وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

بنيـــة الفضـاء في روايـــــــات الأعـرج واسـينـي

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالبة: زوزو نصيرة
إشراف الأستاذ: أ.د/ مفقوده صالح

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	اللقب و الاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	خان محمد	أستاذ	بسكرة	رئيسا
2	مفقوده صالح	أستاذ	بسكرة	مشرفا و مقررا
3	تبرماسين عبد الرحمان	أستاذ	بسكرة	عضوا مناقشا
4	الأطرش رابح	أستاذ محاضر"أ"	ميلة	عضوا مناقشا
5	مخناش بشير	أستاذ محاضر"أ"	عنابة	عضوا مناقشا
6	شعلال رشيد	أستاذ محاضر"أ"	قالمة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2011/2010

مقدمــة

لقد أضـحت الروايـة أكثـر الأجنــاس الأدبيــة قـراءة و نقـدا، إذ انتــزعت الاهتمـام و نجحت في احتلال المقام الأول بين جميع الأنواع الأدبية، و تحتل الروايـة المغاربيـة عمومـا و الجزائرية بصورة خاصة، مكانة بارزة إلى درجة نافست فيها المشرق العربي.

وقد شهـد هذا الفن تطـورا كبيـرا فـي الغـرب، فكثـرت نماذجــه، و تعـددت قوالبـه، و انفتح على أشكال متباينة استعصت على التقعيد؛ لما تميزت بـه من تطـور مستمر، يعكس صورة حياتنا المعاصرة التي تزداد تشعبا و تكثّفا يومـا بعد يوم، و مثل ذلك حـال الروايـة العربية، التي كانت في أطوار نشأتها الأولى ترجمة و تقليدا للرواية الغربية، كمـا هو الحـال فـي كتابـات "المنفلـوطي"، لكنهـا دأبـت علـى كسـر حـواجز المحاكـاة تدريجيــا، لـتلج طـور الحداثــة تحـت ضــغوط السببيــة التاريخيــة، و الاختلافــات المنهجيــة، و التقلبـات اللغويــة الجذرية.

ويمكننـا أن نقول: إنــه كـان لنكبــة "1967" دور كبيــر فـي تطـوير الروايـة العربيـة، التي انطلقت إلى الأمام وأخذت تنازع مفهوم التجديد عند الغرب، فأصبحت بذلك المُوضِح الممتـاز لـلأدب، و المجـال الفسيح للتجـارب الجريئـة، و الصـرح الأنسب لإجـلاء خطـوات التاريخ العملاقة.

والرواية جنس أدبي متميز، تتماسك عناصره الجماليـة و تنصـهر فـي بوتقـة واحدة، محاولة الالتفاف حول الإنسان؛ بغيـة احتـواء اهتماماتـه و همومـه، و يتبـاين التعبير عن هذا الكائن بتباين اشتغال الروائيين بالتقنيات السردية، و هذا ما يبين عن تفرد أساليبهم و تمـايز خطاباتهم.

ويعتبر الفضاء الروائي أحد هذه التقنيات، و يمكن أن نعده الملفوظ الحكـائي الـرئيس المشكِّل لنسيج الخطاب السردي، فصلته بالنص الروائي وطيدة، تجعلنـا نقول بأنـه لا روايـة دون فضاء، و هو يرقى إلى درجة تمكِّنه من أن يكون علَّة وجود العمل الروائي.

و على الرغم من عظم قدره، فقد ظل موضـوعا غير مطـروق بمـا فيـه الكفايـة فـي نقدنا العربي الحديث، و لا زال مكوّنا هامشيا و مقصيـا من الخطابـات النقديـة المعاصـرة،

و إن كان هذا لا ينفي الإشارات العابرة إليه، و ثمة أسباب كثيرة لا تخلو من تعقيد و التباس، جعلت السرديات بكل اجتهاداتها النظرية المتماسكة لا تهتم بالفضاء الروائي.

و انطلاقا من إعادة إعطاء الفضاء الروائي مكانته في الجهاز التصوري لتحليل الرواية، و من رغبة شخصية في اختراق هذا العالم الصريح و المضمر في الوقت ذاته، اخترت أن أتناول هذه القضية الفنية عند الروائي "الأعرج واسيني"؛ باعتباره صوتا روائيا جزائريا ارتقى بهذا الفن إلى المستوى العالمي، فمارس و لا يزال عملية التجريب الروائي، من خلال أعماله العديدة و المتميزة.

و قد انتقيت أربعة من الأعمال الأخيرة للكاتب المذكور هي:

1- حارسة الظلال

2- شرفات بحر الشمال

3- طوق الياسمين

4- كتاب الأمير

و في اعتقادي أن هذه الأعمال تمثل مرحلة نضج لدى الأديب، و تتوفر على خيط رفيع يجمع بينها، و يشكل الفضاء فيها مادة خصبة للدراسة.

و أحسبني بهذا الاختيار أبحث موضوعا بحاجة إلى دراسة، و قد شجعني الأساتذة الذين استشرتهم و أخذت برأيهم إلى البحث في هذا الموضوع، و بهذا العنوان (بنية الفضاء في روايات الأعرج واسيني).

و قد بُني البحث على أربعة فصول، فضلا عن مقدمة و خاتمة.

و تَصدّر الفصول مدخل خصصته لتحديد بعض المفاهيم و المصطلحات، و بخاصة مصطلح البنية، و الفضاء؛ للكشف عن التمظهرات التي اتخذها الفضاء الروائي، و التي ارتضيت أن تكون ثلاثة هي: (الفضاء الجغرافي، و الفضاء- رؤيةً سرديةً، و الفضاء النصي)، و هكذا سيسمح المدخل بتشكيل تصور عام و أولي يمكن من مسايرة التحليل و متابعته.

يتناول الفصل الأول المكوِّن الأول، و هو الفضاء الجغرافي، و قد قدَّمته على قرينيه؛ لأنني أعتبره ألصق التشكيلات بمقولة الفضاء الروائي و أشدها حضورا.

و سأحاول بدءا تحديد مفهومه؛ باعتبار أن بيان المصطلح هو المدخل إلى كل مسألة هي محل بحث، ثم أذكر في النقطة التي تليه طرائق تحليله، التي سيُمثل فيها مبدأ التقاطب ركيزة أساسا في التحليل، و هذا ما سأعمد على تطبيقه في العنصر الثالث على الأعمال الروائية موضوع الدراسة؛ للكشف عن خصوصية بناء الفضاء الجغرافي فيها.

أما الفصل الثاني فيتناول الفضاء- رؤيةً سرديةً، و سأستهل الحديث بتقديم مفهومه، ثم حصر أصناف الرؤية السردية، للوقوف عند طرائق بناء الفضاء- رؤيةً سرديةً و كشف خصوصية ذلك البناء في الأعمال الروائية الأربعة.

و سيتعلق الفصل الثالث بدراسة التشكيل الأخير من الفضاء الروائي، و هو الفضاء النصي، الذي يتصدى لتحديد مفهومه، ثم طرق تشكُّله؛ للكشف عن طرائق بنائه ثم خصوصياته في الروايات موضوع الدراسة.

إن الفضاء وحده لا يمكنه أن ينوب كليا عن باقي المكونات في الإحاطة الشمولية بطبيعة العمل و وعي الكتابة، ذلك أن الخط لا يصنع وحده دلالة، إذ يلزمه خط آخر ليمنحه تعبيرا.

و إيمانا مني بهذا الطرح، سأعمد إلى تخصيص فصل مستقل، لدراسة العلاقات الوطيدة التي تربط بين الفضاء الجغرافي و بقية التشكيلات الفنية للرواية؛ باعتبارها هويات أساس لا يمكن اختزالها أو نفي صلتها الوثيقة به، و في هذا تأكيد على أن لا شيء يتوقف في العمل، بل تظل كل مكونات النص الروائي متفاعلة.

وسأدرس في هذا الصدد علاقات ثلاث هي: علاقة الفضاء الجغرافي بالشخصية، ثم بالزمان، ثم بالوصف، و قد وقع اختياري على هذه التوسطات الفنية فحسب؛ لاستحالة الاستغناء عنها في النص الروائي، و حضورها الشديد في الأعمال موضوع الدراسة و علاقتها الشديدة بالفضاء الجغرافي.

وأنهيت البحث بخاتمة ضمنتها بعض النتائج، التي أحسب أنني توصلت إليها من خلال هذه الرحلة الشاقة و الشيقة في الوقت نفسه.

و قد اعتمدت في بحثي على المنهج البنيوي؛ باعتباره الأنسب للموضوع المدروس، مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى و الاستفادة منها.

أما مكتبة البحث فقد تنوعت بين مراجع أجنبية و مترجمة و عربية، سأثبتها في فهرس المصادر و المراجع.

وأكتفي بالإشارة هنا إلى بعض المراجع التي اعتمدتها في بحثي مثل "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، و "بنية النص السردي" لحميد لحمداني، و "شعرية المكان في الرواية الجديدة " لخالد حسين حسين، و "شعرية الفضاء السردي" لحسن نجمي، و ما تضمنه كتاب "الفضاء الروائي" من مقالات مترجمة هامة لمجموعة من الباحثين الغربيين.

وأشير أيضا إلى دراسات مهمة، أعترف أني أفدت منها، و أعترف أنها فتحت لي الطريق في السير قدما في البحث، إلا أنها لم تقل الكلمة الأخيرة في الموضوع، مما شجعني عل خوض غمار البحث، و من هذه الدراسات أذكر " l'espace romanesque" لجون فسجربر و "Figures I "و "Figures II " لجيرار جنيت، و"poétique de l'espace" لغاستون باشلار.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أرفع أسمى آيات التقدير و الاحترام لأسرة قسم الأدب العربي بجامعة محمد خيضر بسكرة، و هيئته الإدارية و العلمية، التي مكنتني من تسجيل الموضوع، و رعتني منذ كنت طالبة في التدرج، ثم في الماجستير، ثم في الدكتوراه، فأي نجاح تحقق فإنما يرجع الفضل فيه إلى الله أولا، و إلى هذا القسم الذي نتشرف بالانتساب له، و أخص بالشكر و الثناء أستاذي المشرف صالح مفقوده، الذي كان لي خير معين في هذه الرحلة العلمية، فله مني خالص الشكر و الثناء.

و أسأل الله العلي القدير أن ينال عملي حظه من التوفيق، فإن تحقق ذلك فهذا حافز على المواصلة و الاجتهاد، و إلا فإنه جهد المقل، أرجو أن تكون حسنات البحث تربو عن النقائص، و جلّ من لا يخطئ.

مدخل

ضبط المصطلحات

1- مفهـــوم البنيـــة.

2- مفهـوم الفضاء و طرح إشكالياتـه.

إن معرفة المصطلح عنصر أساس يدخل في صلب أي علم، و منهاج أيّ علم ينبغي أن يتوفر على كم زاخر من المصطلحات التي ينبغي تحديدها بدقة؛ للتعبير بوساطتها عن المفاهيم التي يحتاج إليها.

و ثبات منهجية أي حقل معرفي لا تتأتى إلا من خلال استقرار مفاهيمه، و تحديد دلالات مصطلحاته مع ارتضاء الدارسين لها.[1]

و لقد كان للجهود المغترفة من معين الدراسات الأجنبية، دور كبير في بروز إشكالية المصطلح، حتى يكاد موروثنا النقدي يخلو من مواضعة عربية خالصة لمصطلحات متفق عليها يقرؤها المشارقة و المغاربة على حدّ سواء، بعيدا عن إغراق النقد العربي في لجّة المصطلحات الغربية المتباينة حينا و المتشاكلة حينا آخر.[2]

إن قضية ترجمة المصطلح تطرح إشكالية لا يستهان بها في الطرح النقدي العربي المعاصر، إذا أخذنا بعين الاعتبار خضوعها لوجهات نظر متباينة للمترجمين، الذين قد يقومون باستخدام مقابلات مغايرة للمصطلح الغربي الواحد، مما يؤدي إلى غموضه و التباسه، و بالتالي إعاقة تشكيل صيغة موحدة له.

و لا يختلف الدارسون في أنه كان لفردناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) بكتابه (Cours de linguistique générale) [3] المترجم إلى العربية، دور كبير في إثراء الساحة العربية بثروة لغوية مصطلحية، روجتها فيما بعد كثير من النظريات الرائدة، التي تقف في مقدمتها البنيوية (Le structuralisme) .

فلا ضير-إذن– من أن نعرج بداءة على مصطلح (البنية)، فنعمل على تحديد مفهومه، لنبين بعده عن دلالة مصطلح سردي شائك هو (الفضاء)؛ لما لهذين المصطلحين من علاقة وطيدة بموضوع البحث، كما سيكونان بمثابة المدخل لما يأتي لاحقا.

1- مفهوم البنية (La structure) :

لقد شهدت فرنسا مع أوائل ستينيات القرن العشرين ميلاد مذهب جديد هو البنيوية (le structuralisme)، الذي كان له تأثير واضح على شتى العلوم الإنسانية.

فقد استطاع أن يجذب إليه علماء كثر عكفوا على دراسته، بعد أن نبههم إلى ضرورة تشكيل رؤى نظرية جديدة تهتدي بها بحوثهم.[4]

---

[1] ينظر: مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي " الإشكالية و الأصول و الامتداد 2003/ 2004، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 18، 19.

[3] voir: Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Edition Gritique,Paris, 1982.

[4] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص 166.

و أول خطوة ينحوها المنهج البنيوي هي تحديد "البنية"، أو النظر إلى العمل المدروس بمثابة بنية يشترط عزلها عن كل ما هو خارج عنها.[1]

فما المقصود بالبنية ؟

يعد هذا المصطلح من بين أهم المصطلحات اللغوية الحديثة، و هذا ما يفسر توجه الباحثين نحو تحديد مفهومه، و محاولة إجلاء بعض من غموضه و تعقيده.

إن كلمة "بنية" مشتقة من الأصل اللاتيني (Stuerre) الذي يعني البناء أو الكيفية التي يقام بها مبنى ما، ثم اتسع هذا المفهوم، ليشمل وفق وجهة نظر الفن المعماري وضع الأجزاء في مبنى ما، مع ما قد يشير إليه ذلك من جمال تشكيلي.[2]

و إن كان هذا مفهوما لغويا بحتا، فإن "صلاح فضل" ، يحاول إعطاء أبسط مفهوم له بقوله: « كل مكوّن من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، و لا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه».[3]

فالبنية كل متماسك، يضم عناصر تتحدد قيمة كل واحد منه بعلاقته مع بقية العناصر، و هو مفهوم يقترب بعض الشيء من مفهوم أندري لالاند (André Lalande) حين يقول: « تستعمل البنية من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة، بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى، و لا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل».[4]

و قد لا يفي هذان المفهومان بالغرض المطلوب، إلا أنهما يشيران إلى بعض خصائص "البنية"، فنجد كلود ليفي شتراوس (Claud Lévi- Strauss) يضيف إليها خاصية أخرى، إذ إنها تحمل عنده طابع النسق أو النظام، و هي تتألف من عناصر إذا ما تعرض الواحد منها للتغيير أو التحول تحولت باقي العناصر الأخرى.[5]

و يحاول جان بياجيه (Jean peaget) إعطاء أنموذج شامل و مفهوم أكثر دلالة للبنية، حين يعتبرها نظاما من التحولات يتضمن قواعد خاصة كنظام، و تتم المحافظة عليه أو إثراؤه من خلال لعبة التحولات نفسها التي لا تتعدى حدودها، أو تستعين بعناصر خارجية.

---

(1) يمنى العيد، في معرفة النص " دراسات في النقد الأدبي"، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 35.
(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 175.
(3) المرجع نفسه، ص 176.
(4) عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، 1991، ص 16.
(5) Claud Lévis Strauss, Anthropologie structurale, librairie plan, paris, 1971, P 306.

و بعبارة موجزة تتضمن البنية ثلاث خصائص هي الشمولية (Totalité) و التحول (transformation) و التحكم الذاتي (Autoréglage).[1]

فالبنية متماسكة داخليا، و هي تخضع لقوانين خاصة تحكمها، و تجعلها متكاملة في ذاتها، و هو ما يشير إليه لفظ الشمولية، و هي إلى ذلك متحوّلة، فأي تغيير يطرأ على عنصر داخلها، يؤدي إلى تبدل في هيكلها ككل، من ثم كانت ميزة الضبط الذاتي الذي يجعلها لا تحتاج إلى ما هو خارج عنها؛ للحفاظ على هيكلها العام.[2]

تجمع المفاهيم السابقة تقريبا وحدات متقاربة لتعريف البنية، و تدور حول مفردات بعينها، مثل النسق، و النظام، و التماسك، و العناصر، و العلاقات، كما تشير إلى استغلاقها، و اكتفائها بعناصرها المكونة لها، مع ما يربط بينها من علاقات تواصلية تشكل في النهاية كيانها ككل.

هذا الاستغلاق هو ما حاولت "يمنى العيد" في كتابها "في معرفة النص" رفضه بقولها:« يبقى النص- في نظرنا- داخلا لا فرار من خارج حاضر فيه، هكذا يبقى على الناقد مهمة النظر إلى هذا الخارج في ما هو ينظر في هذا الداخل الذي هو النص».[3]

و بالفعل فإنه يستحيل عزل أي نص كان عن مرجع هو منبعه أصلا. و على الرغم من الصرامة التي يتبعها المنهج البنيوي، فإن الناقد مضطر لإدخال هذا الخارج ضمن نتائج بحثه مهما حاول عزله.

و نجد الشيء نفسه عند لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) الذي أشار إلى سكون كلمة "بنية" و ثباتها، و كأنها معزولة عن كل مرجع خارجي نشأت فيه. يقول: « تحمل كلمة بنية للأسف انطباعا بالسكون، و لهذا فهي غير صحيحة تماما».[4]

و تبقى البنيوية الأدبية في واقع الأمر امتدادا لجهود المدرسة الشكلانية الروسية، و إلى جهود "فردناند دي سوسير" اللغوية قبل ذلك، و التي يحدد ملامحها إميل بنفنست (Emile Benveniste) بقوله: «..إن تصور لغة ما (أو كل جزء من لغة مثل صوتياتها أو

---

(1) Jean Piaget, le structuralisme, presse universitaire de France, Paris, 1974, P 6,7.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير "من البنيوية إلى التشريحية"، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982، ص77.

(3) يمنى العيد، في معرفة النص، ص 39.

(4) جمال شحيد، في البنيوية التكوينية "دراسة في منهج لوسيان غولدمان"، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982، ص 77.

مورفولوجيتها) باعتبارها نسقا ينظمه بناء، يجب الكشف عنه و وصفه، يعتبر تبنيا لوجهة النظر البنيوية».[1]

و على كل فإن لنتائج البحوث الشكلانية و البنيوية عطاء وافرا في مجال « فهم بنية النص الأدبي، و إدراك طبيعة تركيبه الداخلي».[2]

و يبقى للسانيات فضل كبير على التحليل البنيوي للسرد، بوصفه مجموعة من الجمل، بكشفها عن بنائه و عناصره المشكلة له.[3]

و هو ما ينطبق بطبيعة الحال على الرواية؛ باعتبارها شكلا راقيا من أشكال السرد، فكشف بنيتها يعني إجلاء نسيجها المنظم وفق علاقات تشابكية و منسجمة.

2- مفهوم الفضاء و طرح إشكالياته:

يعد الفضاء العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء، بل يمكننا القول: إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسا.[4]

إن تعالق الإنسان بفضائه تعالق شديد، فقد ارتبط البشر منذ البدء بالكرة الأرضية؛ بحكم جاذبيتها من جهة، ولأنها الممد الأوحد لاستمراريته؛ بما تزخر به من عناصر الحياة من جهة أخرى.[5] يخترق الفضاء - إذن- حياة الإنسان، فيحس بكينونته أينما حلّ، ويلقي بظلاله عليه أينما ولىّ وجهه. إنه يعيش فيه ومعه، ولا شي في هذا الكون منفصل عنه ومتحرر من

ربقته، ولا وجود لأي كائن دون فضاء يحويه ويلفه.

ولعل هذا ما حدا بحسن نجمي إلى استعارة تعبير "غابرييل مارسيل" القائل: « إن الإنسان غير منفصل عن فضائه، بل إنه هذا الفضاء ذاته».[6]

---

(1) Emile Benveniste, Problème de linguistique générale, édition Gallimard, France, T1, 1966, P96.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي" من منظور النقد العربي"، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 12.

(3) رولان بارت، "التحليل البنيوي للسرد"، ت/ حسن بحراوي، مجموعة من الباحثين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط3، 1992، ص 12.

(4) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2000، ص 32.

(5) ينظر: محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي" نماذج تحليلية من النقد العربي 2- الزمن- الفضاء- السرد"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 2، (د.ت) ، ص 76.

(6) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 40.

لقد اشتق الفرنسيون والإنجليز مصطلحي(espace) و(space) من لفظة (spatuim) اللاتينية، التي تعني في الأصل الامتداد اللامحدود الذي يحوي كل الامتدادات الجزئية المحددة، في حين لم يعرف الإغريق لفظة (الفضاء)، إذ لم تظهر في لغتهم كلمة تدل على (المكان) إنما عرفوا لفظة (Topos) وتعني (موقع).[1]

وقد يكون إحساس المبدع والفنان دون غيره بالفضاء إحساسا عميقا. من هنا كانت علاقة الفضاء بالأدب وطيدة، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية على وجه الخصوص؛ إذ لا يخلو أي عمل من استحضار هذا المكون، الذي يعتبر السند الأساس له والملفوظ الحكائي الرئيس المشكل لنسيجه. إنه إحدى هوياته التي لا يمكن إغفالها أو اختزالها، وإلا عد العمل ناقصا ومبتورا.

يذكر جيرار جنيت (Gérard Genette) في هذا الصدد أن الحديث عن الفضاء والبحث عن علاقاته بالأدب أمر طبيعي؛ باعتبار أننا نجد ضمن مواضيع الأدب حديثا عن الفضاء ووصف الأمكنة والمساكن والمناظر الطبيعية، أحاديث خيالية تنقلنا إلى أماكن مجهولة، وتشعرنا لبرهة أننا نمر عبرها أو نسكنها أو نقيم فيها، كما يقول مارسيل بروست(Marcel Proust) الذي كان يتذوق الأدب انطلاقا من فضائيته، خلال بعض قراءاته في مرحلة الصبى.[2]

على أن ما يمكن الاعتراف به من ملامح فضاء أدبي- كما يضيف "جنيت"- يظل مجرد فضائية هي بمعنى ما أولية وبسيطة، هي فضائية اللغة نفسها.[3]

إن الفضاء هو المادة الجوهرية لأي عمل أدبي، ولهذا السبب يطرح "عبد المالك مرتاض" تساؤلا إنكاريا فيقول : « هل يستطيع الأديب(...) أن يكتب

خارج الحيز[*] ؟ أو ليس الحيز هو حياة الأديب ومُضطرب خياله ومجال آماله ومنتهى أحلامه؟».[4]

---

[1] ينظر: أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي " دراسة سيميائية"، دار مشرق-مغرب، دمشق، (د.ط)،2000 ، ص25.

[2] Gérard Genette, Figures II, éditions de seuil, paris, 1972, p 43.44.

[3] المرجع نفسه، ص 44.

[*] يفضل عبد المالك مرتاض إطلاق مصطلح"الحيز"على "الفضاء"؛ لاعتبارات سندرجها لاحقا. ينظر البحث، ص 24.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 18.

ويضيف في موضع آخر: « إنه لمن المستحيل على محلل النص السردي أن يتجاهل الحيز فلا يختصه بوقفة قد تطول أكثر مما تقصر، كما أنه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز. فالحيز مشكل أساسي في الكتابة الحداثية ».[1]

وفي الإطار ذاته يقول "حسن نجمي": « تكاد كل جملة في الكتابة الروائية تحيل على فضاء معين، أو تستحضر فضاء معينا مادامت تعبر عن فعل يتم في الوجود، أو تقدم لنا حضورا ما في العالم، وبهذا المعنى فإن صلة الفضاء بالنص الروائي هي أكثر من وطيدة، نكاد نقول بأن ليست هناك رواية أبدا بلا فضاء».[2]

فرسم الفضاء مشكل أساس بالنسبة للروائي، ينبجس ضمن تصور ذهني بدءا، ليفرغ على القرطاس، وهنا يتباين الروائيون ويتفاوتون، حين يتفننون في رسم معالمه؛ إبانة عن مقدرتهم الفنية وبراعتهم.

إن معظم الدراسات التي عملت على حقل الفضاء شُغلت أساسا بالفضاء المعماري والحضري(الفضاء الواقعي، والمادي، والمشخص) و الأنثروبولوجي، أما في المجال الأدبي والجمالي، فقد انصبت الاهتمامات على السرديات من حكاية، ورواية، وقصة قصيرة، أو على الأعمال التشكيلية من نحت، و تصوير، أو فنون استعراضية من مسرح، ورقص.[3]

إن الفضاء مرتبط بكل ما هو مجسد ومشخص على وجه الخصوص، ويرى "جيرار جنيت" بأن كل فن من الفنون يسعى إلى خلق تشخيصه الخاص به، وإذا ركز في الأدب على فضائية اللغة بخاصة، فإنه يتحدث عن الرسم بوصفه فنا فضائيا؛ لما فيه من تشخيص للمساحة، كما يعتبر فن العمارة فن الفضاء بحق.[4]

فالفضاء- إذن- ليس حكرا على الأدب، إنما هو أداة تتعامل معها يد كلّ فنان، وتعبّر عن أفكارها بآليات متباينة وطرق نشاط مختلفة ومتمايزة؛ لتعبر في نهاية المطاف عن دلالة خطابها.

---

[1] المرجع نفسه، ص 142.
[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 48.
[3] المرجع نفسه، ص 12.
[4] Gérard Genette, figures II, p 44.

فالرسام يستعين بقطعة من القماش أو الورق أو واجهة حائطية، بوصفها مساحة مكانية ملموسة؛ لصقل المعنى الذي يريده، والنحات يتخذ من الحجارة مطية لصنع منحوتاته[1] ، وكلاهما يشترك في « توظيف الفضاء لإغناء المضمون وتعميق الإحساس الجمالي بهما» [2]، بل إن ميشال بوتور(Michael Butor) يصرّح بتعالق فن الرسم بالأدب، وإن تبدّت الصلات بينهما خفية.[3]

وعلى الرغم من كل هذا يبقى الأدب فن الفضاء الأوحد؛ لأنه أصل التخييل، فإذا كانت غاية فضاءي الرسم والهندسة رسم فضاءات محدودة، فإن الأدب هو فن اللامحدود، حيث للأديب أن يصغّر من حجم فضائه أو يكبِّره، بل له أن يخترق السماء بأفضيته الخيالية، وهذا مالا يمكن أن يتأتى لأصحاب الفنون الأخرى. إن الفضاء الأدبي « عالم دون حدود وبحر دون ساحل وليل دون مصباح، ونهار دون مساء. إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات وفي كل الآفاق».[4]

لعل العبارة الأخيرة تفصح عن أول تصور للفضاء يمكن أن يعلق بالذهن، وهذا ما يتجلى بحق ونحن نتلفظ بمقولة "الفضاء". إنه عالم واسع لا تحده حدود، ولا توثقه مجموعة أماكن، وإن كانت تحويه. إنه كائن وهمي، لا يمكن الإمساك بكنهه وتبيّن دلالته الحقه، أو إعطاء مفهوم دقيق وشامل له، وإن بدا للوهلة الأولى سهل التحديد وواضح المعالم.

وصدق "نجمي" حين اختار مقولة للشاعر ميلوش تقول: « تحت آلاف أقنعة الحب، الخوف، الغطرسة، التقزز، يكمن المشكل الأبدي المتعذر حله مشكل الفضاء».[5]

وحول الدور العظيم لهذا المكوّن السردي التقت أقوال الدارسين العرب والغربيين، إذ جعل جان إيف تاديي(Jean-Yves Tadie) من كل نص فضاء، وإذا ما نقبنا عن تمظهرات الفضاء وتجلياته في شتى النصوص الأدبية وجدناها « حاضرة بشكل من الأشكال، إما مضمنة أو موصوفة أو معروضة أو محلوما بها أو متأملا فيها كما يقول بذلك هنري لوفيفر».[6]

---

(1) عبد الوهاب الرقيق، في السرد "دراسات تطبيقية"، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1،1998، ص 26.
(2) منصورنعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص22.
(3) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت/ فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 ، 1982، ص 150.
(4) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 157.
(5) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص36.
(6) المرجع السابق، ص 46.

بل إن صاحبا كتاب (L'univers du Roman) يقتنعان اقتناعا عميقا بكون الفضاء الروائي يرقى إلى درجة تمكنه من أن يكون سبب وجود رواية من الروايات [1]، أو أنه يبدو أحيانا كما لو كان مولد الكتابة ذاتها، كما لو أنه عنصر البنية الأساس كما يصرح بذلك "حسن نجمي".[2]

في حين يعتبره "حسن بحراوي" محددا أساسا للمادة الحكائية، وعنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، بل هو الهدف من وجود العمل كله.[3]

ولما تساءل "تاديي" عن دلالة الفضاء الأدبي استرشد بكل من كاسير و جيلبير دوران (Gilbert Durand) بأنه بالمعنى الملموس: « غالبا ما يكون على الصفحة تنظيما للبياض والسواد. أما بالمعنى الأكثر تجريدا فإنه يعني المكان الذي تتوزع فيه العلامات في آن واحد، وتتم العلائق العابرة(..) ثمة مفهوم ثالث(..) يجعل من الفضاء مكان التصور الإدراكي ثم التمثيلي. فإذا كان التصوير(La peinture) هو أثر الفضاء التمثيلي، فإن الأدب يدخل مسافة إضافية، نظرا لأن علامات اللغة تمثل التمثيل».[4]

وفي قوله هذا إشارة إلى ما أوردناه سابقا، حيث إن الفضاء يتجلى ضمن كل نص تتجسد فيه الكتابة؛ أي إنه يتمظهر من خلال كل ماهو مجسد وملموس وظاهر للعيان، والتشكيل الطباعي بالمعنى الملموس والأكثر تجريدية هو فضاء، وهذا ما يتجسد في التعبيرين الأوليين لتاديي. من هنا يمكننا تبين أن أولى مفاهيم الفضاء وسماته كما تجسد عند الغرب يرتكز على المشخص بدءا. ثم أنه يرتبط باللغة؛ فالفضاء الأدبي على خلاف فضاءات أخرى يتجسد بقوة اللغة وبفعلها، فهي سكناه ومن خلالها فقط يتشكل وينبني، وفي هذا تدعيم لما يراه النقاد الغربيون أمثال هنري متران(Henri Metterand) وجيرار جنيت وجان فسجربر(Jean weisgerber) .

وعلى الرغم من الهالة القدسية التي يكتسبها الفضاء، إلا أنه ظل مكونا هامشيا ومقصيا ضمن حقل الانشغال الأدبي؛ ولعله السبب الأوحد الذي جعل "حسن نجمي" يكرس

---

[1] Roland Bouneul et Réal quellet, l'univers du Romans, presses universitaire de France, paris,1972, p114.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 46.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي" الفضاء، الزمن، الشخصية" ،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 33.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 157.

الباب الأول بفصوله الثلاثة ضمن كتابه "شعرية الفضاء السردي" [1] لإشكالية هذه المقولة وإبراز هشاشتها وشحوب حضورها، مع ضيقه الكبير من تهميشها وتحسره الشديد على إقصائها، من ثم جاءت محاولته؛ لرفع بعض الغبن الذي لحق بها.

إن الدراسات الغربية التي أقيمت حول الفضاء في الحكي لا تزال في بدايتها، ولم تتطور بعد وترتق محاولة بناء أنموذج نظري متكامل، يمكن الركون إليه والاستناد عليه في تحليلاتنا للأعمال السردية، كما هو حال مقولة الزمن مثلا التي أرسى دعائمها "جيرار جنيت"، أو كما فعل فيليب هامون(Philippe Hamon) مع مقولة الشخصية، فكل ما قُدِّم حول الفضاء الحكائي ظل مجرد اجتهادات متفرقة.

بل ذهب بعض الدارسين إلى نفي وجود فضية تتعلق بالفضاء أساسا، حتى وإن كانت هناك جهود تبذل في هذا المجال، حيث يصرح "هنري متران" بأن قضية الفضاء في الأدب لم يُفرد لها إلا دراسات قليلة جدا، وأن محللي الحكي الأدبي شغلوا بالبحث عن منطق الأحداث ووظائف الشخصيات والزمن، أكثر من انشغالهم بالفضاء، إذ لا وجود لأنموذج نظري قائم بذاته حول الفضاء السردي، وما قُدم يعتبر مجرد مسار لم يستقيم، مع مسارات أخرى مازالت قيد التهييء، ويشير هنا إلى دراسة غاستون باشلار(Gaston Bachelard) المعنونة بـ"poétique de l'espace"(شعرية الفضاء)، والتي يعتبرها من أكثر الأعمال حيوية.[2]

و سنحاول الإحاطة بالمعوقات التي أدت إلى تغييب هذه المقولة وانحسارها في الدرس الأدبي، انطلاقا مما أثارته الأبحاث الغربية بدءا، لنطرح إشكالية هذا المصطلح في الدراسات العربية.

إن الخائض في طريق(الفضاء) سائر في درب شائك ووعر المسالك و غير واضح المعالم.. وهذه أولى العقبات. فالدراسات حول مقولة "الفضاء" قليلة عند المنتجين الأوائل لها كما صرح "متران" ، وما قدم لا يخرج عن كونه مجرد اجتهادات نظرية قد تزيدها غموضا؛ انطلاقا من أنها تخضع لوجهات نظر متباينة من لدن أصحابها أولا ، ثم إن مصطلح "الفضاء" أساسا لم يشغل بال الدارسين كما شغلتهم بقية المكونات السردية ثانيا.

---

[1] ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 11-97.

[2] هنري متران، "المكان و المعنى.الفضاء الباريزي في قصة ferragus لبلزاك"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ت/ عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2002 ، ص 30.

و بعبارة أخرى أوسع و أشمل وأكثر دلالة يقول جـ.إ.كيسنر(Joseph.A.kestner):
« لم يكن الفضاء البتة همّ أي واحد من الحقول الثقافية».[1]

و يشير "جان فسجربر" إلى العقبات التي تعترض دارس فضاء الرواية، ويصرِّح بعدم معرفته كيفية اشتغال المحيط الفضائي وجريانه في المسار السردي.[2]

يثير "فسجربر" هنا إشكالية أخرى يطرحها الفضاء في الحكي، حيث إنه لا يبقى على تشكيل واحد ولا يتبع سبيلا واضحا يتجلى من خلاله؛ فتسهل دراسته وتحليل جميع جوانبه.

ويشير "حسن بحراوي" في هذا الصدد إلى تصريح الروائيين أنفسهم بأنه لا توجد قوانين محددة وخطط معروفة تظهر بوساطتها المشاهد المكانية في العمل السردي، إذ قد تتباين بين عشرات المشاهد، كما قد تجري أحداث كلها في مكان واحد مغلق مثل الغرفة.[3]

و يبدي "ميشال بوتور" رأيه قائلا: « وبحسب معرفتي لا وجود لرواية تجري حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد، خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى(..) إن حوادث الرواية تجري كلها مبدئيا في غرفة واحدة، غير أن القارئ ينتقل إلى أماكن أخرى من خلال وصف أثاث الغرفة وتاريخها».[1]

قد لا يكون رسم الفضاء وتشكيله من قبل الروائي أمرا يدخل في حيز الإشكاليات؛ باعتبار أنه منوط بالروائي بالدرجة الأولى وبقصديته وغايته من رسم أفضية معينة تتحرك فيها شخصياته لأداء وظائف يرتضيها؛ أي إن له الحرية المطلقة في رسمها كيفما يشاء؛ بغية تحقيق الغايات التي ينشدها.

وفي قولنا هذا تدعيم للملاحظة القيّمة التي وردت في كلام "بورنوف" و"كيلي"، حيث يحبس بعض الروائيين شخوصهم في أماكن مغلقة؛ تعميقا لحياتهم الباطنية، في حين تسبح شخصيات أخرى في عوالم الحرية والمغامرة والتجوال عبر القارات الخمسة، كما هو حال

---

[1] جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ت/ لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، (د.ط)، 2003، ص 17.

[2] Jean weisgerber, l'espace romanesque, ed l'age d'homme, lausane, 1978, p 11.

[3] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 36.

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 61.

روايـات ميلفيـل(Melville) وجـول فيـرن(Jules Verne) وبليزسـوند(Blaise Cendrars) وكيسيل(Kessel).[1]

وفي سبيل دحض الأفكار السابقة، أقرّ "هنري متران" بـأن اختيـار الأمكنـة وتوزيعها لا يخضـع لخطـة وثائقيـة [2]، كمـا تبنـى يـوري لوتمـان(Youri Lotman) مفهوم الحـد (La Frentiers)، الـذي يُقسَّـم بوسـاطته « المكـان النصـي إلـى شـقين متغـايرين لا يمكـن أن يتداخلا، ويتميز الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه».[3]

إننا نلمس ضيق النقد الغربي ذاته إزاء تهميش سؤال الفضـاء وقصـر نظـره تجاهـه، فـي تصـريح ميكائيـل إيساشـوروف (Michael Issacharoff) التـالي: « إن النقد عمومـا فـي دراســة الأشكــال الروائيــة أقـام الحجــة علـى إصـابته بقصـر نظـر تجـاه الفضــائية(La spatialité)(..) والحال أنه سبق أن لفتنا الانتباه إلى الدور الجوهري للفضاء في حساسيتنا المعاصرة».[4]

فعلـى الـرغم مـن كـون الفضـاء مكونـا رئيسـا فـي حياتنـا، ولا يسـتطيع أحـد إنكـار دوره الفعال، إلا أن الكتابات الغربية ذاتها وقفت حائرة تجاهه، وسلمت بمحدودية فكرها تجاهه.

ويصرح "حسن بحراوي" أننا لا نكاد نعثر على دراسة مستقلة ووافية ضمن الأبحـاث الشـعرية أو السـيميائية لمكـون الفضـاء الروائـي، علـى الـرغم مـن أنـه لـب العمـل السـردي وبؤرته الأساس، على خلاف الزمن الروائي، الذي كانت له الأسبقية والحظوة.[5]

إن الرواية فن زمـاني بالدرجـة الأولـى، لـذا عملت كثير مـن الدراسـات الغربيـة علـى التركيز على قيمة مقولة الزمن في النص الروائي على حساب مقولة الفضاء.

وهذا "فسجربر" يرى أن الأسبقية فـي الأدب كانـت للـزمن علـى الفضـاء؛ باعتبـار أنـه يتجسد بشروعنا في الكتابة والقراءة.[6]

ويقول "جنيت" في هذا الصـدد: « يبـدو مـن المفارقـة الحـديث عـن الفضـاء فـي الأدب، والحال أن النصوص الأدبية تتحقق زمنيا بالدرجة الأولى».[1]

---

[1] Voir : Roland Bourneuf et Réal quellet, l'univers du Romans, p117.

[2] هنـري متـران، "المكـان و المعنـى.الفضـاء البـاريزي فـي قصـةferragus لبلـزاك"، مجموعـة مـن البـاحثين، الفضـاء الروائي، ص 135.

[3] يوري لوتمان،"مشكلة المكان الفني"، ت/ سيزا قاسم، مجموعة من الباحثين، جماليات المكان، سلسلة عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،1988، ص 81.

[4] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 58.

[5] ينظر:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 25.

[6] Jean weisgerber, l'espace romanesque, p 9.

وورد عند شارل كريفل(Charles Crivel) الكلام التالي: « يحتاج المحكي مكانا (موضعا) وزمنا على السواء في مبتدئه واستمراره على حاله وتطوره على هيئة عالم مغلق مكتف بذاته ومتماسك، إذ يلزم المحكي أن يقول (متى) كما يلزمه أن يقول (أين)».[2]

نلمس من هذه المقولة الترابط الشديد بين مقولتي الفضاء والزمان، على أن الحضور يكون للمكون الثاني دوما، ولهذا السبب يتبدّى المكون الأول هامشيا؛ إذ يتحدد بُعَيد تحديد عناصر أخرى يأتي الزمن في مقدمتها.

إن صلابة مقولة الزمن وشدة حضورها، كان لها سبب رئيس في ضمور مقولة الفضاء ووهنها وإهمالها على نحو ما ذكرنا، وهذا الأمر يتجلى أيضا في الدراسات العربية؛ إذ إن مفردة الزمن كانت ولا تزال من المفاهيم العالقة في فكرنا العربي، والتي يمكن اعتبارها أحد الأسباب المغيِّبة لمكوّن الفضاء.

ومهما قيل عن الفضاء والزمن من علاقات تلازم وانعكاس، يبقى لكل منهما خصوصياته التي تتضافر مع بقية المكونات السردية في العمل الروائي؛ لتشكيل لحمة واحدة متحركة وفاعلة في عمومها، لا مكان فيها للثبات أو السكون.

وإذا كان هذا حال الزمن، فلا بد أن نشير إلى إشكالية أخرى يطرحها الفضاء في علاقته بتقنية الوصف. وفي هذا الصدد يقول جون بيير كولدنستين(Jean-pierre Goldenstein) : « ففي الرواية إذا أراد المؤلف ذكر الفضاء الذي يتحرك فيه أبطاله لزمه أن يلجأ بالضرورة إلى الوصف، وأن يوقف بالتالي مجرى حكيه ولو لوقت وجيز».[3]

بل إن رولان بارت(Roland Barthes) يعلن صراحة عن إمكانية حذفه من العمل الروائي دون أن يلحق بالنص أي أذى، فهو عنده « يشغل تلك الصفحات التي يمكن للقارئ أن يقفز عليها، دون أن يسيء ذلك إلى الرواية. فلأنه إذا صح القول زخرف مجاني أو مستودع معرفة موسوعية لا تفيد مباشرة في فهم الرواية».[4]

---

(1) Gérard Genette, Figures II ,p 148.

(2) شارل كريفل، "المكان في النص"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 71، 72.

(3) جون بيير كولدنستين، " الفضاء الروائي"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 25.

(4) برنار فاليط، النص الروائي" تقنيات ومناهج "، ت/ رشيد بنحدّو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999، ص 39.

لقد فرضت البنيوية ولفترة طويلة وضع العنصر الوصفي في درجة متأخرة وذهب الفضاء ضحية ذلك، حين نُظر إليه بوصفه مكانا، وبالتالي لم يكن ممكنا تصوره خارج المقاطع الوصفية في كل عمل روائي.[1]

على أننا لا ننظر للوصف بوصفه تقنية توقيفية للسيرورة الحكائية، لأننا نراه حاملا في مواضع كثيرة دلالات ضامرة لا تكشف عنها النظرة السطحية الظاهرة. إننا نقرأ على الدوام أشياء مندسّة وخفايا غير ظاهرة تحت اللوحات الوصفية التي يقدمها الروائي في ثنايا أحداث قصته، بل قد يعوض الوصف المحكي في كثير من الأعمال الروائية فيصبح هو نفسه محكيا، وبالتالي لا يمكن اعتباره تعطيلا لمجرى الأحداث.

ويمكن أن ندلل على ذلك بالدراسات التي أقامها "جنيت" على رواية "وفي البحث عن الزمن الضائع" (A la recherche du temps perdu) لمارسيل بروست. يقول :« إن الوصف لا يقتضي دوما وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة أو للعمل. وفعلا إن الحكاية البروستية لا تتوقف عند منظر دون أن يوافق ذلك التوقف تأملا للبطل نفسه ».[2]

ويبقى الوصف دائما أحد أهم الأشكال السردية المتضمنة في الحكي، ولا يمكن أن يكون بأي حال من الأحوال حشوا أو عبثا لا طائل منه، بل يظل على الدوام أحد الصياغات البارزة المكملة للمعنى.

وفي السياق نفسه يرى "سعيد يقطين" أن ما قدمته بعض الدراسات الغربية حول موضوع الفضاء لا يصل إلى بناء أنموذج كامل وشامل؛ باعتبار أنها مجرد اجتهادات خاضعة لنظرة أصحابها حول مجموعات من الأعمال الروائية، أو أعمال روائية خاصة مثل (l'espace proustien) لجورج بولي(George poulet) و(le décor mythiquement la chartreuse de parme) لجيلبير دوران، أو تلك التي قدمت بعض الأسس النظرية العامة مثل كتاب (poétique de l'espace) لغاستون باشلار.[3]

إن النقد بصفة عامة- كما يقول "جان فسجربر"- لم يصرف اهتمامه بالطريقة التي تقدم بها الرواية وضع الإنسان ضمن محيطه المادي، إذا استثنينا من ذلك دراسة السوفياتي

---

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، 70.

[2] Gérard Genette, figures III éditions de seuil, paris, 1972,p 133.

[3] ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي" البنيات الحكائية في السير الشعبية " ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ،1997، ص 238.

"يوري لوتمان" الموسومة بـ(La structure du texte artistique) [1]، التي نوّه بها جميع المشتغلين بالفضاء كما أورد "سعيد يقطين". [2]

ومن أدق خصوصيات الفضاء الروائي أنه مجسد من خلال اللغة، وعلى هذا الأساس فإن الفضاء الروائي يختلف عن الفضاء المسرحي أو السينمائي، وهو« أساسا مجموع العلاقات القائمة بين الديكور والوسط والأماكن وأفعال الفواعل».[3]

وإذا كان الأمر على هذه الشاكلة، فسيكون للمتلقي دور كبير في إعادة تشكيل هذه الفضاءات الذهنية، انطلاقا مما تحويه من أماكن مختلفة، وما تقيمه من علاقات مع الشخصيات التي تتفاعل معها ضمن إطار زماني معين 4[1] ، وهذا ما أشار إليه "فسجربر" أساسا.[5]

لقد أصبح المكان في الرواية الحديثة منذ "بلزاك" مكونا فعالا وعنصرا هاما في الآلة الحكائية [6]، وأضحى الفضاء الروائي عند البويطقيين يعني المكان الذي تجري فيه أحداث القصة، كما صار أحد العناصر الفاعلة في المادة الحكائية.[7]

وعلى الرغم من الجهود المبذولة لدراسة الفضاء، إلا أننا لم نتمكن من الإمساك بدلالة صريحة وشاملة للفضاء الروائي، إذ يظل الغموض يلف هذه المقولة وتعريفاتها؛ انطلاقا من تباين آراء الدارسين واختلاف تصوراتهم حول مفهوم يظل على الدوام صعبا وشديد التعقيد.

ومثل هذا الأمر صرّح به الدارسون الغربيون أنفسهم، إذ عبّر "فسجربر" عن هذا كما ذكرنا آنفا، ينضاف إلى ذلك ما أوردناه من مقولات في بداية الدراسة.

كما لم يخف "هنري متران" تلك الصعوبات، والقصور الذي يلف الدراسات المنجزة عن الفضاء، إذ على الرغم من غنى بعضها، إلا أنها لم تستطع بناء نظرية للفضاء السردي، على الوجه الذي ينبغي أن تكون عليه هذه النظرية.[8]

---

[1] Jean Weisgerber, l’espace romanesque,p 9,10.

[2] ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، ص 238.

[3] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، ص 238.

[5] voir: Jean Weisgerber, l’espace romanesque,p 11.

[6] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

[7] المرجع نفسه، ص 28.

[8] سعيد يقطين، قال الراوي، ص 238.

ولا شك أن هناك أسبابا كثيرة تكاثفت، وجعلت الدراسات السردية تهمل مفهوم الفضاء وتهمشه فلا تحفل به، على خلاف اعتنائها الشديد ببقية مكونات الحكي.

أسباب قد لا يعلم البعض سرها وحقيقتها، جعلت "بحراوي" يقول: « لأمر ما كان الفضاء المكاني من أقل العناصر الروائية إثارة لاهتمام الدارسين والمنظّرين». [1]

يقف "بحراوي" محتارا متسائلا، ولا يجد تفسيرا معينا لعدم الاهتمام بمقولة الفضاء، وكأن هناك خفايا تلفه وأسرارا علقت به لا نعلم كنهها، جعلت منه في النهاية مكونا غُفلا في الدراسات السردية، وسؤالا غامضا وضبابيا، وبابا موصدا بإحكام.

ولقد أوجد "متران" بعض الأسباب المغيِّبة له قائلا: « إن التوصل إلى دراسة الأوضاع الفضائية في الرواية بالافتراضات النظرية المتوسل بها في دراسة العوامل، سيجعل بين هؤلاء وتلك اختلافات لا يستهان بها، فبينما الشخصية في أساسها حركية نشيطة(..) فإن المكان واضح الجمود والثبوت، خلافا للشخصية التي تنتقل من مكان إلى آخر محافظة على قدرتها في التدخل، والتي يظل وجودها محتفظا- حتى غيابه- بمكانه ودوره داخل البنية العاملية، فإن المكان لا تكون له قيمة إلا إذا حصل فيه شيء، فالمكان هو الذي يستلزم الشخوص والحدث وليس العكس». [2]

يربط "متران" الفضاء بالمكان الذي لا يشتغل بمفرده؛ إذ لا قيمة له دون تعالقه ببقية المكونات السردية، بل إن "متران" هنا يجعله عنصرا قاصرا إذا ما قرناه بالشخصيات والأحداث النشطة المتوثبة على الدوام، في حين أن المكان لا تقوم له قائمة دون أحداث وشخصيات فاعلة فيه.

ويقر "نجمي" بأن التهميش الذي لحق بالفضاء أو محاولة إلغائه وتهميشه في الخطابات النقدية « إنما هو قمع معين لهوية من هويات الخطاب الأدبي وضمنه الخطاب الروائي(..) ولعل محاولات تجاوزه وإبراز هشاشته النظرية والفكرية هي مما سيطبع مقولة الفضاء بطابعها الإشكالي(problématique)». [3]

وسنحاول فيما يلي إيجاز القول حول إشكالية هذه المقولة من خلال الآراء التي استطعنا الاطلاع عليها:

---

[1] مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي (من مقدمة وضعها حسن بحراوي للكتاب)، ص 5.

[2] هنري متران، "المكان و المعنى. الفضاء الباريزي في قصة ferragus لبلزاك"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 138.

[3] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 59.

- يكتنف مفهوم الفضاء ضبابية، يكون مردها اتساع مدلول هذه اللفظة، فالفضاء لا يشير إلى شيء محدد. إنها كلمة سائرة في الفراغ والخواء والمطلق واللامحدود واللانهائي، فهي تتواجد في كل شيء وتحيط بنا من كل الجوانب، لكنها لا تملك وجودا.

- تهميش الدراسات الغربية لسؤال الفضاء أساسا، كما ورد في كثير من الأقوال السابقة الذكر.

- إن النقد الغربي نفسه لم يضع ضمن اهتماماته الطريقة التي يُقدَّم بها الإنسان في محيطه الخارجي ضمن العمل الروائي.

- قلة الدراسات المنجزة حول مقولة الفضاء، وما تم تقديمه لا يعدو أن يكون مجرد اجتهادات أبانت تصورات مختلفة، لا تكفل إقامة أنموذج دقيق نركن إليه، و لربما يكون هذا الأمر من أهم المعوقات لبناء شعرية للفضاء الروائي.

- عدم اعتماد الروائيين على خطة ثابتة وقانون واضح يسير وفقه العمل السردي، وقد كنا بيّنا رأينا في هذه النقطة.

- انشغال السرديات بمكونات الحكي الأخرى وإغفال هذا المكون، وهذا ما صرّح به الدارسون الغربيون، إذ انشغلوا بمنطق الأحداث وأفعال الفواعل أكثر من اهتمامهم بالفضاء الذي نعده دعامة الرواية الرئيس وقوامها الذي إذا أغفل أو نُفي صار العمل مختلا.

- كان ينظر إلى هذا المكون على أنه عنصر ثانوي، فهو ثابت وجامد ولا تقوم له قائمة دون تواجد عناصر الحكي الأخرى، وبخاصة عند ما ربط مفهوم الفضاء بالمكان.

- صعوبة تحليل بنية الفضاء الروائي، وهذا ما تناثر على أوراق كثيرة في الكتابات الغربية، الأمر الذي أدى إلى إحداث مشكلات ومتاعب ترصد دارس هذا المكوّن، وتطرح استفهامات لم يوجد لها حل.

- نرى أن طغيان مقولة الزمن لها دور فعال في إقصاء مقولة الفضاء، ينضاف إلى هذا تعالق الفضاء بتقنية الوصف حين رُبط مفهومه بالمكان.

وبعد استجلاء بعض غوامض مقولة الفضاء، فإن المفهوم الذي يرتضيه هذا البحث للفضاء الروائي، والذي يمكن الخروج به حتى الآن، هو أنه يتمثل في كل ماهو مشخص على صفحات العمل، ويكون للطابع اللساني الذي يقبع في ظلِّه خصيصته الأساس، كما أن المبدأ الرئيس الذي ينبني عليه هو التعارض، ثم إنه لا يتأسس إلا بوساطة ربطه بعناصر

الحكي من أمكنة وأزمنة وشخصيات وأحداث، وإظهار الوشائج بينها جميعا، وقد يكون المنهج البنيوي هنا أقدر المناهج النقدية على إجلاء العنصر الأخير بخاصة؛ لأنه يركز على العلاقات المنسوجة بين العناصر.

وإذا كان هذا حال النقد الغربي في تعامله مع إحدى مكونات الحكي الرئيسة، فهل سيتخلّف النقد العربي في طرح سؤال الفضاء، والحال أنه مجرد مجتر للجهود الغربية ؟

سنحاول هنا الإجابة عن سؤال واحد هو: ما علاقة الفضاء بالمكان ؟ وستكون غايتنا من وراء ذلك فك اللبس الحاصل حولهما، وإماطة اللثام عن هذين المصطلحين اللذين- لطالما- ظلا متعالقين.

إشكالية الفضاء/المكان في النقد العربي:

ولج مصطلح (espace) أو(space) وهو يقابل مصطلح (الفضاء) للدراسات لعربية بفعل الترجمة، التي ضمت للغتنا وأغنتها بكم زاخر من المصطلحات والمفاهيم الغربية.

يشيع مصطلح "الفضاء" عند النقاد الغربيين، إذ يعنونون به كتبهم ومقالاتهم، في حين يظهر مصطلح "المكان" على استحياء، لأداء غايات يرتضيها أصحابها، أما العرب فلا يصطنعون مصطلح "الفضاء" في كتاباتهم النقدية بخاصة[1]، إنما يحتل مصطلح "المكان" عندهم مقاما طباعيا أكبر.

كما قد يرفض البعض لفظة الفضاء ويرتضى تسميته أخرى، كما فعل "عبد المالك مرتاض" الذي يستعيض بها مصطلحا آخر هو "الحيز"، إذ يرى من منظوره الخاص أن المفهوم الأول « قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[2].

إن مشكلة الفضاء منذ البدء مشكلة عويصة، والتصورات حولها لازالت مشوشة ومضربة عند الغرب، فلا يوجد اتفاق حول مفهومها أو وضع أنموذج نظري دقيق يبين عن دلالتها الحقه. ولو أن "مرتاض" أبقى على المقابل الأجنبي الأول (Léspace) أو (the

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 141، 142.

[2] المرجع نفسه، ص 141.

(Spaceوترجمه بالفضاء، ونراه أبين مصطلح و أدقه وأوضحه، ليسّر لنا على الأقل إشكالية وضع مصطلحات عديدة للفظة الواحدة، التي تزيد اضطراب عملية التواصل فينعدم التفاهم بين الناس، خاصة إذا تحدثنا عن مصطلح سردي كان ولايزال متشعبا وغير واضح المعالم.

إن أهمية المكان لا تخفى على أحد، لما يقوم به هذا المكون من دور رئيس في حياة الإنسان، فمنه ينطلق وإليه يعود، أو ليست حياتنا ككل رحلة مكانية تبدأ برحم الأم وتنتهي بالقبر.[1]

إن الاهتمام الكبير بالمكان يعود لحضوره الكثيف في كل مناحي حياتنا، ولعظم قدره في الحياة الإنسانية بعامة « ولعله، ما من قرين للتجربة البشرية مثله، فهو عمادها ومطرحها وهو مغذيها وهو منطلقها ومصبها وهو ترجمتها أيضا».[2]

ينبه "حسن نجمي" – ونحن نبحث في قضية المكان وعلاقته بالفضاء – إلى ملحوظة نراها هامة في هذا الصدد، مُفادها أن "غالب هلسا" ارتكب خطأ فادحا، حين أقدم على ترجمة عنوان كتاب (La poéteque de l'espace) "شعرية الفضاء" لغاستون باشلار إلى "جماليات المكان"، وهي الجناية الأولى التي شوهت خصوصية هذين المصطلحين، وتركت ظلالها على دراساتنا فيما بعد.[3]

وقد نستغرب وضع هذا العنوان، والحال أن المقابل العربي لمصطلح (l'espace) هو "الفضاء"، كما أن المقابل الغربي لمصطلح (le lieu) هو "المكان" ، و من يقارن بين عنواني الكتاب سيخرج بنتيجة واحدة مُفادها قرن "هلسا" بين مصطلحي الفضاء و المكان و اعتبارهما سيان ويشيران إلى مفهومين متطابقين، ولربما كان لقصر باع النقد العربي ذاته تجاه مقولة الفضاء دور كبير في إغفال هذا الأمر وتصدي الأقلام النقدية له.

---

[1] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية "دراسة نقدية"، فراديس للنشر و التوزيع، البحرين، ط1، 2003، ص 66.
[2] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية "الصورة و الدلالة"، كلية الآداب منوبة، دار محمد علي للنشر، الجمهورية التونسية، ط1، 2003، ص 7.
[3] ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 42.

أثيرت قضية الفضاء والمكان في ندوة "الرواية العربية" التي أقيمت سنة 1979 بفاس، وذلك حين قسم "غالب هلسا" في دراسته الموسومة بـ "المكان في الرواية العربية" إلى ثلاثة أقسام، هي المكان المجازي، والمكان الهندسي، والمكان كتجربة معاشة.[1] [*]

وما كان من "محمد برادة"، إلا أن دحض تقسيمه هذا قائلا: « لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات[*] في هذا الحال إلى مجازية و غير مجازية، أي لا تساوي الواقع(..) كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي أو مكان معاش لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها اكاتب وقد لا يصفها وقد يستنبطها من خلال إحساساته الداخلية، والمكان العادي يظل بدوره فضاء(...) إن هذه التضيفات (...) تعوِّم إدراكنا لأهمية الفضاء».[2]

وإن حاول "هلسا" الدفاع عن نفسه وتفسير سبب اختياره ذاك قائلا: « إن ما أعنيه بالمكان هنا هو المكان البسيط ذو الأبعاد الثلاثة، وقد اضطررت لأسباب منهجية أن أعزله عن الزمان والحركة رغم استحالة العزل فعليا (...) و لكنني(..) أفعل ذلك لدواع منهجية لا علاقة لها بالرؤيا ».[3]

لقد ظهرت فيما بعد دراسات عديدة ولعت بمقولة المكان، وعكفت على تحديد مفهومه و مدارسته، و البحث في جمالياته و شعريته حسب الممارسة النقدية لهذا الناقد أو ذاك .

و يتجلى ذلك في إطلاعنا على بعض الكتب التي تمكنا من الظفر بها، و استفدنا من جانبها التطبيقي بخاصة، مثل "الرواية و المكان" لياسين النصير، و "جماليات المكان في الرواية العربية" لشاكر النابلسي و "بنية النص السردي" لحميد لحمداني، و "المكان في النص المسرحي" لمنصور الدليمي، و "فضاء النص الروائي" لمحمد عزام، و "المكان في الرواية البحرينية" لفهد حسين، و "المكان في الرواية العربية" لعبد الصمد زايد، و غيرها من الدراسات التي سنثبتها في حينها.

---

[1] غالب هلسا، "المكان في الرواية العربية"، مجموعة من الباحثين، الرواية العربية "واقع وآفاق"، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1، 1981، ص 217، 225.

[*] يرى "محمد عزام" أن دراسة "هلسا" هي أول دراسة عربية نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي. ينظر: محمد عزام، فضاء النص الروائي "مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996، ص 56.

[*] يقرن معظم النقاد العرب بين مصطلحي "الفضاء" و"المكان" ويجعلانهما سيان، وسنوضح هذه الفكرة لاحقا. ينظر: البحث، ص 25، 26، 29-34.

[2] مجموعة من الباحثين، الرواية العربية "واقع وآفاق" (ضمن الصفحة المخصصة لمناقشات ملتقى الرواية العربية الجديدة)، ص 396.

[3] المرجع نفسه، ص 400.

و نؤكد هنا أن دراسات جماليات المكان أصبحت راسخة في النقد الأدبي منذ عام 2000 حتى اليوم، و بعضها مذكور في الفقرة السابقة. و نود هنا أن نشيد بدراسة "شعرية المكان في الرواية الجديدة" لخالد حسين حسين ، التي نعدها دراسة متعمقة و شاملة في بابها تنظيرا و تطبيقا لشعرية المكان و جمالياته .

إذا كان الدارسون العرب يفضلون مصطلح المكان و يرتضونه عنوانا لدراساتهم على حساب الفضاء، فإننا نود بدءا تقديم هذا الجدول، الذي سنرصد فيه المدلولات اللغوية لمصطلحات ارتبطت بهذين المكونين (الفضاء و المكان) مستقاة من معجم لسان العرب [1]، لنخرج بعدها ببعض الملاحظات:

الكلمة	المادة	مفهومها	رقم المجلد	الصفحة
الفضاء	فضا	المكان الواسع من الأرض (..) والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض. والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض. الفضاء: ما استوى من الأرض واتسع.	15	157، 158
الفراغ	فرغ	الخلاء (..) وفي التنزيل: وأصبح فؤاد أم موسى فارغا، أي خاليا من الصبر (..) وطريق فريغ: واسع.	5	119
الخلاء	خلا	خلا المكان والشيء (..) إذا لم يكن فيه أحد ولا شيء فيه، وهو خال. والخلاء من الأرض: قرار خال.	2	310
الملا	ملا	الملا واحد وهو الفلاة (..) وأما الملا: المتسع من الأرض.	6	96
المجال	جلّ	جلّ البيت: المكان الذي ضرب فيه وبني. الجلّ من الأرض ج الجلالي القطعة ذات جدار.	1	154
المكان	مكن	موضع الكينونة الشيء (..) والمكان: الموضع.	6	83

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

الحيز	حوز	حزت الأرض: إذا أعلمتها وأحييت حدودها. وحوز الدار وحيزها: ما انضم إليها من المرافق والمنافع. وكل ناحية على حدّة حيّز (..) وفي الحديث: فحمى حوزة الإسلام أي حدوده ونواحيه (..) التحوّز: من الحوزة: وهي الجانب كالتنحي من الناحية (..) والحوزة: الناحية.	2	185
الموضع	وضع	وضع الشيء في المكان: أثبته فيه.	6	484
الموقع	وقع	موضع لكل واقع (..) والموقع والموقعة: موضع الوقوع	6	475، 476
البقعة	بقع	بقعة من الأرض على غير هيئة التي يجذبها (..) والبقيع من الأرض: المكان المتسع ولا يسمى بقيعا إلاّ وفيه شجر.	1	234
المحل	حلل	نقيض المرتحل (..) ويكون المحلّ الموضع الذي يحل فيه (..) والمحلّة: منزل القوم (..) والحلّة جماعة بيوت الناس لأنها تحلّ (..) والحلّة: مجلس القوم لأنهم يحلونه.	2	141، 142
البيئة	بوأ	تبوأت منزلا أي نزلته (..) وتبوأ المكان: حلّه (..) والبيئة (..) المنزل (..) وقيل منزل القوم حيث يتبوأون من قبل واد أو سند جبل. زفي الصحاح: المباءة: منزل القوم في كل موضع. ويقال: كل منزل ينزله القوم.	1	268، 269

إننا نلاحظ التقارب الشديد بين مدلولات هذه الألفاظ، على أننا يمكن تقسيمها إلى قسمين أساسين، يضم الأول منه (الفضاء الملا) في حين يحوي الثاني (المجال البيئة). ←

ولقد بنينا علّة التقسيم السابق على خصيصتين رئيستين أولاهما: محدود وغير محدود، فالفضاء يمثل الاتساع والامتداد والفراغ، إنه كل ما يحيط بنا دون أن نلمس له حدودا،

فالصحراء مثلا بامتداداتها تمثل فضاء، على خلاف المكان الأضيق المعلّم الموجود بكينونة شيء ما.

أما الخصيصة الثانية فهي: ملموس ومجسد وغير ملموس ومجسد، فالمكان كائن مُتجسَد يتم إدراكه بوساطة الحواس أو التصور الذهني، وهذا يؤيد وجوده واتصافه بالكينونة، ومثل هذه الصفة قد لا نستطيع إسقاطها على الفضاء.

من هنا سننظر للفضاء على أنه أوسع من المكان وأشمل. ولنقل: إن الفضاء بامتداده واتساعه يحوي الأمكنة المهندسة. من هنا كان المكان جزءا صغيرا من الفضاء إنه بمثابة الجزر المحددّة المتوضعة على البحر الشاسع، أو هو السفن الطافية على سطحه و السابحة على مائه.

وسنخالف هنا التسمية التي ارتضاها "عبد المالك مرتاض" لمصطلح الفضاء؛ لأننا نرى أن مدلولها سائر في الفراغ والاتساع و اللامحدود، في حين نلمس وضع الحدود والعلامات والتقسيم الهندسي في لفظة الحيز، التي نعتبرها أقل مساحة من ألفاظ أخرى أدرجناها في الجدول السابق، فإذا كان البيت مثلا مكانا محددا ينتمي إلى أرض واسعة غير محدودة، فإننا سنعتبر –حسب رأينا- جسما محددا ضمن ناحية أو ركن صغير داخله حيزا.

ويرى "طه وادي" أن المكان –في الحقيقة- هو البيئة التي يعيش فيها الإنسان، والتي تعطيه الملامح الجسدية والنفسية، وعلى الروائي أن يهتم برسم المكان وتحديده؛ لأنه يعطي الحدث القصصي قدرا من المنطق والمعقولية. [1] [*]

لقد أقيمت دراسات كثيرة على المكان الروائي، عملت على تحديد مفهومه وإظهار أهميته في العمل السردي، على أننا لا نعثر على دراسة وافية تشير إلى الفضاء وتميزه عن المكان بخاصة، كما لا يصطنع مصطلح الفضاء ضمن عناوين الكتابات إلاّ نادرا، وإن وجد لا يلبث صاحبه أن يقرنه بالمكان، فنراه يلهج ضمن صفحات كتابه بترديده، ويغفل المصطلح الأول، والشيء ذاته نقوله عمن يضع فصلا أو بابا في كتابه عن الفضاء، ثم لا يتميز الفروق الدقيقة بينهما، ويعتبرهما مفهومان متطابقان، ونعتبر ذلك الميزة الأساس التي تطبع الدراسات العربية التي عثرنا عليها على الأقل، وسنمثل لذلك بنماذج فقط نحصرها في الجدول التالي:

---

[1] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1989، ص 39.

[*] سوف لن نفصل الحديث في قضية المكان، إذ سنرجئها للفصل الأول من البحث. ينظر: البحث، ص 42-47.

صاحب الكتاب	عنوان الكتاب	النـص	الصفحة
حسن بحراوي	بنية الشكل الروائي	أما النموذج الأول وهو المكان أو الفضاء الروائي.	20
سعيد يقطين	قال الرواي	وكما سنتعامل مع المكان أو الفضاء.	163
محمد عزّام	فضاء النص الروائي	...قدر اهتمامنا بمكونات الخطاب الروائي من تبئير أوجهة نظر وفضاء روائي (بنية المكان).	123
عبد المالك مرتاض	في نظرية الرواية	تنهض الرواية على (..) والحيز (المكان).	86/85
فهد حسين	المكان في الرواية البحرينية	هنـاك أمكنـة أو أفضـية متنوعـة تـدخل فـي الفـن الروائي.	65
منصور الدليمي	المكان في النص المسرحي	ولم يظهر هذا المصطلح الفضاء (المكان) في حقول الدراسات الأدبية.	16
ضياء خضر[1]	قمر القدس الحزين	فالإطار الزمني يحيل لرؤيا أحادية ترتبط بالحركة وتفصـح عـن وجـه ثـان يـرتبط بالفضـاء أو المكان (Space).	100
عبد الحميد بورايو[2]	منطق السرد	في معالجتنا للمكان سوف نفرّق بين الحيز النصي (..) وبين الحيز المكاني.	116
عائشة الحكمي[3]	تعالق الرواية مع السيرة الذاتية	و تقترب كلمة فضاء/مكان في المجال الفيزيائي من مدلول كلمة الطول.	443

[1] ضياء خضر، قمر القدس الحزين "دراسات نقدية في الأعمال القصصية لخليل السواحري"، دار الكرمل للنشر و التوزيع،عمّان، ط1، 2003.

[2] عبد الحميد بورايو، منطق السرد "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1994.

[3] عائشة بنت يحيى الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية "الإبداع السردي السعودي أنموذجا"، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2006.

على أننا ننوه في هذا المقام بثلاث دراسات تمكنا من العثور عليها و رأينا أنها أجلّ و أكثر الأعمال تناولا لقضية الفضاء الروائي في شقها النظري، تعزى إحداها لحسن نجمي في كتابه الموسوم بـ "شعرية الفضاء السردي"، فقد خصص بابه الأول لطرح إشكالية الفضاء، مستعينا بما أبدعته الأنامل الغربية في هذا المجال، على أن مفهومه للفضاء الروائي يناقض المفهوم الذي ارتضيناه في بحثنا، إذا نظر له كمجموعة من التيمات والتكرارات والقضايا والأفكار والمشاهد والشخصيات التي قد تلحم مجموعة أعمال روائية، وعلى هذا الأساس أقام دراسته التطبيقية على أعمال الروائية الفلسطينية "سحر خليفة" في الباب الثاني.

نشير كذلك إلى مجهود "حسن بحراوي" في كتابه "بنية الشكل الروائي"، الذي أشار فيه إلى الدراسات الغربية التي تناولت هذا الموضوع، على أنه يقرن في مواطن كثيرة بين الفضاء والمكان، كما يصطنع مقولة "الفضاء المكاني" في غير موضع، وربما أراد بذلك – كما يفعل كثير من الدراسيين- تخصيص الحديث عن الفضاء في الرواية؛ كي لا يختلط بمفهومات أخرى صارت منتشرة في كثير من الميادين، مثل الفضاء السينمائي أو الفضاء المسرحي. كما أن الملاحظة التي يمكن إثباتها أيضا أنه وسم الباب الأول من دراسته لمكون الفضاء بـ" بنية المكان في الرواية المغربية"، وأقام دراسته التطبيقية على مبدأ التقاطبات.

ولا ننسى في هذا الصدد كتاب"بنية النص السردي" لحميد لحمداني [*]، الذي وإن لم يمهد نظريا لقضية الفضاء، إلا أنه أشار إلى تباين التصورات حوله في الدراسات الغربية، كما خصص عنوانا كاملا وسمه بـ"نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان"، واعتبر ذلك مجرد اجتهاد من قبله. وفي ذلك يقول : « تعتبر أغلب الأفكار الواردة تحت هذا العنوان تأملات شخصية في طبيعة الحكي، يمكن اعتبارها مجهودا خاصا في إطار البحث عن حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان».[1]

---

[*] يرى كثير من النقاد العرب أن "لحمداني" سبق غيره إلى معالجة الفضاء الروائي. ينظر: صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد" في روايات عبد الرحمان منيف"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ، 2003، ص7.

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص62.

ويرى "لحمداني" أن الفضاء في الرواية يضم أمكنتها جميعا« لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مكوِّن الفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا. إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية(..) إن الفضاء- وفق هذا- شمولي، إنه يشير إلى(المسرح) الروائي بكامله والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي».[1]

نتفق مع كلام "لحمداني" في فصله بين مصطلحي الفضاء و المكان، خاصة في اعتبار المقولة الأولى شاسعة، في حين تتسم المقولة الثانية بالضيق والانحسار. فالفضاء أكبر من المكان حسب رأينا.

ويمكن أن ندرج في هذا المقام- تدعيما لرأينا- مقولة نراها هامة لهيدغر(Heidegger) يحاول فيها الفصل بين المصطلحين، إذ يقول : « إن الجسر مكان وهو كشيء يصنع فضاء، فضاء تندرج فيه السماء والأرض(..) إن الفضاءات التي تقطعها يوميا مهيأة بواسطة الأمكنة التي يتأسس وجودها على أشياء هي من قبيل العمارات».[2]

إن الفضاء هنا مميز عن المكان، إنه يحوي الأمكنة جميعا ويلفها، بل إن "هيدغر" يجعل الفضاءات التي نرتادها ، والتي نراها تحيط بنا عن يميننا وشمالنا ومن فوقنا وتحتنا وخلفنا، خاوية خالية مالم تمتوضع فيها هذه الأمكنة، فكأنها من تعطي لهذا الفضاء قيمته وأهميته.

إن الفضاء هو نوع من الوسط غير المحدد، حيث تتسكع فيه الأمكنة، أو لنقل بعبارة أخرى: « إن الأمكنة جزر في الفضاء(..) أكوان صغرى منفصلة».[3]، و لهذا السبب أيضا اعتبر "غوتفريد لايبينيتز" الفضاء ناتجا عن جمع الأمكنة كلها.[4]

إن كلام" لحمداني" السابق يجعلنا نستحضر تعبير منصور الدليمي القائل: « إن الفضاء قد تداخل ضمنيا مع المكان وتشربه وتغلغل فيه» [5]، وعلى هذا الأساس فإن ما قدمه "لحمداني" هو المفهوم الأوحد الذي التصق بأذهان الدارسين العرب، فدأبوا على ربط

---

[1] المرجع السابق، ص63.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها "3- الشعر المعاصر"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط1، 1990، ص113.

[3] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 44.

[4] جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص 20.

[5] منصور الدليمي، المكان في النص المسرحي، ص 23

"الفضاء" بمجموع أمكنة الرواية، وجعلوا مفهومه أوسع من المكان وأشمل، وانكبوا على البحث في جماليات المكان مركزين في أغلب الأحوال على قضية التعارضات المكانية.

ويجاري "سعيد يقطين" في تمييزه بين المصطلحين "حميد لحمداني" حين يقول: « إن الفضاء أعم من المكان، لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، إنه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء».[1]

يجعل "يقطين" من مقولة الفضاء بؤرة واسعة حاوية لمفاصل المكان، الذي يشير إلى حيز ضيق محدود الأبعاد، على أنه يعتبره أحد الركائز الأساس المشكلّة للفضاء.

و في المضمار عينه تقول "عائشة الحكمي": « كثرة الأمكنة و مجموعها منطقيا تستدعي أن نطلق عليها (الفضاء) ».[2]

من هنا كان المكان البنية الصغرى المحدودة مثل المقهى والبيت، في حين يمثل الفضاء البنية الكبرى الواسعة والشاملة التي تحوي جميع الأمكنة المتخيلة والمرجعية والمبثوثة جميعا على امتداد النص.[3]

ويتكرر المفهوم ذاته عند "محمد عزام" حيث يقول: « يمكن اعتبار الفضاء الروائي هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا، والتي هي مسرح الأحداث وملعب الأبطال » [4]، و شبيهه قول "سمر روحي الفيصل": « و نقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها». [5]

إن الفضاء الروائي لا يقتصر على هذا الأمر فحسب، بل ينبغي ربطه على الدوام ببقية المكونات الحكائية المشكلة لنسيج النص السردي.

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، ص 240.
[2] عائشة بنت يحيى الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية، ص 443.
[3] سلمان كاصد، عالم النص "دراسة بنيوية في الأدب القصصي فؤاد التكرلي نموذجا"، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، (د.ط)، 2003، ص 114.
[4] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 114.
[5] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية "البناء و الرؤيا"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 71.

ومن عناصر الفضاء الروائي الزمان والمكان [1] [*]، والفضاء يحوي أشياء متباينة ومتعددة، بدءا من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسد الكتابة، إلى المكان والزمان و اللغة و الأحداث و كل ما يجسد عالم الرواية [2]، إنه مجموعة العلاقات الموجودة بين الأماكن والأحداث والشخوص التي يستلزمها الحدث من راو يقص الحكاية وشخصيات فاعلة ومشاركة في خضمها.[3]

لقد اقتصرت الدراسات العربية على هذا المفهوم لمقولة "الفضاء"؛ إذ لم ترَ فيه سوى أمكنة محددة بكل جغرافيتها وأشكالها الهندسية، مقرونة ببقية العناصر الحكائية التي تلتف مع بعضها مشكّلة عالم الرواية.

ونحسب أن هذه النظرة وجيهة إلى حد بعيد، فإذا كنا نتحدث عن الفضاء في الرواية لربطناه منذ البدء بالجانب اللغوي- كما أشرنا آنفا ضمن الأبحاث الغربية- ولوجدنا أن قيمته تتحدد أساسا بمدى تعالقه ببقية المكونات ولاعتمدنا أيضا على الثنائيات؛ بوصفها أكبر خصيصاته، وبهذا سيرتبط مفهومه بالمكان أكثر.

ويمكن أن نشير من خلال ما ذُكر آنفا، إلى الإشكالية التي يطرحها مفهوم الفضاء في الدراسات العربية:

- نعتقد أن تخلف مقولة "الفضاء" ترجع أساسا إلى تخلفها في الدراسات الغربية- وقد سبق الحديث عن هذا الأمر- والحال أن نقدنا العربي ظل تابعا لما يفرزه الآخر.

- اختلاف التصورات حوله باختلاف النظرة إليه، ونظن أن الخلاف كان غربيا بالدرجة الأولى،على أننا نضيف لذلك قضية ترجمة النصوص الغربية، التي نراها تخضع في كثير من الأحيان لوجهة نظر صاحبها ورأيه الخاص، لذا نعتبر أن أولى المشكلات عدم الإلمام بلغة الغير وامتلاك معرفة شاملة بكل ما يتعلق بالمصطلحات في مجال

---

[1] أحمد المديني، تحت شمس النص "دراسات في السرد العربي الحديث"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 183.

[*] نشير إلى أن بعض الدارسين العرب رأوا أن الفضاء الروائي يتجسد باجتماع إحداثيتي المكان والزمان، أمثال عبد الحميد المحادين في كتابه "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف"، وعبد المجيد زراقط في كتابه" في بناء الرواية اللبنانية". ينظر: صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد، ص8.

[2] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، "الخطاب الروائي لإدوارد الخرّاط نموذجا"، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، (د.ط)، (د.ت)، ص 84.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 31.

اختصاصها، لذا وجب التبحر بدءا في ميدان المعرفة السردية والإلمام بكل خصوصياتها؛ لأن إغفال هذا المبدأ سيكون له عواقب وخيمة، إذ ستتشوش الأذهان و تزيد العراقيل و سينعدم التواصل و التفاهم بعد ذلك.

- نظن أن قضية التمييز بين مصطلحي الفضاء و المكان عند العرب لم تكن من أولويات اهتمامهم، إذ لم يكن ليهمهم الفصل بينهما.

- قلة إلمام دارسينا بموضوع الفضاء كما ظهر عند الغرب، و عدم امتلاكهم آليات منهجية و مفاهيمية دقيقة لمقاربة مكوِّن متشعب و معقَّد مثل الفضاء- بإقرار الغرب أنفسهم- و لهذا السبب قرنوه بالمكان – كما تمثله البنيويون- الذي يشير على الأقل إلى مدلول ظاهر و صريح.

و يبقى الفضاء دوما – و كما ذكرنا آنفا- مرتبطا بشيء وهمي ومطلق و رمزي. إنه يحيط بالكل، بكل الأمكنة على الأقل، لكن لا نعثر له على وجود حقيقي، إنه يوجد في اللامكان، و هو كائن زئبقي لا يمكن الإمساك بكنهه. إنه المشكل الأبدي الذي استعصى حلُّه.

و إذا عرجنا مرة أخرى إلى كتاب " بنية النص السردي" للحمداني، وجدناه يضع أربعة أشكال يتخذها الفضاء الروائي[1] استنادا إلى الدراسات الغربية: [2]

1- الفضاء كمعادل للمكان: و يقصد به الحيز المكاني في الرواية و الحكي عامة.[3].

---

[1] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 53-62.

[2] يمكن أن نشير إلى أن جل الدراسات العربية، و هي تحاول تقديم تشكيلات الفضاء الروائي و أنواعه، تستقي الأنماط الأربعة التي أوردها "لحمداني"، على أننا نستغرب في بعض الأحيان تقسيمات معينة يضعها البعض؛ حيث يقسم "محمد عزام" ما يسميه بالفضاء المكاني إلى خمسة أنواع هي: الفضاء الروائي، و الفضاء النصي، و الفضاء الدلالي و الفضاء كمنظور و الفضاء الجغرافي. ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص 71.

نلحظ أن عزام يقرن بين الفضاء و المكان، و شبيه بهذا الأمر ما أوردناه عن "حسن بحراوي" في كتابه "بنية الشكل الروائي"، ثم أنه يضع الفضاء الروائي كصنف من أصناف الفضاء المكاني.

كما نعثر عند "إبراهيم عباس" في كتابه "الرواية المغاربية" على العناوين التالية: الفضاء اللغوي و الفضاء النصي و الفضاء الجغرافي. ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية " تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي"، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص 215.

فهل هذه أنواع الفضاء الروائي؟ خصوصا أننا لا نكاد نعثر ضمن صفحات بحثه على مفاهيم الفضاءين اللغوي أو النصي، إذا استثنينا بعض الآراء المستقاة أساسا من كتابي "بنية النص السردي" للحمداني، و" بنية الشكل الروائي" لبحراوي.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص53.

2- الفضاء النصي: و هو الموضع المادي الأوحد المجسد في الرواية، و فيه يلتقي وعيا الكاتب و القارئ.[1]

و يعده "جنيت" أحد أشكال الفضاء في الدراسات الغربية، التي تُعنى كثيرا بالوسائل البصرية من شكل الخطوط، و تنظيم الصفحة، و هيأة الكتاب في كليته.[2]

إن الفضاء النصي يتعلق بالصورة الشكلية للنص السردي.و تشمل الغلاف الخارجي للرواية و تنظيم فصولها و مطالعها و تشكيلات العناوين [3]، و قد فصّل "ميشال بوتور" الحديث عن مظاهر تشكيل فضاء النص في كتابه " بحوث في الرواية الجديدة". [4]

3- الفضاء كمنظور: و يتعلق على وجه الخصوص حسب "جوليا كرستيفا" بالرؤية، أو منظور الكاتب الذي يقدم بوساطته القصة المتخيلة.[5]

4- الفضاء الدلالي: و هو ما ارتبط في البلاغة الكلاسيكية بالصور، و يقول "جنيت" في شأن هذا النوع من الفضاءات ما يلي: « يتأسس الخطاب من سلسلة دوال حاضرة تقوم مقام سلسلة مدلولات غائبة، على أن اللغة الأدبية بخاصة لا تعمل بهذه الكيفية البسيطة، حيث إنها غير أحادية المعنى، إذ تبقى في حالة توالد و تضاعف مستمر، حيث قد تحمل اللفظة الواحدة دلالتين تقول البلاغة عن أحدهما أنه حقيقي و عن الآخر بأنه مجازي، هناك إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي و المدلول الحقيقي».[6]

و بتعبير برنار فاليط (Bernard Valette) : « إن الفن من طبيعته أن يكون متعدد الدلالة».[7]

نلحظ مما تقدم ذكره أن هناك اختلافا ظاهريا، و تضاربا واضحا بين تصورات النقاد و الدارسين الغرب حول تحديد مفهوم مقولة الفضاء، و يمكن أن نقول بعامة: إنها مقولة تتفرع إلى مفهومات أربعة رئيسة.

---

[1] Jean Weisgerber, L'espace romanesque, p 173.
[2] Gérard Genette, Figures II, p 46.
[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 55.
[4] ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 108- 131.
[5] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 61.
[6] Gérard Genette, Figures II, p 46.
[7] برنار فاليط، النص الروائي، ص 54، 55.

ويعتبر "لحمداني" أن ما يدخل حقيقة ضمن فضاء الحكي هما الشكلان الأوليان (الفضاء كمعادل للمكان و الفضاء النصي)، في حين يدخل المفهوم الثالث ضمن مباحث الرؤية السردية، أما المفهوم الرابع فيتعلق بموضوع الصورة في الحكي.[1]

لقد أشرنا ضمن الصفحات الأولى من البحث، و نحن نتحدث عن دلالة الفضاء الروائي في الكتابات الغربية، على أنه يرتبط أساسا بالطابع المجسد أو الملموس؛ أي إنه يلتصق بمجال مكاني و فضاء لفظي يوجد بوساطة الكلمات المطبوعة.

و على هذا الأساس سنجاري "لحمداني" في اعتبار الفضاء النصي أحد الأشكال الرئيسة المكونة للفضاء الروائي؛ باعتبار أن كل ما يدخل ضمنه يعتبر عناصر لسنية أساس، تحمل القارئ على فهم معين للعمل و تفصح عن دلالات كثيرة، إذا أجاد قراءتها و ربطها بعالم القصة المتخيلة، و لهذا سنخصص فصلا كاملا ضمن صفحات بحثنا نبين فيه عن أهمية هذه الفكرة.

و نقول الشيء ذاته عن الفضاء الجغرافي (الفضاء كمعادل للمكان)، الذي نعتبره – كما ذكرنا آنفا- أكثر المباحث التصاقا بمفهوم الفضاء الروائي، بل تفوق أهميته عندنا الفضاء النصي، إذ سنعتبره أول أشكال الفضاء الروائي و أشدها حضورا؛ لأنه يتجسد كذلك ضمن مساحة مكانية، و يتعالق بخاصة بالأمكنة المرجعية و التخيلية التي يضمها النص السردي.

على أننا سنخالف "لحمداني" و نعتبر (الفضاء كمنظور أو كبؤرة) أحد المباحث الأشد التصاقا بمقولة الفضاء الروائي، حتى و إن أشارت إليه "جوليا كرستيفا" كمبحث شائع يدخل ضمن الرؤية السردية، التي تعد إحدى مكونات الخطاب الروائي.

أما التشكيل الرابع للفضاء الروائي، فهو الفضاء الدلالي الذي يُربط بقضية الصورة و المجاز، حيث إن الكلمة ليست معنى ثابت، إنما تغير معناها على الدوام كما يصرح تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov).[2]

أخذت علوم البلاغة منذ العصور الوسطى بأوربا، تهتم اهتماما متزايدا بعنصر (الأسلوب) و خاصة صورته اللفظية (Figures).[1]

---

[1] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 62.

[2] ينظر: تزفتان تودوروف، مفاهيم سردية، ت/عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 84.

و يقول "جنيت" في هذا الصدد: « إن كتابتنا لا تزال متشعبة بضروب الاستعارات و الصور، و إن ما يصطلح عليه بالأسلوب يظل مرتبطا بآثار المعاني الثانية، تلك التي تسمى في اللسانيات إيحاءات. فما يقال في ملفوظ يتضاعف دوما بما تقوله الكيفية التي يقال بها».[2]

و يشير صاحبا كتاب "نظرية الأدب" إلى أن البنية في اللغة الشعرية تقوم على الصورة [3]، و يعتبر "فرانسوا مورو" أن الصورة الشعرية هي طريقة للكلام، و من أدواتها الاستعارة و التشبيه والكناية و المجاز المرسل.[4]

و لو عدنا إلى الأدب العربي لوجدنا أن المجاز« هو المعبر الأول الذي تلجه الصورة الشعرية مكتسية بألوان من تشبيه و استعارة و كناية».[5]

و نعني بالمجاز« دلالة اللفظ على غير ما وُضع له في أصل اللغة» [6]، في حين تعني الحقيقة « استعمال اللفظ في أصل وضعه في اللغة».[7]

إن ارتباط الصورة بالشعر أكثر من ارتباطها بأي فن أدبي آخر، و قد مثلت في المؤلفات النقدية الغربية « الخاصية الأساسية للغة الشعر»[8] ، أو هي « الجسر الذي يصل المتلقي بالقصيدة و الجناح الذي يحمله و يرتفع للالتحام بعوالمها».[9]

إن الصورة هي « المنبع الأساس للشعر الخالص » [10] ، و بتعبير آخر يدل على تعالقها الشديد بالشعر نقول: إن « الصورة في الشعر كالشمس في الحياة».[11]

---

[1] مجدي و هبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 260.

[2] Gérard Genette, Figures II, p 50.

[3] ينظر: رينيه ويليك و وارين أوستين، نظرية الأدب، ت/محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، (د.ط)، 1981، ص242.

[4] ينظر: أحمد الطريسي، النص الشعري "بين الرؤية البيانية و الرؤيا الإشارية"، الدار المصرية السعودية للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة،2004 (د.ط)، ص99.

[5] خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية "بين الإبداع و التنظير و النقد"، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995، ص237.

[6] طالب محمد الزوبعي و ناصر حلاوي، البلاغة العربية " البيان و البديع"، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1996، ص 64.

[7] المرجع نفسه، ص 63.

[8] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ت/ محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (د. ط)، 1986، ص 23.

[9] غاستون باشلار، جماليات المكان، ت/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1984، ص 18.

[10] أحمد الطريسي، النص الشعري، ص 103.

[11] عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص 13.

لقد عمدنا إلى إيراد هذه المقولات؛ للتدليل على ارتباط موضوع الصور و المجاز بباب الشعر؛ إذ إنها تمثل جوهره، و تظهر براعة الشاعر بخاصة، عند توظيف أدوات متباينة من استعارات و تشبيهات و كنايات؛ لتحقيق أقصى درجات الجمال شكلا و مضمونا؛ ليتم التواصل بينه و بين المتلقي.

أي إن مبحث "الصورة" شائع في مجال الشعر و صالح له أكثر، و لا نظنه يتعلق بالدراسات الحكائية، إذ نعتقد أنه من الصعوبة الإحاطة بهذا العنصر و تطبيقه على الفنون الحكائية بشتى صنوفها، بل على جنس أدبي طويل مثل الرواية.

و لا نكاد نعثر ضمن الدراسات العربية على بحث مستقل يعنى بالفضاء الدلالي، إذ ظل على الدوام مبحثا غامضا و غفلا لا تلتفت إليه الأقلام؛ للأسباب المذكورة آنفا، إذا استثنينا في هذا الصدد بعض الوريقات التي تمكنا من الاطلاع عليها لمحمد سويرتي[1]، التي حاول فيها عرض مفهوم الفضاء الإيحائي استنادا إلى ما أورده "جيرار جنيت"، و أقام بذلك بعض التصنيفات لهذا النوع من الأفضية و هي: (الأصل الفضائي، والمجاز الفضائي، و الاستعارة الفضائية، و الكناية الفضائية بنوعيها الرمز الفضائي و الإيماء الفضائي).

و إن كنا نثيب جهده هذا، غير أن ما يطبع مفاهيم "سويرتي" عموميتها، و عدم تدعيمها بأمثلة توضيحية تبين عن دلالة التقسيمات التي وضعها، ينضاف إلى ذلك التقارب الشديد بين بعضها، إلى حد يصعب التفرقة بينها، كما أن بعض تلك التقسيمات إنما تدخل ضمن باب الشعر مثل الإيماء الفضائي.

إذا كان الفضاء الدلالي كما أشرنا سابقا يتوجه صوب المعاني المجازية التي تنبثق عن المعاني الظاهرة الحقيقية، و إذا كان الشعر يستخدم هذا اللون في بناء صوره الشعرية بوساطة آليات مختلفة، فإننا نحسب أن الرواية تستعين بأساليب فنية في بناء عالمها.

إن الأفضية التي رسمتها يد الروائي لم تنشأ اعتباطا، إنما جاءت لتحقيق غايات و أهداف يرتضيها صاحبها؛ أي إنها تكون محملة بشحنات دلالية و إيحاءات رمزية، فهي بمثابة حيل لغوية يراد بها على الدوام المعاني البعيدة الخفية المستعصية، لا المعاني القريبة الظاهرة السهلة.

---

[1] ينظر: محمد سويرتي، النقد البنيوي و النص الروائي، ص 101-108.

إن عمل الروائي سيشبه عمل الشاعر، على أن لكل واحد منهما آلياته التي يبغي من ورائها بث خطابه للمتلقي، و يريد أن يخفي شيئا من الكلام و أن يطويه؛ ليتكفل القارئ فيما بعد من فك طلاسمه.

من هنا سيكون الفضاء الدلالي متناثرا في ثنايا العمل الروائي، و لا يمكن أن نخصه بعنصر دون الآخر، فلتوظيف بعض الأمكنة دون غيرها دلالات معينة، كما يحمل وشي الشوارع مثلا ببعض الصفات رموزا خاصة، و على هذا الأساس سيكون الفضاء الدلالي حاضرا في كل ثنايا بحثنا، سيكون الخفي الظاهر في الوقت نفسه، لن نموضعه في مكان معين و لن نخصص له فصلا خاصا، إنما سيتواجد بدافع القوة التي يفرضها الروائي عليه، و بالتالي سيُتضَمن في دراستنا للأفضية الثلاثة (الفضاء الجغرافي، و الفضاء- رؤيةً سرديةً، و الفضاء النصي)، بل إن حضوره سيتجلى في تحليلنا لعلاقة مكون الفضاء الجغرافي بعناصر الحكي الأخرى.

و انطلاقا من هذا سنعتبر أن أقسام الفضاء الروائي ثلاثة، نقدمها حسب الأهمية بالترتيب التالي:

1- *الفضاء الجغرافي*: و نراه السمة الأساس التي تطبع مقولة "الفضاء" و المكوّن الأكثر حضورا و تجسدا في العمل الروائي.

2- *الفضاء- رؤيةً سرديةً*: و نعتبره أدنى درجة من المكون الأول، على أنه يكتسب أهمية بالغة في التعبير عن وجهات النظر و كشف الأفكار و الرؤى و القناعات.

3- *الفضاء النصي*: و نعده عنصرا مساعدا على استجلاء بنية الفضاء ككل، و كاشفا عن خصوصية الفضاءين السابقين، إذا أحسنا قراءته و وصله بهما، و هذا ما سنحاول العمل على إرسائه في فصول بحثنا.

الفصل الأول

الفضاء الجغرافي،
و طرائق تحليله، و بنائه.

1- مفهوم الفضاء الجغرافي.

2- طرائق تحليل الفضاء الجغرافي.

3- بنية الفضاء الجغرافي عند الأعرج واسيني.

4- خصوصية بناء الفضاء الجغرافي عند الأعرج واسيني.

1- مفهوم الفضاء الجغرافي (l'espace géographique) [*]:

[*] الجغرافيا علم يدرس الأرض و الظواهر الطبيعية و البشرية عليها ، و يعود أصل الكلمة إلى اللغة الإغريقية ترجمتها بالعربية وصف الأرض، فلفظ الجغرافيا (geography) لفظ إغريقي هو في الأصل (geographia) مؤلف من شقين أولهما (geo) و يعني (الأرض) و ثانيهما (graphia) و يعني (الوصف) . و على هذا الأساس فالجغرافيا هي وصف الأرض ، و بصورة أخرى نقول : إنها تعني علم المكان او مثول المكان في مظاهر مختلفة و أشكال متعددة مثل الجبال و

يعمد الروائي إلى تزويدنا بحد أدنى من الإشارات الجغرافية على هيئة معالم استدلالية بسيطة؛ لإطلاق خيال القارئ، أو التوسع بعض الشيء؛ لتحقيق استكشافات ممنهجة للأمكنة.[1]

و يطرح "كولندستين" ثلاثة أسئلة عن الأهمية الوظيفية للفضائية هي: أين ؟ و كيف ؟ و لماذا ؟، و يجيب عن السؤال الأول بما أسماه الجغرافية الروائية، حيث يتموضع الحدث الروائي غالبا، فكل رواية « تحوي طوبوغرافيا نوعية تمنحها نغميتها الخاصة، ذلك أن الروائي يختار موضعة الحدث و الشخوص داخل فضاء واقعي أو مستعار من الواقع».[2]

سنربط الفضاء الجغرافي هنا بالمكان، و نعده العنصر الرئيس المشكل لبنية الفضاء الروائي؛ باعتباره بنية معمارية متجسدة بوساطة اللغة، التي تتفنن في رسم عوالم مكانية متنوعة؛ أي إننا سنشير بهذا المصطلح إلى مجموع العناصر المكانية بما هي أشكال طوبوغرافية و أعلام جغرافية مرجعية أو تخييلية، تدور فيها أحداث القصة المتخيلة، و تضطرب داخلها الشخصيات و تتفاعل فيما بينها.

أي أن المقصود بالمكان هنا هو« المكان اللفظي المتخيل؛ أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي و حاجاته».[3]

و قد نبهنا في المدخل إلى الدور العظيم الذي نوليه لهذا المكون؛ إذ نراه ألصق التشكيلات بمقولة "الفضاء الروائي". فلا يمكن مطلقا تصور الرواية دون تحديد إحداثياتها المكانية، و لعلنا نشبه المكان هنا بالخشبة المسرحية التي تتجه صوبها العيون النظارة، ففيها تتجلى الأحداث و تنطلق، و عليها يتكئ الشخوص للتفاعل في إطار زماني يتكفل صاحب العمل بتحديده .

و لهذا السبب يصرح "خالد حسين حسين" بأن « الفضاء بمعنى الأمكنة المتواجدة على الشريط اللغوي، التي تعد ساحة صراع للقوى النصية، هو الذي يشكل بؤرة للقراءة و موضوعها و هدفها في الاستنطاق و التأويل».[4]

السهول و الهضاب ... و هلم جرا ، في حين انصرفت الجغرافيا إلى تحديد أمكنة بعينها ذات حدود تحدها و تضاريس تتسم بها . عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 143.

[1] Roland Beurneuf et Real Quellet ,L'univers du roman , p 113.

[2] جـ .ب . كولدنستين، "الفضاء الروائي"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 21.

[3] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، ص 72.

[1] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 84.

و إذا أرجعنا البصر إلى الوراء وجدنا أن قضية المكان شغلت علماء الفلسفة قبل سقراط، و إن لم تخصص له كتب محددة، و قد أشار"أرسطو" في كتابه "فن الشعر" إلى المنظر المكاني المسرحي، بوصفه أحد الأجزاء الستة التي تتركب منها المأساة، و هي: القصة، و الأخلاق، و العبادة، و الفكر، والمنظر، والنشيد [1]، فضلا عما أثاره شرّاح أرسطو عن الوحدات الثلاث.[2]

لقد انشغل الفكر الفلسفي بقضية المكان منذ القديم، و قد تباين مفهومه عند كل واحد و اختلف من عنصر لآخر. و في المعاجم الفلسفية ورد تعريفه على النحو التالي: « هندسيا : وسط غير محدود يشتمل على الأشياء و هو متصل و متجانس لا تمييز بين أجزائه. و ذو أبعاد ثلاثة هي الطول و العرض و الإرتفاع، و يمكن بناء أشكال مشابهة فيه. فإن انتفت فيه إحدى هاتين الخاصيتين أضحى فراغا في الهندسة غير الإقليدية. و هو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الأجسام».[3]

و هو أيضا « الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره، أو هو السطح الباطن من الجسم الحاوي للسطح الظاهر من الجسم المحوي».[4]

و قد استخدم الفلاسفة المسلمون مصطلح "المكان" وأجمع معظمهم على أنه « الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم و ينفذ فيه أبعاده و يرادفه الحيز».[5]

و قد حاول علماء الاجتماع إيجاد مفهوم للمكان، بإرجاعه إلى أصول سوسيولوجية، على أن نظرتهم إلى هذا المكون بقيت متباينة.[6]

و قد التحق المكان بحقل النقد العربي في جانبه النحوي كظرف مكان، مع ما نعلمه من تقليل شأنه مقارنة بظرف الزمان[7]، أو في بعده البلاغي البسيط، كما ظهر عند "عبد

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ت/ عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1973، ص 20.
[2] منصور الدليمي، المكان في النص المسرحي، ص 15.
[3] أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2001، ص 12.
[4] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
[5] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 57.
[6] ينظر: أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 13.
[7] حسن نجمي، شعرية الخطاب السردي، ص 37.

القاهر الجرجاني"، الذي اقترح ثلاثة تعريفات للمكان هي: المكان المبهم ، والمكان المعين، و المكان المحصور.[1]

و لا شك أن للمكان الحظوة عند مبدعينا الأوائل منذ العصر الجاهلي، و يكفينا العودة إلى المقدمات الطللية في شعرنا القديم، أو تصوير الطبيعة بكل ما تزخر به من عناصر الجمال.

إن الوقوف على الأطلال دليل صريح على إحساس صادق بالحياة، مع وعي عميق بالوشائج الإنسانية التي تربط الإنسان بكل ما يحيط به من بشر وأشياء.[2]

لقد كان تأثير البيئة عظيما على حياة العربي، إذ أثرت على مشاعره و وجدانه و أفكاره، كما فرضت عليه حياة خاصة، فكان متأثرا و منفعلا بها، و عنها يصدر في كل شيء أينما توجه .[3]

و ليس ههنا مقام تفصيل الحديث عن الأهمية التي اكتساها المكان في نصوصنا القديمة، و الحال أن اهتمامنا الأوحد سينصب على استجلاء أهمية هذا المكون في السرد الروائي، خصوصا مع تطور التقنيات الحداثية للرواية، إذ أضحى المكان عنصرا حكائيا متميزا لا يمكن إغفال دوره الكبير في لم وشائج العناصر الفنية الأخرى المكونة لجنس الرواية.

و لهذا السبب اعتبر "مرشد أحمد" المكان « العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض ، و هو الذي يسم الأشخاص و الأحداث الروائية في العمق

و يدل عليها».[1]

و المكان لبنة حيوية في جسد الفضاء الروائي، و تجسيده ضمن صفحات العمل السردي يعطي لأحداث القصة المتخيلة واقعيتها، فتبدو للقارئ شيئا محتمل الوقوع [2]، و مثل هذا

---

[1] يعرِّف "علي الجرجاني" المكان المبهم بأنه عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه مثل الخلف و الأمام ، فان تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو سبب كونه الخلف من جهته ، و هو غير داخل في مسماه ، أما المكان المعين فهو عبارة عن مكان له اسم سمي به ؛ بسبب أمر داخل في مسماه مثل الدار ، فان تسميته بسبب الحائط و السقف و غيرهما و كلها داخلة في مسماه ، في حين يعني المكان المحصور السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي . ينظر : أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، ص 35.

[2] ينظر: محمد عبد الواحد حجازي، الأطلال في الشعر العربي" دراسة جمالية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص 198.

[3] ينظر :حسين جمعة ، البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي ، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، مج 25، ع 3 ، يناير- مارس، 1997، ص 264.

[1] مرشد أحمد ، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2005، ص 128.

الأمر أقرّ به كثير من الباحثين الغربيين أمثال "هنري متران"، و "شارل كريفل"، و "جيرار جنيت".[*]

لقد تغيرت النظرة إلى المكان (الفضاء الجغرافي) بتغير التقنيات الروائية ، حيث عمدت الأعمال الحديثة بطريقة تركيبها الفني على كسر الصيغ الكلاسيكية المألوفة، و بتعبير آخر مارس هذا النوع الجديد من الكتابة فعلا إغوائيا، من خلال أنساق كتابية جديدة تقوم على محاولة خرق البناء التقليدي الذي هيمن فترة من الزمن.

يبدأ التأريخ الحقيقي للرواية بوصفها ملحمة برجوازية في العصر الحديث و ذلك بظهور الطبقة الوسطى (البرجوازية) في القرن التاسع عشر ، و قد قامت الرواية التقليدية على أيدي عمالقة لا يزال التاريخ يشهد بعظمتهم في الأدب الفرنسي و الروسي و الانجليزي، بدءا بستاندال، و زولا، و فلوبير، و بلزاك، و انتهاء بغوركي، و دستوفسكي، و تولستوي، و ديكنز، و هنري جيمس.[3]

و قد كان "فلوبير" مثلا في "مدام بوفاري" يدقق في رسم ملامح أمكنته، كما كان يفعل أقرانه [4]، مثل "بلزاك" الذي يأتي المكان في أعماله مشخصا و معلقا عليه، مثلما يصرِّح "هنري متران" [5]، و مثل "ستاندال" الذي عني عناية بالغة برسم البيئة في أعماله.[6]

و لعل ثورة التجديد الأولى ضد الرواية التقليدية، بدأت في نهاية القرن التاسع عشر، و استمرت حتى النصف الأول من القرن العشرين باكتشاف "اللاوعي"، و صدرت عدة أعمال تدخل ضمن روايات تيار الوعي مثل:"أشجار الغار المقطوعة" لجاردان(jardin) و "في البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، و "أوليس" لجيمس جويس، التي أبدعها خلال الحرب العالمية الثانية.[1]

---

[2] ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص 219.

[*] كنا قد اشرنا إلى هذا الموضوع في المدخل، ينظر: البحث ، ص 12-21،18.

[3] ينظر: محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 57.

[4] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 153.

[5] هنري متران، "المكان و المعنى. الفضاء الباريزي في قصة ferragus لبلزاك"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص131.

[6] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985، ص 106.

[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 57-59.

و جاءت مرحلة ثورية جديدة حمل لواءها أصحاب مدرسة (الرواية الجديدة) ، حيث برز في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية « شبان مشاكسون وضعوا أصابع الديناميت تحت الكراسي الأكاديمية، و حاولوا نشر الغصن الذي يجلس عليه الأدباء الكبار ».[1]

لقد ثار رواد الرواية الجديدة أمثال : "ناتالي ساروت" ، و "ميشيل بوتور" ، و "جان ريكاردو" ، و "كلود سيمون" ، و "آلان روب غرييه" على (المدرسة التقليدية) من جهة ، و على مدرسة (تيار الوعي) من جهة أخرى، و أقاموا فلسفتهم على اعتبار أن العالم الخارجي و أشياءه هو ما ينبغي أن يكون مادة للفن. إن هذا العالم الخارجي له وجود مستقل عن وجود الإنسان، و بذلك أحلوا المكان محل الزمان؛ لأنه أقوى و أرسخ، بعد أن كانت فلسفة الرواية التقليدية ترى في الإنسان و حياته- بما يضطرب فيها من أحداث و أزمان- هي مقياس الكون، و بعد أن أشادت فلسفة رواية تيار الوعي بالذات [2].

لقد حاول أنصار مدرسة الرواية الجديدة أمثال "آلان روب غرييه" « تحطيم الزمان كمقياس لمغزى الحياة و إحلال المكان محل الزمان؛ لأن وجود الأشياء في المكان أوضح و أرسخ من وجودها في الزمان ».[3]

على أن هؤلاء المجددين رفضوا تلك التفصيلات الدقيقة و الترسيمات الهندسية المبالغ فيها التي أولاها التقليديون للمكان، و أضحوا يتعاملون معه « بحذر و قلق و جهل متعمد، فكان الكاتب نفسه لا يعرف معالم حيزه- كما لا يعرف نوايا شخوصه و أهواءها- بدقة، فهو و قارئه في ذلك سواء ».[4]

لقد تطور الوعي بمكون "المكان" في الكتابة الروائية منذ "فلوبير" و "بروست"، وصولا إلى رواد التجديد في فرنسا، تطورا لم يعد فيه مجرد عنصر تكميلي مقحم، بل أضحى حضورا كاملا في العمل الروائي.[5]

و يبقى أن نشير هنا إلى ذلك الارتباط العجيب في تجربة الرواية الغربية بسؤال المكان خلال الحربين العالميتين، و هو يعد بحق رد فعل على ما يخضع له الفضاء الحسي من

---

(1) المرجع نفسه، ص 63.
(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها .
(3) آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة ، ت/ مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، (د. ت)، ص 11.
(4) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 154.
(5) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 60.

تحولات معينة تحركها مقتضيات الجغرافيا، التي لا تصلح إلا لفعل الحرب حسب تعبير إيف لاكوست (yves lacoste).[1]

و لعلنا نلحظ أيضا اهتماما متزايدا بقضية "المكان" عند الروائيين العرب؛ بفعل التغيرات الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية التي طرأت على حياتهم، و بخاصة تعرض الوطن العربي للغزو الأجنبي، الذي عزز اهتمامهم بالمكان، و أسهم في توسيع معناه، حتى صرنا نرى نصوصا روائية تعنون به مثل: " حارة البدو " لإبراهيم خليل، و " فساد الأمكنة " لصبري موسى، و" يحدث في مصر الآن " ليوسف القعيد، و " شرف المتوسط " لعبد الرحمان منيف، إضافة إلى روايات نجيب محفوظ.[2]

و إن حظي المكان بهذه الأهمية البالغة في عديد من النصوص الروائية ، إلا أن التفات أقلام نقادنا إليه ظل قليلا .

و يمكن أن نقول في الأخير : إن المكان قد نما تدريجيا في الرواية، فبعد أن كانت وظيفته التقليدية مجرد ديكور للحدث و خلفية له، أصبح يسم الرواية بميسمه، و هكذا بدأ المكان يفرض سلطته على الدراسات النقدية؛ للبحث في دوره و وظائفه؛ لإنتاج معرفة تكاملية به في مستوياته و انشغالاته المختلفة .

على أن السؤال الذي نود طرحه الآن : كيف تمت دراسة "الفضاء الجغرافي"، و وفق أي السبل تمت مقاربته ؟

2- طرائق تحليل الفضاء الجغرافي:

يعيش الإنسان في عالم فسيح، و تربطه بالأشياء المحيطة علاقات كثيرة، و لربما أدرك البشر منذ القديم ذلك الشكل الثنائي الذي تجلى أمام ناظريه في كل عناصر الحياة، أو ذاك

---

[1] المرجع السابق، ص 39.

[2] ينظر: مرشد أحمد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 128.

الذي يستشعر كينونتته في داخله، مثل : السماء و الأرض، و الليل و النهار، و النور و الظلام، و الموت و الحياة، و الحر و البرد، و الأبيض و الأسود، و القريب و البعيد، و المرتفع و المنخفض، و الحب و الكراهية، و النشاط و الكسل، و القوة و الضعف، و البخل و الكرم ... حتى إنه ليصبح من المستحيل الإلمام بكل التعارضات الموجودة، فالحياة برمتها قائمة على تلك التقابلات.

و على هذا الأساس سيكون لمبدأ التقاطبات حضور قوي ضمن العناصر المكانية بخاصة، و لهذا السبب أخذ هذا المبدأ مقاما طباعيا كبيرا ضمن الدراسات النقدية المخصصة للمكان، و اعتبر أداة خصبة و فعالة لحل إشكاليات الفضاء الروائي، خصوصا أن تلك الدراسات أبانت عن توفر كم زاخر منها ضمن النصوص الروائية.

و قد ميز "توماتشفسكي" بين حالتين يتخذهما المكان « الحالة القارة عندما يجتمع كل الأبطال في نفس المكان (..) و الحالة الحركية cinétique عندما يبدل الأبطال المكان للتوصل إلى لقاءات ضرورية » [1]، كما قسَّم البنيويون المكان إلى مرجعي و تخييلي.[2]

لقد لاقت التقسيمات الثنائية للمكان صدى عند كثير من الدارسين العرب، و اعتمدوا عليها في دراساتهم النقدية، فتنوعت إلى: المكان الأليف و المكان المعادي، و المكان العالي و المكان المنخفض، و المكان الساكن و المكان المتحرك.[3]

كما تنوعت أنماط المكان و أنساقه، إذ نعثر في بعض الدراسات على تصنيفات معينة، و قد سبقت الإشارة في المدخل إلى التقسيمات التي ارتضاها "غالب هلسا" للمكان [*]

كما وضع "شاكر النابلسي" أصنافا من الأمكنة من خلال قراءاته لروايات "هلسا".[4]

و قسّم "ياسين النصير" المكان إلى قسمين هما: المكان الموضوعي، و المكان المفترض، في حين يحدد "شجاع العاني" أربعة أصناف للمكان هي: المكان المسرحي، و

---

[1] توماتشفسكي، "نظرية الأغراض"، مجموعة من الباحثين، نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس"، ت/ إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط1، 1982، ص 193.

[2] ينظر: مرشد أحمد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصرالله ، ص 129.

[3] ينظر: محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي "من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي 484 هـ- 897 هـ "، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005، ص17.

[*] ينظر: البحث، ص 25.

[4] ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1994، ص15-23.

المكـان التـاريخي، و المكـان الأليـف، و المكـان المعـادي [1]، و يمكـن أن نشـير هنـا إلـى تصنيفات متعددة قدمها "محمد الطربولي" لبعض الدارسين العرب يمكن العودة إليها.[2]

يشكل التقاطب أداة إجرائية مهمة أدرجتها الشعرية في صلب بنائها النظري، و جعلتها الأداة الرئيسة للبحث في تشكيلات المكان، إنه وسيلة هامة « يتم من خلالها إدراك بنية العلاقات السطحية و العميقة في النص فضلا عن استجلاء العلاقة الثنائية التي تنشا بين مكان و آخر و ما يتولد عن ذلك من صلات تربط وحدات النص لتسهم في إنتاج مختلف الدلالات ».[3]

و يعود مفهوم التقاطب في جذوره الأولى إلى "أرسطو" في كتاب الفيزياء، حين أشار إلى الأبعاد الكلاسيكية الثلاثة(الطول، و العرض، و الارتفاع)، و عن مجموع التقاطبات التي يحددها جسم الإنسان الواقف (يسار / يمين، و أمام/ خلف، و أعلى/ أسفل).[4]

و إذا أرجعنا البصر إلى الوراء، وجدنا أن المنظرين الألمان بعد روبير بيتش(R.petsch) (1934) قاموا بالتمييز بين مكانين متعارضين هما Lokal و Raum، عنوا بالأول المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية مثل المقاسات و الأعداد، في حين يمثل الثاني الفضاء الدلالي، الذي تؤسسه الأحداث و مشاعر الشخصيات في الرواية. و انطلاقا من هذه التمييزات قام هيرمان مير (H.Meyer) بإبراز الدور الأساس الذي يلعبه الفضاء في العمل الروائي، مدعما آراءه بأمثلة ملموسة.[5]

تفصح هذه المقولة عن الدور العظيم الذي يكتسيه الفضاء في التخيل الروائي – كما أشار "مير" – كما تحوي تقسيما أوليا و ثنائيا لأفضية الرواية، يشبه المظهر الأول منه ما ندعوه بالفضاء الجغرافي، في حين يتعلق المظهر الثاني بالفضاء الدلالي، و إن كان مفهومه يختلف عما أشرنا إليه في المدخل [*]، على أن الشيء اللافت للانتباه قضية التعارض التي ألمح إليها "بحراوي" و لم يفصح عن دلالتها، و الحال أننا نعتبرهما بمثابة تشكيلين من تشكيلات الفضائية و مظهرين من مظاهرها.

---

[1] ينظر: سلمان كاصد، عالم النص، ص 130، 131.
[2] ينظر: محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، ص14-18 .
[3] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 143، 144.
[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 33.
[5] المرجع نفسه، ص 26.
[*] ينظر: البحث، ص 36، 38- 40.

و أشار "هنري متران" إلى جهود سابقيه حول موضوع "الفضاء" فنبّه إلى دراسة "جورج بولي" و "جيلبير دوران" - اللتين أشرنا إليهما آنفا- و عن مقدرتهما الكبيرة في كشف التعارضات المكانية أو التقاطبات، على أن دراستهما تلك تشوبها بعض السلبيات؛ حيث إنهما أغفلا ربط تلك التعارضات ببقية العناصر السردية.[1]

و كلام "متران" كبير الأهمية؛ فالرواية عالم متكامل لا يمكن تجزئة عناصره و مكوناته، فقراءتنا لأي عمل لا تكون مفككة أو مجزأة، فنحن نقرأ المكان و الزمان و الشخصيات و الأحداث في الوقت ذاته، إنها تنصهر جميعا في بوتقة واحدة بوساطة قلم خبير، و ما دأب عليه النقاد من تفكيك أواصر الرواية و دراسة عناصرها منفصلة إلا للتسيير الإجرائي.[**]

و ذكر "متران" في الموضع ذاته إشارة "فيليب هامون" في مقال له موسوم بـ"المعرفة في النص" (le savoir dans le texte) إلى فئة أطلق عليها اسم الأمكنة التوجيهية، و يراد بها المواضع التي يتم فيها اختزان الخبر و تبادله و تناقله، و يدخل ضمن هذا الصنف الأماكن المنزوية و صالونات اللقاء و أمكنة المرور و الأمكنة التي تنظر منها شخصية من الشخصيات إلى مشهد ما.[2]

و في سبيل مجاوزة هذه الثغرة التي خلفها "بولي" و "دوران" طرح "رولان بورنوف" سنة 1970 ضمن دراسته (L'organisation de l' espace dans le roman) تساؤلا عن الضرورات النصية الداخلية التي تتحكم في تنظيم الفضاء داخل الرواية، و دعا إلى ضرورة وصف طوبوغرافيا الحدث وصفا دقيقا، و تحليل مظاهر الوصف، و الاهتمام بعلاقة الفضاء بمكوناته الأخرى من شخصيات و زمن. و هو مشروع عظيم الشأن، لكن يبدو أنه لم يتبع بدراسات ذات بال، و لا كانت له آثار و نتائج.[3]

أما "شارل كريفل" فقد أوضح في دراسته الموسومة بـ(Production de l'intérêt romanesque) الأهمية القصوى التي يحتلها المكان، إذ إنه مؤسس الحكي؛ لأن الحدث

---

(1) هنري متران، "المكان و المعنى.الفضاء الباريزي في قصة ferragus لبلزاك"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 131.

(**) نشير هنا إلى الصعوبة الكبيرة التي اعترضتنا في الدراسة التطبيقية، إذ تعسّر علينا فصل الفضاء الجغرافي عن بقية العناصر الفنية.

(2) هنري متران، "المكان و المعنى.الفضاء الباريزي في قصة ferragus لبلزاك"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 131، 132.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص 137.

في حاجة إلى مكان بقدر حاجته إلى فاعل و زمن، و المكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة، و بناء على هذا اقترح "متران" تسميته بسردانية المكان، المقصود بها جماع الخصائص و المميزات التي تجعل وصف المكان لازما للإيهام بالواقع.[1]

ويرى "متران" أنه لا يكفي الاقتصار على تفحص كيفية تمفصل مادة فضاء المحكي ضمن تمظهراتها السطحية؛ أي في وصف طوبوغرافيا القصة و تنقلات الشخوص داخل ذلك المجال المرسوم لها، بل يتعين علينا أيضا استخلاص تلك العلاقات البنيوية التي توجه النص بطريقة أعمق؛ باعتبار أن الفضاء أحد العناصر التي يتأسس عليها الحدث، و لن يقوم وجود لأية دراما في معناها الأرسطي، أو يقوم وجود لأي حدث، ما لم تلتق شخصية بأخرى في مكان مع بداية القصة.[2]

و لعل خير قراءة كشفت عن دلالة الفضاء الروائي، كما يشير كثير من الدارسين، تلك التي أقامها "يوري لوتمان" في كتابه "La structure du texte artistique".

و إذا درس "غاستون باشلار" في مؤلفه (Poétique de l'espace) القيم الرمزية للأمكنة المرتبطة بالسارد و الشخوص في جميع تجلياتها و تعارضاتها، و أقام دراسة عن جدل الداخل و الخارج، و أشار إلى المتناهي في الصغر و فئة المتناهي في الكبر، كما عارض ضمن البيت بين القبر و العلية، فإن "لوتمان" أقام نظرية شاملة و متكاملة للتقاطبات أو الثنائيات الضدية في كتابه الآنف الذكر، حيث يشكل مبدأ التعارض الأساس الذي ينبني بوساطته الفضاء الروائي.

و لا نغفل هنا اسم "جان فسجربر"، الذي أقام دراسته وفق مبدأ التقاطبات أيضا، و نراه يركز على الطابع اللساني لقضية الفضاء الروائي، كما ركز عليها "هنري متران"؛ إذ إن من أدق خصوصياته أنه مجسد من خلال اللغة، فهو لا يوجد إلا بقوتها.[3]

لقد انطلق "لوتمان" من اعتبار المكان « مجموعة من الأشياء المتجانسة(..) (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة...الخ) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية(مثل الاتصال، المسافة...الخ)».[4]

---

(1) المرجع نفسه، ص 146.
(2) يوري لوتمان، "مشكلة المكان الفني"، مجموعة من الباحثين، جماليات المكان، ص 69.
(3) المرجع السابق، و الصفحة السابقة.
(4) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

و يشير "لوتمان" إلى أن المكان يكون بصفة عامة ملكا لأحد، و على هذا الأساس يحدده وفق تقسيم "مول" و "روماير" حسب السلطة التي يخضع لها إلى أربعة أنواع هي:[1]

1- عندي: و هو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، و يكون بالنسبة لي مكانا حميما و أليفا.

2- عند الآخرين: و هو مكان يشبه الأول في نواح كثيرة، و لكنه يختلف عنه من حيث أني بالضرورة أخضع فيه لوطأة سلطة الغير، و من حيث أنني لابد أن أعترف بهذه السلطة.

3- الأماكن العامة: و هذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين، و لكنها ملك للسلطة العامة (للدولة) النابعة من الجماعة، التي يمثلها الشرطي المتحكم فيها. ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته و ينظم فيها السلوك، فالفرد ليس حرا، و لكنه (عند) أحد يتكلم فيه.

4- المكان اللامتناهي: و يكون هذا المكان بصفة عامة خاليا من الناس، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء. هذه الأماكن لا يملكها أحد، و تكون الدولة بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها. و تفقد هذه الأماكن المؤسسات الحضارية و الطرق، و هي تقع بعيدا عن الناس أو المناطق الآهلة بالسكان، و الغاية من إيراد هذه الأمكنة أنها مكان للمغامرة و الحرية و الانطلاق و الاكتشاف و الإفلات من سطوة السلطة و ابتكار القيم الجديدة و امتحان قدرات الذات.

و يحاول "لوتمان" إثبات كفاءته في الدراسة و التحليل، انطلاقا من اعتبار مبدأ التقاطبات مفهوما خصبا، و أداة إجرائية فعالة لحل الإشكاليات التي قد تعترض دارس الفضاء الروائي.

فنلفيه يحلل أعمال شاعرين روسيين هما "تيوشيف" و "زبولتسكي"، و يركز على التضاد بين (العلو) و (الانخفاض)، و يربط المفهوم الأول بـ(الاتساع)، في حين يوازي المفهوم الثاني (الضيق)، و يتطابق (العلو) أيضا مع (الروحانية) و (الانخفاض) مع (المادية) ليخلص إلى نتيجة مفادها علوق (العلو) بمجال الحياة، و ارتباط (الانخفاض) بمجال (الموت).[2]

---

[1] المرجع نفسه، ص61، 62.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص70، 71.

و يتبنى "لوتمان" مفهوم الحد (La frontière)، و يعتبره عنصرا مكانيا مهما، إذ يقسم بوساطته « المكان النصي إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا و يتميز الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه».[1]

و قد حاول جورج ماتووي (George Matoe) في كتابه المعنون بـ (L'espace humain) الأخذ بالثنائيات الضدية، فوضع قائمة تضم أزواجا على الشكل التالي: (بعيد/قريب)، و (أعلى/أسفل)، و (صغير/كبير)، و (منته/لامنته)، و (دائرة/مستقيم)، و (راحة/حركة)، و (عمودي/أفقي)، و (منفتح/منغلق)، و (متصل/منقطع).[2]

و تمثل الطريقة التي يفصل بها الحد بين شقي النص خاصية من خصائص النص الجوهرية، و قد يكون هذا الفصل بين الأهل و الأغراب أو الأحياء و الأموات أو الفقراء و الأغنياء، على أن أبرز سمات "الحد" الذي يفصل شقي المكان أن يكون حصينا فلا يخترق، كما ينبغي أن تختلف البنية الداخلية لكل من الشقين فيه، فينقسم مكان الحكاية الخرافية مثلا إلى (دار) و (غابة)، و يمكن للحد الذي قد يفصل بينهما أن يكون حافة الغابة أو النهر،(و يحدث دوما الصراع مع التنين على الجسر)، كما لا يستطيع الأبطال الموجودون في الغابة الولوج إلى الدار، فيظلون مثبتين وراء مكان معين، و الغابة هي المكان الأوحد الذي تقع فيه الأحداث الغريبة و الرهيبة.[3]

و تأتي دراسة "جان فسجربر" الذي رأى أن مبدأ التقاطبات يظهر على شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة، و تتأتى عبر تواصل الشخصيات الروائية بأماكن الأحداث.[4]

و أسَّس بناءه النظري لمبدأ التقاطبات بإرجاعها إلى أصولها المعرفية الأولى، و ميّز بذلك بين الثنائيات الضدية التي تعود إلى مفهوم الاتساع و المسافة و الحجم، مثل: قريب/بعيد، و صغير/كبير، أو التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة، مثل: اليمين/اليسار، و الأمام/الخلف، أو التي ترجع إلى مفهوم الشكل، مثل: دائرة/مستقيم، أو

---

(1) المرجع نفسه، ص81.
(2) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص35.
(3) يوري لوتمان، "مشكلة المكان الفني"، مجموعة من الباحثين، جماليات المكان ص81.
(4) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص33.

مفهوم الحركة مثل: جامد/متحرك، أو مفهوم الاستمرار مثل: مستمر/منقطع، أو مفهوم الإضاءة مثل مضيء/مظلم.[1]

لقد تبنت الدراسات الغربية مبدأ التعارض، و عملت على كشفه ضمن النصوص المدروسة؛ بوصفه أداة إجرائية عالية الكفاءة، يمكن أن تتغلغل إلى ثنايا الأعمال، و تفصح عن سر تنظيم الأمكنة خلالها، و الأمر ذاته ينطبق عند النقاد العرب، إذ ارتضوا هذا المبدأ و دأبوا على تطبيقه في معظم دراساتهم التي تناولت موضوع المكان، و نعتبرها السمة الأساس التي تطبع دراساتنا في معالجتها لموضوع الفضاء الروائي.

و إيمانا هنا بخصوبة هذا المفهوم النقدي و كفاءة هذه الأداة الإجرائية، القائمة في أصل نشأة الفضاء الروائي، و التي تساعد على كشف تشكيلات الفضاء الجغرافي و طرائق اشتغاله، سنعمل على تبنيه لدراسة أربعة أعمال روائية هي: (حارسة الظلال)، و (شرفات بحر الشمال)، و (طوق الياسمين)، و (كتاب الأمير)؛ بغية الكشف عن خصوصية بناء الفضاء الجغرافي داخلها، و استجلاء صورته و تجليته خير مجلى.

