الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قسنطينة 1

كلية الآداب و اللغات **رقم التسجيل .....**

قسم آدابها واللغة العربية **الرقم التسلسلي.....**

شعرية الفضاء في الرواية الجديدة بالجزائر

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث و المعاصر

إعداد الطالبة: ***إشراف :***

منى بشلم ***أ.د ذياب قديد***

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	الاخوة منتوري- قسنطينة	رئيسا
دياب قديد	أستاذ التعليم العالي	الاخوة منتوري -قسنطينة	مشرفا و مقرر
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	حاج لخضر-باتنة	عضوا مناقشا
رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	الاخوة منتوري- قسنطينة	عضوا مناقشا
رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة	عضوا مناقشا
عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	قاصدي مرباح - ورقلة	عضوا مناقشا

2015/2014 الموسم الجامعي 1436/1435

شعرية الفضاء في الرواية الجديدة بالجزائر

إعداد الطالبة:

منى بشلم

إشراف :

أ.د ذياب قديد

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

بفضل من الله

وبمساندة عائلتي و أصدقائي و الزملاء

و توجيهات أساتذتي

المشرف د.دياب و المشرف المساعد صبحي بستاني

و أساتذة من مختلف الجامعات على رأسهم د. شعيب حليفي و د. رشيد قريبع

وفقت لإتمام هذا البحث

فلهم مني جميل الشكر و عظيم العرفان

المقدمة

ارتبطت الرواية الجديدة في الأوساط الثقافية والأدبية الجزائرية بفكرة التجريب والبحث عن منفذ من انغلاق الشكل القديم، الذي لم يعد قادرا على التعبير عن متغيرات الحياة الجديدة، ما جعل البحث عن فضاء يستوعب ذلك الاحساس بالخيبة وانهيار الثوابت والتحولات العميقة في الرؤى هاجسا لدى المبدعين، الشباب منهم بشكل خاص، لذا كثيرا ما استعمل مصطلح الرواية الجديدة للتعبير عن كتابات الشباب، مع أن الحديث عن الرواية الجديدة نقديا وأكاديميا، يتخذ منحى آخر، فالمصطلح يحيلنا على مجموعة من الأدباء لم يجمع بينهم غير رفض الشكل القديم للرواية والبحث عن أشكال جديدة فاختلفت التجارب الروائية من نص لأخر عند الأديب الواحد، ويحيلنا زمنيا على فترة امتدت من خمسينيات حتى ستينيات القرن الماضي في فرنسا، غير أن آثارها في الرواية العربية ما تزال واضحة حتى الآن، مع فارق في الرؤية والتشكيل بين الأدبين الفرنسي والعربي مرده سيطرة البناء التقليدي للرواية على المبدع والمتلقي معا، خاصة وأن هذه الأخيرة تمر بنفق من تكرار التجارب والدوران في دائرة تجريب لم يصنع الفرق إلا مع نماذج قليلة.

بالعودة إلى الفضاء الروائي الجزائري نجدنا حاليا أمام انفتاح يسّر عملية النشر والتوزيع نسبيا، فظهرت في الساحة الثقافية طبقة من الروايات لكتاب يوصفون بالشباب تقابلها طبقة من النصوص الروائية تعود لكتاب من جيل سابق، ورغم ما يفصل الفئتين فنيا فإنهما تشتركان في منبع هذا الإبداع وهو انتماؤهما لفضاء واحد بحمولاته الفكرية والثقافية، الاجتماعية والسياسية، التاريخية والواقعية، خاصة وأن الرواية الجزائرية لم تفقد صلتها بتاريخ وواقع الجزائر، البلد الذي مثل فضاءً متنازعا عليه على امتداد الحقب التاريخية، فضاء مأزوم يسم الشخصيات بأزماته، وينقل لها مأساته، هذا الفضاء بكل إشراطاته وتاريخه وواقعه كان له عميق الأثر في الرواية الجزائرية، سواء "التقليدية" أو الرواية الجديدة، وهو ما دفعنا لاختيار هذا الموضوع.

رغم أن البحث في مجال شعرية الفضاء يتخذ مسارات متشعبة، إلا أن هذا التشعب والاختلاف أثرى شعرية الفضاء بمباحث متعددة تساهم في إضاءة النص. لعل نقاط الاختلاف تعود إلى كون مصطلح الفضاء ذاته مصطلح متعدد الاختصاصات

Multidisciplinaire، يتوزع مفهومه على أكثر من علم ما أفضى إلى ثرائه واتساع دلالاته، وتوظيفه كمصطلح. ومثله مصطلح شعرية الفضاء الذي تأخرت العناية به مقارنة بمصطلح الزمن مثلا، ولما التفت إليه الباحثون تم ذلك بشكل فردي، فتشكلت جملة من الدراسات المستقلة منهجا ورؤيا، خلفت مسارات بحث متباينة، مستقلة غالبا، يتجلي هذا في النقد الغربي، أما في النقد العربي، فإن أغلب الدراسات التي تناولت هذا الموضوع ارتكزت على التقسيم الذي وضعه حميد لحميداني، وفيه كثير من الوجاهة وإن كان أثبت قصوره مع التوسع في مفهومي الفضاء والفضاء الروائي، خاصة ونحن نتعامل مع الرواية الجديدة التي أولى روادها عناية خاصة للمكان في الرواية، وتفضية الرواية، وبلغت عنايتهم به إلى حد الاهتمام بالفضاء الموضوعي للكتاب، وحجمه وتوزيع السواد على البياض فيه.. وغيرها من المباحث التي أفرزها تطور تقنيات الطباعة، وخصوصية كتابة تلاحق عالم الأشياء وتموضعها في الفضاء، وتعمق الإحساس باغتراب الإنسان في فضائه وتدلل على ذلك ليس بالصياغة اللغوية فحسب، بل بالشكل أيضا لأنها ترى أن الشكل دال أيضا، فكان لزاما تعميق البحث في مفهومي الفضاء والفضاء الروائي، للتوصل إلى شعرية للفضاء الروائي تكون كفيلة بتوفير مصطلحات وإجراءات تعين على قراءة الفضاء الروائي في الرواية الجديدة في الجزائر.

و من أجل الكشف عن دلالات الأفضية وتقديم قراءة للفضاء في الرواية الجديدة الجزائرية، كان لابد من البحث في وعي الروائيين بالفضاء وطرق تشكيلهم له نصيا، الاشتغال على هذا المقصد يضعنا في مواجهة جملة من الأسئلة، التي من شأنها تحديد مسار البحث، وإضاءته، فكان أول ما واجهنا هو :ما الفضاء؟ وما الفضاء الروائي؟ وما شعرية الفضاء الروائي؟ وكيف يُقرأ الفضاء الروائي؟ تضعنا هذه الأسئلة أمام أسئلة أكثر تحديدا عن كيفية قراءة النقد الغربي للفضاء الروائي، وكيف قرأه النقد العربي ؟ وكيف تعامل النقد الجزائري وشعرية الفضاء في الرواية الجزائرية؟ وهل أوفها حقها من الدراسة؟ ما أصناف الفضاء الأكثر ظهورا في النص الروائي الجديد؟ وما دلالات هذا الحضور؟ وما صلتها بالمرجع الواقعي بكل أنساقه الثقافية؟ ما السياقات التي وردت فيها هذه الأصناف؟ ولم تم اختيار هذا الصنف بالذات في هذه الرواية أو تلك؟ ما الأحداث أو الأفعال أو حتى الدلالات التي ارتبطت بمختلف

الأفضية، وما أكثر الثيمات ظهورا في الفضاء الروائي؟ ولم هي؟

و إذ نطرح هذه الأسئلة على الرواية الجديدة بالجزائر فلأننا لم نجد بالمكتبة الجزائرية ما يفيض في تناول هذه الرواية من هذه الزاوية، وإن كنا قد وجدنا دراستين متباعدتين زمنيا، الأولى لـ شارل بون الذي يطرح اشكالية الفضاء في البلدان المستعمرة، والأبعاد الرمزية التي يتخذها الفضاء فيها، غير أنه مؤلف يعود إلى ثمانينيات القرن المنصرم، وهذا ما يبعده عن النصوص الجديدة ووعيها بالفضاء ما بعد الكلونيالي، وما ارتبط به من اشكالات وما يحيل عليه من دلالات، على عكسه يتجه الأخضر بن السايح في "جماليات المكان القسنطيني" إلى نص أحدث زمنيا، هو رواية ذاكرة الجسد، ليقرأ المكان في دراسة هي نموذج للدراسات العربية التي غالبا ما تسقط عن عاتقها البحث النظري، لتأتي بجانب تطبيقي، تستخرج فيه التقاطبات المكانية، أو تعرض الأماكن ووصفها، وناذرا ما تتعدى ذلك، ما يجعل الاستفادة منها ضئيلة، في غياب تأطير نظري واضح، تكتفي أغلب الدراسات العربية بملاحقة الأماكن الواردة في النص الروائي، وما جرى بها من أحداث، ودلالاتها من حيث الألفة أو العدائية متأثرين بدراسة باشلار التي ترجمها غالب هلسا ووسمها بـ "جماليات المكان" ليمتد أثر هذه الترجمة في الخطاب النقدي العربي، ويوجهه صوب الاهتمام بالمكان على حساب مفهوم الفضاء، الأوسع والأشمل، والذي نجد له تحديدا أكثر دقة مع الدراسات المغربية التي تستند إلى النقد الغربي نظريا، بدءا بـ حميد لحميداني وتقسيمه أصناف الفضاء إلى : فضاء جغرافي، ونصي، ودلالي، والفضاء كمنظور، وهو التقسيم الذي يعتمده أغلب الباحثين من بعده، إلى أن تأتي دراسة حسن نجمي التي تقدم قراءة في الفضاء الدلالي "لمطولة" سحر خليفة الروائية، ثم دراسة الفنانة التشكيلية حورية الظل التي أوضحت خصوصيات الفضاء في الرواية الجديدة، بكثير من الدقة أحيانا، وبأحكام مسبقة أحيانا أخرى، مع ذلك يبقى لدراستها على هناتها أهمية كبيرة، سواء من حيث الجهد النظري الذي استقصت فيه بعض المسارات البحثية في شعرية الفضاء، أو في النتائج التي توصلت لها قراءتها للفضاء في الرواية الجديدة العربية، ممثلة برواية إدوار الخراط.

و نظر لقلة الدراسات العربية التي يمكن الارتكاز إليها في تناول شعرية الفضاء، كان

الاهتمام الأكبر منصبا على الدراسات الغربية، سواء القديمة منها أو الأحدث، حتى يتسنى الفهم السليم لتطور المصطلح، وآليات البحث فيه، فكانت العودة إلى جرار جينيت ويوري لوتمان وفيسجربر، و رولان بورنوف، لننتهي عند دراسة الأمريكي جوزيف.إ. كيسنر الذي أفاد من المسارات البحثية السابقة وأسس لمفهوم الإيهام الثانوي، كما اعتبر شعرية الفضاء منهجا في قراءة الرواية، محددا مصطلحاته، التي ليست أكثر من أصناف الفضاء، غير أن تحديده جاء وافيا، ثريا من الناحية النظرية، ما يجعل من دراسته الأشمل مقارنة بالمسارات البحثية الأخرى، لا يعيبها سوى تركيز الباحث على العلاقة التي تربط الرواية بالفنون الجميلة، ما جعله يحيد عن مجال النقد مضيعا فرصة إثراء رؤياه بالجعل من شعرية الفضاء منهجا نقديا. لننتهي بالبحث إلى تخصص La géocritique الذي كان له الفضل الأكبر على القسم التطبيقي من البحث، إلى جانب دراسة L'espace dans le roman africain francophone contemporain التي كان الاعجاب بها من أقوى الدوافع لاختيار البحث في شعرية الفضاء.

هذا التنوع في مناهل البحث، جعل الأطروحة تتجه إلى أكثر من منهج نقدي بغية التوصل إلى قراءة تستحضر كل ما تسنى لها من مصطلحات، وإن كان البحث ارتكز على شعرية الفضاء الروائي التي يرى فيها كيسنر منهجا نقديا، ونرى نحن فيها آلية إجرائية جمعت بشكل منهجي المصطلحات التي سنتها الدراسات السابقة لها. أما قراءة الفضاء الروائي فإنها تضطر الباحث للاستزادة من المناهج النقدية بالنظر إلى تشعب علاقته بباقي المكونات الروائية من جهة، و لكونه المجال الذي تتشكل فيه الدلالات من جهة ثانية. وجدنا أنفسنا ننتهج المنهج التكاملي؛ فنعود إلى السيميائية ونحن نحلل الدور العاملي للفضاء في النصوص الروائية، وإلى النقد الثقافي ونحن نتناول الخلفية المعرفية للنصوص النسائية التي أنثت فضاءها، ونرتكز على النقد الجغرافي La géocritique ونحن نتناول أصناف الفضاء، ونأخذ من نظرية دوائر القرب Proxémique ونحن نتناول تأثير الفضاء على الشخصية، وغيرها من الحقول المعرفية التي كان لها الأثر الكبير في إثراء القراءة.

لنخرج بهذا البحث الذي نرجوه جامعا لما تفرق من مسارات البحث في مجال شعرية

الفضاء، وعارضا لمصطلح الفضاء لغة واصطلاحا في أكثر من تخصص، والذي تغيا في القسم التطبيقي منه تجاوز السائد، ليتناول أصناف الفضاء في وظيفتها وتشخيصها معا، ولا يكتفي بعرضها كما درجت على ذلك أغلب الدراسات، ليتجاوز السائد مرة أخرى وهو يتناول الأفضية التي يسمها كسنر بالهندسية والتي لم يسبق أن تناولتها دراسة عربية، لينتهي إلى الفضاء المطابق المولد حيث يتحول النص الروائي إلى فضاء تبرز فيه "فكرة مهيمنة" فاختار البحث الأفكار الأكثر بروزا وهي العنف، الأنوثة، الذاكرة.

لاستيفاء هذه المباحث جاءت الأطروحة مقسمة إلى بابين هما الباب النظري "ضبط مصطلحات البحث"، جاء في فصلين تطرقنا في الفصل الأول لمصطلح "الرواية الجديدة"، من حيث تسميتها والتجارب التجديدية السابقة التي مهدت سبيل التجديد للروائيين الجدد، ثم توقفنا عند مختلف تعاريف الرواية الجديدة، سواء عند الغرب أو عند العرب الذين حاولوا التميز بين الرواية الجديدة الفرنسية والعربية. لنعود إلى سياق نشأة هذه الرواية في الأدبين الفرنسي والعربي، وأهم سماتها الفنية حيث اتجه اهتمامنا إلى البحث في السمات الفنية للرواية الجديدة بشكل عام، خاصة وأن هذه السمات لا تظهر جميعا في العمل الواحد بل تظهر بشكل متفرق مختلف من عمل لآخر، ما يحتم على البحث رصدها والإحاطة بها حتى نتمكن من اختيار المدونة الروائية.

أما الفصل الثاني فتناولت فيه مصطلح "شعرية الفضاء"، بدءًا بالحديث عما جاء حول مصطلح الفضاء في التراث العربي، ثم انتقلت إلى المفاهيم المعاصرة للمصطلح لأنه مصطلح توسع اعتماده مع تطور العلوم ما أكسبه مفاهيم جديدة، تسهم الإحاطة بها في تيسير فهم التعاريف الاصطلاحية التي وضع الدارسون للفضاء الروائي، وهو المبحث التالي الذي يقدم البحث، حيث تتبعنا مجموعة من الرؤى التي تناولت تعريف الفضاء الروائي، والتي أسهمت بدورها في تأسيس شعرية الفضاء الروائي، هذا المبحث الذي لم نتمكن من تناوله بشكل مجمل، لأن شعرية الفضاء ليس بحث متراكما تطور عبر الاجتهادات، بل إنها عبارة عن مجموعة من المسارات البحثية تتبعها البحث في الخطابين النقديين العربي والغربي، كما خصصنا مبحث للدراسات التي تناولت شعرية الفضاء في الرواية الجزائرية رغم قلتها.

وسمنا الباب الثاني من الدراسة بـ "شعرية الفضاء في الرواية الجديدة في الجزائر" قدم هذا الباب قراءة للمتن الروائي، الذي تم اختياره في ضوء الخصائص الفنية التي تم رصدها في الباب السابق، ولأن عدد الروايات التي نجد بها واحدة على الأقل من هذه السمات كثير، اختار البحث رواية من كل فترة زمنية، فكانت التفكك التي تعود إلى ما قبل أحداث 88، مع رمل الماية وذاكرة الجسد اللتين تتناولان هذه الأحداث، تليها رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي من مرحلة التسعينات، التي حرص البحث على تجنب ما ينتمي منها لأدب الأزمة أو ما سمي بالأدب الاستعجالي، ثم تتوالى النصوص من الألفية الثانية، التي آثر البحث جعلها الأكثر حضورا في المدونة، نظرا لجدتها فلم يتم تناولها قبلا، كما أن أغلبها يعود إلى كتاب شباب كثيرا ما يهملهم النقد حتى ونصوصهم تتوج خارج الوطن، كما هو الحال ووصية المعتوه، التي كانت آخر ما أضيف للمدونة سنة 2013، لخصوصية تعاملها مع الفضاء.

قسِّم هذا الباب هو الآخر إلى فصلين، تعرضنا في الفصل الأول إلى أصناف الفضاء من مرجعي، ومتخيل، وهندسي في علاقتها بباقي المكونات السردية، مع الإشارة إلى خصوصية الفضاء المرجعي في وصية المعتوه حيث يشخص الفضاء المرجعي بوصف عجائبي يجعل القارئ يعتقد أنه أمام فضاء متخيل.

أما الفصل الثاني فإنه يرى في الرواية فضاء تتجاور وتتفاعل فيه الخطابات والمكونات السردية، وتهيمن فيه بعض الأفكار، اختار البحث الأكثر بروزا من بينها وهي العنف والأنوثة والذاكرة، ليتناولها بدراسة تجمع بعض عناصر الفضاء النصي كالعتبات، وأفضية النص والثيمات المرتبطة بها، فكان أن خصص المبحث الأول للعنف وهو ثيمة لصيقة بالنص الروائي الجزائري في مراحله المختلفة، وللتفصيل في تجليها بالمدونة الروائية تناول البحث الفضاء الضاغط الذي مثل عاملا سرديا في كثير من المشاريع السردية في النصوص الروائية، و مشاركا في خلق البعد المأساوي للنص الروائي، ثم عرضنا الأفضية التي أطرت أحداثا عنيفة، لنعرج بعد ذلك إلى فضاء الأنوثة مستقصين الأفضية التي يموضع بها الروائيون الشخصيات الأنثوية، لنعود بالبحث في تأنيث الفضاء الروائي في أكثر من مبحث متناولة حضور الجسد الأنثوي على لوحات أغلفة الروايات، تأنيث ضمير المتكلم، و بروز أشياء الأنثى

في الفضاء الروائي، وكتابة الذات الأنثوية المعبرة عن الحياة الداخلية للأنثى، وتخييل الحميمي المتمثل في العائلي والإيروسي، ثم ثيمة الكتابة عند الأنثى، وكذا كتابة التفاصيل. ليتناول المبحث الأخير فضاء الذاكرة وحضورها على مستوى القصة والخطاب، إذ تمثل موضوع بعض الروايات، ليتجسد ذلك على مستوى الخطاب بتشظي الزمن والتداعي الحر للأحداث، والتناص التاريخي الذي يمثل ذاكرة جماعية تجاور الذاكرة الفردية، ثم يستلهم من أماكن الذاكرة الأحداث التاريخية مبرزا الدلالات التاريخية والثقافية التي تعكس هذه الأماكن.

نظرا لحداثة الموضوع وصعوبة الخوض فيه التي ما كانت لتتيسر إلا باعتماد مراجع أجنبية لقلة ما أفادتنا به المراجع العربية، لكن النهل منها لم يتأت إلا بالترجمة، التي مثلت أكبر صعوبة واجهت البحث، خاصة إذ نجدنا أمام مصطلحات مستحدثة لا مقابل لها في القواميس العربية. لكن بعون من الله وتوفيقه أتممنا هذا البحث الذي نرجو أن يكون لبنة تعين غيرنا على بناء قراءتهم للنص الروائي الجزائري، أما ما فيه من تقصير فهو حسبي، ولا مناص من الاعتراف به، بعد الاعتراف بجميل أستاذي المشرف الأول الدكتور دياب قديد صبرا ونصحا، سندا وموجها، لجميل فضلك، وطيب معاملته يفيض الشكر والعرفان دون أن نوفيه حقه. دون أن أنسى عون أساتذتي وزملائي الذين ساندوا مسيرتي في هذا البحث وكان لهم أفضال وإن كان المقام لا يتسع لذكرها جميعها، فإنه لن يضيق عن شكرهم، شكرا جزيلا طيبا، وعلى رأسهم أستاذي د. شعيب حليفي د. رشيد قريبع اللذين رافقا البحث منذ مراحله الأولى، أستاذي المشرف الثاني صبحي بستاني من INALCO الذي تحمل مشاق عدة إعدادا لتربصي طويل المدى، ولم يبخل علي بالجهد والوقت وحسن التوجيه، وزميلي أمينة بن سويكي وعمار بن طوبال، والشكر مرفوع للجنة المناقشة لقراءتها هذا البحث، متحملة مشاق القراءة والنظر والمتابعة، فلهم مني أسمى معاني الشكر والتقدير.

و الحمد لله في البدء وفي الختام

الباب الأول

ضبط مصطلحات البحث

الفصل الأول:

الرواية الجديدة

الرواية الجديدة

1-التسمية

2-التجارب السابقة

3-الرواية الجديدة - تحديد اصطلاحي :

4-سياق النشأة

4-1-خصوصية السياق التاريخي العربي

4-2-المسار التطوري للرواية الجزائرية

5-السمات الفنية للرواية الجديدة

5-1-الحكاية

5-2-الحبكة

5-3-تهشيم الزمن

5-4-انكفاء الشخصية

5-5-الوصف

5-6-المكان

5-7-التشييء

5-8-التأصيل التراثي

1-التسمية

الرواية الجديدة هي التسمية التي أطلقها الصحفي إميل هنريو Emile Henriot على حركة أدبية فرنسية سميت أيضا بـ: مدرسة النظر، مدرسة دار مينوي، ظهرت في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي، وقد عُرفت أعمال هذا الاتجاه بعدة مصطلحات أهمها في النقد الغربي: الرواية الموضوعية، رواية الضد، الرواية الطليعية، الرواية التجريبية؛ أما في النقد العربي فقد عُرفت بعدد من المصطلحات منها:رواية اللارواية، الرواية التجريبية، رواية الحساسية الجديدة، الرواية الطليعية، الرواية الشيئية، إلا أن المصطلح الذي شاع أكثر من غيره هو "الرواية الجديدة"[1] وهو المصطلح الذي قبله كتاب هذا الاتجاه بارتياح إذ توصف به حركتهم الأدبية، التي اتفق جل من انتسب إليها أنها ليست مدرسة أدبية، بل إنها حركة أدبية عامة اهتمت بالرواية. فالتسمية تعني إذن عددا من المحاولات التقت انطلاقا من أبحاث فردية في رفضها لبعض الأشكال الروائية التي كانت سائدة قبلها؛ كالرواية النفسية أو التحليلية أو رواية الحب أو الفعل، وبحثها عن أشكال روائية جديدة قادرة على التعبير وعن علاقات جديدة بين الإنسان والعالم، فهي تشمل كلّ الذين عزموا على خلق الرواية أي على خلق الإنسان[2].

وعلى إقرار الروائيين الجدد بنقاط التقائهم وتقاربهم يؤكدون على أوجه الاختلاف التي تفرق بينهم، فكانوا مُصرين على «تفرد كل واحد منهم في نشاطه، ولم يجمعهم - حسب زعمهم - سوى نشرهم الذي دار في الدار نفسها "منويMinuit وقد أثبتت العشريات الموالية لذلك سلوكهم الفرداني الشخصي »[3]، هو ما أدى ببعض النقاد إلى القول بأن التسمية هنا إشكالية لأنه في الحقيقة لا وجود لفريق يعين بهذا الاسم، وأن الخطاب النقدي اصطنع هذه العبارة

[1]: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، 2008، ص222، 223.

[2]: ألان روب غارييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفي، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر، د.ت، ص9.

[3]: لوران فليدر، الرواية الفرنسية المعاصرة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب، قسنطينة، 2004، ص55.

التي تحتم لاحقا ملؤها بوسائل شتى[1]. لكن وعلى الرغم من تفرد تجربة كل واحد منهم، فإنها جميعا كانت تلتقي عند النقطة الجوهرية وهي الخروج بالرواية إلى آفاق تجريبية جديدة.

2-التجارب السابقة:

هذا لا يعني أنهم أول من جدد في الرواية بل إن تجربتهم، كانت مسبوقة بعدد من التجارب، لعل أهمها رواية "مزيفو النقود Les Fause Monnayeurs" لأندري جيد André Gide (1869-1951) «الذي رفض أن يكون للشخصية "حالة مدنية" (أي اسم شخصي، ولقب عائلي وشجرة قبلية، أو بشرية ينتمي إليها)، وملابس يرتديها، وعلامات مميزة تجعله بطلا متميزا على مذهب النقاد التقليديين »[2] كما رفض أن يكون لروايته موضوع محدد، بل انها بنيت على غياب المغامرة، بسبب تقاطع شخوصها وتعدد الرؤى فيها، وقد عدّت تأملاته في هذه الرواية بمثابة إعلان عن رواية درجات لميشال بوتور [3]. أما الثورة الكبرى في فن الرواية فقد كانت مع تيار الوعي حيث «انتقل محور الرواية من الخارج إلى الداخل، وبعد أن كان الطابع الأساسي للرواية هو تسلسل الأحداث، بما كان يقتضيه هذا من إسقاط لشخصية البطل في الخارج أو تفاعل البطل في الخارج »[4]. تجاهلت هذه المدرسة العالم الخارجي، واعتبرت الحياة الباطنية للإنسان هي المسرح الأكبر المكتفي بذاته. وقد كانت بداياتها مع دي جاردان Du Jardin في روايته "لقد قطعت أشجار الغار Les Lauriers son coupés"، لتبلغ القمة مع جيمس جويس وورثيه فيرجينيا وولف Verginia Wolf ووليم فوكنر William Faulkner، وكذا مارسيل بروست (1871-1922) وهو من نفى التصور الذي يرى في الرواية مجرد شكل مرتجل للحياة المقدمة في صورة فن، حقيقة متحولة في صور شعرية، وذلك في روايته الشهيرة "بحثا عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu "، التي كسرت تقاليد الرواية وهي تنكتب بضمير المتكلم، و«تقدم تفكيرا

[1]:Claudette Oriol-Boyer , nouveau roman et discours critique, ellug, Grenoble, 1990, p31

[2]: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1990، ص59

[3]:محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، ج1، ط2، سورية، 2002، ص 41

[4]:آلان روب جريبه، نحو رواية جديدة، ص 10

بالغ الدقة والكمال حول الجنس الروائي نفسه »[1] حتى أن عددا من النقاد ومنهم رولان بارث Rolland Bartes رأوا أن بروست في هذه الرواية أنجز الرواية وأجهز عليها، كونه آخر الكلاسيكيين وأول المجددين.

كان للروائي التشيكي فرانز كافكا Franz Kafka (1883-1924) ذي نزعة التجديدية والتثويرية إسهام معتبر في تطور الرواية الغربية من خلال رواياته الثلاث (المسخ La metamorphose 1916، المحاكمة Le procés 1925، والقصر Le 1926 château)، تجلى تجديده في رسم الشخصيات، حيث لم يكتف بتجريدها من خصائصها المدنية بل تعدى ذلك إلى تجريدها من اسمها ؛ والاكتفاء في روايته القصر بأن رمز للشخصية المركزية بالحرف "ك". تقع شخصيات كافكا دوما في فخ مجتمع تخضع لقواعده دون أن تفهم معناه، وسط عالم روائي غريب عبثي لا يطاق، يختلط فيه باستمرار الواقع بالإدهاش.[2] بالإضافة إلى ما تمتاز به نظرة كافكا من يأس ناتج عن عبثية الوجود، مما جعل كتاباته تتسم بالغموض والضبابية، على الرغم من نضجها الفكري.

شكلت الرواية الوجودية خطوة مهمة أخرى في تاريخ تطور الرواية، مع العلم أنها لا تنأى كثيرا عن الرؤيا التي وسمت روايات بروست من « نفي كون الرواية شكلا مرتجلا للحياة المقدمة إلى القارئ في صورة من الفن جميلة؛ كما تنهض أيضا على نفي كون الرواية حقيقة متحولة في شكل شعريLa réalité transfigurée en poésie)تعود أهمية الرواية الوجودية في هذا المسار التجديدي لقيمتها الفنية إذ لم تكن مجرد تطبيق للفلسفة الوجودية ف ألبير كامو A. Camus كان روائيا أكثر منه فيلسوفا ولروايته "الغريب L'etranger" أهمية بالغة في مسيرة الرواية خاصة من حيث أسلوبها الموضوعي، ولغتها الحيادية[3]، أما "الغثيان La nausée" لسارتر فقد برزت فيها "الأشياء".

[1]: ماري غابرييل سلاما، قرن من الأدب، مجلة الآداب الأجنبية، تر: عدنان محمود محمد، ، ع 125، س 2006، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص http://www.awu-dam.org

[2]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3]: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص39

أما المدرسة السريالية فقد كانت المحطة التي أفادت الرواية على مستوى الشغف بالعجيب Le Merveilleux والشاذ L'insolite والتحرر من الأشكال القديمة وخلخلتها، فأصبحت الرواية حاملة لكل الأشكال الأدبية من شعر واعترافات وبيانات، وبذلك تجاوزت الرواية الحدود التي كانت تفصلها عن غيرها من الأشكال الأدبية [1]، فطرحت بصفة جدية طبيعة الجنس الأدبي ذاته خاصة مع جورج باتاي G.Bataille الذي رأى في الرواية نوعا يجمع بين الاعترافات والتأملات الفلسفية، والبحث الصوفي. موريس بلانشو M. Blanchot الذي يعتقد أن الكاتب ليس لديه ما يقوله، ولكن عليه أن يقول هذا اللاشيء، هكذا تصبح الرواية مقاطع سردية محور البحث فيها هي اللغة لا الحكاية ولا حتى التقانات السردية.

كان للمدرسة الروائية الأمريكية حضور لافت في تطوير الرواية من خلال إدخالها لطائفة من التقانات السينمائية على السرد، كما هو الحال في روايات أرنست هيمينغواي Ernest hemingway (1898-1961) وجون دوص باصوص John Dos Passos (1896-1970).

هاجمت روايات هذه الفترة مساوئ المجتمع الأمريكي من ناحية الموضوعات، أما من الناحية الفنية فقد هاجمت البنية السردية التي تحترم التسلسل الزمني، في صورته الرتيبة فعمدوا إلى بناء روائي تركب فيه الفلاشات بعضها فوق بعض Flashes justaposés. أهم جديد جاءت به هذه المدرسة تقنية "المناجاة" [2] Le monologue intérieur.

3-الرواية الجديدة - التحديد الاصطلاحي:

يفرز مصطلح الرواية الجديدة مسألتين ؛ الأولى هي غياب تعريف وافٍ لماهية هذه الرواية، لتتوزع المادة المعرفية على تاريخ ظهورها، والنزعة التجديدية التي ميزت كتابها، وأخيرا وهو الأهم التقانات التي استحدثت، وهي ملاحظة تشمل النقد العربي والغربي معا. من هذا المنطلق سار ضبطنا للمصطلح على الدرب ذاته، تحريا للدقة في تحديد الرواية بخصائصها الفنية.

[1]: المرجع السابق، ص39

[2]:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 69

في الثانية نجد تعدد التسميات الناتج عن الفروق الدقيقة بين هذه التسميات، لنأخذ مثلا "الرواية الشيئية" و"الرواية التجريبية" فالأولى تحيل إلى الاتجاه الذي سلكه آلان روب غرييه، المعتمد أساسا على الوصف الدقيق والمحايد للعالم، بينما تتسع الرواية التجريبية لتشمل كل رواية تجرب تقانات سردية جديدة. أما اعتماد التسمية الشائعة "الرواية الجديدة" فلا يقدم مفهوما دقيقا أو محددا، فـ"الجديدة" صفة يمكن أن تلحق بكل جديد* ولا تقتصر على مدرسة أو مجموعة واحدة، وهو الفهم السائد في النقد العربي بشكل عام، حيث تدخل كل الكتابات التجديدية تحت هذه التسمية، في حين تقتصر هذه التسمية في النقد الغربي على مجموعة معينة من النصوص، وليس فقط الكتاب، مع أن ألان روب غرييه يؤكد على أن صفة الجديدة تلازم كل رواية جديدة من حيث الشكل، ضاربا لفكرته مثالا بـ فلوبير، وكافكا، وجويس، كل أعاد ابتكار الرواية في ذاتها، ومن هنا يأتي رفضه لكون الرواية الجديدة مدرسة، بل إنها حسب رأيه «حركة الرواية (...)لأن الرواية تتجدد، ولا يمكنها إلا أن تتجدد»[1] أما ما ظهر من رواج فكرة موت الرواية الجديدة، وبروز الرواية "الجديدة الجديدة" فلا يرى فيه غير "كناية فارغة"، عن حركة التجدد التي تلازم الرواية.

ليبقى البحث عن تعريف لمصطلح "الرواية الجديدة" غامضا حتى بـ"معجم مصطلحات الرواية"، إذ لا نعثر عن تعريف للرواية الجديدة ؛ بل نجده يعتمد مصطلح "الرواية المضادة " ويعرفها بأنها تلك التي تعارض الأساليب الشائعة في الفن، فتبحث عن الجديد من خلال تسليط الضوء على القديم مبينة هزاله وعقمه. ويرجع المصطلح إلى شارل سوريلch.sorel في كتابه "الرواية المضادة أو حكاية الراعي ليزيس" الذي أصدره عام 1633، كاشفا فيه تفاهة الروايات الرعوية، ثم ما لبث أن شاع استعمال المصطلح للدلالة على كل نتاج روائي يسخر من مواضعات الرواية السائدة، ليعيد له سارتر الاعتبار عام 1945م وهو يوظفه في تقديمه لكتاب "صورة مجهول" Portrait d'un inconnu لنتالي سروت N.Sarraute حيث

* : النقاشات التي دارت بين نقاد وكتاب شباب على صفحات الملحق الثقافي لجريدة الخبر، على امتداد الموسم 2012-2013 استعملت مصطلح الرواية الجزائرية الجديدة بهذه الدلالة، أي التجارب الروائية الجديدة التي صدرت عن كتاب شباب، أو كتاب ينشرون أولى رواياتهم، في مقابلة بجيل السبعينات.

[1]: جوزيف الصائغ، لقاء حواري مع "بابا" الرواية الجديدة آلان روب غرييه، المستقبل، 12تشرين الأول 2012، ص 20

عرفها بأنها الرواية التي تحافظ على مظهر الرواية وحدودها، مع ذلك تعمل على معارضتها من الداخل ليس للدلالة على ضعف النوع الروائي بل لتنبه إلى أننا نعيش في عصر التفكير، وأن الرواية تفكر في نفسها.

ثم تبنت جماعة تل كل Tel Quel المفهوم وذهبت به بعيدا ؛ فلم تكتف بجعل الحكاية أو الشخصيات مدارا للبحث بل وسعته ليشمل اللغة وفكرة التمثيل نفسها، كما أدرجت ضمن الروايات المضادة الرواية التي تعري تقنيات الفن الروائي أمام القارئ من خلال تصوير رواية في طور التكون[1]

الرواية الجديدة هي إذن ثورة الرواية على الرواية، فهي لم ترم الخروج من عباءة هذا الجنس الأدبي غير أنها أعادت رسم معالمه الكبرى، حتى لتبدو فنا مختلفا في كثير من أساسياته ؛ فمادة الفن لم تعد الذات (النفس الإنسانية) وإنما الموضوع (العالم الخارجي)، أو ما يسميه روب غرييه "الشيء"، لأن هذه الذات كما يراها الروائيون الجدد منفعلة لا فاعلة في العالم الخارجي، هذا الاهتمام بالأشياء جعلهم يحطمون "الزمن" ويحلون مكانه "المكان" لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ منه في الزمان، محطمين بذلك أهم المبادئ التي سارت عليها الرواية حتى الحرب العالمية الثانية، ومصرين على تجديد "القوالب" والأشكال في الفن، مرتكزين على مبدإ أن لكل عصر أشكاله وقوالبه، غير أن الحديث عن الشكل وكذا عن العالم الخارجي لا يلغي دور الإنسان في الرواية، لأن الانسان هو المقياس الذي تحدد به زاوية الرؤية، وهو العامل الأساسي في تحديد هذه الزاوية برغم كل ما يقال عن انفعاله بالشيء بدلا من فعله فيه[2].

يصف "قاموس الرواية" الرواية الجديدة بالتيار قصير العمر، الذي ظهر في سنوات الخمسينات وانتهى بعد خمس عشرة سنة من ظهوره، كما اعترض مؤلفا القاموس على التسمية لأن كل إبداع جديد يستحق هذه الصفة، إضافة إلى اعتراضهما على وصفها بـ "المدرسة" متسائلين عن امكانية وصف تيار عُني بجنس أدبي واحد بـ"المدرسة الأدبية"، من ثَمّ

[1]: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2002، ص 102

[2]: ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص12

استعملا صفة عائلة أدبية جديدة nouvelle famille litté وهما يذكران الروائيين الجدد مقسمين إيّاهم إلى طبقتين في الأولى: ألان روب غرييه A.R.Grillet، نتالي ساروت Nathalie Saraute، كلود سيمونClaude Simon ، روبار بانجي Robert Pinget، ساموال بكيت Samuel Beckett، كلود أولييه Claude Ollier، ميشال بوتور Michel Buttor ومارغريت ديراس Marguerite Duras بينما يظهر في الطبقة الثانية الذين التحقوا بصفة متفاوتة الديمومة والتبرير بالمجموعة: كلود موريه Claude Maurie، كاتب يسين KatebYacine، جان كايرول Jean Kerrol، جان باري فاي Jean Barry-Fi، فليب سولر Philippe Solers، وجان ريكاردو Jean Ricardo الذي سيتحول لـ الوعي التنظيري للرواية الجديدة.[1]

ليعرف هذا القاموس الرواية الجديدة من خلال أربعة مكونات فنية (جمالية) وهي:

أ. ***نهاية الحبكة***: فالحكاية المروية في الرواية لم تعد أكثر من أكسسوار. وفي حال وجودها هي لا تحترم المسار الخطي أو الكرونولوجي للأحداث، بل تتيه في تعاريج معرفية تنتشر ضمن الفضاء الدلالي.

ب. ***موت الشخصية***: أو بالأحرى تراجعها في سلم الأولويات الروائية.

ج. ***غزو الأشياء***: هذا الانسان غير المتناسق غرق في عالم لا إنساني حيث تسيطر الأشياء. فالوصف الدقيق لحبة طماطم، أو عنكبوت، أو للوحة، هو السمة البارزة التي أجازت وسم هذا التيار بـ "مدرسة النظر" ثم بـ "الأدب الموضوعي"

د. ***الملفوظية الإشكالية***: بفقدان الشخصية لميزاتها فقدت أنا - ها " son "moi، كما فقد السارد أنا - هـ son "je "، وصارت الضمائر الواقعة فاعلا كثيرة، متغيرة، غير محددة، والجمل متعددة الأصوات polyphonique.[2]

إلى هذه المكونات الفنية يضيف القاموس: الاستعانة بالتناص، متيفة التيه، أو البحث

[1]: Yves Stalloni, dictionnaire du roman, Armand Colin, Paris, 2006, p174

[2]: Ibid, p 175

(التي تتخذ بنية البوليسي)، رفض كل التزام أيدولوجي، التفكير بعناية في أسلوب التأليف حتى ليبدو كتصميم علمي canevas scientifiques، الميتاروائي، اللعب مع المتلقي (التحفيز، الإثارة، تضليل..)

أما بعد تراجع هذا التيار أو العائلة الأدبية كما وصفها القاموس، فقد خلف وراءه أدبا تجريبيا محكوما حتما بالنضوب، وانتهى أعضاء هذه المجموعة منخرطين في المركز بعد أن مثلوا الهامش، بنيلهم للجوائز الأدبية، وانضمام غريبه للأكاديمية الفرنسية.[1]

في محاولة لتأصيل معنى الرواية العربية الجديدة يرى فخري صالح بتمايز هذه الأخيرة عن نظيرتها الأوروبية بل الفرنسية على وجه التحديد، دون أن ينكر أنها تأخذ عنها بعض الملامح، غير أن استفادتها هذه لا تجعل منها:

> « محاكاة للرواية الفرنسية الجديدة لأن غرض الرواية الجديدة العربية، هو وصف تشوش الرؤية والقبض على تماسك الأشياء وهي تنهار، بينما يتلخص غرض الرواية الفرنسية الجديدة في وصف الأحاسيس الإنسانية وقد تشيأت، في وصف غياب الإنسان واغترابه، في منظومة الحضارة الرأسمالية الغربية المعاصرة. وبما أن المعبر عنه مختلف فإننا نتحدث عن شكلين مختلفين من أشكال الرواية»[2]

تتمايز الروايتان على مستوى "غرض الرواية" كما يرى فخري صالح، ولإيضاح رؤياه يضع مقومين تقوم عليهما الرواية العربية الجديدة هما «صفة اللايقينية مضافة إليها صيغة الانتهاك الشكلي »[3] بينما يحصر الرواية الجديدة الفرنسية في مدرسة النظر التي تعتمد الوصف الخارجي للأشياء.

يعاب على تمييز فخري صالح هذا خطآن معرفيان ؛ أولهما أن اللايقين لا يقتصر على الرواية الجديدة العربية، بل انه سارٍ في نظيرتها الفرنسية، ولا أدل على ذلك من مؤَلَّف ناتالي

---

[1]: Ibid,p175

[2]:فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2009، ص13

[3]: المرجع نفسه، ص14

ساروت صاحبة عصر الريبة L'ère du soupçon، الذي يعكس عنوانه نزعة اللايقين عندها، مع ذلك يرى فخري صالح بغيابها.

أما الخطأ الثاني فهو نسبة انتهاك الشكل القديم للرواية الجديدة العربية دون الفرنسية مع أنه أهم مبادئ الرواية الجديدة الفرنسية.

أما إدوار الخراط فقد غيّر التسمية واحتفظ بالخصائص الفنية، فاستبدل "الرواية الجديدة" بـ "الحساسية الجديدة" ودرسها في القصة من خلال مؤلفه "الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية" الصادر عن دار الآداب سنة 1993، وفي الأدب عموما في مؤلفه "أصوات الحداثة" الصادر عن الدار ذاتها، ست سنوات بعد الأول.

يعرف الخراط الحساسية الجديدة من خلال "الانقلاب الشكلي" الذي أدخلته التجارب الروائية الجديدة على الشكل الروائي الذي كان سائدا، من خلال تقنات جديدة هي:

> «كسر الترتيب السّرديّ الاطراديّ، فك العقدة التقليديّة، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تركب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللّغة المكرّسة، ورميها - نهائيا- خارج متاحف القواميس، وتوسيع دلالة "الواقع" لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة - إن لم تكن مداهمة - الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللّغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة "أنا" لا للتّعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذّات، وصولا إلى المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن أسمّيها "ما بين الذّاتيّات"و التي تحلّ - الآن- محلّ "موضوعية" مفترضة»[1].

ثم يؤكد الخرّاط على أن هذه التقنيات لا تختصر في كونها "الانقلاب الشكلي" على النظام الأدبي القديم، بل إنها منصهرة مع "رؤية" و"منحى للإدراك" [2]. وبعد استقصائه

[1]: ادوار الخرّاط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993، ص ص 11، 12

[2]: ادوار الخرّاط، أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، 1999، ص 29

للأعمال الأدبية يخلص الخراط إلى وجود تيارات فرعية متعددة في الحساسية الجديدة، غير أن حدودها ما هي بالمنيعة، ذلك أنه يمكن أن تتداخل وتتشابك وهي:

1- التيار العضوي وهو تيار الحياة الداخلية وكتب فيه كلّ من السوريين حيدر حيدر وخليل النعيمي، والجزائرية أحلام مستغانمي، المغربي أحمد المديني، ومحمد حافظ رجب، محمد مبروك، محمود عوض عبد العال، وإدوار الخراط من مصر.

2- الكتابة الشيئية التي تعكف على وصف الواقع الخارجي وصفا محايدا، دقيق التفاصيل، يصل فيها اغتراب الانسان غايته القصوى وفيه يدرج " بحيرة المساء" لإبراهيم أصلان، "الخطوبة" لبهاء طاهر، "الولع" للعراقية عالية ممدوح، محمود الورداني، عبده جبير، زكريا تامر، إلياس خوري وبعض كتابات التسعينات.

3- التيار الفانتازي، أو الواقعي السحري حيث تسقط الحدود بين الواقع المحسوس وشطحات الخيال والخرافة والحكاية الشعبية. وقد كتب فيه يحي الطاهر عبد الله، جمال الغيطاني، عبد الحكيم قاسم، محمد مستجاب، نبيل نعّوم جورجي، الطيب صالح، ميلودي شغموم، إلياس فركوح.

4- التيار الواقعي الجديد الذي يحتفظ بالتكنيك التقليدي، وما يميز كتابه عن القدامى هو تلك الدقة والصرامة التي تقف حدا قاطعا، مما يجعل رواياتهم مختلفة كليا عن سابقاتها، وقد جمعوا إلى ذلك رفض السلطة التقليدية ومساءلتها، وقد يعمدون إلى تكنيك الرواية داخل الرواية، ومن أبرز كتاب هذا التيار يوسف العقيد، علاء الدّيب، خيري شلبي، محمد المنسى قنديل، سلوى بكر، صنع الله ابراهيم.

5- تيار استيحاء التراث العربي التقليدي، التاريخي، أو الشعبي، أو الصوفي، من كتاب هذا التيار يذكر يحي الطاهر عبد الله، محسن يوسف، جمال الغيطاني، نعوم جورجي...

إلى هذه التيارات يضيف الخرّاط ظاهرة الكتابة عبر- نوعية التي تكسر فيها الحدود ما بين الأجناس الأدبية، يتضاءل فيها السرد مقابل هيمنة الشعر، وهي ظاهرة تعود لفترة الأربعينيات غير أنها ازدادت أهمية في العقود اللاحقة. ثم يلحق بدراسته تقنيتين حديثتين

نسبيا في الأدب العربي هما: أولا دمج اللغة التسجيلية، لغة الوثائق والصحف والتقرير المباشر مثل قصاصات الصحف في اللغة السردية. ثانيا تقنية المحارفة أو الأصاتة أي استخدام الحرف بشكل متكرر، لمهاجمة المستحيل وهو هنا عبور الفجوة بين الموسيقى كصوت بحث والدلالة اللغوية، ودمجهما معا.[1]

رغم دقة الخراط في استقصاء خصائص ما أسماه بالحساسية الجديدة فإن كل ما ذكر لا يبتعد عما ذكرناه سابقا عن الرواية الجديدة الفرنسية باستثناء ما لحظه من عودة الروائيين إلى الثراث، التي ميزت الرواية الجديدة العربية عن نظيرتها الفرنسية، ونحن نقر بهذا التمايز لا ننسى طبعا ما للتناص من أهمية في الرواية الجديدة الفرنسية، والتي لا تلغي وجاهة ملاحظة الخرّاط، لأن هذا التناص الثراثي يحمل رؤيا مُسائلة، وحوارا مع الذات هوية وواقعا.

بعيدا عن المقارنة وإثراءً لمفهوم الرواية الجديدة في النقد العربي تراكم عدد من المساهمات منها ما أورده سعيد يقطين في إطار تمييزه بين المراحل التطورية للسرد العربي، إذ تطرق للرواية الجديدة التي يدرجها ضمن السرد المتقطع والسرد المرسل (مقابل السرد المحكم الذي ميز الرواية التقليدية) ؛ ذلك أنها «اتخذت تجليات جديدة عمقت تطورها ونأت بها عن الصور التي اتخذتها في نهاية الستينات. هذه التجليات الجديدة هي امتداد للتحول العام الذي عرفه أسلوب الرواية العربية. »[2] مما جعله يدمج المرحلتين معا، في المرحلة الأولى والمرتبطة بسنوات الستينات تمّ كسر عمودية السرد عن طريق السرد المتقطع فيغيب التوالد السببي للأحداث، لتبنى على التشعب وتعدد المسارات الحكائية.

أما في الثانية فتغيب القصة نهائيا ليقدم الراوي أو الرواة موادا حكائية متعددة مع محاولات للتفكير في السرد أو التعليق على المواد الحكائية أو التساؤل حولها، حتى غدا العمل الروائي بدوره موضوعا للبحث مع الميتارواية.

[1]: ينظر: ادوار الخراط، أصوات الحداثة، ص ص 30- 41، والحساسية الجديدة، ص ص 18- 20

[2]:سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص ص 149، 150

يلتقي الاتجاهان (السرد المتقطع والمرسل) في مهاجمتهما للقصة التي تبنى فيهما على التفكك فينجم عن ذلك تكسير خطية الزمن، وأحيانا غياب المؤشرات الزمنية كما يتعدد الرواة وتعدد اللغات والخطابات وصيغ تقديم المادة الحكائية، حتى صارت الرواية ملتقى علامات عدة يتجاور فيها الخطاب الصحفي، واليوميات والتاريخ والعجائب والسياسة والأحلام والتداعيات، إلى جانب اللغات الخاصة والتصوف وحساب الجمل، تتصل هذه التقانات اتصالا وثيقا بالثيمات المعالجة في الخطاب والتي تدور في فلك السياسي - رؤية - بأساليب تعددت من التسجيل والتقرير إلى السخرية والتهكم.[1]

4-سياق النشأة:

تماشيا مع هذه الرؤية فإن الرواية الجديدة تعبير عن حدّة الأزمات المصيرية التي واجهت الإنسان، ودفعت بالذات المبدعة إلى خوض غمار تجربة فنية مختلفة عن السائد، بحث عن فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء وذلك « في ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت، وتخرق المبادئ، والمقولات، وغموض الزمن الآتي، والخروج عن المنطق المألوف والمعتاد »[2]، فالأشكال الفنية السابقة ما كانت لتفي بغرض التعبير عن واقع جديد، تزاحمت فيه عوامل عدة سارت بالإنسان إلى القلق والشك ونزعة اللايقين، بعض هذه العوامل تاريخي وبعضها حضاري، ومن أهمها نذكر الحرب العالمية الثانية التي خلخلت المفاهيم بعنف ما أحدثت من دمار حضاري، وموت الملايين من البشر، من بينهم علماء ومفكرين ومخترعين، فالنازية لم تنهزم إلا بعد «أن كانت احتلت كثيرا من الأقطار (...) بل معظم البلدان الأوروبية من روسيا شرقا إلى فرنسا غربا. مثل ذلك الاحتلال البشع، وإن كان قصير الزمن ما كان ليمضي دون أن يترك آثاره الكبرى في عقول البنيات المفكرة للمجتمعات الإنسانية »[3] التي سُكنت بالشك والريبة، وتصدعت قيمها وكثير من مفاهيمها، فكان نتيجة ذلك هو الانحسار في لحظة تاريخية تتطلب التغيير، وهو بالفعل ما حصل إذ تمت الثورة على الأشكال السائدة في الفنون ؛

[1]: المرجع السابق، ص ص 124- 166

[2]: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، 2008، ص 226

[3]: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص52

بظهور موجة جديدة في السينما، التاريخ الجديد، الفلسفة الجديدة، أما في الأدب فقد أعلن الخطاب النقدي نضوب أشكال التخييل التقليدية(جورج باتاي، موريس بلانشو، ميشال لوريس)، بالتوازي مع غزو البنيوية للفكر والإبداع. كما شهدت الفترة تغيّر الحياة الاجتماعية والاقتصادية بتزايد الانتاج الصناعي، وبروز النزعة الفردية. هذه التحولات عززت التيارات المحتجة، والمواقف الساخرة مما سيطلق أدبا لاأدبيا alittérature، تكون الرواية الجديدة أكثر تمظهراته وضوحا.[1]

ظهرت الرواية الجديدة بفرنسا حيث كان للمبدعين علاقة بحرب أخرى ؛ هي حرب الجزائر التي هزت الشعب الفرنسي هزا عنيفا كما فعلت قبل ذلك معركة ديان بيان فو بالفيتنام، ولا أدلّ على تأثير ثورة التحرير بالنخبة الفرنسية من بيان 121 الذي تم اصداره في 5 سبتمبر 1960[2]. في السياق ذاته يأتي امتلاك السلاح الذري كواحد من العوامل التي كان لها تأثير في ظهور الرواية الجديدة، ذلك أنه يمثل تهديدا دائما للبشرية جمعاء، تضيع أمامه قيمة الإنسان ؛ كما سبق وحصل في اليابان بقصف مدينتين وإبادتهما بالكامل، دون أدنى اعتبار لقيمة الإنسان.

و يضيف عبد الملك مرتاض عاملا آخر، هو غزو الفضاء، وصعود يوري غارغارين Iouri Gargarine للفضاء الخارجي، ثم هبوط المركبة الأمريكية على سطح القمر.

يبقى لدار النشر مينوي Edition de Miuit الفضل الأكبر في ظهور الرواية الجديدة، خاصة وأنها كانت أعمالا "شاذة" ربما ما كان ليغامر غير "جيرون لندون" بنشر هذه الأعمال، في تلك الفترة، فالإسراع بنشرها وإيصالها للقراء يعود الفضل فيه لدار النشر.

4-1-خصوصية السياق التاريخي العربي:

إذا كان هذا هو حال الرواية الجديدة بفرنسا من حيث نشأتها وتطورها فإن الرواية الجديدة العربية لا تبتعد كثيرا عن مناخ ما بعد الحرب، فقد كان ظهورها في فترة هيمنت

[1]: Yves Stalloni , dictionnaire du roman ,p173, 174

[2]: ينظر: ازغيدي محمد لحسن، مؤتمر الصومام وتطور ثورة التحرير الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص215

فيها علامتان دالتان، الأولى شيوع مناخ الهزيمة بسبب «تلك الأحداث الجسام التي تناوب وقوعها الفجائعي في الأرض العربية مرة إثر مرة، فكانت المادة الخام التي يحاول الروائي العربي خلقها روائيا وإعادة تشكيلها سرديا، ولعل من أكثرها ارتباطا بمسار الرواية العربية:أحداث الخامس من حزيران عام 1967، والتأكيد على هذا السبب بالذات لا يعني أنه كان السبب المباشر في ظهورها»[1] ولكنه بما سبقه وما ترتب عنه من أحداث كان دافعا قويا للروية العربية للتجديد والتطور حتى تستوعب الواقع الجديد بمأساته الكبرى.

أما العلامة الثانية فهي انطلاق روح التغيير الاجتماعي[2]، ذلك آن الهزيمة كانت نهاية وبداية في آن واحد، فقد اكتملت بها حلقات التدهور العربي كاشفة لكل الأوضاع «المدججة بالدعاية المخدّرة أو المضللة، حتى إذا حدث زلزال حزيران 1967 كانت الثورة على كل شيء ممكنة»[3] بعد خيبة أمل كبيرة، ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة، لاسيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فقط، بل إنها حضارية بالدرجة الأولى، وأن تجاوزها يتطلب إعادة التفكير في البنى الفكرية، والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية، والثقافية للمجتمع [4]، وفتح الباب واسعا أمام أسئلة الروائيين، التي حاصرتهم ودفعتهم للبحث عن أشكال جديدة وتجارب جديدة تستجيب لنفورهم من الواقع الذي لم يعد محتملا، ولا هم قادرون على تفسيره، في ظل الشعور بالخيبة الذي تلا الهزيمة وتعمّق الاحساس باليأس والنفور لدى الفئات الجديدة في المجتمعات العربية، هذه الفئات ذات التطلعات الوطنية والتوجهات الديمقراطية، وهي تكتشف التحالف بين الفئات البورجوازية والسلطة، واستمرار هذه الأخير في الدفاع عن مصالحها رغم هزيمتها.[5]

وبالرغم من أن الهزيمة تلتها حرب أكتوبر عام 1973 التي كان الانتصار فيها عربيا، فإن

---

[1]: محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، الكون الروائي، قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، ص9

[2]: عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، وجدة، 2001، ص425

[3]: ابراهيم السعافين، الرواية العربية تبحر من جديد، دراسات في الرواية العربية الحديثة، العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، 2007، ص 16

[4]:محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 12

[5]: المرجع السابق، ص16

آثار الهزيمة لم تختف نهائيا، بل إن حرب 73 نفسها عدت هزيمة بدليل أن لا شيء تغير في الأمة العربية، وإن كانت حققت بعض ما كانت الجماهير العربية في حاجة إليه، فقد كانت لها «بشقيها الإيجابي والسلبي دلالة هامة لأنها كانت الدليل المؤكد على وجود أمة ولو في حالة متقلبة بين الفعل واللافعل بين النصر واللانصر بين الهزيمة واللاهزيمة »[1] لأن النصر والهزيمة يعنيان حضور هذا المجتمع وتأثره بالأحداث.

تلت الحرب كما سبقتها أيضا فترة كمون؛ اتسمت بالهدوء، اتجهت فيها الجماهير إلى تعميق الوعي باللحظة التاريخية من خلال دخولها في صراع من أجل حقوقها، غير أن الجماهير وفئة الأنتلجنسيا والأحزاب التقدمية والحركات الإسلامية تعرضت جميعا لظاهرة القمع، الذي ينقلنا إلى الحديث عن انطلاق روح التغيير الاجتماعي التي سعت إليها البنية التحتية للمجتمع العربي، غير أنها كانت بنية غير متجانسة مما جعل الحركات التغييرية غير قادرة على ممارسة تأثيرها بشكل إيجابي، لأن ذلك يتطلب وجود واقع متماسك.[2]

لن يتغير حال الأجيال الموالية من الأمة العربية، فبعد الهزيمة تأتي التحولات التي وقعت بعد حرب الخليج 1991م واحتلال العراق والتمزق الذي عرفته القضية الفلسطينية بعد اتفاقية أسلو 1993م[3] رغم هذه الخيبات المتتالية كانت الواجهة الثقافية فاعلة بحملها لشعار الفضح والكشف، بعودتها للماضي واستقرائها للحاضر، ومساءلتها للتراث في إطار الاهتمام ببناء "الهوية" الحضارية، بدافعٍ من وعيها بضرورة تحقيق انقلاب ثقافي يسهم في خلق ثقافة جديدة.

كان من الطبيعي أن يتأثر الميدان الأدبي بهذه الحركة الفكرية ؛ فكان أن ثار الشعر على القصيدة التقليدية مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة...و غيرهما، وبرز المسرح الجديد بريادة نعمان عاشور وألفريد فرج...أما الرواية ففتحت صفحة جديدة مع مطلع الستينيات تمثلت في حركة الرواية الجديدة، أو ما عرف بالحساسية الجديدة، متأثرة بموجة الرواية

[1]:عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص428

[2]: المرجع نفسه، ص429

[3]: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 161

الجديدة الفرنسية، ورواية تيار الوعي، والرواية الوجودية.. فقد وجدت في الرواية الغربية بشكل عام والرواية الجديدة الفرنسية خصوصا ما يستجيب للمتغيرات التي شهدها المجتمع العربي بعد النكسة [1] بكل الغموض الذي صار يلف مصير الإنسان العربي، وشعوره بأنه مهدد بالذوبان والتلاشي في ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت وتمزق المبادئ وتشتت الذات الجماعية، وحيرة الذات الفردية وتشظي الأبنية المجتمعية، فكان لابد من اللجوء إلى جماليات مغايرة لما كان سائدا، ولأن الفترة تميزت «باتساع التعليم الجامعي والبعثات الطلابية إلى أوروبا، مع اتساع نسبي في الترجمة»[2] فقد مثلت لحظة مثاقفة مختلفة عن سابقاتها، استفادت فيها الثقافة العربية من المنجز الروائي الغربي، ووجدت ضالتها في الرواية الجديدة، التي قدمت شكلا تعبيريا جديدا فتح أفق تنويع المحكي « من تشخيص للواقع إلى اقتراب من أسطرة الواقع، ومن تشغيل وتوظيف المواد التاريخية والتراثية إلى توظيف الشكل المسرحي واستعمال الوثائق واستلهام اشكال القص الشعبي، ومن الشهادة على تحولات الواقع إلى تفجير اللغة، انباء العالم الروائي على مسارب التخييل»[3] مستفيدة من المنجز الغربي، ومؤسسة لفرادتها وخصوصيتها كونها نموذجا عربي، يمتح من الواقع العربي قلقه، موضوعاته، ومادته التراثية.

4-2-المسار التطوري للرواية الجزائرية:

للوقوف على مسار التطور للرواية الجزائرية، والكشف عن تحولاتها، كان لزاما على البحث العودة لتاريخ هذا الجنس وتطوره بالجزائر، انطلاقا من نصوصه التأسيسية التي يرى فيها واسيني الأعرج إشكالية في تاريخ هذا الجنس، تطرح أكثر من سؤال حول إمكانية بناء مشروع « بكامله على الشفوية وعلى شيء غير ملموس ؟ كيف نكتب تاريخ جنس أدبي مجمل

[1]:ينظر: عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص431 وما بعدها

[2]: محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، ماي 2011، ص37

[3]:محمد عز الدين التازي، مغامرة الشكل وارتياد واقع جديد، ضمن: حوار الرواية العربية، جامعة المعتمد بن عباد الصيفية، الدورة16، 2001، منتدى اصيلة، الرباط، 2003، ص67

نصوصه غائبة بين تونس والجزائر ومدن أخرى »[1] وانتهاءً بمراحل تطور هذا الجنس بالجزائر، والملابسات التي أدت إليه.

يمكن رصد تطور الرواية الجزائرية من خلال مسارين هما: مسار الرواية المكتوبة بالفرنسية والثاني مسار الرواية المكتوبة بالعربية. يعود أول نص روائي جزائري مكتوب بالفرنسية إلى سنة 1912م وقد نشر متسلسلا في جريدة "الحق" وحمل عنوان "مسلمون ومسيحيون" لكاتبه أحمد بوري، الذي قفز على تناقضات الواقع وصور العلاقة بين المسلمين والمسيحيين على أنها بغاية الانسجام والوئام.

فيما يعيد "جان ديجو" المؤرخ الأول للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية انطلاقة هذا الجنس الأدبي إلى سنة 1920، وذلك من خلال نص "أحمد بن مصطفى القومي" لصاحبه القايد بن الشريف. وهو ما لا ينكره بعض الباحثين، غير أنهم «يتجاهلونه في الوقت ذاته، كما يتجاهلون كل ذلك الأدب الذي كتبه الجزائريون بالفرنسية في فترة ما بين الحربين.»[2]، حيث ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى مجموعة من الأعمال الأدبية، في هذه الفترة التي عرفت فيها العدائية المستحكمة بين الجزائريين والفرنسيين بعض الانفراج، ساعد على ذلك الاجراءات السياسية والإدارية التي اتخذتها الحكومة الفرنسية؛ بإلغائها معظم مواد قانون "الأندجين" العنصري*، ردا لجميل الجزائريين الذين شاركوا في الحرب تحت العلم الفرنسي، إضافة إلى استعداد المحتلين للاحتفال بالذكرى المئوية للاحتلال فكان لابد من إبراز المبررات الحضارية لاستمرار الاحتلال فكان أن شجع النظام المستعمر الأدب، ويسر نشر إبداعات كتاب من الأهالي، لتظهر في العشرية الموالية (1920-1930) خمسة أعمال أدبية

[1]: واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، 2 التأصيل الروائي، الفضاء الحر، 2007، الجزائر، ص 3

[2]:أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 89

*: يسمى أيضا بلائحة كريميو أو الانديجينا. وهو القانون الذي اكتسبت بفضله السلطة الإدارية اختصاصات وصلاحيات السلطة القضائية، فسقطت بذلك ضمانات حرية الأفراد بحجة إقرار النظام، بامتلاك الحاكم العام سلطة توقيع العقوبات دون محاكمة، والخذ بمبدإ المسؤولية والجماعية، والعقاب الجماعي، كما أتاح هذا القانون لرؤساء البلديات حبس الأشخاص ومصادرة أملاكم دون محاكمة.

من بينها رواية "زهراء امرأة المنجمي" Zohra,la femme du mineur، لـ عبد القادر حاج حمو سنة 1925م، ورواية "مأمون بدايات مثل أعلى" Mamoun,l'ébauche d'un idéal لـ شكري خوجة سنة 1928م، ثم روايته "العلج أسير بربروسيا" El-Euldj, captif des barbaresques سنة 1929م، ورغم انتقاء الكتاب بعناية ممن يؤمنون بفضل الاستعمار على البلد فإن أعمالهم عكست بعض الاشكالات التي تطرحها الحضارة الغربية، منها شرب الخمر، ولعب القمار، وتعاطي الحشيش... أما روايات الفترة الموالية والتي تمتد من 1929 وحتى 1948م فقد تمحورت حول مسألة منح الجنسية الفرنسية للجزائريين، وهجرة الفلاحين ليتحولوا إلى عمال وما يضعه المعمرون من عراقيل في طريقهم، وهي سبع روايات، منها "مريم بين النخيل" لـ محمد ولد الشيخ 1934م، و"بولنوار، فتى جزائري"* لـ رابح زناتي 1941م، و"ليلى فتاة جزائرية" لـ جميلة دباش 1948م، لتجد هذه المواضيع استمرارها في الرواية الجزائرية لمكتوبة باللغة الفرنسية، وتتسع أكثر لتشمل قضايا ذات بعد حضاري وثقافي وديني[1] تمثلت أساسا في مناقشات فرحات عباس لفكرة الآثار المدمرة للاحتلال العربي لشمال إفريقيا، وإن كان بعض الروائيين تأثروا أيضا بكتابات المستوطنين من مدرسة "الجزأرة" Les algérienistes في قضايا مثل إباحة الزواج بين الجزائريين والفرنسيين، وذلك في الروايات التي كتبت حتى سنة 1952م، وفي هذا السياق تندرج رواية "ابن الفقير" لـ مولود فرعون التي كتبت سنة 1939م. وبحلول سنة 1948م تصدر روايتي "إدريس" لـ علي الحمامي، و"لبيك" لـ مالك بن نبي، اللتان ستخرجان عن فكرة الإدماج، وحركة "الفتيان الجزائريين"، ويطرح مالك بن نبي وللمرة الأولى موضوع الكفاح المسلح، أما علي الحمامي فهو مفكر اسلامي كما تعلن عن ذلك مؤلفاته. ليتشكل بعد روايتهما المنعطف الحاسم على مستوى المضمون بظهور رواية "الدار الكبيرة" لمحمد ديب سنة 1952م، وهي تتجاوز صالونات المثقفين ومناقشاتهم الفوقية عن العدالة والمساواة، في ظل الحكم

* : فرحات عباس هو أول من فتح النقاش حول هذه القضية وكرس استعمال صفة "الفتى الجزائري"، يمكن مراجعة: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 98

[1]: أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص100

الاستعماري، ووهم التعايش السلمي بين "الأهالي"و المعمرين، عن طريق الدعوة إلى الاندماج من خلال الزواج المختلط، بنزولها إلى أدنى طبقات المجتمع للكشف عن هموم البسطاء بوصف هموم البسطاء وعامة الشعب، ويتأكد هذا التغيير مع روايتيه اللاحقتين: الحريق 1954، ومهنة الحياكة 1957، ثم روايات أخرى لكتاب آخرين من مثل رواية "نوم العدل" 1955 لـ مولود معمري و"نجمة" 1956 لـ كاتب ياسين. تتحول النزعة احتجاجية التي طبعت هذه الروايات إلى نزعة نضالية ثورية في الروايات الصادرة أثناء فترة الثورة من مثل: "الانطباع الأخير" 1958 لـ مالك حداد، "رصيف إفريقي" 1959 و"من يذكر البحر" 1962 لمحمد ديب، "التلميذ والدرس" 1960، "رصيف الأزهار لا يجيب" 1961 لـ مالك حداد، "أطفال العالم الجديد" 1962 لـ آسيا جبار "الأفيون والعصا" 1965 لـ مولود معمري، "أصابع النهار" 1967 لـ حسين بوزاهر، "أسلاك الحياة الشائكة" 1969 لـ صالح فلاح[1].

بعد منتصف الستينيات والانقلاب الذي أطاح بالرئيس بن بلة (19 يونيو1965) يظهر توجه جديد للرواية اتسم بالنزعة السياسية الانتقادية، نشر أغلبه في فرنسا من أهم روايات هذه الفترة: "رقصة الملك" 1968، "إله أرض البربر" 1970 و"معلم الصيد" 1973، لـ محمد ديب، و"المؤذن" 1968 لـ مراد بوربون، "التطليق" 1969، "ضربة شمس" 1972 لـ رشيد بوجدرة، و"موت صالح باي" 1980 لـ نبيل فارس. ويستمر هذا التوجه الانتقادي الحاد حتى بعد وفاة بومدين في ديسمبر 1978 مع روايات رشيد ميموني "النهر المحول" 1982 التي يشير عنوانها إلى تحول الثورة على يد العسكر عن مسارها النضالي ذي الطابع الشعبي، وعن أهدافها الاجتماعية الطموحة، هذه الحدة نجدها في روايته "طومبيزا" 1984 وفي روايات الطاهر جاووت "منزوع الملكية"1981 و"الباحثون عن العظام" 1984.[2]

يستمر هذا الطابع بعد مظاهرات أكتوبر 1988، وصدور دستور 23 فيفري 1989، في رواية "شرف القبيلة" 1989 لـ رشيد ميموني. هذا السياق التاريخي وانعكاساته الاجتماعية ستؤثر أيضا على الرواية المكتوبة بالعربية، فيتمزق الحلم الإشتراكي ومعه النص الواقعي،

[1]: المرجع السابق، ص108

[2]: المرجع نفسه، ص121

وتتجلى هذه التمزقات على جسد النص الروائي. بعد هذه المراحل سيأتي المد الإسلامي في التسعينات والعنف الذي يليه فتنبثق روايات كتابها في الغالب من الصحفيين، وسمت أعمالهم بـ "الأدب الإستعجالي" وإن كان البحث يفضل وصفها بأدب الأزمة.

المسار الثاني لتطور الرواية الجزائرية هو مسار الرواية المكتوبة بالعربية، التي نشأت متأخرة مقارنة بنظيرتها المشرقية، فقد ظهرت أولى المحاولات في أربعينيات القرن العشرين، مثل غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو (عن مطبعة التليل بتونس، سنة 1951)، الطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي (عن دار الكتب العربية بتونس، سنة 1957)، الحريق لنور الدين بوجدرة (عن الشركة التونسية لفنون الرسم، سنة 1967)، صوت الغرام لمحمد منيع(عن مطبعة البعث بقسنطينة، سنة1971)[1] والطريق الدامية لأحمد الخطيب...إلى أن ألف عبد الحميد بن هدوقة (1925-1996) ريح الجنوب(1971) فكانت باكورة الإنتاج الروائي الجزائري[2]، الذي سيتجه نحو الواقعية بأنواعها النقدية والواقعية الاشتراكية، والواقعية الساذجة، وإن مثلت بعض روايات سنوات السبعينات[*] تجارب رائدة فنيا وموضوعاتيا، فإن تجارب أخر لم تضف الكثير للمشهد الأدبي الجزائري وسقطت في السطحية والمباشرة.

غير أن اللقاء مع الرواية الغربية وتحديدا مع الرواية الجديدة الفرنسية من جهة، ومع الرواية الجديدة العربية من جهة ثانية، وفي ظل تغير معطيات الواقع، جعل الرواية تتحرر من «التّبويق لإديولوجيا أو نظام»[3] وتتجه نحو التجريب كاسرة للنموذج التقليدي، المبني على وضوح الحبكة، والإيديولوجيا الاشتراكية، فشهدت الثمانينات «ظهور جيل جديد من كتاب الرواية أكثر عنفا في ملامسة الواقع الجزائري، وأكثر إصرارًا على اختراق السائد السردي من خلال نزعته التجريبية الباحثة عن أفق حداثي»[4] جديد يمكنه من التعبير عن واقع مستجد

[1]:محمد قاسمي، ببليوغرافيا الأدب المغاربي المعاصر، مؤسسة النخلة للكتاب، المغرب، 2005، ص137

[2]:سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2010

[*]: يمكن مراجعة ببليوغرافيا الأدب المغاربي، القسم الخاص بالرواية الجزائرية، فيه كل العناوين وسنوات الإصدار.

[3]: محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص40

[4]: بوشوشة بن جمعة، التجريب والحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2005، ص9

تطبعه خيبة الأمل بالاستقلال، من بين روايات تلك الفترة _ والتي تندرج تحت مفهوم الرواية الجديدة _ وقع الأحذية الخشنة 1981، أوجاع رجل غامر صوب البحر1983، نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري 1983، مصرع أحلام مريم الوديعة 1984، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 1985، ورمل الماية-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف 1990، لواسيني الأعرج، وزمن النمرود 1985 لـ الحبيب السايح، ورائحة الكلب، 1985، حمائم الشفق 1988، لـ جيلالي خلاص، وطيور في الظهيرة 1976، البزاة 1982، عزوز الكابران1989 لـ مرزاق بعطاش، والتفكك 1982، المرث 1984، ليالي امرأة آرق 1985، معركة الزقاق 1986، فوضى الأشياء1990 لـ رشيد بوجدرة، وغيرها من التجارب الروائية[1] التي ستستمر باستثمار واحد أو أكثر من سمات الرواية الجديدة، لتندرج في إطار التجريب والبحث الدائم عن جديد، سوء تعلق الأمر بكتابات الشباب، أو كتابات الروائيين من أجيال سابقة، فتمتد بذلك الرواية الجديدة منذ ظهورها في هذه الفترة وحتى الآن.

5-السمات الفنية للرواية الجديدة:

لم يستسغ الروائيون التعبير عن هذا الواقع المريب اللايقيني عند الغرب، والطافح بالخيبة عربيا، بالطرائق السردية القديمة، التي رست أسسها مع "الرواية التقليدية" المحددة «بالعناصر التالية:بناء شخوص وسرد حكاية ودراسة طبع من الطبائع أو وسط ما وتحليل أهواء» [2] مؤكدين أن التقنات التقليدية « لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ »[3] عن التطور السريع والدائم الذي يشهده العالم، فاتجه اهتمامهم إلى التجريب، سعيا لخلق أشكال جديدة يمكنها استيعاب الواقع الجديد، معتمدين في ذلك على حرية المبدع، التي تخوله تجاوز الكتابة وفق نموذج سابق، لتحقيق خصوصية تجربته الإبداعية حيث يعد كل نص «مناسبة للتقدم في البحث، فالكاتب يعتقد أن كل رواية من رواياته تنبش نظريتها الخاصة»[4] خالقة فرادة تجربتها الإبداعية، مما يُصعب الحديث عن سمات فنية،

[1]:ينظر: المرجع السابق، ص9

[2]: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 69

[3]: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر:فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط3، 1986، ص8

[4]: المرجع السابق، ص75

أو تقنيات سردية تجمع كل الأعمال الروائية التي تنضوي تحت تسمية الرواية الجديدة، وذلك بالنظر لاختلاف توجهات الروائيين، مما دفع بعض النقاد للقول بوجود روائيين جدد لا روايات جديدة، وقد سعى غاتيان بيكون إلى تقسيم الرواية الجديدة إلى مدرستين الأولى: مدرسة النظر وهي التي تجعل من الشيء لا من الإنسان موضوعا لها فتحاول وصفه وتحليله بالطريقة الطبيعية، وروادها ألان روب غرييه، وكلود سيمون، ومشيل بوتور. أما المدرسة الثانية فقد أسماها الباطنية ؛ وهي التي تتخذ من المونولوج الداخلي محورا تدير عليه أعمالها، وطابعا تتسم به، يميزها عن غيرها من الروايات التي تعتمد على المونولوج أنها تتمادى في الكشف عن طوايا النفس وخبايا اللاشعور، ويدرج بها صمويل بيكيت، وناتالي ساروت[1].

رغم اختلاف الروائيين الجدد عن بعضهم البعض، فإن رفضهم للتقاليد الروائية التي كانت سائدة قبلهم يجمعهم، كما تجمعهم الرغبة في انتهاك الشكل، والتعبير بصورة جديدة عن العالم يسميها هؤلاء الروائيون بـ "الواقعية الجديدة" التي ترفض مفهوم الانعكاس، وتفصل بين الرواية كونها عالما تخييليا وبين العالم الواقعي حسب ما ذهب إليه ألان روب غرييه، فهي لا تحيل على هذا العالم بل تكتفي بالإحالة على ذاتها. أما ميشال بوتور فيرى أن للشكل دلالته على العالم الواقعي، فعلى الروائي التفتيش عن الأشكال الخيالية الجديدة التي تتمتع بقوة استيعاب كبرى، لأنها تلعب دورا ثلاثيا بالنسبة لمفهومه للواقع يتمثل في الإيضاح والارتياد، والتطبيق[2]، تتجسد علاقة الرواية بالواقع من خلال الحكاية، وهي جزء خادع -حسب رأيه دائما- من الحقيقة، سبب وجوده هو الحاجة إليها، إنها توضح الحقيقة، أو توضح العالم الواقعي.

ليعبر الروائيون الجدد عن نظرتهم المختلفة للواقع، عمدوا إلى تجريب تقنات سردية جديدة يكسرون بها النموذج السابق بإلغاء حضور الشخصية الروائية أو إلغاء الحركة في

[1] موريس جانجي، سمات الرواية الجديدة، مجلة المعرفة ع3، سوريا، ص25

[2]: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص7

الزمان، أو جعل المكان هو الشخصية الفاعلة [1]، واعتماد جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم، بتفكيك أوصال الحبكة التي كانت قائمة على التسلسل والترابط، وتحطيم مبدأ الواقعية، بتدخل الروائي ومخاطبته للقارئ مباشرة، وإفساح المجال لتدخل الأساطير والأحلام...وغيرها من السمات التي خرجت بها الرواية الجديدة من عباءة الرواية قبلها، بكل توجهاتها.

لكن اللافت للانتباه في تجربة الرواية الجديدة أنها وظفت عناصر شكلية ودلالية بطريقة بارزة، غير أنها لم تكن بالضرورة من استحداثها فقد وجد بعضها أو جلها في نصوص سابقة «إلا أن كيفية توظيفها وسياق انتاجها يكسبانها دلالة وتحققا مختلفين» [2] ومن ابرز هذه العناصر:

1-5-الحكاية Histoire :

ارتبطت الرواية الجيدة في التقليد الروائي بالقصة الجيدة، فكل رواية هي قبل كل شيء حكاية تروى ؛ والحكاية بهذا المعنى هي المادة الأولية التي تنبني عليها الرواية فهي مادتها، و« هي العالم الذي يقدمه النص الروائي، أي الأحداث والشخصيات والمكان والزمن وهي تتكون تدريجيا مع تكون الرواية أو مع سير القراءة »[3]، فجودة الرواية كانت دوما متعلقة بقدرة الروائي على بناء عوالم القصة بجزئياتها وتفاصيلها، وإعطائها «منطقا متكاملا يرتهن إلى خصوبة الوصف، وديناميةالسرد والسيكولوجيا العميقة للشخصيات، ، ، كل ذلك يشكل المرمى البعيد الذي يهدف إليه الروائي الإيهام بالواقع» [4] فالقدرة على حكي القصة تندرج ضمن "السرد المحكم" وهو أحد المميزات البنيوية للنوع الروائي، والذي سيتم الشروع في تجاوزه بدء من محاولات الرمزيين الذين كانوا يزدرون القصة المحكمة البناء.

ليتعرض هذا التقليد للنقد والنقض معا على يد الروائيين الجدد الذين زاوجوا بين

---

[1]: فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص 11

[2]: محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص47

[3]:لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص77

[4]: سعيد يقطين، قضايا الرواية الجديدة، ص 168

التنظير والممارسة، مسجلين «تصورهم من خلال انتقادهم للفهم التقليدي، على مستوى الوعي والممارسة للقصة والشخصيات والزمان والالتزام»[1] وغيرها من القضايا الفنية والفكرية التي كان الابداع الروائي يسعى من خلالها لإعطاء منطق للعالم والأشياء بأن يقدم عالما روائيا متكاملا يجد منطقيته في مرجعيته للعالم الخارجي.

توجه نقد الروائيين الجدد الحاد نحو القصة والشخصية، وقد خَصوا هذين المكونين بالانتقاد الحاد لأن «النقد التقليدي عودنا على أن نرى فيهما أساس السرد»[2] في حين رفضوا القصة المتقنة التي تروى بطريقة موضوعية ويفهمها كل الناس، وترتبط برؤيا اجتماعية، كتلك القصص التي خلف بلزاك Balzac وروائيو القرن التاسع عشر. والتي لم تعد مناسبة للتعبير عن المتغيرات المتسارعة لعالم الروائيين الجدد، وهو ما دفعهم للبحث عن أشكال جديدة، في هذا السياق يقول ميشال بوتور: «توافق الأشكال المتنوعة للقصة حقائق متنوعة. ذلك أن العامل الذي نعيش فيه يتغير بسرعة كبيرة والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد. فينتج عن ذلك قلق دائم؛ ويتعذر علينا أن ننظم في ضميرنا جميع المعلومات التي تهاجمه لأن الأدوات الكاملة تنقصنا.»[3]، هذا الإحساس بقصور الحكاية عن التعبير عن العالم ومتغيراته دفع بالروائيين الجدد للبحث عن أشكال جديدة تتناسب وعالمهم، وتعبر عن احاسيسهم اتجاه هذا العالم.

أما الحكاية بمفهومها القديم فقد سعوا لتحويلها وجعلها مجرد حادثة أو اخفائها تماما كما هو الحال في رواية ألان روب غرييه الغيرة، أو تصبح حركة خالصة أو اكتشافا بطيئا، مثلما هو حال رواية كلود سيمون C.Simon الريح Le Ventالتي تتطور وفقا لحادثة من الطراز التقليدي، ينفيها المؤلف في كل صفحة، لأن غايته الأساسية بناء روايته من هذا النفي

[1]: المصدر السابق، ص169

[2]: سامية أحمد سعيد، الرواية الفرنسية المعاصرة، عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد 3، 1982، وزارة الإعلام في الكويت، ص 152

[3]: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 7

وبناء عليه، أما بكيت فقد استبدل الأحداث بالمواقف [1]

يعود سبب رفضهم للحكاية إلى أن العلاقة المرجعية للرواية بالواقع – حسب رأيهم – بدل أن تقرب العالم، وتجعله أكثر وضوحا وقربا، جعلته يفقد الحياة شيئا فشيئا، في حين تتغيا الرواية الجديدة بناء العلاقة بالواقع بشكل أكثر صلابة وأشد تماسكا وفاعلية ؛ غير أن الواقع في نظر الروائيين الجدد مختلف عن الواقع المتعارف عليه والمبتذل، إنه واقع جديد، تشرح ناتالي ساروت Nathalie Sarraute ذلك بقولها: « هذا الواقع ليس أبدا واقع الكاتب الروائي، فهو مجرد مظهر يوهم بالواقع. الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللامرئي، هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده. الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه»[2]، هي دعوة إذن لتجدد النظرة للواقع وليس فقط لتجديد أشكال التعبير عنه.

ترتب عن رفض الحكاية والشخصية رفض للقيم السيكولوجية، وأخلاقية وايديولوجية، فتخلصت رواياتهم من الأيديولوجيات الماركسية والمسيحية واللادينية، واستبدلتها بالصراحة واللامعقول ؛ فالرواية الجديدة تتطرق بشكل صريح لكل المواضيع: الدين، السياسة، السلطة، الأخلاق، أسرار الدولة والعائلة ولم تعد هناك حصون لا يدخلها الكاتب[3] مجسدين بذلك رغبتهم في بناء أدب يأخذ بالاعتبار تطور المجتمع والواقع غير أن هذا النزوع نحو التجديد والرغبة بكسر نمطية الرواية التقليدية ممثلة بأهم مكوناتها ومنها الحكاية ليست تجاوزا تاما للحكاية، أو إلغاء كاملا لوجودها، لأن الرواية الجديدة اكتفت بتحويل الحكاية كما ذكرنا سابقا، وبقيت الحكاية قائمة في عدد كبير من الروايات نذكر منها على سبيل المثال رواية حكاية Histoire لـ كلود سيمون Claude Simon وعنوانها يحمل في ذاته « دلالة بليغة – فهو يؤكد أن آثار هذا الكاتب لم تصل بعد إلى رفض هذا المفهوم

[1]: سامية أحمد سعيد، الرواية الفرنسية المعاصرة، ص 152

[2]: نتالي ساروت، الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن الرواية والواقع، تر:رشيد بن حدو، منشورات عيون المقالات، المغرب، 1988، ص12

[3]: المرجع السابق، ص 153

الأساسي في النص السردي»[1]، روايات ناتالي ساروت هي الأخرى لم تخل من الحكاية وإن كانت حسب رأي بعض النقاد «مجرد خيط دقيق يسمح بجمع الحركات النفسية حول معان مختلفة ويمنعها من التشتت إلى مالا نهاية »[2]. انتفت عن الحكاية سمات التماسك والوضوح التي كانت تطبع الرواية التقليدية، وهو ما ينطبق بشكل عام على الرواية العربية إذ لم تغب الحكاية تماما عن الرواية الجديدة العربية، بل إن هذه الأخيرة تتضمن غالبا مجموعة من الأفعال والأحداث يمكن إعادة سردها، كما يمكن أن تتضمن الرواية الواحدة أكثر من حكاية، بعبارة أدق تتفرع الحكاية الواحدة وتتعدد في الرواية الواحدة، ويتم تمييزها عادة ببروز طبقتين سرديتين، لنأخذ مثالا على ذلك الرواية الجزائرية "رمل الماية" لواسيني الأعرج التي تتضمن حكايتين الأولى حكاية دنيازاد والملك شهريار، والحكاية الثانية ترويها دنيازاد ورواة آخرون هي حكاية بشير ألمورو، لتلتقي الحكايتان معا في آخر الرواية.. يمكننا دراسة هذا التفكك وسمة ثانية من السمات الفنية للرواية الجديدة وهو الحبكة التي تفتت وتعددت في أعمال هذه المدرسة.

2-5-الحبكة INTRIGUE:

الحبكة هي مصطلح أساسي في الحكاية، ترتبط كل منهما بالأخرى، فإذا كانت الحكاية هي المادة الأولية للرواية، فإن الحبكة هي «بنية النص أي النظام الذي يجعل من الرواية بناء متكاملا. فتسلسل الأحداث البسيط لا يصنع رواية بل يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج. فالحبكة حركة حيوية تحول مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي. وهي لا تتكون من ترتيب الظروف بل من تقدمها وتراجعها وتطورها وتحولها من حال إلى حال جديدة.»[3] وفق نظام معين يسهم في شد الأجزاء بعضها ببعض، ولهذا ترتبط الحبكة بالزمن ذلك أن أهمية الحدث ليست في مضمونه بل في موقعه، وتوقيت ذكره، ذلك أن موقع الحدث داخل سلسلة من الأحداث هو ما يمنحه معنى، وهو تتابع خاضع

[1]: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 115

[2]: المرجع نفسه، ص 117

[3]: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص72

لصراع ما، يعمل على شد القارئ إليها.[1]

لم تغب الحبكة عن كل الأعمال الروائية الجديدة بل إن بعض الروايات تبدو فيها الحبكة قائمة في بعض عناصرها على الأقل ومنها روايات آلان روب غرييه "الممحوات" و"المتلصّص" لتبلغ ذروتها في روايته "بيت المواعيد"، وهو شأن روايات ميشيل بوتور ونتالي ساروت، بينما تكاد تزول في روايات أخر مثل "الغيرة" لآلان روب غرييه، وروايتي "الولد" و"التحقيق" لروبار بانجي Robert Pinget.

يكمن تبرير فك الحبكة من طرف الروائيين الجدد بالعلاقة المتينة التي تربط شكل النص الروائي بالرؤيا الجديدة للواقع، والتي دفعتهم إلى تغيّر هندسة النص، معوضين التسلسل التاريخي بلقطات سردية وومضات وصفية متناثرة محطمين التسلسل الخطي لسرد الحوادث، ومبتعدين بذلك عن صياغة حبكة واضحة المعالم.

كما عوضت الرواية غياب الحبكة أو تفككها باعتماد جماليات التجاور والتزامن، فيتجاور عدد من الأحداث تمّ الاشتغال على كلّ منها في حد ذاته فإذا كانت العلاقة السببية منتفية بينها مما جعلها «مفككة في الظاهر لأنها متعددة ومتنوعة وتفقد النمو العضوي الداخلي. ومع أنها تبدو غير مترابطة – في الوهلة الأولى – فإنها أحداث منتقاة ومصقولة»[2] بحيث تكون دالة في نفسها، كلّ منها حدث فني لا مجرد واقعة، وتجاورها يمكن القارئ من تركيب المعنى الكلي الذي تصوره هذه الأحداث بشكل مجزأ.

من عوامل إضعاف الحبكة في الرواية الجديدة وصف الأفعال اليومية، أو ما يصطلح عليه بالعادي أو اليومي، حيث تقوم الحكاية في رواية "درجات" لميشال بوتور مثلا على أفعال يومية عادية يمارسها مجموعة من الطلبة والتلاميذ، فترد مجزأة ومفصلة، مما يفقد التوتر الداخلي بين الأفعال فلا تنمو الأحداث متوترة لتجد حلها في النهاية. من ذلك أيضا رواية "مرور الحدأة" للكاتب نفسه و"الولد" و"التحقيق" لروبير يانجي، وكذا "بيت المواعيد" لروب غرييه...و غيرها.

[1]: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص64

[2]: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1990، الكويت، ص104

أما من الرواية الجزائرية فيمكن أن نمثل برواية شهقة الفرس لسارة حيدر التي تسرد يوميات زوجة كاتب، تتعاطى الحشيش والاكستازي وتدخن وتثمل في بيتها لينطلق خيالها بصور وتمثلات لا تتطور ولا هي تخضع لتطور العقدة العهود من تأزم وانفراج، ترد في مشاهد متجاورة.

إن اللافت للنظر في موضوع الحبكة في الرواية الجديدة سواء الفرنسية أو العربية هو اعتمادها الحبكة البوليسية، غير أنها لا تخضع لقوانين النوع وشروطه، من ذلك مثلا الممحوات والمتلصص وبيت المواعيد، وكذا في جدول الأوقات، والتحقيق..وغيرها كثير، أما عن الرواية العربية فيمكن أن نذكر أخبار عزبة المنسي، الحداد، شكاوي المصري الفصيح والرماد الذي غسل الماء للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي.

3-5-تهشيم الزمن:

تهشيم الزمن من المظاهر الدالة على توق الرواية الجديدة للتجديد، إذ تسعى لكسر خطية الرواية التقليدية التي تحافظ على التتابع المنطقي للأحداث المسرودة، بينما تعتمد الأولى زمنا متداخلا يتنوع بين الماضي والحاضر والمستقبل لتتحرك الأحداث ذهابا وإيابا على هذه الأزمنة بشكل خاضع للكتابة فقط دون أي ترتيب منطقي، فقد تبدأ الرواية من نهاية الحكاية وتسير باتجاه الماضي البعيد أو القريب، أو تبدأ من المنتصف الحكاية لتسير باتجاه الماضي والحاضر والمستقبل، وهكذا يتنوع سير الزمن في هذه الروايات المعتمدة « على جماليات التفكك بالدرجة الأولى، أي على جماليات التجاور والتوازي والتزامن.»[1] لا السببية والتسلسل التاريخي كما ألف قارئ الرواية التقليدية.

تتعدد مظاهر تهشيم الزمن في الرواية الجديدة، لذا نجد في غالبية الروايات إخلالا بالتسلسل الزمني إذا تفتقد الأحداث للنمو الطبيعي والسببية، وهو مظهر لم تبتدعه الرواية الجديدة غير أنها استفادت منه ووظفته، فكان التجاور واحدا من سبلها فـ « لا ترسم حبكة بالمعنى التقليدي للكلمة، أي قصة لها بداية وعقدة تصل إلى قمة (...) بل حكايات مختلفة

[1]: المرجع السابق، ص 104

تظهر كاللوحات في لمحات سريعة وأفعال دقيقة »[1] يقع على عاتق القارئ اكتشاف تباين أزمنتها.

وفي غياب علامات دالة سيعمل هذا التباين على إفقاد القارئ المرجعية الزمنية، كما هو الحال ورواية طريق الفلندر La route des Flandre حيث تتراكم الأفعال فلا هي تجيء متوالية ولا هي تتعلق سببيا ببعضها البعض، بل ان الرابط الوحيد بينها هو الراوي جورج.

تعتمد رواية Géorgiques لكلود سيمون التجاور بشكل يجعلها تبدو كمشكاة استثنائية تنبعث منها خيوط سردية متعددة. تعرض هذه الرواية نموذجا آخر للعقبات التي تُعلّق الزمن، وهي الموارد السردية التي يتغذى منها السرد ؛ يجد القارئ ست صفحات تصف لوحة لديفيد، يتبعها وصف الرخام، فتتجاور المقاطع الوصفية دون أن تعطي أي انطباع زمني. أما الصفحات الأولى من هذه الرواية فإنها تعرض مراحل حياة هي نفسها متجاورة، تليها مقتطفات من كتابات قديمة، في شكل لوحات سردية، لا رابط بينها غير التجاور الذي يسهم مع تقدّم القراءة في تكون المعنى الذي رُصفت هذه المشاهد لأجل الدلالة عليه. كما أن الضمير "هو" الذي يقوم بالسرد يتغير ما بين فترة الطفولة وفترات أخرى، ومع تقدم القراءة لا تعود الطبقتان السرديتان (الخط المائل، والخط الروماني) تشيران إلى تباين الفترات الزمينة ما بين الماضي والحاضر، بل يقع على عاتق القارئ اكتشاف الفترة الزمنية مستعينا بالمراجع التي سيوفرها السرد.

إلى جانب التجاور نجد التزامن ووفرة اللحظات المختزنة تشكل مظهرا آخر من مظاهر تهشيم الزمن في الرواية الجديدة، لا يتعلق الأمر بالقفز الاستذكاري بل بتناسخ اللحظة في تكاثرها، مما يحيلنا على سمك المجال الزمن الذي تصرح رواية "الريح" le Vent لكلود سيمون أنها تبحث عن شخوصها فيه ؛ في"سمك الزمن".

ومن ذلك أيضا ما نجده عند إحدى شخصيات كلود موریاك Claude Mauriac الذي يحاول إيجاد مقابل كتابي graphique يبرز عبر خانتين الأفكار المصاحبة لشخصيته

[1]:أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، كتب عربية للنشر والتوزيع الإلكتروني، ص 27

الروائية: الذي يتأمل في الوقت نفسه حياته الشخصية والحياة البائسة التي تعرضها عليه وسائل الإعلام.[1]

في حين يوظف بوتور التقطيع الفضائي حيث يلتحم الزمان والمكان لتشكيل الوحدات السردية، فتبدو الرواية تراكما لمجموعة من الوحدات الزمكانية. فيتعدد الزمن بتعدد الأمكنة في روايته التعديل التي تمثل رحلة باتجاه روما، المكان الأول هو القطار والزمان هو الحاضر، يهشم هذا الزمن عن طريق العودة لحياته السابقة أي الزمن الماضي والمكان الذي غادره باريس، وكذا عن طريق تخيله لحياته المأمولة مع سيسيل فيكون الزمن هو المستقبل والمكان روما، وهو ما نجده أيضا في رواية التحقيق «حيث تفقد الأفعال كل نمو زمني، إذ تخضع الوحدات السردية بصفة أساسية إلى التقطيع الفضائي»[2] يرتبط فيه الحاضر بالتحقيق الذي يجرى مع الشخصية ويتم في شكل سؤال وجواب، ليشكل الجواب تهشيما لخط الزمن السائد عن طريق العودة للماضي.

نجد مظهرا آخر من مظاهر تهشيم الزمن نجده في رواية الغيرة La Jalousie لألان روب غرييه، حيث تتشابه الأفعال وتتكرر إلى درجة أن القارئ لا يعرف إن كان الفعل وقع مرة واحدة وسرد عدة مرات، أم أنه حصل أكثر من مرة. إضافة إلى أن الفصل الأخير يبدأ بالكلمات ذاتها التي افتتح بها الفصل الأول، وهو ما عمد إليه سمير قسيمي أيضا في روايته يوم رائع للموت، حيث كرر في "الفصل الأول مكرر" بدايات المقاطع السردية من "الفصل الأول"، ما يجعل الزمن الدائريا في هاتين الروايتين، وهو ما نجده أيضا عند الطاهر وطار في روايته الولي لطاهر يعو إلى مقامه الزكي حيث ويعود السرد للأفعال ذاتها أكثر من مرة، في نقالات سريعة تكسر الخط التطوري للزمن، وتعود به للماضي التاريخي، ليمارس الولي الطاهر الفعل (القتل) أكثر من مرة في أكثر من زمن وأكثر من مكان. يجد هذا التشظي الزمني والتقطيع الفضائي مبرره في الحالة الصوفية التي يعيش الولي الطاهر، يبنما يجد التقطيع الفضائي

[1] :Francine Dugast-Portes, Le nouveau Roman,une césure dans l'histoire du récit,sous la direction de,Henri Mittrand, Nathan,p65,66

[2]: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 259

مصوغه في كل من ذاكرة الجسد ورمل الماية في الذاكرة، حيث تتداعي المشاهد دون رابط منطقي بينها، في حين تُبنى التفكك لرشيد بوجدرة على تجاور لوحات سردية مستقلة، يمكن للقارئ إعادة ترتيبها والبدأ بأيّها شاء دون أن يحدث أيّ خلل.

5-4-إنكفاء الشخصية:

الشخصية من أهم مكونات البناء الروائي، التي توقف عندها كثيرا النقد المعاصر، لأن بعض الروائيين الجدد قد جعلوا من طمس الشخصية في رواياتهم طريقا جديدا في التشكيل الروائي، كما فعل لكافكا في رواية القصر الذي حرم شخصيته من كل خصيصة قد تميزها بما في ذلك اسمها واكتفى بالإشارة إليها معتمدا الحرف "ك".

وعلى غراره سعى الروائيون الجدد إلى محو ملامح وتاريخ وخصائص الشخصية الروائية ف «بعد خمسين عاما من المرض...سجل موت الشخصية أكثر من مرة »[1] حسب ألان رأي روب غرييه وقد أقر بموتها أعظم النقاد وأكثرهم جدية كما وصفهم، مع ذلك لم يستطع أحد إسقاطها من على المنصة التي وضعتها عليها رواية القرن التاسع عشر.

يبرر هذا الروائي هجومه على الشخصية بمتغيرات العصر فنحن في عصر رقم التسجيل L'ère du matricule حيث لم يعد للفرد تأثير على مسار عصره كما كان شأنه في عصر بلزاك فقد كان الاسم مهما في ذلك العصر « فقد كان سلاحا يبارز به وأملا في النجاح والتمرين على السيادة والغلبة. كان مهما أن يكون للمرء وجه في هذا الكون الذي كانت تمثل فيه الشخصية وسيلة وغاية كل بحث. أما اليوم فعالمنا أقل ثقة بنفسه وربما أكثر تواضعاً مادام تخلى عن فكرة القوة العظمى للشخص ولكنه أكثر طموحا مادام يبحث عما بعد ذلك»[2] عن سبيل نحو حداثة روائية تجسد هذا التحول نحو عالم أقل تمركزا حول الذات. فانكفأ البطل وبرز كل من الشخصية المسطحة والبطل السلبي في الرواية الجديدة الفرنسية وكغيرها من السمات الفنية انتقلت هذه الملامح إلى الرواية الجديدة العربية.

