الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن بلة ـ وهـران 1

كلية الآداب والفنون ـ قسم اللغة والأدب العربي

دلالات الفضاء الروائي في ظلّ معالم السيميائية

رواية " الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" لعبد الرحمن منيف أنموذجا

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتـوراه عـلـوم في اللغة والأدب العربي

تـخصـص: السيميائيـات وتـحليـل الخـطـاب

إعـداد الطـالب: عبـد الله تـــوام

إشراف الأستـاذ الدكتـور: هـواري بلقـاسم

أعضـاء لجنة المنـاقشة :

أ.د.نـاصر سطمبـول..... جـامعة وهـران 1..... رئيـسا

أ.د.هـواري بلقـاسم..... جـامعة وهـران 1 ..... مشرفا ومقررا

أ.د.محمد بـن سعيـد ..... جـامعة وهـران 1..... منـاقشا

أ.د. عبد القـادر هني ..... جـامعة الجـزائر ..... منـاقشا

أ.د.عبد القـادر عبـو ..... جـامعة سعيـدة ..... منـاقشا

أ.د.عبد القادر زروقي ..... جـامعة تيـارت ..... منـاقشا

الموسم الجامعي: 1436 / 1437 ـ 2015 / 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى:

﴿ قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾

سورة البقرة: الآية 32.

الإهداء

أهدي جني ثماري وقطوف تعبي ...

إلى من كلّت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة ... إلى من حصد الأشواك عن درب...إلى من مهّد لي طريق العلم ... أبي العزيز.

إلى من أرضعتني الحب والحنـــان ... إلى بلسم الشفـــاء ... إلى القلب الكبير... أمي الغالية.

إلى رمز الحب...إلى من سقـــاني الوفـــاء والإخـــلاص ... زوجتي الحبيبة.

إلى كلّ أفراد العائلة : أولاد ... وإخوة ... وأخوات ...وأقارب...

إلى المشرف الأستاذ الدكتـور هواري بلقـاسم حفظه الله ورعاه.

وأجمع الحب والوفاء لرب السماء.

كلمة شكـــر

في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع ليفكّر قبل أن يخطّ الحروف ليجمعها في كلمات، فلا أملك إلاّ أن أتوجّه بالشكر بعد الله عزّ وجلّ، إلى الأستاذ المشرف الدكتور هواري بلقاسم على تفضّله بتأطير هذا البحث، ووقوفه إلى جانبي في كلّ مراحله، وإعانتي في جميع محطاته بمتابعته وتوجيهاته ونصائحه القيمة منذ كان فكرة، إذ يعود له الفضل الكبير في إبرازه على صورته هذه، فكان دعمه لي سندا قويا في مواجهة الصعوبات، والوصول إلى الغاية المنشودة.

كما أتقدّم أيضا بالشكر الجزيل إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة: أ.د.ناصر سطمبول، أ.د.محمد بن سعيد، أ.د.عبد القادر هني، أ.د.عبد القادر عبّو وأ.د.عبد القادر زروقي، اللذين قبِلُوا قراءة هذا العمل ومناقشته لتقويمه وتصويبه.

ومنّي أيضا جزيل الشكر والعرفان إلى كلّ من أشعل شمعة في دروب عملي، وإلى من وقف على منابر العلم وأعطى من حصيل فكره لينير دربي.

فواجب عليّ شكرهم جميعا، وإن كان تقديري لهم أكبر من كلّ شكر تحمله الكلمات، فجزاهم الله عنّي كلّ الجزاء، وسدّد خطاهم إلى سبيل العلم والمعرفة.

مقـدمـــة

لقد بلغت الرواية العربية شأنا كبيرا، وسجّلت حضورها في المكتبات العربية والغربية، وتبوأت مكانتها بجدارة على خارطة الإنتاج الأدبي العربي المعاصر، ساعدها على ذلك نضجها وثراؤها وتنوعها، فقد استطاع الروائيون العرب أن يحدثوا تحوّلا على صعيد الكتابة الروائية، شمل كل مكونات الخطاب الروائي وبالأخص المكون السردي، وطرح معطيات جديدة قلبت الأوضاع الروائية الكلاسيكية رأسا على عقب، وعلى هذا الأساس فإنّ قراءة الرواية العربية لم تكتف باستنساخ الواقع وتكرار نماذجه، بل تطمح إلى جعلها مميزة في خطابها وصيغتها.

وأصبحت الرواية اليوم أقرب الأجناس الأدبية تجسيدا لصورة الإنسان في صراعه مع الحياة، ولآمال القارئ لسعة فضائها وسهولة لغتها، وإذا كان الروائي يُعنى بالمضمون وحده ويربطه بقضايا المجتمع وأزماته، فإنّ الناقد يعالج القضايا السردية في الخطاب الروائي: الزمان، المكان، الراوي، الشخصيات والحوار...وغيرها من مكونات السرد وعناصره الفنية وتقنيات أسلوبه المختلفة، بوصف العالم الروائي يمثّل تكاملا بين الهاجس الفني من حيث البناء السردي برؤاه الإبداعية والوعي بالعوالم الداخلية للواقع المتشكل كواقع موضوعي. وقد أفدنا من الدراسات السيميائية للسرد معتمدين في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع، لإيجاد أجوبة لإشكالات مركزية في هذا البحث، نذكرها كالآتي:

فيم تمثّلت دلالات الفضاء الروائيفي رواية الآن ... هنا ؟ وهل ثمّ صلات دلالية له بمستوى الوعي وطبيعته بالفضاء الوجودي والرمزي العربي عموما في ضوء المقاربةالسيميائية ؟

كيف يمكننا في ضوءهذه المقاربة الحداثية أو مايسمى بسيميائية السرد أن نظهر خصوصياتها المتميّزة في تعاملنامع هذا الخطابالروائي العربي ؟

كيف تمّ تجسيد القضايا السردية في رواية الآن...هنا ؟ وإلى أيّ حدّ يمكننا القول إنهّا استطاعت أن تكسب الرواية جمالية وقيمة فنية بتمثيل المنهج السيميائي عليها ؟

هل هناك وعي بوظائف ودلالات الفضاء الروائي في الكتابة الروائية العربية (الآن...هنا) في ضوء المقاربة السيميائية ؟ وما مقصدية الروائي بما يطرحه الفضاء الروائي من إشكالات سردية في رواية " الآن ...هنا " ؟

وانطلاقا من هذه التساؤلات حاولنا تسليط الضوء في دراستنا لرواية " **الآن... هنا أو شـرق المتوسط مـرة أخـرى** "،على جانب الدلالة لفضائها الروائيالذي يتشكّل ويتطوّر من بداية الرواية إلى نهايتها، مستعينين بأدوات تمكّننا من الولوج إلى البحثفي الفضاء الروائي، ومنها المفاهيم الثلاثة: **التقاطب، التراتبية والرؤية**،وهي مصطلحات نقدية وأدوات إجرائية، تناولها لوتمانوباشلارومیتیران في تحليلهم **للفضاء** واستجلاء أبعاده **الدلالية والجمالية**.

أمّاالشقّ التطبيقي من هذه الدراسة،فاقتضى البحث الوقوف عند مكونات الفضاء، وعزل كلّ عنصر على حدة، وتحليلها وفق **معالم المقاربة السيميائية**لاستجلاء **دلالاتها وجمالياتها**، ممّا أوجب علينا متابعة الفضاء الروائي في تعدّده وملاحقته في انشطاره وتناسله اللا نهائيين. أمّا الرؤية فلها مجال أوسع في تأطير السردية وتوجيهها في عرض مكونات الفضاء الروائي، فضلا عمّا تقوم به عرض مكونات الفضاء الروائي، فضلا عمّا ستقوم به كمعيار حاسم لقياس المدى الذي تطاله قدرة الروائي في تطويق أجزاء المكان والزمان وتقديمهما كعنصرين مهمين في العمل الروائي، على نحو يلبّي الحاجة إلى الائتلاف والانسجام وهاجس **التأويل والاستدلال**.

وعلى الرُّغم من المحاولات الجادة التي تناولت إشكالية الفضاء بوصفه مكوّنا سرديا، فإنّها لا تزال قاصرة على الإجابة عن كلّ التساؤلات التي قد تعترض الباحث في مثل هذه الدراسات، فالفضاء فيما يبدو أوسع وأرحب من أن تحيط به هذه التساؤلات.

ونطمح من خلال دراستنا هذه إلى الكشف عن **دلالات الفضاء الروائي في ضوء معالم السيميائية** من خلال التصوّر النظري والعمل التطبيقي، معتمدين على تشكيلات الفضـــاء الروائي ببناءيه المكاني والزمـــاني، وكذا علاقتهما بالعناصر الأخرى كالشخصيات واللغة والحدث في الحكي

الروائي،للكشـف عـن دلالات الفضـاء الروائي وأبعـاده الفكريـة والإيديولوجيةوالسوسيولوجية والثقافيـة والحضارية.

وتعدّ رواية " **الآن... هنا أو شـرق المتوسط مـرة أخـرى**" حقلا إبداعيا يرتمي بين أحضانه الواقع العربي بإيجابياته وسلبياته، وتشتمل على رؤية فنية مكانية وزمانية، واستجلاء أبعاد الذاكرة الإنسانية في الرواية.وتبقى هذه الرواية تمثّلأفقاأدبياحداثياثار على أنماط السرد التقليدي واخترق البنيات الفنية والتقنية في الرواية الحديثة، وهي أحد النماذج التي لاقت صدى قويا في الأوساط الأدبية، واستطاعت بتصويرها الفني تخطي الأسلوب النمطي والولوج إلى المتن الروائي. وبذلك يكونعبد الرحمن منيفبروايته هذه،قد كشف عنقيم جمالية وإنسانية ومشاهد اجتماعية ضاربة في عمق التاريخ العربي. كلّ هذا أكسبها شهرة واسعة فتهافتت الدراسات والأبحاث عليها بالتنقيب والتحليل في كشفها مجالا جديدا في عرض فضاءات الذاكرة،إذ خلقت تزاوجا بين **الذاكرة** و**الوطن**.

أمّا دوافع اختيارالعنوان الموسوم بـ: دلالات الفضاء الروائي في ظلّ معالم السيميائية ـ رواية الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى لعبد الرحمن منيف أنموذجا، ففرضته طبيعة المتن الروائي الذي يزخر بصور متعددة ومتنوعة للفضاء كمكوّن سردي، إضافة إلى الفضول النقدي الذي دفعنا لقراءتها قراءة معمقة، والوقوف على مكوّن من مكوّنات خطابها السردي، كما تكتسي هذه الدراسة أهمية لما تثيره من مستجدات القراءة وفق رؤية نقدية حداثية،متبنين مبادئ القراءةالسيميائية في تحليل الظواهر البارزة في هذا الخطاب الروائي،لنكون ملتزمين بالموضوعية في الكشف عن جوانبهالخفيةوالنفاذ إلى عوالمه الداخلية لاستظهار مقاصده، وإدراك حركة العلاقات المتوارية داخله.فبحثنا في مظاهر الاشتغال الفضائي في التجربة الروائية لعبد الرحمن منيف، مركزين على الجوانب التي يمكنها أن تضيء أسئلتنا وتستجيب للتأمل وابتكار الدلالة.

أمّا اشتغالنا بسؤال دلالات الفضاء في الرواية العربية المعاصرة، فليسبوصفه أمكنة وأزمنة تؤطّر الأحداث والوقائع، بل الفضاء كوعي عميق بالكتابة تكوينيا وأدبيا وجماليا، أي كشكل ومعنى،

وكذاكرة وهوية، ووجود ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والإيديولوجي.

وما شدّنا أكثر، هو الفضاء الرحب فيها الذي أضاء أسئلتنا، وحفّزناعلى التداعي والتأمّل لاكتشاف دلالات الفضاء الروائي، مستأنسين في ذلك **بالسيميائيات السردية**، للكشف عن آليات اشتغال الفضاء الروائي العربي وفقا لما تيسّر لنا من استراتيجيات دراسته في ضوء المقاربةالسيميائية، مركزين عل صور المكان وألوانه وتسمياته، وخطوط الزمن وحركية الشخصيات وسلوكاتها التي توحي بمظاهر المجتمع المتعدّدة من ألفاظ وتعبيرات ووظائف في هذا العمل السردي، ممّا يشكّل العامل المهمّ والفعّال في إدراك العلاقات المتوارية كبنية تحتية في الخطاب الروائي، والأبعاد الدلالية والسوسيولوجية والثقافية والحضارية لها.

ولكي ينتظم بنا السير في هذا البحث، فقد فرضت علينا هذه الرؤية المنهجية استراتيجية تقسيم البحث إلى مدخل وأربعة فصول وخاتمة وملحق.

وأمّا المدخل فهو توطئة نظرية في مفهوم الفضاء الروائي وإجراءات التحليل السيميائي للخطابتثير رؤية المتلقي وتأخذ بفكره ووجدانه لفهم طبيعة الموضوع قبل التوغل في حيثياته.

أمّا الفصول الأربعة فيشمل كلّ منها عدّة عناصر مرتبة حسب طبيعة الموضوع، وما يتطلبه من تقديم وتأخير، بغية إيفاء الموضوع حقه، وهي كالآتي:

الفصل الأول: موسوم بدلالات المكان الروائي في ظل معالم السيميائية، والذي نخصّصه لـ: مفهوم المكان الروائي، أنواعه، هندسته،التقاطبات المكانية،دلالات المكان الروائي وعلاقته بالشخصيات الروائية.

والفصل الثاني: موسوم بدلالات الزمن الروائي في ظل معالم السيميائية،والذي نخصّصه لـ: مفهوم الزمن الروائي، تجلياته ،المفارقات الزمنية في السرد، تقنيات زمن السرد،تمظهرات البنية الزمنية في الرواية العربيةودلالاتها من خلال القرائن الدالة عليها وعلاقة الزمن بالمكان الروائي.

والفصل الثالث: موسوم بدلالات الشخصيات الفاعلة في الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، والذي اشتغلنا فيه على:مفهوم الشخصية الروائية، الشخصية كذاتفاعلة في بناء الفضاء الروائي، دلالة أسماء الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي، دلالة أفعال الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي، دلالة أقوال الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي وعلاقة الشخصيات بالمكان الروائي.

والفصل الرابع: دلالات المنظور الروائي من خلال البناء اللغوي ومستويات اللغة السردية في ظل معالم السيميائية، والذي نخصّصه لـ:توظيف المكان كمنظور روائي، توظيف الشخصية أو الممثل كمنظور روائي،الرؤية السردية،المنظور الروائي من خلال دلالات العنوان، دلالات البناء اللغوي في تمظهر المنظور الروائيومستويات اللغة السردية في تحديد المنظور الروائي.

أمّا الخاتمة فاقتصرت على النتائج المتوصل إليها من خلال البحث مشيرين إلى الآفاق المستقبلية له.وأمّا الملحق فنتناول فيه: الرموز المستعملة في التوثيق، ثبت المصطلحات النقدية الواردة في البحث وترجمة الأعلام.

وهذا البحث لم يكن تأملا وقولا فرديا، بل كان نتاج قراءات لمصادر ومراجع عربية وأجنبية ومترجمة ودراسات نقدية سابقة، نذكر منها: عبد الرحمن مونيف (رواية الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى).

Algirdas Julien Greimas (Sémantique Structuralx) ,Dominique Maingueneau (Les termes clés de l'analyse du discours), Joseph Courthes (Analyse Sémiotique de discours), Roland Bourneuf (L’organisation de L’espace dans le Roman), Gerard Genette (Figures III), Henri Mitran(Discours du roman).

حسـن بحراوي (بنية الشكل الروائي)، حسن نجمـي (شعرية الفضاء السردي ـ المتخيّل والهويّة في الرواية العربية)، رشيد بن مالك (مقدمة في السيميائيات السردية)، سعيد بنكراد (مدخل إلى السيميائية السردية)، شاكر النابلسي (جماليات المكان في الرواية العربية)، صالح إبراهيم (الفضـاء ولغة السرد في روايـات عبد الرحمن منيـف)، عزّوز علي إسمـاعيل (شعرية الفضـاء الروائي عند جمال الغيطاني)، محمد عزّام (شعرية الخطاب السردي)، ذوبي ختير الزبير (سيميولوجيا النص السردي ـ جوزيف.إ.كيسنر (شعرية الفضاء الروائي)، جيرار جينيت مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان) وآخرون (الفضاء الروائي)، روبرت شولز (السيميـاء والتأويل)، غـاستون بـاشلار (جدلية الزمن ـ جماليـات المكـان)، فليب هامون (سيميولوجيـا الشخصيـات الروائية).

ولا أملك إلاّ أن أتوجّه بالشكر بعد الله عزّ وجلّ، إلى الأستاذ المشرف الدكتور هواري بلقاسمعلى تفضّله بتأطير هذا البحث، ووقوفه إلى جانبي في كلّ مراحله، وإعانتي في جميع محطاته بمتابعته وتوجيهاته ونصائحه القيمة منذ كان فكرة، إذ يعود له الفضل الكبير في إبرازه على صورته هذه،فكان دعمه لي سندا قويا في مواجهة الصعوبات،والوصول إلى الغاية المنشودة.

كما أتقدّم أيضا بالشكر الجزيل إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة: أ.د.ناصرسطمبول، أ.د.محمد بن سعيد، أ.د.عبدالقادر هني، أ.د.عبد القادر عبّو وأ.د.عبد القادر زروقي، اللذين قَبِلوا قراءة هذا البحث ومناقشته لتقويمه وتصويبه بتوجيهاتهم القيمة.

فواجب علي شكرهم جميعا، وإن كان تقديري لهم أكبر من كلّ شكر تحمله الكلمات، فجزاهم الله عنّي كلّ الجزاء، وسدّد خطاهم إلى سبيل العلم والمعرفة.

والله نســأل التوفيــق

الطـالـب: عبـدالله تـــوام

جامعة أحمد بن بلة ـ وهران 01

المدخـــل:

الفضاء الروائي والقراءة السيميائية.

1 . الإطار المعرفي للفضاء :

1 . 1 . مفهوم الفضاء.

1 . 2 . الفضاء كمصطلح نقدي .

1 . 3 . أنـــواع الفضاء

1 . 3 . 1 . الفضاء النصي .

1 . 3 . 2 . الفضاء كمنظور أو كرؤية.

1 . 3 . 3 . الفضاء كمعادل للمكان أو الفضاء الجغرافي.

1 . 3 . 4 . الفضاء الدلالي.

1 . 3 . 5 . الفضاء الروائي.

2 . دلالة الفضاء الروائي في ضوء المناهج النقدية الحداثية.

3 . تطبيق المنهج السيميائي على السرد .

4 . الآليات الإجرائية للقراءة السيميائية.

4 . 1 . سيميائية المكان .

4 . 2 . سيميائية الزمان.

4 . 3 . سيميولوجياالشخصيات.

4 . 4 . سيميائية اللغة السردية .

1 . الإطار المعرفي للفضاء :

1 . 1 الفضاء لغة :

ورد في لسان العرب (مادة فضا): فضا ،يفضو، فضّوا، فاضٍ، وقد فضا المكان،وأَفضى إذا اتسع، وأَفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنّه صار في فرجته وفضائه وحيّزه، والفضاء : الساحة وما استوى من الأرض واتسع، وجمعه أفضية.والفضاء المكان الواسع من الأرض، ونقول مكان مُفضٍ، أي واسع، ونقول المُـفْضَى أي المُتَّسَع[1].

1 . 2 الفضاء اصطلاحا :

يُعرّف أنّه الفضاء الرحب الذي يحدّدنا ونحدّده، ويحيط بنا من كلّ جانب، من فوقنا ومن تحتنا،وعنأيماننا وشمائلنا،لا نهائي، يؤدي دورا ذا أهمية في عملية الفهم والتفسير باعتباره مكوّنا من مكونات الخطاب الأدبي[2].

ويمثّل الفضاء عنصرا مهما في ترتيب العلاقات الاجتماعية والثقافية، وتنظيم أفعال الكائنات، ووعي سلوك الأفراد والجماعات، والتي تنبه إلى نوع من اختراقات الفضاء لنا، لأجسادنا، لأفكارنا، لوجداننا ولمعارفنا، " ولقد شكّل الفضاء على الدوام محايثا للعالم، تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثمّة تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنتروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات"[3]،

---

[1] ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد 15، ط4، 2005، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، صص: 157 – 158.

[2] عزّوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، 2010، دار العين للنشر، القاهرة ،مصر، صص: 40 . 41.

[3] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي . المتخيّل والهويّة في الرواية العربية،ط1، 2000، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء (المغرب)،بيروت (لبنان)، ص 05.

والرواية من حيثهي فضاء لفظي قائمة على المحاكاة،فإنّ كلّ ما يجري فيها من أحداث يتمّ على نحو فضائي متزامن آنيا[1].

1 . 3 . الفضاء كمصطلح نقدي :

تناول الفكر النقدي الغربي فكرة الفضاء في أثرين أساسيين: الأثر الأوّل تمثّل في الجهد الذي بلوره يوري إيزنزفيغ (U.Eizenzweig) من خلال دراسته: الفضاء في النص والاديولوجيا(اقترحات نظرية)، وجوزيف فرانك (J.Frank) من خلال دراسته: الشكل الفضائي في الأدب الحديث، الأوّلأفاد في تموضع الفضاء المتخيّل للنص الأدبي داخل سياق إديولوجي، ممّا استلزم ربطه بإطار سيميائي عام ثقافي وحضاري،من شأنه أن يسم الفضاء المتخيّل للنص بعمق دلالي، أمّا الثاني فقد أفاد أنّ الفضاء الروائي يمكنه أن يشكّل المادة الجوهرية للكتابة،وذلك بتجاوز العائق النظري الغربي الذي يجعل النص الأدبي زمنيا بالضرورة، أي لا يمكن تلقي علاماتهإلاّ متسلسلة ومتتابعة زمنيا، من منطلق أنّ العلامات التصويرية قائمة على منطق التجاور والتزامن[2].

وفضّل الناقد عبد المالك مرتاض مصطلح الحيّز على مصطلح الفضاء بقوله: " إنّ مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيّز، لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل... على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده "[3]، أمّا المظهر الخلفي أو الإحائي: فيعني به مرتاض، المظهر غير المباشر مثل قولنا: سافر، خرج، أبحر، فهذه الأفعال تحيل على عوالم لا حدود لها، وهي أحياز في معانيها، وهو يقصد بذلك المشهد الذي نراه في الوصف نحو المدرسة والبيت والطريق والمسجد كخلفية للشخصية على مسرح الأحداث، ومن

---

[1] ينظر: جوزيف .إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن احمامة، 2003، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، صص: 10- 11 .

[2] ينظر : حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، م.س، ص 07 .

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، 2005، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص141.

ينتقل من مكان إلى آخر،فهو عنده ينتقل من حيّز إلى حيّز آخر، حيث قال: " ثمّ الذي يخرج لا يخلو من أن يكون خروجه من حيّز ما ومقصده إلى حيّز ما آخر "[1].

أمّا سمر روحي الفيصل فيرى أنّ الفضاء أكثر اتساعاً من المكان، فهو يشمل أمكنة الرواية كلّها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، ولاحظ أنّ تحليل المكان في الرواية يقود إلى تحديد طبيعة الفضاء الروائي فيها، فهناك روايات حتى وإن كان الروائي يقصر حديثه على مكان واحد، فظاهرها يدلّ على أنّها تطرح فضاءات عدة، ولكن التدقيق فيها يدلّ على أنه يمكن التمييز بين فضاء مركزي وفضاءات فرعية تشكّل شبكة علاقات متداخلة معقدة[2].

أخذ الفضاء كمصطلح نقدي أبعادا جديدة في النقد المعاصر، بحكم أنّنا نصادف في دراساتنا التحليلية عبارات عديدة نذكر منها: الفضاء النصي، الفضاء المكاني، الفضاء الزمني والفضاء الروائي، فهو يمثل الأرض التي نشأت عليها الشخصيات، والبيت أو المأوى الذي ولدت وتربّت فيه، والشارع الذي ألفته ومارست فيه أحلام اليقظة وشكّلت فيه خيالها، فأثّرت وتأثّرت به، أمّاالمكان فهو "مساحـة ذات أبعـاد هندسية أوطبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم "[3]،وهو يرتبط بالإدراك الحسي،وأسلوب تقديمه هو الوصف لهذه المساحة الهندسية من خلال أبعادها الخارجية.

إلاّ أنّه تصادفنا حيال مصطلح **المكان** (**Lieu**) وجهات نظر مختلفة ترجح استعمال مصطلح **الفضاء** (**Espace**)، تبعا لاختلاف الرؤى حول طبيعة النص الأدبي، من حيث إشكالية الواقع و المتخيل، فالتوجهات التي ترى أنّ طبيعة النص واقعية تميل إلى اعتبار الفضاء معادلا للمكان بأبعاده الهندسية والجغرافية. أمّا التوجهـات التي ترى غير ذلك ـ أي أنّ طبيعة النص خيـالية

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، م.س، ص 145 .

[2] ينظر: عبدالله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج: 27، ع: 01، س: 2005، ص 124، وينظر: سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية،1995، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،ص256.

[3] إعتدال عثمان،إضاءة النص، ط1، 1988، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 05.

ـ فإنّها تميل إلى التعامل مع الفضاء من حيث وظيفته الدلالية والرمزية داخل بنية النص، وفي إطار التداخل بين مفهومي المكان والفضاء، نجد أنّ الدارسين الفرنسيين استعملوا مصطلح **Espace** بدلا من مصطلح **Lieu** للتعبير عن المكان المحدّد لوقوع الحدث[1]. و يركز الباحثان **غريماس** و**كورتيس** على مفهوم الفضاء (Espace) بوصفه مصطلحا يستعمل في **السيميائيات** بمفاهيم متعددة، نظرا لدورها الوظيفي في تشكيل الدلالة[2]، إذ تعدّ مبررا لاستعادة دور المكان في تشكيل الفضاء الدلالي للخطاب الأدبي من حيث العمق الفلسفي للتشكيلات المكانية. وللفضاء تأثير على إيقاع الرواية، وهو يندرج على نحو موفق في اقتصاد المشهد، ولا سيما المشهد الذي يعرّف فيه الروائي بين شخصيتين ليجري حوارا بينهما، فتجري حينئذ لعبة توافقات بين الشخصيتين والمنظر الطبيعي الذي يحيط بهما، يمتزج فيها وصف واقع العالم الخارجي بالكلام المتبادل بين الشخصيتين، يوائم بين أحاسيسها والإطار الذي يحيط بهما[3]. فالروائي لا يحتاج بالضرورة إلى الإسهاب والتفصيل في وصف الفضاء لكي يكون له عونا كبيرا في تقنيته السردية، وهو يتيح الوسائل لتنويع صيغ التشخيص السردي، فتنقّل شخصية من الشخوص يؤدي إلى تبادل رسائل تتيح الفرصة لمحكي يقوم به شخص ثالث يمتلك معلومات لا يعرفها الآخران، ويهيّئُ لطفرة في الفعل بإدراج واقعة مروية وقعت بالفعل[4]، ولكلّ رواية صلة نسبية بالفضاء، فحتى عندما يضرب الروائي عن الوصف، فإنّ الفضاء يكون على كلّ حال متضمنا في المحكي، ومهما يلف الجملة من البساطة في الرواية فإنّها تتضمّن فضاء، وأنّ كلّ ما يعلق بذهن القارئ أثناء قراءته للرواية، إنّما هي خطاطات فضائية، وللفضاء فعالية روائية، ووظيفة الرواية أن تفتح الفضاء المتخيّل على مصراعيه[5]. ومفهوم الفضاء الروائي قد يوحي بمفاهيم ودلالات

---

[1] محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، 2005، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص 66 .

[2] A.J.Greimas et Courtes ,Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, France, 1979, p 132.

[3] ينظر: جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، 2002، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب) ـ بيروت (لبنان)، ص 63.

[4] ينظر: المرجع نفسه،صص: 40 -41 .

[5] ينظر: جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي،م.س،ص 63 .

متعددة، أي ينطوي على أبعاد مختلفة، منها: الفضاء المكاني، الفضاء الزماني والفضاء الروائي كمنظور. استلزمتها نسقية الكتابة أو ما يسمى بالرؤية السردية. ويكشف لنا الفضاء عن درجة وعي الروائي وقدرته على الاستيعاب والتشكيل مكاناً وزماناً لمادته وتعبيره عن قضاياه الراهنة والأساسية، ويثري النص الروائي مقمعاً لوجوده وحضوره وفعله[1].

1 . 4 . أنـــواع الفضاء :

ينقسم الفضاء إلى خمسة أنـواع :

1 . 4 . 1 . الفضاء النصي: L'espace textuel

إذا كان الفضـاء الروائي مكوّناسرديـا لا يـوجد إلا من خلال اللغة متضمنـا المشاعر والتصورات المكانية والزمنية التي تعبّرعنها الكلمات، فإنّ الفضاء النصيهو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين وتغيّرات حروف الطباعة، وهي مظاهر التشكيل الخارجي للنصولها دلالة جمالية وقيمية[2]،ذلك أنّ الروائي مثل الفنّان المهاري، يشيّد فضاءه النصي وفق تصوّر محكم واستراتيجية معينة[3]، " ولذلك فهو يتشكّل كموضوع للفكرالذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلةولمبدإ المكان نفسه "[4]، حيث أنّه مرسوم بالأسطر السوداء في الصفحة البيضاء[5]، أي أنّ الفضاء النصي هو فضاء الكتابة الطباعية الذي تتحرك فيه عين القارئ،لما القارئ،لما يعينه على اكتشاف دلالات جمالية أو قيمية للفضاءات التي وقعت فيها الأحداث التي احتوتها الرواية.

---

[1]ينظر: عبدالله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م.س، ص 135.

[2]ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، م. س، ص72 .

[3]جوزيف. إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، م.س، ص 10.

[4]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي- الفضاء . الزمن . الشخصية، ط2، 2009، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البضاء (المغرب)،بيروت (لبنان)، ص 27.

[5]عزوز علي اسماعيل، شعرية الفضاء الروائي، م.س، ص 42 .

1 . 4 . 2. الفضاء كمعادل للمكان أو الفضاء الجغرافي:L'espacegéographique

يعمل الروائيوندائما على تقديم الإشارات الجغرافية لتحريك خيال القارئ، أو لتحقيق استكشافات منهجية للأماكن، وعليه فالفضاء الجغرافي يتولّد عن طريق الحكي ذاته،وهو المكان الذي تدور فيه الأحداث أو المساحة التي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنّهم يتحركون فيها، فهو الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامة[1]، حيث يمكن أن يصل من خلالهما إلى المغزى الفكري والأيديولوجي وحتى الرمزي للنص، فالفضاء بهذا المفهوم ينهي المساحة المكانية،لما يحتويه من دلالات جمالية أو قيمية لفضاءات الأمكنة الجغرافية التي وقعت فيها أحداث الرواية،وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع هذه الأمكنة في التشكيل الداخلي لمضمون النص، أي أنّ المكان الجغرافي يكتسب داخل النص أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية، " حتى أنّنا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه، أو ما يرتبط به "[2]، أي أنّ الفضاء الجغرافيأو المكاني لا ينحصر في استعراض محتوياته وصوره بل ينبغي أن يعاش كتجربة، وهو في النص الأدبي مفتاح يمكن القارئ من ولوج عالم النص ويعطيه الإذن بالتحليق في فضائه الرحب الفسيح.

1 . 4 . 3 . الفضاء الدلالي :L'espace sémantique

يمتلك الفضاء كمصطلح نوعا من الاتساع، ولا يرتبط فقط بالخيط الهندسي المحدود الأبعاد، وإنّما يتعلق بالأفق الرحب،فعبارة " الفضاء الدلالي "، تلّ علىأنّ الأمكنة أو الأشياء الموظفة في نص من النصوص الأدبية تتجاوز دائما واقعيتها بمجرد تحوّلها على جسد لغوي، أي أنّها تعمل على وضع القارئ أمام توقعات وتمثلات جديدة في مخيلة القارئ، " إذ لا مكان خارج المخيلة "[3].والدلالة

---

[1] ينظر : حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، 2000،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت (لبنان) ـ الدار البيضاء، (المغرب)، ص 53 .

[2] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان ـ قراءة في شعرية المكان، ط1، 2008، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ص24 .

[3] المرجع نفسه، ص25 .

ليست معطى جاهزا يوجد خارج العلامة وخارج قدرتها في التعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء، وليس محايثا له، إنّه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل[1].

والفضاء الدلالي هو رصد المعالم الواردة في الخطاب الروائي من معناها الشكلي الظاهري ومحاولة تثمينها بأدوات لغوية وبلاغة تميل القارئ للتأويل والتفسير، ويعتبر**جيرار جنيت** أنّ هذا الفضاء ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة " figure "، فيقول :" أنّ الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنّها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى "[2].

فالفضاء الدلالي يؤدي فيه القارئ أو الناقد الدور المنوط به في إنتاج الدلالة في الرواية، وتشارك فيه مختلف العناصر المكونة للبناء الروائيمن أمكنة وأزمنة وأحداثوا شخصيات من خلال البناء اللغوي ومستويات اللغةالسردية من ترابط وانسجام بين بنياتها: الصوتية، المعجمية والتركيبية، وتتعلق الأولى بالجانب الصوتي للنص،وتتعلق الثانية بالجانب اللفظي، بينما تتعلق الثالثة بجانب الجمل والتراكيب[3]، إلاّ أنّ هذه الأخيرة ليست قوالب جاهزة، وتكمن وظيفتها في كسر هذه القوالب وتبني من خلالها أشكال تعبيرية مختلفة، ومن ثم تحرير المفردات من قاموسها لتصل بها إلى المعنى البلاغي، وذلك تبعا لتعدد مستويات القراءة تحت مصطلح المعنى الخفي، وهو ما يعادل الفضاء الدلالي، وقد تعرض له عبدالمالك مرتاض، فعرّفه: بأنّه المظهر غير المباشر الذي نتعرّف عليه من خلال الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل: الجبل، الطريق، البيت، المدينة...بالتعبير عنها تعبيرا غير مباشر، مثل: قول القائل في أيّ كتابة روائية: سافر، خرج، أبحر...فمثل هذه الأفعال أو الجمل تحيل على عوالم لا حدود لها، وهي كلّها أحياز في معانيها[4].

---

[1] ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ط1، 2005، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، صص: 171...174

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص 61 .

[3] ينظر: فتيحة كحلوش، بلاغة المكان ـ قراءة في شعرية المكان، م. س، ص25.

[4] ينظر: عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، ط1، 1998، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ص 144 .

فالفضاء الدلالي موجود على امتداد الخط السردي، إنّه لا يغيب مطلقا حت ولو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات، وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الأدبي[1].

1 . 4 . 4 . الفضاء كمنظورأو كرؤية (L'espace commeune perspective ou vision):

تحدّثت **جوليا كريستيفا** (**juliakristiva**) عن الفضاء كمنظور أو كرؤية، وهي ترى أنّ الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب والتي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يؤلف كلامه كلّه في نقطة واحدة[2]، وتمثل **كريستيفا** الرواية بالواجهة المسرحية، فالعالم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدودا إلى محركات خفيفة يديرها الكاتب وفق خط مرسوم، وهذا يشبه ما يسمى برواية رؤية الراوي أو المنظور الروائي[3]. فهي بذلك ترى أنّ رؤية الكاتب هي التي تهيمن على فضاء الروايةبما فيه من أماكن وشخوص وما ينتج بين الشخوص من علاقات، وبين هذه الشخوص والمكان من علاقات أيضا. بمعنى أنّ الفضاء ومحتوياته لا يحتفظون بمدلولاتها التي كانت لها قبل أن تصبح مكوّنا سرديا، إنّما تتلوّن برؤية الكاتب.

1 . 4 . 5 . الفضاء الروائي (L'éspacerommaneque) :

الفضاء الروائي لا يوجد إلاّ من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي (Espace Verbal) يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح. أي لا يوجد إلاّ من خلال ذلك التركيب الخطي الذي تخلقه الكلمات المطبوعة، فيتشكّل كموضوع للفكر ندركه من خلال ربطه بغيره من عناصر الخطاب الروائي ربطا يجعل منه نسيجا متشابكا، محكم التلاحم والتماسك، شديد الاتساق والترابط، ممّا يجعله يتضمّن كلّ المشاعر والتصورات المكانية والزمنية للحكاية، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخيلية

---

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي ـ المتخيّل و الهويّة في الرواية العربية، م.س، ص 65 .

[2] Voir:Julia Kristiva, Le Texte du roman -Approche sémiologique d'une structure *discursive* transformationnelle, La Haye, Mouton, Paris, 1970, p 186.

[3] ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، م. س، صص:73-74 .

التي تستطيع اللغة التعبير عنها. وليس هناك أي مكان محدّد مسبقا، وإنّما تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، وهذا الارتباط هو الذي يعطي الرواية تماسكها[1].

ويمكننا طرح السؤال :**هل الفضاء الروائي هو الحيّز المكاني أو الحيّز الزماني في الرواية ؟**

لقد وضّح الدارسون الغربيون أنّ الفضاء الروائي لا يتميّز بكونه المكان الذي تجري فيه أحداث الرواية فقط، ولكن يضاف إليه الزمن كعنصر فاعل في المغامرة الحكائية ذاتها، فالحدث الروائي لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته المكانية و الزمانية، وإلاّ يستحيل على العملية السردية أداء رسالتها الحكائية[2]. أي إنّ الفضـــاء الروائي مجموعة من العلاقـات بين الأماكن والزمن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث.ويرى الكثير من الدارسين رغم تسليمهم بوجود فضاء نصي كالبياضات والجداول والهوامش، فإنّ التركيز يجب أن يكون على دراسة الفضـــاء الروائي وهو المظهر التخيلي أو الحكائي، ويقصدون المكان والزمان الذين تجري فيهما أحداث القصة أو الرواية، وحجّتهم في ذلك بأنّ دراسة الفضاء النصي والطباعي يجعلان من الدارس واضع جداول وخرائط طبوغرافية، وهذا عمل ينقل الخطية اللفظية للخطاب النقدي إلى اللغة الجدولية للخريطة الطبوغرافية، فالرواية قائمة أساسا على المحاكاة، وهذا لابد له من حدث، وهذا الأخير يتطلب بالضرورة زمانا ومكانا[3].

أمّا **رولاند بورنوف** (**RolandBourneuf**) فيرى: أنّ " الفضاء الروائي هو أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة "[4]، وهو " يتحدّد بالمكان في زمان محدّد "[5]، فالفضاء الروائي يتكوّن من الزمن الروائي والمكان الروائي، وهما مرتبطان في العمل الروائي. وألحّ الفيلسوف الفرنسي الظاهراتي **غاستون**

---

[1] ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي،م.س، ص71 .

[2] Voir:Charles Grivel, production de l'intertromanisque, La Haye,Mouton,Paris, 1973, pp: 101…104.

[3] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، صص: 28 – 29.

[4] Roland Bourneuf, L'organisation de L'espasedan le Roman, Etudes littéraires,québec,Lespresses de l'université laval,Paris, 1970, p 94.

[5] عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، 1999، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ص 89 .

باشلار (1884 ـ 1964) على مسألة تلازم الزمان والمكان في العمل الروائي، من خلال كتابيه : جماليات المكان وجدلية الزمن، عندما يرصد التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان، بين فعل المكان في الزمان، وردّ فعل الزمان على المكان، أي أنّ المكان عبر تحوّلاته يدلّ على وتيرة الزمان[1].

فالفضاء الروائي ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة، لأنّه يعاش على مستويات عديدة منها: الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، من خلال اللغة التي يستملها الروائي لتحديد المكان و الزمان، الشخصيات الأخرى التي تحتويا أحداث الرواية، و القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظره[2].

2 . دلالة الفضاء الروائي في ضوء المناهج النقدية الحداثية :

تماشيا مع الظروف الراهنة اقتضى علينا الحال التعايش مع ما تنتجه إبداعية الغرب في مجالات شتى: علمية، اقتصادية، سياسية، ثقافية وحتى الأدبية، ممّا جعلنا ننزاح عن المألوف في العالم العربي، وبالتالي الخضوع لدينامية الاستهلاك، ولا ضير في أن تقترض الأمم من بعضها بعض ما تحتاج إليه، ما دام لا يتضارب مع عصارة الحياة فيها، وانطلاقا من اقتناع مفاده تكامل العلوم الإنسانية لدرجة تنطمس فيها الحدود،خاصة في مجال الإبداع الأدبي. وترسخت فكرة ارتباط الأدب العربي بالأدب الغربي كمسلك اتخذته الجهود التجديدية في العالم العربي للولوج في عالم المعرفة الأدبية الحداثية، والنقد الأدبي أكثر المجالات الفكرية تحسسا للتغيرات الحاصلة،منها الأسلوبية، البنيوية والسيميائيات، خاصة هذه الأخيرة التي احتلت مكان الصدارة، بل وأصبحت من أغنى الميادين داخل العلوم الإنسانية كونها استمدت أدواتها التحليلية من اللسانيات، وأعقبت البنيوية فتوسلت بآلياتها الإجرائية، ممّا استرعى اهتمامنا أن نجوس في هذا المنهج الحداثي ونمرق خلال منعطفاته لتوضيح بعض آلياته التحليلية وكيفية التعامل مع النصوص الأدبية خاصة السردية منها.

---

[1] ينظر: إبراهيم صالح، الفضاء ولغة السرد في رواياتعبد الرحمن منيف، ط1، 2003، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، صص: 8 -9.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م. س، ص 32 .

ويعتبر الفضاء الروائي عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها[1].ففضاء الرواية مكان منته، غير مستمر، ولا متجانس، وهو يعيش على محدوديته، كما أنّه فضاء مليء بالحواجز والثغرات وغاصّ بالأصوات والألوان والروائح[2].

وفي ظلّ هذه الصياغات النظرية لمفهوم الفضاء الروائي ومن خلال محاولاتنا للبحث في دلالات الفضاء الروائي، يمكننا أن نطرح تساؤلا تمثّل في **كيفية نتعامل مع هذه المعطيات النظرية وأن نجعلها في خدمة التحليل والتأويل للكشف عن دلالات الفضاء الروائي واستكناه معانيه ؟**

إنّ تحليل الفضاء الروائي وفق مبادئ البنيوية وإجراءات التحليل السيميائي هو الذي يقربنا من دلالة العمل الأدبي في كلّيته، حيث يصبح بمقدورنا الكشف عن أسرار النص وتفسير مظاهره التي تنظمه بشكل عميق. أمّا إذا تحدّثنا عن **السيميائيات**، فإنّها ظهرت مع الستينات من القرن العشرين، ضمن معطيات اللسانيات العامة في التحليل النصي، وباعتبار أنّها علم قائم بذاته، فإنّه لم يجد سبيله إلى التأسيس إلاّ على يد العالمين: اللغوي **فرديناند دوسوسير Ferdinand de Saussure (1857 . 1913) وشارلز سندرس بيرس Charl . S .Peirce (1839 ـ 1914)**، « إذ تنبأ به دو سوسير وتصوّره شارلز سندرس بيرس الذي يطمح إلى أن يكون علما لجميع أنساق العلامات لغوية كانت أو غيرلغوية »[3]، حيث يرى أنّ السيميائية هي الإطار المرجعي لأيّ ممارسة فكرية، فالرياضيات، الكيمياء، علم النفس وعلم الفلك ... إلخ، هذه العلوم لا يمكن أن تتجاوز دراستها الإطار السيميائي[4].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س،ص 33 .

[2] المرجع نفسه، ص 36 .

[3] أحمد يوسف،تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات، مجلة نزوى كوم،ص 15، من الأنترنيت،يوم : 31 . 01 . 2006 .

[4] رشيد بن مالك، البحث السيميائي المعاصر، مجلة السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، أيام: 15- 16- 17 ماي 1995.

ويضع **روبرت شولز** السيميائية بين موضوعات الدراسات العقلية، فيعتبرها حقلاً أو موضوعاً ناشئاً بين موضوعات الدراسات العقلية – فإن السيمياء تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الإنسانيات والعلوم الإجتماعية، وغالباً ما يعتقد علماء الإنسانيات أنها صارمة جداً، في حين يرى علماء الاجتماعيات أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية[1]. وتدرس السيميائية العلاماتأو الإشارات، وهي لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثانوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلالياً، وهي علم حداثي بزغت بذوره بداية القرن العشرين[2].

وعلى هذا الأساس فإن القراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة الفضاء الروائي هي **القراءة السيميائية** المبنية على إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية والمفارقات الزمنية، في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة،جاعلين ضمن اهتماماتنا شعرية الفضاء وسيميائيته كمصدر أساسي يمدنا بالمفاهيم وبعض الأدوات الإجرائية الضرورية لهذا العمل، فالشعرية والسيميائية ستكون بالنسبة للنقد بمثابة الجهاز المحرّك الذي لا يستطيع التحليل التقدم بدونه لتحقيق عمل تأويلي منتج.

وسنقف عند تحليل مكونات الفضاء الروائي مقتصرين على البحث في المكونين المكاني والزماني من حيث دلالاتها الرمزية والإديولوجية، وذلك انطلاقا من اقتناع مبدئي مفاده أنّ المكان يتضمن دلالته الخاصة وتماسكه الإديولوجي، وأنّ التحليل الدقيق للوظيفة البنيوية هو الذي سيكشف لنا عن الأنساق الدلالية التي تنظمه وتجعله موضوعا لنظرية الفضاء الروائي.

وفي إطار **مبدأ التقاطب** الذي أخذنا به كأداة منهجية تقود عملنا حول الفضاء الروائي،فإنّ ما يحدث في القطب الأول من أحداث ومصائر سيكون مختلفا عمّا سيقع في القطب الثاني، أي أنّ التغير الذي يحدث على مستوى النص، سواء أكان تغييرا مكانيا أم زمانيا يرافقه دائما تغير دلالي،

[1] ينظر: شولز روبرت، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، ط1، 1994،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ص14.

2برهومة عيسى عودة، سيمياء العنوان في الدرس الشعري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع:25، س:1997، ص142.

فالتنوع في الأمكنة يستدعي تنوعا في الأزمنة في الأحداث، وبالتالي في الدلالات المترتبة عن تلك الأحداث من زاوية رمزية أو إديولوجية[1]. تقول **جوليا كرستيفا**: " أنّ النص ليس نظاما لغويا، كما يزعم البنيويون، أوكما يرغب الشكلانيون الروس، وإنّما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية دائمة "[2].أي أنّه لا يمكن الفصل بين الدلالة والتواصل، أو بين ما هو لساني وما هو اجتماعي. وقد ألحّت **كرستيفا** على ضرورة التوفيق بين الدلالة والتواصل حتى يُتمكن من تحليل الرسائل وفك شفراتها بعد استنطاق النص، ليصبح النص في نظرها بمثابة المقعرات الهوائية التي تستقبل برامج شتى المحطات، وعلى المتلقي أن يقوم بفرزها وتحليل رسائلها وتفسير ما تحمله من أخبارالعالم، مستعينا بوسائله المختلفة كالذكاء والإدراك والتأويل، وهذا التوجه يتلاءم ويتكامل مع علم النص أو النصانية في تأويل النصوص من حيث استثمار وسائل التحليل المختلفة[3].

3 . تطبيق المنهج السيميائي على السرد:

إنّ الممارسة العملية للنقد الحداثي على السرد أصبحت ممكنة،والسرد دلالة قد يعبّر عنها بلغة طبيعية وقد يعبّرعنها بنظام دال آخر. والدلالة عادة ما تكون اتصالا بين متخاطبين (مرسل ومرسل إليه)، وحتى الشخص الذي يحدّث نفسه يكون مرسلا ومرسلا إليه،وقد يتبادلان الأدوار فيصبح المرسل إليه مرسلاوالمرسلمرسلاإليه.وإذا كانالسرد دلالة واتصالا، فإنّه يعدّ جزءا من السيميائيات، وبالتحديد **السيميائيات السردية**، وهوأكثر فروع السيميائيات تطوّرا، حيث يرى **غريماس** (**1917 . 1992**) الذي يعدّ أحد منشئي هذا العلم ـ أنّ الميدان الذيعرف في السنوات الأخيرة تقدّما جديرا بالذكر أكثر من غيره أو على الأقل عرف بحوثا نظرية أكثر من غيره، هو بلا منازع التحليل السيميائي للخطاب. ويعـود الفضل في ذلك لجهود الباحث السوفياتي **فلادمير بروب** في الدراسات

[1] ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س،ص 90 .

[2] فؤاد منصور،حوار مع جوليا كرستيفا،مجلة الفكر العربي، ع: 18،س: 1982،بيروت، لبنان،ص122 .

[3] سعيد حسن بحيري، علم لغة النص،مكتبة لبنان، ناشرون،1997،بيروت، لبنان،ص 33 .

السردية،إذ ركّز اهتمامه على دراسة الحكاية الخرافية مكلّلا جهده بمؤلفه الشهير الصادر عام **1928** بعنوان " **مرفولوجية الحكاية** "، فيه أخضع الخطاب السردي (الحكايات العجيبة) لأوّل مرة لدراسة لا تقف عند حدود مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية واللغوية، ومن ثمّ فإنّها تحاول الكشفعن الخصائص التي تميّز النص عن غيره من الخطابات[1]، باستبعاد المؤثرات الخارجية(النفسية، الإجتماعية والتاريخية) في إنتاجه والتركيز على ما يسمى بالدراسة التركيبية للجمل ضمن ما يسمى بالعلاقات، أي تحليل البنية اللغوية في مستواها الخطي التركيبي، قصد إدراك نمط العلاقات التي تحكم تشكل كل نص والكشف عن البنيات الدلالية وتفرعاتها، ومن خلال مقارنته لبنية الحكايات الخرافية التي تناولها بالدراسة والتحليل توصل **فلادمير بروب** إلى أنّ عدد الوظائف محدّد في إحدى وثلاثين وظيفة يحتويها نص الحكاية الخرافية الواحدة، ولا يشترط توفرها كلّها في بنية الحكاية مرة واحدة، إنّما عدد الوظائف محصور في هذا العدد. وتعتبر الوظائف الثوابت الوحيدة في المسارالسردي، بخلاف الأسماء والنعوت الخاصة بالشخصيات المنفذة لهذه الأفعال، فبعدما كان يهتم بالفاعل بوصفه شخصا انتقل التركيز إلى عمل الفاعل المؤدى والمتمثل في الدور أوالوظيفة التي يقوم بها الفاعل ضمن المسارالسردي، وبهذا يكون **فلادمير بروب** قد كرّس المنهجية العلمية في تناوله للنصوص السردية أثناء عملية التحليل،م مّا جعل هذه الدراسة تعد معلمة بارزة في تاريخ **السيميائيات السردية**، بل وأثّرت أيّما تأثير في نشأتها رغم أنّ **بروب** لم يكن سيميائيا ولم تكن في نيته إنشاء **سيميائيات سردية**، بل أنّنا لنكاد نجزم أنّه لولا تأثير عمل **بروب** هذا لما عرفت السيميائيات السردية التطوّر الذي نعرفه الآن، كون أنّ **بروب** يمثل أنموذجا يسمح بفهم أفضل للمبادئ المنظمة للخطابات السردية [2].

إلاّ أنّ هذا العمل لم يبلغ حد الاكتمال في صياغة نظرية علمية تحكم تشكل كلّ نصسردي، وكذا إدراك نمط العلاقات التي تحكم تشكّله، إذ أنّه يفهم من خلال الدراسة التي قام بها **فلادمير بروب**

[1] ينظر: سعيد بنكراد،مدخل إلى السبميائية السردية، ط2003،2،منشورات الاختلاف،الجزائر، ص10.

[2] ينظر: آلجيردا جوليان غريماس،السيميائيات السردية،المكاسب والمشاريع،تر: سعيد بنكراد،مجلة أفاق، ع:08،س: 1988، المغرب، ص124.

وباعتبار أنّه من أتباع النقد الشكلاني أنّه ركّز على البنية التركيبية أثناء التحليل وأبعد المعنى، وفي ذلك إخلالا بطبيعة العمل الأدبي المبني على شكل ومضمون، وهذا الرأي يتفق عليه بعض النقّاد منهم: **لفي شتروس، غريماس ورولان بارت**، اللذين أعادوا قراءة بعض المفاهيم التي أوردها فلادمير بروب.يقول **سعيد بنكـــراد** نقلا عن **لفي ستروس**: " فليس هناك مجرد من جهة وملموس من جهة ثانية،ذلك أنّ الشكل والمضمون من طبيعة واحدة، ويخضعان لنفس التحليل، ما دام المضمون يستمد واقعه من بنيته، وما يسمى بالشكل ليس سوى بنية للبنيات المحلية، حيث يوجد المضمون "[1]، كما أنّ " إنجازبروب ينطلق من شكل خاص من الإبداع الأدبي لهذا يصعب أن نحصل على تلك النتائجالتي توصل إليها التحليل المورفولوجي للحكاية العجيبة في الإبداعات الفردية الأخرى،وبخاصة أنّ النص الأدبي لا يبدو أنّه يستجيب لمواصفات النص القار،فالثابت يتنافى مع الإبداع الفردي، وإن كانت هناك قواعد فهي تخضع للحركة والتحوّل "[2].إلاّ أنّه ورغم الانتقادات الموجّهة إلى فلادمير بروب، يبقى عمله نموذجا حيا لفهم وتحليل الخطابات السردية في مجملها،ولقد اقترح **غريماس** وآخرون منهم **لفي شتراوس** و**كلود بريمون** تطوير هذا النمـــوذج، بعدما اتخذ **بروب** في دراسته التحليلية للحكايات **النموذج الوظائفي**، فطرح **غريماس** . الذي يعدّ حسب اعتقادنا أهم ممثل لسيميائية السرد . **النموذج العاملي** كأداة لمعالجة النصوص السردية، أي بدلا من الاعتماد على الوظائف في تحليل النصوص السردية تعطى أهمية أكثر للعوامل وعلى ما يطرأ على أدوارها من تحوّلات على مستوى المسارالسردي،أمّا مؤلفهالشهير: **الدلالاتالبنوية SémantiqueStructuralx**)، الذي لم تجد الدلالة متنفسا إلاّ في رحابه، بل وعدّ مطلبا استراتيجيا في البحوث السيميائية التأويلية. فيمثل منعطفا حاسما لتمهيد الطريق للسيميائيات الحديثة وإرساء لدعائمها، وقد « تبنّى فيه **غريماس**مقتضيات الخطاب العلمي التقليدي، وحاول

[1] سعيد بنكراد،مدخل إلى السيميائية السردية،ص16،نقلا عن:

Claude Levis Strauss ,Anthropologie Structurale deux ,Paris,Plon,1973, P158.

[2] أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، 2000، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، صص: 42 - 43 .

تحـليل الأشكال المعقدة للدلالة إلى عناصر بسيطة »[1]،وبالتالي كان يسعى إلى تأسيس نظرية دلالية محايثة تربط بين التحليلين البنيوي والدلالي،فكان له الفضل في إيجاد خطاب علمي حاول منخلاله الجمع بين المنهـج اللســاني البنيـوي وموضــوع الدلالة، وإخضاع النصوص الأدبية إلى ما يسمى **بالنسق المفتوح** (**SystèmeOuvert**) ، أي عدم إخضاع النصوص لقــراءة واحدةأو قراءتين فقط، وإنّما تكون القراءة مفتوحة ومتعددة ولا يمكن لها أن تنتهي، وذلك لما يحمله النص من تأويلات ودلالات متعددة ومختلفة. إذا كان النموذج البـروبي ينطوي على مضامين مستثمرة من الوظــائف المحتواة في النص السردي، فإنّ النموذج العـاملي يقدّم استثمارات للمضمون في شكلتأهيل[2]، بنــاء على مفهوم العـامل الذي يعتبر ذلك الذي يقـوم بالفعل أو يتلقـاه سواء أكـان شخصا طبيعيا أو موضوعا أو مفهوما[3]، عكس الوظيفة التي تقترن بالشخصية فقط.

4 . الآليات الإجرائية للقراءة السيميائية :

اعتمدت المقاربات التي اتخذت المنهج السيميائي منهجا لها آليات إجرائية، اعتنت بالبحث في البنى السردية وتمفصلاتها الدلالية للولوج أكثر في النص السردي وكشف نواميسه.ويمكن القول:إنّ هذه الآليات المستخدمة قد توحدت نسبيا في المقاربات السيميائية،ومن هذه الآليات الإجرائية:سيميائية المكان، سيميائية الزمن، سيميائية الشخصيات وسيميائية اللغة السردية.

ويعدّ الفضاء الروائي عنصرا فاعلا في الرواية لأنّه يتميّز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحـداث والعلاقـات والـرؤى ووجهـات النظـر المختلفـة مـن قبـل الـراوي، الروائـي والقـارئ، وهـذا مـا سنتناوله بالدراسة والتحليل في قراءتنا السيميائية لرواية " الآن ...هنا ".والفضـاء الروائي عـالم متنـاه بالنسبة للباحث السيميائي، يمكن حصره في مكونين بنيويين هما: المكان والزمان وكيفية تجليهما

[1]جان كلود كوكي، السيميائية . مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، 2003، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص14.

[2]Algirdas Julien Greimas ,Sémantique Structurale ,La rousse ,1er Ed , Paris, 1966 ,p:185.

[3]A.J.Greimas / J.Courtes ,Sémiotique ,Dictionnaire raisonné de la théorie dulangage, P 03.

داخل الرواية، وهو ما يصطلح عليه بالزمكان، فالفضاء الروائي" يتحدّد بالمكان في زمان محدّد "[1]، فالفضاء الروائي يتكوّن من الزمن الروائي (آلية السرد)، والمكان الروائي(آلية الوصف)، وهما مرتبطان في العمل الروائي. وألحّ الفيلسوف الفرنسي الظاهراتيغاستونباشلار(1884 . 1964) على مسألة تلازم الزمان والمكان في العمل الروائي،من خلال كتابيه: جماليات المكان وجدلية الزمن، عندما يرصد التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان، بين فعل المكان في الزمان وردّ فعل الزمان على المكان، أي أنّ الزمان يترك علاماته على المكان، وأنّ المكان عبر تحوّلاته يدلّ على وتيرة الزمان[2].

4 . 1 . سيميائيةالمكان:

يعدّ المكان عنصرا حكائيا له دلالته الواقعية والرمزية التي ينهض بها داخل السرد، ولا يمكن الدخول إلى عالم الرواية، لمعرفة أحداثها ووقائعها ودلالاتها إلاّ انطلاقا منه،إذ يمثل الأرضية لتحرك الشخصيات، وقد أسهم هذا الإجراء إسهاما كبيرا في استكشاف المعاني والدلالات في النص السردي، فالمكان ليس مجرد ديكور لتزيين المشهد، وإنّما هو عنصر حقيقي فرض وجوده في عالم السرد،أمّا فاعلية هذا الإجـــراء فهي مرهونة بالعمل الإبـداعي وعلاقته بالعناصر البيانية للنص، إذ يرى **هنري ميتران** (**MitranHenri**): أنّه يجب علينا أن نبحث في تمفصل المادة المكانية للحكاية أو تمظهراتها السطحية، أي البحث في الوصف الطوبوغرافي للمكان وانتقالات الشخصيات داخل المجال المكاني المحدّد لها، وأيضا أن نحاول الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره [3]. وهذا ما سنكتشفه فيما يأتي من دراستنا للمكان، أمّا البناء المكاني فيتجسّد في الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات، وهو يتمثل في الفضاءات والأماكن الجغرافية التي تتوزع عبر المسار السردي مشكلة فئات تتنوّع من حيث الوظيفة والدلالة منها :[4]

---

[1] عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، م.س، ص 89.

[2] ينظر:إبراهيم صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف،م.س، صص: 8 -9 .

[3] ينظر: حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي،م.س،ص38. نقلا عن :

Henri Mitran,Discours du roman,Paris,1980,P 201

[4] محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي،م.س،صص: 73- 74 .

. أماكن الانتقال العامة: وتتمثّل في القرى والمدن،الجبال والسهول والأحياء والشوارع.

. أماكن الإقامة الاختيارية: وتتمثّل في فضاء البيوت.

. أماكن الإقامة الإجبارية: وتتمثل في فضاء السجون والزنزانات.

4 . 2 . سيميائية الزمان:

لقد تكاثفت الجهود لفهم مقولة الزمن،وتعددت القراءات لفهم ما أثارته هذه المقولة من جدل،مرورا بالإرث الشكلاني الذي كانت له بصمات واضحة في إدراج مبحث الزمن في المبنى الحكائي،والجهود اللسانية في مطلع القرن الماضي في محاولة لوعي مقولة الزمن، ولإعطاء الزمن أبعاده داخل النص،وقد تمكنت المقاربات الحداثية فيما بعد خاصة البنيوية والسيميائية منها في تحيد مواقع الزمن في النص،وبالتالي أبعاده ودلالاته وعلاقته بالبنية السردية ككل.

وبعدما كانت البنيوية تنظر إلى عنصر الزمن باعتباره من المكونات الأساسية للشكل الروائي والفاعلة في تركيبه، وتطوّرت أشكال التعامل مع عنصر الزمنمع السيميائيات،فالزمن في المحكي الروائي لا يوجد إلاّ وظيفيا، شأنه في ذلك شأن أي عنصر من العناصر المكونة للسرد، وكآلية إجرائية يجب التطرق إليها في النظام السيميائي،فالمحكي الروائي لا يعرف إلاّ الزمن الدلالي،أمّا« الزمن الحقيقي فما هو إلاّ وهم مرجعي و واقعي، وهذا ما يدلّ عليه تعليق فلادمير بروب»[1].

ففـاعلية الزمن تكمن في التكثيف والتوليد الدلالي، لا أن نكتفي بأن نقول: إنّ الكـاتب نوّع بين الأزمنة: الماضي، الحاضر والمستقبل،أو أنّه ركّز على زمن واحد،ونجد البـاحث الدكتور الطـاهر روابنية يكثّف بحثه في جماليات فاعلية الزمن في التوليد الدلالي في الخطاب الروائي الجديد متبنيا المفاهيم التي رسختها السرديات الروائية عند **جيرار جينات**. وعلى الرغم من الانتقادات والتعليقات التي أثيرت ضدّه في تحليل الشبكة الزمنية في العمل السردي، فقد لقت جهود جيرار جيناتاستحسانا ورواجا لدى الكثيرمن الباحثين، أخص بالذكر منهم على سبيل المثال: الدكتور عبد الحميد بورايو

[1] Roland Barthes ,Introductiona l'analyse structurale des récit – in poétique de récit.O.E .C. Cl.Ed.Seuil, Paris, 1977,P 26 .

حين بحث في الزمن في روايتي: "الجازية والدراويش" و" نوار اللوز " لواسيني الأعرج في كتابه منطق السرد، إذ أقرّ في بداية الفصل الأول: إنّه سيتناول الزمن من المنظور الذي قدّمه جيرار جينات[1].

4 . 3 . سيميولوجيا الشخصيات :

نتناول الأنموذج الوظائفي كإجراء لتتبع تمفصلات الشخصية داخل النص السردي، وهذا ما اتخذته مقاربة رشيد بن مالك السيميائية لشخصيات رواية " نوّار اللوز "، فصنّفها إلى ثلاثة أنواع: **مرجعية، واصلة وتكريرية،** حسب تصنيف السيميائي **فليب هامون** (**PhilippeHamon**) لها، إذ انتقل التركيز على الفاعل بوصفه شخصا إلى الاهتمام بعمله أو الدور المؤدى ضمن المسارالسردي، « وهكذا فالشخصية لم تعد تحدّد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال »[2].

أمّا نظام التسمية للشخصيات فيتمّ من خلال استقراء مدلول أسماء الشخصيات، باعتبار أنّ للتسمية سيميـائيات قد تعين القارئ على إعادة بنائها، كون أنّ اختيار الروائي لأسماء معينة لروايته عادة ما يتمّ انطلاقا من الوقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للاسم، فيسهم إسهاما كبيرا في تحديد مواصفات الشخصية، باعتبار أنّ الاسم رمز للشخصية داخل المحكي الروائي، وهذا هو تصور رشيد بن مالك الذي لا يختلف عن تصور فليب هامون في عد اسم العلم رمزا للشخصية وأنّه عنصر مهم للتضعيف الدلالي داخل المحكي الروائي، فيقول أنّ : « اسم العلم هو بالتحديد جدّ محروم من أي معنى »[3].

---

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو،منطق السرد ـ دراسات في القصة الجزائرية الحديثة،1994،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، صص: 116 -117.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص 25 .

[3] فليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية،تر: سعيد بنكراد،تق: كليطو،د.ت ،د.ط، دارالكلام،الرباط، المغرب، ص 51 .

4 . 4. سيميائية اللغة السردية:

تظل **اللغة** هي التفكير والتخيّل في الأعمال الأدبية،إذ لا يعقل أن يتواصل الأديب أو الكاتب أو الروائي ـ بحكم قدراته الفكرية ـ مع أقرانه خارج إطار اللغة، فهولا يفكّرإلاّ داخلها أو بواسطتها،هي التي تتيح له أن يكشف ما في داخله، إذ يعبّرعن أفكاره وعواطفه ليبلغ ما يصبو إليه، هي مادة الإبداع وجماله، هي مرآة خياله؛ فلا خيال ولا جمال ولا كتابة ولا قراءة إلاّ باللغة، فهي النبع الذي يستقي منه جميع المتعاملين اللغويين. وقد أجمع معظم النقاد أنّ الكتابة الروائية من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على احتواء تجليات اللغة، فإنّه « من الممكن تصوّر رواية من غير أحداث، ولكن لا يمكن تصوّر رواية خارج اللغة »[1].

والخطاب الروائي عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي، وحين نتحدث عن اللغة لانقصد اللغة بمعنى اللسان (Langue)، وإنّما نقصد اللغة بمعنى اللغة الوظيفية (Language)، التي يكتب بها الكاتب جنسا أدبيا، وهي تعدّ كائنا اجتماعيا وحضاريا يسهم في تطوّره المرسل والمستقبل للخطاب الأدبي الذي أساسه نسج اللغة ونشاطها داخله[2]، إذ يتمثل الخطاب الروائي في اللغة ذاتها، ويجسّد الملفوظ في شكل كتابة أو بنية خطية، إلاّ أنّه يشترط في هذه الكتابة الروائية أن تكون فنية حتى تتميّز عن غيرها من الكتابات في الأجناس الأخرى. والخطاب الروائي باعتباره حضورا خطيا تركيبيا، فإنّه ينخرط في صميم هذا النظام السيميائي.

فآليات التحليل السيميائي تخضع الخطاب السردي « لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية »[3]، وذلك باتباع الوصف دون رصد المؤثرات الخارجية في إنتاج النص والتركيز على العلاقات التركيبية المنطقية بتحليل البنية اللغوية في مستواها الخطي التركيبي قصد إدراك العلاقات التي تحكم تشكل

---

[1] صالح صلاح،سرد الآخر ـ الأنا والآخر عبر اللغة السردية،ط1، 2003،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ص 46.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، 2005، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، صص: 139 ... 175 .

[3] سعيد بنكراد،مدخل إلى السيميائية السردية،م.س،ص10 .

الـــنص الســـردي. ويعـــود الفضـــل الأول في ذلـــك للباحـــث الســـوفياتي **فلادميـــر بـــروب** (**Vladmirpropp**) بفضل كتابه الذي أصدره عام **1928** بعنوان " **مرفولوجيا الحكاية** "، فيه أخضع الخطاب السردي لدراسة تهدف إلى مساءلة النص في ذاته و لذاته متبعا المنهج البنيوي والوصفي، إذ أحدث هذا الكتاب تطورا في تحليل السرد باعتباره ألمّ بعدد كبير من الحكايات تحليلا ومقارنة.

أمّا الناقد السيميائي **آلجيردا جوليان غريماس** (**Greimas Algirdas Julien**) فقد بنى نموذجه التحليلي في السيميائيات السردية على إسهامات اللسانيات المعاصرة في تناول البنية اللغوية للنصوص، ممّا جعل أعماله تتميّز بكم ضخم من المصطلحات السيميائية تتطلب إلماما بجوانب الدرس اللساني المعاصر،إذ بنى تصوّره في تحليل النصوص السردية على **نظام التقابل بين البنيات السطحية والبنيات العميقة** للنصوص،هذه الأخيرة التي ندرك على مستواها دلالة النص السردي. أمّا **البنيـة السـطحية** فندرك على مستواها أو ضاع القوى الفاعلة في البناء السردي والحالات والتحويلات التي تطرأ عليها والمسارات الصوتية المقترنة بها[1]، أي أنّ الدلالة لا يمكن استنباطها من سطح النص فقط، وإنّما يجب استجلاؤها أيضا عن طريق توليد المعنى، فالنص لا يحقق حضوره على المستوى الخطي (التعبيري) فحسب، وإنّما بكشف البنية المكونة له كذلك. فالدراسة النحوية لبناء الجملة لا تكفي وحدها لتجلي النص ما لم يبذل مجهودا موازيا للكشف عن مضمونه وعن البنيات المكونة له، وذلك بدراسة **البنيـة العميقـة** التي تعدّ نواة تشكل المعنى، هذا الأخير الذي لا ينتقل إلى القارئ إلاّ من خلال تواصله مع البنية السطحية للنص أو ما يسمى بالدراسة النحوية أو التركيبية للجمل ضمن ما يسمى بالعلاقات، وهذا يقتضي توظيف افتراضات واستنتاجات قصد الكشف عن البنيات الدلالية وتفرعاتها وهذا ما تقتضيه**المقـاربات السيميـائية**

[1] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات بين النظرية والتطبيق ـ رواية نوّار اللوز أنموذجا، أطروحة دكتورة، إشراف: واسيني الأعرج وعبد الله بن حلي، 1995، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، صص: 93 ـ 94 .

فيما يسمى **بالتداخل بين البنية العميقة والبنية السطحية**، يرى جوزاف كورتاس أنّ نقطة الانطلاق في أي مقاربة سيميائية تكون من مخطط مركب من خليط من البنيات الدالة[1].

ويمكن إبراز **نموذج غريماس في السيميائيات السردية** من هذا المسار المعقد من **المحايثة** عبر طرحين مختلفين: **طرح عميق** و**طرح سطحي**، أو ما يسمى **بالبنية العميقة** و**البنية السطحية**، أمّا **العميقة** فتعنى بتقصي المستويات الدلالية للألفاظ بحصر حقولها الدلالية وإبراز تقاطعاتها العميقة المعنى،المشكلة لنسيج دلالي توفره طبيعة النص السردي المراد دراسته، ممّا يقتضي تفكيك النص إلى وحدات دلالية صغرى، يمكن من خلالها الإمساك بالمضمون، إذ يتحدّد داخل هذا المستوى نمط الكينونة الخاص بفرد أو مجتمع، كما يتحدد داخله شروط وجود الموضوعات السيميائية،وتتميّز هذه البنيات بوضع منطقي، يشكل جذرا مشتركا تكون السردية داخله منظمة بشكل سابق عن تمظهرها من خلال هذه المادة التعبيرية أو تلك[2]، ويقابله على مستوى التعبير أي على مستوى التجلي الخطابي أوما يسمى **بالبنية السطحية** وحدات دلالية تشكّلنحواسيميائيا يقوم بتنظيم المضامين القابلة للتمظهر في أشكال خطابية خاصة يخضع فيها السرد بكلّ تمظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له[3]. ولتصل الدراسة التحليلية للنصوص مبتغاها أو هدفها المنشود، على الدارس الكشف عن البنيات المكونة للخطاب بداية باتخاذ المستوى التعبيري (سطح النص) مجالاله، مع الولوج أكثر فيعمق النص لتوليد المعنى، ولذا فإنّ الحديث عن مسار التوليد الدلالي لا ينبثق من خلال إنتاج الملفوظات في خطاب تام، بل يجب الحديث عن البنيات السردية باعتبارها أداة إنتاج الخطاب[4].

---

[1] Joseph Courtes ,Introduction à la sémiotique narrative et discursive: Méthodologie et application,Hachette, France, 1980. ,P:37

[2] ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، م.س، ص 29 .

[3] يظر: المرجع نفسه، صص:30-31 .

[4] Algirdas Julien Greimas, Du Sens ,Essais Sémiotique ,ed Seuil ,Collection Poétique, Paris, 1970, P: 159 .

فالممارسة العملية للنقد الحداثي أصبحت ممكنة في قراءة النصوص الأدبية وتأويلها وفكّ إشاراتها وشفراتها ودلالاتها، والرواية أكثر الأنساق الأدبية التي اتخذت من المظهر الجمالي شكلا لها وتسربت عن طريقه إلى الوعي العربي المعاصر،لكي تضمن لها الاستمرار والترسيخ،إذ أصبحت نسقا يدعي التعبير عن الحداثة العربية في لحظتها الراهنة. ويعدّ **الفضاء الروائي** عنصرا فاعلا في الرواية، لأنّه يتميّز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث،والعلاقات والرؤيات ووجهات النظر،من قبل الراوي بوصفه كائنا تخييليا، والشخصيات الفاعلة في الرواية، والقارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظر خاصة، تتضامن لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث[1].

وما يلاحظ في المقاربات التي تناولت الفضاء،أنّها مختلفة التصورات حول مفهومه، فمنهم من يرجح تسمية " **الفضاء**" كمقابل للمصطلح الفرنسي **Espace**، ومنهم من يجعل تسمية "**الحيز** "هي المقابل الأرجح له،لأنّه الأكثر احتواء لمعناه، معلّلا ذلك الدكتور**عبد الملك مرتاض** بأنّ الحيّز قادر على أن يشمل المكان الذي يعني الجغرافيا والحجوم والأشكال الهندسية، وأن يشمل الفضاء الذي يعني الأجواء العليا التي لا سيادة لأيّ بلد ولا لأيّ مخلوق فيها، حيث يكون اتجاها، وبعدا، ومجالا، وفضاء، وجوا، وفراغا، وامتلاء في أيّ شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة، وأنّه يرمي من وراء ذلك إلى تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية التي نرى، أنّها تحمل في طياتها لطائف من الحيز المجسد على الخشبة السردية أو الشعرية[2].

يتأسسالفضاء بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي، وقد تحدّث عنه **جيرار جينات Gerard Genette**) في كتابه **أشكال** (**IIIFigures III**)، الصادر عام 1972، ويخلص إلى اعتبار **الفضاء الدلالي** شكلا يتخذه الفضاء الروائي وتمنحه اللغة، هذه الأخيرة التي يقول عنها **جينات**: « إنّها لا تؤدي وظيفتها بطريقة بسيطة، إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحد، فهناك المعنى

[1] ينظر: محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، م.س، صص :67 – 68 .

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض،أي ـ دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي "لمحمد العيد آل خليفة، 1992، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،صص:101 – 102.

الحقيقي والمعنى المجازي، وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب، إذ يتأسس الخطاب تبعا لذلك من تداخل سلسلة من الدوال الحاضرة مع سلسلة المدلولات الغائبة »[1].

وحتى لا نتيه بعيدا في فضاء **رواية " الآن ...هنا "**، فإنّنا سنقتصر حديثنا على ما تصطلح عليه الدراسات الحداثية في مجال اصطلاحات تحليل الخطاب:**الفضاء الروائي**،أي « ما يتعلّق بالصورة التي يبنيها الفاعل المتكلم لنفسه وللمرسل إليه من خلال بنية خطابه »[2]، أي على الفضاء المروي،خاصة في بعديه المكاني والزماني، مركزين على القيم الدلالية والرمزية له، لما يحتويه من دلالات جمالية أو قيمية لفضاءات الأمكنة الجغرافية والأزمنة التي وقعت فيها أحداث الرواية،وكذا الوتيرة الزمنية للسرد، إذ "تسهم الكتابة الأدبية في تشييده وبنائه، وهو فضاء أوعالم متناه بالنسبة للباحث السيميوطيقي،يمكن حصره في مكونين هما: المكان والزمان، وكيفية تجليهما داخل الرواية "[3].لأنّ أيّ عمل سردي عبارة عن نقل لأحداث وتصوير لشخصيات،ولا يتأتى هذا إلاّ بوجود هذين المكونين،المتفاعلينوالمشكلين "لبنيتين تشاركان أبنية أخرى في إمكانية الرواية "[4]،ممّا يستلزم منّا ربط الفضاء الروائي بإطار سيميائي،فتغدو إستراتيجيته تأويلية حتى وإن كانت في الأصل وفي الأساس تكوينية وملتحمة ببناء النص[5]، هذا الأخير الذي سيستجيب لغايتنا في البحث عن أبعاده ودلالاته، بعد أن يكون منطلقا لها وفق استراتيجية تأويلية توحّد رؤيتنا كقرّاء ومنظور الكاتب لبناء النص ضمن إطار إدراكي واحد رغم القوى المعارضة التي تعمل على تفكيك فكرة المعنى الواحد.

---

[1]GerardGenette ,Figures III , paris , Le Seuil ,1972 ,P 46.

[2]Dominique Maingueneau ,Les termes clés de l'analyse du discours ,Ed.Seuil , 1[er]ed ,Paris ,1996 ,pp:37– 38.

[3]الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة ـ دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، ع: 01، س: 1991، صص: 18- 19.

[4]عبد الحميد بورايو، منطق السرد،م.س، ص116 .

[5] ينظر:حسن نجمي، شعرية الفضاء، م.س، صص: 32-33 .

ويمكن عدّ الرواية أنّها منطق لبناء أنساق متخيّل أدبي من خلال العنصرين: المكان والزمان وعلاقتهما بالشخصيات الفاعلة وحتى الرمزية المؤدية للحدث، أو أنّها تفكيك لمجمل عمليات وآليات هذين العنصرين وإعادة تركيبهما وفق منطق القراءة النقدية الجمالية، إذ أصبح الفضاء الروائي محور عمليات القراءة والتأويل للرواية المعاصرة، فيصعب القبض على معانيه جراء ما عرفه السرد الروائي من تجدّد مستمر ومتجدّد في تقنياته وأساليبه.

وقد تناول البحث **دلالات الفضاء الروائي في رواية " الآن...هنا " لعبد الرحمن منيف** في ضوء السيميائيات السردية، للكشف عن آليات اشتغاله في الخطاب الروائي العربي، بدراسة كلّ العناصر المكونة لفضاء الرواية لاستكناه دلالاته من حيث المكان والزمان الذان تجري فيهما أحداث الرواية، وعلاقتهما بالشخصيات الفاعلة في الرواية، والبحث في **العلامات والإشارات والرموز** التي تتخلّلها، كون أنّ العلامة معطى نفسي واجتماعي وثقافي وحضاري أصله الوضع والعرف. والخطاب الروائي باعتباره حضورا خطيا تركيبيا، فإنّه ينخرط في صميم هذا النظام السيميائي، والغرض من توظيف الحوار وتفسير استخدام اللغة الفصحى أو العامية فيه، وطبيعة اللغة التي استخدمت وبيان أثرها على القرّاء وفاعليتها، وقد كان السبق لأدباء ونقاد كثيرين عالجوا الرواية، إذ استقينا المؤشرات والدلالات منهم وفقا لما تيسّر لنا من استراتيجيات في ظلّ معالم السيميائيات.

الفصـــل الأول:

دلالات المكان الروائي في ظلّ معالم السيميائية.

1 . مفهوم المكان

1.1.المكان لغة

2.1 .المكان اصطلاحا

2 . تسمية المكان (وسمه)

3 . أنواع المكان

3 . 1 . المكان المجازي أو التخييلي

3 . 2 . المكان الهندسي

3 . 3 . المكان كتجربة معاشة في الرواية

3 . 4 . المكان المعيش

3 . 5 . المكان الرحمي (الأمومي)

3 . 6 . المكان مسقط الرأس

4 . هندسة الفضاء المكاني

5 . التقاطبـــــات المكـــــــانية

5 . 1 . الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة

5 . 1 . 1 . الأماكن المغلقة

5 . 1 . 2 . الأماكن المفتوحة

5 . 1 . 2 . الأماكن المفتوحة

5 . 1 . 2 . 1 . أماكن الانتقال وأماكن الإقامة

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . أماكن الانتقال .

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 1 . أماكن الانتقال العامة

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 1 . 1 . فضاء الأحياء والشوارع

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 1 . 1 . 1 . فضاء الأحياء والأماكن الشعبية

1 . 1 . 1 . 2 . فضاء الأحياء والأماكن الراقية

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 1 . 1 . 2 . فضاء الطريق أو الممر

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 2 . أماكن الانتقال الخاصة

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 2 . 1 . فضاء المستشفى

5. 1 . 2 . 1 . 2 . أماكن الإقامة

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 1 . أماكن الإقامة الاختيارية

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 1 . 1 . فضاء البيت

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 1 . 2 . فضاء السرير

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . أماكن الإقامة الجبرية

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 1 . فضاء السجن

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 2 . فضاء الدهليز

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 3 . فضاء المنفى

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 4 . فضاء المدينة

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 4 . 1 . المدينة / الأهل

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 4 . 2 . المدينة / الغربة

5 . 1 . 2 . الأماكن المفتوحة

5 . 1 . 2 . 1 . فضاء المزار

6. دلالات المكان الروائي

6 . 1 . المكان (عمورية) / الغياب

6. 1 . 1 . عمورية / الحبيب

6. 1 . 2 . عمورية / الفقد : (الحي، البيت، ...)

6. 1 . 3 . عمورية / الذاكرة (المقاومة ، السجن ، الكتاب)

6. 1 . 4 . عمورية / باريس / الحلم

6. 2 . المكان (عمورية) / الحضور

6. 2 . 1 . عمورية / الأمومة

6 . 2 . 2 . عمّورية / لقاء الذاكرة والعيان أو البيت

7 . علاقة المكان بالشخصيات الروائية .

عُرف **المكان** وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني في نظرية الأدب، بل صار مفهوم المكان ركيزة من ركائز الرؤية وجمالياتها في النظرية الأدبية الحديثة. وتطوّر هذا المفهوم أكثر وانتشر في خريطة النقد الأدبي مع جان بيير ريشار وجيلبير ديوران، وغاستون باشلار من خلال كتابه « شعرية المكان » المؤلف عام 1957، الذي ترجمه غالب هلسا عن الإنجليزية إلى العربية عام 1980 بعنوان « جماليات المكان »، فصار هذا المفهوم واضحاً أكثر في النقد الأدبي العربي الحديث[1].

ويعدّ **المكان** من أهم مفاتيح قراءة النص الروائي لما يشكّله من علاقات مع مكونات النص الروائي: الزمن، الشخصيات، الحدث، وقد يبرز هذا التأثير بشكل خاص في علاقات المكان بالشخصية الروائية، ومن هنا لا غرابة أن يحدّد المكان اتجاه النص الروائي وطبيعته. والمكان عموما ليس عاملا طارئا في حياة الإنسان، فالمكان لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، وإنّما يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءا صميميا منها، وذلك لأن المكان يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم، ومن خلاله نتكلم وعبره نرى العالم ونحكم على الآخر، لذلك أخذ المكان الصدارة في الرواية الحديثة، مع استحداث لغة العلاقات المكانية، والتي تضمّ مفاهيم خاصة كالعلاقة بين الأعلى والأسفل، القريب والبعيد، النص المنفتح والمنغلق،...حيث للمكان دلالاته من خلال القرائن التي تشير إليه.

والنص الروائي ينقل المادة المكانية الخام كما هي في الواقع إلى آفاق جديدة من الانزياح والرؤية التخييلية التي تصنعها اللغة، وهذا ما ينقلنا من الوعي الحدسي المباشر بالأمكنة إلى الوعي الجمالي الذّي يكمن في طبيعة الفن الذي يتجه إلى عمق الأشياء ومكنوناتها، دون أن ينفي ذلك أن المكان الحدسي المباشر يبقى نقطة الانطلاق في قراءة المكان الروائي وتأويله.

[1] ينظر: عبدالله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م.س، ص 124 .

1. مفهوم المكان:

1. 1 . المكان لغة:

جاء في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي " المكان في أصل تقدير الفعل " مفعل "، لأنّه موضع الكينونة، غير أنّه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الفعال فقالوا مكنا له، وقد تمكن وليس بأعجب من " تمسكن " من المسكين، والدليل على أنّ المكان " مفعل " أنّ العرب لا تقول: هو من مكان كذا وكذا إلاّ بالنصب "[1]، وورد في لسان العرب لابن منظور في مادة " كون ": أنّ المكان "الموضع، جمع أمكنة وأماكن... والمكانة: المنزلة، يقال: فلان مكين عند فلان، بين المكانة والمكانة الموضع "[2]. وورد في القاموس المحيط للفيروز أبادي أنّ المكان : هو " الموضع، جمع أمكنة وأماكن "[3]، والمكان في المعجم الوسيط هو المنزلة يقال: هو رفيع المكان والموضع جمع أمكنة[4]، وفي التنزيل العزيز قال تعالى: ﴿ وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَىٰ مَكَانَتِهِمْ فَمَا اسْتَطَاعُوا مُضِيًّا وَلَا يَرْجِعُونَ (67)﴾[5]، ومكانتهم جمع مكانة، بمعنى منازلهم أو موضعهم. ووردت أيضا لفظة مكان في محكم التنزيل بمعنى المستقر في قوله تعالى: ﴿ وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا (16)﴾[6]، أي اتخذت لها مكانا نحو الشرق. وورد في قوله تعالى: ﴿ ورَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا (57)﴾[7]، وهنا المكان يدلّ على الرفعة والمنزلة العالية.

ومن معاني المكان في المعاجم الحديثة: الحدوث والوجود والصيرورة والإقامة وعالم الوجود والكون. والمكان: موضع كون الشيء، والمكانة: الموضع والمنزلة، يقال مكون فيه: أي موجود فيه، أو يقال

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، معجم لغوي تراثي، ط1، 2004، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ص790 .

[2] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد 13، م.س، ص 365 .

[3] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ط2، 2007، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص1243 .

[4] إبراهيم مصطفى وآخرون (مجمع اللغة العربية)، المعجم الوسيط، ط4، 2004، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ص806 .

[5] سورة يسن، الآية 67 .

[6] سورة مريم، الآية 16 .

[7] سورة مريم، الآية 57 .

المكين: البيّن، المكانة، أي المنزلة، ويقال: فلان مكين عند فلان[1]. ومثال ذلك البيت: فهو مكان لما فيه من أثاث كالخزانة والخزانة مكانا لما فيها من أشياء مثل العلية وهكذا ... ثم إن البيت الذي هو مكان لما فيه ليس مكانا مستقلا في شكله بل هو مركب من جدران وهذه الجدران مركبة من لبنات واللبنات مركبة من أجزاء، الحصن والإسمنت وهكذا...إلى آخر الأجزاء الدقيقة وهي الذرة [2].

فالمكان " جزء لا يتجزء من كلّ الموجودات، وكلّ وجوه حركتها وسلوكها، ولعلّه ما من قرين للتجربة البشرية مثله، فهو عمادها ومطرحها، وهو مغذيها، وهو منطلقها ومصبها، وهو ترجمتها أيضا "[3]، وهو الموضع الذي يعيش فيه الإنسان، وهو الحيز الجغرافي الذي تشغله الأحداث في الرواية وتدور فيه، أي أنّه عنصر فني في الرواية ومكوّن من المكوّنات السردية فيها.

أمّا من الناحية الفكرية الفلسفية فتعددت الأراء الفلسفية في تحديد مفاهمه، فالمكان مفهوم ذهني مجرد ناتج من تعالق الأشياء[4]، فهو نتيجة لهذا عرضا وليس جوهرا، يعني أن المكان في حقيقته المادية لا وجود له كشيء مستقل بل هو مركب من أجزاء أخرى تدخل في تكوينه[5]، إذ يرى أفلاطون أنّ المكان هو: المسافة الممتدة والمتناهية بتناهي الأجسام. وعدّ آرسطو المكان ثالث خمسة أشياء مشتملة على الطبائع كلّهاوهي: العنصر والصورة والمكان والحركة والزمان، ويقول أنّ المكان موجود ما دمنا نشغله ونتحيّز فيه، ويمكن إدراكه عن طريق الحركة عند الإنتقال من مكان إلى آخر[6].

---

[1] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط 19، 2010، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ص704 .

[2] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، م.س، ص224 .

[3] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، م.س، ص07 .

[4] علي بن حامد الجرجاني، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأنباري، ط4، 1998، دار الكتب العربية، بيروت، ص292 .

[5] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، 1995، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، صص: 227 – 228 .

[6] ينظر: مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا منا، 2011، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ص 28 .

1 . 2 . المكان اصطلاحا :

يتحدّد هدف دراستنا لمصطلح المكان من خلال كونه أحد عناصر التشكيل الفني، إذ من غير الممكن أن نتصور خطابا سرديا دون فضاء مكاني، هذا المكان الذي هو مسرح الأحداث، ويكون إمّا حقيقيا أو متخيلا.

وقد حظي المكان بأهمية كبيرة، وبالأخص النظرة النقدية له، إذ عالج هذه القضية نقاد أفاضوا فيها وأتوا بالجديد، إذ تواضعوا على أنّ الفضاء مرادف للمكان، وهو الذي تقع فيه مختلف المواقف والأحداث المعروضة والتي تتطلبها العملية السردية[1]، أي أن المكان هو الموقع الذي تحدث فيه من خلال المواقف التي تتماشى مع العملية السردية، وهو يعدّ في مقدمة العناصر التي يقوم عليها البناء السردي، سواء أكان هذا السرد قصة أو رواية.

والمكان عبارة عن مكوّن سردي مثل المكونات الأخرى، " لا يوجد إلاّ من خلال اللغة، فهو بذلك فضاء لفظي Verbal (Espace) بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي عن كلّ الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع : إنّه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب[2]، " فالمكان أو الأمكنة هي التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة ...ومقتضيات السرد "[3]، أي أن المكان هو ملعب الأحداث التي تسري في وقت محدد وفقا لمتطلبات السرد والسارد .

أمّا المعنى العميق للمكان فيكمن في مجموعة العناصر المركبة لعمارته مهما كان نوعها، فهي الوسيط إليه وهي محط ما تودعه 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 علاقتك

[1] ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، 2003، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ص82 .
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص27 .
[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، م.س، ص182.

بما يحتوي عليه من الأشياء[1]. والرواية هي القالب الأكثر استيعابا لمختلف الظواهر والحوادث الواقعية التي تتيح للروائي ذكر مختلف الأمكنة التي تخدم موضوعه ، وتبيان الدور الذي يلعبه المكان في توضيح أفكاره وإخراجها في حلة جمالية راقية فللمكان دور كبير في الرواية " إذ ينبهنا" عرضها له وحضوره فيها إلى مقامه منها وأثره الفعال فيها ومساهمته الجليلة في بناء عالمها"[2]. ويرى بعض النقاد أنّ للمكان بعدا كبيرا، لأنّ بيت الإنسان في نظرهم امتداد يفرغونه من أية دلالة فهو عندهم محض وجود موضوعي لذا ينبغي إسباغ دلالة ما عليه[3].

لكن الثابت أنّ للمكان دورا كبيرا مؤثرا في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات ووصف المتطور الروائي بصفة عامة للكاتب، وبهذا فالمكان لا يكون عبثا، بل له ضوابط تكون متصلة في أغلب الأحيان بالوصف، وهي لحظات تظهر في الرواية متقطعة بالتناوب بين السرد ومقاطع الحوار[4].

المكان متعدد في الرواية تبعا لتعدد وتطور الأحداث، إذ لا يمكن التحدّث عن مكان واحد، بل وإن كان كذلك فإنّه يتنوع بتنوع وجهات النظر، وهي مكان منته وغير مستمر ولا متجانس، وهو يعيش على محدوديته كما أنّه فضاء مليء بالحواجز والثغرات[5].

إنّ المكان في أي رواية منته ومحدود، وهذا راجع لإدارة الروائي ومرتبط بأحداث الرواية، فهو الفضاء الذي تسبح فيه تلك الأحداث، وبانتهاء السرد ينتهي المكان وهو مليء بالحواجز والعقبات وهي تمثل بؤرة توتر أحداث الرواية وتغيير مسارها، والتساؤل عن المكان في الواقع تساؤل يستنطق النفس الإنسانية قبل كل شيء، ومن هذا تدخل وجهة النظر الظواهرية موضوع المكان، فهذا الأخير حسب **غاستون باشلار** (gaston bachelard) كموضوع للدراسة يجب أن يمرّ على إدراكنا

[1] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، م.س، ص 08 .

[2] المرجع نفسه، ص 09 .

[3] أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2009، ص65 .

[4] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص62 .

[5] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص36 .

المرة تلوى الأخرى وكل موضوع ندرسه لا يتحدد سوى من خلال وعينا له، وبجوانبه ومعايشتنا المادية الملموسة، حيث يرى باشلار أنّه لا يوجد موضوع دون ذات، بل أنّ الخيال بالنسبة للمكان يلغي موضوعية الظاهرة المكانية . أي كونها ظاهرة هندسية ـ ويحلّ مكانها ديناميته الخاصة... ويزيد باشلار موقفه الظاهراتي وضوحا في حديثه عن العش فيقول: ليست الظاهراتية وصف الأعشاش كما في الطبيعة، فتلك هي مهمة عالم الطيور ... حين نحلم، فنحن ظاهرتيون دون أن نعلم، إنّنا نعيش غريزة العصفور على نحو ساذج بتأكيد الملامح الإيمائية للعش الأخضر بين أوراق الشجر الأخضر[1].

والفضاء حالات وانطباعات شعورية حول الأمكنة، هذه الأخيرة التي تخضع لضوابط في الرواية، متمثلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا، تتناوب في الظهور مع السرد أو المقاطع الحوارية، ثم إنّ تغيير الأحداث وتطوّرها يفترض تعدد الأمكنة، والتي نطلق عليها اسم **فضاء**، وهذا معنى أوسع وأشمل من معنى **المكان**، والمكان هو مكوّن من مكوّنات الفضاء، ومادامت الأمكنة في الرواية غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا [2].

أمّا من وجهة النظر الفكرية، من حيث أنّه مكان روائي يتمّ تصويره من خلال وجهة نظر وزاوية رؤية فهو يحمل قيمه ويمثلها أو يرمز إليها، فلا يمكننا تصوّر أحداث دارت دون حيز أو مكان بمثابة مسرح لها، وقد تحدّث رولان بارت عن أهمية المكان في البنية السردية فيقول : " المكان يصبح محدّدا أساسيا للمادة الحكـــائية ولتلاحق الأحـــداث والحوافز، أي أنّه يتحوّل في النهاية إلى مكـــوّن روائي جوهري، يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور بتحوله هذا ليصبح نصا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها[3]، وتأسيسا على ذلك يمكننا النظر

[1] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، 1984، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، صص: 10 – 11 .

[2] ينظر : حميد الحمداني، بنية النص السردي، م.س، صص: 62 – 63 .

[3] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، د.ط، 2002، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ص34.

إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضـــاء الروائـــي الذي ستجري فيه الأحداث، وله تأثير في العمل الروائي، كما يعبّر عن مقاصد المؤلف.

وقد جعلت الرواية الحديثة ـ خاصة منذ بالزاك ـ المكان عنصرا حكائيا، ومن هنا يكون كلّ طرف سبيلا إلى الطرف الآخر وعونا له، بحيث " يكون كلّ واحد منهما وسيلة بالنسبة للآخر وغاية في حد ذاته، وهكذا تهدينا الرواية إلى المكان بقدر ما يهدينا المكان إليها "[1]، فلا سبيل إلى الاستغناء عن دراسة المكان إن شئنا الإحاطة بدلالات الفضاء الروائي إحاطة جيدة، فالمكان هو من أهم عناصر الرواية، فالمكان هو الحيّز الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخصيات، وهو فضاء يحتوي على كلّ عناصر الرواية الأخرى. وفي هذا الاتجاه سارت السيميائيات في قراءتها للمكان مستفيدة من المنطق واللسانيات ومناهج القراءة الجديدة والعلوم الإنسانية، فأعادت للمكان الروائي حضوره على مستوى التحليل .

المكان في الرواية غير المكان في الواقع، إنه مكان خيالي له مقوماته الخاصة وأبعـــاده المتميزة، وتتمثل أهمية المكان في الرواية في كونه عنصرا فاعلا في تطويرها وبنائها وفي طبيعة الشخصيـــات وعلاقاتها، وهو فضاء يتسع لبنية الرواية ويؤثّر فيها، فهو البِؤرة التي تدعّم الحكي وتنهض به في كلّ عمل تخيّلي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو إطـــار لأحداث الرواية، فإنّ وظيفته الأساسية التنظيم الدرامي للأحـــداث، أي أنّ المكان في الرواية خديم الدراما، يكفي الإشارة إليه للدلالة، أنّه جرى أو سيجري به الحدث[2]. أمّا العلامات الجغرافية والطبوغرافية في النص الفني، ليست بذات الأهمية، لأن وظيفتها تنحصر في تحديد المكان فقط، وتبقى إستراتيجية النّاص هي تعريض المكان

[1] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة، ط1، 2003، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس ص9.

[2] Charles Grivel, production de l’inter romanesque, p 107.

لآليات الانزياح في تفتيته، وامتصاصه، وإنتاجه بصورة متغايرة حتى تتفق الوظيفة الجمالية والدلالية التي بها يتمظهر المكان في الخطاب النصي بنكهة خاصة ومتميزة، كنتاج مركب لتشابك الأبعاد البنيوية والدلالية والرمزية، وكذا الإيديولوجية، فضلا عن البعد الجغرافي الذي يعمل على تنظيم خيال القارئ وترتيب معطيات تصوره، ويفيد المنهج السيميائي في تحليل للسرد في هذا التصوّر، والدراسة التي قام بها **يوري لوتمان** في معالجته للمكان ودلالاته من خلال كتابه " **بناء العمل الفني** " أهمّ قراءة كشفت عن دلالة الفضاء المكاني الروائي، بفضل إسهامه المعتبر في مجال الدراسة النظرية للمكان، وقد انطلق لوتمان في تحليله للمكان الفني من مقولة أساسية مؤدّاها أنّ اللغة هي النظام الأولي لتحويل العالم إلى أنساق، واللغة ليست قائمة من التسميات، ولكنّها مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين[1].

2 . تسمية المكان (وسمه):

يوحي اسم المكان بحقيقة التخيّل الذي يرد فيه، إذ يؤكّد ضمنيا صحته، والاسم يوهم بالحقيقة، وعنه كذلك تنتج التشخيصية (Representativité) النصية، وهي نفسها التي تؤكّد حقيقة الشيء موضوع الوصف، شريطة أن يكون الوسم في الرواية مماثلا في شكله اللساني للاسم المستعمل في الواقع، وأمّا أن يكون الوسم قريبا في شكله، من الاسم المستعمل في الواقع فإنّ ذلك يعيده إلى وظيفته التخييلية، ويشترط في الوسم الذي يرد في الرواية أن يكون ملائما للنعوت التي تحفّ به، فلا يمكنم للصفات التي تجعل للوسم تناقضا في تحديده الجغرافي الواقعي أي تؤكّد حقيقته، فالسمات المموضعة تلعب دورا حاسما في إضفاء طابع الصدق على النص، أمّا إذا كان المكان في الرواية مكانا تخييليا وقادرا على جعل هذا التخيّل يبدو كأنّه الواقع، وكانت سمة الموضعة لا تحاكي الجغرافيا ولا الطوبوغرافيا ولا أسماء العلم الواقعية، إلاّ بقدر ما تغترف من الحوض الدلالي للنص الذي هي داخلة فيه، ولذلك نسمي بالواقعية تلك الطريقة التي تقوم على اختيار حقيقة الأشياء التي تشتمل عليها

[1] ينظر: عبدالله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م.س، ص 125.

الرواية، ولا تقتصر على الإيهام بحقيقة تلك الأشياء[1]، أمّا الحدث الروائي في **رواية الآن ...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى،** فإنّه يُقدّم لنا في هيئة كأنّه وقع في الماضي، أي خارج عن **الهنا،** بعيد عن **الآن،** فتنحفر هوّة تفصل الحاضر عن الماضي، أي نقطة القراءة عن زمن القصة ومكانها، مثلما تدلّ عليه الملفوظات الآتية: " الصور تتوالى كالأمطار التي تعقب العاصفة: سريعة، مزدحمة، ينتهي على أمل أن يكون الغد أحسن من يوم العذاب الذي نعيشه الآن، لكن ما أن يجيء الغد حتى يخلّف حسرة كاوية على الأيام التي مضت "[2].

فبعد أن ينتهي وصف المكان في الرواية، تأتي الحركة السردية لتؤكد حضور الزمان في المكان غير أنّ هذا المجال الأخير ليس هو المكان الذي انتهى وصفه، إنّه على الأصح الامتداد المفترض له، وهو بالتحديد ما نسميه الفضاء، وهكذا فلا يمكن تصوّر الفضاء الروائي دون تصور الحركة التي تجري فيه، في حين أنّه يمكن تصور المكان الموصوف دون سيرورة زمنية حكائية.

3 . أنواع المكان:

ودراسة المكان تتطلّب منّا تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان، الذي يمكننا الدفاع عنه ضدّ القوى المعادية، وهو يرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها، والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية وقيما متخيّلة سريعا ما تصبح هي القيم المسيطرة[3]، هذا ما سنسعى إليه من خلال قراءتنا السيميائية للأمكنة في **رواية الآن ...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى لعبد الرحمن منيف.**

3 . 1 . المكان المجازي أو التخييلي: وهو المكان المعنوي (اللاّ مادي)، نستشفه من الرواية من خلال الأحداث المتتالية فيها، إذ نجد المكان ساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، يخضع لأفعال الشخصيات، حيث يمثّل خلاصة تجاربهم وسلوكاتهم، فهو ليس رقعة

[1] ينظر : جيرارد جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، م.س، صص: 77 . 78.

[2] عبد الرحمن مونيف، رواية الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ط7، 2013، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 101.

[3] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان ،م. س، ص 31.

جغرافية محدودة المعالم بأبعاد هندسية. يرى غاستون باشلار أنّه مكان ينجذب إلى الخيال، وليس ذي أبعاد هندسية، وهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل في كلّ ما في الخيال من تمييز، ننجذب نحوه لأنّه يكشف الوجود في حدود من خلال التنظيم الدرامي للأحداث [1].

3 . 2 . المكان الهندسي: المكان الجغرافي الذي تعرضه الرواية بدقة بصرية وحياد، من خلال أبعاده الخارجية، ويحرم فيه القارئ من استعمال خياله[2]، ومن هذه العوالم نذكر على سبيل المثال: الصحراء، المستشفى، السجن، المقهى، الباخرة، الطائرة ...

3 . 3 . المكان المعادي، المكان الهندسي المعبّر عن الهزيمة واليأس كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ومكان الغربة[3]، ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات وتعسفه الذي يبدو وكأنّه ذو طابع قدري، ينقصه ردّ الفعل الإنساني الذي يقيم مكاناً ضداً في مواجهة هذا المكان المعادي[4].

3 . 4 . المكان كتجربة معاشة في الرواية : هذا المكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تحترفه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه. وعلى مستوى السرد فإنّ المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الروائي ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي.

والمكان في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعايش على عدة مستويات من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا، ومن خلال اللغة التي يستعملها، فكلّ لغة لها صفات خاصة لتحديد

---

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

[2] ينظر: عبدالله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م.س، ص 126.

[3] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، م.س، صص: 66 – 67 .

[4] ينظر: عبدالله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م.س، ص 126.

المكان (غرفة، حي، منزل...)، ثمّ من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة .

3 . 5 . المكان المعيش :

ونقصد به كل مكان رصدنا فيه بعضا من تصوراتنا ومشاعرنا الذاتية الشخصية وتعلقنا به حبّا فيه، وارتبط ارتباطا وثيقا ببعض التجارب العميقة أو بالجانب الحميم من ذواتنا، ومن أحسن ممثليه المنزل الذي نشأنا فيه والمدارس التي ترددنا عليها والحي والقرية وغير ذلك، حيث يصبح للمكان وجوده من خلال عناصره التي تشير إليه، أو تقيم فضاء صالحا للحياة البشرية، التي تكوّن بدورها مجتمعا يضع لنفسه أسسا حياتية[1].

3 . 6 . المكان الرحمي (الأمومي):

ويحسن الاعتراف بأنه قيمة أو إحساس أكثر مما هو فضاء فعليا، وغالبا ما يكون مغلقا حميميا معروفا في كل مناحيه ضامنا لأسباب الأمن والدعة ممكنا للشعور بالحياة من الكثافة والعمق، وهو الذي يلد الحياة ويمنحها، ويقابله الفضاء الأبوي الذي يمتاز بلا محدوديته وانطوائه على التحديات والمخاطر وتعويده على الفعل والحركة والجرأة والجدارة، وقيامه على معنى الصراع والمغامرة وارتباطه بالحاضر والمستقبل ومخاطبته للعقل وطاقات التكيّف على خلاف الفضاء السابق المخاطب للذاكرة المنشد إلى الحاضر والماضي، الزاهد إلى حدّ ما في المستقبل.

وقد اقـتضت منّا الدراسة السيميائية للمكان الروائـي رفع الالتباس عن العلاقة القـائمة بين المكـان الحكـــائي والمكان الواقعي، ومن ثمّ تحديد الدلالات الواقعية والرمزية والأيديولوجية التي ينهض بها هذا العنصر داخل هذا العمل الروائي، خاصة وأنّه مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد

[1] ينظر: عزوز علي اسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، 2010، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ص 38.

إلاّ من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي Espace Verbal بامتياز، يختلف عن الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع كفضاءات السينما والمسرح.

3 . 7 . المكان مسقط الرأس :

الإنسان منذ الخليقة تعلّق بالمكان الذي يأويه أو الذي فتح عينيه عليه،فهو منطلقه إلى الحياة وفق زمن محدّد ،حيث يصبح أسيره، يعيش فيه فيستمد منه وحيه وإلهامه، فهو المحرّك الفعّال لبؤرة شعوره، ومن ثمّ يظلّ مسقط الرأس هو الموضع الذي يعيش معه الإنسان أينما رحل وحيثما حلّ.

وهذا التحديد الجديد الذي جاءت به الدراسات الجديدة للمكان الروائي، بوصفه بالطابع اللفظي الخالص وتميّزه عن تلك الفضاءات التي تعبّر عنها العلامات غير اللغوية مثل: رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة أو تلك التي تعبّر عنها الصور المحسوسة والمدركة مباشرة مثل الفنون التشكيلية والسينما و المسرح[1]، أخذ نصيبه من الدلالة والتأويل خاصة مع المناهج النقدية الحداثية أو النسقية.

وهذه الأمكنة بأبعادها المختلفة والمتعددة، فإنّنا نحيط بها وندركها ونعيها، " فالإنسان مكان للوعي، يختزل عبر الوعي الأمكنة كلّها ،ابتداء من الأمكنة الصغرى، والأمكنة الكبرى المألوفة وانتهاء بالمكان المطلق " [2].

4 . هندسة الفضاء المكاني:

لقد ذهب معظم الباحثين في دراستهم لهندسة المكان الروائي بتركيزهم على المكان الجغرافي أو ما يسمى بالمكان الهندسي، من خلال وصفهم لأماكن وقوع الحدث وتحرك الشخصيات، فالمكان يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيّز، أمّا هندسة الفضاء الروائي في رواية **الآن ... هنا**، فيقوم . كما أشار غالب هلسا . على المكان المادي أو الهندسي المرهون بالإدراك البصري . الذي

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 27 .

[2] صالح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ط1، 1997، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ص 12 .

يقوم على التقاط العين له ـ لتحديد أبعاده، فالأشياء في المكان الروائي " تلعب دورا إيحائيا، لأنّ هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر ممّا نقر ونعترف عادة، إنّ وصف الأثاث والاغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه: فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويُحسُّها، إلاّ إذا وضعنا أمام نظرية الديكور وتوابع العمل ولواحقه "[1]، وهذا ما سنقف عنده في دراسة البناء السردي الروائي محاولين الإجابة على الإشكاليات الآتية: **ماهي الهندسة التي بنت المكان وعلاقته بالعناصر الأخرى ؟ وبعبارة أخرى: إلى أيّ مدى استطاع الفضاء المكاني أن يعبّر عن كينونته، وعن علاقته بشخصياته والزمن الذي تحرّكت ضمنه ؟**

يعدّ **المكان الهندسي** من المكونات الحكائية التي تشكّل بنية النص الروائي، ويسمّى بالمكان **الحسي** أو **المادي**، فهو العنصر الأوّلي الذي يتطلبه الحدث الروائي حتى تتحقق مصداقيته، إضافة إلى ما يضفيه التخييل من انطباعات تحت وقع الظروف الاجتماعية والنفسية والسياسية والدينية[2]، أمّا رواية " **الآن ... هنا** " فهي مليئة بالأماكن المادية، والتي سنحاول تقصّيها، محدّدين أنواعها، لأنّ تحديد الأمكنة يعدّ من أهم اللبنات التي توجّه البناء السردي وتوضّح معالمه وأبعاده ودلالاته، فالمكان هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض بها في كلّ عمل تخييلي، فهو عنصر جمالي في المبدعات الأدبية، وعنصر تشكيلي يعين على تكوين الهوية الجماعية[3].

ولا يخفى علينا أن بنية المكان الروائي متماسكة ومتداخلة ببنى أخرى زمانية وسردية، تجعلنا نكشف عن الحالات الشعورية التي تهيمن على الخطاب الروائي، الأمر الذي يجعل أجزاء الفضاء في الرواية تبدو متكاملة في دلالتها على وضع سوسيوثقافي خاص، يدفع القارئ لمقارنته بفضاء آخر يتحقق في المستوى الذهني وفقا **لمبدأ التقاطب** أو **الثنائيات الضدية** التي تطرحها الرواية.

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، 1982، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، ص 53 .

[2] ينظر: حنان محمّد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر ـ أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا، تح: يوسف بكار،ط1، 2006، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ص 25.

[3] نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ط1، 1994، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ص 287 .

5 . التـقاطبــات المكــانية :

القراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة الفضاء الروائي في الرواية العربية تنبني على إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية بالبحث في تشكلاته والتنويعات التي يتخذها، وتأتي تلك التقاطبات عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة تعبّر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عن اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث [1].

وقد تقدّم **يوري لوتمان** Youri Lotman بدراسة أقام فيها نظرية متكاملة تناول فيها مسألة التقطبات أو الثنائيات الضدية من خلال كتابه الموسوم **ببنية النص الفني La Structure du texte artistique**، إذ انطلق من فرضية أساسية بنى عليها تفكيره في هذه المسألة، وهي أنّ الفضاء مجموعة من الأشياء المتجانسة، من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة، التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة، بل إنّ لغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع، فمفاهيم مثل: الأعلى/ الأسفل، القريب/ البعيد، المنفتح/ المنغلق ... كلاًّها أدوات لبناء نماذج ثقافية، اجتماعية، دينية، سياسية، وأخلاقية في عمومها تتضمن وبنسب متفاوتة صفات مكانية تقدّم لنا نموذجا إديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي معطى [2].

وقد وجدنا في مفهوم التقاطب المفهوم المناسب للاشتغال على الفضاء الروائي، وسواء نظرنا إليه كنموذج دراسي أو كمقترح منهجي للإجراء والتشريح، فإنّ استلهام مبدأ التقاطب ومحاولة استخصابه ستكون لها فائدة كبيرة في الوقوف بنا على المبادئ البنيوية التي تنظم اقتصاد المكان وفتح

[1] ينظر: صالح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، م.س، ص 33 .

[2] Youri Lotman ,La Structure du texte artistique,Trad: Franç, Anne Fournier Bernard Kreise et autres, Ed, Gallimard, paris, 1973 , p 311.

مجال البحث على الحقول الدلالية التي يتحرّك الفضاء الروائي في نطاقها فتزيد في اتساعه الدلالي، وهذه التقاطبات ستهيّء لنا الأرضية لكي نستثمر التحليل البنيوي للمكان في الاتجاه الأكثر خصوبة وإنتاجا[1]. وسنسوق أمثلة لذلك من خلال النموذج الروائي " **الآن ... هنا** "، لنبيّن التقاطبات المكانية الواردة لحل الإشكالات التي تطرأ عند البحث في بناء دلالات الفضاء الروائي، والذي يتموضع في تشكيله بين الانفتاح والانغلاق، ممّا يسهم في تشكّل الرؤية وتعدّدها لدى القارئ،-كما يجدر بنا أيضا الإشارة إلى أماكن الإقامة وأماكن الانتقال وهذا لأن هذه الثنائيات قابلة للانقسام والتوالد إلى أماكن الإقامة الاختيارية والإجبارية وأماكن الانتقال إلى أماكن عمومية وخصوصية، وهي من بين التقاطبات الواقعة في الرواية.

5 . 1 . الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة :

لقد نظرنا إلى الفضاءات المكانية التي تزخر بها الرواية العربية، فوجدناها تتنوع من حيث الوظيفة والدلالة وأمكننا أن نميّز مبدئيا بين أمكنة مغلقة وأمكنة مفتوحة، إذ يميل بعض الروائيين إلى الفضاءات المغلقة التي يحبس فيها شخصياتهم، فلا تبرح مكانها، وذلك سعيا وراء تعميق حياتها الداخلية وعدم الدفع بها إلى المغامرة في الخارج، وعلى العكس من ذلك هناك روائيون يميلون إلى توظيف الفضاءات المفتوحة حتى تتيح للشخصيات أمكنة تقيم فيها أو تخترقها، ممّا يسمح لها بأداء مغامرات خارجية، وهناك من الروائيين من يميل إلى توظيف الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة لغرض توظيف ما يسمى بالتقاطبات أو الثنائيات الضدية، ولا يكفي البحث في تمفصل المادة المكانية للسرد أو في تمظهراتها السطحية، أي في توارد الوصف الطبوغرافي للأمكنة وانتقالات الشخصيات في المجال المحدد، بل يجب علينا أيضا أن نحاول الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجّه النص وترسم مساره[2]، ورواية " **الآن...هنا** " مفعمة بفضاءات مكانية صريحة، وأخرى ضمنية من خلال توظيف الروائي لألفاظ مبهمة مثل قوله: هنا، هناك، الخارج والداخل...

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، صص 40 - 41 .

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س ، ص 38 .

وتأتي الأمكنة في الرواية على هيأة عالمين أو وفق رؤيتين: الأولى نخصّها في كيفية تموضع الأمكنة المفتوحة، والثانية نخصّها في كيفية تموضع الأمكنة المغلقة، ممّا يحدث أهم ثنائية أو " جدلية أساسية هي جدلية **المفتوح / المغلق** "[1]، مصحوبين بمحدّدات وإحداثيات، وبدون هذه الإحداثيات والمحدّدات المقترنة بغيرها، فإنّه لن يأتي بثّ الرسالة السردية، التي تأتي في صورة إخبار، إذ تخبر قارئها بما هو موعود، فتسجّل منذ البداية العناصر الخاصة بهذا البث، مثل: ذكر المدينة، والشارع، فهما يعلنان عن الحدث، فلا يمكن للقارئ أو المتلقي أن يعلم شيئا عن الحدث دونهما ، لأنهما مسرح الحدث، أمّا تسميتهما فلا مبرّر له ما لم تكن هذه الأمكنة مسرحا للحدث أو فعل ما، فالرواية لا تستمد معناها إلاّ من عناصرها، ومنها المكان[2]، هذا الأخير الذي تعدّدت الدراسات حوله واختلفت في تصنيفه، خاصة المكان الجغرافي أو المادي القائم على الجدلية أو الثنائية، حيث حاولنا أن نقسّم هذا النوع من الأمكنة إلى أماكن **مغلقة** وأخرى **مفتوحة**، ممّا أنتج سلسلة التقاطبات داخل الطرف الواحد من الثنائية **مغلق / مفتوح** لا تنتهي ولا تحدّد بعدد معين، وذلك للقابلية الكبيرة التي يتميّز بها الفضاء الروائي في أن يندمج ويدخل في ثنائيات أو تقابلات ضدية تغري بتصنيفها وتحليل مكوناتها.

ونظرا لعدم قدرتنا على حصر سلسلة التقاطبات ومتابعة تعدّدها وملاحقتها في انشطارها وتناسلها اللاّ نهائيين، فقد اقتصرنا في تمثيلنا لذلك على التقاطب الحاصل بين بعض الثنائيات الواردة في الرواية، خاصة التقاطب في ثنائية : المفتوح / المغلوق، حيث سنبحث في كيفية ارتسام هندسة الفضاء بين المفتوح والمغلوق، وهي " بالنسبة للعالم أفكار واستعارات يلصقها بكلّ شيء "[3]. إلاّ أنّنا ارتأينا أن نقدّمها وفق الآتي:

[1] صبري حافظ، قراءة في رواية مالك الحزين ـ الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول " مجلة النقد الأدبي"، ع: 04، س: 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص171.

[2] ينظر: جيرارد جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، م.س، صص: 71 . 72.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، م.س، ص 191.

5 . 1 . 1 . الأماكن المغلقة:

الأماكن المغلقة أماكن محدّدة بواسطة أبعاد معلومة، وهي ترمز للنفي والعزلة والكبت، إذ الانغلاق في مكان واحد تعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، وهي توحي بالعزلة والخصوصية، إذ يحتضن المكان المغلق عددا محدودا من البشر ونوعا من العلاقات البشرية[1].

ويحتل السجن مكان الصدارة، ثمّ يضيف الأماكن المغلقة مثل: البيت أو الغرفة، التي تدلّ على الأمان، والأماكن المغلقة لا تفتأ تحافظ على الذكريات، وتتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور، **فالبيت** هو عالم الإنسان الأول، وهو وحده الذي يعطي للوجود قيمة ويوحي عند أكثر من الناس بالدفء والاستقرار و الآمان والبساطة[2]، عكس الخارج فإنّه يدلّ على الطابع العدواني، ممّا يحدث تعارضا بين الفضاء المغلق والفضاء المفتوح.

5 . 1 . 2 . الأماكن المفتوحة :

الأماكن المفتوحة أماكن تتجاوز كلّ محدّد أو مقيّد نحو التحرر والاتساع، أي عكس الانغلاق، حيث يمكن أن تلتقي فيها أعداد مختلفة من البشر، وهي تزخر بالحركة والحياة، وفي مثل هذه الأماكن يتحقق التواصل مع الآخرين، ويقضي على الشعور بالعزلة والوحدة ويعرفها عبد الحميد بورايو: "ونقصد هنا بانفتاح الحيز المكاني: احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية، وتتصل هذه الأماكن المفتوحة بفضاءات محدودة وغير محدودة كالبحر والغابة والصحراء والشوارع والجسور وهي بدورها توحي بالحرية والانطلاق والانسجام مع الذات "[3]، وهي أماكن اتسمت بالانفتاح لأنّها أماكن لم تتعرّض للتشكيل الإنساني والتحديد المادي، فلم تصل إليها يد الإنسان لسقلها وهندستها، إلاّ أنّنا سنركّز في دراستنا هذه على الأمكنة المفتوحة التي سقلتها يد

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد . دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، صص: 146- 147.

[2] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان ، ص44- 45

[3] عبد الحميد بورايو، منطق السرد ـ دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، م.س، ص148 .

الإنسان وهندستها، هذه الأمكنة التي وردت بشكل متكرّر على مدار رواية الآن ... هنا، وهي موزعة بانتظام ودقة حسب وقفات الرواية، حيث استعمل الروائي أمكنة للتجمّع والاستقرار وأخرى للحفلات والأمسيات والعشاءات، إذ ترك فيها الروائي للأبطال حرية الذهاب والإيّاب والسفر عبر أماكن الانتقال والإقامة العامة والخاصة.

5 . 1 . 2 . 1 . أماكن الانتقال وأماكن الإقامة :

تتشكّل البنية المكانية للفضاء الروائي من عدّة تقاطبات تحمل دلالات رمزية وإيديولوجية نذكر منها : أماكن الانتقال وأماكن الإقامة :

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . أماكن الانتقال:

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 1 . أماكن الانتقال العامة :

أماكن ترمز إلى الفضاءات المفتوحة، تكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالأماكن العمومية كالمستشفيات والحدائق العمومية.

وقد تُمثل الأفضية المتشظية في الرواية أقصى درجات الانفتاح، مثلما: نجد- في **رواية الآن... هنا**- الشخصيتين: عادل الخالدي وطالع العريفي، ينتقلان بين المستشفيات للعلاج والسجون لتنفيذ العقوبات، من خلال الملفوظ الآتي:

" وطالع العريفي مريض مثلي جاء، جاء من موران للعلاج، وكما يحصل بين اثنين يتعارفان على ظهر باخرة ...حصلت الأمور بالصدفة كما تحصل في الحياة خارج المستشفى وخارج السجن "[1].

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 1 . 1 . فضاء الأحياء والشوارع :

تعتبر فضاءات الأحياء والشوارع أماكن انتقال ومرور تتحرّك من خلالها الشخصيات، وهي من أماكن الانتقال العامة، إذ تشكّل مسرحا لغدوها ورواحها، وهي في الخطاب الروائي تتصل بقيم

[1] الرواية، ص 14.

ودلالات، تساعدنا على تحديدها السمات التي تتصف بها، فالانتقال في الأحياء والشوارع الراقية يختلف نظام قيمه ورموزه ودلالاته النفسية والاجتماعية، وذلك لاختلاف طوبوغرافيته وبرنامج الممارسة الإديولوجية عن التنقل في الأحياء والشوارع الشعبية أو الراقية، **فهل يكون من المناسب أن نربط بين الحي الشعبي وما يدلّ عليه من قيم التخلّف التي تعيد إنتاج أشكال الحياة القديمة، وبين الحي الراقي وما يدلّ عليه من قيم التجديد والتطور المباغث الذي يورث المضاربة بين القيمين؟**

5.1.2.1.1.1.1.1. فضاء الأحياء والأماكن الشعبية :

يتميّز الحي الشعبي بطابعه الطوبوغرافي المتحرر من جميع القيود الهندسية والحضارية، فهو مكان معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته يعتاش عليها ويعيد إنتاجها، وهو يحمل هويته الخاصة كفضاء انتقالي.