3- بنية الفضاء الجغرافي في روايات الأعرج واسيني:

تزخر الروايات الأربع موضوع الدراسة، بكم وفير من الأفضية الجغرافية، حتى ليصبح أمر الإحاطة بها جميعا أمرا بالغ الصعوبة، خاصة و أنها تعتمد على انتقالات مكانية متعددة و متباينة. ونود قبل الخوض في دراستنا التطبيقية، تقديم ملخص عن مضامين هذه الأعمال؛ ليأخذ القارئ صورة عامة عنها، و لنبدأ برواية **(حارسة الظلال)**؛ باعتبارها المتقدمة زمنيا كتابة عن الروايات الأخرى.

تحكي هذه الرواية قصة صحافي اسباني"فاسكيس سيرفانتس داليميرا" الذي يدعى دون كيشوت؛ للتشابه الذي يربط بينه و بين شخصية دون كيشوت المبتدعة في رواية "دون كيخوتة دي لا منشا" العالمية لميغيل سرفانتس .

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 35، 36.

وينحدر فاسكيس من نسل هذا الكاتب المشهور الذي زار أقطارا عدة إلى أن أسر من قبل سفينة تركية في عرض البحر في 26 سبتمبر 1575، و اقتيد إلى الجزائر أين قضى بها خمس سنوات.

من ثم كانت رغبة دون كيشوت كبيرة في خوض المغامرة ذاتها و معايشة ما لاقاه جدّه في تلك الحقبة. و قد صادف وصوله إلى أرض الجزائر إقرار الجماعات المسلحة بقتل أي أجنبي مقيم بالجزائر أو عابر لأرضها، لكن هذا لم يثن من عزيمته، إذ كان رهانه الأوحد وفاء لروح والده المتوفى.

وبدأت مهمته فعلا بصحبة مرشده حسان أو حسيسن (الراوي)، الموظف بقسم العلاقات الثقافية الجزائرية الاسبانية بوزارة الثقافة الجزائرية، الذي حاول تنبيهه إلى المخاطر المحدقة به؛ باطلاعه على ما يرتكب من مجازر في الجزائر من قبل الإرهابيين.

و تنطلق رحلتهما الفعلية التي كشفت عن حقائق قاسية و مرعبة بدء بمفرغة وادي السمار، التي ضمت اللوحة التذكارية لسرفانتس و عالما خياليا عجيبا، مرورا بمغارة سرفانتس الوجه المأساوي الذي أصبح امتدادا لمفرغة حي بلكور وسط الجزائر العاصمة.

لقد أثارت زيارة حسيسن و دون كيشوت للمفرغة تحرك أصحاب المصالح و النفوذ، إذ سرعان ما ألقي القبض على دون كيشوت؛ بتهمة التجسس لحساب دولة أجنبية، و تم طرده من الجزائر.

رواية (**شرفات بحر الشمال**) هي رحلة مكانية كذلك، و هي تختزن طعما مأساويا وتمزقا ذاتيا بين هجران الوطن و اللواذ به في الوقت ذاته.

ينطلق القص فيها قبيل استعداد ياسين (الراوي/البطل) مغادرة أرض الجزائر؛ للارتماء في أحضان إحدى مدن بحر الشمال "أمستردام" بدعوى حضور مؤتمر للفنون الجميلة، وقد وجد الفرصة سانحة، مع رغبته المحمومة في نسيان ماضيه الأليم من جهة، والبحث عن "فتنة" المرأة التي سرقت راحته بغيابها، الذي أوصله إلى عتبات الجنون من جهة أخرى...لكن هيهات فذاكرته تجره دوما إلى ماضيه البعيد، فتعيد استحضار أيام طفولته مع

والدته، و إخوته زليخة وعزيز، وحكايته مع فتنة وغلام الله، لتزيد أمطار أمستردام و لقاء حنين الشاعرة الجزائرية التصاقا بها.

ليكتشف لاحقا حقيقة هذه المرأة؛ أي حنين، التي لم تكن سوى نرجس ذلك الصوت الإذاعي الذي عشقه، ودفعه إلى حب الكتابة و علمه سحر الكلمات. تعرّف عليها صدفة من قبل، وبالصدفة التقى بها مجددا في المنفى، و الصدفة ذاتها قادته إلى كليمونس ليزور برفقتها قبر والدتها عازفة الكمان وقد ظنها فتنة، ليبقى رهين هواجسه، حتى تُسلِّمه الأقدار مرة أخرى إلى رجل سكير، وشيخ مغربي قاده إلى قبر تينا الوهرانية، وقبور منسيين آخرين تعرّف على جزء من حياتهم، لينهي رحلته بمغادرة أمستردام إلى أمريكا.

رواية (**طوق الياسمين**) مثل سابقتها؛ حيث إنها رحلة بديار الغربة، لكن هذه المرة بأرض عربية هي دمشق، و يبدو أن النبرة الحزينة المنكسرة تتواصل على صفحات هذا العمل أيضا.

تحكي هذه الرواية قصة حب الراوي-البطل مع مريم. يعود هذا البطل ليقف على قبر حبيبته مريم بعد مرور عشرين سنة؛ ليفتح باب ذاكرته واسعا و يقص تفاصيل حكايته .

يحكي ذكرياته و علاقاته مع جماعة من الشباب الجزائري، الذي قصد جامعة دمشق؛ للدراسة و نيل الشهادات العليا، و هناك التقى مريم التي تعلّق بها و عشقها ، إلا أن نهايتها كانت فجائعية؛ إذ فارقت الحياة بمستشفى التوليد. ماتت مع ابنتها سارة التي لم ترى النور إلا للحظات.

لقد قامت هذه الرواية على قصتي حب مأزومتين و مدمرتين بين الراوي و مريم من جهة و بين عيد عشاب و سيلفيا من جهة أخرى .

تكتشف مريم الراوي من خلال كتبه و جمله و كلماته، و شيئا فشيئا يكتشفان خفق قلبيهما و يعيشان متعة الحب الراعشة، و تصارح مريم البطل بعد فترة من تعارفهما برغبتها في الزواج و الحمل بطفل، فيعارضها، و تقرر الانفصال عنه لتتزوج بصالح، الذي لم تحبه يوما، لكن رياح الحب و الشوق تعصف بها مجددا، فتتجرأ و تزوره، و تتكرر زياراتها إلى إن حملت بطفلة، كما عمدت إلى تدوين رسائل شوقها و حبها الكبير له، و هي تعيش لحظات العزلة ببيت الزوجية.

سيلفيا هي حبيبة عيد عشاب، لم يتمكنا من الزواج؛ لرفض والدها لأنها مسيحية و عيد مسلم، فلم يجد الأخير سوى التنفيس عن كربه، بوساطة تدوين مذكراته الحزينة، و تسليمها للراوي قبل وفاته، بسبب إدمانه على شرب "العِرْق"؛ هروبا من واقعه المتأزم و الخانق.

رواية (طوق الياسمين) تخوض في تفصيلات عديدة، و هي مبنية على لغة شعرية راقية، و تغرق في أجواء دمشق الساحرة، دمشق المدينة و الشارع و السوق و الجامعة و الدراسة و البشر و الفراق و الضياع، و أخيرا دمشق و درب طوق الياسمين في نهر بردى.

رواية (**كتاب الأمير**) هي رحلة مكانية أيضا، و تدور أحداث قصتها عن الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري، و تحاول إعادة بناء التاريخ الصامت لهذا الرجل ، الذي قام بمجابهة أولى موجات الاستعمار الفرنسي، ليقيم فترة طويلة في فرنسا قبل أن يتم ترحيله إلى المشرق العربي؛ تنفيذا لاتفاق عقده مع الحكومة الفرنسية التي تلكأت في تنفيذه طويلا.

تحاول الرواية أيضا كشف جهود القس الفرنسي في الجزائر مونسينيور ديبوش ، الذي أرسل ذات مرة رسالة إلى الأمير؛ لاطلاق بعض السجناء، و بسبب إجابة الأمير لهذا الطلب ، ينذر القس حياته لإطلاق الأمير من منفاه بقصر أمبواز ، و لإنقاذ شرف فرنسا من تهمة عدم الإيفاء بالعهود.

تفتح الرواية بابا واسعا لحوار الحضارات، إذ يتحاور الأمير المسلم و ديبوش المسيحي حول قضايا عدة، دون الوقوع في التعصب الديني، و تعكس مناقشاتهما و حوارهما خلفيتهما الروحية و اشتراكهما في هم واحد، هو النضال من أجل وقف نزيف الدماء. إنهما على الرغم من انتمائهما لدينين مختلفين إلا أنهما ينتميان إلى عقيدة واحدة هي عقيدة الأخوة الإنسانية و الموقف المبدئي.

تنتقل الرواية ضمن أبوابها و وقفاتها عند أكثر من محطة، فترصد بعامة تحولات حياة الأمير منذ أن بويع أميرا، ثم قيادته مهمة مقاومة الفرنسيين، و المحافظة على دولة تنتقل مع الخيام التي يحملها في حراكه المستمر في أرجاء الجزائر، بعدما دمَّر الفرنسيون عواصمه واحدة تلو الأخرى.

تبين الرواية عن شكل الدولة التي يريد الأمير إقامتها ، إلا أن الحظ لم يسعفه؛ إذ تكاثفت عناصر عديدة لإذابة الفكرة، بدءا بالقبائل المتمردة التي أخذت تخرج عن طوعه و تآزر المستعمر القوة الغالبة، إضافة إلى علاقاته المتوترة مع السلطان المغربي التي أنهت أمله. ولقد أدرك الأمير أيضا حقائق القوة التي لا تكفي لقهرها شعارات النضال ضد المستعمر الكافر، حين وقف أمام الجرّارات الحديثة و التقنيات الحربية المتطورة عاجزا.

تشابكت المسالك الصعبة أمام الأمير، و تعاونت عوامل عدة ضده، فقرر الاستسلام في الأخير للقوات الفرنسية، لتصور الرواية فيما بعد سنوات الظلم الخمس التي قضاها الأمير مسجونا بقصر أمبواز ينتظر الفرج و إطلاق سراحه ، بعد أن أدرك صعوبة الحياة و فكرة تبدل الزمن و تغير العصر، و صعوبة نيل الحرية و العدو القريب يقف ضدك.

تعد رواية (حارسة الظلال) رحلة مكانية قام بها دون كيشوت قبل وصوله أرض الجزائر، و أكملها فيما بعد رفقة الراوي حسيسن بتجوالهما في مواضع عديدة بالعاصمة.

و تحمل رواية (شرفات بحر الشمال) الصفة ذاتها، غير أنها تحتضن أرضي الوطن و الغربة، فياسين"الراوي– البطل" ترك الأرض الأم" الجزائر"، ليرتمي في أحضان إحدى مدن بحر الشمال، و يتنقل بين أمكنتها؛ بحثا عن حبيبته فتنة الضوء الهارب.

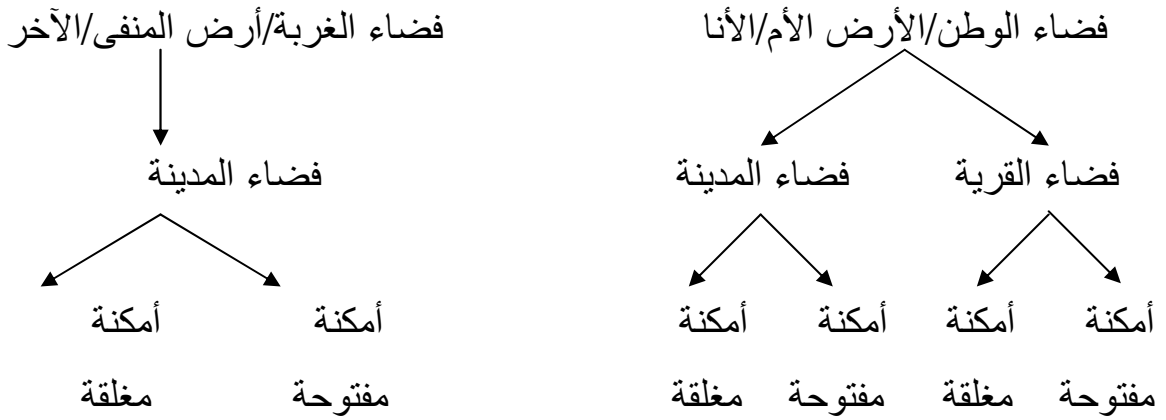
و تتشابه رواية (طوق الياسمين) مع رواية (شرفات بحر الشمال)؛ حيث إن بطلا الرواية الأولى هجرا الوطن و لاذا بأرض دمشق؛ طلبا للدراسة و ولجا أفضية جغرافية متباينة، فارتادا ساحات و شوارع و أمكنة مغلقة، لتمتد ذاكرتهما بعد ذلك إلى الوطن بامتداداته الفسيحة.

و لقد عبّرت رواية (كتاب الأمير) بحق عن خوض غمار التنقلات المكانية، و مكابدة معاناة ذلك، فمن دروب صعبة و مسالك وعرة، تلك التي تتجلى على أرض الوطن "الجزائر"، أو تلك الرحلة التي قادت الأمير إلى مجتمع غير مجتمعه و أرض غير أرضه.

إن القارئ لأحداث هذه الروايات، سيلحظ أن الخصيصة الأساس التي تطبعها هو تمظهرها وفق ثنائيتين رئيستين هما: الأماكن المفتوحة و الأماكن المغلقة، على أننا نعتبرهما تفريعات من تقاطبات أوسع و أشمل، حيث إنهما تنبثقان من فضاءي القرية أو المدينة اللتين تتجذران بدورهما من فضاءين نطلق على الأول منهما فضاء الوطن، و على الثاني فضاء الغربة أو المنفى.

أي إن التقسيم الأولي الذي نرتضيه لهذه التشكيلات المكانية، سينطلق من العام إلى الخاص، على أن الحظوة ستكون للأفضية الجغرافية المغلقة و المفتوحة؛ باعتبارهما أجلّ تلك التمظهرات و أكثرها حضورا.

و نقدم بدءا الخطاطة التالية التي ستوضح الطريق المتبع لمدارسة هذه الأفضية:



سنقف بدءا عند أولى مظاهر الأفضية الجغرافية و هي: الأمكنة المفتوحة، التي نراها تأخذ مقاما طباعيا أكبر، لنعرج بعد ذلك إلى الصنف الثاني، و هو الأمكنة المغلقة، آخذين في الاعتبار مقاييس محددة؛ حيث سنقدم بالتدريج الأمكنة التي نراها أكثر كثافة في الأعمال الروائية الأربعة، و أكبرها حضورا و طغيانا.

1- الأمكنة المفتوحة:

و هي أمكنة عامة يمتلك كل واحد حق ارتيادها، و تُعد فسحة هامة تسنح للناس بالالتقاء والتواصل، كما تسمح بالحركة و التفاعل و النمو داخل النص الروائي.[1]

لهذا النمط من الأفضية الجغرافية أهمية بالغة؛ باعتبار أنه سيمدنا بمعلومات وفيرة، وتصورات متعددة تكفل الإمساك بحقيقة الأفضية المتموضعة على الخارطة الروائية و قيمها و دلالاتها.[2]

---

[1] ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 80.
[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.

تُفتتح رواية (حارسة الظلال) بالمقطع التالي: « الـ...جـ..زا...ئـ...ر . الجزائر، مدينة اللامعنى العظيمة، الطائر الحر. أيتها المومس المعشوقة».[1]

تمتاز رواية (حارسة الظلال) دون بقية الروايات بهذا المدخل المكاني المحض، الذي يشير إلى موقع حقيقي متموضع على الخارطة الجغرافية، و هو البؤرة التي ستدور فيها أحداث القصة المتخيلة.[*]

و فضاء مدينة الجزائر أيضا هو الموضع الذي أشار إليه الراوي- البطل ياسين مع أول صفحة في رواية (شرفات بحر الشمال). يقول: « الآن كل شيء هدأ و نزل الضباب على مدينة الجزائر للمرة الأخيرة ».[2]

و يرد اسم "الجزائر" ضمن الصفحة العاشرة من رواية (كتاب الأمير) على لسان جون موبي مرافق مونسينيور ديبوش في كل منافيه. يقول: « جئت إلى هذه الأرض عندما عُين أسقفا على الجزائر».[3]

غير أن المكان الذي تتموضع فيه أحداث رواية (طوق الياسمين) يبقى غير محدد، و لا يقدم مع الصفحة الأولى إلا بإشارة الراوي- البطل التالية: « سيلفيا(..) جورج أخوها عندما سألته عنها البارحة، أخبرني بطقسها الأسبوعي و أخبرها بوجودي في هذه المدينة التي شهدت انطفاء الذين نحبهم و نصر على ألا ننساهم ».[4]

على أننا ندرك في صفحات تالية أن المدينة المقصودة هي دمشق "فضاء الغربة"؛ بوساطة الإحالة إلى أماكن مرجعية كثيرة فيها.

تتعدد الأمكنة في الروايات الأربع، و لعلنا لا نغالي حين نقول: إن المكان هو المركز و البؤرة فيها، و إليه تتوجه كل الأحداث الروائية، و عليه تنبني عوالم القصص المتخيلة.

و سنقف و نحن ندرس طريقة بناء الأفضية الجغرافية المفتوحة عند أمكنة السير و وسائل تنقلاتها؛ باعتبار أن الروايات الأربع تعتمد اعتمادا كليا على التنقلات المكانية كما أشرنا آنفا، و تعد الأمكنة بشتى صنوفها هاجسها الأوحد.

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال"دون كيشوت في الجزائر"، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص 9.

[*] يحاول الراوي الإمساك بالمتلقي، عبر البدء بمشهد مكاني يعتبر عاملا نصيا يمهد لوقوع الحدث الروائي، كما يشير إلى مكان مرجعي" الجزائر"، و سنفصل الحديث لاحقا في قضية الربط بين التخييلي و المرجعي، ينظر: البحث، ص 159- 163.

[2] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال"أمطار أمستردام"، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 10.

[3] واسيني الأعرج، كتاب الأمير "مسالك أبواب الحديد"، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004، ص 10.

[4] واسيني الأعرج، طوق الياسمين "رسائل في الشوق و الصبابة و الحنين"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004، ص 9.

1-1- أمكنة السير و وسائل تنقلاتها:

تشكل أماكن الانتقال بوسائلها المختلفة الروح النابضة للحياة البشرية، ففيها يلتقي الناس و يتفاعلون و يتحاورون، و يقضون حوائجهم اليومية، للعودة إلى مواطن سكناهم الأولى المغلقة عادة (البيت).

و تقدم أمكنة التنقل بوسائلها المختلفة « للإنسان جزءا من تداعيات التفاعل و ومضاته التي تحرك الأحداث و نموها تحت نسيج من العلاقات الاجتماعية سواء أكان في أثناء الركوب بوساطة الحافلات أو السيارات أو العربات التي تقودها الخيول أو الحمير أم السير على الأقدام».[2]

و لمثل هذه الأمكنة في رواياتنا دور عظيم؛ لأنها الواسطة التي تنقل الشخوص من ضفة إلى أخرى، و بالتالي تسهم في سير الأحداث و تطورها، و تعطي للرواية قيمتها الحقة.

و سنحاول تجزئة هذا النوع من الأفضية الجغرافية إلى:

1-1-1- البحر و وسائل تنقلاته:

يقول "غاستون باشلار" في خضم حديثه عن المتناهي في الكبر: « المكان الفسيح هو صديق الوجود».[1]

يعد البحر عالما فسيحا و فضاء مكانيا طوبوغرافيا متميزا، حيث يؤطر الأحداث، و الشخوص و يحدد هويتها و خصوصيتها. و لا شك أن ارتباط البحر بالنفوس ارتباط كبير و لهفة القلوب إليه عظيمة، من هنا لا نتعجب أن يكون حاضرا في الإبداع ضمن لوحات إيحائية و وظيفة دلالية ترميزية من طراز خاص.

و يتخذ البحر في رواياتنا مظاهر شتى نقدمها كما يلي:

1-1-1-1- البحر (العشق/ الجمال/ الحياة):

الجزائر العاصمة مسرح الأحداث في رواية (حارسة الظلال)، و قد ذكرنا آنفا أنها أول لفظة دبجت بها الرواية، و هي مدينة ساحلية ينام البحر بين أحضانها، و نظن أن التصاق الراوي بمدينته، و افتتاح كلامه بذكر اسمها دليل على عشقه الكبير لها.[*]

---

[2] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 129.

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 188.

[*] كما هي دليل على الإيهام بالواقعي بذكر اسمها.

إن جمال المدينة يرتبط بالبحر و برائحته المميزة خاصة. يبدأ الراوي حسيسن سرد تفاصيل قصته قائلا:« كل شيء بدأ ذات صباح صيفي جميل. صباح عاصمي بنسماته الخفيفة الممتلئة برائحة البحر».[2]

إن البحر فضاء خصب و خالد بسحره و إغرائه، و جاذبيته تأسر راوي (شرفات بحر الشمال)، و تجعله يربط موت المدن بانعدام البحر فيها. يقول : « يبدو أن كل المدن التي لا بحر فيها مدن آيلة إلى الزوال. البحر هو الحياة الدائمة التي فينا».[3]

البحر هنا رمز الحياة و الاستمرارية و الميلاد من جديد، و هو بهذا نقيض الموت و الزوال. إنه الفاعل الرئيس في المدن، و بدونه تندثر الحياة و تتلاشى. إنه الجمال و السحر الذي يلف مدينة الجزائر النائمة على أقدام البحر، على أننا نفتقد هذه الصفة في رواية (طوق الياسمين)؛ إذ يصرح راويها بخلو المدينة التي ضمت أحداث القصة من البحر: « المدينة ليست ساحلية، و لكنها تعطي إحساسا غريبا بأنها ساحلية و أن البحر ينام على أطرافها الأكثر انحدارا ».[1]

و إذا كان هذا حال (طوق الياسمين)، فإن للبحر الدور الأعظم في رواية (كتاب الأمير)؛ لأنه المكان الأوحد الذي جرت على سطحه لملمة أحداثها. و هذا جزء من حوار دار بين جون موبي و الصياد: « - هل يريد سيدي أن تتوغل أكثر نحو العمق ؟

- نحو أبعد و أنظف نقطة حيث لا زيوت و لا نفايات حيث لا شيء سوى الصفاء و النور و الحياة الصامتة للأشياء كما في بدء الخليقة».[2]

و تتناثر هذه الصفة على صفحات أخرى من متن الرواية.[*]

و يبقى البحر رمز الجمال الذي يسم مدينة الجزائر. يقول ديبوش: « ثلاث مدن تتشابه في جمالها و مواقعها و بشرها مارسيليا من هذا العلو، بونة من أعالي كاتدرائية القديس أوغستين و الجزائر من أعالي السيدة الإفريقية، كلها أمكنة تطل على البحر، و نوافذ الكاتدرائيات فيها لا تفضي إلاّ إلى الماء و النور و شهوة التلاشي».[3]

---

[2] حارسة الظلال، ص 17.
[3] شرفات بحر الشمال، ص 78.
[1] طوق الياسمين، ص 167.
[2] كتاب الأمير، ص 11.
[*] ينظر: المصدر نفسه، ص 9، 13، 16، 17، 201، 552.
[3] المصدر نفسه، ص 542.

تلهج الروايات الأربع بترديد شهوة تلاشي شخوصها في البحر و الإندفان في أعماق الأمواج الهاربة، و لا تستكين شخوصها إلاّ و هي تبوح بعشقها للبحر و اللواذ به، و قد تلتصق هذه الصفة بالفنانين و المبدعين ممن يستهويهم البحر بانفتاحه و أسراره و غموضه و إيحاءاته.

و تذكر (حارسة الظلال) أسماء "دولاكروا"، و "فرومونتان"، و "روش"، و "غروس"، و "ديني"، ممن عكسوا غوايات زرقة البحر في مدينة الجزائر[1]، كما يتردد اسم الكاتب الإسباني الشهير " ميغيل سرفانتس" كثيرا في متن (حارسة الظلال)، و يتعالق اسمه بشخصيته الخالدة "دون كيشوت"، و هي إحدى روائع الأدب العالمي، و تتعلق بحكاية شخصية خيالية مستلهمة من لدن هذا الكاتب الذي عنون به مؤلفه الخالد "السيد العبقري دون كيخوتة دي لامانتشا" الصادر في جزءين سنتي 1605 و 1615.

لقد عشق سرفانتس البحر كثيرا، و عبّر عن هذا دون كيشوت للبحّار الذي قاده إلى المكان المسمى "زفرة سرفانتس": « جنون الكاتب، مجنون بعشق البحر(...) سرفانتس مجنون البحر و الحروب الخاسرة».[2]

يعد البحر فضاء معظم الشعراء و المبدعين و الفنانين الأرحب و ملهمهم الأكبر، و لا نتعجب من استيلائه على مخيالهم الإبداعي و عشقهم له، و اللواذ بزرقته الممتدة إلى ما لا نهاية.

ترتبط بالبحر لفظة الاتساع دوما، وهي« تجسد ميلا نحو ما هو رائع».[3] إنه الاتساع و الامتداد الذي نشعر إزاءه بضآلة أحجامنا. يقول ياسين بطل رواية (شرفات بحر الشمال): « من البحر نتعلم قوة الصبر و يعلمنا باستمرار كيف نكون متواضعين، و نحس بأحجامنا الحقيقية المتناهية الصغر».[4]

هذه إحدى القيم الدلالية للبحر و أهم خاصياته في الروايات الأربع، و سنقف الآن عند صفة ثانية تطبعه، و تدلل على غنى هذه المفردة، و لنقل: إنها تشكل مع الصفة الأولى تقاطبا مميزا.

1-1-1-2- البحر (الخوف/ الابتلاع/ الموت):

---

[1] ينظر: حارسة الظلال، ص 103.
[2] المصدر السابق، ص 165، 166.
[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 176.
[4] شرفات بحر الشمال، ص125.

إذا كان البحر قد اتخذ صفة إيجابية في الخاصية الأولى، سنلفيه يكشف هنا عن صورته السلبية المعروفة عنه، بأنه قاس، و غدار، و يسلب الأرواح. إن له هنا سلطة قسرية يتحدى بها البشر، و ينتصر عليهم، و في هذا دليل على مقدرة الإنسان الضعيفة على مواجهة جبروته و قسوته.

لقد كانت رغبة دون كيشوت في رواية (حارسة الظلال) انجاز مشروع البحث عن هوية جده سرفانتس الضائعة بمدينة الجزائر، و قد سبقها تفصيلات أخرى قادته إلى أماكن متعددة منها "زفرة سرفانتس" الموجود في عرض البحر. يقول دون كيشوت لمرافقه حسيسن: « المهم بالنسبة إليّ كان هو اكتشاف المكان بالضبط الذي تم فيه حجز سرفانتس، و أخيه رودريغو. عندما كشف لي القبطان صديق بيدرو عن المكان بين الأمواج المجنونة، اعترتني أحاسيس غريبة. في لحظة من اللحظات خيّل لي أني أسمع صراخات ركاب السفينة اليائسة التي سرعان ما ابتلعها البحر، لأول مرة أدرك أن البحر لا يترك ملامسه و موجه يمحو كل أثر حي، و لكن أحاسيس و أحزان غامضة».[1]

سفينة الشمس هذه هي وسيلة التنقل في رحلة سرفانتس المجنونة، و ترتبط هذه المفردة بدلالات الخوف و الحزن؛ إذ انهارت السفينة في نهاية المطاف و ابتلعتها الأمواج الصاخبة. و للنظر إلى المفردات الدالة على اليأس و الإحباط التي وظفها دون كيشوت:(الأمواج المجنونة- صراخات الركاب- السفينة اليائسة- ابتلعها البحر- البحر لا يترك ملامسه- يمحو كل أثر- أحزان غامضة).

السفينة الحجرة النائمة على البحر، ملاذ مؤقت لا يملك مقومات الاستمرار، و هي إن مثّلت بؤرة هدوء في لحظة ما، فإن ذاك الهدوء قد ينقلب على صاحبه، فيستحيل إلى صخب بطلته العاصفة أو الهجومات الخارجية من قبل السفن الأخرى.

لا يمثل البحر هنا رمز حياة و استمرارية، إنما مصدر خوف و قلق و ارتعاشات، كيف لا، و قد أضحى سببا في تحويل مجرى حياة أناس؛ فقد أُسر سرفانتس بعد هذه الحادثة، و اقتيد إلى الجزائر، أين قضى بها خمس سنوات. و تلهج رواية (حارسة الظلال) بترديد هذه الحادثة في مواطن عديدة من متنها.

---

[1] حارسة الظلال، ص 32.

يُذكر البحر هنا بلحظات الشقاء و محنة الاختطاف و ساعات فقدان أعز الناس، إنه رمز الحزن و الألم، و بخاصة في تلك الفترات الغابرة التي كان يسيطر عليها قراصنة البحر.

حياة سرفانتس مليئة بالمآسي، و في هذا الصدد علينا الإشارة إلى "الميناء"؛ بوصفه فضاء مفتوحا متميزا أكثر التصاقا بعالم البحر و وسائل مواصلاته، و قد ورد ذكره في مواضع متعددة من رواية (حارسة الظلال)، و قد مثّل الميناء الإغريقي الصغير ليبانت(Lepante) أحد مناطق عبور سرفانتس مكانا أليما، ففيه عطبت اليد اليسرى لسرفانتس في معركة بحرية كان يقودها دون خوان النمساوي [1]، كما تشير الرواية إلى ميناء الجزائر في موضعين [2]، و هو المكان الذي وضع فيه سرفانتس أقدامه عند وصوله أرض الجزائر.

و مثلما سنح البحر لذاكرة دون كيشوت أن تسبح في خيالاتها، كان الوسيلة الأوحد في رواية (كتاب الأمير) للتأمل الحقيقي، و عودة الذاكرة المكتنزة بالأحداث إلى الماضي، و توهانها في عوالمه. فمن على سطح مائه تجتزئ الذاكرة قطع الماضي و ترصفها للقارئ.

تتشابه قصة "سرفانتس" مع قصة "شطاين" أسير الجزائر أيضا، و الذي كان مسافرا من مرسيليا إلى الإسكندرية سنة 1625. و عنه يقول شفيق مسيّر مفرغة وادي السمار بالعاصمة:« كان عسكريا في العشرين من عمره، ذا طباع مرتبكة، و مولع باللعب و السخرية. طبيعة مثل هذه لم تكن لنروق لقبطان السفينة الذي ملّ منه فتركه في عرض البحر. فأنقذ من طرف شراع صغير هو بدوره وقع في قبضة الأتراك. هكذا وجد شطاين نفسه أسيرا في الجزائر مع مسافرين آخرين».[3]

تدلّل هذه القصص على شحنات دلالية تتخذها تيمة "البحر"، إذ تلتصق بوساطته معاني الأسفار الطويلة القاسية، و المغامرات الجريئة، و الأسرار الرهيبة الغامضة التي لا يقدر عليها إلاّ المتميز المتفرد.

و ترتبط "السفينة" وسيلة النقل في البحر بدلالات الحزن و اليأس و الإحباط، خاصة حين تتردد قصة سرفانتس المأساوية في عرض البحر، أو ما يحسه دون كيشوت، و هو

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 30.
(2) ينظر: المصدر السابق، ص 27، 90.
(3) المصدر نفسه، ص 79.

يستشعر مشاعر جده ذاتها، حين ينتقل بسفينة لاسانتاكروث (Santa- Crus) [*] إلى زفرة سرفانتس.

و يستخدم الراوي لفظة "السفينة" في معظم الأحيان، إذ كانت الوسيلة التي أقلت دون كيشوت إلى مرسيليا في نهاية رحلته بالجزائر، أو و هو يحدثنا عن سفن القراصنة التي تعترض البواخر الأخرى في عرض البحر[1]، و التي قد ترتبط دلالة بعضها باللحظات العاطفية، مثلما حدث للشاعر رينيار، الذي التقى بمحبوبته في إحدى الرحلات البحرية على ظهر سفينة انجليزية[2]. و ترتبط لفظة السفينة عموما بعلامة الحزن.

يستخدم الراوي إلى جانبها " فلوكة" [3]، أو "شراع صغير" [4] و هو وسيلة صغيرة الحجم و ضيقة الحيز و خائرة القوى، استطاعت أن تنقذ شطاين من موت محتّم، لكنها سرعان ما وقعت في قبضة القراصنة أيضا، و كان مصير راكبها مثل مصير سرفانتس؛ حيث أضحى أسيرا آخر من أسرى الجزائر، على الرغم من محاولاته الفاشلة للعودة إلى أرضه. و تشير الرواية إلى تجربة مجنونة له مع كتاب خارق يملكه، كان قد أجراها على شاطئ باب عزون.[5]

و إذا كنا لا نلمح ذكرا لأي وسيلة بحرية في رواية (شرفات بحر الشمال)، فإن مريم بطلة رواية (طوق الياسمين) تحدثنا في موضع واحد عن الزورق[6]، أو العوامة[7]، أو السفينة[8] التي ركبها جدها عبد المؤمن صحبة خادمته مريم و إخوته.

و تزخر رواية (كتاب الأمير) بالحديث عن هذه الوسيلة في مواضع عدة، و قد يكون هذا أمرا طبيعيا؛ نظرا لطبيعة أحداث هذه الرواية، فالجزائر المكان البؤرة فيها، موضع ينام عند أقدام البحر، و كان لزاما على داخلها أن يركب البحر، و يستعين بوسيلته المثلى،

---

[*] ترد وسيلة النقل هنا باسم (السفينة) أو (سفينة تجارية) أو (سفينة سكر) أو (الباخرة)؛ للتعبير عن حجمها الكبير. ينظر: حارسة الظلال، ص 28، 33، 34، 116، 161، 163، 168.

[1] ينظر: حارسة الظلال، ص 76، 77، 79، 217.

[2] ينظر: المصدر السابق، ص 76.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 88.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 79.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 79- 81.

[6] ينظر: طوق الياسمين، ص 205.

[7] ينظر: المصدر نفسه، ص 156، 205.

[8] ينظر: المصدر نفسه، ص 68، 69.

و هكذا فعل بيجو طوماس روبرت [1] ، القادم من طولون بعد تعيينه حاكما جديدا على الجزائر خلفا للماريشال فالي.

و من على ظهر السفن كان المستعمر الفرنسي ينقل العباد و العتاد، و كل الأدوات اللازمة في حربه بالجزائر.[2]

و تفتح الموانئ، بوصفها أفضية مفتوحة مميزة في رواية (كتاب الأمير) أبوابها؛ لاستقبال الوفود و العساكر و العتاد الحربي و المؤونة، و كل ما يمكن أن يمد الآخر "المستعمر" في حربه، كما قد استعان الأمير بمرفأ رشقون؛ لتأمين ما يحتاجه أيضا، على أنه فقد ذلك الموقع الاستراتيجي نهائيا سنة 1836.[3]

و قد لعبت السفينة في هذه الرواية دورها الرئيس، وهو نقل الناس من ضفة إلى أخرى؛ حيث تكفلت سفينة الصولون (Solon) بنقل الأمير و مرافقيه ممن اختاروا المنفى نحو سفينة الأصمودي (Asmodée)، التي كانت بانتظارهم في مرسى الكبير[*] بوهران [4]، كما تكفلت الباخرة (Le parisien N° 1) بنقل الجميع إلى ليون [5]، و من ثم عملت سفينة لابرادور (Labrador) الراسية على شواطئ مرسيليا بنقلهم أخيرا إلى بروسيا.[6]

و لعلنا نلحظ هنا استعمال لفظة "الباخرة"؛ للتدليل على عظم حجمها – كما ذكرنا آنفا- إضافة إلى استخدام الراوي لفظة " الثقيلة" في مواضع عدة؛ للتعبير عن الشيء نفسه المشار إليه سابقا.

و إذا كان هذا حال الأمير و حاشيته، فقد تكفلت وسيلة النقل ذاتها "السفينة" بنقل رفاة مونسينيور ديبوش إلى أرض الجزائر. يقول جون موبي محاورا الصياد المالطي: « لقد وصلت (..) في 24 جويلية خرج جثمان مونسينيور من مدينة بوردو باتجاه مرسيليا التي وصلها في 26، و منها وضع في سفينة الطاميز (La tamise) التي وصلت مثلما كان

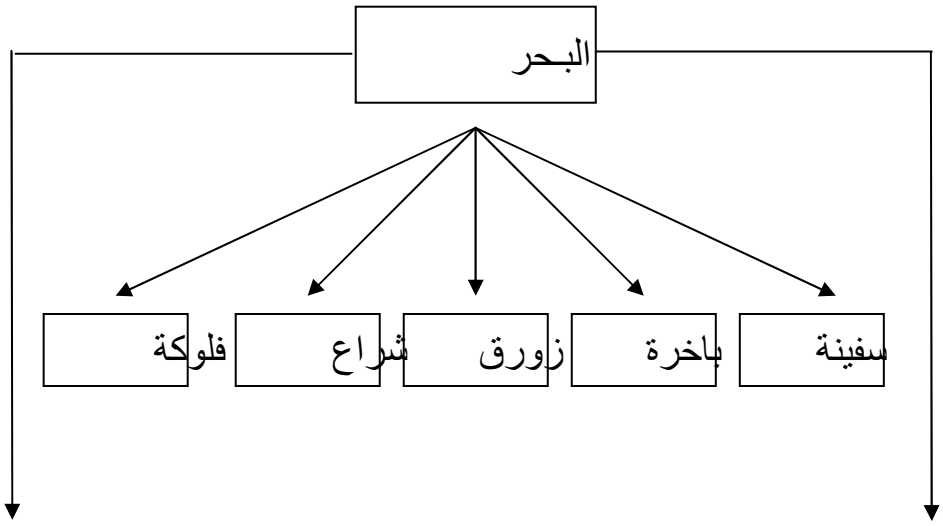
---

[4] ينظر: كتاب الأمير، ص 266.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 149.
[3] ينظر: المصدر السابق، ص 149، 334، 114، 178.
[*] يظهر هذا الفضاء المفتوح في موضعين. ينظر: ص 112، 427.
[4] ينظر: كتاب الأمير، ص 427، 451.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 529.
[6] ينظر: المصدر نفسه، ص 530.

مقررا لها. يومان كانا كافيين لقطع هذه المسافة البحرية (..) و ها هو ذا يعود إلى أرضه الأولى».[1] (*)

إضافة إلى كل هذا، فقد كان للزورق دور عظيم في رواية (كتاب الأمير)؛ إذ كان الوسيلة التي أقلت جون موبي مع صاحب الزورق "الصياد المالطي" إلى عرض البحر، و من على ظهر هذا الحجم الضئيل استعادت الذاكرة ماضيها، و راحت تجوب في غيابات الماضي و تسترجع الذكريات.

فمن على صفحات الماء اللامتناهي – إذن- تنشأ ثنائيتان بارزتان و قيمتان متناقضتان، قيمة الفرح و السعادة و قيمة الحزن و الألم. و سنحاول إيجاز القول حول ما قلناه في الترسيمة التالية التي تحمل التقاطب الذي يحويه البحر بوسائل تنقله المتباينة:



الحياة	الموت
الفرح	الحزن
الهدوء	الصخب
الحرية	الأسر
الاستمرارية	التلاشي والاندثار
الامتداد و الاتساع	الضيق
النور و الصفاء	الظلمة والغموض

---

[1] المصدر نفسه، ص 202.

[*] لقد ورد ذكر هذه السفينة في مواضع عدة. ينظر: كتاب الأمير، ص 12، 201، 202، 206، 207، 536، 546، 547.

إن تلك اللحظات العصيبة تتناثر على صفحات رواية (شرفات بحر الشمال)؛ إذ يشكل لغز شخصية فتنة سمة بارزة تطبع الرواية؛ إذ إن ياسين يحتار في طريقة اختفائها، فهي إما أن تكون قد انطفأت بين أمواج البحر في الجزائر، و إن كان عقله يرفض هذه الفكرة في مواضع عدة؛ إذ يقسم أنه رأى ظلا يشبه ظلها ينكسر ليستقل سيارة المرسيدس متوجها إلى مدينة أمستردام، كما يفترض أنها أخبرته قبيل رحيلها.

و تبقى هاتان الفكرتان تراودان مخيلة ياسين، لتنتهي الرواية بعد عملية بحث عن هذه الشخصية بأمستردام دون نتيجة تذكر، و دون أن يحل لغز فتنة.. سر موتها أو بقائها حية، ليفسح مجال آخر أمام القارئ للأخذ بهذا الرأي أو ذاك، أو تشكيل تصورات أخرى متباينة. و تقف إلى جنب فتنة شخصية كنزة التي فضلت إنهاء حياتها بالانتحار، بأن رمت بنفسها في البحر.

يتخذ البحر صفته السلبية، إذ يعد عاملا مساعدا لإنهاء حياة بعض الشخوص، و التخلص من شططهم؛ أي إنه هنا كان سببا للموت أو عاملا مساعدا على الانتحار، و في هذا تعبير عن انكسار الشخصية، و تلاشي الحلم و انتهائه، و إنهاء الحياة في نهاية المطاف... هو فضاء الموت بلا منازع.

1-1-1-3-البحر (الهروب/ الحنين/ الأمل):

عالم المياه زاخر و غني و هو « مظهر تجتمع فيه أغلب الدلالات، و تدور حولها معظم الصور».[1]

و هو على هذا الأساس يحمل رسائل مشفرة، و ينطوي على دلالات متنوعة، قد تتناقض كما شهدنا في العنصرين السابقين.

و كما كان البحر مركزا للحياة و الموت في الوقت نفسه، فهو من جهة ثالثة معبر حنين، و مبعث أمل في النفوس المنكسرة خاصة، نفوس حالمة تتوق إلى الهروب من واقع مزري إلى عالم أمثل. و لعلنا نقرأ هذا في قول حسيسن عن حارس الميناء: « دون

[1] محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، ص 46.

كيشوت (..) لم يستطع أن يمنع نفسه من أخذ بعض الصور التذكارية أو الصحفية في غفلة من الحارس الملتفت نحو البحر، يحسب عدد الموجات المتكسرة عند أقدامه».[1]

الحارس شخص عاشق للبحر و سحره، و نعتبر فعله ذاك وقفة تأملية لذات منكسرة تنشد الخلاص في عوالمه البراقة، إنه يوفر بامتداده فيضا من الأمل وسط عالم متهرئ.

و ليس البحر الثيمة المكانية الوحيدة التي تمثل عالم المياه، إذ ورد إلى جنبه "النهر": نهر بردى، و نهر السين في رواية (طوق الياسمين) [2]، و تلهج رواية (كتاب الأمير) على خلاف الروايات الأخرى بذكر أسماء أودية و أنهار مرجعية متعددة [4] و قد يكون هذا أمرا طبيعيا؛ فأحداث هذه الرواية تسبح في الفضاءات الجغرافية المفتوحة خاصة، و تعتمد أساسا على انتقالات مكانية متباينة.

لا شك أننا تنبهنا إلى الدور الكبير الذي يلعبه البحر في النصوص الروائية الأربعة، و على عظم علاقته بالرواة، و تعدد دلالته و اشتباكها، ذلك الذي قد يجعله يحوي التناقض في الوقت ذاته: عشق البحر بزرقته الجميلة الأخاذة، اتساعه و امتداده، هدوءه و صفاؤه، حُنُوّه على الذات، سطوته و جبروته، عواصفه و صخب أمواجه، ابتلاعه للأحبة.

لهذا كان البحر تيمة متميزة تتفاوت من على جنباتها الرؤى، و تتباين الدلالات، و يظل البحر دوما كونا غير مستقر و لا موضوعا في خانة دلالية واحدة، و سيبقى عالما تتشظى فيه الدلالات باختلاف التجارب الذهنية. و لعلنا نطرح هنا السؤال التالي: كيف تعاملت الأقلام مع فضاءات الشوارع و الأحياء و الطرقات؛ بوصفها أفضية جغرافية مفتوحة أيضا، الفارق بينها و بين التيمة السابقة أنها برية لا بحرية ؟

1-1-2- الأحياء و الشوارع و الطرقات و وسائل تنقلاتهم:

تعد الشوارع و الأحياء « أماكن انتقال و مرور نموذجية، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات و تشكل مسرحا لغدوها و رواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها».[3]

---

[1] حارسة الظلال، ص 89.

[2] ينظر: طوق الياسمين، ص 45، 156، 281، 205.

[4] ينظر: كتاب الأمير، ص 64، 65، 116، 124، 127، 128، 137، 148، 152، 153، 178، 191، 192، 274، 331، 335،313، 399، 492، 529.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.

و إذا كنا قد أشرنا سابقا إلى أن الروايات الأربع موضوع الدراسة تقوم أحداثها على الانتقالات المكانية بشكل مفرط، فإننا سنفهم الدور العظيم الذي يكتسيه هدا النوع من الأفضية المفتوحة بوسائل تنقلاته المختلفة خلالها.

و يعتبر الحي أكثر الأمكنة حضورا في رواياتنا، و هو من « أمكنة المجمعات السكنية(..) و لعل الحي من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة و حركتها الدائبة».[1]

وهي صفة تلتصق بحي بلكور المذكور في رواية (حارسة الظلال)، حيث يقول الراوي: « تجاوزنا واجهة البحر لنجد أنفسنا بعد مشي متعب أمام بناية اتحاد العمال

الضخمة قبل دخولنا إلى حي بلكور الذي كان يعج بالناس».[2]

تزخر هذه الرواية بالملفوظات الدالة على التنقل (مثل تجاوزنا هنا)، الذي ينبئ دون شك عن فيض مكاني، و غزارة انتقالية.[*]

و لفظة "الحي" في اللغة مأخوذة من الحياة [3]، و أمر طبيعي إذن أن تحمل هذه الكلمة دلالة الحركية و النشاط الدؤوب، خصوصا أنها أمكنة آهلة بالسكان، تشهد حركة الكبار و ضجيج الصغار خاصة.

و هذا ما يطبع حي سوق ساروجا في رواية (طوق الياسمين). يقول البطل متحدثا من على نافذة بيته عن مريم التي فارقت المنزل بعد لحظات قضاها رفقتها: « عندما فتحت النافذة (..) لم تبق إلاّ كرات الثلج التي كانت تتراقص في الفضاء و الأطفال الذين لم يتوقفوا عن اللعب و صرخاتهم و أحلام مريم التي كانت تملأ حي سوق ساروجا».[4]

إن رواية (حارسة الظلال) في مجملها قص لأحداث رحلة استكشافية قادت دون كيشوت إلى أقطار عدّة أبرزها الجزائر. يقول: « مهمتي الكبرى تبدأ الآن في الأماكن

---

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 51.
[2] حارسة الظلال، ص 92.
[*] يمكن العودة إلى متن الرواية و الكشف عن ذلك، و الصفة ذاتها نسقطها على بقية الروايات.
[3] ابن منظور، لسان العرب، مج 2، ص 203.
[4] طوق الياسمين، ص 246.

الفعلية التي اقتيد إليها في هذه المدينة الميناء، المغارة، المدينة القديمة، و كل ما هو مفيد لفهم هذه التجربة الاستثنائية التي عاشها سرفانتس»[1]

لعلنا نلمح من خلال هذه العبارة أن المكان يكاد أن يكون الهاجس في رواية (حارسة الظلال). و ما قام به دون كيشوت على أرض الجزائر مغامرة خطرة قرر خوض غمارها؛ وفاء لروح جده سرفانتس، و هذا ما عبّر عنه لحسيسن من خلال التعبير عما عاشه في حياته من تنقلات مكانية قادته إلى أقطار عدّة.

و قد صوّر ملاحظاته المباشرة و معايناته الشخصية لما عاشه على أرض الجزائر خلال أيام قلائل رفقة مرشده حسيسن مرورا بجولتهما إلى قصة اعتقاله التي لم تترك له فرصة التجوال أكثر. و قد تكشفت له خلال هذه الرحلة خبايا واقع أليم.

إن ذلك الواقع المتأزم هو الذي تدفع قدما دون كيشوت و حسيسن إلى زيارة بعض المواطن؛ للكشف عما لحقها من أذى أو لتقديم صورتها المهترئة.

و تذكر الرواية اسم حي العناصر. يقول الراوي حسيسن:« وردة الكاسي هذه تجبر صديقي و جاري كريم لودوك الذي يقلني كل صباح من بيتي إلى قصر الثقافة على التوقف عند بائع الورد في حي العناصر رغم المخاطر».[2]

و إن ارتبط اسم هذا الحي منذ البدء بموضع جميل هو حي الورد، إلاّ أنه سرعان ما يُربط بالمخاطر المحدقة بالمرء، و في كل موضع تطؤه قدماه. فحي العناصر هذا هو إحدى أحياء العاصمة، و اسمه هنا يرتبط بحالات القلق و الخوف و الذعر، و هي الصفة التي يتسم بها أيضا اسم حي باب الوادي، و باش جراح، حيث يخاطب سائق تاكسي حسيسن قائلا:« الآن؟ أفعل ما يفعله الجميع من أجل غريزة البقاء. نعيش عند جدتي بباب الوادي. حي صعب و خطير و لكنه أفضل من باش جراح بكثير حيث كنا نعيش».[3]

و مثل هذا الذعر يلتصق بحي الشعبية، حيث يقرأ علينا حسيسن ما خطّته إحدى الجرائد:« الجمعة صباحا. على الساعة السادسة و النصف دق إرهابيان على باب مسكن عائلة فـ.... الواقع في حي الشعبية بدائرة بيرتوتا».[4]

---

[1] حارسة الظلال، ص 33.
[2] المصدر السابق، ص 17.
[3] المصدر نفسه، ص 135.
[4] المصدر نفسه، ص 61.

يلتصق الإحساس بالذعر أيضا بالطرقات، حيث يقول الراوي أثناء تنقله بالعاصمة مع دون كيشوت:« انتبهنا فجأة أن الوقت صار متأخرا. الطريق المختصر الذي سلكناه بدأ يسود(...) لقد أدركتنا الظلمة (..) ضوء السيارة التي كانت وراءنا كان يساعدنا على الإحساس ببعض الطمأنينة في هذا المكان الخالي، لكن حالة الخوف الدفينة لم أستطع التخلص منها».[1]

إن حالة الطرقات في العاصمة شبيهة بما قدمناه سابقا عن الشوارع، إذ تظل النفوس معلقة خائفة مما قد يتربص بها، خاصة إذا بدأ النور يتنحى و يفسح المجال للظلمة. هنا ستصبح الطرقات موتا و رعبا، و تتحول إلى خواء و فراغ لا مؤنس فيها و لا رفيق، الكل يقبع ببيته، هذا على خلاف ما ينبغي أن تكون عليه الطرق عادة.

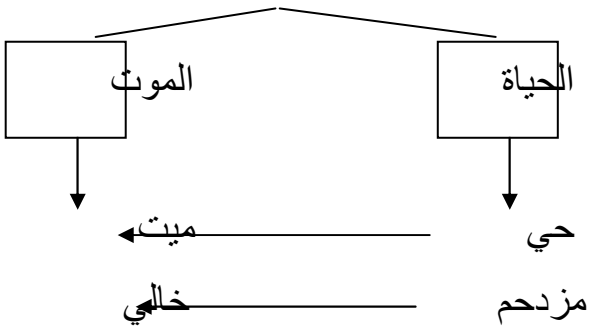
من ثمة تبحث الذّات دوما عن أكثر الطرق أمنا. يقول حسيسن في محاورة مع كريم لودوك سائق التاكسي و هو يسأله عن وجهته:« - كالعادة ! إلى باب الزوار؟

- إلاّ ذي. لا. تحاش منحدر السيدة المتوحشة. خذ طريق تيبازا السريع فهو أكثر أمنا. روح و ما تشوفش مُراك. ازدم القدام و خلاص».[2]

كانت هذه العبارة آخر كلمات الراوي و بها تنتهي الرواية، تنتهي بالبحث عن أكثر المواطن أمنا، و المعابر التي تشعرك بالطمأنينة التي افتقدها الناس منذ زمن. مع دعوة إلى عدم الالتفات، الذي يعني الارتداد إلى الاشتعالات و الحرائق، و استعادة اللحظات القاسية و العصيبة.

أي إن الشوارع و الطرقات المذكورة أخيرا، ستشكل مع اسم حي بلكور خاصة، ثنائية ضدية متميزة، قوامها الأول ثنائيتا: الحياة و الموت.

الحي / الطريق



[1] المصدر نفسه، ص 105.
[2] المصدر السابق، ص 238، 239.

مطمئن	←مخيف
دافئ	←بارد
حنون	←قاسي

تمثل أحياء أخرى أماكن عبور فقط، يمر عليها دون كيشوت و حسيسن في رحلتهما بالعاصمة. يقول الراوي حسيسن مخاطبا مرافقه: « على كل حال سنقضي يوم غد كله في المدينة. سنتعرف على الأميرالية (..) بعدها نمر على القصبة و قصر الدايات».[1]

و إذا كانت رواية (حارسة الظلال) تزخر بكم هائل من أسماء بعض الأحياء، فإن عدد حضورها في رواية (طوق الياسمين) كان قليلا، وتذكر الرواية اسم حي باب الزاوية، الذي يرتبط بلحظات التعاسة، كما تذكر اسم حي الإطفائية، الذي يقول عنه الراوي-البطل: « كنا مجموعة من طلبة الدراسات العليا يتقاسمون همّا واحدا في فيلا قديمة بحي الإطفائية».[2]

ما يتميز به هذا الحي أنه يقبع من على الضفة الأخرى من أرض الوطن، حي يجمع خليطا من البشر اختاروا أرض الغربة للدراسة، و كابدوا عناء البعد و العزلة. و مثله حي سوق ساروجا [*] الذي هرب إليه البطل و قطن بأحد منازله، بعد أن فقد حبيبته مريم. يقول: « تعودتُ بسرعة على حياة حي سوق ساروجا الشعبي بدروبه الضيقة و مسالكه المغطاة التي تشبه الأنفاق القديمة و حمّامه الرئيسي».[3]

يتسم هذا الحي بزيادة كلمة "الشعبي" إليه، و لعله يشعر صاحبه ببعض الألفة و التأقلم السريع، على الرغم من أن إضافة لفظة "الضيق" إليه كما يقول "حسن بحراوي" تخل « بشروط هندسة المكان في المدار الحضري و يعوقه في تحقيق وظيفته بوصفه فضاء انتقاليا يفترض الرحابة و الاتساع».[4]

---

(1) المصدر نفسه، ص 47.
(2) المصدر السابق، ص 112.
(*) ورد اسم هذا الحي في مواضع عدة. ينظر: طوق الياسمين، ص 20، 104، 105، 246، 285.
(3) طوق الياسمين، ص 203.
(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 82.

و إذا كان هذا حال الأحياء في (طوق الياسمين)، فللشارع أيضا دوره العظيم، إذ « يعد من الأماكن الهامة في حياة المدن» [1]، و هو من العناصر البيئية الأكثر اتقادا ضمن الأفضية العامة المفتوحة.[2]

و لقد عبّر الروائيون العرب عن هذا النوع من الأفضية و جمالياته، خلال حديثهم عن المدن العربية بوصفه « مسارا و شريانا للمدينة و في الوقت نفسه المصب الذي يصب فيه الليل و النهار أشغالهما و تجلياتهما فهو المسار و المصب في آن واحد».[3]

قد تكون أول خصوصية تتبادر إلى الذهن، مظهر الشارع المادي المتصل بمعاني الاكتظاظ البشري. يقول عيد عشاب مباشرة بعد خروجه من منزل حبيبته

سيلفيا:« خرجتُ بدوري. كان الشارع مثقلا بالبشر. هاتفتُ عاشور و صحراوي و ذهبتُ عندهما».(4)

ترتبط لفظة "الشارع" عادة بدلالات الازدحام و الاختلاط و الحركة، و لعل هذا ما لمسه عيد عشاب بمجرد خروجه من المنزل.

إن ما يميز هذا الفضاء المفتوح أيضا عدم ذكر اسمه، و قد يكون هذا أمرا طبيعيا في بعض المواطن، حين يُعمد إلى إخفاء أسماء بعض الأماكن؛ باعتبار أن العمل الروائي « نوع من اللعب بين الراوي و القارئ (..) الروائي يقدم أقصى ما لديه من مهارات الكشف و الإخفاء، و القارئ يقدم أقصى ما لديه من مهارات الكشف و الاستقصاء».[5]

و لربما ما كان ذكر اسم هذا الشارع أمرا ذا أهمية في هذا المقام؛ إذ إن الهم الأوحد كان منصبا على كشف الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية من إحباط و فشل.

يحتاز الشارع أيضا على أهمية إستراتيجية في رواية (طوق الياسمين)، إذ يكشف عن دينامية المدينة من حيث الحركة و الهدوء – كما أشرنا آنفا- يقول الراوي في حوار له مع مريم: « المدينة جميلة، ماذا لو عبرناها في هذا المساء الجميل – أريد بالفعل أن أمشي كثيرا ؟

---

[1] أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 81.
[2] ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 132.
[3] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 65.
[4] طوق الياسمين، ص 109.
[5] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 71.

- لنمش. اليوم رائق.

كنا نعبر المدينة صامتين. نتدحرج في شوارعها التي لا تنتهي امتداداتها».[1]

يتذكر البطل تجواله بين دروب المدينة رفقة حبيبته مريم و في إحدى الأمسيات خاصة، و قد مثّلت الشوارع هنا أمكنة عشق و تنزه في صمت و تأمل و توهان، وسط ديكور منفتح يغري بهذا الزوغان، و تحت سماء رائقة، مع رغبة متأججة في التدحرج بين ثنايا المدينة.

و تحضر هذه الصفة في مواطن متعددة من متن الرواية. يقول الراوي – البطل:« كان اليوم ممطرا (..) كنا نتدحرج في الشوارع الخلفية لباب توما حيث محل عمو طوني» [2]، و يضيف في موضع آخر: « كنا ههنا نقف (..) المطر (..)

" خليتك تستناني؟ عذرا حبيبي"

قبلة، ثم نعبر الشارع باتجاه عمق المدينة».[3]

الشوارع في رواية (طوق الياسمين) مواضع تجوال، و لم يكن هذا الفضاء الجغرافي في المنقولين السابقين، إلاّ مكان عشق أثير و موضعا لالتقاء العشاق و التنزه بين دروبه. إنه رمز السعادة و الغبطة و السرور و النشوة، و ما يثيره من ذكرى طقوس الحب و متعه "القبلة".

و ما قلناه عن الشوارع نسقطه على طرقات هذه المدينة، مواطن اجتماع الحبيبين. يقول الراوي – البطل:« فجأة في الطريق المؤدي إلى شركة الإعلانات، شعرتُ أننا قريبين من بعضنا البعض حد الاندغام».[4]

تلك السعادة التي قد تضمر في بعض الأحيان، ليلفها الأسى و الحزن و لوعة العزلة مرة أخرى، هي الحالات ذاتها التي كابدها عيد عشاب. و للنظر مثلا إلى قول الراوي عن مريم : « على امتداد الطريق، شاهدتُ ابتسامتك تنزلق و تذوب كقطع الثلج، ثم تتكسر على شفتيك»[5] ، أو قوله في موضع آخر: « يا طفلة ساذجة. تتقاتل في دمها الأسئلة

---

[1] طوق الياسمين، ص 90.
[2] المصدر نفسه، ص 128.
[3] المصدر السابق، ص 157.
[4] المصدر نفسه، ص 91.
[5] المصدر نفسه، ص 92.

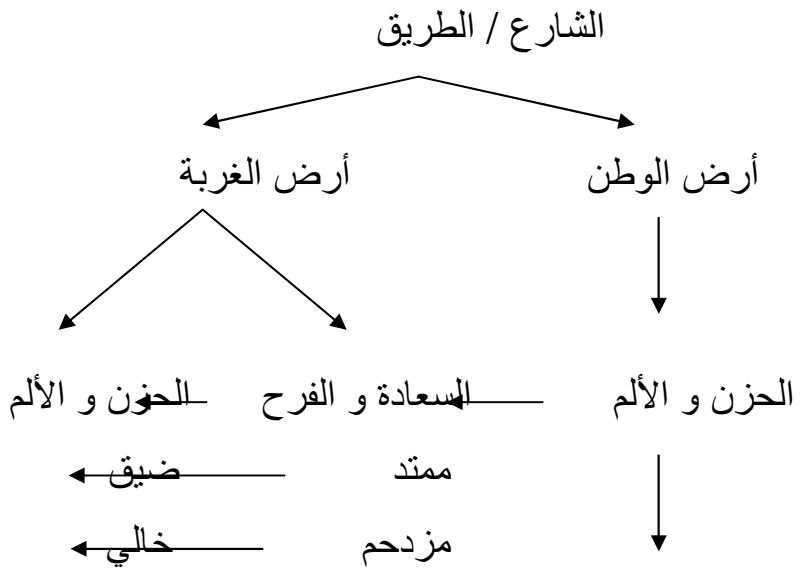
القديمة و الجديدة و روائح هذه الممرات الضيقة و هذه الطرقات التي يحدث أن تصير فجأة مهجورة، خالية حتى من أنفاس أبسط القطط و المخلوقات الأخرى».[1]

نشهد هنا تحولا كبيرا، فبعد الإحساس الوثير بقرب الأنيس (المحبوبة)، سينفرط ذلك الحبل و يتلاشى بالتدريج، لتلتبس الشخوص حالتي الضيق و الوحشة في مواطن يفترض أنها تتقاطر بشرا و رفقة. إنه السكون المطبق و العدم و الانتهاء، هو الحزن الذي يجمع مفردات دالّة عليه: (تتكسر – ضيقة – مهجورة – خالية).

و إذا ارتبط الشارع في أرض الغربة بلحظات الفرح أحيانا، فإنه يتخذ صورة مخالفة أحيانا أخرى. يقول الراوي: « كانت شوارع المدينة التي بدأنا ننساها الآن. شبه ممنوعة. تهتز فقط للمارشات العسكرية (..) و أصداء الرصاص و صرخات القتلة و الاغتيالات».[2]

يكفهر وجه الشارع هنا و تسيطر عليه علامات الحزن العميق و الذعر الشديد، إذ يعلو صوت الموت عاليا مدويا، و ينبلج صبح المأساة، و يتحرك طعم اليأس. لقد أفل نجم الهدوء و الطمأنينة من بين ثناياه، و حل زمن الصراخات و العويل.

و تشبه هذه الشوارع أحياء العاصمة التي ذكرناها سابقا في رواية (حارسة الظلال)، مواضع لا تبعث إلاّ على الخوف و الفزع، على خلاف أرض الغربة المطمئنة، و سنحاول فيما يلي إيجاز ما قلنا سابقا في الترسيمة التالية:



[1] المصدر نفسه، ص 81.
[2] المصدر السابق، ص 54.

و قد تشكل بعض الشوارع أمكنة عبور فحسب، فهذا شارع الصالحية [1]، كما يُذكر اسم شارع بغداد [2]، المكان الذي قصده الراوي للبحث عن سكن يستأجره.

كما تذكر رواية (كتاب الأمير) أسماء بعض أمكنة الانتقال، التي يظهر بها مسحة الحزن في بعضها. إذ يذكر الراوي : « عندما وجد مونسينيور ديبوش نفسه في الشارع، كان المطر قد توقف نهائيا و بدأ الليل ينزل على المدينة و الغيوم السوداء قد غطت الشوارع بكاملها معلنة عن عاصفة محتملة».[3] و يذكر في موضع آخر: « كانت شوارع باريس مغلقة مثل نفق الأموات».[4]

تقبع هذه الشوارع على أرض المستعمر "الآخر"، كما هو حال الأمكنة في رواية (طوق الياسمين)، و لعلنا نستشعر سمة الحزن. تبعث هذه الشوارع الأسى في النفس، و سيبزغ في سمائها ما يعكر صفو المكان و جماله: (توقف المطر- الليل ينزل- الغيوم السوداء- عاصفة)، التي تعبر عن مزاج الشخصية المتحدثة.

تشير الرواية أيضا إلى شارع الإمبراطورة الموضع الذي سيستقبل رفاة ديبوش. يقول جون موبي محاورا الصياد المالطي في عرض البحر: « .. على كل الوفد المستقبل لن يتحرّك إلاّ بعد منتصف النهار. مونسينيور سينزل هو شخصيا على الرغم من مرضه و سيمتلئ شارع الإمبراطورة بالمستقبلين» [5]، و مثله شارع البحرية القريب منه. يقول الراوي: « اصطف الناس على الحافة في شكل سلسلة بلا حدود من شارع الإمبراطورة حتى الأميرالية مرورا من شارع البحرية المكمل الذي ينفتح على البحر و على قصر الرياس».[6]

سيحمل هذا الشارع - إذن- إحدى أبرز صفاته، حيث سيكتظ الناس و يتزاحمون منتظرين بحرارة وصول رفاة ديبوش من على ظهر الطاميز. سيقترن اسم الشارع بصفتي فرح و ألم في الوقت ذاته، فهو من جهة سيعرف ازدحام البشر الذين سينتشرون على

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 81.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 202.
(3) كتاب الأمير، ص 35.
(4) المصدر نفسه، ص 36.
(5) المصدر نفسه، ص 203.
(1) المصدر نفسه، ص 546.

خطوطه بسعادة و شوق، متلهفين لاستقبال رجلهم العظيم، و ستحمل النفوس غصّة الألم و لوعة الفراق عندما يتذكرون صاحبهم من جهة أخرى.

و ما حدث لديبوش جرى للأمير؛ حين اصطفت الجموع على طول أحد الشوارع بباريس، منتظرين وصوله [1] ، الذي يدل صراحة على عظم قدر الشخصيتين.

و يظهر إلى جانب هذا ذكر لشارع ريفولي، بوصفه مكان عبور ثانوي [2]، و كذا شارع سانت- صوفي ببوردو[3]. و يتواجد مثل هذا الصنف من الأفضية الجغرافية المفتوحة في رواية (حارسة الظلال)، ممثلان في شارعي العناصر و الكلية.[4]

لا تتخذ هذه الأمكنة دلالات عميقة غير وظيفتها السطحية، و هي المجاز و المعبر، و تبقى بهذا الشكل مجرد أماكن انتقال ثانوية لا غير، كان لزاما على الشخصية المرور عبرها و تخطيها؛ بغية التواصل مع أفضية جغرافية أخرى.

و يلزم طالب الانتقال من أمكنة إلى أخرى إلى وسائل تنقل سيارات، و حافلات، و قطارات، ...) تسهل عليه الذهاب و المجيء، و يسهم هذا النوع في زج بنى مكانية متحركة إضافية في بنية الفضاء الروائي، و يظهر دوره المهم في سبغ « فاعلية و حيوية على المكان عموما، و ينتقل به من الهدوء و السكون إلى عالم من الدينامية و الإيقاع السريع المتواتر».[5]

تنساب وسائل التنقل هذه بين الطرقات و الأحياء، و هي تخضع في الروايات الأربعة إلى تقطبية تضادية هي: قديم و حديث.

تعد السيارة من وسائل النقل الحديثة، و أشدها كثافة و حضورا في النصوص الروائية موضوع الدراسة، و قد كانت الأداة التي تكفلت بنقل دون كيشوت من مكان حجزه إلى الميناء القديم؛ لترحيله إلى وطنه بعد عملية طرد إجباري له من أرض الجزائر.[6]

كما تكفلت مجموعة من السيارات بنقل بعض أفراد جالية الأمير نهائيا من قصر أمبواز باتجاه محطة القطار، للتوجه إلى شالون [7] ، كما كانت الوسيلة المثلى عند بطل رواية

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص 502.
[2] ينظر: المصدر السابق، ص 504، 507.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 210.
[4] ينظر: حارسة الظلال، ص 108 – 125.
[5] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 182.
[6] ينظر: حارسة الظلال، ص 216.
[7] ينظر: كتاب الأمير، ص 525.

(شرفات بحر الشمال) بأرض المنفى، إذ أقلته بمجرد وصوله أمستردام إلى فندق " كنال هاوس" [1]، كما كانت سيارة المؤتمر الخاصة وسيلة نقله بعد خروجه من النزل إلى متحف الريشكميوزم رفقة مدير المؤتمر[2]، كما ركب الوسيلة ذاتها التي أقلته من بيت حنين الشاعرة الجزائرية إلى الفندق حيث يقيم [3]، و نقلت سيارة الشيخ المغربي ياسين إلى إلى مقبرة المنسيين البعيدة عن منزل ذلك الشيخ [4]، و بسيارة حنين تجول ياسين رفقتها بأرض أمستردام و عبر بوساطتها أمكنة عديدة [5]، و الأرجح أن تكون السيارة أفضل وسيلة يستعين بها المرء إذا أحس بالتعب و الإرهاق[6]

و تمتاز رواية (حارسة الظلال) بكثافة حضور سيارة الأجرة بخاصة، إذ كانت أفضل مكان متحرك لتنقلات حسيسن رفقة دون كيشوت بالعاصمة، و كانت الوسيلة الأمثل لتقريب المسافة بين مختلف الأمكنة، خصوصا إذا كانت الشخصية في عجلة من أمرها، و تسعى لقضاء حوائجها في زمن قصير، و هذا ما ينطبق بحق على تنقلات حسيسن إلى مراكز الأمن؛ بغية إطلاق سراح صديقه بعد اعتقاله المفاجئ.[7] و سنضرب لذلك مثالا بقول الراوي التالي: « انطلقت سيارة كريم لودوك مثل السهم مخلفة وراءها ضجيجا كبيرا و بعض الأدخنة الرمادية التي لا تطاق».[8]

تظهر سيارة أجرة كريم لودوك بقوة في (حارسة الظلال)، و يتكفل سائقها بنقل حسيسن إلى مقر عمله بقصر الثقافة، كما يعمل على نقله في بعض الأحيان مع مرافقه دون كيشوت خلال رحلة تجولهما بالعاصمة.

يطلق حسيسن على كريم لودوك اسم "سائق الأزمة"، و هي تسمية تجلي سبب الحضور الأوحد لسيارته، و دورها الكبير في الفترة المتأزمة من حياة الجزائر، حيث كانت الأخطار تحدق به من كل جانب. يقول:« وردة الكاسي هذه تجبر صديقي و جاري كريم لودوك الذي يقلني كل صباح من بيتي إلى قصر الثقافة على التوقف عند بائع الورد في حي العناصر رغم المخاطر. هذه الممارسة تحولت مع الزمن إلى طقس يومي يمارس

---

[1] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 112.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 117.
[3] ينظر: المصدر السابق، ص 190.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 255.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 289.
[6] ينظر: المصدر نفسه، ص 231.
[7] ينظر: حارسة الظلال، ص 110، 134، 142.
[8] المصدر نفسه، ص 117.

بانتظام: إلقاء نظرة حذرة حول المحيط، كنس الأمكنة المنزوية و الوجوه، النزول الخاطف من السيارة و اقتناء وردة الكاسي(..) ثم العودة بسرعة إلى السيارة و الانطلاق بجنون نحو قصر الثقافة».[1]

سينطبق ما قلناه سابقا عن الأحياء و الشوارع و الطرقات على هذه السيارة، إذ لا تذكر حسيسن إلاّ بمخاطر مساءات مدينة الجزائر المخيفة، و لعلها توفر له بعض الطمأنينة و الهدوء و هو على متنها، الأمر الذي توفره أمكنة أخرى، أو ربما لهذا السبب يتحاشى ركوب وسائل مواصلات أخرى مثل الحافلة التي تشهر اكتظاظا بشريا. و للنظر مثلا إلى المفردات السابقة: (النزول الخاطف من السيارة- العودة بسرعة- الانطلاق بجنون)، التي تدل بوضوح عن سرعة كبيرة في الخروج منها و العودة إليها. هي – إذن- رغبة شديدة في التشبث بها، بوصفها ملاذا مؤقتا.

و شبيه بهذا المنقول التالي: « وصلت سيارة الأجرة الصفراء مثل ليمونة مضغوطة. كريم لودوك سائق الأزمة الذي أحجزه كلما احتجت إليه. زمر مرتين بدون أن ينزل من سيارته. بعد لحظات أعاد العملية من جديد. طيب. فهمت. هكذا الاتفاق مع كريم. إذا لم يزمر للمرة الأخيرة فهذا يعني أن هناك خطرا ما. انزلقنا داخل السيارة بسرعة و بدون إثارة أي انتباه».[2]

كريم لودوك هو أكثر من سائق عادي، إذ يصفه حسيسن بالجار الصديق، و لعله أكثر شخص يثق به في ظل زمن صار يشك في كل من يحيط به و لو كان أقرب الناس. و نلمس أن حياة حسيسن صارت طقوسا تمارس بانتظام: فما يفعله مع وردة الكاسي الحمراء، التي تزين مكتبه بمقر العمل، يفعله في كل خرجة عادية، و يشير كل ذلك إلى حالات الخوف و القلق و الوتر.

و إذا كانت سيارة لودوك توفر بعض الراحة لحسيسن، فإنها تبعث القلق النفسي و الضغط و الانقباض في الوقت نفسه. فهاهو يقرأ داخلها هذا الخبر الصحفي: « دق إرهابيان على باب مسكن عائلة فـ...(..) فتحت الأم الباب فدخل شخصان بعنف و أخذا حورية شابة في مقتبل العمر (..) سحباها بعنف شديد من ذراعها باتجاه سيارة غولف

---

[1] المصدر السابق، ص 17.
[2] المصدر نفسه، ص 61.

سوداء اللون. في صباح اليوم الموالي وجدت مذبوحة داخل الحي مكتفة اليدين وراء الظهر و غارقة في بركة من الدم».[1]

يدعم هذا المنقول ما قلناه سابقا، و يعزز قولنا بانتشار الذعر داخل البيوت و لو كانت موصدة، و إلى بشاعة ما تقترفه أيادي الإجرام، و ما يزيد مسحة الأسى طغيانا الإشارة إلى لون السيارة الأسود. و قد كان السواد أيضا اللون الذي وسم به الراوي كذلك سيارة الغولف [2] [*] التي اعترضت طريقه رفقة دون كيشوت، و كانت الوسيلة التي نقلت الأخير إلى مقر الأمن المركزي لمدينة الجزائر.

هذا الحزن الذي يطغى على دخيلة حسيسن، نستشعره أيضا و هو يحاور سائق سيارة أجرة تكفل بنقله من وزارة الداخلية إلى بيت جدته حنّة:

« - كم من فضلك ؟ (..)

حيرني الرقم الذي سجله العداد: مئة دينار و لكنه كان قد أخذ من الراكبين الآخرين أكثر من مئة دينار (..) قسمت الثمن إلى اثنين و سلمت له ورقة الخمسين دينارا (..)

- ما تعرفش تقرا الكونتور (العداد) ؟

- للأسف، أعرف فوق اللازم».[3]

تنبئ هذه الحادثة عن طغيان الجشع و الاحتيال، و تؤكد العيش وسط الخواء و النهب، أين يبذل كل واحد جهده؛ بغية أكل أخيه بذكاء شديد و بشاعة كبيرة.

لقد لعبت السيارة كذلك في رواية (حارسة الظلال) دورا كبيرا في التنفيس عن الكروب، و الكشف عما يختلج النفوس من الهموم. فهاهو كريم لودوك يحاور دون كيشوت قائلا:« في هذا البلد يا صديقي كل شيء يسير بشكل معكوس لا أحد في مكانه (..) أنا مثلا أملك شهادة الليسانس في اللغة العربية، و أشتغل سائق سيارة بدل أن أكون في مكاني الطبيعي».[4]

---

[1] المصدر السابق، ص 61، 62.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 105، 108، 175.

[*] سنتحث في الفصل الموالي عن طغيان اللون الأسود على الأفضية الجغرافية. ينظر: البحث، ص 217- 221.

[3] حارسة الظلال، ص 142.

[4] المصدر نفسه، ص 62.

و مثله ما دار بين سائق سيارة أجرة آخر و حسيسن:« الاكتظاظ المعتاد في مركز العاصمة جعلنا نتأخر قليلا و لكن هذا التأخر سمح بإفراغ كل ما في جعبتي للشاب (..) و عندما انتهيت تنهد بعمق و بيأس: عرف يا خو ؟ كذبة كبيرة ؟ ما كاين والو و ما راح يكون والو صحيح أنها حياة ما تسواش مليم. لم يتركوا لنا شيئا. إنما أفضل من هذا الفراغ (..) أنا أقاوم بسيارة أمي، هذا الإرث الثمين مقابل استشهاد زوجها (..) الدولة لا تعرف مطلقا أني موجود و أني كائن يعيش بشطط و يتنفس بصعوبة».[1]

تكون السيارة في كثير من الأحيان مسرحا للالتقاء و مرتعا للتحاور بين أجناس بشرية مختلفة، و مكانا للتنفيس عما يعتور بعض النفوس من حالات اليأس و القنوط و محاولتها مسايرة الحياة على الرغم من قساوتها.

هذه القساوة و الحالة الاجتماعية المتردية، جعلت بطل رواية (شرفات بحر الشمال) يصبغ الهالة السوداء على سيارة المرسيدس [2] التي يفترض أنها عند مدخل مقام الولي الصالح و أقلت فتنة إلى أرض أمستردام ، لا يذكرنا السواد هنا إلاّ بالحزن و الغبن و التعاسة، كيف لا و قد سرقت تلك السيارة حبيبته و رمت بها بإحدى مدن بحر الشمال.

إن السيارة مكان متنقل في المكان، و تسنح لراكبها أن يفتتح مشاهد أمكنة أخرى تتوالى و تتجاور، لتنكشف الرواية ككل على مساحة فضائية شاسعة، جرّاء اجتماع أمكنة مختلفة؛ أي إن السيارة في هذا الصدد ستعمل على « تجلية مجاهيل المكان و تغذية الحواس- و خاصة البصر- بمعالم أمكنة متنوعة في زمن قصير».[3]

و تتخذ السيارة هذه الصفة في رواية (شرفات بحر الشمال)، التي سنعمل على إيجازها في الجدول التالي:

---

[1] المصدر السابق، ص 134، 135.

[2] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 26، 61، 62.

[3] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 182.

	الوسيلة	النص	الصفحة
شرفات بحر الشمال		من وراء زجاج السيارة المندى رأيت أمستردام و من وراء أمستردام الغائمة رأيت فتنة فقط.	74
		ياه.هذه هي أمستردام الشهية ؟ المدينة البريئة و العذبة التي تنام على الماء(..) طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة، مدينة هادئة.	76
	سيارة	كل الناس في هذه المدينة متشابهين مثل لعب الأطفال. لا شيء فيهم من شططنا و بؤسنا. حتى الظلال عندهم لا تنكسر بسرعة رغم الجو الرمادي المخيم على المدينة. ربما كانت شمسهم غير شمسنا و أشواقهم غير تلك التي نتنفسها كل صباح و مساء.بدا كل شيء واسعا، الطرقات، المحلات، الممرات، قلوب الناس، المدينة، أبهية المطار المتداخلة العيون في الوقت الذي تزداد فيه حياتنا كل يوم ضيقا.	76، 77
	طاكسي	في الطريق إلى نزل الكنال هاوس، كانت أمستردام قد بدأت تفتح عينيها بتثاقل، بحرها واضح رغم غلالة الضباب و قنواتها المائية تتحرك كعرائس الجنّة و الزوارق الصغيرة و المتوسطة و الكبيرة تأخذ أمكنتها و تتهيأ لاستقبال الزبائن.	77
	سيارة	كانت مدينة أمستردام تمر بسرعة على وقع الأمطار الموسمية الدافئة. الثلوج التي ازدادت كثافة كانت تتكسر على زجاج السيارة ثم تتسرب بهدوء على الإسفلت(..) الأضواء الملتهبة تتقاطع، تتجاذب ثم تنكسر في شكل خطوط صفراء و بيضاء و حمراء على الطريق و الواجهات الزجاجية و على الحيطان الآجورية القديمة و على القنوات البحرية المتعددة التي تجعل من أمستردام بحيرة عائمة.	190

تخلق هذه السيارة و بريتم سريع (كانت مدينة أمستردام تمر بسرعة) مشاهد ممتعة، هي مكان لتذكر الحبيبة فتنة، و من وراء زجاجها تتراءى المكونات المكانية في لبوس جميل. لقد بُهر ياسين بأمستردام منذ اللحظة الأولى، و أُخذ بجمالها و سحرها، و نلحظ تلك المقارنات التي يعقدها دوما بين أرضها و بين وطنه.

كل شيء بأمستردام شهي و بريء و عذب، و جميع طرقها و محلاتها و ممراتها واسعة، في حين لا يحصل على هذه الصفات بأرضه، حياة تزداد ضيقا كل يوم، و ناس يعيشون البؤس و الشطط، و زادت صفة الماء، رمز الخصب و النماء و التجدد التي الصقها بأمستردام دلالة على مسحة "الحياة" التي لا تفارقها، و لربما هي تناقض صفة "الموت" اللصيقة بتربة وطنه.

و قد كان للسيارة بعض الحضور في رواية (طوق الياسمين)، و لعل ما يميزها أنها وسيلة التواصل الرئيسة بين البطلين، بعد أن اختارت البطلة مريم حيّا آخر للإقامة بعد زواجها من صالح.

أي إن السيارة هنا كانت المكان المتحرك الذي سيجمع الأجساد المتحابة فيما بعد في الفضاء المغلق (البيت)، و هي بهذا لعبت دور المسرح الذي يساعد على اللقاءات الحميمية الحارّة بين البطلين.[1]

تحضر الباصات "باصات أوتستراد المزة" في رواية (طوق الياسمين)، التي تركن بمحطة البرامكة، لتجمع عددا أكبر من الناس، و تتكفل هنا بنقل البطلين إلى الجامعة، و على متنها تتواصل القلوب المتحابة بطريقتها الخاصة، و تسرح الذاكرة في خيالاتها لتستعيد لحظات السعادة. يقول البطل: « و داخل الباص المكتظ، تتطلع إلينا العيون بنهم غريب. أبحث عن سبب الدهشة (..) فلا أجد شيئا ذا أهمية غير يدي اليمنى التي تنام على خصرك بارتياح غريب.أغمض عيني لأراك في الصورة التي تقربني منك أكثر. أتذكر عود النوار. أضحك. أستعيد كلمات هذا الصباح عندما غادرنا السرير المكتظ بحماقات الليلة الفارطة».[2]

و قد تستعيض الشخصيتان بالسيارة في بعض الأحيان، حيث تتكفل في مواضع عديدة بنقلهما إلى الجامعة قبل زواج مريم، و داخلها كانت تمارس البطلة بعض التفاصيل الدقيقة التي لا يتسع لها الوقت في المنزل. ستكون السيارة هنا مثل البيت في بعض ممارساته الخاصة. يقول البطل: « لا تغلقين الحقيبة بإحكام إلاّ داخل التاكسي و لا تضعين الماكياج إلاّ و أنت متكئة على سند السيارة (..) ثم تنغمسين داخل فوضاك، تبحثين عن أحمر الشفاه

---

[1] ينظر: طوق الياسمين، ص 216، 217، 246.
[2] المصدر نفسه، ص 80.

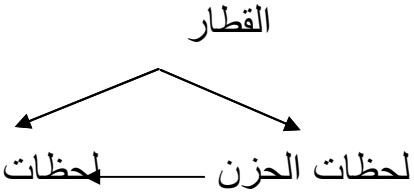
الذي ينام عادة بين ركام الكتب المتراكمة، الأساور السبع التي اشتريتها لك من حقوق التأليف التي تلقيتها من كتابي الأول».[1]

و إذا ما مارست مريم حريتها بهذا الشكل في السيارة، فقد كانت وسيلة المواصلات ذاتها مسرحا للكتابة في رواية (كتاب الأمير) [2]، فبداخلها خطّ الرئيس لويس نابليون بضع كلمات في طريق زيارته إلى الأمير بقصر أمبواز.

لقد حملت السيارة عبارات الفرح و السعادة التي كان يتوق لها الأمير منذ زمن؛ إذ حوت الورقة كلمات الحرية: « جئتُ لأخبرك بحريتك. ستقاد إلى بروسيا في دولة السلطان، و عندما ننتهي من الترتيبات الضرورية ستتلقى من الحكومة الفرنسية معاملة كريمة تليق بمقامك العالي (..) سألتزم بشرف إنهاء حبسك و ثقتي كاملة في كلمتك».[3]

يتجلى القطار أيضا بوصفه وسيلة نقل أخرى في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (كتاب الأمير)، على خلاف الروايتين الأخريين، هذا المكان المتحرك الكبير و العام الذي يحوي أجناسا بشرية كثيرة و من مناطق متعددة. و قد كان المسرح الذي شهد تنقل عزيز لزيارة أخيه ياسين؛ أي إنه هنا تكفل بأداء وظيفته الرئيسة و هي نقل الناس، و هو إلى جانب هذا يرتبط بلحظات الحزن؛ إذ شهد فاجعة موت الشخصية الأولى مباشرة بعد هبوطه منه خلال زيارته لقريته.[4]

كما تكفلت وسيلة المواصلات هذه بنقل الرئيس لويس نابليون إلى محطة أمبواز، هذه الرحلة التي ستكون بمثابة الفرج للأمير بإطلاق سراحه؛ أي إن القطار هنا يذكر بلحظات السعادة، و هو بهذا سيشكل مع الصفة السابقة الذكر تقطبية مهمة.



[1] المصدر السابق، ص 74.
[2] ينظر: كتاب الأمير، ص 496، 497.
[3] المصدر نفسه، ص 499.
[4] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 12، 227- 229.

كما كان القطار وسيلة نقل ارتادها الأمير في رحلته إلى باريس [1]، و أعادته إلى أمبواز [2]، و به أيضا انتقل نهائيا من قصر أمبواز إلى شالون.[3]

قد يكون القطار وسيلة تذكر بالنسبة لبعض الشخصيات، و هذا ما نلمسه عند ديبوش، و هو يستقل القطار الرابط بين باريس و أورليان. يقول الراوي: « عندما صفّر القطار للمرة الأخيرة قبل الإقلاع (..) لم يتذكر مونسينيور ديبوش شيئا سوى تفاصيل صغيرة من حياته...».[4]

و إذا اتصف القطار بسرعة حركته، فقد استعان البشر قديما بوسائل نقل تقليدية، لم يعد لها حضور في عصرنا، و هي إن وجدت في رواية (كتاب الأمير) فذاك أمر طبيعي؛ إذ تحكي أحداثها عن وقائع كان لحضور وسائل النقل تلك الحضور الأكبر، مقارنة بالقطارات و السيارات التي كانت تقل الشخوص الأجنبية "المستعمر"، و التي تدل على الرقي الحضاري و التطور التكنولوجي.

هي – إذن- الآلات الحديثة رموز الحياة الجديدة الراقية، التي توفر المسافات الجغرافية و بسرعة أكبر، هي رمز التطور و التجديد الذي استطاع به "الآخر" التفوق على "الأنا"، و هذا ما تحاول الرواية بثه دوما في مواضع عديدة من متنها.

لقد كانت الأحصنة و العربات وسائل متميزة في رواية (كتاب الأمير)، و كان لها الفضل في تقريب المسافات بخاصة، إن دورها الرئيس في المتن كان نقل الشخوص الروائية من أفضية إلى أخرى.[5]

وقد تسنح العربات بإلقاء نظرات على بعض الأمكنة التي تعبرها، كما تسمح في بعض الأحيان بتحاور الشخصيات و التأمل و إنعاش الذاكرة ببعض الصور التي قد تبدو حزينة. يقول الراوي عن الأمير بمجرد وصوله باريس و ركوبه العربة التي ستقله إلى قصر سان كلو: « فُوجئ الأمير بالاهتمام الكبير و تغير الذهنيات و هو ينزل من القطار، و يتوجه نحو العربة الحريرية التي كانت تنتظره هو و مرافقوه لتقودهم نحو القصر (..) شعر الأمير بأن ما كان يحدث أمام عينيه كان مُذهلا و كبيرا. عرف لماذا خسر حربه الأخيرة.

---

[1] ينظر: كتاب الأمير، ص 502.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 515.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 528، 529.
[4] المصدر نفسه، ص 37.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 23، 24، 124، 202، 205، 461، 526.

العالم كان يتغير بعمق و سرعة. لم يعد السيف و الشجاعة يكفيان. فالمدافع الضخمة و الآلات السريعة و السفن و العوامات البخارية التي تجوب الوديان و البحار و تنقل آلاف الناس و الجيوش المجهزة و المنظمة غيرت كل الموازين. الناس يشبهون عصورهم (...) أغمض عينيه قليلا تحت وقع نقرات حدوات الأحصنة و هي تقطع الشوارع الخلفية، و حاول أن يمحو من ذهنه كل هذه الصور القلقة».[1]

من على ظهر العربة ترتسم في ذهن الأمير صُور متباينة، تعبر في نهاية المطاف على حزن دفين إزاء التغير السريع للحياة و البشرية و تطورها، و هو السبب الذي جعله يخسر الحرب مع خصمه، فالتطور المذهل الذي عرفه "الآخر" كان أحد الأسرار الهامة وراء الهزيمة و الفشل.

و مثل هذه اللحظات الحزينة تحضر أيضا في إحدى مشاهد الرواية، حين أقلت العربات الأمير و رفاقه نهائيا من قصر أمبواز باتجاه محطة القطار [2]، إذ من على ظهر إحداها يتحاور الأمير بلغة حزينة مع والدته لالة الزهراء، و ينفث بعضا من الهموم المؤرقة.

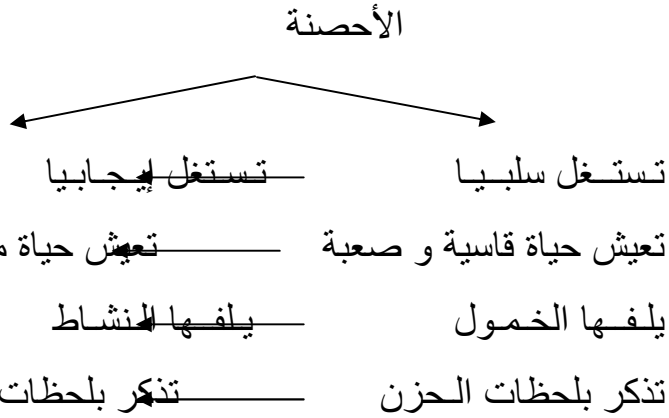
تظهر الأحصنة بكثرة في رواية (كتاب الأمير)؛ بوصفها وسيلة مهمة لها أدوار عدّة، فمن اعتبارها وسيلة للتنقل بين الأمكنة و قضاء شؤون الناس، إلى عدّها وسيلة ضرورية في الحروب في ذاك الزمان، مع تصوير ما تكابده من معاناة في ساحات القتال [3]، كما تُعدّ على خلاف وسائل التنقل الأخرى وسيلة مهمة يتهادى بها الناس [4]، إضافة إلى اعتبارها وسيلة حيوية للتجوال و التطواف، و من على ظهرها تسرح الذاكرة في خيالات جميلة تستعيد فيها لحظات سعادة غابرة.

يقول الراوي و هو يحدّثنا عن امتطاء الأمير حصانا أبيضا رشيقا و نحيفا خلال ولوجه قصر سان كلو رفقة الرئيس نابليون، و توقفه عند إسطبل الأحصنة الملكية: « ركبه الأمير. شعر بخفته من تحته. تمنى أن يرمي كل أثقال الرسميات التي كانت على ظهره. و يترك الحصان يركض بدون توقف في هذه الرياض الخضراء على مرمى البصر و يستعيد سهول معسكر و المتيجة و الطريفة التي لا تحدها إلاّ الجبال».[5]

---

[1] المصدر السابق، ص 502- 504.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 525- 528.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 94، 149، 178، 262، 333، 348.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 515.
[5] المصدر السابق، ص 510.

و هنا سنخضع الأحصنة إلى التقاطبات التالية:



يظهر إلى جانب الخيل الجمال و الدواب [1]، باعتبارهما وسيلتان أخريان، ظهرتا مرّة واحدة في متن الرواية، و أدتا وظيفتهما الرئيسة؛ إذ تكفلتا بنقل أثاث سكان عين ماضي و حاجياتهم خلال خروجهم من أسوار مدينتهم. ظهرت الشاحنات، بوصفها وسائل نقل حديثة في موضع واحد من متن رواية (حارسة الظلال) [2]، و كانت وسائل تعمل على نقل الحاجيات إلى مفرغة وادي السمار.

و سنحاول إيجاز ما قلناه سابقا عن وسائل المواصلات هذه بثنائياتها الضديتين: قديم و حديث في الترسيمة التالية:

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص 243، 244.
[2] ينظر: حارسة الظلال، ص 85.

مخطط

موجود في ملف المخططات

و كما كان للأحياء و الشوارع و الطرقات بوسائل تنقلهم المختلفة ، دور في نمو أحداث السرد الروائي، تشير الروايات الأربعة بنسب أقل إلى أفضية جغرافية مفتوحة أخرى هي:ساحتا المعدومين و واترلو[1]، أو الإشارة إلى الممرات[2] والمعابر[3]، أو المنعطفات و المسالك [4]، بوصفها أمكنة ذات مساحات أقل من الأفضية الجغرافية المذكورة آنفا، و التي يرتبط ذكرها دوما برؤية الراوي السردية، أو بعلاقة حميمة بنفسية الشخصية الروائية المتحدثة.

و تبقى أمكنة التنقل العامة هذه بشساعتها و امتدادها أفضية متميزة في الروايات الأربع، إذا علمنا أنها ترزح تحت سطوة التنقلات المكانية، التي تقتضي دون شك وجود أفضية عبور متنوعة بوسائل مواصلات متباينة. و تبقَّى في هذا الصدد بعد حديثنا عن الفضاءين البحري و البري، أن نحلق في الجو بوسيلة نقله "الطائرة"، و نبحث عن طرائق تمظهره في المتون الروائية الأربعة.

1-1-3- الجو و وسيلة تنقله:

إذا كانت السيارات و الحافلات و غيرها من وسائل برية، تتكفل بنقل الأشخاص في الفضاء الجغرافي الواحد، الذي يتسم بالمسافات القصيرة، فللطائرة بما تتميز به من سرعة فائقة، خصوصية نقل البشر بين الأفضية الجغرافية البعيدة التي لا تتمكن أي وسيلة مواصلات مما ذكرناها سابقا بلوغها.

و تعلن رواية (شرفات بحر الشمال) منذ الصفحة الأولى عن انتقال مكاني ستشهده شخصية الراوي، من أرض الجزائر إلى أمستردام. و يختار ياسين الطائرة وسيلة نقل إلى أرض المنفى، و يولجنا إلى عوالمها فجأة : « - هل تقرأ يا سيدي؟ أتاني صوتها من بعيد، نبراته هي هي لم تغيرها السنوات و لا الكآبات المتتالية و لا الصدفة العجيبة التي قادتها نحو بحر الشمال. من أين أبدأ ؟».[5]

---

[1] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 15، 287.
[2] ينظر: حارسة الظلال، ص 48 ، و طوق الياسمين، ص 81.
[3] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 224، 287، 289.
[4] ينظر: طوق الياسمين، ص 157، 217 ، و كتاب الأمير، ص 210، 583.
[5] شرفات بحر الشمال، ص 16.

يُحدِث الراوي قطيعة زمنية قبل أن يدخلنا عمق الطائرة، و لا يستشعر القارئ أنه داخلها، و أن الصوت الذي قرع أذن ياسين (هل تقرأ يا سيدي ؟) هو صوت المضيفة إلاّ بعد صفحات.

لقد تكفلت الطائرة الأولى بنقل البطل إلى مطار رواسي شارل ديغول، و على متنها تختلط الذكريات في ذاكرته المتعبة. يذكر مدينته التي عذبته سنوات عديدة، و كانت السبب الذي جعله يهجر تربتها ليرتمي في أحضان الغربة على الرغم من قساوتها. يجيب المضيفة التي أمدته بالجريدة: « - يا سيدي، هل تقرأ ... الجرائد ؟ (..) لا شكرا أريد أن أنسى. لا أريد أن أعرف ما يدور على تلك الأرض».[1]

لقد كانت الطائرة فضاء للمحاورة بين هذه المضيفة و البطل [2]، و كانت الوسيلة المثلى التي ستنقله من ضفة إلى أخرى، أبرز ما يميزها شساعة المسافة بينهما.

تحط الطائرة أخيرا عند مطار دوغول، الموضع الذي سيمنح للشخصية ببعض الحركة، فيعبر ياسين أرضية المطار المكتظة، التي تجعله يكتشف أشياء جديدة، و يعقد دوما مقارنات بين الأنا و الآخر. يقول: « لم أحرم نفسي من لذة الحركة و اكتشاف التفاصيل الجديدة. المدن الأوربية هكذا. كلما عدنا لها بعد زمن اكتشفنا أن بها شيئا لا نعرفه، و مدننا هجرناها و عُدنا لها اكتشفنا أن جزءا آخر فيها قد مات» [3]، مثل هذه المقارنات المكانية تتناثر على صفحات عدة من متن الرواية؛ لتعبر عن اليأس و الشعور بالإحباط.

لم يتمكن ياسين من نزع ثوب الماضي، إذ ظل يطوقه حين وضع رأسه على كرسي الطائرة التي ستقله إلى أرض أمستردام. لم تدم الرحلة طويلا، إذ سرعان ما حطت الطائرة أخيرا على مطار شيبول- أمستردام.

لقد أضحى السفر إلى الخارج ملاذ ياسين الأوحد، و من غير الجو يوفر هذه الاستثناءات التي ستفصل الفرد عن أرضه الأولى، الأرض التي ضاقت على أصحابها و جعلتهم يفرون من بين يديها. هكذا فعلت فتنة و حنين و العشي صديق ياسين، و غيرهم من شخصيات الرواية، الذين فضلوا ارتياد المطارات و استقلال وسيلته المثلى، التي ستتكفل

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 27.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 27- 29.
[3] المصدر نفسه، ص 68.

بنقلهم إلى أماكن بعيدة جدا، فالطائرة هنا أضحت موطن الهروب الذي سيقل أيضا البطل إلى رحلة أخرى بأمريكا.

لا تشير روايتا (طوق الياسمين) و (كتاب الأمير) إلى وسيلة النقل هذه، في حين نلمح ذكرا لها في موضعين في رواية (حارسة الظلال)، فقد كانت الوسيلة التي أقلت الضيف الإسباني إلى مطار الجزائر[1]، كما قدّم دون كيشوت على ألسنة الناس صورة مأساوية عن مطارات الجزائر[2]؛ نتيجة الأعمال الإرهابية المتزايدة.

2-1- أفضية جغرافية مفتوحة مؤقتا:

تدخل الأمكنة المفتوحة مؤقتا في بناء العمل الروائي، و قد أفردناها في عنصر مستقل؛ لتميزها و تفردها عن الأفضية الجغرافية المفتوحة المذكورة سابقا أو التي سنشير إليها لاحقا، و هي تعد أفضية متميزة، و تشترك مع الأفضية الجغرافية السابقة في كونها تستقبل وفودا معتبرة من البشر خلال فترة زمنية محددة؛ لقضاء شؤون حياتهم، كما تسنح للبعض بالالتقاء و تبادل أطراف الحديث. و قد حاولنا ضبط هذا النوع من الأمكنة في ثلاثة هي: فضاء السوق، و فضاء المقهى، و فضاء الحديقة، نرتبها حسب شدة حضورها في الأعمال الأربعة كما يلي:

1-2-1- السوق:

لعل أبرز خاصية يتميز بها السوق، تهافت الناس عليه و ازدحامهم على ما يعرضه من سلع غذائية و شرائية. و قد اتخذ السوق هذه الصفة في رواياتنا.يقول ياسين بطل رواية (شرفات بحر الشمال) عن غلام الله: « كنت كلما مررت على سوق كلوزيل الممتلئ بالبشر أقف أمامه و أستمع إلى صوته».[3]

أمر طبيعي أن تكون سمتا الازدحام و الاكتظاظ لصيقة بالسوق، حيث تنزل الأعداد الوفيرة من البشر إلى أرض هذا الموضع؛ لقضاء شؤونها و الاتصال مباشرة فيما بينها.

و يظهر السوق في (شرفات بحر الشمال) بأرضين: أرض الوطن و أرض الغربة، ولا يشير الراوي في الأولى إلاّ لسوق واحد هو سوق كلوزيل، الذي يرتبط ذكره دوما باسم

---

(1) ينظر: حارسة الظلال، ص 42.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 162.
(3) شرفات بحر الشمال، ص 204.

شخصية غلام الله، في حين ارتاد ياسين في الثانية بضعة أسواق بأمستردام، في رحلة بحثه عن فتنة، و يختلف ظهور الأسواق بالموطنين في هذه الخلّة.

يقول ياسين و هو يلج سوقا شعبية بأمستردام رفقة حنين: « تركنا الميناء القديم و اتجهنا نحو السوق العربية. كانت مكتظة بالناس و كأننا في أسواق فاس أو المدينة الجديدة بوهران أو جوطية مغنية. الروائح و الألوان. هناك وسط هذه الفوضى ما يخفف شطط المنفى».[1]

قد يكون من الطبيعي أن يرتاد ياسين هذا السوق العربي؛ حين تناهى إلى مسمعه يوما في القرية أن فتنة أضحت تشتغل في الأسواق الشعبية بعدما انفصلت عن زوجها. و لعل الشيء اللافت بهذا المكان العام أنه عربي- شعبي، الذي قد يعني ظهوره التخفيف من لوعة الغربة. و يحمل النص السابق بعض الوحدات الصغيرة التي نراها تعبر بصدق عن صفات هذا النوع من الأفضية الجغرافية: (مكتظة بالناس- الروائح و الألوان- الفوضى).

فالاكتظاظ و الزحام يعطي دلالة البيع و الشراء، و قد يكون أمرا مألوفا بسوق معدّة أصلا للمغتربين، إضافة إلى الفوضى التي تملأ سماءه، مع اختلاط الروائح بالأسواق الشعبية خاصة، مما يعطيها نكهة الماضي و أصالته و بساطة الحياة و عفويتها.

هي الخصيصات ذاتها التي تلتصق بالمواضع المحاذية لسوق ساروجا الشعبي بأرض دمشق في رواية (طوق الياسمين)، و التي تكشف بحق عن الحالة الاجتماعية المتدنية. يقول بطلها: « يا مدينة موجوعة القلب، تعج بالأطفال الفقراء و مسّاحي الأحذية و بيّاعي الفول و أقراص الفلافل التي تحترق في الزيوت النباتية العتيقة».[2]

تظهر الأسواق كذلك في رواية (كتاب الأمير)، و تفصح عن أهميتها الكبيرة في حياة الناس آنذاك، كما تعبر عن الحالة السائدة بالبلاد في فترة الحرب، و التغير الذي يحرك نمط الحياة و حركية الناس و تزاحمهم بهذا الموقع الاستراتيجي في الفترة الصباحية. يقول جون موبي عن سوق مدينة مليانة: « اكتظت سوق مليانة هذا الصباح بالمتسوقين و أصحاب الدكاكين و باعة الخضر و الفواكه التي تكاثرت هذه السنة، و القادمة من المرتفعات و

---

[1] المصدر السابق، ص 244.

[2] طوق الياسمين، ص 81.

السهول القريبة و ضفاف الشلف و سيدي لخضر منذ التوقيع على المعاهدة أشياء كثيرة تغيرت و صارت الحركة بين الضواحي و المدن القريبة أسهل و أكثر أمنا».[1]

يعتبر السوق البوابة الرئيسة التي تكفل أداء الركن الهام في حياة الناس، إذ يعدُّ « ملاذا للتبضع بيعا و شراء، و مكانا للقيا و الحوار الاجتماعي المتبادل بين الناس».[2]

هي المهمة الثانية التي يتكفل بها هذا الفضاء الجغرافي المفتوح في الروايات موضوع الدراسة، فإلى جانب سوق كلوزيل الذي يقصده ياسين لشراء ما يلزمه، يظهر سوق الورد بأرض أمستردام، حيث انتقى منه باقة نرجس[3] ، كما تُذكِّر السوق الشعبية للصناعات الحرفية راوي (طوق الياسمين) بلحظات السعادة و الرومانسية، فمن على أرضه اشترى أجمل صفيحة من ذهب، نقش عليها اسم مريم.[4]

البيع و الشراء ركيزتا السوق الأساس، تلتصق بالسوق في باب علي، أحد الأبواب الثلاثة لساحة مدينة معسكر. يقول الراوي: « أيام الجمعة و السبت و الأحد ينشغل الناس بالسوق في باب علي. سوق متنوعة تباع فيها أشياء كثيرة. بارود الحرب، جذور النباتات المتسلقة التي تستعمل للتزيين، قشور الرمان لتلوين الجلود بالأصفر و اللون الآجوري، أدوات الخياطة، بياعو الخضر و الفواكه (..) بينما الطريق الذي ينطلق من الساحة باتجاه باب علي تتزاحم حوله الدكاكين الصغيرة للموريسكيين و اليهود، و سوق الحبوب المغطاة (..) و سوق الصوف و الزرابي و الكتان و الحياك البيض التي يلبسها السكان و البرنس التي تصنع في المكان نفسه».[5]

ندرك من المقطع السابق أهمية السوق في ذاك الزمان، إذ ينشغل به الناس ثلاثة أيام في الأسبوع، كما نتبين تنوع الخدمات المقدمة و السلع المعروضة شرائية كانت أو غذائية، و حركة الناس و احتكاكهم المباشر في هذا المكان الكبير الرحب، كما تفصح عن نوعية السلع التي كانت تعرض خصوصا في فترة الحرب.

---

[1] كتاب الأمير، ص 256.
[1] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 89.
[3] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 287.
[4] ينظر: طوق الياسمين، ص 237.
[5] كتاب الأمير، ص 66.

و لعل ما يميز الأسواق في رواية (كتاب الأمير) دون بقيتها في الروايات الأخرى، ظهور "البرّاح" و "القوّال" [1]، و في هذا إشارة إلى التغير الذي قد يصيب وظائف بعض الأمكنة خلال كل فترة زمنية، و قد يكون ظهورهما أمرا طبيعيا؛ نظرا للفترة الزمنية المؤطرة.

ورد في حديث الراوي عن السوق الآنف ذكره ما يلي:« كانت سوق تمتلئ في ليلة الخميس. المزارعون الآتون من بعيد و بائعو الشعير و الصوف و البهائم و الحدادون و المصلحون لحوافر الخيل و النحاسون و البرادعيون و الخياطون و الطرازون و البرّاحون الذين يذيعون الأخبار في وسط الأسواق و يشيعون الصفقات الكبرى و أخبار الأعراس و الاجتماعات و غيرها. كلهم ينتظرون أيام السوق المتعاقبة لتنشيط أعمالهم و حركتهم، لكن أطراف السوق (..) يحتلّها القوّالون فهم أول من يصل و آخر من يغادر».[2]

يشير المنقول إلى نوعية من يرتاد هذا السوق، و تحين البائعين فرص فتحه؛ لتنشيط حركتهم التجارية، و يظهر بجلاء دور شخصين مهمين لا غنى للسوق عنهما في ذاك الزمن. البرّاح الذي يذيع أمام الملأ الأخبار و كل المستجدات، و القوّال الذي يخالف عمل صاحبه؛ إذ ينتقل بين الأسواق المختلفة، و أمام الناس يسرد القصص و المغامرات و يبثها إلى الذين يجتمعون في فضائه، و بين أطراف السوق، إلى أن ينتهي به الأمر بين الجموع يجمع النقود.

إي إن المقهى كان له دور عظيم حينذاك، فقد كان همزة وصل بين الناس، و المذيع للأخبار، و الكاشف عن كل جديد، و بثّ بعض الأفكار و لعلنا نشبه وظيفته هنا بما تقدمه وسائل الإعلام اليوم.

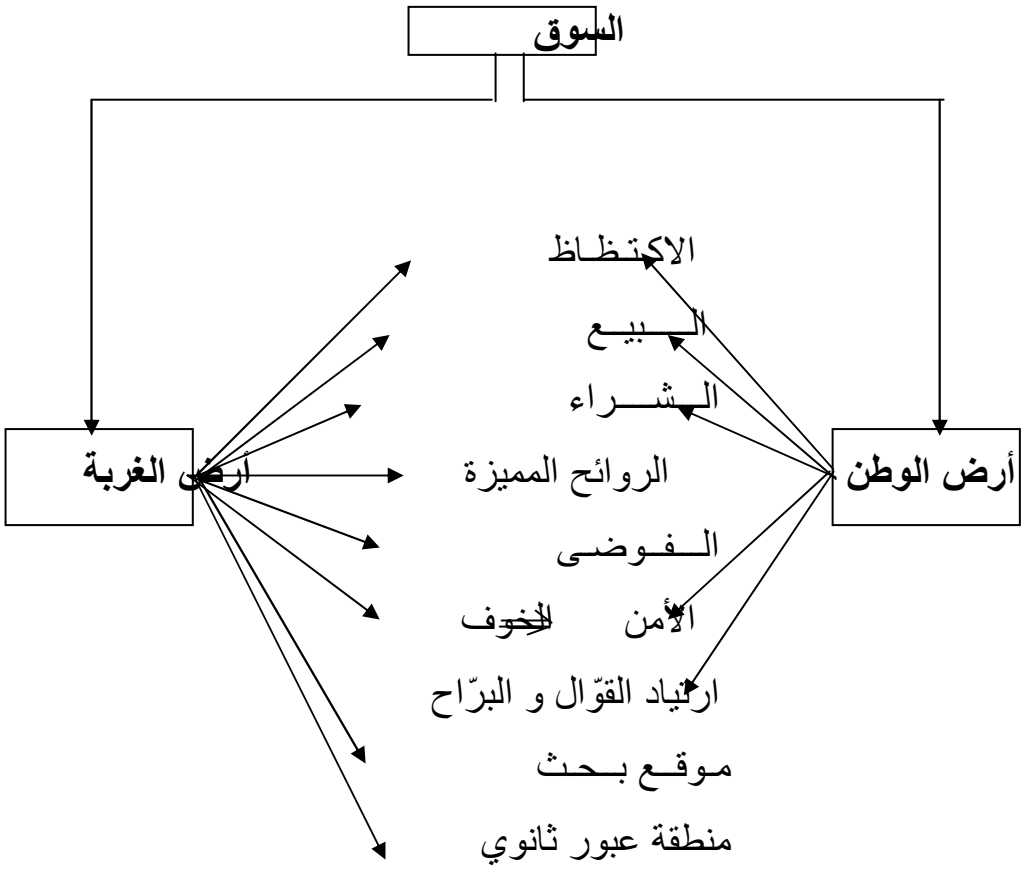
و قد يرتبط ذكر بعض الأسواق بإحدى الشخصيات، مثل ارتباط اسم غلام الله بسوق كلوزيل [3]، كما قد تمثل بعض الأسواق مناطق عبور فحسب، مثل سوق الخردوات [4]، الذي وفد إليه ياسين رفقة حنين في رحلة بحثه عن فتنة، كما جاء ذكر البادستان [5] و هو

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 66، 70، 190، 256.
[1] المصدر نفسه، ص 67، 68.
[3] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 12، 203.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 244.
[5] ينظر: حارسة الظلال، ص 77.

سوق العبيد الذي تحوّل إلى مسمكة، و كان قبل ذلك الموضع الذي اقتيد إليه الشاعر رينيار مع السيد دوبراد في القرن السابع عشر، بعد القبض عليه من قبل القراصنة.

و سنحاول في الأخير، إيجاز الحديث عما قلناه آنفا وفق التقطبية الوحيدة: أرض الوطن/ أرض الغرب.



1-2-2- المقهى:

للمقهى قيمة فنية كبيرة في النصوص الروائية العربية [1]، و هو « الفضاء العام الذي يحتوي مجمل الكائنات الحية و غير الحية، فهو المكان الاجتماعي و ملتقى لقطاع واسع من الناس بمختلف الشرائح و الطبقات (..) مكان لارتياد الناس و يقضون فيه وقتا مؤقتا». [2]

و لعلنا نتساءل هنا: كيف تم توظيف هذا الفضاء المفتوح مؤقتا في رواياتنا، و ما وظائفه الأساس و الدلالات التي اتخذها ؟

---

[1] ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 194.

[2] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 100.

تحاول رواية (حارسة الظلال) الاتكاء كليا على لعبة الأفضية الجغرافية، و محاولة كشف التغير الرهيب الذي أصاب أركان الأمكنة أو دكّ دعائمها، فصارت ميتة لا روح فيها، بعد أن كانت تنضح بالحياة في زمن مضى.

هي الحالة التي أصابت مقهى البلاطان- و مست أمكنة أخرى أشرنا إليها فيما مضى، و سنشير إليها لاحقا- و التي يخبرنا عنها حسيسن قائلا:« مررنا (..) ببقايا العين الموريسكية و مقهى البلاطان الذين تركت رؤية حالتهما المريضة الكثير من القتامة الداخلية(..)

- كان هنا كذلك مقهى. أنا متأكد أن جدك ارتوى منه على الأقل مرة واحدة قبل أن يندفن في مغارته».[1] لقد أضحى المكان خاليا و اسودت صورته، بعد أن كان ماضيا جميلا يسر العين و يبعث الراحة في القلب.

تشير الرواية أيضا إلى مقهى الجامعة بوصفه أحد أمكنة العبور. و عنه يقول حسيسن الذي مر به خلال رحلته المحمومة لإخراج رفيقه من الحبس: « كل الأملاك العقارية الجامعية تعرضت لجنون مجنون (..) آخر الضحايا مقهى الجامعة الكبير "اللوتس" الذي تحول فجأة إلى محل لبيع الأقمشة المستوردة (..) باختصار لقد صار المقهى القديم مجمعا دوليا لكل الخرق البالية و النفايات».[2]

يُشار هنا إلى مكان هو من أكبر منابر الثقافة في البلاد، الذي لم يسلم بدوره من وطأة الأيدي، و جعلت مقهاه المكان الذي يجمع أفراده موضع سخرية مريرة.

و يعلن المقهى منذ البدء عن أداء أهم وظائفه، و هي فتح الأبواب أما كافة الشرائح البشرية؛ لتقديم ما تطلبه من مشروبات و غيرها. و هذا جون موبي يقول للصياد المالطي إثر نزولهما من على سطح القارب: « - هل تريد أن تشرب معي قهوة قبل أن أنسحب نحو الكنيسة في انتظار بدء المراسيم.

- كنتُ أريد أن أدعوك لذلك و لكنك سبقتني.

ركب المالطي مركبه (..) نزل معه في منحدر الأميرالية لشرب قهوة الصباح. كانت رائحة القهوة المحمصة و السمك المشوي و الحمص و الذرى تأتي من بعيد من ميناء الجزائر (...) شرب جون موبي قهوته ثم التفت نحو البحر».[3]

---

[1] حارسة الظلال، ص 94، 95.
[2] المصدر نفسه، ص 125، 126.
[3] كتاب الأمير، ص 431، 436.

يحضر المقهى هنا لتأدية الدور الرئيس المنوط به في فترة الصبيحة، و برائحة القهوة الشهية التي تملأ الأمكنة القريبة منه، كما كان إلى جانب هذا موطن راحة بالنسبة للشخصيتين بعد رحلة مثقلة بالذكريات على سطح البحر، ذاكرة عمل هذا المقهى بانفتاحه على البحر خاصة على التوغل فيها أكثر، فكان موضع راحة و كانت مقاعده كراسي تأمل، يمتد البصر فيها، و يرحل في عوالم الماضي. من هنا كان لحضور هذا الفضاء الجغرافي المتميز ثلاثة أدوار هي: الراحة، و الشرب، و بعث الذاكرة.

يتحدث الراوي عن بعض المقاهي المجاورة للسوق بباب علي: « على حوافي السوق توجد مقاه ضيقة و متسخة، لا تقدم إلاّ القهوة التركية بخمسة سنتيمات، و الشيشة التي تقلل بعطرها من رائحة الأرجل النتنة و الحشيش للزبائن الخاصين. كل من جلس ليشرب لا يقوم إلاّ إذا جاء من يقومه. فهي أمكنة للاستراحة من متاعب السوق و مشاكل الأسبوع الثقيلة».[1]

تتعدد وظائف المقاهي المحاذية لهذا السوق الكبير – الموضع الذي كنا أشرنا إليه في العنصر السابق – الذي يضم أصنافا من البشر أتوا من مناطق متعددة، فقد كانت مراكز للتوقف المؤقت؛ طلبا للاستراحة التي قد تطول، مع التركيز على نوعية الخدمات المقدمة للزائرين، و إن كنا نلحظ التركيز على الحالة المتردية لتلك الأسواق، و التي تعكس الحالة الاجتماعية.

يعتبر المقهى مكانا مميزا في رواية (شرفات بحر الشمال)، و لا يقل شأنه عن الأسواق المذكورة آنفا، إذ كان المتكأ للراوي- البطل في مواطن عديدة، خلال رحلة بحثه عن فتنة بأرض أمستردام،

فعملية البحث المستمرة من لدن ياسين، هي التي جعلته يفد مقاهي متعددة، فكانت أحيانا موطن راحة بعد مشقة التنقيب عن حبيبته. يقول: « بعد تدحرج غير مجدي دخلت إلى مقهى لأرتاح (..) بدأت أتأمل الوجوه التي كانت تدخل و تخرج علّني أعثر على من أعرفه أو على الأقل أشعر بانجذاب نحوه، و لكن عبثاً».[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص 67.

[2] شرفات بحر الشمال، ص 246.

يقع هذا المقهى بالسوق العربية الشعبية بأرض الغربة، ممّا يعطيه لونه المميز، و مثّل محطة توقف مؤقتة، سنحت لياسين فرصة المكوث، و تفرس وجوه الداخلين؛ علّه يعثر على خيط رفيع يدله على مكان من يبحث عنها.

يضيف الراوي في الموضع نفسه: « فجأة ترنح سكير طويلا بين الطاولات، ليستقر به المقام بالقرب مني. جلس. بدأ يهذي و يقول أي كلام. في البداية عكّر مزاجي لكن شيئا فشيئا تآلفت مع وجوده بدأ حديثه بالهولندية و عندما لاحظ أني لم أستجب، غير حديثه باللغة العربية».[1]

تتغير وظيفة بعض الأمكنة بمرور الزمن، و قد كانت المقهى موضعا لتقديم الشاي و المرطبات، و بعض عروض القصص الشعبي، و هي اليوم تقدم أصناف الخمور، في حين غابت العروض.[2]

لم يكن توقف الشخصيتين بالمقهى المذكور سابقا مطوّلا، و إن كنا نلمس تشكل تقطبية مميزة تتعلق بمرتادي ذاك المكان، فإذا كان يؤم المثقفين و المبدعين، فهو أيضا موضع يفد إليه من دونهم مستوى، و من لا مأوى لهم، أو من رمت بهم الحياة، و لم يجدوا مكانا يلف بأسهم غير المقهى، خصوصا إذا كانوا يعيشون بأرض غير أرضهم.

أي إن المقهى هي ذلك الموضع المتميز الذي يضم شرائح بشرية، تختلف في مستويات التفكير و الطبقة الاجتماعية، و إن كان يجمعها السأم و الوحشة و الضياع و رتابة الحياة. لقد مثّل بحق المكان الحاوي الأول لهذه الأصناف جميعا.

ستكون إلى جانب هذا وظيفة أخرى للمقهى، إذ سيصبح مكانا للقاء و التعارف و المحاورة، و إن جاء صدفة، إذ التقى ياسين بالسكير البائس و جالسه و رائحة المشروبات الرديئة تخرج من فمه، سأله عن امرأة كانت تعزف الكمنجة و تأتي إلى السوق، كما دفع له ثمن البيرة، و انتهى بهما الأمر إلى خارج المقهى؛ بدعوى أن السكير سيأخذه إلى موضع العميان عازفي الكمان، لكن الرحلة تنتهي دون نتيجة تذكر.

يمثل المقهى كذلك موضع اللقاء و تبادل الحديث بالنسبة لشخصية كنزة، و هنا نقول: إن المقهى لم يعد حكرا على الجنس الذكوري فقط، فقد أضحى للمرأة مقام فيه، و قد يبدو هذا أمرا طبيعيا؛ باعتبار أنه يقبع بأرض الآخر.

---

[1] المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

[2] ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 192- 194.

كنزة عازفة البيانو الشهيرة بأرض أمستردام، كانت تلتقي بالمقهى برجل قادم من المدينة نفسها التي وُلدت بها "بجاية"، و كان يدفع كل مساء ثمن بيرته و مشروباتها، و يتجاذبا أطراف الحديث إلى أن أنهت حياتها في الأخير، محاولة نسيانه و نسيان المدينة التي شوقها إليها.

كانت كنزة عازفة بيانو محترفة، حتى إنها أصبحت عضوة في الفرقة الكلاسيكية الملكية، و صار الناس يأتونها من بعيد؛ للاستمتاع بفنها. و هي إضافة إلى هذا عملت بالمقاهي بباريس. تقول نورما العاملة بالأرشيف الوطني بأمستردام لياسين: « جاءت بصحبة أمير هولندي كان مقيما في باريس، و كان مولعا بها. يستمع لها كل مساء و هي تعزف في المقاهي العربية القديمة بباريس».[1]

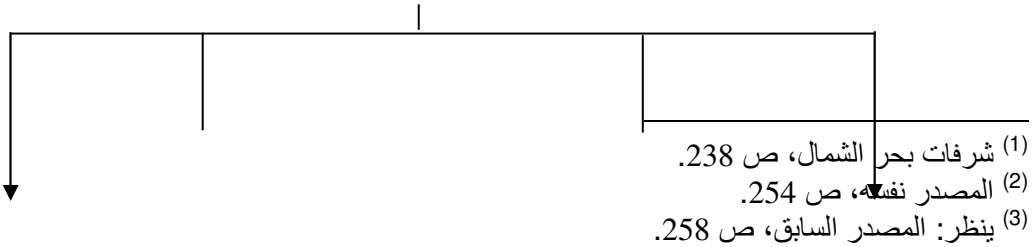
يتخذ المقهى هنا صبغة أخرى، إذ قد يكون مكان عمل "العزف" بالنسبة للبعض، على أننا لا نحسب أن كنزة اتخذت العزف في المقاهي مطية للاسترزاق، بقدر ما يمثل لديها الفن عامة و العزف خاصة من راحة نفسية و تنفيس عن الذات بأرض الغربة.

و لعل قصة تينا الوهرانية تخالف كنزة، إذ يقول عنها سيد الشيخ محدثا البطل: « هذه السيدة يقال أنها جاءت مع زوجها من بلاد المغرب. اشتغل بها في المقاهي مدة طويلة و عندما باع المقهى تركها بطفل كانت تجرجره أينما حلّت. أيام السوق العربية(..) تعزف مع العميان. في الأيام العادية، أي في غير أيام السوق تعمل في أحد مقاهي المهاجرين».[2]

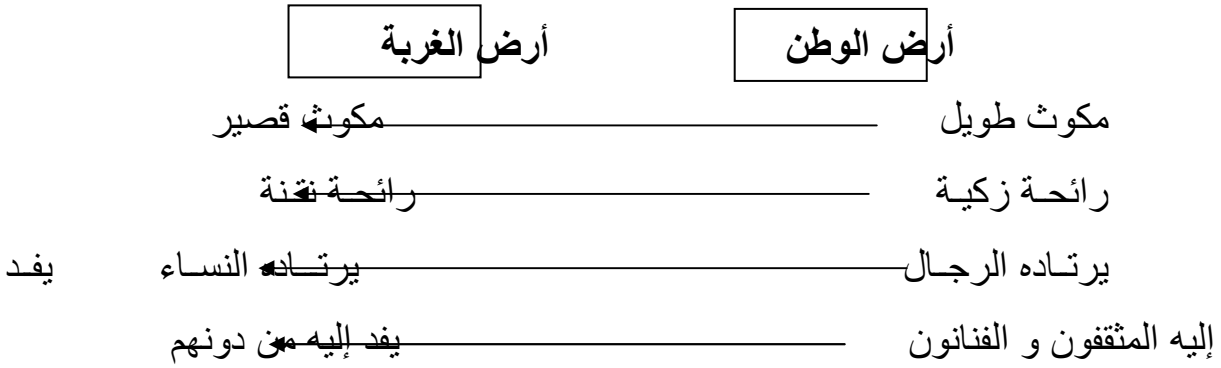
يكون المقهى في هذه الحالة موضع عمل بالنسبة لتينا على خلاف كنزة، بعد انفصالها عن زوجها، و لعلنا نلحظ التصاق سمات البؤس و الأسى و الحزن بالشخصية الأولى، التي انتهت حياتها بمقبرة المنسيين، كما حدث لطالب كان يسترزق من مهنته كعامل بمقهى، و انتهى به الأمر إلى المكان عينه.[3]

و سنحاول فيما يلي إجمال ما قلناه سابقا في الترسيمة التالية، التي تضم التقاطبات التي احتواها هذا الفضاء العام:

المقهى



(1) شرفات بحر الشمال، ص 238.
(2) المصدر نفسه، ص 254.
(3) ينظر: المصدر السابق، ص 258.



1-2-3- الحديقة:

تعتبر الحديقة فضاء عاما مفتوحا آخر يدخل في بناء عالم أمكنة الرواية. و يمكن أن نقول بدءًا: إن حضور الحديقة في الأعمال الروائية الأربعة لم يكن حضورا قويا، إذ تمت الاستعانة به في مواطن معينة؛ تكفل أداء وظائف محددة.

أشرنا آنفا إلى عملية التحول المستمر التي تصيب الأمكنة و تلفها بمأساوية في رواية (حارسة الظلال)، و سنقول: إنها السمة ذاتها التي تطبع حديقة التجارب النباتية، إحدى مناطق عبور حسيسن و دون كيشوت بالعاصمة. و عنها يقول الأول: « سرنا باتجاه حديقة التجارب النباتية. في زمن قريب كانت تربة هذا المكان تحضن آلاف النباتات و الزهور القادمة من كل الأصقاع. أصبح اليوم خاليا من كل حياة و حزينا. أشجاره و نباتاته ذابلة. شاخ قبل الأوان».[1]

لقد كان الولوج إلى هذا الموضع ضرورة لا مناص منها، اعتمدها الراوي بؤرة هامة؛ لكشف إحدى الحقائق المأساوية. لقد فقد المكان جماله و تألقه، بعد ضياع رموز الخصب و التجدد و الحياة. تكون الحديقة كذلك مكانا للتنزه و طلب بعض الراحة، و ينطبق هذا على الحدائق العامة المفتوحة لجميع الناس، أو تلك الأفضية الجغرافية الصغيرة الحجم التي قد تحويها بعض المنازل أو القصور. يقول الراوي في رواية (كتاب الأمير):« عندما استيقظ مونسينيور ديبوش في الصباح. شعر بتحسن كبير في آلام الرقبة و بتراجع الحمى (..) مشى قليلا في الحديقة ثم دخل».[2] و يقول الراوي في موضع آخر:« بعد جولة كبيرة في

---

[1] حارسة الظلال، ص 92.
[1] كتاب الأمير، ص 280.

حدائق القصر اقتيد الأمير بصحبة البرنس لزيارة القصر نفسه و ما يحويه من كنوز و آثار».[1]

لقد دُعي الأمير لحضور حفل رسمي في قصر سان كلو في بيت البرنس- الرئيس، و كانت الزيارة مناسبة لإلقاء نظرة على حدائق القصر، التي نعدّها هنا أمكنة تجول ساعدت على كشف جمالها و سحرها. هذا الجمال الذي يفتقر إليه الفضاء الجغرافي التالي.