[1]: ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص34

[2]: المرجع نفسه، ص 36

من أهم مظاهر تسطيح الشخصية في الرواية الجديدة الفرنسية حرمانها من الحالة المدنيةl'état civil وكذا من الأبعاد النفسية العاطفية والانفعالية، وعدم التعرض لسلوكاتها وتصرفاتها بالتبرير النفسي الذي كانت تزخر به الروايات قبل، للابتعاد بها عن التفرد والتميز، فكل شيء عالق في نسيج التشابه «إننا نقرأ فقط إشارات نوعية (رجل، امرأة، صبي) وضمائر (هو، هي)..»[1] فقد اختفى اسم والاسم العائلي للشخصية، وتاريخها وممتلكاتها، وصار يشار إليها بحرف واحد كما في رواية الغيرة لألان روب غرييه حيث يشار للشخصية بالحرف "أ"، وهو ما نجده أيضا في رواية سرادق الحلم والفجيعة للجزائري عز الدين جلاوجي الذي أشار للشخصية النسائية بالحرف نون.

كما أشار الروائيون الجدد للشخصية بألفاظ العموم أو بالضمائر لتصبح قاسما مشتركا بين عدد من الشخصيات دون أن يتمكن القارئ من التمييز بينها. وقد تعمدت بعض الروايات تقليص الفروق بين الشخصيات إلى حد أن شخصيتين تحملان الاسم ذاته كما في رواية بيت المواعيد لروب غرييه؛ حيث تحمل شخصيتان الاسم كيم، ويوضح السارد أنه لا يمكن تمييزه إلا من أذن صينية، أما في رواية المحوات فإنّ الشخصيتين تحملان نفس القسمات.

ينقطع التواصل بين الشخصية المسطحة والشخصيات الروائية الأخرى في النص الواحد فالأسئلة التي تطرحها تعرف سلفا أنها لن تحصل على إجاباتها، والكلام الذي تحدث به لا يبلغ المسامع، في رواية العشب لبوتور مثلا «يتكلم الشيخ كأنه لا يتوجه إلا لنفسه ولا يتحدث إلا لذاته وحدها، لا ينتظر جوابا ولن ينتظره أبدا»[2] أما في روايتي روبار بانجي التحقيق والولد فإن الشخصيات لا تتجسد إلا لغويا من خلال لغتها وليس لها حضور غير هذا. أما نتالي ساروت فتحافظ على تفرد الشخصيات، مع ذلك تحرمها من العمق النفسي الفردي، إذ تضعهم في وضعيات متشابهة فينفعلون تحت تأثير من العوامل الخارجية المثيرة. إضافة إلى تسطيح الشخصية عملت الرواية الجديدة على تشيئتها بجعلها تأتي أفعالا وحركاتٍ آلية.

[1]: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص 95

[2]: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 221

5-5- الوصف:

يتفاجأ قارئ الرواية الجديدة بتراجع الحبكة والشخصيات في صناعة العمل الروائيو وفرة الوصف، الذي يشكل عنصرا أساسيا في البناء الفني، غير أنه مختلف عن تلك المقاطع التي كان بإمكانه القفز عليها دون قراءتها في الرواية التقليدية، لأنه إن قفز عليها قد لا يجد ما يقرأ ؛ ذلك أن الحضور الأكبر في الرواية الجديدة هو للوصف الذي ما عاد يدعي تمثيل الواقع بل إنه تحول إلى وصف خلاق يخلق المعنى[1] عكس ما كان عليه في الرواية التقليدية حيث كان لاحقا بالمعنى متمما له، ويضرب جان ريكاردو مثالا عنه بالصفحات الأولى من رواية "أورسول ميرويه" لبلزاك حيث يجري وصف الشخصية بعد أن يحدد معنى الوصف بعبارة سابقة عليه، مما يجعل «مزية الوصف هنا أن يبرهن على مسبق»[2] ما يجعله عاملا زخرفيا لا يعول عليه في فهم النص وهو ما يصوّغ القفز على صفحات الوصف في الرواية التقليدية إذ أنها لن تفعل غير عرض معنى تم شرحه مسبقا.

على العكس تماما في الرواية الجديدة الوصف لم يعد إطارا للوحة بل إنه هو اللوحة ذاتها، لم يعد يتطرق للديكورات أو إبراز بعض العناصر المهمة في الرواية لأن الرواية تغيرت فلم يعد هناك غير أشياء وجمادات لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى، فالهدف من الوصف لم يعد تمثيل واقع موجود مسبقا وجعل القارئ يرى أشياء هذا العالم بل إنه يسعى فقط إلى تأكيد وظيفته الخلاقة.

يطول الوصف في الرواية الجديدة، ليستعاض به عن القصة والشخصيات دون أن تربطه بهما علاقة عند التشكل في النص. ينطلق الوصف غالبا من شيء صغير عديم الأهمية، ويمتد في رسم المشهد بطريقة قريبة من الفن الفوتوغرافي وسينمائي، وهو ما دفع بعض النقاد إلى وسم المجموعة بـ "مدرسة النظر"، غير أن روب غرييه يفند ارتباط الوصف عنده بالفن الفوتوغرافي لأنه لا ينقل الصورة التامة بل إنه يولد من جزء صغير، من شيء عابر ليتعلق بالجزئيات فيرتبها ويمد منها خطوطا وأشكالا، ثم يعود ويناقض نفسه فجأة ويكرر

[1]: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص 165

[2]:المرجع نفسه، ص140

نفسه حتى إذا اعتقد القارئ أنه بدأ يلمح شيئا ما تكدست الخطوط والأشكال وأحيطت الصورة بالشك والحيرة، فيكتشف القارئ أن هذا الوصف لم يترك شيئا متماسكا وراءه[1]، ذلك أنه وصف خلاق مبدع وليس مجرد نقل لواقع قائم خارج النص.

يعمل الوصف على تحطيم « ترتيب اللوحة التقليدي والبصري، صنيع التكعيبيين والفنانين الذين جاؤوا قبل التجريديين في الرسم، ليس لهم من هدف مشترك إلا أن يحملونا على الاحساس بوجود انفكاك بين الرؤية والحقيقة، بين العقل والجمالي»[2]. رغم هذا التهشيم للوصف فإن ملاحظة النقاد صائبة في حق عدد من المقاطع الوصفية في الرواية الجديدة، وهي مقاطع تتتبع التفاصيل بدقة بصرية بالغة وتعرضها بحيادية غير متأثرة برؤيا الواصف أو تأويله، ومن كل دلالة أو عمق رمزي فعيون الواصف في روايات روب غرييه هي لذلك الرجل الذي يسير في المدينة دون أي أفق، دون أي قوة غير قوة تلك العيون[3] والسبب في هذا المنحى لروب غرييه هو ايمانه بأن الأشياء موجودة بشكل مستقل في العالم الخارجي باستقلال تام عن الإنسان، فحقيقة العالم الوحيدة تكمن في حضوره هنا être-là، ولابد للأدب أن يأخذ هذه الحقيقة بعين الاعتبار.

تتسم بعض مقاطع وصفية باللايقين، كما هو الحال في رواية طريق الفلندر مثلا حيث يمس الشك كثيرا من المقاطع الوصفية، فتكون ضحية للتعب أو الصدمة، الليل أو تحريفات سببها الذاكرة أو الخيال.[4]

من أهم موضوعات الوصف في الرواية الجديدة الأشياء التي تتخذ وجودا محايدا مستقلا عن الشخوص، فالواصف في "التعديل" يصف كل ما يشاهده في القطار ؛ أثاث العربات وما يحمل فيها، كل ما يحمله ركاب العربات، وكل ما يتراءى خارج القطار، مهما كانت قيمة الأشياء الموصوفة. والراوي في "الغيرة" يصف كل ما يراه من داخل البيت وخارجه، فتبدو الأشياء قائمة بذاتها مستقلة.

---

[1]: ينظر: ألان روب غارييه، نحو رواية جديدة، ص131

[2]:ر.م ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982، ص444

[3]: Francine Dugast-Portes, Le nouveau Roman, P96

[4]: Ibid,P99

يتناول وصف موضوعا آخر هو الصور بكل أنواعها؛ سواء تعلق الأمر باللوحات الزيتية أو الحائطية، الطوابع البريدية، الصور الفوتوغرافية والصور المنقوشة التي ستمثل مادة سردية يلجأ إليها الروائيون الجدد، ذلك أنهم لا يكتفون بالأحداث والشخصيات كما هو حال الرواية التقليدية، من ذلك مثلا وصف كلود سيمون لمضامين الطوابع البريدية، ووصف بوتور للصور الفوتوغرافية المعلقة على الجدار في رواية الريح، أما روب غرييه فيصف في الممحوات لوحة زيتية وفي "توبولوجيا مدينة الشبح" أوراق اللعب التي ستوصف أيضا في "طريق الفلاندر" بشيء من الاقتضاب، كما عُرف عن ميشال بوتور اهتمامه الكبير بالفنون التشكيلية حتى إنه ركب نصوصا قائمة على لوحات لرسامين معروفين، بينما يلعب تمثال "موسى" لمايكل آنجلو دورا كبيرا في رواية التعديل إلى جوار لوحات وتماثيل جناح موليار بقصر les Tuileries.

لا يكتفي الروائيون الجدد بوصف هذه الصور بل إنهم يتخذونها موادا سرديا، منها تتشكل المشاهد السردية، ومنها تخرج الشخصيات الروائية، وتتفجر الموضوعات والدلالات، كما هو الحال مع رواية كلود أولييه "أور أو بعد عشرين سنة" وكذا رواية "بيت المواعيد" و"في المتاهة" لألان روب غرييه[1]. حيث تظهر صورتان الأولى حقيقية في الشارع والثانية لوحة تمثل المشهد نفسه تتحرك الصورتان فيمر صبي بالجندي ويقوده الى تقاطع شارعين وقد كان واقفا بتقاطع شارعين أيضا، ثم وفي رواية تالية يمر صبي بالجندي دون أن نعرف إن كان هو نفسه الصبي الأول، ليمر في رواية ثالثة ويقود الجندي إلى المقهى الذي قدم للقارئ مرسوما على اللوحة المعلقة على جدار غرفة خالية، لتعود وتبدأ الحكاية من جديد، هكذا يكون الكتاب فخا للقراءة، يمزج العناصر السردية ببعضها لبناء نص "متاهة".

كما يتناول الوصف الأفعال اليومية وقد تطرقنا لبعض الروايات التي تعتمده لإضعاف الحبكة.

[1]:ينظر: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص273-275 و
Francine Dugast-Portes, Le nouveau roman ;p100

5-6-المكان:

المكان في الرواية التقليدية إطار تحصل ضمنه الأحداث، وهو ما جعل الروائيين يرسمون معالمه «رسما واضحا، أو رسما معماريا، يجعلك تحس بحقيقة الحيز وواقعيته وتاريخيته جميعا»[1] وقد وضعوا لذلك بعض الاعتبارات منها: رسم المكان العام أو المركزي ووصفه وتحديد معالمه، ورسم الأماكن الثانوية أو الجزئية التي تطرأ عليه مع تنقلات الشخصية، وهي ما رفضه الروائيون الجدد قائلين بأن مبالغة الروائي وفي تحديد معالم الأماكن تجعله غير صادق فهو يوهم القارئ بالأمانة الجغرافية، ما يجعل من أماكنه لا هي جغرافية ولا هي خيالية.

يتجلى المكان في الرواية الجديدة من خلال علاقته بالشخصيات، فنجد في عدد كبير من الروايات الشخصية الرئيسية تقوم برحلة قصد البحث أو التحقيق، عند روب غرييه مثلا يبرز معنى الرحلة في "الممحوات" و"المتاهة" في الأولى ينتقل "ولاس" و"ماتياس" في الرواية الأولى إلى مدينة وفي الثانية إلى جزيرة، وكلاهما يرحل قصد البحث فـ "ولاس" يبحث عن عناصر الجريمة التي كلف بالبحث عنها، و"ماتياس" يمتطي دراجته ويتنقل بحثا عن حرفاء لشراء ساعاته.

كما نجد معنى الرحلة عند باقي الروائيين الجدد من ذلك ميشال بوتور في "جدول الأوقات" و"التعديل" في الأولى يقوم السيد "ريفال" برحلة تربص، وفي الثانية يسافر البطل من باريس إلى روما بحثا عن عشيقته، ليتحول محور بحثه إلى بحث عن الذات وكشف لها. كلود سيمون من جهته يربط المكان بالشخصية عن طريق الرحلة في "طريق الفلندر" والتي يتجلى معنى الرحلة والتنقل في عنوانها، ومثلها رواية "أور أو بعد عشرين سنة" التي تمثل رحلة في مدينة أثرية.

المعنى الثاني الذي يحدد علاقة الشخصية بالمكان هو معنى التيه، والذي يعكسه عنوان رواية "المتاهة" لروب غرييه والمعبر ليس فقط عنالكيفية التي يوظف بها هذا الروائي

[1]:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 131

المكان بل وطريقة توظيف الروائيين الجدد له بشكل عام؛ ذلك أن معنى التيه يتجلى بشكل كبير في رواية "الممحوات" من خلال الحركات التي تقوم بها الشخصية والتي تتكرر باستمرار بشكل يوحي بضياع الشخصية في المكان، فـ "ولاس" يجد نفسه في مدينة تتشابه فيها واجهات المحلات والبنايات لا يمكنه تحديد مساره، فيدور في حلقة لينتهي إلى المكان ذاته. وهو العنصر الذي تستثمره رواية "جدول الأوقات" لمشيل بوتور حيث تجد الشخصية نفسها أمام شوارع متشابهة وأماكن تفقد ميزتها فتتيه في المكان واكثر من ذلك تتيه في الزمان أيضا، إذ أنها تجد نفسها لم تتقدم في الزمان بل إنها في اللحظة ذاتها، وحتى المكان الذي تلجأ إليه غير محدد الهوية إنها قاعة سينما مجهولة الهوية.

المثال المقابل لحالة الضياع في المكان ذاته هي حالة التنقل السريعة بين عدة أماكن كما هو حال رواية بوتور "درجات" Degrés وفي هذا السياق يندرج التقطيع الفضائي لرواية "التحقيق" لروبار بانجي حيث تغرق الشخصية في تعدد الأماكن والاحساس بالضياع والتيه.

هكذا يفقد المكان في الرواية الجديدة عنصر الثبات والثقة التي كان يوفرها للشخصيات، ويجعلها تعيش حالة من التيه والضياع بتشابه معالم الأماكن التي تلجها الشخصيات.

5-7- التشيء chosification:

التشيؤ هو لفظ نحته لوكاتش للتعبير عن النظرية الثانية لماركس حول الاستلاب* التي تتناول تحول الموضوعات إلى سلع في ظل النظام الرأسمالي، مما يغير زاوية النظر إليها من القدرة على تلبية حاجات الإنسان إلى قيمتها التجارية، مما جعلها خاضعة لقوانين السوق لا لحاجات المستهلك إليها، وتأخذ عملية الإنتاج بذلك صبغة موضوعية، وتطغى الصيغة الشيئية على السلع عوضا عن محتواها الاجتماعي والإنساني. لا يعود السبب في التشيؤ «للتقنية أي للقوة المنتجة الميتة، بل لعلاقات الإنتاج الاجتماعية السائدة، هذه العلاقات التي

*: الاستلاب كمدلول فلسفي هو انفصال جزء من الذات وتجسده في موضوع يعود ليتحكم فيها، وغالبا ما يستعمل بمعنى الاغتراب.

تفرض تحويل كل النشاطات الإنسانية وكل المنتجات إلى سلع أي إلى أشياء تحمل في ذاتها قيمة تبادلية»[1] فتستقل عن الناس لتعود وتسيطر عليهم مشعرة إياهم بقدرية الوضع السائدو حتميته، مما أفقد الإنسان خاصيته وعينيته.

يمتد هذا الشعور بفقدان الخصوصية من العلاقات الاجتماعية، إلى أن يصبح طابعا مميزا للكتابة الروائية، فبعد أن فقدت الشخصية الروائية ملامحها المميزة والتاريخها وسنراها تتكون من خلال أشيائها لا غير، ذلك أن الرواية الجديدة تنتهج التشييء محولة ما ليس شيئا إلى شيء؛ من ذلك العاطفة والفكر مما جعل الأشياء في الرواية الجديدة تكتسب طبائع ليست منها، دون أن تتقاطع مع ما كانت تفعله الرواية التقليدية من اسقاط لمشاعر الشخصية على أشيائها، حيث اعتمد بلزاك مثلا على الأثاث لوصف تاريخ الأسرة؛ فإذا كانت المقاعد موزعة فإن ذلك يدل على أن أحوال الأسرة قد ساءت[2]. فالأشياء توظف بشكل يجعل منها صورة عن الأصحابها، مما يفقدها ما يسميه روب غرييه استقلاليتها.

على عكس ذلك لن تكون الأشياء في الرواية الجديدة انعكاسا «غامضا لروح البطل الغامضة، لن تكون صورة آلامه أو ظل رغباته...حتى تثبت إلى أي حد هي غريبة على الإنسان»[3] هذه الوفرة للأشياء مضافا إليها غياب الشخصية بالمعنى المألوف جعل الرواية الجديدة عرضة لانتقادات مفادها غياب الإنسان عن هذه الرواية، وهو الأمر الذي يفنده روب غرييه مؤكدا أن الإنسان موجود في كل صفحة، في كل سطر، وفي كلمة لأن الأشياء لا تتمتع بأي حضور خارج مجالات الرؤية الإنسانية الواقعية منها والخيالية.

وبالعودة إلى روايته "الغيرة" مثلا نجد وصف الأشياء داعما للسرد، وشخصية الواصف تتكشف من خلال الإشارات التي يبثها ؛ إذ يخوله موقع العين من تبئير بعض الأشياء بصريا، فهو عندما ينظر للبيت أو الزرع، تمنحه بعض الأشياء جسما إلى جوار الشخصيات المعينة

[1]:محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2009، ص38

[2]: ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 54

[3]: ألان روب غارييه، نحو رواية جديدة، ص29

بشكل صريح أ وفرانك: كرسي ثالث، غطاء ثالث، أحذية رياضية صامتة [1] نقطة المراقبة هذه خطط لها من طرف "الغيرة" فتصنع الأشياء الشخصية الغائبة التي لا تُرى إلا في أشيائها.

والتشييء لا يقتصر على رواية الغيرة لروب غرييه، بل إنه يتجاوزها إلى عدد كبير من الروايات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: روايته أيضا المتلصص Voyeur التي كرست فقرات طويلة منها لـ لاشيء des rien، وروايات كلود سيمون درس في الأشياء leçon de choses بعنوانها الدال، و"حكاية"Histoire...و غيرها من الروايات التي تعرض سيرة الأشياء بالاعتماد على البصر دون إغراق الأشياء بعاطفة الواصف أو بالحالة النفسية لصاحبها، مما يشوب الوصف بالحيادية والموضوعية objectivitéتشعر القارئ أنها «لغة باردة، هادئة النبرة، ليس فيها احتدام أو حرارة العضوية والتورط، من حيث الرؤية تعتمد نظرة العين الصاحية التي ترصد "الأشياء"من الخارج على نحو "موضوعي" لا تتدخل فيه "الذات" ولا يختلج بالانفعال»[2]، تستأثر الأشياء بالمركز وتصور بتقنية فوتوغرافية أو سينمائية وبتتبع دقيق للتفاصيل، فيتحول النص الروائي إلى «وصف أدبي لعالم اختصر في ظاهره»[3] على الطريقة السينمائية التي يرى فيها غارييه مستقبل الأدب.

5-8-التأصيل التراثي:

يعود بنا الحديث عن التناص والمادة السردية في الرواية الجديدة إلى علاقة هذه الرواية بالواقع وكيف أنها كسرت هذه العلاقة وصارت في واحد من إمكاناتها التجريبية تحيل على أعمال فنية؛ لوحات، تماثيل، صور، طوابع بريدية..هذا عن الرواية الجديدة الفرنسية، أما العربية فصارت تحيل إضافة إلى ما سبق على التراث السردي والفلسفي العربي القديم، وحتى على التاريخ. غير أن البحث في "التأصيل التراثي" لا يقتصر على فكرة التناص، بل يحيلنا على واحد من أبرز التيارات في الرواية الجديدة العربية (و هو العنصر الوحيد الذي نتجه فيه مباشرة للرواية الجديدة العربية) التي يجملها إدوار الخراط في خمس هي:

[1]: Francine Dugast-Portes, Le nouveau roman, P98

[2]:إدوار الخراط، أصوات الحداثة، ص 153

[3]: Michel Raimond, le roman depuis la révolution, Armand Colin ,Paris, p 242

- تيار التشيء
- التيار الداخلي العضوي
- التيار الواقعي السحري
- التيار الواقعي الجديد
- تيار استيحاء التراث.

وهو من جهة أخرى التيار الذي يكسر النموذج الغربي بالعودة للتراث العربي، عودة كان لابد منها ليس للاستفادة مما يتيحه التراث من امكانات للتعبير عن الواقع فقط، ولكن لمساءلة هذا التراث وتمحيصه. وقد كانت الروايات المندرجة تحته من الكثرة بما يصوغ دراستها وتحديد مصطلح تنتظم تحته. ظهرت عدة مصطلحات أهمها رواية توظيف التراث عند بن جمعة بوشوشة، في حين اكتفي محمد رياض وتار، وسعيد يقطين بالجمع بين الرواية والتراث دون اعتماد المصطلح السابق، بينما اعتمد النقاد المغاربة ومنهم جميل حمداوي تجريب التأصيل، واختار الجزائري سعيد سلام مصطلح التناص التراثي، أما فوزي الزمرلي فقد وظف مصطلح التأصيل التراثي، وقد آثر البحث اعتماد الأخير لوضوحه ودلالته على اتجاه الروائيين «إلى انشاء نصوص سردية منطوية على العناصر الأجناسيّة المشتركة بين طبقة النصوص الروائية ومنفتحة على خصائص التراث السردي العربي»[1] فتلوّنت رواياتهم بلون محلي باعتمادها فلسفة تناصية ترى النص مرتبطا بالضرورة بعلاقات تناصية مع غيره من النصوص. غير أن ظاهرة التناص لا تقتصر على رواية التأصيل التراثي العربية، بل إنها تمس كل النصوص بشتى أنواعها، ولو أننا نعود للرواية الجديدة الفرنسية فإننا نجدها تعتمد التناص سواء بالعودة إلى نصوص الكاتب ذاته أو نصوص كتاب آخرين فتتشكل الأماكن والشخصيات بعيدا عن الوصف الذي يوهم بالواقعية، من ذلك الفصل الصغير في " تيبولوجيا مدينة الشبح" الذي يقوم على محاكاة ساخرة لقصص الأطفال (القبعة الصغيرة

[1]:فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، سوريا، 2007، ص9

الحمراء، اللحية الزرقاء)[1]. إلى جانب الرواية الجديدة كان ثمة عدد من الروايات التي آثرت في هذا النزوع نحو التناص في مقدمتها رواية أمريكا اللاتينية التي فتحت أعين الكتاب العرب على نصهم التراثي "الليالي" بعد أن وظفه الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز.[2]

يرجع سعيد سلام عوامل ظهور هذه الاتجاه في الكتابة الروائية بالجزائر إلى عاملين؛ الأول غير مباشر يلخصه في الهجرات إلى الجزائر وما خلفته من أثر على المخيلة الشعبية؛ من ذلك الفتوحات الإسلامية ودخول مختلف الفرق الإسلامية من الخوارج، والشيعة، وكذا هجرة بني هلال، ودور المساجد، كل هذه العوامل ساهمت في تغذية الخيال الشعبي بقصص بطولة ذات طابع أسطوري أكثر منه تاريخي.[3]

أما العوامل المباشرة فيعيدها إلى كون «التراث جزءا جوهريا في حياة الأمم والشعوب؛ فهو كان ولا يزال خزان علم ومعرفة. يغترف منه كتاب الرواية الجزائرية.»[4] بمقادير مختلفة كما وكيفا.

وهو وإن كان يعترف باختلاف الروائيين في الأخذ من هذا التراث فإنه لم يلتفت إلى جانب هام من هذا التناص الذي يبدو جليا أنه ليس مجرد إعجاب كما ذكر، وإنما هو محاورة ومعارضة، وتشكيك مما يجعلنا نرى في التناص التراثي تيارا يستهدف إعادة قراءة التراث، لا بعثه وإحياءه كما كان الأمر مثلا مع مرحلة سابقة من تاريخ الأدب العربي وما يعرف بكتّاب المدرسة الإحيائية، الذين عادوا للتراث مقلدين.

عودة الرواية الجديدة هي عودة الباحث عن أشكال تعبيرية جديدة، تستهدف التجديد في الشكل الروائي الذي انتقل من الغرب، لإبداع أشكال جديدة تناسب الواقع العربي وتناسب بذلك موضوعاتها، فكانت التراث شكل وموضوع رواية التأصيل التراثي.

استفادت هذه الرواية من التناص وما يتيحه من استيعاب وتحويل لنصوص أخرى،

---

[1]: Francine Dugast-Portes, Le nouveau roman, P104

[2]:ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص13

[3]: سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2010، ص ص169-173

[4]: المرجع نفسه، ص175

غير أنها تفاوتت في درجات هذا التحويل والاستيعاب، ذلك أن النص الروائي انفتح على التراث من خلال شكلين؛ الأول يتم اعتماد نوع سردي قديم بوصفه شكلا يُنطلق منه لبناء الرواية من ذلك مثلا السيرة، المقامة، الرسالة، الرحلة. أما في الثاني فتنطلق الكتابة الروائية من نص قديم محدد الكاتب والهوية، لتتفاعل معه منتجة دلالات جديدة، تعكس في المقام الأول موقف الروائي من التراث ومن الرواية في مفهومها الغربي، ودالة من جهة أخرى على مقاصده الفكرية والجمالية.

تعددت أشكال الاستفادة من التراث بتعدد فروعه، فكان أن اتجهت بعض الروايات للأدب الشعبي ممثلا بالسيرة الشعبية كما هو الحال في رواية "الجازية والدراويش" لـ عبد الحميد بن هدوقة (1983)، وكذا رواية واسيني الأعرج "نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري" التي ركز فيها واسيني تعلقه « بـ "السيرة" كنوع سردي له ملامحه الشعبية، وحاول التفاعل معه بطريقة خاصة، لا تقف عند حد المحاكاة أو التحويل، ولكنه تجاوز ذلك إلى "المعارضة" التي تبرز من خلال نبرة السخرية بل السخرية اللاذعة»[1] بهذا تكون نوار اللوز رواية كتبت في قالب سردي تراثي هو السيرة، بوعي نقدي يطمح إلى تجاوز حالة المثاقفة بحضور فعلي لثقافة بديلة تكون قوية ومتينة. مثل هذا التوجه نحو السيرة الشعبية نجده أيضا في "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ، و"تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" لمجيد طوبيا.

كما حظيت "ألف ليلة وليلة" باهتمام لا يقل عن الاهتمام بسيرة بني هلال، لم يقف عند العرب فحسب بل تجاوزهم إلى روائيين من أمريكا اللاتينية، ولعل من أشهر الروايات العربية التي اشتغلت على نص الليالي "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، "ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب، "بدر زمانه" لمبارك ربيع، وكل من "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" و" جملكية آرابيا، أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر" لواسيني الأعرج ورمل الماية هي "مخطوطة" الرواية الثانية كما يصرح الناص في صفحة ص 653 من جملكية أرابيا.

[1]: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص87

حاكى واسيني الهيكل التنظيمي لـ "ألف ليلة وليلة" مستبدلا الراوية شهرزاد بدنيازاد متخذا بذلك موقفا أوليا من التراث ليكتمل التصور والقارئ يلاحظ التحويلات التي طرأت على القصص التي اقتبسها من الليالي لترد بتفاصيل مختلفة ونهايات معدلة أيضا. الملاحظة نفسها نسجلها حول تناص "جملكية أريبا" التراثي بشكل عام سواء ما تعلق بالنص القرآني أو القصص القرآني، أو ما تعلق بالتاريخ، التي خضعت في أغلبها للتحويل إما صياغة أو دلالة.

يشكل النص الديني معينا خصبا تعود إليه الروايات التي اعتمدت تأصيل التراث، مقتطعة من القرآن الكريم شواهد أو تعابير تمزجها بلغة الرواية لتهبها بعدا جماليا دلاليا، من أمثلة ذلك في الرواية الجزائرية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي، بعنوانها الذي يشير بوضوح إلى النص الديني، وهي في هذا تشبه "أشجار القيامة" لبشير مفتي التي وإن استعارت مصطلح القيامة إلا أن متنها لم يعتن بالتناص التراثي، على عكس "النفير والقيامة" للروائي التونسي فرج الحوار الذي استفاد من النصوص الدينية التي تناولت القيامة.

إلى جانب التناص الديني تزخر "سرادق الحلم والفجيعة" بتراث البيئة المحلية من طقوس ومعتقدات وتقاليد قديمة، مزجتها بالقصص القرآني لتتفاعل أشكال مختلفة من التراث، مثرية الرواية بالإشارات والرموز اللغوية المستنبطة من النص القرآني والقصص القرآني والموروث الشعبي.

إلى جانب هذا يعد توظيف التاريخ من أهم ألوان تأصيل الرواية العربية التي عادت إليه بشكل جديد مختلف عن الرواية التأسيسية (روايات جورجي زيدان مثلا) حيث اتخذت من هذه العودة مسلكا تجريبيا يخولها قراءة واقعها والتعبير عنه بل وحتى تفسيره انطلاقا من الماضي، ذلك أن الروائيين يرون في التاريخ «نسقا فكريا متكاملا، تتفاعل فيه أبعاد الزمن الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل»[1] فاستثمروا المادة التاريخية من منظورهم الخاص، مبتغين وراء ذلك اسقاط الماضي على الحاضر وإيهام القارئ أن الماضي لم يعد ذلك المكون المنقطع عن الوجود البشري بل إنه يمتد ويستمر في حاضر التاريخ كما في مستقبله، وقد

[1]: بوشوشة بن جمعة، التجريب والحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص274

برزت أسماء كثيرة في هذا المنحى نذكر منها على سبيل المثال جمال الغيطاني، ويوسف العقيد في مصر، بنسالم حميش وأحمد التوفيق والميلودي شغموم في المغرب، وواسيني الأعرج، بوجدرة في الجزائر، هذا الأخير الذي جمع في روايته "معركة الزقاق" بين التاريخ العربي الاسلامي تحديدا واقعة خليج الزقاق التي تمكن فيها طارق بن زياد من فتح الأندلس، وبين تاريخ الجزائر المعاصر ممثلا في حرب التحرير، التي تناولها في روايته التفكك أيضا، مستعيدا ذكريات حرب التحرير، ومصير زملائه من الحزب الشيوعي إبان الثورة. وهو ما فعلته أحلام مستغانمي أيضا معتمدة الذاكرة هي الأخرى لاستعادة أحداث من الثورة التحريرية، ومقارنتها بما يحصل في جزئر الاستقلال حتى أحداث أكتوبر 1988. أما واسيني الأعرج فيمزج الحكاية لشعبية بالنص التاريخي، بل يجعل منها أداة لنقض التاريخ، في روايتيه رمل الماية وجملكية أربيا.

حاول الروائيون العرب الاستفادة من هذه التصورات الغربية في بناء الرواية الجديدة وتكييفها، فأنتجوا نصوصا تستمد تقناتها من الرواية الغربية ورؤياها من هويتهم وثقافتهم، ما جعلهم يحدثون تغييرات في الرواية الجديدة طبعتها بخصوصيات ذاتية وجماعية، مشكلين لبعد جديد في الرواية الجديدة العربية عامة والجزائرية بشكل خاص. فلم يكن انتقال الرواية الجديدة إلى الأدب العربي مجرد محاكاة أو تقليد، بل سياق الخيبة والشك والتشيؤ الذي أفرز البحث عن معادل فني جديد يشبه السياق العربي في انكسار حلمه وضياع يقينه من دفع بالمبدعين للبحث عن أداة فنية أقرب للواقع للجديد، فوجدوا ضالتهم في الرواية الجديدة الفرنسية التي غيّب ملامح الشخصية الروائية، وفككت الحبكة، وهشمت الزمن، وابرزت قيمة الأشياء على حساب الانسان، معبرة عن عصر الخيبات وازدراء الانسان، واكتساب أشياء تفوق قيمته هو ذاته. ولأن العربي يقف أمام سؤال الهوية، والتخلف الحضاري، وضيق أفق حرية التعبير فإنه سار بتقنية التناص نحو التراث القديم، مقتبسا، ومحولا، ومسائلا، لتتميز رواية التأصيل التراثي عن الرواية الجديدة، كاسرة للنمط الغربي في كتابتها بالأجناس والمادة التراثية.

الفصل الثاني

شعرية الفضاء الروائي

شعرية الفضاء الروائي

1-الفضاء

1-1-لفظة "فضاء" في التراث

1-2-الدلالات المعاصرة لـ لفظة "فضاء"

2-الفضاء الروائي

3-شعرية الفضاء في الخطاب النقدي

3-1-شعرية الفضاء في الخطاب النقدي العربي

3-1-1- دراسات عربية بمرجعيات عربية

3-1-1- 1-الظل الفضائي عند عزوز على اسماعيل

3-1-1-2-الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا

3-1-1-3-الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجا

3-1- 2-دراسات عربية بمرجعيات غربية

3-1-1-1-الفضاء في الرواية العربية الجديدة

3-1-2-2- شعرية المكان في الرواية الجديدة

3-1-2-3-الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي

3-1-2-4-La poétique de l’espace dans la littérature arabe moderne

3-1-3-دراسات حول شعرية الفضاء في النص الروائي الجزائري

3-1-3-1-شارل بون وفضاء الهوية

3-1-3-2-التفاعل البروكسيمي في السرد العربي

3-1-3-3-جماليات الفضاء القسنطيني . قراءة الأخضر بن السايح لـ "ذاكرة الجسد".

3-2-شعرية الفضاء في الخطاب النقدي الغربي

3-2-1-علاقة الفضاء بالأدب

3-2-2-تشخيص الفضاء الروائي ووظائفه

3-2-3-شعرية الفضاء الروائي . ج.إ. كسنر

-أصناف الفضائية

أ- الفضاء الهندسي

ب- الفضاء المحتمل

ج- المطابق المولد

شعرية الفضاء الروائي:

قبل الخوض في شعرية الفضاء الروائي لا بد من التطرق إلى المصطلح الفضاء لكونه مصطلحا إشكاليا ؛ تتنازعه تخصصات مختلفة كالرياضيات والفيزياء والجغرافيا وفن العمارة والفلسفة والأدب، وهو لا يعود من أحدها إلا بحمولة معرفية تسهم بقدر أو بآخر في إيضاح مفهومه، وهو ما يسعى مبحثنا الأول للملمة أطرافه الموزعة وتقديم تصور من شأنه توضيح هذا المفهوم لدى القارئ من حيث الرؤية والدلالة.

1-الفضاء:

1-1- الفضاء في التراث العربي:

مصطلح الفضاء من المصطلحات الوافدة للمعجم الاصطلاحي العربي، فهي حديثة عهد مقارنة بـ "المكان" ذي الامتداد في التراث الفلسفي والصوفي عند المسلمين، في حين نصادف لفظة "الفضاء" في بعض الشروح التي تتناول ألفاظا قريبة منه، مثل المكان والحيز، الملأو الخلاء.

حتى القرآن الكريم لا يأتي على استعمال كلمة "فضاء" مطلقا، فلا يرد في القرآن كاملا إلا الفعل أفضى في موضع واحد هو قوله تعالى:«وَإِنْ أَرَدْتُّمُ ٱسْتِبْدَالَ زَوْجٍ مَّكَانَ زَوْجٍ وَآتَيْتُمْ إِحْدَاهُنَّ قِنطَاراً فَلاَ تَأْخُذُواْ مِنْهُ شَيْئاً أَتَأْخُذُونَهُ بُهْتَاناً وَإِثْماً مُّبِيناً ﴿٢٠﴾ وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَىٰ بَعْضُكُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنكُم مِّيثَاقاً غَلِيظاً ﴿٢١﴾ »[1]. فسر القرطبي الفعل "أفضى" بما يقتضيه سياق الآية الكريمة، بغية التوصل لاستنباط الحكم الشرعي منها، فرأى في الإفضاء المخالطة وهو رأي يرتكز فيه إلى المعنى اللغوي الذي نجده أيضا في لسان العرب، يقول: «وأصل الإفضاء في اللغة: المخالطة، ويقال للشيء المختلط: فَضاً»[2] غير أن صاحب لسان العرب أضاف إلى معنى المخالطة - وهو يشرح هذه الآية - معنى الانتهاء يقول «أَي انْتَهى

[1]: سورة النساء، الآيتان 20-21.

[2]:أبو عبد الله محمد بن أبي بكر القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج3، لبنان، 2006، ص168

وأوى، عدَّاه بإلى لأَن فيه معنى وصَل»[1] معززا معنى المخالطة بمعنى الوصول، ومضيفا قيمة معنوية وهو يعتمد الفعل آوى، الذي يوحي بالألفة والسكينة، لتكون من أهم المعاني المرتبطة بالفعل أفضى، خاصة عند توظيفه في سياق قريب من سياق الآية الكريمة، كالذي أورده صاحب لسان العرب: وأَفْضَيت إِلى فلان بسرّي، ليصبح المتلقي مأوى للسر.

إن الاستعمالين السابقين (الآية الكريمة، ومثال ابن منظور) يوحيان للمتلقي بأن الجسد فضاء يأوي إليه الآخر حسب الآية الكريمة، وفيها فعل الإيواء متبادل مما يجعل الجسدين فضائين قابلين للمخالطة. فيما جسد السامع حسب سياق العبارة الثانية فضاء يأوي السر.

أما من الناحية اللغوية فإن الفضاء يتخذ معنى الخلو والاتساع، وقد استشف ابن منظور هذه الدلالة من حديثه ﷺ مخاطبا النابغة الجعدي لا يفضي الله فاك أي لا يجعله فضاء لا سن فيه[2]. فالفضاء هو المكان الخالي، الفارغ، الواسع، وهي المعاني التي توردها المعاجم العربية للفظ الفضاء، بدءا بلسان العرب الذي أسهب في شرح اللفظة، وانتهاء بباقي المعاجم التي لم تزد الشيء الكثير على ما ذكره. مما يجعلنا نرجح عدم تطور دلالاتها رغم ازدهار الفلسفة ومختلف العلوم مثل الهندسة والفلك عند المسلمين. وعدم شيوع استعمال اللفظة استعمالا اصطلاحيا عند المسلمين، خاصة وأننا لا نجدها في كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ولا في موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، وإن كنا وجدنا مصطلحات تقترب منها وهي المكان والحيز والخلاء، والتي وضعت لها النسخ الحديثة من الكشاف مقابلات بالفرنسية والإنجليزية منها مصطلح L'espace.

يحدد لسان العرب المعنى اللغوي للفظة فضاء؛ "بالمكان الواسع"، وبأنه "الساحة وما اتسع من الأرض" ويضيف بصياغة أخرى أنه "الخالي الفارغ الواسع من الأَرض"، وأن البلد المفضي هو "العراء الذي لا شيء فيه". إلى هذه المعاني يضيف استعمالات أخرى فيرى في

[1]: ابن منظور، لسان العرب، تحقيق:عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم الشادلين المجلد 5، دار المعارف، مصر، ص3430

[2]: المصدر نفسه، ص 3431

الفعل أفضى الوصول والانتهاء.[1]

لم يهمل ابن فارس الفعل أفضى والمرتبط بالآية الكريمة السابقة الذكر، بل إنه قدم للفعل تخريجا فيه كثير من بعد النظر حيث رأى في الإفضاء تشبيها لـ «مقدم جسمه (الرجل) بفضاء ومقدم جسمها بفضاء فكأنه لاقى فضاءها بفضائه.»[2] فالجسد مشبه بالفضاء عند ابن فارس، وهو يقيس على هذا التصور في فهم الإفضاء بالسر، وإفضاء اليد إلى الأرض.

على الرغم من ورود لفظة الفضاء في المعاجم العربية، التي تناولتَها بالشرح اللغوي، مستعينة بالسياقات القرآنية، والشواهد الشعرية في بيان مختلف دلالاتها، فإننا لن نعثر عليها بشكل صريح في كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ولا حتى في موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، فالكلمة وإن كانت معروفة ومتداولة لم تدخل الدائرة الاصطلاحية، يجدها القارئ ترد عفوا في سياقات معنية[3]، دون أن يُلتفت لها بالشرح. ولعل مرد ذلك إلى شيوع استعمال كلمات أخر مثل المكان، الحيز والخلاء، إلى هذه الأخيرة ينسب دلالات هي أقرب للفضاء منها للخلاء.

لم يمنع هذا من وجود تمثل واضح لمعنى الفضاء والفرق بينه وبين المكان، فيعرفون هذا الأخير بأنه بـ « كل موضع تمكن فيه المتمكن»[4]، و" ليس يخلو شيء من أن يكون بمكان بتةً "و قد بينوا حدود المكان بأنها " حيث التقى الأفقان، المحيط والمحاط" فيكون "سطح الجسم الحاوي وسطح الجسم المحوي يسمى (مكانا) وليس للفراغ وجود" لأن "المكان من قبيل الحس".

هذا التمييز بين المكان والفراغ الذي قد يمتد بين الحاوي والمحويّ، أو بين المحويات، يتعمق وابن سينا يؤكد أن "المكان ليس هو الفضاء"[5]، وكذا إخوان الصفاء بتأكيدهم على أن

[1]:المصدر السابق، ص ص 3430، 3431

[2]: ابن فارس، مقاييس اللغة تحقيق عبد السلام هارون، ط3، ج4، مكتبة الخانجي، مصر، 1981، ص، 508

[3]: يستعمله ابن سينا أثناء تعريفه للمكان في رسالة الشفاء.

[4]:اخوان الصفاء وخلان الوفاء، الرسائل، المجلد 3، دار صادر، دت، ص 387

[5]:ينظر: جيرار جهامي، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1998، ص ص838، 840

الذين «قالوا: إن المكان هو الفضاء، إنما نظروا إلى صورة الجسم، ثم انتزعوها من الهيولى سموها بالقوة الفكرية، وصوروها في نفوسهم، وسموها فضاء، وإذا نظروا إليها وهي في الهيولى سموها المكان»[1] فالفضاء متخيل يتشكل في النفس على عكس المكان الذي يدرك بالحواس - كما أسلفنا سابقا- وهي واحدة من الإشارات القليلة التي يذكر فيها "الفضاء"، وهي على قلتها تشي بتمثل واضح للفضاء وتميّزه عن المكان.

أورد التهانوي اعتراض الفلاسفة المسلمين على ما نسب إلى أفلاطون من قول بأن المكان هو الفضاء[2] «قالوا في توجيه كلامه لما ذهب إلى أن المكان هو الفضاء والبعيد المجرد سماه (...) بالصورة لأن الجواهر الجسمانية قابلة له بنفوذه فيها دون الجواهر المجردة، فهو كالجزء الصوري للأجسام وهذان القولان إن حملا على هذا فلا محذور، وإلا فلا اعتداد بهما لظهور بطلانهما...»[3] هذا التمييز بين الفضاء والمكان، وهذا التأكيد على تمايز كل منهما عن الآخر يؤكد التمثل الدقيق للفلاسفة المسلمين للمعنيين، ووضوح التصور عندهم، وإن كانوا لم يعنوا بوضع مفهوم واضح للفضاء فلأنه - على الأرجح - لم يكن مصطلحا عندهم، أما المكان فقد كان موضوع مناقشات عدة أفضت إلى وضع عدد من المقولات المعرِّفة به والبرهان عليها[4]. يضيف إليها الجرجاني في التعريفات قوله تعريفا للمكان المعين الذي يرى أنه « عبارة عن مكان له اسم سمي به بسبب أمر داخل في مسماه كالدار فإن تسميته بها بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه »[5]، منتقلا بتعريف المكان من الجدل الفلسفي المجرد الذي كان دائرا بين الفلاسفة إلى النظر أليه في تجسُّدِه الواقعي، فعرفه في تعيينه باسم يرتبط أساسا بمكوناته.

لم تخرج التصورات المقدمة من الفلاسفة العرب عن تلك التي قدمتها قبلهم الفلسفة

---

[1]: اخوان الصفاء وخلان الوفاء، الرسائل، ص20

[2]: يوضح د.حسن مجيد العبيدي معتمدا على شرح يحي بن عدى أن أفلاطون أورد قوله هذا على سبيل التشبيه فقط. ينظر:نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية، ابن سينا نموذجا.

[3]: محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دروج، ج2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1996، 1234

[4]: ينظر: حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية، ابن سينا نموذجا، نينوى، 2008

[5]:علي محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، نسخة إلكترونية عن مكتبة المدني، ص125

الإغريقية والرومانية القديمة بل كانت عبارة عن محاورة لها «تتراوح بين الائتلاف والاختلاف»[1] عنها – حتى لا نقع في التكرار- نمثل لذلك بتمييز أرسطو بين الفضاء والمكان حيث يعد «المكان الحدود الحافة بموضوع محتويٍّ »[2] وهو التعريف الذي ذكرناه سابقا " حيث التقى الأفقان، المحيط والمحاط. على عكس التراث الفلسفي يحفل التراث الشعري، بمفهوم الفضاء، وإن نحن خصصنا القصيدة الجاهلية، وجدنا الفضاء عاملا ضروريا لفهمها، ليس فقط في بعده المكاني الذي يرى أدونيس أن له وجهين ؛ وجه يجذب، لأن فيه تحققات الفروسية، ووجه يخيف لأنه يأتي بمفاجآت السقوط[3]، بل أيضا في بعده الدلالي، من حيث هو فضاء للذاكرة، وللأنوثة.. وغيرها من الأفضية التي يمكن للقراءة أن تشيد، انطلاقا من نص احتفى بفضائه احتفاء مساءلة لم تقتصر على التصوير بل امتدت لتجسد وعيه وشكه.

1-2- الدلالات المعاصرة لـ لفظة "فضاء"

إن لم يكن لمصطلح الفضاء حضور كبير في التراث العربي فإن الدراسات المعاصرة أولته أهمية معتبرة ؛ سواء في الدراسات الأدبية والفلسفية أو حتى العلمية. ما أثرى معناها اللغوي أو الاصطلاحي. فكلمةEspace الفرنسية وSpace الانجليزية تعودان إلى الأصل اللاتينيSpatium التي تعني في الأصل «الامتداد اللامحدود الذي يحوي كل الامتدادات الجزئية المحدودة»[4] أو هو المجال كما تحدده دائرة المعارف الفرنسية Larousse، التي جمعت تعاريف متعددة للفضاء، افتتحتها بالعودة إلى الأصل اللاتيني للفظة الفرنسية ؛ فالفضاء Espace هو اسم مذكر، أصله اللاتيني spatium بمعنى مجال، لتسهب بعد ذلك في ذكر الدلالات المعاصرة للفظة فضاء:

[1]: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية.بيروت . الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2000، ص36

[2]: ينظر: ج.إ.كسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة. المغرب.أفريقية الشرق:2001، ص 19

[3]: أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، ديوان الشعر العربي، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1996، ج1، ص19

[4]:خالد حسن حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا، كتاب الرياض 83، مؤسسة اليمامة الصحفية، ص 81

1 مجال، سطح، حجم، الذي نحتاجه حولنا. 2. جزء من مجال يحتله شيء ما.3.الفترة الزمنية. 4. المسافة بين شيئين.5. مكان مخصص لنشاط ما، لغرض معين: أفضية لاسترخاء الأطفال.6.الوسط الذي تتحرك فيه الكواكب.7.المنطقة الواقعة خارج نطاق الغلاف الجوي الأرضي، أين يمكن أن يتحرك ما هو طائر ؛ من أنشطة صناعية أو بحثية تسلط على هذا المجال: غزو الفضاء...[1]

تأخذ دائرة المعارف في تعريفها للفضاء بالجانب الحضاري أكثر مما تأخذ بالجانب الأدبي أو الفلسفي، فهي لم تعد إلى اللفظ في استعماله الاصطلاحي إلا في العلوم مثل الرياضيات والطوبوغرافيا..وغيرهما. ولا تعرض لتطور الدلالات المرتبطة بالفضاء في الفكر الغربي، بل إنها تقترب كثيرا من الاستعمالات المعاصرة للفظة - كما يبين الجزء الذي اقتبسناه من التعريف - التي تولي عناية « بأفعال السكن والاحتضان والتجسد والتمكن في الزمان وغيرها» [2] وهي استعمالات لا تخلو من فائدة في إيضاح معنى الكلمة، بل تيسّر رسم تصور واضح عن الفضاء، خاصة وأنه يربطه بالإنسان، والنشاط الإنساني، وبالزمن. وهي العناصر الأساسية لبناء مفهوم الفضاء، يمكن الإفادة منها في تحديد معناه الاصطلاحي، حتى وإن لم تلامس مفهوم الفضاء الروائي، الذي انتقل للعربية عن طريق الترجمة، فتعددت ترجماته فمصطلح Espace الفرنسي، وSpace الإنجليزي، قد لقي ترجمات تختلف تبعا لمستويات المترجم ذاته؛ لعل أقدمها هو المكان، الذي اعتمده المرحوم غالب هلسا في ترجمته لمؤلف غاستون باشلار G.Bachlerd وعنونه بـ "جماليات المكان"، ليعتمده شاكر النابلسي في دراسته الموسومة بـ "جماليات المكان في الرواية العربية" التي اهتمت بالمكان في روايات هلسا. ليتداول الدارسون هذا المصطلح جنبا إلى جنب ومصطلح الفضاء «بتسامح عفوي»[3] إلى حد تختلط فيه المفاهيم، ويغيب التمييز بين حدود هذين المفهومين. فيما سعت بعض المحاولات الجادة لتعريف لضبط المصطلح في النقد الأدبي العربي، منها ما اقترحه عبد الملك مرتاض، الذي -

[1]: Le petit Larousse illusté, La Rouse , Paris 2012, p 419

[2]: محمد حسن الزارعي، إنشائية الفضاء في الفنومينولوجيا، في دلالات تقوم الفضاء بين المعرفة والفن، مجلة علامات، ع 32، س 2009، المغرب، ص 6

[3]: حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص42

وإن كان يعي الفرق بين المصطلحين-فإنه اتخذ لنفسه منحى مغايرا، للتعبير عن هذا الوعي، فيوضح أن المكان مرتبط بما هو جغرافي واقعي، ويعطي عن ذلك أمثلة تشرح توجهه هذا منها القاهرة، الحسين[1]..و غيرهما من المعالم الجغرافية، المؤسسة على معالم حضرية، أما مصطلحا الحيز والفضاء فإنهما أشمل، أوسع، وأشسع من المكان، ويفضل استعمال الحيز عن استعمال الفضاء، ويقصد بالأول ما هو خرافي أو أسطوري أو حتى هندسي مثل الخطوط والأبعاد، أو المجسمات مثل الأشجار والأنهار. أما عن سبب تفضيله لمصطلح الحيز عوضا عن الفضاء فيعلل بـ: إنه يعتقد أنّ الفضاء أوسع من أن يشمل الحيز شمولاً تفصيلياً، وأشسع دلالة من أن يحتوي هذه المساحة الضيقة لأنه مصطلح يُفهم منه كلُّ هذا الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجيّ، فلا يمكن وهو بهذا المعنى وبدلالته هذه على كل هذا الاتساع، أن يُطلق على مكان محدود بالمساحة والمسافة تركض فيه أحداث رواية ليكون توظيفه هناك من الحرمان، وقصور الذوق اللغويّ. لهذا يخلص إلى اقتراح مصطلح الحيز بديلا عن الفضاء لأن للفضاء، في تصوّره، مدلول أوسع من مدلول لفظ الحيز الذي يُتصرف فيه، تبعاً لورود أطواره، وتعرض أحواله في النصّ الأدبيّ شعراً كان أم سرداً[2]. منطلاقا من هذا الفهم للفرق بين مدلولات اللفظتين يفضل مرتاض الحيز ويؤخر الفضاء، لأنه ينظر إليه كتسمية لما هو ممتد، لا تحده حدود فهو عنده يحيل على الفضاء الخارجي، فيراه بنفس الاتساع، رغم أن ألبرت اينشتين يقدم تعريفا للفضاء على قدر من التحديد، ولشرح ذلك يعطي مثالا بسيطا يشرح به نظرته ؛ يتمثل في تجربة الصندوق حيث «إننا نستطيع أن نرتب الأشياء بطريقة معينة داخل الصندوق حتى يمتلئ، وإمكان مثل هذه الترتيبات أمر يتعلق بالشيء المادي، بالصندوق، إنه شيء ملازم للصندوق، إنه الفضاء الذي يحتوي الصندوق، وهو شيء يختلف باختلاف الصناديق»[3] بإغلاق الصندوق يكون الفضاء ذا حدود معينة

[1]: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص245.

[2]: عبد الملك مرتاض، السبْع المعلّقات، مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 89

[3]: نقلا عن: عبد الرحيم، مراشدة. الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجا، الرواية في الأردن نموذجا، وزارة الثقافة، الأردن، 2002، ص46.

وليس منفتحا إلى مالا نهاية كما تصور مرتاض.

أعاد بعض الباحثين ومنهم عبد الرحيم مراشدة اقتراح مرتاض هذا لقلة اطلاعه على مفهوم الحيز عند الفلاسفة العرب عامة والتهانوي بشكل خاص[1]، وعند مراجعة "كشاف اصطلاحات الفنون" نجد الحيز في اللغة هو «الفراغ مطلقا سواء كان مساويا لما يشغله أو زائدا عليه أو ناقصا عنه»[2] أما المتكلمون فلا يتصورون حيزا أكبر من المتحيز أو أقل منه، وأغلب كتب اللغة -على ما أورد التهانوي دائما - ترى بأن الحيز والمكان متساويان. والحيز عند الفلاسفة هو البعد المتوهم، والشارح التفتازاني يقارنه بالمكان فيقول أن «الحيز أعم من المكان لأن الحيز هو الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء ممتد»[3] أما إن لم يشغله أي متحيز فإنه يكون خلاء وهذا الأخير هو «الفراغ الموهوم مع اعتبار أن لا يحصل فيه جسم»[4] لكن التهانوي يعود ليؤكد على القول بتساوي الحيز والمكان لغة واصطلاحا؛ وخلاصة ما أورده أن الحيز هو فراغ متخيل، يشغله جسم ما سواء كان أوسع أو أضيق منه، وأنه عند بعض الفلاسفة العرب مرادف للمكان، وعلى هذا يكون قاصرا مقارنة بلفظة الفضاء، وهو عند بعض الفلاسفة أوسع من المكان لكنه مرهون بالمتحيز الذي لا يمكن أن يزيد أو ينقص عنه امتدادا، وهو هنا أيضا مقيد ولا يحقق المعنى الذي تحققه لفظة أو مصطلح الفضاء الذي يفترض أنه أوسع من المكان، حتى أن لايبينتز يرى أن « الفضاء (...) ناتج عن جمع الأمكنة كلها»[5] وبتطبيق هذه الفكرة على الرواية كما فعل حميد لحميداني[6] فإن مجموع الأماكن التي ترد في النص الأدبي - الرواية على وجه الخصوص - هي ما يشكل فضاءه.

[1]: عبد الرحيم، مراشدة. الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجا، ص ص56، 57

[2]: محمد علي الفاروق التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق:د لطفي عبد البديع، ومحمد حسنين، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، 1963، المجلد1، الجزء2، ص 39

[3]: المصدر نفسه، ص 39

[4]: المصدر نفسه، ص 40

[5]: ج.إ.كسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص20

[6]: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدر البيضاء، الطبعة 2، ص 6

2-الفضاء الروائي

وجاهة الانتقاد الذي قدمه كانط لتعريف الفضاء بأنه مجموع الأمكنة يجعلنا نعيد النظر في عدد من تعريفات الفضاء الروائي أيضا، فمثلا التعريف الذي يقدمه حميد لحميداني والمعتمد في عدد غير قليل من الدراسات العربية ينص على أن الفضاء الروائي هو مجموع الأماكن الواردة في الرواية، مع أن الفضاء لا يمكن أن يختزل في مجموع أجزائه من جهة، ومن جهة ثانية الفضاء الروائي أوسع من الأماكن الواردة في النص الروائي، والتي لا تعدو كونها واحدا من عناصر النص عليه أن يرتبط بباقي العناصر لتشييده، هذا لا ينقص من أهمية المكان الذي يمنح للمتخيل بعده الواقعي[1]، وهو يصف أماكن مرجعية يعرفها القارئ، أو يكتشفها من خلال القراءة، أو متخيلة تتحرك فيها الأجساد لتصنع الحدث، مع أن مهمة المكان لا تقتصر على وصف الفضاء المخصص للحدث أو تحديده بل إنها تتعدى ذلك إلى « تنظيمه تنظيما دراميا (...) فمجرد الإشارة إليه يعني أنه جرى (سيجري) فيه أمر ما »[2]. للمكان في النص بعد فني ينزاح به عن الحسية المباشرة، ونقل المكان بكل جزئياته، ليأتي فقط على تشخيص ما يحمل دلالات معينة تثري النص، لأن وصف المكان بأثاثه وديكوراته « هو نوع من وصف الشخصية الذي لا غنى عنه»[3] حتى يتوقع القارئ مستقبل الشخصية أو يفهم بعض أبعادها.

و كما أن المكان في الواقع محمل بدلالات أو هو دال على أشياء أخرى غير ذاته، فإن المكان المعروض في الرواية هو شكل مختار للدلالة على شيء آخر هو الإنسان[4]، الذي يمنحه مجالا للفعل والممارسة رغم أنه يبدو ظاهريا أنه يفرض عليه حدودا فيزيائية، في «المقابل يهب نفسه كنمذجة مادية لاشتغال وملء وظائف متعددة: الوظيفة الأساسية للمكان الحاضن وهي الحماية، وظيفة سوسيواقتصادية، إيديولوجية، وغيرها. يتحول الفضاء إذن إلى نظام

[1]:Henri Mitterrand, Le discours du roman ,P.U.F , Paris , 1980,P194

[2]: شارل كريفل، المكان في النص، ضمن الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 80

[3]: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 53

[4]:Algirdas Julien Greimas , Sémiotique et sciences sociales, éditions du Seuil , France, 1976, P130

دال: حيث تبرز البنيات الاجتماعية، الإيديولوجية، القيمية، وتصبح ظاهرة للعيان في الأماكن والأشياء»[1] المعروضة على القارئ، ذلك أن المكان، سواء في الواقع أو في النص المتخيل، لا يمكن أن يفلت من صلته بالمعاش، هو قبل كل شيء فضاء معاش كما يؤكد غريماس، يرتبط به الإنسان بعلاقة تتسم بالالتصاق والتلازم، هي علاقة أوثق من علاقته بالزمن، لأن المكان يدرك إدراكا مباشرا، في بعد الحسي، كما أنه يدرك في بعده الاجتماعي أيضا، بل إنه « الحافظ للبعد الاجتماعي بشكل لا يمكن اهماله»[2] كما تؤكد ذلك البحوث حول المدينة، ذلك أنه خرج من مرحلة اللاتمايز والعماء (وفق الرؤية الميثيولوجية) إلى مرحلة التهندس وتحول بالتالي إلى فضاء ثقافي، وفضاء جمالي فني، هذا الانتقال من موقع فيزيائي صرف إلى فضاء ثقافي تم من خلال الانسان ووعيه بالمكان، هذه "الحاسة المكانية" التي أتاحت الفرصة للانسان على الانتظام في المكان بالإقامة كمرحلة الأولى، ثم تخييله ودمجه في الممارسات الجمالية؛ من أدب ومسرح، وسينما، وفنون تشكيلية..و غيرها [3]، مما يجعل من تلقي الفضاء مهمة مزدوجة تهتم في المستوى الأول بقيمة المتخيل في الفضاء الأدبي، ولا تهمل القيمة المرجعية التي تربطه بالمعيش، وهذا لا يعني حالة ادماج للمرجعي في النص الأدبي، بل يعني القبض على لحظة تقاطع النص بالفضاء الثقافي (الواقعي، الإدراكي، الجغرافي..) للكشف عن «مضمر الإيديولوجيا السائدة التي تفرض رؤية معينة للمشهد (الطبيعي)، للمدينة وللمسافات»[4]، مع ذلك يعارض بعض الباحثين هذه الفكرة ويرون، دون أن يجانبوا الصواب، أن المكان الذي يرد في الرواية إنما يدل داخل نظام هذه الرواية، فاقدا بذلك قيمته التعيينية التي تكون له في الواقع، ومتحولا إلى رمز [5]، تتوقف دلالة الفضاء الموظف في الرواية على طريقة توظيفه، والهدف الذي يرجوه الكاتب من ذلك التوظيف، الذي تكتشفه القراءة.

---

[1]: Florence Paravy, L'espace dans le roman africain francophone contemporain, (1970-1990) ,L'Harmattan ,Canada – France, 1999,P7

[2]: Michel Maffesoli ,l'imaginaire dans l'espace urbain post-moderne, in: Imaginaire de l'espace , espaces imaginaires, E.P.R.I, faculté des lettres et sciences humaines , Maroc , 1988, P23

[3]: خالد حسن حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص ص 62، 63

[4]: حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 40

[5]: شارل كريفل، المكان في النص، ضمن: الفضاء الروائي، ص 72، 73

و لعل الحرص على الامساك بهذه الدلالات هو ما جعل عددا من الدراسات تقتصر على تناول المكان في الرواية، وتسقط من حسابها باقي أصناف الفضاء الروائي، التي لا تقل أهمية، بل إن من عُني بها من الباحثين يرون فيها الجانب الأهم.

يذهب كل من جان ياف تاديه Jean Yves Tadie بـ جلبار ديران G. Durand في تعريف الفضاء الأدبي إلى القول بأن الفضاء الأدبي هو بالمعنى الحسي غالبا ما يكون على الصفحة تنظيما للبياض على السواد [1] وإذا كان هنري ميتران يرى أن دراسات تشكل الصفحة والكتاب أضحت بمثابة " تعليقات مألوفة"، فإن جيرار جينات يوليها أهمية كبيرة مؤكدا أنه "لا يمكن اعتبارها أمراً عرضيا، أو غير ذي أهمية"، فـ "فضائية الكتابة" هي عنده رمز لفضائية اللغة العميقة، وهي وليدة حضارة غربية تعنى بالوسائل البصرية.[2] ذلك أن الفضاء النصي يخاطب هذه الحاسة مباشرة، كونه الفضاء الذي تتحرك فيه عين القارئ[3]، لتكتشف الكتاب، هذا الأخير الذي اتخذ له ميشال بوتور تعريفا هندسيا محضا باعتباره حجما يحتل أبعاد المدى الثلاثة [4]. وتناوُل الكتاب باعتباره فضاء موضوعيا لا يغفل الجانب الجمالي فيه، الذي يتبدى في اشتغاله على الحجم، الشكل، واللون وهي أولى العلامات التي يلاحظها المتلقي، يليها الاشتغال على شكل الخط، تعاقب الأدلة، وترتيبها تزمنيّاً في مرحلة ثانيا هي تصفحه. وهي العناصر التي تعنى بها شعرية الفضاء النصي، يضاف إليها تصميم الغلاف بكل عناصره من اسم الكاتب وعنوان الرواية واسم دار النشر، وطريقة وضع العناوين الداخلية، وتقسيم الفصول، ووضع المطالع، ويضيف ميشال بوتور عناصر أخر، بكثير من التفصيل لأنه تناول الموضوع في أي مؤلف وليس في الرواية فحسب مما فتحه على أصناف كثيرة، نذكر منها:

الحجم أو السمك، الكتابة الأفقية والعمودية والمنحرفة، الهوامش والفهارس، حجم الحروف وسمكها، وحجم الفراغات التي تفصل بينها، الرسوم والأشكال، الصفحة ضمن

[1]:voir Jean Yves Tadie, Le récit poétique , P.U.F édition , France , 1978,P47

[2]: جيرار جينيت، الأدب والفضاء، ضمن: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم الحزل، ص 14

[3]:حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص56 .

[4]:ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 111.

الصفحة أو التأطير كما اسماه لحميداني، الكتابة المائلة أو السميكة أو الممططة، أو غيرها من التنويعات الطباعية typographiques.

لا يقتصر الفضاء من وجهة نظر البحث على المكان الذي تجري فيه الأحداث، ويحدده يان مانفريد بشكل موجز ودقيق بقوله أنه «البيئة التي تتموضع فيها الأشياء والشخصيات، وبصورة أكثر تحديدا، البيئة حيث تتحرك وتعيش فيها الشخصيات»[1]، سواء أشارت إليه الرواية أو وصفته، أو أوحت به، ولا هو يقتصر على فضاء النص رغم تعدد وتنوع المباحث فيه بل إن الرواية فضاء ممتد رغم أنه ليس باللامنته «ولا المستمر، لا موحد الخصائص، ولا هو متناسق، لكنه محدود، مليء بالعقبات، متصدع، معرّف باتجاهات والأماكن المميزة، محشو بالصوت، واللون، والرائحة»[2]، يحدد ماديا بالكتاب، ويمتد دلاليا إلى القارئ خالقا فضاء ديناميا يمتزج فيه النص بتأويل القارئ، الذي سيكتشف أماكن الحكاية المرجعية منها والمتخيلة سواء كانت حلمية يوتوبية، أو عجائبية أو حتى كابوسية، بعد أن يلتقي بصره بالفضاء النصي للرواية، في تشكيله ومن خلال لغته، فالفضاء الروائي يتميز عن غيره من الأفضية بكونه فضاء لفظيا، كما يشدد على ذلك فيسجربر.

يتكون فضاء آخر لدى القارئ «لأن فعل القراءة هو فعل خلق»[3] لفضاء آخر هو فضاء القراءة الذي لن يعثر عليه جاهزا، بل يجب دوما أن ننتجه نحن بأنفسنا[4]، ليضم كلا من التأويل القارئ للنص، ومختلف القراءات التي تناولت الرواية الواحدة، وكذا علاقة النص بنصوص أخر سواء كانت للكاتب ذاته أو لكتاب آخرين معاصرين أو سابقين، فيما يسمى بالطرس أو التناص بشكل عام، حيث يشتغل نص على فضاء نص آخر.

يترك للقارئ دورا هاما في تأويل هذا الاشتغال كما يترك له دورا هام أيضا داخل النسيج النصي ككل، كونه خاصية جوهرية للخطاب كما يرى تودوروف، وهو أحد طرفي الحقل الدينامي الذي يتشكل حول كل رواية، لا يتضح حضوره فقط من خلال المقدمات

[1]:يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر:أماني أبو رحمة، دارنينوى، سورية، 2011، ص128

[2]:Jean Weisgerber, L'espace romanesque , Edition L'Age d'homme, Lausanne, 1978,P19

[3]: جوزيف.إ.كسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص 201

[4]: Jean Weisgerber, L'espace romanesque, P11

المؤلفية، تواريخ المخطوطات، تصديرات الناشرين، مقدمات المحررين بل حتى من خلال مراقبة النص لهذا القارئ حين يقوم بتوجيهه المباشر، أو ترك الثغرات في القص، أو ترك صفحات بيضاء ليشتغل عليها (مثلا البياض بين الفصول يفسر بمرور فترة زمنية ما، أو تغير المكان..أو غير ذلك). بهذه الأدوار وغيرها نلمح حضور القارئ ضمن النص ليشكل "النص غير المكتوب" [1] الذي يمثل امتدادا للكتاب محدود الحجم.

للإحاطة بهذه الجزئيات وغيرها تشتغل شعرية الفضاء الروائي بوصفها مقاربة لقراءة الرواية في تفضئتها، تماما كما طمح بعض الكتاب إلى «أن يفهم القارئ آثارهم على نحو فضائي بدل اعتبارها متوالية»[2]، لأن الفضاء استراتيجية في الكتابة، فيجب أن يكون استراتيجية للقراءة كما يرى حسن نجمي بكثير من الوجاهة، خاصة ونحن نتطرق للنص الروائي الجديد الذي كتب مفتتا، متجاورا، تحتل التفضية فيه أهمية قصوى، بل إنها إحدى العلامات المميزة للكتابة الجديدة.

الحديث عن هذه الثنائية (التتابع/التجاور) يعود بنا للتقسيم الأول مع غوتهولد ليسنيغ Lessingفي كتابه "لاوكون" Laocoon 1766م، حول جماعة لاوكون، حيث ميز بين مقولتين في الفن ؛ تُبنى الأولى على التعايش في الفضاء؛ صفتها الجوهرية التزامن الآني، والثانية على التعاقب في الزمن صفتها التتابع، وبهذا يكون الأدب والسينما، والرقص والموسيقى فنونا زمنية، في حين يكون النحت والعمارة فضائيين، متزامنين آنيا وعكسيا.رأى ليسينغ بوجود حدود منطقية بين هذين الشكلين من الفنون، ولم يلتفت إلى أن الفنون الفضائية تعتمد التتابع أحيانا، تماما كما أن الفنون الزمانية تعتمد التجاور، فيما يصطلح عليه كسنر بالإيهام الثانوي وهو تواجد أحد عناصر شكل من أشكال الفن في شكل آخر[3] بعبارة أوضح، فإن الإيهام الثانوي للفضاء في الرواية هو ظهور عنصر الفضاء من الفنون الفضائية في هذا الفن الزمني، والتي لن يقتصر تأثيرها على الجانب الشكلي فقط، كما قد

[1]:ينظر: جوزيف.إ. كسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص ص 223. 225

[2]: المرجع نفسه، ص 27

[3]: المرجع نفسه، ص26

نختصرها متسرعين في حجم الكتاب أو لون الغلاف، بل إنها تمتد حتى مضمونه، بل وأهم من ذلك إن الفضاء يحدد طريقة تشييد النص _ معماره _ كما أنه يحدد الدلالات التي سترتبط بالحكاية من خلال تحديد أماكنها.

وهو ما تقره الدراسات المعاصرة حول الفضاء، لاقتراب من نتائجها والآليات التي بلغتها تلك النتائج، كان لابد من تقصي شعرية الفضاء في الخطاب النقدي العربي والعربي.

2- شعرية الفضاء في الخطاب النقدي

لعل أول ما يلاحظه الباحث حول تداول مصطلح "شعرية الفضاء" هو أن بعض الدراسات تفصِل بين مصطلحي الفضاء والشعرية، وهي تقدم قراءة فضائية للنص الروائي، بينما يرى البحث أن شعرية الفضاء مصطلح واحد، ما جعلنا نبتعد عن تناول مصطلح الشعرية بشكل منفصل فذلك سيخرجنا من الرؤية التي ننتهج، والتي يمثل أ.ج.كيسنر واحدا من الدارسين الذين فصلوا فيها وأوضحوها، وإن كان سبقه غيره إلى اعتماد المصطلح دون شرح تفصيلي.

تتجسد شعرية الفضاء من خلال اعتبارين هما«أولا: استخدام الفضاء بحسبانه تشييدا شكليا في النص، وثانيا:طبيعة الفضائية بوصفها منهجا نقديا للقراءة»[1]، يبدو للوهلة الأولى أن القول بالفضاء تشييدا شكليا للنص الروائي يتعارض والقول بأن الكتابة فن زماني يعتمد التوالي، ولحل هذا التناقض يعتمد كيسنر مصطلح الايهام الثانوي للفضاء في الفنون الزمانية، في حين نجد أن الدراسات التي تتناول تفضية النص الروائي صارت من الكثرة بما يجعلنا لا نحتاج اثبات تفضيته. ليبقى السؤال حول كيفية دراسة هذه التفضية، وتطوير شعرية الفضاء بوصفها منهجا نقديا للقراءة، وهو ما فعله كيسنر، غير أنه سار بالبحث في اتجاه خاص هو دراسة الفضائية في الرواية بادماجها بعدة حقول تتضمن النظرية الأدبية والفكر العلمي والممارسة الفنية، وركز في بحثه على هذه الأخيرة، وهي علاقة الفن الزمني "الرواية" بالفنون التشكيلية، والنحث، في حين يرتئي البحث الافادة أكثر من النظرية الأدبية،

[1]: المرجع السابق، ص 13

والمسارات البحثية السابقة في مجال دراسة الفضاء الروائي، وهي الدرسات التي نستعرض أهمها فيما يلي:

3-1- شعرية الفضاء في الخطاب النقدي العربي

شكل مصطلح شعرية الفضاء محور اهتمام عددا من الدارسين وأخذ جانبا مهما في بحوثهم، لكن اللافت للانتباه أنه كان يعاني من الغموض نتيجة قلة الدراسات التي تحلل المفهوم وأداة البحث فيه، ما انعكس على مستوى الدراسات اللاحقة فكان عدد غير قليل منها بسيطا يفتقر الدقة والتركيز، وهي في مجملها مرتكزة إلى النقد الغربي فلا نجد بينها دراسة تقدم مقترحها الخاص لآليات دراسة الفضاء الروائي، بل إنها جميعا تعود للمنجز النقدي الغربي، لتشرحه أو تطبقه على مدونات عربية، بدرجات متفاوتة من الاستيعاب.

و إن كان تقديم تصور شخصي أمرا غير متاح لكل دارس فإن تقديم المفهوم أمر لا مفر منه، مع ذلك تهرب الدراسات العربية من السؤال النظري ولا تقدم تعريفا لهذا المكون الروائي، بل تتجه مباشرة لتطبيق المتوفر من إجراءات على النصوص السردية، تاركة فراغا مهولا في المفهوم، الذي يفترض أن لا تتأسس أية دراسة إلا بعد ضبطه، لغويا وهذا أمر يسير نجده في عدد من الدراسات خاصة الرسائل الجامعية، واصطلاحا وهو الناذر وإن وجد فإنه غالبا عبارة عن مسرد للتعريفات الغربية التي لو منهج عرضها لكانت ذات فائدة، ولكن الحال أنها تساق بغير فهم عميق مما يجعلها قليلة الفائدة. أكثر من هذا يغيب التجانس بشكل كليا في هذه المدونة النقدية وهو ما صعب جدا التعامل معها فنحن لسنا أمام مسار بحث وإنما أمام مؤلفات متعددة يسلك كل منها مسارا فرعيا ويسير ببحثه في اتجاه قد لا يلتقي مع غيره مطلقا، مما أجبرنا على التعامل مع كل مرجع على حدى.

قبل التطرق لهذه الدراسات، لابد من الإشارة إلى الترجمة التي كان لها فضل لا يمكن أن ينكر على موضوع الفضاء في النقد العربي، نقصد تحديدا ترجمة غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار La Poétique de l'espace، وعنونته بـ "جماليات المكان".

تأثر الباحثون العرب بهذه الترجمة، بشكلين اثنين ؛ إيجابيا باجتهادهم في متابعة هذا

الموضوع، بعد أن أدركوا أهميته، وسلبيا بأن الخطأ الذي ارتكبته الترجمة ما يزال ساريا في كثير من البحوث، فلا نجد تمييزا دقيقا بين مصطلحي الفضاء والمكان في غالبية الدراسات، بل إن مصطلح المكان يحتل النسبة الأكبر في عنونة البحوث نذكر على سبيل المثال لا الحصر:جماليات المكان في الرواية العربية، أنسنة المكان، شعرية المكان في الرواية الجديدة، قضايا المكان الروائي، المكان في الشعر الأندلسي.. وغيرها كثير جدا. بل إن الالتباس يمس المفهوم ذاته، فحتى الدراسات التي تعلن أنها ستدرس الفضاء الروائي نجدها تقتصر على دراسة المكان، وقد تتجاوزه إلى دراسة الفضاء الطباعي، وتتغافل عن غيرهما من أصناف الفضاء الروائي، وهذا ما سنجده مع المؤلفات التي تتبعناها، وقد اقتصرنا على تلك التي أفردها أصحابها لدراسة شعرية الفضاء الروائي، دون التطرق للتي جعلته جزئية من بحث أوسع.

و قد أختار البحث التركيز على المؤلفات الحديثة، وتقديم إضاءة سريعة للمعروفة ؛ لأننا نفضل تناول المؤلفات الجديدة تعريفا بها، واستفادة من رؤاها وتحليلاتها، دون إغفال الأقدم لأنها بمثابة ركيزة لكل بحث يتناول الفضاء.

من أولى الدراسات العربية التي تناولت موضوعنا مؤلَّف العراقي ياسين النصير "الرواية والمكان" الذي صدرت طبعته الأولى سنة 1980، وبالنظر إلى حداثة الموضوع، وافتقار الكاتب إلى السند المعرفي الرصين، فقد بدا أن الجهد المبذول أكبر بكثير من النتائج المتوصل إليها، مع ذلك لا ينتفي فضله في توجيه العناية للمكان في الرواية، خاصة وأنه اتخذ من إبراز «العلاقة بين المكان وفن الرواية، عبر رؤية تاريخية وفنية » هدفا لدراسته، ولتحقيقه انتقى «الروايات الجادة التي صدرت مرحلة الخمسينات »[1] فكان له السبق في لفت الانتباه إلى أهمية المكان الروائي، رغم افتقار دراسته لـ «الآليات المنهجية والمفاهيمية»[2] وإغراقها في الانطباعية، وهي الملاحظة التي ستتكرر مع مؤلفه الثاني "إشكالية المكان في النص الأدبي" الذي جاء ست سنوات بعد الأول مع ذلك لم يتجاوز هناته، ولا هو تجاوز«الإشكالية، ولم يقدم ما يقود إلى

[1]: ياسين النصير، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، ط2، دار نينوى 2010، ص19

[2]: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل، ص53

تنظيم الأفكار أو الوصول إلى أيسر حل نظري»[1]، هذه الانطباعية في تناول الفضاء نجدها بشكل أسوء عند شاكر النابلسي في مؤلفين أيضا الأول "مدار الصحراء، دراسة في أدب عبد الرحمن منيف"، والثاني "جماليات المكان في الرواية العربية" يتناول الأول كما يشي بذلك عنوانه أدب عبد الرحمن منيف ويخصص جزء منه لـ " جماليات المكان وتشكيلات الزمان" وفق منهج أسماه الدارس "المنهج الملحمي" أعفاه من الارتكاز لأي نظرية أو بحث سابق، وقد علل ذلك بأن كتابه موجه للقارئ العادي.

أما الثاني فقد خصص كما يشير العنوان للبحث في جماليات المكان في الرواية العربية بينما قصر صاحبه الدراسة على روايات غالب هلسا ووقع تحت تأثير ترجمته وشغفه بالأهمية دراسة المكان، غير أنه لم يفد من ترجمة هلسا لمؤلف باشلار فجاء بحثه انطباعيا بعيدا عن المنهجية والعلمية.

ليتطور الفهم مع الناقدة المصرية سيزا قاسم في مؤلفها "بناء الرواية" لعل الفضل في ذلك يعود إلى إطلاعها واعتمادها لمقاربات كل ميشيل بوتور، جلبير ديران، ميرسيا إلياد، يوري لوتمان وغيرهم من النقاد الغربيين الذين أسسوا لمفهوم الفضاء الأدبي، مع ذلك فإن قراءتها له لا تتجاوز حد عدّه الإطار الذي تقع فيه الأحداث.

بالعودة إلى المغرب العربي، نجد أن دراسات المغاربة تقدمت خطوات هامة في فهم وتحليل الفضاء في النصوص الروائية، من أولى هذه المؤلفات "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي الذي خصص الباب الأول لدراسة المكان في الرواية المغربية وقدم لدراسته بتتبع لمفهوم الفضاء، والتمييز بين الفضاء الموضوعي، والفضاء الحكائي متكأ على الخطاب النقدي الغربي، مقدما تأطيرا نظريا هاما وواضحا، غير أنه حين يتجه إلى التحليل فإنه سيختار «مفهوم التقاطب (...) أداة مركزية للبحث»[2]، مما أدى بالدراسة إلى تجاهل أصناف الفضاء الذي تطرق لها سابقا، والاكتفاء بتتبع التقاطبات المكانية، وهي من وجهة نظر البحث غير

[1]: بلسم محمد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجا، 2004، 71

[2]: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، 1990، ص41

كافية للكشف عن شعرية الفضاء في النص الروائي، ولا تتيح _-كما يلاحظ حسن نجمي - « الإمساك بجوهر الثقافة الأدبية في النص المحكي »[1].

ومن أهم الجهود النقدية ما جاء به الناقد المغربي حميد لحميداني ضمن مؤلفه بنية النص السردي الذي عاد كما أسلفنا إلى النقد الغربي واستفاد من آراء متفرقة جمعها وبنى على أساسها تصوره الذي يقسّم أصناف الفضاء الحكائي – كما أصطلح عليه – ووصفها بـ الآراء وهي: الفضاء الجغرافي وهو معادل المكان، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي، وأخيرا الفضاء كمنظور أو رؤية، وكان له الفضل في توضيح العلاقة بين المكان والفضاء بأن مجموع «الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم:فضاء الرواية »[2]، ليوسع هذا المفهوم كل محمد برادة، ومحمد بنيس، وكذا حسن نجمي الذي استأنس في ذلك بـ ج.إ.تاديي وخلص إلى أن كل نص فضاء، وهي نظرة أشمل وأدق، غير أنها لا تنفي عن مؤلف لحميداني حقيقة أنه كان مرجعا أساسيا للدراسات التي تناولت الفضاء الروائي، رغم أنه لم يخصص بالكامل له، إلا أن وضوحه، ودقته المنهجية جعلتاه ركيزة أساسية في دراسة هذا الموضوع لعدد غير قليل من الباحثين.

إلى جانب هذا هناك مؤلَّف آخر كان له تأثير كبير في دراسة الفضاء الروائي هو شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية لحسن نجمي الذي ارتكزت إليه معظم الدراسات، خاصة وأنه أوضح بكثير من الصرامة عيوب ترجمة غالب هلسا لمؤلف غاستون باشلار والتي ترتب عنها التباس بين مفهومي الفضاء والمكان.

دراسة حسن نجمي تعترف أنها لا تتطلع لبناء نموذج نظري، بل إنه يجمع كما هائلا من المراجع الأجنبية التي تناولت الفضاء والقراءة يقتطع منها عبارات مقتضبة تشتت القارئ أكثر مما توضح الفكرة، ليستند إلى الجهد الذي بلوره «يوري إيزنزفيغ (Uri Eizenzweig)في دراسته "الفضاء في النص والإيديولوجيا:مقترحات نظرية" وكذا رؤية جوزيف فرانك

[1]: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل، ص57

[2]: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص63

(J.Frank) في دراسته "الشكل الفضائي في الأدب الحديث"»[1] بشكل أساسي في تقديم قراءة للأعمال الروائية لسحر خليفة، بكل ما لهذا المتن من خصوصية، كونها كاتبة تجسد كتاباتها مثالا أساسيا لطرح سؤال الفضاء، فهي الكاتبة التي تمارس نشاطها الإبداعي داخل الأرض المحتلة، وتعيش في تماس يومي مع مغتصب هذا الفضاء، كما شرح نجمي وهو يوضح أسباب اختياره لهذه المدونة.

و لأنه حدد هدفه من دراسة الفضاء بشكل دقيق فإنه اتجه مباشرة صوب هدفه، إنتاج قراءة لهذا النص، إنها دراسة تعنى بفضاء القراءة بالدرجة الأولى، وما الفضاء الروائي إلا استراتيجية في قراءة تلك الأعمال الروائية. كشفا عن ملامح الهوية، الفكر السياسي، والإيديولوجيا المبثوثة في نصوص روائية توصف عادة بأنها لا تكتب أدب مقاومة، ويخلص حسن نجمي إلى وصف أدبها بالمقاوم.

في نفس السياق تدرج دراسة منيب محمد البوريمي[2] الذي يتخذ من الفضاء مدخلا لقراءة رواية الغربية لعبد الله العروي، غير أن الدراسة أقدم فحظها من استيعاب المفهوم ومن المراجع الأجنبية المعينة على ذلك أقل من دراسة نجمي، مع ذلك أمسكت بفضاء هذه الرواية وأهم ميزاته بعد أن قدمت للبحث بقسم نظري تناول رؤيا هنري ميتران، ومفهوم الكرونوتوب عند باختين، لتتناول تشخيص أماكن الرواية وعلاقاتها بالشخصيات، وكذا دلالاتها، فيخلص منبيب محمد اليبوري إلى أن الفضاء في رواية الغربية لم يكن إطارا للأحداث، ولم يوصف وصفا تزيينيا بل جاء ذكره وظيفيا، محملا بدلالات رمزية.

كانت هذه الدراسات أساسا تستند إليه كل الدراسات اللاحقة في تناول الفضاء الروائي، إلى جانب المراجع الأجنبية، غير أن الملاحظة السابقة حول تفاوت درجات استيعاب مفهوم الفضاء، والفرق بينه وبين المكان، لن تختفي بل إننا سنعود ونلحظها مجددا في الدراسات الحديثة (زمنيا)، حتى إننا أبعدنا عددا من هذه الدراسات لعدم تقديمها أي فائدة

[1]:حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل، ص6

[2]: منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربية، الإطار والدلالة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، المغرب، 1984

تذكر، واكتفينا بالتي وجدنا فيها شيئا من التجديد.

3-1-1- دراسات عربية بمرجعية عربية

تقتصر بعض الدراسات العربية في تتبعها للمصطلح على الارتكاز إلى بحوث ودراسات عربية، أو مترجمة، وقد لا يكون لهذا الأمر أهمية في مجالات البحث جميعا غير أن له انعكاسات واضحة حين يتعلق الأمر بالبحث في موضوع الفضاء الروائي، لما لهذا الموضوع من خصوصية، لأنه لا يتوافر للباحث إطار معرفي أو إجرائي واضح المعالم يمكنه العودة إليه، بل إن البحث في الفضاء الروائي ما يزال -رغم ما حظي به من اهتمام – عبارة عن جملة من التصورات المبثوثة في مراجع غربية ينتقي منها كل باحث بقدر استطاعته، أو حسب ما يناسب مدونته.

من هنا كان للدراسات التي لم تعد للمراجع الغربية أو تلك التي عادت بقدر محدود سمات مشتركة تميزها، لذا جمعها البحث في إطار يوحدها.

3-1-1-1- الظل الفضائي عند عزوز على إسماعيل:

بحث عزوز علي إسماعيل، أصدرته دار العين والموسوم بـ" شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني" سنة 2010م، ولقي عناية إعلامية معتبرة، غير أن الإطلاع عليه يصيب القارئ بخيبة كبيرة، ذلك أن الباحث كثيرا ما يخلط بين الفضاء والمكان ولا يكاد يقف على حد فاصل بينهما، رغم أنه اطلع على عدد من الدراسات الهامة في هذا المجال مثل كتاب حميد لحميداني في بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي وكذا كتاب ج.إ.كسنر شعرية الفضاء الروائي، إلا أنه يتجه مباشرة لدراسة المكان، معتقدا أنه يتناول الفضاء، وقد يكون مرد ذلك إلى فقر المباحث النظرية التي خلت من الضبط الدقيق لمفهوم الفضاء وشعرية الفضاء، وجاءت سطحيةمن جهة، وغير قادرة على تحديد المفهوم من جهة أخرى. فحين يتجه لضبط المفهوم الاصطلاحي للفضاء نجده بعد صفحات من استعمال المصطلحين كما لو أنهما مترادفان، يتطرق لمعاني كلمة مكان في القرآن الكريم وفي الشعر الجاهلي ليعقب في القفرة الموالية مباشرة مستعملا "الفضاء" كما لو أن تعريفه للمكان أغناه عن تعريف

الفضاء. أما الفضاء الروائي فيوجزه في كونه «شكل الكلمات المكتوبة على الصفحات والمتخيلة في الذاكرة»[1]، وهو ليس الخطأ المعرفي الوحيد الذي يقع فيه بل إن المؤلَّف يعج بالأخطاء وبعضها يستعصي تفهم الوقوع فيه؛ من ذلك مثلا حديثه عمّا يسميه عبد الملك مرتاض بالمظهر الخلفي للفضاء ويقصد به « "المظهر غير المباشر" ؛ بحيث يمكن تمثل الحيز بواسطة كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان...مثل قول قائل، في أي كتابة روائية:سافر، خرج، دخل، أبحر...»[2] بينما يسيء الباحث الفهم ويشرح قصد مرتاض من المصطلح بشكل خاطئ على أنه «يقصد بذلك المشهد الذي نراه في الوصف نحو المدرسة والبيت والطريق والمسجد كخلفية للشخصية على مسرح الأحداث»[3] وشتان بين المفهومين، وقد يكون سبب هذا النوع من الأخطاء قلة الزاد النقدي للباحث، ذلك أن لغته تكاد تخلو من المصطلحات النقدية.

وقد أوقعه هذا القصور في تمثل المفاهيم والفروق الدقيقة بينهما في نقص كبير للمبحث التطبيقية أثناء تناول الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني؛ إذ نجده يقتصر على دراسة الأماكن الواردة في مدونة بحثه "دفاتر التدوين" في الفصلين الأول والثاني المعنونين على التوالي بـ أصداء المكان، وتعالقات الزمان بالمكان، ليعرج في الفصل الثالث على دراسة الخطاب الروائي فيتناول عددا من المصطلحات نظريا ثم يحلل ظهورها في مدونته دون أن يبين علاقتها بالفضاء الروائي ولا حتى بالأماكن، بل إنه تناولها وهو غير مدرك مطلقا لأهميتها في بحثه، وقد يكون متبعا فقط لما وجده لدى غيره من الباحثين.

بالوقوف على لغة الدراسة نجدها لغة انشائية تكاد تخلو من المصطلحات النقدية، باستثناء العناوين الفرعية، كما نجد تضمينا لعبارات من مراجع أخر دون الإحالة إليها، مما يخل بالأمانة العلمية، يتجلى ذلك خاصة والباحث يذكر الفكرة التي يرى فيها جديد بحثه والتي أسماها الظل الفضائي دون أن يشرح مطلقا مصادر فكرته، أما مضمونها فلا يتجاوز

[1]: عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين، مصر، 2010، ص 47

[2]:عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص124

[3]: المرجع السابق، ص 47

الفضاء الدلالي. والتي ركز جل اهتمامه عليها وأهمل غيرها من أصناف الفضاء مما أوقع بحثه في السطحية لأن دراسة الفضاء الدلالي تتطلب امتلاك فكرة واضحة عن باقي الأصناف. وحتى أثناء قراءته للنصوص نجده ينساق إلى الأحكام الجاهزة ويردد ما يعرفه كل قارئ عن جمال الغيطاني، باستثناء الفصل الثاني الذي جاءت بعض تحليلاته مثيرة للاهتمام، جميلة الصياغة.

3-1-1-2-الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا:

إن القارئ لعنوان كتاب ابراهيم الجندي[1] يعتقد مباشرة أن الباحث سيتجه إلى مجمل روايات جبرا ويتخذ منها فضاء روائيا يبحث في مكوناته وتفاعل هذه المكونات، وأصناف هذا الفضاء الروائي، غير أننا لا نجده ينطلق من هذا الفهم، بل يتجه إلى كل من باشلار وجانفسجربر وباختين ليجمع مادة معرفية تعينه على ضبط المصطلح، ينتقل في ذلك بين شرح التقاطبات والتعريف بالكرونوتوب، وتقديم لسرد سيرة الروائي جبرا، ثم يفاجئ القارئ في القسم بالتطبيقي بأنه سيجد فصولا تنظيرية مطولة حول الزمان ووجهة النظر ثم المكان، مع فقرات قليلة تتناول المدونة الروائية بالتحليل، يغيب فيها بشكل كامل الوعي بعلاقاتها وتأثيراتها على الفضاء الروائي، مما يفقدها مبرر وجودها.

أما الفصل الاخير الذي خصصه للمكان فقد كان مثقلا بالاقتباسات المطولة تنظيرا لطبيعة المكان الروائي وأهميته، وعند الانتقال لتشخيص المكان نجد الباحث يسهب في الحديث عن الوصف ووظائفه، ليأتي جوهر المبحث وهو دراسة تشخيص المكان في روايات جبرا في شكل أمثلة مقتطعة من الروايات، مسبوقة أو متبوعة بتعقيبات لا تتجاوز السطرين.و الأمر نفسه يتكرر مع فصل أنواع المكان.

3-1-1-3-الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجا:

يبحث عبد الرحيم مراشدة في "تاريخية المصطلح"، فيمهد لدراسته بتناول مرجعية مفهوم الفضاء اللغوية، بالعودة إلى المعاجم العربية حيث لم يجد تطورا يذكر في مفهوم

[1]:ابراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001

الفضاء، إلى أن انتهى إلى كشاف اصطلاحات الفنون الذي استزاد صاحبه من مختلف علوم عصره ليقدم مفهوم الفضاء موزعا بين مصطلحات قريبة منه، ينتقل بعد ذلك إلى تتبع المسار التطوري للمفهوم في الفلسفة عند الغرب ثم عند الفلاسفة المسلمين وهي في مجملها تتمحور حول المكان أما الفضاء فلا يأتي إلا من خلال الحديث عن المكان.

و هو يبحث في "حركية الفضاء الروائي" يتطرق لعدة مفاهيم أساسية، يرتكز في ذلك على مؤلف تودوروف "الشعرية" ويدعمه ببعض المراجع، فنجده يتطرق للعلاقة بين الفضاء المرجعي والفضاء التخييلي ويرى أن «المسافة بين الواقع (في الوجود المحقق) والواقع الخيالي في النص هي مجال حركة المتلقي»[1] فذكر مدينة ما تجعل المتلقى يستحضر جملة من السمات المرتبطة بها. ينتقل للإشارة للفضاء النصي وما قد يتداخل فيه من فنون وأجناس، وهي اللفتة التي لم نجدها عند غيره من الباحثين، غير أن افتقار البحث للمصطلحات والشروح يقلل من إمكانية الإفادة من طرحه، وهو يتعرض للفضاء الطباعي، ومن بعده للفضاء الدلالي الذي سيرتكز فيه على تودوروف، ويخلص إلى استنتاج وجود «فضاءات في النص بقدر الدوائر الدلالية التي يبعثها القارئ/ المتلقي في النص. فنحن هنا وفق هذا الفهم، وبإعادة القراءة نكون أمام فضاءات متجددة بتجدد القراءة »[2] يشكلها القارئ وفق مرجعياته وخبرته.

يفتتح الباحث الجانب التطبيقي من دراسته بتناول الفضاء المرجعي، دون ذكر هذا المصطلح بل انه اكتفى بعنونة الفصل بـ "الفضاء والواقع" يحلل فيه ظهور بعض المدن والأماكن باسمائها الصريحة في النصوص الروائية ويبحث في دلالات توظيفها. وينتقل لدراسة "الفضاء الروائي والايدولوجيا" ليتابع فيه تجليات الماركسية والوجودية في النصوص النصوص الروائية، من خلال الشخصيات الروائية غالبا، ومن خلال الأماكن والمساحة النصية في مرات قليلة، ثم يعرج في فصل موسوم بـ "الفضاء الروائي والحضارة" على دراسة الصدام الحضاري في النصوص الروائية سواء كانت الحضارات الواردة في الروايات معاصرة أو مستعادة من التاريخ.

[1]: عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي، ص 37

[2]: المرجع نفسه، ص53

ثم يعرج على عدد من الأفضية هي: فضاء المكان، فضاء الزمان، وفضاء الشخصية، وفضاء اللغة الروائية، ثم شعرية الفضاء ليتناول تحت هذا العنوان التقانات السردية، فيقدم تحليلا بنيويا دون أن يوضح فيه علاقتها بالفضاء الروائي. إضافة إلى أنه في تحليل كل فضاء من الأفضية السابقة الذكر يتناول روايات جديدة ولا يعود إليها في الفضاء الموالي، مما يجعلنا نستنتج أنه الفضاء الروائي بالنسبة له هو الروايات الأردنية إجمالا، وأنه لم يدرس الفضاء فيها باعتباره مكونا بنيويا، بل اكتفى بالتحليل البنيوي لهذه الروايات، وهو ما يجعلنا نتساءل عن مدى صواب هذه الرؤية.

إذن كان تركيز هذه الدراسات النقدية متمحورا حول البحث في مفهوم الفضاء، والذي ضبط بالعودة إلى معانيه اللغوية والفلسفية، على الرغم من جهودها في الكشف عن مفهوم الفضاء ودلالاته، إلا أنها عجزت عن الوقوف عند هذا المصطلح، فلم تقدم تصورا واضحا لمفهوم الفضاء ولا لخصوصية الفضاء الروائي العربي، بل أكثر من هذا عدد غير قليل من الدراسات لم تكن محيطة بمفهوم الفضاء ولا حتى بأنواعه، كما رأينا سالفا، في حين اكتفت دراسات أخرى بالاقتصار على بعض الأنواع دون غيرها، مما يخل بالقراءة الفضائية للنص الروائي.

3-1-2- دراسات عربية بمرجعيات غربية

يندرج في هذا الإطار بشكل أساسي الدراسات المغاربية عموما، والتي ترجع للنقد الفرنسي بشكل كبير جدا، متخذة منه قاعدة ترتكز عليها في بناء التصور النظري للموضوع، ومن ثمة الانطلاق منها لتشييد القراءة الفضائية للنص الروائي. وقد ذكر البحث عددا من الدراسات المغربية على غرار بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، بنية النص السردي لحميد لحميداني، والفضاء السردي لحسن نجمي...و غيرها، وكلها دراسات لا غنى عنها في تناول الفضاء الروائي، يجمعها قاسم مشترك هو أنها لا تؤسس لتصور عربي محض، بل تنقل وتناقش أحيانا التصور الغربي، غير أن استيعاب هؤلاء النقاد للمادة المعرفية التي يتناولون جعلهم يوفقون في تقديم قراءات قيمة للنصوص التي تناولوها، لا تخرج بها عن إطارها العربي ولا تلوي عنقها، بل تكشف شعرية الفضاء فيها، بتفاوت لا يمكن إنكاره، ومن جديد هذه الدراسات:

3-1-2-1-الفضاء في الرواية العربية الجديدة:

على عكس المؤلفات السابقة تسهب حورية الظل "الفضاء في الرواية العربية الجديدة مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار خراط نموذجا" في شرح المصطلح وتتبعه في النقد الغربي وكذا العربي، فتقدم قراءة في أهم التصورات الغربية خاصة ما جاء به رواد الرواية الجديدة، وجهود رولان بورنوف، هنري متران، شارل كريفل ويوري لوتمان. لتنتقل بعدها للخطاب النقدي العربي حيث عادت إلى أولى الدراسات حول المكان وهي عمل العراقي ياسين النصير لتعرج على دراسة سيزا قاسم لتختم بالدراسات المغربية لكل من حسن بحراوي وحميد لحميداني ومحمد منيب البوريمي. لكن المؤلف يخيب انتظار القارئ الذي ينتظر ضبطا واضحا لمفهوم الفضاء الروائي، أو على الأقل تمييزا بين مختلف أصنافه، فيفاجئه الاقتضاب الشديد من الباحثة، التي استعرضت في عبارات موجزة مقتبسة غالبا الفرق بين بعض أصناف الفضاء الروائي بعد أن عرضت في فقرة موجزة معنى الفضاء في بعض التخصصات، لا يجد لها القارئ أي صلة أو أي تأثير على مفهوم الفضاء الروائي، مما يجعلنا نتساءل عن سبب إدراجها.