ومن خلال تتبعنا للملفوظات الوصفية الواردة في متن رواية " **الآن...هنا** "، ونظرا لتكرارها في أكثر من صيغة وشكل نقرأ في هذا المتن الروائي مقطعا سرديا يصف فيه طريقا شعبيا اجتازه البطل **عادل الخالدي** وهو في طريقه إلى سجن القليعة، مثل ماورد في الملفوظ الآتي:

"وصلنا القليعة عند أوّل المساء، كان الطريق إلى هناك شديد الوعرة، وفي أغلب الأماكن ضيقا، وجاءت سيول الخريف، ثمّ أوّل الشتاء لتخرّب أجزاء عديدة منه، الأمر الذي اضطرهم لإنزالنا بضع مرات لدفع السيارات، لوضع الحجارة أو ألواح الخشب تحت عجلاتها لتقوى على اجتياز الحفر الكبيرة أو لمنعها من الانزلاق"[1].

فإنّنا نستجلي من خلال ماورد من ألفاظ في هذا النص المتصل بالطريق الشعبي كفضاء انتقالي يعرب عن طبيعة صفة هذا الفضاء المكاني المشكلة له، خاصة حينما يشير إلى صفة الضيق أو المحدودية التي تطبع الطريق الشعبي .

[1] الرواية، ص 423.

أمّا الملفوظ الآتي: "كان العنبر مليئا برائحة الدواب والرطوبة، وفيه بقية تبن وأعلاف، وكان مظلما أيضا، بصعوبة بالغةعلى ضوء أعواد الثقاب، ثمّ وجدنا شمعة عند طرف أفريز قرب الباب، رتبنا أمر منامتناعلى ضوئها، وبعد ذلك بدأنا نفكّر ونواجهالعدويين الآخرين، البرد والجوع، وقد كانا متلازمين ويحرّض أحدهما الآخر، إذ ما كدنا نرتمي على البطانيات التي فردناها، في محاولة للنوم، حتى بدأت أمعاؤنا تقرقر...، أمّا ونحن نجيل أبصارنا في المكان فقد تأكدنا أنّ العنبر مربط للدواب، من خلال الحلقات المثبتة بالحائط، ولوجود بعض السروج في إحدى الزوايا، إضافة إلى أنّ رؤية التبن والأعلاف يزيد رائحتها، ويعطي المكان قوامه الحقيقي الغرض الذي أعدّ له ! "[1]، فيدلّ على القدم أو العتاقة التي تظهر على الجدران والنوافذ، القدم التي تلازمه تفقده مؤهلاته الحضرية، وتجعله أشبه بالمكان الأثري منه بالفضاء الآهل المسكون .

وهذه النماذج التمثيلية ترشدنا وتوحي لنا بالدلالة التي يقوم عليها الفضاء المكون من ثنائية وصفية (**الضيق** / **القدم**)، وهذا ما يقودنا نحو الإلمام الشامل بفضاء المكان الانتقالي وتجميع الصفات المتضمنة فيه لتحديد دلالاته [2].

والصفات السابقة للعنبر ـ مكان أستقبل فيه عادل والسجناء في سجن القليعة ـ غير كافية لإظهار دلالاته، فيعود بنا هنا ليضيف صفة ثالثة ليست أقل دلالة من طرفي الثنائية السابقة وظيفتها التقدير، فالضيق والقدم والاكتظاظ والقذارة، كلّها صفات حاضرة وملازمة لهذا الفضاء الانتقالي الذي يشكّل الطرف الأول من التقاطب، ونعني السجن الشعبي، ممّا يقابله طرف ثان، ونعني السجن الراقي فتتشكّل لدينا الثنائية الضدية: (**السجن الشعبي** / **السجن الراقي**)، وتكمن في الدلالات التي تنفتح وتؤشر عليها، والعلاقات البنيوية التي تندرج فيها، ويمكن اكتشاف ذلك من خلال المظهر الذي تتخذه شبكة التركيبات اللغوية في النص، وتحيلنا على الوظيفة البنيوية للمكان التي تتحدّد من خلال النسق الطوبولوجي وما يتوفر عليه من امتداد دلالي أو رمزي، أي أنّ صفتي الضيق والقدم

[1] الرواية، ص 425.

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، صص: 81 – 82 .

تحيلان إلى محدودية الفضاء المكاني الشعبي والإنشداد إلى ماض متوقف عن النمو، أو ترمز إلى الوضع الاجتماعي أو الموقف الإديولوجي الذي حال دون تحقيق اتساعه، والحرمان من التجهيزات الصحية الضرورية وقذارته واكتظاظه، وهو ينهض بوصفه مكانا انتقاليا في المقام الأول بوظيفة أساسية في السرد الروائي، وعليه يتأسس المسار الطوبوغرافي[1]* الذي سيندمج بالمنطق الحكائي[2].

ووردت صفات أخرى للفضاء الانتقالي المتجسد في السجن الشعبي، في عدة مقاطع نصية من الرواية نذكر منها: القذارة وانعدام الشروط الصحية التي تجري الإحالة عليها من خلال وصف المجاري وقنوات صرف المياه القذرة ورائحة الأحذية، التي تميّزه بشكل خاص، مثلما ورد في المثال الآتي: " في الليل، ورائحة الأحذية تزكم أنفي، كنت أقول لنفسي بحزن: أفضل طريقة لبقاء السجن وأن يظل السجان هو الأقوى، أن يكون هناك من هم مستعدون لأن يتعاركو بلا سبب وأن يعطي الجلاد الحجة لكي يكون حكما، ثمّ قاضيا ثمّ سجانا...أربعة أسابيع وعدّة أيام ونحن كما يقولون نخض الماء ونجرّب. لم نتأكّد أنّه ماء إلاّ في اللحظات الأخيرة "[3].

وهذه القذارة بدون شك نتيجة طبيعية لتظافر عدة صفات متعايشة فيما بينها محققة فضاء سجن شعبي بهذه الصورة، هذا لاحظناه من خلال الإشارات والأيقونات التي استخلصناها من المتن الروائي، والتوزيع الذي أجريناه عليها وفق المعادلة الآتية : **ضيق + قدم + اكتظاظ + قذارة.**

1 . 1 . 1 . 2 . فضاء الأحياء والأماكن الراقية :

إذا كان الفضاء الشعبي قد حمل لنا من الدلالات ما يجعله مكانا قيميا سلبيا من خلال الدور الذي أنيط به في بنية السرد بكاملها، فإنّ الطرف الثاني من معادلة التقاطب (**حي شعبي / حي**

---

[1]* الطوبوغرافيا (Topography): رسم موقع على سطح الأرض بما فيه من معالم طبيعية وغير طبيعية (من صنع الإنسان) أي وصف معالم الأرض (البيئة والجيولوجيا) وتمثيلها على خرائط، أو ما يسمى بطبوغرافيا المكان . هي تمثيل دقيق لسطح الأرض بعناصره الطبيعية والبشرية.وهي تهدف إلى استغلال إمكانات مظهر السطح في كل التحليلات والاستنتاجات المتعلقة به أو بأحد العناصر المجسدة والقائمة بشرية كانت أو غير بشرية.

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 88.

[3] الرواية، ص 354 .

راق)، ومن خلال المؤشرات التي تؤكّد المنحى المشهدي الذي تتخذفيه الملفوظات الوصفية مظهرا رومنطيقيا يكرسه الكاتب حول فضاء الحي الراقي كمكان روائي، فإنّنا نجده يلبسه مشهدا تزيينيا يغطي ملامحه الحقيقية ويحجب مظهره وجوهره معا، ومن قبيل ذلك نجد في رواية الآن ... هنا نصا يعرض فيه الكاتب **لشارع باريس** على لسان عادل الخالدي : " أمّا الآن وقد وصلت باريس بالفعل، فقد وجدت نفسي مدفوعا لاكتشافها، كنت أهيم لساعات طويلة كلّ يوم في هذه المدينة التي ليست لها بداية أو نهاية، كنت أعرف أسماء عدد من الأماكن، وكم شعرت بالغبطة، وكانت أقرب إلى فرح الأطفال، حين اكتشفت شبها وليس تطابقا بين مكان تخيّلته أو قرأت عنه، وبين هذا الذي أراه متجسّدا أمامي "[1].

فتشكيل المكان الراقي وكيفية انبنائه، والنظر في تمفصلاته من الجهة الطوبوغرافية يظهر مناقضا تماما للمكان الشعبي، ونكون بهذا قد اجتزنا منطقة التماس يقع بينهما تنافر ظاهر من جميع الوجوه، حيث يظهر المكان الشعبي كبؤرة للضيق والقذارة والاكتظاظ، بينما يتصف المكان الراقي بالإتساع والخضرة والجمال .

ورغم هذا الوصف فإنّ فضاء الحي الراقي سيكون في هذه الرواية فضاء استحضاريا أكثر ممّا هو فضاء قائم في الواقع العياني للنص، كما أنّ يتميّز بطابعه المشهدي الذي يغري بالتأمّل أكثر ممّا يوحي بالوظيفة، ممّا يدلّ على أنّ الأعمال الروائية في اشتغالها على الفضاء أعطت للمكان الشعبي حضورا أكبر ممّا أعطته للمكان الراقي.

إلاّ أنّنا نجد ضمن **رواية " الآن...هنا** " خطوات عديدة في تشكيل هذا الحي الراقي، وإنتاجه كفضاء معاش من طرف الإنسان، إذ نجد الروائي حريصا على موضعة هذا المكان وتشييئه ووصف طوبوغرافيته. ورغم ما يعرضه الروائي من تفصيلات لهيئة وأبعاد الحي الراقي، فإنّها لا تكفي وحدها في تشكيل بنية المكان، فالمكان الروائي فضاء معاش من طرف الإنسان يأهله أو يعبره، فبنية المكان مع

[1] الرواية، ص 154 .

ذكر تفاصيله الطوبوغرافية لا تلعب سوى دور أدواتي وثانوي بالمقارنة مع الدور الذي تنهض به علاقة المكان بالإنسان، ومن ثمّ فالمكان لا يمكنه أن يقوم بمعزل عن تجربة الإنسان أو خارج الحدود التي يرسمها له، وبالتالي فإنّ تشكيل فضاء الحي الراقي لا يعود فقط إلى تكريس الرؤية المشهدية منطقيا وموضوعيا، وإنّما إلى الوضع الذي يتخذه الإنسان في نطاق هذه الرؤية أو تلك للمكان[1].

وبعد عرضنا لصفات الحي الشعبي كمكان انتقال عام، فإنّه مكان متحرّر من كلّ القيود الهندسية والالتزامات الحضرية، أمّا المكان الراقي فإنّه يتميّز بطابعه المشهدي الذي يلغي الرؤية الإنسانية للمكان، إلاّ أنّ غايتنا هي الكشف عن الدلالة الكامنة وراء هذا التوزيع الطوبوغرافي للأحياء، والذي يخفي وراءه توزيعا اجتماعيا وعنوانا لإيديولوجية استعمارية أو لا وطنية تقضي بإعطاء الامتياز لفئة على أخرى .

والشارع كما يرد على أنّه الفضاء المكاني المفتوح، الذي يحتمل أحداثا كثيرة (مظاهرات، لقاءات، تسكع، سوق يومي أو أسبوعي...)، يمكن أن يرد كذلك في معرض الاستذكار السريع للماضي والذكرى بأشخاص معينين : مثل قول الروائي على لسان عادل الخالدي :

" الأهم من ذلك أنّني كنت أتمشى ذات صباح بالقرب من قوس النصر، كنت أتطلّع إلى الأبنية والأشجار، كان الجو منعشا، والحياة تتدفق، وفجأة رأيت رضوان ! التقت نظراتنا بسرعة، لم نصدّق، أو بالأحرى أنا الذي لم يصدّق..." [2]. فالشارع من خلال هذا المقطع السردي يأتي دالا على صداقة قديمة مع أحد الأصدقاء والأحباب.

وقد يأتي الشارع حاملا دلالة إيجابية كأن يدلّ على النضال كما ورد في المثال الآتي:

" وفي محاولة للاعتذار، قال: أعطني رقم تليفونك وسوف أتصل بك، ورتّب كيف نلتقي، ومتى! لم أسلم بسهولة، طلبت منه تأجيل السفر، إلغاءه، ليس بدافع الشوق والذكريات فقط، وإنّما لنتحدث عمّا يجري في الوطن والتنظيم، خاصة بعد الانقسامات الحادة والخلافات والاتهامات المتبادلة، بدا

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 89 .

[2] الرواية، ص154

محرجا، وغير راغبفي مواصلة الحديث، وكان بين لحظة وأخربينظر إلى الذين يرافقانه وكأنّه يعتذر ... فهمت، ولكن كيف يتسنى لي أن أتركه يفلت منّي هكذا!، إنّها الفرصة التي كنت أنتظرها منذ شهور، لكي أعرف أيّة مصائب حلّت بالوطن، وأعرفها عن شخص تربطني به علاقة طويلة زادها السجن قوة "[1].

5.1.2.1.1.1.1.2.1. فضاء الطريق أو الممر:

تقوم الطريق كمكان انتقال عام بتأطير المارين والممارسات المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات كالسوق السوداء، وأساليب العمل في الظلام كقطاع الطرق الليلية، كلّما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة. فهناك أسباب عديدة تقضي بوجود الشخصية ضمنيا، إمّا شخصية عادية تتنقل في الطريق لقصد التنقل إلى مكان آخر لقضاء الحاجات اليومية، أو للترويح عن النّفس، أو شخصية متشردة ضمن عصابة دفعتها ظروف اجتماعية لذلك، أو بمحض اختيارها لرغبة ذاتية ملحة حركتها، ممّا يجعلها محلبا للشبهة.

وبقراءتنا لرواية **الآن ...هنا** سنجد أبرز الدلالات التي تؤشّر عليها تحمل طابعا سلبيا يشي بما تعانيه الشخصيات في الرواية، وخاصة وأنّها تمر بالطريق المؤدي إلى السجن لا برغبة منها، ولا بالطريقة التي يتنقل بها عامة النّاس في الطريق. ومن خلال تتبعنا للملفوظات الوصفية الواردة في هذا المتن الروائي، مثلما ورد على لسان البطل **عادل الخالدي** وهو في طريقه إلى سجن القليعة: "وصلنا القليعة عند أوّل المساء،كان الطريق إلى هناك شديد الوعرة وفي أغلب الأماكن ضيقا، وجاءت سيول الخريف، ثمّ أوّل الشتاء لتخرّب أجزاء عديدة منه، الأمر الذي اضطرّهم لإنزالنا بضع مرات لدفع السيارات، لوضع الحجارة أو ألواح الخشب تحت عجلاتها لتقوى على اجتياز الحفر

[1] الرواية، ص155.

الكبيرة أو لمنعها من الانزلاق ...كانت ثيابنا وأجسادنا ملطخة بالوحل نتيجة العمل الشاق الذي أجبرنا عليه في الطريق... "[1].

ويضيف قائلا: " ومثل المجانيين، في تلك الممرات الجبلية القاسية، بدأنا تلك الرحلة، كنّا نركض ونتدحرج، لانّ الضربات على ظهورنا تلاحقنا، وكنّا نجفل ونرتدّ، والعصي تبرزمن وراء الأشجار لتلطم وجوهنا، وكذلك الأرجل وهي تمتدّ لتوقعنا، وإذا كان النقيب وحده يصدر الأوامرفي السجن، فقد بدا الأفراد أكثر تفننا وهم يصدرون الأوامرإلينا بأنفسهم! لا يمكن أن تحصى العصى التي التي تلقيناها في الهبوط إلى القعر وأثناء العودة "[2].

وبهذا يكون مكان الطريق قد تحوّل من وصفه من أماكن الإنتقال العامة إلى مكان تنقل خاص بالسجناء، ممّا يؤشّر على أنّه يحمل طابعا سلبيا يشي بما يعانيه السجين من ضياع نفسي وإكراه بدني، وهو مكبّل بالأغلال يسلك طريقه إلى السجن. ودلالة فضاء الطريق في رواية الحال، ليست دلالة متأصلة تندمج في بنية هذا الفضاء، وإنّما طارئة تأتي لخلخلة المألوف والسائد عن هذا الفضاء كمكان للانتقال العمومي .

وهذه الدلالة ـ غير المتأصلة ضمن فضاء الطريق ـ تؤثّر سلبا دون تحقق وظيفة هذا الفضاء من حيث هو مكان عام للتنقل والعبور بكلّ حرية، لقضاء الحاجات اليومية ضمن نظام قيمي تفرضه الممارسة الاجتماعية، إلى مكان تنقل خاص ضمن نظام قيمي تحت الرقابة والإقامة الجبرية تفرضه الممارسة النظامية للسلطات العليا والهيئات الحكومية، تبرمجه ضمن تفضية محكمة .

[1] الرواية، ص423.

[2] الرواية، صص: 472 - 473 .

5.1.2.1.1.2. أماكن الانتقال الخاصة:

5.1.2.1.1.2.1. فضاء المستشفى:

يقوم المستشفى كمكان انتقال خصوصي بتأطير لحظات الممارسة الطبية التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية، فهناك دائما سبب ظاهر يقضي بوجود الشخصية ضمن مستشفى ما، فقد يحدث ذلك بمحض اختيار الإنسان للمستشفى الذي يريد العلاج فيه، خاصة، وأنّ العلاج يكون مجانيا في المستشفيات العمومية، يحدث ذلك في العادة بعد رغبة ملحة للشفاء من المرض .

وبعد قراءة لصورة المستشفى في **رواية " الآن ... هنا "**، نجد أنّ أبرز الدلالات التي تشير إليها تحمل طابعا سلبيا يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش، وممّا يؤكد ذلك أنّ فضاء المستشفى سيكون مسرحا للعديد من الشخصيات كالمرضى والأطباء والممرضين، كما جاء على لسان عادل الخالدي :" في المستشفى تعرفت، ويجب أن لا تتسرّعوا أو تذهب بكم الظنون بعيدا، فتفترضون مثلا إنّي تعلّقت بامرأة، وهي التي تسببت بموتي، أو بقتلي، إذ بعد أن هممت بها تخلّت عنّي! قد تتصوّرون مثل هذا الاحتمال، وكنت أتمناه، وقد يجنح بكم الخيال إلى تصوّر تلك المرأة، قد تفترضون أنّها طبيبة أو ممرضة، كما يحصل عادة في الأفلام والروايات، وقد تكون مريضة في فترة النقاهة ... أو تكون زائرة لإحدى المريضات، ولسبب ما وقعنا في ذلك الداء الذي يصيب جميع البشر: العشق، وهكذا دخلت المستشفى بسبب، ولم أخرج منه لسبب آخر! لا لم يحصل شيء من هذا، وإن تمنيته طويلا وكثيرا، لكنّه لم يتح لي: إنّ الذي غيّر حياتي ووضعني على حافة الموت هو أنّي تعرفت على طالع العريفي، وطالع العريفي مريض مثلي، جاء من موران للعلاج ! "[1].

فالروائي يسعى إلى أبعد من ذلك حين عدّد لنا وظائف أخرى للمستشفى، فانزاح عن صفاته الطبيعية كمكان انتقال خاص لمعالجة المرضى والمعطوبين، ليصبح فضاء إقامة أو شبيها بالإقامة بالنسبة لبعض الشخصيات المهمة (اللجوء السياسي)، فينكشف لنا الطابع السلبي المهزوز لهذا

[1] الرواية، ص14 .

الفضاء الذي يستمد وجوده من الواقع المتردي من حوله، بتصوير الرتابة اليومية وما يلفها من كآبة وتعاسة من خلال الملفوظات الآتية :

" وحين أتقلّب في الفراش، وأحسّ الألم أقول وتخرج الكلمات من بين أسناني:...وأنت أيّها الموت، ماذا لو أتيت؟ إنّك، كما يقول يوناني ملعون: مجرّد بغل، ولا بد أن أركبك لكي أصل إلى الجنة، لا يهمّ أن يكون المشوار قريبا أو بعيدا، الأكثر أهمية أن أتحداك، أن لا أخاف منك "[1].

" وأنا كبندول الساعة أتراوح بين الأمل ولحظة الانفجار، خاصة بعد أن اكتشفت كم في هذا العالم من القسوة والنذالة. الصور تتوالى كالأمطار التي تعقب العاصفة: سريعة، مزدحمة، والزمن الماض ينثار من الألم والأقمار الصغيرة، ثمّ ذلك الانتظار الذي لا ينتهي على أمل أن يكون الغد أحسن من يوم العذاب الذي نعيشه الآن "[2].

إلاّ أنّه وخلافا للمدلولات السابقة الذكر لفضاء المستشفى، نجده انتقاليا بامتياز من خلال الأفضية المتشظية في الرواية، ممّا يدلّ على أقصى درجات الانفتاح، مثلا: نجد في رواية " الآن...هنا " الشخصيتن: **عادل الخالدي وطالع العريفي** وهما ينتقلان بين المستشفيات للعلاج.

أمّا ما يستوقفنا من خلال هذه الملفوظات، وما تؤديه من دلالات تلك المراوحة بين طرفي التقاطب (**إقامة / انتقال**)، فالدلالات مجتمعة ضمن هذه الثنائية ستؤثر سلبا على تحقيق الوظيفة الأصلية لفضـــاء المستشفى الذي سيشكّل من خلال وجوده الموضوعي المعبر الرئيسي لتفسير الدلالة الطوبولوجية[3]* للمكان، من حيث هو إطار للحدث الحكائي ومجال رئيسي للأحداث ولتحرّك الشخصيات في هذا العمل الروائي، فلا يمكن تجريد فضاء المستشفى من طابعه الطوبوغرافي وعلاقته

[1] الرواية، ص 100

[2] الرواية، ص 101 .

[3]* الطبولوجيا (Topology) : فرع من علم الرياضيات، يبحث في المسائل النوعية (الكيفية) للبنى الهندسية، وهي علم دراسة وتحليل خصائص الأوضاعحسب معطياتها لتحديد أنواعها وأنمطتها، وهي تعنى بدراسة المكان (مقادير الزوايا والمساحات)، وتبدأ بالأخذ في الاعتبار طبيعة الفراغ، وتبحث كلاً من بنيته الدقيقة وبنيته الشاملة.وتسمى الأشياء التي تدرسها فضاءات طبولوجية (Topological Spaces) ، وهي أشياء رياضية يمكن تصورها حدسياً بأنها أشكال هندسية.

بالأشخاص الذين يأهلونه دون أن يفقد خصوصيته، ومن ثمّ دلالته الشاملة التي تشكّل الامتداد الطبيعي لكل فضاء انتقالي، ولقد سار الروائي في تعامله مع فضاء المستشفى مناحي شتى مبررا في جميع الأحوال طابعه الانتقالي والإقامي ومحددا مساره الطوبوغرافي والمنطق الحكائي الذي ينظمه و يعطيه مبررات وجوده[1].

وبهذا تكون رواية الآن...هنا قد قدّمت لنا فضاء المستشفى من خلال عرض مجموعة من الانطباعات والصفات الخاصة في تغطية المكان الروائي، بوصف فضاء المستشفى سعيا وراء إحداث المقروئية الضرورية التي تجعل منه نسقا مرجعيا ذا دلالة وخطابا رمزيا وإيديولوجيا.

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . أماكن الإقامة:

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 1 . أماكن الإقامة الاختيارية:

5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 1 . 1 . فضاء البيت:

إنّه البيت الذي يمثل الرحم الأول للإنسان، البيت القديم، بيت الطفولة الذي نستقبل طفولتنا ونكوّن شخصيتنا فيه، هو مكان الاستقرار والسكينة والذكريات، ومركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية كما يصفه باشلار، هو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال. وعندما نبتعد عنه نظلّ دائماً نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت، ومن هنا الابتعاد عن المكان بكلّ ما يحمل من ذكريات وحميميات يجعلنا نحنّ إليه، ولاسيما في حالة الغربة، لا يشكل تعويضا في الذاكرة والقلب على الأقل عن البيت الأول الذي نشأنا به، وبذلك فالأمكنة الأخرى ما هي إلا محطات قد تكون لها أهمية، ولكن تلك الأهمية لن تصل إلى الأهمية التي يتمتع بها مهد الطفولة والشباب والذكريات، إننا نعيش لحظات البيت من خلال الأدراج والصناديق والخزائن التي يسميها باشلار "بيت الأشياء"، فانطلاقا من تذكّر بيت

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي . الفضاء . الزمن . الشخصية، م.س، صص : 94 – 95.

الطفولة تتخذ صفات وملامح المكان طابعا ذاتيا، وينتفي بعدها الهندسي[1]، فالفندق مثلا له شعائره الخاصة، وهو مكان مؤقت عكس البيت، لا يترك في الشخصية تلك الذكريات العميقة التي يحفرها البيت، أي أنّ ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي الذات.

وبيت الراوي (عادل الخالدي) ينتمي إلى أماكن الإقامة الاختيارية في الرواية، إلاّ أنّ عادلا لم يكن يمكث في هذا البيت إلاّ قليلا، لأنّه كان سجين النظام وسجين مرضه، ذلك لأنه كان منغمسا في أمور السياسية والوطنية، ممّا يمنعه دائما من الالتحاق ببيته العائلي، ومنه يصبح البيت العائلي بيتا اضطراريا، فتصوير الرواية البيت من خلال السارد لا مجرد ركام أو جماد أو مجموعة من الأثاث، بل كان يصف هذا البيت من حيث موقعه في ذاته وذاكرته.

فالبيت في رواية " الآن...هنا " يمثل فضاء مكانيا هاما، تنتجه الكتابة وفق رؤية فكرية وجمالية يتبناها المبدع، وقد أولت الرواية العربية أهمية كبرى للبيت كعنصر مكاني جمالي، وحيّز مؤطر للشخصية والحدث بالمفهوم السردي، أمّا البيت العائلي فهو لا يتوقف عند حدود معيّنة، إلاّ أنّنا من خلال **رواية الآن...هنا**، نلاحظ أنّ **عادل الخالدي** بدأ بالتدقيق في أخص جزيئات حياته، وهو في بيت العائلة بعمورية، ويظهر ذلك من خلال وصفه الأسبوع الذي قضاه في البيت، إذ زاره عدّة أطباء وأجريت له عدّت فحوصات لأنّه كان تحت الإقامة الجبرية مثلما ورد على لسانه : " الأسبوع الذي قضيته في البيت، وقد زارني خلاله بعض الأطباء، وأجريت لي عدّة فحوص، وتمّ فيه التشاور والتساؤل عمّا إذا كان بالإمكان معالجتي في عمورية أو نقلي إلى الخارج، ومدى احتمالي للسفر، هذا الأسبوع الذي لم تهدأ فيه الحركة "[2]، هذا ما يعكس لنا الحالة الأمنية التي يعيشها بيت عادل في حضوره .

[1] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، م.س، ص 09 .

[2] الرواية، ص 11.

5.1.2.1.2.1.2. فضاء السرير :

يعدّ **السرير** في الرواية من الأمكنة المفتاحية التي تساعد على فكّ جزء من مغاليق النصوص الروائية، يُطلق عليه أمكنة الليل والنهار، أي أنّ السرير لم يكن يستعمل للنوم فقط بقدر ما كان يستعمل لتجليّات النهار، حيث يدلّ على النوم والراحة وممارسة الجنس أو فراش الزوجية، وهي الحالات الطبيعية التي يستعمل فيها السرير[1]. ولقد أدّى السرير كمكان في **رواية الآن ... هنا** دورا بارزا وفعّالا، ممّا أضفى على شخصية **عادل الخالدي** دورا بطوليا في مواجهة المرض، إذ أنّه لم يستعمل للنوم والاسترخاء فقط بقدر ما كان يستعمل لتجليّات النهار[2].

وقد ساعدنا **السرير** / **المكان** على فكّ جزء من مغاليق هذا النص الروائي، إذ وظّفه الكاتب لأداء أدوار ووظائف جديدة بالإضافة إلى وظائفه الطبيعية السابقة الذكر، إذ نقرأ في هذه الرواية تجليات وتحوّلات **السرير** في عدّة مواقع، فعادل الخالدي بطل الرواية لا يلبث أن يغادره حتى يعود إليه، فهو بمثابة مكان حماية من شرّ المرض والظروف السياسية السائدة في زمن الرواية مثلما ورد في الأمثلة الآتية:

" وحين أتقلب في الفراش، وأحسّ الألم أقول وتخرج الكلمات من بين أسناني: ... وأنت أيّها الموت، ماذا لو أتيت ؟ إنّك، كما يقول يوناني ملعون: مجرّد بغل، ولا بد أن أركبك لكي أصل إلى الجنة، لا يهمّ أن يكون المشوار قريبا أو بعيدا، الأكثر أهمية أن أتحداك، كأن لا أخاف منك. ويشتدّ عصبي، أصبح حصانا غير مروض، بشارة من تلك البشائر التي تتجاوز الخوف، وتقف عند تخوم البركان "[3].

---

[1] ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، 1994، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 277 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 275 .

[3] الرواية، ص 100.

" تمددت على السرير، لم أشعر منذ أسابيع أنّني نشيط كما أنا الآن، ربما زالت طبقة سميكة من القذارة عن جسدي، وقد تمّ ذلك بفعل البخار، تفتحت مسامي وعرقت، ولأوّل مرة أغرق في نوم عميق خلال النهار ! لم أصح من نومي إلاّ على دقات وجبة العشاء ! "[1].

فالسرير / المكان في رواية " **الآن...هنا** " يبقى الملاذ الوحيد والخيار المتوفر كحلّ للمأساة والمحنة التي يعيشها بطل هذه الرواية (**عادل الخالدي**)، فرغم أنّ البقاء فيه عذاب فإنّ الابتعاد عنه بالنسبة له عذاب كذلك بعد أن ضاقت الأمكنة بما رحبت .

كما دلّ **السرير** في الرواية على أنّه مكان للّعب بالأفكار وتحريك الأخيلة، للنهوض بالفكر بعيدا مثل ماورد من خلال المقاطع السردية الآتية :

" ... أتكمّش في سريري، أستعيد البروق والرعود القديمة، أستعيد وجه طالع ووجه أمّي، لكن البرق، الجديد الذي يملأ الغرفة فجأة يمزق الصور، يبعثرها، أشعر أنّني صغير وخائف، أدير رأسي، أميله قليلا، انتظار اللرعد الآتي، لا يتأخر لكنّه فجأة يتفجّر داخل الغرفة، فوق السرير، وأمدّ يدي إلى كوب الماء، ومع انزلاق الجرعات الأولى أسمع حبات المطر وهي تتساقط مثل حجارة صغيرة لتملأ كلّ الفضاء "[2].

إنّ هذه الظاهرة في حياة عادل ـ وهو يتنقل من سرير إلى سرير، ومن مستشفى إلى مستشفى ومن سجن إلى آخر ـ تعبير واضح ودلالة قاطعة عن التاريخ العربي والواقع الحياتي السائد، إذ كان يسيطر رعب الحاضر على الأحداث والشخصيات بسبب سوء الأنظمة الذي حال دون تجسيد الأفكار، وبالتالي تهميش أفكار المثقفين والمناضلين، والدفع بهم إلى خارج الحلبة، وتجريدهم من أرض الواقع والحلم، ونفيهم إلى عالم آخر غير الذي يرغبون فيه.

[1] الرواية، ص188.

[2] الرواية، ص 53.

وبهذا يمكننا أن نقول: أنّ **السرير / المكان** ـ ومن خلال الصور المتلاحقة التي عمد الكاتب إلى عرضها في السياق العام لرواية " **الآن ... هنا** " ـ قد خدم السياق السياسي والفكري والاجتماعي للأحداث والشخصيات والرواية بشكل عام، فهو حاوية مكانية للأحداث والشخصيات في الرواية، وهو لم يعرض في الرواية كديكور، ولكن عرض كفاعل وكمكوّن روائي، وبالتالي تحوّل إلى أداة من أدوات تفسير هذا العمل الروائي .

5.1.2.1.2.2. أماكن الإقامة الجبرية :

5.1.2.1.2.2.1. فضاء السجن :

يمكننا أن نطرح التساؤل الآتي: بماذا يتميّز السجن ؟

إنّ المتأمل في فضاء السجن يجد أنّه ينفرد بأبعاد ومقاسات تميّز انغلاقه ومحدوديته، إضافة إلى أنّه يتميّز بقيم الإلزام والتعجيز، فهو رمز الحجز والمصادرة التي تنفي عنه كليا صفة الانفتاح، وهو يتعارض مع فضاء البيت الذي يتميّز بقيم الألفة، وهو عالم مفارق لعالم الحرية خارج الأسوار، وهو كفضاء روائي معدّ لإقامة الشخصيات الإجبارية، ينهض بوظيفة دلالية خلال فترة معلومة غير اختيارية، إذ يخضع نزلاؤه إلى قانونه الخاص في شروط عقابية صارمة، وهو يشكّل نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، أمّا انتقال النزيل فيتضمن تحوّلا في القيم والعادات وإثقالا لكاهله بالالتزامات والمحظورات، وسلسلة من الإجراءات الإذلالية، فما إن تطأ قدمي النزيل عتبة السجن مخلّفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات، فهو يتبدى أوّلا من حيث هو حيّز مكاني مغلق، فضاء للموت والقهر والضرب والتجريد من الحقوق، وهو فضاء التعسف والتسلّط والذلّ، وفرض لآراء الآخر[1]، حيث يجري تجريد السجين من ممتلكاته الخاصة، مثلما ورد في الرواية على لسان طالع العريفي:" ... وفجأة، وكما تقع الزلازل، أو كما تنفجر البراكين، وبطريقة شديدة البراعة والإتقان، وجدت أنّ أبواب الجحيم فتحت عليّ: الضرب، اللكمات بالأيدي، بالأرجل، بالرأس والأكتاف، كلّها انصبت

[1] ينظر: صالح ابراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، 2003، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 37 .

عليّ، كانت القبضة لأنّها قوية ومحكمة، توقعني أرضا، وكانت القفزة فوقي تجعلني أمتزج بهذه الأرض، ... في لحظات كثيرة افترضت أنّ الغاية أو النتيجة المؤكدة لهذا الضرب، أن أموت، لقد بلغت أكثر من مرة حدود الموت، فخلال فترة تزيد على الساعة بدا لي أنّ الموت ليس احتمالا، وإنّما حالة أعيشها، خاصة وأنّ طريقتهم، الأماكن التي يتخيّرونها، الشدة والسرعة في الضرب، الحماس الذي يزيد ويتعالى مع مرور الوقت، جعلني على يقين أنّ الأمر يتجاوز التعذيب، وأنّ الهدف أن أموت بين أيديهم ! "[1].

وعقب دخول النزيل إلى السجن يجرد من هويته الخاصة عن طريق انتزاع اسمه الشخصي واستبداله برقم يجعله في عداد النكرات التي يأهل بها السجن ممّا هو وارد على لسان الراوي :

"ما كادت أيام قليلة تنقضي على وجودي في السجن المركزي، وفي المهجع رقم 17 ، حتى عرف الخبر، لا أدري من نقلهأو كيف تسرّب ، إنّ ذلك جزء من حياة السجن الداخلية !"[2].

" ما كدت أصل المهجع رقم 05، وبعد أن فتح أبو سمير الباب وهو يقول : اللي ترميه السماء تتلقاه الأرض ... "[3].

"... وبدأت المحاولات للإتصال بالمهاجع الأخرى، خاصة المهجع رقم 17 والمهجع رقم 09 "[4]

" رحّل القسم الأكبر من نزلاء المهجع رقم 05 ورقم 09 إلى سجن العفير "[5].

فبمجرد اختزال النزيل إلى مجرد رقم عددي تكون عملية إفناء الهوية الذاتية قد اتخذت مسارها، وفي ذلك دلالة على الرغبة العدوانية واللاّ إنسانية في نسف الذات الشخصية للنزيل الانتقال به إلى درك من الدونية والتشيّء، وهذا أشدّ إيلاما من افتقاد السجين لحريته نفسها، وبعد تجريده من اسمه الشخصي، تستبدل ملابسه ببدلة سجنية خاصة موحدة اللون، وتنتزع ممتلكاته الشخصية، وبالتالي

[1] الرواية، صص: 173 - 174.
[2] الرواية، ص 357.
[3] الرواية، ص 358.
[4] الرواية، ص 366.
[5] الرواية، ص 372.

تجريده من خصوصيته التي تميّزه عن الآخرين، إذ يفقد كلّ عناصر الاختلاف والتفرد، ويتحوّل إلى مجرد نسخة مكررة تندمج ضمن مكونات الفضاء المغلق لعالم السجن.

ولعلّ أبرز رموز السجن ـ باعتباره مكانا للإقامة الجبرية ـ أنّه شديد الانغلاق، بفعل جدرانه السميكة وأبوابه الحديدية، وحركة المفاتيح وفرقعتها، مثل ماورد في الملفوظات الآتية :

"لم تمر إلاّ فترة قصيرة حتى سمعت المفتاح يخشّ في الهواء أولا، وقد انفصل عن حزمة من المفاتيح الأخرى، ثمّ سمعته يصرّ داخل القفل، طق مرتين، ثمّ انفتح الباب إلى الداخل بقوة وضرب كتفي الأيمن "[1].

" أمّا حين دخل المفتاح الكبير بالباب الحديدي، فكان أشبه بصوت مساعد الشيخ وقت الدفن، إذ نبّه الجميع وجعلهم أكثر استعدادا وتحفزا، مع انفتاح الباب هفّت رائحة من الداخل لا يمكن أن تجد وصفا أو اسما يحدّدها أو يقرّبها، فهي مزيج من العفونة والرطوبة ورائحة البول وروث الدواب والمطهرات القاسية والفطائس، ولا أعرف أيّ شيء آخر ! "[2].

" ظلّوا صامتين، نظروا إليّ، رأوني ولم يروني، لم يحرّكوا ساكنا، قال أبو سمير، وهو يغلق باب المهجع، ولكي لا يترك أي شك عمّن أكون "[3].

فهذه المواصفات للسجن في النصوص السابقة تدلّ على الاختلاف بين عالمين محايثين: العالم الرحب وعالم العزلة، عالم الشمس والهواء وعالم الظلمة والرطوبة والانفراد في المخادع والمهاجع. والسجن كمكان مغلق بجدرانه وحواجزه وأبوابه الثقيلة يمكن أن تتحوّل قيمته من وسيلة للحماية إلى وسيلة للتهديد، عالم السجن، هذا العالم الغريب، عالم آخر بالنسبة للنزيل، حيث تنقلب فيه القيم، وتتغيّر أوضاع النّفس، ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة تنعدم من خلالها إرادة السجين، تفرضها عليه أربعة جدران وفعل المفاتيح وهي تقرع داخل الأقفال عند استقبال نزيل جديد أو مع حلول

[1] الرواية، ص 184.

[2] الرواية، ص 338 .

[3] الرواية، ص 351 .

المساء، فقرع المفاتيح في السجن له دلالة مفارقة عن قرعها في المنزل، حيث تتحوّل وظيفتها من تحقيق الأمان للنّاس والتستر على الذات عندما يغلقون منازلهم أو غرفهم للخلود إلى النوم أو الاختلاء بالنّفس لخرق القيود الخارجية.

أمّا في **رواية الآن ... هنا**، تحوّل فعل التفريق بين السجناء من قرع مفاتيح السجن من طرف الحارس بالعزل وقطع الصلة بينهم عند انتهاء فترة اختلاطهم في فنـاء السجن، إلى ممارسة قهرية يفرضها قانون السجن المحدود بالجدران والأسلاك الكهربائية، للتأثير على نفسية السجين وجعله في قنوط واشمئزاز، عن طريق الضرب و صب الماء البارد عليهم في الصباح الباكر من فصل الشتاء، وهذا يرمز إلى النظام السجني الرهيب الذي يقضي إلى كراهية النزلاء واشمئزازهم، مثلما جاء على لسان الراوي: " شعرنا ببعض الراحة، ونحن ندخل المهجع، إذ تكفينا واحدةمن العقوبتين: الشتائم والتهديدات، أو العذاب الجسدي. قبل أن يبزغ الضوء، وبشكل مفاجىء، هجموا علينا، هجموا كالكلاب الضارية: الضجة والأصوات، إضافة إلى كميات كبيرة من المياه الباردة تنصبّ علينا، لا أعرف من أين، عدا عن الرفسات والصفعات والضرب بأعقاب البنادق والصيحات والشتائم، ما كدنا نستوعب الحالة حتى انهالت علينا الكرابيج مع العصي تطلب إلينا أن نجتمع بسرعة في الساحة، استغرق ذلك بضع دقائق، كان برد الصباح قارسا، خاصة مع هذه الكمية من المياه الباردة والمفاجئة، وبعد دفء الفراش الذي جهدنا من أجل الوصول إليه "[1].

وهكذا يشكّل الفضاء الروائي في عالم السجن حافزا وباعثا على تغيير القيم والتصورات الخاصة بالمكان، لأنّ هذا النوع من الأفضية يحيل إلى مفاهيم وقيم جديدة لم يتمثلها السجين قبل سجنه، حيث إنّ " عالم السجن عالم آخر تنقلب فيه القيم، وتتغيّر أوضاع النفس ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة تفرضها عليه أربعة جدران "[2]، ويمكننا الذهاب بعيدا في تأويل ما ينهض به قرع

[1] الرواية، صص: 471 – 472 .

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 60 .

المفاتيح في فضاء السجن من دلالات بفضل الوظيفة الحاسمة التي توكل إلى المفاتيح والأقفال في تشييد هذا المكان المغلق والمحدود، فهو ترعة السجن وعنوانه ،وكلّ حركة له من طرف مستعمله هي العقاب ذاته، لما يحدثه من قلق وقنوط في نفسية النزيل لوعيه بحقيقة الوضع الجديد وشعوره بفقدان حريته ممّا ينبئ به قرع مفاتيح أقفال الأبواب المغلقة من قسوة وعنف وخشونة من طرف القائمين على السجن وهم يقومون بالفعل (**غلق الأبواب**)، على نحو ما تصوّره أحداث الرواية من خلال الملفوظات الآتية:

" لكن إصرار طالع كان لا يحتمل الرفض، قبّلها، نظر إليهامن جديد، وقبل أن **يغلق الباب**، هزّ رأسه، وضحكت عيناه، وتعثّر وهو **يغلق الباب** أيضا "[1].

فالمتأمل فيما تحمله هذه الملفوظات في وصف المكان السجني والتعليق عليه، وكذا التأويل الذي يستند إليه عبر السياق، يخلّصنا إلى استبطان الدلالة المختفية وراء التصوير الطوبوغرافي المجرد لهذا الفضاء[2]، ممّا يجعله مكانا معاديا، لأنّ المكان المعادي هو المكان الهندسي المعبّر عن الغربة أو المنفى. ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله وعنفه الموجه لكلّ من يخالف التعليمات، وتعسفه الذي يبدو وكأنه ذو طابع قدري، كما يشير المكان المعادي إلى المكان الهندسي المعبر عن الهزيمة واليأس[3].

فدلالة السجن مرتبطة بوظيفة المفتاح الأساسية بحركتها في فتح أو إغلاق الأبواب وبالتالي حجب عالم الحرية في إطار فضاء مغلق ومحدود بالأسوار ومسيّج بالأسلاك الكهربائية، مثلما جاء على لسان السجين طالع العريفي : " تركوني بضعة أيام، ثمّ جاؤوا، سمعت أصوات أقدامهم، كانوا كثيرين، أمّا حين وصلوا وتوقفوا فقد عمّ الصمت، وما عدا حزمة المفاتيح التي خشّت وحدها، فإنّ الصمت

[1] الرواية، صص: 41 . 42 .

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 61 .

[3] ينظر: عبدالله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م.س، ص 126 .

كان قويّا ثقيلا، لم يطلبوا منّي أن أعصّب عيني، أو أن أستعدّ، فتح الباب، ودخل الشهيري وحده "[1].

يتخذ الفضاء الروائي وضعيات داخل السرد، وكلّ وضعية تؤدي دلالات مزدوجة حسب السياق الذي تدرج فيه، ومن هذه الوضعيات نذكر فضاء السجن، من خلال إبراز ملامحه الطوبوغرافية المميّزة له، وكشف الدلالة المكانية التي يقوم عليها. فالصورة الطوبوغرافية للمكان تخبرنا عن مظهره الخارجي، ممّا يفسح المجال للكشف عن الدلالة المكانية التي يقوم عليها، في حين يحدث أن يلحق الوصف الطوبوغرافي قصور في تأدية الدلالة بسبب النقص الحاصل في البناء الدلالي للمكان عن طريق التأمل والوصف الطوبوغرافي وإبداء الملاحظات حول هذا الفضاء الغريب، ممّا يفسح المجال لعمل المخيلة الذهنية للقارئ لتعويض النقص الحاصل في البناء الدلالي للفضاء، إذ تأتي التأملات التي يضيفها القارئ لما يدلي به الكاتب أو الروائي من استطرادات لتدعم الصورة الطوبوغرافية، وتشحن بدلالات إضافية لم تكن متاحة في غياب التعليق المنتج للدلالة من طرف القارئ، وبهذا يمكننا أن نقول: إنّ حاجة الوصف إلى التعليق في إنتاج الدلالة تظل قائمة لما بينهما من اتصال وتجاذب تبرره الحاجة المستديمة التي يشعر بها أحدهما إزاء الآخر أو ما يطلق عليه بـ**التجاور النّصي** بحسب المواقف والسياقات[2].

وقد يتخذ السجن كمكان مغلق فضاء للنزلاء السياسيين، أي أولئك المعتقلين في قضايا سياسية أو وطنية، هذا ما تدلّ عليه الملفوظات الآتية:

" أمّا السجناء غير الخطرين من القتلة والسراق، والذين يخطفون الأطفال، وأولئك الذين يستعملون الأسلحة في قطع الطرق، فلا بد من ترحيلهم وإبعادهم، لأنّ هؤلاء لا يؤبه لخطرهم بالمقارنة مع

[1] الرواية، ص 262 .

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س ، ص 60 .

أولئك السياسين الذين لا يعرف كيف انشقت الأرض وأخرجتهم فجأة، وهكذا تمّ ترحيل السجناء العاديين، وسلّموا إلى إدارة السجون وبقي سجن العبيد للمخابرات وللسجناء السياسين "[1] .

" ... ولكن كنّا أقل شقاء، كان الواحد يتعلّم الكثير في السجن: كيف يفكّر، كيف يتكلّم كيف يتعامل مع الأمور بعقل عملي "[2] .

وبالتالي فمكان السجن كما شكّل مساحة للعنف والقهر والرعب والمآساة على دوام الحال، فإنّه يمثّل أيضا ملاذا تهرب إليه الشخصيات لتحقّق أحلامها في الأمان والاستقرار و الهروب من أحداث الواقع المرّة، فتحوّلت دلالته من فضاء الانغلاق والتعذيب والإملاءات، كما هو متداول في الاستعمال اللغوي السائد، إلى فضاء الاتصال والاحتكاك واستكمال التجربة النضالية، ممّا يؤدي إلى التآلف والتواشج بين النزيل ومكان إقامته .

وفي ظلّ السياقات الواردة، يمكننا أن نستجلي تحولا في الدلالة من خلال البعد الجديد الذي أدّته الملفوظات السابقة، وهو غير متطابق مع التفسير الاصطلاحي الشائع والمتداول في المجتمعات، حيث يصبح مكان السجن يحمل قيمتين متناقضتين محدثتين موضوع ثنائية مفارقة تجمع بين القيمة السلبية المتعارف عليها للسجن بأنّه مكان للعزلة والذل والإملاءات وافتقاد للحرية، والقيمة الإيجابية المتولدة لدى السجين نفسه بأنّه مكان لحرية اللقاء، وأنّه فضاء للاتصال والاحتكاك بين النزلاء بالتالي استكمال التجربة النضالية بين النزلاء السياسيين، ليمتلئ فضاء السجن بدلالة جديدة غير مألوفة، تنطلق من الضيق نحو الاتساع، ومن القيد نحو الحرية، ومن الظلمة والسواد نحو النور والبياض، ومن اللاّ أمن إلى الأمن، ومن الضجّة نحو السكينة والهدوء، حيث يكفّ السجن عن أن يكون مكانا للحبس والإكراه البدني والنفسي، ليصبح مكانا محتملا، بل مرغوبا فيه لأنّه سيتيح الاتصال والتواصل بين الشخصيات المناضلة الذين كانت لقاءاتهم موضوع مخابرات واستنطاق خارج السجن، ممّا يتيح لهم حرية التفكير معا وتبادل الآراء ووضع الخطط المستقبلية، ومكانا لائقا لفتح الحوار وتبادل التجربة

[1] الرواية، ص 214 .

[2] الرواية، ص 480 .

بين السجناء، ممّا سيزيد بالنسبة إليهم من توسيع أفق رؤيتهم للأشياء وللعالم ويؤهلهم أكثر للتفكير بصورة صحيحة[1]، هذا ما تمثله الملفوظات الآتية:

" لا أدري عمّا كانت تدور مناقشاتكم، لكني أجزم أنّها حول واحد من ثلاثة: المرأة، الله، السياسة...، لأنّ لديكم قناعة أنّ الطريق الآخر هو الذي يوصل إلى التقدم، فيبقى الأمر الأخير: السياسة، فإذا كنتم تتحدثون في السياسة، فالشيء الأساسي الذي كان ينقصكم، لحسم الأمور والوصول إلى نتائج، هو السلاح، وهذا ما يجب أن تحرصوا على توفيره في مناقشات لاحقة، حاولت أن أفسّر ـ وكان كلامي تبريرا أكثر ممّا هو تفسير ـ هذه الطريقة في الحوار، عزوتها إلى الكبت الطويل الذي عشناه في الوطن، وكيف كانت الكلمة تؤدي بقائلها إلى السجن إذا لم تعجب السلطة، ولذلك يلجأ الشباب الآن إلى الانتقام من هذا الماضي والتعويض عمّا فاتهم "[2].

" هكذا قال نجيب بنوع من الحدة الظاهرية، وبعد قليل : أرى أن نرفع الجلسة اليوم على أن نستأنفها في وقت لاحق، قلت في محاولة لاستمرار المرح: لا زلنا قادرين على متابعة الاجتماع، ولذلك اعترض على اقتراح نجيب إلاّ إذا اعتبرنا الفترة اللاحقة هي للتداول والتشاور، لعلنا من خلال الاتصالات الثنائية نصل إلى بلورة أفكار واقتراحات تلاقي الاستجابة والموافقة من الأغلبية...وبعد قليل وهو يضحك ويمثّل أيضا: إذا رفضت التمثيل، إذا اعتذرت، إذا لم أكوّن الفريق، فما فائدة هذه المناقشات كلّها "[3] .

وبهذا يصبح السجن مدرسة لتخريج المناضلين السياسيين، لما يبثه النزلاء السياسيون في زملائهم من مشاعر الوطنية والمعرفة بطرائق النضال ووسائله وتحفيزهم على التصحيح بزرع إرادة التنظيم والعمل والنضال فيهم .

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 63 .

[2] الرواية، ص 124 .

[3] الرواية، ص 536 .

كما أصبح السجن يؤدي دورا جديدا بوصفه مصدرا لتعبئة الشخصيات بالخبرة والوعي الوطني، ومكانا للتأديب وإصلاح النفوس المريضة، وتحوّل فضائه من مصدر للتعب والقلق إلى مصدر للراحة و الطمأنينة بالنسبة لبعض النزلاء، مثلما ورد في الأمثلة الآتية :

" ولأنّ تعلّمت في السجن الصمت، وأتقنته كثيرا، كنت في البداية أستمع إليهم باهتمام، أو هكذا يبدو عليّ ! والصمت بالنسبة إليهم في المرحلة الأولى ميزة لا تقدّر بثمن، إذ يريد كلّ واحد منهم من يستمع إليه "[1]

" ولذلك كان يوضع في مكان غير بعيد عن سجن العبيد، تمهيدا لمعرفة ما إذا تأدّب أم يحتاج إلى طريقة إصلاح أفضل ! ".[2]

" فقد أصبح سجن العبيد مكانا للتأديب وإظهار الغضب، قيل أنّ السلطان أدخل عددا من أولاده إلى السجن، وقضوا فيه بين ثلاثة وخمسة أيام ، لأنّ هؤلاء الأولاد قتلوا اثنين من خيوله الكريمة في مراهنات بينهم وهم يتبارون بالنيشان ! "[3].

" وماذا لو صارحتكم بشيء غريب : كنت أفكّر أن تطول إقامتي في سجن العفير ، كي أدرس ظواهر عديدة تلفت نظري: ابن القرية، والذي يعيش على ما تنتجه الطبيعة، بالدرجة الأولى، يتحوّل إلى معاد إلى الخضرة والطبيعة،... نحن السجناء ليس لدينا إلاّ الوقت، وكنّا نحاول أن نتعامل معه بشكل عقلاني: أن نقرأ ، أن نغسل ملابسنا، أن نزرع، كنّا نقضي الأيام ، تتلوها الأسابيع، ونحن ننقل التراب، نبعدالحجارة، نمهّد الأرض لكي نزرع، بعض النباتات، ... كنت أفكّر أن أدرّس هؤلاء البشر، أن أعرف الأسباب والدوافع التي تجعلهم هكذا ...إنّ في الأمر ما يستعصي، كما يقول حامد زيدان، على التفسير الواحد أو السريع، ولذا كنت أتمنى أن أقضي فترة أطول "[4].

---

[1] الرواية، ص 102 .

[2] الرواية، صص: 212 . 213 .

[3] الرواية، ص 213 .

[4] الرواية، ص 379 .

نلاحظ من خلال هذه الملفوظات، أنّ الشخصيات النزيلة قد أفصحت عن مدى شعورها بالحرية المطلقة، وعن مدى عقدها لصلات وشيجة، وألفة حقيقية مع هذا الفضاء أو المحيط الذي تقيم فيه، فيبعث في نفوس الآخرين إغراء حقيقيا يدعو كل من تطأ قدماه مكان السجن، يتمنى إطالة البقاء فيه، إلى درجة أنّه يتحسّر كثيرا لمغادرته بسبب انقضاء فترة العقوبة، ممّا يوحي على أنّ الروائي استطاع أن يرسم للسجن هندسة ذات دلالات خاصة، حاول أن ينفي من خلالها القيد على النزلاء، ويمنحهم حرية لاحدّ لها، ويدلّ أيضا على اختـلال المواقف والمفاهيم المصاحبة لوظائف الشخصيات، وهي تؤدي الحدث، ممّا يعمّق أكثر فكرة انعدام التطابق بين مكان السجن ودلالاته في الرواية، فيقودنا إلى القول بوجود الحرية داخل الإنسان وليس خارجه أو في محيطه.

إذن السجن ليس فضاء انتقال وحركة وإنّما هو فضاء إقامة وثبات، كما أن فضاء السجن يتصف بالضيق والمحدودية والعزلة وهي صفات لا تعرفها أماكن الإقامة الاعتيادية كالبيوت والمنازل، لذلك نجد جلّ السجناء والمناضلين يعانون من افتقارهم لممارسة حريتهم، كما قد يحسون بالذنب المقترف في حقهم، إلاّ أنّه قد يُفتقَد هذا الشعور عند فئة منهم، لأنّ هؤلاء يتمتعون عادة بكثير من الوحي وصلابة الإرادة بحيث يحوّلون فترة إقامتهم في السجن إلى فرصة للاتصال والاحتكاك واستكمال التجربة النضالية.

وبهذا يمكننا أن نقرّ ونقول أنّ مكان السجن انزاح عن دلالته الأولى المألوفة والمتعارف عليها في أصل نشأته لما يمثله من خرق لدلالة السجن بوصفه فضاء مغلقا محدود يصادر حرية المقيمين فيه بالحجز والعزلة، ليعانق دلالة مفارقة تنتقل به إلى الطرف الثاني من المعادلة، بوصفه ذلك العالم المنفتح الذي يمتدّ إلى ما لا نهاية فيما وراء الأسوار، إلاّ أنّ " المطابقة بين خطوط السرد والخطوط التي تلتزمها عملية فتح المغلق ليست مطابقة تامة بالمعنى الميكانيكي، رغم إمكانية الزعم أنّ جميع السرود تنحو

هذا المنحى، أي تسير من المغلق إلى المفتوح أو تفتح المغلق "[1]، وبهذا يمكننا القول أنّ القواعد المنظمة للمكان قد اختلّت، لتصبح القرائن الخارجية وحدها هي المتحكمة في دلالته[2].

وإذا أردنا وصف فضاء السجن أكثر يمكننا وصفه من خلال زنزانته التي تدل على أنّها فضاء إقامة وثبات إذا ما زجّ السجين فيها، فهي إقامة جبرية لا يد للنزيل في تحديد مدتها أو مكانها، ويضاف إلى ذلك أنّا تتصف بالضيق و المحدودية بأسوارها وأسلاكها الكهربائية، ممّا يقلّص من حركة و تنقلات السجين داخلها، مثل ماورد في سياق تأملات الروائي في وصفه للزنزانة، مثلما ورد على لسان الراوي:

" الزنزانة في سجن العبيد قبر، صغيرة، باردة، فارغة، أقرب إلى الظلمة، تنبعث منها أيضا رائحة الموت، وإذا كان الصمت هنا كسيّدا، فإنّ الصراخ هنا، بكلّ أشكاله، من البكاءإلى الرجاء، من الأوامر إلى الشتائم، وفي كلّ وقت، وفي الليل والنهار، هو الملك، وحين لا يكفي صراخ البشر، فإنّ أبواب الزنزانات وهي تفتح أو حين تغلق، تضفي على الجو حالة من الرهبة تشبه لحظة الاحتظار "[3].

ويصوّر لنا هذا النص أيضا ما يعاني منه النزلاء من انغلاء للفضاء السجني ومدى عجز النزيل على تجاوزه، وبل استحالة اختراقه لهذا المكان السجني المغلق، ممّا يزيد لديهم أكثر مشاعر الإخفاق وحجب أفق الحرية عنهم، إضافة إلى الشعور بالذلّ والمهانة والعزلة .

وبالتالي فالروائي من خلال هندسته لهذه البنية المعمارية، حاول أن ينقل لنا فلسفة خاصة للأشياء والمفاهيم، فهو ينظر إليها نظرة المتأمل المحقّق، فبوعي كبير منه استطاع أن ينقل لنا بناء خاصا لفضاء السجن، " إنّه وعي بأهمية التنظيم الخاص، ذلك الذي يتحدّث عنه باختين، حيث يتحد الإحساس بالوعي ويكون من المفيد عقد موازنات بين الهندسة المعمارية والرسم "[4].

---

[1] صالح صلاح، سرد الآخر، ط1، 2003، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 159.

[2] ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، م . س، صص: 64 . 66 .

[3] الرواية، ص229 .

[4] حسن نجمي، شعرية الفضاء، م.س، ص 141.

والسجين لا يمكنه مواجهة الهندسة المعمارية للسجن، أي لا يمكنه مواجهة ضيق فضاء الزنزانة واختراق قانون محدوديتها إلاّ عن طريق الوهم أو النوم أو الحلم، وسرعان ما يتبدد هذا عند اليقظة وتلمس جدران السجن الصلبة مثلما جاء على لسان عادل الخالدي:

"في لحظات الصحو، والتي كان يفجّرها الحريق والعطش، كنت أتصوّر نفسي أطير، وممّا يجعل هذا التصوّر طاغيا، أنّ رجلي لا تلامس الأرض إلاّ خطفا، كانت الملامسة خفيفة تشبه النسيم، وكان جسدي يتأرجح على محور نصف دائرة تماما مثل بندول الساعة، إذ ما يكاد يبلغ نقطة معينة حتى ينوس، للحظة أو اثنين، ثمّ يبدأ بالعودة مرة أخرى "[1].

ودلالة محدودية فضاء السجن أنّه يفرض على نزلائه الصرامة والجدية في العقوبة، ممّا يجعله فضاء معاديا أو ملزما يقضي بوجود شخصية ما في مكان محدّد و ثابت معدّ للإقامة الجبرية، ويثقلها بالواجبات والمحظورات والإكراه البدني والنفسي والعزل عن الممارسات الاجتماعية، ممّا يولّد لدى السجين شعورا مدمّرا بالعجز والإقصاء والإحباط النفسي وإشاعة مناخ تراجيدي يعبّر عن بؤرة للكثافة والعتامة وفقدان الفضاء الطبيعي أناء الليل وأطراف النهار، ممّا يؤكّد الدور الحاسم للحجز والإلزام في تشكيل بنية مكان السجن.

وبهذا التصوّر أو الرسم الذي أحالتنا عليه القرائن الطوبوغرافية المستخلصة من رواية **الآن ...هنا**، يمكننا أن نضع فضـــــاء السجن في قـــاعدة هـرم تراتب الفضـــاءات المغلقة وبامتيـــاز عند مقـارنته بالفضاءات المغلقة الأخرى كالبيوت والمنازل، وكأنّه فضاء يختزل جميع القيم الدلالية التي ينهض عليها المكان المغلق وتدحض مقولة الانفتاح.

ومثل هذه الأفضية المغلقة، التي هي أشبه بوعاء مغلق يمكن إحداث فيها فتحة بواسطة فضاء تخيّلي، فنحن نجد حينئذ في رواية **الآن ... هنا**، المكان المحدّد الذي يموضع فيه الروائي شخصيتي طالع العريفي وعادل الخالدي باعتبارهما كائنين ورقيين، بل أنّهما شخصيتان تحلمان كذلك بآفاق

[1] الرواية، ص 268 .

أخرى أو تتخيّلان نفسيهما وسط ملابسات أخرى، ممّا يحدث فتحة فضائية ترافق إطار الأحداث، إذ نجد الروائي يصوّر لنا شخصيتي طالع العريفي وعادل الخالدي المنفيين إلى أوروبا، وهما يتأملان شساعة الصحراء العربية متمثلة في **موران** و **عمورية**، هذا الفضاء الصحرواي العربي الذي أضيفت له أفضية أخرى، مثلما تدلّ عليه الملفوظات الآتية :

" خلال أقل من ساعة دخلنا الجحيم: بدأت الصحراء، والصحراء في مثل هذه الليالي، ليست إنذارا بالموت، هي الموت بعينه، فالمدى المفتوح، وتلك السماء البعيد لا ينفثان بردا، بل روح البرد...وسجن العفير لم يكن سجنا ، كان قلعة وسط الصحراء، كان مخفرا متقدما لمنع تهريب الأسلحة، لفض خصومات العشائر، لجبي الضرائب، وقيل إنّه كان معبدا للجن في تاريخ قديم، لكن عبقرية الساسة في عمورية جعلته مكانا للتأديب، ثمّ سجنا للخطرين من الخصوم السياسيين، إلى أن أصبح مزارا يجب أن يصله كلّ من تسوّل له نفسه معاداة النظام في عمورية أو تغييره "[1].

" لقد ابتعدت كثيرا، فأنا أسرح، في هذه الصحراء وحدي، أحفر وأردم، أبني ممالك وأهيّء جيوشا لاجتياحها، أرقب النجوم وأعدّ أياما، وأعدّ ظهري أيضا لاستقبال الضربات العمياء وهي تنهال عليه أثناء ذهابي للحمام، لاستقبال الأرزاق، للتمشي وأعود لأقرأ بعض الكتب الصفراء التي سمحوا لنا بها، بعد الكثير من الرجاءات والتنازلات "[2].

فالروائي استطاع أن يضفي طابع المعقولية على الفضاء المكاني بفضل مقولة التراتبية، وبالأخص في توزيعه وتقسيمه لمرافق السجن التي تتفاوت من حيث الانغلاق والانفتاح على العالم الخارجي. وبالتالي يمكننا أن نقول: إنّ **فضاء السجن** في رواية " **الآن ... هنا** "، قد احتوى كلّ الأفضية الأخرى، فهو مرجع كلّ أحداث الرواية، وهو البؤرة التي تنسج منها، حيث نجد الروائي ينطلق منه ويعود إليه ليرسم ويشكّل بقية الأفضية الأخرى.

[1] الرواية، ص 373 .

[2] الرواية، ص 378 .

إنّ التأمل في فضاء السجن بوصفه عالما مفارقا لعالم الحرية خارج الأسوار، قد شكّل مادة خصبة للرواية كما ساعدنا على فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي مهيّء لإقامة الشخصيات خلال فترة معلومة إقامة جبرية في شروط رقابية صارمة .

ويحضر السجن في الرواية مرتبطا بالذكرى، ولذلك نتوقف عند وصف خارجي للمشاعر دون الدخول في عوالمه النفسية والدلالية، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي :

" وماذا أقول لكم أيضا ؟ لا أريد أن أسليكم بأن أروي قصص السجن، فهي كثيرة وموجعة، وستبقى تتوالد وتتراتب ما دام السجن موجودا، وما دام الجلاّد ، وأنتم تعرفون أنّ السجن كجهنّم، لا يشبع، والجلاّد لا يعرف التعب، إلى أن ينتهي، إلى أن يصبح هو ذاته ضحية، ثمّ يصبح بعد ذلك قصة تروى...إنّ قلبي الآن متعب ومملوء بالجروح، فبعد ذلك اليوم التموزي، ثمّ ما تلاه من أيّام قاسية مثله، أو أقسى منه، لا أعرف ماذا حصل لي، أصبحت شديد الحزن، متشائما، وأخذت الوساوس والهموم تلاحقني، كما أصبحت سؤالا دائما، لماذا وكيف تحوّل النّاس، معظم النّاس إلى جلاّدين وضحايا في آن واحد ...وإذا ذكرت لكم ما حصل بالنسبة لحامد زيدان ورضوان ورامز، بعد أن غادرنا سجن القليعة، فهل هذا سيزيدكم اقتناعا بصحة هذا الموقف أو ذاك، وبضرورة التعاطف مع هذه الضحية أو تلك ؟ ... "[1] .

" أتذكّر طلقة ثمّ ثانية ، أتذكّر أنّ شيئا انفجر، وكان أقوى من الطلقة، ثمّ انحنى جسد هلال، انطوى كما لو أنّه يوشك على النهوض، ومثل ضوء يملأ الفضاء، أتذكّر نّ شيئا مثل هذا وقع، وأتذكّر أنّ الشهيري بعد أن دوت رصاصاته، غادر بسرعة، وربما كان يركض، وربما فعل الآخرون مثله "[2].

فالسجن بالنسبة لعادل ذاكرة ونضال، ومرحلة هامة من مراحل الحياة السياسية والنضالية، ووسيلة للدفاع عن الأفكار والمبادئ، وهو مكان للتعذيب من خلال تذكر عادل لصرخات المعذبين داخله من المناضلين السياسيين، إذ يرد السجن في إطار تحديد الموقف منه، متشكلا في الذاكرة داخله ممّا

[1] الرواية، صص: 501- 502 .

[2] الرواية، ص 316 .

يدفع المناضلين إلى أن يشعروا بعمق المأساة التي يرتكبها الجلادون داخله، فيدفعهم إلى التحدي أكثر، مثلما تدلّ عليه الملفوظات الآتية:

" ذات مساء، أثناء توزيع وجبة العشاء، وعلى غير توقع، انفجرت أصوات بكاء ونحيب، وهذه الأصوات رغم أنّها بدأت غير واضحة أوّل الأمر، وكأنّها آتية من أمكنة بعيدة، لكن استمرارها، ثمّ ارتفاعهاجعلني أميّزها بالتدريج: أنا بعرضكم ودخيل عليكم، مظلوم والله مظلوم، ومن مكان آخر يرتفع صوت آخر: أنا مستعد أقول كلّ شيء، بس خلصوني "[1]

" يجب أن أمتلك قدرة استثنائية، ليس لتصوير ما حصل،وإنّما لاستعادته، فكلّما تمثّلت لي سلوى أحسّ أنّ الدنيا توشك أن تنتهي. كيف يمكن لإنسان، لحيوان، لمجرّد كائن، أن يتعامل مع امرأة بهذه الطريقة ؟ كانوا أربعة جلّادين، اثنين يتقدّمان واثنين وراءهما، لكنّهم كالنسور، كنت أرقب أرجل الذين في الخلف، تحفزهم انتظارهم للدور. وسلوى ، حبة العين وروح القلب ، وكلّ الأمل، سوف تمرّ دهور قبل أن تتمخض الحياة عن امرأة مثلها لا، كانت قوية كصخرة، كانت صامدة كجبل، وكانت أيضا امرأة تبكي، كانت تصرخ بحزن، بفرح، آخ يمه، آخ يمه. بعد أن سال الكثير من دمها، وملأت الأرض قيئا، وحين قدّر الشهيري احتمال موتها، أو حين انتهى من استمنائه عليها، أمر بأن تفك عن الطاولة. كيف أستطيع أن أصل إلى بعض الكلمات التي تقول أيّ هول أصابني، أيّة آلام نزلت بي ، وأيّ جنون ؟ وإذا كنت قد حفظت بعض الدروس، ليس من المعلمين الرسميين، وإنّما من أمّي وجيرانها، وأولئك النّاس الذين غابوا ، من الحياة، ثمّ من هلال معتوق، وأخيرا لا.. لن يكون هذا الدرس الأخير من سلوى، فكيف أستطيع أن أبقى بعد ذلك صامتا كشيطان أخرس، أو أن أبقى عاقلا كما لو أنّي أقرأ كتابا أصفر أو أستعيد حلما قديما خابيا ؟ "[2].

وممّا يمكن أن يسجل من ملاحظات على وصف الروائي للسجن كمكان أنه جاء وصيفا ثقافيا ينطلق من المألوف بما أن الروائية لم تعش تجربة سجن فقد جاء هذا الوصف له هشا لا يمس جوهر

[1] الرواية، ص 179 .

[2] الرواية، ص 302 .

الحياة الإنفعالية في عثمانه، فلم تتوقف عند وصف ساعات الوحدة القاتلة فيه والشوق المشتعل على الحياة ورؤية الناس ومكايدات الروح الموحشة ولحظات الصمت الصماء فيه، إذ أن الحياة سجن غنية جدا من حيث المشاعر والأحاسيس و العواطف وتداعي الذكريات إنطلاقا من أن تجربة السجن هي تجربة الداخل (الشعور والأحاسيس).

5.1.2.1.2.2.2. فضاء الدهليـز:

الدهليز ممرّ أو مسلكٌ ضيّق يدخل إليه من الشارع، وهو "المدخل بين الباب والدار"[1]، وهو في البيوت التقليدية والقديمة غالبا ما يكون متعرجا أو منكسرا، فهو من ناحية يعزل البيت عن الشارع، الشخص الواقف بالباب أو الداخل إلى المجلس أي غرفة أخرى في البيت حتى ولو ظل الباب مفتوحا، وهو يمثّل مكانا مغلقاً لما يرافق هذا المكان من انغلاق حياة الأشخاص الذين يعيشون فيه، ولما لهذا المكان من ظلام متكاثف وهيكلية تشبه الكهف من العصر الحجري السحيق وشقوق نسجت عليها العناكب خيوطها عبر الزمن[2].

" ...إنّه يشبه الممر، طوله ثلاث خطوات، وعرضه خطوتان، إلى اليمين دكة بارتفاع شبرين، عليها حشية من القش، فوقها بطانية لا يمكن لأحد أن يحزر لونها الأصلي، من الأعلى، ومن خلال بلاطات زجاجية، يتسرّب نور باهت هو الذي يعلن قدوم النهار أو انتهاءه، ويستطيع الإنسان على أساسه أن يحدّد بأنّ يوما آخر قد انقضى، في صدر القفص دورة المياه، والتي لا تكف عن نفث رائحة قاسية، وتصدر أصواتا كأنّها التجشؤ لارتباطها بدورات المياه في الزنزنات الأخرى، وأيضا لارتباطها بالدورات العامة وراء الجدران، حيث يشكّل الجدران نهاية الدهليز "[3].

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون (مجمع اللغة العربية)، المعجم الوسيط، م.س، ص 300 .

[2] ينظر: نبهان حسون السعدون، المكان في قصص حكمت صالح، مجلة دراسات موصلية، ع: 43، س: 2014 ،جامعة الموصل، العراق، ص 120.

[3] الرواية، ص 177.

فالدهليز يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسجن، فما وجده عادل الخالدي وطالع العريفي في الدهليز لا يطاق، فليس هذا المكان إلاّ مستنقعاً مليئاً بالدماء والعرق، يغصّ فيه آلاف السجناء الذين يعذبون من طرف الجلاّد. ففي هذا المكان المغلق قضى عادل الخالدي والشخصيات الأخرى المسجونة الكثير من أيّامهم، وهو يشبه ممّر الحيوانات، مثلما ورد على لسان عادل :

" أصابني الغم إلى درجة أن الدنيا أسودّت بعيني، وأخذت نبضات قلبي تدق بصوت عال، وهذه إشارة أعرفها، فلن تلبث حرارتي أن ترتفع، وأدخل في ذلك **الدهليز** الذي جهدت طوال الشهور الماضية لكي أخرج منه "[1].

" ومثلما يقود الكبش الغنم، كان رضوان أوّلنا الذي يدخل الدهليز، وكان وراءه على مسافات متقاربة، ما كدنا نقع بين الصفين حتى بدأت تنهال علينا الضربات من كلّ مكان بالعصي بأعقاب البنادق، بالأحزمة العسكرية، بالأرجل، كانت تنهال كالأمطار...فإذا زدنا سرعتنا قليلا يضيق الدهليز ليحدّ من هذه السرعة، ليمنع تدفق البشر، فإذا ضاق أكثر ممّا ينبغي، وحدّ من إمكانية الضرب أو قوته، انفرج قليلا ومع الضرب، الشتائم، الأصوات الغاضبة، التحدّي. لقد كان دهليزا للموت، أكثر منه طريقا إلى القلعة فالسجن، وما كدنا نجتازه حتى بدأت الآلام تدوي، تنبع من الجروح، من الكدمات، وربما حتى الآن أستغرب أنّنا نجونا "[2].

فمكان **الدهليز** جزء من سجون شرق المتوسط، وقد دلّ في **رواية الآن...هنا** على أنّه مكان تنتفي فيه الحريات، وهو مكان وحشي لقمع السجناء وتعذيبهم، حيث يخضع المارة فيه إلى الآخر (السجّان)، فيحدّ من حرياتها، ممّا يولّد في نفسها الألم والحسرة وكراهية المكان أكثر، وهو يمثل لها المكان المعادي المعبّر عن الهزيمة واليأس كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ومكان الغربة[3]،

1 الرواية، ص142.

[2] الرواية، صص: 375- 376 .

[3] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، م. س، صص: 66-67 .

لأنّ الشخصيات فقدت فيه أعزّ ما تملك، كرامتها، ومن ثم تحوّلت إلى حيوانات، ينهال عليها بالضرب بالعصي وبالأحزمة العسكرية مع الشتائم والأصوات الغاضبة.

وحسب وصفنا للدهليز، فهو يمثل **المكان المعادي** بامتياز، إلى درجة أنّه يمثل مكانا للموت، مثلما ورد في قوله:

" غادرنا الساحة أولا ثمّ الدهليز المسقوف، ووصلنا إلى الساحة المكشوفة، أمّا حين فتحوا البوابة، وبدأنا بالصعود إلى السيارات، فقد شعرت أنّي تركت قلبي، جزءا منه، في هذا المكان، الذي كان يبدو لي طوال الشهور الماضية أكثر الأماكن كراهية "[1].

5.1.2.1.2.2.3. فضاء المنفى:

دلّ فضاء المنفى في كثير من الروايات العربية على أنّه فضاء تنتفي فيه الحريات، إذ تخضع فيه الشخصية المنفية وتنصاع إلى الآخر، فتحدّ من حرياتها وتبعثها على التقيّد والالتزام، ممّا يولّد في نفسها الألم والحسرة. أمّا في **رواية " الآن ... هنا "**، فقد تشكّل فضاء المنفى فيها وفق هندسة خاصة، وهذا ما نمثل له من خلال شخصيتين رئيسيتين في الرواية : **عادل الخالدي وطالع العريفي**، إذ مرّت رحلتهما نحو المنفى في سجون عمورية بطريقة الانهزام تجاه النظام الحاكم، بما قاسياه من ظلم وجور، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي: " تكفيني السنوات العشرة التني قضيتها في سجون عمورية ، ومجموعة الأمراض التي ستلازمني إلى آخر أيام العمر، لم أترك سجنا يعتب عليّا، زرتها جميعا، أو بالأحرى زوّروني، مع كثيرين، تلك السجون الواحد بعد الآخر، تماما كما يفعلون مع كبار الضيوف،...وكنّا شديدي الاستجابة والطاعة، كنّا ننقل من سجن إلى آخر تأديبا أو حين تنتهي فترة التأديب، كنّا ننقل إلى الشمال في الشتاء، ونُرحَّل في الصيف إلى الجنوب، عكس رحلة الطيور، وكنّا

[1] الرواية، ص 500 .

نجلب أفرادا ومجموعات من أجل محاكمات عاجلة، بعد أن تظهر أدلة جديدةأو بعد الاعترافات، لكي تلقى على أكتافنا مجموعة من السنوات الإضافية "[1].

وبالرغم من أنّهما كانا في المستشفى لأجل العلاج، إلاّ أنّ مكان المستشفى كان يحمل معنى عكسيا ودلالة أسوأ، ممّا يحيل فيه على كلّ أجواء السجن والموت البطيء، ومن الملفوظات التي حملت هذه الدلالات، ما ورد على لسان عادل وطالع :

" ونقل عن اثنين من العاملين في المستشفى، صادف وجودها لحظة الوفاة، أنّ طالعالم يمت مثل الآخرين، وليس نتيجة النزف كما قيل، وإنّما انفجر، وقد أكّد الاثنان أنّهما سمعا صوت الانفجار، وكان قويا ومفاجئا، ولابد أن يكون ذلك قد حصل بسبب الحزن أو الغيظ، ونقل عن أحد هذين الشخصين: أنّ حالة من الهيجان استبدت بالدكتور ميلان، فظلّ لفترة طويلة يدلك الصدر وينفخ في الفم، لكن هذه الاسعافات لم تجد، وعند ذلك هزّ الدكتور ميلان قبضته بغضب ثمّ ضرب الجدار، وأضاف الشخص ذاته، أنّ الدكتور ميلان قال لرادميلا التي لم تستطع أن تحبس دموعها، هذا المريض كان مصمّما على الموت، لأنّه يعتبر الموت وحده الردّ على الإهانة التي وجّهت إليه "[2].

ولقد انقسم فضاء المنفى عند هاتين الشخصيتين إلى فضاءين: منفى داخلي ومنفى خارجي، هذا الأخير الذي يشكله الشعور النفسي وهما خارج أوطانهما والأرض التي ترعرعا فيها، من ضيق وظلم عندما اقتلعا من أرض أجدادهما، ومنفى داخلي، وهو الذي تمثله سجون عمورية، ممّا تدلّ عليه الملفوظات الآتية:

" ولأنّي كنت خلال هذه الفترة فريسة لعذاب الحيرة وانكسار اليقين، ولأنّ شيئا في داخلي تفتت وانمعس، وكان هذا الشيء أبيض شفافا يشبه حنان الأم وشديد التماسك كالجسد، فقد شعرت أنّ

[1] الرواية، ص 332 .

[2] الرواية، صص: 70- 71 .

العالم أسود وتحوّل إلى آلاف الشظايا ، فامتلأت بالقهر والتعب، وهجمت عليه أحزان لا أعرف أين كانت مختبئة، ولو لا ذلك العناد الذي يلفني كسياج ، في أغلب الأحيان لوجدت نفيي منتهيا "[1].

"السجن المركزي في عمورية عالم من الصخب والعجب والجنون، وهو أشبه ما يكون بمركب كولومبس أو سفينة نوح، نماذج لشتى أنواع البشر والمخلوقات، القتلة وكبار اللصوص اللواطيون ومزيفو النقود والأوراق الرسمية والآثار، المتقاعدون والباحثون عن عمل، وفيه أيضا أعداد كبيرة من السياسين، يمثلون جميع الأحزاب والأفكار، فيه الواقعيون الصارمون الذين يعرفون نظريا ما يريدون بدقة متناهية، ولكن يعتبرون أنّ حظهم العاثر هو الذي أوصلهم إلى هنا "[2].

" وهكذا أصبحت الحياة في السجن : بليدة، ثقيلة، مليئة بالمرارة، ونحن ندور كالثيران المعصوبة الأعين، لا نعرف إلى أين أو إلى متى، نتسقط أخبار العالم الخارجي فتأتيينا بطيئة، مشوّشة، وكأنّ هذا العالم لا يقلّ ركودا وبلادة عن السجن ذاته "[3].

ففضاء المنفى فضاء محتوم، وهو من الأماكن المعادية، إذ يحمل تعسفا وهضما للحقوق وقيدا للحريات، لما يتميّز به من إكراه بدني، فهو مكان مغلق. إلاّ أنّه بقدر ما يوحي به من انغلاق وقيد، بقدر ما يولّد لدى المنفي انعكاسا إيجابيا من الجانب الفكري والإبداعي، حيث تتولّد له قدرة عجيبة تحطّم قيود المنفى وتتمرّد على القيود نحو فضاء مفتوح يرفض من خلاله الاستبداد والطغيان والتخلّف، باندفاعه لمواجهة النظام المستبد فكريا، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي : " ربما تكون نظرتي للأشياء والأشخاص والحياة اكتسبت هذا اللون القاتم، وقد أكون بحاجة إلى معالجة نفسية، بعد أن انتهت معالجة الجسد، ضمن نفس المقولة التي أكّدها لي الدكتور ميلان قبل مغادرتي براغ: يجب أن تتعايش مع المرض، سوف تتحسن، لكن بمقدار: ويجب أن تعرف، الصحة والمرض يتعلقان بالإرادة، بمقدار ما يتعلّقان بالجسد، عليّ أن أصدّق أن أمتثل، لكن يجب أن أعترف، اختلطت عليّ

[1] الرواية، ص 103 .

[2] الرواية، ص 340 .

[3] الرواية، ص 529 .

الأمور، ما كان ثابتا، قويا، واضحا، أكيدا، لم يعد كذلك الآن. لم أيأس، لكن لم أعد قويّا أو متأكدا بالمقدار الكافي، لن أسلّم لكن أشعر أنّ وسائلي القديمة لمواجهة الأيام الآتية لم تعد كافية أو مجدية، قد يصعب علي أن أتغيّر، أن أصبح شخصا جديدا ومختلفا، ومع ذلك أشعر أنّ في داخليشيئا يتحرّك. صحيح أنّ هذا يتمّ ببطء، بسأم، وبعض الأحيان دون بوصلة أو نقطة ... فليكن: المهم أن تكون رغبة إرادة، وهذه وحدها يمكن أن تعيد تشكيل العالم مرة أخرى، لا أعرف كيف سيكون عالم الغد، لكن لدى البشر الكثير من الجنون ورغبة الحياة، وهذا وحده كفيل بإيجاد عالم جديد "[1].

فطالع العريفي الذي كان يعيش حياة الانطلاق والتحرّر، انغلقت عليه الأمور وصدمه النظام، بسبب فكره المناهض، إذ انتهى به الحال إلى السجن ثمّ المنفى الذي قيّد حريته الجسدية إلاّ أنّه حرّر الجانب الفكري والإبداعي لديه، ممّا دفعه للتحرّر أكثر، ثمّ نجد شخصية **عادل** ... النموذج الآخر للسجن والنفي، وهي الأخرى تسعى لفك هذا القيد والحصار.

5.1.2.1.2.2.4. فضاء المدينة:

يعتبر العمران تشكيليا من الأفضية المغلقة، ومن الأماكن التي لها جمالية خاصة ـ أو كما يسميه البعض أمكنة السكنى الكبرى كالمدينة والقرية والبلدة والحي ـ في الرواية العربية المعاصرة، وقد كان لهذه الأمكنة حضور جمالي واضح وبارز في رواية **الآن... هنا**، إذ ورد ذكر المدينة مرات عديدة في مواقعها النصية، نذكرها كالآتي:

"لم أستطع أن أقدّر الدوافع الحقيقية لنزول طالع إلى المدينة، لكن تبيّن لي في وقت متأخرأنّه اشترى كمية من الأوراق والدفاتر، وأيضا بعض الكتب "[2].

[1] الرواية، ص 565 .

[2] الرواية، ص 17 .

" كنت أهيم لساعات طويلة كلّ يوم في هذه المدينة التي ليس لها بداية أو نهاية، كنت أعرف أسماء عدد من الأماكن، وكم شعرت بالغبطة، وكانت أقرب إلى فرح الأطفال، حين اكتشفت شبها، وليس تطابقا بين مكان تخيّلته أو قرأت عنه، وبين هذا المكان الذي أراه متجسدا أمامي"[1].

"لكن باريس، هذه المدينة الآكلة، فإنّها بمقدار ما تعطي نفسها، فإنّها تبقى بينها وبين الغرباء مسافة، ولا تتردّد بعض الأحيان، أن تكون جافة، وشديدة الخيلاء، خاصة حين يتأبط الغرباء أحزانهم وهمومهم...كنت وأنا أتيه في شوارع المدينة، وينظر إلي النّاس ولا يرونني أشعر بالتعاسة والحزن "[2].

لقد احتوت معظم هذه المقاطع على سمات وعلامات دلّت على الانغلاق، من خلال ماورد من ألفاظ توحي بالسكينة والهيبة والغموض، خاصة وأنّنا وجدنا فضاء المدينة قد ارتبط بما يمليه النظام السائد. لنجد الروائي يسترسل في وصف مدينة عمورية، إذ يعرض أسوارها وأبوابها، ساحاتها وبناياتها... وهذا ما يسمّيه بعض النقاد بأماكن الانتقال العامة [3].

ورغم ما يذهب إليه الكثير من النقاد والدارسين إلى اعتبار فضاء المدينة من الأفضية المفتوحة لما تحتويه من شوارع طرقات وأسواق تنفتح بها على الآخر، إلاّ أنّنا ندرجها ضمن الأمكنة المغلقة، وذلك لبنيتها داخل هذا المتن الروائي من خلال المقاطع السردية الآتية:

" تكفيني السنوات العشر التي قضيتها في سجون عمورية، ومجموعة الأمراض التي ستلازمني إلى آخر أيّام العمر، لم أترك سجنا يعتب عليّ، زرتها جميعا، وبالأحرى زوّروني، مع كثيرين، تلك السجون الواحد بعد الآخر..."[4] .

" في القسم الغربي من موران، على طريق العوالي، مكان محظور على النّاس الاقتراب منه، إذ تحيط به أسلاك شائكة، ثمّ أسوار عالية، إضافة إلى نقاط للحراسة تمنع الوقوف أو المرور "[5].

---

[1] الرواية، ص 154 .

[2] الرواية، ص 327 .

[3] ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 79 .

[4] الرواية، ص 332 .

[5] الرواية، ص 211 .

5.1.2.1.2.2.4.1. المدينة / الأهل :

كانت **مدينة موران** نقطة البداية التي انطلق منها طالع العريفي ليمدّ جسرا نحو التحرر والانفتاح، فهي مدينة منغلقة في شكلها لتسمح بالانفتاح لمن يحيط بها، لما توحي به هندستها من دلالات الثبّات والاستقرار والصمود رغم القيود المسلطة، وما ذلك إلاّ لفك القيود، وهذا ما نمثّل له بالمقاطع السردية الآتية:

" أكتب هذه الأوراق بعد أن رحّلت من موران، وبعد انقضاء فترة طويلة نسبيا على مغادرتي للسجن، ومعنى ذلك أنّني الآن أقلّ انفعالا، وربما أقلّ حقدا، وأحاول قد ما أستطيع أن أرسم صورة لما حصل القبض عليّ، وحتى إبعادي عن موران، وليس الهدف من الكتابة إثارة الشفقة أو استعراض بطولات فردية، كما ليس هدفنا توجيه الشتائم لحكّام موران أو الانتقام من الجلادين بتسميتهم وفضحهم، لأنّ المشكلة كما تبدو لي أكبر من ذلك وأخطر، إذ أنّها تتعلّق بطبيعة النظام وتركيبته، ممّا يتطلّب أن نتعامل مع ظاهرة السجن والجلاد ليس من منظور شخصي، وإنّما باعتبارها نتيجة خلل عميق وإفراز لعلاقات غير متكافئة، إضافة إلى فهم خاطئ لطبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم، ولحقوق وواجبات كلّ منهما "[1].

هذه المقاطع السردية عبارة عن وصف جمالي خالص لمدينة موران، إلاّ أنّه ممزوج بالتأثير أو التسلّط الإيديولوجي، وقد تعمّد الروائي توظيف هذه الثنائية : عمورية / الإيديولوجيا.

وفي هذا كلّه دلالة جمالية على أنّ **طـالع العريفي** يحاول أن يتجه نحو حياة جديدة يميّزها الانفتاح والتحرر، بعد الحياة التي عاشها وكان يحياها هناك في عمورية والتي ميّزها الانغلاق والانقياد، خاصة وأنّه كان يستعيد منها ذكرياته الأليمة.

[1] الرواية، ص 163.

5.1.2.1.2.2.4.2. المدينة / الغربة :

أمّا توظيف المدن الغربية في الرواية فله هندسة خاصة ودلالة خاصة، فإنّها تدلّ على الانغلاق الضيق والانخناق، خاصة مدينة باريس التي تعدّ بمثابة السجّان الأوّل له، مثل ماورد في الملفوظات الآتية:

"وبين محاولة نسيان الماضي، والبدءمن جديد، ضعت، صحيح أنّ المدينة الجديدة سيطرت عليّ وسحرتني، وتهت في معالمها وتاريخها، لكن كنت أحسّ دائماأنّها مدينة الآخرين، مدينة الذين ولدوا فيها وتوارثوها أبا عن جدّ، لأنّهم هم الذين صنعوا كلّ شيء فيها، وبالمقابل كانت عمورية البعيدة الغارقة في أحزانها لا تفارقني...وأكتشف باريس أكثر، أتعرّف عليها، ولكن أتذكّر عمورية باستمرار، آه يا مدينتي، كم قسى عليك البشر، وبشرك بشكل خاص، كانوا ينتقمون من أنفسهم وهم ينتقمون منك "[1].

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ جماليات المكان تقدّم لنا من خلال مشاعر الشخصية الروائية من جماليات قبيحة للمدينة، إلاّ أنّها تحوّلت إلى جماليات جميلة في هذا العمل الروائي، واستعماله هذا الوصف لمدينة باريس فيه جماليات المدينة، خاصة وأنّه يرسم كراهيته للمدينة من خلال وصفه الطوبوغرافي القبيح لها، وبالأخص حين استعمل حاسة البصر والتي تعدّ أرقى حاسة للإيصال الجمالي، وهو بذلك يخالف علم الجمال التقليدي الذي يرى أنّ الجميل هو ما يتجلى في عالم المثل، أو الروح مثلما يرى الفيلسوف الألماني هيجل[2]*.

فالرواية العربية سارت في تعاملها مع مختلف الأفضية مناحي شتى، حيث نجدها تجاوزت الدلالة المألوفة للأفضية المذكورة، متيحة للقارئ فرصة التعرف على تجربة الفضاء الروائي، مبرزة طابعه الانتقالي ومحددة مساره الطوبوغرافي، والمنطق الحكائي الذي ينظمه ويعطيه مبررات وجوده، سعيا وراء

[1] الرواية، ص 329 .

[2]* فريديريك فلهام هيجل (1770 . 1830)، فيلسوف ألماني مثالي، يعدّ من أحد أهم مؤسسي الفلسفة المثالية في ألمانيا في أوائل القرن االتاسع عشر.

إحداث المقروئية الضرورية التي تجعل من الفضاء الروائي نسقا مرجعيا ذا دلالة، وخطابا رمزيا وإيديولوجيا.

ويبدو أنّ مختلف الحركات والتفاعلات الموجودة بداخل أفضية الرواية، لا تصنع إلاّ انغلاقا، لما حملته من انكسارات وقيود للشخصيات الرئيسة في الرواية، ممّا دفعها للبحث عن التحرّر والانطلاق، وهذا مايشيد بالسموّ والرفعة، إلاّ أنّ الأوضاع التي أحاطت بها حالت دون ذلك، إلاّ أنّ أحداث الرواية آلت في الأخير إلى انفتاح أبواب المنفى على مصراعيها، إذ بعد مقتها للسجن والمنفى، أصبحت ترى مدينة باريس من منظار الإعجاب والتطلّع، وهذا ما نمثّل له بما ورد على لسان عادل الخالدي:

"حلمت كثيرا، حلمت طويلا أن آتي إلى باريس، كنت في ليالي كثيرة أغافل الحرس وأنسلّ دون حقائب وبلا جواز سفر، وأتنقل بين مدن العالم التي قرأت عنها، كنت أحرص على أن تكون باريس محطة لي في الذهاب والعودة، كنت أريد أن أحمل مقدارا كبيرا من جنونها وجرأتها، وأن أتعلّم منها كيف استطاعت، وبوسائل لا حدود لها، بالقوة مرة، وبالمكر مرات أن تروّض حكامها، أن تفتح ثغرات في عقولهم وقلوبهم... وكنت أيضا أريد أن أن أتعلّم من هذه المدينة: كيف يفكّرون، كيف يتصرفون، ولماذا أصبحوا هكذا ..."[1] .

وبالتالي يمكننا أن نقول: إنّ عنصر المكان في رواية الآن هنا قد اكتسب قيما ودلالات جديدة توحي على الانفتاح والقابلية والتغيّر والقدرة على القيادة واتخاذ المواقف، فكان الفضاء المكاني خلال البنيات المكونة لهذا العمل الروائي فضاء واسعا ترتقي فيه الأشياء وتنمو نحو الأعلى، فنجد خالدا ضمن هذا الفضاء قد تجاوز كلّ القيود، وكلّه طموح للأحسن والأجمل، من خلال انفتاحه نحو اللاّ محدودية، ممّا نمثّل له بالشكل الآتي:

عمّورية ـــــــ السجن ـــــــ باريس ـــــــ الانفتاح .

[1] الرواية، ص 326 .

أمّا **مدينة باريس** فكانت نقطة النهاية التي وصل إليها **عادل**، حيث وجد الحياة الجديدة التي كان يبحث عنها، هذا الفضاء الذي يميّزه الانفتاح الحضاري والانفتاح المادي، وهذا ما نمثّل له بالمقاطع السردية الآتية:

"عالمان وأمتان، **فعمورية** تبقى **هناك** و**باريس هنا**، وعلى أهل عمورية أن ينتزعوا أشواكهم بأيديهم، لأنّ ليس من ينتزعها لهم ! وبمقدار ما أحاول نسيان الماضي، والبدء من جديد، فإنّ الماضي يطاردني، يتلبسني، يضع يده في يدي، كعاشقين ، ويجبرني على أن نرتحل معا كلّ يوم ! أحاول أن أهرب منه، أن اضيعه في أزقة الحي اللاتيني، لكن ما أكاد أخطو بضع خطوات، إلاّ وأراه كامنا في واحد من المنعطفات ! "[1]

" وبين محاولة نسيان الماضي والبدء من جديد، ضعت، صحيح أنّ المدينة الجديدة سيطرت علي وسحرتني، وتهت في معالمها وتاريخها، لكن كنت أحسّ دائما أنّها مدينة الآخرين، مدينة الذين ولدوا فيها وتوارثوها أبا عن حدّ، لأنّهم هم الذين صنعوا كلّ شيء فيها، وبالمقابل كانت عمورية البعيدة الغارقة في أحزانها لا تفارقني "[2].

من خلال هذه المقاطع السردية يرسم لنا الروائي مدينة باريس، وهو يقدّم جمالياتها في بناء معمارها الفني، وما تدلّ عليه من سطوة قاسية تجاه الإنسان إلى درجة استلاب حقّه في الراحة والطمأنينة بسبب ما يشعر به، وكأنّه يمتص فكريا وعقائديا وثقافيا.

وبهذا نلاحظ أنّ للمدينة وجهين، فالوجه الأوّل مغرق في جمالها المادي الطبيعي، ووجهها الثاني في قبحها الإنساني لما تعجّ به من ضجيج وضوضاء وعدم راحة البال وسطوة للفكر والعقيدة وغزو ثقافي وإخلال للقيم الدينية.

[1] الرواية، ص 328 .

[2] الرواية، ص 329.

أمّا **القرية** فهي الأخرى تحتل مكانا رفيعا في جماليات المكان في الرواية العربية المعاصرة، وهي تعدّ مسقط رأس الكثير من الشخصيات العربية وخزّان ذكرياتها ومواقفها، وهذا ما سنحاول الكشف عنه في **رواية الآن ... هنا**، وإن كانت دراستنا للقرية ستقتصر على بعض الظواهر الاجتماعية في الريف العربي، والتي من خلالها سنطلّ على جماليات الريف أو القرية العربية، من خلال الربط بين الشخصيات والأمكنة التي تتحرك وتعيش فيها، وهي فضاءات مختلفة من حيث القوانين والأعراف والعادات التي تنظمهما وتحكمهما، ومن حيث بعديهما التاريخي والواقعي والسوسيوثقافي، مثلما يدلّ عليه الملفوظ الآتي:

"ولا أعرف لماذا عنّت ببالي أيضا طبيعة المجتمع الزراعي، وكيف أنّ الفلاحين عموما يلجأون إلى الصوت العالي حين يتكلّمون "[1].

فقد استطاع الروائي أن يوظّف **البيئة الريفية** بشكل لافت للإنتباه، من خلال قدرته العجيبة في وصفها، خاصة وأنّ هذه الأوصاف كانت مستمدة من البيئة المحلية التي عاشها عادل وطالع، وكلّ الشخصيات الروائية الأخرى ،مثل وصفه البيئة الصحراوية والسوق الذي يعد القلب النابض للمناطق الريفية التي تأتيه من كلّ فجّ عميق، ومقامات الأولياء والجبال والغابات للدلالة على البطولة والصمود مثلما جاء في الملفوظات التالية :

"وامتلأ سوق الحلال بالذين يريدون بيع أغنامهم ودوابهم بأسرع وقت، وبعد أن تعذّر عليهم إطعامها أو تأمين العلف لها، وتخوّفهم أيضا من الرعايا التي سوف يتزايد وصولها يوما بعد آخر، وكان المشترون يتردّدون ويتأخرون ويطيلون المساومة، ويرافق ذلك الفوضى والخلافات "[2].

"خلال أقلّ من ساعة دخلنا الجحيم: بدأت الصحراء، والصحراء في مثل هذه الليالي، ليست إنذارا بالموت، هي الموت بعينه، فالمدى المفتوح، وتلك السماء البعيدة لا ينفثان بردا، بل روح البرد...وسجن العفير لم يكن سجنا، كان قلعة في وسط الصحراء"[1].

[1] الرواية، ص 124 .

[2] الرواية، ص 166 .

فنجد أنّ **الريف** أحسن من **المدينة** كونه يمثل ذاكرتهم ومن خلال **فضاء المرتفع** بأبعاده الطبيعية والتاريخية والدينية، وهي تبدو من خلال قبو الذاكرة وبفعل تحولات الزمن حلما جميلا، وذكرى بديعة، ومكانا جميلا وأليفا، بعد انتقالهم إلى المدينة (باريس).

أمّا **فضاء المدينة الذي يمثل فضاء المنخفض**، فإنّنا نلمس في الرواية شعورا بالكراهية تجاهه، من خلال وصف الشخصيات الروائية لها، أي ما رأته الشخصية الروائية، من خلال ما نسميه بالمكان المغلف، الذي يكون مغلفا كما تغلف الحلوى بالورق الشفاف، لا يلامسه الفنان ولا يفركه بين أصابعه، ولا يلعب به بقدميه، ولا يعلّكه بين شدقيه، ولكن يراه من خلال هذا التغليف، مجرد رؤية، فيبدو جميلا، وهكذا تكون للمكان صورتان: صورة الحقيقية فيما لو اختبره المرء، وصورته من خلال ورق التغليف الشفاف[2]، والمقطعان من الرواية يمثلان ذلك :

"ومثلما للحارس حارس آخر، وللإثنين آمر للحرس، فقد زاد الحراس إلى أن ملأوا المدينة، وكان هؤلاء يتقاضون أجورهم من المحروسين، من الطحّانين ودبّاغي الجلود وبائعي الدجاج والباحثين عن عمل...أصبح الحراسهم الذين يفرضون ما يريدون، فملأو ا المدينة صمتا وضجيجا ، وملأوها طربا وبكاء، وأصبحوا وحدهم الذين يحسب لهم ألف حساب "[3].

وبالتالي نلاحظ أنّ فضاء المدينة، والذي يمثل المنخفض ،قد وصف وصفا جماليا خالصا دون أن يكون للإيديولوجيا فيه أي أثر أو تأثير، ممّا يدلّ أنّ هذه الجماليات جاءت خالصة لوجه الفن دون أي تسلط إديولوجي، كون أنّ طالعا وعادلا عاشا أتعس أيامهما في المدينة وهو بين أصوار سجونها.

---

[1] الرواية، ص 373 .

[2] ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، م.س، ص 37 .

[3] الرواية، صص: 307 – 308 .

إضافة لهذه الدلالات الإيجابية لفضاءي المدينة والريف، فإنّ الطاقة الدلالية لهذه الثنائية لا تقف عند هذا الحد، بل تتعداه إلى **دلالات إديولوجية** من خلال الصدام بين الحضارات والأفكار والأجيال والتحولات المختلفة لبنية العالم، والذي تحاول الرواية أن تجسده عبر امتداد فضائها.

ونسشف من رواية الآن... هنا، أنّ فضاء المرتفع بأشكاله المختلفة (الجبال، الدشرة، الخيمة، السوق ومقامات الأولياء...)، أنّه فضاء محافظ يقدّس الماضي والثبات ،ويطمح في مستقبل أفضل، لأنّم يعتقدون أنّ هذا التحوّل يجتثهم من أصلهم و ماضيهم كما تجتث الشجرة من عروقها .

ومن خلال دراستنا للمواقع التي يحتلها كلّ من السجناء والسجانين ،فإنّه يتولّد لدينا إحساس بالتناقض، كون أنّ **المكان العالي يشغله أشخاص ينتمون إلى أعلى درجات السلم الاجتماعي،** إلاّ أنّنا نلمس في رواية الآن ... هنا، **أنّ المكان العالي يشغله أشخاص ينتمون إلى أدنى درجات السلم الاجتماعي،** بفعل انقلاب الموازين الناتج عن عدم تطابق المكانة الاجتماعية مع الحيّز الذي تشغله هذه الشخصيات، ونظرا للظروف الاجتماعية السيئة، والمعاملة القاسية التي يعيشها المسجونون، ممّا يدفعهم للقيام بمحاولات لإحداث التحوّل ،من خلال الثورات والتحديات رغم عدم توازن القوى ،ممّا قلب الموازين ،وبالتالي اشتغالهم المكان العالي (المرتفع) ،وهذا التحويل لم يحصل عن طريق الأماني ،بل جاء عن طريق تقديم الأرواح ،مثلما ورد في الملفوظ الآتي:

" الليلة الأولى لموت الحاج مصطفى كانت شديدة الصعوبة، صحيح أنّنا نتكلّم عنه طويلا، أو بشكل متصل، لكنّه ظلّ كامنا وراء كلماتنا، كان ينظر إلينا ويبتسم، وبعض الأحيان يغضب ويشتم، وحين نسمع قهقهاته، أو نسمع بكاءه[1].

[1] الرواية، ص 513 .

5 . 1 . 2 . الأماكن المفتوحة:

5 . 1 . 2 . 1 . فضاء المزار:

ورد في سياق الدلالة أنّ المزار مكان يثير في النفوس نوازعا مختلفة نتيجة الطقوس المحاط بها والحكايات التي تؤلف عن أولياء الله الصالحين، وعلى الأساطير التي تنسجها العامة عنهم، إذ تصبح قبورهم بعد وفاتهم مزارات يرتادها الناس، ويؤدون عندها طقوسا خاصة. وهذا التعامل الشعبي مع فكرة المزار والطقوس والعادات التي تمارس فيه، هي عادات كانت منتشرة أكثر في البلاد العربية.

إلاّ أنّ **المزار** في رواية " **الآن ... هنا** " يحمل دلالة أخرى عن الدلالة الآنفة الذكر، وهو في الرواية يدلّ على أنّه مكان في دائرة السجن مخصّص للقاء النزيل بأهله وذويه وأصدقائه ومن يحبونه، مثلما ورد في رواية الحال على لسان عادل الخالدي :

" في وقت ما، بين العصر غروب، وصل زائرونا: إثنان من موران، وواحد من عمورية، كان أحد اللذين جاءا من موران يأتي لأوّل مرة، قدّرت أنّه يحمل رسالة طالع التي طالما انتظرها، تبادلنا أحاديث عامة...بعد أن ودّعنا زوارنا، وكان وداعا حزينا، إذ اقتصر على كلمات مجاملة عامة وسريعة..." [1].

" في اليوم الرابع وصل إلى العفير حمدان فرج، والد رضوان، ربما نقل إليه أحد هرب رضوان، أو جاء بزيارة بعد أن منع نفسه فترة طويلة، أو ربما أيضا بالاتفاق مع السلطة. قضى معنا بضع ساعات، من الضحى إلى ما بعد الظهر، كان العطيوي، مرافقا وأنيسا وناصحا، وبعد أن سمع ورأى، وبعد أن اختلى برضوان وقتا طويلا، خرج بنتيجة: سوف يصطحب معه في سيارته وبمرافقة من قوة البادية، هشام، لأنّ الطبيب يحتاج إلى معالجة سريعة، أمّا رضوان، وكما قال أبوه، وعلى مسمع من السجناء الآخرين، فإنّه يحتاج إلى فركة أذن وإلى تأديب، حتى يعرف اللي يصير، واللي ما يصير "[2].

[1] الرواية، صص: 33 – 34 .

[2] الرواية، ص 415 .

وفضاء المزار كفضاء من أفضية رواية " **الآن ... هنا** "، إنّه يحتل المركز الهام في تراتبية الأفضية المفتوحة، لما يحملونه له الزوار و الوفود من أخبار ويمدونه به من أنباء العالم الآخر، لأنّه يشهد أهم انفتاح بالنسبة للإنسان السجين ـ انفتاح وانشراح نفسي ـ على الفضاء الإنساني الآخر، ومن ثمّ يكتسي أهمية بالغة باعتباره مجالا للاتصال وتبادل الحديث، وفيه يستعدّ السجين بعض صفاته الإنسانية المفقودة وأهمها الحوار مع الآخر، إذ يتخذ الإدراك الحسي صورة الاحتكاك به، ممّا يؤدي الاستجابة بحركات سريعة كردّة فعل على ذلك، حيث يتحوّل هذا الموضع إلى منفذ تنبعث منه أسرار السعادة والانشراح والانفتاح النفسي.

ولهذا نجد تعلّق النزيل بفترة الزيارة أكثر وأقوى من انتظاره لفترات الفسحة اليومية، ممّا يدلّ على مدى حاجة الإنسان للمجال الإنساني أكثر من حاجته إلى المجال الطبيعي. فترة الزيارة وما يترتب عنها من اتصال بالعالم الآخر خير معين للسجين في تحمّل محيط السجن ونظامه الصارم، وبهذا يكون **فضاء المزار** بمثابة وسيلة لزعزعة وخلخلة نظام الرتابة والروتين اليومي الذي يعتاده السجين داخل العالم السجني المطوّق، وهو فضاء محكوم بما يحكم الفضاء السجني من لوائح وقوانين تؤهله لأن يعتبر الشكل النموذجي المصغّر للإلتزامات والقيود التي يتضمّنها عالم السجن الداخلي لتطابق الشروط الطوبوغرافية التي تنظمه مع الشروط الطوبوغرافية التي تنظم مكان السجن[1].

وسنسعى من خلال رواية **الآن...هنا** إلى إعطاء دلالة تعبيرية لفضاء المزار متضمنة إمكانية الحوار والتواصل بين النزيل والزوار، ممّا يؤهله ليكون المصدر الأهم للتنفيس على السجين لمقدرته الفائقة على إنتاج دلالته الخاصة من خلال ذلك الامتلاء العاطفي الذي يولّد الشعور بالألفة ويشدّه إلى العالم الآخر، عالم الأحرار الذي ظلّت تحجبه عنه الأسوار، ممّا يحفزه و يؤهله إلى إعادة إنتاج ذاته وعلاقاته ضمن الحدود التي تسمح بها جدلية الداخل والخارج التي تنظم الفضاء السجني وتضبط العلاقات بين نزلائه، وهذا سيضعنا أمام عدة دلالات تفسّر ثنائية الداخل و الخارج، بتوضيح مدى حاجة الداخل

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 75 .

المنغلق إلى الخارج المنفتح، أي أنّ عالم السجن يظلّ دائما فضاء رهينا بلحظة انفتاحه على عالم الحرية الرحب[1] .

6 . دلالات المكان الروائي:

يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعددة التي يتم من خلالها النظر في عالم الرواية، والوقوف على مراميه ومدلولاته العميقة ورموزه، وما فيه من جماليات الوصف إلى جانب جماليات السرد القصصي.

والمعروف أنّ تحليل دلالات الأمكنة في السرد الروائي يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي إيصاله إلى المتلقي، عالم مختلف عن عالمه الذي يعيش فيه فعالم الرواية عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ [2].

والمكان الذي يرد في الرواية، إنّما يدلّ داخل نظام هذه الرواية ، لذلك فهو تخيّل ولا يكون نظيرا للمعلومة المموضعة التي تأتي في رسالة لسانية من النوع الإخباري ، ففضاء الرواية فضاء خاص، فلا يمكن أن نقول عن الخبر الذي تمدّنا به السمة الفضائية أنّه خبر واقعي أو حقيقي إلاّ إذا كان متعلقا بتلك الرواية، كما أنّه إذا لم يتأت للقارئ أو المتلقي أن يتعرّف على دلالات المكان المسمى، فإنّ هذا لا يعني بحال من الأحوال أنّ تلك التعيينات غير متعلّقة بتلك الرواية، ولا يعني أنّ جميع الأخبار التي تأتي في رواية ما تعود كلّها إليها . فالرواية تقوم على مجموعة من الأخبار تدلّ عليها ،فهي دعامة للدلالة التي تحملها، وهذه الأخبار لا توجد حيث هي إلاّ لتحيل على تلك الرواية نفسها[3]. وقد مثّل هذا التوجه غاستون باشلار (gaston bachelard) من خلال كتابه **شعرية المكان** بدراسة

---

[1] المرجع نفسه، ص 73 .

[2] أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ط1، 2009، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ص64.

[3] ينظر: جيرارد جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، م.س، ص: 73.

القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة أو في الأماكن المنفتحة الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية...وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيّل الكاتب والقارئ معا[1]. أمّا الفرنسيان جورج بولي وجيلبير دوران جاء تحليلهما للمكان الروائي قاصرا في إدراك الأبعاد المختلفة لبنية المكان في تشكلاتها ومظاهرها [2].

وقد اقترح **رولان بورنوف** بصدد الضرورات الداخلية التي يخضع لها التنظيم المكاني في الرواية، أن نصف بطريقة دقيقة طوبوغرافية الحدث، وأن نحلّل مظاهر الوصف ونهتم بوظائف المكان في علاقته مع الشخصيات والمواقف والزمن، وأن نقيس درجة كثافة أو سيولة الفضاء الروائي محاولين الكشف عن القيم الرمزية والأيديولوجية [3].

أمّا **جيرارد جنيت** فيرى أنّ المكان هو الذي يعطي الانطباع للقارئ بأنّ النص حقيقي، وتحيله إلى علاقته بالأشياء الخارجية، ممّا يجعل النصّ يتسم بالدقة والأمانة والصواب والصدق، فيقتنع به القارئ، وأنّ سمة الموضعة تجعل النص في صورة كأنّه نموذج من الواقع ،أي أنّ القصة أو الواية كأنّها التاريخ عينه، واستعمال الموضعة يكون بهدف تحديد زاوية لإدراك النص الروائي، فالإثبات الذي الذي تحققه السمة المموضعة في اشتغالها كأنّها دليل للتعرف، يسمح بتوجيه فكر القارئ على نحو يفهم معه ما في النص على أنّه مقتطع من الواقع[4].

ويمكن أن نوضح أبعاد المكان ودلالاته بواسطة الشكل الآتي[5] :

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي . الفضاء . الزمن . الشخصية، م.س، ص 25 .

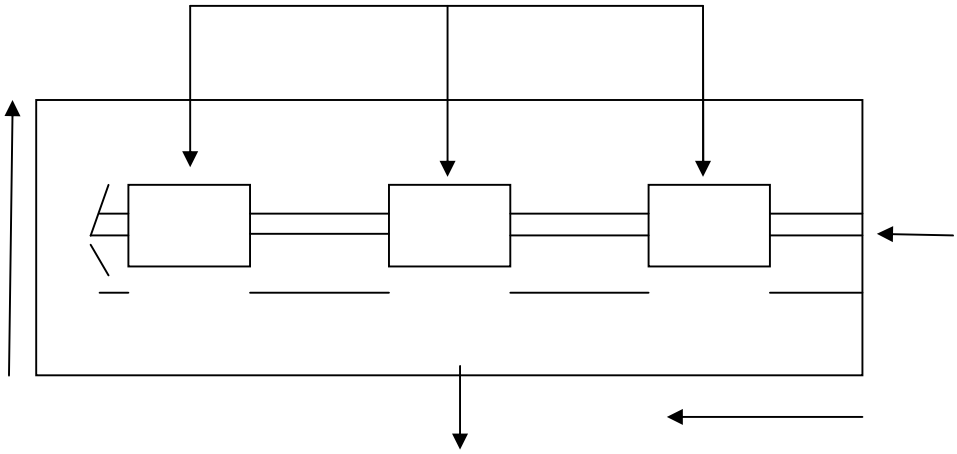
[2] المرجع نفسه، ص 26 .

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4] ينظر: جيرارد جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، م.س، ص: 76 .

[5] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص 64 .

أبعاد المكان



إنّ الفضاء الروائي وفق هذا التخطيط يلف مجموع الأمكنة في الرواية، بما فيها الأحداث التي تقوم فيها، لأن هذه الأحداث تفترض دائما استمرارية المكان، وهذا لا يعني أنّ الفضاء مكوّن من الأحداث ولكنه فقط يؤطّرها، وأنّه موجود بالضرورة أثناء جريان الوقائع، " إذا نحن بحثنا عن مقدار التردد la fréquence والإيقاع والنظام، وخاصة عن سبب التغيرات المكانية في رواية ما، فإننا سنكشف إلى أي حد تكون هذه الأشياء كلها ضرورية لتأمين وحدة الحكي وحركته في آن واحد، كما سنكشف أيضا مقدار تآزره مع عناصره الأخرى المكونة له "[1].

فالفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء في تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أو تلك التي تدرك بطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائية، كما أنّ الفضاء الزمني ضروري لإدراك دلالات الفضاء الروائي. والمكان هو الذي تدور فيه الأحداث، فإذا ذكر اسم المدينة مثلا أو المنطقة أو الركن فنحن ندرك تلقائيا الحدود الجغرافية لهذه الأماكن، وهو يكتسب داخل النص أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص 64 .

"حتى أنّنا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه، أو ما يرتبط به "[1]. أمّا أهمية النص فتكمن في قدرة الروائي على خلق هذه السياقات المختلفة، وذلك أن الأمكنة ليست البنيان الظاهري، وإنمّا نواياها الخفية التي لا تنتهي بتدمير الشكل الظاهري[2].

وقد تحدّثت **جوليا كريستيفا** عن المكان، وهي تقصد المكان الجغرافي المحدّد الذي تدور فيه الأحداث، إذ تجعله يحمل دلالات حضارية، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، فتسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهو ما تسميه كريستيفا **إديولوجيم** (**idiologéme**) [3]*، ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصية، أي في علاقته مع النصوص المعتمدة لعصر ما أو لحقبة تاريخية محددة [4] .

وإذا أردنا الحديث عن الدلالات والإيحاءات الفنية التي تحملها المكانية في ضوء الدراسة السيميائية، **فكيف تتجلى هذه الدلالات في الرواية ؟ وما هي أبعاد وحدود القراءة المكانية لدى القارئ السيميائي ؟**

ومن خلال هذه الأسئلة نحاول التعرف على بعض التعاريف للمكان :" المكان هو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني، وإذا كانت الرؤية السابقة له محدودة باحتوائه على الأحداث الخارجة، فهو جزء من الحدث وخاضع خضوعا كليا له ، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية[5]. و" المكان هو النقطة الأساسية لكلّ الأبعاد التي يجمع بينها الكاتب "[6].

---

[1] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان ـ قراءة في مكانية النص الشعري،م. س، ص 24 .

[2] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، م.س، صص: 24 – 25 .

[3]* الإديولوجيم (**idiologéme**): الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور.

[4] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م. س ، ص54 .

[5] ياسين النصير، الرواية والمكان، سلسلة الموسوعة الصغيرة، 1986، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص18 .

[6] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، م.س، ص43 .

هذان التعريفان يحيلان إلى أن المكان هو موضوع هام في العمل الروائي، وعنصر فعال في تحريك أحداث الرواية، بإعتباره الملتقى المسير لمصير الشخصيات، فالمكان يحتل أهمية كبيرة ليس كخلفية للأحداث فحسب، بل كعنصر حكائي قائم بذاته إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي.

ولتقصي دلالات المكـــان الروائـــي أكثر في رواية " **الآن... هنا** "، يمكننا ذلك من خلال ثنائية الحضـور والغياب .

6 . 1 . المكان (عمورية) / الغياب:

إنّ وصف المكان (عمورية)، من شأنه أن يقع في قلب الحدث ولا سيما أنّ الوصف جاء على شكل نتائج مختصرة للمكان، حيث قام الروائي بوصف الأمكنة (عمورية...)، وهذا أضحى من المسائل المهمة في سيرورة الأحداث وعلاقتها بالعناصر السردية الأخرى كالزمن والشخصية، فالوصف هو الذي يتكفّل بتأطير الأحداث، وهو الذي يأخذ على عاتقه رسم أجوائها، فهو إذن عملية تهيّء الديكور للأحداث[1].

ولقد خصّ الروائي **مدينة عمورية** بوصف يجعلها تختلف في كلّ شيء عن المدن الأخرى، يدلّ عليه االمقطع السردي الآتي:

" وبين محاولة نسيان الماضي، والبدء من جديد، ضعت، صحيح أنّ المدينة الجديدة سيطرت علي وسحرتني، وتهت في معالمها وتاريخها، لكن كنت أحسّ دائما أنّها مدينة الآخرين، مدينة الذين ولدوا فيها وتوارثوها أب عن جد، لأنّهم هم الذين صنعوا كلّ شيء فيها، وبالمقابل كانت عمورية البعيدة الغارقة في أحزانها لا تفارقني، وإذا كانت عمورية هكذا الآن ، فلابد أن تأتي أيام وتتغيّر ، تصبح أكثر رحمة بأبنائهان والذين يأتون لزيارتها أو يلجأون إليها، لأنّ المدن بالنتيجة، وبالدرجة الأساسية: البشر.

[1] ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي . دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، ط1، 1999، دار الأفاق، الجزائر، ص 101 .

وما دام بشر عمورية الآن يحملون هذا المقدار الهائل من الأحزان والقهر والمذلة، فإنّ الروح غائبة أو هامدة، والأجساد متعبة، والهواء الثقيل لا يزال يملأ جنباتها كلّها، لذلك لا تقوى عمورية على إعطاء أنبل ما عندها، واكتشف باريس أكثر، أتعرّف عليها، ولكن أظلّ أتذكّر عمورية باستمرار، آه يا مدينتي، كم قسا عليك البشر، وبشرك بشكل خاص، كانوا ينتقمونمنك، ويوجهون إليك السهام في الوقت الذي كان يفترض أن توجه لصدور بذاتها، لأنّها هي التي أذلّت المدينة والنّاس "[1].

هذا الوصف يكاد يمثل حالة البطل **طالع العريفي** في لحظة حضوره بالمدينة، إذ استخدم مسميات المكان لمدينة عمورية بصفة مجازية، ترمز إلى حالة طالع المفارقة في وضعها السياسي والثقافي للشروط الاجتماعية السائدة في المدينة، وبمعنى ما دون أن يستطيع أن يكون واحدا منهم وهو الذي ناضل من أجل الوطن بمفهومه الأوسع: (**المدينة، الناس، السلطة**)، لم يستطع أن يعايشه حرّا مثلما عايشه وهو يرزخ تحت عبء الظلم والاستبداد. إنّ **طالع العريفي** كما اتضح في الفصل الأول بحاجة إلى شيء (هدف) يكافح من أجله، أو حتى إلى فكرة سامية، من هنا نشعر في بداية الرواية أنّنا أمام حالة المدينة، وكلاهما يلتبسان بحالة الموت، لذلك نلحظ الوصف الآتي، الدال على الحالة النفسية للبطل وهو يخاطب مدينة عمورية :

" كانت الساعات الأخيرة، قبل السفر، حافلة، إذ إضافة إلى حالةالصحو المفاجئة، وكأنّ شيئا في داخلي استنفر وتيقظ، تماما كما كان يحصل في جلسات التحقيق بعد كلّ حفلة من حفلات التعذيب...فإنّ نظرات المودعين في البيت ثمّ في المطار، وكلمات التشجيع الكثيرة، والمليئة بالمبالغة، أكّدت لي أنّي لن أرى عمورية مرة أخرى، ولن أرى أيّا من الذين يتزاحمون حولي الآن "[2].

من خلال هذه النصوص السردية نجد أنّ الوصف العام لمدينة عمورية قد تداخل مع الحالة النفسية للبطل، ممّا يجعل أسلوب السرد يتخذ طابعا شعريا شفافا، فهو يتكلّم عن المدينة الحاضرة (

[1] الرواية، ص329 .

