتي
سنة على ضفتي المتوسط من
الشرق العربي إلى الأندلس.²

أما برهان غليون، فيفسر
موقف الفكر الأصولي، بقوله: "
يرى أصحاب المذهب الأصولي أن
أسباب هذه الأزمة كامنة في
نجاح الغزو الفكري الأجنبي
والغربي بشكل عام بالتغلغل
إلى عقول الناشئة سواء لجهل
هؤلاء أو لسوء نواياهم
ونوايا الجماعات السياسية
والدينية التي تعمل من
ورائهم وتلاعب بهم، ويصبح
الحل الوحيد لحل الأزمة اقتلاع
هذا الخراج، بانتصار الأصالة
على المعاصرة، والحقيقة على
السراب والحق على الباطل.³

مهما يكن من توافق بين التحليل الذي قدمناه عن موقف الكاتب من الظاهرة الأصولية، وبين الوقائع التي أشار إليها المقبوس السالف، فإنه من الغبن البين للنص، أن نقول بانطلاء رؤيا الشيخ، حسب المفهوم الذي يحيل إليه عند العروي، على الفهم **الوطاري** الذي سعيانا إلى الإبانة عند بعض منطلقاته . بالعودة إلى النص، بحثا عن التجليات المراءوية للجدل الذي بشر به العنوان، سنجد الكاتب شديد الوعي بالمنحى الذي أخذه السرد في الإشادة بالتوجه الأصولي، أو على الأقل، بالخطاب الذي يعتمده هذا الأخير في الدعاية إلى أفكاره وتوجهاته، ولكي يعالج هذا الموقف الديني الصارم من الواقع، يعمد إلى حيل روائية أولها الاعتراض والنقد، وأحيانا الإقرار بقصور الخطاب

الديني عن الإجابة عن جميع
الأسئلة المخرجة للعقل البشري،
وأحيانا أخرى بتبرير الاختيار
الديني من خلال استدعاء **لينين**
وماركس إلى الواجهة، من أجل
الأخذ بآرائهم وفق منهجهم
المعروف حول ما يحصل في الساحة
السياسية، حيث يجعلنا نعتقد
بأن هؤلاء الجدليين الماديين
سيتنازلون طواعية عن
ماديتهم من أجل المثالية
الدينية في الإسلام، لسبب
بسيط، هو أنها إرادة الجماهير
.

قبل ذلك، يعلن **الشاعر**
بأن "سر الكون، جميع
الأسرار، الموت والحياة، المرض
والعافية فيه، لا تكفي لا إله
إلا الله عليها نحيًا وعليها نموت
وعليها نلقى الله. تلكم ليست
سوى وسيلة لإنقاذ الهوية،
لاستعادتها، للكفاح باسمها." ¹

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 114.

2. المصدر نفسه، ص: 152.

وعلى أساس هذه المحدودية
للإيديولوجيا الأصولية، سوف
تظل مع ذلك، أو بذلك، جهازا
دعائيا رهيبا للاستنفار
السياسي، والنضال ومقاومة
فساد النظام الحاكم،
والالتفات إلى الهوية الوطنية
الإسلامية، لأن "أسوأ إمام في
هذا البلد يحافظ على الهوية،
ولا أحسن عالم يؤدي بالأمة إلى
متهاتات الاغتراب... يجهز على
هته الأمة وما تبقى منها." ²

ذلك أقصى ما يمكن
انتظاره من الحركة الأصولية،
وهو المبرر الأكثر إقناعا في
المنظومة الإيديولوجية التي
حملت الشاعر على التخلي عن
كثير من قناعاته، والانسراب
عميقا في سراديب الخطاب الديني
الذي يكشف باستمرار عن
عواريه المذهبي انطلاقا من
اللحظة التي يعلن عداؤه

المطلق للعقل، " ومع الله الذي
يحتل الساحات ماذا ستفقد ؟
قلها بصراحة ، قلها ومت
دونها ، ما يخيفك أكثر؟
فقدان العقل.

يموت الجاحظ، يموت واصل بن
عطاء . يموت ابن رشد . يموت ابن
الهيثم . يتربع أحمد بن حنبل من
جديد على العرش . لا يقول
شيئا سوى أن الله أراد ذلك،
أو أن الرسول عليه الصلاة
والسلام لم يفعل ذلك.
تموت أنت.

أي نير سيزول من على كتفيك،
أو أي نير جديد سيوضع
عليهما . " ¹.

أمام هذه العداوة
السافرة للعقل، يسقط عن
الأصولية جلال الشرعية التي
احتازتها بولائها المطلق
للهوية ، فمهما كان ما قد
يعزو الهوية من انسلاخ عن الخط
الذي رسمه الآباء والأجداد ،

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 114.

2. المصدر نفسه، ص: 23.

فإن النفق المظلم الذي
سيدخله العقل، سيكون وباله
أمر وأنكد على البقية
الباقية من ضوء الشمعة التي
تخب على ضوئها الباهت، خطى
العقل المتعبة منذ أن أوثق
الفقهاء كل حركات التجديد
والاجتهاد والفكر الحر.

وراهنا، يعلن عمار بن
ياسر، الصوت السردى الناطق
بالخطاب الديني، بأن " بعض
الحركات ينبغي أن تستغني عن
العقل، في مرحلة من مراحلها،
لو يركن الناس باستمرار إلى
العقل، لتوقفوا عن صنع
التاريخ. " ².

أما دهليز الدهاليز
الذي يسلم إليه دهليز
العداء للعقل، فهو الذي سيزج
بالبلاد في دوامة العنف
والإرهاب والدماء والأشلاء
والواقع الجحيمي الرهيب، وهو
ما عبرت عنه تخوفات **الشاعر**
وهو أجسه منذ لقائه الأول مع

الزعيم الأصولي، "استدرجه
الشاب الملتحي (عمار بن
ياسر)، ليفصح له عن المخاوف،
بطرق شتى، إلا أن الشاعر
اقتصر في كل مرة على الحديث،
عن العصر وسمته، والدهليز،
والأبواب التي تنفتح عن
السراديب، وأن من جملة
السراديب، الزعم بامتلاك
الحقيقة، من طرف واحد.¹
أليس ذلك الزعم هو
اللطخة السوداء في وجه
الإيديولوجي
الأصولية؟ بل في وجه كل
الإيديولوجيات باختلاف مشاربها
ومقولاتها، لأنها بإعلانها لنفسها
كحل لجميع المشكلات، تفترض خطأ
الآخر وضالته، ومن ثم وجوب
تصفيته كمعارض لفشو الحقيقة
التي تمتلكها وحدها دون
الآخرين، و "بين اللحمية
والسداة، يسقط (الآخر) في

1. الشمعة والدهليز، مصدر سابق، ص: 21.

2. مواجهة الإرهاب، جابر عصفور، مرجع سابق،
ص: 289.

خطاب القمع ، مدانا ، متهما ،
وينفى المغاير ، ويقمع المعارض
، ويستأصل المخالف ، ويغزو
السؤال معصية ، والشك ضلالة ،
ويغترب العقل حتى يجن أو يغيب
أو يسقط ، مع الزمان والمكان ،
في هوة النقل والاتباع
والتقليد . "2 .

إذا كانت الإيديولوجيا ،
أية إيديولوجيا ، تعني من حيث
التعريف ، التعبير عن
الوثوقية ، فإن الإيديولوجيا
الأصولية ، بالإضافة إلى ذلك ،
تعزز وثوقيتها باستمداد
عناصرها من الدين كمنظومة
عقائدية إلهية ، لا يأتيها
الباطل من بين أيديها ولا من
خلفها ، من أجل ذلك ، يعرف
الداعية تماما ما يريد ، وما
لا يريد أيضا ، فالحقيقة دائما
مطلقة ، لأنها دائما واحدة
المعنى ، ونقيضها هو ما لا يعترف
به الخصم ، ونجاعتها تكمن في
الصلابة التي تعلن عنها

وتتمسك بها حتى نهاية المطاف، " كان الملتحون مسلحين، وكانت فوهات الرشاشات الأوتوماتيكية موجهة إل صدره ورأسه .

شعر بالضيق الكبير، خاصة من منظر البنادق، التي لم يكن يتمنى أبداً، أن تكون بين يدي أمثال هؤلاء الشباب الذين ترتسم على جباههم زبيبات قال فيها تعالى: سيماهم في وجوههم من أثر السجود.¹

لماذا كان الشاعر يتمنى أن لا تكون البنادق بين يدي أمثال هؤلاء الشباب ؟ .

لأنهم ببساطة ، نموذج للتشدد الديني والتعصب والصلابة التي توحى بها ملاحهم والإيديولوجيا التي يصدرون عنها .

تنم نغمة الإشفاق التي ينطق بها الملفوظ عن الحيرة التي تكتنف الشاعر، بين الإيمان بأن الأصولية هي المقاومة

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:19.

2. المصدر نفسه، ص:74.

السياسية الوحيدة الممكنة
للقوف في وجه الفساد الذي
غمر البر والبحر، وبين خيار
السلاح والعنف الذي انتهجته
الأصولية، كأنه كان يتوقع أن
تكون الإيديولوجيا الأصولية
غير ذلك، على الرغم من
التفاصيل التي عرفه بها عمار
بن ياسر وهو يعرفه على
الاستراتيجية الأصولية في
التوسع والانتشار، " من ليس
معنا، فهو ضدنا .

الموعظة الحسنة من ناحية،
وقبضة الحديد من ناحية أخرى.
كلما وهنوا قويننا. كلما
تأخروا خطوة تقدمنا خطوتين.
الدولة تبني المساجد من
ناحيتها، والشعب يتبارى في
إضافة مساجد أخرى، ونحن
ننتشر. المساجد لله، ونحن جنود
الله، ودونما تخطيط أو تدبير
ألهمنا الله إلى اتباع خطة
تعاكس خطط باقي الحركات
السياسية والدينية منذ قدم

التاريخ، ما عدا حركة الإمام
أحمد بن حنبل رضي الله عنه
وأرضاه .
العلنية والجماهيرية . " ¹ .
تمثل هذه الاستراتيجية التي
وجدت مسوغاتها في فشل الأنظمة
وعجزها ، وتعدد التوجهات
الإيديولوجية الفاشلة ، المرآة
الأخرى لتجليات الشمعة
المغامرة في إضاءة دهاليز
الواقع ، " شعبنا مل الميوعة ،
ومل الوعود الكاذبة ، كما
سئم أن يدفع هو إلى التضحيات
بينما يبقى قادته ، في الخلف ،
يتفرجون ويصدرون الأوامر...
أولاد المجاهدين ، أولاد الخونة ،
أولاد الموظفين ، أولاد الأغنياء ،
كلهم أجمعوا على إنجاز عمل ما
في هذا الزمن . هذا الشيء
يتمثل في الخروج من حالة
اللاحالة ، حالة النفاق
والكذب ، بأن يوقدوا شمعة في

دهليز واقعهم ، ويتعرفوا على أنفسهم .¹

أمكن التعبير عن القطيعة بين الحاكم والمحكوم ، باستعارة التقاطب المكاني: الأمام – الخلف، الذي يمتد رمزيا لاستيعاب الفارق الزمني الممثل لتقاطب معنوي آخر هو الأبناء – الآباء ، حيث تتجلى صور أخرى لدهاليز الواقع عبر صراع الأجيال ، جيل الثورة وجيل الاستقلال ، وهي موضوعة تكررت بصورة ملفتة للنظر ، في رواية العشرية السوداء ، معبرة عما أسميناه في تناولنا لرواية ذاكرة الماء بـ (خيبة ما بعد الاستقلال) .

ولأن الكتابة الإيدلوجية ، كتابة عراق وسجال ، تحمل في ثناياها آثار تطورات وصراعات ومناظرات سياسية واجتماعية عديدة ، وجدنا

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:74.

2. Jean WEISGERBER, L'espace romanesque مرجع

سابق، ص:241.

أمكنة الشمعة والدهاليز،
تهمل الكثير من آليات بناء
الفضاء، ولا سيما الانتباه إلى
التفاصيل المكانية، والاكتفاء
بالأبعاد الرمزية لها، لأنه،
كما يلاحظ **ويسجربير**، " في هذا
الفضاء — الأفكار، الظروف
المادية تتوقف، والأماكن تميل
إلى الرمز، والعقدة تتولى من
الوسط الحيوي إلى ساحة الوعي.
2"

وعلى هذا الأساس، وجدنا
شخص الرواية ولا سيما
الشاعر الذي يستقطب مجمل
حوادث الرواية على قلبها، لا
يهتم بالأمكنة اهتمامه
بالإيديولوجيا المتحركة على
مساحته، وذلك ما يفسر
محدودية الأمكنة الروائية في
النص، وإن وجدت فسرعان ما
تتحول إلى رموز كلية تحيل على
معانيها أكثر من الإحالة على
الواقع المرجعي .

يربط حميد حمداني هذه الظاهرة بالرواية الذهنية، بقوله: "أما في الروايات التي يمكن أن نصفها بأنها ذهنية مثل روايات تيار الوعي فلا يكتسب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة، لذلك فهو نادر الوجود، وإنما يقتصر الروائي على الإشارات الخاطفة للمكان، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة لأنه يحدد الإطار العام الخالي من التفاصيل، وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية." ¹.

لعل ذلك ما يفسر طغيان التقاطعات، بحكم بعدها المعنوي المتعالق مع المفاهيم المجردة أكثر من الأبعاد المادية، إذ تمثل في مجملها الفضاء الفكري والإيديولوجيا الطاغي على النص، منها

1. بنية النص السردي، حميد حمداني، مرجع سابق، ص: 67.

(الشرق — الغرب، الأبناء —
الآباء، الرجل — المرأة،
البدو — الحضر، العروبة —
الفرانكوفونية، الرأس —
الأقدام، الأقلية — الأغلبية،
الأمم — الوراثة، التقدم —
التخلف، الأبيض — الأسود،
الأنثى — الغلام، المرأة —
الرجل، الروح — الجسد،
الدنيا — الآخرة) حيث
يتمحور الجدل الدائر بين
تجليات الشمعة وتجليات
الدهاليز، وفق المنظمة
التقاطبية السابقة، بما يظهر
البعد المجرد للأفكار والمفاهيم
التي حاول الكاتب أن يسائل
من خلالها فضاء الأزمة
الجزائرية.

ولأن المجتمع الجزائري أبعد
ما يكون عن المجتمع المتجانس
الذي " هو مجتمع متكون من
جماعة واحدة منصهرة اجتماعيا
وثقافيا، فتتوحد الهوية
الخاصة والهوية العامة في هوية

واحدة جامعة وتسود في هذا المجتمع عملية الانصهار، وينشأ فيه نظام سياسي مركزي مهيمن، ويسهل الوصول فيه إلى الإجماع حول القضايا بسهولة.¹ وأقرب إلى المجتمع المتعدد بلغاته، وأعراقه، وثقافته، فقد انحاز التشكيل الفضائي إلى المساءلة الفكرية والإيديولوجية والسجال العقلي المتعالي عن التشكيل الفني للمكان المرجعي، بما جعل الشخص "تتعاطى نفسها من خلال المنظومة المذهبية أكثر مما تتعاطى الفضاء الذي تميل إلى تناوله من حيث هو دلالات لا من حيث هو مادة محسوسة وتعمل فيه الفكر المجرد أكثر مما تعمل فيه الحواس وتكتفي بالانفعال دون أن

1. المجتمع العربي المعاصر، حليم بركات، ص: 16، مركز دراسات الوحدة العربية، سنة 1984، ط1، بيروت/لبنان.

2. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة -، عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 501.

تلمس الحاجة إلى تحويله بواسطة
الفعل. "2 .

تجدر الإشارة إلى أن
التجليات التي أخذتها الشمعة،
إلى حد الآن، التبست بالظاهرة
الأصولية كحل للواقع المتأزم
الذي توقفنا عند أهم ملامحه في
ما سبق، بينما تنصرف في الجزء
الثاني من الرواية إلى
معانقة أبعاد أسطورية
منسجمة مع الطبيعة الرمزية
للفضاء، حيث سيفسر الموقف
المعاقد للأصولية الذي وقفه
الشاعر، على أنه تتبع لنور
الشمعة التي كانت قديماً
العارم (ابنة خالة الشاعر
وحب طفولته) ، وحاضراً
الخيزران (الفتاة التي
سيتعلق به الشاعر في الحاضر
(.

4. الفضاء الأوسط.

ينفتح النص على التشكيل
الأسطوري من خلال شخصيتين هما
محور الأحداث الروائية في
القسم الثاني من الرواية،
شخصية **الخيزران**، والولي
الصالح سيدي **بولزمان**، أما
المكان المؤسّط فيتجلى في صورة
وحيدة، هي التشبيه الذي
يقيمه البطل لنفسه ككائن
بشري شديد الشبه بالضرّيح
البربري التاريخي، ضرّيح
أجدار.

ونعني بالأسطورة تلك الفجوات
الدلالية، والتناقضات في
أبنية الزمن والشخصيات
والمكان، وتلك الاختراقات
المنجزة في بنية المألوف،
فتخالف ما هي عليه في
مرجعياتها، و"وتتبدى أهمّية
هذا المظهر النصّي في تمكينه
الجنس الروائي من إعادة
صياغة العالم الواقعيّ ليس
كما تقوله مظاهره المادية،
أو سطوحه الخارجية، بل كما

تقوله النتائج التي يثيرها في
دواخل المنتمين إليه،
والمكتوين بأوار لاواقعيته
ولامعقوليته، وبما يتسرطن
داخله من مفارقات غاشمة،
وسالبة لقيم الحق، والخير،
والجمال.¹

من أجل ذلك تم تطعيم
النص الروائي بأشكال تعبيرية
كالفانتاستيك، بمستوياته
الغرائبية، والعجائبية،
والحلمية، لأفساح المجال أمام
عوالم لا نهائية من الدلالة،
هروبا من الرتابة ولياذا
بعوالم الغرابة، " لإنتاج نص
أدبي له غموضه الدلالي،
ولمعانيه تعدّد في السطوح، بحيث
يجاوز أحبولة النصّ المقفل على
مغزى واحد تتعاون كلّ عناصر
النصّ للإفصاح عنه، وتدمّر لدى
المتلقي واحدية المعنى وسهولته

1. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة،
نضال الصالح، ص: 161، منشورات اتحاد الكتاب
العرب، سنة 2001، د.ر.ط. دمشق/سوريا.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 82.

وانصياعه لشفرات سهلة
مبذولة، وتجبره على بذل جهد لم
يتعود بذله من أجل إنتاج
قراءة ممكنة بين قراءات
عدة. "2 .

وعلى هذا الأساس، تشتت
بنا التأويلات أيا تشتت
عندما نحاول تفكيك الرمز
الذي تقوم عليه شخصية
الخيزران، فهي التي دفعت
الشاعر إلى اعتناق المذهب
الأصولي كخيار تفرضه المرحلة
ويستدعيه الواقع، " — ولقد
جئت إلى الحركة، من أبعد
السبل..

أراد أن يضيف الشاعر، غير
أنه، أعاد على نفسه، سؤالاً
طالما انطرح عليه .

— ما دور الخيزران، في
توجيهه هذا التوجيه ؟ أهى
حقاً الشمعة التي أنارت
دهاليز في أعماقه ؟. "3 .

ذلك هو الدور المصيري
الذي لعبته **الخيزران** في حياة

الشاعر، إذ تبدت كشمعة
وحيدة قادرة على إضاءة
الدهليز الإيديولوجي الذي
كان يعيش فيه، فطلق من
أجلها كل القناعات القديمة
الراسخة، وتخلّى عن برجه
التأملي لينزل إلى الساحة
العامة ليغرف من النهر الذي
يشرب منه الجميع، لأنه في
النهاية ليس سوى (واحد)
من (هم) .

ولكي نتمكن من حصر
الدلالة التي توحى بها
الخيزران، يتوجب علينا أن
نستقرئ جميع التظاهرات التي
تلبستها في علاقتها مع
الشاعر، إذ الاسم الذي أطلقه
عليها، ينم بدوره عن توجه
معين، لا يقل دلالة عن رقصة
(مرواح الخيل) التي كان
يرقصها لحظة توهج الحس الوطني،
" الخيزران هي فتاة بربرية
سبيت من شمال أفريقيا، وأخذت
إلى القصر العباسي، لتنجب

هارون الرشيد. أتعرفين هارون
الرشيد ؟

— طبعا، وأعرف أبا نواس
أيضا، كما أعرف زبيدة.
— لكنك لا تعرفين الخيزران،
أرأيت ؟ لقد قتلت أحد
أبنائها، لتولي الآخر، لقد
كانت أما عجيبة.¹

تجمع فالخيزران، وفق هذا
المقبوس، إلى بربريتها قساوة
الأم التي تضطر، تحت وطأة
حسابات سياسية معينة، إلى
التواطؤ على قتل فلذة كبدها
من أجل أن تمكن فلذة كبدها
الأخرى، من اعتلاء كرسي الخلافة
.

وهي إلى جانب ذلك، تتكلم
لغة عربية فصيحة لم يألفها
عند النساء الجزائريات، "
أعجب شديد الإعجاب بطلاقة
لغتها العربية، وبابتعادها
كلية عن أية مفردة فرنسية،
وثار فضوله كعالم اجتماع

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 90 .

ليعرف من أية منطقة هي أو
أهلها. شعر بسعادة عظمى
واعتراه سرور كبير، وعبر لها عن
ذلك، قال لها: — اسمحي أن
أصارك أيضا بأنك أول
جزائرية لا تضطر إلى استعمال
اللغة الفرنسية. إنني كثيرا
ما اصطدم بإحداهن تتحدث،
وكأنها إحدى يهوديات رحبة
الصوف بقسنطينة، بفرنسية
مقحمة على عربية سمجة. " ¹.

ولا يتوقف إعجابه بها على
إتقانها اللغة العربية فحسب،
بل لكونها متفردة في كل شيء " ²
في الحق.

لو لم تكن متفردة في كل شيء
لما أثارت اهتمامي. لما بان
لي شمعة في دهليز الضريح
البارد. " ³.

كما أن ملاحظتها لا تقل غرابة
عن باقي صفاتها، " في الثانية
والعشرين، وجهها غلامي،

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 88.

2. المصدر نفسه، ص: 95.

3. المصدر نفسه، ص: 162.

عيناها المنتصبتان في طرفي
الوجه تبدو ان كأنهما لموميا
فرعونية، لنفرتيتي، أو
لكليوباترة، أو كأنهما
لغزالة، لهما مضاء حاد، ولهما
تردد سخي. أنفها رقيق بفتسة
تتناسب تمام التناسب مع شكل
الوجه الطويل، منخراه صغيران
يروحان يهتزان كلما تنفست،
خناباتهما محتلتان بعض
الشيء، فوق فم صغير رقيق
الشفتين، تصبغه بأحمر شفاه
وردي باهت خافت. ذقنها
الدقيق تزينه فلجة رقيقة،
يضرب لونها إلى بياض وسمرة
وزرقة، وذلك ما يجعلها تبدو،
في الوقت الواحد، آسيوية
أفريقية. "3.

تحتاز هذه الصفات الملحقة
بالخيزران، على غموض دلالي محرض
على التأويل البعيد، عندما
نجدها تتكرر في النص حرفيا، في
أكثر من موضع، وعندما
يسردها الملثمون، حرفيا

كذلك، كجزء من الاتهامات التي يستحق بها القتل، كذريعة لكل طرف، على شدة ما بينها من اختلاف مذهبي وإيديولوجي، وهو التكرار الذي قال صلاح **فضل** بشأنه: "ومن المعروف أن تكرار الأوصاف بهذه الطريقة يفضي إلى تخليق لون من الحس الملحمي المأساوي عندما يشتبك بالأحداث الحلمية المختلطة لتضيع معالم الفواصل بين الحقيقة والمجاز، بين الحلم والرمز، حيث تصبح المرأة علامة في الخاتمة تمثل الجزائر ذاتها.¹

قد يكون التأويل الذي أعطاه صلاح **فضل** **للخيزران** صحيحاً، ولكن المعالم القرائنية بين هذه الأخيرة وبين الجزائر، لا تفتأ تمارس علينا نوعاً من التضليل الجمالي

1. قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، مرجع سابق، ص: 205/204.

2. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال الصالح، مرجع سابق، ص: 74.

3. الشمعة والدهاليز، مرجع سابق، ص: 124.

المعمق للوعي بالأبعاد
الرمزية ، والملحمية ، للرمز
والرموز إليه كليهما ، فـ"
الروائي ، بوصفه فنّاً مشاكساً
للواقع ، وليس مشاكلاً له ،
ويتيح قول ما لا يمكن قوله
بوضوح ، ثم رغبة هؤلاء
الروائيين في أن تتجاوز
نصوصهم الروائية وظيفتها في
رصد الواقع العربي والكشف
عن معوّقات تقدّمه الحضاري ، أي
تملّكه معرفياً ، إلى أداء وظيفة
تنويرية ، لا تعين المتلقّي على
وعي هذا الواقع فحسب ، بل
تدفعه إلى تغييره أيضاً . " ¹ .
ترى هل من أجل ذلك ، تجلت
للشاعر ، أكثر من مرة ،
ملتبسة بالرمز الديني ؟ .
يقول : " تنتصب قدامك . هي
بعينيها الساحرتين ، بقامتها
الممشوقة ، تبتسم ، ثم تروح
تتحول إلى صومعة ، يتجلى من

تحتها جامع في عرض الدنيا
وطولها . تنطلق منه أنات
توجع ، كأنها لملايين المكلومين.
"3

ما معنى ارتباطها بالمساجد
دائما ، وأمره إياه بالصلاة في
كل حين، " ما مررت أمام مسجد
أو اقتربت منه ، إلا وانتصبت،
انتصبت كيانا مكتملا حقيقيا ،
وليس خيالا أو ظلا أو شبعا ،
تطلبين مني أن أدخل فأصلي
العصر، لا تأمرين إلا بصلاة
العصر، وقد تعمدت أن أتواجد
أمام الجامع الكبير بساحة
الشهداء ، على الساعة
العاشرة صباحا ، فجئت ،
وسلمت وسبقتي.

قلت نصلي العصر.
أردت أن أسألك أي عصر تعنين،
فوجدتني وحدي في الجامع ، أتيمم
وأصلي ركعتين. "1

1. الشمعة والدهاليز، مرجع سابق، ص: 139 .

2. المصدر نفسه ، ص: 139.

ليست إذن ، صلاة كالصلاة ،
ولكنها شيء آخر ، تصلى في كل
حين ، وحتى بالتيمم فحسب .
ولماذا الإصرار على صلاة
العصر ؟ .

أهو دلالة على تغير
الأحوال ؟ أم أن الأمر لا
يعدوا الرغبة في تعقيم
الرمز ، وتغميض الدلالة ؟ لا
سيما وأن **الخيزران** لا تحمل في
سلوكها ، ولا مظهرها ، ما يدل
على التزامها الديني الذي
يدفعها إلى الحرص على تدين
رجل لم يزد ، في كل علاقته بها ،
على إبداء الإعجاب بها كرمز
تاريخي يحمل اسمها ، **الخيزران**
، كل أبعاده التاريخية .

لم يكن حال **الشاعر** معها
بأحسن حالا منا ، فها هو
يتساءل بدوره عن الحقيقة
الكامنة وراءها : " فمن أنت
؟ هل أنت عزلتي واغترابي ؟ هل
أنت ترددي وحيرتي ؟ هل أنت
الزمن الذي يفلت مني ؟ هل أنت

الوجه الذي لم يوهب لي؟ هل
أنت العارم ابنة خالتي انسلت
روحها من ملكة الأوراس
الكاهنة، أو من ملكة الهقار
تينهنان، أو من خديجة بنت
خويلد، أو من عائشة أم
المؤمنين، أو من زينب أم
المساكين، أو من إحدى قصائد
امرئ القيس، أو من إحدى
لوحات راهب طارد خياله صورة
العدراء؟¹ .

هي كل ذلك، أو بعض
ذلك؛ المهم، " لقد اخترق
الضريح، وتكشفت دهاليزه،
إنها بداية الاختراق. ولقد
اتقدت شمعة، نورها كنور
الشمس.² .

إذا وضعنا الخطاطة
التالية، للتجليات التي
اتخذتها الخيزران على طول
المسار السردي:

1. الشمعة والدهاليز، مرجع سابق، ص: 109 .

الخيزران

*فتاة بربرية من شمال
افريقيا . *

تأمره بصلاة العصر .
*تتكلم اللغة العربية
بطلاقة . *

اخترقت ضريحه .
*تتحول إلى صومعة تحتها
* هي الشمعة التي أنارت
جمع كبير تصدر منه أنات
المكلومين . دهاليزه .
* يلتقيها في الجامع الكبير
بساحة * جعلته

يقتنع مجدوى
الشهداء .

الحركة الأصولية .

* تلبس بـ :

العارم

تينهان

الكاهنة .

لأمكننا أن نتبين الأسباب
الوثيقة بين **الخيزران**
والجزائر، فهي التي جعلته
يتنازل مختاراً عن قناعاته
الإيديولوجية ونظرياته
وتحليلاته، لما تبين له أن
الهوية الوطنية على المحك، وأن
لا سبيل إلى الحفاظ عليها إلا
بالاختيار الأصولي على الرغم
من كل العيوب التي يحملها في
منظومته الإيديولوجية.

من أجل ذلك، كما بين
صراحة: "أحمل العصا، وأروح
أطاردك (الخيزران) من غرفة
إلى أخرى، فلتحول مطاردتي إلى
رقصة مرواح الخيل." ¹.

فهي هي إذن، خارجة من
الإيقاع الشاوي والبرنس الأبيض
الجزائري، بكل جموح أبنائه
وجنونهم وحكمتهم وحمقتهم، إذ
ليس **للشاعر** الحكيم، الكهل،
عالم الاجتماع، أن ينزل إلى
الساحات العمومية ويختلط

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 140.

2. المصدر نفسه، ص: 111.

بالجماهير، مدفوعا بعاطفة
آدمية، بكل ما فيها من شطط
الروح والجسد، يقول: "
حتى النساء، لا أنظر إليهن إلا
على أنهن رجال خلقوا للولادة.
وإلا ما معنى أن تكون مجرد
فوارق فيسيولوجية، تتدخل
فيها من حين لآخر مباضع
الجراحين فتقلب وضعها. الرجل
يصير امرأة، والمرأة تصير رجلا،
مثير لكل هذا الغموض و الوهم
؟

الإنسان يستهويه سحر نفسه حتى
بالكذب عليها. "2 .
لقد كان نزوله نزولا
وراء طيف يحمل فوق جناحيه
تاريخا راسخا في العروبة
والإسلام، يعيش لحظات النزاع
الآخر عندما أمسكت بخناق
طغمة حاكمة مستلبة في شخصها
وهويتها .

لقد كان تحول رمز
الخيزران الأوسط إلى خيار
روائي لإدانة الفساد

والاستلاب، إذ " يمثل الاستبداد
أحد أهم هواجس التجربة
الروائية العربية، بل أحد
أهم هواجس الأدب العربي
الحديث بعامة، وروايات النزوع
الأسطوري بخاصة، وأحد مسوغات
تقنع هذه الروايات بالأسطورة
لتعزية آليات القمع والبطش
السياسيين، التي تبدى في
مواقع مختلفة من الجغرافية
السياسية العربية، بوصفها
أصل الشقاء العربي المتجدد
وجذور الشجرة اللعينة التي لم
يزل العرب يبلون مرها منذ
آلاف السنين إلى اليوم.¹
وعليه، فليس العصر الذي
تأمره بصلاته، إلا ما عبرت عنه
والدة الخيزران، في سياق آخر،
بقولها: " حافة الزمان يا
ابنتي والله أعلم، هي التي تقع
بين عصر وعصر.²، مؤذنة

1. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة،

نضال الصالح، مرجع سابق، ص: 81.

2. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 99.

3. المصدر نفسه، ص: 99.

بنهاية مرحلة من التاريخ
الوطني الذي أدى بفساده إلى
حاضر الأزمة بكل أبعادها .
وفي السياق نفسه ، تأتي
شخصية سيدي **بولزمان** ، الولي
الصالح الذي لا يظهر إلا في
الأزمات الحرجة من التاريخ
الجزائري ، حيث تفسر والدة
الخيزران ظاهرة المد الأصولي
على ضوء الأسطورة المتعلقة
به ، " إننا يا ابنتي على حافة
الزمان . تأملي ما يجري . لقد
نزع الرجال السراويل ،
واكتحلوا واستاكوا وتعطروا ،
ونزلوا إلى الساحات يهتفون
بالإسلام . لا شك أن جدك
بولزمان هو الذي تجلى فيهم
جميعا . بالأمس القريب ، قبل
سنوات قليلة كانت المساجد
فارغة لا يؤمها إلا الشيوخ
 والمرضى ، وفجأة امتلأت
بالشباب من الجنسين ، ولكأنما
ضاقت المساجد ، فتحولت
الساحات إلى مصليات يعبد

الناس فيها ربهم ويرجمون بعضهم .

ألسنا يا ابنتي على حافة الزمان ؟ ألا يحق لجدك بولزمان الظهور ؟ . " ³

إنه التفسير الأسطوري للظاهرة الأصولية في أبهى صورته .

قبل ذلك، من هو هذا الولي الصالح ؟، إنه " حفيد رسول الله عليه الصلاة والسلام . زامن السيد البخاري، والسيد عبد القادر الجيلاني وصلى بالأولياء والصالحين . لا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته، ولا ما إذا كان ميتا فعلا . يتحدث عنه نسله جيلا إثر جيل، الحديث نفسه، وينتظرون تجليه من جيل لآخر .

ومع أنه لا يبخل في الظهور، إلا أنه لا يظهر إلا لمن أحبه الله من ذريته، ولا يظهر إلا على حافة الزمان .

لقد ظهر في قرية أبيك غداة
اندلاع الثورة، لأكثر من
واحد، ومنهم أبوك.
يقود الواحد منهم إلى المسجد،
وفي الطريق يقول له، انتظروا
الجمع والتقصير.
يظهر مرة شابا يافعا، ومرة
كهلا، ومرة شيخا هرما. "1
أما هذه المرة، فقد تجلى
في صورة **الشاعر**، بما يجعله
بدوره، يتجاوز سياقه
الواقعي المحدد، إلى الالتباس
بشخصية **بولزمان**، المتجاوز
بدوره لقوانين الزمان
والمكان، " أقول لك الحق، لا
أثق في كل ما قلته، من أنك
أستاذ وشاعر ووو، ما أنت إلا
سيدي بولزمان، قطعت المسافات
وجئت لأمر ما. "2
كما يتجاوز شرطه
الإنساني ووضعيته في التاريخ
والمخيلة الشعبية، إذ تسر

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:99.

2. المصدر نفسه، ص:127.

3. المصدر نفسه، ص:134.

الخيزران إلى أمها بأنه "
يلازمها كظلها حيثما تحركت،
وإنه الآن يسمعها ويراها، بل
إنه، يا لسوء أو حسن الحظ،
ينام معها. ينام إلى جنبها،
لا يفعل سوى أن يرضع من
ثديها.

ينام وليدا مستكينا تهبش
أصابع يديه، وتضرب قدماه،
ويلهث فمه. "3.

بهذا تكتمل الصورة، الأم
ووليدها، **الشاعر** الباحث عن
الحنان والغذاء والعزاء،
والخيزران بهالة الأمومة
الطاغية على ما سواها من
ملامح الأنثى.

وإذا تساءلنا عن المعنى
الذي رمى إليه الناص بالزج
بأسطورة **بولزمان** وقبلها
الخيزران، ببعدها الرمزي
المتعانق مع التاريخ
والأسطورة والحلم، وفق ذلك
البناء الذي رأينا في القسم
الأول من النص، منهجه العلمي

الموضوعي برؤية الشاعر
الباحث، وعالم الاجتماع الذي
أصر على عرض الواقع
والظواهر المحيطة به على
مقياس ما تعلم من نظريات
ومفاهيم، حيث توصل بعدما
لوى - أكثر من مرة - عنق
المادية الجدلية، ليقرر بأن
الظاهرة الأصولية التي تعيشها
الساحة الوطنية، ضرورة، بل
حتمية تاريخية أملت لها حركية
التاريخ التي لا تعرف
التواني، فإنه في الجزء
الثاني من الرواية، نراه
يسلك طريقا أخرى ملتوية،
ليقرر الحكم نفسه بتوسل
الرمز والأسطورة، بما يجعل
الظاهرة الأصولية، وفق
المنظور الأسطوري المرادف
لغياب الأداة العلمية والمنهج
العلمي، حتمية أملت وقررت
في الغيب .
وبما أن الأمر لا يعدوا
تجلي بولزمان في الشباب

الجزائري، فجعلهم ينزعون
السراويل ويكتحلون ويستاكون
وينزلون إلى الساحات
العمومية مطالبين بالدولة
الإسلامية، فإن الحالة كلها
حتكية أخرى، لأن **بولزمان** لا
يظهر إلا في آخر الزمان
الواقع بين عصر وعصر، يأمر
بصلاة العصر والجماعة
والتقصير، صلاة الحرب التي
أعلنها عشية اندلاع الثورة
التحريرية التي آذنت بنهاية
العصر الاستعماري، وعصر
الحاضر الآيل إلى زوال السلطة
الفاشلة التي صادرت الأحلام
والطموحات منذ أن انخرطت في
دهليز الفساد غداة الاستقلال

•
ثمة أمر آخر لا يقل أهمية عن
ما سبق، وهو أن **بولزمان** إلا
لمن رضي عنه الله ورسوله، ولقد
رضيا عن **الشاعر**، كما رضيا
عن **الخيزران**، فالتحول الفكري
الذي عرفه الأول، والحب الذي

وهبته الثانية، كل ذلك دلالة
على مشروع الأصولية المبارك
من قبل الغيب والقوى
المتحركة في المصائر.

ذلك هو المعنى الذي أداه
الرمز والأسطورة، واستغلال
الموروث الشعبي لتفسير الظاهرة
التاريخية، وهو ما أضفى على
الرواية "المسحة الأخرى
المضادة للعقل والمقابلة
للتحليل الاجتماعي فيكشف عن
الوجه الآخر لغيوبة الوعي
واللاتاريخانية".¹

لم ينجز هذا المنحى التفسيري
من فراغ، وإنما تفصل وفق
الفضاء العقائدي والخيال
الشعبي الممتزج بالخرافة
والأسطورة، حتى إذا تعذر
الاعتقاد بأنه المنهج الذي
تصدر عنه الشخصية المبنية
بناءً ينم عن عمق التحليل
العلمي، ولكنه منحى يفرض

1. قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، مرجع
سابق، ص: 204.

واقعيته بالنظر إلى الثقافة الشعبية القائمة في أوفر مكوناتها، على البعد الأسطوري الذي تكتفي به في تفسير الأحداث والظواهر، لأن "العناصر والمكونات الواقعية والأسطورية على السواء تسبق السرد بالضرورة وإن كانت لا تكتسب فاعليتها كعناصر مكونة إلا عن طريق إعادة صياغتها أثناء عملية السرد".¹

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن استعارة أسطورة **بولزمان** تهدف إلى الاشتغال على الراهن من خلال تفجير الدلالة برؤى وتأويلات مختلفة، تمكن النص من قابلية الاستمرار على أساس الكثافة والغموض الدالين المتجددين بتجدد القراءات وآلياتها، ولكنها تظل، في

1. الواقع والأسطورة، أحمد أبو زايد، ص: 313، مجلة: عالم الفكر، مجلد/ 17، ع/ 1، سنة/ 1986، الكويت.

2. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال الصالح، مرجع سابق، ص: 75.

العمق، إسهاما إيديولوجيا في
إضاءة المعتم من الواقع
السياسي، إذ " تبدي مصادر
النزوع الأسطوري اهتماما
واضحا بتفكيك بنى السلطات
السياسية العربية، على نحو
مباشر أحيانا، وغير مباشر
أحيانا ثانيا. وفي الحالين
معاً، فإن هذه المصادر،
ولاسيما في هذا المجال، تنتج ما
يشبه المراثي الدامية للواقع
السياسي العربي في المرحلة
التي يحيل إليها الزمن
الواقعي في كل نص روائي.² .
وهكذا أسهمت الرواية،
الشمعة والدهاليز، برمزها
الأسطوري وغرائبية التقاطب
الذي أعلنت عنه في عتبة
العنوان، بين الشمعة وبين
الدهاليز، في بناء فضائها
المفتوح على تأويلات عديدة
تحقق اقترابا وابتعادا عن
الفضاء الواقعي، بإيقاعه
الاجتماعي والسياسي والفكري،

وفي بلورة موقفها مما يجري،
وفق منظومة فكرية، اعتمدت
مختلف الآليات العقلية لتنجز
موقعها الإيديولوجي في واقع
شديد الظلمة والتعقيد.

5. فضاء الواقعي .

آثرنا إطلاق هذا العنوان
الفرعي على ما سنعالجه من
أمكنة الفضاء الذي وقفنا
على طبيعته الرمزية
البالغة، للإشارة إلى قلتها
بالقياس إلى ما توفرت عليه
من تشكيل رمزي لكل خطابها .
لقد أسلفنا الإشارة إلى
طبيعة النص الذهنية، بما غلب
عليه الجانب التحليلي
التجريدي على حساب التشخيص
المكاني، حيث اضطلعت
التجليات المختلفة للشمعة
وللدهاليز بالبطولة المكانية
المطلقة، بدلالتها على مختلف
المقولات الإيديولوجية التي

سأله المتخيل أو أوحى بها ،
وهو ما جعلنا نتوقف طويلا
عند مختلف تمظهراتها سواء في
التقاطبات التي استعارتها ، أو
في الأسطورة الفضائية التي
اعتمدتها ، استجابة لطبيعة
النص الفكرية المهيمنة .
تجدر الإشارة إلى أن
اختيارنا القرائي للشمعة
والدهاليز، كان محاولة منا
للقوف على المنهج الذي
تعاملت به الرواية الجزائرية
التسعينية مع المأساة
الوطنية من خلال وجهة نظر
مختلفة عما وجدناه في المتن
الذي قرأنا كثيرا منه لانتقاء
الأعمال التي وجدنا فيها
أصالة معينة ، وتفردا في
أسلوب المعالجة ، وإلا فإن
المكون المكاني، في النص الذي
نحن بصددده ، لا ينم عن حساسية
خاصة في التعامل معه ، كتلك
التي سنبين عمقها وفرادتها في
رواية (ذاكرة الماء)

لو اسيني **الأعرج**، بما يجعلنا
نعتبر الأمكنة **الوطارية**
كلاسيكية الشكل والمحتوى، لم
تخرج عن الإطارية التي وضعتها
فيها الرواية التقليدية، إذ
ظلت حبيسة بعدها الديكوري
الذي لم يستطع أن يتكون
كبديل عن المباشرة
الإيديولوجية في مواطن متعددة
من النص، حيث لم تنتقد فنيته
إلا بكثافة الرمز والأسطورة،
وعمق التنظير الإيديولوجي
الذي بلغ مرماه من أبعد
السبل.

وعلى هذا الأساس، انحسر
التشكيل المكاني إلى حدوده
الدنيا، لا يرد إلا نزولا عند
مقتضى الحاجة الفنية الملحة،
تاركا المجال لعمومية الرمز،
تؤدي عنه بالنيابة، ما لم
يفلح التخيل في دفعه إلى
صدارة المشهد الروائي، كبيت
الشاعر، وساحة الدعوى ()
ساحة أول ماي ()، ومعهد

الحراش الذي يدرس به الشاعر،
والقرية التي ولد فيها، وبعض
المشاهد الخاطفة عن مدينة
قسطنطينة خلال العهد
الاستعماري.

5. 1. بيت الشاعر.

لا نعثر في الرواية على
لوحة تشكيلية كاملة للبيت
والمكان الذي يقع فيه،
ولكننا نعثر، في المقابل، في
مواطن متفرقة منها، على بعض
التفاصيل التي تمكننا من
تكوين صورة متكاملة عنه.

أولا هو عبارة عن دور
كامل في فيلا كبيرة، يحتله
لوحده، بينما يحتل الآخرون
الطابق السفلي، مثيرا بذلك
حنقهم وحسدهم، " هذا السكن
المكون من طابق كامل لفيلة
كبيرة، محتكر من قبل شخص
واحد، بينما هم يقتسمون
الطابق السفلي، وعدد هم

يتكاثر يوما بعد يوم ، حتى إن بعضهم تجرأ يوما ، فاقترح بطريقة غير مباشرة وبعيدة عن جميع الشبهات، التصفية الجسدية لهذا المخلوق، وكان رد أحدهم أيضا ، بالأسلوب التلمحي نفسه ، بأن الدار ، ستحتل من طرف غيرهم ، أحبوا ذلك أم كرهوه .¹

قبل هذه الملاحظة العامة عن طبيعة البيت، يورد الناص تفاصيل مهمة عن مدخله ومخرجه، " فتح الباب، فداهمه نور خافت، من أنبوبة بعيدة تركها أحد الجيران، لسبب ما متقدة، سحب الباب خلفه بقوة، وانحنى يغلق أولا القفل السفلي، ثم رفع قامته قليلا، وعالج القفل الأوسط، ثم صعد الدرج وتناول وأغلق القفل الأعلى، ونزل يقطع المسافة القليلة بين باب الدار، وباب الحديقة الصغيرة المهمة من

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:13.

2. المصدر نفسه، ص:12.

جميع الوجوه ، كان بابها دون قفل ، وكان يكتفي بإغلاقه ، أحيانا بسلك وأحيانا أخرى بخيط صبار ، وأحيانا بحجارة صغيرة يسندها في الأسفل ، والحق أنه لا ضرورة للقفل ولا حتى للباب ، ذلك أن سياج الحديقة ، إذا صحت تسميته بالسياج ، يمكن أي واحد من اقتحامه ، من جميع جهاته ، والحديقة ، لا غرس فيها سوى شجرة وحيدة برية ، لم يهتم أحد بها فيعرف اسمها ، أو ليعطيها اسما ، أما الأرض فهي البور الحقيقية المجسدة لمن لا يعرفها.¹

نريد أن نشير ، قبل التوقف عند مكونات البيت وأشياءه وأثاثه ، إلى المعنى الذي يريد الناص إنطاق المقبوسين السالفين به ، وهو الوضع الأمني المتردي الذي التصقت به هذه السلوكات التي اعتمدها الجزائريون في مواجهة

1. الشمعة والدهاليز ، مصدر سابق ، ص: 12.

الجرائم الإرهابية ، تعزيز
أقفال البيوت، وترك المصابيح
متقدة طوال الليل، وهو ما لم
يصرح به الناص واكتفى
بالإشارة إلى الواقع الجديد .
غير أن ما يثير التساؤل في
المشهد كله، هو الشجرة البرية
الواقفة في الأرض البور غفلا
من كل اسم، دون أن يهتم بها
أحد، وهو تأكيد يخرجها من
حيزها المادي المعروف، إلى
دلالات رمزية منسجمة مع
السياق العام للنص، حيث
تنصرف الأمكنة غالبا إلى دلالات
رمزية معومة، متعالية في
الزمان والمكان، وعلى هذا
الأساس، تأخذ الشجرة هنا ذلك
المعنى الذي أراده ج.ديران،
أي " معنى الرسالة النبوية،
وكل تطور لا بد له من أن
يتضمن معناها. " ¹.

G.DURAND : Les structures anthropologiques
de ¹.

L'imaginaire, Ed : BORDAS, Paris, P : .
396

2. المرجع نفسه، ص: 205.

الواقع أننا نفضل الأخذ
بهذا المعنى لأنه ينسجم، تمام
الانسجام، مع ما ستكشف عنه
السيرورة السردية، من انفتاح
الدهليز الإيديولوجي الذي
كان الشاعر سادرا فيه، على
شعة الأصولية الناهدة إلى
تصحيح الأوضاع في البلاد، فلم
تكن شعة الإسلام في أرض الهوية
المستلبة، أحسن حالا من هذه
الشجرة التي واجهها جيرانه،
وحتى هو، بالإهمال المطلق،
والاطراح الزاهد، إذ " ما من
صورة للمقدس، إلا وفيها
للشجرة حضور.²

أما من وجهة نظر
التحليل النفسي، فلا يختلف
معناها عن الرؤية العامة
للنص، حيث " تضرب الشجرة
بجذورها، تنمو، تشيخ وتموت،

.3

Luc UYTENHOVE : Dictionnaire des rêves,
Ed :MARABOUT,Paris/2004,P :56

إنها رمز الحياة والتطور، ومن
جهة أخرى، تشير باتجاهها إلى
السماء، إلى كل ما هو
عمودي.³ تذكر بتعامد
السماء والأرض، واتجاه رسالة
الوحي النازلة أبداً إلى أرض
البشر الضالين.

أليست ضلالة الجزائريين
عن هويتهم المتعلقة بالديانة
الإسلامية، وتاريخهم الإسلامي
المجيد الذي يقابلونه بلا
مبالاة مطلقة، إلا تلك الشجرة
اليتيمة في أرض بور؟.

نؤكد، مرة أخرى، على أن
المكان لا يكاد يخرج من
إطاريته الطوبوغرافية
المجردة، إلا ليعانق الرمز
الذي يعطيه بعده الدلالي
والاستعاري، وهو ما نلاحظه
خصوصاً في الحديث عن البيت
وتفاصيله وأشياءه، حيث يكشف
المكان عن عمقه الفلسفي
وبعده الروحي في تعالقه مع
الشخصية التي اتخذته موطناً لها

في العالم، " تعود أن يلقي نظرة تفقدية، حالما يدخل، على جميع المحتويات الصالحة وغير الصالحة .

نعم هناك محتويات عديدة في البيت غير صالحة، لكن من يدري، فقد يأتي يوم وتليق فيه لغرض ما. ثم إنها ما دامت لا تضايق أحدا، فبقاؤها هنا أحسن من وجودها في مكان آخر. الأحذية القديمة هنا. قطع غيار السيارة الجديدة والمستعملة هنا أيضا. الأقفال المكسورة التي بدلها السنة قبل الماضية بدورها هنا، هي ومفاتيحها. آلة الغسيل المعطلة، مع قطعها المفككة في مكانها. مصاص الغبار الكهربائي المعطل بدوره في مكانه، العجلات، وهذا هو المهم لم تمس. المدخل كله على ما يرام. بقي الفوق.¹

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:53.

بالإضافة إلى هذه الأشياء
القديمة التي يكتظ بها البيت،
هناك أشياء أخرى أكثر دلالة
على الشخصية، " المعلقة
كلها في مواقعها. اللوحة
الزيتية التي تمثل فرسا
إنجليزيا شامخ الأنف، في إطار
خشبي رائع، هنا. الملصقة
الملونة التي يبرز منها حصانان
أشهبان، يلعب بعضهما بعضا،
فيبدو أن الواحد منهما
نسخة أو ظل للآخر، بدورها لم
تتحرك. الرسم الذي حاول
وضعه لأحد أضرحة بني أجدار،
على ضوء وصف بلا نشير له، هنا
كذلك... الطاولة في المدخل
العريض بما عليها من كتب
وأقلام وأدوات مطبخ، هاهنا،
مع كرسيها الحديدي... الثلاجة
هناك تئز احتجاجا على عدم
انفتاحها كامل النهار...
جهاز تلفزة، وسلسلة موسيقى
ستيريو مغبرة، وسخنا غازيا،
وزربية صغيرة عليها وسادة...

سرير عريض من الواضح أنه غير
مستعمل، وعدة أغراض ملقاة
كما اتفق، شمالا هناك ثلاثة
أبواب واحد ألصقت عليه ورقة
كبيرة عليها علامة الطريق،
ممنوع المرور، وهو لمرحاض،
الثاني لعرفة تتكس بها، في
فوضى، آلاف الكتب باللغتين
العربية والفرنسية، وبعض
صور لكتاب وفنانين، وأصداف
بحرية متأكلة، وبقايا أعشاب
ملتقطة من مناطق مختلفة،
تنتظر الترتيب والتصفيف. وقد
ألصقت عليه ورقة بها رسم
تخطيطي آخر بأقلام ملونة
لضريح أجداري يبدو في شكل
دوامة لولبية، الثالث لغرفة
بها سرير لشخص واحد، ومئات
الكتب والمجلات، ومكتب تنتظم
عليه، على خلاف باقي الأشياء
المبعثرة، أوراق مسودة
وبيضاء، وأقلام وعدة قواميس.
17

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 53/54.

لقد تولت أشياء البيت
الموضوعة بهذا الشكل الفوضوي،
الإفصاح عن العزوبية وحالة
الرهينة التامة التي يعيشها
الشاعر، فالمرأة هي روح
البيت وعقله و الحياة التي
تدب فيه، وما أسهل أن نتبين
البيوت التي تعيش في كنفها
امرأة من تلك التي لا امرأة
بين أكنافها، إذ تحيل هذه
الأخيرة بروده وفوضاه إلى دفئ
وحميمية ونظام، من أجل ذلك،
يقترن البيت في الثقافة
الجزائرية خصوصا بالمرأة،
وكثيرا مما تتداخل الأدوار
بينهما فنقول المنزل ونريد
به المرأة التي تسكنه، يقول
عبد الصمد زايد: "ومما يزيد
المرأة أهمية في تشكيل صورة
الفضاء أننا لا نستحضر فيها
الأم فقط، بل نستحضر كذلك من
خلال الأم معاني المنزل
والنزول، والمنزل أحيانا على

2. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة -
عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 379.

بساطته قد يسموا أحيانا إلى
منزلة الحلم. "2 .

جاءت الصورة الوصفية،
التي رسمها الناص للبيت، تتما
لما قدمه عن العزلة الفكرية
التامة التي يعيش فيها
الشاعر، فقد عمد إلى كبت
غريزته الجنسية بتجنب كل
المهيجات، مأكلا ومشربا، مما
جعل جيرانه يضربون أخماس في
أسداس حول حياته الخاصة، ثم
يتبين لهم بعد ترصيدات طويلة،
في مختلف الأوقات من الليل
والنهار، بأن الرجل لا علاقة
نسائية له إطلاقا، على الرغم
من مظهره الذي لا يوحي
بالالتزام الديني .

لقد أمكن للناص من خلال
أشياء البيت، ولا سيما
السريр الكبير الذي لا يبدو
عليه أثر الاستعمال، أن يبين
هذا الجانب الهام من حياة
الشخصية، مما يؤهله بعد ذلك،
بلقائه **الخيزران**، أن يستشعر

الدفق العارم لحالة الحب التي
قلبت عالمه رأسا على عقب .
أما الأشياء القديمة
المكدسة كيفما اتفق ، فتكشف
بدورها عن الزوايا المغيبة
من تركيبة الشخصية ،
فاحتفاظه بالأشياء القديمة ،
وبتلك الصورة ، يبين الحنين
المفرط الذي يستشعره البطل
تجاه الأشياء التاريخية التي
تتحول إلى قيم عاطفية
ووجدانية مثقلة بالذكريات ،
بغض النظر عن قيمتها
النفعية ، لأنها " جزء من قصة
المنزل وأهله مع الكون ، فهي
إذن ليست باردة محايدة ، ولم
توجد اعتباطا ، أو صدفة ، بل
قدرت لها شخصية صاحبها أن
تكون في هذا المكان أو ذاك ،
فهي جزء من رؤية كاملة لما
نطلب من حياة ، وهكذا نلمس
ما لها من كبير الإسهام في صنع
كيفية تصورنا للوجود ، وهي
إلى ذلك غالبا ما تحل في

المنازل واقعا آخر غير الواقع
الموضوعي ونعني الواقع
الوجداني. "1 .

لقد فسر لنا الاهتمام
الخاص بالأشياء القديمة، ذلك
الملح الذي سيوجه اختيارات
البطل، ومواقفه
الأيديولوجية، ورؤيته للعالم
المحيط به، أليست المواظبة على
رقصة (مرواح الخيل)
الفولكلورية استجابة
سيكولوجية لهذا الملح
العاطفي المتعلق بالتاريخ في
شخصيته ؟

أليس حبه للفتاة التي
أطلق عليها اسم الخيزران
وجهها من وجوه الغرام
بالتاريخ ؟

وفوق ذلك كله، ألم يكن
اعتناقه الغريب للتوجه
الأصولي، رغم جميع التحفظات
التي سجلها عليه، تحت طائلة

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة -
عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 80.

الاهتمام الذي أبداه ، بالهوية والتاريخ الوطني خصّة صا ؟ .
إن أشياء البيت ، وفق هذا المنظور ، لم تؤثت المكان مجانا ولا مصادرة على المطلوب ، ولكنها كشفت عن النظام الوجداني والعقلي الذي تصدر عنه الشخصية .

من أجل ذلك ، تقوم الأشياء بدور إيجائي " لكونها مرتبطة بوجود الإنسان أكثر مما يقر ويعترف ، وإن كان وصفها هو في حد ذاته وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه .
والأشياء تساعد على شرح المسائل التجريدية التي لا يدركها المتلقي إلا إذا وضع القاص أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه . " ¹ .
لقد أوحى آلاف الكتب والمجلات باللغتين العربية

1. جماليات المكان ، البيئة المكانية والأنساق

القصصية ، أحمد طالب ، مرجع سابق ، ص: 75 .

2. بناء الرواية ، سيزا قاسم ، مرجع سابق ،

ص: 139 .

والفرنسية ، بالثقافة
المزدوجة الغزيرة التي يتمتع
بها **الشاعر**، وهو ما يفسر عمق
رؤياه وتحليلاته للواقع
الاجتماعي والسياسي والفكري
للمحيط الذي يعيش فيه ، و
يعطي مواقفه الإيديولوجية ،
نوعا من المصادقية الفكرية
القائمة على معرفة عميقة
وعلم غزير، كما يصبغ تحولاته
العقائدية بصبغة وافرة
الجدية ، مضمية على رحلته
البحثية بعدا ملحميا ثري
الدالة .

وعليه ، فقد حمل الناص ،
نسقيا ، أشياء البيت ، رؤية
خاصة ، ومنظومة دلالية تكشفت ،
تواتريا ، مع السيرورة
السردية ، وأبانت عن مجموعة "
من القيم الاجتماعية المادية
والجمالية ذات الدالة الخاصة .
1"

إن الدلالات المختلفة التي
يحيل عليها التنزيد الذي
رأيناه سالفاً، تحيل أساساً
على ملمح من ملامح الشخصية،
حيث تفسر كثيراً من سلوكياته
وقناعاته وفعله في سياق
التخيل، وهو ما تقوم به
جزئياً، الصور العلقية على
الجدران، حيث قدم ضريح آجدار
بأكثر من صورة ومخطط، فقط
لأنه يتعالق رمزياً مع الشاعر
الذي شبه نفسه به صراحة،
كنموذج للدهليز المظلم
والمعقد، بما يجعل إمكانية
اختراقه وكشفه مهمة مستحيلة،
"أكون أحد أضرحة بني آجدار
بتاهرت: عندما يدخل الداخل
من الدهليز يجد قبالبته ثلاث
قاعات مفصول بعضها عن بعض،
بدهليز طوله بضعة أمتار
ويتفرع من أولى هذه القاعات
من اليمين وعن اليسار
دهليزان متشابهان يفضيان إلى
هيكل ثان متركب بدوره من خمس

قاعات تربط بينها دهاeliz،
وتحيط بالهيكل الأول الذي يحيط
به بدوره هيكل به دهلiz
تنطلق من مدخل الضريح،
ويشتمل على ثماني قاعات كبيرة
و أربع صغيرة كائنة بالأركان
ويربط بينها دهلiz.¹

هذه هي الدهاليز
الضريحية التي يكونها **الشاعر**
أو هو عليها في الحقيقة، لأنه
مولع بها إلى حد الهوس، فقد
وضع لها مخططات وصور مختلفة،
أحدها من وحي الأجانب، وهو
ما يجعلنا نقول بان الناص
استوحى بنية الضريح المعقدة
جدا للدلالة على مجموعة من
المعاني التي ألمح إليها في
سياق النص، أهمها البعد
المرمز الغامض المدلهم لتجاويف
الضريح، كإحالة على نفسيته
المعقدة، وتركيبته العقلية
والوجدانية البعيدة عن
البساطة أو السذاجة التي قد

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 09.

تفسر بها بعض مواقفها، كما
يحيل إلى الواقع الجزائري الذي
لا يقل (لولبية) و (متاهية)
عن دهاليز الضريح، وإلى الموت
الذي أسرف طوال التاريخ في
الإنسان الجزائري الذي كان
مطمعا لكثير من الأمم، وهي
المعاني التي أحال إليها النص
في سياقات مختلفة، ولكن
التشبيه البليغ الموحد بين
الشاعر والضريح، يعطي للرمز
المكاني بعدا نفسيا أقوى
وظهر من غيره.

وعليه، فإن الضريح "
إضافة إلى كونه مأوى للأرواح
والقداسة (أي قبرا) وبالرغم
من انفتاحه على المقدس
والمتعالى، إلا أنه بمعنى ما
فضاء للارتباط والحجز
والعزلة، في الضريح تحجز
وتنحجز أرواح الموتى، ومعها
— بل وبينها — تنخلق أجساد

الهامشين... إنه فضاؤهم
بامتياز. ¹

لقد كان الشاعر راهبا
للفكر والتأمل، يتراوح بين
المعنيين كليهما، العزلة
والقداسة، فقد وضع إشارة
ممنوع المرور على باب غرفة
النوم والمكتب، ولم يكن
يستقبل أحدا في بيته
باستثناء أخته الكبرى التي
كانت تزوره حين بعد الآخر،
ولم يتخذ صاحبة، ولم يكن له
ولد، اللهم إلا كتبه التي
أغنته عن العالمين، حتى
الموسيقى، اطرحها غير راغب،
للغبار والنسيان، كأنه الموت
أو أبعد منه بقليل، ولكنه
موت من أجل البعث، بعث آخر،
أعمق معنى وأبلغ إفادة .
يرى ليك **ايتنهوف**، بأن
القبور والمزارات والأضرحة،

1. الحكاية والمتخيل، فريد الزاهي، ص:56، طبعة
افريقيا الشرق، د.ت.ط.الدار البيضاء/المغرب.
2. Luc UYTENHOVE : Dictionnaire des rêves
مرجع سابق، ص:275.

تعني من وجهة التحليل
النفسي، أنه " يتوجب الفهم
بأنه قد آن الأوان للموت من
أجل الميلاد في نظام حياتي
مغاير.² "

كانت تمظهرات الضريح
الآجداري، بصورة المتعددة،
إيذانا بدخول مرحلة جديدة
وعهد جديد، كعصر **بولزمان**
تماماً، لأن راهن البلاد غير
محتاج إلى صوفيته الفكرية قدر
حاجته إلى الموقف والالتزام
والانسلاخ من العهد البائد،
لمواجهة الواقع الذي تكشف عن
عشرات الشموع القادرة على
إضاءة الدهاليز، مهما
تكاثفت ظلمتها وتعقدت .

لقد أعلن وهو يلتقي
الخيزران، في نبوءة دالة،
مركزة وموجزة لكل الإشكالية:
" ها هو الضريح المنغلق منذ
أزمان، ينفتح ليذب فيه
النور والنفض.¹ " نور

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 11.

الوعي برهانات الحاضر، ونبض
السعي إلى الإسهام في تعميم
النور على الآخرين، بالتواصل
مع عمار بن ياسر وجماعته،
واحتياز منصب وزير في الدولة
الإسلامية الجديدة .
نشير إلى أن تشكيل البيت،
وتأثيره بمحتوياته، وفق
النسق الذي ألحنا إليه، تنم
عن مقدرة الناص على إسقاط
القيم النفسية والوجدانية
المتعلقة ببطله على فضاء
البيت، وفق آلية مشهدية
استثمرت جميع المفاهيم
الفلسفية والنفسية المحيلة
على ترابط الشخصية
وأمكنها، إذ " توفر كل شقة
مشهدا داخليا، يمكن أن يعرف
كمجموع بنائي، مثير مشهديا،
متموضع في وسط، ومشكل لإطار،
وديمومة، وحميمية بالنسبة لمن
يعيش فيه. وبصورة أدق، كل

2. G.N.FISCHER : La Psycho-sociologie de

L'espace ، مرجع سابق، ص:106.

3. المصدر السابق، ص:08.

أعمال التغييرات التذويتية
للشقة، تترجم بصورة أساسية
التوجه نحو إسقاط جمالي على
الفضاء.²

ويأخذ البيت دوراً
بنيوياً شديداً الأهمية في لفت
اهتمام القارئ إلى بؤرية
الشوارع، والأحداث الجارية
فيها، وذلك عندما يفتح
الناص متخيله بإشراع
النافذة على الأصوات الممزقة
لهدوء المكان، "استيقظ
الشاعر مرعوباً، على أصوات
تمزق سكون الليل المجروح
بالأنوار المنبعثة في الشوارع،
متفاوتة القوة والتقارب من
شارع لآخر... أصاخ السمع
لحظات، ثم نهض وشق النافذة
المشرفة على الشارع، وراح
يطل من الفرجة الصغيرة
يستوضح ماذا هناك.³

إن فتاح الرواية بشق
نافذة البيت على الشارع، هو
في الواقع فتح لعالم التخيل

أمام القارئ ليُلج منه إلى
الفضاء الروائي، " المهم أن
افتتاح الرواية بالمكان من
أكثر السبل شيوعاً إلى عالم
الرواية، وكأن المكان هو
البوابة الأقدر على تمكين
القارئ من النفاذ إلى دواخل
الروايات واكتناه أعماقها.¹

وعلى هذا الأساس، اضطلعت
النافذة بدور سردي ورمزي لا
يقل أهمية عن البيت وأشياءه،
فقد لفتت الانتباه من
الداخل/البيت، مكان الصمت
والعزلة، إلى الشوارع حيث
تتمثل الأحداث التي ستكون محور
العالم التخيلي كله، حيث "
تفسح النافذة للنظرة
القارئة شكلاً آخر للقراءة،
حيث تحضر النافذة يتأسس محكي
جديد داخل المحكي الرئيسي،
يصبح المقطع السردي وأحياناً

1. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح

صالح، مرجع سابق، ص: 25.

2. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 124.

الصفحة الواحدة من الرواية ،
شاشة للمشاهدة . " ¹ .
غير أن المحكي هنا هو النص
كله ، بما يجعل النافذة تأخذ
شكل العتبة ، عندما تسمح
بالتقاء الداخل والخارج ،
داخل الشقة و الخارج
/ الشوارع / المدينة المحيطة بها ،
والدفع بهذا الخارج إلى المتن ،
كحضور سردي يعقد البنية
المكانية و يفتح شهية المتلقي
لمعرفة مفصلة عن طبيعة
الأصوات المرعبة التي جعلت
الشاعر يغادر مستقره الآمن
إلى التسكع وراء حتفه بين
الجماهير الودرة في الشوارع
والساحات العمومية .

5. 2. الشوارع .

على الرغم من الأهمية التي
يكتسيها الشارع في الأعمال
الأدبية ، والروائية منها

بالخصوص، وعلى الرغم من أن معظم أحداث النص الذي نحن بصدده تجري في الساحات العمومية والشوارع، فإن طبيعة النص الذهنية، وهيمنة الإيديولوجية، لم يمكنه من الالتفات إلى الشارع لتشخيص الحالة الاجتماعية والسياسية والفكرية التي تعتمل في الفضاء الروائي، أي لم يتحول المكان/الشارع، إلى معادل موضوعي يتولى القول الفني نيابة عن التصريح الخطابى الذي وقعت فيه الرواية في أكثر من مستوى، حيث غابت الحواس التي تمكن المكان الفني من الاتساع الدلالي والإحاطة بجميع تفاصيله ومكوناته، باستثناء حاسة السمع التي وظفها الناص بمهارة، لالتقاط النبض الجماهيري الذي حول المكان الجزائري خلال التسعينيات، إلى نشيد مظاهراتي متداول .

.....*¹.

لم تستطع التشكيلات اللغوية
التي أوردتها الناص للشارع
الجزائري أن تشتغل إلا ما يمور
فيه من صخب الأصولية
الناهضة، من ذلك، قوله: "
كان الشارع عامرا بذوي
اللقى والقمصان والقلنسوات
من كل نوع وكل لون وكل
زركشة، ومزدانا بأعلام من
مختلف الألوان والأحجام. هنا
علم الجزائر، إلى جانبه علم
السعودية، إلى جانبه قطعة
قماش خضراء، إلى جانبها علم
إيران، إلى جانبه علم صدام
حسين تبدو عبارة الله أكبر فيه،

1. نستطيع، بمقارنة بسيطة بين أمكنة (الشمعة والدهاليز) وأمكنة (ذاكرة الماء)، أن نلاحظ حجم الفارق بينهما، حول الوعي بقضايا المكان الروائي والحساسية البالغة بدوره في تشخيص العالم التخيلي، ففي الوقت الذي حمل واسيني الأعرج المكان/العاصمة، وظيفة البوح بالتحويلات العميقة في المجتمع الجزائري، برصد المسوخات التي أدخلت عليه، تحت طائلة الذهنية البدوية، التي تعاملت معه من منطلق لا يعي الثقافة المدنية تمام الوعي، نجد الطاهر وطار يقول المعنى نفسه، لكن من غير واسطة فنية، هي المكان بالمناسبة، بل عبر التحليل المنطقي للظاهرة مجردة عن السند الفضائي.

2. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 80.

طاغية على ما عداها. تتجلل
هذه الأعلام المختلفة لافتات
عليها عبارات مكتوبة بخط
يتراوح بين الجودة والرداءة،
هي في الحقيقة، كلها أو جلها
بالتعبير الأدق، آيات قرآنية،
والباقي أحاديث نبوية،
وشعارات بنت الساعة، مثل
تمجيد بعض القادة، أو إدانة
الحكام السابقين والمطالبة
بحسابتهم وإدانتهم، وصلبهم.
2"

أما المشهد التالي، فيقوم
عنصره الوصفي على الأصوات
الصادرة عن المظاهرات فقط،
كانت الأصوات تتعالى، مرفوقة
بالزغاريد الإيقاع نفسه الذي
استيقظ عليه، يتكرر برتابة
تبعث الخدر في النفس، ولولا
الزغاريد، التي تكسر الرتابة
من حين لآخر، لكان الوضع أشبه
بالجنائز منه بالابتهاجي.
كانت الأصوات قوية عنيفة
هادرة، منطلقة من جانبي

الطريق بتناوب، جهة تلهج
بمقطع، وجهة أخرى تكمل المقطع
الثاني، وكانت السيارة تكمل
سيرها البطيء، بلا مبالاة، رغم
التحايا التي توجه لعمار بن
ياسر من حين لآخر.¹

وفي السياق نفسه، "اقتحمت السيارة الأنهج غير
مبالية بالاتجاهات المباحة
والممنوعة، وغير مبالية بالحشود
المهلفة المكبرة المتناغمة كأنها
تسجيل على اسطوانة أو على
شريط، والتي يتضح، بشكل
جلي، أنها لا تكون إلا من
عناصر الحركة، إذ ليس هناك غير
الملتحين والمجلببين. أما باقي
الناس، فيكتفون بالوقوف في
الشرفات، في ألبسة داخلية
حتمتها حرارة الطقس، ومن حين
لحين تنطلق زغرودة من إحدى
الشرفات فتثير عدوى في
الشرفات الأخرى، وتستجيب معها

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 64.

2. المصدر نفسه، ص: 80.

3. المصدر نفسه، ص: 87.

لتهدأ من جديد، ولا تبقى إلا ترانيم الأسفل، تحاول أن تحافظ على إيقاعها، ونسقتها. "2 .

أما الوجه الآخر للشوارع، بعيدا عن مظاهرات الإسلاميين، فلا نكاد نعثر له على وجود، باستثناء وصف عابر لسوء الأدب الفاشي فيها، في سياق الحديث عن أخلاق **الخيزران** وقوة شخصيتها، لأنها بذكائها، " تعرف كيف تضع حدا لأي متطفل في الوقت اللازم، فشوارع الجزائر وحافلاتها ومحلاتها العمومية مدرسة عريقة للانحراف بمعاكسة شبان وكهول وحتى شيوخ للمرأة، غير مفرقين بين الصغيرة والكبيرة، بين المنهمكة في شقائها وهموم حياتها وبين المتسكعة. "3 .

بالإضافة إلى ذكر الزحام الخانق الذي تعرفه المدينة، في أوقات معينة من اليوم والأسبوع، " استغرقت الرحلة وقتا طويلا لم تفرضه المسافة

البعيدة وحسب، بل فرضته
كذلك الزحمة التي تكتظ بها
شوارع الجزائر يومي الأحد
والأربعاء، لأسباب لم يبحث
عنها أحد.¹

أما المشهد الأخير، فيقترب
من الواقع المرجعي إلى حد
الفوتوغرافية الجامدة، سواء
بذكر الأسماء المعروفة في
الواقع للأماكن والشوارع، أو
بالوصف الأمين للبنائيات، " ظل
يطل من النافذة، وظلت تملأ
(صورة الخيزران) بصره، لا يرى
قطارات تسير في الاتجاه المعاكس،
ولا مقطورات متوقفة هنا
وهناك، ولا دور بلكور
المهدمة في انتظار أن تقيم
فيها الشركات المتعددة
الجنسيات فنادق وبنائيات
خدمات، بل مقر رئاسة
الجمهورية، كما كانت رغبة
مولى الرغبات الأول، لولا
نصيحة ناصح بأن الخزينة

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 89.

2. المصدر نفسه، ص: 109.

خاوية ، وأن أزمة السكن
خانقة ، ولا يصح يا صاحب
الصح... ولا المباني الأرضية
وقطع الأرض المهمة ، بدءا من
العناصر ، مروراً بحسين داي ، حتى
الحراش ، والتي كان ، كعالم
اجتماع ، يعلق عليها كلما عبر
الطريق ، وكثيرا ما كان يعبره ،
غاديا رائحا بهذا الرأي أو
ذاك ، حسب المزاج.² .

إذا عملنا على استقراء
الدلالات التي يريد أن ينطق
الناص بها شوارع المدينة ،
العاصمة ، كقلب للنظام
السياسي والنشاط الاقتصادي
وجدناها رهينة بعدها
الإيديولوجي المهيمن على مجمل
السياق ، فالمظاهرات الإسلامية
، كانت في وقت حار من السنة ،
مما يحيل على الأحداث التي
عرفتها الساحة السياسية في
جوان 1991 بكل لواحقها
المعروفة ، من المظاهرات
المتكررة ، والعصيان المدني

الذي انتهى بتوقيف المسار
الانتخابي، الأمر الذي عجل
بزج البلاد في دوامة العنف
الإرهابي، حيث لم تزد المشاهد
التي أوردناها سالفاً عن نقل
الواقع بطريقة فوتوغرافية
كما أسلفنا القول، لم تستغل
كل الإمكانيات اللغوية
والتخيلية في الارتفاع بالمكان
عن حدوده الواقعية، أو
المرجعية، إلى مستوى المجاز،
حيث تكشف اللغة عن قدراتها
الشعرية في تخليق أمكنة
روائية فنية تقول الواقع
بطريقة أخرى .

وهكذا نرصد تجلياً نمطياً
لأمكنة الرواية الاستعجالية
التي توقفنا عندها في بداية
هذا الفصل، كأسلوب فني
اعتمده الكتاب للتخفي وراء
الواقع الذي يقول بحرفيته،
أكثر مما يقول الخيال، وعلى
هذا الأساس، وردت أسماء
الشوارع الجزائرية المعروفة،

حسين داي، الحامة، الحراش،
رغبة في زيادة الإيهام
بالواقع الذي زاده الوصف
للمباني المرتفعة للشركات
متعددة الجنسيات، بدوره،
واقعية يمكن معاينتها
والتعرف على مصداقيتها .
كما حمل الناص تشكيله
الأخير، الدلالة على التحولات
التي عرفها الاقتصاد الجزائري
بالانفتاح على النظام
الرأسمالي والنموذج الأمريكي
بالخصوص، من خلال مباني
الخدمات التي أنشأت ترتفع من
المساحة التي كانت موجهة
لبناء مقر جديد لرئاسة
الجمهورية لولا الأزمة الخانقة
في السكن وفي الخزينة .
وعليه، فقد استغل
الناصر إمكانات الشارع
للدلالة على التحولات
السياسية الجذرية في جزائر
التسعينيات، إذ به " تقاس
دينامية المدينة من حيث

الحركة والهدوء ، كما يكشف
الشارع بمهارة عن طبيعة
الأنظمة السياسية السائدة
ومدى هيمنتها وسطوتها أو
ديموقراطيتها.¹

من أجل ذلك، استقرأ شاعر
النابلسي مكونات الشارع في
أعمال غالب **هلسا**، ليقرر
الأهمية التي يجتازها في الرواية
العربية، عندما يقول: "
احتل الشارع في الرواية
العربية من قبل الروائيين
الذين كتبوا روايات عن المدن
العربية مكانا بارزا في
الرواية العربية، وكانت له
جمالياته المختلفة باعتباره
مسارا أو شريانا للمدينة في
الوقت نفسه، الذي يصب فيه
الليل والنهار أشغالهما
وتجلياتهما فهو المسار والمصب في
آن.²

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص: 158.

1. جماليات المكان في الرواية العربية، شاعر
النابلسي، مرجع سابق، ص: 65/66.

2. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 16/17.