و إن كانت الباحثة لم تؤسس لرؤيا جديدة في تناول الفضاء الروائي إلا أنها، استغلت المادة النقدية الغربية بشكل جيد وهي تلج الأقسام التطبيقية بوعي نقدي واضح فلم يكن «اختيار المنهاج استجابة ساذجة لما يفد علينا من تيارات نقدية غربية»[1] بل إنها أخضعتها لخصوصية الرواية فبحثت في أشكال الفضاء من حيث علاقته بالواقع فقسمته إلى متخيل وواقعي لتقسم هذا الأخير إلى فضاء خارجي يتسم بالعدوانية تدرسه في علاقته بالشخصية والأشياء ولغته المحايدة، تشيّؤ الإنسان وتأنسن الأشياء. وفضاء مغلق آمن، تدرسه باعتباره فضاء لتبئير الجسد الأنثوي، بلغة شعرية يهمش فيها الفضاء ليحتفى بجزئيات الجسد.[2] غير أن تأمل الشواهد التي أدرجتها فيما يخص الفضاء الخارجي، لا يجدها تمتاز كلها بحيادية

[1]: حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار خراط نموذجا، دار نينوى، سورية، 2011، ص9

[2]: المرجع نفسه، ص111

اللغة، بل إنها أحيانا تأتي بلغة شعرية تغلب عليها ذاتية السارد، والسبب على الأرجح هو طغيان الأحكام المسبقة على الدارسة، التي نجدها في مواضع عدة من الكتاب تسبق أحكامها الجاهزة، والناتجة عن إلمامها بخصائص الفضاء في الرواية الجديدة، فتعرض الملاحظات أو النتائج قبل التحليل، وهذا لا يعيب جهدها، لأن رواية إدوار خراط تقترب كثيرا من الرواية الجديدة الفرنسية، ومما يجعل التحليل والنتائج المقدمة وجيهة وهامة.

القسم الثاني هو الفضاء المتخيل الذي «يمتلك الطابع الذاتي، لأنه (...) يستحضر من خلال التذكر والحلم والأسطورة والعجائبي»[1] وقد ربطته الباحثة بالبيت القديم المفقود بما جمع من قيم الألفة والعجائبي، ثم فضاء المرآة الذي مثل فردوس الطفولة المفقود، الذي يستعيده السارد حلميا في عالم المرآة.

الفضاء الثالث هو فضاء الكتابة والذي تقتصر الباحثة في تناوله على الفضاء الطباعي بالارتكاز إلى ما جاء به كل من جنات، تاديه، متران وبتور فتتناول لوحة الغلاف والعنوان والكتابة العمودية بشكل سريعا دون التوقف عند فضاء النص وما قد يظهر فيه من تجاور للوحات، أو اقتباسات تحيلنا على أفضية نصية أخرى.

في الفصل الثاني من الدراسة تتطرق لتشخيص الفضاء حيث تتناول بإسهاب تداخل الفنون واعتماد الرواية على تقنات من الفن التشكيلي ومن السينما، وكذا وصف الفضاء واندغامه في السرد، وإن كانت بعض الشواهد غير مقنعة، فتبدو عدتها المعرفية أقوى من تقنات الرواية، لكن ما تجدر الإشارة إليه هو تحليلها والتأويل الذي تقدمه للفضاء في كل أقسام الدراسة.

الفصل الثالث والأخير هو فصل موجز عن وظائف الفضاء، تناولت فيه باقتضاب علاقة الفضاء بغيره من "المكونات الروائية"، يعاب على هذا الفصل أنه لا يأتي بالجديد لأنها سبق وأوضحت كل هذا في الفصول السابقة. وقد درست الباحثة فيه علاقة الفضاء بالسارد – الشخصية، حيث تحول الفضاء ذاته إلى شخصية تضطلع بدور عاملي فيكون مساعدا أو

[1]: المرجع السابق، ص131

معارضا للشخصيات. ثم ايقاعية الفضاء التي يخلقها تكرار العودة للفضاء الواحد «بطرق مختلفة ومتباينة»[1] مما يخلق "التواتر التكراري".

لتعرج على علاقة الفضاء بالحدث وكيف أن الفضاء تحول من مجرد إطار تجري داخله الأحداث إلى واحد من العناصر التي يتأسس عليها الحدث؛ لأن رمزية الفضاء المتخيل تفتح الأحداث على تأويلات متعددة. التي تتأثر بتعدد زوايا النظر والتأثيث المكان. لتتناول بعد ذلك علاقة الفضاء بالزمن وكيف يعمل الفضاء على تسريع وتبطيء الزمن.

هذا المؤلف وإن كان لا يؤسس لرؤيا خاصة وجديدة في دراسة الفضاء الروائي إلا أنه إضافة نوعية في مجال الدراسة، لما حققه من متابعة دقيقة للفضاء في الرواية الجديدة من جهة ولعدم انسياقه خلف المناهج الغربية، بل إن استفادته منها واعية، خدمت تحليل الخطاب الروائي، بشكل أثرى البحث، غير أن الباحثة وبعد ما بدلت من جهد في التحليل لم تقدم شيئا جديدا عما يعرف عن خصائص الفضاء في الرواية الجديدة، رغم خصوصية الكتابة عند خراط، ولعل مرد ذلك لسيطرة الأفكار المسبقة عليها.

3-1-2-2-شعرية المكان في الرواية الجديدة:

يتناول هذا المؤلَّف الخطاب الروائي عند إدوار الخراط، يفتتحه الباحث بتتبع مفهومات عامة عن المكان الأنتروبولوجي، والثقافي لتكون بمثابة تأسيس للحديث عن المكان الروائي بعدها، وهو يعتمد مصطلح المكان دون الفضاء عن وعي ودراية إذ يرغب بتخصيص دراسته، وتضييق مجال اهتمامها بالمكان فحسب، وعدم مدها لتشمل الفضاء الروائي، فيحدد موضوعه بأنه«الأمكنة المتواجدة على الشريط اللغوي، التي تعد ساحة صراع للقوى النصية، هو الذي يشكل بؤرة للقراءة وموضوعها وهدفها في الاستنطاق والتأويل.»[2] مستبعدا غيرها من الأفضية رغم اقراره بأهميتها في استنطاق النصوص إلا أنه يبعدها لأنها –حسب رأيه - مازلت في بدايتها كأدوات إجرائية، ويخلص إلى القول بأن دراسته ستطرح المكانية

[1]: حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص306

[2]:خالد حسين حسين، شعرية الفضاء في الرواية الجديدة، ص84، 85

بوصفه استراتيجية قراءة[1].

يقوم منهجه على تحديد بنية المكان الروائي وآلياتها مستندا في «الكشف عن البنية الفضائية إلى مفاهيم أو مقولات نعوم تشومسكي N.Chomsky الخاصة بالبنية اللسانية»[2] التي يمكن تفريعها –حسب تشومسكي- إلى مستوى سطحي وعميق، وللانتقال من الأول للثاني يتم وفق قوانين عمليات التحويل والتوليد.

أما عن آلياتها فيذكر: آلية التضمن والاشتمال، الآلية العكسية، آلية التضاد، آلية التجاور. لينتقل بعدها للبحث في الفضاء والعلاقات النصية، فيدرس ضمنها علاقة الفضاء بالزمن الروائي، الفضاء والشخصية الروائية، ثم الفضاء واستراتيجية الوصف ليسهب في تقديم وظائف الوصف وآلياته وعناصره وعلاقة الوصف بتقنيات تقديم المكان. لينتقل في محور ثالث إلى المكانية وتفكيك النص حيث يحدد آليات القراءة المكانية للنص – حسب تعبيره - التي تنطلق من تحديد بنية الفضاء فمقاربة العلائق النصية بينه وبين باقي القوى النصية وأخيرا مقاربة الفضاء في أشكاله وتجلياته، أبعاده ووظائفه، مستعينا بجملة من المفاهيم هي: التقاطب، الحد، الفضاء النصي، التشظي.

بعد تناوله لهذه المفاهيم النظرية ينتقل إلى الدراسة التطبيقية، حيث يتناول كل رواية على حدى فيتتبع الأماكن الواقعية والمتخيلة، ووصفها، والتناص مع أمكنة من مختلف الحقب التاريخية المصرية بقراءة لا تبتعد كثيرا عن النتائج التي توصلت إليها حورية الظل، باستثناء الرواية الأخيرة يقين العطش التي قدم فيها ثنائية جديدة هي رامة المكان/المكان رامة ليوضح فيها التداخل الذي تنسجه الرواية بين المكان والشخصية، ثم يبرز ثيمة أخرى هي المكان الطعين أو المطعون الذي يتعرض لمحاولة إماتة، أما باقي الفصول فل تبتعد عن التحليل السابق، مع فارق في تركيز ودقة مؤلف حورية الظل.

[1] المرجع السابق، ص141

[2]: المرجع نفسه، ص 86

3-1-2-3-الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي:

سعت الباحثة بلسم محمد الشيباني إلى ضبط الفرق بين المكان والفضاء، باستقصاء مفهوم الفضاء عند عدد من الباحثين، فأوردت أثناء ذلك ملاحظتها عن حسن بحراوي الذي يعتمد جملة من المصطلحات بشكل عشوائي، غير أن العودة لهوامش بحثها تجعل الباحث يلاحظ أنها لا تحيل إلى التعاريف التي أوردتها واحتجت بها مما يجعلنا نجزم أنها لم تطلع على المؤلف المذكور، وإلا لكانت لاحظت أن بحراوي ضبط كثيرا من المصطلحات التي يعتمدها، وإن كان أحيانا قليلة يورد بعض المصطلحات بشكل غير مبرر، من ذلك مساواته بين المكان والفضاء الجغرافي - وهي مساواة شائعة عند غيره أيضا - في حين ترى الباحثة أن « الفضاء الجغرافي لا يعادل المكان (...) فالجغرافيا تعطي انطباعا لذهن القارئ بوجود صفات طوبوغرافية، ومواضع محسوسة يمكن الرجوع إليها والتماسها خارج النص. وبذلك يصبح الفضاء الجغرافي جزءا مما قد يتضمنه الفضاء داخل النص، وليس هو المكان نفسه»[1] و هي ملاحظة بنيت على أساس انطباعي.

و بعد تتبع جملة من التعاريف التي قدمها نقاد عرب أو غربيين، تخلص إلى توزيع المصطلحات إلى مجموعات ثلاث تشير الأولى إلى المصطلحات المتعلقة بالرواية كونها نصا إبداعيا سواء تعلق الأمر بتلك التي تحدد وجود الفضاء في الرواية دون إحالة على خارجه، أو تلك التي توجد في الرواية وتحيل إلى مرجع خارج نصي، أو ما يجسد رؤية الكاتب لفضاء نصه. فيما تجمع تحت المجموعة الثانية المصطلحات التي تتعلق بكيفية ظهور النص على الصفحات وتدرج فيها الفضاء الموضوعي للكتاب. لتتضمن المجموعة الثالثة ما يتصل بمفهوم اللغة "فيستل وجوده المجازي من اللغة نفسها"، وتقصد بذلك الفضاء الدلالي، وفضاء التعبير.

لتعود الباحثة وتجمع ما فرقته تحت مصطلح واحد وهو الفضاء الحكائي الذي أخذته عن حميد الحميداني دون تدقيق في هذا للمصطلح، الذي أورده الحميداني في بداية مبحثه

[1]:بلسم محمد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، ص 31

فقط متسائلا عن «المقصود بالفضاء في الحكي»[1] ليعود ويستعمل مصطلح الفضاء الروائي، الذي أهملته الباحثة وذهبت إلى أن فضاء الحكي هو المصطلح الجامع والأنسب لدراسة الفضاء الروائي وأصنافه، وهو موضوع هذا الفصل من بحثها.

لا نجد لهذا الجهد التنظيري أثرا في مقاربتها للنص ؛ إذ تركت كل ما ذكرته في القسم النظري وعادت للتنظير مجددا لمفهوم التقاطبات بشكل موجز جدا ودون عودة للمراجع الأصلية وإنما اكتفت بتعريفين موجزين، انتقلت بعدها للتطبيق، دون كبير استفادة مما قدمته في القسم الخاص بالفضاء في النقد الغربي والعربي حيث أسهبت في "محاورة" الدراسات السابقة خاصة العربية منها، حيث تجلت دقة قراءتها في عدد هام من المراجع في حين أخفقت بشكل كبير في فهم عدد آخر أذكر هنا بشكل خاص دراسة حسن نجمي. هذا لا ينقص أبدا من قيمة مؤلفها خاصة وأنها تحرت الدقة العلمية في خطوات بحثها، وأسهبت في تقديم الدراسات العربية سواء "الكتب" أو المقالات وخصت الدراسات الليبية بفصل خاص.

3-1-2-4-La poétique de l’espace dans la littérature arabe moderne:

يضم "شعرية الفضاء في الأدب العربي الحديثط ثلاثة عشر بحثا حول الفضاء في الأعمال الأدبية العربية المعاصرة، من إعداد مجموعة من الدارسين، تحت اشراف كل من: بطرس حلاق Boutres Hallaq، روبن أوستل Robin Ostle، ستيفن ويلد Stefan Wild.

اتجهت عناية البحوث إلى الفضاء الصحراوي بشكل خاص، متجنبة المشكلات الحضارية والمدينية التي تحف تمثيلات الفضاء في النص العربي المعاصر، حيث تم تناول أعمال الروائي الليبي ابراهيم الكوني (والذي كان حاضرا وأدلى بشهادته خلال أشغال اللقاء) أما تلك البحوث التي لم تجعل من أعمال الكوني محط بحثها فقد تناولت الفترات الأولى للنهضة، ذلك أن ثمة إجماع بين الدارسين على التأريخ لحداثة الأدب العربي بما بعد حملة نابليون وما يسمى بالنهضة، وإن كان هذا الاجماع صائبا مع الأجناس الأدبية الشعرية التي

1: حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 53

تحول مسارها وجمالياتها بعد "النهضة" فإنه لا ينطبق على فن الرواية التي تم تناولها بإسهاب في هذا المؤلف، وأن الحساسية الجديدة في الكتابة الأدبية - والتي تندرج كتابات الكوني تحتها – لم تر النور إلا في ستينيات القرن الماضي.

يبقى أن للمؤلف قيمة علمية ونقدية كبيرة، فتقديم بطرس حلاق يربط بين النظرة الجديدة للفضاء بعد قاليلو وبين النظرة الجديدة للإنسان والمسماة بالإنسانية، وما ترتب عنها من فردانية معاصرة.

هذا عند الغرب أما عند العرب فهو يرى أن العربي لم يلتفت لفاعلية مفهوم الفضاء إلا بعد أن تم الاعتداء على فضائهم بحملة نابليون على مصر، وبدفاعهم عنه سيكتشفون فضاءهم الخاص وكذا فضاء الآخر، خاصة مع البعثات العلمية.

أما عبد الفتاح كليتو[1] Abdelfattah Kilito فيتجه للبدايات الأولى متناولا التحول من فضاء المقامة إلى فضاء الرواية، ليتخذ من مؤلف "الساق على الساق" للشدياق نموذجا للرواية العربية في بداياتها، وبالتالي نقطة تحول، تلتقي مع الفن التراثي في توظيف مفهوم السفر، وتختلف في دلالة هذا السفر، فهو لا يوحي بالانفتاح على الآخر في المقامة، كونه محددا بحدود مملكة الاسلام، لا يظهر معالم واضحة للآخر وإن ورد ذكره أحيانا قليلة، بينما يقلص الشدياق مسافة سفره ويعوض ذلك بإظهار عالم جديد لم يسبق تصويره في الأدب العربي وهو أوروبا، يغيب عنده مفهوم الثغر الذي فقد دلالاته، وتظهر الرحلة البحرية التي كانت ناذرة في المقامة، كما أنه ينتقل بقارئه من مفاجأة إلى أخرى واصفا المكان وعاداته ودياناته وكل جديد فيه على عكس المقامة التي لا يؤدي تغيير المكان فيها إلى تغير في الدلالات. أما الفرق الجوهري كما يرى كليتو هو في ظهور المرأة وغياب السجع، حيث أولى الشدياق أهمية كبرى للمرأة، وتحسر لعدم تمكن النساء من قراءة مؤلفه بسبب عدم تعليمهن، كما أنه جعل السارد يسافر رفقة امرأة بينما يغيب تماما ذكر المرأة في المقامة إلا في إشارات ناذرة.

[1]:Abdelfatta Kilito,De l’espace de la séance à l’espace du roman,in: La poétique de l’espace dans la littérature arabe moderne, presse Sorbonne Nouvelle, 2002, France ,P 17

لوك ويلي ديووفل[1] Deheuvels Luc-Willyفيتجه لدراسة المكان اليوتوبي في أعمال الكوني، مكتفيا بمساءلة الجغرافية المتخيلة ومواجهتها بالأساطير الغربية المتصلة بأطلنتس، والتمثلات العربية الإسلامية التي يرى أنها لا تدع مجالا لاشتغال الخيال بعد أن قدمت فترة بدايات الإسلام النموذج المطلق للمدينة. مع ذلك يستقصي المكان اليوتوبي في المخيال العربي وهي ثلاثة أنواع:أولها المدينة الانسية القريبة من مركز العالم، إرم ذات العماد، ومدينة شداد المكسوة بذهب العالم كله، والتي بنيت لتنافس جنة المؤمنين فكان أن عوقبت بفناء سكانها وضياع الطرق المؤدية إليها، فاتبطت باللامكان.

ثانيها جزر ومدن نهاية العالم التي وصفت في حكايات ألف ليلة وليلة، والمتموقعة في مناطق الريبة بين عالم الدنيا وعالم الآخرة، أماكن مبشرة بالخلود في الفكر الصوفي الشيعي خاصة، الذي يجعل مدنا رائعة مبنية خارج الزمان والمكان.

ثالثها جزيزة الحكيم الغائبة عن حكايات ألف ليلة وليلة والحاضرة في السرود الجغرافية خاصة تلك المرتبطة بالاسكندر الأكبر، كما وردت عند ابن طفيل الذي وضع بطله حي بن يقضان في جزيرة معزولة لتربيه الغزلان، ثم يكتشف بالحدس النظام الأفلاطوني الجديد كما حدث في الاسلام. لتركز الدراسة على رصد ملامح المكان اليوتوبي وتناصه مع التصور الغربي والأساطير العربية.

تجنح ريمة سليمان Rima Slieman نحو التأويل في بحثها الموسوم مدينة، واحة، فلاة:نفي الوجود، فتتتبع حركة الشخصيات في مغادرتها للواحة واتجاهها نحو الصحراء، في مجموعة ابراهيم الكوني القصصية "وطن الرؤى السماوية"، مؤولة لهذه الحركة بأنها عودة لما قبل الخلق، نقطة التحام الكائنات، كما التحم الأب والإبن ببعض ثم بالصحراء. خلال قراءتها التأويلية، تتتبع ريمة سليمان دلالات الأمكنة والأشياء المتولدة في كل مرحلة من مراحل السفر مثل: الريح، الأب والابن التي تقرؤها في ضوء الفكر الديني المسيحي، والصمت الذي ترى فيه وسيلة لتشرب هذا اللاشيء بين الأشياء، لأن الكلمة عائق بين الإنسان والعالم

[1]:Luc -Willy Deheuvels, Le lieu de l'utopie dans l'œuvre d'Ibrahim al-Kawni, in: La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne,P25

المحيط به، تمنع الإصغاء، من هنا تأتي أهمية الصمت، الذي يمثل انصهارا مع الموجودات المحيطة، وطريقة لملء هذا الفراغ العازل، بفراغ آخر هو الصمت [1]

أما صبحي بستاني[2] Sobhi Boustani فيتجه في دراسته إلى وصف الفضاء وشعرية العبارة ليخلص للتوازن الذي يخلقه غسان كنفاني بين الالتزام والجمالي في نصوصه الأدبية.

تناولت الدراسة الوصف في فاتحة الرواية، وبالتحديد خلفية المشهد L'arrière plan de l'actionبما فيها من وصف للمشاهد المتعاقبة أثناء سير الحافلة دون إلماح لجماليات الوصف أثناء الحركة، ليعرج على اللغة والعبارة اللسانية Langue et expression linguistiqueحيث تهيمن ثلاثة أنواع من الأساليب، الأول تصويري وسم وصف المناظر الطبيعية، الثاني يمزج الخلاب Pittoresque بالواقعي، اعتمد لوصف مدينة عكا، والثالث واقعي وصف به عالم الحافلة الصغير.

لينتقل بعدها لاستقصاء اشتغال شعرية الفضاء، فيتطرق لوصف الفضاء في الفاتحة النصية، ثم الوحدات الاسلوبية التي تشكل باتحادها الصور والاستعارات الفضائية، هذه الأخيرة تخلق تكاملا بين الفضاء الطبيعي والفضاء داخل الحافلة حيث هيمن اللون الأحمر على المشاهد الموصوفة ممهدا للأحداث التي ستقع في الجزء الثاني من النص وهي إراقة دماء الركاب وجريان دمهم بحمرته.

لم يغفل الباحث الإشارة إلى ما يقدمه وصف الركاب من دلالات اجتماعية متعلقة بالفئة الاجتماعية التي ينتمون إليها.

تتطرق الباحثة إزبالا كامرا دي أفليتو [3] Isaballa Camera d'Aflitto للفضاء

[1]: Rima Sleiman, Ville, oesis, désert: La négation de Création, in: la poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne, p 51
[2]:Sobhi Boustani, Organisation espace-récit dans la nouvelle description et narration, in: la poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne, p 107
[2]: Isaballa Camera d'Aflitto,L'espace Kabus, in: la poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne, p121

الكابوسي، من خلال نوعين الأول هو الفضاء المغلق الذي رصدته في عدد من الروايات العربية، المشرقية خاصة، أما الثاني فهو الفضاء المفتوح اللامتناهي الذي يخلق نفس الشعور بالقلق والضياع، المرتبط بالعصر، وبالرواية العربية الحديثة.

أما البحث الختامي فكان هو الآخر على قدر من الأهمية لأنه يلامس كسابقه مفهوم الفضاء الأدبي بشكل عميق، فقد تناول ياف غونزلاس كيجانو – Yeves Gonzalez Quijano في بحثه "من أجل سياسة للفضاء" Pour une politique de l'espace، الفضاء الأدبي العربي الذي رأى فيه فضاء محكوما بثلاث دوائر، تبدأ من النشر وأهمية مكان النشر، ثم دور الصحافة التي يراها شديدة التأثير على شعبية النص، وانتشاره، مقررا أن الأدب العربي لم يفرض مؤسساته وقواعده الخاصة التي تخوله التحرر من القيود التكوينية التي تفرضها مجالات مجاورة، بدء بالإعلام والصحف[1].

في الدائرة الثالثة يتطرق لعنصر هام أيضا وهو التواجد بالعاصمة أو العواصم الكبرى التي ينزح نحوها الشباب المبدع بحثا عن المجد، مثل القاهرة التي كان يسافر إليها الكتاب المغاربة من الجيل الأول بعد الاستقلال، لتعوضها باريس مع الأجيال اللاحقة من بينهم على سبيل المثال عبد الله العروي. يذكر الباحث عددا من العواصم ويثبت تأصل فكرة النزوح من خلال الأعمال الأدبية التي تتناول سير كاتب وكيف أنها تجعل من لجوئه لإحدى العواصم الكبرى مرحلة من مراحل حياته، غير أن البحث لا يتعمق في شرح أسباب هذه الظاهرة.

[1]: Yeves Gonzalez – Quijano , Pour une politique de l'espace, la poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne, P206

3-1-2-دراسات حول شعرية الفضاء في النص الروائي الجزائري

3-1-2-1-شارل بون وفضاء الهوية

يسم شارل بون Charles Bonn دراسته لإشكالية الفضاء في الرواية الجزائرية في Problématiques spatiales du roman algérien، وينطلق فيها من فكرة مفادها أن الفضاء يكتسب أهمية كبرى في البلدان التي كانت مستعمرة، ذلك أنه يمثل فيها مقوما أساسيا في تحديد الهوية، يتخذ بعدا رمزيا كونه الفضاء الذي تمت التضحية لأجل استرجاعه، فعلى امتداد الفضاء الجغرافي، تمتد هوية تتحدد بالمكان واللغة، ليتخذ من هذه الفكرة منطلقا للتطرق لإشكالية الهوية الجزائرية، التي يكتب أدبها بلغتين غريبتين الأولى هي لغة المستعمر السابق، ويقصد الفرنسية، والثانية هي اللغة التي تعكس هوية بدوية وهي العربية، فالصيغ المعبر بها عن الفضاء هي صيغ غيرية عن هذا الفضاء، أضف إلى ذلك أن بعض الصيغة التي تمت استعارتها من الفرنسية لتُخرج بحروف عربية. وإذا كان الأدب هو صيغ مميزة ناتجة عن العلاقات التي تجمع اللغة والفضاء -رغم أنها لا تنفصل عن الإيديولوجي – فإن الخطاب الأدبي والخطاب الإيديولوجي الجزائريين يلازمهما خطاب غريب ولد خارج أرض الجزائر، وهي ملازمة أيضا للقراءة. ومن هذه المقدمات ينتقل شارل بون لطرح إشكالية دراسته والتي تتمحور حول وجود كتابة المكان، وعن كيفية تحديد الكتابة لتموضعها.

فيتطرق للمدينة – فضاء الرواية مؤكدا على أن الرواية فن مديني، ومع ذلك، تكتب الرواية الجزائرية عن الريف والفلاح، مستندة في ذلك للإيدلوجيا السائدة بعد الإستقالال، التي اهتمت بالقرى. أما حين تكتب عن المدينة قبل الاستقلال فإن المدينة تمثل فضاء معاديا، قاتلا، لهذا تحس كما لو أنها جرح[1]، هي مجال "الآخر"، في زمن "الآخر"، ما يجعل من أدب هذه الفترة، أدبا معبرا عن التمزق والاقتلاع.

تعود هذه الدراسة لمتابعة صورة المدينة في عدد من الروايات الصادرة قبل وبعد

[1]:Charles Bonn, problématique spatiales du roman algerien ,entreprise nationale du livre, Alger,1986,p24

الإستقلال في فصلها الثاني، مقترحة مقاربة إيديولوجية للأدب، تستقريء ما أسماه بمكان التلفظ، من هذا المنطلق يربط قراءته للنصوص الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بالإيديولوجيا السائدة، التي أثرت عليها وعلى صورة المدينة فيها، مشيرا إلى أن الخطاب الإيديولوجي السائد قد يهمش الأعمال التي تجانب رؤياه. من هذه القراءات يلج إلى الفصل الثالث المخصص لـ فضاء القراءة، ليتطرق لإشكالية كتابة الرواية المغاربية للقارئ المتخصص، مما يجعل النص الروائي لا يشتغل إلا بفضل المؤسسة الجامعية وداخلها، وهو ما جعل القراءة تتغير فبعد أن كانت قراءة تهتم بالمضمون، والمواقف، صارت قراءة تستهدف التحليل النفسي أو الالتزام بالمناهج عوض جعلها وسيلة لفهم أفضل للنص.

ينتقل بعدها إلى أفق التوقع لدى القارئ في ظل انخفاض المقروئية، وسيادة النماذج التي يكرسها الإعلام، غير أن هذه المباحث الأخيرة طغى عليها الجانب النظري، مما جعلها هامة لفهم بعض المصطلحات، وأقل أهمية في مجال تلقي النص الروائي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية.

3-1-2-2-1-التفاعل البروكسيمي في السرد العربي:

يعود هذا المؤلف إللا اليامين بن تومي، وسميرة بن حبيلس، وهي دراسة منفتحة على النص العربي بشكل عام ولم تقتصر على النصوص الوطنية كما هو حال كثير من الدراسات العربية، التي سيتميز عنها أيضا بكونه أول مؤلف عربي مخصص لنظرية البروكسيما[1].

يتغيا الباحثان تقديم قراءة في دوائر القرب، كما يعلن عن ذلك العنوان الفرعي للكتاب، ولأجل ذلك يمهد الباحثان لقراءتهما بقسمين نظريين، الأول عبارة عن ترجمة لواحد من بحوث إدوار تي هالEdward T Hall موسوم بـ "كلام الفضاء" وهو عبارة عن شرح لفكرة هال عن الإقليمية عند الحيوان ثم عند الإنسان، مستعرضا بعض مشاكل الأميركي المغترب الناتجة عن اختلاف فكرة الفضاء عند ثقافات أخر، يلج قبلها لذكر خصوصية الإقليمية عند عدد من الشعوب_الثقافات.

[1]: اليامين بن تومي، سميرة بن حبيلس، التفاعل البروكسيمي في السرد العربي، قراءة في دوائر القرب، منشورات الرابطة العربية للفلسفة، ابن النديم . دار الروافد الثقافية، 2012، ص9

في القسم الثاني؛ النظري أيضا يتطرق الباحثان لـ "ماهية البروكسيما" انطلاقا من جملة من المصطلحات الأساسية، أهمها التبليغ البركسيمي، الإقليمية، النظام البروكسيمي... ويخلص لتقديم ملاحظات حول البروكسيما. ما يعاب على هذا الفصل رغم الجهد التنظيري المبذول فيه قلة الاستفادة منه بسبب ضعف الترجمة التي تسببت في ظهور اللغة بشكل أقرب للغرابة منه للعلمية، إضافة إلى استعانة الباحثين باللغة الأجنبية بدل تعريب المصطلحات، استعملا بعض المصطلحات في لغتها الأصلية مما يضعف الاستفادة من بحثهما، الذي بدا جليا عسر تعاملهما معه.

عسر لم يقتصر على الجانب النظري فحسب بل رافق القسم التطبيقي أيضا، حيث جاءت دراسة رواية فضيلة الفاروق "اكتشاف الشهوة" مقتضبة؛ اقتصرت هذه الدراسة الموسومة "تأنيث البروكسيمي" على ملاحظات حول الرواية اعتمدتها الدراسة منطلقا لربط الرواية بفكرة الإقليمية، رغم السطحية الكبيرة في التحليل والانتقالات غير الواضحة من فكرة إلى أخرى دون روابط بيّنة بين هذه الأفكار، حتى أن القارئ يستنتج أنها مجرد ملاحظات جمعت لبناء قراءة، كان أهم محاورها عتبة العنوان في ضوء المنظورات البروكسيمية، متابعين للحركة والسكون، وانتقال الساردة من مدينة قسنطينة إلى باريس، وكيف أن الجسد يغير ممارساته وفقا لتغير المدلول الثقافي للمكان. على غرارها قراءة نص السعيد بوطاجين الموسومة "إيطيقا الموت وتناهي السرد" قراءة ركزت على المكان وارتباطه بالذاكرة، الزمن، والسير ة الذاتية، وأولت أهمية كبيرة للعتبات كما هو شأن المبحث السابق الذكر، وإن كان موضوعها مجموعة قصصية لا رواية.

على خلاف المبحثين السابقين، جاء المبحث المخصص لرواية "المرفوضون" لـ سعدي ابراهيم - وهي الرواية التي تتناول حياة المغترب الجزائري وما يلاقيه من اضطهاد عنصري من قبل الفرنسيين، وقد يكون لموضوعها هذا الفضل الأكبر في ثراء هذا المبحث الذي يدرسها، والموسوم " تجربة المكان في رواية المرفوضون" أدق تحليلا، وأوسع موضوعا، حيث تناول المبحث نوع العلاقات بين المتحدثين في الرواية فوجدها خاضعة لاعتبارات ثلاثة هي الجنس، السن، والمكانة الاجتماعية. ثم نوع اللغة المستعملة في الحوار وهو المبحث الذي استعان كثيرا

باللسانيات، ليليه مبحث تحليل المفردات الذي اختيرت فيه مقاطع نصية وتم تحليلها من حيث طبيعة اللغة المستعملة فيها مع ايضاح سياق التلفظ، تلها جدول تحليلي ثان وردت فيه مقاطع نصية مع شرح السلوكات البروكسيمية فيها، فكان هذا الجزء من الدراسة ذا صلة وثيقة بموضوع المؤلَّف، تلاه مبحث تناول تقنية الوصف متتبعا موضوعات الوصف من مأكل، وأثاث وغيرها، لبيان الصلات الاجتماعية التي تخضع لها هذه الموصوفات.

3-1-2-3-جماليات المكان القسنطيني، قراءة الأخضر بن السايح لـ "ذاكرة الجسد":

تتغيا قراءة الأخضر بن السايح البحث في «طبيعة الفضاء في تلك المدينة (...) وأبعاده الدلالية، والرمزية»[1] في رواية ذاكرة الجسد لـ أحلام مستغانمي، يفتتح هذا البحث مباشرة بالمباحث التطبيقية دون تقديم نظري يوضح السند المعرفي الذي يرتكز إليه، فانقسمت الدراسة إلى ثلاثة فصول تطبيقية ؛ عنون الأول بـ "قسنطينة وتداعيات المكان" وهو الفصل الذي أجمل فيه البحث جل نتائجه بشكل جعل باقي الفصول تكرارا لها، مع توسعة تمثلت في التعليق على مقاطع نصية من الرواية، لم تبتعد كثيرا عن القراءة الواردة في الفصل الأول، هذا لا ينقص من قيمة هذه الدراسة التي تتبعت المكان القسنطيني، محددة "قرائنه" ودلالاته الرمزية، متوصلة إلى تحديد شعرية المكان القسنطيني في هذه الرواية صوتيا من خلال إيقاع الجمل، ولغويا من خلال اعتماد الكاتبة لغة الجسد المفعمة بالإيروسية، وهي تصف المكان وصفا ابتعد عن الفوتوغرافية ليلامس الشعوري والفكري، ويخلق مشاركة عاطفية بين السارد والمتلقي في عشق المكان الذي يسكن الواصف رغم غربته وبعده عنه. فهو مكان داخلي، تنزفه الذاكرة، فيأتي مثقلا بمشاعر السارد، وحاملا لأبعاد فكرية، إيديولوجية وسوسيو ثقافية، خاصة وأن السارد استغله لتمرير نقده الاجتماعي لما آل إليه الوطن، وكذا ما انتهت إليه القضايا القويمة. فجاء هذا المكان مكانا ثقافيا أكثر منه جغرافيا، مكانا مؤنثا يلتبس بالشخصية الروائية "حياة" وبالروائية التي كتبته معتمدة لغة الجسد، ولغة المشاعر التي تميز الكتابات النسوية عموما، كما نقل البحث عن دراسة بوشوشة بن جمعة "الرواية النسائية المغاربية ".

[1]:الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني، قراءة في ذاكرة الجسد، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2007، ص5

كان هذا ليُثرى بشكل أفضل لو أن الفصل الثاني الذي خصصه لدراسة قرائن المكان، جاء في شكل تتبع للتقطبات المكانية، التي كان يشير إليها الدارس بين فينة وأخرى، مع ذلك لم يعتمدها بشكل منهجي كان ليغني الدراسة، ويوضح آليات اشتغال هذه الأماكن داخل هذا المتن الروائي الذي يهمن عليه المكان القسنطيني بشكل جعل الأخضر بن السايح يعده شخصية فاعلة في النص، أكثر منها إطار للأحداث.

3-2-شعرية الفضاء في الخطاب النقدي الغربي:

تأخرت العناية بالفضاء الروائي مقارنة بالزمن، ولما التفتت عناية الدارسين له، اختلفت الزاوية التي تناوله منها كل دارس، مما أفضى بهم إلى تقديم مشاريع متمايزة، لا تقدم مقاربة وافية لدراسة الفضاء الروائي، بل شكلت مسارات بحث مختلفة، يعترف بهذا هينري ميتران إذ يصرح أنه «لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك مسارا للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة»[1]، ما يجعل من مقولة الفضاء «مجالا مفتوحا للاجتهاد والتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة»[2].

رغم ما يطبع هذه المسارات من تباين وتشتت فإنها تقدم إضاءة لا غنى عنها لدراسة الفضاء الروائي، من اوائل الدراسات الغربية التي تناولت الفضاء الأدبي " La poétique de l'espace" لغاستون باشلار Gaston Bachelard التي ترجمت للعربية من طرف غالب هلسا بـ "جماليات المكان"، وهي الدراسة التي تستلهم عمق التأمل الفلسفي المتكئ على المنهج الظاهراتي في دراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة أو الأماكن المنفتحة، الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية..و غيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب والقارئ معا [3] سعيا منه للقبض على الدلالات والمعاني وتحديد القيمة الانسانية للمكان في ذاكرة الإنسان

[1]: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 53

[2]: سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1797، ص238

[3]: Jean Weisgerber , l'espace romanesque , ed, L'age de l'homme , 1978, p 9

ووجدانه، من خلال المنجز الفني والشعري بالخصوص.

انصبت دراسة باشلار بشكل أساسي على الأماكن الأليفة لكونها الأشد وقعا في وجدان الإنسان، بناء على إعطاء « الصور قيمها الأنطولوجية وطرح جدل الداخل والخارج، والذي يؤدي بنا إلى جدل المفتوح والمغلق»[1] لتجد هذه الفكرة ؛ فكرة التقاطبات امتدادها مع جورج بريك ولوتمان وغيرهم من الدارسين، لكن قبل أن تصل الدراسات إلى صياغة هذا المفهوم واعتماده مرت دراسة الفضاء في النقد الغربي بمرحلة اقترن فيها الفضاء بالزمان، وذلك بتأثير من دراسة باختين حول الكرونوتوب الذي يعرفه بأنه« الترابط الأساسي للعلاقات الفضائية والزمنية كما تمت معالجتها في الأدب(...فهو) يعبر عن التلاحم بين الفضاء والزمان (...) نحن نستعمل الكرونوتوب كصنف أدبي للشكل والمضمون، دون مساس بدوره في باقي مجالات الثقافة.»[2]، لتؤكد ها الترابط دراسة فيليب غاسباريني Philippe Gasparini ضمن قسم تاريخ – جغرافيا من مؤلفه حول السيرة الذاتية، حيث تمّ تناول الفضاء في هذه المرحلة مجردا من قيمته الأدبية، ولم يتم تناوله لأجل ذاته في دراسة أدبية أو شعرية، بل فقط لأجل قيمته الرمزية أو النفسية.[3]

بعد هذه الفترة ستظهر مجموعة من الدراسات في مجالي السيميائية وعلم السرد narratologie التي ستمثل الجهود الأولى في تجلية مفهوم الفضاء، والتي انتقى البحث بعضا منها ليعرض مختلف مسارات البحث التي تناولت الفضاء في النقد الغربي.

3-2-1-علاقة الفضاء بالأدب

يرتبط الحديث عن علاقة الفضاء بالأدب كما رصدها جنيت G. Genetteعادة بما يصطلح عليه بالفضاء الدلالي المتحقق في النص عن طريق الصورة، والدلالات المجازية. غير أن متابعة جنيت تجعل القارئ يقف على أنواع أخر من الفضاء الروائي أولها وهو الأقل

[1]: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1987، ص 31

[2]: Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Gallimard,1978, pp.237-138

[3]:Anne-Sophie Gomez, L'ecriturede l'espace dans l'œuvre de Thomas Bernhard et de Paul Nizon, Essai de poétique comparée, Peter Lang, suisse, 2013,p p75-78.

ملاءمة لدراسة علاقة الفضاء بالرواية - حسب رأيه - هو الأماكن التي تصور الرواية فينتقل إليها القارئ عند القراءة عبر الخيال، والتي تكثف العناية بها عند بعض الكتاب نتيجة حساسية تجاه المكان مشكِّلة ما أسماه فاليري Valéry "الحالة الشعرية L'état poétique"، فيمكن أن يحفل الأدب بهذا الصنف من الفضاء الروائي الذي يرى جنيت أنه لا يتصل بلغة النص التي هي جوهره [1]، غير أن وصف المكان لا يتم إلا باللغة، ووجود المكان في النص لا يكون إلا باللغة.

أما الأصناف الفضائية التي يعتد بها جنيت رغم أنه يعتبرها بسيطة وأولية هي "فضائية اللغة" فـ «اللغة نظام من العلاقات المميزّة، يكتسب فيه كلّ عنصر صفته من موقعه داخل النظام، ومن العلاقات الأفقية والعمودية التي يقيمها بالعناصر القريبة والمجاورة» [2] كما أضاف إلى هذا التصور اللساني عن فضائية اللغة في ذاتها إشارة أخرى إلى أن اللغة نفسها " تفضيء كل شيء" ذلك أنها بطبيعتها تعد الأقدر على "ترجمة" العلاقات الفضائية أكثر من أي نوع آخر من العلاقات مما يدفعها للتعبير عن باقي العلاقات معتمدة العلاقات الفضائية على سبيل الاستعارة والرمز فتتكلم عن كل شيء «بألفاظ الفضاء» [3] يقترب هذا التصور كثيرا من فضائية الأسلوب الذي يتطرق له بعد الحديث عن فضائية الكتابة. ويربطه بالصورة وفق التصور البلاغي لها، ذلك أن الصور «تبطل خطية الخطاب» [4] بازدواجيتها إذ تؤدي دلالتين حرفية ومجازية ينحفر بينهما فضاء دلالي يلغي خاصية التعاقب.

يرى جنيت في فضائية الكتابة «رمزا لفضائية اللغة العميقة» [5] تنتج هذه الفضائية عن التأثيرات البصرية المنتظمة على الصفحة من شكل الخط وسمكه، وتنظيم الصفحة وهيئة الكتاب ككل. حيث يتراجع التصور الزمني للقراءة كونها تعاقبا للساعات، لتتخذ تصورا فضائيا بالنظر للكتاب على أنه وحدة تامة تتجاور فيه المشاهد المتباعدة وترتبط بعلاقات

[1]: جيرار جنيت، الأدب والفضاء، ضمن الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، 2002، ص 12

[2]: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص126

[3]: Gerard Genette, Figures2,Ed du Seuil,1969,p47

[4]: المصدر السابق، ص126

[5]: جيرار جنيت، الأدب والفضاء، ضمن الفضاء الروائي، ص14

ليس فقط تلك الأفقية (النحوية، التسلسلية) بل أيضا . وهي الأهم . علاقات "عمودية أو عرضانية" تفرضها التوقعات والاسترجاعات مما يجعل القراءة فعل اختراق لسمك الكتاب "في كل جهاته، واتجاهاته وأبعاده" وليس مجرد تلاحق لساعات القراءة.

المظهر الأخير من مظاهر فضائية الأدب هو "فضاء الأدب" ويتجسد من خلال النظر إلى الأدب على أنه نتاج ضخم يتجاوز حدود الزمان والمكان. لا يرمي هذا التصور إلى إلغاء البعد التاريخي في الأدب بل يقصد إلى التعرف على «آثار التضافر والرجعية التي تجعل بدورها الأدب ميدانا شاسعا وتزامنيا تلزم معرفة عبوره في كل الاتجاهات»[1]. فتتم قراءة الكتاب الحالي في ضوء الكتاب الماضي، يعطي أمثلة عن ذلك بما فعله بروست وهو يتحدث عن الجانب الدوستويفسكي في مدام دوسيقيني، وتكريس ثيبودي لكتاب كامل لبركسونية مونطين، مؤكدا أن هذا الدمج بين الماضي والحاضر من مهام النقد الأساسية. ويمثل أخيرا لفضاء الأدب بالمكتبة التي تقدم الأدب في كليته متيحة العبور في كل الاتجاهات.

يولي جنيت أهمية كبرى لتفضية الأدب، ولا يهمه تتبع بنية المكان في النص الروائي ولا علاقته بباقي مكونات النص، بل إنه يرى بإمكان تحقق فضائية للأدب وهو الفن الزماني، كما تتحقق في الفنون الفضائية ذاتها، كالرسم مثلا، لتتجلى هذه التفضية من خلال اللغة والكتابة، وينفتح الأدب ككل ويتحول إلى فضاء تتجاور فيه النصوص.

3-2-2-تشخيص الفضاء الروائي ووظائفه

يفتتح رولان بورنوف Roland Bourneuf مقاله معضلات الفضاء بإيراد مقابلات بين عدد من الإشارات المكانية التي قدمها بعض الروائيين، مبرزا الاختلافات في التعامل مع الفضاء بوصفه مكونا بنائيا للنص الروائي. حيث يشير إليه بعض الروائيين بعبارة مقتضبة، ويقدمه آخرون من خلال أزيد من عشر صفحات، في حين يضيفه كتاب آخرون إلى قائمة شخوص الرواية. ليعترف بورنوف أن الروائي يقدم«لقارئه، دائما، حدا أدنى من الإشارات "الجغرافية"، سواء اقتصر فيها على نقاط استدلال لإطلاق خيال القارئ، أو توسّع فيها

[1]: المرجع السابق، ص17

فجعلها استكشافات ممنهجة للأمكنة»[1] التي لا تتسم بالمحايدة بل إنها تتجلى في أشكال وتتخذ معان متعددة، حتى إنها تكون سبب وجود الرواية، في بعض الحالات، والبحث في تغيرات الأمكنة وإيقاع تلك التغيرات وأسبابها يكشف أهمية الأمكنة في الرواية، إذ أنها تضمن لها الوحدة والحركية، وتؤثر على باقي العناصر الداخلة في تكوين الرواية، فالفضاء يحدد مصير الشخصية في رواية مدام بوفاري، ويجعل سريان الزمن أمرا محسوسا، كما أنه يستعمل لترجمة نفسية إيما، فوصفها لما تراه بعينها عوض تحليل نفسيتها.

بعد تتبع تعالقات الفضاء مع غيره من العناصر الروائية أهم ما جاء به بورنوف دراسة الفضاء والوصف - التقنية التي من خلالها يشخيص الفضاء- عارضا لأنواع مختلفة من وصف الفضاء في الرواية منها؛ وصف شاطوبرايان البانورامي لضفاف ميشاسيبي، الإشارات السريعة المتشذرة لـ أراكون، والحدود الفضائية الصارمة التي يفرضها غاريبه على الحدث فيقتصر على الركن ذاته دائما في رواية الغيرة «كأنما يمدنا بملفوظ عن معضلة هندسية»[2] بعزله لقطعة من البناية كأنه يقصد سجن القارئ والشخصية معا داخلها.

يشير بورنوف إلى تناظر الوصف وفن الرسم لأن مصادر الرسام صارت تحت تصرف الروائيين « إنه يتنقل بحسب المشهد الموصوف معدلا بكل جرأة المسافة التي تفصلهما والإطار وزاوية الرؤية(...) حيث العلاقة بين الرواية والرسم لا تتوضح فقط في العلاقة التاريخية، ولكن تحت زاوية وسائل التعبير عن الوصف»[3] من بينها التداخل الاجناسي واستفادة الرواية من فن الرسم وهي تشخص فضاءها، فالروائي تماما كما هو حال الرسام يجتزئ قطعة ويؤطرها ويقف على مسافة تحدد وجهة النظر في سكونها أو إمكانية تنقلها عبر الفضاء لاستكشافه. يتم اكتشاف هذه التنقلات في فن الرسم من طرف المتلقي، بينما في الرواية حيث «لا يكون الوصف إلا "تعاقبيا" فيوجه الكاتب نظر الملاحظ على امتداد السبل التي قام هو نفسه برسمها داخل الفضاء»[4] معتمدا لعبة الخطوط الأفقية والعمودية، ليشكل الضوء

[1]: رولان بورنوف وريال أولي، معضلات الفضاء، ضمن الفضاء الروائي، ص87

[2]: المرجع نفسه، ص99

[3]: حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص 40

[4]: المرجع السابق، 100

العنصر الرئيسي في تأليف كثير من اللوحات الروائية لأن الضوء في الرواية كما في فن الرسم «يقطّع الكتل والأحجام أو يخلطها ببعضها ويغير في المنظورات والألوان.»[1] والروائيون مثل الرسامين يفضلون ألوان بعينها، حتى أنه يمكن وضع قائمة إحصائية بالألوان التي يستعملها الروائي، كما فعل صاحب l'espace humain. تعزز هذه العلاقة بين وصف الفضاء والرسم والروائي يوظف كثيرا من الرسامين أو اللوحات كما هو الحال وزولا وروب غارييه على سبيل المثال لا الحصر.

إلى جانب اللون والضوء يمكن أن يضِّمن الروائي لوحته أصوات بواسطة الموضوع وعدد من الشخوص وتعبيراتها، كما يمكنه أن يفيد من خصائص الأصوات المكونة للكلمات نفسها، أو إيقاع النص برمته، ليوحي بالضجيج أو الصمت. يفيد الروائي من السينما أيضا وهو يستعمل المشهد البانورامي، والتنقل، وعمق المجال، وألعاب الضوء، ومباعدة الشيء وتغيير الإطار وموضعة الشخصية وإدماجها في وسطها.[2]

يوضح الدارسان تطور وصف الأمكنة الروائية الذي انتقل من مرحلة يكاد يكون مرفوضا فيها «رفضا تاما، إلى جعله تسلية مستوعبة للواقع، ومن كونه لوحة عرضية متناغمة، إلى كونه جردا دقيقا وجافا»[3] وعلى امتداد هذه المراحل ظل الوصف محكوما بالتبعية للسرد بموجب قانون ضمني مسلم به حتى إنه يكاد ينعدم في الروايات الموجهة للإستهلاك السريع مثل الروايات البوليسية مثلا، فالقارئ يرفض الوصف المجاني ويريده متصلا بالقصة حتى ولو كان مجرد ديكور، والروائيون أنفسهم أقروا بضرورة إقامة توافق ما بين القصة ووسطها المحيط. وقد خضعت هذه الفكرة للتطور شأنها في ذلك شأن تطور مفهوم الوصف عموما ووصف الفضاء على وجه التحديد، فبعد أن كان يختصر غالبا في عبارات عامة تمثل غالبا موضَعة للشخصيات في روايات القرن السابع عشر، تعمقت صلاته بهذه الشخصيات في رواية القرنين الثامن والتاسع عشر، فما عاد مجرد خلفية أو ديكورات

[1]: حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص102

[2]: المرجع نفسه، ص 112

[3]: المرجع نفسه، ص99

يمر عليها الشخوص بنظرتهم اللامبالية، بل توثقت صلات الفضاء الروائي بالحياة الباطنية للشخصيات، يعمل على إضاءتها، ويبلغ حد التطابق معها. وقد وجهت بشكل خاطئ مع بعض روايات القرن التاسع عشر خاصة تلك التي جاءت على شكل نظرية ذات طموح علمي تعطي أهمية كبرى للوسط، فاحتل وصف الفضاء فيها المقام الأول إلى حد محو الشخصيات، مما تسبب ونهاية القرن التاسع عشر برد الفعل الذي اتجه إلى تفكيك القطعة الوصفية، وعدم تقديم وصف الفضاء لذاته، بل إن الرواية الحديثة اتجهت إلى وصف الفضاء على نحو ما تراه الشخصية أو الراوي، كما هو شأن روايات بروست، مارلو، أراكون، روب غرييه، الذي يؤكد على أن عدم واقعية المشاركة العاطفية بين الشخصية والفضاء.[1]

يطرح وصف الفضاء مشكلة المحاكاة، وعلاقة النص الأدبي بالعالم، ويرى بورنوف أن الفضاء يكشف عن الاهتمام الذي يوليه الروائي للعالم، وعن مقدار ونوعية ذلك الاهتمام، ثمة روايات يعكس فيها تشخيص الفضاء نوعا من التوافق بين الإنسان والعالم، في حين يعكس في أخرى التعارض بينهما، وسواء كان «عدوانيا أو وديا، فإنه يظهر بدرجات من السيولة والصلابة، من الشفافية والثخانة، فالفضاء يبدو كأنه يمحي، أو يستسلم للانسان الذي يعبر عنه.»[2] أو يفرض إرادته على الإنسان، وهذا النوع من الفضاء "الضاغط" مهيمن في الروايات الحديثة يذكي الثورة حينا، ويذكي القلق أحيانا أخرى. ويحمّله الروائي معنى فلسفيا فموضوعة المتاهة مثلا تترجم قلق البشر إزاء عالم لا يجدون لهم مكانا فيه، يقابلها السفر الذي يفتح الفضاء أمام الإنسان مشكلا وعدا بالسعادة. وقد تولد عن محكي السفر أدب كبير يوسم عادة بالهروبي، لأن السفر مرتبط ارتباطا وثيقا بالاغتراب، والافلات من الشرط البشري والتيه.

يمكن إجمال دراسة بورنوف للفضاء الروائي في عدد من النقاط الهامة، التي كان له السبق في طرح بعضها، فقد تطرق لإشكالية تشخيص الفضاء الروائي، وتطوره بتطور مفهوم الوصف وأهميته، والعلاقة الناتجة عن هذا التطور بين وصف الفضاء وفن الرسم. كما

[1]: رولان بورنوف وريال أولي، معضلات الفضاء، ضمن الفضاء الروائي، ص ص103- 108

[2]: المرجع نفسه، ص120

تطرق لعلاقة الفضاء بباقي المكونات الروائية خاصة منها الشخصية، وما تحمله هذه العلاقة من دلالات ومعاني فلسفية، وما تعبر عنه عن علاقة الإنسان بالعالم.

3-2-3-منظومة التقاطبات:

لن نقتصر في بحث هذا العنصر على ناقد واحد وإن كنا ننطلق من يوري لوتمان Youri Lotman، لأن التقاطبات الفضائية ستجد تطور لها مع غيره مما يدفع البحث لاستقصاء هذا التطور في المفهوم.

يركز لوتمان اهتمامه على سيميائية الفضاء في كتابه La structure du texte artistique، حيث أفرد فصلا لمشكلة الفضاء الفني، وقد أرجع أسباب نشأة الاهتمام به لظهور«بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تحدد أبعاده تحديدا معينا »[1]، فهو فضاء منته يحاكي موضوعا لامتناهيا.

يشاطر لوتمان جنيت فكرة أن الإنسان يعبر بالعلاقات الفضائية عن عدد من العلاقات الأخرى، ويرجع سبب ذلك إلى أن الإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا، مما يؤدي به إلى اعتماد لغة العلاقات الفضائية في «وصف الواقع، وينطبق ذلك أيضا على ما هو إيديولوجي صرف»[2] فمفاهيم مثل "أعلى - أسفل"، "يسار - يمين"، "قريب- بعيد"...و غيرها تستخدم في بناء نماذج ثقافية تشتمل على ما هو فضائي فتكتسب معاني جديدة مثل"قيم-غير قيم"، "حسن- سيء"، "الأقربون- الأغراب". ليخلص إلى أن « نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان (...) على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به(...) تنطوي دوما على سمات مكانية»[3] تأخذ أحيانا شكل تضاد ثنائي ينطوي على سمات مكانية، مشكلة بذلك تراتبية سياسية أو اجتماعية تشدد على التعارض الحاصل بين "الطبقات العليا" والطبقات الدنيا" وتارة في شكل تقابل صفات أخلاقية بين "اليمين" و"اليسار".

---

[1]: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، ضمن جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2، 1988، ص68

[2]: حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص 46

[3]: المرجع السابق، ص69

وفق هذا التصور تصبح الأنظمة التاريخية واللغوية القومية للفضاء، أساسا ينظم صورة العالم وتكوّن هذه الصورة نسقا إيديولوجيا متكاملا يتعلق بنمط معين من الثقافات والأنساق الفضائية التي ينتجها نص معين أو مجموعة من النصوص، تكتسب دلالة من خلال وضعها في إطار أبنية العالم هذه[1]، كما هو الشأن في أشعار تيوتشيف Tioutche وزابولتسكيZaboltski التي يرصد لوتمان التقاطبات المكانية فيها، ويقارنها مع دلالاتها في ثقافات مختلفة ليجدها لا تلتفت للتفاسير السائدة في عدد من الثقافات بل تبدع دلالاتها الخاصة، حيث يتضاد العلو والانخفاض مثلا عند تيوتشيف ليوازي العلو الاتساع والانخفاض الضيق، فيتطابق الأول مع الحياة والثاني مع الموت. أما عند زابولتتكي فإن للبنيات المكانية دور هام أيضا، حيث يرتبط عنده العالي بمفهوم البعيد، والمنخفض يرادف دوما القريب، مما يجعل الحركة تنتظم في محور عمودي لا غير، وتتسم دلالة المحور أعلى أسفل عنده بدلالة أخلاقية يأتي فيها الشر من الأسفل، بينما يأتي الخلاص من أعلى، غير أن هذه الدلالات لا تلبث أن تتغير بتغير القصائد، حتى إن لوتمان يسجل التغير الملموس للعلاقات المكانية عند هذا الشاعر خاصة مع قصيدته "مناهضة إله الحرب"، حيث تنتظم إلى جوار مفهوم العلو- الانخفاض سمة أساسية هي التضاد "مغلق - مفتوح" فيجسد المغلق في النص في شكل صور مكانية مختلفة منها الدار، المدينة والوطن، تتصف هذه الصور بالأمان والألفة والدفء، متعارضة مع المكان الخارجي وسماته الغربة، البرود والعدوانية.[2]

يُكسِب النظر للفضاء في النص من هذه المنطلقات مفهوم الحدّ أهمية كبيرة، بوصفه عنصرا فضائيا يقسم الفضاء في النص إلى شقين لا يتداخلان، ولا يمكن للشخصيات المتواجدة بأحدهما اختراق الآخر، يقوم بينهما اختلاف في البنية الداخلية. والطريقة التي يفصل بها الحد بين شقي النص تمثل خاصية من خصائص النص الجوهرية، يُلاحظ عند جوجل الفصل بين عالم النبلاء على الطراز القديم عن العالم الخارجي عن طريق دوائر

[1]: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ص70

[2]: المرجع نفسه، ص ص80، 81

عديدة ذات مركز مشترك، تحميه وتعضد حصانة العالم الداخلي، وتمنع النفاذ إليه.[1]

يطور لوتمان مفهوم الحد وهو يوسع دائرة "الموضوع السيميوطيقي" ويطرح مفهوم "سيمياء الكون" مستثمرا مفهوم الكون الحيوي الذي يرى صاحبه - وهو عالم الفيزياء الروسي - فيرناديسكي أن الذات البشرية لا تعد موضوعا بحد ذاتها مستقلا عن الكون، الذي لا يعد بدوره فضاء فيزيائيا موجودا خارجها، بل إنه الكون الذي تسبح داخله هذه الكائنات والتي يمكن أن لا تحمل الحياة خارجه[2]. ليصوغ لوتمان مفهوم سيمياء الكون التي يحددها بأنها «فضاء سيميوطيقي ضروري لوجود ولاشتغال اللغات المختلفة، وليس بمثابة جماع للغات الموجودة؛ بمعنى واحد سيمياء الكون لها وجود سابق على هذه اللغات وتوجد في حالة تفاعل دائم معها »[3] وعلى الرغم من أن مجموعة من الأفضية السيميوطيقية محددة بوضوح من خلال الوصف الذاتي النحوي للغة المعينة، فإنها في الواقع عرضة للاجتياح بواسطة الأشكال الانتقالية.

يُضمن تماسك نسق سيميوطيقي معين بفاعلية قانونين هما الإثنانية واللاتناظر، حيث يتوجب فهم الإثنانية كمبدأ يتحقق من خلال التعدد، فاللغات تتكاثر داخل مجال الفن، تحتل بعضها المركز فيما تتموقع الأخرى في الهامش حيث يظهر اللاتناظر جليا بين مركز سيمياء الكون وهامشها. يحتل المركزَ «طبقات سيمياء الكون التي تطمح لأن تبلغ مستوى الوصف الذاتي، غير أنها تفقد (بشكل متواقت) ديناميتها؛ بعد استنفاذ كل إمكانياتها في اللاتحديد»[4] فتفقد مرونتها وقابليتها للتطور، كلما ابتعدنا عن المركز للاقتراب من الهامش نجد أن العلاقات بين الممارسات السيميوطيقية والمعايير المفروضة أصبحت أكثر توترا وهو المجال الذي ترى فيه اللغات الجديدة النور. الأنواع الهامشية من الفن تعد أكثر ثورية وينظر إليها على أنها أكثر فنية لتتحول بموجب ذلك إلى ظاهرة مركزية تفرض قوانينها على العصر. هذا التطور له خصوصياته في مجال الأدب لأن الأثر الفني يمكن أن "يموت" ثم يعود للحياة

[1]: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ص81

[2]:يوري لوتمان، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، بيروت -الدار البيضاء، 2011، ص7

[3]: المرجع نفسه، ص 15

[4]: المرجع نفسه، ص42

ليتسم بالراهنية. إن ما هو "وظيفي" ليس الطبقة الزمنية الأكثر حداثة، بل كلية التاريخ التي تحتويها النصوص الثقافية، مع ذلك يخضع تاريخ الأدب لوجهة النظر التطورية للعلوم الطبيعية فيصف لائحة الكتب التي صدرت في سنة معينة وليس التي قرئت.

يعد الفضاء الداخلي لسيمياء الكون غير متساو ولا متناظر وموحد ومنسجم في الآن ذاته، يتكون من بنيات في حالة مواجهة، تعد الحدود من بين الآليات الأولى للتفرد السيميوطيقي، فكل ثقافة تبدأ بتقسيم العالم إلى الفضاء الداخلي الخاص "بي" والفضاء الخارجي فضا"ئهم" ليؤول هذا التقسيم الإثناني وفق تيبولوجية الثقافة المعنية. والحدود هي النقاط الأكثر حساسية لسيرورات العملية السيميائية، تتسم هي الأخرى بالإزدواجية فهي تفرق وتوحد في آن، فهي وسيلة للتواصل وحاجز لتحقيقه، تنتمي لثقافتين متجاورتين، لاثنين من سيمياء الكون متلاصقتين. لها وظيفة الغشاء الحيوي الذي يغطي الكون الخاص بنا وهي تصفية وتكييف ما هو خارجي مع ما هو داخلي؛ كمعالجة نص منتم إلى لغة مختلفة وترجمته داخل لغتي الخاصة. وهو ما يحصل حين تغزو نصوص جنس أدبي ما فضاء جنس أدبي آخر «يصبح التجديد واضحا حين تصبح المبادئ الرئيسية لجنس مبنينة في تعالق مع قوانين نوع آخر، وحين يندمج هذا النوع "الآخر" عضويا داخل البنية الجديدة، مع الحفاظ على ذكرى ما من نسقه السابق في التسننين»[1] تجعلها تبدو انزياحات في المفتاح الجمالي للسرد الأدبي.

بهذا يكون لوتمان قد طور مفهوم الحد وهو يطور سيمياء الثقافة موضحا مرونة الحد وقابليته للاختراق، مما ينتج حركة في طبقات سيمياء الكون تغير مواقعها فيتم الانتقال من الهامش نحو المركز.

وجدت دراسة لوتمان حول التقاطبات باعتبارها أداة انتاج للدلالة، امتدادا عند كل من جورج ماتوري G.Matoré وجان فيسجربر G.Weisgerber؛ حيث سيعمل الأول على توسيع منظورات لوتمان حول الفضاء في كتابه الفضاء الانساني L’espace humain ملاحظا كثافة حضور المصطلحات الفضائية في قاموسنا، مما جعله يشدد على تصنيف هذه

[1]: المرجع السابق، ص51

المصطلحات وفق تقابلها جدليا لتجمع مثنى مثنى في تعارضات (Antinomies) لوضع قائمة من الأزواج الجدلية على نحو: قريب/بعيد، أعلى/أسفل، صغير/كبير، دائري/مستقيم، سكون/حركة، منفتح/منغلق، متصل/ منقطع، أبيض/أسود...[1]

أما فيسجربر فيقدم أهم إضافة في هذا المنحى، من خلال مشروعه الفضاء الروائي L'espace romanesque الذي لفت فيه الانتباه إلى أهمية اللغة في تشييد فضاء الرواية، وتنويع تضاريسه وإبراز تمظهراته على عكس فضاءات أخر كفضاء السينما والمسرح التي يتم إدراكها بواسطة حاستي السمع والبصر بينما يدرك الفضاء الروائي بوساطة اللغة اللفظية المكتوبة، لتصبح نسقا يؤسس لفضاء المحكي الأدبي وينظم مواصفات الفضاء عبر تحققات تخييلية تتصل بوصف الأحياز المكانية، وقياس تضاريسها وامتداداتها، مؤكدا بهذا على خطورة اللغة في تشخيص الأمكنة وتنويعاتها ما بين واقعية ورمزية وعجائبية، فالفضاء الروائي لا يكون بالضرورة حقيقيا بل غالبا ما يتم انتاجه من قبلنا حيث يتم استيلاده من إمكانية تشكيل الألفاظ المتخيلة.

و هو يعرض امتداد هذا المفهوم في الدراسات السابقة يتطرق لتأسيس أرسطو للمنطلقات في حديثه عن "أجزاء وأنواع المكان" التي تأتي - حسب أرسطو - متقاطبة، ويسجل أن هذا المسعى وإن كان يتخذ من إمكانات الفضاء موضوعا له فإنه ظل حبيس مواضعات الانسان الملاحظ في وضع الوافق، من جهة وهي من جهة ثانية فإنها ظلت عاكسة للأبعاد الكلاسيكية من قبيل: الطول، العرض، الارتفاع.

كما أعاد النظر في مشروع "ماتوري" الذي أخذ عليه أنه لم يجعل التقابلات تؤثث فضاء الحكي إلا بمقدار مطابقة الشخصية للمحيط ؛ فيما يذهب فيسجسربر إلى أن الفضاء الروائي ليس إلا مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأمكنة والمحيط وديكور الحدث والشخصيات...فتكون الأعمال التخييلية قابلة للانتظام في قوائم وفق منظومة التقاطبات الفضائية، فبقدر ما تتضاعف هذه التقاطبات يغتني الفضاء.

[1]: محمد الزموري، شعرية الفضاء في القصة القصيرة، آنفو برانت، المغرب، 2010، ص32

من هذه المنطلقات ينبري لإعادة النظر في قانون التقاطبات استنادا إلى الأبعاد الكلاسيكية للفضاء: الطول، العرض، الارتفاع. أما التقاطبات الأخرى فيمكن استخلاصها من مفاهيم:المسافة والاتساع والحجم وهي في مجملها تتعلق بالقياسات Mesures، أما الدرجات Proportions فهي:قريب /بعيد، صغير/كبير، نهائي/لانهائي، محدود/لامحدود. يفترض فيسجربر أن هذه الأفضية هي أفضية خالصة لأنها تعكس حكما بالقيمة، تأتي بعدها مختلف الأصناف المتعلقة بالشكل Forme والتي تنتظم في سياقها: دائري/مستقيم، والحركة Mouvement التي تستند على فكرة الزمن: سكوني/دينامي، تمدد/تقلص، انجذاب/نفور، وجهة أفقية/وجهة عمودية، أما فضاء التواصل Communication فتنتظم فيه: منفتح/منغلق، داخل/خارج. وبفضاء الاستمرارية فيتلخص في: متصل/منقطع، ويمكن أن نلحق بذلك العدد Nombre الذي يستند في مفاهيمه على: التعدد/الوحدانية، جمهور/وحدة، مأهول/مقفر، متحضر/متوحش، كما يمكن إضافة عنصر الإضاءة L'éclairage التي تتمثل في: مضيء/مظلم، أبيض/أسود.[1]

بهذا يكون مشروع فيسجربر عرض الإطار نظري لشعرية الفضاء الروائي من خلال قوة اللغة ودورها الوظيفي في التخييل، قام من منطلقه هذا بتعديل المنطلقات السابقة ليمد التقاطبات الفضائية بحرية أكبر انعكست على خصوبة التحليل؛ فلم يعد الفضاء قادرا على تشخيص الأبعاد الهندسية الإقليدية وتغطية الظواهر المادية فحسب، بل تجاوزها إلى ظواهر روحية Spirituels، من خلال ما أسماه بالاستعارات الفضائية Métaphores spatiales.

3-2-4-شعرية الفضاء الروائي - ج.إ.كسنر:

يستهدف ج.إ.كسنر مقاربة مركزية التفاعل بين الفنون الزمنية والفنون الفضائية، والطريقة التي يلتمس بها فن الرواية العناصر الفضائية لتحقيق وحدته الجمالية، متخذا من كتابات فلوبير وتولستوي ومان وهاردي وديكنز وبروست ولورنس وجيمس وسيرفانتس وغيرهم

[1]: المرجع السابق، ص ص 32-36

محكا تطبيقيا لما يعرضه من تصورات نظرية. وهو ما يجعل منها مقاربة « مميزة و"مبتكرة" على مستوى الطرح (...)نجد فيه(ا) تصورا مركبا يمتح من النظريات النقدية الحديثة، والفنون الفضائية كالنحت والرسم والمعمار، مستفيدا من التصورات التي قدمها الروائيون أنفسهم عن أعمالهم، مطبقا على متن يشمل الرواية الأمريكية، والروسية، والاسبانية، والفرنسية، والإنجليزية»[1].

تربط هذه المقاربة تطوير شعرية الفضاء في تحليل العمل الأدبي باعتبارين أساسيين: الأول التعامل مع الفضاء على أنه تشييد شكلي للنص، والثاني اعتماد طبيعة الفضائية منهجا نقديا للقراءة[2].

إذا كان الأدب حسب رأي ليسينغ فنا زمنيا « يحاكي موضوعات تتصف بصبغة الفعل الإنساني، والفعل تعاقب، والتعاقب حركة، والحركة زمان، فالشعر فن زماني»[3] كما يخضع في تكوينه لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة [4] فإنه يستخدم الخصائص الفضائية كإيهام ثانوي في تشبه بالفنون التشكيلية من رسم، ونحت، وفن معماري، بهدف توسيع الطبيعة الزمنية الجوهرية.

ترتكز الدراسة الفضائية للفن الزمني إلى «إدماج عدة حقول تتضمن النظرية الأدبية والفكر العلمي والممارسة الفنية الفضائية والبحث الفلسفي»[5] هذا الاتجاه نحو الإيهام الثانوي للفضائية يعود إلى عدد من الدراسات، التي تناولت الفضاء في مختلف الميادين العلمية، والنقدية والفلسفية أهمها المبادئ الإقليدية وفلسفة اينشتين، إضافة إلى الأبحاث التي تستقصي عناصر الفن التشكيلي في القصيدة، وكذا عدد من الدراسات النقدية التي

[1]:أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي، السرد بين الثقافة والنسق، Top edition، المغرب، 2006، ص57

[2]: إ جوزيف كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص 13

[3]:نعيم اليافي، الشعر بين الفنون الجميلة، دار الجليل، دمشق:1983، ص17، ملخص عن مقالة لاوكون لـ"غوتهولد افريم لسنغ" طبعة 1959 بسلسلة: Evry Mans Lib

[4]:سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص74

[5]: إ جوزيف كيسنر، شعرية الفضاء الروائي،ص 13

تناولت فضائية الأدب؛ يأتي في هذا السياق محاولة جوزيف فرانك البرهنة على أن الصور والتركيبات الكلمية لا تتوقف معانيها على العلائق الزمنية، بل بالأحرى على الارتداد والتعاقب الآني وخلوصه إلى أن الأدب الحديث يتحرك باتجاه الشكل الفضائي، وأن بعض الأدباء يأملون أن يفهم القارئ آثارهم على نحو فضائي بدل اعتبارها متوالية.

و كذا سعي فرانك الكوميس للبرهنة على أن التدفق الزمني للقص في مدام بوفاري متوقف لصالح التجاور، وأن الزمن الخالص عند بروست إدراك في أي لحظة من الزمن، بمعنى فضاء. كما يصرح موراي كريغر أن لغة الفنون الفضائية هي المعجم الوافي لاستكشاف الفن الزمني. يرتكز كسنر على هذه التأكيدات ليخلص إلى أن الفضاء وإن كان إيهاما ثانويا في الفن الزمن، فإنه إيهام لا مفر منه، وأن "الثانوي" لفظ اسمي ضمن هذا السياق وليس تقييميا.[1]

يؤدي الإيهام الثانوي للفضاء أربع وظائف:أولها. من حيث إنه ايهام ثانوي فعال وواسطة تتحقق عبرها الخصائص الفضائية في الفن الزمني، ويتم تلقي الصورة والتركيبات الكلمية من خلال الارتداد والتعاقب الآني.

الوظيفة الثانية: تتجلى من خلال الأنواع الهندسية كالنقطة والخط والمستوي والمسافة لأن اللغة عمودية[2] مفضاة أكثر منها أفقية وتتابعية

الوظيفة الثالثة: تكمن في علاقة الرواية بالفنون الفضائية كالرسم، والنحت، وفن العمارة، التي تمد الأدب بالمشهد، وخلق الشخصيات، والشكل الوظيفي على التوالي، الذي يميزه برتراد راسل من خلال «المجازات البلاغية وعناصر الكلمة، والجملة، والفقرة، والفصل في أي رواية كلها معمارية في نزوعها نحو تسييج فضائي»[3]

الوظيفة الرابعة: تؤثر على الفعل التأويلي حيث إن النص يخلق حقلا "مطابقا مولدا" في حضور القارئ الذي يدخل في علاقة دينامية مع النص.

---

[1]: جوزيف إ كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص ص 27، 28

[2]: المرجع نفسه. ص 28

[3]: المرجع نفسه، ص 29. نقلا عن:the problem of Infinity considered historically.pp 145-50

غير أن هذه الوظائف لا يمكن دراستها في العمل الأدبي إلا من خلال مفاهيم مفتاحية أهمها الأصناف الثلاث للفضائية.

-أصناف الفضائية:

تتحقق الفضائية في العمل الأدبي من خلال توظيف خصائص الفضاء مثل الحجم، والنقطة، وغيرهما، داخل البناء الزمني، فيتميز فيها ثلاثة أنواع من الأفضية: الهندسي؛ ويرتبط بالعناصر الأقليدية، الاحتمالي الناتج عن علاقة الأدب بالفنون الفضائية ثم من خلال معمار الرواية. والمطابق المولد المتصل بالبعد الوظيفي أو التأويلي، الذي يتصل فيه الزمان بالفضاء لبناء دلالة النص[1] وهذا لا يتم إلا بالاعتماد على المفهوم الإجرائي الذي اقترحه أيزر وهو القارئ الضمني الذي يسهم في توضيح التأويلات الممكنة للنص انطلاقا من بنيته اللغوية.

أ . الفضاء الهندسي: قد يتبادر للدهن ربط هذا العنوان بتقسيم غالب هلسا للفضاء، الذي أورد فيه عنصر الفضاء الهندسي [2]، وذلك في أشغال ندوة الرواية العربية، وقصد به الأماكن التي يصفها الكاتب بدقة وحياد، وقد انتقد رؤيته محمد برادة موضحا أن كل الأماكن لها أشكال هندسية [3]

نستخدم المصطلح بالمعنى الذي عزاه له جوزيف إ.كيسنر ؛ والذي يضمنه الفضائية الهندسية بعناصرها الأقليدية، كالنقطة والخط والمستوي، والتي لا تقتصر الإشارة إليها لأهميتها من خلال ربطها بوجهة النظر فحسب، وإنما من خلال التطور الهام للفضائية الهندسية من حيث هي صورة ومفهوم في الرواية أيضا.

تهدف نشأة تقنية النقطة الفضائية إلى ربط علاقة تبادلية على نحو شكلي بالجانب الموضوعاتي في الرواية، لتتشرب نوعا خاصا من موضوعات، هي تلك المتعلقة بالعزلة، النبذ الاجتماعي، الوحدة الوجودية، الأنانية، اليتم، المس الأحادي monomania، قضايا

[1]:سعيد يقطين، قال الراوي، ص239

[2]: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق:2005.ص 68

[3]: حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص52 . نقلا عن:أشغال ندوة الرواية العربية:واقع وآفاق.ص395و ما بعدها.

الإبعاد...و غيرها من أشكال العزل. النقطة بهذا التصور تسهم في ابراز الجانب الشكلي لوجهة النظر وتقوم في الوقت ذاته «بدور الصورة الحاسمة في الرواية، من حيث إن "مستوى" المجتمع (...) يشكل الحقل الذي تكون فيه هذه "النقطة" معزولة.»[1] يمثل كيسنر لبروز هذه الموضوعات بالرواية الرسائلية التي تستغل مفهوم فرد منعزل في موقع ما ورد فعله لفرد آخر. وبشكل عام فإن الشخصيات تشكل « نقطا تعيش "تصادمات" كما تعبر عن ذلك جورج إليوت»[2]، غير أن خلق الشخصيات caractérisation بحد ذاته ناتج عن تصادم الكلمات، فاسم شخصية قد يصبح بؤرة الرواية يثير من الانفعالات ما يغير مسارات الحكي، ليتحول الجسد إلى كلمة بهذا الترابط بين الشخصية كنقطة والكلمة كنقطة أيضا يفضي بنا هذا الترابط للبحث عما لقب بالنظرية العضوية لتشكل الرواية[3] ؛ فهل يمكن اختصار رواية ما، يجيب فيلهم لِسيرلو مشبها مسرحية هاملت بجذع شجرة بأغصان كبيرة وصغيرة، وبراعم وأزهار وفاكهة، في حين يرى تولستوى في مقدمة روايته "الحرب والسلم" أن « أهم شيء في أيما أثر فني توفره على نوع من البؤرة – بمعنى مكان تلتقي فيه كل الخيوط المشعة أو تنبعث منه، ويتعين على هذه البؤرة ألا تكون قادرة على شرح نفسها تماما بالكلمات»[4] على عكسه يعترف جويس أن "ايزابل أرتشر" كانت بذرة فكرته.

هذا التصور الفضائي لكتابة الرواية نجده عند عدد من الروائيين فجويس مثلا يعد النقطة الفضائية مركزا يحافظ على توازن العمل، ومنه تتم معالجة الموضوع، وينطلق الاهتمام، أما سارتر فيصف روايته الغثيان بأنها مشكّلة من لحظات واسعة ولينة تنتشر مثل بقعة زيت، أما داريل مانسيل فيرى في «"قطرة المداد" التي تفتتح الرواية المنهج العضوي المطبق على المعنى العضوي»[5] والنقطة التي صورت في أكثر من صورة لدى الروائيين تحمل دائما دلالتي التمدد والتقلص، لتشكل البؤرة التي يتكشل منها العمل.

[1]: جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص49

[2]: المرجع نفسه، ص 59

[3]: المرجع نفسه، ص51

[4]: المرجع نفسه، ص66

[5]: المرجع نفسه، ص55

في شكل آخر تفضيء الرواية الحكي باعتماد النقطة الفضائية في ارتباطها بالزمن، نجد ذلك مع الخصوصية التي تتخذها اللحظة "الآن" حين يوقف سيرورة الزمن لتتحول "الآن" إلى نقطة تضيء الماضي، فيشكل الحاضر الماضي الذي يجلي في شكل لوحات متجاورة، على عكس ما هو معتاد من أن الماضي هو الذي يفسر الحاضر من خلال السيرورة الزمنية أو السببية للأحداث.

يخضع الإدراك الهندسي للأماكن في الرواية للمخططات الهندسية التي ترسمها الشخصيات، أو اعتماد الروائي لتقنية التناظر، أو حساب المسافات... فيما تخضع المشاهد لوجهة النظر، سواء كانت ثابتة أو متحركة.

يعترف كسنر أن دراسة الخط ضمن الرواية هي مسألة صعبة، ذلك أن الخط المستقيم والمعقد والمتوازي لا يحدث في الطبيعة بل فقط في دهن الإنسان، مع ذلك فقد شكلت «استعارة "الخط" منظورا موحيا أخصب الكثير من البصائر النقدية»[1] فقد استعمل هنري جيمس الصورة الخطية "الخيط" لتوصيف أحد أهم بنيات الرواية من خلال رواية "السفراء" حيث يغدو وجود واحدة من الشخصية الروائية وظيفيا، فهي مساعدة القارئ، وتدخلها بما هو خيط مبرر على نحو عميق، ليخلص ضمن تمييزه للخيط كمساعد للقارئ، للتأكيد على أن نظرية الخط، بين الخيط والمركز، وبين الروائي والقارئ، هي العنصر الهندسي المركزي في الرواية.[2]

أما شكلوفسكي فيحدد نوعا آخر للخط وهو الخطية أو التنضيد، وهو نوع يحدد مناهج تشييد القصة histoire، فثمة نوعان في الأول لا يرتبط الفعل والمنفذ، تلاحق فيه البطلَ المؤثراتُ، دون أن يبحث عنها، أما في النوع الثاني فيرتبط الفعل بالمنفذ، ليكشف تودوروف عن نوعين أيضا من الخطوط، لكنها تتميز بكون النوع الأول أفقيا يُعنى بإماطة اللثام عن الأحداث، والثاني عمودي يعنى بالبحث عن معرفة هذه الأحداث.

إن تشييد العلاقات الداخلية للسرد تستعمل الخط بشكل تواز أو تدرج أو نقيض،

[1]: أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائين، ص 58

[2]: جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص ص 61، 62

حيث يزود التوازي بمنهج سهل غير أنه يطرح اشكالية تقنية عن خلق الإيهام بتلاقي الخطوط المتوازية، المتباعدة جغرافيا أو ذهنيا أو شعوريا أو حكائيا. يشكل التعارض بين الشخصيات والفئات«الشكل الأكثر تعقيدا للتوازي»[1] كما يمكن أن يمتد ليشمل الترابطات بين الوضعيات؛ من ذلك مثلا رؤية المكان نفسه في حالين متعارضين. يلاحظ شكلوفسكي أن «نسق النقيض في الواقع حيلة التوازي تم التماسها بتعارض حرفي»[2] يتخذ صيغة محور المرجعي يعزل بروز الخط الهندسي ضمن الرواية.

يشكل البناء المتشذر نوعا هاما من فضائية الرواية ؛ التي لا تتبلور من خلال عناصر متعاقبة، بل تتطور ضدا على هذه العناصر ؛ ليغيب الاستمرار والحبكة والخاتمة، ولا تكون بهذا التصور مجبرة على أن تتخذ لها فكرة واحدة، أو حدث واحد. تستقل الأجزاء في هذا البناء وينفتح الشكل، وهي تعتمد عادة على التكرار والتعاقب أو تناوب الخطوط الفضائية وهما ميزتان فضائيتان تدعمان التوازي الهندسي.

أما المستوي فيتشخص من خلال صيغة الطرس المفضيء، الذي يسمح بتواحد مستويين لغويين بشكل آني، أثناء القراءة اللازمنية، التي تركيب أعمالا مختلفة واحدا فوق الآخر، بالاتكاء على ميزة التأويل الساعي إلى كشف نص ثان أصيل عبر النسيج النصي الظاهر، الذي يتصور كمستو تتم قراءته بتجلي غيره فيه.

يمثل كسنر لهذا النوع من الفضائية بـ "دون كشوت" لسرفانتس، حيث نجد في هذا النص مستويات تشكل طرسا يشمل الروايات البطولية Romances الماضية، كونها نصوصا سابقة Ur-texts كتب عليها سرفانتس، إلى جانب نصوص ممكنة كتبت بعد نصه مثل "جوزيف اندروز" (1742م) و"كيشوت الأنثى" (1752م) و"كيشوت الروحي" (1772م). يجسد النص إذن ماضيه ومستقبله أيضا[3] ويكشف تشدره وتشقق حدوده، وتزحزح تماسكه، ممثلا التعدد في الواحد، حيث يكتشف القارئ: الرواية والرواية المضادة واللارواية،

[1]: المرجع السابق، ص ص 69، 70

[2]: المرجع نفسه، ص 63

[3]: المرجع نفسه، ص ص 74، 65

واللارواية البطولية، الريفية، الملحمية، الشطارية.[1]

ب- *الفضاء المحتمل*: يرتبط المحتمل بالجوانب التشكيلية في العمل الأدبي، وتداخل هذا الأخير مع الفنون الفضائية الأخرى كالرسم، النحت، والهندسة المعمارية. هذا الشكل من الفضائية يجلي الخصائص الفنية الفضائية في فن الرواية، من خلال الخصائص الفضائية للأدب حين يُرسم المشهد، وتُنحت الشخصيات، ويُشيد الكتاب.

إذا كان لكل من هذه الفنون مادتها الخاصة فإن مادة الأدب لغته، التي ترتكز إلى التجريد الذهني في تأسيس العلاقات بين وحداتها لكن «المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما يتناقض مع هذا الواقع غير أنه يظل..واقعا محتملا»[2] ممكن التجسد على أرض الواقع، إذ أن جزئياته حقيقية وظفت في سياق تخييلي.

ما نقوله عن المكان ينطبق أيضا على الشخصيات التي تصور عادة في شكل نماذج إنسانية متكاملة الأبعاد تستوفي الخصائص الجسمية، النفسية والاجتماعية. انتبه أرسطو إلى ذلك ودعا الشعراء إلى أن يسلكوا طريق الرسامين المهرة الذين إن أرادوا تصوير الأصل رسموا صورة أجمل[3] وإن كانت لا تبتعد كثيرا عن الصورة الأصلية – الواقعية، فهي صورة محتملة.

يميز كسنر بين المكان والمشهد وهو يتناول أجلى شكل من أشكال الفضائية المحتملة والمتمثل في ترابط التصويري بهما، مبيّنا أن للمكان ميزة بشرية على عكس المشهد، كما أنه لا يمكن حذفه بينما يمكن ذلك مع المشهد، والمكان ثابت تتحقق وظيفته الفضائية على نحو بارز ضمن هذا الثبات، على عكس المشهد، وهو في نظرية الرواية لحظة درامية في موقع محدد في الزمان والمكان، تعتمد فضائيته على الموقع، سواء أخذ بالمعنى التصويري أو بكونه وضعية إطارية لما هو درامي.

---

[1]: أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائين، ص 59

[2]:اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص7

[3]:علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003، ص93

ثمة عدد من المواقع تتكرر بشكل كبير عبر تاريخ الرواية من ذلك مثلا البيت، السلم، السجن، الغرفة، لا تقتصر أهمية هذه المواقع في كونها وضعية إطارية لأن الإنسان يسكنها، بل تتعدى ذلك إلى كون الأحداث تقع هناك، أي أنها تحتضن اللحظة الدرامية، فتمثل مشاهد، يتم عرضها عن طريق الوصف الذي يكون « متلبثا على الأشياء والترتيبات والمأخودة بعين الاعتبار في آنيتها، يبدو معلقا جريان الزمن ويساهم في تمديد القص يشكل ميزة في الفضاء»[1] محققا بذلك للتأجيل على مستوى القصة. كما أنه مرتبط بفن الرسم فيخضع لتقناته وأهمها التأطير في حالة الواصف الثابت حيث لا يمكن أن يتجاوز حدود الفضاء بل إن الروائي « بتثبيته لمسند اللوحة أو لكامرته عند إحدى النقط في الفضاء المستحضر، سيكتشف الروائي كل قضايا التأطير، والتأليف، والمنظور، بما هي قضايا يصادفها الرسام»[2]

لا يقتصر التأطير على تحديد فضاء اللوحة الوصفية بل يمتد لتحديد فضاء القص وذلك حين يتم تضمين قصص جديدة داخل القصة الأولى، سواء بعد مشهد وصفي يبرر هذا التضمين، أو بعد توصيف لفظي لأثر فني معين ييسر الولوج للقصة المضمنة، في الحالتين يلتمس المؤلف «حيلة التأطير (encadrement or enchassement) يبدو العنصر الفضائي في القص جليا لكونه يصبح أرضية، أي عنصرا استيعاديا لقص موسع»[3] يضرب كسنر لذلك مثلا بالقص في الحمار الذهبي حيث تستعمل حكاية "كيوبيد وبيسيشيه" كإعاقة للقص على نحو واضح.

إن التأطير والتوصيف اللفظي عنصران فضائيان في الرواية يقويان النظام الفضائي ضمن الدينامية الزمنية، والتماس الفضاء يجلو الأخلاقي والخلقي، وكذا الدلالة الجمالية.

يربط كسنر بين وصف الشخصيات الفضائي وبين فن النحت، مؤسسا فكرته على أفكار ثلاث محددة في التقليد النقدي حول فن النحت، وهي أن التماثيل قد تكون ناطقة وحية، وأن فن النحت يقتضي ضمنا الإيهام الزمني الثانوي، وأخيرا أن للشخصيات في الأدب علاقة

---

[1]: G.Genette,Fiogures2,p59

[2]: جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص 106

[3]: المرجع نفسه، ص 106

صريحة مع الأشياء المنحوتة.[1] تصدق هذه الحياة التي وهبت للتماثيل على خلق الشخصيات الأدبية من خلال "التخييلات" مثيلات التماثيل، التي جسدها نحات يدعي إكزيتوقراط السيوني الذي ألف أعمالا في شكل نثري حول مواضيع فنية حاول فيها أن يتفوق بالشكل اللفظي على ما أنجزه في الشكل الغرافي، وعلى نهجه سار عدد من المؤلفين، أما في الرواية فنجد الصور مشتقة مما هو فعلي كما هو الحال في"ابنة العم بيت" لبلزاك، في حين يعيش قارئ "الفون المرمري" الإحساس بالحجم النحتي، حيث الإيهام الثانوي مرئي من خلال توصيف فونه الفعلي والمنحوت، وتوصيف فاعلية الحجم بدقة. ليتواتر ظهور العنصر النحتي لخلق الشخصيات في روايات أخر منها على سبيل المثال " مزيفو النقود"، "سوق الغرور"، "أبراج بارتشيتر".[2]

تسوغ توترات ثلاث عملية الإيهام الثانوي بالنحت في خلق الشخصيات، وهي توترات بين الداخل والخارج مدمجة قضية وجهة النظر والحجم، بين البروز والتماثل، وبين النقش والقولبة. يتشكل التعارض بين الداخل والخارج القلب الفعال للحجم، لأن لكل تمثال فضائين الأول يحتله والثاني يشكله، هذه الثنائية هي في الوقت ذاته علاقة أخلاقية وجمالية؛ إذ يشكل المفهوم الأخلاقي بالتعالق المتبادل بين الشكل والحياة الباطنية منهجا شكليا لخلق الشخصيات بواسطة الإيهام الثانوي الخاص بالنحت.

يستلزم تشييد الرواية فضائيتها المعمارية، يعود استخدام المعماري لـ تينيانوف سنة 1929م وهو يصف "التطور الأدبي" مقيما تطور الرواية، حيث تطرّق لعلاقة الشكل بالوظيفة واصف إياها بـ غير العرضية «فتنوعية الوظائف لعنصر شكلي ما، وربط عنصر شكلي بوظيفة، كلها قضايا هامة في التطور الأدبي»[3] الذي يتعين على دارسه توضيح قضية التفاعل التطوري بين الوظائف والأشكال. ذلك أن الوظيفة عنده هي العلاقة المتبادلة لأي عنصر بآخر ضمن الأثر الأدبي من جهة أولى، وضمن النسق الأدبي ككل من جهة ثانية.

[1]: جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص 120

[2]: المرجع نفسه، ص ص 125- 129

[3]: المرجع نفسه، ص 159

الوظائف نوعان ؛ الأول هو الوظيفة الذاتية وتمثل العلاقة المتبادلة لعنصر بعناصر مشابهة في آثار أخرى، والثاني هو الوظيفة المتزامنة وهي علاقة العنصر بعنصر مختلف في نفس الأثر، بهذا التصور تكون الوظيفة هي العلاقة المتبادلة، ويكون الشكل منهج هذه العلاقة. يطابق هذا التعريف تعريف سوزن لانغر للفن المعماري بأنه "شكل وظيفي"، وسواء كان الفضاء المعماري في عمارة أو في رواية فإنه قائم بذاته، ومع ذلك معبر عن العالم الذي يحيط به " يبعد ويشكل العالم الخارجي".[1]

يتم تشييد نص القص باعتماد ثلاثة مناهج هي: تجاور قصص مختلفة، تطويق قصة داخل أخرى، والتناوب، أما الكتاب فإنه حجم بمقتضى بنيته المتراكبة يتشكّف في عرض آني للعين، بدل النحو المتتالي على الأذن. فالكتاب ترتيب للكلام على امتداد فضاء ثلاثي الأبعاد، ترتب الصفحة فيه فضائيا أيضا، لتتضمن العمودي والأفقي والمائل، كما يمكن أن تتضمن أيضا الهوامش والحواشي وكلها عناصر فضائية. يضاف إليها عناصر أخر تعد الوحدات الكبرى لتشييد المكتوب وهي الفصل والكتاب أو الحجم (المجلد) اللذان يمتلكان وظيفة ترتيب القص، ويؤثر الفصل على الإيقاع، بينما تظل الوحدات الأصغر، للكلمات، والجمل والفقرات الكتل الصغيرة جدا التي التي يتم من خلالها بناء منزل التخييل، فمهما كان المعنى الحرفي الخاص للكلمة (العلاقة العمودية) فإن المعنى الدقيق لا يوجد بمعزل عن المعنى الايحائي (العلاقة الأفقية).[2] يحدد طول الجمل في الفقرات سرعة السرد، وايقاعه.

جـ. المطابق المولد: Genidentity وهو مصطلح مستحدث يحيل على التداخل الفضائي للقارئ والشخصيات والنص، باعتبارهم يتعايشون في حقل دينامي لازمني يسمح بالتأويل «إن موضوع التأويل هو معنى غير محدد(...) بالإضافة إلى "توالديته" يتميز المعنى كذلك بـ "التقاسمية"»[3] أي أنه نموذج التجربة المشتركة بين المؤلف والقارئ، يتحول القارئ بفعل هذا التساكن والنص ضمن حقل دينامي واحد، إلى مؤلف لكتاب ثان انطلاقا من الكتاب الذي

[1]: جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص159

[2]: المرجع نفسه، ص ص 164- 177

[3]: المرجع نفسه، ص194

يقرأ، بعض صفحاته مقسمة بدقة ومدرجة بحسب إرادته ضمن مواقع أخرى من القص.

النقد في جوهره "خطاب حول خطاب"، إنها هذه الميزة الدينامية، والتماهي ضمن الحقل اللازمني تجعل من العمل الأدبي ممتدا خارج ذاته في الفضاء، غير متطابق مع حدود شكله المادي مفضيا إلى حالات دينامية متراكبة ومتداخلة فيما بينها بشكل متبادل، يحل هذا الحقل الدينامي التعارض بين "الداخل" و"الخارج".

و الحقل الدينامي هو واحد من خصائص الرواية يكون بموجبه «القارئ على نحو لازمني شخصيات ومؤلف نصه، ومؤولا. الحقل الدينامي للرواية، المألوف في الأثر وعند مؤلفه ومؤوله هو اللغة بطبيعتها الدينامية، حقل يسمح بتداخل المعنيين المطابق والإيحائي»[1]، وهي الإشارة التي تعود بنا إلى مفهوم جنيت في الصورة، حتى أن كيسنر يعود ليستشهد بمقبوس من كتابه. كما يعود إلى فكرته عن الأدب بوصفه فضاء كليا وهو يتناول الوجه الأول من المطابق المولد، وهو توليد نص من نص، حيث تستدعي قراءة نص ما علاقة مع غيره من النصوص سواء نصوص الكاتب ذاته، أو نصوص أخرى، سابقة عليه، أو معاصرة له، فالنص حسب رأي تودوروف هو "دائما تحويل لتحويل آخر، وهو كذلك مولد محتمل لنصوص لاحقة، من أمثلة هذه الدينامية علاقة "مسخ الكائنات" بنص "صورة" لجويس، والعلاقات التي تنتج بين أعمال الكاتب الواحد؛ حيث « تبدو النصوص المختلفة لكاتب ما تنويعات لبعضها البعض، معلقة على بعضها البعض وموضحة بشكل متبادل لبعضها البعض»[2]. فالنصوص يمكن أن تنتج نصوصا أخرى كما أن التأويلات قد تنتج تأويلات جديدة، أي أن الكتاب قادر على شغل حجم عبر حقل دينامي يوحد النص والمؤول، أو الكلمة ومظهريها الحرفي والدلالي.

المظهر الثاني للمطابقة المولدة هو تحويل الزمن إلى فضاء، حين يغيب ارتباط الحكاية المروية بالزمن الكرونولوجي، لترتبط بالزمن السيكولوجي أو الحالة الصوفية، أو حين يدمج الزمن بالفضاء، في حال كان موضوع الرواية هو حقبة زمنية معينة فإنها «بدقة علمية قد

[1]: المرجع السابق، ص 200

[2]: المرجع نفسه، ص 206

تموقعت في الفضاء»[1]

تتجلى أهمية أخرى للمطابقة المولدة من خلال مفهوم القارئ المحتمل Lecteur virtuel الذي يظهر في السجال الداخلي للنثر عند باختين، وفي مفهوم القارئ الضمني عند آيزر، والقارئ المحتمل عند تودوروف؛ حيث يظهر كل من المرسل/ الراوي، أو المؤلف، والمرسل إليه/ القارئ المحتمل معا عبر الحقل المطابق المولد للنص الروائي.[2]

انطلاقا من هذا فإن كيسنر أسهم بدراسة الفضائية في الرواية من خلال المفاهيم التي أوردها، ويكون بذلك ألم بأغلب الأفكار والطروحات التي جاء بها سابقوه، مع ذلك يؤاخذ للأسباب التالية:

- إسهابه في تتبع النقاشات النظرية ؛ الذي وإن كان يدعم طرحه فإنه يشتت القارئ، ويحيد به عن التطبيق وهو الأهم لجلاء فكرته.

- حين يتجه للتطبيق يطبق على نماذج مختلفة ومتفرقة ولم يكشف عن كل أصناف الفضائية في كل نص على حدة، مما يوحي بعدم إمكان تطبيق هذا النموذج على رواية منفردة.

-ركز كيسنر جهوده لإثبات فضائية الرواية وعلاقتها بغيرها من الفنون، أكثر بكثير مما يرتجى منه وهو كشف جماليات الفضائية في الرواية، وآليات اشتغالها.

ليحتل مفهوم الفضاء مجالا واسعا في الدراسات المعاصرة، يشهد على ذلك العدد الكبير للقاءات الجامعية حول هذا الموضوع، فقد «صار الفضاء الموضوع المفضل للتناول البحثي، يتضح ذلك في تضاعف عدد الدراسات والمؤتمرات المخصصة للمنظر الطبيعي منذ سنوات في فرنسا على سبيل المثال»[3]، ما أدى إلى ظهور بحوث تقف على الحدود الأدبية والجمالية، منها – على سبيل المثال لا الحصر- كتابة الفضاء الذي تتناول فيه الكاتبة مسألة

[1]: جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص212

[2]: المرجع نفسه، ص223

[3]:Michel Mathieu,Jean-Claude:Espace et poésie,actes du colloque des 13,14 et 15juin 1984,Pressesde l'Ecole Normale supérieure,1987,p8

التصوير الأدبي للفضاء، بعبارة أوضح كتابة الفضاء، كما هو واضح في عنوان مؤلفها، منطلقة من طروحات بلانشو وليسينغ، ما جعلها تبدو مقتنة بأن الأدب لا يمكنه أن يقتحم مجال الفضاء مثل النحث والفنون التشكيلية التي تشتغل على اللون والشكل. لتخلص إلى أن الأدب لا يصور الفضاء بل يولده ويجعل المتلقي بحس به، وهي رؤية أفضل من تلك التي يوفرها التمثال مثلا.