[2] الرواية، صص: 11 – 12.

باريس)، يعود لينقلنا عبر الخطف خلفا إلى الذاكرة، إذ أنّ الرواية تجنح لسرد الأحداث التي أوردتها إلى النهاية التي افتتح بها الروائي روايته، ومن هنا يحضر المكان الغائب، أي المكان كما هو ماثل في الذاكرة، نمثّل له بالجزئيات (جزئيات المكان الغائب)، أي استحضار تفاصيل المكان الغائب عبر استحضار جزئياته في ذاكرة البطل، فيختصر أعمارا تعيده إلى مدينته عمورية التي غادرها منذ زمن طويل إلى باريس وما تزال مخيلته تختزن صورتها بكل تفاصيلها، وفي هذا دليل على اختزال عاطفي لذاكرة يداعبها الحنين ويتراشقها الشوق بحضورها القوي في ذاكرته، هذا الجسر العاطفي الذي يوصله إلى تلك المدينة الغائبة البعيدة عن نظره العارفة لأحزانه وهمومه.

6 . 1 . 1 . عمورية / الحبيب :

إنّ تواجد الإنسان في بلد يذكره ببلده الأوّل، أو مقابلته لشخص يذكّره بوطنه الحبيب، هذا يثير في نفسه كلّ مشاعر الحنين، ممّا يجعلنا نعادل ذلك الشخص للمدينة أو الوطن، تحمّل رائحته الممزوجة برائحة الماضي الذي تصرّمت ساعته وأيامه، ويصبح (**عمورية / الشخص المحبوب**) حالة حنينية رحمية، تحتضن (**البطل**) في منفاه الاختياري وترضي حاجاته إلى إنسان يحمل دلالات الأمومة في أرض غريبة (باريس)، وبسبب ذلك نلاحظ كيف تحوّلت عمورية إلى ينابيع داخلية، وكيف جلس إلى هذه المرأة الأم لتقدّم له الحضن والرعاية، مثلما جاء على لساني طالع العريفي وعادل الخالدي :

" الأهم من ذلك أنّني كنت أتمشّى ذات صباح بالقرب من قوس النصر، كنت أتطلّع إلى الأبنية والأشجار، كان الجوّ منعشا، والحياة تتدفق، وفجأة رأيت رضوان ! التقت نظراتنا بسرعة، لم نصدّق، أو بالأحرى أنا الذي لم يصدّق ...بعد أن سار عدّة خطوات التفت، كانت نظراته بهدف الاكتشاف، حين التقت نظراتنا من جديد لم يستطع أن يتجاهل، لما وجدني واقفا وقف واستدار بنصف دائرة، صرخت ولا أعرف لماذا كان صوتي نزقا: رضوان! تعانقنا، تبادلنا القبل، سألني عن صحتي ولماذا أنا هنا، كنت أنظر إلى عينيه، كان يهرب، قلت له: لا أصدّق أن نلتقي في باريس، ضحك بعصبية وقال العالم أصبح صغيرا، عرضت عليه أن نجلس في مكان وأن نشرب القهوة

معا...إنّها الفرصة التي كنت أنتظرها منذ شهور، لكي أعرف أيّة مصائب حلّت بالوطن وأعرفها من شخص تربطني به علاقة طويلة، زادها السجن قوّة "[1].

" ما كدنا نجتاز المشنقة، ونتقدّم إلى بوابة اليسار، وما كاد يرانا الحاج مصطفى، حتى صاح بطريقة أقرب إلى العواء: الله ربي، الله امان ربي! وهجم علينا كما تهجم الخراف الصغيرة المحجوزة على أممهاتها بعد أن تعود من المرعى. لا أتصوّر أنّ شوقا، حبّا، رغبة، حنينا، جنونا، يشبه تلك اللحظة.كان يعانقنا، يبكي، يصرخ، يحتجّ، يضرب على الأكتاف، ينظر...كلّ هذه الأشياء كانت تجري بطريقة حيوانية، لكن أقرب وأقوى من أيّ تعبيرات أخرى، في لحظة انفعال، ولا أعرف من قال ذلك: حاج مصطفى...مرحا، مرحا، مرحا. وقبل أن يستوعب ما قيل ردّ بانفعال أشدّ وأقوى : مرحبا لرجال قوة، رجال شرف! وبعد قليل، وبطريقة صوفية، وهو يهزّ رأسه: الله ربي، تمام حق ! "[2].

فالروائي بوصفه الدقيق لعمورية وللأحداث التي جرت وللأشياء والشخصيات، كان نتيجة حتمية للعلاقة التلازمية التي تربطه بالأحداث التي وقعت، ومن خلال رؤيته للمشاهد : مثل المشنقة، قوس النصر، الأبنية والأشجار، والأشياء التي كانت تجري بطريقة حيوانية في لحظات الإنفعال، أثناء ملاقاة بعض الشخيات، فهو يقدم لنا عملا أدبيا يقترب من الواقعية وإن كان عملا تخييليا.

6 . 1 . 2 . عمورية / الفقد : (**الحي، البيت**) : مادمنا نتحدث عن علاقة بطل الرواية (عادل الخالدي) **بالوطن / المكان،** وهو في الغربة فإن ذلك يستدعي صراعا ممثلا بصورة تلك **المدينة / المكان،** كما هي محفورة في الذاكرة وما يبعثه من خوف رؤيتها مستقبلا، وقد فقدت تلك الصورة القديمة وحلت صورة أخرى بديلة عنها، ممّا سيولّد غربة مضاعفة، وهذا الصراع يمكن أن نلحظه في المقطع الآتي الذي يحاور فيه عادل الخالدي صديقه قائلا: " أين ضاعت عمورية التي نحبّها، عمورية الحمامة، ليالي القمر، أغاني الأعياد، عمورية المحبة والأيدي الدافئة والمسافرين العائدين ؟

[1] الرواية، ص 154 .

[2] الرواية، ص 506 .

عندما كنّا صغارا، وفقراء أيضا، كان يهجم الربيع ويحمل معه نباتات الأرض وروائح الصيف، ورغم أنّا لم نكن نشبع، فقد كان للأكل مذاقا لا ينسى، وكانت هدايا السماء لا تتوقف، حتى إذا دخل الصيف الكبير تمتلئ البيوت، كلّ البيوت بالضحكات والأغاني والأطعمة، وتبدأ الصباحات بالحصاد وجمع المحاصيل، وتصبّح الليالي بالأعراس والأغاني ونظرات العشق الأولى . هكذا كانت عمورية فترة طويلة من الزمن... عمورية هذه انتهت إلى الأبد، قامت أخرى مكانها، تحمل نفس الاسم ولها نفس الملامح "[1] .

وفي الوقت الذي يعطي بعض النقاد المكان بعدا كبيرا، لأنّ بيت الإنسان في نظرهم امتداد لنفسه فإذا وصفت البيت فقد الإنسان نجد بعض النقاد الآخرين يفرغونه من أية دلالة، فهو عندهم محض وجود موضوعي، لذا ينبغي اصباغ دلالة ما عليه، لكن الثابت أنّ للمكان دورا كبيرا مؤثرا في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات ووصف المنظور الروائي بصفة عامة للكاتب .

فالمكان المفقود يبقى أليفا في الذاكرة على شكله الأول، لكن رؤيته وقد أصابه التغيير بفعل الزمن يجعل المواجهة الاصطدامية مع الواقع يتحطم بعدها كل شيء داخلنا كواجهة زجاجية، لذلك فإن المكان الوحيد الذي نخاف عليه من التغيير هو المكان الماثل في الذاكرة والإعتراف عنه يخلق صراعا من خوف العودة والمفاجأة بتغييره، لذلك يكون المهم هنا هو إنقاذ الذاكرة بالهروب غالبا من المواجهة من مثل هذا النوع وبذلك يتحول الفن (اللوحة) لدى البطل إلى وسيلة وحيدة لاسترجاع الوطن من الذاكرة عبر إعادة تجسيده في لوحات فنية، فتتحول اللوحة بفعل الغربة إلى مكان يحوي بعضا من مفردات المدينة (مكان الطفولة)، وهكذا وبلحظة مكثفة تتحول اللوحة إلى وطن وتحمل شيئا من بصمات الطفولة الممحوة، يحاول الرسام إن يستردها ويبثها في لوحته في محاولة لمقاومة الزمن والاغتراب لذلك نراه في المقطع الآتي يحاول دائما العودة إلى اللوحة ذاتها لإضافة أشياء تضفي عليها الحياة، ونمثّل لذلك بما جاء على لسان عادل الخالدي: " لكن عمورية الجديدة تختلف عن التي

[1] الرواية، صص: 332 – 333 .

كانت: البشر، الحيـــاة، حتى طعم المياه اختلف، المتفائلون، وأنا لست منهم يقولون: لقد اتسعت عمورية وامتدت، امتلأت بالعمارات الكبيرة والشوارع الدوّارة، وفيها من المطاعم والفنادق ما يكفي لاستقبال الآلاف المؤلفة "[1].

وقد يستعيد الغريب **الوطن** عبر المرأة وهذا ما فعله بطل الرواية عادل الخالدي، الذي يستعيد مناخات **عمّورية – المدينة المفقودة** – عن طريق المرأة والتي تحمل شيئا من رائحة تلك المدينة ونكهتها الخاصة، فتلبس المرأة على الأبطال بالمدينة إلى أن يصبحا شيئا واحدا، وطنا في امرأة أو امرأة تجسد الوطن، وهذا ما نلمحه في المقطع السردي الآتي :

" ونحن في هذه الحال، هجست أنّ أحدا أو شيئا ورائي يتحرّك ويقترب، لم أسمع صوتا، ولم تعلن ذلك عينا كوبكا اللتان كانتا أغلب الأحيان تتمتعان في الأرض أو تتسلّقان الأشجار، قدّرت ذلك لأنّ في داخلي شيئا أنبأني، ما كدت ألتفت حتى رأيت امرأة ! كانت تلبس تنورة رمادية ترتدي فوقها سترة كحلية، مثل تلك الأزياء التي تلبسها ممثلات الخمسينات أثناء النهار، وكانت تسرّح شعرها على طريقتين أيضا، ما كدت أتمعن بها، وهي مقبلة نحونا، حتى عرفتها : جوليا...لا أصدّق ! هجمت عليّ، قبّلتني كأم، وضعت رأسي على صدرها، شدّت على كتفي وكأنّها تختبر مدى القدرة والصحة، قالت لي خلال ثوان ما لم تقله كلمات الدنيا كلّها، حين رفعت رأسي ونظرت إليها كانت دمعة صغيرة، بلون البلّور الصافي، كحبة الكارستال، تنزلق، لكنها مسحتها بسرعة والتفت إلى الجهة الأخرى"[2].

6 . 1 . 3 . عمورية / الذاكرة (المقاومة ، السجن، الكتاب) :

هنا يتشكل الموقف من المدينة قبل أن تبدأ انكسارات البطل من واقع يحطّم الصورة الماثلة في الذاكرة، فيبرز الصراع الذي يتجلى أوّل ما يتجلى في موقف طالع الذي عاش حياته كلّها سجينا،

[1] الرواية، ص 333 .

[2] الرواية، ص144 .

وبالتالي لم يتشكل لديه موقف من المدينة قائم على الذاكرة، وإنّما كانت نظرته إليها من منظار باريسي، أي منظار السائح في المكان لا ابن الصميم، لذلك نرى **صورة عمورية** المثالية التي كان يرسمها لها عادل الخالدي، قد أصابها شيء من التحطّم، وهذا الموقف نلحظه من خلال قوله : " لقد انزلقت إلى موضوع السجن دون تخطيط ودون قصد، في الوقت الذي كنت مصمّما على النسيان ! ولكن ماذا في عمورية غير السجون والجوع والمذلة والآلام ؟ "[1].

ومن ثمة، كان حديث البطل **عادل الخالدي** فيه شيء من كسر للحلم، الذي كان ماثلا في ذاكرته، ومن هنا لا غرابة أن يحاول البطل العودة إلى **المدينة** / **الذاكرة** المناضلة عبر تذكر المناضلين الذين ضحوا من أجلها وهذا ما يعيد التوازن إلى جمالية المكان: "وماذا إذا تذكّرت أو لم أتذكّر ؟ وهل أنا أب لجميع البشر، كما يقول شاعر أبله، تكفيني السنوات العشر التي قضيتها في سجون عمورية"[2].

" السجن المركزي في عمورية عالم من الصخب والعجب والجنون، وهو أشبه ما يكون بمركب كولومبوس أو سفينة نوح!... وفيه أيضا أعدادا كبيرة من السياسيين، يمثلون جميع الأحزاب والأفكار "[3].

"رغم الهواء الطري الذي انتشر وملأ شيء حولي، فقد تصلّب جسدي وزادت حرارتي، وأنا أتذكّر سجن العبيد، عادت إليّ دفعة واحدة الصور السوداء المليئة بالدم والعذاب ورائحة الموت، وزادها حدّة خدوش الشهور الأخيرة، ولكي أضع حدّا لخوف لا أعرف كيف دهمني فجأة، قلت : من احتمل سبعة شهور بأيامها ولياليها في تلك الزنزانة، وما زال حيّا وفيه قوة، لا يخشى عليه، وسوف يصمد "[4].

---

[1] الرواية، ص 332 .

[2] الرواية، ص 332 .

[3] الرواية، ص 240 .

[4] الرواية، ص 218 .

فحضور الأشخاص الذين ضحّوا في سبيل المدينة يعيد إلى الذاكرة صورة المدينة المقاومة للإستبداد والطغيان، تلك الصورة التي لا يدرك جماليتها إلا من عاشها وهذا ما يجعل من علاقة البطل مع المكان هي علاقة ذاكرة، بخلاف البطل **عادل** الذي ينظر إليها بعين واسعة، إذ عايش التفاصيل والجزئيات للتحوّلات الحياتية والانتقالية التي مرت بها عمورية، وربما يسوغ عودته دائما إلى ذاكرته لاستحضار صور من تلك التحوّلات، إذ أن هذه الأشياء قد علقت بالذاكرة وصارت جزءا من تاريخها، ومن صورة **المدينة** / **الذاكرة** في ذهن **عادل**، وبطريقة التداعي ذاتها يستحضر صورة السجن، إذ يحضر في نفسه تاريخا ماثلا في الذاكرة يمثل دخوله إلى السجن .

6 . 1 . 4 . عمورية / باريس / الحلم :

هنا يتشكّل رسم المكان من خلال الحلم، وهو رغبة قد تتحقق، ويلجأ الروائيون إلى استعمال الأحلام في رواياتهم خاصة المعاصرة منها، وذلك للتعبير عن التجربة اليومية التي تدلّ على تفكير النّاس وانفعالاتهم، وهي تستمر في الأحلام، وما الأحلام إلاّ اختلاجات معبّرة عن الحالة النفسية للشخصيات، وقد استعملها الروائيون العرب على شكل خلية رمزية، يصوّرون من خلالها تجارب حياتية للشخصيات البطلة، حيث يصوّر لنا الروائي آمال وطموحات هؤلاء من خلال الحلم، وقد كثّف غالب هلسا استعماله للحلم في رواياته، خاصة وأنّه كان مناضلا ومعارضا سياسيا، تعرّض للسجن عدّة مرات، والملاحقة و المراقبة والتعذيب، خاصة وأنّه أبدى معارضته لمعظم أشكال السلطة الاجتماعية والسياسية بسبب قناعته أنّ الرواية أكثر الأجناس الفنية استيعابا لفكر المعارضة السياسية والفكرية، وأنّها فضاء رحب لخيول الأفكار، وقد نهج طريقه الكثير من الروائيين العرب، نذكر منهم : عبد الرحمن منيف، إميل حبيبي، حنا مينه، يوسف إدريس...وغيرهم من الروائين.

أمّا **رواية " الآن ... هنا "**، فقد استعمل الروائي الحلم لنقل أفكار وأقوال الشخصيات التي لا يمكنها أن تبديها في صحوتها ويقظتها، والتي يمكن أن تعرضها الشخصيات في شكل كوابيس وأحلام

اليقظة، ممّا يضفي جمالية أكثر على المكان العربي، ويساهم في إضافة أبعاد جمالية جديدة إلى جانب الجمالية التي تضفيها الأمكنة الأخرى في الرواية مثلما تدلّ عليه الأمثلة الآتية:

" هل لباريس، تلك المدينة التي طالما حلمت بها، وتمنيت أن تتاح لي الفرصة لكي أهيم في شوارعها وحدائقها ومتاحفها، دخل في هذا الجنون الذي أصابني ؟ وهل بلغت بي الهشاشة إلى درجة أن أتداعي وأنهار في مواجهة أوّل صدمة ؟ "[1].

" حلمت كثيرا، حلمت طويلا أن آتي إلى باريس، كنت في ليالي كثيرة أغافل الحرس وأنسلّ دون حقائب وبلا جواز سفر، وأتنقل بين مدن العالم التي قرأت عنها، كنت أحرص على أن تكون باريس محطة لي في الذهاب والعودة، كنت أريد أن أحلممقدارا كبيرا من جنونها وجرأتها، وأن أتعلّم منها كيف استطاعت وبوسائل لا حدود لها، بالقوة مرة، وبالمكر مرّات أن تروّض حكامها، أن تفتح ثغرات في عقولهم وقلوبهم... وكنت أيضا أريد أن أتعلّم من بشر هذه المدينة : كيف يفكّرون، كيف يتصرّفون، ولماذا أصبحوا هكذا، ولماذا ظلّت عمورية مدينة للصمت والموت والانتظار، وناسها احترفوا الصبروهجرواالحياة وامتلأوا حنينا إلى جنّة السماء ! "[2]

" هل معنى ذلك أن أتخلّى عن السياسة ؟ لا ولكن عليّ أن أفهم السياسة ضمن منظور مختلف ، فهذا الهيجان اليومي، وتلك النظرة الحالمة، من وراء دخان السجائر، وهي تعيد رسم الكون، والأوامر الصارمة، وكأنّ الثورةعلى الأبواب، والسوقية في كلّ شيء، في الألفاظ والأكل والسباب والثياب، في محاولة لأن نكون أقرب إلى الشعب، هذه النظرة جعلت عمورية مدينة مسبية يتعاقب عليها الأقوياء والماكرون، ولذلك لا بدّ أن تتغيّر، وأن نتغيّر قبل ذلك... ها أنذا أسلّي نفسي لكي أنسى الماضي، لكي أهرب، لكن في اللحظة التي تذكرت أيضا عبقرية زكي أثناء زيارته الأخيرة لي في المستشفى، ثمّ ذلك الفرمان الذي أصدره بعد أيام قليلة. كيف أستطيع أن ألوم الآخرين ما دام قائد المعارضة في هذا المكان البعيد، وفي هذا الحيّز الضيق، والذي اسمه براغ، لم يحتمل بضع كلمات،

[1] الرواية، ص 148 .

[2] الرواية، ص 326 .

وهذه الكلمات لم أقلها أنا وإنّما قالها رجل قبل ألفين من السنين ؟ لم يقتصر الأمر على ذلك، كان زكي يضحك، يمزح، وطلب أيضا الحصول على كتاب لوقيانوس لكي يقرأه ! "[1] .

" وأنا أتجوّل في ساحة الباستيل، ثمّ الشوارع المتفرعة عنها، حلمت كثيرا وتذكّرت وتساءلت، ولا أعرف لماذا تشبثت بعقلي الافكار الصغيرة: سجون عمورية معظمها،كلّها، تنفتح على الغرب والشمال، وكان الباستيل ينفتح على الشرق والجنوب، فهل هذا يعني شيئا ؟ وسرداب التعذيب في سجن عمورية المركزي أوّل ما يطالع الزائر، وكذلك المشنقة في الوقت الذي كانت زنازين التعذيب في الباستيل، في القسم الخلفي والمقصلة كانت الباحة الداخلية! "[2] .

وبهذا استطاع الروائي أن يعمّق من جمالية المكان بتوظيفه لأحلام الشخصيات الفاعلة في الرواية ـ هذه الأحلام الدالة على حالات اللا وعي واللا يقظة ـ كان لها الدور الكبير في إضافة أبعاد جديدة للمكان الواقعي في الرواية العربية المعاصرة، بتصوير الأمكنة الموحشة والأسطورية، لما تحدثه من خوف وقلق ورعب في نفوس الشخصيات .

6 . 2 . المكان (عمورية) / الحضور :

تحضر هنا دلالة المكان بعد العودة إليه ورؤيته ليتحدّد موقف البطل منه، وتبدأ دلالة الملمح المكاني الجديد، إذ أننا سابقا كنا أمام صورة عمورية كما ترسمها الذاكرة، أمّا الآن فإننا سنلحظ ردات فعل البطل حول المكان (عمورية)، وهذا ما سيولّد صراعا بين الذاكرة والحاضر، نلمح بداية هذا الصراع والشوق من خلال الثنائيات الآتية:

6 . 2 . 1 . عمورية / الأمومة :

العودة إلى الوطن تفجّر في نفس **عادل** كلّ نوازع الحنين وسرائر البكاء القديمة، فعادل الذي يرى الوطن بعد غياب عشر سنين يرى بالمقابل كل أحزانه القديمة بسبب فراقها، لذلك يتحوّل مرأى

[1] الرواية، ص 330 .

[2] الرواية، ص 336 .

الوطن إلى رغبة عارمة باحتضانه والبكاء على صدره، كطفل فقد أمّه، فعمورية تحلّ محل الأم عند غيابها، وتغدو مكانا ملائما لفتح دفاتر الذاكرة الأليمة، هذه الأخيرة التي تحضر عند لحظة مواجهة المكان بعد غياب دلالة الأمومة بكل ما تدلّ عليه من حنين ودفء وأمان...إلخ، لذلك لا غرابة عند لحظة الوصول من مخاطبة المدينة (**عمورية**) بصيغة المؤنث في حالة تماهٍ بين الجسدين مع انحياز إلى أنوثة أمومية لما يولّده ذلك من أمان ودفء، مثلما يدلّ عليه المقطع السردي الآتي:

" وحين استمرّ الصمت قويّا شاملا، وفي لحظة قشعريرية، أحسست يدا حانية رطبة تمسكني عند الساعد، لم أشك أبدا أنّها يد أمّي، وسمعت صوتها، كان بعيدا وله أصداء " أنا أنتظرك وستأتي إليّ يا طالع"، لا تصدّق ما يقولون، إنّهم لا يعرفون الصدق أبدا، فابق رجلا، واعلم أنّ موت الرجال تغنّي له الصبايا، وتبكيه العجائز، ويهزّ الرجال رؤوسهم لوعة، ويتذكّره الصغار لآخر أيّام العمر، فما أجمل أن ألقاك وسط الزغاريد وغناء الصبايا، وما أقوى أن تبقى ذكرى في قلوب كلّ الذين سيظلّون أحياء بعدك...فلا تنس ما أقوله لك، يا ابني، يا طالع "[1].

نلاحظ هنا انحياز اللغة إلى الايحاء والبعد عن السردية المباشرة، عبر ثنائية تتمثل في جعل الابتعاد عن حضن عمورية، المكان معادلا للابتعاد عن الدفء والطمأنينة، ومن هنا تأخذ العبارات: لم أشك أبدا أنّها يد أمّي– أنا أنتظرك وستأتي إليّ يا طالع – يا ابني، يا طالع...، دلالات إيحائية. فالأمومة هنا شيء معنوي، يتمثل في الطمأنينة التي يبعثها الحنين إلى الوطن الأم (عمورية)، وهذا ما نلحظه في مفردات (يد حانية، الانتظار،الابن) التي تأتي أوصافا للأمومة للدلالة على الحب، الحنين والطمأنينة.

ويمكن أن تحضر دلالات الأمومة ممثلة بالأشخاص الذين نحبهم ونشتاق إليهم، أو الذين نعرف فيهم دفء المكان، مثلما ورد في المقطع السردي الآتي:

[1] الرواية، ص275 .

" ما كدت ألتفت حتى رأيت امرأة ! كانت تلبس تنورة رمادية ترتدي فوقها سترة كحلية، مثل تلك الأزياء التي تلبسها ممثلات الخمسينات أثناء النهار، وكانت تسرّح شعرها على طريقتين أيضا، ما كدت أتمعن بها، وهي مقبلة نحونا، حتى عرفتها : جوليا...لا أصدّق ! هجمت عليّ، قبّلتني كأم، وضعت رأسي على صدرها، شدّت على كتفي وكأنّها تختبر مدى القدرة والصحة، قالت لي خلال ثوان ما لم تقله كلمات الدنيا كلّها، حين رفعت رأسي ونظرت إليها كانت دمعة صغيرة، بلون البلّور الصافي، كحبة الكارستال، تنزلق، لكنها مسحتها بسرعة والتفت إلى الجهة الأخرى "[1].

وبهذا نكون قد اختزلنا المكان عمورية في شخص نحبه، وهذا ما يجعل البطل يبحث دائما عن معان أمومية في المكان لكسر غربته عنه، فعادل ابن فترة نضالية دفع ثمنا بمرضه في سبيل الديموقراطية، لكن هذه الفئة السياسية الجديدة التي اصطدم وعيها بواقع سياسي اجتماعي غير ما كان مألوفا سابقا أصابها شيء من الارتباك واللاجدوى، وسبب ذلك تأسيس علاقة جديدة مع المكان على أساس من الانكسار والإغتراب الداخلي.

6 . 2 . 2 . عمّورية / لقاء الذاكرة والعيان أو البيت :

لقد كان حضور الأمكنة الدالة على عمورية من موقف الغربة دالا على ذاكرة وحنين إلى تاريخ مضى وانقضى، وقد غلب الطابع الشاعري على تلك الذاكرة، وهنا نتوقف عند دلالات الأمكنة بعد تذكر **عادل** لها، ممّا يضفي نوعا من الصراع بين الذاكرة وما تحمله من تاريخ وبين الحاضر وما خلّفه من آثار وبقايا، وبالتالي فالموقف من المكان يستخلف هنا عمّا كان سائدا في حالة الغربة.

وإذا كانت عمورية هي تلك الأم المتطرفة في قسوتها على حد تعبير البطل، وهي التي حوّلته من شاب إلى إنسان هرم سقيم من شدّة ما لقاه في غيابة السجون، إلاّ أنّ تذكّره لها أحيى طفولته وشبابه من جديد عبر العودة إلى الذاكرة التي حواها المكان (**عمورية / البيت الأول**)، إذ يستحضر كل تلك الذكريات، لذلك نرى البطل يبحث عن سبب قلقه من مواجهة المكان بقوله: " أريد أن

[1] الرواية، ص144 .

أقول أنّ عمورية منطقة موبوءة: إنّها خليط من الثقافات والحضارات، لم تستطع، أو ربما لم يتح لها أن تجد شخصيتها، أن تكون هي: بنت المكان، والجذورو العصر، لكي تدبّ فيها الحياة، وإذا ظلّت كذلك فإنّ الموت ينتظرها، سوف تتآكل وتتداعى ثمّ تسقط، لتصبح كتلة من المواد غير المتجانسة، غير القابلة للهضم، ثمّ تعصف بها رياح الموت ، فالنسيان ! "[1].

إنّ التفاصيل الواردة عن ذلك البيت الأول تعيد إلى الذاكرة ذلك الحضور وتلك الألفة من خلال تفاصيل لها رائحة الزمن الماضي والذين عاشروا **عادل**، وكأنهم مازالوا يزاولون العيش بأرواحهم في هذا الوطن الأم أو البيت أو بحضورهم السري غير المعلن .

وهكذا يأخذ البيت قيمته الروحية بالنسبة للبطل من روحانية سكانه ومناضليه، وتتوفر هذه الروحانية بغيابهم المادي عنه ليصبح البيت في النهاية دلالة على غيابهم الموجع وحضورهم الدافئ في الذاكرة المكانية.

وبناء على ذلك فلا غرابة أن يشكّل البيت تعويضا نفسيا عن المدينة المكان، ولاسيما عندما يعتري ذلك المكان التغيير الذي يخرّب صورته في الذاكرة، وهذا ما نجده في المقطع الآتي الذي يصف فيه البطل (عادل الخالدي) حالة عودته من غربته في المدينة إلى بيته الكائن في المدينة ذاتها، والذي اكتسب بما يثير في نفس البطل بعدا تعويضيا، يعوّض فيه ذاكرة المدينة (عمورية) بذاكرة (البيت)، يقول: " وأنا أتجوّل في ساحة الباستيل، ثمّ الشوارع المتفرعة عنها، حلمت كثيرا وتذكّرت وتساءلت، ولا أعرف لماذا تشبثت بعقلي الافكار الصغيرة: ...تذكّرت وردة الكلبة الجعارية، وقد وضعت جرّاءها خلال فصلين مختلفين في الخرابة المجاورة لبيتنا: في الصيف وضعت في الجهة الشمالية الغربية، وأثناء فصل الشتاء وضعت بمواجهة الجنوب الشرقي، فمن أين اعتمدت عقول الجلاّدين العموريين اتجاهات مخالفة للطبيعة ؟ قلت لنفسي بغيظ، وكانت أسناني تصرك: ستبقى السجون وسوف تتسع إذا ظلّ

[1] الرواية، ص379 .

النّاس في بلادنا يفخرون بصبرهم واحتمالهم، وأنّ من يعاني أكثر في الدنيا، لا بد أن يجازى في الآخرة، وإذا استمروا أيضا ينتظرون طيور السماء لكي تنقذهم "[1].

وقد يمتزج الموقف من **المكان** / **البيت** بالموقف السياسي والعاطفي والموقف من الآخر، ولاسيما إن كان هذا الأخير حبيبة مفقودة صارت الآن زوجة لرجل آخر وتخلت عن تاريخها النضالي وهذا ما نلمحه من موقف البطل تجاه المحبوبة، وهو يقصد **عمورية المدينة** .

لقد التبس البيت بحالة المرأة التي أصبحت فارغة من ذاكرتها النضالية والثورية، وكأنه أراد من وراء ذلك، القول: أنّهم استطاعوا تغيير ملامح تلك المرأة معبرا عن ذلك بتغيير ملامح المكان، إذ استطاعوا إقناعها بسلطة كبرى على حساب الثوريين والمناضلين أمثال: **طالع العريفي وعادل الخالدي،** اللّذان قدما روحيهما في سبيل تحرير البلاد من جور النظام، وغيرهما من المناضلين السياسين، مثلما ورد على لسان عادل: "... وبعد أسبوعين من الوفاة تقريبا، جاء إثنان لزيارة طالع، وبعد أن عرف الأمر، بدأت خلافات من نوع جديد: انقسم الشباب إلى فريقين، الفريق الأوّل يصرّ على دفن الشهيد في أرض الوطن، وأن تعتبر الوفاة مناسبة لفضح النظام أمام الرأي العام الدولي، وهي فرصة أيضا لتعبئة الجماهير في الداخل! أمّا الفريق الثاني فقد كان أقلّ انفعالا وأكثر واقعية لأنّ الوفاة نتيجة أسباب مرضية وليس لها علاقة بالشهادة، هذا أوّلا، وثانيا من شأن هذا التشهير أن يسيء إلى بلد صديق، ويجعل علاقاتنا تسوء وإقامتنا هنا تصبح مهدّدة. استمرّ النقاش وتحشيد المؤيدين بضعة أيام، وطالع راقد في البراد، إلى أن انتصر الفريق المتشدّد، لأنّ دم طالع يجب أن لا يذهب هدرا، ولا بد أن يدفع القتلة الثمن... وبعد أن تمّ تجاوز التأخير والتغلّب على الخلافات، ظهرت صعوبات لم تخطر على بال: الإنسان الحي يعامل بطريقة مختلفة عن الجثة، فإذا كان يكتفى بجواز السفر بالنسبة للأحياء، فإنّ للموتى جوازات خاصة بهم، وباعتبار أنّ المومأ إليه

[1] الرواية، ص336 .

سبق وأن أبعد من موران، ولا يتمتّع رسميا بجنسيتها، لذلك نبلغكم اعتذارنا عن صرف جواز سفر متوفى للمذكور"[1].

7 . علاقة المكان بالشخصيات الروائية :

يعدّ المكان شرط الوجود الإنساني الذي لا يحدّد ذاته إلاّ به وفيه، ويمارس الحضور والغياب في خلاله، فأينما حلّ، إنّما يحلّ في فضاء وعندما يغيب فإنّه انتقل إلى فضاء ومكان آخر، فالمكان أو الفضاء هو البداية والنهاية، إنّه عنصر ثابت محسوس، ممّا يسهّل قابلية إدراكه، فلا يتحقق وجود الإنسان إلاّ في علاقته بالمكان أو الفضاء الذي يحلّ فيه، فالمكان يتسم بالثبات رغم حركية الشخصيات فيه، لكنّه يتجاوز ثباته وهندسته وجغرافيته، حينما تحتضنه اللغة حيث يشكله الكاتب حسب اللغة الموظفة، إذ يكون للعقل دورا مهما في هذه العملية، لأنّ الدور الإيحائي للغة يحمّله دلالات وعوالم أخرى تمنحه أبعادا لغوية ، ممّا يجعله مكانا هلاميا يصعب الإمساك به[2]، كما أنّه لا يستطيع الكاتب أو الروائي أن يبني نصا روائيا، ولا تشكيله بإبعاد الشخصيات أو عدم ذكرها،كما لا يمكنها التحرك خارجا عنه، فالمكان يمثّل البيئة التي تعيش فيه الشخصيات وتتحرّك، فهو الحيّز الذي تحيى فيه، كما لا يمكن للقارئ أن يدرك البعد الدلالي والجمالي للأمكنة بعيدا عن باقي العناصر المكونة للخطاب الروائي، خاصة الزمن الذي جرت فيه الأحداث، والشخصيات التي تتحرّك فيه، يقول **جورج ماتور** (George matore) : " إنّ الإنسان غير منفصل عن عن فضائه بل إنّه هذا الفضاء ذاته "[3].

ونجد معظم الدراسات النقدية المختصة في الأشكال السردية عموما والرواية على وجه الخصوص ـ التي قد أقرّت بوجود ترابط وتزامن بين المكان والزمان ـ تقرّ أيضا: إنّ للمكان ارتباطا وثيقا

---

[1] الرواية، ص58 .

[2] ينظر: الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، 2010، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، صص: 22 – 23 .

[3] George matore, L’espace humain, ed La Colombe, paris, 1962, p 16.

بالشخصيات الروائية، إذ أن الفضاء الروائي لا يمكن أن ينشأ بمنأى عن الأشخاص، فهو يتشكل باختراق الأبطال له، حيث ينتفي المفهوم الهندسي للمكان وتنأى علاقة حميمية بينه وبين الأشخاص الذين يعيشون فيه، ممّا يعكس بناء روائيا منسجما يبرز تأثيرا متبادلا بين المكان وطبائع الشخصيات التي تعيش فيه ونفسياتهم وحركاتهم ومواقفهم، كما أنّنا نحيل على النزعة الرومنطيقية التي تتشكّل من خلال انعكاس الطبيعة الداخلية على روح الفردو توحيد المكان في أعماقه بصورة تجعلهما، المكان والفرد معا متطابقين، ولا يمكن لأحدهما الفكاك عن الآخر[1].

والأمكنة على تعدّد صفاتها في العمل الروائي، تخييلية أم حقيقية، هندسية أم بقايا أطلال، فلا يمكن فصلها عن العناصر الأخرى، فالمكان نفسه يدلّ على الشخصية، وهو مرتبط بالإدراك الحسي، لأنّه يعرض عن طريق السرد من خلال الوصف، فالمكان معطى سيميائي له دلالاته وأبعاده وقيمته، فالشخصية تذوب في اعماقه وبوجوده، وعدم النظر إلى تفاعل المكان مع هذه المكونات يجعل التأويل قاصرا عن إدراك الأبعاد الدلالية، ذلك أنّ الروائي مثل المهندس المعماري، يشيّد فضاءه النصي وفق تصوّر محكم، وإستراتيجية معيّنة[2]، فالخطاب الروائي لا يتشكّل موضوعه إلاّ وفق الفكر الذي يخلقه، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها مع باقي المكونات الحكائية في الرواية، فإنّه يصبح من العسير فهم الدور الدلالي الذي ينهض به الفضاء داخل المحكي الروائي، فالأمكنة في الرواية لا تتشكّل ولا تحدّد مسبقا، وإنّما تتشكّل باختراق الأبطال لها من خلال الأحداث التي يقومون بها، ومن الميزات التي تخصّهم، وهو بدوره يترك أثرا فيها ويدفعها إلى الحركة والتغيير، والذي تظهر آثاره جلية على المكان، فالبيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل والحركة حتى إنّه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف الشخصية[3].

وهذا الارتباط الإلزامي بين الفضاء الروائي والحدث، هو الذي سيعطي للرواية تماسكها وانسجامها. فملامح المكان في الرواية، وكذلك الروابط بين الأماكن التي تذكر، يمكن استنباط دلالة

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 87 .

[2] ينظر: عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي، م.س، ص 39 .

[3] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، صص: 29...31 .

لها، كما تعمل بنائيا كموضوع سردي قابل للتحليل، أو كأداة من أدوات بناء الشخصية[1]، ممّا دفع بعض النقاد إلى القول بأن الشخصية وحدها. ولا يمكن أن نتصوّر البناء الروائي دون شخصيات ودون مكان، أي لا وجود لشخصية بدون مكان، ولا المكان بدون شخصية، حيث يفقد الواحد منهما قيمته دون الآخر، بل يفقد سبب وجوده ، فإنّه ينشأ من خلالها، وهي تعيش فيه وتخترقه، فيظل الفضاء الروائي أسيرها، فهي التي تحدّده وتعطي له أبعاده وترسم طبوغرافيته، وبالتالي تحمّله دلالات خاصة.

فمثلا: في **رواية الآن...هنا** تظهر حالات اللاوعي في فضائها مرتبطة دائما بشخصياتها الرئيسية خاصة شخصيتي **طالع العريفي وعادل الخالدي** اللّتين لهما وجهات نظر في صورة أحلام، وهي بذلك تمهّد لظهور فضاء طبيعي يتشكّل عن وعي إنساني بجدلية الواقع والمتخيّل، ليعيد تركيب ثنائية **الزمان / المكان** وفق ما يحدث من تآلف بين الدور أو الوظيفة التي تؤدّيها الشخصية، من خلال الحلم أو الرؤيا ووجهة النظر، ويمكننا أن نستحضر من **رواية الآن ... هنا**، الرؤيا التي رواها **عادل الخالدي**، من خلال الأمثلة الآتية:

" تتكاثف الصور وتتداخل، أشعر أنّي مقسوم إلى درجة التلاشي، لكن في مكان ما، لا أعرف أين، أشعر أنّ هناك شيئا لا يزال يتحرّك، وهذا الشيء هو الذي سينقذني، إنّه جزيرة خضراء قريبة، وهو المركب الوثيق، وكأنّه فنّار آلهة قديمة تنتظر مسافرين سيأتون من أمكنة قصية، وليست لديهم فرصة طويلة للانتظار أو التوقف "[2].

" أمّا كيف كنّا نتصوّر سجن العبيد، وما هي نظرتنا، فإنّ ذلك مزيج من الخوف والحنين والتحدي معا، وأريد أن أغامر وأقول: كالحب أو مثل العلاقة الجنسية، إذ بمقدار التهيّب، والذي يصل إلى درجةالارتباك، فإنّ رغبة جامحة وخفيفة تدفع الإنسان إلى المغامرة، وعندما يصلها ويقترب منها تتولّد داخله شجاعة لم يكن يتصوّر وجودها، أو أنّها بهذا القدر ـ هذه الشجاعة الممزوجة بالعناد ورغبة

[1] ينظر: حاتم عبد العظيم، أرض السواد...أرض الناس، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، ع: 65، س: 2004 - 2005، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص268 .

[2] الرواية، ص 100 .

التحدي والبقاء ــ تجعله ليس فقط قادرا على الاحتمال، وإنّما أيضا على التجاوز والاستمرار. إنّني بمجرد الاقتراب من هذا الجو، استعادته، أشعر أنّ كلّ شيء داخلي، يتوفر جسدي وأصاب بحالة من الشراسة، قد أرتكب معها الحماقات كلّها، بل وأصبح مستعدا للحرب حتى لو كنت وحدي"[1].

"تختلط الصور والأزمان في ذاكرتي إلى درجة لم أعد أميّز، كما فقدت القدرة على إعادة جمع الشظايا أو إعطائها نسقا يمكن أن يفهم . قد تستغربون طبعي النزق، وأيضا المتقلب، وربما تبدو الحدة في مواقفي وتصرفاتي تجاه الأشخاص والأشياء غير مفهومة بنظركم، أو على الأقل بنظر بعضكم، ولابد أن تحاروا في تفسير هذا الغضب الذي صار جزءا من تكويني، وحتى ملامحي! "[2].

وقد كانت هذه الرؤيا ـ التي شاهد فيها **طالع** عن **مدينة موران** تعبيرا عن الأنا الداخلية ومكبوتات تلج في نفسه، والرغبة الملحّة لطالع في الشفاء لمجابهة رجالات النظام الجائر، والتي لا يمكن أن تنفذ إلاّ عن طريق نفيه أو موته. والحلم والرؤية في هذا المشهد تجسيد لحالة نفسية يشعر يعيشها طالع العريفي، فلم يستطع التعبير عنها إلاّ بواسطة التداعي عن طريق اللاوعي أو الحلم، ليمدنا بدلالات تضفي على الفضاء الروائي ببناءيه الزماني والمكاني، وتماهيهما نوع من الحقيقة أو التجسيد الواقعي للأحداث، والتي نحسبها تمهّد حتما لظهور فضاء طبيعي يتشكّل عن وعي إنساني.

فالمكان له قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص وحبك الحوادث مثلما للشخصيات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية، والتفاعل بين الأمكنة والشخوص شيء دائم ومستمر في الرواية مثلما هو دائم ومستمر في الحياة، ولذا فتكوين المكان وما يعيروه من تغير في بعض الأحيان، يؤثر تأثيرا كبيرا في تكوين الشخوص، وقد يكون وصف الأمكنة من الواقع الذي يجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية[3].

---

[1] الرواية، ص 217 .

[2] الرواية، ص 503 .

[3] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م. س، ص18 .

وعلى كلّ لا يمكن للشخصية بأيّة حال من الأحوال أن تنتقل من قبضة المكان، فهو من يرسم لها صورة مستعارة منها، ويجسّد ذاتها لتنظر إلى صورتها من خلال صورة المكان، فهو كما يرى عبد المالك مرتاض أنّه:" خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها وهواجسها وتوازعها وعواطفها وآلامها (...) تحب إن أحبت عليه، وتكره أن كرهت من خلاله، فلا تستطيع الشخصيات في تعاملها مع الأحداث فعلا أو تفاعلا أن نفلت من قبضة الحيز "[1] .

فالفضاء الروائي **هنا** اتخذ صورة الحلم والرؤيا، إذ يقول بعض النقاد في هذه القضية أنّه: " حين تقسو الحياة على أبنائها، يهرب الإنسان إلى الحلم "[2]، هذا الأخير الذي تلتقي فيه الشخصية بشخصيات أخرى ، فيتقاطع الفضاء من خلال عملية اللاوعي، فتعبّر عن نفسها في غيرها من الشخصيات التي تقترب منها في الفكر والرؤية فتعبّر عن فضاءات متداخلة فيما بينها. فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطّر الأحداث، إنّه يتحوّل في هذه الحالة إلى محور حقيقي[3].

فكلّ من المكان والشخصية ليس بإمكانه الاستغناء عن الآخر، فالمكان في الرواية ليس مجرد إطار للأحداث أو ديكور تتزيّن به الرواية أو الحكي، وإنّما هو عنصر جوهري وفعّال في الحدث الروائي، إلى درجة أنّ بعض الأمكنة تكاد تتحوّل إلى شخصيات رئيسية أو بطلة في الرواية، تماما كما كادت عمّورية أن تتحوّل إلى بطل رئيسي في رواية " الآن ... هنا "، والمكان بدوره يحمل الكثير من الانزياحات والإيحاءات والبنى والشحنات، حيث إنّ مدلول المكان في الروايات الحديثة أصبح يحمل شخصيات شعرية في علاقته بالشخصيات الروائية.

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد،ط1، 1998، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ص158.

[2] نزيه أبو نضال، التحوّلات في الرواية العربية، ط1، 2006، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 276 .

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س ، ص71 .

فإذا نظرنا في **رواية الآن ... هنا**، فإن أول ما يمكن رسمه كمعادلة تكشف عن أهم الأمكنة وعلاقتها بالشخصيات الفاعلة في النص، نذكر :

عموّرية / الأهل ⟵ **باريس / الغربة** [1].

يمثّل الطرف الأول من المعادلة بالنسبة للبطل (عادل الخالدي) الماضي، والذكرى التي تركها وهو في ريعان شبابه، عمورية التي تركها بعد مرضه، أمّا الطرف الثاني فيمثل الواقع والحاضر الذي يعيشه عادل في الغربة (مدينة باريس) .

وفي ضوء هذه الثنائية سنتابع علاقة المكان بتطوّر الشخصية في أحلامها، آمالها نكساتها وفق الإيقاع الآتي:

الوطن / عمورية ⟵ **المنفى / باريس**

ولذلك نجد شخصية **عادل الخالدي**، لها أهمية في تحريك الأحداث، بحيث تحي فيها الذاكرة، بذكره للماضي الذي تركه، والأحلام التي ذكرها عن مدينة عمورية، فتعتبر أمانة معنوية تماما كما هو الوطن أمانة الشهداء، كما نجد **عادل** يعجب أيّما إعجاب بباريس وبكل ما تمثله من حضارة الغرب وثقافته في الوقت الذي يعاني فيه أهل عمّورية من قهر وردع وضجر.

ويأخذ المكان هنا في رواية الآن...هنا حيزا مذهلا، يسمو إلى التجريد والذهنية أكثر من لجوئه إلى الإيهام بالواقع ... إذن يأخذ **المكان /عمورية** صورة لحلم خيالي يهيم بأم فقدها، ويجدها للمرة **الثانية / الوطن** بكلّ، ملامحها النفسية والثقافية والاجتماعية والعقائدية والسياسية [2] .

[1] ينظر : مجلة التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، دراسات في اللغة والأدب العربي، ع: 08، جوان 2001، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص227 .

[2] مجلة التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، دراسات في اللغة والأدب العربي، م.س، ص288 .

لقد أدّت الشخصية الدور الفعّال في تكوين المكان وخلقه من جديد في الرواية إذ كانت شخصية البطل هي المهيمنة على أكبر مساحات المكان، كما نجد عمورية هي المكان الغالب على الرواية، وعلى الأحداث، فأوّل محطة يمرّ منها البطل **طالع** في الرواية هي **مدينة عمورية** وهي مكان غير مجرى حياته فالبطل عندما هاجر إلى **مدينة باريس** كان يبحث عن العلاج، عن الحياة، إلا أنّ المكان **الجديد / باريس**، يحرر الشخصية من الموت الذي كان يلاحقها.

لذلك قد يحيل المكان إلى شحنات نفسية ويحمل آلام الشخصية، فنجد معظم الشخصيات كانت في علاقة وطيدة مع الأمكنة التي تقطن بها، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي:

" ... ولكن أظلّ أتذكّر عمورية باستمرار، آه يــا مدينتي، كم قسى عليك البشر، وبشرك بشكل خاص، كانوا ينتقمون من أنفسهم وهم ينتقمون منك، وكانوا يوجّهون إليك السهام في الوقت الذي كان يفترض أن توجّه لصدور بذاتها "[1].

" السجن المركزي في عمورية، عالم من الصخب والعجب والجنون، وهو أشبه ما يكون بمركب كولومبسأو سفينة نوح ! نماذج لشتى أنواع البشر والمخلوقات: القتلة وكبار اللصوص، اللواطيون ومزيّفوا النقادوالأوراق الرسمية والآثار، المتقاعدون الباحثون عن عمل! وفيه أيضا أعداد كبيرة من السياسيين، يمثّلون جميع الأحزاب والأفكار، فيه الواقعيون الصارمون الذين يعرفون نظريا ما يريدون بدقة متناهية، ولكن يعتبرون أنّ حظهم العاثر هو الذي أوصلهم إلى هنا "[2].

ومن خلال هذه الدراسة نبرز علاقة الشخصيات بالمكان الروائي في رواية " الآن ...هنا "، وقد لاحظنا تمكن الروائي من نسج وبناء عناصر الفضاء، ومن ذلك إبداعه لذلك التوافق بين فضاء أمكنة الرواية والشخصيات التي اخترقته، إذ نجده يركّز كثيرا على وصفه لفضاء عمورية وسجونها في

[1] الرواية، ص329 .

[2] الرواية، ص 340 .

سير أحداث الرواية، بل أعطاه بعدا شعبيا وسياسيا وثقافيا، باعتبارها الوطن الأم للبطل، إذ هي مصدر حنانه وإلهامه.

ونظرا لأنّ الحدث التاريخي تتخلّق فيه الأحداث وتتطوّر إفإنّ **رواية الآن ... هنا** كانت أكثر استيعابا للأحداث التاريخية وامتدادا للفضاء الروائي ببناءيه الزماني و المكاني، ممّا شكّل علاقة روحية تترتبط فيها الأحداث مع الشخصيات عبر مدار الفضاء الكبير الممتد من **عمورية** إلى **باريس** .

كما نجد في رواية **الآن ... هنا**، أنّ الأفضية سواء أكانت مغلقة أو مفتوحة تعكس الحالة النفسية للشخصيات، فتعبّر عن مكنوناتها ومكبوتاتها، وتنقل حاجاتها النفسية، مثل ما ورد على لسان بعض الشخصيات المهمة في الرواية مثل عادل الخالدي، حيث نجده يكرّر على لسانه وهو يعبّر عن مكنوناته ومكبوتاته :

" أمّا الآن والمرض يشتدّ، وفي محاولة لتحريك لساني، فقد حوّلت آهات الألم إلى شتائم، كنت أشتم بطريقة لا يفهمها سواي ! ما كدت أصل إلى هذا المستوى حتى افترضت أنّني جننت أو في طريقي إلى الجنون، قلت لنفسي: « أكره الوعاظ، وحاملي المسابح، والحكماء الصغار، ولاعبي الورق والمشعوذين، وأولئك النادمين الذين فاتهم قطار السفر، وغيرهم الذين ينتقمون من شيء ما لا يعرفونه، لكي يشعروا برغبة الانتقام ! » "[1].

" أقول لنفسي بعض الأحيان: هل بلغ الخراب في روحي إلى درجة أن أصبح كالمتسوّل أعرض أمام الآخرين جروحي وقروحي لأدلل على مدى ما عانيناه، ولأقول لهم: هذا ما أصابنا اليوم وغدا سيأتي دوركم ؟ وما الفرق بين السجن المركزي والعفير والقليعة وعشرات السجون الأخرى إذا ظلّت روحنا هي السجن ... تدركون وأنا أروي لكم الآن، وربما ذكرت هذا من قبل، أنّني حرّ طليق وأنّني أقيم في باريس، ولم يعد السجن إلاّ ذكرى، والذكرى ذاتها تبتعد يوما بعد آخر وقد تنسى، وسوف أحاول

[1] الرواية، ص 205 .

التكيّف مع المحيط الجديد، وقد أعود إلى الحياة الطبيعية مرة أخرى، وماذا يمنع أن تكون لدي مشاريع جديدة أو طموحات ؟ "[1].

وبالتالي يمكننا أن نقول أنّ الفضاء يتشكّل وفق الشخصية العاملة فيه، فرغم انغلاقه المادي أو انفتاحه، إلاّ أنّه يمكنه أن يدلّ على كلّ معاني الانطلاق والتحرر والانفتاح أو يدلّ على القيد والانغلاق، وفق الحالة النفسية التي تكون عليها الشخصية الحاملة للانفتاح على المكان المنغلق ماديا أو العكس، وبهذا يحدث التداخل والانفصام بين الشخصية والمكان، فكلّ منهما يؤثّر في الآخر تأثيرات سطحية أو عميقة، ومن خلال ذلك ندرك عمق المكان في حياة الشخصية، ممّا يحدث أبعادا متعددة للفضاء[2]، ويدفعنا للقول بمدى تأثير المرجعية المكانية والحالة النفسية للشخصية لتحديد دلالات الفضاء.

[1] الرواية، ص 502 .

[2] ينظر: محمّد صابر عبيد، سحر النص، ط1، 2008، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 183 .

الفصل الثــاني:

دلالات الزمن الروائي في ظل معالم السيميائية.

1. مفهوم الزمن الروائي
2 . تجليات الزمن الروائي
2 . 1 . زمن القصة
2 . 2 . زمن السرد
3 . المفارقات الزمنية في السرد
3 . 1 . الاسترجاع أو الاستذكار
3 . 2 . الاستباق أو الاستشراف
4 . تقنيات زمن السرد
4 . 1 . تسريع السرد
4 . 1 . 1 . الخلاصة
4 . 1 . 2 . الحذف أو الإسقاط
4 . 2 . إبــطاء الســـرد
4 . 2 . 1 . المشهد الدرامي
4 . 2 . 2 . المونولوج
4 . 2 . 3 . الوقفة الوصفية
5 . تمظهرات البنية الزمنية في رواية " الآن...هنا " ودلالاتها من خلال القرائن الدالة عليها
5 . 1 . دلالة الزمن الداخلي
5 . 2 . دلالة الزمـــن الخــارجي أو الحسي
5 . 2 . 1 . الزمن الحسي المباشر
5 . 2 . 2 . الزمن الحسي غير المباشر/ الفصول الأربعة
6 . علاقة الزمن بالمكان الروائي

يعدّ **الزمــن** حيّز كلّ فعل، ومجال كل تغيّر وحركة وتطوّر، من خلاله يمكن النظر إلى زوايا مختلفة، ومعرفة رؤى وأبعاد معينة، بسبب ارتباطه بالإنسان والواقع في تطوره المادي والمعنوي والحضاري والفكري، وهو الشريان النابض بالنسبة للإبداع الأدبي، خاصة القصصي منه، كونه يومئ بالتتابع الزمنـي للوحدات الحكـائية للقص، ويسـاهم في تحضير الجو النفسي والاجتمـــاعي والتـــاريخي والإيديولوجي، فيعطي للسرد صفته القصصية، والرواية أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، إذ يمثّل محورها وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها، وأكّد الكثير من الدارسين " أنّ الرواية هي فنّ شكّل الزمن بامتياز، لأنّها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة "[1]. وقد " ارتبط الزمن بالرواية في علاقة مزدوجة، لأنّ النص الروائي يشكل في جوهره بؤرة زمنية تنطلق في اتجاهات عدة، فالرواية تصاغ داخل الزمن، والزمن يصاغ داخل الرواية التي تحتاج لزمن كي تقدّم نفسها من خلاله مرحلة وراء أخرى "[2].

1 . مفهوم الزمن الروائي :

إذا كنّا قد تفاعلنا مع المكان في الرواية كعنصر من عناصر الخطاب الروائي، وكبناء من أبنيته، باستعراض تفاصيله الطوبوغرافية، ورسم مساره السردي، وتحديد بنيته المكانية بالرغم من أهميته، فإنّه وحده قليل الفائدة لتحديد دلالات الفضاء الروائي والعلاقات البنيوية التي تخترقه وترسم مساره السردي، فهذا يتطلّلب منّا تناول إلى جانبه الفضاء الزماني، أي أنّه يتطلّب منّا أيضا أن نتفاعل مع الزمن كبناء متمّم للبناء المكاني، وقد " كانت ولا تزال للزمن مكانة الصدارة في الوعي العربي "[3]، وللزمن في الرواية أهمية فنية باعتباره عنصرا أساسيا في تشكيل البنية الروائية وتجسيد رؤيتها، فهو يؤثر

[1] محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، المجلد: 11، ع: 04، س: 1993، ص 22 .

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، 2004، المؤسسة العربية للدراسات وللنشر الصنايع، بيروت، لبنان، ص 47 .

[3] حسن نجمي، شعرية الفضاءالسردي، م.س، ص 36 .

في العناصر الأخرى: المكان، الشخصيات والأحداث، " فعدم النظر إليه في تفاعله مع هذه المكونات يجعل التأويل بعيدا عن إدراك الأبعاد الدلالية "[1]، وينعكس عليها.

والزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، فالشخصيات والأحداث تتحرك في فضاء زمني، ولا يتم السرد دون سيولة الزمن، فإذا فقد الزمن الحركة تجمّد السرد عند نقطة لا يمكن أن تستمر، لذلك ينساب الزمن الروائي مرنا يتحرك إلى الأمام، يحرّكه الكاتب لتغطية حياة الشخصيات والحدث حسب ما يتطلبه العمل الروائي، لذلك يعدّ الزمن بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض في الرواية[2]، والزمن السردي لا يكون مركبا من جواهر مستقلة، أي أنّه ليس زمن التتابع الدائم الصرف. فالأحداث التي تقع في القصة ليس بينها أدنى رابط، وإنّما تتوالى في حركة لا نهائية، أي أنّ زمنية السرد لا تكمن في تواتر اللحظات التي تتابع الواحدة تلوى الأخرى، بل في تجزئته إلى أعداد من اللحظات[3].

2 . تجليات الزمن الروائي:

يتجلى الزمن في النص الروائي من خلال استحضار زمنيته التي تتحدد وفق تلازم مستويين: **زمن السرد** (الحكي ـ الخطاب) و**زمن القصة** (المحكي)، هذا ما أكّده الناقد **جان ريكاردو** (**Jean Ricardou**)، الذي يرى أنّه « إذا كان كل عمل أدبي روائي غير مستقل عن السرد الذي يبنيه، فينبغي أن نلاحظ زمنيته حينئذ على المستويين الذين يحدّدان كلاّ من زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة »[4].

---

[1] جوزيف . إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، م.س، ص10

[2] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، م.س، صص: 42 - 43 .

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س ، صص: 110- 111 .

[4] جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، 1977، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ص249 .

2 . 1 . زمن القصة:

يقصد بزمن القصة الزمن الخاص بالعالم التخييلي، أي الترتيب المنطقي للأحداث أو المادة الحكائية، وانتظامها وفق حدوثها عبر حقب زمنية، قد تكون ساعات أو أياما أو أشهرا أو سنوات، « هو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخيلا، يحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد فعليا أو اعتباريا، وقد يرتبط بالواقع وقد يرتبط بالتخييل، ويظهر هذا الزمن في المادة الحكائية ذات بداية ونهاية، إنّها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا »[1]، إمّا على إعادة ماض بعيد للعيان وبعث الحياة في وجوه أبطاله، أو تحاول أن تستحضر عالمها الحالي بكلّ ما يزخر به من أحداث وصراعات ومآس، أو تشرئب في اتجاه مستقبل خيالي وهمي أو متوقع، أي يمكن أن نميّز في زمنية المادة الحكائية أربعة أشكال: [2]

. الحاضر المستمر.

. الماضي البعيد.

. الماضي القريب.

. المستقبل المتوقع.

2 . 2 . زمن السرد :

زمن السرد من صنع السارد أو الراوي، فهو زمن الكتابة أو السرد، وهو مرتبط بعملية التلفظ، فهو الزمان الذي يسلكه أثناء سرده أحداث الرواية، إذ يتصرف فيه كيف ما شاء، دون التقيد بالتسلسل المنطقي لأحداث الرواية، فيغيّر ويبدل حسب تقنية السرد عنده، فيجعله زمنا متجزئا متوجها حيث أراد، ومن خلاله يستطيع الروائي أن يقدّم رؤيته في سياق جديد، لأنّه هو الذي يستطيع التأثير في خطية زمن السرد وارتباطه.

---

[1] عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، 1999، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 61 .

[2] ينظر: الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة المساءلة، م.س، ص 25 .

أمّا عن أهمية الزمن في السرد، فيؤكّد **إدوين موير** على أنّه ليس ثمّة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها والرجوع بها إلى صلب موضوع القصة، ويرى أنّ عجلة الزمن متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي، أمّا الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنّه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليا[1].

أمّا ميخائيل باختين فيرى أنّ الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعايش والتفاعل مع الزمن، وضرورة رؤية العالم من زاوية زمنية واحدة، وأنّ مايحدّد الرواية عنده إنّما هو التجربة والمعرفة والممارسة في الزمن. فإذا كان الزمن الملحمي مكتملا ومنغلقا على نفسه، فإنّ الزمن الروائي يظلّ عديم الاكتمال لأنّه يمتلك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أيّة لحظة [2].

ويؤكد رولان بارت أنّ المنطق السردي هو الذي يوضّح الزمن السردي، وأنّ الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلاّ في شكل نسق أو نظام دلالي، فالزمن السردي في رأيه ليس سوى زمن دلالي، أمّا الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي، وتبقى مهمة الباحث في الزمن الروائي التوصل إلى وصف بنيوي للإيهام الزمني[3].

ويرى **ميشال بوتور** (Michel Butor) في مسألة الإيهام، أنّه يصعب تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل، وحتى في السرد نفسه، والذي يعدّ الأكثر التزاما بالتسلسل الزمني،

---

[1] ينظر: إدوين موير، بناء الرواية، تر: ابراهيم الصيرفي، مر: عبدالقادر القط، 1965، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، صص: 97... 102 .

[2] ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي . الفضاء . الزمن . الشخصية، م.س، ص 109 ،نقلا عن :
M. Bakhtine, La poétique de Dostoviski, ed, seuil ,Paris, 1970, pp : 60- 61

[3] Roland Barthes, Poétique du récit- Introduction à l'analyse structurale des récits, Le seuil, Paris, 1977, p27.

فإنّه لا نعيش الزمن فيه استمرارا إلاّ في بعض الأحيان، بسبب التقطعات والوقفات وأحيانا القفزات التي تتناوب على السرد، وذلك لطبيعة الحياة المعاصرة [1].

وبالتالي فإنّ عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين : فإمّا أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص ،وإمّا أن يتخلّى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، فمبدأ السببية لابد له من منطق وزمن ينظم الأحداث، أمّا الثاني فلا يأبه للقرائن الزمنية والمنطقية التي تنظم الأحداث[2]. فالمادة الحكائية لا تستطيع أن تحقق كينونتها إلاّ عبر جريانها داخل الزمن في شكل سلسلة متوالية من الآنات المتسارعة أو المتباطئة، أو المتراوحة بين وتيرتي التسارع والتباطؤ، وكأنّ الخطاب بهذا الترتيب الواعي للمادة الحكائية، يسقط شكلا هندسيا معقدا على خط مستقيم[3].

إنّ الفرق بين زمن االسرد وزمن القصة يكمن في خطية زمن السرد، وتعدّد أبعاد زمن القصة، وزمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيّد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التمييز هنا بين الزمنين على الشكل الآتي[4]:

لو افترضنا أنّ قصة ما تحتوي على مراحل حدثيّة متتابعة منطقيا على الشكل الآتي :

أ ← ب ← ج ← د

فإنّ سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلا الشكل الآتي :

ج ← د ← ب ← أ

---

[1] Voir: Michel Butor, Essais sur le roman ,Ed Gallimard, Paris, 1964, pp:116 –117.

[2] Voir: Tzvetan Todorov, Théorie de la Littérature -Textes des Fomalistes Russes, Le Seuil, paris, 1965, pp : 267 – 268.

[3] الطاهر رواينية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة ـ دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، م.س، ص27.

[4] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي، م.س ، ص 72.

وهكذا يحدث ما يسمى **بمفارقة زمن السرد مع زمن القصة أو المحكي**، وكان أوّل من تناول هذا المنحى الجديد في معالجة قضايا الزمن في الرواية الناقد الألماني **هارالد فينريخ (Harald Weinrich)**، الذي ميّز بين زمن السرد والزمن المحكي، حيث صاغ ثنائيته المعروفة: **زمن النص / زمن الحدث** : الأوّل يُتعرف عليه من خلال العلامات والمورفيمات الدالة على النسق الزمني الذي ينتظم النص، أمّا الثاني فهو المقطع الذي يرتبط بمضمون التواصل، وكلّ منهما يتوفّر على قرائن مسكوتة في النص وخاضعة لخطيّة السلسلة الكلامية[1].

لتظهر ثنائية أكثر وضوحا على يد **تودوروف (Tzvetan Todorov): زمن القصة / زمن الخطاب**، والذي يرى من خلالها: أنّ زمن الخطاب زمن خطي، بينما زمن القصة متعدّد الأبعاد، وفي القصة يمكن أن تقع عدّة أحداث في وقت واحد، بينما في الخطاب تقع حدثا تلوى الآخر، ممّا يعكس زمن القصة على خطية النص في شكل خطّ مستقيم، تخلّى فيه المؤلف عن التتابع المنطقي للأحداث ممّا يؤدي إلى تحريف الأحداث عن زمنها الحقيقي لأغراض جمالية[2].

ويعتبر **جيرار جنيت (G.Genette)** أنّ هذه الثنائية هي أهم ما يميّز السرد الأدبي من حيث تعداده الجمالي، وأنّ السرد لا يمكن إنتاجه إلاّ داخل الزمن، إنّه موجود كفضاء و في الفضاء، وهذا ما يجعل الزمن سابقا منطقيا على السرد، أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني، كما يرى **جنيت** أنّه يستحيل إهمال العنصر الزمني الذي ينتظم عملية السرد، فلابد لنا أن نحكي القصة في زمن معيّن، ومن هنا تأتي التحديدات الزمنية بالنسبة لمقتضيات السرد[3]. وقد يتطلّب منّا الأمر في هذه الدراسة أن نقف على الهيكلة الكاملة لتكوين هذا العنصر في الرواية،

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س ،ص114، نقلا عن :

Harlad weinrich, Le Temps, Ed seuil, Paris, 1973, pp: 67 – 68 .

[2] Tzvetan Todorov 08, , Les categories du récit Litteraire, revue communication, Paris, 1966, p 139.

[3] Gerard Genette, Figures III, p 228 .

وأقصد الزمن السردي وهو " زمن فنّي وآلية في يد السارد، يحوّلها ويحوّرها لكي تتواءم مع هدفه الاستراتيجي في نصّه "[1].

فبما يتميّز الزمن السردي عن مختلف القرائن الزمنية الدالة في النص، ماهي مواقعه وما هي الوظائف التي ينهض بها في البناء الروائي ؟

وللكشف عن البنية الزمنية في الرواية يصادفنا تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد واختلاف العلامات الدالة عليها، ممّا يتعذّر حصرها، ولتجاوز هذا التعدد الذي يؤدي إلى الجدل والخلاف اهتدى النقاد إلى الوقوف على ثنائية محددة لتطويق مبحث الزمن السردي في الرواية، تمثلت في **ثنائية السرد / الزمن**: التي تحيلنا للحديث عن أنماط السرد التي ترتبط بالزمن ،وتشكل **مفارقات سردية** يقوم الراوي بإيرادها خلال مسار الحكي لأغراض فنية يقتضيها العمل الروائي، لها أبعاد ودلالات زمنية تختلف من لحظة إلى لحظة، ومن حدث إلى حدث، ومن تقنية إلى أخرى.

والملاحظ أنّ جميع النقاد يحاولون مقاربة المظهر الزمني في العمل الروائي،كلّ من زاوية منهجية محددة تتناسب مع منطلقاته النقدية النظرية ووفق إجراءات تحليلية للكشف عن العلامات الزمنية الدالة في النص والوقوف على طبيعة الوظيفة الدلالية التي تضطلع بها في السرد.

3 . المفارقات الزمنية في السرد :

بعدما كانت أحداث الحكاية تخضع للتتابع والتسلسل المنطقي لوقائعها الحكائية، مشكلة بذلك تتابعا زمنيا، يتوازى إلى حدّ ما زمن الحكاية وزمن الخطاب بصورة تصاعدية وباتجاه أفقي، حيث نجد في رواية " **الآن ... هنا** "، أنّ أحداث الرواية شكّلت زمنا تاريخيا " متسلسلا يبدأ من نقطة معينة، ثمّ يسير إلى الأمام حتى تنتهي القصة، والأحداث تكون مرتبة بحسب الزمان، حدث بعد آخر دونما

[1] هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، ط1، 2008، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ص 203.

ارتداد في الزمان "[1] ،إلاّ أنّ بناءها الزمني قد تجلّى في أشكال زمنية مختلفة ومتداخلة فيما بينها، تعتمد في تشكيلها وبنائها على الحركة النسيجية بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، إذ يلجأ الراوي إلى المفارقات الزمنية باعتبارها انحرافات يقوم بها حين يقطع زمن السرد، لتجسيد رؤية فكرية وجمالية، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد، محدثا بذلك مفارقة بين زمن الحكاية وزمن السرد[2]، « وثمّة بالضرورة تدخلات في "**القبل**" و" **البعد** "، ومردّ هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنين من حيث طبيعتهما، فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيّل متعددة، واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميّز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العود إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات، ويوجد استقبال عندما يعلن مسبقا عمّا سيحدث »[3]، أي أنّ **تودوروف** قد كرّس مبدأ التعارض بين زمن الحكاية وزمن السرد، إذ حاول أن يعالج الزمن كمظهر من مظاهر السرد بتحديد العلاقات بين زمني القصة والسرد، حيث يستحيل التوازي بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما : الأوّل متعدّد والثاني أحادي، أمّا ظاهرة اتساع وتقلّص المدة الزمنية المستغرقة لسرد الأحداث في رواية الآن ... هنا، حيث تلاعب فيها الروائي بين التقديم والتأخير، ممّا أنتج مفارقات زمنية.

3 . 1 . الاسترجاع أو الاستذكار:

يمثّل الاسترجاع أو الاستذكار أحد المصادر الأساسية في الكتابة الروائية، ويعد من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي[4]، فهو تقنية ينقطع من خلالها زمن السرد الحاضر، بالرجوع إلى الماضي لاستحضار

---

[1] صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي،ط1، 2006، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ص 64.

[2] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، م. س ،صص، 189 – 190 .

[3] تزيفيتان تودوروف، الشعرية، تر:شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء، المغرب، ط1،1987 ، ص 47 .

[4] مها حسن البحراوي، الزمن في الرواية العربية، م.س، ص 192 .

أحـداث سـابقة وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة، " لا يمكن فهمه إلاّ في سياق الزمن السردي المتجسّد في النص، أي من خلال العـلامـات والدلائل المؤشرة عليه والمـاثلة فيه "[1]، ممّا يجعله من أهم وسائل انتقال المعنى داخل العمل الروائي، وفي هذا دلالـة وجمالية فنية تثير متعة، وتخلق رؤية جديدة في نفسية القارئ ،تساعده على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها.

وتأتي الاستذكارات لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي، ولتحقيق مقاصد حكائية مثل: ملأ الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه، بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو باطّلاعنا على حاضر شخصية اختفت من مسرح الأحداث ثمّ عادت للظهور من جديد، وعلى حسب رأي **جيرار جينيت**. فهاتان الوظيفتان تعتبران من أهم الوظائف التقليدية للمفارقة الزمنية المتمثلة في الاسترجاع أو الاستذكار، ونستدلّ بالنماذج التمثيلية الواردة في المتن الروائي:

" كانت حرارتي ترتفع وصحتي تتراجع حين أتذكّر الأيام الأخيرة وأيضا أيام المهرجان الساخر الذي تبعها، خاصة حين بدأت بإجراءات نقل جثمان طالع إلى موران، فما أكاد أسمع تلك التفاصيل المتعلقة بالموضوع، أو أرى أحدا من أصدقاء طالع وهو يتابع الإجراءات حتى أمتلئ حزنا "[2].

" كانت الوقفة فرصة للتفكير والتذكّر واستعادة المرحلة الماضية، كان الجو منعشا، أقرب إلى الإثارة، فقد انقضت شهور طويلة لم أختل بنفسي، لم أكن وحيدا، والإنسان مع الآخرين، وبشكل دائم يصبح له سلوك وطريقة في التعامل تفتقر إلى العفوية، وتجعل ردود فعله آلية، ولا تخلو من خشونة. فكّرت في أشياء كثيرة، رفاق اللعب الذين في المهجع، ووصلت إلى السجن المركزي، تذكّرت الحاج مصطفى ...، وتذكّرت الأهل والأصدقاء في عمورية "[3].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص121 .

[2] الرواية، ص 63 .

[3] الرواية، صص: 388 - 389 .

وهناك وظائف أخرى للاستذكار يضيفها **جيرار جنيت** منها : الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا واتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي يحصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير[1]. وفي عودتنا إلى الماضي باستذكاره، فإنّ المدة (المسافة) الزمنية التي نستغرقها لذلك قد تطول وقد تقصر، حيث يتضح ذلك من خلال القراءة بالقياس إلى زمن القصة، من خلال الإشارة إلى الفترة الزمنية التي قد تكون واضحة ومعلومة بقدر معيّن، ونقرأ ذلك في رواية الآن ...هنا، التي قامت على كثير من الأفضية التي صنعها الاسترجاع للوقوف على كثير من الحقائق، نذكرها من خلال الأمثلة الآتي:

" تذكّرت أنّني رأيت الحاج مصطفى، بعد وصولي بشهرين أو ثلاثة، أي قبل أربع عشرة سنة، جاؤوا به إلى السجن المركزي لكي يسفّر، وأعتقد أنّها كانت المحاولة الأولى لتسفيره، في تلك المرة قلب السجن بصياحه وشتائمه وتحدّيه، كان قويا وجنونا، ولكم أن تتصوّروا كيف كان يتعامل مع الحرس، وكيف يتعامل معه الحرس، ...أتذكّر أنّ الحرس هربوا، أغلقوا الأبواب ولم يتجرأوا على الاقتراب... كانت اياما مشهودة في السجن، وبعد أن وضع في السرداب مدة شهر، وباستعمال بعض المخذرات في الطعامأوّلا ، ثمّ بالحقن أمكن تهدئته، واعيد من جديد إلى مستشفى الأمراض العقلية، ة وبعد سنة أو أكثر قليلا جاؤوا به للتسفير من جديد، وسفّر فعلا، لكن نقطة الحدود التركية رفضت استقباله أو استلامه، لأنّها لا تعترف به، ولا تريده، وهكذا أعيد مرة أخرى إلى عمورية، وإلى السجن المركزي، لكن لم يبق إلاّ أياما، إذ استعاده مستشفى الأمراض العقلية للمعالجة "[2] .

" وتذكرت: طيلة سنوات السجن، بأيامها ولياليها ما عدا فترات التعليق والتعذيب والمنع من النوم بشكل متعمّد، لم يكن النوم يتخلىّ عني كنت أغفو، وفي حالات عديدة أنام كالقتيل، كما كانت تقول أمّي، وهي تحاول إيقاظي لئلاّ يفوتني موعد المدرسة ! هذه الليلة تختلف، فالحاج مصطفى يقف فوق رأسي بإصرار عجيب، وحين ألوم نفسي وأحاول أن أنام لا أستطيع، أمّا إذا استحضرت

---

[1] Voir: Gerard Genette, Figures III, pp: 93…99.

[2] الرواية، ص 359 .

حماقات الحاج، وتذكّرت لقاءنا الأوّل لمّا وصلت السجن، لكي أقنع نفسي أنّ الأمر لا يستحق كلّ هذا العناء، فأجد أنّ شيئا في داخلي يصرخ: أهكذا تعاملون الموتى والأصدقاء الراحلين ؟ "[1].

فالروائي يرجع بنا إلى زمن ماض يعود إلى ذكريات طفولته ليحدثنا عن معاملة أمّه له في الصغر لما كان تلميذا يدرس ،وهو بذلك قد أعلن بدقة عن المدة الزمنية، وهي زمن طفولته، كما يرجع بنا إلى زمن ماض أيضا يعود إلى ذكريات السجن المركزي بعمورية، ليعلن بدقة عن أوّل لقائه مع السجين الحاج مصطفى، وتذكره حمقاته داخل السجن وكيفية معاملة الحرس له. وبهذا نجد الروائي قد تجاوز نقطة انطلاق السرد الأصلي، وفي ذلك دلالة يقصدها تمثلت في وضع مقارنة بين وضعين مختلفين: زمن السرد وزمن القصة.

وهناك استذكارات أخرى لا تحدّد بمدة زمنية معينة في النص، ممّا يستوجب الاستعانة بالقرائن المصاحبة للنص حتى يمكننا أن نتعرّف على طول المدة التي يغطّيها الاستذكار مثل ماورد في النص عن أيام التحقيق مع السجناء : " بعد خمسة أيام من محاولة النوم وعدم القدرة على الوصول إليه جاؤوا : عصّب عينيك واستعد، كنت متلهفا لبداية المرحلة التالية أيّا كانت فقد أصبحت على يقين أنذ المرحلة الجديدة تلغي ما قبلها، وتدفعني إلى أخرى تليها، ولذلك من الأفضل أن تتوالى وأن تتسارع ! عصبت عيني وانتظرت، وخزني بالعصا، دون كلمات وإشارة إلى أن الرحلة تبدأ الآن ! أخذوني إلى الشهيري مرة أخرى، عرفت ذلك من صوته، قال لي برخاوة، وربما كان يلوك شيئا في فمه"[2]، ومع هذا المثال يمكننا التأويل بالعودة إلى تاريخ التحقيق، مع مراعاة السياق الذي يحيط بالكلام حتى نعرف الفترة التي تعود إليها القصة.

أمّا قول عادل الخالدي: " حين بدا موتي وشيكا، أطلقو سراحي، لم يكونوا راغبين أن أموت عندهم، رغم أنّهم لم يكفوا عن التأكيد خاصة خلال الفترة تالأولى من الإعتقال، إنّي لن أخرج من

[1] الرواية، ص 513 .

[2] الرواية، ص 230 .

هنا إلاّ إلى القبر، والآن وقد تحقق لهم احتمال موتي...أفرجوا عني و عن اثنين آخرين "[1]، فإنّه يدلّ على التغيير الذي طرأ على شخصية **عادل** بعد مرور فترة زمنية، عان خلالها من الاعتقال والنفي والمرض، فهو يصوّر حاضره مقارنة بماضيه وفي هذا التعارض تجسيد لصورتين مختلفتين لشخصية واحدة .

وإذا كنّا تعرضنا في تحليلنا لرواية **الآن** ...**هنا** إلى الاستذكارات بالإستعانة بالقرائن النصية، فإنّه يمكنا استحضار استذكارات تحيلنا إليها المساحة التي يتضمنها زمن السرد على محور الخطاب من خلال ملفوظاته وفقراته وصفحاته أو ما يسمى بالخطاب الخطّي للرواية، مثلما ورد في قول الروائي: "حين بدا موتي وشيكا...أطلقوا سراحي !...الأسبوع الذي قضيته في البيت، وقد زارني خلاله بعض الأطباء وأجريت لي عدّة فحوص...وفي نهاية الأسبوع، وبعد إجراءات عديدة، من ضمنها التعهّد بالعودة حالما ينتهي العلاج، سافرت أو بالأحرى سفّرت إلى براغ. كانت الساعات الأخيرة، قبل السفر...قضيت شهورا طويلة في مستشفى كارلوف، أجريت لي خلالها عدّة عمليات... وطالع العريفي مريض مثلي، جاء من موران للعلاج، وكما يحصل بين اثنين يتعارفان على ظهر باخرة، أو في سجن تعارفنا، حصلت الأمور بالصدفة، كما تحصل في الحياة خارج المستشفى وخارج السجن، إذ ما كادت تنقضي أيّام على وجودي في المستشفى حتى جاء لزيارتي ـ جاء بين العصر والغروب، ....هكذا تعارفنا، وخلال أيام أصبحنا أصدقاء، ومثلما للسجن لغته، فإنّ المرضى يستطيعون التفاهم فيما بينهم بيسر وسرعة...ما كادت أسابيع تمضي حتى أصبح أيّ منّا يعرف الآخر وعن الآخر ما لا تستطيع سنوات من الحياة العادية المشتركةأن تخلقه، خاصة بعد أن اكتشف كلّ واحد منّا أنّ الآخر كان سجينا، وربما لأسباب واحدة أو متقاربة، لقد أحسسنا، ونحن نكتشف هذه الحقيقة، بفرح أقرب إلى النشوة "[2].

[1] الرواية، ص 11.

[2] ينظر: الرواية، صص : 11...16 .

" أتذكّر ...قبضوا علي، وكنت خارجا لتوي من سوق الحلال! ، كان الوقت حوالي الظهر. في يوم من أيّام أيّار المتأخرة، وفي مثل هذا الفصل قبل دخول الصيف الكبير... وإذا كانت العادة أن يبلغ السوق ذروته يوم الخميس، فقد كانت أيام ذلك الشهر خميسا متصلا "[1].

"في اليوم التالي، وأتذكّر أنّه كان الخميس، ساقونا مع شروق الشمس...لا أعرف ماذا أقول أو كيف أصف تلك الأشياء، ليست بروجا للمراقبة، إذ لم تكن تتعدّى الإنسان، ليست مراحيض،...الآن ونحن نساق اتجاهها، بدت لي في شكل مختلف، إنّها من الزنك القوي، مسقوفة لها أبواب...كانت الوقفة فرصة للتفكيروالتذكّر واستعادةالمرحلة الماضية...فكّرت في أشياء كثيرة، رفاق اللعب الذين في المهجع، ووصلت إلى السجن المركزي، تذكّرت الحاج مصطفى...ما كادت الشمس ترتفع ذراعين أو ثلاثة في السماءحتى بدأت الحرارة تدفئ اللعبة، أمّا بعد أن مرّت ساعة فقد أصبح الدفء ثقيلا، وتحوّل إلى لزوجة، وحين حلّ الضحى وصل الدفء إلى درجة القسوة، ثمّ وبمرور الوقت، دقيقة فأخرى، فقد أصبحت الحرارة أنصالا تتهاوى من كلّ الجهات وتنبع من كلّ مكان...إنّ الزمن في مثل هذه الحالات لا يعدّ بالدقائق والثواني، بل بأجزائها، لأنّ اللهيب الذي يزداد ويتكاثف ثانية بعد أخرى له مفعول المخدر، إذ تتراجع القوى بسرعة، ويفقد الإنسانقدرته على التحكم وتصبح للأشياء أشكال وألوان مختلفة ... ومثلما يتفتت الزمن إلى ذرات لا نهاية لها، فقد بدت المسافة بينها وتلك العلب غير قابلة الاجتياز ضمن أي مقياس، فاللهب الذي ينبع من الرمليجعل السير شاقا إلى درجة الاستحالة، كان اللهب فيضانا بلا انتهاء، أسياخ نار تندفع بسرعة الطلقة بدءا من باطن القدم حتى قمة الرأس، كنّا نصرخ كالقطط المخنوقة، نقفز كالجراد، وكنّا نرتمي على الأرض في محاولة للإستراحة أو لتوزيع الألم على مساحة أوسع لعلّه يكون محمولا أكثر، لكن ما تكاد الأيدي أو الأجساد تلامس الرمل حتى تتبعها الشهقات، وكأنّ مسامير دقّت فيها ! تلقينا ضربات العصي، في محاولة لإنهاضنا، أكثر من وقعاتنا ! ... منذ ذلك اليوم، ولسنوات لاحقة، وربما إلى نهاية العمر، سوف تبقى تلك الصورة محفورة في ذاكرتي، العلبة مثل موقد ينفث نارا، إنّها أكثر من فرن، وأصعب من

[1] الرواية، ص 166.

حالة الاختناق، إنّها حالة الموت ! ... عندما بدأت الشمس تنحدر ثمّ تنطوي قلت لنفسي: هؤلاء الذين عبدوا الشمس، في يوم من الأيام، لا بد أن ياتوا إلى هنا ، لا يعيدوا النظر، وإنّما لكي يكتشفوا كم كانوا أغبياء "[1].

وهذه الأمثلة تدلّ على نسبة تواتر العودة إلى الماضي من خلال سعة الاستذكار التي تشغل حيّزا كبيرا من السرد. فالاستذكار ظاهرة لافتة للانتباه، على حسب القضايا والأحداث المطروقة في رواية الآن ... هنا، ونحن نطّلع على ماضي الشخصيات وهي تستعيد ذكرياتها، وخاصة الأيام التي رافقت مغادرة عادل الخالدي لأرضه وأهله بسبب النفي والسجن والمرض. أمّا المثال الأخير استغرق فيه السرد سعة كبيرة بلغت أكثر من عشر صفحات، يصف فيه الروائي محطات تعذيب عادل الخالدي وبقية السجناء في سجن العفير وصحراء عمورية، إلاّ أنّ الروائي استطاع بمهارة عالية أن يستحضر الاستذكارات في سرده للأحداث دون التشويش على مقروئية الرواية. وما زادها جمالية هو تقديم المعلومات حول ماضي الشخصيات ، ممّا ساهم في ملء ثغرات الحكاية التي يخلّفها الخطاب، وملء الفجوات الكبيرة في السرد، كما أنّها تبلّغنا بزمن الخطاب وفهم الرواية باطلاعنا على معطيات حكائية تزيد من تماسك النّص الروائي.

3 . 2 . الاستباق أو الاستشراف:

مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام، إذ يقوم الراوي بالتمهيد للأحداث، أو الإعلان عن أحداث ستقع لاحقا في السرد، ممّا يخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية، وهو أسلوب جديد تميّزت به الرواية الجديدة، من خلاله يفلت الراوي من تتبع سير الزمن من ماض وحاضر وتسلسله عبر الأحداث، وهوحالة توقع وانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة النص، بما يتوفر له من أحداث وإشارات أولية توحي بما سيأتي سرده بصورة تفصيلية في وقت لاحق "[2]، وهو القفز على

[1] ينظر: الرواية، صص: 388 ...398 .

[2] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، م.س، صص 211 – 212 .

فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية "[1].

يستعمل الاستباق الزمني للدلالة على كلّ مقطع حكائي يروى أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يتوقّع حدوثها. فهو بمثابة تمهيد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي وذلك لتأدية وظيفة في النسق الزمني للرواية،كالتكهن بمصائر أو مستقبل شخصيات الرواية مثل: الإشارة إلى احتمال موت، مرض، نفي أو سجن أو زواج بعض الشخصيات. إلاّ أنّ تقنية الاستباق (القفز إلى الأمام) أقل تواترا في النصوص السردية من الاسترجاع (العودة لى الوراء) ـ خاصة في الرواية الواقعية ـ وهذا ما نستشفّه في **رواية الآن...هنا**، إذ أنّ الاسترجاع يغلب في النص على الاستباق، بينما تزداد أهمية الاستباق في الرواية الجديدة، فلقد أصبح الراوي ينتقل بين أمس وغدا دون تمييز[2].

وهذان المفارقتان الزمنيتان تشتركان في كونهما تسعيان إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث، حيث يتجاوز الراوي التسلسل المنطقي الزمني للمتواليات الحكائية، وتختلفان من حيث البنية والوظيفة، فالاستباق يظهر في النص الروائي بصورة إشارات سريعة تشغل حيزا لغويا قصيرا في السرد، في حين يشغل الاسترجاع حيزا أكبر قد يمتد إلى فصول باعتباره يمنح للماضي استمرارية الحضور[3].

والرواية العربية هي الأخرى الأكثر ميلا إلى استعمال الاستشراف، وسعيا إلى استباق الأحداث والقفز على حاضر النص، وقد ورد في رواية **الآن...هنا** بعض النصوص الدالة على ذلك، مثل: "لقد أردت لهذه الأوراق أن تكون شهادة صادقة ومحايدة قدر الإمكان، وأن تجعل كلّ من يقرأها يزداد قوة ورغبة في تدمير القمع وهدم السجون، والمساهمة في خلق وضع إنساني يمكن أن يعيش فيه النّاس دون أن يقتل بعضهم بعضا، ودون أن يصبح الدم لغة الحوار الوحيدة "[4]. فالروائي استعمل

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص132 .

[2] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، د.ط، 2004، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص 58 .

[3] ينظر : مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، م.س، ص 220 .

[4] الرواية، ص 164 .

هذا الاستباق الزمني كتمهيد (amorce)، للتطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهي تطلعات تقوم بها الشخصيات لمستقبلها الخاص بإطلاق العنان للخيال وتوقع ما سيأتي لاحقا بطريقة ضمنية، دون أن يصرّح بها للقارئ .

ومن التطلعات المستقبلية في الرواية ما قام به البطل عادل الخالدي، عندما كان في مستشفى السجن ينتظر ما ستسفر عنه الأيام المقبلة في حياته. والمثال الآتي يدلّ على الاستباق الذي مورس في هذه الملفوظات السردية، التي نلاحظ من خلالها الصعوبات التي واجهها البطل عادل الخالدي في عبوره إلى المستقبل المنتظر من خلال طرحه لمجموعة من التساؤلات، نذكر منها:

"...أمّا هنا فأفعله لكي أقنع نفسي أنّني أصبحت خارج السجن، وأنت تعرف أنّ بداية شعور الإنسان بالحرية أن يكون قادرا على الشعور بالحرية والكلام دون خوف، وأن يرفع صوته إذا اقتضى الأمر ! "[1].

" حاولت أن أفسّر – وكان كلامي تبريرا أكثر ممّا هو تفسير – هذه الطريقة في الحوار، عزوتها إلى الكبت الطويل الذي عشناه في الوطن، وكيف كانت الكلمة تؤدي بقائلها إلى السجن، إذا لم تعجب السلطة، ولذلك يلجأ الشباب اليوم إلى الإنتقام من هذا الماضي، والتعويض عمّا فاتهم ! "[2].

" كما أصبحت مشغولا بهؤلاء الجلاّدين: أي بشرّهم ؟ هل يمكن أن يأكلوا بالأيدي ذاتها التي كانوا يضربون بها ؟ وكيف تخرج الضحكات من نفس الأفواه التي قذفت هذا الكم الهائل من الشتائم "[3].

كما يمكن أن تتحقق التطلّعات المستقبلية للشخصيات مثل ماورد في الملفوظات الآتية :

" لا أريد أن أن أمنح نفسي، وبالضرورة أن أمنحكم ، فرصة العزاء أو مصالحة النفس، كنت أنوي أن أصمت، كنت أريد أن أنسى وأن أبدأ حياتي من جديد، صحيح أنّ الجروح التي تملأ أجسادنا وأرواحنا تزاحم بعضها ببعض، وتتراكم فوقنا كالتراب، لكن الرغبة بتجاوزها كانت موجودة، خاصة

[1] الرواية، ص 24 .

[2] الرواية، ص 124 .

[3] الرواية، ص 306 .

وأنّني لم أكن في يوم من الأيام جلاّدا ولن أكون، وأنتم الذين لم تكفوا يوما واحدا عن أن تكونوا الضحايا، كان هذا يكفينا، كنّا نعضّ على الجروح بانتظار أن تأتي أوقات أفضل، وأن تجد المشاكل حلولا بشكل ما، لكن...آه كم حلمت أن أنسى وأن أبدأ من جديد، وكم بذلت من الجهد والإصرار لكي أتجاوز كلّ ما حصل، كنت أصرخ في الظلمة: نحن أبناء اليوم ولسنا عبيد الأمس، وكنت أقول: الحقد يهدم ولا يبنى، ولذلك نكون أقوى إذا نسينا بسرعة، وأنسى ولا أنسى، أهرب من نفسي، من خيالاتي، أفكّر بمشاريع الغد، وأدفع بوقائع الأمس بعيدا "[1].

" فإذا قدّر لي أن أعيش، أن أصبح مرة أخرى، فسوف أقول لجميع النّاس بصوت عال، وربما ببعض القسوة واللوم: الجلاد لم يولد من الجدار، ولم يهبط من الفضاء، نحن الذين خلقناه، نعم نحن الذين فعلنا ذلك، وبإصار أبله، تماما كما خلق الإنسان القديم آلهته ؟ خلقناه في البداية، رغبة في النظـام السهل، ثمّ تواطأنا معه لإخافة الصغار والغرباء والعداء، إلى أن أصبحنا نتساءل عن مدى قدرته، ومدى الحاجة إليه، وعند ذاك بدأنا ننظر إليه بحذر ونصمت، ثمّ بدأنا نخاف منه ونعلن، إلى أن وصلنا إلى الامتثال والطاعة والرضا، وأخيرا إلى التسليم ! ومثل الإله، بعد أن خلق استقلّ وابتعد، ثمّ أخذ يخلق لنفسه رموزه وشخوصه وطريقته في التعامل مع الآخرين، أصبح وحده الذي يمنح البركة، ووحده الذي ينزل العقاب، وكلّ من يتساءل أو يعترض فهو الآبق المارق الهرطوق، وهكذا توالت التقديمات له، ثمّ الأضاحي والنذور، ومنه تطلب المغفرة ثمّ الرضا فالبركة، ومن لا يمتثل أو من يختلف فلابد أن يقاطع، ثمّ يرجم، ثمذ يحجر عليه، وهكذا ولد السجن ! "[2].

هذه المقتطفات السردية تدلّ على فراسة البطل عادل الخالدي الذي تحقّق تطلعه أو استباقه للأحداث إلى حقيقة أو واقع عياني ملموس في وقت وجيز، وبالتالي الانتقال من المحتمل إلى الممكن، وبالفعل حصل ما تنبّأ به عادل الخالدي من متاعب قد تعرّضت لها الرواية، بعد أن دخل في نضال

[1] الرواية، صص: 146 - 147 .

[2] الرواية، صص: 306 - 307 .

حقيقي لتلبية مطالبه ،ممّا أدى إلى تطويقه والمؤامرة ضدّه ممّا أدى إلى محاكمته واعتقاله، وبالتالي تضييق الخناق على أفكاره النضالية .ممّا أعلنت عنه الرواية في آخر صفحاتها.

أمّا قول الروائي: " أحاول أن أهرب منه، أن أضيعه في أزقة الحي اللاتيني، لكن ما أكاد أخطو بضع خطوات، إلاّ واراه كامنا لي في واحدة من المنعطفات ! كان يمدّ لي لسانه بسخرية وتشف كأي صبي قليل التهذيب، ونترافق من جديد في شارع أو اثنين، وفجأة ألتفت إليه، وأقول له بنزق أقرب إلى الشتيمة: أتركني يا أخي حلّ عنّي، ةوما نكاد نفترق متخاصمين، وقد شعرت ببعض الحرية، لأنّي تخلّصت من هذا العبء، حتى أجده ينتظرني على كرسي في الحديقة العامة التي قرّرت أن أستريح فيها، وحين تلتقي نظراتنا نبتسم لبعضنا، نشعر بضعف، بشوق لا يوصف، وخلال ساعة أو يزيد نستعيد الأحزان والذكريات، ولا نترك يوما من الأيام القديمة إلاّ ونجرّه من شعره ليكون ضيفنا...لكنّه بمقدار الوداعة التي تميّزه وهو يوافق على كلّ ما أطلبوأقول، فإنّه شديد البراعة وهو يموّه نفسه بأشكال وصور لا حصر لها، فقط لكي يبقى معي، إنّه مثل الهواء أو مثل ملامح الوجه لا يمكن أن ينتهي، ربما لا أراه في بعض اللحظات، وقد يسهو أو يغيب، لكن لابد أن يعود، وإن استطعن طرده أو نسيانه خلال النهار، فإنّه في الليل، وبحجة أنّه يخاف الظلمة والأمكنة الغريبة، لا يتلركني، يتشبّث بي كطفل طالبا منّي أن أهدهده وأن أحميه، فأوافق ! "[1]، إنّه يشير إلى أنّ الراوي استعمل الاستباق الزمني كإعلان (annonce) صريح عن قدوم شخصية جديدة ستلتحق بشخصيات الرواية دون تحديد هويتها، فهو يعلن ضمنيا عن شخصية مهمة في الرواية، ممّا يؤدي إلى نوع من الجمالية بين الإعلان الصريح عن الشخصيات الفاعلة للحدث في الرواية وتلك التي نستخلصها ضمنيا من سياق الحديث. وهذا النوع من الاستباقات قد يساهم بوظيفة أساسية في تنظيم السرد، ممّا يجنّب القارئ من الوقوع في اللبس والغموض.

[1] الرواية، ص 328 .

أمّا المقاطع السردية ذات الشكل الحواري فإنّها تحيلنا مسبقا على مصير البطل طالع العريفي الذي سيؤول إليه، حتى قبل أن تبدأ القصة لتعلن عن سجنه، ليفصح البطل عن أسباب اعتقاله في حديثه مع عادل الخالدي وهو ملقى على سرير المستشفى، ممّا تشير إليه أحداث الرواية من خلال الملفوظات الآتية :

" في إحدى الأمسيات، وبدون تمهيد قال لي بانفعال : يبدو أنّني لن اشفى...

وحين فتحت عيني باستغراب، تابع وهو يهزّ رأسه بحزن : ولا أشعر إطلاقا أنّني أصبحت حرّا !

قدّرت أنّه يعاني، لم أشأ أن أفرض عليه تفاؤلي اتلهش باستعمال الكلمات التي يتداولها الناس عادة في مثل هذه الحالات، صمت، نظر إليّ، لكن بدا لي أنّه لا يراني، وبعد فترة صمت طويلة:

. أحمل السجن معي أينما ذهبت، ويبدو انّني لن أستطيع التخلّي عنه أبدا !

. تحمل السجن معك .

. نعم، وهذا أخطر ما في المشكلة، لقد أصبح السجن لي، حالة لا تغادرني، تماما كالعلامة الفارقة !

قلت أستفزّه، لعلّي أخرجه من هذا الجو: نحن العرب عباقرة في توهم الأحزان، ثمّ في الإستسلام لها !

. يمكن أن تقول أيّ شيء، ولكن أؤكّد لك أنّ السجن ليس فقط الجدران الأربعة، وليس الجلاّد فقط أو التعذيب، إنّه بالدرجة الأولى خوف الإنسان ورعبه، حتى قبل أن يدخل السجن...

قلت بيأسك: سيبقى السجن، ياطالع، وسيبقى السجان مادام هناك ظلم واستغلال .

. أعرف ذلك، لكن ما أفكّر فيه السجن الداخلي، وهو أن يرضى جميع النّاس بالبقاء في هذا السجن...لو كان شعور النّاس بالحرية حقيقيا لتقلّص السجن إلى حدوده الجغرافية، وربما انتهى، ولكن ما دام هكذا فإنّ السجن لن يبقي أحدا خارجه !

. لا أعرف ماذا تعني بالضبط، ولكن متأكد من أمر أساسي: لا يمكن أن نهدم السجون إلاّ بالفضح، بالتحدي، وأيضا بالشجاعة، وأن يكون الإنسان مثلا، والخطوةالأولى، في هذا السبيل، أن نقول الحقيقة، وأن نؤمن بالحرية لأنفسنا وللآخرين .

حتى تلك اللحظة كان جالسا على طرف السرير ونحن نتحدّث، نهض واتجه إلى النافذة، بعد فترة من التأمل والصمت، سأل: وهل تعتقد أنّ الكلمة يمكن أن تواجه الرصاصة ؟ وهل تسنطيع الأوراق الهشةأن تحرّر سجينا واحدا أو أن تفتح كوة في أصغر سجن من هذه السجون العربية ؟
وقبل أن أجيب التفت إلي وكشف عن صدره، وتابع بانفعال: وهذه الآثار كيف تزول، ومن سيدفع ثمنها ؟ وحياتنا، بعد هذه السنين، هل لها معنى أو فائدة ؟ ولمن؟ "[1].

وبهذين المظهرين ـ الاستذكار أو الاسترجاع والاستباق أو الاستشراف ـ الذين يمثلا الحركة الأساسية للزمن السردي وعصب المفارقة الزمنية في الخطاب الروائي، يمكننا أن نعتبر أنّ حاضر القصة هو درجة الصفر للزمن السردي، فحركة إلى الوراء تقضي باستعراض مراحل ماضية باسترجاع بعض الأحداث التي جرت في فترات سابقة، وحركة إلى الأمام تقضي باستعراض مراحل مقبلة من القصة باستشراف أحداثا قد تقع لاحقا، فكلاهما يقضي بإيقاف التسلسل الخطّي للمتواليات الحكائية للأحداث ويناهض كلّ ماله صلة بالتتابع والرتابة في السرد، وهما يختلفان من حيث البنية والوظيفة، فالاستذكار يشغل حيّزا أكبر في السرد، ويأتي بنظرة إجمالية على ماضي الأحداث في القصة، بينما الاستشراف فيأتي على شكل إشارة سريعة يعلن من خلالها عمّا سيقع لاحقا من أحداث[2].

وبهذا تكون رواية **الآن ... هنا**، قد قدّمت لنا فضاء روائيا تماهت فيه كل العناصر المكونة للعمل الروائي، بما فيها جدلية الزمن التي استطاعت أن تدلّ بوضوح على معان عديدة من خلال عمليتي **الاسترجاع والإستشراف**، هذه الثنائية التي شكّلت وحدة جدلية في دائرة زمنية مغلقة، حيث نجد أنّ الروائي بدأ بأحداث تمثّل نهايتها ، أي أن يبدأ من النقطة التي كان لابد أن ينتهي إليها، أو أن ينتهي السرد بالنقطة التي بدأ منها .

[1] الرواية، صص: 17 – 18 .

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، صص: 143 . 144.

4 . تقنيات زمن السرد :

الراوي ليس مجبرا على الترتيب المنطقي للأحداث، وبالتالي فهو ليس مجبرا على ترتيب الأزمنة، حينا يلجأ إلى الاستباق وحينا يلجأ إلى الاسترجاع، مستعملا **تقنيات زمن السرد** عبر مظهرين أساسيين[1] :

المظهر الأول : تسريع السرد: ويشمل تقنيتي الخلاصة والحذف ،حيث إنّ مقطعا صغيرا من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من الحكاية.

المظهر الثاني: إبطاء السرد: ويشمل تقنيات المشهد والمونولوج والوقفة الوصفية، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابله فترة زمنية قصيرة من الحكاية.

هذان المظهران يتمّ من خلالهما معالجة النسق الزمني للسرد، ويطلق عليهما جيرار جنيت اسم **الأشكال الأساسية للحركة السردية**، حيث يوزعها إلى أربع تقنيات، يوزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، فالطرفان المتناقضان هما: الحذف والوقفة الوصفية، أمّا الطرفان الوسيطان فهما: الخلاصة و المشهد[2].

4 . 1 . تسريع السرد:

4 . 1 . 1 . الخلاصة (Sommaire):

الخلاصة سرد موجز لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فهي تقنية زمنية يلجأ إليها الراوي لتلخيص أحداث ممتدة في فترة زمنية طويلة تعدت أيّاما وشهورا وسنوات، ضمن حيّز خطي موجز في عدد قليل من الصفحات، " أي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة "[3]، قصد التلميح للقارئ بحدوث أحداث معينة دون ذكر تفاصيل أعمال وأقوال الشخصيات، وكذلك لغرض بنائي يتمثل في محاولة سدّ الثغرات الزمنية للربط بين المشاهد الروائية [4].

---

[1] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، م.س، ص223 .

[2] Gerard Genette, Figures III , p:128 .

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 144.

[4] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، م.س ،صص:224- 225 .

وتستعمل هذه التقنية في عدة مواقف لتسريع وتيرة السرد، بضغط حوادث جرت خلال مدة زمنية طويلة، وتجعل القارئ ينتقل بين عناصر الزمان ـ ماضي الشخصية وحاضرها ـ في حركة طبيعية تُشعر بتلاحم الزمانين في وحدة متكاملة، « فلا يمكن إحياء الماضي، إلاّ بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة. بكلام آخر، حتى نشعر أنّنا عشنا زمنا ـ وهو شعور غامض دائما بشكل خاص ـ لابد من معاودة وضع ذكرياتنا، شيمة الأحداث الفعلية، في وسط من الأمل أو القلق، في تماوج جدلي. فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني، بدون هذا الشعور الحيوي »[1].

وإذا كانت الخلاصة ترتبط بأحداث ماضية أو وقعت فعلا، فهذا لا ينفي وجود خلاصات تتعلق بالحاضر وتُصوّر مستجداته، أو تَستشرف المستقبل، وتُلخص ما سيقع فيه من أحداث وأفعال[2]، أمّا تلخيص الماضي فهو الأكثر تواترا في **رواية الآن...هنا**، ونمثل لذلك من خلال ما تلخصه الملفوظات الآتية :

" أتذكّر...قبضوا عليّ وكنت خارجا لتوي من سوق الحلال ! كان الوقت حوالي الظهر، في يوم من أيام أيار المتأخرة، وفي هذا الفصل قبل دخول الصيف الكبير "[3].

"...وأتذكّر تلك الليالي الطويلة: كنت أحشد إرادتي وأنا أرى عيونهم المحتقنة تطلّ عليّ مثل فوهات النّار، وأسمع أصواتهم تهدر من كلّ مكان: يجب أن تعترف...، وتمرّ تلك اللحظة الطويلة التي تصوّرتها بلا انتهاء، أعيشها كلّها، واتجاوزها أيضا، وأبقى حيّا وصامتا، إلى أن تعبوا منّي، فقالوا: هنا ستموت، ولم أمت "[4].

---

[1] غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ط3، 1992، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 47.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 146 .

[3] الرواية، ص 166 .

[4] الرواية، ص 97.

" رغم الهواء الطري الذي انتشر وملأ كلّ شيء حولي، فقد تصلّب جسدي وزادت حرارتي وأنا أتذكّر سجن العبيد، عادت إلي دفعة واحدة الصورة السوداء المليئة بالدم والموت ورائحة الموت، وزادتها حدّة خدوش الشهور الأخيرة، ولكي أضع حدّا لخوف لا أعرف كيف دهمني فجأة، قلت:من احتمل سبعة شهور بأيّامها ولياليها في تلك الزنزانة، ومازال حيّا وفيه قوة، لا يخشى عليه، وسوف يصمد! "[1].

" كنت خلال هذه الفترة أكثر رغبة في الموت، أو بكلمات أدق، لم تعد الحياة تعني لي شيئا مهما وخطيرا، خاصة بعد العذاب الذي عانيت منه، وبعد الذلّ الذي سحقني "[2].

وقد عمد الروائي إلى ذلك، لسدّ الثغرات الحكائية التي يمكن أن يخلّفها السرد، وذلك بإمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات الرئيسية لإعداده لما يستقبل من أحداث مهمّة في الرواية، وهذا يدلّ على مدى قرابة تقنية الخلاصة كتقنية لتسريع السرد مع خاصية الاستذكار أو الاسترجاع كمفارقة زمنية في السرد الروائي، خاصة وأنّ هذه الملفوظات السردية لا تقف فقط عند تلخيص وتصوير كيفية خروج البطل من أرضه ووطنه، وإنّما تقدّم لنا نظرة إجمالية عن وضعه المتدهور، وهو سجين في المستشفى الذي سيحاول على طول الرواية أن يتجاوزه.

أمّا من الناحية الوظيفية فإنّ الخلاصة تحيلنا إلى أوسع من ذلك، إذ لا نقتصر على تلخيص الأحداث فقط، لكن نسعى كذلك إلى تذكير القارئ بواقع البطل في الوقت الحاضر وبالآمال التي تراوده في استرجاع حريته، وبالتالي العودة إلى وطنه وإلى قريته مثلما دلّلت عليه الملفوظات الآتية:

" الأوراق التالية شهادتي، أنا طالع العريفي، أحد الذين عاشوا في سجون موران، لمدة عشر سنين متوالية، قد لا يحتاج الأمر إلى التنبيه أنّني سجين سياسي، وأنّني قضيت هذه المدة كلّها دون محاكمة قانونية ودون حكم، وهذه الحالة لا تقتصر عليّ، إذ إنّ جميع السجناء، وقد مرّ على بعضهم زمن

[1] الرواية، ص 218 .

[2] الرواية، ص 306 .

يزيد عمّا قضيته، وربما ضعفه، موجودون دون أن يعرفوا المدة التي سيقضونها في السجن، ولا يعرفون ما يخبّئ لهم الغد "[1].

" فإذا قدّر لي أن أعيش، أن أصبح حرّا مرة أخرى، فسوف أقول لجميع النّاس بصوت عال، وربما ببعض القسوة واللوم: الجلاد لم يولد من الجدار، ولم يهبط من الفضاء، نحن الذين خلقناه، نعم نحن الذين فعلنا ذلك، وبإصرار أبله، تماما كما خلق الإنسان القديم آلهته ؟ "[2].

والغرض من تقديم هذا المثال، الاستدلال على وجود علاقة وثيقة بين تقنتي الخلاصة والاسترجاع، وذلك باستدراج الماضي موضوعا لتسريع السرد، فالخلاصة لا تتحرر من ظلّ الماضي، إذ تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة، حتى تفسح المجال للقارئ لاستجماع أحداث الرواية وتطوير مجراها وفق متطلبات العملية السردية.

إلّا أنّه يمكننا أن نتساءل عن **المدى الزمني** الذي تغطّيه الخلاصة: **هل يكون بارزا و مصرحا به في النص أم أنّه يحتاج إلى تأويل من طرف القارئ ؟**

يمكن للروائي أن يصرّح بشكل مباشر وبارز للقارئ بوضوح تام عن المدى الزمني الذي تغطيه الخلاصة، ممّا يسهّل عليه تحديده دون اختبار ذكائه ودون إعمال فكره وتأويله في تقدير الوحدة الزمنية، مثل ما ورد آنفا من أمثلة في هذا المجال. ويصعب على القارئ تحديد المدى الزمني الذي تستغرقه الخلاصة بسبب الغياب الكلّي للقرينة الزمنية المباشرة الدالة على طول الفترة الزمنية أو قصرها، ممّا يفسح المجال واسعا أمام القارئ للتــأويل وإعمال الفكر، كما يمكن للروائي أن يضع خلاصة تشتمل على عنصر مساعد يسهّل على القارئ تقدير المدى الزمني عن طريق إيراد عبارة زمنية

[1] الرواية، ص 163 .

[2] الرواية، ص 306 .

من قبيل "بضع سنوات " أو " أشهر قليلة "...، هذه الألفاظ تدلّ ولو بالتقريب على الوحدة الزمنية المقصودة من طرف الروائي[1]، مثلما دلّلت عليه الملفوظات الآتية:

" كنت خلال هذه الفترة أكثر رغبة في الموت، أو بكلمات أدقّ، لم تعد الحياة تعني لي شيئا مهما وخخطيرا، خاصة بعد العذاب الذي عانيت منه، وبعد الذلّ الذي سحقني"[2]

" وصلنا القليعة عند أوّل المساء "[3].

" وهذا ما جعلنا نخطئ أيضا خلال الأسابيع الأولى لوصولنا إلى سجن القليعة "[4].

" لم يبق من الوقت إلاّ القليل...ونمضي، كلّ إلى سبيل"[5].

كما نستشفّ من رواية الحال خلاصة ألفاظ الشخصيات (خطاب الشخصيات)، أي تلخيص الراوي لما تلفظت به الشخصيات أو عبّرت به لفظيا خلال الأحداث التي جرت بإيجاز واقتضاب بأسلوب مباشر ودون تعديل عليه، مع الإبقاء على ضمير المتكلّم[6]، كما يمكن للروائي أن ينقل كلام الشخصيات بواسطة ضمير الغائب مستعملا الأسلوب غير المباشر.

وبهذا نكون قد تناولنا تقنية الخلاصة في علاقتها بالزمن كعنصر فعّال في الفضاء الروائي، حيث ميّزنا بين الخلاصة الاستذكارية لأحداث مضت، وخلاصة المستجدات الدالة على حاضر القصة، والمدى الزمني الذي يمكن أن تبلغه الخلاصة في الرواية.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 150.

[2] الرواية، ص 306 .

[3] الرواية، ص 423 .

[4] الرواية، ص 432 .

[5] الرواية، ص 564 .

[6] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص154.

4 . 1 . 2 . الحذف أو الإسقاط (L'ellipse):

الحذف تقنية زمنية " يكون فيه زمن السرد منعدما أو أصغر بما لايقاس من زمن القصة "[1]، إذ يتجاوز الراوي أو يلغي فترات زمنية من حساب الزمن الروائي، لصعوبة سرد الزمن الكرونولوجي، ولغرض تسريع وتيرة السرد الروائي، باختيار ما يستحق أن يروى بحذف زمن لم يقع فيه حدث يؤثر على سير وتطور الأحداث في النص الروائي[2].

ويعتبر الحذف وسيلة لتسريع السرد، بالقفز بالأحداث إلى الأمام من خلال سكوت الراوي عن بعض الوقائع في القصة، أي القفز على بعض الفترات الزمنية، فإذا كانت المدة الزمنية المحذوفة مذكورة نكون أمام الحذف المحدّد، أمّا إذا كانت غير مذكورة نكون أمام الحذف غير المحدّد، وهذا ما يراه جيرار جنيت في منحاه البنيوي، إذ إنّه دون معرفة مقدار المدة الزمنية المقصـودة بالحذف أو التلخيص أو الاسترجاع لا يمكن فهم التحولات الزمنية التي تطرأ على مجرى القصة، كما يقلّل من حظوظ القارئ في تكوين فكرة عن مدة الحذف. فالحذف المعلن في النص هو الإسقاط الزمني الصريح، أي المصحوب بإشارة محددة أو غير محددة للفترة التي يقفز عليها.

ويمكن إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح سواء جاء ذلك في بداية الحذف أو تأجّلت إلى حين استئناف السرد لمساره، مثلما ورد في رواية الحال من أمثلة تدلّ على ذلك:

"لمّا سمعت، ثمّ عرفت، أنّ الأمر يتعلّق بطالع قلت: نهاية الدنيا والطامة الكبرى "[3].

"بقية التفاصيل المتعلقة بليلة الخميس أو بيوم الجمعة لم تعد مهمة، لأنّ ما تلاها من أحداث غيّر الكثير، وأنّ قوة غامضةتترصّد البشر وتحدّد لهم مصائرهم والمسارات التي التي يجب أن يسيروا فيها! وهذا ما حدث لي، مرة أخرى، بعد أن وصلت إلى باريس ! "[4].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 144.

[2] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، م.س، صص: 232 - 233 .

[3] الرواية، ص 44.

[4] الرواية، ص 146.

" لا أريد أن أسلّيكم بأن أروي قصص السجن، فهي كثيرة وموجعة، وستبقى تتوالد وتتراكم ما دام السجن موجودا وما دام الجلاّد، وأنتم تعرفون أنّ السجن كجهنّم لا يشبع، والجلاّد لا يعرف التعب، إلى أن ينتهي، إلى أن يصبح هو ذاته ضحية، ثمّ يصبح بعد ذلك قصة تروى! "[1].

وبفضل هذه الإشارات والعلامات تصبح لدينا فكرة عن المحور أو الغرض الحكائي الذي يدور المقطع المحذوف في فلكه، ويسهّل علينا من ثمّ التعرف على مضمونه استنادا إلى تلك الإشارات المضمونية التي تأتي على شكل أوصاف ونعوت تتصل بالفترة المحذوفة وتؤشّر على محتواها الحكائي أي الحذف المقرون بإشارة مضمونية[2]، فالمثال يحيلنا على وضعية **عادل الخالدي**، وهو رهن الاعتقال خلال السنوات التي قضاها في السجن.

وكمقابل للحذف الصريح أو المعلن يوجد **حذف ضمني**، كون أنّ السرد يعجز عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث ممّا يجعل الروائي يقفز بين الحين والآخر على الفترات الزمنية للقصة، فهو غير واضح للقارئ ولا يمكنه تحديد مواضعه ومقاديره الزمنية بسهولة وبالدقة المطلوبة، بالرغم من حدوثه في النص، بل يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في مجرى السرد أو التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة بعد تمحيص ومراجعة كبيرين[3]، حيث نستشفّ من رواية الآن...هنا، أنّ القسم الأول يتحدث فيه عادل الخالدي عن تجربته في السجن مع طالع العريفي . سجين من مدينة موران . والقسم الثاني يعاود عادل استئناف الكلام بعد موت طالع، عن حياة السجون وعذاباتها، ولاسيما صور العذاب في الصحراء، وأخيراً يعود عادل إلى باريس ليروي من جديد.

ويمكن أن نمثّل لهذا النوع من الحذف بالملفوظات الآتية :

" ففي براغ، حيث توقف الموت، أو تأجّل، بدا موتي الآخر !، في المستشفى تعرّفت، ويجب أن لا

---

[1] الرواية، ص 501 .

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 160.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص162- 163.

تتسرّعوا أو تذهب بكم الظنون بعيدا، فتفترضون مثلا أنّي تعلّقت بامرأة، وهي التي تسببت بموتي أو بقتلي، إذ بعد أن همت بها تخلّت عنّي ! قد تتصوّرون مثل هذا الاحتمال، وكنت أتمنّاه، وقد يجنح بكم الخيال إلى تصوّر تلك المرأة، قد تفترضون أنّها طبيبة، أو ممرضة، كما يحصل عادة في الأفـــلام والروايات ! وقد تكون مريضة في فترة النقاهة "[1].

" لا...ليس الأمر على هذه الصورة تماما، فإنّ المشهد بالنسبة لي شديد الاضطراب، غائم، وأقرب إلى عدم التصديق، إذ تتداخل الصور والأصوات والأماكن والوجوه بحيث لا أعرف كيف وقعت الأحداث أو كيف تتابعت، أكثر من ذلك لا أستطيع أن أجزم ما إذا وقعت فعلا أم أنّي أتخيّلها أو حلمت بها !"[2].

" لم يبق من الوقت إلاّ القليل... ونمضي، كلّ إلى سبيل، أعرف أنّي أثقلت عليكم، لم أشأ ذلك، ولم أتوقّع أنّ مشوارنا هكذا سيطول ! بدأت الكتابة لكي أقول لكم بعض ماحصل، لكن ربما تهت ووصلت إلى تخوم الفضيحة، لم أقصد ولم أخطط، فإذا أخذنا الأمور بالنوايا قد تغفرون لي..."[3].

4 . 2 . إبـطاء الســـرد :

يمكن معالجة الحركة المعارضة لتسريع السرد بإبطائه وتعطيل وتيرته، عبر ثلاث تقنيات هي: المشهد الدرامي، المونولوج والوقفة الوصفية أو التأملية.

4 . 2 . 1 . المشهد الدرامي:

يتميّز المشهد بوظيفته الدرامية، إذ يعمل على كسر رتابة السرد، من خلال تقنية الحوار، التي تبث الحركة والحيوية فيه، وتمنح للشخصية مجالا للتعبير عن أفكارها ورؤيتها من خلال لغتها المباشرة، والكشف عن ذاتها من خلال الحوار والعلاقات التي تقيمها مع الآخر (غيرها من الشخصيات)، والعمل على كشف الحدث ونموّه وتطوّره، ويعطي للقارئ إحساسا بالمشاركة في الفعل من خـــلال

[1] الرواية، ص 14 .

[2] الرواية، ص 146 .

[3] الرواية، ص 564 .

الأثر الذي ينتجه،كأنّك تشاهد مسرحا[1]، « وبواسطة ذلك زاد العنصر الرمزي والتأويلي في الرواية، فغدت قادرة على دفع القارئ إلى المشاركة في التفسير والتأويل »[2]، ممّا جعل المشهد يحظى بموقع خاص في الحركة الزمنية للنص الروائي.

ويرى **تزفيطان تودوروف** أنّ المشهد يتجسّد في « حالة التوافق التام بين الزمنين، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلاّ عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيّلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا »[3]، أي نكون من خلال المشهد أقرب إلى تطابق زمنين، زمن السرد وزمن القصة، خاصة المشهد الحواري الاسترجاعي الذي يميل إلى التفصيل بتمدده واتساعه، وبذلك يتمدّد الخطاب، ممّا يؤدي إلى إبطاء زمن السرد وحركته.

ويمكن أن ينهض المشهد في السرد الروائي العربي بمجموعة من الوظائف نذكر منها :

. الوظيفة الإفتتاحية : تتجلى من خلال التقديمات المشهدية التي نجدها في بداية فصول الرواية، مثل ما ورد على لسان **عادل الخالدي** : " كانت الساعات الأخيرة قبل السفر حافلة، إذ إضافة إلى حالة الصحو المفاجئة وكانّ شيئا في داخلي استنفر وتيقظ تماماكما كان يحصل لي في جلسات التحقيق بعد كلّ حفلة من حفلات التعذيب...فإنّ نظرات المودعين في البيت ثمّ في المطار وكلمات التشجيع الكثيرة والمليئة بالمبالغة...، كنت أحاول الإبتسام، ولا أعرف إلى أي حدّ نجحت، وكنت أتملى الوجوه حولي والأماكن...، أمّا وأنا أعتدل في الفراش، ثمّ وانا أحاولموازنة جلستيعلى الكرسي المتحرك في المطار، بعد أن عجزت عن السير، وبعد أن رفضت أن يحملني بعض الأهل، وكانوا شديدي الإنفعال والحزن فكنت أملأ رئتي إلى الحد ألأقصى بالهواء وروائحالأشياء والأجساد...، في اللحظات الأخيرة بذلت جزء استثنائيالكي أبقى قويا ومتماسكا رغم التوتر وتزايد ضربات القلب...وشددت على الأيدي التي كانت تمتد إلى مصافحتي بقوة...استبدّ بي اليأس وقهرني

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ،م.س، 239- 240 .

[2] سمر روحي الفيصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1986، ص 346 .

[3] تزفيطان تودوروف، الشعرية، م.س، ص 49 .

التخاذل، فلم أستطع حبس دموعي، بكيت، وفعل ذلك عدد من اتلمودعين...، أمّا حين اقترب ودفع الكرسي شاقا طريقه في الممر الخاص بالمعوقين...، ولقد تأكّد الأمر أكثر وأنا أتبادل النظرات مع المسافرين الذين أخذوا يتدفقون بسرعة، كانوا وهم يرونني ملفوفا بالبطانيات ومسنودا بالوسائد يرتبكون، وكانوا بسرعة يسحبون نظراتهم بعيدا، وكان آخرون، وبعد أن يتملّوا من منظري تسرع خطواتهم وتضطرب، مندفعين إلى آخر الطائرة، كان المسافرون وهم يتدافعون بصخب وسرعة، يريدون المغادرة، ينظرون إلى الجهة التي أنا فيها، كانوا يفعلون ذلك ليتأكدوا أنّني لا زلت حيّا... في براغ لم يردّوا عني الموت، أوقفو زحفه فقط، بذلوا كلّ جهدهم، وبكثير من الدأب والجهد وبأعمال الخيال أيضا توصلوا وبعد فترة من من الانتظار، إلى ترميم جسدي المتداعي، بعد أن عرفوا لماذا أصبحت هكذا ! وكان بعض الأطباء لا يكف عن الحديث عن المستقبل ! "[1].