غير أن المسار والمصّب
الذين يشير إليهما **الناقلي**،
لا يعنيان سوى مظاهر الحياة
اليومية التي تكتسي أهمية
روائية خاصة، باتصالها
بالفضاء الحيوي الذي تتحرك
فيه الأحداث، وهو ما لم نعثر
على شيء منه في نصنا
باستثناء ما اتصل بالحركة
الإسلامية، واستيلائها على
الشارع الذي حولته إلى منبر
سياسي، تعلن منه عن مطالبها
وبرنامجا .

وفي هذا السياق، نشر إلى
موضوعة رأيها تتكرر بصورة
ملفتة للنظر، سواء في

3. نود أن نشر هنا إلى الفهم المختلف للبداوة
ومعانيها وآثارها، ففي الوقت الذي تأخذ فيه
، عند واسيني الأعرج، مرادف العجز عن التكيف
مع مقتضيات الحياة المدنية وتصرر على التقيد
بتقاليد الماضي بفهمه المتخلف للدين، مما أحال
المدينة الجزائرية، والعاصمة بالخصوص، إلى قرية
كبيرة مسخت كل مقومات الحضارة التي خلفتها
فرنسا، بخروجه منها، تاركة إياها مدينة
مزدهرة كان بالإمكان استغلالها لتصبح مدينة
حديثة ومعاصرة تقف على قدم المساواة مع
كبريات المدن الأوروبية، نجده وطار يستغل
المفارقة بين المدينة والبداوة الجزائرية لتفسير
القطيعة بين النخبة الحاكمة، والشعب المحكوم .

(الشمعة والدهاليز)، أو في
(ذاكرة الماء)، وهو التأكيد
على بداوة المدينة الجزائرية،
حيث يأخذ التنظير مداه عند
الطاهر **وطار** عندما يعلن
الناصر افتقار الجزائر
برمتها، إلى مدينة مشعة في
تاريخها، " هذا الشعب الذي لا
يمتلك مدينة واحدة مشعة
ثقافيا بعد قرن ونصف من
استعمار استيطاني وثقافي
آخر. ليس هناك القاهرة ابنة
الأزهر الشريف، ولا تونس بنت
جامع الزيتونة الأعظم، ولا
دمشق ولا بيروت، ولا بغداد.¹

يعكس التاريخ الثقافي
للجزائر مظهر البداوة
الأجلى، لأنها على العكس من
نظيراتها، ابنة البؤس الثقافي
الحاد الذي يجعل الفراغ قابلا
لاحتواء الوافد بيدين
مفتوحتين وكيان قابل للذوبان

في الآخر الأقوى ثقافيا
وحضاريا *³ .
أما مظاهر البداوة في
المدينة ، فيحيل عليها
التشكيل التالي : " كل ما
هنالك ، بقايا جدران تشكل
عمارات ، متصاقبة أو
متقابلة ، تشكل في مجموعها
مدينة تشكل في ذاتها مقبرة
هجرها سكانها من الفرنسيين
واليهود والأسبان والمالطيين ،
وتفرق ما بقي فيها من
جزائريين ، لهم بصفة أو بأخرى
مهما كان مستواهم الاجتماعي
والثقافي ، تقاليد وطقوس
مدنية ، على الأحياء العصرية
موزعين في الفيلات ، هنا
وهناك ، ليستأنفوا من جديد
حياة جديدة ، التقاليد فيها
والثقافة فردية ، لا تمت إلى
المجتمع بصلة من الصلات .
وها هم الأعراب يدخلون المدن ،
متنكرين بلؤم وخبث ، في تعرية
الرأس ، وارتداء البوطويل

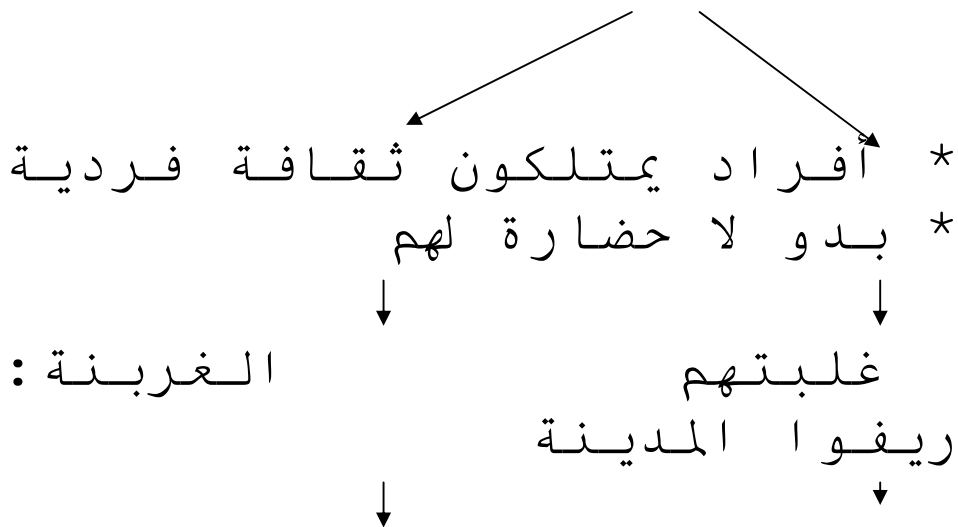
وربطة العنق، وحلق الشوارب
واللحي مخفين حقيقتهم، فراح
كل شيء في العمق يتريف ويتريف،
بينما الجانب الآخر، السيد أو
مساعد السيد يتغرب ويتغرب،
يتفرنس، ويتفرنس، ليجيء
الأبناء والأحفاد، كاشفين عن
الإشكالية الخطيرة¹.

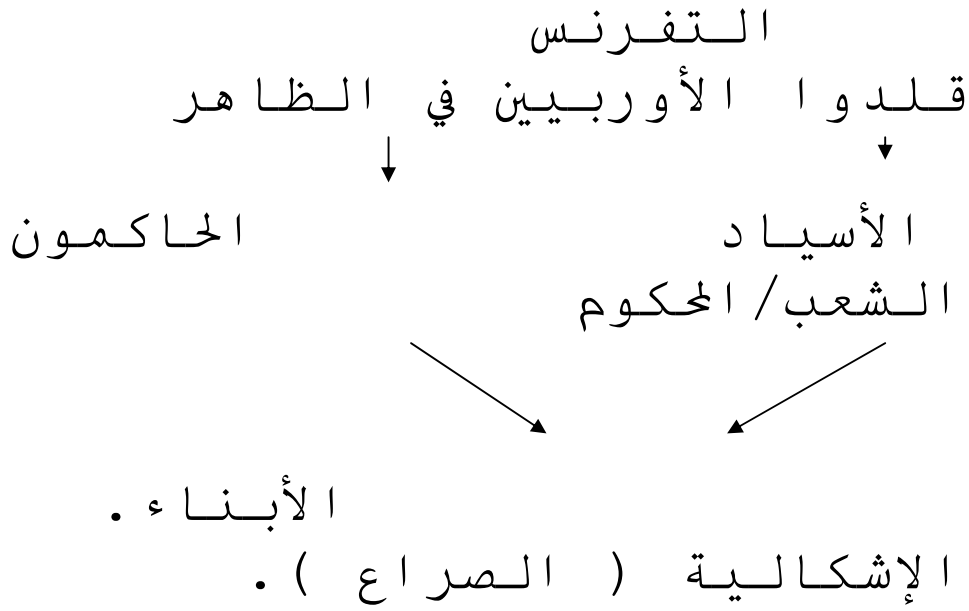
عند التساؤل بشأن هذه
الإشكالية الخطيرة، يجيبنا
النص، وفق نسقه الخاص،
بتعلقها بتقاطبين أساسيين فسر
الأزمة على ضوءهما، هما
العروبة والفرنكوفونية،
وصراع الأجيال الحاد، الذي
كشف عن عمق تمزقاته وشططه،
العلاقة التي تربط بين عمار بن
ياسر، كقيادي في الحزب
الإسلامي، وبين والده القائد
الكبير في الثورة التحريرية،
والفساد الثري في جزائر
الاستقلال.

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 17.

وعلى هذا الأساس، نجد من
جهة، ثقافة مدينية ولكن
فردية، أفرزت مكونات
الغربة والتفرنس، فحصلت
السيادة، ومن جهة أخرى، بدو
لا حضارة لهم، دخلوا المدينة
فريفوها عن آخرها، وإن
سارعوا في الظاهر إلى تقليد
الآخر الأوروبي، وبتقاطع ذرية
هؤلاء وأولئك، تبين حجم
المفارقة بين الجانبين الذي تجلى
في صراع الأجيال، حيث يمكننا
التعبير عن ذلك بالخطاطة
التالية:

المدينة بعد خروج
الأوروبيين منها.





وعلى هذا الأساس، يصبح
الآخر الجديد، غير الآخر
الأوروبي، آخر وطني، يلتبس به
كل طرف في مناسبات معينة، وفي
لحظات تاريخية حاسمة،
والآخرون في هذا البلد، في هذا
الزمن، آخرون على مر
الأزمان. بربر ورومان
ومترومنون، بدو يحقدون على
الحضر، وحضر لا يتذكرون البدو
إلا في آخر الأمر.¹

لكن البدو ليسوا سوى
عامة الشعب الذي بقي محتفظا

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:113.

بانتمائه اللغوي والديني،
بينما ينصرف الحضر إلى الدلالة
على الأقلية الفرانكفونية
المستحوذة على مراكز السلطة
والنفوذ والقرار، ثم إن
الجيل الجديد، جيل الأبناء
والأحفاد، جيل الاستقلال، لم
يكن بهذه الحدة الانقسامية
الفاصلة بين الآباء، بل طبقة
جديدة إن صح القول، لها
اهتماماتها الجديدة وقناعاتها
وتوجهاتها المتجاوزه لاختيارات
السابقين .

ذلك ما عبر عنه عمار بن
ياسر بقوله: " لسنا فرنسيين
قطعا . لسنا اشتراكيين قطعا .
لسنا رأسماليين قطعا . لسنا
مدينيين، هذا واضح . لسنا
كذلك ريفيين . هذا واضح أيضا .
لقد انسلخنا منذ ثلاثين سنة
عن بداوتنا، ولم نتحضر بعد .
لنعد إلى نقطة الانطلاق،
ونر .

سرعان ما انتشرت الدعوة
كالنار في الهشيم.¹

نقطة الانطلاق، إذن، هي
الأصولية التي جاءت كحل
للتمزق الذي عرفته الهوية
الوطنية.

إنه التفسير الذي يلح
عليها الناص في مواطن متعددة
من السياق، ومن ثم لا تأخذ
البداوة عند الطاهر وطار
بعدا قدحيا كذلك الذي اتخذته
عند واسيني الأعرج، بقدر ما
تعني التأكيد على الأصل،
والجذور التي وجدت نفسها في
مواجهه آخر لا تربطها به سوى
الأرض التي استحوذ عليها،
وعلى خيراتها، إذ " فجأة
اكتشف الأبناء أن خيرات الوطن
استنفذها الآباء ولم يبق لهم
سوى ذكريات عن دلال تمتعوا به
في صباهم.²

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 75.

2. المصدر نفسه، ص: 93.

وعلى أساس ذلك الاكتشاف،
قرروا استرداد الدلال الضائع،
والحق المغتصب، وهو ما لا يكون
إلا بقتل الأب قتلا حقيقيا
ومجازيا، قتله كرمز للعمالة
للأجنبي، الفرنسي خصوصا،
وكرمز للآخر المغتصب للسلطة
والثروة باسم شرعية تاريخية،
آن الأوان أن تدرك الحضور
الراسخ لجيل لم يشرب مشربه ولا
يذهب مذهبه، يقف في وجهه
صارخا: "أيها الأب البئيس.
أيها الأب التعيس. أيها الأب
العزيز. المكان يضيق بكليتنا،
وما عليك إلا أن ترحل.¹"
لا يكمن بؤس ذلك الأب
وتعاسته، في استلابه الحضاري
فحسب، ولكن في جهله بالواقع
الجديد، بواقع ثقافي وحضاري لا
يدين بالثقافة الفرنسية
دينونته بها، جيل منتبه إلى
تراثه، وماضيه، ومتفتح على
ثقافات العالم الأخرى، جيل لم

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:194.

2. المصدر نفسه، ص:149.

تعد الفرنسية تعني له أكثر
مما تعني الإنجليزية أو غيرها .
يلخص المقبوس التالي،
لوحدته، مجمل الإشكالية
اللغوية الثقافية بين الجيلين:
" عيسى جرموني وخليفه أحمد،
والريميتي الغليزانية، والشيخ
العفريت، الشيخة طيطمة،
والحاج مريزق، والشيخ عبد
الباسط عبد الصمد، وأبو
العيون شعيشع، كل هؤلاء نشأت
في الحارة يا أبتى، دون علم
منك على حبهم جميعا. غازلت
فتيات بكلامهم، وحضرت أعراسا
على ألحانهم، وجنازات وصلوات
على قراءاتهم، وفي كل ليلة
وأنا استنطق همومي، أستمع
أول ما أستمع إليهم .
ولا يعني شيئا بالنسبة لي
جاك بريل، ولا إيديت بياف،
ولا مولوجي، وحتى إذا ما
اضطرت إلى الاستماع إلى
الموسيقى الغربية، فإنني أفضل
موسيقى الويسترن، وما يكل

جاكسون، ومادونة وما شابه،
تلك الموسيقى التي تستهوي
الشباب الفرنسي المعاصر نفسه.
2

هكذا يبدو الانفصال
التام بين الأبناء والآباء،
فعندما تتحول الأغاني
الشعبية إلى مادة للغزل
والأحلام وطقوس الصبوة والهوى،
فمعنى ذلك أنها قد انسربت
عميقا إلى الوجدان، وأصبحت
مكونا من مكونات الوعي
والشخصية والرموز المكونة
لنظام المشاعر واللاشعور، ومن
جهة أخرى، يبدو الجيل الجديد
متجاوزا للهيمنة الثقافية
الفرنسية التي لم تعد تحظى
بالقداسة، والأهمية التي
أضفاها عليها الآباء، بفعل
الاستلاب التام الذي مكنت له
الحقبة الاستعمارية الطويلة،
فموسيقى الويسترن، ومادونا
ومايكل جاكسون، تؤكد تجاوز
الثقافة الفرنسية إلى نظيرتها

الأمريكية ، انسياقا وراء
العولمة الثقافية والفنية
التي برزت آثارها مبكرا لتدل
على القطيعة التامة بين
الجيلين .

إن النتيجة الطبيعية
للترييف الذي عرفته المدينة
الجزائرية ، هي الرغبة في
العودة إلى الأصول ، إلى الهوية
الاسلامية الأصيلة ، درءا
للاستلاب ، وحلا لإشكالية الصراع
الذي بلغ حد القطيعة ، بين
النخبة المفرنسة ، وجيل
الشباب الذي تغذى على قيم
الثقافة الوطنية وقيم
الثقافة العربية الإسلامية .

5. 3. أمكنة الطفولة/قسنطينة .

تحضر مدينة قسنطينة ، في
الرواية كلها ، في ثلاث شذرات
مرتبطة شديد الارتباط بالخطاب
الاسترجاعي المستند إلى ذاكرة

الشاعر / الطفل وهو يتذكر، في
غمرة رقصة (مرواح الخيل)،
نزوله لأول مرة من أعالي
قريته ليدخل ثانوية
(الفرانكو-مسلمان)، حيث
تأتي من بين ضبابية الحلم
والذكرى، انتقائية تخيلية
ومجازية، أكثر منها واقعية .
يقول شاعر **النابلسي** عن
ذاكرة الطفولة أنها: "
الذاكرة البكرية الأولى، التي
تظل مدراة للدفء النفسي،
وللسعادة الغابرة، طيلة
حياة الإنسان، كما تظل مخزونا
لا ينضب لوقود الخيال، ووحدة
كتلة الأزمنة. "¹ .
من أجل ذلك، يرد التشكيل
التالي، من بين ثنايا الحلم
والذكرى الخالصة، " لم يكن
هنا في هذه الغرفة .
كان هناك، هنالك، بعيدا في
الزمان والمكان، في قسنطينة
البهجة، في الثانوية

1. جماليات المكان في الرواية العربية، شاعر
النابلسي، مرجع سابق، ص: 102.

الفرنسية الإسلامية ، التي تقع
في ساحة صغيرة جنب مقهى
النجمة وجسر المصعد، مطلة
على وادي الرمال المنهمك،
على عمق مئات الأمتار، في
قضاياها الخاصة، كما كان يعبر
عنه في شعره، يحاور الحمامات
المتعددة الألوان التي تبدو من
فوق، في قرارها ذاك، أشبه ما
تكون بذكریات من الماضي
السحيق، وهي تحوم كواقع، لكن
ليست سوى سراب يظهر ويختفي،
يلوح ويروح، همها الابتعاد
كلما تأملناها. "1.

تجدر الإشارة إلى أن
التشكيل المكاني السالف
لمدرسة الطفولة، هو التوصيف
المكاني الوحيد، في جسد النص
كله، الذي يأتي مثقلا بهذا
المكون الحلمى الذي تتعانق
فيه الطفولة والشعر
والذاكرة، حيث يعلن الناص

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:56.

2. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين

حسين، مرجع سابق، ص:306.

بأنه بصدد واقع سرابي يلوح
ويروح، ويمعن في الهرب كلما
حاولنا القبض على لحظته
العجيبة، تزيده الأنسنة
المافضة عليه والحمامات المحلقة
في الأعالي، شعرية ممترجة
بالتجربة المعاشة للمكان،
حيث أن " جماليات المكان
تتأسس من خلال التجربة
المعاشة للمكان داخليا في
أعماق الروائي، ويضاف إلى
ذلك سطوة الخيال أيضا، فيبدو
المكان كما لو أنه جزء من
جسد الحلم، أو ليست أمكنة
الطفولة هي أحلام تنبثق في
زمن الكهولة، تتنشق وتفيض في
يقضة الكائن وغفوته، لتأخذ
الكائن إلى عوالم البدء
والانطلاق؟ " ² .

وعلى هذا الأساس، تتضافر
الحمامات مع الماضي السحيق،
لتحيل لحظة الذكرى لحظة شعرية
يفارق المكان الروائي، من
خلالها، المكان الإحالي، مهما

تبدت وظيفته المرجعية ، وتمارس لعبتها المخاتلة والمراوغة من أجل فضاء مفتوح على التأويل والتفسير .

ولأننا بصدد لحظة حلمية ، تلتبس الحمامات بدلالاتها الرمزية المحيلة على وضعية البطل النفسية في سياق السرد ، حيث " تمتلك حمامات الحلم بعض الكفاءات الملائكية ، لأنها رسل السماء ، وهي بالخصوص رموز الروح ونفسية الحالم ، تفسر أفكاره التي يمكن أن تكون خفيفة مثل العصفور .. كما تشير إلى النوعية العقلية التي يتمتع بها ، وإلى كون نفسيته غير مأسورة ضمن متطلبات مادية terrestres " ¹ ، وهي دلالات ، تؤكد بطريقة إيجابية ، مجمل المكونات النفسية والثقافية للبطل الذي سيعلن ثورته الفكرية في ما بعد ، وتؤكد عزوفه الصارم

1. Luc UYTENHOVE : Dictionnaire des rêves
مرجع سابق، ص: 212/213.

عن الزواج، حفاظا على قداسة
الضريح البربري الذي كانه،
لكن شجرة الخيزران، بوقوعها
بين بين، بين الروح والجسد،
الأصالة والمعاصرة، كمركز
لجميع المتناقضات المكونة
للحقيقة المتعالية، ستتمكن
وحدها من اختراق الحجب
المضروبة .

أما الشذرات المكانية
الأخرى، فتربط قسنطينة/
المدينة/ المكان بالحضور النسوي
اليهودي، في سياقات ذات ظلال
جنسية صرف، " اليهوديات
جميلات في هذه المدينة .

قال قريبي كأنما يوصيني بهن
خيرا، فاحمر وجهي، وقلت له،
إنني لا أراها (قسنطينة) مع
أنه يقول إننا وصلنا. فقال،
إنها تختفي وراء سفح الجبل
هذا. هذه المدينة، بفضل
أوليائها الصالحين: سيدي راشد
وسيدي الأخضر وسيدي مسيد،
وغيرهم كثيرين، محجوبة. ورغم

أنها تقع في قمة جبل، لكنك لا تراها إلا حين تدخلها. وسواء جئتها من الشمال مثلما نفعل الآن، أو جئتها من الجنوب أو الشرق أو الغرب، فإنك لن تتكشف عنها، ولن تتبدى لك، إلا حين تكون بين أحضانها. *الشاي لله ياسيدي راشد*.
تعلم أنني طفت العالم أجمع، وتركت في كل أقطاره زريعة، ومع ذلك لم أر أجمل وأبهى وأسحر من قسنطينة، ومن بناتها، ومن أكلها، ومن لباسها.¹

أما الشذرة الأخيرة، فتأتي في معرض الحديث عن لغة **الخيزران** العربية الفصيحة، للتأكيد على الحضور النسوي اليهودي الذي أشرنا إليه، بقوله: "إنني كثيرا ما أصطدم (بأحداهن) النساء الجزائريات) تتحدث وكأنها إحدى يهوديات رحبة الصوف بقسنطينة، بفرنسية مقحمة على عربية سمجة، بصوت أخن.

1. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 46.

2. المصدر نفسه، ص: 88.

يتأملها المرء فيقول، ربما
تتوهم بشكلها القبيح هذا
أنها أوروبية شقراء، وربما هي
من سلالة الخادمت في بيوت
المعمرين، أولئك اللائي كان
الأطفال يتدربون بهن على
ممارسة الجنس. كم هن مقززات،
خاصة عندما يضعن على وجوههن
أرطالا من المساحيق والمراهم،
فتبيض وجوههن بينما رقابهن
وصدورهن المفضحة تفضح لونهن
الحقيقي.²

تلك هي قسنطينة الطفولة
والذاكرة، تفجأنا بالتناقض
الباهر بين عالمين شديدي
الاختلاف، أولهما أسطوري شعبي،
تعانق المخيلة الشعبية فيه
الجمال والأناقة في أسمى
معانيها، حتى وإن كانت تجيء
تقريرا دون تشكيل فني
لمقومات ذلك الجمال،
وثانيهما، صادم بالحضور
النسوي اليهودي المركز على
التصوير الكاريكاتوري لانحلاله

وتفسخه الأخلاقي واستلابه الثقافي .

ترد المدينة في الشذرة الأولى، من خلل الكثافة الأسطورية ملفعة بالغموض والأسرار، والتخفي وراء الخارق للعادة، أليست تتمنع على الرائي، على الرغم من وجودها في قمة الجبل ؟

ألا تحتوي على مقومات الحقيقة المتمنعة المحجوبة وراء الحجب والأستار؟

حيث لاتسلم قيادها إلا للواصل المستلقي بين أحضانها، كما ينبغي لمدينة يشرف على حمايتها ثلاثة أولياء من أولياء الله الصالحين، سيدي راشد وسيدي مسيد وسيدي الأخضر وغيرهم .

ثم إن إسناد الحزن إلى المدينة، يخرجها، نسبيا، من فضاء الواقعي إلى فضاء الأنسنة، فضاء الأنثى بكل ما يحمله من دلالات روحية خفية

شديدة الموارد، زادت كثافة الرمز والمجاز إيغالا في جو أسطوري مهيب، يقوم أساسا على مقومات المكان الذي يكتنفه الدين من جميع الجهات، و" لن يكون بالأمر الجديد، القول إن المكان الديني يحدث انقطاعا في تجانسية المكان واضطراده، لكونه المركز الذي يتيح انفتاحا للكائن مع المطلق.¹

يمكن القول بأن الزج بالأسطورة والبعد الديني والمجاز في تشكيل المكان/قسنطينة، جاء نشازا في جميع أمكنة الرواية التي توقفنا عندها والتي لم ترتفع عن حدود المرجعي إلا في النادر، بينما أمكن للتغريب الذي أجري على المكان هنا، بلعبة الاتجاهات والضهور والتخفي، أن يخلق نوعا من التعجيب، الذي أنقذ النص من

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مرجع سابق، ص: 318.

الواقعية الخاف، ونقله إلى
المستوى المجازي الكثيف .
إن تشكيل المكان القسنطيني،
انطلاقاً من الحضور المكثف
لأولياء الله الصالحين، ينسجم
تماماً مع المنطلق الذي ورد
وفقه سيدي **بولزمان**، وهو
يتقمص **الخيزران** تارة
، **والشاعر** تارة أخرى، أي مع
التفسير الأسطوري لما غاب أو
صعب تفسيره من الظواهر
والوقائع .

وعن هذه الظاهرة ، يقول
نضال **الصالح** : " يخلص المرء إلى
أن الروائيين العرب واجهوا
الذهنية الأسطورية ، بمعناها
الشعبي ، من داخلها ، وحاولوا ،
عبر نتائجهم ، هجاءها ، ليس لأنها
أحد معوقات التقدم فحسب، بل
لأنها تُبدي خنوعاً للواقع
الغاشم حولها ، أو هروباً من
مواجهته ، وبوصفها امتداداً
لأشكال الاستلاب الحضاري الذي

يعانيه المجتمع العربي أيضا .¹

وعلى أساس هذا الاستلاب الحضاري، يرد التوصيف للعنصر اليهودي النسوي في سياق الحديث عن قسنطينة، مليئا بالاشمئزاز وإلحاحا، وإصرارهن على التشبه بالآخر الأوروبي وبذل الجهد في إخفاء الحقيقة العنصرية التي ينتمين إليه .

كما أن الالتفات إلى الحضور اليهودي في قسنطينة خلال العهد الاستعماري، يكشف عن فضاء مليء بالعنصر اليهودي الذي يصوره الناص تصويرا منفرا للغاية .

1. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال الصالح، مرجع سابق، ص: 103.

2. يلفت انتباهنا في هذا السياق، ما وجدناه عند واسيني الأعرج، في النص الذي سنشتغل عليه في الفصل الثاني من هذا الباب، من إشادة باللغة بالموسيقى التي برع فيها اليهود أشد ما تكون البراعة، مدينا في الوقت نفسه، الموقف الذي أخذته الحكومة فجر الاستقلال، بتحريم بثها في الإذاعة والتلفزيون، ومن ثم إهمال جزء هام من الذاكرة الوطنية .

.....*².

كما يلفت انتباهنا الموقف الاستثنائي الذي يقفه **وطار** في هذا النص، حيث يذهب، في حمى الدفاع عن الهوية الوطنية، إلى التأكيد على البعد الاستلابي في شخصية يهود الجزائر، الواقعة في حضيض القيم الأخلاقية .

إن بطلا روائيا يقف موقفا راديكاليا هذا شأنه، من فرنسا، ومن الثقافة الفرنسية، ومن شتى أنواع الاستلاب التي تتعرض لها الهوية الوطنية، لا يمكن أن يعمر في فضاء عمّته الرداءة، والفساد، والتواطؤ، والجهل، وكافة المعايير المنافية للقيم التي أخذ بها نفسه طوال رحلة بحثه عن الحقيقة، من أجل ذلك، توجب على الناس تصفيته حلا لجميع الإشكاليات التي أطلت برأسها من بين شقوق الذاكرة والتاريخ، فـ " هذا الرجل

ما دام خطرا على فرنسا ، فهو
خطر على الجزائر وعلى الإسلام
وعلى الحلف الأطلسي ، ومجلس
التعاون الخليجي والعروبة
أيضا . " ¹ .

إن عداوة الشاعر لفرنسا
التي لم يهادن لحظة واحدة في
حربها ، منذ فتح عينيه في
قريته المجاهدة ، هي وحدها التي
يتفق بشأنها الفرقاء
المختلفون في كل شيء ، وهي
المبرر الكوني الكافي لإدانته
بكل الجرائم المتخيلة ، وهي من
جهة أخرى ، الشمعة الوحيدة
القادرة على إضاءة معتم
السرايب والدهاليز التي
جرجرتنا إليها الرواية .

الفصل الثاني:
أمكنة
الطفولة وإكراهات المتخيل
الاسترجاعي في
(ذاكرة الماء)
لواسيني الأعرج.
مدخل.
1. شعرية
التجنيس في ذاكرة الماء .

2. خطاب
الذاكرة وإكراهات المتخيل
الاسترجاعي.
3. ذاكرة
الماء بين السيرة والتخيل .
4. التخيل
الذاتي في ذاكرة الماء .
5.
الاسترجاع الشعري
الطفولة .
- لأمكنة

مدخل.

وقع اختيارنا على نص
(ذاكرة الماء)¹، من أجل
الاشتغال عليه في القسم
التطبيقي، بالإضافة إلى رواية
(الشمعة والدهاليز) للطاهر
وطار، استجابة لحاجة منهجية
قرائية تتوخى طرح الأسئلة
التي تجس عمق النص، من حيث تجس
عمق الواقع الجزائري التسعيني
بالخصوص، استناد إلى جملة من
المعطيات النصية المحيلة على
المرجع بالدرجة الأولى، أهمها،
زمن الكتابة الذي تحدد من
خلال الموازي النصي الذي جاء
بين يدي النص كخطاب مقدماتي
يسهم في كشف الالتباسات التي
يطرحها المتن، أو يستدرك بعضها
مما لم يفصح عنه المتخيل،
يقول: "كتب (النص) داخل
اليأس والظلمة بالجزائر ومدن
أخرى على مدار سنتين من الخوف

1. ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، واسني

الأعرج، منشورات الفضاء الحر، الجزائر
سنة/2001، ط1.

2. المصدر نفسه، ص:07 (مقدمة).

والفجيعة بدءاً من شتاء 1993... وأنهي بالجزائر في سنة 1995. ² ، وبذلك يكون قد كتب في عز الأزمة الجزائرية ، في تلك الحقبة التي صارت تحمل اسم العشرية السوداء ، جامعة ، في ظرفها السوسيو-تاريخي ، عدداً من النصوص التي كتبت هي الأخرى تحت طائلة الخوف والموت والمأساة الشاملة والأفق المسدود في وجه المثقفين والثقافة وفي وجه الأمل بصفة عامة .

هذه ميزته الأساسية ، أما الميزة الأخرى التي وثقت اختيارنا فهي خطاب الذاكرة المسيطر على طول المسار السردي ، وهو الخطاب الذي استطاع الانتقال بسرعة مذهلة ، وبانسيابية شاعرية بين الأزمنة والتواريخ والمحطات المهمة في راهن الجزائر وماضيها ، موحداً بين الأزمنة المتعددة والمتباينة في زمن

واحد يسمح بوضع صور من الأزمنة المختلفة بجانب بعضها ومقارنتها لاستخلاص المختلف والمؤتلف بينها، وقد جاء ذلك من خلال جمالية الاسترجاع التي يقوم بها البطل المبوار على كل الصفحات التي يحتلها الخطاب، يصرح: "إني أحفر هذه الذاكرة المرة، الذاكرة التي حولوها إلى رماد، لا بد أن يكون تحتها شيء كبير، كان جدي هكذا يفعل..."¹.

غير أن خطاب الذاكرة سرعان ما يزج بنا في متاهات تصنيفية شائكة، بل يواجهنا بها منذ اللقاء الأول مع النص، ما هو جنسه؟ أهو رواية أم سيرة ذاتية أم نص من نصوص التخيل الذاتي؟

تبدأ اللعبة من صفحة النص الرئيسة التي تكتفي بتسجيل اسم المؤلف بالنبط

1. ذاكرة الماء، ص: 115 .

الأسود الكثيف، أسفله ،
مباشرة ، بالنبط الأحمر
الكثيف، يأتي العنوان
مبتورا من شطره الثاني ()
حنة الجنون العاري (الذي لا
نطلع عليه إلا في الصفحة
الخامسة مذيلا بالإشارة
التصنيفية (رواية) .
مارست علينا هذه اللعبة
الإيهامية نوعا من التحريض
على تحدي اللعبة التموهية
التي يمارسها الكاتب تضليلا
القارئ المستعجل للمغامرة في
تضاعيف نصه الذي يتداخل فيه
السيرى بالروائي تداخلا يدفع
بكثير من الأسئلة الواقعة على
حواف السيرة والتخييل، إلى
الواجهة ، وبطريقة فنية لم
نعثر على مثيل لكثافتها
التخيلية ، في الرواية
الجزائرية العربية منها أو
تلك المكتوبة باللغة
الفرنسية .

ولم يكذب النص توقعاتنا
بشأن المكان الذي هو محور
البحث، انطلاقاً من اللولبية
الزمنية التي انفتحت على
أشكال متعددة من الأمكنة التي
خرجت ، هي الأخرى، من تلافيف
الذاكرة ومسترجعة الماضي
لتقول وصيتها الأخيرة في لحظة
متأزمة، لا تدري بالضبط، متى
يتم إسكاتها نهائياً .
من أجل ذلك، أو خوفاً من
ذلك، تتحول الجزائر العاصمة،
المدينة / مدينتي ، كما يصرح
الكاتب بذلك، " ها هي ذي
مدينتي التي بدأت تتصحر بدون
سابق إنذار.¹، تتحول إلى
كرونوتوب وفق المفهوم
الباختيني، إلى زمكان راسخ
وثابت يتأسس عليه الفضاء
الروائي، تتشعب من خلاله
الذاكرة في تفاصيل المكان
(العاصمي) منذ الحقب الموغلة

1. ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص: 107.

في القدم ، إلى حاضرها المأزوم .

وفي أثناء ذلك يسعى النص إلى مد أسباب التقارب الجينية بين غزاة الأمس، والبربرية الراهنة التي أحالت فضاءها إلى فضاء من الرعب والدماء .
تستحيل المدينة/مدينته ، وفق ذلك، إلى موضوع (Thème) تحفز أدوات الاشتغال النصي على التحولات التي عرفها المكان بأزقته وحواريه وفضاءاته الشعبية القديمة وأمكنته التاريخية، و تسائل- من حيث تبحث في ذاكرتها/ذاكرة المكان- الماضي والحاضر والذات والآخر والهوية والمصير المعلق على الهاوية .

ذلك هو الأفق الذي ستتحرك داخله القراءة، محاولة القبض على الرؤية الداخلية التي تم وفقها اقتصاد الفضاء الروائي، و منقبة في جماليات التحولات المكانية التي كانت

بمثابة الهاجس المتخلل في جميع التفاصيل المكانية والفضاءات التي ارتادتها الذاكرة وهي تبش عميقا، انطلاقا من لحظة الميلاد إلى اللحظات الهاربة التي يتشبث بها البطل في استماتة خارقة بالحياة .

1. شعرية التجنيس في ذاكرة الماء .

أسلفنا الإشارة إلى خلو الصفحة الأولى من الإشارة النوعية التي لم تظهر إلا في الصفحة الخامسة من النص، مما يفتح الباب أما التساؤلات المشروعة عن جنس العمل، ما دام الأدب لا يتكون من نوايا، بل من نصوص لا يتم تبنيها إلا بالعلاقة التي تنسجها مع القارئ .

من أجل ذلك، يحق لنا، كما يتوجب علينا، التساؤل عن الجنس الأدبي الذي تنطوي

تحتة (ذاكرة الماء) ، انطلاقا
من رفضنا لمنطق الصدفة أو
التناسي، أو الجهل بالخطورة
التي يحتلها الجهاز العناويني في
أي إصدار أدبي، بل على
العكس من ذلك، نصر على
القصدية الإيهامية المتخفية
وراء ذلك المسلك، استنادا إلى
مجموعة من المعطيات النصية
والخارج نصية ، وقليل من
الإشارات التي وردت في المتوازي
النصي/الخطاب المقدماتي الذي
صدرت به الطبعة.

تعد مسألة الأجناس " من
المشاكل الأولى للربويعا منذ
القدم حتى الآن ، فتحديد
الأجناس وتعدادها ورصد
العلائق المشتركة بينها لم
يتوقف عن فتح باب الجدال
وتعتبر هذه المسألة حاليا
متصلة بشكل عام بالتمازجية
البنوية Typologie

للخطابات، حيث الخطاب الأدبي ليس إلا حالة نوعية.¹ هذا ما يجعلنا بصدد إشكالية قديمة لا نملك حيالها الادعاء بالقول الفصل، وإنما نسعى فقط إلى محاصرة التعويمات التي يواجهنا بها النص بما يبرر اختيار اتنا المنهجية وحفرياتنا النصية.

يمارس النص ابتداءً، نوعاً من التضليل الجمالي انطلاقاً من إسقاطه للإحالة النوعية في الصفحة الأولى، مكتفياً بتقديم اسم المؤلف على العنوان، وهو ما لا نعتبره فعلاً مجانياً مرة أخرى، حيث يتعالى المؤلف على المؤلف، ويتقدم عليه كما يتقدم الأب على الابن بعدما زمانياً وقيماً يستدعي إلى الذاكرة النصوص التي سبق للمتلقي التعرف عليها، بما

.1 T.TODOROV et D.DUCROT :
Dictionnaire encyclopidique des sciences du

langage, Ed : Seuil, Paris, 1972, P :193

يسهم في إكساب النظام القولي نصيته ويوجه أفق الانتظار المرتكز على النصوص السابقة القابعة في الذاكرة .

يأتي اسم المؤلف، إذن، مشرفاً على العنوان الملتبس بالسيرة الذاتية التي تحيل عليها لفظة الذاكرة، كأن الرجل الذي عرفنا نصوصه الروائية السابقة، ينبري الآن لكتابة ذاكرته/سيرته التي تشبه ذاكرة الماء في اختزالياتها ورمزياتها، وفي إخفاقاتها، حيث يسهم العنوان بدوره، كمتعالي نصي، في خلق التضليل والإيهام .

و العنوان يندرج " ضمن المتعاليات النصية، إذ هو يؤشر إلى بنية معادلة كبرى، تختزل النص عبر علاقة توليدية générative تنهض بالتحفيز الدلالي، وتشهد على انسجام عناصر الخطاب، محققة عبر اشتغالها النصي لوظائف عدة،

تشمل الوظيفة المرجعية
المبثرة للموضوع، والوظيفة
الإفهامية المستهدفة للمتلقي،
وكذا الوظيفة الشعرية المحيلة
على الرسالة ذاتها.¹

وعلى هذا الأساس، ينجز
العنوان (ذاكرة الماء)
وظيفته الشعرية بامتياز من
خلال المسند (ذاكرة) الذي لا
يلئم المسند إليه (الماء)
ما دام لم يعرف للماء قدرة
على الاحتفاظ بآثار الأشياء،
حما يولد منافرة دلالية أكيدة
مترتبة عن الانزياح الذي
تعرضت له الجملة .

نشير إلى أن مقصدنا ليس
دراسة الجهاز العناويني ولا
محمولاته الدلالية، بل نريد
التوصل إلى الإيهام السيري
المرتّب على بنية العنوان،
فقد ورطت الوظيفة المرجعية
المحيلة إلى (الذاكرة) المقصد
التجنيسي في النص من خلال

1. جمالية النص الروائي، أحمد فرشوخ، مرجع سابق،
ص: 22.

تناصها مع العناوين
الموضوعاتية ذات الموضوع
النوعي (الأجناسي) المشيرة إلى
أن ما يروى في النص هو
استعادة حياة المؤلف، لا سيما
وأن الأدب العربي الحديث مليء
بهذه الأشكال السيرية ذات
العناوين المبتكرة لموضوعاتها
مثل (أوراق العمر)
للويس عوض، و (الأيام) لطفه
حسين، و (بقايا صور) لحنا
مينة، و (تربية سلامة موسى)
لسلامة موسى، و (حياتي)
لأحمد أمين، و (رجوع إلى
الطفولة) ليلي أبو زيد، و
(سبعون) لميخائيل
نعيمة... إلخ .

يلفت انتباهنا في هذا
السياق، تتقاطع (ذاكرة
الماء) دلالياً مع : - بقايا
صور- و - أوراق العمر- و-
رجوع إلى الطفولة - لأن
الذاكرة المائية لا يمكن أن
تكون إلا شذرات، وبقايا،

ومزق غارقة في تيار الزمن
الذي يبتلع في لا مبالاة مطلقة
جميع الصور والذكريات والمآسي
.

يقول الكاتب: " منذ أن
اغتيال صديقي يوسف، فنان
المدينة وشاعرها ، أصبحت لا
أنام بشكل جيد. أشعر برغبة
محمومة للعودة نحو الأعماق، نحو
الطفولات الضائعة. نحو الخبر
الأول ونحو رائحته ولونه
البنفسجي. نحو القبلة الأولى،
وحتى نحو الدمعة الأولى التي لم
تستهلك حرارتها بعد، لكن
الشعور الذي يجتاحني في
البدايات الأولى لهذا اليوم لا
يرجني مطلقا. ¹" .

تزيد هذه الفقرة ،
بالإضافة إلى الموازي
النصي/الخطاب المقدماتي، في
تضليلنا أكثر، وتجعل سؤال
النوع أكثر إلحاحا، يقول في

1. ذاكرة الماء، ص: 15.

2. المصدر نفسه، ص: 07.

المقدمة : " هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيالاته بدون أن تخسر الكتابة شرطها. " ² .
ما هي - يا ترى - شروط الكتابة؟ وما هي مستحيالات النص؟

تلك هي بعض الأسئلة التي يواجهنا بها النص ابتداءً ، ومن الصفحة الأولى ، ويقحمنا في جدلياته ومواربته وتهربه من الإفصاح عن العقد الذي كان ينبغي أن يعقده مع القارئ ، العقد السردي الذي يوجه القراءة ويفتح أفق الانتظار المكون لعملية التلقي ، حيث " إن الدراسة التصنيفية هي التي تعيننا على التعرف والدخول إلى هوية العمل الأدبي والتعامل الأولي معه لأنها ستصبح المدخل الأساسي الذي يسبق العملية النقدية بمختلف مناهجها في التعامل

الأعمال الأدبية (النصوص) .
1 .

يقع سعيّنا التصنيفي في صميم العملية التفكيكية التي نمارسها على التشكيل المكاني في النص، بضبط نوعه أولاً، لأن كل نص يستند على جملة خصائص تسمح بتجنيسه وإدراجه ضمن جنس أدبي مهما بلغت درجه انتهاكه للقواعد الأولية لذلك الجنس، ومن ثم تصبح مستحيلات الكتابة هي، بالتحديد، هذا التردد في الإعلان عن انتماء النص، أم هو العجز عن ذلك؟ .

انطلاقاً من اللحظة التي يأخذ فيها المتن مسارات غير محددة، تمتح من السيرة والرواية، من شفافية المرجع وكثافة التخيل معاً، مما يجعل منه نصاً انتهاكياً بالدرجة الأولى، ذا هوية أجناسية

1. حدود الأفق المفتوح/قراءة في خريطة تزاوج الأصناف الأدبية، عبد الستار خير الأسدي، ص:33، مجلة علامات، ع/18، سنة/2004، مكناس/المغرب .

مزدوجة موزعة بين السيرة
الذاتية والرواية ويجعل
العملية التجنيسية مترددة
، هي الأخرى، ومضللة أشد ما
يكون التضليل .

2. خطاب الذاكرة وإكراهات المتخيل الاسترجاعي.

تأخذ الذاكرة بعدا
استثنائيا في نص ذاكرة الماء،
وتسهم بقوة حضورها في
التضليل الجمالي الذي أملاه
اللاتحديد النوعي في أول المتن،
وتشكل الذاكرة، كما هو
معروف، الخزان الذي تمتح منه
السيرة الذاتية بالدرجة الأولى
ثم الرواية بنسب متفاوتة .
تعمل السيرة الذاتية على
أن تنقل إلى القراء واقعا
حدث في الزمن الماضي، يتم
استدعاؤه من خلال الذاكرة
التي اختزنته تلقائيا، وحين
استرجاعه في الحاضر، يقوم

التخيل بتنسيق تفاصيله
وجزئياته المبعثرة ، ومن
البديهي أن تكون عملية
الاسترجاع زمن الكتابة مليئة
بالبياضات التي خلفتها
الذاكرة في عملياتها
الانتقائية ، مادام الحدث يضيع
في التاريخ ليبقى على شكل
من أشكال الوعي به داخل
الذاكرة " التي تنمحي
مسالكها العصبية القديمة
لتولد مسالك جديدة عوضاً
عنها . " ¹ .

وعليه ، فعندما يلجأ
الكاتب إلى التذكر ، يكون
خاضعاً لسطوة الذاكرة وجبروتها
واختياراتها الخاضعة إلى منطق
سيكولوجي بالدرجة الأولى ، مما
يضطره إلى ملأ فراغاتها عن
طريق التخيل الاسترجاعي

1. علم النفس ، جميل صليبا ، ص: 408 ، دار الكتاب
البناني ، سنة / 1972 ، ط / 3 ، بيروت / لبنان .

2. الموسوعة الفلسفية العربية ، كمال يكداش ،
معهد الإنماء العربي ، سنة / 1986 ، ج / 1 ، مادة
الخيال .

3. في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض ، مرجع
سابق ، ص: 11 .

كعملية ذهنية " تتولد عنها
الصور، وقد تنشأ هذه الصور
الذهنية عن عملية استرجاع
الإحساسات في حالة غيبة
الأشياء التي استثارت هذه
الإحساسات. "2 .

وظيفة الخيال، وفق هذا
المنطق، تختلف عنها في
الرواية، ففي الوقت الذي
يتدخل الخيال في الحكى
الاسترجاعي لترميم ثقب
الذاكرة، نجده في الرواية
مطلق الهيمنة، أو على الأقل
يفترض فيه ذلك، تأسيساً على
الميثاق السردي الموهم بخيالية
جنس الرواية، حتى ولو أثبتت
الدراسات النقدية المعاصرة
التباس الأجناس الأدبية
المطلق، إذ تتخذ الرواية "
لنفسها ألف وجه، وترتدي في
هيئتها ألف رداء، وتتشكل
أمام القارئ، تحت ألف شكل مما
يعسر تعريفها تعريفا جامعاً
مانعاً. ذلك لأننا نلفي

الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة.³

يمكننا التساؤل: كيف أسهمت الذاكرة في تغذية الالتباس القائم أصلاً، بين الرواية والسيرة؟ وما هو الدور الذي لعبه خطاب الذاكرة في تقليص المسافة الاعتبارية بين الجنسين؟.

نتساءل ونحن نعلم بأن العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية تظل "أكثر التباساً، فكثيراً ما ننظر إلى الرواية على أنها في وجه من وجوها جنس سير ذاتي.¹

1. عندما تتكلم السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، محمد الباردي، ص: 11، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة 2005، دمشق/سوريا.

2. السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، يعنى العيد، ص: 13، مجلة فصول، ع/4، مج/15، شتاء/1997، القاهرة/مصر.

3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4. الحقيقة أن هذا البعد القناعي، الذي أعلن النص ممارسته منذ عتبة العنوان، هو الذي

تؤكد معنى العيد بخصوص هذه العلاقة، على البعد (التستري) في المتخيل الذي " يبدو قناعا أكثر صدقا في تقديم السيرة الذاتية.²، يصبح بإخفاء العقد السيري " أكثر جرأة على كشف الذات. كما أن شفافية الازدواج بين الراوي والكاتب تترك حيزا للذات كيف تقف فيه أمام مرآة ذاتها، وتحاور معرفيا عريها.³ . وعليه، نجد النص الذي نحن بصددده يشتمل على جميع مقومات السيرة الذاتية⁴، غير أنه يمارس أشكالا من التضليل التي سلفت الإشارة إليها انطلاقا من التغييب المقصود للتصنيف

حرضنا أكثر على اختيار نص ذاكرة الماء دون النصوص الأخرى التي أنجزها الكاتب خلال مرحلة العشرية السوداء، لسبب بسيط، ولكنه جوهري بالنسبة لقراءتنا التي توجهت إلى مساءلة المكان الجزائري المنجز تحليليا، إذ أمكنتنا من الخروج من (مألوفية) الجنس الروائي، إلى جنس واقع في المنزلة بين المنزلتين من السيرة والرواية، من أجل ملاحقة الفوارق المكانية الممكنة بين التخيل الصرف، والمكان الخارج من (نوستالجيا) الخطاب الاسترجاعي.

الأجناسي في الصفحة الأولى، إلى الإعلان عن جنسها الروائي بعد الخطاب المقدماتي، إلى اعتماد خطاب الذاكرة الذي قال عنه سعيد جبار بأنه: " هو خطاب ينبش في أعماق التاريخ، كما يغوص في أعماق النفس الإنسانية، خطاب مقنع يقتحم المحذور في صمت، ويكشف المستور بليوننة، وبالتالي فالذاكرة هي هذا الجسر المتين الذي يكسر الحواجز بين الأشياء، ويطلق العنان للحديث دون قيد أو شرط، تستحضر التاريخ فتوشيه بزي الخيال، فترفع عنه الحذر ليصبح مباحا للتداول والتلقي. " ¹.

1. خطاب الذاكرة، حدود الواقع والتخييل، سعيد جبار، ص: 86، مجلة علامات، ع/21، سنة/2004، مكناس/المغرب.

2. يمكن اكتشاف ذلك من خلال المقالات والدراسات التي تنشر في المجلات النقدية المتخصصة في كل البلاد العربية، بالإضافة إلى الكتب التي أنجزت مؤخرا عن السيرة الذاتية و التعالقات التي تنجزها مع التخييل الروائي، مما لا يمكن حصره في هذا المجال، ولكن يمكن التأكد منه في مضانه.

3. التلفيق، الذاكرة والمكان، إدوار سعيد، ص: 92، مجلة الكرمل، ع/70/71، سنة/2001.

إن شعرية الذاكرة
وجمالياتها وقدرتها على الجمع
بين المتناقضات والأزمان
المتباعدة، بحيث تتسع مداراتها
لتجاوز الذات من أجل أن تصبح
ذاكرة جماعية تترصد الوقائع
والأحداث، جعلت الدراسات
الإنسانية، وخصوصا الخطاب
النقدي، ينهمك في هذا اللون
من الكتابة¹.

يقول إدوارد سعيد: "شهد
العقد المنصرم اهتماما
متزايدا بمجالين متداخلين من
مجالات العلوم الإنسانية
والاجتماعية، هما الذاكرة
والجغرافيا، أو بصورة أدق،
دراسة الفضاء الإنساني".³
كما ظهرت إلى الوجود
دراسات عديدة وثيقة الصلة
بالمكان والوسط الحيوي و
العلاقات التي ينسجها الأفراد
مع محيطهم وتأثير هذا الأخير في

4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

أنماطهم السلوكية ومكوناتهم
اللاشعورية، " فعلى سبيل
المثال ، اتسع الاهتمام
بالذاكرة ليشمل أشكالاً من
الكتابة يتزايد انتشارها
كالذكرات الشخصية والسيرة
الذاتية، التي لم يبق كاتب من
كتاب القصة المشهورين إلا
وحاولها، فضلاً عما فاض به
الأكاديميون والباحثون
والشخصيات العامة وغيرهم. "4

وعلى هذا الأساس، يندرج بحث
ارتباط الذاكرة بالنص الذي
بين أيدينا، ضمن مشروع يطمح
إلى دراسة فضاء الكتابة بعد
التسعينات وتحليلها سعياً
للقبض على جماليات الكتابة
الروائية التسعينية التي
تخلصت من الحمولة الإيديولوجية
المسيطرة في السبعينيات،
واتجهت صوب اللغة والذات
والذاكرة، بحيث لم يعد الواقع
الخارجي بكل مؤثاته سوى

مسوغ للمغامرة الروائية والتجريب .

يتساءل الكاتب بالنيابة عنا: " وهل للماء ذاكرة ؟ هو ذاكرتي أو بعض منها . ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق ، ذنبه الوحيد أنه تعلم ، وتيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون . " ¹ .

يصرح ، في إجابته على التساؤلات السابقة ، بأنه بصدد كتابة ذاكرته ، أو على الأقل بعض منها ، وليس الماء في الحقيقة سوى الكيان البشري الغارق في تلونات الحياة اليومية واصطراخ الأحداث في زحفها اللامبالي ، تستأصل في

1. ذاكرة الماء ، ص: 07 (المقدمة) .

2. خطاب الذاكرة ، حدود الواقع والتخيل ، سعيد جبار ، مرجع سابق ، ص: 86 .

عنفوانها الذاكرة فيما هي
تستأصل الوجود .
ألا يؤرخ الناص للآخر من
حيث يؤرخ لنفسه ؟
ألا يتخذ الزمن الفردي
بعدا جمعيا ؟
من أجل ذلك، تستحيل السيرة
الذاتية سيرة جيل بكامله ،
يسهم بدوره في تشكيل هذه
الذاكرة التي تنقلنا عبر
الصلة بالآخر من المفرد إلى
الجمع ، من الذاكرة الفردية
إلى الذاكرة الجمعية .
إن للذاكرة كما يقول
سعيد جبار " وظيفة خاصة في
الكتابة الروائية تتمثل في
رصد الواقع بتعددياته
وتناقضاته ، وتربط هذا الحاضر
بثقله بالماضي ، سواء كان
قريبا أو بعيدا ، وكأنها توحى
بأن الزمن في تحولاته هو بمثابة
تضاريس متناسقة للوحة

تشكيلية ما زالت لم تكتمل
بعد. "1 .

ترصد الذاكرة الواقع
بتعدداته وتناقضاته ، من حيث
ترصد نفسها في تعالقتها ،
وتشابكها مع الذاكرة الجمعية
بما هي نسق متعالٍ يضم أحلام
الجماعة ومخاوفها وبناها
العقلية الشعورية
واللاشعورية المجسدة خصوصا في
الأنماط العليا ، وقد تتحول
هذه الذاكرة في بعض النصوص
إلى سلوك تصوغه المحرمات
والنواهي المعتقدية والحضارية
والمرضية أحيانا ، تنسجها
الرموز والأساطير ، وتغذيها
المعتقدات ، وتجسدها الطقوس
والتقاليد ، تتخذ منحى
أسطوريا .

لأنها ببساطة ، ليست ذاكرة
سرديّة ، تستعيد الوقائع على
نحو ما تفعل ذاكرة المؤرخ ،

وإنما تستعيد الأحداث بشكل رمزي، وتقرأ الماضي حسب منطق الرغبة، وبشفرة المخيلة والحلم، " رأيت ذاكرتي وأنا أضعها أمامي مثل العلبة المسحورة .كنت متردداً بين فتحها أو عدم فتحها. في النهاية صممت على اقتحام سرها. قفزت من داخلها حمامات وغربان ثم بحر أزرق وألوان رمادية وروائح وعطور، وأحجار وأتربة صفراء ورقيقة مثل حبات الرمل.¹

ينطلق نص ذاكرة الماء، بالضبط، من هذه العلبة المسحورة التي اختزنت في طياتها تحولات الزمان والمكان، وتشكل الهوية الشخصية منذ انفتاح العيون الطفولية بالدهشة وهي تحاول فك رموز الوجود من حولها .

لن يكون التشكيل السردى على جسد النص سوى تنويعات

1. ذاكرة الماء ، ص: 13.

على أشياء الذاكرة ، تحاول
قراءتها وفق منظور السياق
الثقافي الجديد ومن وجهة نظر
آنية أيضا ، أي أن آليات
الوعي الجديدة والمكتسبة
للكتاب (الآنية لحظة
الكتابة) ، هي العين الراصدة
للماضي مما قد يشكل لونا من
الكشف الحميم لمنظومة كاملة
قد تتجاوز الأنا الخاصة
للكتاب لتخطاه إلى الآخر
سواء كان هذا الآخر ذاتا
بشرية ، أو مجتمعا ، أو سلطة ،
أو منهجاً فكريا لبيئة و حيز
زمني بعينه .

ومن خلال هذه الكتابة
الاسترجاعية ، تنشط الذاكرة ، لا
في سبيل إلقاء مخزونها إلى
العراء ، وإنما لمواراة وحجب
ما تريد هي مواراته وحجبه
من ذلك المخزون .

فبقدر ما تفصح الذاكرة
عن أشياءها الدفينة ، فإنها
تناور أيضا لتموه وتخدع ،

انطلاقاً من اللحظة التي لا تتعامل الذاكرة مع ماضيها وفق نظام كرونولوجي يسير في اتجاه خطي إلى الوراء، وإنما تسنده مجموعة من القصصات الصحفية والرسائل التي تكون ذريعة الاسترجاع أساساً .

يقول بعد قراءة قصاصة صحفية مؤطرة تشير إلى تغيير توقيت العطلة الأسبوعية : " لم تكن الورقة تهمني كثيراً . فقد كنت مأخوذاً ببقية الكتابات القديمة التي كانت، كلما قرأت حروفها تقذف بي بعيداً نحو ذاكرة مجروحة وقلقة ."¹

ثم " رأيت رزمة الأوراق والمذكرات والقصصات الصحفية التي أحملها بشكل دائم، كانت مخزنة للذاكرة المجروحة ."²

وبعد ذلك يعرفنا بالموقع الذي تحتله تلك القصصات في ذاكرته وذاكرة

1. ذاكرة الماء ، ص: 22 .

2. المصدر نفسه ، ص: 50 .

3. ذاكرة الماء ، ص: 75 .

الوطن، " من غير المعقول أن
أجد نفسي غارقاً حتى الآن
داخل هذه الأوراق المبعثرة في
فوضى مطلقة، أحياناً أراها
مجرد ورقات صفراء مسودة وفي
أحيان أخرى أشعر أنها كل شيء
بالنسبة لي . أنقلها أينما
ذهبت . أنسى نفسي ولا أنساها .
شيء في اللاشعور يشعرني
بضرورة تصفية حساباتي
القديمة مع ذاكرتي . مع جحيم
استمر معي أكثر من ثلاثين
سنة . عندما أقرأ هذا الخراب
، أطمئن لنفسي وأحزن لهذا
الوطن . " ³ .

تتسع هذه الذاكرة الجريحة
لتعانق تمزقات الوطن برمته ،
ولا تنكفئ على نفسها لاسترجاع
الإحباطات الشخصية والتمزقات
الداخلية فحسب، بل تنسرب
عميقاً ، من خلال القصاصات
الورقية التي تسافر معه
أينما ذهب، وهي قصاصات من
الصحافة الوطنية الحاملة لجزء

من التاريخ الوطني، و تتما هي مجازيا لتصير ذاكرة وطن من حيث هي ذاكرة فرد .
في حوار للكاتب مع جمال فوغالي، نشر بمجلة نزوى العمانية، يجيب عن السؤال: في تعارضي الحاضر/ الماضي حضور الحنين قوي جدا. كيف تعلقون ذلك ؟ بالقول : " إن أكثر ما يدهشني ليس خراب هذي البلاد، وإنما الوعي بهذه الكارثة، وموقع الماضي والحاضر في هذا الوعي فما يتعس مدينة مثل الجزائر هي عجزها عن عيش حاضرها في انسجام مع ماضيها الذي لا ينقصه البريق. لقد غدت مدينة بلا ذاكرة." ¹.

إن افتقاد المدينة/مدينة الجزائر، ذاكرتها، هو بشكل ما افتقاد لهويتها انطلاقا من اللحظة التي تأخذ فيها

1. حوار جمال فوغالي مع واسيني الأعرج، مجلة نزوى، عدد 14/سنة 1998.

2. ذاكرة الماء، ص: 173 .

الذاكرة بعد الماضي/ التاريخ ،
ولأن الذاكرة هي سند الهوية ،
فلا أحد ينسى بتاتا ماضيه
وحاضره إلا إذا كان مصابا
بفقدان الذاكرة ، وبذلك
الفقدان يهتز الوجود الذاتي
من أصله ، لأن الذاكرة تؤسس
التصور الذي يكونه كل فرد
أو مجتمع عن ذاته .

من أجل ذلك، كانت خيبات
ريما (إحدى بطلات النص وابنة
الفاعل الذاتي) كبيرة عندما
شاهدت الخراب الذي اعترى
مدينة القصبة وأفقدتها كثيرا
من ذاكرتها، يقول: " رغم
خيبات ريما من وجه المدينة
القديمة، فقد كانت رغباتها
تزداد عمقا لاكتشاف تفاصيلها
الغامضة ، تفاصيل هذه
الذاكرة المسروقة والمكسورة
بفعل النيران والحروب،
والفيضانات والنهب، والخوف
والمدافع التي أكلت تفاصيلها
الحميمة ، وفعل الزمن الذي

يحفر على الجدران خفاياه
وبقاياه. "2.
تجاوز الذاكرة الكاتبة،
ذاكرة المدينة التي فقدت كثيرا
من ملاحها وجمالها وبريقها
القديم، من خلال محاورة الأزمنة
التي عبرتها المدينة، مخلقة في كل
مرة، جزءا من شاعريتها
وشخصيتها، من أجل ذلك، يصر
على التسلسل بعيدا في أعماق
الذاكرة " إني أحفر هذه
الذاكرة المرة، الذاكرة التي
حولوها إلى رماد. لابد أن
يكون تحتها شيء كبير، كان جدي
هكذا يفعل. "1.

يشبه زمن الجد الأندلسي
الأول، الذي كان يلبس تربة
وطنه عندما هاجمه الغزاة، إلى
حد بعيد، زمن الفاعل الذاتي
وهو يواجه مدينته التي أخذت
تفقد ذاكرتها وتنقلب على
الشعراء والفنانين الذين
أحبوها، وفق منطق مجنون يحاول

1. ذاكرة الماء، ص: 115.

2. حوار مع جمال فوغالي، مرجع سابق.

أن يبحث في طبقات الزمن التي
تكلست فوق بعضها عن السبب
الذي أنبت هذا المنطق
المعكوس.

يقول: " إن ما أصاب
ثقافتنا هي القطيعة مع ما
يمنح الحياة والتنوع لبلادنا.
حي بلا ذاكرة وبلا ثقافة
شعبية حي ميت. حي مفتوح على
جميع المغامرين الذين لم
يرهقوا أنفسهم في تحطيمه من
أجل مصالح تجارية... فأنا لست
مناصرا للماضي، وإنما
للحظاته الثقافية المتشابكة
التي أسأنا تسييرها... إنها
مواعيد ضائعة، الضياع الأكبر،
ماض مفرخ من قدرته. وفي
روايتي لا أعيد إنتاج الماضي،
إنه كما هو، وما يهمني
بالمقابل هو لحظة الضياع التي
أسألها كيما أذهب مباشرة
باتجاه قلب الأشياء محاولا فهم
المأساة التي تسيج وعينا،
المأساة هاجسي المركزي في

كتابتي الإبداعية ، ومن خلالها
أرى الماضي والحاضر. "2 .
تنصرف الذاكرة عن
كفاءتها الاسترجاعية لحدث مضى في
زمن سابق ، إلى فضاء واسع
متعدد الدلالات ، لتكون لقاء
للزمن الماضي والزمن المعيش ،
واستبصارا للزمن القادم
الذي يخطط الروائي إيصال
فكرته نحوه ، كونه زمن التخلص
من أعباء الماضي والحاضر .
يتخطى الروائي بذلك
الواقع المعيش والماضي الحزين ،
ليخلق عالما جديدا وواقعا
أفضل ، من أجل ذلك تكون
فالذاكرة عند الكاتب
مستودعا للخيال ، ومتحفا
للأجساد والأشياء .
تغزو المخيلة الذاكرة
وتمدها بالصور وتملأ الزمان
والمكان بالممكن والمتخيل معا ،
في تواشج وتناغم جميلين
ومنسجمين ، من خلال توسل آلية
الاستذكار التي تحيل الذاكرة

إلى إسفنجة قادرة على
امتصاص الزمن الماضي ووضعه
إلى جانب الحاضر وطموحات
المستقبل المنشود .
كما تنهل آلية الاستذكار
من ذكريات أخرى متساوقة، من
الجسد وكفائاته وملكاته
، وتمتد إلى عالم الأحلام بهواجسه
واستيhamاته، وتلبس
بالمخيل في أنماطه الرمزية
والسلوكية .
.....*¹.

تمارس آلية الاسترجاع في
النص الذي نحن بصدده، دوراً
تمويهياً يجعل من مباشرة الحفر
النصي المكاني ذا طبيعة
زئبقية تحيل العملية برمتها
إلى ضرب من الرجم بالغيب، هل
الذاكرة التي أشرنا إلى بعض

1. تلجأ الذاكرة إلى ذلك بحكم قصورها أو بحكم
البياضات التي تغزو مناطق منها، يقول محمد
الباردي في هذا المعنى بأن ثمة دائماً تداخل أو
ثقب بحكم الذاكرة أو بحكم رغبة قوية في إخفاء
ما لا تريد لحظة الكتابة إثباته. **انظر:** السيرة
الذاتية في الأدب العربي الحديث، محمد الباردي،
ص: 72، مجلة فصول، ع/3، مج/15،
شتاء/1997، القاهرة/مصر.

ملاحها في المقبوسات السالفة ،
ذاكرة سيرية أم روائية
تخييلية صرف ؟ .

بمعنى آخر، هل يتحتم علينا
إلحاق المكان النصي بالذاكرة
المكانية للكاتب فنحاسبها ،
وفق ذلك، من منطلق المكان
الحقيقي الذي لا يأتيه الخيال
من وراء ظهره ولا من خلفه ؟
أم سنتعامل مع تلك التجليات
النصية وفق منطق التخيل
الروائي الذي يجعل المكان
عنصرا روائيا يتفاعل مع
العناصر الروائية الأخرى وفق
ما تفرضه لعبة الرواية
وقوانين التشكيل الروائي ؟ .

تلك هي الأسئلة التي
محاصرنا بها زخم الحضور القوي
للذاكرة في النص، حيث انتهت
بنا عملية التضييل التي
مارسها النص علينا إلى مستوى
عال من ضبابية الرؤيا ، منذ
تلك اللحظة التي غيب فيها
التصنيف النوعي له ، ورفض

التصريح بالقصدية التي تحدد
الانتماء وتوجه القراءة
والتلقي .

من أجل ذلك، لا مناص من
استنطاق المكونات النصية
ابتداءً من الخطاب المقدماتي،
إلى وجهة النظر السردية، إلى
الراوي، إلى تركيبة
الشخصيات، من أجل الحسم في
التجنيس، وإعلان نجاح النص في
عملياته التضليلية التي تلحقه
بنصوص أخرى في الأدب العربي
والأدب العالمي جعلت الخطاب
النقدي يعلن إفلاسه وعجزه في
مقولاته التصنيفية، ومن ثم
مراجعة كثير من منجزاته التي
كانت تعد حاسمة قبل ذلك¹.

1.. نكتفي بالإشارة إلى الجدل التصنيفي الذي
أثارته كتابات كل من محمد **شكري** في (الخبز
الخافي) و محمد **برادة** في نصه المراءوغ (لعبة
النسيان) الذي يتقاطع مع (ذاكرة الماء) في
أكثر من مستوى، أما عند كتاب الفرنسية،
فتعتبر كتابات كل من ألان روب **غرييه** وسارج
دوبروفسكي من أكثر النصوص التي أثرت حولها
دراسات حتمت إعادة النظر في التصنيفات
السابقة عليها.

2. ذاكرة الماء، ص: 07.

3. ذاكرة الماء بين السيرة والتخييل .

يعلن النص توجهه السيري منذ تلك الجملة التي افتتح بها الكاتب مقدمة نصه بقوله : " هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيلاته بدون أن تخسر الكتابة شرطها . " ² ،
معلنا ممارسة المواردية والتخفي ، بين الحكي الذاتي الذي يمتح عناصره من وقائع الحياة الواقعية ، ولبوس التخييل الذي يتصيد القارئ ويشده في حبال السرد .
تلك هي بعض المستحيلات التي يحاول النص اللعب فوقها ببهلوانية عجيبه ، ثم هناك التأريخ للنص الذي لم يعودنا الكاتب عليه في نصوصه السابقة ، تفاصيل الرحلة الشاقة التي قطعها النص في رحلة التكوين ، " لكن بين سنتي

البدء والانتهاء ، كان هذا
النص يكتب داخل القساوة
والبرودة والحياة والسر
والمنفى، من الجزائر العاصمة،
وهران، قسنطينة، عنابة إلى
الرباط، طنجة، الحمديّة،
الدار البيضاء إلى تونس،
زغوان، قابس، المونستير إلى
عمان، الربدّة، بترّا إلى دمشق
.....¹ ، إلى مدن أخرى كثيرة
في أوروبا .

ما معنى هذه الرغبة
الملحة في تأريخ الرحلة
الشاقة التي ترحلها المخطوط ؟
لسبب بسيط ربما، لأنه تأريخ
لسيرة تنكتب في رحلة محمومة
خوفا من النهاية المتربصة به
وهو لم يكتب كل ذاكرته، " هو
الوقت يبدأ في مزاحمة هذه
الذاكرة بقوة... وعلى الرغم
من أن عمري لم يكسر بعد سقف

1. ذاكرة الماء، ص: 07.

2. المصدر نفسه، ص: 189 .

3. المصدر نفسه، ص: 214.

الأربعين سنة... رجل في
الغموض وأخرى داخل القبر،
إذا بت نقول ما نبات وإذا
أصبحت نقول ما نصبح.¹
وبصراحة كبيرة: "أريد
إفراغ قلبي قبل أن أنتهي على
أيديهم أو على أيدي غيرهم.
ولهذا أتمنى أن أقول كل شيء في
ظرف قصير. لا أريد أن أترك
نصي في منتصفه."³

يتكرر هذا المعنى في سياقات
متعددة من النص، لا نجد
الضرورة لذكرها كلها، إنما
المهم الإشارة إلى أن الكاتب
يسطر مرارا الرغبة المحمومة في
إفراغ ذاكرته، يسند ذلك،
التصريح الوارد في المقدمة
مدعما ما ذهب إليه الفاعل
الذاتي داخل المتن، مما يلبس
القضية شكلا من التأكيد الجاد
الذي يخرج عن أفق التخيل،
ليصير حقيقة تدعمها سياقات
أخرى سنشير إليها لاحقا.

يقول: " سنتان من الخوف.
وهل هما سنتان ؟ طوال هذا
الزمن النفسي الذي لا يعد ولا
يحصى كنت أحلم بشيء صغير. صغير
جدا ولكنه بالنسبة لي كبير،
قبل أن تسرقني رصاصة عمياء،
هو أن انهي هذا العمل، نكاية
في القتلة.¹"

يكشف هذا التصريح النية
المبيتة لكتابة السيرة،
كوسيلة دفاعية ضد الموت
والنسيان وضد العدم المتربص،
يستعيز عن الوجود الفيزيائي
المهدد بوجود معنوي مترع بنبض
التاريخ والذاكرة، كما تأخذ
سيرورة البحث عن السر والمعنى
وإعادة قراءة متأنية
لتفاصيل العمر التي كونت
الماهية والهوية والوجود .

1. ذاكرة الماء، ص:09 (المقدمة) .

إنها ذروة السعي إلى
تأكيد الذات ووجودها في مسكن
العالم الوجودي .

عندما ينبري الكاتب
لكتابة سيرته / ذاكرته ، فإنه
يفعل ذلك من منطلق الإحساس
بالفرادة والتميز ، تنشيط
الذاكرة لاسترجاع حكايات الحب
والمغامرة والصدقات والأسفار
والأشواق الكبيرة والصغيرة
والتمزقات المتعددة ،
باختصار ، يمارس نوعا من
تصفية الحساب مع الذات .

وهي المعاني نفسها التي
ألح عليها الكاتب في ما
أسلفنا من مقبوسات .

هل يمكن ، انطلاقا من هنا ،
اعتبار النص قد استجمع شروط
السيرة الذاتية ، ومن ثم يتوجب
معاملته على ذلك الأساس ؟ .

يعرف فيليب **لوجون** السيرة
Philippe le JEUNE السيرة
الذاتية بقوله : هي " حكي

استعادي نثري يقوم به شخص
واقعي عن وجوده الخاص

وذلك عندما يركز على حياته
الفردية وعلى تاريخ شخصيته
بصفه خاصة.¹

ويعتبر غياب عنصر واحد
من العناصر السالفة، إخلالا
بجنس السيرة، يخرج النص على
أثره من حيز السيرة الذاتية،
إلى جنس أدبي آخر.

أما ذاكرة الماء،
فتتطبق مع جميع الحدود

1. لسيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي،
فيليب لوجون، ص: 22، ترجمة عمر حلي، المركز
الثقافي العربي، سنة 1994، ط1، بيروت/الدار
البيضاء .

بناء على هذا التعريف، رسم حدودا
أربعة للسيرة الذاتية، باعتبارها جنسا قائما
بذاته:

1. شكل اللّغة: فالسيرة الذاتية هي قصة
نثرية.

2. الموضوع المطروق: وهي تروي حياة فردية
وتاريخ شخصية معينة.

3. موقع المؤلف: إذ لا بدّ من التّطابق بين المؤلف
والسارد.

4. تطوّر الحكى: باعتباره حكيا استعاديا
ضروريا.

2 . ذاكرة الماء، ص: 125.

المسجلة ، حتى الفاعل
الذاتي / السارد ، يتمها في
النص مع المؤلف / الكاتب
المعروف ، يتم التصريح بذلك
بقوله : " أتصورها (سيدة
الرخام) الغجرية التي جاءت
إلى أمي عندما كانت حاملا بي
لتقول لها :

— إن ساكن بطنك هذه
المررة سيكون ذكرا ، سيحفظ
كلمات الله

ويشربها كلما ضاقت
الدنيا في عينيه . سمي باسم
الولي

الصالح الذي يزورك
دائما في الحلم "سيدي محمد
الوسيني" و

إلا سيسرقه منك
الأموات لأنهم يغارون من
الأحياء ، أو يأكله
الحديد الساخن أو
البارد .²

لا يطرح التطابق المعلن ،
بين الكاتب والسارد ، إشكالية

المؤلف أو المؤلف الضمني،
التطابق في الاسم وفي كثير من
الصفات والوظائف التي يشترك
فيها السارد مع الكاتب
الفعلي، كما سنتوقف عنده
لاحقا، غير أننا نقول، إلى حد
الآن على الأقل، إن التطابق
المعلن بين الكاتب والراوي/السارد
والشخصية، يجعل السيرة
الذاتية أكثر حضورا، وفق
التحديدات التي وضعها فيليب
لوجون¹.

يؤكد زعمنا هذا،
التطابقات التي ترد على لسان
الأم تعليقا على تكهنات
العرافة، زمنا طويلا بعد
ذلك: " وأنت هو أنت، جميل
كالنوار وطويل كالنخلة. "²

.

-
1. السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، مرجع سابق، ص: 22.	.1
2. ذاكرة الماء، ص: 12.	.2
3. المصدر نفسه، ص: 17.	.3
4. G. Genette : Figures III, Seuil, Paris,	.4
- p 259

وقوله مخاطباً أحد جيرانه : " أنت تعرفني، أنا مجرد أستاذ جامعي. " ³.

وغيرها كثير، مما يجعل إحصاءها كلها يخرجنا عن المقصود، من ذلك تصريحه باسم ابنته (ريما) التي تعيش معه أحداث النص كلها ومذكراتها (سلطان الرماد) التي يذكرها النص في أكثر من موضع، وهي مذكرات فعلية نشرت بالعنوان نفسه لريما الأعرج، وكثير من المشاهد من الجامعة المركزية التي يذكر أنه كان استاذاً بها، ولا يشذ عن تصريحاته النصية المطابقة للواقع إلا بخصوص اسم زوجته، الأستاذة الجامعية بدورها، عندما يتخذ لها اسم مريم، تماشياً مع جميع نصوصه التي احتفت بهذا الاسم حفاية كبيرة.

إن عنصر التطابق، وبهذا الشكل الذي أوردناه، معززا

بالسارد / الراوي المنجز بضمير المتكلم ، يجعلنا نحكم بسيرية النص، بحسب تعريف جيرار جنيث، وهو يتحدث عن السرد التتابعي (homodiegetique) (فيرى أن النوع الأول " يكون فيه السارد هو بطل حكايته. " ⁴ .

أما الثاني، فيكون فيه السارد هامشياً لا يلعب سوى دور ثانوي كملاحظ أو مشاهد، وعليه يحتفظ للأول بمصطلح الأوتوبوغرافي.

كما نخذ د. كوهن يؤكد على دور ضمير المتكلم في تحديد التجنيس النصي عندما يقول: " إن النصوص المسرودة بضمير المتكلم ، ليست في العموم لا مكتوبة ولا مقروءة كأنصاف سيرة ذاتية ولا أنصاف رواية ، بل هي مقترحة ومتلقاة إما الأولى وإما الثانية. " ¹ .

1. D.cohn :le propre de la fiction,tra C.H.schaeffer, SEUIL, Paris/2001,p ; 60

هل نستطيع بعد هذا ،
الحكم ، دون حرج ، بسيرية النص
ونحن نقبض واحد من مكوناته
السيرية ؟ أي تطابق
السارد / الراوي ، وهيمنة
الخطاب الاسترجاعي ، ونثرية
النص ، وحضور القصيدة التي
أبنا عنها في ما سبق ، بما
يعطينا الحق ، وفق التعريف
الذي أسلفناه لفيليب **لوجون** ،
أن نصنف النص في خانة السيرة
الذاتية ونتعاطى معه على
ذلك الأساس ؟ .

سنكون متسرعين لأن
العناصر السالفة تفتح على
أكثر من إشكال يدفعنا إلى
تعميق نظرنا إلى النص
انطلاقاً من النظريات التي
طرحتها السرديات بشأن كل من
المؤلف والراوي والشخصية ،
حيث نجد أنها تتطابق كلية في نص
ذاكرة الماء ، باعتبار أن
الذي كتب هو نفسه الشخصية

الرئيسة بتحقيق ذلك في السرد
بضمير المتكلم .