المؤلف الثاني الذي نود الإشارة إليه هو "الفضاء الروائي في الرواية الفرونكفونية الإفريقية المعاصرة" الذي تناول روايات تم إصدارها ما بين سنتي 1970و 1990م وهو مؤلف على قدر كبير من الأهمية بالنظر إلى ضخامة متنه من جهة، وإلى منهجه في تناول الفضاء، ذلك أنه قدم قراءة للفضاء الروائي طرحت بشكل جلي إشكالية الفضاء في دول متخلفة تختلف نظرتها للفضاء بشكل كلي عن النظرة الغربية، فالفضاء بالنسبة مايزال موضوعا اشكاليا خصبا، فهو الفضاء المتنازع حوله، وهو المأساوي، المأزوم، المستعمر..و غيرها، كما لم يفت الباحث تناول الفضاء في علاقته بباقي المكونات الروائية.

لتتجه الدراسات الأحدث نحو مجال أكثر تخصصا فيما يسمى بالنقد الجغرافي La géocritique وهو العلم الذي يدرس الفضاء الانساني[1] بشكل عام فينفتح على عدد كبير من الموضوعات منها المدينة والمنظر الطبيعي، والمكان السياحي، والمتاهةو غيرها كثير، يدمج أثناء تناولها بالدراسة الجمالي والأدبي بالثقافي.

[1]: Jean-Marie Grassin,Poétique de la ville et de compagne,ou qui est dieu s'il existe , in:L'écrivain auteur de sa ville,Pulim, Collection Espace,France,2001,p9

الباب الثاني

شعرية الفضاء في الرواية الجديدة بالجزائر

الفصل الأول

أفضية النص الروائي

أفضية النص الروائي

1-فضاء المرجعي

1-1-المهجر وقلق الهوية

1-2-المسار واستراتيجية للكتابة

1-3-أنسنة الفضاء السياحي

2-الفضاء المتخيل

2-1-كنائية الأفضية المتخيلة

2-2-فضاء المرآة للذات المتشظية

2-3-المتاهة

2-3-1-أسطورة المتاهة

2-3-2-المتاهة الزمكانية

2-3-3-متاهة الكتاب / الكتاب المتاهة

2-4-المدينة والفنتاستيك

3-الفضاء الهندسي

3-1-الغرفة

3-2-الخطي

3-3-الدائري

أفضية النص الروائي

يتخذ الفضاء موقعين مختلفين في صلته بنظرية الأدب موقعين مختلفين، إذ يمثل في الموقع الأول مكونا من بين مكونات السرد، يتضافر وعناصر أخر لتشييد النص الروائي وعندها يدور البحث حول الأفضية المرجعية والمتخيلة، والموضعة والأثاث والديكور وغيرها، بينما تنعكس الأدوار في الحالة الثانية لتصبح نظريات السرد théories du récit مكونا من مكونات الفضاء[1]، لأن النص بكامله يصبح فضاء تشتغل مختلف النظريات للكشف عن مكوناته، فهو تشييد ندرس معماره، ومختلف العناصر المتفاعلة ضمنه.

ففي الحالة الأولى يشكل الفضاء مكونا سرديا في النص، وهو ما يصطلح عليه بالمكان الروائي، الذي كان يقدم في الرواية الواقعية عن طريق الوصف ليشكل إطارا للحدث، حيث يتطلب حضور الشخصيات ووقوع الأحداث إطارا مكانيا تقع فيه. أما الرواية الجديدة فقد انتهجت سبيلا أخر في عرض أماكنها التي لا يفي مصطلح المكان لتحديدها فهي ليست بالضرورة أماكن بل إن «استعمال الأفضية في النصوص الروائية يتجاوز كونه مجرد الإشارة المكانية، ليمثل نظاما داخل النص»[2] يخضع لحضور الأماكن ونوعها، وايقاع ذلك الحضور، كما قد تتشعب هذه الأخيرة وتتعدد، إلى حد أننا قد نجد حضورا لأشكال خاصة منها "اللامكان" على سبيل المثال لا التحديد، الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال تناوله ضمن مقولة المكان، ما يجعل من استعمال هذا المصطلح وغيره من المصطلحات قاصرة، من ذلك مثلا مصطلح الفضاء الجغرافي الذي يعتمده حميد الحميداني والذي قدمت الباحثة الليبية بلسم الشيباني انتقادا وجيها له مفاده أن هذه التسمية توحي بما هو جغرافي من تضاريس وغيرها أكثر مما توحي بالمكان المعاش في حد ذاته، ويمكن أن نعزز هذا الرأي بالعودة إلى معنى الجغرافيا المصطلح المكون من شقين هما: Gé: terre et graphê: description فتعني حرفيا "وصف الأرض"، ولا يبتعد التعريف الاصطلاحي عن هذا المعنى فالجغرافيا هي دراسة

[1]:Abdellah Mdarhi-Alaoui , Le concept d'espace dans les théories du récit, in: Imaginaire de l'espace , espaces imaginaires, EPRI, Maroc, 1988, P 57

[2]:Jean – Pierre Goldenstein , Lire le roman, De Boeck, Belgique ,2005,P104

ووصف سطح الأرض لتقديم تصور واضح عنه خلال عصر معين، أما في التعريف القاموسي فهي تقدم على أنها العلم الذي يتخذ موضعا له كلا من الظواهر الفيزيائية، البيولوجية، والبشرية المتموضعة على سطح الكرة الأرضية...[1]

العودة لهذا التعريف تجعل البحث يقر بوجاهة رأي بلسم الشيباني، لكننا نرى بأن هذا الرأي صائب فقط في حال استعمال "الفضاء الجغرافي " للتدليل على أماكن مثل البيت والغرفة والشوارع وغيرها من الأفضية الجزئية، غير أن اخراجه بشكل تام من مجال النقد الجغرافي La géocritique يعد إجحافا أيضا، قد يودي إلى خلل اصطلاحي، فهو يطلق على واحد من مجالات اشتغال هذا النوع من النقد، نقصد بشكل خاص ما يعرف بـ paysages وهو المبحث الخاص بالمناظر الطبيعية في النص الأدبي، والتي لا نجد عناية بها في نقدنا العربي. كما يتم اعتماده في وصف الأفضية الواردة في النصوص الرحلية، سواء كانت مناظر طبيعية أو إحالات جغرافية.

وهي حالات لا نجدها في متننا الروائي مما يجعلنا نعتمد مصطلح الفضاء، متجاوزين قصور مصطلح المكان، الذي يحيل – كما أشرنا سابقا- إلى الاستعمال الفني للمكان كإطار للحدث. ذلك أن تغير استعمال المكان في النصوص الجديدة يعود إلى انتقال المكان ذاته عبر مراحل تاريخية طويلة من مرحلة اللاتمايز والعماء إلى التهندس[2] وبالتالي إلى مكان فني جمالي ؛ وإلى مكان ثقافي، محمل بجملة من القيم الدلالية والسيميائية المستحدثة، دون أن تنكفئ التصورات المثيلوجية واللاهوتية عن الاشتغال في ذهنية الكائن الإنساني، ودون أن يقفد المكان حمولته الميتافيزقية المشبعة بالثقافات المحلية.

هذا الثراء الذي انتهى إليه المكان بجمعه بين قيم معاصرة وأخرى قديمة ميثيولوجية أخرجه من الاستعمال الضيق في النص الروائي، إلى استثمار واسع النطاق مع الرواية الجديدة التي منحته في حالات كثيرة دور البطل.

---

[1]: Le Petit Rober, édition de 1977, article “Géographie” ,p862

[2]: ينظر: خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 62

و نحن إذ نتناول الرواية الجديدة في الجزائر، فإننا أمام مجموعة من الأسئلة قد يكون أهمها: ما أصناف الفضاء التي وظفت الرواية الجزائرية، وكيف وظفتها؟ ولماذا؟ ما الدور الذي أسندته الرواية الجزائرية لفضائها الروائي ؟ وكيف تعاملت مع المكان ؟ هل اكتفت بجعله إطارا للأحداث أم أنها جعلت منه عاملا دراميا يساهم في خلق الأحداث ؟ وإذ نفترض مبدئيا إلى أن الروائي الجزائري واع بأزمة الفضاء التي نعيش، وأنه لابد أن يساهم في تجليتها والتفكير فيها من خلال نصوصه، فإننا نفترض أيضا أن للفضاء حضورا كثيفا في هذه الرواية، وبأصنافه المختلفة، خاصة منها الرجعي، المتخيل والهندسي.

1-الفضاء المرجعي:

إن تناول الفضاء في النص الروائي يقف بالقارئ دائما عند الاشكالية العتيقة المتمثلة في علاقة النصي بالمرجعي، هذه العلاقة التي تُطرح بإلحاح مع نصين من مدونتنا هما يوم رائع للموت، وكيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، وبشكل أقل مع رواية شهقة الفرس التي انكتبت وفق استراتيجية مغايرة تماما لسابقتيها. وإن كان المرجعي لا يغيب بشكل تام في باقي الروايات فإنه يحضر لكن في صيغة خطاب تاريخي كما في رمل الماية، حيث تحضر المدن والشوارع وحتى الجبال الأندلسية، لكنها لا تطرح الإشكال السابق الذكر لأنها جزء من نص التاريخ، كما اقتبسه أو حوله النص الروائي.

أو يحضر ضمن فضاء الذاكرة كما هو الحال في كلٍّ من اكتشاف الشهوة وذاكرة الجسد؛ حيث تحضر قسنطينة فردوسا مفقودا، وباريس إطارا للقاءات ما يجعلها أفضية دلالية في حين تنفرد الروايات الثلاث السالفة الذكر بوفرة غير مبررة للمكان تطرح بسفور سؤال العلاقة بين المرجعي والنصي.

يعود بنا الحديث عن المرجعي إلى ثنائية واقعي/ متخيل، غير أن طرفي الثنائية غامضان، يستعملان غالبا كمسلمات لا يدقق فيها، ونظرا لزئبقية المصطلح لابد من وقفة مع المصطلح توضحه وتساهم في تحديده.

يحدد سعيد يقطين الفضاء المرجعي بشكل موجز دقيق بأنه الفضاء الذي يمكن أن يرد

في أحد مصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة [1]، غير أن هذا التحديد لا يحل اشكالية علاقة الفضاء المرجعي بالتخييل، علاقة الأشياء الكلمات، علاقة الواقعي باللغوي، إذ أن الفضاء حتى إن نُقل بأدق تفاصيله إلى النص الروائي فإنه يكتسب دلالات جديدة في سياقه الجديد، ليظل النص الروائي مرتبطا بالمتخيل لا بالواقعي؛ الذي ستطرأ عليه جملة من التحولات أولا وهو «يخترق وعي الكاتب فيتشبع بعناصر "ذاتية" وثانيا عندما تتم ترجمته إلى لغة»[2] هذه اللغة التي لا تستغرق ما تراه العين أو ما يدركه الوعي، هذا القصور هو ما يصفه جون فرنسوا ليوطار بالتجربة التي تعيشها الذات وتتعذر عن التعبير [3]، لا لأن الكلمة «غير كاملة وتقع إزاء المرئي في عجز تجهد عبثا لتجاوزه، وإنما لأنهما لا يمكن أن يختزل أحدهما في الآخر، فعبثا نقول ما نراه، لأن ما نراه لا يسكن أبدا فيما نقول»[4]، فما يقال هو المتخيل الذي لا يعكس الواقع بشكل مرآوي، كما أنه لا يبعده تماما عن دائرة اهتمامه، بل إن كل حدث تخييلي إنما هو «إطار متضمن لوقائع حدثية محاذية، هي بمثابة أبعاد نصية لا يقوم التخييل إلا على مستوياتها»[5]، وتعيينها هو بمثابة اقتراب من حقيقتها، ولأن الحقيقة كما حسم ذلك ديكارت لا يمكن ادراكها، فإن اللغة تقترب من الواقع في بعض عناصره دون أن تماثله كليا، وكون الواقع يتعالق مع دلالة ممثلة لتصور ما، وأن هذا التصور بدوره ممثل بواسطة حد لغوي ما، يمكن أن يكون –على خلاف الحقيقة- قابلا لأن يتعرف عليه في مستويات معينة، خاصة في مستوى إدراك المعنى الموضوعي لذلك الحد اللغوي الذي ليس أكثر من تصور عن الشيء الواقعي.

فيما ينحو المتخيل بقوة نحو التناظر مع معنى الواقعية سواء تعلق الأمر بالشيء أو الظاهرة. كما يتأكد معناه ببناء متماسك ونهائي، يماثل المتبديات الفعلية التي تؤطر حياة

---

[1]: سعيد يقطين، قال الراوي . البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص ص243، 244

[2]: رولان بورنوف وريال أويلي، معضلات الفضاء، ضمن الفضاء الروائي، ص 115

[3]: ينظر:يوري إيزنزويك، الفضاء المتخيل، تر: عبد الرحيم حُزل، مجلة فكر ونقد، ع33، س 2000، (نسخة إلكترونية)، http://www.aljabriabed.net/n33_09huzal.(2).htm#_ednref1

[4]: امبرتو إيكو، الكلمات والأشياء، تر:بدر الدين عرودكي، مركز الانماء القومي، لبنان، 1990، ص34

[5]:حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص 72

المجموعات الاجتماعية المختلفة.[1] فالرواية فضاء متخيل، حتى وإن جاءت على ذكر أحداث أو أماكن واقعية، لأن تحديد المكان باسمه أو بالوصف المطابق للواقع لا يعيد تشكيل المكان المرجعي، بل إن الخطاب هو الذي يصنع الفضاء[2] الروائي. والأماكن الواردة في الرواية كلها متخيلة بالنظر إلى أن الإبداع الروائي ينبني على التخييل، لنجد أنفسنا مرة أخرى أماما إشكالية درست كثيرا تتمثل في علاقة الواقع بعرضه في النص الروائي، والتي تتحدد وفق مبدأين؛ يؤسس المبدأ الأول لتمييز جيد بين الواقع والتمثيل، بشكل يغني عن طرح أسئلة عن تراتبية المستويات، بعبارة أوضح، التمثيل لا يمثل مطلقا بديلا عن الواقع، لأنه منفصل عنه بشكل تام، ومغاير له (عوالم متخيلة بعيدة عن الواقعي). فيما يجعل المبدأ الثاني من التمثيل ملحقا بالواقعي، فالتمثيل يشير للواقعي، إما بشكل منفتح(كما هو شأن فن الباروك)، أو مغلق (كما في حالة الواقعية، أو الطبيعية)[3]، لكن ما يقال عن هذه المذاهب الفنية، لا ينطبق على الأدب ما بعد الحداثي، ذلك أن العلاقة بين التخييل والواقع انقلبت، خاصة من حيث المسافة الفاصلة بين الواقع المتعين وصيغ تمثيله فنيا، حيث يقل الاحساس بالتشابه بين جزئيات الواقع وتمثيلها، مع ذلك لا ينفك التمثيل عن إعادة تشكيل الواقعي، أو بالأحرى الخبرة عن الواقع، لأن ادراك الواقع يختلف باختلاف المدرك وهو ما عبرت عنه ناتالي ساروت شارحة أن الواقع ليس متعينا سهل الإدراك إنما «هو المجهول واللامرئي، وهو ما يراه(الروائي) بمفرده، وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده، فالواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه»[4]، وكل عمل أدبي يتخذ هذا المنحى مبتعدا عن الواقعية الحسية، ومناقضا لما تظهره، يساهم في كشف ما ينطوي عليه الواقع، فالواقعية اللاواقعية تشكل أداة أكثر ارباك بقليل من غيرها

[1]:عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، مجلة فكر ونقد، ع33، س 2000، نسخة إلكترونية، http://www.aljabriabed.net/n33_08mahfud.(2).htm#_ednref8

[2]:Bertrand Westphal ,La géocritique ,réel fiction espace,Les éditions de Minuit , France, 2007, p 134

[3]:Ibid,p 141

[4]: نتالي ساروت، الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن: الرواية والواقع، ص12

من الإجراءات الما بعد حداثية.[1]

على الرغم من ذلك لم تختف تماما الأشكال الأخرى لتمثيل الفضاء من الرواية الجديدة الجزائرية، بل إن مدونتنا تعتمد الصيغ الثلاث المذكورة سالفا، وهو حال الرواية بشكل عام، حيث تدرج المرجعي، والمتخيل للتعبير عن الواقع، كما تعتمد الخيالي لخلق أفضية مناسبة لحبكتها (كما هو الحال وأفضية الخيال العلمي مثلا)، بل إن القرن العشرين أحدث ثورة في العلاقة بين الخيالي والواقعي، فصار هذا الأخير هو الذي يستلهم من الخيال، لتشييد أفضيته (غير أن هذا غائب في أدبنا وواقعنا معا)، حيث تسير هذه العلاقة في اتجاه واحد، هو استلهام المتخيل من الواقعي، يعود السبب في ذلك إلى كون الفضاء سؤالا جوهريا في حياة الجزائري، بما يفرضه من ضغوط، وما يحفه من خلفيات تاريخية، واجتماعية خاصة. حتى أن اسماعيل يبرير شكل من الفضاء المرجعي، فضاء عجائبيا يؤطر قصة المعتوه[2] التي يتكرر فيها الحدث الواحد بنهايات مختلفة ما يجعلها تقف بقارئها عند لحظة من التردد دون العثور على تفسير لما يحصل غير عته السارد. كما أن هذا الفضاء المرجعي الذي شُخّص عجائبيا كان ملائما للحس الساخر الذي طبع بعض مقاطع النص والتي توحي بالضغط الذي يمارسه الفضاء على الشخصية الروائية وبالضرورة على ساكنيه في الواقع، في ارتباط كبير بين الكتابة وفضائها المرجعي الذي لا يقتصر على يبرير وروايته بل يمتد لكل روايات المتن، ما يجعلنا نفترض أن الفضاء في الرواية الجديدة الجزائرية سؤال مركزي، لا يقتصر على تشكيل إطار للحدث، بل إنه سؤال هوية، وبحث في خصوصيته، وتأزمه الذي يطبع الحياة ويطبع النص، حتى وهذه الرواية لا تتجه بشكل مباشر إلى تمثيل الواقع، فإنها لم تقطع صلتها به كليا بل انها تحيل عليه، بشكل "إيحائي" بتعبير جينات.

يتجه يبرير إلى اختيار اسم يبدو للوهلة الأولى أن فيه الكثير من التفاؤلية "ديار الشمس"

[1]:voir:Bertrand Westphal ,La géocritique,p142,143

[2]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، كتاب الموتى ضد الأحياء، ميم للنشر، الجزائر، 2013

كأننا بصدد مكان تنطلق منه الشمس لتنشر نورها على العالم أجمع، كأنه الفضاء الذي يجتمع فيه كل جميل نوراني، ليصطدم القارئ بعكس ذلك كله وهو يكتشف أن التسمية أطلقت على سبيل السخرية من فضاء أبعد ما يكون عما يجري في العالم، معزول عنه، مغرق في خذلان ساكنين وإبعادهم عن كل شكل من أشكال الحياة.

يتجه يبرير إلى تشغيل الوظيفة الإشارية في وصفه لفضاء الرواية، وصف يقيم «علاقة حكائية مع السياق التخييلي، أكثر مما يقيم علاقة محاكاة مع المرجع الواقعي»[1]، وهو إذ اختار محاكاة مرجع واقعي فإن هذا الأخير أقرب للمتخيل منه للواقعي، فكل أوصافه تجعل القارئ يعتقد أنه أمام لوحة غرائبية، لا فضاء مرجعي، وليشير إلى الدلالات التي يتغياها الواصف، استبد الأخير بإتمام صورته غالقا المجال على دور قارئه في التخيل لإتمام اللوحة، كأن الواصف يجد في القارئ شخصية نصية تنازعه فعل التخييل، فسارع إلى منازعته والانفراد بتشخيص الفضاء معلنا من البداية على لسان السارد أنه «لن أترك لكم حرية في تخيل... »[2] لأنه سيأتي على وصف الحي بتفاصيله، بدأ بالموضعة فـ حي ديار الشمس جزء من حي أكبر هو صون ميزون (مائة دار)، الكل يجتمع في مدينة الجلفة.

ثم تأتي « شهادة الأجزاء، الأكثر أو الأقل أهمية» [3]التي تتضافر لترسم صورة اجمالية لهذا الفضاء:

> «...حيي هذا محاطا بثلاث مقابر، مقبرة للنصارى، وأخرى لليهود، وكبرى للمسلمين، وبين المقابر الثلاث حصن يسمى "الحبس" وهو سجن لم يحدث أن دخله أحد سكان الحيّ، لهذا فقد كنا نجهل تماما ما هو هذا الحصن الحصين الذي يجتمع أمام بابه العالي أهالي المساجين محملين بقفف الأكل والسجائر»[4]

---

[1]: محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، تونس، 2005، ص 188

[2]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص 20

[3]: Jean Roudaut, Les villes imaginaires dans la littérature française, p 85

[4]: المصدر السابق، ص 20

يتم الوصف في هذا المقطع عن طريق القول، فيحدد الواصف، وهو كاتب الوصية أجزاء الحي المتمثلة في المقابر الثلاث والسجن، وإذا كان السجن مستغلقا لا يملك الواصف القدرة على وصفه إلا من الخارج كما رآه، لأن أحدا لم دخله من أهل ديار الشمس، لينقل صفته من الداخل، فإن الحال يختلف مع المقابر الثلاث التي ستكون حاضرة في الكثير من المقاطع السردية، بل إنها موضع أكثر من حدث في النص، وما حضورها في الفاتحة النصية إلا إشارة للأتي من الأحداث التي ستدور بها.

وذلك توظيف معروف للمكان، غير أن الجديد الذي يقدمه وصف الفضاء في هذه الرواية هو أن هذا الفضاء يشير إلى قيمتين اثنتين في هذا النص الأولى خارج نصية، وهي التعايش بين الديانات أو "حوار الأديان" الذي يمثله في النص بروكسيميا القرب بين المقابر الثلاث والتواجد السلمي لها في هذا الفضاء، وهو ما تعلنه الرواية، ويمثل إحدى ثيماتها التي تنفتح من خلالها على ما هو كوني، موجهة متلقيها من الصفحات الأولى لهذه الفكرة التي ظهرت القرن الماضي في الكنيسة الكاثوليكية (1962 – 1965م)[1]، وكانت قبل ذلك نادت بها فرنسا (1932م) حين ارسلت ممثيلين عنها إلى علماء الأزهر، للتحاور معهم، في حين تكتفي الرواية بعبارة موجزة تغيب الجانب المعرفي وتبقي فقط على الفكرة «حوار الأديان الذي يتحدثون عنه»[2] كأنها ترفعها شعارا، أو تأشيرة عبور نحو الكونية، لكن القارئ الذي يلاحظ سخرية يبرير، واشتغاله على الأضداد، سيدرك أنه يرمي لنفي وجود هذه الفكرة لا لإثباته، وهو ينسبها للموتى.

أما القيمة الثانية فهي حكائية، تتعلق بثيمة الموت، الفضاء الذي يحده الموت ممثلا في مقابر ثلاث، سيمتد الموت ليشمله بالكامل، وهي الثيمة التي يركز عليها النص بشكل كبير، إنها حالة الموت التي يعيشها الأحياء، وقد تجردوا من كل سمات الحياة. تتضح هذه الدلالة الإشارية للوصف تدريجيا مع كل مقطع جديد يتناول شظية من الفضاء، أو مكونا من مكوناته، وهي كثيرة سنكتفي بوصفه لسكان الحي في قوله:

[1]: عبد الرحيم بن صمايل السلمي، الحوار بين الأديان، حقيقته وأنواعه، نسخة إلكترونية، ص www.almoslim.net

[2]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص20

« كان أغلب شباب الحي لا يملكون بطاقات الهوية، لا شهادات حياة ولا شهادات وفاة، ولا موقفا من الحياة، لا يملك أهمهم حسابا بنكيا(...) الشيوخ من سكان ديار الشمس يواجهون البرد بقشابياتهم، ويتجهون أواخر الشهر إلى البريد ليقبضوا معاشهم، النساء كأنهن من عائلة واحدة لا يلتقين كثيرا، وأخبارهن تسري بينهن بلا نظام اعلامي جديد أو قديم، أما الأطفال فيجتهدون لاتخاذ مواسم للعب، موسم "البوبراي" موسم "البي" وموسم دائم للعب بكيس الحليب المعبأ بالقش بدل كرة حقيقية»[1]

إن ما يهمنا من هذا المقطع ليس بنيته في ذاتها، مع أن دراستها تجعنا نلاحظ أن الواصف أحاط بكل أنواع السكان، الأطفال، الشباب، النساء، وأخيرا الشيوخ، معتمدا على قدرة العين في رصد المظهر والفعل، وعلى نمط الوصف بالقول، الذي يضطلع به الراوي نفسه إلى مروي له في الملفوظ Le narrataire dans l'énoncé يحضر على امتداد الوصية من خلال علامة نحوية هي ضمير المخاطب أنتم، تعمل على استدعاء المتلقي ليشارك فيما يبغي الراوي تبليغه[2]. بل إن ما يهمنا أكثر هو ارتكاز هذا المقطع الوصفي على المرجع الواقعي، فهذه الأوصاف رغم ما قد يبدو فيها من مبالغة، هي أوصاف مستندة للواقعي، يمتح منه مكوناته وخصائصه، وأنساقه الثقافية، كألعاب الأطفال، والثياب..وغيرهما. وإن نحن أضفنا إلى هذا الوصف الذي يغلب عليه حضور النفي مكثفا دلالات الغياب، إلى الفضاء المسيج بمقابر، والمقابر حضور دال على الغياب، نصل إلى المعنى الذي تشير إليه أغلب المقاطع الوصفية في هذه الرواية، إنها ترسم غياب الحياة، في "حياة" سكان هذا الفضاء المرجعي الجزئي، الذي يضمه مرجع كلي هو الجلفة المدينة الجزائرية الداخلية، والذي يعبر عنه السارد الثاني شقيق المعتوه، صراحة بينما كان نص الوصية يشير إليه من خلال الوصف، يقول السارد « فنحن سكان الحي أقرب إلى الموتى منا لأحياء»[3].

---

[1]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص 51

[2]:ينظر: علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، كلية الآداب منوبة، تونس، 2003، ص ص 170، 171

[3]: المصدر السابق، ص 137

ليمثل الفضاء المرجعي موضوع الكتابة وقضيتها، بعد أن مر بوعي الكاتب ليخرجه لنا كما أدركه، فضاء ميت يحكم على ساكنيه بالموت، وتغيب مع وصية المعتوه كل القضايا الفلسفية في السيطرة على الفضاء وغيرها ليتحول الفضاء في هذه الرواية إلى قوة ضاغطة تتحكم بمصير الإنسان وليس العكس، فتدفع به للهروب، نحو ما تصفه الرواية باللامكان وهو فضاء ذهني يهرب إليه السارد: « العالم الأبيض الذي حولي يجبرني على الهدوء، لا أعثر على ما يمكن أن أحركه، لا أتنفس ولست يقظا (...) صوت الرجل الذي أتمثله أشيب الرّأس بنظارات كلاسيكية كبيرة، ويرتدي الأبيض الدنيوي، كان يتحدث عن رفضي الاستجابة للعلاج والخروج»[1] تضعنا هذه الأفضية مجتمعة أمام عوالم أقرب للعجائبي منها للمرجعي، اجتماع مقابر بديانات مختلفة، والوادي الذي يغرق كل سنة فقراء القرية، وبيت مالك الحزين بما فيه من كائنات غريبة إلى جانب الأفضية الذهنية التي يهرب إليها السارد تجعل من اجتماع هذه الافضية عوالم عجائبية أكثر منها واقعية.

1-1-المهجر وقلق الهوية:

يتجلى الفضاء الواقعي إذا من خلال ادراج اسم العلم الجغرافي أو ما يصطلح عليه بـ Toponymie لأماكن معروفة يمكن العثور عليها في مصنفات الجغرافيا، بينما يظهر المتخيل في شكل استيهامي، عبر الأحلام والكوابيس والعجائبي والأسطوري، وإن كنا لا نعثر على هذه الأنواع جميعا في مدونتنا، فإن بها أصناف غير قليلة، تفتح المجال لرصدها وقراءتها، ولعل أول ما يلح على القارئ هو ذلك الحضور المكثف للفضاء المرجعي في رواية عمارة لخوص[2]، والتدقيق في الموضعة من خلال اسم العلم الجغرافي، فأحداث روايته تدور في روما عاصمة إيطاليا، لكنه لم يكتف بتحديد المدينة–فضاء الرواية حيث تجري الأحداث، بل راح يدقق في موضعة الشخصيات والأحداث؛ فالشخصية المحورية أمديو يقيم مع زوجته استيفانيا في شقتها المطلة على حديقة ساحة فيتوريو (ص15) أما وكالتها السياحية فتقع في

[1]:المصدر السابق، ص24

[2]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، منشورات اختلاف، الجزائر، 2006

شارع نازيونالي (ص50). صديق أمديو الإيراني بارويز القادم من "شيراز" يتخذ له مجلسا قرب النافورة المقابلة لمدخل كنيسة سانتا ماريا ماجوري (ص 16)، البقالة التي يقصدها معه تقع في ساحة فيتوريو، وأحد المطاعم التي عمل بها يقع في ساحة نافونا (ص 10 وص27). مركز الشرطة يقع بشارع جِنوفا (ص 20، 24، 54، 143)، المطار يحدد اسمه أيضا مطار فيوميشينو (ص53) وكثير غيرها من الأماكن التي تحدد بأسمائها، ما يطرح سؤالا بديهيا عن سبب التدقيق في ذكر الأماكن بأسمائها، أ لم يكن ليكفي عمارة القول مركز شرطة، ومحطة وهكذا...؟ إن ذكر اسم العلم لتحديد المكان – كما يعلل إيكو - ليس سوى حيلة تسمح بالإشارة بالأصبع، أي الانتقال خلسة من المكان الذي نتكلم منه، إلى المكان الذي نرى فيه، أي بإغلاق الواحد على الآخر بسهولة كما لو كانا متناسبين.[1] وإذا كان اسم العلم قد اعتمد في الرواية الواقعية لخلق الايهام بواقعية المحكي، فإنه عند عمارة لخوص استعمال للتكنية عن أصالة المحكي [2] وهو يتضافر ومع عناصر أخرى ليشكل بعدا معرفيا في النص اشتغل عليه عمارة لخوص بشكل مكثف، وهو يتطر للسينما الإيطالية وأعلامها، وجبات الطعام الإيطالية، وكذا أطعمة أخر من بلدان أخرى؛ هي بلدان المهاجرين الذين يأتي السرد على ألسنتهم، إضافة إلى بعض المعلومات التاريخية والأسطورية أحيانا أخرى، ما يجعل من بروز أسماء الأماكن منسجما واستراتيجية الكتابة التي ينتهجها لخوص، ولم يفته أن نبه قارئه إليها وهو يضع كلمة نصر حامد أبو زيد في الغلاف الخلفي: "هذه سمة الفن الحقيقي الذي يجسد متعة المعرفة من خلال الجميل".

كما أن لهذه الأسماء في ذاتها شعرية غنائية ناجمة عن تركيبتها المعجمية [3] التي كان ليظهر أثرها بشكل أوضح لو أنها وردت في قصيدة، لأن حجم الرواية الكبير يخلق تباعدا بين هذه الأسماء فلا ينتبه القارئ للنغم الذي يحدثه ورودها وتكرارها، مع ذلك فإن وجودها من جهة وغرابتها بالنسبة للغة العربية من جهة ثانية؛ فهي مترجمة حرفيا عن الإيطالية يلفت

[1]: امبرتو إيكو، الكلمات والأشياء، ص 34

[2]: Henri Mitterand, Le discours du roman,p 194

[3]: Frédéric Martinez, Géographie réelle et imaginaire dans l'œuvre de Paul De Jean Touler, thése de doctorat, dirigée par:Pierre-Luis Rey, Université Paris III,France , 2006,p 30

الانتباه إليها في ذاتها محققا الوظيفة الجمالية من إيرادها، بغض النظر عن وظيفتها في النص، التي تتضح بمجرد أن نعرف أن أحداث هذه الرواية تدور في المهجر، وأن جل الشخصيات فيها هم من المهاجرين، أو أنهم نازحون نحو روما من مناطق مختلفة من إيطاليا، يطرق السرد من خلالهم لإشكالية الهوية، ما يجعل الفضاء عنصرا مهيمنا فيها يبرز الفروق بين الموطن الأصلي (الفردوس المفقود) والمهجر بأنساقه الثقافية المختلفة، التي لم يستطع جل المهاجرين التأقلم معها بل ان بعضهم يرفضها تماما، كما هو الحال عند برويز الذي لا يستطيع التأقلم، ولا تقبل الطعام الإيطالي ويضمر كرها كبيرا للبيتزا يعترف به قائلا:«أنا أكره البيتزا كرها لا نظير له، لكن هذا لا يعني أنني أكره كل من يأكلها!»[1]، بينما يحس نفسه ملكا حينما يدخله أمديو للمطبخ ويترك له فرصة طبخ أطباق إيرانية، يستعيد من خلالها فردوسه المفقود طعما ورائحة.

> «يفتح لي أمديو باب المطبخ قائلا:"مرحبا بك في مملكتك يا ملك الفرس!" ثم يغلق الباب ويتركني وحدي ساعات طويلة. أشرع دون تأخير في تحضير أطباق إيرانية متنوعة مثل غورمة سبزي وبره كباب وكشك بادمجال وبوراني كدو. الروائح التي تعم المطبخ تنسيني الواقع ومشاكله وأتخيل نفسي في مطعمي في شيراز»[2]

من خلال الطبخ والرائحة يستعيد بارويز لساعات فردوسه المفقود، الموطن الأصلي، حيث كان طباخا ورث « أصول الطبخ أبا عن جد»[3]مع ذلك هو يشتغل غاسل صحون في إيطاليا لأنه يرفض تعلم الطبخ الإيطالي مبديا كرها للبيتزا والسباغيتي وأخواتها كما يوضح، لكن لماذا يكره طباخ تعلم أصول طبخ جديدة؟ لماذا يكره برويز الطبخ الإيطالي ؟ أ ليس لأن الطبخ واحد من أنساق ثقافية «تارخية أزلية وراسخة، ولها الغلبة دائما»[4] لأنها تحدد هويته، فتعلم الطبخ الإيطالي تهديد صريح لهويته، وحكم على حلمه بالعودة لشيراز بالفناء، بعد

[1]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، ص9، 10

[2]: المصدر نفسه، ص 16، 17

[3]: المصدر نفسه، ص17

[4]:عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2005، ص 79

الاندماج بالمجتمع الإيطالي إن هو أتقن أصول طبخه. الكره هنا إذا مجرد ردة فعل نفسية على تهديد هويته[1] ردة فعل انهزامية سلبية، يفضل فيها بارويز الطرد من العمل على تعلم الطبخ، ردة فعل سلبية أخرى تمثلها شخصية الخادمة البيروفية التي تستكين للبكاء أمام مشكلتها إذ هي لا تملك وثائق تحدد هويتها الجديدة كمهاجرة، فلا تجد غير البكاء في السلالم بعد أن صعب عليها البكاء في المرحاض لأنه « موحش وحزين»[2]

لا يمكن لماريا كريستينا الاشتغال إلا في وظيفة لا تطالبها بالوثائق وهي خدمة عجوز إيطالية تمنعها من مغادرة بيتها إلا لساعات قلائل أسبوعيا، تتجه خلالها مباشرة لمحطة ترميني حيث يلتقي المهاجرون من البيرو تتناول معهم الطعام، وتحادثهم، كأنها تنحسر عائدة إلى ذاتها وهويتها، مقوية انتماءها لجماعتها، لتعزز شعورها بالأمان الذي ينتج من ادراك المكان الذي تحتله الجماعة التي تنتمي إليها، معززة شعورها بالانتماء والمشاركة[3] في وجودها بينهم، ذلك أن أغلبهم يعيشون نفس ظروفها، ويشبهونها في كل شيء - بتعبيرها-

اللجوء إلى التكتل نجده عند البنغاليين أيضا الذين انتظموا في جمعية تجارية تعينهم اقتصاديا، مما سمح لـ إقبال بالعيش في ظروف اقتصادية أفضل من غيره من المهاجرين، مقارنة مثلا بـ بارويز وماريا، مع ذلك يرفض مثل غيره من البنغاليين إرسال بناتهم إلى المدارس لأن العناصر النسقية باقية ومتحكمة فيهم في طرائق تفكيرهم، رغم ما جرى من تغيرات ثقافية أو حضارية تظل هذه التغيرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجية، بسبب تحكم النسق فيهم[4] ما يمنعهم من استيعاب الثقافة الجديدة، والعيش وفق أنساقها.

يوظف لخوص الشخصية في إطار مسألة الهوية التي تناقشها روايته، لكن هذه المرة من خلال النسق الثقافي للاسم، الذي يمثل أحد المحددات التي تسم شخصية بعينها من خلال تسجيلها في بطاقة تعريف، والأسماء كما هو معروف تختلف باختلاف الثقافة واللغة،

---

[1]: أليكس ميكشيللي، الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، سوريا، 1993، ص 160

[2]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، ص73

[3]: المرجع السابق، ص 152

[4]:عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص72

والجنسية أيضا، من هنا يخلق لخوص العقدة مع البنغالي الذي يتحول إلى مشكلة كبرى، إذا أن الإدارة الإيطالية لا تستطيع التمييز بين اسمه ولقبه، ما يتسبب في خطأ بالاسم، يُدخل إقبال أمير الله دائرة من المخاوف والتوجس. كما يضعه هذا الاسم تحت نظر – بتعبير سارتر – الجزائري الذي يتقن العربية ويرى في اسمه كفرا.

الوجه المعاكس لحالة إقبال هو أمديو الشخصية المحورية في النص الذي خضع اسمه بيسر للنسق الصوتي للغة الإيطالية فتغير من أحمد إلى أمديو:

«عندما سألني ساندرو عن اسمي، قلت له: أحمد، فنطق اسمي دون حرف الحاء أي أمِد لأن الأبجدية الإيطالية لا تتوفر على هذا الحرف، في النهاية ناداني باسم أمديو»[1]

« أَمِدْ (Amed)هو أمديو (Amedo)! من عادتنا في روما حذف الحروف الأولى أو الأخيرة من الأسماء»[2]

هكذا تحول الاسم من اسم عربي إلى اسم إيطالي، وتحولت معه هوية البطل بنظر غيره، فكان واحدا، من عوامل تحديد هويته بالنسبة لباقي الشخصيات الذين يعتقدون جميعا أنه إيطالي لإتقانه اللغة ومعرفته الدقيقة بروما، وتاريخها من جهة، واسمه الإيطالي من جهة ثانية.

لكن مشكلة الهوية في هذا النص ليست مرتبطة بفضاء الغربية فقط بكل ما فيه من حنين، وظلم الآخر، وصراع حضاري، بل إن المسألة تطرح حتى مع الإيطاليين أنفسهم، الذين لا يتقبلون بعضهم البعض وينظرون لبعضهم نظرة استعلاء فيها الكثير من التعصب والكراهية، فالأستاذ الجامعي القادم من الشمال ينسب لسكان روما والجنوب «الكسل والثرثرة والتخلف والنميمة واللإيمان بالشعوذة بالبربرية»[3] بل ويذهب إلى أبعد من ذلك إذ

[1]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، ص113

[2]:المصدر نفسه، ص105

[3]:المصدر نفسه، ص 86

يرى أن «الوحدة الإيطالية خطأ تاريخي لا يغتفر»[1]. تتكرر مسألة الهوية في هذا النص الذي اتخذها ثيمة أساسية، ليعرض حلها ممثلا في شخصية أمديو المتسامح الذي لا يتوانى عن مساعدة المهاجرين، لكن الأهم من ذلك هو اندماجه بالمجتمع الإيطالي بعد أن عدِّل اسمه وهو يخضع للنسق الصوتي للغة الإيطالية، كما أنه أتقن اللغة فقد كان « يرضع من الإيطالية كل يوم»[2] والذي تنازل عن «وطنه ولغته وثقافته واسمه وذاكرته»[3] لأنه المتسامح المنفتح الذي يرغب بالتحرر «من قيود الهوية التي تقودنا للهاوية!من أنا؟من هو؟من أنت؟من أنتم؟»[4] الأسئلة التي رآها تافهة، مسببة للصراع، غير أن آخر عواء لأمديو عاد مجددا لأسئلة الهوية "التافهة" كما وصفها سابقا:« من أنا؟ أحمد أم أمديو؟ (...) إلى متى يدوم هذا المنفى؟»[5] فتعود أسئلة الهوية تتسكع بينه وبين ذاته، ليقدم بذلك نموذجا للإنسان المعاصر التائه في المكان، والتائه بينه وبين ذاته، الذي يعيش في عالم تتقارب فيه الثقافات، وتتقلص المسافات بينها بسرعة فائقة، فيزداد « وهم التعايش يكون شعور الإنسان هو الحاجة إلى معرفة من يكون ضمن منظومات ثقافية تخترقه وبإحساس بالهوة تتسع بينه وبين ذاته»[6]

لتأتي الشخصية المناقضة إنها شخصية المتعصب ممثلة في شاب إيطالي يكني نفسه غلادياتور، غير أننا لا نعرف عنه الكثير لأنه سيقتل في المصعد، الفضاء محل الصراع في الرواية، حتى إن عنوان الرواية في طبعتها الإيطالية هو "صراع الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو"، والذي يعكس الصراع حول الفضاء بشكل مطلق، يحرم منه البعض كماريا، ويمارس الوصايا عليها البعض كـ أنطزنيو، ويستغله البعض كما يشاء فقط لأنه لأنه إيطالي مثل الغلادياتور الذي يتبول في المصعد وحين نبهه بارويز رد عليه صارخا أن «لو قلت لي

---

[1]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، ص85

[2]:المصدر نفسه، ص120

[3]: المصدر نفسه، ص117

[4]:المصدر نفسه، 126

[5]: المصدر نفسه، ص150

[6]: الونيس بن علي، الهوية الثقافية من الانغلاق الايديولوجي إلى الانفتاح الحواري، قراءة في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، ندوة بمخبر التمثلات الثقافية لقسم اللغة والأدب العربي بجامعة تيزي وزو، 09/04/ 2014

هذا الكلام مرة أخرى، فإني سأبول في فمك! أنت في بيتي، لا حق لك في الكلام! هل فهمت أيها الأجنبي الحقير؟(...) إيطاليا للايطاليين!إيطاليا للإيطاليين!إيطاليا للإيطاليين!»[1] وبعد قتله في المصعد تشتبه الشرطة مباشرة بأمديو المختفي لأنهم اكتشفوا أنه مهاجر وليس إيطاليا، ليكشف السرد عن الوجه الآخر للهوية، حين تصبح أداة قمع من طرف العنصري، انطلاقا من نظرتهم المشوهة عن الآخر الأجنبي، الوافد على فضائهم، بأنه مجرم منحرف، في حين يكشف السرد عن حقيقة مغايرة ف غلادياتور سرق كلب جارته وكلاهما إيطالي، وهي من انتقمت منه بقتله، قتلة شنيعة كقتله لكلبها.

1-2-المسار واستراتيجية للكتابة

يرتبط الفضاء في "يوم رائع للموت" بركنين من أركان الكتابة؛ التقنات السردية من جهة، والرؤيا الفلسفية من الجهة الثانية، لكن قبل الخوض في علاقة الفضاء بالرؤيا الفلسفية في رواية يوم رائع للموت، لابد من الإشارة إلى أن المقاربة الفلسفية للأعمال الأدبية الكبرى قديمة، غير أن طرح العلاقة بين الأدب والفلسفة لم تفرض نفسها موضوعا للبحث إلا في وقت قريب، بعد انقضاء فترة بنت فيها الحداثة النقدية والبنيوية منها خاصة، نقدها مستبعدة السياق التاريخي والسيرذاتي والفلسفي للنص المدروس، مع أنه من غير المعقول التعامل مع فكر الكاتب دون التطرق للشروط الخاصة للتلفظ.

لتظهر هذه العلاقة في عدد من الدراسات من بينها على سبيل المثال لا الحصر؛ الإرث النقدي لباختين وما خلفته أعماله من تأثير في هذا المجال، وبشكل خاص فكرة الحوارية، إلى جوارها الصفحات التي كتبها ميلان كونديرا Milan Kundera حول الحكمة في الرواية، والتي تناولت الشك واللايقين والنسبية في الرواية. ومع كانط سيصبح ممكنا بل وضروريا تمييز مصطلحات وأسئلة العلاقة بين الفلسفة والأدب. مع أن كل عمل أدبي معرض حتما لاستقبال فكرة فلسفية، فإن الأدب الحداثي ارتبط بالفلسفة وفق صيغتين اثنتين، الأولى هايدجيرية (نسبة إلى هيدجر) في شكلها التأملي ما بعد الميتافيزيقي. أما الصيغة الثانية فهي

[1]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، ص22

الصيغة الفوكوية (نسبة إلى فوكو) ؛ وهي صيغة التعاون السعيد بين الأدب والقصيدة خاصة وبين الفلسفة حيث يمثل الأدب عودة انعكاسية للغة نحو ذاتها، ملفوظ غير متعد يكشف في الآن ذاته قدر الفكر الما بعد متافيزيقي.[1]

غير أن حضور الفلسفة في الأدب يطرح بشكل أساسي السؤال الجمالي، عن إمكانية أن يخصص العمل الأدبي مكانا ضمن شعريته للفكر الفلسفي، خاصة إذا عدنا للانتقادات التي وجهت لرواية الأطروحة، حتى أن البعض لا يرى فيها رواية، أما كامو فيعلق على رواية الغثيان لساتر مشيرا إلى أنه في الرواية الجيدة يجب أن تخرج الفلسفة في شكل صور، لأن الرواية ليست فلسفة بل هي صورة.[2]

تتجسد الفلسفة من خلال الحبكة أو من خلال الحوار في الرواية، التي تعد من أقدر الأجناس الأدبية على استيعاب الأفكار الفلسفية، خاصة الفكر الوجودي الذي سهُل عليه التسرب للرواية، لأن هذه الفلسفة ارتبطت بالذات الإنسانية، وأسئلة الوجود، مبتعدة عن أسئلة الفلسفة قبلها وموضوعاتها العتيقة كالمنطق وما وراء الطبيعة وغيرها.

أما روايتنا "يوم رائع للموت" فليست بالرواية الأطروحة، ولا نجد فيها دفاعا عن الأفكار الفلسفية أو مناقشة لها بشكل واضح، بل إن روايتنا استفادت من الفلسفة الوجودية في بناء حبكتها، التي تنطلق من مقولات الاختيار والحرية والفعل والإرادة عند الوجوديين، يمثلها قرار حليم بن صادق، بالتصدي للوقائعية وعرضية حادث الموت بأن يجعل منه فعلا يختار بنفسه وقته وطريقته، غير أن قسيمي لن يستمر في هذا المنحنى ليقنع قارئه بهذه الأفكار بل سيرتد نحو مقولة العبث مبرزا عددا كبير من الأحداث العرضية في شكل مفارقات مادتها المتداول اليومي، يوردها بأسلوب ساخر يبرز عرضية الأحداث وعبثية الوقائع. لترتبط هذه الفكرة بشكل خاص بالمسارات التي تسلكها الشخصيات، ما يخلق ترابطا بين الفضاء والرؤيا

[1]: voir: Philippe Zard , Littérature et philosophie , un « Vieux différend »,in: Littérature et philosophie,Presse université, France,2002,pp8 -14

[2]: citer par: Fabrice Thumerel ,Philosophie et critique du roman,in: , Littérature et philosophie,p200

الفلسفية في هذا النص.

لكن، وقبل الحديث عن مسار l'itinéraire أيّ من الشخصيات، لابد من إيراد ملاحظة هامة هي أن "يوم رائع للموت" حددت هي أخرى أمكنتها بدقة، فحليم وعمار يقيمان بباش جراح، وعمار يقترن اسمه باسم حيه لإعطائه صفته المميزة فهو "شيكور الديسات"، موقع انتحار حليم هو «احدى عمارات عدل بالكاليتوس»[1]، المحطة التي يفترض أن عمار الطونبا انتحر بها هي "محطة حسين داي" وموعده مع نيسة بوتوس بـ «حديقة الحرية بديدوش مراد»[2] صديقه الذي يرد في النص بصفة "معرفته" يقيم بـ بوهارون، أما الشقة الجديدة التي تنتقل إليها عائلة حليم بن صادق فتقع في «الضواحي الشرقية بالكاليتوس، بمكان اسمه أولاد الحاج على طريق الدار البيضاء»[3] محددة ليس فقط اسم العلم، بل بالموقع الدقيق.

إن نحن اعتمدنا تفسير إيكو المذكور سابقا وقلنا أن قسيمي قصد الاشارة مباشرة إلى مواضع الحدث، هذا يعني أن قسيمي يوجه نصه لمن يعرفون هذه الأماكن وبالتالي يستنتجون مباشرة الدلالات المرتبطة بها، غير أن هذا الافتراض ليس صائبا لأن أغلب الأحياء التي يذكر قسيمي ليست من قبيل الأماكن المعروفة على نطاق واسع هذا من جهة، من جهة أخرى نجد أن قسيمي يعمد إلى استعمال الهامش لشرح العبارات الواردة في المتن باللهجة الجزائرية مما يعني أنه افترض قارئا لا يفهم هذه اللهجة فمن أين لهذا القارئ أن يعرف الأحياء التي يأتي السرد على ذكرها.

إن لاختيار هذا النوع من الموضعة التي يشير للمكان باسم العلم علاقة بخصوصية النص، بموضوعه وتقنات انكتابه، وله صلة وثيقة أيضا بكاتبه، فسمير قسيمي صحفي، وهي مسألة لها أهمية خاصة في الأدب الجزائري والرواية على وجه التحديد؛ حيث مازجت تقنات الكتابة الصحفية كتابة الرواية، وهو ما نجده عند عدد كبير من الروائيين الصحفيين، والأمر

[1]: سمير قسيمي، يوم رائع للموت، منشورات اختلاف، الجزائر، 2009، ص 9

[2]:المصدر نفسه، ص 96

[3]:المصدر نفسه، 105

ينطبق على جل أعمال قسيمي. إن قراءة يوم رائع للموت تشعر القارئ لجل مقاطع النص أنه يطالع تقريرا صحفيا، وإن كان البحث يعي جيدا أن اللغة الحيادية سمة الرواية الجديدة، فإن الفرق رغم ذلك يبقى واضحا ما بين كتابة حيادة تتغيا التشييء وكتابة صحافية لا تملك أن تنزاح عن التقريرية.

هذا لا ينفي أن هذه الرواية وجدت لها تقنات تناسب موضوعها ورؤياها، فأسماء العلم التي أوردتها بكثافة هي في كثير من الأحيان تحديد لمسار تسلكه الشخصية الروائية، أو موضعة تتيح الوصف بما يحققه هذا الأخير من وظائف إشارية أو رمزية.

افتتح قسيمي روايته بمشهد انفصال قدمي حليم بن صادق عن الحافة ليجد نفسه يهوي، منفذا قراره بالانتحار، فالقارئ أمام فعل وجودي ليس«مجرد أداء، أو مجرد نشاط، لأن الوجودي يرى أن الفعل بمعناه الصحيح شخصي بمعنى عميق، ويشمل الإنسان ككل، فهو يتضمن الفكر، والانفعال الطاغي Passion»[1]جاء هذا الفعل بعد أشهر من التفكير والتخطيط، ليتوصل حليم إلى قتل نفسه مفتيا لنفسه بأنه مضطر مستندا إلى الآية الكريمة «فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَلَا إِثْمَ عَلَيْهِ»* و الآية كما هو معروف واردة في سياق مغاير تماما، فقد وردت بعد حكم تحريم أكل لحم الخنزير والدم وما أهل لغير الله به، في حين لا وجود لآية تذكر الانتحار، لأن كلمة الانتحار suicide حديثة نسبيا، ظهرت في القرن السابع عشر، في حين استعملت قبل ذلك عبارة قتل النفس، وهي الواردة في القرآن الكريم في قوله تعالى: «وَلَا تَقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ»** وهي آية اختلفت تفاسيرها مع ذلك تم الإجماع على تحريم الانتحار[2]. تتجاوز الرواية مناقشة مسألة الانتحار رغم أن بطلها مثقف، ليأتي افتاؤه لنفسه بتلك الآية تحديدا كفعل ساذج، لا ينم عن مستواه الثقافي، كأننا بالكاتب يكتب على عجل لتنفيذ خطة شكلية دون أن يكلف نفسه عناء إثراء الجانب المعرفي والفكري لنصه.

---

[1]:جون ماكوري، الوجودية، تر:امام عبد الفتاح امام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكوت، 1982، ص195

*:سورة البقرة، الآية 173

**: سورة النساء، الآية 29

[2]: رجاء بن سلامة، الموت وطقوسه من خلال صحيح البخاري ومسلم، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2009، ص266

يتخذ إذن حليم بن صادق قراره الحر الذي يكسر به الوقائعية Facticity[1] التي صادرت عمره كاملا حتى أن قرار الانتحار هو «أول ما استطاع اتخاذه منذ أن وطأت قدماه الحياة، فهو لم يختر أبويه ولا اخوته ولا اسمه ولا حتى ما حدث له لاحقا»[2] ما جعله يشعر بالسعادة وهو للمرة الأولى ينجز فعلا من اختياره، ليحقق ذاته، تلك الذات التي تملك أن «تأخذ المبادرة في الفعل »[3] حتى وإن كان هذا الفعل هو الموت ذاته، الأهم بالنسبة لحليم بن صادق أنه كسر قاعدة القدر واختار أخيرا الفعل وامتلك الإرادة لتنفيذه، ثم يجد في اختياره هذا دافعا يراه مناسبا، فليست الدوافع هي التي تفسر الاختيار، وإنما الاختيار هو الذي يفسر الدافع: إذ أن الاختيار يقع على الدافع نفسه، وعلة الاختيار هي أنه أراد أن يكون كذا. فالإرادة إذن علاقة بالذات وشعور شخصي، يكون به "بطلنا" إيجابيا بالنسبة لنفسه.[4] فيبرر لنفسه فعله هذا بالشاعرية التي يضفيها الناس على المنتحر وربطهم لهذا الفعل بالمأساة العاطفية مع أن لا مأساة عاطفية في حياته سوى خيبة عادية مع خطيبة خانته، ثم يبرر اختياره طريقة انتحاره بأنه اختار «أطول طريقة ممكنة، لأمتحن شجاعتي وحتى أسخر من الحياة »[5] سخرية ستتحقق على امتداد النص كتابة، لكن حليم لن يسخر من الحياة بل هي التي ستسخر منه إذا ينجو من الموت المحتوم الذي خطط له، ويتغير بشكل كامل مسار حياته بعد أن تلتفت السلطات إليه، غير أن الموت لم يبتعد كثيرا بل جاء بعد أربعة أيام من محاولة الانتحار، دون حاجة لعمارة ولا لشجاعة؛ فقد فارقته الحياة وهو مستلق يتسلى بأكل مكسرات صار بوسعه اقتناؤها بعد أن كان يصعب عليه اقتناء سيجارة، ليقتله الترف كما لم تقتله الفاقة، بهذه الميتة تنتفي كل المعاني التي رصد لانتحاره، تنتفي الشجاعة، والشاعرية، والاختيار الحر، بل إن حياته ذاتها تفقد كل معنى، فلم يمت في مهمة صحفية، ولا فقيرا، ولا حر الاختيار، مات ببساطة مستلقيا بكل راحة كما لم يعش أبدا.

---

[1]:حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، دار الحكمة، مصر، 2002، ص39

[2]: سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص9

[3]: جون ماكوري، الوجودية، ص17

[4]:ينظر: ربجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية، من كيركجورد إلى جان بول سارتر، تر:فؤاد كامل، دار الآداب، لبنان، 1988، 212

[5]: سمير قسيمي، يوم رائع للموت، 107

يعكس موت حليم بن صادق فكرة سارتر عن عبثية الموت فهو الذي يرى أن الموت غير قادر على أن يمنح الحياة أي معنى، بل على العكس، إنه يسلب من الحياة كل معنى. يستمد طابعه العبثي من كونه "واقعة عرضية" -تماما مثل واقعة الميلاد - فهو يأتي إلينا من الخارج ويحيلنا إلى الخارج.[1]

غير أن الموقف العبثي ليس وقفا على الموت في هذه الرواية، بل إنه يمتد ليهيمن على النص ويتحول إلى الرؤيا التي يعكسها نصنا هذا. فكل مسار في الرواية إلا وتتدخل فيه وقائع عرضية تفرغه من كل معنى، لا ينطبق هذا على المسارات السردية – بتعبير تودوروف – فقط بل حتى على المسارات الطبوغرافية التي تسلكها الشخصيات. عمار الطونبا مثلا يفر من "القتل" بعد أن سمع والدته تسر لشقيقتها بأنها قتلت والده، فيغادر البيت هربا من فظاعة هذا الفعل فيسلك المسار التالي:

«لذلك اكتفى بالهرولة بغير هدى وهو يتمتم "لا يمكن..مستحيل". لم يدر بنفسه إلا وهو في حسين داي، سار كل المسافة بين باش جراح وحسين داي دون أن يشعر(...)بحث عن مقهى مفتوحة، وحين وجد واحدة بحومة الشوالق، تذكر أنه مفلس»[2]

«خرج عمار الطونبا متملصا، وهو يظن أنه غافل صاحب المقهى وناذله، ثم سار على قدميه حتى بلغ ساحة أول ماي، ومن ثم وجد نفسه في باب الوادي(...)بلغ باب الوادي، حاول أن يقتل الوقت بالتسكع في أسواقها، قتل ساعة في السوق المغطاة وساعة أخرى في سوقها الشعبية، ثم عاد أدراجه إلى ساحة الشهداء(...)قرر أن يعود إلى حومة الشوالق لعله يجد "معرفته"، ولكن المسافة بدت له مستحيلة على قدميه، لذلك فكر أن يصعد الحافلة.»[3]

[1]: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، ص44

[2]: سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص ص 42، 43

[3]:المصدر نفسه، ص ص 56، 57

و بالفعل يستقل الحافلة رغم أنه لا يملك دينارا واحدا فقد أنفق كل ما أعطته والدته على الخمر والمخدرات، وفي الحافلة يهينه القابض، ويأخذ منه بطاقة التعريف كضمان على أنه سيدفع لاحقا ثمن التذكرة، ثم صادف أن نزلا كلاهما في محطة "بروسات" ليتبع عمار القابض الذي غادر عمله متجها نحو محطة القطار، حيث سيتعرض لهجوم مباغث من عمار، لا ينقطع عن ضربه إلا ليمهله فرصة البحث عن البطاقة التي كان أخذها منه في الحافلة « وإذ ذاك انتهز القابض الفرصة وفر بجلدته في اتجاه القطار، في حين اختبأ عمار خوفا من الناس، ولكنه سرعان ما أظهر نفسه وهو يرى القابض يسحق تحت القطار» [1].

و بغض النظر عن الخلل في الحبكة واغفال الكاتب لحقيقة أن عمار لا يستطيع بلوغ الرصيف للسبب ذاته الذي اختاره قبل صفحات لصلته بالقابض؛ وهو عدم امتلاكه لثمن التذكرة، فإن ما يهمنا هنا أنه عمار بدأ هذا المسار في الفضاء فارا من فضاء فيه موتٌ كان يلوم نفسه عليه، وهو قتل والدته لوالده، بعد اكتشافها أنه خانها مع حبيبة عمار، منتقلا من حي لأخر لينتهي في فضاء آخر للموت يكون هو السبب المباشر فيه، فهو قاتل القابض رعبا، ليتساوى الفضاءان الفار منه وإليه في فرض موت عرضي، فأين المفر من هذه العبثية التي تطبق فكيها على عمار. بموت القابض «يتجلى عبث الوضع الإنساني جلاء كاملا» [2] ولا يكتفي قسيمي بعرض عبثية وضع عمار بل يعمق المفارقة مع هذه الشخصية في عدة مواضع من القص أولاها ما يرتبط بهذا الحدث حين يعلق عليه الراوي: « قتل شخصا يجهل اسمه..» [3] هكذا يرسم قسيمي عبثية الموت في صورة كاريكاتورية نافذة، يستمدها من التداول الحياتي ليعكس من خلالها المفارقات اليومية، والمفارقة لعبة عقلية هي بالأساس سلاح هجوم في السرد، وما هذا السلاح إلا الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد وليس عن الكوميديا [4] وليعمق الكاتب الاحساس بفظاعة الموقف، واللاجدوى يختار لشخصيته مسارا طويلا تقطع

[1]: المصدر السابق، 67

[2]: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، ص45

[3]: سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص90

[4]: ينظر: جاسم خلف الياس – شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010، ص154

فيه أحياء العاصمة ذهابا ثم إيابا، لينتهي عمار عند الموت الذي فر منه.

إن الوفرة الكبيرة لأسماء الأماكن لم تُعتمد فقط لخلق هذا الاحساس لدى القارئ، وتقديم الرؤيا العبثية بل إن لها دورا كبيرا على مستوى النص، تحديدا على مستوى استراتيجية الكتابة حيث وفر طول هذا المسار الفرصة للراوي لزيادة عامل التشويق بجذب اهتمام جمهوره عن طريق إثارة أسئلة في أذهانهم، وتأخير الإجابة عليها خاصة الأسئلة المتعلقة بالزمنية (ما الذي سيحدث بعد ذلك؟)[1]. كما وفرت الفرصة لإطالة السرد، والسماح بتقطيع النص وسرده في مواضع متفرقة من الكتاب(صفحات متباعدة)، تمنح الكاتب الفرصة لإضافة تفاصيل وتعليقات جزئية في كل مرة يعود فيها لسرد هذا المسار. المرة الأولى التي يذكر فيها هروب عمار جاءت في الصفحة الثانية والأربعين (42) حيث يذكر الراوي رغبة عمار بالهرب ثم يسوق في شكل استرجاع مختصر سبب هذه الرغبة، في شكل خطاب منقول غير مباشر:«أمه قتلت أباه بسبب حبيبته نيسة بوتوس»[2]، يضيف إليها الراوي تعليقا عن أن مأساته أعمق من التراجيديا الإغريقية، ثم ينفي عنه إطلاعه عليها ليتخذ ذلك مدخلا للحديث عن دراسته التي توقفت باكرا، لتكون ذلك سببا لعدم التأمل، والانطلاق في الهرولة، ليصل في الفقرة الموالية إلى مقهى يستمر السرد في نقل مشهد ما حصل في المقهى على امتداد ثلاث صفحات (هي43، 44، 45)، يقف بعدها السرد، عند تسلله مغادرا المقهى، وينتقل السارد إلى المقطع رقم ثمانية(8) عائدا إلى حليم بن صادق الذي يعيش ثوانيه الأخير هاو من أعلى العمارة، وتتم العودة إلى مسار عمار الطونبا في نهاية المقطع ذاته(8) ليذكر الراوي فراره ويتخذه صلة لاسترجاع (مع أن الحديث عن عمار كله يأتي في شكل استرجاع لأنه مات كما هو مفترض قبل انتحار حليم)مآثره في حيه وعلاقته بحليم، ليعود مرة أخرى لتحديد مساره منذ خروجه من المقهى حتى صعوده متسللا للحافلة، ينقطع السرد مرة أخرى، ليفتتح المقطع التاسع(9) بمشهد حليم بن صادق ليعود بعد أربع صفحات من المقطع ذاته إلى عمار، باعتماد الراوي لتشابه الحالة بين حليم وعمار صلة للانتقال (و هو الغالب في كامل النص)

[1]:ديفيد لودج، الفن الروائي، تر:ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص20

[2]: سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص42

عائدا إلى عمار ومساره حيث يعرض هذه المرة مشهد امساك القابض به واهانته له. ليتوقف كالعادة وينتقل إلى المقطع العاشر (10) ثم يعود إلى مسار عمار لكن في المقطع الوالي (11) يعرض مشهد متابعته للقابض إلى غاية مقتل هذا الأخير. هنا ينتهي سرد المسار الذي سلكه عمار هربا من الموت وانتهاء إلى الموت. وما بينهما كانت فرصة للسارد لاسترجاع تفاصيل من حياته ومن علاقته بحليم سيكون لها دور في الأحداث المقبلة. فاستعمال الفضاء هنا له صلة بالشخصية الروائية التي أضاء السرد ملامحها من خلال صلتها بالمكان وفعلها فيه، كما أن له صلة بالسرد حيث ثم استرجاع عدد من الحوادث، التي سيبنى على أساسها القادم من النص، ناهيك عن دلالته على مستوى الرؤيا إذ يعمق فكرة العبثية.

لم يكن مسار عمار هو الوحيد الذي ذكره النص بهذا التفصيل بل ثمة مسارات أخرى وهي تؤدي الوظائف نفسها على مستوى السرد، والرؤيا، وتفاديا للتكرار نختصر في ذكرنا لمسار "السيس كانز" والذي جاء ذكره أولا في النص:

> «في الثلاثين من شهر ماي عام 2008، تأكد خبر حصول اتحاد الحراش على نقاط مقابلة سابقة بسبب خطأ في تشكيلة الفريق الخصم(...)لذلك فقد أحدث هذا الخبر فرحا عظيما في نفوس أنصار الحراش، فخرجوا إلى الشوارع مهللين(...) كان بعضهم إذ ذاك في باش جراح ينتظرون أن يكتمل عددهم ليسيروا إلى الحراش سالكين الطريق العام المار بجنان مبروك وبيلام، ومن ثمة المنطقة المعروفة بالطاحونة المتواجدة على بعد أمتار قليلة من ساحة الحراش »[1]

هذا المقبوس بلغته التقريرية التي لا نجد بها عبارة واحدة تنزاح لتصنع جماليته، إضافة إلى الدقة في إيراد الخبر وتفاصيله كما هو شأن التقارير الصحفية، يصف مسار الحشود الفرحة بحصول ناديها على نقاط مقابلة، هو نفسه المسار الذي سيسلكه "السيس كانز" محمولا على الأكتاف:

[1]: المصدر السابق، ص ص23، 24

« المهم هو أن السيس كانز وجد نفسه على الأكتاف يحمل حملا حتى بلغ الحراش، وهناك أطلقت الأيادي صراحه، ونسيه حاملوه(...)فوجد السيس كانز نفسه هائما على وجهه، فقد كانت هذه أول مرة تطأ قدماه الحراش»[1]

و بينما هو كذلك يراه حليم بن صادق «و يتمنى أن يكون مشهد المجنون على الأكتاف آخر ما يذكر حين يكون في الهواء. لم يكن يدري أن أمنيته ستتحقق لاحقا، ولكن دون أن تدخل إلى قلبه ما تمناه من البهجة»[2] بل على العكس تماما ستتسبب رؤية السيس كانز جالسا على الرصيف الذي يتطلع منه المارة لانتحاره بشعور بالخيبة. هكذا بتناقض بسيط في الشعور حاصل خلال فترة قصيرة يشكل النص الحس العبثي، وخلو أي رغبة أو ميل من معنى عميق، كل شيء عرضي طارئ متغير. مع العلم أن شخصيات قسيمي لا تمارس العبث في حياتها، بمعنى أن لها إرادة ورغبة تجاه الحياة وليست مثلا كشخصيات نجيب محفوظ في ثرثرة فوق النيل الذين «لا يكترثون لشيء مما يدور حولهم من أحداث، وإن اكترثوا فبدافع السخرية»[3]، غير أنها (شخصيات يوم رائع للموت) حتى وإن اهتمت واختارت مصيرها بإرادة حرة، وسعت للفعل تبقى خاضعة للوقائعية، ولعبثية الأحداث التي تأتي عرضية، لأن قسيمي يخلق ومن خلال شخصية حليم تحديدا شخصية الوجودي، مع أن حليم لا يطرح أسئلة وجودية، إلا أن حياته تعبر عن ذلك بشكل كنائي فيه كثير من الفنية، فالرواية نص سردي سلس يناسب القارئ البسيط الذي يبحث عن سحر الحكاية، ومن خلال هذه الأخيرة، بل من خلال الحبكة تحديدا يمرر قسيمي للقارئ المثقف (حتى لا نقول الموسوعي بتعبير إيكو) رؤيا نصه.

لا يرتبط العبث في يوم رائع للموت فقط بالمسارات الطبوغرافية، التي تمثل جزءا من المسارات السردية للشخصيات، بل على مستوى علاقتها بالفضاء أيضا:

[1]: سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص25

[2]: المصدر نفسه، ص48

[3]: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، ص87

«بدا الأمر غريبا أن يتملك رجل يسكن في بجاية شقة في العاصمة، ولا تملك عائلة بكاملها ولدت وعاشت في العاصمة نصف سقف فيها»[1]

«دخل المسجد فوجده مكتظا (...) كان الإمام يخطب في الناس حول النظافة في الاسلام، وكان الجميع يتظاهر بالفهم والخشوع، بمن فيهم صاحب القميص الأبيض رغم انشغاله بأنفه، فقد شعر بشيء يسد منخاريه، فأدخل إبهامه في أنفه بحثا عنه، وحين وجده، اكتشف أنه لا شيء مهم، فمسح يده على سجاد المسجد وهو لا يكف عن هز رأسه موافقا على ما كان يقوله الإمام عن النظافة»[2]

بكثير من السخرية يعيد قسيمي تشكيل المفارقة بين الفضاء والفعل الممارس فيه، عاكسا الحس العبثي في علاقة الإنسان بفضائه، إذا كيف يتملك من يعيش خارج المكان جزءا منه، في حين لا تستطيع مجموعة تعيش بذلك المكان ذاته عمرا أن تملك أبسط جزء منه. الصلة ذاتها نجدها في فضاء العبادة الذي يحث على النظافة في حين يلوث هو ذاته من قبل رواده الحريصين على العبادة.

هكذا يلتقط قسيمي مشاهد من المتداول اليومي، ويعيد صياغتها بكثير من السخرية، ليعمق الإحساس بمأساة العبثية واللاجدوى.

1-3-أنسنة الفضاء السياحي:

لم تحفل سارة حيدر بتحديد المدينة – فضاء روايتها شهقة الفرس[3]، بل اكتفت بإشارات تكفل موضعة الأحداث والشخصيات لا غير، لكن ذلك لم يمنعها من إضفاء عمق دلالي على هذه الأماكن التي اعتُمِدت باقتصاد شديد، يعود الفضل في ذلك إلى شعرية لغتها، المتحررة من المرجعي بشكل كلي؛ بل إن أماكنها لا تحيل ولو حتى بشكل رمزي على الفضاء الجزائري، بل تستدعي الذاكرة القرائية، إنها أماكن وليدة المتخيل الذي يمتح من الثقافة

[1]: سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 105

[2]: المصدر نفسه، ص ص 113، 114

[3]:سارة حيدر، شهقة الفرس، منشورات اختلاف، الجزائر، 2007

والقراءات السابقة، أكثر مما يمتح من الواقع الجزائري، فالمزرعة مرتع الخيول والفرس التي تنازع البطلة بطولة النص، بل إنها تشكيل رمزي لواحدة من صور البطلة ذات الأنا المتشظية، الموزعة على أكثر من شخصية في النص. هذه المزرعة لا تمث بصلة لواقع الأماكن الريفية الجزائرية إنها أشبه ما تكون بمزرعة معلقة بين السماء والأرض لا وجود لها إلا في خيال الكاتبة، الذي لم يجعل لها أي صلة بالواقع، بل عزز صلاتها بالنص الثقافي وهي تؤثثها بشخصية تحمل اسم علم أدبي "تولستوي" الذي تكني به والد زوجها.

رغم هذا الاغراق في تخيل الفضاء، تعود بنا سارة حيدر إلى المرجعي، تحديدا من خلال أماكن سياحية، لتضع نصها في مواجهة الواقعي والمرجعي، كأنها تبحث عن معابر تخرج أدبها «من الأدبية وتضعه في مواجهة "حقيقة " ذات صلة، في رؤية إنسانية أصيلة في تفكيرها في العلاقة بين الفضاء والسياحة والجمالية » [1] جاعلة من صفحات قليلة ضمن روايتها مختبرا للمحتمل، تجرب فيه اللقاء بين الجغرافيا المتخيلة والجغرافيا السياحية، المتشابهتان كثيرا كما يرى بول ريكور Paul Ricoeur، بل والمتعايشتان في كثير من الحالات فالمكان السياحي موضوع النصوص الأدبية؛ الرحلية منها خاصة، والمكان السياحي هو عند الوكالات السياحية نص سردي يجاور صورة فوتوغرافية ضمن فضاء المطويات التي تقدم للسياح.

جاء السياحي في شهقة الفرس مقترنا بالسفر تقول الساردة:« وعندما يصل الإدراك هذا الحد من الألم والخيبة كعادتي، أحمل حقيبتي وأسافر...»[2] ناشدة فضاء مختلفا عن فضائها ولأنه «لا يوجد سفر دون أسطورة، دون حلم بـ زمكان مختلف، ودون التفاف نحو اللاواقعي، دون انفتاح آفاق غجرية »[3] فإن الساردة تجعل من هذا الفضاء الغيري فضاء لتطهير الروح تغتسل فيه بالمطر: «بلد مازال ينزل المطر فيه بغزارة ويغسل الذاكرة والروح»[4] لتبلغ الانعتاق

[1]: Bertrand Westphal et Lorenzo Flabbi, présentation, in: Espaces tourismes esthétiques, sous la direction de: Bertrand Westphal et Lorenzo Flabbi,Pulim ,France,2009,p7

[2]: سارة حيدر، شهقة الفرس، ص117

[3]: Françoise Clary, Espace et paysage dans l'imaginaire poétique caribéen: le voyage allégorique de Kamau Brathwaite, in: Géographies imaginaires, textes réunis par Laurence Villard , publications des Universités de Rouen et du Havre ,France,2008, p173

[4]: المصدر السابق، ص117

وهي الحالة التي تطاردها من بداية النص حتى نهايته، الموضوع الذي تتعد المشاريع السردية لتحقيقه من دون أن تبلغه، لكنها مع السفر ستحقق وهما آخر شبيها به إنه، الشعور بأنها "ولدت من جديد" هذا الوهم اللذيذ الذي يرتبط بالأنثى وفكرتها عن ذاتها وسعيها الدائم لـ «العودة إلى فردوس الطفولة، ومن الناحية الرمزية، إلى نوع من التلذذ المرضي بالأنوثة (...) بالجسد الأكثر عذرية من الطبيعة نفسها»[1] في رواية تحتفي بالجسد، والشهوة وكل ما هو إيروسي، تبحث فيها الساردة عن مغامرات جنسية جديدة في كل مرة مع رجل جديد لم تستثني من ذلك شقيق زوجها، بل انها اشتهت حتى والده، وتعددت خياناتها له، كما تعددت تجاربها، ما يجعل من الولادة من جديد وهما جميلا يمنحها الحق في البدء من جديد في طقوس اللذة والاشتهاء، لكنها هذه المرة لن تبحث عن رجل جديد بل ستستعيد ذكرى زوجها المتوفي، في حنين إليه تشاركها فيه الأماكن السياحية، فاسطنبول تستقبلها «بجفاء أفهمه جيدا.. توقعت أن تراني برفقة زوجي (...) وأنا التي اعتقدت أني سأجده هنا حالما أحط قدمي على أول شبر من أرضك»[2] اسطنبول تتوقع وصول الزوج مع الساردة وهي نفسها توقعت أن تجده باسطنبول، التي تمثل مكان الذاكرة، المشتركة بينهما، فقد سبق وأن زاراها معا، فكأن الساردة تفر من فراغ أيامها في غيابه نحو فضاء كان قد احتله سابقا متوقعة أن تجده به.

ما خيبه التوقع لن يخيبه الخيال إذ ستجده لكن صورة خيالة هاربة «و هناك في أقصى الشارع المنفلت من الساحة الكبرى وسط سكينة الليل، ظهر لي أخيرا، محلقا في العتمة، مبتسما كعادته في لحظات الطمأنينة والراحة»[3] تطاردها في الأزقة محتفية بجسدها مرة أخرى وبالحب الذي ستمارسه قبلة من شفاه خيال زوجها، التي لا يترك غير وصية أخيرة "أكتبي".

لتتخذ أسطنبول دلالة أيروسية، تماما كالمطر وككل شيء في فضاء هذه الرواية، حينما

[1]:مالك شبل، الجنس والحريم روح السراري، السلوكات الجنسية المهمشة في المغرب الكبير، تر: عبد الله زارو، افريقيا الشرق، المغرب، 2010، ص89

[2]سارة حيدر، شهقة الفرس، ص118

[3]: المصدر نفسه، ص 125

«تصير اسطنبول مكانا لا يصلح إلا للحب»[1] لتعرض الساردة اسطنبول ومواقعها السياحية «كطوبوغرافيا ليس فقط فيزيائية، ولكن أيضا اجتماعية وثقافية (وتاريخية) (...)مرسومة في الفضاء بخيال المحتلين والمعمرين»[2] وملوكها المتعاقبين، معرضة عن التوصيف اللفظي لما تراه العين من معالم سياحية، ومكتفية بعبارات موجزة مستقاة من التاريخ المدينة:

« وها أنا في كنيسة "سانت صوفي" التي تحولت بعد استحواذ محمد الفاتح على القسطنطينية إلى مسجد "أيا صوفيا" كما تحولت القسطنطينية إلى إسطمبول..مسجد مازال يحتفظ برائحة الماء المبارك وحفيف الملائكة حول يسوع المصلوب وسط غمام البخور وتعاويذ القس وهو يتلو قداس الأحد.. ودموع قسطنطين وهو يرى عاصمة امبراطوريته تتهاوى بين ذراعي الفاتح التركي غريب الوسامة(...)

و ها أنا أمام قبر "أبو أيوب الأنصاري" الذي تحول من مجرد قبر إلى مكان مقدس يتلقى فيه كل سلطان جديد سيف الخلافة ويقوم بتوزيع العطايا على جنود الإنكشارية وإلقاء كلمة أمام أعضاء الديوان بمناسبة تخلصه من أخيه أو أبيه واعتلائه أخيرا عرش الخلافة..»[3]

تغيب ثقافة العين في هذه المقاطع ويحضر المرجع السياحي باسم العلم مباشرة دون توصيف لفظي لهذه الآثار وما فيها من تحف، ليتناص الخطاب الروائي مع الخطاب التاريخي والراوية تعرض في شكل ومضات موجزة مركزة نبدة عن تاريخ المعالم سالفة الذكر، كأننا أمام تعريف في مطوي سياحية، غير أن اللغة الشعرية تنزاح عن التقريرية مشكلة صورا متخيلة عن هذا المكان، متغذية من الخطاب الديني المسيحي في المقبوس الأول، مشكلة متتالية من الصور الحسية، شمّية "رائحة الماء المبارك" والبخور، سمعية "حفيف أجنحة الملائكة" و"تلاوة قداس الأحد" وبصرية " يسوع المصلوب وسط غمام البخور" و"دموع

[1]: المصدر السابق، الصفحة نفسها

[2]:Marie-José Hanaï,La réinvention de l'espace dans le roman prophétique Mexicain, in: Géographies imaginaires, p85

[3]: سارة حيدر، شهقة الفرس، ص120

قسطنطين"، لتعرض المكان في صور متخيلة تخترق الزمن وتراكب عصورا مختلفة في عبارة واحدة، بلغة شعرية تحررت من حدود المرجعي كما تراه العين وقدمته مرجعا سياحيا بأبعاده التاريخية والثقافية، وبما طرأ عليه من تغير في القيمة من عصر لآخر، كما هو الحال في الجزء الثاني من المقبوس الثاني كأن المكان السياحي في عرف سارة حيدر لا يأخذ قيمته من تشكيله البصري وإنما مما تسمه كل من روسانا بوناديبه Bonade Rossana وايغو فولي Ugo Volli بـ «اشتغال صيغ تعزيز الميزة السردية»[1] فهذه السرود حول المرجع السياحي تخلق أسطورته الخاصة وتصنع من خلالها قيمته.

لكن الساردة المهوسة بالتفاصيل لا تكتفي بالتقاط ما هو تاريخي فقط بل إنها ترصد بعض المشاهد من اليومي: «بعض الباعة المتجولين وهم ينادون على سلعهم »[2] لترسم صورة متكاملة، بوجهين مختلفين الأول عن مدينة ترتقي لسماء القدسي وثراء التاريخ، والثاني تنزل به إلى اليومي المألفوف.

لا تكتفي سارة حيدر بتصوير المرجع السياحي في هذين البعد بل إن لغتها الشعرية، تمنحها مجالا واسعا للتخييل، لتخلق من خلاله مدينة آخرى لا هي بالمرجعية السياحية بشكل كلي، ولا هي بالمتخيلة تماما، إنها اسطنبول وقد أنسنها السرد، والأنسنة كما يصفها مرشد أحمد بكثير من الحماس تعد «من أروع القيم الجمالية في الفن، لأنها رؤيا فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة...»[3] إما بمنحها أعضاء أو جسدا بشكل عام، في عملية تجسيد، أو بتشخيصها والذي يتم بإسقاط صفات إنسانية عليها، وهو ما فعلته شهقة الفرس؛ منحت لاسطنبول جسد وصفات الأنثى متوسلة في بعض الأحيان بالتشبيه لتوضيح الصورة، ومستغنية عنه مستمرة في وصف أعضاء أو مشاعر المدينة – الأنثى، من ذلك مثلا صورة الجسد العملاق الذي يخفي كل موضع منه جرحا قديما، رغم التئامه ما تزال أسباب الجرح

[1]:citer par:Bertrand Westphal,Vacances sur papier,in:Espaces tourismes esthétiques,p 8

[2]: سارة حيدر، شهقة الفرس، ص120

[3]: مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2003، ص8

تدفع للبكاء، فتنهمر دموعها على الأعضائها التي ليس غير المساجد والقلاع:

«كل مكان تطأه قدماي في هذه المدينة يذّكر بجرح قديم في جسدها العملاق...جرح ربما تكفلت تغيرات الزمن بتضميده لكن هناك دائما إشارة إليه، إلى حكايته النازفة ودموعه التي لم تجف بعد، بل تغمر المدينة بأسرها(...) وتنساب هادئة وحامضة على خدود المساجد والقلاع...»[1]

لكن لا أحد اهتم بهذه المواجع التي يخفيها هذا الجسد، الذي كان سببا في مأساتها؛ لأن حسنه يعمي عن مواجعها، ويشيؤ المدينة-الأنثى، يجعلها الجسد المشتهى الذي لا يصغي لأنينه أحد: «مدينة لم يفهمها أحد لأن لا أحد أصغى إليها»[2]. اكتسبت المدينة إذا جسدا عملاقا مرة، وفاتنا مرة أخرى، ودمعا يعبر عن حسراتها ووجعها، لتشكل صورة الحسناء المكلومة.

تشكل سارة حيدر اسطنبول في صورة معاكسة وهي «تتهاوى بين ذراعي الفاتح التركي غريب الوسامة»[3] لتشكل صورة امرأة تنساق وراء شهوتها مخلفة الزوج العاجز لتهب نفسها لرجل أقوى "تولد بين يديه من جديد". تعود ثيمة الولادة من جديد في صورة أخرى تتحول وفقها اسطنبول إلى امرأة تستعيد عذريتها، ونظراتها الطفولية، وهي تغتسل بالمطر، في إشارة إيروسية أخرى:

«تعود للمدينة عذريتها الأولى فتختفي أسماء المغتصبين وتتطهر الجراح القديمة(...)و يختفي الحقد من عينيها اللتين صارتا فجأة عيني طفلة لم تعرف من الحياة سوى حنان الأبوين ولون الفراشات...»[4]

تستعيد المدينة طفولتها، الحلم الأنثوي، ومعه تستعيد سطوة جمالها على الآخرين، فيعود السرد للاحتفاء بالجسد، جسد الدينة كما سبق وأن احتفى بجسد الأنثى الساردة، التي تشظت ذاتها على امتداد السرد إلى عدد من النساء الأخريات من بينهن هذه الصور

[1]: سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 120

[2]: المصدر نفسه، ص 119

[3]: المصدر نفسه، ص 120

[4]: المصدر نفسه، ص121

الثلاث للمدينة. إن اسطنبول المدينة-الأنثى أنسنت لتعبر عن ادراك الأنثى-الراوية لذاتها في صور متعددة، وما أنسنة المدينة إلا عملية إسقاط قامت بها الذات الإنسانية المبدعة لمشاعرها وعواطفها وخصائصها على الموضوع المؤنسن[1]. فالساردة ترى في نفسها «أرضا عامرة بالثروات يتعاقب عليها الغزاة والفاتحون»[2] الذين اختارتهم هي بنفسها، واختارت أن تخون زوجها معهم، واحدا تلو الآخر، ثم هي المرأة التي يعرضها زوجها أمام أصدقائها جسدا مشتهى، فلا يلتقطون غير سطوة جمالها، ثم هي «الطفلة التي تطارد الفراشات».

فالمرجع السياحي في شهقة الفرس لا يكتفي بوظيفة معرفية في النص، بل إنه يأتي بمحملات لها دلالات تاريخية واجتماعية، ثم إن سارة حيدة تتخذ من أنسنته وسيلة لعرض مأساة أنثاها الساردة، أو مأساة الأنثى بشكل عام.

[1]: مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص8

[2]: سارة حيدر، شهقة الفرس، ص122

2-الفضاء المتخيل

كانت بداية الاتجاه نحو المتخيل، والابتعاد عن المرجعي، والتي وجدت أسسها في النقد المعادي للمحاكاةla critique anti-mimétique الذي نشأ خاصة في مجال الأخلاقيات، مهتما بشكل خاص بالنص الموجه لفئات حساسة مثل الشباب والنساء، لتتسع دائرة اهتمامه لاحقا مع ظهور ديمقراطية القراءة وانتشارها بين مختلف الفئات الشعبية، دخل بقوة في مجال الفنون في نهاية القرن التاسع عشر(19) واتخذ شكله النهائي كمدافع عن الفن الخالص.

لتأتي الحداثة وتكون من أهم نتائجها تحرير الممارسة الفنية من الاشتغال المرجعي في مجال الآداب، ثم اتجهت العناية نحو العامل المشترك بين كل الأجناس الأدبية ألا وهو اللغة، وليحقق أي عمل أدبي أدبيته فعلا عليه أن يتحرر من الخضوع لبعض الاشتغالات المرجعية، وبشكل أوسع من أي نوع من تمثيل للعالم الواقعي.[1] وفتح المجال لاشتغال اللغة دون حاجة للايهام بواقعية المروي، هذا الاشتغال اللغوي سيحرر الرواية ويدمجها بالحلم مع فرانز كافكا الذي «نجح في تحقيق ما نادى به من بعده السيرياليون دون أن يحققوه فعلا: صهر الحلم بالواقع»[2] في خطوة يعدها ميلان كونديرا انفتاحا غير متوقع، أكثر منه استكمال تطور، انفتاح يجعل من الرواية فضاء تستطيع فيه المخيلة أن تتفجر، كما في الحلم، متحررة من ضرورة الاحتمال التي لا مفر منها.

غير أن التخييل والأفضية المتخيلة بشكل خاص ليست غريبة في الأدب العربي القديم، فإذا كان الشعر القديم لصيقا بالمرجعي (و هو يعتمد التسمية للمكان المرجعي)، فإن السرد تحرر منه، وانطلق يشكل عوالمه المتخيلة بكل أنواعها، ونقصد على وجه التحديد ألف ليلة وليلة، بكل ما رسمته من قصور وسراديب وبحار وغابات وغيرها من الأماكن وليدة المخيلة، والتي نجد أثرها في الرواية الجديدة الجزائرية خاصة مع واسيني الأعرج الذي استلهم من هذه

[1]: Jon-Arild Olsen,L'esprit du roman , œuvre fiction et récit, Peter Lang , Allemagne,2004, pp 119 - 122

[2]: ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، 1999، ص23

العوالم أفضية روايته"رمل الماية" التي تتعالق مع الليالي على أكثر من مستوى وليس على مستوى الأفضية المتخيلة فقط، ومثله عز الدين جلاوجي الذي استفاد من نص الليالي وكذا من كليلة ودمنة ثم أطلق العنان لمخيلته التي أسست مدينته المومس، في حين نجد روائيين آخرين لم يعودوا إلى هذا الموروث السردي مع ذلك شكلوا أفضية متخيلة لرواياتهم من ذلك سارة حيدر، بشير مفتي اللذين شيدا أفضية نصية ما هي إلا علامات تتحدد في الوقت ذاته بانغلاقها على نفسها، وعدم استقلاليتها حين تقابل بالواقع [1] ذلك أنها وإن اتخذت أسماء أو صورا تفصلها عن الواقع حرفيا، فإنها تعود لتحيل عليه دلاليا.

2-1-كنائية الأفضية المتخيلة

على خلاف الروايات التي استندت إلى أفضية مرجعية، اختارت روايات أخرى تشييد مدن متخيلة، ترتبط بصلات متفاوتة بالمدن المرجعية، يرسمها الروائي وفق استراتيجية معينة، تختلف من رواية لأخرى، لتشكل أفضية محتملة لا هي موجودة فعلا في الواقع ولا هي تشكيلات خيالية بشكل كلي، بل انها مزج بين الواقعي والمتخيل كما فعل بشير مفتي وهو يموضع حي الثقب بالجزائر العاصمة مازجا المتخيل بالمرجعي، أو أن يشكل الروائي مدنا متخيلة بالكامل غير أنها تحمل سمات المدن الواقعية كما في رواية سرادق الحلم والفجيعة[2].

يذكر جين ياف تاديي نوعين من المدن في الأدب ؛ الأولى مدن تخييلية تحمل اسم مدينة مرجعية دون أن تحمل سماتها وهو يمثل لذلك برواية هيليوبوليس التي لم تحمل أي من سمات مدينة طيبة المصرية، أما النوع الثاني فهو على العكس من سابقه، تحمل فيه المدينة الروائية معالم المدينة الواقعية دون أن يذكر اسمها صراحة في النص؛ كما فعل كافكا مع براغ في روايته المحاكمة، لتبقى العلاقة رهن ما يسميه ميشال بوتور بالإحالة التخييلية بين الفضاء الواقعي والروائي.

---

[1]:Abdallah Lissigui, La représentation de l'espace dans l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet, thése de doctorat dirigée par: Philippe Hamon, Universite Paris III, 1996,p 53

[2]:جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2006

إحالة تجعلنا نتساءل عن سبب استعمال مدن متخيلة، وعن الحاجة إليها في ظل وجود مدن مرجعية تحمل السمات والدلالات التي تروم الرواية تصويرها، يمكن أن نرجح السبب السياسي وهو أن السلطة السياسية ترفض تحديها بشكل مباشر[1] وهو ما نتلمسه في رمل الماية؛ حيث اختار واسيني الأعرج اسما منحوتا من كلمتين هما الجمهورية والمملكة ليشكل اسم فضاء الرواية، الذي لا هو بالأولى ولا بالثانية بل أخذ منهما معها لتتشكل الجملكية«(نظام خرافي يجمع بين الجمهورية والمملكة)التي دخلها لا يعلم أمن الغفوة المتوسطية أم من غرناطة»[2] بإشارة مرجعية غير صريحة مع ذلك يمكن أن نستنتج أنها إحدى دول حوض البحر الأبيض المتوسط، العربية خاصة؛ لأن إشكالية نظام الحكم لا تطرح في بلدان الضفة الشمالية بالحدة ذاتها.

يعود السبب في هذا التعتيم إلى موضوع هذه الرواية؛ التي تتناول الاستبداد بالحكم، وجرائم الحكام العرب منذ الدولة الأموية، والذي يكرر نفسه عصرا بعد عصر، وهو ما دفع واسيني إلى التكنية عن الجزائر، معتمدا نوعين من الكناية الأول نلمسه في التسمية، بإطلاق اسم جديد على المدينة الروائية، وهي تقنية منتشرة بين عدد من الروائيين العرب، قد يكون أشهر مثال على ذلك هي خماسية عبد الرحمن منيف "مدن الملح" حيث استبدل المدن داخل شبه الجزيرة العربية بمدن متخيلة، بينما أبقى على المدن المرجعية من خارجها.

أما النوع الثاني من التكنية هو مع الزمن حيث اعتماد التاريخي بدل المعاصر، للكشف عن ممارسات السلطة، يؤكد هذا الاحتراز الذي نتلمسه أيضا من خلال السياق التاريخي فالرواية كما يشير واسيني في ختامها كتبت بالجزائر العاصمة في الثاني عشر (12) من شهر ماي سنة 1988 أي أشهر قليلة قبل أحداث أكتوبر، وهي الفترة التي اتسمت بالكثير من المشكلات الاجتماعية، إضافة إلى مشكلة الاستبداد بالسلطة وغياب حرية التعبير، التي تصرح بها الرواية في فصلها الأخير: « عندي دعوة من الأمن (...) لقد طالبوا بحرق رواية "فاجعة

[1]: Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, Armand Colin , 3e édition ,France,2005

[2]: واسيني الأعرج، رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، 1993، ص13

الليلة السابعة بعد الألف. ومصادرتها »[1] وهو الفصل الذي يعود فيه واسيني إلى الحاضر ليعبر بشكل مباشر عن مصادرة الرأي والنص الأدبي، وهو السبب الأرجح لتغيير اسم المدينة الروائية، واستبداله باسم جديد يعبر عن موقفه من السلطة، موقف نقدي، يرى فيها الفاقدة للشرعية، المستبدة التي لا تحتكم إلى نظام سياسي معروف، بل تتبع أهواء الحاكم الذي يبدي ما يحلم به شعبه "الجمهورية" ويخفي رغبته بالبقاء في الحكم، خالقا بذلك مزيجا هجينا غير مسبوق في علوم السياسة.

يبقى أن أهم سبب للتحرر من الفضاء المرجعي، وتخييل أفضية النص هو رغبة الكاتب بإدراج نصه ضمن فن الرواية، والانزياح به عن التاريخ أو التوثيق التاريخي، إضافة إلى شيء من الرغبة في تأكيد ابتعاد روايته عن الرواية التاريخية التي تضع همها الأساسي في سرد الوقائع والأحداث كما جرت[2] (روايات جورجي زيدان مثلا). فالمدينة المتخيلة "الجملكية" - أو هي بلد بالكامل- سمحت باستدعاء شخصيات من السرد القديم كشهريار ودنيا زاد، ومن النص القرآني سيدنا الخضر، ومن الثقافة الشعبية كالمجذوب، ما أبعد الرواية عن التقريرية والمباشرة وجعلها فضاء مفتوحا يجمع بين أكثر من خطاب، تفاعلت هذه الخطابات فيما بينها راسمة رؤيا النص، وليربطها الكاتب بسياقها السوسيوتاريخي عاد في الفصل الأخير إلى الفضاء المرجعي"العاصمة" والزمن المحدد بزمن الكتابة «اندفعت داخل شوارع العاصمة التي فقدت الكثير من انوثتها ونورها. كانت مدينتنا وكانت لنا. مدينة تسحب بحرا. وبحرا ينام حزينا عند أقدام المدينة»[3] أما الصلة بين الفصول السابقة بفضائها المتخيل وزمانها الممتد لأربعة عشر قرنا، وبين الفصل الأخير فو تحديدا الشبه بين الرواية والواقع الذي أفرزها، فالقمع وتكميم الحريات هو ذاته، لكن الصلة الأقوى هي الفضاء فالبشير الشخصية المحورية في الفصول السابقة ألقي به في السراديب لما قال الحقيقة التي اختزنت ذاكرته، وواسيني شخصية الفصل الأخير تتوقع أيضا أن تساق إلى السراديب بعد أن قالت الحقيقة في شكل رواية هي تحديدا هذه.

---

[1]:المصدر السابق، ص421

[2]:نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2005، ص31

[3]: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص422

يسقط السبب السياسي مع الروايات الصادرة حديثا دون أن يختفي الفضاء المتخيل، الذي ترسمه "أشجار القيامة" مثلا بعد أن تحدد الفضاء الكلي الذي يضمه وهو المدينة الواقعية (الجزائر العاصمة) التي تضم الفضاء الجزئي المتخيل وهو حي الثقب.

المدينة المرجعية في أشجار القيامة هي الجزائر العاصمة: اختارها بشير مفتي لتضم حيه المتخيل «كان أكبر حي على ما أظن في مدينة الجزائر»[1]، وبما أن الحي الذي ستدور فيه الأحداث لا مرجعا جغرافيا له، فإن الروائي اتجه إلى ابتداع لغة خاصة بالمكان تبدأ من التسمية لتنتقل إلى سرد طقوس تأسيسه[2]، فكان أن حدد موضعته في مدينة الجزائر، ثم هندسته وساكنيه.

ليبين وجود الفضاء المرجعي في الرواية أن سبب اعتماد الفضاء المتخيل ليس سياسيا، بل هو السبب الفني، الذي ينقل المكان من المتعين إلى المحتمل، فيتعدد المرجعي ليصبح أي حي من العاصمة، وبشكل أوسع أي حي من الجزائر، هذا من حيث علاقته بالمرجعي، أما عن علاقاته النصية فهو يفتح المجال واسعا للوصف، من جهة ويشكل مع هذا الوصف حقلا ديناميا لتلقي الفضاء، من جهة أولى كرؤيا للكتابة والثانية كقراءة التلقي، التي ستتجه أول الأمر حتما للاسم الذي اختاره الكاتب للفضاء المتخيل.

اتجه مفتي إلى مفردة توحي بالمعنى بشكل مباشر وهي الثقب، التي توحي بأن هذا الحي شرخ في الفضاء العاصمي، شق أو خرق، يعيب فضاء العاصمة، مكثفا الدلالات السلبية للتسمية، التي توحي مباشرة للقارئ بأن المكان مأزوم، جمع كل أشكال الفقر والمعاناة، ناهيك عما توحي به من ظلام (ظلم)، وألم.

يحرر الفضاء المتخيل الكاتب من قيود المرجعي، ويفتح المجال واسعا لتشخيص الفضاء، الذي يعمد فيه مفتي في الغالب إلى ارفاق اسم الحي بصفة أو مجموعة صفات متتالية سلبية دائما على سبيل التدمر أو الشتم من ذلك مثلا: حي الثقب الملعون والمهمل

[1]: بشير مفتي ، أشجار القيامة، منشورات اختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، بيروت، 2005، ص38

[2]: Jean Roudaut, Les villes imaginaires dans la littérature française, Hatier, France, 1990, p85

والحزين (ص30) أتوجه للحي القدر (ص 66) هذا الثقب، أهرب من هذا الحي الملعون(ص69).