فقد تحدّث الراوي في البداية عن جانب من شخصية **طالع العريفي** الذي يتظاهر بكونه سجينا سياسيا أضعفه المرض دون الكشف عن هويته الحقيقية أثناء فترة إقامته بمستشفى كارلوف، لكنّه في حقيقة أمره كان سياسيا مطلوبا من طرف حكومة موران، ممّا يدلّ على درامية هذه الشخصية التي تسعى إلى الكشف عن الكثير من الحقائق العربية المسكوت عنها .

. الوظيفة الاختتامية: يمكن للمشهد أن يأتي في نهاية الفصل أو في نهاية الرواية، وذلك لتوقيف وتيرة السرد وقطع مجراها، وغالبا ما يكون إبداء لمواقف نهائية لشخصيات في الرواية، أو لتحديد طبائها النفسية والاجتماعية، أو الإعلان عن حصول اتفاق أو افتراق بينها، وهذا ما يدلّ عليه المقطع الختامي من رواية الآن...هنا: "لم يبق من الوقت إلاّ القليل...ونمضي، كلّ إلى سبيل.أعرف أنّي أثقلت عليكم، ولم أشأ ذلك، ولم أتوقع أنّ مشوارنا هكذا سيطول ! بدأت الكتابة لكي أقول لكم بعض ما حصل، لكن ربما تهت ووصلت إلى تخوم الفضيحة، لم أقصد ولم أخطّط، فإذا أخذنا الأمور بالنوايا قد تغفرون لي، وربما تجدون تفسيرا لما أردته، ولما وصلت إليه، وتدركون بعد ذلك، الأسباب

[1] ينظر: الرواية، صص: 12- 13 .

التي دفعتني لقول ما قلت أمّا إذا برز لي واحد من بينكم، وقال: إنّ طريق جهنّم مرصوف بذوي النوايا الطيبة، فلا أملك ردّا على ما يقول !"[1].

وبقدر من الدراما نجد الراوي قد خصّ في رواية " **الآن ...هنا** " حيّزا كبيرا لعرض جانب من الحياة العامة لشخصيتي **عادل الخالدي** و**طالع العريفي**، موزّعا على أطراف الرواية، ممّا يدلّ على درامية الشخصيتين اللتين يسعى من خلالهما إلى الكشف عن الكثير من االحقائق العربية المسكوت عنها .

وبهذا نجد أنّ المشهد في الأعمال السردية خاصة الروائية منها، يركّز على الجانب الدرامي أوّلا ثمّ الوقوف على التفاصيل والجزئيات، كما هو الحال مع الوظيفة الاختتامية مثلما ورد في الملفوظات الآتية:

" الأوراق التالية شهادتي، أنا طالع العريفي، أحد الذين عاشوا في سجون موران، لمدة عشر سنين متوالية، قد لا يحتاج الأمر إلى التنبيه أنّني سجين سياسي، وإنّني قضيت هذه المدةكلّها دون محاكمة قانونية ودون حكم، وهذه الحالة الأخيرة لا تقتصر عليّ ، إذ إنّ جميع السجناء، وقد مرّ على بعضهم زمن يزيد عمّا قضيته، وربّما ضعفه، موجودون دون أن يعرفوا المدة التي سيقضونها في السجن، ولا يعرفون ما يخبئ لهم الغد. أكتب هذه الأوراق بعد أن رحّلت من موران، وبعد انقضاء فترة طويلة نسبيا على مغادرتي للسجن، ومعنى ذلك أنّني الآن أقلّ انفعالا، وربما أقلّ حقدا، وأحاول قدر ما أستطيع أن أرسم صورة لما حصل منذ لحظة القبض عليّ، وحتى إبعادي عن موران "[2].

"لقد آن أوان القول، وأنا المثقل بالحزن والهم حتى حواف الروح، آن لي أن أقول، أن أتكلّم، قد أُخطئ، وربما لا أكون واضحا، قد يُساء فهمي، وقد تدور حولي الظنون، لا يهم، إذ لم يعد هناك شيء أحرص عليه، ولم يبق لي شيء، ولم يتبق منّي، فلماذا أظلّ صامتا ؟، لست متشائما، رغم الحزن الذي يحاصرني، أحاول أن أجد قمرا أو نجمة، أبحث عن أمل وعن بشر، ولابد أن أجد وأن أصل،

[1] الرواية، ص 564 .

[2] الرواية، ص 163 .

وقبل أن أمضي لابد أن أعضّ، كما يقول رامبو، على بنادق الجلادين القتلة، أعرف أنّهم أقوى منّي، أكثر شراسة، وسوف لا لا يترددون في أن يطلقوا عليّ الرصاص، إذا تلقوا الأوامر، وقد يفعل واحد منهم ذلك متبرعا، بحجة أنّي شتمت الدولة، أو بدون حجة، لكن لابد أن يأتي من يأخذ بثأري، من ينتقم، وإلى أن يصل الآخذون بالثأر، المنتقمون، يجب أن أقول، أن أتكلّم ! "[1].

ونستشفّ من هذين المقطعين السرديين أنّ المشهد الدرامي لا يمثل معنىً مادياً حقيقياً، فليس في القسم الثاني من الرواية ما يدل على وجود حرائق بالمعنى الحقيقي، والمقصود من هذا العنوان المعاناة التي عايشها طالع العريفي وعادل الخالدي وغيره في سجون شرق المتوسط خاصة سجن العبيد وموران والسجن المركزي، متذكراً ما حدث معه في هذه سجون، والممارسات الوحشية التي مورست عليه وعلى غيره خاصة السجين هلال الذي اغتيل في السجن.

إنّ حرائق الحضور والغياب ـ كعنوان للقسم الثاني في رواية الآن...هنا ـ هي ذكريات تعصف في رأس طالع العريفي، وهذه الذكريات الأليمة أشبه بالحرائق التي تحرق فكر طالع، وسواء كان طالع حاضراً أو غائباً فإن مثل هذه الهواجس والأفكار التي تطارده تبقى معه جنباً إلى جنب في حلّه وترحاله، وفي هذا العنوان يجسد مفهوم الخيبة الذي يطارد السجين الذي قضى أغلب حياته في عالم مظلم لا حرية فيه. أما القسم الثالث "هوامش أيامنا الحزينة"، الذي يرويه عادل الخالدي، فقد تحدث فيه عن معاناته في السجون، والسنين العشر التي قضاها في سجون عمورية، وجاء هذا العنوان متحسراً على الأيام التي قضاها عادل في حياته، وما هي إلاّ مأساة في نفسية عادل والناس المظلومين على هذه الأرض في بلدان الشرق المتوسط.

وما تقديم هذه القرائن الإحصائية للمشاهد الدرامية في الرواية، إلاّ لكي نشير إلى أنّه يمكن استقلال المشهد الدرامي عن السرد وما تضمنه من قصص في بناء روائي.

[1] الرواية، ص 325 .

4 . 2 . 2 . المونولوج :

حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها في لحظة زمنية معينة، يعبّر عن مشاعرها وتأملاتها النفسية، ويعرف روبرت همفري المونولوج:« هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها...»[1]، فهو « تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر، لتنطلق حركة الزمن النفسي*[2] في اتجاهات مختلفة »[3]، فيتسع بذلك زمن الخطاب، ممّا يؤدي إلى إبطاء زمن السرد، ونمثّل لذلك بالملفوظات الآتية:

" قلت لنفسي: العرق دساس، والدم أبدا ما يصير ماي ! . وبعد قليل ، وكأنّه يحدّث نفسه: أنّ الغريب للغريب نسيب، وأنت تدري أنّ النسيب أحسن من ابن العم في بعض الأحيان"[4].

" لكن منذ أن مات طالع، لم أجد لدي الرغبة أو القدرة على أن أقرأها كلّها، كنت أقول لنفسي بتشفّ لأشعر بمزيد من العذاب: « ما دام لم يف بوعده، فيجب أن لا أكون أكثر وفاء منه »، لكنّي في هذه الليلة وجدت نفسي أغرق في تلك الأوراق، كنت وأنا أتوغل في ذلك العالم المجنون أزداد مرارة، وحقدا، وأزداد اقتناعا أيضا أنّ هذا العار الذي حملناه معنا فترة طويلة، السجن، يجب أن ينتهي، أن يزول "[5].

" وأنا، إلى متى، أستطيع الاحتمال ؟ ولماذا أختصر العذاب ما دمت سأعترف في النهاية ؟ وهذا الذي صرخ الآن، كم مضى عليه وهو في الزنزانة، ولماذا لم يصمد أكثر ؟ "[6].

---

[1] مها حسن القصراوي، م.س، ص244، (نقلا عن روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص59) .

[2]* الزمن النفسي: نتاج حركات و تجارب الأفراد ، يختلف من فرد إلى آخر،لا يخضع لقياس الساعة مثلما يخضع الزمن الموضوعي (الزمن الطبيعي أو ما يسمى بالوقت الذي نستعين به بوساطة الساعات والتقاويم ،ويتجلى في تعاقب الفصول والليل والنهار وحياة الإنسان من الميلاد إلى الموت)، فهو زمن ذاتي يقيسه صاحبه بحالته الشعورية ،حتى إنّنا يمكن أن نقول إنّ لكلّ منّا زمانا خاصا يتوقف على حركته و خبرته الذاتية... للمزيد ينظر:كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1991، ص 48 .

[3] مها حسن القصراوي، م.س، صص: 244 .

[4] الرواية، ص 16.

[5] الرواية، ص 67.

[6] الرواية، ص 180.

" ...فانتصب الحزن كشبح من في زنزانتي، وربما في كلّ زنزانة، ومن الحزن بدأت تفرّخ الأفكار والمخاوف والذكريات، ومعها الأسئلة أيضا ! ...وبدأت الأسئلة: لماذا نحن هنا ؟ وهؤلاء الموجودون في الزنزانات الأخرى، ماهي التهم الموجهة إليهم، وكم مضى على وجودهم ؟ وهل سيسرخ أحد أو يأتي آخرون ؟ والعالم الخارجي .. الأهل والرفاق والأصدقاء .. والناس في المقاهي والشوارع ؟ "[1].

" حين رأيت شعري وقد أصبح كومة أمامي، شعرت بالبرد، وبأيّ إنسان آخر، قلت لنفسي: « كلانا كان في غنى عن هذا العذاب »، وبدأت تثور الأسئلة من جديد: وماذا الآن ؟ وأية فائدة لهم في أن أظلّ كما كنت أو أصبح حليقا ؟ وهذا الحلاق الذي أتعبته هكذا، وأصبح لي عدوا، ألم يكن الأفضل لنا، لو تجنبنا هذه اللعبة السمجة ؟ "[2].

وقد استُخدِم المونولوج في رواية " **الآن ... هنا** " كتكنيك لتقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها ـ كما عرّفه روبرت همفري ـ إذ يعكس الحالة النفسية للشخصيات، فتعبّر عن مكنوناتها ومكبوتاتها، وتنقل حاجاتها النفسية، مثل ما ورد على لسان بعض الشخصيات المهمة في الرواية مثل عادل الخالدي، حيث نجده يكرّر على لسانه وهو يعبّر عن مكنوناته ومكبوتاته:

" أمّا الآن والمرض يشتدّ، وفي محاولة لتحريك لساني، فقد حوّلت آهات الألم إلى شتائم، كنت أشتم بطريقة لا يفهمها سواي ! ما كدت أصل إلى هذا المستوى حتى افترضت أنّني جننت أو في طريقي إلى الجنون، قلت لنفسي: أكره الوعاظ، وحاملي المسابح، والحكماء الصغار، ولاعبي الورق والمشعوذين، وأولئك النادمين الذين فاتهم قطار السفر، وغيرهم الذين ينتقمون من شيء ما لا يعرفونه، لكي يشعروا برغبة الانتقام ! "[3].

" أسأل نفسي السؤال الذي طرحه عليّ طالع، وأجيب كما أجاب هملت: « آه، ليت هذا الجسد الصلد يذوب وينحلّ إلى قطرات من ندى، ياليت الأزلي لم يضع شريعته ضدّ قتل الذات، رباه، رباه.

[1] الرواية، ص 181.

[2] الرواية، ص 200.

[3] الرواية، ص 205.

ما أشدّ أن تبدو لي عادات الدنيا هذه، مضنية، عنيفة، فاهية، لا نفع فيها، ألا تبا لها »[1].

" أقول لنفسي بعض الأحيان: هل بلغ الخراب في روحي إلى درجة أن أصبح كالمتسوّل أعرض أمام الآخرين جروحي وقروحي لأدلّل على مدى ما عانيناه، ولأقول لهم: هذا ما أصابنا اليوم وغدا سيأتي دوركم ؟ وما الفرق بين السجن المركزي والعفير والقليعة وعشرات السجون الأخرى إذا ظلّت روحنا هي السجن ... تدركون وأنا أروي لكم الآن، وربما ذكرت هذا من قبل، أنّني حرّ طليق، وأنّني أقيم في باريس، ولم يعد السجن إلاّ ذكرى، والذكرى ذاتها تبتعد يوما بعد آخر وقد تنسى، وسوف أحاول التكيّف مع المحيط الجديد وأقد أعود إلى الحياة الطبيعية من مرة أخرى، وماذا يمنع أن تكون لدي مشاريع جديدة أو طموحات ؟ "[2].

4 . 2 . 3 . الوقفة الوصفية:

الوصف تقنية قديمة ترتبط بالسرد، حيث يتوقف السارد مفسحا المجال للوصف، " فيكون زمن القصة منعدما أو يكاد، بينما زمن السرد ذو اتساع كبير "[3]، ويتكون ما يسمى بالاستراحة الزمنية، ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد، ممّا يؤدي إلى إبطاء زمن السرد وتعطيله، وهو تقنية إنشائية تتناول وصف الأشياء الواقعية، وكأنّه تصوّر فوتوغرافي لما تراه العين[4]، وإذا أراد الروائي أن يذكر الفضاء الذي يتحرّك فيه أبطاله، لزمه أن يلجأ بالضرورة إلى الوصف، وبالتالي يتوقف مجرى الحكي، ولو لوقت وجيز[5].

ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية: الأول يرتبط بلحظة معيّنة من القصة، حيث يتوقف الوصف أمام شيء أو عرض (Spectacle) يتوافق مع الوقفة التأملية للبطل نفسه، وبين

---

[1] الرواية، ص 326.

[2] الرواية ، ص 502 .

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 144.

[4] ينظر: عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني ، م.س، ص 37 .

[5] ينظر: جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، م.س، ص 25 .

الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة، والتي تشبه إلى حدّ ما محطّات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه[1]، أمّا النوع الثاني فقد امتازت به الرواية البلزاكية، وقد يوافقه في ذلك بورنوف[2].

إلاّ أنّ **جيرار جنيت** الذي يرى أنّه من الصعوبة وجود حكي بدون وصف، فقد أبدى لنا وظيفتين مختلفتين للوصف: الأولى **تزيينية** موروثة عن البلاغة التقليدية، التي كانت تصنّف الوصف ضمن زخرف الخطاب ومجرد وقفة أو استراحة للسرد وليس لها سوى دور جمالي خالص، أمّا الوظيفة الثانية فهي الوظيفة **التفسيرية الرمزية**، التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصرا أساسيا في العرض[3]، ويرى أنّ الوظيفة الكبرى للوصف ذات طبيعة تفسيرية رمزية، حين يفسّر المقطع الوصفي للحدث أو الأمكنة أو حياة الشخوص بصورة عميقة، إذ يكشف عن حياتها وملامحها الداخلية والخارجية، وبهذا يعد الوصف أكثر التقنيات الروائية التي تعمل على بلورة الشخصية وتشخيصها أمام القارئ من خلال رسم التفاصيل الصغيرة، فيؤدي دورا في بنائها وبناء الحدث الروائي وبنية السياق السردي بصفة عامة، فأصبح الوصف غاية خلاقة مبدعة للمعنى تومئ بعمق العلاقة بين المكان والأشياء،كما يلعب المقطع الوصفي دورا في إيهام القارئ بالواقع الخارجي بتفاصيله الصغيرة، إذ يُدخل العالم الواقعي إلى عالم الرواية التخييلي، فيزيد من إحساس القارئ بواقعية الرواية، وبالتالي يمكننا القول أنّ الوصف يؤدي دور المنظّم للسرد.

أمّا **الوظيفة البنيوية** للوصف داخل التركيب الروائي فتكمن في البحث عن العلائق التي تقيمها الوقفة الوصفية مع مختلف البنيات الحكائية وبالأخص السرد الروائي، المتكوّن من ملفوظات تؤدي وظيفة نصية من خلال التتابع الزمني للأحداث، والدراسات الحديثة اليوم أصبحت تتجه أكثر نحو

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 175.

[2] Gerard Genette, Figures III, p 112 .

[3] Gerard Genette, Frontières du récit, Communication, 08, Paris, 1966, p157. .

تحديد الوصف كوحدة نوعية (Unité Spécifique)، أي على أساس مقاييس شكلية ووظيفية دقيقة تتعامل مع الوصف كعنصر بنيوي يساهم في تشييد النص وإعطائه أبعاده الدلالية[1].

أمّا عن علاقة الوقفة الوصفية بالزمن السردي، فقد تعرّض إليها **فليب هامون** ـ واضع النظام السيميولوجي ـ حيث نوّه بفائدة قيّام دراسة تخصّص لتحليل تقنية الوصف من خلال مفهوم الزمن، فيميل إلى اعتبار الوصف تقنية زمنية في المقام الأوّل[2]. وسنعمل على البحث عن البنية الوظيفية للوقفة الوصفية في هذا النص الروائي من خلال إدراك العلاقات المتوارية مع مختلف البنايات الحكائية، وتقصي العمل والأدوار التنظيمية المسندة إليها داخل السرد، ويتمّ الوصف في الرواية حسب **فليب هامون** وفق ثلاث طرائق أساسية : بالنظر إلى الشيء الموصوف أو الحديث عنه أو العمل عليه، حيث نجد الروائي يفتتح مقاطعه الوصفية بعبارات وصيغ جاهزة تتضمّن أفعالا تفيد دلالة مقصودة، يمكن للقارئ أن يستقيها من متن الرواية[3].

أمّا عن طريقة النظر إلى الشيء في رواية الآن...هنا، فقد نمثّل لها وفق عناصر الرؤية البصرية للنص كالآتي:

" كانت الساعات الأخيرة قبل السفر حافلة، إذ إضافة إلى حالة الصحو المفاجئة، وكأنّ شيئا في داخلي استنفر وتيقظ، تماما كما كان يحصل في جلسات التحقيق بعد كلّ حفلة من حفلات التعذيب...فإنّ نظرات المودعين في البيت، ثمّ في المطار، وكلمات التشجيع الكثيرة والمليئة بالمبالغة، أكّدت لي أنّي لن أرى عمورية مرة أخرى، ولن أرى أيّا من الذين يتزاحمون حولي الآن، كنت أحاول الابتسام، ولا أعرف إلى أيّ حدّ نجحت، وكنت أتملى الوجوه حولي والأماكن، لعلّها تثبت في ذاكرتي وترافقني حتى اللحظة الأخيرة، أمّا وأنا أعتدل في الفراش، ثمّ وأنا أحاول موازنة جلستي على الكرسي المتحرّك في المطار، بعد أن عجزت عن السير، وبعد رفضت أن يحملني بعض الأهل، وكانوا شديدي

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 178.

[2] Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, Hachette, Paris 1981, p 96.

[3] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 178.

الإنفعال والحزن، فقد كنت أملأ رئتي إلى الحدّ الأقصى بالهواء وروائح الأشياء والأجساد، لأنّ على يقين أنّ هذه هي الفرصة الأخيرة، المرة الأخيرة التي يقدّر لي أن أرى وأسمع وأشمّ ما تبقى من الأصدقاء والأهل والوطن. في اللحظات الأخيرة بذلت جهدا استثنائيا لكي أبقى قويا ومتماسكا، رغم التوتر وتزايد ضربات القلب، كنت أردّ على النظرات المتسائلة المكسورة...وشددت على الأيدي التي كانت تمتدّ لمصافحتي بقوة، لكن في لحظة ما، ولا أعرف متى أو كيف جاءت تلك اللحظة، استبدّ بي اليأس وقهرني التخاذل، فلم أستطع حبس دموعي، بكيت، وفعل ذلك عدد من المودعين، أمّا آخرون فقد فضّلوا الابتعاد، ابتعدوا وغرقوا في الصمت والحزن، أمّا حين اقترب الفراق، ودفع الكرسيشاقا طريقهفي الممر الخاص بالمعوقين، فكدت أصرخ وأتوقف طالبا العودة والموت هنا، كنت حزينا إلى الحدّ الذي تساوت لدي جميع الأشياء، أن أموت هنا أو في أيّ مكان آخر، أن أبقى أو أن أغادر، فاستسلمت للدفعات التي تسارعت باتجاه الطائرة ! "[1].

" قبضوا علي وكنت خارجا لتوي من سوق الحلال ! كان الوقت حوالي الظهر، في يوم من أيام أيار المتأخرة. وفي مثل هذا الفصل قبل دخول الصيف الكبير، يكون الجو عادة رضيا مقبولا، ويكونالسوق هادئا أقرب إلى الركود، إلاّ أنذ شتاء تلك السنة انقضى دون أمطار، وتبعه ربيع قصير مغبر، وبدءا من الأيام الأولى لأيار اشتدت الحرارة وثقل الجو، وتدفقت على غير انتظار، الرعايا من البادية ، ومعها الوجوه المتجهمة والغضب، وامتلأ سوق الحلال بالذين يريدون بيع أغنامهم ودوابهم باسرع وقت، وبعد أن تعذّر عليهم إطعامها أو تأمين العلف لها، وتخوفهم أيضا من الرعايا التي سوف يتزايد وصولها يوما بعد آخر، وكان المشترون يتردّدون ويتأخرون ويطيلون المساومة، ويرافق ذلك الفوضى والخلافات. وإذا كانت العادة أن يبلغ السوق ذروته يوم الخميس، فقد كانت أيام ذلك الشهر خميسا متصلا، وهذا ما جعل المخبرين يقيمون في السوق لا يغادرونه، ورغم الزحام والأصوات العالية وحركة النّاس الثقيلة، ممّا يجعل السوق كلّه كتلة يصعب اختراقها أو تحدّيها، إلاّ أنّ المخبرين الذين ظلّوا على أطراف السوق يراقبون ويتابعون، ويتنصتون إلى ما يدور، بدأوا يخافون ممّا يتردّد على ألسنة النّاس

[1] الرواية، صص: 11- 12 .

من الشتائم والتحديات، وحين انتقلتن تلك الشتائم إلى الرؤساء ثمّ إلى القصر، فإنّ الخوف زاد أكثر من قبل، ممّا أدى إلى حملة واسعة من الإعتقالات، شملت الكثيرين، وهكذا كنت أحد الذين قبض عليهم !...إذ ما كدت أصل إلى أسوار السوق حتى اعترضني ثلاثة أشخاص وبهدوء، لكن بحزم طلبوا إلي مرافقتهم، رفضت حاولت أن أقاوم، طلبت منهم أن يبرزوا إليّ ما يثبت صفتهم والأسباب التي تستدعي القبض عليّ، قال لي المسؤول، وخرجت الكلمات من بين أسنانه: امش معنا برضاك أحسن ما تتبهدل وينكسر رأسك ! بعد أن تلفت هنا وهناك، ولم أجد أحدا يعرفني، أو يمكن أن يقف إلى جانبي، اضطررت إلى مرافقتهم ! على مسافة غير بعيدةمن السوق كانت تنتظرنا سيارتان، وبخفة وبراعة دفعوني في السيارة الأولى، وجلس إلى جانبي اثنان ، واحد من كلّ جهة، وانتقلت السيارتان بسرعة، وأخذنا طريق العوالي...بعد أن قضينا بضعة كيلومترات، وأصبحنا خارج المدينة، استخرج الذي كان يجلس إلى يميني قطعة من القماش وعصّب عيني، فعل ذلك دون كلمة، وبطريقة آلية متقنة. استدارت السيارة أكثر من مرة، انعطفت في طرق جانبية، وبعد نصف ساعة تقريبا توقفت، توقفت، أمسكوا بيدي وأنزلوني، قادوني بضع خطوات ثمّ صعدنا درجا، فتح باب غرفة، دفعت إلى داخلها وغابو ! "[1].

" أخذوني، سرنا في طريق طويل، ثمّ نزلنا درجا، كانت خطواتنا تدوي، وكأنّنا ننزل إلى بئر أو إلى باطن الأرض، في لحظات كثيرة توقعت يدا تدفعني فأهوى إلى مكان سحيق، وهناك تكون النهاية...هذا هو السرداب إذن، هكذا قلت لنفسي ! لكن الدرج انتهى، وسرنا بضع خطوات أخرى، ثمّ فتح الباب، دفعت إلى الداخل، وقال لي صوت: اجلس ! جلست ، غادروا المكان نهائيا، ولقد تلأكدت من خلال الصمت الذي امتدّ واستطال، وترافق مع دوي مكتوم، وكأنّه أصوات مياه بعيدة تجري في مكان عميق باطن الأرضتلفت إلى أكثر من اتجاه وأنا معصوب العينين، لم يعترض أحد. لمّا تأكدت أنّي وحيد تجرأت على أن أرخي العصابة، رأيت كما يرى الحالم: غرفة واسعة، شديدة الإنارة، في جانب دكّة عالية، يتوسطها كرسي بلون نبيذي له مساند، الدكة كأنّها خشبة

[1] الرواية، صص: 166- 167 .

مسرح ديكورها الوحيد هذا الكرسي، في وسط الغرفة طاولةبأرجل اسمنتية مثبة بالأرض، وسطحها ألواح خشبية غير منتظمة وغير مصقولة، وتتدلّى منها أحبال وسيور جلدية، في أرضية الغرفة مجموعة من الأحذية والقمصان والعصى والكابلات، مجموعة غير منتظمة، أقرب إلى الفوضى، أمّا الجدران فقد كانت ملطخة بالدماء، دماء قديمة وأخرى لم تجف ! هذا هو السرداب إذن ! "[1].

فهذه النصوص الوصفية تقوم على أبرز مستلزمات الرؤية البصرية الشبيهة بما تلتقطه عدسة الكاميرا وحركة العين الواصفة، وهي تشكّل منظرا بانوراميا، يقرّبه من التصوير السينمائي الذي يؤهله إلى حرية الانتقال اللاّ محدودة في وصف الأشياء، والوصف الذي يأتي به الروائي يدلّ على أنّه كان يكتب بلغة شعرية ويختار في الوقت من خلال وصفه الدقيق، ومن خلال أسلوب سرده المفعم بالإيقاع التخييلي و المجسّد للصورة المكانية في إعطائها دلالات، ممّا حقّق بلاغة في الوصف، أدّت إلى توقف مؤقت في مجرى السرد .

والوقفة الوصفية لها مستلزماتها التي تساعد القارئ على تحقيق الرؤية البصرية المعينة على الشيء الموصوف، خاصة وأنّ الوصف يتمّ بالاستعانة بمجموعة من الوسائط التي تساعد الرؤية على التحقق. والوقفة الوصفية تعمل على تعطيل حركة السرد ويوقف سير الأحداث المتنامية لتصوير شخص أو مكان .

وقد اتضح من خلال ما سبق أنّ كلاّ من الوقفة الوصفية والمشهد يشكّلان توسعا في زمن الخطاب على حساب زمن القصة، ممّا يعيقها على الاستمرار، ويجعلها تتباطأ في سيرها ضدّ حركة السرد.

[1] الرواية، صص: 231- 232 .

5 . تمظهرات البنية الزمنية في رواية " الآن...هنا " ودلالاتها من خلال القرائن الدالة عليها:

إنّ شيوع المفارقات والتقنيات الزمنية في رواية " **الآن...هنا** " يدفعنا إلى أن نتساءل: **لماذا هذه المفارقات والتقنيات الزمنية ؟ وهل تعدّ ضرورة جمالية وفنية ؟ أم لها دلالات معينة ؟**

يعتبر العنصر الزمني من المكونات الأساسية للخطاب الروائي، فرواية " **الآن ...هنا** "، تتضمّن **ثنائية زمانية ضدية** بين **الزمان المتحرك** و**الزمان الساكن**، تتجسّد في **حالتي"الفعل" و"اللا فعل"**، إذ في **البداية** سادت حالة **اللا فعل** بسبب الوحدات السردية التي غلبت عليها المقاطع الزمانية الساكنة، إذ كان إيقاع الزمان فيها بطيئا متراخيا، ممّا شكّل مشهدا إخباريا ساكنا، فتحوّلت حركة الزمان فيه إلى إيقاع هادئ ينتفي فيه الفعل، ممّا يفقد الصراع الذي يقوم عليه السرد القصصي ويؤدي إلى تراخي السرد فيها، ممّا يدلّ عليه العنوان الداخلي الأول: « الدهليز »، وهو من العناوين الداخلية الثلاثة في الرواية، ويعني " المدخل بين الباب والدار"، وهذا الدهليز يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسجن، فما وجده عادل الخالدي وطالع العريفي في الدهليز لا يطاق، فليس هذا المكان إلا مستنقعاً مليئاً بالدماء والعرق، يغص فيه آلاف السجناء ، ممّا تدلّ عليه الملفوظات الآتية :

يقول عادل الخالدي: " أصابني الغم إلى درجة أن الدنيا أسودّت بعيني، وأخذت نبضات قلبي تدق بصوت عالٍ، وهذه إشارة أعرفها، فلن تلبث حرارتي أن ترتفع، وأدخل في ذلك الدهليز الذي جهدت طوال الشهور الماضية لكي أخرج منه "[1].

ومن الملفوظات التي تدلّ على تراخي السرد أيضا:

" إذا كنت قد ذكرت لك اليوم، أو في أيام سابقة، بعض المسائل المتعلقة بالأساليب البيروقراطية السائدة، فلا يعني ذلك حذف الإنسان، أنّ البشر ميّلون إلى الكسل، ويخضعون للعادات السهلة،

[1] الرواية، ص142.

لكن الضمير لا يموت، وأبالغ فأقول إنّه لا يموت أيضا، وهذا معناه أن نثق بالآخرين، وان نثق بالمستقبل "[1].

" لكن قلة المفردات التي نتبادلها كانت تحول أغلب الاحيان دون مواصلة الحديث، أو تحوّله إلى حديث شديد البؤس، إذ تتخلّله الإشارات الكثيرة، وترديد الكلمات كالأطفال، وأيضا الإستعانة بالقاموس ! وهذه الطريقة من النقاش أو الحديث، أخذت تثير اهتمام المرضى وفضولهم، ...،/ وإذا كانت هذه الأحاديث تسرّ المرضى، وربما تشغلهم أيضا، فقد كانت تبدو لي قليلة الأهمية، رغم ما يميّزها من مظاهر الجدّ والاهتمام، وربما كنت أنظر لها كذلك، لأنّ الهموم التي سيطرت عليّ مختلفة "[2].

إلاّ أنّه في **الوسط** فقد احتدم الصراع، ممّا أدى إلى وجود **الفعل** ،فتحركت الوتيرة السردية بتوفر الحوافز المنشطة لتأزّم الأوضاع وتعقدها، ممّا أدّى إلى إيقاع زمني سريع يتناسب مع تطورات الأحداث، فاختلفت وتيرة السرد عمّا تميّزت به في البداية، إذ اتبعت الوحدات السردية التي تغلب عليها المقاطع الزمانية الساكنة بوحدات سردية ذات حوافز متحركة، أيقظت الزمان من سباته، وغمرت فضاء النص بالحركة الزاخرة، ليستمر تدفق الزمان في هذا النص الروائي حسب السرعة التي تلائم تموجاته، فاختلفت الوتيرة السردية التي تحوّلت من حالة سكون إلى حالة حركة، بسبب إيقاع الزمان المتحرك، ممّا دلّ عليه العنوانان الداخليان الثاني والثالث.

أمّا الثاني الموسوم ب"**حرائق الحضور والغياب**"، فقد جاء مفعما بالانفعالات النفسية نتيجة المعاناة التي عايشها طالع العريفي وغيره في السجون ـ خاصة سجن العبيد وموران ـ متذكراً ما حدث معه في السجون، والممارسات الوحشية التي مورست عليه وعلى غيره، خاصة هلال الذي اغتيل في السجن. وهذه **الحرائق** ليست حقيقية مادية في الرواية، بل هي ذكريات وهواجس وأفكار

[1] الرواية، ص 65 .

[2] الرواية، صص: 84 - 85 .

أليمة تعصف بذهن طالع العريفي وتطارده، وهي أشبه بالحرائق التي تحرق فكر طالع، وهي تجسد خيبة الأمل التي تطارد طالع الذي قضى أغلب حياته في عالم مظلم لا حرية فيه، وهذا ما تدلّ عليه الملفوظات الآتية:

" الأوراق التالية شهادتي، أنا طالع العريفي، أحد الذين عاشو في سجون موران لمدة عشر سنيت متوالية، قد لا يحتاج الأمر إلى التنبيه، أنّني سجين سياسي، وإنّني قضيت هذه المدة كلّها دون محاكمة قانونية ودون حكم. وهذه الحالة الأخيرةلا تقتصر عليّ، إذ إنّ جميع السجناء، وقد مرّ على بعضهم زمن يزيد عمّا قضيته، وربما ضعفه، موجودون دون أن يعرفوا المدة التي سيقضونها في السجن، ولا يعرفونه ما يخبئ لهم الغد "[1].

" رغم الهواء الطري الذي انتشر وملأ كلّ شيء حولي، فقد تصلّب جسدي وزادت حرارتي وأنا أتذكّر سجن العبيد: عادت إلي دفعة واحدة الصور السوداء المليئة بالدّم والعذاب ورائحة الموت، وزادها حدّة خدوش الشهور الأخيرة،...كم من مرة وقعت وانتزعوني من الارض، كم مرة اصطدم راسي بالجدار ونهضت ؟ وإلى متى سوف تستمر هذه الحفلة ؟ لم أمتن وسوف أعرف في وقت لاحق، أنّ هذه الحفلة هكذا يسمونها، عربون الوصول إلى سجن العبيد ! وهذه الجوقة، أو جوقة مثلها، تستقبل كلّ من يصل إلى هذا السجن بنفس الطريقة إيذانا بالتدشين لهذا الوصول العظيم...هذا الممر، الذي اكتشفت أنّه طويل، وربما طويل جدا، بداية الجحيم، ففي جانب، وعلى طول مئات الأمتار، غرف المحققين، وفي الجانب الآخر كانت هناك ممرات فرعية تقود إلى الزنزنات...كان باب الزنزانة يصرّ صريرا قاسيا موجعا إعلانا عن استقبال وافد جديد، أو لسحب واحد طال عليه الانتظار! وتستمر الحركة في هذا الممر، وبعض الأحيان تتواصل ليل نهار، كانوا يريدون من كلّ واحد أن يستوعب الدرس جيدا قبل أن يدخل الامتحا، ...فقد كانت الأصوات، ومن الجانبين تثير الفزع أصوات الشتائم والضرب، والأبواب وهي حين تفتح أو حين تغلق،

[1] الرواية، ص 163 .

ثمّ أصوات المجلودين اليائسة أغلب الأحيان ، وربما المصنوعة، التي تتعالى في كلّوقتطالبة باستغاثة الماء، أو أن يسمح لها بالمثول مجدّدا أمام المحقق "[1].

" تلك المرأة المكسورة المليئة بالألم والشديدة الحزن والسواد، حرّكت في داخلي شعورا جامحا لا يمكن أن تقف في وجهه أيّة قوة، شعور الغضب والحقد والتحدّي، وأيضا الاستعداد لأيّ شيء في الوقت الضروري . وذاك المخلوق الصغير الذي لا يعرف غير الصراخ، وكان صراخه معبّرا وقويا، كيف يمكن أن يؤتى إلى هنا ولا يجد أحدا يحميه ويدافع عنه ؟ "[2].

" بعد أن فكّوا القيود والحبال صرخوا بي: انزل ! للحظات، وربما طويلة، لم أستوعب ماذا يريدون مني، فقد كنت بعيدا ومملوءا بالألم والخدر، أمّا بعد أن لسعني الصوط بين الكتفين، مع صرخة أقوى من الأولى، فقد أدركت، جمعت بقايا قوتي وإرادتي وحاولت النزول، لكن لم أستطع، إذ انفجر الألم بين أضلاعي وعند الكتفين ووسط الصدر، فارتخيت، حاولت أن أرفع يديّ وأن أستعين بهما لكنّهما لم تطاوعان... لم أكن قادرا على أن أميّزشيئا أو أحدا، الدوري يملأني، والألم ينتشر ويقيض كالحرائق، ...أمّا حين انفجر الصوت من جديد: انهض، ومثلما تستجيب الحيولانات للأصوات، وغن تكن لا تميّز دلالاتها، فقد تململت في محاولة للنهوض..."[3] .

" كان الأمر شديد الإلتباس بالنسبة لي: المشاركة، الحفلة، وأخيرا السبابة، الحفلة لي أم لغيري ؟ وكيف ستكون هذه المرة ؟ وجاء صوته من جديد : توكّلوا على الله ! وبدأت الكابلات، لكن على رجل واحد آخر مربوط إلى الطاولة، لم تكن تهوي على رجليه، أو ساقيه فقط، كانت تهوي في باطن عيني، فكلّ ضربة أحسّها مثل سيخ النّار داخل العين وسط القلب تماما، ...كانت الضربات تتوالى كمطر غزير، وكانت الصرخات تزيد عليها... كنت متأكداأنّ شيئا ما يدبّر لي، ولذلك يجب أن أصمد، أن أقاوم، ويجب أن أشكذ بكلّ شيء "[4].

---

[1] الرواية، صص: 222 – 223 .

[2] الرواية، ص 225 .

[3] الرواية، ص 241 .

[4] الرواية، ص 247 .

أمّا القسم الثالث " **هوامش أيامنا الحزينة** "، الذي يرويه عادل الخالدي، فقد جاء مفعما بالحيوية أيضا، إذ تحدث فيه عادل الخالدي عن معاناته في السجون، والسنين العشر التي قضاها في سجون عمورية، وجاء هذا العنوان متحسراً على الأيام التي قضاها عادل في حياته.إذ كانت مليئة بأحداث عديدة جسّدت مرحلة حاسمة ـ من أيام عادل الخالدي في السجن ــ بالثورات والشغب، وكذا المعاهدات والمفاوضات التي عقدها عادل وباقي السجناء مع النقيب مدحت عثمان في سجن القليعة، ممّا يدلّ على أنّه كان يمثّل النظام بحق، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي :

" في المساء، وحين استلمت دورية الليل من دورية النهار، اكتشفت أوّل الأمر وجود النقص، واكتشاف من هذا النوع مثير للخوف والقلق، حتى قبل أن يعرف من الذي هرب، وكم عدد الذين هربوا ! كانت أمسية، ثمّ ليلة شديدة القسوة، إذ بمجرّد اكتشـاف النقص تحـوّل السجن إلى خـلية نحـل، الركض، الإنذار، التحفّز، تعميرالأسلحة، والتردّد لآخر لحظة والخوف من إبلاغ الإدارة "[1].

" لم تمض أيام على وصولنا إلى سجن القليعة حتى أمرنا أن نجتمع في الباحة، أو بالأحرى جمعنا كما تجمع الغنم، وجاء آمر السجن " مدحت عثمان"، وكان إلى جانبه على مسافة قصيرة منه أنور نور الدين، أمّا الجنود فكانوا على مسافة أبعد. حدّق بعينين فيهما حمرة ــ ربما من السهر والسكر ــ إلى كلّ واحد منّا ...تقر على الطاولة مرة وثانية، وأمسك بالعصا من طرفيها بيديه الاثنتين، وقال: أنا رجل عسكري...درست سجلاتكم وعرفت من أنتم... توقف قليلا، هزّ رأسه عدّة مرات، وهو يتطلّع إلى وجوهنا وانفجر: ديموقراطية وكلام فاضي ما عندي، أغلبية ورأي جماعي كلام يقال لغيري، لأنّ الشيء الوحيد اللي أفهمه: النظام، نعم النظام، والنظام لا يكون إلاّ بتنفيذ الأوامر، أتسمعون؟"[2]

" قبل أن ينقض أسبوع على تلك الليلة ـ ليلة هروب محي الدين الأحدب من السجن ـ أفاق السجن على شيء غير عادي: الشرطة في حالة استنفار، التعداد يجري مرة بعد أخرى، صيحات النقيب وهرولة المساعد تدلّان على ارتباك وحيرة لا يخفيان، وبدأت بعد ذلك الإشاعات: عدد كبير من

[1] الرواية، صص: 385 – 386 .

[2] الرواية، صص: 429 – 430 .

السجناء العاديين اختفى، ولا يعرف ما إذا هرب هؤلاء أو ضلّوا طريقهم في الغابة، فقد استغلّوا مدّ أنابيب المياه إلى السجن، شارك في العمل معظم السجناء، وهربوا. عند ظهيرة اليوم التالي تأكّد هروب محي الدين الأحدب ! "[1].

" كان النقيب ـ مدحت عثمان ـ هذه المرة، قائد الحملة، ما كدنا نجتمع حتى طلب إلينا أن نصطف في رتل أحادي، واصطف خلفنا عدد مماثل أو يزيد من الشرطة، طلب إلينا أن نرفع أيدينا إلى فوق، وأن يقف كلّ منّا على رجل واحدة، فعلنا كما طلب منّا، لكن العصي التي أمطرتنا، الصفعات التي كانت تنهال علينا فجأة، جعلتنا لا نعرف ماذا نفعل، كان النقيب، وزإلى جانبه الكاتب في مواجهتنا، وكما يفعل القرّاد، كان يصرخ، كان يطلب من الشرطة أن يزيدوا من ضربهم، أن يكسروا أضلاعنا وأسناننا ! "[2].

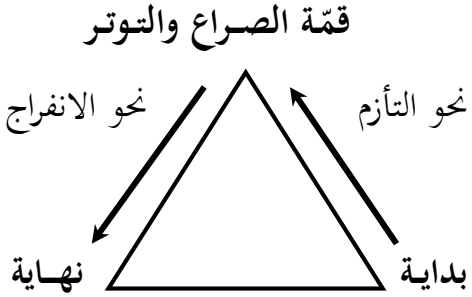
وهذا يدلّ على أنّ الروائي ربط بين الأمانة في نقل الأحداث التاريخية، وبين إبداعه الفني التخييلي في تصوير الأحداث، وهي قيم معنوية من أجل اكتساب رهان المستقبل. أمّا **النهاية**، فكانت متوقعة من القارئ، بفضل الطرق والأساليب التي لجأ إليها الروائي لتوضيح المعاني والدلالات الموجودة في رواية " **الآن...هنا** "، إذ بعد انفراج العقدة، سار فيها إيقاع الزمان نحو الارتخاء والركود.

وبالتالي نجد أنّ الروائي قد تبنى **بنية مثلثة** (**بناء هرمي**)، تجسدت في البداية، الوسط (**قمّة الصراع**) والنهاية، ممّا جعل الرواية ذات سيرورة زمانية منضبطة ،اتسمت حلقاتها بالواقعية والتاريخية، ويمكن تجسيدها في الشكل الآتي[3] :

[1] الرواية، ص 465 .

[2] الرواية، ص 472 .

[3] أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، م.س، ص40 .



إنّ هذه البنية السردية المثلثة، قد امتثلت بشكل يتناسب مع رواية الآن...هنا "، ولعلّ أهم مراحل هذا البناء، المرحلة الوسطى، حيث اشتدّ فيها توتر الوحدات السردية، ممّا تولّد ضمنها زمانان: الزمن الداخلي(النفسي أو الذاتي العمودي)، والزمن الخارجي (الموضوعي أو الأفقي)، دلّت عليه قرائن زمنية احتوتها الرواية، ومنها: قرائن عددية محددة بزمن خارجي تؤرخ لوقوع الأحداث، وأخرى حرفية وحدثية غير محددة بزمن خارجي، وإنّما تحدد داخل القصة (الزمن الداخلي).

5 . 1 . دلالة الزمن الداخلي:

يؤدِي الزمن الداخلي إلى خلق حالات نفسية متنوعة ،تجعل القارئ لا يستطيع أن يحدّد الواقعة أو الحدث بصفة موضوعية، إذ يكون الزمان في حالة الصفر، إذ أنّه « في مستوى الحياة النفسية، يمكن للصمت أن يختصر أو يمتد لا فرق ...»[1]، لأنّ الزمان الذاتي هو زمان إنساني ساكن وخبيء في كيان الأبطال، خاضع لوجدانه وأحلامه.

وقد صادفنا في رواية **الآن ... هنا** الزمن النفسي الدال بصفة خاصة على المعاناة النفسية التي عاشها **عادل الخالدي** من خلال مناجاته لنفسه حين تذكر **طالع العريفي**، فتجسدت في الارتداد الذي جاء على شكل استرجاع مباشر، هذا ما نستشفه من خلال الملفوظات الآتية:

" لكن منذ أن مات طالع، لم أجد لدي الرغبة أو القدرة على أن أقرأها كلّها، كنت أقول لنفسي بتشفّ لأشعر بمزيد من العذاب: " ما دام لم يف بوعده، فيجب أن لا أكون أكثر وفاء منه"، لكنّي

[1] غاستون باشلار، جدلية الزمن، م.س ،ص 147.

في هذه الليلة وجدت نفسي أغرق في تلك الأوراق، كنت وأنا أتوغل في ذلك العالم المجنون أزداد مرارة، وحقدا، وازداد اقتناعا أيضا أنّ هذا العار الذي حملناه معنا فترة طويلة، السجن، يجب أن ينتهي، أن يزول "[1].

" أسأل نفسي السؤال الذي طرحه عليّ طالع، وأجيب كما أجاب هملت: « آه، ليت هذا الجسد الصلد يذوب وينحلّ إلى قطرات من ندى، ياليت الأزلي لم يضع شريعته ضدّ قتل الذات، رباه، رباه.ما أشدّ أن تبدو لي عادات الدنيا هذه، مضنية، عنيفة، فاهية، لا نفع فيها، ألا تبا لها "[2].

هذا ماجعل الرواية تتميّز بالحركة في الوصف الذي يساعد على تطوّر بنية الإحساس بالزمن الداخلي لدى شخصية **عادل الخالدي** وهو يصارع بمرارة الزمن داخل السجن، ويشعر القارئ بمدى جسامة ما عاناه عادل الخالدي في حياته النضالية للدفاع عن أفكاره، إذ ظهرت الشخصية منطوية على نفسها في كثير من الحالات، حيث اتخذت الوتيرة السردية فيها الاتجاه العمودي، إذ سيطر الزمان الذاتي على الزمان الواقعي مستغورا البواطن الذاتية للشخصية ،لتجيش السيولة النفسية للزمان بدلا من السيولة الحسية، ممّا ساهم في انتقال مستوى السرد من التجسيد إلى التجريد، ممّا يدلّ على مدى الإحساس بوطأة الزمان وأثره المباشر وغير المباشر على الأحداث والشخصيات التي تحركها.

وقد تجسّد الزمن الداخلي **في المونولوج** عند الشخصيات الرئيسية في الرواية، مثل: طالع العريفي وعادل الخالدي، ممّا يكسب عنصر الزمن قيمته الجمالية، وهو يتطوّر من خلال الخصائص الإنسانية للشخصيات، التي امتزجت سماتها الذاتية بفعاليات التطوّر الاجتماعي والفكري، وتغيّر الأحوال والعادات من وقت إلى وقت، ومن مكان إلى مكان، ممّا تدلّ عليه الملفوظات الآتية :

" ... انتعش طالع ،وكأنّه لم يتوقع، فقال بانفعال: قلت لنفسي: العرق دسّاس، والدّم أبدا ما يصير ماي ! وبعد قليل، وكأنّه يحدّث نفسه: أنّ الغريب للغريب نسيب، وأنت تدري أنّ النسيب أحسن من ابن العم في بعض الأحيان "[1].

[1] الرواية، ص 67 .

[2] الرواية، ص 326 .

" قلت لنفسي: العرق دساس، والدم أبدا ما يصير ماي ! وبعد قليل، وكأنّه يحدّث نفسه: أنّ الغريب للغريب نسيب، وأنت تدري أنّ النسيب أحسن من ابن العم في بعض الأحيان"[2].

" ...فانتصب الحزن كشبح في زنزانتي، وربما في كلّ زنزانة، ومن الحزن بدأت تفرّخ الأفكار والمخاوف والذكريات، ومعها الأسئلة أيضا ! ...وبدأت الأسئلة: لماذا نحن هنا ؟ وهؤلاء الموجودون في الزنزانات الأخرى، ماهي التهم الموجهة إليهم، وكم مضى على وجودهم ؟ وهل سيسرخ أحد أو يأتي آخرون ؟ والعالم الخارجي ... الأهل والرفاق والأصدقاء .. والناس في المقاهي والشوارع ؟ "[3].

" حين رأيت شعري وقد أصبح كومة أمامي، شعرت بالبرد، وبأنّي إنسان آخر، قلت لنفسي: « كلانا كان في غنى عن هذا العذاب »، وبدأت تثور الأسئلة من جديد: وماذا الآن ؟ وأية فائدة لهم في أن أظلّ كما كنت أو أصبح حليقا ؟ وهذا الحلاق الذي أتعبته هكذا، وأصبح لي عدوا، ألم يكن الأفضل لنا، لو تجنبنا هذه اللعبة السمجة ؟ "[4].

وتظهر أيضا المعاناة النفسية التي عاشها عادل الخالدي في سجن القليعة حيث يناجي البطل نفسه في حالات العزلة التي يعيشها مع ضميره وهو في حيرة شديدة لما حدث له ولإخوانه من السجناء السياسيين بعد اعتقالهما من طرف قوات النظام، حينما قال :

" أمّا الآن والمرض يشتدّ، وفي محاولة لتحريك لساني، فقد حوّلت آهات الألم إلى شتائم، كنت أشتم بطريقة لا يفهمها سواي ! ما كدت أصل إلى هذا المستوى حتى افترضت أنّني جننت أو في طريقي إلى الجنون، قلت لنفسي: « أكره الوعاظ، وحاملي المسابح، والحكماء الصغار، ولاعبي الورق والمشعوذين، وأولئك النادمينالذين فاتهم قطار السفر، وغيرهم الذين ينتقمون من شيء ما لا يعرفونه، لكي يشعروا برغبة الانتقام ! »[5].

---

[1] الرواية، ص 15.

[2] الرواية، ص 16.

[3] الرواية، ص 181.

[4] الرواية، ص 200.

[5] الرواية، ص 205 .

" أقول لنفسي بعض الأحيان: هل بلغ الخراب في روحي إلى درجة أن أصبح كالمتسوّل أعرض أمام الآخرين جروحي وقروحي لأدلّل على مدى ما عانيناه، ولأقول لهم: هذا ما أصابنا اليوم وغدا سيأتي دوركم ؟ وما الفرق بين السجن المركزي والعفير والقليعة وعشرات السجون الأخرى إذا ظلّت روحنا هي السجن ... تدركون وأنا أروي لكم الآن، وربما ذكرت هذا من قبل، أنّني حرّ طليق وأنّني أقيم في باريس، ولم يعد السجن إلاّ ذكرى، والذكرى ذاتها تبتعد يوما بعد آخر وقد تنسى، وسوف أحاول التكيّف مع المحيط الجديد وأقد أعود إلى الحياة الطبيعية من مرة أخرى، وماذا يمنع أن تكون لدي مشاريع جديدة أو طموحات ؟ "[1].

5 . 2 . دلالة الزمـــن الخـــارجي أو الحسي:

يتجسّد الزمن الخارجي في العمل الروائي في أزمنة تاريخية يصرّح بها الروائي، وهو عبارة عن ذاكرة يعاد إنتاجها عبر وسائط السرد، أو بنية الرواية أثناء عملية الحكي، وهذا ما صرّح به **بول ريكور** قائلا: " نحن نتابع مصير زمن مصوّر سابقا، يتحوّل إلى زمن يعاد تصويره من خلال وساطة زمن متصوّرة "[2].

5 . 2 . 1 . الزمن الحسي المباشر:

لقد حرص الروائي على تحديد **الزمن الحسي** (**الأفقي**) إلى حدّ التصريح المباشر بأزمنة تاريخية في لحظات زمانية شديدة التركيز فجّرت الحدث تفجيرا رأسيا، حيث إنّه حدّده بالسنين والشهور والأسابيع والأيام والساعات والدقائق، مثلما ورد على لسان طالع العريفي من خلال الملفوظ الآتي:

" الأسبوع الذي قضيته في البيت، وقد زارني خلاله بعض الأطباء، وأجريت لي عدة فحوص، وتمّ التشاور والسؤال عمّا إذا كان بالإمكان معالجتي في عمورية أو نقلي إلى الخارج، ومدى احتمالي للسفر، ثمّ النتائج المتوخاة، وقد بلغت تلك الحالة من الإنهيار...هذا الأسبوع الذي لم تهدأ فيه

[1] الرواية ، ص 502 .

[2] بول ريكور، الزمان والسرد ـ الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ط1، 2006، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ص 08 .

الحركة، لا أتذكره إلاّ دويا مكتوما أقرب ما يكون إلى سقوط أجسام ثقيلة على أرض رخوة يعقبه صمت هش مخنوق، تماما مثل حالة الغرق "[1].

" كانت الساعات الأخيرة، قبل السفر، حافلة إذ إضافة إلى حالة الصحوة المفاجئة، وكأنّ شيئا في داخلي استنفر وتيقظ، تماما كما كان يحصل لي في جلسات التحقيق بعد كلّ حفلة من حفلات التعذيب..."[2].

" جاء بين العصر والغروب، في تلك الساعة الشجية، والتي غالبا ما يحصلفي مثلها أن تبدأ علاقة أو أن تنتهي "[3]

" قضيت شهورا طويلة في مستشفى كارلوف، أجريت لي خلالها عدة عمليات، بدأت أتحسّن، ثمّ بدأت أميل إلى الشفاء "[4].

" ففي اليوم التالي، وكان من عادة طالع أن يخرج بعد الإفطار مباشرة إلى الحديقة، ...وحين فتح الباب"[5].

" بقي جسد طالع في براد المستشفى أياما طويلة، امتدت إلى أسابيع! ...وفي وقت لاحق، يوم الزيارة الأسبوعية، وبعد أسبوعين من الوفاة تقريبا، جاء اثنان لزيارة طالع، وبعد أن عرف الأمر بدأت خلافات من نوع جديد "[6].

" الأوراق التالية شهادتي، أنا طالع العريفي، أحد الذين عاشوا في سجون موران، لمدة عشر سنين متوالية، قد لا يحتاج الأمر إلى التنبيه أنّني سجين سياسي، وغنّني قضيت هذه المدة كلّها دون محاكمة قانونية ودون حكم "[7].

---

[1] الرواية، ص 11.

[2] الرواية، صص: 11 - 12 .

[3] الرواية، ص 14.

[4] الرواية، ص 13.

[5] الرواية، ص 16.

[6] الرواية، صص: 57 - 58.

[7] لرواية، ص 163 .

" استدارت السيارة أكثر من مرة، انعطفت في طرق جانبية، وبعد نصف ساعة تقريبا، توقفت، أمسكوا بيدي وأنزلوني، قادوني بضع خطوات، ثمّ صعدنا درجا، فتح باب غرفة، دفعت إلى داخلها، وغابوا "[1]

" فالأسبوع الأوّل الذي امتلأ بالصمت، وجعلني بالإضافة إلى الآلام، لا أقدّر وجود الآخرين، وبالتالي لا أحس بهم، لكن نحيبا أقرب إلى العواء انفجر فجاة عند أوذل المساء وغيّر الكثير .لقد حص ذلك بعد أسبوع من وجودي في الزنزانة، فتأكدت أنّني واحد من مجموعة، وأوضاع هذه المجموعة لا تختلف عن وضعي "[2].

" قضيت في المهاجع خمس سنين، عرفت خلالها الكثير، وتعلّمت الكثير، عرفت أنّ الشهيري قتل حادث سيارة، وقيل أنّه انتحر ! وعرفت أشياء أخرى كثيرة جعلتني أنسى غيرها وأتيه بعيد "[3].

" المهجع رقم 17 ، عش للدبابير العمياء، للحقد، ولا يخلو من كوى صغيرة للأمل بعض الأحيان لقد اختاروا لي هذا العش كبداية لعلاقتي بالسجن المركزي، فبعد التحقيق والتعذيب، ثمّ المحاكمة الصورية، حملت سنواتي السبع التي حكمت بها، وتوجهت إلى السجن المركزي "[4].

" ما كادت أيام قليلة تنقضي عن وجودي في السجن المركزي، وفي المهجع رقم 17، حتى عرف الخبر، لا أدري من نقله أو كيف تسرّب، إنّ ذلك جزء من حياة السجن الداخلية ! "[5].

إلاّ أن يوم الأربعاء عدّه الروائي ضمن مجريات وأحداث رواية الآن ...هنا، أنّه يمثل يوم الشؤم والنحس، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي، من خلال الملفوظات الآتية:

" في يوم الأربعاء، ذاك الأربعاء الكامد، الأربعاء الملعون بكلّ اللغات، وأيضا أربعاء الرماد، كما يقول أحد الشعراء، بدأ النهار عاصفا مجنونا، كانت السماء تسودّ، وتزداد سوادا لحظة بعد أخرى، وكانت

[1] االرواية، ص 168 .
[2] الرواية، ص 181 .
[3] الرواية، ص 318 .
[4] الرواية، ص 350 .
[5] الرواية، ص 357 .

الرياح تسوق الغيوم من أماكن بعيدة، وبعد البرق والرعد انفتحت أبواب السماء وسقط المطر، مطر لم أر مثله من قبل[1] .

" مات طالع يوم الأربعاء مات، ويبدو لي أنّ أيّ كلام بعد هذا زائد !"[2].

هذه الملفوظات دلّت دلالات واضحة ومختلفة، تختلف من ملفوظ إلى آخر، حسب الأحداث والوقائع، إذ نجدها تارة تدلّ على ثقل وطول مدّة الفترة الزمنية ــ خاصة فترات السجن ـ ومدى إحساس طالع وعادل بها، وتارة تدلّ على مدى حيوية السجن خلالها، خاصة حين مرافقة نزلاء السجن لهما، فدلّت على خفّة وقصر مدّة الفترة الزمنية على طالع وعادل.

ممّا يجعل القارئ يحس بانتظام **السيولة الزمانية** وتعاقبها عبر وحدات دلالية جسدتها محطات حياة عادل الخالدي وبقية السجناء وهم في سجون عمورية، السجن المركزي، سجن العبيد وسجن القليعة، تنطوي على آلام وآمال عاشها هؤلاء .

لقد تكرّرت هذه الظاهرة على مستوى المسار السردي للرواية بشكل مباشر وصريح ممّا يدلّ على مدى ارتباط الروائي بالواقع وأمانته في التعبير عنه، فيحدوه الأمل في تجسيد شعوره نحو مقاومة عادل الخالدي في سبيل مبادئه وأفكاره بكلّ صدق وإخلاص، لتوضيح حقائق غائبة عند البعض، إذ حرص الروائي على تسجيل أحداث وقعت في حقبة زمنية معينة بدقة واهتمام، وهذا لتجربته الفنية العالية.

ويرى **بول ريكور** أنّ إضفاء الصفة التاريخية على السرد القصصي، وكذا الصفة الخيالية على السرد التاريخي يولّد ما نسميه بالزمان الإنساني الذي هو ليس سوى الزمان المروي "[3]، هذا الزمن الذي تتحكم فيه ثنائية الماضي والحاضر، إذ يلتزم فيها الروائي بترتيب زمن الأحداث ترتيبا تسلسليا، محدثا

[1] الرواية، ص 32 .

[2] الرواية، ص 57 .

[3] بول ريكور، الزمان والسرد ـ الزمان المروي ، ج3، ط1، 2006، تر: سعيد الغانمي، مر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ص 149 .

ما يسمى بالتسلسل التاريخي للأحداث، أي يكفي أن نضع الأحداث في تسلسل زمني حتى نحصل على سرد تاريخي، وهذا ما نمثل له بالشكل الآتي:

بداية ـــــــــــــــــــــــ وسط ـــــــــــــــــــــــ نهاية .

إلاّ أنّ الروائي لم يهتم بالجانب الواقعي في حدّ ذاته، بقدر ما اهتم بالجانب الإنساني، إذ طغى على الرواية الزمن الخارجي الذي مثّله الواقع التاريخي الموضوعي الذي يغلب عليه الطابع الحسي نتيجة الإحساس به، لم لا وهو زمن يمثل الذاكرة العربية، " وأنّ هذا البناء يمثّل بالفعل انتصارا على التعاقب الزمني البسيط، ويجعل من الممكن التمييز بين التاريخ والأخبار cronicle "[1]، ممّا أدى إلى علوّ الزمن الحسي الواقعي، وفتور الزمن النفسي ،فأولى اهتماما كبيرا به، إذ أسقط عليه عالمه التخييلي فجسّده في صور مختلفة تنمّ عن أحداث واقعية تاريخية اختارها الروائي بعناية فائقة لتكون الوعاء الزمني لروايته أو **علامة** يستطيع القارئ أن يتعرف عليها بحكمها أداة تعكس الواقع الخارجي، وبالتالي الحقيقة التاريخية.

فقد استطاع الروائي أن يبني روايته مستعملا فيها لعبة الزمن، إذ نجده يقدّم ويؤخر، محدثا فجوات وانكسارات وفراغات شكّلت ما يسمى **بزمن القصة وزمن السرد أو الخطاب**، " يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية، وكلّ مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنّها تجري في زمن سواء أكان هذا الزمن مسجّلا أو غير مسجّل، كرونولوجا أو تاريخيا، ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميّز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن "[2]، سانحا

[1] بول ريكور، الزمان والسرد ـ الحبكة والسرد التاريخي، ج1، م.س، ص 280.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير)، ط3، 1997، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء، (المملكة المغربية)، ص 89 .

الفرصة للقارئ الحقيقي لجلب انتباهه وملء الفراغات والفجوات التي تركها الروائي، هذا ما نمثّل له بالخطاطة التي وضعها حميد الحمداني للتمييز بين زمن القصة وزمن السرد أو الخطاب[1] :

أ ـــــــــ ب ـــــــــ ج ـــــــــ د .

ج ـــــــــ د ـــــــــ ب ـــــــــ أ .

وبهذا فقد يحكم الرواية العربية اللاّ منطق الزمني، حيث تتداخل الأزمنة، ممّا يؤدي إلى تكسير زمنية الحكي، فيتواجد " الزمن مقطوعا عن زمنيته، إنّه لا يجري "[2]، وقد تمظهر الزمن السردي في رواية " **الآن ... هنا** " على هذا النحو، فذهب الروائي من خلال وقفاته الوصفية إلى تصوير حياة طالع، وتصوير نضاله ضد النظام السائد، وكذا تصوير سجن عادل ونفيه وخروجه من السجن، وذلك بحصر المادة الحكائية.

أمّا استخدام **الأحداث الواقعية** هو من خصائص الرواية المعاصرة، إذ حاول الروائي تقريب هذه الأحداث من القارئ بشكل مباشر وبصورة تجسيدية عميقة، فدلّت على القدرة النضالية التي تميّز بها طالع العريفي وعادل الخالدي.

وقد استطاع الروائي تصوير الأحداث بغية استنتاج المغزى السامي والعميق الذي ميّز تلك الحقبة الزمنية الخالدة، ممّا يجعلنا نعيش زمنا روائيا مثّل حياة أحداث الرواية بامتياز حيث فصل بين الزمنين: الواقعي والمتخيّل، ممّا يوحي إلى القارئ أنّ " السرد لا يملك زمنا وإنّما يتوفر على وتيرة زمنية Tempo، أي على استعمالات حكائية للزمن تكون في خدمة السرد الروائي وتخضع لشروط الخطابية والجمالية "[3].

[1] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص 73.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، م.س، ص 68.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 118.

وبالتالي عملية بناء الفضاء في رواية " **الآن ... هنا** " تشكّلت وفق بنية خاصة للسرد الروائي، حيث صنعت عالما متميّزا منحها صفة الاعتراف بها، كما أنّ بنية الزمن في هذه الرواية تشير إلى اعتماد الروائي خطة محكمة في عرض الأحداث وبناء عناصر الرواية، وبالتالي الدقة في رسم فضاء الرواية الذي يتراوح بين الاتساع تارة والضيق تارة أخرى .

فقد استطاع الروائي أن يحيط بالحدث من كلّ جوانبه، مستعينا بفضائه المكاني والزمني، إذ اعتمد الزمن الواقعي وصف حالة عادل الخالدي بعد سجنه وكيفية نقله إلى مستشفى براغ للعلاج، من خلال الملفوظات الآتية :

" كانت الساعات الأخيرة قبل السفر حافلة، إذ إضافة إلى حالة الصحو المفاجئة، وكأنّ شيئا في داخلي استنفر وتيقظ، تماما كما كان يحصل في جلسات التحقيق بعد كلّ حفلة من حفلات التعذيب...فإنّ نظرات المودعين في البيت، ثمّ في المطار، وكلمات التشجيع الكثيرة والمليئة بالمبالغة، أكّدت لي أنّي لن أرى عمورية مرة أخرى، ولن أرى أيّا من الذين يتزاحمون حولي الآن، كنت أحاول الابتسام، ولا أعرف إلى أيّ حدّ نجحت، وكنت أتملى الوجوه حولي والأماكن، لعلّها تثبت في ذاكرتي وترافقني حتى اللحظة الأخيرة، أمّا وأنا أعتدل في الفراش، ثمّ وأنا أحاول موازنة جلستي على الكرسي المتحرّك في المطار، بعد أن عجزت عن السير، وبعد رفضت أن يحملني بعض الأهل، وكانوا شديدي الإنفعال والحزن، فقد كنت أملأ رئتي إلى الحدّ الأقصى بالهواء وروائح الأشياء والأجساد، لأنّ على يقين أنّ هذه هي الفرصة الأخيرة، المرة الأخيرة التي يقدّر لي أن أرى وأسمع وأشمّ ما تبقى من الأصدقاء والأهل والوطن. في اللحظات الأخيرةبذلت جهدا استثنائيا لكي أبقى قويا ومتماسكا، رغم التوتر وتزايد ضربات القلب، كنت أردّ على النظرات المتسائلة المكسورة...وشدّدت على الأيدي التي كانت تمتدّ لمصافحتي بقوة، لكن في لحظة ما، ولا أعرف متى أو كيف جاءت تلك اللحظة، استبدّ بي اليأس وقهرني التخاذل، فلم أستطع حبس دموعي، بكيت، وفعل ذلك عدد من المودعين، أمّا آخرون فقد فضّلوا الابتعاد، ابتعدوا وغرقوا في الصمت والحزن، أمّا حين اقترب الفراق، ودفع الكرسيشاقا طريقه في الممر الخاص بالمعوقين، فكدت أصرخ وأتوقف طالبا العودة والموت هنا، كنت

حزينا إلى الحدّ الذي تساوت لدي جميع الأشياء، أن أموت هنا أو في أيّ مكان آخر، أن أبقى أو أن أغادر، فاستسلمت للدفعات التي تسارعت باتجاه الطائرة !"[1].

" قبضوا علي وكنت خارجا لتوي من سوق الحلال ! كان الوقت حوالي الظهر، في يوم من أيام أيار المتأخرة، وفي مثل هذا الفصل قبل دخول الصيف الكبير، يكون الجو عادة رضيا مقبولا، ويكونالسوق هادئا أقرب إلى الركود، إلاّ أنّ شتاء تلك السنة انقضى دون أمطار، وتبعه ربيع قصير مغبر، وبدءا من الأيام الأولى لأيار اشتدت الحرارة وثقل الجو، وتدفقت على غير انتظار، الرعايا من البادية، ومعها الوجوه المتجهمة والغضب، وامتلأ سوق الحلال بالذين يريدون بيع أغنامهم ودوابهم باسرع وقت، وبعد أن تعذّر عليهم إطعامها أو تأمين العلف لها، وتخوفهم أيضا من الرعايا التي سوف يتزايد وصولها يوما بعد آخر، وكان المشترون يتردّدون ويتأخرون ويطيلون المساومة، ويرافق ذلك الفوضى والخلافات. وإذا كانت العادة أن يبلغ السوق ذروته يوم الخميس، فقد كانت أيام ذلك الشهر خميسا متصلا، وهذا ما جعل المخبرين يقيمون في السوق لا يغادرونه، ورغم الزحام والأصوات العالية وحركة النّاس الثقيلة، ممّا يجعل السوق كلّه كتلة يصعب اختراقها أو تحدّيها، إلاّ أنّ المخبرين الذين ظلّوا على أطراف السوق يراقبون ويتابعون، ويتنصتون إلى ما يدور، بدأوا يخافون، ممّا يتردّد على ألسنة النّاس من الشتائم والتحديات، وحين انتقلت تلك الشتائم إلى الرؤساء ثمّ إلى القصر، فإنّ الخوف زاد أكثر من قبل، ممّا أدى إلى حملة واسعة من الاعتقالات، شملت الكثيرين، وهكذا كنت أحد الذين قبض عليهم !...إذ ما كدت أصل إلى أسوار السوق حتى اعترضني ثلاثة أشخاص وبهدوء، لكن بحزم طلبوا إلي مرافقتهم، رفضت حاولت أن أقاوم، طلبت منهم أن يبرزوا إليّ ما يثبت صفتهم والأسباب التي تستدعي القبض عليّ، قال لي المسؤول، وخرجت الكلمات من بين أسنانه: امش معنا برضاك أحسن ما تتبهدل وينكسر رأسك ! بعد أن تلفت هنا وهناك، ولم أجد أحدا يعرفني، أو يمكن أن يقف إلى جانبي، اضطررت إلى مرافقتهم ! على مسافة غير بعيدةمن السوق كانت تنتظرنا سيارتان، وبخفة وبراعة دفعوني في السيارة الأولى، وجلس إلى جانبي اثنان، واحد من كلّ جهة، وانتقلت السيارتان

[1] الرواية، صص: 11- 12 .

بسرعة، وأخذنا طريق العوالي...بعد أن قضينا بضعة كيلومترات، وأصبحنا خارج المدينة، استخرج الذي كان يجلس إلى يميني قطعة من القماش وعصّب عيني، فعل ذلك دون كلمة، وبطريقة آلية متقنة. استدارت السيارةأكثر من مرة، انعطفت في طرق جانبية، وبعد نصف ساعة تقريبا توقفت، توقفت ، أمسكوا بيدي وأنزلوني، قادوني بضع خطوات ثمّ صعدنا درجا، فتح باب غرفة، دفعت إلى داخلها وغابو ! "[1].

فهذه النصوص الوصفية تقوم على أبرز مستلزمات الرؤية البصرية الشبيهة بما تلتقطه عدسة الكاميرا وحركة العين الواصفة واللاّ محدودة في وصف الأشياء، ممّا يدلّ على أنّ الكاتب كان يكتب بلغة شعرية وأسلوب مفعم بالإيقاع التخييلي ومجسّد للصورة المكانية في إعطائها دلالات، ممّا حقّق بلاغة في الوصف، أدّت إلى توقف مؤقت في مجرى السرد.

وبهذا التصوير الدقيق للأحداث ممثلة في فترات السجن المليئة بالتناقضات من خلال شخصيتين متميزتين ـ عادل الخالدي وطالع العريفي ـ مظلومتين من طرف النظام بمعاملة رجالاته الدنيئة لهما، حيث استعان الروائي بمادة تاريخية استطاع أن يقول من خلالها مالم يستطيع التاريخ قوله، كما نلاحظ أنّ العلاقات الجوهرية في رواية " **الآن ... هنا** " قد بنيت على نظام دقيق يومئ بالتتابع الزماني للوحدات الحكائية، ممّا ساعد على تحضير الجو النفسي العام لاستيعاب ظروف الرواية وأبعاد شخصياتها، كأنّك تشاهد فلما سينمائيا في الخيال، إذ استطاع بفضل قدرته الإبداعية تكوين بنية جمالية.

وقد استطاع الروائي تمديد فضائه الزمني بفضل أسلوبه الاختزالي للزمن، إذ استطاع من خلاله أن يستوعب وحدات زمانية كبرى، إذ اشتملت روايته على وحدات زمانية كبرى تجسدت في سنوات عديدة، ممّا وفّر مادة حكائية غزيرة فجّرت الحدث تفجيرا رأسيا، فجعل زمن الرواية أطول من زمن القول[2].

[1] الرواية، صص: 166- 167 .

[2] ينظر: أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب ،م.س، صص : 28 - 29 .

أمّا **البعد الزمني التاريخي** فهو الآخر تحققت به **هندسة الفضاء الروائي**، والذي يمكن أن يتمظهر في الرواية وفق مسارين: الأوّل يتبلور من خلال التاريخ الواقعي، والثاني يتبلور من خلال المتخيّل الروائي، إذ أنّ " الزمن التاريخي أو الذاكرة يظهر من خلال علاقة التخيّل بالواقع "[1]، في شكل بناء زمني موحد، وهذا ما ذهب إليه العديد من الدارسين، حيث اعتبروا أنّ الروايات العربية المعاصرة اهتمت بالتاريخ الواقعي مع مزجه بالجانب التخييلي في بناء الزمن الروائي، الذي تعني به الحوافز الواعية واللا واعية في آن واحد والمتحكمة في بناء الخطاب والقصة[2]. كما نستشف **البعد الزمني** أيضا من خلال **الرموز** التي ينثرها الروائي على أرضية الرواية، حيث إنّه " يمثّل ذاكرة البشرية، يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية، ويستطيع الروائي أن يغترف منه"[3]، والمتمثلة في الواقع السياسي القاسي الذي تتميّز به البلدان العربية الممتدة من الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط حتى أعماق الصحراء، مازال مستمراً رغم تقدم الزمان وتطور الوعي الإنساني، فالأمم الأخرى تسعى بدأب إلى تأمين حياة كريمة لشعوبها تقوم على أسس العدالة والحرية والمساواة، في حين أن حكام البلدان العربية المعنية في هذا النص ما زالوا يكدون أنفسهم ببناء السجون، ويملؤونها بآلاف مؤلفة من الأحرار والتقدميين [4]، خاصة وأنّ الروائي يصرّح في هذا النص الروائي قائلا: " لا أعتقد أن في العالم مكاناً يحوي عدداً من السجون كما هو الحال في ضفتي المتوسط الشرقية والجنوبية، ولا أعتقد أن في العالم عدداً من السجناء كما في هاتين الضفتين، وثورة الباستيل[5]* التي تجاوزت فرنسا العالم كله، يبدو أنها لم تصل بعد، ولم تصل أصداؤها وأخبارها أيضاً إلى هذه البقعة من الأرض، وإلاّ

[1] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ ـ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ط1، 2006، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتاب الحديث، عمّان، ص 154.

[2] ينظر: محمّد معتصم، النص السردي العربي ـ الصيغ والمقومات، ط1، 2004، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع ـ المدارس، الدار البيضاء، المغرب، صص: 184 – 185.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، م.س، ص 46.

[4] ينظر: أحمد مرشد، المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، 1998، دار القلم العربي للنشر، حلب، سوريا، ص 39 .

[5]* الباستيل: قلعة ضخمة كانت تستخدم سجنا للدولة في عهد شارل الخامس، قبل أن يتمّ هدمها في ثورة 1789.

كيف نفسّر السجون التي تشاد يوماً بعد يوم "[1]، ويروي أيضا: "هذا الجانب من حياة السجن لم يحن الوقت لأن يخاض فيه أو لأن تكشف أسراره، فما دامت سجون المتوسط تزخر بهذه الأعداد الهائلة من البشر، فيجب أن تكون لهؤلاء الفرصة والقدرة للدفاع "[2]، إذ وجد **عادل الخالدي** نفسه على حافة قرن ينسحب بكلّ أشواقه وهزائمه ومفاخر كانت عمورية سيدها، وقرن جديد أصبحت فيه مصائر البشر والأحداث لغة أخرى لم يعد **عادل** قادرا على إتقانها، ممّا أنتج زمان **العامل السياسي العارض** المتجسد في نظامه الجائر وما نجم عنه من دمار وخراب عمّ أغلب الأشياء، كرمز للحقبة السياسية السالفة، وللدلالة على زمن تاريخي معيّن، موهما نفسه أنّه لا يزال هناك من يقرأ ويمكن أن يفعل شيئا ذات يوم. فالزمن الخارجي كان طاغيا في منحاه العام، إذ فرضت طبيعة هذه المرحلة السياسية الحاسمة رجحان الوظيفة الإخبارية عن مسرح الصراع الذي كان قائما بين السجناء السياسيين ورجالات النظام السائد.

وقد شكّل **الزمن** في اتجاهه العام، في هذه الرواية **الإيقاع البنائي الفني** من خلال ما ورد فيها من أزمنة : الليل، الفجر والفصول الأربعة.

مثلا : **الليل** و**الفجر** بوصفهما زمنين حسيين في هذا الفضاء الروائي ،و أنّهما يرمزان إلى ألوان مختلفة من الدلالات حسب توظيفهما في النص، فإنّهما يرقيان إلى مستوى **العلامة للحقل الدلالي للنص** ،وهذا ما يتضح من خلال أحداث الرواية.

فالليل رغم أنّه يدلّ على الراحة والنوم والسكون في مدلوله العام لقوله تعالى :﴿ **وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا** (**9**) **وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا** (**10**) **وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا** (**11**) ﴾[3]، فإنّه يجسّد شدّة التأزم لدى بعض الشخصيات في هذا الفضاء الروائي، مثلما دلّت عليه الملفوظات الآتية:

[1] الرواية، ص310.

[2] الرواية، ص332.

[3] سورة النبأ، الآيات: 9 – 10- 11.

" الحمى، تلك الليلة، تطوف بي من مكان إلى آخر، والرعود هي التي تعيدني. لم يبق جرف حاد إلاّ ووقفت على حافته، ثمّ وجدت يدا تشبه يد العطيوي تدفعني إلى قاعه، ولم تبق حيّة صفراء أو سوداء إلاّ وطاردتني، كنت في كلّ لحظة، أسقط. كان الظلام يتكاثف إلى درجة أنّه وحده يخنقني، أمّا العطش فكان مثل حبل يلتف حول عنقي ويمنعني حتى من الصراخ...ليلة لا تشبه أيّة ليلة غيرها، واسعة كالسماء، ومخيفة كصحراء التائه...وتأخذني الحمى مرة أخرى أسافر ، أغيب، وحين أعود ثانية من ذلك السفر أشعر بالتعب، بالعطش، برغبة البكاء، وعبر النافذة أرى وأسمع المطر، لا أعرف كم مرة سافرت وكم مرة عدت تلك الليلة، ولكن عندما كنت أعود، وفي تلك المساحة الهشة من اليقظة أحسّ يدا كاللجام تطبق على رقبتي، أحسّ بالإنقباض، وفي مرة كدت أختنق، كنت أرفرف مثل عصفور لا يريد أن يبقى قبضة حاقد، كنت أشتهي الصراخ والبكاء. وفي مرة تأكدت أنّ قوة تشدّني إللى أسفل، تشبّثت بالسرير، قبضت على الطرفين بقوة، حتى بدأ النهار" [1].

" حتى تلك الليلة، لم أكن أتصوّر أنّ هناك هذا الكم من الشتائم التي يمكن أن تستعمل، أن يقولها أحد في مواجهة إنسان آخر، كانت شتائم تتوالى وهم يضحكون، وكأنّ أحدا يكركرهم"[2] .

" في مثل هذه الليالي، والتي بدأت تتقارب وتتكرّر، ربمانتيجة الحرارة الشديدة، والتي جعلت الزنازين أقرب إلى الأفران، لا يتغيّر ميزاج الإنسان فقط، وإنّما يصبح إنسانا آخر، أقرب إلى الجنون...وقد ينهض فزعا مرعوبا إذا دبّت فوق وجهه حشرة من حشرات الليل، ويتعذّر عليه النوم بعد ذلك"[3]

"...بعد هذيان الليل، والذي ولّد أحزانا كثيفة ربضت على الصدر بثقل، وكأنّه حالة اختناق، لساعات مستمرة، في اليقظة والمنام "[4].

ويمثّل الفجر فرصة لإدارة السجن لتنفيذ حملات التفتيش، ممّا تدلّ عليه الملفوظات الآتية:

[1] الرواية، صص: 53 – 54 .

[2] الرواية، ص 175 .

[3] الرواية، ص 182.

[4] الرواية، ص 183.

" هكذا كانت الحال، وهذا ما كان متوقعا، لكن لم يكد يمرذ أسبوع على وصولي إلى المهجع رقم: 05، حتى بدأت في الليل المتأخر ، قبل الفجر بقليل واحدة من حملات التفتيش المفاجئة "[1].

"...تعرّضت مهاجعنا لواحدة من حملات التفتيش، والتي تجري عادة عند الفجر، وحملة مثل هذا النوع لا تعني مصادرة المواد الممنوعة، وإنّما لمعرفة الوضع المعنوي للسجناء، وما طرأ عليهم خلال الفترة الماضية، الأمر الذي يقتضي إعادة التوزيع، واللجوء إلى التهديد أو الإغراء في محاولة لإسقاط عدد من السجناء ...كعادتهم مثل كلّ مرة: جاؤوا عند الفجر، طلبوا منّا أن نغادر المهجع، قلّبوا فراشنا وأشياءنا البائسة، نقبوا في الجدران والأرض، جمعوا ما اعتبروه ممنوعا "[2].

أمّا **الليل** فكان فرصة للقاء السجناء للإسترجاء واستذكار الماضي وعرض القصص والنكت للترويح عن النّفس لنسيان آلام النهار، مثلما يدلّ عليه الملفوظ الآتي:

" في الليلة الأولى، وكمحاولة للاحتفال بوصولهم، واستعدادا للقاء بهم، لم نترك قصة، أو نكتة في سجني العفير والقليعة، حولهم ، أو لهم بها علاقة إلاّ وتذكّرناها "[3].

"ورغم ثقل الروح والأجساد المجهدة، فقد جفا النوم عيون الكثيرين منّا تلك الليلة، كنت أغمض عيني لكي أنام فأجد أنّ النوم يهجرني، يبتعد عنّي، وكلّما توغل الليل أكثر يبتعد النوم أكثر. قلت لنفسي، وقد اكتشفت هذه المفارقة: النوم يتخلى عن الإنسان في إحدى حالتين: الحب أو الموت !

... هذه الليلة تختلف، فالحاج مصطفى يقف فوق رأسي بإصرار عجيب، وحين ألوم نفسي وأحاول أن أنام لا أستطيع، أمّا إذا استحضرت حماقات الحاج ، وتذكرت لقاءنا الأوّل لما وصلت السجن، لكي أقنع نفسي أنّ الأمر لا يستحق كلّ هذا العناء، فأجد أنّ شيئا في داخلي يصرخ: أهكذا تعاملون الموتى والأصدقاء الراحلين "[4].

---

[1] الرواية، ص 360.

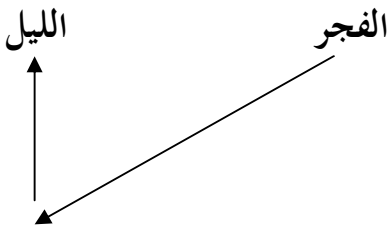
[2] الرواية، ص 547.

[3] الرواية، ص 530.

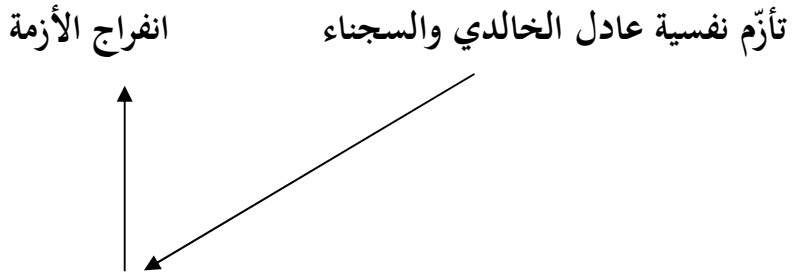
[4] الرواية، ص 513.

ويمكن أن نمثّل للزمنين : الزمن الحسي الخرجي، والزمن النفسي الداخلي بالمخططتين الآتيتين :

. بناء الزمن الحسي الخارجي :



. بناء الزمن النفسي الداخلي:



ولقد تزامن **الليل** في رواية " **الآن** ... **هنا** " مع محاولات **هروب** بعض السجناء من السجن، مثلما تدلّ عليه الملفوظات الآتية :

" بدأت المسيرة بعد أن انتصف الليل، في واحدة من ليالي شباط الباردة والصاحية، كنّا محروسين بعدّة سيارات مسلحة وكانت حركات الحرس محاذرة وخائفة في آن واحد، وبدأت الأجواء مشحونة إلى درجة أنّ أيّ خطأ أو تحدّ، يمكن أن يفجّر الوضع كلّه. قال لي رضوان، وهو يحاول أن يتقي الريح الباردة، بان يخفض رأسه أقصى ما يستطيع:...سأهرب، لقد قرّرت، وسوف أقفز من السيارة في أوّل فرصة، ومهما كانت النتائج "[1].

" في المساء، وحين استلمت دورية الليل من دورية النهار، اكتشفت أوّل الأمر وجود النقص، واكتشاف من هذا النوع مثير للخوف والقلق، حتى قبل أن يعرف من الذي هرب، وكم عدد الذين

[1] الواية، ص 373.

هربوا ! كانت أمسية، ثمّ ليلة، شديدة القسوة، إذ بمجرّد اكتشاف النقص تحوّل السجن إلى خلية نحل، الركض، الإنذار، التحفّز، تعمير الأسلحة، والتردّد لآخر لحظة والخوف من إبلاغ الإدارة "[1].

كما أنّ الليل يساير **التخطيط وعقد الاجتماعات المهمة**، مثلما جاء على لسان عادل الخالدي: "هكذا كانت تجري المناقشات بيننا في أحيان كثيرة، ربما نتيجة الهواجس والذكريات التي تملأ ليالي المرض، تماما كما كان الحال في السجن، **فالليل** والصمت، ويضاف هنا الألم، ثمّ ذلك الحنين إلى شيء ما، وغالبا ما يكون غائما أو مختلطا، يدفع مجموعة كبيرة من الأسئلة والأفكار، بحبث لا يستطيع الإنسان أن يقطع برأي أو يكون متأكدا ما لم يناقشها مع صديق، ...كانت حواراتنا تطول وتتشعّب، وكانت تحتد في بعض الأحيان، والأخت جوليا مسؤولة ممرضات الليل، الحازمة، المسنة، وهي تمرّ على الغرف، لتتأكّد أنّ كلّ مريض في سريره، و كلّ شيء يسير بشكل طبيعي "[2].

" تمت الموافقة على الاقتراح وبدأت المحاولات للإتصال بالمهاجع الأخرىن خاصة المهجع رقم17، والمهجع رقم09، وبدأت أيضا الشبكة الداخلية بتقصي أخبار الكدارة وأخبار الذين أخذوا إلى السرداب، ولم ننسى بطبيعة الحال الحاج مصطفى، ...في **الليل** قبلأن أنام وقد اضطررنا خلافا للعادة أن ننام مبكرين، ربما لتجنب المناقشات، أو لأنّ الحزن كان ثقيلا كثيفا ولم يشأ أي من أن يبدو حزينا أمام الآخرين "[3].

كما ساير **الليل** زمن **الكتابة والمطالعة** مثلما جاء في الأمثلة الآتية :

" في هذا المساء الربيعي، وبنوع من الزهو، اعترف: بعد مناقشاتنا حول السجن، ولكي نخلق ذاكرة إضافية لدى النّاس، قرّرت أن أكتب عن هذه التجربة، وكتبت ! ابتسم وهزّ رأسه ثمّ أضاف: لا أزعم أنّها تجربة خارقة، ولكنّها قد تكون مفيدة لاستعادة وقائع الفترة الماضية كلّها، وإذا كان من حقي أو

[1] الرواية، صص: 385 – 386.

[2] الرواية، صص: 21 – 22.

[3] الرواية، ص 366.

من واجبي أسجّل هذه التجربة بكلّ صدق وجرأة، فإنّ مسالة نشرها، إن كانت تستحق النشر، مرهونة بالظروف المناسبة "[1].

" في الليل المتأخر، وحين فتحت الأخت جوليا الباب، كي تطمئنّ، وقد فعلت ذلك بهدوء، ووجدتني لا أزال غارقا في تلك الأوراق، تغيّرت فجأة، غادرتها الوداعة وتخلّت عن الهدوء، سحبت منّي الأوراق بخشونة أقرب إلى القسوة، وتدفّق سيل من الكلمات، ومع الكلمات حركات اليد تدلّ على الكتابة، وكان اسم العريفي يتردّد بين جملة وأخرى، ربّما ميّزت الأوراق، أو اعتبرت الوقت متأخرا، وربما قالت إنّ الإرهاق الذي أصابه، والذي أودى به، هو نتيجة القراءة أو الكتابة الملعونة، هكذا قدّرت، وكنت أقرأ انفعالاتها وأرى غضبها "[2].

5 . 2 . 2 . الزمن الحسي غير المباشر/ الفصول الأربعة :

يشير الدارسون إلى أنّ **الفصول** لها " وظيفة مزدوجة، فهي أولا تحدد الفصل الذي وقعت فيه أحداث القصة، **ممّا** يساهم فيما يعرف باسم **عملية الإيهام بالواقع**، أي أنّه يعطي القصة إحساسا أكثر بالواقعية، أمّا الوظيفة الأخرى فهي رمزية إيحائية "[3]، هذه الإحاءات التي ترمز إلى الهندسة الفضائية عند فصول محدّدة بما يتجانس مع شكل الطبيعة المعروضة في البناء الروائي، " فالفنان كما قال آريسطو: عندما يحاكي الطبيعة في واقع الأمر لا ينسخها، ولكنّه يوحي بها، وهذا الإيحاء يأتي على عدّة صور تختلف وتتعدّد "[4]، كما " تلعب الفصول الأربعة دورا حيويا في تشكيل جماليات المكان"[5]، إذ أنّها غالبا ما تأتي في بدايات فصول الروايات لكي تفتح المكان، وكأنّها تقدّم للأمكنة

[1] الرواية، ص 29.

[2] الرواية، ص 68.

[3] يوسف الشاروني، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، 1967 مكتبة الانجولو مصرية، القاهرة، مصر، ص306 .

[4] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، م.س، ص 252.

[5] المرجع نفسه، ص327.

أو تعلن عنها، فنجد أنّ استفتاح معظم وقفات ومقاطع رواية الآن... هنا، قد ارتبط بالفصول الطبيعية، وسنقف عند هذه الفصول وهندستها لاستنكاه مدلولاتها في الرواية.

لقد كان **فصل الشتاء** الفصل المتسيّد في معظم الروايات العربية، فهو كما يقال عنه: أنّه الأب الأكبر للفصول الأخرى، وهو يتجلّى في رواية " **الآن ... هنا** "، من خلال تحوّلاته المختلفة، إذ تحوّل من صورة جميلة بأمطاره وثلوجه إلى صورة متجهمة، من خلال تزامنه مع المواقف التي خاضها عادل الخالدي وطالع العريفي تجاه النظام السائد، وكثيرا ما يحدث كشفا وتعرية لقضايا صعبة، إذ نجده يقسو ويشتدّ كلّما اشتدت محن عادل الخالدي وهو في سجنه، مثلما ورد في الأمثلة الآتية :

" بدخول فصل الشتاء: أخذت الأمور تزداد تعقيدا وصعوبة،، بدأ المرض أو بالأحرى أخذ يشتدّ ويقوى قياسا لفترة سابقة، وما جعله بأكثر حدّة : البرد والجوع...لا أعرف من أين كان ينبع كلّ هذا البرد أو يتدفّق "[1].

" في هذا الشتاء الذي دخل فجأة، وفي ظلّ الذبول المخيّم على السجن، تقلّصت الحركة، وأخذت المساحات تذيق أكثر ممّا كانت ضيقة، أكثر من ذلك لم نعد نرى المساعد، إلاّ نادرا، فقد كان يفضّل أن يبقى قرب المدفئة، وإذا اضطرّ إلى جولة ، فكان يغرق نفسه في معطف ثقيل...وبسرعة يمرّ على المهاجع، كواجب ثقيل، ويمضي، فقط ليؤكّد وجوده.كما أنّ بوابات المهاجع تغلق مبكرا خلال هذا الفصل، ولا تفتح إلاّ في ساعة متأخرة من اليوم التالي "[2].

هذه الصور **لفصل الشتاء** أدّت دورا كبيرا في تشكيل فضاء الزمن في رواية الآن ... هنا، والذي لم يكن خاليا من الانسان وحركاته وأفعاله، وبالتالي كان هذا الفصل يحمل هندسة خاصة تتأثّر بتحركات ومواقف الشخصيات وردود أفعالها، فينفتح وينغلق هذا الفضاء الزمني من خلالها، خاصة

[1] الرواية، ص 203.

[2] الرواية، ص 509.

وأنّه اجتمعت فيه كلّ تحرّكات ومواقف عادل الخالدي وما تحمله من ردود أفعال تجاه قضايا عديدة، حيث كانت برودة الشتاء وأمطاره و عواصفه تشقّ معه الزمن نحو فضاء الحرية .

وتزامن سقوط الأمطار مع نزول سجناء القليعة إلى الوادي لجلب الماء في صباح شتوي باكر، في رحلة عبر ممرات جبلية قاسية ووعرة، وهجوم السجّانين عليهم، مثل ما ورد على لسان عادل الخالدي: " هرولة إلى العين، روحة ورجعة بدون توقف. مثل المجانين، في تلك الممرات الجبلية القاسية، بدأنا تلك الرحلة، كنّا نركض ونتدحرج، لأنّ الضربات على ظهورنا تلاحقنا، وكنّا نحفل ونرتدّ والعصى تبرز من وراء الأشجار لتلطم وجوهنا، وكذلك الأرجل تمتد لتوقعنا ! ...ظللنا ذلك اليوم نهبط ونصعد، وكأنّنا في سباق تتابع لا نهاية له ! إذ ما نكاد نصل إلى السجن، وكان النقيب هناك، حتى يأمر بأن نعود مرة أخرى ! وبدأنا نتساقط الواحد بعد الآخر، ولم يستطع لمّنا وإعادتنا إلى المهاجع إلاّ بصعوبة. وربما لا يذكر أيّ منّا كيف انقضت تلك الليلة "[1].

كما تزامن سقوط الأمطار مع موت السجين الحاج مصطفى مثلما دلّت عليه الملفوظات الآتية:

" وقبل أن يغيب، ولأوّل مرة في هذا الشتاء الأجرد الفاصل، بدأت قطرات المطر تتساقط من السماء. وظللنا ذلك اليوم في مهاجعنا، لم نغادرها، وكانت الريح في الخارج، وبين فترة وزاخرى تهبّ، وكأنّها تذكّرت الحاج مصطفى، فأخذت تولول، وكانت السماء وهي تنزل القطرات القليلة، وكأنّها تذرف الدموع ، وتتذكّر أيضا "[2].

وممّا ميّز هندسة الفضاء الزمني لفصل الشتاء في **رواية الآن... هنا**، أنّه كان فضاء مفتوحا على كلّ أحداث الرواية وتحركات الشخصيات، فهو" فصل التشكيل، ففيه تتغيّر صور الطبيعة، وأنّه يتميّز على فصول السنة بكافة حواسه التي يملكها، وأنّه فصل التغيّر والحيرة "[3]، وقد كان أكثر تواترا في الرواية، لما يتميّز به من مآس ومغامرات غير متوقعة، فكان فصلا مسيّجا بالحركة، إذ تزامن حلول هذا

[1] الرواية، صص: 472 – 473.

[2] الرواية، ص 512 .

[3] شاكر النابلسي، جماليات المكان، م.س، ص 336 .

الفصل مع الكثير من المواقف والأحداث، وكثرة الأمراض خاصة في سجن العفير، إذ أنّه استقرّ واحتل الساحات والبيوتات والحدائق والأنفس. وباعتباره فضاء مفتوحا، فقد احتوى كلّ التغيّرات التي طرأت على حياة الشخصيات، خاصة طالع الذي طالته تغيرات عديدة في أغلب الأحيان للدفاع عن مواقفه تجاه وطنه، إضافة إلى حالات الطوارئ التي أحدثت تغيّرات وانقلابات حقيقية، مثلما ورد في المثال الآتي :

" بقية التفاصيل المتعلقة بليلة الخميس أو بيوم الجمعة، تعدّ مهمة لأنّ ما تلاها غيّر الكثير وكأنّ قوة غامضة تترصّد البشر وتحدّد لهم مصائرهم والمسارات التي يجب أن يسيروا فيها ! وهذا ما حدث لي بعد أن وصلت إلى باريس، لا...ليس الأمر على هذه الصورة تماما، فإنّ المشهد بالنسبة لي شديد الاضطراب، غائم وأقرب إلى عدم التصديق، إذ تتداخل الصور والأصوات والأماكن والوجوه، بحيث لا أعرف كيف وقعت الأحداث أو كيف تتابعت، أكثر من ذلك لا أستطيع أن أجزم ما إذا وقعت فعلا أم أنيّ أتخيّلها أو حلمت بها "[1].

أمّا **فصل الصيف** كغيره من الفصول الأخرى فتحوّل سكونه الطبيعي إلى فضاء مليء بالخوف الضامر وحالة من الارتباك والغموض والأمراض والعقوبات والكثير من الآلام، مثلما جاء في الملفوظات الآتية:

" دخل الصيف، النسمات الدافئة، والنهارات تطول، والجو يتغيّر يوما بعد يوم، ويفترض أن يتغيّر الرجال، ثمّ يخلق من جديد جسدا وروحا...لكن كمدا أقرب إلى الحزن خيّم على القلوب، وسيطر على العلاقة بين السجناء و السجّانين، إنّه كمد غير مفهوم ويمتزج بالحيرة " [2].

" كيف يمكنم احتمال هذه الحرارة في مثل هذا الفصل من السنة ؟ وهل يقوى أحد من السجناءعلى الاستحمام بهذا الماء المغلّى ؟ وألاّ يعتبر الحمام طريقة إضافية للتعذيب ؟ "[3].

---

[1] الرواية، ص 146 .

[2] الرواية، ص 477.

[3] الرواية، ص 186.

"ولأنّ حرارة الصيف تزداد يوما بعد آخر، ومع الحرارة والتعرّق، يضعف الجسد ويخبو، والرياضة التي كانت متعة ونزقا، وأيضا لمواجهة المرحلة القادمة ! لم تعد فيها تلك المتعة، ولا يمكن ممارستها، لأنّ الجسد ومنذ ساعات الصباح الأولى يبدو متعبا...أمّا الزمن الذي دائم الجريان، فقد تحوّل بتقدّم أيّام الصيف، إلى ما يشبه المياه الآسنة، لا يتحرّك ولا يتقدّم إلاّ بتثاقل "[1] .

" ما كادت الشمس ترتفع ذراعين أو ثلاثة في السماء حتى بدأت الحرارة تدفئ العلبة، أمّا بعد أن مرّت ساعة فقد أصبح الدفء ثقيلا، وتحوّل إلى لزوجة، وحين حلّ الضحى وصل الدفء إلى درجة القسوة، ثمّ وبمرور الوقت، دقيقة فأخرى، فقد أصبحت الحرارة أنصالا تتهاوى من كلّ الجهات وتنبع من كلّ مكان...أمّا الآن والحرارة تنفجر وتتدفق لا أعرف من أين، فقد شعرت أنّني أتخاذل، أذوب، أتلاشى، وحين أدور من جهة إلى أخرى، في محاولة لاتقاء هذا الجحيم، أحسّ أنّ الجهة السابقة، التي تركتها، أكثر رحمة، لأنّ الوهج الذي كان ورائي يتحوّل في هذه الجهة إلى جمر ...ونظرا للعرق الذي يزخّني والذي كان يفيض من كلّ المسامات، فما أن اتكأت على الجدار حتى شعرت أنّ يدي تلتصق بالصفيح، وأشمّ رائحة إحتراق اللحم...شعرت أنّني امتلئ تعبا وأتهاوى. قلت لنفسي: لا يمكن أن أحتمل وأصل إلى الظهر، حين تصبح الشمس عمودية، وتنصبّ منها شلالات الجحيم "[2].

لقد اتّسم فضاء فصل الصيف من خلال أحداث الرواية بانتشار الأمراض والبؤس والعجز، وقد دلّت هذه السمات جميعها على معاني الضيق والاختناق، خاصة أيّام السجن التي استطاع من خلالها طالع العريفي وعادل الخالدي أن يستوعبا كلّ معاني البؤس والشقاء .

نلاحظ أنّ فصلي **الصيف** و**الشتاء** استحوذا على أكبر المساحات النصية في رواية **الآن ...هنا**، إذ لعبت الدور الكبير في تشكيل أحداث الرواية، التي تميّزت في معظمها بالتجهّم والكآبة والخوف وعدم الاستقرار، وخلق مجالات جديدة للحياة، فشكّلا معا فضاء للحركة والتحدي والتجديد.

[1] الرواية، ص 191.

[2] الرواية، صص: 389 – 390.

أمّا فصلا **الربيع** و**الخريف** فمُثِّلا تمثيلا عابرا، إذ كان حضورهما محدودا مقابل الفصلين السابقين، رغم أنّهما من أكثر الفصول تلوينا ورومنسية وبهجة ،وذلك نظرا لنوع الموضوع الذي اهتمت به الرواية، إذ يغلب على أحداثها تصوير تسلّط النظام واستبداده في الدول العربية، ممّا يدلّ على مدى الكآبة والخوف و عدم الاستقرار الذي اكتنف رواية الآن ... هنا.

إلاّ أنّنا نستشف من خلال قراءتنا المتكررة للرواية، أنّ **فصل الربيع** قد تحوّل في مواقف عديدة من أحداث الرواية، واتصف بغير معانيه، إذ تحوّل من فضاء جمال وتألّق وانفتاح إلى فضاء حصار واحتجاز وتذمّر وانغلاق، ليحمل دلالات الكآبة والحزن والألم، من خلال الملفوظات الآتية :

" أتذكّر تلك الساعة عند الغروب، في أحد الأيام المبكرة من أيام الربيع: كان ضيق الصدرأقرب إلى النزق، كان لديه ما يقوله، لكن شيئا في داخله يمنعه "[1].

" ورغم أنّ أمطار هذه السنة كانت شحيحة، إلاّ أنّ الربيع مثل كلّ سنة، جاء وقد أحسسنا بذلك من دفء الهواء وطول النهار، وأيضا من تلك الأغاني الشجية، التي يرددها سجناء القسم العام، كانت الأغاني حزينة، مليئة بالحنين والشجن، وتقول الأشياء بلوعة، وربما لاحظ هؤلاء السجناء انفعالنا وتأثرنا بغنائهم أثناء تلك الزيارة، ولذلك لم يردّدوا، وهم يغنون في هذه الليالي، أن يرفعوا أصواتهم أقصى ما يستطعون، وكأنّهم يبلغوننا رسائل شوق، وربما عتاب، وكانوا أيضا يرثون أصحابهم الذين ذهبوا بعيدا، الذين أخذوا إلى حيث لا يعرفون، وكانوا في الوقت نفسه يندبون حياتهم وحظهم في هذه الحياة ! "[2].

وبالتالي هذه السمات المصاحبة لفصل الربيع تخلّقت وفق ظروف الرواية ووقائع أحداثها، والتي من خلالها أصبح الربيع معاديا للطبيعة، ممّا جعله يكاد ينعدم في هذا التشكيل الزمني لفضاء الرواية، لأنّ

[1] الرواية، ص 28.

[2] الرواية، ص 528.

طبيعتها أرغمته أن يتغيّب وألزمته أن يتصف بغير معانيه الجمالية، لأنّ من سمات الربيع أنّه فصل البهجة والحرية [1].

أمّا **فصل الخريف** فتميّز حضوره بصوت الريح الذي يحدث موسيقا تعزف على الأغصان العارية، ممّا يجمّل الطبيعة، وهو يفرش الأرض بأوراق الأشجار، مثلما جاء في الأمثلة الآتية :

" انتهى الصيف وأعقبه الخريف، لا شيء عن سجن القليعة وأخبار العالم الخارجي ذابلة بطيئة وكانّ العالم أو الحياة في حالة أقرب إلى الركود...وبدأ البرد، برد عمورية، وهو الليل خادع غرار، إذ فجأة ياتي شديدا، ويكون أقسى إذا جاء متسللا، فبعد أيام متواصلة من الدفء، ولأنّ الأمطار تأخرت كثيرا وبدا أنّها سنة أخرى من سنوات القحط، هجم البرد، وهجم فجأة بشكل ثقيل، وإذا كانت الأيام الدافئة تتستّر على العلل القديمة والأمراض، فإنّ البرد يفجرها ، يدفعها إلى الظهور، ثمّ إلى التفاعل، حيث يتحوّل السجن كلّه تقريبا إلى مجموعة من الأمراض، ورغم وجود الأطباء، فإنّ مهمتهم تقتصر على التشخيص، ولا تصل إلى حدّ المعالجة لعدم توفر الأدوية "[2].

لقد كانت سمات **الفضاء الزمني** في رواية الآن ... هنا تتخلّق وفق ظروف الرواية ومواقف الشخصيات لأنّه " لا يمكن تصوّر فضاء روائي دون تصوّر الحركة التي تجري فيه "[3]، فتنعكس هذه الحركة على فضاء الرواية مولّدة صورا ومعاني تختلف عمّا عهدناه عنها من صفات ترتبط بها، لتنتج فضاء خاصا يتّسم بسمات معادية للطبيعة حسب أحداث ووقائع الرواية، لأنّ " الطبيعة موجودة في ذاتها ولذاتها، وليست إيجابية أو سلبية، ولا هي محمّلة بمعنى كامل أو معنى ناقص مستور، ولو لم تكن كذلك لما رأت فيها البشرية عبر التاريخ دلالات مختلفة "[4]، وبالتالي يمكننا القول: إنّه " لا فصل

[1] ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان، م.س، ص 347 .

[2] الرواية، ص 509 .

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص 63.

[4] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة، م.س، ص 361 .

مطلق في جماله أو قبحه "[1]. إلاّ أنّ ظهور هذه الأفضية الزمنية لم يكن ظهورا عشوائيا، وإنّما حسب الحاجة ونوع الظروف لرسم إطار معيّن وللتعبير عن شعور ما، فكانت الفصول بمثابة زاوية إسقاطات لفعل الشخصيات، لتعكس مظاهر الفضاء الذي يشمله البناء الروائي، ممّا أنتج إيحاءات ورؤيات مختلفة تتشاكل وتتضاد من موقف إلى آخر.

فكلّ هذه الأفضية الفصلية اجتمعت في **رواية الآن ... هنا**، لتكون فضاء منغلقا انغلاقا لامتناهيا داخل حياة طالع العريفي وعادل الخالدي اللذين يبحثان عن متنفس لهما، يفتحان من خلاله انغلاق فضاء السجن والمنفى، ويمكن أن نمثل لهذا بالشكل الآتي :

الانغلاق (السجن + المنفى) ـــــــــــــــــ الخريـف ـــــــــــــــــ الانفتـاح .

ـــــــــــــــــ الشتـــاء ـــــــــــــــــ الانفتـاح .

ـــــــــــــــــ الربيـــع ـــــــــــــــــ الانفتـاح .

ـــــــــــــــــ الصيـف ـــــــــــــــــ الانفتـاح .

ومن خلال هذه القرائن الزمنية الدالة يمكننا أن نقول: إنّ النص الروائي يمكنه أن يحتوي على مؤشرات وعلامات زمنية توحي بأنّ عنصر الزمن هو علّة وجود أيّ عمل روائي . وقد خضع الزمن في رواية **الآن ...هنا، للإبطاء** من خلال استعمال الروائي لتقنية **الاسترجاع** من حيث تناوله لأحداث تاريخية ماضية فسّرها في مواقف متغيّرة ،ممّا يدلّ على **واقعية زمن وقائع الرواية**[2].

إلاّ أنّ **الاسترجاع** في نطاق رؤية الشخصية يتميّز بطابعه العاطفي، ففي أحلك ظروف عادل الخالدي النفسية، استعان الكاتب بتقنية الاسترجاع ،للتخفيف من حدّة التوتر الذي يعانيه عادل، في

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، م.س، ص 332.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، ط3، 1985، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ،لبنان، ص 227 .

وقت تذكر فيه ماضي طفولته وشبابه ،إضافة إلى حنينه الجارف إلى الطبيعة الصافية، الخالية من التكلف[1]، مثلما دلّت عليه الملفوظات الآتية:

" أتذكّر تلك الساعة عند الغروب. في أحد الأيام المبكرة من أيام الربيع: كان ضيق الصدر أقرب إلى النزق، كان لديه ما يقوله، لكن شيئا في داخله يمنعه، ولأنّ السجن قد علّمنا ألاّ نستعجل الأشياء، لأنّنا لو فعلنا فلابد أن ندفع ثمنا غاليا، وقبل الأوان اضطجعت استعدادا للموت، أثناء الاستعداد تذكرت أشياء كثيرة، ولا أبالغ إذا قلت إنّني تذكرت كلّ شيء، منذ ان كنت طفلا صغيرا وحتى اللحظة التي غادرت فيها المستشفى. ابتسمت عدّة مرات وأنا أتذكّر، وحزنت عدّة مرات أيضا "[2].

" وتذكرت: طيلة سنوات السجن، بأيامها ولياليها ما عدا فترات التعليق والتعذيب والمنع من النوم بشكل متعمّد لم يكن النوم يتخلىّ عني كنت أغفو، وفي حالات عديدة أنام كالقتيل، كما كانت تقول أمّي، وهي تحاول إيقاظي لئلاّ يفوتني موعد المدرسة !، هذه الليلة تختلف، فالحاج مصطفى يقف فوق رأسي بإصرار عجيب، وحين ألوم نفسي وأحاول أن أنام لا أستطيع، أمّا إذا استحضرت حماقات الحاج، وتذكّرت لقاءنا الأوّل لما وصلت السجن، لكي أقنع نفسي أنّ الأمر لا يستحق كلّ هذا العناء، فأجد أنّ شيئا في داخلي يصرخ: أهكذا تعاملون الموتى والأصدقاء الراحلين ؟ "[3].

وباعتبار شخصية **عادل الخالدي** قد احتلت جزءا كبيرا على امتداد الرواية، فإنّه تمثّل لدينا أنّ زمن **عادل** قد تموقع بين زمنين، **زمن الماضي** الذي يمثل زمن سعادته، وهو يخوض معاركه ضدّ الغزاة، مقابل **زمن الحاضر** الذي يمثل زمن تعاسته، وهو سجين في أمبواز، وتؤدي هذه الوضعية المضطربة إلى اختلال توازن الأمير، الذي اختفى من الساحة الثورية بعد سجنه، إذ أنّه يسعى جاهدا إلى التهرب منه باسترجاع الأيام الماضية، وبهذا فإنّ الماضي يمثل بالنسبة له ومضة عابرة في ضوء الحاضر المشحون بشتى أنواع الألم، ممّا يشكل البؤرة الزمنية للسرد.

[1] بشير بويجرة محمد، الزمن في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه، 1991، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، ص 29 .

[2] الرواية، ص 294 .

[3] الرواية، ص 513 .

أمّا توظيف الكاتب لتقنية **الاسترجاع**، فكان لأغراض فنية وجمالية خدمت الرواية أكثر، منها: ملء الفراغات الزمنية لتمكين القارئ من فهم مسار الأحداث، كما أنّه استطاع من خلال ذلك تسليط الضوء على شخصيتي عادل الخالدي وطالع العريفي قصد إظهار حقيقة كانت غائبة وكذا حياتهما المأساوية من خلال عرض الخلفيات المتعلقة بحدث سجنهما، وشتى أنواع الألم التي عاشاها، من أجل رفع راية الحق، وبالتالي تبقى وظيفة الاسترجاع ـ الارتداد إلى الماضي ـ الدلالية، وظيفة إخبارية بالدرجة الأولى، من خلال فتح إطلالات على الماضي داخل بؤرة سرد زمنية حاضرة[1].

وتجسدت هذه التقنية أكثر عندما تناول الكاتب أحوال عادل الخالدي النفسية من جرّاء معاملة السلطات والقادة الفرنسيين له وهو سجين، خاصة في قضية إرجاء **النقيب مدحت** دوما الإفصاح لعادل عن محتوى المعلومات التي كان يتلقاها، وهذا ما نلمسه من خلال المقاطع السردية الآتية:

" هزّ النقيب رأسه، وكان لا يخفي استغرابه وسخريته:

...طلبات أخرى؟

ما نتمناه أن تعود ونعود إلى عمورية، وأن تقفل السجون إلى الأبد.

غيّر النقيب جلسته، وقال بمزيج من السخرية والرغبة: كيف يمكن للسجون أن تقفل وأمثالكم أكثر نت الهم على القلب ؟

ردّ عليه عادل قائلا: نحن: يا سيادة النقيب، لا نملك إلاّ كم فكرة وكم كلمة، وليس لدينا أسلحة، ولا نهدّد حتى عصفور، وأعتقد أنّه لا يجب أن نخاف من الكلمة، لأنّ لا أحد يستطيع أن يسجنها أو يمنعها، وأنتم الآن لا تسجنون الكلمة، تسجنون من يسمعها، من يقولها، وهذا ما يولّد الثورة، ويغيّر كلّ شيء !

...قام مدحت عثمان وهو يهزّ رأسه، نظر إلينا بإمعان، وقال: هذا الكلام خطير، وأقوى من الدبابات والمدافع، لأنّه يخرّب بيوت ويهدّم دولا !

[1] ينظر: أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النظرية والتطبيق، م.س، ص 62.

وقال واحد من الذين كانوا قرب الباب أنّه سمعه يردّد: « إنّ في البيان لسحرا »..." [1] .

وقد استعمل الكاتب هذه التقنية بتأجيله الإعلان عن محتوى المعلومة، قصد تشويق القارئ وشدّ انتباهه، إذ يجعله يترقب ما سيحدث في كلّ لحظة دون الإعلان عن النتيجة، وإعداده لتقبلها في النهاية، وهذا ما يؤكده رولان بارت بقوله: « إنّ ترقب حدوث شيء يستولي على العقل، وليس على أعماق الذات »[2]، ممّا يجعل « الإبطاء الزمني من التقنيات الشبيهة بأسلوب التشويق »[3].

وقد استطاع الكاتب من خلال **أسلوب الإبطاء** أن يقوّي الصلة بين القارئ و النص من خلال الاضطراب والخوف الذي يشعر به، وهو يترقب من فقرة إلى فقرة، ومن حدث إلى حدث، من خلال وقفاته الوصفية خاصة أثناء وصفه للنهاية المؤلمة لمشوار **طالع العريفي** النضالي، والتي تمثل اللحظة الزمـــانية الدرامية الحاسمة، حين استسلم طالع للأمر الواقع، مثلما هو موضح في الأمثلة الآتية :

" أتذكر ... قبضوا علي وكنت خارجا لتوي من سوق الحلال ! كان الوقت حوالي الظهر، في يوم من أيام أيار المتأخرة ، وفي مثل هذا الفصل قبل دخول الصيف الكبير، يكون الجو عادة رضيا مقبولا ويكون السوق هادئا، أقرب إلى الركود "[4].

و**الإبطاء** في إعلان النتائج جعل اللحظة الزمنية لحظة سردية متوترة، كما يهيّء نفسية القارئ لتقبل النتائج، ممّا أضفى على رواية " الآن...هنا" أسلوبا مشوقا أعفى الكاتب من السرد الممل للأحداث، كما رفع من مستوى الرواية من الناحية الفنية، وأضفى عليها أبعادا اجتماعية وثقافية، ممّا يدلّ على أنّ **البنية الزمنية** في النص الروائي تتأسس من خلال اتجاه الشخصيات نحو الماضي، الذي من خلاله يستطيع الكاتب أن يفسّر الحاضر وينوه بالمستقبل الذي يتحرك نحوه الماضي والحاضر في

---

[1] الرواية، صص: 450 – 451 .

[2] Roland barthes ,L'analyse structurale du récit, Seuil, paris, 1981, P 30 .

[3] أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النظرية والتطبيق، م.س، ص 62 .

[4] الرواية، ص 166 .

إطار دلالي فكري، إذ يسيطر عالم اللاوعي على عالم الوعي، وهكذا يتداخل السرد الزمني في هيكل متكامل، ويصطدم الحاضر مع الارتداد إلى الوراء، والاستباق إلى الأمام بأشكال مختلفة، إذ يحرك الكاتب إحساسنا بالزمن نحو الماضي من لحظة حاضرة، ثمّ يحرّكه إلى المستقبل من اللحظة نفسها[1].

وقد خلق هذا التداخل بين الأزمنة مستويات شعورية متعددة تختلف من قارئ إلى قارئ، إذ يجعله يتطلع إلى المستقبل القريب من خلال الصراع الذي يظهر جليا على ملامح الشخصيات ومن خلال ما تنطق به من ألفاظ أثناء الحوار .

وبهذا تعدّ رواية " **الآن ... هنا** " من أبرز النماذج سيطرة على الزمن، من خلال تجليه في مستويات مختلفة (الماضي، الحاضر والمستقبل)، أمّا من حيث المنحى العام للزمن فإنّه يبدو باطنيا ونفسيا أكثر ممّا هو تاريخيا، ولعلّ ذلك راجع إلى المحطات والتغيرات النفسية الباطنية والأفكار النضالية التي قادها عادل وطالع وكلّ السجناء السياسيين ضدّ نظام عمورية الجائر.

وبالتالي يعتبر الزمن مسألة حساسة في الخطاب الروائي كونه ضابطا للفعل، و« نحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن إلاّ أنّنا نتبيّن أثر الزمن عاملا فعّالا، في كثير من القصص الطويلة و الروايات »[2].

6 . علاقة الزمن بالمكان الروائي:

إنّ الفضاء وفق هذا التحديد شمولي إنه يشير إلى" **المسرح الروائي**" بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي، وهناك مسألة أساسية ينبغي إضافتها، وهي أنّ الحديث عن مكان محدّد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني. فالمكان بالنسبة للعملية السردية يحتاج لكي ينمو ويتطوّر إلى

[1] ينظر: أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، م.س ،ص 70 .

[2] محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، د.ت، دار المعارف، الاسكندرية، مصر، صص: 13 . 14 .

عنصر الزمن، فالحـدث الروائي لا يقدّم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية[1].

وكلّ حكاية أو رواية تفترض نقطة انطلاق زمنية، ونقطة اندماج في الفضاء، وكلّ روائي ملزم أن يحدّد منذ البداية زمن ومكـان الرواية، فالسرد في حاجة ماسة لهما، وهما نتـاج له، كأن يكتب الكاتب أو الروائي " ذات يوم " أو " ذات مساء " أو " الآن "، ويظيف إلى ذلك تعيينا مكانيا كقوله: " هنا أو هذه المدينة أو ذلك الشارع، أو في تلك الغرفة "، فإنّه جعل للسرد مرتكزه اللازم بتعيينه موضعا للحدث، ممّا يجعله كأنّه حقيقي، وبالتالي يزيد في مصداقية النص[2]، وهو بذلك يحاول إعادة تشكيـل الفضاءات التي وقعت أو تقع فيها الأحداث ويكـون ذلك حسب صورتها المفترضة في الواقع، أي نقل أجزائها ودقائقها إلى العالم المتخيل، فيتسنى بذلك للراوي إحداث أثر الحقيقة على حد تعبير رولان بارت[3]، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصوّر الحركة داخله أي يفترض الاستمرارية الزمنية وقد لاحظ أحد نقاد البنائية قائلا : " أن الفضاء المجزأ يستدعي زمنا متقطعا " [4].

ويقول الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض في هذا الموضع : " أنّ الزمن لا يجوز أن يفصل عن المكان إلاّ إجرائيا "[5]، ويذهب آخرون إلى اعتبار المكان المستقل عن الزمن أنّه مكان ميّت[6]، وأنّه عند وصف المكان تأتي الحركة السردية لتؤيّد حضور الزمان في المكان[7]، وهذا ما أوعزنا النظر إليه من خلال هذه القراءة لرواية " **الآن ... هنا** "، إذ نبحث عن شكل الفضاء المكاني في امتداده الزمني دون الفصل بينهما.

---

[1] Charles Grivel, production de l'intert romanisque, La Haye, Mouton, Paris, 1973, p 101.

[2] ينظر : جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، م.س، ص 74 .

[3] ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي . دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، م.س، ص64.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص63.

[5] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، م.س، ص 228 .

[6] ينظر:حنان محمّد موسى حمّودة، الزمكانية وبنية الثعر المعاصر، ط1، 2006، عالم الكتب الحديث، دار أربد، الأردن، ص 20

[7] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س ص 63.