1-3- المقبرة:

المقبرة مكان العبرة و الاتعاظ، هو النهاية الحتمية التي ينتهي عندها المرء، بعد رحلة حياتية طويلة مليئة بالمسرات و الأحزان.[2]

و إذا لعب البحر الدور الرئيس في رواية (كتاب الأمير)؛ حين سنح بانفتاحه و لاتناهيه بانعتاق الذاكرة و انفلاتها من ربقة الحاضر، فقد كان للمقبرة أعظم دور في رواية (طوق الياسمين)، فمن على أرضها اطّلع القارئ على تفاصيل أحداث قصتها المتخيلة.

و إذا كان البحر منبع الذاكرة في رواية (كتاب الأمير)، فهو المقبرة في رواية (طوق الياسمين). و كان أول كلام افتتحت به الرواية الثانية قول الراوي- البطل:« سيلفيا ؟ هي هي لم تتغير كثيرا. كانت واقفة على القبور المنسية».[3]

و نحن نقف على أرض المقبرة لا نتذكر إلاّ « أناسا كانوا يعيشون معنا و يرافقوننا في حياتنا و أنهم غادرونا لحياة أخرى تاركين لنا ذكرياتهم و أهليهم و ما يذكرنا بهم، فبذكراهم تتفتق القريحة، و تجول النفس باحثة عن عاطر كلمات الأسى و الحزن، لتعبر عن صبرها و سلوانها بما فقدت».[4]

قد لا تكون المقبرة موضع كلام بقدر ما هي مكان سكوت و تأمل و تألم لفقد الأحبة. هي مريم تقف في أول القائمة، و تطل ضمن الصفحة الأولى من الرواية. يقول الراوي: « مريم ؟ بقايا الأبجدية المستحيلة، هل تدرين ؟ بعد عشرين سنة لم أفعل شيئا مهما سوى البحث عنك. أعود إلى هذه المقبرة التي صارت اليوم وسط المدينة بعد امتداد العمران بشكل جنوني إليها».[5]

---

(1) المصدر نفسه، ص 510.
(2) ينظر: محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، ص 101.
(3) طوق الياسمين، ص 9.
(4) محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، ص 101.
(5) طوق الياسمين، ص 9.

الـراوي و مـريم بطـلا القصـة و المحركـان الرئيسـان لأحـداثهما، مـع مـا يتخللهـا مـن تفصـيلات أخـرى، أخـذ فيهـا عيـد عشـاب و سـيلفيا دورا جلـيلا خلالهـا. و قصـة الأربعـة متشابهة، حب مستحيل انتهى بفجيعة، فقد ماتت مريم في النهاية، و تركت البطـل وحيدا و مطالبـا بحبهـا و تحمـل غيابهـا، كمـا فـارق عيـد عشـاب الحيـاة تاركـا سـيلفيا تعـيش طقسـها الأسبوعي وسط المقبرة عينها التي دُفنت بها و مريم. يقول الراوي: « كل صباح يوم جمعة تأتي سيلفيا إلى هذا المكان (..) تقف قليلا على قبر مريم و سارة الذي زينته بالنرجس و شجيرات الياسمين، لتقضي بعد ذلك بقية وقت الزيارة و هي تدور حول قبر عيد عشاب (..) و تمضي صبيحة يوم الأحد على قبر والدها».[1]

تتميـز هـذه المقبـرة بوقوعهـا بـأرض الغربـة "دمشـق"، و قـد لعبـت دور بعـث الـذكرى الحزينة في النفس، و محرك لوعة الفراق بين القلوب العاشقة خاصة، و التـي لم تتمكن من إكمال سعادتها بفعل مـا تفرضـه الحيـاة القاسية. فكـان القبر مكـان الغربـة الثانيـة، بعد الـذي كابدته الشخصية من غربة أولى في حياتها.

تحضر القبور في مواضع عدة من متن الرواية [2]، فقد كانت النهاية التي آل إليها أقرب الناس إلى قلب البطلة: والدتها، و والدها، و أختها خيرة، و ابنتها سارة، التـي لم تر النـور إلاّ للحظـات؛ إذ سرعان مـا أشـاحت بوجهها و أدارت ظهرها للحيـاة، لتختـار المقبـرة أنيسـا دائما لها [*].

هذا الفضاء الجغرافي المفتوح كان أيضا المكان الذي لمّ أجساد أصحاب مقبرة المنسيين في رواية (شرفات بحر الشمال). يقول عنها سيد الشيخ لياسين: « المقبرة (..) قطعة من أرض صغيرة اشترتها الجمعية لهذا الغرض (..) ندفن فيها الذين لا قبور لهم».[3]

تقع هذه المقبرة بأرض الغربة ، وتظهر شخصية سيد الشيخ، الرجل الذي يرأس جمعية خيرية سماها الناس "جمعية المودرين" و الذين لا أرض لهم، و هي مسؤولة على دفن الموتى الذين لا يحملون هوية في مقبرة البحر المنسي، و هو مكان قصده ياسين باحثا عن بقعة داخله تضم جسد فتنة.

---

[1] المصدر نفسه، ص 10.

[2] ينظر: المصدر السابق، ص 11، 41، 62، 67.

[*] يتعالق حضور هذا الفضاء الجغرافي بالشخصية و مزاجها، لذا سنرجىء تفصيل الحديث في هذا العنصر إلى المبحث المتعلق بعلاقة الفضاء الجغرافي بالشخصية. ينظر: البحث، ص 459- 461.

[3] شرفات بحر الشمال، ص 252.

تضم المقبرة عددا كبيرا ممن فضلوا أرض الغربة لأسباب متعددة، لكن الحياة لم تمهلهم الكثير، فكانت نهايتهم مأساوية بأمكنة عدة، و انتهى بهم الحال على أرض هذه المقبرة، و يسرد سيد الشيخ قصص بعضهم على مسامع ياسين.[1]

تلف مسحة الحزن رواية (شرفات بحر الشمال)، و تشترك بذلك مع رواية (طوق الياسمين) في هذه الصفة، إضافة إلى أن هذا المكان "المقبرة" في الروايتين يقبع بأرض الغربة (دمشق/ أمستردام).

تشير الرواية أيضا و بأرض الغربة إلى قبر أم كليمونس، التي فارقت الحياة بحادث سيارة. اتجه ياسين رفقة ابنتها كليمونس إلى المقبرة، و هو يظنها فتنة. يقول: « المقبرة التي دخلنا إليها كانت مليئة بالورود. (..) لا أدري الشعور الذي اعتراني و أنا أضع باقة النرجس قريبة من قبرها الرخامي و الكأس الفخارية التي حملتها معي و صنعتها بيدي».[2]

تعطي الورود بعض الخصوصية لهذه المقبرة التي تقع أيضا بأرض الغربة، خاصة بوضع زهور النرجس التي تمتاز بطول عمرها، الأزهار ذاتها التي كانت تزين بها سيلفيا قبري مريم و سارة في رواية (طوق الياسمين)، مع إضافة الكأس الفخارية التي أبدعتها أنامل ياسين النحات. و لعلنا نلحظ تلك المقارنة التي يعقدها بين مقابر الوطن و مقابر الآخر، فكل ما فيها جميل و يزيل ما يحيطها بعضا من وحشة المكان (مليئة بالورود- جميلة- قبر رخامي).

هي القبور التي تطفو على أرض الوطن، و بها يستعيد ياسين وجهي شخصين عزيزين على قلبه سرقتهما الحياة و آلا إلى النهاية الحتمية لكل امرئ "القبر". إنه همزة الوصل بين الأحياء و الاموات.

لا يظهر فضاء المقبرة في رواية (حارسة الظلال) إلاّ في موضعين، حين يحدثنا الراوي عن موضع دفن حورية، التي اغتالتها أيدي الإجرام [3]، أو حين ترحل ذاكرته إلى الماضي البعيد، و بمقبرة قريته التي تضم جسدي مصطفى ومريم.

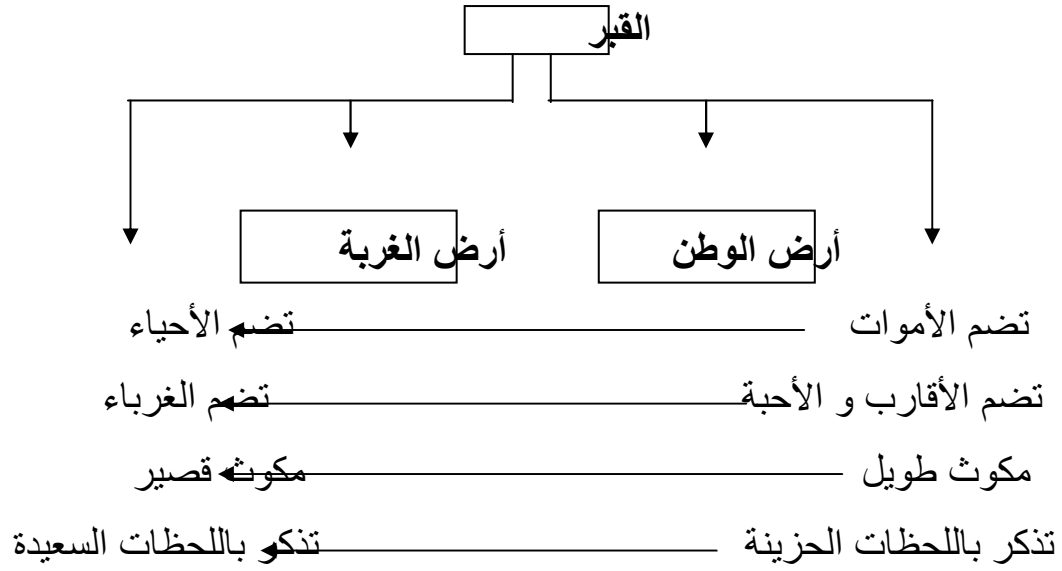
أما المقبرة في رواية (كتاب الأمير) فقد كانت مكان عبور ثانوي، إذ توقف الأمير عنده لحظات؛ ليقرأ الفاتحة على قبور الأجداد، قبل أن يتوجه إلى غرب مدينة معسكر[1]. يحدثنا

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص 257، 262.
[2] المصدر السابق، ص 235.
[3] ينظر: حارسة الظلال، ص 62.

الراوي عن الأمير و المقبرة الإسلامية التي نبتت على جنبات قصر أمبواز: « (..) شعر بأن عدد الموتى قد تضاعف في السنتين الأخيرتين و أن المقبرة كانت تكبر باستمرار. قرأ الفاتحة على أرواحهم ثم رمى بصره بعيدا».[2]

تكون المقبرة في مثل هذه الحالات أمكنة مكوث مؤقتة و زيارات استثنائية، و تُذكّر بفقد الناس المقربين، و تدعو بالرحمة لهم. و يمكن أن نجمل في الأخير التقاطبات التي استطعنا استنباطها في الشكل الموالي:



1- 4 - الجبل و السهل و الغابة:

تتباين مظاهر الطبيعة في هذا الكون، و قد شغلت بال الناس منذ القديم، و تعد الجبال من أكثر تلك المظاهر تميزا، و لهذا السبب راح الإنسان « يصف عظمتها و يتأمل شموخها و يرمز لها (..) برموز دلت على أبعاد مختلفة. فالطبيعة الصامتة – و منها الجبال- أكثر إيحاء للحس الشعوري عند الإنسان و تمثيلا لتجربته التي عاشها في واقعه».[3]

و تقف إلى جانب الجبال السهول و الغابات، بوصفها تيمات مكانية متميزة، يتم توظيفها لتحقيق دلالات متباينة، على أن حضورها لم يكن قويا في الأعمال الروائية موضوع

---

[1] ينظر: كتاب الأمير، ص 116.
[2] المصدر نفسه، ص 502.
[3] محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، ص 31.

الدراسة، إذا استثنينا منها رواية (كتاب الأمير)، التي تأخذ الجبال فيها بخاصة، مقاما طباعيا هاما ضمن صفحاتها، و كان أمرا طبيعيا أن يطأها الأمير في تنقلاته الكثيرة القاسية، و كانت الملاذ في كثير من الأحيان في رحلة مجابهة القوات الاستعمارية.

تختص الجبال بعلوّها، و هذا ما تمتاز به مرتفعات كثيرة بأرض الجزائر. يقول الراوي في إحدى المواضع: « على قمم جبال الونشريس لا يسمع إلاّ حفيف الأشجار و هي تئن. تتمايل غصون البلوط و الصنوبر الجبلي عميقا حتى تلامس الأرض لتقوم من جديد و كأنها تقاوم موتا محتوما. الخريف على رأس الونشريس صعب (..) مرتفعات الونشريس عالية، مثلها مثل مرتفعات طرارة التي كانت تغطي ندرومة، حائطها الواقي. الآن بدا و كأنها تنهار شيئا فشيئا مثل الجبال الثلجية».[1]

بتظافر الرؤيتين السمعية و البصرية، يعطي الراوي نغمية خاصة لقمم جبال الونشريس، التي تنكفئ أشجارها على وجهها، لتقوم من جديد مقاومة فصل الخريف من جهة، و القوات المستعمرة المتربصة بها من جهة أخرى.

لقد كانت الجبال بارتفاعاتها الشاهقة حيطانا قوية صلبة تحمي السهول و المنخفضات، و دروعا منيعة و واقية من ضربات الغزاة الفرنسيين، الذين بدأوا يستولون على الأمكنة شيئا فشيئا، و لم تتمكن الجبال على الرغم من صلابتها و قوتها و قدرتها الفائقة على الحماية من درء هجوماتهم. يقول الراوي: « لم تحم طرارة تلمسان و ندرومة و تراجع الونشريس عن حماية السهول و الهضاب التي أصبحت كلها أو معظمها في يد بوجو».[2]

علو الجبال يساعد كثيرا على الإطلالة على المنخفضات و المواضع المجاورة. يقول الراوي: « جبال زكار أو المرايا كما يسميها البعض. السلسلة التي تمتد حتى مداخل العاصمة. منها ترى كل شيء مليانة و منحدراتها و كل الطرقات المؤدية إلى المدية التي تنام وراء المنحدرات و الهضاب المكسوة بالنباتات الموحشة».[3]

تشير الرواية إلى جبال و مرتفعات تسنح للعين برؤية الامتدادات المقابلة [4]، التي لا يمكن للمنخفضات الإحاطة بها. و قد أدّت الجبال في هذا المقام وظيفة أبراج مراقبة- إضافة إلى أنها كانت رموز حماية كما ذكرنا سابقا – إذ كثيرا ما تحصّن بها الأمير و

---

[1] كتاب الأمير، ص 273.
[2] المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص 117.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 297، 331، 337، 413.

رفاقه أو القوات الاستعمارية، و اعتبراها بؤرا مهمة تسنح بمراقبة المواقع المترامية على مدّ البصر و تحسس كل الحركات.

لقد كانت الجبال في هذه الرواية مواضع عبور بالنسبة للطرفين "الأمير و القوات الغازية" و تختص بقساوتها و صعوبة مسالكها، و كانت في كثير من الأحيان حصونا منيعة لقوات الأمير، تمنع زحف المستعمر الذي يقف عاجزا أمام صعوبة التضاريس. يقول الراوي: « الخريف على رأس الونشريس صعب. لم يستطع بوجو أن يصعد قمتها في المرّة الأولى و نزل نحو جيشه في الهضاب المجاورة بعد أن يئس من ملامسة قمتها».[1]

كانت الجبال في هذا المقام مراكز مساعدة للأمير و مرافقيه في حربه ضد المستعمر الفرنسي، خصوصا أنهم أصحاب هذه البلاد و أدرى بمسالكها الصعبة و دروبها الوعرة، و متعودون على صعوبة التضاريس.

إلى جانب هذا مثّلت بعض المرتفعات أمكنة مكوث مؤقتة للراحة، أو مواضع سنحت للأمير بتسيير الحرب، و تدوين رسائل إلى خلفائه، يحثهم فيها على مواصلة الجهاد و مقاومة القبائل المستسلمة لسلطان فرنسا.[2]

الصعوبة و المسالك العسيرة بالمرتفعات هي صفة لصيقة أيضا بالغابات، و تشير الرواية إلى صعوبة التنقل و التوغل خلالها. يقول الراوي: « بدأ الزحف نحو غابة مولاي اسماعيل ذات الأشجار الكثيفة و النباتات المتوحشة و الصنوبر البري و المنحدرات الكثيرة. أرضية صعبة تعيق حركة الآليات الزاحفة».[3]

لقد كانت الغابات في هذه الرواية أمكنة عبور للأمير أو القوات الاستعمارية، و يشير المنقول السابق إلى صعوبة دروب الغابة كثيفة الأشجار، و التي كانت عائقا أمام مرور المستعمر بآلياته الحربية الحديثة، فصعّبت كثيرا من مهمة الجنرال تريزل و هي بذلك أخذت الدور عينه الذي اتخذته الجبال آنفا.

كما مثّلت بعض الغابات مناطق تعبرها الأرجل، و تتسلسل بين ثناياها أعين الحراس؛ لمراقبة تحركات المستعمر، كما قد تتبدّى صورة وصفية رائعة لجمال بعض الغابات

---

(1) المصدر السابق، ص 273.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 224، 265، 309.
(3) المصدر نفسه، ص 139.

بتكاثف الروائح و الأصوات، كما كانت بعض الغابات موضع موت لبعض الشخوص الروائية.[1]

تتبدّى السهول بوصفها أحد مظاهر الطبيعة المهمة، لتكمل بناء الأفضية الجغرافية المفتوحة في الرواية، و يتكرر ذكر سهل اغريس في متنها أكثر من مرة [2]. يقول الأمير لديبوش: « أرى سهل اغريس بوحله و أمطاره و تربته و الخيل التي تعبره يوميا و الساحات الواسعة التي لا يحدها البصر».[3].

تعود الذاكرة بالأمير و هو في حبسه بقصر أمبواز إلى الأيام الماضية، فيتذكر سهل اغريس بأشيائه الجميلة. هي اللوعة و الشوق إلى أحضان هذا المكان تتفجر في الذات الجريحة الأسيرة باحثة عن سهل اغريس بامتداده و اتساع مساحاته، الميزة الأساس التي تطبع السهول بعامة.

يقول الراوي في موضع آخر: « لاموريسيير يعرف المنطقة (..) عندما وصلت المقدمة إلى القمة (..) بدت له السهول من تحت بكل اتساعها مبعوجة في الأطراف بمرتفعات لا شيء يحدها إلاّ جبال زندل أو الجبال التي تسير بشكل متسلسل عبر سواحل امسيردا».[4]

لا تشير بقية الروايات إلى هذه الأفضية الجغرافية المفتوحة، إذ تشير رواية (طوق الياسمين) إلى مرتفعات قاسيون و جبال زندل [5]، كما تشير رواية (حارسة الظلال) إلى الغابة المجاورة لقصر الثقافة، و مرتفعات ميتافارا [6] التي يرتبط اسمها بقصة الشاعر رينيار.

و بهذا الفضاء الجغرافي المتميز نغلق دفتي كتاب الأمكنة المفتوحة، لنفتح كتابا آخر نطالع بين صفحاته طرائق تمظهر الأفضية الجغرافية المغلقة.

2 – الأمكنة المغلقة:

---

[1] ينظر: كتاب الأمير، ص 153، 293، 308.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 56، 62، 64، 73، 115.
[3] المصدر السابق، ص 134.
[4] المصدر نفسه، ص 413.
[5] ينظر: طوق الياسمين، ص 79، 122.
[6] ينظر: حارسة الظلال، ص 17، 78، 145.

الفضاء الجغرافي المغلق هو « مكان العيش و السكن الذي يؤوي الإنسان و يبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية و الجغرافية».[1]

ستتميز الأمكنة المغلقة بضيق حدودها الجغرافية مقارنة بالأمكنة المفتوحة المذكورة سابقا، كما سيعرف قاطنها حرية أكبر في ممارسته بعض الخصوصيات؛ بما يوفره من انغلاق هندسي. و سنحاول فيما يلي الإحاطة بالأفضية الجغرافية المغلقة الموجودة في الروايات الأربع، مُقدّمين في الترتيب الأمكنة الأشد كثافة و حضورا.

2-1- البيت:

للبيت دور كبير في حياة الإنسان، و عادة ما يكون موطن الراحة و مبعث الطمأنينة بعد قضاء يوم كامل من التعب و الإرهاق اليومي.[2]

و لهذا الفضاء الجغرافي المغلق دور عظيم في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين)؛ باعتباره المكان الحميمي الذي ضم البطلين الحبيبين (ياسين مع فتنة في الأولى و البطل مع مريم في الثانية)، و الموضع الهادئ البعيد عن صخب الحياة الخارجية، الذي يمارس فيه الإنسان خصوصياته براحة كبيرة، و بعيدا عن رقابة الأعين.

تخضع البيوت في الروايتين السابقتي الذكر إلى ثنائية أولى هي: بيت الوطن / بيت الغُربة، و تتجزّأ التقطبية الأولى بدورها و في رواية (شرفات بحر الشمال) فحسب إلى: بيت القرية / بيت المدينة.

و البيت مكان إقامة المرء في الليل و إن لم ينم فيه، و « كل من أدركه الليل فقد بات، نام أو لم ينم. و من قال بات فلان إذا نام فلقد أخطأ (..) و المبيت: الموضع الذي يُبات فيه».[3]

و تتردد لفظة "البيت" في الروايات موضوع الدراسة، و يكون لاختيارها بعينها دلالات؛ لأنها تخالف لفظة "الدار" مثلا، التي لا نجد لها حضورا في الأعمال الأربعة.

---

(1) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 163.
(2) ينظر: أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 31.
(3) ابن منظور: لسان العرب، مج1، ص 276.

و الدار في اللغة موضع الحركة و التجول [1]. من هنا كان البيت أصغر حجما من الدار؛ باعتبار أن الأول مكان الإقامة الليلية فحسب، في حين كان الثاني مكان الإقامة و النوم و الاجتماع و السمر[2].

يكون البيت عادة موضعا لتبادل الزيارات و الحوارات، و هكذا كانت وظيفته في رواية (شرفات بحر الشمال)، حيث كانت فتنة تقصد بيت ياسين و هو طفل صغير، لتلتقي بأمه و إخته، و يتبادلان الحديث، كما كان منزل حنين قبلة لياسين، حيث قصده أكثر من مرة، و هناك تفتح الذاكرة على مصراعيها و تعود إلى سرد تفاصيل الماضي بأحزانه وأفراحه.

كان البيت إلى جانب هذا مكان عمل متواصل و مضني. يقول ياسين: « في جلسات الخلوة عندما تنهمك زليخة في الطين لمساعدة أمي في صناعة الأواني الفخارية تعلمني فتنة سحر الأصابع. فجأة معها بدأت أعرف أن للأصابع لغة و عرفتُ بعدها أن أمي و زليخة كانتا تتقنان نفس اللغة التي من فرط تكرارها و عزلتها لم يكن أحد ينتبه إليها».[3]

كانت والدة ياسين و أخته تمتهنان حرفة صناعة الفخار. يقول ياسين: «أتذكر كفي زليخة المملوءتين بالطين و قد انعكف ظهرها و هي شابة و عيون أمي الدامعة في الكانون و هي تشعل النار لتسخين التربة».[4]

و في هذا إشارة إلى أن العائلة لم تكن تحي حياة الرفاهية و النعيم، إذ كانت أسرة بسيطة ترتزق بما تبدعه الأنامل. و إن ارتبط البيت هنا بلحظات الشقاء و ضنك الحياة، إلاّ أن صنعة الطين هذه كانت لها انعكاساتها الإيجابية على البطل، إذ تعلق بها و كانت زليخة معلمته الأولى، و تحوّل بعدها إلى نحات متميز، و لعلنا ندرك بعد كل هذا دور المرأة الجليل في حياة الإنسان، و قد كان لزليخة دور كبير في إنجاب نحات كبير من كفيها و قلبها.

لقد كان البيت كذلك مكان خلوة حقيقية خصوصا بالليل، تسنح للذات باكتشاف تفصيلات جديدة، و به تحوّل إالى موضع لتدوين رسائل كثيرة إلى نرجس الصوت الملائكي الذي كان يطلع على ياسين كل ليلة في برنامج إذاعي يدعى "آخر الليل".

---

(1) المرجع نفسه، مج2، ص 430.
(2) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 142.
(3) شرفات بحر الشمال ، ص 31.
(4) المصدر نفسه، ص 164.

يتجلى البيت أيضا بأرض الوطن في رواية (شرفات بحر الشمال)، على أنه يقبع هذه المرة بالمدينة، التي مكث بها ياسين قبل أن يغادرها إلى أمستردام.

يقع بيت ياسين ضمن بناية كانت عبارة عن مانيفاكتورة صغيرة لصناعة السجائر و الشمة، و يخبرنا عن منزله منذ الصفحة الأولى من الرواية، حيث يقف عند عتبة بابه مودّعا العباد و البلاد، محدثا أول سفر و ارتحال مكاني إلى مدينة أخرى تقع ببحر الشمال و إذا كان من المفترض أن يذكّر البيت بلحظات الأمن و الطمأنينة و الراحة، فهو في هذه الرواية مصدر الخوف و القلق، و هو في هذا يشاكل أمكنة التنقل التي تحدثنا عنها سابقا ضمن الأفضية المفتوحة.

يقول ياسين: « عندما أعود إلى البيت من مسافة المئة متر أغلق الباب الحديدي الذي صار يشبه أبواب جميع سكان هذه المدينة المسجونين وراء قضبان ضيقت الروح و أفقدت المدينة عفتها و عفويتها».[1]

كان بيت البطل في إحدى الفترات الزمنية موضعا وطأته أرجل نساء كثيرات تعرّف عليهن بعد فقدانه لفتنة، و بذلك أخذ وظيفة اللقاء و التحاور و التنفيس عما يختلج الذات، أو الصمت المطبق أحيانا، و لعلنا ندرك دور المرأة الكبير هنا، إذ كانت الصدر الحنون الدافئ الذي يخفف من وطأة ما تعيشه الشخصية من حزن و ألم و أسى بأرض الوطن، و الدور ذاته تلعبه شخصية حنين بأرض الغربة.

كان لبيت حنين حضور متميز ضمن متن الرواية، و ضمنه جرت أحداث الفصل الرابع من الرواية و الموسوم بـ(رومانس موسيقى الليل).

دعت حنين مجموعة من الفنانين لحضور سهرة بيتها الجميل المطل على الميناء القديم كما يصفه ياسين، و بهذا كان البيت مكانا للقيا و المحاورة و التعرّف على شخصيات جديدة، أهمها كليمونس أحسن عازفات الفرقة السمفونية الملكية، و التي ظنها "ياسين" لوهلة أنها ابنته "رحمة" التي جرتها فتنة معها قبل أن تغادر أرض الوطن.

كان ياسين يتحدث مرة و يتأمل الحاضرين مرة أخرى، و لكنه و في فترات كثيرة بعد خروج الحاضرين اتخذ البيت مركزا للمحاورة و قص تفصيلات الماضي البعيد بأرض الوطن، كما كان موضع لقاء جسدي جمع بينه و بين حنين في آخر ليلة قضاها بأمستردام.

---

[1] المصدر السابق، ص 25.

تتطابق دلالة ما قلناه عن بيت حنين مع الفضاء البيتي في رواية (طوق الياسمين)، التي كان للبيت فيها دور عظيم، إذ كان الفضاء الجغرافي المغلق المميز الذي ضم أحزان البطلين الحبيبين و سعادتهما.

و تقع البيوت في هذه الرواية في ضفتين و بيئتين متباينتين كما هو الحال في رواية (شرفات بحر الشمال): بيت الوطن/ بيت الغربة، على أن الحظوة تكون للفضاء الجغرافي الثاني، باعتبار أن أحداث الرواية الأولى تقع بأرض دمشق، و تنقسم البيوت بها إلى: بيت البطلين قبل زواج مريم، ثم بيت البطل الذي سكنه بعد زواجها، و بيت الزوجية الذي ضم صالح و مريم، ثم بيتي عيد عشاب و سيلفيا، وتختلف الحياة في هذه المنازل و تتغير بتغير الواقع المعيش و اختلاف ظروف الحياة.

بطلا هذه الرواية من طلبة الدراسات العليا، و فدا أرض دمشق لرغبة محمومة في إنهاء دراستهما، فوجدا نفسيهما يتقاسمان الحياة في فيلا قديمة بحي الإطفائية تملكها امرأة تدعى أم عمر، و لنا أن نستكشف ما يحويه هذا البيت في قول الراوي- البطل التالي: « نخاف أن تفاجئنا العجوز أم عمر صاحبة البيت ذات ليلة كفأرين في حوزتها نسخة ثانية من المفتاح (..) فنحن عندما دخلنا بيتها أقنعناها بصعوبة أن الفتيات يأخذن حجرة فيما بينهن و يأخذ الشباب كما كانت تسمينا الحجرتين الثانية و الثالثة التي كانت كل واحدة منها تحتوي على أكثر من سريرين نمارس كل شيء بخوف كان يترسب و يكبر في الأعماق».[1]

لا يشير الراوي إلى البيت ككل، إنما يقصد حديثه عن الغرفة التي كانت تضمه مع حبيبته مريم، فضاء جغرافي صغير لا يوفر في كثير من الأحيان حريتهما الكاملة، حيث يطغى الخوف على نفسيهما في كل ما يمارسان، و هو إضافة إلى هذا كان موطن سعادة و بهجة لهما، و ذلك في ممارستهما لطقوس الحب داخله، إضافة إلى أنه كان موطنا للمحاورة، التي تنم دوما عن توافق فكري بينهما.

و كما كان البيت منبع السعادة الجسدية، فهو يُذكِّر أحيانا بلحظات الفراق، إذ تغادر مريم البيت بعد أن رفض البطل فكرة الزواج، لتعود إليه بعد أيام و تنزوي بغرفتها لا تكلم أحدا. يفقد البيت ألفه و سعادته المعهودة و يتحول إلى صمت مطبق، بعد أن نزعت الحياة منه، على الرغم من أنه فضاء جغرافي آهل بالبشر. لا يُذّكر البيت هنا إلا بفجيعة فرقة الحبيبة،

---

[1] طوق الياسمين، ص 166، 167.

و هجر النوم، و كثرة السهرة، و هو بهذا يفتقد أهم ميزة لـه؛ كونـه موطن النـوم و الراحـة الليلية، لبعث النشاط و الحركة في الجسد مجددا.

يتمظهر بعد هذا بيتٌ آخر هرب إليه البطل بعد زواج حبيبتـه من صـالح، لم يعد بإمكانـه المكوث ببيت حي الاطفائية، فجمع ذكرياته و رحل.

لقد كان الكون الصغير الذي جمعهما من جديد بعد الفرقة، و تعـانق جسداهما من جديد، كما كان مرتعا للتنفيس و البوح بالمشاعر و المحاورة الجادة و الصريحة و هو بهذا يشترك في وظيفته مع بيت حي الاطفائية، لكن صفته هذه تتغير مرة أخرى في آخر زيـارة لمريم، إذ سرعان ما ينطفئ نوره و إشعاع من كان يقطنه، ليحـل مكانه الظلمة و الفراغ الرهيب، بعد أن كان أهلا بحضور المحبوبة.

الصمت الرهيب و الموت و الحزن صفات تطـابق بيت الزوجيـة، المنـزل الـذي انتقلت إليه مريم بعد زواجها من صالح، إنه قفر و وبار و حرمان، و يناقض فـي صـفاته بيتـي حـي الإطفائية و سوق ساروجا.

يظهـر بيـت عيـد و قـد كـان موضـعا مفتوحـا أمـام بطلـي الروايـة، يطرقانـه كلمـا سـنحت الفرصة؛ لتبادل أطراف الحديث، فكان بذلك مرتعا للمحاورات كما كـان بيت حـي الإطفائيـة و حي سوق ساروجا المذكورين آنفا، علـى أن مـا يميز هذا البيت نافذتـه المطلـة علـى بيت حبيبته سيلفيا.

يظهـر البيـت المغربـي فـي روايـة (شـرفات بحـر الشـمال) علـى أنـه موضـع مكـوث مؤقت[1]، إذ زاره ياسين بـأرض الغربـة ليسـأل صـاحبه سيد الشيخ عن حبيبتـه فتنـة، فكـان موضع لقاء مؤقت و محاورة بسيطة، انتهت بتوجه كليهما إلى مقبرة المنسيين.

و يكون البيت عادة موطنا للراحة الجسدية، بعد إرهاق يوم كامل، و هكذا فعل عيد[2] و ياسين حين عاد إلى بيته بالقرية ليستريح [3]، و الصفة ذاتها تنطبق علـى ديبـوش فـي روايـة (كتـاب الأمير) [4]، حين كـان يعتبـر غرفـة بيتـه المطل علـى الحديقـة، موضـعا للراحـة من متاعب يومه، كما كان إلى جانب هذا مكانا للتحاور مع رفيق دربه جون موبي. [5]

---

[1] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 250، 255.
[2] ينظر: طوق الياسمين، ص 221.
[3] شرفات بحر الشمال، ص 62.
[4] كتاب الأمير، ص 445.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 88، 177، 204، 326، 371، 479.

لم يكن حضور البيت كبيرا في رواية (كتاب الأمير)، و لا يُذْكر فيه غير منزل ديبوش، و لا يشار عادة إلا إلى غرفته التي تكون عادة موضعا لمهمة عظيمة أقامها على عاتقه، و هي كتابة رسائل متعددة يطالب فيها فرنسا بإطلاق سراح الأمير و تحريره من سجنه، أو تدوين رسائل إلى الأمير نفسه، مستعينا دوما بكأس زهورات تخفف عنه وطأة المرض الملم به، و الذي قضى عليه في نهاية المطاف.

كان بيت ديبوش كما كان البيت في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) مرتعا للكتابة أكثر من أي شيء آخر[1]... تدوين تزداد شهوته بالليل، و على طاولة متواضعة و ضوء القنديل، يقول جون موبي: « انغمس مونسينيور ديبوش في تأمل الملاحظات و صفحات الجرائد و الكتابة قبل أن يرفع رأسه من على الطاولة»[2].

إلى جانب البيت كان للخيمة حضور متميز في رواية (كتاب الأمير)، و هي مكان السكنى التقليدي للعائلة البدوية، و طبيعي أن تظهر في الرواية؛ نظرا للفترة التي تؤطرها أحداثها، و منذ البدء ستشكل الخيمة مع البيوت المذكورة آنفا تقطبات هامة هي: قديم/ حديث، و دائم/ مؤقت، و ثابت و مستقر/ متحرك و متنقل.

سنحت الخيمة للشخوص باللقاء و التحاور، و كان هذا أكبر أدوارها في الرواية أكثر، و قد كانت السكن المتنقل المؤقت الذي تلجه أقدام الأمير أو الغزاة.[3]

كانت الخيمة المكان المتواضع المخالف للبيوت في العصر الحالي، الموضع الذي يستقبل فيه الأمير فرسانه و رفاقه في الحرب و الوافدين عليه، و بها كان يتحاور مع الجميع حول أمور الحرب، و تقديم تفاصيل التقارير الحربية، أو التحضير للهجومات ضد القوات الاستعمارية أو القبائل، أو التخطيط لكل هجوم مفاجئ من قبل الغزاة أو غيرهم، و بها أيضا كان يعطي الأوامر التي تنفذ بسرعة، و بها يحتجز الرهائن، كما كانت موطن راحة في بعض الأحيان، و موضعا للقراءة و الكتابة التي كانت تأخذ شقا كبيرا من الليل، لا يعرف فيه الأمير النوم، و هي بذلك كانت موضع السهر الطويل و الإرهاق[4].

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ص 22، 49، 52، 88، 174، 177، 449، 479، 481.
(2) المصدر نفسه، ص 88.
(3) المصدر نفسه، ص 205.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 61، 62، 95، 136، 186، 243، 244، 247، 272، 335، 375، 388، 390.

لعلنا نلحظ الاختلاف البيّن بين وظائف البيوت المدروسة آنفا، و الدور الذي كانت تقوم به الخيمة في ذاك الزمن، و قد يكون أمرا طبيعيا أن يأخذ هذا الفضاء الجغرافي المغلق الأدوار السابقة، و الجزائر تعيش حالة حرب و فترة توتر و قلق.

الموت و الخوف و انعدام الطمأنينة سمات تطبع بيت حسيسن في رواية (حارسة الظلال)، التي كان حضور هذا الفضاء المغلق المميز فيها باهتا مثل رواية (كتاب الأمير)؛ باعتبار أن أحداث القصتين المتخيلتين تسبحان أكثر ضمن الأفضية الجغرافية المفتوحة.

تشير الرواية إلى بيت حسيسن الذي يقطنه قبل أن ينتقل إلى منزل جدته حنة. يقول: « ذات صباح وجدتُ في بريدي الشخصي رسالة تهديد(..) و في يوم وجدت عند مدخل البيت طردا فتحته بدون تفكير، و إذا به قنينة عطر يوضع على جسد الأموات عادة و كفن أبيض عليه بقع الدم و ورقة مكتوب عليها جملة واحدة: انتظر دورك أيها الطاغوت(..) أول شيء قمتُ به هو تغيير السكن، فذهبتُ عند حنا».[1]

بيت الراوي الأول على خلاف ما ينبغي أن تختص به المنازل عادة، لم يكن يبعث على الراحة و الطمأنينة و العيش بسلام و هدوء، إذ كان خطر الاغتيال و الموت يترصد ببابه كل يوم، و نحن هنا نشبهه ببيت ياسين بأرض الوطن في رواية (شرفات بحر الشمال)، و بالأحياء و الطرقات التي درسناها في الأفضية الجغرافية المفتوحة آنفا.

يقول الراوي، متحدثا عن بيت عائشة:«اغتيلت ذبحا، السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة، في ليلة الأربعاء إلى الخميس اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة البالغة من العمر 37 سنة(..) كانت إطارا بالولاية(..) قرروا قطع رأسها أمام بناتها و رميه في الشارع».[2]

لم يعد البيت في هذا المنقول مكان أمن حين أمسى موضعا تداس حُرمته، و يغمره الهلع و الخوف، بالاغتيالات الغادرة المفاجئة التي تتميز ببشاعة أيدي الإجرام، لاسيما إذا كان المتهم امرأة إطارا بالدولة.

الموت الذي يترصد بباب بيت حسيسن، جعله يغير مكان إقامته، فتوجه إلى بيت جدته حنة؛ علّه ينعم ببعض الطمأنينة، أي إن بيته الأول لم يعد يرمز للاستقرار الذي يبعثه المنزل عادة، كما أن بيت حنة ليس إلا بيتا اضطراريا و مؤقتا، قد تطول مدة الإقامة فيه

---

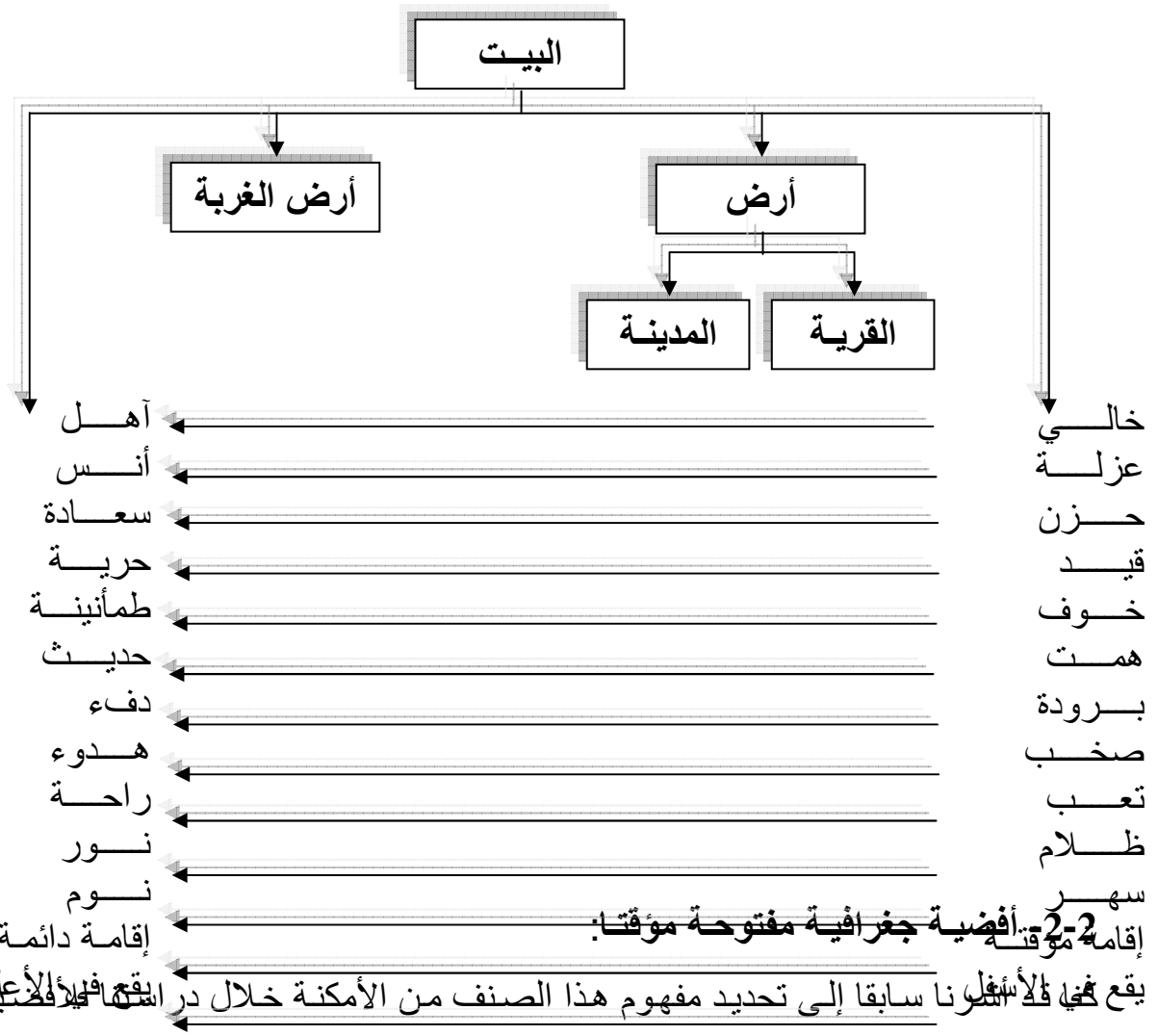
[1] حارسة الظلال، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

أو تقصر، بحسب تغير ظروف الحياة. يقول الراوي في إحدى المواضع متحدثا عن دون كيشوت الذي قضى أول ليلة عنده بيت جدته: « استيقظ دون كيشوت مبكرا. و جدته منحنيا على شرفة الطابق الخامس القديمة، يستمتع بالأدخنة الكثيفة».[1]

إن حصل حسيسن على بعض الطمأنينة ببيت جدته و مع مرافقه دون كيشوت، إلا أنه لم يسلم من استنشاق دخان مفرغة وادي السمار، ينضاف إلى أن البيت لم يكن في الليلة الوحيدة التي قضاها دون كيشوت بمنزل الجدة موضع راحة و نوم بعد سفره المرهق إلى أرض الجزائر، إذ سرعان ما استلمته حنة، و وجدت فيه ضالتها بعد علمها أنه ضيف إسباني.

وسنجمل تقطبيات البيت في الترسيمة التالية:



2-2- أفضية جغرافية مفتوحة مؤقتا:

يقع في الأسفل سابقا إلى تحديد مفهوم هذا الصنف من الأمكنة خلال دراستنا للأفضية الجغرافية المفتوحة[1]، على أن الاختلاف الأوحد بين هذا الضرب و ذاك يكمن في قضية

[1] المصدر السابق، ص 60.

الانفتاح و الانغلاق فحسب، و يمكن أن نضبط أنواع هذا الصنف مع تقديمه الأمكنة الأكثر كثافة و حضورا في الروايات الأربع فيما لي:

2-2-1- الجامعة:

الجامعة في الأصل فضاء جغرافي مفتوح، لكنها في الوقت عينه تتكئ في بنائها على الأفضية الجغرافية المغلقة، التي تعد أمكنة عمل أو دراسة و تعلّم أو راحة، و لهذا السبب ارتضينا إدراجها ضمن الأمكنة المغلقة، إضافة إلى أن معظم أحداث الروايات التي اختارت هذا الصنف من الأفضية وقعت بأبنيتها الفرعية تلك، و يمكن أن نقول في الأخير و بعبارة بسيطة: إن الجامعة فضاء مفتوح- مغلق، و هي منبر هام من منابر الثقافة في البلاد، و كان لزاما أن يظهر هذا الفضاء الجغرافي المتميز في رواية (طوق الياسمين)، خصوصا أن بطلاها شخصيتان مثقفتان، و الأهم أنهما طالبان بالدراسات العليا.

كان ما الضروري –إذن – أن نشهد حضور فضاء "الجامعة" في صفحات كثيرة على أنها مكان انتقال هام ترتاده هاتان الشخصيتان؛ لقضاء شؤون الدراسة أو اللقاء و التحاور. يقول الراوي: « لقد بدأت رحلة الصباح الجامعة(..) نجد أنفسنا فجأة مصطفين مع طابور الواقفين في انتظار باصات الجامعة (..) نناسب بهدوء نحو المدخل الرئيسي للجامعة و نختلط مع مئات الطلبة الذين يأتون من كل الجهات ليتقاطعون صباحا عند هذا المدخل».[2]

تقع الجامعة في هذه الرواية بأرض الغربة، و كانت فضاء واسعا يضم أجناسا بشرية متعددة، تتباين في طريقة التفكير، كما تضم مرفقات أو أبنية مغلقة فرعية داخلها، تمثل أماكن راحة مؤقتة؛ لاستعادة النشاط، مثل المطاعم و النوادي و المقاهي.

المقهى الجامعي كان فضاءً مناسبا للقاء بعض الشخصيات و التحاور، و ضمنه التقى صالح و مريم و عبر لها عن حبه الكبير، و رغبته في الزواج منها. يقول الراوي: « و ذات صباح و أنت خارجة من المدرج دعاك إلى شرب قهوة، لم تمانعي(..) هناك أعلن لك عن حبه(..)

- أ... أ... أر... يد... أن أتزوجك. أنا... أحبك

---

[1] ينظر البحث، ص 60.

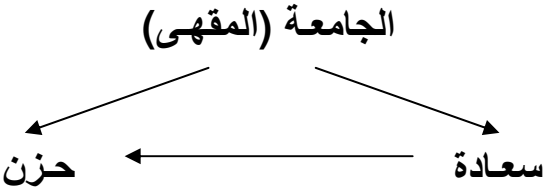
[2] طوق الياسمين، ص 80

- شوف يا ولد الناس، في الوقت الحالي، أنا أعشق رجلا مهبولا مثلي يملأني عن آخري(..) ما نبدلوش بمال قارون، و لكن إذا تخلص مني لا قدر الله، سأتزوجك».[1]

تصور الرواية صالح على أنه صاحب مال و سلطة، إضافة إلى أنه شخصية سلبية و ضعيفة أمام مريم خاصة، و ليس أدلّ على ارتباكه من ذاك التقطع الكلامي الذي أصاب الجملة التي تفوه بها في المنقول السابق، و هو على الرغم من علمه بعلاقة مريم بالبطل و لقاءاتهما في غرفة حي الإطفائية، لأنه كان أحد ساكني ذاك البيت، إلا أنه لم يكف مطلقا عن ملاحقة مريم و التقرب منها و طلب يدها للزواج، و هو ما تحقق له.

لقد كان فضاء المقهى بالجامعة كذلك مكانا للقاء البطلين و التحاور، كما ارتبط بلحظات حزن عميقة، حين لمح البطل يوما حبيبته جالسة بعد رحيلها من بيت حي الإطفائية، و كذلك مثّل اللحظات الحزينة عند عيد عشاب، و من جهة أخرى مثلت الجامعة بؤرة سعادة، حين شهدت مناقشة البطل لرسالة الماجستير.

تأخذ الجامعة هنا دورها المنوط بها، و المتمثل في بث روح العلم الذي هو نور المدينة و رمز تقدم كل أمة و رقيها، و بطل الرواية شخصية مثقفة لها كتابات عديدة في جرائد عدة عبرت عن فكره، كما تشير الرواية إلى إقامة إحدى دور الثقافة ندوة تتعلق بإصداره عملا روائيا، هذه الكتابات التي نعدها نفثا لما يعج به القلب من آلام، و محاولة تمسك بخيط الأمل الأوحد، الذي تعلق به عيد عشاب بتدوين مذكراته، و مريم بخط رسائلها الكثيرة إلى البطل.و بهذا الشكل سيرتبط اسم الجامعة عموما تقطبية هي الفرح و السعادة و الحزن و الألم.



تشير رواية (حارسة الظلال) أيضا إلى مقهى الجامعة، مع أبنية فرعية أخرى تشكل هيكلها، بوصف الجامعة أحد أمكنة عبور حسيسن، التي مرّ بها، خلال رحلته المحمومة لإخراج رفيقه من الحبس.[*]

2-2-2- البار:

---

[1] طوق الياسمين، ص 75، 76

[*] سنتحدث لاحقا عن هذا الفضاء الجغرافي الآسر للحرية. ينظر: البحث، ص 140.

يذكـر "شـاكر النابلسـي" أن بـروز هذا النـوع من الأفضيـة الجغرافيـة يكـون ضـمن « الروايات التي تعبر عن الكبت الاجتماعي و الجنسي، باعتباره مشرب الخمر التي يلجأ إليها الإنسان العربي هروبا من واقعه الطاحن و حاضره المقموع المكبوت»[1].

يبرز هذا الفضاء المغلق في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) فحسب، باعتباره مكانا تفده الشخصية المنكسرة و المهزومة خاصة؛ علّها تجد فيه بعض العزاء.

و إذا أشرنا في منقول سابق ضمن رواية (طوق الياسمين) إلى الجامعة على أساس أنها فضاء تلجه الشخوص الروائية يوميا؛ لقضاء حاجاتها، فالدخول إلى البار أيضا كان ضمن ذلك الطقس اليومي الذي مارسه البطلان.

من ثم تعالق هذا الفضاء الجغرافي أكثر بالشخصية، و عبّر عن حالاتها النفسية و ما يعتريها من إحساسات، و ما عاشته من لحظات سعيدة أو حزينة كان فيها البطلان يفدانه، و صار بهذا موضع عبور دائم، الأمر الذي يدل على مكانته في أحداث القصة المتخيلة.

و إذا كان البار معبرا ثانويا عند البعض، فقد مثّل في أحيان كثيرة مكانا مميزا و فده البطل في لحظات تعاسة و غبن اعتراه بعد فقدان الحبيبة.

و كما يقع البار بأرض الغربة (دمشق) في رواية (طوق الياسمين) نجده أيضا يعتلي أرض أمستردام في رواية (شرفات بحر الشمال)، و قد يكون ذكر ديار الغربة سببا كافيا لفهم سر تموضع هذا الفضاء المميز بأرضها.

يقول البطل ياسين: « سحبتني حنين من يدي نحو بار البابنيلانيد Papeneiland و طلبت كأسين وسكي الرشفة الأولى أدخلت حرارة كبيرة على كل جسدي».[2]

مكوث ياسين مع حنين لم يدم طويلا بهذا البار، إذ كان موطن عبور ثانوي خلال رحلة تجولهما بأرض أمستردام و شوارعها، دخول قصير سمح بتحاور بسيط، و بإدخال الراحة و الدفء إلى جسديهما، جراء برودة المدينة و المنفى في الوقت عينه.

و إلى جانب ياسين و حنين تظهر شخصية كنزة، التي كانت تتردد على البار رفقة رجل غريب، و كان هذا الموضع مكان تنفيس لها.

2-2-3- المطعم:

---

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 222.

[2] شرفات بحر الشمال، ص 288.

في سياق حديث "شاكر النابلسي" عن المكان المغلق مثل المطاعم و الكازينوهات، و الكافتيريات التي تمثل معالم المدينة الحديثة، يعرف هذا النوع بقوله: « هو المكان الذي يثير في الإنسان الشهوات: شهوة الأكل، أو الشرب أو الجنس».[1]

و لم تنشأ المطاعم التي يرتادها الرجال و النساء، إلا في المجتمعات العربية المتقدمة و المنفتحة اجتماعيا، مثل بلاد الشام و قليل منها مصر.[2]

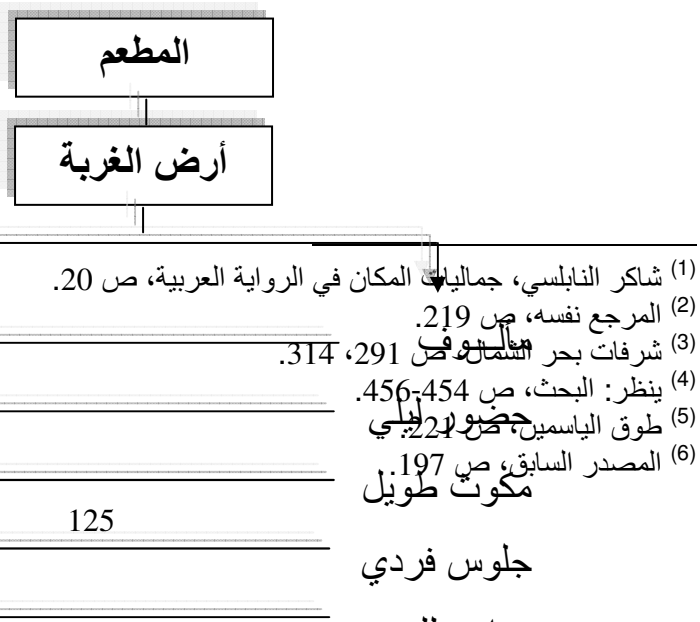
يتجلى دور المطعم في إكمال بناء الأفضية الجغرافية المفتوحة مؤقتا، و يبرز بوصفه موضعا مهما في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) فحسب، كما كان حال فضاء البار، إضافة إلى وقوعهما بأرض الغربة، و يكون لمضمون روايتي (حارسة الظلال) و (كتاب الأمير) و طبيعة أحداثهما، دور كبير في عدم الإشارة إلى هذين الفضاءين الجغرافيين.

كان المطعم مكان تنفيس في رواية (شرفات بحر الشمال). يدخل ياسين رفقة حنين إلى مطعم البحر و يتبادلان حوارا طويلا امتد صفحات كثيرة[3]، هذا الموضع المحاذي للبحر، و سنشير لاحقا في دراستنا لتيمة البحر و دلالاته إلى المعنى الذي يتخذه في هذا المقام.[4]

لقد كان المطعم مكانا للقاء و التحاور و نفث سموم الماضي خاصة، على أنه في رواية (طوق الياسمين) يتخذ أبرز صفة له و هي تقديم الطعام للزبائن، يقول عيد عشاب في مذكراته: « ذهبت كالعادة إلى مطعم أبو عيسى لأتناول الغذاء و أستريح قليلا ».[5]

و ضمن أحد أركان المطاعم بأرض الغربة، أقام صالح حفل زفافه بمريم يقول البطل: « للإعلان عن خطوبته و زواجه اكترى صالح جناحا واسعا بمطعم علي بابا و عزم كل الأصدقاء و لم يستثن أحدا، كانت مريم جالسة بجانبه، جميلة مثل دمية صينية كانت».[6]

و سنحاول فيما يلي إجمال التقاطبات التي حواها هذا الفضاء الجغرافي المغلق:



(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 20.
(2) المرجع نفسه، ص 219.
(3) شرفات بحر الشمال، ص 291، 314.
(4) ينظر: البحث، ص 454-456.
(5) طوق الياسمين، ص 224.
(6) المصدر السابق، ص 197.

2-2-4- المدرسة:

يظهر هذا الفضاء الجغرافي في رواية (شرفات بحر الشمال)، و ترتبط هذه اللفظة أساسا بمراحل الطفولة و أطوار التعليم الأولى عند شخصية الراوي.

تعود الذاكرة بالبطل في أرض أمستردام إلى حياته المدرسية الأولى ليقص على مسامع حنين حكاية كرهه لمادة الإنشاء مشروعه الفاشل الذي بدأ ينجح فيه فيما بعد، بعد تعرفه على صوت المذيعة نرجس.

فضاء المدرسة يرتبط في ذهن البطل بمادة الإنشاء فحسب، أكبر خديعة كان يمارسها أصدقاؤه، و التي تشير في مواضع عدة إلى الحياة البائسة المتردية التي يعيشها سكان القرية، و التي وجد الأطفال ضمن مادة الإنشاء أفضل فسحة لنسيان ما يعانوه، و تسريح خيالاتهم في حبك قصص جميلة، يهربون بها من ضيق واقعهم.

صعوبة الحياة و بؤسها في القرية، جعلت البعض لا يلتحق بمقاعد الدراسة، مثل زليخة أخت البطل التي يقول عنها: « زليخة على الرغم من ذكائها الحاد غادرت في وقت مبكر المدرسة لتتفرغ نهائيا لمساعدة أمي التي بدأت تتعب».[1]

و إذا حالف الحظ ياسين و التحق بمقاعد الدراسة، و أنهى حياته الجامعية في كلية الفنون الجميلة، فقد حُرمت أخته الكبرى من هده النعمة، و تفرغت لصنعة الطين بمساعدة والدتها، و في هذا إشارة إلى الحرمان الذي كانت تعيشه العائلة، بل أهل القرية جميعا.

---

[1] المصدر السابق، ص 165.

و تبقى المدرسة عموما و بوقوعها بأرض الوطن بؤرة العلم و المعرفة، و بهما يرتقي الفهم و يستنير الوعي، و تدفع الأفكار الرجعية المتخلفة، التي تلتصق بأهل القرى عموما، و نمثِّل بهذا بفضاء المقام الذي سنأتي على مدارسته لاحقا.

2-3- دور الفن و الثقافة:

تشكل دور الفن و الثقافة أمكنة متميزة في وقت الناس الراهن، تفتح أبوابها أمام المهتمين بعالم الفنون و الثقافة في فترات زمنية معينة، و هي بذلك تتشابه مع الفضاءات الجغرافية المذكورة آنفا (الجامعة، و المطعم، و البار، و المدرسة) في الميزة الأخيرة، على أننا أفردناها في عنصر مستقل؛ لطبيعة الخدمات التي تقدّمها لمرتاديها، و التي تخالف بها الأمكنة الأربعة السابقة.

الشيء الملاحظ هو حضور هذا الفضاء الجغرافي في رواية (شرفات بحر الشمال) بخاصة؛ و قد يكون هذا أمرا طبيعيا، إذا نظرنا إلى مهنة النحت التي يمارسها بطلها، و سنحاول جمع هذه الأمكنة و ترتيبها حسب أهميتها و درجة حضورها فيما يلي:

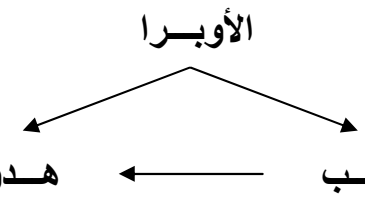
2-3-1- الأوبرا:

يحضر هذا الفضاء المغلق ضمن روايتي (شرفات بحر الشمال) و (كتاب الأمير)، و كانت موضعا هاما تردد اسمه ضمن صفحات عديدة من الرواية الأولى، و برز أكثر حين شهد حفل تكريم العديد من الفنانين بمدينة أمستردام.

تلقى ياسين دعوة حضور سهرة التكريم بأوبرا الميوزيكثياتر، و كان آخر الداخلين إلى أرضه. كان هذا الفضاء المغلق بؤرة مميزة؛ حيث شهد تكريم كتَّاب و فنانين من أصقاع عدة، و كان اسم ياسين أحد الأسماء الفائزة. يقول: « عندما نُودي عليّ رأيت كليمونس تترك الكمان ينزل من على كتفيها الأيسر قليلا و تتقدم خطوات صوبي و أنا أحاول أن لا أرتبك على المنصة(..) عدتُ إلى مكاني بعدما استلمت الغلاف و شعار المؤتمر عاصفة التصفيقات الحادة(...) عندما انتهت التوسيمات تقدمت ماريتا مرة أخرى لتحيل الكلمة إلى فيلهام، مدير المؤتمر ليختتم اللقاء(.) ثم ضرب موعدا للحضور في نفس المكان، بعد أربع سنوات»[1].

[1] المصدر السابق، ص 274، 275.

سيشهد المكان ذاته حضور اسم عربي آخر هو حنين الشاعرة الجزائرية، التي كانت تهيئ نفسها خلال الحفل لتحضير الأمسية الختامية مع بعض الشعراء المدعوين للمؤتمر. يقول البطل: « عندما أطلت حنين تمنيتُ أن أظل أصفق و لا أتوقف أبدا (..) استسلمت لصمت الأغلبية».[1]. من هنا يخضع هذا الفضاء المغلق وفق هذا إلى تقطبية هامة هي:



تشير رواية (كتاب الأمير) كذلك إلى دار الأوبرا في موضع واحد، يقول الراوي: « كان الأمير وحيدا بين مترجميه و مرافقيه نحو الأوبرا، كان الرئيس في الأدوار العليا، في القمره الخلفية داخل الأوبرا، اقتاده بواسوني نحوه، عندما رآه هذا الأخير قام من مكانه و عانقه بحرارة كبيرة و طلب منه أن يشاركه الجلسة، فانصاع الأمير تحت تصفيقات القاعة التي كانت مندهشة في الأمير الذي لم تعرفه إلا من خلال الصحف التي تحدثت عنه كثيرا، فيما بعد عندما بدأ العرض، عرف الأمير لماذا تفادى مونسينيور أوبرا موسى، فقد شعر بخجل كبير من رؤية الأجساد العارية و هي تتقاطع على منصة الأوبرا، و لكنه لم يعلق كثيرا حتى و هو في جناحه في النزل يستعيد ما رآه لحظة لحظة و يستغفر الله على المشاهد التي رآها».[2]

تتشابه دور الأوبرا في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (كتاب الأمير)، بوقوعهما بأرض الآخر (أمستردام في الأولى) و (باريس في الثانية)، و لعله يشير في العمل الروائي الأول بخاصة إلى اهتمام الضفة الأخرى بهذا الصرح؛ لما فيه من أهمية في النهوض بالحركة الثقافية في البلاد، و لهذا السبب نلفي ياسين يقارن دوما بين أرض وطنه و أرض الآخر. يقول و هو بدار الأوبرا: « الناس هنا يأتون لسماع الشعر مثل الذي يذهب إلى سهرة، أزواج بألبسة شيقة و مريحة، أحيانا تأخذني الغيرة الطفولية و الحسد. لماذا أوطاننا تصر على الموت و الرماد و الدم ؟ ».[3]

---

(1) المصدر نفسه، ص 276.
(2) كتاب الأمير، ص 507.
(3) شرفات بحر الشمال، ص 274.

لقد كان حضور الأمير إلى دار الأوبرا بدعوة رسمية لم يتمكن من الاعتذار، حين علم بحضور الرئيس نابليون، و يشير المنقول المذكور آنفا إلى القيمة الكبيرة التي يوليها الآخر لشخص الأمير، و إلى انهيار الأحقاد و العداوات، و ليس أدلّ على ذلك من أن يقعد إلى جنب الرئيس و بالأدوار العليا، و في هذا إشارة إلى سمو شأنه و رفعته في نظر الآخر، الذي عانقه بمجرد رؤيته، ليلي هذا ارتفاع أصوات تصفيقات الحاضرين بهذا المكان، و يمكن أن نقول بعامة: إن حضور هذا الفضاء بأرض العدو، دليل على الرقي الثقافي و التحضر الذي يشير الأمير و في أكثر من موضع في المتن إلى أنه أحد أسباب انهزامه أمامه.

2-3-2- المتحف:

يظهر هذا الفضاء الجغرافي روايات (حارسة الظلال) و (شرفات بحر الشمال) و (كتاب الأمير)، و يبرز أكثر في العملين الأخيرين، و هو في ذلك شبيه بالمكان السابق، و كنا قد اشرنا آنفا إلى سرِّ حضور هذا المكان في الرواية الثانية بخاصة.

يحضر في هذه الرواية اسم متحف الرشكميوزم (Rijsksmuseum) بأرض أمستردام، الموضع الذي أقيم فيه معرض شارك فيه عدة فنانين من بينهم ياسين، الذي شارك ببعض منحوتاته و لوحاته، التي ستأخذ طريقها نحو متاحف لوس أنجلس محطته الأخيرة بأمريكا.

دخل ياسين متحف الرشكميوزم رفقة ماريتا الرسامة و الأستاذة بمدرسة الفنون الجميلة في يوم انعقاد المعرض، و كان آنذاك موطنا للقاءات كثيرة جمعت الفنانين، و سمحت بالتحاور و تبادل وجهات النظر حول ما أبدعته أناملهم، كما سمح هذا الفضاء الجغرافي

المتميز بإلقاء البطل نظرة على بعض اللوحات لفيرمر و رامبرانت، و التحاور مع ماريتا حولها.

في الجانب الآخر و في رواية (حارسة الظلال) تنتصب صورة مناقضة لما ينبغي أن يكون عليه المتحف بأرض الوطن. يقول الراوي مصورا تهجم رئيس بلدية إسلامي و نوابه و حاشيته على متحف الفنون؛ بغية تحطيم ما يزخر به من كنوز: « اتجه الجميع إلى متحف الفنون و لكنهم اصطدموا بقوة مقاومتها لم يحسبوا حسابها أبدا (..) هددها بكل العقوبات و شتمها ملصقا بها كل التهم الأخلاقية و النعوت السلبية الممكنة، و لكنه لم يتخط

عتبة مدخل المتحف(..) عندما سمعت بقدومهم جندت كل عمال المتحف للدفاع عن هذا الفضاء التاريخي و الثقافي(..) و بهذه الطريقة تم إفشال عملية الاختراق».[1]

التغيير الرهيب الذي أصاب أركان الأمكنة في (حارسة الظلال)، و الذي ركزنا عليه في دراستنا للأفضية الجغرافية السابقة، لم يلحق بمبنى المتحف على الأقل.

و تشير عملية التهجم هذه إلى محاولة تهديم أحد دور الثقافة الهامة في البلاد وأحد رموزها البارزة، و لعلنا نلمس محاولة إظهار شخصية رئيس البلدية في صورة سلبية و لبوس قبيح و بشع، لتقف المرأة مرة أخرى بوصفها حاملة للواء الثقافة و كاسرة لشوكة قاتليها (إظهار الإسلامي في صورة سيئة) في نهاية المطاف، و المحافظة بذلك على نفائس تاريخية و ثقافية من الضياع، و التي تعتبر ذاكرة الأمة و الأجيال القادمة.

و بهذا سلم هذا الفضاء الجغرافي من أيدي التخريب الرهيب، الذي ينخر عمق المدينة و يقضي على جمالها و ألقها و ذاكرتها، ليقيم مكانها البشاعة و السلبية.

و إذا كان "الآخر" يحاول جهده لحماية موروثه، و إقامة المعارض الدولية التي تستقطب الفنانين من كل حدب و صوب، فما يفعله "الأنا" بهذا الرمز و غيره- خصوصا في رواية (حارسة الظلال)- هو دكٌ لدعائم صرح الثقافة و هدم لذاكرتها، و رميها في بحر الاندثار و الزوال.

يظهر إلى جنب متحف الرشكميوزم معلمان أثريان آخران يعزيان لآن فرانك و فان كوخ، زارهما ياسين أثناء إقامته المؤقتة بأرض أمستردام.[2]

إلى جانب هذا كانت بعض مراكز الثقافة بأرض دمشق مواضع لإقامة المحاضرات و الندوات في رواية (طوق الياسمين)، التي تشير إلى إحدى الندوات التي عُقدت بالمركز الثقافي العربي، و دُعي إليها البطل من قبل أحد أصدقائه [3]، أو الأمسية الجزائرية التي عقدت باتحاد الكتاب الفلسطينيين [4]، كما كان المركز الثقافي السوفياتي فضاء جغرافيا مميزا بُرمج فيه اسم البطل، خلال إقامة إحدى الأمسيات الأدبية. يقول: « كان بهو المركز غاصا بالبشر، استقبلني المدير بحفاوة، شاب لطيف و عربيته متقنة و أنيقة(..) ربما كان

---

[1] حارسة الظلال، ص 92، 93.

[2] يقدم هذين الفضاءين الجغرافيين حسب مزاج الشخصية، لذلك سنرجئ الحديث في هذه القضية إلى الفصل المتعلق بعلاقة الفضاء الجغرافي بالشخصية. ينظر: البحث، ص 482، 483.

[3] ينظر: طوق الياسمين، ص 219.

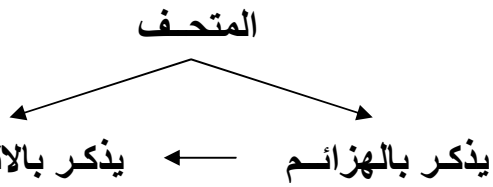
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 220.

للصدفة الشيء الكثير في هذا التشريف الجميل، كنت سعيدا أن أجد فرصة لتقاسم أشواقي مع جمهور المركز المعروف بجديته و صرامته و وعيه».[1]

قد يكون من الطبيعي أن تشير الرواية إلى مثل هذه المواضع، إذا علمنا أن بطلها كان كاتبا. و قد شهد هذا المركز لقاء ثقافيا قُدِّم فيه ملخص عن رواية البطل، و بعض الملاحظات النقدية، كما كان فضاءً واسعا فُتح فيه باب النقاش أمام الحاضرين.

و كما تجلت دار الأوبرا مرة واحدة في رواية (كتاب الأمير)، كان للمتحف حضور واحد أيضا ضمن صفحاتها، و هو موضع وطأته قدما الأمير أثناء وجوده بباريس.

لقد زار الأمير هذا المعلم رفقة أوجين دوما و بواسوني، و هو إن توقف عند صورة تذكِّره بمحطة هامة و حزينة في حياته، إلا أن ذاك المشهد لم ينسه انتصاراته العديدة، و بذلك سيخضع هذا الفضاء المغلق إلى تقطبية وحيدة هي:



2-3-3- المسرح و السينما:

لم يكن حضور فضاءي المسرح و السينما الجغرافيين قويا في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) دون الروايتين الأخريين، و يرتبط المكان الأول في الرواية الأولى باسم شخصية ليلى، فتاة تعرَّف عليها البطل بأرض الوطن، و ربطتهما علاقة حب، و جمعهما الحوار يوما بالمسرح. يقول البطل: « عندما سألتني عن تعريفي للحب في أول جلسة في المسرح الوطني. قلتُ بتهكم: جئنا نرى المسرح أم جئنا نعرّف الحب ؟... ».[2]

و كما كانت الجامعة و البار موطن عبور هامين في حياة بطلي رواية (طوق الياسمين)، فقد كان للمسرح و السينما الدور عينه. يقول الراوي: « لقد بدأت رحلة الصباح. الجامعة(..) السينما أو المسرح ثم التسكع في شوارع المدينة قبل أن نندفن في اقرب

---

[1] المصدر نفسه، ص 222.

[2] شرفات بحر الشمال، ص 105.

بار».[1] سيكون للمسرح و السينما هنا دور كبير، إذ أصبحا محطتان رئيستان في مشوار البطلين بأرض الغربة، و طقسا يمارسانه بانتظام في رحلتهما اليومية.

و إلى جانب قصة البطل و مريم تظهر حكاية عيد عشاب و سيلفيا، اللذين ارتادا إحدى المسارح ضمن أول لقاء بينهما. يقول عيد في مذكراته: « أصعب الأشياء لدى الطفل الخطوة الأولى، اليوم قمتُ بشيء استثنائي، بالضبط هذه الخطوة الأولى، عرفت اسمها(..) دعوتها للقاء خارج البيت(..) تكلمنا في كل شيء و لا شيء. و بعدها ذهبنا لرؤية فلم Le desert rouge بصالة الكندي».[2] ، كما كانت إحدى دور السينما منطقة عبور ثانوي[3].

2-4- مكان العمل:

أماكن العمل عناصر هامة في النهضة بأي مجتمع، و لعل توظيفها في النصوص السردية يدل دلالة صريحة على وعي الكاتب و إدراكه لأهمية هذه الأفضية الجغرافية في الحياة الواقعية.[4]

تزخر رواية (حارسة الظلال) بهذا النوع من الأمكنة دون بقية الروايات، خاصة و أن بطلها موظف في وزارة الثقافة التي كانت موضع استقبال دون كيشوت، الشخصية التي رافقت حسيسن في تنقلاته المتعددة بالجزائر العاصمة، كما كانت مقرات الأمن من أبرز المحطات التي ارتادها حسيسن؛ بغية إطلاق سراح صديقه بعد اعتقاله المفاجئ.

بطل الرواية موظف بوزارة الثقافة، التي يضم مبناها مكاتب متعددة منها مكتب حسيسن، الذي يتردد ذكره على صفحات الرواية، و الذي يتم التركيز على أشيائه الصغيرة المكونة له، و هي مكتبهُ و نافذته المفتوحة على خليج العاصمة.

وظيفته بوزارة الثقافة جعلته يتعرف على دون كيشوت، من هنا كان مبنى الوزارة مكانا للتعارف و اللقاء و التحاور الذي أخذ صفحات عديدة من المتن [1] و الصداقة لكنها لم تدم طويلا، إذ سرعان ما ألقي القبض على دون كيشوت و كان مصير زميله أسوء، إذ تعرض لعمليتي بتر قاسيتين للسانه و ذكره، و طرد إجباري من قصر الثقافة.

---

[1] طوق الياسمين، ص 78.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 24.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 202.
[4] ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 114.
[1] ينظر: حارسة الظلال، ص 24-40.

و إذا كان من المفترض أن يكون مكان العمل موضعا مقدسا يتفانى فيه صاحبه في العمل منذ دخوله إلى وقت خروجه، فمثل هذه الصفة منعدمة عند البعض، يقول الراوي: « عند تصادف زكية صديقتها الحميمة (..) جزء كبير من الفترة الصباحية يتلاشى في القيل والقال. تتقاسمان الأخبار الجديدة في البهو المعطر و المكيف باستمرار».[2]

يشير الراوي هنا إلى أبهية المكان الذي يربطه بأصحاب السلطة و النفوذ، ليثير بعد ذلك قضية عدم إخلاص البعض في العمل، و قضاء أهم فتراته في إضاعة الوقت و بث الإشاعات و تقاسم آخر المستجدات.

يقول حسيسن في محاورة جمعته بزكية: « - صباح الخير زكية. كل شيء جاهز. ملف غرناطة صار منجزا و لم تبق إلا موافقة السيد الوزير.

- يبدو عليك نوع من الارتباك. واش بك ؟(...)

أخيرا أخرجت ما كان يملأ فراغاتها. تريد معرفة التفاصيل لإشاعتها. هكذا هي(..) كنتُ على يقين أنها هي بدورها كانت تنتظر خروجي بفارغ الصبر لتذهب مباشرة إلى سكرتيرة وزير الاتصال(..) لتفرغ أمامها كل جديدها الذي تصر أن تكون السباقة فيه».[1]

تحاول هذه المنقولات تسليط الضوء على واقع بعض الموظفين في المؤسسات العملية، و التي تقوض دون شك أهم البنى الأساس في المجتمع، حيث تتفشى العبثية و اللامبالاة و العادات السيئة في مؤسسات الدولة.

سنح فضاء العمل بالتقاء حسيسن بسي وهيب وزير الثقافة، و أخذت المحاورة بينهما مقاما طباعيا معتبرا، تناولت تسليم الأول الملف الكامل لندوة ستقام بغرناطة، إضافة إلى حديثهما عن دون كيشوت المتورط حسب رأي الثاني في قضية جوسسة، ليفسح المجال بعد ذلك لدخول رئيس الجامعة، الذي تحدث مطولا مع سي وهيب. يقول الراوي: « التفت رئيس الجامعة صوبي بدون أن يحييني و كأنه لم يرني أبدا في حياته».[2]

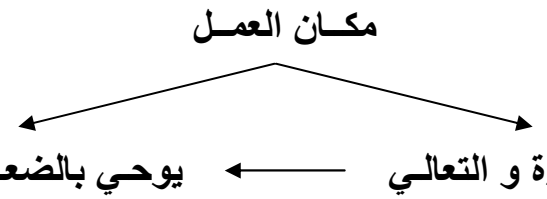
---

[2] المصدر نفسه، ص 146.

[1] المصدر السابق، ص 150-152.

[2] المصدر نفسه، ص 229- 232.

يحاول هذا النص الكشف عن سياسة الإقصاء و التهميش التي يكابدها الموظف البسيط أمام أرباب العمل و أصحاب السلطة و السيادة، و إن أظهرهم حسيسن بمستوى ثقافي متدني[*]. إنها المرارة التي يتجرعها الموظف المعارض فكريا، دون أن ينبس ببنت شفة. من هنا يخضع هذا الفضاء الجغرافي إلى تقطبيته مهمة هي:



لقد خُتمت رحلة حسيسن المهنية في آخر صفحات الرواية، حين شهد قصر الثقافة رسالة طرده. إنها أوامر السلطات العليا أنهت القصة، و أمرت بالامتثال لها. طرد إجباري مُني به في نهاية المطاف.

اتجه حسيسن مباشرة بعد اعتقال صديقه إلى محافظة أمن العاصمة، و هو مكان حسّاس يلزم فيه التحرز الشديد، خاصة في الفترة الزمنية التي تؤطرها الرواية. و منذ اعتقال دون كيشوت و رحلة حسيسن لم تنته و لم تعرف نفسه الراحة، إلا بعد إطلاق سراح مرافقه، فلجأ إلى مراكز الأمن و وزارة الداخلية، و بذلك مثلت هذه الأماكن مناطق عبور مؤقتة. يقول حسيسن بعد أن تلفن لأحد أصدقائه العاملين بالمحافظة: « عند مدخل محافظة أمن العاصمة، لم يسألني أحد كل شيء مر بشكل طبيعي. اسمي كان قد سلم لحراس المدخل قبل وصولي».[1]

مهَّد هذا المركز و بأحد مكاتبه محاورة بين حسيسن و صديقه الشرطي، حول وضعية دون كيشوت و اتهامه بالجوسسة. يقول: « تساءلت في أعماقي إذا لم أكن قد أخطأت بمجيئي إلى هذا المكان بدل أن يساعدني يجد متعة في تسويد وضعية تافهة فطريقته الآمرة و المفخمة في الكلام لم تطمئني على الإطلاق».[2]

---

[*] يركز الراوي على إلباس أفكار الشخوص المعارضة كساء سلبيا. وسوف نرجئ شرح هذه القضية و تفصيل الحديث في شأنها إلى الفصل المتعلق بالفضاء- رؤية سردية. ينظر: البحث، ص 237- 239، 245- 248.

[1] حارسة الظلال، ص 113.

[2] المصدر نفسه، ص 115.

يتجه حسيسن في اليوم الموالي إلى محافظة الأمن، و يلتقي هناك بزكي لتدور بينهما محاورة تطابق المحاور الأولى، إذ لا جديد فيها إلا التهويل من أمر زيارة بسيطة، تحولت إلى كابوس يكبر كل يوم.

و من زكي يتلقف مقدم المهمة عينها بالمديرية العامة للأمن الوطني، مكان عمل آخر يلقى فيه حسيسن المعاملة نفسها و التماطل مرة أخرى، و عدم الاقتناع بقصة دون كيشوت و التهويل من أمره. يقول الراوي في محاورته له: « حكيتُ له القصة بكاملها(..) الذي أربكني هو أني بعد كل هذا المجهود الذي بذلته لم يبد عليه أنه اقتنع بما قلته له(..) بعد لحظة صمت طرح علي سؤالا بعيدا و كأنه لم يكن يستمع إليَّ

- هل انتهيت ؟

- نعم سيدي

- و تعتبر هذه القصة جدية و خطيرة ؟

- حياة إنسان برئ في خطر

- من يقول إنه بريء ».[1]

يلج بعد هذا حسيسن مبنى وزارة الداخلية؛ ليلتقي هناك شخصا آخر يدعى توفيق، جرت محاورة طويلة بينهما حول قصة دون كيشوت [2]، بناية الوزارة ضخمة لم يشعر حسيسن و هو بأحد مكاتبها يحادث أحد الأشخاص المهمين فيها، إلا بالدونية يقول:« قطع علي لحظة التأمل

- أهلا بمثقفنا العزيز

- شعرتُ في كلامه نوعا من التعالي».[3]

تكرس أماكن العمل (محافظات الشرطة) التي ارتادها حسيسن البيروقراطية و الاستغلال الذي يمارسه أصحاب تلك الفئة المهيمنة، و التي استطاعت امتلاك القوة، و لربما يطرح المنقول السابق العلاقة بين رب العمل و المواطن البسيط، و ما يفرضه

---

[1] المصدر السابق، ص 129.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 136- 141.

[3] المصدر نفسه، ص 137.

أصحاب السلطة العليا من هيمنة، و تسلط على بقية الطبقات، على الرغم من أن بطل الرواية شخصية مثقفة و تعمل بإحدى الوزارات، كما تشير إلى التباين الفكري الذي تحاول الرواية طرحه، و سنحاول تفصيل الحديث في هذا الأمر في الفصل الثاني من البحث.

و عموما حاول المقبوس السابق إماطة اللثام عن ثنائية هامة هي: العلو/ الانخفاض، حيث تلتصق المفردة الأولى بأصحاب العز و الرفعة و سمو الشأن، في حين تدل اللفظة الثانية على الذل و الهوان و الضعف.

تشير رواية (شرفات بحر الشمال) إلى الإذاعة الوطنية و هو مكان عمل نرجس، و الذي كان سببا في طيران شهرتها، و قدرة كبيرة على التميز نحسب أن الرواية تركز عليها؛ للتدليل على يلقاه هذا النوع من الأشخاص من تهميش و إقصاء بأرض الوطن، لتتلقفه أرض غيرها بحفاوة بل بتكريم دولي كما حدث لياسين. و في كل هذا قتل رمزي لهذه المواهب التي فضلت الرحيل النهائي من تربتها الأم و الارتماء في أحضان تربة |أخرى "أمستردام هنا".

هي أمستردام تفتح ذراعها للوافدين، و لا توصد أبواب مقرات عملها للزائرين، و تظهر هنا بناية الأرشيف، التي تحمي الذاكرة من التلف و الضياع، على خلاف ما ذكرناه آنفا عن أرض الوطن. يقول ياسين: « كل شيء منظم باستقامة كبير. كان الممر المؤدي إلى الأرشيف الوطني ضيقا لا يتحمل مرور أكثر من شخص واحد. ربما كانت العملية مقصودة للرقابة و معرفة الداخل و الخارج لهذا المكان المهم بالنسبة لذاكرة البلاد».[1]

بناية الأرشيف كانت منطقة عبور أخرى وفدها ياسين في رحلة بحثه عن فتنة وسط الأوراق هذه المرة، و داخل فضاء مغلق يحمي ذاكرة أمستردام و ماضيها من الزوال. و قد كان هذا الموضع فرصة سانحة للتعرف على القصة الكاملة لكنزة عازفة البيانو المشهورة بهذه المدينة، و كنا قد أشرنا إلى بعد تفصيلات حياتها في مواضع سابقة.

و إلى جانب هذا تشير الرواية إلى سفارتي هولندا و أمريكا. و للنظر إلى المنقول التالي الذي يعقد و بطريقة غير مباشرة مقارنة بين الأنا و الآخر. يقول ياسين: « عندما وصلتني الدعوة لحضور مؤتمر أمستردام كنتُ قد صممت على الخروج. منحة لوس أنجلس(..) سرَّعت من هذه المغادرة (...) لم أتردد لحظة واحدة. اتصلت بالسفارة الهولندية و تمت كل

---

[1] المصدر السابق، ص 233.

الإجراءات بسرعة مثلما حدث مع السفارة الأمريكية عندما استقبلني الملحق الثقافي وحدثني مطولا عن مركز الغيتي Cetty center لأول مرة أشعر بنفسي أني موجود بالفعل على هذه الأرض و حي يستقبل صباح الشمس و الضوء. في اليوم الموالي لاستلام الفيزا الهولندية بعثوا لي مختصا في التغليف و الحفاظ على المواد الهشة ليأخذ المنحوتات و اللوحات».[1]

و إذا اعتبرت السفارتان موضعا عبور ثانوي في رواية (شرفات بحر الشمال)، فإن رواية (طوق الياسمين) لا تشير إلا لموضعين هما البنك المركزي[2]، الذي مرَّ به البطل خلال رحلة بحثه عن مسكن جديد، أو الإشارة إلى البريد المركزي[3]، الذي يعده بطلا الرواية منطقة عبور يومية أثناء إقامتهما بدمشق.

2-5- الفندق:

يعد الفندق « من المظاهر التي تميز المكان- المدينة، و من المظاهر الحضارية لهذا البلد أو ذاك، لذلك تسعى الدول إلى تقديم صورة مشرفة عن مدى تطورها العمراني و المعماري، من خلال بناء فنادق ضخمة عبر تقدمها في تكوينات بنيوية و جمالية».[4]

لم يكن حضور الفندق في الروايات الأربع قويا، و تحظى رواية (شرفات بحر الشمال) بالحضور الأقوى. حيث شهدت بروز فندق كنال هاوس بمدينة أمستردام الذي حظي بمقام رفيع خلالها، و لربما كان هذا أمرا طبيعيا، إذ كان مكان إقامة البطل المؤقتة بتلك المدينة.

يتوفر المكان- الفندق عادة على وحدات بنيوية فرعية، و تشير هذه الرواية إلى المكان الذي تناول فيه البطل ياسين قهوة الصباح مع بعض الرفقاء و تبادله أطراف الحديث معهم.[5]

لقد كان فندق كنال هاوس أول موضع ولجه ياسين بمجرد وصوله مدينة أمستردام. من ثم سيكون موطن راحة في البدء. يقول بعد دخوله إلى الغرفة المخصصة له: « ارتحت قليلا. لم أقرأ حرفا واحدا من البرنامج، فقد كنت مرهقا».[6]

---

(1) المصدر نفسه، ص 75.
(2) ينظر: طوق الياسمين، ص 202.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 78، 225.
(4) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 166.
(5) ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 266- 268.
(6) المصدر نفسه، ص 80.

لقد كانت لغرفة الفندق الحضور الأكبر ضمن هذا الفضاء الجغرافي المغلق، و سنتحدث لاحقا عن الدلالة التي تتخذها تيمة "الغرفة" و سبب حضورها المكثف.

لقد مثَّل موطن إقامة ياسين بأرض أمستردام موضع راحة، بعد إرهاق سفر طويل إمتد من الجزائر إلى أمستردام. تعب لم يتمكن معه البطل من قراءة البرنامج المعد للافتتاح الرسمي.

و إذا ما مكث ياسين طويلا بغرفة الفندق في بعض الأحيان، حين كان لسيل الذكريات وقع عنيف على نفسه، فمكوثه لا يتعدى لحظات معدودات أحيانا أخرى، حيث يلج باب الغرفة؛ لقضاء شؤونه الصغيرة و يعاود الخروج بسرعة.[1]

يحضر المكان- الفندق في رواية (كتاب الأمير)، بوصفه موضع إقامة مؤقتة لبعض الشخصيات، و يختص بتموقعه بأرض الآخر، كما هو حال الفندق في رواية (شرفات بحر الشمال). يقول الراوي: « مر مونسينيور للمرة الأخيرة على نزل لاتراس TERRASSE، حيث كان يقيم مؤقتا لملم أوراق جريدة المونيتور التي كانت تملأ طاولته و سريره المتواضع و الرسائل الكثيرة التي وصلته من الأمير أو من الناس المقربين منه، فتح عينيه و النافذة المطلة على الحديقة و نظر إلى السماء(..) القصاصات الصغيرة التي كتبها طوال هذه المدة سمحت له بالتعرف على الأمير بعمق. دفن أغراضه داخل حقيبة قديمة ثم استعد للخروج ».[2]

ينبئ هذا المقطع عن انتقال مكاني ستقدم عليه الشخصية، مع حملها لزاد مرصوص في حقيبة متواضعة، هي هنا تطابق حالة ياسين في رواية (شرفات بحر الشمال)، حين قرَّر ترك البلاد و الرحيل مع حقيبة لا تضم غير الذكريات. و لعل الفرق الأوحد بين الشخصيتين أن مكان مغادرة الأولى هو الفندق، في حين كان البيت عند الثانية.

نزلُ لاتراس يقع بباريس، و قد كان موضع إقامة مؤقتة لمونسينيور ديبوش مع رفيق دربه جون موبي، يستعدان لمغادرته و التوجه نحو محطة القطار الرابط بين باريس و أورليان؛ للتوجه بعدها إلى بوردو. و لعلنا ندرك محاولة إلصاق سمات التواضع بشخص ديبوش (سرير متواضع- حقيبة قديمة)، و أن همه في الدنيا لم يكن الرفاهية و عيش حياة البذخ و الترف، حيث أفنى عمره في الدفاع عن المظلومين.

---

[1] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 113، 163، 291.

[2] كتاب الأمير، ص 35.

لا تشير الرواية ضمن هذا الفندق، إلا إلى هذه الغرفة التي حوت زادا متواضعا في رحلة ديبوش الحياتية، أوراق لا غير كانت رفيقة دربه في رحلة دفاعه عن المظلومين. غرفة لا يشار فيها إلا لسرير، هو عادة موضع الراحة، و نافذة تمثل على الدوام نقطة التلاقي بين الداخل و الخارج المطل على حديقة، ربما كانت النور الأوحد الذي يملأ سماء المدينة.

يكون الفندق عادة موضعا للراحة، و هكذا مثل فعلا عند شخصيتي ديبوش و الأمير، انطلاقا من أسفارهما المتعبة المرهقة، التي لن يشفيها إلا الفندق، بما يوفره من فرصة الخلود إلى الراحة، و تلتصق الصفة الأخيرة بفندق الشرفة، الذي حلّ به الأمير و رفاقه بباريس يقول الراوي: « اتجه الموكب نحو نزل الشرفة La Terrasse الواقع بـ 50 شارع ريفولي Rivoli حيث خصص للوفد جناح كامل للإقامة و الراحة، بعد راحة قصيرة، طلب الأمير من بواسوني أن يقوده لزيارة كنيسة المجدلية La madeleine »[1].

و يقول في موضع آخر و بعد عودة الأمير إلى الفندق عينه بعد زيارات قادته نحو أماكن عديدة بباريس: « و قبل أن يتخطى الأمير العتبات الأولى التي تقوده نحو جناحه للاستراحة و التمتع من النوافذ المشرعة عن آخرها بشوارع باريس، التي بدأت فوانيسها تشتعل الواحد بعد الآخر كان مونسينيور ديبوش ينفض لباسه الفضفاض من الأغبرة التي علقت به عند عتبات الباب الخارجي للنزل مصحوبا بمساعدين له. عندما التقى الرجلان لم يقولا شيئا و لكنهما تركا العنان للصمت و العناق الذي استمر طويلا».[2]

تحاول الرواية التركيز على العلاقة الطيبة التي تجمع الأمير ديبوش، رجل الدين الذي ساعده كثيرا؛ لإطلاق سراحه من قصر أمبواز. كان الفندق أحد مواضع اللقاءات الكثيرة التي كانت تجمعهما، و من على نوافذ جناحه الخاص يستمتع الأمير بسحر باريس و أنوارها، قبل أن يستقبل ضيفه، ليكون هذا الجناح موضع محاورة فيما بعد، كما كان فندق كنال هاوس في رواية (شرفات بحر الشمال).

---

[1] كتاب الأمير، ص 504.
[2] المصدر نفسه، ص 505.

الراحة و المحاورة سمتا نزل الأباطرة، و هو المكان الذي نزل به الأمير و حاشيته قبل مغادرتهم النهائية. يقول الراوي: « عندما وصل الوفد كان مرهقا فاتجه الجميع نحو الغرف لأخذ قسط من الراحة».[1]

يقع هذا الفندق بمرسيليا آخر محطة للأمير، قبل رحيله عبر السفينة إلى بروسة، و قد كانت إحدى غرف هذا الفندق موضع راحة و حوار، و مكانا لاحتساء القهوة التي أدخلت الدفء إلى جسد الأمير، الذي يسرح أحيانا و هو يقف أمام النافذة، فتعم الأجواء صمت و هدوء.

و كما كان فندق كنال هاوس في رواية (شرفات بحر الشمال) موطن بعث الذاكرة، فهو يتخذ الصفة عينها ضمن اللحظات الأخيرة التي كان يعيشها الأمير بفندق الأباطرة، و التي كان له فيها حظ لقاء أقرب الناس إلى قلبه ديبوش، الذي حلَّ ضيفا عليه بغرفته، أين تجاذبا أطراف الحديث.

لا تشير رواية (حارسة الظلال) إلى الفندق إلا في موضع واحد، و يمكن أن نفسر ذلك بطبيعة أحداثها، فالراوي حسيسن يقيم أساسا عند جدته حنّة، في بيتها الذي فرَّ إليه؛ خوفا من اغتياله، ثم إن مكان إقامة الشخصية المحورية الثانية دون كيشوت، و التي كانت من المفترض أن تكون بأحد فنادق الجزائر العاصمة لم يكتب لها النجاح. يقول الراوي في حوار له مع دون كيشوت:

«- يبدو لي أنك في حاجة ماسة إلى قسط من الراحة. العياء يصرخ على ملامحك. اذهب إلى النزل . ضع أغراضك .هناك ونم قليلا(..)

- (..) كل النزل التي دخلتها مسجل عند مداخلها: مملوء. في الحقيقة أمر مثل هذا أدهشني قليلا(..)

- لا أريد أن أرعبك و لكن يجب أن تعرف الحقيقة. النزل مملوءة حتى الفم بالإطارات و الأساتذة و المعلمين و المواطنين البسطاء الذين ينهون الشهر بشق الأنفس. سكان محيط العاصمة الذين وجدوا أنفسهم تحت تأثير ضغط الإرهاب ضائعين وسط مدينة لا تشبه أي شيء يبحثون عن سقف لهم و لأبنائهم ».[2]

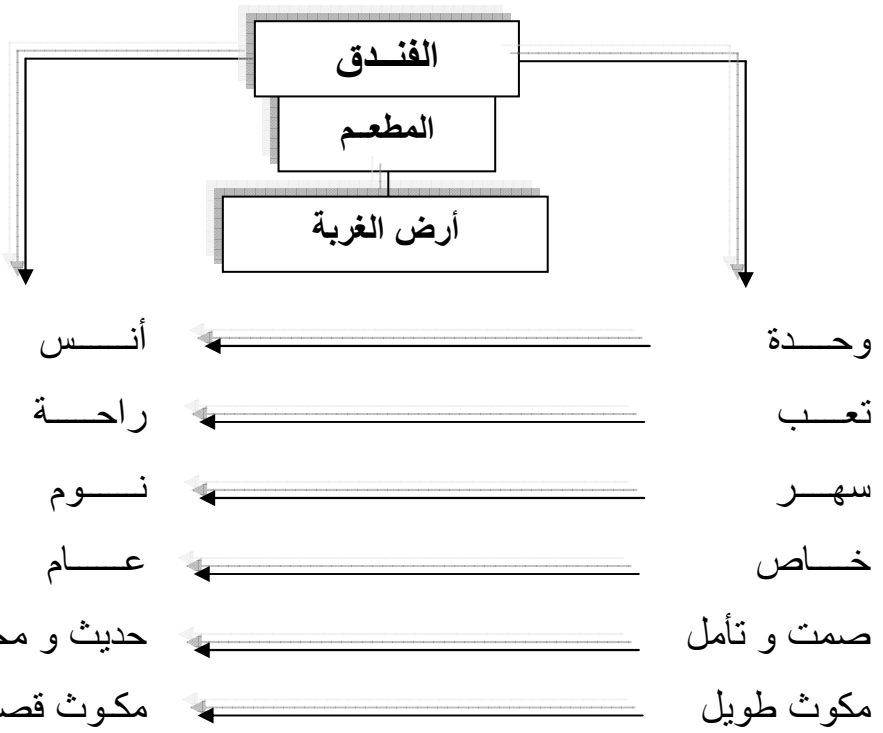
---

[1] المصدر نفسه، ص 531.

[2] حارسة الظلال، ص 34، 35.

و بهذا كان الفندق موضع إقامة مؤقتة لبعض الإطارات و الأسر الباحثة عن الأمن، وسط مدينة تترصدها أيدي الإجرام في أي لحظة، لتقضي على كل صوت مخالف، و نبضة حياة سعيدة و مشرقة.

و سنحاول فيما يلي استخلاص الثنائيات الضدية التي احتواها هذا الفضاء الجغرافي المغلق في الترسيمة التالية:



6- مكـان الإقامـة الجبريـة:

من الطبيعي أن يندرج هذا النوع ضمن الأفضية الجغرافية المغلقة؛ باعتباره « عالما مفارقا لعالم الحرية خارج الأسوار»[1]، و بعبارة أخرى نقول: إن الأمكنة الإجبارية « معنية بالإقامة التي تبعد المرء عن العالم الخارجي و تعزله عنه، بل و تقيد من حريته».[2]

و بهذا الشكل يتميز هذا النوع من الأفضية الجغرافية المفتوحة و المغلقة التي درسناها و التي ستأتي لاحقا، من حيث كون الشخصية تكون حرة في ولوج الثانية - أي الأمكنة

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 55.
(2) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 209.

المغلقة و المفتوحة- و تسعى إليها بإرادتها و دون قيود تقع عليها، في حين تتسم أماكن الإقامة الإجبارية بالإكراه، و يدخلها الإنسان تحت ضغط خارجي.

أي إن هناك سلطة أخرى تفرض نفسها على الداخل إلى هذا الفضاء الجغرافي، حيث لا يتمكن من ممارسة حريته كما يشاء، و نتذكر في هذا الصدد الصنف الثاني من الأمكنة الأربعة التي تحدث عنها "يوري بوتمان"، و أشرنا إليها ضمن دراستنا لطرائق تحليل الفضاء الجغرافي(*). و يبقى السجن دائما « فضاء للموت و القهر و الذل ».(3)

يتوزع هذا النمط بين روايتي (حارسة الظلال) و (كتاب الأمير)، و قد كابدت شخصية الأمير في الرواية الثانية، بعد استسلامها للقوات الفرنسية ويلات الإقامة الجبرية و الحبس المؤقت في قصور عديدة، قبل أن يطلق سراحها في نهاية المطاف، كما عانت شخصية دون كيشوت في الرواية الأولى ألم الوحدة و عزلة السجن الانفرادي المؤقت، بعد اعتقالها من قبل قوات الأمن.

تنقل الأمير بمجرد وصوله طولون إلى قلعة لامالق، حيث استقبل هناك مع حاشيته. يقول الأمير لديبوش: « الأمور كانت واضحة منذ البداية. لكن النية لم تكن طيبة. كل شيء كان يوحي بالخديعة، و إلا كيف نفسر التصرفات التي تلت وصولنا ميناء طولون ؟ أخذنا مباشرة نحو قلعة لامالق Lamalgué (..) و حشروني كأي سارق أو رهينة».(1)

بعد هذا تم نقلهم إلى قصر هنري الرابع. يقول الأمير لديبوش:

« - بعد أخذنا إلى قصر هنري الرابع و أنت تعرف البقية. بقينا أياما و عندما بدأنا نتعود على المكان غيروه و لا أدري تحديدا لماذا.

- قالوا لإعادة ترميمه و إصلاحه.

- أنت سيد العارفين يا مونسنيور. السبب غير مقنع. كلما انتقلت عائلتي من مكان لمكان شعرت بقوة الاهانة».(2)

يشير المنقولان السابقان إلى الشعور بالمرارة و الأسى و المهانة التي يستشعرها الأمير و الحكومة الفرنسية تنقلهم من مكان لآخر، و من سجن إلى آخر يزيد انغلاقه من الشعور بالوحشة و الضيق و العزلة، ليستقر المقام أخيرا بالوفد في قصر أمبواز (Amboise).

(*) ينظر: البحث، ص 52.

(3) صالح إراهيم، الفضاء و لغة السرد، ص 37.

(1) كتاب الأمير، ص 446.

(2) المصدر نفسه، ص 448.

قصر أمبواز و إن كان فضاء إقامة جبرية لا اختيارية، و إن شابه السجن في صفته هذه، إلا أنه لا يخضع للشروط القاسية التي تميز فضاء السجون عادة؛ باعتبار أنه كان موضع اتصال لا انقطاع عن العالم الخارجي، أو بعبارة أخرى: كان فضاء مفتوحا لجميع من يريد مقابلة الأمير و التعرف عليه عن كثب؛ أي إنه كان فرصة سانحة للاتصال

و الاحتكاك بكثير من طبقات المجتمع، و لعل الميزة الأساس التي تطبع هذا الفضاء الجغرافي المغلق، كما هو حال جمع السجون غياب شمس الحرية.

لقد كان لقصر أمبواز موضع إقامة الأمير و عائلته و مقربيه و حاشيته، حضور قوي في رواية (كتاب الأمير)، تحدّث فيه الراوي عن الأيام العصيبة التي قضاها الأمير بتلك الإقامة الجبرية ينتظر الفرج و بزوغ فجر الحرية من جديد.

و قد كان هذا القصر آخر محطة توقف عندها الأمير و رفاقه، و بها قضى خمس سنوات ينتظر أن تفي فرنسا بوعودها؛ لإطلاق سراحه. و يمتاز هذا المكان المغلق بدءا بوقوعه بأرض الآخر؛ أي المستعمر. من ثم سيتجزأ الألم إلى اثنين: معاناة الحبس الإجباري، ثم مكابدة آلام الغربة.

لقد كان قصر أمبواز مكانا معتما و مظلما، لا ينير حجراته غير نور الأمير المنكسر تحت وطأة الأغلال و القيود، و قد تكررت داخله زيارات ديبوش للأمير، و اتخذ القصر في هذه الحالة أهم صفاته، و هي أنه كان فضاء لقاء و خلق صداقات و محاورات مطولة أخذت مقاما طباعيا بارزا ضمن صفحات الرواية، و قد كان موضوع الحوار السابق قضية حبس الأمير، و الجهد المضني الذي تكبده ديبوش في إطلاق سراحه.

يطل وجه ديبوش على الأمير في معظم المواضع التي يُذكر فيها اسم قصر أمبواز، لتمتد المحاورة بينهما صفحات طوال. يقول الراوي في حوار لديبوش مع حارس القصر:

« - طيب. الأمير في انتظاركم. دعني أخبره بمجيئكم. هذا اليوم استقبل قادة كثيرين(..) هو الآن يصلي. بمجرد الانتهاء سأنبهك. يمكن انتظاره في القاعة الكبيرة. قهوة كالعادة ؟

- مع هذا البرد لا أطلب أكثر من ذلك».[1]

[1] المصدر السابق، ص 125.

شهد هذا الموضع طقوس الضيافة "شرب القهوة"، كما كان مكان عبادة، و استقبال الوافدين إليه، و بمجرد دخول الأمير صالة الزوار، استقبل ضيفه بحفاوة كبيرة، لتأخذ المحاورة بينهما بعد ذلك مقاما طباعيا معتبرا.[1]

أمام هذا الاتساع و الفراغ الكبيرين في القصر، لم يكن هناك من بدّ غير أن يشغل آهلوه أوقات فراغهم الرهيبة بما ينفع؛ للتأقلم مع هذه الحياة الجديدة، التي تستدعي التحمل و الصبر و تجاوز محنة الأسر و ألم القيد، على أمل الانعتاق في يوم من الأيام.

و هكذا فعل الأمير؛ حيث جعل القصر منارة علم و دراسة، فكانت الكتب عزاءه الأوحد وسط هذا الخواء المفجع، إذ كان يعقد الجلسات العلمية أمام ذويه و مرافقيه، كما كان ينتقي الكتب بلغة الغير بدقة متناهية، كما عكف على تدوين سيرته، و كان يتداول عليه صهره مصطفى بن التهامي و بواسوني مدير القصر، الذي وضع نفسه و عائلته رهن الأمير، حيث كان يطل عليه كل مساء لتدوين كتابه "تنبيه الغافل".[2]

لقد دلف على هذا القصر وجوه كثيرة، فكان بذلك فضاء استقبال لضباط و شخصيات من المجتمع المدني، و تشير الرواية إلى فتح أبواب القصر أمام نساء من الطبقات الراقية في المدينة، أو اللواتي يأتين من بعيد؛ لملاقاة الرجل الذي أنقذ أزواجهن أو أهلهن من موت مؤكد أيام الحرب القاسية، ليفتح لهن مجال المحاورة و المناقشة حول ما بدى لهن.[3]

على أن أكبر مرتادي هذا المكان المغلق كان شخصية ديبوش المقربة كثيرا إلى قلب الأمير، و لم تترك الرواية موضعا ورد فيه اسم قصر أمبواز، إلا و أوردت إلى جنبه اسم مونسينيور ديبوش. لقد كان هذا الرجل يطل دوما على الأمير في حبسه المؤقت، و يكرم الأخير وفادته بتحضير القهوة أو الشاي، ليغرق الاثنان فيما بعد في محاورات طويلة تأخذ صفحات كثيرة من متن الرواية.[4]

كثيرة هي الأسئلة التي كان يطرحها ديبوش على الأمير، ليكون الهدف من ورائها كشف اللبس عن بعض الحقائق المخفية، و سر الحقيقة الغائبة و الضائعة بين أفواه الناس و ما تتناقله الجرائد.[5]

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 124- 135.
(2) ينظر: المصدر السابق، ص 128، 362، 474، 490، 525.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 439، 489.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 126، 135، 362، 371، 440، 449، 488، 501.
(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 128، 363.

لقد كانا يتبادلان أطراف الحديث حول قضايا عديدة، و كثيرا ما فتح ديبوش قلبه للأمير، فحدثه عن ديونه المتراكمة و عذاباته اليومية في سبيل خدمة الناس، لتكون الحرية

مدار الحديث في مواضع كثيرة. يقول الأمير لديبوش: « كنتُ أنتظر إخراجي من مأزق يسيء إلى فرنسا أكثر مما يسيء إلي فوجدتُ نفسي أمام حالة سجن مؤكدة».[1]

حرية الأمير المهدورة و إخلاف فرنسا بوعودها يتكرر في أكثر من موضع من متن الرواية، بهما سيصير القصر فضاء سجن كبير، على الرغم مما يحوطه من مظاهر الأنس مع التدريس و طلب العلم و كتابة المراسلات و فتح أبواب النقاش و المحاورة أمام الوافدين عليه و التفرغ للعبادة، و كل ما من شأنه إزاحة ثقل سنوات الأسر اللعينة التي انتهت في نهاية المطاف بالفرح و السعادة بإطلاق سراح الأمير من سجنه.

و إن اجتمعت لحظات الحزن و الفرح في الوقت عينه، فقد شهد قصر أمبواز ارتحال الأمير إلى باريس و قضائه فترة هناك متنقلا بين أمكنة عدة، ليعاود الرجوع إلى القصر؛ للاستعداد لمغادرته نهائيا باتجاه بروسه. و إلى جانب قصر أمبواز، تشير الرواية إلى سجن قلعة القصبة.

و إذا قضى الأمير و أهله و رفاقه في سجنهم الإجباري خمس سنوات، فإن إقامة دون كيشوت في رواية (حارسة الظلال) لم تدم إلا أياما قلائل بالجزائر العاصمة، بعد اعتقاله من قبل رجال الأمن و اتهامه بالجوسسة و التحقيق معه مطولا، ليتم الإفراج عنه في نهاية المطاف. من هنا كان هذا الحجزُ مؤقتا، أو هو مكان عُزِل فيه لشك السلطة في أمره، على أنه يشترك مع قصر أمبواز في كونه مكانا قامعا للحرية الشخصية، مقيدا للانطلاق الذي يميز بقية الأفضية الجغرافية.

نتعرف على تفاصيل اعتقال دون كيشوت و إقامته الإجبارية بوساطة قراءة كورديله "كراسه الصغير"، الذي ضمَّ تفاصيل رحلته قبل وصوله الجزائر، و بعد مغادرته الجبرية لها.

---

[1] المصدر السابق، ص 474.

تلقي مصالح الأمن القبض على دون كيشوت أمسية اليوم الأول من تجواله مع رفيقه حسيسن بشوارع العاصمة، ليدخل عالما جديدا يصفه بالنفق، الأمر الذي يعمق من صفة الانغلاق و الضيق لديه، و تزيد ملفوظات (الفراغ- الخطأ- البلادة) من تعتيم صورة هذا المكان، لينضاف إلى ذلك وقوعه تحت الأرض.

يسترجع دون كيشوت بهذا المكان تفاصيل رحلته تدريجيا، و يدونها في كراسه الصغير، بدءا من إبحاره على ظهر سفينته لاسنتاكروث الإسبانية من ألميريا إلى مرسيليا، لأخذ السكر على الجزائر، مرورا بزفرة سرفانتس بعرض البحر، انتهاء بأرض الجزائر العاصمة التي كانت آخر محطة في رحلته بل أهمها.

يسرد تفاصيل لقائه بحسيسن الذي فتح له باب منزل جدته حنة للمبيت، لتتم بعد هذا تفاصيل رحلتهما في شوارع العاصمة و بعض أمكنتها المغلقة، إلى أن ينتهي المطاف به إلى الاعتقال، ليوضع بمكان يصفه بالبرودة و العزلة، و لا يبعث على الشعور بالألفة و الحميمية.

إضافة إلى هذا عُدّ هذا السجن موضع محاورة بسيطة كانت تتم بين دون كيشوت و الحارس الذي يقبع عند رأسه؛ ليلبي طلباته و حاجاته، ليقتاد دون كيشوت بعد هذا إلى إحدى مكاتب هذا السجن المؤقت، لتبدأ رحلة الاستجواب المطوّل الذي جاء على شكل محاورات طويلة، ويتم ترحيله مرات عديدة إلى مواضع أخرى بهذا الفضاء المغلق مع مواصلة الاستجواب [1]. يقول دون كيشوت: « تواصل الاستجواب العبثي طويلا، سمعته و تحملته بملل. مايا لم تتحرك أبدا من وضعها لا عندما غادر الجميع المكان. ظلت مستقيمة كسور على الرغم من التعب الذي يقرأ بسهولة في عينيها اللتين قل إشعاعهما. و لم أرتح إلا في ساعة متأخرة من الليل».[2]

[1] ينظر: حارسة الظلال، ص 180، 183، 184، 189، 194، 199.
[2] المصدر نفسه، ص 199.

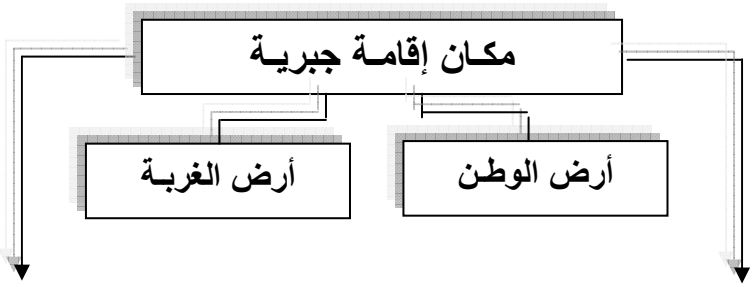
لقد كانت إقامة دون كيشوت الجبرية سجنا حقيقيا و « فضاء للتسلط و إلغاء الآخر، إنه دليل واضح على التعسف»[1]، و لعلنا نشبهه- وفق المقولة الأخيرة- بأمكنة العمل "مركز الشرطة" التي زارها حسيسن، و كنا قد درسناها في صفحات سابقة.

انتهت رحلة عذاب دون كيشوت بإطلاق سراحه في نهاية المطاف. يقول: « غيروا لي المكان منذ الصباح الباكر في الخارج و أنا أقف بالقرب من سيارة الرونج روفر التي ستقلني(..) تنفستُ بعمق كبير هواء المدينة الصافي، و كأني طوال مدة الحجز كان مكتوما على نفسي(..) بسرعة وصلنا. أدخلونني في حجرة صغيرة تقع في الطابق الخامس لمخزن كبير يواجه البحر و جزءا مهما من المدينة».[2]

تشير تلك التنقلات المكانية المتعددة إلى حالات القلق و التوتر و الارتباك الذي يلف عالم الرواية ككل.

لقد كان المخزن المطل على البحر دوما، آخر حبس إجباري مؤقت ضم دون كيشوت، الذي مني في نهاية المطاف بطرد إجباري من مدينة الجزائر ليقف أمام نافذته متأملا شاردا للحظات.

و سنحاول في الأخير استخلاص الثنائيات الضدية التي استطعنا استنباطها بعد مدارسة هذا الفضاء الجغرافي المغلق:



حديث و تحاور	←	صمت و تأمل
حـــزن	←	فـــرح
وحدة و عزلة	←	أنـــس
عتمـــة	←	صفـــاء
ظلمـــة	←	نـــور
بـــرودة	←	دفء

[1] صالح إبراهيم، الفضاء و لغة السرد، ص 38.
[2] حارسة الظلال، ص 216، 217.

2-7- المقـام:

يظهر هذا الفضـاء الجغرافـي علـى استحياء فـي الأعمـال الروائيـة الأربعـة، و قد حضـر مقـام سيدي عبـد القـادر الجيلانـي فـي روايـة (كتـاب الأمير)، الـذي يفد إليـه النـاس؛ لتحقيق أغـراض معينـة. يقـول الـراوي علـى لسـان القوّال الـذي يجـوب الأسـواق رفقـة ابنتـه: «- مـا دامت عيون رقية حية نشد في الله و بركة الأولياء الصـالحين و سيدي عبـد القـادر الجيلانـي الذي يستقبلني كلما ضاقت سبل العيش و اشتد شطط الأسفار.

بعـد صـلاة الظهـر. وقـف الإمـام فـي المقدمـة و خطـب فـي النـاس(..) ثـم طلـب مـن كـل المصـلين أن يقبلـوا ألبسـتهم و أن يرفعـوا الأعـلام الملونـة. و سـار الجميـع نحـو سـهل اغـريس(..) صـلاة الاستسقـاء الـذين التحقـوا بمقـام سيـدي عبـد القـادر الجيلانـي شـاء الله بـه».[1]

للمقام قيمة عظيمة، خاصة أنه موضع يضم جسد أنـاس عرفوا بـالتقوى و الصـلاح بين الناس في فترات زمنية معينة، حتى أقيم لبعضهم أضرحة يفد إليها البشر إذا اشتدت عليهم المحن و الخطوب، و كذلك فعلت شخصية القوّال في المنقول السابق، و عـادة مـا يعد المقـام مكانا للتبرك و الدعوة، و ربمـا هذا مـا حدا بجموع غفيرة من أهل اغريس لمباركـة بيعـة الأمير.

و الصفة ذاتها اتسم بها مقام لالة مغنية الذي يقول عنه الراوي: « موقع مقـام لالـة مغنيـة صغير محاط بقليل من أشجار الصنوبر التـي تغطيـه(..) يزورهـا النـاس أيـام الجمعـة أو فـي أوقـات الفـراغ لطلـب بركاتهـا، يتـدثرون بـبعض التربـة ثـم ينسـحبون، و لا يبقـى إلا الرجـل الأحدب الذي لا شغل له إلا كنس المقام من الأتربـة و تربتـه، و إنارتـه ليلا بـبعض الشموع قبل التوغل عميقا بين الأشجار لتنظيف شجيرات الصنوبر و تحضير الشـاي للـزوار بالشيح و الشهيبة و النعناع عندما يتوفر.

على الرغم من الجو الممطر ألح الجنرال لاموريسيير و الجنرال بيدو أن يمرا أولا علـى الولية الصـالحة التي تشفي من أخطر الأمراض».[2]

---

[1] كتاب الأمير، ص71، 72.
[2] المصدر نفسه، ص 330.

يلتصق اسم مقامات أولياء الله الصالحين في الذهنية الشعبية، بقدرة أصحابها على تحقيق المعجزات و الخوارق، و التبرك بكل فضاء صغير داخل المقام (يتدثرون ببعض التربة- تشفي من خطر الأمراض).

و قد تنسج الذهنية ذاتها قصصا متعددة مثل حكاية الأحدب خادم هذا المقام الذي قيل: إن سبب قطع لسانه ثرثرته الزائدة التي تفشي كل الأسرار، فبُتِر لسانه و لم يتوقف نزيفه إلا بصعوبة، و بتربة لالة مغنية التي يظل يضعها كل صباح. و قد قال البعض: إنه أراد الزواج من بيت أحد الشيوخ المعروفين. فلما علم الشيخ بفقره رفض طلبه، حتى صار الأحدب يختلق قصصا ملفقة عنها، انتهت بقتلها من قبل أهلها، و قطع لسانه؛ جزاء على فعلته و ما رواه من أكاذيب.[1]

يُطِل مقام الولي الصالح بأرض الوطن في رواية (شرفات بحر الشمال) ضمن رسائل الماضي البعيد التي يقلِّب الراوي صفحاتها. و قد كان الموضع الذي أدخلت إليه فتنة على أمل أن تشفى، بعد صدمة أصابتها بعد وفاة أخيها ميمون. يقول ياسين: « فتنة لم تفهم جيدا ما حدث و عندما عرفت أنه لن يعود أبدا، أصيب بالدوار و لمّا استيقظت كانت تهذي و ترتعش. بعد فشل أطباء المدينة في مساعدتها، أدخلت مقام الولي الصالح المطل على حافة البحر، حتى يشوف في حالها. قال الفقيه و هو يقرأ بعينيه الفازتين لحمها الطري: أربطوها شهرا على جذع نخلة الولي الصالح و ستفرج كربتها إذا كانت مؤمنة و تخاف الله».[2]

يفقد المقام في هذه الرواية قداسته، حين يصير مقرا للممارسات اللاأخلاقية لفقيه القرية، الشخصية الدينية الذي تظهره الرواية في صورة جاهلة و سلبية و لا تتوانى عن ممارسة أي فعل دنيء تجاه شخصية فتنة.[*]

و تبقى علاقة سكان القرية بالمقام علاقة تقديس و خوف في الوقت ذاته. يقول ياسين عن فتنة، التي ارتضت أن يكون المقام مقرها: « الناس ألفوها و لا يعرفون إذا ما كانوا يخافونها أم يحبونها حتى الذين يأتونها بالأكل يتصدقون عليها خوفا من الله و من الولي. يضعونه عند الباب و ينسحبون على رؤوس أصابع أرجلهم(..) كل ما يحكى عنها يحكى

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 330، 331.

[2] شرفات بحر الشمال، ص 33، 34.

[*] يحاول الراوي إظهار الشخصية الدينية في لبوس سلبي، و سنحاول تفصيل الحديث في هذه القضية في الفصل الموالي، ينظر: البحث، ص 250-256.

خفية، فهي تسمع كل شيء. الناس يرددون الكثير من قصصها الخارقة. روحها روح روحانية».[1]

و لا عجب أن تعلق مثل هذه الأفكار في أذهان أهل القرية خاصة، و الذين يتميزون عادة بالتقوقع و الانغلاق، و تشيع بينهم تلك الأفكار و تسيطر على عقولهم، فيؤمنون بها على خلاف أهل المدينة الذين ارتقوا فكريا.

تشير رواية (طوق الياسمين) في موضع واحد إلى مقام سيدي عبد المؤمن[2]، كما يظهر مقام سيدي عبد الرحمان الثعالبي في رواية (حارسة الظلال) [3]، بوصفهما مواطن عبور ثانوية فحسب.

2-8- مكان العبادة:

يشيع هذا النمط من الأفضية الجغرافية المغلقة في رواية (كتاب الأمير)، و تظهر المساجد و الكنائس؛ لتأدية وظائف عديدة.

المسجد مكان عبادة المسلمين، و موضع الصلاة بالدرجة الأولى، و هو مكان مقدس و موضع العبادة، و نعد مكان العبادة بعامة مركز العالم، فهو موطن الراحة و السكينة؛ لأنه يتصل أساسا بالمطلق (الله)، و وحده يتصف بالانسجام و يوفر الاتصال مع السماء.

و لهذا السبب كانت وظيفته الأولى إقامة الصلاة و الاستكانة بها عند شخصية الأمير الرجل التقي، كما أنه مثّل أكثر من ذلك بؤرة يتجمع عندها الناس؛ لتحقيق غايات شتى. يقول الراوي: « عندما انكشحت الأدخنة المتصاعدة في سهل أغريس(..) تجلت حيطان المسجد الوحيد في المنطقة حيث تجمع السكان بعد خروجهم من أداء الصلاة و هم يلوحون بأيديهم و يصرخون بأعالي أصواتهم(..) الموت و السحق للخونة. الموت للقاضي أحمد بن طاهر الذي باع دينه و عرضه و وطنه للكفار و تعامل مع النصرانيين الغزاة. المشنقة. الله أكبر. الله أكبر...».[4]

كانت حيطان المسجد بؤرة تجمهر فيها سكان المنطقة؛ ليشهدوا إعدام قاضي أرزيو أحمد بن طاهر، بأمر من الشيخ محي الدين. و إذا ما شهد المسجد هنا حادثة أليمة، فهو من جهة أخرى كان موضع إعلام الناس باقتراب الفرج. يقول الراوي: « بعد صلاة الظهر

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 35.
[2] ينظر: طوق الياسمين، ص 39، 65.
[3] ينظر: حارسة الظلال، ص 120، 121.
[4] كتاب الأمير، ص 57.

وقف الإمام في المقدمة و خطب في الناس تحت أمطار ثقيلة قليلا ما تسقط بهذه القوة في نهايات الخريف: إن الله يسمع من المؤمنين آلامهم. الحمد لله الخير بدأ ينزل علينا. أبشركم أن هاتفا وقف على سيدي الأعرج و سيدي محي الدين و بشرهم بسلطان ينزل من لحمهم(..) اليوم ستتم مبايعة هذا السلطان(..) سنذهب إلى مقام سيدي عبد القادر، انصروه ينصركم الله».[1]

لقد شهد هذا المسجد كسابقه تجمع السكان و إعلان مبايعة الأمير، وسط الأمطار و المياه رمز الخصب و التجدد و عودة الحياة، و التي تنبئ باقتراب الخير و تنزع وحشة الجفاف و القحط من الأرض و النفوس. ليتم انتقال الناس المتجمعين بعد هذا إلى مكان آخر "المقام" الذي أشرنا إلى دلالاته سابقا.

تجمع الناس بالمسجد يتواتر في متن هذه الرواية، و لقد شهد مسجد معسكر تجمع الناس؛ لأداء صلاة الجمعة، ثم ولوج الأمير مع رفقائه و سيل من الناس إلى داخله، و فتح باب النقاش طويلا لتدارس أوضاع البلاد و رسم الخطوط المستقبلية. و بهذا كان المسجد موطن محاولات مطولة امتدت صفحات متتالية.[2]

اللقاءات و المحاورات المطولة صفتان يختص بهما المسجد الذي شهد سابقا مبايعة الأمير. يقول الراوي: « على الرغم من شدة البرد، فكثافة الحاضرين وضيق المسجد و حرارة الهمهمات أعطوا نوعا من الحرارة للأجسام التي بدأ الكثير منها يتخلص من برنس الصوف الخشن.

الأمير لم يتكلم طوال اجتماعه بقادة قبائل بني هاشم و القبائل الأخرى، صمته المتوالي حيّر الجميع، ليس من عادته، و إذا حدث أن فعل فذاك يعني أن شيئا خطيرا حدث أو هو بصدد الحدوث. الذين يعرفونه جيدا يدركون أنه بصمته كان يهيئ الجميع لخبر استثنائي. كل الحاضرين كانوا يشعرون به و لكن لا أحد كان يشتهي سماعه».[3]

يشير هذا المقبوس إلى أن المسجد كان مكانا هاما يلتقي فيه الأمير مع وفود القبائل، كما تحمل ملفوظات كثيرة أنباء غير سارة. هو الصمت يطبق على الأمير، و الذي يستشرف

---

[1] المصدر السابق، ص 71.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 110- 115.
[3] المصدر نفسه، ص 153، 154.

عـادة أخبـارا سـيئة، و يزيـد ضـيق الجـامع و اشـتداد الحـرارة مـن تزايـد حـالات القلـق و الاضطراب و التوتر.

يُفتح باب المحاورة بعد هذا [1]، ليعلن الأمير عن حزنه الشديد من الخليفة مـازاري الـذي كان يحارب في وقت مضـى معـه، لينقلـب فـي لمـح البصـر إلـى عـدو. و تحـاول الروايـة فـي أكثر من موضع التركيز على أسباب انهيـار دولـة الأميـر؛ بتخلـي القبائـل عنـه شـيئا فشـيئا و ارتدائها عباءة الخداع و مناصرة القوي.

مسجد البيعة عينه شهد اجتماع المصلين، بمناقشة قضية الأمير الذي اتجـه إلـى تكدامت، و لم تعد معسكر تهمه إلا بوصفها معبرا. يقول الراوي: « معسكر كانت تغلي. الأخبار التي وصلت إلى معسكر لم تكن مريحة. الأمير قبل بالصلح مع الغزاة وتنازل عن جزء كبير من أرض المسلمين للمسحيين الـذين قتلـوا النـاس واحرقـوا المـدن(..)عنـدما امتلأ مسـجد البيعـة بالمصلين. تدخل الإمام(..)

- كل القبائل موجودة. هاشم و الغرابة و بني عـامر. نلتقـي اليـوم لتـدارس مـا حـدث علـى أرض الإسلام التي لم يستطع ابن محي الدين الحفـاظ عليهـا(..) قـادة القبائـل لـم يتـدخلوا (..) بعدها تقدم أحد أعيان بني هاشم و طلب الكلمة موجها كلامه لمجموع المصلين:

- يا أهل اغريس، قبل أن نحكم على الرجل، اطلبـوا منـه أن يجـيء إلى معسكر و نسمع رأيه(..) نرسل له وفدا...».[2]

و إذا شهد هذا الجامع محاكمة الأمير في غيبته، فقد كـان الجـامع الكبيـر موضـعا استقبل فيه الأمير. يقول الراوي: « كـان الأمير يزحـف مـن الأعـالي باتجـاه الجـامع الكبيـر و هنـاك استقبل مـن طـرف السكان كالمنتصـر الكبيـر. أُنشـدت الأناشيـد و رفعت الأعـلام عاليـا و قرعت الطبـول و حضـرت العطـور المصنوعـة من ياسمين تلمسـان و برتقـال ضـواحيها و الملح و السكر حتى لا تلمسه عين الأعداء(..) عندما انتهى من تأدية صلاة الظهر، خرجت قوات الأمير صوب وادي الزيتون».[3]

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 153- 157.
[2] المصدر نفسه، ص 194، 195.
[3] المصدر نفسه، ص 191.

الفرحة العارمة التي لفت سكان تلمسان باستقبال زعيمهم و التي طبعت هذا المسجد، تتلاشى في مساجد أخرى باختلاف الظروف، حيث شهد مسجد سيدي إبراهيم آخر صلاة أداها الأمير بعد استسلامه للقوات الفرنسية.[1]

يقف إلى جانب الأمير بوصفه الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، مونسينيور ديبوش، الذي يحضر بقوة ضمن الأحداث، و يتجلى بوصفه شخصية دينية طيبة و محبة و متسامحة، عملت المستحيل لإخراج الأمير من قيود الأسر، كما أشرنا في مواضع سابقة من البحث.