ليتجه إلى الوصف في أحيان قليلة، بحيث يتخلل المقطع الوصفي سرد بعض الأحداث، أو العكس يأتي المقطع السردي وتتخلل أحداث تكون بمثابة معلنات للمقطع الوصفي من ذلك: الخروج للتجول " كنت أتجول"، أو الجلوس في شرفة الطابق التاسع، التي تمنح بموضعها العالي القدرة على وصف الحي، من طرف السارد ذاته: «نجلس لوقت طويل في شرفة الطابق التاسع، والتي كانت تسمح لي بالنظر إلى حينا القذر بصورة كاملة، كانت العمارات مكتظة حتى الآخر، محاطة بسياج من البيوت القزديرية.»[1] بعد هذا المنظر الكلي يتجه الواصف في مقطع آخر إلى وصف جزء من الفضاء المتخيل، ولتسويغ الوصف يأتي على الخروج في جولة صباحية:

«... كنت أتجول بين دهاليزه (حي الثقب) المتعرجة، والمحفورة والمخنوقة والمبنية على أشكال مخروطية لا هندسة لها، ولا منطقا جماليا يحكمها(....) مشيت حتى وصلت إلى ما يشبه الحديقة الصغيرة (...) ما تزال بعض الأشجار الهرمات تقف بتعال بائس، وأوراق خضراء، ولكن خضرتها غير بائنة، إلا لمن ينظر إليها، وبها أيضا مقاعد خشبية. »[2] (ص 85، 86)

هذا المقطعي المبني على ترسيخ الموضوع العنوان في بداية المقطع، ليتجه مباشرة إلى عناصره الدهاليز، الحديقة، ويوسع كلا منها، ثم ينتقل في مستوى آخر إلى العناصر المكونة للحديقة وهي الأشجار والمقاعد، موسعا لها أيضا، ما يهمنا من المقطع هو السمات السلبية التي يلحقها بالفضاء، وهو يصوره معتمدا على حاسة النظر لبناء مقطع وجوده ضروري في النص « لإنه بمثابة العين التي يطل منها المتلقي على عالم النص»[3] والفضاء التي سيجري فيه الأحداث، ذلك أن لهذا الفضاء الضاغط الدور الاساسي في أحداث الرواية، وصناعة التراجيدي فيها، ما يجعلنا نتساءل عن علاقة هذا الفضاء المتخيل بالفضاء الواقعي، أو

[1]: بشير مفتي ، أشجار القيامة، ص38

[2]:المصدر نفسه، ص ص 85، 86

[3]: حبيب مونسي، شعرية المشهد في الابداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص 116

أفضية السيرة الذاتية للكاتب، الذي يقيم بالجزائر العاصمة، وما هذا الوصف الذي جاء به إلا تمثيل للفضاء الواقعي، حتى وهو يحمل اسما متخيلا، فإنه لا يعدو كونه تسجيلا للفضاء المتخيل على الفضاء الواقعي[1] يأخذ مكوناته، وصفاتها.

2-2-فضاء المرآة للذات المتشظية

للمرآة مكانة هامة في النصوص القديمة بشكل خاص، خاصة في الأدب الأوربي، حيث ترتبط بالأنثى الحاملة للمرآة، كما أنها قد تكون الأداة التي تفتح الآفاق للبطل[2]، حتى أن بيتر شنايدر Peter Schnyder يؤكد أن الحديث عن المرآة ليس تافها مطلقا، إذ المفترض فيها أن تعكس الواقع، وإن لم يكن خفيا أن المجتمع الغربي يرى في المرآة شيئا صنميا (معبودا)، يعكس نرجسية واعية بحدودها، فإن هذا التصور بالذات يضع حضور المرآة أدبيا موضع تساؤل، وبالابتعاد عن النظرة النصف مأساوية الفاترة للتطلع من وراء المرآة، يفتح بشكل أولي الحديث عن علاقة المرآة بما وراء الواقعي؛ المرآة كنقطة انطلاق لكل تمثيل جمالي[3] وهو ما يهمنا لأن حضور المرآة في النص كأثاث أو كشيء بشكل عام، لا يمنحها خصوصية، إلا في حدود اشتغالها ووظيفتها تلك، كما أن حضورها بوصفها فضاء للانعكاس كما هو الحال في رواية التفككحيث تمثل المرآة الفضاء الذي ينعكس عليه وجه سالمة، في طفولتها فيثير ضحكها لا بسبب المرآة وإنما فقط بسبب الوجه الملطخ بالتراب والدموع: «..يهرع بها إلى الحمام ويجلسها على كتفيه ويتركها أمام المرآة تنظر إلى نفسها وتبكي تبكي وتنظر إلى نفسها من خلال الدموع والطين واللعاب والخنب والرعام (...)فيسمع بكاءها ينخفض تدريجيا(...) حتى يكف نهائيا وعند ذاك تطلقها قهقهة مدوية»[4] يقترن التحول من البكاء إلى الضحك بصورة الوجه لا بالمرآة في ذاتها التي تفقد كل دلالاتها وترتد نحو دلالتها الأولى كونها فضاء للانعكاس فقط مما يفقد حضورها أي شعرية أو انزياح، فلا تعد وفق ذلك فضاء متخيلا، والملاحظة نفسها

[1]: Jean Roudaut, Les villes imaginaires dans la littérature française, p 10
[2]: Einar Mar Jonsson , le miroir, naissance d'un genre littéraire, Les Belles Lettres ,France 1995, p9
[3]:voir: Miroirs – Reflets , Esthétique de la duplicité , sous la direction de: Peter André Bloch et Peter Schnyder, Presses Universitaires de strasbourg ,France, 2003, p6
[4]:رشيد بوجدرة، التفكك، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص 30

نسجلها مع اشتغال المرآة في مرحلة عمرية لاحقة هي شباب سالمة.

أما ما يهمنا من المرآة في هذا المبحث فكونها فضاء مقترنا بذات الشخصيات، ذوات متشظية تظهر في أكثر من صورة، تعيش احدى صورها في المرآة كما هو الحال في رواية شهقة الفرس، أو تعد المرآة فضاء حميميا معشوقا يحتفظ بتقاسيم البطل المغيبة من المتن كما هو الحال في وصية المعتوه.

تحضر المرآة عند سارة حيدر، لكنها لا تحتل مساحة نصية معتبرة، بل تشتغل حين تعمد الساردة إلى تشظية ذاتها، وتوزيعها على أكثر من شخصية في النص، « هي جنية الليل حين يعلو صراخ الشهوات، ويتضاعف الظمأ الغامض للخلود المؤقت..هي الكاتبة التي ترفض أن تصدق ذلك(...) هي كولومبيا في ماضيها الحاشد بالفرسان والجياد»[1] والطفلة التي تركض خلف الفراشات، وأخيرا امرأة المرآة، السجينة التي تبحث لها عن وطن، وإن كانت المرآة في الغالب هي شيء object مرتبط بالأنثى، والنرجسية، والإيروسي[2]، الثيمات التي تتزاحم في رواية شهقة الفرس، غير أن امرأة المرآة لن تسهم في تكثيف هذه الدلالات، بل ستتخذ مشروعا سرديا مغايرا للمتوقع، إنه البحث عن وطن، خارج فضائها الأصلي (المرآة)، الذي يمثل سجنا لها ويضعها في حالة افتقار للحرية، ولبلوغ هدفها / موضوع رغبتها، تستعين بالساردة، التي يفترض أن تقوم بمشروع عرضي تبلغ من خلاله الغيوم، لتتحرر امرأة المرآة لحظتها وتعود إلى وطنها:

« - أريد أن أعود إلى وطني؟

- وأين هو وطنك؟

- في مكان ما، خلف الغيوم..

- لطالما طاردت الغيوم بحثا عنه لكني لم أنجح في اللحاق بها..

- ستلحقين بها يوما وعندها، أرجوك، لا تتراجعي ودعيني أعد إلى وطني..»[3]

[1]: سارة حيدر، شهقة الفرس، ص80

[2]: Einar Mar Jonsson , Le miroir,p9

[3]: المصدر السابق، ص29

اللحاق بالغيوم ليس أكثر من الموت، ووطن امرأة المرآة ليس أكثر من انتقال الساردة إلى الحياة الأخرى، وهي لا تعني الآخرة، بل مجرد بداية ما للخلود، تسعى الساردة فعلا لبلوغ الهدف وهي تستبدل الحشيش بحبوب الاكستازي التي تصاب بعدها بنوبة وتنقل للمستشفى « هنا حقنوني بما يلزم لأعود إلى رشدي وأنسى كل شيء عما حدث هناك، في ما وراء الغيوم، على مشارف وطنها..تلك المرأة التي بالرغم من كونها الآن مسجونة خلف مرآة البيت، ما زالت تئن بصمت في أذني.. تتهمني بالخيانة..تذكرني يوم تضرعت إلي ألا أتراجع حين أجد لها وطنها..»[1] مع ذلك خانتها وعادت للحياة، كأن حرية احداهما تلغي حرية الأخرى، ما يذكرنا بثيمة رغبة الفنان ببعث الحياة في فنه كما ظهرت في كتابات القرن التاسع عشر في أروبا، ولكنها رغبة مصحوبة بخوف عميق؛ الخوف من أن لا تكون هذه الحياة ممكنة إلا بذريعة، بأن تكلف ثمنا باهظا: الصورة لن تصبح حية إلا اذا زرع بها جزء حي. في غالب الاحيان يتعلق الامر بالروح... تحريك الانعكاس أو الصورة يستدعي موت الأصل...[2] في حين أن الساردة تتمسك بالحياة، رغم رغبتها الجامحة بالوصول إلى ما وراء الغيوم، وبدء حياة أخرى "هناك"، فإن ما يربطها بالحياة "هنا"، هو حب زوجها الذي تواجه به اتهامات امرأة المرآة لها بالجبن:

«- جبانة..

-نعم معك حق..أنا جبانة..لكني أحبه.. أتفهمين ؟ أحبه..»[3] يتحول المساعد ذاته إلى معارض لتحقيق المشروع السردي لامرأة المرآة، وعدد غيرها من الشخصيات الروائية، التي تشترك جميعا في بحثها عن شيء لا تدركه، تكاد تبلغه ثم تعود دونه، والذي يبدو من خلال السرد أنه الموت، بصفتها بابا لحياة أخرى هي الخلود غير أننا نؤوله بالمعنى، كأن كل الشخوص الروائية لا تبحث إلا عن المعنى من الحياة والموت، قراءة يدعمها إلى جانب أحداث النص، الحوار بين الموت والحياة:

« - الموت: أظن أن البشر لم يفهموا بعد سبب وجودي في حياتهم..

[1]: سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 35

[2]: voir: Peter André Bloch, in: Miroirs – Reflets, in: Esthétique de la duplicité.

[3]: المصدر السابق، ص 36

- الحياة: وأظن أنهم لم يفهموا كذلك سبب وجودهم في حياتي..»[1]

جاء هذا الحوار في خاتمة الرواية، مؤكدا أن كل ما ذكر في الرواية من وسائل لبلوغ المعنى، أخفقت، فلا الجنس ولا الحشيش، ولا الفلسفة، ولا حتى الكتابة بلّغت البطلة غايتها.

يحضر تشظي الذات في وصية المعتوه بشكل أقل بروزا، لأن الرواية تتجه إلى سرد الأحداث التي ستكثر وتتضاعف، فالحدث الواحد يسرد أكثر من مرة، وقد يسرد بشكلين مختلفين تماما، مثل اختفاء ادريس التي ترد في وصيته على أنها فرار إلى بيت عمته، بينما يسردها شقيقه بأنها نقل إلى مستشفى الأمراض العقلية، وحادثة القتل التي تسرد مرة على أن ضحيتها ادريس، وفي مرة ثانية صديقه، لنكتشف في آخر الرواية أن لا أحد منهما قتل..و غيرها.

لكن هذا لم يمنع من تشظي ذات ادريس فهو يظهر في متن الوصية بصوتين الأولى هي إدريس والثانية هي الرائي الذي «عاش معي وعاش بعدي، فلم يره أحد غيري، كان الرائي الذي يشرف عليّ ويقف شاهدا في كل ما مر بي موجودا بجانبي وبي في آن لأجل هذا ظلّ سرّا لا يعلمه أحد...»[2]، لا يمثل الرائي أكثر من ذات ادريس لكنها حيادية تجاهه، لا تعيش انفعالاته، بل تدرس الأحداث بشكل موضوعي، وتنازعه السرد لتتم فراغات يفترض أنه لا يعرفها، أو تعقب على سرده، انطلاقا من صورة ادريس التي كونتها هذه الذات عنه، والتي تختلف عن صورته عند سكان حيه، الذين الحقوا به في البداية صفة الارهابي، لأنه يصلي الجمعة والمغرب والعشاء في المسجد، وبسبب صدمتهم التي تكبر كلما طالت لحيته. إلى جانب الارهابي رآه بعضهم متدينا، صوفيا، رجل مخابرات، مجنونا أما هو فصورته عن نفسه تختلف عن كل هذا، وهي صورة مرتبطة بالجسدي، والجسد بشكل عام مرآة صاحبه[3] لكن ادريس لا يقدم وصفا لجسده، بل انعكاسه على المرآة، تحديدا انعكاس صورة وجهه، الذي يختصر جسده بالنظر إلى مكانته «فالجسد كالمجتمع مقسم إلى مراتب ومنازل، فمنه الرفيع

[1]: سارة حيدر، شهقة الفرس، ص139

[2]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ، ص19

[3]: فؤاد اسحاق الخوري، ايديولوجيا الجسد، رموزية الطهارة والنجاسة، دار الساقي، لبنان، 1997، ص 1

ومنه الوضيع»[1] وادريس يختصر جسده في وجهه، العضو الذي يميز صاحبه، ويحدد هويته، ويثير مشاعر الإعجاب بالآخر غالبا، والنرجسية عند ادريس الذي حين أراد شحن ذاته الجسدية بدلالات[2] (وهي حاجة لدى الانسان) اختار لصورة وجهه صفة البراءة، فشكلت بصفتها هذه « محور اعجابي»[3] لكن حين تغيرت حياته وتغيرت معها دلالات وجهه، عامل الصورة وما هي إلا انعكاس لوجهه، كما يعامل الجسد بالكامل، فصب غضبه عليها وأحرقها، مرتكبا جريمة فظيعة كما يعتقد.

الهشاشة والنرجسية التي جعلت ادريس يرى ذاته تتجسد في انعكاسها على صورة فوتوغرافية، هي التي ستجعله يعتقد أن المرآة تحفظ ملامحه، فلا يملك إلا أن يعانقها ويقبلها، في صورة تعكس نرجسيته، ولكنها أيضا نتيجة للوحدة التي يفرضها على نفسه، والتي لا أنيس له فيها غير انعكاسه على صورة المرآة، التي جعل منه «واحدا ومتعددا في الوقت ذاته»[4] وحين يلتقى بالآخر ممثلا في السعدي، بدل الاتصال الايجابي به، الذي يحوله إلى فرد منفتح، يحصل العكس بأن تزعزع الدلالات التي كان حشدها لوجهه، في لقائها بالواقع الموضوعي، الذي جعلها تختفي، فينشأ لدى ادريس مشكلة وجودية تقلق احساسه بذاته[5] وصورة جديدة عنها مرتبطة بالدلالات التي نقلها له السعدي: « الوجه الذي انفجر عليه السعدي منذ نصف ساعة واصفا إياه بالأبله والمعتوه والساذج» [6] السعدي إذا سيحتل دور المرسل بدلا من ادريس الذي كان يرسل لذاته قيما إيجابية حول وجهه، وحين تغير المرسل، تغيرت القيم، فتغير المشروع السردي من اعجاب واحتفاظ بالذات ملخصة في وجهها، إلى غضب ورغبة في تهشيم الذات« لم يعد بوسعي مواصلة رعاية الوجه لهذا عليّ أن أغيره أو

---

[1]: المرجع السابق، ص 3

[2]: كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، تر: منى البحر، نجيب الحصادي، كلمة، الإمارات العربية المتحدة، 2009، ص232

[3]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص108

[4]: Peter André Bloch, Miroirs – Reflets –Spiegelungen, in: Miroirs – Reflets , Esthétique de la duplicité, p 14

[5]: كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ص232

[6]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص109

أمزقه»[1] لكن وجهه لم يكن مرتبطا بجسده، بل بانعكاس وجهه على المرآة، ، فهو حين يروم معاقبة نفسه يكسر المرآة، بضربها على وجهه: « نزلت ملامحي شظايا ولم أر قطرة دم واحدة بعد هذه الجريمة»[2]التي سيكتشف القارئ أنها لم تقع لأن شقيق ادريس سيجد المرآة وتشكل جزءا من ميراث شقيقه، ويمنحها نفس المكانة التي كانت لها مع شقيقه، حتى أنه يتوقع أن يجد ملامحه ثابتة عليها « يدي اليمنى تقترب دون أمر مني نحو المرآة كأنها تسعى لتسويتها(...) لم أجد هذا التوتر وأنا أقرأ الأوراق المليئة بالأسرار والغرائب، لكنني الآن أصبحت مصابا بلعنة حقيقية(...) قلبت المرآة ونظرت إلى وجهي، أردت أن أتصور وجه إدريس وأصاب بالرعب فلم يحصل» [3] لأن العجيب لم يكن في ذات المرآة بل في القيم التي أسندها إليها إدريس في سرده، وهي بعده مجرد فضاء تنعكس عليه الصور، وتكتشف من خلاله الهويات على اختلافها.

2-3-المتاهة

التغيرات التي تطرأ على المجتمع في تكوينه الاقتصادي، الديموغرافي، الاجتماعي والتقني، لا يمكن أن لا تكون لها انعكاساتها على الكتابة؛ يمكن أن نضرب مثالا على ذلك بالتوسع الحضري l'urbanisation للقرن التاسع عشر والعشرين الذي فرض ثيمة المدينة، لعبت هذه الأخيرة أدوارا مختلفة في الرواية معوضة الأماكن التي كانت متداولة قبلها مثل القلاع، القصور، الغابة، الساحة..وغيرها، وقامت بشكل رمزي مقام مسارات مكانية واجتماعية من خلال قيميّة أحيائها (أحياء راقية وجميلة، أحياء وضيعة) وهو ما شغلته فضيلة الفاروق في روايتها اكتشاف الشهوة مثلا لتبرز الفرق بين بطلتها باني الآتية من الأحياء الشعبية لقسنطينة وما عانته من قتل عمها من طرف الارهاب ثم انتحار حبيبته بسبب ابتزاز أحد المسؤولين لها، في حين لا يعرف قريبها المقيم بالمنظر الجميل وهو من الأحياء الراقية عن كل هذا شيئا، لتبرز من خلال هذا التناقض أثر الأفضية القسنطينية على ساكنيها، والمأساة التي

[1]:المصدر السابق، الصفحة نفسها

[2]: المصدر نفسه، 110

[3]: المصدر نفسه، 134

يفرضها الفضاء على المتواجدين فيه.

حققت المدينة من هذه الناحية الدرامية وظائف المكانية آخرى هي اللقاء، الخطر..وغيرها، فيما وصفته جوليا كريستيفا بغياب التعارض العمودي ما بين الأماكن، واستبداله بالبعد الأفقي الواحد حيث يشتمل المكان الواحد على الفضيلة والرذيلة معا[1]. كما منح هذا النوع الجديد – في تلك الفترة- امكانية الوصف للأوساط ومن يرتادها من فئات اجتماعية. وأخفت بين طياتها استعارات جديدة: المدينة الحيوان، المدينة كأدغال...وغيرها. كما أعادت تشغيل التصورات القديمة: السراديب، المتاهات، السلطة الخفية، السحرية pouvoir occulte لمجتمعات سرية تعيش بكواليس المدينة.[2]

هذه التصورات القديمة عادت بشكل قوي مع الرواية الجديدة التي أعطت أهمية كبرى للمكان، عكس الاهتمام السائد قبلها الذي يرى بأولية الزمان، ومن ثم عادت إلى الأسطوري، وهي تشييد المدينة المعاصرة، لتبدو نسخة مستحدثة عن فكرة قديمة تبدو الأكثر ملاءمة للتعبير عن وعي الذات المبدعة بفضائها، الذي يبدو متاهة مع عدد كبير من الكتاب نذكر على سبيل المثال لا الحصر كافكا، بورخيس، روب غارييه..و غيرهم، وقد شغل الطاهر وطار هذا التصور لكن بإعطائه شكلا جديدا، ينم عن أصالة الكاتب في استثمار ما هو مطروح من أفكار واستيعابها وتمثلها وإعادة انتاجها بما يوافق خصوصيته التاريخية والاجتماعية، والجغرافية أيضا في هذه الحالة.

2-3-1-أسطورة المتاهة:

تعود ثيمة المتاهة إلى المهندس الأول ديدال Dédale والذي شيدها لتكون مسكنا وسجنا لمخلوق هجين هو المينوتور، الكائن المكون من نصف إنسان ونصف ثور، والذي كان لعنة سلطتها الآلهة على العائلة المالكة في جزيرة كريت، تمثلت في حب جنوني من الملكة لثور أبيض أخرجه إله البحر. كان ديدال هو من شيد تمثالا خشبيا في شكل بقرة مجوفة تيسر

[1]: Voir: Julia Kristeva, Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, The Hague, France, pp181,182
[2]:Yves Reuter , Introduction à l'analyse du roman, p16

التزواج بين الملكة والثور، ليولد لهما المينوتور، الوحش الذي يقتات على اللحم البشري، ولستر هذه الفضيحة في حق الملكة شيد ديدال قصر التيه labyrinthe، يلخص بورخيس أسطورة هذا المخلوق بقوله:

«المينوتورle minotaur نصف آدمي نصف ثور، ولد من قصة الحب التي جمعت باسيفائي Pasiphaé ملكة كريت بالثور الذي اخرجه بوسيدون Poséidon من البحر، ديدال مُشكِّل الحيلة [بقرة مجوفة] التي يسرت تجسيد حب كهذا، بنى المتاهة المعدة لاحتجاز وإخفاء الابن الوحشي. هذا الأخير يأكل اللحم البشري ليتغذى، ملك كريت طالب أثينا بضريبة سنوية تمثلت في سبعة شبان وسبع شابات. قرر ثيسيوس Thésée المعفى من هذه الضريبة التطوع لتحصيل نصيبه منها. أريان Ariane ابنة الملك تعطيه خيطا حتى لا يضيع في الأروقة ؛ يقتل البطل المينوتور ويتمكن من مغادرة المتاهة»[1]

لكن اختصار المتاهة في أسطورة واحدة هو امساك لخيط دلالي ضئيل جدا، لأن المتاهة جاءت نتيجة تقاطع مصائر شخصيات كثيرة، مما يمنحها دلالات متعددة، حيث لا تقتصر على دلالة الضلال الذي حكم بها ديدال على الوحش ليستمر بالركض عبر أروقة المتاهة دون أن يصل أبدا إلى مخرجها.

إن الضلال الأبدي وإن كان بؤرة هذه الأسطورة ليس دلالتها الوحيدة، لأن ثمة العقاب بالقتل على كل من يدخلها أيضا، سواء الأضحيات البشرية الأثينية، أو حتى الوحش ذاته الذي سينتهي قتلا على يد البطل الإغريقي ثيسيوس.

إن الخطيئة دلالة أولى سابقة على التيه والقتل، لأنها سبب المتاهة أسطوريا، وهي الأخرى ينطبق عليها قانون المتاهة فلا أحد نجا منها: الملك مينوس أخلف وعده للألهة، بعد أن مكنت له كما طلب منها، الخطيئة الجنسية التي ارتكبتها الملكة باسيفائي بأن تجاوزت

[1]: Philippe Forest ,texte & labyrinthes, Editions InterUniversitaires, France, 1995, p9

حدود الطبيعة، ديدال الذي كان عونا للملكة في تجسيد رغباتها، تيتيوس قدم إلى كريت لاجتثاث خطيئة والد الذي تسبب في قتل أندوغيوس وجلب غضب مينوس لأثينا، آريان الذي تخون والدها وتعين شقيق قاتل شقيقها...

ليلازم الشعور بالذنب كل أبطال هذه الأسطورة: مينوس بعد عقوقه للآلهة يتقبل عقابها ويتحمل علاقة زوجته غير السوية بالثور، ديدال الذي يسر هذه العلاقة وكان سببا مباشرا في ولادة الوحش، والملكة التي تتحمل تبعات انجرافها العاطفي نحو حيوان لتجني ثمرة ذلك ابنا متوحشا يقتات على البشر. وتيتيوس الذي يحمل ذنب والده.

غير أن المتاهة وإن كانت بكل هذه المأساوية، فإن لها وجها آخر هي منصة للإقلاع نحو مصير أفضل لمن يتقن قانونها ويفلت منها: تيسيوس الذي خطى بانتصاره على الوحش خطوته الأولى نحو العرش، وديدال الذي يتعلم داخلها الطيران وينطلق نحو حرية مستحقة ومصير جديد ملؤه التقدير مع ملك آخر.

و المتاهة قبل كل هذا وبعده هي الغرور المهلك: مع مينوس الذي اغتر بملكه وأخلف وعد الآلهة، وإيكار الذي غره التحليق، فأهمل تعليمات والده وانتهى غارقا في البحر.

هذه بشكل موجز أهم ما تحيل عليه المتاهة من دلالات، فهي ليست بالأسطورة وحسب كما أنها ليس مجرد ثيمة، إنها شبكة من الدلالات، كثافتها وعمقها الإنساني أهلاها لتصبح خير تعبير عن الإنسان المعاصر بعد قرون طويلة من حصولها إن كانت حصلت فعلا* أو سردها إن كانت مجرد تخييل، ما يهمنا منها أنها عادت للظهور والرواية الجديدة مع روب غارييه وروايته في المتاهةDans le labyrinth، وميشال بوتور في جدول الأوقات L’emploi du temps، وقبلها مع جويس في بورتريه الفنان في شبابه Portrait de l’artiste en jeune homme، وكافكا في القصر Le Château وغيرها، لترتبط بشكل كبير بالمدينة المعاصرة، خاصة مع كافكا الذي يضيع بطله وسط بيروقراطية محيطه.

*:و هو المفترض لوجود عدد من المواقع التي يرجح علماء الآثار صلتها بالأسطورة كما تم اكتشاف موقع آخر سنة 2009 هو عبارة عن شبكة معقدة من الأنفاق يعتقد أنها المتاهة الأسطورية، غير أنها تبعد عن قصر مينوس بعشرين ميلا، وإن أحاط الشك بهذه المواقع الأثرية، فإن الأصل وهو الأسطورة تبقى الأكثر إثبات، وإليها يعود الباحثون.

2-3-2-المتاهة الزمكانية:

يبتعد الطاهر وطار عن المدينة ويتجه إلى الفيف، والفيف كما ورد في المعجم الوسيط هو الصحراء الواسعة المستوية، والطريق بين جبلين، والمكان تضرب فيه الريح، والمعنى الأول هو الذي ينطبق على روايتنا "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، فيف الطاهر وطار هو صحراء واسعة مستوية، تكثف دلالات التيه بكونها صحراء أولا ثم بدلالتي الاتساع والاستواء. غير أن الاختيار لم يقع عليها لأجل هذه الدلالات فحسب بل يمكن أن نعلل اختيار الروائي للصحراء كونها مكانا له دلالاته الضاربة في عمق التراثي، كردة فعل مزدوجة، تشتغل في مستوى أول على الكتابة عند وطار، حيث يمكن قراءة اختياره للصحراء على أنه ردة فعل على الروايات الكبرى للقرن العشرين التي اختارت المدينة فضاء لها، من ذلك مثلا باريس في بحثا عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu، شنغهاي في La condition humaine، مانشستر Manchester في جدول الأوقات L'Emploi du temps، نيويورك عند كل من روب غارييه Robbe-Grillet ودوس باسوس Dos Passos، بارلين عند دوبلان Doblin، فيينا عند موسيل[1] Musil وغيرها كثير، وهو ردة فعل على فكرة المدينة في حد ذاتها، التي يفر منها الولي الطاهر وقد أصيبت بوباء غريب ينسي الإنسان دينه «فيضحي، ودونما إعلان عن ذلك، أو احساس به، لا هو بالمسلم ولا هو بالكافر»[2]. ليمثل الخروج من المدينة انسحابا من مواجهة الحضارة ووأدا لها، لأجل الحفاظ على الدين، دون أن يوفق الولي في ذلك لأنه سيدخل فضاء متاهيا، يهيمن عليه الضلال لا الهداية كما تصور.

لكن وقبل التطرق للمتاهة لابد من الوقوف عند تركيب الفضاء في هذه الرواية، إننا لسنا أمام فضاء واقعي، تنقله لنا حواس الروائي كما يوهم بذلك اشتغال يبدو للوهلة الأولى أنه ثقافة العين التي تشكل مشاهد بصرية، بل إن المشاهد هي تركيب على طريقة الرسم التجريدي الذي يتخذ من أشكال مختلفة مادة أولية لتركيب شكل جديد هكذا يشيّد وطار

[1]: Jean Yves Tadié, Le roman au 20e siècle, Piere Belfond, France, 1990,p125

[2]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر، الجزائر 2004، ص21

فضاء روايته، بانتقاء معالمه من التراث، وهي التلة الرملية والفيف، الزيتونة، المقام الزكي ليشكل منها «مكان تجريدي»[1] كل مكون من مكوناته مكثف الدلالة، كونه منتقى من التراث في رواية تعود إلى التراث عودة نقدية واعية، تجرده من هالة القداسة التي يحيطه بها بعض المتعصبين له، لتنتقي منه مقاطع تناسب رؤياها والتوجه الفكري (أيديولوجية) لكاتبها.

تحمل الصحراء نفس سمات المتاهة، فهي تهديد دائم بالموت عطشا أو جوعا أو بلدغة حيوان من حيواناتها الصغيرة الوحشية، مملكة الموت كما في مصر القديمة وحضارة ما بين النهرين حيث يدفن الموتى وينفى المحكوم عليهم والمنبوذون اجتماعيا[2]، نحو فضائها القاسي والعنيف، أما في المسيحية القديمة فقد كان الخروج للصحراء بمثابة مغادرة للحياة الاجتماعية، وهو ما حصل مع بطل الرواية الولي الطاهر الذي غادر المدينة المعاصرة وخرج إلى الصحراء فارا بدينه مبتعدا عن مجتمعه. والصحراء هي في فترة أقرب موطن الشاعر العربي وقبيلته، حيث الفاقة وشظف العيش، والظعن بحثا عن إمكانات تتيح الحياة، وهي سؤال الموت الذي يطرح على الشاعر الجاهلي بإلحاح. ثم هي بعد ذلك منزل الوحي على الرسول محمد ﷺ وهي الفضاء الأول للفتوحات وحروب الردة، وما تلاها على امتداد التاريخ الإسلامي.

تحمل الصحراء في النص الثقافي نفس دلالات المتاهة، كونهما فضاء للضلال، لكنهما أيضا فضاء يحتم التعامل معه لا كمكان فقط وإنما ك زمكان، إنهما تمثلان بامتياز «صورة الفضاء الخاضع للزمن»[3] بعبارة أوضح الخاضع لثقل الزمن، الذي يبدو معلقا كأنه غير محسوس مطلقا، لكنه مع ذلك يستمر في المضي دون وجود قرائن تدل عليه، غير تعاقب الليل والنهار، حتى الفصول تفقد تمايزها في هذين الفضائين.

مع ذلك لم يكتف وطار بهذه الدلالات الثقافية المعروفة عن الصحراء وراح يشيد متاهته مكانيا وزمانيا معا، والتي تتضح معالمها في هذه الرواية حين يرغب الولي الطاهر بأداء

---

[1]:سعدية بن ستيتي، الفضاء الحكائي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، قراءة سيميائية، تجريدية المكان، الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2006، ص300

[2]:Charlotte Mery de Montigny , L'image culturelle et littéraire du désert, thèse de doctorat , Université Paris III, France , 2005, P6

[3]: Marie-Claire Ropars-Wuilleumie , Écrire l'espace , PUV ,France,2002, p 119

ركعتين تحية للأرض التي حل بها، ويشرع بالبحث عن القبلة، التي تحدِّد الاتجاهات الجغرافية ليكتشف ضياع الاتجاهات، فقد «كانت القبلة عادة عندما يكون في هذا الموقع وقبالة المقام الزكي على يمينه باستدارة ربع دائرة. استدار لكن المقام ظل يقابله.»[1] مغيرا موقعه. المعلم الوحيد الذي يمكن أن يمثل مرجعا يهتدي من خلاله الولي إلى قبلته، يفقد هذه الميزة ويتحول إلى حجر أساس في تشكيل المتاهة، حيث «اتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها»[2] وتساوت في انعدام فائدتها في تحديد المواقع، حتى الفيف الذي يتواجد به الولي الطاهر لا يمكن تحديد موقعه الجغرافي «لكن هذا الفيف أين يقع»[3] وإذ يرد السؤال حول موضعته من طرف السارد الذي يفترض أن يكون العارف بذلك، فإن هذا يضاعف عامل الحيرة، والتيه اللذين يضع النص القارئ في مواجهتهما منذ الفاتحة الروائية ويعمل على امتداد الصفحات الأولى على تعميق هذا الإحساس ليس فقط بضياع موضعة فضاء المحكي، وضياع الإتجاهات داخله، بل وأكثر من ذلك تحرك المكان الذي يفترض فيه السكون والثبات؛ يتحرك المكان إذن لتشرع المتاهة بالإنبناء مباشرة بعد أن لاحظ الولي ضياع الاتجاهات، وتوجه للاستظلال بالزيتونة، بأن يتعدد المقام مع كل التفاتة، وبدل أسوار وأروقة المتاهة ستتشكل الدائرة ذات الدلالة الصوفية، ركن آخر من أركان المتاهة في هذه الرواية بعد الصحراء، فابن عربي في فصوص الحكم، وفي شرح سورة نوح تحديدا(الفص النوحي) يمجد الحيرة والبلبلة، ويرى فيها طريق المعرفة.[4] لكن السارد لن يوظف التصوف على مستوى المكان إلا في ثيمة الحيرة ليعتمده مع الزمن بشكل أوسع. أما في المكان سيعمد إلى المعالم التي أثث بها مستوي الصحراء وأولها المقام ليجعله يتعدد مشكلا دائرة من قصور هي نسخ طبق الأصل عن المقام الأصلي ومع ذلك يرفض الولي إطلاق اسم المقام عليها:

---

[1]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص13

[2]: المصدر نفسه، ص19

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4]: ينظر: أيان ألموند، التصوف والتفكيك، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، تر:حسام نايل، المركز القومي للترجمة، مصر، 2011، ص 114

« تضاعفت على مد بصره، تتصاقب في دائرة متساوية الأبعاد(...) بدت الدائرة في الأول بقطر مساحته نصف ميل، ثم أخذت تضيق كلما تأملها. دائرة رهيبة تتشكل من قصور شامخة في فيف سحيق، لها لون واحد هو اللون الرمادي الباهت، تتضايق زاحفة نحوه ونحو العضباء.

إنها تضيق دون أن تفقد قصورها حجمها أو المسافات التي تفصل بينها، ودون أن يختفي أي واحد منها.»[1]

تتشكل المتاهة في هذا الفيف من خلال البرج الوحيد المشيد فيه وهو المقام الزكي الذي يتعدد مشكلا دائرة تقترب من الولي دون أن تتقلص المسافات بينها، ولا حتى أن ينقص عددها «كأنها صورة، الأبعاد فيها متوقفة بعد أن حددتها الرؤية الأولى»[2] في وصف سريالي، يبتعد عن كل واقعية، قد يجد تبريره الطبيعي الوحيد في أنها «السراب الذي يحسبه الضمآن ماء»[3] (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص15)، هذه الظاهرة الصحراوية وأحدى مكونات صورة الصحراء في المخيال الثقافي بشكل عام، والتي لم يستثمرها النص، لأن الطاهر وطار فضل تشكيل متاهة جديدة لكل عنصر فيها دلالته دون اعتماد على الكلشيهات السابقة.

ينطبق ذلك على الزمن أيضا حيث لم يكتف يما توحي به الصحراء من زمن «متوقف، ملغى، مقصى، أبدي، آخر، لا إنساني ببساطة»[4]، زمن معلق كأنه لا يمر ولا يتغير، مرد ذلك إلى حالة السكون والثبات الظاهري على امتداد سطح الصحراء، والذي لا يكتفي به أيضا وطار بل وينقل الثبات إلى الشمس أيضا، ملغيا بذلك الحركة الوحيدة للزمن في الصحراء وهي حركة قرص الشمس، لتتلبسها هي أيضا حالة الذهول، فتبدو ثابتة في « منتصف السماء لا تنم عن أي توجه لها»[5]. الظل هو مكون آخر لمتاهة الطاهر وطار، وهو مرتبط بالشمس طالما أنها ثبتت في مكانها، فإنه سيثبت أيضا على صورة واحدة، ولن يضطلع بمهمته في التأشير

[1]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ص 17، 16

[2]: المصدر نفسه، 17

[3]: المصدر نفسه، ص 15

[4]:Charlotte Mery de Montigny , L'image culturelle et littéraire du désert ,p 441

[5]: المصدر السابق، ص14

للزمن:« ظل الولي الطاهر يرفع كفيه (...) ساعات طويلة لا يتوقف إلا ليلقي نظرة جانبية، لعل الشمس تحركت فمد الله الظل. لكن شيئا من ذلك لم يحدث (...) الظل ينزل مباشرة تحت العضباء غير ميال لا لهذه الجهة ولا لتلك»[1] بهذه الصورة البصرية، المعاكسة لقوانين الطبيعة، يشكل وطار الضَلال في الزمكان حيث سكون الظل لا يعني فقط تعليق الوقت، بل وضياع الاتجاهات الجغرافية أيضا، التي تعتمد أيضا على الشمس وظل. لتتشكل متاهة عمادها الصور البصرية والسمعية أيضا حين يسمع الولي أصوات لا يستطيع تحديد مصدرها ولا جنس صاحبها، مدخلا قارئه في حالة من التردد والحيرة لابد أنه قابل بها الظهور المفاجئ لأحد معالم الفضاء وهو الزيتونة، في العبارة الأولى من الرواية، تتموضع الزيتونة فوق التلة الرملية « فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة »[2] الزيتون طبعا ليس من عناصر البيئة الصحراوية، بل إن ورودها خاضع لما ذكرناه سابقا من أن وطار اختار أن يؤثث فضاء القصة بديكور رمزي، له امتداداته الدلالية في التراث، والزيتونة هي الشجرة المباركة في النص القرائني ﴿... مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ..﴾* وهي الشجرة التي أقسم بها تعالى في سورة التين، والتي تكرر ذكرها في القرآن مرات عديدة، ما جعلها شجرة مرتبطة بالمقدس، وبالأولياء الصالحين في المعتقد الشعبي بشكل عام، ووطار ليس الوحيد الذي ربطها بالأولياء في الرواية فحتى سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي تأتي على ذكرها، وتجعلها مسكن الولي الصالح أيضا، غير أن وطار نقلها لبيئة غير بيئتها، ليشغلها دلاليا غير عاءء بقوانين الطبيعة التي ما فتئ يكسر سرده.

عند الزيتونة تتوقف العضباء معلنة الوصول إلى "أرضنا" كما يصف الولي الطاهر هذا الفضاء، وإليها يلجأ ليستظل بعد أن حيره ضلاله عن القبلة، قبل أن يشرع الزمان والمكان بالتعدد من حوله، وتحتها يلاحظ الظل الذي « يمثل شبه خارطة لمناطق ليست غريبة عن مخيلته»[3]، لكن أي خريطة من أي ذاكرة؟ إن كان ما تدركه الحواس خارجا عن الطبيعة

[1]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص14.

[2]: المصدر نفسه، ص 13

*:سورة النور، الآية 35

[3]: المصدر السابق، ص14

فكيف الحال بما تدركه الذاكرة.

كل ما مضى من موضعة سريالية حددتها الفاتحة الروائية ما هو إلا مقدمة حسية لمتاهة أكبر هي متاهة الكتاب ككل، حيث يتعدد المكان والزمان، بتعدد الحالات التي تأخذ الولي، ويتحول السرد ككل إلى متاهة يدخلها ليس الولي فقط وإنما قارئ الرواية أيضا.

2-3-3-متاهة الكتاب / الكتاب المتاهة:

كل كاتب هو حتما متورط في ثلاث متاهات متراكبة، الأولى تيه القراءة حيث عليه ايجاد طريقه في متاهة الإبداع -أدواته ومصادره الخاصة- وذلك قبل الشروع بالكتابة. الثانية تيه الصنعة، حيث يتخذ الكاتب دور مهندس يطمح لوضع التصميم ديدالي (نسبة إلى ديدال)، إنها متاهة تنظيم المتخيل. ثالثا، الكتاب بحد ذاته هو متاهة حيث يهيم القارئ باحثا عن المقصدية، ليفهم كل شيء أو لا شيء، وهذا متوقف على الخط الفكري الرابط بين الكتاب والقارئ، إنها متاهة الكلمات وتلقي الكتاب.[1]

التي تبدأ في روايتنا هذه من سؤال البداية تحديدا، من أين تبدأ هذه الرواية ؟ هل تؤشر الفاتحة الروائية دائما على بداية الرواية، في حالة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" يتخذ السرد شكلا دائريا، أو كما وصفه الطاهر وطار "لولبيا" ليس من السهل العثور على بداية أو نهاية القصة، لأنها كلما انتهت تعود للابتداء مجددا.

مع ذلك سنفترض أن القصة تبدأ كما بدأت الأسطورة بالخطيئة، وإذا كانت الخطيئة في الأولى خطيئة جنسية تم فيها الاعتداء على حدود الطبيعة، فإن الخطيئة في روايتنا اعتداء على الحياة ذاتها، بسفك الدماء، القتل الذي سيتسبب في ضلال الولي عن مقامه هو قتله لبلارة، التي ؛ وحين أدركت قرب نهايتها طلبت أن تموت خنقا وأن لا يسفك دمها: « اقتلني خنقا يا مولاي وإياك وسفك دمي»[2] لتجنب الولي لعنتها، التي تنتهي إلى الضلال، ضلال تجسد على مستوى القصة في صورة متعددة، أولى هذه الصور « ستلحقك بلوى البحث عني. عني

[1]: Pemelope Reed Doob , The idea of the labyrinth, from classical antiquity through the middle ages, Cornell University Press , USA , 1990, p xii

[2]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص80

فلا تعتر علي، حتى وإن كنت تحت قدميك»[1] وهو ما تناولناه أعلاه، من تيه الولي في الزمان والمكان، وسعيه الحثيث لبلوغ مقامه « الذي تحول إلى ذات أخرى، فكل اقتراب منه، هو في حقيقة الأمر ابتعاد آخر»[2] ما يجعل المقام ينزاح عن دلالته المكانية ليتخذ دور مركز المتاهة التي تنطلق منه كل خطوطها، وأول هذه الخطوط هو هذا البحث عنه، فيما يتعدد وينغلق دون الولي، غير أن هذا البحث عن المكان كان مرفقا ببحث ثان عن هدف ثان لا يعرفه الولي، مع أنه يعرف أنه:

- شعر برغبة عارمة، في أن يعثر على شيء آخر يهمه كثيرا. ما هو؟ إنه لا يدريه، ولكن يحس بأنه متشوق، وأنه في حاجة ماسة إليه، ليتمم شيئا ما فيه ينقصه. (ص82، 81)

- بلارة بنت تميم بن المعز تعاوده (...) ليس كمجرد رغبة ظلت تدفعه في الفيف سعيا وراء لا شيء (ص 20)

ما كان يبحث عنه المولي ما هو إلا بلارة التي سفك دمها فلحقته لعنة البحث عنها، دون أن يعثر عليها وهي تحت قدميه، تسير به حيث يشاء، وقد حملت آثار جرمه على أذنيها المشقوقتين.

وإن كان لا يستطيع حتى تذكر ذلك، لأن لعنة ثانية لحقته، هي فقدان الذاكرة التي توعدته بها بلارة:«ينمحي مخزون رأسك ولا تستعيده إلا بعد قرون فيعود إليك قطرة فقطرة ونقطة فنقطة»[3]. لتكون هذه الاستعادة / الاسترجاع بمثابة وسيلة فنية يخلق وطار باعتمادها متاهة الكتاب بحيث تعود هذه الذاكرة قطرة قطرة، وتحضر في شكل مشاهد تاريخية يطرح من خلالها بداية القتل في مرحلة الخلافة، من خلال حروب الردة، وتحديدا من خلال حادثة قتل خالد بن الوليد لمالك بن النويرة، التي تحولت «في المشهد الإسلامي إلى ما يشبه الفتنة،

[1]: المصدر السابق، ص79

[2]:عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات الطاهر وطار أنوذجا، دراسة تحليلية تفكيكية، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2013، ص172

[3]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص79

أو بداية الحس التراجيدي في الثقافة الإسلامية، والتبشير ببداية تحجر الفكر الديني»[1]، لا يحضر الخطاب التاريخي المرتبط بالذاكرة إلا من خلال الشخصيات الروائية، حيث كانت العودة إلى هذه القضية من خلال الطلبة والطالبات الذين تدارسوها وخلصوا إلى تزكية رأي عمر بن الخطاب، والالتزام به، دون استفادة من شكوك الخطاب التاريخي كما هو حال النص ما بعد الحداثي عادة[2] بل اكتفت بالإشارة إلى اختلاف الآراء حول القضية، لتسهب في تفصيلها. بالطريقة نفسها ستحضر قصة بلارة الأميرة الزيرية التي تزوجت من الناصر بن علناس بعد توقيع الصلح بين الأميرين الحمادي والزيري، ليشيد لها الناصر قصورا شامخة بقلعة بني حماد [3]، في حين ترد في النص وقد تسمت باسمها إحدى شخصيات القصة، ويأتي السرد التاريخي على لسانها، وبضمير المتكلم، لتشبه نفسها بابنة مجاعة ملمحة إلى فكرة "الخطيئة المتوارثة" التي بني عليها النص، وهي الخيط الرابط بين الشذرات التي يقتبسها من التاريخ، ف «المادة السردية التراثية لا تشكل بقعا منفصلة في النص»[4] لأن الرؤيا تربط بينها، الكتابة تعود للتاريخ ليس لإصدار أحكامها عن الحوادث التي انقضى زمنها ولم تعد أكثر من شهادات يخامرها الشك [5] بل تعود إليها فاتحة إياها في دعوة لإعادة قراءتها، ونقض سلطوية التاريخ، وهو من جهة ثانية «يحتوي واقعا معقدا متشابكا من خلال موروث الجماعة»[6] فيكون التاريخي الأداة التي يلجأ إليها النص الروائي للتعبير عن الواقع المأزوم، بكل تناقضاته وعناصر الصراع فيه.

لم يكتف وطار بهذا التاريخ القديم بل اتجه إلى التاريخ المعاصر، الذي يشهد تكرار الخطيئة ذاتها، وهي الإقتتال بين المسلمين، من خلال اللعنة الثالثة التي حلت بالولي الطاهر:

---

[1]: عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 170

[2]: Fiona Mclntosh-Varjabédian, Écriture de l'histoire et regard rétrospectif, clio et Épiméthée, Honoré Champion Éditeur, France, 2010, p9

[3]: رشيد بورويبة، الدولة الحمادية، تاريخها وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1977، ص 70

[4]: صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، ص 181

[5]: Ibid, p7.

[6]: رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص 258

«ستلحق بك بلوى خوض غمار الحروب، فتشارك في حروب جرت، وحروب تجري، وفي حروب ستجري، إلى جانب قوم تعرفهم، وقوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم، ولا تدري لماذا يحاربون.

أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى حز الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة، وحرق الأحياء.

تموت ألف ميتة وميتة، ويسقي دمك كل صقع رفع فيه الآذان..»[1]

و بالفعل يشارك الولي الطاهر في عدة حروب جرت وتجري في التاريخ المعاصر في مناطق مختلفة من الدول المسلمة، وهو في الغالب اقتتال "الإخوة الأعداء". وليتمكن الطاهر وطار من دمج هذه الشذرات التاريخية، اعتمد على الحالة الصوفية التي يعيشها الولي، وتحقق له الإنتقال الزمكاني بشكل يسير، خالقا متاهة الكتاب المبني أولا على التشظي، حيث يقف السرد عند حاضر الولي التائه في الصحراء، ليعيش حالة - داخل الحالة لأن التيه ذاته حالة – تنقله إلى زمان ومكان مختلفين ليشارك في حروب عديدة، نكتفي بذكر أهمها وهي مجزرة الرايس التي تعود إلى صيف 1997، والتي يشارك الولي فيها مُصدرا للأوامر على مستوى القص أما على مستوى الخطاب فإن الرواية أخذت الوقائع من التاريخ مثل توقيت الحدث، ونوع الأسلحة، ثم سبي الفتيات، وبقاء الجيش على أطراف القرية وعدم تدخله إلا بعد خروج القتلة منها، وغيرها من التفاصيل التي أخذت من الخطاب التاريخي، كما فعل مع التاريخ القديم.

في كل مرة يتزعم الولي الطاهر المعارك ويكون آلة للقتل، ما يعود بنا إلى فكرة المينوتور، الذي «يمكن أن يكون أيّا كان، لأنه يقدم مسلمة أن المتاهة ممتدة لتشمل كل العالم»[2] سواء خصصنا العالم الروائي أو العالم الواقعي، يظهر الولي الذي يفترض فيه التسامح والورع، وهو يأتي عكس ذلك؛ وهو يقتل دون سبب واضح، هذا التناقض في شخصية الولي هو التناقض الذي رافق الخطاب الديني منذ عهد الخلافة، ذلك أن حسن

[1]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص79

[2]: Avdré Siganos ,Le minotaure et son mythe, PUF écriture, France, 1993, p106

اسلام الصحابة لم يمنع خطيئة القتل في زمانهم، لتتناسل الخطيئة وتستمر لصيقة بالديني حتى العشرية السوداء – في الرواية- لأن الاقتتال كما يتفرض كان من طرف الجماعات الاسلامية. ومجزرة الرايس تحديدا تبنتها الجماعة الإسلامية المسلحة GIA، وإن كنا نقر بأن الخطاب التاريخي لايقيني، فإن ما يهمنا هو رؤيا النص، والمتاهة السردية التي شيد وطار وجعل مينوتورها الشخصية الدينية التي التصقت بالقتل، ومارسته على امتداد التاريخ، من خلال الحالات الصوفية التي تعتريها.

يرتبط الركن الثاني في متاهة الكتاب بعامل التكرار، أو البناء الحلزوني أو "اللولبي" كما وصفه وطار في تقديمه لنصه، ذلك أن الحدث السردي لا يتطور إلا بقدر ضئيل، في حين تكون الغلبة للتكرار في كل مرة ينتقل الولي إلى حالة جديدة يتكرر فعل القتل، ولا نجد أحداث جديدة غير تنويعات في مشاهد القتل، أما حين يعود إلى الفيف فإنه يعود للبحث عن مقامه والتنقل من إحدى صور المقام إلى التالية، في تيه ودون بلوغ الغاية، كأن السرد يتخذ من الخطيئة / القتل بؤرة نصية ينطلق منها خط السرد وهو الضلال دوما ليعود إليها ويعاود الإنطلاق مجددا بشكل متاهة لا متناهية، لا تنتهي حتى والقارئ يبلغ الصفحة الأخيرة "هبوط إضطراري". يمكن أن يعود القارئ إلى الفصل الأول " تحليق حر" أو إلى أي فصل يختاره ليبدأ من جديد، بالركض بين فصول الكتاب التي بنيت بلبنات التراث، لتشيد متاهة الكتاب، المرآة التي تنعكس عليها متاهة جزائر العشرية السوداء.

2-4-المدينة والفنتاستيك

الرواية الوحيدة التي تناولت المدينة بنظرة شمولية لا بوصفها أماكن منفصلة هي رواية سرادق الحلم والفجيعة، لعز الدين جلاوجي، وإذا قابلناها مع مدينة مفتي وقسيمي وهي العاصمة، الممثلة في أحياء دون أخرى، تعاني النمو الديموغرافي، والفوضى العمرانية، والآفات الإجتماعية، والفقر وغيرها، ومع مدينة بوجدرة وهي العاصمة أيضا التي تتسبب في تفاقم إصابة البطل بالسل بسبب همومها، أو مدينة واسيني الأعرج (العاصمة) وأحلام مستغانمي (قسنطينة) التي فقدت نورها، واغترب سكانها فيها، تحت عنف الحاضر، وانحرافات السلطة، ومدينة فضيلة الفاروق وهي قسنطينة الطبقية المقسمة بين أحياء غنية

وأخرى فقيرة، مدينة تمارس الجنس سرا، وتقمع الأنثى علنا، ثم حضور باريس عند كل من مستغانمي وفضيلة الفاروق في صورة يوتوبيا إيروسية، فإن ما يميز السرادق عن كل هذه الروايات هو أنها تطرقت للمدينة في شكل صور جزئية، من خلال أفضية جزئية مقتطعة من الفضاء الكلي للمدينة، وإن كانت رمل الماية حالة خاصة، لأن المدينة فيها هي نموذج تاريخي منظور إليه في لحظة واحدة هي لحظة السقوط، والضياع.

أما السرادق فهي تقدم مدينة متخيلة وليست مرجعية، وهو الفرق الأول بينها وبين الروايات السابقة، ثم هي تعرض المدينة بشكل كلي معمارا، وأفضية جزئية متفاعلة ضمن الفضاء الكلي، ثم هي ممارسات سياسية واجتماعية، أي أنها تعرض المكان وأنشطته، غير أن هذا العرض ابتعد عن التمثيل الواقعي، فتحررت من القيود الكلاسيكية، والتحمت بالمتخيل من خلال الفنتاستيك، مبتدعة عالمها الذي ليس بالمرادف للحقيقة ولا هو رمز لها، بل إنه عالم مبتدع له رؤاه نحو العالم الواقعي [1]

لتحقق مدينة جلاوجي انزياحا مزدوجا، في المرة الأولى تنزاح عن الصورة الجزئية التي قدمتها الروايات السابقة الذكر، ومن جهة ثانية تنزاح عن تمثيل المدينة في الأدب الغربي الذي صورها في بعدها الإقتصادي، أو في الدمار الذي ألحقته الحروب والصناعة بها، خاصة في فترة الحربين العالميتين؛ التي من أشهر أمثلتها قصيدتي ت.إس.إليوت، في "الأرض الخراب" و"الرجال الجوف"[2]، لتظهر بعدها صور أخرى للمدينة الغول الذي يلتهم كل ما تنتجه الأرض والبحار والمحيطات[3]، والمدينة المتاهة مع الرواية الجديدة الفرنسية، والمدينة بلا مزايا مع موزيل[4]، والمدينة الفاضلة بمختلف الصور التي اتخذتها على امتداد العصور[5].

أما مدينة جلاوجي فهي مدينة اندمج فيها شكلان الأول تظهر فيه، مؤنسنة إذ أنها تملك

[1]: ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2009، ص 10

[2]: مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص 6

[3]:Jean Duvignaud, Lieux et non lieux, edition Galilée,France,1977, p13

[4]: ينظر: جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين.

[5]: يمكن مراجعة: ماريا لويز برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997

جسد أنثى « تتهادي أمام بصري في ثوبها الشفاف.. يتصافح ثدياها.. شكوتاها.. تضرب الأرض بكعبها العالي.. تدندن أغنيتها المفضلة»[1] كما تملك إحساس امرأة أيضا، على الأقل نوع من المشاعر هو الحب « لأنها تحبني.. تهواني.. تتعشقني »[2]، وهو في صورة ثانية اشتهاء «تهادت نحوي ترغي كالبعير لقد اشتد ظمأها..عطشها.. سغبها..تسعرت شهوتها..شبقيتها..عشقها، ومدت نحوي أصابعها المعروقة تريد أن تضمني إلى صدرها»[3] والذي يتعدى السارد إلى غيره، من المتواجدين بها، ما جعلها تتحول إلى مومس كما يصفها السارد قارنا المدينة دائما بالمومس، وأحيان قليلة العاهرة، كما لو أن هذا التركيب هو اسمها.

و هو بهذا لا يبتعد كثيرا عن واحد من أهم موضوعات الشعر الحديث سواء في الأدب الغربي، أو العربي الذي تأثر بهذه الثيمة فكتب عدد غير قليل من الشعراء عن المومس وقرنوا وجودها بالمدينة، من ذلك مثلا قصيدة "البغي" لنزار قباني من ديوانه قالت لي السمراء (1944م) ثم السياب بقصيدته المومس العمياء (1954م) ثم صلاح عبد الصبور، وحجازي وأمل دنقل، وسعدي يوسف رغم اختلاف طرائق التناول[4]، يمكن أن نضيف قصيدة مبغى، فهي الأقرب لروايتنا، ذلك أن السياب جعل فيها "بغداد مبغى كبير"، في حين جعل جلاوجي المدينة في ذاتها مومسا، مباحة لكل من يحل بها.

و هو اختيار مبرر بوقائع لغوية وواقعية، فالمدينة في اللغة مؤنثة، وفي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً واجتياحاً واغتصاباً لها ولنسائها، ولمواردها وهي ما تزال إلى اليوم، ثم أن الكاتب يألف هذه الصورة الجنسية في زمن يشيع فيه الاغتصاب في المدن الكبرى كما تشيع الدعوة إلى الانطلاق التام من القيود المتصلة بالجنس (الدعارة) ولذلك يجد الكاتب هذه الصورة قريبة المنال والأداء[5]

---

[1]: جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 20، 19

[2]: المصدر نفسه، ص71

[3]: المصدر نفسه، ص31

[4]: مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 101

[5]:: عبد الحميد هيمة، دلالة المكان، في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي، دنيا الوطن، دراسات نقدية في روايات عز الدين جلاوجي، 31/08/ 2011 http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/236338.html

أما التجسد الثاني لهذه المدينة هو الشكل المعماري، الذي يظهر هندستها الخاصة، وهي تتخذ شكل البلدات، أو المدن المتواضعة من حيث تنظيمها المعماري الذي تلتقي فيه كل الخطوط في نقطة المنتصف، ما يحيلنا على فكرة وسط المدينة في المدن الجزائرية، والتي ما تزال قائمة بالنظر إلى صغر هذه المدن، في "وسط المدينة" تجتمع النصب التي تمثل السلطة الدينية (الكنيسة) والسلطات المدنية الأخرى(البلدية، محافظة الشرطة)[1] عادة، في السرادق يضم هذا المركز السجن والمبولة وهما صرحان سياسيان يرتقي الغراب (الحاكم) المبولة للاتصال بسكان المدينة « مبولة المدينة تفغر فاها متثائبة وقد سربل السوس كل أسنانها فتهاوت... هي أشبه ما تكون بفم عاهرة متقاعدة أدمنت الخمر والتبغ. وبجوارها كان السجن يقف شامخ السرادق مزينا بالأسلاك الشائكة.. وتناهي إلى مسمعي أنين وعويل وانتحاب..»[2] فيما تغيب عنه باقي الأماكن الإقتصادية مثلا أو السياحية أو أي نوع من النصب التذكارية التي تتوسط المدن عادة لتهيمن أماكن السلطة السياسية وحدها، فالمبولة مكان ممارسة السلطة وتحديد السلطة بالمكان الذي يمارسها فيه ممثلوها هي قاعدة ثابتة في الخطاب السياسي للدول الحديثة؛ البيت الأبيض والكريملن خير مثال على ذلك، وهي في الوقت ذاته، بالنسبة لمن أطلقوا عليهما هذه التسمية، أماكن بارزة، لرجال وهياكل السلطة[3] ورجل السلطة الوحيد في الرواية هو الغراب دون أي منازع. أما السجن فهو مؤسسة السلطة العقابية خاصة وأن السارد لا يورد في وصفه سوى الصورة السمعية للأنين والانتحاب، ما يجعل منه مكانا للتعذيب، والتعذيب لا يطال المجرم العادي، بل المعارض للسلطة السائدة.

يعزز وسط المدينة المومس بصرح ديني، ينصبه الغراب، ويتمثل في اله المدينة الذي أسماه قبحون، والذي شيد إلى جوار المبولة « أطل عليهم رهط يحملون هيكلا من خشب مسندة نصبوه أمام المبولة فهرع إليه الجميع يغرفون من طمي المبولة ويلصقون بالهيكل، وما هي إلا ساعات حتى كان النصب شامخا»[4] لتجتمع السلطتان الدينية ممثلة بنصب الإله،

[1]: Marc Augé, Non - Lieux , introduction à une anthropologie de la surmodernité ,édition du Seuil,France,1992, p 85

[2]:: جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجيعة، ص31

[3]:Ibid, p82

[4]: المصدر السابق، ص16

والسياسية ممثلة في المبولة، في المكان ذاته وبيد الشخص ذاته أيضا، بكل ما لهذه الموضعة من رمزية تعود بنا إلى نظام السلطة في الجزائر حيث تنضوي السلطة الدينية (أو كل السلطات) تحت السلطة السياسية.

من أماكن الاتصال يذكر السارد أيضا المقهى، الذي يشخصه معتمدا الوصف لمكوناته ومنها: «السقف ملعب تمارس فيه العناكب هوياتها المفضلة..أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة»[1] ثم لرواده الذين يجعلون منه فضاء للتواصل وهم القوال ببنديره وكلامه الذي لم يفهم منه السارد شيئا فلم ينقل لنا مضمونه، مع أن غيره فهموا وأجزلوا العطاء لقوالهم، ثم تأتي المدينة لتغير نوع الاتصال من لفظي إلى جسدي، وهم يلتصقون بجسدها. إضافة إلى أن المقهى رغم وصفه بالشعبية واقترانه فعلا بهذه العوالم من خلال حضور القوال، فإنها تتخذ منعرجا آخر وهي تتحول إلى فضاء لممارسات السلطة، حيث تم الاجتماع تحت اشراف الغراب لـ « تشكيل أحزاب سياسية لينتقلوا بذلك إلى الحياة الديموقراطية تأسيا بالأمم المتحضرة»[2] لتتحول إلى أحد أفضية السلطة.

عن تهيئة المدينة يذكر السارد أن سكانها لم يشاؤوا تضييع الوقت والمال لإقامة قنوات لصرف القاذورات (ص14) أما بيوتها ف «كل المنازل بلا سقوف..كل الجدران مضعضعة متهاوية والدخان وحده سيد الموقف يهدي للأنوف روائح العفن والعطن»[3].

يلتقي تشخيص أفضية المدينة كلها عند نقطة أساسية هي أنه قبيح، منافر للطبع، مخالف للغرض، مشتمل على الفساد والنقص، هذا القبح صوره الفنان تصويرا جميلا، تستحسن نفس القارئ التصوير وإن كانت تنفر من المصوَّر، وهو ما يعرف بجماليات القبح، التي يرى هيجل أن العمل مهما كانت الأشياء التي يحاكيها (وهي هنا متخيلة) قبيحة فإنها لا تجعل العمل نفسه قبيحا، لأن العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء

[1]: جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجيعة،ص13

[2]: المصدر نفسه، ص 28

[3]: المصدر نفسه، ص 57

وقبحه، لأن القبح ليس مضادا للجمال، وإنما يشتغل في الأدبيات كأحد أنواعه[1]، خاصة وأنه اختيار فني مبرر، في هذه الرواية، التي تكتب المكان، حتى أن حضوره في الرواية حضورا قوي «فقد طغى المكان في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) على العناصر الأساسية للخطاب السردي وفي مقدمتها الشخصيات والسرد»[2] والأفضية كلها مرتبطة بالسلطة كما رأينا، فجاء وصفها بكل الأوصاف القبيحة، ما يجعلنا نستنتج رؤيا النص التي ترى في السلطة كل هذا القبح.

و تتعزز هذه الفكرة ونحن نرى اختفاء جماليات القبح من وصف الأماكن الهامشية التي لا توليها السلطة اهتماما، من ذلك المقطع المعنون بـ "في حضرته" حيث يشخص المكان من خلال مؤثثاته «تصّاعد أفنان البخور.. تسبح في ملكوت الله.. تطقطق النار مسبحة.. تحمر وجنتاها.. شفتاها.. عيناها.. جيدها.. في جيدها حبل من شفق..»[3] حيث تختفي الروائح الكريهة ويعوضها البخور، ويحضر اللون الأحمر، والصوت العذب من خلال التسبيح، وتستعيد اللغة جمالياتها وهي تتناص والقرآن الكريم، دون تحديد للعبارات المقتبسة بل بدمجها مباشرة بلغة الوصف، لترهين اللغة بالقدسي، ونقل القارئ إلى أجواء الأولياء الصالحين والمتصوفة. بالطريقة ذاتها سيغيب الغبار والقادورات قرب الصخرة خارج المدينة حيث مجلس المجذوب «كان المجذوب يجلس إلى ظل صخرة كبيرة (...) ينظر إلى السماء كتمثال مرمري قديم وضع دونما عناية عند سفح صخرة كبيرة أحاطت بها حشائش خضراء يانعة»[4] يعود اللون في هذا المقطع أيضا، وتغيب جماليات القبح، ويشكل الوصف منظرا طبيعيا جميلا، معتمدا على حاسة العين فقط لغياب الروائح، إضافة إلى تأثيث هذا المكان بالزيتونة وهي الشجرة المباركة في الثقافة الإسلامية، والشلال رمز الحياة، الذي سيضطلع بتطهير السارد بعد مسخه.

---

[1]: أسماء نيازي طاهر، جماليات القبح في فن العمارة، موقع الجامعة التكنلوجية العراق، /http://www.uotechnology.edu.iq

[2]: عبد الحميد هيمة، دلالة المكان، في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي، دنيا الوطن، دراسات نقدية في روايات عز الدين جلاوجي، 08/31/ 2011 http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/236338.html

[3]:: جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجيعة، ص18

[4]:المصدر نفسه، ص 48

لا يختلف حال سكان المدينة المومس كثيرا عن الخراب العام الذي يسردقها، وإن كنا لا نعرف أشكال الجميع إلا أننا نعرف أشكال الشخصيات الرئيسة وهي في مجملها شخصيات حيوانية، من ذلك؛ الفئران، النسور، السيد نعل، والغراب، يأتي وصفها مشوها أكثر منه محاكيا للهيئة الحيوانية، توظيفا لثيمة المسخ التي ستتجلي بوضوح أكثر في مسخ السارد ذاته إلى خفاش، هذه الثيمة التي تعد من أهم الثيمات القادرة على «الأضطلاع برسم حالة التشوه والتصدع الكبير الحادث على مستوى الواقع »[1] المعبر عنه، كما أنها من الثيمات الأكثر فاعلية في الوسط الفانتاستيكي، ما جعل جلاوجي يعتمدها في تشكيل شخصياته الروائية، ذات المظهر الحيواني معمقا الرؤيا المشوهَة للسلطة السياسية ومن والاها. يذكرنا توظيف المسخ برواية كافكا التي اتخذت من المسخ الحيواني أداة للدلالة على الوضاعة التي آل إليها الكائن البشري. ودعما لسردية العجيب حيث تحصل أحداث لا يمكن أن تفسر بقوانين العالم المألوف، منها ما امتصه المتن الروائي من الفولكلوري في حكاية العجائز والقمر، وأحداث أخرى لا تستوعبها إلا تسمية الفانتاستيكي[2] وهو الغالب على هذه الرواية، من ذلك مثلا استعلاء الفئران وقوتها، سير المدينة في طرقات ذاتها، جمع الشياطين في كيس... وغيرها كثير لأن كل الأحداث في الرواية هي من هذه الفئة، وهي في الغالب ذات دلالات رمزية، تحيل على أحداث تجد تاريخية أو سياسية.

بالنظر إلى موضوع الرواية التي تلتصق بسردية الطابو وسردية التاريخي راصدة اللحظات السياسية في تاريخ المجتمع، بعضها انتهى فعليا مثل الانتقال للديمقراطية الذي ذكر سابقا وانفجار عدد هائل من الأحزاب غير ذات دلالة لأن السيد نعل أسس أكبر حزب، وألغى بذلك جدوى الأخرى التي تبدو من أسمائها بلا طائل من الأساس، وهو الحدث الذي يجد مرجعيته في تاريخ الجزائر، وانتقالها من نظام الحزب الواحد إلى التعددية الحزبية التي أقرها الدستور أربعة أشهر بعد أحداث أكتوبر 1988م، ثم تكاثر الأحزاب السياسية التي لا تملك خطابا معارضا. وبعضها الأخر يعد من قبيل الحقيقة الثابتة مثل اكتشاف السارد

[1]: الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائرن2012، ص264

[2]: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2009، ص143

للحكام الفعليين من وراء الغراب، وهم الفئران النسور في النص.

و لعل هذه الرؤية الغاصة بالطابو السياسي الذي يفرض ضغوطا، يخاف الكاتب التعبير عنها خوفا من الاتهام بالخروج عن الإجماع الوطني، ولا سيما في زمن الأزمة[1] التي تمثلت في العشرية السوداء وما كان يمكن أن يتعرض له من تخوين وتهديد بالقتل، لكل من يصرح بخطاب معارض لأحد طرفي النزاع، خاصة وأن الرواية تمت كتابتها سنة 1999 كما هو موضح في نهايتها، وما قبلها (زمن الكتابة) كان أحلك فترات العشرية السوداء، هي ما دفع بالكاتب إلى اختيار شخصيات حيوانية، مستوحاة من عوالم كليلة ودمنة والمجاز الأليغوري، لهذا الكتاب ذي التلقي المزدوج حيث إنه موجه في آن واحد للنخبة الباحثة عن المعرفة السياسة والحكمة، وكذا للعامة الراغبة في المتعة والتسلية[2] تلعب فيه رمزية الحيوان الذي يتحول إلى قوى فاعلة في السرد تشيد مساراته الخطابية والدلالية

و على عكس الشخصيات المحورية التي جاءت في هيئة حيوانية، تمت أنسنة الجمادات، كالنخلة والصخرة والهدهد والزيتونة، والمدينة في حد ذاتها في قلب لكل قوانين الواقع المألوف في مدينة فنتاستيكية، يسمها النص بالمومس، ما هذه الصفة إلا رؤيا عن المدينة حين تقترن بالسلطة السياسية.

[1]: وداد مكاوي محمود، عجائبية الرؤيا عند يوسف (ع)، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 20، ع 2، س 2012، ص 369

[2]: أحمد فرشوخ، جماليات المقاومة، طرائق اشتغال الأدب الشعبي في سرادق الحلم والفجيعة، دنيا الوطن، دراسات نقدية في روايات عز الدين جلاوجي، 2011/08/31،
http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/236338.html

3-الفضاء الهندسي

في هذا المبحث ننتقل من البحث في تمثيل الفضاء روائيا صوب البحث في وظائف الأماكن التي تتجاوز كونها إطارا للحدث، إلى الاضطلاع بوظيفة سردية وهي ترتبط بغيرها من المكونات النصية، خالقة دلالة الحدث الروائي، لكن لا يمكن الحديث عن الوظائف إلا إن نحن مررنا بتشخيص الفضاء والتبئير، هذه التقنية الروائية التي تبرز أهميتها بشكل كبير حين نتناول الأصناف الطوبوغرافية التي اعتمدت النصوص، وكيفية توظيفها حكائيا، لتتعدى كونها مجرد أشكال إلى تشكيل فضاء هندسي في النص، مرتكزاته الأساسية هي الهندسة الإقليدية، بعناصرها المختلفة النقطة والخط، والدائرة، التي تحيل على موضوعات اجتماعية كما هو حال النقطة مثلا التي ترتبط بـ « قضايا الإبعاد، واليتم، والاغتراب الوجودي (...) قضايا الأنانية، والوحدة والمس الأحادي»[1] وغيرها، كما ارتبطت الأشكال الهندسية الأخرى بالخط والدائرة بالحدث من جهة وببنية النص من جهة أخرى. ما جعلها تحظى بعناية الرواية الجديدة، خير مثال على ذلك عناية روب غارييه بالشكل الدائري الذي يظهر على المستوى الطوبولوجي فالأماكن تتخذ الشكل الدائري في الممحوات، كما اتخذت الأشياء شكلا مستديرا منها الساعات في المتلصص، كما يظهر على المستوى السردي، حيث تطرح قراءة الرواية على سؤال البداية، أين يمكننا موضعة بداية ونهاية رواية روب غارييه، إن الكتابة التخييلية عند غارييه تبدو كما لو أنها خاضعة لحركة دائرية وهي تنفذ جملة من التوافقات داخل و/أو مابين نصية intra et/ ou intrertextuelles [2].

إن كان هذا حال الفضاء الهندسي في الرواية الجديدة الفرنسية فإن السرد الجزائري لم يكن بمنأى عن هذه الهندسة الروائية، وللوقوف على مدى اهتمام الرواية الجديدة الجزائرية بالفضاء الهندسي نعود لاستقصاء كل من الخط والدائرة في المتون الروائية، ونعوض النقطة بالغرفة التي تمثل نقطة في مكان أكبر دوما، ومع ذلك تتضمن أفعالا ويكون لها دور فاعل في درامية النص.

---

[1]:جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء فالروائي ص 50

[2]:Abdallah Lissigui, La représentation de l'espace dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, p86

3-1-الغرفة

الغرفة من الأصناف الهندسية الحاضرة في كل النصوص الروائية، إنها الفضاء المغلق الذي يؤمّن العزلة، والحميمية، ما جعله يرتبط دراميا بثيمتين مهيمنتين في المدونة الروائية هما الحميمية والعنف، لتبرز ثيمات أخرى أقل ظهورا، في مواضع متفرقة.

في الغرفة يحصل فعل التخييل، الذي ينتج السرد في كل من "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" و"أشجار القيامة"، في الأولى الغرفة هي المرحاض الذي يتم فيه سرد مذكرات أمديو، وهو الفعل الذي يطلق عليه "العواء" لما فيه من ارتباط بالمدينة -فضاء الرواية روما، ورمزها الأسطوري "الذئبة. يوفر المرحاض العزلة التي تناسب سرد المذكرات، بعيدا عن باقي غرف البيت التي تقاسم أمديو فيها زوجته، التي لا تعرف الكثير عنه، ما يجعل سرد المذكرات أمرا يحتاج للانفراد دونها.

في الرواية الثانية تعددت الغرف، لكن الغرفة الأساسية في السرد هي غرفة الإنعاش التي ينطلق منها التخييل، والتذكر، خالقا سردا مقطعا فضائيا، مابين هذه الغرفة وباقي أمكنة الفصل الأول من الرواية، وهو الفصل المسرود بلسان الراوي.

تشكلت عوالم رواية أشجار القيامة إذن انطلاقا من هذه الغرفة حيث سجن البطل، أو تخيل أنه مسجون في غرفة انعاش. النقطة أو البؤرة التي ينطلق منها خط الحكاية المروية «بلسان الراوي» كما عنون الفصل.

غرفة الإنعاش هي على المستوى الثيمي العزلة والألم الذي يصنع التراجيدي في النص «غرفة الإنعاش، وحدة قاسية، وألم فضيع»[1] إضافة إلى الخوف المتأتي من ثيمة أخرى مهيمنة في كامل مدونتنا الروائية، هي العنف، والتي تبرز إلى جوارها ثيمة أخرى وإن كانت أقل تكرارا هي الحميمي؛ حيث استعاد ذكرى حبيبته فاء، الأنثى الحلم، أو الأنثى اللغة، التي خلقتها خيالاته لا غير، امرأة تختزل حلمه بالثورة، من خلال مشهد واحد يصفها فيه تدخن ثم تلقي عقب سجارتها وتأخذ سيارة أجرة (طاكسي) نحو "السماء" ؛ لتبقى مجرد ذكرى أو خيال رجل

[1]: بشير مفتي، أشجار القيامة، ص 56

يعرف أنه لا يقدر على الثورة، فيختزلها في صورتين المرأة التي تكسر العرف، والكتابة التي هي بذاتها فعل ثورة على القائم، أو فعل تخييل الثورة كما في النص.

تذكره فاتن بـ فاء وهي تقوم باستنطاقه معتقدة أن فاء هي المسؤولة الأولى عن التخطيط للثورة بينما يستعيدها الراوي خيالا عشقيا، يتماهى به بحميمية، يفسره تارة على أنه الأنثى الحلم وأخرى على أنه أنثى اللغة «..فاء الجميلة.المرأة التي أحببتها في الحلم، والرؤيا، وشطحات الخيال، المرأة التي لا أستطيع تأكيد وجودها»[1]، مالم يشفع له عند فاتن التي مارست عليه عنفا معنوي وهي تجبره على تذكر ما لا يذكر، ليتعرض لعنف جسدي بعد أن تغادر يائسة، ويخلفها زميل لها قوي البنية، يقوم باستنطاقه وضربه مع كل انكار لتذكر ما يسأل عنه.

لا يقتصر ظهور هاتين الثيمتين على غرفة الانعاش بل نجدها أيضا في بيته الذي يتكون من غرفة واحدة، والذي يشخصه الراوي عن طريق الوصف وهي حالة ناذرة، حيث يلاحظ القارئ ندرة التشخيص في مدونتنا، التي تجعلنا نرجح قلة العناية بالجانب الجمالي للفضاء، وقلة تأثر الكتاب بالفنون التشكيلية من جهة، وعدم تشغيلهم لوظائف الوصف من جهة أخرى، فهم يفضلون المعنى الصريح الذي تعبر عنه مفردة واحدة في الغالب وبشكل مباشر، من ذلك استعمال بشير مفتي للوصف بالمفردة الواحدة (قذرة، أقذر) في العبارتين الأخيرتين من المقطع الوصفي القصير الذي يشخص فضاء البيت: «"سكنت في بيت من غرفة، ومرحاض بدهليز عمارة في حي الثقب".كانت العمارة قذرة، وغرفتي أقذر... »[2] هذا المقطع القصير المعتمد على القائمة، وهي الدرجة صفر من الوصف، يقدم وصفا موجزا للبيت، لا يمكن بحث علاقة تشخيص الفضاء فيه بالفنون التشكيلية، لأن تشخيص الفضاء في مدونتنا الروائية لا تجعلنا نطرح الأسئلة التي فتحها الرواية الجديدة الفرنسية، ذلك أننا أمام مقطع لا يشغل وظائف الوصف بل يشير إلى المكونات البيت التي وردت في شكل قائمة قصيرة، ثم يموضع مكانه، ليعتمد مفردة واحدة بعد ذلك وهو يصف العمارة والغرفة، تترك

[1]: المصدر السابق، ص20

[2]: المصدر نفسه، ص32

هذه المفردة للقارئ حرية تخيل درجة قذارة الغرفة، خصوصا وأن للكلمة معنيين الأول حرفي مرتبط بقلة النظافة، والثاني إيحائي له دلالة الاجتماعية ترتبط عموما بما هو غير أخلاقي، أو غير إنساني، أما السياق النصي فيشغلهما كلاهما.

مع ذلك وفرت هذه الغرفة التي صفتها القذارة فضاء حميميا للتواصل بين الراوي وأصدقائه و«كانت موعدا للصعاليك" هكذا كنا نسمي أنفسنا أيامها، محض ادعاء لا غير»[1]. وجلسات سمرهم «أصبحت غرفتي تتسع للعديد من المقربين(...) كانت لقاءاتنا تدوم لوقت طويل من الليل نهذي، ونضحك، ولم نكن نفكر في شيء»[2] جلسات السمر التي ستكون سببا في الزواج الثاني لكريمة والخيبة الثانية، لتعود إلى السارد وهي مصرة على الانتقام منه، فتوفر لها الغرفة فضاء مغلقا معزولا نسبيا عمّا يحيط به، بمسافة حميمية تمكنها -في غياب باقي الأصدقاء- من تحويل الغرفة إلى فضاء أنثوي تمارس فيه أعمال أنثى «تطبخ لي (...) كانت تفضل البقاء معي وحتى النوم على سريري» [3] فتنفتح الغرفة على الإيروسي لتندرج بالسرد مشاهد الاتصال الجسدي بين الشخصيتين «فتحت فجأة أزرار فستانها، ظهرت تفاحتان صغيرتان، يانعتان فغمرتهم* بالقبل، وامتد الأمر إلى أماكن أخرى في جسدها، وبسرعة غرقنا في غيبوبة الملذات والنسيان»[4]، ما يزيد ثقة السارد بكريمة، ثقة تستغلها لدس حبوب الهلوسة بطعامه، فتكون هذه الحبوب سببا في تخيل وقائع الفصل الأول من الرواية المشيد وفق التقطيع الفضائي بين غرفة الإنعاش وغرفة النوم، أو غرفة الإنعاش وواحد من أمكنة الفصل، تنطلق الأحداث من الأولى في السرد الحاضر حيث واجهة القصة الآن، وخلفية الخطاب الآن[5] والثانية عودة الذاكرة للماضي عن طريق الاسترجاع.رو هي أحداث ستفندها باقي الفصول المروية على ألسنة شخصيات أخر، لكن الفصل الأول -في رأيينا- رواية مكتملة لا حاجة لها بباقي الفصول التي لم تفعل غير ملئ البياضات الدلالية التي خلق الفصل الأول،

---

[1]: بشير مفتي ، أشجار القيامة، ص32

[2]: المصدر نفسه، ص56

[3]:المصدر نفسه، ص45

*: فغمرتهما.

[4]: المصدر نفسه، ص59

[5]: يان مانفريد، مدخل إلى نظرية السرد، ص 114

فهي حسب رأي البحث تغلق باب التأويل وتعدد القراءات، كما قلصت دور القارئ، من قارئ إيجابي يؤول ويملأ الفراغات إلى قارئ سلبي يكتفي بشهادة باقي الشخصيات، بل أكثر من ذلك حُدد تلقي النص في الفصل الموسوم "بلسان القارئ" وهو الفصل الذي لا نجد له صلة بباقي الفصول، كما أن هذه الفصول لم تتبع التقطيع الفضائي ولا التشظي الزمني اللذين شيد وفقهما الفصل الأول، ما يجعلها تنقص من القيمة الجمالية للرواية وتفتح المجال لانتقاد المعمار النصي.

هذه الثيمات التي وسمت فضاء الغرفة عند بشير مفتي هي نفسها ما تحيل عليه باقي الأفضية في النصوص الروائية غير أنها لا تأتي متداخلة كما هو الحال و" أشجار القيامة" بل تخص كل رواية غرفها بثيمة؛ في "القريبة كاف"[1] الغرف هي أفضية للعنف، فغرفة السارد هي نقطة معزولة ينطوي فيها على نفسه، مبتعدا عن حياة أقرانه ما يجعلها فضاء يمارس فيه العنف على ذاته، مع ذلك هي فضاء للذاكرة والابحار نحو العالم الداخلي للسارد الذي يعرض حياته الداخلية من ذكريات وهواجس.

مثلت غرفة شقيقه مصدرا للعنف النفسي عليه (على الراوي) أيضا، كون الأول الابن الذي تفضل الأم وانتقاما من القدسية التي تضفيها الأم على تلك الغرفة، يستضيف بها فتاة كان التقاها وقد أُلقيت في الشارع، لتتحول الغرفة إلى فضاء للعنف النفسي، تحديدا الترهيب الذي مارسه على الفتاة، لينتهي بقتلها في غرفة المطبخ.

الفعل نفسه تمارسه والدة عمار الطونبا في "يوم رائع للموت" وهي تقتل زوجها في غرفة نومهما محولة إيّها من فضاء حميمي إلى فضاء للعنف، يتكرر القتل أيضا في "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لكن هذه المرة في المصعد، الفضاء المغلق الذي وإن كانت مساحته أصغر من غرفة عادية، فإنه يمتلك خصائصها الهندسية، وفي الرواية يتحول إلى فضاء للعنف حيث تحصل فيه جريمة قتل لأحد سكان العمارة الذي كان يلقب نفسه بغلادياتور.

أما في "اكتشاف الشهوة" يحضر عنف جسدي ؛ جنسي تحديدا، على المرأة حين تصور

[1]:ياسمينة خضرا، القريبة كاف، تر: نهلة بيضون، الفرابي . سيديا، بيروت، 2011

باني دخلة زوجها بها، والتي تمت في المطبخ بسرعة وعنف ودون استئذانها. أما في "رمل الماية" فإن الغرف فضاء العنف كثيرة، ذلك أن البطل تعرض للتعذيب من طرف محاكم التفتيش ثم من طرف الأتراك، ما جعله يتنقل من غرف إلى أخرى مورس عليه فيها العنف.

هذا في الحكايات المضمنة أما في الحكاية الإطارية فإن الحرملك كان فضاء العنف الذي مورس على الجواري، في حين حضر فضاء حميمي هو غرفة دنيازاد حيث تروي حكايتها للملك ويأتي السرد على إيراد مشاهد إيروسية تتخلل فعل الحكي. يحضر الإيروسي في "اكتشاف الشهوة" أيضا في وصف القبلة داخل المصعد، والاتصال الجسدي في صحن البيت، وفي الحمام بين باني وتوفيق. كما يحضر في "شهقة الفرس" في غرفة نوم الساردة، وغرفة شقيق زوجها إدوارد كونها أماكن مغلقة تمنح الاحساس بالأمان الذي يدفع بالجسد للتعبير بحرية عن رغباته واتباع غرائزه.

الغرفة في التفكك فضاء آمن يوفر حرية الحكي، والكتابة، واستعادة الماضي، ماضي الثورة التحريرية والحزب الشيوعي، إنها فضاء البوح والاعتراف بالنسبة لـ الطاهر الغمري، بأخطاء الحزب الشيوعي أثناء الثورة، إذ يرى أنه تخلف عن القيادة وعن المبادرة ما تركه ذيليا تابعا لغيره، وجلب ويلات التصفيات الجسدية لأعضائه الذين انخرطوا بالثورة من قِبل الثورة نفسها.ويعري السارد الماضي في فضاء الغرفة، غير أنها من هذا المنطلق فضاء للعنف، عنف يمارسه طاهر الغمري على نفسه، وهو يسجنها بين ذكرياته ويعاقبها عن تخلفه عن رفاقه، وبقائه على قيد الحياة بينما تمت تصفيتهم جميعا.

تحضر الغرفة كفضاء للإبداع في "ذاكرة الجسد" من خلال أربع غرف: معرض الرسم الذي الذي تعرض فيه اللوحات الزيتية للسارد، والتي تمثل فضاء للتواصل يلتقي فيه البطلان، وغرفة خالد في بيته العائلي بقسنطينة التي يشرع بالكتابة فيها فتكون هذه النقطة/الغرفة منطلق السرد والابداع، المرسم في بيت خالد والمرسم في كلية الفنون الجميلة حيث يلتقي بكاثرين. في "وصية المعتوه" أيضا تتحول الغرفة بما توفره بانغلاقها من أمان للمعتوه، إلى فضاء للإبداع يرسم على جدرانها جداريات ثلاث «ثلاث رسومات غريبة، في الجدران الثلاثة للغرفة، الرّسم الأول لطيف امرأة ورجل في حالة عناق ربما، أو أحدها يخنق

الآخر، الرسم الثاني لرجل يمسك خنجرا مزروعا بقلبه، ونقاط كأنها الدّم تتخلص من أسر القلب، والجدار الثالث يحمل رسما مركبا، لثلاثة وجوه خلف بعض، كأنها في صفّ نحو الجحيم، وتقرأ كل عين القفا الذي يسبقها، كأنهم امرأة ورجلان يتبعانها..»[1] ولا يقتصر وجود هذه الرسوم على ربط هذه الغرفة بالإبداع ؛ بل إن وجودها في الصفحات الأولى من الرواية يجعل من تشخيص هذه الغرفة ورسومها يشغل الوظيفة السردية La fonction narrative حيث يستبق أحداث الحكاية، ويعلن بشكل غير مباشر عن أن الوصية ستتمحور حول هذه الشخصيات الثلاث. فتشخيص الغرفة عن طريق الوصف من العوامل المساهمة في«بناء الوحدة القصصية، والمضفية على العملية السردية حركيتها وقيمتها الفنية»[2] إضافة إلى كونها تعزز الجانب الدرامي وهي تشوق القارئ، وتدفع بوجهة النظر الجوالة للاشتغال بكثافة واضعة القارئ «في موقع تقاطع بين التذكر والترقب (Retentio- Protension)»[3] تذكر معالم الرسم ورموزه وترقب مصير الشخصيات ومدى تطابق الرسم والأحداث.

و الغرفة أخيرا هي الفضاء العجائبي الذي يلتقي فيه السارد في رواية سرادق الحلم والفجيعة بشخصية فيها صوفية لا يذكر اسمها ولا يُعرف بها بل يكتفي بعنونة المقطع الروائي بـ "في حضرته" لتكون عتبة ممهدة لتقبل أوصافه، التي تخرج عن المألوف وتضع القارئ في لحظة تردد أمام هذا الذي يرى ظاهرا وباطنا دون أن يرفع بصره، بل إنه لا يرفع بصره لأنه لا يرى بالعيون.. لا تجد هذه الأوصاف الفوق-طبيعية تفسيرها إلا إن أعيدت إلى العوالم الصوفية التي سيتشكل وفقها فضاء الغرفة، التي يزينها ويملؤها، لتتصاعد فيها أفنان البخور وتطقطق النار مسبحة[4]. لتتوالى أحداث لا يمكن تبريرها إلا بأنها حالة صوفية منها على سبيل المثال: «ارتجفت جنبات بدني.. تهرأ جسدي..بقي هيكلي العظمي منتصبا وحده دون قطعة

---

[1]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص 12

[2]: محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر الجاهلي نموذجا، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003، ص 293

[3]: فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، ص 5

[4]:جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجيعة، ص18

واحدة من لحم، ارتعدت عظامي وتمتمت بين أسناني» [1] هذه الحالة العجائبية التي آل إليها السارد، لا يمكن تبريرها وفق قوانين الطبيعة، بل تندمج في مجال العجائبي، الذي لن نجد لها تفسيرا إلا على أنها حالة صوفية "في حضرته" والهاء ضمير متصل يعود على شخصية غير معروفة في السرد، لا نعرفها إلا من خلال تفاعل السارد معها.

المنحى الصوفي ذاته نجده في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بل أكثر وضوحا، حيث الحوادث العجائبية التي لا تفسير طبيعي لها، ولا يمكن إلا عدها حالة صوفية يعيشها الولي، ويتخيل فيها كل هذه الحوادث، من بين هذه الحوادث التي كانت الغرفة فضاء لها أن الطالبات المائتين يؤتين كل ليلة وجميعهن في وقت واحد من طرف شخص واحد هو الولي نفسه، والقناديز بدورهم رفعوا عريضة يشتكون فيها من طالبة واحدة تشوش عقولهم وتبلوهم بالنسيان فينمحي كتاب الله من صدورهم[2]. ما يجعل الغرفة فضاء للعجائبي، وتخيل الحميمي، مع أن الثيمتين تندرجان ضمن حالة صوفية ولدت الأحداث والدلالات النصية في رواية الطاهر وطار، الذي مكنه احتكاكه بالتراث من الاشتغال على أكثر من مستوى في المقطع الروائي الواحد.

لا نبتعد كثيرا عن الأجواء التراثية لكن بدل المعرفة الصوفية يقدم إسماعيل يبرير الثقافة الشعبية، في اعتقادها بالعجائبي والعوالم الفوق طبيعية surnaturel؛ من عوالم الجن أو "الكائنات الخيالية" التي تقابل مفردةfantôme الدالة على الأشباح والأوهام والأطياف والتخيل، وهي كلمة شعبية من مفردات القرن الثاني عشر (ق 12م) تندرج تحت مصطلح مصطلح le fantastique العائد إلى القرن الرابع عشر (ق14م)[3]. يروي ادريس عن لقائه بهذه الكائنات في بيت سليمان والد صديقه السعدي، بعد أن تغذى خياله من الأقاويل التي أشيعت حول سلميان؛ ويعترف بالإصغاء إليها «كنت في صغري أصغي إلى أحاديث الناس عن سحر الرجل (سليمان) وشعودته واستحضاره الجن»[4] ما جعله يولي هذا البيت وغرفة

[1]: المصدر السابق، ص19

[2]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص24

[3]: الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 33

[4]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص 44

الملك الحزين تحديدا الاهتمام ويقدم على تشخيصها ثم سرد الحوادث العجيبة التي يفترض أنه شاهد بها، وهو يشخص هذه الغرفة يعمد إلى اختيار الركن الذي يحتوي كتب وأدوات الملك الحزين دون غيره، لأنها تشير إلى شخصية سليمان وتسهم بفعل ذلك في تأكيد ما سيرويه الراوي من رؤيته. يتم المقطع الوصفي بالانتقال إلى الغرفة الداخلية التي تحيل عليها غرفة الملك، حيث كان ينام السعدي ومعه نام الراوي أكثر من مرة، يصف هذه الغرفة من خلال مكوناتها؛ الصور وخزانة المطبخ "بيفي" التي كان يضع السعدي بها ثيابه وأدواته المدرسية، ثم ينتقل إلى مقارنتها بغرفته هو الأكثر ضيقا ونورا، مكررا أن غرفة السعدي أوسع وأقل إضاءة ما يجعل منها مسرحا مثاليا لأحداث فنطاستيكية، تعزز الإحساس بالخوف خاصة والريح تؤججه، فيخرج الكائن الفوق طبيعي في صورة رضيع بوجه مخيف « ورأيت الطفل يجري في أرجاء الغرفة، حاولت أن أقاوم وجوده، نفضت عيني أكثر من مرة فكانت تصحح لي وجوده وتضيفه نشاطا وحيوية، هل لطفل في هذا العمر أن يفعل كل هذا؟! قفز وانقلب في السماء ورقص...»[1] لتأتي العائلة كلها فجأة لتطارده ثم وفجأة أيضا يتركونه ويعودون للنوم ما يبقي ادريس في حيرة لا يجد فيها تفسيرا لما يحصل معه وسط هذا الفضاء العجائبي.

تكون الغرفة بهذا نقطة أساسية في صناعة العامل الدرامي في النص الروائي الجزائري، وهي الشكل الهندسي الأكثر حضورا فيه، يقدمها بوجدرة بوعي هندسي كبير وهو يصفها أكثر من مرة في رواية التفكك بالمكعب، بينما تقدمها باقي الروايات في حميميتها، خاصة وأن أغلب هذه الروايات هي روايات تقتصر على شخصية محورية أو اثنتين (نستثني رمل الماية) ما يجعلها توظف الأفضية المغلقة التي تحد عدد الشخصيات وتفتح المجال لثيمات كالحميمي والعنف والعجائبي التي لا يمكن أن تتم في أفضية مفتوحة أو عامة كالخطي مثلا.

3-2-الخطي

ينفتح الخطي على الأفقي والعمودي، فيضم الشارع والرصيف، والسلالم وبشكل خاص

[1]: المصدر السابق، ص46

في يوم رائع للموت سيكون للامتداد العمودي للعمارة دور أساسي في الرواية، ذلك أن هذا الشكل الهندسي هو بؤرة القص التي ما كان للقصة أن تشيد دونه.

كما يشمل الحديث عن الخطي البناء الخطي للرواية وهو ما يفتقر إليه متننا الروائي، لأن الرواية الجديدة تشظي زمنها، وتفكك حبكتها، ما يبتعد بها عن السرد الخطي، فكل روايات المتن تكسر الامتداد الخطي عن طريق الاستباق والاسترجاع، أو تفكيك الحبكة كما في رواية التفكك.

يهتم الفضاء النصي أيضا بالخطي من حيث الكتابة الأفقية والعمودية، ما نلاحظه في المدونة الروائية هو هيمنة الكتابة الأفقية حيث لا تظهر المقاطع العمودية إلا في نصوص قليلة، في شكل حوارات كما هو الحال في أشجار القيامة التي يظهر بها عدد من الحوارات بين "الكاتب" وغيره من الشخصيات. أو في شكل مقطوعات شعرية يدرجها الكتاب بسردهم، نجد هذا عند فضيلة الفاروق، بشير مفتي وعز الدين جلاوجي، الذي يضيف إلى هذه المقاطع الشعرية (شكلا) قصر العبارات السردية، واعتماد النقطتين الممتابعتين، ما يحد من امتداد السواد ويوسع مساحة البياض في الفضاء النصي، ويوحي بأن "الشاهد" يلهث وهو يسرد هذه العبارات خاصة تلك التي تسرد فراره من المدينة: «أجري.. أعدو.. أختفي خلف شجرة شمطاء تترمد تذروها الرياح..»[1]

كسرت بعض الروايات الامتداد الخطي للقراءة وهي تدرج الهوامش مثل يوم رائع للموت التي وظفت الهوامش لتقديم شرح بالفصحى للعبارات الواردة في المتن بالعامية الجزائرية: «واش خرجك هاذ الوقت: معناها "أي شيء أخرجك في هذا الوقت المتأخر؟". سور راك أومبان في الدخان: معناها "أكيد أن سجائرك نفذت"»[2]، يشي وجود هذه الهوامش بأن القارئ الضمني لهذا النص ليس جزائريا، بل أن كاتبنا يوجه نصه للقارئ المشرقي الذي يعبر دوما عن عدم استيعابه للهجة الجزائرية، وبالنظر إلى وجود دار نشر مشرقية، يحتل اسمها " الدار العربية للعلوم" الركن الأعلى من غلاف الرواية، أعلى اسم الكاتب وعنوان الرواية، له

[1]: جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجيعة، ص10

[2]: سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 73

أثره على اهتمام الكاتب وتصوره المسبق لقارئه المفترض، وأهمية هذا القارئ. وظفت الهوامش في سرادق الحلم والفجيعة بشكل فني لتأجيل السرد وإدراج وتضمين معلومات جديدة للمتن الروائي، أما على مستوى الفضاء النصي، فهي تعمل على كسر الامتداد الخطي للقراءة، وهي تدرج حركة انتقال عمودية بين المتن والهامش.

إن الخطي كشكل طوبوغرافي له دوره في الحكي نجده أكثر بروزا في يوم رائع للموت، التي تدور أحداثها في فضاء مفتوح، بينما تأتي الأحداث المسترجعة من الأفضية المغلقة غالبا.

أول ما يفتتح به السرد في يوم رائع للموت هو مشهد خطي يجتمع فيه الأفقي والعمودي، فالحافة التي يقف عندها حليم امتداد خطي حتى وإن كانت على ارتفاع شاهق، حققه الامتداد العمودي لارتفاع العمارة، هذه المسافة العمودية الكبيرة (15 طابقا) أدخلت الخوف لقلب حليم، مربكة بذلك ثقته بقراره في الانتحار، خالقة مأساوية اللحظة على مستوى القصة، لكنها على مستوى السرد تنمح الفرصة لسرد أحداث تخللت الفترة التي يهوي فيها جسد حليم بن صادق، منها محاولته التحكم بجسده؛ « فحاول أن يدير رأسه بشكل يمكنه من الرؤية إلا أنه شعر بضغط شديد مصدره من أسفل يمنعه من الاستدارة (...) اكتفى بمد رقبته وثنيها بدرجة أو درجتين» [1] من زاوية الرؤية هذه يتحقق اللقاء بين العمودي والأفقي مرة ثانية، ليس ليفتتح السرد مباشرة بالمأساوي، كما في الفاتحة النصية، ولكن لتحقيق تماسك الحبكة، واستمرار السرد.

العين من موقعها العمودي المرتفع ستلمح الأفقي المنخفض، لتكون الاستدارة بمثابة معلن عن بداية مقطع وصفي يشخص من خلاله الحي السكني، وينتهي إلى رصيفه حيث يقف أناس يراقبون سقوطه:

> «رأى نصف الطريق الفاصلة بين عمارته الشامخة ومبان سكنية أشبه ما تكون بعلب إسمنتية وضعت كيفما شاء، سكنات يعتقد أصحابها أنها فيلات وتعتبرها السلطات بيوتا غير شرعية، أما هو فكان يراها مجرد

[1]: المصدر السابق، ص21

علب إسمنتية قابلة للسكن، ثم رأى رصيفا بمحاذاة هذه السكنات وأشخاصا يقفون عليه، ويرفعون رؤوسهم وكأنهم ينظرون لشيء في الأعلى..بالطبع كانوا ينظرون إليه»[1]

هذا اللقاء بين الأفقي والعمودي سيكون له دور المحفز لحليم بن صادق الذي أحب تطلع الجماهير إليه، وقد تجتمعت بعد تعثر أحد المصلين المغادرين للمسجد بساقي السيس كانز (المجنون) الجالس على الرصيف وسقوطه على أكياس القمامة، ولحظة محاولته الوقوف لمح حليم يهم بالقفز، وأشار إليه فتجمع باقي المصلين على الرصيف، في منظر أبهج حليم وابتعد به عن لحظة الشك في قراره، ثم ما يلبث أن يكتشف عبثية الرغبات الإنسانية، وهو يرى المجنون وقد كان يرغب بأن يكون منظر هذا المجنون آخر ما يراه، غير أن رؤيته من ذلك الارتفاع أصابته بالخيبة لا بالفرح الذي توقع، وأخيرا فإن اللقاء بين العمودي والأفقي سيكون سببا في نجاة حليم من الموت منتحرا، ملغيا حرية الاختيار لمصيره، ومؤكدة سلطوية لقدر، إذ يتسبب تزاحم المتفرجين بتعطيل حركة الشاحنة التي تنقل أثاث بيته فيقع عليها، وينجو لأن عائلته جعلت الأغطية فوق الأثاث.