أمّا تجليات التحام المكان مع الزمن والتماهي بينهما في رواية **الآن ... هنا**، حيث يشكّلان ما يسمى بالزمكان ضمن بنية كلية للرواية، " فلا يوجد مكان بدون زمان، ولا زمان بدون مكان، فالمكان بطبيعته زماني والزمن بطبيعته مكاني "[1]، فنجد المكان في هذه الرواية يتجلّى من خلال البناء الزماني لها، إذ ارتبط به ارتباطا كبيرا، فأصبحا بمثابة وجهين لصورة واحدة، أمّا السؤال المطروح هنا: **إلى أي مدى تشكّل ثنائية : المكان / الزمان، فضاء زمكانيا ؟ وما الإحداثيات التي يقف عليها كلاهما في رواية الآن ... هنا ؟**

والبحث في العلاقة بين هذين العنصرين، إنّما نرجعه لطبيعة رواية " **الآن ... هنا** "، ولما تحتويه من أفضية زمانية ومكانية، ممّا جعل ففضاءها يتميّز بخصوصية فريدة " ناتجة عن صراع يحكم المكان في زمنيته، إنّها خصوصية الاختلاف القائم على صراع بين الثبات والتحوّل، وبين القديم المقدّس والحاضر المتغيّر "[2]، وأخص بالذكر ماورد في الرواية عن موران وعمّورية القديم المقدس، وباريس الحاضر المتغيّر من خلال الأمثلة الآتية:

" القسم الشمالي الغربي من موران، على طريق العوالي، مكان محظور على النّاس الاقتراب منه، غذ تحيط به أسلاك شائكة ثمّ أسوار عالية، إضافة إلى نقاط للحراسة تمنع الوقوف أو المرور.كان هذا المكان ذات يوم سردابا، أو بئرا، ويؤكّد بعض المحذلقين من مزوري التاريخ أنّ أولاد يعقوب اختاروه ليلقوا فيه أخاهم الصغير يوسف، لكي يتخلّصوا منه نهائيا، وبمرور الأيام، وبعد أن أنقذ الصغير وكبر وأصبح نبيا مشهورا، وتحوّل الجبّ إلى سجن لا نهاية له، كان يسجن فيه العصاة والذين يقطعون الطريق، ثمّ بدأ يسجن فيه الذين خانوا العهد، وأيضا كلّ من له رأي يخالف السلطان. كان ذلك يجري وموران بلدة صغيرة، أمّا حين اتسعت وامتدت فيؤكّد الذين يعرفونها كيف كانت وكيف هي الآن، أنّ الامتداد والاتساع شملا الجهات كلّها عدا الجهة الشمالية الغربية لأنّ هناك تقع قصور السلطان، ويكد من يعرفون أكثر من غيرهم أنّ الامتداد لم يشمل تلك الجهة، لأنّ فيها حرس

[1] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، م.س، ص 93.

[2] لينة عوض، تجربة الطاهر وطّار الروائية بين الإيديولوجية وجماليات الرواية، 2004، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ص 229 .

السلطان ومعسكراته، أمّا الذين يعرفون أكثر من الجميع، ونادرا ما يتكلمون، فإنّهم على يقين أنّ امتداد المدينة في تلك الجهة مستحيل لوجود سجن العبيد ! "[1].

" أمّا الآن وقد وصلت باريس بالفعل، فقد وجدت نفسي مدفوعا لاكتشافها، كنت أهيم لساعات طويلة كلّ يوم في هذه المدينة التي ليس لها بداية أو نهاية، كنت أعرف أسماء عدد من الأماكن وكم شعرت بالغبطة وكانت أقرب إلى فرح الأطفال حين أكتشفت شبها وليس تطابقا بين مكان تخيّلته أو قرأت عنه، وبين هذا الذي أراه متجسدا أمامي"[2] .

وهذا يلهمنا أنّ المكان الذي عايشناه ماض، والذاكرة لا انفصام عنها، والمكان الذي نعيشه ونتحرّك فيه حاضر وواقع لا يمكن الهروب منه أو تجاوزه، ممّا يشكّل هندسة خاصة للمكان متماهية في الزمان، وبذلك فإنّ مقولات الزمن وأفعال الشخصيات لا تتحرّك ولا تؤدي وظيفتها إلاّ في المكان الذي يستوعبها ويؤطرها[3]. **فالمكان** و**الزمان** شكّلا في رواية الآن ... هنا **وحدة بنائية، ممّا** حقّق انسجاما وتماسكا في علاقاتها الداخلية " فهما شريكان لا ينفصلان، يختلط الزمان بشكل ما بالمكان لسبب بسيط هو الحركة "[4]، ومن هنا يصبح المكان ذاكرة الزمن، لأنّه لا يمكن أن نرى زمنا منفصلا عن تصوّر مكان له، فجدليات الزمن تحيا في المكان، وتنتعش بالحركة في أجوائه.

[1] الرواية، ص 211 .

[2] الرواية ص 154 .

[3] ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي ـ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، 1997، المركز الثقافي بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، ص 300.

[4] أحمد مرشد، البنية والدلالة، م.س، ص 233.

الفصـــل الثـــالث:

دلالات الشخصيات الفاعلة في الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية.

1 . مفهوم الشخصية الروائية

2 . الشخصية /الذات الفاعلة في بناء الفضاء الروائي

2 . 1 . المستوى العاملي

2 . 2 . مستوى الممثل

2 . 2 . 1 . الشخصيات المرجعية

2 . 2 . 2 . الشخصيات الواصلة

2 . 2 . 3 . الشخصيات التكريرية

3 . دلالة أسماء الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي

3 . 1 . عادل الخالدي

3 . 2 . طالع العريفي

3 . 3 . المساعد خليل

3 . 4 . مايا الممرضة

3 . 5 . الدكتور ميلان

3 . 6 . جوليا

3 . 7 . رادي

3 . 8 . الشهيري

3 . 9 . الشلالي

3 . 10 . النقيب مدحت عثمان

3 . 11 . الشمّاس

4 . دلالة أفعال الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي

5 . دلالة أقوال الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي

5 . 1 . الحب

5 . 2 . الكره

5 . 3 . الموت

5 . 4 . الحياة

6 . علاقة الشخصيات بالمكان الروائي

7 . توظيف الشخصية أو الممثل كمنظور روائي

تعتبر **الشخصية** عنصرا مركزيا في الأعمال السردية خاصة الروائية منها، إذ تعدّ أهم المشكّلات السردية التى تكوّن المتن الروائي، فلا يمكن للنصوص الروائية الاستغناء عنها، وهي الشيء الذي تتميز به عن أجناس الأدب الأخرى، فمثلا لو ذهبت الشخصية عن القصة القصيرة لصنفت في جنس المقالة، فهي التي تصطنع اللّغة، تبثّ الحوار وتنشطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وتتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا، وتتكيّف في التعامل معه في الماضي والحاضر والمستقبل، وبفضلها تتحرك الأحداث وتتطوّر، فهي العنصر المحرّك للحدث داخل الرواية، تبثّ فيها الحركة وتمنحها الحياة، هي الكائن الإنساني الذي يتحرك في سيـاق[1].

1 . مفهوم الشخصية الروائية:

الشخصية الروائية عنصر مهم في البناء الروائي، فبعدما كان التصوّر التقليدي للشخصية يعتمد على رسم الملامح العامة والصفات الشخصية في الواقع العياني(**Personne**)، أي الإعتماد على العوامل الاجتماعية والنفسية التي ساهمت في بنائها (مظهرها الخارجي)، بدراسة الأحوال الداخلية للكائن الذي تحيل إليه، ووضعه ضمن الإطار العام للأحداث، مؤثرا فيها ومتأثرا بها انطلاقا من وضعيته النفسية. أصبح يُنظر إليها من خلال الوظائف التي تؤديها في النص كشخصية حكائية (**Personnage**)، إذ تقدم بحيوية وفاعلية، من خلال مجموع أفعالها والوظائف التي تقوم بها داخل الحكي، ممّا أدّى إلى الخلط بين **الشخصية الحكائية** و**الشخص في الواقع العياني**، وهذا ما جعل **ميشال زرافا** (Michel Zarafa) يميّز بين الإثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية[2]، أي أنّ الشخص الحقيقي غائب عن المشهد وتنوب عنه علامة دالة، ولهذا لا يجب الخلط بين الشخص الحقيقي المعبّر عن ذات، وبين الشخصية الروائية

[1] ينظر: عزيزة مريدن، القصة والرواية، 1971، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 25.

[2] ينظر: آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، د.ط، د.ت، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 35.

التي تأخذ أبعادها فقط داخل النص الروائي، باعتبار « أنّ الشخصيات بوصفها وحدات المستوى الفعلي لن تجد معناها إلاّ إذا أدرجت في مستوى السرد في مقابل الوظائف والأفعال »[1].

وقد تأثرت الدراسات العربية الحداثية في تحديد هوية الشخصية الروائية داخل الحكي أو الرواية، بأبحاث **فلادمير بروب** الذي يمثل النقد الشكلاني، وأبحاث **آلجيردا جوليان غريماس** الذي يمثل النقد البنيوي، إذ حاول **غريماس** بأبحاثه في علم الدلالة المعاصر تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها دون صرف النظر عن العلاقة بينها وبين الشخصيات الأخرى الفاعلة هي الأخرى في النص. فالشخصية وإن كانت قابلة للتحديد من خلال سماتها ومظهرها الخارجي، فالأبحاث الدلالية لم تغفل الجانب الوظيفي لها، أي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي[2].

أمّا **ديان فاير** فيرى أنّ جوهر العمل الروائي يقوم على خلق الشخصيات المتخيّلة[3]، فلا يمكن فصل الشخصية الروائية عن العالم الخيالي الذي تنتمي إليه، فهي لا توجد في أذهاننا منعزلة، بل هي مرتبطة بمجموعة من العناصر التي تعيش فينا بكلّ أبعادها[4]. فالروائي يدفع شخصياته إلى الحركة الدائمة أكثر من دفعها إلى صنع الأحداث، إلاّ أنّه يبقيها مقنعة، فيرى **آرلوند فورستر** " أنّ أساس الرواية الجديدة هو خلق الشخصيات، ولا شيء سوى ذلك، إنّ للأسلوب وزنه، وللحبكة وزنها، ولكن ليس لشيء من هذا وزن بجانب كون الشخصيات مقنعة »[5].

---

[1] محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي ـ نماذج تحليلية من النقد الأدبي، د.ط، 1991، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص114.

[2] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص 50.

[3] ينظر: ديان فاير، فن كتابة الرواية، تر: عبد الستار جواد، ط1، 1987، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص 45.

[4] رولان بورنوف ـ ريال أوئيلية، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، مر: فؤاد التكرلي ومحسن الموسي، 1991، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص 136.

[5] آرنولد فورسستر، أركان القصة، تر:كمال عياد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، 1960، ص103.

ويُعرّف **عبد المالك مرتـاض** الشخصية الروائية « أنّها كائن حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكوّنه [1]». ويقـول **سعيد يقطين:** « إنّها تمثل العنصر الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط والتي تتكامل في مجرى الحكي »[2]، في شبكة العلاقة مع العناصر الأخرى المكونة لبناء السرد (المكان، الزمن، الحدث). أمّا **عبد المالك مرتاض** فبقي متمسكا بمفهوم الشخصية، ويرى أنّ الشخصية هي كلّ شيء في أيّ عمل سردي، حيث تضطلع بالوظيفة الكلّية، فلا تكون العناصر الأخرى إلاّ مظاهر لها، أو راكضة في سبيلها، أو دائرة في فلكها، فلا الزمن زمن إلاّ بها ومعها، ولا الحيز حيز إلاّ بها، حيث هي التي تحتويه وتقدّره لغاياتها، على حين أنّ اللغة تكون خدما لها وطوع أمرها. أمّا الحدث فليس في حقيقة الأمر يكـون إلاّ بتأثيـر منها، ودافـع من سـلطانها، وثمـرة من ثمـرات تصـارعها وتطاحنها، أو تضافرها وتوادّها[3].

ويرى **حميد الحمداني** أنّ هوية الشخصية الروائية لا تتحدّد بخصائصها الملازمة لذاتها، لكونها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي، بل تحيل على ضمائر أخرى تمكّن القارئ أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليحدّد صورة قد لا تكون مشابهة للصورة التي يحدّدها القراء الآخرون، فيرى الباحث السيميائي **فليب هامون** (**Philippe Hamon**) أنّ الشخصية في الحكي تركيب جديد يقوم به القارىء أكثر ممّا يقوم به النص[4]. وبعبارة أخرى : " إنّ مقروئية الشخصيات مرتبط مباشرة بدرجة مشاركة القارئ "[5]، لأنّ القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية، ليقدّم صورة مغايرة عمّا يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية[6]، وهذا ما عبّر عنه

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ـ معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية « زقاق المدق »، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، لجزائر، 1995، ص 126 .

[2] سعيد يقطين، قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ،م.س، ص87 .

[3] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، م.س، ص126 .

[4] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م س، ص50 .

[5] ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ط1، 1999، دار الآفاق، الجزائر، ص 157.

[6] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص 51.

فليب هامون بقوله أنّ الشخصية في الحكي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر ممّا يقوم به النص[1]، أمّا **رولان بارت** فينظر إليها ليس من باب مرجعيتها وإنّما من زاوية أنّها إنتاج عمل فنّي، إذ يعرفها أنّها نتاج عمل تأليفي، أي أنّها كائن من ورق[2]. فلا ينبغي اللجوء إلى عوامل خارج النص لتفسيره .

2 . الشخصية / الذات الفاعلة في بناء الفضاء الروائي:

تعدّ الشخصية إحدى العناصر الفاعلة والمؤثرة في بناء النص الروائي، لأنها المكوّن الأساسي الذي يضفي طابع الحركة الفعلية، والمعروف أن الحركة هي عماد الأثر السردي، فالشخصية بجميع مظاهرها الواقعية والتخيلية، استطاعت أن تعبّر عن متطلبات واحتياجات الإنسان العادي بأسلوب فني جمالي، إذ تمثّل البعد الدلالي للفضاء المكاني المتحرّك بالشخصيات والمتفاعل معها[3]. وهي تمثّل في علاقاتها بالمكان ذلك العالم المفعم بالحركة والحيوية، وتقوم بالأحداث الفنية ضمن إطار مكاني في زمن معين، ولا يكتسب المكان قيمته الفنية والدلالية إلاّ بتواجد الحركة فيه من طرف الشخصيات، وعليه فإنّ دراسة المكان من دون شخصية تعدّ قاصرة، ولا يصل الباحث مبتغاه، لأنّ النص الروائي يقوم على الأحداث، وهذه الأحداث تقوم بها شخصيات فنية، فلا يمكننا تصور مكان روائي خال من الأحداث، فهي التي تجعل العمل الروائي مفعما بالحياة والحركة، فتتجسّد من خلالها تجليات المجتمع، حيث يمكنها " أن تكون مؤشّرا دالا على المرحلة الاجتماعية التاريخية التي تعيشها وتعبّر عنها، حيث تكشف عن نظرتها الواعية للعالم "[4]. والدور الذي أدّته الشخصية في الأعمال الأدبية خاصة الروائية

---

[1] ينظر : محمّد عزّام، شعرية الخطاب السردي، م. س، ص 09 .

[2] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1، 1993، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، ص 72.

[3] ينظر: حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، د.ط، 2006، مجلس الثقافة العام، سرت، ليبيا، ص 458.

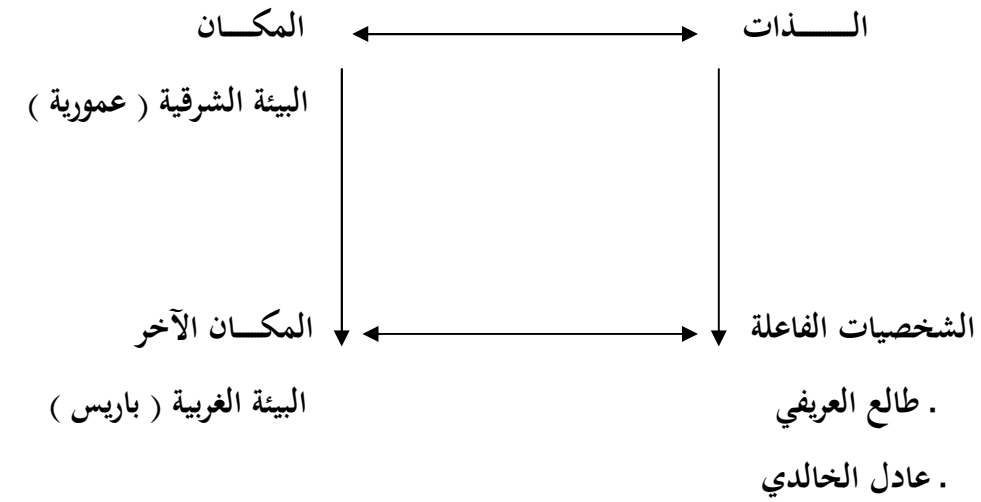
[4] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ط1، 2005، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 33 .

منها، جعلنا نهتم بمعالمها في رواية " **الآن ... هنا** "، بحثا عن بنيتها وعلاقتها بالعناصر الأخرى المكونة لهذا النص الروائي العربي المعاصر.

فهل يمكننا أن نعدّها عنصرا فاعلا في رواية " الآن...هنا "، وهل يمكنها أن تسهم في الكشف عن دلالات فضائها الروائي ؟

تتأثر الشخصية بالمكان الذي تنتمي إليه ثقافيا، واجتماعيا، وسياسيا ودينيا، لأنّ الإنسان ابن بيئته التي ينشأ فيها ويترعرع فيها في جميع نواحي الحياة. فالعيش في المجتمع الشرقي ليس كالعيش في المجتمع الغربي، وتواجد الشخصيات مثل: **عادل الخالدي وطالع العريفي** وغيرهما من السجناء السياسيين في رواية " **الآن...هنا** "، وهي شخصيات عربية تتنافى مع أمكنة الأحداث، وهي حسبها في صراع دائم مع الوضع الاستبدادي السائد، إذ أصبح المكان يشكل اغترابا لها، فهي تحس بالبعد والغرابة إزاءه، ممّا دفع بأحداث الرواية إلى الحركية والفعل أكثر، فأخرج المكان من دائرة **الثبات** و**الجمود** إلى **الحركة** و**الفعل**.

وقد جرى جزء من أحداث رواية " **الآن ... هنا** "، في إطار مكاني معاد للبيئة الشرقية التي تمثل الشخصيات الرئيسية والبطلة في هذا العمل الروائي، خاصة أنّ معظم الشخصيات تنحدر من المجتمع الشرقي (عمورية ـ موران)، ممّا أنشأ صراعا بين المكان والشخصيات الفاعلة في النص، ويمكن أن نمثله في الشكل الآتي:



فبالرغم من أنّ جلّ الشخصيات تنتمي إلى البيئة المنافية للغرب، إلاّ أن وجهات نظرها تختلف باختلاف الذهنيات ومدى توافقها والأمكنة المؤطرة للأحداث.

أمّا **غريماس** (**Greimas**) فيعود له الفضل في اكتشاف مصطلح " **العوامل** "، باختزال عدد الممثلين إلى ستة عوامل، هذه النظرية التي أثبتت وجودها وقابليتها للتطبيق في مجال تحليل النصوص السردية، إذ تساعد على كشف البنية الأساسية لعالم المعنى مهما تعددت وتنوعت عبر النصوص[1].

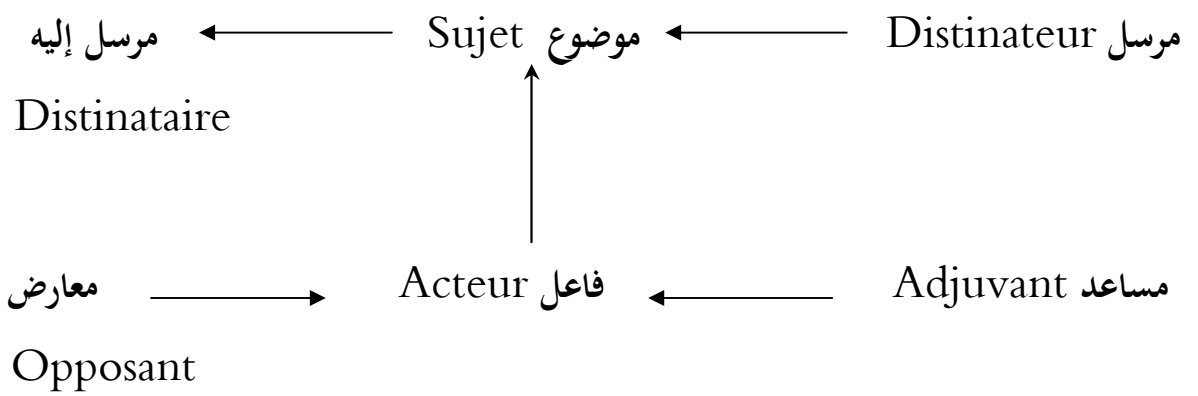
وقد ميّز **غريماس** بين مصطلحي " **العامل** " (**actant**) و" **الممثل**" (**acteur**)، حينما أشار إلى مصطلح" **العامل**" بـ " **المفهوم**". أمّا مصطلح " **الممثل**" أشار إليه أنّه " **شخص**" يقوم بدور أو أدوار متعددة تجسدّها الوظائف، وبهذا يكون قد قدّم فهما جديدا للشخصية في الحكي الروائي، هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة، وهي قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في القانون، وبهذا يتأطر مفهوم الشخصية عند **غريماس** على مستويين:[2]

[1] théorie du Julien Greimas et Joseph Courtés ,Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la language ,Hachette, France, 1979, p 173.

[2] ينظر : حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، صص: 51 – 52.

1 . 2 . المستوى العاملي (niveau actantiel) :

تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتهم بالذوات المنجزة لها، فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر أوالتاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا... إلخ، وبالتالي تصبح الشخصية مجرد دور يؤدى في الحكي بغض النظر عن الذي يؤديه، وعدد العوامل محدّد في ستة عوامل، هي التي تشكّل البنية المجردة الأساسية في كلّ حكي، بل في كل خطاب على الإطلاق وهي: المرسل ، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد والمعارض، أمّا عددالممثلين فلا حدود له، وهذا ما يسمى **بالنمـــوذج العاملي عند غريماس** كما هو موضح في الترسيمة الآتية:



أمّا **البرنامج السردي** (**Programme Narratif**) عند **غريماس**؛ يتأسس من هذه العوامل الستة التي تقوم بالفعل، وهي تشكّل البنية الأساسية في كلّ خطاب، وهي تأتلف في ثلاث علاقات:[1]

. علاقة الرغـبة (**Relation de désir**): وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب " **الفاعل**" وما هو مرغوب فيه " **الموضوع** "، وتمثل **المحور** الذي يرتكز عليه النموذج العاملي.

. علاقة التـواصل (**Relation de communication**): كلّ رغبة من لدن" ذات الحالة " لابد أن يكون وراءها محرّك أو دافع يسميه غريماس **مرسلا** (Distinateur) ،كما أنّ

[1] ينظر: المرجع نفسه، صص: 33 ـ 36 .

تحقيق الرغبة يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى **مرسلا إليه** (Distinataire) ، وعلاقة التواصل هذه تمر حتما عبر علاقة الفاعل بالموضوع (علاقة الرغبة).

. علاقة الصـــراع (**Relation de lutte**): وضمن هذه العلاقة يتعارض عاملان: المساعد (Adjuvant) والمعارض (L'opposant)، الأول يقف إلى جانب الفاعل، والثاني يعمل دائما على عرقلة جهوده في الحصول على الموضوع؛ كما هو موضح في الترسيمة أعلاه [1].

2 . 2 . مستوى الممثل (niveau acteur):

تتخذ فيه الشخصية صورة فرد (**ممثل**) يقوم بدور ما في الحكي الروائي ،وبالتالي يمكن القبض على هذا المستوى من خلال شخصية **فاعل** يقوم بدور عاملي واحد أو عدّة أدوار عاملية في العمل الروائي. وقد تحوّل الشكلانيون والبنائيون معا إلى الاهتمام بالشخصية الروائية من حيث الأعمال التي تقوم بها داخل الحكي أكثر من الاهتمام بصفاتها ومظاهرها الخارجية.

أمّا الناقد السيميائي **فليب هامون** (**Philippe Hamon**)، فيعود إليه الفضل في إيجاد نظام سيميولوجي للشخصية الروائية، بفضل الدراسة السيميائية التي قام بها في هذا المجال، نشرت ضمن كتاب **شعرية القص** (**poétique du récit**)، إذ تعتبر هذه الدراسة مرجعا يعمد كثير من الباحثين المشتغلين في حقل تحليل الخطاب إلى الرجوع إليها، فنجد مثلا الدكتور **محمد سويرتي** تناول جانبا من هذه الدراسة في الفصل الثالث من كتابه (**النقد البنيوي والنص الروائي**)، بعنوان " **سيميائية فليب هامون حول الشخصية الروائية** "[2]، فيرى **فليب هامون** أنّ الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر ما يقوم به النص، أي أنّه يركّز على الأبعاد الدلالية المنتجة من قبل هذه الشخصيات، ووظيفتها الرمزية التي تعتمد استعارات تخييلية تقتضي أفقا خصبا للقراءة، يستطيع القارئ من خلالها موقعة وظيفة كل شخصية ،ليس من خلال العوالم الخارجية المحيطة بإنتاج العمل الروائي، بل بإيجاد آليات التحليل اللساني الذي يتأسس عليه الإنبناء اللغوي

[1] ينظر: أحمد طالب، المنهج السيميائي ـ من النظرية إلى التطبيق، 2005، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص 24 .
[2] ينظر : محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي ـ نماذج تحليلية من النقد الأدبي، م.س، ص109.

للتركيبة السردية، باعتبار وصف الشخصية **بعلامة أو دليل** (**signe**) حسب التحليل البنائي المعاصر، دالها يظهر من خلال الأسماء أو الصفات التي تلخّص هويتها ،أمّا مدلولها فهو مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، وأنّها علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم أو المنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل[1].

ويميّز **فليب هامون** بين ثلاثة أنماط من الشخصيات الروائية :[2] الشخصيات المرجعية (personnages référentielles)، الشخصيات الواصلة (personnages embrayeures) والشخصيات التكريرية (personnages anaphores).

2 . 2 . 1 . الشخصيات المرجعية (personnages référentielles) :

وتنقسم بدورها إلى أربعة أنواع؛ الشخصيات التاريخية، الشخصيات الأسطورية، الشخصيات الرمزية المرتبطة بالجوانب النفسية كالحياة والموت والحب والكره، والشخصيات الاجتماعية المرتبطة بوظائف أو تصرفات تقوم بها داخل النص الروائي كالعامل والمناضل والمتشرد...الخ. وقد صنّفت هذه الشخصيات بالمرجعية لوجود مرجع تؤول إليه، سواء من حيث انتماؤها إلى فترة تاريخية معينة أو لقيم دينية أو أخلاقية أو لرمز من الرموز أو لطبقة اجتماعية أو إيديولوجية. هذه الشخصيات ترتبط بالجوانب الثقافية للأمم، وبالتالي هذا النمط من الشخصيات حافل بدلالات ثقافية معينة يعتمد تحديدها على فاعلية فعل القراءة أي بمستوى مشاركة القارئ في تلك الثقافة.

2 . 2 . 2 . الشخصيات الواصلة (personnages embrayeures):

وهي العلامات أو الإشارات الدالة على حضور الكاتب في النص أو القارئ أو من ينوب عنهما، وغالبا ما يتعذر العثور على هذه العلامات في النص لما يكتنفه من غموض يحول دون تحديد هذا النمط من الشخصيات، ويدخل ضمنها الأدباء و الرواة و الفنانين.

---

[1] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س، ص 51 .

[2] Philippe Hamon ,Poétique du récit ,Ed .Seuil ,paris, 1977, PP: 122 – 123.

2 . 2 . 3 . الشخصيات التكريرية (personnages anaphores):

هذا النمط من الشخصيات فهو ذات وظيفة تنظيمية، ونجد من خصائصها وصورها المفضلة؛ الحلم، مشهد الاعتراف، الكشف عن السر،التبشير بخير أو بشرّ والذكرى، وعموما فإنّ الرواية تتشكل من هذا الأخير، الذي نجد له في النص علامات دالة عليه من خلال نسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والاسترجاعات ذات مقاطع ملفوظ منفصلة، وذات طول متغير (عبارة، كلمة، شرح ...)، كونها عناصر ذات وظيفة إعدادية والحامية، تساعد القارئ على التذكر بتقوية ذاكرته .

وقد ظهرت الشخصيات في رواية " **الآن...هنا** " على أنماط مختلفة تتحدّد من خلال الفعل الذي تؤديه أو الصفة التي تتميّز بها أو البيئة التي تعيش فيها، إذ نجدها في الرواية قد اتخذت أشكالا كالتي ميّزها فليب هامون. الشخصيات المرجعية في الرواية ـ وبالأخص الشخصيات التاريخية فيها ـ فقد وردت بكثرة لتفصح عن مكنوناتها وتلقي إلينا أخبارها، ممّا يخلق أفقا متوازيا بين نمط التفكير الواقعي بين الإبداع الروائي. ولتحديد دلالات الشخصية في الرواية، ميّز النقاد والدارسون بين ثلاثة أشكال: الإسم، القول والفعل.

3 . دلالة أسماء الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي:

ليس من البديهي أن تحتوي الرواية على شخصيات دون أسماء وألقاب، فالاسم في الرواية ليس بالشيء التافه، له وزنه وله قيمته ودلالته السيميائية، ولذلك على الراوي أن يضع في روايته أسماء للشخصيات، ويتوخى أن تكون هذه الأسماء متناسبة ومنسجمة، إذ تحقق للنص مقروئيته وللشخصية وجودها ودورها ومصيرها، ومن هنا كان إيراد الأشياء بمسمياتها في الرواية لتوطيد العلاقات وبعث الحركات فيها، لتتواشج أبنية الرواية ويتسع فضاؤها، سواء أكان اختيار اسم الشخصية مقصودا أم لم يكن مقصودا، ذلك لأنّ هناك رابطا منطقيا بين الشخصية واسم العلم الذي يدلّ عليه[1].

[1] ينظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، م.س، ص 132 .

وقد استرعى اهتمامنا في رواية " **الآن ... هنا** "، أسماء وألقاب لشخصيات اختيرت بدقة، وهي تؤشر على دلالات معينة، إذ معظم الشخصيات نجدها قد وردت بأسمائها الحقيقية سواء كانت عربية أو غربية، ثمّ تأتي الألقاب في الدرجة الثانية، ومن خلال استقرائنا مدلولات أسماء الشخصيات تبيّن لنا أنّ اختيار اسم معين لشخصية ما عادة ما يتم انطلاقا من الوقع الذي يحدثه هذا الاسم من خلال مظهره الصوتي الدال، مثلا: تسمية: طالع، عادل، العريفي، الخالدي، الدكتور، النقيب، آمر السجن، الجنيرال والكومينداان، فكلّها تسميات تحيل إلى شخص ذي جاه وذي سلطة أو ينتمي إلى طبقة عسكرية أو اجتماعية راقية، وبالتالي فنظام التسمية داخل هذه الرواية متقيد بالسنن الاجتماعي، حيث إنّ اسم العلم مقرونا باسم موضوع مثل: طالع العريفي، عادل الخالدي، وغيرهما من الأسماء.

وتصوّر **رشيد بن مالك** لا يختلف عن تصور **فليب هامون**، في اعتبار أنّ اللقب أو اسم العلم من رموز الشخصية داخل المحكي الروائي، وأنّه من العناصر المهمة في دلالة الشخصية، وهو يعرف الشخصية « أنّها نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص »[1]، أي أنّ النّاص وهو يبني شخصياته داخل النص يخضعها لتأويلات، ومعادلات مبرمجة من طرفه في مضمون مقروئية النص ودلالاته، حتى يتمكن القارئ فيما بعد من إعادة بنائها تدريجيا كما بناها الناص.

ولو تعمقنا أكثر حول سيميائيات أسماء هذه الرواية نتوقف عند أهم الشخصيات لنحاول تحليل دلالة أسمائها، خاصة وأنّ هذه التسميات لم تكن بريئة بل خضعت بدقة متناهية إلى الوظيفة التي وكلت إليها الشخصية المقصودة بها، وهذا ليعلن منذ البداية عن نوع الفضاء الذي سنقتحمه كقرّاء، هذا الصنيع الذي يتبين من خلال البناء العام للشخصيات وكذا الإطار الذي تتحرك فيه عبر هذا النص السردي. إلاّ أنّ **الأسماء** الواردة في الرواية قد شكّلت **فضاء** اتّسم بصورتين: الأولى حملت

[1] فليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، م.س، ص51 .

أسماء وألقابا ذات رفعة، وهي توحي بالسلطان والشأن العالي، أمّا الصورة الثانية فحملت أسماء وألقابا ذات ضعة، وهي توحي بسوء حال الشخصية والمكانة الدنيئة التي هي عليها في المجتمع .

وقد تميّزت رواية " **الآن...هنا** " بذكر أسماء كثيرة، وهي تحيل على كثرة الشخصيات الفاعلة، ممّا ينمّ عن بنية روائية معقدة، تلاحمت فيما بينها لتصنع فضاء روائيا متميّزا بعلاقاته المتشابكة والمتداخلة، وهي " تنجح دائما في الاندماج ضمن البنية الحكائية الشاملة للعمل، وتمدّها بكلّ ما هي في حاجة إليه من الوضوح والشفافية "[1] للإيهام بالواقع وحقيقة الأحداث .

3 . 1 . عادل الخالدي:

إنّ هذه الشخصية هي صاحبة المقام الأول في الحضور السردي بالقياس إلى الشخصيات الأخرى، إذ تواتر ذكرها على امتداد الرواية، شخصية سياسية، سجين سياسي، أحد الذين عاشوا في سجون عمورية .وعادل الخالدي شخصية عربية وشعبية أيضا، اسمها يتركب من لفظتين، لفظ " **عادل**" المشتق من الفعل الثلاثي (**عدل**)، وهو لقب يدلّ على العدل والقدرة على اتخاذ المواقف.
أمّا لفظة الخالدي فإنّها مشتقة من الفعل الثلاثي "**خلد**"، وهو يدلّ على طول العمر أو التعمير طويلا في الأرض، ممّا ساعده على تحقيق رغبته ومواقفه التي كان يسعى إليها في مواجهة النظام الجائر، وهي قيم نضالية ضمن مجال دلالي موسوم بالإيجابية.

إلاّ أنّ صفة **عادل** تتغيّر مع المسار السردي، فكان يلقب تارة بعادل وتارة أخرى بالسجين السياسي، وهذا الإسم هو الطاغي في الرواية، وهذا يرجع إلى كون هذه الشخصية من ألد المعارضين السياسيين للنظام في عمورية، يكفي هذا ويغني عن دلالة إسمه « فاللقب العائلي هو الجذر الذي يضمن ديمومة دلالية، أمّا الاسم أو الكنية فإنّهما يقدمان ليونة وتغيّرا »[2]، فدلالة اللقب العائلي تضمن ديمومة دلالية، إذ يصبح مجرد ذكر أنّ الخالدي هو ابن عربي مؤشرا على انتماء هذه الشخصية

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، صص: 256 – 257 .

[2] Philipe Hamon ,Poétique du récit ,Ed .Seuil ,France ,1977 ,P145 .

إلى عائلة عربية لها ماضٍ وتاريخ عريقين، ولها انتماؤها وكيانها في الوجود، مثلما ورد على لسان النقيب مدحت عثمان أمام لجنة التحقيق: " السجين الماثل أمامكم الآن كان يعاقب في فترات سابقة بأن يكتب ألف سطر يوميا، لأنّه الوحيد من آل الخالدي الذي شذّ عن سنن العائلة، وأنتم تعرفون منزلة هذه العائلة في الآداب الرفيعة "[1]. وقد ردّ رئيس لجنة التحقيق قائلا لعادل الخالدي:" من صفاتك الفصاحة، وقد عرفنا أنّها إرث عائلي وتدريب في السجن، ومن صفاتك أيضا الوثوق"[2].

وبالتالي انتماء عادل إلى هذه العائلة علامة تضفي تأسيسا لقيمة الافتخار لديه والاحترام من طرف الآخرين، ومن جهة أخرى يقدم الكاتب عادل العريفي أنّه ابن بار لوطنه ضدّ كلّ من تسوّل له نفسه المساس بمقوماته وثوابته، ممّا يشكل امتدادا نضاليا لجيل ولتنظيم سابق، وبذلك شخصية عادل تستمد شرعيتها النضالية من ماضيها ومن حاضرها .

3 . 2 . طالع العريفي :

إنّ هذه الشخصية هي صاحبة المقام الثاني في الحضور السردي بالقياس إلى الشخصيات الأخرى، إذ تواتر ذكرها هي الأخرى كثيرا على امتداد الرواية، خاصة في القسمين الأوّل والثاني، شخصية سياسية، سجين سياسي، أحد الذين عاشوا في سجون موران، لمدة عشر سنين[3].

طالع العريفي شخصية عربية وشعبية أيضا، اسمها يتركب من لفظتين، لفظ " **طالع**" المشتق من الفعل الثلاثي " **طلع** "، وهو لقب يدلّ على القدرة، ولفظة طالع تدلّ على السمو والصعود إلى الأعلى، إلى درجة أنّه وصف بالرجل الصعب الذي لا يقتنع بسرعة أو بسهولة. أمّا لفظة العريفي فإنّها تدلّ على قيم نضالية ضمن مجال دلالي موسوم بالإيجابية أيضا، منها أنّه دوما يسعى إلى الوصول إلى الحقيقة ولو كلّفه ذلك حياته، مثلما تدلّ عليه الملفوظات الآتية:" طالع من النوع

[1] الرواية، ص 467 .

[2] الرواية، ص 469 .

[3] ينظر: الرواية، ص 163 .

الصعب، لا يمكن أن يقتنع بسرعة أو بسهولة، فإذا ألحّت عليه فكرة يظلّ تحت تأثيرها ليلة، يوما بكامله، إلى أن يصل إلى جواب! "[1].

هاتان الشخصيتان "**طالع العربفي**" و"**عادل الخالدي**"، اسمها « يحمل دلالات حول إيجاد المعادل الموضوعي بين هذا الاسم وبين موضوع الصراع الاجتماعي، بل الوجودي في هذا الوطن »[2]، وهذا المعادل يتجلى في القدرة على تحمل المسؤولية الملتقاة على عاتقه بمحاربة المستبدين في أرض المشرق العربي، فاختيرت لفظتي " **طالع** " و" **عادل** " المناسبتين لشخصيتين مهمتين في الرواية، وهما لفظتان دالتان على الرفعة والعدل في اتخاذ المواقف المناسبة، وهما لفظتان متماثلتان صوتيا وتركيبيا، ممّا ينعكس على مستوى دلالة كل منهما.

3 . 3 . المساعد خليل :

الشخصية التي تحمل لقب " **المساعد** " تكون شخصية محترمة ومحبوبة من طرف الجميع كونها شخصية تحمل صفة المساعدة، وهي صفة حميدة في الثقافة العربية، وشخصية خليل تحضى بهذه المكانة كونه شخصية عسكرية شغل آمر السجن وحارسه في سجن القليعة، شخصية محبوبة من طرف سجناء القليعة، فيسمونه **بالمساعد خليل**، وهم يحفظون له أعماله الخيرية ومساعداته لهم قدمها لهم، فعمّ خيره كلّ السجناء، مثلما ورد على لسان السجين أبي مكرم: " ارتخت قبضة المساعد خليل، ولكن لا يستطيع أن يغض النظر بصورة كاملة، أكثر من ذلك كان يلجأ بعض الأحيان إلى القسوة ليشعر الجميع بوجوده، وقوته "[3].

---

[1] الرواية، ص 21 .

[2] بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970- 1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 102.

[3] الرواية، ص456 .

3 . 4 . مـايا الممرضة :

الشخصية المزاجية، بين الفرح و الحزن، مايا الحمامة، الغزالة، أنشودة البحّار الذي أمضّه الشوق، وها هو يعودإلى الوطن بعد الغياب الطويل، مايا الحزن والفرح، يتعانقان، يتداخلان، مايا العينان الواسعتان اللتان تمتلأن دوما بالدموع والعسل، الشخصية المحبوبة التي أحبها طالع الخالدي وهو يعالج في المستشفى، إلى درجة أنّه لا يطيق فراقها، ولا يحتمل عدم رؤيتها ولو ليوم واحد، إذ نجد معظم الروائيين يلحّون عل المظهر في تقديمهم لنموذج المرأة الجاذبة، بحيث أبرزوه في المقام الأول من خلال تركيزهم على ملامح الجمال و التناسق في جسد المرأة العربية ،أمّا الصفات المزاجية والباطنية فقلّما يجري الحديث عنها، فالمرأة في نظرهم لا تلفت الانتباه ولا تثير الإعجاب إلاّ بقدر ما يكون حظها من الجمال، فمثلا : لو تحدثنا عن روايات زقاق المدق لنجيب محفوظ وبابو لأحمد زياد والمرأة والوردة لمحمد زفزاف، نجد أنّه في الأولى كان كل الحديث عن المظهر الفيزيولوجي لحميدة، لون بشرتها، يديها، عينيها وشفتيها...الخ، ووصف بأنّها كلّما مرت تحدث هزات في أجسام الناس وانشغالا في عقولهم، وأنّ جمالها يشكل نقطة جاذبة أزلية، ويمارس إغراء لا يمكن مقاومته لدى الأشخاص، نظرا لجمالها الجذاب وطيبة أخلاقها ومعاملاتها، فالمرأة التي لا تلفت الإنتباه لا تثير الإعجاب إلاّ بقدر ما يكون حظها من الجمال، في حين نجد أنّ جاذبية مايا الممرضة ليست في هذا النوع، بل تكمن جاذبيتها في طيبتها وحسن معاملتها للسجين المريض طالع العريفي .

3 . 5 . الدكتور ميلان:

طبيب ورئيس قسم بالمستشفى، شخصية محبوبة هي كذلك بحكمتها في التخفيف عن آلام المرضى، صاحب التقديرات إلى درجة أنّه أصبح صديقا لكلّ المرضى، جاء على لسان عادل؟ وهذا التصميم على الشفاء، ألم يكن يهدف أن أثبت له صحة نظريته وتقديراته؟ وبعد هذه الألفة، التي أصبحت صداقة، كيف أسمح لنفسي أن أقول له في أمان الله وأمشي، وكأنّ شيئا لم يكن؟ من أعطاني الحق في أن أكون قاسيا، أو أن أسيء للذين أعطوني أنبل ما يملكون: الثقة والحب، من أجل

أن أشفى؟ "[1] وهو يصرح بكيفية معاملة الدكتور ميلان لمرضاه: " والدكتور ميلان، هل يمكن أن أحب طبيبا كما أحببته" حين جاء الدكتور ميلان أخبرته بما حصل جرّ نفسا عميقا، حاول أن يبتسم، لكن فكيه لم يساعداه، بعد أن فحصني قال، إنّه سيتابع الموضوع بنفسه، وسوف يهيّء لي تقريرا طبيا يوضّح حالتي بالتفصيل ومراحل العلاج والأدوية التي وصفت لي، لكي يساعد التقرير الطبيب الذي سيعالجني لاحقا "[2].

3 . 6 . جـوليا :

الممرضة النشطة رغم كبر سنّها، مسؤولة ممرضات الليل، الحازمة، العين والقلب النابض لطالع العريفي المريض، مثلما ورد على لسان عادل: " تلك الليلة لا تشبه غيرها من الليالي أبدا، ففي وقت ما، ربما بعد العشاء بساعة، جاءتني الأخت جوليا، قاست حرارتي، وتأكدت أنّي تناولت الدواء. نظرت إلي مليا وكأنّها تدرس صحتي وقوتي من خلال العينين. ابتسمت وهزّت رأسها. جرى كلّ ذلك بصمت. قالت بيدها اليسرى: انتظر. غادرت الغرفة، لم تمض دقائق حتى عادت. طلبت منّي أن أضع المعطف على كتفي. امتثلت. اتجهنا باتجاه غرفة طالع "[3].

فجوليا شخصية محبوبة هي الأخرى، يصرّح عادل أنّه لا يمكن نسيانها حتى في الخيال، مثلما ورد على لسانه: " ويمتلئ قلبي بالبكاء والوجع حين أفكّر لثانية واحدة، أنّني قادر على ترك جوليا، كيف يستطيع الإنسان أن يتخلى بإراتده عن عينيه، أو عن نبض قلبه، كيف يتسنى لي ولو بالخيال، أن أتركها وأمضي، والليالي القادمة، كيف سأواجه ظلمتها وآلامها دون أن تكون جوليا فوق رأسي؟ لا أطيق أن أفكّر، ولا أقوى على الاحتمال "[4].

---

[1] الرواية، ص 140 .

[2] الرواية، ص 141.

[3] الرواية، ص 50 .

[4] الرواية، ص 140 .

3 . 7 . رادي :

مترجم، وطالب صيدلية مثلما جاء على لسان عادل : " ترجم رادي بحماسة وقناعة، لما وجدته هكذا تابعت...بعد أن ترجم رادي، بدا الاستغراب، الأقرب إلى التساؤل...ترجم رادي حرفيا، وبحذر، وكنت متأكدا أنّهما لن يستطيعا استيعاب ما قلت، لأنّ اختلاف نظرتنا إلى الموضوع تجعلنا في حالة من الافتراق الكامل "[1]، " عرفت أنّ رادي سيكون ثالثنا، خاصة وأنّه في هذه الفترة يحضّر لامتحاناته النهائية، وسوف ينتقل من صيدلية المستشفى إلى صيدلية الجامعة، ولذلك فإنّ الالمختبر الموجود هنا يتيح له العمل، وهذا ما جعله يقيم بصورة شبه دائمة في المستشفى "[2].

فرادي شخصية عصبية، يقلق لأتفه الأشياء مثلما جاء على لسان الراوي: " جاء رادي كان غاضبا ومرتبكا، قدّرت أنّ الأمر متعلق بأندريه، وجواز السفر، تطلّع إليّ وهزّ رأسه ، وبعد فترة قال بمرارة: لا حاجة لأن أقول لك أي نوع من البشر هؤلاء المحاسبين، إنّهم كالثيران العمياء، وأقرب ما يكونون إلى الآلات ....، وزفر بحزن ثمذ أضاف بلهجة مختلفة: هل يمكن أن تتصل ببمسؤول التنظيم لكي يتصرّف بطريقة متحضرة : فلن أتصل بأي إنسان وليفعل ما يشاء "[3].

3 . 8 . الشهيري :

شخصية تواتر ذكرها كثيرا في الرواية، وهي شخصية أمنية منبوذة من طرف السجناء، هو المحقّق الذي أذاق طالع الموت أثناء التحقيق، ممّا تدلّ عليه الملفوظات الآتية: " بصعوبة نهضت، أمسكت بالعصا مرة أخرى، حاولت أن أمشي...كنت كمن يدوس جمرا أو زجاجا مكسورا، كمن يمشي على شفرات حادة وغير منظمة،...ثمّ ماذا تعني هذه الآلام قياسا لما ينتظرني بعد لحظات ؟ طلب منّي الجلوس، فجلست، سمعت صوت الشهيري، قال يخاطبني دون أن يذكر اسمي. وتغيّرت نبرة الصوت: ومثل ما قلت لك: إذا أردت أن تعترف وتقول كلّ شيء ترفع السبابة ! ...وبدأت الكابلات، لكن

---

[1] ينظر الرواية، صص: 91... 93 .

[2] الرواية، ص 64 .

[3] الرواية، ص 142 .

على رجلي، واحد آخر مربوط إلى الطاولة، لم تكن تهوي على رجليه وساقيه فقط، كانت تهوي في باطن عيني، فكلّ ضربة أحسّها مثل سيخ النّار داخل العين، وسط القلب تماما، أمّا حين بدأت تتوالى صرخاته فقد شعرت أنّ مجنونا أعمى وبيده زجاجة مكسورة يطعن كلّ ما يجده أمامه، وكنت الوحيد الذي ظفر به وأخذ يوجّه إليّ كلّ الطعنات" [1].

" في لحظة ما نزل الشهيري عن عرشه! أمسك بالبطانية التي كانت عادة توضع فوق الطاولة، وكعم بها رأسي، ثمّ استعان بطرف منها وحاول أن يخنقني. كنت أحسّ غيظه مثل طوفان. كان في لحظات معينة يصرخ: نهايتك يا ابن الحرام، على يدي، راح تموت فطيس مثل كلب، لا من سمع، وإذا ما كان اليوم غير يوم، لكن أبدا ما راح تخلص ! "[2].

ولفظ " **الشهيري** " المشتق من الفعل الثلاثي (**شهر**)، وهو لقب يدلّ على الشهرة والإعلام والقدرة على اتخاذ المواقف، وتحقيق رغبته التي كان يسعى إليها في مواجهة الضعفاء وتعذيب السجناء السياسيين، مثلما فعل مع طالع العريفي، وذلك لجلب الحقائق والمعلومات منهم لأجل كسب ثقة المسؤولين ورجالات السلطة، وبالتالي ترقيته إلى أعلى المناصب، وهي قيم ضمن مجال دلالي موسوم بالسلبية.

3 . 9 . الشلالـي :

شخصية عسكرية، يكفي أنّها تحمل لقب " **الشلالـي** "، هذا اللفظ غامض المعنى دخيل على لغتنا وعلى مسمياتنا العربية، فهو لقب له صلة بالثقافة العسكرية، لأنّه في الرواية ينتمي إلى أهمّ جهاز في الأمن العسكري، هو المحقق المكلف بالتحقيق مع عادل وباقي السجناء السياسيين، كما أنّ وجوده في مرتبة عليا كمخبر في الأمن العسكري يخوّل له إصدار الأوامر، فكان لهذه الشخصية تدخلات مؤثرة على مسار الأحداث بمواقفه وأعماله الساعية إلى تعذيب السجناء، ممّا يتضح من خلال السياسة المجحفة التي اتبعها بعدما عيّن كمحقق أمني مع السجناء السياسيين لمرات عديدة

[1] ينظر: الرواية، ص 247 .

[2] الرواية، ص 267 .

خلفا لمحققين آخرين مثل العطيوي، إذ تغيرت كل الموازين بتغيّر عقليته من شخصية حوار وتعقل إلى شخصية عنيفة بمواقفه الصارمة من خلال خطته الجديدة التي أعلنها في تعذيب المساجين ممّا يدل على أنّ لهذه الشخصية دورها في مسار الأحداث[1].

وتظهر هيمنة هذه الشخصية بوصفه رمزا للمسؤولية من خلال منصبه في السلطة، باعتباره ضابطا عسكري تقمّص رتبة محقق رئيس من خلال تعذيبه لطالع وكلّ نزلاء سجن العبيد وسجن القليعة والسجن المركزي في عمورية .

3 . 10 . النقيب مدحت عثمان :

شخصية هي الأخرى فاعلة في الرواية على مستوى الأحداث، ووجود شخصيات من هذا النوع في مسار الأحداث يظهر نوع من حقيقتها، خاصة وأنّ هذه الشخصية تنتمي إلى السلك الحكومي.

أمّا لفظة " **النقيب** "، لفظة عسكرية تدلّ على السلطة، المسؤولية والمكانة العالية، ممّا يدلّ على أنّ لهذه الشخصية قيمتها في المجتمع الفرنسي، إضافة إلى النوايا الطيبة التي تميّزت بها هذه الشخصية، وكذا الدور الإيجابي الذي مثلته على مستوى الأحداث.

وقد استعان الكاتب بهذه الشخصية لإضفاء الطابع المنطقي على حرية عادل، فمن غير المعقول أن يتمتع عادل بحريته وتنقله باريس دون تدخل شخصية حاكمة لها كلمتها في هذه المسألة مثل: شخصية النقيب مدحت عثمان الذي كان رئيسا للسجن المركزي وقتها، فكانت شخصية متميزة عن غيرها منت الشخصيات الحاكمة العسكرية الأخرى بطيبتها وحسن معاملتها. ويظهر الدور الإيجابي لهذه الشخصية من خلال زياراته المتكررة إلى مهاجع السجناء للتكلّم معهم حول بعض الأمور التي تخصهم مثلما ورد على لسان الراوي :

" في إحدى الليالي جاءنا النقيب: شايف أنّكم و المساعد سمن وعسل، فإمّا أنّكم تأدبتم بعد بعد مشاوير العين أو خربتم الزملة ! ردّ حامد زيدان: تعرف يا سيادة النقيب، نحن جماعة مسجونين،

[1] ينظر: الرواية، صص: 242 ـ 243 .

ضيوف عليكم، ولازم الضيف يكون مؤدب، وأنتم المعزبين، والعادة أنّ الضيف قبل المعزب، ولكن ما حصل في البداية أنّكم تجاوزتم هذه العادة أو لم تعترفوا بها ! "[1].

3 . 11 . الشمّاس:

شخصية دينية مقدسة، دوره المشي في مقدمة المجموعة المحتفلة بقدوم أسبوع جديد أو قدوم شخصية مهمة، وهو يحمل المجمرة والماء المقدس إعلانا عن بدء الإحتفال، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي: " يأتي عماد الأشهب يوم الزيارة الأسبوعية، جاء ثلاثة غيره: زكي، صادق وأحمد، كردينـال واثنـان من الأسـاقفة، كان ينقصهم فقط **الشمّاس** الذي يفترض أن يمشي في المقدمة حاملا المجمرة والمـاء المقدس، إعلانا عن بدء الاحتفال "[2].

ومن خلال دراستنا لعالم شخصيات هذه الرواية، تبيّن لنا أنّ هذه الشخصيات التي تمّ ذكرها سابقا تعدّ عينات من شخصيات تاريخية واقعية، توزّعت على امتداد الرواية ممّا أضفى على المسار العام للشخصيات طابعا واقعيا، وتمّ توظيفها بطريقة تناصية للدليل على رموز التضحية في سبيل قيم وطنية وإنسانية نبيلة في سبيل الخير وإحقاق الحق مقابل رموز الشر والعدوانية، ونظرا للكم الهائل للشخصيات المذكورة في الرواية اقتصرنا على الشخصيات الأكثر فاعلية على مستوى المسار السردي ولاعتقادنا إنّ الشخصيات الأخرى لم يكن لوظائفها السردية آثار حدثيّة تفضي إلى تغيير مجرى هذا العمل السردي.

[1] الرواية، ص 450 .

[2] الرواية، ص 111 .

4 . دلالة أفعال الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي :

لاحظنا في تطوّر أحداث هذه الرواية أنّ الكاتب اتجه إلى اختيار بيئات عربية تحدث عنها على مستوى المسار السردي، ومن الطبيعي أنّه قدّم في حديثه عن هذه البيئات شخصيات عربية، أمّا فيا يخص اختياره للشخصيات البطلة والرئيسية فاختار شخصيتين عربيتين: **عادل الخالدي** و**طالع العريفي**، والذين قاما بأدوار المقاومة والحنكة والسياسة، ولمّا كانت البيئة العربية هي الطاغية على هذه الرواية كان على الروائي ـ الذي حاول أن يرضي قرّاءه ـ أن يكون شديد الحذر في اختيار أبطاله من هذين البيئتين، وقد أراد الروائي أن تبقى روايته ضمن حدود البيئة العربية بحكم وقوع أحداث الرواية فيها، إذ حدث أن اختار الروائي شخصيتين بطلتين: **الأولى** تقوم بدور المقاومة الشرسة للحكومة العربية الجائرة في عمورية، تمثلت في شخصية **عادل العريفي**، و**الثانية** تقوم بدور المقاومة أيضا لحكومة موران، تمثلت في شخصية **طالع العريفي**، خاصة وأنّه وجد في هذه الشخصية الأخيرة الشجاعة في مواجهة المجتمع النظام، « وقد يختار المؤلف شخصياته بحيث يدع له مجالا لاستعراض معلوماته في موضوع معيّن » [1] .

ونجد الكاتب قد برع في روايته: " **الآن ... هنا** " في اختيار شخصياته التي قامت بدور كاف ومناسب في نقلها لأفكار إديولوجية إلى القارئ، إلاّ أنّه يجعل الشخصية الرئيسية في الرواية هي شخصية عادل الخالدي كونها تمثّل الدور الكبير لنضال إديولوجي ضدّ نظام سياسي عربي، إلاّ أنّ رسمه لهذه الشخصيات يدور في إطار مغلق تشترك فيه الشخصيات من خلال مظاهر معينة، وهي مظاهر مشتركة بينها وبين السيرة الذاتية من ناحية، وبين الرواية الواقعية من ناحية أخرى، ومن أبرز هذه المظاهر أنّ شخصيات رواية الآن...هنا في تصوير الكاتب إنسانية ومثالية.

[1] عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية الحديثة في مصر (1870- 1938)، ط4، 1994، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 163 .

وتصور الشخصية الإنسانية على هذه الصورة يذكرنا بالصورة التي كان الشاعر العربي يتحدّث بها عن شخصياته خاصة في غرضي المدح والفخر، إذ يضفي عليها مجموعة من الصفات المثالية لخصها بعض النقاد في الشجاعة والعفة والعقل فيجعلها تمثل لذلك **قمّة النضال**، أما إذا أراد أن يمثل بها العكس فإنّه يهجو بها ليصفها بمجموعة من الصفات المثالية التجريدية التي تصل بها إلى قمة السوء والشر، وتلخص في النقيض المباشر لصفات الممدوح[1]، وهذا ما تمثل في رواية الآن ...هنا من خلال الصفات التي وصف الروائي بها الروائي الشخصيات.

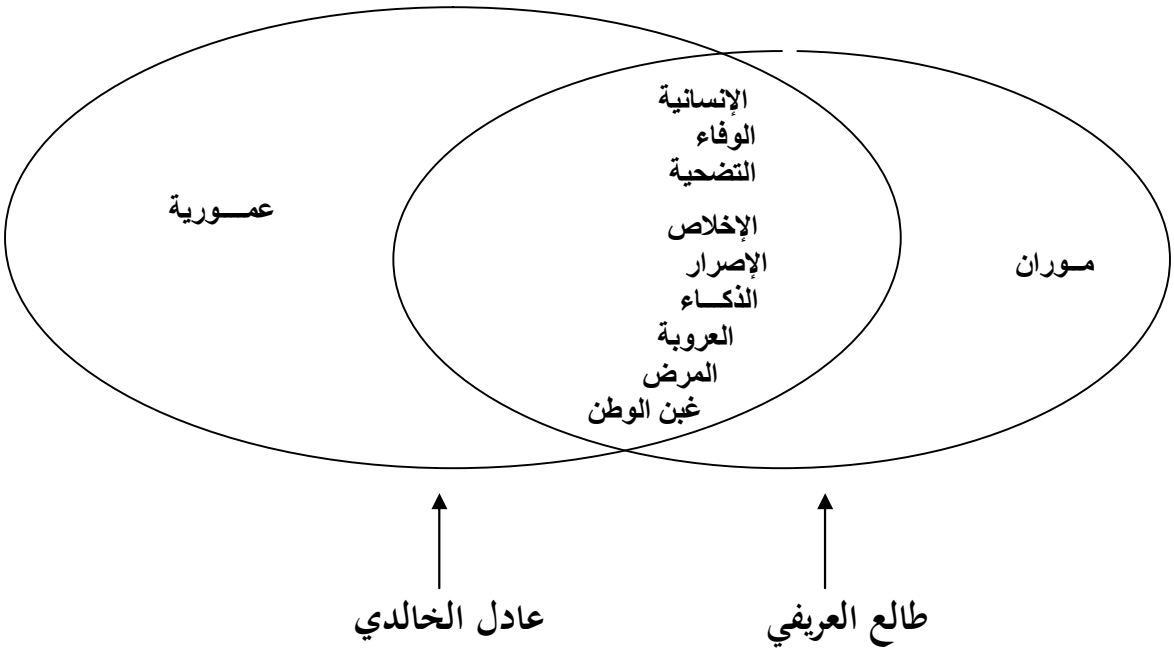
أمّا الشخصيات الأخرى، فترك للقارئ الحكم على صفاتها من خلال أقوالها ووظائفها، فنجده اختزل الشخصيات بحسب وظائفها إلى عاملين رئيسيين: تجسّد الأوّل في الشخصية الثائرة في وجه العدوّ والشرّ؛ المدافعة عن هويتها وثوابتها ومبادئها وعن الحق، أمّا الثاني فتجسد في شخصية المعارض السياسي وأعوانه من العملاء العرب، هذا المعارض الذي حاول اكتساح أفكار عادل الخالدي وطالع العريفي، بل خلخلتها والدنو بها إلى الأسفل.

ومن خلال تتبعنا لتمفصلات السرد في فضاء هذه الرواية نلاحظ هيمنة شخصيتين رئيسيتين على المسار السردي على اعتبار أنّ المشاهد كلّها مبأرة[2]* من خلالهما، خاصة أنّ الكاتب أبدى لنا من خلالهما أهم أحداث الرواية، وهما شخصيتي: طالع العريفي وعادل الخالدي، وهاتان الشخصيتان تتشابان في الملامح النفسية إلى حد كبير في شتى المجالات التي اتجهت إليها هذه الرواية، إذ نجد أنّ الروائي قد حكم عليهما حكما نهائيا مطلقا بصفة الخير من أول الرواية إلى آخرها، كما قدّم لنا الجوانب الإيجابية في علاقتهما، ومن خلال تداعيات السرد يمكننا مقارنة الشخصيتين ضمن المخططة الآتية:

---

[1] ينظر: عبد المحسن طه بدر، تطوّر الرواية الحديثة في في مصر (1870- 1938)، م.س، ص 165 .

[2]* مبأرة : من التبئير، ويعني وصف الأحداث وكذا عملية السرد من خلال شخصيات معينة يتم اختبارها لهذا الغرض، حيث يتم من خلالها نقل ما جرى أو يجري .



من خلال هذا المخطط تظهر المواقع المتضادة للشخصيتين، في حين تظهر مواقع مشتركة بينهما، فرغم اختلاف الشخصيتين من حيث الإنتماء الجغرافي، الأولى من موران والثانية من عمورية، إلاّ أنّهما يشتركان في صفات إيجابية عديدة منها الإنسانية، الخير، الوفاء، التضحية، الإخلاص، الإصرار، الذكاء، العروبة، المرض وغبن الوطن، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي :

" إنّ الذي غيّر حياتي ووضعني على حافة الموت هو أنّي تعرّفت على طالع العريفي! وطالع العريفي مريض مثلي، جاء من موران للعلاج، وكما يحصل بين اثنين يتعارفان على ظهر باخرة أو في سجن تعارفنا. حصلت الأمور بالصدفة، كما تحصل في الحياة خارج المستشفى وخارج السجن، إذ ما كادت تنقضي أيام على وجودي في المستشفى حتى جاء لزيارتي"[1].

" ـ نحن العرب عباقرة في توهم الأحزان ثمّ في الاستلام لها !

ـ يمكن أن تقول أيّ شيء، ولكني أؤكّد لك أنّ السجن ليس فقط الجدران الأربعة، وليس الجلاّد فقط أو التعذيب، إنّه بالدرجة الأولى: خوف الإنسان ورعبه، حتى قبل أن يدخل السجن، وهذا بالضبط ما يريده الجلاد، وما يجعل الإنسان سجينا دائما"[2].

[1] الرواية، ص 14 .

[2] الرواية، ص 18 .

" ـ اسمع يا طالع: لقد فعلنا كلّ ما فعلناه، من أجل قناعتنا، وكنّا نعرف أنّ هذا الطريق ليس طويلا وشاقا فقط، كنّا نعرف أنّنا قد ندفع حياتنا من أجله، واعتقد أنّنا لسنا آسفين أو نادمين على ذلك، ولابد أنّـك تشـاركني الرأي. ولنفرض أنّنا على اتفـاق، ولكـن، وكما قلت لك، أشعر الآن أنّـني في السجن أكثر ممّا كنت هناك، وهذا الشعور نتيجة العجز عن تغيير شيء، عن تحرير إنسان ـ ولكن السجناء سيتحررون ذات يوم يا طالع.

ـ قال وهو يقترب وينظر إلي بتحديد: أخشى، يا عادل، أن يحصل العكس، لأنّ الأمور كما أراها الآن، تأخذ مسارا مختلفا عن السابق..."[1].

ويمكن اختصار هذه المخططة في الجدول الآتي :

الشخصيات / الصفات	طالع العريفي	عادل الخالدي
– الإنسانية	+	+
– الوفاء	+	+
– التضحية	+	+
– الإخلاص	+	+
– الإصرار	+	+
– الذكاء	+	+
– العروبة	+	+
– المرض	+	+
– غبن الوطن	+	+

[1] الرواية، ص 19 .

من خلال هذه المخططة نلاحظ اشتراك شخصيتي: طالع وعادل في **صفات واحدة** هذا ما يدفعهما لخلق أهداف واحدة: **الحرية، إسقاط النظام الجائر والمستبد وإنقاذ سمعة الوطن،** خاصة وأنّهما ضحيا بطريقة تجعلهما متداولين في تاريخ الأمم من جيل إلى جيل ،فلم يضحيا من أجل مصالح شخصية، بل كانت تضحياتهما نبيلة في سبيل إنقاذ سمعة الوطن وخدمة الإنسانية جمعاء، فكانا شمعتين منيرتين لغيرهما في الخلق ومسايرة الأحداث وتحديات هذه الحياة الصعبة.

إنّ هذه الصفات التي تميّزت بها شخصيتي **طالع** و**عادل،** هي التي جعلتهما يقفان أمام سلطة حضارية قائمة، مدافعان عن أرضهما ووطنهما وجذورهما في الماضي، وعن حياتهما حاضرا ومستقبلا، ممّا أسهم في التأثير في الشخصيات الروائية الأخرى، العربية منها والغربية، وهي كلّها صفات تعرفنا بشخصيتي طالع وعادل وترسمهما، وكذا الإطلاع على الظروف التي كوّنت شخصيتيهما، وهذا ما ورد على لسان عادل الخالدي :

" قضيت شهورا طويلة في مستشفى كارلوف، أجريت لي خلالها عدّة عمليات...، وهكذا بدأت أدخل مرحلة جديدة أقرب ما تكون إلى الكهولة مع مجموعة من الأمراض التي تقوى وتشتدّ، وبعض الأحيان تغفو، وبدات أستعدّ لاستقبال الحياة الجديدةضمن هذه المواصفات، كنت أعد نفسي لحتمال ذلك، لتقبله، وأيضا لنسيات الماضي، لكن حصل شيء غيذر المسار من جديد، وهذا التغيّر لم يكن نتيجة المرض بشكل مباشر، ولم يكن نتيجة الرغبة، لقد كان لسبب لم يخطر لي ببال !ففي براغ حيث توقفت الموت، أو تأجّل ، بدأ موتي الآخر !

لا لم يحصل شيء من هذا، وإن تمنيته طويلا وكثيرا، لكنه لم يتح لي: إنّ الذي غيّر حياتي ووضعني على حافة الموت هو أنّي تعرفت طالع العريفي! وطالع العريفي مريض مثلي، جاء من موران للعلاج، وكما يحصل بين إثنين يتعارفان على ظهر باخرة، أو في سجن تعارفنا "[1].

[1] الرواية: صص: 13 ـ 14 .

" إلى ما قبل هذا اليوم كنت أسمع أصوات المجلودين عن بعد، كانت تفصلني عنهم مسافات، أمّا اليوم فإنّ الشهيري يريد أن يلقنني درسا جديدا، حين بدأت الكابلات تنهال على القدمين، على الساقين، واشتعلت معها الصرخات، قبضت على نفسي في حالة من الخوف لا يمكن أن تخفى أو أن أسيطر عليها، انكمش جسدي كلّه، وأخذت ساقاي بالإرتجاف، وزادت دقات قلبي أيضا "[1].

" أخذوني لا أعرف إلى أين، كنت خلال هذه المسافة لا أمشي على قدمي، وإنّما على عيني بالذات، لتأنّ الضربات التي كانت تتوالى وتتسارع لم تترك لي حتى فرصة السقوط، كانت تنهال كالأمطار الغزيرة، كالصواعق، ...أمّا إذا وقعت على الأرض، وكثيرا ما كنت أقع، لأنّي لا أدري كيف أتحرّك أو إلى أين، فإنّ الصرخات والضربات تتسارع إلى درجة توقعت أن أموت بين أيديهم "[2]

" ... ولذلك يجب أن أثبت لهم من يكون طالع العريفي ! هناك لحظات يصبح معها الموت شغفا ورغب، يفقد الإنسان الخوف ويتحوّل إلى حالة من العناد أقسى من الصخر، قلت لنفسي وأنا أشدّ العصابة إلى أقصى حدّ: الموت سيطال كلّ إنسان ولا يمكن لأحد أن ينجو منه، لكن أجمل موت، إذا كان "[3].

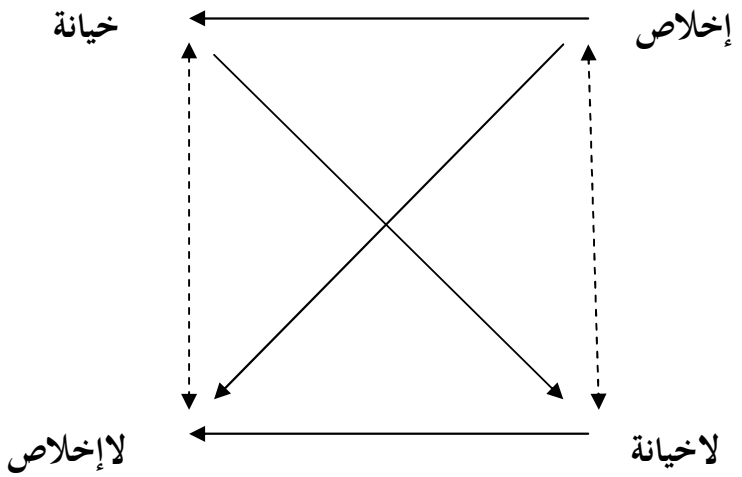
ومن خلال تتبعنا للمسار السردي لرواية " **الآن ... هنا** "، تبيّنت لنا **قيمتين أخلاقيتين متضادتين** هما: **الإخلاص / الخيانة**.

الإخلاص بوصفه قيمة أخلاقية إيجابية ثابتة في الشخصيتين: **طالع العريفي وعادل الخادي،** فإخلاص عادل تجلى في إخلاصه لوطنه عمورية ولمبايعة إخوانه السجناء السياسيين له من خلال مواجهاته ومواقفه الإيجابية الصارمة التي خاضها ضدّ شخصيات عسكرية وأمنية مهمة في النظام، رغم المساومات المتكررة بتحريره من قيده مقابل التنازل عن موقفه ضدّ النظام والحكومة في عمورية

[1] الرواية، ص 244 .
[2] الرواية، ص 250 .
[3] الرواية، ص 285 .

والمعاهدات التي عقدها مع النقيب مدحت عثمان في سجن القليعة، وهذا استنادا إلى مرجعية ثورية لعائلته في عمورية، أمّا إخلاص طالع العريفي فيتجلى في وقع خطاه وهو يركض من مستشفى إلى آخر للعلاج بسب الأمراض التي لحقته نتيجة العذاب الذي تلقاه في سجون موران، ولا يرتاح إلاّ بعد موته[1].

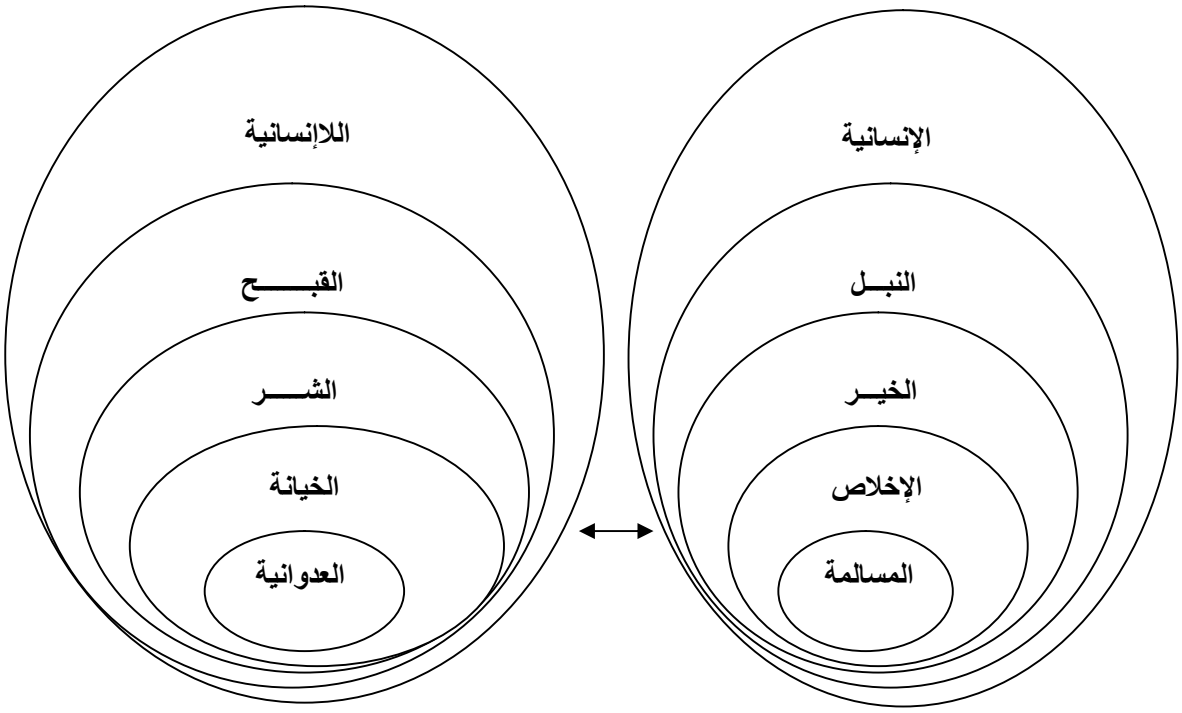
أمّا **الخيـانة** بوصفها قيمة أخلاقية سلبية ثابتة في الشخصيات المعارضة لعادل الخالدي والخائنة لوطنها ولدينها ولانتمائها العربي ومنها: **الشلالي، النقيب مدحت عثمان، العطيوي، العريف إدريس، الرائد جودت يعقوب**[2]، وكذا خيانة **العريف إدريس** بنقضه للهدنة التي عقدها مع عادل والسجناء في سجن القليعة [3]؛ وهذه الخيانات هي بالمعنى المرفوض اجتماعيا ودينيا وعقائديا بوصفها تعبيرا عن الرغبة في خيانة الوطن والدين والمبدأ، وبالتالي الرغبة في استمرار إهانة عادل والسجناء، وهي في الحقيقة ردّ فعل عن أشخاص لا يريدون الخير ولا الحب للغير، ويحبون الشر وإهانة الآخر. ويمكن أن نمثل هذه القيم الدلالية في المربع السيميائي الآتــي:



وقد عمل الكاتب على إثارة القارئ لكي يرفض الخيانة من خلال الانتقال من موقع " **الخيانة**" إلى موقع " **الإخلاص** "، وعلى اعتبار أنّ هذه العلاقة عبارة عن رفض ونفي دائم لواحد من الحدين

[1] ينظر: الرواية، صص 559 ـ 560 .
[2] الرواية، ص 460 .
[3] الرواية، ص 493 .

بغية تأكيد الآخر، ويتمّ في هذه الحالة رفض ونفي مفهوم **الخيانة** التي تأخذ مفهومها في النظام القيمي على أساس التوتر الناجم عن مقابلتها لمفهوم **الإخلاص**، هذا الأخير الذي يدلّ على المسالمة، الخير، الإنسانية وحب الوطن. أمّا **الخيانة** فتدلّ على العدوانية، الشرّ، اللاإنسانية وكراهية الوطن. ويمكن تمثيل هذه المعطيات ضمن دوائر الفعل الخاص بالشخصيات بطريقة التضمن وذلك في إطار تقابلي كما هو مبين في الترسيمة الآتية [1] :

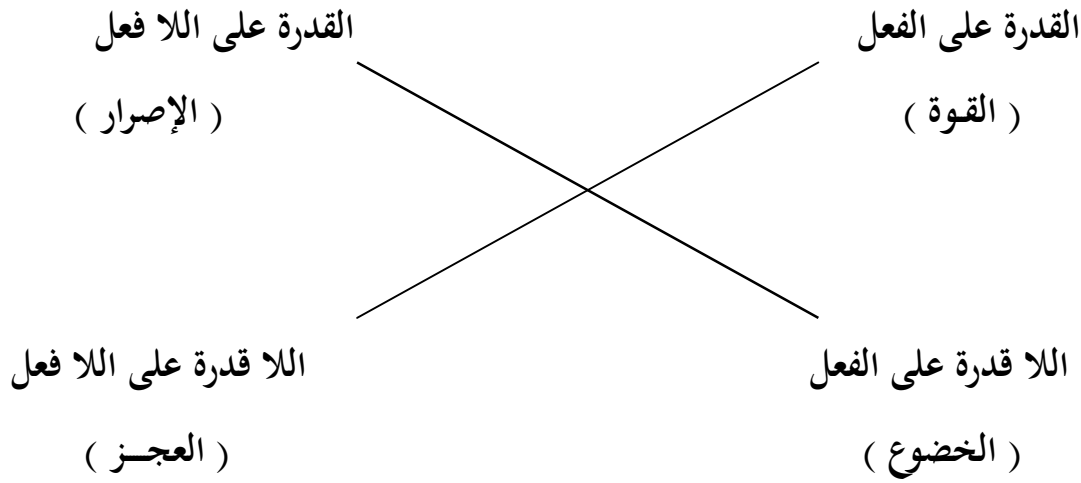


ولقد عمدنا إلى هذا الرسم الذي اقترحه الباحث **جوزيف كورتيس** (**Joseph courtes**) نظرا لعدم إمكانية تمثيل هذه المعطيات في شكل متداخل، " وهذا معناه أنّ الاستقطاب الثنائي يسير في اتجاه التقليص من حجم الدائرة الحياتية التي تتحرّك داخلها قيم الشخصيات، فمن جهة هناك العالم المثمن إيديولوجيا وقيميا، وإلى هذا العالم تنتمي شخصيات الخير والنبل والعدل، وهناك من

[1] Voir: Joseph Courthes ,Analyse Sémiotique de discours ,(de l'émoncé à l'émanciation) Hachette universsité France, 1991, P 2.

جهة ثانية العالم الموصوف بالقبح والرداءة، وإليه تنتمي شخصيات الشر والفعل المناهض للإنسان "[1]

وبهذا يمكننا أن نقول إنّ صراع القيم داخل النص يتوزع بشكل ثنائي معبّر وحامل لهذه القيم كما هو ممثل في المربع السيميائي الآتي[2]، والذي يمكن من خلاله تطويق وضعين متمايزين في رواية " **الآن ... هنا** ":



وبتعمقنا في دلالات هذا المربع السيميائي، اتضح لنا أنّ الوضع الأول اتسم بقوة وإصرار طالع وعادل المطلقين، ذلك أنّ **القدرة على الفعل** وراثية في الثابت الذي يقترن بمجموعة من المبادئ ورثاها عن عائلتيهما وعن مدرسة السجن، تلغي حريتهما وتقوي قدرتهما وتجبرهما على السير وفق الطريق المرسوم والمحدد سابقا، فكان لعائلتيهما لما تمثّلانه من رمز سلطوي عليهما الأثر البليغ في توجيه سلوكهما إلى الإيجابية، من تفانٍ وإخلاصٍ في خدمة البلاد والعبـاد، والحق والصـرامة في مواجهة المواقف الصعبة (الظلم والخونة)، وكذا مواجهة الزنزانة والسجانين والجلادين، خاصة عن طرق المخيلة واسترجاع الذكريات والدروس الماضية المليئة بالحكم والعبر نحو الإيجابية، وهذا ما يظهر من خلال الملفوظات الآتية :

[1] سعيد بنكراد، النص السردي ـ نحو سميائيات للإيديولوجيا، ط1، 1996، دار الأمان، الرباط، المغرب، صص:99 – 100.
[2] ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 89 .

" ولذلك كنت مصمّما أن اواجه المواقف وحدي في أقرب فرصة ممكنة، إعتمادا على لغتي الفرنسية، أو بمساعدة أحد من العرب المقيمين، ولذلك ورغم الحذر الغريزي الموروث من السجن، فقد اعتبرت العرض الذي يقدّم إليّ الآن سخيا وغير متوقع، ممّا جعل ردّ فعلي موازيا لهذا السخاء إذ رحّبت بالزيارة، وبدر منّي ما يشي بموقف ودّي مبالغ فيه، اتعش طالع، وكأنذه لم يتوقع، فقال بانفعال:قلت لنفسي: العرق دسّاس والدّم أبدا ما يصير ميّة ! "[1].

" إنّ الإنسان دون خيال ودون ذاكرة لا يقوى على مقاومة الزنزانة ! لم تبق صورة أو ذكرى، لم تبق كلمات أو وجوه إلاّ واستطعت استحضارها إلى هنا، ليست مرة واحدة وإنّما مرات ومرات، كـــانت حياتي الماضية تنداح أمام ناظري، وكانّها لا تستعاد فقط وإنّما تتكوّن من جديد "[2].

" لقد أتاحت لي الزنزانة ميزة واحدة، إذا صحّ مثل هذا الوصف، وهذه الميزة تتلخص بالتالي: مراجعة كلّ شيء، واستعادة وتقييم المواقف التي ترفع رأس الإنسان أو تذلّه "[3].

" فقد صمّمت منذ البداية أن أتصرّف داخل الزنـزانة كما لو أنّني تحت الأضـواء، كنت في أحيـان كثيرة آخذ سمات رجل صارم أو لا مبال، وفي تلك المساحة التي لا تزيد عن ثلاث خطوات كنت أتمشى ! "[4].

" عادت إلي دفعة واحدة الصور السوداء المليئة بالدم والعذاب ورائحة الموت، وزادتها حدّة خدوش الشهور الأخيرة، ولكي أضع حدّا لخوف لا أعرف كيف دهمني فجأة، قلت: من احتمل سبعة شهور بأيّامها ولياليها في تلك الزنزانة، وما زال حيا وفيه قوة، لا يخشى عليه، وسوف يصمد ! "[5].

[1] الرواية، ص 15.
[2] الرواية، ص 182 .
[3] الرواية، ص 195 .
[4] الرواية، ص 205 .
[5] الرواية، ص 218 .

" ذاكرتي تستيقظ، تصاب، برعاف مجنون، تمتلئ بالتحريض والخوف والتحدي: هذا يومك يا طالع كلّ ما مضى بكفة وما تواجهه الآن بكفة ثانية، إمّا أن تكون رجلا أو تنتهي إلى الأبد، لا يكفي أنّك صمدت طوال الشهور الماضية، كما لا يشفع لك تاريخك أو نضالك ، كلّ ما كان مضى وانقضى، وعليك أن تعترف: أنت الآن في مواجهة التحدي الكبير، إمّا أن تصمد أو أن تسقط . ويشمخ في داخلي نداء عات، صوت كأنّه الطوفان: الإنسان لحظة قوة، وقفة عزّ ، فاحذر ! "[1].

" تلك المرأة المكسورة، المليئة بالألم والشديدة الحزن والسواد حرّكت في داخلي شعورا جامحا لا يمكن أن تقف في وجهه أيّة قوة، شعور الغضب والحقد والتحدّي، وأيضا الإستعداد لأيّ شيء وفي الوقت الضروري "[2].

" كانوا يتمنون في أعماقهم، لو أتكلّم، لو أكفّ عن العناد، لأنّي بذلك سأريحهم، لكن القاعدة التي تعلّمتها من أمّي، في ذلك اليوم البعيد، وهي تقول بطريقتها الخاصة، حياة تسرّ الصديق أو موت يفري أكباد العدوين، ولذلك كنت متعجّلا لكي أغيظ هؤلاء المنهمكين بالتقييد والتربيط، وأولئك الذين يستعدون للضرب، وذاك الذي ينتظر على عرشه: الشهيري "[3].

" حتى حالة الضعف التي يمكن أن تدمّر الإنسان في عالم النّاس العاديين، فإنّها في السجن تتحوّل إلى قوة خارقة، فأنا الذي اضطجعت منتظرا الموت، لم ألبث أن أكتشف في داخلي قوة لا أعرف أين كانت ثاوية، وهي التي ساعدتني على تضميد جراح هلال أوّلا، وساعدتني أيضا لكي أتماسك وأصبح إنسانا أقوى من قبل !...وأن يكون جانبك أحد في السجن تزداد قوة وذكاء مئات المرات، خاصة إذا كان ذلك الشريك من نفس القناعة وبنفس التماسك، كما أنّ خبرة الإنسان تزداد بوجوده مع الآخرين "[4].

---

[1] الرواية، صص: 218 – 219.

[2] الرواية، ص 225.

[3] الرواية، صص: 276 – 277.

[4] الرواية، ص 294 – 295.

" حتى الآن لم يستطيعوا أن يأخذوا منّي شيئا، لكنّي أبقى إنسانا، ولا أعرف إلى أيّ حدّ يمكن أن أحتمل، ولذلك لا أريد أن تقول لي ما تعرف، لكي لا أحمل عبئا جديدا، هل فهمت سبب غضبي أمس ؟ وهكذا تعلّمت درس الصمت مرة أخرى، وكان بالنسبة لي أهمّ الدروس على الإطلاق "[1].

" هذا الجانب من حياة السجن لم يحن الوقت لأن يخاض فيه أو لأن تكشف أسراره، فما دامت سجون المتوسط تزخر بهذه الأععداد الهائلة من البشر، فيجب أن تكون لهؤلاء الفرصة والقدرة للدفاع، وأن يمتلكوا وسائل لا تستطيع الإدارة أن تكتشفها بسهولة، خاصة أنّ تلك الوسائل يتمّ تعلّمها داخل السجن، وبشكل عملي، تماما كما يتعلّم الطفل لغة آبائه "[2].

" وبدا لي وجه شفيق مضيئا، قلت له : يجب أن يؤمن الإنسان بشيء ما، لأنّ الإيمان جذر القوى كلّها، وبدونهلا يستطيع الإنسان أن يفعل شيئا وأن يستمرذ إلى النهاية "[3] .

أمّا الوضع الثاني، فاتسم **بالقدرة على اللا فعل**، بإصرار طالع وعادل على مواجهة النظام والجلادين، إذ اتخذ قرار المواجهة ولم يخفهما السجن بقهره وعذابه (الإكراه البدني)، وهو قرار مفروض عليهما، فرضته عليهما : المبادئ، العقيدة، الأخلاق وغبن الوطن، وهذا ما يظهر من خلال الملفوظات الآتية:

" ...ومن إصراري العنيد البارد برفض تناول الأدوية، وبعد الدعوة إلى الإضراب العام، وقد تسرّبت معلومات أنّ الإضراب سيعلن إذا لم تستجب السلطات وتنقل المرض للعلاج...أفرجوا عنّي وعن اثنين آخرين "[4].

---

[1] الرواية، ص 298 .

[2] الرواية، ص 357 .

[3] الرواية، ص 366 .

[4] الرواية، ص 11 .

" كنت في لحظات كثيرة أحسّ بالغضب إلى درجة القهر، وتصوّرت نفسي قادرا على القتل لأو أنّني أملك سلاحا. سأقتل أكبر عدد من الجلاّدين ثمّ سأقتل نفسي، أمّا أن أسلّم بما يريدون، أن أعترف، فهذا لن يفرحوا به مهما أحاطوني بأولئك النوّاحين والذين سقطوا، وينتظرون فقط عطف الجلاّد كي يخرجوا من هذا المكان...ولأنيّ لم أتكلّم فهاهم يجربون أسلحتهم الواحد بعد الآخر، لكن يجب أن أثبت لهم كم يحتمل هذا الجسد الضامر، ومن أكون ! "[1].

" استمروا بتعذيبه ثلاثة أيّام بلياليها، ولكنّه لم يعترف، وكلّ يوم تعذيب إضافي يجعله أكثر إصرارا وعنادا "[2].

" نهضت، نظرت إلى الزنزانة نظرة أخيرة، تأسفت أنيّ لم أكن أحمق بالمقدار الكافي لكي أخطّ اسمي على أحد الجدران. لو أنيّ كتبت اسمي لعنى شيئا ما في وقت من الأوقات لإنسان آخر، لقد مررت من هنا، ظللت قويا وصامدا حتى النهاية، قضيت في هذه الزنزانة سبعة شهور وبضعة أيام، لم أضعف، لم أعترف، ومثلما دخلت إلى هذه الزنزانة، خرجت منها مرة أخرى، الإنسان أقوى من الزنزانة، أكبر منها "[3].

" كانت الكابلات تتوالى كمطر غزير، وكانت الصرخات تزيد عليه...ظلّوا كذلك وقتا طويلا، لم أشعر طوال حياتي أنّ الزمن يمكن أن يكون عدوّا كما شهدته في هذه الحفلة... لماذا لم أصرخ ؟ لم أدخل معهم في معركة ؟..."[4].

" سوف تمرّ ألف سنة، والسؤال الذي لا يبرح خيالي، والذي يجعلني مسلوبا حائرا، ومملوءا بالذنب إلى آخر الالأيامهو: كيف استطعت أن أرقب كلّ هذا الذي جرى أمامي ولم أنبس بكلمة ؟ كيف بقيت صامتنا ومذعورا طوال تلك الساعة السوداء ؟ كيف لم أصرخ ؟ لم أبك ؟ كيف..."[5]

---

[1] الرواية، صص: 194- 195 .

[2] الرواية، ص 196 .

[3] الرواية، ص 206 .

[4] الرواية، ص 248 .

[5] الرواية، ص 301 .

وقد عزم عادل الخالدي على المقاومة حتى آخر حياته، واعتبر التهاون في ذلك مروقا وخروجا عن الثوابت، فقرّر أن يقاوم حتى النهاية، معلنا بذلك الإخلاص لوطنه ومبادئه، من خلال **فعل الكتابة**، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي :

" لقد آن أوان القول. وأنا المثقل بالحزن والهمّ حتى حواف الروح، آن لي أن أقول، أن أتكلّم. قد أخطئ، وربما أكون واضحا، وقد يساء فهمي، وربما تدور حولي الظنون، ...فلماذا أظل صامتا ؟ لست متشائما رغم الحزن الذي يحاصرني،...وقبل لأن أمضي لابد أن أعضّ كما يقول رامبو، على بنادق الجلادين القتلة، أعرف أنّهم أقوى منّي، اكثر شراسة، ولا يتردّدوا في أن يطلقوا عليّ الرصاص، إذا تلقوا الأوامر، وقد يفعل واحد منهم ذلك متبرعا بحجة أنّي شتمت الدولة، أو بدون حجّة، ، لكن لابد أن يأتي من يأخذ بثأري، من ينتقم. وإلى أن يصل الآخذون بالثأر، المنتقمون، يجب أن أقول، أن أتكلّم ! "[1].

و**معرفة الفعل** في هذا النص تقترن بخبرة عادل الخالدي في هذا المجال إضافة على الوضع المفروض عليه، هذا ما كان له عميق الأثر في نفسية عادل، ممّا عزّز قناعته بضرورة وضع هدنة مع العريف إدريس لاسترجاع الأنفاس لمقاومة ما تبقى في غياهب السجن،مثلما ورد على لسانه: " قلت في محاولة لإنهاء الموضوع: خلونا يا جماعة نتمتّع بهذي الهدنة إلى أن يخرج خليل خيرو أو أن يفيق النقيب، وبعدها لكلّ حادث حديث! "[2]، لكن هذا القرار جعله يتلقى مواجهة عنيفة وحادة، من طرف العريف إدريس الذي خان إتفاقية الهدنة، ممّا يدلّ عليه الملفوظ الآتي:

" ففي الصباح الباكر، وعلى غير العادة، دوى جرس الإنذار، وأن يدوي الجرس يعني أمرا غير عادي، وعلى السجنـاء الاستقاظ والاستعداد ومن يتخلّف أو يتأخّر توقع عليه عقوبـات شديدة... إنّ كلّ

[1] الرواية، ص 325 .

[2] الرواية، ص 491.

شيء مختلف في هذا اليوم التموزي الذي بدأ مبكرا بصافرة الإنذار. لم يقل هذا أي واحد منّا، لكنّنا كلّنا نحسّه، كنّا نلمح تضاريسه الخشنة، وربما أيضا صوته الذي يشبه عواء مقلوبا !"[1]. ممّا أدى إلى تغيّر الموازين، وذلك بالفصل بين السجناء السياسيين بنقل بعضهم من سجن القليعة، هذا الأخير الذي عمل على إضعاف رغبة عادل (**إرادة الفعل**) في التحرّر من قيود السجن .

فالفضاء الروائي محكوم بأفعال الشخصيات (**الفعل**) في المكان بوعي منها، خاصة وأنّ الفاعل هنا يتجسّد في شخصيتي طالع وعادل تجاه وطنهما، فمهما اختلفت أفعالهما فإنّها تعود لتخضع أخيرا لهذا الفضاء (**الوطن**)، هذا الأخير الذي تتصارع لأجله الشخصيات لتتمكن في الأخير من إثبات صورة ممكنة له، إذ تمثّل هذه الصورة خصوصية الاختلاف القائم على الصراع بين الثبات والتحوّل، وبين القديم المقدّس والحاضر المتغيّر، لتتمكّن في الأخير من الوصول إلى نقاط تجتمع عليها تحرّكات وأفعال الشخصيات لاسترجاع الهوية المفقودة، والتي يمكن عدّها بؤرة رسم إطار فضاء الرواية[2].

وتأسيسا على هذه الملاحظات تتبيّنت بنية الشخصية وتموضعها في **رواية الآن ... هنا**، بما تحيل إليه من دلالات الفضاء الروائي، ومساهمتها في هندسة جمالياته، حيث تساهم في هيكلة المكان نحو أفق أوسع لما تعكسه هذه الشخصيات من مشاعر نحوه لأنّ " إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دور المألوف كديكور أو كوسيط يؤطّر الأحداث "[3].

فالصراع داخل النص صراع قطبي، يتحدّد من خلال توزيع ثنائي لكيانات معبّرة وحاملة له، مدرجة ضمن بنية حكائية، داخل نسق سردي كبير، هو نفسه من طبيعة إيديولوجية، هذه الأخيرة

---

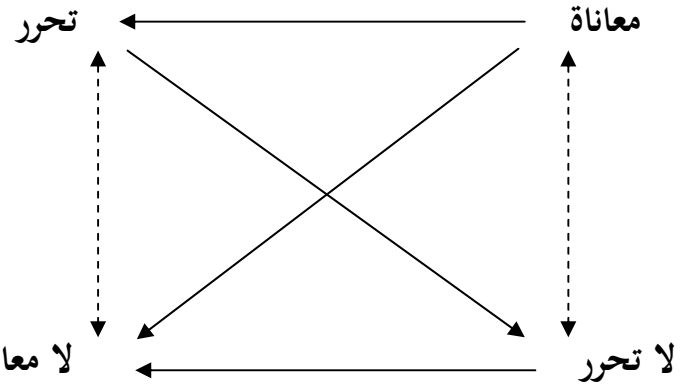
[1] الرواية ،ص 496 .

[2] ينظر : لبنة عوض، تجربة الطاهر وطّار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، م.س، ص229 .

[3] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م. س، ص 71 .

التي يرتكز عليها النص الأدبي وينسج دلالاته، فلا يمكن تصوّر نص أدبي دون فكر إيديولوجي أو متناص عقائدي، ولا وجود لنص يؤسس نفسه من خلال عرض أحداث لها دلالة محايدة، فالنشاط الأدبي هو نشاط إيديولوجي بامتياز، ونمط بناء الدلالات داخله يستند في تكوينه إلى متناص عقائدي، والممارسة الإنسانية لا يمكن أن تعرف إلاّ باعتبارها ممارسة إيديولوجية[1].

أمّا إذا انتقلنا إلى **المستوى العميق** يمكن أن نمثل **التمفصلات الدلالية** لهذه المواجهة من مستويين أساسيين : **المعاناة / التحرر** في المربع السيميائي الآتي:



وقد ظهر واقع جديد يقتضي التعامل معه وفق المنطق، يتم فيه تمحيص الإرث الثوري والاستناد إلى منطق العقل في ممارسة المستجدات ،ويظهر ذلك من خلال أحداث الرواية، وممّا ورد على لسان عادل الخالدي: " لا أريد على الأقل الآن، أن أقتل نفسي، رغم تعب الجسد وسأم الروح، ولابد أن أحسن التصرف بما تبقى لي من قوة ومن أيّام، ويجب أن أستفيد من وجودي في هذه المدينة "[2].

فعادل الخالدي الذي كان يسعى دوما إلى مواصلة المقاومة ضدّ النظام الجائر وضدّ الجلادين والسجّانين، صدم بما آلت إليه البلاد من ضغوطات وخيانات مستمرة، خاصة من أولئك الذين أكلوا

[1] ينظر: سعيد بنكراد، النص السردي ـ نحو سميائيات للإيديولوجيا، م.س، صص: 100 – 101.
[2] الرواية، ص 326 .

معه البؤس والشقاء والملح، بل وكانت ثقته فيهم كبيرة، ممّا جعله يفكر في **السفر** مرات عديدة عبر الخيال، إلاّ أنّ تخيّلاته هذه تحقّقت بسفره إلى باريس أملا في تحسين الأوضاع واكتشاف العالم الآخر، مثلما ورد على لسانه :

" بعد أن خرجت من السجن، وأثناء الإتصالات وبحث الأماكن المحتملة للمعالجة، خيّرت بين باريس وبراغ، قالوا لي، بأكثر من طريقة، أنّ أنيس ينتظرني على أحرّ من الجمر، وقد اتصل أكثر من مرة، وكان يستوضح ويلحّ ، وكان يؤكّد أيضا أنّ باريس المكان المناسب للعلاج "[1].

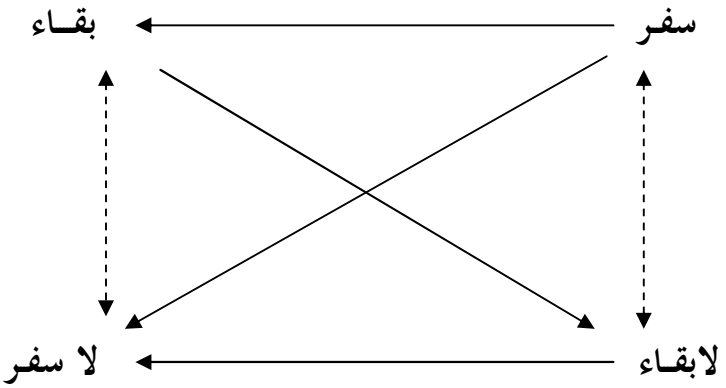
" لقد فعلت ذلك مرات كثيرة، وأنا في السجن، أمّا الآن، وقد وصلت باريس بالفعل فقد وجدت نفسي مدفوعا لاكتشافها "[2].

وبالتالي **سفرية** عادل لم تكن بغرض الهروب بقدر ما هي استراتيجية، إذ أنّه كان يأمل في الشفاء بباريس، لاستعادة قوته والعودة إلى المجابهة من جديد، خاصة وأنّه استبدل أسلوب المقاومة، من السياسة إلى الكتابة، ممّا يدلّ عليه الملفوظ الآتي:

" أعرف أنّي أثقلت عليكم، لم أشأ ذلك، ولم أتوقّع أنّ مشوارنا هكذا سيطول ! بدأت الكتابة لكي أقول لكم بعض ما حصل، لكن ربما تهت ووصلت إلى تخوم الفضيحة...سوف أسمع ما يقال لكنّي سأتابع سيري إلى المطبعة لأنّ لا أستطيع أن أتأخر، فالوقت يدرك، ورب العمل لا ينتظر، ومجلة لميس يجب أن تصدر في وقتها، فقد أصبحت منذ شهرين موظفا في تلك المجلة، وأصبحت المسؤول عن التصحيح اللغوي والطباعي! "[3].

[1] الرواية، ص 132 .
[2] الرواية، ص : 154 .
[3] الرواية، ص 564 .

ويمكننا تمثيل **محور حركة** هذه الشخصية على مستوى الثنائية التالية: **سفر** / **بقـــاء**، والتي يجسدها المربع السيميائي كما يلي :



نلاحظ سيرورة الأحداث في المقطع السردي المتعلق **بالسفر** تمت من خلال التوتر القائم بين طرفين، أحدهما **عادل** الذي يرغب في التغيير نحو الأفضل، والثاني تمثله **القوى المعارضة** (**Les opposants**) التي تعمل على إبقاء الوضع على حاله الرديئة، وقد حاولت هذه القوى الفتك بعادل الخالدي عدة مرات ، مثل ماورد على لسان عادل الخالدي من خلال الملفوظات الآتية:

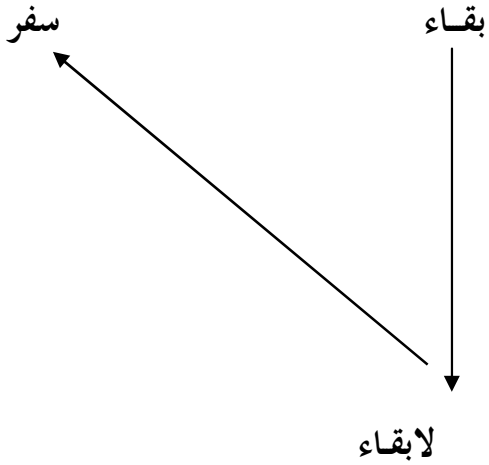
" لا...ليس الأمر على هذه الصورة تماما، فإنّ المشهد بالنسبة لي شديد الاضطراب، غائم، وأقرب إلى عدم التصديق، إذ تتداخل الأصوات والأماكن والوجوه، بحيث لا أعرف كيف وقعت الأحداث أو كيف تتابعت، أكثر من ذلك لا أستطيع أن أجزم ما إذا وقعت فعلا أم أنّي أتخيّلها أو حلمت بها! لا أريد أن أمنح نفسي، وبالضرورةلن أمنحكم، فرصة العزاء أو مصالحة النفس، كنت أنوي أن أصمت، كنت أريد أن أنسى، وأن أبدأ حياتي من جديد. صحيح أنّ الجروح التي تملأ أجسادنا وأرواحنا تزاحم بعضها بعضا، وتتراكم فوقنا كالتراب، لكن الرغبة بتجاوزها كانت موجودة...كنّا نعض على الجروحبانتظار أن تأتي أوقات أفضل، وأن تجد المشاكل حلولا بشكل ما، لكن ...آه كم حلمت أن أنسى وأن أنسى وأن أبدأ من جديد، وكم بذلت من الجهد وتالإصرار لكي أتجاوز كلّ ما حصل...أهرب من نفسي، من خيالاتي، أفكّر بمشاريع الغد، وأدفع بوقائع الأمس بعيدا، أنجح مرة

وأفشل مرة، أضحك وأبكي في نفس اللحظة، أعطّل مراكز عديدة في ذاكرتي. استحضر أوهاما كثيرة أراكمها فوق بعضها لعلّي أقوى على مواجهة المرض والتعب والأفق المسدود "[1].

" بعد عدّة شهور في المنفردة والتحقيق، ولأنّ لم أعترف، لفقوا لي محاكمة وشهودا وخطوطا نسبوها إليّ، واثنين اعترفو عليّ، والنتيجة : حكم بسبع سنوات، وأرسلت إلى السجن المركزي. كان الاستقبال يليق يسجين محكوم، ومزوّد أيضا بتوصية المخابرات: « عنصر خطر ، ولم يعترف، نوصي بمعاملته بما يتناسب مع خطورته وأهميته، وموافاتنا بتقارير دورية عنه » "[2].

ويمكننا أن نمثّل للمربع السيميائي السابق ودلالة هذين المقطعين السرديين بمحورين متعارضين :

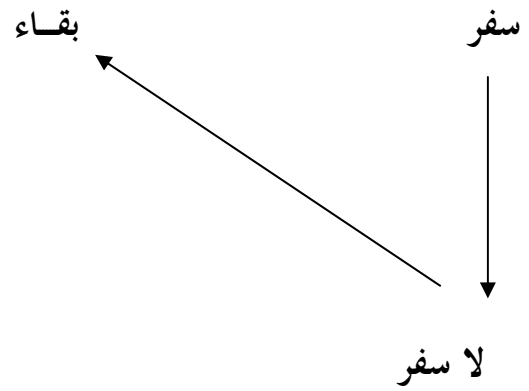
. المحور الأول: تُجسدّه **القوى المعارضة** التي تدفع عادل الخالدي إلى التفكير في **السفر** إلى باريس من خلال فرض ظروف صعبة عليه، وبالتالي الانتقال من الفضاء الوطني (عمورية) إلى فضاء آخر (باريس)، أمّا رغبته في **البقاء** واستمراره في مقاومة رجلات النظام نظرا لما يحمله من أفكار ومعتقدات اصطدمت بفئة المعارضين (الخونة) **لفعل البقاء**، فنتج عن ذلك دفع عادل إلى التفكير في السفر ،ونمثّل ذلك بالمخططة الآتية:



[1] الواية، صص: 146 – 147 .

[2] الرواية، صص: 336 – 337 .

. المحور الثـاني : يتجسد في فعل الشخصية التي ترغب في لا استمرارية هذا الفعل (**السفر**)، إنّما من خلال فعل تمويهي يؤدِي إلى **فعل البقاء،** ونمثل ذلك بالمخططة الآتية :



وباعتبار أنّ كلّ **برنامج سردي** يتأسس من خلال **ستة عوامل** رئيسية حسب التموذج العاملي لغريماس، هذه العوامل تقوم بالفعل وتشكل البنية الأساسية في كلّ خطاب وهي تأتلف في ثلاثة علاقات:علاقة الرغبة، علاقة التواصل وعلاقة الصراع. وهذا ما يمكن تجسيده في المخططتين الآتيتين:

. المخططة الأولى:

المرسل ←	**الموضوع** ←	**المرسل إليه**
عادل الخالدي.	. سجن عادل.	. مواطنو عمورية.
	. نفي عادل.	. سلطة عمورية.
المساندون : ←	**الفاعل** →	**المعـارضون**
. خونة عادل من عمورية.	النظام (سلطة عمورية).	. معارضو النظام من المواطنين.
. المخابرات العسكرية في عمورية.		. السجناء السياسيون.
. السجّانون والجلادون.		. طالع العريفي.

ونلاحظ من خلال هذه المخططة تجسيد ثلاث علاقات :

. علاقة الرغبة (Relation de désir):

وتجمع هذه العلاقة بين النظام (السلطة في عمورية) (**الفاعل**) التي ترغب في الإطاحة بعادل الخالدي، وبالتالي سجنه أو نفيه خارج عمورية بدفعه إلى السفر إلى باريس للعلاج، وهو **الموضوع** المرغوب فيه، وتمثل هذه العلاقة المحور الذي يرتكز عليه النموذج العاملي.

. علاقة التواصل (Relation de communication):

كلّ رغبة لابد أن يكون وراءها محرّك أو دافع يسمى **مرسلا** (Distinateur)، كما أنّ تحقيق الرغبة يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى **مرسلا إليه** (Distinataire) ، وعلاقة التواصل هذه تمر حتما عبر علاقة الفاعل بالموضوع (علاقة الرغبة) .

. علاقة الصراع (Relation de lutte):

وضمن هذه العلاقة يتعارض عاملان: المساعدون للفاعل (سلطة عمورية) (Adjuvants)، ويتمثلون في خونة عادل من عمورية (المواطنون)، إضافة إلى المخابرات العسكرية (الأمن) والسجّانين والجلادين.

أمّا المعارضون (L'opposants)، فيتمثلون في معارضي النظام من المواطنين، إضافة إلى طالع العريفي وبقية السجناء السياسيين، حيث وقف المساعدون إلى جانب الفاعل (سلطة عمورية)، وعمل المعارضون له على عرقلة جهوده والوقوف عائقا في طريقه من أجل الحصول على الموضوع (هجرة عادل الخالدي)؛ كما هو موضح في الترسيمة أعلاه .

. المخططة الثانية:

المرسل ← **الموضوع** ← **المرسل إليه**

عادل الخالدي. . البقاء في عمورية . .مواطنو عمورية

. التحرر من السجن . .سلطة عمورية

. تغيير النظام .

. السفر إلى باريس للعلاج .

↑

المساندون : ← **الفـاعل** ← **المعـارضون :**

. معارضو النظام من المواطنين. عادل الخالدي. . خونة عادل من عمورية

. السجناء السياسيون. . النظام (سلطة عمورية)

. طالع العريفي. . المخابرات العسكرية في عمورية.

. سمير. . السجّانون والجلادون.

ونلاحظ من خلال هذه المخططة انقلاب العلاقات التي تمثل البرنامج السردي لهذا النص بانقلاب الموازين والأحداث، وهي تتغيّر من حدث إلى آخر، حيث نجد أنّ الفاعل في الحدث الثاني بدلا من النظام (سلطة عمورية) هو **عادل الخالدي**، هذا الأخير الذي يرغب في البقاء في وطنه عمورية، وبالتالي مواصلة المقاومة مع إخوانه حتى تغير النظام الجائر، وقد ساانده في تحقيق رغبته هذه صديقه طالع العريفي برغبته الكبيرة وحماسه القوي في تغيير النظام الجائر في بلدان المشرق العربي مهما كانت الظروف، ورغم سقمه ومرضه الشديد الذي أودى بحياته، إضافة إلى أصقائه المساجين في سجون عمورية، وكذا مواطنو عمورية المعارضون للنظام الجائر، إلاّ أنّ هذه الرغبة حال دون تحقيقها العامل المعارض المتمثل في: النظام (السلطة في عمورية) ومساندوها من خونة عادل من المناهضين

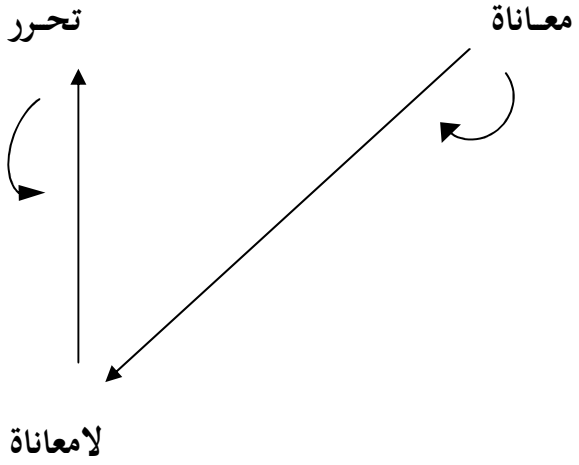
السابقين للنظام، بالإضافة إلى المخابرات (الأمن العسكري عمورية) والسجانين والجلادين، مثلما ورد على لسان الخالدي من خلال الملفوظ الآتي: " كنت أقول لنفسي: نحن السجناء، كلّنا معذّبون وأذلاء، وهؤلاء الذين وضعونا هنا جميعا هم الخصوم، خصومنا كلّنا، فكيف نكون حمقى بهذا المقدار، وننشغل ببعضنا عنهم، وننساهم ؟ "[1].

وإذا نظرنا مليا في **الدورة الدلالية للنص** يتضح أنّ عادل الخالدي سعا إلى الخروج من **منطق الثابت** والدخول في **المتحوّل** الحامل لقيم تعمل على ترقيتها وتضمن لها حقوقها والدخول في هذا المنطق المرهون سلفا بالانتقال من فضاء الأهل (عمورية) إلى فضاء الغربة (باريس)، غير أنّ هذا الانتقال لم يتمّ ولم يحقّق عادل الخالدي ما كان يصبو إليه، إلاّ بعد عناء طويل وبعد تدخل الآخر (الصديق سمير) الذي كان يركض بين بيته و ومعارفه في السفارة الفرنسية لتحضير مستلزمات السفر من جواز السفر والوثائق الطبية المساعدة على ذلك، وكلّ ما يتعلق بسفريته إلى باريس، لأجل العلاج وبدأ حياة جديدة إن كان في العمر بقية، أي تحوّل الحدث من الانغلاق الذي يجسده الوطن والذات إلى الانفتاح على العالم الآخر والاطلاع على ماهو خارج الوطن وخارج الذات القادرة على تفعيل المواجهة ضدّ طغيان الأنظمة العربية واستبدادها.

وضمن هذا المنظور يتبين أنّ اختيار عادل لهذا الموقف (**الاستسلام للأمر الواقع**) كان اختيارا صعبا لمواجهة غير متكافئة الفرص ،و مع ذلك استطاع في نهاية المطاف أن يُعترف بوجوده كإنسان حرّ في هذا الوجود ،و بالتالي الرضوخ لسلطانه والخضوع لإرادته ،ويدلّ هذا الخضوع دلالة قاطعة على تقويم المحيط الإيجابي لأدائها ،وهو مبني على تأويل يفضي إلى **تمجيد عادل الخالدي** بوصفه بطل قد مكّنه النجاح في مشروعه من الانتقال من **الثابت** إلى **المتحوّل بنفي المعاناة وتثبيت التحرر**، ويمكن تمثيل ذلك كما يلي: [2]

[1] الرواية، ص 353 .

[2] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، م.س، ص 92 .



وبالتالي فإنّ **الفـاعل** (نظام عمورية) لم ينجح في تحقيق مسعاه بمعاقبة عادل الخالدي حتى الموت باعتبـاره سجين سياسي مناهض للظام يجب معـاقبته، ولم ينجح في صموده أمـام **قيـم جديـدة** (طالع العريفي وباقي المسجونين السياسيين) متعاطفة مع عادل، قلبت موازين القوى وألجأت **الفاعل** (نظام عمورية) إلى التساهل مع عادل الخالدي وبالتالي **الخضوع لإرادته في التحرر من سجنه، والعيش في بلد أجنبي (باريس).**

وفي جميع الحالات فإنّ الشخصيات تتحدّد عبر الحضور الوظيفي، فالشخصيات تنتمي إلى النص انطلاقا من انتمائها إلى النسق الإيديولوجي، وحضورها في النص هو حضور لمظهر من مظاهر الإيديولوجيا، وبهذا نكون أمام تعريف إيديولوجي للشخصيات، إنّه تعريف يستوحي ملامحه وجوهره وامتداده انطلاقا من نظرة تقليصية هادفة إلى خلق النمط التمثيلي الذي ينوب عن الفئة أو الجهاز، وهو كذلك لأنّه قائم على أساس إسناد وظيفة أو فعل إيديولوجي إلى كائن أو شخصية ما، ممّا يوجب عليه أن يشتغل كوعاء تشخيصي للمواصفات كما هي مثبتة داخل الجهاز الإيديولوجي[1].

[1] ينظر: سعيد بنكراد، النص السردي ـ نحو سميائيات للإيديولوجيا، م.س، ص 98.

وبهذا وحسب تتبعنا للمسار السردي لأحداث الرواية وإلى صفات شخصياتها، فإنّ عادل وطالع في حقيقة الأمر يصارعان عدوّا مضاعفا، النظام السائد في زمنهما، والذي يمثل العدو الخارجي (العدو الأول)، ثمّ المرض الذي يمثل بالنسبة إليهما العدو الداخلي (العدو الثاني)، وهذا ما يتجلى من خلال المقاطع السردية الآتي:

" إنّ الذي غيّر حياتي ووضعني على حافة الموت، هو أنّي تعرّفت على طالع العريفي ! وطالع العريفي مريض مثلي، جاء من موران للعلاج، وكما يحصل بين اثنين يتعارفان على ظهر باخرة أو في سجن تعارفنا "[1].

إنّ هذه المرحلة في حياة **طالع وعادل** صعبة جدا عليهما، لأنّهما بدلا أن يواجها طغيان النظام وما عاناه من عنف وإكراه بدني في السجن، فهما يصارعان المرض أيضا، فيغدوان ما بين رغبة شفائهما ورغبة تهيئة الظروف المناسبة التي تمكّنهما من التغيير والوقوف على مواطن العجز لتحيق الحرية ضدّ طغيان الأنظمة العربية الفاسدة والمستبدة، وبهذا فهما يتطلعان إلى غد أفضل لمن يأتي بعدهما، وقد اعتمد الروائي في ذلك على زاوية نظر قادرة على توضيح هذه الرؤية من خلال الملفوظات الآتية:

" تحطّمت أكثر الأحلام، أعرف ذلك، لم يبق منها إلاّ القليل، ولكن معها وربما قبلها، تحطمت أغلب الأوهام، إن لم يكن كلّها، لم أعد قادرا على عبادة أي صنم، ولم يعد يرشدني ويقودني سوى الضمير. أهذي ؟ استبدلت أحلاما بغيرها ؟ تخليت عن الآلهة القديمة، ولم أجد آلهة غيرها ؟ فليكن: المهم أن تكون إرادة، وهذه وحدها يمكن أن تعيد تشكيل العالم مرة أخرى، لا أعرف كيف سيكون عالم الغد، لكن لدى البشر الكثير من الجنون ورغبة الحياة، وهذا وحده كفيل بوجود عالم جديد "[2].

[1] الرواية، ص 14 .

[2] الرواية، ص 565 .

5 . دلالـة أقــوال الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي :

إنّ الشخصية في الرواية، إنّما تنبع من الفضـــاء الذي تتفـاعل فيه وتنفعل معه، وقد بيّن النقـاد والدارسون " طريقتين لسرد أقوالها، إمّا أن ترد في السرد بحذافيرها كما هي في الأصل التاريخي، وإمّا أن ترد أقوالها متداخلة مع السرد عن طرائق الراوي "[1].

واستعمـال الأقوال من الطرق الشـائعة في الروايات المعــاصرة، للإيهام بمصداقية الوقـائع والأحداث وأفعال الشخصيات وتحركاتها ومواقفها، وهذا ما نلمسه في رواية " **الآن ... هنا** "، والتي تعجّ بالكثير من الأقوال للدلالة على صدق المواقف لتعلن عن أبعاد خفية لا يفك رموزها إلاّ القارئ الحقيقي.

وقد اتخذ الروائي في استعماله للأقوال في الرواية أسلوبين: الأوّل تمثّل في **أقوال الشخصيات الفاعلة** في الرواية، أمّا الثاني فتمثّل في **الأقوال التي توحي بالشخصيات الضمنية أو الرمزية** على امتداد النص السرد ي.

أمّا الأسلوب الأوّل فيمكن أن نمثّل له بما صدر من **أقوال عن الشخصيات الفاعلة** في الرواية، سواء أكانت رئيسية أو ثانوية، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي:" إنّ الذي غيّر حياتي ووضعني على حافة الموت، هو أنّي تعرّفت على طالع العريفي ! وطالع العريفي مريض مثلي، جاء من موران للعلاج، وكما يحصل بين اثنين يتعارفان على ظهر باخرة أو في سجن تعارفنا "[2].

كما يمكن أن نمثّل له بالحوار الصريح الذي جرى بين عادل الخالدي وطالع العريفي حول أمور تخصهما، وحول قناعتهما لما بدر منهما من أفعال في ظلّ الأوضاع السياسية الراهنة من خلال الملفوظات الآتية:

---

[1] محمّد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية، م.س، ص 117 .

[2] الرواية، ص 14 .

" في إحدى الأمسيات، وبدون تمهيد قال ـ طالع ـ بانفعال: يبدو أنّني لن أشفى...ولا أشعر إطلاقا أنّني أصبحت حرّا !

قدّرت أنّه يعاني...وبعد فترة صمت طويلة قال: أحمل السجن معي أينما ذهبت، ويبدو أنّني لا أستطيع التخلّي عنه أبدا ! ...نعم وهذا أخطر ما في المشكلة، لقد أصبح السجن بالنسبة لي حالة لا تغادرني، تماما كالعلامة الفارقة !

قلت أستفزّه، لكي أخرجه من هذا الجو: نحن العرب عباقرة في توهم الأحزان، ثمّ في الاستلام لها ! يمكن أن تقول أيّ شيء، ولكن أؤكّد لك أنّ السجن ليس فقط الجدران الأربعة، وليس الجلاّد فقط أو التعذيب، إنذه بالدرجة الأولى خوف الإنسان ورعبه ...

فيردّ عليه طالع قائلا: ولكن العذاب الحقيقي ياصاحبي، هو أن نعيش الوهم ، نفترض بعض الأحيان أنّنا ما دمنا خارج السجن فنحن أحرار، ونظل في هذا الوهم إلى أن يطبق الفخ في أقدامنا، وعندها نندم لأنّنا لم نفعل شيئا .

ردّ عليه عادل قائلا بيأس: سيبقى السجن، ياطالع، وسيبقى السجان مادام هناك ظلم واستغلال

ليجيبه طالع بانفعال شديد كاشفا عن صدره قائلا: وهل تعتقد أنّ الكلمة يمكن أن تواجه الرصاصة ؟ وهل تستطيع الأوراق الهشة أن تحرّر سجينا واحدا أو أن تفتح كوة في أصغر سجن من هذه السجون العربية ؟

وهذه الآثار كيف تزول، ومن سيدفع ثمنها ؟ وحياتنا، وبعد هذه السنين، هل لها معنى أو فائدة ؟ ولمن ؟

ليردّ عليه عادل بهدوء محاولا امتصاص غضب طالع : اسمع يا طالع: لقد فعلنا كلّ ما فعلناه من أجل قناعتنا، وكنّا نعرف أنّ هذا الطريق ليس طويلا وشاقا فقط ، كنّا نعلرف أنّنا قد ندفع حياتنا من أجله، وأعتقد أنّنا لسنا آسفين أو نادمين على ذلك، ولابد أنّك تشاركني الرأي "[1].

[1] ينظر: الرواية، صص: 17 ...19 .

أمّا الأسلوب الثاني والمتمثّل في **الشخصيات الرمزية** أو **الضمنية**، فقد تجسّد من خلال أقوال الروائي، وما يصدر عنه من مواقف ضمنية عن الشخصيات الفاعلة في الرواية من خلال أقوالها، لإثبات بعض الحقائق، وهي إحدى الصور التي اتخذها فضاء الشخصيات في رواية **الآن ... هنا**، ليبني فضاء روائيا يعلن عن أبعاد خفيّة لا يمكن فك رموزها وشفراتها إلاّ بواسطة القارئ الحقيقي، ونذكر منها:

1.5. الحـب :

شغلت هذه **الشخصية الرمزية** على امتداد النص السردي حيزا كبيرا، هذا المفهوم الذي تجسّد في رغبات شخصيات كثيرة، الرئيسية منها والثانوية، ابتداء من شخصية عادل الخالدي الذي تواتر ذكره في الرواية كثيرا، فتواترت رغباته كذلك بحكم أنّه كائن بشري له عواطف حبّ ومودة تجاه أهله وعائلته وأصدقائه ووطنه، مثلما ورد على لسانه:

" فإنّ نظرات المودعين في البيت ثمّ في المطار، وكلمات التشجيع الكثيرة، والمليئة بالمبالغة، أكّدت لي أنّي لن أرى عمورية مرة أخرى، ولن أرى أيّا من الذين يتزاحمون حولي الآن، كنت أحاول الإبتسام، ولا اعرف إلى حدّ نجحت، وكنت أتملى الوجوه حولي والأماكن...فقد كنت أملأ رئتي إلى الحد الأقصى بالهواء وروائح الأشياء والأجساد، لأنّي على يقين أنّ هذه هي الفرصة الأخيرة، المرة الأخيرة التي يقدّر لي أن أرى وأسمع وأشمذ ما تبقى من الأصدقاء والأهل والوطن. في اللحظات الأخيرة بذلت جهدا استثنائيا لكي أبقى قويا ومتماسكا، رغم التوتر وتزايد ضربات القلب، كنت اردّ على النظرات المتسائلة المكسورة، وتلك التي تحاول الاكتشاف، بابتسامات حمّلتها أقصى ما أستطيع من الشجاعة، وشدّدت على الأيدي التي كانت تمتدّ لمصافحتي بقوة "[1].