و لما كان مونسينيور أنطوان- أدولف ديبوش أسقف الجزائر، فلا شك أن تحضر الكنائس في هذا العمل الروائي؛ بوصفها أمكنة عبادة أصحاب الديانة المسيحية. يقول ديبوش محاورا جون موبي: « أستطيع اليوم أن أقول أني أعرف هذا الرجل كما أعرف الأطفال و النساء و الرجال الذين يأتونني يوميا في كنيستي: سان- بول و كنيسة سان- لويس للصفح عن الخطاء التي ارتكبوها.أسمع إلى نداءات الاستغاثة و أمنحهم بركات الله التي يسمع دعوة الضعيف و التائب».[2]

و إذا اعتُبِر المقام- كما ذكرنا آنفا- موضعا تهفو إليه النفوس متى انسدت في وجهها أبواب الأمل، فقد مثلت الكنيسة عند النصارى مكانا مقدسا، يتخفف فيه المرء من أوحال الواقع، و ينفض فيه يديه من براثن الخطايا و أوزار الذنوب.

و منذ البدء اعتبرت أمكنة العبادة المواضع التي يرتاح فيها الناس، و بها يتشبثون و يعتكفون. هي بيوت الله التي ينغمسون فيها؛ لما تحققه من نفحات الأمن و الطمأنينة و السكينة.

كما كانت كاتدرائية – فيليب (La cathédrale de Saint- Philippe) موضع صلاة بالنسبة إليه، و بها طلب من ذوي البر و الإحسان مساعدة السجناء العرب بقلعة القصبة مع الحالة المزرية التي يعيشونها.[3]

و لما كانت الكنيسة أقدس الأماكن بالنسبة لديبوش و أحب المواضع إلى قلبه، فقد شهدت إحداها تجمع عدد كبير من الناس أتوا لإقامة قداس جنائزي له. يقول جون موبي: «

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص 420.
[2] المصدر السابق، ص 220.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 50.

مونسينيور كان محبوبا فقد امتلأت الكنيسة حيث أقيم له قداس جنائزي عال جاءه تلاميذ السمينار الكبير، و كليرجي سانت- أندري و كبير أساقفة بوردو. و تمت عملية الدفن تحت إشراف مونسينيور ليوني أسقف سانت- فلور(..) و ارتاح الجسد الطيب في كتدرائية سانت- أندري القديمة ببوردو لأنها كانت المكان الذي قضى فيه مونسينيور وقتا كبيرا في استقبال الناس الذين طلبوا نجدته و مساعدته و الاستماع إلى صرخاتهم العميقة».[1]

و أخيرا استقبلت الجزائر جثمان ديبوش. يقول مونسينيور بافي لجون موبي:

«- وفاؤك عظيم يا جون موبي(..)

- مونسينيور لم أفعل أكثر من واجبي. أتمنى...

- لا تشغل بالك يا جون. مكانه في الكتدرائية. سنحتفل بترحيله الأخير و سيكون في صحبة الناس الأتقياء الذين عرفهم أو الذين عرفوه من أعماله الخيرية. لن يزعجه أحد. سيخلد إلى الراحة الأبدية في مدفن الكنيسة الواقع في الجهة الخلفية من الكتدرائية».[2]

لقد كان حب ديبوش للجزائر عظيما، و بهذا أوصى أن تنقل رفاته إلى الأرض التي عشقها و كان له ذلك.

2-9- المستشفى:

يفتح هذا الفضاء الجغرافي المغلق أبوابه في وجوه الوافدين إليه؛ للتداوي و طلب العلاج الذي قد يدوم طويلا، كما قد يكون هذا الموضع عند البعض آخر محطة حياتية يتوقف عندها، لينتقل بعدها إلى القبر مأواه الأخير.

المقبرة فضاء الموت و موطن الإنسان الأبدي بعد رحلة حياة مليئة بالأحزان و المسرات، كان لها حضور مميز في رواية (طوق الياسمين) – كما أشرنا في دراستنا لفضاء المقبرة سابقا- و يكفي أنها كانت الموضع الذي لم شتات الذاكرة، و استعيد فيه الماضي البعيد بأفراحه و سعاداته.

حَوَت المقبرة بأرض دمشق قبر عيد عشاب الذي ظل يعاني؛ بسبب إفراطه في شرب العِرْق، الذي أدخله ذات مرة إلى المستشفى. يقول في مذكراته: « اليوم فقط خرجت من مستشفى المواساة. كدت أموت. سيلفيا بكت كثيرا. قالت: عندما رأيتك تتقيأ الدم و تضرب

---

[1] المصدر السابق، ص 205، 206.

[2] المصدر نفسه، ص 549، 550.

على الحائط، ظننت أنك ستموت. ثم قالت و هي تغطيني قبل أن تخرج: حبيبي قلل من حماقات العرق. أرجوك. إفعل هذا على الأقل مشان خاطري ».[1]

انكب عيد عشاب على الشرب؛ للتخفيف من وطأة حياته القاسية، فكان المستشفى خير مستقبل لأوجاعه و آلامه التي لم تنته، و رمت به الحياة في الأخير إلى القبر.

يحضر أيضا اسم مستشفى الرازي، المكان الذي استقبل مريم؛ لوضع مولودتها التي أطلقت عليها اسم سارة. و بهذا المكان زارتها الشخصيتان المقربتان إلى قلبها "البطل و سيلفيا"، تحاوروا مطولا قبل ولادة مريم القريبة و الصعبة. صعوبة تقاسمتها الأسماء الثلاثة، التي عانت مرارة الحياة و قساوة الواقع، فوجدت نفسها في نهاية الرحلة عند أبواب المستشفى.

و إذا شهد مستشفى الرازي نهاية سارة و أمها مريم بأرض الغربة، فقد كان مصير والدة مريم الشيء ذاته بأرض الوطن، إذ ظلت تقارع المرض شهرا كاملا بالمستشفى، لتلقى مصيرها الحتمي في النهاية.[2]

و تشير رواية (شرفات بحر الشمال) إلى المستشفى في موضع واحد [3]، حيث سيق غلام الله إلى بهو المجانين بمستشفى مايو (Maillot)، بعد أن اتهم بالجنون، إثر فقد ابنته الوحيدة.

و يمكن أن نضم في نهاية دراستنا للأفضية الجغرافية المفتوحة و المغلقة في الروايات الأربع بما قاله "كولدنستين" : « ربما استحال إعداد قائمة شاملة بمختلف الأمكنة المشخصة في الروايات».[4]

و حسبنا أننا حاولنا رصد جل الأمكنة الواردة في الروايات موضوع الدراسة، و إن وُجِد غيرها، فهي تبقى أفضية جغرافية جزئية تتعلق بعمل دون الآخر. و سنحاول فيما يلي إبراز خصوصية بناء الأمكنة الآنفة الذكر.

4- خصوصية بناء الفضاء الجغرافي في روايات الأعرج واسيني:

---

[1] طوق الياسمين، ص 138.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 42.
[3] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 196، 197.
[4] ب. كولدنستين، "الفضاء الروائي"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 22.

يمكننا بعد مدارسة الأفضية الجغرافية المفتوحة و المغلقة في الروايات الأربع، أن نخرج بنتائج تتعلق بميزات بنية تلك الأمكنة، و نقدمها كما يلي:

4-1- هاجس المكان و كثافة الانتقالات المكانية:

تتعدد الأفضية الجغرافية في الروايات الأربع موضوع الدراسة، و تتكثف بشكل ملحوظ يخولنا القول: إن المكان يكاد يكون الهاجس الأوحد، و البؤرة الأساس التي تتطور بفعلها الأحداث، و على أرضها تلتقي الشخوص الروائية و تتفاعل، و على بعضها تستكين و تركن، و من الأخرى تخاف و تنفر.

و يمكن أن ندرج في هذا الصدد قول "لحمداني" التالي: « إن تغيير الأحداث و تطورها يفترض تعددية الأمكنة و اتساعها أو تقلصها، حسب طبيعة موضوع الرواية، لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية».[1]

تعلن رواية (حارسة الظلال) عن هوس كبير بقضية المكان، و كنا قد أشرنا في أكثر من موضوع ضمن دراستنا للأفضية المفتوحة و المغلقة إلى هذا الموضوع. بل إن هذا العمل يختص دون الروايات الثلاث الأخرى بكشف التغيرات الرهيبة التي أصابت الأمكنة. و يستشعر القارئ و منذ قراءة الصفحات الأولى أن المغامرة ستكون مكانية.

و تعلن الرواية أن الراوي الذي يقبع بمكان مغلق، سيلج بنا في عوالم قصة عجيبة و حقائق غريبة مرت به رفقة دون كيشوت بمدينة الجزائر. فمن مكان مغلق غير محدد و معروف تنفتح الذاكرة لترتاد أمكنة متباينة، و يذكر "لحمداني" في هذا الصدد « أن الروايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد نراها تخلق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم(..) إن الرواية مهما قلص الكاتب كأنها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، و لو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها».[2]

تغيب الذاكرة لسرد تفصيلات القصة من أول مكان تفتحه للقارئ و هو قصر الثقافة، و يعتبر هذا أول انتقال مكاني تحدثه الرواية.و تتكثّف الانتقالات المكانية بين الأفضية المغلقة و المفتوحة، و نبدؤها برحلة دون كيشوت قبل وصوله الجزائر، و لفظة "الرحلة" في حد ذاتها تفصح عن تنقل مكاني تحدثه الشخصية.

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 63.

[2] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

يعني أدب الرِّحلات « مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلِّف عن رحلاته في بلاد مختلفة، و قد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات و سلوك و أخلاق، و لتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة أو يجمع بين كل هذا في آن واحد».[1]

وقد عرف أدبنا العربي أدب الرحلات منذ القديم، ومن خلال رحلات أصحابها وتنقلاتهم تنكشف كثيرا من الخيانة، إذ « يصفون فيها البلدان والأقوام والتي يذكرون فيها أيضا أحداث تجوالهم ودوافع رحلاتهم وما قد يصاحب ذلك من بلورة لانطباعات شخصية أو إصدار أحكام تقويمية لما يشاهدوه أو سمعوه».[2]

و لا شك أن لمثل هذه الرحلة من تدوين ، و هو ما حاول دون كيشوت صوغه في كورديلو ، ضم تسجيل مشاهدته، إلى أن جاء يوم مقدمه إلى الجزائر، بوصفها محطة بارزة في حياة سرفانتس، بل هي موضع أحداث رواية (حارسة الظلال).

لقد كانت مهمة الراوي كشف هذا العالم المزري و الواقع المرير الذي ألم بالأمكنة هاجس الرواية الأوحد، إذ تُعبِّر هذه الزيارات عن شعور داخلي يائس و مهوس بأوضاع المكان المهدد بالفقدان. من هنا نفسر الحضور المكثف للأفضية الجغرافية بهذا العمل.

و تبرز التنقلات المكانية أكثر بعد اعتقال دون كيشوت و تنقل حسيسن بين محافظات الشرطة، و بهذا عبّرت تلك الرحلات المكانية عن حالات القلق و التوتر و الارتباك و اللااستقرار و اللاراحة، السمات العامة التي تطبع عالم القصة المتخيلة.

و هي الصفات التي تلتصق برواية (شرفات بحر الشمال)، و مع ياسين الضائع بين الأمكنة باحثا عن طيف حبيبته. و تنبئ هذه الرواية و مع أول صفحة عن أول انتقال مكاني يحدثه البطل، حين يقف على عتبات باب بيته يغلقه نهائيا، لينفتح على فضاء مغلق آخر- كما في رواية (حارسة الظلال)- هو فضاء الطائرة التي ستنفتح الذاكرة فيها على الماضي، لتحدث تنقلات مكانية.

تنكشف بمدينة أمستردام أفضية جغرافية متباينة يعود بعضها لأرض الوطن، و تتعلق الأخرى بديار الغربة، و لربما كانت فتنة أحد أسباب تفشي ظاهرة الإرتحالات المكانية

---

[1] مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 17.

[2] حسين محمد فهيم، أدب الرحلات "دراسة تحليلية من منظور انثوجرافي"، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1998، (د.ط)، ص 17.

للراوي، إضافة إلى رغبة شخصية في زيارة بعض المواضع بأمستردام، أو ولوج بعض الأفضية الجغرافية المغلقة بدعوى معينة من قبل إحدى الشخصيات.

و نسقط هذا أيضا على رواية (طوق الياسمين)، التي يشكل المكان فيها بؤرته، و إذا كان ارتحال ياسين في رواية (شرفات بحر الشمال)، لحضور مؤتمر أمستردام، و لقضاء شؤون أخرى، فإن غاية انتقال بطل رواية (طوق الياسمين) إلى ديار الغربة، هو استكمال الدراسة؛ أي إن الأهداف متباينة لكن لا مناص من شيء أوحد هو الارتحال المكاني.

تطأ قدما بطل رواية (طوق الياسمين) مقبرة بأرض دمشق، لتنفتح ذاكرته على الماضي البعيد، و ترسل للقارئ عبق الأمكنة باختلافها، مع ما تحمله من نفحات فرح و نشوة و حزن و أسى.

و تشير الرواية في إحدى المواضع على أن هناك طقسا يوميا يمارسه البطلان. يقول الراوي: « لقد بدأت رحلة الصباح. الجامعة، البريد المركزي، السينما، أو المسرح ثم التسكع في شوارع المدينة قبل أن نندفن في أقرب بار، نستدفئ فيه بحرارة البخار و بيرة بردى المحلية».[1]

و كنا عملنا فيما سبق إلى مدارسة الأفضية الجغرافية المشار إليها في هذا المنقول، و الذي يفصح عن الانتقالات المكانية في هذه الرواية. عمل روتيني دأب عليه بطلا الرواية، بين ارتياد أمكنة مغلقة و أخرى مفتوحة، أهمها التسكع في الشوارع و التجوال بين دروب أرض دمشق، و هي الأحياز المناسبة للحركة.

المكان في رواية (كتاب الأمير) ركن هام في عالم القصة، و إن كان موضوع هذا العمل يختلف عن الروايات الثلاث الأخرى، إلا أن الجميع يجتمع في قضية الإرتحالات المكانية، التي نراها تعبر بعامة عن القلق و التوتر و اللااستقرار و اللاطمأنينة.

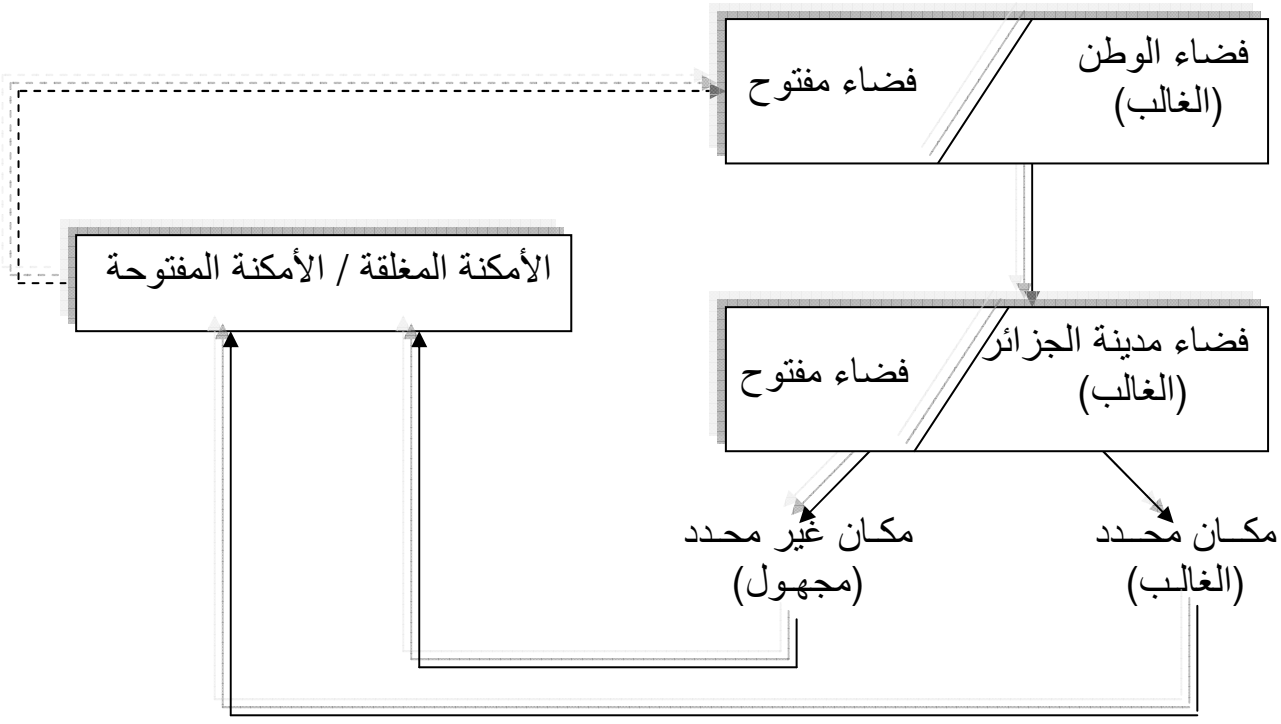
تؤطر رواية (كتاب الأمير) فترة مهمة من تاريخ الجزائر، و تشير إلى مقاومة الأمير عبد القادر و مجابهته لفرنسا القوة العاتية التي جعلت الجميع لا يعرف الهدوء أو الراحة أو الاستكانة في موضع محدد. فكان لزاما على الفئتين المتحاربتين خوض غمار التنقلات المكانية.

---

[1] طوق الياسمين، ص 78.

و بعامة يمكننا القول : إن ما يجمع الأعمال الروائية الأربع هو الهوس بالمكان، و ممارسة لعبة الانتقالات المكانية المكثفة، التي نراها تضمن للرواية وحدتها و حيويتها و حركتها، و تطور الأحداث بعدها. و عموما تبقى تلك المسارات المكانية مرهونة بدوافع معينة من قبل الشخصيات، فياسين يهرب من أرض الوطن و يلجأ إلى أمستردام؛ بحثا عن فتنة، مع رغبة في نسيان آلامه، و بطلا (طوق الياسمين) يتركان الوطن؛ بدافع إنهاء الدراسة، و رحلة دون كيشوت؛ جاءت إرضاء لجده المتوفى، كما كان تجوله مع حسيسن رغبة في كشف حقائق معينة، كما كانت انتقالات الأمير و رفاقه إجبارية.

و بقي أن نشير إلى ميزة هامة تطبع رواياتنا، و هي أنها تنفتح على مكان معين في اللحظة الحاضرة، لكنها لا تلبث أن تغيب في غيابات الماضي، فتغوص ذاكرة الراوي (البطل أو المشارك في الأحداث) في الأزمنة السابقة للحظة القص، و تنفتح حينذاك على الأمكنة بكل شساعتها [*]، و يمكن التمثيل لهذا بالترسيمة التالية:



3-2- الإيهام بالواقعي:

لاشك أن الرواية أكثر الأجناس الأدبية تميزا في هذا العصر؛ لأن غايتها تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق و أخصب، و من غير المبدع يمكنه الولوج إلى أغوار مشاهد الحياة و أعماق الذوات و الكشف عما يعتورهما، بل الغوص في أعماق واقعنا و رصد

[*] يذكرنا هذا بمقولة لميشال بوتور أوردناها في مدخل هذا البحث. ينظر: البحث، ص 16، 17.

قضايا المجتمع و مشكلاته، و التعبير عنها بآليات فنية، و بالتالي محاولة إقامة الرابطة بين الواقعي و التخييلي.

فالرواية تحكي عن الواقع و يمتزج فيها السرد و التعبير، و هي بالنسبة إلى القارئ مسرح لمشاهدة واسعة و متنوعة.[1]

يعرف "سعيد يقطين" الفضاءات المرجعية بأنها « كل الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع معين لها إما في الواقع أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة».[2]

و هي بذلك تختلف عن الفضاءات التخييلية « التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي به تتميز أو صفتها التي تنعت بها(..) و هي أقرب إلى الفضاءات المرجعية و تتصف ببعض صفاتها، لكنها غير قابلة لأن تحدد مرجعيا».[3]

تطرح الروايات الأربع قضية تعالقها الشديد بالمرجعي، و إحالة أمكنتها على العالم الخارجي، و هي الميزة الأساس التي نصبغها على معظم أعمال "واسيني الأعرج".

و ورد في إحدى الدراسات المقامة على امكنة رواية "نوار اللوز" مايلي: « لعب المكان عند واسيني دورا هاما في الإيهام بالواقعية عندما كان يختار أسماء حقيقية للمدن و الأحياء و الشوارع، الشيء الذي يعطي للقارئ إحساسا بأنه يستطيع أن يتحقق من وجودها، و أن يذهب إلى زيارتها».[4]

تعطي قراءة رواية (حارسة الظلال) الانطباع بأنها قطعة من نسيج الحياة، و يستشعر قارئها أن التماثل بينها و بين الحياة الفعلية شديد جدا.

و كنا أشرنا آنفا إلى أن "الجزائر" أول لفظة استهلت بها الرواية [*]، لتتحدد مدينة الجزائر العاصمة في الصفحة الأولى إطارا مكانيا عاما لكل أحداث القصة المتخيلة.

فالراوي- إذن- عمل على تحديد هذا المكان و منحه اسما خاصا يميزه « و قد يعمد الروائي إلى هذا الأسلوب من أجل الإيهام بواقعية المكان المتخيل، لإقناع المتلقي بأن

---

[1] يمنى العيد، في مفاهيم النقد و حركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 183.
[2] سعيد يقطين، قال الراوي، ص 243، 244.
[3] المرجع نفسه، ص 247.
[4] عمر بلمقنعي، بناء المكان في الخطاب الروائي " نوار اللوز" للأعرج واسيني نموذجا، التواصل مجلة العلوم الإنسانية، جامعة عنابة، ع9، جوان 2002، ص 152.
[*] ينظر: البحث، ص 60.

الحكاية التي يقرؤها حقيقية(..) و يوفر نوعا من الضغط الأسلوبي عليه، بحيث يتجه في قراءاته نحو مراد الروائي من الرموز و الإيحاءات و الدلالات».[1]

و تبقى مدينة الجزائر العاصمة المدينة المتموضعة على الخارطة الجغرافية هي المدى الذي تدور فيه الحكاية، و هي مع ذلك تضم أماكن متفرقة و متباينة تموضعت فوق الفضاء الورقي الأبيض.

إن ما يلفت الانتباه في أمكنة مدينة الجزائر المشار إليها في هذه الرواية، هو ذلك الخيط الرفيع الذي يربطها بالواقع الحقيقي.. إنه عالم مفرغة وادي السمار من جهة و دهاليز مدينة الجزائر من جهة أخرى، أضف إلى ذلك المحطات الرئيسة السابقة لقدوم سرفانتس أرض الجزائر. إنها أماكن تحدد أسماؤها بدقة (نيقوسيا- اليونان- نابل- بالرمو- مسينا- جنوفا- أليميريا- مرسيليا- عرض البحر "زفرة سرفانتس")، ثم تأتي بعد ذلك الجزائر بوصفها بؤرة هامة من مناطق العبور، و تشكل مغارة سرفانتس أبرز محطاتها.

إن اختيار أسماء حقيقية لشوارع و أحياء يدخل من « باب ما أسمته فرانسواز جوبون فان روسوم Le Vérifiable و هو ما يمكن التحقق منه».[2]

تقتطع الرواية في مواضع عديدة حقائق تاريخية؛ لإضفاء صبغة الواقعي على الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، و هو أمر يجعل القارئ يؤمن بمصداقية ما تقدمه الرواية بين يديه، ليعيش تفاصيلها أكثر و بإحساس أعمق. و ينطبق هذا الكلام على رواية (كتاب الأمير).

و تستمد الواقعية مادتها أكثر من الإطالة في المعلومات الجغرافية و التاريخية التي يوردها الراوي لفضاء جغرافي معين، و تنتشر هذه الظاهرة أكثر في رواية (حارسة الظلال)، كما نلحظ حضورا قويا للمادة التاريخية رواية في (كتاب الأمير)، و تتمثل في الوثائق و الكتابات و المراسلات، و منها قصاصات دوَّنها أصحابها بلغاتها الأصلية، مثل الرسالة التي كتبها البرنس و تقضي بإطلاق سراح الأمير، و قصاصات الجرائد التي كان يقرأها ديبوش.

و شبيه بهذا المحاورات الكثيرة التي جرت بين شخوص أجنبية باللغة الفرنسية، و التي تنتشر أيضا في رواية (شرفات بحر الشمال)، كما تستعين رواية (حارسة الظلال)

---

[1] مرشد أحمد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 132، 133.
[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 113.

بمقاطع إسبانية و أخرى عامية جزائرية، ينضاف إلى ذلك اشتمالها على أجزاء من أخبار متناثرة في ثنايا الجرائد.[1]

و لا يشغل خطاب الجرائد حيزا كبيرا ضمن رواية (شرفات بحر الشمال)، إذ جاء في موضعين قُدِّم الأول بحرفيته، و يتعلق بخبر اغتيال عبان رمضان، و الثاني من دون تفصيل، يتحدث عن قتل أحد الإرهابيين لوالديه بطريقة بشعة.

إن مهمة الروائي تكمن دوما في تطوير المجتمع و رقيه و توعية أفراده، و قد عملت رواية (حارسة الظلال) بحق على تقديم صورة حية و جريئة في الوقت ذاته، نلمس من خلالها قدرة صاحبها على أن يحتج و ينقد و يتهم دون الاختباء وراء الرموز.

إن الإحساس بواقعية الأمكنة المعروضة في رواية (حارسة الظلال) تخف بعض الشيء في رواية (شرفات بحر الشمال) التي تولجنا إلى تواريخ بعينها ترتبط بحيوات بعض شخصياتها.

و تتجلى مرجعية الأفضية الجغرافية في رواية (شرفات بحر الشمال) بأرض أمستردام، حين يرتاد ياسين مواضع متباينة كنا قد أشرنا إليها في دراستنا للأمكنة المفتوحة و المغلقة، مثل أوبرا الميوزيكاثير، و متحفي فان كوخ و آن فرانك. و يثير المكانين الأخيرين و مثلهما مغارة سرفانتس في رواية (حارسة الظلال) إلى أن مثل هذه الأمكنة المرجعية « توظف باعتبارها فضاءات واقعية لها تاريخها (زمن نشأتها) و أسباب تأسيسها و ارتباطها بشخصية لها وجودها التاريخي و الواقعي».[2]

و الشيء نفسه ينطبق على رواية (طوق الياسمين) التي لا يتمكن قارئها من استكشاف مواضع أحداثها، إلا بالإشارة إلى مواضع مرجعية تقع بأرض دمشق تجلي موطن القصة. و يمكن العودة في هذا الصدد إلى المواضع الكثيرة التي عملنا على استخراجها في دراستنا السابقة، و نذكر منها على سبيل المثال: نهر بردى، و مرتفعات قاسيون، و هضبات الزبداني، و شارع بغداد و سينما السفراء، وسوق ساروجا الشعبي، و صالة الكندي. هي أفضية جغرافية كثيرة تثير القارئ و تجعله يقتنع بواقعية ما يعرضه الراوي أمامه.

و تلتصق صفة المرجعي كذلك برواية (كتاب الأمير)، كيف لا و هي رواية تاريخية أساسا.و لن يكون من الطبيعي في هذه الحالة الرجوع إلى جل المواضع المشار إليها في

---

[1] ينظر: حارسة الظلال، ص 35-37، 61،62، 68، 154، 201، 202، 217، 218.
[2] سعيد يقطين، قال الراوي، ص 246.

هذه الرواية، على أنه يمكن العودة إلى الأمكنة المرجعية المفتوحة و المغلقة التي عمدنا إلى استخراجها و مدارستها فيما سبق.

ينضاف إلى كل هذا محاولة الروايات الأربعة تقديم أسماء مدن كبرى أو فرعية، أو عواصم دول عربية و أجنبية، و تتكثّف أكثر في رواية (كتاب الأمير).

لا شك أن الروائي يتفاعل مع ما يجري في عصره، و لا يمكنه أن يقف موقف حياد تجاه واقعه، لذلك وجب عليه أن يعايش أحداث عصره، و أن يرتبط بواقع الحياة و قضاياها و معاركها، و أن يتوسل في سبيل التعبير عنها على توسطات فنية؛ بغية بناء عالمه المتخيل.

و إن كنا نؤمن باستناد الروائي على الواقع و اتكائه عليه في بناء قصصه، إلا أننا نعتبر الأفضية الجغرافية و بقية العناصر الفنية كائنات ورقية فحسب، تمارس الإحالة الكاذبة على العالم الخارجي(المرجع)، كون الأمكنة مثلا- و هي موضوع دراستنا في هذا الفصل- تتوفر على إشارات جغرافية و علامات طوبوغرافية توهم بواقعية المكان الذي تجري فيه الأحداث، لكنها تبقى بقدر ما تسكن العالم تفر منه و تنزاح عنه.

إن ما تقدمه الرواية في الواقع « يمثل جزءا خادعا من الحقيقة جزءا منعزلا تماما مرنا تمكن دراسته عن كثب »[1]، و ما وردت الأمكنة السابقة إلا للإيهام بواقعيتها، و استكمال تلك الصورة المتخيلة.

و إذا كان للمكان إحالة مركبة، أي إنه يحيل على نفسه داخل النص الروائي، و على المكان المرجعي الذي يتقاطع معه، فإن النص يعمل على ترجمة الأماكن المرجعية كمعنى دون أن يماثلها كليا، و هو ذو أبعاد جمالية و جماليته تنتج عن تناسب صيغ بنائه و أثره في صياغة منظومة الأحداث و إثارة الشخصية الروائية التي تخترقه، و عن قدرته في خلق المعنى و دلالاته على الحكاية، و عن انتقاله من مكان تخييلي يتم إدراكه إلى مكان مدرك شعوري يدفع المتلقي الذي يُنقل من عالمه الخاص إلى فضاء العالم الحكائي ليشارك في الإستراتيجية الحكائية.[2]

و مهما حضرت الأمكنة المرجعية و تضافرت مع بقية المكونات السردية المشكِّلة لنسيج الرواية، فإنه لا يمكننا أن نحيلها بأي شكل من الأشكال إلى استنساخ للواقع الذي انطلقت

---

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 8.

(2) مرشد أحمد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 131.

منه. و إن أشارت الرواية إلى تاريخ دقيق استلهمته بشكل تسجيلي داخل بنيتها الفنية، فليس معنى ذلك أنها قامت باجترار الواقع الخارجي.

و إذا اتكأت رواية (كتاب الأمير) مثلا على التاريخ، و استعانت الروايات الأخرى به في مواضع من متنها، فلا يمكن أن يكون ما تقدمه الرواية مجرد مادة حكائية تحاكي الواقع كما هو، بل تحتفظ لنفسها بحرية التصرف و الاختراع بما هي إعادة، لكن دون اجترار أو استنساخ، و ما كان حضور التاريخ إلا لتأطير المتخيل عبر رؤية تتجاوز الواقعي.

3-3- حضور فضاء الوطن/ فضاء الغربة:

كنا أشرنا في مستهل دراستنا للأفضية الجغرافية في الروايات الأربع إلى هيمنة ثنائيتي: الأمكنة المفتوحة و الأمكنة المغلقة على جميع التمظهرات الثنائية الأخرى، على أن هناك سمة عامة تطبع تلك التقطبية المميزة، و هي خضوعها العام لثنائية: أرض الوطن/ أرض الغربة.

تنبجس هذه الثنائية في رواية (شرفات بحر الشمال)، التي كانت مدينة أمستردام موضع أحداثها و ضمن جل صفحات الرواية، اللهم الوريقات الأولى (من 10 إلى 15) التي شهدت وجود البطل بأرض الجزائر، قبل أن يركب الطائرة تاركا البلاد مودّعا العباد.

لقد اختار ياسين الرحيل من وطنه باختياره؛ بدعوى حضور مؤتمر للفنون الجميلة و قد وجد الفرصة سانحة مع رغبته المحمومة في نسيان ماضيه الأليم، دون محاولة الارتداد إلى الوراء. يقول : « عندما نريد أن ننسى دفعة واحدة علينا أن نتعلم كيف نتفادى النظر إلى الخلف حتى لا نجر إلى نقطة البدء. كل التفاته هي محاولة يائسة للبقاء»[1]. و يقول في موضع آخر : « أريد أن أنسى. لا أريد أن أعرف ما يدور على تلك الأرض».[2]

لم يعد ياسين يرى من ضرورة تجعله يتمسك بوطن. و لِما سيصر على البقاء ؟ و من أجل من ؟ فكل الأحبة ماتوا، و لم يعد هناك من رابط يربطه بتربة وطنه التي لا تذكره إلا بسنوات الخوف من القتلة الذين يترصدون بكل باب في أي لحظة.

من هنا توهّج اسم أمستردام مشروعا بديلا للوطن، و لكنه و على الرغم من كل شيء يبقى أرض غربة، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يضاهي تربة الوطن و دفء العائلة و محبة الأهل.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 15.
[2] المصدر نفسه، ص 27.

هيهات أن تنحبس الذكريات و يُنسى الماضي، إذ تجر الذاكرة ياسين على الدوام إلى بحر الماضي، فيزداد التصاقا بوطنه و تربته التي لم توفر له السعادة، و لم تعتن به يوما و هو الفنان العظيم الذي يدعوه "الآخر" للحضور و يكرمه. يقول : « في هذه البلاد personne n'est indispensable فلن تتأثر بغيابنا. ربما قد تسعد أكثر. فهي اليوم لمن صنعوا فراشها منذ الاستقلال، و يرشونها كل ليلة بمزيد ن العهر و القتل و السقوط ».[1]

إن الذاكرة المتقدة هي الخط الفاصل بين الوطن و الغربة، يتذكر ياسين وطنه و حالة الخوف التي كانت تتلبسه بها، و كنا قد أشرنا في دراستنا لأفضية هذه الرواية الجغرافية إلى هذه القضية. بلد ميت و مظلم لا نور و لا ضياء و لا حياة و لا أمل. يقول البطل: « أنا قادم من أرض صرنا نحتفل فيها بذكرى الموت و ليس الحياة» [2]، و تقول فتنة في إحدى المواضع: « أيتها البلاد التي نكّست كل رايات الفرح و لبست حدادها و انتعلت أحذيتها القديمة التي أذلت فرحتها».[3]

تلتصق هذه الأوصاف بأرض الوطن، و يتكرر ظهورها في مواضع كثيرة و تصبغها شخصية البطل أو شخوص روائية أخرى بمسحتي الحزن و الأسى.[4]

تختص هذه الرواية بالمقابلة بين مكانين، ليكشف الراوي عن مدى الهوة الواسعة بينهما، و هي طريقة « تمكِّن متلقي النص الحكائي من تلمس ملامح هذين المكانين المتداخلين في هذا السياق، فتغني معارفه و توسع مداركه».[5]

تعقد رواية (شرفات بحر الشمال) على الدوام مقارنة بين فضاءي الوطن و الغربة، أو بعبارة أدق: بين الأنا و الآخر، الأنا البائس، و الحزين، و المهمش، و الميت، و الآخر الذي يخالفه في كل قسماته؛ لأنه سعيد، و حي، و متفائل، و مبهر، و كنا تحدثنا في مواضع عدة إلى المقارنات التي كان يعقدها البطل و غيره بين أرض الوطن و أرض الغربة. يحاول ياسين أن ينظر إلى الحياة بطريقة أحلى، كما يحاول أن يدرّب نفسه على معيشة طبيعية تبعده عن تفرس الوجوه و الخوف مما يحيط به.

---

[1] المصدر نفسه، ص 14.
[2] المصدر السابق، ص 70.
[3] المصدر نفسه، ص 87.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 14، 16، 21- 29، 47، 74، 77، 93، 101، 104، 113، 120، 134، 136، 147، 149، 150، 152، 155، 187، 188، 193، 235، 242، 274، 294، 310، 312، 317.
[5] مرشد أحمد، المكان و المنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، (د.ط)، (دت)، ص 98.

و إذا التصقت بأرض الوطن علامات الموات و الانكسار و الاحتراق و الخوف و انعدام الطمأنينة، فهناك بون شاسع بين ما يحسه إزاءها، و ما استشعره و هو يطأ أرض أمستردام لأول وهلة. يقول: « ياه، هذه هي أمستردام الشهية ؟ المدينة البريئة و العذبة التي تنام على الماء» [1]. و يقول في موضع آخر: « بدت لي أمستردام مدينة واسعة(..) و قلبها هش مثل قلب عاشقة. بسرعة تعشق، و حينما تعشق ترتبط بعفوية و جنون».[2]

تلتصق بأرض الآخر كل صفات الجمال و البهاء، و ترتبط شوارعها و بيوتها و ناسها بكل ألوان الحسن الذي لا نعثر عليه بتربة الوطن.[3]

لم يكن أمام البطل الذي يعاني لوعة الاغتراب و حرقة المنفى و إن بدا جميلا، إلا أن يرسم بخيالاته وطنا جميلا ممثلا في تشيد مدينة طوباوية بناها مع أخيه عزيز، عندما كان بأرض الجزائر، و سنتحدث في الفصل الرابع عن هذه المدينة الساحرة.[*]

إن الحلم المثالي لا يتشكل إلا في مخيلة أصحابه، و يرون فيه فسحة أمل وسط ديكور أسود و مظلم، و معاناة كانت قدرهم الأول في الحياة أو ربما تمظهر في عقول ممن كانوا يرون تحقيقه، ليجد هؤلاء أنفسهم أمام وهم ليس إلا. و على الرغم من ذلك، يبقى هو الأمل المتبقي الذي لا صيرورة ترتسم في الأفق دونه و لا إبداع، حتى لو كان أوهاما متعالية على درجة الوجود.

رواية (طوق الياسمين) رحلة أخرى في ديار الغربة، و من على أرض دمشق يقص علينا راويها قصة مع مريم التي انطفأت و دفنت بإحدى مقابرها. تقول مريم في إحدى رسائلها للبطل: « هل لي أن أطلب شيئا صغيرا. تركته في وصيتي الموضوعة لدى سيلفيا إذا مت أن تدفنني على هذه الأرض ليس بعيدا عن عيد عشاب (..) لا أرض لي هناك. أرضنا صارت ضيقة حتى على أهاليها و لا أريد أن أضايق أحدا. تربة المنفى أحيانا أرحم».[4]

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 76.
[2] المصدر نفسه، ص 77، 78.
[3] ينظر: المصدر السابق، ص 57، 70، 109، 113، 116، 117، 120، 209، 210، 26، 227، 231، 268، 316، 325.
[*] ينظر: البحث، ص 452- 454.
[4] طوق الياسمين، ص 275، 276.

إذا جرت أحداث رواية (شرفات بحر الشمال) بأرض أجنبية، فهي في رواية (طوق الياسمين) تقع بأرض عربية، لكن يجمع بينهما هموم الغربة و الوحدة و الحنين لوطن تطفو صورته المأساوية و الحزينة، وضيقه الشديد على ساكنيه.

نظرة مريم هذه تقارب ما قاله البطل عن عيد: « حتى عندما رجع إلى مدينته تبسة مسقط رأسه، لم يمكث كثيرا. لم يتحمل ثقل المدينة و نفاقها فرجع بعد أقل من شهر».[1]

و إذا تشابهت صورة الوطن في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين)، فإن لمسة الجمال و السحر ترتسم على أرض دمشق و في مواضع كثيرة من متن الراوية الثانية يقول البطل: « جميلة هذه المدينة إلى حد أن من لا يعرفها يسقط على صدرها الملتهب فغمض العينين».[2]

و إن شعر عند دخولها أول وهلة أنها تخالف الصورة التي رسمها عنها، إلا أن الشعور بالألفة و الدفء و الحميمية بدأ يدب شيئا فشيئا داخله. يقول:

«..هذه المدينة تشبه مدن ألف ليلة و ليلة كما كنت أتصور. وضع أحد الأصدقاء يده على فمي:

- أسستتت... المدينة لا تحب من يقول كلاما مثل هذا. إعط لنفسك وقتا و ستحبك. و أحببتها بدون أن أسألها عن رأيها. لم يكن يهمني كثيرا أن أعرفه. كان يكفيني أني كلما حزنت أو انكسرت، منحتني أشواقها و باراتها و زواياها الشعبية الضيقة التي أشرب كأسي الجميلة فيما تحت النواصات التي لا تطفأ طوال الليل. لم تكن مدينة عادية أبدا. بسرعة صارت في».[3]

تدخل هذه المدينة القلب دون استئذان، و قد كان لأمكنتها دور كبير في محاولة بعث الألفة و تحقيق الدفء وسط برودة الغربة التي تعيشها الشخصية.

هي الغربة عينها التي كابدها الأمير في قصر أمبواز و خارج حدود وطنه، تربته التي قاسى من أجلها الكثير، وعانى ويلات الحرب فيها ضد القوات الاستعمارية الفرنسية.

و يظهر فضاء الوطن و التعبير عن التشبث به في أكثر من موضع في الرواية، و في المقابل يتجلى الآخر بقوته و سلطته و هيمنته و تحضُّره الذي استطاع به- حسب رأي

---

[1] المصدر نفسه، ص 115.
[2] المصدر السابق، ص 90.
[3] المصدر نفسه، ص 111.

الأمير- التغلب على الآنا و إخضاعها، ينضاف إلى ذلك تواطؤ القبائل، و كنا قد أشرنا في أكثر من موضع إلى هاتين النقطتين الهامتين في دراستنا للأفضية الجغرافية.

فجيعة "الوطن" تتفجر أكثر في رواية (حارسة الظلال)، و إن لم تتكشف مع مقابلتها "فضاء الغرب"، إلا أن ما تزخر به هذه الرواية من تصوير مأساة بلاد بكاملها قد لا نعثر عليه في عمل روائي آخر، و يمكن العودة هنا إلى شتى الأفضية الجغرافية التي عملنا على استقصائها فيما مضى.

و عموما يمكننا القول: إن ثنائية الوطن/ الغربة تتميز بحضورها الهام في الروايات الأربع، لتعبر عن صراع داخلي يعانيه الراوي بين فضاءين متمايزين، يتمظهر في أحدهما الجمال و الأمان، لكنه يفتقد إلى الحميمية و الدفء، و يحمل الآخر الموت و الخوف، لكن تحفره الذاكرة بعمق.

و بقي أن نقول: إن جميع الأفضية الجغرافية المدروسة آنفا لا يمكن أن تستلم لوحدها عملية بناء الفضاء الروائي، إذ لابد من حضور مكون ثان وسمناه بـ: الفضاء- رؤيةً سرديةً، رأينا في إدراجه ضمن الفصل الثاني بخاصة، ضرورة بالغة؛ إذ يعبر عن رؤية الراوي إزاء الأفضية الجغرافية المرسومة، إضافة إلى أننا نعتبر موضوع "الرؤية" ميزة أساسا تطبع الروايات الأربع موضوع الدراسة و تتعالق بشدة معها و تحضر بقوة لا يمكن إغفالها أو تجاوزها، و هذا ما سيثبته الفصل الموالي.

الفصل الثاني

الفضاء-رؤيةً سرديةً،
و طرق تحليله، و بنائه

1- مفهوم الفضاء-رؤيةً سرديةً.

2- أنواع الرؤية السردية.

3- بناء الفضاء-رؤيةً سرديةً عند الأعرج واسيني.

4- خصوصية بناء الفضاء-رؤيةً سرديةً عند الأعرج واسيني.

1- مفهوم الفضاء-رؤيةً سرديةً:

نقول بدءا: إنه لا توجد « إمكانية للحديث عن الفضاء في الرواية دون تحديد وجهة نظر السارد».[1]

و يعبر "بحراوي" عن تعالق الفضاء بمكون الرؤية السردية قائلا: « لمفهوم الرؤية ميزة خاصة في دراسة الفضاء الروائي لأننا في الرواية لا نواجه فضاءً خاما بمعنى الكلمة، و إنما أجزاء و عناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان، و تحيطنا علما بالكيفية التي تدرك بها أبعادها و صفاته(..) و من ناحية سيكون لهذا المفهوم فائدة كبرى عند تصنيف و تحليل أنواع الرؤيات السائدة في إدراك و عرض مكونات الفضاء الروائي، و فضلا عن ذلك ستقوم الرؤية كمعيار حاسم لقياس المدى الذي تطاله قدرة الروائي في تطويق أجزاء المكان و إلغاء المسافة بين عناصره و تقديمه على نحو يلبي الحاجة إلى الائتلاف و الانسجام».[2]

و تذكر "جوليا كرستيفا" في كتابها "Le texte du Roman"، و خلال حديثها عن الفضاء النصي للرواية إلى مفهومات تتقارب مع ما نسمه بالمنظور السردي قائلة: « هذا الفضاء مُحوَّل إلى كل، إنه واحد و واحد فقط مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، و كل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، و هذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (les actants) الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي».[3]

و يشرح "لحمداني" قائلا: «إن الفضاء هنا يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي أو الكاتب في إدارة الحوار و إقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال، حتى أن كرستيفا تشبه الرواية في هذه الحالة بالواجهة المسرحية».[4]

---

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 46.
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 42.
[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 61.
[4] المرجع نفسه، ص 61، 62.

إن أول سؤال ينبغي طرحه على أنفسنا: من يرسم أفضية الرواية الجغرافية، و من يقدمها ؟ ثم لما تم إدراج عنصر الرؤية السردية هنا ؟ نظرا لكونه يعد مكونا مهما من مكونات الخطاب الروائي و مبحثا رئيسا فيه.

ستتكشف إجابة هذين السؤالين تدريجيا، كما ستتجلى مسوِّغات إدراج عنصرين كاملين لمفهوم الرؤية فأنواعها ضمن فصل كامل ارتضينا له تسمية "الفضاء- رؤيةً سرديةً".

تعد الرؤية السردية من أهم المشكلات إثارة للاهتمام من قبل البويطقيين، أين حظيت بالمكانة العليا خلال القرن العشرين[1]، و هي تتعلق « بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد».[2]

و إذا أرجعنا البصر إلى الوراء، وجدنا أن أول من أثار إشكالية وجهات النظر[*] الشكلاني الروسي "بوريس إيخنباوم" في دراسة حول "غوغول" و "ليسكوف"، على أن معظم الأبحاث النقدية ترى أن الدعوة إلى تنويع وجهات النظر تعود إلى أعمال هنري جيمس (H. James) و بيرسي لوبوك (P.Lulbock)، التي زادها مفهوم التبئير (La focalisation) عند "جيرار جنيت" تماسكا أكثر مما كانت عليه.[3]

و لزاوية النظر أساسها النظري في حقول الممارسة الفنية، و تتضح دلالتها أكثر في الرسم، إذ تختلف هيئات الخيوط و الظلال، باختلاف الزاوية التي ينظر منها الفنان إلى المشهد، الذي تحدد بدوره أبعاده و المسافات بين مكوناته، وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك، و حسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه.[4]

و تتضح الصورة في الرواية، إذا حاولنا إسقاط هذا على شخصية الراوي؛ بوصفه المتحكم الأول في تقديم عالم قصه، و الواسطة الوحيدة بين حكايته و المتلقي.

لقد توقفت قضية الرؤى التي أثارت جدلا واسعا عند الراوي على وجه الخصوص، و طبيعة العلاقات المتشابكة و المتداخلة بينه و بين الرؤية.[5]

---

(1) تزفتان تودوروف، الشعرية، ت/ شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، ط2، 1990، ص 51.

(2) تزفتان تودوروف،"مقولات السرد الأدبي"، ت/ الحسين سحبان و فؤاد صفا، مجموعة من الباحثين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 61.

(*) لقد تعددت تسميات مصطلح (الرؤية)، فنجد من ينعتها بوجهة النظر، أو المنظور، أو البؤرة، أو المجال، أو التبئير؛ تبعا لتباين تصورات النقاد لها، لذلك سندرجها بالأسماء ذاتها التي ارتضاها أصحابها.

(3) السيد إبراهيم، نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"، دار قباء للطبعة و النشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998 ، ص 170.

(4) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1990، ص 115، 116.

(5) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1990، ص 61.

و يعرف الراوي بأنه « الشخص الذي يروي القصة (..) و هو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث و وصف الأماكن و تقديم الشخصيات و نقل كلامها، و التعبير عن أفكارها و مشاعرها و أحاسيسها» [1]، في حين تعنى الرؤية بـ « الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها(..) فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته و لموقفه الفكري، و هو يحدد بواسطتها، أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها».[2]

فالرؤية و الراوي- إذن- متداخلان، و لا يمكن لأحدهما الانفصال عن الأخر، أو النهوض دونه، و هو ما يتجسد حقيقة ضمن الرواية، أين تعلن الرؤية عن موقف الراوي الخاص إزاء الحكاية المتخيلة، و الذي ينحو إلى التأثير على القارئ دون شك.

و نربط حديثنا هنا بالراوي دون الكاتب؛ للتفريق بين الاثنين، فعندما يقال: راوٍ نشير به صراحة إلى الكاتب و نعتبرهما سيان، في حين أن الاختلاف بينهما جلي.

و في هذا الصدد يذكر "ولغ غانغ كايزير" في مقال له بعنوان "من يحكي الرواية؟ ": « إن سارد الرواية ليس هو المؤلف(..) إن السارد شخصية تخييل تقمصها المؤلف».[3]

فهذا الفهم الخاطئ الذي يظهر بخاصة عند استعمال ضمير المتكلم هو ما لاحظه "بلزاك" و عبر عنه صراحة بقوله: « هناك كثير من الناس يحلو لهم جعل الكاتب مشاركا في الأحاسيس التي يلحقها بشخصياته، و إذا حدث و استعمل المؤلف ضمير المتكلم، فإن كل الناس تقريبا سيسعون إلى الخلط بين المؤلف و الراوي».[4]

فالقراءة الساذجة تؤدي إلى الخلط بين الشخوص التخييلية، و الأشخاص الحقيقيين. و ما الشخصيات الروائية إلا مجموعة من الكلمات لا أكثر.

و هو ما يتطابق مع المفهوم اللساني، فهذا "تودوروف" يجردها من محتواها الدلالي ،ليجعل وظيفتها النحوية بمثابة الفاعل في العبارة السردية.[5]

---

[1] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
[2] المرجع نفسه، ص61، 62.
[3] ولغ غانغ كايزير، "من يحكي الرواية"، ت/ محمد سويرتي، مجموعة من الباحثين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص113.
[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص212.
[5] المرجع السابق، ص213

فالراوي –إذن– بهذه الطريقة شخصية عادية متخيلة، تبتعد عن الروائي الذي أنشأها، كما أنشأ باقي شخوص الرواية، و إن عمد إلى إعطائها دورا متميزا من خلال تقديم عالم القصة المتخيلة.

و يعمد الراوي إلى اختيار زاوية رؤية معينة ينظر بها إلى القصة؛ للوصول إلى هدف يبغيه، و في هذا ينظر واين بوث (w.Booth) إلى الرؤية كونها « مسألة تقنية و وسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة»[1].

فزاوية الرؤية حسب هذا التعريف الذي يعلق عليه "حميد لحمداني"، متعلقة بالتقنية المستخدمة للحكي، و ترتبط بالغاية التي يهدف إليها الروائي عبد الراوي.[2]

و لقد كانت الرواية التقليدية تعتمد على الراوي، الذي يتدخل بشكل سافر داخل الخطاب، حيث يفرض تدخلاته و تعليقاته، و يتحكم في مصائر شخوصه.[3]

وجاءت آراء الروائي و الناقد الانجليزي "هنري جيمس" حاسمة من مطلع القرن العشرين، حين دعا إلى إقصاء السلطة الفوقية للراوي العليم، و إلى ضرورة مسرحة الأحداث، بتحويل الخطاب الروائي إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة.[4]

لقد تبنى "بيرسي لوبك" الآراء الجيمسية في دراسته لبعض النصوص الروائية، مميزا بين نوعين من الأساليب في كتابه "صنعة الرواية"، أطلق على الأول الأسلوب البانورامي (le style panoramique)، الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، و الأسلوب المشهدي (Le style Scénique)، الذي ينزاح فيه السارد و يفسح الاستقلالية لشخصياته.

و نلحظ أن "لوبك" يستخدم مصطلح "الأسلوب" بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم "وجهة النظر"، حيث يقول: « إنى اعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر- السؤال عن علاقة رواية القصة بها».[5]

لقد أعقب "صنعة الرواية" دراسات عدة في مجال البحث عن وجهة النظر، مثل أعمال كلينث بروكس (Clean Brooks)، و روبرت بن وارين (Robert Penn Warren)، و ف.ك ستانتسل (F.K.Stazel)، و نورمان فريدمان (N.Friedman)، و وارين بوث، و

---

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 46.

(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(3) Gérard Genette, Figures II, P 189.

(4) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 166.

(5) بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ت/ عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، ط2، 2000، ص 225.

برتيل رومبرك (B.Romlerg). و قد وصلت دراسة وجهة النظر ذروتها مع عمل "جنيت" الذي استمد مقولة المظهر "Aspect" من "تودوروف"، و جعلها أحد المنطلقات الثلاثة (الصيغة، و الرؤية، و الزمن) في دراسة الخطاب الروائي.

و يذهب "جنيت" إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، و هو ينهض من خلال اختيار وجهة نظر بعينها أو عدم اختيارها، و يقترح في هذا الصدد تسمية أخرى للرؤية السردية هي التبئير.[1]

على أن ما يأخذ عليه "جنيت" الخلط المفاهيمي الذي يقع فيه كثير من النقاد بين ما يدعوه صيغة، و ما يسميه صوتا "VOIX" ، الذي يبحث في السؤال التالي: من السارد ؟ أو بعبارة أخرى: من يتكلم ؟ [2]

يطال الاختلاط و التشابك أيضا مصطلحي الصيغة و الرؤية، كما يشير "تودوروف" في مقاله "مقولات السرد الأدبي" المذكور آنفا، و لا يتضح ذلك إلا بعد التعرف على أنواع الرؤية السردية ضمن العنصر الموالي.

2- أنواع الرؤية السردية:

إن ما يرمي إليه النقاد من وراء مصطلح الرؤية السردية، كشف الطريقة التي تدرك بها الحكاية من قبل الراوي، و بعبارة "تودوروف" « يعكس العلاقة بين الضمير الغائب (هو) il (في القصة) و بين ضمير المتكلم (أنا) Je (في الخطاب)، أي العلاقة بين الشخصية الروائية و بين السارد».[3]

و يكاد ل. أوتوك (L.o'tool) يلخص لنا تلك العلاقة المتشابكة و غير المحددة بين الراوي و الرؤية في مستويين تتفرع عنهما مستويات أخرى، أما« المستوى الأول يلمس

---

[1] Gérard Genette: Figures III, P 203, 206.

[2] المرجع نفسه، ص 203.

[3] تزفتان تودورف، "مقولات السرد الأدبي"، مجموعة من الباحثين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 58.

من خلال كون رؤية الراوي خارجية تصف ما تراه و تقدم الأحداث و الشخصيات بحيادية وصفية(..) و تسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجية، و يسمى الراوي بالراوي العليم(..) أما المستوى الثاني يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية، تضفي انطباعات الراوي و وجهة نظره على الأحداث و الشخصيات، و يكون شاهدا عليهما، و تسمى الرؤية هذه بالرؤية الداخلية، و يسمى الراوي هذا بالراوي المشارك أو المصاحب».[1]

لقد اهتم بمفاصل العلاقة بين الراوي و الرؤية نقاد كثر، و قد يكون "توماتشفسكي" سبق غيره إلى تحديد زاوية رؤية الراوي في مقاله "نظرية الأغراض" (1923)، إذ يميز بين نمطين من السرد هما السرد الموضوعي (Objectif) و السرد الذاتي (Subjectif)، أين يكون السارد عليما بكل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال في النوع الأول، في حين نتتبع الحكي يعيني الراوي متوفرين على تفسير كيفية معرفة كل خبر من قبله، و متى تم ذلك في النوع الثاني.[2]

و يعرض "كلينث روكس" و "روبرت بن وارين" سنة 1923 نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلحا عليه آنذاك بالبؤرة السردية (Foyer narratif) كمقابل لوجهة النظر، و هي ما تتضح في الجدول التالي الذي يقدمه جنيث:[3]

	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج
سارد حاضر بصفته شخصية في العمل	1- البطل يحكي قصته	2- شاهد يحكي قصة البطل
سارد غائب بصفته شخصية عن العمل	4- المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	3- المؤلف يحكي القصة من الخارج

(1) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 119.

(2) توماتشفسكي، "نظرية الأغراض"، مجموعة من الباحثين، نظرية المنهج الشكلي" نصوص الشكلانيين الروس"، ص 37.

(3) Gérard Genette: Figures III, P 204

و يعلق "جنيت" على هذا الجدول قائلا بأن المحور العمودي (داخلي- خارجي) هو ما يرتبط بوجهة النظر، في حين يخص المحور الأفقي (حضور – غياب) ما يسميه بالصوت أو هوية السارد [1].

و في سنة 1955 ميز الناقد الألماني "ف.ك ستانزيل" ثلاثة أصناف من (الحالات السردية) الروائية هي:[2]

1- حالة المؤلف العليم (الكلي المعرفة).

2- حالة السارد المشارك في العمل الروائي.

3- حالة المحكي المسرد بضمير الغائب.

و في السنة نفسها قدم الناقد الألماني "نورمان" تصنيفا أشد تعقيدا مشكلا من ثمانية أطراف، مجزأة على أربع مجموعات يمكن تلخيصها في الشكل التالي:[3]

أ- السرد كلي المعرفة	بتدخل من الكاتب
	بحياد من الكاتب
ب- السرد بضمير المتكلم	أنا- الشاهد
	أنا- البطل أو الشخصية الرئيسية.
ج- السرد كلي المعرفة	السرد كلي المعرفة الانتقائي
	السرد كلي المعرفة التعددي
د- سرد موضوعي محض	الطريقة الدرامية- و هي افتراضية و يصعب تمييزها عن الثانية
	طريقة الكاميرا- و هي عبارة عن محض تسجيل دون اختيار و

(1) المرجع السابق، و الصفحة السابقة.

(2) (3) عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الإئتلاف و الاختلاف، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1992، ص 100.

	لا تنظيم

أما "واين بوث" فقد كتب سنة 1961 بحثا بعنوان "المسافة و وجهة النظر- مقالة في التصنيف"، ذهب فيها إلى وجود ثلاثة رواة يتحكمون بالرؤى السردية و هم المؤلف الضمني، و الرواة غير الممسرحيين، و الرواة الممسرحون.[1]

و تبنى أخيرا "برتيل رومبرك" عام 1962 تنميط "ستانتسل"، على أنه أضاف إليه تنميطا رابعا هو الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكي، و هو النمط السابق عند "فريدمان".[2]

إن ما نلحظه على معظم هذه التصنيفات هو الخلط الواضح بين الرؤية و الصوت، ففي قول "فريدمان" مثلا بتدخل الكاتب أو حياديته، يحصل التمييز بينهما على أساس الصوت لا الرؤية، كما أن التصنيفات الأخرى تدخل بطريقة أو بأخرى المسافة الفاصلة بين المؤلف و القارئ و شخوص الرواية، و هو يقترب من مشكلات الصوت كذلك.

من هنا جاءت الجهود الفرنسية أكثر دقة، و أسلم من سابقتها في دراسة الرؤية السردية و التي بدأها جان بويون (J. pouillon) في كتابه "الزمن و الرواية" و "تزفتان تودورف" في "مقولات السرد الأدبي" و "الشعرية"، و "جيرار جنيت" في "وجوه 3".

لقد حصر "بويون" مختلف أشكال تمظهر هذه الرؤيات في ثلاثة، نعرضها نقلا عن مقال "تودوروف":[3]

3-1- الرؤية من الخلف (La Vision par derrière) :

و تستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية، و فيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية. إنه يستطيع معرفة ما يجري خلف الجدران أو في خلد أبطاله، و تتجلى قدرته المعرفية في معرفة الرغبات السرية لإحدى الشخصيات، دون أن تكون الأخيرة واعية بها، أو معرفة أفكار شخصيات كثيرة في آن واحد. و ذلك ما لا تستطيعه أي منها، أو مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية حكائية بمفردها. و تنطبق هذه الرؤية مع ما أطلق عليه "توماتشفسكي" سابقا بالسرد الموضوعي.

---

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 167.

[2] Gérard Genette : Figures III, P 205.

[3] تزفتان تودورف، "مقولات السرد الأدبي"، مجموعة من الباحثين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 58، 59.

3-2- الرؤيـة – مـع (La Vision – avec) :

تنتشر في العصر الحديث، و فيها يعرف السارد قدر ما تعرف الشخصيـة الروائية، فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. و يمكن أن يسرد هذا النـوع بضـميري المـتكلم أو الغائـب لكـن مـع بقـاء المسـاواة المعرفيـة بيـن الـراوي و شخوصه. و الرؤية- مع هي ما أشار إليها "توماتشفسكي" باسم السرد الذاتي.

3-3- الرؤيـة مـن الخـارج (La Vision du dehors) :

و هي نادرة الاستعمال مقارنة مـع الرؤيتين السابقتين. و فيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من الشخصيات الروائية، و هو بذلك لا يمكنـه إلا أن يصـف ما يرى و يسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات.

و لقد كـان الروائيـون التقليديون لا يعرفـون مـن تقنيـات السـرد الروائـي إلا الرؤيـة مـن خلـف، التـي كـان الـرواة فيهـا يتفوقـون علـى الشخصـيات الروائيـة بمعرفـة كل شـيء، علـى خلاف الرؤية- مع، أو الرؤية المصاحبة و الرؤية من الخـارج، اللتين تشكلان أبـرز تقنيـات الرواية المعاصرة.[1]

إذا كـان "بويـون" قـد انتهـى عنـد هـذه الأنـواع الثلاثـة للرؤيـة، فـإن "تـودوروف" يضـيف نمطا رابعا يتفرع عن النوع الثاني (الرؤية- مع) يطلق عليه اسم الرؤية المجسمة (Vision stéréoscopique) التـي تسمح بروايـة حدث واحـد مـن قبـل شـخوص عدة، الشـيء الـذي سـيعطي للظـاهرة الموصـوفة تعقيـدا أكثـر مـن جهـة، كمـا سـيركز انتباهنـا علـى الشخصـية الساردة، باعتبار أن الحدث سبق و أن تعرفنا عليه من جهة ثانية.[2]

و لعلنا نشير هنا إلى الخلط و التشابك بين الصيغة و الرؤيـة، إذ يشير "تـودوروف" إلـى إن الأسلوب المشهدي- عند لوبوك- هو في الوقت ذاته التمثيل أو العرض- حسب مـا قدمنا في الفصل السابق- أو الرؤية – مع أو السارد= الشخصية الروائية، و الأسلوب البـانورامي هو الحكي أو الرؤية من الخلف أو السارد> الشخصية الروائية.[3]

علـى أن "تـودوروف" يضـيف فـي الموضـع نفسـه مـا يـدعم الاخـتلاف الجـوهري بـين المصـطلحين، بـالعودة إلـى روايـة "العلاقـات الخطيـرة" لبيير أمبـرواز فرانسـوا كودلـوص

---

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 56.
(2) تزفتان تودورف، "مقولات السرد الأدبي"، مجموعة من الباحثين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 59، 60.
(3) المرجع نفسه، ص 63، 64.

لاكلو، التي يوكل فيها الحكي إلى فالمون بدءا برؤية تقارب الرؤية من الخلف، ليأتي دور السيدة فولانج التي تولت الحكى بعد ذلك، و تكون معرفتها بالأحداث قليلة، و ينتمي سردها إلى ما يسمى بالرؤية- مع، هذا إذا لم ينتمي إلى الرؤية من الخارج.[1]

أما "جيرار جنيت"، فيتبنى مصطلحا آخر عوضا عن الرؤية هو "التبئير"، و يراه أكثر تجريدا من مصطلحات مثل رؤية، و حقل، و وجهة نظر؛ لما تحمله من مضامين بصرية، إضافة إلى أنه يتوافق مع تعبير بروكس وارين "بؤرة السرد" [2]. و يعرفه بقوله: « أقصد بالتبئير تضييقا في حقل الرؤية؛ أي عمليا انتقاء للمعلومات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسمية معرفة كلية، أداة هذا الانتقاء هي بؤرة متموضعة، أي نوع من القناة للأخبار لا تسرب إلا ما تسمح به الوضعية».[3]

أما أنواع التبئير عنده فهي:

1- الحكايــة غيــر المبــأرة أو ذات التبئيــر الصفــر[4] – (Le récit non focalisé ou focalisation Zéro). و يقابل هذا النوع مصطلح الرؤية من الخلف عند "بويون"، أو السارد > الشخصية عند "تودوروف".

2- الحكايــة ذات التبئيــر الداخلــي (Le récit à focalisation interne). .

و تقابل الرؤية- مع عند "بويون"، أو الراوي= الشخصية من حيث المعرفة عند "تودوروف". و يقسمها بدورها إلى ثلاثة أنواع:

أ- حكايــة ذات تبئيــر داخلــي ثابــت (récit à focalisation interne fixe):

و نموذج ذلك رواية ما كانت ميزي على علم به " Ce que savait Maisie" لهنري جيمس التي يتبني فيها صاحبها « مبدأ وحدة مركز الرؤية، فكل الشخصيات، كل الأحداث، تُنقل لنا كما تراها الشخصية الواحدة التي هي ميزي الصغيرة و تعيشها».[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص 64.

[2] Gérard Genette : Figures III, P 206.

[3] كريستيان أنجلي و جان إيرمان، "السرديات"، مجموعة من الباحثين، نظرية السرد"من وجهة النظر إلى التبئير"، ت/ ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 113.

[4] Gérard Genette : Figures III, P 206.

[5] جيرار جنيت، خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ت/ محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 373.

و مثلها رواية السفراء "Les ambassadeurs"، التي يقول فيها "لوبوك": « إن جيمس في – السفراء – لا يخبرنا بقصة عقل سستريثر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه».[1]

و هذا ما سيجعل حقل الرؤية السردية يضيق؛ باعتبار أنه سينحصر و يقدم لنا من خلال وعي شخصية وحيدة هي ستريثر.

ب- حكاية ذات تبئير داخلي متغير (récit à focalisation interne variable) :

ومثل هذا النوع رواية "مدام بوفاري" لفلوبير، أين ينطلق السرد مبأرا على شارل،

ثم إيما ليعود إلى شارل مرة ثانية.[2]

جـ-حكاية ذات تبئير داخلي متعدد (récit à focalisation interne multiple) :

و نموذج ذلك روايات المراسلة التي يعرض فيها الحدث الواحد مرات عديدة وفق وجهات نظر شخصيات مختلفة. و قد تكون قصيدة الخاتم و الكتاب السردية لروبرت براونينك (R.browning) التي تحكي قضية جنائية ينظر إليها القاتل، ثم الضحايا، ثم الدفاع، فالاتهام...الخ، مثالا لا بأس به على هذا النمط من الحكاية.[3]

4- الحكاية ذات التبئير الخارجي(le récit à focalisation externe) :

و هي تقابل الرؤية من الخارج حسب "بويون"، أو السارد < الشخصية حسب "تودوروف و يتضح ذلك في أعمال ما بين الحربين العالميتين، كروايات داشيل هاميت (Dashiel hammette)، التي يتصرف فيها البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة عواطفه و أفكاره، و مثل ذلك بعض قصص إرنست همنغواي (I.hemingway) ، مثل القتلة و تلال كفيلة بيضاء التي يصل فيها التكتم حد الإلغاز.[4]

---

(1) رينيه ويليك و اوستين وارين، نظرية الأدب، ص 235، 236.

(2) كريستيان أنجلي و جان إيرمان، "السرديات"، مجموعة من الباحثين، نظرية السرد، ص 117.

(3) Gérard Genette : Figures III, P 207

(4) (4) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

و تحاول ميك بال(Mieke Bal) الأخذ بمفهوم التبئير لتقترب به من معنى الرؤية عند "بويون ، على الرغم من محاولتها تجنب مضمونه البصري المفرط، حيث تنزلق به في اتجاه عملية النظر و الإدراك و الفهم، في حين يكمن عند "جنيت" في حق الاختيار الذي يمتاز به السارد وحده في تضييق حقل الرؤية.[4]

و تشير "ميك بال" في هذا الصدد إلى الفاعل و الموضوع باسم المبئر (Focalisateur) و المبأر(Focalisé)، و بالتالي سيتحول سؤال جنيت: التبئير على من؟ إلى تبئير ماذا ؟ و من طرف من ؟ و هي بهذا تحتفظ بلفظة التبئير بوصفها دالا، لتملأ مدلوله بإشكالية تتمثل في التساؤل التالي: من هي الذات و الموضوع في عملية الإدراك.[1]

و استنادا إلى ما قدمه "بويون" و "تودوروف" و "جنيت"، و ما أضافته "ميك بال"، سنحاول دراسة بناء الفضاء-رؤيةً سرديةً في الروايات الأربع موضوع الدراسة؛ لنقوم بمحاولة تركيبيه نكشف من خلالها على خصوصية ذلك البناء .

و مما لا شك فيه أن « رؤية المؤلف للمكان تشكل امتدادا لموقفه الأيديولوجي في الحياة يحققها من خلال اختياره للأبطال القادرين على حمل تصورات واضحة أو باهتة، إلا أنهم يستميتون من أجل تحقيقها على وفق مبدئية الأبطال و اندفاعهم. و المكان ما هو إلا الشكل الذي يتمظهر من خلاله الأبطال ».[2]

و للشخصيات الروائية علاقة وطيدة بالفضاء الجغرافي، أو ليست الساكنة فيه و المنفعلة داخله و المكونة لفاعليته و حركيته [*]، كما أن لها الحق في اتخاذ الرؤية و الموقف الذي يلائم تصورها و تفكيرها.

و نحن نشير هنا على وجه أخص للراوي، ذاك الكائن التخييلي الذي أبدعته أنامل الروائي، و الذي يأخذ الدور الأعظم ضمن المسيرة القصصية؛ حين يتكفل برسم خطة نرى أن للكاتب فيها دورا عظيما؛ حيث ينشر بوساطته رؤيته الخاصة.

إن الروائي-كما تقول كرستيفا- يقبع خلف الخشبة المسرحية؛ ليشرف على العمل ككل ليظل كل شيء تحت رقابته.[1]

---

[1] كريستيان أنجلي و جان إيرمان، "السرديات"، مجموعة من الباحثين، نظرية السرد، ص117.

[2] منصور الدليمي، المكان في النص المسرحي، ص57.

[*] نشير هنا إلى الصعوبة الكبيرة التي اعترضتنا في الفصل الأول و في الشق التطبيقي،حيث تعسر علينا الفصل بين مكوني "المكان" و "الشخصية "؛ لتعالقهما الشديد، و إن كنا حاولنا قدر المستطاع إقصاء عنصر"الشخصية" و الإبقاء على مكون "المكان" و دلالته فحسب، بغية إرجاء تفصيل الحديث عن ترابطهما الوثيق إلى الفصل الرابع من البحث.

إن الفضاء يتأسس بوساطة وجهات نظر متعددة، بدءا من الراوي؛ بوصفه كائنا تخيليا، و من خلال اللغة التي يستخدمها في تشكيل أفضيته، و من بقية شخوص الرواية.[2]

إن الفضاء الذي ستجري فيه حوادث القصة المتخيلة ينبني بالدرجة الأولى على وجهات النظر التي تنصهر جميعا لتشكيله و تشييده، و لا نظن أننا نستطيع الحديث عن الفضاء دون الإشارة إلى وجهة النظر التي يجسدها الراوي من خلال إعلانه الانحياز إلى موقف ما، أو إلى رؤية الشخصية القابعة في المكان الذي يدخل في رؤية الكاتب المكانية.

إننا نؤمن بأن هذا النوع من الأفضية هو أداة تعبيرية قوية تفصح عن موقف الروائي مما يحيط به، فهو ينظر إلى الأشياء و ينظمها، انطلاقا من قناعاته الفكرية و الجمالية معا.

على أن "عبد المالك مرتاض" يناقض هذا الرأي؛ إذ يرى أن الروائي إذا أراد أن يعبر عن نظرته للوجود ليس عليه أن يذهب إلى مكون "الفضاء"، و يتخذ منه وسيلة لبلوغ هذا الهدف، بل إن له طرقا متعددة لإبراز ذلك.[3]

إن القراءة المتأنية و الدقيقة لعنصر الرؤية و تطبيقه على أي عمل روائي، يكشف الدور الهائل الذي يكتسبه في التعرف على موقف الراوي، بل إن الرؤية السردية أو التبئير كما يسميه "جنيت"، و كما تعبر عنه "ميك بال"، يمكن أن يتخذ صورا متعددة: التبئير من قبل من ؟ و على ماذا ؟ و يدخل الفضاء الجغرافي كأحد المبأرات المهمة التي تكفل دراستها كشف النقاب عن غوامض كثيرة.

إضافة إلى ذلك وجدنا أن قضية الرؤية السردية، تتعالق تعالقا شديدا بمكون الفضاء الجغرافي في الأعمال الأربعة موضوع الدراسة. هو صيغة هامة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا، و أهميته عظيمة لا يمكن إغفالها في أعمال "واسيني الأعرج" بعامة، و سنبين عن ذلك فيما سيأتي من دراستنا التطبيقية.

---

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 15.
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 32.
(3) ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 148.

3- بنـية الفضـاء- رؤيـةً سرديـةً في روايات الأعـرج واسينـي:

إن حكايات الروايات الأربع تخضع لتبئير داخلي يطابق ما أسماه "بويون" بالرؤية- مع، أو معادلة "تودوروف" (السادر= الشخصية الروائية)، حيث إن معرفة الرواة لا تتجاوز معرفة شخوصهم، فهم لا يعلموننا بشيء إلا بعد أن تكون الشخصية علمت به، متتبعين حكيهم بأعينهم، بل بتدخل سافر منهم في محاولة التبئير على الأفضية الجغرافية المفتوحة و المغلقة، التي سنعتبرها موضوع التبئير الأول في هذه الدراسة، لنضيف إليها مقولة مهمة و سمناها بـ "التبئير على الشخصيات"؛ باعتبارها عنصرا مهما يكفل الكشف عن التضييق الذي يمارسه الرواة على عوالم قصصهم المتخيلة.

3-1- التبئير على الأفضية الجغرافية:

تعتبر الشخصية الساردة في رواية (حارسة الظلال) شخصية مشاركة في خضم الأحداث، على أن التساؤل الذي قد يتبادر إلى أذهاننا بعد قراءة الرواية هو: هل نعتبر حسين الشخصية البطلة ضمن الوقائع أم لا ؟ باعتبار أنه يأخذ دورا حاسما خلالها.

يتجلى الراوي بداءة صوتا خفيا لا يعلن عن اسمه إلا مع الصفحة الثانية و العشرين(22)، و يحاول تدريجيا إدخالنا إلى عالم الحكاية المتخيلة، بوساطة توطئة تمثل إرهاصات أولى تشويقية لبدء فعل القص، و تعبّر عن نتائج مهمة تشكل النهاية التي آلت إليها القصة (عملية البتر- مغادرة دون كيشوت- فقد منصب عمل الراوي بوزارة الثقافة).

فهذه الإشارات الاستشرافية تمهد – في الواقع- للبدء بسرد القصة الرئيسة المتمثلة في رحلة دون كيشوت إلى الجزائر بخاصة، و هذا ما يعبِّر عنه الراوي في الصفحات الأولى بقوله:

« سأحدثكم عن دون كيشوت، و هذا معناه بالنسبة إلي على الأقل التخلص من هذه الحمم التي تتدفق داخل القلب و الذاكرة كشلالات من نار».[1]

فالراوي-إذن- سيعمل على قص حكاية شخصية أخرى "دون كيشوت"، التي سنعتبرها- من خلال هذه المقولة- الشخصية البطلة التي تدور حولها الأحداث، و تقف إلى جانبها شخصية محورية "الراوي حسيسن"، شاهدة على وقائع هذه القصة المتخيلة، و مرافقة للأولى، و مشاركة معها في معظم وقائعها.

بل إن الدور الأعظم ألقي على كاهل حسيسن؛ حين أوكل إليه- من قبل الروائي- مهمة تأطير الرواية من بدايتها إلى نهايتها، و هو بهذا سيشكل شخصية متميزة ضمن المتن.

و الراوي في كل ذلك يحاول أن يركز على رحلة دون كيشوت الاستكشافية؛ للإطلاع على مناطق عبور سرفانتس، التي تعتبر الموضوع الرئيس و المبأر الذي يستحوذ على رؤية الرواية.

و على خلاف هذه الرواية، يزول الغموض حول هوية سارد رواية (شرفات بحر الشمال)، حيث نستشعر أن القصة قصته. يقول مع الصفحة الأولى:

« شعرتُ بانكسار عميق فجر هذا اليوم و أنا ألملم شؤوني الصغيرة، و انزع للمرة الأخيرة من على الحائط المتآكل، صور الوالد و زليخة و أمي و إطار عزيز المذهب الذي كدتُ أنساه في الزاوية».[2]

و يفتتح الراوي- البطل قصته في رواية (طوق الياسمين) بما يلي:

« سيلفيا ؟

هي هي لم تتغير كثيرا. كانت هناك واقفة على القبور المنسية(..) جورج أخوها(..) أخبرها بوجودي في هذه المدينة التي شهدت انطفاء الذين نحبهم و نصر على ألا ننساهم رغم العزاءات الفاشلة و رغم غوايات الدنيا».[3]

يوحي المنقول الأول بانتقال مكاني ستقدم عليه الشخصية المتحدثة، التي نتعرف على اسمها "ياسين" بعد ثلاث صفحات، و النبرة الحزينة "انكسار عميق" التي ستلف الرواية ككل؛ كتعبير عن حالتي حزن و ألم يعتصران قلب السارد.. إنه يلملم ما تبقى من ذكريات

---

[1] حارسة الظلال، ص 15.
[2] شرفات بحر الشمال، ص 10.
[3] طوق الياسمين، ص 9.

يحملها معه إلى إحدى مدن بحر الشمال "أمستردام"، وزاده الأول و الأخير صور والدته و أخويه عزيز و زليخة.. أسماء سيكون لها المقام الهام ضمن متن الرواية.

الحزن عينه يتبدى في المنقول الثاني، حيث يحاول الراوي- البطل الذي لا يفصح عن اسمه- على خلاف (شرفات بحر الشمال) – إثارة القارئ بالوقوف عند أول فضاء جغرافي تفتح به الرواية، و هو المقبرة رمز الموت و الفناء، مع التركيز أول الأمر على فقد الأحبة الذين لم يتمكن من نسيانهم (مريم و عيد خاصة).

نجد أنفسنا-إذن- في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) أمام شخصيتين تقومان بوظيفتي السارد و البطل في آن واحد، و بذلك ينزاح اللبس الذي اعترضنا في رواية (حارسة الظلال)، لنكون هنا أمام الراوي ياسين الذي يحكي قصة ماضيه و حاضره، و إزاء الراوي- البطل في (طوق الياسمين) الذي يتوقف عند الماضي فحسب، مع بروز الحاضر ضمن صفحات قليلة، لتتمازج بعدها قصتهما مع قصص أخرى، و تسهم في بناء عالم الحكايتين.

فالحكايتان- وفق مصطلح "جنيت"- ذات تبئير داخلي تتساوى فيه معرفة الراوي بمعرفة شخوصه الروائية، حيث إنه لا يقدم لنا شيئا إلا و قد علمت به الشخصية، سواء ما تعلق بأحداث ماضيه، أو ما يعيشه معها أثناء لحظات الحاضر، خصوصا رواية (شرفات بحر الشمال)؛ باعتبار أنها تزاوج بين هذين الزمنين على خلاف (حارسة الظلال) و (طوق الياسمين) اللتان تقيمان عالمهما الروائي المتخيل على استرجاع وقائع ماضية.

و يختلف الأمر في رواية (كتاب الأمير) عن الروايات الثلاث السابقة، إذ يجد القارئ نفسه أمام راويين يستلمان عملية القص، و تفتح الراوية حديثها بكلام شخصية لا نعرف موقعها بالضبط في ثنايا الحكاية، تفتتح سردها بالحديث عن جون موبي خادم القس مونسينيور ديبوش مع أول فقرة في المتن قائلة:

« 28 جويلية 1964 فجرا. الرطوبة الثقيلة و الحرارة التي تبدأ في وقت مبكر. الساعة تحاذي الخامسة(...) عندما رأى جون موبي زورق المياه المالطي يقترب من حافة الأميرالية، لوح له بالقنديل الزيتي الذي كان بيده...».[1]

[1] كتاب الأمير، ص 9.

يواصل الراوي سرد التفاصيل في هذه الساعة المبكرة من يوم حدد تاريخه بدقة. جون موبي الذي ركب قارب بحار مالطي و معه تربة قبر ديبوش، سيحاول على نثرها في بحر الجزائر كما أوصاه سيده، و ينتظر في الوقت نفسه وصول رفات ديبوش؛ لدفنها في الأرض التي أحبها.

تنتهي المهمة الأولى للراوي الأول (الراوي المحايد، أو الراوي غير المشارك في الأحداث) بعد صفحات قليلة (من 9 إلى 20)، حيث يستلم جون موبي، الذي سنعتبره الراوي الثاني زمام العملية السردية؛ لتتمة الحكاية، التي تتعلق بعامة بقصة الأمير عبد القادر و مقاومته الاستعمار الفرنسي و سجنه بأمبواز، و يقف إلى جنبها حكاية ديبوش سيد جون موبي.

يختفي صوت الراوي الأول مع آخر عبارة تقرأ في الصفحة العشرين:

« كان الضباب قد لفَّ المركبة و لفها مثل الذي يغطي جسدا هشا يخاف عليه من الانكسار، ذاكرة جون موبي على الرغم من مشقة السفر ازدادت حدة و صفاء وسط كومة غير محدودة من التفاصيل التي تزاحمت دفعة واحدة في رأسه...».[1]

أي إن ما سيأتي من صفحات ستتكفل ذاكرة جون موبي بها، حيث يقوم جون بقيادة عملية السرد منذ بداياتها، و كل ذلك من على قارب وسط البحر و أمام الصياد المالطي، الذي سيتابع باهتمام تفاصيل القصة، كما سيتابعها القارئ.

على أن مهمة الراوي الأول لا تنتهي هنا، إذ يطل علينا صوته بين ثنايا صفحات الرواية، و في بداية بعض العناوين الفرعية. يعود إلى الزمن الحاضر و يعاود الحديث عن جون موبي و رحلته على قارب الصياد، ضمن الصفحات التالية: الأميرالية 2 (من 201 إلى 207)، و الأميرالية 3 (من 431 إلى 436)، و الأميرالية 4 (من 546 إلى 553)، ليغرق جون مرة أخرى في بحر ذكرياته و يستلم قيادة سفينة توهان الذاكرة من جديد.

أي إن هناك راويان في رواية (كتاب الأمير) يتداولان عملية التبليغ، غير أن حظ جون موبي هو الأكبر، فهو من سيتلقف الدور الأعظم في السرد، شأنه في ذلك شأن الراوي حسيسن في رواية (حارسة الظلال).

---

[1] المصدر السابق، ص 20.

و بعبارة أخرى نقول: إن رواية (كتاب الأمير) تضم راويان أحدهما خارجي و حيادي لا علاقة له بأحداث القصة، في حين كان الثاني شخصية مشاركة في خضم الأحداث.

و يمكن تلخيص ما قلناه سابقا في الجدول التالي:

		رقم الأميرالية أو الوقفة	الصفحات
كتاب الأمير	الراوي الأول "مجهول" (غير مشارك في الأحداث)	الأميرالية 1	9 ← 20
		الأميرالية 2	201 ← 207
		الأميرالية 3	431 ← 436
		الأميرالية 4	516 ← 553
	الراوي الثاني "جون حوبي" (مشارك في الأحداث)	الوقفات من 1 إلى 5	22 ← 207
		الوقفات من 6 إلى 9	210 ← 427
		الوقفات من 10 إلى 12	439 ← 543

و بعامة نقول: إن الروايات تلتزم برؤية داخلية تعبِّر عن وجهة نظر الراوي، الذي ندرك بوساطته عالم حكيه، حيث لا يخرج عن وضع بصماته و فرض انطباعاته و رؤاه و التعبير عن إحساساته.

يتحكم راوي (حارسة الظلال) في عالم قصته بفرض هيمنته المطلقة. و بهذا سيكون المبئر- انطلاقا من مفهوم "ميك بال"، هو شخصية واحدة "حسيسن"، التي تحاول النظر إلى القصة المتخيلة من جوانب عدة.

يجد القارئ نفسه في هذه الرواية أمام شخصيتين. تسند إليهما عملية السرد بالترتيب، حيث ينطلق الراوي و نتتبع بعينيه مجريات رحلته مع رفيقه، انطلاقا من يوم مقدمه، إلى اعتقاله عشية اليوم الموالي، ثم تنقلات حسيسن إلى مراكز الأمن؛ بغية إطلاق سراح دون كيشوت، الذي تحال إليه الكلمة في الأخير من خلال كورديلّه، فنتتبع وفق تبئير داخلي أيضا مشاهداته العينية التي تعيدنا لبدايات الرحلة، على سرد الأحداث التي لم يكن لحسيسن فيها حظ الحضور.

و هذا يجعلنا نقول: إن الرواية تعتمد في جزء منها روايتين للحدث نفسه[*]، و يتحدد ذلك يومي "الاربعاء"، و "الخميس" اللذين يحدثنا عنهما حسيسن قبلا، و يعيد دون كيشوت صوغهما في الكورديلّو، بشكل ينطبق على ما أسماه "تودوروف" بالرؤية المجسمة، بوصفه نوعا رابعا ينبثق عن الرؤية مع.[**]

غير أن ذلك – في الحقيقة- لا يخضع لتنويع في وجهة النظر، إنما يسير وفق خطة مؤطرة من قبل الراوي، الذي تعود إليه الكلمة في النهاية لسرد مجريات ما حدث له بعد مغادرة دون كيشوت.

نتوقع منذ البدء أن يكون الراوي ملما بأحداث القصة عارفا بخباياها؛ باعتبار أنه ينطلق من سرد وقائعها بعد نهايتها، لكن هذا لا يتحقق، إذ يحاول بناءها وفق طريقة توحي بأنها وقعت لحظة قصه لنا (الحاضر)، و يكون للتكثيف من استخدام الزمن الحاضر المناسب للمحاورات المنتشرة بشكل يلفت الانتباه [***]، تأثير أكبر في عدم الشعور بماضوية تلك الأحداث.

من ثم سيكون حسيسن مُخيَّرا بين نقل حوادثها بكل موضوعية، أو أن يطلق العنان لذاتيته، و يرتضي السارد الطريقة الثانية، و هو في ذلك يلتزم بسردها تدريجيا دون دراية، و كأنه يحضر لحظاتها التي صارت ماضيا، فنراه مثلا يتجاهل أن الفنادق التي زارها دون كيشوت للمبيت بوصوله إلى الجزائر ملأى، على الرغم من معرفته التامة بذلك لحظة التلفظ، إذ يقول:

« يبدو لي أنك في حاجة ماسة إلى قسط من الراحة. العياء يصرخ على ملامحك. اذهب إلى النزل. ضع أغراضك هناك و نم قليلا».[1]

افتتحنا حديثنا في الفصل الأول ضمن دراستنا للأفضية الجغرافية المفتوحة بأول كلمة دبجت بها رواية (حارسة الظلال) و هي الجزائر. يقول الراوي:

« الـ...ج...زا...ئـ...ر

---

[*] و هذه صفة تختص بها (حارسة الظلال) فحسب، دون الروايات الثلاث الأخرى.

[**] كنا قد أشرنا إلى هذا الصنف في إحاطتنا بأنواع الرؤية السردية. ينظر: البحث، ص 179.

[***] تطغى لغة الحوار على الروايات الأربع، و الحقيقة أنها مجرد طريقة إيهامية، باعتبار أن هذه الأعمال تخضع لسيطرة كلية من لدن الراوي و هيمنة رؤية أحادية، حيث لا يعرض من أقوال الشخوص الروائية إلا ما يدعم أفكاره و رؤاه. وسيتوضح ذلك أكثر في حديثنا عن التبئير على الشخصيات. ينظر: البحث، ص 230- 239، 245-249

[1] حارسة الظلال، ص 34.

الجزائر مدينة اللامعنى العظيمة، الطائر الحر، أيتها المومس المعشوقة. حزين لدرجة المرارة لأن رجلا ممحونا بهذه المدينة سبقني إلى هذا الكلام الذي تمنيت أن أكون قائله». [1]

هي أول فقرة يفتتح بها الراوي سرد تفاصيل حكايته، لتثير في أعماق القارئ مسحة حزن يستشعرها حسيسن في دخيلته التي تفرض علينا طابع المأساة من الوهلة الأولى، و مع أول فقرة.

إنه تعيس من حال الجزائر التي وسمها بمدينة "اللامعنى"، اللفظة التي تتكرر في غير موضع من المتن الروائي، و هو المعنى أيضا الذي يحاول إبانة حقيقته في كل تنقل مكاني جمعه بدون كيشوت بالعاصمة الممحون بها، و لولا هذا الحب العميق لتربتها لما عرض علينا النهش الذي يهدد ذاكرتها و يصيب أمكنتها، ونحسبه الموضوع الرئيس الذي أُلّفت من أجله الرواية.

هو الحزن نفسه يطبع مدينة الجزائر في رواية (شرفات بحر الشمال)، و يُوجِّه القارئ وفق نظرة الراوي الأحادية إلى أشياء بعينها يحاول غرسها في نفس القارئ. يقول ياسين:

« الآن كل شيء هدأ. و نزل الضباب على مدينة الجزائر للمرة الأخيرة، بعد أن كفن الشوارع و الساحات و الحارات الباردة و الزوايا الخلفية، استسلمت الروح المثقلة بأيام ديسمبر الأخيرة». [2]

من يلقي نظرة متأنية على هذا المنقول، يلحظ أن الراوي يكسو مدينة الجزائر برداء ضبابي[*]، إنه يجعل الرؤية تتعتم أكثر، و تزداد مسحة الأسى و الكآبة بإدراج ملفوظات بعينها تُغلف أمكنة عديدة بألوان الحزن (كفن- الباردة- الزوايا- استسلمت- الروح المثقلة).

هذه الروح المتفجعة تبرز أيضا مع أول صفحة في رواية (طوق الياسمين) حيث يقول راويها و بطلها:

« أخبرها [سيلفيا] بوجودي في هذه المدينة التي شهدت انطفاء الذين نحبهم و نصر على ألا ننساهم رغم العزاءات الفاشلة و رغم غوايات الدنيا». [3]

و بهذا المقطع يستهل راوي رواية (كتاب الأمير) قصته مع أول صفحة:

---

[1] المصدر السابق، ص9.
[2] شرفات بحر الشمال، ص 10.
[*] تشيع لفظة (الضباب) في الروايات الأربع. و سنتحدث عن هذا الأمر لاحقا. ينظر: البحث، ص 221- 223.
[3] طوق الياسمين، ص 9.

« الرطوبة الثقيلة و الحرارة التي تبدأ في وقت مبكر. الساعة تحاذي الخامسة. لا شيء إلا الصمت و الظلمة و رائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء. ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو شط البحر ليغيب جزؤها الأمامي تحت كتل الضباب التي بدأت تلف المكان شيئا فشيئا».[1]

هي رؤية واحدة يحاول الراوي فيها- كما حاول راوي (شرفات بحر الشمال في المقبوس الآنف الذكر- أن يوجهنا نحوها؛ ليضيق بذلك حقل الرؤية السردية، و يؤثر على إدراك القارئ.

يمارس راوي (حارسة الظلال) تضييقا شديدا في حقل الرؤية السردية تجاه الأفضية الجغرافية التي يرتادها رفقة صديقه دون كيشوت. و يمكن أن نعد الرحلة التي قام بها هذا الصديق موضوع الرواية الرئيس، و المبأر الأوحد الذي يستحوذ على المتن، و يستأثر بالشق الأكبر منه، أو ليست الرواية ككل قص لتفاصيل مغامرة استكشافية، عمد الراوي من خلالها إلى الكشف عن خفايا عديدة.

و يفتتح الراوي كلامه بقوله:

« الآن بعد أن غادرنا دون كيشوت و أعيد مجبرا إلى وطنه، أستطع أن أعود إلى قصته»[2]، على أن هذه المقولة قد لا تحدد لنا طبيعة هذه القصة التي يدعونا من خلالها إلى الاستعداد للولوج إلى عالمها.

و يتضح التبئير على الرحلة تدريجيا بعد دخول دون كيشوت مكتب حسيسن بوزارة الثقافة، فنتتبع في الصفحات الأولى من الرواية[3] بوساطة محاورتهما، دوافع هذه الزيارة التي تتلخص في معرفة التفاصيل الحياتية و المدن التي عبرها ميغيل سرفانتس أو عاش فيها.

لقد أغرت مدينة الجزائر سرفانتس كثيرا، و ضم جزء منها مؤلفه الشهير دون كيشوت. كيف لا و قد قضى بها خمس سنوات بعد أسره. من ثم كانت الضرورة ملحة لفاسكيس؛

---

(1) كتاب الأمير، ص 9.
(2) حارسة الظلال، ص 14.
(3) ينظر: المصدر السابق، ص 28- 32.

بغية معرفة تلك التفاصيل الدقيقة، بل محاولة معايشة إحساسات جده الداخلية ساعتها. يقول مخاطبا حسيسن:

« الذي أريد الوصول إليه هو هذا الإحساس العميق من العزلة الذي كان ينخره من الداخل. كيف استطاع تحمل آلام سنوات من الحجز و مشاق التجربة، التي جعلت منه ذلك المحارب الكبير (..) و الكتاب الذي لخص مأساة عصره».[1]

و ينجلي التبئير على الرحلة في كورديلّو دون كيشوت، الذي يعود بنا إلى بدايات تلك المغامرات، فتتضح المحطات السابقة لقدومه أرض الجزائر.

و تأتي بعد ذلك الجزائر بؤرة هامة يركز دون كيشوت فيها على أماكن تنقلاته رفقة حسيسن، و تشكل زيارة المغارة أبرز محطاتها.

يعد الراوي المؤطر العام الذي تسير وفقه رؤى الشخوص الأخرى المساندة لموقفه تجاه مغارة سرفانتس، و نحاول تبيان ذلك في الجدول التالي الذي يضم أقوال السارد، ثم دون كيشوت و مايا:

	المبئر	الفضاء الجغرافي المبأر	محتوى التبئير	الصفحة
حارسة الظلال	الراوي "حسيسن"	مغارة سرفانتس	**الراوي:** 1- ربما استطعت أن أخفف عليه [دون كيشوت] هيبته التي كنت أراها ترتسم في الأفق عند رؤيته لمغارة سرفانتس المأساوية التي أصبحت امتدادا لمزبلة بلكور.	39

[1] المصدر نفسه، ص47.

41	2- خوفي من رد فعلها [حنة] اضطرني إلى تأخير قصة المغارة صورتنا المأساوية التي كان دون كيشوت متشوقا لسماعها.			
97	3- ها قد وصلنا أخيرا.الحقيقة المرة التي علينا تحملها و مواجهتها (..) هؤلاء الناس ماتوا. أتساءل إذا كانت الدولة(..) واعية بخطر الإهمال(..) سيفاجأون بإنسان يخرج من صلب هذه المدينة يسعد بحرقها و تدميرها لأنها بالنسبة إليه ليست أكثر من حجارة متراصة مفرغة من كل ذاكرة.			
98	4- كنا قد بدأنا نصعد الهضبة الخضراء الملطخة بالزبالة (..) عندما وصلنا وقف دون كيشوت مشدوها، ثم ما لبث أن أخرج من جيبه صورة قديمة لمغارة سرفانتس(..) بدأ يقارن بينها و بين ما كان يراه أمامه.			
99	5- كان دون كيشوت يصغي إلي بانتباه بدون أن يحرك عينيه عن حالة الإهمال المأساوية التي وصلت إليها المغارة التي أكلتها الأيادي البشرية و قساوة الرطوبة و النسيان.			
97	**دون كيشوت:** 6- أين هي المغارة ؟ إلهي نفائس ترمى هكذا في بحر الإهمال و النسيان.			
173	7- كنت أنا و حسيسن نازلين من مرتفعات العاصمة بعد انتهاء زيارته لمغارة سرفانتس المهملة و التي تموت بهدوء و سكينة.			
182	8- أثناء النقاش سمحت لنفسي حتى بتقديم			

			ملاحات قاسية عن الوضعية التي آلت إليها المغارة(..) التي كانت تتهاوى و تموت بصمت و تواطؤ و جهل بدون أن يبدي أي انزعاج.	
			مايا: 9- مغارة دون كيشوت يمكنها بمجهود بسيط أن تصير معلما تاريخيا مهما (..) أظن أن حضور الدولة منعدم و إلا لما وصلت إلى تلك الحالة من التردي.	211

يظهر التبئير واضحا على الفضاء الجغرافي الذي تعنى به الرواية كثيرا. إنه مغارة سرفانتس، هذا المعلم الأثري الذي كان من المفروض اعتباره ملتقى لعشاق سرفانتس، و يسعى الراوي من خلال شعوره الداخلي بالمرارة، كشف الحالة المزرية التي آل إليها، بعد أن أضحى امتدادا لمفرغة حي بلكور بفعل الإهمال و النسيان.

و ينجلي تأطير الراوي بمقارنة أقواله مع دون كيشوت، فهو يحاول في المثال الأول التخفيف من الهيبة التي قد ترتسم ملامح دون كيشوت، وفق إحساس داخلي بحقيقة ذلك المكان. و ها هو دون كيشوت يقف مندهشا أمام هول المنظر، الذي يقع على مرتفعات جبل ملطخ بالنفايات (4) الذي هو نتيجة لسياسة الإهمال و النسيان (5)، التي يدعمها قول دون كيشوت (6)، و قد اشترك فيها طرفان فاعلان: شعب ميت، و دولة لا تعرف خطورة الموقف (3) و (9)، أو هو الجهل متكاثف مع الصمت و التواطؤ، كما يعبر فاسكيس (8)، الذي يحاول أن يقدم للمتلقي الأول "حسيسن" و للقارئ الضمني بوصفه متلقيا ثانيا، صورة عما دار بينه و بين مخاطبيه، و هو أحد المستجوبين، من شرح للحالة المتردية التي آلت إليها المغارة، دون أن يبدي الأخير أي تأثر بذلك الكلام. و يمكن أن ندخل المقولة الأخيرة بخاصة ضمن التبئير على الشخصيات، الذي سنفصل فيه الحديث لاحقا.

و نضيف إلى هذه القائمة صوت مايا -صوت مقموع مثل حسيسن- الشخصية التي التقى بها دون كيشوت في الدهاليز وقت احتجازه، ليعمق روح الحزن و الألم و المرارة الدفينة، و السائدة في الرواية ككل، إذ نراها تعبر عن مأساة المغارة بطريقة السارد نفسها.

إن صوت دون كيشوت و مايا في تبئيرهما على "فضاء المغارة" لا يخرج عما رسمه الراوي مسبقا، و ما جاد به لسانه من رؤى و أفكار، قد تساعدنا حقا على فهم ما يعتور دخيلة فاسكيس و مايا، اللذان يلهجان بترديد الرؤى ذاتها التي قدمها حسيسن في المنقولات (1، 2، 3، 4، 5) واطلعنا عليها سابقا قبل أن تمتد لها يد دون كيشوت ثم مايا، و ذلك ما يتوضح في محتويات التبئير (6، 7، 8، 9).

فالراوي – إذن – لا ينطق الشخصيتان إلا بما يدعم رؤاه، ليسيطر على عالم القصة المتخيلة و إدراك القارئ، بل إن اعتناءه بقضية المغارة تتكرر في غير موضع من متن الرواية، على خلاف ما نشهده عند دون كيشوت، الذي يفترض أنها تهمه أكثر، حيث إننا لا نجد تغطية كبيرة من قبله، و بعبارة أخرى هو لم يحدثنا باستفاضة عنها كما فعل حسيبسن، و ما أورده دون كيشوت حولها، يتجلى في الكورديلّو و ملاحظاته التي قدمناها في الجدول السابق.

فما الذي سيقوله له دون كيشوت أكثر مما أعلمنا به حسيسن، و فصَّل فيه الحديث سابقا ؟ و الذي سيعيد صوغه في الكوديلّو وفق وجهة نظر الراوي نفسها، التي نعتبرها طبيعية؛ بوصفه المؤطر العام الذي تسير على هداه الرؤى الأخرى.

إن المجاراة و التأثر المبالغ فيه عند شخصية دون كيشوت على وجه الخصوص، تصل إلى استخدام الألفاظ ذاتها، أو المعبِّرة بالطريقة نفسها عن شخصية ما أو حدث و حالة معينين. و للنظر على أقوال الراوي المثبتة في الجدول التالي و لنقارنها بما دونه دون كيشوت في وريقاته، ليتجلى لنا بعدها التضييق الشديد الذي يمارسه الراوي، و تدخله السافر على أقوال شخصياته بعامة، حتى إن تم ذلك على مستوى الحدث ذاته:

	أقوال الراوي	ص	أقوال دون كيشوت	ص
	1- هذه الآلة الكاتبة هي	10	1- ركبتُ رأسي و سافرت	162

	رفيقتي الأوحد معشوقتي الاستثنائية في هذا القفر المائي الأزرق.		السفر داخل هذا القفر الأزرق حماقة لا يمكن تفاديها.	
	2- أرجوكم لا تقاطعوني(..) خلوه يزيد و سموه سعيد. لماذا هذا التسرع في الحصول على الحقيقة.	16	2- ثم أسمع صوت صانشو يردد(..) عندما تصل إلى روما أفعل ما بدا لك. خليه يزيد و سموه سعيد.	167
	3- و لكن يا سيدي [وزير الثقافة] كما تعرفون سرفانتس هو الأب الروحي لدون كيشوت.	43	3- مهمتي الأساسية تتلخص في البحث عن آثار جدي، و الجزائر كما تعرفون [أحد مستجوبيه] محطة مهمة في حياته.	181
	4- كنت على يقين أنه [دون كيشوت] تذكر قصة وزير الثقافة (..) التي حكيتها له و نحن في الطريق لتحضيره لتحمل هذا الجو الكافكاوي.	97	4- بدون مقاومة تركني أنقاد بسهولة نحو مكان مجهول هذه المرة كذلك. ربما باتجاه المعلم من يدري ؟ وسط هذه الحالة الكافكاوية كل شيء ممكن.	183
	5- حكيت له [مقدم] القصة بكاملها (..) ثم فجأة ركز نظره في عيني، عيناه الفسفوريتان كانت تلمعان كعيني قط.	128	5- عندما بدأت في شرب قهوتي طرح علي [أحد مستجوبيه] سؤالا سخيفا و لكنه حساس، برقت عيناه من خلاله مثل عيني قط.	180
	6- في هذا البلد هناك أمنيزيا أصابت الجميع.	198	6- لكن بلدا مثل بلدكم حرام أن يضيع هكذا فهو مهدد	187

			بالأمنيزيا.	

فأنى لدون كيشوت أن يتلفظ بذاك المثل الشعبي (2) و إن افترضنا تلقفه إياه من قبل حسيسن لحظات مرافقته له، فإن المتن الراوئي يدحض هذا القول؛ حيث إن ما تفوه به السارد و لمرة واحدة (الصفحة 16) كان لحظة بداية التدوين؛ أي بعد مغادرة دون كيشوت أرض الجزائر، و هذا ما يعزز قولنا بالتدخل المشكوف و المبالغ فيه للسارد.

و هو التأطير الواضح(1) في توظيف الملفوظات ذاتها (القفر الأزرق)، و إن اختلفت الحالة المعبر عنها، أو وصف الحالة التي يعيشانها بالعبثية الكافكاوية [*]، أو وصف عيني الشخوص المعارضة [**] بالفوسفورية اللامعة التي تشبه عيني قط (5)، كما قد يعبر بالطريقة نفسها عن هذه الشخوص بإضافة (كما تعرفون) (3) التي ترد على لسان الراوي في غير موضع المتن الروائي؛ إمعانا في السخرية و تدليلا على جهلها و عدم معرفتها بسرفانتس و جنسيته عند وزير الثقافة "سي وهيب".

بل إن التأثير المبالغ فيه قد يتضح في استخدام مقولات بعينها دون إحداث تغيرات أسلوبية كثيرة في القول الأخير، للتعبير عن الأمينزيا (Amnésie) أو مرض النسيان و فقدان الذاكرة الذي أصاب العباد.

إن أفكار دون كيشوت تظهر باللبوس ذاته الذي يقدمه حسيسن و يفرضه منذ البدء. و نقدم لذلك هذين الأنموذجين:

	أقوال الراوي	ص	أقوال دون كيشوت	ص
حارسة الظلال	1- الطين التركي و الزليج الأندلسي الذي كان يزين البيوتات القديمة بيع لتزين فيلات بني كلبون الجديدة.	70	1- غادرنا حسيسن و أنا فيلا عبد اللطيف التي تحولت إلى ملجأ لبعض سكان البوادي الهاربين من الخوف و القتلة و بني	175

[*] نسبة إلى الروائي التشيكي الجنسية و الألماني اللغة فرانز كافكا (Franz Kafka) (1883- 1924) الذي تمتاز نظرته إلى الحياة باليأس الناشئ عن عبثية الوجود.

[**] نوظف هنا تعبير الشخصيات المعارضة حسب المفهوم الذي وضعه غريماس لها.

			كلبون.	
	2- منذ مغادرتنا المفرغة تقدم منا شخص انغرس كالشجرة اليابسة فجأة في طريقنا. عرفته من عينيه الحارقتين حتى و لو كان متنكرا وراء نظارتين سوداوين.(*)	83	2- نظر الرجل إلى وردات الرمل (..) عرفته رغم تنكره تحت نظارتين سوداوين. رجل مفرغة وادي السمار بعينيه القاطعتين.	176

يتضح من خلال هذين المثالين عدم التنويع في وجهة النظر تجاه الأمكنة المبأرة الأولى، هذا التغير الذي كان من المفترض أن يظهر في وريقات دون كيشوت، و نعني بذلك الرواية الثانية للحدث الواحد، و تنجلي بهذا هيمنة أفكار الراوي و رؤاه على أقوال شخصية دون كيشوت، و إلا كيف يتم استخدام لفظة بعينها في الأنموذج الأول (بني كلبون)، و إن جاءت في سياقين مختلفين، بل التعبير عن الإحساسات ذاتها تجاه صاحب النظارتين، و دون إحداث تغييرات أسلوبية كبيرة، و يمكن أن نعود في هذا الصدد إلى أول فضاء جغرافي مبأر أشرنا إليه فيما مضى "مغارة سرفانتس".

و بعد المرور بهذه المغارة، تقودنا رحلة البحث الدونكيشوتية إلى مكان تواجد لوحة سرفانتس الأثرية في مفرغة وادي السمار، التي تشكل موضوعا آخر للتبئير ضمن الرواية.

إنه المكان الذي يكشف سوقا كبيرة للتبادل التجاري بين كبار موظفي الدولة: قطع غيار، و مواد بناء، و أدوية، و ألبسة، و آثار مسروقة، و أشياء أخرى..إنه فضاء جغرافي مبأر آخر، يعمد الراوي إلى إدخالنا إليه، بوصفه ورقة ثانية بعد التعرف على مأساة مغارة سرفانتس.

لقد قاد حسيسن دون كيشوت إلى اللوحة التذكارية المخلدة لسرفانتس الموجودة في أعماق هذه النفاية، و قد رفعته الجالية الإسبانية في 24 جوان 1894 كنسخة طبق الأصل للموجودة بالمتحف الوطني بمدريد، و ها هي اليوم تسرق لتباع كمعلم أثري بمبالغ مجنونة.

(*) يطغى اللون الأسود على أفضية الروايات الأربع الجغرافية، و سنتحدث عن هذا الأمر لاحقا. ينظر: البحث، ص 217- 221.

و تظهر شخصية شفيق- ميسر هذه المفرغة- ليعلم الاثنين بتاريخ هذه اللوحة كما يقودهما إلى معالم مخبوءة أخرى (قوس من الحجارة الرومانية المنحوتة، و لوح رخامي مخلّد لذكرى الشاعر رينيار، و قذائف حجرية منحوتة توضع في المنجنيق، و قطع ذهبية، و زرابي تركية، و نسخة من ألف ليلة و ليلة بليال غير معروفة، و قطع زجاجية مسروقة

من كنائس قديمة و مساجد عتيقة، و منامات الوهراني...) [1] لم يتمالك إزائها حسيسن نفسه لينفجر بسخط قائلا:

« كدت أصرخ لولا تمالكي. أية حماية توفر لذاكرة تباع في أكثر الأماكن اتساخا. هذا تدمير موصوف. بلعت كلماتي كما أفعل في حالات مشابهة حيث الصرخة تصبح ضجيجا لا معنى له وسط عالم اللعبة فيه مرتبة سلفا». [2]

إنها صرخة مكتومة تتواتر في مواقف مختلفة ضمن متن الراوية، لتعبر عن غيض شديد إزاء من ينعتهم بالعقول الميتة المفرغة من كل ذاكرة، إذ كيف تسمح لإرث إنساني أن يهان و يتاجر به في مزبلة... إنها الإشارة التي سبق الحديث عنها في الجدول السابق (3) "مدينة بدون ذاكرة".

و يجاري دون كيشوت هذه المقولة في حديثه الخاص عن لوحة سرفانتس ضمن الكلوديلو، بل إنه لا يخرج عما رسمته أيدي الراوي إذ يقول:

« لا أدرى كيف حدث ذلك، و لكني وجدت نفسي في حالة من الهذيان الكبير، كيف يقبل بلد أن ترمى ذاكرته في مفرغة ؟ وددت لو استطعت الصراخ بأقصى ما يمكن حتى يسمعني الأموات». [3]

إنها -إذن- صرخة داخلية لم تستطع التعبير عن ذاتها لحظتها إلا من خلال الأوراق، و هو ما حدث لشخصية الراوي في تدوينه لمجريات هذه القصة. و لعلنا لاحظنا أن المقولة تحمل الأفكار ذاتها التي لا تحيد عن رؤية حسيسن، بل إنها تظهر دون تغييرات أسلوبية كثيرة.

---

[1] ينظر: حارسة الظلال، ص 70- 82.
[2] المصدر نفسه، ص 83.
[3] المصدر نفسه، ص 172.

يأتي بعد هذا موضوع تبئير مكاني آخر و هو الميناء القديم، المكان الذي وضع فيه سرفانتس أول مرة أقدامه على أرض الجزائر، و الذي أشرنا إليه في دراستنا للأفضية الجغرافية المفتوحة.

و نستشعر أن حسيسن لا يتوقف عند هذا المكان و غيره، إلا ليحدثنا عن قضايا عدة يود الكشف عنها، فالميناء تحوّل إلى منطقة عسكرية بحرية ممنوعة، وضعت تحت

الحراسة، بعد أن ذبح إرهابيون العديد من الحراس في فراش النوم.[1]

و يضيف الراوي قائلا:

« هذا الميناء القديم هو المكان الوحيد الذي حافظ على وجوده التاريخي البقية حطمت ليتم بناء مرآب كبير للسيارات مكانها(..) الجنون عندما يتكاثف مع الجهل و اللامعنى(..) رئيس جمعية عشاق الجزائر اغتيل مباشرة بعد فضح قصة تدمير الميناء القديم و التواطؤات الإدارية الولائية المرتبطة بذلك، في وسط العنف و الموت المدينة القديمة تموت و محبوها كذلك، ليتركوا المجال لكائن هجين بدون ملامح حقيقية. حداثة معطوبة، بدون أي مرتكز ».[2]

أو الحديث عن العين المائية و المقهى. يقول الراوي:

« مررنا(..) ببقايا العين الموريسكية و مقهى البلاطان اللذين تركت رؤية حالتهما المريضة الكثير من القتامة الداخلية».[3]

و شبيه بهذين المكانين أفضية جغرافية أخرى ندرجها في الجدول التالي:

	المبئر	المكان المبأر	محتوى التبئير	الصفحة
حارسة الظلال	الراوي	السفينة (عملية احتيال)	1- حكاية هذه السفينة تذكرني بفضيحة وطنية(..) الوسطاء الذين كانوا من المفروض تزويد البلد بالسكر كانوا مجرد وهم(..) أخذوا	32/31

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 88.
[2] المصدر نفسه، 90، 91.
[3] المصدر نفسه، 94.

			الدراهم ثم انطفأوا. مصيدة القرن و ضد دولة بكاملها.	
		مدينة الجزائر (الميناء/ قصر الداي) (تغيير وجه المدينة القديمة)	2- الميناء القديم هو المكان الوحيد الذي حافظ على وجوده التاريخي، البقية حطمت ليتم بناء مرآب كبير للسيارات مكانها. عندما بدأت البلدية و الولاية في تجديد وجه المدينة قاموا بطلي الأعمدة الرخامية لقصر الداي الذي نفذ بأعجوبة من عملية التهديم.	90
		حديقة التجارب النباتية (تغير حالتها/ عملية تخريب)	3- سرنا باتجاه حديقة التجارب النباتية في زمن قريب كانت تربة هذا المكان تحضن آلاف النباتات و الزهور(..) أصبح اليوم خاليا من كل حياة و حزينا أشجاره و نباتاته ذابلة. شاخ قبل الأوان. في هذا المحيط المعادي للحياة تجاورت كل الأمراض لتكوّن كيانا قائما بذاته: الرطوبة و نقص الماء و اللامعنى.	92
			4-حتى يخبئ [رئيس البلدية] هزيمته، نزل مباشرة إلى حديقة التجارب النباتية ساحبا وراءه جماعته(..) كانت التماثيل البيضاء(..) هي أولى الضحايا، فراحوا يلبسونها التباين و الأقمشة البيضاء و يغطون أحواضها المغلقة بالإسمنت الأسود، بالشاش الأبيض	94

			حفاظا على أخلاق المدينة.	
		مدينة الجزائر (الشارع/ السيارة/ المحافظة)	5- ركضت طويلا في الفراغ. سائق السيارة(..) لم يجد أمامه أفضل من تركي بعيدا عن محافظة الشرطة. عندما ألححت عليه أن يتقدم قليلا(..) رد: حسبتني مهبول؟(..) لو كان يشوفوني توقفت عند الكوميسارية سيذبحونني، سيعتبرونني خائنا و أحد أتباع الدولة الكفار.	112
		الجامعة (نهب أملاكها)	6- منذ الثلاثين سنة الأخيرة، كل الأملاك العقارية الجامعية تعرضت لهجوم مجنون. المسكن القديم لمدير الجامعة تم الاستيلاء عليه(..) المطاعم، مقاهي الجامعة، نادي عبد الرحمان طالب، المكتبة(..) لتصبح بيتزيريا و وكالات سياحية.	126
		مكتب	7- كنت منهمكا في تهيئة وردتي الصباحية على مكتبي، وردة الكاسي الحمراء (هذا المكتب الذي وعدت مرارا بتغييره، و لكن بدون جدوى منذ أن دخلت حملة التجديد مرحلتها القصوى التي جاء بها الوزير الجديد).	17

يتعمد حسيسن إيلاجنا إلى هذه الأفضية الجغرافية، بإيعاز مما يسمع أو تستثيره الأماكن ذاتها من توليد الرغبة في التعبير عما يختلج داخله، و يشعر حياله بالمرارة و الأسى، و يعبر عن كل ذلك بوجهة نظرة واحدة.

فمحتوى التبئير الأول قصة سفينة تجارية جاء على متنها دون كيشوت، تحوي سكرا مستوردا من إسبانيا. و لم تكن إلا وسيلة – مكانية- عمد إليها السارد؛ لاسترداد فضيحة وطنية ارتبطت بشحن السكر. كما لم يأت ذكر المكتب في التبئير السابع، إلا للتأكيد على حالته المتردية و تأكيد التماطل و التهاون و اللامبالاة.

ومثلها قصة النهب المتواصل للممتلكات الجامعية العقارية(6) التي فقدت بذلك طابعها الثقافي و العلمي، و يجاريها عملية التهديم التي تتعرض لها المدينة القديمة(2) للقضاء على كل وجود تاريخي لها، و قد جاء ذلك إثر توجه حسيسن مع رفيقه إلى الميناء القديم.

نلحظ الشيء نفسه بمرورهما بحديقة التجارب النباتية(3)، و قد زادتها أيدي رئيس البلدية تدميرا و بؤسا(4)، لينضاف إلى ذلك حالة الرعب التي انزرعت في نفوس المواطنين(5)؛ جراء انعدام الأمن و الاستقرار.

يرتسم هذا الذعر أكثر بأحياء مدينة الجزائر و شوارعها و طرقاتها، و التي كنا فصلنا فيها الحديث في الفصل السابق ضمن دراستنا للأفضية المفتوحة، و يمكن العودة في هذا الصدد إلى الفضاءات الجغرافية التالية: الأحياء، و الشوارع، و الطرقات، و المقبرة، و البيت، و الفندق.[*]

و شبيه بهذا التبئير على أفضية جغرافية أخرى مثّلت مناطق عبور، مثل الحديث عن مخاطر الجزائر و مطاراتها بخاص. يقول دون كيشوت:

« كل الذين التقيت بهم صوروا لي الجزائر في شكل مجزرة: أجانب مذبوحين عند بوابات المطار، أجساد مسيحيين مقطّعة و ممزّقة بشكل متوحش في كل المدن تقريبا».[1]

و نضيف إلى كل هذا ما ورد في كورديلّو دون كيشوت الذي يقرأه علينا الراوي:

« أرى الآن رأس السفينة لوصولاي(..) كيف كان البحر يومها(..) لابد أن يكون أسودا و أمواجه من قتامة ورماد(..) تأمل القبطان الأمواج المسودة التي كانت تتشلأ على أطراف

---

[*] ينظر: البحث، ص 71، 104، 112، 136.

[1] حارسة الظلال، ص 162.

لا سنتاكروث La Santagruz طويلا قبل أن يفرك يديه كالعارف الذي لا يغيب عنه أي تفصيل». [1]

يحاول دون كيشوت و هو بعرض البحر و بالمكان المسمى "زفرة سرفانتس"، استشعار الحالة التي كان يمكن أن يكون عليها البحر في تلك الفترة العصيبة، التي اعترض فيها الأتراك سفينة جده سرفانتس. و لعلنا نلحظ دوما مسحة الحزن التي تطغى على الرواية باستخدام ألوان تعمق ذلك (أسود- قتامة- رماد)، و تمثل في الواقع رؤية الراوي الذي يحاول دوما توجيه نظرنا نحوها، و ربما لاحظنا في الشق الثاني من المنقول السابق اتسامه بالرؤية الداخلية، التي تحاول استبطان ما تراءى أمام ناظري دون كيشوت، لكننا نلمس دوما تدخلا سافرا من قبله، حين كرر نعت لون الأمواج بالسوداء، والتي تعبر بحق عما يداخل نفسه من نزعة تشاؤمية.

هي القتامة – إذن – تخيِّم على رؤى الراوي وتسيطر على نفسه، فلا يرى سواها ولا يبث غيرها. ونسقط هذا الكلام على جلّ الأفضية الجغرافية في الرواية؛ إذ تمثل السمة التي تطبعها ولعلنا كشفنا عن هذا الأمر أكثر في الفصل الأول.

وإذا كان المكان « لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه» [2]، فإننا سنعمل خلال هذا العنصر على التأكيد على مقولة واحدة، تقضي بهيمنة رؤية الراوي السردية على أفضيته الجغرافية، ولا شك أن هذه النظرة تؤثر على القارئ وتوجهه إلى نظرة أحادية.

هذه الرؤية الفجائعية تتجلى في قول دون كيشوت المساند والمدعّم لرؤى الراوي. يقول وهو بعرض البحر وبزفرة سرفانتس المكان المذكور آنفا:

« أنظر إلى هذه الموجات بها سحر المغامرة والضياع. إني أتسمع من وراء تكسراتها على صخور الشط نداءات الاستغاثة وغرق الأسيرات اللواتي انتحر الكثير منهن». [3]

برؤية داخلية يبرز هذا المقبوس، الذي يدعم ما ذكرناه سابقا، طغيان الأحاسيس الداخلية للشخصية المتحدثة، التي تحاول تصور اللحظات العصبية لركاب سفينة الشمس.

---

[1] المصدر السابق، ص 165.
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 32 .
[3] حارسة الظلال، ص 165.

إن موضوعات التبئير جميعا تتكاثف؛ لتشكل مادة خصبة للرواية، يعمد الراوي إلى اعتمادها بؤرا رئيسة وضرورة لا مناص منها، كشفها للقارئ خلال الرحلة الدونكيشوتية بصفة عامة، التي لا تعتبر مجرد رحلة عادية، إنما مغامرة حقيقية تعمد الراوي توظيف كل الفضاءات الجغرافية المذكورة سابقا، والتي سيأتي ذكرها لاحقا؛ ليبين من وراء كل خطوة مكانية قادته مع رفيقه عن حقائق مأساوية ظاهرة للعيان أو خفية، هي الحالة التي آلت إليها أمكنة الجزائر... الجزائر المعشوقة التي سادها الظلام.

وفي سبيل توضيح وإجلاء السيطرة المفضوحة على الأفضية الجغرافية المغلقة والمفتوحة التي كانت مرتعا لأحداث القصص المتخيلة، سنحاول الإلمام ببنيات معينة لاحظنا طغيانها وتشكيلها للنسيج الرئيس لهذه الأمكنة، وتعبيرها عن رؤية الراوي.

إنها ملفوظات أساس لاحظنا هيمنتها الكلية على الأفضية الجغرافية في الروايات الأربع موضوع الدراسة، ولمحنا محاولة تضييق الرواة حقل رؤيتهم السردية باستخدامها، وقد عمدنا إلى ترتيب هذه البنى كمايلي:

1- بنية: الضيق.

2- بنية: الزاوية.

3- بنية: السواد.

4- بنية: الضباب.

وسنحاول فيما يلي استفاضة الحديث في كل واحدة منها على حده.

يكسو الرواة أمكنتهم المفتوحة رداء (الضيق)، الذي يلف عالم الروايات الأربع، ويعبر عن رؤى محددة، تحاول أن تسيطر على إدراك القارئ. يقول ياسين وهو ينزل درج البناية التي يقيم فيها متأهبا لمغادرة وطنه:

« تساءلت وأنا أشم رائحة البحر المتسربة من بين شقوق الشوارع التي تلتقي لتضيق ثم فجأة تنفتح على البحر الذي يندفع أمامك بشكل فجائي بضبابه».[1]

يعمد الراوي على الإحاطة بفضائي "البحر" و "الشارع"، ويستعين في تقديم منقوله بحاسة الشم في حديثه عن رائحة البحر المميزة المبثوثة من شوارع، سرعان ما يغلفها

[1] شرفات بحر الشمال، ص 15.

بلفظة (الضيق)، لتزيد كلمة (الضباب) تعتيما للأجواء، ولفضاء يعرف أساسا بامتداده واتساعه.

وبسبب ضيق الحياة والتبرم منها، لا يجد الراوي متنفسا إلا في رسم مدينته الطوباوية التي ينشئها على ضفاف الشاطئ، ويرسمها بالحب والأشواق والأحلام الجميلة، لكنها سرعان ما تتلاشى إذا أرجع بصره إلى مدينته التي بدأ يسودها الظلام. يقول:

« مدينة الأطياف. لم يبق منها اليوم الشيء الكثير، فقد حل محلها ضباب غطى كل شيء (...) لقد تبعثر الحلم داخل الدم والخيبات المتتالية والزحف المستميت للبداوة والإسمنت المسلح .أبحث عن كل سبل النسيان وألقيه بعيدا (...) ثم فجأة لا شيء سوى الغيوم الداكنة (...) منذ أن حل علينا الزمن الضيق الذي فشلت الأسماء في نعته لم أر هذه السماء».[1]

يدلل هذا المقبوس على هيمنة كلية من لدن الراوي على عالم حكيه؛ حيث ينضح بتعبيرات تشاؤمية تسيطر على جل الأفضية الجغرافية التي يرتادها البطل، أو التي تظهر في كلام الشخوص الأخرى المجارية لرؤاه، وليس أدل على كل هذا ملفوظات المنقول السابق: (الضباب – تبعثر الحلم – الدم – الخيبات المتتالية – الزحف المستميت للبداوة- الغيوم الداكنة – الزمن الضيق).

وتتكرر لفظة "الضيق" هذه في مواضع متعددة من هذه الرواية وبقية الأعمال، ندرج أمثلة عليها في الجدول التالي، ونسقطها على بقية الأفضية الجغرافية الأخرى:

	المبئر	الفضاء الجغرافي المبأر	محتوى التبئير	الصفحة

[1] المصدر السابق، ص 21.

شرفات بحر الشمال	الـراوي "ياسين"	مدينـة الجزائـر (الوطـن)	1- كم تبدو الدنيا واسعة من خارج هذه الرقعة الضيقة من التراب التي اسمها الجزائر.	17
			2- بـدا كـل شـيء واسـعا[فـي أمستردام] فـي الوقت الذي ترداد فيه حياتنا كل يوم ضيقا(..) كل شيء ضيق و عليك أن تعيش باستمرار داخل الحلم لتتمكن من السفر خارج حدود المربع الذي فرض عليك.	77
		غرفـة	3- فجأة بدأ يئن [فان كوخ] و هو يواجه الموت وحده في غرفته الضيقة.	72
طوق الياسمين	الراوي "البطل"	حي سوق ساروجا	4- تعودت بسرعة على حياة حي سوق ساروجا الشعبي بدروبه الضيقة و مسالكه المغطاة التي تشبه الأنفاق القديمة و حمامه الرئيسي.	203
		ممر/ طريق	5- يا طفلة ساذجة تتقاتل في دمها الأسئلة القديمة و الجديدة و روائح هذه الممرات الضيقة و هذه الطرقات التي يحدث أن تصير فجأة مهجورة.	81
		غرفـة	6- و في غرفة ضيقة اخترتها أنا و أنت(..) غرفة ضيقة توفر لنا فرصة تعاطي كل حماقات الدنيا.	141
		شـارع	7- الشارع الطويل يزداد طولا و يضيق مثل القلب.	54

كتاب الأمير	الراوي الثاني "جون موبي"	درب	8- انطلقت العربة بسرعة مخترقة الدروب الباريسية الضيقة قبل أن تدخل في عمق الشارع الباريسي.	23
		شوارع	9- في الليل لا تسمع إلا رشقات الرصاص و صوت البارود الذي تكتم أصواته الشوارع الضيقة و أخبار عدد الموتى أو الذين سيقوا إلى السجن.	24
		طرقات	10- عزيزي جون(..) منذ أكثر من شهرين و أنت تشق معي الطرقات الضيقة و المسالك الصعبة لخدمة الناس الذين ينتظروننا بفارغ الصبر.	210
		مسلك	11- لم ير[ديبوش] شيئا ليندفن بعصاه الصغيرة بين البنايات العالية المؤدية إلى المسلك الضيق الذي يقود مباشرة إلى كنيسة نوتردام دولاغارد.	538

تعلن الأفضية الجغرافية المبأرة سابقا عن رؤى مضيقة يفرضها الرواة عليها، حين يسم راوي (طوق الياسمين) حي سوق ساروجا في المنقول الرابع بالضيق، و هو بهذا يوحي بالاختناق، خصوصا حين وصفت دروبه بالأنفاق القديمة التي توحي بالانغلاق و الضيق و الظلمة بعض الشيء، و ربما ندرة الهواء الصافي النقي، مع غياب النور و الضوء المحجوبان بالأغطية.