ولكن السؤال الذي ينبغي
أن نطرحه ، لنكون منسجمين مع
ما بحثاه في الفصل الذي
خصصناه لوجهة النظر (الفصل
الثالث) ، هو هل يمكن لضمير
المتكلم أن يكون عنوان
التطابق بين الكائنات الثلاثة
؟

الواقع أن علاقة هذا
الضمير بالكائنات الثلاثة
داخل النص السيري هي علاقة
مبهمة ومعقدة رغم ما توهم
به من وضوح وبساطة .

فإلى أي الكائنات الثلاثة
يشير ضمير المتكلم في ذاكرة
الماء ؟ . أيشير إلى المؤلف خارج
النص ، أم إلى الشخصية كجزء
من حياة المؤلف ومن مشروعه
السردى ، أم إلى المؤلف كسارد
وشخصية ؟ .

بالعودة إلى فيليب لوجون
نفسه ، نجد أنه يقرر أنه " ليست

للضمائر الشخصية إحالة إلا داخل الخطاب بفعل التلطف نفسه " ¹، بمعنى أن ضمير المتكلم لا يحيل على كائن خارج النص، سواء كان هو المؤلف أو الشخصية التي كانها المؤلف، لاسيما وأن " ضمير المتكلم يحيل دائما على الشخص الذي يتكلم والذي ندركه من فعل التلطف نفسه. " ².

وهكذا ينسف **لوجون** الجسر الذي أردنا أن نعبر عليه إلى أرضية صلبة تمكننا من الحسم في التحدي الذي واجهنا به التضليل الجمالي المكرس في النص، بما يعني أن التطابق الذي أسلفنا بحثه بين الشخصية / السارد وبين الكاتب الفعلي، لم تتأكد نهائيا

1. السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي،

فيليب لوجون، مرجع سابق، ص: 30.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3. Genette : Figures III. G . مرجع

سابق، ص: 254.

4. عندما تتكلم السيرة الذاتية في الأدب العربي

الحديث، محمد الباردي، مرجع سابق، ص: 105.

انطلاقاً من الحكم الذي أصدره ،
كذلك، جرمان بري (Germaine Brée) ، حين رأى : " أن الحكاية
بضمير المتكلم هي ثمرة اختيار
جمالي واع وليس علامة على بوح
مباشر ، على اعتراف ، أو
أوتوبيوغرافيا . " ¹ .

أما محمد الباردي فيؤكد
المقبوس السابق عندما يقول :
" إن مسألة توظيف الضمير لا
قيمة لها إذا لم تفدنا في تحديد
وضعية السارد في سرده . في
النصوص التي توظف ضمير المتكلم
المفرد ندرك بسهولة أن الذي
يروى التجربة هو الشخصية
المركزية صاحبة التجربة وهذا
يعني أن السارد مشارك أساسي
في التجربة باعتباره صاحبها
وهو يروي من داخل التجربة
ذاتها ولا يمكن أن يكون البتة
خارجاً . " ⁴ .

. . . . *¹ .

وإذا تجاوزنا قضية
الضمير، ولم نلتمس عندها حلا
لإشكال الذي نحن بصدده،
فإننا ملزمون بالعودة إلى
الفرضيات التأسيسية التي
ألمنا فيها بالمنظور
الروائي، حيث نجد المقام
السردى في ذاكرة الماء مساويا
للمقام الكتابي، إذ لم ينتدب
النص راويا أو ساردا بحسب إي
نط من الأنماط التي يتقمصها

1. توقفنا هنا طويلا عند السارد والتباسه
بالمؤلف لأنه يطرح مشكلات عدة في نقد الرواية
سواء من جهة بنية النص أو بالقيم المبتوثة
في فيه، وفي هذا السياق يرى أحمد **صبرة** أن
قيمة الفصل بين السارد والمؤلف تكمن في إهمال
النقد الأدبي البحث عن حياة المؤلف في نصه
والانشغال بهذا البحث عن الكيفية التي يحقق
بها النص جمالياته، بينما يبقى مجال القيم
هو المجال الذي يسيطر عليه المؤلف وينسقه
داخل عمله، يرتبط ذلط بالنقد الأدبي كما
يرتبط بمجالات مثل علم الاجتماع والأخلاق وعلم
النفس. **انظر:** جوانب من شعرية الرواية،
أحمد صبرة، ص: 47. مجلة فصول، ع/4، مج/15،
شتاء/1997.

2. بسطنا الحديث عن الراوي في الفصل
الثالث من هذا البحث، لذلك لم نر حاجة إلى
إعادة تثبيت الإحالات المتعلقة بمقولات جزار
جنيت في كتابيه (خطاب الحكاية) و (عودة
إلى خطاب الحكاية)، وغيرها مما له علاقة
بالمنظور الروائي وبتحديدات أوسبنسكي.

الراوي في السرد، مما يوجه القراءة وجهة أخرى كالبحث عن المؤلف الضمني، أو المؤلف الحقيقي، بما يجعلنا نتوصل إلى الصيغة التالية:

المؤلف الحقيقي = السارد .
وعليه فإن مقام السرد =
مقام الكتابة، حيث تتم
عملية السرد من خلال ما يسمى
(التبئير الداخلي)، أي تبئير
الحكاية من خلال وعي شخصية
محددة هي شخصية
البطل/السارد، وتأسيسا على
ما تنتجه هذه العملية من
راو مشارك في الحكاية، يقوم
بالحكي أيضا، فإن المستوى
السردى ينتمي إلى المستوى
الذاتي، وينتمي الراوي
إلى (المتماثل حكايا) بتعبير
جنيت، وهو الراوي القابع
داخل السرد مبديا كفاءة
عالية في الوصول إلى كل شيء
وفي إدراك ما يدور في دواخل
الشخصيات الأخرى .

بـتـتـبـع بـنـاء الرؤـيـة
السـردـيـة أو المـنـظـور الـروائـي،
يـبـدو المـنـظـور الـإـيـديـولـوجـي بـما
هـو مـنـظـومـة الـقـيـم الـعـامـة
لـرؤـيـة الـعـالم ذـهـنـيـا كـما يـرى
أوسـبـنـسـكي يـتـقـاسـم الأهمـيـة ذاتـها
مـع المـنـظـورين: الـتـعـبـيري
والـنـفـسي² .

نـجـد أنـفـسـنا نـعـيش الحـيرة
نـفـسـها الـتي واجـهـتـها المـمارـسة
النـقـديـة الـعـربـيـة أـمـام بـعض
النـصـوص الـعـربـيـة الـتي نـمت عـن
تـوجـه سـري مـشـدود إـلى التـخـيـل
الـروائـي، وأـبـرز مـثـال عـلى
ذـلك، اسـتـدراكـات النـاقـد
المـغـربـي أحمد **الـيـبـوري** فـي كـتابـه
" دـيـنامـيـة النـص الـروائـي "
وهـو يـشـتـغل عـلى نص (ذاكـرة
النـسيـان) لـمـحمد **بـرادة**، وقـد
كـان رآى شـخـصـيـا فـي فـتـرة مـعـيـنة
أنـها تـتـأرجـح فـي بـنـيـتـها الـعـامـة
بـيـن السـيرة الذـاتـيـة والـروايـة
لـكن بـدا لـه بـعد قـراءـتـها مـن
جـديـد، أنـها لا تـخـتـلف عـن جـل

الروايات المغربية ، حتى لا
نقول العالمية في انطلاقها من
التجربة الشخصية ، لكنه توج
ذلك بإرجاع الأمور إلى نصابها
من خلال التمسك بمقولة
نورثروب **فراي** " بأن جل السير
الذاتية توحى بطاقة خلاقة ،
وبالتالي تخيلية تدفع الكاتب
ألا يحتفظ من حوادث وتجارب
حياته إلا ما يمكن أن يدخل في
تشديد نموذج متبنين " ¹ ، وهو
ما يبين حجم التعقيد الذي
يعتري الظواهر النصية
المتعلقة بالأدب الشخصي
لاضطرابها في حيز النفس
الإنسانية التي لا تكشف بقدر
ما تخفي .

وعليه ، يمكن القول بأن
استهداف وضع ضوابط ومعايير
شاملة لمفهوم السيرة الذاتية
تظل من أعنت الأمور ، ما دامت
هناك ذوات مختلفة ، وتعريفات
متباينة ، وبالتالي تلقيات
متنوعة للظاهرة النصية

نفسها ، بما يعني أن كل
المعايير الرامية إلى حصر
مفهوم الذاتية وتطويقه ، تظل
قابلة للمناقشة ولإعادة
النظر فيها وحتى تغييرها وفق
المقاربات على ممكنات نصية
أخرى في التحليل ، وهو ما حدا
بفيليب **لوجون**- الذي كرس كل
مجهوداته ، وأرسى أسس جميع
الطروحات المتعلقة بالسيرة
الذاتية في فرنسا والعالم
العربي ، إن لم نقل في العالم
برمته - إلى إجراء تنقيحات
وتعديلات على مشروعه الذي
تكرس مع كتابه الشهير "
الميثاق السير ذاتي (1975) .
1"

ومجراً نقدية فذة عمد إلى
التراجع عن بعض طروحاته في
كتبه (أنا أيضاً²) و

.1

Le Pacte autobiographique,
Paris, Seuil, 1975.

Moi aussi, Paris, Seuil, 1986. .1

(من أجل السيرة الذاتية²) ،
مؤكداً أن ما أثبتته فيما
يتعلق بقضايا التعريف
والتحديد والمصطلح والعقد
والتطابق... يجب إعادة النظر
فيها على ضوء المستجدات
المعرفية والنصية على حد
سواء ، مبرزا أن تعريفه
المعروف للسيرة الذاتية ،
سرعان ما تحول إلى سلطة
دوغمائية تفتقر للدقة
العلمية ، مشدداً على أن دارس
السيرة الذاتية عليه أن
ينشغل بالنص وبقضاياها بدل
التهافت المتسرع لمعرفة الحدود
 ووضع المعايير التي ستشكل في
نهاية المطاف نوعاً من التضييق
وتسييج الممارسة النقدية
وخلق أنفاسها .
وعليه نجد أنفسنا ملزمين
باقترح مقارنة أخرى ، كفيلة
بتجاوز المأزق الذي دفعنا

2. Pour l'autobiographie, Paris, Seuil, ,
coll « La couleur de la vie », 1998

إليه التضليل الذي تعمدته النص بمواربته ، وتهربه من تحقيق العقد السيري الذي كان بإمكانه أن يجنبنا كثيرا من العنت في تحديد جنس النص، ذلك العقد الذي خضع بدوره للمراجعة التي قام بها **لوجون** لمشروعه النقدي، حيث أكد، في هذا الصدد، بأن القارئ حتى مع وجود الميثاق، يقترح لنفسه صيغ قراءة مختلفة عن تلك التي يقترحها عليه عادة الكاتب بموجب ميثاقه .

فضلا عن هذا، فإن بعض النصوص، لا تحتوي على أية إشارة أو إلى أي عقد صريح، من هنا أعاد لوجون الاعتبار إلى القارئ الإيجابي المساهم في القراءة المنتجة والفاعلة بدل التشبث بالقارئ السلبي الذي يستهلك المنتج الأدبي ويخضع لسلطة الميثاق وليس لسلطة النص .

كان من حقنا ، استناد
إلى مبدأ التطابق الذي أبنا
عن عناصره الأساسية في نص
ذاكرة الماء ، أن ننتهي إلى
تقرير سيرية النص مدعين أياه
بما يتوفر عندنا من موازيات
خارج نصية ، غير أننا لا نريد
الاستراحة إلى هذا المسلك ، لسبين
رئيسين أولهما : موارد النص
ورفضه للإعلان عن الميثاق
السيرى الصريح في واجهة النص ،
ثم تنازله إلى إعلان ذلك في
الصفحة السابعة ، مما نعتبره
ممارسة تضليلية جمالية مبيتة ،
تريد أن تترك للقارئ فرصة
التصنيف التي يستنبطها بناء
على قراءته الواعية وفق
شروط التلقي والتأويل ،
وثانيهما : فرضه الاستسلام
لسلطة النص المغلق ، بعيدا عن
أي اتكاء على المعطيات
النصية الخارجية ، والذي واجه
حضورا مكثفا للاستعاراة والحلم
واللغة الشاعرية وأسطرة

للمكان واعتماد على اللعب
الشكلي والسردى وتوظيف
تداخلات الأصوات السردية
والبنى الزمكانية المتنوعة،
وعدد جم من خطابات التفاعل
النصي وعلامات التفاعل
التناسي .

4. التخيل الذاتى فى ذاكرة الماء .

إذا كان التلازم الطبعى
بين الأوطوبىوغرافى والتخيلى،
فى بنية أى نص، هو جوهر أزمة
الأنواع السردية، فإن الأزمة
التجنيسية فى ذاكرة الماء
تطرح الإشكال القائم
بامتياز، بما يجعلنا نطرح
مفهوم السيرة الروائية، كشكل
قادر على تجاوز الإكراهات
الأجناسية، واستيعاب الموائيق
المزدوجة، سواء كانت معلنة،
أو مضمرة، واحتواء انزياحات
الكتابة التى لا تعدو أن تكون

ثوابتها الخالصة ، في ضوء
انسياق التسميات وراء
والأذواق المتجددة ، وخضوعا لما
يعرف في تاريخ الأدب بسيرة
استهلاك الأجناس وقابلية
النصوص للقلب على أكثر من
نوع أدبي .

إن واقع الخطاب الروائي
العربي الحديث ، مشرقا
ومغربا ، على مستوى التجنيس
عموما ، وعلى صعيد الكتابة
السيرية خصوصا ، ينزع إلى
استبدال الشفافية المرجعية
بالكثافة الأوتوبوغرافية ،
تهربا من الإكراهات التي تلزمه
السيرة بها ، وفق المقاييس
الكلاسيكية المعروفة لجنس
السيرة الذاتية ، كما أن
كتابها واعون بالرهانات التي
تنجر عن الميثاق السيري ،
ونقصد بالضبط الرهان الأدبي
والمرجعي التاريخي الذي يهدد
النص بالفشل إذا ما قيس
بمسطرة التطابق .

وعليه ، فإن الحلم والاستيهام والغريبة وإرغامات الكتابة ، أصبحت من مواصفات السيرة الذاتية العربية ، وهي العناصر ذاتها التي تخرج النص الذي نحن بصدده ، من المجال الضيق للسيرة الذاتية ، إلى رحابة السيرة الذاتية الروائية ، أو رواية السيرة الذاتية ، إذعانا للعبة الروائية التي يبنيناها النص في الصفحة السابعة التي أشرنا إليها .

وإذا شئنا ، الآن ، أن نتساءل عن الداعي إلى تلبس السيرة بلبوس الرواية ، لأمكننا بالإضافة إلى ما أعلنه سابقا ، أن نعرج على دراسة لبنية الثقافة العربية وسوسولوجيا الكتابة التي تلمس بهذا الخصوص مع كثير من المحظورات الاجتماعية والدينية والقانونية ، وهو ما سيخرج

القراءة عن الإطار الذي ارتضته لنفسها وعن الأهداف المسطرة لها .

وعليه ، يمكننا أن نقول عن " ذاكرة الماء " ما قاله أحمد **اليبوري** عن رواية محمد **برادة** : " فإذا كانت (لعبة النسيان) تحيل بشكل واضح وأحياناً مباشر على وقائع في حياة الكاتب عاشها وتأثر بها ... فإن طريقة استثمار هذه المكونات السير ذاتية داخل النص هو الذي نقلها من مستوى التاريخ إلى مستوى الإبداع الروائي. " ¹.

ولكن هذا لا يجعلنا ننسى أن تجاوز عتبات النصوص، يقود إلى العودة إلى استرفاد مقولات لا تتعلق بالسيرة الذاتية فحسب، بل تتعلق بالجمال الواسع للسرديات .

نقف على التساؤل الذي طرحه **لوجون** بإلحاح في كتابه

1. دينامية النص الروائي، أحمد اليبوري ، مرجع سابق، ص: 57.

التأسيسي، " كيف نميز
السيرة الذاتية عن رواية
السيرة الذاتية ؟ يجب أن نعتزف
بأنه لا وجود لأي فارق إذا
بقينا عند مستوى التحليل
الداخلي للنص. فكل الأساليب
التي تستعملها السيرة الذاتية
من أجل إقناعنا بواقعية
محكيتها، يمكن أن تقلدها
الرواية، بل وقد قلدها في
كثير من الأحيان.¹

من رحم هذا المأزق
التصنيفي، ولد الجنس الثالث
الذي يحمل الخصائص النوعية
للجنسين، دون أن يكون واحدا
منهما بالتحديد، وهو ما عرف
بالرواية السيرية التي تشعر
المتلقي لها بأنها تأريخ حياتي
أو ثقافي أو فكري حياة
كاتبها، ليس بالشروط السيرية

1 Phillipe Le Pacte autobiographique. lejeune : مرجع سابق، ص:26.

2 A.Robbe-Grillet : Le Miroir qui revient, Ed : Minuit, Paris, 1984, P : 10.

3 G.Genette : Figures IV, Ed : Seuil, Paris/1999, P : 33

المعروفة ، وإنما بشرط
ومقومات الكتابة الروائية
التي تسعى إلى التوظيف
التخييلي لمعطيات الوجود
الذاتي .

نشير هنا إلى أن روب غرييه
كان صاحب التحول المعلن في
الخطاب الروائي الفرنسي
ونزوعه إلى التخييل السير
ذاتي منذ أن أعلن سنة 1984 ،
بمناسبة صدور روايته "
العشيق" 1'Amant " إنني لم
أحدث عن شيء آخر سوى نفسي .
"² ، مفتتحا بذلك ، العصر
الذهبي للتخييل القائم على
استثمار العناصر السيرية
التي ، وإن كانت قبل ذلك ، مجرد
هواجس يلهج به النقد عندما
يشكك في الوقائع الروائية
المستمدة من حيوات الكتاب ،
فإنها أصبحت بعده واقعا
قائما لا يستنكف المبدعون من
الاعتراف بالنهل من التجارب
الشخصية في بناء المتخيل ،

يقول **جنيت :** " إن التساؤل المطروح، يتعلق بما هو واضح للجميع، أن كل تخيل يتغذى على عدد غير محدود من العناصر الواقعية-من بينها السير ذاتية- كما لا يشك في ذلك كثير من النقاد أو المحاورين interviewers. " ³.

الواقع أن الفعل السيري في الرواية، يسنده عاملان لعب كل منهما دوره في الدفع بهذا الجنس إلى مقدمة الاستهلاك السردي المعاصر، أولهما: متعلق بالرواية كجنس أدبي متأب على التصنيف، حيث أبان **باختين**، منذ مدة، عن العجز الكامل لنظرية الأدب حيال نمذجة الرواية، ذلك أن تصنيفها لباقي الأنواع ظل واضحاً ودقيقاً يروم الحفاظ على نقاء النوع، مهما انسكن بفعل تواتر العصور، بتغيرات عرضية لا تشرح بنيته الحايثة، إلا أن الرواية تأبت دائماً

على كل محاولة احتواء نظري، ذلك " أن الباحثين لم يتوصلوا إلى تحديد أية سمة ثابتة ومستقرة للرواية دون إبداء تحفظات تقضي على هذه السمة بالإعدام.¹ "

تظل الرواية بهذا المعنى قابلة لاحتواء كل أنماط الخطاب، ومتمكنة من تذويب السيرة الذاتية كعنصر خطابي في أمشاجها، مما يحيل عملية البحث عن الحدود الفاصلة تجنيساً بينهما، عملية على جانب كبير من ضيق المسالك، انطلاقاً من كون نقط الاختلاف ضئيلة بين السيرة الذاتية ذات الطابع الأدبي وبين الرواية، وهي نقط لا ترشحها لتحمل سمات نمط أدبي مستقل عن دائرة الرواية .

1. الملحة والرواية، ميخائيل باختين، ص: 26.
ترجمة: جمال شهيد، معهد الإنماء العربي
سنة 1986/ ط1، بيروت/لبنان .

فإذا كانت السيرة الذاتية هي النص السردي الطويل الذي يكتبه صاحبه عن نفسه ، معتمدا الذاكرة ، فإنها تخضع للتخيل والترهين ، ولاستجماع طاقة الكاتب الجمالية ، خضوعا لما اكتسبه من تجارب حياتية ولقراءاته التي تشكل جزءا من شخصيته كرجل ومؤلف ، فتصبح السيرة الذاتية رواية والرواية سيرة لشخصية متخيلة ، تدخل في هذا التخيل عملية التذكر إلى جانب عملية التفكير ، وهو ما جعلنا نقف حيال هذا الكم الكبير من الروايات السيرية ، بحاجة إلى أن تتفاعل مع جماليات جديدة يفترض لها أن تختلف عن الجماليات التي نتصورها ، في السيرة الذاتية على حدة ، أو في الرواية على حدة .

إذا كانت الرواية من الناحية الجمالية تعميقاً للتخيل ، و السيرة الذاتية

تعميقاً للكشف عن المخفي ،
فإن الرواية السيرية يجب أن
تأخذ شيئاً من التخيل،
وشئناً آخر من الكشف ،
وثالثاً من الانفتاح النصي .
أما التلقي فيثير شكلاً
من المقارنة بين السيرة
الذاتية والسيرة الروائية ،
بالنظر إلى التقبل الذي تحظى
به هذه الأخيرة ، بمزجها بين
بريق التخيل وكثافة المعيش،
وتوجيهها لقراءة النص بعيداً
عن حرفية الوقائع أو تسقط
التفاصيل الحياتية للمؤلف،
كما تجعل المتلقي يباشر
القراءة وهو يعلم بطريقة ما
أن ما هو بصددده ، هو معيش
متواشج الأوصال مع التخيل .
إن مقارنة الجنس السيري
الروائي، بهذه الطريقة ،
تتمخض عن متعة استثنائية
متعة تلي رغبة عميقة مستكنة
في الطبيعة البشرية تمثل
الفضول والرغبة في التلصص من

(ثقوب) الأبواب على حميميات
الآخرين واقتحام أسوار
السرية والخفاء، وهو ما تعجز
الرواية عن تلبيته بحكم
طبيعتها التخيلية التي تحمل
دلالات الخرافة واللاواقع ومعنى
اللاجدية أو العبث المحض، في
الوقت الذي تختص السيرة
الروائية، بادعائها الاستناد
على خلفية وجودية حياتية
تعتمد التلميح بدل التصريح
والخفاء مكان التجلي، تعطي
الانطباع بان القارئ يمارس في
غياب الكاتب نوعا التأويل
للوقائع والأحداث، ويلهو
بممارسة مهنة المحقق الذي
يتعقب الحقائق وراء الخلفية
التخيلية للسيرة الروائية،
ويحاول إلقاء القبض على
الكاتب متلبسا بتقمص شخصية
من شخوصه .

وعلى هذا الأساس نجد
أنفسنا بإزاء (ذاكرة الماء)
مضطرين إلى إزاحتها عن تجنيس

السيرة الذاتية بالنظر إلى
الميثاق السير ذاتي الذي حدده
لوجون، لندفع بها، بحكم
مقوماتها الداخلية (المنظور
والتبئير والسارد) ، إلى حيز
الرواية السيرية ، وهو ما
يفتح القراءة على سؤال
مشروع: هل هي رواية سيرية أم
رواية تخيل ذاتي؟

يلح علينا السؤال ونحن
نفتح النص الذي يعلن عن
جنسه
بالعنوان
الفرعي (رواية) ، غير أن
استمرارية المغامرة في جسد
المحكي، تجعلنا درك المفارقة
الكبيرة بين النص الذي نحن
بصدده وجنس الرواية عندما
يتوحد أمامنا: المؤلف
الحقيقي، والسارد والشخصية
الرئيسية المشعنة، حيث لا
تؤسس لأدبيتها من خلال حياة
المؤلف فقط، بقدر ما تستحيل
ممارسة أسلوبية تشتغل على
جسد اللغة في كل مستوياته،

وتحاول التخلص مرارا من
صلتها بالذات والحياة
والذاكرة، لتستلقي في مدارات
النسيان والفقد والغياب،
وتنزاح رويدا رويدا من حيز
المحكي الاسترجاعي الخام إلى حيز
الأثر الفني الأدبي .

ذلك ما يسمح لنا
بتصنيفها ضمن خانة التخيل
الذاتي الذي ينمو - بحسب
جيرار جنييت - في هذا " الفضاء
غير المحدود وغير المحدد للأدب
العاصر. " ¹.

ولكن، أولا، مل هو
التخيل الذاتي ؟ .

أنه ذلك " المتراوح بين السير
الذاتية التي ترفض الإعلان عن
نفسها، وبين التخيل الذي
يرفض الانفصال عن كاتبه. " ²

1. G . Genette : Figures III. مرجع سابق، ص: 265.

2. من أجل السيرة الذاتية، حوار مع فيليب لوجون، مجلة/le Magazine littéraire، ع/409، ص: 23.

3. Figures IV، مرجع سابق.

جنس خضع كمصطلح لكثير من
الجدل، بين جيرار **جنيت** من جهة،
وسارج **دوبروفسكي** من جهة
أخرى، هذا الأخير الذي تخصص في
كتابة هذا اللون من
التخيل، بينما حدد الأول
معالمه وزج به في خضم الجدل
الدائر حول التخيل والمتخيل
الأوتوبيوغرافي¹.

يطرح التقارب الكبير إلى
حد التداخل، بين السيرة
الروائية والتخيل الذاتي،
محمل الأسئلة التي توقف عندها
المتتبعون لهذا اللون السردي،
ولا يسعفنا الخطاب النقدي
العربي بشيء، في هذا الخصوص
باستثناء بعض النقاد
المغاربة الذين عاينوا
الظاهرة في الرواية المغربية،
أما الأصوات النقدية الأخرى
فتكتفي بالتعاطي مع المقولات
التي أرساها **لوجون** منذ مؤلفه

التأسيسي (الميثاق السير
ذاتي) وتحاول إعادة قراءة
الكتابات السيرية العربية
المعروفة على ضوءها مثل
(أيام) طه حسين، و (إبراهيم
الكاتب) **للمازني** و (يوميات
نائب في الأرياف) لتوفيق
الحكيم، كما هو الحال مع محمد
الباردي في كتابه الذي أشرنا
إليه سالفًا .

على ضوء ما انتهى إليه
الجدل السالف حول التخيل
الذاتي والرواية السيرية،
يمكن الأخذ برأي **مونترمي** الذي
أعلن بوضوح: " يمكننا
القول إن الرواية السيرية
تكمّن في سرد أحداث شخصية تحت
غطاء شخوص خيالية، بينما
التخيل الذاتي، يسبغ الحياة
على أحداث خيالية، أو على
الأقل، وهمية fantasmés
تعيشها شخصيات (حقيقية) لها

الاسم نفسه والعنوان نفسه.¹

يتعلق تجنيس النوعين، وفق
المقبوس السابق، بأسماء
الشخص قبل كل شيء، وهو ما
يقرره
بدوره، يقول: " بالتساوي
نفسه تقوم كل من الرواية
السيرية والتخييل الذاتي
، على الميثاق التخيلي لمادة
سيرية، مما يجعل الجنسين قريبين
بشكل يجعلنا نخلط بينهما
كثيرا، ولكننا إذا أردنا أن
نفصل بينهما بصرامة شعرية
poéticienne، فعلينا أن
نعتمد على معيار أعلامي
onomastique".²

وعلى هذا الأساس، يمكن
للتخييل الذاتي أن يسمح

1. ج.م. مونترمي: مغامرة التخييل الذاتي،

مجلة / le Magazine،

littéraire/409، ص: 62.

2. S.Doubrovsky : Parcour critique ; Ed :

Galilée, Paris : 1979, P :

100.

بالكذب الصريح على طول الخط،
أو بعبارة **أراغون** أن تكذب
بصدق mentir-vrai ، لا
يستثني من الكذب المعمم إلا
الأسماء ، بينما على العكس من
ذلك، لا تكذب الرواية السيرية
إلا بخصوص الأسماء التي لا تعلن
عنها صراحة ، وكأنها تربأ بها
عن أن يلحق بها ويل البوح
وكشف المستور¹.

1. من طرائف الوقائع التي ارتبطت بجنس التخيل
الذاتي، مع ورد في جريدة Le Monde الفرنسية
الصادرة بتاريخ 05.03.2003 في مقال كتبه
ميشال **كونتا** تحت عنوان " التخيل الذاتي، جنس
خلفي" عرض فيه القضية التي رفعها، أمام المحاكم
الفرنسية، زوج الكاتبة كاميل **لورنس** إثر صدور
روايتها " الحب رواية L'amour roman " يطالب
فيها بمنع نشر الكتاب بدعوى أنه يكشف حياته
الحميمية، معتبرا أن الرواية قد تجاوزت حدود
المسموح به. يتساءل كاتب المقال، بعد ذلك، عن
الحد الذي يمكن أن ينتهي إليها الكاتب في عرض
حياته الخاصة وحياته معارفه. وهكذا يتكشف جنس
التخيل الذاتي عن تماسه، ليس مع الأخلاق فحسب،
بل مع القانون كذلك.

2. la place de la Madeleine. Ecriture et
fantasme chez Proust, Ed : Mercure de
France, (Paris : 1974

3. Serge Doubrovsky : Laissé pour conte,
Ed : Grasset & Fasquelle, 1999

لا ننسى، في غمرة ذلك، أن
السيرة يبقى فن النخبة
المحظوظة بحسب ما يورد
دوبوفسكي: " لحظة الاستيقاظ،
ذاكرة السارد التي تتقمص
بسرعة اسم المؤلف، تنسج شبكة
تتشابك فيها الذكريات
السالفة (الحنين إلى حب جارف)
والبعيدة (طفولة ما قبل
الحرب وخلالها)، وهموم الحياة
اليومية والعملية (...). هل
هي سيرة ؟ لا، إن السيرة
امتياز المهمين في هذا العالم،
في خريف العمر، بأسلوب جميل.
2"

هل هي المصادفة وحدها
التي جعلته في نصه " متروك
للحكاية Laissé pour
conte"3 الذي نال عليه
جائزة " الكتابة الحميمة
L'ECRIT INTIME سنة 1999،
همل إعلان الميثاق السردى

الروائي حتى الصفحة الخامسة ؟
وهو التساؤل الذي طرحناه في
مقدمة هذه القراءة عن هوية
(ذاكرة الماء) التي تتشابه مع
سابقتها في ممارسة التضليل
الجمالي المتعمد والتردد في
تسجيل الجنس الذي ينتمي إليه
النص .

الفارق يكمن ، ربما ، في
مسارعة **دوبروفسكي** إلى إزالة
الاشتباه من ذهن القارئ ،
بإعلانه في غلاف الرواية
الداخلي ، أنه " منذ ثلاثين
سنة ، وكلما طويت صفحة مهمة
من حياتي ، كتبتها . هذه
النصوص ، أسميتها روايات ،
وهذه الروايات أسميتها
التخيل الذاتي... المصطلح
أثار ضجة . " ¹ ، وهو ما لا
يتنازل به لنا واسيني **الأعرج**
في مقدمة نصه ، باستثناء ما
أبناه في السابق ، من التأريخ

..1 Serge Doubrovsky : Laissé pour conte ,

مصدر سابق ، غلاف
الرواية .

للمرحلة الصعبة التي كتب فيها النص والبلاد التي ترحل إليها مع صاحبه والرغبة في إفراغ الذاكرة قبل هجوم الموت، تاركا لنا المهمة الشاقة في تجنيس النص وتسقط الإشارات السيرية هنا وهناك، أو الاستعانة بموازيات خارج نصية قد تساعدنا في الحسم .

في الإجابة عن سؤال يقع في صميم ما يشغلنا الآن، طرحه جمال **فوغالي** في حوار له مع واسيني الأعرج: ما هو جزء السيرة الذاتية، في نصكم ؟ هل يمكنكم أن تكتبوا، كما في السينما في مقدمة القصة " كل تشابه مع الشخصيات والوقائع التي حدثت لا يمكن أن تكون إلا محض مصادفة . " ؟ . يجب بالقول: " إنني أقول (كل تشابه مع .. هو متعمد ومقصود) لم أحب أبدا الصيغ الجاهزة . الرواية هي قبل كل شيء رواية ، كتابة وكلمات، إنها

دعوة لفك لغز، أو بكل
بساطة، استفهام إن جوهر
الرواية استفهام افتراضي...
في نصي تفاصيل ذاتية ولكنها
مقومة بتفاصيل روائية حتى
تفقد هويتها كيما تصبح
(وهما) صراحا. (فحنا) مثلا
كانت موجودة فعلا، إنها جدتي
التي قلبها الموت منذ عشرين
سنة خلت والتي أثرت في حياتي
إلى الأبد. لم تكن ضريرة، ولم
تكن تصلي أمام لوحة (دالي)،
لقد كانت أمي، بالأحرى التي
تفعل ذلك، في مكثي، كلما
زارتني... إذا كان عنصر
السيرة الذاتية موجودا فقد
انحرف عن دوره الطبيعي كيما
يعانق دورا آخر يحيل إلى الأدب
لا الحياة الخاصة.¹

يدعونا الكاتب إلى فك
اللغز المتعدد الأوجه
والأبعاد، ويورطنا في لعبة لا

1. حوار جمال فوغالي مع واسيني الأعرج، مجلة
نزوى، مرجع سابق.

نعرف الكثير عن قواعدها ، فهو
يصرح بتوظيفه لعناصر من
تاريخه الشخصي، كما تواطأ
الكتاب جميعا على الاعتراف بلا
حرج ، لكن ما يعنيننا ، استناد
إلى ذلك الاعتراف الذي بات
مسلمة من مسلمات الخطاب
الروائي عموما ، هو درجة
التطابق بين الواقع
والتخييل ، بين "حنا" النص ، و
" حنا " الواقع ، بين ملامح
الشخص الروائية كما يرسمها
النص وكما نعرفها أو يعرفها
الواقع ، ذلك وحده ما يجعلنا
نحسم بشأن التجنيس الذي نسعى
إليه .

ثم ما هي قوانين الانحراف التي
تحكم توظيف العناصر السيرية
؟ وما هي حدته هذا الانحراف
؟

هل نحن بصدد ظاهرة أدبية لا
تكف عن الدوران حول الذاتية
المتضخمة

للكتاب الذين استهواهم
البوح وممارسة التحليل
النفسي في العلن ؟ وهل كفت
الظواهر الاجتماعية عن الإيحاء
إن لم يكن ذلك متعلقا بسبب
ذاتي ؟

أم لأن الرؤية الذاتية قد
غطت نهائيا على جميع الرؤى
التي كانت من حوافز الكتابة
لزمان طويل ؟

تلك بعض الأسئلة التي أحت
علينا ونحن نتعقب أثر السيرة
الذاتية في بناء المتخيل
الروائي العربي، بما يمكننا
القول إن هذا اللون من
البحث، على أهميته، ما يزال
عندنا لم يعرف طريقه إلى
البحث الجاد، مستكينا إلى ما
يشهده من تردد الكاتب
العربي في الخوض في هذه المسائل
التي تتقاطع مع كثير من
المحاذير الاجتماعية والأخلاقية
.

أين تقع (ذاكرة الماء)
بحسب التصنيفات التي اقتبسنا
بعضاً منها من لوجون
ودوبروفسكي ياترى ؟
أين تقع بالنسبة
للمرواية السيرية والتخييل
الذاتي ؟¹.

1. الإجابة عن ذلك تحملنا على الاستعانة، مرة أخرى، بموازيات نصية شفوية، هي عبارة عن أحاديث جمعتنا بالأستاذ واسيني الأعرج تناولت بعض القضايا المتصلة بخطابه الروائي، وإن كنا لا نعلم موقف البحث الأكاديمي من هذه الأحاديث. والحق أنه ما كنا لنلتجئ إلى ذلك، لولا المأزق التصنيفي الذي وضعنا فيه النص، ولولا الرغبة في التأسيس لقراءة الفضاء الجزائري كما تمدنا به الذاكرة النصية التي أعلنت، أكثر من مرة، إخلاصها لمنطق الاسترجاع .

2. قال عن ظروف كتابة " ذاكرة الماء " : كنت محتبئاً في الجزائر لأن المسلحين المتشددين كانوا يغتالون المثقفين، وأغلبية المثقفين الجزائريين دخلوا في نوع من حياة سرية، غادروا بيوتهم، انتقلوا للإقامة عند أصدقائهم، أنا كان من حظي أن أكون مع زميلة لي في بيتها على البحر، وبقيت حوالي سنة محتبئاً عندها، وهي سنة أنتجت فيها رواية ذاكرة الماء . كانت سنة رهيبة، صراع دائم بين الموت والحياة، وكل أمنياتي أن أنجز روايتي، وبعدها لا مانع من الموت، إذن فإن حفاظي على حياتي كان مرتبطاً بضرورة إكمالي للمرواية .

3. يقول عن سر ولعه بهذا الاسم أنه : عجينة من عدة أشياء، عجت مجموعة من النماذج التي عرفت في حياتي فهي شخصية نموذجية ركبناها من مجموعة نساء . هي تركيب Montage، شخصية ورقية، شخصية مبنية لكنها ذات أبعاد رمزية، فأنا أحب كثيراً اسم مريم منذ كنت صغيراً ولا أعلم السبب، ربما لأنني أحببت إحدى قريباتي التي

إن التوجه إلى التخيل
الذاتي²، يؤكد مجموعة من
الملاح التي تتغيا التاريخ
لمراحل الحياة الشخصية، طوراً
فطوراً، بعناية وحرص كبيرين،
ليس في (ذاكرة الماء) فحسب،
بل من خلال تواتر الشخصية
المثقة التي أشار إليها في
الهامش، الفنان تارة أو
المثقف تارة أخرى، إلى درجة
يمكن معها الحديث عن قيمة
قارة في أدبه، تتقاطع
وتتطابق مع المؤلف على أكثر
من صعيد، بالإضافة إلى ذلك،
الإعلان الموارب في الخطاب
المقدماتي عن الرغبة في كتابة
الذاكرة التي تحمل في طياتها
صفحات من تاريخ الشخصية
بالدرجة الأولى، بينما يبقى

كان اسمها مريم، عندما كنت صغيراً، أذكر أنني
أحببتها في صمت كانت تكبرني، كانت مشاعر
طفل.

التوجه السيري مسيطرا على
جميع تفاصيل المحكي الذي يبغي
على الأسماء الحقيقية للشخصيات
كما الحال مع (ريما) و (ياسين)
ولديه، باستثناء زوجته التي
تحمل اسم (مريم)³، الذي يتخذ
سمة الرمز المتعالي في جميع
نصوصه¹، بينما يبغي على

1. عندما سئل عن إيجائه بالمعاني المسيحية المرتبطة بمريم العذراء قال: هذا يجزنا إلى قراءة أخرى، رمزية مريم، قصة مريم أم المسيح التي ظلمت، لقد وظفتها توظيفاً إنسانياً، و"مريم" ظلمها الإنسان ولم يظلمها الله لأن الله يعلم، مريم، عندي حاملة للخطيئة البدئية، الخطيئة الأولى، هي صورة المرأة في ذاتها، منذ الولادة تنزل الأنثى وفي يدها خطيئتها مثلما ينزل الفتى/الذكر وفي كفه رزقه، وتقضي هذه المرأة عمرها كله وهي تحاول أن تثبت أنها بريئة. قد تسألني لماذا هذا التعاطف الكبير مع المرأة، أجيبك، لقد ولدت وعشت في بيت كله نساء، كان لي أخ وحيد، لكنني كبرت مع الأم والجددة وثلاثة أخوات وبنات خالتي الثلاث... بقيت مع أمي بعد أن استشهد والدي في الثورة التحريرية. لقد رأيت حجم المقاومة التي بذلتها أمي ومعاناة أخواتي، فانهيت إلى أن المرأة المسكينة إنسانة حقيقية تجهد نفسها دائما لكي تقنع الرجل الغبي ببراءتها. إذن قد يكون السبب ذاتياً، وقد يكون رمزياً كذلك والسبب الآخر هو البحث عن نموذج معبر وهو الذي سمّيته الشخصية التركيبية.

2. أكد لي الكاتب عندما سألته عن واقعية الأسماء، قال بأنها جميعاً واقعية عرفت بذلك الاسم، وأن الأسماء تحمل عنده قيماً عاطفية بالدرجة الأولى، لذلك أبقى عليها في نصه الذي حمله جزءاً كبيراً من سيرته الذاتية.

معظم أسماء الشخصيات التي
اخترقت الفضاء النصي، انطلاقاً
من الشخصيات التي واكبت مسيرة
الطفولة، إلى تلك التي تقاطعت
مع زمن القص المتشظي على طول
المسار السردي، أمثال ابن
الفقيه (جونى) و (وطيابة
الحمام) خالتي حليلة و (محمد
الصبابي) و (فاطمة) وغيرها
كثير²، وهو ما يجعلنا نصنف
النص في خانة التخيل
الذاتي، بالاعتماد على الحدود
التي وضعها **دوبروفسكي**
وانطلاقاً من كون النص يسرد
الأسماء دون الادعاء بحرفية
الوقائع التي كانت ستدخله إلى
حيز السيرة الذاتية .

ومع ذلك تبقى كثير من
الأسئلة العالقة مهما كان
الهاجس العلمي والأدوات
المنهجية التي يتوصلها، لأن
التخيل القائم على السيرة
الذاتية، لم يكون لنفسه متناً
شعرياً منجزاً بعد، وما زال

دائم الحركية والتحول من
جاء انفتاحه على الممارسة
التجريبية التي تضطلع هي
الأخرى بمهمة تطوير النوع من
جهة عناصره الشكلية وأفق
انتظاره .

5. الاسترجاع الشعري لأمكنة الطفولة .

عمل ارتباط النص بالخطاب
الاسترجاعي، واعتماده على
الذاكرة في إنتاج متخيله،
على وسم النص بسمه خاصة، إذ
فرض عليه نوعاً من التوجه
الموضوعاتي *thématique* الذي لا
تخطئه العين المتمهلة، لأنه "
حين يكون الفضاء عنواناً
لرواية، ولأقسامها، وفي نفس
الآن المجال الضروري للسرد،
فإنه يضيف على الكتابة

طابعه ويجعل السرد نفسه خاضعا له، وكأن الزمن نفسه يغدو ملحقا بثوابت الفضاء ومحكوما بمنطقه الخاص.¹

وهو ما جعل النص برمته محكوما، على مستوى المكان، بمنطق الذاكرة وسيرورتها الخاصة في بنية أمكنة النص، كما لو كان متعذرا التعامل المرهن معها أو أن الإحساس الحي بالزمن الذي لا يتأتى إلا "من خلال الذاكرة والأمل، فالأشياء خالية من المعنى ولكنها تضاء من خلال الأمل والذاكرة."²

ذلك ما يجعلنا نتساءل في مقدمة تناولنا لتمظهرات التحول المكاني في النص، عن خصوصية خطاب الذاكرة على مستوى البنية المكانية، بمعنى آخر، هل كانت التمظهرات

1. الحكاية والتمثيل، فريد الزاهي، مرجع سابق، ص: 55/56.

2. حول بعض قضايا الرواية، أمينة رشيد، ص: 35، مجلة فصول، ع/04، سنة 1986، القاهرة/مصر.

المكانية التي اتخذت منحى
التأريخ للتحويلات التي عرفها
المكان الروائي وليدة
إكراهات خطاب الذاكرة، أم
مجرد اختيارات جمالية غيرها
من الأمكنة المختلفة في
الخطابات الروائية التي لا
تعتمد الذاكرة ولا خطابها في
صياغاتها المكانية ؟ .

حما لاشك فيه، أن المكان،
أي مكان، هو ترجمة للزمن على
أرض الواقع، الزمن الحضاري
أو الزمن الكوني وحتى الزمن
النفسي، إذا شئنا اعتبار
الجسد هو مكان الذات أو
الفرد كهوية أونتولوجية، بما
يجعل الذاكرة ترتبط أشد ما
يكون الارتباط بالتحول الذي
تشهده في عالمها الصغير أو
الكبير، بحسب إدراكها لرهانات
فضائها الذاتي/ أمكنتها،
أوفضائها الإنساني/مكانها من
العالم المحيط بها .

ذاكرة المكان بهذا المعنى، هي ذاكرة الذات والزمن، ذاكرة التاريخ التي تعتمد إلى ربط الماضي بالحاضر، ربط المنقضي والناجز الذي تحول إلى صور قابضة في المخيلة تركن إليها الذات الساردة عندما يشتط بها الواقع وتضيق بدائل الراهن، حينها تشرع الذاكرة، من حيث التعريف، في عملية الاستعادة للمكان وفق المراحل والأشواط التي قطعها والتغيرات التي لحقت بها، تتذرع بها لتنخرط في النظام اللغوي الغنائي وتنقلب الرواية " إلى ضرب من الترجمة الذاتية، إلا أنها ترجمة ذاتية لا تعنى بما وقع من الأحداث بقدر عنايتها بما يهز صاحبها من المخاوف والأحلام والهواجس. " ¹ .

أتاح ارتباط الرواية بـ (الأنثى) بتسرب سيولي للذات،

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة - عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 389.

بكل تمزقاتها السيكولوجية والاجتماعية والحضارية، مسقطه على الفضاء الذي ينهض بأعباء الإبانة عن تشوهات المكان وشروخه ومسحه، بما يفتح أمام التلقي شاشة لعرض أمكنة، يسدي تأويلها خدمة الإحاطة بضرورة الزمن وتقلبات التاريخ، ويظل مشدودا إلى الماضي والحاضر في خط متنام ومتداخل، إذ ينفتح الماضي على أمكنة الطفولة وفضاءات القرية التي ارتبطت بذاكرة كانت بيضاء انطبعت فيها، وإلى الأبد، مشاهد القرية التي تنحرف في الحاضر تجاه واقع جديد، وتاريخ جديد، لا سيما أن السرد، " هو في وجهه الأبرز صوت أنا، أنا النطق والبوح، لا أنا الراوي المشغول بشكل أساسي، ببناء عالم الشخصيات. " ¹.

1. الراوي: الموقع والشكل، يعني العيد، مرجع سابق، ص: 123.

وهو "الأنا" الذي بين ويسجرب
خصائصه الزمنية عندما
يتعلق مع السيري بقوله: "
عندما يتعلق الأمر بالرؤية
إلى الخلف، نكون بصدد سيرة
ذاتية، بصدد "أنا" يكتب
عن "أنا" تتصرف، حيث يتضاءل
الفارق الزمني طرديا مع تقدم
الحركة.² ولما كان خطاب
(الأنا) يلتبس مع البوح
الموظف للذاكرة "كقوة حيوية
قادرة على الجمع بين
المتناقضات، ولم شمل مجتمع هجين،
هجنة تتحول مظاهرها بتحول
الزمن، لكنها تبقى جوهر
التصدع والانشطار الذي يعيشه
المجتمع."³
ذلك ما جعل الأمكنة
الروائية في النص تتميز
بالتحولات التي تقابل راهن

2. jean WEISGERBER, L'espase
romanesque, Ed : L'age d'Hmme, Lusan, 1978
P :28.

3. خطاب الذاكرة، حدود الواقع والتخييل،

سعيد جبار، مرجع سابق، ص:92.

4. المرجع نفسه، ص:86.

المكان بماضيه وفق خصائص خطاب
الذاكرة المهيمن والمعلن عنه،
منذ عتبة العنوان، مادامت "
للذاكرة وظيفة خاصة في
الكتابة الروائية، تتمثل
في رصد الواقع بتعدديته
وتناقضاته، وتربط هذا الحاضر
بثقله بالماضي سواء كان
قريبا أو بعيدا. "⁴.

من أجل ذلك، يشي المكان
الذي تفرزه الذاكرة ببعد
زمني مهيمن، لأن الزمن المتذكر
نفسه يتفضى عبر خطاب الذاكرة
مكانيا ومشهديا، ناطقا
بأعقد المعاني التي لا ينفذ
إليها المكان الروائي الخاضع
لسيرورة المحكي والمحكوم بنظام
التخييل المرهن سرديا
وزمنيا، وهو ما يؤكد
ويسجربر بالقول: " إن الزمن
عندما نعيد معاشته، يتفضى،
فالماضي يحضر كمشهد أو كلوحة.
من وجهة نظر الرواية، تفضية
الظواهر النفسية تطل من خلال

إبداع أمكنة رمزية تتلقى
ضفيرة من العواطف والأفكار
المعقدة .¹

وعلى هذا الأساس تطبع
الذاكرة أمكنتها بطابعها
المميز، طابع تفترق فيه عن
غيرها من الأمكنة التي تأتي
غالباً انسياقاً لضرورات
التخيل دون أن تحمل عمق
المكان المسترجع ولا عبقه ولا
تعلقه بمصير الكائن الإنساني
المتحول بدوره ، عبر تحولات
أمكنته الأولى، إذ " ليس المكان
جزءاً من العالم المادي فحسب،
بل هو جزء من عوالم خيالية
مختلفة أيضاً، فتصورات المكان
بصورة عامة، وأماكن معينة،
بقدر أكبر من التحديد، ليست
تصورات محايدة وموضوعية،
وإنما هي مشكلة بفعل تجارب

1. jean WEISGERBER, L'espase romanesque سابق، ص: 1421.

2. المكان مجازاً في ألف ليلة وليلة، ريتشارد فان
ليوفن، ص: 83، ترجمة: فاضل جتكر، مجلة
الأداب، ع/10/09، سنة/1997،
بيروت/لبنان.

ذاتية و مواقف سيكولوجية .
2.

إنها المواقف التي تحيل
الموقف المكاني موقفا روحيا،
يتجاوز وضعية الفراغ أو
المحيط، إلى حالة تمكن من
الكائن، وتوغل عميق في الجسد
بكل أبعاده وأسرارها
وجغرافيته وقيمته وأساطيره
ورموزه، حيث يختزن في طيات
الروح، حالا في الكائن حلول
التماهي، مما يجعل التطورات
الحاصلة على مستواه بمثابة
التغيرات التي تعترى الجسد
التماهي معه .

وعليه، يصير التأريخ
لتحولات المكان، في وجهه الأبرز،
هو تأريخ للذات وللسيرورة
الشخصية، ويصير البوح
والاسترجاع حفرا دائبا وحثيثا
في عمق المكان من حيث هو حفر
في أعماق الذات، يقول صلاح
صالح: " قلما نعثر على تشكيل
مكان روائي يخلو من محاولات

الكاتب المبدولة للغوص في
الأعماق، إذا كان للمكان عمق
كالبحر، أو يستحدث له عمقا
إن لم يكن يتمتع بعمق محسوس
كالصحراء وأمكنة اليابسة
عموماً، وإذا لم يتم استحداث
العمق، فإنه يحيل إليه
لابتغاء المزيد من الاستثارة
ومحاولة استيضاح مكان
الغموض.¹

وهو التوجه السائد في
الرواية الجديدة التي عملت
على تجاوز سطحية المكان
الديكوري الذي التزمته
الرواية الكلاسيكية، بغية
ربط المكان بالقوى الفاعلة
المختركة له وتفضية الشاعر
والأحاسيس والمعاني وتشكيل
النتوءات الكفيلة بإخراج
المكان من السطحية التي تذهب
ببهجته وجماليته.

1. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح
صالح، مرجع سابق، ص: 101.

تلك هي طبيعة الأمكنة في
نص ذاكرة الماء ، أمكنة
منسجمة مع منطق الذاكرة
الذي ينط بجنفة ومهارة بين
الأزمة المختلفة ، مجرا القارئ
على تلقي أمكنة شمولية مفرطة
الاتساع ومفرطة الإحساس
بالتحول الممتد من أعماق
التاريخ إلى الراهن ، إلى
مساءلة مقهورة للممكن
والمحتمل ، مساءلة تضج بالهم
الحضاري والثقافي ، خارجة من
مصفاة ذات مثقفة ، مرهفة
الإحساس بالرهان العالق
بالمكان ، ومسجلة في الآن نفسه ،
موقفها المكاني المتعصب
للجمال .

وهي الحصيلة التي يخرج بها
الاستعراض الخفيف لأمكنة النص ،
دون البحث في تبين الأمكنة ولا
ما يؤسس لشعريتها ، لأن مجرد
العرض الماسح لتشكيلات المكان
الروائي في النص ، يجعلنا
نكتشف بسهولة هيمنة التحول

الذي صار بمثابة الهاجس المتربص
بالأمكنة، لملاحظة ما اعتورها،
في رحلتها الطويلة، عبر تغير
الأزمنة والأنظمة
والإيديولوجيات بصفة عامة.

آثرنا ابتداء اشتغال
القراءة على أمكنة النص
انطلاقاً من أمكنة الطفولة
تماشياً مع النزوع العام في
النص، وهو النزوع الذي أبنا
عن نواياه السيرية في مستهل
هذا الفصل، ونزولا عند
مقتضيات التوزيع
الكرونولوجي الذي تعتمد
السير الذاتية قبل مباشرة
أمكنة المدينة / الجزائر
العاصمة التي هيمنت على
التشكيل المكاني في النص
باعتبارها المدينة التي
يسكنها الفاعل
الذاتي / البطل، والتي يمارس
فيها وظيفته، وفيها يتلقى
التهديد بالقتل، بالإضافة إلى
كونها مركز السلطة والقرار،

وانفتاحها على أمكنة تاريخية
تسمح للنص بالانفتاح على
البعد التاريخي للمدينة
ومعالمها واتخاذ شوارعها مطية
لتسجيل اليومي والتواصل
الاجتماعي الذي لا ينفك ، هو
الآخر، أن يخضع للتحويلات نفسها
التي خضع لها المكان الجزائري
بصفة عامة خلال ما عرف
بالعشرية السوداء أو الحمراء
، أو سنوات المأساة الوطنية ،
وهي المرحلة التي سجل النص
أطوار الأحداث خلالها/ زمن
الكتابة، الذي يتحدد من خلال
الموازي النصي/مقدمة الكاتب (1993/1995)
لكن بين " سنتي
البدء والانهاء " ¹ ، كما
يقول الكاتب في خطابه
المقدماتي، تنفتح الذاكرة
لتعانق الماضي والحاضر، حيث
يتمحور السرد بضمير المتكلم
حول الفاعل الذاتي الذي
يعيش حياة الرعب والخوف في ظل

1. ذاكرة الماء، ص: 07.

2. المصدر نفسه، ص: 23 .

واقع دموي يعمل على تصفية
المثقفين الذين تتوالى أخبار
اغتيالهم من الراديو والصحف
اليومية بينما يتلقى هو
رسائل التهديد ليعيش معلقا
بين الحياة والموت، حياة
التنكر والتخفي والعزلة
المفروضة، ولا يجد عزاء له إلا
الكتابة التي ينكفي عليها
فاتحا جراح القلب والذاكرة
ومسائلا واقعه المأزوم
واللعنة التي يحملها في طيات
تاريخه منذ نزل بساحلها
الجندي الانكشاري الأول .

تشرع الطفولة حنينها
فجأة عندما يدرك **البطل** ضيق
الأفق الذي يحاصره أينما ولى،
" الدنيا كانت واسعة عندما
كنا صغارا وعندما كبرنا
ضيقوها علينا ."¹ .

الحنين إلى انطلاق الطفولة
في رحاب الغفلة المشرعة على
كافة المغامرات، تدين

باتساعها إلى سعة الخيال
الطفولي المخلق دون رقابة
العقل و الإحباطات الملازمة
لمرحلة النضج وما يليها من
مسؤوليات، لا تضر من حيث هي،
ولكن جبروتها يزداد وطأة
عندما تصحبه مصادرة الحرية
التي تحيل أي فضاء، مهما
اتسع، سجنًا لا يطاق .

إنه الوضع الخانق الذي
يعرض الفضاء لكافة
الانزلاقات، بدءً بخسران قرية
الطفولة فنانها الأول (جونى)
ابن القرية الطيب، محمد الذي
يدعى باسم المغني
الفرنسي **johny Halliday** لأنه
كان مولعا به .

تنفتح الذاكرة على مشهد
المحطة ومدرسة القرية مجللتين
بمعنى فقدان، " أتذكره
الآن وهو واقف، عند موقف
الحافلة، المواجه للمدرسة
القديمة، التي حولت إلى مطعم
مدرسي قبل أن تنهار نهائيا

وتوضع مكانها بنائية لا معنى
مطلقا لوجودها، كان يحمل على
ظهره جرابا أسود، يخبئ فيه
بعض كسوته وأعدادا من مجلة :
salut les copains كان
حزينا وجميلا في ذلك الفجر
البارد ...¹.

ينبني المشهد وفق زاوية
نظر السارد/الفاعل الذاتي
التي تسارع إلى تسجيل العدوان
السافر في حق معلمين من معالم
القرية، فنائها جوني الذي
كان يوصف بـ(الصرار) لعزفه
المتواصل، ومدرسة
القرية/الطفولة، وهي تبتلى
بعنوان التحول السلبي إلى
(لامكان) ضاقت القرية بالمغني
الصادح الذي ملأ أحراشها
ووديانها نغما وعذوبة، لأنه
يصطدم بالذهنية القروية التي
يترادف ذلك عندها مع العبث
واللاجدوى، ليعلن في

1. ذاكرة الماء، ص: 38 .

2. المصدر نفسه، ص: 39 .

النهاية، هجرة البلاد التي " عرفت كبار الفنانين ثم رمتهم في دهاليز الموت. " ² .

إنه المسخ المعلن ضد الأمكنة والبشر، تحويل المدرسة التي تضم بين جدرانها سطور الطفولة الأولى وأحرفها ومخاوفها وأشواقها إلى بناء (وظيفي) مفتقر للعمق الذي تلحقه الذاكرة بالأشياء والأماكن، وتخضعه لأفقية المسافة بتعبير ج. بولي: " وهي الفضاء العاري، الفارغ من أية إيجابية، المفتقر إلى الطاقة والفاعلية. " ¹ .

إنه التعطيل الذي يطال مكان الذاكرة بنفس الأسلوب الذي يطال به مواهب الأبناء التي تأكلها المنافي والبلاد البعيدة، مصير مشترك بين المكان والإنسان، ينطق به مشهد المدرسة العاطلة من العمق،

1. l'espacement proustien : George POULET ، مرجع سابق، ص: 60.

مع المحطة التي توارى، في
الصمت، فنان القرية المغامر
صوب المجهول .

تتواتر عطالة المكان
الجزائري بطريقة مثيرة للدهشة
في مجموع المتن الذي أخضعناه
للحفر النصي المستند إلى
المكون المكاني، بما ألزم
القراءة بالالتفات إلى مساءلة
العوامل التي تضافرت على
تعطيل هذا المكان وتشويهه
وتفريغها من قيم الجمال التي
كان يفترض أن تنطق بها
تشكيلاته الأدبية والفنية .

والمثير للدهشة حقا، هو أن
تخلو تشكيلات المكان الطفولي،
المتعلق بالقرية، من القيم
التي أضفتها عليها الرواية
العربية بل والعالمية،
لتعلقها بالطفولة التي تحيلها
الذاكرة إلى قيم مطلقة من
الحنين والشوق والألفة التي
تتلمس أمكنتها الحميمة في
الفضاء المحيط.

قد نعزي ذلك إلى الفضاء
العاصمي المهيمن على النص، لأن
معظم أحداث النص تدور في
شوارعه وفي الجامعة و في الحي
الذي يقطنه الفاعل الذاتي،
وقد ننسب ذلك إلى الشعور
المسيطر أثناء ممارسة فعل
الكتابة التي كانت، في الشطر
الأهم منها، مناسبة للإجابة
عن بعض المستحيلات المتمثلة في
مسألة الفضاء المنحدر اتجاه
الخراب، عن العوامل التي
سحبته إلى نهاياته المفجعة،
كما كانت ذريعة لإعادة النظر
في الحياة برمتها، وفي ممارسة
نوع من التحليل النفسي لفهم
الإحباط الذي سببه التهديد
بالقتل .

من أجل ذلك، قد نفهم لماذا
تأتي كتابة السيرة الذاتية
غالباً في المنعرجات الهامة في
حيوات الأفراد، كالأزمات أو
المرض أو الإحساس بدنو الأجل،
وهي المناسبات التي اجتمعت

لتطبع التخيل الذاتي في النص، محيلة التشكيل المكاني للقريّة لا يفى برسم ملامح الفضاء، حيث لا نعثر، في النص كله، سوى على ثلاثة مشاهد، منها صورة البيوت القروية التي تطالعنا، إلى جانب مشهد المحطة والمدرسة التي ينسحب منها التلاميذ " صوب بيوتهم الطينية المتراسة الواحدة على الأخرى مثل العرائس الروسية، لا تكاد تخرج من دار حتى تجد نفسك في حوش آخر، وهكذا. " ¹

مايلفت الانتباه بخصوص المقبوس السالف، هو مسحة الكآبة التي يوحى بها اللون الطيني، حيث لا يظهر في المشهد الثاني الذي تسرده الرسالة الموجهة إلى مريم: " أسألك بياس وخوف، أي حرف أركب؟ أية لغة ألبس لألمس قلبك وتعرفين أني أحبك وأنى وحيد

1. ذاكرة الماء، ص: 39.

2. المصدر نفسه، ص: 251.

مثل الفجوة في بحر خسر كل
ألوانه؟

تندفع في أعماقي حجارات قرיתי
البيضاء المتفانية في ظل جبل
يطل عليها من فوق، وصوت
القطارات الخشبية التي كلما
سمعت صفيرها، اختبأت من وراء
الصخور خوفا من أن تسحبني في
أثرها، ووجه المدينة
الساحلية المعلقة كشعاع لا
يموت في عمق ذاكرة ترتعش كلما
لامستها موجة هاربة أو لحظة
ذهول. "2 .

أما المشهد الآخر، فهو
المشهد الوحيد، في النص كله،
الذي يحيل فيه السارد على
بيت الطفولة، حيث تستدعيه
الذاكرة في لحظة رهيبة من
توقع الموت المتربص بالفاعل
الذاتي عند باب العمارة،
مستدعيا مشهدا جنائزيا حول
رفات الكاتب، حيث يتجادل
الناس حول سمعته وعقيدته
باستثناء الأم التي تبكيه

بحرقة صادقة، " أمي وحدها
تبكي في صمت. تشعر بآلام
الفقد والخسارة الكبرى.
تنزوي. ترى نفسها تفتح
الباب الخشبية القديمة. تراني
في الحوش الواسع مع ابنة خالتي
التي كانت مجنونة علي وتتواطأ
مع أمي، تنظف البيت من
أوراق الدالية المتساقطة.
نجلس نحن الثلاثة. تفتح الحمارة
ذات الأرجل الخشبية الثلاثة
وتبدأ في مخض اللبن، وعندما
تنتهي تفرغ لنا كأسين طريين
وهي تغمز ابنة خالتي: - اللبن
كالليب، يقرب بين الأحباب.¹

أول ما يحفز عملية الحفر
في المعنى، في المشاهد الثلاثة
الفارطة، ارتباطها بحالات
وجدانية تستدعي ذلك التشكيل
المكاني المخصوص، أولها الحنين

1. ذاكرة الماء، ص: 378.

2. غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق،
ص: 66.

الجارف إلى أماكن الطفولة
الوادعة التي تنكتب في لغة
(نوستالجية) ممزوجة بالإحساس
الغامر بالوحدة، فكانت
حجارة البيوت القروية بيضاء
متفانية في ظل الجبل المطل
عليها من أعلى، وصوت
القطارات الخشبية ووجه
المدينة الساحلية، تشكيلات
لغوية استيعارية هائلة،
تتجاوب مع موجة الحنين التي
صرفته إلى كتابة الرسالة
للزوجة مريم، في منفاها
الباريسي الآمن.

أما مشهد البيت القديم،
فجاء متماهيا مع الأم، وهو
ما يذكرنا ببيتين شعريين
لميلوز، أوردهما غاستون باشلار

:

"أنادي يا أمي وأفكاري
منصرفة إليك أيها البيت
بيت فصول الصيف المظلمة
الحلوة، بيت طفولتي." ².

المثير للانتباه ،حقا ، في ملفوظ
المقبوس السابق ، هو الجمع بين
البيت القديم كمكان حميمي ،
وبين ثلاثة مواقف تراجيدية
عميقة الأثر في الوجدان
الإنساني بصفة عامة ، هي :
الموت ، الحب ، والأم ، مما يكثف
من شعرية البيت ونكهته
الاستثنائية التي لا تستمد
عناصرها من المكون الفيزيائي
فحسب ، الحوش الواسع ، حمارة
المخض ، الدالية المعرشة في
السقف... إلخ ، ولكن شعريته
الأساسية تكمن في توحيده بين
هذه اللحظات التراجيدية التي
سلفت الإشارة إليها .

ولنا أن نتساءل : ما الذي
يجمع بين الأم والموت والحبيبة ؟
لا شك في أنها ، كلها ، تمثل
العود الأبدي إلى الركن الآمن
من العالم عندما تشتد بالناس
الآزمات .

نحتمي بالبيت من عدوان
الخارج ، وبالأم من عدوان

المحيط، صغاراً، وحضن الحبيبة
لبعض العزاء، كباراً، وهي
المعاني نفسها، التي نجدها عند
باشلار، عندما يواشج بين
البيت والأم، معتبراً أن الرحم
الأمومي باحتوائه الجسد يشاكل
البيت الذي يحوز الكائن بين
جدرانها واهبا إياه الحماية
والصلابة، حيث " البيت ركننا
في العالم، إنه كما قيل مراراً
كوننا الأول، كون حقيقي بكل
ما في الكلمة من معنى.¹ "

يمكن أن نضيف بأن الموت،
يستدعي إلى السياق، ضجة
الأبدية، بين جدران القبر التي
تتقاطع مع الوضعية الجنينية
التي يحيل إليها رحم الأم،
وعليه يتخذ البيت جميع صفات
الحميمية، التي تتواصل مع حب
البراءة الأول وطهره ونقاوة
الحليب الذي تتغذى عليه

1. غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق، ص:

معاني الطهر والبراءة في
الملفوظ كله .

أما إذا استقرأنا
الناحية الطوبوغرافية لبית
الطفولة ، فسوف تغمرنا رائحة
العتاقة والتاريخ والقدم ،
حما يضيف سحرا مميزا على
المكان ، كسحر التاريخ والمعالم
الأثرية الزاخرة بحقب من
الذكريات المتدافعة ، أما
العتاقة ، فيصرح بها السارد في
وصفه للباب الخشي
بالقدم ، وأما التاريخ والتراث
، ففي مشهد الحياة اليومية في
الأحواش الجزائرية القديمة ،
تتوسطها (الحمارة) التي تدلى
من وسطها (شكوة) اللبن مظلة
بالدالية المتسلقة لجدران
الحوش محيلة إياه خيمة
متباعدة الأركان .

مشهد محرض للمخيلة ومهيج
للأحلام ، يدفعنا إلى استحضار
أمكنتنا الطفولية الخاصة ،
كما يؤكد ذلك ، **باشلار** مرة

أخرى لأن " القارئ الذي
يقرأ الحجرة يضع الكتاب
جانبا ليسترجع مكانا ينتسب
إلى ماضيه. " ¹.

إزاء مكان كهذا، يحمل عبق
المحلية والتاريخ والتراث
المهدد بالانقراض، يمتزج
استدعاء الذاكرة بالحنين
المفرط إلى قيم البساطة
والقناعة والأصالة البدوية
الغمرة بالدفع والكرم .

إنها قيم البيت الأصيلة التي
تتكرر عند معظم المبدعين، بحيث
تشكل مبحثا مستقلا بذاته،
يلفتنا إلى بعضها باشلار ² وهو
يورد أبيتا لكل من جان
فاهيل و **و** وأندريه **لا فول**،
يقول الأول:

والبيت العتيق
أحس بدفعه الخمري اللون
يتسرب من الحواس إلى العقل
ويقول الثاني :

1. غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق، ص:

43 .

2. المرجع نفسه، ص: 69 .

أحلم ببيت، بيت منخفض،
نوافذه

عالية، وثلاث درجات
متآكلة ملساء وخضراء
بيت خفي فقير، كما في
الصور الفوتوغرافية العتيقة
التي تعيش في داخلي فقط،
حيث أعود إليه أحيانا
لأجلس وأنسى النهار
الرمادي الممطر .

يبدو أنه من الصعب تجاهل
التوافق بين الشعارين، وبين
الملفوظ الذي أوردناه لبيت
الطفولة، في ذاكرة الماء،
فكلها تحيل على الإحساس الذي
يثيره البيت في النفس، على ما
يكون عليه من بساطة وتكشف
وفقر، لأن المعاني المتصلة به،
أعمق وأرسخ مما يثيره الأسف
على بؤسه .

بالإضافة إلى أمكنة
القرية التي اعتبرناها نماذج
نمطية عن أماكن الطفولة،
هناك تشكيلات مكانية أخرى لا

تنتمي إلى القرية ، ولكنها وثيقة الصلة بمرحلة الطفولة ، أسهمت في تشكل الوعي وتفتحها على فضاءات أخرى خارج حدود القرية ، تنم بوضوح عن نمو الذائقة الجمالية المكانية التي سوف تتجلى بعد ذلك في معظم الكتابات الروائية للكاتب ، وهي الذائقة التي أشرنا إليها في ما سبق ، وعيننا بها الحساسية الفائقة للفضاءات والتحويلات التي اعترتها إلى حد يجعل من (ذاكرة الماء) ذاكرة للجزائري الذي بدأ تحوله السلبي منذ فجر الاستقلال .

يؤكد الكاتب هذا المعنى في أكثر من موضع من النص ، ابتداء **بجمام الوردية** الواقع في مدينة مغنية ، إلى **سيدة الرخام** التي كان يدمن زيارتها وتأملها ، حتى ذلك اليوم الذي أعلنت عليها البلدية حربها الاستنزافية .

يقع هذان المعلمان في
المدينة القريبة من القرية
التي كان يجيئها صحبة أمه
للتبضع أو دخول حمامها
العتيق. " كان حمام الوردة
حماما تركيا ضخما ، مزخرفا
بالنقش والزليج والكارلاج
الملون القديم ، لكن مع الزمن ،
بدأ يتآكل من الداخل ويفقد
ملاحه وتعلو حيطانه أشكال
خضراء من جراء الرطوبة . حتى
عمال الصيانة الكثيرون بهذا
الحمام ، لم يعودوا معنيين بما
كان يحدث أمام أعينهم . لقد
تعودوا على مشاهدة الخراب
(...) لكن في آخر مرة
أتذكرها . كان الوضع محرجا مع
صاحبة الحمام التي تجلس عادة
وراء مكتب مبني ، ومزخرف
بالزليج ، كمديرة مدرسة أو
سيدة قصر ، على يمينها كيس
الكازوز الملون . تتحسس
نظارتها كلما رأت شخصا يعبر

باتجاه المغاطس الرخامية .¹

الملاحظ أن مظاهر التآكل وتحولات المكان المنحدرة صوب المسخ المعلن، تصادفنا منذ الملفوظ الأول الذي أبنا فيه عن ارتباط الضياع المحقق بالمواهب الوطنية بالمسخ الذي طال المدرسة، وهو الهاجس نفسه الذي يعترض الكاتب، وهو يشكل أمكنة الطفولة في مدينة الحاجة مغنية التي " صارت اليوم بسرعة عجيبه قرية كبيرة، مترامية الأطراف... لم يبق في المدينة شيء يميزها. فقد مسحت علاماتها، منذ زمن بعيد، وما تبقى يكنس الآن كالزباله ."²

تتجلى هنا وظيفة الذاكرة وفعالية الخطاب الاسترجاعي، عندما يتم استدعاء زمانين متباعدين أشد

1. ذاكرة الماء، ص: 120/121.

1. ذاكرة الماء، ص: 1230.

ما يكون التباعد ، زمن
الطفولة الماضي ، والزمن
الحاضر ، لتجري ما يشبه
المقارنة بين تاريخ المكان
وحاضره ، دون أن يخفى علينا
أن ذلك الماضي البراق ، كان
خارجا لتوه من فترة
استعمارية كابية ، سياسيا
على الأقل ، لكن الأمكنة
المنحدرة بعد ذلك إلى حتفها ،
والمسخ الذي يطالها على كافة
الأصعدة ، يجعل القراءة تستشف
نوعا من خيبة الأمل التي
أصابت الكاتب كما أصابت جيل
ما بعد الاستقلال ، وهي التيمة
(الموضوعة) التي سنتوقف عندها
لاحقا لتواترها المفرط في النص
الذي بين أيدينا ، وفي النصوص
التي اتخذناها متنا لممارسة
الحفر المكاني عليها ، مما
سنبينه في حينه .

إن التقاطب المكاني
المتمثل في أمكنة الماضي
الجميلة وواقعها الحالي المنفر

بالقبح والتشوه ، يشكل وحده ،
آلية فضائية كفيلة باستقراء
المكان في ذاكرة الماء بفعالية
عالية ، ودون الحاجة إلى تسقط
التمظهرات المكانية الأخرى ،
لسبب جوهري أملاه الخطاب
الاسترجاعي المتوزع بين زمانين ،
يسمهما الاختلاف والمفارقة على
جميع الأصعدة ، المكان الشعري
الجميل المستجمع لكافة الخصائص
الحضارية المشكلة لجمالية
المكان ، والحاضر بأمكنته
الخاضعة للتدهور الذي عطل
العقل والحرية والتطور وكل
المعاني التي تشكل النسق
الفكري للمثقف التقدمي الحر .

ومن ثم ، كان الرصد
الواسع لتحولات المكان ، هو في
واقع الأمر ، رصد للتحولات
العميقة التي هزت بني المجتمع
الجزائري ، السياسية
والثقافية بالخصوص ، حتى يمكن
القول إن إدانة المكان في

النص، هي في الواقع، إداة
لأفكار والإيديولوجيات التي
أفرزته، ذاك أن " التفاعل
القائم بين الإنسان والمكان
بدوره آخذ مما في أصحابه من
خصائص وسمات، فهم الصانعون
له، وهو أيضا صانع لهم،
وكلما انقطع هذا التفاعل،
ووهن المكان عن ترجمة مختلف
حلقات الزمن صار المكان المعني
مكانا أثريا لا قبل له
بالحياة. " ¹.

يعبر هذا المقبوس، إلى حد
كبير، عن العلاقة الالمبالية
بين المكان الجزائري عموما وبين
أبنائه، علاقة الالمبالية مشوبة
بعدوانية سافرة في تشكيلات
أخرى من النص، لا ينسى أن
يشير الناص إليها في غمرة
وصفه لحمام **الوردة** رغم
الاهتمام الواضح بكل أبعاد
المكان، حيث يصفه وصفا شموليا

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة
- عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 113.

بكونه بناية تركية كبيرة ،
تتوفر على مختلف المقاييس
المكونة لجماليات العمارة
الشرقية القديمة ،
الزليج ، الرخام ، الكارلاج
الملون القديم ، النقوش
المختلفة ، لكنه سرعان ما
يبلبل النظر المتمتع بجماليات
المكان الآخذ لمعاني المعلم
التاريخي ، بالرتوبة
والتشوهات التي اعترته بفعل
تهاون عمال الصيانة الكثيرين
الذين يكونون ، بسلبيتهم ،
مجرد حلقة ضائعة وسط الخراب
المستحكم حولهم .

يوحي حمام الوردية ، كمكان
نصي ، بسيرورته في إطار النظرة
الموضوعية التي أبنا عن
خصائصها في الفصل المخصص
لوجهة النظر ودورها في تشكيل
المكان ، حيث يبدو السارد
هنا ، منشغلا أكثر ببيان
الخصائص الطبوغرافية للمكان
وتفصيل أشيائه أكثر من تعويم

المكان بلغة الاستعارة والحلم
التي ترتفع بالمكان عن حياض
الصورة الفوتوغرافية إلى
معالم المكان الأدبي الخاضع
لفاعلية التخيل .

بمعنى آخر، بقي المكان
حبس الوصف غير المذوت، وحبس
رؤية سطحية لم تحمل من الفني
والتخيلي شيئاً، فكل ما
ذكره من المكان وأشياءه
موجود في الواقع، ومنقول
بطريقة ميكانيكية أقرب إلى
عدسة الكاميرا منها إلى ريشة
الفنان الروائي، بحيث أهمل
المكان الروائي هنا لصالح
المكان الفوتوغرافي الذي جرده
من أبعاده الرمزية الكامنة
" ومن هنا نلاحظ أن التصوير
الضوئي للأمكنة في الروايات
العربية... كانت فقرات نصية
روائية لا تؤدي وظيفة فنية

للمرواية ولا تخدم بناء الحدث والشخصيات. " ¹ .

لكن الموضوعية الوصفية سرعان ما تتوارى عندما يتوسل السارد آليات الحواس الأخرى، كالشم واللمس والروائح المنتشرة في المكان، حيث يوظفها لاستدراك السطحية التي يوحى بها التناول الموضوعي للأشياء .

يرى **وايسجربر** أن " الفضاء يتشكل من خلال الحواس، حيث تسمح آلياتها بتوسيع مجال العمل، بتدخل السمع واللمس والحركة. " ² ، وهو الأمر الذي نتحقق منه عندما يستحضر السارد الجدل الذي دار بين الوالدة وبين صاحبة الحمام التي رفضت السماح له بالدخول إلى الحمام بدعوى أنه صار في حكم الكبار:

1. جماليات المكان في الرواية العربية، شاعر النابلسي، مرجع سابق، ص: 214.

2. jean WEISGERBER, L'espase romanesque مرجع سابق، ص: 238.