[1] الرواية، ص 12 .

وطبيعة علاقات الحب تختلف باختلاف الأشخاص والرغبات، فعلاقات المحبة المتبادلة بين شخصية عادل الخالدي وطالع العريفي ليس لها حدّ ولا قيد، إلى درجة أنّهما أحبا بعضهما البعض قبل أن يرى كلّ منهما الآخر، وفي الملفوظ الآتي اعتراف بذلك :

" صحيح أنّنا لم نعش معا في سجن واحد، أو في السجن ذاته، لكن هذا ما يثير دهشتي واستغرابي وتساؤلي، قابلنا نفس الجلاّدين، وإن اختلفت أسماؤهم، وعشنا نفس الآلام والعذاب، حتى اللحظات المجنونة، حين كنّا نحلم بإعادة تشكيل العالم، مرت علينا التفاتصيل ذاتها !... كانت الساعات والأيام، وهي تمرّ تزيدني اقتناعا أنّني أعترف على طالع أكثر وأفضل من قبل، بل وأكتشف أنّني كنت أجهله، أو بالأحرى لم أتعرّف على معاناته إلاّ حين قرأت أوراقه، كنت وأنا أقرأ وأغرق أحسّ أنّ ما يربطني بطالع أقوى ممّا كنت أفترض، وتأكدت أنّ العلاقة بيننا أقوى من علاقات الأخوة، وهذا ما جعل حياتي تضطرب من جديد "[1].

فمحبة عادل لطالع زادت أكثر خاصة بعد لقائهما في مستشفى براغ رغم السماع عن بعضهما الكثير في مواجهة الأنظمة العربية الجائرة في المشرق العربي، فكان كثير الزيارات له، باعتراف من عادل على لسان قوله: " وطالع العريفي مريض مثلي، جاء من موران للعلاج، وكما يحصل بين اثنين يتعارفان على ظهر باخرة أو في سجن تعارفنا. حصلت الأمور بالصدفة، كما تحصل في الحياة خارج المستشفى حتى جاء لزيارتي. جاء بين العصر والمغرب، في تلك الساعة الشجية "[2].

" إنّ الإنسان وهو يعثر على نفسه في الآخرين، ويحدّد ما هو قوي وما هو مشترك بينه وبينهم، يتحوّل إلى طفل كبير "[3].

[1] الرواية، ص 73 .

[2] الرواية، ص 14 .

[3] الرواية، ص 18 .

ووصلت محبة عادل لأصدقائه المسجونين إلى درجة أنّه نسي نفسه وتفرغ لكتابة سيناريو مسرحية أتفق عليه في السجن المركزي بعمورية، إلى درجة أنّها لم تكن مسرحية عادية، بل رسالة في شكل كتاب مرافعة ضدّ الأنظمة العربية الجائرة، خاصة دول المشرق العربي، هذه المسرحية التي استنزفت منه جزء من راحته وعمره ووقته، عادل الخالدي بطلها، وطالع العريفي وباقي المسجونين السياسيين في السجن المركزي بعمورية وسجن القليعة وسجن العفير، هم شخصياتها الرئيسية[1].

أمّا محبة عادل وطالع لبعضهما البعض،فقد كانت خاصة جدا، عند التقائهما لا يقولان شيئا، بل يتركان العنان للصمت والعناق لمدة طويلة، مثلما ورد على لسان عادل من خلال الملفوظات الآتية: " في هذه الليلة كان الصمت سيدا، كان أقوى من الكلام وأوضح منه، فطالع الذي حاول أن يبقى قويا ومتماسكا، لم يستطع ذلك في كلّ الحالات، فحين طلبت منه أن يفهم الحالة هزّ رأسه، وحين طلبت منه أن يتحمّل وأن يصبر قال، وخرج صوته من صدره، أو ربما من أعماق أبعد "[2].

و**الحب** في هذه الرواية تعدى علاقات الأشخاص بعضهم بعض، إلى حبّ التضحية والوفاء والإخلاص إلى الوطن، مثلما ورد على لسان طالع العريفي وعادل الخالدي، الإخلاص بوصفه قيمة أخلاقية إيجابية ثابتة في الشخصيتين: طالع العريفي وعادل الخادي، فإخلاص عادل تجلى في إخلاصه لوطنه عمورية و لمبايعة إخوانه السجناء السياسيين له من خلال مواجهاته ومواقفه الإيجابية الصارمة التي خاضها ضدّ شخصيات عسكرية وأمنية مهمة في النظام، رغم المساومات المتكررة بتحريره من قيده مقابل التنازل عن موقفه ضدّ النظام والحكومة في عمورية، والمعاهدات التي عقدها مع النقيب مدحت عثمان في سجن القليعة، وهذا استنادا إلى مرجعية رمزية تجلّت في ثورية عائلته في عمورية، أمّا إخلاص طالع العريفي فيتجلى في وقع خطاه وهو يركض من مستشفى إلى آخر للعلاج بسب الأمراض التي لحقته نتيجة العذاب الذي تلقاه في سجون موران، ولا يرتاح إلاّ بعد موته[3].

[1] ينظر: الرواية، صص: 532 ... 537 .

[2] الرواية، ص 505 .

[3] ينظر: الرواية، صص 559- 560 .

إنّ تواجد الإنسان في بلد يذكره ببلده الأول، أو مقابلته لشخص يذكّره بوطنه الحبيب، هذا يثير في نفسه كلّ مشاعر الحنين، ممّا يجعلنا نعادل ذلك الشخص للمدينة أو الوطن، تحمّل رائحته الممزوجة برائحة الماضي الذي تصرّمت ساعته وأيامه، ويصبح (**عمورية / الشخص المحبوب**) حالة حنينية رحمية، تحتضن (**البطل**) في منفاه الاختياري وترضي حاجاته إلى إنسان يحمل دلالات الأمومة في أرض غريبة (باريس)، وبسبب ذلك نلاحظ كيف تحوّلت عمورية إلى ينابيع داخلية، وكيف جلس إلى هذه المرأة الأم لتقدّم له الحضن والرعاية، مثلما جاء على لساني طالع العريفي وعادل الخالدي :

" الأهم من ذلك أنّني كنت أتمشّى ذات صباح بالقرب من قوس النصر، كنت أتطلّع إلى الأبنية والأشجار، كان الجوّ منعشا، والحياة تتدفق، وفجأة رأيت رضوا ! التقت نظراتنا بسرعة، لم نصدّق، أو بالأحرى أنا الذي لم يصدّق ...بعد أن سار عدّة خطوات التفت، كانت نظراته بهدف الاكتشاف، حين التقت نظراتنا من جديد لم يستطع أن يتجاهل، لما وجدني واقفا وقف واستدار بنصف دائرة، صرخت ولا أعرف لماذا كان صوتينزقا: رضوان! تعانقنا، تبادلنا القبل، سألني عن صحتي ولماذا أنا هنا، كنت أنظر إلى عينيه، كان يهرب، قلت له: لا أصدّق أن نلتقي في باريس، ضحك بعصبية وقال العالم أصبح صغيرا، عرضت عليه أن نجلس في مكان وأن نشرب القهةو معا...إنّها الفرصة التي كنت أنتظرها منذ شهور، لكي أعرف أيّة مصائب حلّت بالوطن وأعرفها من شخص تربطني به علاقة طويلة، زادها السجن قوّة "[1].

" ما كدنا نجتاز المشنقة، ونتقدّم إلى بوابة اليسار، وما كاد يرانا الحاج مصطفى، حتى صاح بطريقة أقرب إلى العواء: الله ربي، الله امان ربي! وهجم علينا كما تهجم الخراف الصغيرة المحجوزة على أمهاتها بعد أن تعود من المرعى. لا أتصوّر أنّ شوقا، حبّا، رغبة، حنينا، جنونا، يشبهتلك اللحظة.كان يعانقنا، يبكي، يصرخ، يحتجّ، يضرب على الأكتاف، ينظر...كلّ هذه الأشياءكانت تجري بطريقة

[1] الرواية، ص 154 .

حيوانية، لكن أقرب وأقوى من أيّ تعبيرات أخرى، في لحظة انفعال، ولا أعرف من قال ذلك: حاج مصطفى...مرحا، مرحا، مرحا. وقبل أن يستوعب ما قيل ردّ بانفعال أشدّ وأقوى : مرحبا لرجال قوة، رجال شرف! وبعد قليل، وبطريقة صوفية، وهو يهزّ رأسه: الله ربي، تمام حق ! "[1].

ولم تقتصر علاقات الحبّ على الشخصيات المشاركة في الأحداث، بل تعدّت إلى علاقات شخصيات ورموز تاريخية، كحبّ عادل الخالدي لشخصية طارق بن زياد فاتح الأندلس، الذي تأثّر كثيرا بأعماله وجلقامش الذي تأثّر هو الآخر بأقواله ، مثلما ورد على لسانه في الرواية:

" قلت لنفسي:ساحة معركة، وفي ساحات المعاركلا مجال للندم، لأنّ الإنسان يحاول أقصى ما يستطيع، لكنه ليس متأكدا ولا يضمن النتيجة، ولا أعرف كيف تذكّرت فجأة مفردات أخرى لعدد من المعارك، لقلت لنفسي بتحدّ: أنا مثل طارق بن زياد، حرقت سفني كلّها، وليس أمامي إلاّ أن أحارب ! "[2].

" هل أنا الذي رأى، كما قال جلقامش؟ أغلبنا رأى وجميعنا نعرف، لكن الخرس أصابنا والجبن هدنا، ولذلك لا بد من الطفل تالذي رأى عري الملك فصرخ، لا بد أن نصرخ، أن نحتجّ "[3].

2.5. الكـره :

كما شغل الحب حيزا في الرواية، كذلك الكره له حيزه فيها، فكما يوجد حب، توجد كراهية، فلا يُحبّ الشيء الواحد من طرف الكلّ، فعادل الخالدي كما تلقى الحب والرعاية من طرف البعض، كذلك تلقى الكـراهية والجحود والحقد الدفين من قبل البعض الآخر، منهم: الجلادون، السجانون، العريف إدريس، النقيب مدحت، الرائد جودت يعقوب، إضافة إلى أنّه معارض سياسي حملت كلماته عدوانية ومواجهة عنيفة في وجه النظام العربي الجائر وخونة الدين والوطن والأمة العربية، وهذا ما

[1] الرواية، ص 506 .

[2] الرواية، ص 266 .

[3] الرواية، صص: 308 – 309 .

تبدى من خلال تساؤل عادل عن الكم من القطران الموجود في أعماق الرائد جودت يعقوب، وباقي السجّانين والآمرين بالسجن، من خلال الملفوظات الآتية:

" من أين اكتسب هؤلاء الجنود القسوة والسادية، وهذا الكره للآخرين ؟ وكيف تحوّلوا إلى مخلوقات شوهاء لا تعرف الرأفة أو الرحمة ؟ وهل يمكن استعادة الإنسان الذي خبا أو مات في داخلهم ؟ يكرهون القراءة، الكلمة المكتوبة، النبتة الخضراء، المكان النظيف، يكرهوا أن يضحك إنسان، أن يتحدّث إلى آخر، أن ينظر إليهم، أن ينظر إلى شيء، يكرهون أن يسألوا، ويكرهون أكثر الجواب ! كيف تعلّموا هذا الصمت كلّه، أين تعلّموه ؟ وهذا السواد المشرئب الذي يبرز في العيون والهيأة وردّ التحية من أين أتاهم ؟ "[1].

كما تجسدّت صفة الكراهية أيضا عندما يتذكّر عادل الخالدي سجون عمورية أين تأكله الخيبة والحسرة على الماضي المرّ الذي قضاه في غيابة سجونها ، من خلال الملفوظات الآتية:

" أترون كيف لا أستطيع من الماضي فكاكا ؟ ما كنت أريد أن أتذكّر عمورية وحكّامها ، ولم أكن أنوي تذكّر سجونها بشكل خاص، لكني وجدت نفسي أتزحلق، وتدهمني الوقائع والوجوه، وتأكلني الخيبة. وماذا إذا تذكّرت أو لم أتذكّر ؟ وهل أنا أب لجميع البشر، كما يقول شاعر أبله ؟ تكفيني السنوات العشر التي قضيتها في سجون عمورية "[2].

" وبطريقة أقرب غلى الفوضى ورغم المحاولات المشدّدة لأن نكون نظاميين، حملناأشياءنا، وبدأنا نغادر ، غادرنا الساحة أولا، ثمّ الدهليز المسقوفووصلنا إلى الساحة المكشوفة، أمّا حين فتحوا البوابة، وبدأنا بالصعود إلى السيارات، فقد شعرت أنّي تركت قلبي، جزءا منه في هذا المكان، الذي كان يبدو لي طوال الشهور الماضية أكثر الأماكن كراهية "[3].

---

[1] الرواية، ص 377 .

[2] الرواية، صص: 231 – 232 .

[3] الرواية، ص 500 .

" وماذا أقول لكم أيضا ؟ لا أريد أن أسليكم بأن أروي قصص السجن، فهي كثيرة وموجعة، وستبقى تتوالد وتتراكم ما دام السجن موجودا وما دام الجلاد، وأنتم تعرفون أنّ السجن كجهنّم ، لا يشبع، والجلادلا يعرف التعب ، إلى أن ينتهي، إلى أن يصبح هو ذاته ضحية، ثمّ يصبح بعد ذلك قصة تروى ! ولا أريد أن أبتزكم لأستدر عواطف الشفقة عندكم، فأنا بمقدار ما أكره السجن أكره الشفقة، لأنّ هذه العاطفة ثمّ الخوف الذي يليها، من الأسباب القوية التي جعلت السجن يستمر حتى الآن "[1] .

5 . 3 . المـوت :

لمّا كانت الرواية تمثل نوعا من الدرامة، الموت بدوره أخذ هو الآخر ـ بوصفه شخصية رمزية ـ حضورا قويا على المسار السردي له، إلى درجة اعتباره تيمة مهيمنة أكثر من كونه شخصية رمزية، إذ كان الموت يدبّ في كلّ لحظة وفي كلّ مكان ،موت طالع العريفي، قتل الحاج مصطفى السجين القديم في سجن القليعة .. وموت الكثير من أبطال السجون في سبيل أن يعيش الآخرون أحرارا، إضافة إلى جرائم النظام الجائر في عمورية ارتكبها في حق شعب لا حول ولا قوة له أمام آلة هذا المستبد الذي لا يعرف لا رحمة ولا شفقة مثلما دلت عليه أحداث الرواية في المقاطع السردية الآتية:

" حين بدا موتي وشيكا ... أطلقوا سراحي! لم يكونوا راغبين أن أموت عندهم، رغم أنّهم لم يكفّوا عن التأكيد، خاصة خلال الفترة الأولى من الإعتقال، لن أخرج من هنا إلاّ إلى القبر! بلآن وقد تحقق لهم احتمال موتي، من خلال تقارير الأطباء "[2].

[1] الرواية، ص 501 .

[2] ينظر: الرواية، ص11 .

" وإذا كانت عبارة جوليا تدلّ على أنّه أقرب إلى الاقتناع، وقد وصل إلى الإجابات التي كان يبحث عنها، فإنّ العبارة الثانية، وهي الشهيري، المحقق الذي أذاق طالع الموت مرات عديدة أثناء التحقيق"[1].

" تعبوا منّي فقالو: هنا ستموت، ولم أمت اجتزت الدهليز الطويل كلّه، كان أطول من طريق الصحراء، وكان أطول من احتمالهم. أخيرا تركوني أذهب لأموت في مكان بعيد، فهل أحقّق لهم هذه الأمنية الآن وأموت هنا ؟ "[2].

" مات طالع يوم الأرباء. ويبدو لي أنّ أي كلام بعد هذا زائد ! "[3].

" قرّر هؤلاء العرب أن يموتوا على طريقة البطارق: أن يقفوا على الجرف، فإذا ألقى الأوّل نفسه، تبعه الآخرون، ولذلك يجب أن نجعل من موت العريفي استثناء، وليس قاعدة "[4].

" ومثل المرة الأولى كواجب ثقيل، فتحوا فمي كما تفتح أفواه الخيول لمعرفة أعمارها، ودلقوا شيئا فاترا، ولما تعذّر دخوله، أمسك واحد منهم بالرقبة وخلخلها، شعرت أنّه يريد خنقي، يريدني أن أموت في اللحظة " [5].

" طلبوا أن أعصّب عيني، فعلت ذلك بسرعة وتحدّ، فقد أصبحت على يقين أنّ هذا اليوم سيكون الأخير، ولذلك يجب أن أثبت لهم من يكون طالع ! هناك لحظات وحالات يصبح معها الموت شغفا ورغبة، يفقد الإنسان الخوف ويتحوّل إلى حالة من العناد إلى أقصى حدّ: الموت سيطال كلّ إنسان، ولا يمكن لأحد أن ينجو منه، لكن أجمل موت، إذا كان هناك جمال من أيّ نوع، أن يجعل الواحد أعداءه تعساء، أن يحسوا بالفرح عندما يموت، وهذا لا يتحقّق إلاّ إذا عرفوا أنّ الموت لا يعني له شيئا، وأنّه ليس عقوبة أيضا ، وهو ما سأحاوله، وهذا ما ألريد الوصول إليه "[6].

---

[1] الرواية، صص: 21 - 22.

[2] الرواية، ص 97.

[3] الرواية، ص 57.

[4] الرواية، ص 65.

[5] الرواية، ص 242.

[6] الرواية، ص 265.

" كنت خلال هذه الفترة أكثر رغبة في الموت، أو بكلمات أدق، لم تعد الحياة تعني لي شيئا مهما وخطيرا، خاصة بعد العذاب الذي عانيت منه، وبعد الذلّ الذي سحقني "[1].

" ردّ رضوان، وكان صوته حادا: أنا مستعدّ للإضراب، وحتى الموت ! "[2].

فأحداث هذه الرواية تمثل واقعا معاشا تمثل في جور نظام عمورية ضدّ أناس عزّل لا حول ولا قوة لهم، تمثل في المواجهات السياسية التي قادها عادل الخالدي وطالع العريفي وكلّ المسجونين السياسيين في سجون عمورية، ثلّة من جيله الدؤوب إلى رفع التحدي في وجه رجالات النظام الجائر، نشير إلى أنّ الشخصيات التي اختفت أوغابت بفعل الموت هي من جنس ذكري، كون أنّ المواجهة كان يخوذها الذكور دون الإناث .

إلاّ أنّ هذا لا يعني الغياب المطلق لجنس الإناث في مثل هذه الأحداث، بل هناك من تلقت العذاب حتى الموت مثل الأخت سلوى مثلما جاء على لسان طالع العريفي:" يجب أن أمتلك قدرة استثنائية ليس لتصوير ما حصل، وإنّما لاستعادته، فكلّما تمثلت لي سلوى أحسّ أنّ الدنيا توشك أن تنتهي.كيف يمكن لإنسان، لحيوان، لمجرد كائن أن يتعامل مع امرأة بهذه الطريقة ؟ كانوا أربعة جلادين، إثنين يتقدمان وإثنين وراءهما لكنّهم كالتسور، كنت أرقب أرجل اللذين في الخلف، تحفزهم، انتظارهم للدور. وسلوى، حبة العين، روح القلب، وكلّ الأمل، سوف تمرّ دهور قبل أن تتمخض الحياةعن إمرأة مثلها، كانت قويةكصخرة، كانت صامدة كجبل، وكانت أيضا إمرأة تبكي، كانت تصرخ بحزن ...بعد أن سال الكثير من دمها، وملأت الأرض قيئا، وحين قدّر الشهيري احتمال موتها، أو حين انتهى من استمنائه عليها أمر بأن تفك على الطاولة. كيف أستطيع أن أصل إلى بعض الكلمات التي تقول أي هول أصابني، أيّة ألام نزلت بي، وأيّ جنون ؟ "[3].

[1] الرواية، ص 306.

[2] الرواية، ص 411 .

[3] الرواية، ص 302 .

5 . 4 . الحياة :

باعتبار أنّ الحياة هي الوجه الآخر للموت، فالموت لا توجد بدون حياة، ولا الحياة بدون موت، وبقدر ما هيمنت **تيمة الموت** على أحداث الرواية، نجد أيضا تجلي **تيمة الحياة** على مسار الأحداث، من خلال النضال السياسي الذي يمثله سياسيون – حبّهم للحياة والبقاء لأجل مواجهة الأنظمة العربية الجائرة والمستبدة والمستعبدة لحريات الناس – ولّد فيهم الصبر الجميل وعزيمة الابتكار في معارضة ومجابهة هذه الأنظمة التي كانت تتميّز بحبّ التملّك (تملّك الآخر) والدكتاتورية في التسيير، من خلال الملفوظات الآتية :

" وتمرّ تلك اللحظة الطويلة التي تصوّرتها بلا انتهاء، أعيشها كلّها، وأتجاوزها أيضا، وأبقى حيا وصامتا، إلى أن تعبوا منّي فقالو: هنا ستموت، ولم أمت اجتزت الدهليز الطويل كلّه، كان أطول من طريق الصحراء، وكان أطول من احتمالهم. أخيرا تركوني أذهب لأموت في مكان بعيد، فهل أحقّق لهم هذه الأمنية الآن وأموت هنا ؟ ومن بين الرماد، من الشظايا، أحسّ في داخلي شيئا ينتفض، يصرخ: كن عنيدا كالثور، وافعل شيئا غير أن تموت "[1].

" في هذه اللحظة بالذات تأكدت أنّ هلال معتوق لم يكن حيّا فقط، كان مملوءا بقوة البذرة التي تعرف أنّها تواجه الشتاء، لكنها لا ترى سوى الربيع، وأيضا بتفاؤل شجرة التين التي تترك أوراقها تتساقط، لأنّ أوراقا أخرى، فتية وشديدة الخضرة، تنتظرها وستأتي ! إنّ نظرة هلال الخاطفة، الساخرة، المتسائلة، الفتية، وخلال ثوان، أو أقل من ذلك بكثير، قالت كلّ شيء. كانت ثابتة، مستقرة، وشديدة اللمعان، وقالت ما لا يمكن أن يقوله أيّ شيء على هذه الأرض "[2].

[1] الرواية، ص 97 .

[2] الرواية، ص 315 .

كما أنّ حبهم للحياة والبقاء دفعهم إلى الاستسلام للأمر الواقع في بعض الأحيان، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي: " نعم يجب أن نتأمل الحياة لكي نتعلّم أكثر ! وأن نتأمل الحياة حولنا ليس دائما بالأمر الممتع، أو ما يعجّل بالشفاء "[1].

وقد تجلّى معنى الحياة في مواجهة شخصيات الرواية للصعاب، بتأدية الواجب من خلال التضحيات الجسام، والتعبير عن رغبتها في العيش بمواجهة الموت وعدم التراجع أمامه، إلى درجة أنّه أدى ببعضها إلى الوقوع ضحية هذه المواجهة المحتومة من قبل الآخر .

إلاّ أنّ في بعض الوقفات السردية، نجد الراوي لا يستطيع أن نميّز بين الموت والحياة، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي: " في تلك اللحظة اختلطت مشاعري، لم أعد أعرف: هل أنا فرح أم حزين، هل أتذكّر طالع ولحظاته الأخيرة، أم أستعيد الحياة بجمالها وبساطة البشر وطريقتهم في الحبّ والتعبير؟ ".

" قد يكون صحيحا ما قيل من أنّ الإنسان في السجن يولد ويموت كلّ يوم، والولادة والموت قدر ما فيهما من مشقة ومعاناة، فإنّهما يساعدان على الصمود والتحمّل، لأنّ الخلايا الجديدة تكون في حالة من العنفوان تستطيع معها أن تقاوم، أن تتعامل مع كلّ طارئ، وتستطيع أن تطرد الخلايا التي هدمت ولم تعد قادرة على الإستمرار "[2].

فالموت و**الحياة** تشكلان مجالين دلاليين واسعين، يبدأ أحدهما، حيث ينتهي الآخر في حركة دائرية، فعندما تنتهي الحياة يبدأ الموت، وعندما ينتهي الموت تبأ الحياة ،التي تمثل الحياة الأبدية، وفي هذا إشارة إلى تغليب الكاتب للقيمة الدلالية للحياة التي لا تتوقف حتى بعد الموت، الذي سارت إليه بعض الشخصيات عن اقتناع، لكن دون رغبة أو اختيار، من أجل أن يعيش الآخرون، وبالتالي تحقق الحياة .

[1] ينظر: الرواية، ص83.

[2] الرواية، صص: 294 – 295 .

6 . علاقة الشخصيات بالمكـان الروائـي :

يعدّ المكان شرط الوجود الإنساني الذي لا يحدّد ذاته إلاّ به وفيه، ويمارس الحضور والغياب في خلاله، فأينما حلّ، إنّما يحلّ في فضاء، وعندما يغيب، فإنّه انتقل إلى فضاء ومكان آخر، فالمكان أو الفضاء هو البداية والنهاية، إنّه عنصر ثابت محسوس، ممّا يسهّل قابلية إدراكه، فلا يتحقق وجود الإنسان إلاّ في علاقته بالمكان أو الفضاء الذي يحلّ فيه، فالمكان يتسم بالثبات رغم حركية الشخصيات فيه، لكنّه يتجاوز ثباته وهندسته وجغرافيته حينما تحتضنه اللغة، حيث يشكله الكاتب حسب اللغة الموظفة، إذ يكون للعقل دورا مهما في هذه العملية، لأنّ الدور الإيحائي للغة يحمّله دلالات وعوالم أخرى تمنحه أبعادا لغوية، ممّا يجعله مكانا هلاميا يصعب الإمساك به[1]، كما أنّه لا يستطيع الكاتب أو الروائي أن يبني نصا روائيا، ولا تشكيله بإبعاد الشخصيات أو عدم ذكرها،كما لا يمكنها التحرك خارجا عنه، فالمكان يمثّل البيئة التي تعيش فيه الشخصيات وتتحرّك، فهو الحيّز الذي تحيى فيه، كما لا يمكن للقارئ أن يدرك البعد الدلالي والجمالي للأمكنة بعيدا عن باقي العناصر المكونة للخطاب الروائي، خاصة الزمن الذي جرت فيه الأحداث، والشخصيات التي تتحرّك فيه، يقول جورج ماتور: « إنّ الإنسان غير منفصل عن عن فضائه بل إنّه هذا الفضاء ذاته »[2].

ونجد أنّ معظم الدراسات النقدية المختصة في الأشكال السردية عموما والرواية على وجه الخصوص، قد أقرت بوجود ترابط وتزامن بين المكان والزمان، فإنّها تقرّ أيضا بأنّ للمكان ارتباطا وثيقا بالشخصيات الروائية، إذ أن الفضاء الروائي لا يمكن أن ينشأ بمنأى عن الأشخاص، فهو يتشكل باختراق الأبطال له، حيث ينتفي المفهوم الهندسي للمكان وتنأى علاقة حميمية بينه وبين الأشخاص الذين يعيشون فيه، ممّا يعكس بناء روائيا منسجما يبرز تأثيرا متبادلا بين المكان وطبائع الشخصيات التي تعيش فيه ونفسياتهم وحركاتهم ومواقفهم .

---

[1] ينظر: الشريف حبيلة، الرواية والعنف ـ دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، 2010، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، صص: 22 – 23 .

[2] George matore, L’espace humin, ed, La Colombe, paris, 1962, p 16.

لا يمكن للشخصية بأيّة حال من الأحوال أن تنتقل من قبضة المكان، فهو من يرسم لها صورة مستعارة منها ويجسّد ذاتها لتنظر إلى صورتها من خلال صورة المكان

فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية " فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه "[1]، وإنّ تشخيصه في الرواية يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا يحمل الوقوع، أي يوهم بواقعيتها. إنّه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح، فالمكان كما يرى عبد المالك مرتاض " خشبة المسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها، وهواجسها وتوازعها وعواطفها وآمالها (...) تحب إن أحبت، فكرة أن كرهت من خلاله فلا تستطيع الشخصيات في تعاملها مع الأحداث فعلا أو تفاعلا أن نقلت من قبضة الحيز "[2]. وطبيعي أنّ أي حدث لا يمكن أن يُتصوَّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالراوي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني.

غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايـات الواقعية مهيمنا بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعلّ هذا ما جعل **هنـري متـران** يعتبر المكـــان هو الذي يؤسس الحـكي، لأنّه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مـماثل لمظهر الحقيقة[3]. إذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما أنّه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء. وهذا ما لاقاه عادل الخالدي كشخصية فاعلة في النص في رحلته المضنية والمزروعة بالأشواك، ليكتشف في الأخير أنّ ذلك ما هو إلاّ أهداب أحلام تداعبه وتناغيه، وهو على أمل أن يحققها، مثلما ورد في المقطعين السرديين الآتيين:

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، م.س، ص 33 .

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، ط1، 1998، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ص158.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م. س، ص65.

" تحطّمت أكثر الأحلام، أعرف ذلك، لم يبق منها إلاّ القليل، لكن معها، وربما قبلها، تحطّمت أغلب الأوهام، إن لم يكن كلّها. لم أعد قادرا على عبادة أي صنم، ولم يعد يرشدني ويقودني سوى الضمير. أهذي؟ استبدلت أحلاما بغيرها؟ تخيّلت أنّ الآلهة القديمة ولم أجد آلهة غيرها؟ فليكن: المهم أن تكون هناك إرادة، وهذه وحدها يمكن أن تعيد تشكيل العالم مرة أخرى. لا أعرف كيف سيكون عالم الغد، لكن لدى البشر الكثير من الجنون ورغبة الحياة، وهذا وحده كفيل بإيجاد عالم جديد "[1].

" وبين محاولة نسيان الماضي، والبدء من جديد، ضعت. صحيح أنّ المدينة الجديدة سيطرت علي وسحرتني، وتهت في معالمها وتاريخها ولكن كنت أحسّ دائما أنّها مدينة الذين ولدوا فيها وتوارثوها أبا عن جدّ، لأنّهم هم الذين صنعوا كلّ شيء فيها، وبالمقابل كانت عمورية البعيدة الغارقة في أحزانها لا تفارقني. وإذا كانت عمورية الآن فلا بد أن تأتي أيام وتتغيّر، تصبح أكثر رحمة بابنائها والذين ياتون لزيارتها أو يلجأون إليها، لأنّ المدن، بالنتيجة، وبالدرجة الأساسية: البشر. وما دام بشر عمورية الآن يحملون هذا المقدار الهائل من الأحزان والقهر والمذلة، فإنّ الروح غائبة أو هامدة، والأجساد متعبة، والهواء الثقيل لا يزال يملأ جنباتها كلّها، لذلك لا تقوى عمورية على إعطاءأنبل ما عندها "[2].

فالأمكنة على تعدّد صفاتها في العمل الروائي، تخييلية أو حقيقية، هندسية أم بقايا أطلال، فلا يمكن فصلها عن العناصر الأخرى، فالمكان نفسه يدلّ على الشخصية، وهو مرتبط بالإدراك الحسي، لأنّه يعرض عن طريق السرد من خلال الوصف، فالمكان معطى سيميائي له دلالاته وأبعاده وقيمته، فالشخصية تذوب في أعماقه وبوجوده، وعدم النظر إلى تفاعل المكان مع هذه المكونات يجعل التأويل قاصرا عن إدراك الأبعاد الدلالية، ذلك أنّ الروائي مثل المهندس المعماري، يشيّد فضاءه النصي وفق تصوّر محكم، وإستراتيجية معيّنة[3]، فالخطاب الروائي لا يتشكّل موضوعه إلاّ وفق الفكر الذي يخلقه، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها مع باقي المكونات الحكائية

[1] الرواية، ص 565.

[2] الرواية، ص 329.

[3] ينظر: عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي، م.س، ص 39 .

في الرواية، فإنّه يصبح من العسير فهم الدور الدلالي الذي ينهض به الفضاء داخل المحكي الروائي، فالأمكنة في الرواية لا تتشكّل ولا تحدّد مسبقا، وإنّما تتشكّل باختراق الأبطال لها من خلال الأحداث التي يقومون بها، ومن الميزات التي تخصّهم، وهو بدوره يترك أثرا فيها ويدفعها إلى الحركة والتغيير والذي تظهر أثاره جلية على المكان، فالبيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل والحركة حتى أنّه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف الشخصية[1]. وهذا الارتباط الإلزامي بين الفضاء الروائي والحدث، هو الذي سيعطي للرواية تماسكها وانسجامها.

فملامح المكان في الرواية يمكن استنباط دلالة لها، كما تعمل بنائيا كموضوع سردي قابل للتحليل، أو كأداة من أدوات بناء الشخصية[2]، ممّا دفع بعض النقاد إلى القول في هذه القضية أنّه: " حين تقسو الحياة على أبنائها، يهرب الإنسان إلى الحلم "[3]، هذا الأخير الذي تلتقي فيه الشخصية بشخصيات أخرى، فيتقاطع الفضاء من خلال عملية اللاوعي، فتعبّر عن نفسها في غيرها من الشخصيات التي تقترب منها في الفكر والرؤية فتعبّر عن فضاءات متداخلة فيما بينها. فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطّر الأحداث، إنّه يتحوّل في هذه الحالة إلى محور حقيقي[4]، "كما أنّنا نحيل على النزعة الرومنطيقية التي تتشكّل من خلال انعكاس الطبيعة الداخلية على روح الفرد وتوحيد المكان في أعماقه بصورة تجعلهما، المكان والفرد معا متطابقين ولا يمكن لأحدهما الفكاك عن الآخر"[5].

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م. س، صص: 29...31.

[2] ينظر: حاتم عبد العظيم، ، أرض السواد...أرض الناس، مجلة فصول " مجلة النقد الأدبي "، م.س، ص268.

[3] نزيه أبو نضال، التحوّلات في الرواية العربية، ط1، 2006، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 276.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م.س ، ص71.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 87.

فمثلا: في **رواية الآن ... هنا**، تظهر حالات اللاوعي في فضائها مرتبطة دائمة بشخصياتها الرئيسية، خاصة شخصيتي طالع العريفي وعادل الخالدي اللّتين لهما وجهات نظر في صورة أحلام، وهي بذلك تمهّد لظهور فضاء طبيعي يتشكّل عن وعي إنساني بجدلية الواقع والمتخيّل، ليعيد تركيب ثنائية: **الزمان / المكان** وفق ما يحدث من تآلف بين الدور أو الوظيفة التي تؤدّيها الشخصية من خلال الحلم أو الرؤيا ووجهة النظر، هنا يتشكّل رسم المكان من خلال الحلم، وهو رغبة قد تتحقق، ويلجأ الروائيون إلى استعمال الأحلام في رواياتهم خاصة المعاصرة منها، وذلك للتعبير عن التجربة اليومية التي تدلّ على تفكير النّاس وانفعالاتهم، وهي تستمر في الأحلام، وما الأحلام إلاّ اختلاجات معبّرة عن الحالة النفسية للشخصيات، وقد استعملها الروائيون العرب على شكل خلية رمزية، يصوّرون من خلالها تجارب حياتية للشخصيات البطلة، حيث يصوّر لنا الروائي آمال وطموحات هؤلاء من خلال الحلم، ويمكننا أن نستحضر من رواية "**الآن...هنا**" بعض أفكار وأقوال الشخصيات التي لا يمكنها أن تبديها في صحوتها ويقظتها، والتي يمكن أن تعرضها الشخصيات في شكل كوابيس وأحلام اليقظة، ممّا يضفي جمالية أكثر على المكان العربي، ويساهم في إضافة أبعاد جمالية جديدة إلى جانب الجمالية التي تضفيها الأمكنة الأخرى في الرواية مثلما تدلّ عليه الأمثلة الآتية:

" حلمت كثيرا، حلمت طويلا أن آتي إلى باريس، كنت في ليالي كثيرة أغافل الحرس وأنسلّ دون حقائب وبلا جواز سفر، وأتنقل بين مدن العالم التي قرأت عنها، كنت أحرص على أن تكون باريس محطة لي في الذهاب والعودة، كنت أريد أن أحلم مقدارا كبيرا من جنونها وجرأتها، وأن أتعلّم منها كيف استطاعت وبوسائل لا حدود لها، بالقوة مرة، وبالمكر مرّات أن تروّض حكامها، أن تفتح ثغرات في عقولهم وقلوبهم...وكنت أيضا أريد أن أتعلّم من بشر هذه المدينة : كيف يفكّرون، كيف يتصرّفون، ولماذا أصبحوا هكذا، ولماذا ظلّت عمورية مدينة للصمت والموت والانتظار، وناسها احترفوا الصبر وهجروا الحياة وامتلأوا حنينا إلى جنّة السماء ! "[1].

[1] الرواية، ص 326 .

" هل معنى ذلك أن أتخلّى عن السياسة ؟ لا ولكن عليّ أن أفهم السياسة ضمن منظور مختلف ، فهذا الهيجان اليومي، وتلك النظرة الحالمة، من وراء دخان السجائر، وهي تعيد رسم الكون، والأوامر الصارمة، وكأنّ الثورة على الأبواب، والسوقية في كلّ شيء، في الألفاظ والأكل والسباب والثياب، في محاولة لأن نكون أقرب إلى الشعب، هذه النظرة جعلت عمورية مدينة مسبية يتعاقب عليها الأقوياء والماكرون، ولذلك لا بدّ أن تتغيّر، وأن نتغيّر قبل ذلك... ها أنذا أسلّي نفسي لكي أنسى الماضي، لكي أهرب، لكن في اللحظة التي تذكّرت أيضا عبقرية زكي أثناء زيارته الأخيرة لي في المستشفى، ثمّ ذلك الفرمان الذي أصدره بعد أيام قليلة. كيف أستطيع أن ألوم الآخرين ما دام قائد المعارضة في هذا المكان البعيد، وفي هذا الحيّز الضيق، والذي اسمه براغ، لم يحتمل بضع كلمات، وهذهالكلمات لم أقلها أنا وإنّما قالها رجل قبل ألفين من السنين ؟ لم يقتصر الأمر على ذلك، كان زكي يضحك، يمزح، وطلب أيضا الحصول على كتاب لوقيانوس لكي يقرأه ! "[1].

" وأنا أتجوّل في ساحة الباستيل، ثمّ الشوارع المتفرعة عنها، حلمت كثيرا وتذكّرت وتساءلت، ولا أعرف لماذا تشبثت بعقلي الافكار الصغيرة: سجون عمورية معظمها،كلّها، تنفتح على الغرب والشمال، وكان الباستيل ينفتح على الشرق والجنوب، فهل هذا يعني شيئا ؟ وسرداب التعذيب في سجن عمورية المركزي أوّل ما يطالع الزائر ، وكذلك المشنقة في الوقت الذي كانت زنازين التعذيب في الباستيل، في القسم الخلفي والمقصلة كانت الباحة الداخلية! "[2] .

وبهذا استطاع الروائي أن يعمّق من جمالية المكان بتوظيفه لأحلام الشخصيات الفاعلة في الرواية ـ هذه الأحلام الدالة على حالات اللا وعي واللا يقظة ـ كان لها الدور الكبير في إضافة أبعاد جديدة للمكان الواقعي في الرواية العربية المعاصرة، بتصوير الأمكنة الموحشة والأسطورية، لما تحدثه من خوف وقلق ورعب في نفوس الشخصيات. وهذه الرؤى والأحلام هي تعبير عن الأنا الداخلية ومكبوتات

[1] الرواية، ص 330 .

[2] الرواية، ص 336 .

تلج في نفسية الشخصية، والرغبة الملحّة في الحياة، وبالتالي إتاحتها فرصة لمواجهة ومناهضة هموم الحياة، التي لا يمكن أن تنفذ إلاّ عن طريق الموت.

فالمكان له قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص وحبك الحوادث، مثلما للشخصيات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية، فالتفاعل بين الأمكنة والشخوص شيء دائم ومستمر في الرواية، مثلما هو دائم ومستمر في الحياة، ولهذا فتكوين المكان وما يعيره من تغير في بعض الأحيان، يؤثر تأثيرا كبيرا في تكوين الشخوص، وقد يكون وصف الأمكنة من الواقع الذي يجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية[1].

فالمكان والشخصية لا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر، فالمكان في الرواية ليس مجرّد إطار للأحداث أو ديكور تتزيّن به الرواية أو الحكي، وإنّما هو عنصر جوهري وفعّال في الحدث الروائي، إلى درجة أنّ بعض الأمكنة تكاد تتحوّل إلى شخصيات رئيسية أو بطلة في الرواية، تماما كما كادت عمّورية أن تتحوّل إلى بطل رئيسي في رواية " **الآن...هنا** "، والمكان بدوره يحمل الكثير من الانزياحات والإيحاءات والبنى والشحنات، حيث إنّ مدلول المكان في الروايات الحديثة أصبح يحمل شخصيات شعرية في علاقته بالشخصيات الروائية .

ولا يمكن أن نتصوّر البناء الروائي دون شخصيات ودون مكان، أي لا وجود لشخصية بدون مكان، ولا المكان بدون شخصية، حيث يفقد الواحد منهما قيمته دون الآخر، بل يفقد سبب وجوده، فإنّه ينشأ من خلالها، وهي تعيش فيه وتخترقه، فيظل الفضاء الروائي أسيرها، فهي التي تحدّده وتعطي له أبعاده وترسم طبوغرافيته، وبالتالي تحمّله دلالات خاصة.

فإذا نظرنا في **رواية الآن ... هنا**، فإن أول ما يمكن رسمه كمعادلة تكشف عن أهمية الأمكنة وعلاقتها بالشخصيات الفاعلة في النص، نذكر :

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص18.

عموّرية / الأهل ←——————— باريس / الغربة .

يمثل الطرف الأول من المعادلة بالنسبة للبطل (عادل الخالدي) الماضي والذكرى التي تركها وهو في ريعان شبابه، عمورية (الأهل) التي تركها بعدمرضه وعجزه، أمّا الطرف الثاني فيمثل الواقع والحاضر الذي يعيشه عادل في الغربة (مدينة باريس) .

في ضوء هذه الثنائية سنتابع علاقة المكان بتطوّر الشخصية في أحلامها، آمالها ونكساتها وفق الإيقاع الآتي :

عمورية / الوطن ←——————— باريس / المنفى .

يأخذ المكان في رواية " **الآن...هنا** " حيزا يسمو إلى التجريد والذهنية أكثر من لجوئه إلى الإيهام بالواقع، إذ يأخذ **المكان /عمورية** صورة لحلم خيالي يوهم بأمّ فقدها، ويجدها للمرة الثانية بكلّ ملامحها النفسية والثقافية والاجتماعية والعقائدية والسياسية[1].

لقد أدّت الشخصية الدور الفعّال في تكوين المكان وخلقه من جديد في الرواية إذ كانت شخصية البطل **عادل** هي المهيمنة على أكبر مساحات المكان، كما نجد عمورية هي المكان الغالب على الرواية وعلى الأحداث. فأوّل محطة يمرّ منها البطل **عادل الخالدي** في الرواية هي **مدينة عمورية،** مكان غيّر مجرى حياته، فالبطل عندما هاجر إلى **مدينة باريس** كان يبحث عن العلاج، عن الحياة، إلاّ أنّ **المكان الجديد / باريس،** يحرّر الشخصية من الموت الذي كان يلاحقه. لذلك قد يحيل المكان شحنات حياته ويحمل آلامه الشخصية، حيث بعد مدينة عمورية يسافر البطل إلى باريس[2].

[1] ينظر: مجلة التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، "دراسات في اللغة والأدب العربي"، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، ع: 08، جوان 2001، ص288.

[2] ينظر: الرواية، ص530 .

لقد عمد الروائي إلى الإيهام بواقعية الرواية من خلال جعل أفضية الرواية أمكنة واقعية ومعروفة ، كما أسست للمكان صورة تخييلية تمنح للقارئ فرصة أخرى للتأويل والقراءات المتنوعة، ومنه نجد أن معظم الشخصيات كانت في علاقة وطيدة مع الأمكنة التي تقطن بها .

وسنبرز من خلال هذه الدراسة علاقة الشخصيات بالمكان الروائي في رواية " **الآن ...هنا** "، حيث لاحظنا تمكن الروائي من نسج وبناء عناصر الفضاء ومن ذلك إبداعه لذلك التوافق بين الفضاء المكاني والشخصيات التي اخترقته، بل إنّه عمد إلى أنسنة المكان، إذ لاحظنا الحضور القوي لفضاء عمورية في سير أحداث الرواية، بل اعطاه بعدا واقعيا، باعتبار عمورية الوطن الأم للبطل عادل، ومصدر ذكرياته وإلهامه.

ونظرا لأنّ الحدث التاريخي تتخلّق فيه الأحداث وتتطوّر، فإنّ رواية " **الآن...هنا** " كانت أكثر استيعابا للأحداث التاريخية وامتدادا للفضاء الروائي ببناءيه الزماني والمكاني، ممّا شكّل علاقة روحية تترتبط فيها الأحداث مع الشخصيات عبر مدار الفضاء الكبير الممتد من **عمورية** إلى **باريس** .

كما نجد في رواية الآن ... هنا، أنّ الأفضية سواء أكانت مغلقة أو مفتوحة تعكس الحالة النفسية للشخصيات، فتعبّر عن مكنوناتها ومكبوتاتها، وتنقل حاجاتها النفسية، مثل ما ورد على لسان بعض الشخصيات المهمة في الرواية، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي: " أريد أن أقول أنّ عمورية منطقة موبوءة: إنّها خليط من الثقافات والحضارات، لم تستطع، أو ربما لم يتح لها أن تجد شخصيتها، أن تكون هي: بنت المكان، والجذور والعصر، لكي تدبّ فيها الحياة، وإذا ظلّت كذلك فإنّ الموت ينتظرها، سوف تتآكل وتتداعى ثمّ تسقط، لتصبح كتلة من المواد غير المتجانسة، غير القابلة للهظم، ثمّ تعصف بها رياح الموت ، فالنسيان ! "[1].

فقد كان حضور الأمكنة الدالة على عمورية من موقف الغربة دالا على ذاكرة وحنين إلى تاريخ مضى وانقضى، وقد غلب الطابع الشاعري على تلك الذاكرة، وهنا نتوقف عند دلالات الأمكنة بعد

[1] الرواية، ص379 .

تذكر **عادل** لها، ممّا يضفي نوعا من الصراع بين الذاكرة وما تحمله من تاريخ وبين الحاضر وما خلّفه من آثار وبقايا، وبالتالي فالموقف من المكان يستخلف هنا عمّا كان سائدا في حالة الغربة.

وإذا كانت عمورية هي تلك الأم المتطرفة في قسوتها على حد تعبير البطل، وهي التي حوّلته من شاب إلى إنسان هرم سقيم من شدّة ما لقاه في غيابة السجون، إلاّ أنّ تذكّره لها أحيى طفولته وشبابه من جديد عبر العودة إلى الذاكرة التي حواها المكان (**عمورية / البيت الأول**).

إنّ التفاصيل الواردة عن ذلك البيت الأول تعيد إلى الذاكرة ذلك الحضور وتلك الألفة من خلال تفاصيل لها رائحة الزمن الماضي ومن عاشروا **عادل**، وكأنهم مازالوا يزاولون العيش بأرواحهم في هذا الوطن الأم أو البيت أو بحضورهم السري غير المعلن. وهكذا يأخذ البيت قيمته الروحية بالنسبة للبطل من روحانية سكانه ومناضليه، وتتوفر هذه الروحانية بغيابهم المادي عنه، ليصبح البيت في النهاية دلالة على غيابهم الموجع وحضورهم الدافئ في الذاكرة المكانية.

وفي الوقت الذي يعطي بعض النقاد المكان بعدا كبيرا، لأن بيت الإنسان في نظرهم امتداد لنفسه فإذا وصفت البيت فقد الإنسان نجد بعض النقاد الآخرين يفرغونه من أية دلالة، فهو عندهم محض وجود موضوعي لذا ينبغي اصباغ دلالة ما عليه لكن الثابت أن للمكان دورا كبيرا مؤثرا في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات ووصف المنظور الروائي بصفة عامة للكاتب.

فالمكان في الرواية التقليدية يظهر المكان مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث ولا تلقي من الروائي اهتماما أو عناية وهو محض مكان هندسي، أمّا في الرواية الرومنتيكية يظهر المكان معبرا عن نفسية الشخصيات ومنسجما مع رؤيتها للكون والحياة وحاملا لبعض الأفكار وفي هذه الحالة " يبدو المكان كما لو في خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر[1]. وفي كلتى الحالتين يظل المكان الروائي في إطار المعنى التقليدي له، إذ يمكن أن يعدّ هذا المعنى البنية التحتية، على حين يمكن أن

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، صص: 30 - 31 .

يحقق المكان بنية فوقية، يغدو فيها المكان فضاء، وذلك عندما يسهم المكان في بناء الرواية وعندما تخترقه الشخصيات فيتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث وهي فوقها كلها ليصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها[1]. أمّا تواتر الأمكنة في الرواية فيخلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، وهي تعمل على إدماج الحكي في نطاق المحتمل، وتظل الأمكنة من المفاتيح التي تساعد على فكّ مغاليق النص الروائي، فهو ملعب الأحداث والشخصيات الروائية، وكلّما أجيد بناؤه وتجهيزه، استطاعت الأحداث والشخصيات أن تؤدي دورها بشكل أفضل وتبرز مهاراتها بشكل أكمل[2].

وللمكان في الرواية العربية دلالات أبرزها الحضور الدائم كفعل حقيقي وفني معا، وهو لا يوجد إلاّ من خلال ذلك التركيب الخطي الذي تخلقه الكلمات المطبوعة أو اللغة، فلا يوجد إلاّ من خلالها، فهو فضاء لفظي (Verbal Espace) يختلف عن الأمكنة التي ندركها عن طريق السمع أو البصر الخاصة بالسينما والمسرح، فيتشكّل كموضوع للفكر ندركه من خلال ربطه بغيره من عناصر الخطاب الروائي ربطا يجعل منه نسيجا متشابكا محكم التلاحم، والتماسك شديد الاتساق والترابط، وهذا النسيج المتواشج هو الرواية التي تروي لنا حوادثها بأسلوب خاص يتباين من كاتب لآخر، وإذا تأملنا المكان الروائي وجدنا أنّه هو الذي يمثل البعد المادي الواقعي للنص، وهو الفضاء الذي تجري فيه لا عليه الحوادث[3]، فهولا يقتصر على كونه فضاء تقع فيه الأحداث، وإنّما يؤدي دورا حيويا في مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية[4]. ولهذا يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعددة التي يتم من خلالها النظر في عالم الرواية والوقوف على مراميه ومدلولاته العميقة ورموزه وما فيه من جماليات الوصف إلى جانب جماليات السرد القصصي. وعلى مستوى القص نفسه

---

[1] سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980 . 1990)، ط1، 1995، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص253 .

[2] ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، م.س، ص 277 .

[3] ينظر: إبراهيم خليل، من الاحتمال إلى الضرورة ـ دراسات في السرد الروائي والقصصي، ط1، 2008، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ص17.

[4] المرجع نفسه ، ص19 .

وسيرا لحركة الدرامية في الرواية، يندمج البطل مع الواقع ويعيش مع المكان في علاقة تفاعل متبادلة فتحوّل ثبات المكان الذي يمكن أن نجده في الواقعية التسجيلية إلى علاقات اجتماعية تطلب أسلوبا مقنعا يوضح طبيعة هذا التفاعل بين الذات والواقع من ناحية، ويكشف عما ينتج عن هذا التفاعل من علاقات اجتماعية من ناحية أخرى[1].

ويتجاوز المكان وظيفته الأولية المحدّدة بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء يتسع لبنية الرواية، ويؤثر فيها من خلال رواية الأحداث التي تحدثها الشخصيات الفاعلة فيه، وذلك على حدّ قول غاستون باشلار: " فهو ليس الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي بل إنّ علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه "[2]، ولعلّها لحظات متقطعة أيضا تتناوب في ظهور الأمكنة والشخصيات البشرية والحيوانية[3]. ثمّ إنّ تغيّر الأحداث وتطوّرها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية، لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها، وقد يقدّم الراوي لقطات متعدّدة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة، وحتى الروايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد نراها تحلّق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم، وهذه الأمكنة الذهنية ينبغي أن تؤخذ أيضا بعين الاعتبار، لأنّ الرواية مهما قلّص الكاتب من عدد الأمكنة فيها، فإنّها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ومجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية[4]، لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى مكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، والفضاء عند " **جيرالد برنس** " هو

[1] ينظر: أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ط1، 2009 ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، صص: 64 – 65 .

[2] سلمان كاصد، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، 2003، دار كندي للنشر والتوزيع، الأردن، ص132 .

[3] محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي، ط1، 2005، دار محمّد علي للنشر، تونس، ص108.

[4] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م. س، ص63 .

المكان أو الأماكن التي تقدّم فيها الأحداث والمواقف والمراحل السردية التي تجري"[1]، والرواية تشمل مجموع الأحداث التي تشكّل فضاءها.

وبهذا يصبح الوضع المكاني في الرواية هو المحدّد الأساسي للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث، أي أنّه سيتحول من مفهومه كديكور لتزيين الحكي إلى مكوّن روائي جوهري لا يمكن الاستغناء عنه، إذ يدخل كعنصر فعّال في تطوّرها وبنائها، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معها، وفي تحركاتها ومواقفها وعلاقاتها ببعضها .

7 . توظيف الشخصية أو الممثل كمنظور روائي :

استعملت **كرستيفا** مصطلح **الممثل** بدلا من الشخصية للدلالة على عدم التقييد والحرية التي منحت لهذه الأخيرة، حتى لا تكون رؤية الكاتب في الفضاء هي المسيطرة على السرد، ولذلك ينطوي الفضاء كمنظور أو كرؤية ضمن مباحث زاوية النظر عند الراوي، لأنه يتعلق بصورة الراوي فهو يشير إلى الطريقة التي يستطيع الروائي أو الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة خشبة المسرح[2]، من خلال القدرة التي يبرزها الكاتب في تطويعه للغة لصالح العمل الروائي فيرى هنري جيمس حول علاقة الراوي بالقصة: " أنّ وجهة النظر التي تحكم مسألة المنهج الدقيقة ـ مسألة وضع الراوي من القصة ـ إنّه يرويها كما يراها هو في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمتع، وقد تروى القصة بحيوية ينس معها وجود الراوي، ويتجسّد المشهد حيّا بشخصيات الرواية "[3].

[1] حاتم عبد العظيم، أرض السواد...أرض الناس، مجلة فصول " مجلة النقد الأدبي"، ع: 65، م.س، ص268.

[2] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، م.س، ص 62.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، م.س، ص 182.

فبناء الشخصيات في النص، ليس من باب مرجعيتها، وإنّما سننظر إليها من زاوية أنّها إنتاج عمل فنّي كما يرى رولان بارت، أمّا فليب هامون فيرى أنّها تركيب يقوم به القارئ أكثر ممّا يقوم به النّص[1]، وبعبارة أخرى : " إنّ مقروئية الشخصيات مرتبط مباشرة بدرجة مشاركة القارئ "[2].

فالشخصية الروائية مركب تمتزج فيه كلّ الصفات الإنسانية، إذ تؤدي وظيفتها الاجتماعية في نقل رسالة الكاتب ورؤيته، لأنّ « بطل الرواية هو شخص (personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص »[3]. فقد كان الروائي يعمد إلى سرد الأحداث على لسان بعض شخصياته، خاصة الفاعلة منها، بحيث جعل منها المحور الرئيسي داخل حركة ونمو أحداث رواية الآن...هنا، فعمد إلى أن يتنحى جانبا تاركا العنان للشخصيات الفاعلة في النص مثل: عادل الخالدي وطالع العريفي أن يعبّرا عن نفسيهما، ويكتشفا عن أفكارهما بأحاديثهما وتصرفاتهما الخاصة.

أمّا فيما يتعلّق بعرض وتوظيف شخصيتي **طالع العريفي** و**عادل الخالدي** في **رواية الآن... هنا**، فإنّه يتمّ من خلال صور مختلفة، وبواسطة أساليب متنوعة تعكس رؤى ووجهات نظر مختلفة، وهذا ما عمدنا أن نبحث عنه في هذا الفصل، ابتداء من هندسة الشخصيات إلى وسائل العرض التي قدّمت بها شخصيات الرواية، إذ اتخذ الروائي أقوالهما في شكل مقتطفات، باعتبارهما شخصيتين محوريتين في هذا النص الروائي، وأنّهما يمثلان المصبّ الذي يدور في فلك الأحداث كلّه، الأمر الذي استدعى رؤية جديدة للفضاء، تكون الشخصية إحدى مكوناته الأساسية المشكّلة لهندسته الفضائية، ممّا يوحي بمدى تطلّعات الفكر االعربي نحو الثقافة العربية، وينتج أفقا جديدا للفضاء الروائي.

---

[1] ينظر : محمّد عزّام، شعرية الخطاب السردي، م. س، ص 09 .

[2] ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ط1، 1999، دار الآفاق، الجزائر، ص 157.

[3] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، 1991، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص50 .

أمّا ما تبديه الشخصيات من ذكريات أثناء حركاتها وأدائها لوظائفها (الفعل) داخل الرواية، ما هي إلاّ نوبات نفسية تحدث للشخصيات لتستقر نفسيا ومحاولة منها لردة فعل عن ما تستذكره من أحداث للتحكم في أوهام الماضي الأليم، وهذا في حدّ ذاته محاولة للتطلع إلى المستقبل، وإلاّ ددمّر الماضي حياتها الحاضرة وأفقدها القدرة على إدراك المعنى الحقيقي لوجودها[1]، وهذه المرحلة في حياة طالع وعادل كانت صعبة جدا عليهما لأنّهما بدلا أن يواجها ما تعرضا له من عنف وإكراه بدني بسجنهما، فهما يصارعان المرض أيضا، فيغدوان ما بين رغبة شفائهما ورغبة تهيئة الظروف المناسبة التي تمكّنهما من التغيير والوقوف على مواطن العجز لتحيق الحرية ضدّ طغيان الأنظمة العربية الفاسدة والمستبدة، وبهذا فهما يتطلعان إلى غد أفضل لمن يأتي بعدهما، وقد اعتمد الروائي في ذلك على زاوية نظر قادرة على توضيح هذه الرؤية، وفي مثل هذه الرؤى يستعمل الروائي **ضمير المتكلّم** غالبا، لأنّه الأكثر تعبيرا على دواخل النفس، كما يقول رولان بارث: " إنّ ضمير المتكلّم في الرواية هو عادة شاهد"[2]، وهذا ما نستشفه في رواية " **الآن...هنا** "، لأنّ عادل الخادي كشخصية رئيسية في هذا العمل الروائي تتكلّم عن نفسها وعن أقرانه من السجناء في أغلب محطات السرد.

إنّ رؤيتنا كقارئ للشخصيات التي ساهمت في بناء فضاء الرواية، كان من خلال أشكال ظهورها في الرواية، على أساس أن ينظر إليها من خلال ثنائية: **الأهل / الغربة**، ثمّ دور الشخص الأجنبي تجاه الشخصية العربية في بناء هذا الفضاء الروائي، ممّا يكسب توظيف المكان كمنظور روائي هو الآخر أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية أو لأنّه المكان الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحوّل في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كلّ العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والعامل لرؤية البطل

[1] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية ، ط1، 2004، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 159.

[2] عبدالله رضوان، البنى السردية ، م.س ص 22 .

والممثل لمنطق المؤلف وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة.

وبالتالي يمكننا القول أنّ الفضاء يتشكّل وفق الشخصية العاملة فيه، فرغم انغلاقه المادي أو انفتاحه، إلاّ أنّه يمكنه أن يدلّ على كلّ معاني الانطلاق والتحرر والانفتاح، أو يدلّ على القيد والانغلاق، وفق الحالة النفسية التي تكون عليها الشخصية الحاملة للانفتاح على المكان المنغلق ماديا أو العكس، وبهذا يحدث التداخل والانفصام بين الشخصية والمكان، فكلّ منهما يؤثّر في الآخر تأثيرات سطحية أو عميقة، ومن خلال ذلك ندرك عمق المكان في حياة الشخصية، ممّا يحدث أبعادا متعددة للفضاء[1]، ويدفعنا للقول بمدى تأثير المرجعية المكانية والحالة النفسية للشخصية لتحديد دلالات الفضاء الروائي.

[1] ينظر: محمّد صابر عبيد، سحر النص، ط1، 2008، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 183 .

الفصل الرابع:

دلالات المنظور الروائي من خلال البناء اللغوي ومستويات اللغة السردية في ظل معالم السيميائية.

1. موقع الروائي إزاء أحداث الرواية
2 . الرؤية السردية والفضاء الروائي
3 . المنظور الروائي من خلال دلالات العنوان
4. دلالات البناء اللغوي في تمظهر المنظور الروائي
5 . مستويات اللغة السردية في تحديد المنظور الروائي
5. 1 . المستوى الشعري
5 . 1 . 1 . الوصف
5. 1 . 2 . الرمز
5. 1 . 3 . التضاد (الثنائيا ت الضدية أو المتقابلة)
5. 2 . المستوى الحركي
5. 2 . 1 . اللغة العادية
5. 2 . 2 . الحوار
5 . 3 . المستوى النحوي
5. 4 . المستوى التناصي (تداخل النصوص)
5 . 4 . 1 . تناص قرآني
5 . 4 . 2 . تناص شعري
5 . 4 . 3 . تناص تاريخي
5 . 4 . 4 . توظيف الأدعية المأثورة عن النبيّ صلّى الله عليه وسلّم
5 . 4 . 1 . توظيف الحكم والأمثال في العمل الروائي

تعدّدت تسميات الفضاء الروائي **كمنظور أو كرؤية** **L'espace commeune perspective ou une vision**)، منها: المنظور، الرؤية، وجهة النظر، التبئير، البؤرة وحصر المجال، ولعلّ **وجهة النظر** هي المصطلح الأكثر شيوعا، حيث أن مفهومها يرتكز على **الراوي** الذي من خلاله تتحدّد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها تبلغ أحداث القصة إلى الملتقي أو يراها[1]. ممّا يشيه زاوية النظر التي يقدّم بها الروائي عالمه المتخيّل، وضمن هذا الإطار، ومن منطلق تعدّدية الرؤى القرائية التي يستوجبها فعل القراءة، تعدّدت لدى النقاد القدامى والحداثيين، الرؤى في تحديد مفهوم القراءة .

ومن منطلق تعدّد الرؤى القرائية التي يستوجبها فعل القراءة، في إطار العلاقة بين الكاتب والنص والقارئ بعلاقة إيروسية (Erotic) حين يتكلّم إلى جسد الكاتب، وهو أشدّ ما فيه واقعية وحميمية، يقدّم إلى حس القارئ الذي يستجيب هو الآخر استجابة حميمية[2]، وبذلك يصبح القارئ مشدودا بالمتعة أثناء عملية القراءة، ممّا يولّد وجهات نظر متعددة بين القراء، كلّ حسب فهمه ومتعتعته وقدرة تأويله. ولأنَّ " تعدّد الكتابات يؤسس أدباً جديداً بالقدر الذي لا يبتكر هذا الأدب لغته إلا ليكون مشروعاً، فيصبح الأدب أطوبيا اللغة "[3]، كما يصبح الأدب نص وقارئ، والنص لا يتحقق وجوده إلاّ بعملية القراءة، كفعالية أساسية لوجود أي أدب. وعليه، فالقراءة في نظر بارت"عملية تقرير مصير بالنسبة للنصّ "[4].

---

[1] ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الأدبي، م.س، ص 284.

[2] Gerard Vigner, lire: du texte au sens,ed, clé internationale, Paris, 1979, p 20.

[3] رولان بارت، الدرجة صفر للكتابة، تر: محمد برادة، ط3، 1987، الشركة المغربية للناشرين المتّحدين، دار الطليعة، الدار البيضاء، المغرب، ص 102.

[4] عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير ـ قراءة نقدية لنموذج لساني، ط1، 1982، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ص75.

المنظور أو الرؤية لا يأتي من العدم، ولم يكن اعتباطيا، وإنّما هو فعل يعانق الفعل الفلسفي التأملي، وأنّ سبيله يتوقف على درجة السؤال، أي أنّه تساؤل أكثر ممَّا هو جواب، ونظرا إلى النص أنّه حامل لمعرفة مكثفة[1]. ولذلك فقد " احتضنت التأويل الاتجاهات الفلسفية والأدبية الذاتية والشخصانية والظاهراتية، التي تهتمّ بذوات المؤلفين في محاولة لترميم المعاني الكامنة ضمناً في نصوصهم"[2].

ويرى عبد الله الغذامي أنّ قراءة النص الأدبي هي قراءة للواقع، من سياق معيّن بطريقة لغوية تجعل القارئ ينظر إلى الواقع أنه أثر يبحث عنه من خلال متغيرات، حيث عرّف القراءة أنّها " عملية دخول إلى السياق، وهي محاولة تصنيف النص في سياق يتمثله مع أمثاله من النصوص "[3]. وكلّ قراءة للنصّ هي تفسير وتأويل له من وجهة نظر معينة. هذا يتطلب أربعة عناصر: الفعالية، الخلق، المعاني، والإنتاج، أي التفاعل بين فعل القول وفعل التلقي والتأويل، أمَّا الدلالة فهي ما يفهمه القارئ من النص، فالقراءة إذن ضرب من ضروب فكّ الرمز في العلامة وإدراك الفعل التعبيري وتلمّس لمقاصده[4].

وقد استحدث **جوزيف.إ.كيسنر** مفهوما آخر: المطابقة المولدة، ويحيل هذا المفهوم على التداخل الفضائي للقارئ والشخصيات والنص، باعتبارهم يتعايشون ضمن حقل دينامي لا زمني يسمح بالتأويل، أي أنّ القارئ والشخصيات والنص يتطابقون، وبتعبير آخر: الدينامية الفضائية للنص، وهذه المطابقة تولّد تأويلات[5].

ويرى آخرون أنّ فعل القراءة عملية ديناميكية فعالة وخلاقة لأنَّها تتعامل مع الأثر الأدبي بالحياة وقابلية النمو والتوهج[6]، ممّا يعين على توالد الأفكار، واكتشاف أبعاد النص الدلالية، من خلال

[1] إسطنبول ناصر، أحمد يوسف، جريدة الجمهورية، ملحق أسبوعي، ندوة حول إشكالية القراءة، بتاريخ: 1988/03/27.

[2] روبرت شولتز، السيمياء والتأويل، تر:سعيد الغانمي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص 10.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، م .س، ص 79.

[4] ينظر: حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، 1985، سراس للنشر، تونس، ص 10.

[5] ينظر: جوزيف .إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، م.س، صص: 11 – 12 .

[6] ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، 1979، دار العودة، بيروت، صص: 180-181.

الكشف عن طبيعة العملية الإبداعية التي تنظمها ثلاثة عناصر: المبدع، النص والمتلقي، ويضاف إليها الموضوع الذي يعمل التخييل على نقله للمتلقين، وبالتالي عمق الوعي النقدي لدى القارئ.

أمّا في التحديد السيميائي لدى **غريماس وكورتيس** (**AJ. Greimas et J.Courtes**)، المنظور أو الرؤية يتحدّد في قولهما: " يريد التقليد الأبستيمولوجي الذي تشرب منه لسانيات دي سوسير، وفي مجالات أخرى ظاهراتية هوسلر ونظرية التحليل النفسي عند سيغموند فرويد وآخرين، أن تعرّف العلامة بدلالتها، ويدعو التقليد أيضاً إلى أن تكون الأشكال السيميائية أشكال دلالية أو مداليل"[1]. ويعتقد **غريماس** أنّ البحث عن القصد أو المعنى الذي يتخفى في النص سبيله التأويل الناتج عن الرؤية أو المنظور، وأنّ مشكل التأويلية ليس حاداً بالنسبة للنظرية السيميائية، فكلّ المنظومات قابلة للتأويل"[2].

أمّا الباحث سعيد يقطين ركّز في بناء نظريته حول **الرؤية السردية** على رؤية الراوي، وهذا راجع إلى أسلوب الراوي في عرض مادته والخبر الذي يلقيه إلى القارئ، أو يكتشف من قبله، مؤكّدا في مذهبه هذا رؤية **جيرارد جنيت**، الذي يقصد من التبئيرات التي تكلّم عنها في كتابه (**عودة إلى خطاب الحكاية**)، انتقاء الخبر السردي الذي يتزوّد به القارئ، فيصبح هو العليم، وأداة هذا الانتقاء بؤرة **مموقعة**، أي نوع من القناعة الناقلة للخبر، والتي لا تسمح بأن يمرّ إلاّ الخبر الذي يسمح به الموقع[3].

---

[1] Algirdas Julien Greimas et Joseph courtès, Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p 192

[2] Ibid, p 193 .

[3] ينظر: جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط1، 2000، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب ص 97.

وإذا كان الفضاء الدلالي يسعى نحو اللغة، والفضاء النصي يحيط بالشكل الكلّي للملفوظ الروائي، فإنّ **فضاء الرؤية** يتجلى من خلال **الراوي والممثّل، فما هي درجة مساهمتهما في بناء الفضاء الروائي لرواية الآن ... هنا ؟**

تتعالق مكونات الرواية وتتواشج وتتكامل إلى درجة اعتبار بعض الباحثين أنّ السرد ينصرف إلى الأحداث، وأنّ الوصف ينصرف إلى المكان، "والسرد على ذلك الأساس يتتالى داخل الخطاب وفق ترتيب خطي مترابط منطقـي، على حين يمتد الوصف على مسـاحة النص فلا تبرزه غيـر وحدة الفضـاء"[1].

إنّ هذه المستويات المختلفة التي تعدّ جزءا من البناء الروائي، لازال يُنظر إليها بشرود وعدم وضوح من قبل بعض الباحثين بين معارض ومساند، فهي لا تزال من الإشكاليات العويصة في مثل هذه الدراسات، مشيرين إلى الإشكالية التي يثيرها الوصف في الخطاب الروائي، بقولهم أنّها " أكثر تعقيدا ممّا قد يتصور باحث متعجل ذلك، أنّها مشكلة تتصل من جهة بعلاقة الالتباس القائمة بين الفضاء والزمن (التلازم والتعاكس)، وضمنها بالالتباس الضمني بين الفضاء والمكان، ومن جهة أخرى تتصل بحدود التشخيص في كلّ من السرد والوصف "[2].

والفضاء الروائي يحتاج ليتضح وليتجلى إلى كلّ هذه المكونات على تفاوت في استخدامها، فالفضاء يُرى من خلال المكان، والمكان يستدعي الزمان، والحدث يتجسد ضمنهما، " فكلّ حدث هو وليد تفاعل مستمر بين الزمان والمكان "[3]، أي أنّ الزمان والمكان مرتبطان ومتفاعلان ومتلازمان، فلا بد من زمان يوجد فيه المكان، ولابد من مكان يحتوي الزمان.

---

[1] نجوة القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدلالية، ط1، 2008، دار الفرابي، بيروت، ص130.

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء، م.س، صص: 69-70.

[3] فوزية الصفاد، أزمة الأجيال العربية المعاصرة، دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، دط، 1980، الاتحاد العام التونسي للحفل، تونس، ص 57.

وتحدثت الباحثة **جوليا كريستيفا** (J. kristeva) عن هذا الفضاء (**الرؤية**)، فترى أنّه فضاء شامل، وهو مراقب بواسطة وجهة نظر الكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون الكاتب بكامله ملتفا حول نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمّع حولها، حيث يوجد الكاتب، وتتمثل هذه الخطوط في الأبطال الفاعلين (les actants) الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي (la representation)، فهي ترى أن فضاء الرواية هو فضاء الرؤية[1]، فالراوي هو القادر على توزيع الأدوار على الشخصيات. فهي تحصر هذا المفهوم عند مجال رؤية الكاتب ولا تتخطاها إلى مختلف أنساق بنية الرواية، في حين يعرض عبد الرحمن الكردي رؤية كل من ليتش وشورت لزاوية الرؤية التي ينظران إليها من جانبين؛ جانب يتعلق بطريقة إدراك العالم الخيالي المكون لموضوع القصة ويطلق على هذا الجانب زاوية الرؤية الخيالية (fictiion point of vieu) وجانب آخر يتعلق بالطريقة الكلامية التي يعرض بها الراوي عالمه الخيالي، ويطلقان على هذا الجانب زاوية الرؤية الخطابية أو القولية (the discoursal point of vieu)[2].

ويتجلى **الفضاء الروائي كمنظور أو كرؤية** في قدرة الروائي على امتلاك وعرض الأحداث، حتى يتمكن من تحريك شخصياته بحرية، حيث تبدو فيها الرواية بنية متكاملة من خلال زاوية نظر أو رؤية لأي شخصية، فيحدث الانسجام والاتساق، وهذا ما جعل **كريستيفا** تشبهها بالواجهة المسرحية التي يعتمدها الراوي لتقديم عروضه إلى الملتقين، وهي تدخله ضمن مفاهيم الفضاء النصي الذي ينتظم كفضاء مشهدي، يشارك في خلقه ثلاثة عناصر الكاتب، الممثل، المتلقي[3]، وفق الشكل الآتي: [4]

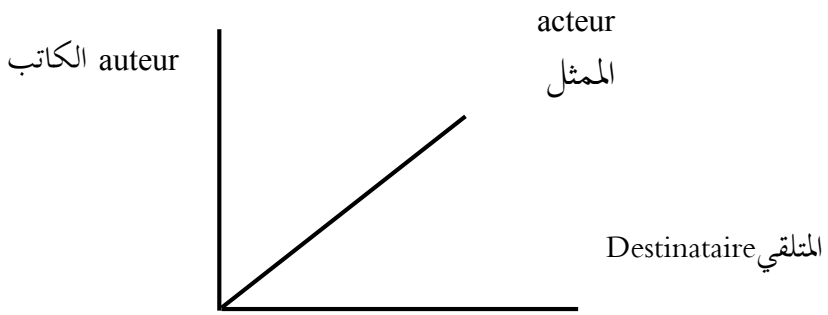
---

[1] J.kristeva , Le Texte du roman – Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, La Haye, Mouton, Paris, 1970, p 186

[2] ينظر: عبد الرحمان الكردي، الراوي والنص القصصي، ط2، 1996، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ص 51 .

[3] Julia kristeva, Le texte du roman – Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, p64.

[4] lbid, p 185



نلاحظ من خلال هذه الخطاطة جميع المشاركين كفعالين حقيقيين ينطلقون من نقطة التقاء واحدة، بحيث يكون الممثل (**acteur**) هو الوسيط الذي يستطيع الكاتب (**auteur**) أن ينقل به رسالته إلى الملتقي (**Destinataire**)، ويحدث العكس، حيث يستطيع المتلقي أن يتعرف على الرسالة من خلال الممثل، الذي يترجم مختلف الرؤيات التي تحيط ببناء الرواية اجتماعيا، سياسيا، ثقافيا وإيدولوجيا، لتسع فضاء رؤيويا متكاملا .

1 . موقع الروائي إزاء أحداث الرواية:

يمكننا عدّ أحداث الرواية أنّها من المنابع المهمة والأساسية التي نستطيع من خلالها أن نحكم على قدرة ومهارة الروائي في وضع إيقاع خاص، وهندسة لفضاء روائي يمكن أن تستوعبه كلّ الأنساق التي يتجسّد من خلالها. فهناك من ينظر إلى الراوي أنّه يمثل همزة وصل بين القارئ وشخصيات الرواية بأسلوبه اللغوي المشوّق، إذ يَجلب القارئ ويُعينه على تحديد الدلالة، " والروائي عندما يقصّ لا يتكلّم بصوته، ولكنّه يفوّض راويا تخييليا يأخذ على عاتقه عملية القصّ، ويتوجّه إلى مستمع تخييلي أيضا، يقابله في هذا العالم "[1]، فهو خالق العالم التخييلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات.

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 183 .

ويرى **جون بيون** (**j.Byoune**) أنّ الراوي هو من يحول بين القرّاء والروائي، فلا يرون إلاّ ما يريهم هو، ولا يعلمون إلاّ ما يريدهم أن يعلموه، أمّا الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنّها لا ترى إلاّ ما تقع عليه عيونها فقط، أمّا الروائي فهو القوة الخارقة التي تكشف أمامها الحجب[1]. وقد ميّز النقاد والمفكرون بين مستويات مختلفة للروائيين والكتاب لموقعهم إزاء أحداث الرواية، حيث يعملون على الجمع بين كلّ القصص المروية ليعيدوا تركيبها بواسطة أساليب فنية خاصة في شكل فنيّ معيّن، و" هنا لا يتدخّل الكاتب مباشرة، بل يتحدّث بشكل غير شخصي بضمير الغائب " [2].

أمّا **جوليا كريستيفا** (**julia kristive**)، فترى أنّ الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب أو الروائي، والتي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون يؤلف متجمعا في نقطة واحدة وتشبه " كريستيفا " الرواية بالواجهة المسرحية، فالعالم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدودا إلى محركات خفيفة يديرها الكاتب وفق خط مرسوم، وهذا يشبه ما يسمى برواية رؤية الراوي أو المتطور الروائي[3]، ممّا يحيل إلى منظومة المنظور، والتي لا تتحقّق إلاّ من خلال العلاقات الزمكانية القائمة على اللغة أو التعبير الخطي، بين الكاتب الواصف للحدث والحدث الموصوف، ممّا يشير إلى أبعاد متعددة .

2 . الرؤيـــة السردية والفضاء الروائي:

للرؤية السردية دور كبير في تشكيل الفضاء الروائي، حيث تظهر كعنصر بنائي ضروري لذلك من خلال ثلاث علاقات استلزامية مترابطة فيما بينها، من خلال القدرة على رؤية المكان باتخاذ الموقع الذي يسمح بالرؤية منذ اللحظة الأولى التي تتاح فيها إمكانية ذلك، فيصبح الراوي قادرا على رؤية

[1] ينظر: محمّد عزّام شعرية الخطاب السردي، م.س، ص 88 .

[2] عبدالله رضوان، البنى السردية، م.س، ص 16 .

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، صص: 73 - 74 .

المكان والتعرف عليه وتملّكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه، وفق زوايا نظر متعددة : الرؤية الاشتمالية، الأفقية والعمودية، أو التدرج في الرؤية من الجزء إلى الكلّ، ومن الظلام إلى النور، فهو لا يتشكّل إلاّ عبر رؤية ما، فيدفعنا للتساؤل عن الدوافع التي تحكم اختيار الروائي لتقنيات السرد في عمله الروائي: **هل يتمّ بتحديد وإعداد مسبق ـ بحيث يوفّر للنص مقصدية معيّنة ـ أم هو وليد الصدفة ؟**

والحديث عن الرؤية السردية ـ والتي تعدّ من أكثر مكونات الرواية لطابعها الشخصي ـ يقودنا للحديث عن رؤية الفضاء الروائي، وبالأخص الرؤية المشهدية التي تغزو عرض أحداث الفضاء الروائي، ليس كما هي أمام أعيننا، أو كما يقابلها بيرسي لوبوك بالرؤية البانورامية، وإنّما نقصد **الرؤية** التي تؤدي **الوظيفة الدلالية**، وقد أبرزنا ذلك عند تحليلنا للأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة، وهناك أيضا الرؤية الهندسية، ونقصد بها الوصف المجرّد لأجزاء المكان الذي يمرّ عبر قناة الوعي الذاتي للراوي، وهذه الرؤية الأخيرة شبيهة في اشتغالها بما أسماه أوسبينسكي بوجهة النظر الخارجية، غير أنّ هذه الرؤية أفرغت الفضاء الروائي من فكرته الأساسية، ولم تترك له سوى قيمته الوصفية المحدودة، ونمثل لذلك بنماذج الإقامة الإجبارية، وبصورة أخصّ الفضاء السجني، حيث جرى الحديث في وصف هذا الفضاء بالتركيز على وصف محدوديته و انغلاقه[1] .

أمّا الاستعمال المكثّف والمنظّم للأسلوب المشهدي الدرامي فيها، فيدلّ على أنّ هذا العمل الروائي كان عملا مفكّرا فيه، حيث اتضحت معالم براعة الروائي جلية في تجسيد ومسرحة المشاعر بدلا من عرضها بطريقة حكائية عادية. فالاستباقات التي يستشهد بها الكاتب من خلال عرضه للأحداث ومحاولة تثبيتها، يدخل ضمن ما تؤشّر عليه الوظيفة السردية التي ينهض بها الاستباق الزمني في الرواية كمفارقة زمنية للتمهيد لما يستقبل من الأحداث والوقائع ضمنيا وإعداد القارئ لتقبلها كما

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ـ الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية، م.س، صص: 100 – 101.

لو كانت أمرا ثابتا، ولا مناص منه، وهذا يدخل ضمن التحريف الزمني الذي يعمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ، وتحفيزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية، إذ تساهم هذه الرؤية السردية بالنسبة للقارئ نتيجة الدربة والمران وتراكم عاداته القرائية أن يتعرف على ما يلجأ إليه الكاتب من تمويه في خطّته السردية لتضليل القارئ[1]. أمّا الاستباقات كمفارقة زمنية للإعلان صراحة عمّا سيحدث من أحداث وتحوّلات في عالم الشخصيات ووظائفها في السرد، قد يساهم بوظيفة أساسية في تنظيم السرد، ممّا يجنّب القارئ من من الوقوع في الالتباس وسوء الفهم، وقد يستعمل الكاتب مقاطع سردية وثيقة الصلة بموضوع الاستباق الزمني، يقصده لذلك لخلق حالة الانتظار المطلوبة لدى القارئ.

والحديث عن رؤية الفضاء الروائي من زاوية النظر التي يتخذها الراوي عند مباشرته له، فإنّها ستقودنا نحو معرفة الفضاء من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه. فيبقى الفضاء الروائي إمّا صورة يريد أن يوصلها الراوي أو الروائي إلى المتلقي أو فكرة يريد إخراجها، مثلا: المكان في الرواية أو العمل السردي بصفة عامة على الورق يختلف دائما عن المكان الواقعي[2].

ويَتخذُ الفضاء في الرواية المعاصرة محورين: الأول يتمثّل في هندسة الفضاء الجغرافي أو المادي من خلال وصف الحدث: مكانه وزمانه والشخصيات التي أحدثته، فيتخذ أبعادا حسية أو تجريدية. أمّا الثاني فتتخذه الأشياء أو الأحداث في الخطاب الروائي، من خلال رؤية خاصة سواء بالنسبة للروائي أو بالنسبة للقارئ أو المتلقي، فيدرك الفضاء الروائي ويشكّله كما يقول أحد النقاد: " إنّ المكان ليس موجودا خارجنا أكثر ممّا هو موجود بداخلنا "[3]، حيث إنّه يمكن للقارئ ـ عن طريق عملية إسقاطية لعنصري المكان والزمان المتماهيين في أحضان اللغة السردية ـ أن يعيد تشكيل هندسة ثانية للفضاء

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ـ الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية، م.س، ص: 136

[2] جهاد هديب، حوارات في قضايا الشعر والسرد، ط1، 2008، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ص 177.

[3] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ، ط1، 2003 ، دار محمّد عليّ، تونس، ص 16.

الروائي وفق رؤية خاصة يتبناها. أمّا عن التماهي بين عنصري الزمن والمكان في الرواية، إنّما هو رؤية خاصة إعادة تشكيل من طرف القارئ لهندسة ثانية للمكان والزمان والشخصيات، أو ما يسمى الفضاء الروائي. حيث ينتقل عن طريق اللغة أو التركيب الخطي من الواقع المادي الملموس إلى الفضاء الفنّي أو الجمالي بواسطة قدرة الكاتب أو الروائي التخييلية على صنع الفضاء الروائي، "وما الراوي سوى أداة إخراجها ومولدها "[1].

ومهما تعدّدت الأفضية في رواية **الآن ... هنا**، فإنّنا نعدّها أفضية متخيّلة، وقد اتخذت أبعادا ودلالات جديدة في هذا العمل الروائي، " ولا يجوز أن نتعامل مع مطلق الزمان، ومطلق المكان، بحيث تذوب خصوصية البيئة، ويصبح زمن الرواية أيّ زمان ومكانها أيّ مكان "[2]. والقارئ هو الذي يصنع الفضاء الذي تراءى له في بنية الرواية لتحديد الأبعاد، حيث يمكنه تجاوز المكان والزمان الفيزيائيين (الماديين) الذين يصنعهما الروائي لتحديد الحدود المادية.

فالفضاء الروائي يتشكّل من وجهات نظر متعددة، وعبر عدّة مستويات، من خلال اللغة التي تعبّر عن المكان والزمن وأفعال الشخصيات، حيث تشارك كلّ هذه العناصر في صناعة الفضاء الروائي وتعبّر عن كيفية تنظيمه[3]، والكلمة الروائية لا تخصّب في الانفراد، بل في الإجماع، ولا توحي بصوت واحد بل بالتعدّد[4].

أمّا الاختلافات الواردة في الكشف عن حدود وأبعاد الفضاء الروائي، فمردّها " أوّلا إلى اختلاف المتطلبات الجمالية، وثانيا بسبب التنوع الذي يعود أصله إلى الاختلاف النفسي وطبيعة النشاط العلمي ونمط الحياة ومستويات التلقي والإدراك "[5]. فيعمل العنصر التخييلي على انتاج ما يسمّى

[1] ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة، م.س، ص 14 .

[2] إبراهيم السعافين، تحوّلات السرد ـ دراسات في الرواية العربية، ط1 ، 1996، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ص 358.

[3] ينظر: طه وادي، الرواية السياسية، ط1، 2003، الشركة المصرية للنشر، القاهرة، ص 99.

[4] نبيل سليمان، فتنة السرد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 2000، سوريا، ص 128.

[5] إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، ط1، 2000، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص 164.

بالمكان الفني، هذا الأخير الذي يخضع لمعادلة تجمع بين المكان الهندسي ورؤية الفنان على النحو الآتي: **المكان الفنّي = المكان الهندسي + رؤية الفنّان ومعالجته له**[1]، وبذلك يأتي النص الروائي الجديد متموقعا من الذات والواقع والتاريخ عبر نقده لمختلف أنماط الوعي "[2].

وقد أكّد **رولان بورنوف** (Rolan Bourneuf) في سياق حديثه عن أهمية المكان في البنية السردية، أنّه بإمكان عنصر المكان أن يصبح محدّدا أساسيا للمادة الحكائية، أي أنّه يتحوّل في النهاية إلى مكوّن روائي جوهري يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور، يتحوّل ليصير عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها[3].

وبهذا عدّ المكان مسرح الأحداث في الأعمال الإبداعية، وقد أكّد هذا **هنري متران** (H.Mitterand) حين قال: " إنّ اختيار وتوزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضع لحظة اتفاقية، فالراوي لا يلجأ إلى الصدفة كي يشيد فضاءه كما أنه لا يخضع للحظة وثائقية "[4]، إلاّ أنّ العناية بالمكان، في أن نبحث في تمفصل المادة المكانية للسرد أو في تمظهراتها السطحية في توالي الوصف الطوبوغرافي للمكان، وانتقالات الشخصيات داخل المجال المحدد لا تكفي، بل يجب محاولة الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجّه النص وترسم مساره[5]. فالرؤية السردية هي التي تحدّد وتؤثر في في درجة حضور المكان، وتشكّله وفق توالي الأحداث وتعاقبها، وحتى يتجاوز المبدعون رتابة عملية الوصف الكلاسيكي، وتفادي المبالغة في وصف التفاصيل استعانوا أيضا بالممثلين والقراء أنفسهم، إلاّ

[1] ينظر: طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان: التعبير . التأويل . النقد، ط1، 2002، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ص 29 .

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ـ النص والسياق، ط3، 2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 153 .

[3] ينظر: إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ـ دراسة في بنية الشكل، د.ط، 2002، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ص4.

[4] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ـ دراسة في بنية الشكل، م.س، ص35.

[5] المرجع نفسه، ص36.

أنّ تداخل التقاء الأمكنة وصعوبة الكشف عن هوية البطل ذاته وتطوّر المجتمع وتعقّده وتغيّر طبيعة الإحساس به، قد يولّد ردود أفعال كثيرة لتلقي النص، ممّا يؤدي إلى اختلاف وجهات نظر المبدعين والمتلقين تجاه الفضاء الروائي.

ويمكن أن نتصوّر الفضاء الروائي من خلال **اللغة السردية**، ممّا يساهم في خلق أبعاد جديدة متعددة ومختلفة منها : الفضاء الاجتماعي، الفضاء السياسي، الفضاء الاقتصادي والذاتي. فالفضاء لا يتحدّد نوعه من خلال كيانه المادي والوظيفة الفعلية المأداة فيه، بل من خلال الإحساس والانطباع الحاصل لنا عنه أيضا [1]. كما يمكن أيضا تحديد مدلول الفضاء الروائي وفق أطر انطباعية تنشأ حسب نوع الرؤية والإسقاط الموجه من القارئ في قراءته " للفضاء الذي تنتجه البنى النصية وطبيعة الاستجابة من جانبنا كقارئ "[2]. فمثلا: الروائي في رواية **الآن...هنا**، لم يعرض لنا هندسة السجن شكلا وصفة ولونا، وإنّما تبلورت لنا من خلال الدلالات التي نسبت إلى فضائه، أنّه مغلق من خلال التركيبة اللغوية لرواية **الآن...هنا**، مع التساؤل حول إمكانية تغيّر مفاهيم وقيم هذا النوع من الأفضية إلى مفاهيم وقيم جديدة لم يتمثلها السجين قبل سجنه، حيث إنّ عالم السجن عالم آخر تنقلب فيه القيم والمفاهيم.

إنّ المتأمل في فضاء السجن يجد أنّه يتميّز كونه ذا أبعاد ومقاسات تميّز انغلاقه ومحدوديته، إضافة إلى أنّه يتميّز بقيم الإلزام والعجز، فهو رمز الحجز والمصادرة التي تنفي عنه كليا صفة الانفتاح، وهو عالم مفارق لعالم الحرية خارج الأسوار، وهو كفضاء روائي معدّ لإقامة الشخصيات الإجبارية ينهض بوظيفة دلالية خلال فترة معلومة غير اختيارية، حيث يخضع نزلائه إلى قانونه الخاص في شروط عقابية صارمة، وهو يشكّل نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، أمّا انتقال النزيل فيتضمن تحولا في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالالتزامات والمحظورات، وسلسلة من الإجراءات الإذلالية، فما إن تطأ

[1] ينظر: عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية ـ دراسة في بنية الشكل، صص: 16...18.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء، م.س، ص 83 .

قدمي النزيل عتبة السجن مخلّفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات، فهو حيّز مكاني مغلق، فضاء للموت والقهر والذلّ والخوف والهوان والضرب والتجريد من الحقوق، وهو فضاء التعسف والتسلّط، وفرض لآراء الآخر[1].

وإذا أردنا وصف فضاء السجن أكثر، يمكننا وصفه من خلال زنزانته التي تدلّ على أنّها فضاء إقامة وثبات إذا ما زجّ السجين فيها، فهي إقامة جبرية لا يد للنزيل في تحديد مدتها أو مكانها، ويضاف إلى ذلك أنّها تتصف بالضيق والمحدودية بأسوارها وأسلاكها الكهربائية، ممّا يقلّص من حركة وتنقلات السجين داخلها، مثل ماورد في سياق تأملات الروائي في وصفه للزنزانة، مثلما ورد على لسان الراوي: ويصوّر لنا هذا النص الروائي أيضا ما يعاني منه النزلاء من انغلاء للفضاء السجني ومدى عجز النزيل على تجاوزه، وبل استحالة اختراقه لهذا المكان السجني المغلق، ممّا يزيد لديهم أكثر مشاعر الإخفاق وحجب أفق الحرية عنهم، إضافة إلى الشعور بالذلّ والمهانة والعزلة، مثلما يدلّ عليه الملفوظ الآتي:

" الزنزانة في سجن العبيد قبر، صغيرة، باردة، فارغة، أقرب إلى الظلمة، تنبعث منها أيضا رائحة الموت، وإذا كان الصمت هنا كسيّدا، فإنّ الصراخ هنا، بكلّ أشكاله، من البكاء إلى الرجاء، من الأوامر إلى الشتائم، وفي كلّ وقت، وفي الليل والنهار، هو الملك، وحين لا يكفي صراخ البشر، فإنّ أبواب الزنزانات وهي تفتح أو حين تغلق، تضفي على الجو حالة من الرهبة تشبه لحظة الاحتظار"[2].

فالصورة الطوبوغرافية للمكان تخبرنا عن مظهره الخارجي، ممّا يفسح المجال للكشف عن الدلالة المكانية التي يقوم عليها. وما دلالة محدودية فضاء السجن، إلاّ أنّه يفرض على نزلائه الصرامة والجدية في العقوبة، ممّا يجعله فضاء معاديا أو ملزما يقضي بوجود شخصية ما في مكان محدّد و ثابت معدّ للإقامة الجبرية، ويثقلها بالواجبات والمحظورات والإكراه البدني والنفسي والعزل عن الممارسات

[1] ينظر: صالح ابراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، م.س، ص 37 .
[2] الرواية، ص 229 .

الاجتماعية، ممّا يولّد لدى السجين شعورا مدمّرا بالعجز والإقصاء والإحباط النفسي وإشاعة مناخ تراجيدي يعبّر عن بؤرة للكثافة والعتامة وفقدان الفضاء الطبيعي أناء الليل وأطراف النهار، ممّا يؤكّد الدور الحاسم للحجز والإلزام في تشكيل بنية مكان السجن.

فالمتأمل فيما تحمله هذه الملفوظات في وصف المكان السجني والتعليق عليه، وكذا التأويل الذي يستند إليه عبر السياق، يخلّصنا إلى استبطان الدلالة المختفية وراء التصوير الطوبوغرافي المجرد لهذا الفضاء[1]، ممّا يجعله مكانا معاديا، لأنّ "المكان المعادي هو المكان الهندسي المعبّر عن الغربة أو المنفى، ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات وتعسفه الذي يبدو وكأنه ذو طابع قدري، وقد أراد هلسا من دراسته أن يضيف إلى المكان المعادي، المكان الهندسي المعبر عن الهزيمة واليأس[2].

ويحضر السجن في الرواية مرتبطا بالذكرى، ولذلك نتوقف عند وصف خارجي للمشاعر دون الدخول في عوالمه النفسية والدلالية، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي:

" وماذا أقول لكم أيضا ؟ لا أريد أن أسليكم بأن أروي قصص السجن، فهي كثيرة وموجعة، وستبقى تتوالد وتتراتب ما دام السجن موجودا، وما دام الجلاّد، وأنتم تعرفون أنّ السجن كجهنّم، لا يشبع، والجلاّد لا يعرف التعب، إلى أن ينتهي، إلى أن يصبح هو ذاته ضحية، ثمّ يصبح بعد ذلك قصة تروى...إنّ قلبي الآن متعب ومملوء بالجروح، فبعد ذلك اليوم التموزي، ثمّ ما تلاه من أيّام قاسية مثله، أو أقسى منه، لا أعرف ماذا حصل لي، أصبحت شديد الحزن، متشائما، وأخذت الوساوس والهموم تلاحقني، كما أصبحت سؤالا دائما، لماذا وكيف تحوّل النّاس، معظم النّاس إلى جلاّدين وضحايا في آن واحد ...وإذا ذكرت لكم ما حصل بالنسبة لحامد زيدان ورضوان ورامز ، بعد أن

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 61 .

[2] ينظر: عبدالله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصرمجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، م.س، ص 126 .

غادرنا سجن القليعة، فهل هذا سيزيدكم اقتناعا بصحة هذا الموقف أو ذاك، وبضرورة التعاطف مع هذه الضحية أو تلك ؟ ... "[1] .

فقد احتوى هذا المقطع السردي سمات وعلامات دلّت على الانغلاق، من خلال الألفاظ الدالة على أنّه فضاء معدّ لإقامة الشخصيات الإجبارية، حيث ينهض بوظيفة دلالية خلال فترة معلومة غير اختيارية، يخضع فيها النزيل إلى شروط عقابية صارمة، أمّا انتقال النزيل فيتضمن تحولا في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالالتزامات والمحظورات، وسلسلة من الإجراءات الإذلالية، فما إن تطأ قدمي النزيل عتبة السجن مخلّفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات، فيتبدى أوّلا من حيث هو حيّز مكاني مغلق، فضاء للموت والقهر والذلّ والهوان والتجريد من الحقوق ، وهو فضاء التعسف والتسلّط، وفرض لآراء الآخر[2]، حيث عقب دخول النزيل إلى السجن يجري تجريده من ممتلكاته الخاصة، ويجرد من هويته الخاصة عن طريق انتزاع اسمه الشخصي واستبداله برقم عددي يجعله في عداد النكرات التي يأهل بها السجن، ممّا يؤدي إلى إفناء الهوية الذاتية للنزيل والانتقال به إلى درك من الدونية والتشيء، وبالتالي تجريده من خصوصيته التي تميّزه عن الآخرين، بحيث يفقد كلّ عناصر الاختلاف والتفرد، ويتحوّل إلى مجرد نسخة مكررة تندمج ضمن مكونات الفضاء المغلق لعالم السجن، ولعلّ أبرز رموز السجن، باعتباره مكانا للإقامة الجبرية ،وهو شديد الانغلاق ، جدرانه والأبواب الحديدية التي تحجب العالم الرحب والحد الفاصل بين الداخل و الخارج، بين الحرية والعزلة، وهي تدلّ في النص على الاختلاف بين عالمين محايثين: عالم الشمس والهواء وعالم الظلمة والرطوبة والإنفراد في المخادع والسجون.

إلاّ أنّ الروائي حاول أن يرسم للسجن هندسة ذات دلالات خاصة، حاول أن ينفي من خلالها القيد على النزلاء ويمنحهم حرية لا حدّ لها، ويدلّ أيضا على اختـــلال المواقف والمفاهيم المصاحبة

[1] الرواية، صص: 501 . 502 .

[2] صالح ابراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، م.س، ص37 .

لوظائف الشخصيات، وهي تؤدي الحدث، ممّا يعمّق أكثر فكرة انعدام التطابق بين مكان السجن ودلالاته في الرواية، فيقودنا إلى القول بوجود الحرية داخل الإنسان وليس خارجه أو في محيطه.وبالتالي فالروائي من خلال هندسته لهذه البنية المعمارية، حاول أن ينقل لنا فلسفة خاصة للأشياء والمفاهيم، فهو ينظر إليها نظرة المتأمل المحقّق، فبوعي كبير منه استطاع أن ينقل لنا بناء خاصا لفضاء السجن، " إنّه وعي بأهمية التنظيم الخاص، ذلك الذي يتحدّث عنه باختين، حيث يتحد الإحساس بالوعي ويكون من المفيد عقد موازنات بين الهندسة المعمارية والرسم "[1].

ويمكن تحوّل دلالة مكان السجن من فضاء الانغلاق والتعذيب والإملاءات، كما هو متداول في الاستعمال اللغوي السائد . إلى فضاء للاتصال والاحتكاك واستكمال التجربة النضالية، ممّا يؤدي إلى التآلف التواشج بين النزيل ومكان إقامته. وبهذا يصبح السجن يؤدي دورا جديدا، بوصفه مصدرا لتعبئة الشخصيات بالخبرة والوعي الوطني ومدرسة لتخريج المناضليين السياسيين وتحفيزهم على التصحيح بزرع إرادة التنظيم والعمل والنضال فيهم، وهذا ما تمثله الملفوظات الآتية:

" لا أدري عمّا كانت تدور مناقشاتكم، لكني أجزم أنّها حول واحد من ثلاثة: المرأة، الله، السياسة ...، لأنّ لديكم قناعة أنّ الطريق الآخر هو الذي يوصل إلى التقدم، فيبقى الأمر الأخير: السياسة، فإذا كنتم تتحدثون في السياسة، فالشيء الأساسي الذي كان ينقصكم، لحسم الأمور والوصول إلى نتائج، هو السلاح، وهذا ما يجب أن تحرصوا على توفيره في مناقشات لاحقة، حاولت أن أفسّر ـ وكان كلامي تبريرا أكثر ممّا هو تفسير ـ هذه الطريقة في الحوار، عزوتها إلى الكبت الطويل الذي عشناه، في الوطن، وكيف كانت الكلمة تؤدي بقائلها إلى السجن إذا لم تعجب السلطة، ولذلك يلجأ الشباب الآن إلى الانتقام من هذا الماضي والتعويض عمّا فاتهم "[2].

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء، م.س، ص 141.

[2] الرواية، ص 124 .

" هكذا قال نجيب بنوع من الحدة الظاهرية، وبعد قليل : أرى أن نرفع الجلسة اليوم على أن نستأنفها في وقت لاحق، قلت في محاولة لاستمرار المرح: لا زلنا قادرين على متابعة الاجتماع، ولذلك اعترض على اقتراح نجيب إلاّ إذا اعتبرنا الفترة اللاحقة هي للتداول والتشاور، لعلنا من خلال الاتصالات الثنائية نصل إلى بلورة أفكار واقتراحات تلاقي الاستجابة والموافقة من الأغلبية...وبعد قليل وهو يضحك ويمثّل أيضا: إذا رفضت التمثيل، إذا اعتذرت، إذا لم أكوّن الفريق، فما فائدة هذه المناقشات كلّها "[1] .

ويمكن في ظلّ السياقات الواردة أن نستجلي تحولا في الدلالة، من خلال البعد الجديد الذي أدّته الملفوظات السابقة، وهو غير متطابق مع التفسير الاصطلاحي الشائع والمتداول في المجتمعات، حيث يصبح مكان السجن يحمل قيمتين متناقضتين محدثتين موضوع ثنائية مفارقة تجمع بين القيمة السلبية المتعارف عليها للسجن بأنّه مكان للعزلة والذل والإملاءات وافتقاد للحرية. والقيمة الإيجابية المتولدة لدى السجين نفسه بأنّه مكان لحرية اللقاء وأنّه فضاء للاتصال والاحتكاك بين النزلاء، وبالتالي استكمال التجربة النضالية بين النزلاء السياسيين، ليمتلئ فضاء السجن بدلالة جديدة غير مألوفة، تنطلق من الضيق نحو الاتساع، ومن القيد نحو الحرية، ومن الظلمة والسواد نحو النور والبياض، ومن اللاّ أمن إلى الأمن، ومن الضجة نحو السكينة والهدوء، ليصبح مكانا محتملا، بل مرغوبا فيه لأنّه سيتيح الاتصال والتواصل بين الشخصيات، ومكانا لائقا لفتح الحوار وتبادل التجربة بين السجناء، ممّا سيزيد بالنسبة إليهم من توسيع أفق رؤيتهم للأشياء وللعالم ويؤهلهم أكثر للتفكير بصورة صحيحة. وهكذا يُشكِّل الفضاء الروائي في عالم السجن حافزا وباعثا على تغيير القيم والتصورات الخاصة بالمكان، لأنّ هذا النوع من الأفضية يحيل إلى مفاهيم وقيم جديدة لم يتمثلها السجين قبل

[1] الرواية، ص 536 .

سجنه، حيث إنّ " عالم السجن عالم آخر تنقلب فيه القيم ، وتتغيّر أوضاع النفس ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة تفرضها عليه أربعة جدران "[1].

فمكان السجن انزاح عن دلالته الأولى المألوفة والمتعارف عليها في أصل نشأته، لما يمثله من خرق لدلالة السجن، بوصفه فضاء مغلقا محدودا يصادر حرية المقيمين فيه بالحجز والعزلة، ليعانق دلالة مفارقة تنتقل به إلى الطرف الثاني من المعادلة، بوصفه ذلك العالم المنفتح الذي يمتد إلى ما لا نهاية فيما وراء الأسوار ،إلاّ أنّ " المطابقة بين خطوط السرد والخطوط التي تلتزمها عملية فتح المغلق ليست مطابقة تامة بالمعنى الميكانيكي، رغم إمكانية الزعم أنّ جميع السرود تنحو هذا المنحى، أي تسير من المغلق إلى المفتوح أو تفتح المغلق "[2]. وبهذا يمكننا القول: أنّ القواعد المنظمة للمكان قد اختلّت، لتصبح القرائن الخارجية وحدها هي المتحكمة في دلالته[3].

ففضاء السجن في رواية **الآن...هنا**، قد احتوى كلّ الأفضية الأخرى، فهو مرجع كلّ أحداث الرواية، وهو البؤرة التي تنسج منها، حيث نجد الروائي ينطلق منه ويعود إليه، ليرسم ويشكّل بقية الأفضية الأخرى. وبهذا التصوّر أو الرسم الذي أحالتنا عليه القرائن الطوبوغرافية المستخلصة من الرواية يمكننا أن نضع فضـــــاء السجن في قــاعدة هرم تراتب الفضــاءات المغلقة وبامتيــاز عند مقارنته بالفضاءات المغلقة الأخرى كالبيوت والمنازل، وكأنّه فضاء يختزل جميع القيم الدلالية التي ينهض عليها المكان المغلق وتدحض مقولة الانفتاح. وبهذا يمكننا أن نقول أنّ الروائي استطاع بحق أن يضفي طابع المعقولية على الفضاء المكاني بفضل مقولة التراتبية، وبالأخص في توزيعه وتقسيمه لمرافق السجن التي تتفاوت من حيث الانغلاق والانفتاح على العالم الخارجي.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 60 .

[2] صالح صلاح، سرد الآخر، ط1، 2003، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص159.

[3] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س ، صص 64 - 66 .

وقد يتخذ الفضاء الروائي وضعيات داخل السرد، وكلّ وضعية تؤدي دلالات مزدوجة حسب السياق الذي تدرج فيه، ومن هذه الوضعيات نذكر فضاء السجن من خلال إبراز ملامحه الطوبوغرافية المميّزة له، وكشف الدلالة المكانية التي يقوم عليها. فالصورة الطوبوغرافية للمكان تخبرنا عن مظهره الخارجي، ممّا يفسح المجال للكشف عن دلالة فضائه، في حين يحدث أن يلحق الوصف الطوبوغرافي قصور في تأدية الدلالة بسبب النقص الحاصل في البناء الدلالي للمكان عن طريق التأمل والوصف الطوبوغرافي وإبداء الملاحظات حول هذا الفضاء الغريب، ممّا يفسح المجال لعمل المخيلة الذهنية للقارئ لتعويض النقص الحاصل في البناء الدلالي للفضاء، حيث تأتي التأملات التي يضيفها القارئ لما يدلي به الكاتب أو الروائي من استطرادات لتدعم الصورة الطوبوغرافية، وتشحن بدلالات إضافية لم تكن متاحة في غياب التعليق المنتج للدلالة من طرف القارئ. فحاجة الوصف إلى التعليق في إنتاج الدلالة تظل قائمة، لما بينهما من اتصال وتجاذب تبرره الحاجة المستديمة التي يشعر بها أحدهما إزاء الآخر، أو ما يطلق عليه بـالتجاور النّصي بحسب المواقف والسياقات[1]، فالتأمل الذهني الذي تحمله لنا هذه الملفوظات في وصف المكان السجني والتعليق عليه، وكذا التأويل الذي يستند إليه عبر السياق، يخلّصنا إلى استبطان الدلالة المختفية وراء التصوير الطوبوغرافي المجرد لهذا الفضاء[2] .

ويمكن أن نقف أمام رؤى جديدة صنعتها أحداث **رواية الآن...هنا**، من خلال **البنـــاء الزمنـــي** المحكم الذي تميّزت به، مشكلة زمنـا تاريخيا " متسلسلا يبدأ من نقطة معينة، ثمّ يسير إلى الأمام حتى تنتهي القصة، والأحداث تكون مرتبة بحسب الزمان، حدث بعد آخر دونما ارتداد في الزمان "[3]، ومن ذلك نلاحظ استفتـاح الروائي نصه بلفظة " **حيـــــن** "، وربطها **بحدثـين**: الأول تمثّل في بداية الاحتضار للموت، أمّا الثاني فتمثّل في إطلاق صراح **عادل**، وهذا ما يدلّ عليه المثال الآتي:

---

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 60 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 61.

[3] صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، 2006، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ص 64.

" **حين** بدا موتي وشيكا...أطلقوا سراحي ! لم يكونوا راغيسن أن أموت عندهم، رغم أنّهم لم يكفوا عن التأكيدخاصة خلال الفترة الأولى من الإعتقال، إنّي لن أخرج من هنا إلاّ إلى اتلاقبر ! الآن، وقد تحقق لهم اتمال موتي، من خلال تقارير الأطباء، ومن إصراريالعنيد البارد برفض تناول الأدوية، وبعد الدعوة إلى الإضراب العام عن الطعام، وقد تسرّبت معلومات أنّ الإضراب، سيعلن إذا لم تستجب السلطات وتنقل المرضى للعلاج... أفرجوا عنّي وعن اثنين آخرين، وهكذا أصبحت حرا ! "[1].

يبدو الزمن التاريخي متأخرا عن الزمن الحقيقي لبداية أحداث الرواية، أمّا عن البداية الحقيقية للنص الروائي، فيمكننا أن نرتّب الزمن الروائي وفق التاريخ وواقع الأحداث، فنحدّده بعد ترحيل عادل من موران، من خلال المقطع السردي الآتي: " أكتب هذه الأوراق بعد أن رحّلت من موران، وبعد انقضاء فترة طويلة نسبيا، على مغادرتي للسجن، ومعنى ذلك أنّني أقلّ انفعالا، وربما أقلّ حقدا، وأحاول قدرما أستطيع أن أرسم صورة لما حصل منذ لحظة القبض عليّ، وعن إبعادي عن موران "[2].

إلاّ أنّ التاريخ الذي يسبق هذا الحدث هو تاريخ القبض على طالع العريفي إلى غاية اعتقاله ثمّ وفاته.

فقد استطاع الروائي أن يقدّم عرضا دقيقا لأحداث الرواية، حيث التزم بنوع الحدث المقدم ومقام الشخصيات داخل هذا البناء الروائي بأسلوب شيّق، منطلقا من واقع اجتماعي وسياسي واقتصادي تزامن مع هذا التاريخ، لتمكين القارئ من إدراك العلاقات المتوارية بين مكونات وأنساق الرواية، ومنه يتضح أنّ " الواقع الروائي هو ذلك العالم الذي يبنيه الكاتب في نص روائي، إنّه ذلك المتخيّل بفضائه وبشره وعلاقاته "[3]، إذ يولّد فضاء روائيا يضيق ويتسع مع تحركات الشخصيات والزمن والمكان الذي تتحرك فيه.

---

[1] الرواية، ص 11.

[2] الرواية ، ص 163.

[3] نبيل سليمان، فتنة السرد، م.س، ص 217 .

ويمكننا كقارئ أن أن نبدي رؤيتنا التخييلية لاكتشاف واستنكاه مقصدية هذا العمل الروائي وما يوحي إليه، حيث إنّ " عملية التأليف أو الصياغة لا تكتمل في النص وحده، بل لدى القارئ، ولهذا الشرط تجعل من إعادة صياغة الحياة في السرد أمرا ممكنا "[1]، فهناك فضاء يستدعيه التخييل المنبعث عن الوعي بالمكان، فتلتقي تجربة المكان عبر لغة يحكمها الخيال، فتنتفي فيها خصائص المكان الحقيقي، إذ يشترط باشلار لهذا المتخيّل المكاني أن يكون القارئ غارقا في التأمل، حيث تنعدم المسافة بين المتخيّل والمكان المتخيّل، فيشعر المتخيّل أنّه ينفتح للعالم والعالم ينفتح له[2]. إلاّ أنّ عملية الاستغراق في التخييل لابد أن تكون بوعي للمكان المتخيّل، أو أن تكون بوعي أثناء إعادة بنائه من خلال البناء اللغوي للفضاء الروائي، وهذا ما يتجلّى في **رواية الآن ... هنا**، من خلال الكثير من المقاطع السردية فيها. وهي ترسم بوضوح فضاء متخيّلا تمّت صناعته بوعي إنساني وضبطته اللغة المستعملة، فتحوّل إلى فضاء مكاني تتملّكه القوى النفسية الخارقة للقارئ واللغة المستعملة أو الألفاظ المتعاقبة في النص، هذا ما يدفعنا للإشارة إلى ظاهرة اللاّوعي التي تنتاب حالات الوعي من خلال المقولة الفرويدية، أنّ اللاّوعي ليس فقط الجزء الأكثر عمقا للأنا، لكنّه أيضا الجزء الأكثر ارتفاعا، واللاّوعي ليس فقط سمة للمكبوتات ولكنّه أيضا سمة لسيرورات جدّ معقدة، ونحن نستبطن بواسطتها الأوامر والضوابط التي تأتي من العبارة الاجتماعية[3]، والتي تمهد لظهور فضاء طبيعي يتشكّل عن وعي إنساني.

فهذه التداعيات استطاعت أن تختزل لنا صورة الفضاء الروائي المتماهي في أنساق ومكونات الرواية من زمن ومكان وأحداث وشخصيات، ليشكّل لدينا ما يسمى بالذاكرة المخيّلة أو الفضاء التخييلي، **فماهي البنيات التي سيتمثلها بناء الفضاء التخييلي في رواية الآن ... هنا ؟**

---

[1] بول ريكور، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر وتق: سعيد الغانمي، ط1، 1999، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء (المغرب) بيروت (لبنان)، ص 46.

[2] ينظر: عبد الصمد زايد، بلاغة المكان، م.س، ص244.

[3] ينظر: منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص ـ نصوص مترجمة، ط1، 2004، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص65.

إنّ **البناء اللغوي** الذي تتميّز به كلّ رواية عن أخرى يمكنه أن يحتوي واقعا ما، هذا الواقع الذي ينتج فضاء ما، والذي يمكننا من خلاله أن نخلق واقعا جديدا منتجا لفضاء جديد متخيّل من ذلك الفضاء الواقعي، وهذا لا يمكن أن يتأتّى إلاّ من خلال القرائن اللغوية أو التركيبة الخطية التي تحتدم داخل بنية النص الروائي، إلاّ أنّه يصعب تأكيد المرجعية الحقيقية للفضاءات التخييلية أو تحديدها، سواء من حيث الاسم الذي تتميّز به أو الصفة التي تنعت بها[1]. ونجد من خلال الكثير من المقاطع السردية في الرواية أنّه رغم وجود قرائن لغوية دالة على أمكنة وأزمنة معينة، إلاّ أنّ الفضاء التخييلي ينقلنا إلى تصوّر أمكنة أخرى وأزمنة أخرى توحي بأبعاد مختلفة ثقافية ودينية وسياسية، هذه الأبعاد يمكن أن تتمظهر في ثنايا السرد ومحطاته من وصف وحوارات بين الشخصيات امتدادا لوعي جديد بالتاريخ المتخيّل .

ويرتبط الفضاء الروائي بمخيلة القارئ التي تتخذها حالات اللاّوعي في صورة أحلام، وهي تمهّد حتما لظهور فضاء طبيعي يتشكّل عن وعي إنساني تحكمه جدلية الواقع والمتخيّل، ليعيد تركيب ثنائية **الزمان / المكان**، وفق ما يحدث من تآلف بين النص ـ من خلال بنائه اللغوي وتركيبته الخطية والقارئ من خلال عملية الإدراك والتأويل، " فتحوّل قراءتنا نوع من التأويل الذي يربط النص بظاهرة محدّدة "[2]. تحيلنا إلى قرائن نستطيع من خلالها أن نستوعب أحداث الرواية، إذ ننفتح كليّا على القيم التي تحدثها وقائع الرواية وتحركات ومواقف الشخصيات، للدلالة على حقائق معينة، هذا الانفتاح الذي تؤدي فيه اللغة الدور الأساس، فتنقل المشاهد من وضع قريب إلى أفق المتخيّل بعيدا عمّا نسجه التاريخ، ممّا يدفعنا إلى الحكم على نص **رواية الآن ... هنا**، أنّه نص الانزلاقات، ممّا يبعده عن الحقائق الموضوعية، ويقرّبه أكثر إلى الإحتمالية التي تتجاذب بين الواقع والتاريخ معا، وتبتعد أكثر عن الحقائق التاريخية الملموسة.

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، م.س، ص 246 .

[2] عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي ـ مقالات نقدية، ط1، 1990، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 177.

إلاّ أنّ توظيف الأفضية في **رواية الآن...هنا** لم يكن توظيفا عشوائيا، وإنّما حسب الحاجة ونوع الظروف لرسم إطار معيّن وللتعبير عن شعور ما، فكانت الأحداث بمثابة زاوية إسقاطات لفعل الشخصيات، لتعكس مظاهر الفضاء الذي يشمله البناء الروائي ويشكّله البناء اللغوي للرواية، ممّا أنتج إيحاءات ودلالات متعددة، ورؤيات مختلفة تتشاكل وتتضاد من موقف إلى آخر، ومن قارئ إلى آخر.

ويمكن النظر إلى الفضاء الروائي بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييده، ولأنّ أحداث الرواية منظمة بدقة، لذلك فهي تؤثر في رؤية القارئ، كما تعبر عن مقاصد المؤلف[1]، ممّا يستلزم منّا ربط الفضاء الروائي بإطار سيميائي، فتغدو استراتيجيته تأويلية حتى وإن كانت في الأصل وفي الأساس تكوينية وملتحمة ببناء النص[2]، " إذ ممّا لا شكّ فيه أنّ فكرة الاستراتيجية التأويلية توحد الكاتب والقارئ وفعل القراءة، وبناء النص ضمن إطار إدراكي واحد، ومع ذلك فإنّ هذه الفكرة تنطوي على قوى موجهة تعمل ضدّ المعنى الموحد، فقد غدا النص غاية لاستجابتنا بعد أن كان منطلقا لها "[3].

ويمكن عدّ الرواية أنّها منطق لبناء أنساق متخيّل أدبي من خلال البناءين: المكاني والزماني وعلاقتهما بالشخصيات، أو أنّها تفكيكا لمجمل عمليات وآليات هذين البناءين، وإعادة تركيبهما وفق منطق القراءة النقدية الجمالية، خاصة وأنّ الفضاء الروائي أصبح محور عمليات القراءة والتأويل للرواية المعاصرة، حيث يصعب القبض على معانيه جراء ما عرفه السرد الروائي من تجدّد مستمر ومتجدّد في تقنياته وأساليبه، وهذا ماسنحاول توضيحه في دراستنا السيميائية لرواية **الآن ... هنا**.

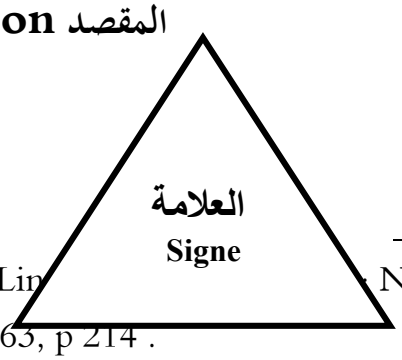
---

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 32 .

[2] ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء، م.س، صص: 32 - 33.

[3] وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، تر: يوئيل يوسف عزيز،ط1، 1987، دار المأمون بغداد، العراق، ص 162.

ويبدو أنّ التواصل البشري أعقد من أيّ تواصل آخر، وأنّ **التحليل السيميائي** يصبو إلى تحليل هذا التواصل داخل نسقه الاجتماعي لكشف نظام العلاقات داخل المجتمع، إذ نجد **رومان جاكبسون** يركّز على ثلاثة عناصر أساسية ـ المرسل، المرسل إليه والسياق ـ استثمرها لإتمام عملية التواصل واستمراره، وهذا ما تجسد في قوله :« إنّ الرسالة تستلزم قناة اتّصال ورابطة نفسية تربط المرسل مع المرسل إليه لإقامة التواصل واستمراره ».[1] فالتواصل هو أن نبلّغ معلومات من مرسل **أ** إلى متلقي **ب**، وأنّ **أ** يؤثر في **ب** بواسطة إشارات[2]، وهذا يعني أنّ اللسان ليس الوسيلة الوحيدة للتواصل بل يوجد أنساق تواصلية كثيرة منها الكتابات الأدبية، غير أنّ **أمبرتو إيكو** يؤكّد على أنّ المرسلة حسب التفريع الياكبسوني لوظائف اللغة تفريع يغدو في صميم الطرح السيميائي، وأنّ هذه الوظائف يمكن أن تتواجد جميعها في مرسلة واحدة، إذ يمكن أن تتداخل هذه الوظائف وتتراكب ببعضها حتى ولو كانت بعض الوظائف تطغى على غيرها[3]، في حين أنّ التواصل داخل الحقل السيميائي يقدّم **العلامة** بوصفها أداة تواصلية أو قصد تواصلية، أي أنّ **العلامة** لا تؤدي وظيفتها السيميائية إلاّ في إطار **المقصدية Intentionalité**، وبذلك فإنّ الكلام سواء أكان منطوقا أو خطابا مكتوبا لايصبح تواصليا إلاّ إذا كان من يتكلّم يفعل ذلك قصدا للتعبير عمّا في ذاته، كما هو مبين في الشكل الآتي[4]:



[1] Roman Jakobson ,Essais de Lin[illegible] Nicolas Ruwet ,ed minuit ,Paris, 1963, p 214 .