يلتصق الضيق أيضا بالمقبوس السادس، و بغرفة البطلين التي يتم التركيز فيها على ضيقها الذي يخلق جوا مكانيا مثقلا و خانقا، مثل غرفة فان كوخ في المنقول الثالث، و التي شهدت آخر لحظات حياته بعد أن فضل الانتحار، و مثلها وصف الممرات في المنقول الخامس التي تزيدها لفظة (المهجورة) عزلة و وحشية.

و إذا ما حدثنا حسيسن بحسرة و ألم شديدين عما آلت إليه أمكنة الجزائر، فالضيق نفسه يخيم على هذه المدينة في رواية (شرفات بحر الشمال) ضمن المقبوسين الأوليين، و لا يشكل هذا إلا تضييقا يمارسه الراوي على عالم قصته و في رسم أمكنته، و بخاصة مدينته "الجزائر" التي سادها الظلام و أطفئت أنوار أمكنتها، و يمكن العودة في هذا الصدد إلى الفصل الأول من البحث، الذي فصلنا فيه الحديث حول هذا الأمر.

يعبِّر راوي "كتاب الأمير" عن الأفضية الجغرافية المفتوحة الأكثر طغيانا في هذه الراوية بإلصاق لفظة الضيق نفسها، حيث تتعكر الأجواء بأرض باريس، و يعبر الراوي عن ذلك في المنقولين الثامن و التاسع، كما تختنق المسالك و الطرقات في نظر الراوي، و تعبر عن وجهة نظره إزاءها في محتوى التبئيرين الأخيرين.

تضيق الرؤية أكثر حين يختار الرواة لفظة (الزاوية)، التي تخنق الأمكنة أكثر، و تزيد من وطأة الانحصار و الضيق، و توجه نظر القارئ إلى زاوية واحدة تشكل منظور الراوي المهيمن على عالم قصته المتخيلة. و سنحاول تقديمها في الجدول التالي:

	المبئر	الفضـــــــاء الجغرافي المبأر	محتـوى التبئيـر	الصفحة
شرفات بحر الشمال	الراوي "ياسين"	سوق كلوزيل	1- لم أذكر الشيء الكثير(..) سوى وجه عمي غلام الله و هو ينشد قرآنه الذي قتله عند مدخل سوق كلوزيل قبل أن يعثر عليه مصلوبا في الزاوية المظلمة.	12
		بيت	2- ثم و هي [آن فرانك] تستسلم للزاوية المظلمة.	79
		بيت	3- رأيته [والد حنين] في الزاوية يبكي مثل الطفل الصغير.	150

		مينـاء	4- يلملمون [عمـال المينـاء] الشباك ثم يخبؤونها في زاوية مظلمة.	151
		سـوق	5- كنا في زاوية ضيقة و شبه مظلمة.	248
		بيـت	6- قـادني [سـيد الشـيخ] مـن يـدي إلـى الزاوية الضيقة من البيت.	251
		سـوق	7- أيـام السـوق تـأتي [تينـا] إلـى هنـا بلباس رجالي في إحدى زوايا السوق.	254
		أوبـرا	8- و أنا أقطـع ممرات الكراسي رأيت فيلهـام مـدير المـؤتمر و هـو يلـوح بيـده نحـوي(..) ثم سرت نحو الزاويـة الأكثر ظلاما.	264
			9- لـم أسـمع اسـمي إلا علـى الهـامش منكسرا على إيقاع الموسيقى الناعمة التـي كانت تنبعث من زاوية مجهولة.	272
طـوق الياسمين	الـراوي "البطل"	بيت	10- تختارين زاويتك الضيقة في فيلا الاطفائية.	118
		مقهى الجامعة	11- كنـت منعزلـة فـي زاويـة تظلـك الإعلانات الإشهارية.	188
كتـاب الأمـير	الـراوي "جـون مولي	قصـر أمبـواز	12- شعر مونسينيور ديبوش بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير و عائلته.	41
			13- عانقـه طـويلا قبـل أن يسـحبه مـن	42

			يديه باتجاه عمق الزاوية، في المكان الذي تعود الأمير أن يجلس فيه	
	ديبوش	بيت	14- كلما عدت إلى هذا البيت الصغير و إلى هذه الزاوية لا شيء في رأسي إلا إتمام هذه الرسالة.	220
	الراوي جون موبي	جامع الصخرة	15- في تلك الليلة لم يتحدث الأمير كثيرا و لكنه انفصل في زاوية و ظل يقرأ القرآن و يتمتم بخفوت كبير.	424
		قصر هنري الرابع	16- بقي [أوجين دوما] في الزاوية الخلفية للصالون ينتظر الأمير حتى ينتهي من صلاته.	463
		بيت	17- عندما شعر بآلام الظهر، انسحب مونسينيور نحو الزاوية القريبة من النور المطلة، على الحديقة و تمدد قليلا على الصوفة القديمة.	481

يمارس راوي طوق الياسمين سلطته على فضاء أرض دمشق، حيث لا يظهر إلا سوادها و ضيقها مثل قوله:

« كانت المدينة قد بدأت تخسر ملامحها و وجهها» [1] أو قوله: « هذه المدينة كلما شعر المرء برغبة احتضانها مسخت إلى أسراب من الغربان السوداء»[2]، أو قوله: « تأملت

[1] طوق الياسمين، ص 81.
[2] المصدر نفسه، ص 90.

المدينة في أعلى قمة فشعرت بتضاؤلها و صغرها اللامتناهي»[1]، و يضيف في موضع آخر:« القفر و البرد و المدينة التي لم أعد أعرفها».[2]

هذا القفر الذي يجاريه فيه صوت عيد عشاب، و ينطق به في مواضع عدة من متن الرواية؛ ليعبر عن ذلك الفضاء الجغرافي الخاوي الخالي الذي لا حياة فيه، و لا أمل في العيش داخله، على أن كل هذا لا يخرج في الواقع عن الهيمنة التي يمارسها الراوي- البطل على شخوصه الروائية.

الرواية	المكان المبأر	محتوى التبئير	الصفحة
طوق الياسمين	دمشق	لم يسمع أحد في هذا القفر أنينها [سهام] غيري.	12
		رأيتُ والدي الذي نسيني في هذا القفر.	22
		لقد صرتُ أعيش في قفر مثل الذئب.	138
		والدي نسيني في هذا القفر منذ ثلاثة أشهر لم يبعث لي شيئا.	109

لا يترك الراوي فرصة المرور على أمكنة معينة بهذه المدينة، إلا وضيَّق عليها الخناق و صبغها برؤاه، التي يبغي من ورائها الهيمنة على إدراك القارئ؛ بفرض وجهة نظره الوحيدة عليها، و سنقدم نماذج لذلك في الجدول التالي:

	المبئر	المكان المبأر	محتوى التبئير	الصفحة
طوق الياسمين	الراوي	حائط	1- التفت نحو الحائط العتيق الذي يقاوم السقوط المؤكد.	59
			2- اقترحت أن نجلس على حافة حائط عتيق(..) هذه	86

[1] المصدر نفسه، ص 280.
[2] المصدر نفسه، ص 61.

			الحيطان تعطي الإحساس بنهاية العالم.	
			3- التفت نحو الحائط القديم. لم يكن يشبه شيئا سوى الفراغ.	87
			4- و حين تمتلئ رئتينا الصغيرتين بغازات المدينة و بأتربة مرتفعات قاسيون الذي تعرى جسده الصلب و القاسي من كثرة الخيبات.	79

تدعم محتويات التبئير السابقة ما ذكرناه آنفا، و التي تدل على إضفاءات رؤى الراوي في كل لحظة زمنية يتقاسمها مع حبيبته مريم، و ضمن كل مكان يرتادانه، و للنظر إلى المنقولات الأربعة السابقة التي تظهر تدخلات سافرة من لدن السارد، و لو أننا حذفنا العبارات التالية من كل منقول، لما اعتبرنا كلامه تدخلا صريحا و مكشوفا: (عتيق- يقاوم السقوط المؤكد- تعطي الإحساس بنهاية العالم- لم يكن يشبه شيئا سوى الفراغ- تعرى جسده من كثرة الخيبات).

مثل هذه التدخلات السافرة التي تفضح رؤية الراوي، و حتى إن تبدَّت في كلمات و جمل مقتضبة، نعثر على أجزاء منها في رواية (كتاب الأمير)، مثل حديث الراوي عن ديبوش و هو يدخل قصر أمبواز:

« شعر مونسينيور ديبوش بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير و عائلته، المليئة برائحة الرطوبة و العفن الذي يشبه الرائحة التي تخلفها الفئران عندما تعبر مكانا تاركة وراءها شعرها و رائحة بولها القوية التي تجرح خياشيم الأنف بحته».[1]

فكلام الراوي جلي و هو يضفي أحاسيسه و رؤيته السوداوية التي غلفت المكان، و أعطته صورة سيئة و مقززة ستنفر القارئ؛ في محاولة للتأثير على إدراكه، كيف لا و هو يبعثر بعضا من ملفوظاته مثل: (دهليز- ضيق- رائحة العفن...).

و مثل ذلك قول الراوي التالي:

[1] كتاب الأمير، ص 41، 42.

« كانت الحيطان مغلقة و لا شيء يسمع إلا هدير البحر و عواء السفن الخشنة و هي ترسو في الميناء المحاذي لمكان حجز الأمير. في تلك الليلة نام باكرا على غير عادته، في الزاوية التي كان يتكئ عليها من الحجرة الصغيرة».[1]

فقد كان يمكن لهذه الفقرة أن تسلم من أيدي الراوي، لولا نثره لكلمات مثل: عواء السفن الخشنة، و في الزاوية، و الحجرة الصغيرة.

و شبيه بهذا الصنيع ما يفعله راوي (شرفات بحر الشمال)، حين يصبغ رؤيته على فضاء مقبرة المنسيين بأرض أمستردام. يقول:

« الناس هم الذين سموها مقبرة البحر المنسي لأنها محاذية لخليج متوحش، لولا الغاية لمسحتها أمواج البحر».[2]

و يقول في موضع آخر: « المقبرة هناك بالقرب من البحر المنسي خليج مهمل».[3]

و يظهر تدخل ياسين هنا بإضفاء ملفوظات (خليج متوحش- لولا الغابة لمسحتها أمواج البحر- منسي- مهمل).

و مثل ذلك تلك المقارنات التي يعقدها دوما بين أرض أمستردام و وطنه، و يظهر فيها تدخلا سافرا من قبله كحال هذا المنقول:

« كانت أعمدة النور التي بقيت مشتعلة قد انطفأت نهائيا. أعمدة النور مهنا ليست أخشابا منخورة من الداخل كالأشجار الميتة».[4]

و هي طريقة تذكرنا بكيفية تعامل الراوي حسيسن في رواية (حارسة الظلال) مع أفضيته الجغرافية، إذ يعمد إلى مكان معين، ليعبر فيما بعد مباشرة عما أصابه من إهمال و لامبالاة؛ جراء تكاثف أيدي الزمان و الإنسان، ليتدخل بآرائه و يوظف ملفوظاته، التي تعبر عن وجهة نظر واحدة (أخشابا منخرة من الداخل كالأشجار الميتة).

و يبقى تتبعنا للأمكنة لا يخرج عما رسمته يدا الراوي، إذ يعبّر عن مستشفى مايو الذي اقتيد إليه غلام الله قائلا:

« سيق بعدها مباشرة إلى بهو المجانين بمستشفى مايو Maillot مجموعة من البيانات الصماء و الحيطان الهرمة، يسيجها حزام من الأسلاك و الأشجار الميتة و تجار السجائر و

---

[1] المصدر نفسه، ص 424، 425.
[2] شرفات بحر الشمال، ص 252.
[3] المصدر نفسه، ص 256.
[4] المصدر نفسه، ص 117.

القهوة، الحجرات تشبه المقابر الوطنية في كل تفاصيل الإهمال، و كلما رفعت رأسك رأيت إنسانا إما يبكي أو يأكل نفسه».[1]

إن محتوى هذا التبئير يضيق كذلك من حقل الرؤية السردية بشكل يتطابق مع ما جاء في رواية (حارسة الظلال)، حيث يركز ياسين على ملفوظات يعينها (بنايات صماء- حيطان هرمة- أشجار ميتة- حجرات كالمقابر- إنسان يبكي أو يأكل نفسه).

أو و هو يصف طريقة انتحار شخصية الإسباني كاميو (Camillo) قائلا:

« و ذات صباح رآه الناس من أعلى النيابة المطلة على ساحة المعدومين، و هو يضع يديه على وجهه ثم و هو يتهاوى من الأعلى و يرتطم على الأرض، ككيس خروب يابسة ليدفن بعدها في مقبرة المسيحيين و ينسى أمره».[2]

بمرارة كبيرة تتجلى في ملفوظات هذا المنقول، يعبر الراوي و بطريقته المعهودة عن يوم انتحار تلك الشخصية بتدخلاته (كيس خروب يابس- ينسى أمره)، و يتجلى حضوره القوي أكثر في كلمة "المعدومين" الاسم الذي أطلقه على الساحة، و هو إن كان يشير إلى مكان مرجعي، فلا شك أن لاختياره دون غيره تعزيز لمسحه الحزن و الألم و المرارة على هذا الفضاء الجغرافي المفتوح.

و الطريقة عينها ينتهجها الراوي و هو يطلق اسم مقبرة المنسيين على هذا المكان المفتوح بأرض الغربة؛ ليعبر عن الإهمال و عدم الاكتراث

و عن لوعة فرقة الديار و بؤس حياة المغتربين، و نهايتهم المأساوية بديار الغربة[*]. أو و هو يطلق اسم "المعطوبين" على الحارة التي شهدت اغتيال أخيه عزيز؛ ليعمق بذلك مسحة الحزن و الأسى عليه.

تتدعم لفظة(الضيق) التي ذكرناها آنفا بترديد تيمة أخرى هي (السواد)، التي تهيمن بدورها على الأمكنة الروائية.

إن بنية السواد الطاغية في الروايات الأربع موضوع الدراسة تتصف بالحزن، حيث يصبح السواد رمزا له، و هي بنية قارة استحوذت على هذه النصوص، و ليس أدلّ على ارتسام و الحزن و التشاؤم بين جنبات هذه الأعمال ما تحدثنا عنه في الفصل الأول.

---

[1] المصدر السابق، ص 196.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[*] يمكن العودة إلى قصص أصحاب هذه المقبرة. ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 257- 262.

	المبئر	المكـان المبأر	محتـوى التبئيـر	الصفحة
حارسة الظلال	الراوي	بحر	1- من النافذة أطللت للمرة الأخيرة على بحر كانت ألوانه تتغير بشكل جنوني من الزرقة إلى السواد الغامق.	238
		سيارة	2- انسحبت سيارة الغولف السوداء بين الأشجار باتجاه معهد باستور.	108
	دون كيشوت		3- و نحن نتدحرج من فوق إلى أعلى، فجأة توقفت عند أقدامنا سيارة الغولف السوداء التي ظلت مدة غير قصيرة تقتفي خطانا.	175
شرفات بحر الشمال	الراوي	سيارة	4- لم أعد المراهق الذي ورث منك الكمان(..) و الذي ظل يتساءل إذا كنت انتحرت أم ركبت سيارة المرسيدس السوداء.	26
			5- لم أستفق إلا عندما سمعت مدير سيارة المرسيدس السوداء.	61
			6- رغم حالة الحزن التي انتابتني و سكنتني قبل مجيء سيارة المرسيدس السوداء.	62
		متحف	7- ثم نزلت الستائر السوداء من كل الجهات.	275
			8- رأى [عزيز] مدينة الأطياف و قد صارت رمادا و زرقة البحر حالت نحو السواد.	230

طوق الياسمين	عيد عشاب	ديار الغربة (إحدى دول الخليج)	9- رأيت والدي الذي نسيني في هذا القفر و هو يركض نحو السواد تاركا وراءه امرأة طيبة تنتظر عودته على الحافة الفاصلة في حي الزاوية في مدينة تبسة، بين المقبرة و المدينة حتى صارت مثل السراب.أعتقد جازما أن الشمس انسحبت و أن كل ما كنت أراه هو مجرد بقايا انكسارات هائلة و شظايا كانت تنطفئ الواحدة تلو الأخرى.	22
	الراوي	مدينة دمشق	10- هذه المدينة(..) مسخت إلى أسراب من الغربان السوداء.	90
	مريم	بيت	11- عندما يعم الصمت في البيت أشعر بالظلمة.	153
	الراوي	ساحة	12- أطفال البيوت الواطئة(..) كانوا يلعبون في الساحة الكبيرة التي اتسخت بالنفايات و الأتربة السوداء.	167
	الراوي	بار	13- و أنا أنتظرك [مريم] في هذا المكان المعتم.	194
كتاب الأمير	الراوي جون مويي	سماء	14- السماء التي صفت قليلا البارحة سرعان ما عادت و اسودت من جديد هذا الصباح.	25
		ضياع	15- بسرعة، نزلت الظلمة على الضياع التي بدأت تسود قبل أن تندثر تفاصيلها نهائيا.	37
		قمرة سفينة	16- كان ظلام البحر قد نزل مبكرا في قمرة الأمير ولم يعد يرى الشيء الكثير إلا الضلال التي كانت تنكسر على الممرات المضاءة قليلا.	457

		سماء	17- حساسيته زادت مع الوقت، لم يعد يتحمل البرد ولا ثقل الجو ولا الغيوم التي تحول زرقة السماء إلى مساحة غير محدودة من السواد.	487
		حقول ومزارع	18- منذ الصباح تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل اغريس مشكلة مظلة سوداء على الحقول والمزارع.	56
		سماء "غيوم"	19- كانت الشمس التي برزت قد اندفنت من جديد في عمق سماء منكسرة وشاحبة، مثقلة بغيوم سوداء ظلت تتقاطع فيما بينها عبثا.	392

تساعد المنقولات السابقة على تغليف الأمكنة الروائية بهالة سوداء، تعمق من الروح المأساوية التي يسيطر بها الرواة على عوالم قصصهم، وتعبر عن رؤيتهم ونظرتهم لعالم متدهور وواقع مأساوي، ويمثل "الأسود" المظهر اللوني الأوحد الطاغي، كما هو حال المقبوس التاسع الذي يحاول فيه الراوي– البطل أن يضغط على أحاسيس القارئ ويضيق من رؤاه، فلا يكاد يرى غير ما يريد طبعه في دخيلته، حين وصف أرض الغربة بالقفر، اللفظة التي كنا قد أشرنا إلى دلالتها سابقا، يضاف إلى ذلك ارتسام الموت على جنبات حي الزاوية التي تشير إلى ركن ضيق، وهذا ما يجعل الموضع خانقا، ويتزايد الحزن الدفين وانطفاء نور الأمل باستخدام عبارات (الشمس انسحبت – انكسارات هائلة – شظايا تنطفئ الواحدة تلو الأخرى)، مع تغليف هذه الروح الانهزامية المسيطرة بلفظة السواد التي أحيل إلى دلالتها بملفوظات أخرى مثبتة في المنقولين الحادي عشر والثالث عشر .

إن استخدام لفظتي العتمة والظلمة يدلل على امتلاك الراوي وعيا كبيرا في توظيف الأشياء، وقد برع حين استعاض بالسواد، بما يدلل على طغيان مظهر لوني واحد مشكلا في عتمة المكان وظلمته، وهما يتساويان في التعبير عن الشيء عينه.

ويطغى السواد عينه على مدينة دمشق وإحدى ساحاتها (محتوى التبئيرين العاشر والثاني عشر)، حيث تجللت تربتها بالسواد، وأضحت سربا من الغربان ذات اللون الأسود القاتم، التي قد تثير التشاؤم في النفس، وتحولت زرقة البحر أيضا؛ بفعل الزمن البائس إلى

لون أسود (المنقول الثامن)، وقد أخذ هذه الصبغة في عيني عزيز قبيل موته بلحظات قرب حارة المعطوبين – التي أشرنا إليها آنفا – وباللون عينه طبع الراوي لون سيارة المرسيدس في محتويات التبئير الرابع والخامس والسادس، هذه الوسيلة التي سرقت فتنة ورمتها بإحدى مدن بحر الشمال، ويذكرنا لونها بلون سيارة الغولف التي اعتقلت دون كيشوت بالعاصمة في رواية (حارسة الظلال) وكذا السيارة التي اقتيدت إليها حورية ذات ليلة ليعثر عليها مذبوحة صبيحة اليوم الموالي (المنقولان الثاني والثالث)، وفي هذا تدعيم لموقفه السلبي تجاه هذه الأمكنة المتحركة، لارتباطها بلحظات حزينة ومأساوية.

يطبع السواد كذلك الأفضية الجغرافية في رواية (كتاب الأمير) ، ويعبر عن نزعة تشاؤمية كبيرة تلف نظرة الراوي، حين يعبر عن اسوداد سماء باريس جراء الأحداث التي جرت بها (المقبوس الرابع عشر)، حيث انعدمت الطمأنينة التي تتعارض مع حالة الخوف أو الرعب الملصقة بالسواد.

وبالسوداوية نفسها التي تملكت قلب ديبوش عبَّر الراوي عن الظلمة والسواد اللذان لفا الضياع المترامية على مرأى بصر ديبوش من وراء نافذة القطار(المنقول الخامس عشر).

وتجتاح الظلمة و السواد أيضا قمرة الأمير قبل أوانها، وهذا ما يدلل على تدخل من لدن الراوي في هذا الوصف، وتتكاثف مفردات عديدة، لتعبر عن ذلك (ظلام نزل مبكرا- يرى الظلام – تنكسر- مضاءة قليلا)، فكل لفظة تعمد الراوي إضافتها ليعطي صورة حزينة للمكان المبأر، وشبيه بهذا المنقول المقبوس السابع عشر.

وتكتسي الحقول والمزارع في محتوى التبئير الثامن عشر بلبوس حزين، حيث يغطيها السواد، وتجف أكثر وتنعدم فيها الحياة باستعانة الراوي بأسراب الجراد، بوصفها رمزا للخراب.

وإذا حاول الراوي صبغ بعض الأمكنة بلون الحزن والتشاؤم، ليبين عن نظرته الأحادية، فإنه يطمس الرؤية الواضحة السليمة على أفضية جغرافية أخرى، حين يطبعها بالضباب.

فالضيق والانغلاق اللذان يفرضهما الرواة على أمكنتهم، يزدادان أكثر بإضافة لفظة (الضباب)، التي تسهم في خنق الفضاء وتحول دون الرؤية الصافية المتعمقة.

وسنقدم في هذا الصدد الجدول التالي:

	المبئر	المكان المبأر	محتوى التبئير	الصفحة
شرفات بحر الشمال	الراوي	البحر	1- لم أعد أسمع إلا خشخشة تكسر المياه على جسدها ثم لا شيء ثم فجأة بدأ الضباب ينزل على البحر.	60
		مقام الولي	2- سمعت هدير سيارة المرسيدس السوداء وهي تتوقف عند باب الولي الذي خرج منه ظل منكسر غطاه الضباب قليلا.	61
طوق الياسمين	الراوي	المقبرة	3- الضباب يزداد كثافة، الصمت المطلق لولا زخات المطر الذي كان يتسرب بين الأتربة الجافة والنباتات الصغيرة التي كانت تملأ الممرات الخالية من القبور.	15-14
		المطعم	4- كنت حاضرا في مساحة من الغياب تشبه الضباب الداكن الذي كثيرا ما كان ينزل على مدينتنا البعيدة.	197
كتاب الأمير	الراوي	سطح البحر	5- اختبأت السفينة ولم يبق إلا بقايا أدخنتها الكثيفة المتصاعدة إلى أن غابت هي بدورها وسط كتلة الضباب والأمطار.	10
			6- لم يرد الصياد المالطي ولكنه واصل توغله في البحر وسط ضباب حليبي ازدادت كثافته كلما توغل الزورق أكثر.	12
			7- أغمض عينيه وترك نفسه يتهاوى ويغرق وسط كتلت الضباب التي غمرت القارب كله(..) جنح القارب مرة أخرى(..) متفاديا الضباب وصوت السفينة(..) فجأة يفتح جون عينيه(..) نحو	16

			شمس زادها الضباب الكثيف نصاعة وصفاء.	
			8- الضباب الكثيف والبخار التصاعد من كل مكان لم يمنعا الزورق من الدخول في عمق البحر.	18
		أمكنة قصر	9- البرد والصقيع وغشاوة الضباب التي تملأ الأمكنة وساحة البيت.	54

تلف الظلمة رؤية الرواة وتبت في كل موطن في ثنايا الروايات، وتزرع ضمن الأفضية الجغرافية المقدَّمة.

لن يكون هناك مكان أفضل من فضاء المقبرة الذي اختاره بطل رواية (طوق الياسمين) ليكون موطن بعث الذاكرة من مرقدها، فمن على أرضها توالت أحداث قصة انتهت تفاصيلها، يقول الراوي ضمن الصفحات الأولى: « ها أنا ذا اليوم أسلك المعابر الأكثر حزنا وعزلة».[1]

المقبرة مكان يعمِّق الحزن الدفين، ويبعث على المرارة والعزلة والخلوة، المذكّر بلحظات الفراق ولوعته، خصوصا إذا ارتبط باسم الحبيبة.

صورة هذا المكان مغلفة بالضبابية، أي إنها معتمة في نظر البطل، والسكون مطبق على سماء المقبرة، وكل المفردات الواردة في محتوى التبئير الثالث تدلل على التضييق الذي يمارسه الراوي على أفضيته الجغرافية (الضباب – الصمت المطلق - الأتربة الجافة – الممرات الخالية).

وبوجهة النظر عينها يتجلى المنقول الرابع، الذي يغلّفه الراوي أيضا بالحزن والمرارة، حيث يتلون المطعم وأرض الجزائر بالضباب الذي يدل على عتمة الصورة وانكفاء الذات المؤطِرة، وزادته لفظة (الداكن) تعتيما، وكذلك كان حال المقبوس التاسع.

وبالرؤية غير الواضحة أيضا يتبدى ضباب البحر، الذي خيم على الأجواء بعد سرقته لجسد فتنة، والذي غلَّف مقام الولي الصالح كذلك بعد رحيل المرأة عينها (المنقولان الأول والثاني).

---

[1] طوق الياسمين، ص 19.

ويتكثف حضور لفظة (الضباب) أكثر في رواية (كتاب الأمير)، ويغلف تيمة البحر بخاصة، ويتجلى حضوره أكثر ضمن الصفحات الأولى الموطئة للقصة المتخيلة، وخلال الصفحات الأخيرة التي انتهت أحداث القصة فيها من على سطح البحر.

من ثم لا نتعجب أن يطفو المكان المبأر (البحر) أكثر من غيره، و يلفه الضباب الذي سيسنح للذاكرة المتقدة بالانفتاح والغوص في غيابات الماضي.

ما يفعله الرواة بالأفضية السابقة، نسقطه على أمكنة أخرى ترتادها بعض الشخوص الروائية، ويحاول الراوي فيها دوما إضفاء لمساته عليها. يقول الراوي– البطل في رواية (طوق الياسمين):

« تزداد الشوارع طولا وامتدادا ويحفر الصمت والحزن فينا أخاديده الواسعة، تهتز الكلمات يتيمة تحت لساننا».[1]

ويقول في موضع آخر:

« كانت أضواء الشوارع مطفأة. الفجر بدأ، وبدأت أدق على مجلات العقارين بحثا عن سكن للأجار بين شارع بغداد والبنك المركزي وسينما السفراء وسوق ساروجا عندما توسطت الشمس في سماء لم تكن صافية».[2]

يحاول الراوي التضييق من حقل الرؤية السردية، ليسيطر على إدراك القارئ بإلصاق صفات بعينها، وهاهو في المقبوس الأول يتجول مع حبيبته مريم بإحدى شوارع المدينة، لتسيطر عليها فجأة لحظات البؤس، وينغلق الشارع بالصمت المفضي إلى الأجواء والفراغ والوحشة والعزلة.

ويزداد الحزن علوقا بالنفوس، وهو الحزن المبثوث في المنقول الثاني، خلال تجول الراوي وحيدا في شوارع دمشق، حيث لا نور وصفاء ولا أمل في الحياة شوارع هذه المدينة أو سمائها (أضواء مطفأة- سماء غير صافية).

الانطفاء والحزن يلف أمكنة الروايات الأربع موضوع الدراسة، ولا يولجنا الرواة إلى إحداها إلا لبين عن شيء ما يبغي بثه للملتقى، مع تغليف ذلك بوجهة نظره المهيمنة والمسيطرة على عالم القصة المتخيلة ككل.

---

[1] المصدر نفسه، ص 91.

[2] المصدر السابق، ص 202.

فمحطة القطار في رواية (شرفات بحر الشمال) تذكر راويها بلحظات اغتيال أخيه عزيز وموته المأساوي، ومقبرة المنسيين أو المهملين تبعث المرارة في النفس، حين فتحت قصص أصحابها بنهاياتهم الفجائعية، كما يرتبط سوق كلوزيل بالخوف والذعر اللذان غلفا أجواء أرض الجزائر فترات طوال، مع تذكر لحظات اغتيال غلام الله.

والخوف عينه يغلف طرقات العاصمة وشوارعها، ويفتح الباب في كثير من الأحيان لاسترجاع أحداث مؤلمة. يقول الراوي ياسين عن شارع عبان رمضان:

« ها أنت اليوم يا صاحبي مجرد شارع أخرص، تحيط به الزبالة من كل جهة، لو فقط كان الشارع الذي يمشي عليه يوميا أحد أو بعض قاتليك يتكلم لصرخ بأعلى صوته ألما:عفوني، خلوني في همي. ما تذكرونيش . أنسوني من تاريخكم يرحم والديكم. ولكن من سوء الحظ أو حسنه أن الشوارع التي تحمل أسماء الشهداء لا تتكلم فتستر الأسرار وإلا لصرخت ألما وحسرة».[1]

النفس المتحسرة هي من أفضت بهذا المنقول، لترسم صورة حزينة عن شارع عبان رمضان المكتوم الصرخات، التي لو تدفقت لأخرجت حمما من الحسرة والألم والتفجع الذي يربطه الراوي بشخص عبان رمضان الذي اغتيل في ظروف مأساوية.

ما فعله الراوي مع هذا الشارع نسقطه على فضاء جغرافي آخر، هو الميترو الذي يعمد إلى الإشارة إليه ليبث الحالة المزرية التي آلت إليها البلاد. يقول عنه:

« حتى ميترو الجزائر الذي مات قبل أن يرى النور لم يعد هناك أي شيء يوحي بوجوده. مثل حالة البلد، حفر دائم بدون الوصول إلى نهاية النفق. قيل أن السبب هو فائض المياه الجوفية، بينما على سطح الأرض كان السكان يموتون عطشا».[2]

أمكنة رواية (حارسة الظلال) موضوعات تبئير هامة تزيدنا تدعيما لما ذكر سابقا؛ أي اعتماد السارد في وصفها وتقديمها في لبوس خاص يعبر في الواقع عن نظرة أحادية يحاول بها السيطرة على عالم الحكاية. ونقدم فيما يلي هذا الجدول لأماكن مبأرة مختلفة:

	المبئر	المكان المبأر	محتوى التبئير	الصفحة

[1] شرفات البحر الشمال، ص 203.
[2] المصدر نفسه، ص 18.

حارسة الظلال	الراوي	خليج العاصمة/ مقام الشهيد	1- مكتبي مفتوح على خليج العاصمة نصف دائرة من الماء تخضر في الصباح قبل أن تتلاشى ألوانها مع منتصف النهار(...)وينفتح كذلك على نصب مقام الشهيد الضخم كتلة إسمنتية جامدة وخالية من أية روح.	23
		المطار	2- هذا المطار الذي ظل كتلة من البيطون العاري، لم يستطع أن يستقر على شكل منذ أربع سنوات، مثله مثل ميترو العاصمة بأفواهه الواسعة ومخارجه التي لا تؤدي إلى شيء. النموذج الرمزي لإفلاس سياسة العجز والخراب.	64-63
		المديرية العامة للأمن الوطني	3- مدخل المديرية العامة للأمن الوطني كان مخفيا بضخامته وصمته وبرودة حديده: أبواب حديدية ضخمة لم تتآكل على الرغم من الرطوبة والبحر الهائج دوما مقابل النباتات التي أكلتها الأملاح البحرية وشوهها الصدأ.	127
		المطعم	4- استيقظ دون كيشوت مبكرا. وجدته منحنيا على شرفة الطابق الخامس القديمة يستمع بالأدخنة الكثيفة التي بدأت تحتاج شيئا فشيئا حي باب الزوار كالعادة. مرتان في الأسبوع: الاثنين و الخميس.	60
		سيارة	5- انطلقت سيارة كريم لودوك مثل السهم مخلفة وراءها ضجيجا كبيرا و بعض الأدخنة الرمادية التي لا تطاق. ماسور طرد الأدخنة (..) كان مخرما و صدئا.	117

95	6- تأمل [دون كيشوت] بقايا حائط متهالك دمرته الحرب التي لا اسم لها.	بقايا حائط		
96	7- هل ترى تلك البناية العالية: تسمى الجوهرة: كتلة لا معنى لها من البيطون. فيلا حنا توجد مدفونة تحتها. العقلية الرعوية لا تلد إلا الخراب و الجوع و العطش.	بناية		
221	8- مياه النافورة العذبة كانت تتوزع في ساحة القصر كالدرر الصافية منذ الصباح. الوزير إذن لم يخرج.	نافورة ساحة قصر		
146	9- تتقاسمان الأخبار الجديدة في البهو المعطر و المكيف باستمرار. الأبهية و مكتب الوزير و حاشيته المباشرة هي الأمكنة الوحيدة التي تشتغل فيها المكيفات بشكل دائم.	قصر الثقافة		
	10- من الجهة الثانية من موقف السيارات بين شجرتين جافتين كان كريم لودوك ينتظرني.	موقف سيارات		
17	11- كنت منهمكا في تهيئ وردتي الصباحية على مكتبي: وردة الكاسي الحمراء (هذا المكتب الخرب الذي وعدت مرارا بتغييره و لكن دون جدوى، منذ أن دخلت حملة التجديد مرحلتها القصوى التي جاء بها الوزير الجديد).	مكتب		

21	12- وزارة الثقافة التي لا تملك من الثقافة إلا قشرتها المكشوفة و التحول من مجرد موظف صغير إلى متخصص متعدد مطلوب بشكل دائم و في كل المناسبات. من الترجمة العادية للرسائل الإدارية إلى مترجم خاص للوزير عندما يجد هذا الأخير نفسه محرجا و محصورا داخل دهليز اسمه قصر الثقافة.	قصر الثقافة		
157	13- تمددت على كرسي الجديد الذي عوض الكرسي القديم في إطار حملة التجديد التي تبناها وزير الثقافة سي وهيب: كان يهدف إلى تغيير العادات القديمة بتوفير الشروط المثالية للعمل لإطارات الوزارة و لكن الظاهر أن الكراسي الجديدة ستوقظ حتما عادات الراحة و الرغبة في الكسل الكامنة في أعماقنا بكثافة.	كرسي		
136	14- البناية كانت فعلا ضخمة. لم تكن تشبه شيئا محددا. قديمة، مملوءة بالرطوبة و الخوف. ثقيلة مثل يوم الجمعة هذا الذي كان يفتقد إلى معنى.	وزارة الداخلية		

يتضح من خلال هذا الجدول السبيل الذي يسلكه السارد في عرضها. إنه يحاول توجيه نظرنا لما يبغيه فحسب، و ما يشعر إزاءه إثر مشاهدة هذه المواضع، و هو ما سيضيق بطبيعة الحال حقل الرؤية السردية.

فلو أن حسيسن اكتفى في تقديمه لخليج العاصمة و مقام الشهيد المبأرين بالجملة التالية (المكتب مفتوح على خليج العاصمة، نصف دائرة من الماء، و ينفتح كذلك على نصب مقام الشهيد الضخم) و دعّم هذا التقديم بما يمكن أن يحقق شفافية هذه الصورة، لكان الأمر مختلفا، لكنه يسعى دوما إلى توجيه إدراكنا بما يوافق رؤاه، في عملية تأطير شاملة تحاول

الكشف عن كل ما يراه سيئا، و يعبر- في الواقع- عن رؤاه (تخضر في الصباح قبل أن تتلاشى ألوانها مع نتصف النهار- كتلة إسمنتية جامدة خالية من أية روح).

و الشيء نفسه ينطبق على المطار و الميترو المبأرين (المنقول الثاني) في محاولة لتوجيه إدراك القارئ نحو ما ألمَّ بهما، كنتيجة لما أطلقه عليه في مقولة (النموذج الرمزي لإفلاس سياسة العجز و الخراب)، التي تعبِّر بحق عن تدخلات سافرة، كما في حديثه عن بقايا الحائط المتآكل أو مدخل بنية المديرية العامة للأمن الوطني التي يشعر حيالها بالخوف؛ جراء ضخامتها و برودة حديدها..إنها النموذج الآخر المقابل للبنايات التي أكلتها الرطوبة و إصلاح البحر و الصدأ، و نرى في جميع ذلك تعبيرا عن ما تعانيه دخيلة الراوي من إحساس بالمرارة و اليأس.

و يسم الراوي الشرفة بالقدم، و في هذا تدخل من لدنه، ثم إن ما يشتمه دون كشيوت ليس بالضباب الكثيف، إنما دخان منبعث من مفرغة وادي السمار الرائحة الخانقة التي على السكان تحملها مرتين في الأسبوع، و التدخل نفسه يتجلى في السيارة المكان المبأر (ضجيجا كبيرا- أدخنة رمادية- ماسور مخرما و صدئا)، و كل ما يقدمه الراوي من الأمكنة المبأرة يسير وفق هذا النمط الذي يفضح التغييرات الرهيبة التي أصابتها و أن يتدخل بطريقة سافرة في توجيه إدراك القارئ، و فرض نظرته الأحادية المهيمنة على عالم قصته المتخيلة (المنقولات : السادس، و السابع، و الثامن، و التاسع، و العاشر، و الحادي عشر، و الثاني عشر، و الثالث عشر، و الرابع عشر).

لا شك أننا أدركنا بدراستنا للبنى السابقة هيمنة رؤية الرواة تجاه الأمكنة المبأرة، و ارتسام الأحزان و المآسي على جنباتها، و التي تعبر عن رؤية وحيدة يحاول الراوي بثها بطريقة أو بأخرى في رسم أفضيتهم الجغرافية التي تهيمن عليها مفردات و رموز و صور محبطة.

و نحن نقترب في هذا الصدد من النظرة المأساوية التي جاء بها "لوسيان غولدمان" و التي تعني لديه « ذلك القلق المعاش من قبل الإنسان و الذي يسيطر على مجتمعاتنا».[1]

هو القلق و الإحباط الذي يغلِّف رواية (حارسة الظلال)، التي تتحدث بمرارة عن التغير الرهيب الذي يصيب الأمكنة؛ بفعل عملية محو الذاكرة المسلطة على البلاد و العباد.

---

[1] سلمان كاصد، الموضوع والسرد، ص 224، 225.

و بالمأساوية عينها تتبدى أمكنة الروايات الثلاث الأخرى التي يضيق فيها رواتها من حقل الرؤية السردية الممارسة بدورها على شخوصهم الروائية، و هذا ما سنفصل فيه الحديث فيه ضمن العنصر الموالي.

3-2- التبئير على الشخصيات الروائية:

تشكل الشخصيات الروائية مادة خصبة للتبئير في الروايات الأربع موضوع الدراسة، و بخاصة في رواية (حارسة الظلال)، التي يتقيد فيها الراوي برؤية داخلية لا تتجاوز معرفة أفكار شخصياته و التوغل داخلها لنقل شعورها، إذ إن ما يقدمه يبقى وصفا خارجيا لما يراه مدعوما بما يجوب في خاطره من احساسات يستشعر كينونتها، أو محاولة للتأثير على إدراك القارئ بالتركيز على الجوانب السلبية فيها.

يأخذ التبئير على شخص دون كيشوت حظا وافرا ضمن المتن، و يكون هذا أمرا منطقيا؛ فالقصة تتعلق به أولا و أخيرا، على أن حقيقة شعوره لا تلمس إلا بإدراك الراوي له و انطباعه حوله؛ أي من خلال عينيه و وفق وجهة نظره وحده دون تجاوز ذلك. و هذا ما يوضحه الجدول التالي:

	المبئر	المبأر	محتوى التبئير	الصفحة
حارسة الظلال	الراوي	دون كيشوت	1- كانت عظام دون كيشوت بارزة من تحت معطفه الأبيض، قامته الطويلة التي تحاذي المترين، تبدو مزعجة له قليلا.	23
			2- من عينيه اللتين بدأ بريقهما يذبل، تأكدت أن دون كيشوت كان يعاني تعبا من الصعب عليه تحمله.	34
			3- استيقظ دون كيشوت مبكرا. وجدته منحنيا على شرفة الطابق الخامس القديمة	60

	يستمتع بالأدخنة الكثيفة التي بدأت تجتاح حي باب الزوار كالعادة.			
72	4- ركع دون كيشوت على ركبته باندهاش و هو يفرك عينيه لا يصدق ما كان يراه(..) لم يستطع تصديق ما رأته عيناه. لامس اللوح بحنان كبير، و كأنه خائف من كسره أو ليتحقق من أصالته.			
81	5- دهشة دون كيشوت من القصة لم تخبئ مطلقا امتعاضه من ضياع كل الذخائر داخل المزبلة. تراءت أمام عينيه صورة جده، و هو يحاول أن يقاوم خرابا كان من الصعب زحزحته بوسائل القوة التقليدية، فلم يجد أمامه إلا الجنون و السخرية لتخطي عتبة الانتحار.			
91	6- الغضب كان باديا على دون كيشوت، شعرت به مرهقا و منهارا. لم يكن قادرا على فهم عملية الهدم المنظمة. عندما وصلنا إلى قصر الداي(..) شعرت بعينيه تتضاءلان و بتعب يعلو ملامحه مث المريض.			
95	7- مرافقي كان مأخوذا بهذا المحيط يقول آلامه بالصمت و السكون الخادع. تأمل طويلا بقايا حائط متآكل دمرته الحرب التي لا اسم لها.			
105	8- تأمل البحر و السماء طويلا. فتح عينيه و أذنيه مثل طفل صغير يكتشف للمرة الأولى أسرار الحياة. كان يصغي وسط هذا القلق و هذه الخيبة إلى تفاصيل الصمت الأزرق و			

		الأخضر.و صوت جده الذي اختلط بصخب تلك الأمواج.	

نلحظ من خلال هذا الجدول أن السارد لا ينقل لنا إلا ما يراه باديا على ملامح دون كيشوت، ويتحسس من خلالها ما كان يمكن أن يعتور في داخله.

ففي محتوى التبئير الأول، يحاول السارد اعتماد رؤية خارجية تكتفي بوصف ما تراه، لكنها سرعان ما تدحض بقوله (تبدو مزعجة له قليلا). فلفظة "تبدو" تشهد بما فيه الكفاية على تضييق في حقل الرؤية الذي يتبناه السارد.

فالاعتماد على هذه الكلمة، لا يشكل خروجا عن الرؤية الداخلية، بل هو التأكيد على نقل إحساس باطني يستشعره حسيسن في دخيلة دون كيشوت. ويبقى صحة هذا الشعور أو عدمه، مفتوحا على ما يمكن أن يبديه القارئ تجاهه.

يقع التبئير الثاني على المستوى ذاته ليؤيد الرؤية – مع، التي يعتمدها الراوي في الرواية. لقد تحقق فعلا أن دون كيشوت يعاني إرهاقا جراء النظر إلى عينيه اللتين تبديان ذلك بوضوح، على أنه يحاول كل مرة الولوج إلى أعماق الآخر انطلاقا من إحساسات تراوده مما يتجسد أما ناظريه ويعبر عنه صراحة في قوله:(من الصعب عليه تحمله).

إن الراوي لا يستطيع أن يلج عالم أفكار دون كيشوت الداخلية؛ نظرا لرؤيته المساوية لرؤية شخوصه الروائية عامة، ففي محتوى التبئيرين الثاني والسادس، يتحقق ذلك، أين لا يعلم المشاعر الحقيقية للشخصية المبأرة، وما يقدمه لنا سوى تأويلات عامة ترتبط أساسا بالقسمات الخارجية العاكسة للأعماق (كان باديا- من خلال عينيه) والتي تزداد توضحا باختيار ملفوظ بعينيه(شعرت) الذي يعمق هذه الفكرة (شعرت به مرهقا ومنهارا- شعرت بعينيه تتضاءلان – شعرت بتعب ما يعلو ملامحه).

فالتعب والإرهاق والانهيار الذي يعانيه دون كيشوت لم يعبر عنه صراحة، إنما هي مجرد تخمينات يحاول حسيسن استشعارها انطلاقا من عيني مرافقه اللتين بدأتا تذبلان، أو ملامحه الخارجية التي تعكس تعبه بوضوح.

ومثل ذلك الأنموذج السابع، أين يظهر اهتمام دون كيشوت الشديد بوساطة ما يبديه من حركات خارجية، غير أن التدخل المفروض من حسيسن يتضح –على الدوام- في إبداء

آرائه حول أشياء مختلفة، يحاول إيصال صورتها لنا، كما هو الحال في حديثنا عن التبئير على الرحلة، ويبدو ذلك جليا في قوله: (المحيط الذي يقول آلامه بالصمت والسكون الخادع – بقايا حائط متآكل دمرته الحرب التي لا اسم لها).

يحاول الراوي كذلك وصف الحالة التي تلبست رفيقه، وهو يقف أمام لوحة سرفانتس المسروقة الموجودة بالمفرغة(4)، ويتضح تدخله هنا بإيراد سلسلة من الملفوظات ترد على التوالي لا تتحرر من قبضته؛ إذ يحاول بطريقة أو بأخرى الإعلان عن شعوره (باندهاش – لم يستطع تصديق ما رأته عيناه – بحنان كبير كأنه خائف من كسره أو ليتحقق من أصالته).

إن هذا النوع من التبئير الداخلي، هو ما دعا "جنيت" إلى القول بأنه صعب التطبيق بشكل دقيق؛ أي أن معرفة السارد المساوية لمعرفة الشخوص لا تتحق بشكل صارم؛ باعتبار أن الشخصية المبأرة لا يمكن النظر إليها بكل موضوعية.[1]

ويقدم لذلك مثالين يدعم به قوله حيث يشير إلى قول "ستاندال"، وهو يصف لنا ما يفعله"Fabrice" ويفكر فيه: (دون تردد ورغم أن القرف يكاد يقتله، قفز "Fabrice" من على ظهر حصانه، أخذ يد الجثة بين يديه وحركها بصرامة، ثم مكث وكأنه منعدم، أحس أنه لا يملك القوة ليعود إلى صهوة حصانه، ما كان يشعر بالرعب أكثر هو تلك العين المفتوحة). وهو مثال يخالف هذه الفقرة التي يكتفى فيها بوصف ما تراه شخصية البطل (كانت رصاصة قد دخلت جانب الأنف، واخترقت الرأس لتخرج من الجانب المقابل، وشوهت الجثة بشكل مرعب، وبقيت عين مفتوحة).[2]

فالاختلاف –إذن- واضح من خلال هاتين الفقرتين، أين يظهر تدخل السارد واضح في المثال الأول، في حين يختفي الإحساس بذلك في المثال الثاني، حيث لا يشار إلى الشخصية إلا من الخارج.

وقد لاحظ "بويون" هذه المفارقة جيدا، ودعا في مفهومه للرؤية- مع، أن يكون النظر إلى الشخصية « في الصورة التي تكونها عن الآخرين، وبشكل ما في شفافية هذه الصورة

---

[1] جيرار جنيت، "المنظور"، مجموعة من الباحثين، نظرية السرد، ص 62.
[2] المرجع نفسه، ص63،62.

وبصفة مجملة فإننا نقبض عليها كما نقبض على أنفسنا من خلال إدراكنا المباشر للأشياء ولمواقفنا تجاه ما يحيط بنا وليس داخل أنفسنا».[1]

ويكون ذلك عسيرا بالفعل، فالسارد حسيسن يتجاوز الأوصاف الظاهرة للعيان في محتوى التبئير الرابع، ويحاول استشعار كوامن دون كيشوت بما تستثيره ملامحه الخارجية لتأتي لفظة "كأنه" تعميقا لرؤاه الداخلية، فملامسة دون كيشوت للوح (بحنان كبير) حسب رؤية السارد الذي نتتبع بعينيه الشخصية المبأرة؛ ربما تكون نتيجة خوفه من كسرها، أو هي رغبة في التحقق من أصالته، و نراها محاولة أخرى للزيادة في عدد الاحتمالات. ولو أننا أعدنا كتابة تلك الجملة، لا ختزلناها في بضع كلمات: ركع دون كيشوت على ركبتيه، وهو يفرك عينيه، ولامس اللوح .

إن التبئير الداخلي الذي يمارسه الراوي في الرواية، قد يصل في بعض المواقف إلى محاولات تأويل المبالغ فيها، يحاول أن يجعلها الموضوع الوحيد الذي يخبئه عقل الأخر، كما هو ماثل في المثال الخامس، أين تتراءى دهشة دون كيشوت وامتعاضه من ضياع كنوز داخل مزبلة، بل إن حسيسن يسعى إلى تصوير ما داخل نفس صديقه بطريقة تذكرنا بالراويات الكلاسيكية، أو الحكاية ذات التبئير الصفر-حسب تعبير جنيت – التي يُظهر فيها السارد تدخلا سافرا على أفكار الشخصية، و فرضا لأفكار بعينها على القارئ.

فما تراءى لدون كيشوت لا يستطيع حسيسن التكهن به، و قد يكون ما قدمه مجرد تنبؤ وتعبير عن مشاعر وإحساسات خالجته تلك اللحظة، وينطبق هذا الكلام على محتوى التبئير الأخير.

ونعثر إلى جانب هذا على محاولة للوصف الخارجي المحايد، التي لا تلبث أن يجتاحها تدخل السارد، كما في المثال الثالث، الذي يؤدي هنا دورا ساخرا، فأنى للشخصية أن تستمتع بالأدخنة المتأتية من مفرغة.

لا شك أن المساواة المعرفية بين السارد و شخصية دون كيشوت المبأرة، قد اتضحت فحسيسن لا يقدم لنا ما يراه حيالها إلا من كوته الداخلية، ومحاولة التنبؤ بشعوره تجاه ما تبديه ملامحها. و هذا ما سيخلق تضييقا في حقل الرؤية، فننتقل بذلك في ثنايا الرواية بعينيه مع ما ينجز عن ذلك من انعكاسات قد تؤثر على إدراك القارئ. وقد نلمس ذلك في تطويع

---

[1] المرجع نفسه، ص 63.

شخوصه لأداء أغراض يرتضيها، فنشهد أن ما يتفوه به حسيسن يزيده دون كيشوت استغرابا وتوهانا، وتأكيدا في كثير من الحالات، بل إن المجاراة والتأثر المبالغ فيه تصل إلى استخدام الألفاظ ذاتها، كما قدمنا آنفا.[*]

ويدخل ضمن هذا الطرح ما يمكن أن نسميها بالشخصيات المساندة، التي تجاري أفكار السارد ورؤاه، فهو في حديثه عن زهرة الكاسي يطوع لنا صوتي حنة وزجاج باب الوادي للتعبير عن الشعور ذاته [1]، كما يتحدث عن شخصية نورة "مديرة متحف الفنون الجميلة" كضحية لوزارتها التي طردتها من العمل؛ نتيجة سرقة لم يكن لها دخل فيها من قريب أو بعيد، وهي المرأة الوحيدة التي استطاعت أن تعطي نفسا جديدا لمتحف الفنون.[2]

ومثلها السائق الشاب الذي أحس في كلامه نوعا من الألفة، إذ يقول:

« رد فعله كان طيبا، وهو ما جعلني أطمئن أكثر(..) كان ثرثارا ولكن شابا يقظا وهو الذي أدخلني في حوار معه»[3] ، فكأن ما استشعره حسيسن من أول رد فعل للسائق، هو ما دفعه إلى الاطمئنان إليه وفتح مجال الحوار معه، وفتح قلبه فيما بعد للحديث عن معاناته.

ويدخل صوت شخصية مايا، المرأة التي التقى بها دون كيشوت في الدهاليز وقت احتجازه، ليعمق روح الحزن والألم والمرارة السائدة في الرواية، إذ نراها تعبر عن مأساة مغارة سرفانتس بطريقة السارد نفسها:

« مغارة دون كيشوت يمكنها بمجهود بسيط أن تصير معلما تاريخيا مهما(..) أظن أن حضور الدولة منعدم وإلا لما وصلت إلى تلك الحالة من التردي».[4]

تشكل الشخصيات المعارضة [**] موضوعا هاما للتبئير من قبل الراوي، ينهج فيه السبيل نفسه في التبئير على شخص دون كيشوت؛ إذ إنه يعمد إلى تفسير ما تبديه ملامحها بما يعتور داخله، ويستشعره من تصرفاتها، ويمكن توضيح ذلك في الجدول التالي:

	المبئر	المبأر	محتوى التبئير	الصفحة
		صاحب	1- لم يكن باستطاعته أن يرفض، لأنه	108

[*] ينظر: البحث، ص196- 198.
[1] ينظر: حارسة الظلال، ص 20-22.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 44، 46.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 134.
[4] المصدر نفسه، ص 211.
[**] سنزاوج هنا بين الشخصيات المعارضة بمفهوم غريماس، والشخوص التي تظهر عداء للراوي بمخالفتها أفكاره.

		النظـــارتين السوداوين	كان يظن أني على قدر من الأهمية.	
		زكي	2- أرجوك لا تفعل أي شيء يمكن أن يزيد وضعيته تعقيدا. بدون أن ألتفت نحوه، شعرت بأن جملته الأخيرة كانت تهديدا مبطنا.	125
		مقدم	3- الذي أربكني هو أني بعد كل المجهود الذي بذلته لم يبد عليه أنه اقتنع بما قلته له.	128
		توفيق	4- قطع علي لحظة التأمل: أهلا بمثقفنا العزيز شعرت في كلامه نوعا من التعالي.	137
		رجـــلان بلبـــــاس عسكري	5- العسكريان صمتا كثيرا قبل أن يكلماني، وكأن كل واحد منهما كان ينتظر من الآخر أن يبدأ أو يتورط معي.	185
		رجل بلبـــاس أسود	6- كان يتحدث ويتوقف للحظات وكأنه ينتظر مني تعليقا يؤكد ما كان يقوله.	197

لا تخرج هذه المحتويات التبئيرية عن نهج الرؤية – مع، فالراوي لا يعرف أكثر مما يعرفه الآخر، وما يصدره نابع من إحساسات الداخلية، تحاول تفسير ما يتراءى في ملامح هذه الشخوص أو كلامها.

وما نلحظه استخدام ملفوظات تدل على ذلك (كأن-شعرت-لم يبد) التي تساعد على تضييق حقل الرؤية، والاستناد على تأويلات السارد.

فهو في الشخصية المبأرة الأولى يستند في تفسير ما اعتور صاحب النظارتين السوداوين، من خلال عدم استطاعته رفض طلب رؤية بطاقته الوظيفية.

وقد يستعيض السارد بإشارتي (كأن– لم يبد) لأداء الغرض ذاته، ففي المثالين الأخيرين يذكر على لسان دون كيشوت أن العسكريان صمتا لفترة طويلة، ويرجح أن يكون السبب انتظار كل واحد منهما الآخر لبدء الحديث، كما يفسر توقف الرجل المستمر محاولة التعليق على أقواله وتأكيدها، إضافة على أن عدم الاكتراث واللامبالاة التي تبديها شخصية مقدم المبأرة تحقق ما توصل إليه السارد.

ويحاول في مواضع أخرى إدخال شعوره وإحساسه "شعرت" التي لا تحدد هنا من خلال ما توحيه ملامح هذه الشخوص، إنما ما يبديه كلاهما، فهو يستشعر في مقولة توفيق نوعا من التعالي، ونحس أنه يحكم على هذه الشخصية من خلال أول كلمة ترد على لسانها كما أنه يستشعر – في موضع آخر- من كلام زكي نوعا من التهديد الذي قد يصيب فيه أو يخطئ.

إن أول ما يمكن ملاحظته حول الشخصيات المبأرة السابقة، أن تفسير إحساساتها الداخلية من خلال ملامحها أو كلامهما لا يشغل مقاما كبيرا؛ إذ لا تظهر بالكثافة نفسها أو الاهتمام الذي يوليه لشخصية دون كيشوت المبأرة.

فما السر وراء ذلك؟

نرى أن الراوي يعمد في تبئيره إلى طريقة أخرى، يحاول بها تضييق حقل الرؤية أكثر، عن طريق الإيهام بكثرة الحوارات التي تعبر عن أفكار الشخصية ومكنوناتها. ويتعلق هذا الجانب بالشخوص المعارضة بنوعيها المذكورين سابقا.

ويتضح تبئير حسيسن على هذين الصنفين خلال محاوراتها مع بعضها البعض، أو نقل يدور بينهما وبينه شخصيا. وتتحقق سيطرته في إنطاق شخوصه بما يعكس مستويات تفكيرها التي يحاول تعريتها أمامنا.

تعمل الشخوص المعارضة على سد الطريق؛ لعدم تحقيق غرض السارد المنشود، في تخليص صديقه من الأسر. ويركز حسيسن في كل مرة على الجوانب السيئة والسلبية عند كل شخصية، لتتضح بعدها السخرية المرة من جهلها ولا مبالاتها، وإيكال المهمة دائما إلى رأس مدبرة تبقى معرفتها دوما طي المجهول، حيث لا يمكن مطلقا الوصول إليها (المعلم)، بل إن الحكم عليها قد يكون من النظرة الأولى كما هو الحال في حديثه عن شخصية توفيق،

أو استدراج بعضها إلى أفكار بعينها للسخرية منها ولننظر إلى هذا الحوار الذي دار بينه وبين توفيق حول دون كيشوت:

« لقد تحصلت على معلومات مهمة تخص وضعيته، فهو بين أيد أمينة. أقول لك هذا على الرغم من سريته، حتى لا تقول عنا بأن اختلاف الرأي جعلنا غير ديمقراطيين. لا يا سيدي لم يمر هذا مطلقا بذهني (كنت على يقين أن علاقته بالديمقراطية مثل علاقتي بعلوم الذرة) هو مجرد نقاش لا أكثر».[1]

يتضح هذا الأسلوب عند السارد في غير موضع من الرواية، ليتخذه مثالا للاستهزاء وإعطاء حكم نهائي حول الشخصية وغيرها بما قد يؤثر على إدراكنا.

يقول في حوار له مع زكي بمقر الأمن المركزي للجزائر الوسطى:

« شعرت في لحظة من اللحظات أني أقدمت على ارتكاب حماقة غير محسوبة .

- ليس هذا ما كنت أقصده، ولكن جده مَرّ من تلك الأماكن التي لم تكن وقتها مفرغة.

قصدي.. منذ قرون.

- ولكن هذا يشوّه. صورة البلد.

وكأن هناك صورة باقية للبلد ؟

حتى أعيده إلى موضوعنا، سألته عما يجب أن أفعله.

فردّ

- المشكل في الحقيقة أصبح أكثر تعقيدا...».[2]

ويقول في موضع آخر عن توفيق في حوار لهما:

« دون كيشوت أبسط من كل هذه التعقيدات كلها. رجل بكل بسطة يحلم بكتابة نص عن جده المعروف عالميا. ميغيل سرفانتس.

- و شكون هذا السيد ؟

- ميغيل سرفانتس.

- حتى هو كان معكم في المفرغة ؟

- أنت تمزح يا سيدي. الرجل مات منذ أربعة قرون على الأقل.

---

[1] حارسة الظلال، ص 139.

[2] المصدر نفسه، ص 123.

- مـ.. مـ.. مـ.. يـا سيدي و تقلبهـاش جنـازة. خلينـا نضـحك شوية. الضـحك هو الحل الوحيد لمواجهة هذه التأزمات اليومية المحيطة بنا.

ثم تظاهر بالانغماس في التأملات و التذكر و الاستعادات مثبتا شاهده على أحد صدغيه و على رأسه المغرف كالبطيخة.

- إيه.. إيه.. تذكرته ... سرفانتس... طبعا. و شكون ما يعرفش هذاك الرجل الزين ؟ إيه و من بعد ماذا حدث ؟». [1]

و يضيف كذلك في حديثه عن شخصيتي وزير الثقافة و رئيس الجامعة:

« كنتُ على يقين أن كل هذه البلاغة الرديئة التي تتخبأ وراءها ثقافة هزيلة، ثقافة البؤس و النفاق و الحقد و الكراهية كانت تتقصدني تحديدا بدون أن تتجرأ على تسمية نفسها أو ضحيتها». [2]

فكلها صور سلبية عمد الراوي إليها؛ ليسيطر بها على عالم حكيه، و هو في كل هذا يحاول أن يقدم لنا صورة عن التصادم الأيديولوجي لفرقتين، صورة مثقف مقموع و صورة مثقف لا يملك من الثقافة إلا قشورها، و نص هذه الرواية ككل ينبني على هذه الشاكلة التصادمية.

إن جميع شخصيات هذه الرواية تخضع لنسق ثنائي أخلاقي و اجتماعي، فهناك حيز يضم الشخصيات الخيِّرة و المثمنة إيجابيا من لدن الراوي، و هناك حيز آخر يضم الشخصيات الشريرة، و تعبر كل واحدة منها عن طبقتها، من خلال ما تبديه من مواقف و سلوكات و وظائف.

نعثر على هذا التصادم لكن بشكل آخر في رواية (كتاب الأمير)، حيث يضعنا راويها أمام موقف تصادمي بين الأمير والقوات الفرنسية ؛ أي بين عنصرين غير متجانسين اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا وفكريا وعقائديا، فرقة تحاول الذود عن أرض مسلوبة، و أخرى تسعى لكسر شوكتها.

و قد يظهر هذا التصادم بين من يتفقون في ديانة واحدة و يختلفون في الفكر، كما تخاصم الفرنسيون في قضية إطلاق سراح الأمير و ذلك في إحدى جلسات النقاش، حيث قال بيلي دولا لوزيير: « سيدي الرئيس، لقد أخسرنا الصمت الشيء الكثير. فهمنا الوضعية و لكن

---

[1] المصدر السابق، ص 140.

[2] المصدر نفسه، ص 231.

الآن ماذا سنفعل؟ هل سنبقى صامتين. فرنسا قطعت وعدها و عليها أن تجد حلا. الأمر يتعلق بشرف الأمة و السلطان. هذا الرجل أعطى وعدا مكتوبا و موجود ضمن الملف الذي قدمه مونسينيور ديبوش و الجنرال دولا كويسبر شخصيتان لا يمكن القفز عليهما في هذه القضية».[1]

يتدخل البرنس دولاموسكوفا بشكل واضح و دقيق قائلا:

« أقولها صراحة على حكومتنا أن لا تتردد في ترسيم الوعد الذي قدمته لعبد القادر».[2]

في حين قاطع الجنرال ماربو مصرحا:

« يجب أن لا ننسى أبدا أن هذا الرجل الذي تدافع عنه اليوم، ذبح أكثر من 300 سجين فرنسي في يوم واحد. إذا كنتم تعتبرون هذه الجريمة أمرا هينا، فأطلقوا سراحه و مرغوا شرف هذه البلاد في الأوحال».[3]

كما يظهر إلى جنب هذا تصادم أهل العقيدة الواحدة و تناحرها ، مثلما حدث للأمير مع بعض القبائل العربية و المغربية التي انصاعت للقوى الغاشمة، كما يحدث الخلاف بين جماعة الأمير أنفسهم، إذ لم يجد الأمير بدّا إلا الاستسلام للقوات الفرنسية، في حين أظهر مصطفى بن التهامي فكرا مخالفا؛ حيث أبدى مناهضة حقيقية للاستعمار بكل أشكاله التدميرية، فرفض الاستسلام للمستعمر، و فضّل أن يجاهد حتى الاستشهاد.

و ضمن هذه الشخصيات هناك شخصيات خونة موالين للاستعمار، و بذلك وجب أن يوضع لها حدا نهائيا و اقتلاعها من جذورها؛ لأنها دخيلة، و هذا ما ينطبق على شخوص متعددة، مثل القاضي أحمد بن طاهر الذي أظهرته الرواية بائعا لدينه و عرضه و وطنه للنصرانيين الغزاة، و ناقضت رؤية الراوي المدافعة عن السلم و السلام هذا الأمر، و عبّرت عن احتجاجها في أقوال متعددة. يقول:

« 1832 عام الجراد الأصفر. هكذا يسميه العارفون و رجال البلاد و الصالحون و زوار الزاوية القادرية الآتون من بعيد. منذ الصباح تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل اغريس مشكلة مظلة سوداء على الحقول و المزارع. حتى حوافي وادي الحمّام الساخن تصير صفراء من كثرة الجراد العالق بالأطراف و بشجيرات الديس و المارمان

---

[1] كتاب الأمير، ص 27.
[2] المصدر نفسه، ص 28.
[3] المصدر نفسه، ص 29.

التي تكسو أطراف الوادي. حتى الرياح الجنوبية التي هبت ليلة البارحة لم تجلب معها إلا مزيدا من الرمال و الأتربة و أسراب لا تحد من الجراد».[1]

و يضيف:

« هو عام الجراد الأصفر عام الموت و الخراب حيث جف الماء و نضبت العيون و كثر القتال و الحروب بين الشقاء حول أتفه الأشياء و الأسباب».[2]

و يقول في موضع آخر:

« كانت السماء قد امتلأت بالغربان و الجوارح القادمة من الصحراء بعد أن سحقها الجوع. تعالت وقوقاتها الآتية من بعيد، ثم بدأت تحوم في شكل حلقات و دوائر فوق رأس الجثة التي همدت و استقرت بشكل عمودي».[3]

و بعامة، فرواية الأمير تقسم شخصياتها إلى ضربين خيرة و شريرة، إحداها شخوص نبيلة و حربية و وطنية، تمتاز بصفات الخير، و هي ذات نزعة نضالية تنشد الحرية و تنبذ الظلم و العدوان و الاضطهاد، مثل الأمير و من سانده في كفاحه و دفاعه عن أرضه و وقف إلى جنبه من قبائل عربية ناصرته بالولاء و السلاح، و يمكن أن نضيف إليها شخوصا خيرة أظهرها الراوي في لبوس جميل بأقوالها و أفعالها، كانت تحمل فكرا مساندا للأمير، مثل بعض الجنرالات الفرنسيين و أسماء أجنبية أخرى، و شخصية ديبوش التي أظهر في كل موطن في المتن نبلها و صدقها و حبها للأمير.

يقول الراوي على سبيل التمثيل:

« انحنى مونسينيور ديبوش قليلا و هو يعبر عتبة الباب المؤدية إلى البهو الطويل الذي ينفتح مباشرة على الصالة التي كان الأمير يرتاح بها عادة، يقرأ، يحادث أو يروي سيرته لمصطفى بن التهامي بالتوازي مع مونسينيور ديبوش الذي يدخل دائما محملا بالتساؤلات و الأشواق الكثيرة، الأمير نفسه تعود على ظله و رائحته الطيبة التي تسبقه من بعيد.

- صباح الخير سيدي السلطان، اليوم ابتسامتك مشرقة.

- صباح الخير مونسينيور. أراك محملا بأوراق كثيرة، يبدوا أن أسئلتك هذه المرة أكثر من المرات الماضية. سعيد جدا بك».[1]

---

[1] المصدر السابق، ص 56.
[2] المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص 85.

يتكرر هذا الإطراء و التقريظ لشخص ديبوش من لدن الراوي في المتن ككل، و يحمل المنقول السابق حبا كبيرا يجمع بين الرجلين، مع إشارة إلى رائحة ديبوش الطيبة، التي تشكل هنا البعد النفسي للشخصية، و الرائحة « تعطي دلالة رمزية معنوية غير دلالتها الحسية الخالصة»[2]. و الراوي في كل هذا يحاول الإعلاء من قيمة التسامح الديني.

و في الجهة المقابلة تبرز شخوص شريرة يظهر الراوي سلبيتها، مثل بعض القبائل العربية و القوات الفرنسية المعادية، التي دخلت الجزائر و حاربت أهلها بقوة السلاح و جمر النار، هي شخصيات ذات طبيعة شريرة مخالفة لرؤى الراوي و فكره و قناعاته، و لا يعني سلوكها و تفكيرها و أهدافها إلا ممارسة العدوان سرا و علانية.

و إذا امتازت الشخوص الأولى بتمجيد الحرية و الفناء حبا فيها، فقد كرست الثانية الظلم بعينه و الرغبة في التدمير المعلن، و لربما يتجلى هذا أكثر في تصوير الراوي أرض المعارك الحربية، و توقفه عند التدمير الذي لحق بها و بعبادها، أو تعبيره عن حالات الانكسار و الموت بملفوظات تدل على ذلك، و سنحاول فيما يلي تقديم جدول يضم بعضها:

	المبئر	المبأر	محتوى التبئير	الصفحة
كتاب الأمير	الراوي = جون مولى	أرض المعارك	عندما وصلت الخيول توقفت على الضفة اليمنى من وادي يسّر، نظر الجنرال بيجو إلى السماء، صفرتها لم تكن منذرة بخير أبدا. حارة و جافة و مع ذلك فمياه الوادي لم تتوقف عن التصاعد.	184

(1) المصدر السابق، ص 286.
(2) سلمان كاصد، عالم النص، ص 138.

			ضربت الطبول على إيقاعات الحرب ثم بدأ الهجوم الكاسح بواسطة المشاة و الخيالة، فتحول كل شيء إلى رماد في ظرف ساعات معدودات. و أوتي بثمانية عشر سجينا مقيدا من أهم المساجين.	192
			كان الصيف حارا، و الجثث تتفسخ بسرعة. الثمانون قتيلا في صفوف الأمير دفنوا بسرعة في مقبرة جهزت لغرض المعركة كما هي العادة، بينما الجرحى كانوا يقتادون إلى الخيمة الواسعة حيث كانوا يداوون بالسمن المغلي و صفائح الحديد الساخنة و الرماد و بعض الأدوية التي بعثها فالي إلى الأمير.	233
			تأمل الأمير و بجانبه مستشاراه الحربيان، ماريوس غارسان و نوبل مانوشي، مشاهد النار و هي تشق صدر السماء عاليا. لم يعد بالمدينة شيء حتى الكواسر التي بدأت تحوم كعادتها على بقايا المدينة سرعان ما اندثرت تحت كثافة الأدخنة و النيران التي منعتها من الاقتراب من المكان.	245
			وجد جيش الأمير نفسه على حافة المنحدرات التي ابتلعت الكثيرين منهم أو في مواجهة البنادق العمياء التي حصدتهم مثل الجراد(...) مجزرة أخرجت فيها السكاكين التي لمعت تحت أشعة الشمس	268، 269

			المنكسرة من غيمات داكنة لتغيب من جديد تحت عواء الذئاب الذي انبعث مبكرا من الزوايا الخالية للجبال والوهاد والمدينة. لم تعد تسمع إلا الصرخات المكتومة والحشرجات التي تسبق الموت بلحظات قليلة.	
			تناهى إلى سمعه (...) حشرجات وتنهدات تشبه الزفرات الأخيرة التي تسبق الموت عندما يصبح هو سيد الساحة المظلمة بالأتربة المتصاعدة والخوف الذي لا يرى إلا بالعيون القلقة والمهلكة. «من أين جاء يوسف بكل هذا الحقد؟ ما حدث، كان يجب أن يحدث» تمتم الأمير وهو يحاول أن يفتح عينيه بصعوبة كبيرة ويتفادى ذلك اليوم الذي صار بعيدا ولكنه قريب دوما كالجرح: 10 ماي 1843.	292

لقد حاولنا تقديم جزء ضئيل مما ورد في المتن حول أرض المعارك وما جلبته آلات الدمار، و يمكن العودة إلى صفحات الرواية، لمتابعة محتويات أخرى.[1]

وفي عودة إلى الطريقة الساخرة التي يتعامل بها الراوي حسيسن مع شخصياته في رواية (حارسة الظلال)، سنجد أنه يطبقها أيضا على الشخوص التي تبدي عداء له و تظهر بمستويات فكرية متناقضة، كما هو حال شخصية سي وهيب "وزير الثقافة" التي لا ينطقها إلا ليكشف عن صورتها المتناقصة، من خلال سياسة الترقيع التي تنتهجها في آخر اللحظات لتبعد و صورة الأنا لائقة أمام الآخر، أو لفضح لا مبالاتها و جهلها، ولعل أبرز

[1] ينظر: كتاب الأمير، ص 224 ،268 ،270، 277، 293، 294، 302، 303، 315، 317، 346، 349، 364، 366، 396، 370، 380، 383.

موقف يعبر عن هذا زيارة ضيف إسباني أرض الجزائر، و رغبته في زيارة مغارة سرفانتس. وها هو حسيسن ينقل ما دار بينه و بين سي وهيب:

« واش تقعد بي؟ شكون هذا سرفانتس ؟

- و لكن يا سيدي ؟...

تغيرت ملامحه نحو شكل رمادي غامق، ثم قطع كلامي، وهو يقهقه في وجه مستشاره الذي لم يكن إلا صهره الأبله، فاتحا فمه الذي أظهر كل أسنانه المخرمة

- غير معقول ؟ مسؤول سام يريد تمريغ أنفه في زوبية (مزبلة) بلكور.

- و لكن يا سيدي، كما تعرفون (أنا على يقين أنه لم يكن يعرف شيئا) سرفانتس هو الأب الروحي لدون كيشوت(....)

السي وهيب كان ما يزال غارقا في قهقهة لم تنته(..)

- سأعطي الأمر لانطلاق حملة تنظيفية سريعة بمساعدة الولاية و أنت تهتم بالبقية. حسيسن أتكل على خبرتك. أما أنا فسأتكفل بهذا الضيف الغريب و المعقد».[1]

إن لهذا الموقف دلالات عديدة، بدءا بسياسة الترقيع التي دأبت عليها، إلى فضح الأسلوب المنتهج من قبلها (واش تقعد بي)، إلى جعلها التام بشخصية سيرفانتس، كان من المفروض أن يكون أول العارفين بها، وتكون الجملة التالية لذلك (تغيرت ملامحه نحو شكل رمادي...) أكثر تعبيرا عن تضييق في حقل الرؤية، يتبعها الراوي منذ البدء؛ إنه لا يكتفي بوصف خارجي لما يراه، إنما يريدنا أن نتبع ذلك بعينيه اللتين تطبعان هذا الوصف بكل ما هو سلبي، ويعطي انطباعا سيئا (أبله – أسنانه المخرمة) و هما صفتان تبرزان بحق التشويه الممارس على هذه الشخصية.

لقد كانت هموم حسيسن كبيرة وخوفه دائم، من ثم شعرنا أن سخريته التي لاحظناها في أكثر من موضع، جاءت مضحكة – كما هو ماثل في منقولات كثيرة سابقة – لكنها في الواقع دامية الدموع. إنها أشبه بالكوميديا السوداء في مجابهة واقع ناقص دائما وغير مكتمل. لقد كان حسيسن يشعر دوما مرارةً وعبثيةً في كل ما كان يحدث حوله.

---

[1] حارسة الظلال، ص 42، 43.

إن السخرية المعتمد عليها في رواية (حارسة الظلال) هي حالة سيكولوجية وموقف فكري وإستراتيجية أسلوبية وقناع يتقصد التوريط، ويبغي اصطياد القارئ وتوريطه في فخ صدقية المتخيل السردي والإيهام باحتمالية المقروء.

إنها – إذن– طريقة حربائية اعتمد عليها الراوي، تقول عكس ما تبطن عبر بلاغة المعنى؛ إنها تريد شيئا وتظهر غيره، تقوله بقول مضاد له؛ بمعنى أنها تستبطن وجهة نظر ماكرة لا يسعف المعنى الأول أو ظاهر النص السردي الإمساك بها.

وينهج الراوي الطريقة نفسها مع شخصية رئيس الجامعة المبأرة، التي يرى – كما يقول الناس – في حصولها على منصبها مجرد حيلة لتخبئة أموال الدولة المسروقة، في حين تحاول إظهار نفسها بلبوس مخالف. ويقدّم لنا صورة عنها ضمن خطاب ساخر:

« مسح على بطنه المنتفخ كمن يخرج من مأدبة دسمة ثم قال بنوع من الملعنة والخبث:

- أتمنى أن لا أكون قد أزعجتكم، فأنا كنت دائما في خدمة هذا البلد المعطاء، ولن أتوقف أبدا عن هذا النفس التطوعي».[1]

تتكاثف السخرية مع استحضار المستوى الاجتماعي الذي تعمّد الراوي الإشارة إليه بوساطة قوله: (بطنه المنتفخ)؛ ليشير إلى ثراء وبحبوحة في العيش، ينضاف إلى هذا تقديم تصوير كاريكاتوري لرئيس الجامعة، الذي لا يحمل من الشهادات ما يؤهله لمنصبه ذاك، وفي هذا تلميح لسياسة العجز أو الفراغ الثقافي الذي تعيشه الجامعة، إذ عجزت عن أداء دورها الإيجابي. يقول حسيسن عن هذه الشخصية في لهجة ساخرة:

« تساءلت في أعماقي عما يمكن أن يقوله في ندوة متخصصة جدا وتكوينه كيميائي، متخرج من الجامعات الأمريكية ؟ وأكثر من هذا كله، بأي لغة سيتحدث ؟ حتى الانجليزية التي أنجز بها بحثا، لا يتقنها (بعضهم يقولون أنه تغيب سنة وعندما عاد إلى البلد كان حاملا لشهادة – P.H.D بدون حتى أن يعرف الحديث باللغة الانجليزية لغة بحثه). من منصب معيد قفز بشكل فجائي إلى سلك أستاذ بدون أن يملك القدرة الدنيا على إعطاء درس جامعي».[2]

يقلص الراوي كذلك رؤيته السردية، حين يقول عن الشخصية عينها:

---

[1] المصدر السابق، ص 229.

[2] المصدر السابق، ص 147.

« قالها وهو يمطط كلمة رفيع إمعانا في السخرية. التفت بعدها نحوي وخزرني مثل ذئب متعطش إلى الدم، بعينين صفراوين مخيفتين».[1]

ويضيف في موضع آخر عنه وعن وزيرا الثقافة:

« عندما التفت صوبهم وأنا أغلق الباب للمرة الأخيرة، ولم أر شيئا سوى عيونهم المريضة ونظراتهما الجارحة وهي تحاول أن تمزقني بحقد غير معهود».[2]

ويدعم هذان المنقولان المقبوس الذي يسبقهما، في تشويهه لصور الشخوص المعارضة والحط من قيمتها والإبانة عن رداءتها، من خلال رسم ملامح قبيحة عنها: (عينين صفراوين مخيفتين – عيونهم المريضة – نظراتهما الجارحة).

ويقدم النماذج السلبية ذاتها في حديث الراوي عن توفيق، الذي التقاه في وزارة الداخلية، في رحلة إفراجه عن صديقه دون كيشوت المسجون ظلما. يقول في حوار معه:

« قطع علي لحظة التأمل.

- أهلا بمثقفنا العزيز.

شعرت في كلامه نوعا من التعالي.

- كيف هو حال ثقافتنا اليوم ؟

مثل القطاعات الأخرى. الصعوبات ولكن الكثير من القدرات التي يجب أن تشغل بشكل جيد، والكثير من الأمل.

- نتكل عليكم. أنتم الشباب مستقبل هذه الأمة. وطن بدون ثقافة. وطن ميت.

كان يتكلم من فوق. كنت بالنسبة إليه حشرة صغيرة».[3]

لا يحدثنا الراوي إلا عن شخصيات نافذة في الدولة و تشغل وظائف حساسة، ليشير إلى نظرةهم المتعالية و نفوذهم الكبير، كما فعل مع سي وهيب. يقول عنه:

« الكثير من ناس الوزارة يقولون عنه واحد من الـ Les intouchables في هذا البلد. أجنحته عريضة. الذين قذفوا به إلى هذا المكان يريدون تخبئة أموال الدولة التي نهبت والتي بدأت تتكشف بعد تدخل بعض الجامعيين والنقابة».[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 230.
[2] المصدر نفسه، ص 232.
[3] المصدر السابق، ص 137.
[4] المصدر نفسه، ص 228.

	المبئر	المبأر	محتوى التبئير	ص
حارسة الظلال	الراوي	شفيق	1- عندما رآنا على عتبة المصنع لم يكن بشوشا أبدا. ولكن شيئا ما كان يضطره، ربما خوفه من وظيفتي، حاول عبثا أن يغير من اكفهرار وجهه المضطرب.	70
			2- عدل شفيق سرواله الذي نزل تحت سرة بطنه المنتفخ وضبط هندامه قبل أن يرد بهدوء مفاعل.	75
		رئيس البلدية	3- فجأة عوى رئيس البلدية مثل الكلب المكلوب الذي رمى على رأسه ماء صارخا بأعلى صوته.	93
		سائق السيارة	4- شعرت في عينيه بشيء من الخديعة والقبح. في الحقيقة منذ اللحظة الأولى عندما ركبت معه وأنا أشعر بعدم الارتياح، أحسست بنوع من التقزز منه.	113
		سائق تاكسي	5- ضحك بنوع من السخرية حتى برزت أسنانه الأمامية المكسورة وأطل بينها رأس لسان رقيق كلسان أفعى.	142
		زكية/ سكرتيرة وزير الاتصال	6- عندما تصادف زكية صديقتها الحميمة سكرتيرة وزير الاتصال ذات العيون الثعلبية والقامة العالية والمنحوتة كراقصة بالي، جزء كبير من الفترة الصباحية يتلاشى في القيل والقال.	146

لعله قد اتضح التضييق الذي يمارسه حسيسن في تقديم صور مختلفة عن هذه الشخصيات، فهو من جهة يحاول التنبؤ بأحاسيس غيره، انطلاقا مما يتراءى أمام ناظريه

مستعملا ملفوظات تدل على ذلك (ربما) (1)، أو التي تحكم على الشخصية من اللحظة الأولى، و ذلك ما أحسه من عيني سائق السيارة(4)- كما شهدنا ذلك في حديثنا عن السائق الشاب- كما أنه من جهة يحاول التدخل بصوته للتعليق على أوصاف يسقطها على بعض الشخوص، فندرك بذلك عالم القصة المتخيلة انطلاقا مما يحسه و يؤدي أغراضا يرتضيها.

فهو يصف بطن شفيق بالمنتفخ، كما فعل مع رئيس الجامعة، و يعلق على كلام رئيس البلدية بطريقة فضة(3)، إثر توجهه رفقة جماعته إلى حديقة التجارب النباتية و الرغبة تحدوهم لتحطيم التماثيل المزدانة بها، إضافة إلى التركيز على ما هو سلبي تجاه هذه الشخصيات (5، 6) هذا ما لاحظناه في حديثه عن شخصية صهر سي وهيب.

على أن رواية (كتاب الأمير) لا تظهر التضييق الشديد نفسه في رواية (حارسة الظلال)، حيث إن جون موبي يحمل رسالة سلام في قلبه، يحاول أن يرسم بها شخوص رواياته، و لربما تبدت سيطرته في بعض المواضع مثل قوله عن الجنرال ماربو الذي كان يرفض إطلاق سراح الأمير من قصر أمبواز:

« من آخر القاعة من الجهة اليمنى، ينهض الجنرال ماربو، و قد أحمر وجهه و علت حواجبه الكثة سحابة ظاهرة و غموض مربك مقاطعا المتدخل الذي لم يكن قد أنهى كلامه ببرودة كبيرة...».[1]

و يعد هذا المنقول احتجاجا على هذه الشخصية؛ بوساطة ملفوظات معينة (احمر وجهه- حواجبه الكثة- سحابة- غموض- مربك- برودة).

بل حتى و هو يطوع صوت الأمير ليتحدث عن الجنرال تريزل، الذي خسر إحدى معاركه مع الأمير، و على الرغم من ذلك طالب الأمير بالتنازل عن بعض الأماكن و القبول بتبعيتها للتاج الفرنسي، و إلا فلا مناص من الحرب التي ستحرق الأخضر و اليابس. يقول الأمير موجها كلامه إلى الخليفة مزاري في لهجة تبين عن رؤية الراوي و توجهه العام في هذه الرواية:

« غريب أمر هذا الرجل، المهزوم عادة يطالب بما هو مستطاع ؟ أتساءل إذا ما كان لهذا الرجل علاقة بالحرب و بالمفاوضات، أشك حتى في سلامة عقله».[2]

---

[1] كتاب الأمير، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 140.

إن المبئر و وفق ما قلنا سابقا شخصية الراوي- البطل الذي يفرض هيمنته المطلقة على الراوية، حين ينقل لنا مشاهداته العينية مدعمة بما يخالجه و ما تتركه تلك المشاهدات من انطباعات حوله، على الرغم من هيمنة الحوارات التي تعطي فرصا أكبر لتعبير الشخصية عن ذاتها، و التي لا تعد إلا طريقة إيهامية فحسب.

إن ما تختص به (شرفات بحر الشمال)، مشاركة فعلية للسارد في كثير مما يقصه، أو رواية ما تحكيه شخصية أخرى، أو ما تناقلته الألسنة حول حادثة معينة، على أن هذا لا يقدم إلا لتدعيم رؤاه.

فهو ينظر إلى ظاهر شخصية الملتحي- دوما- على أنها مخيفة، و يحاول دائما إلصاق أشنع الأوصاف بها، فنجده يقول عن حارس المقبرة:

« في المساء نفسه انتقيت كؤوسا فخارية عديدة كنت قد صنعتها مع زليخة و وضعتها على قبرها(..) و مجسما صغيرا صنعته بيدي كان قد أعجبها كثيرا، لكن حارس المقبرة الملتحي بشكل متوحش و مخيف، أعطاني درسا في الدين».[1]

كان من الممكن أن يكون هذا الوصف خارجيا، لو أن ياسين اكتفى بما يراه، لكنه يخالف ذلك بإضافة (الملتحي بشكل متوحش و مخيف- أعطاني درسا في الدين) التي تعبر بشكل مباشر عن رؤيته الخاصة و انطباعاته الذاتية، التي ستؤثر بطبيعة الحال على إدراك القارئ، بترك انطباع سيء على هذه الشخصية، بما يوافق النظرة المراد بثها في نفسه و تتكثف أكثر بقوله:

« نزع الأواني التي غرستها على جنبات القبر، ثم ضربها على الشاهدة فكسرها، كدت أصرخ لولا خوفي من سحنته التي زادت توحشا مع عملية الكسر(..) التفت نحو همهماته القبيحة التي كانت تشبه همهمات ميت خرج للتو من قبره».[2]

قد تزيد هذه المقولة من إلصاق أبشع الصفات بشخصية حارس المقبرة، حيث ننظر إليها بوساطة عيني الراوي اللتين ترى فيها صورة سلبية و سيئة بما تظهره من أقوال و أفعال قبيحتين (نزع الأواني و ضربها على الشاهدة فكسرها- سحنته التي زادت توحشا- همهماته التي تشبه همهمات ميت خرج من القبر).

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 180.

[2] المصدر نفسه، ص 181.

يتجسد الشيء نفسه في حديث الراوي عن شخصية زوج نادين، شخصية دينية ألصق بأقوالها و أفعالها أبشع الصور. كان مهندسا يشتغل بقاعدة نفطية بجنوب البلاد. يحكي الراوي كيف قاست نادين في حياتها معه، إذ كان يصر يوميا على إسماعها أشرطة فقهاء بيشاور و جامع براقي و أئمة باش جراح. يقول عنه الراوي:

« كان يعتبرهم قدوة الزمن القادم و الفتوحات الإسلامية في أرض الإسلام».[1]

في محاولة دائمة لإضفاء لمساته على متن الرواية و شخوصها، يسلط الراوي جام غضبه على الشخصيات الدينية و طبع دخيلتها بكل ما هو منفر و سلبي؛ ليؤثر بذلك على إدراك الملقي الذي يرى بهذه الطريقة إلا ما يراه الراوي.

فبطريقته الساخرة المعتادة يصور زوج نادين بالطريقة ذاتها التي كان يفعلها الراوي حسيسن مع شخوصه المعارضة في رواية (حارسة الظلال). يقول ياسين:

« و في آخر الليل عندما تتعب، تمد عبثا يدها على جسده الميت، فيبعدها بعنف و يعطيها بظهره و هو يتمتم: على المؤمن أن يقاوم الغواية حتى عندما تأتيه من زوجته».[2]

و يضيف قائلا:

« منذ الساعات الأولى لزواجهما ردمها في حجاب أسود يشبه الباش في ثقله ثم غير اسمها، قال لها لا أريد سماع أسماء الكفر و الإلحاد من أين جئت بهذه الخيبة و هذا الفساد المعلن ؟ و يقطع الكلمة معوجا فمه في سخرية مهينة: يا عيني على الأسماء ؟ نا...د..ي..ن..ن... أنت من اليوم عائشة أم المؤمنين».[3]

يظهر ياسين هذه الشخصية بكل سلبياتها، و لا يعلن عن إيجابية واحدة فيها، و في هذا تأكيد على دعم مكشوف لرؤاه الداخلية، و سيطرة مفضوحة من قبله على شخصياته في أقوالها و أفعالها، كما حدث لنادين في ظلمة الليل، و هي تبحث عن حب زوجها، لتلقى جسدا باردا خاليا من ذرة حنان (جسده الميت- يبعدها بعنف- يعطيها بظهره)، و تعبيرا قاسيا ينم عن جهل فاضح (يقاوم الغواية حتى عندما تأينه من زوجته).

---

[1] المصدر نفسه، ص 104.
[2] المصدر السابق، و الصفحة السابقة.
[3] المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

كما يكرس الراوي سلبيات الرجل في ملفوظات يلمسها القارئ في المنقول الثاني: (أسماء الكفر و الإلحاد- خيبة – فساد معلن- معوجا فمه- سخرية مهنية) مع تمديد اسمها: (يا عيني على الأسماء نا..د..ي..ن)؛ إمعانا في السخرية و الاستهزاء.

تطابق شخصية فقيه القرية بقية الشخصيات الدينية، و قد استعان بها الراوي في مرحلة مرض فتنة، إذ بعد أن عجز الأطباء عن معالجتها أدخلت مباشرة إلى مقام الولي الصالح المطل على حافة البحر. يقول الراوي:

« قال الفقيه و هو يقرأ بعينيه الفازتين لحمها الطري: أربطوها شهرا على جذع نخلة الولي الصالح و ستفرج كربتها إذا كانت مؤمنة و تخاف الله».[1]

و يضيف في موضع آخر:

« في الليل عندما يصيران لوحدهما، يحاول أن يهدئ من خوفها يبسمل، يحوقل، و عندما لا تسعفه يشد وثاقها أكثر. يلمس نهديها، يضغط على الحلمة قبل أن يكمش في كفه اليابس لحمهما الطري فتصرخ هي بأعلى صوتها، يقهقه: وين تروحي مني يا يماك. جايبك و ربي كبير».[2]

يحاول الراوي في المنقولين السابقين إلصاق أبشع الصفات الدنية و اللاأخلاقية بشخصية كان من المفترض أن تكون حاملة لواء الدين و الأخلاق و العمل الصالح، و ليدلل على هذا أكثر يطوع صوت فتنة المساير لصوت الراوي و أفكاره، حيث راحت تقص على مسامعه الأفعال المشينة التي اقترفها هذا الرجل بحقها باسم الدين.[3]

و إمعانا في تثبيت هذه الصورة القبيحة، و تأكيدا على جهل هذا الفقيه و كذبه و أفعاله البشعة، يضيف الراوي أن هذا الرجل أوهم أهل القرية أن فتنة توفاها الله، و قام هو بنفسه بوضع جثتها في التابوت، و دفنها قبل أن تتفسخ، في حين لم يصدق ياسين هذه الخرافة، فقصد قبرها؛ ليكشف زيف أقواله و يقضي على مزاعمه. يقول:

---

[1] المصدر نفسه، ص 33، 34.
[2] المصدر السابق، ص 34.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 64، 65.

« حفرت القبر، ترابه الطري ساعدني كثيرا. أخرجت الصندوق الذي بدا لي أصغر بكثير من قامة فتنة. فتحته و يداي ترتجفان. ركزت على الجثة. فتحت الكفن بدون صعوبة كبيرة ثم أشعلت الطورشة التي كنت أحملها معي، ففوجئت بجثة كلب الفقيه و في عنقه حبل مشدود بإحكام. الأكيد أن الفقيه هو الذي شنقه ردمت الحفرة من جديد و عدت إلى البيت لأتقيأ كل أمعائي و معدتي».[1]

فهل يعقل أن تكون صفات هذه الشخصية بهذه البشاعة ؟ و لما لا يشير الراوي إلى بعض خلالها ؟ إن لم يكن كل هذا سيطرة كاملة من لدنه على أصوات شخوصه، التي لا ينطقها إلا بما يرتضيه، و سنقدم فيما يلي الجدول التالي الذي يبين عن هذا:

	المبأر	المبئر	محتوى التبئير	ص
شرفات بحر الشمال	فقيه القرية	الراوي	كان الفقيه يطمئن الأهل بأن الجني الأزرق القادم من البحر الميت بدأ يخرج رأسه من قمقمه، ثم ينظر إلى عمق عينيها الزرقاوين كبحر وينسى نفسه قليلا قبل أن يعلن للأهل: إن شاء الله من هنا لنهاية الشهر سيتركها وشأنها، إذا كانت مؤمنة ليعود إلى بحره في المنطقة الفاصلة بين اليهود و العرب.	34
		الراوي	قطعت [فتنة] حبال الربط. عندما خرج الفقيه الذي أمضى الليل كله يحاول أن يقبلها بدون أن يفلح.	34
		الراوي	منذ ذلك اليوم جعلت من مقام الولي سكنها الوعي، و قبل الناس شرطها إلا الفقيه الذي ظل يصر على ضرورة تكثيفها لأن الجني البحري لم يتبخر إلا جزئيا.	35

[1] المصدر نفسه، ص 66.

		ميزار	المهبولة غرقت المهبولة غرقت. كانت على حافة البحر عندما حاول الفقيه أن يبعدها عن غيها و لكنها لم تسمع له بتاتا. و عندما حاول أن يدخل البحر من ورائها، منعته قوى خفية لم يتمكن من معرفتها و تدقيقها. لم ينج إلا منديلها الملون الذي علقه الفقيه على النخلة عملا بكلام الله، اذكروا موتاكم بخير.	63
		ميزار	الرجل قلبه كبير، فقد وضعها بنفسه في تابوت من خشب وأغلق عليها بإحكام، فقد تفسخت جثتها بسرعة و أصبحت رائحتها كريهة. ربي ما يرحمش العين الكريهة.	63
		الراوي	فجأها [فتنة] ذات ليلة و هي تعزف(..)حاذاها من ورائها، مد يده إلى خصرها. لم تمانع. حرك يديه. اقترب أكثر(..) لم تحس بأي شيء و لكن فقط بظل يتحرك بجانبها(..) شمت رائحته التي تشبه رائحة الكلب. التفت نحوه بعينين غائرتين(..) ضربته في حجره بقوة. ظل يتلوى مثل الكلب المكلوب.	64
		فتنة	منذ ذلك اليوم أطلق علي دعاية مؤداها أني كنت مسكونة و شفائي مستحيل و أن الجني الذي حاول إخراجه بالضرب ازداد توغلا في دمي و هو المتسبب في غواياتي و همجيتي. و شفائي الوحيد هو الموت. مثل الكلب المصاب بداء الكلب، طالب بقتلي.	65
		الراوي	بقيت مرتبطا بهذا الرجل البشع. كنت متأكدا أن الفقيه يكذب.	65

		ميزار	الله يحفظنا يا وليدي من كل مكروه. الفقيه يقول دائما الأصوات الشريرة لا تتلاشى إلا بصعوبة. علينا أن نصبر قليلا قبل أن تذوب نهائيا مع رياح الصيف القادم.	66
		الطفل	الفقيه كذاب و رجل كل المناكر و لم يكن يحب لالة فتنة.	67

إن جل هذه المنقولات لصوت الراوي أو للأصوات المسايرة له و الخاضعة لفكره، تطبع شخصية الفقيه بكل ما هو منفر و يعبر عن سيطرة كلية من قبله، فهو لا ينطق هذه الشخوص إلا بما يرتضيه، و للنظر إلى ما أورده الطفل الصغير (رجل كل المناكر) و ما قالته فتنة عنه بطريقة همجية (أطلق دعاية- شفائي هو الموت- مثل الكلب المصاب بداء الكلب- طالب بقتلي)، و كذلك ما جاء على لسان يمَّا ميزار والدة الراوي المرأة الريفية التي كرس بوساطتها تفكيرها الساذج و انصياعها لما يقوله الفقيه، و الدور السلبي الماضوي لرجل الدين، الذي يعمل على إعادة الأمور إلى الوراء دائما.

لقد لجم الراوي أصوات شخصياته الدينية، و من ثم لم تتطور في هذا العمل تطورا إيجابيا بل ظلت على حالها ثابتة في صورتها المريرة أحيانا و الكاريكاتورية أحيانا أخرى؛ أي إنها شخصية سلبية و غير قادرة على التأثير أو التأثر، و بالتالي هي لا تجسد إلا معوقات و مثبطات في طريق الراوي و الأصوات المسايرة لأيديولوجيته.

إن حديث ياسين عن الفقيه، و زوج نادين، و حارس المقبرة، و فتنة، يشكل جزءا هاما من سيرته الذاتية التي يسعى إلى بعثها، حين ترتد ذاكرته إلى ماضيها القريب أو البعيد، أو ما يعيشه في الحاضر، و هذا ما يفسر بعض الشيء تتبع مجريات القصة المتخيلة، وفق الخطة التي يرتضيها و وجهة نظر وحيدة. من ثم كانت السيرة موضوع التبئير الرئيس في الرواية، و هذا ما سنحاول البحث فيه لاحقا.

إن أول ما يمكن ملاحظته قلة اهتمام الراوي بمحاولة تأويل ملامح الشخوص الروائية على خلاف ما شهدناه في رواية (حارسة الظلال)، و يشكل هذا خلة تختص بها الرواية، و يكون لطبيعة هذا العمل الدور الكبير في تفسير ذلك. فتركيز الراوي منصب أكثر حول

موضوع بعث السيرة ذاتها التي نراها تستدعي اهتمامه أكثر، و تتبع رواية (طوق الياسمين) الطريقة عينها؛ باعتبار تركيبهما المضموني المتقارب.

كما لا نعثر على كميات كبيرة مما يخبرنا به راويا رواية (كتاب الأمير) عن الشخوص الروائية؛ حيث إن هذه الرواية تكثف من لغة الحوار، و التي نحسبها تفوق الروايات الثلاث الأخرى، هذه المحاورات التي تمتد صفحات طوال تنبسط فيها الشخصيات للنقاش و تبادل وجهات النظر في أمور الحياة و الحرب على وجه الخصوص.

غير أن محاولة تفسير ما تبديه قسمات الشخصية أو أقوالها في الروايات الثلاث لا يخرج عن طبيعة الرؤية- مع، أو المعرفة المساوية لمعرفة هذه الشخوص، و يمكن توضيح ذلك على الجدول التالي:

	المبئر	المبأر	محتوى التبئير	ص
شرفات بحر الشمال	الراوي البطل (ياسين)	ميزار	1- لم تسألني على غير عادتها، لماذا هذا السفر المتعجل و ما يزال أمامي يومان في أعماقي شعرتُ أنها كانت سعيدة على غير عادتها لعودتي إلى المدينة.	40
		موظفة بالطيران	2- رفعت عينيها صوبي، طمأنتني ابتسامتها التي انزلقت على وجهها.	69
		بيدرو	3- عندما بدأت حديثي، أغمض بيدرو عينيه، كمن يبحث عن شيء ضائع داخل الكلمات، و عندما انتهيت فتحها بتثاقل.	126
		حنين	4- شعرتُ في عينيها الواسعتين بعض الألفة و المعرفة السابقة(..) تفحصتني كمن يريد أن يعرف من أين جاء هذا الآدمي الذي نزل على مدينة، لم يكن مهيأ لها و لم تكن تنتظر عبوره الطارئ، هو الذي رتب كل حوائجه للذهاب إلى أبعد نقطة ممكنة على هذه الأرض ليجعل ما بين الأرض التي أحبها و	132

	أرض المنفى جدارا من الماء.			
1 67	5- تنهدت بعمق ثم صمتت قليلا، كانت كأنها تبحث عن نفس جديد يد يسمح لها بمواصلة السهرة، عيناها لم يمت اتقادهما و شوقهما و حنينهما.			
2 43	6- رأيتُ في عينيك أشياء صغيرة تتكسر كالأحجار البركانية و تنبت تحتها الأعشاب و الزهور كالزجاج العتيق تتفتت حتى تصير حصى ثم ماء و تصير عيناك بحرا هائجا و أتحول إلى زورق أبيض يردح في مصبات بردى.	مريم	الراوي البطل	طوق الياسمين
92، 93	7- فجأة تغير وجهك و كأنك كنت تنتظرين فقط تلك الكلمة الهاربة التي تعيدك إلى(..) شاهدت ابتسامتك تنزلق و تذوب(..) تحلمين بغزو البلدان البعيدة لكن في أعماقك تشعرين بأنك عاجزة عن ممارسة المغامرة المعقدة لوحدك(..) تتمنين أن تصيري مثل أبطال حكايات جدتك(..) تحلمين بفارس يمتشق شوقه الكبير و بقلب نابض بالأحرف الجميلة يحتضن يتمك و شقاوتك و خوفك من الزمن و الدنيا.			
7 3	8- في لحظة ما سقطت على هوامش نظرة خاطفة رأيت غزلانا شاردة في عمق عينيك الملتهبتين و أطيارا جميلة ترقص من شدة الذبح و غابات تحترق، و سمعت طلقات بنادق الصيد(..) أفاجأ بعينيك ما تزالان مثبتتين في كمن يبحث عن شيء آخر خارج قسمات الوجه. لست أدري ماذا كنت تقولين؟ بماذا كنت تشعرين؟			
7	9- تحوريني عينيك كمن يؤنب خصمه.			

				3
			10- كانت عيناك ملتصقتين بالوجود المنهمكة في شططها اليومي و بالسيارات التي تمر مسرعة و القطط و الشرطة الغارقة في تسيير تفاصيل المدينة المرتبكة.	88
			11- تعشقين الركض تحت السيول و ترفضين المطريات. تشعرين كأنها تحرمك من متعة السماء و كرمها خصوصا سماء شحيحة كالتي نعيش تحتها. لكن ذعرا ما في هذه المدينة يشبه الهوس منتصبا في الطرقات و فيك نهض فيك فجأة.	129
		عيد عشاب	12- عيد عشاب ما يزال غارقا في جلسة حميمية مع أصدقاء(..) و لم يبذل مجهودا لتقديمهم لي. عيد هكذا لا يفعل ذلك إلا لسببين إما أنه لا يريدني أن أعرفهم لأنهم عندما يسربون يخبصون وإما أنهم دانوه نقودا لشراء قنينة عرق.	202
			13- يفتح عيد عشاب الباب بعينين صاحيتين مثل الديك الذي لم ينم طوال الليل.	97
		سيلفيا	14- ارتعشت أناملها و كأن برودة قاسية دخلتها فجأة أغمضت عينيها قليلا لمقاومة الدمعات و الارتجافات التي ارتسمت في المحجرين.	13
			15- رفعت سيلفيا القبعة قليلا و الشاش الأسود و رأسها و نظرت إلي. لم أكن هنا. و لكني رأيت في عينيها الخضراوين نورا لم يمت(..) ثم نزعت القفاز الأسود و دفنت يدها في كفي.	282
الأمير J.	مولي (مشارك)	الأمير	16- اشتعلت في داخله الحرائق الأخيرة. شعر بألم قوي يصعد من ساقه حتى ظهره(..) أراد أن ينظر	421

			إلـى السـماء و لكنـه لـم يفعـل أغمـض عينيـه قلـيلا ثـم استغفر وقام.	
			17- شعر فجأة بالوحدة القاسية على الرغم من أنه كان مسيجا بالعساكر و محوطا بما تبقى من رجاله	4 22
			18- قالها الأمير بنوع من الانكسار كان باديا على وجهه المشدود و البارد بدون أن يرفع عينيه تجاه محدثه الذي كان يقف عند رأسه.	4 60
			19- شعرت كأن خوفا ما قد غطى عينيه فجأة. شعر بسرعة بحيرتي.	3 6
			20- وصل إلى البيت متثاقلا، يجر جسده جرا. رأيت ذلك في عينيه.	2 10
		مونسينيور ديبوش	21- تأمل مونسينيور سقف أخيه و خلو المدينة حتى من القطط و الكلاب. بدت له خيول الأمير و هي تعبر المسالك الوعرة بصعوبة كبيرة أو هي تتجه نحو القفر و الصحراء أو هي تحاول جاهدة أن توقف زحف القوات الفرنسية نحو مدينة قسنطينة أو الأمير و هو يفكر، هل يتحلل من المعاهدة أم يظل داخلها. هو كذلك كان في حاجة إلى وقت لتمديد سلطانه حتى الصحراء لأنه صار يدرك أن وهران صارت في كماشة و أن الآليات الحربية التي دخلت البلاد غيرت كل خططه و أن عليه أن يجد وقتا كافيا لتشييد مدينة تكدامت.	2 19
			2- أحس مونسينيور ديبوش بألم عميق. شعرت بالحزن يرتسم بين خطوط وجهه و في عمق	4 83

			عينيه(..) ثقته ازدادت أكثر في أن الرئيس سيأخذها بعين الاعتبار على الرغم من أوضاع البلاد التي ازدادت تعقيدا أو ارتباكا.	
		محـــــــي الدين	23- انتفض الشيخ محي الدين في مكانه كمن يريد أن يصرخ.	
		قدور بن محمـــــــد برويلة	24- كان قدور بن محمد برويلة كاتبه يدون كل ملاحظاته في أوراق صفراء و يحاول أن يتتبع كل ما كان يدور في الجلسة و يعرف بحسه أن الأمير كان مقدما على تغييرات جذرية في الحياة و المحيط و التسيير.	113
		مصطفى بن التهامي	25- قال ابن التهامي الذي هربت كل الكلمات من فمه، وبدا كأنه ضيع كل شيء.	359
			26- رد مصطفى بن التهامي بدون تفكير كبير وكأنه كان يريد تبرئة ساحته.	359
		الجنـــرال تريزل	27- أعاد الجنرال تريزل ترتيب كل قواته من جديد. شعر بأن الوضع كان أكثر تعقيدا مما تصوره (..) في لحظة من اللحظات فكر في الدخول في مفاوضات مع الأمير لتبادل الأسرى ولكن الفكرة بدت له غير سليمة.	139
		لامورسيير	28- عندما وصلت المقدمة إلى القمة تحسس الأمكنة بحواسه الحادة وذاكرته. بدت له السهول من تحت بكل اتساعها مبعوجة في الأطراف.	473
	(غير مشارك في الأحداث)	جـــــون موبـــــي (الـــــراوي الثانـــي)	29- أخذ الإكليل الأول ثم حطه بهدوء على سطح البحر بحذر كبير كأنه كان خائفا من تلاشيه. في لحظة من اللحظات رأى جون موبي البحر كعروس تستقبل إكليل الزفاف.	13

			30- أغمض جون موبي عينيه طويلا وكأنه كان يخزن تلونات البحر اللامتناهية ثم تنهد عميقا كمن خسر بلدا أو عزيزا.	201
			31- حك جون موبي رأسه كمن نسي شيئا ثم وجهه. شعر فجأة بالرعب يملؤه ويعطيه نوعا من الشيخوخة المبكرة. حاول أن يستعيد عبثا اليوم الذي اضطر فيه مونيسنيور ديبوش إلى مغادرة الجزائر...	432

نلحظ أن الراوي في رواية (شرفات بحر الشمال) لا ينقل إلا ما يحسه تجاه الشخصية المبأرة، أو من خلال ما تظهره ملامحها. فنجد أن والدة ياسين في التبئير الأول لم تسأل عن سفر ابنها السابق لأوانه، وهذا ما دفع ياسين إلى استشعار السعادة التي تغمر قلبها بقوله: "شعرت"، كما أنه شعر بالاطمئنان من خلال الابتسامة التي ارتسمت على محيا موظفة الطيران في المنقول الثاني.

ويستعيض الراوي بتأويلات أخرى لبعض الملامح الخارجية، قد تتجاوز ما ذكرناه سابقا، باستخدام أداة التشبيه (ك)، إذ يحاول تفسير ما قد تراءى أمام ناظري بيدو (3)، فيشبه ذلك بمن يبحث عن شيء ما داخل الكلمات التي تفوه بها خلال حديثه عما يمكن أن تشكله حبة رمل صغيرة.

ويستخدم الأسلوب ذاته في محتوى التبئير الخامس، الذي يفسر به صمت حنين، وكذا الرابع المقدم بلفظة "شعرت"، لتزيده كلمة كمن تعميقا وتوجيها إلى فكرة وحيدة يتكهن أنها راودت عقل حنين تلك اللحظة.

أما في رواية (طوق الياسمين) فلربما نلحظ أن المبأر الذي أخذ الشق الأكبر من اهتمامات الراوي، كانت شخصية مريم، وسيتنبه القارئ لهذه الرواية أن هذه الشخصية تلقى الحظوة من لدن الراوي- البطل، الذي راح يسرد تفاصيل قصته معها. من ثم أخذت عملية تأويل ملامحها أو ما يحسه تجاهها الحظ الأوفر، إذا ما قارناها بشخصيتين رئيستين في هذا العمل هما: عيد عشاب وسيلفيا.

لم يخرج راوي رواية (طوق الياسمين) عن الطريقة التي اتبعها حسيسن في رواية (حارسة الظلال)، و ياسين في رواية (شرفات بحر الشمال)، حيث تتساوى معرفته بمعرفة الشخوص الروائية، ولا يتمكن من معرفة دواخلها، ويتجلى ذلك في محتوى التبئير الثامن وفي قوله: (لست أدري ماذا كنت تقولين ؟ بماذا كنت تشعرين ؟).

وتهيمن الرؤية الداخلية حين يحاول استشعار ما يداخل الشخصية بوساطة قراءة ما تبديه عيناها، وباستخدام ملفوظين (رأيت وسمعت)، ويتضح التبئير الداخلي بخاصة باستخدام أداة التشبيه (ك). التي تحاول التكهن بما تفكر به الشخصية، وشبيه بذلك المقبوسات: 6 (كأنك كنت...) و9 (كمن يؤنب...) و 14(كأن برودة...).

يضمن الراوي لروايته بهذه الطريقة تبئيرا داخليا، لا تتجاوز فيه معرفته معرفة شخوصه؛ حيث إنه لا يفسر ما يعتور نفوسها إلا بما ينعكس في أعماقه تجاه ما يرى ويحاول التكهن به، وتتكثف هذه الطريقة في رواية (طوق الياسمين) أكثر من رواية (شرفات بحر الشمال)، ونلمس ذلك في منقولات الجدول السابق.

في محتوى التبئير الثالث عشر (13)، أظهرت عينا عيد عشاب تيقظا جليا قرأه الراوي. ولربما بالغ أكثر في المقبوس الثاني عشر (12)، حين حاول تقديم سببي عدم رغبة عيد في تقديم أصحابه له، حيث يمكن أن تكون هناك علل أخرى تبقى مخبوءة بقلب الشخصية.

وتتبدى تفسيرات الراوي واستبطان دواخل الشخوص الروائية، وإدخال لرؤاه المسيطرة على عالم قصه باستخدام ملفوظات بعينها في المنقول السادس، الذي يحاول قراءة ما تبديه عينا مريم مع إضفاء لإحساساته الداخلية الحزينة، التي يسيطر بها على الرواية (تتكسر).

ويطرح المقبوس السابع (7) الشيء عينه، ويستشعر القارئ تأويلات مبالغ فيها تذكرنا برؤية الراوي العليم، على أننا نعتبرها مجرد شطحات تجوب مخيلة الراوي. وتعبّر في نهاية المطاف عن رؤية فجائعية وذات منكسرة تهمين على عالم الرواية (ابتسامتك تنزلق وتذوب- عاجزة- المغامرة المعقدة- يتمك- شقاوتك- خوفك).

الانكسار عينه يتوضح أكثر في محتوى التبئيرين العاشر (10) والحادي عشر (11) اللذين يجليان بصراحة السيطرة التي يفرضها الراوي على عالم حكيه (وجوه منهمكة- شططها اليومي- المدينة المرتبكة- سماء شحيحة- ذعرا في هذه المدينة- الهوس منتصبا في الطرقات).

ويتبدّى نقل أحاسيسه تجاه الشخصية المبأرة من خلال ما تظهره ملامحها، ويتمثل ذلك في محتوى التبئير الرابع عشر؛ حين لاحظ ارتعاشة أنامل سيلفيا، ومقاومتها لانهمار دموعها، من خلال ما ارتسم على محيّاها، ونركز على الروح الفجائعية المجللة بالحزن باستخدام اللون الدال على ذلك (الشاش الأسود، القفاز الأسود).

تشابه رواية (كتاب الأمير) في بعض مقطوعاتها ما ذكرناه عن الروايات الثلاث السابقة، حيث صور جون موبي حالة الأمير في المنقول الثامن عشر (18)، وفق ما تبدى على قسمات وجهه (كان باديا على وجهه)، وبالطريقة ذاتها يعبر عن رفيق دربه ديبوش، حيث أحس بخوفه من خلال ما حدثت به عيناه (شعرت)، ومثله المنقول الذي يليه (20) في قوله (رأيت في عينيه)، و المقبوس (22) الذي اعتمد فيه كذلك على وجه مبئره، حيث لمس حزن ديبوش و ألمه، من خلال ما ارتسم على محياه، و لربما لاحظنا اللمسة الحزينة التي يغلف بها الراوي ملامح شخوصه في كل موقف.

و بطريقة أخرى يعبِّر جون موبي عن شخصية قدور بن محمد برويلة في المنقول (24)، حيث كان يدوّن كل ملاحظاته في أوراق، وهو إن لم يكن ليعلم ما يدور بخلد الأمير، إلا أن أحاسيسه الداخلية تنبئه بأنه مقدم على تغييرات كثيرة في خططه، لمجابهة القوات الغازية.

وكما هو حال الروايات السابقة، يستعين الراوي بأدوات أخرى تعمق الرؤية الداخلية التي يعتمد عليها في أكثر من موضع من متنه، إذ إن رده فعل الشيخ محي الدين في المنقول (23) كانت واضحة، وإن لم يستطع جون موبي التكهن بأحاسيسه الداخلية، إلا أن انتفاضة الشخصية المبأرة فمن المرجع-حسبه- أنه أراد الصراخ و الاحتجاج.

ويفعل الراوي في مبئره جون موبي طريقة مشابهة، وسط أمواج البحر و بعيدا عن ضوضاء المدينة، حيث يستشعر أن يكون جون قد أغمض عينيه؛ لأسباب متعددة وأنه بهذا غرق في تفصيلات كثيرة، إلا أنه يحسم الأمر بتعليق واحد (كان يخزن تلونات البحر اللامتناهية)، ليتنهد جون بعد هذا، معلقا الراوي بجملة واحدة يحضر بها ما داخل أحاسيس الشخصية المبأرة في تلك اللحظة، ويفعل الشيء نفسه في الجملة الأولى من المنقول (31) (كمن نسي شيئا).

وبأداة التشبيه التي استعان بها الرواة في الروايات الثلاث السابقة، يقدِّم الراوي بعض مقطوعاته، كما هو ماثل في المنقول (26) حول شخصية ابن التهامي المبأرة في لفظة (كأنه)، وكما فعل الراوي الأول مع شخصية جون موبي في المنقول (29)، إذ حصر ما كان يداخل تلك الشخصية بقوله: (كأنه كان خائفا من تلاشيه).

وقد حملت رواية (كتاب الأمير) سمات أحرى لم نعثر عليها في الروايات السابقة، حيث نحس بتجلي رؤية الراوي العليم، الذي يمسك بزمام الأمور، ويلقي بظله على فضاء متنه بما يحويه من أمكنة وشخوص روائية، وبخاصة في رسم الأحاسيس الداخلية لتلك الشخوص، ويتجلى هذا في مواطن كثيرة من المتن، الذي ينبجس فيه صوتا الراوي الأول وجون موبي، باعتبارهما راويا أحداث الحكاية المتخيلة.

إذ يجزم جون موبي في المنقول التاسع عشر (19)، أن الحرائق اجتاحت فؤاد الأمير، وبها أحس بالألم بدأ يصعد من ساقه حتى ظهره، فأنى له أن يعرف هذه الإحساسات الداخلية ؟ وكيف أدرك أن الأمير رغب في النظر إلى السماء، ليعدل عن ذلك فجاء، وليغمض عينيه بعد ذلك ويقوم ؟ ويشبه هذا المنقول المقبوس الذي يليه (17).

ويتبع جون موبي الطريقة نفسها مع الجنرال تريزل في محتوى التبئير السابع و العشرين (27)، حيث يسترسل و دون إعطائه فرصة للحديث في وصف الشعور الذي كان يداخل الشخصية المبأرة، والشيء نفسه حدث مع لاموريسيير ضمن محتوى التبئير الثامن والعشرين (28).

وبتدخل سافر كذلك يقدم الراوي الأول المنقول (31)؛ حيث يسترسل في الكلام قاصا حكاية ديبوش الذي أرهقته الديون، دون أن يعطي الكلمة لجون موبي لتتحدث بصوتها، إذ قدم ما أحسه جون في تلك اللحظات، ليغرق هو فيما بعد في سرد تفصيلات قصة أخرى، ومثل هذا ما أورده الراوي الأول في نهاية المنقولين (22) و(29) أو ما قدمه في محتوى التبئير (21) من صور حول ما يفكر به الأمير في رحلة مجابهة المستعمر الفرنسي.

وبعامة نقول: إن الرواة في الروايات موضوع الدراسة يؤمِّنون لرواياتهم تبئيرا داخليا، لا تتجاوز فيه معرفتهم معرفة شخصياتهم الروائية، حيث إنهم لا يفسرون ما يعتور نفوس الآخرين، إلا بما ينعكس في أعماقهم تجاه ما يرون ويحاولون التكهن به.

ولا يشغل هذا مقاما طباعيا كبيرا في رواية (شرفات بحر الشمال)؛ إذ إن قارئها يجد نفسه أمام زخم كبير من السير أو أجزاء منها، تتزاحم مع بعضها البعض؛ لتشكل بؤرة الرواية، وتشغل في هذا سيرة البطل الحظ الأوفر.

تتجزأ سيرة البطل ياسين إلى شقين: شق أول يدخل في غيابات الماضي، حين ترتد الذاكرة إليه لتصور أيام الطفولة الأولى وما تلاها في أرض الوطن، وشق ثان يكمل المسيرة ضمن الزمن الحاضر بمدينة أمستردام.

ويظهر التبئير على السيرة منذ الصفحة الأولى، إذ يقول:

« كان اسمها فتنة، منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال، ما الذي أيقظها في الآن وأنا على عتبة التلاشي».[1]

إنها أول فقرة يلج بها ياسين عالم قصه المتخيل. توطئة تمهد للحديث عن شخصية فتنة، محبوبة الراوي، التي تشكل أبرز محطات حياته... لقد مضى على فراقها عشرون سنة دون أن يعلم مصيرها.

وهاهو اليوم على موعد مع المدينة ذاتها، التي لم تنسه على الرغم من فتنتها ماضيه، الذي يعمل على وصلنا به كل لحظة... إنه اليأس الذي جعله يفر من الوطن (ولربما دون رجعة)، ليموت تدريجيا بأرض المنفى.

ترتد ذاكرة ياسين إلى الماضي البعيد لتعيد اجتراره، ويظهر التبئير واضحا على أيام الطفولة في حديث الراوي إلى حنين؛ إذ يعيدنا إلى بدايات تعلمه صنعة الطين من والدته وأخته اللتان امتهنتا هذه الحرفة. يقول:

« بدأت لذة تدخلني، كلما صنعت عروسة، كما كانت تسمى زليخة الدمى الطينية، شعرت أن بها شيئا مني».[2]

لقد بدأ يتحسس شيئا فشيئا سحر لعب الأصابع بالطين وإظهار تشكيلات متنوعة، تعبر في الوقع عن شطط أصحابي، لينجلي سحر آخر أمام ناظريه هو سعر اللعب بالكلمات ورصف الأشواق بينها، وقد تعلم ذلك من صوت كان يطل عليه كل ليلة.. لقد أضحى يعشق الكتابة على غير عادته، وهو من كان يمقت مادة الإنشاء.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 173.

إن الراوي في كل ذلك يجعل من حيوات والدته وزليخة وعزيز بؤرا هامة، لا يمكن نسيان تفاصيلها، ولنخط بدءا هذا الجدول لنحاول الخروج منه بنتيجة:

	المبئر	المبأر	محتوى التبئير	ص
شرفات بحر الشمال	الراوي	السيرة	**الأم (ميزار)** : أمي خرجت مبكرا على حمارها لجلب الأتربة الآجورية من غار الصيادين. أتذكر أن الصيف كان قائضا في ذلك اليوم.	177
			منذ أن فتحت عيني لا أذكر أني رأيت أمي ارتاحت يوما واحدا في حياتها.	173
			زليخة: عندما عادت أمي زليخة قد هيأت كل شيء، وبدأت تشتغل بحماس كبير حتى نهرتها أمي، ولكنها لم تتوقف. زليخة هكذا تفرغ طاقتها في العمل.	178
			طوال الستة أيام التي تلت أمي، عملت باستماتة، وبدون توقف حتى مرضت، ودخلت الفراش، وفي اليوم السابع ماتت(..) يبدو أننا عندما نكون ممتلئين لإنسان ونفقده نشعر بعري ما وبرعشة برد تأتينا من جهة ما من جهات الجسد.	/179 180
			عزيز: عندما فتحت عينيك على الدنيا رحلت زليخة (..) عندما جئت لأول مرة إلى الدنيا كان ذلك	219

			داخل خيمة قديمة، كلما اصطكت الرياح (..) نقبض على عمود الارتكاز حتى لا تقتلع الخيمة، وأنت صغير تسترق السمع إلى تمزقات الرياح في الخارج، وتتأملنا بعينين دافئتين وتظننا نلعب فتناغي وتضحك.	
			قتل، وهو يعبر الدرج الثاني المؤدي إلى حارة المعطوبين (..) وهو يغمض عينيه للمرة الأخيرة (..) رأى مدينة الأطياف، وقد صارت رمادا، وزرقة البحر حالت نحو السواد الضارب باتجاه اللون الأحمر، رأى حرائق لا نهاية لها، واشتعالات لا شيء تحتها إلا الرماد.	230

إن هذه الأجزاء من السير التي ركزنا عليها، تظهر بطريقة مشابهة وتعبر عن المعنى نفسه في غيرها، وتؤطر وفق وجهة نظر ياسين، فهو عندما يحدثنا عن والدته يحاول أن يظهر التعب والمعاناة التي قاستها في صنعه الطين؛ لتؤمن لأولادها لقمة العيش. ويظهر الشيء نفسه عندما يعطي لها الكلمة للتحدث بصوتها. إنه ينقل لنا ما يعتور في نفسه من إحساسات بعينها يود نقلها إلينا (لا أذكر أني رأيت أمي ارتاحت يوما واحدا في حياتها).

يظهر التبئير كذلك على حياة زليخة، و قد قضتها في مساعدة والدتها دون هوادة، و لعل الفاجعة الكبرى في حياة ياسين كانت يوم فقدها إلى الأبد، و نراه يعبر بحق عن آلام داخلية في قوله (عندما نكون ممتلئين بإنسان و نفقده نشعر بعري ما و برعشة برد تأتينا من جهة ما من جهات الجسد)، لكن الأمل يبعث من جديد بمولد عزيز، و إن ولد في ظروف سيئة لا حقته حتى يوم اغتياله المأساوي.

يؤطر الراوي الرواية بالطريقة التي يرتضيها، حين يوجه نظرنا إلى ما يريد اطلاعنا به، و ما انطبع في مخيلته من وقائع دون غيرها، بدءا بعيشته رفقة أسرته في سبيل كسب الرزق، إلى النهاية السريعة و المأساوية لأخويه.

و كأن حياته كاملة تقتصر على كل ما هو حزين و مؤلم فقط، إضافة إلى أننا ننتقل بين مشاهدها وفق إحساسات داخلية، تنطبق على الفقرة الثانية من كلامه عن زليخة و في حديثه عن عزيز (تسترق السمع إلى تمزقات الرياح، و تتأملنا بعينين دافئين، و تظننا نلعب فتناغي وتضحك)، التي تعبر بحق عن رؤى نفسية تنبع من كوة ذاته، وقد تصل في بعض الأحيان إلى ما يشبه التبئير في درجة الصفر إذا ما طبقناها على المقولة التي تتبعها (وهو يغمض عينيه للمرة الأخيرة رأى الأطياف صارت رمادا، وزرقة البحر حالت نحو السواد.. رأى حرائق.. واشتعالات..).

إن هذا المقطع يعبر عن تدخل سافر من قبل الراوي، خصوصا أنه لم يكن مشاركا لمحنة أخيه وقتها، و ما قدمه لنا هو ما تناقله الناس لحظة حضورهم، فيدعم بذلك رؤيته الخاصة بما نعتبره تأويلا مبالغا فيه، يمكن أن يضيق حقل الرؤية إلى أبعد الحدود، باعتماد هذا التخمين، الذي نراه معبرا عما يراود مخيلته، و يجيش بصدره من شعور باليأس و الإحباط، ليظهر بالطريقة ذاتها في موضع آخر بقوله:

« و هو يتدحرج و ينزف بالحياة وضع يده على جبهته حتى يوقف الدم المتدفق كالشلال على عينيه، تمنى أن يمهله الموت دقيقة واحدة يضع فيها رأسه في حجر أمه. و يسمع إلى نهاية القصة التي بدأتها و هي تفلي شعره».[1]

و شبيه بهذا المنقول محتويات تبئير أوردها راويا رواية (كتاب الأمير)، قدمناها في جدول سابق.[*]

الإحباط الذي عاناه ياسين يظهر كذلك على شخصية عيد عشاب في رواية (طوق الياسمين)، حيث أدمن على شرب العرق، بعد أن رفض والد حبيبته تزويجه بها، فشرب الخمر احتجاجا على الواقع الجديد. إنه احتجاج مضمر و ليس معلنا، و لا مبرر له إلا الهزيمة و الانهيارات. و لقد كانت نهاية عيد مأساوية، إذ توفاه الله في نهاية المطاف؛ جراء إدمانه هذا.