خلق سمير قسيمي باللقاء بين الأفقي والعمودي تماسك حبكته، بل وسخريتها بابزار المفارقات الحياتية، في صور بسيطة دالة. هذا عن التقاط الخطي أما عن العمودي مفردا فقط كان فضاء للموت من خلال اختيار حليم بن صادق لارتفاع العمارة سبيلا للانتحار، لكن قبل الوصول لسطحها وجد المصعد معطلا فخطر له الموت تعب أثناء صعود الخمس عشرة طابقا. أما الأفقي فقد مثل فضاء للتواصل بين المصلين ثم بين حليم وبينهم، حتى وإن كان مجرد تواصل بصري في الحالة الثانية، غير أن الأفقي وإن كان له دور في الحبكة فإن أهميته لا تظهر على مستوى وظيفته الفضائية وإنما على مستوى التشخيص، الذي يربطه بالمرجع الواقعي ليقدم صورة عن الفضاء الجزائري وقد لاحظنا هذا في اختياره اسماء الشوارع وفقا لموقعها الواقعي، التسجيلية ذاتها نجدها في وصف الرصيف إذ نجده يتجه إلى غياب النظافة عنه، فيبدو أننا نقرأ نقدا اجتماعيا لا نصا روائيا يطرح قضايا فلسفية، ذلك

[1]: سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص ص 22، 21

أن القارئ الذي تقابله أفكار وجودية في النص يتوقع أن يحيله الوصف على أفكار من المستوى ذاته، كالتشيء أو العزلة أو غيرها من الثيمات التي نجدها عند كتاب الرواية الجديدة، ورغم أن وصف الرصيف عند قسيمي يدمج بالسخرية فإنه يخيب توقع القارئ المتطلع نحو ما هو أعمق.

تمثل السلالم أيضا امتدادا عموديا يوفر العزلة في عمارة يتصارع سكانها من أجل المصعد، بينما تلجأ ماريا كرستينا غونزاليز في "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" إلى السلالم لتبكي حظها العاثر هناك بعد أن جربت المرحاض ولم يناسبها لأنه «موحش وحزين، لا يأتي أحد لإنقادي. أفضل السلالم لأن السنيور أمديو لا يستعمل المصعد، إنه الوحيد الذي يسألني عن حالي، أحكي له وأبكي في حضنه.»[1] تهرب ماريا من غضب العجوز روزا التي تتطير من البكاء، وقد تطردها من العمل إن هي رأتها تبكي، فتفر إلى السلالم، حيث تجد الأنس والسلوى في أمديو الوحيد الذي يعطف عليها.

تمثل السلالم فضاء للاستئناس في يوم رائع للموت أيضا حيث يلتقي حليم وعمار الطونبا ليلا فيها، لأن السلالم في العمارة الجزائرية لا تحقق العزلة إلا ليلا، لغياب المصاعد، فتدور بينهما أحاديث حميمية يسر فيها عمار لحليم بما يعتمل في صدره، في حديث حميمي يستأنس فيه أحدهما بالآخر.

يحضر الخطي في باقي الروايات بشكل أقل كثافة ما يجعله يفتقر لخلق دلالة في النص من ذلك مثلا ما نجده في "شهقة الفرس" خط النور (ص 48+49) الذي تلاحقه البطلة فيتحول إلى ما يشبه السراط(ص 48) كل ما سواه هاوية سحيقة، لا تفلت منها إلى بإتباع شهوة اللحظة، كما يحضر في الأشياء مثل الطريق إلى الوطن (ص49)القطار(ص 52)، والميترو الذي تشبهه بالحبل (ص56)، أما في رمل الماية فيحضر في شكل استعارات خط الحكاية، خيط النور، خط الحكاية...و غيرها وهي استعارات وأشياء مثل القلم، غير أنه لا يتخذ دلالة إلا بمقابلته بالشكل هندسي آخر هو الدائري.

[1]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، ص ص 74، 73

3-3-الدائري

يحضر الخطي إذن في "رمل الماية" أيضا في شكل أشياء أو بالتحديد شيء واحد هو "القلم" بدلالته العميقة عن الكتابة وعن التاريخ الرسمي ممثلا بشخصيات تاريخية منها الطبري:

«الوراقون إلى جانب معاوية الأيمن يتهيؤون لنجر أقلامهم القصبية وكتابة التاريخ المروي داخل العادات الهمجية، يبحثون عن الدواة ليحرقوا مدادهم وصوفهم (...) حتى أنت؟؟؟ ماذا فعلت أيها الطبري بقلمك؟؟؟ لماذا جردته من كل حنين وشوق لقد كنت وراقا كغيرك. تنجر الأقلام وتدعو الرعية...»[1]

القلم الخطي يستعين بالدواة الدائرية لـ "يحرق" ؛ بعبارة أخرى التاريخ الرسمي يستعين بصمت الدائرة ليفرض خطابه الخاص، غير أن الدائرة في هذه الرواية لم تكن دوما صامتة، بل إنها تشكل خطاب الهامش الذي يسعى لأن يصبح مركزيا، مستعينا أيضا بالخطي الذي سيأتي في شكل استعارة هي "خيط الحكاية" الشفوية الذي يقوم مقام تاريخ الهامش، والذي يقابل خط الكتابة التاريخية الرسمية، يأتي على سرده الرواة في الحلقة.

ليقابل الخطي الدائري في هذه الرواية؛ الخطي بما هو قلم وسلطة وتاريخ متسلسل يدعي اختلاف الحوادث المتوالية، سنة بعد أخرى، وعصرا بعد أخر، بينما الحلقة الدائرية تروي فيها الأفواه الدائرية، أحداثا تكرر نفسها منذ أربعة عشر قرنا، بل وتعيد نفسها على مر العصور؛ فسيدنا الخضر، والقتل والحاكم الظالم هي نفسها، رغم اختلاف العصور، كأن تاريخ الهامش حلقة مغلقة تتكرر فيها الظواهر منذ قرون.

البشير الموريسي ممثل الهامش في هذه الرواية محاط بـ الأشياء الدائرية أيضا، كنوع من التوازن الذي يخلقه النص، وهو ينحاز للهامش أيديولوجيا، للشفوي على حساب المكتوب تاريخيا، وأخيرا للدائري على حساب الخطي هندسيا، فالبشير يلجأ إلى الكهف ذي الهندسة

[1]: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 23

الدائرية، ويحمل نقودا ذهبية دائرية، كما يجد إلى جواره حين يستيقظ دلوا، دائريا أيضا، إضافة إلى ما ذكرناه سابقا من أن الحكاية تروى داخل حلقة دائرية الشكل.

يضاف إلى الدائري العلو في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" حيث شيد المقام من سبعة طوابق ارتفاعا، بينما اتخذ الشكل الدائري، ثم شرع يتعدد ويتكاثر مشكلا دائرة أيضا، واختفت منه الصومعة وهي الأخرى ذات شكل دائري، تحضر من خلال غيابها إذ يفتقدها الولي الطاهر.

كما يحضر الدائري وبكثافة من خلال الجسد الأنثوي الذي تميزه استدارة الوجه واتساع العيون، أما عند الولي فنجد العمامة وهي من ثيابه، والحلقة وهي من طقوسه، هذه الأشياء الدائرية على قلتها خلقت كثافة حضور هذا الشكل الهندسي في هذه الرواية من خلال التكرار، إذ أن هذه الرواية تتخذ من التكرار وسيلة لخلق المتاهة السردية، فالوجه الأنثوي هو ذاته لدى المائتين طالبة، والمقام هو نفسه يتضاعف ثمان وتسعين مرة [1] مشكلا دائرة أيضا.

لا يقتصر حضور الدائري في هذين النصين الروائيين على المستويين السابقين فقط _ الطوبوغرافي وعلى مستوى الأشياء _ بل تعداهما إلى مستوى الكتابة ذاتها التي ستتخذ هي الآخرى مسارا دائريا، يلغي الخطية البسيطة للمسار السردي، ويجعل منها مرآة عاكسة للمستويين السابقين، بل تضافرت المستويات الثلاثة لتعزز، من الناحية التقنية، التجانس بين هذه المستويات الثلاث، التي تشكل وفق هذا التصور البنية الهندسية المتجانسة للنص الروائي. وتُحكم، من الناحية الدلالية، الاحساس بالانغلاق، وضبابية النهاية، بل ربما استحالتها، وعدم القدرة على تحديد مصير أكثر تفاؤلا، بل وأكثر من ذلك الحكم على هذه المجتمعات العربية الاسلامية بالبقاء عبدا لتاريخه القديم يعاود عيشه بكل مآسيه ولا يستفيد منه للتقدم باتجاه الغد. محكوم بالعودة الدائمة لتكرار الأخطاء ذاتها ومعاناة الأهوال ذاتها، بشكل أعم الإيمان بأن التاريخ يكرر ذاته، على الأقل في هذه المنطقة التي يوحدها

[1]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 17

الاسلام ويميزها كما تعلن عن ذلك "رمل الماية" والسارد يكرر "منذ أربعة عشر قرنا"، أما الطاهر وطار فيعلنها بقلمه في المقدمة التي خطها لنصه معلنا أنه «يتناول حركة النهضة الاسلامية، بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها، وأساليبها أيضا».[1]

يمكن استقصاء البناء الدائري من خلال فضائين استراتيجيين في الروايتين هما الفاتحة النصية والخاتمة أو النهاية، اللتين يفترض القارئ اختلافهما وتمايزهما عن المسار التطوري للنص، تتموضع الأولى في الصفحة الأولى للنص وتقابلها الثانية في آخر صفحة، غير أنهما في هاتين الروايتين تصبحان إشكاليتين، فأين تبدأ كل من رمل الماية والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي وأين تنتهيان، هل تسعفنا البنية الخطية لإدراك كل من البداية والنهاية ؟

ينطلق السرد الروائي في الرواية الثانية من الصفحة الثالثة عشر (13) ذلك أن النص كان مسبوقا بعتبات تمثلت في الاهداء ومقدمة الكاتب، أما النهاية فقد جزئت إلى ثلاثة فصول متعاقبة تبدأ من الصفحة الخامسة والعشرين بعد المائة (125) وتمثلت في محاولات الهبوط الأولى والثانية، والأخرى التي تتطابق حرفيا مع الفاتحة الروائية، أو الفصل الأول، في شكل تناص داخلي، يقتبس حرفيا أجزاء متفرقة لكنها دالة من الفاتحة النصية، فـ " محاولة الهبوط الأولى" هي نقل حرفي للفقرتين الأولى والثانية من الفاتحة النصية مجتزئتين من الصفحة الأولى للسرد (ص13 من الكتاب). و"محاولة الهبوط ثانية " هي الأخرى اقتباس حرفي من الفصل الأول تحديدا من الصفحة السادسة عشر (16) وحتى الصفحة الثامنة عشر (18)، أما "محاولة هبوط أخرى" التي يفترض أن تنهي السرد فإنها تعود إلى أول فعل قام به الولي الطاهر بعد عودته إلى مقامه، وهو فعل الصلاة، ولكنها كانت في الفاتحة النصية ركعتين تحية للمقام، في حين صارت صلاة كسوف في هذا الفصل، بعد تحويل لفظي في وصف الشمس التي كانت "في منتصف السماء لا تنم عن أي توجه لها " في الفاتحة الروائية تحديدا في الصفحة الرابعة عشر (14)، وصارت " سوداء، الظل فيها، حالة كسوف " وهو ما يبرر التحويل الذي أجري على بعض عبارات الخاتمة، لينتهي النص بالاقتباس الحرفي، الذي وإن كان في الأصل نقلا أمينا من القرآن الكريم، فإنه يعود بالقارئ إلى الفاتحة النصية حيث

[1]: المصدر السابق، ص9

ذكر أول مرة في الصفحة الرابعة عشر (14)، لتنغلق الدائرة وتتطابق النهايات التي اقترحها الروائي مع الفاتحة النصية التي اختار، وبدلالة مضافة من الكسوف الذي يمثل حالة من غياب النور، كما لو أن سنوات الذهول والتيه عائدة لتبدأ من جديد، لكن دون أدنى نور قد يضيئها.

غير أن القراءة وإن احترمت اختيارات الكاتب، في تشييد فاتحة وخاتمة لنصه، فانها ستلاحظ بيسر أن هذا اختيار محكوم باستراتيجية اوضحنا مغزاها، وهو منح السرد مسارا دائريا، وفتحه على التكرار المستمر، وصفه الكاتب في مقدمته بـ البناء اللولبي الذي لا يضع خاتمة بل يقترح مجموعة من النهايات وتختمها بخاتمة هي هبوط اضطراري ومحطة لاقلاع جديد[1] يكون منطلقا أولا لتكرار الأحداث ذاتها. فإنها لا تسلم بهذا المنطلق ذاته، وتتساءل هل هذه الفاتحة هي البداية الحقيقية لهذه الرواية، وإن لم تكن هي فأين هي البداية، ماذا كان قبل الهبوط، وقبل العودة، أين كان الولي، ولماذا عاد، هي الأسئلة التي لا يجيب عنها النص، بل يخلفها فراغات تملؤها القراءة، كل قراءة على حدى، والبحث يرى أن البداية كانت بسفك الدم الذي اقترفه الولي الطاهر والذي أدخله في حالة التيه التي ستتعدد وتصبح حالات يتعدد فيها الفعل الأول "سفك الدم"، الذي يتلوه التيه، والتيه بدوره يدفع إلى سفك الدم لتنغلق الدائرة بين هذين الفعلين، اللذين سيتكرران على امتداد الفضاء الدلالي المتولد من أي قراءةٍ، أو أنها رؤية شخصية من الكاتب للتاريخ، يدلِّل على ذلك بعلامات زمانية هي الشخصيات والأحداث التاريخية، كخالد بن الوليد، عمر بن الخطاب، متمم بن النويرة، بلارة وغيرها، وبعلامات جغرافية كـ الجزائر العاصمة، القاهرة، وأخرى كثيرة يتكرر فيها فعل القتل الذي يتلوه الضياع الذي يودي بدوره إلى القتل، بشكل لولبي ممتد زمانيا ومكانيا.

إن كانت رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" يسرت على قارئها ملاحظة بنائها الدائري، وأعانه الكاتب من خلال المقدمة التي خط لنصه، فإن "رمل الماية" لا تفعل، بل على قارئها بدل الجهد لإدراك تقنية تشييدها، دون تسليم لظاهر معمارها الذي تتوالى فيه الفصول، دون إشارة واضحة لأي تكرار، ذلك أن الفصول عنونت بأرقامها التسلسلية دون

[1]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص11

أي إشارة إلى مضمون الفصل أو موقعه من أحداث القصة التي تفتتح بفعل الحكي وتختم بتسليم نسخة من الرواية لصديقة الكاتب، مما يعني نهاية فعل الحكي، هل ينم هذا التوالي المنطقي عن خطية السرد في هذه الرواية؟

يفتتح واسيني الأعرج فاجعة الليلة السابعة بعد الألف بدفن آخر البسمات في قلب دنيازاد وانسحابها "نحو الفراغ"، بعد أن أدركت أن الليلة السابعة بعد الألف على وشك الانتهاء، دليلها في ذلك قدوم "البشير الموريسكي " الذي روت حكايته للملك فاتهمها "بالدروشة والتبوهليل" لتنتقل مباشرة إلى آخر حدث في حياة هذا الملك، وهو محاولة البحث عن سكينه ليقطع رأسها فلم يجده، هكذا يقدم واسيني لنصه مستبقا الأحداث وضاما البداية للنهاية، فنهاية الملك المستبد ستكون تحديدا حين يحاول قتل دنيازاد، المشهد الذي سنجده في آخر الرواية فالاستباق الذي قام به الراوي يجعل القارئ يركض عبر الصفحات ليصل إلى اللحظة التي انطلق منها مغلقا دائرة الحكي ومنتهيا عند البداية، فاتحا الأحداث على احتمال التوالد والتكرار مرات ومرات عبر أفضية زمنية مختلفة وهو ما سيؤكده المتن الروائي لاحقا.

قبل ذلك وبالعودة إلى الحدث الأول الذي ذكرناه وهو "الانسحاب" نحو الفراغ من طرف دنيازاد، والحدث الثاني الذي تخبر عنه وهو "خروج" الموريسكي القادم من الأندلس، ليروي حكاية الليلة السابعة بعد الألف وتروي عنه حكايته وحكاية الليلة، ثم مقارنتها بآخر حدث في النص وهو "خروج" الكاتب واسيني بعد دعوة تلقاها من "محاكم التفتيش" كما كنى عن ذلك، ذنبه روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" التي طالبوا بمصادرتها واحراقها.

فبداية الرواية التي تنطلق من خروج البشير لرواية الحكاية ثم ما تبع ذلك من أهوال تنتهي عند خروج آخر هو خروج واسيني الذي يفتح توقع القارئ على العودة لمعاناة العذابات ذاتها، فتتطابق الشخصية الروائية مع الكاتب وتتطابق البداية مع النهاية غالقة المسار السردي ليتخذ الشكل الدائري، وينفتح على التكرار بنفس المعاناة في سبيل "الحكاية".

عند أحلام مستغانمي يحضر الدائري في الفاتحة الروائية من خلال الأشياء، أشياء دالة على المكان القسنطيني كونها جزء من تقاليد المنطقة، ومميزة لها: « صينية قهوة نحاسيّة

كبيرة عليها إبريق، وفناجين، وسكرية، ومرش لماء الزهر، وصحن للحلويات.في مدن أخرى تقدّم القهوة جاهزة في فنجان وضعت جواره مسبقا ملعقة وقطعة سكر...»[1] بهذا المقطع الوصفي الوارد في شكل قائمة لمكونات صينية القهوة القسنطينية، تتجاور أشياء دائرية، ترتبط قسنطينة مباشرة وابتداء من الفاتحة النصية بالدائري، ليؤكده البطل وهو لا يرسم غير الجسور بانحناءاتها وتعرجاتها.

هذا الشكل الطوبوغرافي، سيسم الشق العربي أو الجزائري من خالد في مقابل الشق الغربي الفرنسي الذي يفتقر للدائري. وإن لم تكن بدوائر مغلقة بل أنصاف دوائر، أو ما يسميه السارد بالتعاريج، التي تسم مدينته وأنثاه، وتوحدها في لوحة رسمت بها المدينة كناية عن الأنثى: «ربما لم تكوني أنت، ولكن هكذا أراك، فيك شيء من تعاريج هذه المدينة؛ من استدارة جسورها، من شموخها، من مخاطرها، من مغارات وديانها(...) ودوارها» [2] يجتمع للأنثى والمدينة الشكل الدائري، ممثلا في التعاريج والإستدارة، ويضيف إليها السارد المغارات ذات الشكل الدائري، وأخيرا الدوار الذي يستمد تسميته من الاستدارة رابطا الشق الجزائري من حنينه بالدائري؛ أشياء، مدينة وجسدا أنثويا.

يتجلي الدائري في نمط الحياة القسنطينية حيث يتكثف حضور الشكل الدائري في وصف حياة يشبهها السارد بالدوران في الفراغ:

-شعرت في لحظة ما، أننا **نطوف** جميعا حول هذه المدينة **الصخرة**

-على من نرمي هذا **الحصى** الذي امتلأت به **جيوبنا لفارغة**

- حضرني لحظتها عنوان رواية لمالك حدّاد "**الأصفار تدور** حول نفسها"

- تمنيت لو أنني قرأتها، عساني أجد تفسيرا لكل هذه **الدوائر** التي تحولنا إليها

- ليتوهم أنه يمشي إلى الأمام دائما، ويموت دون أن يكتشف أنه كان **يدور** في **حلقة مفرغة**.. وأنه قضى عمره **دائرا** حول نفسه !

[1]: مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط15، بيروت، 2000، ص 8

[2]: المصدر نفسه، ص167

- لا يكاد ينتهي من **دورة** حتى يبدأ في أخرى **تدور** به بطريقة أو بأخرى حول همومه الصغيرة اليومية؟

- ترى هذه الجرائد (...) ليست سوى **رباط عينين**

- وأنا تراني لم أعد أعرف المشي إلى الأمام في **خط مستقيم لا يعود بي تلقائيا إلى الوراء**..إلى هذا الوطن الذاكرة؟

- وهذا الوطن..من أين له هذه القدرة الخارقة على **لي المستقيمات**، وتحويلها إلى **دوائر**..**وأصفار** !

- ها هي الذاكرة **سياج دائري يحيط** بي من كل جانب. **تطوقني** أول ما أضع قدمي خارج البيت.

يتخذ الدائري في هذه المقاطع دلالة سلبية، عن التوقف والتراجع، التقهقر، والخواء، إنه بشكل مجمل يتخذ دلالة الصفر، شكلا ومعنى، وما كثافة حضور الأشياء الدائرية التي شددناها في العبارات السابقة إلا تعميق للاحساس بهذا الخواء والتقهقر، فتنوعت السياقات التي تحتوي الدائري، من أهل قسنطينة إلى صورة الجمل في تونس إلى الشخصي (لخالد بن طوبال) إلى العام الذي يشمل الوطن بالكامل والدلالة واحدة، تنطبق على الجميع، وهي دلالة الصفر الذي يراوح مكانه ولا يضيف شيئا ولا يتقدم بل يكتفي بالعودة إلى الوراء، وخاويا من كل معنى، غير ممثل لأي إضافة ممكنة للحياة. غير أن عبارة لي المستقيمات فيها دلالة أخلاقية، فالي يحمل معنى سلبيا هو التحويل نحو لأسوء ولأسوء هنا هو "الصفر" اللاشيء، من التقدم المستقيم إلى التراجع بعد فقد القيمة.

حتى السرد يأتي دائريا، ذلك أن البطل يستعيد العبارة ذاتها في كل من الفاتحة والخاتمة: "الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث"[1] كأنه انتهى إلى النقطة ذاتها التي انطلق منها، مغلقا المسار السردي ليشكل دائرة، تكتمل ونحن نجد أن الحدث الأول تموضع بقسنطينة، وهو بداية كتابة الرواية، بينما الحدث الأخير في الرواية هو العودة

[1]: مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، ص7، ص 403

لقسنطينة، فكأن الحدث الأخير سابق على الأول والسرد لم ينته بل التف ليعود نحو البداية.

يصيب سالمة في رواية التفكك دوار واحساس بأنها تحولت إلى دائرة مفرغة تشبه كثيرا احساس خالد في ذاكرة الجسد، احساس يسببه الفضاء المحيط بها وتخلُّفه الذي يشعرها «..و كأنها حلقة مفرغة لا تدري اين طرفاها ووجهه، تبلله حبات الدمع كالأقراص التي في حقيبة اليد»[1] يعتمد بوجدرة التكثيف ذاته للشكل الدائري في مقطع قصير يتضمن الشكل الطوبوغرافي للربوة، المسار الدائري الذي تسلكه سالمة وهي تسير نحو بيت والديها، ثم الأشياء الدائرية حبات المطر، أقراص منع الحمل، الوجه، الجمجمة، والشعور النفسي بالدوار، ويرفع من الاحساس بالمفارقة بين واقع يصنع الدوار وتحدي هذا الواقع من طرف سالمة الأنثى التي تتحداه.

تجلى الفضاء الهندسي من خلال معمار النصوص الروائية الجديدة، التي شيدت دائريا، خارجة عن السرد الخطي لتقليدي، كما كان له حضور من خلال طوبوغرافيا الأمكنة النصية، وحتى من خلال الأشياء، ليرتبط بمواضيع العزلة والابداع، العنف والحميمي، وليكون الشكل الهندسي استعارة فضائية تشير إلى دلالات خاصة أهمها التخلف والتقهقر.

غير أن هذا الحضور لم يكن بكثافة كبيرة، ولم نلحظه في كل الروايات، وهو ما يعكس قلة اهتمام الكتاب بهذا الفضاء في نصوصهم، وعدم ادراكهم لأهميته، خاصة حين يوظف ليعكس الرؤيا بشكل غير مباشر، كما رأينا مثلا مع رمل الماية التي خلقت تقاطبا بين الأشكال الهندسية ذاتها، لهذا الغرض.

[1] :رشيد بوجدرة، التفكك، ص18

الفصل الثاني

الرواية بوصفها فضاء

الرواية بوصفها فضاء

1-فضاء العنف/ عنف الفضاء

1-1-الفضاء الضاغط صانعا لمأساوية النص الروائي

1-2-أفضية العنف

1-2-1-الأفضية المفتوحة مدارا للعنف

1-2-2-صراعات الأنثى في الأفضية المغلقة

2- فضاء الأنوثة / تأنيث الفضاء

2-1- أفضية الأنثى

2-2- تأنيث الفضاء الروائي

2-2-1- الجسد الأنثوي عتبة نصية

2-2-2-ضمير المتكلم - عودة الصوت المغيب ثقافيا

2-2-3-تأثيث الفضاء السردي بالأشياء

2-2-4-كتابة الذات الأنثوية

2-2-5-تخييل الحميمي

2-2-6-الكتابة عن الكتابة وكتابة التفاصيل

3-فضاء الذاكرة /ذاكرة الفضاء

3-1-صياغة الذاكرة تقويض للتاريخ

3-2- سرد الذاكرة للمسكوت عنه

3-3-أماكن الذاكرة / ذاكرة المكان

الرواية بوصفها فضاء

بالعودة إلى صلة الفضاء بنظرية الأدب التي تتحدد كما أوردنا في الفصل السابق بموقعين مختلفين، في الموقع الأول يمثل الفضاء مكونا هاما من بين مكونات السرد، يتضافر مع عناصر أخر لتشييد النص الروائي، بينما تنعكس الأدوار في الحالة الثانية لتصبح نظريات السرد مكونا من مكونات الفضاء[1]، لأن النص بكامله يصبح فضاء تشتغل مختلف النظريات للكشف عن مكوناته، فهو تشييد ندرس معماره، والعناصر المتفاعلة ضمنه، ومختلف الخطابات والنصوص التي «تخترقه وتتفاعل فيه عن طريق أشكال شتى من الحوار والجدل»[2] والتفاعل بين النص الروائي والقراءة يسمح للنص بالتوسع الدلالي، ويتحول إلى مكان لتوجيه مزدوج وديناميكي نحو النظام الدال الذي أنتجه وكذلك نحو السياق الاجتماعي والثقافي الذي يشارك فيه بوصفه خطاب ورسالة نصية بإمكانها أن تتحول إلى نتاج للتفاعل بين النص وبين فعل فهم القارئ، وتنزع دائما إلى إيقاظ معنى لم يُصغ بين صفحات النص المطبوعة [3] غير أن هذه القراءة لن تنطلق من فراغ؛ فإن كان الكاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي، يكيف تصرفه في الموضوعات والفكر، وتدبيره للغة، وسياسته للأشكال والأساليب، وتمرسه بالجنس الأدبي، وتصوره للكتابة، وذخيرة قراءاته، فإن القارئ أيضا يمتلك أفقا فكريا وجماليا يشرط تلقيّه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته الشكلية[4] واهتمامات تخصه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها، فينطلق منها جميعا في قراءته للفضاء الروائي، وإن كان في الحقيقة لا يقرأ الفضاء، بل يقرأ أشياء وموضوعات وهوامش وظلالا ذات امتدادات وعلائق فضائية في حقل سردي حكائي له خصوصيته وذاكرته وبنيته السيكلوجية والمعرفية منتظمة وفق استرتيجية تأليفية تحتاج إلى أفق استراتيجي ينتج القراءة، ذلك أن القارئ يدخل "المجابهة"

---

[1]:Abdellah Mdarhi-Alaoui , Le concept d'espace dans les théories du récit, in: Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires, P57

[2]: أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1993، ص15

[3]: الطاهر روابنية، النص والقارئ ومرايا النص، التجسيد النصاني للقارئ في رواية "الموت والبحر والجرد" لفرج حوار، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14، س1999، ص238

[4]: هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2003، ص10

مع النص مسلحا بحاجاته وكفاءاته، معلوماته ونواياه، ووفقا لمصلحته وثقافته[1]، لتندمج الآفاق في حقل دينامي يتولد منه واحد من المسارات المحتملة للقراءة، كما يمكن أيضا أن تتولد منه أعمال أدبية جديدة، من ذلك تولد رواية من رواية أخرى عند واسيني الأعرج الذي ولد عمله "رمل الماية" عمل اللاحق جملكية أربيا، واللتين تولدتا بدورهما عن اندماج نصوص سابقة في الفضاء الروائي، لعل أهمها نص الليالي التي تم تحويله وفق رؤيا النص الناقضة للخطابات السابقة، سردية كانت أم تاريخية. وهي واحدة من الأفكار المهيمنة Leitmotif [2] التي يهدف هذا الفصل الكشف عنها في المدونة الروائية المختارة، حيث نرى في هذه الروايات أفضية تهيمن عليها ثيمات خاصة، نتغيا البحث عنها، والبحث في علاقتها بالأمكنة الروائية، والدلالات التي تولد هذه العلاقات.

[1]: حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص ص 75، 76

[2]:جوزيف إ كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص 219

1-فضاء العنف/عنف الفضاء

العنف من المصطلحات التي تتقاطع في تناولها عدة اختصاصات، ما بين فلسفة، وعلم نفس وعلم الاجتماع، وعلم القانون...و هي لهذا التشعب عصية عن التعريف الدقيق الشامل، غير أننا نعرض تعريفات موجزة، تضيء المصطلح؛ فالعنف في اللغة الخرق بالأمر وقلة الرفق به، وهو الغلظة والفظاظة، أعنف الشيء أخذه بشدة، واعتنف الشيء كرهه والتعنيف التوبيخ واللوم[1] وهو في معناه الاصطلاحي السلوك المشوب بالقسوة والعدوان، والقهر والإكراه...تستثمر فيه الدوافع والطاقات العدوانية استثمارا صريحا بدائيا، كالضرب والتقتيل للأفراد والتكسير والتدمير للممتلكات، واستخدام القوة لإكراه الطرف المقابل وقهره، ويمكن أن يكون العنف فرديا كما يمكن أن يكون جماعيا[2]، كما يمكن أن لا يكون ظاهرا بل مجرد ضرر نفسي، كما يرى محمد سبيلا بأن العنف إلحاق الأذى والضرر بكائن أو مجموعة بشرية بحيث يكون هذا العنف إما ماديا أو جسميا أو نفسيا ومعنويا، بوسائل مختلفة تسبب للمتلقي آلاما وخسائر متفاوتة[3].

إن العنف وفق هذه التعريفات، مادي ومعنوي، وبأشكاله المختلفة من عدوان، وقتل وغيرها ثيمة هامة في المدونة الروائية الجزائرية، بل إنه ثيمة مهيمنة على الفضاء الروائي الجزائري، صاحبت نشأة الرواية الجزائرية وتدرج حضورها فيها مع تطور هذا النص، نظرا للصلة التي تربط النص الروائي بالواقع الذي أنتجه، فهو لم «يتجاوز منطقة الحقائق ولو شط به الخيال»[4] وتغايرت فيه التقنات السردية، بقي «التاريخ الوطني يشكل خلفيتها الإيديولوجية والمعرفية» [5] بما مر به من مراحل وسمها عنف الواقع «فمن عنف المقاومة إلى عنف الثورة، إلى عنف النظام الحديدي، إلى عنف الحركات الأصولية. مراحل مسربلة

[1]: ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، ص ص 257، 258

[2]: فرج الله عبد القادر وآخرون، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، الكويت، 1993، ص51.

[3]: محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ص189

[4]: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط6، لبنان، 1990، ص 11

[5]: علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 13

بالدماء، مسكونة بالقسوة، منطوية على صوت الحديد والنار، دائما.»[1] سواء في مرحلة الاستعمار والخطاب الثوري من أجل الاستقلال، ثم مرحلة ما بعد الاستقلال وخطابها المُراجِع أو المحتفي بالثورة من بينها رواية التفكك التي تراجع دور الشيوعيين في الثورة، والتصفية الجسدية التي تعرضوا لها رغم أنهم حملوا السلاح كغيرهم من المجاهدين، وتدور العوالم الروائية حول الناجي الوحيد من مجموعة من الشيوعيين يمارس هو الآخر على نفسه عنفا نفسيا وهو يستعيد التاريخ، ويحاكم حزبه وتخليه عن الريادة، كما تصور عنف الأفراد في المجتمع الجديد، مجتمع الجزائر المستقلة.

بعد أحداث أكتوبر 1988 نحا النص الروائي منحى مغايرا وهو يتحول إلى خطاب معارض لنظام السلطة[2] نجد روايتي أشجار القيامة وذاكرة الجسد تصوران الأوضاع المزرية التي آلت إليها البلاد، والحلم بثورة تغسل الظلم الاجتماعي، فالعنف نابع من الفضاء ذاته، بفقره وقهره للإنسان.

أما رواية التسعينات أو ما سمي في الخطاب النقدي الجزائري بالأدب الاستعجالي وإن كنا نفضل مصطلح "محكيات الإرهاب"، فإنها ستتجلى بوصفها رد فعل مباشر على المصادرة المتلاحقة للحياة [3] صورت وبشكل تقريري غالبا العشرية السوداء بكل العنف الذي سادها، في شكل لوحات سردية دموية المشاهد، نقلت جرائم القتل، وخاصة قتل المثقفين والساسة كقتل الرئيس السابق محمد بوضياف[*]، والمجازر التي نقلت بلغة صحفية إلى النصوص الروائية، خاصة أن أغلب روايات تلك الفترة من تأليف روائيين - صحفيين، وإن لم يكن وطار من هذه الفئة فإنه هو الآخر نقل صورا للاقتتال ونقل المجازر في روايته الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.

---

[1]: شرف الدين ماجدولين، الرواية الجزئرية، من عنف الثورة إلى ثورة العنف، ضمن:الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 2006، ص199

[2]: ينظر: علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، ص 41

[3]: المرجع السابق، ص201

[*]: نشير هنا إلى رواية دم الغزال لمرزاق بقطاش، أما قتل المثقفين فيمكن أن نمثل لها برواية متاهات الليل لحميدة العياشي

لتعود الرواية مرة أخرى لتصوير عنف الواقع وما يسوده من ظلم واضطهاد في سرادق الحلم والفجيعة ووصية المعتوه اللتين صورتا مرة أخرى عنف الفضاء وتأثيره على الشخصيات.

تخلل هذه الفترات نصوص اتخذت لها من غير الشأن السياسي موضوعا أساسيا من ذلك اكتشاف الشهوة التي وإن ألقت الضوء على فترة التسعينات وجعلت العنف بؤرة الحكي، فهي السبب في مرض الساردة الذي أدى إلى تحرر مخيلتها التي شكلت أحداث الرواية، فإنها انتصرت للأنثى والعنف الممارس عليها، وصورت المرأة تحت ضغط الرجل العنيف جسديا ونفسيا.

لتكون هذه الثيمة من أكثر الثيمات حضورا في المدونة الروائية، حتى أن الفضاء ذاته يشكل فضاء ضاغطا يخلق مأساوية النص وهو يرسل قيمة الموت للذوات، كما أن الأماكن الواردة في المتن الروائي في أغلبها أماكن حاضنة لفعل عنيف، يدور الصراع فيها أو حولها.

1-1-الفضاء الضاغط صانعا لمأساوية النص الروائي:

درجت الرواية على تحديد أفضيتها أو على الأقل الاشارة إليها، إذ أنه لا يمكن تخيل حدث روائي غير مؤطر زمنيا ومكانيا، لذا يُختار المكان بدقة ليناسب الحدث المرتقب مفيدا بذلك في «الاقتصاد الروائي (...) فالقارئ إزاء وصف من الاوصاف لا يملك إلا الاعتقاد في قرارة نفسه "بأن أمراً ما سيحدث هنا"»[1] فالمكان المعروض هو حتما المكان الأنسب من بين كل الأمكنة لنوع التخييل الذي تعتمده الرواية. هذا ما نجده في بعض روايات المدونة ؛ في رواية "القريبة كاف" لـ ياسمينة خضرا على وجه التحديد، حيث تمّ اختيار المكان وهو دار كبيرة في منطقة ريفية، بعيدة نسبيا عن باقي البيوت، مما يسهل على البطل ارتكاب جرائمه المتتالية بما وفره له هذا الموقع من عزلة تجعل لا أحد ينتبه له وهو يقتل الشابة التي استضاف، هذا من جهة، ومن جهة ثانية وفر له هذا الفضاء القروي أماكن مثل البئر الذي

[1]: جـ.ـب كولنستين، الفضاء الروائي، ضمن: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حُزَلْ، ص 33

يسر له اغتيال قريبته "ك" إذ اكتفى بـ: «اقتربتُ منها ودفعت بها في الفراغ »[1] دون أن يشك به أحد مطلقا.

وإن كان هذا الفضاء القروي المعزول قد يسر جريمة – بل جرائم - البطل إلا أنه لا يمكن القول أنه يحتل دور المساعد لأن هذه الجرائم لم تكن بمثابة مشاريع للذات، لأن مشروع الذات - في المقطع السابق - هو الاتصال بكاف التي تثير اعجابه بمرحها، غير أنها أثارت سخطه وهي «تزعق زعيقا حادا بغباء في البئر»[2] بينما كان الصراخ يزعجه: « يتراءى لي أنني أسمع رأسي يتشظّى. أكره الضجيج، لا شيء لا يطاق مثل الضجيج »[3] ؛ فمشروع البطل لم يكن قتلها بل فقط كف الضجيج عنه، والاتصال بالهدوء الذي انتُزع منه، لأنه لا يطيق هذه الحالة الانفصالية عنه، وكيف لمن يعيش في أعماقه معزولا عن العالم، أن يحتمل أصوات الآخرين وصخبهم، ولتحقيق مشروعه والاتصال مجددا بالهدوء لا يجد مانعا من القيام بمشروع رديف هو إلقاء قريبته في البئر حتى ينقطع ضجيجها.

مما يجعلنا ندرك أن الفضاء لم يكن له دور في صناعة مأساوية النص المنبثقة أساسا من الشخصية لا من فضائها. وأن اختيار ياسمينة خضرا لهذا الفضاء، غايته مناسبة نوعية الأحداث التي سيسوق لا غير.

وهو فضاء يذكرنا بترف الريف الأوروبي أكثر مما يعود بنا إلى أزمات الريف الجزائري، رغم قلة تشخيصه الذي اقتصر فيه الكاتب على ما يشكل اطارا للأحداث وديكورا يوحي بدلالات خاصة تسهم في تطور الحدث. ولم يقدم الفضاء كسؤال في حد ذاته، ولم يسع إلى تعميق الوعي بالفضاء وأزمته ولا عرضه كـ « بعد جوهري من أبعاد الكائن، وكسؤال يخترق الكيان العربي بأبعاده الجغرافية، والثقافية، والسياسية »[4] بالحدة التي تطرقه باقي الروايات، حتى إن سلمنا بأنه يشخص أثر العزلة في الأفضية الريفية على الفرد، فإن هذه العزلة ذاتها

[1]: ياسمينة خضرا، القريبة كاف، ص 93

[2]: المصدر نفسه، ص103

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4]: حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 5

غير متوافرة بهذا الشكل في الريف الجزائري، فالفضاءفي رواية لقريبة ك لم يكن مختارا بل مفروضا على الكاتب الذي يرتبط بوطن ما؛ الكاتب الجزائري الذي يتخذ من مدينته أو من عاصمة البلاد مسرحا لأحداث روايته، ليس لأنها المكان الأنسب لأحداث روايته، بل لأنها فضاؤه/موطنه الذي ألهمه النص، أو بعبارة أدق لأنه الفضاء المأزوم الذي يعمق الوعي، ويكون سببا في انبثاق الرؤيا، إنه الوطن المحفوف بالموت والمسبب للموت، حتى إن الشخصيات الروائية تؤكد انفصامها عن الحياة واستلابها من طرف فضائها الخاص:

« نحن في ديار الشمس خارج الوقت، وبعيدون جدا عن العالم وعن الأحداث التي يصنعها البشر»[1]

«...كنت تجهل (...) وجود أحياء أخرى، ناهيك عن مدن ودول وبحار ومحيطات (...) لا أحد يفكر في ترك هذا الفضاء، السحري، كان تجمعا خارج العولمة والحداثة والتكنولوجيا، تجمعا يأسر لحظة تاريخية أخرى غير التي تحكم العالم»[2]

هذا الفضاء المأزوم الذي لا يوفر فرصة الاتصال بالعالم، ولا مجرد أن يعيش ابناؤه عصرهم، هذا الفضاء الذي يأسر الانسان خارج الزمن، ويبقيه خارج "الحياة" هو المرسل الذي يودي بكل الشخوص الروائية إلى العيش أقرب ما يكون للأموات، أما ادريس فقد اختار مشروعا سرديا مضادا، اختار الهروب من هذا الفضاء وضغوطه، والانسحاب نحو ذاته ممارسا حياة مختلفة، يسمها غيره بالعته، أما هو فيكتشف من خلال انفصاله عن فضائهم "اللامكان" الذي ينتفي في ألم وعيه بمكانه «غاب عندي جسدي تماما ولعلي غبت عنه لكنني متأكد أني لم أمت. انتقلت إلى العالم الذي أتحدث منه دون عذاب»[3] محققا بذلك مشروعا مختلفا ناشدا الحياة، لكنها حياة أخرى، يؤثثها الوهم، و"الكتابة" كان يكتب ما اسماه وصيته، التي لم تتضمن أمرا ولا نهيا، بل انه كان يكتب « تاريخ الحي من خلاله، كان شاهدا

[1]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص 53

[2]: المصدر نفسه، ص51

[3]: المصدر نفسه، ص 125

على موتنا جميعا، ولأنه لم يقبل الموت فإن الجميع اعتبروه شخصا مريضا»[1]. بينما كان منكفئا على ذاته يكتشف أفضية أخرى ويمارس كتابتها، ما يجعل الفضاء في علاقته بهذه الشخصية الروائية ينبري بأدوار عاملية مختلفة باختلاف المقاطع النصية – طبعا- أول هذه الأدوار هو دور المرسل الذي يوعز بقيم سلبية هي الموت والركود والفقر.. وغيرها لسكان الحي وإدريس من بينهم، فيحققون مشروعهم العيش فيما أسماه السارد بحياة كالموت. بينما يضطلع ادريس بمشروع مضاد هو الانفصال عن الفضاء والانكفاء على ذاته، في مرحلة انكفائه هذه سيكتشف ادريس فضاء آخر هو "اللامكان" كما يسميه السارد، والذي لا يهدو كونه فضاء ذهنيا، ويصبح مشروع ادريس السردي هو الحفاظ على اتصاله بهذا الفضاء الذي يعبر عنه الرائي بقوله «لن تعود بسهولة، هناك في داخلك كل شيء كل شيء ينصبك سيدا، أنت البعد والمسافة والزمن واللون والروح والجسد، هذا التصنيف يمنع عنك الخارج ويمنعك عنه »[2] ما يجعل هذا الفضاء يحتل خانة موضوع الرغبة في النموذج العاملي.

ليقرر ادريس كتابة وصيته التي تتغيا في واحد من أهدافها تخليد حي ديار الشمس فضاءه المعيش عن طريق الكتابة، يقول ادريس «هكذا ستكون لي وصية، سيقرأ الناس كتابي(...) وسأخلد ديار الشمس في التاريخ»[3] في هذا المقطع يصبح الفضاء مرسلا إليه مستفيدا من المشروع السردي للذات.

هذا الحضور الدائم للفضاء في المشاريع السردية للشخصية المحورية يجعلنا نستنتج دوره في صناعة الحدث وتراجيدية النص، وأنه يحتل دور البطل الذي لولاه ما عاشت هذه الشخصية كل هذا التوتر ولا وجدت أساسا عقدة النص، إنه طرف أساسي، بل انه محرك النص الأول وصانع مأساويته. وإذ نقصر النظر على مشروع الكتابة نجد الدافع إليه والمستفيد منه هو الفضاء، ونتساءل ألا يمكن محو الفاصل بين الكاتب ادريس والكاتب اسماعيل يبرير لأن الوصية هي القسم الأكبر من الرواية وما عداها هو مجرد تلق لها،

[1]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص 129

[2]: المصدر نفسه، ص103

[3]: المصدر نفسه، ص 98

لنتساءل ألا يتطابق الدافع والغاية من مشروع الكتابة بين المؤلف وشخصيته الروائية، لابد أن للكتابة عند يبرير أسبابا وغايات أخر لكنه في وصية المعتوه تحديدا يكتب الفضاء، الفضاء المأزوم الذي يحيل الحياة إلى شبيه الموت، والذي يقاومه (الفضاء) ويقاومها (الموت) بالكتابة لأجل أن يُخلد اسمه وفضاءه معا.

هذا الوعي المرير نجده عند بشير مفتي أيضا في "أشجار القيامة " حيث يقدم السارد أوصافا لحيه لا تختلف كثيرا عن الأوصاف السابقة التي تنسب للفضاء الموت، التسبب في موت قاطنيه موت تتعدد أشكاله، بين فقر وحرمان، ومخدرات وغيرها:

> «عذابات الحياة في هذا الحي، حي الثقب الكريه الذي زادت نسبة أطفاله، وتكاثر نسله، وصاروا الآن مثل جيش جرار بلا كرامة، يجر نفسه بيأس نحو مقصلة معدة له مسبقا. سيذهب إلى الموت طواعية، رالموت بكافة الأشكال، رمن الجوع، أو الحرمان، أو البلاهة، أو الكحول والمفقدات للعقول والرجولة...»[1]

> «سأنسى بأنني ولدت في ذلك الحي، ربما لأنه لم يكن حيا كالأحياء الأخرى(...) كان حيا معدوما، ويسكنه ما كان ينعتهم المختار بالحشرات، لا قدحا ولا شتما، بالناس الذين لا يحملون في دمهم أي حياة، ولكنها الحياة نفسها كانت تقاومهم، وكانت تطلب منهم الموت في كل ثانية»[2]

في حي الثقب الذي لا يعد إلا بالموت والفقر والجريمة ينشأ بطل رواية اشجار القيامة، لتربطه أول الأمر علاقة زمالة بكريمة التي جمعته بها مسافة اجتماعية هي المدرسة والحي، عمد إلى تحويلها لمسافة شخصية وهو يسير بها إلى « أماكن مخفية عن الناس، بالقرب من

[1]:بشير مفتي، أشجار القيامة، ص ص 45، 46

[2]:المصدر نفسه، ص49

حديقة البلدية، وهناك كنت أطلع بشهوانية غريبة على كافة أعضاءها* الجنسية »[1]، ثم تُقرر هي الانتقال إلى المسافة الحميمية[2] سنوات بعد ذلك حين « رفضت أي احتكاك مع الآخرين، كانت تفضل البقاء معي (في غرفته) وحتى النوم على سريري »[3] بهذا التغير في المسافة بين الشخصيتين تتغير نوعية علاقتهما لتأخذ مجرى حميميا، يخول لكريمة تسييّر حياة البطل عن قرب، حيث ستشرع في دس حبوب منشطة للخيال، موترة للأعصاب، ومتلفة للعقل (حسب اعترافها في القسم الثاني من الرواية)، ستكون سببا في تدمير حياته ودخوله في متاهة من الهذيان والأوهام تنتهي بموته، وهي نفسها حالات الهذيان التي تتخلل النص، والأحداث التي تخيلها ولم يعشها السارد، ليتحول النص إلى وقائع لا يقدر السارد على اثبات صحتها، ليتم دحضها في القسم الثاني من الرواية على ألسنة باقي الشخصيات الروائية.

جنى حي الثقب على كريمة التي تسربت باكرا من الدراسة، فلم تتمكن من بناء حياة مستقلة لها، بل بقيت متعلقة بالسارد الذي جمعتها به دوائر قرب مختلفة، لتكون بتعلقها الشديد هذا سببا في إتلاف عقله، خاصة وأن العيش في مثل ذلك الحي سهل عليها الحصول على تلك المهلوسات.

هكذا تجعل أشجار القيامة من المكان بطلها الذي يتسبب بعقدة النص وهي لقاء البطل بكريمة التي ستمنحه الحبوب المهلوسة ليتكون العدد الأكبر من أحداث الرواية من هلوسات البطل وخيالاته، غير أن أثر الفضاء على هذه الشخصية لا يقف هنا بل ليتعداه ليحدد علاقاته بباقي الشخصيات التي تجمعه بهم جميعا مسافة اجتماعية كونهم سكان حيه، ومسافة شخصية أحيانا وهو يتعرف على اسماعيل في عربة القطار.

هذا من حيث دوائر القرب أما عن المشروع السردي المجهض في هذه الرواية وهو مشروع الثورة التي يحلم بها البطل فإن الدافع إليها هو تحديدا الفضاء، بضغطه ومآسيه

---

*: أعضائها

[1]: بشير مفتي، أشجار القيامة،ص 43

[2]:ينظر: ادوار.تي هول، البعد الخفي، تر: لميس فؤاد اليحيى، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2007، ص ص 161 - 172

[3]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص45

وكل المعاناة التي تلف ساكنيه. ليحتل الفضاء مرة أخرى دور المرسل في مشاريع عدة تختلف باختلاف تقطيع النص، في المثال السالف مثلا المشروع السردي هو الثورة الذي يبقى في حالة نفي الفعل نظرا لوجود ذات غير كفأة للقيام به[1]، تعوض الذات افتقارها هذا بمشروع آخر هو الكتابة عن الثورة تحديدا، وهو نوع ثان من الهروب الذي يلجأ إليه البطل ومدفوعا بما يبثه فضاؤه من قيم سلبية ليجد المساعدة على تنفيذه فيما قدمته كريمة من حبوب منشطة للخيال، فإن كان ما كتب السارد هو الجزء الأول من الرواية فإننا هنا أيضا نجد أن موضوع الكتابة هو الفضاء ذاته.

هكذا تكون أشجار القيامة قد شغلت الفضاء بطريقتين، في الأولى جعلت منه سبب لقاء مختلف الشخصيات في الرواية فكان سببا في ولادة الحبكة، وفي الثانية جعلته مرسلا يحفز على خلق الأحداث وتغذية الحبكة وبالتالي صناعة البعد المأساوي للنص.

لا يبتعد سمير قسيمي كثيرا في تصويره لفضاء روايته "يوم رائع للموت" عما قدمته أشجار القيامة، فالحي - فضاء الرواية هو حي فقير كبير الكثافة السكانية، يعج بالمزطولين، والمخنثين، والمتسربين باكرا جدا من المدارس فحليم «أول وآخر من دخل الجامعة في الديسات»[2] في هذا الحي يعيش حليم بن صادق، يحتاج سيجارة فلا يجد بجيبه ثمنها، ينزل للشارع ليفتش عن أعقاب رماها المدخنون، قد توفر له حاجته من النيكوتين، لينتبه إلى ما آلت إليه حياته من فقر[3] رغم أنه صحافي، باللإضافة إلى الفشل العاطفي الذي يعذبه، بعد اكتشافه خيانة خطيبته وانفصاله عنها، فيقرر الانتحار مستعملا الفضاء ذاته بأن يلقي بنفسه من أعلى احدى عمارات عدل، بهذا الاسم الرمزي الذي يعمق الاحساس بالظلم الواقع على الصحفي الذي يسرق رئيسه راتبه.

الحي الذي اختاره قسيمي لبطله هو باش جراح، وهو من الأحياء العاصمية المعروفة

---

[1]: A.J.Greimas, J.Courtés, sémiotique, dictionnaire raisonné de langage, tome2, Classiques hachette, Paris,1986,P77

[2]:سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص55

[3]:المصدر نفسه، ص 73

بكثافتها السكانية، وأحيائها القصديرية[1]، لكن سمير قسيمي لم يدخل بطله للأحياء القصديرية بل أبقاه في عمارة لينتقل منها أهله مجبرين، ويكون أثاث بيتهم منجيه من الانتحار بعد أن يقع مباشرة فوقه، هذا الاختيار لم يكن لضرورات فنية فقط، بل وشخصية أيضا لأن قسيمي، يريد أن ينقل لنا صورة جزئية عن وطن يضطر فيه الصحفي للانتحار، لا صورة واقعية عن وطن الفئات المحرومة جميعا، وإن كانت هذه الصورة الجزئية تمنح قارئ يوم رائع للموت، الاحساس الفظيع بالضغط الذي يمارسه الفضاء على هذا الصحفي ابن الحي الفقير، الذي جعله كائنا مفتقرا لأقل قدر من الكرامة بسبب الفاقة، وكثرة المسؤوليات التي على عاتقه، فهو مقيم مع أسرته، وتواجده معهم في فضاء مشترك يحتم عليه الانفاق عليهم حتى وهو المعدم الذي ناذرا ما يستلم مقابل أتعابه، التي يسرقها مديره. هل كان مديره ليتجرأ على ذلك لو كان حليم ابن واحد من الأحياء الراقية، طبعا لا فالفضاء الذي تنتسب إليه الشخصية الروائية هو هنا أيضا سبب معاناتها، وخالق الحس المأساوي في النص، خاصة إذا عندنا إلى المبررات التي يسوقها حليم لانتحاره والتي تبدو رومانسية ف « أكثر ما جعله يقتنع بفكرة الانتحار، ما تحمله من شاعرية يضفيها الناس على من يقتل نفسه(...) يعلم ما سيقوله الناس:.. "مات في سبيل الحب".»[2] هذا التبرير الرومانسي التي حملته الصفحات الأولى من الرواية للقارئ ليس سوى عامل تشويق ولعب مع المتلقي الذي سيبحث عن قصة الحب العظيمة التي دفعت بطلنا للانتحار، فلا يعثر سوى على خيبات شاب بل صحفي على وجه التحديد من حي فقير، يضطلع هذا الفضاء بدور المرسل لما سيحصل من الأحداث تماما كما في الروايتين السابقتين مع اختلاف في طبيعة الأحداث، لكن النهاية كما سبق وأن لاحظنا هي الهرب لعدم امتلاك القدرة على التغيير، والهرب الذي اختاره حليم بن صادق هو الانتحار.

الكاتبات أيضا مسّهن الفضاء المأزوم وضغطه فاندفعن يصورنه، كما فعلت فضيلة الفاروق في "اكتشاف الشهوة " حيث وظفت دوائر القرب بشكل يكشف إكراهات الفضاء؛ حين كانت باني في قسنطينة كان اللقاء بالرجل خاضعا للمسافة الاجتماعية أو العامة، وبعد

[1]: زهيرة مجراب، بلدية باش جراح، شريان العاصمة الحيوي يتنفس القصدير، جريدة الشروق اليومي، 2013/03/07 نسخة إلكترونية: http://www.echoroukonline.com/ara/articles/164010.html

[2]:سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص8

انتقالها إلى باريس تحقق لها اللقاء مع الرجل في المسافة حميمية، أولا مع الزوج الذي تقيم معه في البيت ذاته، مما خوله التواجد على مسافة شخصية مع البطلة والدنو إلى مسافة حميمية، حتى دون موافقتها، بل ونفورها منه «حاصرني في المطبخ، مزق ثيابي، ثم طرحني أرضا واخترقني بعضوه»[1]. لتبدأ قصة أخرى من مسافة اجتماعية، وعن طريق الجارة ماري التي ستُعرف باني بآيس، الذي لن يحتاج إلى تقليص المسافة لأجل التواصل الحميم فقد تم له ذلك للمرة الأولى في فضاء عام «مقهي "دوماغو" بـ "بولفار سان جرمان"»[2]، لأن باريس لا تفرض حدودا على الصلة بين الرجل والمرأة، بل انها والوضع كذلك تلعب دور المساعد الذي ييسر ويبارك هذه الصلة الحميمية، تصور فضيلة هذه المباركة في شخص الناذل الذي «وضع (...) الفاتورة على الطاولة وهو يبتسم ثم انصرف»[3].

يتحول الاتصال بآيس إلى المشروع السردي لباني في هذا المقطع من النص تصفه بـ "الأهداف العاطفية" وقد تحولت في « ظرف تلك الفترة القياسية، أصبحت امرأة مهروسة* بشفاه ولحية»[4] آيس.

في المقطع الموالي يتغير المشروع السردي ويصبح موضوع الرغبة هو الاتصال بتوفيق والذي سيتحقق أيضا بفضل باريس الـ « الجميلة، بأهداب تقول الشهوة، وشفاه تبتسم »[5]، بالانتقال من قسنطينة إلى باريس فتحت حياة جديدة لباني، فاكتشفت الرجل، واكتشفت جسدها وشهوتها، واختبرت انفعالاتها اتجاه رجال مختلفين، في مقارنة بين فضائين، الأول قسنطينة مدينة القهر والتغييب التي قتلت أنوثة باني، وباريس المدينة المتحررة التي تكشف الشهوة وتمنح الحب لباني.

القسم الموالي من الرواية يعود بالقارئ إلى قسنطينة مرة أخرى في عشرية الوطن

---

[1]:فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس، لبنان، 2005، ص 8

[2]: المصدر نفسه، ص29

[3]: المصدر نفسه، ص 30

*: مهوسة

[4]:المصدر نفسه، ص32

[5]:المصدر نفسه، ص 81، 80

السوداء، حيث القتل والعنف هو طابع الفضاء، هنا تفقد البطلة التحكم بمشاريعها السردية ويسير بها لاوعيها نحو الهروب هي الأخرى، نحو اللامكان، لكن هذه المرة ليس نحو الموت بل نحو الخيال، ليكتشف القارئ أن كل ما مر به من أحداث ما كان غير فضاء ذهني لمريضة نفسانية، قررت نفسيتها الهشة التي لم تتحمل ما يرسله الفضاء من عنف، أن تهجر ذلك الفضاء وتقيم بفضائها الذهني، مشكلة مما قرأت سابقا، حوادث تؤثث "الفضاء الحلم". ليستعيد الفضاء دوره العاملي الذي احتله في الروايات السابقة ويعود مرسلا مؤثرا بضغوطه على الشخصيات دافعا بها نحو الفرار منه.

على عكس هذه الأدوار التي كان فيها الفضاء مؤثرا بضغطه على الشخصيات، تطالعنا "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك" لـ عمارة لخوص، بمكان آخر يحتل دور موضوع الرغبة في المشروع السردي للشخصية المحورية في هذا النص أمديو، الذي يتخذ له من السيطرة على المكان هدفا من إقامته بروما فضاء غربته، التي لا تحمل كما قد يتوقع القارئ «أمل العودة إلى *جنة عدن* »[1] الوطن الأصلي مع بطلنا بل مع شخصية أخرى من شخصيات الرواية وهو الإيراني بارويز الذي يستمر الموطن الأصلي مؤثرا على حياته بالغربة، فيطبعها بالعادات القديمة، حتى وإن لم تتماش والمدينة الجديدة التي يقيم بها، كأنها أمله الوحيد بالعودة القريبة. بارويز القادم من شيراز والذي لا ينفك يحلم بالعودة إليها، حتى إنه لم يتمكن من تغيير عاداته، مما تسبب في ضياع كل فرصة عمل تتاح له، لكونها تتنافى ومنصبه الأصلي في شيراز.

بينما يغيب تماما هذا الحنين والتمسك بالموطن الأصلي عند أمديو الذي يسعى "للرضاعة من الذئبة" روما كما رضع التوأم روملو وريمو (روملوس وريموس) في أسطورة*

[1]: Jean-Pierre Makouta-Mboukou , Literatures de l'exil, des texts sacrés aux oeuvres profanes,etude comparative, L'Harmattan ,Paris , 1993,P 231

*: تقول الأسطورة، أن روملوس وريموس ولدا في المدينة الإيطالية القديمة ألبا لونجا. وكان الملك نوميتور يحكم ألبا لونجا إلى أن أقصاه عن الحكم أخوه الأصغر أموليوس. وقام (أموليوس)بقتل أبناء نوميتور، وأرغم ابنة نوميتور ريا سلفيا على أن تصبح كاهنة عذراء في معبد الآلهة فستا. وتبقى عذراء بحكم القانون. كان أمل أموليوس أن يحول ذلك بين ريا سلفيا وبين أن تنجب أطفالاً يهددون عرشه.

بناء روما: « ما يهمني حقا هو كيف أرضع من الذئبة دون أن تعضني »[1]، هذا الوضع المعكوس الذي يجعل من الغربة هدفا في المقطع الأول من الرواية يجد تبريره في المقطع الأخير منها؛ حيث يشرع صوت عبد الله بن قدور بتعرية ماضي أمديو أو أحمد بالجزائر العاصمة: «بدأت محنة أحمد عندما ماتت خطيبته بهجة بنت الجيران»[2] قد يكون موت الحبيبة سببا لفرار الانسان من الفضاء الذي كانت تقيم به، كنوع من الهرب من الذاكرة، لكن في هذه الرواية تنحو الأحداث منحى أكثر واقعية وهي ترتكز على الفضاء المرجعي، وتصور ثيمة الموت قتلا، العنف الذي يمارس في الفضاء والذي يجعل من أحمد المسالم كما وصفه عبد لله بأنه كان «محبوبا ومحترما في الحومة. لا أذكر أنه تخاصم مع أحد رغم أن الاشتباكات بين أولاد الحومة وأبناء الحومات المجاورة عادة منتشرة بكثرة في أحياء الجزائر العاصمة.»[3] يفر أحمد من فضاء محكوم بالعنف، كان سببا في اغتيال خطيبته ويتجه للغربة لتصبح الإفادة من غربته مشروعه السردي، وهذا ما يحقق له مشروعا آخر هو البقاء في حالة انفصال عن الوطن الأم، كونه فضاء ضاغطا مشبعا بقيم الموت، في حين تنشد الشخصية الروائية قيما أخرى هي الحياة، التي لن يكون الاتصال بها يسيرا ذلك أن فضاء الغربة الذي لجأ إليه أمديو سيواجه فيه بقيمة أخرى هي العنصرية، ونبذ المهاجرين، القيمة التي ستتحكم في صناعة

=لكن الإله مارس أغوى ريا سلفيا، فأنجبت منه رومولوس وريموس فأمر أموليوس بإعدام ريا سلفيا، ووضع طفليها في سلة، وقذفهما في نهر تيبر. ليقي بهما النهر على الشاطئ فإذ بذئبة تجد الطفلين وتتولى رعايتهما. وهو المشهد التي تحول إلى موضوع لفن النحت والرسم,

اكتشف راعي غنم يُدعى فاوستولوس الطفلين، فتعهدهما هو وزوجته بالرعاية بوصفهما طفلين لهما. وعندما شب الطفلان، عرفا حقيقة نسبهما، أسقطا أموليوس وقتلاه، وأعادا نوميتور إلى عرش ألبا لونجا.

وشرعا في بناء مدينتهما، غير أنهما اختلفا بشأن اختيار الموقع. ولحل الخلاف، اتفقا على أن يُؤخذ برأي من يرى منهما عددًا أكبر من النسور الطائرة .

فزعم رومولوس أنه رأى 12 نسرًا، فكان ذلك علامة من الآلهة على اختياره دون شقيقه الذي ظن بأن شقيقه غشه هو الذي رأى 6 نسور فقط. وبعد أن بدأ رومولوس في بناء سور حول الموقع الذي اختاره، جاء ريموس ووثب من فوق الخندق الذي كان سيحمل أساس السور، وأثناء تخطيه للخندق سخر من أخيه رومولوس. وبسبب هذا الغدر قُتل ريموس إما بيد أخيه رومولوس، أو بيد أحد رجاله. وأصبح رومولوس بعد ذلك الحاكم الأوحد للمدينة التي سماها روما على اسمه، وحكمها لـ 38 عامًا، اختفى بعدها بطريقة غامضة أثناء عاصفة. وطبقًا لأسطورة لاحقة، أصبح رومولوس هو إله الحرب.

[1]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص 95

[2]:المصدر نفسه، ص 131

[3]:المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الحبكة الروائية، وهي تجعل منه متهما بالقتل، لمجرد أنه مهاجر، فتتوالى الشهادات في حقه، مشكلة المتن الروائي، وتأتي الخاتمة الروائية لتسم الفضاء المهجري بسمة أخرى هي العدل، التي ستحفظ قيمة الحياة للمهاجر أمديو، وهو ينصف ويبرأ من القتل.

يتسبب الوطن بهجرة أبنائه في رواية ذاكرة الجسد مرتين ؛ المرة الأولى يغادره خالد للعلاج في مشروع سردي يتغيا الإبقاء عليه في حالة اتصال بقيمة الحياة، في تونس البلد المجاور، الذي يتسم بالأمان في زمن الحرب الجزائرية، وهو ما دفع بالمجاهدين وخالد واحد منهم للهجرة إليه طلبا للعلاج، أو طلبا للأمان كما هو حال عائلة "سي الطاهر" التي أرسلها إلى تونس طلبا للأمان المفتقد في فضاء الحرب، حيث يهمين الخوف والموت، كما في الأفضية السابقة. يمثل الوطن الأم "الجزائر" فضاء ضاغطا، يهيمن فيه الموت والقهر، يدفع للانسحاب منه إما بالهجرة نحو أفضية جغرافية أخرى، أو بالانسحاب من الحياة نحو العوالم الداخلية للشخصيات فيما يشبه الجنون أو ما تصفه "وصية المعتوه" بالعته، أو الاختلال النفسي كما هو حال السارد في "القريبة كاف"، ليخلق ذلك الضغط الحبكة الروائية ويكون دافعا للكتابة، كتابة وصية تؤرخ للفضاء وساكنيه في وصية المعتوه، كتابة الثورة على الفضاء في "أشجار القيامة"، سرد الصراع حول الفضاء في "رمل الماية"، التأريخ للوجع في "ذاكرة الجسد" و"اكتشاف الشهوة" والعواء والادلاء بالشهادة حول واحد من قاطني الفضاء في "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"، فالفضاء هو البطل في هذه النصوص الروائية، ومن ضغطه تتفجر الحوادث، وتُخلق مأساوية النص الروائي.

1-2-أفضية العنف:

1-2-1-الأفضية المفتوحة-العنف الذكوري:

إذا كان الفضاء مرسلا في النصوص الروائية بما يمارسه من ضغط يدفع الشخصيات إلى الاضطلاع بمشاريعها السردية المختلفة للانفصال عن القيم التي يبث ذلك الفضاء، فإن هذه الشخصيات/الذوات هي نفسها ستمارس العنف أو يمارس عليها في أفضية عدة، كل أنواع الأفضية التي تطرقنا لها سابقا، هي أفضية للعنف، بدءا بالأفضية المفتوحة التي شكلت

فضاء للعنف اللفظي في التفكك ؛ حيث يتعرض السارد لعبارات السب البذيئة لمجرد تحديقه بصبيَة مارين أو واقفين بالحافلة «واشبي يماك روح تعطي...و رواح تحاسبني»[1]، كما تتعرض سالمة للتحرش لمجرد مرورها بالشارع، الفضاء المفتوح الذي يصنف ذكوريا لمجرد كونه مفتوحا، وتقابل هي الأخرى العنف الذي تتعرض له بعنف لفظي، وهي "تكفر" وتشتم كل من يتعرض لها(ص17 مثلا). ليتحول الشارع وهو فضاء العبور لا أكثر، يفترض فيه أن يكون فضاء للقاء والاتصال، فيجيء الإتصال سلبيا، بل صراعيا، من غير برنامج سردي محدد، إنه صراع نابع من فراغ وينتهي للفراغ، صراع اللحظة، يحمل قيمة دفاعية "ورواح تحاسبني" رغم عدم وجود هجوم، كأننا بالصراع في حال من التأجج غير المعلن، والذي لا تبرره أو تشرحه لنا الرواية بل تتركه علامة للفضاء، وأكثر من ذلك علامة للمرحلة.

نعثر على ثمرتها في الروايات اللاحقة، حين يتحول العنف اللفظي إلى عنف جسدي، واعتداء بالقتل. القتل هو المشروع السردي الذي سيرتبط بالفضاء المفتوح في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، حيث يتحول الفضاء المفتوح إلى ساحة حرب تفتقد دوما إلى غاية واضحة، إنها حالة من الصراع في الفضاء، من أجل موضوع قيمة غائب، ليبقى القتل القيمة المهيمنة على هذا الفضاء:

> بينما هناك، جنب أولاد علال، في الرايس خارج النفق ولكن في ظلمة لا تشقها سوى، رصاصات محمرة، تخيط الفضاء أو لهيب منبعث في منزل من المنازل، أو نار عقبت انفجار قارورة ملآى بالبنزين والمسامير والحصى.
>
> وجدت نفسي، مضطرا لإصدار الأوامر، فرحت أفعل دونما تردد.
>
> لم أكن أعرف القوم، لكن يكفي أنهم كانوا يشنون حربا.
>
> ضعوا حول كل شجرة برتقال عدة ألغام.
>
> موهوا، فقد يسلكون سبيلا غير متوقع دعوا جزءا هاما من الطريق غير ملغم، ثم ازرعوها، خاصة على الأطراف، حيث سيتوزعون مفرنقعين

[1]:رشيد بوجدرة، التفكك، ص5

حين يصيبهم غضب الله.

المدخل الرئيسي لغّموه، واكمنوا حوله. كل من يقدم، اصلوه نارا. المنافذ الأخرى للحي، سدوها بكل الوسائل، لا داخل ولا خارج.

لا حي في الحي.[1]

إن هذا المقبوس الطويل الذي يحتوي الكثير من أفعال القتل، لا يوضح في حق من سترتكب ولا ما سبب إيقاعها بهم، بل إن الولي الطاهر الذي تولى إصدار الأوامر لا يعرف مع من يقاتل ولا ضد من، كأنه يرسم صورة "عنف لا عقلاني" «مع أن المسوّغات العقلية لا تعوزه هو الذي يعرف كيف يجد أفضلها حين ينزع إلى التفجر»[2] والعنف في هذه الرواية مرتبط بالجماعات الإسلامية التي تتخذ من الجهاد ذريعة للعنف، وتمنحه بذلك لبوس المقدس الذي يبعد به عن حقيقته المدنسة، غير أن المسوغات المذكورة، مهما تكن وجيهة، لا تستأهل أبدا أن تؤخذ على محمل الجد، لأن العنف نفسه يُلحِفها النسيان، لذا لم يبق في النص غير صور عنف مباح، بلبوس القدسية الذي يرتديه، موجها إلى عزل لا يمثلون أي تهديد للقتلة، كما أنهم لا يمكن أن يمثلوا موضوعا للجهاد، بل إنهم ضحية بديلة عن الموضوع الأصلي للعنف وهو الفئة الحاكمة، ولأنها بعيدة المنال، فقد استبدل العنف بالمخلوق الذي يثير غضبه مخلوقا آخر لا صفة له -أو علة توجب حلول صواعق العنف به[3] ما يجعل من الفئة الثانية تتجه للعنف هي الأخرى، يسود العنف الطرفين، خالقا لاتمايزا عنفيا بين الإخوة الأعداء، صورته الرواية من خلال التشابه في الصورة البصرية: «قوم على رؤوسهم قَلنسوات من صوف مزركش بعضه أبيض وأسود، بعضه تتخلَّله ألوان تختلف بين الأزرق والأخضر، لهم لحى مخضبة بالحنَّاء، تبلغ لدى بعضهم الرُّكب، يرتدون جلابيب رمادية تعلوها طبقة خفيفة من تراب، عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة. في عيونهم الكحل، وفي شفاههم السواك» والسمعية: «لم يفهم من لغتهم ومما هم يفعلون سوى إطلاق

[1]:ينظر: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص85

[2]: رينيه جيرار، العنف والمقدّس، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2009، ص 19

[3]: المرجع نفسه، ص19

الرصاص » والشمية: «رائحة المسك بالغ الحدة »[1]، يسود تشابه تام بين الأخوة الأعداء، لا يمنعهم من الإقتتال، فيتساوون في تدمير النظام الثقافي، ذلك أن الضربات التي يكيلها الإخوة الأعداء بعضهم لبعض لا تصيب الأشخاص فقط، بل تزعزع الملكية والديانة، ويتحول تاريخ الدين إلى تاريخ للجماعات التي تتخذ العنف تعبيرا عن التدين، مجافية مبادئ الرحمة والتسامح، حتى إن المريدين وجدوا في أنفسهم الحجة في العودة إلى حادثة قتل خالد بن الوليد لمالك بن النويرة، لتصحيح التاريخ والمسار العنيف الذي اتخذه خالد، والذي سيتوالد على امتداد تاريخ انتشار هذا الدين (الإسلام) مزعزعا أهم أركانه، ومنها حرمة دم المسلم على المسلم، كما تذكر هذه الرواية، وحرمة مال المسلمين كما تشير رمل الماية «لا يا سيدي لا يجوز. إنه ملك العامة ولا يجب الإستفتاء فيه.حتى التفكير في ذلك حرام»[2]، ترى رواية رمل الماية في العنف الذي يسم الأفضية المفتوحة نتيجة حتمية للظلم الذي يسلطه الحاكم على الرعية واغتصابه لأموالها بدءا من معاوية الذي واجهه أبو ذر الغفاري بحرمة التصرف في أموال المسلمين، فانتهى الأخير مبعدا إلى الصحراء ليتوفى بها، ويتكرر العنف عبر التاريخ الإسلامي، للأسباب ذاتها، وينتهي عند الجمليكية حيث يخرج السكان بقيادة العلماء السبعة والبشير الموريسكي للفضاء المفتوح "شوارع الجملكية" ويقابلوا بقصف طائرات قادمة من القاعدة الأمريكية، ومدافع مشاة القصر، ما يخلف قتلى من صفوفهم، يشيعون بأقل عدد ممكن خوفا من القذائف التي قد تلقى في أية لحظة.

ما يجعل من الأفضية المفتوحة، أفضية للموت الذي لا يمثل مشروعا سرديا تضطلع به الذوات الفاعلة لأجل الاتصال بقيمة ما، بل إنه هو القيمة ذاتها، ولا شيء مرجو من ورائه، كما تبين المقبوسات من رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، بينما نستنتج في رمل الماية أن موضوع القيمة هو البقاء في الحكم، الاتصال بالسلطة وهو موضوع تتنازع عنه الفواعل، ما يجعل العنف يتخذ طابع المحاكاة الإيمائية"، فالذين خرجوا إلى الشارع متأهبون للعنف ردا على اعتداء محتمل من القصر وجنوده، مبررين عنفهم باستعدادات الآخر للعنف لأجل

[1]: الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص29

[2]: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص21

الحفاظ على صلته بالحكم. والقصر وجيشه أيضا يتخذون العنف دفاعا ضد العنف المرتقب من العلماء ومن سار معهم، والإفلات من دائرة العنف يتطلب سلب الجماعتين نماذج العنف التي تولد محاكيات جديدة، بإقناعهم أن واحدا منهم فقط هو المسؤول عن هذه المحاكاة العنيفة[1] وهو في رمل الماية الحاكم نفسه "شهريار بن المقتدر" الذي سعى العلماء لاسقاطه عن الحكم، كما سعت دنيازاد إلى اغتياله بمساعدة ابنها والمؤرخ (والد ابنها) والأجانب، وبالفعل انتهت "الحكاية" باغتيال الملك، لكن أيضا بموت البشير الموريسكي، ورغم انتصار العلماء والعمال والطبقات الشعبية على السلطة الحاكمة لم يولِّد العنف تاريخا جديدا ولا هو أخرج مجتمعا جديدا من أحشاء المجتمع القديم كما يرى إنغلز[2]، فقد انتهت "الرواية" بمصادرة الفضاء المفتوح الذي كان فضاء للعنف والموت، ويحكم عليه بحضر التجول «حالة الحصار أعلنت ابتداءً من هذا الصباح»[3] فاقدا بذلك خاصيته الجوهرية وهي الانفتاح، لينغلق دون العابرين، ويتحول بالفعل ذاته إلى مولد للعنف، ذلك أن هتك الحضر يودي للقتل كأننا بالرواية تبدأ مسارا جديدا من العنف المستقبلي الذي لن ينتهي بانتهاء الزمن التاريخي الذي سردته "الحكاية" وبل ينتقل إلى الزمن الواقعي الذي تحيل عليه "الرواية"، ما يفتح باب السؤال حول علاقة هذا العنف بالمرجعي، السؤال يجر معه أسئلة عدة طرحت وما تزال تطرح على المشهد الثقافي والإبداعي الجزائري حول أدب مرحلة التسعينيات من القرن الماضي، حول التمثيل والحساسية الجديدة في الكتابة الروائية، وفكرة قتل الأب وغيرها من القضايا التي يستمر النقاش حولها حتى الآن، لكن ما يهمنا منها هو التمثيل فقط، حيث إن رواد الرواية الجديدة دعوا إلى اعتبارها «تشخيصا لذاتها، ولا لشيء غير ذلك »[4] فإن روايتينا تمثلان مرحلة تاريخية طغى فيها العنف والقتل في الواقع، وانعكس على المتخيل الروائي، بل إننا أمام تسجيلية جديدة تؤرخ للمرحلة التاريخية، وتطعم السرد بالشهادات والأخبار كما فعل الطاهر وطار وهو ينقل مذبحة الرايس كمؤرخ يتابع أحداثها

[1]: ينظر: رينيه جيرار، العنف والمقدّس، ص147

[2]: نقلا عن: محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ص 198

[3]: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص421

[4]: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص81

ويحدد مكانها وتوقيتها، وما وقع فيها من أحداث، وإن لم يكن نقلا تقريريا كما هو حال بعض روايات المرحلة، لأن السرد توسل بالحالة الصوفية ليذيب الخطابات المنقولة عن أزمنة مختلفة في خطاب تخييلي واحد متجانس وجعلنا فيه وطار «نقرأ واقعا من لغة حتى ونحن نقرأ الواقع ذاته» [1] أما واسيني فقد اعتمد التناص ليخلق عالما موازيا للعالم الواقعي يتممه ويوضحه ويبحث في جذور العنف فيه كما تجلى في الأفضية المفتوحة.

لم تتخلص الرواية الجزائرية من العنف بانتهاء فترة التسعينيات، وما عرف خلالها من أدب استعجالي اتسم بالتسجيلية للمجازر وأعمال العنف بشكل عام، بل حضور هذه الثيمة يمتد حتى أدب القرن الحالي، ليخرج العنف من دائرة الصراع حول الفضاء لانتزاع السلطة المبسوطة عليه، إلى صرعات اجتماعية بين الذوات؛ صراع على المستوى الوجودي تصطدم فيه رغبة السارد في يوم رائع للموت برغبات ذوات أخر تتحكم بمصيره كمدير عمله الذي يسطو على راتبه وحبيبته التي تخونه وأهله الذين يستغلون دخله الزهيد، والسلطة التي لم تمنحه سكنا هذا الفشل في «اثبات الذاتية وانتزاع اعتراف الآخر بها» [2] ولد بنفسه نزوعا للعنف لا يمكن أن يوجهها اتجاه من ولدوها بنفسه، فعاد ووجهها اتجاه نفسه، ليقرر الانتحار هروبا من ضغط فضائه الاجتماعي عليه، أ ليس « الانتحار، بالمفهوم الشائع، هو قبل كل شيء، فعل ناجم عن اليأس يقوم به شخص لم يعد متعلقا بالحياة.» [3]، فالموت في هذه الرواية هو الخلاص من "اللاحياة" التي يعيشها البطل، ما يجعل منه المشروع السردي الأساسي في الرواية، وثيمة مهيمنة على الفضاء النصي الذي يعرض صورتين للموت، موت معنوي تعانيه الشخوص الروائية المحكوم عليها بالحرمان والتهميش والصمت عن كل ذلك، ليكون هذا الموت المعنوي سبب انتحار السارد ونقاط ضعفه التي يتسلل التيار القادم من الخارج ليحثه على تدمير ذاته، متغلغلا بسهولة فائقة في داخله [4] خاصة وأن السارد يرى في

[1]: ينظر: أمينة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من التماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2011، ص 134

[2]: محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ص 193

[3]:إيميل دوركايم، الانتحار، تر: حسن عودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سوريا، 2011، ص9

[4]: المرجع نفسه، ص 129

الانتحار القرار الوحيد الذي له سلطة الاختيار فيه بعد حياة من القهر والخيبات المتتالية لم يختر ولم يقرر شيئا منها. غير أن الموت لم يقتصر على الانتحار الذي انتهى بالفشل بل انه أثثت الفضاء السردي بكثافة، سواء في صورته المعنوية حيث تحضر بكثافة كبيرة مفردات مثل: ألم، خطر، خوف، مأساويا، إضافة إلى كلمات: قتل، انتحار وموت، التي تحضر إحداها على الأقل في كل صفحة تقريبا.

كما يحضر في صورة قتل مرتين؛ الأولى قتل والدة عمار لوالده، والثانية ضرب عمار للقابض الذي لم يجد غير الفرار من الضرب فتلقفه عبور القطار وأودى بحياته، لتبقى محاولة السارد قتل نفسه عنفا موجها نحو الذات وإن لم تؤتي ثمارها، فإنه توفي بعدها، وفاة صورتها الرواية بكثير من السخرية، إذا ما قوبلت بشجاعته بالإقدام على الانتحار بأطول طريقة ممكنة -كما يعلق السارد- بسبب الفاقة ليموت في خاتمة الرواية بسببه الترف، وهو يتناول مكسرات تسببت باختناقه، في يوم لا جمال فيه بعد أن كان اختار يوما "رائعا" ليموت فيه، فهو الذي لا يستطيع الاحتفاء بالحياة، احتفى بموته وخطط له بدقة، كأنه أسعد أحداث حياته، معمقا مأساوية النص الذي يصور معاناة الطبقات المسحوقة من المجتمع وهو يجعل الموت الحدث الذي يستحق الاحتفاء في حياتها.

و إن كان الموت والقتل والعنف اللفظي هي ما أثّثت به الأفضية المفتوحة، فإن المغلقة لن تبتعد كثيرا عن هذه الأشكال من العنف، في رواية يوم رائع للموت دائما تقتل والدة عمار طونبا كما - ذكرنا- والده في غرفة النوم، الغرفة التي يفترض أن تحمل دلالات الحميمية والإيروسي، تتحول إلى فضاء للعنف والزوجة تكتشف خيانة زوجها، فتضربه، ولا تكتفي بذلك بل تأخذ الوسادة وتجهز عليه. ولأن الأفضية المغلقة ترتبط غالبا بالأنثى فإن العنف فيها موجه نحو الأنثى غالبا؛ في رواية القريبة كاف تتعرض العاهرة للترهيب ثم الضرب فالقتل، في غرفة النوم ثم المطبخ على التوالي، حيث يجهز عليها السارد بطعنات متتالية بالسكين، حتى تنفق، ويستمر رغم ذلك غير مكتف، بسبب الخلل النفسي الذي يعانيه، والذي يدفعه لسلوك العنف ضد كل من يجانب رغبته، بما في القريبة كاف التي يكن لها إعجابا خاصا، ثم يلقي بها إلى قعر البئر لمجرد أنها لم تلزم الصمت حين رغب هو بذلك.

1-2-2- صراعات الأنثى في الأفضية المغلقة

في كل من روايتي التفكك واكتشاف الشهوة تتعرض الأنثى للعنف المعنوي أيضا، في الأفضية التي يفترض أن توفر لها السكينة «في القلب الذي يحمينا، قلب البيت»[1]، تعيش سالمة الخوف من والدها، الذي لا يبدي أي اهتمام بها، وأكثر من ذلك شوه اسمها «...أبوها في الدار، فقد كانت تخافه وتهابه وهو لا يعبأ بها ويقول ساعة يغضب:"اسمعي يا طفشة" مرددا ذلك كلما أراد مناداتها، فما كان من أفراد العائلة أن راحوا ينادونها بهذا اللقب»[2] تبرز شخصية الأب في التفكك والخوف الذي يبعثه في نفس سالمة، والمسافة الشعورية التي تفصله عنها، والتي تمثل في اللامبالاة من جهته والخوف من جهتها، في مقاربة لواقع الأسرة الجزائرية في تلك الفترة التي كانت فيها ما تزال أسرة تقليدية حيث « السلطة الأبوية (...) محاطة بالهيبة التي تجمع بين الاحترام والرهبة في آن واحد»[3] هذه الصورة للأب تعود في التمثل الجمعي إلى مرتكزات دينية واجتماعية وثقافية واقتصادية متوارثة، وهي كأي سلطة أخرى تفترض وجود متسلط وخاضعين، غير أن سالمة لم تكن بالخاضعة لهذه السلطة التي كسرت نفسيتها وشوهتها، بل انها قابلتها بالرفض والتجاوز، تجاوز لم يقف عند حدود الأب شخصا فحسب بل الأب رمزا أيضا، أ ليس الأب ممررا لقيم المجتمع، وهي تجاوزت الاثنين معا ؛ تجاهل الأب بالتعلق بالشقيق الذي عوضها عن حنان الأب وسندها لتبني شخصية قوية متحررة من القيود الإجتماعية ومن كل سلطة ذكورية، بشكل مبالغ فيه، خاصة والرواية تصورها نافرة من الرجال شديدة الازدراء لهم، ثم صاحبة علاقات جسدية متعددة، ما جعلها شخصية سالمة تبدو أقرب للصورة المثالية التي يحلم بها المثقف أو الكاتب، وليست نموذجا اجتماعيا واقعيا، رغم أن تفاصيل حياتها قريبة جدا لواقع الأسرة الجزائرية.

تمزج فضيلة الفاروق هي الأخرى الواقعي بالمتخيل في اكتشاف الشهوة لسرد العنف ضد المرأة، القضية التي كانت تطرح بإلحاح في بداية النضال من أجل تحرير المرأة، وتعرضها

---

[1]:غاستون باشلار، جماليات المكان، ص61

[2]:رشيد بوجدرة، التفكك، ص31

[3]: عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2008، ص 19

منتقدة بحدة النظام الأسري الجزائري (والعربي بشكل عام) الذي تهيمن عليه النزعة الأبوية/ البطريكية، التي تتجلى في سيطرة الأب على الأسرة والعلاقة الهرمية التي تنظم أفرادها، وتقوم على أساس العمر والجنس، يتم فيها التواصل بين الابناء والآباء عموديا وليس أفقيا، فيتخذ التوصل من أعلى إلى أسفل طابع الأوامر والتبليغ وتوجيه التعليمات والتلقين والمنع...أما من الأسفل إلى الأعلى فيتخذ طابع الترجي والإصغاء والانصياع والاسترحام...[1] تجسد فضيلة صورة المرأة الخاضعة لهذه القيم في شخصية شاهي شقيقة الساردة، بينما تتمرد هذه الأخيرة على كل تلك القيم الأسرية والاجتماعية (باعتبار الأسرة مبلّغة ومحافظة على القيم الاجتماعية) غير أن الشخصيتين لا تنجوان من أشكال العنف الأسري، ما يفتح السؤال عن علاقة الأنثى بفضاء البيت، الذي يخسر قيم الألفة والحماية والأمان، ويرتبط - بوصفه فضاء تحكمه السلطة الذكورية - « بالنفور والضيق والضجر، والفراغ، فيزرع فيها التوتر النفسي، وتتولد لديها الرغبة في التمرد والثورة »[2] التي لن تجر على باني سوى عنف آخر، أخطر من الأول، حيث كانت تعاني من تقييد حريتها في التنقل واختيار الرفقة في مرحلة الصبى، وبعد خرقها للمنع، يتولى الأخ معاقبتها بأن أضرم النار في سريرها، ما جعلها تعاني نفسيا من غياب الشعور بالأمان: «صار صعباً عليَّ أن أؤم إلى فراشي إذا ما نعست، كنت أرتمي على أي كنبة في الدار وأنام »[3] الآثار النفسية لهذه الحادثة ستستمر مع باني طوال عمرها، حيث ستعاني دوما من الأرق. يتولى الأخ معاقبة باني نيابة عن والده، مستندا إلى هرمية العلاقات الأسرية التي تضعه مباشرة بعد الأب، طفلا ونائبا له عند اشتداد عوده لتبقى المرأة في ذيل الأولويات الأسرية، عليها يقع عنف الجميع، فالأخ يرغمها على العودة لزوجها، ويتخذ العنف سبيلا لتحقيق ذلك، بالتعنيف والشد من الشعر والضرب، صورة الشقيق يفعل بها ذلك تعيد إلى ذاكرتها مشهد والدها وهو يشد والدتها من شعرها بالطريقة نفسها ويردد العبارات ذاتها، فالعنف متناسل في هذه الأسرة التي تتجه نحو «إعادة انتاج التسلط الأبوي وترسيخه بدلا

[1]: المرجع السابق، ص23

[2]: هنية مشقوق، العنف ضد المرأة في روايات فضيلة الفاروق، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 6، س 2010، www univ biskra.dz

[3]:فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص14

من الحد من فاعليته»[1]، هو يورث من جيل إلى جيل من خلال مؤسسة الأسرة، التي تربي أبناءها على الثقافة الذكورية، فلا الأخ أمان ولا حتى الزوج حماية وسكنى للمرأة. وكما أن بيت الأهل كان فضاء للسلطة الذكورية والأبوية، بيت الزوجية هو الآخر يفتقد لقيم الألفة والسكينة، وباني التي غادرت السلطة الأبوية التي مثلها كل من الأب والأخ، تقابلها سلطة ذكورية بعنف أكبر، يبدأ بالغربة التي تحسها عند ولوجه بسبب ما قابلها من أشياء أنثى أخرى تحتل فضاء البيت وتحاصرها رغم الغياب الجسدي، الأشياء زاحمت باني، وحاصرتها: «قبل أن أدخل.صَعُبَ عليَّ أن أشعر بارتياح بعدها وامرأة أخرى تشاركي الغرفة.كانت تملأ الغرفة»[2] ونفتها نفسيا خارج بيت الزوجية، ما أفقدها كل احساس بالانتماء أو الطمأنينة التي ترافق الاحساس بالبيوت عادة. ليتعمق هذا الشعور لديها وهي تجد نفسها أمام غربة ثانية تتكشف سريعا هي غربة الزوج/ الفضاء الجسدي العاطفي والفكري الذي "لزمها أكثر من ساعة لتتبادل بعض الكلمات معه" ثم تقرر الهروب منه والاحتماء بالحمام، تجنبا للاتصال الجسدي به، ويصبح فضاء غريبا عنها، لا يحقق لها أيَّ من قيم الألفة، بل على العكس دفعها لتحقير ذاتها والشعور بأنها عاهرة لا زوجة، في ضغط نفسي مارسه عليها وجود مود معها بالبيت ذاته والجو المشحون بالغضب الذي عمّ فضاء البيت، ليتحول إلى عنف جسدي بعد أسبوع، وهو يرغمها على الاتصال الجسدي الذي وصفته بأفعال كلها عنيفة: حاصرني، مزق، طرحني، اخترقني، يقابلها في القفرة الموالية نفي لفعلين فقط هما انتظرته، غير أنها لم تنف الفعل مباشرة بل نفت الفعل يحاول السابق لكل فعل مما تمنت، كأنها بهذا التركيب الطويل للجملتين لفعليتين مقارنة بسابقاتها تعمق الشرخ بين المنتظر، المحلوم به وما حصل: لم يحاول أن يوجهني.لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي[3]، لأنه ببساطة متشبع بثقافة ذكورية تعلي منزلته وتحط من الأنثى، حتى أنها تخوله ضربها « حين فتحتُ الباب، فاستقبلني بصفعة أوقعتني أرضا، ثم تمادى في ضربي(...) لم أستطع فتح عيني، ولا تحريك يدي، ولا

[1]:عدنان علي الشريم، الأب في الروية العربية المعاصرة، ص25

[2]: فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 8

[3]: المصدر نفسه، ص8

قدمي، كنتُ بالمختصر المفيد ميتة»[1]، كل ما فعل وما لم يفعل مود مرتكز إلى نظرته لذاته والتي استقاها من مجتمعه المعلي للرجل والمعامل للمرأة بدونية، سلبتها دورها وحقها، عنفتها عن كل محاولة للاستقلال بالرأي أو التعبير عن نفسها ما خول للرجل «ممارسة العنف ضدها، فتشعر بذلك بالحقارة والحقد تجاهه باعتباره رمزا للعنف» [2] تقابل عنفه بالخيانة في هذه الرواية لأن العائلة العربية «شديدة الوطأة (...) لا تعده (الفرد) لأن يقارن ويناقش بقدر ما تنمي فيه الالتواء والازدواجية»[3]، فتدفع بالساردة باني إلى الخيانة الزوجية، مكونة عددا من العلاقات المبتورة، التي كانت هي الأخرى بمثابة عنف تمارسه على ذاتها وهي "تشعر بنجاستها"[4]، كما أن تلك العلاقات لم تكن موفقة، بل إنها وقعت على عاشق سادي يهمل مشاعرها ويكتفي بجسدها الذي يتصل به في الأماكن المغلقة، حيث يحتضن المقهى أولى قبلهما، ومكتبه أول اتصال جسدي لهما يعمق تعلقها به، بعد أن تكون قد تعرفت عليه في شقة جارتها فتكون هذه الأماكن المغلقة إيذانا بميلاد مشاعر مختلفة عند باني، مشاعر من الأمان والحب والشهوة التي تكتشفها مع أيس، غير أنه يعدد العلاقات الجسدية، فلا تمتلك منه شيئا ما يدخلها في دائرة من الألم والفقد يؤزم حالها النفسية.

الأفضية المغلقة وإن كانت أفضية الأنثى، إما تختار أو تجبر على التواجد بها، فإنها لم توفر لها قيم الحماية والألفة التي يفترض أن توفرها، بل مثلت أفضية للصراع مع الآخر الرجل المتسلط الذي ينتهي بسحقها نفسيا وجسديا. غير أن هذه الأنثى وإن كانت ضحية يمكنها أيضا أن تأتي برد فعل قوي، تمثل في التمرد في الروايات السابقة، واتخذ منحى أكثر عنفا في رواية كتبها الرجل، فأسند إليها جريمة القتل في الفضاء المغلق الذي يوفر لها غطاء للجريمة في كل من رواية يوم رائع للموت وكيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، غير أن عمارة لخوص وهو يهيء الأسباب والدوافع لقاتلته لم يصف لنا الجريمة، ولا يمكننا تخيل كيف لسيدة من الرهافة بحيث تعشق كلبها أن تقتل شابا يافعا قويا بطعنة سكين في

[1]: المصدر السابق، ص58

[2]:هنية مشقوق، العنف ضد المرأة في روايات فضيلة الفاروق، www univ biskra.dz

[3]:عدنان علي الشريم، الأب في الروية العربية المعاصرة، ص25

[4]: فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص66

المصعد، ما يجعلنا نعيد النظر بحبك القصة، غير أنها على المستوى الدلالي أصابت هدفها بدقة، فالمصعد وهو الفضاء المغلق، الذي يتميز عن غيره من الأماكن البيتية بكونه فضاء مشتركا بين كل السكان، ما جعل من هذه الملكية الجماعية محل صراع بين سكان العمارة في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك ليس فقط لأنه فضاء مشترك ما يجعله بالضرورة محل صراع [1] وتنافس، بل لأن هذه العمارة تضم سكانا من أعراق مختلفة، فتجسد بذلك صراع الهويات حول الفضاء، فالإيطالي الشمالي الذي يقزم الآخرين ويعظم ذاته يسعى لفرض هيمنته على هذا الفضاء من خلال وضع قوانين لتسييره، ولافتات عند مدخله، لأنه يرى ذاته الأكثر تحضرا، والوحيد القادر على تنظيم الفضاء وتسييره، أما بندتا التي تدين بني جلدتها وتعدد أخطاءهم: «هل نحن شعب مجبول على الخيانة؟ في الحرب العالمية الثانية قاتلنا مع الألمان ثم انقلبنا عليهم وتحالفنا مع الأمريكيين.(...)نحن شعب غريب! قتلنا موسوليني وعشيقته كلاريتا في ساحة عمومية في ميلانو، قمنا بطرد الملك وعائلته إلى الخارج ومنعناهم من العودة، تحدينا قداسة البابا والكنيسة المبجلة...»[2] فإنها تكتفي بتنبيه كل من يستعمل المصعد بالرفق به، بشكل أقل حدّة، حين يتعلق الأمر بسكان العمارة الإيطاليين أو من تظنهم كذلك مثل أمديو، في حين تلجأ للصراخ والشتائم حين يتعلق الأمر بواحد من المهاجرين كبارويز الذي يقع معها في مشكلة لغوية كلما كلمته، معتقدا أنها تشتمه، أما مريا كرستينا وهي المهاجرة غير الشرعية التي تعمل لدى عجوز من سكان العمارة فقد منعت تماما من استعماله، بحجة وزنها الزائد، أما الإيطالي الشاب الذي يلقب نفسه بغلاداتور فإنه يستعمل المصعد، بشكل تملكي، كأنه ملكية خاصة له، يعيث فيها فسادا متجاهلا كونه فضاء مشتركا، إذ يستعمله لغرضه الأصلي كما يستعمله في غير ذلك متبولا فيه متجاهلا وجود مشاركين له فيه. بشكل رمزي يعكس هذا الصراع حول المصعد صراع الهويات للسيطرة على الفضاء، الذي تمثل له الرواية بإيطاليا، ويمكن التمثيل له بأي فضاء آخر كالجزائر في فترة الاستعمار حيث يورد السارد في رواية التفكك مثلا؛ عبارات مقتضبة تصف الكمائن التي كان ينصبها للعدو المستعمر، ويرى فيها كفاحا لأجل تحرير الأرض منه، داخلا

[1] Voir: Florence Paravy, l'espace dans le roman africain francophone contemporain , p46

[2]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص43

معه في صراع بالفضاء حول الفضاء، يتخذ طابعا عنيفا هو الثورة في رواية التفكك ومحاولات فرض الهيمنة في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، وهو في رأي يوهان فان مارتن الشخصية الهولندية في رواية عمارة لخوص صراع حضارات تجسده الجنسيات المختلفة لسكان العمارة، في حين يترفع هو عنه، بحكم الرقي الحضاري الذي بلغته هولندا، فرؤيته لذاته جعلته يقزم خلافات الجماعة ويعبر عن ذلك بشكل عنيف أيضا هو الصراخ بهم، داخلا بذلك في دائرة العنف التي يعود سببها لصراع الهويات حول الفضاء، صراعا جعل منه المكان الأفضل لممارسة العنف حيث تختاره إلزابتا فابياني لتنفيذ جريمتها باغتيال "الغلادياتور": «اختارت المصعد لأنه مصدر لنزاعات بين سكان العمارة...»[1] فيتحول المصعد من موضوع للصراع إلى فضاء له وللعنف، كون الفضاء المأزوم لن يولد غير الأزمة.