[2] ينظر: أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ط1، 1987، إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء، المغرب، ص13 .

[3] ينظر: إدريس بلمليح، استعارة الباث واستعارة المتلقي، ضمن نظرية التلقي، اشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، الرباط، جامعة محمد الخامس، ص106.

[4] ينظر: حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ط1، 1987، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص72.

الدال Signifié **المدلول Signifiant**

ولا يمكن **للعلامة** أن تكون أداة تواصلية ما لم تشترط القصدية التواصلية الواعية حين يستلزم عنصر التأثير على المستمع في إطاره التداولي اللساني، أي على الروائي أن يضفي على تركيبته الخطية لبنائه اللغوي للأحداث معنى أو قصدا يفهمه من يقرؤه، أي الاهتمام باستعمال اللغة القابلة للإدراك قصد إيصال المعنى الحقي إلى ذهن القارئ أوالمتلقي في كلّ عملية إخبارية، وعلى المتلقي أو القارئ أن يبدي استعداده ومشاركته الحيوية لذلك، وهو ما يمكن أن نبيّنه وفق الشكل الآتي :

باث ـــــــــــــــــــــ رسالة ـــــــــــــــــــــــــــــ متلقي.

وبهذا فإنّ العملية التواصلية مزج بين عمليتين: عملية **فعل الكـلام** وعملية **فـعل الإنصات** بإبـداء

الاستعداد النفسي لذلك، أي أنّ الخطاب التواصلي يكمن في علاقة التلازم بين المعيش الفيزيائي والنفسي في **فعل الكلام** وإدراك ذلك في **فعل الإنصات**.

إنّ الممارسة العملية للنقد الحداثي أصبحت ممكنة في قراءة النصوص الأدبية، وتأويلها، وفكّ إشاراتها، وشفراتها، ودلالاتها. والرواية أكثر الأنساق الأدبية التي اتخذت من المظهر الجمالي شكلا لها وتسربت عن طريقه إلى الوعي العربي المعاصر، لكي تضمن لها الاستمرار والترسيخ، إذ أصبحت نسقا يدعي التعبير عن الحداثة العربية في لحظتها الراهنة، وهذا ما نستشفه في **رواية الآن ... هنا**، من خلال فك بعض دلالات ورموز فضائها الروائي. فالفضاء الروائي لا يظهر إلاّ من خلال **وجهة نظر** شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس له استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، هذه الوجهة هي التي تحدّد أبعاد الفضاء الروائي، ويرسم طوبوغرافيته ويحقق تماسكه الإيديولوجي. ووجهة النظر هي التي

تؤدي الدور الحاسم في إعداد الخطاب والربط بين أجزائه، وذلك عن طريق ربط علاقات وصلات بين العناصر التي يتضمّنها الخطاب الروائي، بحيث تصبح كلّها تعبيرا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي[1].

أمّا **الفضاء الروائي** في **رواية " الآن ... هنا "** قد اتخذ صورا مختلفة جسدتها **لغة الكاتب** غير العادية، **فاللغة** تعدّ " العامل الأساسي والحاكم في بنية القص الفني، كما أنّها تملك ارتباطا جادا بالموقف الفكري . الأيديولوجي . الذي يتخذه القاص في حياته "[2]. واللغة المستعملة في الرواية هي التي تصنع المادة الروائية وتحيل عليها، كونها " طريقة إنسانية خالصة وغير غزيرة لتوصيل الأفكار والانفعالات والرغبات بوساطة نسق من الرموز المولّدة توليدا إراديا "[3].

فالفضاء الروائي يتميّز بأهميته الكبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث والعلاقات بين عناصر السرد، ولذلك فهو ينشأ من خلال رؤى متعدّدة: من طرف الراوي الذي يمثل الشخصية الفاعلة في النص السردي، وأفعال ومواقف الشخصيات الفاعلة في الحدث، واللغة التي يستعملها الراوي كمطية لتخييله، ثمّ القارئ بملاحظاته ورؤيته الخاصة والدقيقة في تصوّر الأحداث وتأويلها. فهو شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر، وهو يعبّر عن رسالة يقصدها الروائي ويصبو لإيصالها إلى كلّ قارئ أو متلقي، وبفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها، يصبح الفضاء الروائي عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد.

3 . المنظور الروائي من خلال دلالات العنوان:

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م.س، ص 32.

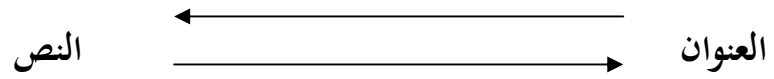
[2] عبدالله رضوان، البنى السردية، ج1، ط2، 2002، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ص 84.

[3] إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، ط1، 1993، تر: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 15.

سنحضر حديثنا على بعض المكونات الشكلية المساهمة في هندسة النص (**الآن...هنا**)، أهمّها: العنوان والذي يدخل ضمن العناصر المكون للفضاء الخارجي في رواية الآن ... هنا، ودراسته ليست ترفا نقديا، بل تعتبر خطوة مهمة في تحليل الخطاب الروائي واستكناه مقصديته، فالعنوان يشكّل مفتاح الرواية، وله دور بالغ الأهمية في التعريف بالنص الروائي، ومنحه دلالات إضائية تشرح رؤية الروائي وتدعم الحس القرائي لدى المتلقي.

لقد أولت الدراسات الأدبية والنقدية عناية كبيرة للعنوان كونه ظاهرة فنية وثقافية، فهو جزء لا يتجزأ من الكلية النصية، له وظائف بنيوية بالنسبة لهيكل النص الخارجي وأخرى دلالية في علاقته بالمادة الحكائية.

أمّا **القراءة السيميائية** فقد نظرت إلى العنوان بوصفه عنصرا جوهريا في تأسيس حركية النص، كونه يشكّل عتبة النص التي يمكن أن نلج من خلالها عالمه، فالنص بلا عنوان فاقد للهوية، فالعنوان للنص « كالإسم للشيء، به يعرف، وبفضله يتداول، ويؤسس سياقا دلاليا يهيء المتلقي لاستقبال العمل »[1]، فهما يشكلان معا زاوية نظر بالنسبة للمتلقي، « إذ بدون نص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى »[2]. فلا يمكن أن يتحقق المعنى المنشود للعنوان أو النص إلاّ من خلال العلاقة الجدية التي تجمع بينهما، وهذا ما يتجلى من خلال المخططة الآتية :



[1] محمد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د.ط، 1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص45.

[2] الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة ـ دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، م.س، ص15 .

وقد كان الروائي فنانا تشكيليا، إذ نجد تلاحماً قوياً بين رسمه للعناوين الداخلية والنص الأدبي، ممّا أحدث جمالية في **رسم العنوان**، الذي يبدو أنّه تخيّر لفظه بوعي وحرص كبيرين محمّلا إيّاه طاقة رمزية وحمولة تعبيرية عالية التركيز، ممّا يشدّ القارئ ويحفزه على قراءة النص قصد كشف دلالاته، وبذلك يكون جسرا رابطا وممّرا للنص، فلننظر كيف استطاع هذا العنوان الفني المكون من طرفين متعاطفين – الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى – أن يؤدي مقصدية النص. **أمّا** العلاقة البنائية التي تربط العنوان الرئيسي بالعناوين الداخلية الفرعيةالداخلية: الدهليز، حرائق الحضور والغياب وهوامش أيّمنا الحزينة، فكلاهما يكمل الآخر في « علاقة تكاملية ترابطية: الأول يعلن، والثاني يفسر »[1]. ومعنى هذا أنّ العنوان الرئيسي لا يمكنه أن يكوّن فضاء دلاليا بمعزل عن العنوان الفرعي الكامن في المتن، وكلاهما لا يشكّل وحدة مضمونية تدلّ عن المغزى العام للرواية بمعزل عن النص.

وبهذا تكون قراءتنا « ضمن هذه الحيرة المنبثة بين حنايا العنوان ،دليل على أدبية الأدب، لأنّ المبدع الذكي هو من يجعل قارئه يقرأ بحدسه أشياء غير حاصلة، ولكنها ممكنة الحصول ما دامت ليس ضربا من المستحيل »[2]. لكن قراءتنا لهذا العنوان ماهي إلاّ قراءة أولية، ويبقى العنوان في مجمله قابلا لعدّة تأويلات تخضع لقراءة النص، وتحديد تأويلاته عن طريق فهم وقراءة العلاقات والمفارقات المعنوية القائمة فيه.

فوردت كلمة " **شرق** " معرفة بالإضافة، إذ اقتضت وجود مضاف إليه يعرفها ويعطيها عنوانا يمكن أن يستلهم بداية المعنى الذي ذكرناه سابقا، من أنّ الأيام المذكورة هي الشديدة والصعبة في حياة عادل بطل الرواية وساردها، إذ تحمل تاريخا لألامه وهو يتنقل من سجن إلى آخر بشرق المتوسط.

---

[1] رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق ـ رواية نوّار اللوز أنموذجا، م.س، ص162 .

[2] ذويبي خثير الزبير، سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2006، ص8 .

وبما أنّ فضاء الرواية يحمل آلام **عادل الخالدي**، فإنّ الكاتب اختار لها عنوانا يتوافق وأحداثها لإخراجها إلى العالم الآخر، لأن الأيّام بطبيعتها إيغال في الماضي القريب والبعيد، إلاّ أنّ لفظتي : **الآن ... هنا**، توقف زمن الخطاب في الرواية، وتصبح بذلك رغم أنّها ذكريات ماضية فهي توحي وكأنّه سرد حاضر.

عنوان الرواية: " **الآن ...هنا أو شرق المتوسط** " دال مركزي على امتداد المتن الروائي الذي يقارب ست مائة صفحة (574 ص)، إذ فرض وجوده بواسطة حضوره **اللفظي والوظيفي**، حيث تموقع في الرواية وفي كل الاتجاهات فتدور كل الأحداث والواقع في فلكه، منطلقة منه وعائدة إليه، " فهو إذن المنارة التي تضيء فضاء النص وتقود القارئ إلى فك رموزه وكشف غموضه باعتباره علامة دالة "[1]، وعليه فإن العنوان كعلامة تشير إلى النص يصبح أشبه بالهوية أو اللافتة الإشهارية.[2]

ويعدّ **العنوان** من أهم الأسس التي يرتكز عليها الإبداع الأدبي، إذ تساعدنا دراسته على الدخول إلى النص من خلال علاقته بالسياقات النصية في بنياته العميقة المتبدية من خلال الثنائيات الضدية، حيث لا يمكننا تحديد دلالة هذا النظيم الإسمي إلاّ إذا ربطناه بالعناصر التي يقيم معها علاقات ضمن السياق النصي، يقول أبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين): « أحسنوا معاشر الكتاب الإبتداءات فإنّهن من دلائل البيان »[3]، وقد اهتم به السيميائيون اهتماما واسعا لكونه « نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحثبتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة »[4] ورمزية وأيقونية، وسيميائيته تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلق

---

[1] نجاة عرب الشعبة، خصائص البناء في كليلة ودمنة، مقال منشور على الموقع الإلكتروني: www.startimes.com، منتديات ستار تايمز، يوم: 10 / 06 / 2008 ، ص 02 .

[2] الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة ـ دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، م.س، ص15 .

[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قنيحة، ط1، 1981، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 62.

[4] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، 2001، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، صص: 33 .

ممكنة، تغري الباحث والناقد بتتبع دلالاته، مستثمراً ما تيسّر من منجزات التأويل، وتنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، ممّا يدفع إلى استثمار منجزات التأويل، كما يشكّل العنوان أول اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي.

والعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدلّ به عليه، بحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه بسمه العنوان – بإيجاز يناسب البداية – علامة ليست من الكتاب جعلت له، لكي تدل عليه، وهذا التعريف الأولي له لا يختلف في اللغة العامة عنه في اللغة المعرفية، المسماة اصطلاحية، ودونما فارق واحد بينهما، والعنوان ضرورة كتابية، هكذا لغوياً وهكذا اصطلاحياً كذلك[1].

ودراسة العنوان بلغت إهتماما كبيرا إلى درجة أنّه أصبح علما قائما بذاته يسمى علم العنونة (Titrologie)، يدخل في عملية التأسيس الخطابي للنصوص الأدبية، خاصة السردية منها، لهذا فالعنوان السردي يلعب دورا بارزا في لفت انتباه المتلقي لرسالته، وهو العنوان المفتوحعلى دلالات هلامية متعددة لرؤى المثقفين، وقد فطن المبدع العربي إلى أهمية العنوان، وأدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجه، ومراعاة مقتضى الحاللمتلقين لهذا الإبداعالذي يعكس قراءتهم، فالعنوان حسب الدراسات النقدية الحديثة يؤدي دور المنبه والمحرض، فسلطته الطاغية تظفي بظلالها على النص، فيستحيل النص جسدا مستباحا لسلطته، ثمّ إنّه نقطة الوصل بين طرفي الرسالة: ممثلة في ثنائية المبدع والمستقبل، إذ إنّه يعدّ بداية اللذة...لذلك كان لزاما على المبدع أن يراعي فنيات العنونة، ليجعل من العنوان مصطلحا إجرائيا في المقاربات النصية، للولوج إلى أغوار النصوص واستنطاقها من خلاله[2]. والعنوان الروائي يندرج ضمن التحولات في المنظور الروائي ومجال الكتابة عموماً، لتملّكه لمجموعة

[1] ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، م.س، ص15.

[2] ينظر: عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج: 07، ع: 02، س: 2014، جامعة غرداية، الجزائر، صص: 90 – 91 .

شروط منها الاختصار والوضوح، ثم الاشتمال، أي تكثيف المعنى في كلمات معدودة مع تذييله بعنوان فرعي مكمل، يضفي التشويق على الإثارة، وهو شيء أساسي لتحرير النص من العزلة، وتمتيعه بقراء يساهمون في إنتاج معناه[1] .

فهل نستطيع كقارئ أن نصل إلى دلالات ومقصدية رواية " الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى " من خلال عنوانها قبل قراءتها ؟ وما صلة العنوان بالنص ؟ وهل العنوان يلخص الرواية ؟ وهل دلالاته إضاءة شارحة للمنظور الروائي لهذه الرواية العربية المعاصرة ؟

العناوين المعاصرة مليئة بالغموض، وهي تحتمل تأويلات كثيرة، فيها نصيب من الخيال، وقد يقول العنوان شيئاً ويقول النص شيئاً آخر، وقد يمثل العنوان معنى حقيقياً، وقد يمثل معنى مجازياً، وبهذا يكون العنوان مفسراً للرواية وهي مفسرة له، وقد لا يتحقق ذلك إلاّ بهما في آن واحد.

أمّا محاولتنا لقراءة عنوان **رواية الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى،** لما تحيط به مكوناته من دلالات ورمزية وبلاغة، خاصة الحذف الذي جاء بين لفظتي الآن ...هنا، فإنّها تحيلنا إلى الكشف عن أشياء مندسة في متن الرواية نصطلح عليها ما يسمى بالمنظور الروائي. فعنوان رواية الحال يتكوّن من قسمين اثنين: الأول "الآن...هنا"، والثاني "شرق المتوسط مرة أخرى"، الأوّل يتكون من مكونين اثنين: "الآن" وهو مكون زماني، و"هنا" مكون مكاني، وبين الكلمتين توجد نقاط "..." لتدلّ على أن أحداثاً كثيرة ووقائع أليمة بين " **الآن** " و" **هنا** ".

وهذا العنوان مكوّن من طرفين متعاطفين: الأول مكون من ظرفين: " **الآن** " وهو ظرف زمان، و" **هنا** " وهو ظرف مكان، وهذان الظرفان يوحيان بجملة من التساؤلات والاحتمالات أشهرها ماذا يحدث الآن؟ وماذا يوجد هنا؟ أمّا الثاني فيتكون من "شرق" وهو مكون مكاني، و"المتوسط" وهو مكون مكاني أيضاً، و"مرة أخرى" تقودنا إلى رواية منيف "شرق المتوسط"، فما كتبه في روايته الأولى،

[1] شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية ـ استراتيجية العنوان، الكرمل، ع46، س: 1992، ص88.

يعود إليه من جديد ليكتب عن العالم نفسه، بعد مضي عشرين عاماً، والثاني ، أما الثاني فهو مكوّن من شرق المتوسط مرة أخرى ويعطف الأول على الثاني "شرق المتوسط مرة أخرى" الذي يذكرنا بعنوان شرق المتوسط الذي عنون نصاً حكائياً امتلأ محتواه بظلم السلطة الحاكمة في ما من بلدان شرق المتوسط بحق الأحرار والسياسيين الثوريين، ويتبلور معنى هذا العنوان بطرفيه المتعاطفين وبخاصة الفترة الزمنية الممتدة بين "**شرق المتوسط**" وبين "**الآن هنا**" أو شرق المتوسط مرة أخرى" بلغت ست عشرة سنة.

أمّا العناوين الداخلية: الدهليز، حرائق الحضور والغياب وهوامش أيّمنا الحزينة فلها دلالاتها كذلك من خلال المنظور الروائي:

القسم الأوّل المعنون بـ" **الدهليز** "، العنوان الداخلي الأول هو مكوّن مكاني، يشير الى المكان المظلم، وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسجن، حيث وصفه عادل الخالدي أنّه لا يطاق، فليس هذا المكان إلاّ مكانا وحشيا لقمع السجناء وتعذيبهم وهو مستنقع مليء بالدماء، وهو جزء من سجون شرق المتوسط التي تعجّ بالدهاليز، أمّا "**حرائق الحضور والغياب**" فهو العنوان الداخلي الثاني الذي يشير إلى مكونات حدثية تدلّ على الأحداث التي وقعت **لعادل** ، و"**هوامش أيامنا الحزينة**" فإنّه يشير إلى وصف زمني للأيام التي عاشها عادل و هو يتنقل من سجن إلى آخر ومن مستشفى إلى آخر.

فقد جاء على لسان **عادل الخالدي** في القسم الأول من الرواية المعنون بـ" **الدهليز**": " أصابني الغم إلى درجة أن الدنيا أسودّت بعيني، وأخذت نبضات قلبي تدق بصوت عالٍ، وهذه إشارة أعرفها، فلن تلبث حرارتي أن ترتفع، وأدخل في ذلك **الدهليز** الذي جهدت طوال الشهور الماضية لكي أخرج منه"[1].

[1] الرواية، ص131.

وفي القسم الثاني من الرواية المعنون بـ **"حرائق الحضور والغياب"**، لا نجد في هذا القسم إشارة للعنوان الداخلي المعنون به، بل نجد إشارات للعنوان الداخلي الأول، حيث يروي طالع العريفي:" في صدر القفص دورة المياه، والتي لا تكف عن نفث رائحة قاسية، وتصدر عنها أصوات كأنها التجشؤ لإرتباطها بدورات المياه في الزنزانات الأخرى، وأيضاً لارتباطها بالدورات العامة، وراء الجدار، حيث يشكل الجدار نهاية الدهليز"[1]، و "ساقني بصمت، عبر الدهليز، لم أوت، أرى من تحت العصابة، واتجاه الأسفل، إلاّ مواضع أقدامنا، كانت أرضية الدهليز زرقاء قاتمة أو خضراء"[2].

فالعنوان الداخلي الثاني لا يمثل معنىً مادياً حقيقياً، فليس في القسم الثاني من الرواية ما يدلّ على وجود حرائق بالمعنى الحقيقي، والمقصود من هذا العنوان المعاناة التي عايشها عادل الخالدي وغيره في السجون وخاصة سجن العبيد، متذكراً ما حدث معه في السجون، والممارسات الوحشية التي مورست عليه وعلى غيره خاصة هلال الذي اغتيل في السجن. إنّ حرائق الحضور والغياب هي ذكريات تعصف في رأس عادل الخالدي، وهذه الذكريات الأليمة أشبه بالحرائق التي تحرق فكر عادل، وسواء كان عادل حاضراً أو غائباً فإن مثل هذه الهواجس والأفكار التي تطارده تبقى معه جنباً إلى جنب في حلّه وترحاله، وفي هذا العنوان يجسد مفهوم الخيبة الذي يطارد السجين الذي قضى أغلب حياته في عالم مظلم لا حرية فيه.

أمّا القسم الثالث المعنون بـ**"هوامش أيامنا الحزينة"**، نجد فيه إشارات أيضاً للعنوان الداخلي الأول "الدهليز"، مثل ما ورد على لسان عادل الخالدي:" ومثلما يقود الكبش والغنم، كان رضوان أولنا الذي يدخل الدهليز"[3]، وكذا حديث العطيوي للمساجين: "هذا الدهليز، والموت بعدكم ما شفتوه"[4]، وورد على لسان عادل أيضا : " غادرنا الساحة أولاً، ثم الدهليز المسقوف "[1].

[1] الرواية، ص163.
[2] الرواية، ص170.
[3] الرواية، ص348.
[4] الرواية، ص 364.

فلا وجود لأيّة إشارة لعنوان القسم الثالث من الرواية، فما نجده هو مجرد حديث لعادل الخالدي عن معاناته في السجون، والسنين العشر التي قضاها في سجون عمورية، وهو يدلّ على حسرة عادل الخالدي على الأيام التي قضاها في سجون عمورية، وهذه الأيام الحزينة بالنسبة له مجرد أيام هامشية لا قيمة لها في حياته، وليست إلا مأساة في نفسية عادل والناس المظلومين على هذه الأرض.

فالعناوين الثلاثة جاءت حلقة وصل للعنوان الرئيس: **الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى**. فنجد في الرواية بعض الإشارات التي تدلّ عليه، من خلال ما ورد على لسان طالع العريفي:" في لحظات كثيرة كنت متأكداً أنني لن أتخطى هذه الغرفة، ولن تتاح لهم الفرصة مرة أخرى، لكي يمارسوا عليّ أي نوع من العذاب، إلاّ إذا كانوا يمارسون التعذيب أيضاً مع الموتى! كنت متأكداً أن هنا، والآن سوف تكون النهاية "[2].

"ومع ذلك يجب أن تعرفوا، يا أيها الناس: آدم من ضلعه خلق المرأة، لأنها وجهه الآخر، خياله في الظل والمرأة، أما نحن، أبناء المتوسط في هذه المرحلة، وفي محاولة لأن نقلد أبانا القديم، فلم نستطع أن نخلق سوى الجلاد، فتحنا له الطريق وتلقيناه بكل الرضا "[3].

" لا أعتقد أن في العالم مكاناً يحوي عدداً من السجون كما هو الحال في ضفتي المتوسط الشرقية والجنوبية، ولا أعتقد أن في العالم عدداً من السجناء كما في هاتين الضفتين، وثورة الباستيل التي تجاوزت فرنسا لتعم العالم كله، يبدو أنها لم تصل بعد، ولم تصل أصداؤها وأخبارها أيضاً إلى هذه البقعة من الأرض، وإلا كيف نفسّر السجون التي تشاد يوماً بعد يوم"[4]، "هذا الجانب من حياة

[1] الرواية، ص466.

[2] الرواية، ص204.

[3] الرواية، ص287- 288.

[4] الرواية، ص310.

السجن لم يحن الوقت لأن يخاض فيه أو لأن تكشف أسراره، فما دامت سجون المتوسط تزخر بهذه الأعداد الهائلة من البشر، فيجب أن تكون لهؤلاء الفرصة والقدرة للدفاع "[1].

أمّا **تركيبة العنوان**، فقد جاءت منسجمة متناسقة مع محتوى متن الرواية، ودالة على الواقع السياسي الذي تدور حوله أحداث الرواية في تلك الرقعة العربية الممتدة من شرق البحر الأبيض المتوسط حتى أعماق الصحراء في موران، حيث دلّت ألفاظه على ذلك الواقع السياسي القاسي الذي تتميز به البلدان العربية الممتدة من شرق البحر المتوسط حتى أعماق الصحراء في موران، القائم على الظلم والطغيان في حق ناس أبرياء كانت غايتهم تغيير هذه الأوضاع وفقط، والذي وللأسف الشديد مازال مستمراً رغم تقدم الزمان وتطوّر الوعي الإنساني، فالأمم الأخرى تسعى بدأب إلى تأمين حياة كريمة لشعوبها تقوم على أسس العدالة والحرية والمساواة، في حين أن حكام البلدان العربية المعنية في هذا النص ما زالوا يكدون أنفسهم ببناء السجون، ويملؤونها بآلاف مؤلفة من الأحرار والتقدميين[2]. ويرى صالح إبراهيم أنّه عند قراءة " عنوان الآن...هنا بعمق، نجد أنّ الروائي قد فسّره بشرق المتوسط مرة أخرى! وهو يعني الوطن العربي "[3].

وقد وضع الروائي هذا **العنوان: " الآن...هنا " أو " شرق المتوسط مرة أخرى "** ليؤكد من جديد المأساة التي تحدّث عنها في رواية "شرق المتوسط" الصادرة عام 1975م، وليست هذه الرواية إلا شاهداً حاضراً على عصر الجرائم والظلم الذي يرتكب بحق الناس الشرفاء الأحرار. فأحداث هذه الرواية جرت في دول شرق المتوسط، وليست هناك تبرئة لأية دولة عربية من شرق المتوسط وحتى أعماق صحراء موران من هذه التهمة التي جردت الإنسان من الحرية ومن حقه في معتقداته وأفكاره، و**"شرق المتوسط مرة أخرى"** دلالة على أن هذا الظلم مستمر ولن يتوقف، فبعد عشرين سنة من

[1] الرواية، ص332.

[2] ينظر: أحمد مرشد، المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، م.س، ص39.

[3] إبراهيم صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبدالرحمن منيف، م.س، ص49.

رواية "**شرق المتوسط**" لعبد الرحمن منيف، ما زالت السجون كما هي تكتظ بالسجناء والمحرومين من الحرية، ومازالت عجلة الظلم والقهر مستمرة في طحن الديمقراطية التي نادى بها الروائي، إذ بعد هذه الرواية التي صدرت عام 1991م وحتى **الآن**، تفاقمت المأساة أكثر لتروي قصة شرق المتوسط، السلطة الظالمة التي لن يتوقف ظلمها وقهرها لأبنائها حتى تنهض الشعوب العربية من سباتها، وتوقف هذه المهزلة التي استبعدت الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا.

فعنوان الرواية: " **الآن...هنا** " يشير إلى أن الظلم يجري في كل الأزمنة والأمكنة في العالم العربي، "**الآن**" ظرف زمني يدلّ على وقت معين، وأحداث الرواية تجري **الآن** في هذا الوقت المظلم، و"هنا" ظرف مكاني يدلّ على مكان معيّن في شرق المتوسط قيّدت فيه الحرية ورميته في غياهب السجون. فالعنوان " **الآن...هنا** " يجمع بين ظلم الزمان وظلم المكان في شرق المتوسط، فزمننا زمن الاستعباد والظلم، ومكاننا مكان السجون والزنازين والدهاليز، فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان والزمان، جاء واضحاً سهل الاكتشاف، وقد حقق وظيفته من خلال الولوج من العالم الخارجي للنص إلى عالمه الداخلي، وفي الرواية ما يشير إلى تقنية اختيار العنوان " يا جماعة آخر شيء يتم اختياره، عادة هو العنوان، ويمكن استنتاجه من السياق، فلذلك لا داعي للاختلاف قبل وضع المسرحية، وما دامت المسرحية ذاتها لم توضع فإنّنا كمن يختلفون على جلد الدب قبل صيده ! "[1]، ويقول أبو سوسن في حديثه عن ديوان شعر:" قرأت الديوان كله، مولانا، وما طلعت منه بفكرة، بشيء يبقى في الذاكرة، وصاحبه معطية عنوان "على جناح غيمة" والاهداء "الى الجماهير المتطلعة الى غد أفضل..."[2].

4 . دلالات البناء اللغوي في تمظهر المنظور الروائي :

[1] الرواية، ص501.

[2] الرواية، ص518.

تظلّ **اللغة** هي التفكير والتخيّل في الأعمال الأدبية، إذ لا يعقل أن يتواصل الأديب أو الكاتب أو الروائي ـ بحكم قدراته الفكرية ـ مع أقرانه خارج إطاراللغة ،فهولا يفكّرإلاّ داخلها أو بواسطتها، هي التي تتيح له أن يكشف ما في داخله، إذ يعبّرعن أفكاره و عواطفه ليبلغ ما يصبو إليه، هي مادة الإبداع و جماله، هي مرآة خياله، فلا خيال ولا جمال ولا كتابة ولا قراءة إلاّ باللغة، فهي النبع الذي يستقي منه جميع المتعاملين اللغويين. وقد أجمع معظم النقاد أنّ الكتابة الروائية من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على احتواء تجليات اللغة ،فإنّه « من الممكن تصوّر رواية من غير أحداث، ولكن لا يمكن تصوّر رواية خارج اللغة »[1].

والخطاب الروائي عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي، وحين نتحدث عن اللغة لا نريد اللغة بمعنى اللسان (Langue)، وإنّما نقصد اللغة بمعنى اللغة الوظيفية (Language)، التي يكتب بها الكاتب جنسا أدبيا وهي تعدّ كائنا اجتماعيا وحضاريا يسهم في تطوّره المرسل والمستقبل للخطاب الأدبي الذي أساسه نسج اللغة ونشاطها داخله[2]، إذ يتمثل الخطاب الروائي في اللغة ذاتها، ويجسّد الملفوظ في شكل كتابة أو بنية خطية ،إلاّ أنّه يشترط في هذه الكتابة الروائية أن تكون فنية حتى تتميّز عن غيرها من الكتابات في الأجناس الأخرى .

والحديث عن الفضاء الروائي، ينطلق وزاوية النظر التي يتخذها الراوي للمكان وصورة اختراق الزمان له، ثمّ الوصف الذي رسم وفقه الأشياء بواسطة اللغة والتي تنقل لنا صور المكان من خلال ما تشكلّه الأبعاد المختلفة حول الحقائق المجردة للرواية.

أمّا **القراءة السيميائية** لهذه الكتابة، فتتجلى من خلال البحث في **العلامات والإشارات والرموز** التي تتخللها ،كون أنّ العلامة معطى نفسي واجتماعي وثقافي وحضاري أصله الوضع والعرف، والخطاب الروائي باعتباره حضورا خطيا تركيبيا، فإنّه ينخرط في صميم هذا النظام

[1] صالح صلاح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، م.س، ص 46.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، م.س، ص 139.

السيميائي. **أمّا القارئ السيميائي** للنص الأدبي يجب أن يكون على معرفة كافية بنظام علاماته وإشاراته وما تحتويه من رموز ودلالات، بحكم معرفته السابقة لها،حتى يتمكن من فهمها وتحليلها ومعرفة مختلف وظائفها، لإنّ الوعي بالفضاء النصي كمكوّن خطابي مركزي، هومنطلق العبور إلى جوهر الكتابة، وإلى مرجعها وظلالها وآفاقها، ذلك لأنّ القارئ محكوم بتراث معارفه بتعبير أمبرتو إيكو[1]. فمثلا: من خلال قراءتنا لرواية **الآن ... هنا** لا نستطيع أن نتصوّر الوعي النقدي من خلال ذواتنا المتكلّمة، بل يمكننا أن نبلور أهمية الكتابة الأدبية **كفضاء نصي**، وكمكان للقاء وعي الكاتب ووعي القارئ في تشكيل وإثراء الواقع العربي وتجذير الفعل الإيديولوجي في الوجدان العربي والإنساني.

هذه الآلية الإجرائية تخضع الخطاب السردي إلى دراسة تهدف إلى مساءلة النص في بنيته الشكلية، عن طريق الوصف دون رصد المؤثرات الخارجية في إنتاج النص(خارج النص)، والتركيز على العلاقات التركيبية المنطقية بتحليل البنية اللغوية في مستواها الخطي التركيبي قصد إدراك العلاقات التي تحكم تشكل النص في حضور اللغة ،وهذا التحليل المتناول للتدليل أطلقت عليه كرستيفا **بالسيمانااليز** (**Sémanalyse**)، وقد برز في هذا المجال **غريمـــاس** الذي بنى تصوّره في تحليل النصوص السردية على نظام التقـابل بين البنيـات السطحية والبنيـات العميقة، هذه الأخيرة التي ندرك على مستواها دلالة النص السردي، إذ أنّ الدلالـة لا تستنبط ولا تحقق حضورها في النص من خلال كشف البنيات المكونة (الكتابة الخطية) له فقط، وإنّـما يجب استجلاؤها أيضا من خلال توليـد المعنى (المضمون). فالدراسة النحوية لبناء الجملة لا تكفي وحدها لتجلي النص ما لم يبذل مجهودا موازيا للكشف عن مضمونه وعن البنيات المكونة له، وذلك بدراسة البنية العميقة التي تعدّ نواة تشكل المعنى، هذا الأخير الذي لا ينتقل إلى القارئ إلاّ من خلال تواصله مع البنية السطحية للنص،

[1] Umberto Eco, La structure absente – Introduction a la recherche sémiotique, Mercure de france, paris, 1972, pp: 56 – 57 .

أو ما يسمى بالدراسة النحوية أو التركيبية للجمل ضمن ما يسمى بالعلاقات، وهذا يقتضي توظيف افتراضات واستنتاجات قصد الكشف عن البنيات الدلالية وتفرعاتها، وهذا ما تقتضيه المقاربة السيميائية فيما يسمى بالتداخل بين البنية العميقة والبنية السطحية. وحتى تصل الدراسة التحليلية للنصوص مبتغاها، على الدارس الكشف عن البنيات المكونة للخطاب، بداية باتخاذ المستوى التعبيري مجالا له، مع الولوج أكثر في عمق النص لتوليد المعنى.

5 . مستويات اللغة السردية في تحديد المنظور الروائي :

تتجلّى **اللغة في الخطاب الروائي** من خلال مستويين: **مستوى السرد** الذي تكون اللغة فيه فصيحة سليمة، و**مستوى الحوار** الذي تكون اللغة فيه متدنية و عامية[1]، وغالبا ما تكون اللغة في االسرد عادية ومألوفة لأنها تنقل وجهات نظر مختلفة ووضعية حياة معينة لشخصيات متناقضة في الفكر والحياة، ومن هنا تأتي مستويات اللغة تعبيرا عن هذه التناقضات المتعددة المستويات والأشكال، ويرى ميخائيل باختين في إطار هذا السياق أنّ العمل الأدبي يكتسب خاصيات لسانية من جهة، واجتماعية من جهة أخرى، أمّا النثر الروائي فإنّه يسلك طريقا مختلفة تماما، إنّه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية دون أن يضعف عمله من جرّاء ذلك بل إنّه يصير أكثر عمقا[2]، هذا ما نلمسه من خلال قراءتنا **لرواية " الآن ... هنا "**، أنّ الكاتب قد تميّز بمستوى تعبيري، صاغ من خلاله هذا العمل الروائي عبر مستويات عدة قد استعملها الكثير من الروائيين منها: **المستوى السردي والمستوى الحواري**، وكذا كيفيات وتقنيات التعبير المتبعة في السرد الحديث في التعامل مع اللغة بأن مزج بين مستويات الكلام المختلفة، حيث نسج كلام الشخصية داخل كلامه، ليزيد نسيج الرواية تشابكا، ممّا أعطى تكامله وانسجامه ،فمثلا وظّف لغة الحكاية التي تستحضر الأساطير والخرافات مرورا باللغة المحلية الدارجة، ممّا طبع الرواية بإيحاءات

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، م.س، صص: 176 ... 179 .

[2] ينظر: مجلة المساءلة، م.س، ص 163.

رمزية، ودلالية متعددة تدخل في إطار التجديد، مساهمة منه في تطوير الكتابة الأدبية والفنية في الأدب العربي بصفة عامة، وبالتالي ارتكزت لغته على ثلاث مستويات:

- اللغة الشعرية، التي تمثل لغة الواقع الماثل.
- لغة الحكاية، التي تستحضر الأساطير والخرافات.
- اللغة العادية، التي تمثل اللغةالعامية أواللهجة الدارجة.

والروائي من خلال هذه المستويات للغة، ومن خلال تشكيله اللغوي لنص الرواية نجده يمازج بين اللغة الإحالية واللغة الوصفية، ممّا أكسب النص صيغة مجازية تعبّر عن ألم الروائي الناتج عن سلطة الآخر (نظام عمورية)، حيث برز ذلك بطريقة مونولوجية، ممّا يعزّز صلة الروائي بذاته وبالآخر، وقد أحسن ذلك لطبيعة الموضوع المتناول في الرواية، وبالتالي عدم استعمال الكاتب للغة معينة، وهذا لا يعني هروبه من ذلك، وإنّما يعدّ انسجاما مع الكتابة الأدبية في حدّ ذاتها، باعتبارها مغامرة لغوية وفنية قبل كلّ شيء، وقد شكّل ذلك فضاء رحبا للتعبير عن الذات وفق رؤية معينة مُتصوّرة للعالم، حيث عمد الروائي إلى جمل طويلة قد تبلغ الصفحات أحيانا، كما انــزاح بلغته عن طبيعتها النثرية إلى مستوى الشعرية، لامتيازه بخصوصيات أسلوبية، تجسدت في الانزياحات المختلفة، التي تخلقها اللغة والطاقات الدلالية المختزنة في النص، نستشفها من خلال **المونولوج** الذي ساهم في الشعرية والألفاظ المستعملة وهو يخاطب العاطفة والوجدان قبل أن يخاطب العقل، أي تلامس مكامن الحساسية المتأثرة لدى القارئ، وتلائم نفسية عادل الحزينة. وهذا يدل على مدى قدرة الروائي على العدول في لغته التعبيرية عن المألوف بما يخرق أفق الانتظار عند القارئ .

5 . 1 . المستوى الشعري :

سنحاول من خلال دراستنا الآن...هنا أن نتوقف عند بعض الملامح أو الخصائص السيميائية للغة هذه الرواية بوصفها وسيلة للتعبير والاتصال، دون الزعم سلفا بأننا استطعنا أن نقف عند كلّ الأشكال اللغوية والتعبيرية في هذا النص السردي، خاصة وأنّ الكاتب يبدو أنّه اعتمد النظام التركيبي

للغة في تشكيله أبعادا دلالية للنص، من خلال استعماله للغة الشعرية في البعض من وقفاتها « باعتبارها رموزا لدلالات متباينة، وبين مصادرة هذه الحقيقة بمصطلحات بيانية، كالتشبيه والوصف والتصنّع والزخرفة »[1]، من أجل تحقيق نوع من الانسجام والاتساق في النص، والعدول عن الاستعمال العادي للغة، حيث اعتمد لغة الوصف ولغة الحوار، كما لجأ إلى استخدام الرمز الأسطوري، ممّا ساهم في خلق انزياحات لغوية داخل هذا النص السردي، فجّرت الطاقات اللغوية الكامنة، وكثّفت الإيحاء، ممّا جعل المعنى متعددا متنوعا، وبالتالي تحقيق اللغة لوظيفتها الفنية والجمالية في نظام سيميائي يستجيب في عناصره ووظائفه ونماذجه أبعادا دلالية. ونذكر من هذه الخائص السيميائية التي تميّزت بها رواية الآن ...هنا.

5 . 1 . 1 . الوصف :

يعدّ الوصف بالنسبة للروائيين الواقعيين والمهتمين بمسألة الشكل والبناء من العناصر اللغوية التي لا مناص منها في الخطابات الأدبية، إذ أنّه يصعب تصوّر مقطع سردي خال من العنصر الوصفي[2]، ويعتبرونه تقنية تساعد على تطوير الحدث داخل السرد، ممّا يزيد من جماله الفني، كونه ينهض بكشف كلّ ما يتعلق بأحوال الشخصيات النفسية والاجتماعية وطبائعها وخصوصياتها التي تتميّز بها عن غيرها، وتقريب المكان وتحريكه واستنطاقه عمّا يحمل من رؤى وأفكار، ممّا يوهم بالواقع ويجعل

[1] هواري بلقاسم، الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، البنيوية والأسلوبية والسيميائية، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، 2005، ص104.

[2] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، م.س، ص 116.

القارئ يفترض صورا له في ذهنه، إلاّ أنّه يتطلب « تقنيات خاصة واستخدام خاص للغة »[1]، ولذا يعدّ مجالا « يتفاضل فيه الأدباء ويتمايزون و يتميّزون عن بعضهم البعض »[2].

وهو يعدّ آلية من معتمدة بامتياز في العملية السردية، يلجأ إليها الروائي ليوضّح للقارئ معالم الفضاء متكاملة في النص الروائي بوصفه للمكان والزمان والشخصيات والأحداث. فيرى **جرار جنيت** أنّه من غير الممكن أن نعثر على نص سردي دون وصف مهما كان طابعه الإخباري، فهو تيمة مهمة لكلّ فعل أو حدث، وأنّه من غير الممكن القيام بعملية السرد دون أن نصف[3].

والوصف نوعان: وصف تصنيفي ووصف تعبيري، أمّا الأوليحاول تجسيد الشيء بكلّ حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والإحساس الذي يثيره، أمّا الثاني فيتناول وقع الاشيء والإحساس الذي يثيره، فيلجأ الأول إلى الإستقصاء والإستنفاذ بينما يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح[4]

ويبدو أنّ الروائي اتجه أكثر للاهتمام بهذا العنصر الفني، فاعتمد وقفات وصفية لمسرحة الحدث والإيهام بالواقع، في أشكال متعددة منها: وصف الشخصيات، وصف الأفعال، وصف البيئة والأمكنة. وقد نجح في ذلك إلى حد بعيد، كما أنّه لم يدلي بوجهة نظره بشكل مباشر ولكنه تركنا نعي ذلك من خلال سرده للأحداث، فعبّرت عنه الحركات والإيماءات والإشارات قبل الملفوظ اللغوي، فالمفتاح الأول الذي ندخل به إلى عالم هذه الرواية، هو اعتماد الروائي على تقنية الوصف، من خلال سرده لأحداث وقعت، ممّا يحيلنا إلى الإيهام بالحقيقة، الذي يعتبر بمثابة الوعي المركزي

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية ـ رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا، 1999، دار الآفاق، الجزائر، ص 101.

[2] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، د.ط، 2000، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ص 79 .

[3] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد المعتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي، ط2، 1997، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ص 112.

[4] سيزا قاسم، بناء الرواية، م.س، ص 81.

(Conscience centrale) الذي يحرّك مركبة السرد في هذا العمل الإبداعي، حيث تبدأ وقفاته الوصفية بزمن غير مباشر وغير محدّد بتاريخ معلوم يصف من خلاله الراوي بداية الأحداث من خلال الاملفوظات الآتية :

" حين بدا موتي وشيكا...أطلقوا سراحي لم يكونوا راغبين أن أموت عندهم، رغم أنّهم لم يكفّوا عن التأكيد، خاصة خلال الفترة الأولى من الإعتقال...

في نهاية الأسبوع، وبعد إجراءات عديدة، ومن ضمنها التعهّد بالعودة حالما ينتهي العلاج، سافرت، وبالأحرى سفّرت إلى براغ. كانت الساعات الأخيرة ، قبل السفر، حافلة، إذ إضافة إلى حالة الصحو المفاجئة، وكأنّ شيئا في داخلي استنفر وتيقظ، تماما كما كان يحصل لي في جلسات التحقيق بعد كلّ حفلة من حفلات التعذيب، فإنّ نظرات المودعين في البيت ثمّ في المطار، وكلمات التشجيع الكثيرة، والمليئة بالمبالغة، أكّدت لي أنّي لن أرى عمورية مرة أخرى، ولن أرى أيًّا من الذين يتزاحمون حولي الآن. كنت أحاول الابتسام، ولا أعرف إلى أيّ حدّ نجحت، وكنت أتأمّل الوجوه حولي والأماكن، لعلّها تثبت في ذاكرتي وترافقني حتى اللحظة الأخيرة "[1] .

" قبضوا علي وكنت خارجا لتوي من سوق الحلال ! كان الوقت حوالي الظهر، في يوم من أيام أيار المتأخرة. وفي مثل هذا الفصل قبل دخول الصيف الكبير، يكون الجو عادة رضيا مقبولا، ويكونالسوق هادئا أقرب إلى الركود، إلاّ أنذ شتاء تلك السنة انقضى دون أمطار، وتبعه ربيع قصير مغبر، وبدءا من الأيام الأولى لأيار اشتدت الحرارة وثقل الجو، وتدفقت على غير انتظار، الرعايا من البادية ، ومعها الوجوهالمتجهمة والغضب، وامتلأ سوق الحلال بالذين يريدون بيع أغنامهم ودوابهم باسرع وقت، وبعد أن تعذّر عليهم إطعامها أو تأمين العلف لها، وتخوفهم أيضا من الرعايا التي سوف يتزايد وصولها يوما بعد آخر، وكان المشترون يتردّدون ويتأخرون ويطيلون المساومة، ويرافق ذلك الفوضى والخلافات. وإذا كانت العادة أن يبلغ السوق ذروته يوم الخميس، فقد كانت أيام ذلك الشهر خميسا

[1] الرواية، صص: 11 – 12.

متصلا، وهذا ما جعل المخبرين يقيمون في السوق لا يغادرونه، ورغم الزحام والأصوات العالية وحركة النّاس الثقيلة، ممّا يجعل السوق كلّه كتلة يصعب اختراقها أو تحدّيها، إلاّ أنّ المخبرين الذين ظلّوا على أطراف السوق يراقبون ويتابعون، ويتنصتون إلى ما يدور، بدأوا يخافون ممّا يتردّد على ألسنة النّاس من الشتائم والتحديات، وحين انتقلتن تلك الشتائم إلى الرؤساء ثمّ إلى القصر، فإنّ الخوف زاد أكثر من قبل، ممّا أدى إلى حملة واسعة من الإعتقالات، شملت الكثيرين، وهكذا كنت أحد الذين قبض عليهم !...إذ ما كدت أصل إلى أسوار السوق حتى اعترضني ثلاثة أشخاص وبهدوء، لكن بحزم طلبوا إلي مرافقتهم، رفضت حاولت أن أقاوم، طلبت منهم أن يبرزوا إليّ ما يثبت صفتهم والأسباب التي تستدعي القبض عليّ، قال لي المسؤول، وخرجت الكلمات من بين أسنانه: امش معنا برضاك أحسن ما تتبهدل وينكسر رأسك ! بعد أن تلفت هنا وهناك، ولم أجد أحدا يعرفني، أو يمكن أن يقف إلى جانبي، اضطررت إلى مرافقتهم ! على مسافة غير بعيدةمن السوق كانت تنتظرنا سيارتان، وبخفة وبراعة دفعوني في السيارة الأولى، وجلس إلى جانبي اثنان ، واحد من كلّ جهة، وانتقلت السيارتان بسرعة، وأخذنا طريق العوالي...بعد أن قضينا بضعة كيلومترات، وأصبحنا خارج المدينة، استخرج الذي كان يجلس إلى يميني قطعة من القماش وعصّب عيني، فعل ذلك دون كلمة، وبطريقة آلية متقنة. استدارت السيارةأكثر من مرة، انعطفت في طرق جانبية، وبعد نصف ساعة تقريبا توقفت، توقفت ، أمسكوا بيدي وأنزلوني، قادوني بضع خطوات ثمّ صعدنا درجا، فتح باب غرفة، دفعت إلى داخلها وغابو !"[1].

" أخذوني، سرنا في طريق طويل، ثمّ نزلنا درجا، كانت خطواتنا تدوي، وكأنّنا ننزل إلى بئر أو إلى باطن الأرض، في لحظات كثيرة توقعت يدا تدفعني فأهوى إلى مكان سحيق، وهناك تكون النهاية...هذا هو السرداب إذن، هكذا قلت لنفسي ! لكن الدرج انتهى، وسرنا بضع خطوات أخرى، ثمّ فتح الباب، دفعت إلى الداخل، وقال لي صوت: اجلس ! جلست ، غادروا المكان نهائيا،

[1] الرواية، صص: 166- 167 .

ولقد تلأكدت من خلال الصمت الذي امتدّ واستطال، وترافق مع دوي مكتوم، وكأنّه أصوات مياه بعيدة تجري في مكان عميق باطن الأرضتلفتإلى أكثر من اتجاه وأنا معصوب العينين، لم يعترض أحد. لماّ تأكدت أنّي وحيد تجرأت على أن أرخي العصابة، رأيت كما يرى الحالم: غرفة واسعة، شديدة الإنارة، في جانب دكّة عالية، يتوسطها كرسي بلون نبيذي له مساند، الدكة كأنّها خشبة مسرح ديكورها الوحيد هذا الكرسي، في وسط الغرفة طاولةبأرجل اسمنتية مثبة بالأرض، وسطحها ألواح خشبية غير منتظمة وغير مصقولة، وتتدلّى منها أحبال وسيور جلدية، في أرضية الغرفة مجموعة من الأحذية والقمصان والعصى والكابلات، مجموعة غير منتظمة، أقرب إلى الفوضى، أمّا الجدران فقدكانت ملطخة بالدماء، دماء قديمة وأخرى لم تجف ! هذا هو السرداب إذن ! "[1].

فقوانين العمل الإبداعي لا تخضع لسيطرة الذات المبدعة، بل تخضع لمختلف التناقضات في مستوياتها المتداخلة بما يعكس الاهتمامات الفنية و الأنساق الجمالية والقيم الفكرية والثقافية التي يتقنها المؤلف، فالبطولة التي يصوّر بها مثلا شخصيتي طالع العريفي وعادل الخالدي هي « البطولة المميّزة على المستوى الفردي، والنمطية الصارمة على المستوى الاجتماعي »[2]، من خلال وصفه لهما، أنّهما بطلان عربيان تعلّقان بوطنهما، أحبّاه ودافعا عنه بكلّ ما أوتيا من قوة، فسجنا ثمّ نفيا، بسبب تعنتهما مع الأنظمة العربية الجائرة، ومع المحقين وآمري السجون، ليبدأ تجربتهما الجديدة في سجون عمورية، السجن المركزي، سجن العفير، سجن القليعة، وهذا لا يعني الاستغراق للحديث عن نفسه، باعتبار الراوي أحد أبطال هذه الرواية الدرامية، وأقصد عادل الخالدي، وإنّما لينقل للقارئ حسّا مأسويا، كأنّما الروائي يذكّرنا بالمواقف التي مرّ بها عادل وطالع عن طريق الاسترجاع الماضية، فيعمق شخصيتيهما ويبرّر الكثير من تصرفاتهما، وهو يلقي الضوء على مكوناتهما الفكرية الأولى، وبهذا نجد الروائي قد اعتمد :« كلّ ما يمكن أن يمنحه الأسلوب الحديث من طرق تعبيرية إيصالية

[1] الرواية، صص: 231- 232 .

[2] مجلة المساءلة، م.س، ص 55، نقلا عن: إدوين موير، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، مر: عبد القادر القط، 1965، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، ص 04.

كالفلاش باك مثلا، الارتداد، الحديث النفسي، التأزم الموقفي... »[1]، وإشاعة هذه الروح المأسوية المتغلغلة في المنظور الروائي، قد أعطى بعدا إنسانيا عميقا، ومنحها قوة هائلة في مجرد عملية التحوّل والتناوب والتدرج داخل بناء حلزوني لايعطي نفسه بسهولة للقارئ غير المحترف[2]، باعتبار أنّ هذه المغامرة تلغي حافة التاريخ وحافة المتخيل، فهي لا تقول التاريخ، بل تستند إلى مادة التاريخ وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله. من خلال ما ورد لسان الراوي :

" لقد آن أوان القول. وأنا مثقل بالحزن والهم حتى حواف الروح، آن لي أن أقول، أن أتكلّم .قد أخطئ وربما لا أكون واضحا، قد يساء فهمي، وربما تدور حولي الظنون، لا يهم، إذ لم يعد هناك شيء أحرص عليه، ولم يبق لي شيء، ولم يتبق منّي، ولماذا أظلّ صامتا ؟ "[3].

" أعرف أنّي أثقلت عليكم، لم أشأ ذلك، ولم أتوقع أنّ مشوارنا هكذا سيطول ! بدأت الكتابة لكي أقول لكم بعض ما حصل، لكن ربما تهت ووصلت إلى تخوم الفضيحة. لم أقصد ولم أخطط، فإذا أخذنا الأمور بالنوايا قد تغفرون لي، وربما تجدون تفسيرا لما أردته، ولما وصلت إليه، وتدركون بعد ذلك الأسباب التي دفعتني لأقول ما قلت "[4].

وقد لجأ الروائي إلى هذه الوسيلة كتعبير عفوي عن المشاعر التي يحسها أمام الأحداث والمشاهد المحيطة أو العوامل الفاعلة في وعيه وفي لا وعيه[5]، وهذا له دور فاعل في كشف وإضاءة عناصر البناء السردي الأخرى من أمكنة وأزمنة وأحداث وشخصيات

ومن خلال هذا الوصف يتضح أنّ الفضاء الروائي في رواية " الآن...هنا " محدّد بنسوج معرفية عديدة، فمن الثقافة التاريخية وإسقاطاتها إلى الثقافة الشعبية بكلّ تنويعاتها المحلية التي تنقلنا إلى العوالم

[1] ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، 1986، وزارة الإعلام والثقافة، بغداد، العراق، ص67 .

[2] ينظر: مجلة المساءلة، م.س، ص59 .

[3] الرواية، ص 325.

[4] الرواية، ص 564 .

[5] ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، 1979، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ص 293.

الداخلية لأسرار النفس الإنسانية بكلّ تناقضاتها وضياعها في متهات التهميش والقلق، ممّا أسهم في إضاءة جوانب شخصيات الرواية، ونخص بالذكر الشخصيات الفاعلة فيها مثل: شخصية عادل الخالدي وشخصية طالع العريفي بوصف ما يختلج في دواخلهما أو ما تتميّ به من هيئات وطبائع خارجية، وهذا ما عرف عن قدامة بن جعفر حينما قال: « الوصف إنّما هو ذكر الشيء كما هو فيه من الأحوال والهيئات »[1]. إلاّ أنّه أحيانا يقع بشكل متشابك ومعقد إلى حدّ يبلغ معه ضيق السبل من قبل المتلقي، ممّا يتطلّب من القارئ جهدا خاصا لبلوغ مقصدية النص، بالوقوف عند التفاصيل الصغيرة للحدث ممّا يكسبه وظيفة إيهامية*[2] في عالم الرواية المتخيّل إذ يشعر القارئ أنّه يعيش في عالم الواقع ويخلق رؤية وانطباعا في الحقيقة، وهذا ما نلمسه في رؤيتنا كقارئ لرواية **"الآن...هنا"** من خلال الإشارات والعلامات الظاهرة في نسق الرواية.

وقد استعمل الكاتب لغة ترقى إلى وصف الحركة الواقعية للأحداث، من حيث أنّها لغة تحيل على مبادئ الوصف، لا التجريد، باعتبارأنّ الوصف من أهم الوسائل التعبيرية والتصويرية، وظفه الروائي لغاية جمالية ودلالية فتميّز بالحياة والحيوية، إذ أتقن الروائي إختيار الأدوات التي تساعد على خلق كيان تشكيلي مكوّن من شبكة العلاقات المتوارية بين عناصر السرد التي تنقل المشهد من دراما النص إلى مخيلة المتلقي[3]، من خلال وصف الروائي لمدينة عمورية، هذا الوصف الذي كان مرتبطا بفكرة أساسية عالجها الروائي والمتمثلة في تصويره لمدينة **عمورية (الوطن)** ومدينة **باريس (الغربة)**، بل إنّ الوصف هو الحدث نفسه، فقد صوّر لنا من خلاله ذلك السجن الذي يعاود كلّ مرة على زيارته وهو يتنقل من سجن إلى آخر .

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط1، 1948، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص 118.

[2] الوظيفة الإيهامية: من وظائف الوصف، أي : الوقوف عند التفاصيل الصغيرة للحدث في عالم الرواية المتخيّل، وللوصف أيضا وظائف أخرى منها: الوظيفة التزيينية (تزيين عملية السرد)، والوظيفة التفسيرية (تفسير الحدث)، وهذه الوظائف لها إسهامة فعالة في تنمية الحدث والوصول بعناصر النص إلى الإلتحام واكتمال الوحدة العضوية، إذ يشعر القارئ أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق رؤية وانطباعا في الحقيقة. (ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، م.س، ص 82.)

[3] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، م.س، صص: 76- 77.

ولم يقف الروائي في وصفه لمدينة عمورية وللسجون التي كان يتنقل خلالها عادل الخالدي وبقية السجناء، بل عمد إلى وصف الشخصية من خلال وصفه للسجن، فتحوّلت الشخصية إلى مكان، فنجده تصوّر مدينة عمورية مرة قوية صامدة متحدية، وهذا دلالة على قوة عادل الخالدي وصموده وتحديه في وجه المرض والجلادين والنظام، ومرة يصوّرها منحطة مدمرة، وهذا دلالة على على فشل عادل في صموده الذي كان ينهار مع نوباته المرضية.

فالوصف لم يعد يهتم بتلك التفاصيل التي اعتدناها في الرواية التقليدية من حيث الجمود والإستقرار والتوضيح والتوثيق لا غير، وإنّما جاء مشحونا بالحركة التي ربطته بالحدث الذي تدور حوله الرواية، وهذا هو حال الرواية الجديدة، حيث ارتبط بالمعاني الإيحائية، وبالتالي فسح المجال أمام المتلقي للتأويل، ومن ثمّ يخلق عنده انطباعا مفعما بالحيوية، والدلالات والإيحاءات.

5 . 1 . 2 . الرمز :

يُجمع النقاد أنّ الخطاب الروائي من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على احتواء تجليات الرمز، حيث يحتل عمق اللغة ويصير أداتها، ممّا يتطلّب من القارئ قدرات معينة ومعرفة مسبقة تمكنه من كشف ما تحمله لغة الخطاب من رموز وشفرات تحمل دلالات وأفكار ورؤى معينة، فقد تستعمل نفس الألفاظ ونفس الكلمات في نصوص مختلفة، إلاّ أنّها تختلف من نص إلى آخر من حيث أو الرسالة الوظيفة الرمزية التي تؤديها داخله، لأنّ « اللغة سواء أكانت منطوقة أو مكتوبة فإنّ ما تتكوّن منه هو عبارة عن دلائل »[1] .

[1] طائع الحداوي، سيميائية التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، ط1، 2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 67.

ويمكن اعتبار حقل السيميائية من أهم المناهج الحداثية، التي تناولت الرمز أو ما تمثله الكلمات من وظائف رمزية داخل النص الأدبي تؤدي تشكيلات تصويرية قابلة للتلقي وفقا لقدرات المتلقي الذاتية ومعرفته السابقة، ممّا يجعل منه طاقة مميّزة فنيا، باعتبار « اللغة نظام من العلامات التي تعبّر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة ،او الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية، أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية، أو غيرها من الأنظمة »[1].

فالسيميائية ـ كحقل لتحليل الخطابات الأدبية ـ هي نفسها **لغة واصفة** للنص، إذ يُتمكن من « التمييز بين اللغة التي يتكلم بها البشر والغة التي تتحدث عن لغتهم »[2]، ممّا يفتح النص إلى قراءات متباينة تختلف من قارئ إلى آخر، أو من ناقد إلى آخر، وبالتالي أصبح الناقد أو القارئ للنص حرّا في محاورته له، ممّا يمكننا القول أنّ السيميائية حررت اللغة و حررت معها القارئ في وصفه لتجليات النص المختلفة .

وقد توفرت **رواية الآن...هنا** على **طاقات ترميزية** تقدّم الحدث وتعلن عنه، من حيث دلالاته المرجعية وإطاره الزمكاني الذي يتموضع فيه داخل النص، بداية من العنوان " الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى "، التي تحتوي على شحنات ترميزية لها دلالات تقترن بمحتوى النص، والعبارات المشكلة لنسيج دلالي يتغير معناه من قارئ إلى آخر حسب قدرته الفكرية ومعرفته المسبقة، ممّا يحدث تأويلات مغايرة، وكذلك توظيف الكاتب ما يسميه بعض النقاد بالرمز الأسطوري (Mytique) أو النظام المُشَكِّل أو المُنَمذَج (Systeme Modélisant)، من خلال الوقفات السردية الآتية:

" القسم الشمالي الغربي من موران، على طريق العوالي، مكان محظور على النّاس الاقتراب منه، إذ تحيط به أسلاك شائكة ثمّ أسوار عالية، إضافة إلى نقاط للحراسة تمنع الوقوف أو المرور. كان هذا

[1] أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وحبر العلامات، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 ، 2005، صص: 167 - 168 .

[2] فردينان دو سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، د.ط، 1985، ص 34 .

المكان ذات يوم سردابا، أو بئرا، ويؤكّد بعض المتحذلقين من مزوّري التاريخأنّ أولاد يعقوب اختاروه ليلقوا فيه أخاهم الصغير يوسف، المدلّل من أبيه، لكي يتخلّصوا منه نهائي، وبمرور الأيام، وبعد أن أنقذ الصغير وكبر وأصبح نبيا مشهورا، وتحوّل الجب إلى سجن لا نهاية له ! كان يسجن فيه العصاة والذين يقطعون الطريق، ثمّ بدأ يسجن فيه الذين خانوا العهد، وأيضا كلّ من له رأي يخالف السلطان"[1].

" حين وصلت الأمور إلى هذا الحدّ، قال النّاس: وصلت النّار إلى بيوتنا ! وبذلوا كلّ ما يستطعون من أجل إطفاء النّار وإرضاء الذين يوقدونها في الليل لكي يوجهوها إلى أماكن أخرى، إلى جهات أخرى، لعلّ الحظ يسعفهم فلا تصل إلى بيوتهمز لكن إذا وافق الذين يشعلون النّار، فإنّ الريح قوية وعصية على أيّ ترويض، وهكذا بدأت النّار تصل إلى كلّ البيوت. وأغلب الأحيان بشكل مفاجئ لأنّ لا أحد يحزر على الزوابع أو يتحكّم بها، ولأنّ هؤلاء الذين يوقدون النّار تتغيّر أمزجتهم ! ثارت حرائق كثيرة، قتلت أناسا لا عدّ لهم. وأطفئت حرائق كانت كبيرة، وقيل إنّ امطار السماء تدخلت في الوقت المناسب وساعدت على إطفائها ! ووقعت حوادث كثيرة نسبت إلى مجهولين، وطويت، وقيل إنّ حوادث غيرها وقعت، وحين لم يعرف فاعلوها نسبت إلى من يحتمل ان يكونوا " الفعلة أو المحرضين " واقتص منهم ! وهكذا أصبحت موران مدينة الحرائق والمغدورين ! "[2].

" لست متشائما، رغم الحزن الذي الذي يحاصرني. أحاول أن أجد قمرا أو نجمة، أبحث عن أمل وعن بشر، ولابد أن أجد وأن أصل، وقبل أن أمضي لابدّ أن أعضّ، كما يقول رامبو، على بنادق الجلادين القتلة، أعرف أنّهم أقوى منّي، أكثر شراسة، وسوف لا يتردّدون في أن يطلقوا عليّ الرصاص، إذا تلقوا الأوامر، وقد يفعل واحد منهم ذلك متبرعا، بحججة أنّي شتمت الدولة، أو بدون

[1] الرواية، ص 211 .

[2] الرواية، ص 308 .

حجة، لكن لابد أن يأتي من يأخذ بثأري، من ينتقم. وإلى أن يصل الآخذون بالثأر، المنتقمون، يجب أن أتكلّم ! "[1].

5 . 1 . 3 . التضاد (الثنائيات الضدية أو المتقابلة):

أشار **غريماس** إلى أهمية **الثنائيات الضدية** أو **المتقابلة** في تحليل الخطاب السردي منذ ظهور مؤلفه الشهير(**الدلالات البنيوية Sémantique Structural**)، لما تكتسبه هذه الثنائيات من طابع قيمي منتج للمعنى، خلال التعارض القائم بين طرفيها ممّا يجعل كلّ علامة تحيا وتفصح عن معانيها ومضامينها من خلال تضافرها مع الأخرى في شكل ثنائيات، على الرغم من التضاد أو التنافر الظاهر بينهما .

أمّا الانتظام الدلالي في رواية الآن...هنا، فيتمفصل على علاقة التضاد الآتية :

الحيـــــاة عكـس المـــــوت .

الحـــــب عكـس الكـــــره (الموت).

الكـــلام عكـــس الـصـــمت (الموت).

هذه الثنائيات تندرج ضمنها وحدات معنوية تمرّ عبر قنوات، حيث تشير لفظة " **عكس**" إلى العلاقة التقابلية والخلافية، وتتوزع قيم **الحياة** و**الموت** على امتداد الرواية، وتتمفصل على التقابل بين قيم متضادة " **قيم الموت و قيم الحياة** "،ممّا يشكّل ثنائية **الموت / الحياة**، التي تخترق النص وتنظم الوحدات المضمونية وتضمن لها التجانس والالتحام الدلالي من خلال الملفوظات الآتية:

" قد يكون صحيحا ما قيل من أنّ الإنسان في السجن يولد ويموت كلّ يوم، والولادة والموت قدر ما فيهما من مشقة ومعاناة، فإنّهما يساعدان على الصمود والتحمّل، لأنّ الخلايا الجديدة تكون في حالة من العنفوان تستطيع معها أن تقاوم، أن تتعامل مع كلّ طارئ "[1].

[1] الرواية، ص 325 .

" عمورية منطقة موبوءة: إنّها خليط من الثقافات والحضارات، لم تستطع، أو ربما لم يتح لها، أن تجد شخصيتها، أن تكونهي: بنت المكان، والجذور والعصر، لكي تدبّ فيها الحياة، وإذا ظلّت كذلك فإنّ الموت ما ينتظرها، سوف تتآكل وتتداعى ثمّ تسقط، لتصبح كتلة من المواد غير المتجانسة، غير القابلة للهضم، ثمّ تعصف بها رياح الموت فالنسيان ! "[2].

تتأرجح هذه الوحدات المعنوية الصغرى في هذه الملفوظات، بين الموت والحياة، حيث لا نعني الحياة التي كان يطمح إلى تحقيقها عادل الخالدي، ذلك المسار الزمني الممتد من تاريخ إلى الموت، ولكنها تعني ذلك النشاط الذي يضمن له الوجود، وبالتالي فهو يفتقد إلى ضروريات الحياة ،مثل الحرية البدنية، حرية الفكر وحرية المعتقد، وتأتي وحدات البؤس والبرد والسجن، لتشكل مسارا صوريا يغطي فكرة **اللا حياة**، ممّا يدلّ على انتقال عادل من من فضاء الهنا إلى فضاء الهناك، من فضائه العائلي الحميمي الذي يمثل القرية، إلى الفضاء الأجنبي البائس الذي يمثل السجن والمنفى.

ومن خلال هذه الثنائية سنحاول ضبط الوحدات المعنوية التي تندرج ضمنها، وتحديد القنوات التي تمرّ عبرها، حيث تجد صورة السجن، البرد، الرعب، التشاؤم، الظلم، السرقة، امتدادها الطبيعي في السجن الذي يعادل فضاء الموت، وتجد صورة الحرية الدفء، الأمن، التفاؤل والعدل، امتدادها في الريف الذي يعادل موضوع الحياة، ممّا يسهم هذا **الطابع الضدّي** لبنية هذه الثنائيات في إعطاء حيوية وتوتر يطبعان الأحداث، ويجليان العلاقة الرابطة بين الشخصيات، لا على مستوى الإحساس المسلط علىالمستوى النفسي، إنّما على مستوى إدراك القارئ أو المتلقي للبنية السردية التي وردت بها الحوادث وتأسست وفقا لها اللغة كوسيلة إبلا غية دالة ،خاصة أنّ السرد اتخذ الطابع الوصفي، حيث تحتل ثنائية " **الموت** / **الحياة** " موقعها في الرواية بقوة ضمن الصراع الذي يفرز مفهومي " **الموت** " و" **الحياة** " كقيمتين مهيمنتين على صفحات الرواية. فتمت مقابلة لفظة " **الموت** " ولفظة "

[1] الرواية، صص: 294 – 295 .

[2] الرواية، ص 379 .

الحياة"، بحيث لا يمكن موضعة أحدهما في صف الإيجاب أو السلب، إلاّ من خلال السياق الذي وردت اللفظتان فيه، أمّا الدلالة الكامنة في المستوى العميق، فتتجسد من خلال تموقع لفظة " **االموت"** الذي يحمل هنا مفهوما إيجابيا، إلاّ أنّ الموت التي ربما تعني رغبة في التحرر من قيود النظام.

وبالتالي عندما يستعمل السلب من أجل ترسيخ الإيجاب، فإنّه يتجسد للقارئ التفاؤل بسبب الإحساس الجميل الذي تتركه قيمة الموت في سبيل الدفاع عن المبادئ، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي:

" قلت برخاوة: الحياة والموت بيد الله ! "[1].

" لا أبالغ إذا قلت أنّ لا أحد يتذكّر. نقلنا وكنا بين الموت والحياة، وربما انقضى أكثر من يوم حين بدأنا نصحو ونستعيد بعضا من الوعي والقوة "[2].

" وما تنتظره سيأتي بمشيئة الالخالق العظيم، الله الواحد الأحد، لكن، وهذه استخارة الأولياء، وليست مشيئة الخالق، قالوا: انتظر يحيى ليحيا، فاسمع منّي، يا أبا غائب، أن تكسب الغائب ليحيا بدل أن تنتظر الغائب الذي لا يحيا ! وهذا ما حصل ! "[3].

أمّا فشل عادل الخالدي في مهمة تغيير النظام على أرض عمورية، له ما يبرّره على مستوى النص، فإذا نظرنا إلى العلاقة الموجودة بين المقاومة والفشل، فإنّه نلاحظ أنّ عادل الذي يتقدم **كفاعل حالة** في وضعية انفصال تام عن **الموضوع القيمي**(**مواصلة المعارضة والمجابهة**)، وقد تولّد هذا الانفصال مباشرة بعد ظهور نظام عمورية بسطوه ومواجهته القوية والعنيفة تجاه المناهضين السياسيين بسجنهم وتعذيبهم حتى الموت أو الاستسلام للأمر الواقع والتوقف عن مجابهة النظام أو إثارة الرأي العام ضدّه من خلال أحداث الرواية، والذي تدلّ عليه الملفوظات الآتية:

[1] الرواية، ص 256 .

[2] الرواية، ص 386 .

[3] الرواية، 455 .

" أقول لنفسي: الفرق بين الحياة والموت: لحظة، والفرق بين الصمود والسقوط: لحظة، ولابد أن أحتمل، وتمر تلك اللحظة الطويلة، التي تصوّرتها بلا انتهاء، أعيشها كلّها، وأتجاوزها أيضا، وأبقى حيا وصامتا، إلى أن تعبوا منّي، فقالوا: هنا ستموت، ولم أمت. اجتزت الدهليز الطويل كلّه، كان أطول من طريق الصحراء، وكان أطول من احتمالهم، أخيرا تركوني أذهب لأموت في مكان بعيد، فهل أحقق لهم هذه الأمنية الآن وأموت هنا ؟ ومن بين الرماد، من الشظايا، أحسّ في داخلي شيئا ينتفض، يصرخ: كن عنيدا كالثور، وافعل شيئا غير أن تموت "[1].

"قدّرت بتوالي الأيام أنّهم يريدون أن أبقى حيّا لكي يقتلوني بأنفسهم، فهم لا يوافقون أن أموت كما يموت ألاف البشر الآخرين، وإذا فعلت ذلك فسوف يحزنون، خاصة الشهيري، كيف أجرؤ على أن أغدرهم وأغادر ؟ ومتى كان للسجين حرية أن ينهي حياته بنفسه "[2].

" في وقت ما تركوني. كنت بين الحياة والموت، هذا ما سأقدّره في وقت لاحق، لأنّي لا أعرف متى أوقفوا الضرب أو لماذا، ولا أعرف كم بقيت فاقدا للوعي "[3].

" الغريب يا صاحبي أنّ الموت يعيد صياغة البشر، ويجعلهم أكثر إحساسا بالحياة !... لماذا نهرب من الموت ما دام قويا وكثيفا هكذا في حياتنا "[4].

ونستشف **علاقة التنافر** بين الفاعل (**عادل الخالدي**) وفعله الخالص (**مواصلة المجابهة ضد النظام**)، ليفسر عزمه وقوته في تحقيق **الموضوع القيمي** (**مواصلة المجابهة**)، هذا **الفعل الإيجابي** الذي تجسد تدريجيا **كحل** يساعده على الخروج من وضعيته المأزومة، مثلما ورد في أحداث الرواية من خلال المقاطع السردية الآتية:

[1] الرواية، ص 97.
[2] الرواية، صص: 242 – 243.
[3] الرواية، ص236.
[4] الرواية، ص 514.

" كان ذلك اليوم من أصعب الأيام في حياتي، فالعذاب الذي عانيت منه طوال شهور في أقبية التعذيب لا يعادل لحظة من هذا العذاب، والذلّ الذي أحسه الآن أقسى من أي موقف واجهته "[1].

" قد تستغربون طبعي النزق، وأيضا المتقلب، وربما تبدو الحدّة في مواقفي وتصرفاتي، تجاه الأشخاص والأشياء غير مفهومة بنظركم، أو على الأقل بنظر بعضكم، ولابد أن تحاروا في تفسير هذا الغضب الذي صار جزء من تكويني، وحتى ملامحي ! " [2].

" حين صمت، بعد أن فشلت جميع المحاولات لأن ندخل في مناقشة من أيّ نوع، قال الرائد بيأس وسخرية: راح يظل رأسك أيبس من الصوان يا ابن الخالدي، وإذا الله ما فتح عليك بكلة تفيدنا بها فوقف على حيلك وخذ الشاكوش...وعدّ الرائد جودت يعقوب، وعدّ مرة أخرى، بعد تهديدات إضافية، وعدّ بعد أن استدعى عددا من الأفراد، ورأيت بينهم بعض الذين وقفوا في مواجهتي صباحا، وقال إنّني إذا لم أكسرها، وهذا إنذار أخير، فسوف يكسر رأسي. مع الرقم الأخير، وهو يعدّ سقطت المطرقة من يدي، دلالة على أنّني لن أفعل مهما كانت النتائج "[3].

أمّا ثنائية " **الحب** / **الكره** (**الموت**) " التي تجسدّت أكثر من خلال الملفوظ الآتي:

" في شؤون **الموت** و**الحب** يتكلّم القلب، ولذلك علينا أن نترك له قيادتنا، والأفضل أن يقرّر نيابة عنّا ! "[4].

" لقد انزلقت إلى موضوع السجن دون تخطيط ودون قصد، في الوقت الذي كنت مصمما على النسيان ! ولكن ماذا في عمورية غير السجون والجوع والمذلة والآلام ؟ أين ضاعت عمورية التي نحبّها، عمورية الحمامة، ليالي القمر، أغاني الأعياد، عمورية المحبة والأيدي الدافئة والمسافرين العائدين ؟ "[5].

[1] الرواية، ص 364.
[2] الرواية، ص 503.
[3] الرواية، ص 560.
[4] الرواية، ص 28.
[5] الرواية، ص 332 .

طغت هذه الثنائية هي الأخرى على مجرى المسار السردي، باعتبار أنّ **الحب** هو الفعل الذي لا يتمكن من إلغاء **الموت**، وإنّما يعوّض عمّا يسببه الحزن من خسائر في نفسية المتعرض لهذه القيم، حيث تجعله يتمنى الموت، ممّا يجعل الدلالة الكامنة في المستوى العميق تتجسد من خلال تموقع فعل " **الموت** " الذي يحمل هنا مفهوما إيجابيا، حيث أنّه كلّما تنامى حبّ هذا الفعل تناقصت آثاره السلبية، والأمثلة الآتية تدلّ على ذلك :

" الآن، وأنا أعتلي حصان الشهيري، أشعر أنّي أقوى من كلّ الذين حولي، وأنّهم يخافون موتي، كانوا يتمنونفي أعماقهم لو أتكلّم، لو أكفّ عن العناد، لأنّي بذلك سأريحهم، لكن القاعدة التي تعلّمتها من أمّي، في ذلك اليوم البعيد، وهي تقول بطريقتها الخاصة: حياة تسرّ الصديق أو موت يفري أكباد العدوين، انفتحت أمام ناظري، ملأتني، ولذلك كنت متعجّلا لكي أغيظ هؤلاء المتهكمين بالتقييد والتربيط، وأولئك الذين يستعدّون للضرب، وذاك الذي ينتظر على عرشه: الشهيري "[1].

" هناك لحظات وحالات يصبح معها الموت شغفا ورغبة، يفقد الإنسان الخوف ويتحوّل إلى حالة من العناد أقسى من السخر. قلت لنفسي وأنا أشدّ العصابة إلى أقصى حدّ: الموت سيطال كلّ إنسان ولا يمكن لأحد أن ينجو منه، لكن أجمل موت، إذا كان هناك جمال من أيّ نوع، أن يجعل الواحد أعداءه تعساء، أن لا يحسوا بالفرح عندما يموت، وهذا لا يتحقّق إلاّ إذا عرفوا أنّ الموت لا يعني له شيئا، وأنّه ليس عقوبة أيضا ، وهو ما سأحاوله، وهذا ما أريد الوصول إليه "[2].

" كنت خلال هذه الفترة أكثر رغبة في الموت، أو بكلمات أدق، لم تعد الحياة، تعني لي شيئا مهما وخطيرا، خاصة بعد العذاب الذي عانيت منه، وبعد الذلّ الذي سحقني "[3].

[1] الرواية، صص: 276 – 277 .

[2] الرواية، ص 265 .

[3] الرواية، ص 306 .

أمّا ثنائية **الكلام** / **الصمت** فتجسدت من خلال شخصية عادل الخالدي الذين يصرّ على ممارسة سلطة االصمت أمام الطرف الآخر(السجّان العطيوي والعقيد متحت)، فإنّه في المواجهة التي صارت بينهما يصرّان على الصمت ممارسين بذلك حيادا لغويا من خلال الملفوظات الآتية :

" وتمرّ تلك اللحظة الطويلة التي تصوّرتها بلا انتهاء، أعيشها كلّها، وأتجاوزها أيضا، وأبقى حيا وصامتا. إلى أن تعبوا منّي، فقالوا: هنا ستموت، ولم أمت. اجتزت الدهليز الطويل كلّه، كان أطول من طريق الصحراء، وكان أطول، أخيرا تركوني أذهب لأموت في مكان بعيد، فهل أحقّق لهم هذه الأمنية الآن وأموت هنا ؟ "[1].

"ويصرخ العطيوي : والله لا طلع حليب أمّك من خشومك، يا بن الحرام، إذا ما حكيت، ويصبح الصمت مرضي غير القابل للشفاء "[2].

" فالأسبوع الأوّل الذي امتلأ بالصمت، وجعلني بالإضافة إلى الآلام، لا أقدّر وجود الآخرين، وبالتالي لا أحسّ بهم، لكن نحيبا أقرب إلى العواء انفجر فجأة عند أوّل المساء وغيّر الكثير. لقد حصل ذلك بعد أسبوع من وجودي في الزنزانة، فتأكدت أنّني واحد من مجموعة، وأوضاع هذه المجموعة لا تختلف عن وضعي .ربما مرّت على بعضهم فترات طويلة، ومع ذلك لا يزال عدد منهم صامدا. ولكن كيف أفسّر هذا البكاء الأقرب إلى النحيب، والذي انفجر هكذا ؟ "[3].

" كلّ ما أتذكّره : الصمت والنيران، كان الصمت يملأ السرداب، الذي بدا كأنّه مكان عزل عن العالم كلّه "[4].

فالروائي من خلال هذه الأمثلة يتراجع أحيانا عن توظيف لغة **الكلام** في هذا السياق، ليعبّر عن قيمة **الصمت** من خلال ممارسته في مواضيع خاصة، وكأنّه يجلي للصمت حكمة ربانية لا يفهمها إلاّ

[1] الرواتية، ص 97 .
[2] الرواية، ص 101 .
[3] الرواية، ص 181 .
[4] الرواية، ص 236 .

القائم بهذا الفعل، فتجعل من الصمت لغة خاصة دون الكلام ،ممّا يؤول إلى أنّ أصل هذه الثنائية: " **الكلام / الصمت** " التي تعبّر عن تراجع التواصل اللغوي بينهما يرقى إلى المستوى الدلالي للكلام، ممّا يجعل الكلام في اللحظة الآنية ذاتها يندرج ضمن الإطار السلبي، ويندرج الصمت ضمن الإطار الإيجابي. لتنقلب الموازين ويتحوّل الصمت إلى كلام وحراك اندفعت نحوه الشخصيات وبالتالي الأحداث، حيث نجد أنّ الفاعل بدلا من السجانين والجلادين والآمرين بالسجن هو المسجونين، هؤلاءالذين كانوا يرغبون في الصمت والتكتم عن الحقائق، إلاّ أنّهم اندفعوا إلى الكلام في إطاره الإيجابي، من خلال الملفوظات الآتية:

" لقد آن أوان القول، وأنا المثقل بالحزن والهم حتى حواف الروح، آن لي أن أقول، أن أتكلّم. قد أخطئ، وربما لا أكون واضحا، قد يساء فهمي، وربما تدور حولي الظنون، لا يهم، إذ لم يعد هناك شيء أحرص عليه، ولم يبق لي شيء، ولم يتبق منّي، فلماذا أظلّ صامتا ؟ "[1].

" ويمتد الصمت ثقيلا موجعا، لكن هذا الصمت لا يطول، إذ يرتفع صوت البكاء مرة أخرى، ثمّ يعود صوت التحدي: إذا كنتم شجعانا فالنحتكم إلى الشعب..."[2].

"...لم أتوقع أنّ مشوارنا هكذا سيطول! بدأت الكتابة لكي أقول لكم بعض ما حصل، لكن ربما تهت ووصلت إلى تخوم الفضيحة...وربما تجدون تفسيرا لما أردته، ولما وصلت إليه، وتدركون بعد ذلك الأسباب التي دفعتني لقول ما قلت "[3].

وإذا نظرنا مليا في **الدورة الدلالية للنص** يتضح أنّ البطل عادل الخالدي سعى إلى الخروج من **منطق الثابت** والدخول في **المتحوّل** الحامل لقيم تعمل على ترقيتها وتضمن لها حقوقها و الدخول في هذا المنطق المرهون سلفا بالانتقال من الفضاء الداخلي (السجن) إلى الفضاء الخارجي (الاحتكام

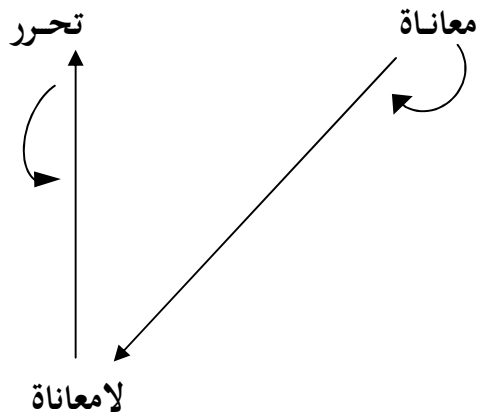
[1] الرواية، ص 325 .

[2] الرواتية، ص 188 .

[3] الرواية، ص 564 .

إلى الشعب) ،غير أنّ هذا الانتقال لم يتم ولم يحقق لعادل ما كان يصبو إليه، إلاّ بعد عناء طويل وتحقيقات كثيرة من طرف رجالات الحكومة، ثمّ تسفيره إلى باريس للعلاج.

وضمن هذا المنظور يتبين أنّ عادل استطاع في نهاية المطاف أن يُعترفَ بوجوده كإنسان حرّ في هذا الوجود، وبالتالي الرضوخ لسلطانه، والخضوع لإرادته، ويدلّ هذا الخضوع دلالة قاطعة على تقويم المحيط الإيجابي لأدائها، وهو مبني على تأويل يفضي إلى **تمجيد عادل الخالدي** بوصفه بطل قد مكّنه النجاح في مشروعه من الانتقال من **الثابت** إلى **المتحوّل، بنفي** المعاناة **وتثبيت** التحرر. ويمكن تمثيل ذلك كما يلي:[1]



وبالتالي فإنّ **الفاعل** (حكومة عمورية) لم ينجح في تحقيق مسعاه باعتباره البطل **عادل الخالدي** مجرم وخائن يجب معاقبته، ولم ينجح في صموده أمام **قيم جديدة** ـ حكمة عادل في المواجهة ـ قلبت موازين القوى وألجأت حكومة عمورية إلى التساهل معه، وبالتالي الخضوع لإرادته في **التحرر** والسفر إلى باريس .

5 . 2 . المستوى الحركي :

5 . 2 . 1 . اللغة العادية :

[1] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، م.س، ص 92 .

أمّا استعمال الروائي للهجة الدارجة أو اللغة العامية، في كثير من محطات الرواية، ليس أمرا عفويا، وإنّما مقصودا ،للإيهام بالواقعية وتقريب لغة الرواية من المتلقي أكثر، إذ يرى الكثير من الكتاب، أنّ اللغة العامية في الأعمال الأدبية ـ سواء كانت رواية أو قصة أو مسرحية ـ وسيلة من وسائل الإتصال والفهم، وقد أفلح الروائي في ذلك بالكشف عن السمات المحلية التي تميّز سكان الريف التي جرت فيها معظم أحداث الرواية، حيث نقلها من دائرة خصوصيتها، ليجعلها تنفتح على الآخر (اللغة الأدبية)، لتفعل فيه فعل التشويق والجاذبية، خاصة أنّ رواية " **الآن...هنا** " صدى لمجموعة من الأصوات يسعى الكاتب إلى محاكاتها، كما أنّه استطاع من خلال توظيفه للغة العامية أن يسهم في إشهار الطبوع المميزة في وطننا العربي سواء المتعلقة بالمكان أو بالشخصيات التي كان يدور بينها الحوار داخل السجون، والتي كان مسيّروها والآمرون فيها ـ السجانون والجلادون ـ ينحدرون من مناطق ريفية مختلفة، حيث كانت لغتهم تميّزها العصبية والصراخ والعنفوان عكس أهل المدينة الذين تتميّز لغتهم بالهدوء والرفق والليونة، مثلما ورد في الأمثلة الآتية:

" اريدك تفهمني شنهو اللي ناوي تصيره: وزير؟ أمير؟ أو سوّاق للحمير. وبعد قليل وبلهجة مختلفة: ولك أرحم نفسك وصير عاقل، لأنّ يباسة الراس لا تفيد، وهذول اللي قالوا لك يمكن تصير كذا أو كيت يضحكون عليك. هذول باعوك وباعوا غيرك، وعندنا في الجهاز منهم كثير، ومن هذه اليد ياخذون قريشاتهم، وأنتم مساكين لا تعرفون الواحد منكم مثل ثور الله ببرسيمه "[1].

" امشي معي، وهالحين راح نشوف المنفخة ويباسة الراس ماذا تفعل بصاحبها ! "[2].

" قال الشهيري بطريقة فخمة: العاقل اللي يعترف حتى يخلص، لأنّ يباسة الراس ما تفيد... وضحك بقهقهة، ثمّ أضاف كأنّه يخاطب نفسه والفريق الذي معه: هنا الدجاجة تطير وتعلي، والصقرأبو القوادم والجناحين، يهوي يركع، ومثل ما تشوفون ! " [3].

[1] الرواية، ص 210 .

[2] الرواية، ص 227 .

[3] الرواية، ص 248 .

" في لحظة ما نزل الشهيري عن عرشه ! ...كنت أحسّ غيظه مثل طوفان، كان في لحظات معينة يصرخ: نهايتك، يا ابن الحرام على يدي، راح تموت فطيس مثل كلب، لا من شاف لا من سمع، وإذا ما كان اليوم غير يوم، لكن أبدا ما راح تخلص ! "[1].

" لاحظ الشهيري، وربما خاف، فقد صرخ: وين رايح يا ابن الكلب، رايح على عرس امّك ؟ رايح على ديرة ما تحلم التشوفها يا عدو الله ! الكفار أبد ما يشوفون الجنة "[2].

" كان يأتيني بعض الليالي، ورغم الآلام والضيق والحاجات الإنسانية، فهو يريد أن يتكلّم، أن يخطب: وجهك، هذا الليلة، بارد، مثل طيز السقا، ويعلم الله كأن أجلك جا وراح تموت !

وحين أهزّ راسي بعدم اهتمام يتابع بلهجة ناصحة: لك، ياحمار، يا ابن الأوادم، أحسن لك تعترف وتقول، بدل ما تظل معاند وميبس راسك !

...وحين لا أجيب، أو لا أجد ما يستحقّ الردّ، ويتأكّد من ذلك، ينظر إليّ بحقد، ويقول:

أنت حيوان، جمل أجرب، حمار مدبّر، ثور مطلوق، أنت واحد صايح،وحرام فيك الخبز الي تاكله، وعلم الله إذا حرّجوا عليك ما أحد يسومكك بقرش أو قرشين، وفوق هذا وذاك متعّب روحك ومتعّبنا معك، لكن والله لأكسر خشمك واسوي بك اللي ما يتسوى إلى أن تتوب وتصير مثل الخلق، بس اصبر عليّ كم يوم ! "[3].

" وبعد قليل وهو يرتجف: راح اعدّ للثلاثة، فإذا ظليت معنّد، والله لأخلي دماغك يفرش الحيط كلّه "[4].

5 . 2 . 2 . الحـوار:

[1] الرواية، ص 267 .

[2] الرواية، ص 276 .

[3] الرواية، ص 287 .

[4] الرواية، ص 315 .

يعدّ الحوار السردي أحد العناصر الفنية والتقنية التي أكّدت حضورها بشكل ملفت للإنتباه في بناء الرواية الجديدة، يلجأ إليه الراوي لإبراز العوالم الداخلية للشخوص، بأن يترك لهم الفرصة للتعبير عن أهوائهم وما يلج في خواطرهم باللغة التي تلائم طباعهم. فهو « المجال الوحيد لحيوية الكلام »[1]، لما ينتجه من الدرامية لتبادل الكلام بين شخصيتين أو أكثر. أمّا جيرار جينيت فيعرفه: « الخطاب المنقول الذي يتظاهر فيه السارد (الراوي)بإعطاء الكلمة حرفيا، فلا تطرأ على الكلام أيّة تعديلات أو تغيّرات، وهذا الخطاب يماثل النمط المسرحي »[2]. ويرى ميخائيل باختين أنّ الحوار هو الذي يمنح اللغة مقومات وجودها، وأنّها لا تحيى بدونه [3]، من خلال تركيزه على التأسيس للنسق التحاوري بين الشخصيات، بما يسمى " **لغة الحوار** " بمقاطع وصفية للعلاقة بين الشخصيات ،« حيث يترك الكاتب أو الروائي الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبّر عن نفسها، وتوجه أرائها الشخصية، فتحقق بذلك النظرة لعالم موضوع »[4]، فتكشف على أفكارها وثقافتها ومعتقداتها وأبعادها.

ونجد الروائي في هذه الرواية يحمل وجهة نظر تجاه الشخصيات من خلال الكشف عن خفايا الحدث الماضي والتراث والتاريخ، « التي يبلغها الخطاب كي يستجيب لشروط التلقي، ويفتح ثغرات التواصل في أبنية الوعي والفكر ليضفي على النص صفة الواقعية الفنية »[5] معتمدا في ذلك **أسلوب الحوار**، وذلك باستخدام ضميري المتكلّم والمخاطب كوسيلة لإبراز الحقائق وتوضيحها[6]، ممّا يجعل الشخصيات كفاعل في الرواية أن تتماهى مع الزمن ومع المكان، أي أنّها لا تتحرّك إلاّ ضمن بنية

[1] مجلة تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة السانيا، وهران، ع: 03، س: 1994، ص 36 .

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية ـ بحث في المنهج، م.س، ص 187.

[3] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستريفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي ـ حياة شرارة، د.ط، 1986، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 267 .

[4] عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، م.س، ص 17.

[5] صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية النص والقصيدة، ط1، 1999، دار الآداب، القاهرة، مصر، ص 27.

[6] محمّد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، 2002، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص 119.

زمكانية لما تصنعه من علاقات داخلها محدّدة، يخضع لها التنظيم الزمكاني في الرواية بطريقة طوبوغرافية دقيقة، وحلقة زمنية دائرية، تبدأ بحكاية ترحيل عادل الخالدي عن موران لتصل إلى حكاية إطلاق سراحه وورحلته إلى باريس للمعالجة لتنتهي إلى حكاية أنّه أصبح موظف كمصحح لغوي في مجلة لميس بباريس، وبهذا يكون الفضاء الروائي منظورا للممثلين أو الشخصيات الفاعلة في الرواية أو أفقا لها بالكشف عن القيم الرمزية والأيديولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه، ممّا يجعلنا كقرّاء ننظر إلى الرواية أنّها فضاء يبدأ من نقطة لينتهي إليها مستعينا بأحداثيات نعدّها أساسية وجوهرية تشكلّها عناصر السرد من مكان وزمان وشخصيات وحدث وموقف، وهي أيضا وجهة نظر الروائي التي يحملها ويريدها، فينتج عملا أدبيا يحمل معنى جمالي ومعنى آخر إيديولوجي[1]، خاصة وأنّ كلّ " زاوية في الرؤية تحمل في داخلها تصوّرا جديدا للعالم، والكاتب نفسه له زاوية في الرؤية تجمع في داخلها عالما منظورا من عدّة زوايا، وهكذا نرى أنّ زاوية الرؤية الخيالية تكون ذات طابع مكاني أو زماني أو ذات طابع إيديولوجي"[2].

مثلا: الحوار بين عادل والدكتور ميلان، الحوار الذي جرى بين طالع العريفي والمحقق الشهيري، الحوارات التي جرت بين عادل ورجالات النظام، الحوار الذي جرى بين عادل وسجناء القليعة مع العريف إدريس أثناء مناقشة بنود الهدنة وحوارات أخرى نذكر البعض منها، من خلال المقاطع السردية الآتية:

" ونحن نجري هذا الحوار، كأنّنا نمهّد لما بعده، وكان أقرب إلى الدعابة، وإن لم يخل من رغبات أو وجهة نظرة: في لحظة معينة، وبعد أن ساد الصمت، قال لي الدكتور ميلان بلهجة جديدة:

ـ دعنا نقس الضغط والحرارة لنعرف مدى التقدم.

[1] ينظر: روجر فاولر، اللسانيات والرواية ، تر: أحمد مومن، 2006، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائر، ص 96 .

[2] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة ـ الرجل الذي فقد ظلّه نموذجا ، ط1، 2006، مكتبة الأداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 158 .

ـ بعد أن انتهى هزّ رأسه وقال بوثوق: النتائج جيّدة.

ـ قلت: ومتى أستطيع مغادرة المستشفى ؟

ـ تطلّع إلى عيني تماما ليكتشف ما وراء السؤال، عضّ على شفته، وكأنذه يوازن بين أمور عديدة، وقال بحزم أقرب إلى الحدّة : بدءا من اليوم أنت في وضع جيّد، وغدا، بعد أن نجري بعض الفحوصات الإضافية، وللتأكّد فقط، سوف أترك لك أن تقرّر متى تحب أن تتركنا. قال الكلمة الأخيرة، وضرب كتفي بمودة، وبعد قليل :

ـ أريدك أن تخرج بسرعة، ولكن أريد أن أراك أيضا، فقد أصبحنا أصدقاء، إلاّ إذا كان العشق سيسرقك منّا. والتفت من جديد إلى الزهور في الزاوية "[1].

" بعد أن استقر علّق الرائد وهو يوجّه إلي الكلام: اللي هدفه قلب الحكومات وتغيير الأنظمة لازم يكون فيه عزم وعنده عصب قوي، واشوفك رخو مثل خرقة، يا أبو الشباب !

ـ لم أتكلّم، علّق أحد الضيوف، وسوف أعرف أنّه أحد أعضاء لجنة التحقيق: مهمة الشباب، يا سيادة الرائد، التنظير، أمّا التنفيذ فعلى عاتق العمال والفلاحين، ومثل ما يقول المثل: من يكون لديه خدم فعليه أن لا يوسخ يديه !

ـ وضحكوا بصخب لا يناسب الكلمات التي قالهاالضيف، وبعد أن هدؤوا قال الرائد بما يشبه الأمر والسخرية معا: قرّب، تفضّل، حتى تحكي لنا كم كلمة نظيفة...

ـ تقدّمت بارتياب وارتباك، إذ لا أعرف كيف عليّ أن أتصرّف. أشار الرائد إلى كرسي لم أره من قبل، وقال بتبسّط: صحيح انّ الدعوة متأخرة، لكن، مثل ما تعرف، أشغالنا كثيرة والواحد ما هو فاضي يحكّ رأسه، وأنت تقدر...

ـ وضحك، وكأنّه يريد أن يدخل الموضوع بسرعة، لكن عليه، في الوقت نفسه، أن يخلق الجو المناسب: تشاركنا بقدح ؟

[1] الرواية، ص 136 .

ـ وحين رفضت بسرعة وبحزم، أضاف وهو يضحك: ما راح نلحّ عليك، فأنت من أهل البيت، وإذا رفضت أن تشاركنا الكاس، فيمكن أن تمدّ يدك، أن تنقنق معنا !

ـ وبسرعة أيضا أجبت: تعشّيت، شكرا !

ـ إذن، وبدون مقدمات ندخل الموضوع...التفت إلى ضيوفه وقال: صحتكم يا جماعة.

ـ ...هزّ رأسه أكثر من مرة والتفت إليّ: عندما أقول: " وللأرض من كأس الكريم نصيب" أو عندما أقول " كانّما هو في حلّ ومرتحل ـ موكل بفضاء الله يذرعه" أو عندما أقول: " ونشرب إن وردنا الماء صفوا ويشرب غيرنا كدرا وطينا "، فهذا الشعر يمكن أن يفهم، أن يصل إلى القلب والوجدان، وباعتبار أنّك من معلّمي السجن، ونحن من سلك الأمن، وعقلنا على قدر حالنا، فقلنا لأنفسنا ما لنا إلاّ عادل الخالدي ينوّرنا، مثل ما كنت في القليعة !

ـ سمعت ولم أعلّق، تابع بلهجة جديدة: الخرطوش الذي وجدناه في المهجع، ولن ندخل في من يدّعي ملكيته، أريدك أن تفسّر لي الشعر الذي فيه...

ـ أحاول أن أجيب، لكن أشعر أنّ أيّة محاولة في الدخول مع هؤلاء إلى الدهليز الذي يريدونني أن أدخل إليه سوف يجعلني أمامهم أضحوكة، محاولة غير مفهومة، ةولذلك ألجأ إلى تغيير الموضوع : سيادة الرائد أنا لا أستطيع تفسير الشعر.

ـ ماذا تستطيع أن تفسّر ؟

ـ أستطيع تفسير القرآن.

آه...يا ابن الكلب، أنت عايز تضحك علينا ؟ عايز تستغل هذه اللحظة وتقول إنّنا سكارى ؟

...وهذه الكتب التي وجدناها عندكم ؟

ـ تمت مصادرتها قبل أن نقرأها !

ـ ولكن يا ابن الكلب، مفتّلة قدر ما هي مقروءة !

ـ لم يأت بعد دوري في قراءتها !

ـ تقرأون بالدور ؟ هكذا سألني أحد الضيوف بتورية أكثر دعارة:

مولانا، هذول بالدور وبالتناوب، مرة فوق ومرة تحت، وتشوف عيونك، ايدين ترجف، وعيون غايرة، وإلاّ كيف راح يدبرون أمورهم ؟

ـ ما فيهم واحد شريف، لكن كلماتهم مثل ما قرأ لك الرائد: كبيرة كأنّها جبال، وخطيرة، كأنّها قنابل، لكن مهما خضيتها تظلّ مي ما يطلع منها شيء.

ـ قال أبو سوسن: قرأت الديوان كلّه، مولانا، ما طلعت منه بفكرة، شيء يبقى في الذاكرة، وصاحبه معطيه عنوان: " على جناح غيمة " والإهداء " إلى الجماهير المتطلعة إلى غد أفضل " ...

ـ ضحك بمرح وجاءت لهجته ساخرة: أنا ما عندي كثير أتناقش فيه معك، لكن بشرفك هذا الكلام الموجه إلى الجماهير معقول ؟ يمكن أن يصل.

ـ وبعد قليل، ولم يفارقه مرحه: هذا يدلّ على أنّكم أناس بسطاء، تعيشون في الأحلام، ولا أريد أن أقول أكثر من ذلك، فهل يطيب لك أن تبقى في السجن سنة وراء سنة، ومع أناس حالمين ويتوجهون إلى النّاس بمثل الكلام الذي سمعت بعضه من الرائد ؟ هل تعتقد أنّ بإمكانكم بمثل هذا الشعر وبمثل هذه التماثيل أن تقيموا نظاما أفضل من النظام القائم الآن ؟

ـ الشعر والتماثيل لا يمكن أن تقيم نظاما. هكذا رددت بانفعال، فسألني الرائد بمرح:

ولكنّكم لا تتوقفون لحظة واحدة من التبشير بنظام على أنقاض هذا النظام، وبغد أفضل، وهو نفسه الإهداء على الديوان، فهل مثل هذا الشعر سيوصل إلى النظام الذي تريدونه ؟

ـ قلت بنوع من اليأس: سيادة الرائد ، إن أي شعر، وأيّة تماثيل أو روايات لا يمكن أن تغيّر شيئا، إنّ الذي يغيّر هو الإنسان !

ـ قال أبو سوسن: سيادة الرائد...مهما تكلّمنا الآن، فإنّ كلام الليل يمحوه النهار، ثمّ أنذ للنهار عيونا، فمن رأيي ان نعلّق التحقيق حتى الصباح، يمكن الله يفتح عليه ونستطيع أن نتفاهم معه.

قال الرائد جودت: فعلا سرقنا الوقت، والساعة الآن قرّبت من الثالثة، والصباح رباح... "[1].

[1] ينظر: الرواية، صص: 550 ...554 .

ولم يقتصر الروائي على **حوار** الشخصيات فيما بينها، بل تعدى إلى التعمق في نفسية الشخصية ذاتها للكشف عن نفسيتها وأوضاعها الفكرية من خلال ما يسمى **بالمونولوج** (**Monologue**) أو حوار الذات مع نفسها، لكشف طبائع الشخصية النفسية والفكرية، ممّا يؤثِر في المتلقي ويجعله يحس بما تحس به الشخصية، يقول الدكتور عبد المالك مرتاض: « هو حديث النفس للنفس، واعتراف الذات، لغة حميمية تندسّ ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات »[1]، فهو لون من ألوان الحوار، لأنّه يستوفي شروطه، إذ يجمع بين السؤال والجواب، وفيه يعمل الروائي على « تتبع مجرى شعور الإنسان وتجسيده »[2]، والحوار الفعّال يجب أن يتجلّى أساسا في سلوك الشخصيات ذاتها، « فهو يدلّ على وعي الشخصية وتفردها ويسهم في تطوّر الأحداث »[3]. فالشخصيات تسجّل حضورها من خلال الحوار الفعّال، « فيتيح لها أن تعبّر طوعا أو كراهية عمّا لا يتم الكشف عنه، أو استشفافه منه بأيّة تقنية روائية أخرى »[4]، فلا وجود للحدث الإنساني خارج نطاق الحوار.

وقد استخدم الروائي المونولوج كتكنيك لتقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها ـ كما عرّفه روبرت همفري ـ إذ يعكس الحالة النفسية للشخصيات، فتعبّر عن مكنوناتها ومكبوتاتها، وتنقل حاجاتها النفسية، مثلما ورد على لسان بعض الشخصيات المهمة في الرواية مثل: طالع العريفي وعادل الخالدي، حيث نجد هذا الأخير يكرّر على لسانه وهو يعبّر عن مكنوناته ومكبوتاته :

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، م.س ، ص138 .

[2] فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط1، 1981، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 127

[3] باقر جواد، لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية، مجلة الطليعة الأدبية، ع: 04، س: 1980، بغداد، العراق، ص 34.

[4] رولان بورنوف ـ ريال أوئيلية، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، مر: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، 1991، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص 168.

" قلت لنفسي: العرق دساس، والدم أبدا ما يصير ماي ! . وبعد قليل، وكأنّه يحدّث نفسه: أنّ الغريب للغريب نسيب، وأنت تدري أنّ النسيب أحسن من ابن العم في بعض الأحيان"[1].

" لكن منذ أن مات طالع، لم أجد لدي الرغبة أو القدرة على أن أقرأها كلّها، كنت أقول لنفسي بتشفّ لأشعر بمزيد من العذاب: ما دام لم يف بوعده، فيجب أن لا أكون أكثر وفاء منه، لكنّي في هذه الليلة وجدت نفسي أغرق في تلك الأوراق، كنت وأنا أتوغل في ذلك العالم المجنون أزداد مرارة، وحقدا، وأزداد اقتناعا أيضا أنّ هذا العار الذي حملناه معنا فترة طويلة، السجن، يجب أن ينتهي، أن يزول "[2].

" وأنا، إلى متى، أستطيع الاحتمال ؟ ولماذا أختصر العذاب ما دمت سأعترف في النهاية ؟ وهذا الذي صرخ الآن، كم مضى عليه وهو في الزنزانة، ولماذا لم يصمد أكثر ؟ "[3].

" ...فانتصب الحزن كشبح من في زنزانتي، وربما في كلّ زنزانة، ومن الحزن بدأت تفرّخ الأفكار والمخاوف والذكريات، ومعها الأسئلة أيضا ! ...وبدأت الأسئلة: لماذا نحن هنا ؟ وهؤلاء الموجودون في الزنزانات الأخرى، ماهي التهم الموجهة إليهم، وكم مضى على وجودهم ؟ وهل سيسرخ أحد أو يأتي آخرون ؟ والعالم الخارجي .. الأهل والرفاق والأصدقاء .. والناس في المقاهي والشوارع ؟ "[4].

" حين رأيت شعري وقد أصبح كومة أمامي، شعرت بالبرد، وبأنّي إنسان آخر، قلت لنفسي: « كلانا كان في غنى عن هذا العذاب »، وبدأت تثور الأسئلة من جديد: وماذا الآن ؟ وأية فائدة لهم في أن أظلّ كما كنت أو أصبح حليقا ؟ وهذا الحلاق الذي أتعبته هكذا، وأصبح لي عدوا، ألم يكن الأفضل لنا، لو تجنبنا هذه اللعبة السمجة ؟ "[5].

---

[1] الرواية، ص 16.

[2] الرواية، ص 67.

[3] الرواية، ص 180.

[4] الرواية، ص 181 .

[5] الرواية، ص 200 .

كما نجد في رواية **الآن ... هنا**، أنّ المونولوج تكنيك يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها ـ كما عرّفه **روبرت همفري** ـ إذ يعكس الحالة النفسية للشخصيات، فتعبّر عن مكنوناتها ومكبوتاتها، وتنقل حاجاتها النفسية، مثل ما ورد على لسان بعض الشخصيات المهمة في الرواية مثل عادل الخالدي، حيث نجده يكرّر على لسانه وهو يعبّر عن مكنوناته ومكبوتاته :

" أمّا الآن والمرض يشتدّ، وفي محاولة لتحريك لساني، فقد حوّلت آهات الألم إلى شتائم، كنت أشتم بطريقة لا يفهمها سواي ! ما كدت أصل إلى هذا المستوى حتى افترضت أنّني جننت أو في طريقي إلى الجنون، قلت لنفسي: أكره الوعاظ، وحاملي المسابح، والحكماء الصغار، ولاعبي الورق والمشعوذين، وأولئك النادمينالذين فاتهم قطار السفر، وغيرهم الذين ينتقمون من شيء ما لا يعرفونه، لكي يشعروا برغبة الانتقام ! "[1].

" أسأل نفسي السؤال الذي طرحه عليّ طالع، واجيب كما أجاب هملت: آه، ليت هذا الجسد الصلد يذوب وينحلّ إلى قطرات من ندى، ياليت الأزلي لم يضع شريعته ضدّ قتل الذات، رباه، رباه.ما أشدّ أن تبدو لي عادات الدنيا هذه، مضنية، عنيفة، فاهية، لا نفع فيها، ألا تبا لها "[2].

" أقول لنفسي بعض الأحيان: هل بلغ الخراب في روحي إلى درجة أن أصبح كالمتسوّل أعرض أمام الآخرين جروحي وقروحي لأدلّل على مدى ما عانيناه، ولأقول لهم: هذا ما أصابنا اليوم وغدا سيأتي دوركم ؟ وما الفرق بين السجن المركزي والعفير والقليعة وعشرات السجون الأخرى إذا ظلّت روحنا هي السجن ... تدركون وأنا أروي لكم الآن، وربما ذكرت هذا من قبل، أنّني حرّ طليق، وأنّني أقيم في باريس، ولم يعد السجن إلاّ ذكرى، والذكرى ذاتها تبتعد يوما بعد آخر وقد تنسى، وسوف أحاول

[1] الرواية، ص 205 .

[2] الرواية، ص 326 .

التكيّف مع المحيط الجديد وأقد أعود إلى الحياة الطبيعية من مرة أخرى، وماذا يمنع أن تكون لدي مشاريع جديدة أو طموحات ؟ "[1].

ويظهر **المونولوج** هنا في شعور شخصية عادل الخالدي بالعجز والخوف وضيق السبل، وإحساسه بالوحدة والضياع، إنّه يجعل من ذاته شخصا ثانيا يحاوره و يجري الحديث معه، فهو إذن في حيرة من أمره، إذ يعود بذاكرته إلى الوراء، يتذكر ماقام به في محنته الكبيرة، وهو يواجه المتسلطين من النظام في عمورية، لذلك لجأ إلى ما يدور في خلجات نفسه « إذ لا يمكنه أن يروي مالا يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات »[2]، وبهذا يبقى الحوار الداخلي أو ما يسمى بالمونولوج، الأسلوب الوحيدة للكشف عن خبايا النفس ومكوناتها باستعمال تقنية السرد .

إذن يمكننا أن نقول أنّ الحـــوار ليس وقـفة « استراحة للكـاتب والقارئ، أو تزيين للنص »[3]، بل هو تقنية لغوية يلجأ إليها الروائي قصد دلالة معينة، وأنّه لا يمكن أن يصل مدلولها إلى القارئ إلاّ بواسطتها[4]. فهو كلام الشخصيات داخل الحكي ينقله إلينا الروائي عن طريق مخيّلته السردية، فعن طريق الحوار ينمّى الحدث ويتبلور داخل الحكي، حيث يبرهن الروائي عن أفكاره ويكشف عن شخصياته، فهو أداة التحوّل في مجرى أحداث النص، خاصة عندما تتلاقى الأدوار، هو من يحرّكها ويؤدي إلى تغيّرات وتحوّلات غير متوقعة في أحداث الشخصيات وأفكارها وكلامها من طرف المتلقي أو القارئ[5].

---

[1] الرواية، ص 502 .

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، م.س، ص 68.

[3] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، م.س، ص 171 .

[4] ينظر: نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، ط1، 1987، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص510 .

[5] جوليان هيلتون، إتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط وسامح فكري، ط2، 1995، مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ص 192.

وبحكم تجربة الروائي، فإنّه أحسن استخدام تقنية الحوار كوسيلة لاستنطاق الشخصيات باعتبارها أصواتا يحمل كلّ صوت منها رؤية خاصة، إذ ساهمت في صبر أغوار الشخصيات والكشف عن طبيعتها وعلاقاتها بمن حولها من شخصيات أخرى أوالبيئة التي تعيش فيها أو الأمكنة التي تنتقل إليها، لما يحدثه من تواصل بين الشخصيات، وقد استعمل في ذلك اللغتين الفصحى والدارجة، ممّا جعل عنصر التشويق في رواية الآن...هنا سائدا أكثر، وكان ذلك بمثابة االقناة التي يوصل بها الروائي رسالته إلى المتلقي .

5 . 3 . المستوى النحوي :

لقد أسهمت **الضمائر** هي الأخرى في تشكيل الموقف العام للرواية، إذ أتاحت انعكاس إشعاعات فكرية متباينة، ممّا جعل منها تقنية لغوية « تتيح للعمل السردي أن يتخذ له أبعادا دلالية وجمالية تفضي به إلى أبعد أشواطه »[1]، كونها جمعت بين المتكلم والمخاطب والغائب، إضافة إلى ذلك أنّها أيضا تساهم في كشف الشخصيات وتجسيد المكان . إلاّ أنّ صيغ المتكلم والمخاطب هما الطاغيان، نظرا للغة الحوار السائدة على أحداث رواية الآن ...هنا، حيث تظهر أثناء الخطاب على أنّها ذات تتحدث عن نفسها.

واستعمال **الضمائر** في المحكيات يتفاوت حضورها وقدرتها على التأثير في الآخر، « حيث أنّ ضمير المتكلم أكثر هيمنة في المحكي من ضمير المخاطب، وهو بذلك يتجاوز الأهمية التي وجّهها **ياكبسون** إلى الباث بوصفه محور التواصل، وبدل من النظر إلى السارد والمتلقي على أنّهما عنصران واقعيان فرض عليهما التحليل البنوي للمحكي أن يكونا لهما وضع سيميائي يتسم بالمراوغة واللجوء إلى الحيل الفنية التي تكاد تسم السرد بسيم الجماليات، وتطبع علاماته بالتعددية الدلالية »[2]، و«

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ، م.س، ص 194 .

[2] أحمد يوسف، سيميائية التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات، ط1، 2004، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ص185 .

انطلاقا من ذلك يستحضر الناقد في قراءته مفاهيم وتصورات تجسد المرجعية اللسانية الحديثة في الممارسة النقدية كالنسق والتوتر، الأضداد، التشاكل، التماثل والتنافر، إذ أفضى به ذلك إلى التركيز على القيمة الحقيقية للعمل اللغوي القائم على تداخل اللحظات الشعرية »[1].

أمّا في **رواية الآن...هنا**، نجد الروائي قد لجأ إلى الفعل المضارع كثيرا، وهذا هو نهج الرواية الحديثة باعتبارها قصة تبني أحداثها تحت أعيننا وتصوّر لنا بطلا يبحث عن ذاته، وتكتمل صورته كلّما استطرد في الحديث، ومن ثمّ كان التجاؤه إلى الفعل المضارع، فالكاتب لا يكتب وفق لحظة وضعها سلفا، بل يسلّم نفسه لروايته، ويدعها تهديه و ترشده[2]، وهذا ما تجلى من خلال الملفوظات الآتية:

" أطلقوا سراحي ! لم يكونوا راغبين أن أموت عندهم ...إنّي لن أخرج من هنا إلاّ إلى القبر ! "[3].

"بعد مراجعات طبية متعددة تقرّر دخولي إلى مستشفى سان باترير لاستكمال العلاج، وصلت المستشفى بين العصر والغروب، بدا لي الجو كامدا ثقيلا، ربما لقدم البناء ولعدم وجود حدائق للمرضى، ولتلك الحركة السريعة والخفية في الممرات، وهذا ما يجعل شعور الإنسان بعلاقته بالبشر، إذ ليس من السهل أن يألفهم أو يألفوه إلاّ بعد انقضاء فترة طويلة "[4].

" وإذا كنت أوّل الذين صعدوا إلى الطائرة فقد كنت آخر الذين أنزلوا منها. كان المسافرون، وهم يتدافعون بصخب وسرعة، يريدون المغادرة، ينظرون إلى الجهة التي أنا فيها، كانوا يفعلوا ذلك ليتأكدوا أنّني لا زلت حيا "[5].

" هذا الجانب من حياة السجن لم يحن الوقت لأن يخاض فيه أو لأن تكشف أسراره، فما دامت سجون المتوسط تزخر بهذه الأعداد الهائلة من البشر، فيجب أن تكون لهؤلاء الفرصة والقدرة للدفاع،

---

[1] هواري بلقاسم، الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، م.س، ص 105 .

[2] سامية أحمد أسعد، في الأدب الفرنسي المعاصر، 1976، الهيئة المصرية، القاهرة، ص 17 .

[3] الرواية، ص 11 .

[4] الرواية، ص 150 .

[5] الرواية، ص 13 .

وأن يمتلكوا وسائل لا تستطيع الإدارة أن تكشفها بسهولة، خاصة وأمنّ تلك الوسائل يتمّ تعلّمها داخل السجن، وبشكل عملي، تماما كما يتعلّم الطفل لغة آبائه"[1]

استطاع الروائي من خلال استعماله المتداخل للضمائر أن يرصد ويصف عوالم متعددة بلغة سردية مألوفة، ولغة شعرية ممزوجة بصورة أدبية وفنية متنوعة فيقليل من الأحيان، ومن ثمّ تدخل هذه المحاولة في سياق تحريك الواقع الأدبي والفني الآسن بخلق تقاليد روائية جديدة تعطي نوع من الحرية للمتلقي في قراءته لهذاالعمل الروائي حسب تصوراته الذاتية هذا من جانب، « ومن جانب آخر فإنّ استعمال الضمائر يغني الدلالة والمعنى، ويثري النص، ويجعل في الوقت ذاته التوافق ممكنا ومنسجما بين السرد والحكاية، انطلاقا من أنّ هذا التنوع الصوتي حسب اعتقادنا يزيد الرواية تكاملا رغم اختلاف فصولها وتمايزها، ويمكّن أيضا الراوي من تقديم المعرفة الجمالية بكلّ أشكالها، والمساهمة في تنامي الحدث فيها على امتداد مفاصلها في رحلة الامتداد والانكسار التي تتواصل داخل نسيجها العام، سواء كان ذلك في حالة التنامي الممتد بالنص أو في حالة الحذف أو التلخيص لمشهد من المشاهد أو في حالة التوقف المجسّد في الوصف »[2].

أمّا الضمير" **هم**" المنظم في فئة الجمع، فإنّه يمثل وجها من وجوه حكومة عمورية الممتلك لجهاز السلطة ممثلة في السجانين والآمرين بالسجن، وقد تحوّل الخطاب من" **الأنا** "الذي يمثل صورة الحاضر وعلاقته بماضي شخصية عادل الخالدي، إلى الضمير " **نحن**" الذي يعبّر عن الجماعة، عن الفئة التي تملك والحوار والقدرة على حلّ المشاكل المعقدة، من خلال الملفوظات الآتية:

[1] الرواية، ص 357 .

[2] مجلة المساءلة، م.س، ص 158 .

" ... فإنّ المسألة التي تؤرقني إلى أقصى حدّ : كيف يمكن أن ندمّر السجون، نعم كيف يمكن أن ندمّرها ؟ وكيف نستطيع أن نخلق نظاما وإنسانا يؤمنان فعلا بالحرية ؟ هذه هي المسألة التي تستحق العناء !"[1].

" أمّا كيف كنّا نتصوّر سجن العبيد، وما هي نظرتنا، فإنّ ذلك مزيج من الخوف، والحنين والتحدي معا "[2].

" يا جماعة الخير...نحن الآن في آخر تلفات الدنيا، ونحن آخر السجناء الذين وصلوا إلى هذا المكان، وتعرفون أنّ التموين والبريد يصل مرة في الشهر، فإذا كان الإضراب للإحتجاج، لإسماع صوتنا، لمنع التعديات، فإنّ من سيسمع هذا الصوت سيسمعه بعد موتنا بشهور ! "[3]

"في المهجع، ونحن نجمع الأسمال الممزقة، وبقايا الأشجار، من الخرز ومسابح نوى الزيتون إضافة إلى المزامير والقطع الخشبية، كنّا نشتم، نحتجّ ، نتألم، لا أعرف إن بكى أحد منّا ، لكن صدورنا كانت محصورة، ضيقة، جافة، إلى درشة لم نعش حالة مثل هذه منذ وقت طويل "[4].

فالبنية الزمانية لرواية " **الآن...هنا** " تكوّنت من ثلاث حركات متناوبة، داخل الشخصية وخارجها، حركة استرجاعية تذكرية ترتد إلى الماضي وحركة تأملية تلتصق باللحظة الآنية، وحركة مستقبلية تطمح إلى الأفق، ممّا ساعد على انسجام الزمن النفسي مع الزمن النحوي، إذ سيطرت الصيغ الماضية على زمن الارتداد والتذكر، وسيطرت الصيغ المضارعة على الزمن الآني التأملي. إلاّ أنّ استخدام الفعل الماضي كان أكثر في هذه الرواية، فكانت له السيطرة الكاملة ،ممّا نحى بالسرد منحى ماضويا في رواية الآن ... هنا، من خلال الملفوظات الآتية:

[1] الرواية، ص 107 .
[2] الرواية، ص 217 .
[3] الرواية، ص 438
[4] الرواية، ص 498 .

" أتذكّر ... قبضوا عليّ وكنت خارجا لتوي من سوق الحلال ! كان الوقت حوالي الظهر، في يوم من أيام أيار المتأخرة "[1].

" كنّا في موكب من ستّ سيارات، وكان عددنا حوالي الثلاثين، ما إن اقتربنا ودأنا نميّز الأماكن والبشر، حتى بدت القلعة أكثر قسوة ودمامة، كان يروح ويجيء حولها أقرب ما يكونون إلى الزواحف أو النمل ذوي اللونين، الأسود والبني: تطلعنا إلى القلعة ، وتطلعنا إلى بعضنا "[2].

لقد استطاع الروائي تقريب صورة عادل الخالدي من القارئ، وجعله يشعر أنّه قريب من هذه الشخصية أو يكاد يلامسها ويلامس المكان الذي تحركت فيه، ممّا يؤثر على النفوس ويحوّلها إلى مدافع عنها، من أجل توضيح حقائق غائبة عند كثير من الناس. وبحكم تجربته الروائية، فإنّه أحسن استخدام تقنية الحوار كوسيلة لاستنطاق الشخصيات باعتبارها أصواتا يحمل كلّ صوت منها رؤية خاصة، إذ ساهمت في صبر أغوار الشخصيات والكشف عن طبيعتها وعلاقاتها بمن حولها من شخصيات أخرى أوالبيئة التي تعيش فيها أو الأمكنة التي تنتقل إليها، وقد استعمل في ذلك اللغتين الفصحى والدارجة، ممّا جعل عنصر التشويق في رواية الآن...هنا سائدا أكثر، وكان ذلك بمثابة االقناة التي يوصل بها الروائي رسالته إلى المتلقي.