" - يا اختي أميزار،
وليدك ولي كبير. البركة راه
عزري.

- هذا البز يخوف. بركة.
بركة. ماخفتوش حتى من
الكبار تخافوا من
الصغار..

وقبل أن تغرق معها في نقاش
التحلال كالعادة والقليل
والقال، تكون خالتي حليلة
الطيابة قد سحبتني من يدي
اليمنى بقوة ونزعت سروالي،
وأنا مندهش، منعدم
المقاومة، ثم طوّطت عضوي وهي
تقهقه بأعلى صوتها.

- كه. كه. يالالة وريدة،
هذه الدودة خوفتك؟
قاؤقاوه ما تقتل ما تحيي.

ثم تدخلني في عمق المغطس
الرخامي وتفركني كقطعة قماش
بالية بينما تظل أمي غارقة
مع صاحبة الحمام في ضحكة
طويلة. "1.

1. ذاكرة الماء، ص: 121.

يتحول المكان الصامت قبل
الآن، إلى مكان ضاج بالحركة
والحيوية وصخب القهقهات
المتردة مع صدى المكان
الواسع، تضاف إليها حاسة
اللمس عندما " تخرجني خالتي
حليمة من المغطس الرخامي، ثم
تضعني بين رجليها وتضغط علي
بقوة يديها الخشنتين . أرفع
عيني نحوها لأصرخ ، أو أطلب
رحمتها، كانت الألوان قد بدأت
تتداخل، الطيابة امرأة
خرافية . كتلة ضخمة ، غميقة
السمرة ، مفتوحة من كل
الجهات . بطنها مليء
بالانطواءات التي لا حصر لها .
مثل اللعبة كنت . تضعني بين
رجليها ، تقلبني على بطني . على
ظهري . بين فخذي . تدغدغي .
تلمني . أكتم صوتي ، كانت
عظامي تتكسر مثل فواقع
الحلازين . " ¹ .

2. المصدر نفسه ، ص: 122 .

3. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

أما الروائح فتعلن عن
حضورها القوي من خلال: "
رائحة العرق المنبعثة من
داخل الحمام ومن جسدها تقوي
لدي شهية الهرب. عندما تنتهي
من فركي وغسلي، تلفني في فوطة
صفراء، فيها رائحة الكاز
والاحتراق، ثم تحملني بين يديها.
أشعر في لحظة من اللحظات
بطيبتها الكبيرة وهي تضعني
على السرير وتغطيني مثل طفل
صغير. صغير جدا. "3.

أصوات أخرى محملة بإيحاءات
جنسية لا تخفى، تمتزج بالأصدا
الأخرى لترسم معالم الفضاء
الشعبي داخل الحمام، "عندما
تنسحب باتجاه ضحية أخرى، أظل
مشدوها بجسدها وبمشهد النساء
وهن رائحات، جايات ورائحة
العرق التي تتسرب داخل الدم
لتعطي للجسد دفئا خاصا. كن
في معظمهن عاريات أو نصف
عاريات. يتغامزن، يتحدثن
أحاديث غامضة عن أزواجهن

(...) عندما أنهيت كأس
الكازوز الذي جاءني به خالتي
حليمة الطيابة والذي امتص
كل الحرارة التي كانت بداخلي،
لبست ألبستي بسرعة وخبأت
دودتي التي انتصبت لكلام
المرأتين، خبأتها بخوف كبير ما
دامت بكل هذه الأهمية.¹
اكتملت مقومات الفضاء
الشعبي الذي يملأ المخيلة
الجماعية، من خلال تداخل
آليات الحواس التي جعلت من
الوصف الموضوعي، في بداية
التشكيل المكاني **حمام**
الوردة، يأخذ بعداً حياً،
بفضل الحركية التي انتشرت في
أحشائه فجأة، جاعلة منه
فضاء اجتماعياً يكشف عن
المستور و التابو والمحرم، من
خلال حديث النسوة والشهوة
الخفية التي دبّت فجأة، في
أوصال الطفل المستمع إلى الهمس

1. المصدر نفسه، ص: 123.

2. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين

حسين، مرجع سابق، ص: 376.

النسوي بخصوص شأنهن مع أزواجهن .

يمكن أن نفرز في المقبوس السابق ثلاث مكونات أساسية قامت برسم الفضاء هي، الأصوات والروائح وحاسة اللمس التي استدعيت من خلال الذاكرة الطفولية التي احتفظت بحرارة التواصل اللمسي مع الطيابة، والصوتي مع الهمس المنتهي إليها من مزيج الضحكات الخجولة التي أصدرتها الزوجتان وهما تخوضان في حميمية العلاقة التي تربطهما بأزواجهما .

من أجل ذلك يمكن القول: " لا مكان من دون روائح وأصوات، تدعم الأبعاد الفيزيائية والجغرافية، فالمكان ليس فراغا وحيزا فحسب، وإنما بما فيه من كتل وأشياء وكائنات وروائح وأصوات، أي أنه حصيلة تقاطعات الحواس مجتمعة،

من بصر وسمع وشم ولمس وإدراك
للعالم الذي يحيا فيه الكائن.
1"

نشير هنا إلى أشياء
المكان المتعلقة خصوصا بصندوق
الكازوز جانب صاحبة الحمام،
بما يجعل الإشارة تحمل مغزى
اقتصاديًا واضحًا، إلى جانب
الهيئة التي تتخذها مديرة
المكان بنظاراتها وجلستها
وراء مكتبها الرخامي كإجاء
ارستقراطي في مخيلة الفتى
القروي النازل إلى المدينة مع
والدته للتلذذ بهذه المتعة
التي استكنت في مخيلته،
باعتبارها واحدة من المتع
القليلة التي يتيحها المكان
عهدئذ، وهو ما يجعلنا نقول
مع **ويسجربر**: "إن العالم
المرسوم هو عالم المادة
الاستهلاكية الأساسية لوسط
اقتصادي دون مستوى

البذخ . " ¹ ، مستوى اقتصادي
تابع من صميم البساطة
القروية الخارجة لتوها إلى
استقلال لم يعط كل ثماره
المرجاة .

الملاحظ كذلك ، كما سلفت
إشارة و ايسجرببر ، ذلك
الانتفاح الفجائي في فضاء
الحمام بعد الزج بالعناصر
الحاسة إلى المكان ، إذ انفتح
الأفق على الهمس والعري
والتدليك الخشن اللذيذ
للطيابة خالتي **حليمة** ، ولا
سيما الرائحة الملفتة في
الفوطة ، رائحة الكاز
والاحتراق ، ورائحة العرق
المتزج بحرارة الأجساد
العارية أو النصف عارية .

وإذا حاولنا التساؤل عن
الخلفية الواقفة وراء تبادر
رائحة الكاز بالضبط إلى

1. Jean WEISGERBER, L'espase romanesque مرجع

سابق، ص: 241.

2. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة

- عبد الصمد زايد، مرجع

سابق، ص: 248.

ذاكرة الكاتب، لأمكننا القول بأن " الرائحة عادة هي التي تستفز الإنسان سلبا أو إيجابا فترتفع بفضلها درجة حضور الإنسان عنده، وهي التي تضطر خياله إلى الارتداد إلى بعض ما ألفه أو عاشه فيه من نشاطات وتجارب، لأن الروائح بعض من معالم المكان، أو هي من بعض مراجعه الميسرة لقراءته الآن أو لاستعادة ما كان لأهله من قراءة له في الماضي، لذلك افتنن بها بودلير والرمزيون عامة، وكادوا يجعلون منها قرينا للذاكرة، لا غنى لها عنه، فهي نفس المكان تقريبا أو هي روحه الخفية. " ¹.

من أجل ذلك اعتبرت ذاكرة العطر من أقوى أنواع الذاكرة، قد تبهت الألوان وتخفت الأصوات، لكن الروائح تتغلغل عميقا فيها، يكفي

تحسها مرة لتقفز إلى الواجهة
جميع الملابس المرتبطة به .
وعليه فإن رائحة الكاز
في الفوطة ، ما هي في واقع
الأمر ، إلا ذاكرة الطفولة
الأولى وهي تتشمم الكاز المخصص
لإنارة البيوت القروية التي لم
تكن قد عرفت بعد إنارة
الكهرباء ، وهي رائحة ، من
النفاز والقوة ، بحيث يستحيل
نسيانها مهما تقادم الزمن ،
ومهما تقدم العمر .

أما رائحة العرق
والأجساد ، فهي الحضور الإنساني
المجسد في أعلى صورته ، صورة
الاختلاط واقتراب الأنفاس
وامتزاجات الكيان كما يتبدى
ذلك بوضوح كبير ، في الاختلاط
الأنثوي الكثيف في الحمامات
التركية .

يبدو لنا من القرائن
التخيلية الذاتية ، أن
السارد الذاتي لم يشتغل بما
فيه الكفاية على روائح

المكان، انطلاقاً من كون هذه الأخيرة روح المكان ونفسه، كما أسلف المقبوس، وإلا فإن الذاكرة كانت ستنشط أكثر لتعقب كافة الروائح التي يفترض أن ينثها مكان مغلق على كثافة نسائية كبيرة، في شغل كبير على أدوات الزينة، من عطور وحناء وغيرها مما هو من طبيعة الحمامات النسائية، لكن هيمنة الذاكرة لم تلتقط من وفرة الروائح سوى ما ارتبط عندها بعنصر من المعيش اليومي الذي كون متخيلها وصاغ طبيعتها و سلوكها الأول، لأن الشروع في التذكر، ولاسيما كتابة الذاكرة، " يزرع الروح (المنتهي) المستقر بدواخلنا، ويجعل تلك الطفولة المنصرمة، الطفولة الذكرى، كلية الحضور والحركة، تقاوم التأطير. " ¹.

1. أسئلة الرواية، أسئلة النقد، محمد برادة، ص:121، شركة الرابطة، سنة/1996، ط/2، الدار البيضاء/المغرب .

وعلى هذا الأساس اختزل
المتخيل الاسترجاعي كافة
الإمكانات التي يجيش بها صدر
الحمام كمكان، وظل عند حدود
المرجعي لم يغادره إلى المكان
الحلمي الاستيعاري المستثمر
لأمكنات اللغة وطاقاتها
الشعرية والتخييلية، حيث
احتبست المرسلة عند الإحالة
إلى حالة مكانية عاشتها
الذاكرة فحسب .

الواقع أن معظم أمكنة
(ذاكرة الماء) تنساق وراء
هذا الولاء للمرجعي إلا في
النادر، وهو ما سنشير إليه في
حينه .

غير أن الحمام كمكان، كان
معبرا للساد إلى تشكيل مكان
آخر لصيق به في الذاكرة، حيث
تجلت قدرته على الارتفاع به
عن حدوده التي أشرنا إليها،
ليعانق فضاء آخر مختلفا، وهو
سيدة **الرخام** التي اقترنت
زيارتها بزيارة الحمام، يقول:

" كعادتي عندما أزور الحمام
مع أمي، أهرب باتجاه
الموليمات¹، أخترق أولا شارع
الحدادين ثم البازار الكبير،
مطعم عمي عمر الذي لا يقدم لا
يبيع إلا الحريرة واللوبياء،
ثم البريد القديم، فالبلدية
مرورا بـ: **بيرو** **عرب**² لأجد
نفسي فجأة في شارع الحرية
أمام ضخامة الموليمات)
التمثال (التي تورثنا سعادة
داخلية غريبة. امرأة عالية
و مذهلة، بجسد مصقول بدقة
متناهية وساقين عاريتين
ممتلئتين وصدر مندفع إلى الأمام
بنهدين نافرين باتجاه السماء
فاترة، ويد تلوح في الهواء
بحنو، مفتوحة على حماسة كانت
تستعد للطيران، تعطي الانطباع
وكان المنظر حقيقي. كانت
المرأة العالية تقف بكل

1. التمثال le monument

2. مكتب العرب Bureau arabe (الكلمة مكثفة في
الأصل)

قامتها على كومة من الأحصنة
التي كانت تحاول القيام من
عمق الأرض بصعوبة. امرأة من
رخام أبيض صاف، كلما هبت
الرياح الصحراوية القادمة
من محيط المدينة اصفر لونها
بسرعة، لكن بمجرد سقوط
الأمطار، يصير التمثال من
جديد أبيض، أبيض، مثل القطن،
وتعود الحياة إليه من جديد.
عندما انعكست الشمس على جسد
المرأة الرخامية عرفت أن
أمطار الباردة فعلت فعلها
على هذا الجسد.

اقتربت منها حتى صرت فيها.
تأملتها كأني أكتشفها للمرة
الأولى بالرغم من أني كلما
دخلت إلى المدينة من بوابات
المقبرة الكبيرة أو على مدخل
الدرك الوطني أجد نفسي تحتها.
أتسلى بضخامتها من كثرة
علوها، أحس كأنها مقدمة على
السقوط علي ولا أرتاح إلا
عندما أنزل بصري وأبدأ في

تفرس استقامة أعضائها
ونعومتها والتداخل مع
سيقانها الطويلتين. أشعر
تجاهها بشيء غريب. أ تصورها
الغجرية التي جاءت إلى أمي
عندما كانت حاملا بي لتقول
لها :

- إن ساكن بطنك هذه المرة
سيكون ذكرا. سيحفظ كلمات
الله ويشربها كلما ضاقت
الدنيا في عينيه. سميّه
باسم الولي الصالح الذي
يزورك دائما في الحلم "
سيدي أحمد الوسيني " وإلا
سيسرقه منك الأموات لأنهم
يغارون من الأحياء ، أو
يأكله الحديد الساخن
والبارد .

(...) لا أملك وجهها لهذه
الغجرية ذات الامتداد الفارع
سوى وجه التمثال الرخامي
الذي يملأني. أحيانا أشعر به
هي، و هي هو. ولهذا فانا
كلما واجهت المرأة الرخامية

شعرت في داخلي بمسؤولية
طفولية تجاهها رغم أن حارس
البلدية ليس بعيدا عن
المكان، بل مواجه له. فهو لا
يعرف إلا نش الحمام ثم ينسحب.
(...) تبدأ سعادتي عندما
أخلو بها. أفكر أحيانا في
نزعها من هذا المكان ووضعها
في قريتي لأنني أشعر بل على
يقين، بأن مكانها الحقيقي
هناك. وأحيانا أصدق إلى يدها
وآخذها وأنا أتصور في داخلي
أنني أعزمها على شيء غامض
فتنصاع لي بهدوء. أتلذذ بشكل
غريب بلامسة جسدها المصقول.
هذه المرة اختلط وجهها بوجهي
امراتي الحمام، أشعر بها ملكي
وأنني الوحيد القادر على
فهمها. أضع رأسي على ساقها،
على زندها، أشم رائحة المرمز
التي تشبه رائحة العرعار
والكرّيش.
أتسلقها رغم انزلاقات جسدها،
وأجلس على يدها الغليظة التي

تتحمل بكل راحة جثتي الصغيرة
وأحاول أن أجد مكانا في كفها
مع الحمامة التي تستعد للطيران
ولا تطير أبدا... وأنا في يدها
مثل الحمامة، أتمنى أن أطيّر،
لكني عندما أنتبه للفراغ
الفاصل بين يد المرأة
الرخامية العالي والأرض، أخاف
من الانكسار فأعدل عن فكرتي
الأولى. حتى العساس صار يشعر
بسعادة كبيرة وهو يراني
متسلقا كالجندي في كفها... ثم
ينبهي بسخرية: - اسمع يالزعر
الحمصي، ما تخلّيش لحمام يزقّق
عليها. راها نظيفة بالنو.¹

وجدنا أنه لا بد لنا من
نقل التشكيل المكاني لسيدة
الرخام، على طوله، لأن ملامحه
وأبعاده لا تتضح إلا من خلال
التفاصيل التي تتداخل مع مجمل
اللحظات التي يعيشها البطل
الذاتي مع التمثال، حيث

1. ذاكرة الماء، ص: 124/125/126.

تتكشف كل مرة ملامح جديدة
مختلفة عن سابقتها، بطريقة
جعلت التشكيل المكاني يأخذ
أبعاد مشحونة بالدلالة،
يتداخل فيها الرمز والحلم
والإيهام والاستعارة، ويؤسّط
المكان منفحة على أدغال
اللاشعور التي يتعالى بها الرمز
بكل مقوماته، مما يجعل
المكان/التمثال، يأخذ بعدا
استثنائيا في النص، ينم عن
قدرة الكاتب على شعرنة
الفضاء والخروج به من حيز
الناجز المستند إلى الذاكرة
التي تعري المكان وتسطحه
عندما تعتمد الوفاء للمرجع،
كما رأينا في أمثلة سابقة .
يتماهي التمثال مع
المكان الملاذ، أو المكان
الملجأ، حيث يصرح السارد في
مقدمة المشهد بأنه " كعادتي
دائما عندما أزور الحمام مع
أمي أهرب باتجاه الموليما "،
هل هو الهرب من سطحية الحمام،

أم من تآكله، أم من فساد
أجوائه ؟ هل هو الهرب من
رائحة الكاز والعرق والهمس
الجنسي وتشوهات المكان، إلى
بياض الرخام ؟ .

لا نملك إجابة قاطعة
ولكننا نكتفي بطرح الأسئلة
التي تجعل النص ينفتح على
الممكن والمحتمل، بينما نؤكد
على أن الاتجاه إلى التمثال
كان استجابة لنداء غامض
وملح، هو نداء الهرب الذي لا
يوعز بالاتجاه إلا صوب ما يثير
الطمأنينة والسكينة ونقيض
دواعي الهرب جميعا .

إنه المكان الشخصي جدا،
المكان الذي يتخذ لبوس
الذاتية كميزة فارقة له عن
سواه من الأمكنة، لأنه متعلق
بالطبيعة الفردية للأشخاص
والتكوينات الخاصة، فلكل
ملاذه وملجأه الذي يتسامى إلى
معاني تستعير مقوماتها من
المكان الملاذ أصلا كالمخدر

والجنس و ربما الدين أو
الإيديولوجيا، وهو كما يقول
عبد الصمد زايد الذي رصد
هذا اللون من التشكيل في
الرواية العربية: " المكان —
الملاذ فضاء ذاتي، والفضاء
الذاتي حاجة جبلية في
الإنسان، ومركب جوهري من
مركبات تجربته الوجدانية
الفكرية، ولا ننكر صحة ذلك
شريطة أن تتقيد ممارسة هذا
الفضاء بما تتطلبه مختلف
الملكات لاستقامة نشاطها،
وكلما تجاوز طالبوه هذا الحد
وقصدوه لذاته على أنه غاية
أصبح ظاهرة مرضية وضربا من
ضروب الخدر المدمر
للكيان... ومن خصائصه انه
ليس شأنا جماعيا، بل إن تصرم
الجماعة وضيق الفضاء
الاجتماعي هما المولدان له،
وهما الحاكمان بانفصال
الشخصيات التدريجي عن الناس
للانقطاع إلى ذواتها، والفضاء

الذاتي عادة هو ملاذ الإنسان
الأخير حينما يكتسح الفساد
الأمكنة .¹

إن (ذاكرة الماء) ، في
الحقيقة ، هي ذاكرة الأمكنة
المحتضرة تحت وطأة الفساد
المعلن ، وهو النهاية الفاجعة
التي تصدم الطفولة المبكرة
للسارد ، عندما يشهد مكانه
الملاذ يهوي تحت معاول التخريب
بما يعمق حس المأساة التي
يعيشها الكاتب من حيث
تعيشها أمكنته الحميمة كما
سنقف عنده لاحقا .

إنه الهرب ذاته ، بما يوحى
من عجلة نقف عليها في
التناسي المطلق لتفاصيل
الفضاء المحيط بالتمثال ، حيث
لا نعثر إلا على برقيات
مكانية تحدد طوبوغرافيا
الشوارع التي يعبرها السارد في
طريقه إلى مكانه الحبيب ، (شارع

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة
- عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:333.

الحدادين، البازار الكبير،
مطعم عمي عمر، البريد القديم،
البلدية، بيرو عرب، شارع
الحرية)، لا نعثر هنا على أي
حركة أو صوت أو لون أو حضور
إنساني أو غير إنساني، بما
يقوي من فعل الهرب المعبر عنه
بفعل الاختراق (أخترق) وفي
النهاية (أجد نفسي فجأة)
أمام التمثال .

يعد استعمال أفعال
الحركة السريعة المرافقة
للهرب، مبررا كافيا لإهمال
الإمام بتفاصيل الفضاء،
والاكتفاء بالعرض السريع
للمواقع التي يقطعها السارد،
للتأكيد، ربما، على ميسر
الحاجة إلى المكان الملاذ، وهو
تعميق فضائي فني لحاسة
المأساة والفجيرة التي ستلم
بالفاعل الذاتي وهو يشهد،
عاجزا، مقهورا، عملية
التخريب التي ستطال المكان
بفعل الإيديولوجيا الجديدة،

التي غزت المكان فجر الاستقلال
الذي تبدو علامات وشاكرته من
خلال الحضور الرمزي لمكان (**بيرو عرب**) ، وهو إدارة
استعمارية كانت ما تزال
قائمة في تلك المرحلة
التاريخية التي يقف الكاتب
على ملامحها في مرحلة الطفولة
وعلى بالتحويلات التي اعتورت
الأمكنة خصوصا ، مشيرا من طرف
خفي ، إلى الخيبة الأولى من
الاستقلال الذي أبقى على
المكان المثقل بالماضي
الاستعماري بيرو عرب ، ومدمرا
مكان سيدة الرخام الملتبسة
بأسطورة الغجرية التي تنبأت
بولادته ، والمآسي المترتبة به في
فضاء مؤسّس يتداخل فيه رمز
والحيوان والطير والإنسان
بالحلم والواقع ، باعتبارها
مميزات للمكان الفني " بوصفه
صهر الواقعي بالمتخيل ،
لتواجه الكتابة قارئها
برؤية جديدة للمكان والجسد

وهما يتضافران لخلق عالم
أسطوري. "1 .

نقف على تداخل الواقعي
بالمتخيل في تشكيل المكان من
خلال توسل عنصر الرمز الذي
تفضحه العلاقة الحميمية التي
تربط بين الفاعل الذاتي
والتمثال، الذي أطلق عليه
اسم :سيدة الرخام .

إذا عمدنا إلى تفكيك عناصر
الرمز، وجدناها تتكون من
وحدات ثلاث تتحول بدورها إلى
رموز مثقلة بالدلالة، هي جسد
التمثال، الحماسة على كفه،
والأحصنة التي يقف عليها
التمثال .

وعند البحث في دلالة التسمية :
سيدة الرخام، من خلال تفكيك
المشهد المكاني المرمز، تطلب
الأمر المعرفة بالكيفية التي
قدم بها عبر الوحدات اللغوية
المستعملة في توصيف

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص:339.

المكان/ التمثال، باعتبار
التسمية بمثابة العتبة الأولى
التي تمكن من الولوج إلى فضاء
الخطاب، وإذا كان الاسم هنا
لغة، واللغة أساسا فعل
اتصال فإن كل : " فعل اتصال
ينطوي على (قصد) من طرفيه
يجمع بينهما على قاعدة
(المرسلة) ، ثمة - إذن - قصد
للبث من طرف (المرسل) ، وقصد
لتلقي هذا البث من
طرف (المستقبل) . " ¹ .

وعليه يمكن حشد متعلقات
السيدة كما رصدتها الملفوظ
المكاني الطويل الذي أسلفناه
بالشكل التالي:
السيدة :

- امرأة عالية ومذهلة
- جسد مصقول بدقة
- متناهية
- بساقين عاريتين محتلئتين

1. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري
الجزار، ص:21، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
سنة/1998، د.ر.ط.
القاهرة/مصر.

• صدر مندفع إلى الأمام
بنهدين نافرين
• يد تلوح في الهواء بجنو
الرخام:

• من رخام أبيض صاف
• يصفر لونه بفعل الغبار
• يصير أبيض بفعل الأمطار
إنها امرأة مكونة جسديا
بمقومات الأنوثة والكمال الذي
يستدعي إطلاق اسم السيدة
عليها، وهو الاسم المحمل بإيجات
السيادة المتضمنة لمواصفات
جسدية ومعنوية تجلت في اكتمال
الخلقة واستواء الأعضاء من
جهة، وفي التعالي والإذغال
بالطول الفارع من جهة أخرى
.

عند هذا المستوى الوصفي
القائم وفق آلية التضمن
والاشتغال ووفق النظرة
المعانقة للمشهد برمته في
غمزة عين واحدة من خلال وجهة
نظر الفاعل الذاتي، تظل

علاقة الشخصية مع المكان في
مستوى أقرب إلى الحياد منه إلى
الانتماء، لكن سرعان ما
يدخلنا السرد في سياق آخر
مغاير تماما عندما تنبثق من
حيادية المكان، علاقة
انتمائية مشبوبة، تزج
بالتشكيل المكاني في الغرابة
والتعجب أو الفانتاستيك،
عندما تتم زحزة المكان من
المستوى الشيئي المادي إلى
المستوى الإنساني باضطرام الحس
الجنسي المعبر عنه في الوحدات
اللغوية التالية:

- اقتربت منها حتى صرت فيها
- تأملتها كأنني أكتشفها
- للمرة الأولى
- أبدأ في تفرس
- ↓
- استقامة أعضائها
- ↓
- ونعومتها
- ↓
- و التداخل مع سيقانها
- الطويلتين
- أشعر تجاهها بشيء غريب.

- أتصورها الغجرية التي جاءت إلى أُمي.
- أحياناً أشعر به هي، وهي هو.
- تبدأ سعادتي عندما أخلو بها.
- أصعد إلى يدها وأخذها وأنا أتصور في داخلي أنني أعزمها إلى شيء غامض.
- تنصاع لي بهدوء.
- أتلذذ بشكل غريب بلامسة جسدها المصقول.
- اختلط وجهها بوجهي امرأتي الحمام.
- أشعر بها ملكي.
- أضع رأسي على ساقها، على زندها.
- أنزل بسرعة من على جسدها وأنا أحمل في قلبي انتظارات عديدة.

من خلال استعراض سريع
للوحدات الدالة في وصف
التمثال، نلاحظ العبارات ذات

المدلول الجنسي الصريح ، وهو ما يكشف الرؤية الذاتية المولدة لقيم الانحياز المفرط إلى المكان وهي الرؤية " المدججة بقيم التماهي والامتزاج به . " ¹ ، ذلك الامتزاج الذي أدى إلى أنسنة المكان ، من حيث نفض الجمود الرخامي عنه ، ومده بمعاني الحياة المتجلية في أسمى معاني التواصل الجسدي ، باعثا في الجسد الجامد معاني الحيوية والحركة التي تميزت بالانفتاح على البعد الرمزي والتغريبي للمكان ، " فالمكان دون حدث لا معنى له ، لأن الحدث هو الذي يحوله إلى مكاني إنساني وثقافي ، حيث تتفتح فيه الكينونة فيصبح امتدادا للكائن الإنساني . " ² . وعليه ، فتمثال سيدة الرخام كمكان ، بالإضافة إلى

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين

حسين ، مرجع سابق ، ص: 229 .

2. المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

اعتباره كامتداد لشخصية
السارد الطفولية، خصوصا في
الملفوظ الذي يسرد فيه
حركاته الطفولية العابثة مع
التمثال تسلقا وصعودا
وهبوطا، يشذ عن الواقعي
والمألوف والمعتاد، عندما
يتقمص الوجه الرخامي وجه
الغجرية، الخارجة بدورها، من
أفق غير أفق البعد السطحي
للأحداث والوقائع، بما يحيل
التمثال مكانيا إلى مكان
عجائبي، باعتبار العجيب "
مغامرة واستجلاء للبقايا
والهوامش والمقصي من كينونتنا
المحاصرة بضغط القوانين
والمحرمت وشتى أنواع الرقابة.
1"

ذلك ما جعل العلاقة التي
تربط الطفل بسيدة الرخام،

1.مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفيتان تودوروف،
ص:08 (من مقدمة محمد برادة)، ترجمة: الصديق
بوعلام، دار

شرقيات، سنة/1994، ط/1، القاهرة/مصر.
2 أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل
باختين، مرجع سابق، ص: 15.

تأخذ منحى عجائبيا يحيل على دورها في جعل الفتى يدرك تفتح غريزته الجنسية فجأة من خلال استحضاره، وهو يعانق التمثال، صورة المرأتين اللتين تهامستا بعلاقاتهما مع زوجيهما، بما أيقض غا في شهوته التي لم يكن يدرك وجودها أصلا، لكنه اكتشف أنه أصبح يعي أموراً هي من شأن البالغين فقط .

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار التمثال كرونوتوب بالمعنى **الباختيني**، أي: " مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي. " ² .

وهو ما يسمح باعتبارها خبيصة فضائية محملة بمعاني تختصر لوحدها إشكالية النص المستند إلى الذاكرة في تشكيلاته الفضائية، حيث يصغر بمفرده ، تصغيرا ميكروسكوبيا ، مجموع التحولات التي دأمت المكان الطفولي وحولته بشكل

فجائعي، إلى مكان معادي فاضح
البشاعة والتخلف، انطلاقاً من
كون البنيات
الزمكانية (الكرونوتوب) " ضرورة
إطارية ونسقية
تستدعيها بنية الحكاية كما
تستلزمها الكتابة (المنظور
السردى) ويندرج بالتالي ضمن
رؤية فكرية إيديولوجية
واستيطيقية مبرجة تشف عن
المنظور الحضاري للكاتب حيال
المجتمع والإنسان والكون عامة.
1"

من أجل ذلك، وليس
مصادفة ربما، لن نعثر في النص
كله على مكان يعتمد التغريب
والتعجب على منوال سيدة
الرخام، لأنها في اعتقادنا،
تشف عن المنظور السردى الذي

1. جمالية النص الروائي، أحمد فرشوخ، مرجع سابق، ص: 78.

2. أقصد بالتحديد نصوصه التي جاءت مشكلة مع "ذاكرة الماء" ما يشبه الثلاثية، أي كل من (شرفات بحر الشمال) و(سيدة المقام)، وفي الغالب، تشكل التحولات ما يشبه التيمة المتكررة في كل أعمال واسيني الأعرج.

يخضع لتوجهه معظم التشكيلات
المكانية التي تتوقف عندها
الذاكرة وهي تنكتب فضائيا،
وسوف يظل الهاجس العام
المسيطر على كافة أمكنة
التخيل الذاتي في النص،
خاضعا للتحويلات التي طرأت على
سيدة الرخام، وكأنها الصدمة
الطفولية التي استقرت عميقا
في اللاشعور الذي سيسم الإبداع
الذي سيكتبه الطفل، كما
يقرر ذلك علم النفس
والتحليل النفسي .

من أجل ذلك اعتنينا
بقراءة المكان/ التمثال،
باعتباره النمط الذي
سيتكرر، ليس في (ذاكرة الماء)
فحسب، ولكن في كل الكتابات
التي أنجزها المؤلف² في الحقبة
التاريخية المعروفة في تاريخنا
الحديث بالعشرية السوداء .
تتضافر عناصر أخرى، من
الفضاء المكاني، لتجعل
التمثال يخرج من حدوده

الواقعية إلى الترميز المعنى
بالكثافة الدلالية، مشكلا نوعا
من التحدي والتحريض على فك
شفرة الملفوظ المكاني، ونعني
بذلك التنصيص على النهدين
النافرين الناظرين إلى سماء
فاترة، والحمامة التي يتداخل
بها السارد على يد التمثال
والتي لا تطير أبدا، ورائحة
الكريش والعرعار الملتبسة
برائحة الرخام، والأحصنة التي
تجاهد للقيام من الأرض، ووجود
التمثال في شارع (الحرية)،
واليقين بأن مكانها الطبيعي
هو في قرية السارد الذاتي
الذي يصرح باسمه في هذا المقطع
الوصفي للتمثال لأول مرة،
اسمه الحقيقي (واسني) والكنائي
(لزر الحمصي).

وهو يجد نفسه أسفلها،
فقط عندما يسلك إليها سبيل
(المقبرة) أو (الدرك الوطني)،
وغيرها من المعاني التي تتوضح
أكثر في مشهد التدمير الذي

سيطالها على يد رئيس البلدية وأعوانه .

وعلى هذا الأساس، لم يخرج النص في سعيه لتعجيب المكان، عن التجلي الذي يتخذه في النص العربي بصفة عامة، والذي يمكن تحييصه ضمن " كلية التنوع من خلال حضوره في الرواية العربية المعاصرة كخصيصة تعمل على استثمار العجيب في أهم العناصر المشيرة للنص الروائي: الكرونوتوب، ثم الشخصيات بصياغات تعمل على تعديلات في مألوفية الزمان والمكان من جهة، وفي أوعاء الشخصيات وسلوكها وأفعالها وخطابها من جهة أخرى. " ¹.

وهي التي اجتمعت كلية، في الملفوظ المرصص لتشكيلات سيدة الرخام، وفق وجهة نظر الفاعل الذاتي الذي لم يكن

1. هوية العلامات، شعيب حليفي، مرجع سابق، ص: 19.

سوى الطفل والكاتب والمؤلف
والشخصية المحورية في العملية
برمتها، طفل غير كل الأطفال،
بانفتاح شهوته الجنسية،
والفنية إن صح القول،
لمعانقة البعدين: الرمزي
والواقعي لتكوين مذهب بكل
المقاييس، وهو تكوين سيدة
الرخام .

الواقع أن الخطاب
الاسترجاعي المتربص بإمكانات
الذاكرة بكل تلويناتها،
ولاسيما المرحلة الطفولية
منها، حيث تتداخل الألوان
والأبعاد والخرافي والواقعي،
تجعل المكان عجائبا بامتياز،
حيث " ترتبط بنيات العجائي
في الرواية العربية بالذات
والتاريخ واللاشعور، وتحتل
اللغة موقعا بؤريا في بناء
العجيب وتوجيهه انطلاقا من
نسق الحوار أو المونولوج
الاستيهامي، عبرهما يتنامى
العجائي ويحدد موقع الواقعي،

فهو بناء لغوي ولقاء بين
المألوف واللامألوف، بين أدوات
طبيعية وأخرى فوق طبيعية –
غيبية – لإيجاد حالة من الزج
بالواقعي، بكل وضوحه الكاذب
وأوهامه المغلقة، في المأزق.¹

إنها الحالة المأزقية
نفسها التي واجهتنا، بعنجهية
كبيرة، منذ عتبة العنوان،
تكرر نفسها مرة أخرى، مع
التداخل المذهل في التشكيل
لمرحلة الطفولة، وتعلقها
المهول بالمكان الملفع بالغموض
الدلالي الذي نحاول أن نفكك
خيوط تكوُّنه الترميزي المحرض .
إن الحالة المأزقية التي
نعيشها، هي في الواقع حالة
متوقعة بل مفترضة، انطلاقاً من
اللحظة التي وجدنا أنفسنا

1. هوية العلامات، شعيب حليفي، مرجع سابق، ص: 129 .

2. G.POULET : Etude sur le temp. humain
مرجع سابق، ص: 201.

3. j.GAZENEUVE : Bonheur et Civilisation,
Ed : Gallimard, Paris, 1966, P : 61

بإزاء تشكيل فضائي، خارج من شطط الذات الطفولية التي لا تعرف وضوح المنطق، ولا صرامة الواقع، كما هو حال الموجودات جميعا في عالم الطفل، " فالموجودات في عرفة ليست نهائية أو مستقلة، بل يمكنها أن تتحول وتتخذ لنفسها حدودا أخرى، وماهية أخرى، وتفسر ذلك أن موضوعات الإحساس عنده، أي الأشياء وعامة الكائنات، ليست منفصلة عنه، وليس لها وجود خارج ذاته، فهي ليست موجودة في ذاتها بل في خياله وإحساسه. " ¹ ، وهي الذاتية نفسها التي أدت إلى التغريب الذي تعرض له المكان، وإلى التعجيب الذي تسامى به إلى حدود المكان الأسطوري الذي قال عنه ج. كازانوف : " في المكان الأسطوري لا تبقى العناصر الحية أو الجامدة سجينه شكل

نهائي بل يمكنها أن تنقلب إلى
ما شاءت متى شاءت. " ³ ، وهو
ما تكرر مع التمثال في لفتات
إنسانية مشحونة بالعاطفة
والمعنى .

إن سعيينا للكشف عن
التغريب والأسطورة التي تعرض
لها مكان سيدة الرخام ، يتقصد
الكشف عن شعرية التشكيل
المكاني المحبوك بالرمز
بالدرجة الأولى ، حيث يمكن له
أن ينقذ الخطاب التخيلي من
المباشرة التي تعرضنا إلى جانب
منها في تقديم مكان حمام
الوردة ، إلى نقل المكان
الراهن من المستوى
الإحالي/ المرجعي إلى المستوى
المجازي ، حيث " إن التغريب
يسمح للروائي التلاعب
بالمكان ، للكشف عن حالات
سيكولوجية غامضة ، تعيشها
الشخصية الروائية وترسيخ

الوظيفة التخيلية للكتابة
الروائية .¹

وإذا ساءلنا المكونات
الرمزية
بالمكان/سيدة
وجدناها مكونات غاية في
الكثافة الدلالية، منها
الحمامة، الأحصنة، الأعشاب
البرية، الأعالي والخوف من
السقوط، بالإضافة إلى المقبرة
والدرك الوطني .

يقول جيلبار **ديران** عن
الرمز الحيواني، الممثل عندنا
في الملفوظ بالعصفور (الحمامة
(والحيوان (الحصان) : " في
الوهلة الأولى يبدو لنا
الترميز الحيواني شيد
الضبابية لأنه واسع الانتشار.
يظهر أنه يستطيع الإيحاء بقيم
سلبية مع الزواحف، الفئران،
الطيور الليلية، أكثر منها
بقيم إيجابية مع الحمامة

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص:399.

والحملان، ومع الحيوانات
الأليفة بصفة عامة.¹
ما نريد التأكيد عليه
بهذا الصدد، هو أن المكان قد
احتفى حفاية خاصة بالرمز،
لأنه يمنح النص الأدبي خاصية
جمالية تنفتح على ثراء
الدلالة من خلال توسل الأنظمة
الثقافية الأخرى كالأساطير
والخرافات والعجيب بصفة
عامة، لالتصاقها بالكائن
الإنساني الذي تشكل الرموز
بعدا من أبعاد وجوده
وكينونته، وعليه فإن طرح "
ظاهرة عالم الرموز للبحث
يستعيد إذن شرعيته من
مركزية عالم الرموز في تركيبة
الإنسان أولا، وكون الفتوحات
المعرفية في هذا المجال تمثل قمة
ترسانة المعارف جميعا ثانيا،
إنها المعرفة التي ليس بعدها

Gilbert DURAND, les structures .2
anthropologiques de L'imaginaire, Ed : DUNOD,
10em éd, P : 71

معرفة بالنسبة لفهم الإنسان
و مجتمعه. "1 .

وإن كنا لا نرغب هنا ، في
الاشتغال على ظاهرة الرمز في
الثقافة والرواية ، فهو أمر
يطول بنا ، ويخرجنا عن الهدف
المسطر للقراءة ، ولكننا نشير
إلى ما هو ضروري للإبانة عن
انفتاح المكان الذي نحن بصدده
على أبعاد كفيلة بالكشف عن
الغائب أو المغيب من الذات
وهي تسترجع طفولتها من خلال
التماهي مع المكان الذي يأخذ
أبعاداً متشابكة مع الرموز
والغرابية منذ اللحظة التي
يتدخل فيها الخيال لزعزعة
الواقعي وتكييفه وفق نظامه
الخاص، حيث " يمكننا أن نعتقد

1. في الدلالة الميتافيزيقية للرموز الثقافية،
محمود الذواودي، ص:10، مجلة عالم الفكر
مجلد/25، ع/3، يناير/مارس،
سنة/1997، الكويت.

2. المرجع السابق، 72.

3. Gilbert DURAND, les structures
anthropologiques de L'imaginaire
سابق، ص:146.

بأن الخيال يغطي على كل ما لا يخدمه . "2

وهو ما يلغي الاعتبارية عن العناصر التي زج بها التخيل في حيز المكان .

وعلى أساس هذه الأرضية النظرية ، يمكن القول إن العناصر الرمزية المشار إليها آنفاً ، تتداخل مع التحولات التي وسمنا بها المكان في نص (ذاكرة الماء) ، كما تتعانق مع الغريزة الجنسية ، وفق ما تجلى لنا في الوحدات اللغوية الدالة التي أفرزناها من الحقل اللغوي المشكل للمكان في سيدة الرخام ، وبشكل قوي كما يبين ذلك جيلبار **ديران** في تحليله للرموز الحيوانية يقول : " إن التحليل النفسي الدقيق وفق الطرح الذي يقدمه يونغ يميل إلى اعتبار الرمز الحيواني رمزا قضيبيا phallique . "3

وعلى هذا الأساس ، يمكن
للحمامة التي كان يستنيم في
قبضتها الفاعل الذاتي، أن
تحيل على تفتح الغريزة
الجنسية التي أعلن عنها
الكاتب صراحة باعتبارها
اللحظة التي اكتشف فيها تحرك
شهوته لكلام المرأتين في الحمام ،
يقول **ديران**: " أما بخصوص
الحمامة ، طائر فينوس، وإن
كانت غالبا ملحقه بسياق
جنسي، فإنها ليست أقل من
كونها طائر الروح
القدس... وإذا كانت تلعب
دورا جنسيا في الأساطير
المسيحية، فإن هذا الدور
غالبا ما يكون متساميا
sublimé ، وعليه فإن
القضيبية التي يحمل بها الطائر
عادة ، ليس إلا قضيبية القوة
والأفقية والتسامي، وإذا
تعلق الصعود بالشهوة ، فإنها
شهوة مطهرة . " ¹ ، وعليه

1. Gilbert DURAND, les structures
anthropologiques de L'imaginaire

يمكننا أن ننتهي إلى القول: " إن هذا الشوق النفسي إلى الطهارة ، إلى التحليق، وإلى اللطافة subtil هي التي تتعرف إلى هذه الصورة الجوية .²"

يمكننا التساؤل، على أساس المعطيات السابقة: أليست هي الأشواق الأولى إلى الحرية والنقاء والتقدم والازدهار، التي سوف تجعل الفاعل الذاتي ينسكن نهائيا بالعدوان الذي ستعيشه سيده الرخام في تلك المرحلة المبكرة من حياته؟، ولماذا هذا الولع الشديد بالتأريخ للتحويلات المكانية، ابتداء بمدرسة القرية الأولى؟، أليس في الرموز التي أشرنا إليها ما يحيل إلى هذه الصدمة الطفولية المبكرة؟.

بالعودة إلى جيلبار
ديران، نجده يعقد صلة وثيقة

سابق، ص: 147 .

2. المرجع نفسه، 75 .

3. المرجع نفسه، 75 .

بين الذعر الذي يصيب الأطفال
وبين الخاصة المميزة للطيور في
ما يتعلق بالتحويلات التي تعرض
لها الأمكنة، " بالنسبة للطفل
الصغير، كما الحال بالنسبة
للحيوان نفسه، فإن القلق
يثار غالبا بواسطة الحركة
المباغته، وغير المهدبة. كل
حيوان، طائر، أو سمك أو
حشرة، حساس للحركة، أكثر
منه إلى الحضور الشكلي أو
المادي. "3.

غير أن الحركة، في ما
يخصنا، تتعلق بقضية جوهرية
تطرحها الذاكرة أصلا، كمكون
إنساني، أو كمكون تخيلي كما
هو في نص (ذاكرة الماء)،
ونقصد به الذعر الذي يولده
الإحساس باندلاق الزمن وهروبه
وانسيابيته اللامبالية، " إن
نظام النشاط المتسارع الذي
هو الحركة العاجية، أو
المزدحمة، أو الفوضوية، يبدو
كإسقاط مازج للقلق إزاء

التغيير... وعليه فإن التغيير
أو التكيف أو الاندماج التي
عليها، ماهي إلا التجربة
الأولى للزمن.¹
.....*².

وهكذا تتيح لنا رمزية
الحمامة التساؤل الذي يردنا
إلى أصل العمل، أليس النزوع
السري المسيطر في نص (ذاكرة
الماء)، في وجه منه على الأقل
، استجابة غريزية للإحساس
بالتحول المكاني ولا سيما
الزماني منه؟.

ولماذا تصادفت كتابة
السيرة مع المأساة الوطنية
وتجاوز الكاتب عتبة الأربعين
؟.

1. Gilbert DURAND, les structures
anthropologiques de L'imaginaire

سابق، ص: 77 .

2. نشير إلى أن هذه الأبعاد الرمزية نفسها،
يستثمرها الكاتب في قراءة ملامح الشر عند
فيكتور هيجو، وتردد ثيمة الهرب والعنف، في
كثير من كتاباته، وهو ما لفت انتباهنا إلى
تشابه الفضائين عند الكاتبين. انظر الصفحة : 78
وما بعدها.

3. المرجع نفسه، 104 .

أليست هي المرحلة التي
يسعى فيها الكائن إلى إعادة
قراءة ماضية وكينونته ؟
ثم أليست هي المرحلة التي
نستشعر فيها وقع الزمن
وصرامته وانفلاته من بين
أيدينا مثل حبات الرمل الجاف
؟.

ألا يثير التساؤل، التشابه
الكبير بين رمزية الحمامة
ورمزية الماء " الذي هو
الدعوة المريرة إلى السفر بلا
رجعة : أبدا لا يمكننا الاغتسال
مرتين في النهر نفسه ، والأنهار
لا تعود مطلقا إلى منابعها
الأصلية. إن الماء السائل هو
رمز النهائي irrévocable
".³.

أليست (ذاكرة الماء) ، في
الأصل، هذا التشكيل المجازي
المثقل بالرمز لسيدة الرخام
؟ حيث الرغبة في التسامي
والقبض على انسيابية الزمن،
من حيث محاولة القبض على

سيولة الماء ؟ ثم ألا تبدو
سيدة الرخام ، أكثر نصاعة ،
وبياضا وجمالا ، عندما تغسلها
الأمطار من الرمال الصحراوية
القادمة إليها من عمق
المدينة ؟ ولماذا من عمق
المدينة وليس من جنوبها
المفتوح على فضاء الصحراء ؟
ألا يحيل الماء ، ذاكرة ، ومادة ،
على الدمع ، وعلى اليأس الذي
أمسك بجناق الكاتب ؟ ثم أليس
الماء هو المرأة التي نظر فيها
نرسي إلى وجهه فوق في عشق
ذاته ؟ لأن " المرأة ، ليست
فقط مرتبهة لمضاعفة صور الـ
" أنا " ومن هنا رمز
اللاشعور المظلم فقط ، ولكنها
تتصل أيضا بالتأنق والغنج .
1"

Gilbert DURAND, les structures 1
anthropologiques de L'imaginaire

سابق، ص: 109 .

2 المرجع نفسه ، ص: 227 .

3 المرجع نفسه ، ص: 152 .

يصعد الفاعل الذاتي،
طفلا، إلى أعلى التمثال،
ناظرا إلى الأسفل، مكررا فعل
الصعود والنزول، حيث " إن
النزعة إلى الصعود والتعالى
تدعو إلى الاندفاع في الفضاء
الخارجي وتجاوز نداء الجسد
والشهوة، وأما حركة النزول
فهي احتفاء بالجسد وتوق إلى
الحميمية والدفع. " ² ، حيث
تظل العلاقة الجسدية بسيدة
الرخام، هي التي تكيف العلاقة
الذاتية المشبوبة التي
اضطربت، في تلك المرحلة من
تيقظ الشهوة، بينما ظلت
محكومة بالرغبة في التعقل
والتعالى والتسامي الذي
أشرنا إليه سابقا .
ثم إن فعل الإطالة من
فوق، على العالم أسفل
التمثال، يتماهى مع المعاني
التي ألحقناها بالعنوان من
حيث " إن ارتياد الأماكن
العالية و نسق التفخيم أو

التأليه التي يوحى بها العلو،
تجعلنا ندرك التسمية التي
يطلقها باشلار بذكاء،
(التأمل الملكي)، المتصل
بالنمط الأعلى الضوئي -
البصري، من جهة، ومن جهة
أخرى، بالنمط الأعلى السيكو-
سوسولوجي المتصل بالهيمنة
المطلقة، لأن التأمل من القمم
يعطي الانطباع بالسيطرة على
العالم. "3.

لقد كان التأمل الممارس
على طول المسار السردي للنص،
نوعاً من التأمل الملكي بتعبير
باشلار، حيث تعتمد الذات إلى
إعادة تفكيك وتركيب وجودها،
والفضاء الذي تكونت فيه
الكينونة الفردية وفق منطق
الذات والفهم الشخصي
والإدراك الذي تمليه التجربة
الذاتية بالدرجة الأولى .
وبالعودة إلى المكونات
الرمزية للمكان، نجد الخوف من
السقوط الذي أشار إليه

السارد، يتصل اتصالاً وثيقاً
بالمكونات السابقة التي تجمعت
لإحالة على رهاب الوقت حيث
" يلخص السقوط ويكشف المظاهر
المخيفة للزمن. " ¹ ، الذي
يتضافر مع رمز (الفرس)
ليقوي هذا الإحساس الرهيب
مادامت " كثير من الثقافات
تجمع بشكل صريح بين الحصان
والموت والشر. " ² ، و " ³
يتعلق الأمر في النهاية،
بأشكال النشاط الممزوج بالخوف
من التغير والسفر بلا رجعة
والموت. " ³ .

أليست هذه المعاني، هي
نفسها محور النص الذي نحن
بصدده ؟ أليست التحولات
المكانية والخوف من الزمن هي
التي دعت إلى فعل الكتابة
أساساً ؟ .

1. Gilbert DURAND, les structures
anthropologiques de L'imaginaire

سابق، ص: 124 .

2. المرجع نفسه، ص: 79.

3. المرجع نفسه، ص: 80.

لقد نهض الخطاب المقدماتي
بالإجابة الحاسمة عن هذه
الأسئلة، وقد كنا أشرنا إلى
طرف من إجاباته في المقدمة
التي عقدناها لمناقشة التصنيف
الأجناسي لنص (ذاكرة الماء)،
بما يجعلنا نتجنب الخوض فيه من
جديد ونكتفي بالتوقف عند
التشديد الدال للمكان من
خلال عنصرين آخرين يتكاتفان
مع المكونات الرمزية الأخرى
للنطق بالدلالة التي نسعى
حيثا إلى محاصرتها، ونقصد
بذلك بياض التمثال وروائح
الأعشاب البرية الصادرة عنه .
أما البياض فهو أقرب
الألوان إلى الضوء، وأقدرها
على الاحتفاظ به كما هو دون
امتصاص جزء منه، وأقبلها له
وأشرقها، لذلك كان فيه
للنور حضور قوي حتى عد هو
النور ذاته، فاستحق السمو
إلى مقام الرمز منذ القديم،
فكان " رمز الكهنة وصانعي

المعجزات ولون الآلهة السماوية
التي عبدها الأولون.¹ .
ذلك مما يجعل الجسد المرمرى،
يفيض بالقداسة والسمو
ومعاني الطهارة والجمال
المطلق، بما يكسب الموقف
المكاني الممثل بـسيدة الرخام،
تعصبا مطلقا لقيم الخير والحق
والجمال، وكل عدوان عليه هو
عدوان على هذه المعاني .
أما الروائع، (العرعار)
و (الكريش)، فقد وردت في
السياق نفسه الذي أشرنا
إليه سابقا عند الحديث عن
تشكيلات الفضاء بالانطلاق من
مكوناته الليلية والشمسية،
غير أنها تأخذ هنا بعدا آخر،
عندما يصر السارد على
الاعتقاد بأن المكان الطبيعي

1. النور والإشراق والأسطورة، أحمد ديب شعبو،
ص:42، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع/42،
سنة/1986، الكويت.

2. القصة القصيرة وقضية المكان، سامية أسعد،
ص:75، مجلة: فصول، مج/2، ع/4، جويلية/أوت
سبتمبر، القاهرة/مصر .

3. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة -
عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:78.

لسيدة الرخام هو قريته التي
تعلن عن حضورها القوي من
خلال الأعشاب التي لا تنمو إلا في
القمم الجبلية الغابية، وهو
بذلك الإعلان يلحقها بالمكونات
الجمالية للقريّة التي تصبح
نموذجاً لفضاء التسامح
والبراءة والجمال المقترن
بالطبيعة القروية حتى، ولو
أحالت هنا، على النقيض مما
يطرحه الخطاب الروائي العربي
الذي يسمها بالانغلاق "
وإن كانت مكاناً
مفتوحاً (جغرافياً)، منغلقة
على نفسها، على سكانها، على
عاداتها الراسخة، على
صراعاتها الداخلية، التي تدور
أغلب الأحيان حول الأرض.
"² ، ولكنها مع ذلك تظل
"عنوان التأصل في الجذور
ومستقر لبعض القيم الجوهرية
كالأرض والطبيعة." "³ .
إنها الرغبة الكبيرة في
تأصيل قيم الحب والجمال في

فضاء القرية لما ضاق عنها
فضاء المدينة .

لقد تناول الخطاب النقدي
العربي ثنائية القرية -
المدينة ، في اشتغاله على
أمكنة الخطاب الروائي¹ ، بما
يجعلنا لا نرغب في تناوله هنا
على الأقل إلا بما يسمح لنا
بتفكيك شفرة الرمز ، الذي
قامت عليه سيدة الرخام
باعتبارها نموذجا مكانيا
نادرا ، سواء في النص الذي نحن
بصدد الاشتغال عليه ، أو في
النصوص الروائية الجزائية
التي اطلعنا عليها ونحن ننجز
هذه القراءة .

إن الامتداد القروي الذي
يعطى للتمثال من خلال الرغبة
التي أعلن عليها السارد ، ومن

1. نذكر على الخصوص: الريف في الرواية العربية،
محمد حسن عبد الله، المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب، سنة 1989، ط1، الكويت.

2. أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، دافيد
لوبروتون، ص: 82، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة
الجامعية للدراسات، سنة 1993، ط1،
بيروت/لبنان.

3. المرجع نفسه، ص: 82.

خلال روائح الأعشاب البرية التي
ينثها جسها الرخامي، بقدر
ما تشي بالرغبة في تأصيل
الجمال في بيئته البرية
العدراء، تشي بالاندماج بين
الجسد الإنساني والطبيعة التي
أنبتته، يقول ديفيد **لوبرتون**
في سياق حديثه عن صورة الجسد
في المعرفة الشعبية: " فالجسد
فيها لا ينظر إليه مطلقا
بصفته متميزا عن الإنسان كما
في المعرفة البيوطبية. إن هذه
المعارف التقليدية لا تعزل
الجسد عن الكون، إنها تتمفصل
على نسيج من الاتصالات، يظهر
أن نفس المواد الأولية تدخل في
تركيب الإنسان والعالم. " ² .
إنها المواد الأولية التي
تنبتها القرية كما أنبتت
جسد الفاعل الذاتي، فهو
كإنسان " على اتصال دائم
بالعالم، إنه قطعة غير منفصلة
عن العالم. " ³ .

وهو ما يحيل المكان المؤسطر
إلى مكان أمومي، محيل بدوره
على القرية والأم والطفولة
والأعشاب البرية القروية
وطبيعتها¹، حيث نشهد شكلا من
التداخل الغريب بين العناصر
و القوى والخرافة والعجب، في
لحمة تكوينية استطاعت أن
تنجز شعريتها بتوسل الرمز
والمجاز، حيث لم يرتبط المكان
الواقعي بمرجعه إلا بأسباب
واهية، سرعان ما تنهار أمام
التملي الدقيق لمكوناته نظرا
لهيمنة الوظيفة الشعرية التي
فتحت آفاقه على فضاءات
دلالية شديدة الغموض.

1. يمكن أن نرى في استعمال هذه المواد القروية
المغرقة في المحلية ما رأته فيها يعني العيد عندما
رصدت الظاهرة في كتابات حنا مينا الروائية
السيرة بالخصوص، وهي انزياحات تستهدف تحذير
الخطاب الروائي بمرجعية محلية، حية، حيث يتجذر
المحكي في واقعه الخاص، كأن السيرة الذاتية، بهذا
المنحى، تؤسس للغة روائية خاصة لا تتخلى عن
ملفوظها الشفوي الشعبي، ولا تتنكر لذاكرة
أبناء الشعب الفقراء وللسانهم المغرب في
الثقافة وربما في الأدب. انظر: السيرة الذاتية
الروائية والوظيفة المزدوجة، يعني العيد، رجع
سابق، ص: 18/19.

وإذا تشبثنا بواقعية
المكان، وورغبنا في ربطه
بالمرجع الذي يحيل عليه،
أمكننا قراءته كرمز يحيل على
ثقافة في مواجهة ثقافة
وافدة، أو إيديولوجيا تتعرض
للتدمير من قبل إيديولوجيا
جديدة تدخل الفضاء مدججة
بقيم مختلفة ورؤية خاصة، وهو
ما يصوره المشهد التالي:
"غمرتني سعادة سرعان ما
انكسرت. ركب رئيس البلدية
آلية البوكلان le poclain
بأسنان حديدية قاطعة. وضع
أحد العمال على رأسه خوذة
صفراء، بدأت الآلية التي كان
يسوقها رئيس البلدية بنفسه
تتحرك باتجاه التمثال. ثم بدأ
يجفر من تحت أقدام سيدة
الرخام ويحاول عبثا أن
يزحزحها. ابتعد قليلا بآليته
ثم اندفع بقوة ليضرب بالأسنان
الحديدية نصف جسمها. لم
تتحرك، قاومت الضربة الأولى

صفق الناس بينما شعرت بمغص في
أمعائي وكان الضربة كانت
مصوبة نحوي.

تراجع ليعود من جديد
ويزداد ألمي أكثر، لم تكن
سيدة الرخام تهتز أبدا. كنت
أرى ملاحها من بين الأرجل. زاد
عناد رئيس البلدية وبدأ
يصرخ مثل صرخات الهنود الحمر
عندما يحضرون لهجوم ما.

— هاه . تعاندي يا بنت
الحرام . هذا يومك الأخير.

في الضربة السابعة ، بدأ
التمثال ينحني شيئا فشيئا ،
وعرق "المير" يزداد تصببا على
جبهته وعلى كامل جسمه . في
الضربة الثامنة مالت قليلا ،
وأدارت وجهها نحوي ، مسحت عيني
من جديد من الدمع . رأيته
تبكي ، لكن هذه الأرجل النتنة
كانت تمنعني من المرور وحزام
الشرطة أخافني أكثر . تذكرت
مثلا عالقاً برأسي . التماثيل
عندما تنحني تنكسر . وعندما

تتالت ضربات البوكلان سقطت
سيدة الرخام على فمها بكل
عنف، وبشكل جاف، كل شيء
فيها تحول إلى ذرات . حتى
الحمامة التي تمنيتها أن تخرج
ساملة اندثرت، هي واليد
الملتئة التي كانت تحملها .
نزل رئيس البلدية تحت
التصفقات والزغاريد
والأناشيد الوطنية، بينما
اهتم العمال بكنس المكان
وتقطيع الأسلاك التي ظلت تسند
سيدة الرخام من داخلها .
ردمت كل الهوات التي خلفتها
عملية الحفر والقلع . في المساء
نفسه وضع قالب إسمنتي كتب
عليه بماء الذهب:

باسم الله الرحمن

الرحيم

(ولا تحسبن

الذين قتلوا في سبيل الله

بعدها انسحب الجميع ، وبقيت
هناك متمترسا أتلمس فراغ
سيدة الرخام
التيأراها وكأنها ماتزال في
مكانها وهي تقهقه بصوت عال .
لا أدري كيف رجعت مع أخي إلى
البيت لكني كنت منكسرا من
داخلي كجندي مهزوم أحاول أن
أقنع نفسي بأن ما حدث لا
يعدو أن يكون مجرد كابوس فقط .

...بينما ظل المارة يعبرون
هذا الطريق ، طريق الحرية ،
وعندما يتعبون ، يجلسون على
القالب الإسمنتي الذي وضع في
مكان سيدة الرخام ، لم يكن له
أي شكل إلا شكل كرسي عمومي
أو حازوق .

... بسرعة نسي الناس ، أنها
كانت هناك امرأة عالية تدعى
سيدة الرخام ، تنكسر الشموس
على جسدها كل صباح وكل
مساء ، سيدة لا تستحم إلا بمياه
الأمطار الصافية ، ولا تحضن في

كفها إلا يمامة صغيرة تستعد
يوميًا للطيران بدون أن تطير،
حتى اندثرت.¹

يكشف التشكيل المكاني، في
الأخير، عن الهوة السحيقة بين
العالمين، عالم الجمال المجسد في
سيدة الرخام، والوافد
الإيديولوجي الجديد الخارج
لتوه من حرب طاحنة أكلت
الأخضر واليابس، وأجهزت —
فيما هي تتكون كبديل
اجتماعي أريد له أن يزهر
الخير والنور— على الأمل ممثلاً في
اليمامة التي لم تطر رغم
محاولاتها الدائبة، وممثلة في
البشاعة التي أنبتتها عبثية
مضحكة، في وضع مكان التمثال
الناطق بمعاني الجمال في أسمى
صوره، مربعا إسمنتيا لا يغفر
له وجوده، إلا النوايا التي
أرادته للشهداء، وإن كانت
النوايا لا تصنع جمالا ولا فنا.

1. ذاكرة الماء، ص: 128/129/130.

إن أنسنة المكان الذي
اتخذ ملامح السيدة الجميلة،
وترميزه وأسطرته ومزجه
بالكينونة الكاتبة لوعيتها
الجمالي الأول، جاء للتنديد
بالمسخ الذي تعرض له المكان
مختصرا للمسح الذي تعرضت له
الهوية المغتصبة لقرن أو يزيد
من الاستعمار، ومما يعمق من
عبثية المسألة ويحز الضمير
الوطني، أن الاستعمار، على
بشاعته، قد خلف ما يمكن أن
نطلق عليه، بعض البذور التي
كان يمكن لها أن تثمر خيرا لو
استغلت على أحسن الوجوه،
وهكذا يمكن القول مع محمود
لطفى **اليوسفي**: "ثمة تفاعل
عضوي بين ما هو اجتماعي وما
هو جمالي. والجمالي ليس مجرد ترف
فكري، إنه التجسيد الفعلي
لتلك الصيرورة التي ما تفتأ
تتم بين مكائد الوعي ومكر
التاريخ." ¹، بما يثبت شرط

1. فتنة المتخيل، محمد لطفى اليوسفي، ص: 235،
ج/3، فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف، المؤسسة

الحضور المادي للمجتمع ضمن
فعالية التذكر، أي اشتغال
الذاكرة الفردية في حضور
الجماعة ذاتها، فالخطاب
الاسترجاعي، لا ينهض إلا على
أساس من التوضع ضمن الأطر
الجماعية، وينخرط بدور، من
جديد، في الذاكرة الجماعية،
بما يفضي إلى صياغة رابط بين
صورة الماضي التي تعيد
تركيبها الذاكرة استناداً
للذكريات الفردية والتفكيرات
المهيمنة للمجتمع في حقبة ما
من تاريخه .

لا تختزن الذاكرة الجماعية
ماضي الجماعة فحسب، بل تعيد
تركيبه، وتمكن من إعادة
معايشته مرة أخرى، حيث تحول
التاريخ الشخصي والجمعي إلى
تاريخ معاش في الحاضر عبر
أشياءه وفضاءاته، وعبر

العربية للدراسات والنشر، سنة 2002،
ط1/1، بيروت/لبنان.

2. المكان في الرواية العربية - الصورة
والدلالة - عبد الصمد زايد، مرجع
سابق، ص: 133.

استعمال الفضاء الخاص
والتفاعل معه ، كالتفاعل عبر
الحي والجيرة والمدينة والأصدقاء
والفضاءات المشتركة ، غير أن
هذا الماضي ، على غرار
الذكريات التي تحتفظ بها
الذاكرة ، لا يكف يقدم وسائل
ضرورية لإعادة إنتاجها .
من أجل ذلك ، يمكننا
القول بأن الرواية ، في القسم
الثاني من تشكيل مكان (سيدة
الرخام) ، تتحول إلى ذاكرة
للتاريخ والأيديولوجيا ، " فكل
مكان يحمل تاريخا غالبا ما
تتجلى أهم مظاهره في الأدب
والفنون عامة وكل المؤسسات
ووسائل التبليغ . ومن
البديهي أن الإنسان لا يرث في
المكان ما يمثله من ظرف فقط ،
بل يرث كذلك هذا التاريخ
الذي يلفه ، ولا تتساوى في هذا
الإرث كل أقسام المكان ، بل
تتفاوت وتتفاضل على أساس ما
اضطلعت به من مهمات وما

شاهدته من أحداث تختلف قدرا
وقيمة . " ¹ ، وهو ما يجعل
الموقف الذي تتبعنا تفاصيله ،
في الصفحات التي كرسناها لحفر
المشهد المكاني ، تستجيب
لملاحظة المهيمنة على جسد
النص برمته ، حيث تخضع جميع
الأمكنة التي استحضرتها
الذاكرة أو اجتازها السارد
الذاتي متخفيا من الموت ، بين
زمن الذاكرة ، وزمن الكتابة ،
تخضع للتسطير بالأسود الكثيف ،
لأسباب التي أدت إلى تدمير
المكان ، كأنه البحث عن
الخلفية الثقافية أو
الإيديولوجية التي كان لا بد
لها أن تؤدي إلى النهاية
الحتمية ، إلى العدوان المعلن
على العقل والجمال والتاريخ
من حيث عبثية النسق الذي
تخضع له عبثية المعركة المثيرة
للسخرية التي قادها رئيس
البلدية ضد سيدة الرخام .

وهكذا يتحول الموقف إلى
إدانة صريحة للأفكار الوافدة
التي أبانت عن تخلفها
ورجعيتها، من خلال المنتج
الأول الذي أحلته محل الجمال
الخالص: حازوق لا وظيفة له إلا
أن يكون مستراح المتعبين من
الناس اللامبالين بالتحول
الذي اعترى المكان .
إذا استخلصنا القرائن
الملفوية التالية :
* حتى الحماسة التي تمنيتها
أن تخرج سالمة اندثرت، هي
واليد
الملتئة التي كانت
تحملها .
* بينما ظل المارة يعبرون
هذا الطريق، طريق الحرية،
وعندما
يتعبون يجلسون على
القالب الإسمنتي الذي وضع في
مكان
سيدة الرخام .

* بسرعة نسي الناس سيدة
الرخام التي كانت : - تنكسر
الشموس على جسدها
- ولا تستحم إلا بمياه الأمطار
الصفية - ولا تحضن
في كفها إلا يمامة صغيرة تستعد
يومية للطيران بدون
أن تطير، حتى اندثرت .
* لكن هذه الأرجل النتنة
كانت تمنعني من المرور وحزام
الشرطة أخافني
أكثر .

* نزل رئيس البلدية تحت
التصفقات والزغاريد
والأناشيد
الوطنية .

* أجد نفسي تحتها كلما
عبرت طريق المقبرة أو الدرك
الوطني .

* كلما هبت الرياح
الصحراوية القادمة من محيط
المدينة، اصفر
لونها بسرعة .

يلفت انتباهنا طريق الحرية
الذي تواطأ مع الرياح
الصحراوية القادمة من محيط
المدينة ، والأناشيد الوطنية ،
وحزام الشرطة ، والحضور
الرمزي للدرك الوطني ، وكآبة
المقبرة ، لتجبر التمثال على
الانحناء ، ثم الانكسار وتشريد
الحمامة التي كانت هناك ،
تجسيدا للأمل ، والفرصة
الضائعة إلى الأبد .

يحيل الموقف برمزيته
المكثفة إلى أبعد الحدود ، إلى
تخلف الوطنية المغلقة على
نفسها ، المدججة بالأحذية
الثقيلة ، والجماهيرية المشبعة
بوطنية واقعة على تخوم العبث
واللامعقول الذي راح يمارس
حربه الجديدة ، على طريقة
الهنود الحمر ، على ثقافة وقيم
لم تستوعب بعد رهاناتها
الحضارية في تلك المرحلة التي
يؤرخ لها الكاتب بفجر
الاستقلال : 07 . 05 . (...) 196 .

إنها بداية الانحراف الأولى
التي ستفتح البلاد على قيامة
الرعب والخراب، كما تفتح
الذاكرة على حاضرها المسكون
بشطط المستحيلات الحداثوية
النهضوية، لا سيما وهي تمارس
استرجاعها في المدينة التي تنقل
إليها خطابها المهيمن، وإن
تخللها الحين بعد الحين، العودة
إلى الجذور، إلى القرية
والمنبت، ولكن من منطق الخطاب
المرهّن للحاضر، حاضر الكتابة
وليس ماضي الطفولة أو
الذاكرة، فإذا استدعي ذلك
الماضي البعيد، فليستعيد عمق
التحول المستمر منذ تلك
الصدمة الطفولية الباكرة،
عبر استمرار المسخ للجمال
ولكل القيم المرتبطة به أو
المحيلة عليه .

الفصل الثالث: شعرية التحولات المكانية في ذاكرة الماء .

- مدخل .
1. أمكنة الإرث الاستعماري .
2. أمكنة المركز .
1. 2. أمكنة الألفة .
2. 2. المكان المعادي .
3. مسخ المكان .
4. المكان المحايد .
5. المكان الملاذ .

مدخل .

نعتزم في هذا الفصل الذي سنكرسه بدوره لاستقراء شعرية المكان في نص (ذاكرة الماء) ، أن ننصرف إلى التشكيلات المكانية الأخرى التي تزدحم في كيان النص، دون إمكان تصنيفها في خانة أمكنة الطفولة التي توقفنا عندها طويلا في الفصل السابق، بحكم تواشجها المتين مع الإشكالية التجنيسية التي واجهنا بها النص عند أول مباشرتنا له، بين السيرة المنصرفة إلى اعتماد الذاكرة وخطاب الاسترجاع، والتخييل الذاتي المنفتح على استغلال كافة إمكانات

الرواية وآلياتها التخيلية

وعلى هذا الأساس، تحضر في الأفضية التي طبعت الطفولة، أمكنة أخرى، تختلف عن (حمام الوردية) و (الحوش القديم) و (سيدة الرخام)، من حيث الوظيفة التي تنهض بها في عملية التذكر وإن كانت تشترك معها في ورودها في سياق الطفولة، لكنها لا توحى بنفس التقاطيع التي تحدثها في الكيان التخيلي لتوجه الخطاب الاسترجاعي، حيث ترتبط الأولى بالحنين إلى المكان الأمومي الأليف الملتبس غالباً بالمكان الفني الذي يستعير الرمز والتغريب لينسرب عميقاً في أصول الداء الذي حكم بمسح المكان وتدميره .

إلى جانب ذلك، نجد أمكنة أخرى، تحضر في سياق طفولي دون أن تلتبس بلبوس التكوينات الطفولية التي تعرضنا لها في

الفصل المخصص لها ، وهي أمكنة
تشارك في ميزة أساسية تنتسب
إلى مرحلة الطفولة زمنيا ،
وتتجه إلى تعرية الحقيقة
السياسية والاجتماعية
والإيديولوجية لمرحلة ما بعد
الاستقلال ، تلك المرحلة التي
يحاول الكاتب جاهدا إلى قراءة
ملاحمها وملاحم التحولات التي
طالت أمكنة الوطن ، كأنه
يحاول أن يقرأ من خلالها الداء
الذي تفشى غداة استعادة
الوطن حريته بعد قرون طوال
من الاستعمار ، لينتهي إلى
نتيجة منسجمة تماما مع منطق
الأحداث ، هي استمرارية العنف
الذي بدأ باكرا في تاريخ
الوطن ، وخلال ذلك كله ، يبقى
وفيا لذاكرته التي تقرأ
الأزمة ابتداء ب بداياتها ،
بداية الدولة الوطنية
الفتية .
من أجل ذلك ، يستعير لعبة
المخطات التاريخية المهمة في

التاريخ الوطني، يقرأها في شكل قصاصات من الجرائد الوطنية، انتقى منها وبعناية فائقة، ما يخدم التوجه التاريخي للتحويلات التي عاشتها البلاد، يبدأ بالقصاصة التالية في المرحلة التي ضمت المنعرج الهام وهو الانقلاب الذي أطاح بالرئيس الأول للجمهورية لتدخل البلاد في دوامة الحكم العسكري الخانق: " النوم انسحب نهائيا .
أزعجتني الخطوط
الغليظة.مانشيت عنوان قديم :

19 جوان 1965.التصحيح الثوري يضع حدا للشعبوية.

جريدة الشعب (...) 196.

طويت الورقة ، الورقة التي بدأت تتآكل .
لم أجد رغبة في معرفة البقية . البقية كنت أعيشها في هذا الفجر القلق الذي لم تنسحب ظلمته بعد.¹ .

1. ذاكرة الماء، ص: 37.

يتم التصريح، وفق هذا المقبوس، باستمرارية الأزمة التي توحى بها القصاصة التي تآكلت أطرافها، أزمة تأخذ رمزية الفجر البارد المظلم الذي لم تنسحب ظلمته بعد .
إن رمزية الظلام لا تحتاج إلى تفسير، لا سيما وهي تستند إلى استمرارية الوضع الذي دفع بالذاكرة، تحت طائلة التهديد بالقتل، إلى الانكفاء على أعماق الماضي وعلى جذور الأزمة التي شرعت باكرا تنخر جسد الوطن الجريح، فأدت به إلى محاربة العقل والثقافة والنور.

ترجع جذور الأزمة إلى تلك المرحلة المبكرة التي غادر فيها فنان القرية (جوني) قريته الوادعة إلى بلدان لم يكن يراها " إلا في البطاقات البريدية النادرة، بينما كانت البلاد تحتفل بعيد استقلالها، وكان الضباط

الوطنيون يتقاسمون غنائم
الحرب الفائته، ويبكون ببعض
النفاق، الذين ذبحوهم أو
دفنوهم أو قتلوا أمام
أعينهم. لقد تغيرت صورتهم
كثيرا منذ أن دخلوا دروب
القرية الضيقة مع فيالقهم
جماعات، جماعات، بألبستهم
وجلابيبهم الخشنة، ترمي عليهم
نسوة الأحياء الخلفية، السكر،
والزغاريد الحارة، والملح،
خوفا من العين القاتلة،
بينما هم في عبورهم وزهو
انتصارهم، ينحنون على
الأطفال. يقبلونهم على رؤوسهم
الصغيرة، يخرجون محارمهم،
يمسحون بها مخاط الأطفال أو
دموعهم.¹

كل شيء بدأ وقتئذ، أو
قبل ذلك بقليل، عندما عمدت
الثورة إلى تصفية حساباتها مع
المعارضين في الغابات والجبال،
أو نزلت إلى نهب الإرث العقاري

1. ذاكرة الماء، ص: 40/41.

الاستعماري وتقاسم الغنائم ،
بينما تستغفل الشعب بالنفاق
والتباكي على قتلها ، كل شيء
يبدأ بعد الخيبة التي
يستشعرها الناس الذين لم
يدخروا شيئاً لنصرة الثورة ،
ليكتشفوا بأن المجاهدين
المظفرين الذين استقبلوهم
بالأمس القريب بالزغاريد
والسكر والملح ، يتحولون إلى
عصابات لا تتورع عن سلب
البلاد وتفجير الشعب ومسح
المكان بصفة عامة ، وأن
الثورة الشعبية ستتحول إلى
ديكتاتورية تحكم البلاد
بالحديد والنار ، وستكون هي
التي تزج بالبلاد ، سنين بعد
ذلك ، في دوامة العنف الدموي
والحرب الأهلية .

1. أمكنة الإرث الاستعماري .

نقصد بأمكنة الإرث
الاستعماري ذلك العقار
العمرائي الذي خلفها المستعمر
وراءه بعد خروجه من الجزائر
فجر الاستقلال، وقد عمدنا إلى
تصنيفه تحت هذا العنوان، لأن
النص يحتفل به أيا احتفال
لسببين رئيسيين أملاهما المنطق
الداخلي لتطور الأحداث،
أولهما: ارتباطهما بمرحلة من
الطفولة التي جهد الناص في
استغلالها للإبانة عن الخيبة
العارمة التي اصطدمت بها
الأحلام الشعبية الكبيرة،
عندما كشفت السلطة الوطنية
عن حقيقتها الاستغلالية
البشعة، وثانيهما: وهو
الأهم، أن الناص سيعمد إلى
الاشتغال به على أمكنة
العاصمة التي أسسها أمكنة
المركز، للتدليل على رؤيته
المحورية للمكان الجزائري،
كمكان غارق في البداوة
والتخلف بفعل التحولات التي

ستطراً عليه ، استمرارية
للتشويه الذي تعرضت له
الأمكنة الموروثة ، وانتهاء
بالإيديولوجيا الأصولية التي
ستجهز على البقية الباقية
منه .

يبدأ كل شيء في ذلك
الوقت الذي كان فيه الشعب
الغافل منخرطاً في هستيريا
الفرح العام بعيد الاستقلال ،
بينما كان الذين تربطهم
بالثورة رابطة (الشرعية
الثورية) عاكفين على تحويل
الإرث الذي خلفه الاستعمار إلى
أملك شخصية .