إن هذه الرواية تسير في الدرب نفسه الذي سارت عليه الرواية السابقة (شرفات بحر الشمال)؛ حين تقتطع أجزاء هامة من سير شخوصها، و تركز على ما ركزت عليه، على أن الفرق بين العملين هو أن شخصية مريم في الرواية الأولى تأخذ الشق الأكبر و الأهم

---

[1] المصدر السابق، ص 230.

[*] ينظر: البحث، ص 60- 62.

من المتن، لتأتي بعد ذلك بقية الشخوص الروائية بدرجات متفاوتة، و سنقدم ذلك في الجدول التالي:

	المبئـر	المبأر	محتـوى التبئيـر	ص
طـوق الياسميـن	الراوي	السيرة	**مريـم**: صغيرة كنت ساذجة و طيبـة(..) دموعك تنهمر بسـرعة غريبـة(..) لكـن أمـام لحظـات الحـب(..) تنسين تماما أنك أمام طابو علقوه علـى رقبتك منذ يومـك الأول فـي هـذا العـالم(..) عنـدما تسـترجعين أنفاسك المتعبة. تحاولين جاهدة أن تجدي مبـررات مقبولة لحالات الضعف التي تعتريك..	116
			عيـد: ظلت صورة عشـاب الذي خـرج من لعبـة الدنيا مبكرا، عالقة بذهني، و هو ساهر كعادتـه معـي فـي لحظـات الأزمــة علـى كـأس العـرق. يقـول إنـه لا يحتـاج إلـى نـوم كثيـر. الأفضـل لقرحتـه أن يظـل صاحيا.	257
			عيد عشاب كان قد سبقنا إلـى الغربـة(..) قبل أن تشـربه هذه الأخيـرة بشـهية كبيـرة فـي كـأس عـرق ممزوج بأقراص مجهولة. كان يعرف أن مصيره شمع بهذه المدينـة. حتـى عنـدما رجـع إلـى مدينتـه تبسـة، مسـقط رأسـه لـم يمكث كثيرا. لم يتحمل ثقل المدينـة و نفاقها فرجـع بعد أقل من شهر.	115
			سيلفيـا: كانت هنـاك واقفـة علـى القبـور المنسية، مختبئـة	9

			في المانطو الداكن الفضفاض و على رأسها قبعتها السوداء.	
			من أين يأتي كل هذا النحيب و هذه الأصوات التي تنحدر بي نحو مهاوي الفقدان؟ من أين يأتي كل هذا الكم من اليأس و الخيبات المتتالية ؟ جرح عيد عشاب و سيلفيا كان ينزف في.	109
			والد البطل و أمه: يتيم الأب كنتُ و لا شيء غير ذلك. والدي بكل بساطة خرج و لم يعد. عندما سألت الجدة و أمي المتعبة عنه، قيل لهما أنهم رأوه يركب الباخرة الذاهبة نحو مرسيليا..	137
			والد عيد/ والد مريم و أمها: عندما كان والد عيد عشاب ينطفئ في قفر الربع الخالي(..) و كان والدك يضرب عن الكلام حتى الموت متناسيا محيطه و أمك التي أكل المرض و الغبن جسدها.	139
			بطرس الأكبر: علمته قسوة الدنيا و جروح الطفولة كيفية التحايل على المصاعب و تجاوز المتاهات المغلقة.	114
			نبيلة: الحياة بالنسبة لها ركام من الخسارات المتعاقبة(..) منذ أن تزوجت خرجت من فيلا الإطفائية(..) و هي تحمل في قلبها حقدا لا يوصف منذ الظروف التي رمتها في هذه الدنيا.كلما شربت قليلا هددت بالانتحار و حرق نفسها حية.	115

تقتطع الرواية أجزاء متباينة من سير شخوص روائية كثيرة، و يعبر من خلالها الراوي و بالطريقة عينها عما كابدته في حياتها القاسية، و هي بذلك ستتطابق مع ما قلناه آنفا عن راوي رواية (شرفات بحر الشمال).

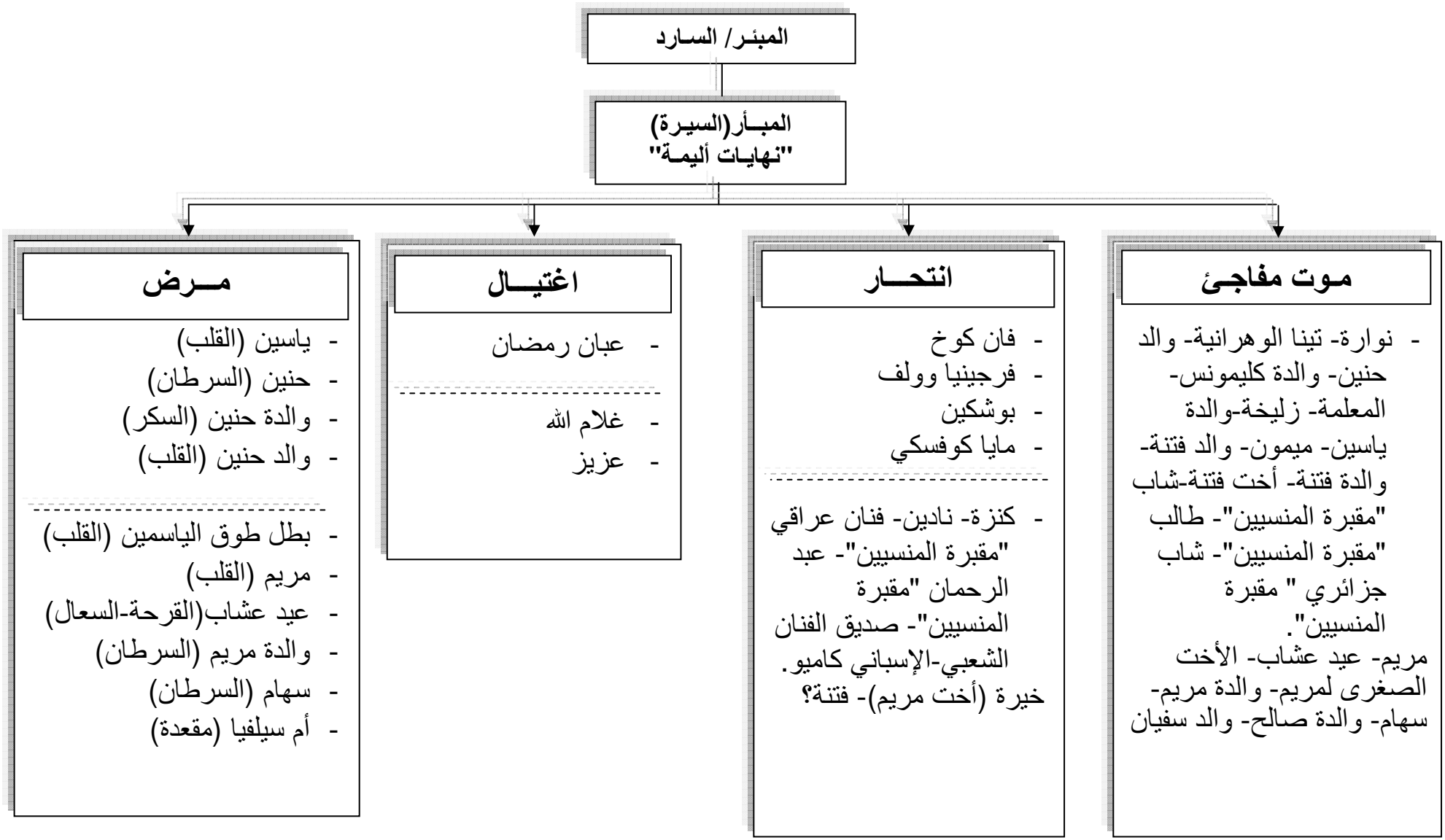
بانكسار عميق و لوعة فراق يتحدث الراوي عن حياة عيد عشاب، التي لم يعرف فيها غير القساوة و الوحدة و العزلة و الألم، و التي تتشظى بين مكانين (ديار الغربة و أرض الوطن)، ليخرج من الدنيا في نهاية المطاف بمرض القرحة و لينتهي بالموت و الزوال و الاندثار.

و تنقلنا عينا الراوي إلى جو الحزن نفسه، الذي يسيطر به على عالم القصة المتخيلة، فيحدثنا عن سيلفيا و الطقس الذي دأبت على فعله منذ عشرين سنة، و يحوي المنقول الأول ما يكفي من المرارة، أولها طمس لباسها باللونين الداكن و الأسود، ثم وقوف الشخصية عند القبور المنسية، رمز الموت و الفناء و نهاية المرء المحتومة، لينقل فيما بعد ما يعتور نفسه المتألمة و المتفجعة باستخدام الملفوظات التالية: (النحيب- الفقدان- اليأس- الخيبات- جرح- نزف).

الغبن نفسه تفرضه رؤية الراوي المسيطرة على أصوات شخوصه و حيواتها، فها هو يحدثنا عن والدة مريم، و والدة عيد عشاب و والده، اللذين شربتهما ديار الغربة، و رحلة الذهاب دون عودة، ليتركا زوجتين بملامح حزينة، تتجرعان قساوة الوحدة و تنتظران عودتهما، و ليس أدل على نزعة الراوي التشاؤمية التي يحاول فرضها على شخوصه و إدراك القارئ، استخدام ملفوظات مثل: (يتيم الأب- خرج و لم يعد- أمه المتعبة- ينطفئ- المرض- الغبن).

ضنك الحياة نفسها يفرضها الراوي فيما يعرضه من أجزاء سير شخوصه الروائية، و للنظر إلى بطرس الأكبر، الذي لم يعرف من الحياة غير شقائها (قسوة – جروح- مصاعب- متاهات)، و زادت آلام الغربة شخصية نبيلة يأسا و قنوطا من هذه الحياة (خسارات متعاقبة – ظروف رمتها في هذه الدنيا- شربت- هددت بالانتحار و حرق نفسها).

تنشر النهايات الفجائعية في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) بشكل ملفت للانتباه، و سنحاول إجمالها في المخطط التالي:


المبئـر/ الســارد
المبــأر(السيـرة)
"نهايـات أليمـة"
مـوت مفاجـئ
- نوارة- تينا الوهرانية- والد حنين- والدة كليمونس- المعلمة- زليخة-والدة ياسين- ميمون- والد فتنة- والدة فتنة- أخت فتنة-شاب "مقبرة المنسيين"- طالب "مقبرة المنسيين"- شاب جزائري " مقبرة المنسيين".
مريم- عيد عشاب- الأخت الصغرى لمريم- والدة مريم- سهام- والدة صالح- والد سفيان
انتحــار
- فان كوخ
- فرجينيا وولف
- بوشكين
- مايا كوفسكي
- كنزة- نادين- فنان عراقي "مقبرة المنسيين"- عبد الرحمان "مقبرة المنسيين"- صديق الفنان الشعبي-الإسباني كاميو.
خيرة (أخت مريم)- فتنة؟
اغتيــال
- عبان رمضان
- غلام الله
- عزيز
مــرض
- ياسين (القلب)
- حنين (السرطان)
- والدة حنين (السكر)
- والد حنين (القلب)
- بطل طوق الياسمين (القلب)
- مريم (القلب)
- عيد عشاب(القرحة-السعال)
- والدة مريم (السرطان)
- سهام (السرطان)
- أم سيلفيا (مقعدة)

تجتزئ الروايتان أجزاء مختلفة من سير الشخوص الروائية، و يركز على نهاياتها المأساوية، و نرى أن ذلك يتم بإيعاز من الراوي؛ للتعبير عن حالتي تشاؤم و يأس تلفان عالم القصتين المتخيلتين. ماض و حاضر حزينان لا يبعثان على التفاؤل، و قلب معلق على مستقبل غامض لا يفصح عن أسراره و خباياه.

إنها الآلام التي يزرعها الراوي في نفوس شخصياته؛ للإفصاح عن حالة يأس قصوى تجعل أصحابها ينهون حياتهم بالانتحار، أو أن يصطادهم اغتيال غادر، أو يختطفهم موت مفاجئ، و في أحسن الحالات أن تنهش جسدهم علة ما تعكر صفو حياتهم، فياسين مصاب بمرض القلب، و حنين بالسرطان و والدتها بالسكر و عيد بالقرحة و السعال و البطل بالقلب. و هي أمراض تهدد بقاءهم في أية لحظة.

يتحدد حديث الراوي المتواصل بدءا في رواية (شرفات بحر الشمال) بشخص الرسام الهولندي "فان كوخ" الذي انتحر في نهاية المطاف، و "فرجينيا و ولف" التي فضلت إنهاء حياتها برمي نفسها في النهر، و لعلها السبب الرئيس الذي جعل شخصية فتنة تفضل رمي نفسها في البحر، خصوصا أنها كانت تعشقها و ظلت دوما مولعة بها، هذا إذا افترضنا أنها ماتت فعلا؛ باعتبار أن الرواية تنتهي و لا تمكن القارئ منن إرواء ظمئه بخصوص لغز فتنة الذي يبقى طي الكتمان.

و يتضح الشيء نفسه مع "بوشكين" و "مايا كوفسكي" الذي تلبسته حالة حب قصوى لم يستطع الفكاك منها فانتحر، و هو ما ينطبق على ما أصاب شخصية زليخة التي ماتت بالداء نفسه. و قد تختلف هذه الحالة عندما يحدثنا عن ظروف اغتيال عبان رمضان، التي نراها مماثلة لما حدث لأخيه عزيز الذي قتل من قبل رفاقه.

إن ما يشكله ياسين لا يخرج عما يجيش بقلبه من إحساس بالمرارة، و هو ما يظهر في الحالات السابقة مثل قصة انتحار نادين، أين يقول: « في لحظة الاختناق فتحت كل النوافذ ليدخل هواء بارد إلى البيت، ثم وضعت على المروحة القديمة المتدلية من سقف الصالون الحزام الصوفي الذي أهدته لها جدتها و ربطت الطرف الثاني منه في شكل حلقة على عنقها، و ضربت الكرسي الذي كانت ترتكز عليه برجلها اليمنى بعيدا».[1]

[1] شرفات بحر الشمال، ص 105.

فأنى لياسين أن ينقل لنا هذه الصورة، و لم يكن حاضرا لحظة وقوعها، و هذا يذكرنا بحالة الرؤية من الخلف- حسب تعبير بويون- أين يستطيع الراوي معرفة ما يجري خلف الجدران، و إن كنا نستبعد هذا الرأي، فما يجسده ياسين تخيلات يحاول رسمها وفق الخطة التي ارتضى بها تأطير الرواية منذ البدء، فنتتبع بعينيه المشهد الدرامي لانتحار نادين، الذي يضيف إليه قوله: « ضربت الكرسي(..) ليتدلى جسدها المتهالك كخروبة يابسة في لحظة الاختناق رفعت رأسها إلى السقف أملا في ينفرط الحزام أو تسقط المروحة و لكن بدون جدوى».[1]

و كأنه الأمل الأخير في النجاة من موت محتوم و مؤكد.. إنه ما يزيد من حدة التخمينات المفروضة من قبله، فيلج عوالم الشخصية الداخلية ليعمق روح الحزن و المأساة التي يحاول بثها و رسمها في أذهاننا. و يلعب الراوي الدور نفسه في تشكيل الصور الأخرى و تقديمها للقارئ، و نقدم هذه النماذج التي نعممها على باقي ما تضمنته الرواية:

المبئر	محتوى التبئير	ص
الراوي	1- بيدرو رجل ببنية قوية و عيناه لا تستقران على مكان محدد حييته ثم اقتربت أكثر من اللوحة(..) لا أدري ما الذي أشعرني بامتعاض كبير(..) شيء ما في لوحته كان يبعدني عنه، ربما كان الاستعمال السيئ للألوان الحارة.	122
	2- كان الناس يتحركون كالسيول، و لكن بهدوء كبير و رغبة في المعرفة. في الزاوية الأخرى كانت مجموعة من الشباب تنتظر خلو المكان للاقتراب. وجوههم و خزراتهم من تربة البلاد.	127
	3- قادتني [حنين] نحو شابة كل ما فيها يثير الدهشة كلامها، رمشات عينيها المتوالية، تفاصيل جسدها المتناغم، و وجهها الطفولي، لباسها الأسود و حركة أصابعها غير العادية و خزرتها الدافئة التي تورث الكثير من الثقة و الحب.	142
	4- كنت أتحسس من أنين الكمان حركة أناملها [كليمونس] و هي تبحث عن الخيط المفقود أو الصعب.	144
	5- شممت بعدها رائحة غريبة تشبه رائحة النباتات بعد فجر ممطر	269

[1] المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

	و رائحة الحبر الطفولي و عباد الشمس و حقول القمح التي تمتد على مرمى البصر(..) جزء من غرابة هذا الفضاء أنه يشعرك بالوحدة و الحنين إلى الطفولة البعيدة.	

إننا نتتبع مجريات الحكاية بعيني الراوي ووفق إضفاءات لرؤيته الخاصة، سواء ما تعلق بوقائع الماضي أو الحاضر، التي تتساوى فيه معرفته بمعرفة باقي الشخوص الروائية. وهذا ما يتضح في محتوى التبئير الثاني، وهو يقدم صورة خاطفة عن رواق الريشكميوزم والشبان الثلاثة بخاصة.

وتتشكل صورة ثانية في تقديم أوصاف بعض الشخصيات كليمونس (3) التي تؤثر على إدراكنا بما تقدمه في عمليتها الإخبارية، وتتجلى ذلك أكثر خلال المقولة الأخيرة (خزرتها الدافئة التي تورث الكثير من الثقة والحب).

ينطبق الشيء نفسه في رسم ملامح الفنان الإسباني بيدرو (1) التي ينضاف إليها امتعاض ترسمه لنا إحساسات داخلية، يستشعرها ياسين في لوحة هذا الرسام، وهو ما من شأنه أن يحدث تضييقا آخر في حقل الرؤية السردية.

وتتراءى صورة ثالثة بشكل أكثر دقة في الأنموذجين الرابع والسادس اللذين يعبران بحق عن جولات في وعي السارد، وفرض لإحساسات داخلية تعانق نفسه، وطمس لأي رؤى أخرى وإعلاء لشأن المبئر الأوحد الذي يهيمن على عالم القصة ويفرض رؤيته الخاصة.

وكما فعل راوي رواية (حارسة الظلال) مع شخوصه الروائية، حين ينطقها بما يرتضيه هو حتى في حواراتها وحديثها بأصواتها، يطوع راوي رواية (طوق الياسمين) أصوات شخوصه كذلك، ويغلف كلامها برؤية راويها، وسنقدم نماذج على ذلك في الجدول التالي:

	المبئر	محتوى التبئير	ص
طوق الياسمين	مريم	سارة هي صدقي الوحيد مع نفسي وسط هذا النفاق (...) مازلت هنا على هذه العتبة التي لم أردها أواجه رياح اليأس.	107
		من جهتي لا أفعل شيئا مدهشا ولكني أحاول وسط هذه العزلة أن أجعل الحياة ممكنة.	148

		ستكون وحيدا داخل العزلة.	271
		كنت خلف كتل الضباب لا يكاد وجهي يظهر أبدا. حتى ملامحي انكسرت.	274
	عيد عشاب	من أين أبدأ هذا الألم وهذا الحزن الذي صار مثل الفيض يملأني ويقودني نحو يأسي الكبير؟ كل أصدقائي انسحبوا من هذه المدينة وبقيت وحدي.	11
		تعبت من اللاجدوى ولم يبق لي ما أقوله لحياة قلقة لم تعد تأبه بي كثيرا ولا تسمعني جيدا ولا تتذكرني إلا بمزيد من الأمراض والمآسي.	13
		لا أملك إلا اللغة لمقاومة هذه العزلة القاتلة وهذا اليأس.	83
		في هذا الفراغ الذي يحوطني من كل الجهات، نسيت كل أحبابي.	260
	سيلفيا	منذ عشرين سنة وأنا آتي إلى مدن الأموات (...) أنزلق نحو قبر عيد عشاب (...) أزيل عند برودة العزلة وظلم الآخرين.	10، 11
		عشرون سنة وأنا أقاوم عبئا شططه وها أنت اليوم تضيف إلى شقائي حزنا آخر.	14

تستمد رواية (كتاب الأمير) مادتها من التاريخ الجزائري الحديث في القرن التاسع عشر، و تقتحم بها عالم المتخيل. هي عمل ضخم يركز فيه صاحبه على مسار شخصية تاريخية مهمة في تلك المرحلة، هي شخصية الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري، الذي تجتزئ من حياته أبرز محطاتها، فتتحدث عن فترة صراعه مع الفرنسيين الغزاة، ثم فترة أسره و سجنه بقصر أمبواز بفرنسا التي تشكل أهم المحطات، ينضاف إليها التركيز على شخصية دينية مسيحية فرنسية، هي شخصية الأسقف أنطوان- أدولف ديبوش.

من هنا تقتطع هذه الرواية أجزاء هامة من حياة هاتين الشخصيتين اللتين عانتا كثيرا في حياتهما، و هذا الذي سنشير إليه في هذا الجدول:

	المبئر	المبأر	محتـوى التبئيـر	ص
كتـــاب الأميـــر	الراوي الأول/ الراوي الثاني "جون مويي"	السيرة	**الأميـر**: لغته [ديبوش] لم تعد كافيـة للتقليـل من الحزن و المأساة العميقة التي كانت تأكل الأمير من الداخل كل يوم قليلا. تمتم و هو لا يدري ما إذا كانت كلماته تصل إلى الأمير الذي كان منحني الرأس و لا ينظر إلى وجه	287

			صاحبه، فهو كلما تكلم عن نفسه، إما انكسرت عيناه صوب الأرض أو يرفع رأسه نحو السقف أو نحو سماء مفقودة لا يراها إلا هو.	
			2- عندما حاول الأمير أن ينام شعر بأن الزمن كان يسير بسرعة كبيرة و كل شيء كان محسوبا و لم يكن أمامه الوقت الكافي. انتظر الناس طويلا خروجه حتى شك الكثيرون في حضوره و حضور مصطفى بن التهامي و قدور بن علال، قبل أن يدخل عليهم و هو في لباسه الحربي و سيفه و مسدسه مع خلفائه. كان الأمير هو أول من أخذ الكلمة أمام أمرائه و ضباطه و هو يحرك سبحته بعصبية على الرغم من اصطناعه الهدوء. سعد الناس أنه كان في صحة جيدة بعد محاولة الاغتيال التي تعرض لها.	276، 277
			3- الأمير كان يعرف جيدا أن معسكره و دائرته سيتعرضان لهجوم مدمر و صاعق في أي لحظة، هجوم المهزومين. كل التقارير التي وصلت إليه تقول إن مناورات القرون الماضية كانت تحضيرا لهجوم كاسح يمحو خيالة الأمير و يضع الدائرة في مرمى من السراقين و النهابين.	397
			4- السنوات سمحت له بأن يرى ما لم يكن يره على الرغم من آلام المنفى القسري التي كان يعاينها.	445

			مونسينيور ديبوش: 5- عندما أخرج جون موبي كفه للمرة الثالثة من البوقال الرخامي ممتلئة بالتربة، رأى وجه مونسينيور مكسورا بالنور و على رأسه هالة من الألوان. كان قلبه حزينا و كئيبا(..) العالم كان يتغير بسرعة كبيرة. رآه و هو يستلم تمثال العذراء السوداء البرونزي من يد مونسينيور دي كيلين de quéléne أسقف باريس في سنة 1838 كهدية من داخلية الساكري- كور بالقرب من مدينة ليون. رآه و هو يقاوم دمعته المنكسرة و يكتب باستماتة رسالته إلى الأمير ينشده فيها إطلاق سراح زوج المرأة التي جاءته في ليلة عاصفة تطلب منه أن يتدخل لإنقاذ زوجها.		15
			سيدي مبارك: 6- أقل من أسبوع كان كافيا لكي يجد سيدي مبارك بن علال نفسه على مشارف الوادي المالح. كان كل شيء هادئا على غير العادة في مثل هذه الأماكن. لقد شم رائحة الخطر و لكن رسله لم يأتوا بالشيء الذي يمكن أن يدفعه إلى تغيير مسيرته لقيادة ما تبقى من الدائرة نحو بني إزناسن. هكذا اتفق مع الأمير و لا شيء يمنعه من الوصول إلى منتهى الرحلة القاسية التي لا يسمع فيها إلا هسهسة الألم و صوت الموت الذي يتربص في كل مكان و حركة الريح التي تفتح طرقات جنهم بشهية		313

	كبيرة.			

يقدم ستودارد (Stoddard) تعريفا للرواية التاريخية مُفاده « أن الرواية التاريخية تمثل سجلا لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية».[1]

فهذا التعريف يركز على الجانب الفني للعمل أكثر من شقه التاريخي، و قد يكون هذا المعنى هو الذي أشارت إليه الأسطر المدونة على سطح الغلاف الخلفي الخارجي لهذه الرواية، كما سنتحدث عنها في الفصل الثالث من البحث.[*]

و لربما هذا الذي أراده هذا العمل، فهو لا ينقل التاريخ كما هي غاية الكتب المتخصصة في ذلك، بل همه الأكبر أن يحدثنا عما لا يمكن أن نجده على صفحات الكتب التاريخية. إن هذه الرواية تفجر أبوابا غير معروفة في حيوات بعض شخوصها على صفحات التاريخ، و تقف حياة الأمير في مقدمتها، و مثل ذلك تلك الحوارات التي ساقها الراوي بين الأمير و ديبوش، و التي قد لا نعثر إلا على القليل منها في الكتب، ليسهب الراوي في عرض تفصيلاتها.

و انطلاقا من هذا قد تكون رواية (كتاب الأمير) أكثر الروايات الثلاثة السابقة احتفاء بمادة السيرة؛ نظرا لمضمونها المستمد أساسا من حقائق مرجعية.

يعتصر الحزن و الأسى حياة الأمير، كما لم يعش حياة الراحة و الاستقرار، و لقد زادت غربته أكثر بعد دخوله مع رفقائه و أهله قصر أمبواز مكان إقامته الجبرية، و هذا ما تبدى في أول منقول في الجدول السابق، الذي تشير ملفوظاته بصراحة و صدق إلى معاناته، إذ لاحظ ديبوش انكسار الأمير، و عبّر عنه جون موبي بطريقة مؤلمة (طيور منكسرة- الحزن- المأساة العميقة- منحني الرأس- انكسرت عيناه- سماء مفقودة...) و الشيء نفسه ينطبق على المنقولين الثاني و الرابع.

لقد عاش الأمير سنوات طويلة كابد فيها رفقة أهله و مساعديه آلام الحرب، و عناء التنقل كما هو وارد في محتوى التبئير السادس، الذي يشير إلى رحلة وكّلها الأمير لسيدي

---

[1] نضال الشمالي، الرواية و التاريخ "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، (د.ط)، 2002 ، ص 113.

[*] ينظر: البحث، ص 353.

مبارك بن علال، و لعلنا لاحظنا مدى مكابدة هذه الشخصية لمشاق الطريق و مخاطره و الموت المتربص به في كل خطوة.

كما تشير الرواية إلى ويلات المعارك القاسية، يثير المنقول الثالث في رؤية داخلية كما هو حال الروايات السابقة إلى إحداها و التي قد تكون أمرّ؛ باعتبار أن الحقد هنا كان عربيا، فها هو الأمير يتأهب لهجوم كاسح من قبل القوات المغربية التي كانت تناصبه العداء.

قساوة الحياة ذاتها التي تغلّف الرواية، كابدها ديبوش، الذي صورته الرواية شخصا نبيلا و متفانيا في خدمة الناس، صرف مالا كثيرا على الأعمال الخيرية، حتى أصبح مديونا و ملاحقا و مهددا بالسجن.

هرب من الجزائر حتى وجد من يسدد عنه ديونه، و يشير المقبوس الخامس إلى انكساره بعد أن جاءته امرأة تستنجد؛ لينقذ زوجها الضابط الفرنسي من سجن الأمير، فيرسل إليه رسالة يطلب فيها تحقيق رجاء هذه الزوجة باسم الإنسانية، و يستجيب له الأمير، لتنشأ بعد هذا صداقة و أخوة عظيمة بين الرجلين، عكف فيها ديبوش على كتابة رسالة و مرافعة للبرنس؛ بغية إطلاق سراح الأمير من أسره.

تتعدد-إذن- الشخصيات في الروايات ككل بحسب اتجاهها الفكري و إيمانها الإيديولوجي، و تتنوع بحسب الثقافات و الحضارات و الطبائع البشرية، و يحاول الرواة إظهار ذلك النسق الثنائي الذي تخضع له شخصياتهم، حيث يظهرون بطباعين و ميولين مختلفين و اتجاهين متباعدين.

و بعامة نقول: إن الفضاءات الجغرافية التي تتحرك فيها الشخصيات المعارضة و المساعدة فضاءات معيقة لحركتها و كلامها و التعبير عن أحاسيسها و أفكارها، على الرغم من الإيهام بكثرة الحوارات التي نراها تكبل أكثر تلك الشخصيات من قبل الراوي، صاحب النظرة الأحادية، و هي النظرة التي سنعتبرها بعد دراستنا المستفيضة الخصيصة الأساس التي تطبع الروايات موضوع الدراسة كما سنعلق في العنصر الموالي.

4- خصوصيــة بنـاء الفضـاء – رؤيـةً سرديـةً في روايـات الأعرج واسينـى:

لقد طرحنا على أنفسنا أسئلة متعددة قبل انجاز فصل الفضاء- رؤيةً سرديةً، كان من أهمها من يرسم أفضية الروايات الجغرافية ؟ و من يقدمها ؟ و من يؤثثها ؟ و من يرتبها داخل نسيج اللغة الروائية ؟ و من يتحكم في رسمها و تقدمتها للقارئ ؟ و كانت الإجابة عن هذه الأسئلة محور حديثنا في هذا الفصل.

إذا كان الفضاء ينشأ بوساطة وجهات نظر متعددة (الراوي- اللغة- الشخصيات الروائية) تتكاثف جميعا لتقدم صورة دقيقة عنه [1]، فإن الروايات موضوع الدراسة قوّضت هذه الفكرة، و نهضت بمقولة واحدة تعلي من شأن الراوي، و تجعله المسيطر الأوحد على أفضيته الجغرافية، و هذه هي غايتنا من وراء تخصيص فصل كامل عن رؤية الفضاء الجغرافي بعيني الراوي فحسب، و هي أكبر خصيصات رواياتنا.

4-1- هيمنـة الرؤيـة الأحاديـة:

تتجلى سيطرة الرواة على عالم حكاياتهم في موضوعي التبئير الرئيسين في الأعمال الروائية الأربعة (التبئير على الفضاء الجغرافي، و التبئير على الشخصيات الروائية).

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 32.

و نوطئ حديثنا في هذا المقام بقول "منصور الدليمي" التالي : « إن المؤلف و هو يؤسس مكانا إنما يؤسس رؤيته الذاتية للعالم الذي يحياه، عاكسا بذلك مجمل مواقفه الفلسفية و الجمالية بوساطة عدد من المكونات و صيغة يرتئيها في تشكيلها الذي يعد توظيفا فكريا و جماليا(..) تُنشر التبئيرات المكانية بقصد التركيز على المكان بوصفه بطلا من أبطال النص».[1]

يمكن أن نعد المكان هو البطل في رواية (حارسة الظلال)، و يمكن أن نعود لما كتبناه آنفا لنتبين صدق هذه العبارة.

لقد قام حسيسن بتجميع قطع مكانية مثلت صورة حية لمشهد حياتنا بكل تناقضاتها، و بها تشكّل مشهد روائي، حاول الراوي من خلاله بث أفكاره و رؤاه و السيطرة على ما تحمله عيناه اللتان حاولتا الهيمنة على كل ما تقدمانه للقارئ، و توجيه إدراكه نحو ما يستعان إلى بثه من رؤى و أفكار تمثل منظور الراوي السردي.

و إذا كانت « صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها»[2]، فإن نظرة الرواة لأفضيتهم الجغرافية في الأعمال موضوع الدراسة كانت واحدة، حيث عملوا على التحكم في رسمها و ترتيبها و تقديمها في لبوس واحد لا يتغير باختلاف نظرة الشخصيات التي كانت من المفترض أنها تعطي انطباعات متباينة عنها، لكن هذا لم يحدث كما فصّلنا و بيّنا ذلك في هذا الفصل.

إن علاقة الرواة- إذن- بأفضيتهم الجغرافية ليست بريئة، و إذا كان من المفروض أن صورة المكان تقدم بوساطة شخوص متعددة، تضفي كل واحدة عليها لمساتها الخاصة و رؤاها و أحاسيسها الملونة للأشياء بألوان الرؤية المختلفة، فإن هذا الأمر لا نعثر عليه في رواياتنا، إذ لا يحضر إلا مزاج واحد يقدم الأفضية الجغرافية، فلا تبدل و لا تغيير في لوحات المكان و ألوانها السوداء المظلمة، باعتبار السيطرة الكلية التي يقيمها كل راوي عليها و على شخوصه الروائية كذلك.

إن الروايات الأربع تنهج الطريقة نفسها في بناء عوالمها الحكائية، حيث يلتزم الرواة بمعرفة مساوية لمعرفة شخوصهم الروائية، و يتحكم في ذلك جهالتهم المؤقتة حول الوقائع المقدمة و دوافع الشخصيات و فعلها في مجريات القصص المتخيلة، حتى إذا تعلق الأمر

---

[1] منصور الدليمي، المكان في النص المسرحي، ص 84.
[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 63.

بسرد أحداث ماضية سابقة للحظة التلفظ كما في روايات (حارسة الظلال) و (طوق الياسمين) و (كتاب الأمير) التي تقيم عالمها ككل على استرجاع كلي لوقائع انتهت مجرياتها، على خلاف رواية (شرفات بحر الشمال) التي تزاوج بين زمني الماضي و الحاضر، و بذلك تتوافق هذه الروايات مع ما اسماه "جنيت" بالحكاية ذات التبئير الداخلي الثابت.

تلهج الروايات الأربعة طريقة التكثيف من تقنية الحوار، بطريقة تذكرنا بتمييز "ميخائيل باختين" لصنفين من الرواية هما الرواية المونولوجية و الرواية الديالوجية، أين تهيمن النظرة الأحادية بسيطرة واضحة للراوي في الأولى، في حين تتحقق الرؤية الشمولية للواقع، بإتاحة الفرصة كاملة للشخصيات الروائية؛ كي تعبر عن آرائها في الثانية.[1]

و لعلنا نلحظ محاولة الإيهام بالطابع الحواري الممارس في الروايات، الذي لا يشكل إلا طريقة خادعة في تعبير الشخوص عن نفسها مباشرة، دون فرض لآراء الراوي.

فحسيسن في رواية (حارسة الظلال) يقص لنا حكاية دون كيشوت، بوصفه شاهدا رئيسا على أحداثها و لا يعرض من أفكار الآخر إلا ما يدعم رؤيته و يقويها، و يتفّه خطاب غيره، و لا يظهره إلا جاهلا و متناقضا، و هذا ما اتضح جليا في حديثه عن شخصيتي سي وهيب و رئيس الجامعة، أو من يمارسون البيروقراطية بشتى صنوفها، مثل مقدم و زكي و توفيق.

و الشيء نفسه عند ياسين في رواية (شرفات بحر الشمال) و بطل رواية (طوق الياسمين)، أين يظهران ساردين و بطلين في آن واحد، و يظل ما يخبراننا به محصورا في إطار ثابت لوعيهما، الذي يحد ما يراه وفق ما يعتور بداخله، و يخالج صدره من إحساسات توجه إدراكنا إلى ما يرغب في أذهاننا، و نبقى بذلك خاضعين لقناعتهما و رؤاهما، دون إتاحة الفرصة للآخر للتعبير الحقيقي عن نفسه و أفكاره.

و ينهج جون موبي الطريقة عينها في رواية (كتاب الأمير) في بعض المواضع، و يخالفه مع الراوي الأول في مواضع أخرى، حيث يظهر رؤية الراوي العليم بتفصيلات الحكاية.

---

[1] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية "مدخل نظري"، منشورات النجاح الجديد، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص41، 42.

و بعامة نقول: إن قارئ هذه الروايات يلحظ تحكم الراوي بعقول أبطاله، و هي طريقة تخالف التعدد الصوتي و اختلاف الرؤى التي ينبغي أن تكون عليه المحاورات في الرواية، إذ نلمس ما يمكن أن نسميه حوارا تختلف فيه نبرة الشخصيات عن بعضها أو تخالف فيه الواحدة الأخرى في طريقة الإدلاء بموقفها.

و بذلك سنقول و بعبارة بسيطة: « إن عين السارد تقدم تفاصيل المشهد اليومي، إنها تخترق الفضاء الذي يلف المشهد كاملا، لكنها لا تؤطر إلا ما تريد، و لا تقدم للعين القارئة إلا ما يخدمها هي».[1]

و يرى "حميد لحمداني" في هذا الصدد أنه كلما ظهرت الشخوص الروائية ثابتة ستشل بذلك كل فعالية حوارية، و توجه القارئ إلى موقف الراوي وحده [2]، و يظهر ذلك بوصف الراوي متدخلا في وصف ملامحها الخارجية، أو معقبا على كلامها بطريقة ساخرة، و هو ما سيعمل على إصدار الحكم النهائي حولها، و طبع صورة واحدة في ذهن القارئ عنها، و توجيهه نحو مركز واحد للرؤية، و بالتالي ستظهر بنية ديالوجية تخفي وراءها بنية ذات طابع مونولوجي.

و قد تفقد بهذا الشكل الرواية قيمتها الحوارية باتجاهها نحو بناء رؤية واحدة بخاصة في رواية (حارسة الظلال)، التي تزيد طريقة بناء الرواية المتعددة للحدث الواحد خاصة أكثر دلالة، إذ لا تكتفي بعض المتون بتقديم صورة معينة مرة واحدة، إنما تعتمد نظاما يكررها أكثر من مرة؛ تبعا لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية.

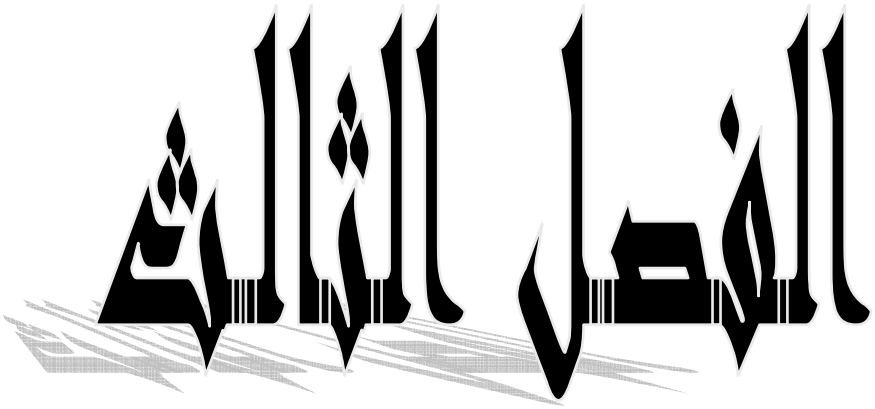
و يتحدد ذلك في شخص دون كيشوت، الذي يعيد صوغ مجريات يومين كاملين، دون تنويع في وجهة النظر، بل دون متغيرات أسلوبية كبيرة، يمكن أن نفرق بوساطتها بين كلامه الذي يمثل صورة مطابقة لكلام الراوي؛ حين يعمد إلى إدانة الشخوص المتحاور معها؛ بغية تعرية أفكارها أمامنا.

و جاءت المبأرات في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) لتعمق الرؤية الداخلية للرواة؛ و ذلك بتطويع ما يساند آراءهم و أفكارهم.

---

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 65.
[2] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 49.

و لا يمكن أن تتجلى صورة الفضاء الروائي، كما لا يمكن أن يكتمل بناؤها، إلا بمكون ثالث نرى في حضوره ضرورة قصوى، و يتعلق الأمر بـ "الفضاء النصي"، الذي سنعمل على مدارسته في الفصل الموالي.



الفضاء النصي،
وطرائق تحليله، و بنائه

5- مفهوم الفضاء النصي.

6- طرائق تشكُّل الفضاء النصي.

7- بناء الفضاء النصي عند الأعرج واسيني.

8- خصوصية بناء الفضاء النصي عند الأعرج واسيني

1- مفهوم الفضاء النصي (l'espace textuele):

أشرنا في مدخل هذا البحث إلى الأهمية التي يكسبها هذا الضرب من الأفضية في نظرنا، وأكدنا على دوره العظيم في تتمة بنية الفضاء الروائي.(*)

يقول "فسجربر" في هذا الشأن: « ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص (...) فإن ذلك كان يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع، وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد (...) فضاء الصفحة والكتاب بمجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية».(1)

ويشير "متران" إلى هذا الصنف من الأفضية قائلا: « فضاء النص الذي يشرع منهجيا في دراسة معالمه من خلال تعليمات أضحت مألوفة تتناول عنوان الكتاب وغلافه والمستهلات وبدايات الفصول ونهاياتها والتنويعات الطباعية والفهارس الخ».(2)

يأتي الاهتمام بالفضاء النصي – إذن- بوصفه نوعا من العلامات السيميائية التي تساعد القارئ على تلمس الدلالات الخفية في النص، أين تدرك عينا القارئ تفصيلات فضاء الورقة المكتوبة.

(*) ينظر: البحث، ص 37.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 28.

(2) هنري متران، "المكان و المعنى.الفضاء الباريزي في قصة ferragus لبلزاك"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 165.

إن الفضاء النصي والذي يدعوه النقاد بالفضاء الطباعي يُعنى بـ« تركيب الفقرات والمشاهد والفصول (أي الصورة التشكيلية للنص القصصي) الذي –بلا شك- يتعالق مع المحتوى الداخلي له، أي مضمونه وهو بهذا يقدم للقارئ تسجيلات من شأنها أن تعمل على إقامة الصلة القوية بين النص والقارئ، وقد تسهم في توليد رغبة لدى القارئ لجعله يقبل بنهم على قراءة النص وتحليله بعمق وروية».[1]

لقد قامت دراسات غربية كثيرة بتطبيق الفضاء النصي على النصوص الإبداعية، مما أدى إلى إغفال المظهر التخييلي أو الحكائي بوصفه أهم مظاهر الفضاء الروائي، ويمكن تفسير هذا الانحياز نحو مدارسة الفضاء الطباعي « بذلك الالتباس الحاصل في تنظيم المكان الحكائي وغرضه في الرواية بحيث يأتي دائما مندمجا في فضاء الكتاب، ومن ثم تصعب عملية عزله وتناوله على انفراد».[2]

ولهذا السبب رفض الكثير من البويطقيين هذا النوع من الشكلنة والتجريد، الذي يطرحه الفضاء النصي، وإن كانوا يُسلِّمون بوجوده، إلا أنهم عكفوا على دراسة الفضاء الروائي الذي عنوا به مكان جريان أحداث القصة المتخيلة، و حجتهم في ذلك أن من يرتاد الفضاء الأول عليه « أن يصبح واضع خرائط وهذا عمل منفر بدون شك، عليه أن ينقل الخطية اللفظية للخطاب النقدي (linearité verbal) إلى اللغة الجدولية للخريطة الطبوغرافية».[3]

ويعتبر "لحمداني" الفضاء النصي فضاء مكانيا، وإن لم يكن له علاقة بالمكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، وهو بذلك « فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة».[4]

وهو في نظره ليس له ارتباط بمضمون الحكي، بل إن أهميته تنحصر في تحديد طبيعة تعامل القارئ مع النص الحكائي وتوجيهه إلى فهمه فهما خاصا».[5]

وعلى العموم فإن الفضاء النصي يعنى بالطريقة التي يتشكل بها النص على سطح الصفحة، وشكل تقطيع أجزائه ومكوناته، فإن أحسن القارئ قراءة غلاف الرواية وعنوانها، ومطالع الفصول، إلى غير ذلك مما يدخل في تشكيل الفضاء النصي، وأجاد ربطها

---

(1) سلمان كاصد، عالم النص، ص 165.
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 28.
(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(4) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 56.
(5) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

بمضمون الحكي، فإن ذلك سيؤدي بطبيعة الحال إلى فهم أحسن للعمل الإبداعي، حيث لا نعتقد باعتباطية ما تقدمه لنا الرواية من اختيارات معينة لإخراجها إلى المتلقي، الذي سنعتبره هنا صاحب الدور الرئيس في فك طلاسم جميع مقاطع النص.

وعلى الرغم من الأهمية العظمى التي يكتسبها هذا الضرب من الفضاءات في « استنطاق النصوص الأدبية إلا أنها ما زالت في بداياتها كأدوات إجرائية، ولم تحجز لها موقعها في استراتيجيات القراءة النصية».[1]

وهذا الذي لمسناه حقا من خلال اطلاعنا على الكتب التي عُنيت بقضية الفضاء الروائي، حيث لم نحصل على دراسة وافية وشاملة، تطرق باب القراءة الدقيقة لفضاء الكتاب الطباعي بعنوانه وترتيب فصوله وتشكيلاته، اللهم إشارات طفيفة عثرنا عليها في ثنايا بعض الكتب.

بقي أن نقول: إن "ميشال بوتور" من أهم من اهتم بالفضاء النصي وقدم طرائق تمظهره في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة"، وكذا ما نثره الناقد "جيرار جنيت" في كتابه "عتبات".

[1] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 84.

2- طرائـق تشكـّل الفضـاء النصـي:

لقد قدّم "ميشـال بوتـور" تشكيلات عدة يظهر بهـا الكتـاب، كمـا فصّـل "جيـرار جنيـت" الحديث في عتبات النص أو النصوص المصاحبة التي تعين بدورها في قراءة المتن،سنثبتها في دراستنا التطبيقيـة، علـى أننـا سنقف هنـا عند تمظهرات الفضـاء النصـي كمـا وردت فـي كتاب "بحوث في الرواية الجديدة" لبوتور، وهو من أجلّ الكتب في هذا المضمار.

يعرّف "ميشـال بوتـور" الكتـاب تعريفـا تقنيـا قـائلا: « إن الكتـاب كمـا تعهده اليـوم، هـو وضع مجرى الخطاب فـي أبعـاد المدى الثلاثـة، وفقـا لمقيـاس مـزدوج: طـول السطر، وعلـو الصفحة».[1]

والبعد الثالث الذي يتحدث عنه هنا هو سمك الكتاب المقاس عادة بعدد صفحاته.[2]

ويقدّم "بوتور" تمظهرات عدة لهذا الصنف من الأفضية، ويسقطه علـى جميـع الكتـب؛ إذ لا تتعلق بالرواية فحسب، وسنقدمها كما يلي:

2-1- الخطـوط الأفقيـة والعموديـة:

يقول في تعريف دقيق للكتابـة الأفقيـة : « إن القصـة والدراسـة وكل مـا يمكنـه أن يشكل مادة لخطاب يسمع من بدايته إلـى نهايتـه، يكتـب فـي الغـرب بحسـب محـور أفقـي مـن اليسـار

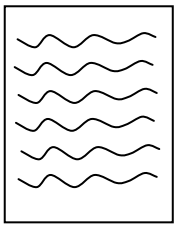
---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 112.
[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 55، 56.

إلى اليمين، ونحن نعلم أن هذا ليس سوى مجرد اتفاق، إذ أن حضارات أخرى قد تبنت أشكالا أخرى للكتابة».[1]

ويضيف "لحمداني" معلقا على هذا النوع الذي عنونه بالكتابة الأفقية قائلا : « هي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية (...) وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء، وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي، وقد استخدم هذه الطريقة المزدحمة في وضع أسطر الكتابة على الصفحات التي تبدو مشحونة من أعلاها إلى أسفلها صنع الله إبراهيم في روايته المشهورة "تلك الرائحة"».[2]

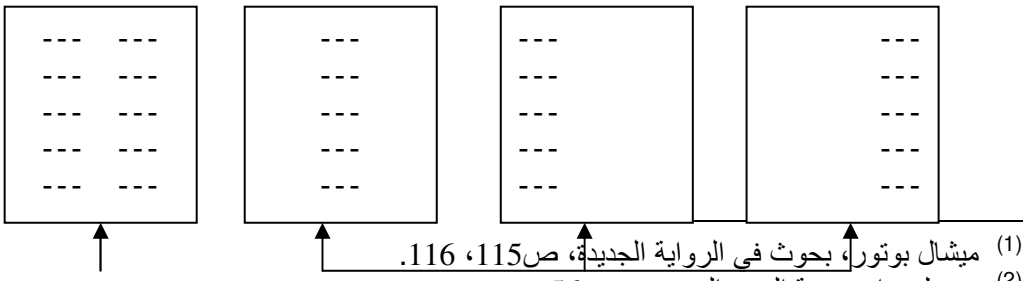
ويضع "لحمداني" موضحا الشكل التالي[3]:



أما الكتابة العمودية فهي « استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها، وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض».[4]

وتختلف أشكال تمظهر هذه الأسطر في الصفحة، كما يُضمن الروائي النص أشعارا على النمط الحديث، فيحصل بذلك على كتابة عمودية متوازية بشكلها المعروف، أو حوارات سريعة في جمل قصيرة، ونضرب مثالا برواية "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد المديني، التي ضمت أشعارا في صفحاتها الأخيرة.[5]

ويمكن أن نبين عن تمظهرات الكتابة العمودية في الترسيمات التالية:[6]



الكتابة العمودية المتوازية

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص115، 116.
(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 56.
(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(4) المرجع نفسه، ص 56، 57.
(5) المرجع نفسه، ص 57.
(6) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

2- الهوامـش:

يتعلـق أمـر هـذا التهميش بعامـة بـ « إحاطـة جسـم الصـفحة بسـور مـن الكلمـات تحميـه وتشرحه وتدافع عنه».[1]

توضع عادة ملاحظات خارج جسم الصفحة أو في أسفلها، أو في آخر الفصل، أو في آخر الكتاب، ومثل هذا الأمر يحدو بالقارئ إلى مطالعة ما يقرأه مرتين: للجملة مباشرة بدءًا، ثم حين تدعونا الملاحظة إلى ذلك مرة أخرى.[2]

فإذا جاء الكاتب باستشهادات أجنبية ثم يترجمها، وأن الباقين يجهلون اللغة الإسبانية أو الفنلندية، وهم بذلك في حاجة إلى هذا الدوران.[3]

إن الملاحظـات المدوّنـة « تتعلق بكلمـة واحدة مـن النص الأساسـي، ولكـن التعليـق فـي الأعم الأغلب يتعلق في الواقع بكامل النص فلا يعود هناك من مبرر لوضع إشارة لهذه الكلمة أو تلك، إذ يكون لدينا التعليق الهامشي».[4]

ووضع التفسيرات في أسفل الصفحة يدعونا إلى عدم مراجعتها، إلا بعد قراءة النص كاملا، غير أننا إذا عثرنا على الشرح أو التعليق إلى جوار النص، فإن الحركة العادية للقراءة تجعلنا نصادفه فيما نحن نتابع القراءة، فيمتد التعليق ويطغى على المقال بكامله.[5]

ويضيف "بوتور" في موضع آخر: « وحتى في حال عدم وجود ملاحظات أسفل الصفحة وتفسيرات في الهامش، فإن الناشرين يتوجون عادة جسم النص في الصفحة ببضع كلمات تسمى (عنوان جار) وفي أغلب الحالات يكون هذا العنوان عنوان الكتاب نفسه، يذكر به باستمرار كأنه مرمى السلاح، إلا أن هذا العنوان في القرن التاسع خاصة، كان يتبدل من صفحة إلى أخرى، مذكرا العناوين الفصول أو مميزا كل صفحة عن مثيلتها أو ملخصا إياها ليسمح للقارئ أن يطالعها بارتياح».[6]

3- الصفـات:

---

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 124.
(2) المرجع السابق، ص 122.
(3) المرجع نفسه، ص 123.
(4) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(5) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(6) المرجع نفسه، ص 124.

يتحدث "بوتور" في هذا الصدد على أن الأوزان الشعرية التي كانت عند شعراء المآسي الإغريقي هي نفسها دلالة على طريقة الإلقاء، وأن طريقة وضع أي بيت شعري في الصفحة، وكل تقطيع للنص إلى أسطر غير متساوية في الطول له الدلالة ذاتها، ويعتبر "ما لا رميه" أوضح أنموذج لهذه الطريقة في استعمال الوزن الشعري في الصفحة.[1]

والطباعة المعبّرة عند هذا الشاعر ترتكز على مبادئ أربعة يقدمها "بوتور" كما يلي:

1- تبرز الفروق بين قوة الكلمات بوساطة حروف مختلفة في الجسم، فالكلمات التي تلفظ بقوة وتدخل في الجملة الرئيسة تطبع بحروف أضخم من غيرها.[2]

2- إن الفراغ يشير إلى الصمت: حيث يوجد « فراغ يتفاوت في الكثافة بين المقاطع أو الفقرات الشعرية وفراغ متفاوت في الطول داخل السطر، ومسافة متفاوتة في الاتساع من سطر لآخر».[3]

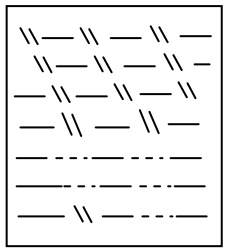
وقد يكون هذا الفراغ هو الذي أشار إليه "لحمداني" باسم "البياض"، والذي يعلن عادة حسب رأيه « عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان».[4]

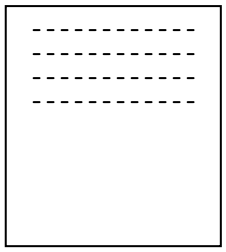
و إذا كان "بوتور" يتحدث عن المقاطع الشعرية، فإن "لحمداني" يشير إلى تلك الفراغات التي قد نعثر عليها في ثنايا صفحات القصص، و التي تتخذ أشكالا متعددة، إذ قد « يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي و الزماني، كأن توضع في بياض فاصل نجمات ثلاث كالتالي: (* * *)، على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، و في هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات و الجمل نقط متتابعة تنحصر في نقطتين و قد تصبح ثلاث نقط أو أكثر».[5]

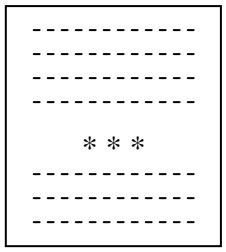
كما قد يظهر البياض كفاصل بين فصل و آخر في الرواية، و قد يكون دالا على مرور زمني أو حدثي أو تغير مكاني، و يضع "لحمداني" إلى جنب كلامه هذا الترسيمات التالية الموضحة:[6]

---

(1) المرجع السابق، ص 125.
(2) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(4) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 58.
(5) المرجع نفسه، ص 58.
(6) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.







3- لقد أوجد ما لا رميه « ما يساوي ارتفاع الرنة و الإلقاء، فقد كان يريد أن يطابق أعلى الصفحة أكثر الأصوات حدة، و أن يطابق الصفحة أكثر الأصوات ضخامة، كما هي الحال في كتابة النوطة الموسيقية».[1]

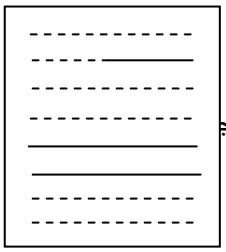
4- التفريق بين لونين في الطباعة: الكتابة على الطريقة الرومانية، و الكتابة المائلة الحروف (italique)، و قد تنوع هذا التفريق إلى « عدد لا نهائي إذا استعملت حروف ذات أشكال مختلفة، مثل ما نجده في الصحف و الملصقات و نشرات الدعاية».[2]

و لربما هذا الذي أشار إليه "لحمداني" بعنوان "التشكيل التبوغرافي"، حيث مكنتنا الوسائل العلمية الحديثة من اكتساب تقنيات جديدة في الكتابة ما كانت متاحة من قبل مثل الكتابة المائلة و الممططة.[3]

و يستخدم هذان الضربان من الكتابة في تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الاستشهاد، و ليسا هما المظهران الوحيدان، فتضخم الكتابة أو تصميم العناوين الداخلية بخطوط مختلفة يدخل في هذا الباب أيضا.[4]

و يمكن الاستعانة بهذه التشكيلات للتمييز بين الحوار و السرد و الاسترجاعات، كما هو ماثل في رواية "الوشم" لعبد الرحمان مجيد الربيعي، حيث ميَّز صاحبها بين زمني الماضي و الحاضر باللونين الأسود و الأبيض على التوالي.

و يرسم "لحمداني" لشرح هذا النمط الترسيمة التالية:[5]



(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الج
(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي،
(4) (5) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

4- الرسوم و الأشكال:

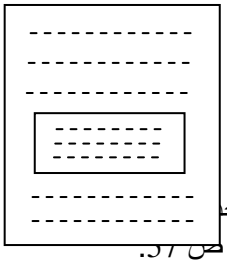
و يقول في شأنها "بوتور": « إذا نظرنا إلى الصفحة بمجملها أدهشتنا منها بعض الرسوم، حتى و لو لم نكن قد قرأنا بعد كلمة منها: مستطيل متلاحم الأجزاء، أو مقسم إلى فقرات، توضحه أولا توضحه بعض العناوين، مليء بالشعر و المقاطع أو لا تنظيم فيها وفقا لنزوات لافونتين، فيظهر النص حالا كأنه كتلة كثيفة أو رقيقة لا شكل لها منظمة أو غير منظمة، و من الممكن إعطاء معنى متفاوت في الدقة لهذه الأشكال».[1]

و يضيف قائلا : « و تستطيع هذه الأشكال أن تكون رسما نتعرف عليه من النظرة الأولى: و هذه هي حالة كتاب سيرنكس لـ يتوقريط(..) إن قصائد أبولينير على ما فيها من جمال أحيانا، تشمل على صعوبة كبرى، إذ إنها في الغالب تتألف من نصوص مرتبة حسب خطوط رسم يتعذر تحقيقه في الطباعة تحقيقا مناسبا».[2]

5- الصفحة ضمن الصفحة:

و يدعوه "لحمداني" التأطير، و هو « يأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، و قد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع، و كثيرا ما يدخل على شد انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان و المكان و يقوم أيضا بدور التحفيز الواقعي في النص».[3]

و يمثل "لحمداني" لهذا النوع بالشكل التالي:[4]



(1) المرجع السابق، و الصفحة السابقة.
(2) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الج
(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 57.
(4) المرجع نفسه، ص 58.

2-6- ألـواح الكتابـة:

يكتب "بوتور" ضمن هذا العنوان مـايلي: « إن الصـفحة المميزة للكتـاب الغربـي الحـالي من هذه الناحية هي تقديمه علـى شكل لـوحتين متقـابلتين: فنحن نـرى دائمـا صـفحتين فـي آن واحد، إحداهما مواجهة للأخرى».[1]

و يشـير "لحمـداني" فـي شـرحه لهـذا الصـنف مـن الفضـاء النصـي، إلـى أن تقابـل ألـواح الكتابة يظهر علـى استحياء فـي النصـوص الروائيـة، و هـي تظهر كـذلك أكثـر فـي الكتابـات ذات الطـابع التقنـي، أو الكتـب المترجمـة التـي تحضـر الـنص الأصـلي، و تضـع إلـى جانبـه النص المقابل، كما هو ماثل في الشكل التالي:[2]

نص عربي	نص فرنسي
----------	----------
----------	----------
----------	----------
----------	----------
----------	----------
----------	----------

و قد نعثر في النصوص الروائيـة علـى مـا أسماه "لحمداني" بالكتابـة المتخللـة، أيـن تـرد كلمات أو فقرات أجنبيـة أو من لغـات شـعبية ضـمن الكتابـة الأصـلية، و يكـون لهـذا التشـكيل وظيفـة تحفيـز واقعـي للقـارئ، و تـرد أكثـر فـي المحـاورات، و يتفاعـل معهـا القـارئ بحسـب رصيده الثقافي.[3]

2-7- الفهـارس:

و عنـه يقـول "بوتـور": « و أمـا الكتـاب الـذي تكثـر فيـه الحـوادث المتتابعـة فإنـه يتطلـب فهرسـا يسـاعدنا علـى إيجـاد سـياق الحـوادث فيـه، و عنـدما يكـون الـنص منظمـا وفقـا لسـطر بسيط يعمد الناشر البـارع إلـى إضـافة فهرس يسمح لنـا بالبحـث عن كلمـة معينـة أو موضـع معين دون أن يرغمنا على قراءة الكتاب بكامله»[1].

و يضيف "لحمداني" إلى التشكيلات السابقة المظهر التالي:

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 130.
[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 58، 59.
[3] المرجع نفسه، ص 59.
[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 131.

2-8- التشكيل و علاقته بالنص: و يتحدد هذا الصنف في « الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي» [2]

و يتمظهر في الروايات العربية في العصر الحديث تشكيلان للغلاف الأمامي هما:

2-8-1- التشكيل الواقعي: الذي يشير به الرسام بشكل مباشر إلى أحداث القصة أو إحدى مشاهدها، و لا يحتاج القارئ في هذه الحالة إلى إعمال فكر كبير، كي يتبين دلالة ذلك التشكيل و علاقته بالنص؛ لإحالته المباشرة على مضمون الرواية. [3]

و قد تحوي الصفحات الداخلية أيضا على مثل هذه الرسوم، بموازاة كل فصل أو عند فصول بعينها، و عادة ما تلون بالأبيض و الأسود، في حين تتميز الرسومات الخارجية بالألوان [4]، و لربما نعود في ما ذكره "لحمداني" هنا إلى النوع الرابع الذي أشرنا إليه سابقا عند "بوتور".

2-8-2- التشكيل التجريدي: و هو يخالف الضرب الأول، باعتبار أنه يحتاج إلى ذكاء شديد من قبل القارئ، كي يتبين الرابطة بين التشكيلات و مضمون النص.[5]

و يدخل ضمن التشكيل الخارجي للغلاف أسماء المؤلفين و العناوين، و كل إشارة مدونة على سطحه، كما أن ترتيب هذه الإشارات و اختلاف مواقعها له دلالات معينة، فوضع الاسم في الأعلى ليس كوضعه أسفل الصفحة، و إن كان من العسير وضع جميع التفسيرات الممكنة لتلك المواضعات.[6]

لقد التفتت كثير من الدراسات الغربية المعاصرة إلى مكون العنوان على وجه الخصوص، و عملت على تحليله من نواحيه التركيبية و الدلالية و التداولية، و نشير على سبيل المثال إلى الأعمال التالية:[1]

- Jean Cohen, Structure du langage poétique (1966).
- Roget Rofer, L'introduction à la textologie (1972).
- C. Grivel, Production de l'intérét Romanesque (1973).

---

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 59.
[3] المرجع نفسه، ص 59، 60.
[4] المرجع نفسه، ص 60.
[5] [6] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مج 25، ع3، ينير، مارس، 1997، ص 97.

- Leo Hoek, Lamarque du titre (1973).

- J.Molen, sur les titres de Jean Bruce(1974)

- Gérard Vener, (une unité discursive restreinte: le titre) in : le Français dans le monde (1980).

- Gérard Genette, palimpsestes (1983).

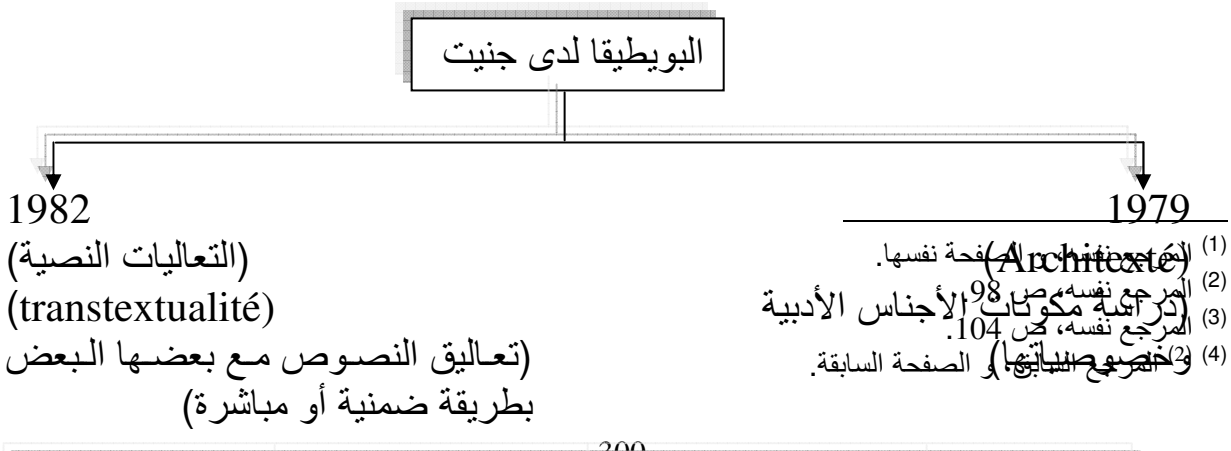
- Gérard Genette, Seuils (1987).

و على الرغم من هذه الدراسات، إلا أن مدارسة العنوان في الحقل البويطيقي ما زال حديث العهد، حتى قال "جون كوهين" أن العنونة « واقعة قلما اهتمت بها الشعرية حسب علمي».[1]

و يشير أيضا إلى « ظاهرة لغوية لصيقة بالنصوص النثرية أكثر؛ باعتبار أنها تعتمد على الانسجام و الاستباق و الوصل و القواعد المنطقية، في حين قد تستغني النصوص الشعرية عنها».[2]

و يعتبر "جنيت" من الشاعريين الكبار الذين عنوا عناية بالغة بظاهرة العنوان، باعتباره « نصا موازيا يندرج ضمن النص المحيط، و النص الموازي لديه هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا، و يقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه و عموما على الجمهور؛ أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي و عتبات بصرية و لغوية».[3]

و يعتبر مصطلح "النص الموازي" من أكثر المفاهيم شيوعا و ذيوعا، حيث خصصت له مجلة (بويطيقا) عددا خاصا، و كتب عنه "جنيت" كتابا أسماه عتبات (Seuils) المدون أعلاه [4]. و بعامة يمكن أن نلخص كلام "جنيت" عن موضوع البويطيقا في الترسيمة التالية:[2]



(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(2) المرجع نفسه، ص 98.
(3) المرجع نفسه، ص 104.
(4) المرجع السابق، الصفحة السابقة.

إن المقصود بالنص الموازي عند "جنيت" هـو « العنـوان الأساسي، العنوان الفرعـي، العنـاوين الداخليــة (intertitres)، المقدمــات، الملحقـات، أو الـذيول، التنبيهـات، التوطئـة، التقـديم، الفاتحـة، الملاحظـات الهامشـية، تحـت الصـفحات، النهايـات، المنقوشـات الكتابيــة، العبـارات التوجيهيـة، فكرة الكتـاب (و هي عبارة توضع في صـدر الكتـاب و تلخص فكرة المؤلف، الأمثلـة و الشروح، الإهداءات، الرباطـات الملفوفـة، و أيضـا الأنمـاط الأخرى من العلامــات، و الإشــارات الثانويــة، مثـل المخطوطـات المنسوخــة، أي توقيعـات المؤلـف و كتابته الخطية الأصلية، و كل هذه المعطيات تحيط بالنص من الخـارج أكثـر مـن الداخـل، و

هـي عبـارة عنـت عتبـات أوليـة بهـا نـدخل إلـى أعمـاق الـنص و فضـاءاته الرمزيـة المتشابكة».[1]

و يعد "جنيت" رائدا في الالتفات إلى هذه النصوص المصاحبـة و النظر فيها بوصفها« أحد المشكلات الأساسية للعمل الأدبي، و رأى أن الوقـوف عندها بالمساءلـة و التحليل من شـأنه أن ينبـه القـارئ إلـى مسـالك ممكنـة لـدخول الـنص و يعطـي المتلقـي إمكانـات مختلفـة للقراءة، و قد يضيء ما تعتم منها».[2]

إن مقاربة هذه النصوص المصاحبة، علـى الـرغم ممـا توشـي بـه مـن هامشية لا تـعد « بدعة نقدية و لا حشوا خطابيا، إذ بنيتها القصدية تجعلها من عناصـر النـص الروائـي، و إن لم تنل خطها الكافي من الدراسة و التصنيف».[3]

إن العنوان « باعتباره مظهرا و قسما من أقسام النصية، يعتبر بمفرده جنسا أدبيا مستقلا كالنقد و التقديم الخ... و يعني هذا أن له مبادئه التكوينية و مميزاته التجنيسية».[4]

و يقسـم "جنيـت" العـنوان إلـى ثلاثـة أقسـام هـي: العنـوان (الأسـاس أو الـرئيس)، و العنـوان الفـرعـي، و التعييـن الجنـسي، كمـا يحـدد لـه أربـع وظائـف هـي: الإغـراء، و الإيحاء، و الوصف، و التعيين.[5]

و لا نريد في هذا الصدد الخوض في تفصيلات الحديث عن مرسلة "العنونـة"، و مـا يتعلق بتفريعات العناصـر الجزئيـة المدونـة فـي المخطـط السـابق مثل: (المقدمات، و كلمـات الناشـر، و الحواشـي، و الإهـداء، و العنـاوين الفرعيـة، و الصـور...)، إذ سـنرجئها إلـى الدراسة التطبيقية.

و بعامة يمكن القول: إن طرائق تمظهر الفضاءات النصية، تختلف من عمل روائـي إلـى آخر، و تتشكل على سطح الصفحات بطرق شتى يرتضيها صاحبها.

و سـنطرح هنـا السـؤال التـالي: كيـف تـم تمظهـر الفضـاء النصـي فـي الروايـات الأربـع موضوع الدراسة ؟ و هذا ما سنجيبُ عنه في المبحث الموالي.

---

(1) المرجع السابق، ص 105.

(2) كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف- المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، تونس، ط1، 2009، ص 23.

(3) أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي "مقارنـة تحليليـة لروايـة لعبـة النسيـان"، دار الأمـان، الربـاط، ط1، 1996، ص12.

(4) جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، ص 105، 106.

(5) المرجع نفسه، ص 106.

3- بنـية الفضـاء النصـي في روايات الأعـرج واسينـي:

إن الهيئة الخارجية لأي كتـاب بمـا يحويـه من عنـوان رئيـس و رسومات و زخـارف و ألوان، أو ما تتضمنه صفحاته الداخلية من عناوين فرعية و فهارس إلى غير ذلك، تشكيلات مهمة تثير انتباه القارئ أول وهلة، فيحدث عندها الرفض أو النفور، و تنبجس رغبـة اقتنائـه و قراءاته أو الإعراض عن شرائه.

و يصبح الكتـاب هنـا سلعة معروضـة، يحـاول صـاحبها إيصـال خطـاب عملـه بطرائـق شتى، و يدخل الفضاء النصي، باعتباره طريقة مميزة في إخراج المنتوج في هذا المضمار.

إن الروائي « يخطب روايته أيضا حين يجعلها شكلا ملموسا له ملامح معينة، يمكن تحديدها بدقة نسبية تختلف باختلاف القراء و مستوياتهم، و انطلاقا من هذا التصور يكون إهمال الجانب الشكلي للرواية مؤديا دون شك إلى إهمال جزء مهم من خطاب الرواية ككل».[1]

و حتى لا نضرب على غير هدى في الفضاءات النصية للروايات الأربع موضوع الدراسة، ارتأينا مقاربتها من جانبين، أطلقنا على الأول منه اسم: التشكيل الخارجي، الذي يتعلق بأغلفة الروايات الخارجية، و وسمنا الثاني بالتشكيل الداخلي، الذي يتعلق بالصفحات الداخلية لهذه الأعمال.

3-1- التشكيل الخارجي:

و نقصد به التصميم الخارجي الذي يلمحه القارئ أول مرة و هو يقتني رواية معينة بوصفها سلعة معروضة، فنلمحه يشتد إلى عناوين معينة أثارته أو أسماء مؤلفين، كما قد يحدو به الفضول إلى مطالعة عينية سريعة و شاملة لغلافها الخارجي و طرائق تشكيله، و ما يضمه من رسومات و ألوان و غيرها.

يمنح غلاف الرواية « هوية بصرية ينبغي أن نقبلها كإحدى هويات النص، فالغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه(..) فهو الناطق بلسانه يقدم قراءة للنص و بالتالي يضع سمات النص و علاماته و هويته».[2]

من ثم كانت صورة الغلاف عتبة أولى تفجؤ المتلقي، و « ترتبط مع المتن الحكائي بعلاقات مناصصة (..) تحقق نوعا من الاستباق و تتغيا تصريف عنف رمزي يحور سلطة لا مرئية».[3]

لقد صار لأغلفة الكتب فنانون متخصصون، يعملون على تقدمة واجهة جميلة و فخمة بأقلامهم و بأجهزة الكمبيوتر؛ باعتبار أن الواجهة الأمامية لم تعد مجرد وعاء يدون عليه صاحبه اسمه و عنوان عمله.[4]

3-1-1- العناوين:

---

[1] إلهام علول، بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة ضمير الغائب، سيدة المقام، و ذاكرة الماء، رسالة ماجستير باشراف عمار زعموش، جامعة قسنطينة، 2000، 2001، ص 183.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 220.

[3] أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص11.

[4] ينظر: عبد الكريم الجبوري، الإبداع في الكتابة و الرواية، دار الطليعة في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص172.

لقد تطور مفهوم العنونة في العصر الحديث تطورا مذهلا، إذ أضحى له الحظوة و الصدارة في نشر الكتب و المجلات و الصحف و الأفلام و تسويقها، و بأهداف تختلف و تتباين، و لربما كان أبرزها تشويق القارئ أو السامع أو الشاهد و جذب اهتمامه و تركيز وعيه على أهمية ما يتلقاه.[1]

تشغل روايات (حارسة الظلال) و (شرفات بحر الشمال) و (كتاب الأمير) فراغات مكانية متقاربة، حيث إنها صدرت من دار النشر عينها. و نظرة في مقاييسها المدونة في الجدول اللاحق، تشير إلى أن حجمها من النوع الصغير، و بالتالي سيسهل على مقتنيها حملها و قراءتها و مؤانسة صاحبها في أي مكان.

على أن رواية (كتاب الأمير) تتفاوت ببعض النشرات عن قرينتيها، على خلاف رواية (طوق الياسمين)، التي تتموضع بمقاييس مخالفة تماما للأعمال الثلاثة الأخرى، و سنقدم المقاييس بدقة في الجدول التالي:

	الطول (سم)	العرض (سم)
حارسة الظلال	17.5	10.8
شرفات بحر الشمال	17.5	10.8
طوق الياسمين	21.5	14.1
كتاب الأمير	17.9	10.9

إن أول لافتة يصادفها حامل أي كتاب عنوانه، و قبل أن نخوض في تفصيلات قراءتنا المستفيضة لأغلفة الروايات الأربع موضوع الدراسة، نود تقديم الواجهة الأمامية لكل رواية على حده؛ ليتمكن القارئ من متابعة التحليل.

[1] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ "دراسة تطبيقية"، موفم للنشر و التوزيع، (د.ط)، 2000، ص 29.

إن نظرة في الغلاف الأمامي لروايات (حارسة الظلال)، و (شرفات بحر الشمال)، و (كتاب الأمير) ترينا أن هذه العناوين مع اسم صاحبها كتبت بخط سميك و كبير و واضح؛ لتلفت الانتباه، و قد وضعت في مستطيلات نقدم مقاييسها بدقة فيما يلي:

	الطول (سم)	العرض (سم)
حارسة الظلال	9	4.5
شرفات بحر الشمال	9.6	4.4
كتاب الأمير	8	4.5

و إن تفاوتت أطوال المستطيلات قليلا، فإن الشيء اللافت للانتباه هي أنها وضعت بأعلى الصفحة؛ تأكيدا على أهمية الكتابة المدونة داخلها، و ترأسها سطح الصفحة ككل، كما أنها أخذت مقاما طباعيا هاما على الوجه الأمامي للغلاف، الأمر الذي سيلفت انتباه القارئ، و يشده إلى العنوان و اسم صاحبه اللذين فُصل بينهما بخط؛ قد يكون تمييزا لاسم الكاتب، أو إعانة بصرية للقارئ على الفصل بينهما و التمييز بين العنوان و صاحبه.

ظهر اسم صاحب العمل بخط أصغر من العنوان، إلا أنه يتقدم عليه كتابة؛ و في هذه التقدمة استدعاء ما في كتابته، أو لربما كانت هيمنة من لدنه، و إعلاء من شانه، بل ربما قصد إلى السيطرة الكلية على عالم القصة ككل، كما أكدنا على هذا في الفصل السابق.

و لاشك أن اسم صاحب أي عمل، قد يحيل القارئ إلى توجهه إلى تيار معين، بما يمثله الاسم من حمولة فكرية ومعرفية.

وهو يعد « من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب و آخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، و يحقق ملكيته الأدبية و الفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا».[1]

و نظنها الهيمنة عينها التي ترتسم على غلاف رواية (طوق الياسمين)، التي يتقدم ذكر اسم صاحبها على العنوان الرئيس المدون هذه المرة بخط أكبر من عناوين الروايات الثلاث السابقة، و بمسافة أكبر تفصل بين الاسم و العنوان على خلاف الأعمال الأخرى، التي نشهد تقاربا شديدا بينهما، مع تميزها كذلك بارتسام خط فاصل لا نلمحه في رواية (طوق الياسمين)، التي تتزين بشيئين هما: شكل عنوان الرواية (وضع الفتحة، و الضمة، و الكسرة)، الأمر الذي لا نلمحه في الأعمال الثلاث، مع وضع العنوان الفرعي لها (رسائل الشوق و الصبابة و الحنين)، و بخط أقل سمكا من العنوان الرئيس، الأمر الذي نشهده أيضا في العنوان الرئيس لرواية (كتاب الأمير) المضاف إليه عنوانه الفرعي (مسالك أبواب الحديد)، على خلاف روايتي (حارسة الظلال) و (شرفات بحر الشمال).

ينضاف إلى كل هذا وضع لفظة (رواية)؛ للتدليل على جنس هذا العمل، أعلى الصفحة متقدمة على اسم (واسيني الأعرج) و (طوق الياسمين).

يقول "كمال الرياحي" في هذا الصدد : « إن عبارة رواية المثبتة على غلاف الكتاب تحملنا على إدراجه في حقل ذلك الجنس الأدبي و ربطه بأدواته السردية و متطلباته الفنية و لذلك فإننا نستحضر جملة من النصوص التي اختزنتها الذاكرة و التي نرجح أنها تنتمي إلى ذات الجنس، فيتشكل عندنا ما يشبه المنظومة من النصوص و القواعد و الاختراقات الممكنة التي على ضوئها سنعبر عتبة النص إلى متنه».[2]

لقد فضلنا أن نبدأ مدارسة الفضاء النصي و تشكيلات الغلاف الخارجي بالعنوان؛ باعتباره المنطقة الأولى بصريا و دلاليا التي يقع فيها حدث التصادم بين القارئ و النص،

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جنيت من النص إلى المناص"، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2008، ص 63.

[2] كمال الرياحي، الكتاب الروائية عند واسيني الأعرج، ص 149.

فهو يشغل منطقة إستراتيجية في عملية تلقي النص، يعمل على كشف أسرارها على إماطة اللثام عن منطقة التشكيل النصي للنص ذاته بنية و دلالة.

ورد في تعريف العنوان لغة ما يلي: « و عننتُ الكتاب أعنه عنًا، و عنونتُ و عنويتُ عنونةً و عنواناً (..) و معنى كل شيء محنته و حاله التي يصير إليها أمره، و روى الأزهري عن أحمد بن يحي، قال المعنى و التفسير و التأويل واحد، و عنيتُ بالقول كذا و كذا أردت، و معنى كل كلام و معناته و معنيته مقصده».[1]

و لعل المطّلع على نقول معاجم عديدة، يجد أن لفظ العنوان و اشتقاقه مأخوذ من « المعنى و التفسير و التأويل، أي أن العنوان يُفسر شيئا ما و أنه يحمل معنى هذا الشيء، و أن عنونة شيء بعينه تعد سمة هذا الشيء و معناه و مقصده(..) و من ثم يكون عنوان الكتاب سمته، و أن من يعنون شيئا فإنه بهذا يسم الشيء سمته بعينها. و من ثم يكون العنوان سمة و اسما دالا على هذا الشيء، و يفهم من هذه السمة التي نسم بها ما نريد عنونته أنها تسمو على هذا الشيء (..) إذ لا نرى عنوانا لمادة أدبية إلا و هو في موقع الصدارة و السمو من هذه المادة و سابقا اسم المؤلف في معظم الأحوال(..) كأنما هو من السمو أي الارتفاع و علو المكانة، و هكذا العنوانات جميعا».[2]

يشير هذا المنقول إلى الأهمية العظمى التي يكتسبها العنوان في إطار التعامل مع النصوص المقروءة، و تنبثق أهميته من حيث إنه« مؤشر تعريفي و تحديدي ينقذ النص من الغُفلة؛ لكونه- أي العنوان- الحد الفاصل بين العدم و الوجود، الفناء و الامتلاء، فأن يمتلك النص اسما (عنوانا)، هو أن يحرز كينونة، و الاسم (العنوان) في هذه الحال هو علامة هذه الكينونة: يموت الكائن، و يبقى اسمه».[3]

حتى إننا نلفى جاك دريدا (J. Dirida) يشبهه بـ « الثريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص».[4]

إن غلاف أي رواية يضم عناصر أيقونية متعددة، مثل اسم المؤلف، و جنس الكتابة (الرواية)، و اسم الهيئة الناشرة. و يبقى العنوان في كل هذا « أكثر هذه العناصر إثارة

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص 449.

[2] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي "النشأة و التطور"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988، ص 17، 18.

[3] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، (د.ط)، 2007، ص 5.

[4] سلمان كاصد، عالم النص، ص 15.

لفضول التحليل و المقاربة، و ذلك لما توفره العناوين عادة- بتعبير سوزان سونتاغ- من إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي».[1]

إن عنوان الرواية مفتاحها الأساس، الذي نلج بوساطته عالمها المتخيل، إذ يعتبر سمة « تضيء غوامضه و تفك رموزه و تعيد توزيع عناصره».[2]

و على الرغم مما قلناه، فإن مراجعة بسيطة للنصوص النقدية تثبت أن "مرسلة العنوان" ظلت مكونا غفلا لا تلتفت إليه الأقلام إلا قليلا، على الرغم من أنه يمثل هوية النصوص و بؤرتها.[3]

و يقول "عثمان بدري" في هذا المضمار:« و إذا كانت الدراسة التطبيقية للعنوان غائبة مطلقا في النقد العربي الحديث و المعاصر، فإن هناك بعض المحاولات النظرية التي نبهت لذلك مستلهمة ما وصلت إليه الدراسات الأسلوبية الحديثة في الغرب من تطور في هذا المجال، و في هذا السياق يرى أحد النقاد أن علم اللغة النصي- يبحث ضمن ما يبحث- في العلامة بين مضمون النص و عنوانه».[4]

و في هذا الصدد أيضا يقول "خالد حسين حسين": « ألم يكن العنوان عنصرا هامشيا في القراءات النقدية ؟ ألم يكن طي النسيان ؟ يلوك حظه العاثر، و لا يلفت انتباه القراءة النقدية المشغولة أبدا بسلطة المتن و سطوته على حساب عتبات النص: العنوان، الإهداء، كلمة الناشر...إلخ التي غدت وظائف في الممارسة النقدية، بوصفها مفاتيح لخلخلة النص و زحزحته. في حين أن العتبة هي التي تقودنا إلى باب النص(..) لكن القراءات النقدية فيما سبق و إلى أمد قريب- كانت مرهقة بميتافيزيقيا الأصل و الأساس و بالتالي نبذت التتمات و الإضافات- و هي هنا العتبات النصية- إلى أقاصي الصمت دون أية محاولة لمساءلتها، و تفسير وجودها الأنطولوجي في موقعها النصية».[5]

و كنا قد أشرنا في العنصر الثاني من هذا الفصل إلى عمل "جنيت" المميز حول مرسلة العنوان؛ بوصفها عتبة مهمة و إطارا بارزا في إطار التعامل النصي مع الرواية، و

---

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 221.

(2) محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998، ص 118.

(3) ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 16.

(4) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 30.

(5) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص16.

واحدة من أهم العبارات التي تشكل مفاتيح الرواية، التي يستخدمها القارئ؛ بغية فتح مغاليق النص و الدلوف إلى مجاهيله و مساحاته المخبوءة و المغلقة.

و إذا كان لكل الأعمال الأدبية مفاتيح تؤشر للعالم الدلالي في خطابها، فإن العنوان يقف في صدارتها.[1]

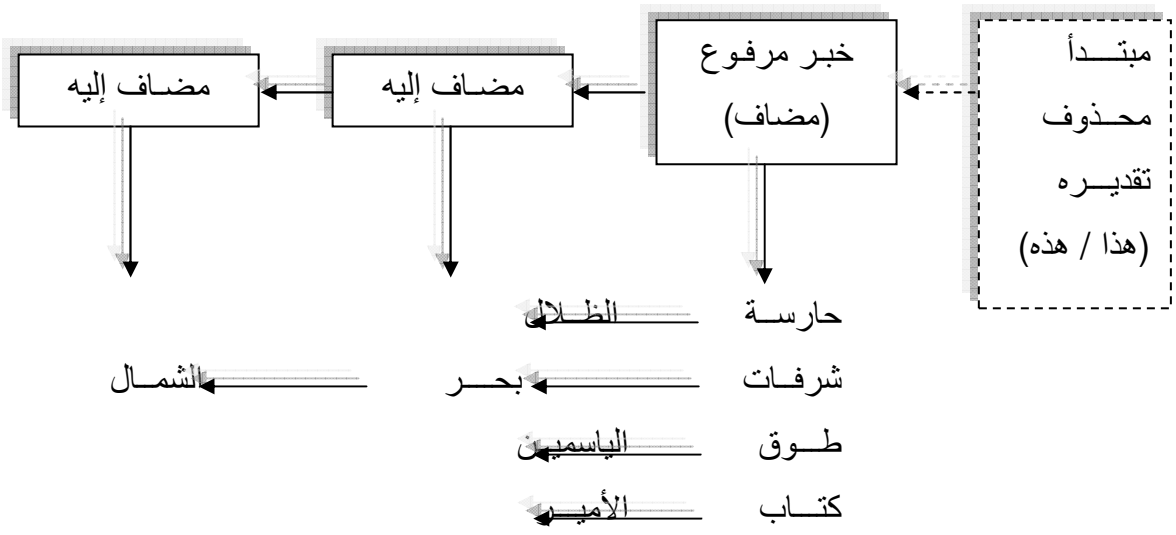
لعل أبرز صفة يختص بها العنوان، كونه « أعلى اقتصاد لغوي ممكن يفرض أعلى فعالية تلقي ممكنة مما يدفع إلى استثمار التأويل».[2]

و هي الميزة التي تطبع العناوين الرئيسة للروايات الثلاث موضوع الدراسة، إذ تتشكل من مفردتين فحسب، على خلاف الرواية الرابعة (شرفات بحر الشمال) التي ينضاف إليها لفظة ثالثة.

و إن نحن ألقينا نظرة على البناء النحوي لجمل عناوين الروايات الأربع و تقدم لفظة على أخرى، ألفيناها تأخذ تشكيلا واحدا.

- حارسة / الظلال
- شرفات / بحر / الشمال
- طوق / الياسمين
- كتاب / الأمير

و سنعمل على تجزيء هذه البنى إلى وحدات صغرى في الترسيمة التالية:



[1] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 28.
[2] محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص10.

يُختزل عنوان الرواية الأولى إلى مفردتين فحسب هما: (حارسة)، التي جاءت خبرا مرفوعا (مسندا) لمبتدأ محذوف تقديره (هذه)، متبوعة بكلمة (الظلال)، و هي مضاف إليه.

أي إن العنوان المختصر ورد تركيبا إضافيا، يتلقى خلاله القارئ أول دفقة شعورية (حارسة)، اللفظة النكرة التي لا تشير إلى شيء محدد، ثم عرفت بالإضافة، فوردت كلمة أخرى (الظلال)، التي جيء بها لتنوب عن (أل) التعريف التي حُذفت في الاسم الذي أضيفت إليه؛ لتفيد بذلك الاختصاص و التحديد الدقيق ليكمل البناء و تتم الدلالة التي يبغيها صاحبها.

و الشيء عينه ينطبق على عنواني (طوق الياسمين) و (كتاب الأمير)، لتختص الرواية الأخيرة بثلاث مفردات على خلاف العناوين الأخرى، حيث تجزأت إلى: "شرفات"، و "بحر"، و "الشمال". فاصلة أولى نكرة تنضاف إلى مضاف إليه أول "بحر"، التي تحتاج بدورها إلى فاصلة ثالثة، و هي المضاف إليه الثاني في الجملة "الشمال"، الذي يشير إلى الموضع المقصود بدقة.

تشترك الروايات الأربع –إذن- في كونها تركيبات إضافية، مكونة من مضاف و مضاف إليه، و لقد وردت جملا اسمية، و هي سمة هامة تطبع هذه العناوين، و يمكن أن نشير في هذا الصدد إلى قول "سيبويه" التالي: « و اعلم أن بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء، لأن الأسماء هي الأولى، و هي أشد تمكنا (..) ألا ترى أن الفعل لابد له من الاسم و إلا لم يكن كلاما، و الاسم قد يستغني عن الفعل».[1]

فالكاتب- إذن- ارتضى أن يكون العنوان على هذه الشاكلة، و بهذه الصورة التركيبية؛ لقوة الدلالة الاسمية من ناحية، و لأنها أشد تمكنا و أخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من ناحية أخرى.

و إذا حاولنا تجاوز هذه النظرة النحوية البحتة إلى العنوان، لألفينا له أهمية كبرى و في مستواه الدلالي بخاصة؛ باعتباره جزءا من الكلية النصية، و المفتاح الرئيس الذي يعين على استكناه عالم النص و تفسيره، فهو المنارة التي تضيء فضاء النص و تقود القارئ إلى فك رموزه و كشف غموضه؛ باعتباره علامة دالّة.

---

[1] سيبويه، الكتاب، مج1، تح/ عبد السلام هارون، هيئة الكتاب، مصر، (د.ط)، 1975، ص 20، 21.

و سنطرح هنا السؤال التالي: كيف يمكننا قراءة عناوين الروايات الأربع، بوصف العنوان جزءا من النص و علامة تدل عليه ؟

(حارسة الظلال) و إن لم يكن عنوانا غامضا، إلا أنه يستفز المتلقي أول وهلة، و يدفعه للتساؤل عن سره، و أسباب اختياره دون غيره، و علاقته بالمادة الحكائية.

و إن لم يثر عنوان مثل "حارسة الظلال" دهشة أو استغرابا كبيرين، حيث إنها جملة اسمية بسيطة، إلا أنها لافتة أولية سيطرح القارئ عقبها أسئلة كثيرة، لربما كان من أبرزها: هل "حارسة الظلال" إحدى شخوص هذه الرواية ؟ و ما معنى لفظة "الظلال" ؟ التي قد توحي بالقتامة و الحزن، و لا تشير إلى شيء ملموس. فأي ظلال هذه التي تكلّف الحارسة نفسها عناية حراستها ؟ و الحال أن الحراسة لا تكون لشيء غير ملموس، بل لممتلكات و أشياء.

"حارسة الظلال" هي العلامة المميزة التي رصع بها الروائي واجهته، و فيها إشارة للعنصر الأنثوي و إشادة به، هذا الحضور الذي لم يكن مكثفا في المتن، إلا أنه جاء مميزا، و يكفي أن الروائي اختار المرأة لتكون فاتحة عمله ككل. لكن إلى ما ترمز إليه هذه المرأة "حارسة الظلال" ؟ و ما تعنيه بالنسبة للروائي ؟ و لما هذا الاسم بالذات ... أسئلة كثيرة يطرحها القارئ منذ الوهلة الأولى، قد يجد لها إجابات و قد لا يعثر عليها إلا بقراءة المتن، و هذا الذي سنبينه لاحقا على أننا نود أن نثبت بدءا حضور العنصر النسوي في هذا العمل و غاياته.

أجاب "واسيني" عندما سئل عن توظيف الشخوص النسائية في أعماله قائلا: « و بالتأكيد فإن الحضور النسوي يهيمن في رواياتي، و لهذا أسباب اجتماعية و نفسية. إنني ترعرعت في بيت و في قرية كانت النساء حاضرات و الرجال غائبين في الهجرة (..) المرأة مانحة الحياة، إذن الأمل، و قانونها الاجتماعي في صف الخاسرين في مجتمعاتنا، و ليس لها ما تخسره، لقد تخندقت جذريا ضد ديكتاتورية الذكور، و أنا أقول هذا الذي أقوله لست مواليا للفكرة التي تجعل من المرأة إلها لا يكتفي إلا بذاته. الجنسان لهما معا قدر واحد و خسارتهما أو نجاحهما لا يفترقان و لا يمكن أن أتصور أحدهما إلا من خلال الآخر في تكاملهما و اختلافهما سواء بسواء».[1]

---

[1] http://www.nizwa.com/Volume 14/P151- 154. html.

يحضر اسم مايا في هذه الرواية داخل دهاليز مدينة الجزائر، إذ كانت مرافقة دون كيشوت في رحلة سجنه المؤقت، هي تشبه الراوي حسيسن في كونها أنموذجا مميزا للشخصية المقموعة، يتأجج صدرها بصرخات مكتومة، لن تجد لها آذانا صاغية وسط عالم مهترئ وجدت نفسها فيه، و لا مفر من أن تمارس دورها كما هو حال شخصية شفيق مسير مفرغة وادي السمار.

لقد كانت مايا نصيرة حسيسن و دون كيشوت الفكرية، إذ كانت تجاري رؤاهما و قناعاتهما في كل ما يحيط بهم، و كنا قد تحدثنا عن هذا الأمر في الفصل الثاني من البحث.[1]

و على الرغم من حالة السواد التي تعيشها هذه الشخصية، إلا أن الأقدار جمعتها بدون كيشوت، لتنفث بين يديه آلامها الداخلية و خيباتها، و كانت هي بالنسبة إليه الرفيقة و الصديقة و المؤنسة و بصيص الأمل الأوحد وسط العالم المغلق الذي وجد نفسه مرغما على دخوله دون ذنب اقترفه.

لم يَرَ دون كيشوت في وجه مايا إلا ملامح زريد. يقول: « في هذه الخلوة المقلقة لم استطع نسيان زريد التي أراها دوما في وجه مايا المليء بالنور و البراءة. البارحة زارتني في إغفاءتي ملأتني. أظن أنها ليست امرأة عادية في هذه السراديب(...) استغرقت جزءا مهما من الليل في تدوين رؤاي في الكورديلو في استعادة وجه زريد (مايا) التي تحولت إلى قصيدة جميلة».[2]

و يظهر إلى جنب هاتين المرأتين اسم حنة، جدة حسيسن رمز الذاكرة الأندلسية الضائعة، العجوز الكفيفة التي تشير إلى شخصية مرجعية يقول عنها "واسيني" حين سئل مرة عن جزء السيرة الذاتية في هذا العمل: « في نصي تفاصيل ذاتية و لكنها مقومة بتفاصيل روائية حتى تفقد هويتها كما تصبح وهما صراحا. فحنا مثلا كانت موجودة فعلا، إنها جدتي التي قلبها الموت منذ عشرين سنة خلت، أثرت في حياتي للأبد. لم تكن ضريرة و لم تكن تصلي أمام دالي، لقد كانت أمي بالأحرى التي تفعل ذلك، في مكتبي كلما زارتني و عند الصلاة، كانت جدتي تدير اللوحة ثم تنساها بعد ذلك الوضعية».[3]

---

[1] ينظر: البحث، ص 194، 195.

[2] حارسة الظلال، ص 208، 209.

[3] Http://www.nizwa.com/volume 14/P151- 154.html.

و تحوي الرواية التفصيل التالي لشخصية الجدة حنة، يقول عنها حسيسن: « كانت تحتج من داخل مكتبي حيث تقيم صلاتها عادة أمام لوحة سالفا دور دالي التي يعرض فيها صاحبها غالا Gala عارية الجسد أمام بحر غاضب و شمس صباحية خجولة. حنا تحب كثيرا هذه اللوحة، بالرغم من أنها لم ترها في حياتها، لأن دالي كان من ذويها الأندلسيين. بينما الميناء الذي وصفته لها في اللوحة، تعتقد أنه ميناء أليميريا بدون شك الذي خرج من خلاله الأجداد عندما ضيعوا جنتهم».[1]

نشهد دوما في أعمال "واسيني" ذلك الخيط الرفيع بين الواقعي و التخيلي، و إن تبدى المرجعي، فالأكيد أنه سوف ينحرف عن دوره الطبيعي، ليعانق دورا آخر يحيل على الأدب لا الحياة الخاصة، و كنا قد تحدثنا عن هذه القضية في الفصل الأول.[2]

حنّة الشخصية المسكونة بالجنة الأندلسية، تلهج بترديد مرض فقدان الذاكرة التي مُني بها الناس في هذا الزمن، و لربما كان لهلوساتها الأندلسية المستديمة دور كبير في تعريج حسيسن إلى اختياره ذلك التكوين اللساني الذي انتهى به إلى التكفل بالعلاقات الثقافية الجزائرية- الإسبانية بوزارة الثقافة.

هلوسات حنّة هذه تقودنا إلى الاسم الذي يهمنا في هذا الصدد، و هو (حارسة الظلال) و الذي تكرر في ثنايا صفحات الرواية في المواضع التالية:

	الباث	النص	الصفحة
حارسة الظلال	الراوي حسيسن	1- مسكين يا منحدر المظالم، لم تعد تخيف إلا نفسك، و مسكينة أيتها السيدة المتوحشة، حارسة الظلال و الأساطير أيتها المنسية. ورقة تدحرجت من سرو متهالك في فراغ ضيع أصداءه.	12
	كشيدة دون	2- من خلال حنا لمستُ أسطورة هذه المدينة، أسطورة حارسة الظلال امرأة بدون سن. تنتظر قرون	170، 171

[1] حارسة الظلال، ص 117.
[2] ينظر: البحث، ص 159- 163.

	بدون كلل. لم تشخ أبدا. و تردد بدون أدنى تردد على كل من يسألها لماذا هذا الانتظار اليائس بينما الآفاق مغلقة لا تخبئ وراءها إلا الخراب: الأفق المسود سيأتي يوم و يغير لونه. السحب المثقلة بالماء ستفرغ أمطارها على الأرض. الأرض ليست مجنونة فهي تدور و لكن ليس في كل الاتجاهات. ستظهر يوما شمسها التي تخبئها(..) دفعوني إلى الظلال القديمة و لم اختر حالي و لا أريد أن أقضي بقية عمري في النسيان. انتظر دوما وليدي حمو، حامل الشمس(..) قرن في حياة كائن مثلي بدون سن لا تساوي الشيء الكثير. و أنا استمع إلى حنا(..) كانت تقسم برأس أجدادها و كل الأولياء أن حارسة الظلال موجودة إلى اليوم (..) كلما سقطت الأمطار بحرج رأسها قليلا تنظر إلى السماء المغلقة بالسحب و تنشد نشيدها الطفولي: يا النو يا النويوة، صبي، صبّي ما تصبيش علي حتى يجي خويا حمو و يغطيني بالزبية		
207، 208	3- كانت [مايا] جميلة. كلامها المتزن ذكرني بحنا و قصة المرأة التي لا هاجس لها إلا حماية الذاكرة من التلف و التسرب و الضياع. تحتمي يوميا بالظلال حتى لا يراها الراؤون و تدفن حية. مايا مثل حنا، عندما تتكلم تتحول فجأة إلى حارسة الظلال و تبدأ في انتظار خويا حمو الذي يغطيها بالكلمات و الدفء.	دون كيشوت	

من يقرأ النصوص الثلاثة السابقة، يدرك أن ""واسيني" حاول أن يولجنا بعتبته النصية الأولى إلى عنوان رمزي، بل إلى فضاء الأساطير و الخرافات و الخيال، و هذا ما تمثله "حارسة الظلال".

ورد اسم "حارسة الظلال" في المتن أول مرة في الصفحة الثانية عشر، كما قدمناه في الجدول السابق، و كان ذلك ضمن الإرهاصات الأولى التي وطّأ بها الراوي كلامه قبل البدء في فعل القص، و الولوج إلى حكايته مع دون كيشوت.

لقد صدرت رواية (حارسة الظلال) لأول مرة في ترجمتها الفرنسية، قبل أن تصدر في نسختها الأصلية بالعربية، و تَبين أن العنوان في رواية "واسيني الأعرج" قد تغير في بعض الطبعات، ففي الطبعة العربية ورد الكتاب تحت عنوان (حارسة الظلال)، بينما حملت إحدى الطبعات الفرنسية للرواية عنوان (Le Ravin de la femme sauvage)، و قد أُطلق على النص عنوان منحدر السيدة المتوحشة، ثم عُوّض بحارسة الظلال.[1]

و انطلاقا من هذا ندرك أهمية المكان في العنوان الفرنسي، و قد كان هاجس المكان بحق المحرك الرئيس في هذه الرواية [2]. لقد أشار به الروائي إلى موضع محدد وسمه في المنقول الأول بمنحدر المظالم، و وسم صاحبته بالمنسية و الورقة البائسة المنحدرة من شجرة سرو متهالك سقطت في الهواء و الفراغ.

و إن أشارت الطبعة العربية إلى اسم امرأة، إلا أن أول فقرة ضمن متن الرواية، تضعنا أمام شخصية مغيّبة في مهاوي مكان المظالم (منحدرها)، لتحملنا الفقرة الثانية إلى وظيفة هذه المرأة الأساس، و العمل الذي تقوم به وسط عالم متفسخ.

يحيلنا المنقول الثاني إلى أجواء الأساطير التي أشرنا إليها آنفا، حيث يربط القارئ خلاله اسم حارسة الظلال بامرأة وهمية لا سن لها، و لا تعرف الهرم و الشيخوخة، تختبئ في الظلال، و الظل « كل موضع يكون فيه الشمس فتزول عنه. و قال ابن الهيثم: الظل: كل ما لم تطلع عليه الشمس»[3]، و لربما أشير بهذا إلى الظلمة التي تلف مدينة الجزائر، و تشير

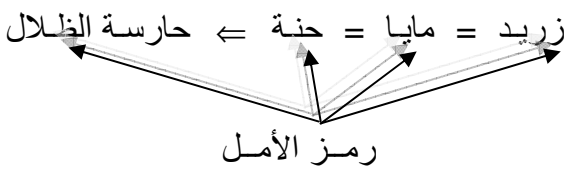
---

[1] ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 27.
[2] كنا قد أبنا عن هذا في دراستنا للفضاء الجغرافي في هذا العمل الإبداعي خلال الفصل الأول.
[3] ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص 225.

بها الرواية إلى أفضيتها الجغرافية على وجه الخصوص، أو لربما أريد به سحر مدينة الجزائر و جمالها الذي يظل على الدوام مخبأ بالظلال منتظرا أمل الانبثاق و الانبعاث.

تعيش هذه المرأة بالظلال منتظرة قدوم منقذها من هالة السواد التي تظللها، تقيم بها منذ أمد بعيد و بصبر كبير، منتظرة مخرجها من الظلمات إلى النور، هو "حمّو" حامل الشمس، مع ما تهبه الشمس للإنسان من الصحة و الحياة و الحيوية على كل المخلوقات. تقف هذه الحارسة بنشيدها الطفولي المبثوث في المقبوس الثاني، و الذي يمثل أغنية شعبية جزائرية، يتغنى بها عند هطول المطر.

و مثلما كانت زريد باعثة الأمل في نفس سرفانتس، فقد كانت مايا تمثل الشيء عينه بالنسبة لدون كيشوت- كما بيّنا سابقا- و كذلك كانت الجدة حنة، و جميع هذه الشخوص كانت رمز الأمل في هذه الرواية، و يمكن أن نلخص كلامنا في الترسيمة التالية:



المرأة- إذن- هي رمز الأمل في هذه الرواية، و في هذه البلاد التي ستعرف يوما هطول المطر، و إن أُهملت حارسة الظل و غُيِّبت منذ قرون خلت، إلا أنها ستظهر لا محالة في يوم ما حاملة الشمس بين يديها، باعثة بنورها في أرجاء مدينة الجزائر، و لو لم تكن كذلك، لما سكنت هذه المرأة فؤاد حنة، التي لا تلبث أن تكرر على مسامع حفيدها حسيسن قصتها، التي أقسمت أمام دون كيشوت أنها امرأة حقيقية.

دون كيشوت الضيف الإسباني الذي ما لبث أن دخل بين حنة حتى تلقفته و أخرجت له خيباتها المتتالية، و ذاكرة البلاد المفقودة التي تعمل على حفظها من الضياع و التلاشي، و هي بذلك صورة مطابقة للمرأة التي تكرس حياتها لأداء المهنة ذاتها.

سئل "واسيني" مرة عن سرّ المرأة التي عنون بها روايته، و عما إذا كانت أسطورة جزائرية فأجاب قائلا: « هي خرافة، هناك مكان اسمه منحدر السيدة المتوحشة و في هذا المكان هناك حارسة الظلال، يعيش إنسان يحرس الظل، تخيل إنسانا يحرس الظل و هو متحرك هذا متخيل، لكن في الواقع الموضوعي كانت هناك امرأة يقول بعضهم في العهد التركي تقريبا في نهاية القرن 16 و بداية القرن 17 و استمرت الحكاية تروى، في منحدر

السيدة المتوحشة كان هناك مكان مثل الجبل لا يمكن الصعود إليه في العاصمة، في ذلك المكان يقال أن امرأة كانت توجد في رأسه، كانت تحب رجلا حرموها منه لأن عائلتها الكبيرة لا تريد أن تتزوج من طبقة عادية، لكن الذي حدث هو أن صديقها طلب أن تهرب معه لكنها رفضت، ثم هربت من بيتها بعد مدة، و لأن الرجل لم يعد موجودا (روايات تقول انتحر...اندثر...) ذهبت المرأة إلى أعلى منطقة في الجزائر العاصمة و بقيت هناك... و الرواية التي كانت تدور حولها هي أن هناك سيدة متوحشة يخافونها، و مع مرور الزمن تجرأت امرأة كانت تعاني من عقم و ذهبت إليها، فمسحت على وجهها و على بطنها فصارت حاملا(..) و منذ ذلك الزمان تغيرت العلاقة و سمي المكان بمنحدر السيدة المتوحشة، و كلمة السيدة تعطي للمرأة مرتبة عليا، و صار الناس يزورونها حتى توفيت. و يقول بعض الرواة إنها قصة حقيقية. و هذه المرأة ماذا كانت تفعل ؟ كانت تتبع حركة الظل.. مثل من يلعب الورق، فتتبع الظلال، و تقول لك ما سيحدث في الغيب هي بين الحكيمة و العرافة (..) تنتظر حمو».[1]

إن عنوانا مثل (حارسة الظلال) يفجؤ المتلقي أول وهلة، فلا يجد له تفسيرا معينا، و يبقى بالنسبة إليه لغزا محيرا، اللهم إذا كان يعلم بقصة هذه المرأة الأسطورية في التراث الشعبي الجزائري، و إلا فإنه سيبقى رهين قراءات متباينة، و بذلك عمد الروائي إلى إغراء القارئ بهذا العنوان، و الإبقاء على سر هذه المرأة، الذي سيتجلى بقراءة المتن تدريجيا و ضمن صفحات متباعدة كما هو ماثل في الجدول السابق.

و لربما أدرك الروائي قداسة الجانب الأسطوري، و أراد أن يعبر عن ذلك بمنح روايته ذاك العنوان الرئيس، الذي يعد البوابة الأولى للمتلقي، و انطلاقا مما« تمنحه الأسطورة من قدرة على التعبير أكثر أتساعا و شعبية، خاصة أن علاقة الفكر الأسطوري بالسلوك الاجتماعي شيء قائم و نعيشه يوميا آلاف المرات».[2]

و يقول "كمال الرياحي" في قراءة له لهذا العنوان : « إن عنوان هذه الرواية قصة خرافية ترسخت في الذاكرة الشعبية، و تقودنا هذه القراءة إلى إعادة النظر في هذه الخرافة و البحث عن أشكال توظيفها في الرواية، و هنا تنشط الوظيفة التوجيهية للعنوان حسب رأي

---

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، الشركة التونسية للنشر و تنمية فنون الرسم، تونس، (د ط)، (د. ت)، ص 44، 45.

[2] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية "بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية و دلالاتها"، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب بمنوبة، تونس، (د. ط)، 2002، ص 170.

كلود دوشي (Claud Duchet)، فالعنوان يوجه عملية التلقي و يرشد القارئ إلى المسالك الآمنة لولوج النص الروائي».[1]

و إذا كان عنوان هذه الرواية يحيل إلى أجواء الأسطورة العجيبة، فإن عنوان رواية (كتاب الأمير) يشير إلى اسم شخصية كذلك، لكنه يخالف (حارسة الظلال) في كونه يحيل إلى شخصية ذكورية مرجعية تدعمها الصورة المجسدة في الغلاف الأمامي.

ورد عنوان هذه الرواية جملة اسمية- كحال الرواية الأولى- لا توحي بالتجريد، و لفظة الكتاب التي وردت في البداية جاءت مفردة، و« الكتاب: معروف، و الجمع كُتُبٌ و كتْبٌ. كتب الشيء يكتبه(..) خطه(...) و الكتاب اسم ما كُتب مجموعا(...) و الكتاب: ما كُتب فيه».[2]

فأي شيء هذا الذي سعى الروائي إلى خطه و تدوينه و كتابته، و بما يتعلق هذا المدوّن ؟

تتجلى الإجابة بإضافة كلمة "الأمير"، ليختص الحديث عنه و الأمير« الملك لنفاذ أمره» [3]، من ثم سيستنتج القارئ بقراءة بسيطة أنه سيكون بصدد مطالعة قصة عن شخصية عظيمة و ذات سلطان و نفوذ و إمارة.

و الأمير« لقب تشريفي مستخدم في اللغة العربية اشتق من الفعل (أَمَرَ)، و هو يعني بصفة عامة القائد تاريخيا استعمل كدلالة على قادة الجيوش أو السرايا، و قد استخدمها الرسول في تولية عبد الله بن جبير النعمان كأمير على الرماة في معركة أُحد. و في زمن الخلافة الإسلامية أطلق عمر بن الخطاب على نفسه لقب أمير المؤمنين، و استعملت في الخلافة العباسية، للدلالة على قادة الجيوش، و استحدث لقب أمير البحر أي قائد الأسطول الذي حرف إلى اللغات الأوربية تحت اسم أميرال أو أدميرال، كذلك وجد لقب أمير الأمراء، و استعمل لقب أمير الأمراء كقائد أعلى منحه الخلفاء العباسيون للقادة المتنفذين في بغداد. و في الوقت الحاضر يستعمل بعض الحكام لقب أمير كلقب لرئيس الدولة مثل

---

[1] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص33.
[2] ابن منظور، لسان العرب، مج5، ص 369، 370.
[3] المرجع نفسه، مج1، ص 105.

الكويت و قطر، بينما في السعودية و الأردن و المغرب يستعمل كلقب لعموم أفراد الأسرة المالكة». [1]

من هنا اختار الروائي اسم "الأمير" ففضل عنوان (كتاب الأمير) على عنوان آخر يحمل اسم الشخصية الحقيقية مثلا؛ في إشارة منه إلى عظم قدر هذا الرجل، بوصفه قائدا تاريخيا عظيما، استطاع في إحدى أهم فترات الجزائر أن يقف في وجه القوى الفرنسية العاتية.

و لربما أراد من جانب آخر إنصاف هذه الشخصية، حين وضع عنوان (كتاب الأمير)، الذي قد يفيد السجل و الشهادة التي تُنصفه، خصوصا أن المتن يستمد نسغه من المادة التاريخية المتمثلة في الوثائق و الكتابات و المراسلات و المصادر المشهود لها في كتابات تاريخ الجزائر، الأمر الذي يدل على الجهد المضني و البحث الطويل و الدقيق و الانتقاء المقصود و الفعال، الذي يخدم قصد الروائي الفني بعد القصد التاريخي و الاجتماعي و الديني و السياسي.

و لربما اختار كلمة (كتاب) على أساس ذلك التدرج و التسلسل المنطقي لأحداث القصة، فالحكاية تحمل بداية و وسط و نهاية، إذ إن هناك تقسيما محكما يراعي فيه التتبع التاريخي و تطور الأحداث، و كذلك شأن التقسيم الأكاديمي في البحث التاريخي.

و لهذا السبب قد لا يلمس القارئ سمة الشاعرية في عنوان (كتاب الأمير)، و التي تطبع العناوين عادة، بل إنه يحمل روح البحث العلمي و نفحاته أكثر من روح الإبداع.

لقد حاولت هذه الرواية بحق إنصاف هذه الشخصية التاريخية، التي لم تحظ في السرد الروائي بمثل ما حظيت به في السرد التاريخي، و عمدت على وجه الخصوص إلى الإشادة به و بكفاحه المرير ضد الغزاة الفرنسيين، الذين تمكنوا من إخضاعه في نهاية المطاف؛ لرقي إمكاناتهم الحربية من جهة، و لتخاذل القبائل العربية في نصرته من جهة أخرى، و هما العنصران الرئيسان اللذان تحاول الرواية إثارتهما، و التركيز عليهما في أكثر من موضع.

---

(1) http://www.ar.wikipedia.org/wiki

إلى جانب عنوان (كتاب الأمير)، يختص هذا العمل و على خلاف النص الإبداعي السابق، بتسجيل صاحبه لعنوان فرعي على الغلاف الأمامي الخارجي للرواية.

و إذا كان عنوان الرواية هو أول عقبة تضيء غوامض النص و تفك رموزه، فإن العنوان الفرعي يدخل ضمن هذا الطرح كذلك؛ بوصفه امتدادا للعنوان الرئيس.

المركبُ الإسنادي الذي بُني عليه عنوان الرواية الرئيس، و الذي تحدثنا عنه سابقا، نسقطه على تركيب العنوان الفرعي (مسالك أبواب الحديد)، و قد يتساءل القارئ لهذا العنوان: ما علاقته بالعنوان الأول (كتاب الأمير) ؟ و هل يحيل إلى شخصية الأمير ؟ و ما مدى ارتباطه بالمتن الحكائي؟

يتعلق العنوان الفرعي بمتن الرواية، و نحسب أنه يشير إلى أبرز شخصية فيه و هي البطل (الأمير)، الذي تصدّر اسمه عنوان الرواية الرئيس.

لقد صرف الأمير عبد القادر -وفق ما قدمته أحداث القصة – سنوات عديدة من حياته و عمره في سبيل تحقيق حلم الوحدة و التحرر من ربقة الاستعمار و بناء دولة حديثة.

لقد اختار أهله؛ ليكون أميرا و قائدا، عليه أن يجمع شتات القبائل و يوحد بين قلوبها و يقودها في حركة جهاد مقدسة؛ لتحرير أرض الجزائر من مغتصبيها. هو ذاك الرجل النبيل، الذي حاول رفض الإمارة و لكنها فُـُرضت عليه و بايعه الناس عليها.

لقد حاول أن يجمع قومه على كلمة واحدة، فاحتاج إلى أن يحارب الكثير من القبائل، كان بعضها يدين له بالولاء اليوم، و يعلن العصيان غدا، يعتبرون أميرهم و هو منتصر قوي، و ينصرفون عنه إذا أصابته الخسارة و الهزيمة.

لقد خاض الأمير في سبيل تحقيق الوحدة و الانتصار حروبا طويلة مع القبائل تارة، و مع القوات الفرنسية تارة أخرى؛ أي إن الدروب التي سلكها كانت صعبة، و الأشواك التي وطئها كانت قاسية، و هو في كل هذا كان جلودا متيقظا في الوقت نفسه.

من هنا جاءت أول لفظة في العنوان الفرعي جمعا لا مفردا، فالمسالك التي عبرها الأمير متعددة بتعدد تنقلاته، اضطرته و بعد جهاد دام سنوات طويلة على تسليم نفسه؛ حتى يحافظ على أرواح قومه، بعد أن تيقن أن المواجهة في تلك الحالة ستصير انتحارا، و أنه أضحى من المستحيل، و بخاصة في الفترة الأخيرة من جهاده، أن يبني دولة في مكان محدد مستقر؛ لأن الجميع أصبح يحاربه: الفرنسيون، و القبائل العاصية، و سلطان المغرب.

و على الرغم من هذه الظروف الحالكة، إلا أنه لم يتخل عن حلم الدولة النظامية، و إن كان قد طوّر الحلم و حوّره؛ ليكون مناسبا للظرف الصعب، من هنا جاءت فكرة الزمالة عاصمته المتنقلة، التي كانت آخر ما دافع عنه، و كان الحفاظ على أرواح من فيها أهم دوافعه لتسليم نفسه للغزاة.

يجد الأمير نفسه بعد كل هذا خلف أسوار قصر أمبواز، ليعاني خمس سنوات من فقدان الحرية. أعوام قضاها في المنفى و الحزن يحوطه من كل جانب، منتظرا الفرج و وفاء فرنسا بوعودها و تعهداتها، إلى أن يحل لويس نابليون الغرفة النيابية التي كانت تعارض الإفراج عنه، بل و يذهب إلى الأمير؛ ليخبره بحصوله على حريته، و يسلمه صك الحرية بنفسه، و يدعوه لزيارته في القصر الجمهوري.

لقد كان الأمير يحلم على الدوام بسماء مشرقة لا غربان فيها، و بعصر جديد منير، و بنصر عظيم، إلا أن الرياح كانت تضربه من حيث لا يدري، فقد كانت الخيانة تنسج خيوطها من قبل الأقربين، ليخونه بعض القادة، بل و يغدر به ملك المغرب و يحاربه بدلا من الوقوف معه ضد العدو الخارجي المشترك.

إضافة إلى أنه أدرك أن الزمن تغير و العصر تبدل. يقول مخاطبا والده: « يا شيخي كلامك كبير و لكن الزمن تبدل و معه تبدلت السبل و الوسائل. نحن على حوافي قرن صعب. إنهم يصنعون المدافع و البنادق و السيوف الحادة و نحن مازلنا نراوح أمكنتنا و نزهو كلما أقمنا مقاما جديدا في سهل أغريس».[1]

و يخاطب صهره مصطفى بن التهامي بمنفاه بقصر أمبواز قائلا: « كنا نظن أنفسنا أننا الوحيدين الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة و أن الجنة حكر لنا و أن الله ملك المسلمين و كلما تعلق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السخط و المظالم. العالم يا سي مصطفى تغير و تغير كثيرا و نحن على حافة قرن كل شيء فيه تبدى لنا على حقيقته. عندما كان الناس يحفرون الأرض و يستخرجون التربة و يحولونها إلى قطارات بخارية و سفن حربية و سيارات و قوانين لتسيير البلاد كنا نحن غارقين في اليقينيات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها، و أننا كنا نعيش عصرا نسحب و انتهى(..) الوقت يسير بسرعة ساحقة و أخاف أن لا يترك لنا الفرصة للملمة أشلائنا من الصعب على إنسان يأتي في مفترق عصر يذهب و

---

[1] كتاب الأمير، ص 84.

آخر يجيء أن يسير بشكل صحيح إذا لم يكن يملك قدرة على فهم الاثنين في الوقت نفسه».[1]

إن لقوله الأخير ارتباط وثيق بالعنوان الفرعي للرواية، إذ تتكرر منقولات مشابهة للمقولة الأخيرة في مواضع متعددة من متن الرواية، التي تحاول أن تلقى أضواء كاشفة على فترة كانت انتقالا عالميا بين عصرين، و لربما هي تسقط كذلك على حاضر العالم العربي و الإسلامي الراهن.

إن من يريد التقدم و المحافظة على وجوده، حري به أن يكون على وعي تام بالعصرين معا، و قد أدرك الأمير أن النظام و التوحد و لمّ أواصر الدولة في كلمة واحدة و تطوير الفكر و العتاد، هي سبيل الرقي و اللحاق بالركب المتقدم و المتحضر، و هي الطريقة الأوحد للخلاص و الخروج من سجن الأبواب الحديدية الصلبة و المغلقة و المغلفة بالتخلف و الخيانة و الحقد و الضغينة و التشتت.

و إذا رصع الروائي رواية الأمير بعنوان فرعي، فالصفة عينها تنطبق على رواية (طوق الياسمين) التي أُضيف إليها عنوان (رسائل في الشوق و الصبابة و الحنين)، و نلمح هنا أن المركب الإسنادي الذي اتسمت به العناوين الرئيسة السابقة ينطبق على العنوان الرئيس لهذه الرواية أيضا.

يطرح عنوان (طوق الياسمين) بعض الغموض و اللبس، و قد يدعو القارئ إلى البحث عن دلالات توظيف هذين اللفظتين بالذات، و إلى أي مدى يعكس هذا التركيب مدلول المتن و يختزله.

ورد في لسان العرب و ضمن مادة (طوق) ما يلي: « الطوقُ حليٌ يجعل في العنق، و كل شيء استدار فهو طوق(..) و المطوقة: الحمامة التي في عنقها طوق. و المطوق من الحمام ما كان له طوق (..) و الطوق: أرض سهلة مستديرة».[2]

الياسمين نوع من الأزهار، و قد تحيل هذه الكلمة في العنوان على علاقة مفترضة مع الأرض. و قد يؤشر هذا إلى معنى له خطابه الجاهز حول عالم يفترض أن يعثر عليه القارئ داخل النص، و المتتبع للرواية يعرف أن طوق الياسمين هو اسم مكان.

---

[1] المصدر السابق، ص 520، 521.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص 207، 208.

الياسمين نوع من الأزهار التي يزين بها الناس بيوتهم و شرفاتهم و حدائقهم، بما تتميز به من رائحة عطرة و عبقة و زكية، و قد ترتبط هذه الدلالة المكانية في ذهن القارئ للوهلة الأولى باسم دمشق التي يطلق عليها اسم مدينة الياسمين.

لقد كانت دمشق مسرح أحداث رواية (طوق الياسمين)، و قد يكون الهوس المكاني هو الداعي إلى اختيار هذا المكان بالذات، ليكون مرتعا لأحداث القصة المتخيلة، و لربما أحال عنوان الرواية القارئ إلى هذه المدينة، التي عبّر الراوي عن سحرها و حبه الشديد لها في أكثر من موضع. يقول محاورا مريم: « المدينة جميلة، ماذا لو عبرناها في هذا المساء الجميل، أريد بالفعل أن أمشي كثيرا (..) جميلة هذه المدينة إلى حد أن من لا يعرفها يسقط على صدرها الملتهب مغمض العينين».[1]

و يقول في موضع آخر: « و أحببتها بدون أن أسألها عن رأيها. لم يكن يهمني كثيرا أن أعرفه. كان يكفيني أني كلما حزنت أو انكسرت، منحتني أسواقها و باراتها و زواياها الشعبية الضيقة التي أشرب كأسي الجميلة فيها تحت النواصات التي لا تطفأ طول الليل. لم تكن مدينة عادية أبدا. بسرعة صارت فيَّ».[2]

و إذا أشارت لفظة الياسمين إلى اسم مكان، فإن المتتبع لصفحات هذه الرواية يلمح أن عنوان (طوق الياسمين) يحيل بدوره إلى اسم مكان، و سنحاول في الجدول التالي إيراد المواضع التي ورد فيها في المتن:

	الباث	النص	ص

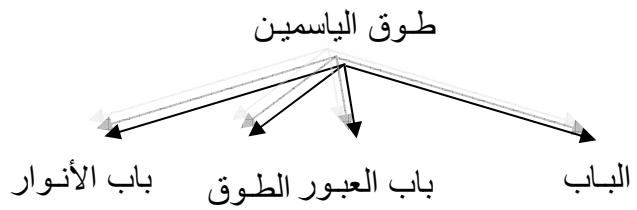
[1] طوق الياسمين، ص 90.
[2] المصدر نفسه، ص 111.

طوق الياسمين	عيد عشاب	1- طلب مني [محي الدين بن عربي] أن اتبعه نحو طوق الياسمين أو الباب كما يسميه البعض. كنت أعرف أنه يقودني نحو الموت(..) كانت رائحة الياسمين و النباتات الاستوائية قوية(..) قال سيدي الأعظم(..) جئت لأخذك معي فأنا أعرف باب العبور نحو النور جيدا(..) الغشاوة أعمتني، و لكنه طمأنني بأننا نقطع باب العبور نحو اللامكان.	11، 12
	الراوي/ سيلفيا	2- ثم قلبت [سيلفيا] الصفحة. قرأت: باب ((طوق الياسمين)). بحثت عبثا عن النهاية. السبعون صفحة التي تلت هذا العنوان كانت عذراء و فارغة. علا الأوراق نوع من الاصفرار و القدم كأنها كتبت قبل الزمن و أضحت بفعل الوقت و الرطوبة و النسيان(..) تمتمت بحرقة: - لماذا لم يكتب شيئا في باب طوق الياسمين، و هو الذي كان يعرف المكان جيدا و يتمنى أن يموت و هو على العوامة مثلما فعل شيخه الأكبر و سيده الأعظم: محي الين بن عربي عندما سدت مغالقها في وجهه ؟ عيد ترك هذا الباب أبيض ربما لأن القدر لم يمنحه بعض الوقت للعبور نحو هذا الباب.	13
	عيد عشاب	3- ما هو هذا البحر إذن ؟ - يوجد مباشرة بعد عبور طوق الياسمين حيث كل شيء سائل مثلما بدأت الخليقة في مشوارها الأول، و غارق في الأنوار و الصفاء و الضباب الذي تنكسر داخله كل الأشعة الناصعة التي تعمي الأبصار أو تصيبها بغشاوة(..) كل من يمر على هذا البلد و لا يفتح هذا الباب أو هذا الطوق الذي توصده الأشجار الكثيفة و النباتات الاستوائية الغريبة و قصب البانبو و لا يركب عوامة سيدي محي الدين بن عربي كأنه لم ير شيئا.	47

	عيد عشار	4- كان سيدي الأعظم(..) يصنع العرق من تمور بلاد ما بين النهرين و يعتقه قبل أن يذهب نحو طوق الياسمين لرؤية النور ملتبسا بالأشعة و الماء و الضباب(..) خادم مقام سيدي هو الذي قادني نحو هذه التفاصيل(..) نصحنا بزيارة طوق الياسمين أو باب الأنوار(..) بعد أن قطعنا الخلجان و حقول الدفلي(..) داخل طقس أسطوري يبدأ بكيفية فتح الطريق وسط النباتات الموحشة بدون إتلافها حتى طيران السرب الأول من النوارس و ينتهي ببروز العوامة (..) الدليل الذي يجلس في المقدمة يكاد لا يراه من كثرة الضباب (..) و عندما تخترق الأشعة الضباب الرهيف تصاب العيون بالغشاوة و يصعب فتحها و هو ما كان سيدي الأعظم يسميه بالفيض.	98، 99
	مريم	5- ألم تقل لي ذات مرة و نحن في شبه غيبوبة في طوق الياسمين داخل العوامة على الحافة المظللة من مصب نهر بردى: - L'écriture doit d'abord nous faire rêver.	156
	الراوي/ مريم	6- استعدت ذلك اليوم الذي خرجنا فيه نحو مياه بردى و منبعه و سلكنا مخابئ طوق الياسمين المسكّرة و المخيفة و العوامة الصغيرة(..) طوق الياسمين الذي ينفتح مباشرة على الماء و أشعة الشمس الفضية(..) يقول عيد اكتشفه سيدي الأعظم محي الدين بن عربي و فيه اختبأ من العيون التي جاءته محملة بالظلام و القسوة.	205، 206
		7- عندما تكبر سارة خذها إلى طوق الياسمين، أدخلها الخلجان المتراصة كما فعلت معي، اتركها ترى النوارس و هي تقفز(..) قبل أن تندفن في الضباب(..) عندما يملأ النور لأول مرة عينيها الطريتين ستصيبها غشاوة و بعدها غفوة قبل أن ينفتح أمامها النهر بكل قدسيته و عظمته. يساعدها على امتطاء العوامة و سيرا مع بعض ستريانني في الأفق. قل لها إن أمك هناك و سنصل إليها ذات يوم و لكن كل واحد عبر طريقه و مسالكه.	271

وردت كلمتا "طوق الياسمين" أول مرة في الصفحة الحادية عشـرة من متن الروايـة، و بالصيغة الماثلة في المقبوس الأول، الذي سيدخل القارئ إلى عوالم أسطورية، حين ينقلنا الراوي إلى فضاء لا مكاني، و هي العجائبية عينها التي لمسناها في عنوان (حارسة الظلال).