5 . 4 . المستوى التناصي (تداخل النصوص) Intertextualité :

[1] الرواية، ص 166 .

[2] الرواية، ص 375 .

ترى جوليا كرستيفا التي يعود لها الفضل ،ممّا وقع عليه الإجماع أنّها « أوّل من استخدم مصطلح التناص، وأطلقته في كتابتها عامي **1966** و**1967**، وتضافرت جماعة **Tel quel** (تيل كيل) مع كريستيفا في إشاعة المصطلح »[1]، أنّ التناص فرضية قرائية منتجة، من خلال تبادل النصوص في فضاء نصي متعدد الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، فيغدو النص وحدة إيديولوجية **Idéologème**، « الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كلّ نص تمتد على طول مساره، مانحة إيّاه معطياته التاريخية والاجتماعية »[2]، إذ يعدّ امتدادا معرفيا لمفهوم **الحوارية Dialogism** عند **ميخائيل باختين** (**Mikhail bakhtin**: **1917 ـ 1992**)، الذي يرجع كلّ انتاج لغوي إلى حقل العبارات المستخدمة في مجتمع ما، وفي فترة تاريخية معينة، حيث « أولى باختين أهمية لدور الكلمة التي لها تعالقات مع كلمات أخرى ضمن مبدأ الاختلاف، حيث يتجسد الحوار بين الذات المتمثلة في جسد الكتابة والمتلقي والنصوص المهاجرة إلى فضاء الكتابة في إطار جماليات التناص الذي هو فسيفساء نصية وامتصاص لنصوص اخرى . بتعبير كرستيفا، تخضع فيها الخطابات إلى عمليةالتهجين المتأنية من هجرة النصوص من ثقافات الآخر، وليكن هذا الآخر قابعا في جسد الكتابة ذاتها »[3]، وهو ما سمّاه **ميخائيل باختين : بالتهجين، الحوارية** أو **تعدد الأصوات**، حيث عرفت هذه المفاهيم بمصطلح " **التناص** "، حيث « لا يوجد ملفوظا خال من البعد التناصي »[4]، فالكاتب أو الروائي حينما يكتب أو يتكلّم، فهو يتحرك ضمن خطابات ونصوص سابقة، حيث يتحدّد هذا النشاط من خلال مبدأ

---

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر الغربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1، 2002، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر، ص 337.

[2] Julia Kristeva, Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1969, P 52 .

[3] أحمد يوسف، سيميائية التواصل وفعالية الحوار، م.س، ص184 .

[4] Tzvetan Todorov, Mikhail bakhtine - Le principe Dialogique - Suivi de Ecrits du Cercle du Bakhtine ,Editions du Seuil, paris ,1981, p 98.

التحاور الخطابي أو الحوارية، أي تداخل النصوص مع بعضها البعض، إذ تعدل أو تنزاح الكتابة عن مستوياتها التركيبية والدلالية إلى مجموعة العلامات الدالة داخل إطار مجموعات نصية كبرى، ولا يتمظهر فقط في تقاطع النصوص، بل هو طريقة في إدراك النص تتحكم في إنتاج القدرة على **التدليل Signifiance**، كما له دور في استكشاف الأصول التاريخية لنصوص سابقة، ذلك أنّه لا يوجد ملفوظ بدون علاقة مع ملفوظات أخرى، حيث هذه العلاقات بين الخطاب الغيري وخطاب الأنا تكون متماثلة، وبهذا كلّ علاقة بين ملفوظين هي تناص[1]، حيث يصبح لهذه النصوص المتداخلة أدوارا جديدة في سياق النص الحالي، ومن هذه الأدوار يقترح **بيترو دومبروسكي (Pitro Dembroski)** أنّها تكمن « في تحديد المستقبل التاريخي للنص ،فيرى أنّ ذلك يتمّ بتحريك البحث في الجانب الاجتماعي للتدليل، ولهذا فتناصية النص تفترض على الدوام أنّ النص غير مكتمل، وأنّه يحاول دائما أن يصل إلى بعض صور اكتماله تاريخيا لا عندما يقع بين قارئ فعلي، هذا القارئ هو الذي يجسّم في الفعالية التناصية ويعطيها تأويلا محددا »[2]، أي أنّ النص يستمدّ معناه من علاقته المباشرة مع نصوص أخرى متحللة، يدرجها الكاتب في نصه مثل القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف، الشعر، الحكم، الأمثال والأقوال المأثورة، إذ تسمح هذه الأشكال بإدخال التعدد اللغوي المشخص بتنوع الملفوظات من أجل استحضار خطاب آخر يعبّر فيه الكاتب عن نواياه في تعبير غير مباشر، إلاّ أنّ هذا النص المستحضرلا يؤوّل وفق ما يتوقعه المؤلف، بل هو مرهون بما يستوعبه القارئ، وفقا لمؤهلاته اللسانية وموسوعته الثقافية وموروثه الاجتماعي ومهارته التأويلية، وهذا ما يدفعنا إلى التسليم بمبدأ **الانفتاح الروائي** الذي يعمل على « تهجين اللغات التي تشكّل جزءا

[1] Ibid, p 95.

[2] حميد الحمداني، القراءة وتوليد المعنى، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، ط1، 2003، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص28 .

قبليا من وعي القارئ »[21]. فالنص الروائي عبارة عن تداخل نصوص، لأنّ رحلة تكوينه مرهونة بذاكرة نصوص أخرى، " فالعمل الفني لا يدرك إلاّ من خلال هذا التداخل النصي، أي في إطار علاقته بأعمال فنية أخرى، لأنّ كلّ عمل أدبي يخلق موازيا أو معارضا لنموذج ما، ومن ثمّ لا يمكن دراسته كواقعة معزولة، وأنّ شكله يحسّ به في علاقته بأعمال أخرى وليس في ذاته "[3].

وقد تحدّث عن التناص **بول زيمتور**، إذ اعتبر أن كلّ نص يمتلك جينالوجيا خاصة، وتبيّن له أن التناص يبدوا في آن من خلال ثلاثة أفضية، الأول كمكان لتحويل الملفوظات من مكان لآخر وفي الفضاء الثاني، فضاء الفهم الذي يتحرك بحسب شيفرة جديدة وهو نتاج اللقاء الداخلي للنص، حيث يجلي النص مباشرة العلاقات التي تدخل أجزاءه المكونة له[4].

فالتناص إذن يعتبر "منافسة يضيف بها اللاحق إلى السابق مهتد بميراث الماضي الزاهر"[5]، ولم تبق هذه الخاصية اللغوية رهينة الفكر الغربي فقط، بل ظهرت في الكتابات العربية عند كلّ من أنور المرتجي، عبدالله الغذامي، سعيد يقطين وعبد الملك مرتاض، هذا الأخير الذي يرى أنّه لا يمكن الإستغناء عن هذه الخاصية السيميائية فيقول : « أنّ هذا التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يشم ولا يروى، ومع ذلك فلا أحد من العقلاء ينكر بأنّ كلّ الأمكنة تحتويه، وأنّ انعدامه في أيّها يعني الاختناق المحتوم »[6]، ولعلّ رواية الآن...هنا لا تخلو من هذه الخاصية السيميائية، التي تمثل الحقل الخصب لمبدأ الحوارية، حيث يمثل بؤرة اشتغال تتعدد فيها المستويات الصوتية واللغوية المعبرة

---

[1] Youri Lotman ,La Structur du texte artistique, Trad Franç: Anne Fournier Bernard Kreise et autres, Ed, Gallimard, paris, 1973, P 59.

[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، د.ط، د.ت، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ص 181.

[4] ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط3، 2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 95.

[5] المرجع نفسه، ص 236 .

[6] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، م.س، ص 278.

عن المحيط والسياق الاجتماعي، حيث تحتوي التناص المباشر الذي نستطيع الكشف عنه دون جهد يبذل.

إنّ التناص يُحدث امتدادا جديدا للفضاء الروائي، فعملية التفاعل مع غيره من نصوص، والتبادل بينها يتيح للرواية اكتشاف دلالات خفية ما كنا لنصل إليها لولا تلك العملية، فهو" تعالق النصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "[1]. يرد في الأعمال الروائية بأوجه متعددة: دينية، تاريخية، سياسية وأدبية، ضمن سياق نصي معيّن، فيضيف إلى النص شيئا من الجمالية والدلالة[2]، ومنه نحاول توضيح النظام السيميائي من خلال ظاهرة التناص، لنبيّن المنطلقات التي حاور الكاتب بها النصوص الأخرى، والكيفية التي تصوّر بها العالم الروائي لرواية الآن ... هنا في تقاطعه مع النصوص الأخرى من خلال الأمثلة الآتية :

5 . 4 . 1 . تناص قرآني :

النص القرآني هو عين الحكمة والبلاغة في الكتابات الأدبية، فقد وظّف الروائي الكثير من الآيات الكريمات بالإحالة إليها دون ذكر النص القرآني بكامله قصد انتاج دلالة معينة أو أداء وظيفة معينة، و" الاستناد على الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية في تحليل ظاهرة من الظواهر في النص كأنّها تثري النص بإيحاءات جمالية ودلالات معنوية وفنية "[3]ومن أمثلة ذلك :

" كان هذا المكان ذات يوم سردابا أو بئرا، ويؤكّد بعض المتحذلقين من مزوري التاريخ أنّ أولاد يعقوب اختاروه ليلقوا فيه أخاهم الصغير يوسف المدلّل من أبيه لكي يتخلّصوا منه نهائيا "[4].

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص، ط4، 2005، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 121.

[2] ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي ـ الرواية الجزائرية أنموذجا، ط1، 2010، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، صص: 104- 105.

[3] المرجع نفسه، ص 106 .

[4] الرواية، ص 210 .

عبارات تتناص مع قوله عزّ وجلّ: ﴿ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ (10) ﴾[1].

" وحين صمت تابع وهو يهزّ رلأسه بأسف: إنّك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء"[2].

عبارات تتناص مع قوله تعالى: ﴿ إِنَّكَ لَا تَهْدِي مَنْ أَحْبَبْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ (56) ﴾[3].

وتتناص مع قوله تعالى: ﴿ لَيْسَ عَلَيْكَ هُدَاهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ وَمَا تُنفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَلِأَنفُسِكُمْ وَمَا تُنفِقُونَ إِلَّا ابْتِغَاءَ وَجْهِ اللَّهِ وَمَا تُنفِقُوا مِنْ خَيْرٍ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ(272) ﴾[4]

" ومع ذلك يجب أن تعرفو أيها الناس : آدم من ضلعه خلق المرأة، لأنّها وجهه الآخر، خياله في الظلّ والمرآة، أمّا نحن أبناء المتوسط في هذه المرحلة، وفي محاولة لأن نقلّد أبانا القديم، فلم نستطع أن نخلق سوى الجلاّد ، فتحنتا له الطريق وتلقيناه بكلّ الرضا.

عبارات تتناص مع قوله تعالى: قال تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيرًا وَنِسَاء(01)﴾[5].

وتتناص مع قوله تعالى : ﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ (21) ﴾[6].

---

[1] سورة يوسف: الآية 10.

[2] الرواية، ص 291 .

[3] سورة القصص : الآية 56 .

[4] سورة البقرة : الآية 272 .

[5] سورة النساء : الآية 01.

[6] سورة الروم : الآية 21 ..

" تنفس وتمطى، وقال كأنّه يخاطب نفسه: يا الله يا أبو سمير، يا الله يا شباب، على بركة الله، وإنّ غدا لناظره لقريب! "[1]. ومعنى هذا أنّ السجان أبو يوسف لما يئس من إقناع عادل الخالدي وبقية المسجونين بصدقه، وأنّ كلّ ما يقوله هو في صالحهم ولخدمتهم، وأنّه عاجلا أم آجلا سيعرفون ذلك. وهي عبارات تتناص مع قوله تعالى: ﴿ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ (81) ﴾[2].

فالروائي هنا استطاع أن يعيد كتابة النص القرآني، " ويوظفه توظيفا فنيا بطريقة الإمتصاص للآيات الكريمة...، يمتصها إشاريا ودلاليا، وينشرها في خطابه ليحق معادلا موضوعيا للنص "[3]، وما استحضار هذه العبارات التي تتناص مع الآيات القرآنية إلاّ دليل وعلامة على مدى ثقافة الكاتب الإسلامية، ممّا ساهم في توضيح الفكرة التي حملها الحدث أكثر، هذه الشريعة الغرّاء، الصالحة لكلّ زمان ومكان، باعتبارها منبع الدروس والعبر. فالروائي قد تناص مع الآيات المذكورة سابقا، وقد شكّلت صياغتها الجديدة إيحاءات ودلالات متنوعة تبدت لنا من خلال البنية السطحية النصية (التمظهر اللفظي للنص)، أي ماظهر من ملفوظات هو مستحضر من من عدة آيات قرآنية ، أعاد الروائي توزيعها ونشرها في مقتطفات سردية من هذا الخطاب الروائي" **الآن...هنا** " من خلالها نتبيّن هوية هذا النص وخصائصه، وهذا يعني أنّ النص كإنتاجية (Prodactivité) هو علاقة إعادة توزيع (هدم وبناء) من خلال تداخله مع النص القرآني[4] .

5 . 4 . 2 . تناص شعري :

يمكن لدارس الخطاب الروائي أن يعاين حضور النصوص الشعرية، سواء أكان هذا الحضور قائما من خلال التداخل الدلالي عن طريق توليد معاني الشعراء السابقين، أو عن طرق التداخل النصي الشعري، أو عن طريق الحضور التام للنصوص الشعرية، ومن ثمّ يترقرق التناص الشعري ويتجلى عبر

[1] الرواية، ص 539 .

[2] سورة هود: الآية 81.

[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، م.س، ص 168.

[4] ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، م.س، صص180، 181.

مقاطع نصية، في معجمها الشعري وفي بنيتها الدلالية، ومنها يغترف منها الكاتب ويأخذ منها الأساليب المتنوعة، يتداخل معها وينحرف بها إلى دلالات جديدة يولّدها من هذا التفاعل النصي، لأنّه ليس مجرد صانع أو مشكّل لمعان معروفة وصور متداولة، وإنّما يمزجها ببنائه الفكري والروحي[1].

ويعمد الروائي إلى توظيف الشعر في العمل السردي، وهذا قد يكون من باب الزينة، أو المتعة بالنسبة للكتاب التقليديين، أمّا التقدميون أو المعاصرون فقد رسموا لتوظيف الشعر دورا معينا يؤديه في الهندسة المعمارية العامة للرواية[2]، ممّا يشيه زاوية النظر التي يقدّم بها الروائي عالمه المتخيّل، وضمن هذا الإطار، ومن منطلق تعدّدية الرؤى القرائية التي يستوجبها فعل القراءة في إطار العلاقة بين الكاتب والنص والقارئ بعلاقة إيروسية (Erotic) بما فيه من واقعية وحميمية، وباعتبار أنّ فعل القراءة عملية ديناميكية فعالة وخلاقة، لأنَّها تتعامل مع الأثر الأدبي بالحياة وقابلية النمو والتوهج[3]، وتدعو إلى أن تكون الأشكال السيميائية أشكال دلالية أو مداليل[4]. ولأنّ قراءة النص الأدبي هي قراءة للواقع، من سياق معيّن وبطريقة لغوية تجعل القارئ ينظر إلى الواقع أنّه أثر يبحث عنه من خلال متغيرات، وكلّ قراءة للنصّ هي تفسير وتأويل له من وجهة نظر معينة. هذا يتطلب أربعة عناصر: الفعالية، الخلق، المعاني، والإنتاج، أي التفاعل بين فعل القول وفعل التلقي والتأويل، أمَّا الدلالة فهي ما يفهمه القارئ من النص، فالقراءة إذن ضرب من ضروب فكّ الرمز في العلامة وإدراك الفعل التعبيري وتلمّس لمقاصده[5]. وأنّ القصد أو المعنى الذي يتخفى في النص سبيله التأويل الناتج عن الرؤية أو المنظور، وأنّ مشكل التأويلية ليس حاداً بالنسبة للنظرية السيميائية فكلّ المنظومات قابلة

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 235 .

[2] سعيد سلام، التناص التراثي ـ الرواية الجزائرية نموذجا، م.س، ص 113 .

[3] ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، 1979، دار العودة، بيروت، صص: 180-181.

[4] A .J.Greimas et J.Courtes, Dictionnaire raisonnè de la semiotique, p 192

[5] ينظر : حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، 1985، سراس للنشر، تونس، ص 10.

للتأويل "[1]. ممّا يعين على توالد الأفكار، واكتشاف أبعاد النص الدلالية، من خلال الكشف عن طبيعة العملية الإبداعية التي تنظمها العناصر الثلاثة. هذا ما نلمسه في **رواية الآن... هنا،** والتي تحتفي هي الأخرى بالكثير من المناصات الشعرية نذكر منها:

" إذا كنتم شجعانا فلنحتكم إلى الشعب...وبعد قليل: ولابد أن تعرفوا، يا أيّها المجرمون، أنّ حكم الشعب لا يرحم ! وعندما يصل إلى هذه القناعة، ويطمئن إليها، يدوي صوته:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر "[2].

" عندما سألوني عن تمثال السعادين الثلاثة قلت لهم: لا جواب عندي غير الذي قاله الحطيئة:

كَدحتُ بأظفاري وأعملت معولي فصادمتُ جُلموداً من الصخر أملسا

تشاغلَ لمّا جئتُ في وجه حاجتي وأطرقَ حتى قلتُ قد مات أو عسى

وأجمعت أن أنعاه حين رأيته يفوق فُواق الموت حتى تنفّسا

فقلتُ له لا بأس لستُ بعائدٍ فافرخ تعلوهُ السمادير مُبلسا "[3].

هذه المقاطع الشعرية لما تتميّز به من طاقة رمزية مكثفة، ضمنت لها البقاء والتفاعل مع ما يجري من أحداث في الرواية، فإنّ حضورها في **رواية الآن...هنا** قد مثّل علاقة تناصية تعبّر عن رحابة

---

[1] A .J.Greimas et J.Courtes, Dictionnaire raisonnè de la semiotique, p 193.

[2] الرواية، ص 189 .

[3] الرواية، ص 561 .

(كدحت بأظفاري: الكدح : السعي والكدّ والإشتداد فيه. الجلمود: الصخر الصلب. تشاغل: أظهر الإهتمام بأشياء تمنعه من النظر إليه أو استقباله له. أطرق: نكس رأسه إلى الأرض مفكرا مهموما. أجمعت: قرّرت وعزمت أن أفعل. الفواق: ما يأخذ المحتضر عند النزاع. أفرخ: تهلّل وعادت إليه الروح من جديد. السمادير: ما يتراءى للإنسان عند السكر. المبلس: المندهش ، المتحيّر، أو الذي قلّ خيره.): ينظر: ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السَّكيت (186 ـ 246)،تأليف: جرول الحطيئة العبسي أبو مليكة . ابن السكيت، تح: مفيد محمد قميحة، ط1، 1993، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، صص: 122– 123.

الخيال وشمولية التجربة الشعرية، وتؤلف مناخا شعريا حافلا بالدلالات، ترغم القارئ على الرحيل الإشاري عبر القراءة الإحتمالية التأويلية[1]، ممّا أيقظ فينا تلك الروابط التاريخية والأحاسيس العاطفية.

فالمقطع الأول ينتمي إلى قصيدة إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي، وهي من أشهر قصائد الشعر العربي الحديث، ومعناه: إذا أراد الشعب أن يعيش حرا كريما، فلا بد أن تجري الأمور وفق إرادته ويحقق مراده، وصور الإستبداد والطغيان والظلم ستنجلي وتزول لا محال، وأنّ الشخصيات ذات الإرادة التي تطمح للحياة الحرة سيستجيب القدر لطموحها ويحقق لها غاياتها، مثلما هو حال عادل الخالدي في هذا النص الروائي.

أمّا المقطع الثاني، فينتمي إلى الشعر العربي القديم، وهو مقطع من ديوان الحطيئة، هذا الشاعر المخضرم الذي أدرك الإسلام، حيث أنّ الحطيئة كان قد أمّ مجلس ابن عاس، وجرى حوارٌ بينه وبين ابن عباس، فأقدم الحطيئة على نظم هذه الأبيات الشعرية، ومعناها: أنّه استخدم كلّ الطرق التي تجعل البخيل يصغي إليه أو يستقبله، إلاّ أنّه فشل فذهبت جهوده هدرا، حيث إنّه تشاغل عنه، أي أظهر الإهتمام بأشياء تمنعه من النظر إليه أو استقباله له، إلاّ أنّ هذا لم يضعف من عزيمته، بل زاده قوة وإسرارا وعزيمة على الإقدام مضيا إلى الأمام في سبيل إظهار الحقيقة وإحقاق الحق، فتهلّل وعادت إليه الروح من جديد بعدما كان مهموما منغمسا في أمور أخرى، فوقف مندهشا حيرانا أمام ما يجري، وهذا حال عادل الخالدي عند وقوفه أمام اللجنة للسؤال.

وهذا الحضور القوي للنص الشعري القائم من خلال التداخل الدلالي عن طريق توليد المعاني، دليل على مدى إطلاع الروائي على نصوص التراث الشعري العربي القديم والحديث.

[1] ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، م.س، ص 210 .

5 . 4 . 3 . تناص تاريخي :

تُدوَّن النصوص التاريخية لتعميق الصلة أكثر بين التاريخ والواقع وبين الأجيال المتعاقبة أبا عن جد، « ومن خلال ذلك يتحقق الإمتداد، فالتاريخ كواقع مضى، يجد امتداده في واقع ما يزال حيّا ومعيشا»[1]، واستخدام النصوص والرموز التاريخية نزعة فنية يريد من خلالها الروائي أن " يزدهر دائما في النزوع إلى عالم مقدس ضائع "[2].

وقد استحضر الروائي عبارات تتناص مع مقولات لشخصيات ورموز تاريخية مشهورة، مثلما ورد على لسان عادل الخالدي في الرواية:

" قلت لنفسي بتحدّ: أنا مثل طارق بن زياد، حرقت سفني كلّها، وليس أمامي إلاّ أن أحارب !"[3].

عبارة تتناص مع المقولة التاريخية المشهورة التي قالها القائد الإسلامي طارق بن زياد في عهد الفتوحات الإسلامية: « أيّها المجاهدون، لا مفر لنا، البحر من ورائنا، والعدو من أمامنا » .

5 . 4 . 4 . توظيف الأدعية المأثورة عن النبي صلّى الله عليه وسلم :

وإلى جانب استحضار النص القرآني كما أنزل أو بإحداث تعديل عليه نسبيا أو بتغيير صيغته الأصلية، الروائي استحضر الأدعية المأثورة عن النبي صلى الله عليه وسلم، ممّا ساهم في في تعميق الفهم أكثر، وزاد في جمالية الأسلوب ورونقته، ومن أمثلة ذلك ما ورد على لسان عادل بعد المذبحة التي حدثت في سجن العبيد، بنغم حزين وخائف بدأ :" يا من تحلّ به عقد المكاره، ويفل حدّ الشدائد، ويا من يلتمس به المخرج، ويطلب منه روح الفرج، أنت المدعو في المهمات، والمفزع في الملمات، لا يندفع منها إلاّ ما دفعت، ولا ينكشف منها إلاّ ما كشفت، قد نزل بي ما قد علمت، وقد قد كادني ثقله، وقد كادني ثقله، وألمّ بي ما بهظني حمله، وبقدرتك أوردته عليّ، وبسلطانك

---

[1] ينظر: هاديا سعيد، الموتات الأربعة، مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب، ع: 11، س: 1982، الرباط، المغرب، ص116 .

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، م.س، ص 207 .

[3] الرواية، ص 266 .

وجهته إليّ، ولا مصدر لما أوردت، ولا كاشف لما وجهت، ولا فاتح لما أغلقت ولا ميسّر لما عسرت ، ولا معسّر لما يسرت، فصلّ اللهم على محمد، وعلى آل محمّد ، وافتح لي باب الفرج بطولك، واحبس عنّي سلطان الهمّ بحولك..."[1].

دعاء يتناص مع دعاء النبي صلى الله عليه وسلم لماّ توّجه إلى الطائف ولقيه أهلها بالأذى، فدعا ربّه: « اللّهم إليك أشكو ضعف قوتي، وقلة حيلتي، وهواني على النّاس يا أرحم الراحمين، أنت رب المستضعفين وأنت ربي، إلى من تكلني ؟ إلى بعيد يتجهمني ؟ أو إلى عدو ملكته أمري ؟ إن لم يكن بك غضب علي فلا أبالي ...».

وما استحضار هذا الدعاء إلاّ لغرض التعبير عن الحالة النفسية التي كان عليها عادل الخالدي، بعد الحادثة التي حدثت له .

5 . 4 . 5 . توظيف الحكم والأمثال في العمل الروائي:

لقد وظف الروائي نماذج كثيرة من الأمثال والحكم، لارتباطها بالفضاء الإنساني، وأنّها وسيلة تعبير أن أفكاره وعاداته وتقاليده وهويته، إذ ساعدت هي الأخرى في إثراء لغة الروائي في مستواها التناصي، باعتبارها علامات لها دلالتها الخاصة على مستوى هذا النص الروائي، فهي تندرج في سياق المتخيل الاجتماعي وعلاقته بالواقع والتاريخ، ممّا يكسبها خاصية جمالية في النص[2]، كما تساهم في توضيح وإيصال إلى القارئ ما يصبو إليه الروائي، ومن هذه النماذج نذكر مايلي :

" حين ودعني خالد، قال لي بصوت خفيض، وكأنّه يبلغني سرا : الرجال مهما كانت الخلافات يلتقون، أمّا الجبال فإنّها لا تغادر أماكنها.

[1] الرواية، صص: 257 – 258 .

[2] ينظر: أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي . مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ط1، 1996، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ص 122 .

... هزّ رأسه عدة مرات ثمّ أضاف : الظاهر أنّ الدنيا في نهايتها، فإذا صار يرعى الذيب مع الغنم، وصار الإخوان مع الشيوعيين فدبّر راسك يا أبو سمير "[1].

" وقال لي شيخ بدوي حبس معنا: الشتا توقّه، وبرد الصيف تلقّه "[2].

" علّق أحد الضيوف، وسوف أعرف أنّه أحد أعضاء لجنة التحقيق: مهمة الشباب، يا سيادة الرائد، التنظير، أمّا التنفيذ فعلى عاتق العمال والفلاحين، ومثل ما يقول المثل:: من يكون لديه خدم، فعليه أن لا يوسخ يديه ! "[3].

" ...فردّ عليه حامد بدعابة: يا عمي تعودنا، السياسة صارت بدمّنا، وما عندنا شغلة غيرها، ومثل ما قالوا: من شبّ على شيء شاب عليه ! "[4].

فاستحضار التراث العربي بجميع أنواعه علامة ودليل على ثقافة الكاتب الملمّة بتراثه الأصيل، إضافة إلى أنّها تمثل الذاكرة العربية التي يجب أن يغترف منها كلّ أديب.

ويبقى من الصعب على المبدع **اختيار لغة الرواية**، إذ لا يمكن للروائي أو الكاتب أن يراعي مستوى المتلقي الذي يفترض وجوده، فلقد استعمل الكاتب شريطا لغويا بشكل يتفق والرواية ،ممّا له من دلالات معينة، جعلت هذا العمل الروائي ينهض بوظيفة تنويرية في المجتمع العربي بصفة عامة ،إلاّ أنّنا نستشف من خلال قراءتنا لرواية الآن...هنا، أنّ الكاتب قد تخلى إلى حدّ بعيد عن البناء الشعري لهذا العمل الروائي، حيث أنّه لم يفرط في استخدام اللغة الشعرية، بقدر اهتمامه بالعناصر الأخرى المكونة للرواية، ونعني الشخصيات ،البناء الزماني والبناء المكاني، بل يوزعها بخفة وانتظام عبر أنحاء هذا العمل الروائي، ليفتح من خلالها منافذ صغيرة، يتسرب منها نحو إعادة بناء الحدث

[1] الرواية، ص 656 .

[2] الرواية، ص 421 .

[3] الرواية، ص 551 .

[4] الرواية، ص 496.

الواقعي، ضمن معطيات رسمية تفصح عن الحياة الصعبة لبشر عظماء، وقعوا فجأة أمام اختبارات قاسية لم يكونوا يرغبون فيها.

وبهذا نكون قد درسنا البنى المكونة لهذا السياق الإبداعي المتمثل في رواية " **الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى** "، من خلال دراستنا لخصائصه اللغوية، بتناولنا للعنوان ومستويات اللغة، متمثلة في أربعة مستويات: الشعري، الحركي، النحوي والتناصي. وبدراسة البنى المكونة لهذا النسق الإبداعي، والاهتمام بمسألة مستويات اللغة من الباث إلى المبثوث إليهم ـ بمراعاة الكلام والمعاني المستخدمة ـ يتحوّل الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجميلة[1]، ممّا ساهم في توضيح رؤيتنا للفضاء الروائي كقارئ أو كمتلقي.

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، 1983، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، ص53.

خـــاتـمـة

خـــــاتـمة

تتحدّد قيمة أي دراسة بما تحقّقه من نتائج وإضافات جديدة مفيدة، وفقا لآليات البحث التي يوظفها الدارس، ولكي نصوغ قالب البحث النهائي كوحدة تكاملية، وبعد رحلتنا البحثية بالدراسة والتحليل في ضوء المقاربة السيميائية لعمل روائي عربي معاصر، تمثل في رواية " الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى "، فقد جنت الدراسة الثمار الآتية:

ـ إنّ المقاربة السيميائية أداة منهجية في قراءة الفضاء الروائي، من خلال الأدوات الإجرائية التي يجري بها اشتغالنا على الخطاب الروائي للكشف عن نواميسه ودلالاته، بواسطة مقولات نقدية متمثلة في: مقولة التقاطب، مقولة التراتبية ومقولة جدلية الزمن. أمّا مقولة التقاطب المكاني فأتاحت لنا إمكانية دراسة المكـان، من حيث هو مسرح لتقاطبات موزعة وفق المنطق الثنائي للأمكنة، الذي يقيم التوازن بين العلاقات والتوترات الناشئة ليقيها من الاختلال، حيث انقسم الفضاء المكاني إلى فضاءين منفصلين، أماكن الإقامة وأماكن الانتقال بقيم ورؤى مختلفة: هندسية، اجتماعية، سيـــاسية عاطفية، ثقافية وإيديولوجية، أمّا مقولة التراتبية فتقوم في الأساس على مقياس درجة انفتاح أو انغلاق المكان على العالم الخارجي، وبدرجة أخص المكان السجني، بتوزيع مرافقه إلى طبقات أو فئات مكانية وفق خطة تراتبية محكمة.

ـ إنّ مبدأ التراتب يغدو عنصرا أساسيا في الإيديولوجية السجنية المتفشية ضمن الفضاء التمثيلي للإقامة الإجبارية، ولا يفلح سوى في مفاقمة وضع أجزاء المكان المنغلق، وإعطاء الانطباع بوجود أماكن أكثر أو أقلّ انغلاقا، بهدف الإبقاء على الطابع المتناقض الذي يجعل من السجن فضاء استثنائيا مفارقا.

ـ إنّ أماكن الانتقال في الرواية العربية تتوزع إلى أماكن انتقال عامة وأماكن انتقال خاصة تغشاها شخصيات وتشكّل مسرحا لحياتها اليومية، وعند وصف هذا الفضاء الانتقالي هناك فرضية أساسية

تنظم وجوده وتعلن عن برنامجه الطوبوغرافي والاجتماعي، وأنّ هذا التغيّر المكاني يصاحبه دائما تغيّر دلالي.

ـ إنّ جدلية الزمن تصنع الفضاء وتعلو به، ولا تنفصل عن المكان، فجدلية التاريخ تمتد من الماضي إلى الحاضر والعكس.

ـ إنّ الفضاء الروائي احتوى كلّ العناصر المكونة للعمل السردي، من مكان وزمان وأحداث وتحركات للشخصيات، متماهية فيما بينها، إذ يظهر من خلال الأشياء، ويلوح عبر الزمان ويرسمه الوصف وينقله السرد والشخصيات متلاحمة أجزاؤها وأطرافها في نسيج متكامل مترابط منسجم المعاني ومتسق البناء، وبهذا نستطيع القول: إنّ الفضاء امتداد لكل تلك المكونات التي تتجلّى في مختلف أجزائه.

ـ إنّ الأفضية في رواية "الآن ... هنا"، على الرُّغم من تعدّدها واختلافها، إلاّ أنّها وردت مستمرة ومتصلة مع بعضها البعض في مناجاة متداخلة، لا يستقيم فيها المفتوح إلاّ بوجود حدود انغلاقية، ولا يستقيم فيها المغلوق إلاّ في محطات انفتاحية.

ـ إنّ كلّ المكونات البنائية تتماهي فيما بينها محاولة منها لتوضيح الرؤية والوصول إلى الكيفية الملائمة لوصف الفعل الممتلئ بالأحداث، ويكشف علاقاته التي تستند إلى مرتكزات تقوم على الجوارية أو الذوبان والانحلال النهائي، لينتج في الأخير الفضاء الروائي.

ـ إنّ الفضاء الروائي يتميّز بأهميته الكبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث والعلاقات بين عناصر السرد، ولذلك فهو ينشأ من خلال رؤى متعدّدة: من قِبل الراوي الذي يمثل الشخصية الفاعلة في الخطاب السردي، وأفعال ومواقف الشخصيات الفاعلة في الحدث، واللغة التي يستعملها الراوي مطية لتخييله، ثمّ القارئ بملاحظاته ورؤيته الخاصة والدقيقة في تصوّر الأحداث وتأويلها.

ـ إنّ الفضاء الروائي شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر، وهو يعبّر عن رسالة يقصدها الروائي ويصبو لإيصالها إلى كلّ مُتلقٍ، وبفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها، يصبح الفضاء الروائي عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد.

ـ إنّ الروائي استطاع المزاوجة بين الواقع والمُتخيَّل، إذ أدمجهما وأصبغهما بروح جديدة من خلال عمل فنّي دقيق تتحكّم فيه أنساق تعبيرية ومادة أدبية صرفة.

ـ إنّ الرواية العربية المعاصرة تحوّلت من الانغلاق الذي يجسده الوطن والذات إلى الانفتاح على العالم الآخر، والاطلاع على ماهو خارج الوطن وخارج الذات القادرة على تفعيل المواجهة ضدّ طغيان الأنظمة العربية واستبدادها.

أمّا التعامل مع المنهج السيميائي، فعلى الرُّغم من صعوبة الولوج إلى دواخل مفاهيمه ومعالمه ـ ممّا يستوجب على الباحث الإلمام بمبادئه ومصطلحاته النقدية ـ إلاّ أنّه يشكل مجالا خصبا، خاصة الأسئلة التي أثرناها للإجابة عنها للاقتراب من مدلول الفضاء الروائي من خلال قراءتنا لرواية " الآن ... هنا". وكلّ قراءة كما يقال، إنّما تسعى إلى تطوير وعي نوعي محدّد، وأنّ ما أحرزنا عليه من نتائج واستخلاصات لا يشكّل سوى قراءة أوصلتنا إليها مبادئ المنهج السيميائي وآلياته الإجرائية التي اشتغلنا في نطاقها. والقراءة قراءات، وما تعدّدها وتنوعها إلاّ لتتآلف فيما بينها للمضي قدما بالدرس النقدي المعاصر.

وقد تمّ هذا البحث بعون الله، ثمّ فضل أساتذتي الكرام، وأخصّ بالذكر أستاذي المشرف، الدكتور: هواري بلقاسم الذي أعانني كثيرا على توجيه هذا البحث منذ أن كان فكرة لم تختمر بعد، ورعاه بملاحظاته الصائبة، كما أنّه لم يبخل عليّ بإرشاداته القيمة، وتصحيح المفاهيم المتعلقة بالدراسات النقدية الحداثية، وبالأخص المقاربة السيميائية للخطاب السردي.

كما أقدّم شكري الجزيل، وامتناني للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، على قَبولهم قراءة هذا البحث، ومناقشته وتصويبه بملاحظاتهم ونصائحهم القيّمة، ولكلّ من ساهم في إنجازه، له منّي جزيل الشكر وكامل الاحترام والتقدير.

الملاحـــق

1 . بطاقة فنية عن الروائي عبد الرحمن منيف

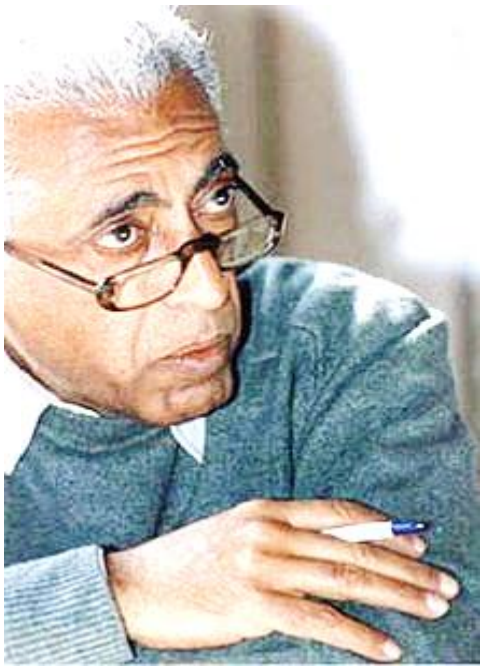
2 . ملخص رواية الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى

3 . ثبت المصطلحات الواردة في البحث

4 . ترجمة الأعلام

5 . الرموز المستعملة في التوثيق

1 . بطاقة فنية عن الروائي عبد الرحمن منيف:



عبد الرحمن إبراهيم منيف روائي عربي، وُلد في 29 مايو 1933 بعمّان (الأردن) لوالد سعودي من نجد وأم عراقية، ينتمي إلى قرية قصيبا شمال مدينة بريدة بمنطقة القصيم الواقعة وسط المملكة العربية السعودية، وقد كان والده من كبار التجار الذين اشتهروا برحلات التجارة بين القصيم والشام. قضى المراحل الأولى من الدراسة متنقلا مع العائلة بين دمشق وعمان وبعض المدن السعودية.

وبعد إنهائه الدراسة الثانوية في عمان، التحق بكلية الحقوق في بغداد عام 1952، واصل دراسته وفي نشط في العمل السياسي المعارض (حزب البعث)، وفي عام 1955 بعد توقيع حلف بغداد، طرد منيف مع عدد من الطلبة العرب إلى جمهورية مصر ، ليحصل على شهادة الليسانس في الحقوق عام 1958. سافر إلى يوغسلافيا وتابع دراسته العليا في جامعة بلغراد، حيث حاز على شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية ـ اختصاص " اقتصاديات النفط " عام 1961.

وفي عام 1962 انتقل إلى دمشق (سوريا) وعمل في الشركة السورية للنفط لينتقل إلى بيروت (لبنان) عام 1973، ليعمل هناك في مجلة البلاغ، ثمّ عاد إلى العراق عام 1981.

ارتبط منيف بصداقة عميقة مع الروائي العربي " جبرا إبراهيم جبرا "، وألفا معا عملا أدبيا نادرا تمثل في رواية " عالم بلا خرائط " عام 1982. ليتجه بعدها إلى فرنسا ثمّ عاد إلى دمشق عام 1986، ليقيم فيها بعد زواجه مع امرأة سورية، حيث كرّس حياته لكتابة الروايات، وبقي إلى آخر أيام عمره معارضا للإمبريالية العالمية. سحبت منه الجنسية السعودية لمواقفه المناهضة والمعارضة لأنظمة الخليج وسياساتها النفطية. توفي في 24 يناير 2004 بدمشق عن عمر يناهز سبعين (70) سنة .

يعتبر عبد الرحمن منيف أحد أهم الروائيين العرب في القرن العشرين، حيث استطاع في رواياته أن يعكس الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي العربي، خاصة في دول الخليج العربي (الدول النفطية).يعتبر منيف من أشد المفكرين العرب المناوئين للأنظمة العربية من خلال رواياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وأعمال أخرى غير روائي، ونذكر منها: لوعة الغياب (1989)، الكاتب والمنفى وآفاق الرواية العربية (1991)، سيرة مدينة عمان في الأربعينيات (1994)، الديمقراطية أولا... الديمقراطية دائما (1995)، القلق وتمجيد الحياة (1995)، عروة الزمن الباهي (1997)، بين الثقافة والسياسة (1998)، ذاكرة للمستقبل (2001)، رحلة ضوء " مقالات " (2001)، العراق هوامش من التاريخ والمقاومة (2003).وله قصص قصيرة طبعت بعد وفاته عام 2006 : أسماء مستعارة (قصص) وأبواب مفتوحة (قصص).

أمّا أعماله الروائية فنذكر منها:

1 . الأشجار واغتيال مرزوق: وهي أوّل رواية لعبد الرحمن منيف، نشرت في عام 1973، تدور أحداثها حول عالم الآثار "منصور عبد السلام"، الذي فصل من الجامعة التي يدرس بها، أعتقل واغتيل صديقه مرزوق بسبب معارضتهما للنظام الحاكم ، ثمّ سافر إلى خارج الوطن بعد إطلاق سراحه .

2 . قصة حب مجوسية: رواية رومانسية، نشرت عام 1974، تدور أحداثها حول قصة حب امرأة مجوسية متزوجة عاشها بطل الرواية في إحدى إجازاته .

3 . شرق المتوسط: رواية سياسية، تنتمي إلى أدب السجون، نشرت عام 1975، أحداثها تدور حول سياسة النظم العربية في تضييق الخناق على المواطنين، خاصة المعارضين السياسيين، والمعاملة السيئة التي يتلقوها داخل السجون العربية، بطلها معارض سياسي يدعى رجب، الذي سجن بسبب معارضته على تعسف السلطة وقسوتها، فهي تحكي قصة المخابرات العربية وتعذيب السجون.

4 . النهايات: نشرت عام 1977، تدور أحداثها حول حياة البدو وعاداتهم وتقاليدهم في قرية الطيبة، والطرق التي يتبعونها لجلب قوتهم، حيث كشف الروائي من خلال هذه الرواية عن الوعود الكاذبة من سلطة المدينة ببناء سدّ لحماية القرية من الجفاف.

5 . سباق المسافات الطويلة: نشرت عام 1979، تحدّث فيها الروائي عن رجل دبلوماسي ومخابراتي، يذهب إلى الشرق للعمل والإطاحة بالنظام المعارض لبريطانيا العظمى، ليكشف في هذه الرواية عن مدى قوة المرأة الخفية وسيطرتها على المجتمع، كما تعرّض فيها لحياة الشرقيين بكلّ تفاصيلها، كما كشف الروائي عن سيطرة الدول العظمى على دول الشرق وبسط نفوذهم عليها للوصول إلى أطماعهم في النيل من ثرواتها، خاصة النفطية منها.

6 . عالم بلا خرائط: نشرت عام 1982، ثائية التأليف بين عبدالرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا، أحداثها خيالية تدور حول قصة مقتل نجوى العامري، المتعلقة براوي القصة الأستاذ الجامعي علاء، المتهم الرئيسي بمقتلها.

7 . مدن الملح: ألفها عام 1984، وهي تحتوي على خمسة أجزاء، تدور أحداثها حول بداية اكتشاف النفط في دول الخليج، وبالأخص في السعودية ، ومنطقة الجزيرة العربية بصفة خاصة، حيث تكلّم فيها عن التغيرات التي طرأت بعد ظهور النفط على المجالين : الاجتماعي والاقتصادي في المنطقة.

8 . ثلاثية أرض السواد: آخر روايات منيف، تتألف من ثلاثة أجزاء، ألفت عام 1999، تحدث فيها الروائي عن العراق الجريحة، عن الأحداث الاجتماعية والسياسية التي تعرض لها العراق في القرن 19 وعلاقتها بأحداث العالم.

9 . أم النذور: رواية قديمة للكاتب ، إلاّ أنها نشرت في عام 2005 بعد وفاته. تدور أحداثها حول طفل تمرّد على مجتمعه، بعدم التعلّم في الكتاتيب بسبب قسوة الشيخ الذي يعلّمه، حيث وصف الروائي الحالة النفسية للطفل بكلّ تفاصيلها. أمّا أمّ النذور فهي رمز لشجرة مقدسة يجتمع حولها النساء الخاضعات لأمر أزواجهن ومجتمعهن، حيث تتجمع النسوة بقرب هذه الشجرة تبركا بها لتحقيق أمانيهن، وهذا يعتبر من الطقوس والعادات والتقاليد في تلك الفترة.

10. الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى: تنتمي هذه الأخيرة إلى أدب السجون، نشرت لأول مرة عام 1991، طبعت عدة مرات، وتدور أحداثها حول الأوضاع السياسية التي تعيشها الشعوب العربية، والمعاناة التي يعيشها الشاب العربي الطامح والمتحمس إلى تغيير الواقع السياسي جراء تعذيبه في السجون العربية مثل: سجن عمورية، السجن المركزي وسجن العفير...، وهي رواية تكميلية للرواية السابقة: شرق المتوسط، وهي تنقسم إلى ثلاثة وقفات: الدهليز، حرائق الحضور والغياب وهوامش أيامنا الحزينة.

2 . ملخص رواية " الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى " :

صدرت رواية" **الآن...هناأو شرق المتوسط مرة أخرى** "شتاء 1991م، وتعد بمثابة جزء ثانٍ لرواية "شرق المتوسط"، وتتألف من ثلاثة أقسام: أولاً "**الدهليز**"، صص: 11-159، ثانياً "**حرائق الحضور والغياب" صص**: 160-321، ثالثاً "**هوامش أيامنا الحزينة"، صص**: 322-574، وتقع الطبعة السابعة التي اعتمدت عليها في حدود خمسمائة وأربع وسبعين صفحة.

رواية " **الآن...هنا**" تتحدّث عن مأساة سجينين التقيا مصادفة في مستشفى كارلوف بمدينة براغ عاصمة تشيكسلوفاكيا، **عادل الخالدي**و**طالع العريفي**، الأوّل من مدينة موران بعد أن سُجن عشر سنين في سجونها، وقد لاقى من التعذيب والوحشية في السجن أبشع صور الاضطهاد والظلم، وخاصة في سجن العبيد، منع من مغادرة المستشفى لأسباب أمنية، وحتى بعد موته وقعت مشكلة في كيفية نقل جثمانه إلى بلاده، أمّا الثاني جاء من مدينة عمورية، ليعالج من آثار التعذيب الذي لقيه في سجون عمورية، والسجن المركزي، وسجن العفير، وسجن القليعة.

يتكوّن عنوان الرواية من قسمين اثنين: الأول"**الآن...هنا**"، والثاني"**شرق المتوسط مرة أخرى**"، أمّا الأول يتكون من مكونين اثنين: "الآن" وهو مكون زماني، و"هنا" مكون مكاني، وبين الكلمتين توجد نقاط "..."، لتدلّ على أن أحداثاً كثيرة ووقائع أليمة بين الآن وهنا، وهذان الظرفان يوحيان بجملة من التساؤلات والاحتمالات أشهرها ماذا يحدث الآن؟ وماذا يوجد هنا؟، أما الثاني فهو مكون من شرق المتوسط مرة أخرى،فهو يتكون من "شرق" وهو مكون مكاني، و"المتوسط" وهو مكون مكاني أيضاً، و"مرة أخرى" تقودنا إلى رواية عبد الرحمن منيف الأولى "شرق المتوسط"، يعود ليكتب من جديد عن العالم نفسه، بعد مضي عشرين عاماً، ممّا يذكرنا بنص حكائيامتلأ محتواه بظلم السلطة الحاكمة في بلدان شرق المتوسط بحق السياسيينوالثوريين المناهظين للنظام، ويتبلور معنى هذا العنوان بطرفيه المتعاطفين وبخاصة الفترة الزمنية الممتدة بين "شرق المتوسط" وبين "الآن ... هنا" أو شرق

المتوسط مرة أخرى" بلغت ست عشرة سنة.والعنوان: "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان والزمان، فجاء واضحاً مجازيا سهل الاكتشاف، وقد حقّق وظيفته من خلال الولوج من العالم الخارجي للنص إلى عالمه الداخلي، وهو يشير إلى أنّ الظلم يجري في كل الأزمنة والأمكنة في العالم العربي، وبالأخص في شرق المتوسط، حيث قيّدت الحرية ورميت في غياهب السجونوالزنازين والدهاليز.

أمّاأقسام الرواية الثلاثة، القسم الأول منها موسوم بـ"**الدهليز**"، نجد فيه عادل الخالدي يتحدث فيه عن تجربته معى السجين السياسي المريض طالع العريفي في السجن،والدهليز مكان وحشي لقمع السجناء وتعذيبهم، وهو جزء من سجون شرق المتوسط، التي تعج بالدهاليز،والقسم الثاني معنون بـ "**حرائق الحضور والغياب** "، عاود عادل الخالدي استئناف الكلام عن حياة السجون وعذاباتها بعد موتطالع،ولاسيما صور العذاب في الصحراء. وهذا القسم لا يمثل معنى مادياً حقيقياً، فليس ما يدلّ على وجود حرائق بالمعنى الحقيقي، والمقصود من هذا العنوان المعاناة التي عايشها طالع العريفي وغيره في السجون وخاصة سجن العبيد وموران متذكراً ما حدث معه في السجون، والممارسات الوحشية التي مورست عليهم، خاصة هلال الذي اغتيل في السجن. و**حرائق الحضور والغياب** ذكريات أليمة تعصف في رأس طالع العريفي، وهي أشبه بالحرائق التي تحرق فكر طالع، حيث تجسّد مفهوم الخيبة الذي يطارد السجين الذي قضى أغلب حياته في عالم مظلم لا حرية فيه.

أمّا القسم الثالث الموسوم بـ"**هوامش أيامنا الحزينة**"، يعود فيه عادل ليروي من جديد عن باريس وعن الأيام التي قضاها فيها، إذ يروي عادل الخالدي عن معاناته في السجون، والسنين العشر التي قضاها في سجون عمورية، وجاء هذا العنوان متحسراً على الأيام التي قضاها عادل في حياته، فهوامش جمع هامش، وأيامنا جمع يوم، والحزينة هي صفة للأيام، والهوامش لا قيمة لها مقارنة بالكتاب، كذلك هذه الأيام الحزينة في حياة عادل الخالدي التي لا قيمة لها، وليست إلا مأساة في نفسية عادل والناس المظلومين على هذه الأرض.

ورواية " **الآن... هنا** "بوقائها وأحداثها تدلّ على الواقع السياسي الذي يدور في تلك الرقعة الممتدة من الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط حتى أعماق الصحراء في موران، التي كانت حوادثها دافعاً لتكوين مادة النص الحكائي، وفضاء لهذا النص نفسه، وعبد الرحمن منيف بهذا العنوان المعبّر عن محتوى النص الذي عنونه، يؤكد أن الواقع السياسي القاسي الذي تتميز به البلدان العربية الممتدة من الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط حتى أعماق صحراء موران، مازال مستمراً رغم تقدم الزمان وتطور الوعي الإنساني، فالأمم الأخرى تسعى بدأب إلى تأمين حياة كريمة لشعوبها تقوم على أسس العدالة والحرية والمساواة، في حين أن حكام البلدان العربية ما زالوا يكدون أنفسهم ببناء السجون، ويملؤونها بآلاف مؤلفة من السياسيين والثوريين المناهضين للطغيان والإستبداد والشرفاء الأحرار.

ورواية **الآن ... هنا**، تتمة لرواية "**شرق المتوسط**"التي أصدرها عبد الرحمن منيف عام 1975م، ايستعرض لنا فيها موادا من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، ويورد لنا المادة الأولى والثانية والثالثة والخامسة والعاشرة والثانية عشر والرابعة عشرة. كتب منيف هذه الرواية عام 1972، لتنشر بعد ثلاث سنوات، أي عام 1975م، وتتكون الرواية من ستة أجزاء في ثلاثمائة وثلاث وأربعين صفحة .

عنوان الرواية يتألف من مكون مكانيّ :"**شرق الموسط**"،وهو مكون من كلمتين: الأولى: " شرق "وهي إحدى الجهات الأربع المحدّدة لدول المتوسط ، والثانية: " المتوسط " تدل على جغرافية بحرية من العالم، وهومكون مكاني يبعث على السؤال، كونه يشمل أكثر من دولة عربية، ممّا يصعب تحديد البقعة الجغرافية المعنية.، وفي هذا دلالة في منظومة القيم العامة المتعلقة بالسلطة والفرد، أنّ الفروق القائمة بين مواقع مختلفة من الوطن العربي هي فروق قليلة الأهمية، لأنّ المعاناة واحدة، لوحالات القمع والإضطهاد عامة وشاملة، وأنّ الهموم والقضايا في العالم العربي مشتركة.

إلاّ أنّ عبارة "**شرق المتوسط**"تلّخص قضية كبيرة في الحياة الإنسانية والسياسية، وهيترمز إلى كل المجتمع العربي الذي يقع شرق المتوسط، في كلّ ما يمثل من قيم، وهي عبارة تختزن الكثير ولا يتحدّد معناها الذي يرمي إليه صاحب النص إلا بعد قراءة النص كلّه.وملخصها أنّهاتبدأ بسفر إسماعيل من

بيروت إلى أوروبا، وهو على ظهر الباخرة، يتذكر خروجه من السجن بعد خمس سنوات، مصابا بروماتيزم في الدم، ويحاول أن يسافر للخارج من أجل العلاج، مبحرا على متن باخرة يونانية تدعىأشيلوس، ويبدأ باسترجاع أيّام السجن ومعاناته، ويتعذّب البطل كثيرا على توقيعه للسجّان الذي حدّد نهايته، ويحاول أن يخفّف عن نفسه ملقياً اللوم على المرض الذي ألمّ به في السجن، والذي دفعه للاستسلام أكثر موقف أخته أنسية، وفي الجزء الثاني تبدأ أنيسة بالسرد، فتتذكر أخاها قبل دخوله السجن وما حصل له بعد دخوله له، وتحاوره فتعلمه كيف ماتت والدته؟، معتبرة أن الشرطة وراء موتها، وتقارن أنيسة بين رجب وأمها، وتذكر أحداثاً ومواقف من شباب رجب وبعض المناقشات السياسية التي كان يجريها، ويقصّ الجزء الثالث رجب موجهاً كلامه لأشيلوس التي اعتبرها صديقته، فيحدثها بأسراره وعن حياته السياسية، ويتذكر مشاهد التعذيب والسجن، ويرى فتاة سويدية تحمل قفص عصافير فيتذكر السجن والمحقق "نوري". وفي الجزء الرابع الذي تقصه أنيسة، حيث يظهر أنها تلقت رسائل من رجب يتحدث فيها عن حبيبته هدى، وعن نيّته كتابة رواية موضوعها التعذيب، ويعلمها في إحداها أنه ينوي السفر إلى جنيف، كي يفضح العذاب الوحشي في السجون، ويعود رجب للقص في الجزء الخامس، حيث يخضع لعلاج طبي من مرضه، ثم يقارن بين الحياة في الشرق والحياة في الغرب، وفي سفره يتلقى رسالة بأن عليه أن يعود للوطن، لأن صهره حامد موقوف ولن يخلى سبيله إلا برجوعه ، وفي الجزء السادس الذي ترويه أنيسة وفاء لأخيها، تقصّ عن عودة أخيها إلى الوطن ليسجن من جديد، ثم يخرج أعمى ويموت.

وممّا لاشك فيه أن منيفاً يضع البلاد العربية في دائرة الاتهام، ويقصد بالمتوسط: البحر الأبيض المتوسط وإذا أردنا تحديد الدول العربية التي تقع شرق البحر الأبيض المتوسط فهي: سوريا، لبنان، الأردن، فلسطين، مصر، وهذه الدول تشترك في حدودها مع البحر المتوسط والعراق تقع أيضا شرق المتوسط لكنها لا تشترك في حدودها مع المتوسط، هذه الدول هي الأكثر عرضة واتهاماً في عنوان منيف، لكن هذا لا يمنع دخول بلدان أخرى كانت شرق المتوسط أو غربه في مظاهر القمع والعنف داخل

السجون، ولعل بعض المصطلحات التي استخدمها منيف في روايته مثل "الآغا" تشير إلى منطقة محدّدة، خاصة في سوريا ولبنان.

وأرى أن منيفاً وهو يتحدّث عن شرق المتوسط بعد الحرب العالمية الثانية وعن علاقة الحاكم بالمعارضة السياسية أساساً،لا يقصد تحديد بلد بعينه، فالمسألة عامة في الدول العربية، ممّا يجعل المشرق العربي كلّه مشتركاً في هذه الجريمة والمؤامرات، والباخرة التي انطلقت برجب أقلعت من ميناء بيروت، ما يعني أنّ "رجب" كان سوريا أو عراقيا، أو أردنياأو من الجزيرة العربية، وقد كان لمنيف موقففي تعميته لمكان شرق المتوسط، لأنه يجعل البلدان العربية كلها تحت المساءلة والمجهر، ولو خصّص منيفبلد عربي محدّد لفقدت الرواية قيمتها وهدفها المنشود.

2 ـ ثبت المصطلحات :

أثارت إشكالية المصطلحات في العلوم الإنسانية صراعات ساخنة من اجل تملكها ، فكل لغة تحاول إظهار ثروتها اللغوية وقدرتها على استعاب المفاهيم الجديدة في شتى العلوم ،خاصة العصر الحالي، حيث أخذت اللغات الغربية (الإنجليزية والفرنسية) بزمام الأمور، والتي سميت " بلغات التواصل الأوسع "،فاضطرت اللغات الأخرى منها اللغة العربية إلى أخذ تلك المصطلحات،إلاّ أنّ العالم العربي وقع في إشكالية عدم توحيد المصطلحات،لنقص التحكم في آليات الترجمة ضمن المجامع والمؤسسات العلمية اللغوية[1].

A

عامل.....Actant

الفعل.....Acte

الفعل السردي.....Acte Narratif

ممثل.....Acteur

المساعد.....Adjuvant

استذكار.....Anaphor

تمفصلات.....Articulation

C

[1]ينظر: مجلة المصطلح، مجلة علمية أكاديمية تعنى بإشكالية صناعة المصطلح وتعريبه وترجمته، تصدرعن مخبر" تحليلية إحصائية في العلوم الإنسانية"، ع: 02، س:2003، دار هومة، الجزائر، ص 313.

استباق.....Cataphore

التكثيف.....Charge

تداول.....Circulation

الإيحاء.....Connotation

تصنيف.....Classification

التشكلات الخطابية.....Confuguration

مواجهة.....Confrontation

اتصال.....Conjonction

متن.....Corpus

متواصلِ.....Continu

النقد.....Critique

النقد هو تحليل الخطاب وفق آليات معينة تفسيرا وتأويلا بالاعتماد على نظريات معينة[1].

D

الوقف.....Debrayage

مرسل إليه.....Destenataire

[1] أحمد حساني، محاضرات مشروع الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب الأدبي، سنة أولى ماجستير، 2005، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة السانية، وهران، الجزائر.

مرسل.....Destinateur

وجوب الفعل.....Devoir fair

لا متواصل.....Discontinu

خطاب.....Discours

الحوارية.....Dialogisme

هي التفاعل اللفظي الذي يحدث بين الأفراد اجتماعيا وهذا المفهوم أسس له باختين منخلال دراسته لحوارية دوستيوفسكي ورابليه وقام بتبيين العلاقات التي تنتج من الحوارية حيث ميز بين الخطاب الحواري متعدد الأصوات ووحيد الصوت.

الخطاب.....Discours

انفصال .....Disjonction

هيمنة.....Domination

E

الانزياح.....Ecart

هو التجاوز أو العدول عن النمط التركيبي الأصلي. فهو خرق للقواعد و خروج عن المعيار والمألوف، وانزياح عن اللغة العادية(اليومية) .

الكتابة .....Ecriture

بمعنى آخر الكتابة الأدبية، هي من المنظور الخطي (الدّال)؛ التخطيط أو التمثيل الغرافي للكلام حيث تشمل جملا، مقاطع، نصوصا ....، أما من الناحية الدلالية هي فعل انفتاح اللغة، تمفصلها،

وتخطيها. وتختلف الكتابة باختلاف مجالاتها، الكتابة السياسية، الكتابة الصحفية الكتابة العلمية ...أمّا الكتابة الأدبية هي التي تتجاوز هذه المجالات حيث تستحضر جميع طاقات التعبير والتأليف واستخدام الصيغ الجمالية والفنية للأدب.

الكتابة التيبوغرافية.....Ecriture Tipografique

وتسمى التشكيل التيبوغرافي،وهي تقنية كتابية بوسائل علمية حديثة،حيث تشكّل عناوين وفقرات ونصوص بخطوط سوداء بارزة لتمييزها داخل الصفحة،حتى تثير انتباه القارئ وتركيز حضورها في ذهنه،مثل: الكتابة المائلة،الكتابة الممطة،الكتابة البارزة.وتوجد أيضا الكتابة المتخللة؛وهي ورود داخل الكتابة الأصلية كلمات وفقرات أجنبية.

أثر القراءة.....Effet de Lecture

أثر الواقع.....Effet de réel

أثر معنوي.....Effet de Sens

الوصل.....Embarayage

التلفظ.....Enonciation

الملفوظ .....Enoncé

تجربة.....Epreuve

الفضاء.....Espace

سمة.....Etiquette

سمة دلالية.....Etiquette Sémantique

حدث.....Événement

الوجود السيميائي.....Existence Sémiotique

F

الفعل التركيبي.....Faire Syntaxique

وظيفة.....Fonction

اشتغال.....Fonctionnement

G

الجنس الأدبي.....Genre littéraire

توليد.....Génération

H

التأويل .....Herméneutique

هو حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه ؛مع احتمال له بديل يرجحه،ويركّز التأويل عادة على النصوص الأدبية الغامضة أو التي يتعذّر فهمها من القراءة الأولى ،وهو ينطوي على شرح خصائص النص و سماته ،كالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه وعناصره و بنيته و غرضه وتأثيراته[1].

التهجين.....Hybridisation

يعتبر مزجا بين لغتين إجتماعيتين في ملفوظ واحد ،ويعتبره باختين عنصرا فعالا في إنتاج الحوارية بوعي لغة بلغة أخرى .

[1] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، 2000، منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق، ص 131 .

خارج النص.....Horstexte

كلّ ما يتعلق بما هو خارج عن النص ، مثلا : حياة الكاتب أو الشاعر،زمنه وعصره، انتماءاته المختلفة. إلاّ أنّ النقد الجديد يرفض التدخل الخارجي للنص (سياق النص) حيث ينظرون إلى النص من داخله(نسق النص)، وهذا ما يساهم في عملية التلقي وإنتاجية النص دون اللجوء إلى العوامل الخارجية التي ساهمت في تشكيله،حيث يرفض بارت وجماعته هذه المعلومات الخارج نصية ويعدونها تدخلا من المبع في عملية فهم المتلقي للنص ،وهي معلومات قد تضلّل فهم القارئ وتقيّده أو تحدّ على الأقل من حرية مخيلته[1].

I

وحدةإيديولوجية.....Idéiologème

هيمنة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه وتعرفه كريستيفا فتقول عنه :" هذه الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها مجسدة فيمختلفمستوياتها، بنية كل نص، والتي تمتد على طول مسافته بإعطائها له خيوطها التاريخية والاجتماعية[2].

محايثة.....Immanence

المقصدية.....Intentionalité

يعني أنّ الكلام سواء أكان مكتوبا أو خطابا مكتوبا، لا يصبح تواصليا، إلاّ إذا كان من يتكلّم يفعل ذلك قصدا للتعبير عمّا في ذاته .

[1] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 131 .

[2] Julia Kristiva, Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse ,Ed,Seuil, Paris, 1969, p 52.

مؤول.....Interprétant

فعل تأويلي.....Interprétatif

القلب.....Inversion

التناص.....Intertextualité

مصطلح سيميائي له معان خاصة عند كرستيفا وبارت وجيرار جينيت وفوكو، الذين اتفقوا في معظم كتاباتهم النقدية على أنّه نص يجتمع ويتقاطع مع نصوص سابقة له؛ يشير إليها،و لذلك قالت كرستيفا : " إنّ كلّ نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من اقتباسات، وكلّ نص هو شرب و تحوّل إلى نصوص اخرى " ،ويقول فوكو أنّه:" أنّه لا وجود لتعبير،لا يفترض تعبيرا آخر،ولا وجود لما يتولّد من ذاته ،بل توجد أحداث متسلسلة و متتابعة ... ". ويشكل التناص العلاقات بين النص الحاضر والنص الغائب(...)،ويظل للنص الغائب علامات حضور في النص الجديد ،ولذلك يمكننا أن نستعين بالنصوص الغائبة في إلقاء الضوء على النص الجديد و تأويله[1] .

المتناص.....Intertexte

هو نص يكمن في داخل نص آخر ليشكل معناه سواء أكان المؤلف واعيا بذلك أم غير واع به[2].

التقليد.....Imitation

تناظر.....Isotopie

L

اللغة.....Langage

[1] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر،م.س،ص 133 .

[2] رويرت شولز، السيمياء والتأويل ،تر: سعيد الغانمي ، ط1، 1994، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 244.

اللغة عند سوسير،وكذلك عند لغوي مدرسة براج و عند البنائيين الأمريكيين،هي نظام من العلاقات،أو بمعنى أدق مجموعة من الأنظمة المترابطة فيما بينها،حيث لا تتمتع العناصر (الأصوات والكلمات) بأيّ قيمة مستقلة خارج علاقات التعارض أو التساوي التي تربطها بالعناصر الأخرى،فيظهر هذا النظام النحوي المضمر في كلّ لغة من اللغات و عند كلّ المتكلمين بهذه اللغة[1] .

اللسان.....Langue

اللسان هو الخاصية النوعية للكائن البشري كي يتواصل بواسطة نظام من العلامات الصوتية (أو اللغة)،ويشكل هذا النظام من العلامات الصوتية الذي تستخدمه جماعة اجتماعية معنية (أو مجموعة لغوية) اللغة المعنية[2].

اللغة الطبيعية.....Langue naturelle

لغة خاصة بالنوع البشري في جملته ،وهي أدوات للتواصل و التعبير ،وتتميّز بخصائص عالمية تتسم بها كلّ لغة إنسانية (عربية ،فرنسية ،انجليزية...)[3].

دائرة التحول.....Lieu de transformation

مقروئية.....Lisibilité

القراءة.....Lecture

تمثلالقراءة وحدة معرفية من حيث الأداء التحليلي أو الاستقرائي لتحصيل رؤية معينة إزاء منتج معرفي معين ،ترتكز في إنجاز مهمتها الكلية أو الشاملة (القراءة الكلية أو القراءة الشاملة) على: النص،

[1] سيزا قاسم ـ نصر حامد أبو زيد ،مدخل إلى السيميوطيقا . أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مقالات مترجمة ودراسات)، دار الياس العصرية،مصر، د.ط، 1986، ص 254 .

[2] المرجع نفسه، ص353 .

[3] المرجع نفسه، ص353 .

القارئ و المرجع، وتعتبر سلطة القارئ أهم هذه العناصر؛ لما يتمتع به من سلطة معرفية تتضمن أدوات تعريفية وتحليلية وتأويلية لتأطير المنج المعرفي. إلاّ أنّ أساليب ومفاهيم القراءة تطوّرت أكثر مع تطوّر أساليب الكتابة و دخول عنصر التكنولوجيا في حقول التعريف بالنتاج الإنساني[1].

النص المقروء.....Lisibletexte

M

تجلٍّ.....Manifestation

تحريك.....Manipulation

اللغة الواصفة.....Métalangage

يصطلح عليها أيضا اللغة ما وراء اللغة أو الميتالغة،وهي لغة صناعية تستخدم لوصف لغة طبيعية،ألفاظها هي ألفاظ اللغة موضوع التحليل،وقواعد تركيبها هي نفس قواعد اللغة المدروسة،مثل: اللغة النحوية التي يستخدمها مؤلف القواميس والمعاجم لتعريف الألفاظ،فلكلّ لغة ميتالغة خاصة بها،ويمكن التعرف عليها من خلال استخدامها لألفاظ مثل: أي، يعني، ولنقل مثلا: بمعنى أن، ...إلخ[2]، وهي تختلف تماما عن اللغة الطبيعية، وهي تمثل شفرات أو لغات مثل: لغة الرياضيات[3]، الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمعو النطق والعلامات العسكرية.

الحداثة.....Modernisation

---

[1] عزيز التميمي، منظومة القراءة ـ سلطة القارئ، مقال، ص1، من الأنترنيت، موقع: www.google.ae يوم: 15 . 05 . 2006 .

[2] سيزا قاسم، نصر أبو حامد ،مدخل إلى السيميوطيقا، م.س ،صص: 355 – 356 .

[3] المرجع نفسه، ص 353 .

مصطلح إشكالي،متعدد الدلالات ،ولكنّه حاضر بقوة وغير محدد،والحداثة صناعة بعيدة عن العفوية والطبيعة،وليست الحداثة مصطلحا اجتماعيا أو سياسيا أو أو تاريخيا ،إنّما هي صيغة متميّزة للحضارة،تناقض صيغة الثقافات السابقة والتقليدية ،وهي تفرض نفسها إزاء التنوّع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات،وهي مع ذلك مصطلح غامض، ولكنّه يتضمن في دلالاته إجمالا الإشارة إلى التطوّ والتبدل في الذهنية ،فمجتمع الحداثة هو مجتمع الشيفرات والرموز(مجتمع ما بعد اللغة والكلام)[1].

صيغ.....Modalité

نمط.....Mode

نموذج.....Modele

النموذج التكويني.....Modele Constitutionnel

سرد.....Narration

السردية.....Narrativité

N

علم السرد.....Narratologie

مستوى.....Niveau

O

موضوع.....Objet

[1] خليل الموسى، قراءات في الشعر الربي الحديث والمعاصر، م.س، ص 134 .

المعيق.....Opposant

P

مسار.....Parcours

مسار تصويري.....Parcours fuguratif

مسار سردي.....Parcours narratif

الكلام.....Parole

الإستبدال.....Paradigmatique

العلاقة الاستبدالية هي العلاقة الافتراضية القائمة بين وحدات اللغة المختلفة،والمنتمية إلى نفس الفصيلة الصرفية أو الدلالية. واهتم دو سوسير بالعلاقة الافتراضية المدركة بالفكر بين مختلف الألفاظ،وأنّ أي إشارة قبل ظهورها في أي منطوق فعلي،توجد في شفرتها كجزء من قائمة تبادلية هذه الفكرة (أي من نظام العلاقات التي تربطها بإشارات أخرى؛من خلال التشابه والاختلاف)،وأخذ عنه السيميائيون هذه الفكرة،ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات، والمتضادات من الجذر نفسه، وأيضا الملفوظات التي تتشابه معها صوتا[1].

الإنجاز.....Performance

شخصية.....Personnage

إقناع.....Persuasion

قدرة الفعل.....Pouvoir faire

محمول.....Prédicat

[1] روبرت شولز، السيمياء والتأويل، م.س، ص 242.

إجراء.....Procès

برمجة.....Programmation

برنامج.....Programme

البرنامج السردي.....Programme narrative

الإنتاجية.....Productivité

تعدد الأصوات.....Polyphonie

النص المحيط..... Peritexte

ما يدخل في إطار المقدمات والذيول، ويتضمن الغلاف الملصقات، اسم المؤلف، العناوين، الاهدءات، المقدمات، فكرة الكتاب، النقط...

الشعرية.....Poétique

علم موضوعه الشعر والنثر معا واعتبرها النقاد " النظرية العامة للأعمال الأدبية" إبتداء من أرسطو إلى غاية الشكلانيين الروس حيث تدرس القيمة الجمالية للعمل الأدبي، أو ما أسماه رومان جاكبسون (R.Jakobson) بالوظيفة الشعرية La Fonction poétique التي تجعل شكل الرسالة منسجما وتظهر هذه الوظيفة في البنية اللغوية للرسالة والتي تجعل الخطاب أدبيا[1].

النص الظاهر.....Phéno-texte

يعني التمظهر اللغوي كما يتراءى في بنية الملفوظ المادي وهو مجال اللغة التواصلية.

R

حكي.....Récit

[1] Algirdas Julien Greimas et Joseph courtès, Sémiotique : Dictionnaire, raisonné de la théorie du langage, Hachette ,France,1979 , pp: 282 – 283

عرض.....Représentation

دور.....Rôle

S

الجزاء.....Sanction

معرفة الفعل.....Savoir faire

خطاطة.....Schéma

البنية.....Structure

يتألف الأثر الأدبي من عنصرين هما **البنية** أو التركيب و**النسج** أو السبك، ويقصد بالأولى المعنى العام للأثر الأدبي وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرائق مختلفة، غير التعبير المستعمل في المعنى الأدبي، أما النسج فالمراد به الصدى الصوتي لكلمات الأثر وتتابع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحي إلى العقل من مدلولات الكلمات المستعملة[1].

انتقاء.....Sélection

السيمانااليز .....

Sémanlyseمصطلح أطلقته كريستيفا على التحليل الذي يتناول " التدليل " حيث يدرسه داخل النص، إذ يخترق الدال مع الذات والرمز ،إضافة إلى التنظيمات النحوية للخطاب من أجل الدخول إلى هذه المنظومة حيث تتجمع أصول ما يدلّ في حضور اللغة[2].

[1] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ط1، 1974، صص: 540 - 541

[2] عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ط2، 1994، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص 57 .

السيمياء.....Sémantique

وردت السيمياء في معجم الصحاح أنّها تستعمل للدلالة عن العلامة،وهي تحمل نفس الحقل الدلالي المشحن في السومة و السيماء و السيما[1].ووردت في معجم لسان العرب أنّها تعني السومة والسيمة والسمياء وتعني العلامة[2].

وقد اعتبر بعض العرب أنّ لفظة" **سيمة**Séma" أنّها **رمز** ؛لتدل على **علم المز** ، واعتبرها البعض الآخر أنّها **إشارة** ؛لتدل على **علم الإشارة** ،واعتبرها آخرون أنّا تعني **الدلالية** أو **الدلائلية**[3].

أمّا الدكتور رشيد بن مالك فيرى أنّ السيمياء تحمل معنى العلامة[4].

السيميوطيقا.....Sémiotique

. عند الفيلسوف جون لوك 1690 ؛هي معرفة العلامات .

. عند ش. س. بيرس C.S.Peirce (1839 . 1914)؛هي نظرية العلامات أو النظرية العامة للتمثيل .

. عند موريس Morris،هي النظرية العامة للعلامات في كلّ صورها و تجلياتها عند الحيوان والبشر،اللغوية وغير اللغوية ،الفردية أو الاجتماعية .

[1]إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، 1974، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان، ص631 .

[2]أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد 03، ط4، 2005، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 245 .

[3]ذويبي خثير الزوبير ،سيميولوجيا النص السردي . مقاربة سيميائية لرواية الفراشات و الغيلان ،رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر ، ط1، 2006، ص8 .

[4]رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، د.ط، 2002، المؤسسة الوطنية للطباعة، الجزائر، ص 21 .

. عند إكو Eco ؛هي العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات،قائمة على فرضية مؤداها أنّ ظواهر الثقافة جميعها ما هي في الواقع سوى أنظمة من العلامات بمعنى أنّ الثقافة هي في جوهرها اتصال .

. عند سيبيوك Sebeok ؛ السيميوطيقا تتناول وظيفة التواصل ووظيفة التعبير[1].

السيميولوجيا.....Sémiologie

نجد هذا المصطلح يبرز في الكتابات الفرنسية أكثر، منذ أن أرساه **فرديناند دي سوسير** (Ferdinand de Saussure) في كتابه " دروس في علم اللغة العام " 1911، وهو علم إشارات واسع للتواصل بين البشر(...)، وهو لدراسة الإشارات والعلامات من حيث كنهها وطبيعتها،ويسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التراكيب[2].

أمّا جوليان غريماس Greimas Algirdas Julien؛ فيعرف السيميولوجيا بعلم العلامات، ويرى أنّ هذا المصطلح يترادف مع مصطلح السيمويطيقا، وهما يعنيان: علم العلامات[3].

مقطع.....Séquence

الإشارة.....Signal

وهي تلك العلامات التي تعمل على إثارة المستقبل (القارئ)،أمّا الإشارة اللغوية(L'indice) هي طريقة خاصة في ربط الحدث بزمن إنتاجه باستعمال ألفاظ اللغة التي تسمى الإشارت اللفظية أو أسماء الإشارة، ويعدّ الإنسان من أكثر المخلوقات استعمالا لها من اجل تحقيق العملية التواصلية،

[1] سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا،م .س، ص 252 .

[2] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، م.س، ص 136 .

[3] سيزا قاسم،نصر حامد أبو زيد،مدخل إلى السيميوطيقا،م.س،ص 352 .

وهي عند بيرس Peirce تعني « حدث أو شيء يشير إلى حدث أو شيء آخر،وأنّ للإشارة أن تكون مختلفة عن الإشارات الأخرى، ولابد للإشارة من مادة أو مرجع، كما لابد من مؤول لها »[1]،و يرى محمد عزام أنّها« أمر يلازم كلّ حي ويدخل كلّ بنية اجتماعية »[2].

العلامة.....Signe

تعدّالعلامة مفهوم أساسي في السيميوطيقا أو السيميولوجيا ،ويرى بنفنيست أنّها تمثل شيئا معينا يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما و بدرجة ما بوصفها بديلا له. ويمكن أن تكون اعتباطية أو معللة ،مشفرة أو غير مشفرة . وهي تتألف من عنصرين: أحدهما محسوس أو مادي (الدال/ التعبير)،والآخرغير محسوس (المدلول/ المضمون)[3]، وقد تجاوزت البعد الثنائي للعلامة،وصار تصنيفها يخضع إلى علاقتها بالعالمين الخارجي والداخلي ،فإذا انتمت إلى العالم الداخلي كانت رمزا حاملا للدلالة ،وإذا انتمت إلى العالم الخارجي كانت علامة حاملة للعنى[4] .

الدال.....Signifiant

المدلول.....Signifié

يظهر من مصطلحات سوسير أنّ المدلول عنده مساوم للمفهوم ،وأنّ العلامة اللغوية تنتج من الترابط بين الدال و المدلول أو بين الصورة السمعية والمفهوم[5] .

التدليل.....Signifiance

[1] محمد عزام ،النقد والدلالة ـ نحو تحليل سيميائي للأدب،د.ط،1996 منشورات وزارة الثقافة،دمشق سوريا، ص 10 .

[2] المرجع نفسه،ص 25 .

[3] سيزا قاسم ـ نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، م.س، ص 252 .

[4] أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة،مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة ، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،ص 207 .

[5] سيزا قاسم ـ نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، م.س، ص 354 .

ينتمي مصطلح التدليل إلى مستوى الممارسة الدالة (الإنتاجية، التلفظ، التناص)، وترى كريستيفا أنّه يمارس داخل اللغة ويودع على سطر الذات المتكلمة بسلسلة تواصلية ونحوية مبنية، وما يميزه عن الدلالة هو وضع التدليل للذات في النص ما يسميه بارت بمصطلح " المتعة "، أما الدلالة تنتمي إلى مستوى المنتوج " التواصل، الملفوظ، التمثيل، الواقع"[1]، ويرى تودورف أنّ التدليل يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة تتقاطع فيهعدة معان ممكنة إنّه " لا نهائية العمليات الممكنة في حقل معطى للغة "[2].

وضع عاملي.....Statut actantiel

بنية.....Structure

تتابع.....Succesion

متتالية.....Suite

ذات.....Sujet

النسق المفتوح ..... Système Ouvert

يعني أن تكون القراءة مفتوحة ومتعددة،ولا يمكن لها أن تنتهي،ولا يمكن للنص الأدبي أن يقرأ قراءة واحدة أو قراءتين فقط،وإنّما يتعدى باستمرار ويتجدد لما يحمله من دلالات متعددة و مختلفة.

[1] عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، م.س، ص57 .

[2] Oswald Ducrot et Tzevetan Todorov ,Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed ,Seuil, Paris, 1972,p 445.

الرمز.....Synbole

هو كلّ شيء يدلّ على شيء آخر أو يمثله،عن طريق الكلمات أوالألفاظ ،فبمجرد نطق كلمة أو حرف أو رقم يقوم في الذهن مدلوله، « ويقصد الرمز إلى إثبات علاقة دائمة في ثقافة ما بين عنصرين »[1] .

تزامنية.....Synchronie

توزيعي.....Syntagmatique

التركيب العاملي.....Syntaxe actantielle

التركيب السردي.....Syntaxe narrative

نسقي.....Synstamique

النظام المشكل (المنمذج).....Système Modélisant

هو كلّ نظام دال مركب موروث للشفرات الثقافية الاجتماعية يقوم بتنظيم العالم بواسطة الأساطير أو الحكايات الخرافية أو الآلهيات البدائية[2].

T

النص.....Texte

وحدة دلالية، يتألف من جمل ومقاطع تجمعها علاقات قبلية وبعدية فتحقق في النص ما يسمى بالنصية.

[1] سيزا قاسم،نصر حامد أبو زيد ،مدخل إلى السيميوطيقا، م. س، ص 350 .

[2] المرجع نفسه، ص 356 .

النسيج.....Texturs

ويعني المتن، والجزء الرئيسي من المؤلّف مستقلا عن شروحه وحواشيه، ويتضمن مفهوم النص ويشير إلى :[1]

أ- الكلمات المطبوعة والمخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي.

ب- اقتباس أجزاء من الكتب المقدسة والتعليق عليها في الوعظ.

ج- الاقتباس الذي يعتبر نقطة انطلاق البحث أو الخطبة.

تصنيفية.....Taxinomie

ترجمة.....Traduction

تحوّل.....Transformation

U

وحدة.....Unité

وحدات سردية.....Unités narratives

V

القيمة.....Valeur

تنويع.....Variaté

محتملة.....Virtuel

إرادةالفعل.....Vouloir faire

احتمالي.....Vraisemblable

[1] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، م.س، صص: 566 - 567 .

3 . تـــــراجم الأعـــــلام :

*** فاردیناند دو سوسیر (Ferdinand De saussure) :**

ولد بجونیف (سویسرا) عام 1857،تتلمذ على يد معلّمه الأول " أودولف بيكتي" صاحب كتاب " أصول اللغات الهندو أروبية Les Origines Indo Europienne"، في 1876،ذهب إلى ألمانيا ،حيث انظم إلى حلقة اللغويين هناك ،وفي عام 1878 أنهى كتابه " مذكرة في النظام البدائي للصوائت في اللغات الهندو أروبية Le Système Prénulif des Voyelles dans Les Langues Indo – Europiènnes"

أطروحة دكتوراة بعنوان : " L'Emploi du Génétif alsolu en Sanskrit "

له مجلّد بعوان :" Memoire de La SoCiété de Langue"

التحق عام 1880 بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس ،وفي عام 1981 عاد إلى جنيف . انقطع عن التدريس ثمّ عاد إليه عام في عام 1911 .

بعد وفاته قام تلاميذته شارل بالي وآلبارس شي هاي بجمع محاضراته من 1909 حتى 1911 ليصدراها في كتاب بعنوان " محاضرات في السانيات العامة " عام 1916 . وترجم هذا الأخير إلأى عدّة لغات منها :

. إلى اليابانية عام : 1928 . 1940 . 1941 . 1950 .

. إلى الألمانية عام : 1931 في طبعته الأولى على يد فلوبار ،والطبعة الثانية عام 1967 .

. إلى الروسية عام1933 .

. إلى ألسبانية عام : 1945 . 1955 . 1959 . 1961 .

. إلى الانجليزية عام 1959 .

. إلى العربية عام 1978 . وبدأت تدرس اللسانيات في الجزائر عام 1982 .

وهذا الكتاب هو نوع من الكتب النسقية،حيث جاء بمصطلحات جديدة منها: العلامة اللسانية (Signe Linguistique)،الدال (ségnifiant)،المدلول (Ségnifié)،القيمة اللسانية

(La Valeur Linguistique)، التزامن والتعاقب، الكلام (Parole)، اللسان (Lange)، اعتباطية العلامة (L'arbitraire du Signe)، المحور الاستبدالي، علاقة الترابط المتداعي ...

*** شارل سندرس بارس (Charles Sanders Peirce):**

فيلسوف وباحث سيميائي أمريكي، من مواليد 10 سبتمبر 1839، توفي في 19 أفريل 1914، كان والده أستاذ جامعي يدرس الرياضيات، درس بارس الفلسفة والكيمياء، وهو يعد مع دي سوسير الأبوين الشرعيين للسيميائيات الحديثة.

ولم يجد علم السيميولوجيا سبيله إلى التـأسيس إلاّ على يدي دي سوسير الذي تنبّأ به وشارل بيرس الذي تصوّره، وهو يطمح أن يكون علم السيميوطيقا علما لجميع أنساق العلامات، لغوية كانت أو غير لغوية، حيث يرى أنّ السيميوطيقا هي الإطار المرجعي لكلّ الممارسات الفكرية: الرياضيات، الكيمياء ،علم النفس،علم الاجتماع وعلم الفلك ... إلخ .

إلاّ أنّ بارس يختلف عن غيره من الباحثين في اصلاح هذا العلم وتعريفه،حيث نجده يصطلح عليه علم السيميوطيقا بدلا من السيميولوجيا ،ويعرفه أنّه نظرية العلامات أو النظرية العامة للتمثيل .

*** ألجيردا جوليان غريماس (Algirdas Julien Greimas) :**

ناقد وباحث لساني سيميائي ،من مواليد 09 مارس 1917 بتولا بالاتحاد السوفياتي من والدين ليتوانيين،وتوفي عام 1992 بباريس بفرنسا . تحصل على شهادة البكالوريا عام 1934، ودرس الحقوق بليتوانيا، وفي عام 1936 انتقل إلى جرونوب بفرنسا، حيث درس الآداب وتحصل على شهادة الليسانس في الآداب،وفي عام 1944 سجّل بجامعة السوربون لتحضير الدكتوراه ثمّ دكتوراه دولة في الآداب عام 1948، وفي 1941 اشتغل منصب أستاذ محاضر بكلية الآداب بجامعة السوربون،وفي 1965 عيّن مدير الدراسات العليا والبحث العلمي .

وفي 1966 أسّس مع رولان بارت ،جون ديبوا ،بارنار دبوتيي وبارنار كيمادا " مجلة علمية " أشّروا فيها على مجموع الأنظمة الدلالية البنيوية. وهو من بين الباحثين الذين ينشطون في مركز الأبحاث الوطني للعلوم (CNRS)،سعى إلى تأسيس نظرية دلالية محايثة تربط بين التحليل البنيوي و الدلالي ،وكان له الفضل في إيجاد خطاب علمي حاول من خلاله الجمع بين المنهج اللساني البنيوي و موضوع الدلالة وإخضاع النصوص الأدبية إلى ما يسمى بالنسق المفتوح ،والذي وجدت الدلالة متنفسا في رحابه وعدّ مطلبا استراتيجيا في البحوث السيميائية التأويلية .

وقد عرف البحث السيميائي منعرجا جديدا خاصة بعد الدروس التي ألقاها غريماس في معهد هنري كوناري بكلية العلوم بباريس خلال العام الدراسي 1963 . 1964 .

ويمثل مؤلفه الشهير الدلاليات البنيوية (1966) . الذي ترجم إلى عدة لغات . منعطفا حاسما لتمهيد الطريق إلى السيميائيات الحديثة وإرساء لدعائمها إذ تبنى فيه غريماس مقتضيات الخطاب العلمي التقليدي وحاول تحليل العناصر المعقدة للدلالة إلى عناصر بسيطة .

يعدّ**غريماس** أحد منشئي علم السيميائية،ويعتبر أهم ممثل لسيميائية السرد بطرحه للمربع السيميائي والنموذج العاملي كأداتين لمعالجة النصوص السردية سيميائيا ،وذلك بالاعتماد على العوامل بدلا من الوظائف لما يطرأ على أدوارها من تحوّلات على مستوى السرد . وكان من المؤسسين لمدرسة باريس السيميائية .

من أهم مؤلفاته :

Sémantique Structurale ,Recherche et méthode ,Larrousse,1966 .

مؤلف شهير رجم إلى عدة لغات منها: الإيطالية(1969) ،الإسبانية والألمانية(1971)، البرتغالية (1973)، الفيلندية (1980) و الإنجليزية (1983) .

- sémiotique du texte Du Sens ,Essais Sémiotique ,1970 .

,Exercice pratique ,1975 . La-

- Sémiotique et sciences sociales ,1976 .

-Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, (avec joseph courtès) ,1979 .

- Du Sens II ,1983 .

-Sémiotique de passions :Des états de choses aux etas d'âme,(avec jacques fontanille) ,1991

- Dictionnaire du moyen français ,(avec teresa mary keane) ,1992 .

* **ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) :**

ولد باختين سنة 1895 في الإتحاد السوفياتي، درس في جامعة " أديصا " ثم رحل إلى " سان بطرسبورغ " وفيها حصل على شهادة في التاريخ وفقه اللغة.

في مستهل الثلاثينيات شرع باختين في تأليف كتابه عن رابليه، وفي سنة 1969 أخد يساهم في المجلات الأدبية مثل:KONTSKST,VOPROZY,LITERATURA، ولم يتمتع بالشهرة إلاّ في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه عن دوستيوفسكي وأطروحته الجامعية عن رابليه. توفي سنة 1975 مخلفا عدة مؤلفات من أهمها :

. الماركسية وفلسفة اللغة Marxisme et la Philosophie du Langue

. شعرية دوستيوفسكي poétique de Dostoïevski

* **تزفيطان تودروف (Tzvetan Todorov):**

باحث وناقد من أصل روسي، يقيم في باريس ويعمل في مركز الأبحاث الوطني للعلوم G.N.R.S. نقل إلى الفرنسية نصوص الشكلانيين الروس(texte des formalistes russes) التي نشرت تحت عنوان نظرية الأدب(théorie de lalittérature)،بحث فيبنية القول الأدبي، وأوضح معنى الشعرية وحدد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي. ومن مؤلفاته: . الأدب والدلالة 1967.

. ماهي البنيوية 1968.

. مدخل إلى الأدب الفنتازي 1970.

. شعرية النثر 1971 .

* **رومان جاكبسون (R . Jakobson)** :

أديب أمريكي من جنسية روسية، ولد بموسكو عام 1896، وتوفي عام 1982، كان قطبا بارزا في " حلقة براغ اللغوية "،وهو مؤسس حلقة موسكو الألسنية 1915 - 1920 التي أصبحت في ما بعد حركة الشكلانيين .

اشتهر "جاكبسون" بتحليله الدقيق لما يسميه بوظائف اللغة ورأى أن الوظيفة الشعرية هي التي تهيمن في الشعر على الوظيفة الإحالية الواقعية، مما يجعل الشعر يبدو غامضا.

خلال الحرب العالمية الثانية هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ،حيث التقى بلفي شتراوس ،واشتركا معا في كتاب " تحليل شهيرلقصيدة القطط لبودلير" .

كتب بأكثر من لغة كتابه "مسائل في الشعرية " المؤلف من نصوص كتبت خلال أكثر من نصف قرن 1919- 1972،بعض هذه النصوص كتبها بالفرنسية والآخر بالإنجليزية والألمانية والتشيكية.

من مؤلفاته المنقولة إلى الفرنسية :

. دراسات في الألسنية العامة 1963.

. مسائل في الشعرية 1973.

. ثماني مسائل في الشعرية 1977.

* **جوليا كريستيفا (Julia Kristiva)**:

من مواليد 1941 ،ذات أصل بلغاري ،وهي زوجة الكاتب" فليب صولير" ، ناقدة و باحثة تأثرت بالثقافة الفرنسية ،إذ تعد من أبرز الناقدات في فرنسا ،حيث تميّزت بكتاباتها حول السيميائيات التحليلية، قرأت لباختين وتبنت مفهومه عن الحوارية، وأطلقت عليه مصطلح التناص.

من مؤلفاتها :

. ثورة اللغة الشعرية .

. السيميوطيقا " أبحاث للسيميائيات التحليلية " عام 1969 .

. النص الروائي 1970 .

. تعددية الكلمة 1977 .

*** جيرار جينيت (Gerard Genette):**

ناقد وباحث فرنسي، مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس، مدير مساعد لمجلة "الشعرية Poétique " ، ويعد من أهم الأعلام الممثلين للتحليل البنيوي ونظرية الأشكال الأدبية .

من أشهر مؤلفاته :

. أشكال I (Figures I) 1966 .

. أشكال II(IIFigures) 1969 .

. أشكال III (Figures III) 1972 : هذا المؤلف هو تحليل لرواية "البحث عن الزمن الضائع" وهي دراسة في النظرية العامة للبنيات السردية حيث يحدد فيها البنيات الشكلية ذات الصلة بنماذج السرد (دراسة الزمن، إدارة وجهة النظر، موقف السارد ووظائفه).

. عتبات (Seuil) 1987: وهذا المؤلف يطرح فيه إشكالية العنوان ويمثل النص الموازي حيث من خلاله يمكن القبض على الخيوط الأولية للنص ككل.

. مدخل إلى جامع النص 1979 " Introduction à l'architexte": يطرح فيه مسألة

الشعرية والتي تمثل مجموع الخصائص العامة التي ينتمي إليها كل نص مثل أصناف الخطابات، صيغ التعبير، الأجناس الأدبية.

. عمل الفن "الثبات والتجاوز" 1994 (L'œuvre de l'Art « Immanence et Transcendance ») .

. عمل الفن " العلاقة الجمالية " 1997 " L'œuvre de l'Art: la relation esthétique".

*** جان آيف تاديه (Jean Yves Tadie):**

أديب وناقد فرنسي ولد عام 1936،حامل لدكتوراه دولة في الأدب ،يشغل منصب أستاذ محاضر في جامعة السوربون بفرنسا .من مؤلفاته :

. مدخل إلى الحياة الأدبية في القرن التاسع عشر ،1970 .

. بروست و الرواية ،1978 .

. الرواية و المغامرات ،1982 .

. النقد الأدبي في القرن العشرين ،1987 .

*** رولان بارت Roland Barthes :**

باحث فرنسي ولد عام 1915 ، ،تقلب بين الوجودية والماركسية والبنيوية.عمل في مركز البحث العلمي الفرنسي،كما عمل مديرا للدراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات، أشرف على إدارة معهد التدريب لمواد علم الاجتماع و الرموز والرسوم والدلالات ؛وهو يعد من أهم أعلام النقد،توفي إثر حادث سيارة في فيفري 1980.

من مؤلفاته : S/Z 1970، لذة النص 1973، خطاب عاشق 1977 والكتابة بالدرجة الصفر.

*** فليب هامون (Philipe Hamon):**

باحث سيميولوجي،يعود له الفضل في إيجاد نظام سيميولوجي للشخصية الروائية بفضل الدراسة السيميائية التي قام بها في هذا المجال ،نشرت ضمن كتاب: شعرية القص Poétique du récit . ومن مؤلفاته : سيميولوجيا الشخصيات الروائية .

*** جماعة تيل كيل Tel quel** :

تأسست سنة 1960 بإدارة " فيليب سوليرPhilippe Sollers". نشرت المفاهيم الرئيسية التي أعدتها جماعة من المنظرين وفي سنة 1968 أصدرت نظرية الجمع théorieensemble » «coll. Tel quel 1968 seuil paris، وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو Faucault بارث Barthes، دريدا Drida، وسولير sollers، وكريستيفا Kristiva.

وسمّت هذه الجماعة نفسها بجماعة الدراسات النظرية، وذلك بعرض خلاصة لجهدها الجماعي الذي حمل عنوان " نظرية الجمع عام 1968 .

أمّا مجلة تيل كيل Tel quelفظهرت عام 1960 ،وأخذت اسمها وتوجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر أعماله الأدبية فيها عام 1941 وعام 1943.

4 . الرموز المستعملة في التوثيق:

الرمز	الكلمة
م	مرجع
مص	مصدر
م. ن	مرجع نفسه
مص. ن	مصدر نفسه
ط	طبعة
د. ن	دار النشر
د. ت	دون تاريخ
ص	صفحة
صص:	الصفحة وما بعدها
تر:	ترجمة
تع:	تعليق
تح:	تحقيق
تق:	تقديم
مخ	مخطوط
مج	مجلة
س	سنة
ع	عدد
*	للشرح والتعليق
Trad :	Traduction
Ed	Edition
P	Page
PP :	Deux Page

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، ط5، 1432هـ / 2011م، بيروت، لبنان.

1 . المصادروالمراجع العربية:

* عبد الرحمن مونيف، رواية الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ط7، 2013، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

. إبراهيم السعافين، تحوّلات السرد ـ دراسات في الرواية العربية، ط1، 1996، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان.

. إبراهيم خليل، من الاحتمال إلى الضرورة ـ دراسات في السرد الروائي والقصصي، ط1، 2008، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان.

. إبراهيم صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، 2003، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب.

. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، ط1، 1999، دار الأفاق، الجزائر.

. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ـ دراسة في بنية الشكل، د.ط، 2002، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر.

. إبراهيم مصطفى وآخرون (مجمع اللغة العربية)، المعجم الوسيط، ط4، 2004، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر.

. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد 03، المجلد 13، المجلد 15، ط4، 2005، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

. أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قنيحة، ط1، 1981، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

. أحمد طالب، المنهج السيميائي ـ من النظرية إلى التطبيق، 2005، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.

. أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ط1، 2009، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.

. أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ط1، 1996، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب.

. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ط1، 2005، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

. أحمد مرشد، المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، 1998، دار القلم العربي للنشر، حلب، سوريا.

. أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، ط1، 2005، منشورات الاختلاف، الجزائر.

. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وحبر العلامات، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2005.

. أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، 2000، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.

. أحمد يوسف، تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات، مجلة نزوى كوم، ص 15، من الأنترنيت، يوم : 31 - 01 . 2006 .

. أحمد يوسف، سيميائية التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات، ط1، 2004، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر.

. إدريس بلمليح، استعارة الباث واستعارة المتلقي، ضمن نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، الرباط، جامعة محمد الخامس، المغرب.

. إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، ط1، 2000، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.

. إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، 1974، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان.

. إعتدال عثمان،إضاءة النص، ط1، 1988، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، معجم لغوي تراثي، ط1، 2004، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.

. الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، 2010، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن.

. الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن.

. أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ط1، 1987، إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء، المغرب.

. بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، 2001، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

. بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970- 1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، 1979، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

. جرول الحطيئة العبسي أبو مليكة . ابن السكيت، ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السَّكيت (186 . 246)، تح: مفيد محمد قميحة، ط1، 1993، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان.

. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، د.ط، د.ت، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر.

. جهاد هديب، حوارات في قضايا الشعر والسرد، ط1، 2008، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن.

. حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، د.ط، 2006، مجلس الثقافة العام، سرت، ليبيا.

. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي- الفضاء . الزمن . الشخصية، ط2، 2009، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البضاء(المغرب)، بيروت (لبنان).

. حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي . المتخيّل والهويّة في الرواية العربية، ط1، 2000، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان).

. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، 1985، سراس للنشر، تونس.

. حميد الحمداني، القراءة وتوليد المعنى، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، ط1، 2003 المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

. حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، 1991، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، 2000، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء، (المغرب).

. حنان محمّد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر ـ أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا، تح: يوسف بكار،ط1، 2006، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن.

. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ط1، 1987، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

. خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، 1979، دار العودة، بيروت.

. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، 2000، منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق.

. رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، د.ط، 2002، المؤسسة الوطنية للطباعة، الجزائر.

. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، 2000، دار القصبة للنشر، الجزائر.

. رمضان الصباغ، في نقد الشعر الغربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1، 2002، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.

. سامية أحمد أسعد، في الأدب الفرنسي المعاصر،1976، الهيئة المصرية، القاهرة.

. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ط1، 2005، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

. سعيد بنكراد، النص السردي ـ نحو سميائيات للإيديولوجيا، ط1، 1996، دار الأمان، الرباط، المغرب.

. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ط2، 2003، منشورات الاختلاف، الجزائر.

. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص،مكتبة لبنان، ناشرون،1997،بيروت، لبنان.

. سعيد سلام، التناص التراثي ـ الرواية الجزائرية أنموذجا، ط1، 2010، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن.

. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ـ النص والسياق، ط3، 2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير)، ط3، 1997، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء، (المملكة المغربية).

. سعيد يقطين، قال الراوي ـ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، 1997، المركز الثقافي بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، ص 300 .

. سلمان كاصد، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، 2003، دار كندي للنشر والتوزيع، الأردن.

. سمر روحي الفيصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، 1986، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا.

. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980 . 1990)، ط1، 1995، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، 1995، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

. سيزا قاسم ـ نصر حامد أبو زيد ، مدخل إلى السيميوطيقا . أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مقالات مترجمة ودراسات)، د.ط، 1986، دار إلياس العصرية، مصر.

. سيزا قاسم، بناء الرواية، د.ط، 2004، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، 1994، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

. صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، 2003، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

. صالح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ط1، 1997، دار شرقيات، القاهرة، مصر.

. صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، 2006، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان.

. صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية النص والقصيدة، ط1، 1999، دار الآداب، القاهرة، مصر.

. طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان: التعبير . التأويل . النقد، ط1، 2002، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن.

. طائع الحداوي، سيميائية التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، ط1، 2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

. عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، 1999، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان.

. عبد الحميد بورايو،منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994.

. عبد الرحمان الكردي، الراوي والنص القصصي، ط2، 1996، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر.

. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة ـ الرجل الذي فقد ظلّه نموذجا، ط1، 2006، مكتبة الأداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، 1983، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان.

. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة،ط1، 2003، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس.

. عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي ـ مقالات نقدية، ط1، 1990، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ـ قراءة نقدية لنموذج لساني، ط1، 1982، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية.

. عبد المالك مرتاض، أ ي (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة ـ أين ليلاي ـ لمحمد العيد آل خليفة)، 1992، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ـ معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية « زقاق المدق »، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، اجزائر، 1995.

. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، 1995، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر .

. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، 2005، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.

. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، ط1، 1998، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت.

. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية الحديثة في مصر (1870- 1938)، ط4، 1994، دار المعارف، القاهرة، مصر.

. عبدالله رضوان، البنى السردية، ج1، ط2، 2002، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن.

. عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، د.ط، 2000، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر.

. عزّوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، 2010، دار العين للنشر، القاهرة ،مصر.

. عزيزة مريدن، القصة والرواية، 1971، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر.

. علي بن حامد الجرجاني، التعـريفـــات، تحقيق إبراهيم الأنباري، ط4 ،1998، دار الكتب العربية، بيروت، لبنان.

. عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ط2، 1994، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.

. فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط1، 1981، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

. فتيحة كحلوش، بلاغة المكان ـ قراءة في شعرية المكان، ط1، 2008، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان.

. فوزية الصفاد، أزمة الأجيال العربية المعاصرة، دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، دط، 1980، الاتحاد العام التونسي للحفل، تونس، ص 57.

. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط1، 1948، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

.كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي،ط1، 1991، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.

. لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط 19، 2010، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان.

. لينة عوض، تجربة الطاهر وطّار الروائية بين الإيديولوجية وجماليات الرواية، 2004، أمانة عمّان الكبرى، عمّان.

. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ط2، 2007، دار الكتب العلمية، بيروت.

. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ط1، 1974.

. محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، 2002، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، د.ت، دار المعارف، الاسكندرية، مصر.

. محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي- نماذج تحليلية من النقد الأدبي، د.ط، 1991، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب.

. محمّد صابر عبيد، سحر النص، ط1، 2008، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

. محمّد عزام ،النقد والدلالة ـ نحو تحليل سيميائي للأدب، د.ط، 1996 منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا.

. محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، 2005، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

. محمد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د.ط، 1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

. محمّد معتصم، النص السردي العربي ـ الصيغ والمقومات، ط1، 2004، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع ـ المدارس، الدار البيضاء، المغرب.

. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص، ط4، 2005، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

. محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي، ط1، 2005، دار محمّد علي للنشر، تونس.

. منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص ـ نصوص مترجمة، ط1، 2004، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، 2004، المؤسسة العربية للدراسات وللنشر الصنايع، بيروت، لبنان.

. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا منا، 2011، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا.

. نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ط1، 1994، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.

. نجوة القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدلالية، ط1، 2008، دار الفرابي، بيروت.

. نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، ط1، 1987، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

. نزيه أبو نضال، التحوّلات في الرواية العربية، ط1، 2006، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ ـ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ط1، 2006، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتاب الحديث، عمّان.

. هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، ط1، 2008، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان.

. ياسين النصير، الرواية والمكان، سلسلة الموسوعة الصغيرة، 1986، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

. يمنى العيد، في معرفة النص، ط3، 1985، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان.

. يوسف الشاروني، دراسات في الرواية والقصة القصيرة ،1967، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.

ذويبي خثير الزبير، سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان، ط1، 2006، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر.

صالح صلاح، سرد الآخر ـ الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط1، 2003 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

2 . المراجع المترجمة:

. إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، ط1، 1993، تر: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

. إدوين موير، بناء الرواية، تر: ابراهيم الصيرفي، مر: عبد القادر القط، 1965، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر.

. آرنولدفورسستر، أركان القصة، تر:كمال عياد، 1960، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، مصر.

. آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، د.ط، د.ت، دار المعارف، القاهرة.

. بول ريكور، الزمان والسرد ـ الحبكة والسرد التاريخي، ج1، ط1، 2006، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان.

. بول ريكور، الزمان والسرد ـ الزمان المروي، ج3، ط1، 2006، تر: سعيد الغانمي، مر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان.

. بول ريكور، الوجود والزمان و السرد (فلسفة بول ريكور)، تر وتق: سعيد الغانمي، ط1، 1999، . المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) بيروت (لبنان).

. تزيفيتانتودوروف، الشعرية، تر:شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، ط1، 1987، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب.

. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، 1977، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا.

. جان كلود كوكي، السيميائية . مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.

. جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن احمامة، 2003، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان).

. جوليان هيلتون، إتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط وسامح فكري، ط2، 1995، مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر.

. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد المعتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي، ط2، 1997، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر.

. جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط1، 2000، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

. جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، 2002، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب) ـ بيروت (لبنان) .

. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، 2003، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة.

. ديان فاير، فن كتابة الرواية، تر: عبد الستار جواد، ط1، 1987، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، ط1، 1994 ،المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت.

. روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر: أحمد مومن، 2006، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.

. رولان بارت، الدرجة صفر للكتابة، تر: محمد برادة، ط3، 1987، الشركة المغربية للناشرين المتّحدين، دار الطليعة، الدار البيضاء، المغرب.

. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1، 1993، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا.

. رولان بورنوف ـ ريال أوئيلية، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، مر: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، 1991، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

. ريمون آلاهو، حوار في الرواية الجديدة، تر: نزار صبري، 1988، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق.

. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر:خليل أحمد خليل، ط3، 1992، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، 1984، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

. فردينان دو سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دط، 1985، دار أفاق عربية، بغداد.

. فليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كليطو، د.ت، د.ط، دار الكلام، الرباط، المغرب.

. ميخائيل باختين، شعرية دوستريفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي ـ حياة شرارة، د.ط، 1986، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

. ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، 1986، وزارة الإعلام والثقافة، بغداد، العراق.

. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، 1982، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس.

. وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، تر: يوئيل يوسف عزيز،ط1، 1987، دار المأمون بغداد، العراق.

3 . المراجع الأجنبية:

. A.J.Greimas, Du Sens ,Essais Sémiotique ,ed, Seuil ,Collection Poétique, Paris ,1970.

. Algirdas Julien Greimas ,Sémantique Structuralx ,La rousse ,1er Ed ,Paris, 1966.

. Algirdas Julien Greimas et Joseph courtès, Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette ,France, 1979 .

. Charles Grivel, production de l'intertromanisque, Mouton, La Haye, Paris, 1973.

. Claude Levis Strauss, Anthropologie Structurale deux ,Paris, Plon ,1973.

. Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours, Ed.Seuil, 1ered, Paris, 1996.

. George matore, L'espace humain, ed La Colombe, paris, 1962.

. Gerard Genette, Figures III, Le Seeuil, paris, 1972 .

. Gerard Genette, Frontières du récit, Communications, 08, Paris, 1966.

. Gerard **V**igner, lire**:** du texte au sens,ed, cl**é** internationa**l**e, Paris, 1979

. Harlad weinrich, Le Temps, Ed ,seuil, Paris, 1973.

. Henri Mitran, Discours du roman, Paris, 1980.

. Joseph Courtes ,Introduction à la sémiotique narrative et discursive: Méthodologie et application, Hachette, France, 1980.

. Joseph Courthes, Analyse Sémiotique de discours ,(de l'émoncé à l'émanciation) Hachette, universsité France ,1991

. Julia Kricteva, Le Texte du roman - Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, La Haye, Mouton, Paris, 1970.

. Julia Kristeva, Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse, ed, Seuil, Paris, 1969.

. M. Bakhtine, La poétique de Dostoviski ,Ed seuil, Paris, 1970.

. Philippe Hamon ,Poétique du récit ,Ed .Seuil, paris, 1977 .

. Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette 1981.

. Roland Barthes, Introduction a L'analyse structurale des récit – in poétique de récit .O .E .C . Cl .Ed .Seuil, Paris, 1977.

. Roland Barthes, L'analyse structurale du récit, Seuil, paris, 1981.

. Roland Barthes: Poétique du récit- Introduction à l'analyse structurale des récits, Le seuil, Paris, 1977.

. Roland Bourneuf, L'organisation de L'espace dans le Roman, études littéraires, québec, Les presses de l'université laval ,Paris,1970.

. Roman Jakobson ,Essais de Linguistique générale ,tra: NicolasRuwet ,ed minuit, Paris, 1963.

. Tzvetan Todorov, Lescategories du récit Litteraire, revue communication, 08, Paris, 1966.

. Tzvetan Todorov, Mikhail bakhtine , Le principe Dialogique - Suivi de Ecrits du Cercle du Bakhtine ,Editions du Seuil , paris, 1981

. Tzvetan Todorov, Théorie de la Littérature - Textes des Fomalistes Russes,Le Seuil, paris, 1965.

. Umberto Eco, La structure absente – Introduction a la recherche sémiotique, Mercure de france, paris, 1972**.**

.Michel Butor, Essais sur le roman ,Ed Gallimard ,1964.

.Oswald Ducrot et Tzevetan Todorov ,Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed ,Seuil, Paris, 1972 .

.Youri Lotman, La Structure du texte artistique, Trad: Franç, Anne Fournier Bernard Kreise et autres, Ed, Gallimard, paris, 1973.

4 . المجـلات والدوريـات:

. أحمد حساني، محاضرات مشروع الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب الأدبي، سنة أولى ماجستير، 2005، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة السانية، وهران، الجزائر.

. إسطنبول ناصر، أحمد يوسف، جريدة الجمهورية، ملحق أسبوعي، ندوة حول إشكالية القراءة، بتاريخ: 1988/03/27.

. آلجيردا جوليان غريماس، السيميائيات السردية، المكاسب والمشاريع، تر: سعيد بنكراد، مجلة أفاق، ع:08، س: 1988.

. الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة ـ دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، ع: 01، س: 1991.

. باقر جواد، لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية، مجلة الطليعة الأدبية، ع: 04، س: 1980، بغداد، العراق.

. برهومة عيسى عودة، سيمياء العنوان في الدرس الشعري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع25، 1997.

. بشير بويجرة محمد، الزمن في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه، 1991، جامعة عين شمس، القاهرة.

. حاتم عبد العظيم، أرض السواد...أرض الناس، مجلة فصول، " مجلة النقد الأدبي"، ع: 65، س: 2004 – 2005، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

. رشيد بن مالك، البحث السيميائي المعاصر، مجلة السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، أيام: 15- 16- 17 ماي 1995.

. رشيد بن مالك، السيميائيات بين النظرية والتطبيق (رواية نوّار اللوز أنموذجا)، أطروحة دكتوراه ، إشراف: واسيني الأعرج وعبد الله بن حلي، 1995، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر.

. شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية ـ استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع46، س: 1992، قبرص.

. صبري حافظ، قراءة في رواية مالك الحزين . الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول" مجلة النقد الأدبي"، ع: 04، س: 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

. عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج: 07، ع: 02، س: 2014، جامعة غرداية، الجزائر.

. عبدالله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج: 27، ع: 01، س: 2005.

. عزيز التميمي، منظومة القراءة ـ سلطة القارئ، مقال، ص1، من الأنترنيت، موقع : www.google.ae يوم: 15 . 05 . 2006.

. فؤاد منصور، حوار مع جوليا كرستيفا، مجلة الفكر العربي، ع: 18 ،س: 1982،بيروت، لبنان.

. مجلة التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية " دراسات في اللغة والأدب العربي"، ع: 08، جوان 2001، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.

. مجلة المصطلح، مجلة علمية أكاديمية تعنى بإشكالية صناعة المصطلح وتعريبه وترجمته، تصدر عن مخبر " تحليلية إحصائية في العلوم الإنسانية "، ع: 02، س:2003، دار هومة، الجزائر.

. مجلة تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة السانيا، وهران، ع: 03، س: 1994.

. محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج: 11، ع: 04،س:1993.

. نبهان حسون السعدون، المكان في قصص حكمت صالح، مجلة دراسات موصلية،ع: 43، س: 2014 ، جامعة الموصل، العراق.

. نجاة عرب الشعبة، خصائص البناء في كليلة ودمنة، مقال منشور على الموقع الإلكتروني: www.startimes.com، منتديات ستار تايمز، يوم: 10 / 06 / 2008.

. هاديا سعيد، الموتات الأربعة، مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب، ع: 11، س: 1982، الرباط، المغرب.

الفـهـــرس

* **إهـداء**

* **كلمة شكر**

* **مقـدمة** .....أ

المدخل: الفضاء الروائي والقراءة السيميائية.

1 . الإطار المعرفي للفضاء..... 14

1 . 1 . الفضاء لغة.....14

1 . 2 . الفضاء اصطلاحا 14

1 . 3 . الفضاء كمصطلح نقدي 15

1 . 4 . أنـــواع الفضاء 18

1 . 4 . 1 . الفضاء النصي 18

1 . 4 . 2 . الفضاء كمعادل للمكان أو الفضاء الجغرافي..... 19

1 . 4 . 3 . الفضاء الدلالي 19

1 . 4 . 4 . الفضاء كمنظور أو كرؤية.....21

1 . 4 . 5 . الفضاء الروائي 21

2 . دلالة الفضاء الروائي في ضوء المناهج النقدية الحداثية 23

3 . تطبيق المنهج السيميائي على السرد 27

4 . الآليات الإجرائية للقراءة السيميائية 30

4 . 1 . سيميائية المكان 31

4 . 2 . سيميائية الزمان 32

4 . 3 . سيميولوجيا الشخصيات 33

4 . 4 . سيميائية اللغة السردية 34

الفصل الأول: دلالات المكان الروائي في ظلّ معالم السيميائية .

1. مفهوم المكان 42
1. 1. المكان لغة 42
1. 2. المكان اصطلاحا 44
2. تسمية المكان (وسمه) 48
3. أنواع المكان 49
3. 1. المكان المجازي أو التخييلي 49
3. 2. المكان الهندسي 50
3. 3. المكان المعادي 50
3. 4. المكان كتجربة معاشة في الرواية 50
3. 5. المكان المعيش 51
3. 6. المكان الرحمي (الأمومي) 51
3. 7. المكان مسقط الرأس 52
4. هندسة الفضاء المكاني 52
5. التقاطبـــات المكـــــانية 54
5. 1. الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة 55
5. 1. 1. الأماكن المغلقة 57
5. 1. 2. الأماكن المفتوحة 57
5. 1. 2. 1. أماكن الانتقال وأماكن الإقامة 58
5. 1. 2. 1. 1. أماكن الانتقال 58
5. 1. 2. 1. 1. 1. أماكن الانتقال العامة 58
5. 1. 2. 1. 1. 1. 1. فضاء الأحياء والشوارع 58

5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 1 . 1 . 1 . فضاء الأحياء والأماكن الشعبية 59
1 . 1 . 1 . 2 . فضاء الأحياء والأماكن الراقية 62
5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 1 . 1 . 2 . فضاء الطريق أو الممر 64
5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 2 . أماكن الانتقال الخاصة 66
5 . 1 . 2 . 1 . 1 . 2 . 1 . فضاء المستشفى 66
5. 1 . 2 . 1 . 2 . أماكن الإقامة 68
5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 1 . أماكن الإقامة الاختيارية 68
5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 1 . 1 . فضاء البيت 68
5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 1 . 2 . فضاء السرير 70
5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . أماكن الإقامة الجبرية 72
5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 1 . فضاء السجن 72
5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 2 . فضاء الدهليز 87
5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 3 . فضاء المنفى 89
5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 4 . فضاء المدينة 92
5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 4 . 1 . المدينة / الأهل 94
5 . 1 . 2 . 1 . 2 . 2 . 4 . 2 . المدينة / الغربة 95
5 . 1 . 2 . الأماكن المفتوحة 101
5 . 1 . 2 . 1 . فضاء المزار 101
6. دلالات المكان الروائي 103
6 . 1 . المكان (عمورية) / الغياب 107
6 . 1 . 1 . عمورية / الحبيب 109
6. 1 . 2 . عمورية / الفقد : (الحي، البيت، ...) 110

6. 1 . 3 . عمورية / الذاكرة (المقاومة ، السجن ، الكتاب) 112
6. 1 . 4 . عمورية / باريس / الحلم 114
6 . 2 . المكان (عمورية) / الحضور 116
6. 2 . 1 . عمورية / الأمومة 116
6 . 2 . 2 . عمّورية / لقاء الذاكرة والعيان أو البيت 118
7. علاقة المكان بالشخصيات الروائية 121

الفصل الثاني: دلالات الزمن الروائي في ظل معالم السيميائية.

1. مفهوم الزمن الروائي 131
2 . تجليات الزمن الروائي 132
2 . 1 . زمن القصة 133
2 . 2 . زمن السرد 133
3 . المفارقات الزمنية في السرد 137
3 . 1 . الإسترجاع أو الاستذكار 138
3 . 2 . الاستباق أو الاستشراف 144
4 . تقنيات زمن السرد 151
4 . 1 . تسريع السرد 151
4 . 1 . 1 . الخلاصة 151
4 . 1 . 2 . الحذف أو الإسقاط 156
4 . 2 . إبـطاء الســرد 158
4 . 2 . 1 . المشهد الدرامي 158
4 . 2 . 2 . المونولوج 163

4 . 2 . 3 . الوقفة الوصفية 165
5 . تمظهرات البنية الزمنية في رواية "الآن...هنا" ودلالاتها من خلال القرائن الدالة عليها ... 171
5 . 1 . دلالة الزمن الداخلي 177
5 . 2 . دلالة الزمــن الخــارجي أو الحسي 180
5 . 2 . 1.الزمن الحسي المباشر 180
5 . 2 . 2 . الزمن الحسي غير المباشر/ الفصول الأربعة 195
6. علاقة الزمن بالمكان الروائي 206

الفصل الثالث: دلالات الشخصيات الفاعلة في الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية.

1 . مفهوم الشخصية الروائية 212
2 . الشخصية / الذات الفاعلة في بناء الفضاء الروائي 215
2 . 1 . المستوى العاملي 218
2 . 2 . مستوى الممثل 219
2 . 2 . 1 . الشخصيات المرجعية 220
2 . 2 . 2 . الشخصيات الواصلة 221
2 . 2 . 3 . الشخصيات التكريرية 221
3 . دلالة أسماء الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي 221
4 . دلالة أفعال الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي 232
5 . دلالة أقوال الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الروائي 257
6 . علاقة الشخصيات بالمكان الروائي 270
7 . توظيف الشخصية أو الممثل كمنظور روائي 282

الفصل الرابع: دلالات المنظور الروائي من خلال البناء اللغوي ومستويات اللغة السردية في ظل معالم السيميائية.

1 . موقع الروائي إزاء أحداث الرواية 292
2 . الرؤية السردية والمنظور الروائي..... 294
3 . المنظور الروائي من خلال دلالات العنوان 313
4 . دلالات البناء اللغوي في تمظهر المنظور الروائي..... 323
5 . مستويات اللغة السردية في تحديد المنظور الروائي..... 325
5 . 1 . المستوى الشعري..... 327
5 . 1 . 1 . الوصف 328
5 . 1 . 2 . الرمز 335
5 . 1 . 3 . التضاد (الثنائيا ت الضدية أو المتقابلة)..... 337
5 . 2 . المستوى الحركي 346
5 . 2 . 1 . اللغة العادية 346
5 . 2 . 2 . الحوار 348
5 . 3 . المستوى النحوي 357
5 . 4 . المستوى التناصي (تداخل النصوص)..... 362
5. 4 . 1 . تناص قرآني 365
5. 4 . 2 . تناص شعري 367
5. 4 . 3 . تناص تاريخي 371
5. 4 . 4 . توظيف الأدعية المأثورة عن النبيّ صلّى الله عليه وسلّم 371
5. 4 . 5 . توظيف الحكم والأمثال في العمل الروائي 372

* **خـــاتـمة** 376

* **الملاحــق**..... 379

1 . بطاقة فنية عن الروائي عبد الرحمن منيف 380

2 . ملخص رواية " الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى "..... 384

3 . ثبت المصطلحات الواردة في البحث 389

4 . تراجم الأعلام 408

5 . الرموز المستعملة في التوثيق 416

* **المصـادر والمراجع** 418

* **الفـهــرس** 437