يصور الفاعل الذاتي
وجهها من ذلك الاستغلال ، ووجهها
من تلك السخرية بوالده
الشهيد الذي ما تزال أخته
تخطط العالم الوطني وتبذل كل
جهدا في تزيين نجمته التي تجدها
أصعب مرحلة في مراحل العلم
الوطني، كأنه التاريخ الذي لا
يريد أن يستفيد من ماضيه

وحاضره ليعلو نجمه بين نجوم
الأمم ، يقول: " في تلك
الصائفة القائضة التي أمضت
فيها أختي كل وقتها تهئى علم
البلاد وتحاول بذل أقصى
جهودها لإتقان النجمة التي
كانت ترهقها. تقول:

— أصعب المراحل في العلم
الوطني، هذه النجمة. ثم تلفت
إلى النافذة المظلمة على
الفراغ، وتنتظر عودة والدي،
الذي كانت على يقين، بأن
عودته وشيكة، ما دام لم يعرف
له قبر. "1.

هو اليتيم المبكر والخيبة
الأولى التي ترتسم ملامحها على
كل التاريخ الجزائري الذي
خان ذاكرة الشهداء، وأحلام
الأبرياء منذ البداية،
ويتضاعف الإحساس بالفقدان،
عندما يشهد الاغتصاب الذي
يقوم به خاله (بلحاج) بثكنة
الجيش الفرنسي، ويسمع

1. ذاكرة الماء، ص: 42.

التعريض بوالده الشهيد: "

التحقنا بالأفواج التي كانت
تزحف نحو (كرطي الرصفة)
، ثكنة تركها الفرنسيون بعد
أن تم ترحيلهم بطائرات
الهليكوبتر، كانت تقع على
رأس الجبل المطل على القرية،
ولهذا كان الصعود نحوها مؤذيا
وصعبا. عندما وصلنا إلى
المكان المقصود، وجدنا المكان
قد تقاسمه ثلاث عائلات. خالي
بلحاج احتل القلعة المطلة
على القرية هو وأولاده من
الزوجة الأولى. ابنه العسكري،
من الزوجة الثانية احتل
البنائات المحيطة بالقلعة
والمطعم ومخزن الأسلحة، وعندما
حاولنا أن ندخل الثكنة،
كانت العائلة بكاملها تقف في
أوجهننا. صرخ خالي بلحاج وهو
يحاول أن يمسح زبده الذي ملأ
طرفي فمه.

— وحق محمد اللي يخطو خطوة،
نقلع له والديه. عدنا على

أعقابنا من كثرة الخوف، وفي
اليوم الثاني عندما حاولنا
أن ندخل الثكنة من جديد،
امتعض وجه خالي بلحاج الذي
اسود من كثرة قلة النوم
والعمل على تعرية سطح
البنائيات لأخذ الأخشاب والكتل
الحديدية، والأحجار، قال وهو
يمسح عرق جبهته وإبطيه .
- رجعت يا وليد احمد ؟؟
روح قول لباك يجي يقلع ل حجر
معنا .

ثم قهقه بصوت عال . كان
يعرف أكثر من غيره ، أن والدي
خرج ولم يعد... تمنيت يومها
لو كنت كبيرا وصرخت بنفس
القوة في وجه خالي بلحاج ، لكن
طفولتي لم تكن كافية لمقاومة
سلطته . لقد احتل الثكنة ، وفي
ظرف أقل من شهر ، كانت
النوافذ والأخشاب ، وقطع
الحديد والطاولات ومرابط
الخيول ، وبقايا الدبابات قد
سحبت باتجاه مسكنه الأصلي

الذي لم يكن بعيدا . كل شيء
أخذ وتحولت البناءات إلى
هياكل ميتة ، حفرت ودمرت عن
آخرها ، خالي بلحاج استفاد من
سطوة ابنه الكبير ، الذي عمل
مع الجبهة وظل مسلحا حتى بعد
انتهاء الحرب ، هو نفسه حمل
الفأس في يده ، وفي اليد الأخرى
حمل رشاشا ظل يهدد به كل من
كان يريد أن يتخطى عتبة
الثكنة . طوال الأسابيع التي
تلت ، كنت مع الأطفال ، نحاول
أن نقتحم القلعة لنرى ما
كان بداخلها ، لكن عمي
بلحاج ، ظل هو سيد الموقف ،
ينشنا كالدجاج ويتهددنا ،
فنكتفي بالمشي على أطراف
حيطانها العالية وتجميع عبوات
الرصاص الفارغة . حتى تلك
التسلية حرمننا منها ولد خالي
بلحاج الذي ظل يتميدنا
ويطردنا بصرخاته المعهودة .
- شبابي كلاتو الغابة . هذا
ما رجناه من هذه البلاد . في

المدن أخذو القصور والفلات
وهنا استكثرتم علينا ثكنة
عسكرية ؟ يا الله روحوا
العبوا بعيد .

بين زمن كان يذهب، آخر كان
يولد داخل القساوة ، كنت
أقاتل من أجل البقاء
بصعوبة . من أجل أن أكون في
هذا المدار الذي لم يكن لي
مطلقا .¹

يقف المكان / الثكنة في
التشكيل السابق، عند حدوده
الوظيفية الدنيا ، كمكان
مرجعي ارتبط بالحقبة
الاستعمارية التي تعودت بناء
ثكناتها في المرتفعات ليسهل
عليها مراقبة الحركة من
حواليها ، وعليه لم يحمله
السارد الذاتي بأي بعد رمزي
إيحائي ، واكتفى باستغلاله
للإبانة عن الهاجس الاستغلالي
الشنيع الذي انخرط إليه رجال
الثورة ، حيث لم يسلم من

1. ذاكرة الماء، ص: 44/45.

شهيتهم لامتلاك حتى الثكنة
القابعة في قمة الجبل .
من الصعب أن ألا نلاحظ
التقاطع الذهني الذي ينجزه
الملفوظ، مع إشارة ابن خلدون
المعروفة، إلى الذهنية
البدوية وملاحها، حيث كانت
تغزوا المدن والحضائر وتهدم
القصور المنيفة من أجل
الحجارة والأخشاب التي
تستعملها في نصب خيامها أو
توثيق إبلها وأنعامها .
الروح نفسه، والذهنية
البدوية الرعوية نفسها،
تتجلى في سطوة الخلفية
الثقافية الجديدة على المكان
الاستعماري الذي كان يمكن أن
يتخذ متحفا للآثار
الاستعمارية، متحفا للذاكرة
الجماعية، تعرف الأجيال
اللاحقة من خلاله معالم حقبة
مظلمة من تاريخها، ولكن بدلا
من ذلك، يعمد الخال **بلحاج** إلى
التدمير المعلن للمكان الذي

يتخذ هنا، بالقوة لا بالفعل،
أبعاد المكان التاريخي بكل
ظلاله وتقاطيعه، لكنه بدل أن
يعامل على ذلك الأساس،
يستثمر وفق الهاجس العام
المهيمن عهدئذ، هاجس الاستيلاء
على كل ما تطاله اليد، هاجس
السلب والنهب الذي عبر عنه
ابن الخال بلحاج بقوله، إن
سكان المدن قد استولوا على
القصور والفيلات .

ذلك هو المنطق الذي
يجعلنا ندرك حجم الدمار،
وطبيعة التخريب الذي تعرض
له المكان الذي وسماه بالإرث
الاستعماري، منطق لم يراع
الجمال ولا التاريخ، كما
سيتكرر ذلك مع سيدة الرخام
التي توقفنا عندها طويلا .

إنه المنطق المنافق المدهش
بتناقضه وبشاعته، بين
المجاهدين الذين يمسخون مخاط
الأطفال بمحارمهم بالامس
، وبينهم الآن، ممثلين في المجاهد

بن بلحاج الذي يشهر الفأس
والسلاح في وجه الطفولة التي
يحركها فضول صبياني بريء إلى
اكتشاف أعماق القلعة
/الثكنة التي ألهمت خيالهم
الجامح، لكنهم بدل ذلك،
وتمشياً مع البؤس العام
المتفشي في الوجوه والأخلاق
والطبائع، وفي فضاء الاستقلال
عامة، يُردون إلى التقاط
العيارات النارية الفارغة .
طفولة بائسة القاصرة، يمسكها
العجز، كما أمسك بالفاعل
الذاتي عن رد السخرية التي
طالت ذكرى والده الشهيد،
سخرية مرة في وجه الحق والخير
والبراءة التي تعيش بين رحي
زمانين: زمن كان يذهب وآخر
يولد داخل القساوة .
غير أن الذهاب والميلاد
الجديد، كانا اعتباريين فحسب،
لأنه ذهاب خلف بعده كل
مقومات الأزمة التي ستنفجر
قريباً مخلفة كل القساوات وكل

المآسي، لأنه ببساطة ، دفع
بالطفولة الجديدة إلى هجران
مدار الانتهازية والاستغلال،
والالتفات إلى جنات أخرى،
جنات الإيديولوجيات التي
ستسفر حربها عن الآتي الجديد
محملاً بالماضي بكل عنفوانه، لأن
الأنظمة الوطنية الوليدة، "
أبدت عجزاً مقيتاً عن الإيفاء
بوعود الاستقلال الرائعة
الكثيرة، فلم تفلح في المعادلة
بين الفضاء السياسي والفضاء
الاجتماعي لإخفاها في التخلص
من العقلية الإقطاعية
المستبدة، ولم تهضم حق الهضم
مدلول الحرية والديموقراطية
فأسرفت في وضع الممنوعات
والضوابط حتى استحال الشارع
والمكان الاجتماعي عامة إلى
جحيم لا يطاق." ¹.

تلك هي الآثار المترتبة على
التنكر للوعود والمشاريع التي

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة -
عبد الصمد زايد، ص: 90.

شكلت الخلفية السياسية والاجتماعية لالتفاف الشعبي حول الثورة، لكنها بنكرانها المعلن، جعلت الفضاء يتعري أمام جميع الاحتمالات، لاسيما تناسل الأفكار الانتهازية والاستغلالية المتخلفة، لتكون الوبال على المستقبل المرهون بذهنية بدوية، ستحيل المكان الحضاري الموروث قاعا صفصفا، قاطعة إياه عن ماضيه الزاهر وزاجة به في التصحر الزاحف على الأفكار والمعالم .

يصرح الفاعل الذاتي بهواجسه التي تصب في هذا الاتجاه، وهو يعلق على مسح التماثيل الجميلة التي كانت تملأ الحديقة العامة من قبل رئيس البلدية الإسلامية : " - شفت يا ريماء . في أي شيء يختلف رئيس البلدية هذا عن الذي حطم تمثال مدينتنا في بداية الاستقلال . نفس العقل

ونفس الكارثة . عقولهم في
أحذيتهم . " ¹ .

المثير للانتباه أن الكاتب
لا يستثني، في تنديده بالبشاعة
المغتصبة للمكان أي تيار، ولم
يسدد تنديده إلى التيار
الأصولي الذي أهدر دمه بقدر
ما يرى في الأزمة الجزائرية
أزمة عميقة الجذور، تمتد إلى
التجاوزات الأولى التي تزامنت
مع الثورة التحريرية، وإلى
زمام البلاد الذي تناوله من
هم ليسوا أهلا للمسؤولية
المنوطة بهم، وإلى الاختيارات
الإيديولوجية المنتهجة،
والمشاريع القومية المجهضة .

نجد هذا التوازي بين
أحداث فجر الاستقلال، والأحداث
الدموية التي أزهقت أرواح
الأبرياء، وأطاحت برؤوس
النخبة المثقفة، ومسخت المكان
مسخا أخفى مقومات الحضارة
والمدنية منه .

1. ذاكرة الماء، ص: 172.

بالإضافة إلى التخریب
الذي طال الثكنة ، نجد مكانا
إرثيا آخر، يصير إلى ما صارت
إليه ، يستحضره الفاعل
الذاتي في السياق نفسه الذي
يستحضر فيه عملية الاستيلاء
والتحويل الكلي لتفاصيل
المكان بما يفقده شكله وروحه
يقول: " مثله (الخال بلحاج
(مثل زوج خالتي موح المرابطي
عندما جمع العائلة بكاملها،
بصغيرها وكبيرها وتوجه نحو محطة
القطار التي لم تكن بعيدة عن
بيته ، واستولى على المحطة .
احتلها بالقوة بعد أن نزع
الكتابات الرخامية المؤشرة
للمحطة LA GARE DE SOUANI
وملأها بالخمير والبغال والقطط
والنعاج والكلاب وأولاده
وأولاد أولاده وأولاد بناته
وكل الأحفاد، ليثبت للجميع
أنه كان يقيم في المحطة منذ
زمن بعيد، وأغلق على نفسه
بالسدرة والأبواب الحديدية ،

وأقسم برأسه وطلاق زوجته
الثلاث ، أنه سيفتح بطن ، كل
من يقرب مسكنه .

(...) نزع الأخشاب والقرميد
والرخام والزليج والحنفيات
والأجهزة الحديدية والمواسير،
وعدادات الماء والضغط،
وإشارات المراقبة والتوقيف،
وفي نهاية كل أسبوع ينزل إلى
سوق القرية على بغلته
الزرقاء، يبيع ما يمكن بيعه
بربع ثمنه وعندما يخفق في إيجاد
مشتري، يعرج على عمي حماد
الزعيمي الطراق ويقول له :
— خذها جملة واعطني أي شيء
فيها .

(...) بينما قطع الرخام التي
تكسرت إثناء نزعه لها، فقد
زلج بها مراح الدار الذي كان
يضع فيه قسما كبيرا من
نعاجه . حتى المداخل والمخارج
زلجها بدون أي نظام على
الإطلاق .¹

1. ذاكرة الماء، ص: 133/134.

في هذه الشذرة المكانية
كذلك، لا ينزع الكاتب إلى
التشكيل الجمالي للمشهد
المكاني الذي كان يستطيع أن
يجبكه ويلغمه بالكثافة
والرمز الذي توحى به المحطة في
الخطاب الأدبي عموماً، لكنه
بدلاً من ذلك، آثر الاستعانة
بالمكان كمكون روائي يفصح عن
التدهور الذي لحق بالأمكنة
الموروثة، وعن عقلية الاستغلال
التي انبجست من الذهنية
الوطنية المتخلفة غداة
الاستقلال، عقلية موحية
بالعبث أكثر منها بأي معنى
يستنبط من أفعالها التي لا
تستجيب لأي منطق.

ما معنى أن يبلط موح
المرابطي مراح مواشيه
بالرخام الذي انتزعه من
المحطة بفوضى عارمة، تحيل
المشهد المكاني إلى بشاعة
مطلقة، ولا يدرك إلا أخيراً، أن
الموت الذي فشا في أغنامه،

سببه البرد الذي زاد الرخام
من حدته ؟ .

وما معنى أن ينتزع
الأشياء التي لا وظيفة ظاهرة
لها ، في الفضاء القروي ،
كعدادات الكهرباء والماء
والمواسير وإشارات التوقف، إن
لم يكن الروح " الوندالي " الذي
تكشفت فجأة في عمق الجزائري
الذي خضع طويلا للهيمنة
والذل الاستعماري ؟ .

أليس هو الروح نفسه
الذي أشار إليها ابن خلدون ،
بقولته الشهيرة ، إذا عربت
خربت ، وهو لا يعني سوى اكتساح
البدانة للفضاء الحضري ؟ .

المثير للانتباه حقا ، أن
المدونة التي اتخذناها متنا
لقراءة الفضاء الجزائري في
مرحلة التسعينيات ، تركز
بشكل ملفت للنظر على أن
المأساة الوطنية ترجع في نسبة
كبيرة منها ، إلى البدانة التي
أحالت المدينة الجزائرية قرية

مقنّعة ، استجابة للذهنية المتخلفة التي تضافرت عوامل متعددة لتجعلها قرينة الظلامية والتخلف والجهل المكرس بدعاوى تستمد شرعيتها غالبا ، من التأويل السياسي للدين ، وهنا يحضرنا التعريف الذي وضعه عبد الله **العروي** للتخلف، انسجاما مع السياق الذي نحن بصددده ، يقول : " ما التخلف إلا انعدام الكفاءة التقنية وحضور الماضي أكثر مما يجب وغياب المستقبل. " ¹ ، وهو الأمر نفسه الذي يصرح به الكاتب، في أكثر من موضع ، عن سطوة الرداءة والتخلف الذي يتخذ من الماضي هدفه المنشود ، ضاربا عرض الحائط، بكل قيم الحداثة والتحديث، يقول : " شيء ما فهمتوش. نملك كل شيء ومتخلفون حتى الصدر. وعلاش ؟

1. A.EL ARAOUI : la crise des intellectuels arabes, ED : Maspero, Paris/1970,P :114

2. ذاكرة الماء، ص:336.

يجب رفض هذا القدر الذي
يريدوننا أن نبتلعه جرعة ،
جرعة . هذه المدن العالية ،
ريّفت عن آخرها . فالبداوة
المبكرة التي ليست لا مدينية
ولا ريفية مجته ، تأكل نفسها
وكل من يخالف هواها . " 2 .

التساؤل يطرحه **يوسف**
الشاعر ، الفنان الرقيق الذي
سيذبح بعد ذلك في مكتبه ، في
مشهد لا حد لبشاعته
وبربريته ، هو الذي كان
مهووسا بتاريخ الجزائر
وثقافتها وحقوق الإنسان
فيها ، لكنه سينتهي ، في عبثية
أخرى ، على يد أولئك الذين
كان يقاتل من أجل حقهم في
الكلام .

إنها الفاشية الجديدة ، "
فاشيات رعوية دينية لم تعرف
لها البشرية مقابلا في التاريخ
تملاً شوارعنا وحيطان مدارسنا

وجامعاتنا، بل حتى مراكز
أمننا. "1.

ليست المأساة الوطنية
بعد ذلك إلا امتدادا للذهنية
التي حكمت البلاد منذ فجر
الاستقلال، هي نفسها تتجدد في
الأزمان المتوالية، بلباس
مناسب لكل فترة، لكنها في
العمق، لا تعنيها سوى مصالحها
التي تحالفت من أجل الحفاظ
عليها، مع الفاشية الدينية
الصاعدة.

يستعين الكاتب، من أجل
توضيح موقفه من الأزمة
الفاشية في أرجاء البلاد،
بوجهات نظر متقاربة مع وجهة
نظره، وهي وجهة نظر أصدقائه
الذين يشاركونه الهم الحضاري
والسياسي نفسه، في لعبة
فنية، تتبنى التعدد
البوليفوني الذي يكسر

1. ذاكرة الماء، ص: 98.

2. أكد لي الكاتب نفسه، أنها فاطمة بلحاج،
المخرجة السينمائية المعروفة.

أحيانا خطية الخطاب الاسترجاعي
الذي يقوم به الكاتب بفعل
التذكر، خلقا للإيهام
التخيلي الذي يستند إليه
جنس التخيل، يقول مثلا على
لسان المخرجة السينمائية
فاطمة²: " تحب الصح، الصح
أنا يائسة تماما من إمكانية
إرساء ديمقراطية في هذه البلاد
بدون تكسير هذه المافيا وهؤلاء
قبل أن يكسروا، يخربون كل
شيء. فالمصالح الكبيرة التي
يملكونها مذهلة ومن الجنون أن
ينقلبوا من قتلة وسراق
وحرامية إلى ديمقراطيين.
الفارق الوحيد بين الأمس
واليوم، أنهم انسحبوا قليلا
نحو الظلمة وتقاطعوا مع قتلة
آخرين ركبوا إيديولوجية
الإسلام مثلما ركبوا هم
أيديولوجيا الوطنية التي
تحولت في النهاية إلى فاشية
وجدت ضالتها في فاشية أخرى
هي الفاشية الدينية. يائسة

ومع ذلك علي أن أعيش وأموت
بجد أدنى من الكرامة.¹
تتجاوز الأزمة، وفق هذا
المنظور، البعد التصنيفي
القيمي للإسلاماوية، وتدفع
بالوطنية التي اتخذت طابعا
مافياويا إلى صدارة المأساة
الوطنية، إذ لم تعد الوطنية
تعنى إلا مصالحها، عناية
يستحيل معها التحول إلى
الخيار الديمقراطي بالبساطة
التي تفرضها الإرادة الشعبية،
من أجل ذلك تتحالف مع الحركة
الشعبوية التي اجتاحت الساحة
الجزائرية، من وراء ستار هذه
المرّة، من أجل الحفاظ على
مصالحها الكبيرة التي حققتها
بفعل وجودها في السلطة منذ
الاستقلال، حيث تعاملت مع
خيرات الوطن بمنطق الانتهازية
والاستيلاء على العقارات

1. ذاكرة الماء، ص: 222.

2. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة -

عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 281.

3. ذاكرة الماء، ص: 53.

والمال العام ، بالمنطق نفسه
الذي تعامل به مع المحطة ، موح
المرابطي ، ومع الثكنة ، الخال
بلحاج وابنه المجاهد ، بعدما
كذب الواقع وعود الاستقلال .
بفعل ذلك ، " أصبح المكان
أرض الخسة والقمع والكرامة
المهدورة وموت الجماعة بانحلالها
إلى أفراد شوهم (النظام) .
1"

إن التشويه المستبيح
لجماليات المكان ، لم يعف
الأفراد والجماعات التي أصبحت ،
بدورها ، على صورة أمكنتها
وفضاءاتها ، مشوهة من الخارج
والداخل ، " هذا الشعب الذي
يتآكل مثل بناياته وطرقاته
ومؤسساته ، صار **غاشي** . لا يعي
شيئا ولا يريد أن يعرف شيئا .
أصلا لم يكن معنيا بما كان
يدور في محيطه ، فهو سيرفع راية
المبايعة لأول منتصر . لقد

شوهوه من الداخل حتى صار مثل
القصة الفارغة. "3 .

لا يمكن للتشويه الذي
تعرض له المكان أن يكون، وفق
منظومة العلائق الإنسانية
المكانية، بردا وساما على
الكيان الإنساني المستكن به،
فعلاقة التأثير المتبادلة بين
الأفراد ومحيطهم وثيقة الصلة
ببعضها، ولا نريد أن نكرر
هنا ما قلناه في الفصل الذي
خصصناه لبحث قضايا الفضاء
والمكان الروائي، حيث رصدنا
التوجهات السوسولوجية
والسيكولوجية، التي تبنت
كثيرا من الطروحات البحثية في
هذا السياق، ولكننا نريد أن
نؤكد على وثاقة الصلة، هنا،
بين الشخصية الروائية
والفضاء التخيلي الذي
تتحرك فيه، بحيث يصير العدوان
الذي مورس على المكان
الجزائري، عدوانا على الكيان
الجزائري الذي مسخ ليصير ما

أسماء الكاتب " غاشي " ، وهي مفردة جزائرية شعبية تلخص لوحدها ، مستوى الانحطاط الذي بلغه الإنسان في جزائر ما بعد الاستقلال ، بما يجعل الأمر طبيعياً أن ينحدر الفرد إلى أدنى قيمه الإنسانية وهو يمارس بربريته الشائنة ، في تقتيل الأبرياء والمثقفين والأطفال ، أو وهو يعلن حربه العنيفة على كل شيء .

وعلى أساس هذه العلاقة الاستراتيجية بين المكان والإنسان ، يمكن القول : " إن أية تغييرات قسرية تلحق بالفضاء المكاني عند الكائنات الإنسانية والحيوانية ، من شأنها إحداث تشويش في الشفرة السرية التي تربط وتجمع بين الحدين ، الأمر الذي يترتب عليه انشراخات وتشنجات عنيفة . " ¹ ، وليس

1. خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة ، مرجع سابق ، ص: 64 .

أدل على ذلك، من تشنجات الشخصية الجزائية التي أفرزها فضاؤها الممسوخ، الذي تحولت معه رويدا رويدا، نحو مكان عدواني متوحش، فاقد لمقومات الفضاء الكفيل بإنتاج قيم الاجتماع والعمران البشري، حيث " منذ زمن بعيد ، والمدينة تنام بهدوء كبير على زيفها الغامض، كل الهمجية المخبأة، تخرج الآن دفعة واحدة مثل القيح الذي كان ينام طويلا تحت جلد براق وميت.¹ .

تخرج الهمجية لتعبر عن نفسها أكثر، في الفضاء المعيش للفاعل الذاتي، عندما يعيش الأيام والليالي واللحظات على وقع التقتيل اليومي لزملائه من المثقفين، بينما ينصرف هو إلى عمل المستحيل من أجل

1. ذاكرة الماء، ص: 151.

2. الرواية والمدينة، ياسين النصير، مجلة أدب ونقد، ص. 109، ع/ 138، سنة/ 1997، القاهرة/ مصر.

البقاء على قيد الحياة ، يعيش
كل ذلك، في ما نستعامل معه
على أنه فضاء المركز .

2. أمكنة المركز .

تنخرط أمكنة المركز
بدورها ضمن تشكيلة الإرث
الاستعماري، لكننا آثرنا
قراءتها هنا على أساس غير
الذي تعاملنا به مع الأولى،
انطلاقاً من كوننا كرسنا الأولى
للاشتغال على الأمكنة المرتبطة
بالطفولة، بينما تصنف أمكنة
المركز ضمن الفضاء المرهن
الذي يشغله الفاعل الذاتي في
أشد لحظات الأزمة التي يعيشها،
بين الجامعة والبيت والبريد
المركزي ومقبرة العالية
والقصبة، وهي فضاءات
العاصمة كمركز سياسي يتشظى
إلى دلالات متعددة الجوانب تحيل
على السياسي والثقافي
والأيديولوجي، باختصار تحيل على

مكانة الأمة من التطور
والتاريخ والحضارة ، لارتباط
هذه المعاني بالعاصمة كدلالة
على الهرم السلطوي وعلى
المدينة كمقابل للريف، حيث "
تكتسب العلاقة بين الرواية
والمدينة إشكالية إيديولوجية
وإشكالية فنية ، وإشكالية
بنيوية . " ¹ .

وعلى هذا الأساس الإشكالي
الذي تطرحه المدينة
الروائية ، ومن ثم المكان
المديني، تتشعب العلاقة الفنية
والعلاقة التقاطعية بين المركز
والضواحي، السلطوي والهامشي،
المتخيل والمرجعي .

إن دراسة المدينة كمكان،
يخرقه الفاعل الذاتي ويتمركز
فيه متخذاً منه مكانه
الأنطولوجي من العالم ، يحتم
علينا، قبل المغامرة في تفكيك
العناصر الطوبوغرافية
والتشكيلية الجمالية

للعاصمة ، أن نتبين العلاقة
التي ينسجها معها ، إذ يفرز
التواصل بين المكان والقوى
الفاعلة حزمة من العلاقات
المتنوعة من جراء الالتباس مع
المكان والعيش فيه أو من
خلاله ، وعند الملاحظة المتأنية
لجمل هذه العلاقات نجدها لا
تكاد تخرج عن ثلاثة أنواع :
علاقة الانتماء ، علاقة التنافر
وعلاقة الحياد .

أما علاقة الانتماء ،
فتوحي بدلالاتها ، بنيتها
الإفرادية المنفتحة على
الانتساب إلى مكان ما ، وربط
علاقات اندغامية ، حميمية ،
تجعله امتداد للجسد والهوية ،
إذ كثيرا ما ينسب الأفراد إلى
بقعهم الجغرافية التي
أنبتتهم ، وكثيرا ما يميز
الإنسان مكانه من العالم
انطلاقا من التعيين المكاني ،
ولابد له حتى يتم له ذلك ، "
من أن يعقد علاقات شخصية مع

المكان، ويعتبره أداة أو موضوعاً أو طرفاً مخاطباً، ويفهم أنه ليس كائناً نكرة لا يعنيه ولا أهمية له عنده، ويشعر عند ممارسته له بالحب أو بالعداء، أو أن يستغله على أنه وسيلة (...). عندئذ يصبح المكان موضوع رغبة ومحل فعل وجدوى.¹

العلاقة مع المكان إذن، ليست عرضية في حياة الكائن، حيث "الانتماء

إلى المكان المحدد واحد من أهم وأول الروابط التي تصل الشخصية بفضائها."²

وعليه، تعمل الروابط، التي تشد الكائن التخيلي بالمكان، على انفتاح النص الروائي على ثيمات الكر والفر، الانتماء والتنافر، البغض والكره وغيرها من العواطف التي تنبجس من الحس

1. قال الراوي، سعيد يقطين، مرجع سابق، ص: 237.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العميق بالمكان عند الفواعل
الروائيين .

وإذا نظرنا إلى هذه
العلاقات التي تنتسج بين
الفضاء المكاني، العاصمي،
وبين الفاعل الذاتي الذي
يعيش أقصى درجات النبذ
المكاني، وجدناها تتراوح بين
العشق المستमित

للفضاء/المدينة الذي يستحيل
إلى علاقة امتلاك، في أكثر من
موطن، وبين الإشفاق الحاني على
التدمير/التحولات التي تتعرض
له ببلاهة .

يقول في مشهد معبر عن ذلك
الامتلاك وهو يشاهد مدينة
الجزائر العاصمة من نافذة
الطائرة، وهي على وشك
النزول بمطار هواري بومدين:
"هاهي ذي المدينة التي تملأني
حتى القلب، تستيقظ بشكل غريب
مثل طفل صغير حلم كثيرا،
عندما فتح عينيه وجد كل
محيطه المفقود يقف عند رأسه .

ها هي ذي مدينتي التي بدأت
تتصحر بدون سابق إنذار.¹

ويظهر حجم التعلق
بالمدينة أكثر، عندما يتمنى
أن يمهل القتلة يوما واحدا
لينجز برنامجه الزمني اليومي،
وهو برنامج الرواية
بكاملها، حيث لا تغطي صفحاتها
التي تتجاوز الثلاث مائة، إلا
برنامجه التالي: "

أولا: رسالة إلى مريم.
ثانيا: المكتبة والبريد.
ثالثا: المطبعة والاستفسار
عن روايتي.
رابعا: الحوار مع نادية في
المطعم. (لا أحد يعرف

أتساءل، ياترى، هل سيسعفني
اليوم للقيام بكل ذلك، هل
سيعطيني القتلة مهلة ؟ هل
يمكنني أن أسرق منهم كل هذا
الشوق وهذا الحنين إلى مدينة

1. ذاكرة الماء، ص: 107.

2. المصدر نفسه، ص: 229.

أحبها وتقاتلني وتختلني؟. "2

هكذا يضيق صدر المدينة
المحبوبة عن يوم واحد تمهله
الفاعل الذاتي، يسرقه من بين
الأشلاء والجثث والتهديد المصمت
على عاتقه كسيف داموكليس .

تأخذ العلاقة الانتمائية
في الملفوظين السابقين، شكل
علاقة الحب المستحيلة بين
العاشق الموله والمدينة التي
تقابله بالمقاتلة والمخاتلة،
حما يجعل من النص كله مرثية
لهذا الحب المستحيل، عاشق مترصد
لتفاصيل المعشوقة / العاصمة،
وملاحمها، وتغيرات ألوانها
وتشكيلاتها، كما احتفظت بها
الذاكرة من عهد الشباب،
وبينها ، راهنا ، يستبيحها
القتلة والمجرمون وأمرأء
الظلام .

المثير للانتباه ، أن
الكاتب يصرح بهذه الاستعارة في
سياق آخر، " أشعر أن

هذه المدينة متواطئة ضدنا مع
القتلة وتساهم كل مساء في
التخطيط خلصة للجريمة.
مدينة، لا نصير في عينيها
كبارا إلا عندما نغادرها
نهائيا. فتصبح لنا كل الحقوق
التي لم نحصل عليها ونحن أحياء.
لها تاريخها في النسيان
السريع. فقد عشقت الإسبان.
ونامت في حجر القراصنة قرونا
متتالية وولدت معهم ثم تركت
باياتها وداياتها لتلبس لباسا
عسكريا ثم مدنيا ثم عسكريا .
ثم عسكريا. "1.

وهكذا يستعير الكاتب رمزية
المرأة المحبوبة اللعوب، بكل
كثافتها الدلالية، ليعبر عن
العلاقة المستحيلة التي تربطه
بالمدينة/العاصمة حيث يمكنه
الرمز من استيعاب المراحل
السياسية والحقب التاريخية
التي استسلمت فيها المدينة/
المحبوبة لغزاتها، في فعل

1. ذاكرة الماء، ص: 346.

انتهاكي شديد الألم، يتكرر
مرة أخرى تكرارا لا يقل عن
سابقه إيلا ما وانتهاكا عندما
تستسلم للحكم العسكري الذي
أخذ بخناقها وعجل باتجاهها نحو
البشاعة والمسوخ، إذ " لكل
سياسة نظام من الدلالات خاص
بها هو الأيديولوجيا التي تسمح
لها بإخضاع الأحداث والعناصر
الاجتماعية لاستراتيجياتها. " ¹ .
وعليه، تتكشف البنية
الفضائية للمكان، من خلال
العلاقة التي تنسجها الشخصية،
الفاعل الذاتي هنا، مع
المدينة، عن القدرة على
النطق بالأيديولوجيا المتحكمة
والمكيفة للمكان، حيث يظهر
ولعها بمطاردة البررة من
أبنائها، كما فعلت مع
"جونني"، فنان القرية، الذي
خرج ذات فجر، من أيام
الاستقلال مغامرا صوب المجهول،
وهو الفعل نفسه، الذي تكرر

1. H.LEFEBVRE : Le droit a' la ville, Ed :
Anthropos, paris/1968, P : 122.

الآن، في راهن السرد مع معظم
الفنانين والمثقفين الذين
غادروا البلاد .
غير أن الفاعل الذاتي،
يبقى متشبثا بعشقه المستحيل،
رغم الإغراءات التي تلقاها من
خارج الوطن، ورغم إمكانه
ذلك، ويزداد الوضع
تراجيدية، عندما يضطر إلى
البقاء وحيدا بعدما اختارت
زوجته الهجرة إلى فرنسا
مصحوبة بولده ياسين، بينما لا
تملأ عزلته إلا ابنته (ريما)
التي يسكنها، هي الأخرى، هاجس
الكتابة فتؤرخ بيومياتها
(سلطان الرماد) للقتل
اليومي الذي يتعرض له
المثقفون، وليومياتها مع
والدها المهدد بالقتل في كل
لحظة .

مرة أخرى، تنقذ الاستعارة
المكان من ضحالة الطوبوغرافيا
المجرد، وتعرضه للمحتمل
والمتعدد، ويتوارى المرجعي

ليبرز التخيلي إلى واجهة
التشكيل المكاني .
وإذا حاولنا تتبع
التشكيلات المكانية لعلاقة
الانتماء ، وجدناها تتمحور
كلها حول مقومات المكان
الأليف، بما يسمح لنا
بتصنيفها ضمنه .

2. 1. أمكنة الألفة .

تغطي أمكنة الألفة مساحة
هامة من الملفوظ، وتنهض
بأعباء الخطاب الاسترجاعي الذي
يعيد صياغة الأمكنة التي خلقت
ملايسات العشق المستحيل بين
الفاعل الذاتي ومدينة
الجزائر العاصمة، ومن ثم تتيح
إمكانية تتبع التحولات التي
اعترتها .

أسلفنا الإشارة إلى أن نص
(ذاكرة الماء) ، هو في العمق،

قراءة لتحويلات المكان الجزائري
منذ فجر الاستقلال إلى منتصف
التسعينيات، وهو بهذا
الصنيع، يرقب التحويلات
الإيديولوجية على الساحة
السياسية وفعلها في المكان،
هذا من ناحية المضمون، أما
من ناحية الشكل، فتهيئ
الأمكنة الأليفة لبناء المدينة
التخيلية/النصية على أنقاض
المدينة الواقعية وتسحب
الواقعي إلى ضفاف الحلم
والخيال والاستيهام لارتباطها
بمرحلة الشباب والجمال والحب
والأحلام المجنونة والآمال
المجهضة، حيث المكان الأليف "
هو قبل كل شيء المكان الحميم
الحي في داخلنا، الذي يلح
علينا بين الفينة والأخرى
ويثير خيالنا بمجموعة من صور
الألفة، كونه يخفي ماضيا
بعيدا لا يمكن أن ينسى. "¹.

1. الدال المكاني، أمكنة أدونيس الشعرية، حسن
لشقر، ص: 67، مجلة كتابات معاصرة
ع/ 54، مجلد/ 14، نوفمبر/ 2004، بيروت/ لبنان.

تأتي صور الماضي المبتعثة
بواسطة اللغة عبر قناة الخيال
المرهن الذي يتوسل كثيرا من
مقومات الذاكرة والخيال
ليعيد ترصيص الصورة الماضية
المتشذرة، من أجل ذلك تأتي
إلينا من بين فرث التخيل
الذي لا يحيل عملية التذكر إلى
توثيق يسعى إلى المطابقة،
بقدر ما يقوم بعملية
الانتقاء والترميم التي أشرنا
إليها باستفاضة في تناولنا
لإكراهات الخطاب الاسترجاعي.
وعليه فإن أمكنة الألفة
تتقاطع مع الأمكنة الحميمية
وإن لم تكن هي، إذ كل الأمكنة
الحميمية هي أمكنة أليفة
والعكس غير صحيح انطلاقا من
كون الحميمية تحمل دلالات ضيقة،
حما يكتنف الذات لوحدها
مقطوعة عن حشد الجماعة،
بينما تتسع الألفة لتضم بين
جنباتها الحضور المكثف
للجماعة، سواء في القرية، أو

الحي أو الشارع، أو الأمكنة العامة جميعاً، حيث تسترسل فيها الذات على هواها وتمارس وجودها ممزوجة بالمتعة والهناء والسعادة، لأنها " وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض - الأم ويرتبط بهناء الطفولة وصبايات الصبا. " ¹.

هو المكان الذي يشتد إليه الحنين في لحظات الشطط، شطط المنفى، أو التهجير، أو الحرمان بكل أشكاله، ويصبح العدوان عليه عدواناً على الذاكرة وعلى الذات التي يشكل جزءاً من تاريخها وهويتها، إن لم نقل ماهيتها، وهذا ما يفسر في جزء منه مأساة الفاعل الذاتي في (ذاكرة الماء) وهو يشهد عاجزاً ما يتعرض له المكان/ المدينة/ جسد معشوقته،

1. إضاءة النص، اعتدال عثمان، ص: 06، دار الحداثة، سنة/ 1988، ط/ 1، بيروت/ لبنان.
2. الدال المكاني، حسن لشقر، مرجع سابق، ص: 68.

من اغتصاب من قبل المافيا
المتحالفة مع القتلة ، ومن
قبل الجهل والتخلف والرداءة
التي عملت على تصحير المدينة
وإفراغها من جمالياتها ودفعها
إلى فضاءات البدوابة بكل
معانيها .

من أجل ذلك، عندما يستعيد
أمكنته الأليفة ، "يعيد تشكيل
هذا المكان من جديد، بحثا عن
الهناءة الأولى والطمأنينة
بواسطة دينامية الخيال التي
تلغي موضوعية الظاهرة
المكانية وتحل محلها ديناميتها
الخاصة ، المتفردة والمفارقة ،
حيث يصبح بعد الألفة هو
البديل الهندسي للمكان ، إذاك
تتخذ صفات المكان وملاحه
طابعا ذاتيا فتحدث تلك
المرونة المتبادلة مع
المكان . " ¹ ، ويعني بالمرونة
المتبادلة مع المكان ، قيم
التماهي معه والالتباس بكل

تفاصيله ، كتلك الصورة التي
رسمها الكاتب لعلاقة العشق
المستحيل التي تربطه بمدينة
وهي التي يستعير لها جاستون
باشلار¹ رمزية الأعشاش بكل ما
تنطق به من التصاق ومعاشرة
واستئناس.

يحدث الفاعل الذاتي عن
أمكنة الألفة على مستويين:
المستوى الأول يتجه إلى الماضي
القريب للقبض على اللحظات
المشرقة في ذاكرة المكان التي
تلتبس عادة ، كما سوف نرى ،
بالأزقة والحواري ، والأمكنة
الضاجة بالحضور الشعبي
والثقافة الشعبية بكل
فولكلورها وأغانيها
وتقاليدها المكونة للحماتها
وهويتها الجزائرية العميقة ،

1. جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، الفصل
الرابع (الأعشاش) حيث يقول: "لا فائدة من
تخدير القارئ ألا يأخذ بشكل حرفي الصورة
الكلامية التي اضطرت لاستعمالها لأعبر عن المرونة
المتبادلة بين الإنسان والمكان ، هذه المرونة
الغريبة ، المتناسقة ، المباشرة ، والتي تكاد تجعل
الاثنين من مادة واحدة " .

لكنها سرعان ما يعتريها
التحول، فتنتقل من النقيض
إلى النقيض، من المكان الأليف،
إلى المكان المعادي المكشّر على
أنياه المتقاطرة بالكراهية
والحدّ الآتين من أعماق
مظلمة، احتبسها الظلم،
والخيف والزيف زمنا متطاولا .
أما المستوى الثاني،
فيستقطب المكان المرهن الذي
يعايشه ضمن حدود برنامج
اليومي الذي أشرنا إليه
سالفًا، وهو على ضيقه، يتيح
له إمكانية التجول في المدينة
ليلقي عليها نظرات متمعنة،
فاحصة للتحوّلات التي طرأت
عليها، كما يخرج، متنكرا في
زيارة نادرة صحبة ابنته ريمًا
إلى القصة ليعرف الطفلة على
المكان الذي سرعان ما يحيل
الزيارة إلى استقراء للأمكنة
التاريخية التي تشهد هي
الأخرى، كما تشه الذاكرة
الوطنية، عدوانا سافرا على

تاريخيتها وجماليتها التي
تعانق فضاءات تخيلية خارجة
من سحر الشرق وغموضه
وإثارته .

من هذه الأمكنة الأليفة
المرهنة، مقهى **لابراس** المواجه
للجامعة الذي يحضر مرارا في
سياق الحكي، مما يوحي بالعلاقة
الانتمائية والألفة التي
يربطها الفاعل الذاتي معه،
لأنه يتيح له من خلال نوافذه
الزجاجية، أن يتأمل الشارع
في الصباحات المطيرة خاصة، حيث
يتلفح المكان بجو شاعري لا
تخطئه العين: " لذيدة هي
(العاصمة) في الصباحات الأولى
عندما نتأمل مارتها من داخل
مقهى **"لابراس"** المواجه
للجامعة، أو ونحن في شوارعها
وممراتها المؤدية إلى الجامعة
وأزقتها. أو ونحن نقف في
زاوية ما بجانب محل **باطا**
وننظر بدهشة المكتشف للمرة
الأولى إلى هندسة بناياتها

وزخرفات شرفاتها المذهلة ، أو
تخطيطات الموزاييك التي تعطي
مياه الأمطار التي تغسلها ،
إشعاعا خاصا لألوانها
الآجورية . أقواس البنايات
التركية والأوروبية والتماثيل
العارية لملائكة ضائعين ،
يرفعون بلذة شرفات تطل منها
نساء جميلات في مساءات الخريف
الذي دخل هذه السنة مبكرا .
1"

نلاحظ في هذا التشكيل
المكاني التغيب الكلي
لمكونات المكان / المقهى
والإبقاء على دورها الوظيفي
التمثل في تفعيل الرؤية من
خلال النافذة الزجاجية ، وهي
التقنية التي أسميناها نظام
الفضاء الشفاف وبحثنا جل
مكوناتها عند ف. هامون و
ج. ب. جولدنشتين في الفصل
الثالث الذي عقدناه للمنظور
المكاني مفهمة وإجراء ، بما

1.. ذاكرة الماء ، ص: 53 .

يجعلنا نكتفي هنا بالإشارة إلى
أن جميع أركان الرؤية
المتوفرة عبر الوسط الشفاف
الذي هو نافذة المقهى، حيث
تتوسله الرؤية بغية النفاذ
إلى المقابل لها من تكوينات
المباني والشوارع وغيرها،
بينما تغيب مكونات
المكان/المقهى، مكتفية منه
باستغلاله لرصد الفضاء المدني
فقط، و بذلك تتناغم
جمالياته مع الدفء، والهدوء
الذي يوفره المكان المنفتح
على الأفضية الأخرى، باعتباره
مجازاً ومعبراً لغيره .

إذا تساءلنا عن المعنى
الذي ينهض به التعيين
المكاني، بذكر اسم المقهى ومحل
باطا المجاور له، أمكننا
القول مع ش. كريفل: " إن
تعيين المكان بتحديد موقعه
الجغرافي أو بذكر اسمه يحمل على
الاعتقاد بحقيقة التخيّل، لأنه
يزهد القارئ في إثارة الأسئلة

حوله ، وبذلك يبعد عن ذهن القارئ هذا التساؤل : (ولكن أين يحدث هذا ياترى ؟) ... وفضلا عن ذلك فإن النص يحو المكان ، ذلك الدليل الرهيف والشفاف ، بمجرد أن يؤدي مهمته ، فلا يعود للأمكنة وجود عندما لا يعود يحدث شيء .¹ على هذا الأساس ، تمارس (ذاكرة الماء) لعبتها التضليلية مرة أخرى ، على مستوى التعيين المكاني لمعظم الفضاء العاصمي ، للإيهام بواقعية الخطاب الاسترجاعي من جهة ، وبواقعية التحولات العميقة في بنية الفضاء المدني من جهة أخرى . وعليه انكشفت التشكيلات المكانية للمقهى ، وتراجعت إلى دورها الأولي في تحديد المكان

1. المكان في النص، شارل كريفل، مرجع سابق، ص:83.

2. تفسير الأحلام ، بحث في سيكولوجيا الأعماق، بيير داکو، ص: 346، ترجمة: وليد أسعد، وزارة الثقافة، سنة 1985/ ط1، دمشق/سوريا.

3. Luc UYTENHOVE : Dictionnaire des rêves, Ed : Marabout, 2004, P : 143

، جغرافيا ، على موقع خريطة
العاصمة ، وتكتفي بتوفير
الفضاء الشفاف لتمارس
الرؤية الذاتية ، هنا ، فعلها
في الرصد والملاحظة و التفاعل
مع المكونات الشاعرية
للمباني المحيطة بالمقهى .
تشكل النافذة هنا ،
كذلك ، عتبة واقعة بين الداخل
والخارج ، تمثل سيكولوجيا "
الانفتاح على العالم الخارجي ،
والنور الذي يأتي من
الخارج وتمثل قابلية
استقبالنا لهما . "¹ حيث
الرأي من خلال النافذة
المفتوحة على آخرها " إلى
العالم ، الحياة ، الطبيعة ،
يستقبل رسالة مليئة بالأمل ،
لأنه ليس منغلقا خلف عوارض
الواجبات الثقيلة . "³ إنها
لحظات الأمل الخالصة المستندة
إلى تشكيلات العمارة والألوان

والجمال، لا يعكرها إلا الخريف
الذي هجم بكآبته على المدينة
مبكرا.

تسري في عروق المشهد
المكاني السالف كله معاني
المتعة واللذة، والجمال الذي
تزيد تقاطيعه تفصيلا، الأمطارُ
العاكسة للألوان، انعكاسا
(موشوريا) تتعانق فيه معاني
الصفاء والنقاء مع المباني
التركية والأوروبية، ومع ذلك
يظل مرتكسا في حدود
الفوتوغرافي الذي لا يعمق
سطحيته سوى المنظور الذاتي
الذي ينقذه من هيمنة
الطوبوغرافي، غير أن تدخل
الملائكة، والشرفات والجميلات
المطلة منها، تجذبه بتشكيلها
الاستعاري نحو المكان المجازي
الخارج من الذات والمتملص من
سطوة المرجع/الواقع، من خلال
انكفاء المرسلة على الوظيفة
الشعرية المهيمنة أكثر من
غيرها.

بالإضافة إلى مقهى (لابراس)
المتناغم مع الأمل والحميمية
والجمال رغم خلوه من الحركة
المميزة للمقاهي عموماً، هناك
الفضاءات الشعبية المرتبطة
بالذاكرة ارتباطاً وثيقاً،
مثل حي القصبة والأسواق
الشعبية التي تتقاطع تشكيلاتها
مع مرحلة غابرة من التاريخ
الوطني والذاكرة الجماعية
المميزة للهوية الجزائرية
الأصيلة كما يصورها الملفوظ
التالي: "أدهشني العدد المحدود
من المتسوقين. السوق لم تعد
تسحب وراءها الأعداد كما كان
في الماضي. الدنيا تغيرت كثيراً.
لقد انسحب القوالون وعشاق
الدقة والنقرة والكلم
والبندير." ¹.

و"السوق كانت فيما مضى
سوقاً عربية، شعبية، مملوءة
بالحب والحاجة والعفوية.
عندما ندخلها، تستقبلنا عند

1. ذاكرة الماء، ص: 139.

2. المصدر نفسه، ص: 143.

أبوابها الواسعة ، المفتوحة
على الهواء ، روائح الحديد
الساخن ، والعطور الشعبية ،
ورصاص اللحامين ، وتبن
البرادعية خصوصا عمي موح
الطويل بمخيطه الطويل
وانكفاءته المعهودة على
ركبتيه وكتان الخيش.¹ .
تکمن الألفة في السوق التي
تسرد الذاكرة أشياءها
وتفاصيلها الحميمة ، في
العفوية التي كانت تطبع
العلاقات الاجتماعية فيها ،
العفوية كمرادف للحب
والحرارة والدفء المميز
للعلاقات بين رواد السوق
الشعبية قبل سطوة الفردية
وثقافة الخصوصية .
وغني عن الإشارة أن السوق
المعنية بالملفوظ هي السوق
التي كان يأتيها طفلا صحبة
والدته للتبضع كل أسبوع ،
فاحتفظت الذاكرة بأشائها

المميزة وروائحها التي استكنت
في أعماق الذاكرة إلى الأبد،
لذلك تأتي هنا في سياق
التعريض بالتحويلات التي اعترتها
، حيث اختفت روحها وجوهرها
وشخصيتها لتترك المكان أمام
السلع (التايوانية) الموحية
بالمؤقت والآني بالقياس إلى
الديمومة والتاريخية الممثلة في
المدّاحين والقوّالين وأهل الدقة
وغيرهم .

كان من الصعب رصّ شذرات
المكان الملتقطة من الذاكرة
دون توسل الحواس، فقد نهض
الشم بالتقاط الروائح
(رائحة الحديد الساخن
والعطور الشعبية ورصاص
اللحامين وتبن البرادعية) ،
ونفضت الرؤية بالصورة
البصرية الموقوفة على منظر
(عمي موح الطويل وهو منكفي
على كتان الخيش، متوحداً مع
مادة صناعته، ومشكلاً مكوناً
أساسياً من مكونات السوق

وشخصيتها) ، كل ذلك في فضاء واسع منفتح على النور والهواء والرحابة والدهشة وغيرها ، وواقفة على النقيض من الضيق والزيغ والسلع المهربة ومكونات المكان الفاقد لشخصيته .

تتقاطع السوق الشعبية هنا ، مع بعدين أساسين هما : مجتمع القرية والذاكرة الجماعية ، إذ مهما أوحى أشياء الملفوظ السالف بالطبيعة الاستهلاكية المتقشفة القريبة من موحيات الفقر والحاجة ، فإنها تظل رديف الثبات والاستمرارية ، يقول **هـ. لوفابفر** : " كان المجتمع الريفي ولا يزال مجتمع الحاجة والعوز والحرمان... لكنه أيضا مجتمع الضوابط والممنوعات التي تيسر التكيف مع هذه الحال والتخفيف من وطأتها .¹ "

1. H.LEFEBVRE : Le droit a' la ville ، مرجع سابق، ص: 120.

لقد احتفظت هذه الضوابط
المشار إليها بمكونات الذاكرة
الشعبية، وبنكهة المكان
وطعمه .

من أجل ذلك يرثي الكاتب
للتحول الفوضوي الذي ألم
بالمكان دون أي منطق أو
نظام، ويصرح بهذا المعنى في موقف
دال بقوله : " ما كان يثيرنا
ليس الخوف، فقد نسيناه
بسرعة، ولكن حيطان هذه
المدينة الشعبية العريقة التي
بدأت تتهاك الواحد بعد
الآخر، فكلما سقطت دار، أو
بيت صغير مواجه لרטوبة
البحر، ولرياح المدن
البعيدة، سقطت أجزاء كبيرة
من الذاكرة . " ² .

وإن يكن الكلام، في هذا
الملفوظ، عن أحياء القصبة
العتيقة، فإنه ينطق بالدلالة
عن الهوس بالذاكرة الجماعية
الذي تعيشه الذاكرة الذاتية

2. ذاكرة الماء، ص: 174.

وهي تتأمل الجدران والأمكنة والأشياء .

وعلى هذا النحو يأخذ التاريخ للأمكنة بعداً استثنائي الأهمية من حيث هو تاريخ للذاكرة الجماعية، ذاكرة وطن بكامله ينحدر نحو فقدان أكيد للذاكرة .

أما التشكيل المكاني الآخر، فهو مكان اجتماعي بدوره، يختلف عن السابق بانتمائه إلى فضاء المركز، لكنه يبقى على صلة وثيقة بالشعبي والاجتماعي والإحياء بالتاريخ والماضي الذي يحمله الفاعل الذاتي بالسحر والجمال وصبابات الصبا وهو الشباب، يقصده حين يضيق عليه خناق المدينة التي خسرت روحها .

إنها أمكنة الألفة في (المسمة) وفي أحياء (القصبة) العتيقة ، وأحياء (ساحة الشهداء) و (جامع كشاوة) ، حيث يدور الحوار الذي ينجزه

الفاعل الذاتي مع ابنته
(ريما) وهو يطوف بها حول
أمكنته الأليفة ويتوقف طويلا
عند المعالم التاريخية بالقصبة
كأنه يسعى إلى ربطها بذاكرة
المدينة من حيث ينشر أمامها
ذاكرته هو: " كنا عندما
نصاب بحالات القلق والوحدة
والخوف من سخر المدينة التي
خسرت ماضيها وحاضرها، فلا هي
مدن حديثة بباراتها ومسارحها
ومراقصها ومصانعها ولا هي
مدن قديمة بطقوسها وتقاليدها
وحياتها البسيطة، كنت أنزل
أنا ومريم إلى هذه الأماكن التي
كان بعضها واقفا. نتداخل مع
الحيطان، نتعمق داخل الشقوق
التي تقاوم ملوحة البحر
ونختلط مع الذاكرة والناس
العابرين على هذه الأماكن،
حتى ساعة متأخرة من الليل،
لننتهي فيما بعد إلى المسمكة
التي كانت كل أنواع أسماكها
تعرض حية قبل أن تطبخ .

— ولا تخافون من ظلمة الليل ؟

— لم تكن المدينة بهذه البشاعة ، ولم يكن الزمن مخيفا مثل الآن .

ولو أن المدينة الجديدة كانت وقتها قد بدأت تتنازل عن الكثير من بريقها وأشواقها للرجال الغامضين الذين حكموا رقبتها بعنف شديد . ولكن شيئا عظيما فيها يقاوم كل هذه الخسارات وهذا الخوف .

البنائات ظلت تسند بعضها بعضا وتقاوم العواصف والرياح . تتداخل فيما بينها مثل اندماجات النساء والرجال . الساق على الساق ، والذراع على الذراع ، والصدر على الصدر ، والشوق على الشوق . أيام الجمعة ، عندما نجوع ونحن نعبرها طولا وعرضا يستقبلنا الشواييون والحريرية وخبازو المثلوع وبياعوا الزلابية والتفاح (

البهارات) المحلية والأفريقية
والهندية . نضحك معهم . يضحكون
معنا . ننسأهم ، ينسوننا تحت
زحمة الذين يريدون أن يجدوا
مكانا داخل المطعم الشعبي
القديم . وفي الجامع الكبير ،
يتقاطع الناس بسرعة . يصلون
ثم ينتشرون داخل تقاطيع
المدينة يبحثون عن عملهم
وشؤونهم اليومية . بعض الوجوه
يملاها نور استثنائي . في
شيخوختها شيء من المقاومة ضد
التفاصيل المنهكة . حتى بيضاء
مثل القطن أو الصوف البلدي
المغسول . رائحة الطيب تكسر
الأطعمة والروائح الأخرى . إنه
يوم الجمعة ، يتزين الناس .
يتعطرون . يتسوكون ، أفواهم
الضاحكة باستمرار ، تعبق
بالمسك وعود النوار .
الصباحات عادة للنساء ،
الحمام والألبسة الجديدة
والعودة باكرا لتحضير
الكسكس . الظهر للرجال .

يتطهرون ويصلون ثم يتغدون
وينامون قليلا. تخرج النساء
من جديد باتجاه عمق المدينة،
بحثا عن شيء ما. عن لذة ما،
لا توفرها البيوت والشرفات
المطلّة على البحر والغرابة.
1"

يتم التصريح، في بداية
الملفوظ، بالمسح الذي أفقد
المدينة أصالتها، ونعني بذلك،
امتلاكها لهوية خاصة ولشخصية
محددة، ولا مانع مطلقا، من
إطلاق النعت ليشمل الشعب
والأفراد الذين يتخذون من
فضائها مأوى لهم في العالم،
فبضائع شخصية المدينة تضيع
شخصية الأفراد والعكس صحيح
كذلك، فالقضية ليست في
الطبيعة البدوية أو التراثية
للمدينة، كما ليست في
حداثتها، وإنما المأساة تظهر
عندما تكف عن الانتماء إلى
تصنيف معين، ففي العالم مدن

1. ذاكرة الماء، ص: 177/178.

شهيرة ، يقوم سحرها على
أصالتها والتفاتها إما إلى
الحاضر والمستقبل أو الولاء
لماضيها مهما كانت قيمة ذلك
الماضي .

بدأ المكان الجزائري رحلة
مأساة منذ فجر الاستقلال ، منذ
تلك اللحظة التي أسند فيها
أمر المدينة إلى أناس ليس لهم
من ثقافة الفرح والحياة شيء ،
فتعاملوا معها كما تعامل
رئيس البلدية مع سيدة
الرخام ، وأعلنوا حربا هوجاء
على كل ما يجعل من المدينة
مدينة ، يوضح الكاتب ذلك في
قوله : " الذين سيروا هذه
البلاد كانوا صغارا ... كانوا
مهزومين ومعادين لثقافة لم
يكونوا يملكونها . ملأوا
أدمغتهم (الأطفال) بطقوس
الصلاة والحج ، وكل أساليب
المنه والسرقات . علموا
أطفالنا رؤية كل ما هو
رمادي وقاتم ومنعواهم من

التمتع بالنور والفرح .
عندما نزلوا من الجبل، نزلوا
حالفين على الكنائس
والتماثيل، والخانات،
والمسارح، والأوبرات، وكل ما
يجعل من المدينة مدينة، لقد
خسرنا موعداً استثنائياً مع
مدن كانت جاهزة، لكننا
فعلنا كل شيء لتدميرها
وتريفيها بشكل أفقدها
توازنها لتتحول في النهاية إلى
وحش كان ميلاده منتظراً. ها
نحن ندفع ثمن جريمة كبيرة
ارتكبتها غيرنا وانسحب إلى
الظل وتركنا وحيدين نواجه
النار والنصل.¹
فضلت هنا أن أترك النص يجيب
عن الأسئلة العالقة، لا سيما:
ما هي مكونات المدينة النقيض
للمدينة المسخ التي يندد
الفاعل الذاتي بتصحرها
وتريفيها؟.

1. ذاكرة الماء، ص: 338.

والجواب كما هو واضح
ومقرر في المقبوس الثاني،
يكمن في المدينة التي خلفها
الاستعمار بكل مرافقها،
حاناتها، مسارحها، أوبراتها،
وهو ما يجعل من المدينة مدينة
بحسب الكاتب، لكننا بدل
استثمارها والاحتفاظ بها على
الأقل كما هي، تعرضت للتدمير
المعلن من قبل الذين حرروها ثم
حكموها، وبذلك خسرنا موعداً
استثنائياً مع مدن كانت
جاهزة .

لأننا لا نريد أن نثير،
على هامش المقبوس، أي جدل
أخلاقي أو ديني ، نكتفي
بالإشارة إلى أن الكاتب كان
بصدد التنديد بالإيديولوجيا
التي كلفت الفضاء على هواها،
فأثمرت المد الأصولي الذي جاء
كنتيجة طبيعية لخطاب السلطة،
والذي تتحمل الطليعة المثقفة
والمتنورة ويلاته الآن، وهو ما
عبر عنه في التوجهات

التعليمية التي ملأت رؤوس
الأطفال بالتصور الديني بدل
الانفتاح على الحياة و متعها
.

لا يشذ الكاتب، بتفسيره
السالف للظاهرة الأصولية في
الجزائر، عن معظم الدراسات
التي حملت المنظومة التربوية
المسؤولية الكبرى عن ذلك،
باعتبارها منظومة وضع أسسها
وتوجهاتها العربون ولا سيما
البعثيين المصريين والعراقيين
الذين استقدمتهم السلطة
غداة الاستقلال بغية تعريب
التعليم خصوصا ، بينما
سنفرد الكاتب هنا بالتوجه
إلى فضح العقلية المتخلفة
للرجال الذين نزلوا من الجبل
متوعدين للمدينة الموروثة .
يفصح المكان كمكون نصي
عن المنظور الإيديولوجي الذي
يشير إلى العجز عن الإفادة من
الصدمة الاستعمارية ومخلفاتها،
ومن الفكر الغربي عامة ،

والدليل على ذلك حسب عبد الصمد زايد: " ما إن أتاح الاستقلال فرصة اعتماده من جديد، حتى ظهر أن هذا التأثير لم ينل من طبيعته، وثبت تأخره عن الواقع وميله إلى تصور ما ليس فيه حتى يعود به إلى صورة المكان الذي يألفه ويعرفه، وهو المكان القديم.¹"

إن بداوة المدينة وفق المقبوس السالف عبد الصمد زايد، أفرزتها بداوة الأسياد الذين حكموها فجر الاستقلال، أفراد يحملون البداوة في متخيلهم وتكوينهم لأنهم أبناء البادية أصلاً، ولم يدخلوا المدينة التي كانت حكراً على المعمرين إلا بفضل الثورة التي طردت أصحابها ليحتل المكان أناس لم يكونوا مهئين له،

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة -

عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 147.

2. H.LE FEBVRE : Du Rural a'l'Urbain ، مرجع

سابق، ص: 149.

ومن ثم راحوا يكييفون الفضاء الجديد بما يتماشى مع ذهنيته، وهي حقيقة قررها علم الاجتماع عندما انبرى لدراسة المجمعات السكنية التي تنشأ على أطراف المدن الصناعية كما نجد ذلك بوضوح عند هنري لوفبفر الذي يؤكد أن "الوسط هو وسيلة، والجماعة الإنسانية هي التي تشكله، غيره، أو تشوّهه".¹

وعلى هذا الأساس، يصبح تعريف المدينة وتصحرها ضرورة لا بد منها، اعتبارا للعلاقة الوطيدة الرابطة بين الأفراد ومحيطهم، وإذا كانت المدن الجزائية قد فتحت ذراعيها لاستقبال النازحين إليها من القرى بعد الاستقلال، أمكن تفهم المسخ الذي ستعرفه المدينة بعد سنين قليلة فقط، خصوصا العاصمة التي تتوفر

حسب توصيف **لوفبفر** للمدينة
على كل الإغراءات " إن
المدينة توفر مزيداً من
الإغراءات أكثر من المدينة
الصغيرة أو القرية، إنه ما
نسميه (إغراءاتها) و
(إغوائاتها) و (دعواتها)
سواء تعلق الأمر بممتلكات
نشتهها، أو بمهن نتعلمها،
أو بأصدقاء نتردد عليهم، أو
بغراميات نغتنمها. إن تعدد
الاختيارات ترافق تعدد
الإمكانات التي تقرأ في النص
الاجتماعي. " ¹.

تلك هي المدينة، وتلك هي
النداءات التي سحرت القادمين
إليها من فجاج القرى
فاستحالت على أيديهم قرية
كبيرة ليس لها من مقومات
المدينة شيء.

إذا عدنا إلى المقبوس
الأول الذي يعرض تفاصيل

1. H.LE FEBVRE : Du Rural a'l'Urbain، مرجع

سابق، ص: 96 .

2. المرجع نفسه، ص: 147.

المكان الأليف، بكثافة معانيه ومقومات تفاصيل الحياة اليومية فيه، ، نلاحظ أن الجزء الآخر من المدينة، هو الآخر بصدد الانقراض، لأن المدينة " لا تختصر إلى مجموعة من العناصر الظاهرة و الملموسة على الساحة، سواء كانت وظيفية، مورفولوجية أو ديموغرافية، الخ. فالمدينة تعكس على الساحة، مجتمعا كاملا، كلية اجتماعية، أو مجتمعا معتبرا ككلية، بما فيها ثقافتها، مؤسساتها، أخلاقياتها، قيمها، باختصار بناها الفوقية، بما فيها قاعدتها الاقتصادية، والروابط الاجتماعية التي تشكل بنيتها بأتم معنى الكلمة. " ² .

إن هذا الجزء اللامرئي من المدينة هو ما نتحسسه في علاقاتنا بالآخرين، وهو الذي يجعل من حنيننا إلى المكان، حنيننا إلى الناس وتفاصيل

الحياة الاجتماعية بكل تنوعها
واختلافها، لكنه هنا يتواري
إلى الخلف وسط مجتمع تحاصره
البشاعة، والخوف، والرعب
المستكن في الجدران والحواري
والشوارع التي فقدت حميميتها
لتفتح أبوابها على الريبة
والحذر، لأنها فقدت روح
المدينة، إذ " المدينة هي أولا
وعي بفضاء مغلق و (أنا)
جماعية مجسدة في هذا الفضاء.
"¹، ومن ثم لا يظهر التفاعل
الجدي الذي يقيمه الفاعل
الذاتي مع فضائه إلا في الماضي
السعيد الذي يصوره الملفوظ،
من خلال أنسنة فضاء (القصبة)
إلى حد التماهي مع البيوت
والناس، مستعينا بالذاكرة
دائما وبجماليات الذاكرة
العابرة للأزمان والحقب و

-
1. jean DIVIGNAD : lieux et non : 16
lieux, Ed : Gallimard, Paris, 1977, P
 2. Gilbert DURAND, les structures
anthropologiques de L'imaginaire
سابق، ص: 466/467.
 3. المرجع نفسه، ص: 467 .

لإكراهات الوقت في سيرورته
اللامبالية .

تلجأ الذاكرة إلى توظيف
الذكريات التي عاشها الفاعل
الذاتي مع الزوجة / العشيقة
الأبدية / **مريم**، في تلك السنوات
التي لم تكن فيها المدينة بشعة
تماماً، يستحضر الحياة اليومية
للناس، ينسرب بين الأزقة،
ويلتبس بالناس الذين كانوا
طيبين جداً لم تتركب وجوههم
بعد، تلك العدوانية السافرة
مع بداية المأساة الوطنية،
والتي سنقف على تشكيلاتها، في
رصدنا للمكان المعادي المميز
لعلاقة التنافر التي ستربط
الفاعل الذاتي مع الأمكنة
المرهنة .

نعائش كل ذلك من خلال
الخطاب الاسترجاعي والذاكرة
التي " تسمح بالعودة إلى
الماضي، وتصلح انتهاكات
الزمن. إن الذاكرة بهذا
تنتمي إلى حقل العجيب

fantastique لأنها تهيئ
الذكريات جمالياً. "2 .

يمكن القول إن الصورة
الشاعرية التي تلف الفضاء
العاصمي خلال هذه المرحلة من
الاسترجاع، تدين بقسم منها إلى
القدرة العجيبة للذاكرة التي
تسعفها الغريزة الأصيلة في
المخيلة الإنسانية المجللة
لماضيها دائماً بصورة خلاصة، "
لأن الطفولة، كونياً، هي
ذكريات الطفولة، وهي النمط
الأعلى للكائن اللطيف الجاهل
بالموت، لأن كل واحد فينا كان
طفلاً قبل أن يكون رجلاً...حتى
الطفولة الشقية، أو الحزينة
واقعياً **جوركي** أو **ستاندال**، لا
تستطيع التملص من الذهول
اللطيف للوظيفة
الفانتاستيكية. "1 .

وعلى هذا الأساس، لا يمكن
تصنيف الأماكن المشكلة بحسب
الملفوظ: (واضحة الساق على

الساق) و (الذراع على
الذراع) و (الشوق على الشوق)
و (الصدر على الصدر) و (تسند
بعضها بعضها في وجه الحن
والخسارات) إلا تشكيلا عجائبيا
نهضت به الذاكرة والذكرى
والحنين، وذلك " للتعبير عن
رؤية مغايرة تقدم تحولا في
العلاقة مع الطبيعة وما فوق
الطبيعة، مع الذات الخفية
ومع الآخرين، مع الواقع
واللاواقع ... والتحول على
مستوى بنيات المجتمع هو الذي
يبرر التحول مع متخيل (سائب)
إلى جنس تخيلي يسنده وعي
ولغة متميزة وتيمات تستكشف
المجهول وتوسع من دائرة الأدب
".¹

إن التوسيع الذي يمارسه
التعجيب للأمكنة، واضح في
الملفوظ، حيث نشهد رسم
جماليات المكان من خلال الإطاحة

1. مدخل إلى الأدب العجائي، تزفيتان تودوروف،

مرجع سابق، من مقدمة محمد برادة، ص: 06.

2. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

بالمثبات المنطقي للمنازل
والزج بها في شعرية العلاقة
الإنسانية بكل ما فيها من
حميمية ودفء وتواصل وانسجام،
باستعارة الوسائط الجنسية
التي تحيل العلاقة بين الأماكن
علاقة جسدية صرف .

إن التحول الذي أشار إليه
المقبوس، هو الذي ألحنا عليه
طوال سيرورة الحفر الذي
مارسناه على التشكيلات
المكانية للنص، حيث لم يكن
لنا أن نجد مثل تلك التشكيلات
التعجيبية في وسط اجتماعي لم
يتحول بعد إلى مستوى
العدوانية والتوحش الذي دفع
بالفاعل الذاتي إلى التوجه
للذاكرة والماضي بحثا عن نوع
من التعويض عن فساد الوسط
الذي يعايشه في راهنه، بفضل
الخاصية الأساسية للذاكرة "
التي تتمتع بالميزة الأساسية
للمتخيل، التي هي التلميحية،
وبها تتمكن من أن تكون ضد

قدريّة ، وأن تقف في مواجهة الزمن. " ² ، رمزيا على الأقل ، من خلال استعادة لماضي سعيد كنوع من التسامي عن الواقع ونكايّة في حاضر أعلن إفلاسه وحربه ، لأنّ الذاكرة ، مثل الصورة ، هي " هذه القدرة التعويضية التي من خلالها تستطيع شذرة وجوديّة أن تلخص وأن ترمز إلى مجموع الزمن الموجود temps retrouvé. " ¹

يمارس الفاعل الذاتي نوعا من الانتقام من الزمن اللامبالي ومن التحولات التي تأخذ صبغة قدريّة لا مفر منها بتوسل القوة الحيويّة للذاكرة التي تمكّنه من العثور على زمنه المفقود ، زمن الهناءة والسعادة الطفوليّة التي تنطق بها حيويّة الحياة التي

1. Gilbert DURAND, les structures anthropologiques de L'imaginaire سابق ، ص: 468.

كان يمارسها ، صحبة **مريم** ، بين
الناس الطيبين الذين تتخذ
حياتهم اليومية نوعاً من
الزمن المفقود .

تلتقط الذاكرة من
تفاصيل الحياة اليومية ، مطعم
(المسكة) و (الحريرية) و
(بياعوا المفلوع) و (الزلابية)
و (التفاح) و (البهارات)
الهندية والأفريقية وحركة
الناس في المطعم الشعبي،
والحياة اليومية للجمعة حول
الجامع الكبير والحمام وحركة
المصلين والنساء ، ممزوجة
بروائح الأطعمة والعطور
والمسك وورد النوار ، وقوافل
النساء المنتشرة في الأماسي
بحثاً عن متعة أو لذة لا
توفرها البيوت، كل ذلك، في
حركة وديعة مسالمة ، سرعان ما
ينسى الناس بعضهم بعضاً ، دون
طرح الأسئلة المخرجة .

بالعودة إلى التشكيل
المكاني للحياة اليومية التي

رصدها الناص في الملفوظ، نلاحظ
التغيب الكلي لمكونات
المطعم الشعبي والمسمكة والجامع
الكبير، فلا نرى منها إلا
حضورها في سياق الحركة العامة
للتواصل الاجتماعي، بينما
تنفرد المسمكة بالإشارة إلى
أنها كانت تعرض كل أنواع
أسماكها حية، قبل أن تطبخ -
وهو بذخ اختفى الآن في الفوضى
العارمة التي ألت بالمكان، في
سياق آخر، حيث يصف تعرض
أجوائها إلى التحول هي
الأخرى، وهو ما سنعرض له في
مكانه - ، و هو بتغيبه
للتشكيل المكاني، يلتفت إلى
الحضور الإنساني الذي يؤثث
المكان بشاعرية مدهشة،
كالنور الاستثنائي الذي يملأ
وجوه شيوخ المصلين .
تتحول الحياة اليومية إلى
إشادة بحميمية التواصل
الاجتماعي، وإهمال معلن
للمكان من حيث هو ظرف، كأن

الذي يملأ الحياة بهجة ويجعلها
جديرة بأن تعاش، ليست طبيعة
الفناء المادية ولكن طبيعته
الروحانية التي تأخذ بعدا وارف
الظلال بالبياض الناصع للحى
في وجوه الكبار وانصرافهم إلى
مشاغلهم اليومية ، بعد
انقضاء الصلاة ، في سلام لا
يضاهيه إلا السلام الذي تفشيه
الوجوه النورانية .

يحدث الفاعل الذاتي عن
حي القصة وأناسه من حيث
يعبر عن علاقة الفرد بالآخرين
" ويتجلى ذلك في كون هذا
المكان هو الذي يلتقي فيه
الناس جميعا في أي ساعة ليلا
أو نهارا ، ومهما كانت منازلهم
الاجتماعية ومهنتهم وأعمارهم
وانتماءاتهم وشتى عوامل
اختلافهم ، فهو بالتالي أهم
معرض لشبكة العلاقات
والوظائف التي تنبني عليها
ثنائية أنا والآخر والتي تمثل

العمود الفقري للمعيشة اليومي.¹ وعلى ذلك مدار شعرية الحياة اليومية التي تجعلنا نرى فيها ما مرآه هـ. لوفبفر، بأنها " الحقل الدلالي الكامل، وأن فن قراءته جزء من علم أوسع وأشمل هو فقه العلامات العام.² " ، وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبار الحياة اليومية التي وصفها الملفوظ، صفحة واحدة من النص الاجتماعي الذي يمثلها الفضاء، لأن " دراسة الفضاء الروائي تضم، في جانب منها، دراسة العلاقات الاجتماعية.³ "

يكتسي الملفوظ الذي نحن بصدده أهمية نصية بالغة، لأنه من بين المشاهد اليومية

1. عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة، ص: 91.

2. H.LE FEBVRE : Du Rural a'l'Urbain ،مرجع سابق، ص: 94.

3. Jean WEISGERBER, L'espase romanesque،مرجع سابق، ص: 80.

النادرة التي تصنف ضمن المكان
الأليف، حيث تلعب الذاكرة
دورا حيويا في خلق جماليات
الحياة اليومية، لتنسحب بعد
ذلك، تاركة المكان للتحويلات
التي تعثره وتجرده من حميميته
لينصرف إلى معاني التنافر
والريبة والحذر التي تطبع
الراهن اليومي بعد ذلك،
ولاسيما عندما يضطر الفاعل
الذاتي إلى التنكر الكامل من
أجل ممارسة الضرورة اليومية
في أوجز صورها ، وعلى هذا
الأساس يقول حسن نجمي: " هناك
منطق بصري logique visuelle
يمنح المشاهد اليومية أدوارا
عدة، يجعلها متعددة الوظائف
polyfonctionnel فمن جهة هي
فضاء اجتماعي ثقافي يضع نفسه
في مقابل المنظر الطبيعي le
paysage يشتغل عليه ويغير من
طبيعته، ومن جهة أخرى هي
فضاء للاستعمالات (للتلاقي
الشغوف، للتبادل التجاري،

والاقتصادي، للاستعادة
ولتشخيص مصادر الهوية (هذا
فضلا عن أن هذه المشاهد
يطبعها إيقاع الإيماءات التي
تنتجها الفضاءات وتنتجها هي
كذلك بدورها. " ¹ .

ذلك ما يكشف الطبيعة
الخلاقة لـ (ليومي) في الخطاب
الروائي، غير أننا نشهد على
الرغم من ذلك، نوعا من
الغياب الكلي لمشاهد الحياة
اليومية في نص (ذاكرة الماء)
بما يجعلنا نتساءل عن طبيعة
ذلك التغييب، هل هي استجابة
منطقية للفضاء الروائي
العام للنص، أم هو تغييب جمالي
اختياري ينم عن الوعي
بالظاهرة ونقيضها ؟ .

مهما يكن، فالملاحظ هو
التفات الناص، إلى الوجوه
المتدنية يوم الجمعة خصوصا
لالتقاط إشعاعات نادرة

1. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 115.

2. هوية العلامات، شعيب حليفي، مرجع سابق،

ص: 189.