تشير المنقولات السابقة إلى أن طوق الياسمين هو البوابة الرئيسة للدخول إلى عالم وهمي و خيالي، و قد أطلق عليه أيضا الأسماء التالية:



يشير المنقول الخامس إلى نهر بردى، باعتباره موضع وجود هذا الطوق الوهمي، الذي ارتادته الشخوص الأربعة الرئيسة في رواية (طوق الياسمين): البطل، و مريم، و عيد عشاب، و سيلفيا، في رحلة توهان و سرحان قادتهم إلى هذا المكان و هي تعاني شبه غيبوبة، و تغرق في أجواء اللامعقول.

يرتبط طوق الياسمين بعيد عشاب أكثر، الشخصية الأكثر انكسارا في هذه الرواية، و التي عانت مرارة الفقدان، و لم يبق لها من أنيس يفرج كربها، إلا التوجه صوب هذا المكان الطافي على سطح الماء، و الذي لا يبلغه البشر إلا بالركوب في العوامة، بل إنه مكان صعب التجلي، و لا يتأتى للجميع ولوجه، و به يصاب المرء بالغشاوة.

إن الأمل الأوحد عند عيد عشاب و بعد شرب العرق الولوج إلى طوق الياسمين، أو الباب، الذي يعتبر الحد الفاصل بين مكانين متمايزين، هو الموضع الذي يحجب العالم الذي وراءه؛ ليغري بولوجه و كشف أسراره و خباياه.

هو-إذن- باب إغراء، و لربما أشار هنا إلى الانتقال من الظلمة و الانكسار و المرارة إلى عالم الضياء و النور و السعادة الأبدية التي لم تعثر عليها الشخصية في حياتها الرتيبة، و التي قد تجدها بعبور هذه العتبة، و هو الأمر الذي نسقطه على عيد عشاب و مريم و والدتها، الذين أصيبوا بالإغفاء التي قادتهم نحو الموت و الغشاوة التي منحتهم الراحة الأبدية.

لقد فارق عيد الحياة، و رحل تجاه الماء و النور الذي يغشي الأبصار داخل المعبر الذي سلكه محي الدين بن عربي فاتحا عينيه عن آخرهما، و هكذا أحس الراوي– البطل و هو يدخل برادات مستشفى الرازي؛ ليلقي النظرة الأخيرة على جسد مريم داخل قاعة معطّرة و محاطة بالنوار أشعرته بدخول دهاليز طوق الياسمين، و شاهد جسد حبيبته و ابنته سارة نائمين، أو في غفوة مثل تلك التي تأخذ الروح، و هي تعبر المنافذ الضيقة لباب الأنوار.

لقد أضحى طوق الياسمين المكان الحلم الذي تعبره النفوس المنكسرة من حياة لا توفر أي سعادة و من شجن أمكنة خانقة. إنها البوابة أو المنفذ المخلص من مرارة ما تعيشه الشخوص التي لم تجد حلا غير أن تولي وجهها صوب الماء المتدفق، حيث يرتبط البحر « في كثير من الثقافات بكونه أنموذج الهبوط و العودة إلى ينابيع السعادة الأولى، و هو بذلك على علاقة وثيقة و متينة برحم الأم المسكن الأول أو منطقة الأمان الكبرى».[1]

فعبر الماء الذي هو « طهارة و رمز أساسي من رموز طقوس العبور و الخروج إلى عالم النقاء و البراءة في كل الديانات تقريبا» [2]، تسبح الشخوص؛ للوصول إلى باب الأنوار الذي ينفتح بدوره على المياه و الضباب و الصفاء المُعبَّر عنه في المنقولين الثالث و السادس من الجدول السابق.

دأب عيد على كتابة مذكراته التي جاءت على شكل صفحات منفصلة تحمل كل واحدة منها عناوين مختلفة هي: (باب اليأس، و باب طوق الياسمين، و باب الخطوة الأولى، و باب الحيلة، و باب الريح، و باب الجنون، و باب الصبر مفتاح الأحزان، و باب الغياب الأكبر، و باب المستحيل، و باب فطومة، و باب الحاجة، و باب الدنيا بنت الكلب، و باب الخيبة)، و يضم كل عنوان تفصيلات معينة ضمن محطات مهمة في حياته.

مذكرات عيد تحكي مواجعه، و قد كانت رفيقة دربه و مؤنس وحدته في لياليه الطويلة بالبيت، تلملم شتات أفكاره و تعبّر عما يعتلج نفسه من أحاسيس حزينة خصوصا، بعد أن رفض والد سيلفيا تزويجها له، فلم يجد من حل آخر سوى الغرق بين ثنايا الأحرف؛ علها تخفف من وطأة ما يعيشه من هم و كدر و رتابة حياة، كان يقضي عليها أيضا بالشرب؛

---

[1] ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة القصيرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص 246.

[2] المرجع نفسه، ص 232.

كحالة أخرى للهروب من الحاضر البائس المرير، و التنفيس عن ضيق نفسه المتألمة الموجوعة بالفقدان (فقد الحبيبة، و الأم، و الأب، و الأحبة، و الأصدقاء، و الوطن).

و بالشرب فقط يفقد عيد عشاب إحساسه بالعالم المحيط به، و يدخل في غيابات نور طوق الياسمين، و تسبح ذاكرته في عالم عجائبي يرتبط فيه اسم طوق الياسمين بابن عربي، الذي ينعته بسيده الأعظم، الذي اشتهى توديع الدنيا بين المنبع و المصب.

ابن عربي واحد من كبار المتصوفة و الفلاسفة المسلمين على مرِّ العصور، كان والده علي بن محمد من أئمة الفقه و الحديث و من أعلام الزهد و التقوى و التصوف، و كان جده أحد قضاة الأندلس و علمائها، فنشأ نشأة تقية ورعة نقية من جميع الشوائب الشائبة، و هكذا درج في جو عامر بنور التقوى، فيه سباق حر نحو الشرفات العليا للإيمان. لقد تضافر استعداده الفطري و نشأته في هذه البيئة التقية على إبراز الناحية الروحية عنده في سن مبكرة، فلم يكد يختم الحلقة الثانية من عمره حتى انغمس في أنوار الكشف[*]، و الإلهام[**]، و لم يشارف العشرين حتى أعلن أنه جعل يسير في الطريق الروحاني بخطوات واسعة ثابتة، و أنه بدأ يطلّع على أسرار الحياة الصوفية.[1]

و الصوفية منهج يسلكه العبد؛ للوصول إلى الله عز وجل، و يتوخى أصحابه تربية النفس و السمو بها؛ بغية الوصول إلى معرفة الله بالكشف و المشاهدة.[2]

إن العبور في طوق الياسمين هو مرور برحلة روحانية، كالتي تميز طرق الصوفية، أين تنزلق الذات من واقعها؛ لتغرق في عوالم غيبية عجائبية. يقول البطل وهو يعبر هذا العالم الغريب رفقة مريم: « كأننا كنا داخل عالم خرج فجأة من العدم. كلما اخترقت الأشعة ألياف الضباب زاد البياض الماء و تعمق أكثر إحساسا بالغشاوة(..) و عندما

خرجت العوامة إلى النور مرة أخرى، كان الضوء قد أعمانا و أصبنا بإغفاءة لا أحد فينا كان قادرا على معرفة مدتها، و لكننا كنا نسمع كل شيء، و عندما فتحت عينيك و

(*) الكشف من مصطلحات علم التصوف، و هي ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب، و إنما جميع الغيوب باعتبار تعدد الموارد...انتقال الذهن من المبادئ إلى المطالب و يقابله الفكر، و هو أدنى مراتب الكشف.
go أنوار + الكشف = Search = A بحث خاص http://www.ar.wikipedia.org/w/index.php?title=3% .اذهب=

(**) الإلهام هو ما يلقي في الروع بطريق الفيض، أو ما في القلب من علم، و هو يدعو إلى العمل من غير استدلال بآية و لا نظر في حجة ، و يطلق الإلهام على "العلم اللدنيّ" كما بيّن ذلك ابن القيم بقوله: "هو العلم الذي يقذفه الله في القلب إلهاما بلا سبب من العبد و استدلال، و لهذا سُمي لدنيّا".
[إلهام – تصوف Http://ar.wikipedia.org/wiki/]

(1) Http://ar.wikipedia.org/wiki/ ابن- عربي

(2) Http://ar.wikipedia.org/wiki/ صوفية

شوشت في أذني: أتعرف ماذا رأيت ؟ أمي. رأيتها مثلما أراك الآن و هي تخرج من عمق السيلانات الكبيرة (..) كان لها جسم و لكنها كانت امرأة من نور و ماء(..) قلتُ لك: (..) أنا كذلك رأيت طفلا يركب براقا جريحا، كان يحاول أن يطير و لكنه لم يستطع...»[1]

طوق الياسمين هو المكان الحلم، الذي يقضي فيه أبطال الرواية الكثير من وقتهم داخل المياه و وسط العوامة و بين كتل الضباب و النور الطاغي، المصب الذي يغري بكل سبل الغوص في الأعماق، و المكان الذي يصاب فيه الجميع بالإغفاءة التي تسمح بالغرق في الضباب و الألوان.

يقول عيد في مذكراته و هو يتحدث عن الطوق: « البارحة رأيت حلما أخرجني من وضع و أدخلني في وضع آخر، رأيت سيدي الأعظم محي الدين ابن عربي مرتديا لباسا خيوطه من الحرير الأبيض و الفضة(..) طلب مني أن أتبعه نحو طوق الياسمين(..) قام من قدام أرجلنا سرب من الطيور الملونة و الفراشات(..) ثم أخذني من يدي. شدّ علي جيدا و بدأ يمشي على الماء كمن يمشي على اليابسة وسط الضباب و الأنوار التي عمتني و لم أعد أرى شيئا(..) ثم فجأة سمعت عواء مخيفا(..) فقلت: يا سيدي الأعظم، الذئاب. أخشى يا مولاي أن يكون اللامكان كذلك مليئا بالذئاب ؟...».[2]

و تتواصل المحاورة بين الشخصيتين في أحلام كانت تطارد عيد، و ضمن عوالم غريبة، جاءت على شكل رؤى مثل المنامات التي تتشكل عند المتصوفة، و التي تعد من أكبر مصادرهم، حين يلتقون فيها بأحد مشايخهم الكبار، و هذا ما كان يحدث لعيد مع سيده الأعظم ابن عربي.

و كما أوردنا في منقولات سابقة، يطلق على طوق الياسمين اسم الطوق، و نحسب أنها اللفظة الأكثر إثارة لانتباه القارئ، فلما تم اختيار هذه الكلمة بالذات و ما سر ربطها بنبتة الياسمين ؟

الطوق هو ذاك الباب الذي نلج بوساطته عالم النور و الضياء و أشعة الشمس الفضية، و هو باب موصد بإحكام، و لا أحد يستطيع الدخول منه، فهو مثل الطوق الذي لم يتمكن عيد من ولوجه و كشف أسراره كما هو مثبت في المقبوس الثاني؛ بسبب صعوبته القصوى.

---

[1] طوق الياسمين، ص 207، 208.
[2] المصدر نفسه، ص10.

الطوق هو أصعب الأبواب و أكثرها انسدادا، حيث يجد المرء نفسه في دائرة مغلقة إذا لم يكن من العارفين، هو الباب العصي على الفتح و المطوّق، الذي يأتي بعده الضياء و النور الذي يعمي الأبصار و يصيب العيون بالغشاوة.

يحوط هذا الطوق أشجار كثيفة و نباتات استوائية غريبة و قصب البانبو و الدفلى و غيرها من الأشجار المتكاثفة المتراصة و أدغال النباتات المتسلقة القاسية و العملاقة، التي تنسحب شيئا فشيئا لتترك المكان للياسمين الذي اختير من بينها جميعا ليقع عنوانا للرواية، هذا النبات المعروف في دمشق خصوصا، و قد يكون لاختيار هذا الصنف من النباتات بخاصة مسوغات معينة، إذ يمتاز « بأنه متسلق يصعد على الأسوار و الحوائط و الشرفات فيكسبها منظرا جميلا كما أنها من الزهور المستديمة التي تعيش طويلا، تتميز برائحتها العبقة و ألوانها الدافئة» [1]، كما يختص « برائحته العطرة النفاذة التي تعطي انطباعا بالارتياح و تزيد المكان بهجة(..) و هو نبات متسلق يعطيك إحساسا بالبراءة و الود، يرمز إلى إحساس مرهف تتهادى لفتاته الجمالية في ثنايا المكان».[2]

و ترتبط بحق أجواء الرومانسية و المحبة في ذهن الملقي لأول وهلة، و هو يقرأ عنوان الرواية، و لعله الود و الأحاسيس المرهفة التي تفسر اختيار ملفوظات: الشوق، و الصبابة، و الحنين في العنوان الفرعي الذي يعتبر امتدادا للعنوان الرئيس.

هناك –إذن- اتصال واضح و عميق بين العنوانين، بل إن العنوان الثاني هو شرح مبسط و امتداد طبيعي للأول، على أن ملفوظات الحب الثلاثة تسبق بكلمة رسائل، التي جاءت جمعا؛ لتدلل على كثرتها، فأي رسائل هامة هاته التي استرعت وضعها في العنوان، الذي يعتبر أول عتبة تصدم القارئ ؟

إن القارئ لمتن هذه الرواية يكشف القدر الهائل من الرسائل التي دونتها البطلة مريم و شخصية عيد عشاب، و التي أخذت مقاما طباعيا متميزا ضمن المتن. لم تكن رسالة واحدة، بل فيضا متدفقا من أوراق عديدة تحوي أسطرها الشوق و الحب و الصبابة، كما تضم أحزان و آلام و مآسي قلب محترق. تقول مريم في إحدى رسائلها للبطل : « من يصدق أن كل شيء بدأ بسؤال صغير، ثم وريقة طائشة حطت بين يديك، ثم أوراق و رسائل و

---

(1) www.forum.stopp55.com/75.111.html.
(2) www.Vb.Carab.net/Showthred.php?t=15434.

كتابات صار من الصعب علي مقاومة اندفاعها فيّ، لأصير مثلك في النهاية مريضة بما يمكن أن تمنحه لي الكلمات من سعادة صغيرة حتى و لو كانت مؤقتة».[1]

لقد شاعت المراسلات القصصية في الرواية في القرن الثامن عشر بانجلترا، و استمر حتى أواخره، و خاصة في الروايات المفرطة في العاطفية، و امتدت شهرته إلى فرنسا و ألمانيا، ثم أفل نجمه مع بروز الرواية التاريخية ليعاود الحضور بعد ظهور أمارات الافتعال و التصنع في الالتجاء إلى الرسائل لسرد الأحداث.[2]

كنا قد أشرنا آنفا إلى الأوراق الكثيرة التي كتبها عيد عشاب بوصفها مذكرات، جاءت على شكل أبواب حمل كل واحد منها عنوانا مستقلا. هي أحزان كثيرة أبى إلا تدوينها؛ علها تفرج عن كربه و الألم الذي يتجرعه يوميا، كما أنها أشواق متأججة تجاه حبيبه سيلفيا، و حب عميق و دفين لها، منعته الأقدار من تحقيقه على أرض الواقع، فكتب رسائل شوق عبر فيها عن حنينه لها و شوقه الكبير، ليسلم مخزون حبره لأعز صديق له و هو البطل، الذي سلمه بدوره للمعشوقة سيلفيا، التي ما إن لمحتها حتى راحت تقبلها كمن يلثم كتابا مقدسا، لتضعها على صدرها و تضمنها بقوة، و لتلمس فيما بعد بعينيها الدافئتين ما خبأه عيد بين الحروف المتزاحمة. يقول عيد في إحدى قصاصاته : « باب اليأس: حبيبتي سيلفيا... من أين أبدأ هذا الألم و هذا الحزن الذي صار مثل الفيض يملأني و يقودني نحو يأسي الكبير؟».[3]

أوراق المودة و الشوق دونتها مريم أيضا للبطل، و هي تعاني قسوة الحب و وحشة الفراق و عزلة الوحدة قبل زواجها من صالح و بعده، بعثتها بوساطة صديقتها المخلصة سيلفيا همزة الوصل بينهما.

لقد كانت مريم تقص على البطل ما يختلجها من سعادات و أحزان و آلام، من يوم استيقظت في بيت يحكمه أب متسلط، إلى يوم وفاة والدتها و غبن أخواتها و تعاستهن، ثم تجرعها ألم الحب بعد تعرفها على البطل... إلى كل ما يداخل قلبها و لم تجد له من سبيل للتنفيس غير الكتابة و البوح بمكنونات الفؤاد.

---

[1] طوق الياسمين، ص 27.
[2] مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص 350، 351.
[3] طوق الياسمين، ص11.

و مثلما كانت كلمات عيد عشاب المشنوقة المنكسرة محطة التنفيس الوحيدة عن روحه المعذبة، كانت رسائل مريم الملتهبة الحارة التي لم تفارقها أبدا. تقول في إحداها: « موجوعة بكَ أيها المجنون الذي لا تستطيع امرأة فهمه مثلي. موجوعة بحبك. أمازلت تتلقى رسائلي بشوق كما كنت تفعل دائما ؟(..) هل تعرف أيها الحبيب الغالي أني بدأت أخسر الحياة و صار الموت حالة يومية تعاش بقسوة. أشعر بالعبث اليومي و بالخسارات».[1]

و بقي هنا أن نطرح سؤالا بسيطا: لما تم اختيار ملفوظات: الشوق، و الصبابة، و الحنين ؟ و سنحاول الإجابة عن هذا السؤال بعد إلقاء نظرة متفحصة على الدلالة المعجمية لهذه الكلمات كما وردت في معجم لسان العرب:

	الكلمة	مدلولها المعجمي	رقم المجلد	الصفحة
طوق الياسمين	الشوق	الشوق و الاشتياق: نزاعُ النفس إلى الشيء. و الجمع أشواق. و الشوق: حركة الهوى	1	493
	الصبابة	الشوق، و قيل: رقته و حرارته. و قيل: رقة الهوى، صببتُ إليه صبابة، فأنا صَبٌ أي عاشق مشتاق.	4	7
	الحنين	الشديد من البكاء و الطرب و قيل: هو صوت الطّرب كان ذلك على حزن أو فرح. و الحنين: الشوق و توقان النفس و المعنيان متقاربان(..) يقال: حنَّ قلبي إليه فهذا نزاعٌ و اشتياق من غير صوت(..) و أصل الحنين: ترجيع الناقة صوتها إلى ولدها.	2	174، 175

مراتب الحب متعددة، و تدخل الملفوظات الثلاثة السابقة ضمنها، و تتقارب دلالتها و هي تشير عموما إلى ذاك الاشتياق الكبير في النفس إلى الشيء، و هذا فعلا ما كان يعانيه الأبطال الذين كانوا يتبادلون رسائل الحب و الغرام و الشوق، فقد كان عيد يتوق لحبيبته

[1] المصدر السابق، ص 106.

سيلفيا و قد فرّقتهما الأقدار، فكانت نفسه تنزع إلى وصالها، و تعبّر عبر حروف متداخلة عن اشتياقه لها؛ نتيجة الفراق، و كذا كانت تفعل مريم التي أحرقت نيران الشوق المفرط قلبها فألهبتها، و زادت حدتها بعد فراق حبيبها، و زادت حرارة الحب في فؤادها، و دفعها هذا إلى تدوين رسائل الصبابة تلك إلى حبيبها؛ لتعبر فيها عن اشتياقها الذي يزداد كل يوم.

هذا الشوق و الحنين و الصبابة يدور بخلد بطل رواية (شرفات بحر الشمال) تجاه حبيبته فتنة، التي شق البحر من أجلها ليهبط على أرض أجنبية في رحلة بحث لم تكن بالطويلة، إلا أنها كشفت عن حنين كبير و صبابة تزداد يوما بعد يوم، على الرغم من أنهما افترقا عشرين سنة كاملة.

تتواصل النفحة المكانية لتجثم مرة أخرى على عنوان هذه الرواية، حيث تحيل كلمتا "بحر الشمال" إلى مكان متموضع على الخارطة الجغرافية، و هو بذلك يشير إلى مكان مرجعي. إن هذا العنوان يكشف عن محتوى النص أو بعض معالمه الأساس، و بهذا المعنى سيكون العنوان علامة وصفية، حيث يحيل إلى موضع أحداث القصة، و يمكن أن نسقط هذه الصفة على العناوين السابقة.

يقع بحر الشمال في شمال أوربا بين النرويج و الدانمارك من الشرق و انجلترا من الغرب و ألمانيا و هولندا و بلجيكا من الجنوب [1]. فالكاتب –إذن- يحاول أن يفجؤ القارئ مع أول عتبة في الغلاف الخارجي، ليحيل أحداث القصة المتخيلة إلى أمكنة أجنبية، بل قد يذهب ذهنه إلى أن صاحب الرواية يريد أن يجوب في ثنائيتي الأنا و الآخر.[2]

تفتح الرواية صفحاتها الأولى على أرض الوطن (الجزائر)، لنعرف بعد صفحات قليلة متتالية أن الراوي يتأهب لمغادرة هذه الأرض و يرتمي في أحضان إحدى مدن بحر الشمال.

يسافر الراوي- البطل إلى أمستردام عاصمة هولندا، التي تقع غرب أوربا « يحدها من الشمال ألمانيا و من الجنوب بلجيكا و من باقي الجهات بحر الشمال».[3]

و تعتبر أمستردام « أجمل العواصم و المدن الأوربية منذ زمن طويل(..) تفصل بين مبانيها القنوات التي لا تُحصى و لا تُعد(..) و إلى جانب عصرنتها و تعصرنها و

---

(1) بحر الشمال Http://ar.wikipedia.org/wiki/

(2) و هذه مزية تطبع متن هذه الرواية، و كنا قد تحدثنا عنها في الفصل الأول. ينظر: البحث، ص163- 166.

(3) هولندا Http://ar.wikipedia.org/wiki/

تطورها تعتبر المدينة فسحة من الحرية التي يتمتع بها الهولنديون و سكان البلاد الإسكندنافية بشكل عام(..) و يقصدها البعض لهدوئها و بساطتها و جمالها و اهتمامها بالزهور».[1]

فهل هو الجمال و السحر الذي أخذ لب الراوي، فجعله يختار أمستردام بالذات ليحط بها الرحال، و ليتنفس الصعداء بعد رحلة طويلة شاقة بأرض الوطن التي لم تجلب له سوى الخيبات و الفجيعة و الألم ؟

و لربما نُظر إلى أمستردام بعين القدسية و العلو و الرفعة، حين استخدمت لفظة "الشرفات"، التي توحي بارتفاع المكان و علوه و صعوبة بلوغه، و يذكرنا هذا بإحدى دلالات المكان العالي « و هي القدسية و الخلود. إن العلاقة المكانية (عالي/ سفلي) تعكس فكرة أسطورية دينية ثاوية في البنية الذهنية، و هي علاقة الإله بالإنسان استنادا إلى علاقة تراتبية: الإله في الأعلى و الإنسان في الأسفل (الأرض)».[2]

فمن على شرفات هذه المدينة الأخاذة الساحرة المتحضرة يستنشق البطل هواء نقيا، و ينظر إلى سماء صافية، و يلتقي بأناس يتباينون عن سكان مدينته التي كان مدفونا بها، و كنا قد تحدثنا في هذه القضية ضمن أكثر من موضع في الفصل الأول.

و بالكشف عن دلالة عنوان هذه الرواية نكون قد استوفينا الحديث في إحدى التشكيلات الخارجية للفضاء الطباعي للروايات موضوع الدراسة، لنحاول كشف النقاب عن ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن العنونة، وهي الرسومات و التشكيلات الموضوعة على سطح الغلاف.

3-1-2- الرسومات و الألوان:

تعد الرسومات المجسدة على غلاف الرواية عتبة نصية أخرى تضاف إلى العتبات السابقة و تسهم في بناء فضاء الرواية النصي، و لا شك أن هذه النصوص المصاحبة تقحمنا عوالم الجماليات التي تُعنى بالتشكيل البصري للنص، من خلال ما قد يعقده من علائق بعوالم الفن التشكيلي، إنها لوحات دالة لا تنشأ اعتباطا و لا تثبت للتزين فقط، فهي تنسج علاقات رمزية مع متون الأعمال الإبداعية.

---

[1] أمستردام Http://ar.wikipedia.org/wiki/

[2] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 189.

إن صورة الغلاف بألوانها « دالة و بكثافة، لكنها كماهية بصرية تستدعي اقترانها برسالة لسنية تعضد دلالتها» [1]، و لها أهمية كبيرة إذ قد « تضيف شيئا إلى النص».[2]

إن الصورة تظل على ظهر الغلاف « قصدية بالمعنى الذي أرساه رولان بارت بصدد تحليل الصورة الإشهارية، ما دامت تطمح إلى أن تكون ترجمة ما للمحتوى الإيضاحي، و قد تكون لا قصدية – في نفس الآن- وفق التحليل النفسي كما أرساه فرويد بصدد اللوحة».[3]

و من البديهي جدا أن يستعين المبدع في رسم لوحاته بالألوان، حيث إن استعمالها « يندرج ضمن التعامل الجمالي مع مظاهر الحياة و خواطرها، و من غير الممكن أن يكتب نصا أدبيا و لا يتحدث عن الألوان و لا يصطنعها و لا يسخرها في عملية البث أو التبليغ من حيث هي أدوات لتجميل نسجه».[4]

و انطلاقا من هذا عُدَّ اللون « موضوعا معقدا و هو جزء من خبرتنا الإدراكية الطبيعية للعائد المرئي، و اللون... لا يؤثر في قدرتنا على التمييز في الأشياء فقط، بل و يغير من مزاجنا و أحاسيسنا و يؤثر في تفصيلاتنا و خبراتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق تأثير أي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر أو أي حاسة أخرى».[5]

يتكاثف عنوان الرواية المجسد على الغلاف الخارجي مع الصور و التشكيلات و الرسومات التي قد تكون شارحة له و منبهة على علوق شديد معه أو مع متن الرواية، و كنا قد أشرنا آنفا ضمن عنوان التشكيل و علاقته بالنص إلى التمظهرات التي تتخذها هذه التشكيلات في الروايات العربية.[6]

إذا كان عنوان (حارسة الظلال) يشير إلى اسم أنثوي، فقد زُين الغلاف الخارجي لهذه الرواية بصورة امرأة [4] فهل تكون المرأة عينها المشار إليها في العنوان الرئيس ؟ و إن

---

(1) أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص 13.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الغائب "دراسة في مقامة للحريري"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 91.

(3) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 219.

(4) سلمان كاصد، الموضوع و السرد "مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي"، دار الكندي، (د. ط)، 2002، ص 181.

(5) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(6) ينظر: البحث، ص300.

(4) كنا قد وضعنا صورة الغلاف في صفحة سابقة. ينظر: البحث، ص 308.

كان الأمر كذلك، فالصورة- إذن- ترسم أشياء موجودة في العنوان، من ثم سيكون دورها مضاعفة الأغلفة دلاليا.

كنا قد أشرنا سابقا إلى حضور المرأة المكثف في الأعمال موضوع الدراسة، و هذا ما يتكرس بحق في الصورة المدرجة على الغلاف الخارجي، حيث تظهر رسما لشق علوي لامرأة ممتلئة بعض الشيء، تضع يدها اليمنى على خدها، و تحدق بعين شاخصة إلى لهيب شمعة قريبة منها، و لا تظهر الصورة إلا الشق الأيسر من وجه المرأة التي تبدو جالسة.

لقد أرادت الصورة تأكيد حضور المرأة القوي في الحياة، و لربما أشير إلى أن حارسة الظلال تحيل على شخصية مرجعية لا إلى أسطورة عجيبة تتناقلها الألسن، هذا إذا كانت المرأة تمثل بحق حارسة الظلال عنوان الرواية الرئيس كما قد يرتبط بذهن المتلقي، و قد يكون السبب عينه الذي جعلها تبدو في مقتبل العمر لا كما هي مجسدة في متن الرواية. إنها امرأة حقيقية كما أقسمت الجدة حنّة.

ترتدي المرأة في الصورة لباسا يكشف عن جزء من رقبتها و صدرها و يدها اليمنى، و يبدو تأثير لهيب الشمعة على لباسها و الجزء المكشوف من جسدها جليا، إذ يظهر لباسها بلون بيج يميل نحو الصفرة، كما تظهر بشرة سمراء متأثرة بظلمة المكان الذي تقبع فيه، مع بروز لون فاتح للأجزاء التي تقابل الشمعة، و هي النور الأوحد الذي يظهر على الصورة بعامة.

إن غلبة اللونين البيج و الأصفر على الصورة؛ هو نتيجة لانعكاس ضوء الشمعة، خصوصا أن اللون الثاني يرتبط بالشمس و الضوء. من ثم تجلس المرأة في رحلة توهان تنتظر قبس النور و بزوغ ضوء النهار مع اللون الأصفر الذي يرتبط « بالتحفز و التهيؤ و النشاط، و أهم خصائصه اللمعان و الشعاع و إثارة الانشراح، و لأنه أخف من الأحمر و أقل كثافة منه، فهو أميل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال».[1]

و هو النشاط و الحيوية الغائبان عن أمكنة الرواية الراكدة و المتخاذلة و الساكنة والميتة، و التي تنشد الرواية عودة النور و الإشعاع و الحياة إليها.

[1] أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص 184.

تبدو المرأة في الصورة منحنية و غارقة في بحر من التفكير، و إن نحن ربطناها بمتن الرواية، لقلنا: إنها تفكر في الحال الأليمة التي آلت إليها حال الجزائر في سنوات الاغتيالات و الضياع و الألم و الفجيعة و الخوف و الظلمة. هذا السواد الذي جلّل خلفية الغلاف الخارجي الذي تظهر فيه صورة المرأة، و أخذ حيزا كبيرا و ملفتا للانتباه، و لربما تعانق مع لفظة الظلال الواردة في العنوان الرئيس للرواية، التي توحي بالقتامة و الحزن.

و اللون الأسود عادة « رمز الحزن و الظلم و الموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول و الميل إلى التكتم» [1]، و هو العالم المسود المأساوي الذي يسيطر على أحداث القصة، و يعكس حالات الخوف و الظلمة التي عاشتها الجزائر في العشرية الأخيرة و هي الفترة التي تؤطرها أحداث القصة المتخيلة، و قد صُبغَ اللون نفسه على نصف المرأة، إذ يغطي شعرها و ينسدل على جزء من رقبتها و يغطي أذنها.

لا يظهر بالغلاف الخارجي لهذه الرواية، إلا صورة هذه المرأة بمفردها لا أحد يونس وحدتها أو يخفف عنها الحزن و الوحدة و المصير المجهول، الذي تجسد بحق على كل صفحات الرواية.

تتخفى هذه المرأة العجيبة بالظلال؛ كي لا يراها الراؤون، و هو الظلام المجسد على غلاف الراوية، إنها تقبع بفضاء مغلق معتم، لكنها لا تفقد الأمل دوما في إشراق النور من بين جنبات الظلمة و اسوداد الأفق و انسداده، إنه ضوء الشمعة الذي تحدق به، هذا النور الذي سيبزغ لا محالة و يغطي أرض الجزائر يوما ما.

فعلى الرغم –إذن- من حالة الانسداد التي تعيشها الجزائر، و الانكسار الذي يلف بطلا الرواية، إلا أن المرأة رمز الأمل في هذا العمل- كما أشرنا آنفا- و الممثل في حارسة الظلال حاملة قبس النور، و إن كانت تغرق في تفكير مأساوي على الأرجح، إلا أن عينها تبقى شاخصة في بصيص النور و الأمل و الأوحد المجسد في الصورة.

صورة الرواية عينها تُثبت كذلك لكن بطريقة عكسية على سطح الغلاف الخارجي الخلفي للرواية، حيث تظهر على يمين الصفحة بحجم صغير، ليدون فيما تبقى من الصفحة كلمات تفتتح بـ : (في دهاليز المدينة المظلمة يحدث هذا) و تحمل هذه الجملة من السوداوية و انغلاق المكان الشيء الكثير، تماما كما هو حال ألوان الغلاف الخارجي بصورته، و هي

---

[1] المرجع السابق، ص 187.

و إن كانت لا تشير إلى موضع بعينه، إلا أنه سينكشف بعد قراءة متن الرواية. غير أنه أشير في تلك الأسطر إلى اسم "حسيسن" الذي سينجلي بعد قراءة المتن كذلك أنه الراوي الذي أُشير إلى المكان المتوضع به: إنه وراء نافذة الأمل المطلة على البحر، الذي كنا فصلنا الحديث فيه و عن أهميته القصوى و حضوره المتميز في أعمال واسيني الأعرج بعامة.

يردد حسيسن مقولته المشتهرة: (إن بلدا بدون ذاكرة بلد آيل إلى الزوال و الموت البطيء). هي الجملة التي تتردد كثيرا على صفحات الرواية، و التي نعتبرها أبرز مقولة انبنت عليها الرواية.

تشير هذه الصفحة أيضا إلى حدث رئيس و هو عملية استئصال اللسان و الذكر التي تعرض لها الراوي من قبل القتلة الذين نسوا بتر الأمل الأوحد الذي تبقى له، و هي أصابعه التي أبت إلا التدوين و كتابة قصته الغريبة العجيبة بأرض الجزائر. لقد أضحت الكتابة موطن تنفيسه الأوحد و أمله في هذا العالم المتهرئ المظلم، الذي تجسد بحق على صورة الغلاف الخارجي بألوانه القاتمة، التي لا يضيء ظلمتها غير نور الشمعة، لون الأمل الأوحد في الصورة، و بصيص النور الأخير لحارسة الظلال.

تشير الصفحة كذلك إلى كاتِب نص عالمي عظيم، هو "ميغيل سرفانتس"، الذي سرقت منه الجزائر خمس سنوات من حياته ليكتب عمله الخالد "دون كيشوت" أول رواية في الثقافة الإسبانية، الأمر الذي سيجعل القارئ ينتبه إلى أن هنالك خيطا رفيعا بين هذا العمل و متن الرواية، خصوصا أن هذه الصفحة تشير أيضا إلى اسم "فاسكيس دي ألميريا" أحد أحفاد سرفانتس، الشخصية التي سيكون لها حضور قوي في عمل "واسيني"، مع الإشارة إلى حنّة الشخصية النسوية حاملة الذاكرة الأندلسية.

و تتضمن الصفحة معلومات توضيحية أخرى، تتعلق بزمن كتابة الرواية و هي معلومات كنا قد أشرنا إليها آنفا، كما تشير إلى الحفاوة النقدية التي استقبل بها هذا العمل، الأمر الذي استدعى طباعتها مرات متتالية و بلغات عديدة، لتصدر في النهاية في سلسلة الجيب، التي يسهل حملها و قراءتها في أي مكان.

و تختم الصفحة بتقريظ من قبل أحد أعلام الرواية الجزائرية، و التفريظ « كلام يقال في مدح شخص أو فئة من الناس أو أثر أدبي»[1]. و تزين (حارسة الظلال) غلافها الخلفي باسم "محمد ديب" الذي يدعم المنقول السابق، و يمدح الرواية بأسلوب دعائي رنان. و يعلن حضور هذا الصوت بمقولته؛ على انتماء الكتاب بكل وضوح إلى الجنس الروائي، و تشير مقولته تلك إلى أهمية رواية (حارسة الظلال) و قيمتها الأدبية، التي لن تخذل قارئها مطلقا من أول حرف إلى آخر كلمة، الأمر الذي سيجعل المتلقي يعكف على اقتنائها و مطالعتها.

و يظهر في ذيل الصفحة و بخط أقل سمكا و باللغة الفرنسية إشارة إلى سلسلة الجيب، مع وضع تعبير (Libre Poche) على يسار الصفحة و بلون أحمر قانٍ؛ لجلب الانتباه، و لتتجه العين صوبه، و كذلك فُعل بدار النشر و عنوانها التي جللت باللون نفسه؛ لتتميز وسط الكتابة ككل.

و يمكن أن نقول في الأخير: إن الغلاف الخلفي لهذه الرواية هام جدا؛ بوصفه يحوي معلومات هامة، يمكن أن تكون نقاطا رئيسة في هذا العمل، و تفتح شهية القارئ لمطالعة المتن، حين تغريه بعناصر أساس، سيكون لها المقام الأعظم في هذا النص: (الذاكرة- مدينة مظلمة- البحر- عملية البتر- سرفانتس و نصه- فاسكيس دي ألميريا- حنة)، و لنقل: إن هذه الملفوظات قوام العمل، إنها الكلمات المفاتيح و الومضات الاستشرافية، التي سيكشف القارئ عن دلالتها بالاطلاع على المتن.

و إذا كان البحر أحد التيمات المهمة المشار إليها على السطح الخلفي للغلاف الخارجي في رواية (حارسة الظلال)، فللبحر كذلك قيمته العظيمة في رواية (شرفات بحر الشمال) و على غلافها الخارجي الأمامي.

إن واجهة هذه الرواية [*] تشكيل تجريدي لمنظر أبرز ما فيه أنه لا يظهر بوضوح و بحجم كبير و بشكل بارز كما هو حال رواية (حارسة الظلال)، التي يُظهر غلافها صورة واضحة جلية، إلا أن الصورتان تعملان على اجتذاب القارئ و إغرائه؛ بغية فك رموز تلك الأشكال و طلاسمها و ربطها بعنوان العمل الإبداعي و متنه.

صورة الغلاف هي لوحة تشكيلية أخرى أبدعتها يد الفنان، و هي تضم خمس سفن، ثلاث منها شراعية و واحدة بخارية، في حين لا تظهر السفينة الرابعة بوضوح.

---

[1] مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص 116.

[*] كنا قد وضعنا صورة الغلاف في صفحة سابقة. ينظر: البحث، ص 309.

إن أول شيء يتبادر إلى ذهن المتلقي هو الربط المباشر بين عنوان الرواية التي ورد فيها كلمة "بحر"، و إلى البحر المرسوم الذي تطفو عليه السفن ليتساءل بعدها: ما الدلالات التي تتخذها تيمة البحر ؟ و هل للبحر قيمة عظيمة في المتن ؟ و إلى أي مدى يعكس تكاثف العنوان مع هذه الصورة المتن الحكائي و يختزله ؟

كنا قد تحدثنا في الفصل الأول عن الدور الذي يكتسيه البحر في الروايات موضوع الدراسة، و لربما أراد الفنان برسم البحر الربط بينه و بين العنوان، أو اعتباره علامة دالة على مدينة أمستردام التي تم اختيارها موضعا لأحداث القصة، هذه المدينة القابعة فوق الماء بشكل كلي، أو لربما هي إشارة إلى مدينة الأطياف، المدينة الطوباوية التي كان ياسين "الراوي – البطل" ينشئها على طول ساحل البحر رفقة أخيه عزيز. فهل هي –إذن- إشارة و رمز للحياة من خلال رسم الماء و البحر ؟

يتعمّق لون البحر أكثر بتلوين الإطار الذي وضع عليه اسم الروائي و عنوان روايته باللون الأزرق، مع خيط رفيع وضع أسفل الصفحة تتوسطه كلمة (Libre Poche) التي أشرنا إليها آنفا في دراستنا لرواية (حارسة الظلال).

و قد برز اسم صاحب العمل بلون أسود و العنوان بلون أحمر؛ ليبرزا أكثر وسط ضبابية ألوان صورة الغلاف، التي قد تشير إلى الارتحال من الحاضر إلى الذاكرة... إلى أحداث بعيدة ماضية لم يتمكن الراوي من الفكاك منها.

و إذا تميز البحر بزرقته التي ترمز للراحة و السكينة و الهدوء و التأمل، فإن هذه الخصيصة تنعدم على ظاهر الصورة، حيث يظهر البحر بلون يميل نحو البني و الأسود، و ينعكس على صفحات ظل السفن الطافية عليه.

و مثله حال السماء التي ينطفئ صفاؤها و زرقتها، فتتبدى بألوان مختلفة: بعض الزرقة الباهتة و البيج المائل إلى الاصفرار و البني الفاتح، إنه التشويش الذي يعيشه بطل هذه الرواية، و الذي يعكس حياة ضبابية غير واضحة المعالم. إنها الصورة المطابقة للحياة التي يعيشها.

يفضل ياسين مغادرة مدينة الجزائر بعد اليأس من بلاد لم تقدم له الشيء الكثير، و قرر خوض غمار تجربة أخرى يقطع فيها البحر ليحط الرحال بإحدى مدن بحر شمال، لقد كانت أمستردام المدينة الخلابة التي بُهر بجمالها و سحرها و تحضر ناسها.

فهـل تشيـر السفـن المرسومـة علـى الـغلاف إلـى ضـرورة الارتحـال المكـاني، بـل و الارتماء بـأرض الأجنبـي الـذي قد يحمل كل أشكال السعادة. يقول ياسين و هو علـى متن الطائرة في رحلته إلـى أمستردام متذكرا ماضيه بـأرض:« مـاذا ربحنـا ؟ عنـدما أقرأ كومـة الأيام و السنوات التي مضت، ماذا أجد ؟ مرض القلب الذي يتعـاظم كل يوم. ذهـاب عزيز في سن مبكر، لم يتح له القتلة فرصة النوم في حجر أمـه للمرة الأخيرة، انـدثار عمـي غـلام الله، معلم المدينة الذي ظل طوال السبع سنوات ينشد قرآنه لمن أراد أن يسمعه. انتحار الذين أعـرفهم و الـذين لا أعـرفهم، و قلـوب معلقـة علـى الآتـي الـذي يكشـف كـل يـوم و فـي كـل الأوقات عن بعض سره المخيف».[1]

الخوف و الوحشة و العزلة هي السمات التي طبعت حيـاة الـراوي بـأرض وطنـه، مـاضٍ أليم و حاضر كئيب و مستقبل مجهول و معتم، قد يكون هو المسوغ لاختيـار تلـك الهالـة مـن الضبابية التي يلمحها المتلقي و هو يطلع على صورة الغلاف، فهل هو الضـباب الـذي يلـف المستقبل غير واضح المعالم ؟ أو هو الضباب الذي كفّن مدينة الجزائر ؟

حتـى البحـر الـذي مـن المفتـرض أن يكـون فسـحة الأمـل للنفـوس المنكسـرة، جلـل بـألوان داكنة مائلة نحو السواد خصوصا تحت السفن القريبة لنظـر المتلقـي، فـي حـين تتجلـى بعض الزرقة على أبعد سفينة فـي الصـورة، و التـي تبـدو غيـر واضـحة، فهل هذا يعنـي أن الأمـل سـيتجلى بالابتعـاد شـيئا فشـيئا عـن أرض الحرائـق، و الغـوص رويـدا فـي أرض السـحر و الجمال و الحرية ؟

قد تكون هي الحرائق التي تحملها السفينة البخارية بلونيهـا الأسود و البنـي الـداكن، هالـة السواد التي تطبع أرض الوطن، وطن خـائف و متخلـف و حـائر و مكبوت و عـائم فـي بحـر الأسـى، و متخبـط فـي دوامــة الأفكــار السلبيــة و الأوضــاع المزريــة و العنـف و القتـل و الصراع اللامجدي و التيه و الضياع. هذا الضـياع الـذي جسدته حـالات هذه السفن التائهـة الهائمة على سطح البحر، و كأنها تعيش التوهان و القلق و الضياع.

و نحسب أن صورة هذا الغلاف تشير إلى حد بعيد إلى شخصية ياسين فـي هذه الروايـة، حاضره و مستقبله الضبابي، و تترجم الحالة النفسية التي يعيشها فـي ظـل واقعـه الاجتمـاعي داخل وطن يلونه السواد الذي يشير إلى الحزن و الألم، و هو ما يعيشه الوطن من صراع و

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 98.

ضياع و تدمير و قتل و موت، و تقابله الحياة الممثلة في إحدى مدن بحر الشمال، فاتحة ذراعيها للقادمين و الراغبين في الرقي و التحضر و الحياة.

لاشك أن هذا الخطاب البصري دال في أعماقه، حيث تتداخل عبره الأشكال و الألوان المتراكمة، و هو إن أثار في ذهن المتلقي أول وهلة دلالات معينة حين ربطه بالعنوان بخاصة، فإن جزءا من غموض هذا النص البصري قد يتكشّف بعد قراءة المتن.

و يبقى الخائض في هذا العالم غير اللغوي حائرا كاشفا عن معاني قد تتقارب أو تتضارب في الوقت عينه.

الغلاف الخلفي لهذه الرواية شُكِّل بالطريقة نفسها التي شهدناها في رواية (حارسة الظلال) إذ يضم الجانب الأيمن من الورقة صورة مصغرة للغلاف الأمامي لرواية (شرفات بحر الشمال)، في حين يحوي ما تبقى من الصفحة تلميحات عامة، تشكل بعضها مواد استشرافية لمضمون الرواية؛ تُغري المتلقي بالقراءة، في حين تجيب أخرى عن بعض الاستفسارات التي قد يطرحها القارئ بقراءته لعنوان الرواية؛ حين تشير إلى أمستردام.

و تشير بعض الكلمات إلى مضمون الرواية، حين تزين ذيل الصفحة بالمقولة التالية: (شرفات بحر الشمال رواية حب قاسية، يتقاسم فيها الموت و الحياة و الصدفة نفس المساحات)، هي الجملة الإغرائية قد تفتح شهية القارئ؛ لفتح صفحات الرواية و كشف أسرار هذه القصة الرومانسية التي ستستهويه، و كذا التفتيش عن دلالة ثنائيتي الموت و الحياة - التي كنا قد أبنّا عنها من خلال قراءتنا للغلاف الأمامي- و الصدفة التي سيكون لها دور كبير في المتن.

إن هذه الواجهة مهمة؛ باعتبارها تحمل نقاطا رئيسة سيتعرف القارئ على تفصيلاتها في المتن، حيث تشير إلى بطلي الرواية، و قصة الترحال المكاني الذي ستغرق فيه الرواية: توهان جسدي و فكري، كما تضم إشارة مهمة إلى الألم الذي تعانيه المدينة الوطن الأم المنكسرة، التي جللت بالظلام و العتمة في الغلاف الخلفي لرواية (حارسة الظلال).

و إذا أشار الغلاف إلى المكان، فهو لا ينسى قرينه الزمان، و لا التنبيه إلى حالة الوطن الأم الذي اختير له لفظة الانكسار، و كانت لفظة الظلام قرينه في هذه المدينة في (حارسة الظلال) كما أشرنا آنفا، و تبقى الذاكرة الركيزة الأساس التي لم تنس الرواية إثباتها على سطح هذه الورقة أيضا.

حكاية الحب هذه التي يدعونا صاحبها لتقاسم آلامها و أشواقها، و يغرينا للغوص في عالم لوعة الفراق و نشوة الحب و انكسار الذات و مغادرة الوطن الحبيب على مضض، سنتعرف عليها بقراءة المتن. و ليس أدل على طغيان لغة الأسى و الانكسار من ملفوظات الحزن الموزعة على أجزاء فقرات الصفحة: (القبر- المنفى- الخيبة- القتلة- المدينة المنكسرة- الانتحار- الموت).

الكتابة التي دونت باللغة الفرنسية على سطح غلاف رواية (حارسة الظلال) كُتبت كذلك و بالخط و الحجم نفسه على الغلاف الخلفي لرواية (شرفات بحر الشمال)؛ باعتبارهما صادرتين من دار النشر عينها التي ارتضت هذا التشكيل.

صدرت رواية (كتاب الأمير) من دار النشر نفسها و أهم ما يميز غلافها الأمامي الخارجي[*] طغيان اللون البني بتدرجات مختلفة، إذ ترتسم الجبال و تأخذ حيزا واسعا من صورة الغلاف، فهل هذا يشير إلى دروب الأمير الصعبة و الكثيرة، و التي أخذت الجبال شقها الأكبر.

قد يربط القارئ منذ الوهلة الأولى بين عنوان الرواية و الصورة، حين يحيل اسم الأمير إلى صورة الرجل المثبتة على الغلاف، كما قد يفعل ذلك و هو يقرن بين عنوان رواية (حارسة الظلال) و صورة غلافها.

تظهر صورة رواية (كتاب الأمير) شخصية رجل و هو الأمير عبد القادر، بحجم كبير يضاهي عظمة الجبال التي يتوسطها، و التي تبدو عالية و بلون بني يتدرج بين الغامق و الفاتح، كما تبدو صعبة و قاسية على أرجل من يحاول المرور بها.

و يظهر الأمير ببشرة بيضاء مرتديا برنوسا، أبى الفنان إلا تلوينه بالأبيض كذلك الذي يرمز إلى « الطهارة و النقاء و الصدق» [1]، و في هذا إشارة إلى نبل الأمير و صفائه و نقائه

يظهر الأمير بلحية سوداء تنسدل على ذقنه، و حاملا بيده سبحة؛ و في هذا إشارة إلى البعد الديني و سمو حاملها و رفعته، فالسبحة وسيلة من وسائل العبادة، و لقد كانت و لا تزال عند صفوة الخلق رمزا للمعاني السامية التي من أجلها خلق الإنسان و لأجلها ارتفعت

---

[*] كنا قد وضعنا صورة غلافها في صفحة سابقة. ينظر البحث، ص 311.

[1] أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، ص 229.

مكانته و سما قدره على سائر المخلوقات، فحب الصالحين للسبحة هو حب للمعاني السامية التي ترمز إليها، و الغاية القصوى التي إليها تقود.

تظهر صورة الأمير بحجم كبير يبين عن عظمته و سموه و رفعته، و لربما كانت إشارة؛ للرفع من قيمة هذا الرجل الذي قد ظلمته بعض الجهات. يتبدى الأمير برفعته خصوصا أنه يعتلي هذه الجبال المتعاظمة الطول و التي تبدو متقاربة؛ لتشير إلى المسالك الصعبة و الدروب الضيقة التي قاساها الأمير في رحلة مجابهته للقوى الاستعمارية.

سمو الأمير يتجلى كذلك من خلال الأحجام الصغيرة التي رُسم بها جمع من الرجال، بعضهم يرتدي ألبسة عسكرية و أخرى أزياء عربية، ليشير للقوات الفرنسية و الموالين لها من العرب الذين تكاثفت جهودهم للإيقاع بعدوهم، فهل هذا إشارة معلنة إلى موضوع أساس تقوم عليه هذه الرواية ؟ و تتجلى رفعة الأمير أيضا في صورته الموضوعة في الأعلى، على خلاف غيره و الموضوعة أسفل الصفحة.

إن قيمة الأمير تبدو جلية الملامح للناظر إلى هذه الصورة منذ أول وهلة، خصوصا أن الأمير وُضع في مستوى أعلى من البقية الذين يرزحون في سفح الجبل، الذي يظهر فيه رجل بزي عربي و يمتطي حصانا؛ في إشارة إلى فترة زمنية بعيدة تؤرخ لها أحداث الرواية.

لقد تكاثفت جهود العدوين؛ للقضاء على الأمير و قوته العسكرية، و ها هما كما هو مجسد في الصورة حاملين راية الحرب بإحدى المسالك، أقل ما يقال عنها أنها صعبة وضيقة و عاتمة.

لقد أبان متن الرواية حضور القوات الغازية بأمكنة متعددة، حيث سلكت هي أيضا معابر قاسية و محفوفة بالمخاطر، في سبيل تتبع أثر الأمير و رفاقه، و لربما هذا ما وضحته الصورة.

لقد قاسى الأمير الأمرّين؛ لينقذ جنده و أهله من بطش المستعمر المتربص به في كل مسلك، و يشير متن الرواية إلى أن هناك عناصرا كثيرة تضافرت ضده، و عملت على إفشاله و دعته للاستسلام كان إحداها الأسلحة الحديثة المتطورة و البارود و العربات النقالة التي يمتلكها العدو، و أكبر من هذا كله مساعدة بني جلدته للفرنسيين؛ أي التفاف الخونة

نحو القوة الأعظم و هي فرنسا، و تخلي القبائل عنه، كل هذا أسهم بشكل كبير في إفشال مقاومته و إحداث النصر للغزاة، و هذا ما تشير إليه الصورة.

لقد كان الأمير يختار أصعب التضاريس؛ هروبا من الغزاة، و يفضل أن يسلك أصعب المسالك و أضيقها، هذا الضيق الذي ستنطفئ بموجبه الرؤية و تنغلق السبل، فيجد نفسه وحيدا لا معين له و لا معيل، فيقرر الخضوع و الاستسلام في نهاية المطاف؛ حفاظا على أرواح من تبقوا. و لربما هذا ما تؤكده الصورة، بانعزالية الأمير و قساوة المعابر و تضافر قوى العدو بآلاته الحربية الحديثة و خيانة القبائل العربية و تخليها عنه.

الدكنة التي عتمت المكان و ميزت الغلاف الأمامي لغلاف هذه الرواية، نسقطها على سماء ظهرت بلون رمادي، و سحب غاب بياضها الناصع و ظهرت بألوان باهتة تميل نحو اللون الرمادي. كل هذا يعزز الرؤية الضبابية و غير الصافية التي تنطبق على أحداث الرواية، و الذي أبنَّا عنه و فصلنا فيه الحديث ضمن الفصل الثاني.

الغلاف الخلفي لهذه الرواية مُصمَّم على شاكلة أغلفة الروايتين السابقتين، حيث وُضعت صورة مصغرة للصورة الأمامية على يمين الصفحة، مع اختلاف بسيط ظهر أسفل الصفحة؛ حين خُط بلون أخضر اسم: دار النشر: (الفضاء الحر)، و منشورات: البغدادي على يمين الصفحة، مع رسم صغير لمجموعة كتب. في حين تفتتح الصفحة كتابتها بعبارة هامة: (كتاب الأمير أول رواية عن الأمير عبد القادر)، و في هذا إشارة إلى جنس هذا العمل الذي غُيبت الإشارة إليه على سطح الغلاف الأمامي، إضافة إلى الإشارة إلى قيمة العمل و أهمية الكتابة عن شخصية كبيرة لم يُدَّون في شأنها أي عمل فني.

و لربما أشارت بقية الكلمات إلى أن الهم الأوحد لهذا العمل، ليس متابعة الحقائق التاريخية مطلقا، بل هو قول الأشياء التي لا يقولها التاريخ.

هذه الواجهة و كشاكلة الروايتين السابقتين فيها ذِكر لبطلي هذه الأحداث: الأمير عبد القادر من جهة و مونسينيور ديبوش من جهة أخرى. كما تحوي عناصر أساس؛ تساعد على فهم الهدف من كتابة هذه الرواية: فيها درس لحوار الحضارات، و الدفاع المستميت لديبوش عن الأمير الذي سُجن ظلما بقصر أمبواز، كما تضم إشارة مهمة كنا قد تحدثنا عنها آنفا، و هي التلميح إلى أن الآلة الحربية المتطورة صارت سيدة الحروب و التطور.

سطح هذا الغلاف –إذن- شرح مبسط و مختصر لأجزاء مهمة سيتعرف القارئ على تفصيلاتها في المتن، كما قد يفسر بعض الشيء من استغلق عليه فهم العنوان الرئيس للرواية، و لفظة الأمير بخاصة و صورته المجسدة على الغلاف الأمامي.

يظل التصميم و الألوان و الخط هي العوامل التي تجذب انتباه القارئ، و تشجعه على اقتناء السلعة، و قد أقرت الدراسات أن نسبة عالية في اجتذاب القراء تصل إلى 75% يعود سببها إلى العنوان الجيد و تصميم الغلاف و جمالياته.[1]

إن الإغراء الذي تمارسه تشكيلات الغلاف الخارجي سمة تطبع رواية (طوق الياسمين) [*]، التي يظهر غلافها الأمامي رسما لإطار يتوسط الصفحة، يضم صورة امرأة بقوام ممشوق، تتكئ بيدها اليمنى على ما يبدو أنها شرفة، و تميل برأسها يُسرة، و يعانق خدها الأيمن الخمري طائر بُني اللون.

تلبس المرأة لباسا أخضرا، و يعد هذا اللون « من الألوان المحبوبة(..) و يبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة(..) ثم جاءت المعتقدات الدينية لتعمق من هذه الإيحاءات حين استخدمت اللون الأخضر في الخصب و الرزق و نعيم الآخرة(..) و أكثر ما جاء الأخضر ففي الأدب الشعبي مرتبطا بالخصب الذي يبعث على التفاؤل و بالجمال المستمد من جمال الطبيعة، و بالشباب الذي توحي به خضرة النبات الغض الرطب».[2]

تتجمع هذه الصفات في مريم إن ربطنا بين الصورة و شخص بطلة الرواية، إذ يصورها الراوي فتاة حسناء شابة ممشوقة القوام، ثم هي بعد كل هذا بهجة البطل.

ينزل الإطار الصغير قليلا نحو أسفل الصفحة، ليترك في أعلاه مساحة أكبر يتربع على عرشها عنوان الرواية و اسم صاحبها، و يترك أسفله فراغا صغيرا كُتب عليه اسم دار النشر، مع رسم صغير لزهرة باللونين الأحمر و الأخضر، لتترك البقية لما تبقى من بيانات.

يظهر عنوان الرواية بلون بني غامق مع وضع إطار صغير في أعلى الصفحة يشير إلى جنس هذا العمل (رواية) باللون نفسه، ليفسح المجال لاسم صاحب الرواية، الذي يظهر

---

[1] عبد الكريم الجبوري، الإبداع في الكتابة و الرواية، ص 172.

[*] وضعنا صورة الغلاف في صفحة سابقة. ينظر: البحث، ص 310.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، ص 210.

بلون أسود، اللون نفسه الذي خط به عنوان الرواية الفرعي؛ في مزج جميل و متناسق للونين الأسود و البني.

إذا كان حضور المرأة قويا في متن هذه الرواية، كما كان في رواية (شرفات بحر الشمال) و على سطح غلاف رواية (حارسة الظلال)، فإننا نجده يتكررعلى سطح غلاف رواية (طوق الياسمين)، التي قد يربط المتلقي بين صورتها و اسم شخصية نسائية في المتن.

قد يربط قارئ الرواية بين صورة هذه المرأة و مريم بطلة العمل الذي يظهرها امرأة جميلة. يقول الراوي و هو يسترجع ذكريات الماضي: « أتحسس تفاصيل الزمن المنزلق بين الأصابع كالماء. أسترجع وجهك الهارب(..) أراك عصفورة تفتحين عينيك بهدوء، ثم و أنت تنهضين بصعوبة من سريرك، بقامتك الرشيقة و جسدك المنحوت بإحكام (..) ثم تلمين ألبستك (..) و لباس النوم الذي يميل نحو خضرة طمسها ضباب الفجر، كنتُ أحبه عليك لأنه يعطي لجسدك كل انثناءاته».[1]

جمال جسد بطلة هذه الرواية مبثوث في أكثر من موضع من المتن، و لربما أحال هذا السحر الجسدي إلى الصورة المرسومة على الغلاف، التي تظهر قدا جميلا بجيد أبيض؛ يشير إلى الحسن و البهاء و النظارة، مع لون أحمر خمري يعلو وجنتيها، في إشارة إلى خجلها، الذي يعد السمة البارزة التي تطبع الجنس اللطيف و تميزه. إنه الحياء الذي ربطه الراوي بحبيبته في مواطن كثيرة. يقول في إحداها : « تكورت الكلمات في فمك كجمرات محرقة مخلفة وراءها حمرة خمرية على مساحة وجهك الخجول دائما. أحبك! هل لي كلمة غير هذه لأعبر عن اصطلامي بك و اندغامي فيك».[2]

يعانق خد هذه المرأة طائر، و قد كانت الحمامة فيما مضى وسيلة لنقل الرسائل بين الناس، و قد يربط المتلقي بين الصورة و عنوان الرواية الفرعي (رسائل في الشوق و الصبابة و الحنين)، الذي يدل على فيض من الكتابات المبعوثة بين شخصين أو أكثر، و كنا قد أشرنا إلى كثرتها خصوصا بين مريم و البطل، الذي كانت تصله رسائل حبيبته. الحبيبة مريم التي نحسب أنها المرأة المرسومة على الغلاف، التي أغرقت حبيبها و متن

---

[1] طوق الياسمين، ص 73.
[2] المصدر نفسه، ص 89.

الروايـة بكـم هائـل مـن وريقـات الحـب و الشـوق و الصـبابة؛ و قـد يكـون السـبب فـي تلـوين وجنتيها بلون أحمر خمري يرمز إلى العاطفة، كما أنه لون الخجل.

و بـاللون عينـه و لكـن أغمـق قلـيلا، يظهـر شـعر المـرأة الملفـوف بطـوق مـن الزهـور البيضاء، و لربما أحال المتلقي على عنوان الرواية الرئيس (طوق الياسمين)، خصوصـا أن أغلب ورود الياسمين تتلون بالأبيض.

و بهذه الطريقة تتكاثف صورة الغلاف مع عنواني الرواية الرئيس و الفرعي، لتعبر عن أجواء رومانسية و عاطفية، تنكشف حقيقتها و صدقها بقراءة المتن.

إن هذه اللوحة التشكيليـة رُسمت فـي إطـار يتوسـط الصفحـة و بـألوان واضحـة، أمـا مـا تبقـى مـن مسـاحة الصـفحة، فيتكـرر فيـه رسـم اللوحـة ذاتهـا لكـن بـألوان باهتـة ضـبابية، فهـل تعني تلك المساحة الضبابية ارتحالا من الحاضر إلى الذاكرة البعيدة ؟ خاصـة إذا عرفنـا أن أحداث القصة المتخيلة هي عملية ارتدادية لزمن ماضي، لـزمن جميل ربطـه البطـل بحبيبتـه مريم، التي فارقت الحياة إلا أنها لم تفارق الذاكرة إذ ظلت لصيقة بها، و لربمـا هـذا مـا عنـاه المـزج بـين حـرارة الألـوان و بـرودتهـا، فمـريم هـي الحاضـرة الغائبـة فـي الوقـت نفسـه، هـي غائبة بموتها، لكنها ستظل حاضرة في الذاكرة ما دام الراوي حيا.

و على خلاف الروايات الثلاث السابقة يتشكل الغلاف الخلفي لروايـة (طـوق الياسـمين)، إذ يتصدر الصفحة اسم صاحب الرواية- كما هو حال الغلاف الأمـامي- يليـه عنـوان الروايـة بحجـم أكبـر و بـاللون نفسـه الـذي يظهـر علـى سـطح الغـلاف الأمـامي، ثـم تعريـف مـوجز بصـاحب الروايـة؛ فـي إلحـاح علـى الصـفة الأولـى للكاتـب باعتبـاره روائيـا، لتـأتي بعـد ذلـك فقرات متتالية تشير في مجملها إلى العنوان الـرئيس للروايـة، الـذي يعـد عنوانـا خطـه أحـدهم في إحدى كتاباته، ليكشف المتن أن هذا الشخص هو إحدى الشخصـيات المهمـة فـي العمـل و هو عيد عشاب، الذي لم يدون شيئا عما يجيء بعد بوابة طوق الياسمين. إنـه البـاب الصـعب الذي لم يتمكن من كشف أسراره.

و نعتبر هذه اللفتـات مـادة استشرافية مهمـة تفك جزءا مـن لغز عنـوان الروايـة الـرئيس الذي يحيل على فضاء جغرافي، و يفتح شهية القارئ للغوص في تفصيلات هذا المكان.

تتحدث الفقرات الثلاث عن امرأة، يكشـف القـارئ بعد قـراءة المـتن أنهـا شخصـية سيلفيا حبيبة عيد عشاب، كما يكشف أن هذه الفقرات هي قطع مجتزأة من متن الرواية.

تختم الكتابة بفقرة رابعة و أخيرة مفصولة عن الفقرات الأولى بثلاث نجمات متتالية؛ لتتميز عن البقية، على أن الشيء الذي يجمع بينها جميعا أنها وردت على لسان الراوي-البطل، الذي يتحدث بدءا عن سيلفيا ليختم حديثه في الفقرة الأخيرة عن المرأة التي أرّقته و لم يتمكن من نسيانها، على الرغم من مرور عشرين سنة على وفاتها؛ و في هذا تأكيد على أهمية هذه الشخصية في حياته و ضمن صفحات الرواية.

و كما هو حال الأغلفة الخلفية للروايات الثلاث السابقة، فإن الفقرات المدونة على سطح هذه الصفحة، مادة استشرافية مهمة تشير إلى شغف بالعنصر الأنثوي و إلى مريم بخاصة بطلة الرواية و حبيبة الراوي، ثم إلى سيلفيا و عيد عشاب، الأسماء الأربعة التي تعد العمود الفقري للحكاية، كما تحمل الصفحة لمحات قد تفسر بعض الشيء عنوان الرواية الرئيس لكنها لا تشرحه؛ و في هذا إحداث تشويق في نفس القارئ لتصفح المتن.

و تختم الصفحة بمادة إعلامية، تشير إلى اسم دار النشر و مكانها و مقرها، مع ذكر لمكتبة النيل و الفرات و موقعها على الإنترنت، مع رسم صغير يظهر على يمين الصفحة يشير إلى دار النشر، و هو الرسم عينه المثبت على الغلاف الأمامي، و جميعها يمثل علامات إشهارية فحسب.

و بقراءتنا هذه نكون قد انهينا دراستنا للتشكيلات الخارجية للروايات الأربع موضوع الدراسة و سنحاول فيمايلي إماطة اللثام عن دلالات ما وسمناه فيما سبق بالتشكيل الداخلي.

3-2- التشكيل الداخلي:

نقصد به المظهر الداخلي الذي يسم متن الرواية و يميزها، باعتبارها مادة تسهم في تشكيل بنية الفضاء الطباعي بعامة، و نعني بذلك العتبات و ما تضيفه من خصائص تكشف عن دلالات معينة تعين المتلقي على فك طلاسم النص، و قد وسمنا هذا التشكيل بالمداخل، و يدخل ضمنها الإهداء و التصديرات، إضافة إلى الصفحة التي تضم عناوين الرواية، ينضاف إلى ذلك المتن عينه بتشكيلاته المتباينة و بما يتضمنه من تدوين لعناوين الفصول.

و لمثل هذه المصاحبات النصية أهمية بالغة؛ لأنها تبرز « جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية و لبعض طرائق تنظيمها و تحقيقها التخييلي».[1]

3-2-1-المداخل:

[1] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 24.

نعني بالمداخل العتبات الأولى، أو الكلام الذي يوطِّئ به الكاتب حكايته قبل أن يلج عوالمها، و قد تكون صفحة واحدة أو عدة صفحات حسب ما يبغيه المؤلف من وراء إيراد تلك المقاطع.

تنتهج روايات (حارسة الظلال) و (شرفات بحر الشمال) و (كتاب الأمير) الصادرة من دار النشر نفسها، و كذا رواية (طوق الياسمين) التي تخالفهم في ذلك، طريقة معينة في تقدمة المصاحبات النصية التي تسبق المتن، و سنبين عن ذلك فيما يلي.

إن نحن اتجهنا صوب رواية (حارسة الظلال)؛ باعتبارها المتقدمة زمنيا كتابة عن الروايات الثلاث المتبقية، فإن الصفحات التي يعدها القارئ قبل الوصول إلى الفصل الأول من متن الرواية سبع صفحات.

جاءت الصفحة الأولى بعد الغلاف الأمامي الخارجي مباشرة بيضاء لا كتابة فيها، لتحمل الورقة التي تليها إشارة إلى دار النشر مصدرة بالجملة التالية: (جميع الحقوق محفوظة لمنشورات الفضاء الحر 2001).

و كذلك شأن أسفل الصفحتين الأوليين من رواية (شرفات بحر الشمال)، في حين خالفت رواية (كتاب الأمير) هذا التشكيل بعض الشيء، إذ حملت أسفل الصفحة الأولى العنوان الرئيس و الفرعي لها، و قد جاءت هذه الكتابة على يسار الصفحة و بكتابة متوسطة الحجم، يبرز فيها العنوان الرئيس الذي دون بخط غليظ؛ كي يتميز و يبرز أكثر عن العنوان الفرعي، و يحيل أكثر على الأمير الشخصية البطلة في هذا العمل.

و حملت الصفحة الثانية البيانات نفسها الواردة في روايتي (حارسة الظلال) و (شرفات بحر الشمال) مضاف إليها رقم الطبعة و الشهر و السنة و عنوان دار النشر.

و تقارب رواية (طوق الياسمين) هذا التشكيل، إذ جاءت صفحتها الأولى بيضاء، لتحمل الصفحة التالية اسم صاحب العمل و عنوان الرواية الرئيس بالتشكيل نفسه الذي حملته الصفحة الأولى من رواية (كتاب الأمير)، أما الصفحة الرابعة فكانت بطاقة تعريفية أعيد فيها ذكر عنوان العمل و اسم صاحبه و رقم الطبعة و سنتها و اسم دار النشر و عنوانها، ينضاف إلى هذا معلومات دقيقة تتمثل في عدد صفحات الرواية و قياسات الأوراق.

أما الصفحة الثالثة في الروايات الثلاث (حارسة الظلال، و شرفات بحر الشمال، و كتاب الأمير)، كانت بطاقة تعريفية مصغرة لا نعثر عليها في رواية (طوق الياسمين)؛ تفيد القارئ في التعرف على صاحب العمل، و تلح على الصفة الأولى للكاتب باعتباره روائيا، إذ حملت نبذة عنه مع ذكر لخصوصية رواياته، إضافة إلى حديث عن أول عمل روائي أصدره (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"1981") مع الإشارة إلى عمله المتميز (نوار اللوز) الذي يُدرَّس في العديد من الجامعات العربية، مع ترجمة بعض أعماله إلى لغات أجنبية مختلفة.

و تضيف رواية (كتاب الأمير) بيانات أخرى تتعلق بتميز عمله (الليلة السابعة بعد الألف) بجزأيها، و تختم حديثها بجائزة الرواية الجزائرية التي حصدها واسيني عام 2001.

و لعل الشيء الملفت في هذه الصفحة و في الأعمال الروائية الثلاثة، تصدر تلك البطاقات التعريفية عناوين الروايات الرئيسة متبوعة لعناوينها الفرعية.

و إن نحن اتجهنا صوب رواية (حارسة الظلال)، فإننا سنفاجأ بإيراد عنوان فرعي موضوع بين قوسين (دون كيشوت في الجزائر)، لم يرد ذكره على الغلاف الأمامي الخارجي- كما هو حال روايتي (طوق الياسمين) و (كتاب الأمير)-؛ ليجعل المتقي يحادث العنوان و الصورة الموضوعة على سطح الغلاف و يحاول الربط بينهما.

و قد يُحدث العنوان الفرعي صدمة في ذهن القارئ خصوصا أنه قد لا يجد أي تشابه أو تقارب بينه و بين العنوان الفرعي؛ في لفتة إلى إغراء المتلقي و دفعه إلى البحث عن العلامة بينهما، بل و قراءة المتن لاكتشاف ذلك.

يفاجأ القارئ كذلك في رواية (شرفات بحر الشمال) و بالطريقة نفسها بعنوان فرعي موضوع بين قوسين (أمطار أمستردام)، لا وجود له على سطح الغلاف الأمامي الخارجي، و إن كنا قد تحدثنا عن النفحة المكانية التي يحملها عنوان الرواية الرئيس (شرفات بحر الشمال)، ففي العنوان الفرعي تحديد دقيق لموضوع بعينه، قد يعتبره المتلقي المكان الذي ستجري فوقه أحداث الحكاية، كما تطفو مقولة (الزمكان) بشدة في هذا الصدد بقراءة كلمة أمطار التي تحيل من جهة إلى الخصب و النماء و التجدد؛ لأنها تحمل قطرات الحياة، كما تحيل من جهة أخرى على الزمن و على فصل الشتاء بخاصة الذي تكثر فيه زخات المطر،

الأمر الذي يعني حضور هذا الفصل بقوة في المتن، و إلى اعتبارات كثيرة دعت إلى توظيفه دون غيره.[1]

حملت الصفحة الموالية في روايتي (حارسة الظلال) و (شرفات بحر الشمال) بطاقة تعريفية مقسمة بدورها إلى جزءين، حمل الشق الأول و الأكبر الروايات التي صدرت للكاتب: عنوان الرواية و مكان نشرها مع سنتها، و بطبعتي الرواية الفرنسية و العربية، في حين خصص الشق الثاني لمعلومات بيانية عن دار نشر رواية (حارسة الظلال): اسم الدار و عنوانها و رقم طبعة الرواية و السنة.

و قد جعل لهذين القسمين عنوانان هما: صدر للكاتب/ الروايات، و: منشورات الفضاء الحر، و وضعا في إطار مستطيل ملون بالرمادي؛ ليتميز و يبرز داخل هذه الصفحة.

لقد جاءت الصفحة نفسها في رواية (كتاب الأمير) بطاقة تعريفية و بطريقة التشكيل نفسها، إلا أنها ضمت الشق الأول فقط الذي أشرنا إليه آنفا، باعتبار أن القسم الثاني ورد ذكره في الصفحة الثانية.

و كما هو واقع في كثير من الأعمال حملت الصفحة المقابلة (الصفحة الخامسة لرواية حارسة الظلال) تكريرا لاسم صاحب العمل، الذي يتصدر الصفحة و بخط كبير أسود كما هو حاله على سطح الغلاف الأمامي الخارجي، يتبعه عنوان الرواية (حارسة الظلال) بخط رمادي و أكبر حجما؛ ليتميز عن اسم صاحب العمل و ليأخذ الأهمية الكبرى في الصفحة، لأن ما ورد بعده جاء بخط أقل حجما و بلون أسود، و نعني بذلك تدوين العنوان الفرعي (دون كيشوت في الجزائر)، لتختم الصفحة بلفظة "رواية"؛ في إشارة إلى تحديد جنس هذا العمل. هذه الكلمة التي لم يشر لها على السطح الخارجي للرواية، كما هو حال رواية (طوق الياسمين) التي أبى صاحبها إلا تحديد جنسها للقارئ منذ البدء، و بالطريقة عينها تشكلت صفحتا روايتي (شرفات بحر الشمال) و (كتاب الأمير).

و قبل أن يصل القارئ إلى متون الروايات يفاجأ بصفحات يختلف عددها من رواية إلى أخرى، حيث يلتقي القارئ في رواية (حارسة الظلال) بصفحتين أخيرتين (السادسة و السابعة)، حملت الأولى إهداءً و تحية وردت في سطرين، و إن لم تحمل كلمة "إهداء". و

---

[1] سنرجئ الحديث عن مسوغات اختيار هذا الفصل و دوره في الرواية إلى المبحث المتعلق بعلاقة الفضاء الجغرافي بالزمن. ينظر: البحث، ص 533، 534.

الجملة هي: (الحبيبة الغالية نجاة، أيتها الجرح الصامت، وحدك تعرفين كم أن الدنيا هشة و قاسية).

إن الإهداء هو « تقدير من الكاتب و عرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية) و هذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل (الكتاب) و إما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة».[1]

وردت هذه العبارة بخط أسود غليظ؛ ليبرز أكثر و الأكيد أنها ستطرح أسئلة متعددة في ذهن القارئ، حيث سيسأل عن اسم المرأة التي يُشير إليها الروائي و عن علاقتها بمتن الرواية ؟ و سبب إدراج هذه المقولة بالذات ؟

مثل هذه الأسماء التي يدرجها أصحابها ضمن الصفحات الأولى من العمل لها أهمية كبيرة، و قد تكون نجاة إحدى معارفه أو أقاربه أو صديقا حميما، اسم له مكانة خاصة في قلب "واسيني"، أو لربما لها علاقة كبيرة بالمتن و بكتابة النص الروائي بعامة، أو أنها تشبهه في سيرتها أو جزء منها.

و لعل الشيء الملفت في السطرين السابقين لهجة الأسى التي تغلفهما (الجرح الصامت- الدنيا هشة و قاسية)؛ مما يدل على أن اسم هذه المرأة يرتبط بمسحة حزن و لحن مأساوي، هذه الروح الفجائعية التي لونت متن الرواية بحق، و يكشف المتلقي عنها بعد قراءة المتن.

و يبقى اسم نجاة هذا مجهولا بالنسبة للقارئ، و إن كان يشير إلى رابطة بين الكاتب و صاحبة الاسم و « هذه إحدى وظائف الإهداء: وظيفة الإعلان عن علاقة بين المهدي (dédicateur) و المهدى إليه (dédicataire)».[2]

أما الصفحة السابعة و الأخيرة التي تسبق المتن، فقد زُينت بالتصدير التالي: (كأسي انكسرت مثل قهقهة عالية. أبولينير).

تعتبر التصديرات من النصوص المصاحبة؛ باعتبار صلاتها الخفية بالمتون المحاورة لها، و قد « تنوعت أشكال الشواهد و مضامينها بتنوع الكتاب و مشاربهم، فمنها ما ورد قصيرا مقتضبا و منها ما ورد مطولا، و منها ما كان نثرا و منها ما كان شعرا، و يمكن تحديدها و التعرف عليها من خلال الرجوع إلى موقعها. فالشاهد كما ذكر جيرار جنيت

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 93.

[2] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص38.

يمثل موقعا قريبا من النص و عادة ما يكون على الصفحة الأولى بعد الإهداء إن وجد لكن قبل المقدمة».[1]

و قد « استعان الروائيون العرب بهذا التشكيل، فصدّروا أعمالهم بنصوص غيرهم، أو اقتطعوا أجزاء من متونهم و رفعوها، تقديرا لرواياتهم».[2]

لقد صدر "واسيني الأعرج" روايته بقول للشاعر "أبولينير"، كما هو ماثل في العبارة السابقة، يفتتح المتن-إذن- بهذه المقولة التي ستفاجأ المتلقي مرة أخرى، ليطرح على إثرها سؤالا عن دلالتها و علاقتها بالمتن، خصوصا إذا كان لا يعرف اسم "أبولينير" المرفق بالمقولة.

غييوم أبولينيز(1880- 1918) الشاعر المقاتل البولوني الأصل تطوع عام 1914 في الجيش الفرنسي و طلب الهوية الفرنسية و كان آنذاك في قمة إبداعه. مثَّل كثيرا من الأدباء و الفنانين الأجانب، و اختار الدفاع عن فرنسا التي اعتنق لغتها و ثقافتها؛ باعتبار باريس ملتقى الإبداع العالمي، و فرنسا رأس حرية الحضارة.[3]

التحق عام 1915 بالجبهة في مدينة شامبانيا تاركا خلفه الجنوب الفرنسي، و يكتشف المبدع الذي يشتعل بنار الشعر المضطرمة و الخطر و الموت، ليعيش الواقع المرير داخل خنادق الجبهة، و يتقاسم مع رفاقه بؤس الحياة و رعب الموت في كل لحظة.[4]

لم يلبث "أبولينير" المدفعي ثم جندي المشاة أن يشبه جميع المقاتلين، فأسلحته كانت المدفع و البندقية و القنبلة و الخنجر. و من ضابط صف يرتقي بسرعة إلى ضابط، و يتميز برباطة جأش و شجاعة في جميع الظروف، كما يشهد عليه التنويه الذي حصل عليه سنة 1916، و من جهته يصقل الشاعر "أبولينير" أسلحته الخاصة: الحلم، و المراسلة، و الرسم، و الشعر، و حب خطيبته، و يغذي الشاعر إبداعه المتواصل بالوقائع الحربية بدون تعظيمها كي لا يفقد الجمال حقوقه.[4]

إن مخيلته التي اتسمت في المرحلة الأولى من الحرب ببعد فيروسي أكيد ستنحسر بسرعة أمام هول الصراع و نتائجه المأساوية، و تتحول إلى مصدر إزعاج بنظر الضمير

---

[1] المرجع السابق، ص 42، 43.
[2] المرجع نفسه، ص 43.
[3] [4] http://www.jehat.com/jehat/ar/sha3er/9-a.htm.
[4] [2] http://www.jehat.com/jehat/ar/sha3er/9-a.htm.

التاريخي، و بالفعل يتضمن شعره فكاهة تتناول الحياة بعنف و قسوة، و تعبره ابتسامات صفراء و نزوات أصيلة تشذ عن النظرة المألوفة للحرب، أما غنائياته و طموحاته الشعرية فتشن معركة غير متكافئة على الدمار المريع.[2]

و من المقولة الأخيرة قد نجد بعض التشابه بين "أبولينير" و شعره و متن رواية (حارسة الظلال) و شخصية دون كيشوت الفارس الجوال المغامر في حياة، اكتشف في النهاية زيفها و مأساويتها.

قسوة الحياة و مرارتها و التدمير المعلن و الصريح و الصراع يتجسد على صفحات هذه الرواية، و على الرغم من علم دون كيشوت بالخطر المحدق به إن وطئ أرض الجزائر، إلا أن شجاعته أبت إلا خوض هذه المغامرة حتى النهاية رفقة صديقه حسيسن الذي حدثه عما قد يعترض رحلتهما من مصاعب و متاعب و خطر الموت المحدق بهما في كل لحظة.

إلا أن هذا لم يثن من عزيمته، إذ قرر خوض المعركة بالشجاعة عينها التي اتسم بها سرفانتس ، إلا أن مساعيه باءت بالفشل الذريع و زيادة الشعور بالإحباط و المأساوية، في ظل واقع متهالك و عالم محبط و حياة يملؤها الزيف و الحقد الدفين. كل هذا حاول الراوي تقديمه في لبوس فكاهي يغرق في تفاصيل متناقضة تعبر في حقيقتها عن انتقاد لاذع لمجتمع بأكمله.

هذا الانكسار الذي يلف متن رواية (حارسة الظلال) قد يستشعره القارئ منذ الوهلة الأولى و هو يقرأ مقولة أبولينير المثبتة، التي قد تكون اقتطاعا من بعض أشعاره أو مراسلاته، كما استشعره قبلا و هو يقرأ الإهداء الذي تعلوه لمسات حزن دفين.

و إن كنا نلمس بعض التناقض في تعبير "أبولينير"؛ حيث إن الانكسار يعبر عن حالتي حزن و ألم، في حين تشير القهقهة العالية بخاصة إلى نشوة و سعادة، إلا أن الأهم في كل هذا هو تلك الكأس المنكسرة و الصوت المرتفع الذي أحدثته في الأجواء، إنه مثل القهقهة، أعلى صوت يحدثه الإنسان و هو يضحك؛ فهل هو الضحك الناجم بطريقة فكاهية و ساخرة و مريرة عن واقع بائس متهالك ؟

قد يكون الأمر كذلك لمن يمعن النظر في متن هذه الرواية؛ ليكشف سر هذه القهقهة و مسبباتها، التي لا تعبر في حقيقتها إلا عن نفس يملؤها الأسى و الألم الداخلي و الانكسار.

أما رواية (شرفات بحر الشمال) فإن قارئها يفاجأ بثلاث صفحات أخرى، غير تلك التي أشرنا إليها سابقا قبل الولوج إلى المتن، حملت الصفحة الأولى التعبير التالي: (تنبيه و اعتذار. عذرا لكل الذين يرون شبها لهم في أحداث هذه القصة، فليس ذلك إلا من قبيل الحب، الحب فقط و ليس المصادفة).

يعلن صاحب العمل و منذ الصفحات الأولى عن إحالة الشخوص الروائية إلى شخصيات مرجعية، و هو بهذا الشكل يطرح قضية تعالق هذا النص بالمرجعي و إحالته على العالم الخارجي، و لعلها ميزة تطبع أعمال "واسيني الأعرج"، و كنا قد تحدثنا عن هذه القضية في الفصل الأول.[1]

و قد تتشابه هذه المقولة مع تصريح لواسيني حين سئل ذات مرة عن موضوع التطابق الموجود بين وقائع حقيقية و أشخاص حقيقيين و بين وقائع و شخصيات في رواية (حارسة الظلال) إن كان محض صدفة، بأنه على العكس من ذلك، إذ يقول : « إن أي تشابه إنما هو عن قصد».[2]

أما الصفحة الموالية، فتحمل جملا شاعرية يتصدرها إهداء مكتوب بخط أسود غليظ؛ كي يبرز في الصفحة: (إلى عزيز الذي غادرنا مبكرا و إلى نادية التي كانت تشبهه).

لم تسبق هذه العبارة لفظة "إهداء" التي تتصدر عادة متون الكتب و الأعمال الإبداعية، إلا أن لفظة "إلى" المدونة في المقولة السابقة تشير إلى أن الكلمة هي إهداء.

و يعد الإهداء « واحدا من أهم المصاحبات النصية التي يمكن التعامل معها بصفتها عتبات النص الإبداعي، فالإهداء تقليد ثقافي عريق لأهمية وظائفه و تعالقاته النصية».[3]

لقد ميز "جيرار جنيت" بين نمطين من الإهداء هما إهداء الأثر (La dédicace d'œuvre) و إهداء النسخة (La dédicace d'explaire) ، و نعرفهما كما يلي:[4]

---

(1) ينظر: البحث، ص 159- 163.

(2) http://www.abayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue 81/ofaque/2htm.

(3) كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 34.

(4) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 97- 101.

أ- إهـداء الأثـر: لقد عرفت الآثـار الأدبيـة ضـروبا متعـددة مـن الإهداء بحسـب صـفة المهدى إليه، و الذي يمكن أن يكون: مهدى إليه خاصا (قريب، أو صـديق...) أو مهـدى إليـه عاما (سياسي، مثقف، فنان...)، أو ذاتيا (الكاتـب)، كمـا قد يتجـه صـوب قـارئ أو مكـان، أو أن يكون الإهداء رمزيا.[1]

ب- إهـداء النسخـة: يمثل هذا الضرب تقليدا آخر يزداد كل يوم تجذرا، و قد أسـهمت عدة ظروف في انتشاره، فإلى جانـب الـدافع الشخصـي و العلاقـات الشخصية (إهداء النسخ إلـى الأهل و الأصدقاء...)، انتشرت في القرن العشرين ظاهرة حفلات توقيع الكتب.

إن عدنا إلى إهداء "واسيني" المثبت في العبارة السابقة في رواية (شرفات بحر الشمال) وجدناه يدخل ضمن إهداء الأثر، و هو موجـه إلـى أشـخاص حقيقيين (مهـدى إليـه خـاص) يهديهم هذا العمل- كمـا ورد فـي روايـة (حارسـة الظـلال)- وسيكشـف القـارئ أن اسم عزيـز هو شخصية ضمن متن الرواية، و مثّل أخ الراوي البطل الذي لاقى نهاية مأساوية.

و تظـل الإهداءات الخاصـة « أكثـر الإهداءات مصـاحبة للآثـار الأدبيـة و حتـى العلميـة لخصوصيتـه الذاتيـة و حميميتـه فتكثـر الإهداءات إلـى الوالـدين و إلـى الزوجـة و الأبنـاء و على الأصدقاء... إما اعترافا بالجميل أو تعبيرا عن محبة و مودة».[2]

أمـا الفقرات التـي تلت الكلمـات الإهداء السـابق، فهـي مقتطعـة مـن متن الراويـة، و مـن صفحاتها الأخيرة (325- 326)، و هي كلمات مبعثرة غزت ذهن الراوي فجاء في الصـباح الباكر و هو يغـادر بيت حنين التـي قضـى عندها ليلتـه الأخيرة بأمستردام قبـل إقلاعـه إلـى أمريكا.

قصة الحب القاسية التي أُعلن عنها ضمن الغلاف الخلفي للرواية، نلفيها تتأكد هنا أيضا، حيث تحمل عبارات ياسين نفحة رومانسية يتجسد فيهـا دور المـرأة الـذي كنـا قد أكدنا علـى بروزه بشدة فيما سبق.

هذه الكلمات المدفونة في قلب ياسين تحمل بعضا من الفرح و الخيبـة و جزءا مـن نشوة الحب و قسوته، هذا الحب الذي تجرعه و أبت ذاكرته المتقدة أن تطفئ جذوته خصوصـا إذا التبس بطفولته.

---

[1] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 35.
[2] المرجع السابق، ص 37.

لقد حاول ياسين أن يغلق نوافذه و أبوابه و كواته الصغيرة، ليعاود النوم داخل سكينة و هدوء بلا انقطاع... لكن هيهات، لقد تعبت الذاكرة من استعادة الماضي الذي يرفض الانصياع و الرضوخ لطلباتها و رغبتها المحمومة في النسيان، و وحده الحب و وجود المرأة يخفف من ألم الوحدة و قسوة الحياة.

كلمات ياسين المبعثرة هي العزاء الذي تركه الراوي لحنين الشاعرة الجزائرية التي التقى بها في أمستردام، و هي نفسها نرجس الصوت الملائكي الذي كان يطل عليه في برنامج إذاعي يدعى آخر الليل.

إن مسحة الحزن التي أكدنا على توفرها في رواية (شرفات بحر الشمال) يتأكد منها القارئ قبل الولوج إلى المتن، و هو يقرأ العبارة التالية المدونة على سطح الصفحة الثامنة آخر صفحة قبل تصفحه المتن: (يبدو لي أني خسرت موعدي مع الحياة و أشعر اليوم كأن هذا منتهاي الذي علي أن أقبل به.

فانسون فان غوخ- رسالة 12-7-1890 خمسة عشر يوما قبل انتحاره).

وردت العبارة الأولى بخط أغلظ؛ لتتميز داخل الصفحة، ليرد بعدها مباشرة اسم صاحب هذه الكلمات [*]، التي تحمل طابعا متفجعا (خسرتُ- منتهاي)، و للتأكيد على هذا يضع "واسيني" عبارة (خمسة عشر يوما قبل انتحاره).

إن حضور اسم فان غوج في هذه الصفحة معززٌ بما ورد في صفحات سابقة، و يحدد بالتدريج موضعا جغرافيا بعينه، و كأننا بالروائي يشرح اللبس الذي قد يعلق بذهن المتلقي شيئا فشيئا بدءا بالغلاف الأمامي الخارجي، الذي يضم عنوان الرواية، و يحوي بخاصة كلمتي "بحر الشمال"، ليجد القارئ نفسه أمام الصفحات الأولى و ضنمها عنوانها الفرعي، الذي ورد فيه اسم "أمستردام"، ليصل به أخيرا إلى اسم "فان غوخ" الفنان الهولندي، الذي سيرد ذكره في أكثر من موضع من متن هذه الرواية؛ و قد يكون كل هذا إيذانا أوليا و تحديدا دقيقا لمدينة بعينها، سيكشف القارئ أنها موضع أحداث الحكاية المتخيلة، التي سيسودها التعاسة و الغُبن و المأساوية.

---

[*] و هو فانسون فان غوخ رسام هولندي من مبتكري الحداثة في الفن يميل إلى الواقعية، كان منغمسا في الأجواء الصيفية، و ينتج روائع بالجملة، رسم لوحات للزراع و هم يبذرون الحب و حقول الذرة و زهر عباد الشمس، مرت عليه أوقات عصيبة، إذ حدث في عيد الميلاد المشؤوم بآريس (جنوب فرنسا) سنة 1888 أن قطع أذنه و أهداها لمومس تدعى راشيل فأغمي عليها. http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2002/issue115/thaskell/3htm

هو الانتحار النهاية المأساوية لكل نفس ذاقت ذرعا من حياتها البائسة، و فضّلت إنهاء حياتها بطريقة فجائعية تشير إلى فقدان حقيقي للأمل، و هذا ما تعيشه الشخوص الروائية لهذه الرواية، و كنا قد تحدثنا عن هذا الأمر في الفصل السابق.[1]

هذا الانتحار الجسدي الذي كان نهاية الرسام "فان غوخ" قد يكون معنويا، و هو ما أصاب الراوي ياسين، الذي غادر أرض وطنه مكرها؛ ليجد نفسه بإحدى مدن بحر الشمال، و يقرر في نهاية المطاف إنهاء رحلة انتحاره بأمريكا.

فالرواية-إذن- حاولت تقديم صورة مبدئية استشرافية و مصغّرة عن المتن الذي سيتغلف بالحسرة و الآلام التي يزرعها الراوي في نفوس شخصياته، و يعبر في الوقت نفسه عما يجيش بقلبه من إحساس بالمرارة.

تنبعث هذه النفس المتفجعة أيضا ضمن الصفحات الأولى من رواية (طوق الياسمين)، حيث حملت الصفحة الخامسة كلمات إهداء – كما هو حال رواية (شرفات بحر الشمال)- إلى شخصين هما: زينب و عيد عشاب، يفصل بين الإهداءين بياض صغير؛ لإعانة بصر القارئ و تنبيهه إلى أن الفقرتين منفصلتان، و قد وردت الأولى منها كما يلي:

إليك أيتها الصديقة الغالية: زينب.

شكرا لك فقد منحني حبك و صبرك فرصة أخرى لأن

أكون كما أشتهي في أصعب الظروف و أحلكها، و أنظر

بعين أخرى للجنون و الأقدار الصعبة التي كادت أن

تعصف بنا في الصيفين الهمجيين من سنتي 1984 و 1994.

حيث تواطأ ضدنا العميان و القتلة و المأزومون.

يتقدم اسم "زينب" زوجة المؤلِّف على اسم "عيد عشاب"؛ في تأكيد دائم على دور المرأة العظيم في أحلك الظروف، و لا شك أن للفترة الزمنية المثبتة في الفقرة أهميتها القصوى في حياة الروائي، و التي تشير إلى تأزم الأوضاع و مأساويتها.

أما الإهداء الثاني الموجه إلى "عيد عشاب"، فقد جاء فيه ما يلي:

و إلى

صديقي الحاضر دوما: عيد عشاب

---

[1] ينظر: البحث، ص 273- 276.

الذي انسحب من الدنيا مثلما جاءها بعد أن فتح
لي باب الياسمين و كشف لي أنواره و أسراره. عاش ما
كسب مات ما خلى. عشت وحيدا يا صديقي و مت
وحيدا بعد أن نسيك بسرعة الذين عرفوك و خدمتهم
بطيبتك المعهودة و تفانيك.

قد يربط المتلقي بين هذا الاسم (عشّاب) و عنوان الرواية الرئيس؛ لنفحتهما المكانية، و ورود اسمه في الإهداء يشير إلى أهميته في حياة المؤلِّف، و لربما لعلاقته بمتن هذا العمل، و سيكشف القارئ فيما بعد أنه إحدى الشخصيات المهمة في العمل، و بهذا سنعاود الربط بين المرجعي و التخييلي في أعمال "واسيني" كما أشرنا في مواطن كثيرة سابقة.

تنساب مسحة الحزن في الكلمات المبعوثة إلى روح عيد، الذي فارق الحياة في صمت و وحدة، و هذا ما أُسقط على شخصية عيد في أوراق الرواية. على أن الشيء اللافت للانتباه ورود تعبير "باب الياسمين" التي ستجعل المتلقي يعود إلى عنوان

الرواية الرئيس، الذي طرح في ذهنه مسبقا عدة أسئلة، سيجيب عن جزء ضئيل منها؛ في إحالته إلى فضاء جغرافي لا يعرف أسراره و خفاياه غير عيد، و بهذه الطريقة يشير "واسيني" إلى أهمية هذا الشخص في حياته، و يكشف و بطريقة موجزة عن بعض أسرار المتن، و هي طريقة استشرافية؛ تغري بالقراءة للكشف عن غوامض باب الياسمين و ما يكتنفه من أنوار و أسرار و سحر.

و بعد كلمات الإهداء تأتي صفحة بيضاء خالية من الكتابة (الصفحة السادسة)، كأنها فاصل أو فسحة و راحة زمنية للقارئ، أو للتأكيد على الفصل الموضوعاتي بين ما تحويه و ما تضمنه الصفحة الموالية لها التي حوت الكلام الآتي:

(و لو أن الدنيا ممرٌ و محنة و كدر، و الجنة دار جزاء و أمان من المكاره، لقلنا إن وصل المحبوب هو الصفاء الذي لا كدر فيه. طوق الحمامة: ابن حزم الأندلسي)

سيدرك القارئ و هو يطلع على عنوان الكتاب الذي اقتطعت منه الفقرة، العلاقة البينصية بين عنوان الرواية الرئيس (طوق الياسمين) و كتاب ابن حزم الأندلسي (طوق الحمامة).[1]

[1] سنحاول إرجاء الحديث عن هذه العلاقة البينصية إلى العنصر اللاحق. ينظر البحث، ص 433، 434.

فإذا ما علم المتلقي مضمون الكتاب، تنبّه أن النزعة الرومانسية ستتضح من بين ثنايا الرواية، و في هذا إغراء للمتلقي الذي ستطرب نفسه و يشغف فؤاده، و يميل إلى مثل هذه الموضوعات، و يرغب في تصفح أوراق الرواية.

و سيتجلى للمتلقي قصص الحب الحزينة و النهايات الأليمة التي آل إليها أبطال هذا العمل الروائي (الراوي- البطل و حبيبته مريم، و عيد عشاب و حبيبته سيلفيا)، و سيتعرف بخاصة على قصة حب البطل و مريم، ليجدا حبهما لبعض و وصالهما الصفاء الأوحد وسط الدكنة و الكدر و المحنة التي تُغلق نفسيهما المتفجعة؛ أي إن الحب هو المتنفس الذي يخفف على القلوب المتألمة، و لربما هذا الذي أراد "واسيني" إيصاله لنا بتلك المقولة المجتزأة من "طوق الحمامة".

و تحت هذه المقولة مباشرة و بعد فراغ صغير يعثر القارئ على فقرة مدوّنة باللغة الفرنسية، ليتم ترجمتها إلى العربية أسفل الصفحة؛ تيسيرا لمن لا يحسن تلك اللغة، و قد لا يدرك القارئ دلالة تلك الجمل؛ لغموضها الشديد قبل قراءته المتن، و لعلها تشير إلى باب طوق الياسمين الذي زاره عيد عشاب مع سيده الأعظم و الذي سيكشف القارئ أسراره بعد قراءة المتن.

و إن نحن عرجنا بعد هذا إلى رواية (كتاب الأمير) المتأخرة زمنيا كتابة عن الروايات الثلاث السابقة، سنجد أن صاحبها مهّد كلامه بصفحة فقط (الصفحة السادسة)، قبل الدخول إلى متنها، هاته الصفحة التي تنضاف إلى الصفحات التي سبقتها- و كنا أشرنا إليها آنفا- و خُط بوسطها و بكتابة متوسطة الحجم و خط غليظ ما يلي:

« في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل و تبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا و ربما التسريع بإزالة الغموض و انقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة»

* *Monseigneur Dupuch مونسينيور ديبوش*

«Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma libre, je choisirai l liberté».

* *L'Emir Abdelkader الأمير عبد القادر*

تفتتح الرواية بكلام ورد على لسان شخصين، سيدرك القارئ لاحقا أنهما الشخصيتان الرئيستان في العمل، و سيعثر على اسميهما و بعض التفصيل على سطح الغلاف الخلفي للرواية.

و قد يكشف بعض اللبس و المتلقي يقرأ اسم الأمير عبد القادر في إحالة إلى شخص الأمير عبد القادر الجزائري، و في هذا تفسير للفظة الأمير الواردة في عنوان الرواية الرئيس، و التي ستحيل القارئ كذلك على هذه الشخصية خاصة و هو يقرأ اسم صاحب هذا العمل "واسيني الأعرج" الروائي الجزائري .

وكما دأب "واسيني" في رواياته السابقة، يحيل في هذه الصفحة على شخصيات مرجعية، تجعل القارئ يضع خيطا رفيعا بين ما سيقرؤه في المتن وما يحيل إليه في الواقع الخارجي.

لاشك أن الروائي سيختار جملا مهمّة يضعها على لسان هاتين الشخصيتين؛ ليحقق من ورائها غايات معينة، و إلا لما اختارها بعينها و دبج بها كلامه، و نمق بها الصفحات الأولى التي تسبق المتن.

و نحسب أن العبارتين المدونتين على لسانيهما تشير إلى الأهداف و الغايات و المهام التي وكلت كل شخصية نفسها على تحقيقها بشتى السبل و الوسائل، إذ كرس ديبوش حياته لنشر الخير و مساعدة الآخرين بغض النظر عن الديانة و الانتماء، و هذا ما فعله مع الأمير عبد القادر حين قرر نصرة الحق و الدفاع عنه باستماتة و هذا ما سيقرؤه المتلقي في المتن و يتحقق من كثافة حضوره، و لعلها الغاية نفسها التي أوكلها الروائي لنفسه؛ حين قرر رفع الغبن الذي لحق بشخص الأمير، و جعله بذلك يقدم مقولة ديبوش على كلام الأمير.

وضع الأمير كذلك نصب عينيه تحقيق غايات دنيوية كما كان حال ديبوش، حيث صورته الرواية رجلا متفانيا في خدمة من بايعه قائدا و أميرا و مجاهدا، في سبيل تحقيق لم شمل العباد و حرية البلاد التي كلفته الكثير.

و الشيء اللافت للانتباه في عبارتي ديبوش و الأمير أن الأولى مدوّنة باللغة العربية و الثانية باللغة الفرنسية في إشارة أولية إلى قصدية المؤلِّف الذي سعى ضمن صفحات الرواية ككل، إلى بث روح التصالح و حوار الحضارات بعيدا عن النزعات الدينية

و التعصب، و صوّر الأمير و ديبوش صديقين حميمين، لم تفرق بينهما النزعات و اختلاف الانتماء الديني حتى في أقصى درجات الحروب.

يقول "واسيني" حين سئل عن هذه القضية: « حوار الحضارات(..) مستوحى من لقاء بين رجلين من ديانتين مختلفتين يجمع بينهما البعد الإنساني و اقصد طبعا بالرجلين ديبوش القس الفرنسي بالجزائر و الأمير المسلم(..) كانت الزيارة المطولة في سجن أمبواز، في هذه الزيارة نشأ بينهما حوار حضاري عجيب في ذلك الوقت خالٍ من كل تعصب و دون أدنى تنازل رغم حساسية المواضيع المطروقة و التي كانت تدور حول الفكر المسيحي و الفكر الإسلامي».[1]

و بعد محاولة دراستنا لما وسمناه بالمدخل، و ما قد يضيفه في ذهن المتلقي من إشارات دالّة تساعده على فهم بعض جزئيات العمل الروائي الذي بين يديه، سنحاول فيما يلي الغوص في بحر آخر و الولوج إلى متون الروايات الأربع موضوع الدراسة، على أن نقف بدءا عند الصفحات التي تضم عناوين الفصول، فنعكف على قراءتها و محاولة استيعاب دلالتها و علاقتها بالمتن.

3-2-2- العناوين الداخلية:

تعد العناوين الداخلية « عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص(..) و هي كالعنوان الأصلي غير أنه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئية، تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلا على النص/ الكتاب».[2]

إن هذه العناوين-إذن- عتبات مهمة تقف إلى جنب التشكيلات السابقة في بناء التشكيل الداخلي للعمل الروائي، و سنعمل على استقصائها في الأعمال الأربعة؛ لنبين عن دلالتها و علاقة كل عنوان بمضمون الفصل.

إن نحن توجهنا صوب رواية (حارسة الظلال)، فإننا نلفيها مقسمة إلى ستة فصول، وضع ضمن كل ورقة و قبل الولوج إلى كل فصل على حده، و بخط أسود غليظ؛ كي يتميز عن المتن رقم الفصل بعنوانه.

---

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص 83.
[2] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 125.

إن الشيء اللافت للانتباه في رواية (حارسة الظلال) وضع الروائي فقرة صغيرة تحت عنوان كل فصل، تمثل ملخصا موجزا عن أحداثه؛ في لفتة تشويقية قبل البدء في عملية القص.

لقد حاكى "واسيني" بطريقته هذه أساليب بعض الكتب التراثية العربية الأدبية و التاريخية و الدينية و الجغرافية، فقد افتتح به "القلقشندي" فصول كتابه "مآثر الأناقة في معالم الخلافة"، و "الحافظ بن كثير" في "البداية و النهاية" و "المسعودي" في" مروج الذهب" و "ابن هشام" في "السيرة النبوية" و "ابن النديم" في "الفهرست"، و يطالعنا هذا الأسلوب في عصر النهضة في كتاب "تخليص الإبريز في تلخيص باريس" لـ"رفاعة رافع الطهطاوي"، و نعثر على مثل هذه الطريقة أيضا في كتاب "كتاب مرداد" لـ"ميخائيل نعيمة"، و في أعمال روائية مثل "وراء السراب..قليلا" لـ"إبراهيم الدرغوتي"، و "النخاس" لـ"صلاح الدين بوجاه"، و قد انتقل هذا الأمر إلى النصوص الغربية كما هو الحال في "دون كيشوت" لـ"ميغيل سرفانتس" و "اسم الوردة" لـ"أمبرتو إيكو".[1]

يشكل هذا الضرب من فواتح الفصول كما يسميها "كمال الرياحي" « وحدة لغوية و معنوية مستقلة عن الفصل الذي تمهد له، حتى أن غيابه لا يخل بالتماسك البنيوي و الحكائي للنص الروائي».[2]

إن العنوان الفاتحة يضطلع بوظيفة « شرح العنوان الرئيسي و تفسيره للفصل الروائي، و هو ما يشترك فيه مع العنوان الفرعي للرواية في علاقته بالعنوان الرئيسي. فالعنوان المطول يفكك ذلك التكثيف الذي اختزلته صياغة العنوان الرئيسي للفصل ليُجلي عنه بعض ما علق من غموض».[3]

و إن كنا لا نظن أن هذه الملخصات تشرح عنوان الفصل بحذافيره، و إلا ما الداعي من إدراجها، و أين وظيفتها الرئيسة التي تعمل على إحداث الغموض و اللبس في ذهن المتلقي و تجعله يقرأ العنوان بطرائق شتى و يبحث عن علاقتها بأحداث كل فصل، و سنضرب مثالا بذلك بعنوان الفصل الأول مع الملخص الذي يرافقه:

« الفصل الأول

---

(1) كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 47- 49.
(2) المرجع السابق، ص 50.
(3) المرجع نفسه، ص 51.

و يتحدث عن مغامرة حسيسن الغريبـة التـي احتفـظ بالجـزء المهم منهـا لنفسـه حتـى لا يثير الأحاسيس الرهيفة و غضـب الآخرين أو بكل بسـاطة، لأنـه خـاف من عمليـة اختطـاف مدبرة، كما يروي هذا الفصل قصة وصول دون كيشوت (فاسكيس دي سرفانتس دالميريا) إلى الأراضي التي زارها جده الأول ميغيل سرفانتس قبل أن يندثـر هذا الأخير و يتحول إلـى تربـة و انشـداد دون كيشـوت الطفـولي إلـى قصـص حنّـا، عاشـقة الأشـواق الأندلسـية الضـائعة».[1]

قد لا نجد رابطة قوية بين فاتحة هذا الفصل و العنوان الذي سنحاول الإبانـة عن دلالتـه في الصفحات التالية، إذ تتجه هذه الملخصات نحو الحديث عن أحداث أخرى لا علاقة لهـا بعنوان الفصل، و نحسب أن الشعرية تكمن هنا، حين يحاول الكاتـب دومـا إربـاك القـارئ و تخييب أفق انتظاره، إذ تبقى وظيفة العنوان الرئيسة « أن يبعثر الأفكار لا أن ينظمها».[2]

يشير "الرياحي" في خضم حديثـه عن فواتح روايـة (حارسـة الظـلال)، إلـى أنهـا جـاءت تلخيصا مع استباق فقد جاءت « لتروي أحداثا لم تحدث بعد في الحكاية، فتأخذ هذه العناوين الفواتح وظيفة الواشي الذي يفشي أسرار الفصل لأنها تعترض حركـة القراءة لتربـك النظـام الـذي وضـعه الـراوي فـي سـرد الأحـداث، فتعتصـر مـادة الفصـل الممتـدة علـى عشـرات الصفحات في سطور. و هنا تتقاطع الطبيعة الاختزالية للفاتحة بوصفها تلخيصا مع وظيفتها الاستباقية فهي تستبق وقوع الأحداث فتعلن عن حدوثها».[3]

و سنحاول فيما يلي تقديم عنـاوين الفصـول كمـا وردت فـي صـفحاتها، و التـي لهـا أهميـة عظمى مثل العنوان الأصلي إذ « تعمل إما على تكثيف فصـولها أو نصوصـها عامـة، و إمـا تفسيرها، و إما وضعها في مأزق التأويل».[4]

و هي تأتي على رأس كل فصل أو مبحث، كما تكون في الفهرس أو قائمـة المواضـيع و هـذا مكانهـا المعتـاد؛ لأن الفهـرس يعـد عنـد "جنيـت" أداة تذكيريـة و تنبيهيـة فـي جهـاز العنونة.[5]

---

(1) حارسة الظلال، ص 8.
(2) كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 52.
(3) المرجع نفسه، ص 52، 53.
(4) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 125.
(5) المرجع نفسه، ص 126.

	رقم الفصل	عنوان الفصل	الصفحة
حارسة الظلال	**الفصل الأول**	عائلة الخضر	08
	الفصل الثاني	خراب الأمكنة	59
	الفصل الثالث	ناس من تبن	111
	الفصل الرابع	العودة	144
	الفصل الخامس	كورديلّو دون كيشوت	159
	الفصل السادس	رائحة الخوف	219

سيطرح القارئ أسئلة متعددة و هو يقرأ عنوان الفصل الأول، فأي عائلة هذه التي سيتحدث عنها هذا الفصل ؟ و لما ربطها باللون الأخضر بخاصة ؟ و ما هو دور هذه العائلة في المتن ؟

قد يشير هذا العنوان إلى تلاحم أفراد هذه العائلة، خصوصا أن العائلة هي الخلية الأساس في المجتمع أو نواتها و خليتها الأولى، و التي تتكون من أفراد تربط بينهم صلة القرابة والرحم ويسهمون في النشاط الاجتماعي في كل جوانبه. ثم إن صبغ اسم هذه العائلة باللون الأخضر قد يحمل دلالة إيجابية لأول وهلة، خصوصا أن هذا اللون يرمز للخصب و النماء.

لا يفتأ الراوي الإعلان ضمن صفحات قليلة و بنبرة تنم عن خوف و ذعر شديدين عن عائلة الخضر. يقول : « بعد أن غادرنا دون كيشوت و أعيد مجبرا إلى وطنه أستطيع أن أعود إلى قصته(..) تستحق أن تقص بكل تفاصيلها(..) أكثر من ذلك فهي مرتبطة جوهريا بعائلة الخضر.

- يكفي من الخرطي يرحم والديك. ما هذا الكلام الفارغ ؟ من أين خرجت بعائلة الخضر هذه(..) عائلة الخضر مثل الله لا تشبه إلا نفسها و سلطانها، لا تؤمن إلا بما يصدر عنها و لا يستقيم نظرها إلا برؤية اللون الأخضر الكاكي، اللون الوحيد الذي يستفزني منذ طفولتي الأولى، و يولد لدي الرغبة في التقيؤ و الخوف المضمر».[1]

[1] حارسة الظلال، ص 14.

و يقول في موضع آخر: « سأحدثكم عن دون كيشوت(..) محاولا قدر المستطاع عدم حشر أنفي فيما لا يعنيني مطلقا. الحديث الخطير مثلا عن عائلة الخضر سأضعه جانبا، فالعائلة من سلالات الأخطبوط التي تمتلك آلاف الأذرع. ذراع واحد من أذرعتها المتعددة كافٍ لأداء مهمة الاستماع و الكلام و لو على بعد آلاف الكيلومترات فيما تكون ذراع ثانية منهمكة في عمليات الذبح و الخنق التي تتقنها بشكل جيد(..) بينما الذراع الثالثة تلقي خطبة حول حقوق الإنسان في هيئة الأمم المتحدة...الأمر معقد و يحتاج إلى تفصيل أكثر لكن شيئا ما يمنعني من الذهاب إلى أبعد من هذا الحد».[1]

قد يزول بعض اللبس و نحن نقرأ هذين المنقولين اللذين يجري من خلالهما الراوي حسيسن محاورة مع القارئ، و بحنق شديد يغلِّفه ذعر شديد يعلن عن هذا الصنف من التوحد الذي يجمع بين من وسمهم بالخضر لونهم المميز، و إن نحن ربطنا هذا الكلام بالمرجعي، لقلنا: إن هذا العنوان يحمل نفحة سياسية.

لقد تم اختيار هذا العنوان بالذات و افتتح به عتبات الرواية الداخلية، لأن هذه العائلة أصل الحكاية المتخيلة ككل، و عليها تنبني أحداثها، و قصة دون كيشوت ضيف الجزائر على وجه أخص هو الهم الذي يؤرق الراوي، و جعله يختزن كل شجاعته؛ ليفرغها و ليبوح له بتفاصيل رحلته الغريبة مع مرافقة دون كيشوت بأرض الجزائر العاصمة.

يشير المنقولان السابقان كذلك إلى معاناة داخلية مريرة يكابدها حسيسن الذي فقد منصب عمله و تعرض لعمليتي بتر قسريتين، لم يتبق له بعدهما إلا يديه اللتين فضلتا الكتابة على الآلة الراقنة و التنفيس بعض الشيء عن آلامه.

إن الراوي يعيش حالة خوف شديدة من هذه العائلة، الأمر الذي يمنعه من الخوض في تفصيلات أخرى، كيف لا و هذه العائلة هي القوة العليا و النواة المسيطرة و المهيمنة على كل شيء، يتكاثف جهود أفرادها؛ لتحقيق تلاحم من نوع خاص و إعلاء صوت أوحد هو القضاء على كل صوت مخالف، كما أن هنالك رأسا مدبرة تقود هذه الجماعة ارتضى لها الراوي تسمية المعلم « يقال إنه يشبه الظل تارة و تارة أخرى مثل الزئبق في كل مكان و في اللامكان، يسمع كل ما يقال في السر و العلن».[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص 15.
[2] المصدر السابق، ص 179.

مثل هذه الوظائف العجائبية التي الحقت بهذه الشخصية تنطبق على عائلة الخضر في المنقول الثاني، الذي يحاول فيه حسيسن الكشف عن نفاقها و الزيف الذي تعيشه، باختلاف المهام التي تقوم بها، هي صاحبة أوجه متعددة، و لا تخبئ إلا صورة بشعة مترديّة.

عائلة الخضر هذه هي الرأس المدبر، و لا تزرع في النفوس إلا الخوف و الصرخات المكتومة التي تلبست حسيسن و جعلته يرفض الخوض في تفصيلات الحديث عنها، و تترك للقارئ في الوقت نفسه فرصة مشاركته في هذا الألم الداخلي، و تذر الباب شارعا على افتراضاته و تخميناته و رؤاه، و هو بذلك يأمل منه مشاركة حقيقية في قراءته للمتن.

و لربما حمل عنوان (عائلة الخضر) دلالة أخرى، في إلماحه إلى الجانب الديني، نعني الإشارة إلى الخضر عليه السلام، خصوصا حين ربط اسمها باللون الأخضر، الذي يرتبط بلون الجنة، و لربما أراد بالعنوان الإشارة إلى الجماعة الدينية المسلحة، و قد أشار في مواضع كثيرة من المتن إلى الجرائم التي ارتكبتها في حق الإنسانية و فكرها الذي يرفض الآخر و يكفره.

تجرنا الرواية بعد هذا إلى عنوان آخر هو (خراب الأمكنة)، و يساعد التلخيص الذي وضع أسفله على التعرف على حيثيات ما سيجري في هذا الفصل، و سيتمكن القارئ من معرفة أن أحداث هذا الفصل رحلة مكانية، بل هو توهان في أفضية جغرافية مدمرة كما هو ماثل في العنوان، فأي نوع من الخراب هذا الذي بثته الرواية في عتبتها، ليعمل المتلقي على كشف أسراره ؟

بروز المكان جلي في هذا العنوان، بل هو أمكنة متعددة سعى حسيسن إلى إدخالنا عوالمها؛ ليكشف خفاياها و ما تتعرض له من عمليات نهب و سلب و تخريب، و كنا قد أشرنا في الفصل الأول إلى ولوع الرواية بهاجس المكان.

و إذا اختير "عائلة الخضر" عنوانا أوليا و كان أصل الحكاية، فإن الروائي لم يتوانى عن بث عنوان خلفه نعتبره العتبة الرئيسة في متن هذا العمل ككل، و في كل العناوين الداخلية الأخرى. إننا نعده الأساس و البؤرة و المركز الذي أسست من أجله الحكاية، و جرت من خلفه الأحداث و الشخوص الروائي، هو هاجس الروائي الأوحد الذي عبَّر من خلاله عن المرارة التي تداخله و كشف عنها في هذا الفصل، الذي يعد الرحلة العجائبية الرئيسة التي خاض غمارها حسيسن و دون كيشوت بالعاصمة.

تنتقل بنا الرواية بعد هذه الرحلة المكانية إلى رحلة بشرية، يُكشف من خلالها عن فصل ثالث موسوم بـ (ناس من تبن). إنه توهان آخر يأخذنا إلى عوالم تبين عن أصناف بشرية و سمها صاحبها بالتبن و الخيش، الأمر الذي يرسم في ذهن المتلقي صورة سيئة عن الشخوص الروائية التي سيحدثنا عنها، و قد يرى فيها شخصيات سلبية لا قيمة لها، بعقول جافة مهترئة مثل البقايا النباتية التي تقدم علفا للماشية.

يشير الملخص المثبت تحت عنوان هذا الفصل أن الرحلة هنا ستكون فردية، حيث سيعمل حسيسن بعد اعتقال مرافقه دون كيشوت إلى خوض مغامرة أخرى يجوب على إثرها أمكنة متعددة و يضيع داخل دهاليز مدينة الجزائر، ليلتقي هناك شخصيات غريبة بتفكير معقد.

يطالعنا بعد هذا عنوان الفصل الرابع بملفوظ واحد هو (العودة) الذي سيطرح في ذهن تساؤلا عن عودة من ؟ و إلى من أو إلى ماذا ؟ و هل كان الرجوع مكانيا أم زمانيا ؟

تحاول الرواية الربط بين هذا الفصل و الذي سبقه، أين تنتهي رحلة الراوي السابقة، لتفتح رحلة أخرى لا تأخذ ضمن المتن مقاما طباعيا كبيرا؛ باعتبار قلة أحداثها، و هي باختصار تضم عودة حسيسن إلى مقر عمله بوزارة الثقافة بعد رحلة شاقة في عالم البيروقراطية الثقيلة، و الحديث عن سكرتيرة الوزير صاحبة اللسان الحاد، و لعل أهم شيء فتح حسيسن للرسالة التي بعثها له دون كيشوت من سجنه الإجباري، ليستلقي بعدها على كرسيه و يغرق في قراءة جنونيات صديقه.

إلى هنا تنتهي هذه الحلقة ليفتح فصل آخر كان تتمة لأحداث الفصل السابق و فتحا لباب واسع على رسالة دون كيشوت التي وسم بها الروائي عنوان الفصل الخامس (كورديلو دون كيشوت).

تتكرر الرحلة الفردية و في نغمية خاصة ضمن عناوين فصول هذه الرواية، حيث أخذ دون كيشوت هذه المرة على عاتقه مهمة تدوين القصص التي عاشها و التجارب التي مرّ بها رفقة حسيسن، و ذلك ضمن كراس صغير (كورديلو- Cordello)، عمل فيه على تدوين تفاصيل رحلته ككل و بأرض الجزائر العاصمة خاصة.

من هنا جاء عنوان الفصل الذي يضع للكتابة شأنا عظيما؛ باعتبارها المتنفس الأوحد لمن انغلقت عليه المسالك و سدت في وجهه الأبواب، و هكذا فعل دون كيشوت و صنع حسيسن، الذي صارت الكتابة معشوقته الوحيدة وسط الخواء الذي صار يحياه.

تنتهي تفاصيل رحلة دون كيشوت من هنا، ليمتلك الراوي حسيسن زمام الأمور مرة أخرى، ويكشف عما تبقى من الخفايا في فصل وسم بـ (رائحة الخوف).

نحسب أن هناك تعالقا شديدا بين عنوان الفصل الأول و الأخير، إذ يرتبطان بعائلة الخضر التي تمتلك زمام الأمور، و التي فضّل بها الروائي ختم الحديث عن الذعر الذي تملّك حسيسن جراءها. بها بدأت الحكاية و بها ينبغي أن تنتهي، أو ليست عائلة الخضر أصل الحكاية.

صفحات هذا الفصل قليلة؛ حيث لا تضم أحداثا كثيرة، إلا أن أبرزها عملية البتر التي مني بها حسيسن و ختم بها الروائي قصته نهائيا.

لقد غلّف الخوف و الذعر الشديدين نفس حسيسن، جراء ما تعرض له، الأمر الذي دعاه إلى كشف جلّ الحقائق، كما تحدث ضمن الفصل الأول عن ذلك و ختمه في هذا الفصل. يقول بنبرة متألمة: « سكنتني بالفعل حالة خوف حقيقية (..) لا تحاولوا أن تحفروا فوراء كل حقيقة مكشوفة هناك حقيقة أخرى تظل مخبأة ولن تسمعوها مني. الكل سيدفن في القلب. هذا هو الجبن عينه. أنت تحمي القتلة. قلت لكم لا أعرفهم. ما نحبش نعرف ربهم. عفوني، أنتم لا تعرفون شيئا عن حالة الموت التي تأكل الإنسان و هو يسمع خشخشة السكين الصدئة، و هي تتحرك جيئة و ذهابا تتلذذ بقطع العروق و اللحم ؟! قلت لكم أنا خائف».[1]

تفوق رواية (شرفات بحر الشمال) سابقتها في عدد الفصول، إذ تتضمن ثمانية فصول نقدمها في الجدول التالي بأرقام صفحاتها:

	رقم الفصل	عنوان الفصل	الصفحة
شرفات بحر الشمال	**الفصل الأول**	روكيام لأحزان فتنة	09
	الفصل الثاني	جراحات الذبيح العاري	73
	الفصل الثالث	دورية رامبرانت الليلية	111
	الفصل الرابع	رومانس موسيقى الليل	140

[1] المصدر السابق، ص 235.

	الفصل الخامس	تراتيل الإنجيل المفتوح	191
	الفصل السادس	أغصان اللوز المر	232
	الفصل السابع	حقول فان غوخ اليتيمة	265
	الفصل الثامن	حدائق عباد الشمس	315

إن الحزن الذي يتراءى أمام ناظري القارئ ضمن الصفحات الأولى التي تسبق المتن، تتكرر و عيناه تقرأ أول عنوان ضمن العتبات الداخلية لهذا العمل، ليطرح بعدها تساؤلا عن سر فتنة و ارتباط الأحزان باسمها ؟

حضور المرأة يتكثف ضمن أول عتبة- كما عهدناها في أعمال "واسيني" السابقة- فهل هي الملجأ الذي يُقصد؛ للتفريج عن الهم و قساوة الحياة ؟ أم هي ذات الشأن العظيم في هذا العمل خصوصا أن الرواية تشير على سطح غلافها إلى قصة حب قاسية يتقاسم فيها الموت و الحياة المساحات نفسها، من ثم كان حضورها ضمن أول عنوان أمرا طبيعيا ؟

تعود بنا كلمة روكيام (Requiem) إلى منظر مأساوي، فهي القداس [*] أو ترتيلة الموتى أو الصلاة لراحة الميت أو موسيقى قداس الموتى، و هي أيضا عنوان الدمار في طقوس الروم الكاثوليك، كانت هذه الجنازة أصلا لهدف المؤلفات الموسيقية التي يستعين القيام بها في خدمة الطقوسية تعني النهاية المأساوية.[1]

فتنة هي الشخصية الحاضرة الغائبة في هذا العمل، إنها حبيبة الراوي- البطل ياسين، الذي راح يبحث عن طيفها بأرض أمستردام. و تسرق فتنة معظم أحداث الفصل الأول؛ حين تقوم ذاكرة الراوي باسترداد الماضي و استعادة تفاصيل قصته كاملة مع امرأة سرقت راحته و أوصله غيابها إلى عتبات الجنون، و بذلك كانت (روكيام لأحزان فتنة) رحلات في الماضي البعيد. يقول الراوي في حوار مع محبوبته: « قلتِ قلل من الخطايا، قلتُ: كيف و أنتِ أكثر الخطايا التباسا قلتِ: تعلم كيف تنسى. وحده النسيان يشفي الذاكرة من أوجاعها القاسية. تصور لو حملت الذاكرة كل إحباطاتنا لانفجرت. قلتُ: لا وجود للنسيان. هي كلمة

---

[*] القداس مصطلح يستخدمه المسيحيون، للدلالة عن تجمعهم للاحتفال بالإفخارستية أو الإجتماع للعبادة. عادة ما يكون القداس في الكنيسة و يقيمه أحد رجال الدين أو القساوسة، أما سر الإفخارستيا أو سر التناول أو العشاء الرباني، هو أحد الأسرار السبعة المقدسة في الكنيستين الكاثوليكية و الأرثوذكسية، أو أحد السرين المقدسين في الكنيسة البروتستانتية، و هو تذكير بالعشاء الذي تناوله المسيح بصحبة تلاميذه عشية آلامه، و يحتفل بها في جماعة المؤمنين، لأنها التعبير المرئي للكنيسة.

http://www.ar.wikipedia.org/wiki/ قداس.

[1] www.translate.google.com/translate-t-#/ar/requiem. وَ www.ar.wikipedia.org/wiki/ قداس.