[1]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص148

2-فضاء الأنوثة / تأنيث الفضاء

تتخذ الأنثى الكاتبة من فضاء النص الروائي مجالا لإبراز هويتها الأنثوية، وتأكيد خصوصيتها من خلال السرد، وهو الفعل الذي ورثته عن سلفها الأولى شهرزاد، سواء كان ذلك بفعل واعي تستند فيه إلى مرجعيات نسوية، لتنتصر لقضايا الأنثى وما يقع عليها من ظلم، وقهر وتغييب، في ظل مجتمعات متمركزة حول المذكر، أو دون أن تقصد إلى ذلك، وتظهر رغم ذلك هويتها الأنثوية من خلال لغة السرد أو سرد سير الشخصيات نسوية. وإن كانت الشخصيات النسوية لا تغيب عن النص الروائي المكتوب من طرف الرجل، الذي يستحضر الأنثى هو الآخر، لكن وفق منظور خاص «الأنثى الجسد، والأنثى الرمز، والأنثى الروح »[1]، ليؤنث مقاطع من سرده وهو يروي سيرة الأنوثة من وجهة نظره، وقد استأثر بالتعبير عن حال المرأة العربية سواء بلسانه أو منتحلا لسانها، قاصدا تعرية ما يعتقده دواخل الأنثى[2]، هذه الرؤية التي ثارت ضدها الكتابة النسوية، ساعية إلى الخروج عن الصورة النمطية التي رسمها عنها الرجل، والتي تكرس دونيتها، إلى الانتصار للذات الأنثوية، وهويتها وقدرتها على الفعل، وهو ما نجده في كتابات فضيلة الفاروق من مدونتنا ومليكة مقدم الجزائرية المقيمة في فرنسا وغيرهما كثير من الروائيات الجزائريات، غير أن ثمة روائيات لم يفلتن من الثقافة التي تدين المرأة وتقزم وضعها، وتؤخرها إلى رتبة التابع للذكر، يمكن أن نذكر في هذا التوجه أحلام مستغانمي والتي تنتصر لهيمنة الثقافة الأبوية بشكل واضح في روايتها "الأسود يليق بك"، أما في "ذاكرة الجسد" وهي محل دراستنا فتكتفي برسم صورة المعشوقة بكثير من الشاعرية المبتعدة عن الواقعية، لتسيس الحبكة وتجعل من المرأة مجرد صورة رمزية، كما يحصل في كتابات الرجل، حيث الأنثى رمز لوطن يعشقه المجاهد المعطوب ويتزوجه العسكري.

ما يهمها في هذا المبحث ليس الفارق بين كتابة الأنثى والرجل، بل البحث في الأفضية

[1]: الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، 2010، ص11

[2]:ينظر: هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، مصر 2014، ص8

التي تشغل الأنثى، وكيف تؤنثها، ثم النظر إلى الرواية بوصفها فضاء يؤنثه السرد.

2-1-أفضية الأنثى

يعكس الحضور المحدود للشخصيات الروائية المؤنثة في الأفضية المكانية انحصار الحضور في المكان الواقعي التي تعيشه المرأة الجزائرية، حتى إن أماكنها تكاد تنحصر في الأماكن المغلقة وهذ ما يتجلى في الغرفة غالبا، ولعل هذا ا يبرز في رواية أشجار القيامة حيث لا تظهر كريمة إلا في الأفضية المغلقة: غرفة الراوي، بيت أهلها يوم عرسها، ثم بيتيّ الزوجية، أما فاء فإنها الأنثى كما يحلم به الراوي، الصورة المناقضة لكريمة المتحررة من سلطة المجتمع، التي ستظهر في فضاء مفتوح "محطة القطار" ثم تختفي، ولا تظهر إلا ذكرى. أما أول امرأة تظهر في الرواية لتختفي لاحقا فإنها تظهر في غرفة الانعاش وهي الفضاء المغلق الذي يوفر الأمان لها، كما توفره باقي الأفضية المغلقة لباقي الشخصيات النسائية في المتن، ذلك أن الأنثى في المجتمع الأبوي تفرض عليها الحماية بشكل يحد من حريتها في التنقل، فلا تظهر إلا في الأماكن المغلقة وغالبا برفقة رجل، وإن كان الحال كذلك، فإن حبكة رواية أشجار القيامة تفقد ارتباطها بمرجعها الواقعي، فإذا كان أقصى ما تخيله الراوي عن المرأة المتحررة هو التواجد في فضاء مفتوح مختلط تدخن سيجارة، فكيف بامرأة تقليدية نشأت في حي شعبي أن تتمكن من زيارته بمفردها في شقته وتقضي ليال معه وتنتهي إلى الإقامة معه، أين هو حصار المجتمع الذكوري الذي يحد من حرية المرأة.

يبدو هذا الحصار أكثر وضوحا في وصية المعتوه التي لا تظهر فيها الشخصيات النسائية إلا محاطة بالجدران والأبواب، وإن رغبن بالخروج كان ذلك تحت رقابة الرجل أبا كان أو أخا أو زوجا، ملتحفات بـ "بوعوينة" وهو رداء يستر كامل الجسد إلا عين واحدة، يعرض السرد هذه الصورة وهو يصف بنات بورقيبة: «..عندما كانت نساء بيته بصدد الخروج وركوب السيارة كن ينحنين ولا يركبن معتدلات (...) أما هو فينتصب بعصاه يتحرش بنظراته العابرين لعل أحدهم يدير رأسه »[1]، فالخروج من بين الجدران مغادرة للفضاء المفترض للأنثى،

[1]: اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص59

وخارجه لابد أن توضع في فضاء مغلق آخر (السيارة) وذلك تحت رقابة تمنع تلصص العيون على الجسد الأنثوي المشتهى، الذي يُقابل اشتهاؤه بسجنه، مباشرة حين تبدأ علامات البلوغ تظهر عليه، كما فعل بورقيبة بابنته فطيمة التي كانت تتجول مع صديقيها ادريس والسعدي، ثم فصلها والدها عنهما وفرض عليها المكوث بالبيت بينما استمرا بالتمتع بحريتهما.

تأتي هذه الصور بشكل مقتضب في رواية ترصد غرائبية الحياة التقليدية في مجتمع ريفي منغلق على ذاته، وما كان حال النساء إلا جزءا يسيرا منها، على عكس فضيلة الفاروق وسارة حيدر اللتين أفردتا روايتيهما للأنثى؛ الأولى في محيطها الخارجي وما يفرضه عليها، والثانية لسرد الحياة الداخلية للأنثى. قبل التطرق لذلك نرصد الأفضية التي تتواجد فيها الأنثى، فنجدها لا تختلف كثيرا عن سابقتها إنها الغرف بمختلف أنواعها، وفي غير هذه الأفضية المغلقة لا نجد الأنثى.

تتموضع الساردة في "اكتشاف الشهوة "في غرفة، مباشرة وفي افتتاحية الرواية، رغم أنها سافرت إلى باريس فإنها سافرت مباشرة لتنغلق في فضاء غرفة لم تُعد لاستقبالها، ذلك أن امرأة أخرى تحتلها بالغياب الدال على حضور سابق بالمكان وعلى حضور دائم بالذاكرة، وإن كانت لن تظهر مجددا في السرد رغم أنها إشارة سردية هامة، تكتسي أهميتها من ورودها في الفاتحة الروائية ما يجعل القارئ ينتظر دورا لها فيما يأتي من السرد لكنها تختفي بشكل كلي، ويتمركز السرد حول الأنا الساردة فحسب وكل الشخصيات الواردة لاحقا ما جاء السرد على ذكرها إلا لصلتها بهذه الساردة.

و بما أن هذه الغرفة وردت في الفاتحة الروائية فقد قامت الساردة بتشخيصها عن طريق الوصف

> «أما غرفة النوم، التي كان يجب أن تكون غرفة عريسين فلم تكن كذلك، كانت كئيبة بألوان باهتة، وكانت صورة زوجته السابقة رابضة قرب السرير، بعينين زرقاوين وابتسامة باردة (...) كانت تملأ الغرفة. في الخزانة بعض ثيابها الداخلية، و"صندل" بكعب رفيع، وزجاجة عطر

نسائي على "الكومودينة"، وفي الحمام وجدت فرشاتين للأسنان استنتجت أن إحداهما لها.»[1]

يقدم هذا المقطع الوصفي على قصره وصفا من مستويات ثلاثة في المستوى الأول الغرفة بتوسعتها التي تتضمن اللون والحالة المزاجية (الكآبة)، في المستوى الثاني تظهر بعض من مكوناتها: الصورة، السرير، الخزانة، الكومودينة، الحمام، في المستوى الثالث نجد محتويات العناصر السابقة، وكل ما التقطته عين الواصفة وهي ذاتها الساردة هي أشياء تعود للزوجة السابقة، تدعم به الفكرة التي افتتحت بها نصها وهي الهيمنة الذكورية على حياتها واتخاذ عائلتها؛ تحديدا رجال عائلتها لقرار الزواج بدلا عنها، فتغادر فضاء لا حرية لها فيه، لتنتقل إلى فضاء لا تملكه، بل يصعب عليها مجرد الاحساس بالارتياح فيه.

تقع الأحداث الموالية في كل من المطبخ، وغرفة الجلوس من الشقة الباريسية، وهي أماكن مغلقة جميعها، أما حين تأتي الساردة على ذكر ا أماكن المفتوحة فإنها لا تروي أحداثا معينة وقعت بها، فلا مشهدا في المكان المفتوح إنها مجرد أماكن عبور لا يقع فيها شيء. في قسنطينة تذكر الساردة أفضية نسائية أخرى تعود لطبيعة المجتمع القسنطيني (و الجزائري عموما) هو الحمام، تحديدا حمام دقوج حيث تلتقي النساء فيتم فيه عرض الجسد الأنثوي، الذي فجعت الساردة وهي تكتسبه في بدايات البلوغ ما جعلها تحجم عن الذهاب للحمام. لتمكث بفضائها المغلق (البيت)، يدفعها توقها للتحرر منه، والتواجد بفضاء مفتوح إلى ملازمة الشرفة، الحد بين الفضاء المرغوب الممنوع "الزنقة" « عالم الرجال الطليق»[2]، والفضاء المفروض عليها والذي ترفضه البيت. تتعدد البيوت في النص وتبقى الشخصيات النسائية كلها سجينة البيوت أو على الأقل الأفضية المغلقة، من بيتها في قسنطينة إلى بيتها في باريس، إلى شقة جارتها اللبنانية، إلى غرفة مكتب آيس، المصعد، غرفة المشفى..و غيرها من الأماكن المغلقة التي توفر الحماية للأنثى، الكائن الأدنى الذي لا يحدث شيئا في مكان منفتح أو عام، بل يبقى سجين الأفضية المغلقة، المتشابهة فلا تتنوع الأماكن التي تتموضع فيها

[1]: فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص ص 7، 8

[2]:المصدر نفسه، ص18

الشخصيات النسائية في النص، ولا حتى تتنوع الأفضية في النص الذي تكتب الأنثى، فهذه أحلام مستغانمي تقصر أفضية روايتها على النوع المغلق، وتموضع شخصياتها النسائية بالمثل في هذا النوع من الأفضية فـ عتيقة أول شخصية نسائية يقدمها السرد، تتموضع في بيت زوجها، والبطلة حياة تتموضع في بيتي عمها، وبيت خالد، وقاعة معرض الرسم، وخالد يلتقي جدة البطلة في بيتها بتونس بينما تسرع والدتها للتستر بإحدى الغرف زيادة في التضييق والاحتجاب، والنساء الهاربات من القرى المجاورة يتسترن بين جدران «أكبر "دار مغلقة"»[1]، حتى كاترين وهي المرأة الفرنسية التي يفترض أنها تتمتع بقدر أكبر من الحرية لا يستغل السرد تحررها ذاك لخلق مشاهد في أفضية مفتوحة، بل يموضعها في أفضية مغلقة فلا تظهر إلا في معهد الرسم كموديل، وفي بيت خالد، على عكس الشخصيات النسائية في "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" التي تحضر فيها النساء في أفضية مفتوحة مرتين الأولى مع ماريا كريستينا غونزاليز التي تهتم برعاية عجوز ثمانينية فلا تغادر فضاءها المغلق (البيت) إلا في عطلتها الأسبوعية لتذهب «رأسا إلى محطة ترميني وأقصد المكان الذي يلتقي فيه المهاجرون من بيرو (...) أشعر كأنني عدت إلى بيتنا في ليما، أحيّ وأقبل الذين أعرفهم والذين لم أرهم من قبل، ثم أجلس على رصيف المحطة وأبدأ في التهام الأطعمة البيروفية...»[2] يتسم هذا الفضاء المفتوح بسمات البيت العائلي، إنه يمنح ماريا الإحساس بالألفة في غربتها، ويمنحها وجوها تشبهها من حيث الأصل الإثني، واللغة وحتى الطعام، إنها تستعيد بخروجها إلى هذا الفضاء الاحساس بالانتماء الذي تفقدها إياه غربتها، وتواجدها الدائم في فضاء مغلق رفقة عجوز غريبة عنها نسبا ولسانا، وثقافة، فما يكون منها إلا الهرع إلى فضاء تتوفر فيه أنساق ثقافية من بيئتها الأصلية، كأنها تعود للوطن، إنه فضاء حاضن يحتويها، وهو ما يفسر تواجدها فيه.

أما المرة الثانية التي تتموضع فيها الشخصية النسائية في فضاء مفتوح فهي خروج إلزابتا فابياني إلى ساحة فيتوريو حيث «راحت تسير حافية القدمين (...) حتى تظهر للجميع

[1]: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 313

[2]:عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص74

أنها فقدت عقلها»[1] وتبعد الشبهة عن نفسها، ما يسهل عليها قتل جارها غلادياتور، الذي سرق كلبها وتسبب بموته. ليسند الكاتب لشخصية نسائية ليس فقط الانفتاح على الأفضية العامة والمفتوحة بل أكثر من ذلك يخصها بالعنف الجسدي الذي لا يتحقق عادة إلا للرجل، في شيء من المساواة بين الجنسين الذي يتأتى من طبيعة المجتمع الذي يدور فيه السرد.

أما تواجد المرأة الجزائرية خارج حدود الأفضية المغلقة فقد جاء في روايتين كتبهما الرجل ليرسم صورة المرأة المتحررة التي تكسر قيود المجتمع، في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات من القرن الماضي. في رواية التفكك تخرج سالمة للشارع المفتوح مغادرة مقر عملها، فتواجه إما بتحرشات لفظية من الرجال «و هم يحاولون صيدها بكلمات خنوعة وساذجة»، ترد على أحدهم بعنف لفظي أيضا «فيخاف ويهرب مغيرا طريقه قاطعا نحو الرصيف الآخر»[2]، أو بعروض لطيفة في ظاهرها حين «تمر السيارات الفخمة محشوة بسائقيها وعزلتهم. يتمهل ويوقف أحدهم سيارته. يفتح الباب من جهتها.أين ذاهبة؟ من الممكن اصطحابك إلى دارك؟تفضلي. لا تخافي...اني متزوج ولي أولاد كثيرون...لا تنزعجي...أنا رجل محترم وأشغل منصبا عاليا جدا..»[3]، يصبح عبور المرأة بالأفضية المفتوحة، يعرض حريتها للانتهاك من طرف الرجل المحتل لهذه الأفضية، إما بشكل مباشر عنيف، أو بشكل غير مباشر، بالعرض اللطيف كما هو لحال والمقطع الثاني، وإن كان وجود المرأة في الأفضية المغلقة في هذه الرواية لم يؤمن لها الحماية والحرية، ذلك أن والد سالمة كان يمارس عليها عنفا لفظيا أيضا وهو يكنيها بأسماء مهينة، في طفولتها، ما يجعل تواجدها حتى بين جدران البيت غير آمن، ولا مريح لها.

بالطريقة ذاتها تتمرد ماريوشا في "رمل الماية" وتخرج للعيش مع المجذوب، فتظهر في حلقات المجذوب في الحديقة والسوق، تعزف على البانجو وترافقه بالغناء/ السرد، وقد كانت «طالبة جامعية في علم التاريخ أو الاقتصاد لم تنه دراستها لأن المادة نزعت من البرنامج الجامعي، حين أرادت أن تعمل سئلت كثيرا عن سبب اختيارها للمادة. لها قصة مع أستاذها !!

[1]:المصدر السابق، ص148

[2]:رشيد بوجدرة، التفكك، ص17

[3]:المصدر نفسه، ص 19

وحرمت بعدها من مزاولة أي عمل »[1] فارتبطت بالمجذوب متمردة على فساد المدينة وحكامها، تمارس تحررها في ظل حماية المجذوب، واحترام أهل المدينة لها. وإن كانت رمل الماية لا تنتحي الواقعية في رسم مسارها القصصي، بل تخلق عوالم عجائبية وهي تحاكي ألف ليلة وليلة لتمثل واقعها دون أن تعكسه بشكل مباشر، ما يجعل من ماريوشا صورة رمزية، تعكس إيمان المؤلف الضمني بالأنثى، يؤكد ذلك أن رمل الماية تنحث شخصيات نسوية أقرب للمثالية فماريوشا صوت المعارضة للسلطة الحاكمة، الصورة المتولدة من ماريانة الغجرية الحرة التي قتلت زوجها لتنال حريتها، فيما تظهر دنيازاد صوت الحكمة التي تسرد على الملك نهاية حكمه/استبداده، وتساهم فيها.

لا تنتهي مغادرة الأفضية المغلقة دائما بالاحترام الذي نالته ماريوشا، بل تقابل أحيانا بالعنف، ليس اللفظي فحسب كما هو حال سالمة بل الجسدي في رواية "القريبة كاف"، حيث تغادر هذه القريبة البيت رفقة الراوي للعب في مزرعة مهجورة فدفع بها إلى أعماق البئر ليُعثر عليها لاحقا «وقد كسرت إحدى ساقيها، وجحظت عيناها رعبا...قيل لي أنها تمضي وقتها تنقل من عيادة إلى مصحة عقلية، وأن الظلمة ترعبها...»[2]. خارج الدارة حيث كانت تتمتع القريبة كاف بحماية تؤمنها سيدة البيت (والدة الراوي) اعتدي الراوي عليها جسديا وترتب عن ذلك تأزم نفسي استمر معها عمرا.

العنف والاضطهاد الذين يمارسان على النساء دفعا بكثير من الكاتبات إلى اتخاذ النسوية مرجعية ترتكزن عليها في تشييد العوالم الروائية، لعل أبرزهن في الجزائر فضيلة الفاروق، فيما تتجه سارة حيدر إلى ابراز الهوية الأنثوية، دون مرجعية نسوية، وكلتاهما تعمل على تأنيث الفضاء الروائي.

2-2-تأنيث الفضاء الروائي

حدد عبد الله ابراهيم الهوية السردية للرواية النسوية العربية استنادا إلى«ظهور أحد

[1]: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص60

[2]: ياسمينة خضرا، القريبة كاف، ص 94، 93

المكونات الثلاثة الآتية أو اندماجها معا، وهي:نقد الثقافة الأبوية الذكورية، واقتراح رؤية أنثوية للعالم، ثم الاحتفاء بالجسد الأنثوي»[1]، لتميز النص الأنثوي عن ذاك الذي يكتب الرجل، وإن كنا لا نروم - في هذا المبحث - مناقشة مصطلح الكتابة النسوية، الذي دار حوله جدل بين رافضيه بشكل كلي والمنتصرين له، بل يهمنا البحث في الفضاء النصي النسائي بشكل عام عن كل ما هو أنثوي خالص، سواء ارتكزت الكاتبة إلى مرجعية نسوية كما فعلت فضيلة الفاروق، أو لا، كما هو حال سارة حيدر، فمدار السؤال في هذا المبحث يتمحور حول عوالم الأنثى، وهل تعكس الكتابة الفرق بين الجنسين؟ تتأتي أهمية السؤال ونحن نعرف أن ثمة كتابا اهتموا بالمرأة وكتبوا عنها، بل ودافعوا عنها في كتاباتهم، فما الفرق بين كتابة موضوعها المرأة وكتابة المرأة ذاتها؟

بعيدا عن تجاذب الآراء حول وجود كتابة نسوية أو رفض هذا المصطلح مطلقا، تعمد الروائيات إلى تأنيث الفضاء الروائي، وأحيانا دون قصد كالغلاف الذي غالبا ما يأتي في صورة جسد أنثوي، وهو من تصميم دار النشر غالبا، وأحيانا يفرض على الكاتبة فرضا، مع ذلك يبقى أيقونة أساسية تشير إلى استحضار الأنثى المغيبة في الخطاب الثقافي نصيا، لتروي خبرتها أو سيرتها التي تؤول على أنها سيرة الكاتبة ذاتها، إذ أن «هناك اتفاقا ضمنيا بين القراء، لاسيما في مجتمعاتنا المحافظة، مؤداه أن الصلة بين الكاتبة وبطلتها القصصية أمر بديهي ومفروغ منه.»[2]، يعزى هذا التصور إلى دونية المرأة في هذه المجتمعات وعدم الاعتراف لها بالقدرة على الابداع.

2-2-1-الجسد الأنثوي عتبة نصية

لا يقتصر حضور الأنثى على الأفضية الحكائية بل إنها تستحضر أيضا في الفضاء النصي، تحديدا على الغلاف، غير أن هذا الاستحضار للجسد لأنثوي ليس حكرا على النصوص النسائية، بل يمتد للنصوص الروائية التي يكتب الرجل.

[1]: عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2011، ص5

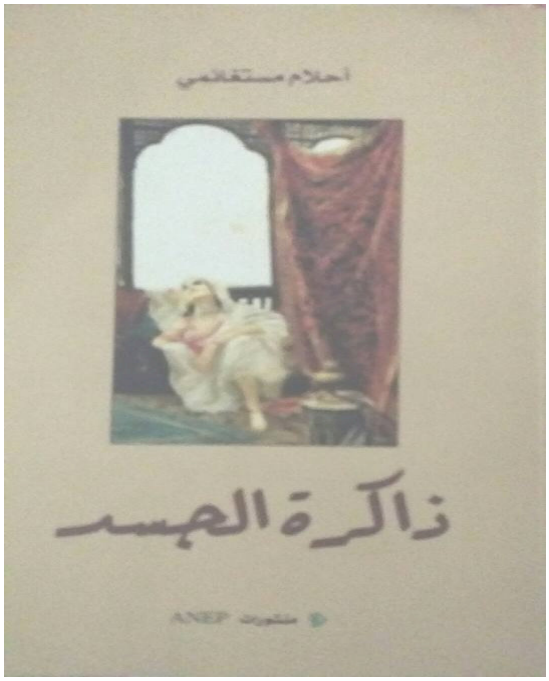
[2]: هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، ص 172

إذا كان الغلاف أول ما يقابل القارئ قبل عملية القراءة، بل وقبل اقتناء الكتاب، ما يجعله أقرب للواجهة، المكونة من أربع وحدات غرافيكية هي الصورة واللون، والتجنيس والعنوان، والتي تعد جميعها أيقونات توحي بكثير من الدلالات، وتشتغل بشكل متكامل مشكلة لوحة فنية، تعرض نفسها على المتلقي ممارسة إغراءها عليه، ومرغبة إياه باقتناء الكتاب، فإن هذا الدور التسويقي للغلاف، لا يلغي كونه عتبة هامة تشير إلى مضمون النص/الكتاب، وتوجهاته الفنية، واتجاهاته الأيديولوجية والفكرية، وتضمين صورة أنثى على الغلاف تشير إلى استحضارها نصيا، إما شخصية رئيسية، أو ساردة، أو مرويا لها، كما هو الحال ورواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي؛ حيث الشخصية النسائية مروي لها، الأنثى الجزائرية، القادمة من بلاد الراوي التي فر منها بعد أن خذله التوجه الجديد لساستها، يلتقي صدفة بـ"حياة" ويقع في حبها ليؤلف لها الرواية.

تحمل صورة الغلاف «رسالتين الأولى تقريرية، والثانية تضمينية ومستمدة من الأولى»[1] في الرسالة الأولى صورة الأنثى التي تظهر على غلاف الرواية لن تأخذ من سمات الشخصية الأنثوية في متن الرواية غير كونها عربية، فصورة الغلاف التي توسطت اسم الكاتبة الذي تموضع أعلى الغلاف، وعنوان الرواية المتموضع أسفل الصورة، عبارة عن لوحة من فن الاستشرق، تظهر فيها امرأة ملتحفة بالبياض وممددة على فرش فيما يشبه الشرفة، خلفها وإلى جوارها ستار أحمر قاني، وأمامها آنية نحاسية، لا يظهر من الجسد الأنثوي سوى ساق عارية، أما الباقي فملتحف بالأبيض، يطل من تحته ثوب وردي.

لا تمثل هذه اللوحة مشهدا من الرواية ولا هي صورة متخيلة للبطلة حياة، فلا علاقة مباشرة تربطها بأحداث الرواية ؛وهي إذ تورط القراءة في لعبة المعنى كما يقر ماتز، وتدفعها للبحث عن العلاقة بين الصورة بوصفها علامة أيقونية signe iconique وبين المتن اللغوي، حيث تجسد اللوحة / الغلاف أنثى شرقية (جزائرية) أنثى من الذاكرة، تجسد الماضي

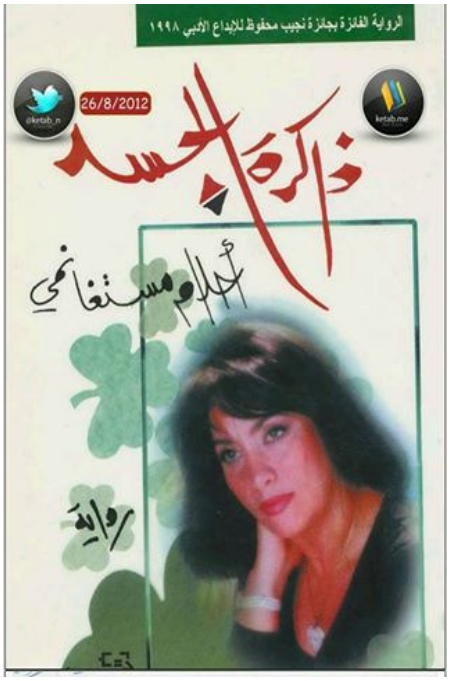
[1]: قدور عبد الله ثاني، الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصيرة في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص25



المشرق للبلاد، وبذخها ونعيمها الماضي، مدنيتها التي منها تأتي البطلة حياة، وقسنطينة التي تعيشها أحلام هاجسا، عبرت عنه روائيا من خلال نص الرواية[1]، وحنينا من خلال صورة الغلاف، التي لا تربطها صلة بالنص غير الذاكرة، كلاهما عودة بالذاكرة إلى الماضي وإن اختلفت الفترة التي يحيلان عليها، الصورة على الغلاف هي حياة، حبيبة خالد، وهي أمه وهي كل امرأة قسنطينية،

وهي رمز لهذه المدينة بأصالتها واشراقة ماضيها الذي كان ملهم الريشة، كما بطلتنا ألهمت هي ومدينتها الشخصية الرئيسية خالد.

أما الطبعات الموالية فتظهر فيها صور مختلفة سنقف عند الطبعة الخامسة عشر التي يظهر

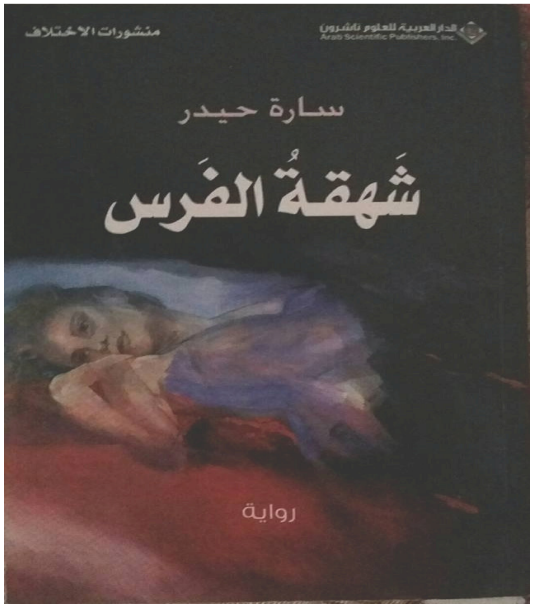


فيها وجه أنثى هي أنثى اللغة، الكاتبة ذاتها بتعديلات على الصورة الفوتوغرافية لتتحول إلى لوحة أيضا، لوحة فتوشوب تلعب بالنور والظل ، وتؤطر بالأخضر على خلفية من ورق البرسيم جالب الحظ خضراء أيضا، على خلفية خضراء فاتحة، أعلاها شريط أخضر داكن مكتوب عليه "الرواية الفائزة بجائزة نجيب محفوظ للإبداع الأدبي ١٩٩٨"، هذه العبارة قد تكون المبرر للصورة الفوتوغرافية

[1]: ينظر: فتيحة شفيري، فضاء المدينة في رواية "ذاكرة الجسد" شعرية التناص، مجلة الأثر، ع18، س 2013، ص 78

على الغلاف، إنه فرض الحضور ليس من خلال الإسم فحسب، بل من خلال الصورة أيضا، إنها ترسيخ وجود للأنثى التي دفع بها النجاح إلى "الظهور" ،رغم ما تفرضه إرغامات الثقافة الذكورية من احتجاب واخفاء للأنثى، ما يجعل صلة النص بصورة الغلاف هي صلة الانتماء، مع أنها قد تخرج عن ذلك لتمثل دعما للربط بين الكاتبة وبطلتها، خاصة وأن الراوي يقوم بتهجئة اسم الكاتبة ناسبا إياه للمروي لها: «بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك تشطره حاء الحرقة..و لام التحذير »[1] إضافة إلى أن أحلام تعتمد المزج بين سيرتها وسيرة بطلتها، خاصة فيما يخص أماكن السيرة الذاتية، وأماكن الرواية وهي قسنطينة وباريس، وكلاهما مشترك بين السيرة الذاتية للكاتبة وروايتها، كما أن البطلة كاتبة.. وغيرها من الإشارات التي يبثها النص.

عند سارة حيدر صورة الغلاف تجسد واحدا من مشاهد الرواية ذاتها، لكنها أكثر من ذلك توحي بإيروسية النص، من خلال صورة الأنثى الممددة على فرش حمراء، يظهر الشق العلوي من جسدها بفستان مفتوح ناحية الصدر والذراعين، أما الشق السفلي فتتآكل ألوانه أمام ما يشبه آثار ريشة الرسم السوداء، التي ستمتد لتغطي باقي مساحة الغلاف، الصورة بالكامل شُكلت كلوحة من الفن الانطباعي، في رسالة تقريرية يمكن أن نربطها بالمشاهد التي تبدو فيها الساردة ثملة أو محششة (ص 81 مثلا)، ممددة على أرضية غرفتها، غير أن الصورة بما لها من جماليات الجسد الأنثوي المفعم بالإغراء، تجعلنا نعيد قراءتها في صلتها بباقي العتبات المجاورة لها، وفي صلتها بالمتن ذاته.



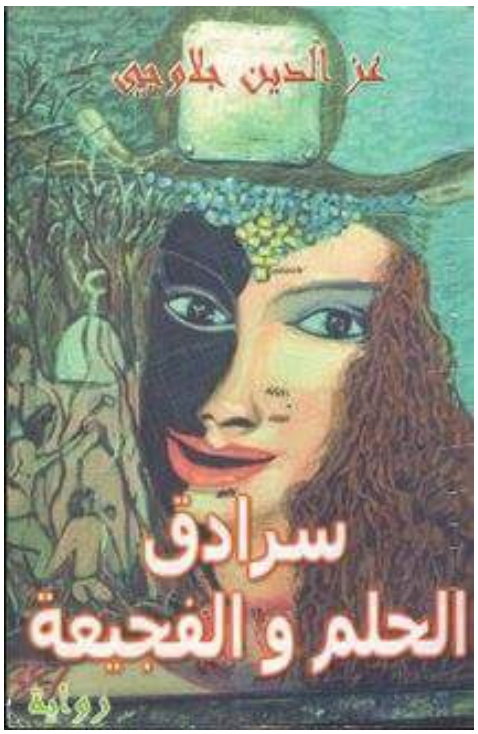
والإهداء الذي خطته الكاتبة مرفوعا إلى هيروس (ايروس)، وهو إله الحب والرغبة

[1]: مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، ص37

والجنس عند الإغريق، أما بالمتن فكثير من المشاهد إيروسية صيغة بلغة شعرية، معتمدة الكتابة بالجسد.

وبالعودة إلى الغلاف نجد من ألوانه الأحمر لون الإثارة والحب والعاطفة، والأزرق الفاتح اللون الرومانسي الهادئ، وهو لون الطاقة والأمان والاستقرار الذي يحققه ارتباط الساردة بزوج عاشق، والأسود لون الغموض والجاذيبة، وهي سمات الساردة بخيالاتها الغامضة، ومغامرتها ملاحقة حبة غبار، دلالات هذه الألوان توحي بسمة السرد وهي الإيروسي. ليمثل غلاف شهقة الفرس عتبة موحية بمضمون المتن الروائي، ثيماته وأسلوب كتابته.

في النص الروائي الذي يكتب الرجل تُستحضر الأنثى على الغلاف أيضا، ويكون لها علاقة بإحدى الشخصيات في الرواية، في سرادق الحلم والفجيعة صورة الغلاف وجه امرأة قبيحة بمكياج فاقع، ما هي إلا تجسيد للمدينة العاهرة التي أنسنت -كما رينا سابقا-، فكان وجه امرأة تفتقر للجمال وأكثر من ذلك تكدس ألوان المكياج الفاقعة، التي توحي بتأجج الرغبة الذي يصفها بها الراوي في المتن الروائي، يعزز ذلك شكل شفاهها الكبيرة.



لكن الصورة ترتبط بالعنوان أيضا من حيث جمعه بين متناقضين الحلم/الفجيعة، فكان نصف الوجه مضاء بينما النصف الثاني أسودا، لا يظهر منه إلا العين والشفاه.

غير أن الوجه لا يحتل كامل مساحة الغلاف، بل إن بالخلفية مجموعة من الأيقونات الأخرى التي لها علاقتها بعالم الرواية العجائبي، أشجار كثيفة إلى جوار الوجه، بينها أناس في وضعية أقرب إلى طقوس العبادة، بالقرب منهم يظهر شكل الأبنية الدينية بقبتها والهلال فوقها، ما يذكرنا بأحد مشاهر الرواية وهو مشهد تشييد الإله قبحون، أو على الأقل

طقوس التعبد إليه. هذا التقابل بين المُضاء والمعتم في وجه الأنثى يجد في العنوان ، وحتى في المتن الروائي تفسيره، ذلك أن الرواية قائمة على التقابل بين الخير والظلم، بين القذر والنقي، حتى أن التطهير من المسخ الذي يتعرض له الشاهد يتم بالماء لا غير.

في الطبعة الموالية تغيب كل هذه التفاصيل، ولا يبقى على صورة الغلاف غير الوجه

المشطور بين الظلمة والإضاءة، والقبة بالهلال الذي يعلوها، في تركيز للترميز الذي يشغله الغلاف، فلا يرى القارئ إلا التضاد على وجه قبيح يتصدر الواجهة، وخلفه يظهر الرمز الديني الذي يرتبط بلغة النص الثرية بالتناص القرآني.

أطرت هذه اللوحة الصغيرة بالأسود، وهو وإن كان لون الوقار الذي أضفى كثيرا من الجمال على الغلاف وأظهره في شكل أكثر وقارا وجدية، فإنه لون التشاؤم، الذي قد يوحي بأن الصراع بين النور والعتمة على الوجه ينتهي إلى عتمة ممتدة على باقي مساحة الغلاف.

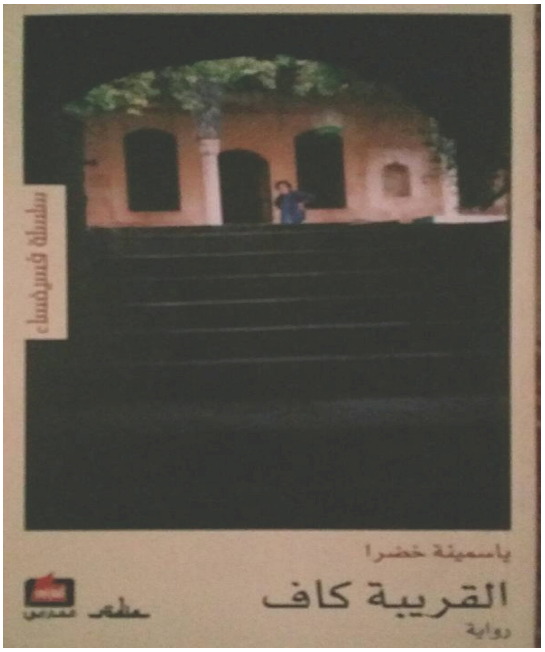
أما بشير مفتي فيستحضر الجسد الأنثوي على امتداد نصف الغلاف الأمامي ،أما النصف الثاني فمجرد خلفية خضراء داكنة تخفي النصف الثاني من الجسد وتمنع عريه التام. الجسد المرسوم باللون البني الداكن، وهو لون الصبرو الجلد، وهو ما عاشته الشخصيتان الروائيتان كريمة وزهرة.

أما الملامح التي اختارها المصمم لأنثى الغلاف فتحيل إلى الألم والوحدة، فالمرأة في الصورة تحتضن جسدها بيدها، و هي نفسها مرسومة باللون البني الداكن، جسدها حتى في عريه تعبير عن الألم لا عن الإغراء، الذي يأتي عادة بألوان زاهية، فاللون هنا عتّم على جماليات الجسد الأنثوي، لينقل نفسية الشخصية الروائية، والوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بها «فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية»[1]، للشخصيات النسوية الواردة في الرواية.

غير أن هذا الغلاف سحب سريعا تحت ضغط الانتقاد الذي وجه إليه، انتقاد لم يربط بين عتبة الغلاف ومتن الرواية فيما يبدو، لأن الصورة موحية بمشاعر الشخصية الروائية كريمة، كما توحي بأجواء النص التراجيدية، بل نظر إليه بشكل سطحي على أنه جسد عار، فوجهت انتقادات أخلاقية للكاتب الذي كان وقتئذ غير مكرس، فما كان منه إلا أن حذف صورة الأنثى.

على غلاف القريبة كاف في طبعتها الفرنسية صورة طفلة تلف جسدها بالأبيض، كاستباق لمصير القريبة كاف التي انتهت إلى التنقل من عيادة نفسية إلى أخرى، فالرداء الأبيض قد يمثل ملابس المشفى أو أغطيتها، فالجسد الأنثوي في الصورة له صلة مباشرة بالشخصيةالروائية، وبالعنوان الذي يشير إليها مباشرة.

[1]: عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، ع 4 جوان س 1999، ص 125



أما في الترجمة العربية فقد اختار المصمم صورة تمثل الأم، سيدة عجوز وسط فناء بيت ريفي، هو البيت الذي يروي منه السارد، أما الأم فهي المقيمة الوحيدة معه بالبيت، سيدة يتقدم بها السن دون أن تفقد شيئا من صلابتها، وهو ما توحي به صورة الغلاف لامرأة مسنة رغم انحناء جسدها، إلا إنها واقفة، رمزا للاستمرار، وسط فناء دار ها،الأشبه بقلعة لسلطتها، كما كانت توحي بذلك للسارد.

على غلاف رمل الماية تحضر الأنثى نصا تراثيا، المرأة في نظرة أولى تذكر بشهرزاد في ثيابها والآنية المجاورة لها، والدف الذي بين يديها، غير أن الدف الذي رسم عليه وجه رجالي قد يكون لشهريار أو لأحد الشخصيات الحكائية في قصصها.

تحيل صورة الغلاف على عوالم ألف ليلة وليلة، وبإضافة وحدة غرافيكية أخرى هي العنوان الفرعي "فجعة الليلة السابعة بعد الألف"، يدرك التحويل الذي سيطرأ على النص السابق، ذلك أن الأحداث تتجاوز زمن الليالي التي انتهت ليلة واحدة بعد الألف، في حين تدور أحداث الرواية في الليلة السبعة بعد الألف، افتتاحية الرواية هي الأخرى تبرز هذا التحويل وشهرزاد تنسحب مخلفة فعل الحكي لشقيقتها دنيازاد، ويمتد التناص التحويلي للنص للسابق على امتداد النص اللاحق.

إن استحضار الجسد الأنثوي على أغلفة الرويات المذكورة لم يكن تسليعا له، وجعله مجرد « سلعة وبضاعة معروضة للرجال»[1] الغرض منها فقط جذب القارئ من خلال الصورة، بل إن له صلة بمشاهد الرويات والشخصيات النسائية الواردة فيها، مجسدة لحالاتها النفسية، أو لأحد مشاهد الرواية، أو إيحاء بعوالم أو أحداث الرواية.

2-2-2- ضمير المتكلم - عودة الصوت المغيب ثقافيا

إذا كان الحكي هو نصيب الأنثى بعد أن احتكر الرجل الكتابة، محكما سيطرته على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا له[2] ما جعلها تغيب عن التاريخ، فإن نصيبها ذاك "الحكي" أهلها للاضطلاع بالسرد، فكانت الرواية هي الفضاء الأكثر رحابة «لإعلاء صوت النساء وانطلاقها بلسان حالهن(...) لاشك أن الرواية هي المجال الذي يتسع للتأريخ لما تغفله السلطة الذكورية(...) وإثبات خصوصيتها»[3] ولعل أول خطوة خطتها الأنثى الكاتبة في تأنيث سردها هي استعمال ضمير المتكلم "أنا" بدل ضمير الغائب "هو"، لتخرج بذلك من مرحلة الصمت إلى إعلاء صوتها، وإثبات وجودها كائنا غيبته الثقافة، وجعلت منه كائنا تابعا لرجال الأسرة أو الجماعة، تحولت بالكتابة «من كائن مندمج إلى ذات مستقلة تتكلم بضمير الأنا وبالخطاب النهاري المكشوف»[4]، مبرزة الأنا الأنثوية ومعلية صوتها، كما فعلت فضيلة الفاروق في اكتشاف الشهوة وهي تسرد بضمير المتكلم يوميات بطلتها الأنثى باني: « لم أحلم في تلك الليلة. فقد فاتني قطار الأحلام، وتركني واقفة على محطة مقفرة تنعق فيها غربان الخيبة»[5] ومثلها سارة حيدر، أما أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد فقد جعلت الأنثى مرويا لها أما الراوي فهو رجل؛ فاقد ذراعه، تجعله عاهته الجسدية رجلا ناقصا، والرجل الناقص صورة ثانية للأنثى كما تقرر فلسفة ارسطو بأن «الجسد الأنثوي ناقص

---

[1]: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب - لبنان، 2006، ص 31

[2]: المرجع نفسه ، ص7

[3]:هويدا صالح، نقد اخطاب المفارق، ص 176

[4]: المرجع السابق، ص131

[5]فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص9

ومشوه ومعيب، لأنه نتاج عن عجز في القدرات الطبيعية للإنسان فالمرأة رجل عاجز..»[1] وهو التفسير الذي قدمته بعض القراءات لتوظيف أحلام مستغانمي الأنثى لراو رجل، وجعلته يعاني من عاهة يبدو معها جسده ناقصا، ما يجعل منه مكافئا للأنثى.

غير أن هذا الراوي والكاتب التخييلي يضع أحلام مستغانمي في علاقة مباشرة مع كتابة أخرى هي كتابة الرجل، الذي كان يحتكر الكتابة فما كان من الكاتبة إلا أن تركته يروي ويكتب بينما تملي عليه هي بصوتها المؤنث المختفي وراء رجل مقوض يكتب بيد واحدة، اليد المفقودة لا الباقية، يكتب عن الذاكرة وبها[2] ما تمليه عليه المؤلفة الأنثى التي نشأت في بيئة ترى فيها كائنا ناقصا، فما كان منها إلا أن ردت بالكتابة على هذه الثقافة، ووبترت يد الرجل ليخرج من الحرب إلى الرسم ثم الكتابة، رامزة إلى زمنين ثقافيين هما زمن الفحولة حيث كان الرجل الكامل المحارب، وزمن ثان هو عصر ثقافي جديد يخرج الرجل فيه من الفحولة ذات السلطان المطلق واليد العليا فوق كل ما هو مؤنث، ليصبح مجرد صوت كتبت به المرأة وجعلته ينكتب ناقصا وخاسرا وجعلت لسانه يجري ضد فحولته.[3] فماذا يسرد عن الأنوثة ؟

هذا الراو الرجل يكتب للمرأة وعن المرأة كل ما تتمناه لنفسها:

« ها أنت ذي تتقدمين كأميرة أسطورية، مغرية شهية، محاطة بنظرات الانبهار والإعجاب.. مرتبكة..و مربكة، بسيطة..مكابرة

ها أنت ذي، يشتهيك كل رجل في سرّه كالعادة.. تحسدك كل النساء حولك كالعادة..

و ها أنذا -كالعادة - أواصل ذهولي أمامك.»[4]

---

[1]: عبد لله ابراهيم، السرد النسوي، ص 19

[2]: وردة معلم، سرد الأنوثة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ضمن: الكتابة النسوية، التلقي الخطاب والتمثلات، إشراف محمد داود، فوزيو بن جليد، كريستين ديتريز، المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2010، ص 211

[3]:عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص184

[4]: مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، ص354

يرسم الراوي الرجل صورة مثالية للأنثى المروي لها، إنه يسرد حلم الأنثى بأن تكون مشتهاة من كل الرجال، محسودة من قريناتها من النساء، فالراوي الرجل ما هو إلا قناع يختفي خلفه صوت الأنثى المؤلفة الضمنية، التي تؤنث الفضاء السردي بالسرد عن أنثى، وجعلها موضوع السرد والمروي لها في آن «تتراءى بزخم في السرد الهائل، لا بل والفظيع للصور التي تستثير الآخر:الذكر»[1] كما تشتهي كل امرأة أن تكون، وهي في الوقت ذاته، صور ترسم الأنثى المثلى كما تشتهيها الثقافة الذكورية التي تشبعت بها المرأة في غياب تصور لها عن ذاتها، بل وصارت تسعى هي بنفسها إلى بلوغ القيم الجمالية التي سنتها تلك الثقافة، إن هذا السرد الافتتاني بصوت الرجل ليس سوى الكلمة التي تحلم بسماعها الأنثى عن ذاتها ؛ الاعتراف لها بالجمال وفق مقاييس الرجل. سرد أحلام مستغانمي الذي يرى فيه ابراهيم محمود تجسيدا لجمال لذائذي كما هو مشتهى ذكوريا هو أيضا متكأ للأنثى التي لا ترى ذاتها إلا مشتهاة، وفق قيم ذكورية أيضا، لأن لا قيم نسوية للجمال فالنساء «يتعرضن لتثقيف متواصل في أن هذا ما يجعلها جذابة ومثيرة »[2] ما يجعلهن يسعين لإرضاء ذوق الرجل معتقدات أنهن يرضين أنفسهن. وهو ما حصل في هذه الرواية التي يرى فيها عدد من الدارسين احتفاء بالذكورة، بينما هي احتفاء بالأنوثة أيضا واشباع لنهمها للسماع عن جمالها، وإشباعا للنرجسية الأنثوية، التي تحضر بكثافة في هذا الفضاء السردي، المروي من طرف راو رجل.

2-2-3-تأثيث الفضاء السردي بالأشياء

تتجسد أنوثة الفضاء الروائي بعد الضمير، وهو الحضور الصريح للأنثى من خلال صوت الساردة في اكتشاف الشهوة وشهقة الفرس، والمروي لها في ذاكرة الجسد، وحضور غير مباشر من خلال أشيائها، إذ أن السرد النسائي يحتفي بالأشياء الأنثوية بشكل بارز، ولا تخلو أي رواية من رواياتنا الثلاث من حضور أشياء الأنثى.

تؤثث فضيلة الفاروق فضاءها السردي بأشياء أنثوية: ثياب داخلية، صندل بكعب رفيع، زجاجة عطر نسائي، فرشاتين للأسنان. أما أحلام مستغانمي فتفتتح السرد بالحديث

[1]: ابراهيم محمود، زئبق شهريار، جماليات الجسد المحظور، دار الحوار، سورية، 2012، ص 189

[2]:عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص30

أيضا عن أشياء أنثوية لكنها من أثاث البيت، لها صلة بالآنية النحاسية في صورة الغلاف: «لتعود بعد لحظات، بصينية قهوة نحاسيّة كبيرة عليها إبريق، وفناجين، وسكرية، ومرشّ لماء الزهر وصحن للحلويات.»[1]، آنية تحملها الأنثى وتقدم فيها الأكل المرتبط أيضا بالأنثى، الآنية وإن كانت لوازم بيتية فإنها مرتبطة بالأنثى، قريبة من عوالمها، لهذا يلتفت لها سارد أحلام مستغانمي رغم أنه رجل، التفت للتفاصيل اللصيقة بعالم الأنثى وهي الآنية. نوع آخر من الأشياء يرتبط بالمعتقدات الشعبية للنساء يذكرها السرد أيضا وهي «..كانت تزورها في تونس كل مرة محملة بالشمع والسجاد والدعوات، متنقلة بين ضريحها ومزار(سيدي عمر الفاياش)»[2] عادات النساء وأدواتهن، وأدعيتهن حاضرة في فضاء سردي يحكمه صوت رجل، وتتحكم به مؤلفة ضمنية، تؤنث الفضاء الروائي بلوازم أنثوية ما كان ليلتفت لها الرجل، لأنها من صميم عوالم المجتمع النسوي.

للساردة في شهقة الفرس أشياء من نوع مختلف، إنها حبة الغبار التي تطارد والحشيش والخمر وهي عموما أشياء لصيقة بعالم الرجال أكثر، لكنها ترتد نحو الأنوثة وهي تجعل من المرآة فضاء متخيلا ينفتح على عالم امرأة أخرى "امرأة المرآة" التي ليست سوى جزء من الذات المتشظية للساردة.

المرآة من أقرب الأشياء للأنثى، بل إنها تكاد تكون رمزا لعوالم الأنثى، غير أنها ليست مجرد شيء أو أثاث؛ إنها ثيمة في الأدب والثقافة، والحديث عن المرآة ليس تافها مطلقا، وإن كان المفترض فيها أن تعكس الواقع لا غير، فإنه ليس خفيا أن المجتمع يرى في المرآة شيئا يعكس نرجسية واعية بحدودها[3]، وهي الدلالة التي تبرز في نص الرواية، التي تحتفي بأنوثة الساردة على امتداد السرد، وتجعل منها محط مديح من طرف كل شخوص الرواية، مديح مؤسس كما رأينا سابقا مع ذاكرة الجسد على قيم ذكورية للجمال، هي نفسها القيم التي تسعى الساردة لإثباتها لذاتها، تصور نفسها مشتهاة من طرف كل الرجال، حتى شقيق زوجها،

[1]: مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، ص8

[2]: المصدر نفسه، ص109

[3]:Peter Schnyder , Avant-propos, Miroirs – Reflets, Esthétique de la duplicité,P6

أما هذا الأخير فيختصر صورة هذه الأنثى في عبارة هي «حبيبتي نمرة مشتهاة حتى وهي غارقة في بحار من الجبس..»[1] رغم مرضها والتفاف الجبس حول جسدها تأتي الكاتبة بالصوت الذكوري ليعترف لها بأنها ما تزال مشتهاة، مشبعة نرجسية الأنوثة، ورغبتها الدائمة بأن تبقى "الأجمل" ليس فقط أمام المرآة بل أمام مرايا من نوع آخر، ليست غير عيون الرجال الذين ينطقون أو يسعون إليها "اشتهاء".

هذه النرجسية محاصرة بإدراكها لقصورها، الذي تصوره الساردة في صور مختلفة، منها العجز عن إيجاد وطن امرأة المرآة، العجز عن القبض على حبة الغبار والغيمة التي تطاردها الساردة في لحظات الثمالة، وأخيرا في خيانة جسدها الذي خذلها في لحظة انعتاق ولم يبلغ بها المنتهى، وانتهت محاطة بالجبس لترميم الجسد، ولعل موت الزوج في "الفضل الأخير" وهو أول فصول الرواية هو لحظة الانكسار الرمزية لهذه النرجسية، ذلك أن الزوج صورة مثالية لرجل يتقبل كل خطايا زوجته بهدوء لا يجد تبريره إلا في إشرافه على الموت، هذا الزوج المحب المتفهم، كان مرآتها السحرية التي تظهرها الأجمل دوما، خاصة وأنه يخذل غيرها من النساء ليبقى معها، يموت ويخلفها دون ذلك السحر الذي يؤجج نرجسيتها.

2-2-4-كتابة الذات الأنثوية - كتابة الداخل

تؤنث الكاتبة إذن الفضاء الروائي بتأثيثه بأشياء أو عادات يومية أو حتى مشاعر كالنرجسية في النصين الأخيرين، غير بعيد عن المشاعر، يأتي سرد العالم الداخلي للأنثى من أهم ما يميز الرواية النسائية، كأنك بالأنثى حين «تكتب نصّها تكون قد كتبت ذاتها، هذه الذات التي تتحوّل إلى علامة أنثوية جاذبة مستقطبة لجميع المحاور الأخرى»[2] وبؤرة تنطلق منها كل خيوط الحكاية، هذه الذات الملخصة في الجسد بنيةً خارجية ولغة كتابة من جهة وهي عالم الداخل، دواخل الشخصية الأنثوية بكل هواجسها ومشاعرها، ورؤيتها للعالم من الجهة الثانية.

---

[1]:سارة حيدر، شهقة الفرس، ص27

[2]: الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص100

تغيب هذه الأخيرة عند أحلام مستغانمي لأن الراوي الرجل شخصية من الرواية تحرمه "الرؤية مع" من الإحاطة بعوالم المروي لها الداخلية، التي يمكن أن تتحقق في حالة راو عليم أو راو شخصية نسائية كما هو الحال والروايتين الأخريين: شهقة الفرس واكتشاف الشهوة؛ في الأولى ترسم الساردة وتلون العالم كما تراه أو الأصح كما تحسه في لحظة احتضار زوجها، في حوار داخلي يقصي أفكارا ليثبت أخرى:

«عندما رأيته يحتضر، لم أفكر كيف ولماذا وإلى أين.. بل قلت فقط أن هناك شيئا غريبا سوف يحدث بعد لحظات في هذه الغرفة الصامتة..لم أفكر أنني أحبه وأنني سوف أحزن على موته كما لم أحزن من قبل.. بل قلت فقط أن حياتي التي سأعيشها من دونه سوف تكون غريبة أيضا..لم أفكر في الجنون، أو أين شيء يشبهه، الذي بدأ يزحف ببطء على أجواء البيت، يغمر ألوان الجدران والستائر وإذ بي أكتشف أن كل شيء صار رماديا؛ بل قلت فقط إن الرمادي ربما هو اللون الحقيقي لكل شيء وأن وحدهما الخيال والخوف من الوحدة يلونان الأشياء في أعيننا»[1]

«...لكن شيئا ما تغير يا صديقي..هناك جزيرة غرقت كالأتلنتيد تحت مياه المحيط.. هناك امرأة ماتت في داخلي منذ لامست يدي عنقه فوجدته صامتاً (...)..هناك كتاب انطوى منذ رحيله، مع بعض الصفحات الأخيرة التي بقيت بيضاء والتي لن أجرؤ أبداً على تلطيخها..

هناك هذه الغرابة التي تغمر كل شيء..لم يعد أي شيء بسيطا بالنسبة إلي..(...) كل ما كنت أفعله من قبل ويبدو لي غاية في البساطة صار ظواهر غريبة تثير خوفي..(...)و هناك أشياء أخرى ترعبني دون أن أفهم لماذا..» [2]

هذا الطول المفرط للمقبوسات يشي بعوالم هذه الرواية التي تنفتح فيها الساردة على

[1]:سارة حيدر، شهقة الفرس، ص7

[2]:المصدر نفسه، ص ص 11، 10

ذاتها متلذذة بالإنصات لصوتها الداخلي الذي يعيد تشكيل عالم ما بعد موت الزوج، حيث الذات بؤرة حبلى بالدلالات الرمزية وتحولاتها، في خطاب يصدح بالانزياحات الدالة على الوجع الأنثوي[1] وعلى الخوف والغربة في عالم سيخلو من مرآة ذاتها السحرية، الزوج المشكل في صورة مثالية، شهريارها المفتون بها، الذي يشتهيها في كل حالاتها، ويتقبل كل ما تأتي على فعله من تعاط للمخدرات، وادمان للكحول، وأكثر من ذلك يحيطها بالرعاية والحماية حتى من ممارساتها ذاتها، كل هذا يؤول إلى نهاية سترفع عن العالم الحلمي الذي صورته الفصول الموالية من الرواية التي حصلت قبل الوفاة كرونولوجيا، سيرفع عنها غشاوة الألوان البهيجة لتتراءى في لون واحد هو الرمادي الذي يخلق احساسا بالخوف، والرعب من كل شيء: من سجائرها، قهوتها، شروق الشمس، غروبها والتي تضع لها دلالات جديدة نابعة من نفسها المنكسرة المرعوبة، حتى أن اشراقة الشمس تصبح بالنسبة لها تهديدا بكارثة ستقع، والغروب مشهد آثم... وغيرها من الصور التي ترسم لنا رؤية هذه الذات الأنثوية للعالم بعد أن ترملت، رؤية محكومة بالخوف من كل شيء حولها.

يُغيّب الغياب القصري للزوج الأنثى منها، بالموت أيضا "هناك امرأة ماتت في داخلي" المرأة التي ماتت هي واحدة من ذوات الساردة، التي رأينا في الفصل السابق انشطارها إلى ذوات متعددة، ستموت إحداها في الفصل الأول من الرواية الموسوم "المفصل الأخير" وهو أخير من حيث الترتيب الكرونولوجي للأحداث، لنعود ونكتشفها على امتداد الفصل الموالي "تفاصيل بلا أهمية" وبشكل أقل في الفصل الذي يليه "أصداء" بينما تعود في الفصل الأخير الموسوم "محاولة اختراع الفصل ما بعد الأخير" إلى حياة ما بعد وفاة الزوج بذات الساردة التي اختفت (ماتت)، الذات الغارقة بنرجسية يعززها الزوج المفتون، واعجاب أصدقائه، وأسرته، إضافة إلى اشتهاء شقيقه لها، تسرد هذه الأنا رغباتها، ورؤياها لذاتها، من خلال عيون الآخرين، عيون الآخر الرجل، فتصور نفسها في شكل يرضي ذوقه، ويشبع نرجسيتها تماما كما رأينا في ذاكرة الجسد.

تضع فضيلة الفاروق حدودا بين الحلم والواقع عكس سارة حيدر التي صورت

[1]:ينظر: الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 103

شهريارها في صورة حلمية بحثة، لعدم ارتكازها لأي مرجعية واقعية، بينما ساردة فضيلة تفصل بين العالمين على الأقل في الفصول الأولى من الرواية حيث تسرد عوالمها الداخلية محددة حلمها، في "رجل" «الشاب الأسمر (...)تحلُ سمرته عليَّ كليل رومانسي جميل»[1] الحلم البسيط لأي فتاة، فارس الأحلام الذي تنتظر النساء، حلم بسيط يكلل سنوات من الانتظار وينتهي بخيبة كبرى وهي تصطدم برجل الواقع، المخيب للحلم بعنفه وتناقض طباعهما الذي ينتهي بفشل الزواج.

العوالم الداخلية للساردة "باني" محكومة بالحلم، أحلام اليقظة التي تورطت بها وصار صعبا عليها التخلص منها، بعد أن ضُيق عليها الفضاء وصارت تُمنع من مغادرة البيت، لتنطلق المخيلة ولا تتمكن من وضع حدود لها: «و تورطت في أحلام اليقظة لتصبح مشكلتي الكبرى، أحلم وأنا أدرس،

أحلم وأن آكل،

أحلم وأنا أمشي، أقطع الطريق وأنا ساهية...

و أنجو من ألف حادث في اليوم.

أحلم.

أخترق الشبابيك التي أصبحت مغلقة بأحلامي، أخترق حراسة "إلياس" لي.»[2]، يضيق الفضاء ويغلق على باني فتنطلق مخيلتها لتفتح ما أغلق في وجهها، وتصنع لنفسها عالما آخر "داخليا" طالما أنها محرومة من العالم الخارجي، الذي يحتكره الرجل، لكن هذه المخيلة ستنطلق لأبعد من مجرد أحلام اليقظة، بل تصنع لـ "باني" حياة جديدة بينما تُمحي ذاكرتها بالكامل، ويجد القارئ نفسه أمام وقائع تجاوزت ثلثي الرواية تُمحى ليحل محلها أحداث أخر بشخصية جديدة لـ "باني" الكاتبة، ثم لـ "باني" المصابة بهروب انفصامي تسبب لها به عنف الفضاء "الجزائر في عشريتها السوداء" حيث قُتل زوجها الذي محي تماما من ذاكرتها، وراحت

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص9

[2]:المصدر نفسه، ص ص22، 21

المخيلة ترسم أحداث حب في مكان مغاير، بعيد عن الجزائر وقسنطينة، فضاء آمن هو باريس، تختبر فيه الحب.

كأننا بعوالم الرواية بالكامل جزء من العالم الداخلي للبطلة "باني" التي ستجمع بين الجسد بكل عدته التاريخية والاجتماعية والثقافية والواقع المعاش جزائريا[1]، غير أنها جميعا مجرد محاور منطلقة من بؤرة أساسية هي نفس باني، برؤيتها للعالم من حولها، وبرؤيتها لذاتها، ذات الأنثى القسنطينية في عزلتها داخل أفضية محددة سلفا، ومؤطرة بسلطة ذكورية، تضيّيق الفضاء الخارجي، وتراقب الوجود الجسدي للأنثى بجسدها البراني، وأكثر من ذلك تتسلل إلى نفسها، عالمها الداخلي، الذي وإن كان يتخذ من الحلم وسيلة للهروب من القيود، فإنه خارج الحلم، يدرك محدوديته، وانحساره، وسيطرة الآخر عليه، وهو يتملكها من الداخل زارعا الخوف بعالمها الداخلي: «... والدي وأخي إلياس، هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي ولم يختفيا أبدا من مبنى الخوف الذي شيداه في قلبي. حتى وأنا هائمة في شوارع باريس ينتابني شعور غريب بأن أحدهما يتعقبني ويراقبني(...) بدافع الخوف كنتُ أغادر الأماكن كلها، وأخلي الذاكرة من كل الرجال الذين عرفت..»[2] سلطة الأب والأخ، سلطة الذكورة في النظام الأبوي التي تُحكم قبضتها على عوالم الأنثى، وتتحول إلى حصار على الذاكرة والفكر، سياج من الخوف مضروب على عالم باني الداخلي، حيث يصطرع الخوف والحلم، الأرق والهروب، وآلام الأنثى في المجتمع القسنطيني التي تُغيّب احساس الشخصية النسائية بذاتها وأنوثتها، وتغيب النرجسية التي زينت عوالم الروايتين السالفتين، ليعوضها الألم والهروب، تستبدل الهوية الأنثوية بالهرب منها ورفضها، فباني ترفض بشدة أنوثتها، كل ما يجعل منها أنثى تقابل تغير بنيتها الجسدية بالخجل، وتفرض على نفسها الاحتجاب بعيدا عن العيون التي ستكتشف حتما تحولها إلى أنثى، فتنسحب من الأفضية النسائية كالحمام الذي كانت تزوره كل خميس، وتكتفي بالاستحمام في البيت، حركة هروب أخرى يلجأ لها البطل في الرواية، كنا لاحظناها في الروايات السالفة، لكن هذه المرة الهرب من الهوية الأنثوية، التي تسبب لها الحرج، بل إن

[1]: ابراهيم محمود، زئبق شهريار، ص 203

[2]:فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص ص14، 13

بلوغها كان "نكسة" بالنسبة لها وجدار الوهم الذي أقامته بينها وبين أنوثتها يتهدم، فتجد نفسها جنسا تخجل أن تكونه «وحين بلغت سن البلوغ أصبتُ بالنكسة الحقيقية (...) في الرابعة عشرة من عمري، كنتُ واثقة أن ما أصاب البنات لن يصيبني في عمرهن، وقد عشت ذلك الوهم على طريقتي.»[1]. بين رفض الأنوثة وعدم القدرة على "اقناع الله" برغبتها بأن تكون ذكرا، تقف الطفلة في منطقة وسطى «كنت الصبي ذا الضفائر الطويلة والقدمين الوسختين، والفستان الذي يتمزق لسبب ما، والحلق الذي يضيع في "سوق العصر" أو في "الجزارين"»[2] تحضر الأشياء الأنثى في هذا المقطع: الضفائر، الفستان، الحلق، لكنه حضور خافت ومشوه، كأنوثة ممزقة مرفوضة بقوة من الداخل، رفض سيتحول إلى غضب يسكن الأنثى ويفصلها عن هويتها، ويدفع بها إلى أفضية مفتوحة عكس ما أرادت لها السلطة الأبوية هي الأحياء القديمة لقسنطينة، حيث تخلق لها عالما من الانطواء والرفض، مزيج من المشاعر السلبية تشكل العالم الداخلي، عالم أنثى تعيش وهم الذكورة اعتقادا منها بأنها ستكون حرّة بمقدار تطابقها مع الرجل، وهم يتطابق مع الجهود المبكرة للحركة النسوية، التي لازمها الوهم القائل بالتماثل بين المرأة والرجل، لكن هذه الفكرة ستلقى نقدا من الأدبيات النسوية التي ستبين أن الهدف هو الاختلاف المانح لهوية الأنثى[3] الاختلاف الذي سيظهر في صور عدائية، وأخرى ودية بين الأنثى باني والشخصيات الذكورية في النص، بدأ برجال العائلة.

2-2-5-تخييل الحميمي

تشتغل كل من فضيلة الفاروق وسارة حيدر بشكل مكثف على تخييل الحميميfiction de l'intime المتجسد من خلال ثلاث خصائص؛ فالحميمي يتمثل فيما هو قريب والعائلي والمتحفظ عليه[4]، وإذا كان العائلي في شهقة الفرس غير مرتكز إلى مرجعية واقعية ولا إلى الفلسفة النسوية بطروحاتها المعادية للسلطة الأبوية، لأن تصويرها للعائلي مثالي إلى حد بعيد، أقرب للحلم منه لأي مرجع واقعي، فإنه حاضر بكثافة في اكتشاف

[1]: المصدر السابق، ص 15

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3]: عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، ص 77

[4]: R.Salado et autres, La fiction de l'intime, Edition Atlande , Belgique, 2001, P22

الشهوة التي تعري السلطة الذكورية الحاكمة للعلاقات العائلية بنظام «يتميز في جوهره بالعدوانية والبنية الهرمية»[1] التي يحتل فيها رجال العائلة مرتبة المركز، مرتبة أقرب للألوهية المتحكمة والمنزهة عن الخطأ، فهذا إلياس الشقيق يحرق فراش الساردة بعد أن رآها مع عصابة "أبناء الرحبة" وتلقى فعلته مساندة بل وافتاخرا من طرف الأب والأم ذاتها.

صورة أخرى لقهر الأنثى تطالعنا بها الكاتبة في افتتاحية الرواية هي التهميش الذي يلغي عقل الأنثى وحريتها في اتخاذ القرار، ويجعل تقرير زواجها أمرا عائليا بحثا لا صلة لها به: «جمعتنا الجدران وقرار عائلي بال»[2] يهمش النظام الأبوي الذي تعمل الرواية على تعريته الأنثى واستبعاده لعقلها وقدرتها على الاختيار واتخاذه القرار نيابة عنها، لأنها في رأيه مجرد جسد، بينما يحتكر هو العقل والتدبير، كما فعل وهي تعود إليه مطلقة فيعد أن يسوي كل شيء مع زوجها ويعيدها إليه، لتلعب دور الزوجة بازدواجيته كما هو حال والدتها ووالدها، بل حال المرأة في المجتمعات التقليدية بشكل عام؛ مرة يريدها الرجل رماداً، ومرة جمرا يخفي كينونتها الإنسانية وراء حجب الإهمال والاستبعاد، لكنه يستدعيها وقت الرغبة والمتعة دون أن تغيّر الحميميات من نظرته إليها، فهي الغريبة المجبرة على الطاعة نهارا، وهي مع ذلك المشتهاة ليلا، شهوة لا تخلق عاطفة بل تبقي المرأة في خانة الهامشي المغفل، لا تحظى حتى بمناداتها باسمها بل تنادى بـ "يا مخلوقة" أو "امرَا"[3]، ويمعن في تسخيف رأيها، حتى صارت تستسخف نفسها كردة فعل طبيعية، وتقتنع بما يفرضه عليها الرجال من حجب وغلق حتى للنوافذ، ومنع من الخروج، لتبقى محاصرة بقوانين وأعراف جعلت منها عورة يجب اخفاؤها باللباس وحجبها عن الأنظار في ثوب أو وراء الأسوار، فارضة عليها حماية مشددة من طرف المجتمع وجاعلة إياها موضوع كل الانتقادات والمراقبة والإكراهات.[4]

تعري الساردة في اكتشاف الشهوة كل هذه الظواهر، منتقدة المجتمع التقليدي بثقافته الذكورية، لتقدم رؤيتها للحل والسرد يتحول عن العائلي إلى القريب والمسكوت عنه (المتحفظ

[1]: عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، ص62

[2]فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص7

[3]:المصدر نفسه، ص 54

[4]:رحال بوبريك، بركة النساء، الدين بصيغة المؤنث، أفريقيا الشرق، المغرب، 2010، ص52

عليه)، بعد أن تستبدل الفضاء القسنطيني بفضاء غربي هو باريس، التي يتفتح بها الجسد الأنثوي و"يكتشف الشهوة"، فتتغير لغة الرواية، تحضر الكتابة بالجسد، والخطاب الإيروسي.

يتفتح الجسد إذا في فضاء مشبع بالحرية، بعد أن توالى عليه القهر العائلي مع الأب والأخ ثم الزوج، فيخوض تجاربه لاختيار الحبيب الأنسب ؛ تجربة الحب الأولى تبدأ جسديا - دوما- بقبلة على الملأ وسط فضاء عام هو المقهى، ويتجسد من خلال توق جسدي إلى جسد "إيس": «في ظرف تلك الفترة القياسية، أصبحت مهوسة بشفاه ولحية رجل »[1]، تكتشف من خلالها الشهوة، والتعلق برجل يفهم جسدها ويجعله يتفاعل بل ويتوق إليه، الصورة المناقضة تماما لصورة الزوج الجلف الذي «لم يحاول أن يوجهني. لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم عذريتي مع ورق "الكلينكس" في الزبالة»[2] ليتحول الجسد إلى محك حقيقي للمشاعر والعلاقات، بين البطلة باني وذاتها، وبينها وبين باقي الشخوص، إيس المعشوق لأنه جعل جسدها يتوق للالتحام به، ويرتقي بها إلى الاحساس بالعودة للبداية إلى ولادة ما، تخرج منها امرأة أخرى، وهذي الصورة التي تتكرر في كتابات النساء، مرتبطة بمخيال الأنثى التي تعي إن لم تعش تجربة الولادة، وتصور من خلالها العودة إلى مرحلة ما قبل الزواج، إلى الانطلاق والحرية، الفرح المنعتق من السلطة الذكورية، وما تصبّه من ألم جسدي على الأنثى.

أما مود الزوج الذي يمتلكها، فإن خذلانه لجسدها جعلها تكرهه وانتهت منفصلة عنه، ومثله شرف الذي لم يوفق لجعل القبلة معراجا للحب، فقط لأنها لم تحقق المبتغى، ليأتي بعدهم توفيق الذي سيكتشف مغارات الأنوثة العميقة في باني.

اللافت للنظر أن فضيلة لا تكتفي بجعل بطلتها باني تكتشف نفسها جسديا، بل إنها تكتشف الآخرين جسديا أيضا، كما أنها تعبر عن حالاتها من خلال الجسد، فهي حين تلتقي توفيق أول مرة تصفه جسديا، وتتأثر مباشرة بملامحه: «كان متوسط الطول، بشعر أسود

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص32

[2]:المصدر نفسه، ص 8

طويل يلامس الكتفين، وبشرة ذات بياض أعرفه، وملامح تتوغل مباشرة بالقلب»[1] ليخرج الجسد من كونه مجرد آلة للمتعة إلى تصور جديد يجعل منه أداة تواصل، وفضاء له دلالات تختلف بين خلق الإحساس بالأمان والحب في حالة جسد توفيق وإيس اللذان منحا البطلة الحب والاحتواء، أو فضاء عدوانيا منفرا يبعث على الشعور بالغربة والنفور كما هو الحال وجسد مود وشرف، هذه الكتابة بالجسد تقويض للثقافة الذكورية التي حصرته في مفهوم واحد هو المتعة الجنسية، وبناء لنسق معرفي ينهض فيه هذا الجسد باعتباره مرادفا للذات ويصير بفعل ذلك هوية لها[2] سواء كانت هذه الذات أنثوية أم لا، فالأمر سيان عند فضيلة الفاروق، الجسد هو نقطة الالتقاء والتواصل والحكم، بفضل الجسد اكتشفت باني أنوثتها ورجولة إيس، كما اكتشفت الحب مع توفيق، وتحولت إلى امرأة أخرى، وصفتها من خلال الفضاء المكاني الغربي "باريس" « صباحا.. كانت جميلة، بأهداب تقول الشهوة، وشفاه تبتسم، وشمس أكثر إشراقا من ذي قبل»[3]، المدينة الأنثى ليس سوى باني نفسها بعد ليلة حب مع توفيق، الذي قلب تاريخها وأخرجها من دوامة خيباتها، لتتحول إلى امرأة أخرى، اجتمع لها الإنطلاق، التحرر، القوة على المواجهة، الفرح، الثقة بجمالها.

غير أن كل هذا لم يمح من ذهن بطلة فضيلة الفاروق نسق القيم النمطي المكرس، الذي يستند إلى مرجعيات عقائدية وعرقية، والذي يجعل من تحرر الجسد الأنثوي وممارسته للحب دون رابط الزواج خطيئة ويدخلها في خانة العيب اجتماعيا، والزنى دينيا، وهي الفكرة التي تبقيها الكاتبة مترسبة في لاوعي بطلتها باني، التي كانت « بين قوسين من الحشمة والعار دون بوصلة»[4] مترددة بين رغبتها بأن تحب وبين الاحساس العميق فيها بأن ما ترتكبه "عيب"، وأنها تحولت إلى عاهرة، فاتحة بذلك النقاش حول قضيتين هما الزواج التقليدي الذي تهاجمه الرواية منذ بدايتها، ثم فكرة العيب التي تقيد الجسد الأنثوي، وتهبه للزواج التقليدي الذي يؤسس لأسرة أبوية النظام، وهي من الموضوعات التي ترتكز فيها للفلسفة النسوية، التي

[1]:المصدر السابق، ص 50

[2]: ينظر: هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، ص 158

[3]: فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص ص 81، 80

[4]:المصدر نفسه، ص80

ترى في الأسرة الأبوية صناعة للخليفة الثاني عمر بن الخطاب الذي « رأى أن عليه أن يعمل بسرعة وقسوة كي تكون الفكرة الرئيسية في الاسلام الأسرة البطريركية»[1]، هذه المرجعية الفلسفية هي ما جعل بطلة فضيلة الفاروق تبقى أسيرة خوفها رغم تحررها وابتعادها عن الفضاء القسنطيني الذي كان يفرض عليها هذه الأفكار (الرواسب) فرأت في نفسها عاهرة، غير أن العهر في الرواية فينشطر ليحيل إلى دلالتين ؛ تعود الأولى إلى الثقافة الذكورية التي تلصق هذه الصفة بكل امرأة ترتبط بعلاقة جسدية غير مؤطرة بالزواج وهو ما رأته في نفسها وتعدد العلاقات الجسدية مع الرجال، أما الثانية فتعود إلى الفكر النسوي الذي يرى في وهب المرأة نفسها إلى زوج لم تعرفه قبل الزواج عهرا، وتقتبس الروائية مقولة لباولو كويلو يرى فيها الجنس دون حب عنفا يمارس على النفس والجسد. وهو ما جعلها تهاجم الزواج التقليدي من خلال الشخصية الروائية مود، والعنف الذي مارسه عليها جسديا ونفسيا، لم تتجاوزه البطلة وتبلغ العلاقة الجسدية المبنية على مشاعر الحب إلا بعد تجربتين جسديتين فاشلتين، اكتشفت فيهما الآخر الرجل فعشقت الأول بعد قبلة لكنه خذلها، بينما لم تتأثر بقبلة الثاني مما جعلها تبتر علاقتها به، ليبقى الجسد طريقة باني في معرفة الآخر واكتشاف أنوثتها من خلال هذا الآخر.

أما الكتابة بالجسد فلا تقتصر على المشاهد اللإيروسية من الرواية، بل إن الجسد طريقة للتصوير في رواية اكتشاف الشهوة، ترصد من خلاله أدق الأحاسيس والمشاعر دون خجل أو مواربة، معها يشتبك نبض الجسد مع نبض النص، في لغة متآلفة مبدعة خلاّقة، نلمس فيها فاعلية الجسد، فاعلية الصورة البلاغية المستمدة منه، وتشكيلات شعرية تضيء أفق النص المؤنث[2] وتصبغه بصبغة إيروسية مرهفة، لا تكاد ترى، مع أن جماليتها تمنح لذة قراءة النص المؤنث، الذي يحضر فيه الجسم فكرا ووعيا ينزاح عن تصوير الرجل له، ويحضر لغة، صورا بلاغية تعبر عما هو حسي كما تعبر عما هو محض شعور وعاطفة، ما يجعل من الجسد أحد أهم مؤثثات الفضاء الروائي النسوي « فالجسد هو سيل الكتابة عند المرأة

[1]: فاطمة المرنيسي، الحريم السياسي، النبي والنساء، تر: عبد الهادي عباس، دار الحصاد، سوريا، ص87

[2]: الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 195

ونارها التي لا تنضب ومعجزتها التي لم تكتمل، فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها ومن معجمه تزين السرد»[1]، بالجسد تعبر فضيلة عن المرض وعن الحب، وبالجسد ترسم المدن وحتى المشاعر:

1 - عبارة قديمة لمالك حداد تطوقني من كل الجهات...(ص 41)

- لا أدري بالضبط كيف عرّيت عواطفي أمامه (ص63)

- حين تمشي، يبدو المجتمع مدهوسا بقدميها فعلا...(ص36)

2 - شارع "مونبرناس" في السادسة مساءً، تحت قبعة سوداء من الغيوم، يبدو رجلا مشكوكا في أمره. (ص 36)

-باريس جميلة ومتوهجة (ص41).... الشعر الذي تقوله باريس في صالونات تضج بالتصفيق (ص42)

- تنام قسنطينة في حضن رجل شرس، بلا قلب، بلا مخ، وبلا صوت. وتسرق أنفاسها خلسة من مساء يختنق. وتقول الشعر الذي يجعلنا نبكي (ص 41، 42)

3- جسدي ملتهب، فراشي ملتهب، عيناي تدمعان.. منظري مخيف. (ص 42)

- كان جسدي مفككا. وقد حلمت بيد باردة تمر على بعض المواضع. (ص 43)

- من فرط الحب شعرت بقدمي تنبضان. (ص 37)

- كيف ضاجعني من الدبر، وكيف أصبت بعطب في مؤخرتي لهذا السبب، أصبح عذابي الأكبر دخولي إلى الحمام لقضاء حاجتي، في كل مرة كانت مؤخرتي تتمزق وتنزف. (ص52)

اخترنا ثلاثة أمثلة أوردناها في مجموعات ثلاث لنبين أن الكتابة بشرط الجسد لم تقتصر على مستوى واحد من التعبير، فقد حضرت في شكل صورة بلاغية، كما حضرت

[1]: الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، الجزائر، ع4، س2009، ص 71

تجسيدا للفضاء المكاني، ومنحه جسدا أنثوي، ينتشي أو يتألم، تماما كجسد الساردة، وهي أخيرا تحضر للتعبير عن الاضطهاد الذي تعانيه المرأة في الزواج التقليدي، الذي يمنح الزوج حق استباحة الجسد، كل الجسد، ممارسا عنفه على الزوجة التي لا حق لها بالتصرف في جسدها، ولا حق لها بالمتعة كما توضح لاحقا على لسان الشقيقة شاهي، التي تزوجت من جامعي مع ذلك تعاني الألم والحرمان ذاتهما معنويا وجسديا.

عند أحلام مستغانمي وسارة حيدر تتخذ المدينة جسدا أنثويا يُغرق الرجل بإيروسيته «وبادلته الحب بصدق وكشفت له عن بقاع اللذة المخبئة تحت زي الضباب والتاريخ..»[1]، يفصل الحوار هذه البقاع « تركيا امرأة يا حبيبتي، قبب المساجد نهودها، وأشعة الشمس خصلات شعرها الذهبي، وضفتي البوسفور عيناها ومياهه دموعها، والجسور سيقانها...» [2] كأننا بالمدينة لا تكتسب صبغة جمالية إلا وهي تتخذ جسدا أنثويا هو علامة الجمال الكامل، والمدينة لا تتحول إلى هذا المعنى إلا بتوسط الجسد «فصور العالم لا يمكنها أن "تؤسس بالمعنى" إلا عن طريق التحسيس sensibilisation الذي يفرضه عليها توسط الجسد »[3] إنه الوسيط الذي به يدرك العالم والشرط لتكونه كلغة.

بينما تلتبس الأنثى بالمدينة قسنطينة التي تكتسب أطرافا باردة، وشفاها محمومة في ذاكرة الجسد(ص13)، والسارد يهبها جسدا أنثويا مرة، ويجعل من البطلة ذاتها مدينة ويساويها بقسنطينة مرة أخرى، لتصبح رمزا لها، بل ورمزا للوطن ككل، حين تتزوج عسكريا وهي ابنة الشهيد وحبيبة المجاهد معطوب الحرب، الذي يحب الأنثى /المدينة / الوطن، ليأخذها منه مجاهدو اللحظات الأخيرة قبل الاستقلال، والعسكر، تماما كما حصل مع الوطن، وكما يحصل مع كل المدن العربية: «مدينة فتحت اليوم عنوة بأقدام العسكر، ككل مدينة عربية»[4] تتساوى المرأة بالمدينة وترتدي المدينة أثواب المرأة القسنطينية: «تزحف نحوي

[1]:سارة حيدر، شهقة الفرس، ص119

[2]:المصدر نفسه، ص76

[3]:فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص43

[4]: مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، ص365

قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة»[1] في رواية تحتفي بالأنثى، وبالفضاء القسنطيني، فتستحضر علامات دالة عليه، وتمزج بينهما وبين المرأة حد الالتباس، لتفجر لغتها السردية بنفس شعري طافح بالاستعارات.

للجسد المشتهى حضور مكثف في الروايتين أيضا، فكلتاهما تحتفي بالجسد الأنثوي في إغرائه وغوايته وفتنة جماله، التي يعلنها الحوار صراحة: «حبيبتي نمرة مشتهاة»[2] ثم تعرضها المشاهد الإيروسية في هذه الرواية، وهي كثيرة جدا، غير أن ما يميز هذه الرواية عن الأخريين هي أن الجسد المشتهى ليس الجسد الأنثوي، بل إن هذا الأخير هو المشتهي لجسد الرجل، لأجساد رجال متعددين في النص، تتقلب الساردة بين رغبتها بزوجها، ثم بشقيقه ثم بصديق قديم، وتستسلم لهذه الرغبات جميعا، لتبقى الأخيرة وهي الرغبة بوالد الزوج معلقة، غير أن لا الجسد الأنثوي ولا الذكوري موصوف في الرواية، والواضح أنها استراتيجية في الكتابة، فلا يبقى من الجسد سوى التعبير عن اشتهاء الآخر له: «قل لي، ألا تفكر الآن رغما عنك بذوق شفتيها ونكهة صدرها وهو يلهث فوق صدرك...»[3]، أو المشاهد اللإيروسية التي تصور الاشتهاء من خلال تصوير اللاتصال الجسدي « يداعب شعري بحنان، ينزل بسبابته نحو شفتي، يرسمها من جديد ثم تتابع اللإصبع السحرية مسيرتها نحو تفاح الخطيئة...»[4]، تسرد الكتابة بالجسد المسكوت عنه الجنسي، لكن بلغة شعرية تلمح ولا تصرح، وهي من أهم خصائص الكتابة النسوية، وهي تخرج رغبات المرأة بأن تشتهى، كما تعبر عن اشتهائها للآخر الرجل، كاسرة للطابو، ولصورة المرأة المتعففة، بخدش المسكوت عنه اجتماعيا، بل أكثر من ذلك تجعل سارة حيدر من بطلتها /الساردة امرأة متعددة العلاقات تخون زوجها حتى مع شقيقه، ويخونها مع عشيقة هو الآخر، ويتقبل كل منهما خيانة الآخر، وكأننا بالروائية ترسم لنا الزواج المثالي، القائم على التحرر الجنسي، ملغية الجدل القائم بين المقدس والمدنس والسبب يعود دوما إلى تحررها من المرجعي، حيث لا تعكس المجتمع الجزائري ولا الثقافة الذكورية

[1]: المصدر السابق، ص 25

[2]:سارة حيدر، شهقة الفرس، ص27

[3]:المصدر نفسه، ص 63

[4]: المصدر نفسه، ص 12

التي تحكم المجتمعات التقليدية، بل تتخذ منحى حلميا مكتوبا بمنظار جسدها تستقي نزعتها من المرحلة الرومانسية في الأدب في تخييل الحميمي الذي يهيمن عن المتن الروائي بالكامل حتى لتبدو الرواية أشبه بـ «"استريبتيز الأدبي" الذي يشكل التعري واستعراض الجسد الشبقي الراقص والملتوي، من حرقة العشق»[1] محتفية بالأنوثة في إغرائها وغوايتها، وحتى برغباتها الجنسية، مشكلة لوحات إيروسية تهيمن على المتن الروائي، ما يجعلها خليقة بالرفع إلى هيروس الوارد في الإهداء.

يحضر الجسد في العتبات النصية لـ"ذاكرة الجسد" ليشي ذلك بحضوره المكثف في المتن، هذا الأخير سيتحول إلى نص شارح للنص الأول وهو العنوان، هذا الأخير مركب من اسمين مضاف أحدهما للآخر، الأول هو ذاكرة، والتي ستتداعى على امتداد الفضاء الروائي مستعيدة في الفصل الأول ماض بعيد نسبيا هو حياة البطل في حرب التحرير، وفي باقي الفصول ماض قريب هو علاقة البطلة حياة/أحلام بالراوي، وإن كان هذا التقسيم يخترق في أحيانا كثيرة بعبارات تعود للماضي البعيد.

ما بين الجسد والذاكرة تواطؤ في متن الرواية كما في العنوان، الجسد الموسوم تاريخيا، يحمل النقص أيقونة تاريخية، وذاكرة مشهرة في وجه الحاضر، والرواية تختزل كل مخزونات الجسد «في التشوه التاريخي الذي يحاول تحقيق معادلة البقاء بالارتماء في أحضان اهتمام الآخر والمتعة وتحقيق الذات»[2]، ليس ذاك التشوه إلا ذاكرة مرئية، لأنها محمولة على الجسد، في التحام تام بين الحسي والمعنوي، وبين الاسمين المكونين للعنوان، فالصلة بينهما تتجاوز الإضافة النحوية، إلى الالتحام التام: «...أنت الرجل والجرح في آن واحد.. وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها»[3] ؛ واجهة تصبح هوية لحاملها، الجسد عند هذا الراوي الرجل هوية تماما كما هو عند الأنثى، يصفه بوعي تام بأنه بطاقة تعريفه وأوراقه الثبوتية (ص53)، تقدمه دون عناء لكل من يراه، إنه الشهادة التاريخية التي

[1]: هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، ص169

[2]: يحيى الشيخ صالح، حداثة التراث/ ثراتية الحداثة، قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة والنشر، الجزائر، 2009، ص 58

[3]: مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، ص73

تعلن عن نفسها وتحرج من لا تاريخ له، ورغم ذلك لا يحيل هذا الجسد على الفخر بقدر ما يحيل على الألم والخوف والخيبة وهي الدلالات التي ارتبطت بالجسد عند فضيلة الفاروق أيضا، مع فارق في جنس السارد الذي كان أنثى. الألم عند خالد حسي إثر إصابته، ثم ألم معنوي إثر بتره، يشبهه باليتم.

الجسد في هذه الرواية هو أيضا فضاء، وإن كان متموضعا في فضاء آخر أوسع منه، فإنه في عدد من الصور البلاغية، يتشكل فضاء تحل فيه الذات مرة « فأين يمكن أن نسكن بعد ذلك إن نحن أهنّاه..و إن هو رفض أن ينسى ذلك؟»[1]، كما قد تقيم فيه الذكريات، أو يقيم فيه الآخر مجازيا، ليشكل أثاثا داخليا لبعض الجسد:

- وكاد القلب المؤثث بذكراك أن يفرغ منك شيئا فشيئا وأنت تجمعين حقائب الحب، وتمضين فجأة لتسكني قلباً آخر(ص 16)

وهاهو خبر نعيه يقفز مصادفة من مربع صغير في جريدة إلى العين..ثم إلى القلب..(ص247)

فهناك جثث يجب ألاّ نحتفظ بها في قلبنا (ص 386)

في تعامل حسي محض مع الجسد وجعله وعاء يمتلأ بأحاسيس، على رأسها الألم، والحب، كأن الأنثى لا تدرك العالم من حولها ولا تدرك ذاتها إلا من خلال الجسد، فتعبر عن الحب والهجر بالامتلاء والتفريغ للجسد من ذلك الشخص، معطية معنى السكنى للحب، كأن الحبيب يسكن جسد حبيبه ويخلق بذلك الشعور بالسكينة، أما الألم فيتلقاه الجسد درجات أولاها العين التي تطالع الخير فقط، ثم القلب موضع الألم، كأن الجسد فضاء ممتد وبكل موضع منه يتموضع إحساس ما، والقلب المكرر في المقبوسات السابقة موضع الحب والألم.

[1]:المصدر السابق، ص 336

2-2-6-الكتابة عن الكتابة وكتابة التفاصيل

الكتابة عن الكتابة أو ما يصطلح عليه بـ "ما وراء القص"، وإن تعددت المصطلحات التي تشير إليه؛ مثل الاستبطانية، الانطوائية، النرجسية، رواية الوعي الذاتي، الانعكاس الذاتي، ضد الرواية، التخريف، رواية التمثيل الذاتي...و غيرها، حاضرة بكثافة في النصوص الروائية النسوية، وهو وإن لم يكن حكرا عليها لأنه واحدة من تقنيات الرواية المعاصرة، فإن الرواية النسوية توظفه للرد على سؤال كتابة الأنثى، في حد ذاته، بعد أن اقتحمت ما كان حكرا على الرجل، ها هي تعمد الميتاقص لمناقشة كتابتها، من خلال السرد الذي يجعل نفسه موضوعا للحكي، وهو رواية عن الرواية أي الرواية التي تتضمن تعليقا على سردها وهويتها اللغوية[1]. تعليقات نجدها في رواياتنا النسائية الثلاث، في كل من ذاكرة الجسد واكتشاف الشهوة يعلق الراوي، وهو كاتب الرواية نفسه على نصه ليطالعنا بتفاصيل كتابته، فباني كتبت روايتها في المطبخ ليلا، حتى لا تنسى ما تعيشه في حال تعرضت مرة أخرى للعب المخيلة التي سبق وأن محت ذاكرتها وعوضتها بأحداث متخيلة، أما في ذاكرة الجسد فالراوي خالد عاش قصة حب مع المروي لها أيقظت فيه ذكريات الثورة، ومواجع الوطن، فقرر كتابة كتاب يدفنها فيه، كما تفعل هي عادة مع ضحاياها، أما شهقة الفرس وهي الرواية التي يهيمن فيها ضمير المتكلم "أنا" ولا يظهر ضمير الغائب إلا ناذرا فإنها تفاجئنا في نهاية النص بـ"كلمة المؤلف" لنكتشف أن مؤلفها الضمني هو زوج الساردة، وهو كاتب يكتب لأجل الكتابة ولا ينشر نصوصه، مع ذلك أهداها هذا الكتاب وطلب منها اخراجه لـ "الآخرين".

تلتقي الروايات الثلاث في أن اعتمادها للميتاقص أفضى لإثارة «أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة»[2] أسئلة لها أهمية خاصة حين يتعلق الأمر بكتابة المرأة التي يرى فيها القارئ انعكاسا لسيرتها الذاتية، وترد فضيلة الفاروق من خلال الحبكة، حين تجعل من باني تكتب نتاج المخيلة، لا تفاصيل الواقع، فهي تكتشف أنها عاشت قصة حب محتشمة انتهت

[1]:هي ساوما، ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي، ضمن: جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا، 2010، ص13

[2]:المرجع نفسه، ص 14

بالزواج من مهدي الذي لا تذكره مطلقا، ولم يكن واحدا من أبطال قصص الحب التي عاشت ثم كتبت، بينما ترد مستغانمي من خلال العبارات الافتتاحية « الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث»[1] في مقابلة مباشرة بين الحب وهو الحياة الخاصة والأدب، قاطعة الصلة بينهما، غير أن الكتابة لا تتنصل من الذاكرة بل بالعكس تبنى عليها كل من ذاكرة الجسد واكتشاف الشهوة.

وإن كانت الرواية الأخيرة تروي ذكريات تخييلية، ركبتها المخيلة لا غير، فإنها في ذاكرة الجسد ذاكرة وطن كما سنرى في الفصل الموالي، يبقى الفارق الأساسي في هذه الكتابة هو في القارئ المفترض لها الذي تحدده باني بنفسها، فهي تسرد لنفسها في حال تلاعبت بها المخيلة مجددا، أما في ذاكرة الجسد فيحدد بالمروي له البطلة حياة / أحلام، في شهقة الفرس القارئ المفترض هم "الآخرين" لذا لا نجد لها صلة بأنا الساردة بل إن الحديث عن الكتابة، يأتي في شكل اقتبسات من الفلاسفة، أو شرح لرؤيا المؤلفة الضمنية عن الكتابة، وتمثل بيان كتابة يعين القارئ على فهم توجه الكاتبة لسرد متحرر من كل مرجعية والاغراق في تتبع تفاصيل "الفراغ" كما تحدده، وهي تشرح الكتابة الروائية كما هي عند زوجها: «في الرواية، تزدحم الوجوه التي اكتشف للتو أنها مجرد تجليات لذاته المختنقة (...) لكنها لن تجعله يكتشف أي شيء خارج عن معرفته (...) رواياته دائرة مغلقة..و كل باب يبدو له منفذا لعالم جديد ليس سوى نافذة تطل على الغرفة المجاورة»[2] الكتابة عوالم منغلقة على ذاتها، لا تحيل إلا على كتابة أخرى، أما المرجع الواقعي فمبعد، لأن ليس على الكتابة اكتشاف أي شيء غير ذات كاتبها، وهو ما نجده في هذه الرواية، التي تتعدد فيها ذات الساردة، ويختفي الواقع، ويتكثف مع ذلك حضور التفاصيل الجزئية، التي تسرد "الفراغ" ذلك أنها لا تسرد أحداثا محتملة بل إنها لا تعدو كونها تأملات أو توهم سببه المخدرات: « لمن هذه النظرة التي تطل من خلف عيني؟ عندما أفكر بأنني أرى، من يستمر في الرؤية بينما أنا مشغول بالتفكير ؟ من هذا الذي يرصدني ومن أية نقطة يفعل ذلك؟ (...) في الطرف الغارق تحت مياه اللاوعي، يوجد كائن آخر

[1]:: مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، ص7

[2]:سارة حيدر، شهقة الفرس، ص69

يتجسس علينا..كائن هو نحن ولكنه غريب..قطعة منا لكننا لا نشعر بها غالبا»[1] يطغى السرد التأملي على الفضاء الروائي، مبعدا النص عن خلق حبكة واضحة، واغراقه بشعرية التفاصيل، التي تخلق شعرية لغته، وتجعل منه نصا منغلقا على عوالمه الخاصة، أو دائريا بتعبير الساردة في الاقتباس السابق.

كتابة التفاصيل من خصائص الرواية النسائية، ذلك أن الأنثى تعمد إلى تتبع التفاصيل الدقيقة معتمدة على العين اللاقطة «القادرة على الإلمام بأدق التفاصيل، وقد برر بعض النقاد ذلك بأن طبيعة المرأة تهتم بأدق التفاصيل، لتصوير خصوصية العالم النسوي»[2] بعاداته وأشيائه. في شهقة الفرس يُشيّد السرد على التفاصيل الصغيرة، والكاتبة تمارس كتابة التفاصيل هذه بوعي يشي به عنوان الفصل الثاني من الرواية:"تفاصيل بلا أهمية".

تروي الساردة عن التسوق، وعن النفاق الاجتماعي الذي اعتادت العيش به من خلال صورة الأقنعة التي تبحث عنها:

- اقتنيت فستانا رائعا للسهرة، ومنذ عودتي لا أكف عن التفكير به..لماذا أشتري فستانا وخزانتي عامرة بالثياب وأغلبها جديدة لم يلبس؟ لماذا لم أشعر بالألم وأنا أخرج حاملة كيس المقتنيات فأجد فتاة صغيرة ذات ثياب رثة تبيع الزهور في "ساحة الحمام"؟ لماذا اشتريت منها زهرتين ودفعت لها ضعف ثمنها

- أتناول ما تبقى من قناع المرأة الناضجة وأحاول تثبيته على وجهي لكنه يتساقط مهترئا، متعبا من الاستعمال المتكرر(...) أوجه نظرة شرسة إلى المرأة

- أبحث في دخان الغرفة عن قناع آخر فإذا بوجهه يلتصق بوجهي ويصير

[1]: المصدر السابق، ص 43

[2]: هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، ص 173

قناعا جديدا..[1]

تسوق الساردة تفاصيل أمسيتها بدقة، تفاصيل تشير إلى جملة من الدلالات، ليس فقط عرض الحياة الأنثوية بخصوصيتها المتمثلة في هذه المقاطع أولا في العلاقة الخاصة للمرأة مع الثياب والتسوق، وما تؤدي إليه هذه العادات من تخشب للمشاعر، والاكتفاء بمظاهر التعاطف الجوفاء لإرضاء الباقي من رهافة الكائن الأنثوي، الذي لم يبق له منها غير أقنعة رثة ترتديها الأنثى الساردة ساعة تشاء.

فضيلة الفاروق تتميز عن سابقتها بتفاصيل أكثر حميمية إنها تتتبع نموها جسديا ونفسيا من الطفولة إلى البلوغ ساردة تفاصيل كل مرحلة، بحيث ترسم صورة تفصيلية للصبي ذي الضفائر الذي كانته في طفولتها، وكيف كان ثوبها يتمزق لأي سبب، وكذلك تفعل مع باقي المراحل، كما تهتم بذكر الأشياء النسائية تفصيليا في شكل قائمة، في كل مرة تأتي فيها على وصف فضاء يحتويها، خالقة بذلك كثافة لكل ما هو مؤنث في فضائها الروائي. أحلام مستغانمي من جهتها اهتمت بالتفاصيل وشيدت سردها على ما تلتقطه العين وتستعيده الذاكرة من تفاصيل.

تضييق الفضاء على الأنثى وموضعتها أماكن مغلقة توافقا مع فكرة الحجب، ما يقلص عدد الأماكن المرتبطة بها، ويحد من تنوعها في النص الذي تكتب الأنثى - وان كان لابد من الاقرار بأن الأماكن لا تتنوع في مدونتنا كلها- لكنها فتحت المجال لتأمل التفصيل المرتبطة بتلك الأماكن، سواء تشخيصا لها، أو استحضارا لأنساق ثقافية خاصة بالأفضية النصية. وإن كانت الأنثى انحسرت في المكان الروائي، فإنها احتلت الواجهة في الفضاء النصي، حيث إن الجسد الأنثوي كان عتبة لعدد غير قليل من الروايات، على اختلاف جنس كتابها، أما الكاتبات فقد وسمن الفضاء الروائي بهويتهن الأنثوية، صارخات بضمير المتكلم المكافح لتغييبهن ثقافيا، ومؤكدات لهذا الحضور وهن يسردن الحياة الداخلية للمرأة وعوالمها الحميمية، بما فيها من رغبات وآلام. أثثت الكاتبات المشاهد السردية بمكونات نسائية، واعتمادن لغة الجسد لغة سردية، وميزن سردهن بكتابة التفاصيل، والكتابة عن الكتابة التي تعد سؤال مركزيا حين يتعلق الأمر بالأنثى، كونها مقتحمة له.