للإيمان، ولليوم الديني في
جزائر الماضي بصفة خاصة، وهو
أمر له دلالة عندنا، على
التلميح الذكي إلى أن الويلات
التي انصبت على راهن الجزائر
مردّها التأويل المتعسف للدين
وليس الدين ذاته بما هو
منظومة من القيم الروحية
التي تحدث عنها مجنون جارف وهو
يلحظ السلام الذي يعم تلك
الوجوه النورانية التي
تعلوها (الإجابة عن الأسئلة
المستعصية) وهي الوجوه التي
استطاعت أن تخرج اليومي من
حيز السطحي إلى أحياء متماسة
مع الروحي والصوفي وما فوق
طبيعي، مستجيبة للبنية
الكاملة التي قام عليها
استدعاء المكان أصلاً، كفضاء
للعجيب " المتحكم في توجيه
الأفعال والأحداث، حيث تتعدد
هذه البنيات في علاقاتها مع
الأدبي والديني والصوفي

و الفلسفي والعقائدي والاجتماعي ثم السياسي.¹ ينطق المكان الديني (الجامع الكبير) من خلال الوجوه المتصلة به، وحركة الرجال والنساء المرتبة على توقيت الصلاة وما يعرفوها من نشاط في غدوها ورواحها وطعامها وحمامها ومنامها، وهو ما غطى على التغييب الكلي لفضاء الجامع كمكان ذي تكوين هندسي وجمالي، كان يمكن استثماره أن يعطي تشكيلا جماليا كفيلا بإضفاء بعد رוחي على الفضاء بصفة عامة، وكما يقول **لوفيفر:** " الوجوه، والمعالم والرموز، تضيء العمق على الحياة اليومية من خلال حضور الماضي، المآسي والخلافات الفردية والجماعية، إمكانيات

1. هوية العلامات، شعيب حليفي، مرجع سابق، ص: 189.

2. H.LE FEBVRE : Du Rural a' l' Urbain, مرجع سابق، ص: 94.

غير محددة ومدهشة للجمال
والعظمة. "1.

كما كان له أن يأتي
متواشجا مع نوافذ البيوت
المفتوحة على البحر والغرابية
والآخر وعلى كل الغوايات التي
يأتي بها البحرو اللذاذات
التي تخرج النسوة بحثا عنها في
المساءات البحرية المنعشة
للقلب والجسد.

حيث إن " اختيار الغرفة
المشرفة على البحر ينطوي على
دلالة رمزية عميقة... وبعيدا
عن الدلالات القاموسية للمكان
— البحر، فإن الدلالة التي
توحي بها الغرفة المشرفة على
البحر، تدل على ذلك التواصل
الحي بين الجسد الإنساني والكون
تارة، وفي أنه يكون المكان
تعبيرا عن فعالية العشق
الإنساني تارة أخرى. "2.

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص: 171.

استطاع هذا الملفوظ
باشتغاله على الحياة اليومية
لمميزة لأمكنة الألفة، من خلال
فتح القراءة على تقاطب
الانتماء - التنافر، أن ينطق
بإيديولوجيا من خلال التوجه
إلى الثقافة المدينية السائدة
في مرحلة سابقة من تاريخ
المدينة الجزائرية، ثقافة
يتواصل فيها الناس بسهولة،
ويصنعون ثقافة للفرح،
المستمدة من عمق المكان
الشعبي، وبعيدا عن لغط
الإيديولوجيات التي ستأخذ
بجناق المكامحيلة إياه دما
ودمارا، كما انفتحت الحياة
اليومية بدورها، على تقاطب
الضيّق - الاتساع، ضيق الراهن
واتساع الماضي، ثقافة المدينة
وثقافة البداوة، متيحة
إمكانيات حفرية لا نهائية عن
تحولات المكان الجزائري
والعوامل التي سرّعت التحول
والنتائج الطبيعية التي تظهر

في مكونات المكان المرهّن في جميع
تشكيلاته .

بعد استكمال قراءة
الأمكنة الأليفة كتجليات
لعلاقة الانتماء التي تربط
الفاعل بالمكان/العاصمة، نجد أنفسنا
بإزاء علاقة أخرى تتجلى على
مساحة نصية واسعة، مشكلة
بمفردها، قيمة يمكن أن تلخص
تشكيلة المكان في (ذاكرة
الماء) برمتها و هي علاقة
التنافر.

المتوقع أن تضمّر علاقة
التنافر التي تربط الفاعلين
الروائيين بالأمكنة حتى لا تكاد
تظهر إلى جانب العلاقة
المشوبة التي أبنا عنها
سالفاء، بيد أن التمظهر
التخييلي للتنافر يبدو
نشازا في تاريخ
الشخصية/الفاعل الذاتي، لأنه
مرهون باللحظة التاريخية التي
شهدت المد الأصولي على الساحة

الوطنية، بما يجعله مؤقتا وغير
جوهري في العلاقة التي يقيمها
مع الفضاء بصفة عامة، كما
تشف التمظهرات المكانية
المتعرضة للمد الأصولي، عن تحول
عميق في أبنية الفضاء
وثقافته، وشؤونه الصغيرة التي
كونت في الماضي سحره، وجماليته
التي أخذت ترحل مخلفة وراءها
البداءة والتصحّر.

لقد رأينا جانبا من
التشويه للأفضية الطفولية
سابقا، غير أنها لا ترقى إلى
تنمية الإحساس بالنفرة
لتحاithها مع الصبا، حيث لم
تتكون بعد مقومات الوعي التي
تستدعيها العلاقة مع المكان،
ولأن الطفولة، على حد تعبير
جيلبار ديران " موضوعيا لا
جمالية anesthétique، لأنها
ليست بحاجة إلى توسل الفن
لتحدي القدر المميت الذي لا
تعرفه مشاعرها بعد، وعليه
فإن جميع الذكريات، بفضل

القدرة الخلاصة للامبالاة
الذاكرة ، هي أعمال فنية .
1"

ذلك ما يفسر، إلى حد ما ،
توفر أمكنة الطفولة على
الألفة ، بينما تنفرد
الرجولة / الراهن / الرشد ،
بالوعي الحاد بالتحويلات
ومضامينها اللاحالية التي
تصنف ضمن الأمكنة العدوانية
أو المتوحشة أو النابذة ، التي
مهما اختلفت المفردات
المعجمية التي تصفها ، فإنها
تظل شديدة الإيحاء بمعاني
السلبية المطلقة مع الفضاء ،
حيث تنكمش العلاقات الإنسانية
والاجتماعية إلى حدودها
الدنيا ، بفضل الثقافة
المرافقة للتحويلات الجديدة ، و
اختناق الفضاء ماديا
ومعنويا إلى حد تصير معه
العزلة أمرا واقعا لا خيار

1. Gilbert DURAND, les structures
anthropologiques de L'imaginaire، مرجع
سابق، ص: 467.

معه ، حيث إن " المسافة الحقيقية بين الناس لا تكمن في حجم المكان المادي الفاصل بينهم ، بل في نوع العلاقات والقيم ومدى تأليفها لمعاني التجانس والتلاقي والتودد والانصهار في الحاضر ، إن المسافة الاجتماعية مسافة نفسية في أساسها ، وقد كان بالإمكان أن يلين هذا الوضع ويهون لو اضطلعت الثقافة بمهمتها الصحيحة . " ¹ .

لنا أن نتساءل : ماذا يبقى من المسافة الاجتماعية عندما يعلن الحرب عليك كل من المكان والأفراد والسياسة والمجتمع ؟ .

ذلك هو حال الفاعل الذاتي في تخيله الذي كتبه تحت طائلة التهديد ، محاولاً أن يقول كلمته / ذاكرته / وصيته الأخيرة ، قبل أن تنغرز سكين صدئة في رقبتة ، وقبل أن يلفظ

2. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة - عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 115.

أنفاسه كما لفظها يوسف
الشاعر، الفنان والصدیق وهو
یضم إلى صدره قلم رصاص ولوحة
المعدومین.

كيف یصیر المكان الذي
تقابلک کتابات علی
جدرانه، أينما توجهت "

أيها الشيوعیون. ستذجون حتی
ولو تشبثتم بأستار الكعبة.
قل إن الإرهاب من أمر ربی.
" ¹. أو " لن یبقى لأكی واحد
في هذه البلاد الطاهرة. بلاد
الإسلام والفتوحات و أرض علی
والعباس. " ².

إنه المكان المعادي
بامتياز، معاداة ذات بعدین
أساسیین: العداء الصریح الذي
یتربص به الدوائر بعد أن أهدر
دمه، وعداء ملتبس بانزلاق
المكان نحو البشاعة التي تجعل

1. ذاكرة الماء، ص: 50. (العبارة مكثفة في الأصل
(.

2. المصدر نفسه، ص: 232. (العبارة مكثفة في الأصل
(.

3. G.N.FISCHER :La psyco-sociologie de
l'espace ، مرجع سابق، ص: 21.

التعايش معه ضربا من
الانتحار البطيء ، بشاعة
الثقافة والإيديولوجيا
الأصولية التي كرست مفاهيمها
ومقولاتها لاضطهاد المختلف
وإعادة قولبة الفضاء بما
يتماشى مع تلك المفاهيم ، ثم
تقتيل المثقفين كخطوة عملية
لتطهير الفضاء من المختلف
وإحلال الجديد المؤتلف .
وعلى هذا الأساس ، يمكن
اعتبار أهم مقومات الفضاء
الجديد هي ثقافته انطلاقا من
كون الثقافة هي البيئة
الجديدة التي يحدثها الإنسان
لنفسه .

من أجل ذلك ، كما يقول **فيشر** :
" يمكن تقييم الفضاء من خلال
العناصر الثقافية التي يحملها ،
وليس من أجل ذاته فقط . " ³ .
تتجمل الثقافة إذن ،
المسؤولية التي آل إليها
الفضاء وآلت إليه العلاقات
التي ينتسجها أفرادها معه ، بما

يجعلنا نقول، إن النفرة التي
استكنت في أعماق الفضاء
وتفاصيله، حولته عن مساره
المسلم الذي نفحتنا الذكريات
بشيء من شاعريته في أمكنة
الألفة، وزجت به في دوامة
الرعب والإرهاب بشتى أشكاله،
بما يجعلنا نختار صفة المكان
العادي توسيعاً لحدوده وتمكيناً
للقراءة من أن تجوس في متسع
من مكونات الفضاء الثقافية
والسياسية وحتى النفسية .

2.2. المكان المعادي .

يتميز بالإضافة إلى ما
أسلفناه، بالاقتراب من حدود
المكان المتوحش الذي رصد عبد
الصد **زايد** تمظراته في المقبوس
التالي: " من أدعى الأمكنة إلى
الرفض والاحتجاج المكان
المتوحش، فهو، على خلاف المكان
المتمدن، يضرب على الحرية
القيود، ويقضي على النظام

بالفوضى والتشويه ، وينتهك
حرمة القانون انتهاكا ،
ليكرس غطرسة القوة وينحي عن
الكائن البشري إنسانيته
ليخلص له الحيوان القابع
فيه ، وهو في جملته يستمد
سطوته ، لا من وجود الدولة ،
بل من انعدامها ، فهو
اللدولة واللاوطن ، وهو حق
القوة ، لا قوة الحق .¹
المثير للدهشة حقا ، هو
استجماع الفضاء الجزائري ،
خلال فترة ما عرف بالمأساة
الوطنية ، لجميع مقومات
الفضاء المتوحش ، وزاد عليه ،
استباحة الأعراض والدماء
وتقتيل الأطفال ومحاربة العقل
وإرساء قانون الرعب والدماء
والأشلاء ، بوحشية تراجع
التعريفات الأساسية للكائن
البشري .
إنه فضاء اللاأمن والغياب
الكلي لسلطة الدولة

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة -
عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:159.

و القانون ، غياب مؤسساتي
تجاوز حدود المنطق والعقل ،
وصير الأجواء سوريالية ، باللغة
العبثية ، عندما امتدت أصابع
اللاتهام إلى الدولة نفسها ،
بالسؤال الذي جاب العواصم
الأوروبية ووسائل الإعلام
العالمية : من يقتل من ؟ .

و هو اللاتهام الذي يسوقه
الفاعل الذاتي ، من وجهة نظر
غير وجهته ، هي وجهة نظر
يوسف ، الشاعر الفنان الذي
سيدبح بوحشية في مكتبته وهو
يدافع عن نفسه بالسلاح
الوحيد الذي يتقن استعماله ،
قلم الرصاص .

قال : " - يا بوب هذه
البلاد لم تغير عادة واحدة من
ممارساتها . الذي يشغلني فيها
ليست الاغتيالات ، أنا أعرف
أنه يتم ترتيبها بشكل متقن
ومن طرف جماعة يعرفونها جيدا ،
ويملكون كل التفاصيل
والمعلومات عنا . C'est une

extermination planifiée

لكل المزعجين. لكل الذين يحبون
أن يفهموا بزاز وهذا يخدم
أطرافاً عديدة، مثلما كان في
السابق، اغتيل عبان رمضان
وقيل استشهد ؟

ذبح جان سيناك، صديقي
العزيز بعد أن اختار وطننا
ولم يجد شيئاً يجازيه به إلا
الذبح. الفنان محمد راسم
بدوره ذبح هو وزوجته، قيل
وقتها، كذبا وبهتاناً، أن سبب
الاغتيال مسألة تتعلق
بورثائه. الرجل كان يعرف
الشيء الكثير و " يفهم بزاز
" وفي هذه البلاد، كل من يفهم
بزاز يمحي. تعرف؟ حتى قتلنا
متخلفون مثل حكامنا، عندما
يقتلون، يقتلون وانتهى لأنهم
يعرفون جيداً أن جرائمهم
ستقيد ضد مجهول ولا يكلفون
أنفسهم عناء التنظيم المحكم
والتدبير. " ¹.

1. ذاكرة الماء، ص: 147.

ليس غياب الدولة الكلي إلا
في الظاهر بينما تمارس في
الخفاء، عملية تطهير، محكمة
التخطيط، للعقل والثقافة
والنبوغ، والعبقرية. ليس
غيابها إذن، عجزاً أو تفريطاً،
ولكنه الاستفادة من الأمر
الواقع وتمرير المخططات
الجهنمية التي يمثل الإرهاب
شماعة جاهزة يمكن تعليق المآسي
كلها عليها.

تستند وجهة نظر الصوت
الروائي هنا، إلى الوقائع
التاريخية التي تدعم منطقها
التحليلي لظاهرة العداء
المعلن ضد المثقفين، ظاهرة
تضرب مجذورها إلى أيام الثورة
التحريرية التي كانت تعتمد إلى
تصفية خصومها جسدياً، ومقتل
المجاهد الكبير عبان رمضان،
دليل على الاختيارات التي
اعتمدها الرجال الغامضون
الذين حكموا رقبة البلاد
بعنف، فكانت مواقفهم من

الثقافة التي يستعير لها
المتلفظ مفهوم (يفهم بزاف) ،
العبارة الجزائية المثقلة
بمعنى الوعي في المتخيل الشعبي،
كموقفهم الأول من رجل الثورة
المثقف عبان رمضان، والتي
تتكرر مع الشاعر جان سيناك
ومحمد راسم .

إن اغتيال المثقفين، وفق
هذا التصور، (ثقافة)
جزائية عريقة، تعودت أن
تشهر الخنجر في وجه من يخالفها
الرأي وتجزئ الرأس المفكر بدل
أن تحاوره، لأنها تفتقد ثقافة
الحوار التي هي وجه آخر من
الثقافة المدنية التي لا
تمتلكها الذهنيات الحملة بقيم
البداءة، والتي تتناسخ
دوريا، من قاتل عبان رمضان،
إلى مدمر سيدة الرخام، إلى
ذابح راسم ويوسف وسيناك .
إنها البداءة تعلن حربها
على الأشخاص كما أعلنتها على
الأماكن والعالم، " وهكذا

يظل الماضي يتعقب الراهن
ويتهده بالويلات جميعها .
وهذا يعني أن مآزق الإنسان
العربي ليست وليدة راهنه ،
بل هي قادمة من بعيد . وجميع
محنه ومآسيه وخرابه ، كلها
نتاج لتاريخ من الطغيان
والاستبداد والقهر .¹
الواقع أن المأساة
الوطنية ، من التعقيد
والتشابك ، بحيث نجد أنفسنا
ملزمين بتوضيح مقصد القراءة
الذي لا يطمح إلى الإلمام
بتفاصيل القضية ، فليس ذلك
شأنه ، ولكن غاية جهدنا أن
نستقرئ المكان الجزائري ، كتوجه
أساسي يبحث في تمظهراته
الأدبية أكثر من المرجعية ،
ويقف عند التشكيل التخيلي
لأمكنة من خلال وجهة نظر
الناص أو المتلفظ ، لملاحظة
قدرة المكون المكاني على

1. فتنة المتخيل، محمد لطفي اليوسفي، ج/3، فضيحة
نرسيس وسطوة المؤلف، مرجع سابق، ص:336.

النهوض بجفريه فعاله لجسد
النص .

يلتبس المكان المعادي ،
وفق ما توصلت إلى ملاحه
القراءة ، وكما أشرنا في
السابق ، بالمأساة الجزائرية في
جميع أبعادها ، إذ يخضع في
تشكله للخطابات على تنوع
مشاربها ، خطاب السلطة وخطاب
الجماعة الأصولية ، ويسعى
حثيثا إلى بناء خطابه الخاص
الذي وقفنا على بعض من
ملاحه ، في تنديده بالرداءة
والتخلف المستشري في المكان ،
سواء كان من طرف السلطة أو
من طرف الأصوليين أو غيرهم .
في البدء كان التهديد .
اللحظة الحاسمة التي ستغير وجه
المكان ، ولامح الناس الذين
كانوا قبل ذلك ، عاديين ، أو
كالعاديين ، لحظة يستدعيها
الفاعل الذاتي من غيابات
الذاكرة ، " الأمر في البداية
كان يثير ضحكي . أكثر مما كان

يثير تخوفاتي. وجدت في صندوق بريدي وبريد مريم في الجامعة رسالة منتفخة، فتحتها فإذا هي صورة كبيرة لامرأة جميلة، باستدارات مغرية، مرسومة باليد. كانت تلبس سروالا فاتنا. ثم هناك مجموعة من الخطوط كانت تنسحب من الشعر، والعينين والنهدين، والسرة، والزندين، والعانة، والفخذين والقدمين، وأصابع اليد لتجتمع في نقطة خارج الجسد كتب بجانبها بخط عربي مغربي رديء: أحذر أمام الله. كل هذا عورة .

أريت الصورة لمريم ثم قلت لها وأنا أقهقه:

— كنت أريد في هذه الحالة أن يرينا هذا العبقرى النصوح الذي يسمي نفسه "قرميط" مالىس عورة في المرأة فهذا أهون للحفظ .

— ياسيدي هؤلاء البشر، وصلوا إلى درجة من الظلام بحيث

صار الإقصاء المطلق هو حلمهم.
إقصاء جسد المرأة، ونفي بصر
الرجل. أنا أتساءل إذا كانت
هناك قوانين في هذه البلاد ؟
ثم بدأت الرسائل تتوالى
وتتصاعد. من النصائح. إلى
التهديد المبطن. إلى التهديد
المفتوح. المرة الوحيدة التي
أخذت فيها التهديد بجدية هي
عندما وصلتني رسالة أول ما
أثارني فيها هو ختمها الكبير
الذي لم يكن يوحى بأية
طمأنينة. كانت الرسالة
مكتوبة بشكل لم يترك لي فرصة
للتأمل أو حتى التساؤل.
أيها الطواغيت الصغار.
سترون أي منقلب
تنقلبون... الإنذار الأخير...
...شعرنا بحزن في القلب. عند
الباب، كان وجه المدينة قد
تغير، وصارت الوجوه غير
الوجوه التي كنا نعرفها.¹

1. ذاكرة الماء، ص: 51/52.

المحمول الإيديولوجي الديني واضح في الملفوظ، وتجنباً للخوض في المسألة الفقهية المتعلقة بالحجاب، نحرص على الوقوف عند تهجم الناطقين بالخطاب الأصولي على الحرية الشخصية، ممثلة في اختيار الزوجة مريم في للسفور، بما يجعل المسألة على جانب كبير من العبث، خصوصاً عندما يصير التحجب مسألة حياة أو موت، بالانطلاق من التأويل المتصلب للنص الديني، تأويلاً يتقاطع مع طائفة القرامطة²، التي يحيل اسم المرسل عليها .

لقد بدأ توحش المكان انطلاقاً من اللحظة التي يستجديان فيها الحماية من السلطات الأمنية، لكنهم لا

2. يرد في كثير من الكتابات تشبيه الأصولية الإسلامية بالقرامطة، لما عرف به هؤلاء من (خارجية) على قيم المجتمع وتفردهم بفهم راديكالي إقصائي لا يتورع عن سفك دماء المسلمين أنفسهم وغنم نساءهم وأولادهم وأموالهم، وهي سيرة تكررت في الأعمال الإرهابية التي عرفتھا الجزائر، حيث فشت الفتاوى المجيزة لمثل كل هذا في المجتمع الجزائري نفسه.

يلقون إلا الاستهانة ، بما يجعل
التحول المزمّن لتعابير الوجوه
ولتقاسيم المدينة ، متزامنا
مع لحظة الضياع تلك، حيث
يستشعران العزلة المضروبة
حولهما واللامبالاة المطلقة
كنوع من التواطؤ الذي
أعلنته عناصر الطبيعة مع
القتلة من أجل التصفية
النهائية لهما .

لا يمكن أن تخطئ العين،
موضع العبث، في تحول المثقف إلى
طاغوت صغير، مثلما ورد في
التهديد الممهور بالختم
الكبير، إلا أن يكون خوف
الظلام المطبق، من نور
المعرفة، وتوجس روح الإقصاء
من نقيضها القائم على
تأكيد الـ (أنا) في وجه
الاستبداد، كيفما كان نوعه
ومهما كان مصدره، بما يجعل
الإقصاء الذي يمارسه الخطاب
الأصولي، يتقمص بربرية القمع
الفكري، حيث " السمة

الأساسية لمتعاطي القمع
الفكري، أنهم يحولون المشاكل
عن مجراها الفعلي الطبيعي
ويمتنعون عن أن يبسطوا منها
ما لا يستطيعون حله.¹
يتحول الخطاب المتغذي على
التعصب والمذهبية، إلى قمع
فكري لا يمتلك الوسائل التي
تؤهله إلى التعايش مع الفضاء
المدني المتحضر القائم على
النقاش والحوار والإقناع بسبب
الطبيعة الفاشية المستأصلة
لكل ما يخرج عن نسقها
التصوري ومنهجها التأويلي،
وتكرر، من حيث لا تدري،
الأساليب التعسفية نفسها التي
تعتمدها الأنظمة المستبدة،
والتي تقع غالباً تحت رحمتها ولا
تدري، أو لا تريد أن تدري،
بأن قضيتها الجوهرية هي قضية

Jean Marie Domenach :Enquete sur les
idées

المثقف الحر نفسها، أينما كان، قضية العدالة والحرية والديمقراطية والكرامة وحقوق الإنسان، لذلك يأخذ مقتل **يوسف** بعدا عبثيا تراجيديا، عندما ينتهي بوحشية تحت خناجر أولئك الذين استمات في الدفاع عن حقوقه وكرامتهم، وعن كرامة أطفال أكتوبر الذين أدركوا وهم في غيابات السجون، أن من يحكمونهم لا يمكنوا أن يؤمنوا بالحوار الديمقراطي، ولن يكون خيار السلاح، بعد ذلك، إلا خيار الكرامة الأخير.

نلاحظ كلما أمعنا في تتبع تشكيلات المكان المعادي أو المتوحش أو النابذ، أنه لا يخلوا من أثر الإيديولوجيا التي حولته من بعده الاجتماعي الأليف، لأن " المحركات العامة للمجتمع وجملة العلاقات السائدة فيه لا ترتسم في النسيج العمراني إلا من خلال

الإيديولوجيا التي تحتاج
بدورها حتى يتم فهمها
وتأويلها إلى استراتيجية ما
أو اتجاه سياسي ما.¹
وعليه يمكن القول، إن
الإيديولوجية المهيمنة على
الفضاء الذي يعلن عن
عدوانه، هي كما أبنا سالفاً،
ظاهرة متجذرة في التكوين
الذهني للنظام الجزائري الذي
حكم البلاد وفق منطق القائم
على استئصال الثقافة وقيم
المعرفة والفن والجمال، والتي
عبر عنها الكاتب في أكثر من
موطن، سواء تلك التصفية
الجسدية التي بدأت مع عبان
رمضان وانتهت بالتخطيط المحكم
للاغتيالات السياسية في مطلع
التسعينيات، أو التوجه إلى
إبادة معالم المدينة الحضارية
والفنية، وتكريس ثقافة

1. H.LEFEBVRE : Le droit a' la ville. مرجع

سابق، ص: 60.

2. ذاكرة الماء، ص: 63.

الرداءة التي أصبحت سيدة
المكان بلا منازع .
أما الإيديولوجيا الأخرى،
فهي الأصولية التي تعلن عن
نفسها في سعي الناطقين بخطابها
، إلى (أسلمة) المدينة والفضاء
بصفة عامة، ويؤرخ لها الفاعل
الذاتي من خلال قصاصاته
الصحفية التي يحتفظ بها دائماً
كموازيات خطابية شاهدة على
التحولات التي يعرفها الفضاء
في منعرجات تاريخية ذات دلالة
عميقة على السيرة السياسية
والاجتماعية، كما توضح ذلك،
القصاصة التالية¹:

اغتيال البارحة في الحي
الجامعي... بالجزائر العاصمة،
الطالب كمال أمزال بضربة سيف
على رأسه، أخذ على أثرها إلى

تستوقفنا القصاصة
بإشارتها الواضحة إلى بدايات
المد الإسلامي خلال
الثمانينيات، واعتمادها
منطق العنف في منجزاتها
واختياراتها الإيديولوجية
بضربها بالسيف رأس الطالب
كمال أمزال، ولا تخلو القصاصة
من التلميح إلى أن ذلك لم
يكن حدثا عابرا، من حوادث
الحياة، وإنما هو أمر مخطط له
بإحكام، إذ تم الظهور العنيف
للحركة الطلابية الإسلامية في
توقيت محدد استهدف الانفراد
بالسيطرة على الأحياء
الجامعية، ومن ثم فإن اعتماد
أسلوب العنف وتقتيل المثقفين،
ينسجم مع الاتجاه العام الذي
تصدر عنه الحركة، وليس وليد
اللحظة التي تريد أن تلحقها
جماعاتهم بتوقيف المسار
الانتخابي، وهو ما يصرح به
هذا الملفوظ الوارد على لسان
أحدهم، " يوم تستقيم الأمور

في هذه البلاد سندعوهم للرجوع
إلى طريق الإيمان ومن يرفض له
السيف.¹

إن العنف، وفق هذا
المنظور، لازمة من لوازم
الأصولية المتطرفة، وليد
خطابها وإيديولوجيتها التي لا
تعرف إلا الإرهاب منهجا
وسبيلا، وأي انحراف في سلوكات
الأفراد، بعد ذلك، فمن عوار
المذهب ولجاجة الاعتقاد .

لتأكيد ذلك، يضطر الكاتب
إلى فتح منظوره الروائي على
أصوات تصدر عن الخطاب الأصولي،
فتتعدد الأصوات تعددا ظاهريا
يخدم الرؤية المتحكمة في
العمل، أي رؤية الفاعل
الذاتي، الكاتب
الفعلي/السارد الذي تبقى
وجهة نظره المتضافرة مع:
وجهة نظر صديقه يوسف
والطبيبة الصديقة (إيماش)
والصديقة المخرجة السينمائية

1. ذاكرة الماء، ص: 70.

فاطمة ، وطبعاً الزوجة **مريم ،**
لتحبك الرؤيا المهيمنة
المنددة بالخطاب الأصولي
والسلطوي والاستبداد والتطرف
والرداءة ، وكل مقومات
الفناء الذي تتحرك فيه
الأحداث .

تطالعنا وجهة نظر الخطاب
الأصولي مرتين، ينهض بهما صوتان
عابران لفناء التخيل،
أولهما سائق سيارة الأجرة ،
الذي يركب معه الفاعل
الذاتي وهو في طريقه إلى
جنازة صديقه يوسف في مقبرة
العالية ، وثانيهما هو المكتبي
الذي يواجهه داخل مكتبة
الاجتهاد عندما كان يهم
بشراء كتاب علي **عبد الرازق**
(الإسلام وأصول الحكم) ، بينما
تنهض الجدران والشعارات
المكتوبة عليها بالكشف عن
خبايا الخطاب الأصولي، فتقوم
نصياً ، بدور الصوت الروائي،
وسنكتشف عند قراءتنا لها أنها

تؤدي وظيفة منظورية كاملة لا
تقل عن منظور الصوتين الآخرين

.

نتعرف على بعض الطروحات
الأصولية من خلال الحديث الذي
دار بين الفاعل الذاتي وسائق
سيارة الأجرة حول التربية
والإنجاب والمرأة و (الطاغوت)
وغيرها من معجميات الخطاب
الأصولي، والذي توحى الكتابات
الملصقة بسيارته على توجّهه
المعلن إلى الجبهة الإسلامية
للإنقاذ، " بدأت أتسلى
بالكتابات التي في السيارة :
الله أكبر، على الزجاج الجاني
محمد رسول الله، على لوح
السيارة بجانب المقود كتبت
آيات الكرسي بكاملها على
صفيحة بلاستيكية ملصقة
بإحكام، على الزجاج الخلفي.
كتب بالأبيض على صفيحة
بلاستيكية خضراء : الجبهة
الإسلامية للإنقاذ. فوجئت أنه
لم ينزعها. خلته يتحدّى طواحين

الهواء . بدون عمق دونكيشوت
ولا ثقافته . " ¹ .

هذا ، ويرد على دعوته إلى
التعقل وسط زحمة السير:

" - ماعليهش خويا راك شايف
الناس كثروا في البلاد . نسبة
الولادات عندنا هي من أكبر
النسب العالمية .

- مش هذا هو المشكل . قلة
التربية هي المعضلة . الرسول
قال ، تكاثروا إني مباه بكم
الأمم ، إذن المشكلة ليست في
العدد . كل واحد يجي ، عنده
رزقه في يده . " ² .

وعن تعليم بناته يقول : "
ياخو . شوف ، أنا عندي سبعة
أطفال . الحمد لله . والله ما تسمع
هدرتهم . كلهم يصلون والصغيرة
حجبتها والكبيرة أخرجتها من
مدرسة الكفر . " ² .

1. ذاكرة الماء ، ص: 316.

1. ذاكرة الماء ، ص: 313.

2. المصدر نفسه ، ص: 313.

3. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

4. المصدر نفسه ، ص: 316/315/314.

ثم : " — والصغيرة شحال
عمرها؟

— ست سنين. دخلتها هذا
العام المدرسة. "3

وعندما خرج صوت فيروز من
الراديو " أنا وشادي غنينا
سوا...العبنا على الثلج
اركضنا بالهوا
— أستغفر الله.

— واش صار يا رجل. فيروز
صوت ملائكي، وأغنية جميلة عن
الطفولة والحرب.

.... — كيفاش ومن بعد ؟
قلت لك مسيحية ؟ كافرة .

... — لست بقارئ. ودابور
مانستعرفش بكتب التاريخ
هذه .

ثم أخرج شريطا جديدا كان
ملفوفاً في ورق أصفر...وزاد في
صوت المسجل. كان مزعجا ومؤلماً
للأذن: يا ذرية الرسول انهضي
من سباتك، الطاغوت
يتهاوى...يا أمة الراشدين.
إن الرسول يفتح طاولته

أمامكم، ينتظر عودتكم. أقسم
أن لا يتعشى إلا في حضرتكم.
كونوا شهداءه أمام الطاغوت.
لقد رأيت في ما يراه
المؤمن...⁴.

لم يستشعر الأمن في صحبة
السائق، فأجابه لما سألته عن
مهنته بأنه معلم في المدرسة
الابتدائية، لأنه يعرف أن "
الكثير منهم (سائقو سيارات
الأجرة) وضع على الزجاج
الخلفي لسيارته إشارات
المبايعة والتأييد: الجبهة
الإسلامية للإنقاذ أو عليها
نحيا وعليها نموت وعليها نلقى
الله. وتحول إلى تلفون متنقل
لتسريب الإشاعة...¹.

أما رأييه في العلم
والعلماء، فيوضحه الملفوظ
التالي بما يفسر الموقف الأصولي
الواضح من الثقافة والمثقفين
واختيار التصفية الجسدية

1. ذاكرة الماء، ص: 317.

2. المصدر نفسه، ص: 320.

3. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

كوسيلة أساسية في إصلاح
الناس: " - العالم من عرف
حدود الله والجاهل من جهل
دينه. هذه البلاد تحتاج إلى
إعادة نظر من أساسها حتى ولو
استدعى الأمر نحو الثلثين كما
يقول إمام مسجد كابول (
بلكور) ، من أجل بناء ذرية
صالحة .

- طيب. السياسة ، علم
الاقتصاد ، الفلسفة ، الفكر ،
الإبداع ، الفن ، الثقافة ، كل
هذه التخصصات لا قيمة لها .
- يا خويا شوف، إذا كانت
هذه الأمور موجودة في القرآن
بها ونعمت، وإذا لم تكن
موجودة في ستين داهية . الله لا
يردها . " ² .

في آخر الحوار، يتدخل صوت
الفاعل الذاتي للتعليق على
خطاب محدثه ، ويدرك أن
التواصل بينهما مستحيل لسبب
بسيط هو أن " الجهل إذا
امتزج باليقين، أصبح قنبلة

ذرية في يد رجل أعمى القلب
والذاكرة. لست بالنسبة له
أكثر من بقايا الجاهلين
الأوائل الذين يجب أن يمحووا
نهائيا من هذه البلاد. "3 وفي
موضع آخر: " الآن أفهم جيدا
لماذا يذبح الناس بلا رحمة.
عندما ينخلق المخ على
ممتلكاته الصغيرة ويحيطها
بسياج من الضغينة والخوف
يصبح الجهل والقتامة والظلام
سادة الدنيا. الذي قتل يوسف
لا يعرف عنه شيئا سوى الصيغة
التي أسمعوه إياها والنصيحة
التي سلحوه بها: بقدر ما يرغي
المذبوح ويتعذب، سيغفر لك ما
تقدم من ذنبك وما تأخر. "1

إن قتامة هذا الخطاب وهذه
الإيديولوجيا، واستخفافها
الرهيب بالحياة الإنسانية، هو
الذي يلغي عن الفضاء حميميته
وألفته، ويلبسه، بدلا من

1. ذاكرة الماء، ص: 321.

2. المصدر نفسه، ص: 322.

ذلك، عدوانية وتوحشا،
يقربانه من عوالم الجحيم، إن
لم تكن هو.

يصرح الفاعل الذاتي في
خاتمة الحوار بذلك، رمزا
وتصريحا بقوله: "أخرجت رأسي
قليلا من النافذة. بدل
الهواء، تنفست رائحة المازوت
الكريهة ورائحة الوادي. قلت
ليكن. أفضل من الموت داخل
هذا المكعب الحديدي. حاولت أن
أستعيد مريم.. ريماء.. يوسف.. لكن
كل شيء استعصى علي. كل
الأشياء الجميلة التي أقربها،
تتجنى ثم تنسحب وتغيب داخل
فراغ الخوف. لم أعد أرى إلا
هذا السائق بوجهه الحديدي،
الذي كان يزداد تصلبا كلما
نظرت إليه في عينيه. رأيت في
غفوتي التي ساقني إليها الهواء
البارد الذي ابتلع كل
الروائح الكريهة المحيطة به،
وهو يسحب سكيناً صدئاً يذب
الرجال المكتفين مثل الخرفان

والموضوعين عند قدميه . عرفت بعضهم . هذا الطاهر ، والله الطاهر الله يرحمه . وهذا يوسف . . وهذا . . هاه . عبد القادر . وهذا رشيد . هاه هاذاك السي محمد . وهذا الجيلاني ، عرفته من ابتسامته المنكسرة . لكنهم كثر . يتكاثرون كلما قاربت الوصول إلى آخر واحد منهم . " ¹ . كل هذه الشناعات ترتكب باسم الجهاد المقدس الذي يديره السيد علي . " - واش من سيد علي ؟

- علي بلحاج . يقود الجهاد المقدس من قلب الطاغوت نفسه بكراماته .

- واش من جهاد ؟ قتل الأبرياء ، المواطنين البسطاء ، المساكين الذين لا حماية لهم إلا الأرض والسماء . اغتصاب صبايا مثل النور ؟ هذا هو الجهاد . الذين أوصلوا البلاد إلى

الكارثة يتجولون في المدينة
كي البارح، كي اليوم .
... هل تعرف أن هؤلاء الذين
يقتلون كانوا سجناء السلطة
واليوم يبقون عراة أمام
السكاكين، أضعف الحلقات
ونهايتهم ترضي الكثيرين.
- الله لا يردهم . " ¹ .

وهكذا يتولد الرعب الذي
سيتحول إلى كابوس يلاحقه
وينغص صفاءه وحياته، " دخلت
إلى الأعماق (أعماق مقبرة
العالية) بعدما ضيعت كل
الصور إلا وجه يوسف ووجه
السائق بسكينة حادة. كان
الصمت قاسيا ومخيفا. من حين
لآخر أسمع صوتا جافا يأتي من
بعيد وأنا أتهرب منه بكل
جهد. كان يشبه صوت السائق.
" ² .

1. ذاكرة الماء، ص: 323 .
2. المصدر نفسه، ص: 326 .

حرصنا في الملفوظ السابق،
الذي تصرفنا فيه قدر
الإمكان، بغية انتقاء
العبارات الأكثر كشفا للخطاب
الأصولي الذي قامت بإنتاجه
الحركة الأصولية في الجزائر،
وانطلقت منه في حربها على
المجتمع برمته، قصد التنفيذ
منها إلى أثرها في
الفضاء/ المكان الذي تتحرك
ضمنه الشخصية الأساسية، في
النص، وهي الفاعل الذاتي
الذي كشفنا عن نزعته
التخيلية الذاتية في بداية
هذا الفصل .

وقد اعتمدنا ملفوظات
الأصوات الروائية التي استعان
بها الكاتب لكشف إيديولوجيا
الآخر (الأصوليين) ، ممثلين في
وجهة النظر التي ينتجها سائق
سيارة الأجرة ، والذي انعطف
به الحوار انعطافات كشفت عن
نيته في الإحاطة بالمقولات
الأساسية التي يشتغل عليها

الخطاب، سواء بخصوص تعليم البنات، النسل، الديمقراطية، الموقف من الثقافة والفنون والاقتصاد والإبداع، الجهاد، تقتيل الأبرياء والمثقفين وغيرها.

تكشف إدارة الحوار بهذه الشمولية عن اللعبة الروائية التي أسندت إلى الصوت الروائي للبحر بإيديولوجيته، بما يكشف، من جانب آخر، إيديولوجيا البطل ذاته وفق المفهوم **الباختيني** على الأقل، "لقد مر بنا أن المتكلم في الرواية لا يكون بالضرورة، مجسدا في شخصية أساسية، فالشخصية ما هي إلا أحد أشكال المتكلم (صحيح أنها الأكثر أهمية)."¹

وعلى ضوء هذا المقبوس، لا تأخذ شخصية السائق إلا المعنى

1. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ص: 104،

ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، سنة 1987،

ط/1، القاهرة/مصر

2. المرجع نفسه، ص: 103.

الذي أبناه في الفصل الذي
كرسناه لبحث المنظور الروائي
ودوره في تفكيك المكان، والذي
يتبدى لنا دوره من خلال
الملفوظ السالف، حيث لا يظهر
إلا عابرا لجسد النص، دون أن
يحدث فيه أثرا ما، أو حضورا
آخر سوى الحضور على مستوى
الإيديولوجيم الذي ينتجه،
والذي لا يتخذ دوره الحقيقي
إلا بالقياس إلى الإيديولوجيم
النصي الذي يبين عن وجهة نظر
العمل، من حيث يبين عن وجهة
نظر الفاعل الذاتي، لأن "

فعل بطل رواية ما مبرّز دائما
من طرف إيديولوجيته: فهذا
البطل يعيش ويتصرف داخل
عالمه الإيديولوجي الخاص به
(ليس عالما ملحميا يعيش
و"واحدا") وله مفهومه الخاص
به للعالم مجسدا في كلامه وفي
أفعاله. " ¹ .

يمكن القول ، بالنظر إلى
الخطاب الذي ينتجه التخيل
على المستوى المكاني الذي يعني
الدراسة أولاً ، أنه حامل
إيديولوجيا بامتياز ، ولا
نريد أن نتوقف عنده إلا
بالقدر الذي يجعلنا منحازين
للمكان وقيمته الجمالية
والأدبية ، أكثر من الانحياز إلى
منهجية تعتمد سوسيولوجيا
النص .

وعليه ، فإن الموقف
المكاني للنص ، يتخذ ما
أسميناه ، سابقا ، الموقف
المكاني المستमित في الدفاع عن
شعرية المكان ، باعتبارها
دفاعا عن شعرية الحياة ذاتها ،
أي مناهضة صارخة في وجه
البشاعة والاستبداد والرداءة
والظلامية التي أحالت المكان
الجزائري مكانا إجراميا
منتجا للتخلف على كافة
المستويات ، حيث إن " المتكلم
في الرواية هو دائما ،

وبدرجات مختلفة ، منتج
إيديولوجيا ، وكلماته دائما
عينة إيديولوجية
idéologème ، واللغة الخاصة
برواية ما تقدم دائما وجهة
نظر خاصة عن العالم تنزع إلى
دلالة اجتماعية تدقيقا ،
باعتبار الخطاب نصا
إيديولوجيا ، فإنه يصبح
موضوعا للتشخيص في الرواية ،
وأىضا فإنه يجنب الرواية أن
تغدو لعبة لفظية مجردة ،
وبالإضافة إلى ذلك ، وبفضل
التشخيص الحوارى لخطاب له
قيمة إيديولوجية (غالبا
يكون خطابا راهنا وفعالا) ،
فإن الرواية أكثر من أي جنس
لفظي آخر ، تحول دون بروز
النزعة الجمالية واللعب
اللفظي الشكلاني المحض.¹ ،
ولعل ذلك ، في ما يعنينا على
الأقل ، ما جعلنا لا نجد أثرا
لتشكيلات مكانية عادة ما

1. الخطاب الروائي : ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص: 102.

تلجأ إليها الرواية عندما
تسعى إلى تهدئة وتيرة السرد،
مثل المكان اللغوي الذي لا
يحيل على مرجع محدد ولا على
محمول إيديولوجي، بقدر ما
يهيب بها الكاتب لممارسة نوع
من التشكيل اللفظي لجماليات
مكان منقطع الصلة بالواقع
نهائيا، ولا يمت إليه بصلة
مجازية أو رمزية، مما يقزم
المكان دلاليا وفلسفيا ولا
يحتفظ إلا بدوره كعنصر روائي
يتكفل إلى جانب العناصر
الأخرى بتفعيل التخيل .

يتخذ ارتباط المكون
المكاني بالإيديولوجيا، بحسب ما
أبنا، بعدين أساسيين في العمل
الأدبي، أولهما: إحالته إلى
الموقف المكاني من حيث هو
موقف من الفضاء، والثاني:
تنسيقه للاختيارات المكانية
التخيلية التي تتبع الموقف
أولا بأول، وعليه، يمكننا
اعتبار سيارة الأجرة، كمكان

متحرك، مكانا ناطقا
بالإيديولوجيا قبل الحوار
الذي ينهض بها، بعد ذلك،
بفعالية وكفاءة عالية كما
أكد باختين، وبناء عليه،
فإنه " مسموح لنا اعتبار
وصف المكان، بمثابة اللحظة
النصية، التي تنطق فيها
الإيديولوجيا أو تنتفي،
بأوضح أشكالها، تحت غلالة،
تظهر أكثر مما تحجب، والتي
يظهر من ورائها الاستفزاز،
أكثر من الحياء أو الحذر. "¹

إن الاستفزاز الإيديولوجي
الذي تمارسه الملصقات المعلقة
بداخل وخارج السيارة/ المكان
المتحرك، أوضح من أن يشار
إليها، وصوت الشيخ **الكشك**
الصادح بقوة صوته الجمهوري،

La ville de province dans l'oeuvre de .1
BALZAC. l'espace romanesque. fantasme et
idiologie. Ed. Société d'édition
d'enseignement supérieur. paris 1982

والعنوان الكبير في الملصق
الخلفي للجبهة الإسلامية
للإنقاذ، والسائق المتبني لكل
مقولات الحركة الأصولية، كل
ذلك أحال المكان المتحرك علبة
حديدية كريهة، جعلت الفاعل
الذاتي يفضل الروائح
الكريهة المنبعثة من
السيارات ووادي الحراش
القريب، على الفضاء الداخلي
لمكانه ورفيقه ذي الملامح
الحديدية القاسية المسترسل
بعباراته الأقسى، في حق كل ما
يؤمن به الفاعل الذاتي، وكل
ما يشكل نسقه الثقافي المتعلق
بقيم الحرية والثقافة
والإبداع والإنسانية المعانقة
في تصوراتها، المفارق لانتمائها
العقائدي والمذهبي، بدفاعه عن
التسامح الديني، واتساع صدره
للمسيحيين واليهود وغيرهم،
بانتمائهم إلى الإنسانية قبل
أي اعتبار آخر، ويجعلنا
بالتفاتاته المتوجهة إلى كشف

الثقافة الإقصائية للأصولية
بإيراده لمقطع غنائي لفيروز
يتغنى بالطفولة والحب
والصفاء، حيث يعترض عليه
محدثه بقوة، مقيما سلمه
التقني، لا على أساس جمالي
فني وإنما على أساس ديني
بالدرجة الأولى، باعتبار فيروز
مسيحية، ومن ثم كافرة لا يجوز
الاستماع إليها بغض النظر عن
فحوى كلامها .

يكشف الناص عن
إيديولوجيا الصوت الروائي،
ساعيا كل مرة إلى الكشف عن
المزيد من خفايا تلك المنظومة
الأصولية، وعلى هذا الأساس
" ليس لنا أن نختلف حول ما
إذا كان التعبير إيديولوجيا
أم لا، فكل تعبير هو، بهويته
الاجتماعية التاريخية، تعبير
إيديولوجي. لأنه، وبحكم هذه
الهوية، أي بحكم الممارسة
والمراكمة والتحويل، مفارق
لواقعه المادي، واقع

الموجودات المادية ، التعبير
ممارسة بالعلاقات اللغوية .
1" ، تجدر الإشارة في هذا الصدد
- قبل التوقف عند بعض الآراء
النافية لفهمة الخطاب الأصولي
كإيديولوجيا - إلى أن توجه
التخييل الذاتي في (ذاكرة
الماء) بالتركيز على فساد
الأمكنة ومسح الفضاء
الاجتماعي والتاريخي في جزائر
التسعينيات، يسعى إلى
الاشتغال على محور جوهري في
الفضاء الإيديولوجي والفكري
الذي أفرزه الصراع على
السلطة ببرز الخطاب الأصولي
كقوة سياسية، سرعان ما أدى
ردها عن السلطة إلى الدخول في
حرب أهلية ضروس، وهو ما جعل
محور الخطاب الأدبي يسعى في
جانب منه ، إلى فضح عوار

1. الراوي: الموقع والشكل، يعنى العيد، مرجع سابق،
ص:24.

2. الكتابة تحول في التحول، يعنى العيد، ص:85، دار
الآداب، سنة/1993، ط/1، بيروت/لبنان.

الخطاب الأصولي، بالتأكيد على
البشاعات التي خلفها وراءه .
من أجل ذلك أسهمت
الكتابة في الحرب " بأدواتها
الخاصة . تهدم الحرب الواقع
المرجعي، وتهدم قيمه ، فتسعى
الكتابة لإنتاج قيمها
المختلفة في الثقافة والأدب.
وهي بهذا السعي تبدو وكأنها
تتأرجح بين الفن السوسيولوجي
والفن للفن: تميل إلى الفن
السوسيولوجي، أو هذا ما
تبدو أنها تفعله، بارتكازها
إلى الأدلة وبإضمارها توجهها
يحفز القراءة على رفض الحرب
أو الاحتجاج عليها، وتميل إلى
الفن للفن، أو هذا ما تبدو
أنها تفعله، بتهميشها الذات
الفاعلة (البطل أو الراوي
البطل) وبتغليب حضور الموضوع
— الحدث فيها، وهي إذ تهمش
هذه الذات، تخصص بمرجعيتها.
2"

إن الحضور المكثف
للمرجع ، كما لاحظنا ذلك في
التشكيلات المكانية التي
توقفنا عندها ، وكما سوف
نلاحظ في التشكيلات الآتية
المعلنة عن الحضور القوي
للمكان الفوتوغرافي ، وسعي
الناصر إلى نقض مقولات الخطاب
الأصولي ، تجعل الإغراء بمباشرة
القراءة السوسولوجية شديد
الإلحاح ، لكننا نرعو عن ذلك
بملاحظة التوجه الفني المعلن عن
نفسه في التشكيل الاستيعاري
لأمكنة أخرى كثيرة في النص ،
أهمها تشكيل سيدة الرخام
وتعجيب فضاء القصبة ،
بالإضافة إلى الحضور الطاغي
للذات وللـ "أنا" بتغيب
الراوي ونهوض الذات بفعل
السرد ، انسجاما مع التخيل
الذاتي القائم في جانبه
الأبرز على النزوع السير
ذاتي ، وهو ما جعلنا نختار
استراتيجية المكان كآلية

تتراوح بين الفني والمرجعي،
الذات والواقع، الشكل
والمضمون، الفني والإيديولوجي،
وهو ما جعل الكتابة في أزمنة
الآزمات تبدو معاناة شائكة،
" لأنها قائمة في لحظة مفارقة
بين المرجعي والأدبي: فالمرجعي
المجتمعي يعيش دماره الحاد
والمتفجر، والأدبي يعيش، أو
عليه أن يعيش ولادته النوعية
في الثقافة، أي ولادة مضامينه
القادرة على أن تشكل في
الثقافة، لا مجرد خطاب سياسي،
بل فاعلية أدبية، أي لغة
متميزة في النقض والمقاومة.
فكان الأدبي يعاني خواء
العلاقة بالمرجعي من حيث هو
مجتمعي مادي يدمر ليصير مجرد
فكرة، أو قيمة، أو معنى في
الثقافي.¹

هذا ما يشكل المفارقة
التي تخطط فيها الخطاب الروائي

1. الكتابة تحول في التحول، يعني العيد، مرجع
سابق، ص: 42.

التسعيني في الجزائر، وذلك من
حيث وقوعه بين عجالة التنديد
بالحرب المدمرة للكيان الوطني،
وبين الوفاء بإكراهات الفن
الروائي، حيث لم يوفق إلى
اللعب على الحبل المشدود بين
الطرفين إلا قلة من الكتاب
المحترفين الذين ارتفعوا
بتخييلهم عن تهمة الأدب
الاستعجالي، أو أدب المحنة، أو
أدب الشهادات كما سمي حينها،
إحالة على السطحية وسرعة
المعالجة التي أنست الكتاب
الاهتمام بالفن في عجالة
الاهتمام بالواقع، بينما نجد
النص الذي نحن بصدده ينفرد -
إلى جانب نصوص أخرى طبعاً،
يشكل أحادها مدونة هذه
القراءة - بالتوليف الذكي
بين المرجع والتخييل بالاشتغال
ضمن نسق التخييل الذاتي
الذي يعطيه حرية نادرة
للتزحلق بين المرجع/الواقع،
والأنا/الذات، والارتقاء

بالمكون المكاني من واقعيته
إلى آفاق الاستعارة والحلم، أو
النزول به منها إلى حدود
الأمانة الفوتوغرافية عندما
تغلب عليه النزعة المقاومة
للتحولات التي يترصدها بدقة
متناهية، حيث "تقاوم
الثقافة بإنتاج خطابها المعرفي
بحقيقة الصراع القائم على
أرض الواقع. تضيء معاني هذا
الصراع في تاريخيته، وحد هذه
المعاني هو التحرر الوطني
وامتلاك الذات ضد استلابها،
وإشاعة أضواء التقدم ضد
عمى الجهل والتخلف، تقاوم
الثقافة من أجل إحلال الحوار
مكان القمع، والعقل مكان
القتل." ¹.

الواقع أن قيم الثقافة
المقاومة تتجلى إلى حد بعيد في
كتبات العشرية السوداء، إذ
لم يكن لها خيار من أمرها
أغلب الوقت، وهو الأمر الذي

1. الكتابة تحول في التحول، يعني العيد، مرجع
سابق، ص: 25.

أعلن عنه النص، منذ بدايات
تشكله، عن مستوى الانحطاط
الذي بلغته الثقافة
والإيديولوجيا التي نصبت
مدافعها في وجه أقلام
الكاتبين، ووضعت خناجرها على
رقاب المبدعين .
إن الثقافة / الكتابة بهذا
المعنى، ليست سوى صرخة في راهن
الاستبداد الذي يأتي امتدادا
لاستبداد من نوع آخر،
ويتواصل بغرابة، مع أزمنة
سحيقة من البربرية والجمود
العقلي وطوائف متناسلة من
ظهور القرامطة، تغزو المكان
والعقل والروح، كأن حاضرا
أيامنا، ما هو، في العمق، إلا
مأساة الزمن العربي ذاته،
من حيث " يلح على أن السقطة
الفظيعة التي يحياها ليست
وليدة تناقضات الراهن، بل
هي نتاج لتاريخ كامل من

القهر والانتهاك والدم
المراق. "1 .

وعلى ذلك المنوال لا ينفك
الفاعل الذاتي يتعرج بين
خطوط التاريخ ليمد الجسور بين
الحاضر الدموي والماضي الذي لا
يقل عنه دموية، بما يجعل من
خلق ثقافة التسامح والتمدن
والتواصل الاجتماعي الفعال
أكثر من ضرورة تاريخية أو
حضارية، وعليه، يسعى
بتشكيلاته المكانية المتعددة
إلى إمطة اللثام عن الصادم
والمقلق في تيار الأفكار
المستلبة لهوية الشخصية
المعاصرة لتوسلها لمقولات عفا
عليها الزمن، ولا يدل
ابتعائها راهنا إلا على
انهيار عميق في بنية الذهن
المنتج لها .

1. فتنة المتخيل، محمد لطفي اليوسفي، مرجع سابق، ص:338.

2. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة
- عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:167.

وفق هذا المنطق يحكم
بمحدودية المنظور الديني الذي
يقول عنه عبد الصمد زايد
إنه " أضيّق وأعجز من أن
يرتفع من حيث النجاعة
العملية إلى مقام
الإيديولوجيا الإيجابية بسبب
طبيعته الغيبية، واهتمامه
بالسماء أكثر من عنايته
بالأرض، وقيامه على العاطفة
والقلب، والمعرفة المتأتية
منهما معرفة حائلة، محدودة،
لا تشمل في الغالب الأعم إلا
الجانب العقائدي، ولا تظفر
بالحقيقة اليقينية المادية،
ولا تتسع لبقية أنواع
المعرفة. " ¹.

إن الموقف من الثقافة
والمعارف بصفة عامة، يبدو في
الملفوظ، من خلال الرفض البات
لكل أنواع المعرفة التي لا
تستمد وجودها من الدين
والقرآن تحديداً، ومن ثم يصير

الاشتغال بها ضربا من الباطل
الذي تجب محاربته، وهي رؤية،
مع الأسف الشديد، فاشية بين
معظم المحسوبين على التيار
الأصولي الذي يجد له أتباعا
كثيرين بين المنتسبين إلى الحقول
المعرفية المختلة، حتى كنا نجد
بين طلبة الاختصاصات العلمية
المختلفة، متى اعتمدوا الطرح
الأصولي وتبنوه، ينصرفون عن
دراساتهم العلمية ويتوجهون
إلى التخصص في العلوم
الشرعية، ولا يعترفون بأي رأي
علمي مهما كان نصيبه من
الدقة والموضوعية والبحث
المخبري الجاد ما لم يجدوا له
تخريجا دينيا أو استنبطوا ما
يدعمه من الخطاب الديني، مما
جعل الأخذ بأمور العالم، كما
ينبغي أن تأخذ، بأن يسند
شأنها إلى العقل المحض، لا يجد له
بين الوهم الخرافة موقعا، فقد
تحول علي بلحاج إلى السيد علي
بكل محموله الأسطوري والخرافي

الشعبي، وصارت السماء تقرر
النتائج الانتخابية، بأن
تكتبها في سماء ملعب
05 جويلية، وصار قتل أرباع
الناس إصلاحاً لأنه لا يبقى إلا
على الصالحين منهم .

ذلك ما يحول الفكر الغيبي
المستند إلى الخرافة وهما صريحا،
تصرفه الوثوقية واليقين
المطلق إلى فاشية لا حدود
لاستبدادها، كما صرح الملفوظ،
وتلك خصيصة لازمة
للإيديولوجيا، أية
إيديولوجيا، وهو ما يؤكد
دوميناك، بقوله: "

الإيديولوجيا تنزع إلى
الاستبداد أكثر فأكثر، كلما
تنامي انفصالها عن الواقع،
وتراكمت كمية الوهم فيها.
1"

من أجل ذلك، تعمق إحساس
المثقف بالغربة في مكان يحاسبه
بمسطرة الكفر والإيمان والقيم

1. Jean Marie Domenach : Enquête sur les idées contemporaines مرجع سابق، ص: 26.

الدينية الدفينة ، ويصلت على
رقبته خناجره الوثوقية
المستمدة لسلطتها المطلقة من
عالم الغيب.

فهل يمكن، بعد ذلك، أن
يأتلف الفرد مع فضاء، تلك
دعاويه، وهذه اعتقاداته؟،
ألم يتحول المكان إلى لا مكان،
منذ اللحظة التي انسلخ فيها
عن قيم الألفة، والتبس
بالعنف، والرعب، والوحشية
التي توصف؟، ألم يخلع عنه قيم
الإنسانية القائمة على
التواصل الاجتماعي الفعال،
والانسجام مع المكان وقيمه
وتاريخه وحضارته، ولا سيما
ثقافته ؟

إن أخطر ما في العنف،
وفق ما يرى عبد الصمد زايد:
" هو ترديه بالإنسان سواء
كان هو الضحية أو الجلاد، إلى
الحيوان الكامن فيه، وقضائه
على مظاهر السمو والرفعة
التي نحتها شيئاً فشيئاً، جهود

التهذيب والتربية والتمدين
عبر القرون الطويلة، حتى أنه
ليجوز أن نقر بأن الحيوان في
الإنسان، أقوى من كل ما
صنعه الثقافة أو لنقل، إن
العنف لا بد من أن يجد من
طاقة الثقافة ويدفعها إلى
الفتور، ويقلص البعد
الإنساني فيها، إن الثقافة
إذن لا تعيش ولا تونع إلا مع
السلم والأمن والكرامة،
والإنسانية لا تسمو ولا تصلب
إلا خارج العنف.¹ ذلك
العنف الذي توقف عنده
الملفوظ طويلا وهو يرى جثث
المثقفين ورؤوسهم المقطوعة،
ويتعرف عليهم واحدا وحدا، في
رؤيا كابوسية خارجة من أشد
الخيالات مرضا وانحرافا
وجنونا، رؤوس في غير أمكنتها،
جائحة، ناظرة باتجاه الفراغ
المفتوح على آفاق الرعب التي

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة -
عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 181.

لم يعرف إلا الإرهاب تسويقها
بين الأبرياء والبسطاء .
وإذا تساءلنا : أين دور
الثقافة المسؤولة هنا ، ثقافة
التمدن والحضارة والحوار
والإنسانية ؟ وجدناها قد
انسحبت تحت طائلة (الثقافة)
الجديدة الوافدة المتغذية من
الجهل والخرافة وتكفير المثقفين
المناهضين لطروحاتها .
يبرز لنا ذلك بوضوح
، عندما يسمح الناص للصوت
الآخر بالتلفظ داخل السياق ،
صوت الرؤية نفسها التي
يتبناها سائق التاكسي ولكن
من موقع آخر ، موقع العارف
بالثقافة والكتب كما ينبغي
أن يكون المكتبي ، ولكن ، لأن
الداء عميق جدا ، نجده هو
الآخر يمارس ثقافة الإقصاء
وتعتيم الرؤية ، فينصح المثقف
الذي جاء يشتري منه كتاب
(الإسلام و أصول الحكم) بقوله :
" يا راجل . روح دير

تراباندو خير لك، هذا الكتاب مسموم .

... - الكتاب. الكتاب. هذا الرجل (علي عبد الرازق) كان يخدم مع اليهود في بريطانيا. وقد زار إسرائيل في وقت مبكرا جدا قبل أن يدخل إلى القاهرة ويشغل عميلا للمخابرات البريطانية والإسرائيلية والروسية لضرب الإسلام في ديار الإسلام. " ¹ . من يتحمل مسؤولية هذا

الخراب الثقافي والعقلي ؟ يتعجب الناص من جهل المكتبي بمصطفى عبد الرازق الذي لم يكلف نفسه عناء قراءة الكتاب، بله قراءة التعريف بصاحبه على الغلاف الخارجي له ، والذي يشيد باجتهاده وعمق فكره وتاريخه الأزهرى الشائق، ثم يكتشف جهلا آخر، هو جهل وزارة الداخلية التي صادرت الكتاب " لم أسأله

1. ذاكرة الماء، ص: 270.

2. المصدر نفسه، ص: 271.

مطلقا لماذا صادرت وزارة
الداخلية هذه الكتب. يبدو
أن خدمتها لا يختلفون عن هذا
المكتبي. لقد سحبوا من الأسواق
كل الكتب الدينية
التحريضية، وفي أثرها سحبوا
كل ما له علاقة بالدين،
وأغلب الظن أنهم فعلوا ذلك
عن جهل. سحبوا الإسلام وأصول
الحكم، دليل المسلم الحزين،
الحركات السياسية في الإسلام،
ابن رشد، الإسلام السياسي،
أعمال طه حسن الكاملة لأنها
مجلة مثل الكتب الدينية
وكادوا أن يسحبوا رأسمال
ماركس لأنه مجلد بنفس
الطريقة. "2 .

وهكذا، لا يصدر الفاعل
الذاتي في تنديده بالخطاب
الأصولي عن رغبة مشبوهة تحملنا
على تأويلات لا نهاية لها، بقدر
ما يصدر عن الرؤية ذاتها التي
تخللت العمل منذ بدايات
تشكله الأولى، وجاء انسجاما

مع طرحه (المتعصب) لقيم الحرية والجمال والتمدن، والمناهض للرداءة والجهل والخرافة بغض النظر عن الجهة التي تصدر منها .

يؤكد فهمنا هذا التفاته إلى جهل الرقابة وحمقها، وهي جهاز مرتبط بوزارة الداخلية التي كشفت عن عجزها وتخلفها عندما عمدت إلى منع الكتب التي ذكرها الملفوظ، وهي كتب نيرة محسوبة على التوجه الحر المنادي بقيم العقل والاجتهاد ومناهضة الوثوقية والتخلف والظلامية، لا شيء إلا لكونها مجلدة بطريقة اقترنت في متخيل الرقابة بالكتب الدينية .

إن التواطؤ على اغتيال العقل الممارس لوظيفته المقدسة في البحث والاكتشاف والتساؤل والمحاجة، تبدو للناس حقيقة لا شك فيها وهو يتأمل الكتب التي غزت (السوق الثقافي) للجزائر بعد حملة

الحضر التي أعلنتها الرقابة ،
يقول : " والغريب أنه بعد
الحملة ، لم يبق كتاب من الكتب
النيرة ، بينما ظلت شوارع
العاصمة تتجشأ بكل مطبوعات
الدروشة : حكايات الدابة
البحرية ، الجماع المثالي في
الإسلام ، أهوال القيامة ،
كتابات المودودي ، السيد علي
وراس الغول... كتب أعيدت
طباعتها وتباع بأقل من
أثمانها الحقيقية . أحيانا أشعر
بأن ما يقع هو مجرد جهل ، لكن
عندما أتأمل الوضع بتعقل
أدرك بدون شك ، أن وراء ذلك
تنظيما محكما لتدمير العقل ،
وكل إمكانية لقيام فكر نقدي
احتجاجي . من يمول نشر الكتاب
الديني الذي سرق تسمية ليست
له في الأصل . الكثير من الدور
صارت سيدة المدينة من خلال
نشر كتب الدروشة وقصص
الأطفال الدعائية : سلسلة
الخلفاء ، سلسلة مناصري

الإسلام ، سلسلة الشاب
المسلم . . . وبطبعات مفضوحة لا
تربي إلا الرداءة . " ¹ .
هل يمكن ، والحال هذه ، أن
نتعجب من الحرب المعلنة على
المثقفين ؟ .

إن العمل على تصفيتهم ، ليست
في العمق ، سوى ردة فعل ثقافة
بدائية تجاه ثقافة ديدنها
بتداع الأسئلة المخرجة للعقل
الذي تعود الجمود ، وزحزحة
الوثوقية المتضافرة مع الوهم
والمستنيمة إلى المنجز من
عرشها الموروث .

يورد جابر **عصفور** تحليلا
عميقا لطبيعة الصراع المركز
أبدا ، بين الثقافة الحرة
والأصولية ، يقول : " من
الطبيعي أن يتوجه الإرهاب إلى
المفكرين والمبدعين بوصفهم
هدفا لا بد من القضاء عليه ،
فوجودهم مناف لوجود الإرهاب ،
ومضاد له ، وذلك بحكم طبيعة

1. ذاكرة الماء ، ص: 272.

الفكر والإبداع التي لا تتأصل
إلا بالحرية، ولا تتأسس إلا
بالتمرد على شروط الضرورة،
ولا تتردد في أن تضع كل شيء
موضع المساءلة، مؤكدة القدرة
الخلاقة للإنسان الذي يصنع
مصيره على عينيّه، ولا يقبل أن
يسجن فكره أو وجدانه في مدار
مغلق أو أطر جامدة. ولذلك
فحضور المفكرين والمبدعين تهديد
للتعصب والتطرف، وتعرية
لفساد الممارسات التي تؤدي
إليهما أو تترتب عليهما.
وتنذيرهم بالإرهاب، هو الوجه
الملازم لتمردهم على القمع
الأصولي، الذي ينذر بخراب كل
شيء، وكشفهم عن احتمالاته
التدميرية ونتائجه التخريبية
،مواجهة لكل ما يستأصل المدى
الخلق لإبداعهم، والنتيجة هي
وضعهم على رأس قوائم الإرهاب
الذي يسعى إلى التخلص من
أكثر أعدائه تهديدا له.¹

1. مواجهة الإرهاب، جابر عصفور، مرجع سابق، ص: 24.

إن الحرب التي أعلنتها
الأصولية على المثقفين
والمبدعين، هي حرب وجود في وجه
القدرة العجيبة للإبداع على
الكشف والتنوير، وريادته
النهضوية وروحه التعبئية
ضد انحراف الأفكار
والإيديولوجيات، وليس مصادفة
أن تبدأ كل فاشية نامية
بتقتيل المثقفين والفنانين
المخالفين لتوجهها، إذ تكرر
ذلك على طول التاريخ
للإنساني، قربه وبعيده .
ثم أليس هو الانسجام مع
روح الفكر، والنزول عند
مقتضى الإبداع، أن نرى
التفات الكاتب إلى رصد
التحولات التي اعترت المكان من
حيث يريد التأريخ للمكان،
وللتيارات التي عبرته والأفكار
التي اخترقته وفعل الظلامية
والاستبداد والتخلف في تقزيم
الفرد، فيما هي تعتدي على
فضائه وجماليات فضائه ؟ .

أليست مصيبة الجزائر،
أصلاً، هي الرداءة التي كشفت
عن وجهها منذ اللحظات الأولى
للاستقلال، عندما أعلنت الرحب
الضروس على روح المدينة
وشعريتها. ؟ .

نطرح السؤال الذي
حاولنا، برصدنا لتشكيلات
المكان في النص، أن نجيب على
بعض من (توريطاته) التي حتمت
علينا الاشتغال أساساً على
العلاقات التي ينسجها الفاعل
الذاتي مع فضائه، ليسهل
علينا بعد ذلك، تصنيفها ضمن
التحديدات المكانية، التي
بينت بعض حدودها الدراسات
التي اشتغلت على مقولة
المكان، وعليه، أمكننا
التوصل إلى أن النص، كما
بيننا سالفاً، يكرس نفسه
لقراءة التاريخ الوطني من
خلال قراءة التحولات التي اعترت
الفضاء، حيث رصدنا أمكنة
الألفة في الماضي المرتبط، حسب

السياق، بمرحلة السبعينيات،
أين تشكل جماليا ورمزيا على
شعرية الحياة اليومية و على
فعالية التواصل الاجتماعي،
بينما تميزت المرحلة المرهنة
نصيا، وهي التسعينيات،
بطغيان المكان المعادي بهيمنة
الحركة الأصولية التي تحولت إلى
آلة إرهابية جهنمية أحالت
الفضاء رعبا ودماء، وأحالت
حياة الفاعل الذاتي إلى رحلة
محفوفة بالموت في كل لحظة بعد
تلقيه التهديد الرسمي من
الإرهابيين، ومن ثم ستكشف لنا
رحلته مع التخفي والتشبه
المتين بالحياة عن تكوينات
مكانية أخرى هي التي سنسميها
مسخ المكان .

3. مسخ المكان .

نعني بمسخ المكان، تحوله
وخضوعه للصياغة الجديدة التي
أفرزتها الإيديولوجيا،

باعتبارها تمثلا للتحقق
الفعلي للمقولات والماهيات
والمفاهيم ، وما تلاها من
انشراخات والتباسات، وفوضى
زادت من غربة الفاعل الذاتي
وضياعه ، حيث حتم عليه
التنكر ليحظى بما يشبه الحرية
المحدودة في التعامل مع الفضاء
الذي دفعه إلى نشدان مكان
ملاذي بديل هو فضاء الذاكرة
والكتابة .

يطالعنا المسخ المكاني
ملحقا بالتحول الذي اعترى
البنائيات الجميلة المواجهة
لمقهى الجامعة الذي كان أحد
أمكنته الحميمة ، والذي أصاب
تماثيل الملائكة الرافعين
للشرفات التي تطل منها نساء
جميلات، حيث يتساءل: " ماذا
بقي الآن من هذه التماثيل
وهذه الأوجه ؟ لا شيء . البعض
منها نزع بكل بساطة وعوضته
البلدية بكتلة أسمنتية ثقيلة
بحجة أن الشرفات صارت قديمة

ويمكن أن تسقط على المارة . أو
بكل بساطة شوهدت في منتصفات
أجسادها وأغلقت بقطع
أسمنتية .¹

ما يصدم العين و الذائقة
الجمالية في هذا المشهد ، هو
الكتل الأسمنتية الناطقة
بالبشاعة في أقصى صورها ، كتل
أسمنتية صماء شائهة على
أجساد الملائكة الضائعين ، هي
القسوة في مواجهة الرقة ،
البشاعة في مواجهة الجمال ،
حيث يستشعر الفاعل الذاتي
بما يشبه الطعنة لكل القيم
التي يؤمن بها ، عندما توجه
البشاعة ، مرة أخرى مخالبها
إلى ذاكرة المكان وثقافته
ومكوناته الجمالية الموروثة ،
حيث تقفز إلى ذاكرة القارئ
الصورة العالقة ، منذ بدايات
تشكل الفضاء الجزائري ، مأساة
سيدة الرخام التي ارتكبتها
الأيادي الوطنية الضحلة وهي

1. ذاكرة الماء، ص: 54.

تصدر عن أفقها الضيق
وطبيعتها البدوية ، بينما
يتكرر الفعل هنا ، بأيادي
تستمد سلوكاتها من مفاهيم
غيبية ، هي مفاهيم التأويل
للأحكام الإسلامية التي جعلتها
تقوم بحملة (تطهيرية) للمدينة
من مظاهرها الغربية (
الوثنية) ، يقول الفاعل
الذاتي : " جاء ذلك في إطار
حملة (تهذيب المدينة) التي قامت
بها البلدية الجديدة التي
أضافت نعوته لكل التسميات
البسيطة . فصارت البلدية
بلدية إسلامية والسوق ، **سوق**
إسلامية ومراحيز المدينة
المراحيز الإسلامية ، **المزبلة** ،
المزبلة الإسلامية . . . حتى مقهى
اللويس وهو علامة هذه المدينة
منذ زمن بعيد ، حول إلى محل
لبيع الستائر الإسلامية
المستوردة من الطايوان ،
والفلبين ، وطايطي (فرنسا) ،
ودمشق وسوق مليليا وجدة

وجوطية مغنية ، ومقهى الجميلات
المعروف **الكوك هاردي** إبان
الثورة الوطنية ، تحول بقدرة
غبية لا ذاكرة لها ، إلى صيدلية
تحتل مكانا لم يكن لها على
الإطلاق .¹

تأخذ الحملة (التطهيرية)
بعدا تطهيريا سياسيا بالدرجة
الأولى ، فليس المقصود بإضفاء
الصفات الإسلامية على مرافق
المدينة بما فيها تلك التي لا
أهمية رمزية أو سياسية لها
على الإطلاق كالمراحيض أو
المزبلة ، إلا الرغبة العميقة
في تأكيد الاستيلاء على المكان
والتجذر فيه ، تجذر
الإيديولوجيا الجديدة والتوجه
الأصولي الجديد الذي عمد إلى
استغلال الدعاية والإعلان أحسن
استغلال ، ابتداء من استقطاب
سائقي سيارات الأجرة الذين
يقومون بنشر الإشاعة القائمة

1. ذاكرة الماء ، ص: 54. (الكلمات مكثفة في الأصل).

2. L'espace humain : G.MATORE ، مرجع

سابق ، ص: 18.

على تضخيم انتصارات الأصولية
في حربها على السلطة ، أو
تعجيب الفعل الإسلاموي الذي
يجعل من قاداته يتحدون رمزيا
مع أبطال التاريخ الإسلامي
الماضي، أما في حملتها الراهنة
فهي تسعى إلى استثمار المجال
البصري للدعاية والإعلان، " لأن
العين هي مفتاح العالم
اليوم. " ²، كما يقول جورج
ماتوري، وعلى أساس هذا
الوعي الجديد بفعالية
الصورة ، تنصب الدعاية
الأصولية ، سواء بالملصقات التي
تعلق على محلات وسيارات
المناصرين، أو بالكتابات على
الحوائط والجدران التي سنقف
عندها مستقبلا، أو بتحويل
معالم المدينة ومسحها، ابتداء
بتغيير أسمائها وإحاقها
بالإيديولوجيا الجديدة أو
تغيير وظيفتها أصلا، كما حصل
مع مقهى اللوتس والكوك
هاردي، " وعلى هذا النحو

تحتل الصور و الملصقات المناخ
النفسي من الشارع العام ،
والاستيلاء عليه غالبا ما
يؤدي إلى الاستيلاء على
الدولة ، حتى إنه ليجوز أن
نقول إن من يمتلك الشارع
يمتلك الدولة .¹

جاء المسخ المعلن على
المكان ضمن هذه التهيئة
العامّة لأسلمة المجتمع وتحويله
شيئا فشيئا ، عن مآلوفاته إلى
قيم جديدة ورموز وإحياءات
جديدة ، لأن " الشوارع والأزقة
والطرق ليست كتلا صماء ،
إنها مجرد سند بصرى لحركة
شاملة من العلائق ."² ، ومن ثم
جاءت العلاقات التي تنسجها
التحولات الجديدة ، وفق خطة
مدروسة للاستيلاء على السلطة
وتحقيق حلم الدولة الإسلامية
التي هي أعلى ما تسعى إليه

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة
- عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 187.

2. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 114.

الإيديولوجيا الأصولية ، ولا
يعنيها في سبيل تحقيق ذلك، أن
تستعين بالطرق والوسائل
المنافية للتقاليد الإسلامية
والروح الإسلامي العريق .
إن المسخ الذي أصاب مقهى
اللويس، الذي كان معلما من
معالم الجزائر حتى بعد
الاستقلال، يحيل رمزيا، على
المسخ الذي انصب على الطبقة
المثقفة تحديداً، أنه ارتبط
بها في مرحلة معينة من تاريخ
الجزائر، هو التاريخ الذي
توقفنا عنده واسمين أمكنته
بالألفة والهناء والسعادة ،
وهو الذي يقول عنه في سياق
آخر، لا سيما عندما يستعرضه
كأحد أمكنته الحميمة التي
سُرقت منه كما سُرقت منه مقهى
الجامعة : " لم تشغلي مطلقاً)
قهوة الصباح (منذ سُرقت مني
قعدات لابرأس ومقهى الأندلس
واللويس. هذا الأخير الذي قبل
أن يسرق من أملاك الجامعة حول

إلى محل أجوف لبيع المهربات لم
يعد له أي معنى. حتى اسمه غير.
كان علامة من علامات المدينة.
في السبعينيات كان مقهى
ليسار العربي والعالم
الثالث الذي وجد في الجزائر
قلعته، وبعدها حول إلى منتدى
للطلبة المغضوب عليهم
وللفنانين، ثم انسحب منه
الجميع عندما سكنه الأمن
السري بألبسة مدنية مموهة.
11

وعلى هذا الأساس، يأخذ
مقهى اللوتس أبعاد رمزية
متضافرة مع تاريخ من النضال
والجمال، والثقافة التي كانت
من مكونات المكان الجزائري،
كقبلة للثوار، قبل أن يلحق
بها المسخ المبكر، وقد لخص
المكان/المقهى، معظم الجماليات
التي تلحق به كنسخة للفضاء
الاجتماعي والحركة الدائبة في

1. ذاكرة الماء، ص: 218.

2. H.LE FEBVRE : Du Rural a'l'Urbain، مرجع

سابق، ص: 102/101.

أوصاله ، يقول **لوفبفر** : " في ظهور الأنثليجنسيا ، أو الشباب ، كجماعات ، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، كان للمقاهي دورا معتبرا... ففي فرنسا ، أدى طرد العفوية الاجتماعية ، من قبل بيروقراطية الدولة ، والأخلاق التقليدية ، إلى خلق هذا المكان الملاذ . " ¹ .

ومن ثم كان مسخ اللوتس ، مسخا للمكان الحميم الذي يتخذ وسط الفراغ الاجتماعي وفساد الأمكنة ، شكل المكان الملاذ الذي يهرع إليه الأفراد عندما يخنقهم فساد الفضاء الاجتماعي أو السياسي ، كما يأخذ أبعاد المكان الأليف ، وهو مالا حظه شاكر **النابلسي** في قراءته لجماليات المقهى عند غالب **هلسا** ، يقول : " والمقهى بذلك (اجتماع الأصدقاء فيه) ، لم يعد "بيت

الألفة الخاص" ولكنه أكبر من ذلك، إنه "بيت الألفة العام" الذي يستوعب الجميع ويحتوي الجميع دون شروط مسبقة. وتلك واحدة من جماليات هذا المكان/المقهى، الذي يحلل الإنسان من شروط البيت والندوة والشارع أيضا، ويمنح الإنسان الجالس فيه الإحساس بالألفة والطمأنينة، فكل قادم إلى المقهى هو إنسان هارب من شيء ما يطارده، معنويا كان أم ماديا، وهو في جلوسه في المقهى، يحتمي بالحياة الأليفة التي يقدمها له المقهى حيث لا تحاصره الأسئلة، كما تحاصره في كل مكان يذهب إليه.¹

ألا يجعلنا ذلك نفترض رمزية اللوتس وإشارتها للتاريخ الجزائري الحديث؟

1. جماليات المكان في الرواية العربية، شاعر النابلسي، مرجع سابق، ص: 199.

إشارية التحول في الكيان
السياسي للدولة الوطنية، من
مكان يلوذ به المضطهدون
والمتقفون وأصحاب الطموحات
الثورية الرائعة إلى مكان
لبيع السلع المهربة ؟ .
ثم ألا يشير افتقاد (اللوتس)
و (لابراس)، إلى افتقاد حميمية
المكان الجزائري وألفته جميعا
؟ .

ألم يعد اللجوء إلى الذاكرة
والكتابة هو الملاذ الوحيد ؟
.

لا شك أن الخيار الأخير هو
الخيار الأوحده أمام حصار
البشاعة والموت، انطلاقا من
اللحظة التي أعلن فيها
العدوان الأصولي على المكان
تطهيره المسخي من أجل تحميله
برمزية الأيديولوجيا التي
يصدر منها ومن قيمها
الأساسية .

يتخذ المسخ الذي يتعرض
له المكان المسجل في الملفوظات

السابقة أبعاد المسخ المقصود
للذاكرة، مادامت كل الأماكن
التي تعرضت للتحويل تحمل جزءا
من الذاكرة الوطنية، فهي
موروثات المرحلة الاستعمارية
التي لا يمكن، بأي حال من
الأحوال، إنكار أثرها العميق
في التاريخ والذات والشعور
واللاشعور الجمعي، بما يجعل
عمليات المسخ المتكررة في
الفضاء الوطني بمثابة "إماتة
للمكان، وإطفاء الحياة في
عروقه... حيث تتعطل ملكة
العقل وتستيقظ الأحقاد من
عممة الذات، دون أي اعتبار
لذاكرة المكان الحملة
بالتاريخ والجمال والألفة،
لترسيخ (عقلية التخاصم)
القائمة على استبعاد الآخر
من فضاء المكان، بل تغييبه
عمدا لتنفرد القوى الظلامية
وحدها بالمكان، وتعيده إلى

فضاء الماضي ليعتاش على سيرة
السلف. "1 .

إن الرغبة في العودة
بالمكان إلى الماضي، لا يضاهيها
إلا الاتجاه المحموم إلى إغراق
السوق الوطنية بالسلع
التايوانية التي تواجهنا في
سياق الأمكنة المضمخة بعبق
الماضي، وجدنا ذلك في التشكيل
الاسترجاعي لجماليات السوق
الشعبية التي تخلت عن أريجها
الوطني الأصيل، وفتحت ذراعيها
للسلع الرخيصة المهربة عبر
الحدود، وهي الظاهرة التي تحضر
بقوة في الملفوظ السابق محدثة
نوعاً من التقاطب اللوني
والتاريخي بتواري الذاكرة
بإيجاتها الأصيلة المشيرة إلى
التجذر في أروع معانيه، مخلقة
مكانها للسلع التايوانية بكل
ما تحمله من دلالات الآني

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص: 233.

والسريع والدخيل، واقتصاد
البازار المتجه إلى تحقيق
الربح بدون اعتبار لأي معنى
خارج سياق التجارة
والاستيراد، وذلك ما يوحي من
طرف خفي إلى تسله إلى القيم
والهوية التي لا يمكن استيرادها
بقدر ما يتم الحفاظ على
أصالتها، ومن ثم، ليست
الإيديولوجيا الأصولية في
سعيها الحثيث إلى قولبة
الفضاء، سوى وجه آخر لها
كسلعة تايوانية لا تاريخ ولا
أصالة لها، بما يجعلها تناقض
أصالة الفضاء والشعب و
الهوية الوطنية، كأن حمى
الاستيراد التي أرست السلطة،
منذ الاستقلال، تقاليده ثم
احترفته القوى الظلامية
المسلطة على رقاب البلاد
والعباد، هو الذي فتح المجال
أمام قوى أخرى، عمدت إلى
استيراد الأفكار الشائنة التي
رأينا آثارها في العشرية

الدموية التي نحن بصدد قراءة
تشكيلاتها المكانية .
ما يصدم القارئ للفضاء
الذي ألم النص ببعض مكوناته ،
هو التناقض الصارخ الذي
حاول الناص في أكثر من موضع
تسجيله ، كما لو كان يريد أن
يكشف الفصامية المرضية التي
تعيشها الأصولية بين الرغبة في
إخضاع الفضاء إلى الأحكام
الغيبية المطلقة واستيراد
هوية جديدة ، وبين الاستعانة
بآليات العصر ووسائله
والانجراف وراء مغريات السريع
والجاهز ، حيث إن " المجال
الغبي رغم استقراره فيما
وراء العالم المحسوس وتجسيمه
للمطلق والمجرد والتاريخ ، هو
الذي تشتق منه الأحكام
المتصرفية في الفضاء المادي أو
في التاريخ الراهن ، ولا شك في
أن هذا الجمع الغريب بين
المتناقضات الذي طلب فيه
العرب حلا لمشكلاتهم مع المكان

هو الذي طمس المكان وزوره إلى حد المسخ، فأثبت بذلك أن لا سبيل إلى أن تتمادى المتناقضات في التعايش دون أن ينفجر هذا الائتلاف المفروض عليها، المنافي لطبيعتها.¹

يظهر الفصام الحاد الذي تعانيه الذهنية الأصولية، بالإضافة إلى أثرها السريع في مسخ المكان وتشوييه، في العجز المربك عن الملاءمة بين الماضي والحاضر، السماء والأرض، الأصالة والمعاصرة، فضلا عن القصور المهلك عن الأخذ بأسباب المدنية التي تعرف سبيلا غير سبيل العلم المحيط بتفاصيل المادة وخصائصها، والقدرة على تطويعها للرقى بالوجود الإنساني، حيث لا يتأتى ذلك إلا بالتشيع للفكر المنطقي والتعامل مع الفضاء

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة - عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 142.

وفق مقتضيات المعرفة العميقة
به، لا على أساس حدسي، يتوسل
بالغبي خلاصا من تبعات
المسؤولية المنتصبة في جوهر
المغامرة الإنسانية نحو كمالها
المنشود، وعليه " فمن
الطبيعي أن يتناقض العالمان
بدليل أن صلة الإنسان بالمكان
تقرر من خلال ما يأخذ به من
صنوف التفكير، ولا تتحول إلى
حدث أو موقف أو إنجاز تجد فيه
تجسيمها المادي إلا في مرحلة
ثانية، إن المكان لا يتخذ من
الهيئات والمضامين إلا ما سمح به
نوع الفكر المعتمد في عملية
التفاعل مع هذا المكان، لذلك
كانت قصة ما طرأ على العالم
من تحولات مرتبطة وثيق
الارتباط بقصة التحولات
الفكرية. " ¹.

وعلى هذا الأساس، نجد
التحولات العميقة التي توقف

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة

- عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 245.

2. ذاكرة الماء، ص: 169.

عندها النص، واردة في سياق
التحولات الفكرية الدخيلة
على الساحة السياسية
الوطنية، هي بالمناسبة الحركة
الأصولية التي حملت لواءها
الجبهة الإسلامية للإنقاذ التي
أدى توقيف مشروعها السياسي
الأصولي إلى إدخال البلاد في حمام
من الدماء، مازالت، إلى
يومنا هذا، تعيش ويلات آثاره
العميقة .

تظهر القاعدة الفكرية
للتحولات التي انمسخ تحت
طائلتها المكان، من خلال
تشكيلات مكانية عبرت عنها
الهوية الجديدة التي تسعى
الأصولية إلى إلحاقها بالمكان،
المرتبط عادة بالذاكرة
الجماعية، بما يجعل من العملية
برمتها، بمثابة انتهاك
للثابت التاريخي في الفضاء
الوطني، ينطق بذلك صراحة،
الملفوظ التالي الذي يظهر فيه
رئيس البلدية الإسلامية

منهمكا في تهذيب المدينة
وقولبتها بما يتمشى مع
الإيديولوجيا الجديدة .
يقول، وهو يهجم على المتحف
الوطني، عن مديرته: " — لا
يخربون العقول فقط، ولكنهم
يضعون زانيات لتسيير الأماكن
الحساسة .

... — هاه . واش تحب عند هذه
الزانية (تقول المديرية)
— شوفي يا حرمة . مانطولش
معاك الكلام . أحدثك بشكل
سلمي . أخرجي ودعيننا نخلق
بيت الأصنام هذا . يرحم
والديك . " ² .

يحدث الناص عن الإيديولوجيا
الأصولية التي تقف من المرأة،
كيان وهوية، موقفا جاهليا
ينزع عنها كل المقومات التي
أحقتها بها الثقافة المعاصرة،
من نبوغ أو علم أو روح
قيادية أو تميز .
توحي الوحدة المعجمية
المختارة (حرمة) بهذا المعنى،

وهي مفردة خارجة من سياق ثقافي واجتماعي عفى عليه الزمن، وهو السياق الذي حكم على المرأة بالقصور العاطفي والعقلي، وخلع عليها كل مكبوتاته وهلاوسه اللاشعورية، واقرنت في شعوره ولاشعوره بالخطيئة الأبدية .

وفي السياق الثقافي والإيديولوجي نفسه، يأتي توصيف المتحف الوطني ببيت الأصنام، بما يكشف الاضطراب العميق الذي أصاب ذلك الوعي بما التبس فيه من تداخل السياقات، والظروف والأحقاب، ومدى عجزه عن تمثيل الثقافة المعاصرة وصياغتها بما يخدم الانشغالات التي يواجهها المجتمع الحديث، إذ تقصي من جهازها المعرفي مجمل ما تواضعت على أهميته العلوم الحديثة، وما تعارفت عليه الأمم وهي تؤسس لماضيها وتؤسس لمستقبلها، وتعمل جاهدة على توطيد

قيمها وهويتها في المكان الذي
تشغله ، تمهيدا لفرض احترامها
على الفضاء الكوني بصفة
عامة ، وهو الأمر الذي يجعلنا
لا نستغرب كثيرا كيف تنشئ
إيديولوجيا ، هذه بعض
منطلقاتها ، بشرا عابرين
للحدود ، مستهترين بالانتماء
القطري وبما اصطلح على
تسميته بالروح الوطنية التي
تلزم مبدئيا بالحفاظ على
الذاكرة الجماعية ، وعلى قيم
الوطن الأم وأصالته الثقافية
والتاريخية .

إن مباشرة المكان ، وفق
هذا التجاوز ، لا يثمر في
النهاية سوى العدوان والمسح
والانقراض العميق في جسده ،
الذي جاءت التشكيلات التي
رصدناها ، تعبيرا عن هذا الشرخ
العميق الذي أحدثته
الإيديولوجيا الدخيلة .
يستمر البرنامج الذي سطرته
البلدية الإسلامية في حملتها

التطهرية ، بعد محاولة علق
المتحف الوطني وتهديد مديرته
بالذبح: " نهاركم جائي. وحق
ربي كلکم ياكلکم الموس
والتّعلق¹ . " ، وقبل ذلك،
يتوجه رئيس البلدية وجماعته
إلى ممارسة ذبح آخر، ذبح رمزي
للذاكرة الوطنية ومعالمها
المحتفظة ببقايا الجمال الذي
ورثته من عهد الاستعمار
البائد. " ثم اتجه الجميع وفي
أيديهم خرق ملونة بالأبيض
والأخضر و قضبان حديدية ، نحو
الحديقة العانة لإتمام البرنامج
البلدي الذي خططوا له طويلا
ووضعوه قيد التنفيذ. كانت
الحديقة تحتوي على أكثر من
خمسين تمثالا لأجساد بشرية
رجالية ونسائية عارية أو
شبه عارية. زينت بها الحديقة
قبل زمن بعيد جدا. بعضها
عمره أكثر من قرن. كان
المكان خاليا في مثل تلك

1. ذاكرة الماء ، ص:170.

الساعات الصباحية . في
البداية كانوا يريدون
تخطيطها كلية ، لكن الوزارة
دخلت ومنعتهم ، وهذه المرة
وجدوا الفكرة التي تقيهم شر
الوزارة التي ماتزال على
صدورهم كالصخرة الثقيلة التي
عليهم تحملها ولو زمنا ، حتى
تؤول الأمور إليهم نهائيا .
كانت الألبسة عبارة عن تباين
قطعوها ثم ألبسوها للتماثيل
وأعادوا خياطتها من جديد .
وكلما كان ذكر التمثال
بارزا كسروه ثم ستروه بقطعة
القماش . بينما التماثيل
النسائية فقد غلقوا ما بين
الفخذين بكتلة إسمنت سوداء
صارت مثيرة للانتباه أكثر مما
كانت عليه . تقاسموا المساحات
على طول الحديقة ، وبدءوا في
تلبيسها واحدا واحدا : أبيض .
أخضر . أبيض . أخضر وهكذا ،
ضمن انتظام مضحك تماما .¹

1. ذاكرة الماء ، ص: 171/172 .

2. المصدر نفسه ، ص: 172 .

لقد كان الناس، على الرغم
من ذلك، مدركين لسخافة
البرنامج الذي سطرته البلدية
الجديدة، حيث " يتوقفون قليلا
أمام التماثيل. ويضحكون. ثم
يمضون. بعضهم كان يتجراً
أكثر، فيزحلق يده من تحت
التبان، يتحسس ما يوجد
حقيقة تحت اللباس، بسخرية
كبيرة. — هذه هي مشكلات
البلاد الأساسية. هذا هو
إبداعهم وعبقريتهم
وبرنامجهم. خسارة." ² .
عبثية لا معنى لها على
الإطلاق، " مع أن الحديقة، منذ
أكثر من ثلاثين سنة هي، هي،
يأتيها الناس ليسترخوا قليلا.
التماثيل لم تكن لتثيرهم.
فقد

تعودوا عليها. صارت جزءا من
تأملاتهم. يعمرون عليها بدون
أسئلة مثيرة. " ¹ .

1. ذاكرة الماء، ص: 172.

ما يثير الأسف حقاً ، ونحن
نتملى تفاصيل التشكيل
المكاني السابق ، هو أن نجد
أنفسنا بإزاء إيديولوجيا
ترفض كل مفاهيم العصر
وإنجازاته الحضارية والمدنية
ومع ذلك بقيت سيدة المكان ،
وهو ما يريد الناص صياغته ،
بإنشائه لتكوين عبثي إلى حد
البكاء ، وإلا فإن شر البلية
ما يضحك .

إن الموقف الذي تتخذه
الإيديولوجيا الأصولية من
الفنون الجميلة مثير للحرارة
حقاً ، ولأننا لا نريد أن ننحرف
بقراءتنا تجاه البحث في آليات
التأويل للنص الديني ، والخلاف
الذي أثاره الموقف من الفنون
في الإسلام عموماً ، فإننا نكتفي
بالإشارة إلى أن الحرب التي
أعلنها **طالبان** على تماثيل
بوذا العملاقة في أفغانستان ،
تتكرر هنا حرفياً ، ولا يخفى أن

التفجيرات التي تعرضت لها تلك
التماثيل العملاقة، قد
تناقلتها وسائل الإعلام
الغربية كلها، مثيرة بلعبها
على مفاهيم الفن والجمال،
لعواطف الاشمئزاز في العالم
الغربي برمته، وعليه فإننا
لن نكرر إدانة الفعل، إلا
بأنخيازنا المطلق لذاكرة
المكان، تلك الذاكرة التي نص
عليها الكاتب ابتداءً، كأنه
يريد أن يصرف القراءة بهذا
الاتجاه، عندما قال بأن عمر
تلك التماثيل يزيد على
القرن، بما يجعل العدوان
عليها عدواناً على الذاكرة
بالدرجة الأولى، بغض النظر عن
بعدها الجمالي الذي لا مجال له
في فضاء عبثي يستحضر إلى
الذاكرة هجومات رئيس
البلدية على سيدة الرخام
مقلداً أصوات الهنود الحمر.
نتساءل: ألا تحيل كل هذه
المشاهد العبثية إلى

(دونكيشوتية) ما في الذهنية
الجزائرية ؟ ذهنية تحارب
طواحين الهواء وتصنع من
أوهامها وكوابيسها أعداء
فعلين، تشخذ حربهم الهمم
وتستنزف القوى ؟.

لقد أثار المنحى الذي
نحته الإيديولوجيا الأصولية
الوافدة ذلك التهمك الواشي
بالسخرية المرة من تناسي
الاعوجاجات الحقيقية في الواقع
الجزائري والانصراف إلى
تفاصيل لا أهمية كبيرة لها، وإن
كان ذلك التهمك في الحقيقة
هو تهمك الفاعل الذاتي الذي
أسند الكلام إلى الصوت المتنكر
خلف الجماعة، خلقا حوارية
النص ولبوليفونيته، ومجتثا عن
موضوعية أكثر إقناعا
بتنديده المتكرر بالعدوان
على الذاكرة، والهوية التي
تقودها مفاهيم أقرب إلى
الغنائية والرومانسية منها
إلى الأيديولوجيا المحكمة التي

تنبغي إحداث قطيعة مع
الماضي، من أجل النهوض
بمقومات المستقبل المنشود .
إن الطبيعة الغنائية في
الإيديولوجيا الأصولية ، حسب
الفهم الذي يلحقه بها عبد
الصمد زايد: " الغنائية
ليست طلاقا للواقع ، وإنما هي
طريقة نظر إليه تنتهج سبيل
الذاتية بدل الموضوعية ،
وتحتكم إلى الذات عوض الموجود
الخارجي.¹ جعلت الحملة
التطهيرية التي قامت بها
البلدية الإسلامية دون مستوى
الطموحات الشعبية التي
انطلقت خلف الدعاوى العريضة
للفتح الإيديولوجي الجديد ،
حيث ما انفكت تقرر عهده
بالعهود الزاهرة للدولة
الإسلامية التي كانت تنشر
سلطانها وحضارتها على مشارق
الأرض ومغاربها ، وقد كشفت
بذلك المنحى عن قصور محبط في

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة
- عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 322.

المخيلة والتفكير، لا يختلف
كثيراً عن قصور النظام
العسكري الذي أمسك بجنات
البلاد فجر الاستقلال وعموم
الرداءة والتخلف والبداءة
على جميع الأصعدة .

وهكذا يمد الناس جسور
التواصل والتماهي بين
الذهنيتين، في أكثر من تشكيل
مكاني، بما يجعلنا نعتبر المكون
المكاني فاعلاً أساسياً في البوح
بجبايا المعنى الذي ينسج
الفاعل الذاتي أطرافه
بالاشتغال على التحولات التي
اعترت الفضاء الجزائري
وتحميلها بوظيفة التأريخ
للمنظومات الفكرية
والسياسية التي هيمنت على
المرجع، الذي تمتح منه
الذاكرة استرجاعاً وترهيناً،
محمل عناصر خطابها .

ذلك ما يجعلنا نزعج في
الأخير، ونحن نرقب تواصل الأمس
واليوم على الصعيد المكاني،

أن تشكيلات التحويلات المختلفة
لا يعنيها أن تُعري
الأيدولوجيا الأصولية أو
الإيدولوجيا التي استند
إليها الخطاب الوطني للنظام
الحاكم، بقدر ما يعنيها
استغلال كفاءات الكتابة في
التقيد بالمرجع، والشخص إلى
الخيال والحلم من أجل الدعوة
إلى الأخذ بمقومات المعاصرة في
كافة الأصعدة، ولا سيما
العقلية المنطقية المستندة إلى
حصافة المعرفة المدججة بحقائق
العلوم ومعطيات البحث المادي
في أساليب الرقي بالحياة
والأحياء، والتشجيع للحرية
بدون قيد أو شرط، وهو ما لا
يتأتى إلا بـ " قبول منطق
التاريخ، والإيمان بالتطور،
وبناء الاقتصاد بناء منطقيا،
والاقتناع بالواقعية
السياسية، والنزعة الإنسانية
في الفن والأدب، ومبدأ تداول
المعارف وجدلية الأحداث، وكون

حقيقة الحدث ليست معطاة كاملة، ولا هي غير موجودة، ولكنها تظهر شيئاً فشيئاً من خلال بقية الأحداث، وباستمرار دون أن تبلغ غايتها.¹

إن الغياب الموحش للوعي مجدل التاريخ ورهانات التطور، هو الذي كان وراء ذلك التشويه الكبير الذي أصاب الإيديولوجيات المختلفة عندما انبرت لتجسيدها على أرض الواقع.

وفي سياق الآلية المكانية المشتغلة على النطق بحكاية المكان، لا يخطئ النص في تشكله، في التعرض إلى المكان التاريخي بكل ما يعتمل فيه من إحياء ورمز واستعارة وحلم، متخذاً منه مطيته الواقعية المفتوحة على الاستعارة، في رصد التشوهات التي اعترت الذاكرة

1. الأيولوجيا العربية المعاصرة، عبد الله العروي، نقلًا عن عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 306.

الوطنية من خلال التصدعات
والشقوق والإهمال القاتل الذي
تعرضت له .

وعلى هذا الأساس، تحضر
أمكنة تاريخية وثيقة الصلة
بالتاريخ المجيد لجزائر القوة
العسكرية التركية ممثلة في قصر
(الداي) ، ولفضاء السعادة
والخبور في فضاء (القصبة) ،
ولمعاني الانكسار والخيبة في
تمثال الأمير عبد القادر ،
واللامبالاة المطلقة في (البريد
المركزي) الذي يتشكل كمكان
تاريخي مدهش العمارة
والتكوين والزخارف .

ما يثير الانتباه في هذا
السياق، هو أن الفاعل
الذاتي، لا ينشغل في رصده
للأمكنة التاريخية، بالتفاصيل
والتكوينات الجمالية للعمارة
بقدر ما يتجه صوب المغزى
السياسي والثقافي الذي يسطره
مؤشرا على حالة التدهور
المهين للذاكرة والتاريخ، وهو

يرى الإهمال يطاله عندما لا يكون عرضة للتدمير المعلن، بما يجعل من اللامبالاة والإهمال، وجهها آخر للعدوان المتكئ على الموقف الديني من الفنون .

من ذلك ما لا حظه وهو يعبر ساحة الأمير أن هذه الأخيرة لم يبق منها إلا الأمير وحصانه في عزلة دائمة يقاومان صمت الناس وسخريتهم، " رغم أن الأمير الذي كان صغيرا عن حصانه في التمثال السابق، صار هذه المرة عاليا، لدرجة أن ملاحه الريفية صارت نائمة، وعوضت بلامح رجل مدينة كبيرة. " ¹

نلاحظ في هذا الملفوظ تركيز عين الرائي/الواقف على ملامح وجه الأمير، مهملات كل التفاصيل المتعلقة بالحصان أو قاعدة التمثال أو الألوان، أو غيرها من المكونات التي تحضر عادة في التشكيلات الجمالية

1. ذاكرة الماء، ص: 167.

لأمكنة بما فيها التماثيل
والمعالم .

ينفتح التشكيل المكاني
السابق على لعبة التقاطعات
المكانية التي تهئ لقراءة
نسقية للفكر والثقافة
بإنجازها لتقابلات الصغر،
الكبر، الملامح الريفية واللامح
المدينية، بما يجعلنا نلتزم
بالتصنيفات التالية :

في الحاضر/الراهن
السابق/الماضي

كان الأمير أصغر من حصانه
هو أكبر من حصانه
وملاحه ريفية .
ملاحه مدينية .

يخرجنا التمثيل التقاطعي، في
الشكل السابق، من القراءة
السطحية للملفوظ إلى القراءة
العميقة التي تدعونا إليها
التقابلات بين ملامح الماضي

وملامح الحاضر، للتساؤل عن
المعنى الترميزي للشكل، بما
يحملنا على الاعتقاد بالحكم
القيمي الذي يلحقه الناص
بمعاني الصغر والكبر، الماضي
والحاضر، وقد كان **ويسجربر**
سباقا إلى الكشف عن معاني
التقاطبات القياسية التي
يقول عنها: " هناك تقابلات
تنشأ عن مفاهيم المسافة
والحجم والضخامة وتعود في
العموم إلى القياسات والنسب:
قريب/بعيد، صغير/كبير،
محدود/لامحدود، منتهي/لامنتهي.
إنها تبدو اجمية خالصة، في
الوهلة الأولى، ولكنها في الحكم
الأخير، تعبر عن أحكام قيمية.
1"

يمكننا على ضوء هذا
الفهم أن نرى في التشكيل
التقابلي للملفوظ، حكما
بقيمة الأمير وبقيمة ملامحه التي
يحملها معاني البداوة

1. Jean WEISGERBER, L'espase romanesque مرجع
سابق، ص: 17.

والحضارة ، حيث تتردد بينهما
زمنيا ، حاضرا وماضيا .
اقترن الماضي في نص (ذاكرة
الماء) ، كما رأينا في أكثر من
موضع ، بفضاء السعادة
النسبية في السبعينيات ، والتي
كان الأمير يبدو فيها أصغر
من حصانه بالقياس إلى الفضاء
السوسيوي- ثقافي لذلك العهد
المنفتح على الثورة بكل
أشكالها ، بما يجعل من ثورة
الأمير ، على أهميتها في إطارها
التاريخي ، لا ترقى إلى المستوى
الذي اتخذته الثورة
التحريرية ، غير أن التحولات
التي عرفها الفضاء منذ ذلك
الحين ، استدعت الأمير إلى صدارة
المأساة الوطنية ، معيدة
اكتشاف التحضر الذي كان
عليه الأمير في حروبه وأخلاقه
ومواقفه المختلة التي حفظها
لنا التاريخ ، بما يجعل
التشكيل المكاني لتمثال الأمير
تشكيلا إيديولوجيا مستثمرا

للأبعاد والأغوار الرمزية التي
تتيحها آلية التقاطبات
المكانية .

وفي السياق نفسه يأتي
مشهد (مقام الشهيد) غفلا من
أي بعد جمالي، متحولاً إلى " هذه
الكتلة الأسمنتية التي أكلت
ملايين الدولارات واختبأ
وراءها السراقون والقتلة
لتحويل كل خيرات البلاد نحو
المدن الغربية البعيدة. هذا
الشهيد الذي ركبوا ظهره، لو
يحدث أن يستيقظ ذات يوم،
سيلعن اللحظة التي تحول فيها
إلى اسم في شارع منسي أو كلمة
داخل كتاب لا يفتح أو إلى رقم
في بنك. " ¹ .

الخطاب هنا موجه إلى الابنة
ريما التي تتخذ وضعية المتلقي
لوجهة نظر السارد/الفاعل
الذاتي الذي يحرص على
اصطحابها في جولة إلى معظم
الأماكن التاريخية في المدينة،

1. ذاكرة الماء، ص: 187.

حيث تصبح الجولة بمثابة
المعادل الموضوعي لدرس في
التاريخ يريد الناص إلقاءه
على الشابة التي لا تعرف
تفاصيل تاريخ بلادها الذي
تعرض للتزييف والتدمير والمسح
من قبل الإيديولوجيات
العاجزة التي تعاقب منفذوها
على حكم البلاد، حارصا كل
الوقت، على التوحيد بين
الذهنيات القديمة والجديدة،
الوطنية والأصولية، والتي
تجتمع كلها في تجسيد سلطة
الرداءة " هكذا هم دائما، لم
يتغيروا أبدا. وهذا هو عقلهم
وثقافتهم. يزمرون في يوم
ويغيطون ويعدون، وفي الغد،
ينسون كل شيء ويعودون إلى
وظائفهم الأساسية، هذه البلاد
يا ريماء، قتلتها الرداءة
C'est la dictature de la
médiocrité وليس شيئا آخر.
1"

1. ذاكرة الماء، ص: 188 .
2. المصدر نفسه، ص: 186 .

إن الخراب الذي أصاب
الذاكرة الوطنية من خلال
الإهمال القاتل للأمكنة
التاريخية، لا يمكن إلا أن يقرأ
رمزياً من خلال (المزابل) التي
اكتسحتها سواء ما تعلق منها
بقصر (الداي) أو الآثار
القديمة جداً لمدينة (إيكوسيم)
التي تقبع تحت أوساخ واد
السمار، بما يجعل الناس يعتقد
أن وراء هذه الخطة الجهنمية
لتدمير ذاكرة المكان خطة
جهنمية مدروسة أدركها
بحاسته، لأن التاريخ الذي
نقرأه " كتب بمقاسات محددة .
نحتاج إلى بعض الموضوعية لتفهم
المأساة التي تأكل اليوم
الأخضر واليابس.²، بما يجعل
المأساة الوطنية نتيجة
طبيعية للتزييف الذي أصاب
التاريخ والهوية والذاكرة،
ذلك التزييف الذي يجد أحسن
تعبير له في المسخ الذي تعرضت

3. المصدر نفسه، ص: 183 .

له ، وتعرض له الأمكنة
التاريخية ، وعليه فإن قطع
جذور التاريخ ، ليس في
الحقيقة ، إلا تمهيدا لتيسير
الخراب الذي سيفشو في المكان ،
يقول : " بدأ تدمير هذه
المدينة منذ زمن بعيد . خوفوا
كل الناس بخطاباتهم ونعيقهم ،
وأجبروا كل الناس على مغادرة
الأرض التي نبتوا فيها في أولى
سفن الخيبة والموت . لقد جمعت
كل الأناشيد ... ووطئ عليها في
دروب المدينة الضيقة ، التي لم
يعد ضيقها الجميل يعني الشيء
لكثير للناس بعد أن تحولت إلى
مجرد معابر للبغال والحمير ، أو
الناس . " ³ .

ماذا يبقى بعد أن تغادر
الأناشيد وطنها ؟ وماذا بعد
بتر الجذور سوى هجر المكان ،
بغير أسف ، وتركه للأقل ثقافة
وإحساسا بالجمال ؟ ماذا بعد
مغادرة النخبة ؟ بقاء
(الغاشي) الذين سيتزاحمون مع

البغال والحمير في وطن جميل
أصبح حظيرة واسعة الأطراف
للحيوانات الأليفة وغير
الأليفة .

تلك هي النتيجة الحتمية
لقطع الجذور مع التاريخ
والذاكرة والإحساس بالانتماء
الذي يفرزه التآلف مع المكان
وتحديد المنزلة في العالم
بالانطلاق منه، فما الإنسان "
غير المكان الذي يحتل، ما
الحقول إذن والمنازل والمنجزات
عامة إلا قصة حياة، ومتى سقطت
وضعت هذه القصة موضع الشك،
وفقد الماضي قيمته ومعناه
فكأنه باطل لم نطل من ورائه
شيئاً... وانقطع المكان عن
مراسي الذكرى فهو متنكر
للماضي، ناف له، متخبط في
أحوال الحاضر، جاحد لإمكانية
الأمل، وبالتالي لإمكانية
المستقبل، وشر الأمكنة مكان لا

يقوى على ترجمة حركة الزمن
ترجمة وجيهة. "1 .

لقد بدأت ملامح المأساة
الوطنية منذ تلك اللحظة
التي لم تتجه فيها
الأيديولوجيا المهيمنة إلى
تعميق معاني المواطنة التي
يفرزها الإحساس بالتجذر في
مكان ما، لأنه إحساس يغطي
حاجة أونتولوجية باعتباره
امتدادا للـ (أنا) وبعدا من
أبعاد الهوية، لأن " كل إنسان
يخلق فردانيته

individualité بإدماج
مظاهر مختارة من بنية الوسط
المادي. بما يظهر أن تعريف
الـ (الأنا)، أو ما نسميه
بطرائق مختلفة (صورة الأنا)،
الهوية الشخصية، يشمل حتما
أبعاد مكانية وفضائية، وهي
التي إذا أخذت في مجموعها،

1. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة
- عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 173.

2. G.N.FISCHER : La Psycho-sociologie de
L'espace ، مرجع سابق، ص: 101/100.

شكلت ما سمي بالهوية المكانية .
1"

لقد كان الكشف عن التشويه الذي أصاب الأمكنة التاريخية ، كشفا عن الشرح الهائل الذي تمكنت السياسات المتتالية من تعميقه في وجدان الأفراد ، حيث انقطعت تلك الرابطة الوجودية و الوجدانية التي تربطهم بفضائهم أو انكمشت إلى حدودها الدنيا ، و غامت الرؤية المستقبلية وتلاشت الآمال ، وأصبح الفضاء مفتوحا على كل المحاذير والأخطار التي عبرت عن نفسها في الإيديولوجيا الأصولية الوافدة ، وفقدان الأمكنة الاجتماعية لهويتها القديمة واحتضانها للشائعه والمؤقت واللقيط على كل المستويات، المادية والمعنوية ، بما فيها القيم الدينية والأخلاقية والثقافية .

يتجلى الشائه المعنوي في
التحول والمسح الذي اعترى
الفضاء الاجتماعي، حيث ينعكس
التأزم الأمني المعبر عنه بحدة في
المكان المعادي، إلى توجس وحذر
شديد، ينغلق فيه الناس على
أنفسهم وتنحسر الحياة إلى
حدود الضرورة الملحة، بما
يفتح الفضاء النصي على
أفضية بديلة تلتجئ إليها
الشخصيات هروبا من فساد
فضائها، وغالبا ما تتخذ هذه
الأمكنة البديلة طابع المكان
الملاذ، وهي قليلة في النص بحكم
طبيعته التخيلية القائمة
على السيرة الذاتية، بما يجعل
الملاذ الوحيد الذي يضطلع
النص برسمه، هو فضاء البيت
المنعزل على شاطئ البحر، بيت
(فاطمة) صديقة الفاعل
الذاتي الذي يلتجئ إليه هذا
الأخير في إطار تخفيه عن الأنظار
وتنكره هروبا من تهديد
القتلة، مستعينا في ملجئه

ذاك بملجئ أكثر أمنا وهو
البحر الذي ينفتح على الرمزي
والأسطوري والحلمي الاستيهامي،
مكونا مع الكتابة، الفضائين
الوحيدين اللذين يستلقي
الفاعل الذاتي في حضنهما
الفاعل متناسيا حاضره
الرهيب .

كنا تناولنا في حيز
المكان المعادي جميع مقومات
المكان العنيف الذي ابتدأ
بالتهديد بالقتل الذي تلقاه
الفاعل الذاتي وزوجته، فاتحا
الفضاء على عالم كابوسي لا حد
لرعبه ودمويته، أما هنا،
فنريد أن نقرأ ملامح الفضاء
الاجتماعي الذي قبض الخطاب
الاسترجاعي على بعض مكوناته،
في الكتابات على الجدران
وملامح الناس العابرين في
حياتهم اليومية، إذ تنطق هي
الأخرى بمسح لا يقل عن مسح
الأمكنة، في العادات والطبائع
وانكماش قيم الألفة

والتواصل، وتجذر الريبة
والنفور والكراهية .
يرصد الناص ذلك وهو
يسترجع أخلاق الانكشارية
وعاداتهم الوحشية الرهيبة
التي ورثها سكان العاصمة،
يقول: " في سكان العاصمة
اليوم بعض من هذه الجينات
الانكشارية . ينظرون إليك .
يتفرسونك من رأسك حتى النعل،
وكأنك مجرم . لا يبتسمون إلا
نادرا . يشعرونك بالغبرة
والوحدة . ملامح المدينة التي
قاومت الوافدين القتلة
اندثرت وحلت محلها ارتسامات
عجيبة لم تكن نعرفها فيها
على الإطلاق . " ¹ .

كما كانت الوجوه
الواقفة على أطراف شارع
(باستور) ومنحدر الجامعة "
غير مريحة ومتواطئة أحيانا .
أصبحت معظم الوجوه مكسوة

1. ذاكرة الماء ، ص: 232.

2. المصدر نفسه ، ص: 239/240.

3. المصدر نفسه ، ص: 287.

بالحديد والصدأ والزئبق والزنك
والزفت وعلامات الهمجية . " ² .
ملاح طبيعية لمدينة " بدأت
تتنكر مثلنا جميعا . " ³ ،
وإذا أضفنا إلى تنكر المدينة
وعدوانية ملاح أهلها ،
الأوساخ والمزابل المنتشرة في
كل مكان ، والروائح الكريهة
المتزجة بالمخاط وأعقاب
السجائر ، والجدران الناطقة
بكل البشاعات ، أمكن تفهم
الانحدار المخيف الذي وصل
الفضاء إلى قاعه .

لقد انحسرت الوظيفة
الأساسية للجدران في الدعاية
للأصولية وفي تعميق حالة
الرعب التي تنطق بها الوجوه
المنغلقة على أهوالها ، عندما
راحت تؤكد التوجه الدموي
لسياستها ، وتتوعد الخارجين عن
منظومتها بالذبح والتنكيل .
لم تعد الجدران ، في هذا
الوسط المتجه إلى الهاوية ،
مستودع أحلام الشباب

وأمانيتهم ، ولا معارض
لرسوماتهم ولفنون الهامشي،
ذاك أن للجدار " أهمية ذات
شان كبير في حياة الكائن
الإنساني، فهو المتحف الذي
يضم تاريخ الإنسان العلني
والسري من نقوش وكتابات
ولوحات وخطابات المعارضة،
والمعارضة المضادة، والسلطة،
وعليه غدا الجدار كائنا
مكانيا. " ¹ ، بينما غدا في
سياق الأزمة الوطنية واحدا
من مكونات الرعب الذي يطالع
الفاعل الذاتي في غدواته
ورواحاته بالمصير المهول الذي
ينتظره، وتخلي عن وظائفه
الأخرى، كما تخلت معظم
المكونات الفضائية، نزولا عند
الهاجس العام المهيمن، هاجس
الرعب والذعر الذي أحال
الواقع إلى عالم كابوسي لا تمكن

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص: 176.

2. شعرية الفضاء، حسن نجمي، مرجع سابق، ص: 114.

3. H.LE FEBVRE : Du Rural a'l'Urbain ، مرجع
سابق، ص: 99.

معاشته بحال من الأحوال ، وهو
لذلك لا يظهر إلا في إطار
(اليومي) ، كشارع أو زقاق
تعبره الشخصية مكرهة ، ونعني
باليومي ما عناه حسن **نجمي**
به ، من أنه " هو الأمكنة
المفتوحة التي تبحث فيها
الشخصيات عن أفق لعبورها إلى
حيث تتم لعب أدوارها في
الحكاية . " ² .

المثير للانتباهن هو أن
(اليومي) يحضر هنا خارجا من
جحيم الواقع الكابوسي ،
مفتقدا لمجموع المكونات
الشعرية الرومانتيكية التي
تجلت في الحياة اليومية
المرتبطة بفضاء السعادة
السبعيني ، حيث تم استدعاء
الفضاء مرفوعا على أجنحة
شفافة من الحنين ، والحب الجارف
الذي ضم بين ذراعيه التاريخ
والجغرافيا ، الواقع والحلم ،
المكان الديني والاجتماعي ، في
سياق حياتي واحد صور أحسن

تصوير مكونات اليومي الماضي،
بينما يفقد في الراهن مجمل
المكونات التي تشكل جماليات
الحياة اليومية في الشوارع
والأزقة، أو في المدينة بصفة
عامة، حيث إن " مشهد اليومي
يشكل النظر ويحفز روح
الملاحظة.³ " كما يقول **لوفبفر**
وهو يشتغل بعمق على جماليات
الحياة اليومية التي تصير عنده
بمثابة النسيج الاجتماعي الذي
ينفذ منه البصر إلى عمق
مكونات الفضاء، بحيث تستحيل
المدينة عنده إلى كرونوتوب،
يصعب الفصل فيه بين المكان
والزمان، يقول : " إذا كانت
المدينة تعكس على الواقع
كلية اجتماعية، سنكتشف بأن
التاريخ يدخل ضمن هذه
الكلية مع الزمن الذي يدخل
مزدوجا من خلال التاريخ كماض
ملمّع، وكتغيير حالي، والأجزاء
تجري على الكل.¹ "

1. H.LE FEBVRE : Du Rural a' l' Urbain، مرجع

سابق، ص: 148 .

وعلى هذا الأساس، يأتي
اليومي المرهن في النص، كلحمة
تندمج في ثناياها الأحقاب
الزمانية المتتالية، فالروح
العدوانية التي تنطق بها ملامح
الناس في العاصمة، استمرار
لعدوانية سابقة استكنت في
أعماق للشعور اللاجمعي
وتوارثها الناس الذين تحولوا
بدورهم من ضحية إلى جلد،
مكونة من تاريخ الهوان
الطويل تحت الهمجية الانكشارية
التي تلبست آنيا، بعلامح
الإرهابي الذي راح يسوم
معاصريه خسفاً آخر وهو أنا لا
مثيل له .

لا يمكن أن ننتظر، ونحن في
حميم فساد الفضاء الاجتماعي
ومسخه، أية جمالية للحياة
اليومية التي أحاطت بها
الرداءة من جانب، والرعب
الدموي من جانب آخر.

ماذا يبقى وسط فضاء هذا شأنه ؟ .

لم تكن الخيارات كثيرة أمام الفاعل الذاتي المسكون حتى العمق بمدينته التي عشقها عشقا مستحيلا لم يلق منه إلا العنت والشغب والقهر، غير أنه يصرح بخياره الأوحده في نص الإهداء، الذي يأتي مجيبا عن سؤالنا بوضوح كبير، "يما ميزار، زينب، باسم وريما. لا شيء في هذا الأفق، سوى الكتابة وتوسد رماد هذا الوطن البعيد." ¹

حين الأزمة المشدودة إلى العدم، تبزغ الأم والزوجة، بديلا للوطن، متماهيتين مع المكان الملاذ، ورماد الوطن لينبت عشب الذكرى/الذاكرة التي تخفي تحتها وهجا خلاقا، هو وهج الكتابة التي ترقى بقدراتها الخارقة إلى أن تصير بدورها، منفى الكاتب، وبيت

عزلته ومعبده ومراقى روحه
العليا .

لا يقطع هذا التوحد
الصوفي مع جسد الكتابة، إلا
الرغبة المكتومة في الانتحار
والخلاص من ألم الحسرة على وطن
يستباح بوحشية وذاكرة تنوء
بمحمولها من بقايا التاريخ
المنسي أو المغيب، وعشق حكم
عليها بالذبول وسط ركام
البداءة والتخلف والرداءة .

يصرح الكاتب برغبته في
الانتحار، في ثلاثة مواضع من
النص، متصلة بحالة الإرهاق
والياس الشديد من أوضاع
البلاد، لكنه لا يجرؤ على
التنفيذ، رحمة بابنته **ريما**
فقط، " أحيانا أقول إن
ارتباطي بريما، يمنعني كذلك من
التفكير في هذا الموضوع. هل
ستغفر لي فعلا انتحاري هذا ؟ .

1"

1. ذاكرة الماء، ص: 191.

تجدر الإشارة إلى أن هذه
الوضعية الرهانية التي يضطر
إليها الفاعل الذاتي، ستكيف
الفضاء الروائي على مستويين،
هما آخر ما يمكن رصده في
التشكيل المكاني (لذاكرة
الماء)، أولاهما: ارتباط
الفاعل الذاتي بمدينته، على
الرغم من هول الأخطار المحدقة
به، سيضطره إلى اختيار المكان
الملاذ المتمثل في بيت العزلة،
وفي صحبة البحر الذي يتلون
بأبعاد استيعارية عميقة
الدلالة، وثانيهما: رفضه
المطلق للمنفى الذي اختارته
الزوجة في باريس، رغم توفر
الإمكانات والحوافز، وهو ما
يضطره إلى السفر، حين بعد
الحين، للاطمئنان عليها وعلى
ولده **باسم**، مما يفتح النص
على تشكيل آخر هو تقاطب:
الـ (هنا) والـ (هناك)
المتضمن لحياضية العلاقة مع
المكان/ باريس، دافعة إلى

الواجهة بتشكيلات حيادية
أخرى .

4. المكان المحايد .

يأتي تناولنا للأمكنة
المحايدة نزولا عند مقتضى
المنهج الذي أخذت به القراءة
نفسها عندما اعتمدت
إستراتيجية العلاقات التي
تنجزها القوى الفاعلة مع
الفضاء، والتي لا تكاد تزيد
عن علاقة الانتماء والتناظر
والحياد، بحيث تستتبع كل علاقة
تظهرا مكانيا منسجما مع
الرؤية التي تحملها الشخصية،
ومع موقفها المكاني، ذاتيا
كان أو موضوعيا أو مركبا .
ونعني بالمكان المحايد، كما
يوحي توصيفه، المكان الذي لا
تحمل له الشخصية شعورا مميزا
ولا تأخذ علاقتها معه بعدا
يتجاوز السطح إلى الأبعاد
الأخرى ذات الغور العميق في

كيانها وهويتها ووجدانها ، وهي
العلاقة التي يربطها عادة
العابرون للمكان دون أن
يكونوا مضطرين إلى الاستقرار
به ، أو اتخاذ فضاء لهم في
العالم .

نشير إلى أن علاقة الحياد
مع المكان ، ليست قارة ولا
ثابتة ثبوتا نهائية ، ولكنها
تأتي تبعا للحالات النفسية
التي تولدها ، وكثيرا ما تنقلب
العلاقة مع المكان من الحياد
إلى الالتباس الشديد معه ، ومن
الالتباس الشديد إلى الحياد
التام ، لأننا ببساطة في إطار
الذاتي الذي لا يكاد يستسلم
للتصنيفات والتحديدات
الدقيقة مهما كان طموحها .

ارتأينا أن نصف
التشكيلات التي أوردتها الناص
لأمكنة التي عبرها في **باريس** أو
دمشق ضمن هذا التأطير ، لأنها لم
تكشف لنا عن حالة أخرى سوى
حضورها الوظيفي في سيرورة

السرد، حيث نبهت على التمزق الشديد الذي يعيشه الفاعل الذاتي مفصولا عن زوجته وولده، وعن الرفض القاطع لخيار المنفى رغم الإغراءات الشديدة التي يمارسها الفضاء الباريسي منقولا إليه عبر الرسائل التي يتبادلها مع الزوجة، بحيث ينفث التخييل على جمالية التقاطب المكاني البعد - القرب، الذي يدفع بمعاني الفراق والحب والشوق واللهفة إلى فضاء النص، وهو التقاطب الذي يعلن حسب **ويسجربر** من خلال " جدلية البعد والقرب، المرتبطة بثيمة الحب والسعادة، وبما يقابلها من التقاطبات المحددة جدا بالحضور والغياب، الاتحاد والانفصال، التوحد والتميز.

1"

1. Jean WEISGERBER, L'espase romanesque. مرجع

سابق، ص: 156.

2. Jean WEISGERBER, L'espase romanesque. مرجع

سابق، ص: 156.

3. ذاكرة الماء، ص: 93.

وليس يعنيننا ، من هذا
الجدل كله ، إلا الكشف عن
كثافة التمزق الوجداني الذي
يمارسه التقاطب المكاني على
الفاعل الذاتي ، ومدى تسرب
ذاتيته إلى الرؤية المتحكمة في
آلية الوصف ، بما يسمح لنا
بتصنيف يتغيا الدقة للأمكنة
المشكلة لجماليات الفضاء
الروائي في النص .

تنم عدم الرغبة الأكيدة
في السفر ، من جهة أخرى ، على
عمق العلاقة التي تربط الفاعل
الذاتي ، سواء بمدينة
المعشوقة حتى النخاع ، أو
بذاته من حيث هي موقع
ذاكرته التي صارت مجسم وطن ،
يكفيه اللياذ بها للاستعاضة
عن شروخات الواقع وكوابيس
العالم الخارجي ، لأن " الهرب ،
وهوس السفر ، ليس سوى لهو لا
جدوى منه ، لأنه ، بالمعنى

الباسكالي: الرغبة الحميمة في
التملص من الذات.¹
وهي رغبة لا تراود الفاعل
الذاتي مطلقا، إخلاصا للذات
ووفاء لعشقه المستحيل.
تحضر باريس إلى فضاء السرد،
بالزيارة الخاطفة التي يضطر
إليها الفاعل الذاتي تحت
إلحاح زوجته ورغبتها في رؤية
ريما التي ترفض السفر إلا صحبة
والدها، "تبدو لي باريس من
وراء الزجاج المندى بأنفاسنا
الشتوية، من خلال هذه
البنائية الشاهقة، مدينة
تنسحب داخل جمال كئيب وداخل
قداس جنائزي محاط بالنجوم.
"³

أهي كآبة باريس، أم
كآبة ذاته القادمة من فضاء
الكوابيس التي خلف وراءه في
مدينته المحتضرة؟
يقول: "تبدو معالم المدينة
من **ساحة إيطاليا** منكسرة.

برج إيفل. مونمارت.
مونبارناس. الأوديون. ولكنها
كانت هادئة، لا شيء يحرك
صحوها وصفاءها، في هذه
الساعة المتأخرة من ليلة لا
وجه لها سوى الحزن والصمت
وبعض المشاكسات واليأس.¹
تلك هي باريس الحاضرة في
النص كله، من خلال هذين
الملفوظين الذين يجمعان لوحدهما
كل عناصر الحياء والغربة،
والصمت والسكينة واليأس
وليل الغرباء الطويل، في
مواجهة زوجة يحملها حرصها
على سلامة الزوج إلى توبيخه
على تعلقه المجنون بوطن يحترف
أكل فلذات أكباد، محيلة صمت
ليله الباريسي إلى نشيج طويل
من المشاكسة والتوبيخ.
يستكنه الناس، في لمعة
ثاقبة، طبيعة العلاقة التي
تربط الناس بالمنافي، يقول: "
ابن البلد يعيش الكارثة

1. ذاكرة الماء، ص: 97.
2. المصدر نفسه، ص: 216.

يوميًا ولكنه ينساها بمجرد دخوله في الحياة اليومية. هو مجبر على نسيانها لكي يستطيع العيش. لكن المنفى يتلقى الأشياء فقط ويتحملها بدون أن يستطيع تجاوز هذه الحالة. فهو يبلعها. ثم يعيدها، فيمضغها ويلوئها ويظل هكذا حتى تدمره. "1

إذا زحزحنا هذه الصورة التي يرسمها الملفوظ لعلاقة الفرد مع الأشياء، ووضعنا بدلها أمكنة المنفى، لأصبح الملفوظ تعريفا بعلاقة الحياد التي نحاول أن نللم أطرافها من نسيج النص، فهو يتلقى المكان دون أن يكون له الحق في الدخول معه في عمليات الكر والفر التي يعقدها مع أمكنته التي التبست بطفولته، ومارست عليه حفرياتها التي انسربت عميقا في كينونته، إذ " لا تتوقف حفريات المكان في

الشخصية على تحديد الملامح
الجسدية والنفسية
والاجتماعية، وإنما تمتد إلى
مناطق اللاحسوس... لأن المكان
يتغلغل في أنحاء الجسد، ويستقر
في صميم الذات، لذلك فهو
يساهم في تشكيل وصياغة جانب
من جوانب منظومة القيم لدى
الإنسان. ¹

بالعودة إلى التشكيل
المكاني الذي تبدو فيه باريس
من خلال نافذة بيت في عمارة
شاهقة، نلاحظ التركيز على
الهدوء والصمت وموكب النجوم
المحيط بالمدينة، والاتساع
الهائل الذي يعطي الانطباع
بالنظر من خلال عين الطائر،
إلى فضاء باريس، رؤية طائرية
معانقة للمشهد في كليته،
وسوف نلاحظ في سياق آخر، كيف

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين
حسين، مرجع سابق، ص: 107.

2. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن
منيف، صالح إبراهيم، ص: 41، المركز الثقافي
العربي، سنة 2003، ط/1،
الدار البيضاء/المغرب.

يقف بيت عزلته وتخفيه ، في
الجزائر ، مظلما ضيقا على
حافة بحر منسي .

وعلى هذا الأساس ، نستشف ،
حتى وإن لم يصرح الناص بذلك ،
الظماً الرهيب إلى الرحابة
والاتساع والأفق المفتوح على
الدهشة الطفولية .

يقع النص وفق ذلك في
التيمة المتكررة في الخطاب
الروائي العربي ، قديمه
وحديثه ، المتمثل لحرية
الـ (هناك) / أوروبا ، وضيق
الـ (هنا) / الوطن العربي ،
حيث " يصبح الوطن ضيقا جدا ،
يصبح فضاء يؤدي دور السجن
تماما ، والخارج ، أوروبا
تحديدا ، يصبح المنفى الطوعي
أو القسري للخارجين لتوهم من
الوطن - السجن . " ¹ .

المثير للانتباه أن الناص
يغفل تماما مكونات البيت
الباريسي الذي يقيم فيه

صحبة زوجته ، فلا نجد أي حضور
للأثاث أو الجدران أو الأشياء
الأخرى سوى النافذة التي تمكنه
من توسيع فضاء السرد ،
بالإطلالة على سماء باريس و
المعالم التي تشد النظر ، ليس
بتكويناتها الهندسية ، ولكن
بالصمت الضارب حولها .
وهكذا ، وعبر آلية النظر عبر
الوسط الشفاف ، أمكن خلق
(هناك) الرواية ، بتعبير
ج.ب.جولدنشتاين ، إذ " حتى في
الحالات التي تدور فيها أحداث
الرواية في وسط مغلق ، نعثر
على فتحات أدخلت بواسطة
فضاء متخيل. نعثر عندئذ على
(هنا) و (هناك) الرواية ."¹

كما أمكن الإيجاء بـ (هنا)
الحرية والجمال ، و (هناك)
البشاعة والإرهاب ، بما يجعل

1. j.p.GOLDENSTEIN : Pour lire le roman,
Ed : Duculot (06ème édition), Paris/1989, P :
90

2. j.p.GOLDENSTEIN : Pour lire le roman
مرجع سابق ، ص:144.

القراءة قادرة بالاشتغال على
ثيمة التقاطب، أن تستدرج
الواقعين وتفككهما على هواها
.

مايثير الانتباه حقا، ونحن
بصدد انفتاح النص الروائي
على جمالية الـ (هناك) كما
يسميتها جولدنشتاين، هو لا
نمطية (ذاكرة الماء)، بمعنى أنها
لم تقع في البنية التي
يفرضها الانفتاح على
الفضاءات البعيدة التي
تستعيرها الرواية لفضاءات
الدهشة وصدمة اللقاء مع
الآخر وروعة اكتشاف المختلف،
كما يتكرر ذلك في الخطاب
الروائي بصفة عامة، والعربي
منه بالخصوص، لأنه يميل للثام
عن الكبت الشديد الذي يعيشه
الإنسان العربي على كافة
المستويات، السياسي والأخلاقي
والديني والاجتماعي، لأن "

السفر الذي يفتح الفضاءات
أمام الناس، يظهر كميعة مع

السعادة ، لأن النسق المستعمل
غالبا ، من قبل الروائيين ،
والمتمثل في التعبير عن الخارق
بواسطة الـ (هناك) يجد أصله
في الاعتقاد بأنه لن يعرض لنا
الخارق والمثير ، إلا في المكان
الآخر . لأن السفر مرتبط جدا ،
بمفاهيم الاغتراب ، الأساسي في
الرواية بصفة عامة .¹ ،
وهو ما لم نعثر على شيء منه
في النص ، حيث ظلت الذاكرة
تنوء تحت وطأة الواقع الوطني ،
وظل اللقاء مع المدينة
باريس ، رغم سحرها ووعودها
الخلابة ، موطننا للنقاش الحاد
بين الفاعل الذاتي وزوجته
حول خطورة البقاء
هناك /الوكن ، لكنه ظل متمسكا
حتى النهاية بخياره الخطير ،
البقاء مهما كلفه ذلك ، وهو
الخيار الذي جعل السرد يكشف
عن العلاقة الالتباسية
المقاربة لحد التماهي بين

الفاعل الذاتي ومدينته التي
يجب، حيث يتواتر حضور المدينة
في أدب واسيني **الأعرج** الروائي
تواترا لافتا للنظر إلى درجة
اعتباره روائي المدن المفصح
عن مشاغلها وقضاياها، فقد "
استخدمها في جل رواياته
مسرحا للأحداث بدءا بنوار
اللوذ منذ ثلاثة عشر عاما.¹"
، وهو ما ينم عن عمق
العلاقة الانتمائية التي
ينسجها الناس مع أمكنة
الجزائر ولا سيما الجزائر
العاصمة منها .

وفي السياق نفسه، تنفتح
الذاكرة على مكان آخر، هو
دمشق، يأتي مرتبطا بمرحلة
جميلة من مراحل العمر، بما
يجعل استرجاعها لا يخضع للنسق
نفسه الذي تم فيه استرجاع

1. المكان البنية والدلالة. ضياع المقام في "سيدة
المقام" لواسيني الأعرج، البشير الوسلاطي، ص: 26،
مجلة كتابات معاصرة، المجلد/8، العدد/29،
كانون الأول/ 1996، كانون الثاني/1997،
بيروت/لبنان.

باريس، يقول: " دمشق .
الشام . كانت رحلة لاكتشاف
خفائي وداخلي قبل أن تكون
منحة دراسية . كانت تلك
مدينة للألوان والشوق،
والسحر وبعض التأريخ الحزين
.

... ريمًا قضت بعض عمرها
هناك . لا تتذكر من ميلادها إلا
ضبابة جميلة بلا لون، يختبئ
داخلها المسجد الأموي بساحته
الواسعة وحمامه الكثير، وصحنه
الواسع، وبقايا نقوشه
الذهبية وسوق الحميدية المكتظ
بالروائح والعطور، والعرق،
والبشر والأشياء الغامضة،
والمتحف الحربي وبقايا
طائراته القديمة التي صارت
تسلي الأطفال، أكثر مما تسلي
الذاكرة، وأرصفة البريد
المركزي العالية نجلس عليها
قليلاً، نكسر الخبز في مناقر
الحمامات القليلة التي تزور
المكان، ثم ننسحب ونحن ندفع

ريما بكروستها ، وياسين يتدحرج
في يدي مثل وردة برية ، وقصر
العظم بساحته النادرة ،
ودروب سوق ساروجا وحي
الديوانية ، وحديقة السبكي
ومطاعمه الصغيرة ثم ثلوج
بلودان التي لا تنساها ، فقد
غرقت فيها ذات مرة حتى
الرقبة بلباسها التركي الأحمر
والمنتفخ.¹

يستجيب هذا الملفوظ ،
بدوره ، للفرضيات الأساسية
التي مهدنا بها لميزات المكان
المحايد ، فقد وردت **دمشق** في
إطار المتخيل الاسترجاعي كمكان
ملاذ بشكل ما ، خصوصا أنها
جاءت في مرحلة ، كان يعاني
فيها الفاعل الذاتي و**مريم** من
الفضاء الجزائري المعادي الذي
رفض أن يعترف بالطفل **ياسين**
الذي لم يولد على فراش
الزوجية ، وإنما أنجباه وهما

1. ذاكرة الماء ، ص: 35/36.

2. المصدر نفسه ، ص: 36.

يعيشان قصة حبهما الجارف،
فجاءت المنحة الدراسية إلى
دمشق كوسيلة خلاص من الوضعية
الصعبة التي وضعهما فيه
القانون الجزائي، وعلى هذا
الأساس استجمعت خصائص الفضاء
الملاذ الذي وهبهما إمكانية
الزواج والعيش الطبيعي الذي
جعل مريم تصرح بالقول: "
سأظل بحاجة مجنونة إلى هذه
المدينة. الشام صارت مني وفي.
لقد شربت من بردى وانتهى
الأمر. ماء يتحول في ذاكرة
المرء إلى مدينة. " ² .

ليس هذا التحول سوى
إعلان عن علاقة الانتماء التي
تولدت بينها وبين
المكان/دمشق، الذي استجمع
شروط الهدوء والسعادة كـ
(هناك) لنص (ذاكرة الماء)،
وفق ما تقدم عند
جولدنشتاين، حيث التقطت
الذاكرة مجمل الفضاءات
المكونة لدمشق المدينة، من

حواري وأسواق شعبية وأمكنة
تاريخية وحدائق، جاءت ملفعة
برومانسية حاملة، لم تتوقف
طويلا عند تفاصيل الحياة
اليومية ولا عند طوبوغرافيا
المكان، وهو ما جعلنا نعتبر
العلاقة التي يربطها الفاعل
الذاتي مع المكان لا تعدو
شروط الحياد رغم الالتباس
الشديد بالمدينة الذي أعلنت
عنه مريم، لأن وصف المكان جاء
استجابة للرؤية الذاتية،
التي قام بها الرائي وهو
السارد/الناصر هنا، " وفيها
تتطابق معرفة الراوي مع
معرفة الشخصية... وينهض
المكان وفق هذه الرؤية بكل
قيمه ودلالته، ويتحول إلى
لوحة أو شاشة لمشاعر الواصف
وعواطفه ونفسيته وأفكاره،
وغالبا ما يغلف المكان بصفا
رومانسية، ويغيب الإطار

الموضوعي (الطوبوغرافي)
للمكان. "1.

ذلك ما جعل الأمكنة تتوالى، في سياق تذكري، لأهم المعالم السياحية دون الغوص في أعماق المكان، حيث لا تعدو الصور التي ينجزها السائح في دمشق مجمل الصورة التي أوردتها الناص لها، وهو ما جعل علاقته معها، رغم المدة التي قضاها هناك، ترتبط بسياق الحياد الذي تفرضه الغربة عن المكان بصفة عامة، و على هذا الأساس، جاء المشهد بكليته سطحياً لم يخفف من فقره الدلالي سوى الرومانسية التي طبعته بطابع حلمي طفولي شفاف، لا تسنھض التأويل و لا تحفز القراءة العميقة للأماكن التي جاءت

1. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مرجع سابق، ص: 116.

2. "دليل العنفوان"، فوران الكتابة، استقصاء اللحظات الهاربة، محمد الداھي، ص: 110، مجلة كتابات معاصرة، ع/32، المجلد/8، كانون الأول/1979، كانون الثاني/1998، بيروت/لبنان.

محكومة بأسمائها وملغية لكل
مغامرة تأويلية .
مهما يكن، فإن النص قد
استطاع على مستوى العلاقة
الحيادية التي انتسجتها
الشخصيات مع أمكنة الغربة،
وهي أساسا شخصية الفاعل
الذاتي الذي كانت كل الأمكنة
التي شكلتها وجهة نظره
الذاتية، محض استرجاع للذاكرة
والذكريات التي أثبتتها طوال
مسيرتها الحياتية، ومشكلة تلك
الفسيفساء التي تتداخل فيها
العوالم التخيلية والتجارب
الذاتية التي ميزت ابتداء،
نص (ذاكرة الماء) وجعلت
مقاربته تأخذ في الحسبان،
تجنيسه المتوتر بين السيرة
والرواية، واتجاه الناص إلى
إعادة بناء ماعاشه من أحداث
"بتلقائية، لكن بتلطف
وحذاقة في انتقاء المشاهد
الأكثر دلالة وفي اقتناص
اللحظات الهاربة التي تكشف عن

عنفوان الذات ومرضها
واصطحابها لألوان من الحن. "2،
كما يقول محمد **الداهي** وهو
يفكك التخيلي والسيري في
رواية " دليل العنفوان "
لعبد القادر الشاوي، التي
تتصل بذاكرة الماء بأكثر من
سبب .

إن القبض على هذه
اللحظات الهاربة، بفضل الخطاب
الاسترجاعي الذي قامت عليه
لعبة النص منذ البداية،
أمكننت على صعيد الأمكنة
المحايدة، أن تكشف عن
الجماليات التي يحدثها السفر
والانفتاح على أمكنة أخرى من
العالم، تلك التي سماها
جولدنشتاين (هناك) الرواية،
والتي تأتي، بحسب جورج **بولي**،
عن طريق الحركة المحلية في
الفضاء: " كيف يمكن الجمع بين
أمكنة، لا توجد إلا مستقلة
بعضها عن البعض الآخر ؟
بواسطة الحركة المحلية، التنقل

في الفضاء. " ¹ ، حيث يقصد بالحركة المحلية في الفضاء تلك التي توفرها الذاكرة من خلال عملية الاسترجاع التي قام بها مارسيل بروست في (البحث عن الزمن الضائع) والتي تتكرر في كل خطاب يقوم أساسا على الذاكرة بما في ذلك النص الذي نحن بصدده ، وخصوصا عندما تسعف الذاكرة حركة السفر التي هي الوجه الآخر لعملية التذكر، حيث إنه " بين هذه ، (حركة الذاكرة) ، والسفر، تشابه محقق، لأن كلا منهما، حدث قاطع لجمود الجسد وخمول الروح، لأنهما يخلقان جسرا جديدا للرحيل، بنقلهما الكائن خارج الأماكن المادية أو الروحية التي كان مفروضا عليه أن يعيش ضمنهما، وعليه فإن الذكرى والسفر، تجمع بغتة، بين أماكن من الأرض أو

George POULET : l'espase 92.1
proustien, Ed : Gallimard, Paris, 1963, P
2. المرجع نفسه، ص: 92.

من الروح ، كانت إلى ذلك الوقت دون أية علاقة . " ² .
وهو الأمر الذي كشفت عنه ملفوظات الأمكنة المحايدة ، كتجليات لمهارة الذاكرة وقدرة الخطاب الاسترجاعي على الزج في الفضاء التخيلي بأمكنة لم يكن من المتوقع أن تلج إلى الفضاء الذي تحرك فيه النص عند بدايات تشكله ، وهو يحاور ذاته ويكتب ذاكرته في سياق تخيلي مفتوح على انشراخات المرحلة ، وشططها الثقافي والسياسي والاجتماعي ، الواقعي والمتخيل ، من منظور ذاتي لم تكسر قاعدته ، بعض الاستثناءات التي لم تفلح في خلق موضوعية ما للنص ، نزولا عند مقتضى التصنيف الذي لم يرغب في الموضوعية ، بقدر ما ألح على استقراء الذات وجراحات الذاكرة ، " وبما أن الماضي المفقود والهارب قد استحال شذرات وشظايا مفتة ،

فإن عملية بعثه لا بد أن
تتوسم بنفحات الحاضر
وقبساته، وتتغذى بما طرأ على
الواقع المعيش من تبدلات
جوهريّة وتشرع لعبة التذكر
على تعايش وتساكن مختلف
الأزمة وعلى إقامة العلاقات
الممكنة بين الأحداث المستحضرة
والاستيهامات المكبوتة وعلى
احتضان التجارب الوجودية
وتشخيص المتخيل الاجتماعي.¹

تحرك النص ضمن هذه الحدود
التي رسمها المقبوس، وتحركت معه
القراءة وهي تسعى جاهدة
للقبض على تشكيلات المكان في كل
مرحلة، بكل متعلقاتها
الإيديولوجية والاجتماعية،
لاسيما ونحن نرصد منذ البداية
اتجاه النص إلى التأريخ
لمدينة التي أحب، من خلال
تلقف التوهجات التي تصعد إلى
سطح الذاكرة، ومنها إلى نسيج

1. "دليل العنفوان"، فوران الكتابة، استقصاء
اللحظات الهاربة، محمد الداوي، مرجع سابق، ص: 110.

التخيل، فرصدنا تجليات
مكانية مختلفة صنفناها ضمن
الظواهر التي تشترك فيها، وفق
استراتيجية نزعنا منذ الأول إلى
استقراء العنصر المكاني
وملاحظة قدرته على البوح
بالدالة .

وعلى هذا الأساس، نجد
أنفسنا في الأخير، ملزمين، بعد
ملاحظة تأزم الفضاء بصفة
عامة، وفساد الأمكنة بصفة
خاصة، بالبحث في الآليات التي
تبنتها الذات في مواجهة
العدوان والتوحش الذي
يحاورها من كل جهة، وهو ما
ينهض به المكان الملاذ .

5. المكان الملاذ .

وسط الحصار المضروب،
والفساد المعمم، والوحشية
التي أعلنت عن نفسها
بالتهديد بالتصفية الجسدية،

يجد الفاعل الذاتي فرص الحياة أمامه قليلة جدا، بل معدومة نهائيا، سوى بعض العزاء في التفاصيل التي لا يجد متعتها أحد سواه، منها البحر المطل على الأبدية، والكتابة، وسحر الذاكرة العابرة للفضاءات بخفة ورشاقة نادرتين، ثم التنكر لممارسة بعض الضرورات التي لا بد منها .

تظهر الحاجة الماسة للملاذ المعنوي والمادي عندما تبين حقيقة الوضع غير الآمن الذي كان يعيش فيه، أما البندقية التي اشتراها ذات مرة من فرنسا، فقد اضطر إلى تسليمها كما سلمها المواطنون جميعا في تلك المرحلة، وبتسليمها يبقى عاريا من الإحساس الذي يعطيه امتلاك السلاح، كما أنه يعيش في منطقة سكنية معرضة لاعتداءات الإرهابية، " أعيش أعزل مع طفلين وزوجة، في حي، كل ما فيه لا يورث حتى أدنى

حدود الاطمئنان. ثم وجود هذا السكن، داخل هذا المثلث الذي يشبه كل مثلثات الموت والخوف: الحراش وفوردلو من جهة، الأربعاء ومفتاح وسيدي موسى من جهة ثانية وبرج البحري من جهة ثالثة. طارق بن زياد نفسه سيخفق في مقاومة هذه العزلة القاتلة، كل جهة تنتظر الفجوة لتسرب موتها.¹

ماهي الفتحة التي يمكنها أن توسع من عزلته، ومن هذا الفضاء المرعب بالموت المترصد به ؟

لكن فرجة صغيرة انفتحت في البيت الذي سينتقل إليه، بيت صديقه **فاطمة** الذي لا نعرف شيئاً عن مكوناته ولا أشياءه، سوى موقعه على أطراف بحر (موحش) في ضواحي سيدي فرج، حيث لا نجد له تشكيلاً لفظياً ينهض بموضعه في

1. ذاكرة الماء، ص: 80.

سياق السرد أو يحضره تهيّدا
لأن يخرقه صحبة ابنته **ريما**، بما
يضطرنّا إلى البحث عن الجمل
القصيرة التي تشير إليه عرضا في
سياق الاسترجاع، من ذلك، "
وقبل أن نسمع صوت فاطمة
ينادينا. كنا قد تركنا
الشاطئ واتجهنا إلى البيت.
كانت الظلمة قد بدأت تنزل
على هذا الشاطئ المهجور.
أخذتني ريمًا من يدي وبدأنا
نركض كالطفلين ونتسابق باتجاه
البيت." ¹.

و قوله: "وها هو ذا
مقتل يوسف يزيد من خوفها
ويعمق عزلتها أكثر في هذا
البيت المنفي على أطراف
البحر. لا مريم هنا لتمسد على
شعرها ولا جيرانا يحضنونها، إلا
أنا وهي وفاطمة وهذا الخوف

1. ذاكرة الماء، ص: 165.

2. المصدر نفسه، ص: 157.

3. المصدر نفسه، ص: 158.

4. المصدر نفسه، ص: 12.

العميق من موت صار فينا
ومعنا. "2.

و قوله: " عيد ميلاد ريم
هذه السنة ، مر حزيننا .
قضينا وحيدين أنا وريما
وفاطمة ، بعيدين عن مريم
وياسين ، وقربين من الذاكرة
والبحر. "3.

ما الذي يجعله يغفل البيت
وأشياءه بهذه الصورة ،
الضرورة فنية أم أن البيت
ليس بيت ؟ .

يصرح بما يقرب من الإجابة
عن تساؤلنا بتساؤله هو
الآخر: " هل سأل مرة أخرى
داخل هذا القفر الذي اسمه
البيت ؟ أم سأخرج ؟. "4.

إنه القفر القاسي ، بزمه
الهارب ، بلامبالاة قاتلة ، عبر
الساعة الحائطية الكبيرة التي
تشكل مع القصاصات الورقية ،
والقط الأبيض النائم في حضن
ريما كل مؤثرات المكان ، " لا
شيء سوى أنا وريما والبحر

والساعة الحائطية الثقيلة ،
ووقوفات نادرة لنوارس خلقتها
تحوم فوق تكسرات الموج الذي
كان يتذابح في ذاكرتي. وهذه
الكومة من الأوراق القديمة
التي أشعر برغبة نادرة في
قراءتها أو في توديعها. فهي
حياتي وبعض من تمزقات هذه
البلاد. " ¹

و" القط الأبيض هذا الفجر لم
يظهر، وهو الذي تعود أن
يتشمم رائحتنا من
بعيد... فاطمة، صديقتنا التي
تأويننا، هي نفسها لا تعرف من
أين جاء. دخل معنا في اليوم
الأول الذي وضعنا فيه
حقائبنا عند باب فاطمة. " ²

أما أشياءه الفاعل
الذاتي فلا تقل شحا عن أشياء
البيت وأثاثه، " عندما

-
1. ذاكرة الماء، ص: 13 .
 2. المصدر نفسه، ص: 16 .
 3. المصدر نفسه، ص: 14 .
 4. المصدر نفسه، ص: 367 .

غادرت بيتي للمرة الأخيرة
باتجاه هذا المخبأ، لم آخذ معي
شيئا مهما، سوى بعض الكتب
والأشرطة، ولوحة لسلفادور
دالي، وهذه الكومة من الأوراق
التي أخاف عليها من قساوة
هذه المدينة. "3.

تؤكد جميع التشكيلات
السابقة، التي حاولنا من
خلالها أن نتوصل إلى الإحاطة
بجمالية البيت/الملاذ، على
عزلته وضيقه وعدم توفره على
مكونات البيت الأليف التي
تعرفنا على ملامحها سابقا، بما
يجعله قريبا من المكان المؤقت
الذي يعبره الفاعل الذاتي في
رحلة هروبه وتنقلاته الكثيرة،
كضرب من التنكر الذي يصرف
عنه القتلة إلى حين، حيث يجسد
بعزلته على شاطئ البحر
المهجور، والقط الأبيض الذي
تآلف معهم منذ يومهم الأول في
البيت، والساعة الحائطية
الثقيلة، كل عناصر الجنائزي

المعبر عن الحضور الكثيف للموت
الذي صار فيهم بتعبير
الناس، " الآن يبدأ طقس آخر
قبل الاندفاع داخل قبر اسمه
البيت. " ⁴ .

ثم أليس القط هو حارس
مملكة الأموات في الحضارة
الفرعونية ؟ أليس هذا القط
الأليف سوى ترميز للموت الذي
تداخل مع البيت وأطرافه
وأشياءه حتى لم يعد من الممكن
الالتفات إلى شيء آخر سوى
ترقب الساعة الأخيرة ، اللحظات
الأخيرة ، الأشواق الأخيرة لعمر
يمضي سدى وينتهي عبثا كعبث
الثقافة التي تحكم على المثقفين
والفنانين بالموت؟ .