[1]:سارة حيدر، شهقة الفرس، ص ص 27، 29

3-فضاء الذاكرة/ذاكرة الفضاء

يشتغل فضاء الذاكرة على مستويين نصيين هما القصة والخطاب، على المستوى الأول نجد الروايات تروي أحداثا ماضية تستعيدها الذاكرة في شكل ومضات، أو قصص تتخلل القصة الإطار، لتبدو على مستوى الخطاب في تشذر زمني غير خاضع للترتيب المنطقي، بل إنه عبارة عن تداع حر يقفز على الفترات ويمزج الأزمنة المختلفة في زمن روائي واحد، في كل من "ذاكرة الجسد"، "رمل الماية" و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" حيث يستعيد الراوي ذاكرته قطرة قطرة، وينقلها للقارئ في لوحات متباينة الأزمنة، يحضر فيها التاريخ القديم والحديث، وحتى السيري. تصبح الذاكرة موضوعا النص وأداته لبلوغ رؤيا أخرى، هي في الغالب تقويض للتاريخ، أو كشف لدائرية مساره الذي يكرر نفسه في كل حقبة، في كل من رمل الماية والولي الطاهر، ومحاكمته عند أحلام مستغانمي، التي تنتهج التعرية والفضح لكن لوجه الوطن وليس للجسد المؤنث كما عودتنا الكتابات النسوية.

انبناء النص على الاستذكار يجعله خاضعا لتقنيتين زمنيتين هما دائرية البناء الزمني والتداعي الحر ؛ تتجلى الأولى في ذاكرة الجسد بالتعاقب الكرونولوجي للنهاية والبداية، إذ تفتتح وتنتهي في الفترة ذاتها، بل إن الفاتحة الروائية التي تسرد بداية كتابة الرواية هي حدث لاحق لما ورد في خاتمته حيث يصل الراوي خالد إلى المطار للاستقرار الذي سيفضي به لاحقا إلى الشروع في الكتابة، ما يجعل السرد ينغلق عند البداية التي تتحقق كآخر حدث كرونولوجيا. أما روايتي رمل الماية والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، فتريان بدائرية المسار التاريخي الذي يكرر نفسه منذ قرون، فكان بناؤهما دائريا أو حلزونيا كما يصف الطاهر وطار حيث يقع الحدث في الماضي ويعاد في الحاضر، ما يخلق تداخلا بين الأزمنة، وانغلاقا لمسار السرد الذي لا يتقدم إلا ليعود للوراء في حركة دائرية، مبنية على الاستعادة الدائمة للأحداث والمشاهد محيلة إلى الدلالات ذاتها(القمع والاستبداد)، هذه الاستعادة تفضي «إلى التكثيف، التأجيل، البطء، والترتيب المرتهن لفهم الشخصية وتأويلها لمجريات الوقائع.»[1] فالسارد في رمل الماية يؤول الحاضر في ضوء الماضي، فيستحضر مشاهد الماضي أو علامات منه ليعبر عن

[1]: صدوق نور الدين، السرد والحرية، دراسة في المنجز الروائي لـ "يوسف المحيمد"، الانتشار العربي، لبنان، 2008، ص52

الحاضر، ما يوقف السرد التسلسلي بتداعي مشاهد من الماضي على اختلاف فتراته، من ذلك ما نجده في الفصل الأخير من الرواية حيث يجمع السارد بين الحاضر "دعوة الأمن" والتاريخي: محاكم التفتيش المقدسة، وهو ما يتكرر في المتن الروائي على لسان البشير الموريسكي، الذي يشبّه الوقائع في الجملكية بتلك التي حصلت في الأندلس، فتكون حافزا للذاكرة حتى تستعيد أحداث الماضي، ذلك أن الذاكرة توسم بأنها تأثر (انفعال) [1]، ويكون الانفعال وتعدد الرواة الحكائين كلهم، دنيازاد، المجذوب، والبشير، الذين يتناولون سرد حكاية البشير سبيلا إلى كسر خطية الزمن والعودة إلى الماضي، وإن كانت الأقسام التي تأتي بصوت دنيا زاد والبشير بمثابة حكايات مضمنة بالحكاية الإطار وهي قصة الجملكية تحت حكم الحكيم شهريار المستبد، فإن ما يجيء بصوت البشير هو استعادة وسرد للذاكرة، لا ينتقل إليها إلا مدفوعا بالانفعال، إما متأثرا بحدث ما، مثلما حدث وهو يستمع لخطاب الحاكم المعلن عن مرور " سيدنا الخضر " اليلة: «سيدنا الخضر سيمر الليلة؟؟؟ هل تغير شيء من غرناطة إلى نوميديا – أمدوكال خيط دم ما يزال يَسْودُّ يحفر في الأعماق. في حيّ البيّازين، كان حين يمر زمنير وسط محاكم التفتيش يقولون ها هو ذا الله قد جاء ليتفقد الرعية، وفي الصباح الباكر قبل نباح الكلاب الأول، نجد الكثير من الوجوه قد أكلتها الأغنيات المخدوعة»[2]. أو حين يسمع قصته على ألسنة غيره من ذلك سماعه حكاية المجذوب في الحلقة يروي عنه فأتمها معه، أو في أول لقاء له بالراعي حين شرع الأخير يخبره عن مكانته ساردا بعض ما تعرض له في شكل تلخيص، فأتمه، مستسلما لمشاعر الخوف التي أحسها لحظة إفاقته من سباته، والذي شبهه بخوفه في عرض البحر فتداعت ذكريات تلك الرحلة مسرودة في شكل تلخيص أيضا، يكثف ويدمج أحداثا عدة منها: قصة الإبحار ثم قصته مع الحاكم التركي التي سيعرض في شكل حوار بينه وبين الحاكم (ص48 مثلا)

و في كل مرة يعيش أو يذّكر البشير بالقهر والاستبداد إلا ويعود إلى الماضي، مستعيدا صوره الماضية التي مازالت تكرر نفسها في بلاد مختلفة هي جملكية نوميديا أمدوكال، وزمن

[1]: بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2009، ص47

[2]: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص110

مختلف، هو على اختلافه ليس إلا امتدادا للماضي، وهو ما جعل واسيني يختار لروايته فترة قصيرة هي ليلة واحدة، مع ما لليل من دلالات الظلام ما يجعل القرون الأربعة عشر أشبه بليلة واحدة ممتدة تنتهي بالفاجعة معلنة « عن مفارقة مؤسية أخبرت عن مآل الرواية والمجتمع العربي معا. فإذا كانت الرواية كتابة حداثية ودعوة إلى مجتمع يؤمن بالقيم الديموقراطية، فإن إخفاق الحداثة الشامل في المجتمع العربي صير الرواية إلى "راسب عنيد" من رواسب المشروع الحداثي المخفق»[1] أو إلى شظايا روائية تجمع أشتات الماضي والحاضر، وتتأرجح بين هاذين الزمنين لنتغلق رمل الماية دون تقديم رؤيا للمستقبل، بل إنها تعود في فصلها الأخير إلى صورة القمع مرة أخرى وقد توقع قارؤها الإنفراج بعد ثورة العلماء وعمال البحر، يأتي الفصل الأخير مخيبا للتوقع، والرواية تختتم على الواقع ذاته غالقة لدائرة السرد بصورة الاستبداد التي بدأت به حكاية البشير الموريسكي، وتنتهي به حكاية واسيني من القرن العشرين (1988 تاريخ كتابة الرواية).

يتساوى مرة أخرى في الخاتمة الروائية المتخيل التاريخي، بالمتخيل الواقعي، كما تساويا في المتن الروائي، وكان أحدهما محفزا على استعادة الآخر، هذا الانفعال الذي يحفز الذاكرة يشتغل في ذاكرة الجسد أيضا، غير أنه سيرتبط بالشخصية الأنثوية التي تحفز ذاكرة السارد "خالد" على استعادة الماضي الثوري، كونها جزء من ذلك الماضي بشكل غير مباشر، فقد ارتبط ميلادها بخروجه من الثورة، وقطع صلته بمرحلة حياتية، وتغيّر مسار حياته بشكل كلي، فكان حضورها محفزا لاستعادة تلك المرحلة الأولى من حياته خاصة، فتتخذ الشخصية الأنثوية دلالات أعمق من مجرد حضور أنثوي، لتتخذ "ملامح وطن" إذ يمنحها السرد دلالة رمزية لتمثل الجزائر في مصيرها وتاريخها، وهي الدلالات التي تجعل منها محفزا قويا للذاكرة، وحضورها أو استحضارها من طرف الراوي يكسر المسار الخطي للزمن، لتتقاطع شذرات من فترات زمنية مختلفة، هي سنوات الثورة، ما قبل الثورة، فجر الاستقلال، والثمانينات حتى أحداث أكتوبر 1988م، ولأنها المروي له في النص فإن

[1]: فيصل دراج، الذاكرة القومية في الرواية العربية من زمن النهضة إلى زمن السقوط، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2008، ص14

استحضارها لا ينقطع على امتداد السرد ما يجعل البحث عن "منطق القصة" كما يعلق السارد على نصه إشكاليا، فهي خاضعة بشكل كامل للتداعي الحر، واستعادة الذكريات وإن كانت محكومة بالانفعال، فلا مبرر لها إلا في مقاطع قليلة حيث يكون المكان مثلا محفزا للذاكرة وذلك حين يمر خالد بشوارع قسنطينة ويستعيد ذاكرة الأمكنة، أما غير هذا فإنه لا توجد علاقة غير التداعي تربط "الذكريات" التي يصيغ السرد، إما في شكل مشاهد مطولة أو في شكل تلخيص يجمع أكثر من فترة زمنية معا: «وعندما أتحدثّ عنك..عمّن تراني أتحدّث؟ أعن طفلة كانت تحبو يوما عند قدمي..أم عن صبيّة قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي..أم عن امرأة تكاد تشبهك، أتأملها على غلاف كتاب أنيق عنوانه "منعطف النسيان"..و أتساءل: أ تراها حقّاً..أنت؟»[1].

تجمع هذه الفقرة القصيرة جل الفترات الزمنية التي يعود إليها السرد، وهي فترة الثورة، تحديدا بعد خروج خالد منها إثر إصابته وقطع ذراعه، ثم الفترة الثانية التي تحيل تاريخيا إلى ما بعد الاستقلال وتحددها الرواية بـ بعد ربع قرن، وأخيرا زمن الكتابة المتأخر بست سنوات عن زمن اللقاء، ولم يسقط من هذه الفترات سوى طفولة خالد التي تعود إليها الرواية بشكل موجز جدا في شكل إشارات فقط، والتي امتدت قبل الثورة. بعد هذه الفقرة الملخصة للفضاء الزمني للذاكرة، الذي سيصيغه النص، فتتوالى فقرات قصيرة تلخص هي الأخرى هذه الفترات، دون رابط غير التداعي الحر، الذي يستعيد ذاكرة خالد التي تجمع ما هو خاص بما هو عام، وتسرد مستعيدة ماضيها فإذ هي تستعيد ماضي الوطن، وتعيد صياغة تاريخه.

3-1-صياغة الذاكرة لتقويض التاريخ

إن كان القول بأن الرواية بشكل عام والرواية التاريخية تحديدا جسد منفصل عن التاريخ قول مقضي، لا يستدعي الوقوف عنده، فإن البحث في الشراكة بين الرواية ونوع آخر من فنون القول وهو التاريخ يحقق هدفين أساسيين هما: فهم هذا العنصر الشريك خطابا

[1]: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 42

ووظيفة قبل أن يخضع لآليات التشغيل الجديد ضمن سياق الإنتاجية الروائية. أما الهدف الثاني والمتمحور حول الخطاب الروائي فيتمثل في بناء مسلك خاص بالقراءة، يجعلها ذات بعد نفعي، دون أن يعني ذلك التضحية بالبعد الجمالي الذي هو شرط طبيعي لكل قراءة أدبية[1] ذلك لأن اعتماد الرواية للمادة التاريخية هو بالدرجة الأولى تحريض للقارئ على استنطاق الوظائف والدلالات أكثر من أي شيء آخر. هذا الاشتغال من الرواية على المادة التاريخية يفتح باب التساؤل حول طبيعة التاريخ التي يسرت التعامل معه روائيا بدءا من المراحل التأسيسية للرواية العربية، وانتهاء بروايات التأصيل التراثي، التي لا تكتفي باستلهام المادة الحكائية، بل تتجاوز ذلك لمساءلة التاريخ ذاته، وإعادة كتابته روائيا.

و السؤال هنا لا يتجه للبحث في العلمية المفترضة للخطاب التاريخي قدر اتجاهه نحو سردية هذا الخطاب كونها نقطة تقاطع أساسية يسرت اشتغال الرواية على التاريخ.

في رأي توفيقي _ من الجدل الذي دار حول علمية التاريخ _ لا يفقد التاريخ صلته بالفن وإن كان يقر بأنه علم، وأن لعلميته بخصوصيتها فـ «لا يمكن اعتباره علما يقينيا على نحو ما تعتبر الآليات والبصريات وحتى علما النبات ووظائف الأعضاء، إلا أنه من حيث طرائقه ونتائجه آخذ (...) بشبه قوي جدا من العلوم المذكورة، مما يجيز لنا أن ننحله اسم **العلم**»[2] ولا ينبغي أن نستكين لمفهوم العلمية المتداول حين يتعلق الأمر بالتاريخ، بل إن الأستاذ و.س. جيفنزs.w.Jevenons يرى أنه من السخف أن نفكر في التاريخ على أنه علم بالمعنى الصحيح[3]، لأن التاريخ يتوسل الفنية وأما العلمية فلا تعطينا منه «سوى العظام المعروقة اليابسة، وأنه لا مندوحة من خيال الشاعر إذا أريد نشر تلك العظام وبعث الحياة فيها...و أن ما يتصف به رجل العلم من حياد جاف لا محل له. ولا يمكن أن يطاق في مقام المؤرخ.»[4] الذي تتوسط خطابه الكتابة، ويمارس عليه حدث بعينه جاذبية خاصة تجعله يستحق

[1]: عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2010، ص5

[2]: جورج هرنشو، علم التاريخ، ت: عبد الحميد عبادي، دار الحداثة، بيروت، 1988، ص138

[3]: المرجع نفسه، ص9

[4]: عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 10.

التأرخة، لأن الأحداث لا تؤرخ لمجرد وقوعها بل إن المؤرخين متفقون على أن «التاريخ هو مجموع العوارض والطوارئ التي كانت تستحق أن تحفظ. وما لم يذكر فلسبب عدم أهميته أو كما قيل (...) لأنه لم تكن له نتائج ظاهرة»[1] فالحدث التاريخي لا يكتب لمجرد وقوعه، بل إن حدثا بعينه يستفز المؤرخ ويتبأر ويصبح أكثر الأحداث إلحاحا على الانكتاب، ثم يرسل إشعاعه ليصبح قطبا لدائرة أكبر ومركزا لمحيط أرحب يسعى المؤرخ على إثر ذلك إلى الإحاطة به ؛ مما يجعلنا نزعم أن التاريخ هو تجميع لهذه اللحظات المشعة وتركيب لها، أو ما يسميه بول فين "العقدة التي تنتج الحكاية"[2] يعمل المؤرخ على توضيب هذه الأحداث وتنظيم ظهورها مما يعني أن الواقعة بين يدي «الصناعة التاريخية هي غير "الواقعة" بين يدي الواقع التاريخي، فالأولى مجهود خطابي مسنود بمنظور ووعي فرديين لإخراجها كتابيا أو شفويا، والثانية وقائع مسجاة في رحم الغيب»[3] خلّفت آثارا دالة عليها، والصياغة اللغوية لهذه الوقائع حتى وإن تمت بلغة وصفية تنزع إلى مرجعها، محاولة الالتحام بالواقعية، أو على الأقل تقليص درجات الانزياح الشعري لصالح المرجعية، فإنها – لغة الصياغة – محكومة بنظام الصوغ اللغوي وهو فردي عند كل مؤرخ.[4] والمعرفة التاريخية ذاتها تنبع من فهمنا السردي وهذا دون أن تفقد شيئا من طموحها العلمي[5] ويحدد بور ريكور الفهم السردي بالتسليم بوجود ألفة مع الشبكة المفهومية المكونة لدلاليات الفعل؛ ثم إنه يتطلب ألفة مع قواعد التأليف التي تحكم النسق التعاقبي للقصة[6] القائمة على حبكة هي في معناها الواسع تواشج بين جمل الفعل.

يسرت هذه الخاصية السردية للتاريخ اشتغال الرواية عليه، كونها هي الأخرى ترتكز على السرد، ناهيك عن أن التاريخ وفر للرواية المادة الحكائية المتمثلة في الفعل الإنساني وإن

---

[1]: عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 4، 2005، ص35

[2]: عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 26

[3]: المرجع نفسه، ص 20

[4]المرجع نفسه، ص 21

[5]: بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ت:سعيد الغانمي، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ج1، ص 149

[6]: المرجع نفسه، ص 102

كان مرتبطا بزمن ماض، فأعادت صياغته بشكل فني، تحرر من القيود التي تفرضها علمية التاريخ، وتوخيه للموضوعية، فكان أن ارتبطت الرواية العربية التأسيسية بالتاريخ، ووسمت بالرواية التاريخية، التي كان من أبرز أعلامها جورجي زيدان، غير أن الرواية الحديثة عادت مرة أخرى إلى المادة التاريخية في عودة للماضي بغية إعادة إنتاجه، فيتناوله الروائي بصورة خيالية، يتجاوز بها حدود التاريخ[1]، لتثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات[2] فسبب اللجوء إلى أحداث الماضي، هو إثارة الحاضر من خلاله، بالإيقاظ الشعري للناس الذي برزوا في تلك الأحداث، لنعيش مجددا الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يعيشوا ويفكروا ويتصرفوا كما فعلوا في الواقع التاريخي[3].

مرت علاقة الرواية العربية بالتاريخ بمراحل ثلاث في الأولى أخذت الرواية من التاريخ موضوعها وشخصياتها، وحتى الحدث الروائي، أما في الثانية لم يعد الحرص في كتابة رواية تاريخية يقتصر على إبداع نص تاريخي يحمل مسمى العصر التاريخي وأدائه وصوره وعبقه، بل تجاوزه إلى توظيف المادة التاريخية توظيفا فنيا بالدرجة الأولى، حتى لتبدو هذه المرحلة مرحلة الموازنة بين ما هو تاريخي وما هو فني، فالتاريخ يسكب في قالب روائي واضح المعالم، يحقق أهدافه ويستعرض وجهة نظره، ونمثل لها بـ "عبث الأقدار"1939م، "رادوبيس"1943م، و"كفاح طيبة"1944 لنجيب محفوظ، أما المرحلة الثالثة هي مرحلة الرواية الحديثة، تحديدا تلك التي اختارت العودة للتراث ومنه التاريخ مسلكا تجريبا؛ استثمر الكتاب فيه المادة التاريخية من منظورهم الخاص، مبتغين وراء ذلك إسقاط الماضي على الحاضر، وإيهام القارئ أن الماضي لم يعد ذلك المكون المنقطع عن الوجود البشري بل إنه يمتد ويستمر في حاضر التاريخ كما في مستقبله[4].

و بتعدد الروائيين المشتغلين على المادة التاريخية تعددت طرق الاشتغال عليها، ومن

---

[1]: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتاب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2006، ص 112

[2]: جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ت: صلاح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط2، 1986، ص 89

[3]: المرجع نفسه، ص 46

[4]: عبد الملك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، دار ما بعد الحداثة، فاس، 2005، ص 87

هذه الطرائق سنكتفي بثلاث هي: **طريقة الإضافة:** حيث لا يكتفي الروائي بما كان من واقع الأحداث بل يعمد إلى إضافة معطيات جديدة تعد مصدر انزياح النص اللاحق عن السابق. **طريقة "أخيلة التاريخي"** Fictionnalisation de L'historique التي نأخذ مثالا عليها رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني الذي عاش هزيمة بلاده في نكبة 1967م كما عاش ابن إياس هزيمة المماليك أمام العثمانيين، وكتب عن الزيني الذي مثل شخصية انتهازية التي استرعت انتباه الغيطاني الذي لاحظ وجود نموذج للمثقف الانتهازي، تكرار التيمة يسر الاشتغال التخييلي على المادة التاريخية. وهو ما ينسحب أيضا على توظيف التاريخ عند بنسالم حميش في روايته مجنون الحكم حيث استوحى شخصية أبي علي منصور الملقب بالحاكم بأمر الله مستلهما فترة زمنية من التاريخ السياسي لمصر الفاطمية. **طريقة أرخنة الخيالي** Historification du fictif حين تبدأ الرواية من منظور خاص من حكاية متخيلة يحاول أن يضفي الروائي عليها مظهرا تاريخيا عن طريق ربطها بالشروط الحضارية لمرحلة تاريخية معينة[1].

هذا التنوع في الاشتغال على المادة التاريخية يطرح إشكالية تجنيس هذه النصوص التي لا يمكن أن توصف بالرواية التاريخية، التي يطبعها التاريخ بطابعه، فلا تحيل الشخصيات فيها إلا إلى ذاتها كونها محددة مسبقا ومعروفة تاريخيا، ويهيمن فيها ضمير الغائب، ويحترم التسلسل الزمني[2] ولحل هذا الإشكال يقترح الدكتور عبد الله إبراهيم التحول من اعتماد مصطلح الرواية التاريخية نحو اعتماد مصطلح التخييل التاريخي ويعرفه بأنه «المادة التاريخية المتشكّلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية ؛ فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه لكنها لا تقرّره، فيكون التخيّل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزّز بالخيال والتاريخ المُدعّم بالوقائع، وقد ظهر على خلفية من أزمات ثقافية لها صلة بالهوية، والرغبة في التأصيل»[3]، يدفع هذا الاستبدال بالكتابة السردية التاريخية إلى تخطّي مشكلة حدود الأنواع الأدبية ووظائفها، ويفكك ثنائية

[1]: ينظر: عبد الملك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، ص 87، 88

[2]:محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002 ص 106

[3]: عبد الله إبراهيم، صحيفة العرب القطرية، الاربعاء2010/4/28

التاريخ والرواية، ليعيد دمجهما في هوية سردية جديدة لا تكتفي بالاستفادة من التاريخ بل إنها تسائله، وتعيد كتابته، لتفضح ما سكت عنه التاريخ وهو ما نجده خاصة في روايات واسيني الأعرج، إذ يعمد إلى مساءلة التاريخ والتشكيك في موضوعيته، ويسرد تاريخا آخر على لسان شخصيات تنتمي للهامش ولا تؤرخ للسلطان، ولا تؤرخ للمنتصر، بل تنطلق من الذاكرة لتقوض التاريخ وتعيد كتابته، لا ليكون نصا سلطويا مغرقا في المعنى الظاهر (الأحداثي) لا يحفل كثيرا بخلجات النفس وأماني الروح في لحظات الفعل الخالقة لذلك الزخم الأحداثي الذي يدونه المؤرخ ويبوؤه الصدارة وجليل المكانة.[1] بل "حكاية" تؤرخ للمهمشين، منطلقة من الذاكرة لا غير، هذا الفضاء الذي يحفظ فيه البشير ذكريات الماضي ويسعى للحفاظ عليها «لن أتخلى عن ذاكرتي وحنيني»[2]، بينما يسعى حاكم الجملكية إلى انتزاعها منه، معتمدا في ذلك على أصدقائه الشماليين، بسطلهم الألماني، ثم بالقرص البرتقالي.

الذاكرة موضوع الصراع في رمل الماية ما هي إلا وجه آخر للصراع بين السلطة التي ملكت القلم الذي يسطر التاريخ والقلم أداة من «أدوات تمارس بها السلطة»[3] لذا تحرص على الاستئثار به، حفاظا على انتصارها، وتكريسا لأيديولوجيتها، فالصراع وإن كان ظاهريا حول الذاكرة لا غير، يخفي وراءه صراعا حول السلطة، بين فئة حاكمة تكرس ايديولوجية الثبات وقاعدتها الأولى « كانت الإتباع، أي الثبات(...) ومن هنا كان الإتباع معيارا للحقيقة وبالتالي، معيارا للفكر، وللثقافة، بعامة»[4] وعيا بذلك أحكمت السلطة سيطرتها على الدين، وانتسبت إليه ووظفته لخدمتها في صورة "سيدنا الخضر" الذي رسخت حضوره رغم قدم عهده، أبقت على ثبات فكرته، كما أحكمت قبضتها على الثقافة، بأن استولت على التلفزيون الوسيلة التثقيفية الجماهيرية وجعلت بثه من القصر مباشرة، وعينت وزيرا للثقافة يمارس الرقابة

[1]:عمار بن طوبال، الرواية ونقض النزعة السلطوية للتاريخ، قراءة سوسيولوجية في رواية متاهات ليل الفتنة لاحميدة العياشي، ضمن: المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، دار الألمعية، الجزائر، 2014، ص232

[2]: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص22

[3]: عبد المجيد جحفة، سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال، المغرب، 1999، ص17

[4]:أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، الهوية، الكتابة، العنف، دار الآداب، لبنان، 2002، ص 147.

على كل كتاب لا يخضع لتوجهها، واختارته من مثقفي المدينة كسرا لهم بواحد منهم. لكن الحكيم الذي ضيق على العامة لم يتمكن من إحكام الخناق على العلماء السبعة، وسلطته «لم تقدر أن تلغي "الأطراف" و"الهوامش"، لسبب أو آخر، وظل هناك (...) نوع من المسافة، يتحرك فيها فكر آخر»[1] يهيئ العامة للتغيير معتمدا الثقافة الشفوية والحكاية المروية في الحلقات والأسواق، التي تستعيد الذاكرة وتروي الماضي، الماضي وليس التاريخ الذي كتبه "الوراقون" ليتجسد صراع الذاكرة/ التاريخ من خلال صراع أخر هو مقاومة الثقافة الشفوية التي تتحرك في الهامش للثقافة الرسمية التي يسطر القلم، وقد سقطت عنه قدسيته وصار مرتزقا «نجرت قلمك القصبي تماما كما يفعل معظم وراقي الدواوين. كتبت وأنت تضع كيس النقود الذهبية في جيبك»[2] الخطاب موجه للطبري الذي رفض أن يكون «قوالا مثلما كان الأخيار السابقين؟؟ الصدق في القلب واللسان والرأس والعمر على حد السيف»[3] بل جافى الصدق -كما ترى الرواية - وزود السلطة بأداة قاتلة هي القلم، خوفا من أداتها القاتلة الثانية وهي السيف، ليجعل من التاريخ نص السلطة المسطور بما تمليه، لا نصا موضوعيا يسرد حقيقة ما حصل، غير واع بحضور خطاب مواز غير خاضع للسلطة، بل مقاوم لها هو خطاب الهامش المستلهم من الذاكرة، التي كانت شاهدة على حركة القلم وخنوعه: «الوراقون إلى جانب معاوية الأيمن يتهيؤون لنجر الأقلام القصبية وكتابة التاريخ (...) الظلام لم يعد مجرد وهم، فقد بدأ يخط الذاكرة بندوبه وأشواكه»[4] الذاكرة التي كانت شاهدة على تسطير التاريخ، ستعود إليه مرة أخرى ليس لتقرأه أو تستذكره بل لتسائله، وقد انقضى زمن الكتابة ولم يبق غير الأثر، يُستحضر ليقرأ لكنها ليست قراءة تمجيد بل قراءة تنقضه: « كنت تظن أيها الطبري أن الزمن الذي يكذب دعواك لن يأتي أبداً. ها قد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب وجلدت بالقطيفا والمخمل الملون بألف لون ولون»[5]، فالذاكرة في عودتها

[1]: المرجع السابق، ص 147

[2]:: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص24

[3]: الصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4]المصدر نفسه، ص23

[5]: المصدر نفسه، ص24

للماضي تبدأ من مساءلة التاريخ، وتكذيبه محوا لتسطيره، لتكتب بعدها خطابها الخاص، خطاب الهامش الذي خلق شفويا وسط الأسواق على مسافة من السلطة، ثم سُطر كتابة، والعلماء يدونون كتاب المدينة، الذي كتب تاريخا موازيا، لا ينتصر للسلطة بل للذاكرة، ليمتلك الهامش أيضا واحدا من أدوات السلطة، ويسيطر في الفصل ما قبل الأخير على الفضاء، ممتلكا للسلطة أيضا، فتكتمل الدائرة بأن يصبح الهامش مركزا ويخلق على هامشه خطاب آخر، غير أن واسيني المنتصر لحركة المثقفين والعمال، لا يتم هذه الدائرة، بل يعود في الفصل الأخير إلى صور التسلط مؤكدا القمع موضوعا أساسيا، بعد أن استعمل الأمثولة والمجاز مستبدلا الحاضر بأزمنة بعيدة عنه، وخالقا ما شاء من الأمكنة، ليقصد شيئا ويوهم بغيره[1]، عاد واسيني في الفصل الأخير إلى الحاضر (زمن الكتابة) ليقدم صورة أخرى من الاستبداد الذي لم ينته بانتهاء أي فترة تاريخية سابقة بل انه ممتد مع امتداد المسار التاريخي يُكرّر من عصر إلى آخر في صور جديدة، تحيل على الصور القديمة التي لم تمّح بعد من الذاكرة. صورة الاستبداد في الفصل الأخير استقاها من التاريخ المعاصر للجزائر محددا الزمان والمكان، ورابطا نصه بسياقه المرجعي، بشكل صريح بعد أن قدم إشارات في المتن هي اسم الجملكية، "نوميديا" الاسم التاريخي لإحدى الممالك الأمازيغية بالجزائر. الصراع في رمل الماية بين العلماء والعمال وبين القصر يعكس الصراع في الشارع الجزائري في تلك الفترة (الثمانينيات) التي شكلت مرحلة من خيبة الأمل بالاستقلال، والتي أفضت واقعيا إلى أحداث أكتوبر 1988، أما نصيا فانتهت بانتصار ثورة العلماء والعمال وسيطرتها على فضاء الجملكية، وانتصار الهامش على السلطة، في انتصار من الرواية للثقافة والحركة العمالية على السلطة، وانتصار للحكاية على التاريخ، حتى من حيث المساحة النصية للسرد هيمنت الحكاية على المساحة النصية وتعدد رواتها: دنيازاد، المجدوب، البشير، الراعي، في حين مثلت شهرزاد وحدها الخطاب المهادن للسلطة، التي انسحبت في الفاتحة الروائية مخلفة فعل الحكي لدنيازاد. لتأتي الحكاية على عكس التاريخ بذكر التفاصيل الإنسانية حتى الحميمة منها، والتي يبعدها التاريخ وهو ينتقي ما يستحق أن يكتب، تسرد الحكاية خلجات نفس البشير

[1]: فيصل دراج، الذاكرة القومية في الرواية العربية، ص 19

الموريسكي وتتفرع لتشمل عذاباته في حب ماريانة، إلى جانب عذاباته المتوالية تحت قمع سلطات مختلفة، من محاكم التفتيش إلى البحارة، إلى السلطان التركي، وأخيرا مواجهته لحاكم الجملكية، وحبه لماريوشا. الذاكرة في الرواية لا تقصي ولا تستبعد، لأنها تتحول إلى «ميراث حي وديناميتشبع به» [1] الحكاية، ومنها تشع خيوط السرد المتعددة، التي تتفرع لتشمل السيري سواء سيرة البشير أو تضيء سيرة الكاتب واسيني الأعرج، ومنها التاريخي، ولا تخص بالتدوين سير الحكام والسلاطين ومن دار في فلكهم فقط، بل تنزل للبحث عن سير أناس من العامة كالبشير الذي لم يكن إلا قوالا في الأحياء الأندلوسية، ولم يكن له صلة بالملك، فاتحة الخطابها ليشمل ما همشه وأستبعده التاريخ، بسبب خضوعه لإملاءات الحكام الذين لم يكتفوا بتضييق موضوعه، بل عمدوا إلى تزييفه بستر الحقيقة، وكتابة تفاصيل يعرفون كذبها: «...لا بد أن تُرجَم، ولابأس من أن تسجل في كتاب الأمة، على أساس أنها كانت عظيمة وساهمت في الدفاع عن حصون الجملكية، الكتابة لا تكلف كثيرا. صحيح هذا كله كذب. ليكن. لا يصدقه أحد. ليكن. »[2]، يستغل القلم المسترزق مسافة بين الواقعة وسردها، لتزييف التاريخ، وتستلهم الرواية «فضاء الذاكرة للحلول في فضاء الرؤيا»[3] لتعرض من خلال الحكيم شهريار، صورة الحاكم المستبد الذي "يرجم" في المقبوس، ويقمع في مقاطع أخر من الرواية، ثم لا يسمح بتدوين ذلك، بل يملي على الكتبة تاريخا كاذبا، ترى الرواية في الذاكرة مقابلا له، كفيلا بنقضه وإعادة كتابة المسكوت عنه فتبدو « الذاكرة وقد وقعت منذ البداية في شباك سلطة متعالية حيث تعتبر قضايا المصداقية قضايا قد وجدت حلًّها»[4] مسبقا، مغفلة لقضية النسيان، ولتداخل الذاكرة والخيال، وانتصرت إلى القول بأمومية الذاكرة للتاريخ، وهي تصور توجه العلماء السبعة إلى التدوين في كتاب الأمة، ليكون تاريخا بديلا يسقط السد بينه وبين الذاكرة، ويشكل تراكما للمكتوب على الشفهي، الذي تنتصر له الرواية.

---

[1]: محمد صابر عبيد، جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2004، ص87

[2]: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص337

[3]: المرجع السابق، ص 87

[4]: بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص 569

3-2-سرد الذاكرة للمسكوت عنه

ترى الرواية في التاريخ إذن خطابا زائفا مظللا، خاضعا للهوى، وجبت إعادة صياغته، لذلك جاءت مسائلة له، ولم تكن عودتها إليه للاقتباس منه بل لتعيد كتابته وهي تصيغ الذاكرة على لسان القوالين، الذين لا يسترون عورة الحاكم ومن جاوره، بل ينتهجون الفضح والكشف لكل ما يستر الخطاب التاريخي، الذي انحسر في صورة شهرزاد المغيبة سرديا، إذ لا تحضر إلا مذكورة على لسان الشخصيات ولم تضطلع بأي دور في النص بل حضرت كأيقونة للتكتم بعد أن سكتت عن خاتمة القصة التي كانت ترويها (قصة فاطمة العرة) خوفا من غضب الحاكم وفتكه، لتعوضها الرواية بدنيازاد التي لا تكتم الأسرار ولا تهادن الحكيم وتأتي على سرد الحكاية متضافرة مع القوالين، المنتشرين في الأسواق، مدخلة الحكاية إلى القصر، وناقلة للصراع حول السلطة إلى فضاء السلطة ذاته، لتمثل بذلك جانبا آخر من الصراع حول السلطة، لكن هذه المرة داخل السلطة ذاتها، وهو صراع تاريخي أيضا تستعيده - في الرواية - ذاكرة البشير لا التاريخ «قالوا خذوا البلاد وأعطونا الذهب والكرسي والغلمان، ولا تخلعوا عنا الحكم. لكنهم في لحظة الهوس بدؤوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر. المعتصم، المتوكل، المنصور، قتل أباه واعتلى خلاعة الكرسي، وانتهى مسموما، المستعين...المهدي، المعتمد. الموفق، المعتضد، المقتدر(...) المقتدر القاهر الأهوج الذي انتهى في كيس قمامة»[1] بتناص مع التاريخ تستلهم الرواية المادة التاريخية وتعيد سردها ضمن خطاب الذاكرة التي تنتهج الفضح وصياغة المسكوت عنه تاريخيا، من خيانات داخل السلطة ذاتها، أدت إلى ضياع البلاد، بدأ بدنيازاد التي تحالفت مع الأجانب ومع المؤرخ، قلم السلطة، لأجل إسقاط زوجها الحكيم، وتولية ابنها، ثم قصص الحكام الذين يذكر المقبوس الذين باعوا البلاد لأجل الحفاظ على الكرسي، مع ذلك وُجد من يسقطهم من عائلتهم ذاتها، تعود ذاكرة البشير قرونا إلى الماضي مستعيدة أخطاء الحكام التي سكت عنها التاريخ كما في حوار معاوية وأبي ذر الغفاري الذي يورده الطبري مجملا مختصرا: «و في هذه السنة – أعني سنة ثلاثين – كان ما ذكر من أمر أبي ذرّ ومعاوية، وإشخاص معاوية إياه من الشام إلى المدينة، وقد ذكر في سبب

[1]: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص130

إشخاصه إيّاه منها إليها أمور كثيرة، كرهت ذكر أكثرها»[1] فالطبري يعلق على سكوته بكراهة الذكر إليه، معترفا بذاتيته في نقل الحدث التاريخي، وواضعا نصه موضع مساءلة. أما الرواية فتخلق مشهدا يمنح الذاكرة صفة الشهادة، إذ يتوحد البشير وأبو ذر، ليهشد البشير الحوار الدائر بينهما، وهو إضافة إلى النص التاريخي (تاريخ الطبري المعاتَب روائيا) ويعيد سرده دون ستر أو تكتم. كما فعل مع محمد الصغير، الملك أبو عبد الله حين فضح تخاذله في الدفاع عن آخر قلاع الأندلس، «باعوا غرناطة، ثم وقفوا على أعلى هضبة مطلة على المدينة وتحسروا، لا على المدينة التي كانت شعلة اللهب تحصدها وتحصد عشاقها، ولكن على القشتاليات اللواتي تعود أن يداعبهن في لحظات خلوتة (...) لم تبق إلا القشتالية الكبيرة إيزابيلا وأختم العدّ..عندما كان يعد ويزهو، كانت المدينة ترفع المذاري والفؤوس. وبقايا الأسلحة التي خبئت عن وجوههم»[2]. تعود الذاكرة إلى فترات زمنية متباعدة وهي تصحح مسار التاريخ وتكشف مستوره، وتمحو تزييفه، فالرواية ترى في ذلك مسارا صحيحا نحو التخلص من الاستبداد، ذلك أن خطاب الهامش الذي أعاد سرد الذاكرة شفويا في الأسواق كوّن وعيا لدى العامة، وكان سببا في الحراك ضد القصر، حراك اجتمع له العلماء وعمال البحر، وتبعهم فيه الوزير المخلوع، والمدينة بكاملها بعد أن عرفت مخبوء التاريخ.

لا تعيد التفكك صياغة التاريخ، ولكن الذاكرة فيها تأتي لسد ثغراتٍ مسكوت عنها في مرحلة الثورة، هي التصفيات التي حصلت داخل الثورة ذاتها، لرجال انخرطوا فيها وتعاونوا مع قادتها، غير أن الثورة صفتهم لسبب واحد هو انتماؤهم الإيديولوجي.

تتداعى ذاكرة الطاهر مستعيدة لعدد من الشخصيات بينهم من يعرف نهايتهم وهي القتل، ومنهم من لا يعرف شيئا عن مصيرهم، الرابط الوحيد بين هذه الشخصيات هي صورة يحتفظ بها من الماضي الثوري، تمثل بؤرة الحكي ومنطلق خيوطه، الصورة هي الماضي الذي يحدد هويته، استغنفي حضورها عن بطاقة هويته، لأن الصورة تعوضه عنها «انها أحسن

[1]:أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، د.ت، ج4، ص 283

[2]: واسيني الأعرج، رمل الماية، ص244

من بطاقة تعريف وأصلح من تمثال أو نصب تذكاري»[1] تدور حولها ذاكرة الطاهر، فلا تتجاوز هذه الشخصيات الحاضرة في الصورة إلى استذكار أي شخصية أخرى، ما يغَّيب الكثير من التفاصيل حول كيفية اغتيالهم وتوقيته.

تأتي قصصهم في شكل مقاطع متفاوتة الطول ردا على أسئلة المروي لها سالمة أو في استرجاع ماضيهم المشترك الذي يتحسر عليه سي الطاهر وقد فرقه الموت عنهم بعد أن جمعه الماضي الثوري بهم، وهي الفترة التي تسترجعها ذاكرة الطاهر، فيروي لسالمة الدور الكفاحي لكل منهم ؛ صانع القنابل اليدوية بوعلي طالب، والألماني مدرسه، وسي أحمد المدرس والعداء وعضو الحزب الذي قتل بعد خسارة واحدة في سباق، والدكتور كنيون الطبيب بالحزب الشيوعي، الحزب الذي جمع كل هؤلاء قبل أن ينخرطوا في صفوف الثورة ليقتلوا «ماتوا كلهم. ماتوا برصاص العدو ماتوا في أغلب الأحيان وبموسى اخوانهم ماتوا في بعض الحالات »[2] كما حصل مع الدكتور كنيون الذي ذبح بسكين حافية مسحت فيه، كما يُفعل عادة بكبش العيد، ما دفعه للهرب باتجاه القرية، ثم عبور البلاد مواصلا كفاحه بشكل فردي وسري، فنجا من التصفية التي طالت باقي زملائه، بسبب انتمائهم لهذا الحزب.

تعليقات سالمة على هذه الذكريات تحاسب الحزب الشيوعي وتدينه، كأنها تحمله مسؤولية هذه التصفيات بشكل غير مباشر لتأخره في قيادة الثورة «لماذا لم يأخذ الحزب بزمام الأمور سنة 1954؟ كنتم في الطليعة وتركتم المبادرة لغيركم»[3] ترى الرواية في هذا التقابل بين طليعية الحزب الشيوعي وتأخره في قيادة أمور الثورة سببا لجعل نشطاءه عرضة للتصفية المسكوت عنها تاريخيا، والتي تروم الرواية فضحها من خلال صياغة الذاكرة الشاهدة على ذلك الماضي.

ذاكرة الجسد التي تحتفي هي الأخرى بالذاكرة، تنتهج الفضح هي الأخرى، فضح المسار التاريخي لما بعد الثورة، فتسرد أحداثا من الثورة وما قبلها من تمهيد لها ممجدة تلك الفترة

[1]:رشيد بوجدرة، التفكك، ص68

[2]:المصدر نفسه، ص 63

[3]:المصدر نفسه، ص 93

وقادتها، ثم تعرج على غداة الاستقلال، وكيف سرقت أحلام الثورة وانتقل الصراع إلى صراع على السلطة، اقتسام الغنائم، وتنتهي بفجيعة هي أحداث 1988 التي سيذهب ضحيتها من لا يد له فيها، وهو حسان شقيق خالد.

الذاكرة في هذه الرواية أيضا شاهد عاش ما يسرده من أحداث، فهي في الوقت ذاته ذاكرة شخصية وجمعية، تجمع الماضي الشخصي بالوطني، لذا ترسم المسار التاريخي محددة تواريخ الأحداث بدقة في أكثر من موضع:

- غدا تكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى (ص24)

- إثر مظاهرات 8 ماي 1945 (ص30)

- نيسان 1981 (ص65)

- 25 أكتوبر 1988 (ص15)

- سنة 1973 عثرت مصادفة على تلك البطاقة (ص82)

- ربما كنت أريد أن أنهي علاقتي بتلك البطاقة التي رافقتني منذ 1957 (ص82)

- فرنسا التي دخلت الجزائر سنة 1830، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على صخرة، إلا سنة 1837...(ص 291، 292)

- توقفت فقط عند ذلك اليوم 15 أيلول 1987 الذي وقفت فيه لأكتب على سجل رسمي اسمك النهائي. (ص115)

تحضر التواريخ بدقة، سواء تعلق الأمر بتواريخ شخصية تخص خالد وحده كتأريخه للقائه الأول بحياة، أو بتواريخ لها ارتباط بالتاريخ الوطني، ليثبت السرد قوة الذاكرة، ذاكرة خالد لم يمسسها النسيان، رغم أنه ينشده، إلا أنها دقيقة في التأريخ للماضي، كأن الرواية تعيد للذاكرة «وظيفتها الأمومية بالنسبة للتاريخ»[1]، ويصبح التاريخ مستقى من الذاكرة، وهي قضية لها أهميتها حين يتعلق الأمر بتاريخ الثورة الجزائرية، التي لم تدون وبقيت مجرد ذاكرة، تصيغها الرواية في شكل تقابل ما بين هذا الماضي الثوري، وما بين "الماضي" الذي تلاه، إلى

[1]: بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص 568

غاية زمن الكتابة المحدد بـ 1988.

يجسد هذا التقابل بثنائية الحضور والغياب، للشخصيات ؛ الشخصيات المؤثثة للفضاء الزماني للثورة، هي خالد، وسي الطاهر، والشهداء الذين يفضل ذكرهم بصيغة المفرد. أما الشخصيات التي تؤثث الفضاء الزماني لمابعد الاستقلال فهي: سي الشريف شقيق سي الطاهر، وزوج حياة الذي لم يذكر السارد اسمه، ثم سي مصطفى الذي وإن كان رفيق كفاح لخالد فإنه لا يذكر إلا بدوره بعد الاستقلال. ليتحقق انفصال تام في توزيع الشخصيات على الفضائين الزمنيين، ويتحول الفضاء المكاني "الجزائر" من موضوع الصراع بين المجاهدين والمحتل إلى موضوع قيمة تتصل به أو تسطر عليه ذات فاعلة من خارج زمن الثورة أو من أواخر هذه الفترة، فبعد الثورة كانت قد بدأت فترة جديدة هي زمن الاستقلال وظهرت فيها شخصيات جديدة ومعها ظهر مشروع سردي جديد، هو بلوغ السلطة، والحصول على مراتب عليا فيها، ما يهمش موضوع القيمة الأول "الوطن". هذا التحول في المسار التاريخي للوطن، يخلق لدى خالد رؤيا خاصة للتاريخ والوطن: « كنت أكتشف فقط مرة أخرى، أنك نسخة طبق الأصل عن وطن ما، وطن رسمت ملامحه ذات يوم. ولكن آخرين وضعوا إمضاءاتهم أسفل انتصاراتي. هنالك إمضاءات جاهزة دائما لمثل هذه المناسبات. فمنذ الأزل، كان هناك دائما من يكتب التاريخ»[1] الإمضاءات الجاهزة ليست سوى إمضاءات من انتصر في الصراع حول السلطة، ليصبح المنتصر الجديد الذي يكتب تاريخا جديدا، أو يستعمل تاريخا يكون وضعه وروَّج له، حيث يصيغ تاريخا من عدم أو يحوِّر أحداثا لينسبها إليه، بعبارة الرواية يوقع أسفلها. وهو ما يجعل الرواية تعود للذاكرة الشاهدة على الأحداث، وتصيغ الذاكرة مبتعدة عن التاريخ هي الأخرى، لأنه لن يكون تاريخا تغذى من هذه الذاكرة بل « نتحايل على الذاكرة، نرمي لها عظمة تتلهى بها، بينما تنصب الموائد للآخرين»[2]، تهمّش الذاكرة، أو تختار المنفى أو على الأقل تكتفي بالفتات، بينما تستولي سلطة جديدة على الوطن وتاريخه.

[1]:أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص170

[2]:المصدر نفسه، ص278

3-3-أماكن الذاكرة / ذاكرة المكان

الاحتفاء بالذاكرة هو احتفاء بوطنها، بأفضيتها قبل كل شيء، لأن الفضاء هو المحرك الأول للذاكرة والمحرض على استرجاع ما ضمه من أحداث، إن المكان هو مؤطر الذكريات وخزانها الحسي الذي لا ينبض، هو باعثها من مرقدها العميق، لهذا يحضر المكان باسمه العلم في نصوص الذاكرة، معيننا مشارا إليه بوضوح دون ترميز، كما تحضر التواريخ بدقة عند أحلام مستغانمي بالأخص، وعند واسيني في بعض المقطع السردية، بينما اكتفى وطار بترك الحدث دالا على زمانه، بينما يحضر المكان بحمولاته التاريخية والثقافية، وثرائه الدلالي.

ذاكرة الجسد من النصوص التي تشغل بكثافة مقولات التاريخ والثقافة وعبقرية المكان، فإذا كان التاريخ هو فعل الإنسان في الجغرافيا، وعندما يكون هذا الفعل الإنسان في بقعة جغرافية ما حاسما، ويبلغ من القوة درجة تحول مسار الإنسان، يصبح هذا الفضاء حيزا ذهنيا و"صورة مثالية" لوعي جذري يرتبط بهذا المكان، بصلات المصاحبة والجدل، طبعا لا تتساوى في هذا كل الأفضية، وإنما هنالك أمكنة مميزة، ترتبط بطفرات حضارية، ما يجعلها تجتذب المتخيل الإبداعي ويصير الانتماء إليها انتسابا إلى فضاء المغايرة الإبداعية[1] التي تمارس عنفها على الرؤيا وعلى لغة الكتابة، وتمارس عنفها حتى على الشخصيات الروائية في رواية ذاكرة الجسد، التي تستمر في المقابلة بين الماضي والحاضر، حتى وهي تصور المكان، الذي اختير بعناية لحمولته الثقافية والتاريخية، موضعت أحلام مستغانمي أحداثها الروائية بين باريس وتونس وقسنطينة، وربطت الأحداث بأماكن لها كلها قيمة إما تاريخية، أو ثقافية، خاصة في حديثها عن المكان القسنطيني.

تكتب أحلام مستغانمي الفضاء القسنطيني، مستعيدة ذاكرة قسنطينة الحضارية، بكل أنساقها - الطعام والملبس والطقوس وغيرها - إنها بذاكرة الجسد تكتب قسنطينة ثقافيا، إن نحن أخذنا بتعاريف نورثروب فراي للثقافة على أنها أسلوب حياة، أي تلك الطرق التي يمارس المجتمع من خلالها طقوسه الاجتماعية اليومية، أو أنها إرث مشترك من الذكريات،

[1]: شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات اختلاف، ، الجزائر، 2010، ص 40

والعادات التاريخية المنقولة بشكل رئيسي عبر اللغة المشتركة، أو كونها التعبيرات الخلاقة في المجتمع التي تتجسد في هندسة البناء والموسيقى والعلوم والمؤسسة التعليمية والفنون التطبيقية[1]

تصور أحلام حياة المجتمع القسنطيني، وطقوسه، وإرثا مشتركا يجمع أفراده، لكنها صورت قسنطينة الذاكرة ؛ «المكان الذي يقبع في الذاكرة (...) ولكونها ترتبط بالذاكرة فهي محملة بتداعيات رمزية تحجب تماما الواقع الوجودي لما عليه "قسنطينة"»[2] فلا تظهر المدينة بل انطباعات عنها، في صورتين متقابلتين كما هو حال الشخصيات، فتظهر المدينة كما رسمها الاستذكار والحلم اليوتوبي، عند خالد في شكل لوحات، ثم في شكل ذكريات، تقابلها صورة المدينة زمن الكتابة، وقد تجردت من الحنين والحلم وتجسدت بكل ما آلت إليه من تخلّف، مختصرة حالة الوطن.

تتعلق ذاكرة الراوي خالد بالفضاء القسنطيني فتستعيده مع أقل محفز على الاستذكار، فرؤية حياة تعيده إلى البيت العائلي، وإلى الجسور، وقسنطينة بشكل عام، كما أن المكان في حد ذاته محرك للذاكرة، يجعلها تستعيد ماضي هذه الأفضية، وتسرد تاريخها، وما لها من أبعاد ثقافية في الذاكرة الجماعية، ذلك أن ذاكرة خالد هي «ذاكرة جمعية /تاريخية تم فيها التمازج بين المكان بصفة خاصة وبين ذاكرة تاريخية حيث ارتبطت (...) بالتحليلات المكانية والتفكير السياسي »[3] أثرى المكان بالدلالات وجعله علامة شاهدة على كل فترة زمنية على حدى، من خلال استعادة تاريخ المكان، وهو يتجول بقسنطينة، خالقا ثنائيات من الصور تتقابل فيها الذاكرة بالوجود الواقعي:

> « فأمشي نحو الماضي مغمض العينين..أبحث عن المقاهي القديمة تلك التي كان لكل عالم أو وجيه مجلسه الخاص فيها، حيث كانت تعدّ القهوة على الوجاق الحجري وتقدّم بالجزوة.. ويخجل نادل أن يلاحقك بطلباته.

[1]: باربرا ويتمر، الأنماط الثقافية للعنف، تر: ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، مارس2007، الكويت، ص7

[2]: الأخضر بن السائح، شعرية المكان في الرواية العربية، ذاكرة الجسد أنموذجا، دار التنوير، الجزائر 2012، ص12

[3]: المرجع نفسه، ص12.

كان يكفيه شرف وجودك عنده.

في ذلك الزمن كان لابن باديس المقهى الذي يتوقف عنده وهو في طريقه إلى المدرسة. كان اسمه(مقهى بن يامينة).

و كان هناك (مقهى بو عرعور)حيث كان مجلس بلعطّار وباشتارزي (...) أين ذلك المقهى لأحتسي فيه هذا الصباح فنجان قهوة(...) كيف أعثر على مقهى لم يكن كبيرا سوى بأسماء روّاده ؟ كيف أجده في هذا الزمن الذي كبرت فيه المقاهي وكثرت، لتسع بؤس المدينة. وإذا بها متشابهة وحزينة كوجوه الناس »[1]

السير نحو الماضي يتم بطمأنينة عفوية، يعبر عنها خالد بإغماض العينين، لأنه لا يسير في المكان بل في الزمان، رغم أنه متجه نحو مقهى، لذا لا يحدد موضع المقهى بل يذكره بالاسم، والصفة التي تتلخص في مواصفات اجتماعية هي الوجاهة والاحترام الذي يحظى به روادها: "كان يكفيه شرف وجودك عنده"، كما أنها مقاهي ارتبطت تاريخيا بأسماء علماء كان يجلسون بها، وثقافيا بطريقة خاصة لتحضير القهوة وتقديمها، لكن هذا السير باتجاه الماضي لن يوصله إلى أماكن الذاكرة بل يجعله يكتشف محوها وتعويضها بأماكن أكبر من حيث المساحة أصغر من حيث القيمة الثقافية والاجتماعية، فلا خصوصية تميزها.

الخصوصية الثقافية هي ما يتغياه وصف أماكن الذاكرة «حيث تنظر المبدعة إلى المكان كمكان منتج يتولد بالثقافة التي يحملها ويمتزج بروح ساكنيه وثقافتهم وما يحيط بهم وتكون وشائج عاطفية تؤثر وتتأثر بهذا المكان» [2] توفر الألفة لرواده، وترتبط بالأنساق ثقافية للمجتمع، وقد أبرز تشخيص الفضاء بعضها، كنسق الطعام كما هو شأن المقبوس السابق، أو الطقوس والمعتقدات والراوي يصف الأضرحة، أو الاحتفال كما ورد في وصف زفاف حياة، حيث يصور الراوي إلى جانب العادات القسنطينية في الاحتفال، والأغاني المخصصة لذلك، وهي البعد الثقافي للزفاف الذي يصفه، يصف - إلى جانبها - وليمة للسلطة، من مر بها ومن

[1]:أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص312، 311

[2]:الأخضر بن السائح، شعرية المكان في الرواية العربية، ص126

يطمح لبلوغها، أنه عالم "الفوق" الذي تروي عنه أغنية صالح باي وخديعة الحكم الذي لا يدوم لأحد، مع ذلك لا تستوقفهم، ولا يعتبرون بها، ليثبت عالم الفوق منفصلا عن التحت.

تستعمل الرواية الجسر وهو أيقونة المدينة، مجازيا للتعبير عن هذا الفارق الذي يتسع كما تتسع الهوة بين ما فوقه وما تحته، حين يرسم خالد الجسر «لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل، لا شيء يحدّه على يمينه ولا عن يساره »[1] ليرمز الجسر في هذا المقطع إلى الجزائر سنوات الثمانينيات، والهوة التي صارت تفصل السلطة عن القاعدة الشعبية، منتهية بأحداث 1988 الأليمة، التي أغرقت اللوحة بالضباب فلم يبق لها من الإضاءة غير خيط رفيع، قد يكون أملا بالمستقبل أو إشراقة الماضي الذي يسير للأفول.

لم تقتصر ثيمة الجسر وهو أبرز أماكن الذاكرة في الرواية على هذه الدلالة السياسية، بل إن له دلالات نفسية تخرج به من الدلالة الجغرفية الصرفة كونه فضاء يميز هذه المدينة، ليصبح الفضاء الأليف الذي تلجأ إليه ذاكرة خالد، الجسر اختصار لقسنطينة مدينة الطفولة هو «رمز الالتجاء والاحتواء، مكان الطمأنينة الذي يعدّ في أحد تجلياته أموميا»[2] يعوض خالد فقد الوالدة ويتحول إلى "أقرب شيء إليه" في لحظات الابداع، وهو يرسم لأول مرة اختار رسم جسر، ويتزامن ميلاد اللوحة - الجسر الأولى مع الميلاد الرسمي للمروي لها أحلام، التي تشترك مع ذلك الجسر في الدلالة على أحلام الشهداء بالانتقال إلى الطرف الآخر من الجسر الزمني، إلى فترة الاستقلال، كما انتقل خالد إلى مرحلة جديدة تماما في حياته، مغادرا زمن الكفاح إلى زمن الابداع الذي فصله تدريجيا عن الحلم الجماعي "الوطن الحر" وقد انحرف عن المسار المحلوم به. لينفرد خالد بالجسر ويصبح هذا الأخير معبرا عن حالاته النفسية، واختصارا لعمره كما هو اختصار أيضا لعمر الوطن:

«لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يوما او عمرا كاملا..

---

[1]: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص207

[2]: سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص 305، 306

في اللوحة الأخيرة لا يظل باديا من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء. كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئا، علامة استفهام معلقة إلى السماء. لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل»[1]

يختصر الجسر في هذا المقطع الرواية بمستويها؛ الجماعي وهي تعبر عن فترة أشرق فيها وجه الوطن بالأحلام حين كان أبناؤه - وخالد منهم - يضحون بالنفس والنفيس في سبيله، راسمين غده أملا وضاء، وما تراه من ظلمة وضباب خيم على الوطن هو ينفصل عن قاعدته الشعبية ويزف كما حياة/أحلام إلى عسكر بماض مجهول أو دون ماض، ليبقى معلقا كعلامة استفهام مضيئة لا نعرف أينبعث نورها من ماضيها ذاك أم من مستقبل قد يكون آتيا. والمستوى الشخصي وهو رمز للأول أيضا حيث يعيش خالد الفرح في صلته بأحلام، وقد كان مستقرا نفسيا قبلها أيضا في كفاحه وإبداعه إلى أن يعايش حبها الذي يضعه في مواجه ذاكرته / ذاكرة الوطن، ويشهد نهايتها بعيدا عن الماضي المشترك / ذاكرة النضال مقترنة بعسكري يفتقدهما معا، ليبقى هو الآخر معلقا بلا أعمدة يواجه خسائره، بالكتابة التي قد تكون منعرجا ثالثا في حياته.

ليختصر الجسر ملجأ خالد مسارات ذاكرته الشخصية والوطنية، ويبقى وحده مكانا أليفا حين فقد الوطن أموميته وتحول إلى فضاء للعنف والموت، ينهي حياة شقيقه حسان برصاصة طائشة، ويسرق حبيبته بحسابات سياسية.

البشير الموريسكي هو الآخر لم يجد من مفر من عذاباته غير العودة إلى الذاكرة بأماكنها المختلفة التي ضمت أفراحه وأحزانه الماضية، فتحضر المدن الأندلوسية في "الحكاية" كغرناطة وقرطبة، واشبيلية، وتحضر الأحياء البيازين، المارية والجبال: جبال البشارات وغيرها من الأفضية الأندلوسية التاريخية التي تشترك فيها كل من الذاكرة الجماعية وذاكرته الفردية، ليكون الكهف الفضاء المتناص مع النص القرآني ملاذ للموريسكي، ومانح المصداقية

[1]: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص207

لقصته، التي لولا ورود الكهف فيها لسهل على الحاكم دحضها في المناظرة، والكهف بشكله الدائري، وبدلالاته التراثية يبقى آخر ملاذ للبشير المنتصر، يعود إليه لينتهي فيه ويتحول إلى رماد، فتنتهي الحكاية ولا يبقى إلا التاريخ مدونا في كتاب المدينة، عن ثورة حراك شعبي هز السلطة دون أن تصور الرواية ما تلاه، بل يبقى معلقا على أكثر من احتمال وأمل، في تشابه في ضبابية الرؤيا المستقبلية بين الروايتين اللتين تناولتا الأزمة ذاتها ؛ أحداث 1988.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة في فضاء الرواية الجديدة الجزائرية، توصل البحث إلى نتائج أهمها ما يلي:

* الرواية الجديدة نص تجديدي بالدرجة الأولى ولده تصدع اليقينيات وانحراف المسار التاريخي نحو تهميش الانسان لتكتسب أشياؤه قيمة أكبر منه. هي وليدة الخيبة والانكسار الداخلي للإنسان عبر عنه شكليا بتحطيم العمود السردي وتهميش الشخصية وتشييء العالم الروائي، يشترك في ذلك النص الغربي والعربي بدرجات متباينة.

* اتسع مفهوم الفضاء الروائي ولم يعد ممكننا اختصاره في صنف أو اثنين كما تم ذلك سابقا، فتراكم الدراسات التي كانت تشكل مسارات بحثية شكل آلية إجرائية من شأنها إيضاح اشتغال الفضاء الروائي بوصفه عنصرا سرديا داخل بناء النص مرة، وبوصفه المجال الذي تشتغل فيه العناصر السردية والخطابات المتعددة داخل النص الواحد مرات أخرى. مما يفتح القراءة على أصناف عدة، وإن كنا لم نجد هذا الإلمام في الخطاب النقدي العربي الذي كثيرا ما يكتفي بدراسة المكان، بوصفه مكونا سرديا وظيفته تأطير الأحداث لا غير، أو متابعته في التقاطبات التي وإن كانت مثرية للبحث في دلالات النص فإنها تهمل الأصناف الأخرى التي لا تقل أهميتها عن المكان في قراءة النص. أما الخطاب النقدي الغربي فقد بدأ البحث في شعرية الفضاء بجهود متفرقة، تبحث في تفضئة اللغة أو الكتاب متأثرين بتطور الطباعة لتتشكل لاحقا في شكل مشاريع يتضافر البحث فيها كما حصل مع مفهوم التقاطبات، لتنتهي إلى إجمال هذه الجهود في "منهج" كما يسمه كيسنر، لتقدم على وضع نوع خاص من النقد وسم بالنقد الجغرافي La géocritique.

* يؤثث النص الروائي الجزائري بكل أصناف الفضاء، من مرجعي ومتخيل وهندسي، لكن حضورها لم يكن مقتصرا على تأطير الأحداث بل انها مثلت استراتيجية في الكتابة، كما أن تشخيص الفضاء في حد ذاته لعبة نصية تخلق عوالم غرائبية رغم أن الفضاء الموصوف مرجعي، ليخرج النص عن تمثيل العالم الواقعي ويقدم رؤياه الخاصة لهذا العالم، رؤيا تحيل

مرة على سؤال الهوية، ومرات على التردي الاجتماعي والثقافي، حتى لتقرنه بالموت أو الكتابة لتكونا سبيلا للنفاذ من ضغط الفضاء. وللهروب من الرقابة أبدع الروائيون مدنا متخيلة اتخذت سمات عجائبية في سرادق الحلم والفجيعة، أو وظفت المتاهة كالولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، أو عادت للتناص مع التراث كما فعلت رمل الماية لتشييد عوالم عجائبية. في حين برزت أفضية أخرى أنثوية بشكل خاص هي المرآة التي تحيل على النرجسية والغرور عادة، وأحالت في رواية شهقة الفرس على التمزق، وتشظي الذات، والتيه بحثاً عن فضاء أليف يكون وطن لها.

الأفضية الهندسية كان لها حضور أقل، مع ذلك فإنها أحالت على دلالات النصوص بشكل كبير، إذ ارتبطت النقطة/ الغرفة بالعزلة، وشكلت فضاء لممارسة العنف، والحميمي. أما الخطي فقد ارتبط بالمعمار الروائي من جهة وبالفضاء النصي من جهة ثانية؛ حيث برزت الكتابة العمودية في نص نثري يفترض فيه الامتداد الأفقي. الدائرة هي الأخرى حضرت بشكل مكثف في الأشياء وفي التقانات السردية حيث شيدت النصوص بشكل دائري خالقة احساسا بامتداد غير منته للقتل والاستبداد الآتيان من عصور تاريخية والمستمران حتى الآن لتنغلق الدائرة على تكرار الأفعال ذاتها مع تغير في الصورة فقط.

* إن الثيمة الأكثر حضورا في النص الجزائري هي العنف، عنف الفضاء ذاته الذي يمارس ضغطه على الكاتب أولا ثم على شخصيات العمل الروائي فيؤزم حياتها، ويخلق مأساوية النص. يحضر الفضاء الجزائري بشكل مكثف جدا في النصوص الروائية بحمولاته التاريخية والثقافية والاجتماعية، فيظهر عنف التردي الاجتماعي على تشخيص الفضاء الذي غالبا ما يأتي في شكل نعوت بالقذارة والتعفن وغيرها. كل الأفضية هي مدار للعنف، سواء كانت مفتوحة أو مغلقة هي مجال للعنف اللفظي أو المعنوي أو حتى الجسدي، الممارس من طرف العائلة أو حتى من طرف الأغراب، وغالبا ما يوجه هذا العنف تجاه الأنثى، أو يصدر منها في الأفضية المغلقة في حالات قليلة.

* ينحصر حضور الشخصيات الأنثوية غالبا في أفضية مغلقة. أما النصوص التي تكتب الأنثى فإن فضاءها الروائي يؤنث والكاتبة تعتمد ضمير المتكلم بصوت أنثوي، لتسرد الحياة

الداخلية للأنثى، وتعمد إلى تخييل الحميمي الذي ارتبط بالعائلي والإيروسي، كما تؤثث فضاء النص بأشياء أنثوية، وتلاحق التفاصيل، وتنتهي بمناقشة اشكالية كتابة الأنثى ذاتها.

* إن فضاء الذاكرة هو فضاء لتداعي نوعين من الذكريات لا ينفصلان عن بعض الذكريات الشخصية، التي تسوق ذكريات جمعية هي تناص مع التاريخ، غير أنها لا ترد في شكل مقبوسات أو استشهادات على العكس من ذلك تماما تحضر ناقضة لسلطوية التاريخ وبحث عن إعادة صياغة له، صياغة لا يمليها المنتصر، بل صياغة جديدة تهتم بالمهمشين، وتعمد إلى فضح المسكوت عنه. أما أماكن الذاكرة فهي الأخرى تناص مع التاريخ، فتحضر المدن والأحياء الأندلسية عند واسيني الأعرج، وتتقابل صورتان للمكان الأولى من الذاكرة والثانية من حاضر الشخصية الروائية، لتعميق الإحساس بالضياع، ضياع الفضاء المسلوب، وضياع القيم التي ارتبطت بأماكن الذاكرة، بل اختفاء بعض هذه الأماكن ذاتها من المدينة، وتعويضها بأخر لا تحمل القيم ذاتها في ذاكرة الجسد.

إن هذه الأطروحة لا تدعي فضل السبق والريادة، بل إنها محاولة جادة لقراءة المتن الروائي الجزائري الذي نحا منحى حداثيا بعيدا عن التقليد، ولإن كان لها من التميز والفضل فلأنها قد تفتح الباب أمام الدارسين والباحثين في الفضاء الروائي الجزائري.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

المدونة الروائية

1. الأعرج واسيني، رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، 1993
2. بوجدرة رشيد، التفكك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982
3. جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2006
4. حيدر سارة، شهقة الفرس، منشورات اختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر- لبنان، 2007
5. سمير قسيمي، يوم رائع للموت، منشورات اختلاف، الجزائر، 2009
6. الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر، الجزائر، 2004
7. عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، منشورات اختلاف، الجزائر، 2006
8. الفاروق فضيلة، اكتشاف الشهوة، رياض الريس، لبنان، 2005
9. مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط15، بيروت، 2000
10. مفتي بشير، أشجار القيامة، منشورات اختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، بيروت، 2005
11. ياسمينة خضرا، القريبة كاف، تر: نهلة بيضون، الفرابي . سيديا، بيروت، 2011
12. يبرير اسماعيل، وصية المعتوه، كتاب الموتى ضد الأحياء، ميم للنشر، الجزائر، 2013

مصادر اللغة والأدب

1. اخوان الصفاء وخلان الوفاء، الرسائل، المجلد 3، دار صادر، دت،

2. أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، د.ت، ج4

3. أبي عبد الله محمد بن أبي بكر القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج3، لبنان، 2006

4. علي محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، نسخة إلكترونية عن مكتبة المدني

5. ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، ج4، مكتبة الخانجي، مصر، 1981

6. محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دروج، ج2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1996

7. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق:عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم الشادلين المجلد 5، دار المعارف، مصر

المراجع العربية:

1. ابراهيم رزان محمود، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2003

2. ابراهيم عبد الله، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، و الجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2011

3. ابن تميم علي، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم.المركز الثقافي العربي.المغرب:2003

4. أبو سيف ساندي سالم، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، 2008.

5. أبو غالي مختار علي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995

6. أدونيس، إسبر علي أحمد سعيد، ديوان الشعر العربي، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1996، ج1

7. _____موسيقى الحوت الأزرق، الهوية، الكتابة، العنف، دار الآداب، لبنان، 2002

8. ازغيدي محمد لحسن، مؤتمر الصومام وتطور ثورة التحرير الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989

9. إسماعيل عزوز علي، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين، مصر، 2010

10. أشهبون عبد الملك، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، دار ما بعد الحداثة، المغرب، 2005

11. الأعرج واسيني، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، التأصيل الروائي، الفضاء الحر، 2007، الجزائر

12. أقلمون عبد السلام، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2010

13. الباردي محمد، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، ج1، ط2، سورية، 2002

14. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، 1990

15. برادة محمد، الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، ماي 2011

16. بلعلى أمينة، المتخيل في الرواية الجزائرية، من التماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2011

17. بن السايح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني، قراءة في ذاكرة الجسد، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2007

18. بن السائح الأخضر، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، 2010

19. _____ شعرية المكان في الرواية العربية، ذاكرة الجسد أنموذجا، دار التنوير، الجزائر 2012

20. بن تومي اليامين، سميرة بن حبيلس، التفاعل البروكسيمي في السرد العربي، قراءة في دوائر القرب، منشورات الرابطة العربية للفلسفة، ابن النديم . دار الروافد الثقافية، 2012

21. بن جمعة بوشوشة، التجريب والحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2005

22. بن سلامة رجاء، الموت وطقوسه من خلال صحيح البخاري ومسلم، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2009

23. بن طوبال عمار، الرواية ونقض النزعة السلطوية للتاريخ، قراءة سوسيولوجية في رواية متاهات ليل الفتنة لاحميدة العياشي، ضمن: المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، كتاب جماعي إشراف منى بشلم، دار الألمعية، الجزائر، 2014

24. بوبريك رحال، بركة النساء، الدين بصيغة المؤنث، أفريقيا الشرق، المغرب، 2010

25. بورويبة رشيد، الدولة الحمادية، تاريخها وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1977،

26. البوريمي منيب محمد، الفضاء الروائي في الغربية، الإطار والدلالة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، المغرب، 1984

27. بوعلي عبد الرحمن، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، وجدة، 2001

28. التازي محمد عز الدين، مغامرة الشكل وارتياد واقع جديد، ضمن: حوار الرواية العربية، جامعة المعتمد بن عباد الصيفية، الدورة16، 2001، منتدى اصيلة، الرباط، 2003

29. جحفة عبد المجيد، سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال، المغرب، 1999

30. جنداري ابراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001

31. حسين خالد حسن، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا، كتاب الرياض 83، مؤسسة اليمامة الصحفية

32. حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999

33. حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2009

34. حماد حسن، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، دار الحكمة، مصر، 2002

35. الخراط ادوار، أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، 1999

36. _____ الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993

37. الخوري فؤاد اسحاق، ايديولوجيا الجسد، رموزية الطهارة والنجاسة، دار الساقي، لبنان، 1997

38. دراج فيصل، الذاكرة القومية في الرواية العربية من زمن النهضة إلى زمن السقوط، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2008

39. رشيد أمينة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، كتب عربية للنشر والتوزيع الإلكتروني.

40. الزاهي فريد، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003

41. الزمرلي فوزي، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، سوريا، 2007

42. الزموري محمد، شعرية الفضاء في القصة القصيرة، آنفو برانت، المغرب، 2010

43. سبيلا محمد، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2009

44. السعافين ابراهيم، الرواية العربية تبحر من جديد، دراسات في الرواية العربية الحديثة، العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، 2007

45. سعيد سامية أحمد، الرواية الفرنسية المعاصرة، عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد 3، س 1982، وزارة الإعلام في الكويت

46. سلام سعيد، التناص التراثي، الرواية الجزائرية نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2010

47. سليمان نبيل، أسرار التخييل الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2005

48. سنقوقة علال، المتخيل والسلطة، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000

49. الشريم عدنان علي، الأب في الروية العربية المعاصرة، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2008

50. الشمالي نضال، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتاب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2006

51. الشيباني بلسم محمد، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجا، 2004

52. الشيخ صالح يحيى، حداثة التراث/ ثراتية الحداثة، قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة والنشر، الجزائر، 2009

53. صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2009

54. صالح هويدا، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2014

55. صدوق نور الدين، السرد والحرية، دراسة في المنجز الروائي لـ "يوسف المحيمد"، الانتشار العربي، لبنان، 2008

56. الظل حورية، الفضاء في الرواية العربية الجديدة مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار خراط نموذجا، دار نينوى، سورية، 2011

57. عبد الحميد هيمة، دلالة المكان، في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعزالدين جلاوجي، سلطان النص، دار المعرفة، الجزائر، 2009

58.عبد الله ثاني قدور، الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصيرة في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2008

59.عبيد علي، المروي له في الرواية العربية، كلية الآداب منوية، تونس، 2003

60.عبيد محمد صابر، البياتي سوسن، الكون الروائي، قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008

61.عبيد محمد صابر، جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2004

62.العبيدي حسن مجيد، نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية، ابن سينا نموذجا، نينوى، 2008

63.عثمان اعتدال، إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب

64.العجيمي محمد الناصر، الخطاب الوصفي في الأدب العربي لقديم، الشعر الجاهلي نموذجا، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003

65.العروي عبد الله، مفهوم التاريخ، الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 4، 2005

66.عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق:2005

67.علاوي الخامسة، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013

68. العمامي محمد نجيب، في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، تونس، 2005

69.الغدامي عبد الله، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب - لبنان، 2006

70._____النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2005

71.فرشوخ أحمد، تأويل النص الروائي، السرد بين الثقافة والنسق، Top edition، المغرب، 2006

72.قاسم سيزا أحمد، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988

73.قاسمي محمد، ببليوغرافيا الأدب المغاربي المعاصر، مؤسسة النخلة للكتاب، المغرب، 2005

74.قطب سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط6، لبنان، 1990

75.لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 2

76.ماجدولين شرف الدين، الرواية الجزئرية، من عنف الثورة إلى ثورة العنف، ضمن :الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 2006

77. _____الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات اختلاف، الجزائر، 2010

78.الماضي شكري عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1990، الكويت

79.محمود ابراهيم، زئبق شهريار، جماليات الجسد المحظور، دار الحوار، سورية، 2012

80.مراشدة عبد الرحيم، الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجا، الرواية في الأردن نموذجا، وزارة الثقافة، الأردن2002

81.مرتاض عبد الملك، السبْع المعلّقات، مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998

82._____ في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1990.

83._____تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995

84. مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2003

85. معلم وردة، سرد الأنوثة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ضمن: الكتابة النسوية، التلقي الخطاب والتمثلات، إشراف محمد داود، فوزيو بن جليد، كريستين ديتريز، المركز لوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2010

86. منور أحمد، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007

87. مونسي حبيب، شعرية المشهد في الابداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009

88. نجمي حسن، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية.بيروت . الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2000

89. النصير ياسين، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، ط2، دار نينوى 2010

90. وتار محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002

91. الياس جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010

92. اليافي نعيم، الشعر بين الفنون الجميلة، دار الجليل، دمشق:1983

93. اليبوري أحمد، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1993

94. يقطين سعيد، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1797

95. _____قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية لنشروالتوزيع، القاهرة، 2010

96._____الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005

المراجع المترجمة :

1. أبو رحمة أماني، جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، دار نينوى، سوريا، 2010
2. ألموند أيان، التصوف والتفكيك، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، تر:حسام نايل، المركز القومي للترجمة، مصر،
3. إيكو امبرتو، الكلمات والأشياء، تر:بدر الدين عرودكي، مركز الانماء القومي، لبنان، 1990
4. باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1987
5. برنيري ماريا لويز، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997
6. بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر:فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط3، 1986
7. جوليفيه ربجيس، المذاهب الوجودية، من كير كجورد إلى جان بول سارتر، تر:فؤاد كامل، دار الآداب، لبنان، 19882002
8. حزل عبد الرحيم، الفضاء الروائي، أفريقيا الشرق، 2002
9. دوركايم إميل، الانتحار، تر: حسن عودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سوريا، 2011
10. ريكاردو جان، قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، 1988
11. ريكور بول، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2009

12. _____الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ت:سعيد الغانمي، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006

13. رينيه جيرار، العنف والمقدّس، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2009

14. ساروت نتالي، الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن الرواية والواقع، تر:رشيد بن حدو، منشورات عيون المقالات، المغرب، 1988

15. شبل مالك، الجنس والحريم روح السراري، السلوكات الجنسية المهمشة في المغرب الكبير، تر: عبد الله زارو، افريقيا الشرق، المغرب، 2010

16. شلنج كرس، الجسد والنظرية الاجتماعية، تر: منى البحر، نجيب الحصادي، كلمة، الإمارات العربية المتحدة، 2009

17. غاربيه ألان روب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفي، تقديم : لويس عوض، دار المعارف، مصر، د.ت

18. فليدر لوران، الرواية الفرنسية المعاصرة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب، قسنطينة، 2004.

19. فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، د.ت

20. قاسم سيزا، جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2، 1988

21. كسنر جوزيف.إ.، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة. المغرب.أفريقية الشرق، 2001

22. كونديرا ميلان، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، 1999

23. لوتمان يوري، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، بيروت -الدار البيضاء، 2011

24. لودج ديفيد، الفن الروائي، تر:ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر

25. لوكاش جورج، الرواية التاريخية، ت: صلاح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط2، 1986

26. ماكوري جون، الوجودية، تر:امام عبد الفتاح امام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982

27. مانفريد يان، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر:أماني أبو رحمة، دارنينوى، سورية، 2011

28. المرنيسي فاطمة، الحريم السياسي، النبي والنساء، تر: عبد الهادي عباس، دار الحصاد، سوريا.

29. ميكشيللي أليكس، الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، سوريا، 1993

30. هول ادوار. تي، البعد الخفي، تر: لميس فؤاد اليحيى، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2007

31. ويتمر باربرا، الأنماط الثقافية لعنف، تر: ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، مارس2007، الكويت 2011

32. ياوس هانس روبرت، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2003

المراجع الأجنبية

1. Augé Marc, Non - Lieux , introduction à une anthropologie de la surmodernité, édition du Seuil, France,1992
2. Bakhtine Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Gallimard,1978
3. Bonn Charles, problématique spatiales du roman algérien , entreprise nationale du livre, Alger,1986
4. Bourneuf Roland et Ouellet Real, L' univers du roman, Presse universitaire de France, Paris, 1972

5. Clary Françoise, Espace et paysage dans l'imaginaire poétique caribéen : le voyage allégorique de Kamau Brathwaite, in : Géographies imaginaires, textes réunis par Laurence Villard , publications des Universités de Rouen et du Havre, France, 2008
6. Doob Pemelope Reed , The idea of the labyrinth, from classical antiquity through the middle ages, Cornell University Press , USA , 1990
7. Dugast-Portes Francine, Le nouveau Roman,une césure dans l'histoire du récit,sous la direction de,Henri Mittrand, Nathan
8. Duvignaud Jean, Lieux et non lieux, edition Galilée, France, 1977
9. Einar Mar Jonsson , le miroir, naissance d'un genre littéraire, Les Belles Lettres ,France 1995
10. Forest Philippe, texte & labyrinthes, Editions Interuniversitaires , France, 1995
11. Genette Gerard, Figures2,Ed du Seuil,1969
12. Goldenstein Jean – Pierre, Lire le roman, De Boeck, Belgique, 2005
13. Gomez Anne-Sophie , L'écriture de l'espace dans l'œuvre de Thomas Bernhard et de Paul Nizon, Essai de poétique comparée, Peter Lang, suisse, 2013
14. Grassin Jean-Marie, Poétique de la ville et de compagne, ou qui est dieu s'il existe, in :L'écrivain auteur de sa ville, Pulim, Collection Espace ,France ,2001
15. Greimas A.J. et Courtés J, sémiotique, dictionnaire raisonné de langage, tome2, Classiques hachette, Paris,1986
16. Greimas Algirdas Julien , Sémiotique et sciences sociales, éditions du Seuil , France,1976

17. Hallaq Boutros et autres, la poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne, presse Sorbonne Nouvelle, France, 2002

18. Kristeva Julia, Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, The Hague, France,

19. Maffesoli Michel ,l'imaginaire dans l'espace urbain post-moderne, in : Imaginaire de l'espace , espaces imaginaires, E.P.R.I, faculté des lettres et sciences humaines, Maroc , 1988

20. Makouta-Mboukou Jean-Pierre, Literatures de l'exil, des texts sacrés aux oeuvres profanes,etude comparative, L'Harmattan , Paris , 1993

21. Mathieu Michel et Jean-Claude, Espace et poésie, actes du colloque des 13,14 et 15 juin 1984, Presses de l'Ecole Normale supérieure, 1987

22. Mclntosh-Varjabédian Fiona, Écriture de l'histoire et regard rétrospectif, clio et Épiméthée, Honoré Champion Éditeur, France, 2010

23. Mdarhi-Alaoui Abdellah, Le concept d'espace dans les théories du récit, in : Imaginaire de l'espace , espaces imaginaires, EPRI, Maroc, 1988

24. Mitterrand Henri, Le discours du roman ,P.U.F , Paris , 1980

25. Olsen Jon-Arild ,L'esprit du roman , œuvre fiction et récit, Peter Lang , Allemagne,2004

26. Oriol-Boyer Claudette, nouveau roman et discours critique, ellug, Grenoble, 1990

27. Paravy Florence, L'espace dans le roman africain francophone contemporain, (1970-1990) ,L'Harmattan ,Canada – France, 1999

28. Peter André et autres , Miroirs – Reflets , Esthétique de la duplicité, Bloch et Peter Schnyder, Presses Universitaires de Strasbourg , France, 2003

29. Raimond Michel, le roman depuis la révolution, Armand Colin, Paris

30. Reuter Yves, Introduction à l'analyse du roman, Armand Colin, 3e édition, France , 2005

31. Ropars-Wuilleumie Marie-Claire, Écrire l'espace , PUV ,France,2002

32. Roudaut Jean, Les villes imaginaires dans la littérature française

33. Roudaut Jean, Les villes imaginaires dans la littérature française, Hatier, France, 1990

34. Salado. R et autres, La fiction de l'intime, Edition Atlande , Belgique, 2001

35. Siganos Avdré , Le minotaure et son mythe, PUF écriture, France, 1993

36. Stalloni Yves , dictionnaire du roman , Armand Colin,Paris,2006

37. Tadié Jean Yves ,Le roman au 20e siècle, Piere Belfond, France, 1990

38. Tadie Jean Yves, Le récit poétique , P.U.F édition , France , 1978

39. Weisgerber Jean, L'espace romanesque , Edition L'Age d'homme, Lausanne, 1978,

40. Westphal Bertrand ,La géocritique ,réel fiction espace ,Les éditions de Minuit, France,2007

41. Westphal Bertrand et Flabbi Lorenzo, présentation, in : Espaces tourismes esthétiques, sous la direction de : Bertrand Westphal et Lorenzo Flabbi, Pulim, France, 2009

42. Zard Philippe , Littérature et philosophie , un « Vieux différend »,in : Littérature et philosophie, Presse université, France,2002

المقالات

1. إبراهيم عبد الله، صحيفة العرب القطرية، الاربعاء2010/4/28

2. بن السائح الأخضر، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، الجزائر، ع4، س2009

3. بن ستيتي سعدية، الفضاء الحكائي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، قراءة سيميائية، تجريدية المكان، الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2006

4. بن علي الونيس، الهوية الثقافية من الانغلاق الايديولوجي إلى الانفتاح الحواري، قراءة في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، ندوة بمخبر التمثلات الثقافية لقسم اللغة والأدب العربي بجامعة تيزي وزو، 09/04/ 2014

5. جانجي موريس، سمات الرواية الجديدة / مجلة المعرفة ع3، سوريا

6. روابنية الطاهر، النص والقارئ ومرايا النص، التجسيد النصاني للقارئ في رواية "الموت والبحر والجرد" لفرج حوار، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14، س1999

7. الزارعي محمد حسن، إنشائية الفضاء في الفنومينولوجيا، في دلالات تقوم الفضاء بين المعرفة والفن، مجلة علامات، ع 32، س 2009، المغرب

8. شفيري فتيحة، فضاء المدينة في رواية "ذاكرة الجسد" شعرية التناص، مجلة الأثر، ع18، س 2013

9. الصائغ جوزيف، لقاء حواري مع "بابا" الرواية الجديدة آلان روب غرييه، المستقبل، 12تشرين الأول 2012

10. محمود وداد مكاوي، عجائبية الرؤيا عند يوسف (ع)، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 20، ع 2، س 2012

11. نافع عبد الفتاح، جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، ع 4 جوان س 1999

قواميس ومعاجم

1. جهامي جيرار، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان، ناشرون، 1998

2. زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2002

3. علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985

4. فرج الله عبد القادر وآخرون، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، الكويت، 1993

1. Le petit Larousse illusté, La Rouse , Paris 2012
2. Le Petit Rober, édition de 1977, article “Géographie”

الرسائل الجامعية :

1. بن دحمان عبد الرزاق، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات الطاهر وطار أنوذجا، دراسة تحليلية تفكيكية، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2013

1. De Montigny Charlotte Mery , L'image culturelle et littéraire du désert, thèse de doctorat , Université Paris III, France , 2005
2. Lissigui Abdallah , La représentation de l'espace dans l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet, thése de doctorat, Universite Paris III, 1996
3. Martinez Frédéric, Géographie réelle et imaginaire dans l'œuvre de Paul De Jean Touler ,thése de doctorat, Université Paris III, France, 2006

المواقع الالكترونية :

1. إيزنزويك يوري، الفضاء المتخيل، تر: عبد الرحيم حُزل، مجلة فكر ونقد، ع33، س 2000،
http://www.aljabriabed.net/n33_09huzal.(2).htm#_ednref1
2. بن صمايل السلمي عبد الرحيم، الحوار بين الأديان، حقيقته وأنواعه، نسخة إلكترونية، ص www.almoslim.net
3. سلاما ماري غابرييل، قرن من الأدب، مجلة الآداب الأجنبية، تر : عدنان محمود محمد، ، ع 125، س 2006، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، http://www.awu-dam.org
4. مجراب زهيرة، بلدية باش جراح، شريان العاصمة الحيوي يتنفس القصدير، جريدة الشروق اليومي، 2013/03/07 نسخة إلكترونية
http://www.echoroukonline.com
5. محفوظ عبد اللطيف، عن حدود الواقعي والمتخيل، مجلة فكر ونقد، ع33، س 2000، نسخة إلكترونية، ص
http://www.aljabriabed.net/n33_08mahfud.(2).htm#_ednref8
6. مشقوق هنية، العنف ضد المرأة في روايات فضيلة الفاروق، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 6، س 2010، www univ biskra.dz

7. نيازي طاهر أسماء، جماليات القبح في فن العمارة، موقع الجامعة التكنلوجية العراق، /http://www.uotechnology.edu.iq

8. Ray Meredith K. , Amara Lakhous, Full stop , April 9, 2014, http://www.full-stop.net/2014/04/09/interviews/meredith-k-ray/amara-lakhous/

الفهـــرس

المقدمة..... أ

الفصل الأول: الرواية الجديدة

1-التسمية..... 12
2-التجارب السابقة 13
3-الرواية الجديدة - تحديد اصطلاحي 15
4-سياق النشأة 23
4-1-خصوصية السياق التاريخي العربي 24
4-2-المسار التطوري للرواية الجزائرية..... 27
5-السمات الفنية للرواية الجديدة 32
5-1-الحكاية 34
5-2-الحبكة 37
5-3-تهشيم الزمن 39
5-4-انكفاء الشخصية..... 42
5-5-الوصف 44
5-6-المكان..... 47
5-7-التشييء..... 48
5-8-التأصيل التراثي 50

الفصل الثاني شعرية الفضاء الروائي

1-الفضاء 59
1-1-لفظة "فضاء" في التراث 59
1-2-الدلالات المعاصرة لـ لفظة "فضاء"..... 63
2-الفضاء الروائي 67
3-شعرية الفضاء في الخطاب النقدي 72
3-1-شعرية الفضاء في الخطاب النقدي العربي..... 73

3-1-1-دراسات عربية بمرجعيات عربية 78
3-1-1-1-الظل الفضائي عند عزوز على اسماعيل 78
3-1-1-2-الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا 80
3-1-1-3-الفضاء الروائي ، الرواية في الأردن نموذجا 80
3-1-2-دراسات عربية بمرجعيات غربية 82
3-1-2-1-الفضاء في الرواية العربية الجديدة 83
3-1-2-2-شعرية المكان في الرواية الجديدة..... 85
3-1-2-3-الفضاء و بنيته في النص النقدي و الروائي 87
3-1-2-4- La poétique de l’espace dans la littérature arabe moderne .. 88
3-1-2-دراسات حول شعرية الفضاء في النص الروائي الجزائري 93
3-1-2-3-شارل بون و فضاء الهوية 93
3-1-2-2-التفاعل البروكسيمي في السرد العربي 94
3-1-2-3-جماليات الفضاء القسنطيني.قراءة الأخضر بن السايح لـ"ذاكرة الجسد" 96
3-2-شعرية الفضاء في الخطاب النقدي الغربي..... 97
3-2-1-علاقة الفضاء بالأدب 98
3-2-2-تشخيص الفضاء الروائي و وظائفه 100
3-2-3-منظومة التقاطبات 104
3-2-4-شعرية الفضاء الروائي . ج.إ. كسنر 109
أصناف الفضائية 112
أ-الفضاء الهندسي..... 112
ب-الفضاء المحتمل 116
جـ-المطابق المولد 119

الباب الثاني شعرية الفضاء في الرواية الجديدة في الجزائر

الفصل الأول أفضية النص الروائي

1-فضاء المرجعي 128
1-1-المهجر و قلق الهوية 135
1-2-المسار و استراتيجية للكتابة..... 141
1-3-أنسنة الفضاء السياحي 151
2-الفضاء المتخيل 158
2-1-كنائية الأفضية المتخيلة 159
2-2-فضاء المرآة للذات المتشظية 164
2-3-المتاهة 169
2-3-1-أسطورة المتاهة 170
2-3-2-المتاهة الزمكانية 173
2-3-3-متاهة الكتاب / الكتاب المتاهة 178
2-4-المدينة و الفنتاستيك 182
3-الفضاء الهندسي 190
3-1-الغرفة 191
3-2-الخطي 198
3-3-الدائري 203

الفصل الثاني الرواية بوصفها فضاء

1-فضاء العنف/ عنف الفضاء 215
1-1-الفضاء الضاغط صانعا لمأساوية النص الروائي 217
1-2-أفضية العنف 228
1-2-1-الأفضية المفتوحة مدارا للعنف 228
1-2-2-صراعات الأنثى في الأفضية المغلقة..... 235

2-فضاء الأنوثة / تأنيث الفضاء..... 241
2-1-أفضية الأنثى..... 242
2-2-تأنيث الفضاء الروائي..... 247
2-2-1-الجسد الأنثوي عتبة نصية 248
2-2-2-ضمير المتكلم - عودة الصوت المغيب ثقافيا..... 257
2-2-3-تأثيث الفضاء السردي بالأشياء..... 259
22-4-كتابة الذات الأنثوية - كتابة الداخل..... 261
2-2-5-تخييل الحميمي 266
2-2-6-الكتابة عن الكتابة و كتابة التفاصيل 276
3-فضاء الذاكرة /ذاكرة الفضاء 280
3-1-صياغة الذاكرة تقويض للتاريخ..... 283
3-2-سرد الذاكرة للمسكوت عنه..... 292
3-3-أماكن الذاكرة / ذاكرة المكان..... 296
الخاتمة..... 303
قائمة المصادر و المراجع 308
الفهرس 326

الملخص

ولّد مناخ الخيبة الذي ساد ثمانينيات القرن الماضي بحثًا عن أشكال ابداعية جديدة تكون لها القدرة على التعبير عن الواقع الجديد بكل انكساراته، فكانت الرواية الجديدة في فرنسا الشكل الذي حقق للروائي الجزائري مطلبه الجمالي، فاتجه الكتاب للكتابة الجديدة التي أولت الفضاء أهمية خاصة، خصوصا و تقنيات الطباعة تتطور و تمنح الفرصة للاشتغال على الفضاء النصي للعمل الروائي، كما أولت الرواية الجديدة في الجزائر أصناف الفضاء الأخرى عناية كبيرة نابعة من وعي الروائي الجزائري بسؤال الفضاء المركزي في كل ثقافة لارتباطه بالهوية و الأنساق الثقافية في كل مجتمع، و هو ما دفع بالرواية الجديدة الجزائرية إلى إيراد الأفضية المرجعية بكثافة كبيرة، مقابل حضور ضئيل للفضاء المتخيل الذي اتخذ صورة الفنتاستيكي مرة والمتاهة مرة و تناص مع التراث مرة أخرى دون أن يقطع صلته دلاليا بالفضاء المرجعي.

أما الهندسي الذي لم تلتفت إليه الدراسات النقدية العربية فكان له حضور هام في المدونة الروائية سواء على مستوى الأشياء أو المستوى الطوبوغرافي، أو حتى على مستوى المعمار الروائي،كما ارتبط الهندسي بموضوعات الخاصة كالعزلة و التخلف ..و غيرها

و إذ ننظر للرواية كفضاء نجدها زاخرة بالأفكار المهيمنة التي يتكرر حضورها في أكثر من نص، الأكثر بروزا في المدونة كانت العنف الذي رافق الرواية الجزائرية منذ مراحلها التأسيسية و استمر معها حتى هذه الروايات الجديدة و قد انتشر العنف في كل الأفضية؛ بالمفتوحة كان عنفا ذكوريا يمارسه الرجل بينما مورس على الأنثى غالبا في الأفضية المغلقة. ما دفع بالأنثى الكاتبة إلى الارتكاز على الفلسفة النسوية و هي تشيد نصها الروائي الذي أنثته بأشيائها و صوتها و سردها للحميمي، معتمدة الخيال مرة و الذاكرة مرة أخرى لتمثل الذاكرة آخر الأفكار المهيمنة التي تكررت في المدونة، والتي جمعت نوعين من الذكريات الفردية والجمعية فاتحة نص الرواية على النص التاريخي.

Summary

The climate of disappointment which prevailed the eighties of last century gave birth to research for new creative forms that could have the capacity to express the new reality with all its fractures. Thus, in France, the new novel was the form which realised for the Algerian novelist his esthetic demand. so, writers orientated to the new way of writing. That way gave special importance to the space, especially with the development of techniques of editing. Those techniques gave opportunity to engaging in script space of fictional work.

The Algerian new novel gave great attention to the other space's types .That attention stems from the Algerian novelist's awareness by looking for the central space in each culture because he is linked to idetity and the cultural patterns in every society, and that pushed the new Algerian novel to adduce referential spaces with great intensity, that versus little presence to imaginative space that took a fantastic image once and a labyrinth image once ,ad overlapped with heritage once again without cutting indicatively its link with the referential space .

But the geometric space was not given much importance by the Arabic critical studies. So, it had a significant presence in the novel blog whether on the level of things or the level of topography, or even on the architecture fictional level. Also, the geometric space was related to special themes as isolation and backwardness. ...etc .

And if we look at the novel as space, we find it full of leitmotif that their presence is repeated in more than one text . The most prominent one in the blog was violence which accompanied the Algerian novel since its foundation phases, and continued with it till the new novels .Indeed violence spread in all spaces.In open ones was masculine practiced by man whereas practiced on women in closed ones .That pushed the female to write concentrating on the womanish phylosophy .which commended its fictional text that she feminized with her things, her voice and her intimate narration; relying on fiction once, and on memory once again. So, the memory represented the last dominant ideas which were repeated in the blog, and which collected two kinds of memory :singular and collctive .Those ideas opened the text novel on the historical text.

Résumé

Le climat de déception qui prévalait dans les années quatre-vingt du siècle dernier a généré la recherche de nouvelles formes créatives ayant la capacité de faire connaitre la nouvelle réalité avec toutes ses imperfections. De ce fait, le Nouveau Roman en France a été le modèle qui a permis au romancier Algérien d'atteindre son côté esthétique. Les écrivains se sont, donc, tournés vers l'écriture nouvelle qui a donné à l'espace une importance particulière, étant donné l'évolution des techniques d'impression qui offrent la possibilité de travailler sur l'espace textuel de l'œuvre romancière. Le Nouveau Roman en Algérie a également fait recours à d'autres éléments de l'espace provenant de la conscience du romancier Algérien concernant la question de l'espace central dans chaque culture pour le lien qu'il a avec l'identité et les modes culturels dans toutes les sociétés, ce qui a incité le Nouveau Roman Algérien à se baser principalement sur les espaces de référence contre un emploi restreint de l'espace imaginé qui passe du fantastique à l'intrigue et à l'intertextualité du patrimoine sans se couper sémantiquement avec la l'espace de référence.

L'espace géométrique qui n'a pas fait l'objet d'étude de critiques arabes a marqué sa présence dans les ouvrages de fiction que ce soit au niveau des objets ou bien au niveau topographique, ou même au niveau de l'architecture romancière, il a été également associé à des sujets particuliers comme l'isolation, le sous-développement ..et autre

Si on considère le roman comme étant un espace, nous allons constater qu'il y a plein de leitmotiv qui se répètent dans plus d'un texte; la plus dominante dans les ouvrages était la violence qui a accompagné le roman algérien depuis sa fondation et jusqu'à présent dans ces Nouveaux Romans. La violence est répandue dans tous les espaces ; la violence est masculine dans les espaces ouverts où l'homme exerce la violence tandis que dans les espaces fermés la violence est exercée sur la femme. En conséquence, la femme écrivaine s'est basée sur la philosophie féministe en construisant son texte romancier qu'elle a féminisée par ses objets, sa voix et son récit intime, se servant des fois de l'imagination et des fois de la mémoire, cette dernière représente les dernières idées dominantes qui ont été reprises dans l'ouvrage, et qui ont recueilli deux types de mémoires individuelles et collectives initiant le texte de la nouvelle sur le texte historique.