هو كل ذلك بالتأكيد، فلم
يبق من مقومات الحياة وسط
هذا الفضاء الحابل بالموت في
كل خطوة ، وفي كل متر من الأرض،
سوى التشيع المطلق للرأسمال
الرمزي الذي يحرص عليه
الفاعل الذاتي أكثر من حرصه

على حياته ذاتها ، وهو البحر
المطل على المطلق والأبدية
والعظمة المفقودة في مكان
تقزم حتى صار كخرم إبرة ،
ونصه الذي صار معادلا لجسده ،
يعيش بدوره كل اللحظات
المؤجلة من حنين وشوق ولهفة
وتأريخ لما كان ينبغي أن
يقال منذ مدة ، لأنه " حتى ونحن
في أقصى درجات الخوف ، نكتب .
ولا شيء سوى الكتابة ."³ .
إنها الملاذ الأوحده ، ملاذ روحي
بامتياز يستجمع شعرية
الكتابة وسحرها وعنفوانها
وقدرتها على الجمع بين
المستحيلات والإطلالة ، من بين
ثنايا تشكلاتها ، على مدارات
الرعب الأبدية ، عندما يضيق
أفق الواقع عن أفق الحلم ، أو
عندما يتسع الحلم على حدود
الواقع ونتوءاته وإكراهاته ،
ذاك " أن الجدل المحتدم بين
الواقع والحلم هو اللحظة
الأولى التي تولد منها شرارة

الكتابة، وأتصور أن ذلك
الجدل هو المولد لشرارة الخلق.
1"

غير أنها (الكتابة عند
الفاعل الذاتي) الذي يعيش
أقصى لحظاتها ليست مجرد بذخ
فكري أو وجداني، بل تتطلع
إلى معانقة التساؤل عن
الوجود برمته، عن الأزمة
وجذورها، عن المسكوت عنه
حذار السلطة المستبدة
والسلطة الأخرى المحترفة للقتل،
تكثف الوجود لتسائله بعناد،
وتغامر صوب حتفها، إن كان
ذلك ما يخدم هدفها الأسمى،
يصرح الفاعل الذاتي بهواجسه
تجاه الكتابة وتصوره لفعل
الإبداع في وجه الناشر الذي
رفض نشر روايته الأخيرة خوفا
من جرأتها التي يمكن أن تجر
عليه متاعب هو في غنى عنها،
يقول: " إن الكتابة عندما

1. الرواية العربية واقع وآفاق، مجموعة
مؤلفين، شهادة عبد الحكيم قاسم، ص: 361، دار
ابن رشد، سنة/1981، ط/1، بيروت/لبنان.

تخلو من حس المغامرة تصبح
كلاما عاما وفارغا. الذي بقي
بينه وبين الموت مسافة إصبع
أو كأس قهوة صباحية لا يتمنى
شيئا خاصا وهو يموت سوى قول
ما كان يمكن قوله مهما كان
الثمن غاليا. سيتحسر كثيرا
على الكلمات التي بقيت في
حلقة مثل السدادة. أنا
شخصيا عالمي لم يعد يساوي
أكثر من هذه الكلمات التي
أتشعق فيها صباح وكالأرجوحة
التي قد ترميني ذات يوم في
مدفن أو في هاوية أو ربما... في
حديقة زهور.¹ وهكذا
تصبح الكتابة أداة مواجهة في
يد رجل أعزل إلا من كلماته
التي يريد أن يحملها كل
أشواقه المكسورة وكل كلماته
المؤجلة، هي هو، وهو هي، هي

1. ذاكرة الماء، ص: 284.

2. اختراق سلطة الخطاب الروائي، سعيد بن الهاني،
ص: 121، مجلة كتابات معاصرة، عدد/58،
المجلد/15 تشرين الثاني/كانون الأول/2005،
بيروت/لبنان.

عالمه المتوحد مع كينونته
المهددة .

لقد " أصبح النص
الإبداعي معادلا رمزيا للجسد
الإنساني وامتدادا متساميا
لوجوده المادي، إذ تستحيل
الغرائز والأحشاء والدم
والمسام والرغبات كلمات
وأفعال كلام وظلالا لسانية
تندفع من منابع ليبيدية
أكثر منها سوسيوثقافية . " ¹

وعلى هذا الأساس ()
الاتحادي) بين الجسد والكتابة،
بينها وبين الرغبة في المقاومة
والتنديد بالموت والبشاعة
والظلمات المحيطة، كانت أقاصي
الأمانى أن ينتهي الذاكرة من
قول كلماتها قبل أن تخطفها
رصاصة عمياء .

إنها أقصى درجات التماهي
بين الذات، والكتابة التي
تصبح بمثابة السلالة التي تبقى

بعد الخلف لتنشر الذرية
وتؤكد التجذر في المكان، ذلك
ما يصرح به الكاتب في خطابه
المقدماتي الذي جاء مفصحا عن
كل هذه المعاني بقوله: "
طوال هذا الزمن المنسي الذي
لا يعد ولا يحصى (زمن التخفي
والهروب) كنت أحلم بشيء صغير.
صغير جدا ولكنه بالنسبة لي
كبير، قبل أن تسرقني رصاصة
عمياء، هو أن أنهي هذا
العمل، نكاية في القتلة. " ¹

تصبح الكتابة بهذا المعنى،
كتابة مقاومة لا تقف عند حد
الرغبة في القول أو استرجاع
الذاكرة كضرب من النرجسية
التي تحيل عليها السيرة
الذاتية غالبا، ولكن تصبح
نكاية في القتلة، نكاية في
ثقافة تحترف القتل

1. ذاكرة الماء، ص: 09 (المقدمة).

2. مواجهة الإرهاب، جابر عصفور، مرجع سابق،
ص: 22.

وإيديولوجيا تحترف الإقصاء
والتكفير والتذبيح، لذلك "
غدت الكتابة عن الإرهاب
الديني موضوعا إبداعيا
بالقدر الذي فرضت به متغيرات
الواقع تولد ظاهرة الإرهاب
الديني، وبروزها جنبا إلى جنب
أشكال الإرهاب الأخرى وظواهره
الاجتماعية والسياسية
والفكرية، الأمر الذي جعل
صور القمع في الكتابة الحديثة
والمعاصرة صوراً عديدة
متباينة، تفرض نفسها على
الانتباه النقدي بتنوعها
اللافت والبال على شروط
العالم التاريخي الذي أنتجها،
خصوصاً من حيث هي تنويعات
رمزية للمقاومة بالكتابة.
2"

نشير في هذا الصدد، إلى أن
المقاومة التي انتهجها النص لم
تخرج من الجمالي التخيلي إلى
حيز الخطاب الإيديولوجي الفج،
ذلك ما لمسناه على مستوى

المكون المكاني الذي نهّد في
معظم تشكيلاته إلى تجاوز
الواقعي باستعارة المجازي
والخلمي الاستيهامي من خلال
وجهة النظر الذاتية في كل
السيرورة السردية .

مهما يكن، فإن
الكتابة/الملاذ، قد شكلت
شعرية المكان الذي التاذ به
الناص من همجية العالم الخارجي
ووحشية الفضاء بصفة عامة،
واتخذت منحى الذات والماهية،
والكينونة التي يشكل الدفاع
عنها دفاعا شرعيا عن النفس
وحقها في الحياة، متوسعة إلى
نبل المقاومة الشريفة بالفكر
والقلم والكتابة التي تستجمع
لوحتها جماليات الصراخ في وجه
الظلمة المستشرية والتخلف
والجهل الأعمى .

تقول معنى العيد
الثاقفة المقاومة التي لمسنا
جملة من خصائصها في نصوص
العشرية السوداء عموما، وفي

النص الذي نحن بصدده
خصوصاً: " نرى في الثقافة
المقاومة نشاطاً جمالياً يكشف
اللائقافي ويعري خطاب الحروب
من لبوسه: تقاوم الثقافة
معاني القتل ودوافع التدمير،
تضيء الحقيقيّ أياً كان، في
الـ"هنا" أو في الـ"هناك"،
في الـ"أنا" وفي الآخر،
فالحقيقي هو أولاً وقبل كل شيء
حق في الحياة. وعلى هذا الحق،
وهو في تاريخنا الحديث صراعي،
تنسج ثقافتنا معانيها وتنتج
قيمها، وهي، أي هذه المعاني
والقيم، في قاعها، في العمق
منها، مقاومة للقمع وتحرر من
التبعية، وخروج من زمن
التخلف.¹

وعليه، يمكننا القول إن
(ذاكرة الماء) تحمل ذاكرة
الأمكنة من حيث تنبش ذاكرتها
واجب النضال من أجل الحق في

1. الكتابة تحول في التحول، يعني العيد، مرجع
سابق، ص: 20.

الحياة ، وفي الجمال والكرامة ،
والتسامح الذي تنتجه المعرفة
بالآخر وتقبله مهما كانت
الاختلافات الثقافية أو
الإيديولوجية ، لأنها ، مهما
كانت ، لا تبرر بربرية التصفية
الجسدية والإقصاء .

كما تقوم على التزام خفي ،
بالتنديد بالتخلف وبدعوة
العقل والرجعية ، مهما كانت
الجهة المنتجة لها ، وهو إذ
يفعل ذلك ، لا يستثني الأصولية
أو الخطاب الوطني أو خنوع
المثقفين وانتهازياتهم أحيانا ،
وفي هذا الإطار أنجزت الكتابة
(ملاذيتها) وقدرتها على أن
تكون بديلا عن ضيق الأمكنة
وفساد الفضاءات وتأزم الحياة
الاجتماعية ، لتصبح بمثابة
القصيدة الشعرية الطويلة
التي يستكن إلى دفئ زواياها
الشعراء المضطهدون والأنبياء
الكتاب المتشبهون مجلم المكان

المنشود الذي ليس كالكتابة
قمينا به .

إلى جانب الكتابة ، ينهض
البحر، بكل جبروته وعنفوانه
ورمزيته
والميتافيزيقية ، وبدلالاته
المتشظية ، ليصبغ بعدا
استثنائيا على الفضاء
الروائي، بقدرته على التملص
والانزلاق من كل دلالة أحادية
مألوفة إلى دلالات متعددة وقف
على السياق الذي ترد فيه ،
ومؤذنة بالتأويل ليزج
بالقراءة في أعماقه وأغواره
.

يأخذ البحر أحيانا دلالة
البهجة والسعادة والنور، "
البحر الذي أشعر بحالة
استئناس لوجوده ، صار غير
موجود مطلقا وكأنه غادر هذا
الفضاء الضيق. لا أسمع صوت
تكسرات موجه إلا قليلا. أقول
في خاطري، لا بد أن يكون

البحر قد رحل نهائيا عن هذه
المدينة. " ¹.

و يصبح مكونا صوفيا
تتماهى معه الذات في عشق
أبدي خالد يعانق المطلق،
ويعيد إلى الأذهان حلول
المتصوفة في الذات الإلهية، تحت
طائلة العشق الذي لا تحيط
بكهنه اللغة والعبارات
والذوبان الشفاف داخل
الألوان القزحية السالبة
للعقل. " هو ذا البحر يأتي.
إنه في بكل حزنه وكبريائه .
سأجن ذات يوم، قلتها لمريم.
قالت وهي تضحك. وهل بقي لك
عقل. قلت، وهل تعرفين بقية
الحكاية. ستقول سأجن،
وسأفعلها ذات يوم وأعبر هذا
البحر حافي القلب والذاكرة،
بدون أي ادعاء، سوى برغبة
العاشق وجنونه وهو ينطفئ
داخل شعلة هي هيامه الكبير.
عاشق لم يحب لونا آخر سوى

1. ذاكرة الماء، ص: 15.

2. المصدر نفسه. ص: 107.

البحر وهو يتلون بين البياض
والخضرة والانحناءات البنفسجية
والانكسارات النارية لشمس
صارت تغادرنا مبكرا حتى بدون
أن نلحق بلثم أشعتها الأخيرة
وهي تمسح وجه المدينة المنكفي
داخل حزنه اليومي.¹

وقد يصبح معادلا للوفاء
والأمن والصدق، عندما يملأ
النفاق المدينة ويصير سلعتها
النافقة، وعندما تحترف الأماكن
الأخرى صنعة القتل كأصحابها،
" لم يكن هناك أشهى من البحر
في مثل هذه الحالات. وحده لا يغير
لونه ولا يخون ملحه .

— لنغامر. البحر طيب و لا
يخوننا.²

كما يصبح قرين الوحدة
والعزلة المحبة، في اللحظات
التي تميل فيها النفس إلى أن

1. ذاكرة الماء، ص: 162.
2. المصدر نفسه، ص: 163.
3. المصدر نفسه، ص: 166.
4. المصدر نفسه، ص: 350.

تعيش أعماق الشعر وروعة
التوحد بكل جلالها، " —
البحر كبير وجميل ويعطي
الإحساس بالعزلة والوحدة.
... العزلة أحيانا تستدعي
الماء واللون والشعر. " ² .
أو يعيش، بدوره، العزلة
والضياع والوحشة وتتأنت
موجاته الخجولة، " أتأمل
ما تبقى من هذا الصمت المخيف
وهذا البحر المنسي داخل
عزلته واتساعه وخوفه، ودخل
موجاته الخجولة التي تتكسر
بهدوء عند أقدام الصخور
والبنايات المحاذية. " ³ .
وأحيانا يتحول إلى معادل
موضوعي للمكان التاريخي الذي
يجرّض الذاكرة ويدعو إلى
العودة إلى الجذور والأعماق،
إلى الرحم الأمومي وبيت
الطفولة وفضاءات الهناءة
الخالصة، " من الصعب تحمل
قساوة الغربة عندما تجد نفسك
في مواجهة بحر يذكرك بكل

التفاصيل الصغيرة : اللون ،
الحجارات الصغيرة . . . وجوه
الناس الأليفة . مرفع الجدة
الأخضر الذي يتشبث بجائط قديم
مثل الحشرة الكبيرة . . . من
الصعب تحمل قساوة الغياب
البارد عندما تفتح عينيك
أمام هذا البحر المهجور وتجد
نفسك عاريا مثل ميت. "4 .
من المدهش كيف استجمع هذا
الملفوظ كل حيثيات النزول إلى
الأعماق ، بتعبير جيلبار
ديران ، حيث يرتبط البحر في
كثير من الثقافات بكونه "
أنموذج الهبوط والعودة إلى
ينابيع السعادة الأولى. "1 .
فالماء ، والعري ، والجدة ،
وبيت الطفولة ، كلها من
مقومات الفضاء الرحمي الأمومي
الذي يرد في سياق من الوحشة
والضياع ، وسط غابة الفضاء

1. Gilbert DURAND, les structures
anthropologiques de L'imaginaire ، مرجع
سابق، ص: 410.

2. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة
- عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص: 60.

المحيط به من كل صوب، وعليه
فإن " الحاجة إلى الفضاء
الرحمي إذن وثيقة الصلة
بفساد الفضاء الحضري، وتفصيل
ذلك أن المدينة ما زالت
بأهلها تشتد عليهم وتتحامل
وهم يتقهقرون، والفضاء من
حولهم يضيق ويتقلص حتى وقفت
بهم على أعتاب الفضاء الشخصي
الذاتي ملاذهم الأخير. " ¹ .

لقد استطاع البحر بهذا
الترميز أن يحقق الإشارة
اللاواعية للملفوظ بإحالاته
على المتخيل المستكن في أعماق
الفاعل الذاتي الذي لم يجد
وسط الحصار سوى البحر
وإحياءاته الكثيفة بالاستقرار
التام داخل الرحم الامومي،
أو القبر/الموت، أو بيت
الطفولة حيث الجدة وأشياءها
الصغيرة العالقة في الذاكرة
التي يشدها الحنين الجارف إلى

تلك المرحلة من العمر، مرحلة
الطفولة السخية المعطاء .
تستدعي الكتابة البحر، أو
يستدعي البحر الكتابة، كلاهما
ملاذ للذات المتشظية الباحثة
دأبا عن الاتساق مع الكينونة
التي تجد في العزلة على شاطئ
البحر المهجور ملاذا آمنا
للتأمل الخالص والتوحد مع
الكتابة/الجسد، حيث يتداخل
الجسدان ويتوحدان من أجل لحظة
الخلق العجيبة، لأن " العزلة
هي أولا الهدوء، درع ضد
(العمومي)، ضد المصائد
المنصوبة لنا فيه، والإغراءات
المتربصة، بما يجعله شبيها
بالحماية من الذات بالنظر إلى
الاندماج الذي يعيشه الفرد
وسط الجماعة. " ¹ .

1. Jean WEISGERBER, L'espase romanesque.

مرجع سابق، ص: 68.

2. صور ورموز، مرسيا إلياد، ص: 197، ترجمة: حسيب

كاسوحة، وزارة الثقافة، سنة 1998، ط/1،

دمشق/سوريا.

3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعلى هذا الأساس يأتي
البحر قرينا للتميز الذي
يربأ بالذات الفاعلة عن
الالتباس بالمبتذل والمعمم
والعادي بما هو قرين للتافه،
ويصير مؤثلا للذات المبدعة التي
تصر على ممارسة فعل الكتابة،
والمقاومة النبيلة عبر الفكر،
والإطلاقة من زاوية مكيئة على
انشراخات الواقع والهاوية
التي يطل عليها المجتمع المنجرف
وراء التقليد والسائب و
المألوف .

وبهذا المعنى، يرتقي البحر
عن المكان المعروف، ليعانق
النبوغ في أبهى صورته، حيث
يشغل البحر مساحة نصية
معتبرة من التخيل، بما يجعله
مكونا أساسا من مكونات
الشخصية/الفاعل الذاتي، لما
له من مساهمة في تشكيل الوعي
والمخيلة والاشعور.
يحيل البحر، من جهة
أخرى، على الوفاء والصدق

والطيبة ، وهي معاني أساسية
متصلة بالبراءة والطهارة ،
عندما تتصل بسياق العري من
النفاق الذي تحترفه المدينة ،
والتلوث الذي غمر روحها
وكيانها ، بما يجعل العشق الصوفي
الجامع بين روحه المبدعة
المتعالية والبحر ، عشقا
جارفا لمعاني الطهارة التي
توجي بها المياه الغامرة
الثرة ، في أمواج البحر
المشرقة بكل الألوان ، ذاك أن
" المياه ... تدمر الأشكال
وتلغيها و (تغسل الخطايا) ،
وهي ، في الآن عينه ، المطهرة ،
والعاملة على التجديد
والإحياء . " ¹ .
كما أنها " الينبوع والأصل ،
إنها الحوض الذي يضم كل
إمكانيات الوجود . " ³ ،
وكثيرا ما يرد البحر في النص
مقترنا بدلالات ميتافيزيقية
معومة كالوجود والعدم

والحياة والموت، والانهائي بما
هو نقيض الضيق والمحدود، كما
يلتبس بمعاني الأبدية
المتجاوزة لضرورات الزمن،
لأنه " لا مكان، لأنه لا نهائي،
واتساعه يعني تعميمه، فإذا
ما حسبناه مكاناً أمكننا
القول أنه مكان قبلي، متشكل
قبل مرحلة العلم، وقبل
الوعي به، وعندما يكون هكذا
ينتمي البحر إلى الكليات
والأمكنة المحدودة التي تحمل
نوى الأفكار الواقعية
والغرائبية.¹

وعلى هذا الأساس، تم
توظيف المكان/البحر،
بامتداداته ولانهائيته وزخمه
الدلالي، ليعبر عن المكان الملاذ
الذي يأتي مقروناً بالكتابة،
وليعبر عن انكماش الفضاء
الاجتماعي، إن لم نقل عدمه،
وتأزم الفضاء في كليته، حتى

1. المساحات المختفية (قراءات في الحكاية
الشعبية)، ياسين النصير، ص: 70، المركز الثقافي
العربي، سنة 1995، ط/1، بيروت/الدار البيضاء.

أصبحت ممارسة الضرورات
الحياتية التي لا غنى عنها ضرباً
من الانتحار، مما جعل الحاجة
إلى الملاذ أكثر من ماسة سواء
على الصعيد الشخصي للفاعل
الذاتي، أو على الصعيد
السردي للنص، حيث كان
اللجوء إلى عنصر البحر، في
معظم التشكيلات السردية،
بمثابة عجلة الإنقاذ من
الاختناق الذي تبلغه السيرة
السردية، بإغنائها للفضاء،
وفتحها للنص على احتمالات
التهويم التي يوفرها البحر
بكثافته الرمزية، والاتكاء
عليه لرسم تلك اللوحات
البصرية الشائقة التي يعمد
الوصف الذاتي إلى التقاط
تفاصيلها اللونية وحركيتها
التي توهم بواقعية المكان
مضفية شعرية خالصة على
جماليات المكان خاصة والعمل
الأدبي بصفة عامة .

وفي الختام يمكننا التأكيد
على أن استراتيجية القراءة ،
كما أبانت عنها في الفصل
الذي خصصناه لبحث الجهاز
المفهومي الذي تقوم عليه
المقاربة المكانية للعمل
الأدبي، لم تتغيا القراءة
الإيديولوجية للعمل، ولا
البحث القاصد إلى الإمساك
بالمعنى والدلالة، وكما لم تتجه
إلى العثور على ما يبرر
فرضياتها المسبقة فأكرهت النص
على قول قولها، ولا استنطقه
بما أفقده هويته، وجماع الأمر،
أن مقصودنا هو البحث في
المنطقة الرخوة التي تمكننا من
الولوج إلى عالم النص، وقد
وجدنا في المكون المكاني تلك
الأهلية التي تمكننا من
المغامرة في معميات النص
وقوانين تشكل المعنى، فعمدنا
إلى تشذير النص إلى وحداته
التشكيلية التي يتمظهر فيها
المكان، عزلا له، وتحديدًا

لمساحة الإجراء والتفكيك، وقد حرصنا في اشتغالنا على أن تترفع القراءة "عن ملامسة الدلالة المباشرة أو أن يتحول النص إلى انعكاس لمنطقاتها، إنها تتجاوز هذه السطحية وتأنف عن ممارسة الإيديولوجيا في تفكيكها للموضوع حيث تقوم استراتيجيتها على ترك النص يقول ما يريد.¹ بما يتضمن، مع ذلك، انخراط المكان في البوح بايديولوجيا الفضاء التي التزمنا، في رصدها وتفكيكها، بما يبوح به المكان كمكون روائي ينهض إلى جانب المكونات الأخرى، في عملية التشخيص الروائي .

لقد انصب انشغالنا، بالاستناد إلى المكان، على "النص وليس المؤلف، فالعصر الراهن هو زمن القراءة

1. قراءة ما بعد الحداثة، خالد حسين ، ص:136،
مجلة كتابات معاصرة، العدد/36، المجلد التاسع
شباط/آذار/1999، بيروت/لبنان.
2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و القارئ، زمن موت المؤلف
وإزاحة ظلاله عن القراءة
النقدية. "1.

وعلى هذا الأساس، ركزت
القراءة توجهها على ملاحظة
التشكيل المكاني وطرائق
انبنائه والمنظور المتحكم في
الصياغة، من أجل قراءة أوعى
للمظاهر المكانية وملاحظة
الوعي المكاني لدى الناص،
حيث يتحول عند هذا الأخير إلى
موقف جمالي يحمله مجمل
انطباعاته وأرائه ورغباته،
كما يتوسل به إلى التنديد
بالتحولات والزيف والمسخ الذي
يطاله، من أجل ذلك أفرز
النص تمظهرات مكانية عديدة
ومتنوعة، ترددت بين المرجعي
الواقعي الحي والاستيعاري
الفني الخالص، مستسلمة في ذلك
للسيرة النصية وحركة
الشخصية/الفاعل الذاتي في
المكان، انطلاقاً من كون النص،

كما أسلفنا في مقدمة هذا الفصل، يندرج ضمن التخيل الذاتي المازج بين التخيل الروائي واسترجاعية السيرة الذاتية، وهو ما طبع المكان بقله الشخص وتوجه الخطاب إلى مزج الذكريات بالخيال .

ومع ذلك، " احتفظت ببعض المعطيات المماثلة للواقع وبعض العينات السير ذاتية الشاهدة على مصداقية الأحداث ووقائع التاريخ الفردي. " ¹

وعلى أساس من هذه الخصوصية التجنيسية للنص، لم تغفل القراءة كونها بإزاء نص يستدعي الحذر في مقاربة أمكنته، من حيث هي تلوينات لغوية منزاحة عن الواقع، بكتابة شاهدة على التمزق والعذاب والكلمة الأخيرة التي أخذت، في أكثر من موطن، شكل

1. "دليل العنفوان"، فوران الكتابة، استقصاء اللحظات الهاربة، محمد الداوي:، مرجع سابق، ص:114.

وصية شاهد على المأساة ، شاهد
على العشرية السوداء .

خاتمة

وقد انتهى البحث، بعد
رحلته مع قضايا المكان
والمكان الروائي والرواية
الجزائرية التسعينية، يمكننا
أن نقف عند أهم ما توصل
إليه من نتائج ونحصرها في جملة
من النقاط الأساسية المركزة:

1- لقد تأكد لنا أن
مفاهيم المكانية والأسئلة
الجوهرية التي تطرحها إشكالية
الفضاء، تقع في قلب الممارسة

الأدبية كتابة وتنظيرا ، سواء
في الأدب العربي أو غيره من
الآداب العالمية ، من أجل ذلك
سارعنا إلى التأسيس للبحث ،
بالأسئلة الأولى التي أشرت
الباب على مختلف الفرضيات :
ما هو الفضاء الروائي ؟ وما
هي القيمة المكوناتية التي
يكتسبها في الكتابة الأدبية
عموما والروائية على وجه
الخصوص ؟ وكيف يتعامل الكاتب
العربي مع الفضاء ؟ وهل عند
الكاتب العربي وعي مخصوص
بقضايا الفضاء ؟ وأخيرا ، كيف
تعاملت الرواية الجزائرية
التسعينية مع فضاء الأزمة
باعتباره فضاء الوطن/المرجع ؟

2 - في سعي البحث إلى
الإجابة عن هذه التساؤلات التي
كانت بمثابة الهيكل الهندسي
الذي حاولنا التحرك ضمن
مساحته ، كشف عن عمق الأسئلة
التي يطرحها الانشغال الفضائي

في الكتابة ، كمحايت للعالم
قادر على الإجابة عن أسئلة
التاريخ والجغرافيا والفكر
والواقع المعيش، و قادر
كذلك، عبر سلسلة اختراقاته
للأفراد والمحيط والأشياء، أن
يكشف عن مفاهيم أقرب إلى
التجريد منها إلى الطبيعة
المادية للمكان، مثل
التراتبية الاجتماعية
والوجودية والوجدانية وحتى
الدينية والعقائدية،
بالإضافة إلى معظم المفاهيم
التي تحكم الشبكة القيمية
للأفراد ومنظوماتهم الأخلاقية
التي تتحول إلى لغة فضائية
قادرة على البوح بخصوصيات
الواقع والإيديولوجيات
المكيفة له .

3 - توصل البحث، عبر
تتبع الدراسات التي جعلت
الفضاء رائدها، إلى بيان
التوجه الساري في العلوم
الإنسانية التي أثرت البحث في

الشؤون المفاهيمية والفلسفية
عن تداخل الفضاء مع الكائن
والمحيط بمختلف أبعاده النفسية
والسوسيوثقافية، بحيث أصبح
الوعي به، أدبيا ونقديا،
يشكل أحد مكونات الوعي بشرط
الكتابة جماليا وتكوينيا،
لأنه يحيل بالدرجة الأولى على
الوعي بأنطولوجيا الكائن .

4 - في مختتم الخلفية
النظرية للفضاء، تبين لنا
حجم الزخم النظري والمعرفي
المشتغل على شعرية الفضاء
دون إمكانية حقيقية بمنهج
إجرائي واضح المعالم يكرس تلك
المعطيات والتراكمات النظرية
في خدمة التحليل النصي.

5 - توجه البحث إلى
استقراء معظم المنجزات التي
استغلت مفاهيم المكانية،
وخصوصا التقاطعات المكانية
التي تمخضت عن كفاءة إجرائية
عالية استفدنا من خصوصيتها
لفائدة التأويل والاستدلال .

6 - أثناء شخوص البحث إلى تطبيق المنهج على المدونة المختارة للاختبار، تبين لنا تعذر ذلك دون الانتباه إلى الإشكالات السردية التي تتعلق بها المكان مع باقي مكونات النص، كوجهة النظر وآلية الوصف التي يقوم عليها توصيف الأمكنة التي تخترقها الشخصيات، وعبر هذه الأخيرة تتشكل معظم العلائق المختلفة التي ينسجها الشخوص مع محيطهم الذي يصل إلينا سواء عبر وجهة نظرهم الشخصية أو عبر وجهة نظر الراوي بمختلف أشكاله التبئيرية .

7 - في توجه البحث إلى استغلال مفاهيم المكانية وإجرائياتها على متن الرواية الجزائية المكتوبة خلال مرحلة التسعينيات، اكتشف تسرع بعض المصطلحات التي قامت بتوصيفها توصيفا قديما يزيل عنها الأدبية ويقحمها في مجال

التوثيق الصحفي المنشغل
بأداء دور سياسي اجتماعي
يعتمد التنديد ورفض الوضع
الذي آلت إليه البلاد، أو
التوجه إلى الخطاب الإيديولوجي
الصرف المعول على فضح
إيديولوجيا السلطة أو
الأصولية، وبتوسل مفاهيم
شعرية المكان أمكننا مقارنة
بعض النصوص التي وقعت في
اختزالية العجلة التوثيقية
بينما لم يمتد ذلك إلى كتابات
بعض الكتاب المكرسين في الساحة
الأدبية الجزائرية، حيث وجدنا
النزعة التوثيقية أو
الاستعجالية باهتة الحضور
بالقياس إلى التوجه التخيلي
الذي قاربناه وفق توجه
البحث إلى المقاربة المكانية
كخيار منهجي .

8 - توصل البحث بمقاربتة
لرواية (الشمعة والدهاليز)
للطاهر وطار إلى نتائج
منسجمة تماما مع الفرضيات

التي ابتدأنا بها اعتماد
التقاطبات المكانية لكشف
محمولات النص الإيديولوجية
والفكرية المتقاطعة مع الدين
والثقافة والبنية الذهنية
للأفراد عموماً، حيث تبين لنا
انبناء النص، تقاطبياً، منذ
عتبة العنوان، انبناء تحول
إلى قوة نصية فعالة أسهمت مع
القوى النصية الأخرى في توفير
بنية متماسكة للنص الروائي،
تجلت خصوصاً في النفاذ إلى جوهر
الإشكاليات التي حولت الفضاء
الجزائري إلى فضاء حابل بجميع
التناقضات، راهنة بذلك
مستقبله الذي تعلق بنتائج
التقابل بين المفاهيم التي
تبنت تقاطبياً بين العروبة
والفراكفونية، الشرق
والغرب، الماضي والحاضر،
السلطة والشعب، جيل الأبناء
وجيل الآباء، الذهنية
العلمية والمنطقة للظواهر
والذهنية الخرافية، الوطنيون

والحركة ، و هي التي شكلت في
مجموعها دهاليز الرواية ،
بينما تتوالى الأحداث على
مسافة النص في البحث عن
الشمعة / النور القادر على
اختراق طبقات الظلمات
الدهليزية .

9 - ولم يخل النص، خارج
إطار التشكيلات التقاطعية ،
عن أنماط مكانية متداخلة
ومتجاورة ومتضادة أسميناها
أمكنة الطفولة التي عبر عنها
بقسنطينة والقرية ومدرسة
الفرانكوميلمان على
التحديد، حيث كيفت في
مستويات منها بشكل
فانتاستيكي أضفى على النص
ديناميكية فعالة في تتبع
البنية الفكرية
والإيديولوجية للفضاء الذي
تحركت فيه الأحداث .

10 - لم تخل الرواية ، في
مقاربة المكان الواقعي، من
الوقوع في الفوتوغرافية

المحايدة خصوصا في تشكيل
الفضاء العاصمي خلال الأحداث
التي عرفها صيف 1991،
بالوقوف عند تسجيل ما يسمع
وما يرى في الشارع دون توسل
أية آلية فنية في التخيل،
بما يجعلنا نقول بأن الرواية
لم تسلم، في هذا الجانب
بالتحديد، من النقيصة التي
رميت بها رواية العشرية
السوداء عموما، بالوقوع في
المباشرة التي بررت مصطلح
الاستعجال .

11 - يمكن تجنيس نص)
ذاكرة الماء) ضمن ما عرف
بالتخيل الذاتي الذي أرسى
دعائمه الروائي الفرنسي
سارج دوبروفسكي، وقد جهدنا
لنتخلص من التمويه التصنيفي
الذي مارسه علينا الناص
بالنظر إلى مقومات هذا الفن
القائمة على الاحتفاظ بأسماء
الشخصيات onomastique كما هي

في الواقع دون الالتزام بحرفية الأحداث والوقائع .

12 - رغم امتياز الفضاء الروائي بالغنى والتعدد، فإنه ظل قائما على آلية الاسترجاع التي نهضت بها الذاكرة في رسم الأمكنة التي احتضنت، بالدرجة الأولى، أمكنة الطفولة والشباب الأول، منظورا إليها من زاوية التحولات التي عرفتتها كدليل على المسخ الذي أصابها تحت طائلة التخلف الفكري والشطط الإيديولوجي .

13 - قامت وجهة النظر المترصدة لتفاصيل التحولات باستقراء بؤرة مكانية رئيسة هي الجزائر العاصمة والتي صنفناها تحت عنوان أمكنة المركز تمييزا لها عن غيرها من الأمكنة التي تجيء غالبا تحت غلالة استذكارية يشحذها الحنين إلى فضاء السعادة في جزائر السبعينيات رغم بداية

الانحراف في توجهات السلطة
عهدئذ .

14 - أمكن لفضاء
المركز/الجزائر العاصمة أن
يكشف عن عمق الرعب المعشش في
ثنايا المكان، باعتماد
مراقبة التحولات التي كانت
الهاجس المسيطر على كل الفضاء
الروائي، وبقراءة
الشارع/فضاء اليومي، وقراءة
الشعارات الأصولية
والتهديدات التي تنطق بها
الجدران في كل زاوية من
العاصمة .

15 - أطلقنا على فضاء
المركز توصيف المكان المكان
المعادي بالنظر إلى وضعية
الفرار والتنكر والترقب التي
اعتاشها الفاعل الذاتي
مدفوعا إليها بالتهديد
بالتصفية الجسدية، وهي
الوضعية التي تمكنه، بملاحظة
التحولات دائما، من إدانة

الإيديولوجيا الأصولية
وجهازها التأويلي للدين .
16 - يحضر نتيجة من
الوضعية السابقة صنفان من
الأمكنة المتعلقة بها تعلقا
مباشرا ، أولهما الأمكنة
المحايدة الممثلة في باريس
ودمشق ، يعبرها الفاعل دون أن
يسجل تغلغلا وجدانيا ما ،
باستثناء توسلها لاعتماد ما
تتيحه تقنية الـ(هنا) والـ(هناك)
من إمكانية عقد
مقارنة بين أمكنة الغرب
والوطن لتعمق النظر في
تفاصيل التمزقات التي يعيشها
الوطن ، أما الصنف الثاني
فهو المكان الملاذ ممثلا في
الكتابة بكل تعالقاتها
الوجدانية والإبداعية .

17 - تجسد الفضاء من خلال
لغة روائية استنفرت جميع
ممكنات التعجيب والرمز والحلم
والفانتاستيك وجندنا خير
مثال لها في تمثال سيدة الرخام

الذي ارتقت لغته المكانية إلى مكان لغوي بامتياز مستند على مكان معلمي/تمثالي .

الآن وقد اكتمل البحث (ليس على ما كنت أتمنى تماما) ، يمكن القول بأن رغبتنا الأصيلة ، ضمن هذا السفر الشاق والممتع في متن الرواية الجزائية التسعينية ، هي إضافة شيء ، ولو يسير ، إلى المقاربة المكانية للنصوص تنظيرا و ممارسة ، وإضاءة بعض الجوانب الدلالية من هذا المتن دون ادعاء الإحاطة بكافة الممكنات والاحتمالات.

أما المثالب التي لاحظتها في الختام (مع مثالب أخرى لا أراها والتي أرجو ألا تكون فادحة) ، فمتعلقة في معظمها بمحاولة قراءة الرواية التسعينية في شموليتها وهو ما لم أتمكن منه ، في هذا الحيز ، نظرا لاتساع متنها وقلة الدراسات التي تناولتها .

ومع ذلك فقد حاولت جهدي
الالتزام بسلم الأولويات التي
رسمتها للبحث، وتجنب أحكام
القيمة المخلة بموضوعية
القراءة .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر .

1. واسني الأعرج: ذاكرة الماء
(محنة الجنون العاري) ،
منشورات الفضاء
الحر، سنة /2001، ط /1،
الجزائر .
2. واسيني الأعرج: شرفات بحر
الشمال، دار الفضاء الحر،
سنة /2001،
ط /1، الجزائر .
3. واسني الأعرج: سيدة المقام،
منشورات الفضاء الحر،
سنة /2005،
الجزائر .
4. الطاهر وطار: الشمعة
والدهاليز، موفم للنشر
والتوزيع، سنة /2004،
الجزائر .

5. حبيب مونسى: على الضفة
الأخرى من الوهم، دار الغرب
للنشر

والتوزيع، سنة /2002،
ط/1، وهران / الجزائر .

6. محمد ساري: الورم،
منشورات الاختلاف، سنة /2002،
ط/1،

الجزائر .

7. أحلام مستغانمي: فوضى
الحواس، منشورات ANEP،
سنة /2004،

الجزائر .

8. Yasmina KHADRA :A
quoi revent les

.

louis, Ed :JULLIARD, Paris/1
999

9. Yasmina
KHADRA :L'impousture des

•
mots, Ed : JULLIARD, Paris/22
02

ثانيا: المرجع العربية .

1. إبراهيم ، نبيلة : فن
القص، سلسلة الدراسات
النقدية 1، مكتبة
غريب، د.ت. و د.ر.ط
القاهرة/مصر .
2. ابراهيم ، عبد الله ، وصالح
هويدي : تحليل النصوص الأدبية ،
دار
الكتاب الجديد المتحدة ،
سنة / 1998 ، ط/1 ،
بيروت/لبنان .
3. إبراهيم ، صالح : الفضاء
ولغة السرد في روايات عبد
الرحمن

- منيف، المركز الثقافي العربي،
سنة 2003، ط/1، بيروت/لبنان.
4. أحمد، مرشد: المكان والمنظور العربي، دار القلم،
سنة 1998، ط/1، حلب/سوريا.
5. أحمامة، لحسن: قراءة النص، دار الثقافة، سنة 1999، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.
6. بدري عثمان: موفم للنشر والتوزيع، سنة 2000، الجزائر.
7. الباردي، محمد: عندما تتكلم السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة 2005، دمشق/سوريا.
8. التلاوي، محمد نجيب: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية،

- منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة/2000، د.ر.ط.
دمشق/سوريا.
9. النصير، ياسين: المساحات
المختفية (قراءات في الحكاية
الشعبية)، المركز
الثقافي العربي،
سنة/1995، ط/1،
بيروت/الدار البيضاء.
10. الخطيب، إبراهيم: نظرية
المنهج الشكلي- نصوص
الشكلانيين الروس،
ترجمة. مؤسسة الأبحاث
العربية، نة/1982، ط/1،
بيروت/لبنان.
11. العروي،
عبد الله: الايديولوجيا العربية
المعاصرة (صياغة جديدة)
المركز الثقافي العربي،
سنة/1999، ط/2، بيروت/الدار
البيضاء.

12. اليوسفي، محمد لطفي:
فتنة المتخيل، ج/3، فضيحة
نرسييس

وسطوة المؤلف، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر،
سنة/2002، ط/1،
بيروت/لبنان.

13. العوفي، نجيب: مقارنة
الواقع في القصة القصيرة
المغربية، المركز الثقافي
العربي، سنة/1987، ط/1،
بيروت/لبنان.

14. العيد، يميني: الكتابة تحول
في التحول، دار الآداب،
سنة/1993،

ط/1، بيروت/لبنان.

15. العيد، يميني: الراوي:
الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث
العربية،
سنة/1986، ط/1،

بيروت/لبنان.

16. العيد، يميني، تقنيات
السرد الروائي في ضوء المنهج
البنوي،

دار الفارابي،
سنة/1999، ط/2، بيروت/لبنان

17. ياغي، عبد الرحمن: في
الجهود الروائية، المؤسسة
العربية،
سنة/1981،

ط/1، بيروت/لبنان.

18. الجزار، محمد فكري:
العنوان وسيميوطيقا الاتصال
الأدبي،

الهيئة المصرية العامة
للكتاب،

سنة/1998، القاهرة/مصر.

19. الصالح، نضال: النزوع
الأسطوري في الرواية العربية
المعاصرة، منشورات اتحاد
الكتاب العرب، سنة/2001،
دمشق/سوريا.

20. الزاهي، فريد: الحكاية
والمتخيل، طبعة افريقيا
الشرق، د.ت.

الدار البيضاء/المغرب.

21. الزبيدي: تاج العروس،
طبعة دار صادر، د.ت.
بيروت/لبنان .
22. الفيصل، سمر روي: بناء
الرواية العربية
السورية (1980/1990) ،
منشورات اتحاد الكتاب
العرب، سنة 1996/ط1،
دمشق/سوريا .
23. الفيصل، سمر روي:
الرواية العربية، البناء
والرؤيا، منشورات
اتحاد الكتاب العرب،
سنة 2003/ط1، دمشق/سوريا .
24. النصير، ياسين: إشكالية
المكان في النص الأدبي، دار
الشؤون
الثقافية العامة،
سنة 1986/ط1، بغداد .
25. النابلسي، شاكرو: جماليات
المكان في الرواية العربية،
المؤسسة

- العربية للدراسات
والنشر، سنة /1994، ط/1،
بيروت/لبنان.
26. عبد الملك، بدر: الإنسان
والجدار، دار المدى،
سنة /1997، ط/1،
دمشق/سوريا.
27. اليبوري، أحمد: دينامية
النص الروائي، منشورات اتحاد
كتاب
المغرب، سنة /1993، ط/1،
الرباط/المغرب.
28. الضبع، مصطفى:
استراتيجية المكان، الهيئة
العامة لقصور
الثقافة، سنة /1998،
د.ر.ط. القاهرة/مصر.
29. مجراوي، حسن: بنية الشكل
الروائي، المركز الثقافي
العربي،
سنة /1990، ط/1،
بيروت/لبنان.
30. بركات، حليم: المجتمع
العربي المعاصر، مركز دراسات

- الوحدة العربية ،
سنة /1984 ، ط /1 ، بيروت/لبنان .
31. برادة ، محمد : أسئلة
الرواية ، أسئلة النقد ، شركة
الرابطه ،
سنة /1996 ، ط /2 ، الدار
البيضاء /المغرب .
32. بن عبد العالي ، عبد
السلام : أسس الفكر
المعاصر (مجازة
الميتافيزيقا) ، دار
توبقال ، سنة /1991 ، ط /1 ،
المغرب .
33. حسين ، فهد : المكان في
الرواية البحرينية ، دار
فراديس ،
سنة /2003 ، ط /1 ،
البحرين .
34. حسين حسين ، خالد : شعرية
المكان في الرواية الجديدة ،
مؤسسة
اليمامة
الصحفية ،
سنة 1421 ، ط /1 ،
الرياض/السعودية .

35. حسين، سليمان: مضمورات النص والخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة/1999، ط/4، دمشق/سوريا.
36. حليفي، شعيب: هوية العلامات، دار الثقافة، سنة/2005، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.
37. خمري، حسين، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، سنة/2002، ط/1، الجزائر.
38. دشين، عبد النبي، شعرية العنف: دار الثقافة، سنة/1999، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.
39. دراج، فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، سنة/1999، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.

40. راغب، نبيل : موسوعة
النظريات الأدبية، الشركة
المصرية العالمية
للنشر، د.ت.ط،
بيروت/لبنان .

41. زايد، عبد الصمد: المكان
في الرواية العربية - الصورة
والدلالة - دار محمد علي،
سنة/2003، ط/1، تونس .

42. زغدان، عبد الوهاب:
المكان في رسالة
الغفران (أشكاله

ووظائفه)، دار صامد
للنشر، سنة/1985، ط/2،
صفاقص/تونس

43. سليمان، نبيل: جماليات
وشواغل روائية، منشورات
اتحاد

الكتاب العرب،

سنة/2003، دمشق/سوريا .

44. سليمان، نبيل: فتنة

السرد والنقد، دار الحوار،
سنة/1994، ط/1،

اللاذقية/سوريا .

45. سويرتي، محمد: النقد
البنوي والنص الروائي،
أفريقيا الشرق،
سنة/1991، الدار
البيضاء/المغرب.
46. شاهين، أسماء: جماليات
المكان في روايات جبرا ابراهيم
جبرا،
المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، سنة/2003،
ط/1،
بيروت/لبنان .
47. صالح، صلاح: قضايا المكان
الروائي في الأدب المعاصر، دار
شرقيات، سنة/1997، ط/1،
القاهرة/مصر.
48. صالح، صلاح: الرواية
العربية والصحراء، منشورات
وزارة
الثقافة، سنة/1996،
ط/1، دمشق/سوريا .
49. صليب، جميل: علم النفس،
دار الكتاب اللبناني،
سنة/1972،

- ط/3، بيروت/لبنان .
50. طرابيشي، جورج: الأدب من الداخل، دار الطليعة، سنة/1978،
- ط/1، بيروت/لبنان .
51. عبد الله، محمد حسن: الريف في الرواية العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سنة/1989، ط/1، الكويت .
52. عوض، نينا: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، سنة/2004، عمان .
53. عامر، مخلوف: الرواية والتحويلات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة/2000، دمشق/ سوريا .
54. عصفور، جابر: مواجهة الإرهاب، دار الفارابي، سنة/2003،

- ط/1، بيروت/لبنان .
55. عزام، محمد: فضاء النص
الروائي، دار الحوار،
اللاذقية،
سنة/1996، ط/1، دمشق/
- سوريا .
56. عزام، محمد: تحليل الخطاب
الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب
العرب، سنة/2003، ط/1،
دمشق/سوريا .
57. عثمان، اعتدال: إضاءة
النص، دار الحداثة، سنة/1988،
ط/1،
- بيروت/لبنان .
58. عيسى، محمود محمد : تيار
الزمن في الرواية العربية،
مكتبة
الزهراء، سنة/1991،
ط/1، القاهرة/مصر .
59. عمر، أحمد مختار: علم
الدلالة، مكتبة دار العروبة،
سنة/1982،
ط/1، الكويت .

60. علوش، سعيد: معجم
المصطلحات الأدبية المعاصرة،
دار الكتاب
البناني، سنة/1985،
ط/1، بيروت/لبنان .
61. عياشي، منذر: مقالات في
الأسلوبية، منشورات اتحاد
الكتاب
العرب، سنة/1990، ط/1،
دمشق/سوريا .
62. غازي، يوسف: مدخل إلى
الأسنوية، منشورات العالم
العربي
الجامعية، سنة/1985،
ط/1، دمشق/سوريا .
63. غليون، برهان : الوعي
الذاتي، منشورات عيون
المقالات،
سنة/1987، ط/1، الدار
البيضاء/المغرب .
64. فرشوخ، أحمد: جمالية النص
الروائي، دار الأمان،
سنة/1996،
ط/1، الرباط/المغرب .

65. فضل، صلاح : منهج
الواقعية في الإبداع الأدبي،
الهيئة المصرية
العامّة للكتاب،
سنة /1987، القاهرة/مصر .
66. فضل، صلاح : قراءة الصورة
وصورة القراءة، دار
الشروق، سنة /1997، ط /1،
القاهرة/مصر .
67. فضل، صلاح : شفرات النص،
عين للدراسات والبحوث
الإنسانية والاجتماعية،
سنة /1995، ط /2،
القاهرة/مصر .
68. صلاح فضل، بلاغة الخطاب
وعلم النص، عالم المعرفة،
سنة /1992، د.ر.ط.
الكويت.
69. قاسم، سيزا : بناء
الرواية، دار التنوير،
سنة /1985، ط /1،
بيروت، لبنان .

70. حمداني، حميد: بنية
النص السردي (من منظور
النقد الأدبي)،
المركز الثقافي العربي،
سنة/1991، ط/1، بيروت/لبنان

71. حمداني، حميد: النقد
الروائي والإيديولوجيا،
المركز الثقافي
العربي، سنة/1990،
الدار البيضاء/المغرب .
72. محمود، ابراهيم محمود:
الفتنة المقدسة (عقلية
التخاصم في
الدولة العربية
الإسلامية)، دار رياض الريس،
سنة/1999، ط/1،
لندن .

73. مرتاض، عبد الملك: في
نظرية الرواية، المجلس الوطني
للثقافة
والفنون والآداب،
سنة/1998، ط/1، الكويت .

74. مونسى، حبيب: فلسفة
المكان فى الشعر العربى،
منشورات اتحاد
الكتاب العرب،
سنة/2001، دمشق/سوريا .
75. مصطفى، المويثقن: تشكـل
المكونات الروائية، دار
الحوار، سنة/2001، ط/1،
اللاذقية/سوريا .
76. مرسلى، دليـلة وآخرون:
مدخل إلى التحليل البنيوي
للنصوص،
دار الحداثة، سنة/1985،
بيروت/لبنان .
77. نجمى، حسن: شعريـة
الفضاء، المركز الثقافى
العربى،
سنة/2000، ط/1،
بيروت/لبنان .
78. هلسا، غالب: المكان فى
الرواية العربية، دار ابن
هانئ،
سنة/1989، ط/1،
دمشق/سوريا .

79. يوسف، آمنة: تقنيات
السرد في النظرية والتطبيق،
دار الحوار،
سنة 1997، ط 1،
اللاذقية/سوريا .
80. يقطين، سعيد: قال
الراوي، المركز الثقافي
العربي، سنة 1997،
ط 1، بيروت/لبنان .
81. يقطين، سعيد، تحليل الخطاب
الروائي، المركز الثقافي
العربي،
سنة 1997، ط 3،
بيروت/الدار البيضاء .
82. يكداش، كمال: الموسوعة
الفلسفية العربية، معهد
الإنماء العربي،
سنة 1986، ج 1.
83. الرواية العربية، واقع
وآفاق، مؤلف جماعي، دار ابن
رشد،
سنة 1981، ط 1،
بيروت/لبنان .

84. رشيد بوجدره وإنتاجية
النص، أعمال الملتقى الدراسي
الدولي

حول رشيد بوجدره، تنسيق
محمد داود، منشورات CRASC
سنة/2006، وهران/الجزائر

85. أبحاث الملتقى الثاني
للكتابات القصصية والروائية
في دولة الإمارات،
دار الحوار للنشر و
التوزيع، سنة/1992، ج/2،
ط/1،
اللاذقية/سوريا.

ثالثا: المراجع المترجمة .

1. باختين، ميخائيل: أشكال
الزمان والمكان
الرواية، ترجمة: يوسف
حلاق، منشورات وزارة
الثقافة، سنة/1990،
ط/1، دمشق/سوريا.

2. باختين، ميخائيل: الخطاب
الروائي، ترجمة: محمد برادة،
دار الفكر،
سنة 1987/ط1،
القاهرة/مصر.
3. باختين، ميخائيل: الملحمة
والرواية، ترجمة: جمال شهيد،
معهد الإنماء
العربي،
سنة 1986/ط1، بيروت/لبنان .
4. باختين، ميخائيل: شعرية
دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف
التكريتي، دار توبقال،
سنة 1986، الدار
البيضاء/المغرب .
5. تودوروف، تزفيتان:
مفاهيم سردية، ترجمة: عبد
الرحمان
مزيان، منشورات الاختلاف،
سنة 2005/ط1، الجزائر.
6. الخطيب، إبراهيم: نظرية
المنهج الشكلي- نصوص
الشكلانيين الروس،

- ترجمة . مؤسسة الأبحاث
العربية ، سنة /1982،
ط/1، بيروت/لبنان .
7. باشلار ، غاستون : جماليات
المكان ، ترجمة : غالب
هلسا ، المؤسسة
الجامعية للدراسات والنشر
والتوزيع ، سنة /1984، ط/2،
بيروت/لبنان .
8. بوشنسكي ، إ ، م :
الفلسفة المعاصرة في أوروبا ،
ترجمة : عزت قرني ،
المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب ، سنة /1992،
ط/1، الكويت .
9. بوتور ، ميشال : بحوث في
الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد
انطونيوس ،
منشورات
عويادات ،
سنة /1986، ط/3، بيروت/لبنان .
10. تودوروف ، تزفيتان : مدخل
إلى الأدب العجائي ، ترجمة :
الصديق

- بوعلام ، دار شرقيات ،
سنة /1994 ، ط /1 ، القاهرة /مصر .
11. تادييه ، جان إيف :
النقد الادبي في القرن
العشرين ، ترجمة : قاسم
المقداد ، منشورات وزارة
الثقافة ، سنة /1993 ،
دمشق /سوريا .
12. جيفرسون ، آن : الشكلانية
الروسية ، ضمن كتاب : النظرية
الأدبية
الحديثة (مجموعة مؤلفين) ،
ترجمة : سمير مسعود ، وزارة
الثقافة ،
سنة /1992 ، ط /1 ،
دمشق /سوريا .
13. جوناثان كلر ، الشعرية
البنوية ، ترجمة : السيد
إمام ، دار شرقيات
للنشر والتوزيع ، سنة /
2000 ، ط /1 ، القاهرة /مصر .
14. جنيت ، جيرار : عودة إلى
خطاب الحكاية ، ترجمة : محمد
معتصم ، المركز

الثقافي العربي،
سنة/2000، ط/1، بيروت/الدار
البيضاء.

15. داكو، بيير: تفسير الأحلام،
بحث في سيكولوجيا الأعماق،
ترجمة: وليد

أسعد، وزارة الثقافة،
سنة/1985، ط/1، دمشق/سوريا.
16. دوران،

جيلبير: الأنثروبولوجيا
(رموزها، أساطيرها، أنساقها)
ترجمة: مصباح الصمد،
المؤسسة الجامعية، سنة/1993،
ط/1،

بيروت/لبنان .
17. غرييه، آلان روب: نحو
رواية جديدة، ترجمة: مصطفى
ابراهيم

مصطفى، دار المعارف،
د.ت.ط/1، القاهرة/مصر.
18. كرانغ، مايك: الجغرافيا
الثقافية، ترجمة: سعيد
منتاق، سلسلة عالم

المعرفة ، سنة /2005،

الكويت .

19. لايكوف، جورج ومارك بونس:
الاستعارات التي نحيا بها،
ترجمة : عبد

المجيد جحفة ، دار

توبقال ، سنة /1996، ط /1،
المغرب .

20. لوك بنوا : رموز وإشارات
وأساطير، دار عويدات
للنشر، سنة /2001،
بيروت/لبنان .

21. لوبروتون ، دافيد:
أنثروبولوجيا الجسد والحداث،
ترجمة : محمد

عرب صاصيلا ، المؤسسة

الجامعية للدراسات،

سنة /1993، ط /1،

بيروت/لبنان .

22. ليبس، يوليوس: بدايات
الثقافة الانسانية ، ترجمة :
كامل اسماعيل،

- منشورات وزارة
الثقافة، سنة 1988/ ط 1،
القاهرة/مصر .
23. لوجون، فيليب: السيرة
الذاتية، الميثاق والتاريخ
الأدبي، ترجمة عمر
حلي، المركز الثقافي
العربي، سنة 1994/ ط 1،
بيروت/الدار البيضاء
24. ياكبسون، رومان: قضايا
الشعرية، ترجمة: محمد الولي
ومبارك حنون،
دار توبقال، سنة 1988/ ط 1،
الدار البيضاء/المغرب.
25. إلياد، مرسيا: المقدس
والدنيوي، رمزية الطقس
والأسطورة،
ترجمة: نهاد خياطة، دمشق
للطباعة والنشر، سنة 1987، ط 2، سوريا
26. إلياد، مرسيا: صور
ورموز، ترجمة: حسيب كاسوحة،
وزارة

الثقافة ،

سنة /1998، ط/1، دمشق/سوريا .

27. آن جفرسون وديفيد روبي،
النظرية الأدبية الحديثة ،
تقديم

مقارن ، ترجمة : سمير
مسعود ، منشورات وزارة
الثقافة ،

سنة /1992، د.ر.ط.

دمشق/سوريا .

28. إيكو، امبرتو: نزعات في
غابة السرد، ترجمة: سعيد بن
كراد ،

المركز الثقافي

العربي، سنة /2005، ط/1،
بيروت/الدار
البيضاء .

29. الفضاء الروائي: مجموعة

مؤلفين، ترجمة: عبد الرحيم
حزل، افريقيا الشرق،

سنة /2002، ط/1، الدار

البيضاء/المغرب .

30. مدخل إلى مناهج النقد

الأدبي، مجموعة مؤلفين، ترجمة:

د. رضوان ظاظا ، عالم
المعرفة ، سنة /1997 ، ط /1 ،
الكويت .

رابعاً : المراجع الأجنبية .

1. A.EL AROUI : la crise
des intellectuels arabes,
Ed : MASPERO, Paris
1970 .

2. A.J.GREIMAS :
Sémiotique et Science
Sociales,
Ed : Seuil, Paris
1976 .

3. A.Robbe-Grillet : Le
Miroir qui revient, Ed :
Minuit, Paris 1984

.
4. charle
CRIVEL.production de
l.interet
romanesque.Ed :
mouton.Paris 1973 .

5. Claude levi-STRAUSS :
la pensée sauvage, Ed :
 PLON, Paris 1962 .
6. denis BERTRAND :
l'espace et le sens, Ed :
 Hades-benjamins,
Paris-Amsterdam, 1985 .
7. D.cohn :le propre de la
fiction, tra :

C.H.schaeffer, SEUIL, Paris/
2001.
8. E.CASSIER : Individu et
Cosmos dans la
 Philosophie de la
Renaissance, Ed : MINUIT,
 Paris 1983 .
9. f.v.rossum
GUYON.critique du roman
 Ed.GALIMARD.Paris
1970.
10. gaston BACHLARD.la
poétique de

l.espace.Ed.puf

Paris1957.

11. george PEREC.espese

d.espaces.Ed.galilee.paris
.1974.

12. George POLET :

l'espase proustien,Ed :

Gallimard,Paris,1963.

13. G.N.FISCHER : La
Psyco-sociologie de
L'espace,

Ed : P.U.F, Paris
1981.

14. G.POULET :

Métamorphoses du cercle,
Ed :

PLON, Paris 1961 .

15. G.DURAND : Les
structures

anthropologiques de
L'imaginaire, Ed : BORDAS,
Paris1969 .

16. Gérard Genette :
Figure III, Ed : Seuil,
Paris 1972.
17. G.Genette : Figures
IV, Ed : Seuil, Paris 1999
.
18. H.LE FEBVRE : La
production de
l'espace, Ed :
ANTHROPOS, (13^{ém}
édition) Paris 1986.
19. H.LEFEBVRE : Le droit
à la ville, Ed :
Anthropos, paris
1968 .
20. H.LEFEBVRE : Du rural
à l'urbain ; ed : 3^{em}
ECONOMICA Paris
2001.
21. Henri MITTERAND : le
discours du Roman, Ed :
P.U.F , 2^{em}, paris
1986 .

22. Haj Miliani :Une
littérature en sursis,Le
champ
littéraire de langue
française en

Algérie,Ed :L'Harmattan,Par
is/2002 .

23. J.ALEGRIA et autres :
L'espace et le temps
aujourd'hui,

Ed : Seuil, Paris, 1983 .

24. jean WEISGERBER,
L'espace romanesque,Ed :
L'age d'Homme, Lusan
1978.

25. j.p.GOLDENSTEIN : Pour
lire le roman,Ed :

Duculot (06ème
Édition),Paris 1989.

26. Jean Yves TADIE : Le
récit

poétique, Ed : P.U.F , Paris
1987 .

27. j.GAZENEUVE : Bonheur
et Civilisation, Ed :
Gallimard, Paris
1966 .

28. j.BERQUE : Langages
arabes du présent,
Gallimard, Paris 1974
.

29. j.MARIE DOMENACH :
Enquête sur les idées
contemporaines, Ed :
Seuil, Paris 1984 .

30. jean CAIROL : De
l'espace Humain, Ed :
Seuil,
Paris 1968 .

31. jean YVE TADIE : La
critique littéraire au
20èm

siècle, Ed :
BELFOND, Paris 1987 .

32. jean STAROBINSKI :
L'œil vivant, Ed :
Gallimard, Paris 1961

.

33. jean DIVIGNAD : lieux
et non lieux, Ed :
Gallimard, Paris 1977

.

34. José MORAIS : (La
perception de l'espace et
le
temps) in l'espace
et Le temps aujourd'hui,
Ed :

Sueil, Paris, 1983 .

35. Leo HOEK : La marque
du titre, Ed :

MOUTON, Paris 1973 .

36. Laurent DANON-
BOILEAU : produire le
Fictif,

Ed : KLINCKSICK, 1982

.

37. Luc UYTENHOVE :

Dictionnaire des

rêves, Ed : MARABOUT, Paris
2004 .

38. Lucien Goldmann, Le
dieu

caché, Ed : GALLIMARD, Paris
1979 .

39. M. MERLEAU-PONTY :

Phénoménologie de la

Perception, Ed :
GALLIMARD/ Paris 1945 .

40. michel BUTOR :

Répertoire 2, Ed : INUIT ,
Paris 1964 .

41. Michel RAIMOND : Le

Romand, Ed : Armand

Colin, Paris 1988 .

42 . Michael ISSACHAROFF :

L'espace et la

nouvelle, Ed : José
CORTI, Paris 1975 .

43. philippe
HAMON. Introduction a
l'analyse du

descriptif. Ed :
hachette. Paris 1975.

44. Pierre HERBERT : Le
temps et la forme, Ed :
Naaman-Sherbrook,
Québec 1983.

45. Phillip BERTHIER:
Lesage stendalien, Ed:
P.U.F,

Paris 1997 .

46. phillip LE JEUNE : Le
pacte autobiographique,
Ed : Seuil, Paris
1975 .

47. phillip LE JEUNE : Moi
aussi, Seuil. Paris 1986 .

48. phillip LE JEUNE :
Pour l'autobiographie,
Seuil,

Paris, coll « La
couleur de la vie », 1998

.

49. Roland BARTHE : le
grain de la

voix.entretienEd.seuil.
Paris 1981.

50. R.PARTHE : Mythologie,
Ed : Seuil, Paris 1975.

51. R.BARTHES :l'effet de
Réel in Littérature et
réalité, Ed : Seuil
Point, Paris 1982 .

52. R.BOURNEUF et
R.OUELLET : l'univers du
Roman,Ed : Cérès,
Tunisie 1998 .

53. Rachid MOKHRARI : La
graphie de l'horreur

(Essai sur la
littérature Algérienne
1990-2000), Ed :
Chihab, algerie, 2002

.

54. Rachid MOKHRARI Le
Nouveau souffle du
roman algérien (
Essai sur la littérature
des
années
2000), Ed : Chihab, algérie, 2
006 .

55. S.Doubrovsky : Parcour
critique ; Ed : Galilée,
Paris 1979 .

56. Serge Doubrovsky :
Laissé pour conte, Ed :
Grasset & Fasquelle,
Paris 1999 .

57. T.TODOROV et
D.DUCROT : Dictionnaire

encyclopédique des
sciences du langage, Ed :
Seuil,

Paris, 1972 .

58. Uri EISENZWEIG :
L'espace imaginaire du
texte

et l'idéologie
(proposition théorique) in
SOCIOCRITIQUE

(c.DUCHET et autres), Ed :

NATHAN, Paris 1979 .

59. youri LOTMAN. la
structure du texte

artistique. Tr. anne
JOURNIER. Ed. Gallimard. Paris
S

1973.

**60. La Poétique de
L'espace dans la
littérature arabe**

**moderne, œuvre
Collective, Ed : Presse
Sorbonne**

Nouvelle .
61. la ville de province
dans l'oeuvre de
BALZAC. l'espace
romanesque. fantasma et
idiologie. Ed. Société
d'édition d'enseignement
supérieur. paris 1982 .
62. la place de la
Madeleine. Ecriture et
fantasma chez Proust,
Ed : Mercure de France,
Paris 1974.

خامسا : المقالات والدراسات .

1. أسعد، سامية : مفهوم
المكان في المسرح المعاصر، مجلة
عالم الفكر،
مجلد/15، عدد/4،
جانفي/1985، الكويت .
2. ابراهيم عمر موسى:
جماليات التشكيل الزماني
والمكاني لرواية الخواف،

- مجلة فصول، مج:12، ع/02،
سنة/1993، القاهرة/مصر .
3. أحمد أبو زايد: الواقع
والأسطورة، مجلة: عالم الفكر،
مجلد/17، ع/1،
سنة/1986، الكويت .
4. اقضاض، محمد : الفضاء (رؤية
سجينية) : مجلة :علامات،
عدد/15،
سنة/2004، مكناس/المغرب .
5. الأسدي، عبد الستار خير:
حدود الأفق المفتوح/قراءة في
خريطة
تزاوج الأصناف الأدبية،
مجلة علامات، ع/18، سنة/2004،
مكناس/المغرب .
6. الأعرج، واسيني : سلطان
الـ Big Brother ، جريدة
الخبر،
عدد 03 . 04 . 2008،
الجزائر .
7. الأعرج، واسيني : مدارات الشرق،
بنيات التفكك والاحتراق،

- الأعرج، مجلة نزوى، ع/09،
يناير، سنة/1997، عمان .
8. الباردي، محمد : السيرة
الذاتية في الأدب العربي
الحديث، مجلة
فصول، ع/3، مج/15،
شتاء/1997، القاهرة/مصر.
9. محمد الداوي : "دليل
العنفوان"، فوران الكتابة،
استقصاء
اللحظات الهاربة، مجلة
كتابات معاصرة، ع/32،
المجلد/8،
كانون الأول/1979،
كانون الثاني/1998،
بيروت/لبنان.
10. الذواوي، محمود : في
الدلالة الميتافيزيقية للرموز
الثقافية، مجلة
عالم الفكر مجلد/25، ع/3،
يناير/مارس، سنة/1997،
الكويت.

11. العيد، يمنى : القصة القصيرة والأسئلة الأولى، مجلة الكرمل، ع/08، سنة/1983، قبرص.
12. العيد، يمنى: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، مجلة فصول، ع/4، مج/15، شتاء/1997، القاهرة/مصر.
13. العشري، جلال : آلان روب غرييه وموجة الرواية الجديدة، مجلة: الفيصل، ع/52، أوت/1981، الرياض/السعودية .
14. الفيصل، سمر رويحي: بناء المكان الروائي، مجلة الموقف الأدبي، ع/305، سنة/1996، دمشق/سوريا.
15. المناصرة، عز الدين: شهادة في شعرية الأمكنة، مقدمات وخلفيات،

- مجلة الحرية، أوت/1990،
ج/3، ع/372، قبرص .
16. النصير، ياسين : البؤرة
المكانية، مجلة : المدى، ع/20،
سنة/1998،
دمشق/سوريا .
17. الوسلاتي، البشير : المكان
البنية والدلالة. ضياع المقام
في "سيدة المقام"
لواسيني الأعرج، مجلة
كتابات معاصرة، المجلد/8،
العدد/29، كانون
الأول/ 1996، كانون
الثاني/1997، بيروت/لبنان .
18. برادة، محمد : تحولات
مفهوم الالتزام في الأدب
العربي الحديث، مجلة
نزوى، عدد/25، سنة/2001
، عمان .
19. بن الهاني، سعيد : اختراق
سلطة الخطاب الروائي، مجلة
كتابات
معاصرة، عدد/58،
المجلد/15 تشرين الثاني/كانون

الأول/2005،

بيروت/لبنان.

20. بوزيدة، عبد القادر

: الحوات والقصر: رحلة علي

الحوات أم رحلة

الوعي؟ مجلة اللغة

والأدب، عدد/16، ديسمبر/2003،

الجزائر.

21. حمداوي، جميل :

السيميوطيقا والعنونة : مجلة

عالم الفكر مجلد/25،

ع/23، يناير/مارس،

سنة/1997، الكويت .

22. جبار، سعيد : خطاب

الذاكرة (حدود الواقع

والتخييل) ، مجلة :

علامات، عدد/21،

سنة/2004، مكناس /المغرب.

23. حسين، خالد : قراءة ما

بعد الحداثة، مجلة كتابات

معاصرة،

العدد/36، المجلد التاسع

شباط/آذار/1999،

بيروت/لبنان.

24. حافظ، صبري: الحداثة والتجسيد المكاني مجلة فصول، ص: 65، عدد/04، مجلد/02، سنة/1984، القاهرة.
25. حافظ، صبري: الرواية والواقع (متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية) مجلة الناقد، أوت/1990ع/26.
26. حليفي، شعيب : تحولات الرواية المغاربية، مجلة فصول، مج/16، ع/04، ربيع/1998، القاهرة/مصر.
27. حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، مجلة الكرمل، ع/40/41، سنة/1991، قبرص.
28. رشيد، أمينة : حول بعض قضايا الرواية، مجلة فصول، ع/04، سنة/1986، القاهرة/مصر.

29. رواينية ، الطاهر :
الفضاء الروائي في الجازية
والدراويش، مجلة : المساءلة ،
العدد الأول ، ربيع /1991،
الجزائر .
30. شعيب حليفي: المتخيل
والمرجع : سيورة الخطابات، مجلة
فصول ، ع/66 ، ربيع /2005
، القاهرة /مصر .
31. خرماش، محمد : جدلية اللغة
والواقع في الخطاب الروائي،
مجلة
علامات، ع/08،
سنة /1997، مكناس/المغرب .
32. ديب شعبو، أحمد: النور
والإشراق والأسطورة ، مجلة
الفكر
العربي المعاصر، ع/42،
سنة /1986، الكويت.
33. سعيد، إدوار:
التلفيق، الذاكرة والمكان،
مجلة الكرمل، ع/70/71،
سنة /2001، قبرص .

34. صديق، محمد : إشكالية
المعرفة في الرواية العربية ،
مجلة
مواقف، العدد 71/70 ،
شتاء /ربيع /1993، المغرب .
35. صبرة ، أحمد : جوانب من
شعرية الرواية ، مجلة
فصول، ع/4 ،
مج/15 ، شتاء /1997،
القاهرة/مصر .
36. طالب، أحمد : جماليات
المكان، البيئة المكانية
والأنساق القصصية ،
مجلة : كتابات معاصرة
ع/54 ، مجلد/14 ، نوفمبر/2004،
بيروت/لبنان .
37. عامر، مخلوف : أثر
الإرهاب في الكتابة الروائية ،
مجلة عالم
الفكر، مجلد/28 ، ع/1 ،
سنة/1999، الكويت .
38. عوض، عوض سعيد : المكان
في الرواية العربية ، مجلة
المعرفة ،

- ع/473، شباط/2003،
دمشق/سوريا .
39. فتحي، إبراهيم : تطور
أدوات الصياغة الروائية من
الواقعية إلى
الحدائث، مجلة فصول،
شتاء/2003، ع/61،
القاهرة/مصر .
40. فوغالي، جمال : حوار مع
واسيني الأعرج، مجلة نزوى،
عدد/14سنة/1998، عمان .
41. فرحات، محمد نعيم : وعي
التاريخ في الخطاب الروائي،
مجلة
الكرمل، ع/69،
سنة/2001، قبرص .
42. قاسم، سيزا : القارئ
والنص من السيميوطيقا إلى
الهيرمينوطيقا،
مجلة عالم الفكر، مج/32،
ع/ 3 / 4، يناير/يونيو 1995،
الكويت.

43. لحمداني، حميد : حوار
الأفضية، مجلة علامات، ع/08،
سنة/1998، مكناس/المغرب

.

44. لشقر، حسن : الدال
المكاني، أمكنة أدونيس
الشعرية، مجلة : كتابات
معاصرة، ع/54، مجلد/14،
نوفمبر/2004، بيروت/لبنان .

45. محرز، مية : صنع الله
إبراهيم ورواية تاريخ
الرواية، مجلة
فصول، ع/1، المجلد/11،
سنة/1992، القاهرة/مصر .

46. مرتاض، عبد الملك :
دراسة نقدية في رواية الشمعة
والدهاليز

للطاهر وطار، مجلة
العربي، ع/451، جوان،
سنة/1996. الكويت.

47. وصفي، هدى : مع فيليب
هامون، حوار، مجلة فصول،
ع/2،

- مج/11، صيف/1992،
القاهرة/مصر.
48. وطار، الطاهر : مائة
سنة مازالت البركة، جريدة
الخبر،
مساهمات، الأحد
10.02.2008، الجزائر .
49. يقطين، سعيد : الرواية
العربية من التراث إلى العصر،
مجلة :
علامات، عدد/20،
سنة 2004، مكناس/المغرب .
50. يحياتن، محمد : واقع المثقف
في الجزائر، حوار مع المفكر
الجزائري عبد
القادر جغلول، مجلة :
المساءلة، العدد الرابع
والخامس،
ربيع/صيف/1993، الجزائر .
51. يوري لوتمان : مشكلة
المكان الفني، ترجمة : سيزا
قاسم،
مجلة ألف، عدد/6.

52. بورييس أو سينسكي: وجهة
النظر في الرواية على مستوى
المكان

الزمان، ترجمة: سعيد
الغانمي، مجلة فصول، مج/15،
ع/04،

سنة/1997، القاهرة/مصر

53. إدوارد هال: البروكسميا
أو علم المكان، ترجمة: بسام
بركة،

مجلة: العرب والفكر
العالمي، عدد/03، بيروت/لبنان

54. ريتشارد فان ليوفن:
المكان مجازاً في ألف ليلة
وليلة، ترجمة: فاضل جتكر،
مجلة الآداب، ع/10/09،
أوت/1997، بيروت/لبنان .

فهرس

شكر.....

.....

.....

01....

مقدمة

.....

.....
02.....

الباب الأول: شعرية المكان الروائي

.....
07.....

تمهيد: إشكالية المفهوم/ الفضاء أم المكان؟

.....
08.....

1.1. حول المفهوم والمنهج

.....
.....

12

1. 2. إجرائية التقاطعات

المكانية.....
.....

18

1. 3. الفضاء الروائي

.....
.....

29.....

1. 4. من الفضاء إلى

المكان.....

.....	36...
.....	الفصل الأول: المكان
.....	الروائي، الإطار والأنواع
42.....	والوظائف.....
.....	1. المكان والمكان
.....	الروائي.....
.....	
.....	43.....
.....	2. المكان الواقعي والمكان
.....	الفني.....
.....	
.....	54
.....	3. المكانية ورصد
.....	المرجع.....
.....	
.....	66.....
.....	4. المكان
.....	التلفظي/ اللغوي.....
.....	
.....	88.....
.....	4. 1. الوظيفة الشعرية
.....	

.....
98.....

4 . 2 . الوظيفة
الإحالية / الإرجاعية

.....
104.....

الفصل الثاني:

.....
.....

109.....

I. تعالق المكان والمكونات النصية

.....
110.....

1. المكان وإستراتيجية الوصف

.....
115.....

1. 1. آليات الوصف

.....الروائي.....

.....
123.....

1. 2. الوصف وتقنيات تقديم
المكان

الروائي.....	131.....
2. تقنية التشذير وتشكيل المعنى	
.....	139.....
II. المنظور المكاني: المفهوم والإجراء	
.....	149.....
1. المسطح المفهوماتي	
.....	
.....	149.....
2. مستويات الرؤية المكانية	
.....	
.....	159
2. الرؤية	1. الرؤية
الموضوعية.....	
.....	
.....	167.....
2. الرؤية	2. الرؤية
الذاتية.....	

.....	174.....	
2.	3.	الرؤية المركبة
.....		
.....	183.	
3.		الرؤية المكانية
		واستراتيجية
		التفكير.....
	185.....	
		الباب الثاني: الرواية
		الجزائية التسعينية
		كتابة المحنة / محنة الكتابة
	194.....	
		1.مدخل
.....		
.....	195.....	
1.	1.	ملاح الاستعجال في
		كتابة الراهن
	196	

1. 2. راهنية النص التسعيني	
بين التوثيق و	
التخييل.....	204
الفصل الأول:	
شعرية التقاطبات المكانية في	
رواية (الشمعة و	
الدهاليز).....	248
1. أيدلوجيا الفضاء المتخيل	
.....	
.....	249
2. إيديولوجيا التقاطبات	
المكانية.....	
.....	276
2. 3. التشكيل التقاطبي	
.....	
.....	284
3. الفضاء الأوسط	
.....	
.....	
.....	301
4. فضاء الواقعي	
.....	
.....	
.....	313

4. 1. بيت

الشاعر.....

.....

314.....

4. 2. الشوارع .

.....

.....

324.....

4. 3. أمكنة الطفولة.....

.....

334.....

الفصل الثاني : أمكنة

الطفولة وإكراهات المتخيل

الاسترجاعي في

رواية (ذاكرة الماء) لواسيني

الأعرج.....

341.....

مدخل:.....

.....

342.....

1. شعرية التجنيس

.....

.....

344..

2. خطاب الذاكرة وإكراهات
المتخيل الاسترجاعي

348.....

3. ذاكرة الماء بين السيرة
والتخيل

.....

358.....

4. التخيل الذاتي في ذاكرة
الماء....

.....

368.....

5. استرجاع أمكنة الطفولة

.....

380.....

الفصل الثالث: شعرية التحولات
المكانية في (ذاكرة

الماء)..... 426

مدخل:

.....

.....

427.....

1. أمكنة الإرث الاستعماري

.....

430.....

2. أمكنة المركز

.....
.....

441.....

2. 1. أمكنة الألفة

.....
.....

446.....

2. 2. المكان المعادي

.....
.....

468.....

3. مسح المكان

.....
.....

493.....

4. المكان المحاييد

.....
.....

516.....

5. المكان الملاذ

.....
.....

527.....

خاتمة

.....	
.....	
541.....	
قائمة المصادر والمراجع	
.....	
.....	
548...	
أولا:	
المصادر.....	
.	
.....	
549.....	
ثانيا: المراجع	
العربية.....	
.....	
550.....	
ثالثا: المراجع	
الترجمة.....	
.....	
557.....	
رابعاً: المراجع الأجنبية	
.....	

.....	560.....
المقالات	خامسا :
.....	والدراسات.....
.....	566.....
.....	فهرس.....
.....	
.....	572.....