للتسلية فقط مثل أية لعبة تعطى للأطفال للتخلص من شغبهم. نحن لا ننس عندما نريد و لكننا ننسى عندما تشتهي الذاكرة. و الذاكرة عندما تشرع نوافذها للتخلص من ثقل الجراحات لا تستأذن أحدا».[1]

لقد كانت رغبة ياسين كبيرة في ترك البلاد و تغييرها و استبدالها بمكان أرحب و أجمل هو مدينة أمستردام، و هو في رحلته هذه و في الطائرة التي ضمت أحداث الفصل الأول استعاض بالهم الذي يعتصر قلبه، صورة حبيبته فتنة، فاستأنس بوجودها في ذاكرته و قلبه، لكنه مني في نهاية المطاف بلوعة فقدانها، حين اختطفها البحر منه. يقول ياسين : « من أين يأتي هذا الصوت مرة أخرى. هي بكل ملامحها و تفاصيلها. من أين جاءت ؟ كيف خرجت من حقول اللوز في أواخر هذا الشتاء المستحيل و هي تحمل على ظهرها كل خيبات الدنيا الظالمة ؟ كيف تركت قريتها و ساحات حارتها(..) أهذه أنت ؟ ياه ؟ أين اختبأت كل هذا الزمن ؟ ألم يكن من الممكن أن تأتي على دفعات ؟ مجيئك هذا دفعة واحدة يضيعني. كدت أنسى هذا الوجه الرائع. تصوري، أكثر من عشرين سنة وجهك لم يتغير كثيرا ملامحك ازدادت تماسكا و ثقة. أنا ؟ كما ترين. كبرت لم أعد المراهق الذي ورث منك الكمان و الفوطة الزرقاء التي تركتها على حافة البحر و الذي ظل يتساءل إذا كنت قد انتحرت أم ركبت سيارة المرسيدس السوداء».[2]

فهل يمثل عنوان الفصل الأول- إذن- النهاية الفجائعية التي آلت إليها فتنة ؟ أم تستحق ترتيلة- كما يفعل المسيحيون- على الرغم من انتحارها ؟ هذا القداس الذي يلمح إليه الراوي في نهاية الفصل، حين يحدثنا عن الرسام فان غوخ الذي عثر القارئ على اسمه ضمن المدخل- كما تحدثنا سابقا- و الذي فضل الانتحار و رفض خوري أوفير سيرواز (Auvers- sur oise) إقامة قداس جنائزي له وحمله في عربة الكنيسة؛ لأنه انتحر و لم يمت. يقول ياسين عن فتنة فور اندثارها بين أمواج البحر المتلاطمة: « توقفت على الحافة. اكتشفت فجأة لذة الصمت و صفاء البحر و فجاعة أن تفقد إنسانا عزيزا وضعت الكمان بين الكتف و الذقن كما علمتني(..) ثم بدأت أعزف لفتنة، للبحر و للأموات فقط بقايا النشيد الأندلسي الحزين و موسيقى الليل الصغير كما تعلمتها منها لأول مرة».[3]

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 24.
[2] المصدر السابق، ص 25، 26.
[3] المصدر نفسه، ص61.

تتواصل نبرة الحزن في عنوان الفصل الثاني (جراحات الذبيح العاري). تفتح هذه العتبة نوافذها للألم، و تتحدث بلغته التي لا يفقهها إلا المجروح.

يكشف الراوي هنا مدينة أخاذة بمجرد هبوطه من الطائرة. يقول: « ياه، هذه هي أمستردام الشهية ؟ المدينة البريئة العذبة التي تنام على الماء(..) طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة، مدينة هادئة...».[1]

هي السعادة تغمر قلب ياسين بهذه الأرض، فكانت البديل الذي أدخل الفرح و السرور و البهجة و اقتلع الحزن و الجراح الداخلية التي ألمت بقلبه بأرض وطنه الذي لم يجلب له غير الأسى.

لم يتمكن ياسين على الرغم من كل هذا، التخلص من الوجوه التي جرجرها معه إلى منفاه، يقول:« لا أدري من الذي قال: لا نستطيع أن ننسى إلا إذا فتحنا الجروح القديمة و استمعنا إلى أنينها الداخلي» [2]، و يضيف في موضع آخر: « تأملتُ سقف الغرفة. شعرتُ بالحاجة على استعادة كل المفقودات التي تنام في قاع القلب المتعب».[3]

هيهات أن تُنسى الذكريات و تطوى، إذ تظل تلازم الراوي، و هكذا كانت أحداث هذا الفصل، استعادة كلية لجراحات قلب مذبوح و معلول بداءِ الوطن و قصص ماضيه الأليم، يتذكر ياسين سنوات طوال قضاها بتربة بلد لم يوفر له الشيء الكثير.

فتحت الصفحة الأولى على وجه المحبوبة فتنة و ليلة فقدانها الأبدي. يقول الراوي: « كلما اقتحمني اليوم وجه فتنة، تذكرت الليلة الوحيدة، ليلة لا أكثر، كانت كافية لتخلط كل يقينياتي. محت كل الأصوات التي سكنتني لتتربع على عرش القلب المتعب(..) أي حرقة تأخذني الآن و تدفع بي نحو مغاور الأبجديات التي كم أتمنى أن تهدأ حتى تموت من تلقاء نفسها و تحررني من أسئلتي الصعبة. أريد أن أنسى. أنسى فقط».[4]

يطل علينا الفصل الثالث، و هو يحمل عالم الفن على كتفيه، حيث اختير له عنوان (دورية رامبرانت الليلية)، كما اختير أن يكون بطل الرواية و راويها نحاتا متميزا.

يظهر البعد الفني في هذا العنوان جليا، حين نقرأ اسم الرسام "رامبرانت فان رين" (1606- 1669)، أعظم فنان أنجبته هولندا، و الذي يعتبر بشهادة كبار النقاد و الباحثين

---

(1) المصدر نفسه، ص 76.
(2) المصدر السابق، ص 84.
(3) المصدر نفسه، ص 100.
(4) المصدر نفسه، ص 83.

العالميين أحد عباقرة الفن ممن يشهد لهم التاريخ بالتميز و الإبداع، إنه أحد ركائز الفن التشكيلي الأوربي في القرن السابع عشر، و الذي طور عالم التصوير برؤيته التشكيلية و تعامله مع الظل و النور.[1]

لقد كان متحف الرشكميوزم بأمستردام موضع أحداث هذا الفصل، من ثم طغى الحضور الفني بشخوصه المرجعية و التخييلية على أحداث الفصل الثالث.

مقارنة ياسين بين أرض الوطن و مدينة أمستردام ترتيلة تتواتر على صفحات هذه العتبة. يقول متحدثا عن رواق المتحف : « الهدوء و السكينة يعطيان للمكان جوا كنسيا. كنتُ أسير و في الوقت نفسه كم كنتُ أتمنى أن أتوقف للحظة واحدة فقط، أتلذذ فيها بالاتساع و راحة البال(..) عندما نأتي من بعيد تستيقظ أنانيتنا القديمة و نتمنى أن تنتقل إلى بلداننا كل هذه الأشياء الجميلة (..) هناك شيء في بلداننا لا يسير وفق السير الطبيعي للأشياء».[2]

حاول الراوي دوما الانفلات من ربقة المكان الأم، ليجد البديل ممثلا في الاتساع الذي ينشده بأرض أمستردام، و ليكون الالتصاق أكثر وطأة على نفسه الموجوعة، نلفيه يستحضر ذاكرة هذه المدينة و تاريخها و معالمها. لقد جعل نفسه جزءا من ذاكرتها البعيدة لما استحضر شخصية رامبرانت، محاولا في كل مرة احتضان المكان الجميل و التخلص من كل وجه يذكر بمرض يعيشه على الدوام و لم يتمكن من التخلص منه، إنه مرض الذاكرة و ألم الوطن. يقول مخاطبا حنين : « إذا أردت أن تصلي إلى النسيان تفادي لقاء القادمين من هناك. فهؤلاء أكثر الناس فشلا في التخلص من مرض الأرض. لقاؤك بيَّ الآن هو إيقاظ لهذه الجروح التي ليست في حاجة إلى من يزيد في غورها».[3]

لقد استنجدت الرواية-إذن- بالفن ليفتح أبواب الدنيا المقفلة، و يغرق في تفاصيل المدينة ممثلة هنا في شخص رامبرانت أكبر أساتذة فن الرسم الغربي، الذي يتميز بسرعته و مهارته و دقته و براعته في تكوين الأعمال الفنية و رسمها، له محاولات جبارة في رسم الشخصيات المختلفة، و كان بارعا في رسم الوجوه، لدرجة أنه يسبر بريشته أغوار النفس البشرية، و يعكس ما فيها من جوانب سيكولوجية دفينة يظهرها بألوان داكنة، و يصارع

---

[1] www.ar.wikipedia.org/wiki/ وَ رامبرانت www.jroo/n.com/Vb/13988.html

[2] شرفات بحر الشمال، ص 120.

[3] المصدر نفسه، ص 136.

بفرشاته المحملة بالضوء غموض الظلام، و تتفاعل المتضادات عنده بابداع ليس لـه حدود، و ينتج أبرع أعماله التي تعتبر من الكنوز الفنية المحفوظة الآن في المتاحف الأوروبية و العالمية.[1]

لرامبرانت لوحات كثيرة تبرز موهبته الخاصة في فن الرسم، و قد اختار الروائي من بينها "دورية الليل" التي جعلها عنوانا للفصل الثالث، و هي تُعد أشهر لوحاته، كان قد رسمها عام 1642 بطلب من أعضاء الرابطة العسكرية الذين طلبوا منه رسم صورة جماعية، غير أن رامبرانت لم يتقيد بما طُلب منه، فرسم 28 رجلا بدلا من 17، و جعل بينهم فتاة ذات ثوب حريري أبيض تزيد من حدة الصراع بين الضوء و الظل، مما أثار غضب أعضاء الرابطة، فأخذوا يشوهون صورته و سمعته الشخصية و اتهموه بالفسق، و في ظل أزمته هذه تموت زوجته ساسكيا و طردوه من بيته و أشهروا إفلاسه، فاضطر إلى السكن ببيت حقير في حي قديم و كتب عليه أن يرى سمعته الشخصية و تاريخه الفني يتهاوى أمام ناظريه.[2]

لقد حظي الراوي بالشهرة و التفوق بأرض أمستردام، المكان الملاذ الذي وجد فيه نفسه إنسانا مختلفا يلقى محبة الآخر (الأجنبي) و تقديره، بوصفه فنانا قبل كل شيء و حاملا لرسالة إنسانية، بل إنه حظي في نهاية تلك الزيارة بجائزة لا تمنح إلا للاستثنائيين و المتميزين، و نراها إشارة على قدرة الأنا على الإنجاب و التفوق.

و على الرغم من هذا يعيش ياسين التعاسة الداخلية و مرارة الحياة و قسوتها- كما عاشها رامبرانت- كلما تذكر وطنه و آلامه، و إذ أكد المختصون أن رامبرانت « برع في تصوير الأشخاص و المشاعر العميقة و المتداخلة و المفعمة بالحزن و الشقاء و المعاناة» [3]، كما عرفت لوحاته في اللون الداكن و عاشت الظلمة و غموضا- اللهم في بعضها- كما هو حال دورية الليل، فإننا نحسب أن اختيار اسم هذا الفنان بالذات مع خصوصية فنه و لوحته المشتهرة تلك لها مسوغات كثيرة، بدءا من لفظة الليل التي تحيل على العتمة، و لعلها الظلمة التي يعيشها الراوي في داخله، و الاسوداد الذي يعلو البلاد و الوجوه التي جرجرها معه إلى أرض الغربة و لم يستطع منها فكاكا.

---

(1) www.Saihat-boys.com/Vb/archive/index.php/t.22624.html
(2) www.jroo/n.com/Vb/t3988.html وَ www.Saihboys.com/Vb/archive/index.php/t.22624.html
(3) www.g10g.com.Vb/showthread.pht?t=21116.

تطوى هذه الصفحة لولوج عتبة أخرى تعلن منذ البدء عن نغمات وجدانية، تبدأ بلفظة رومانس، لتعانق الموسيقى بعد ذلك و تعطيها نغمية رقيقة، لتنفتح على هدوء الليل و سكينته و ما قد يبعثه في النفس من جو و صفاء رومانسي جميل.

هو المكان البديل- إذن- يبزغ فجره مرة أخرى بديار الغربة، و في بيت حنين على وجه الخصوص، الذي سيكون موضع أحداث هذا الفصل و في عتمة الليل. يقول ياسين بعد مغادرة الساهرين للمنزل : « لقد ذهب الجميع و لم أبق إلا أنا معلقا على الشرفة المطلة على الميناء القديم(..) ناس آخر الليل يمشون كما يشتهون تحت الأضواء الخافتة و الهدير المغموم للسفن الضخمة التي تبحث عن أماكن رسوها. العالم الذي كنت أراه كان يبدو لي واسعا لدرجة ضياع البصر. منذ عشر سنوات لم أر ميناء في الليل بكل هذه الأضواء. أحيانا أتساءل إذا لم يكن الذي يحدث أمام عيني مجرد حلم أو ربما صدفة جميلة كان يجب أن تحصل لغيري. ليس أبعد من ليلتين كنت ما أزال داخل أمتار لا تسمح حتى بالحركة، و عندما أعبر الشارع لا أرى أكثر من المساحة التي يجب مسحها لتفادي الغفلة و الاغتيال الفجائي».[1]

انفتاح الذاكرة على صور الماضي ظلت سيناريو يقض مضجع ياسين بأرض أمستردام، التي وجد فيها نفسه إنسانا آخر يلقى محبة الآخر و احتواءه، كما وجد شخصا عزيزا على نفسه ذكره بصوت ملائكي كان يطل عليه في طفولته على أمواج الإذاعة، إنها حنين أو نرجس الشاعرة الجزائرية.

لقد وجد ياسين ضالته في هذه المرأة و ببيتها الذي وجد فيه الفرصة سانحة لتذكر طفولته التي تميزت بحضور متميز للمرأة: أمه و أخته زليخة و فتنة و نرجس. و لعل أجمل همسات السهرة تعرفه على كليمونس الشخصية التي ميزت أحداث هذا الفصل، و التي نحسب أن لها علاقة وطيدة بعنوان هذا الفصل. يقول الراوي عنها:« في كليمونس شيء مني يصعب القبض عليه مثل الضوء الهارب. ربما لأن لنا ذاكرة مشرعة بآلة اسمها الكمان. لا أتذكر الشيء الكثير سوى وجهها. غطى على كل الحاضرين هناك سحر في

[1] شرفات بحر الشمال، ص 149، 150.

البعض بدون كلام كثير، يحتلون أمكنتهم في الذاكرة. كليمونس امرأة لا تمر بشكل عادي أمام الأعين».[1]

يبرز هنا الدور العظيم الذي يلعبه الفن في هذه الرواية، فالراوي نحات وفتنة عازفة كمان و حنين شاعرة، و أكثر شخصيات الرواية لهم علاقة بفن من الفنون مثل تينة الوهرانية، و كليمونس، و والدها، و والدتها، و ميمون أخ فتنة، و ماريتا، إلى غير ذلك من الفنانين الذين التقى بهم ياسين بأمستردام.

وتعلن الموسيقي حضورها المتميز بين صفحتات هذا الفصل؛ لتنتظم كل الإختلالات و ترفع كل التمزقات التي يعيشها ياسين، إنها متنفس آخر بديار الغربة، و رتق لجروحه وآلامه الداخلية، خصوصا إذا حضرت في ظلمة الليل الذي يبعث في النفس و الأجواء الراحة و الطمأنينة و الهدوء و السكينة، إضافة إلى أنها تعني في دخيلة الراوي فتح لذاكرة بعيدة و فتنة حبيبته عازفة الكمان.

تمثل هذه العتبة استردادا لفترات جميلة كان يقضيها ياسين رفقة فتنة في قريته و في بيته الذي كانت تزوره فيه، لتعلمه سحر الأصابع و تسحبه بذلك إلى نشوة أخرى، هي نزهة الفن الراقي الذي يذيب ثلوج الوحدة و العزلة و القلق و التوتر.

صوت كليمونس في حد ذاته فتح شيئا ما في قلب ياسين و نشأ فيه كالنبتة، لقد تذكر صورة الحبيبة المفقودة. يقول : « أنا حبيس ذاكرة تقاوم الموت في الوقت الذي أتمنى فيه قتلها. من كان هناك ؟ صوت من ذاك الذي يشق القلب في الصباح الباكر. لم تكن هي و لكن كانت تشبهها. لا أريد أن أضيف امرأة رابعة أو خامسة إلى هذه الذاكرة المتعبة. أنا هنا لأنسى. لأموت على الأقل بعيدا عن الأسئلة المستعصية».[2]

لقد استطاعت كليمونس أن تسرق كل الليل، حيث إنها تملك رشاقة كبيرة و أناقة استثنائية في العزف لا تضاهى. يقول عنها ياسين حين تزحلقت أناملها برقة فوق الأوتار:« عزفت قليلا بينما كنتُ منهمكا في تأمل الميناء القديم، كنتُ أتحسس من أنين الكمان طريقة حركة أناملها و هي تبحث عن الخيط المفقود أو الصعب(..) كان الذراع ينزلق برشاقة على الكمان».[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 143.
[2] المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.
[3] المصدر السابق، ص 143، 144.

لقد كانت الفرصة سانحة لياسين حين أخذ الآلة نفسها و عزف ألحان ذاته. يقول: « كانت العيون ملتصقة بأصابعي و هي تحاول أن تفك سر الحالة. لم يتكلم أحد. كانوا يستمعون إلى أنين لم يكن كالأنين. أنين يشبهني و يشبه قليلا تلك الأرض التي تخلت عن كل الذين أحبوها و دخلت فراش القتلة».[1]

لقد كان هذا الفصل –إذن- أكبر فرصة لبروز دور الفن الجميل في حياة البشرية و انبعاث أنين وجداني في عتمة الليل كان أملا آخر لرتق جروح الماضي و قسوة الحاضر و غموض المستقبل.

تنفتح الرواية بعد هذا على فصل آخر اختار له الروائي عنوان (تراتيل الإنجيل المفتوح)، و لعلها عتبة تذكرنا بعنوان الفصل الأول (روكيام لأحزان فتنة) أين يرتقي أنين الحزن و همسة المكلوم في صورة مغلّفة بقيم الوقار و الاحترام، و سيتساءل القارئ هنا أي نوع من التراتيل سيتحدث هذا الفصل ؟

لم يستطع ياسين إزاحة ذكريات الماضي من فؤاده و عقله، إذ تحمل كل صفحات من المتن استردادا لمخزون حزين من بلاد فر منها كي ينسى آلامها، لكن هيهات. يقول ياسين مع أول فقرة من هذا الفصل : « بعد عشر محاولات متكررة من الإخفاق في استدراج النوم صممت أن أقوم من فراشي و أن لا أحاول مرة أخرى إلا عندما يأتيني هو بنفسه. كانت وراء أمستردام تنهض جنازات المدن الأخرى و ضباب الأحزان التي لا تتبدد إلا لتترك وراءها سيلا من الرعشات الغامضة. كان وقع خطوات الناس يصلني هادئا أو مهرولا ليدخلني بهدوء في تفاصيل المدينة البعيدة التي لم أعد أعني لها الشيء الكثير. كان البحر الموحش الذي تركته ورائي يندفع بقوة في الذاكرة».[2]

همُّ المدينة التي تركها ستنفتح دفاترها مرة أخرى بين يدي الراوي، لتنشده بعد ذلك تراتيل مختلفة لوجوه لها علاقة وطيدة به، و ظلت على الدوام هاجسا يؤرق وحدته، أبت أن تتوارى أو تغلق أبوابها، و ستظل كذلك مفتوحة في ذاكرة الراوي.

أول تلك الوجوه شخصية غلام الله التي نحسب أن الفصل عُقد لأجلها؛ باعتبار أن سرد قصتها أخذت مقاما طباعيا معتبرا، حاول فيه ياسين خوض تفاصيل حكايته المأساوية خاصة بعد وفاة ابنته الوحيدة نوارة، التي قتلت مع الموجات الأولى لأحداث أكتوبر 1988.

---

[1] المصدر نفسه، ص147.

[2] المصدر نفسه، ص 192.

ظـل غـلام الله يقرأ القـرآن و يطلـب الرحمـة لهـا فـي الطرقـات و الأمـاكن العامـة و الأسواق و المقاهي قبل أن يجد نفسه على الرصيف متهما بـالجنون، ليساق بعدها إلـى بهو المجـانين بمستشفى مـايو، ليغـادره مـرة أخـرى و يجـد نفسـه ضـائعا داخـل شـرايين المدينـة، لـيحط رحالـه بشـارع عبـان رمضـان الـذي طُـرد منـه، و انتهـى بـه المقـام عنـد مـدخل سـوق كلوزيل.

لم يجد هذا الرجل من شـيء ينفس كربـه إلا الشدو بصـوت جميل ظن النـاس أنـه يقرأ القرآن، غير أن الحقيقة تقول إن قلبه كان يقطر حزنا، و هو يرتـل كلامـا ممتلئـا بـالحرائق و الخيبة. يقول عنه ياسين:« كنت كلما مررت على سوق كلوزيل الممتلـئ بالبشر أقف أمامـه و أستمع إلى صوته و افتح خفية المسجلة في جيبي(..) كـان عمـي غـلام الله يأسرني بقصـته و صبره و لغته و تاريخه المبهم(..) ينغمس في شدوه و تراتيله: و إذ يهمس النـاسُ فـي آذان بعضـهم البعض أن رأوا مـا يثقل الـروح و يشيب الـرأس و ينهض الميت من قبره يتبـاكى الذين يقهرهم الخوف و لا سبيل لهم في الدنيا غير الصبح، أولئك لا خير من ورائهم و لا من أياديهم التي اقترفت ما لا يريده الأكرمون. ربكم عـالم بمـا تخفون. و ويل للذين يخفون سيأتي عليهن يوم فيه تتآكلون».[1]

اختطف غـلام الله بعد فتـرة، و عثـر عليـه مصـلوبا بإحـدى الزوايـا، و هكذا كانـت نهايتـه مأسـاوية مـات و تـرك أناشيده المهمومـة و تراتيلـه الحزينـة و أشـواقه المرتبكـة و رحـل إلـى مكان قد يوفر له السعادة و نسيان الغبن الذي كان يعيشه بأرض الوطن، هذه التربة التي قال عنها الراوي:« هل هو الخوف أم الأسئلة المحيرة هـي التـي دفعتنـي إلـى المغـادرة بالضـبط في يوم موعدي لاستلام سلاح الدفاع الذاتي نحو أرض أخرى ربمـا كانـت أرحـم مـن التربـة التي سرقت معظم أصدقائي ؟ أرى نفسـي أحيانـا ديناصـورا شـاءت الصـدفـة أن لا ينقرض. وجودي حيا عن طريق الخطأ و وجودهم في تربة المقابر ينغص علي الحياة».[2]

لقد ضمت تربة القبر شخصا عزيزا إلى قلب الراوي و هو أخوه عزيز الذي لاقـى نهايـة مأساوية. عزيز هو الجرح الحي الذي لم يلتئم، إنها فجيعـة أخـرى فـي حيـاة ياسين، فتح من خلالها رسالة كان قد كتبها له يوما لكن الموت لـم يمهلـه ليقرأهـا. توقفت عينـا الـراوي عنـد حروفها لتقرأ ترتيلة أخرى ملأى بـالمرارة. يقول:« حبيبـي الغـالي عزيـز. كـم هـي مضـنية

---

[1] المصدر السابق، ص 204، 205.
[2] المصدر السابق، ص 194.

مسالكك أيها الغريب. هكذا انسحبت من الدنيا بصمت مثلما جئت. بدون ضجيج، على إيقاع نحيب خافت لأم دفنت في قلبها منذ أكثر من أربعين سنة زوجها الذي لم تعرف قبره مطلقا ثم ابنتها و انتظرت شرف النوم الأخير بين يدي الابن الوحيد الذي رفض أن تبدد حنينه مغريات المدينة...».[1]

تشكل هذه العتبة مع عنوان الفصل الأولى ثنائية متآلفة تحمل الأوجاع نفسها، و بها صار الترتيل رمزا عميقا في الذات، كلما تجدد تجددت معه الذاكرة الحزينة و الملأى بمختلف الآهات و الآلام، التي ترتبط بالشخصيات و المكان على حد سواء.

يفتح الراوي عينيه بعد انجلاء صور الماضي الكئيبة على وجه كليمونس التي نسي بها مدينته المحترقة، ليغرق في وجه طفولي و ملائكي، يأخذ بيده إلى عتبات فصل جديد موسوم بـ(أغصان اللوز المر).

تتواصل مسحة الحزن التي تغلف عناوين الفصول السابقة، أين يتلون هذا العنوان بالمرارة نفسها، و إن تقدمت كلمة "المر" لفظة "اللوز" التي أحالت على الخصب و النماء.

فعلى الرغم من "اللوز" وردت لفظة "المر" التي ستغير الدلالة الإيجابية و الصورة الجميلة للوز، فيتلون داخلها بصورة مريرة، و لربما كانت هنا إشارة إلى المواضع التي زارها ياسين بأرض أمستردام، و قد قادته أول زيارة إلى بناية الأرشيف الوطني.

و في خضم هذه الرحلة الماضوية يتعرف ياسين على قصة كنزة العازفة الجزائرية التي أنهت حياتها بالانتحار، و كانت المقبرة موضعا هاما وطأته قدماه، حيث زار رفقة كليمونس قبر والدتها كما زار مقبرة المنسيين، هذا المكان المهجور الذي تعرف فيه على عبد الباقي حارس المقبرة، الذي ترك بلاده؛ ليستقر بديار الغربة، التي يفضل الموت فيها على العودة إلى وطنه، كما تعرّف على القصص المأساوية لأصحاب هذه المقبرة.

و بهذا الشكل تمتد أغصان المرارة في الأفق و تعلو سماء المقبرة، و تمتد إلى قلب ياسين المفجوع بفقد الحبيبة، التي ظل طوال إقامته بأمستردام يبحث عن ظلها المفقود.

يغادر الراوي هذا المكان الموحش باحثا بعينيه المتعبتين عن مكانه بين القبور المجهولة، يشيح بوجهه عنه ليرحل بنا إلى فضاء جغرافي آخر، و إلى عتبة جديدة وسمت بـ (حقول فان غوخ اليتيمة).

---

[1] المصدر نفسه، ص 215.

تعود بنا هذه العتبة إلى عنوان (دورية رامبرانت الليلية) و يجمع بينهما العودة إلى إعلاء دور الفن، في متن هذه الرواية و الاستئناس باسمين عظيمين في الرسم بهولندا.

سيسترجع المتلقي و هو يقرأ اسم "فان غوخ" المقولة التي افتتح بها الروائي نصه الروائي، كلمات هذا الرسام البسيطة التي دونها قبل خمسة عشر يوما من انتحاره.

فينسنت فان غوخ أحد فناني الانطباعية، تتضمن رسومه بعضا من أكثر القطع شهرة و شعبية و أغلاها سعرا في العالم، في إحدى حالات هياجه الجنوبي قطع أذنه و ربط رأسه المصاب ثم قدم الأذن المقطوعة في لفافة إلى محبوبته، و عندما عاد إلى بيته أغمي عليه و نقل إلى المستشفى، و انهارت أعصابه بعد ذلك و أدخل المستشفى الأمراض العقلية. سئم الحياة فخرج إلى حقل مجاور و أطلق على نفسه الرصاص و لكنه لم يمت على الفور، حيث نقله أخوه إلى المستشفى أين توفي فيها بعد يومين، و هو لم يتجاوز السابعة و الثلاثين، مات معدما هزيلا نحيلا مهوسا بعد أن طارده المرض و قذف به إلى مصحة عقلية. مات "فان غوخ" ليبدأ العالم تذكره و كتابة اسمه في قائمة الخالدين بأعمالهم، و الآن لوحاته لا تقدر بملايين الدولارات، و هو من كان يعيش أياما بأكملها على رغيف خبز واحد.[1]

لقد كانت حياة "غوخ" مليئة بالأحداث و المآسي التي أثّرت في فنه، فقد أحب فتاة تدعى أرسيولا و عندما طلب منها الزواج رفضته بخشونة، فتدهورت حالته النفسية بعد ذلك و انطوى على نفسه و أصابته الكآبة.[2]

قد يكون لاختيار هذا الاسم مسوغات عند الروائي، إذ انتقاها ليؤكد المحنة التي عانى منها هذا الفنان، التي أدت به في نهاية المطاف إلى اختيار طريق الانتحار وسط إحدى الحقول، التي ارتضى الكاتب وضعها في عتبة هذا الفصل؛ ليؤكد على اللحظات المأساوية و الفجائعية التي ألمت بغوخ، و فضل أن يلقى حتفه يتيما منفردا وحيدا وسط أجواء لطالما أحبها و عبّر عن جمالها بريشته.

دور الفن يتجلى ضمن متن هذا الفصل الذي شهد ندوة حول الفن الحديث ومادته في متحف كوخ الذي قتله التفتيش عن مادته الفنية، ليتجه صوب الألوان أينما اشتم رائحتها، و يغمس يديه في ألوان الشمس و التربة و الطين و الرمل، الذي صار حرفة ياسين بطل

---

(1) (2) www.Zahrira.net/?P=3518.

الرواية و بها خرج من ضيق الحياة و كآبتها. هو و"فان غوخ" وجهان لعملة واحدة و كلاهما يؤكد المحنة التي يعيشها الفنان. يقول الراوي ياسين و رجلاه تطآ متحف كوخ:

« عند المدخل لم أر الباب و لكني رأيت رجلا ملتبسا بوجه فتنة و هو ينزف أمام أناس كانوا فاشلين في مساعدته، حتى الذين حاولوا صدهم. مددت له يدي. لم يقل شيئا و لكني شعرتُ بيده الباردة عندما حاول أن يقوم رأيتُ بركة الدم من تحته. صرخت (..) ماذا فعلت يا فان غوخ في نفسك وفينا ؟ سمعتُ صوته يتسرب من بين شفتيه المكزوزتين ألما:

- لا شيء. لم تعد الدنيا كما اشتهيتها. لو خرجت من هذا الدم حيا سأعاود الكرة.

- ماذا فعلت في نفسك ؟

- لا شيء سوى أني أتمنى أن أجد إنسانا يأخذ أصابعي و يرسمني و أنا في هذه الحالة.

- ماذا فعلت يا فان غوخ ؟».[1]

طاف ياسين بهذا المتحف، ليطلع على بعض لوحات هذا الفنان، ليستقر به المقام عند الميوزيكثياتر و ليعلو به اسمه كأحد الفائزين، علا اسمه بحرفة الطين الذي منه صنع الإنسان و منه تصنع الحياة.

تختم الرواية أحداثها بعتبة و سمها بـ (حدائق عباد الشمس)، أين يغرق هذا العنوان في تفاصيل المكان، فهل هي إشارة إلى مدينة أمستردام الموضع الساحر الأخاذ بطبيعته و مناظره الخلابة ؟

إنها الإقامة الأخيرة للراوي بأرض أمستردام، و هي الليلة الأخيرة التي سيقضيها ببيت حنين، و قد يكون السبب الذي جعل الروائي يختار لفظة الحدائق لتكون جولته الأخيرة وسط سحر المدينة و عبقها و جمالها، أو ربما أراد أن يُبقي على نفحة الفن الهولندي و يختم بها الحكاية، بالإشارة إلى "عباد الشمس" لوحة الرسام "فان غوخ".

لقد كان حب "فان غوخ" للطبيعة و الريف يشجعه على نشدان السلوى في الفن، و كان يساوي الريف بالفردوس و يجعله مثاليا، باعتباره بيئة بريئة من دون رذائل المدينة الحديثة، فصارت بذلك حياة الفنان رومانتيكية وسط الفلاحين.[2]

لقد سار "فان غوخ" سنة 1888 إلى بلده آرل بجنوب فرنسا، حيث الشمس الساطعة طوال النهار و الألوان المتوجهة و عكف خلال العامين التاليين على الرسم في سعادة و

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 269.

[2] www.alsabaah.com/paper.php?source=akbarmlf=interpasid=3546.

حماس، و مع أنه كان يرسم بأسلوب لمسات الفرشاة المتعددة الألوان، إلا أن لمساته في تلك الفترة كانت أقوى، و قد شرح طريقته في خطابه لأخيه، يقول فيه: " إنني بدلا من محاولة نقل الطبيعة بأمانة استخدمت الألوان بحرية، و دون تقيد من أجل التعبير عن نفسي تعبيرا قويا".[1]

فإذا ما كان الأمر كذلك فقد حاول الروائي- إذن- أن يجمع بين الفصلين السابقين، بين حياة قاتمة تارة و سعيدة تارة أخرى، و ليختم بالفن الأمل الذي يعوّض خيبات الحياة، و الرسم الذي يجد فيه أصحابه السلوان، و يبقى الإخلاص للفن شكلا من أشكال العزاء.

هو العزاء الذي يتمسك به ياسين بأرض وطنه الذي لم يمنحه الشيء الكثير، ففرّ هاربا منه إلى أرض أرحب، و إلى صدر أحن، هو صدر حنين الدافئ دفء أشعة الشمس الساطعة.

و إذا ما كانت أزهار عباد الشمس تدور مع الشمس أينما دارت، فقلب ياسين و نفسه الجريحة الموجوعة ترصد الأمان، و تبحث عن حضن دافئ يتلقفه، عاش داخله مع محبوبته فتنة ثم فقده، ليفقد بعد ذلك وطنا بكامله، و يحاول أن يجد العزاء في موضع آخر. لقد أطل عليه نور حنين و ضياؤها بديار الغربة، و احتضنت مأساته و عاشت معه لحظات سارة حميمية دافئة في آخر ليلة جمعتهما، و هنا يتجلى دور المرأة مرة أخرى.

هذا الدور العظيم الذي ندركه و نحن نقرأ صفحات رواية (طوق الياسمين)، التي فضّل صاحبها تقسيم فصولها إلى أربعة نقدمها فيما يلي:

	رقم الفصل	عنوان الفصل	الصفحة
طوق الياسمين	**الفصل الأول**	سحر الحكاية	17
	الفصل الثاني	الطفلة و المدينة	101
	الفصل الثالث	بداية التحول	149
	الفصل الرابع	مسالك النور	195

تمارس العتبة الأولى إستراتيجية إغرائية؛ حيث تعمل على تحريض المتلقي للتفتيش عن ذاك السحر المخبأ بين ثنايا حكاية مغرية للقراءة.

---

[1] www.Zahrira.net/?P=3518.

لفظة حكاية هذه تعود بنا إلى ولوع بالتراث السردي العربي، و قد كانت حكايات ألف ليلة و ليلة سفينة النجاة لشهرزاد، ففعلت الحكاية فيها فعل السحر، و أنقذت المرأة من سيف القانون الذكوري. فأي سحر هذا الذي تفتتح بها الرواية أحداثها ؟

سيكشف القارئ منذ الصفحات الأولى أن الراوي- البطل في هذا العمل يبحث عن طيف امرأة فقدها، يقف على شاهد قبرها بمدينة غير مدينته، و بوطن غير وطنه، محاولا الإستئناس بذكريات جميلة عاشها معها، و بها فتحت ذاكرته على حكايته معها.

أول الحكاية و نهايتها حبيبته مريم التي لم يتمكن من نسيانها، على الرغم من مرور سنين طويلة، و بما أنها صلب الحكاية و عنوانها و بؤرتها، فلا شك أن سحرها الخلاب سيطغى على المتن، و سيطفو في أول عتبة. يقول الراوي: « هل نبدأ الحكاية، كما تبدأ أية حكاية لامرأة طيبة عشقت العالم، لكنها اختفت كالعصفورة. طوت أجنحتها قسوة الحر و شقاوة اللحظة ؟(..) هل نبدأ قص الحكاية المرتبكة أم نتركها للعشاق المنكسرين مثلنا، الذين نكسوا كل رايات الفرح و السعادات الكبرى، ليتموها أو ليتركوها لخرير الوديان و تناسل أمواج المحيطات لتضع عليها بعضا من لمساتها الدافئة أن نسأل عيد و سيلفيا اللذين ناما هذا المساء على قلق آخر ينضاف إلى بقية الانكسارات».[1]

أفراح هذا الحب الكبير و انكساراته كثيرة، و يتقاسمها معهما شخصيتا سيلفيا و عيد عشاب اللذين عاشا مرارة الحب، كوَّنا حكاية أخرى حاول الراوي أن يكشف عن سرها و جمالها في هذا الفصل، و تبقى قصة مريم السحر الأكبر الذي أخذ بلب البطل و عقله و قلبه.

و لهذا ورد الفصل الأول بوصفه عتبة أولى تكشف في كل لحظة عن اللقاءات الأولى التي جمعت بطلا القصة مع حكاية سيلفيا و عيد. لكل واحد من هؤلاء لحظات سحر الاكتشاف الأول الذي كان غامضا و غائبا و مُغيَّبا و متخفيا. إن أصعب الأشياء بداياتها، و أحلى اللحظات سويعات اكتشاف سحرها و تفاصيلها الأولى. يقول الراوي عن مريم : « لنبدأ من التفاصيل الصغيرة في ذلك الزمن البعيد. كانت مريم طفلة تعشق الورود الملونة و الوجوه الأليفة، مولعة بحب الألبسة الجميلة و تتمنى أن تخصب ذات فجر لتجد نفسها فجأة تمارس علنا طقوس الأمومة، كانت هكذا أو هكذا شاءت أن تكون منذ الطفولة الأولى

[1] طوق الياسمين، ص 33.

لم تكبر كثيرا (..) كانت تحب الوديان الواسعة و مدينتها الساحلية(..) تعشق البحر(..) مساء حين تنام تتفتح خفية كوردة الصحارى(..) شعلة من نور كانت، كلما حاولت اليد لمسها انزلقت بهدوء و استقرت في المكان الذي تشتهيه...».[1]

لقد تكاثفت شخصيات روائية عديدة في الحكي، مما حول النص إلى منظومة من الحكايات و القصص المتوالدة حينا و المتشابكة حينا آخر، فالشخوص مهوسة بالحكي و لا تترك فرصة دون أن تفتح الذاكرة على مصراعيها و تبدأ في استعادة أحداثها، على أن الهوس الأكبر كان للراوي مع محبوبته مريم.

ينضاف إلى كل هذا سحر مدينة وجد فيها البطلان نفسيهما، هي مدينة دمشق -كما كانت مدينة أمستردام في رواية (شرفات بحر الشمال)- التي فتحت ذراعيها للزائرين و احتضنتهما كما احتضنت عيد عشاب و غيرهم ممن رمت بهم الأقدار بديار الغربة و تلقفتهم حارات دمشق و شوارعها و ساحاتها و أحياؤها.

و يشكل كلام الراوي و حديثه للبطلة سحرا من نوع آخر، إذ كثيرا ما يتردد هذا التعبير على لسان مريم الممحونة بحب البطل و حسن كلامه. تقول في إحدى محاوراتها مع البطل : « ياه ؟ أنت واعر. أنت حاب تهبلني. تحاول عليّ. من أين تنحت كل هذا الكلام الجميل»[2]، و تقول في موضع آخر: « يا ملعون. تفاجئني دائما بأشيائك الجميلة حتى عندما أقنط منك. أنت تجردني من كل أسلحتي ضدك لإقناعك. كم أشتهيك و أشتهي لغتك و أخاف عليك منك و مني».[3]

تفتتح الرواية فصلها الثاني بعنوان موسوم بـ (الطفلة و المدينة)، لتجمع هذه العتبة بين الطفلة بكل ما توحيه من لطف و براءة، فهل هي عودة إلى مرحلة مضيئة شفافة هي مرحلة الطفولة ؟ و في هذا رفض لواقع شبيه بالموت منه إلى الحياة؛ أي هروب إلى البدايات الأولى ؟ و من هي الطفلة التي يحيل عليها العنوان ؟ و ما علاقتها بالمدينة ؟

يُربط بين الطفلة و المدينة بحرف عطف؛ للدلالة على الارتباط الوثيق بينهما، و على علاقة تربط بين هاتين اللفظتين. يقول الراوي متحدثا عن مريم : « طيبة كنتِ، و طفلة تعشق الألبسة الوردية و كتب الحكايات الشعبية و القرآن و الشعر العربي القديم و قسمات

---

[1] المصدر السابق، ص 30، 31.
[2] المصدر السابق، ص 71.
[3] المصدر نفسه، ص 92.

وجه الخنساء المنكسرة(..) كنتِ ساذجة و الأكثر من هذا عنيدة. و كنتِ صادقة كذلك(..) و عندما تخسرين(..) تنحدر دمعات صغيرة من عينيك. تحفرك كأملاح البحر. تمتد أصابعك مرتدة إلى وجهك. ثم تلوين رأسك في اتجاه آخر حتى لا يعلم الناس لحظة هروبك و ضعفك. كنت تعشقين الأتربة و الورق الأصفر و الناس الذين سكنوا الكتب، رجالات الجاهلية و أيام العرب و حروبهم سيف بن ذي يزن، عنترة العبسي، الخنساء، البسوس و الغبراء، داحس، وجوه القرآن و نوال السعداوي و الأساطير الجميلة التي دفنتها جدتك في دماغك قبل أن تموت».[1]

و يقول في موضع آخر : « ما تزالين طفلة تعشقين الكتب الصفراء و تموتين في سيرة البطل الهمام سيف بن ذي يزن و تغريبة بني هلال الهائلة المخيفة و قصة مغامس مع بنت عمه شاه الرسم و قصة البروذيل ابن رشد، ملك العريش(..) و غيرها من الأخبار العجيبة و القصص الغريبة(..) مريم ما يزال بيننا متسع من الوقت للحب و الطفولة. كل هذا الزمن لم نكبر إلا قليلا».[2]

و يخاطب الراوي مريم قائلا: « - ما زلت طفلة ».[3]

و تتكرر لفظة "طفلة" في أكثر من موضع من المتن، لتشير كلها إلى الشخصية البطلة مريم، التي مثلت في الفصل الأول سحر الحكاية و مركز اهتمام الراوي- البطل، الذي لم يتمكن من نزع شبحها من فؤاده، ليلقي بظلاله عليه مرة أخرى ضمن أحداث هذا الفصل، و ليسمها هنا بالطفلة التي تعشق كل ساحر و غريب و عجيب كما هو ماثل في المقبوسات السابقة، و هي صفات الطفولة البريئة التي تحب و تتوق لسماع القصص الغريبة الغارقة في كل ما هو عجائبي.

و بهذا تتبدى الطفولة بأحلامها الوردية و طيبتها و سعادتها و براءتها و نقائها و ضعفها و هشاشتها ممثلة في شخص المرأة فقط، التي تلقى الرواج و الحضور في أعمال "واسيني"، هي مريم هنا المرأة الحبيبة التي تلقي بظلالها على هذا الفصل الذي يسرد فيه الراوي لحظات تعرفه الأولى عليها و بدايات تفتق عبير الحب بأحلامه الوردية و سعادته على قلبي الحبيبين بأرض الغربة دمشق، التي بزغ دورها في العتبة باسم المدينة.

---

(1) المصدر نفسه، ص 119.
(2) المصدر نفسه، ص 134، 135.
(3) المصدر السابق، ص 123.

المدينة هي دمشق التي قال عنها الراوي : « و أحببتها بدون أن أسألها عن رأيها(..) لم تكن مدينة عادية أبدا، بسرعة صارت فيَّ» [1]، و يضيف في موضع آخر : « خليطا من البشر كنا. لا شيء يجمعنا إلا هذه العزلة و الرغبة المحمومة للدراسة و الحب واكتشاف هذه المدينة». [2]

دمشق هي المدينة التي ضمت أحداث القصة، و هي الموضع الذي عمل البطلان على اكتشاف أسراره، و هكذا كانت أحداث الفصل الثاني، الذي شهد تجوالا مكانيا مكثفا للبطل ومريم بين شوارع المدينة و حاراتها و مطاعمها، كما كشف عن عشق البطلة للمدينة وعلاقتها الوثيقة بها و بالبطل الذي رأى فيهما الشيء عينه، و بهذا يمكن أن نقول: إن البطلة= دمشق؛ أي إنهما في النهاية شيء واحد، من ثم جاء ارتباط اسم الطفلة و هي مريم و المدينة و هي دمشق في عنوان هذا الفصل.

تفتتح الرواية بعد هذا عتبة ثالثة عُنونت بـ (بداية التحول)، فأي تحول هذا الذي يومئ إليه الروائي ؟

يبدأ الراوي حديثه في هذا الفصل بما يلي : « أتساءل اليوم وسط هذا الخواء المخيف هل بقي للسنوات معنى ؟ لا أشعر الآن إلا بالحياة و هي تهرب مني كالعصافير الضالة لقد ابتعدت الحياة و صار الموت قريبا. حتى أغاني فيروز التي كنا نعشقها و سمفونيات موزارت انسحبت فجأة، كلما بحثت عن وجهك الضائع بين الوردة و السكين لا أجد إلا أصداء كلماتك و هي تودع السنوات الماضية برمشات عيون حزينة و عاجزة عن إيقاف انهيارات الزمن. شيء ما ينخرنا من الداخل لا نستطيع أمامه أي شيء سوى إعلان فشلنا الكبير». [3]

تبقى مريم الحبيبة بؤرة الحديث، و مركز الاهتمام في عناوين رواية (طوق الياسمين) التي تأبى إلا الإشادة بدور المرأة العظيم في كسر خواء الواقع المأزوم و التنفيس عن خيبات الأمل التي يمر بها المرء.

سيعرف هذا الفصل تغييرات كثيرة طرأت على أحداث القصة المتخيلة، شخصية مريم بخاصة، حيث ستعرف علاقتها بالبطل تحولات عميقة أدت إلى انفصالهما المؤقت.

---

[1] المصدر نفسه، ص 111.
[2] المصدر نفسه، ص 113.
[3] المصدر السابق، ص 151.

و إن وسم الراوي- البطل مريم بالطفلة، إلا أنها بدأت تكبر قليلا، ليتسلل الحب إلى قلبها شيئا فشيئا، و لتصبح بعد هذا المرأة العاشقة هي بداية التحول الأولى و الكبرى. يقول الراوي في حوار معها:

« - سحار لمن أراد أن يسمعني و ربما يحبني

- أحبك... عفوا لمن يحبك

كالطفل الذي يكتشف فجأة عن كذبته، ارتكبت ثم تماسكت. صمت قليلا. حفرت الكلمة مكامنها للمرة الأولى. منذ تلك اللحظة تأكدت أن في قلب مريم شيء من الرعشة و الهشاشة نحوي و بعد أيام قليلة كتبت رسالتها الأولى».[1]

هو التحول عينه الذي طرأ على حياة البطل، بعد تعرفه على حب أدرك أنه العشق الأوحد الذي قلب كيانه و لم يتمكن من نسيانه، على الرغم من مرور عشرين سنة على وفاة محبوبته.

لقد رافق تحول مريم السابق تغير فكري، بعد أن أضحت شخصا آخر يرفد من معين فكر البطل الذي قلب الموازين. يقول في إحدى المواضع عنها : « و حين أعرتك، كتبي، و وضعتها بين يديك، بدأت تكتشفين أن الدنيا ليست فقط الحرام و الحلال أو السير القديمة و لكنها بعض الجنون و الحرية و الحب. بعد زمن قصير بانت لك فجأة سيرة سيف ذي يزن مهزوزة، و تحولت طيبة الملك أفراح إلى سذاجة و غباء كبيرين لم أقل شيئا و لكني كنتُ أعرف أن قلبك كان يزداد اتساعا كلما دخله هواء جديد ».[2]

لقد عاشت مريم رفقة البطل حياة جديدة ما كانت تعرفها من قبل، بدءا من تفتق نسمات الحب الذي أخذ بيدها من زمن الطفولة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، ليلقي بها في عوالم حب جارف أخذ بلبها و ملك عقلها و حول طريقة تفكيرها.

هذا التغير الذي طرأ على حياتها جعلها ترغب في الزواج من البطل و الإنجاب. تقول مخاطبة إياه: « و أنا سني يربكني صرت أخافه، لنتزوج و نسافر أينما شئت. نقطع العالم و

---

[1] المصدر نفسه، ص 164.

[2] المصدر السابق، ص 162.

لا نلتفت وراءنا» [1]، و تضيف في موضع آخر: « ثلاثون سنة. لم أعد صغيرة. على الأقل بالنسبة لي أنت حر في خياراتك الحياتية».[2]

لقد لقيت هذه الرغبة المتقدة في قلب مريم و عقلها الرفض من قبل البطل، الذي رفض هذا المشروع، و أغلق في وجهها الأبواب وأوصدها بإحكام، كانت ترجوه أن يدفع تلك الأبواب برأس أصبعه لتنفتح لكنه لم يرد، و هي لم تعد قادرة على تحمل كل ذلك الشطط.

لقد أعقب كل هذا تحول جوهري في العلاقة؛ إذ صار كل واحد منهما يسكن قارته الخاصة به، و ليبنى بينهما جدار من الخيبات و الخوف و القلق و الأزمنة المنكسرة، و لتصاب علاقتهما بشرخ بليغ، جعل مريم تقرر معاقبة البطل بمغادرة المكان الذي كان يجمعهما يقول الراوي في هذا:« وضعت الحقيبة عند الباب، وقفت قليلا ثم التفتِ نحو الحائط المواجه للساحة العامة حيث يركض الأطفال عادة. التفت نحوي و لم تقولي شيئا. هذه المرة كنتِ مصممة. حملت حقيبتك و قلت إنك لن تعودي. عندما تركبين رأسك لا شيء يوقفك و لا أحد يقنعك».[3]

و يضيف في موضع آخر: « لم أبك و لكني رغبت في ذلك. لم أحمل شظايا الكأسين و لم أشعل الشمعة المنكفئة. كان كل شيء قد انتهى».[4]

لقد رافق هذه المرارة تحول كبير في حياة مريم الراسية. يقول الراوي:« فجأة توقفت عن الحياة. توقفت عن القراءة نهائيا. دروس الجامعة لم تعد تشغلك كثيرا. حتى الكتب التي أهديتها لك وضعتها في أعلى درج في المكتبة حتى لا تضطهدك بحضورها».[5]

و يضيف الراوي متحدثا عن البؤس الذي أصابها: « بدأت الطحالب و الأشجار الناتئة و أشواك السدرة تنبت فيك. في خفاء ما، كنتُ أحاول عبثا أن أستعيد وجهك الذي بدا لي مخرما من آثار حفر الجذري التي تعمقت حتى أصبحت مثل الأخاديد».[6]

لقد كانت لأحداث هذا الفصل دور كبير في تغير أحداث القصة المتخيلة و يومئ العنوان إلى بداية التحول، و نحسب أنه بداية تغير كبير طرأ على حياة البطلين، ألقى بظلاله على نفسيهما، فتوترت العلاقة بينهما، و كان بداية لنهاية حب عميق و علاقة حميمة.

---

[1] المصدر نفسه، ص 174.
[2] المصدر نفسه، ص 184.
[3] المصدر السابق، ص 185.
[4] المصدر نفسه، ص 187.
[5] المصدر نفسه، ص 179.
[6] المصدر نفسه، ص 189.

تختم الرواية بفصل رابع عُنِونَ بـ (مسالك النور)، فهل هو الأمل الذي ستحاول الرواية إضفاءه على أحداث هذا الفصل، ليمحو به عتمة أحداث الفصل السابق ؟

يحمل هذا الفصل تفصيلات زواج مريم من صالح، و ترددها على بيت البطل الذي لم تتمكن من التغلب على حبه الذي يسكن قلبها. لتحمل منه بطفلة ماتت رفقتها بقاعة التوليد، و تركت البطل في حالة ذهول مما أصابه. يقول:« أخذتني الممرضة من يدي و هي تضغط على كفي الذي صار يشبه جسد أم مريم. أدخلتني إلى قاعة صغيرة.. معطرة و محاطة بالنوار مثل الذي يمارس خلوة خاصة. دخلت بهدوء برجلي اليمنى و كأني
بدأت أعبر طوق الياسمين التي ملأت روائحها أنفي فجأة(..) قبل أن يؤخذ نحو برادات الموت، كان الجسدان نائمين أو في غفوة مثل تلك التي تأخذنا و نحن نعبر المنافذ الضيقة لطوق الياسمين».[1]

وسط هذا الخواء الذي يحوط الراوي من كل الجهات، لم يذكر غير الجولة التي قادته رفقة حبيبته إلى طوق الياسمين، و مشاهد عبورهما داخل الدهليز المظلم قبل غرق عوامتهما من جديد في بحر الأنوار.

من هنا كان عنوان هذا الفصل عودة إلى البداية، و ربط غير مباشر بعنوان الراوية الرئيس (طوق الياسمين) الذي كنا قد تحدثنا عن دلالته التي سنربطها هنا أيضا بعنوان الفصل الأخير.

سنحاول أن نختم حديثنا في هذا العنصر برواية (كتاب الأمير) التي ارتضى صاحبها تقديم عناوين فصولها بالطريقة التالية:

	رقم الباب و عنوانه	رقم الأميرالية و عنوانها	رقم الوقفة و عنوانها	الصفحة
كتاب الأمير	I- باب المحن الأولى	الأميرالية(1)	**الوقفة الأولى:** مرايا الأوهام الضائعة	21
			الوقفة الثانية: منزلة الابتلاء الكبير	39
			الوقفة الثالثة: مدارات اليقين	87
			الوقفة الرابعة: مسالك الخيبة	123

[1] المصدر السابق، ص 267.

		الوقفة الخامسة: منزلة التدوين	173
II- بـــــاب أقـــــواس الحكمة	**الأميرالية(2)**	**الوقفة السادسة:** مواجع الشقيقين	209
		الوقفة السابعة: مرايا المهاوي الكبرى	279
		الوقفة الثامنة: ضيق المعابر	325
		الوقفـة التاسـعة: انطـــفاء الرؤيـا و ضيق السبيل	361
III-بـــــاب المســـالك و المهالك	**الأميرالية (3)**	**الوقفة العاشرة:** سلطان المجاهدة	439
		الوقفـة الحاديـة عشرة: فتنـة الأحوال الزائلة	479
	الأميرالية (4)	**الوقفة الثانية عشرة:** قـاب قوسين أو أدنى	545

لقد ارتضى "واسيني" تقسيم روايته إلى أبواب ثلاثة، يحمل كل واحد منها عنوانا خاصا، لتتكرر بعده لفظة الأميرالية التي يتفرع عنها عناوين فرعية أو وقفات كما هو مدون في الجدول السابق، و قد حملت كل وقفة عنوانا معينا كما جاءت متسلسلة، كما هو حال عنوان الأميرالية؛ للدلالة على الالتحام الوثيق بين عناوين الرواية ككل.

فرق "واسيني" بين الوقفات بعناوين متطابقة هي "الأميرالية"، و قد كان أول عنوان ذُكر بعد عنوان الباب الأول هو (الأميرالية1)، و اتخذ هذا العنوان منطلقا لتوزيع السرد على أميراليات أربع، منها ينطلق و إليها يعود، ليتوزع من جديد حتى الأميرالية الرابعة و الأخيرة.

و الأميرالية مكان تاريخي مهم، و هو بناية قديمة تقع عند أقدام البحر في ميناء الجزائر العاصمة، و نحسب أن لها أهمية عظمى حتى كانت المنطلق و المنتهى، منها افتتح الراوي الأول قصته و عندها انتهت الحكاية. من على صفحات البحر بدأ فعل القص، و من على جنباته انتهى، و كنا قد فصّلنا الحديث في الفصل الأول عن قيمة تيمة البحر، و منها سنفهم ربما سبب إدراج عنوان "الأميرالية"، و ولوع الروائي به و اتخاذه أصلا يتكرر أكثر من مرة ضمن العتبات.

حمل الباب الأول من الرواية كلمة "المحن" التي تثير في نفس المتلقي الأسى و بهذا العنوان يفتح الروائي قصته بأولى الأحزان، فما هي يا ترى ؟

يندرج تحت هذا العنوان مباشرة عنوان آخر وسم بالأميرالية (1)، و "الأميرالية" اسم تقليدي يطلق على المصلحة الحكومية للدولة المنوط بها إدارة شؤون البحر، و الأميرالية هي مقر القوات البحرية حاليا بالجزائر.[1]

و من مكان قريب من هذا الموضع بالذات ينطلق فعل القص. يقول الراوي في أول فقرة من الرواية: «... لا شيء إلا الصمت و الظلمة و رائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو شط البحر».[2]

كانت الأميرالية من بين أولى المواضع المذكورة في أول فقرة تتصدر الرواية، هي المدخل الأول للوقفات التي ستلي تباعا، حاول فيها الراوي الأول كما أسميناه في الفصل الثاني، تقديم الإرهاصات لعالم هذه القصة التي ستعود زمامها للراوي الثاني "جون موبي"، القابع على قارب وسط البحر رفقة الصياد المالطي، الذي سيقوده إلى أقصى نقطة في هذا الفضاء الفسيح؛ بغية نثر التربة التي وطئها سيده ديبوش أو نام عليها للمرة الأخيرة قبل وفاته، وسط أمواج البحر الهادئة.

و تنفتح بعد هذا ذاكرة موبي على مصراعيها؛ لتقص على مسامع الصياد قصة ديبوش و الأمير عبد القادر، و بهذه المقولة يختم الراوي حديثه: « ذاكرة جون موبي على الرغم من مشقة السفر ازدادت حدة و صفاء وسط كومة غير محدودة من التفاصيل التي تزاحمت دفعة واحدة في رأسه...».[3]

بالنقاط الثلاث الأخيرة، التي تشير إلى تزاحم في الأفكار سيأتي لاحقا، يختم الراوي أحداث عتبة الأميرالية(1)، ليفتح الباب واسعا مع أول وقفة وسمت بـ(مرايا الأوهام الضائعة).

المرآة تكشف دواخل الشخصية و تعري حالتها النفسية، إنها انعكاس للشخصية في بعدها الباطن، فإلى أي مدى ارتبط هذا المفهوم بالعنوان و أحداث هذه الوقفة ؟

---

[1] www.dr-Saif.co/index.php?module=articlezid=202

[2] كتاب الأمير، ص 9.

[3] المصدر نفسه، ص 20.

تكتنز صفحات هذه العتبة بمحاورات طويلة تمت بين شخوص فرنسية خلال افتتاح الغرفة النيابية لدورتها الخاصة و بحثها في قضية الإفراج عن الأمير من سجنه بأمبواز، و من ذلك المقطع التالي: « - سيدي الرئيس، لقد أخسرنا الصمت الشيء الكثير. فهمنا الوضعية و لكن الآن ماذا سنفعل ؟ هل سنبقى صامتين. فرنسا قطعت وعدها و عليها أن

أن تجد حلا. الأمر يتعلق بشرف الأمة و السلطان. هذا الرجل أعطى وعدا مكتوبا و موجود ضمن الملف الذي قدمه مونسينيور ديبوش و الجنرال دولا موريسيير شخصيتان لا يمكن القفز عليهما في هذه القضية(...).

- يجب أن لا ننسى أبدا أن هذا الرجل الذي تدافع عنه اليوم، ذبح أكثر من 300 سجين فرنسي في يوم واحد. إذ كنتم تعتبرون هذه الجريمة أمرا هينا، فأطلقوا سراحه و مرغوا شرف هذه البلاد في الأوحال».[1]

يتبدى في هذه الوريقات صوت ديبوش مخاطبا مرافقه جون موبي: « ليس الموت برصاصة طائشة هو الذي يخيف و لكن الموت قبل الانتهاء من تحقيق ما نصبو إليه من خير الناس. كم أتمنى أن يمنحني الله قليلا من العمر لأرى الأمير خارج أسوار سجنه».[2]

ركب ديبوش القطار، و هو يحاول عبثا نسيان تفاصيل الجلسة الأخيرة، نزلت الظلمة على قلبه و محيطه عاكسة صورة الحكومة الفرنسية و معرية الواقع و مظهرة له على حقيقته، هي المرايا –إذن- المشار إليها في العتبة، و التي تعقبها الوقفة الثانية المعنونة بـ (منزلة الابتلاء الكبير).

تحمل أحداث هذا الفصل من الابتلاءات و المجاهدات ما يكفي لوضع العنوان السابق، و كما يبتلي الله العاصي لعصيانه، فإن أكثر الاختبارات هي لعباده الصالحين الصابرين على قضائه و قدره.

لقد كانت حياة الأمير كما هو ماثل في أحداث الرواية سلسلة من الاختبارات الربانية، و قد تكون قضية مبايعته أميرا أكبرها، إذ امتدت صفحات هذا الفصل لتشرح صعوبة هذه المهمة التي أوكلت لولد الشيخ محي الدين. لقد أدرك ثقل المسؤولية و الثقة التي وضعتها فيه القبائل؛ للمحاربة من أجل أرضه بكل إخلاص و إخراج من دنّس حرمتها، و قد حاول

---

[1] المصدر السابق، ص 27، 29.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

الراوي تقديم صورته المشرفة في هيئة البطل المثالي: « كل الأنظار كانت مصوبة نحو الشاب الذي كان يجلس مواجها لوالده. لقد تحدثت عنه الحارات و الأسواق الشعبية حتى أن الكثير من القوالين يخلط بينه و بين سيدي عبد القادر الجيلاني. رأوه على حوافي مدينة وهران ينظم القبائل و يناوش الفرنسيين و يحدد المواقع الضعيفة التي يمكنه أن يدخل منها. رجل الغبار المتصاعد و البارود و الزغردات و قرع طبول الحرب و حركة الأحصنة و هي تسابق الريح».[1]

لقد كانت هذه المهمة أكبر منازل الابتلاء، التي شق بها أولى مصاعب الحياة، ليكون اختبار مواجهة القوات الغازية ثاني المهام الصعبة التي أوكلت للأمير، الذي أدرك منذ الوهلة الأولى أنه على حوافي قرن صعبٍ، معه تبدل الزمن و تبدلت السبل و الوسائل و لزم مقاومة العدو تغيير كل شيء.

لقد كانت المسؤولية كبيرة وبها اشتد الابتلاء و تفاقمت المهام الجسام، لينتهي بخسارة الأمير و استسلامه للقوات الفرنسية، التي وضعته في الإقامة الجبرية، و هي المحنة الثالثة و البلاء العظيم الذي مُني به في رحلة مقاومته المريرة.

أيقن الأمير مع مرور كل يوم جديد أن الزمن الفاصل بينه و بين حريته يزداد اتساعا و قسوة، هذا الذي استشعره ديبوش أيضا، و هو يزور عبد القادر ليتنبه إلى ملامحه المنكسرة و ذاته المقهورة خلف قضبان الأسر.

لقد وضع ديبوش نصب عينيه مهمة فعل المستحيل؛ بغية إخراج الأمير من أسر حيطان القلعة الكئيبة، نيته الطيبة و حبه لفعل الخير كانتا محركه الأوحد و سيدة المقصد، على الرغم من ابتلائه بالمرض الذي لم يعد يسعفه كثيرا لبذل مجهودات كبيرة، إلا أنه كان ينهمك في قراءة الوثائق، و كل ما يمكن أن يساعده في مهمته؛ لتدوين رسالة إلى نابليون، و لم يمنعه في كل ذلك ضيق التنفس و آلام الرقبة من الاندفان عميقا في تفاصيل الأوراق.

تفتتح الرواية بعد هذا عتبة جديدة وسومة بـ (مدارات اليقين)، التي ستطرح تساؤلات عدة عن دلالتها و علاقتها بالمتن.

---

[1] المصدر السابق، ص 76.

تفتح الحرب ذراعيها ضمن أحداث هذه الوقفة، التي تشهد تجلي يقينيات كثيرة تكشفت أمام ناظري الأمير، بعد أن أدرك خطورة المعركة التي يخوضها، و هول المشكلات التي تنتظر حلولا سريعة.

لقد أيقن الأمير أن قضية تأديب القبائل التي ترفض دفع الضرائب أمر ضروري، كما أن إعادة تقسيم المقاطعات و تعيين قادة على رأس كل واحدة أمر بالغ الأهمية، و من هذا المنطلق أدرك الرجل قيمة التنظيم العظمى في تسيير أمور البلاد، حيث كان يعمل على تفقد كل شيء و وضع الأمور في مسالكها الصحيحة و تنصيب الإدارات الجديدة.

للحرب نظامها الخاص، منها يتعلم المرء نقاط ضعفه و يدرك أسباب خسارته ومكمن قوة عدوه، التي استشعرها الأمير في القوات الفرنسية.

و إذا ما عقدت الهدنة أحيانا بين الطرفين المتنازعين، إلا أن رغبة الاستعمار في خرق اتفاقيات السلام كبيرة، إذ يجتهدون لتدميرها، من ثم كان تخوف الأمير كبيرا من اختراق أي اتفاقية و انكسار كل شيء قبل أوانه، خصوصا أنه لم يكن مهيئا لحرب قد لا تكون مثل شبيهاتها.

تحمل أحداث هذا الفصل إشارات دقيقة إلى عنوانه من غير إفصاح؛ حيث تشير إلى يقينيات أوجب الأمير ضرورة توفرها؛ للنهوض بدولته و مقاومة الاستعمار الفرنسي، و بهذا الشكل كان لزاما عليه أن يقدم على تغييرات جذرية في الحياة و المحيط و التسيير.

و بهذه اليقينيات تُفتح بوابة جديدة و وقفة أخرى عنوانها (مسالك الخيبة)، و التي تثير في نفس القارئ حزنا و مرارة.

تصنع الخيبة خيوطها ضمن أحداث هذا الفصل، و تبدأ مأساة الحرب برسم بداية مسيرتها من قبل القوتين المتناحرتين، لتظهر بعدها بوادر الخسارات و الأحزان و الخيبات.

يعرف هذا الفصل انتقالات مكانية متعددة، شهدت خلالها تحركات كبيرة للقوات الفرنسية باتجاه قوات الأمير، و التي لاقت فيها صعوبات جمة؛ نظرا للدروب الصعبة و المسالك الوعرة، التي سلكتها و هي تخوض حربا قاسية بأراضي لا تعرف خباياها و أسرارها و ما تكشفه جبالها و سهولها.

كانت أولاها قوات تريزل، الذي صمم على الذهاب بعيدا في عدوانه على الأمير، الذي تصدى له و حامل مناوشته؛ لخبر قواته إلى إحدى المسالك التي تقود نحو مهاوي كبيرة تنتهي كلها في سبخة المقطع، التي تصعّب من مهمة المسافرين و تنقل العربات و الأحصنة المدربة، و قد انتهت الوقعة في النهاية بخيبة تريزل و تقهقره. لقد عاقبه الله بهزمه و سيعاقبه حكامه بعزله بعد أن اضطر لخسارة كبيرة في العتاد و العباد.

استقبلت البلاد الحاكم العام الجديد كلوزيل الذي عين؛ لتكسير قوة الأمير في مهدها بتنظيم قواته و شحن السفن باتجاه وهران، بحضوره هذا بدأت رائحة الخيبة تضرب في العمق. يقول جون موبي: « عندما خفت الرياح الساخنة و المغبرة في الأيام التي تلي مجيء كلوزيل، كانت الغربان قد عادت إلى ضواحي المدينة و بحرها».[1]

بدأت الفيالق الفرنسية بعد هذا بالانتظام مجددا لتكون الوجهة معسكر هذه المرة، و الاستيلاء على كل المدن المهمة، لم يجد الأمير بدّا غير إفراغ المدينة، و حرق المصانع و تهريب كل ما يستطيع نقله.

تخيّم الخيبة على الأجواء مرة أخرى، و يشعر الأمير بالضيق، و هو يقف على الهضبة مطلا لآخر مرة على معسكر، حيث كانت ألسنة النار تتصاعد عاليا محدثة دويا و انفجارات مهولة.

تتبدّى خيبة الأمير كذلك من انقلاب بعض القبائل. يقول: « الذي لم أفهمه جيدا هو الانقلابات التي تحدث في الناس فجأة. الذي كان معك البارحة يصير اليوم بسهولة عدوا لك».[2]

تشق الخيبة مسالكها أيضا برغبة الأمير في التنحي عن قيادة أمة كل يوم يرتد قسمها الأكبر، لقد أصبح يشعر أنه غير صالح لقيادة سيل في البشر، و على فهم نوازعه و شهواته.

و تزداد الخيبة لتمس الأمكنة و الناس، و بها يختم الراوي حديثه في هذا الفصل : « لقد تغير كل شيء مع حلول السنة الجديدة على قبائل الغرابة. كل الطرقات و المسالك

---

[1] المصدر السابق، ص 151.
[2] المصدر نفسه، ص 154.

باتجاه وهران و آرزيو سدت نهائيا و وضعت على الحدود آليات جديدة، لم يعد من الممكن تخطيها بدون التعرض إلى موت مؤكد».[1]

لقد حل زمن الخيبة و ألقى بظلاله على الطرقات و المسالك، حين احتل المستعمر الأمكنة، و مسحت الأمراض الفتاكة الناس، و امتدت المجاعة، فصار الناس يتقاتلون على أتفه الأشياء، حتى الأمير و جيشه صار يقتات من أكل الحنطة المنقوعة في قليل من الماء أو التمر أو التين أو الزيتون.

تحمل الوقفة عنوان (منزلة التدوين)، فأي تدوين هذا الذي يتميز في أحداث هذا الفصل ؟

لقد أوكل ديبوش لنفسه مهمة الدفاع عن المظلومين، و قد تصدر الأمير هذه القائمة، و ها هو ديبوش مرة أخرى يزور الأمير بقصره و يفتح قلبه له و يحدثه؛ ليعرف منه الحقيقة، حقيقة الرجل الطيب الخدوم المسالم، الذي وجد نفسه دون مبرر داخل سجن مفروض عليه.

لقد أحسن ديبوش بالظلم الذي يعيشه الأمير، فكلف نفسه بضرورة تحري الصدق و البحث عن الخفايا، و تدوين رسالة إلى البرنس نابليون؛ علّه يشعر بآلام الأمير و رغبته الشديدة في التحرر من ربقة الحبس، مبينا في الوقت نفسه عن الصورة الجميلة للأمير التي دنست بين الأكاذيب.

على الرغم من الآلام الجسدية التي يعاني منها، إلا أن هذا لم يمنعه من الغوص و الاطلاع على كل قصاصة يمكنها أن تكون عونا للأمير، أخذ يتصفح أوراق الهدنة بين الأمير و بيجو، و يحاول في زيارته للأول معرفة تفاصيل هذه الهدنة ليغمس دواته فيما بعد و يدخل في نوبة الكتابة و التدوين، و يتناسى للحظات موجة البر التي تدخل العظام، و يغرق في تفاصيل تعج بالغرابة، فينسى نفسه بين الجمل المتلاحقة و الكلمات.

و بالعتبة الخامسة هذه تنتهي تفصيلات المحور الأول من الرواية، المعنون بباب المحن الأولى، و الذي يشير إلى مآسي متتابعة بدءا بمرايا الأوهام الضائعة، التي سيطرت عليها ألوان الظلمة، إلى الابتلاءات العظيمة التي لقيها الأمير في حياته، و في رحلة مجابهة أقوى القوى العاتية في ذلك الزمان، إلى تيقنه للمصاعب و الجبهات التي سيلقاها في محاربته

---

[1] المصدر نفسه، ص 166.

للقوات الفرنسية، انتهاء بدروب الخيبة و مسالكها التي غطت الوقفة الرابعة و انتهاء بمرتبة التدوين.

تفتح الرواية بعد هذا باب رحلة ثانية، وسمها بـ (باب أقواس الحكمة)، و التي يتصدرها عنوان (الأميرالية 2)، الذي يحيل القارئ إلى عنوان سابق (الأميرالية1) المدون في المحور الأول، و في رقم "2" إشارة إلى ارتباط كبير بين عنواني هذين الفصلين.

يُستهل هذا الفصل بالمقطع التالي: « أغمض جون موبي عينيه طويلا و كأنه كان يخزن تلونات البحر اللامتناهية ثم تنهد عميقا كمن خسر بلدا أو عزيزا(..) جون موبي كان يعرف جيدا أن عليه أن يعود إلى الأميرالية و تغيير لباسه و التحضير لاستقبال رفاة مونسينيور ديبوش كمعني أول بعودته»[1].

و يختم بالمقولة التالية: « لقد عبره العديد من المرات، و منه على أطراف المارية التي كانت تخترق عمق البحر مثل الشفرة الحادة أو مثل سيف دخل عميقا في البحر شاقا سطحه الرهيف إلى قسمين غير متساويين: الجزء الأيمن للميناء بينما الجزء الأيسر للأميرالية، قبل أن ينتهي داخل امتدادات البحر باتجاه الوادي»[2].

يحضر عنوان الأميرالية بأرقام مختلفة في الصفحات التالية، حيث نلفي عنوان (الأميرالية 3) في بداية المحور الثالث من الرواية، و بعنوان (الأميرالية 4)، يختم الروائي عالم قصته المتخيلة.

ذكرنا في الفصل الثاني أن هنالك راويان يتقاسمان سرد أحداث هذه الحكاية، وقد كانت العناوين الأربعة الموسومة بـ (الأميرالية) عودة إلى الراوي الأول الذي امتلك زمام الحديث في (الأميرالية 1)، و قدم لنا كلاما أوليا يعتبر بمثابة توطئة للقصة المتخيلة ككل، كما قدم شخصيتي جون موبي و الصياد المالطي اللذين ظهرا على سطح قارب على مقربة من الأميرالية.

تغرق الحكاية في تفاصيلها الدقيقة و يمتلك زمام الأمور الراوي الثاني جون موبي، الذي يسرد أمام مسامع الصياد القصة كاملة، ليتلقف الراوي الأول الكلمة بداية كل محور جديد و ضمن العناوين الموسومة بـ (الأميرالية) فقط، باعتبار أن العتبات الداخلية الأخرى ستكون من نصيب جون موبي.

---

[1] المصدر السابق، ص 201.

[2] المصدر نفسه، ص 206، 207.

لهذا السبب جاءت العناوين مرتبة بأرقام متتالية (1←4)، في إشارة إلى ترابط وثيق بينهما، و لتتميز براويها الذي فتح الحكاية منذ العنوان الأول (الأميرالية 1) و الذي سينهي قصته، باعتبار أن آخر عتبة ستكون له (الأميرالية 4)، و لتكون العتبات الأربع جميعا استراحة للقارئ من فصل كامل مليء بالأحداث.

حملت الوقفة السادسة عنوان (مواجع الشقيقين)، و رقم ستة هذا يشير أيضا إلى تتابع في أحداث الحكاية كما هو عنوان (الأميرالية)، ينضاف إلى هذا إحالة العتبة السادسة إلى أجواء الآلام و الأحزان.

أولى الأوجاع يتقاسمها ديبوش و رفيق دربه جون موبي اللذين أرهقتهما التنقلات المتكررة المهلكة، و الطرقات الضيقة و المسالك الصعبة لخدمة الناس و فعل الخير.

و هذه الأعمال الخيرية كانت وبالا على ديبوش إذ عانى جراءه، يقول جون متحدثا عنها: « الممولون لمشاريعه الخيرية لا يتوقفون عن متابعته لأنه استدان كثيرا لتسيير الشؤون الخيرية، كل يوم يسألون عنه كالسارق بينما كان يعرف إنه إذا لم تتدخل الدولة لمساعدته سينتهي إلى الحبس المؤكد، الديون تراكمت حتى صار من الصعب دفعها. هي نفسها الأسباب التي دفعت به إلى ترك الأرض الأولى التي أحبها».[1]

يتشارك ديبوش و الأمير في حبهما لأرض واحدة هي الجزائر التي منحت الأول الحب و الدفء و مثلت للثاني الوطن الأم، و كان فراقها الموت لكليهما.

لقد كابد ديبوش عناء المنفى و هو يغادرها مكرها. يقول الراوي: « خرج من الأرض التي كانت فراشه و رماده. رأى نفسه ينزل ليلا في الزورق الصغير على ساحل مصطفى، هاربا مثل أي سارق ليحمله بعيدا عن الجزائر التي أحبها في أقسى لحظاتها(..) قال لي في تلك الليلة الحزينة التي كانت مظلمة لولا القناديل الزيتية التي ساعدتنا على التنقل:

-حبيبي جون، ليس لدي أي اقتراح لك، و لكني سأكون سعيدا إذا قاسمتني مصيري حتى الموت. بلادنا قصيرة الذاكرة»[2].

لقد عانى الأمير المرارة ذاتها و القسوة عينها و هو يقبع خلف أسوار قصر أمبواز؛ أي إنه ذاق العذاب و المنفى و إن كان داخل وطنه، و من عاش هذا الألم لا يمكنه إلا أن يكون في جانب المقهورين. يقول ديبوش محاورا الأمير: « ظلم الأهل صعب و قاس(..) و

---

[1] المصدر السابق، ص211.

[2] المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

الأصعب منه المنفى الذي نشعر به حتى و نحن في أمكنتنا التي ألفناها المنفى الكبير هو الانفصال الكلي عن المكان الذي نعيش فيه لأسباب متعددة لا نعرفها جيدا».[1]

لقد عانى الرجلان المواجع نفسها و اشتركا في الآلام نفسها، هما الشقيقان و إن لم تجمعهما صلة الرحم و الدم و القرابة، إلا أنهما كانا أخوين في الفكر و تقاسم المعاناة و الأماني.

لقد كانت أمنية ديبوش الكبيرة عدم مفارقة أرض الجزائر بعد وفاته. يقول: « كم أشتهي يوما أن يعود رمادي إلى هناك حيث تركت قلبي و جزءا من ذاكرتي، كم أشتهي أن ألقاها و تلقاني و أسند رأسي على تربتها الطيبة».[2]

و يقاسمه الأمير الأمنية نفسها. يقول: « أقسى شيء في المنفى هو أن تموت على أرض ليست لك و لست لها(..) المنفى يهون عندما تمنحنا الدنيا فرصة السفر الأخير و لو في شكل رماد نحو ترابنا الذي أحببناه».[3]

يجمع بين الرجلين مواجع خسران الأحبة. يقول ديبوش محاورا الأقارب:«عندما سألته عن ظلم الأقارب قال لي نفس الشيء. جملة ما تزال تطن في رأسي بقوة: أنا كذلك يا مونسينيور لم أنج من ظلم الأقارب، الذي وضعوني على رأسهم تنكروا لي و الذين وضعتهم باعوني. الأكثر من ذلك يكفرونني التكفير في غاية الصعوبة و الأهمية».[4]

لقد بدأت الخطورة تزداد شيئا فشيئا و تكشر عن قساوة أنيابها بالنسبة للأمير الذي خسر كثيرا؛ جراء مواجهته قوات بيجو. لقد وجد جيش الأمير نفسه على حافة المنحدرات التي ابتلعت الكثيرين، أو في مواجهة البنادق العمياء التي حصدتهم مثل الجراد ليعطي الأمير أمرا بالانسحاب، و ليمضي بعد ذلك وقتا طويلا يفكر فيما يمكن فعله لتجاوز هذه المحنة و المواجع التي ألمت به و بمرافقيه.

و بألم الخسارة و مواجع الذات و مآسي الحرب و دمارها، يختم الراوي حديثه، لتفتتح وقفة سابعة، عنونت بـ (مرايا المهاوي الكبرى)، التي تلقي في نفس المتلقي شعورا أكبر بالخطر.

---

[1] المصدر السابق، ص 214.
[2] المصدر نفسه، ص 215.
[3] المصدر نفسه، ص 216.
[4] المصدر نفسه، ص 214.

تزداد خطورة الأوضاع في هذا الفصل، الذي ينبئ باقتراب النهاية. لقد حملت الأحداث بداية انهيار الزمالة دولة الأمير المتنقلة، التي تسمح له بسرعة المناورة و ضرب الخيام و نقلها كلما كان الخطر قريبا.

بداية النهاية الفجائعية و الوقوع في مهاوي سحيقة تبدأ مع هذا الفصل الذي يحمل طلائع الخسران الذي بدأ يأكل قلب الأمير و يستشعر اقترابه. يقول الراوي واصفا حالة الأمير من خلال عيني ديبوش: « شعر مونسينيور بالكلمات تموت في حلقه كالطيور المنكسرة لغته لم تعد كافية للتقليل من الحزن و المأساة العميقة التي كانت تأكل الأمير من الداخل كل يوم قليلا».[1]

خسارة الأمير كانت كبيرة، فكل شيء تم حرقه في تكدامت، حتى الكتب لم تسلم من هذا البطش. يقول الأمير في محاورته للديبوش: « أحرق القرآن والتوراة والإنجيل في تكدامت. النار كالحقد، عمياء. أحرق ابن خلدون وابن عربي وكتاب عن نابليون ترجمه لي ابن التهامي وغيرها من المخطوطات النفسية».[2]

لم يجد الأمير حلا آخر؛ مخافة السقوط في أيدي المستعمر إلا نظام الزمالة والتنقل بسرية تامة مع إيهام القوات الاستعمارية، إلا أن الخيانة كانت سيدة الموقف في كل خطوة، فإذا كان مصطفى بن إسماعيل المسؤول عن حرق تكدامت، فإنه لولا وشاية أغابني عياد وعمر فرحات، لما استطاع الكولونيل يوسف والدوق دومال العثور على منبع عين طاجين المحطة التي توقف عندها الأمير بأهله ورفاقه وعتاده ومؤونته.

لقد كان التدمير كبيرا، حيث قضت القوات على جزء كبير من الزمالة، هو يوم أسود بالنسبة للأمير، وتزداد الصورة المأساوية وتتسع المهاوي أكثر وتصبح أكبر عمقا والتهاما بعد قتل خليفة مليانة، وإرسال رأسه إلى الحاكم العام الذي أمر بتعليقها ليكون عبرة لغيره.

هي مهاوي سحيقة – إذن – وقع بها الأمير، الذي كان يحاول في كل مرة الحفاظ على الأرواح ومباغتة العدو وعدم الوقوع بين أنيابه. وهي المرايا تعكس صورا أليمة كانت بداية لنهاية الزمالة، التي حاول الأمير المحافظة عليها بكل ما أوتي من قوة، ولما لم يجد الحل طلب المعونة من غيره.

---

[1] المصدر السابق، ص 287.
[2] المصدر نفسه، ص 289.

وفي خضم المحنة الكبرى التي ألمت بالأمير ودولته، تضيق الرؤية أكثر بفتح عقبة جديدة اختار لها الراوي عنوان (ضيق المعابر). إن أول ضيق مورس في هذا الفصل، الضائقة المالية الصعبة التي آل إليها ديبوش.لقد ضاق ذرعا، وصار قلبه يزحف نحو القلق، بعد أن ضاقت جميع السبل أمامه وما وجد حلا لمشكلته.

بدأت السبل تنطفئ أمام عيني الأمير، وقد شهد هذا الفصل منعرجات حاسمة وحساسة، أسهمت في تطور الأحداث وتأزمها عند شخصية الأمير بخاصة؛ حيث ضيقت القوات الغازية المعابر عليه؛ لتشل حركته وتقضي عليه نهائيا.

يستأنف بيجو رحلة غزوه بالاستعداد للهجوم على ولي العهد سيدي محمد؛ ليحصر الأمير في مربع صغير وضيق. لقد بدأت الأبواب تسد في وجه الأمير، وبدأ يشعر بهول تفاقم الأمور، لقد بدأ يشعر بنمو شجرة حزن كبيرة تمد كل يوم أغصانها.

سدت أولى المنافذ حين بدأ زحف قوات بيجو، ولم تتمكن القوات المغربية من صدها، وقرأ الأمير بعد هذا الرسالة التي حوت بنود الاتفاقية بين ملك فرنسا ومولاي عبد الرحمان سلطان المغرب، التي تدعوه للخروج ومغادرة الأراضي المغربية أو تسليم نفسه.

لم يجد الأمير من بدّ غير البحث عن سبل أخرى، غير أن الانهيارات ظلت تتوالى، حيث استسلم البركاني لسلطان المغرب، وبدأت الرؤية تضيق أكثر والمعابر تسد بقرار سلطان المغرب الهجوم على الدائرة وتسريح المساجين وتسليمهم لبوجو.

وبهذا حملت أحداث هذا الفصل كما ورد في عنوانه تضييقا خانقا على الأمير وسدا لكل مسلك وإطفاء لكل نور أمل نحس أنه سيتتابع مع الوقفة التاسعة المعنونة بـ (انطفاء الرؤيا وضيق السبل).

تتمة لأحداث الفصل السابق، جاء هذا الفصل الذي تتوالى فيه الأحزان وتضيق فيه السبل شيئا فشيئا، ولا يجد الأمير إلا مخرجا واحدا بعد أن انطفأت الدنيا في عينيه وضاقت المسالك أمامه.

حاول الأمير بعد أن أظلمت السبل في وجهه البحث عن طرقات أخرى؛ لإخراج دائرته من المأزق والهلاك، خصوصا أن الأيام القادمة صارت تحمل غيوما رمادية بدأت تسودّ شيئا فشيئا، وزاد الطين بلة وقوف القبائل مع القوات المعادية وانصياعها لها، الأمر الذي

أربك الأمير، وقضى على كل أمل في النجاة، مع استشهاد من بقي وفيا، وهو الأمر الذي كان يزيد من حدة الأوضاع وانغلاق السبل أمام الأمير.

لقد كان رد السلطان المغربي صفعة أخرى للأمير، إذ طلب منه الاستسلام له أو الخروج إلى الصحراء وإما الحرب. قضي في النهاية على الدائرة، وزادت الأمور تعقيدا حين تكاثفت القوات المغربية مع القوات الغازية؛ في محاولة تطويق الأمير ومحوه تماما.

وتتوالى الأخبار السيئة والمطفئة لكل نور أمل مرسخة فكرة واحدة مفادها الهزيمة والشعور باليأس وانطفاء الرؤيا وضيق السبل وانغلاق المنافذ، التي نفتح بها المحور الثالث والأخير المعنون بـ (باب المسالك والمهالك)، لتكون الأميرالية (3) أولى عناوينها، ولتفتح وقفاتها بالوقفة العاشرة الموسومة بـ (سلطان المجاهدة).

تحمل أحداث هذا الفصل من المرارة والتفجع الشيء الكثير، ولعلها بداية الانكسار الداخلي الذي سيتتابع وسيزداد شيئا فشيئا في نفس شخصية الأمير بخاصة، الذي عانى مرارة الأسر وتحسر من وعود فرنسا المؤجلة.

تتالى الأحداث المؤلمة على الأمير ورفاق دربه ممن فضلوا الاستسلام، وتزداد المرارة في النفوس بعد كل خطوة.

لقد كانت النهايات –إذن- قاسية وصعبة التحمل، وكان لزاما على الأمير تقوية نفسه والتحلي بالصبر والمجاهدة في سبيل تخطي أزماته. وإذا تغلب سلطان القوة، قوة العدو على الأمير، فلم يبق هناك من سبيل يواجه باب المهالك غير قوة المجاهدة وسلطانها، مجاهدة النفس التي سيتغلب بها على نفسه المتحسرة والمتألمة والمتفجعة؛ بفقد الأهل والبلاد والوعود المطمئنة وكذا الاستسلام الذي لم يكن إلا بديلا أخيرا؛ للحفاظ على الأرواح المتبقية بعد أن أغلقت الدنيا وسدت منافذها، ولا سلطان بعد كل هذا على مشيئة الله.

تفتتح الوقفة الحادية عشر (فتنة الأحوال الزائلة) بعد هذا، لتحمل صفحاتها تتمة لحكاية الأمير بعد استسلامه ودخوله حبسا إجباريا دفأه زيارات ديبوش المتكررة، الذي عكف على الدفاع عن قضية الأمير الذي سلم أمره لله، ودعا لديبوش بأن تلقى رسالته لنابليون آذانا صاغية، بعد أن تغيرت الأحوال وتبدلت، وجعلت الأمير يقع في ابتلاءات جديدة وفتن أخرى.

مثل هذه الأحوال زالت وانقشعت الغيوم أخيرا، بعد زيارة البرنس للأمير بمقر حجزه واطلاعه على نبأ إطلاق سراحه، ليغادر الجميع قصر أمبواز، الذي عاد بعد رحيل الجالية هادئا ساكنا.

تفجؤ الرواية المتلقي بوقفة أخيرة، هي الوقفة الثانية عشر (قاب قوسين أو أدنى)، التي جعلها صاحبها في ورقتين فقط، لكن لم يسر المداد الأسود عليهما البتة؛ حيث تركهما فارغتين و غارقتين في البياض.

إن هذه الفراغات تخاطب القارئ مباشرة وتدخله المتن؛ باعتبار أن النص أولا وأخيرا « نسيج فضاءات بيضاء و فرجات ينبغي ملؤها، ومن يبث يتكهن بأنها فرجات سوف تملأ فيتركها بيضاء».[1]

إن البياضات –إذن- مساحات فارغة، تذر الباب شارعا لافتراضات المتلقي، الذي سيعمل على ملئها بتخميناته وقراءاته المتباينة، ولربما يشير العنوان السابق إلى أن المسافة قد قربت، ويشهد بذلك عدد الصفحات القليلة التي دنت، فكانت قاب قوسين أو أدنى، ليطلعنا الراوي بعد ورقتين فقط على نهاية الحكاية ككل، حيث يستلم الراوي الأول زمام الأمور في الأميرالية(4)، آخر عناوين الرواية، ليقص علينا نهاية حكاية جون موبي، الذي بقي مخلصا لسيده ديبوش حتى بعد موته؛ حين نثر تربته وسط الماء، وانتظر مع الناس وصول رفاته إلى الجزائر بعد غياب طويل، الجزائر المكان الذي عشقه، وتمنى بعد موته دفنه فيه.

وبقراءتنا لعتبات رواية (كتاب الأمير) الداخلية، تنتقل إلى عنصر آخر نلج به متون الروايات الأربع موضوع الدراسة، في رحلة أخرى تحاول فك طلاسم جزء من فضاءات هذه الروايات الطباعي.

3-2-3- المتـــن:

سنواصل في هذا العنصر مخاطبة العمل الإبداعي؛ بوصفه نصا كتابيا لا صامتا، وسنتعامل مع طرائق كتابية تخاطب عين المتلقي على مستوى بياض الصفحة و سواد

الأحرف الطباعية، مع ما يساوق ذلك من علامات أيقونية.

---

[1] صلاح صالح، سرد الآخر "الأنا و الآخر عبر اللغة السردية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003، ص 40.

وسنتحدث في هذا الصدد عن عدد صفحات الروايات الأربع وتقسيمها إلى فصول، و عدد صفحات كل فصل، مع تزويد الفصول بعناوين، و كذا مطالع الفصول و خواتمها، وتغيير التشكيل داخل النص، ونوع الكتابة، والفراغات، والإطارات، و الهوامش، وكل ما يدخل في التشكيل الداخلي الذي ارتضته الرواية.

و يمكن أن نشير بدءا في الجدول التالي، إلى عدد صفحات الروايات بعناوين فصولها وعدد صفحات كل فصل:

	عدد صفحات الرواية	رقم الفصل أو الباب	عنوان الفصل	عدد صفحات كل فصل
حارسة الظلال	239	1	عائلة الخضر	51
		2	خراب الأمكنة	51
		3	ناس من تبن	33
		4	العودة	15
		5	كورديلو دون كيشوت	51
		6	رائحة الخوف	21
شرفات بحر الشمال	328	1	روكيام لأحزان فتنة	64
		2	جراحات الذبيح العاري	38
		3	دورية رامبرانت الليلية	31
		4	رومانس موسيقى الليل	51
		5	تراتيل الإنجيل المفتوح	41
		6	أغصان اللوز المر	33
		7	حقول فان كوخ اليتيمة	50
		8	حدائق عباد الشمس	14
م	286	1	سحر الحكاية	83

		2	الطفلـة والمدينـة	48
		3	بدايـة التحـول	46
		4	مسالـك النـور	92
كتاب الأمير	553	1	المحـن الأولـى	192
		2	أقـواس الحكمـة	184
		3	المسالـك والمهالـك	151

تتفاوت عدد صفحات روايتي (حارسة الظلال) و(كتاب الأمير)، كما هو ماثل في الجدول السابق، ويأخذ الفصل الأول والثاني والخامس في الرواية الأولى، والباب الثاني في الرواية الثانية النصيب الأوفر؛ لأهميتها ووفرة أحداثها وتميزها عن بقية الصفحات.

إذ تحمل العتبة الأولى في رواية (حارسة الظلال) توطئة مهمة؛ تمهد للغوص في قص تفاصيل الحكاية، نرى أن جزءها الأهم مُدَون ضمن صفحات (خراب الأمكنة)، ليضم الكورديلّو فيما بعد أسرارا أخرى دونها دون كيشوت بعد اعتقاله.

في حين أخذت "روكيام لأحزان فتنة" أكبر عدد من الصفحات في (شرفات بحر الشمال)، هي حبيبة الراوي، وتأخذ حكايتها الحيز الأكبر من الاهتمام، كما تعود عتبة "مسالك النور" في رواية (طوق الياسمين) إلى عنوان الرواية الرئيس، الذي يغرق صاحبه في عوالم السحر والجمال والرومانسية، وكنا قد تحدثنا سابقا عن دلالة هذا العنوان، التي ترتبط كثيرا بعنوان العتبة الرابعة.

تشكل الفراغات أو البياضات [*] ميزة هامة تطبع صفحات الروايات الأربع، وتأتي عند نهاية الفصول أو بين ثناياها؛ لتحقيق غايات معينة.

تختم نهاية كل فصل من فصول الروايات بياضات قد تطول أو تقصر، وعادة ما تكون غايتها استراحة قصيرة للقارئ؛ لإدخاله إلى أحداث أخرى، وغالبا ما يصحبها انتقال زماني ومكاني، يقول الراوي ياسين في نهاية الفصل الأول من رواية (شرفات بحر الشمال): « لم يمر وقت كثير عندما بدأت الطائرة عملية النزول على مطار شيبول أمستردام. كانت المدينة تبدو مستسلمة للهواء البارد المتسرب من بحر الشمال وللأمطار الغزيرة التي كانت

[*] كنا قد تحدثنا عن الفراغات بمصطلح "الصفات" حسب ما ورد عند "ميشال بوتور" في الجزء النظري. ينظر: البحث، ص 295-298.

مياهها تتكسر تحت عجلات الطائرة وهي تعبر مدرج الهبوط بسرعة كبيرة قبل أن تخفت المحركات وتتوقف نهائيا».[1]

ينتهي الفصل الأول بترك فراغ بسيط يعلن على انفتاح على فصل آخر، ويستشعر القارئ بوساطة مؤشرات دالّة يوظفها الراوي في آخر كلامه؛ لتنبه المتلقي باقتراب نهاية هذا الفصل (تخفت المحركات وتتوقف نهائيا).

يحدث بعد هذا أن يفتح القارئ عينه على الكلمات التالية: « هذا فصل الأمطار الباردة، من وراء زجاج السيارة المندى رأيت أمستردام ومن وراء أمستردام الغائمة رأيت فتنة فقط ووعدا قطعته على نفسي، وأنا أحاول أن أفهم السحر الذي منحته لي هذه المرأة المدهشة ولم تمنحه لغيري».[2]

لقد كان الفراغ البياضي كافيا لملئ المسافة الموصلة إلى السيارة بأرض أمستردام ولتغطية الزمن المستغرق خلالها أيضا، وكذلك كان شأن بقية الفراغات.

تتخذ روايات (حارسة الظلال) و(شرفات بحر الشمال) و(طوق الياسمين) طريقة معينة في الفصل بين أحداث الفصل الواحد، حيث ينتهج صاحبها طريقة الترقيم؛ أي وضع أرقام (1 ← ...) [3] أعلى كل صفحة؛ في إشارة إلى انتقال حدثي آخر، وسفر زماني ومكاني قد يطول أو يقصر بحسب المقام، وفي تنبيه آخر للمتلقي وإراحته بعض الشيء من زخم الأحداث المتتالية ولتحفيزه مرة أخرى؛ لشد الرحال المرة بعد المرة و ولوج عوالم أخرى، وفي كل هذا يعتمد على الطريقة المذكورة أعلاه، وهي ترك مساحات بيضاء.

وتخالف رواية (كتاب الأمير) هذا الأمر، إذ تتبع طريقة وضع ثلاث نجوم متتابعة نهاية كل توطئة معنونة بـ(الأميرالية)، التي تتبعها الوقفات بعناوينها، مع وضع النجوم بين ثنايا الوقفات، تتبعها فاصلة واستراحة للقارئ بترك فراغات.

وتعتد رواية (حارسة الظلال) بهذا التشكيل (وضع نجوم ثلاث) بين ثنايا الفصل الواحد؛ كاستراحة قصيرة للقارئ.[4]

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 94.
[2] المصدر نفسه، ص 74.
[3] ينظر: حارسة الظلال، ص 9، 17، 40، 60، 88، وَ شرفات بحر الشمال، ص 10، 68، 74، 85، 98، 111، 149، وَ طوق الياسمين، ص 19، 23، 25، 30، 35، 38، 44، 49، 52، 61، 67، 71، 81، 85، 94.
[4] ينظر: حارسة الظلال، ص 13، 16، 40، 46، 58.

مثل تلك الفراغات في رواية (كتاب الأمير) قد تبلغ نصف الصفحة أو أقلها، وقد تمتد لتبلغ صفحة كاملة في بعض الأحيان؛ في إشارة إلى اتساع مكاني سيحمل القارئ إلى فضاءات أخرى، وتتبع هذه الطريقة عادة نهاية كل وقفة أو باب في الرواية، ونضرب مثالا على ذلك بفراغ بياضي يقارب الصفحتين نهاية الباب الثاني الذي يحدثنا فيه الراوي عن الأمير وحاشيته الذين اختاروا المنفى وركوب سفينة الصولون، التي ستقلهم إلى سفينة الأصمودي التي كانت بانتظارهم في مرسى الكبير بوهران، وتستريح عين القارئ وفكره ويأخذ أنفاسه قليلا.

بعد أحداث طويلة ماضية ينقلنا الراوي بعد كل هذا إلى لحظة الحاضر، وهي بذلك قفزة تستدعي انتقالا مكانيا و زمانيا بل وحتى شخصيا؛ حيث يخفت صوت الراوي الثاني جون موبي، ليمتلك الراوي الأول زمام الأمور مرة أخرى، ضمن الصفحات القليلة في عنوان (الأميرالية 3).[1]

بل إن ما يميز رواية (كتاب الأمير) ترك صفحات الوقفة الثانية عشر (قاب قوسين أو أدنى) دون كتابة و خالية من مرور المداد الأسود عليها، وكنا قد أثرنا آنفا هذه القضية.[2]

لا شك أن للفراغات المتروكة أهمية عظمى في التشكيل الروائي، ولها دور كبير في إشراك القارئ في النص وتحسيسه الدائم بتواجده فيه، ولربما كان للبياضات دور كبير في التعبير عما لا تستطيع الكلمات ذاتها الإفصاح عنه، كما هو حال بعض الفراغات في رواية (حارسة الظلال).[3]

إن« البياض في العمل الأدبي والفني عموما ليس عملا مجانيا، بل أصبح أسلوب كتابة، فقد يعبر البياض عن المسكوت عنه وحجم المسكوت عنه أكبر بكثير من المعلن عنه، إنها بلاغة الصمت».[4]

ويقوم الصمت بوظيفة محددة هي « توليد قدر لا متناه من الأحاسيس والانطباعات، هذا الحضور الصامت ينبه الشعور إلى بعض الحقائق التي تكتسي طابعا مبهما أو غامضا، إن الصمت هو الذي يسمح للفضاء بتأكيد حضوره، فهو بنصه وطريقته الخاصة لإثبات الذات (...) الصمت ليس عبارة عن فضاء فارغ، وإنما هو عنصر مكمل لتركيب الجمل، إذ تقف

---

(1) ينظر: كتاب الأمير، ص427- 431.
(2) ينظر: البحث، ص 414.
(3) حارسة الظلال، ص 15، 66، 89.
(4) كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 75.

أحيانا حركية النص ليشعر القارئ بالحاجة إلى الربط والإتمام اعتمادا على تفكيره الخاص وتخيله للافتراضات التي تربط بين ما قيل وما سكت عنه».[1]

ولما يثار القارئ بالبياضات، فإنه يستشار كذلك بالسواد القاتم، حين تبرز بعض الكلمات أو النصوص بالأسود؛ لتتميز عن بقية النص الروائي، وتشحن بقدرة كبيرة على جلب اهتمام القارئ إلى أهميتها، وتعد « منبها أسلوبيا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية».[2]

تشكل الرسالة المتبادلة بين بعض الشخوص الروائية علامة مميزة تطبع الروايات موضوع الدراسة، فقصة الحب بين بطلي رواية (طوق الياسمين) كبيرة، وكان من دلائلها سيل من رسائل الشوق والصبابة والحنين، دونتها مريم إلى الراوي- البطل. كتبت تلك الرسائل على صفحات الرواية بحجم كتابة بقية النص نفسه ، على أنها مُيزت بلون أسود غامق يثير انتباه القارئ، ويحيل على أهمية تلك النصوص داخل الصفحة.[3]

تأخذ هذه الرسائل مقاما طباعيا كبيرا ضمن المتن، وتشير إلى أهميتها وإحالتها على العنوان الفرعي لرواية (طوق الياسمين) الذي يعتبر إلى جنب العنوان الرئيس عتبة أخرى تمثل بوابة النص الروائي ككل، وتستعين رواية (شرفات بحر الشمال) برسالة حب دونتها فتنة إلى البطل الراوي ياسين، كما تظهر رسالة أخرى كتبها ياسين إلى أخيه عزيز، الذي اغتيل ولم يكتب له قراءتها.[4]

تقودنا الرسائل جميعا إلى كشف دواخل الشخصيات ومكونات نفسها، وما يعتورها من لحظات سعادة وغبطة وحزن وتعاسة.

تزخر رواية (كتاب الأمير) بكم وافر من الرسائل دونت بكتابة غامضة واضحة؛ تبين عن تفردها وتميزها عن بقية الكلام، وتشكل تلك الرسائل وثائق تاريخية هامة لم يجد الروائي من بُد غير إبرازها بخط أشد سوادا، وبعض تلك الرسائل كلمات متبادلة بين الشخصيتين البطلتين في العمل، الأمير و ديبوش، أو القطع المتناثرة من الرسائل المطولة التي بعث بها ديبوش للبرنس؛ بغية إطلاق سراح الأمير، وكذا رسائل سيد محمد التيجاني

---

[1] المرجع السابق، ص 110، 111.
[2] المرجع نفسه، 49، 50.
[3] ينظر: طوق الياسمين، ص 25-38، 49، 67، 140، 146، 154، 157، 176، 213، 2226، 232، 247، 262، 270.
[4] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 85-98، 215-223.

للأمير، وسيدي مبارك لبوجو، والأمي لغالي، والحاكم العام لوزير الحربية، ولعل أهمها جميعا رسالة البرنس للأمير، الذي أمر فيها بإطلاق سراحه وفك أسره، وكذا الرد الذي بعثه الأمير للبرنس.[1]

وشبيهة بهذه الرسائل مذكرات كان يدونها عيد عشاب في رواية (طوق الياسمين) [2]، أو تراتيل غلام الله في رواية (شرفات بحر الشمال) [3]، ومذكرات آن فرانك.[4]

ويندرج ضمن هذا مقطوعات تميزت ضمن المتن؛ لأهميتها، مثل بعض الأشعار التي نظمتها حنين الشاعرة الجزائرية، أو بضع كلمات متناثرة من ديوان سان جون بيرس، أو شاعر آخر غير معروف، أو كلمات شعرية خطرت على بال الراوي –البطل.[5]

لهذه الأشعار قيمة كبيرة في دخيلة ياسين؛ لأنها صدرت من صوت عشقه منذ الطفولة وظل صداه يؤرقه، إلى أن عثر على صاحبه بأرض أمستردام، كلمات حنين غيبته تحت ظلال لغة الشعر الدافئة، وألقت به في بحر الذاكرة المتقدمة، وبهذا تميزت هذه الكلمات بخط بارز، فهي فضاء متميز تنقل القارئ إلى عالم الأحاسيس المرهفة التي تخلقها لغة الشعر الجميل.

ينضاف إلى هذا بعض الكلمات الرنانة التي ظلت تطل على ذاكرة الراوي وفؤاده ولم يستطع منها الفكاك، فحفظها عن ظهر قلب من فم أصحابها الذين كانت لهم مكانة عظمى في النفس، مثل كلمات زليخة أخت ياسين، أو مريم حبيبة الراوي –البطل- التي وافتها المنية وبقيت كلماتها الرقيقة محفورة في الذهن لم تمحها السنون.[6]

وتظهر إلى جنب هذا أقوال أخرى للراوي في حد ذاته [7]، والتي تعبّر عن حكايات ماضية عاشها وأرادها أن تتميز داخل الصفحة، أو بضع كلمات لديبوش أو الأمير أو القوال أو ابن دوران أو بيجو أو الأب سويشي أو الراهب روسي[8]، تميزت كذلك بدلالتها داخل الورقة الواحدة عن بقية الأحداث.

---

(1) ينظر: كتاب الأمير، ص 18، 49، 53، 88، 485، 108، 225، 241، 264، 275، 482، 496، 509.
(2) ينظر: طوق الياسمين، ص 11، 19، 222، 23، 33، 124، 167، 191، 200، 220، 258، 277.
(3) ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 201- 209.
(4) ينظر المصدر نفسه، ص 112، 113.
(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 166، 278، 280 ، و طوق الياسمين، ص 212، 191، 325.
(6) ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 281، وَ طوق الياسمين، ص 9، 10، 30، 32، 35، 84، 211.
(7) ينظر: حارسة الظلال، ص 14، و طوق الياسمين، ص 19، 20، 35، 161، 277.
(8) ينظر: طوق الياسمين، ص 10.

ويقف إلى جنب هذا مثل شعبي افتتح به راوي (طوق الياسمين) كلامه، وعبّر به عن شخصية مهمة في المتن كانت صاحبة المذكرات الكثيرة والآلام الدفينة، وأغنيات وظفها الراوي في مقامات معينة؛ لتعبر في موضعها عن دلالات ارتضاها صاحبها [1]، كان أبرزها التعبير عن الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية، أو ومضات إشهارية [2]، وإعلانات هامة تبثها المضيفة أمام مسامع الناس بالطائرة [3]، أو إبراز مقاطع مهمة في رواية (كتاب الأمير)، وتتعلق بصك بيعة الأمير، أو اتفاقيات قوات الأمير وفلول الاستعمار الفرنسي، أو بضع كلمات ألقاها بعض القادة الفرنسيين [4]، أو بعض المخططات التي أراد صاحبها إبرازها، أو جمل للوحات تذكارية، أو التركيز على جمل بعينها حدد فيها الزمان والمكان، وهذا ما نجده على لسان دون كيشوت.[5]

وليست الجمل أو الفقرات هي ما يلقى الاهتمام، إذ تحظى ملفوظات بعينها بكتابة سوداء غامضة؛ في محاولة تركيز نظر القارئ عليها ضمن الصفحة للإبانة عن أهميتها. إن الروائي بهذه الطريقة يجعلها أبرز في النص؛ ليتمعن القارىء في الكلمة ويمعن النظر فيها جيدا.

ويشمل هذا أسماء شخصيات روائية تخييلية أو مرجعية، وتعتد رواية (طوق الياسمين) بهذا التشكيل [6]، أو أن تشير إلى أسماء مواضع معينة [7]، على أن المميز على صفحات هذه الرواية تكرير رسم كلمتي (طوق الياسمين) بخط أسود قاتم [8]؛ للتدليل على أهمية هذه هذه اللفظة، والتي تحيلنا دون شك إلى العنوان الرئيس، ليتجلى للقارئ أن العنوان يثير صراحة إلى اسم فضاء جغرافي، خصوصا أن الكلمة وردت أول مرة مع الصفحات الأولى (الصفحة 11)، وكل هذا يثير إلى هوس الروائي بهذا المكان، وإلا لما ارتضى أن يضعه عنوانا رئيسا لأحداث قصته المتخيلة.

---

(1) ينظر: حارسة الظلال، ص 1 وطوق الياسمين، ص 10، 110، 245، 286.
(2) ينظر: طوق الياسمين، ص 79.
(3) ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 17، 68.
(4) ينظر: كتاب الأمير، ص 78، 102، 103، 150.
(5) ينظر: حارسة الظلال، ص 9، 72، 75، 76، 95، 100، 160، 161، 163، 168، 171، 178، 184، 200، 208، 216.
(6) ينظر: طوق الياسمين، ص 9، 20، 21، 117، 158.
(7) ينظر المصدر نفسه، ص 78، 81، 88، 103، 113، 115، 118، 197، 204.
(8) ينظر: المصدر السابق، ص 11، 13، 47، 98، 205، 206، 208، 260، 261، 267، 277، 280، 285، 286.

وكذلك الأمر بالنسبة لأسماء الأماكن التي حفرت وجودها العميق في الذاكرة، ورفضت التلاشي والزوال، ويقول "لحمداني" في هذا الصدد: « إبراز الكتابة بالخط الأسود له وظيفة مهمة لأنه يثير القارئ إلى نقط محددة في الصفحة، لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة عادة، وكما يكتب أسماء الأبطال والأماكن بالخط الأسود لتركيز حضورها في ذهن القارئ».[1]

إضافة إلى هذه المميزات يصطنع في غير ما موضع أنواع مختلفة من الكتابة:

أ- الكتابة الأفقية من اليمين إلى اليسار: وهي الكتابة التي تشغل تقريبا كل مساحة النص الروائي.

ب- الكتابة العمودية: وتظهر عندما تنقل نصوص شعرية أو أغاني أو غيرها. مثل الأشعار التي وردت على لسان شخصية حنين والتي ألمحنا إليها آنفا، أو في المقولة التي ختم بها الراوي في آخر ليلة جمعته بحنين ببيتها في أمستردام: « أيتها المهبولة، في كل الوجوه أنت، إليك وحدك في صفائك وبهائك. أغلقي أولا هذا الباب العاري، سدي النوافذ القلقة، ثم... قللي من خطايا الكلام واستمعي إلي قليلا. لقد تعبت. شكرا لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة ووهما جميلا اسمه الحب. مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة، لأشفى منك بأدنى قدر ممكن من الخسارة».[2]

يظهر هذا النص بلغته الشاعرية الجميلة بكتابة عمودية وبخط أسود قاتم يبرزه داخل الصفحة عن بقية الكتابة، هي كلمات مبعثرة طرأت على الراوي لحظة حمله الحقيبة ومغادرة أمستردام نهائيا، وهي تشير إلى شوق دفين مخفي بين ثنايا الروح المتفجعة بألم الفقدان، وتعود بنا هذه الكلمات إلى الصفحة السابقة للمتن، فهي المقطوعة نفسها التي افتتحت بها الرواية، وكنا قد تحدثنا عن أمرها سابقا.[3]

وشبيه بهذه الأبيات الشعرية الكلمات المدونة في رواية (طوق الياسمين) [4]، أو بعض الأغنيات [5] التي تعود بالذاكرة إلى زمن الطفولة الجميل، وأغاني البلدة القديمة التي ما يزال وقع طبولها يدغدغ الأجساد: « يا عشاق الزين سامحوني. ياك القلب مكين، يا بويا

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 59.
[2] شرفات بحر الشمال، ص 325، 326
[3] ينظر: البحث، ص 366.
[4] ينظر: طوق الياسمين، ص 21.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 110، 245، 286.

حنيني طاب قلبي من كلمة لا... لا» [1]، أو نشيد طفولي يعشق حسيسن ترديده [2]، أو تلك اللوحات التذكارية التي تزخر بها (حارسة الظلال)، مثل ذلك التشكيل التالي:

« **لجنـــة الجزائـــر القديمـــة**

ذكـــرى الشاعـــر

رينيـــار

الـذي كـان أسيـرا بالجزائـر

مـن 1678 إلـى 1681».[3]

تضم القائمة الشخصية والمكان والزمان، أو تشير إلى المحطات المهمة في حياة هذا الرجل بأرض الجزائر، وتخلف هذه الكتابة فراغا بياضيا بين جنباتها، وهي بتشكيلها هذا تغيّر النظام الطباعي التقليدي للصفحة، ويميز هذا التشكيل إظهار اسم الشاعر بخط قاتم وكذا اسم اللجنة في السطر الأول.

ويعكس هذا التشكيل البصري وغيره غايات الروائي، الذي يعمد دوما إلى التأكيد على مقاطع بعينها، لتستحوذ على مجال العين وتستقطب الرؤية، وليقص علينا فيما بعد حكاية صاحب هذا اللوح، ومثل هذا لوحة مغارة سرفانس، التي استخدمها مطية للحديث عن المغارة والحالة المزرية التي آلت إليها، مع نقل أحاسيس دون كيشوت المنكسرة وعيناه تلتقطا هذه المشهدية المزرية.

جـ- الكتابة الأفقية من اليسار إلى اليمين: وتزخر الأعمال الروائية موضوع الدراسة بحضور هذا التشكيل، حيث تستعين بجمل ونصوص مكتوبة باللغة الأجنبية.

تتعدد مستويات اللغة الروائية في هذه الأعمال، وتعتبر اللغة أداة كل خطاب أدبي، وأي تغيير يصيبها « يسهم في تطوره المرسل والمستقبل معا للخطاب الأدبي الذي أساسه نسج اللغة، ونشاطاتها وتفاعلها».[4]

وتشكل اللغة الدعامة الرئيسة لبناء الرواية، حين تعمل هذه الأخيرة على تصوير شرائح اجتماعية متنوعة تحظى بتفاوت نسبي لمستوى تفكير شخصياتها ونوعية سلوكهم الفردي.[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص 110.
[2] حارسة الظلال، ص 171، 218.
[3] المصدر نفسه، ص 76.
[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 123.

من ثم يتأتى تنوع أشكال اللغة الروائية في (حارسة الظلال) من إسبانية، تفوهت بها دون كيشوت في بعض المواضع، وشذرات من اللغة الفرنسية، إلى العامية خاصة، التي تتفوه بها شخصيات عدة مثل: حنة، وشفيق، و الوزير، و الجيلالي، وحسيسن.

وإذا كان بعض النقاد مثل "عبد المالك مرتاض" يرفض أن تسف لغة الرواية إلى العامية؛ لأنها تشوه بنيتها وتسود وجهها [2]، فقد تكون محاولة الإيهام بواقعية المحاورات، و التعبير عن تفكير شخوص الرواية مباشرة، مع ما قد تستدعيه المواقف ذاتها هو ما دعا إلى مثل هذا التوظيف للعامية.

لذا نجد "حميد لحمداني" يقول في هذا الصدد: « الواقع أن هذا الجزء لا يمثل أبدا لغة الكاتب في لحظة من لحظاتها، بل تمثل تقمص الكاتب لأسلوب شخصية بذاتها تماما كما يفعل الممثل على خشبة المسرح».[3]

و الشيء نفسه يتكرر في (شرفات بحر الشمال)؛ إذ تداخلها العامية التي جاءت على لسان شخصيات عدة في محاوراتها خاصة. على أن ما يلفت الانتباه ولوع الرواية باستعمال اللغة الفرنسية، التي تنقل على لسان بعض الشخوص الأجنبية، بل في أماكن

دون غيرها، مثل كليمونس، و ماريتا، إضافة إلى فتنة، و حنين، و عزيز، و ياسين على وجه الخصوص[4]، وكذلك الشأن بالنسبة لروايتي (طوق الياسمين)[5] و(كتاب الأمير) [6].

و يقف إلى جنب هذا بعض الكلمات المدونة باللغة الفرنسية في متن الروايات الأربعة، و يتعلق الأمر بأسماء لوحات فنانين و أسماء أعلام و أماكن [7]؛ في إشارة إلى ضرورة تدوينها بلغتها الأصلية، خصوصا أنها في الأصل أجنبية، و تتبع رواية (كتاب الأمير) الطريقة نفسها في تدوين أمساء أماكن معينة.[8]

إن هذا التعدد اللساني في الرواية يوسع من مقروئيتها، و يجعل من فعل القراءة نشاطا حيا يتجدد باتساع معارف القارئ، فالمتمكن من أكثر من لغة يتوقف عند تلك النصوص

---

(1) حميد لحمداني، أسلوب الرواية، ص 17.
(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 122، 123.
(3) حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 22.
(4) ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 29، 44، 61، 69، 76، 79، 131، 134، 136، 142، 161، 212، 286، 306، 327.
(5) ينظر: طوق الياسمين، ص 19، 26، 61، 74، 77، 86، 129، 143، 171، 180، 183، 199.
(6) ينظر: كتاب الأمير، ص 23، 160، 435.
(7) ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 46، 74، 75، 78، 79، 129، 196، 198، 239، 253، 287، 288، 289.
(8) ينظر: كتاب الأمير، ص 481، 492، 504، 506.

ليتحسس طبيعتها و ظروف نشأتها و علل توظيفها، و يترك المتلقي بهذا الكتابة قليلا ليتجه صوب عملية الإبداع ككل، و هذا من شأنه أن يعطي النص الروائي ديناميكية فيصبح نصا متحركا على الدوام.[1]

و تتميز إلى جنب هذا روايتا (طوق الياسمين) و (كتاب الأمير) بتشكيل آخر يتعلق بوضع هوامش أسفل بعض الصفحات [2]، تكون في الأولى ترجمة للكتاب الأجنبية الواردة في المتن [3]، و إن كانت تظهر على استحياء في الرواية الثانية [4]، على أن ما تختص به كثافة ترجمة أسماء الشخصيات المرجعية الأجنبية، ينضاف إلى هذا شرح لبعض المصطلحات الغامضة الواردة في المتن، أو ترجمة بالفرنسية لاتفاقية عربية، أو ذكر اسم الفنادق.[5]

و الهامش « ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له (en regard)، و إما أن يأتي في المرجع» [6]، و هو « إضافة تقدم للنص قصد تفسيره أو توضيحه أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه» [7]، و هذا الذي دلت عليه الحواشي المذكورة آنفا، إذ كانت وظائفها تفسيرية و تعريفية و إخبارية.

و تختم الروايات الأربع في آخر صفحة من المتن بتدوين زمن الكتابة؛ أي الزمن الذي تم فيه تدوين تلك النصوص [8]، و تضم آخر صفحة الفهرس الذي يحوي أرقام الفصول بعناوينها.

بقي أن نختم حديثنا في هذا العنصر بقضية المطالع و الخواتم، التي تعد مبحثا هاما في مقاربة الفضاء النصي في الرواية، و لا شك أن لحضورها دور فعال؛ باعتبار أنها أولى الكلمات التي تلتقي بها عينا القارئ، الذي سيحاول للوهلة الأولى إلقاء نظرة عجلى بقراءة خاطفة للمطالع؛ باعتبارها اللمحات الأولى التي تغري المتلقي بالمطالعة، بالإضافة إلى

---

(1) كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 79.
(2) كنا قد وضحنا دلالة هذا المصطلح حسب "ميشال بوتور" في الشق النظري من هذا الفصل. ينظر: البحث، ص 297- 295 .
(3) ينظر: طوق الياسمين، ص 19، 26، 28، 61، 74، 77، 129، 143، 180، 183.
(4) ينظر: كتاب الأمير، ص 23، 549.
(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 9- 11، 23-27، 40، 50، 51، 113، 178، 423، 540، 541، 547، 29، 100، 108، 531.
(6) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 127.
(7) المرجع نفسه، ص 127.
(8) ينظر: حارسة الظلال، ص 239، وَ شرفات بحر الشمال، ص 328، وَ طوق الياسمين، ص 286، وَ كتاب الأمير، ص 553.

الخواتم التي تعد النهايات التي يستريح فيها، للغوص مرة أخرى في بحر الأحداث المتراكمة، و سنحاول في الجدول التالي تقديم مطالع الروايات و خواتيمها.

	المطلع	الصفحة	الخاتمة	الصفحة
حارسة الظلال	الـ...جـ..زا..ئـ..ر	9	- إلا ذي. لا. تحاشى منحدر السيدة المتوحشة. خذ طريق تيبازا السريع، فهو أكثر أمناً. روحْ.و ما تشوفش مُراك. ازَدمْ القدّام و خلاص.	239
شرفات بحر الشمال	كان اسمها فتنة	10	- ياسين، يا خويا العزيز لازم تتعلم عندما تحب لا تحب بكلك و إلا ستموت مغبونًا، خل دايما شويه ليك حتى تقدر توقف على رجليك.	328
طوق الياسمين	سيلفيا ؟	9	يا النو...ي النو...يا النو صبي... صبي...	286
كتاب الأمير	28 جويلية 1864 فجرا	9	عندما تصمت الطيور و النوارس التي تبحث باستماتة عن أعشاشها عميقا في مداخل منارة الميناء القديمة و تهزم عيونها الصغيرة وسط الظلمة و أشعة الشمس المنكسرة هذا يعني أن شيئا جسيما قد حدث أو ربما هو بصدد الحدوث.	553

لا بد أن الروائيين يختارون مطالعهم وخواتمهم « بعناية فائقة لدفع القراء إلى تتبع الرواية جميعا، ما دام العمل الروائي أصبح صنعة يتحكم فيها المبدع إلى أبعد مدى، و

يظهر هذا التحكم من خلال انعدام قانون الصدفة و الاعتباط و رفع شعار القصدية و الاستغلال الواعي المتعمد لكل إشارة في الرواية و تحميلها أبعادا خطابية مختلفة».[1]

لعل الملاحظة الأولى التي نستشفها قصر جمل المطالع عن الخواتم، إذ لا تلبث أن تكون كلمتين أو ثلاث؛ في محاولة اختزال عدد الملفوظات إلى أقل عدد، في إراحة أولى لذهن القارئ و تهيئته لفتح المجال أمام مفردات متلاحقة بأحداث زاخرة، أو لفتح شهيته ليطرح تساؤلات مبدئية عن قيمة تلك الملفوظات داخل المتن، و إغرائه بالإطلاع على خبايا النص.

تتوالى فيما بعد الكلمات و تتزاحم، و ما تفتأ أن تتوالد و تتكاثف؛ لتعلن عن نهاية قريبة، و هي إن بدت فاترة في البداية، إلا أن الروائي يحاول في النهاية اختزال مخزونه التعبيري في خواتم ينبغي أن تثير القارئ، فيعتصر الراوي آخر كلماته، و تتدافع الجمل رافضة حدا نهائيا و غلق الأبواب دون رجعة، إذ تبقى و كما هو ماثل في الخواتم السابقة، شبه مفتوحة تنبئ بعدم الانغلاق النهائي، لتفتح بذلك أجواء خوض عوالم حكي أخرى.

نلحظ كذلك أن المطالع جميعا تستحضر ثلاثة عناصر تعد ركيزة و دعامة أي عمل روائي (المكان- الزمان- الشخصية)، إذ تفتتح رواية (حارسة الظلال) حديثها بكلمة "الجزائر"، أما رواية (شرفات بحر الشمال) فتستحضر منذ البدء اسم شخصية روائية، هي فتنة حبيبة الراوي التي لم يغب طيفها عنه على الرغم من مرور عشرين سنة على افتراقهما. قصة حبه لهذه المرأة مبثوثة على صفحات هذه الراوية، و لولا أهمية حضورها لما افتتحت بها عملية السرد.

لقد كان لغياب فتنة أثر عميق في نفس ياسين الذي أضحت فكرة البحث عنها بأرض أمستردام أمرا لا مناص منه، فرحل إلى الأرض التي من المفترض أنها تضمها، بعد أن أثقل حبها نفسه المتفجعة بفقداها و كاد يقضي عليه. و بكلمات الحب المتدفقة من أعماق القلب جاءت خاتمة هذه الرواية.

الشيء عينه ينطبق على مطلع رواية (طوق الياسمين)، التي استهلت بكلمة واحدة هي سيلفيا، إحدى الشخوص الرئيسة في هذه الرواية، و لعل الشيء الملفت للانتباه وضع علامة استفهام بعد الاسم مباشرة، و يمكن أن يكون سؤالا داخليا طرأ على الراوي لحظة رؤيته سيلفيا واقفة على القبور المنسية بعد مرور السنوات ؟ أو ربما كان التساؤل الذي يمكن

---

[1] إلهام علول، بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة ضمير الغائب، سيدة المقام و ذاكرة الماء، رسالة ماجستير، ص 208، 209.

للقارئ أن يطرحه و هو يقرأ هذا الاسم و يسأل عن دلالة تقدمته على أسطر المتن كلها، و في هذا إشارة إلى إعطاء دور متميز للمتلقي.

تتبع هذه الرواية النسق نفسه في مطالع العناوين الفرعية، إذ يستهل الراوي حديثه في الفصل الأول بقوله: (كيف أحبك ؟) كما ورد على لسان مريم في الفصل الموالي لجملة التالية: (لو تدري كم أشعر باليتم في غيابك ؟)، و يقول الراوي في مطلع الفصلين الأخيرين: (أتساءل اليوم وسط هذا الجواء المخيف هل بقي للسنوات معنى ؟) و (هل أذهب ؟ سأذهب. ماذا أفعل هناك ؟ لن أذهب).

فهل هي الحيرة و هل هو التوهان الذي يقبع في ذهن البطلين ؟ إنها أسئلة داخلية دفينة يوجهها كل واحد إلى الآخر علّه يجد الإجابة وسط عالم حزين يُختزنان فيه، هو الألم الداخلي يعتصر دواخلهما، فيقفان أمام هول الحياة و تأزمها ليطرح أسئلة ضياع و تشتت. و تنتهي الفصول جميعا بفقرات قد تطول أو تقصر كما هو حال الخواتم التي تحدثنا عنها آنفا.

و على خلاف حضور الشخصية مع مطلع هذه الرواية، يحضر مكون الزمان مع مطلع راوية (كتاب الأمير)، و يتميز بتحديد دقيق: اليوم، و الشهر، و السنة، و التوقيت بدقة متناهية؛ و في هذا عناية فائقة بعنصر الزمان في هذا العمل، و يعتد بهذه الطريقة في مطالع الوقفتين الأولى و الثانية، أو مع إشارة إلى الزمن دون تدقيق في الوقفتين العاشرة و الحادية عشر.

نخلص في الأخير إلى أن التشكيل الخارجي و الداخلي للروايات موضوع الدراسة قد تنوع و أبان عن مقدرة كبيرة على لفت انتباه القارئ و إغرائه بالقراءة، و جذبه برسم تشكيلات و ألوان و عناوين، تفتح الباب واسعا أمامه؛ ليحاول تقديم الدلالات الممكنة لتلك الاختيارات دون غيرها، و ربطها بالمدلول العام للروايات التي اشتركت في عناصر تشكيل متعددة، أبانت على أن هناك خيطا رفيعا يجمع بينها، و خصوصيات تشترك فيها، سنحاول الإلمام بها في العنصر الأخير من هذا الفصل.

4- خصوصيـة بنـاء الفضـاء النصـي في روايات الأعـرج واسينـي:

لقد حاولت الروايات الأربعة إيلاج نصوص متعددة أسهمت في تشكيل الفضاء النصي فنفخت فيه الحياة ليخرجها من سكونيتها المميتة، كما أسهمت تلك التشكيلات المتباينة المصاحبة للنص في تجديد طاقة التلقي عند القارئ، الذي يصطدم بين الفينة و الأخرى بهذه المواد، فتبعثر مسلماته و تخيب انتظاراته.

و تشترك الروايات بميزات من حيث بناء أفضيتها النصية يمكن إجمالها في العناصر التالية:

4-1- العنـوان المـزدوج:

لا شك أن عناية "واسيني" بعناوين أعماله كبيرة، حيث يختار لها كلمات تشد انتباه القارئ و تطرح في نفسه تساؤلات عديدة، والعنوان « الذي لا تولد قراءته حالة من الحيرة و التساؤل عند المتلقي، هو عنوان فاشل في ترويج الكتاب».[1]

إن أول شيء نلمحه على العناوين الرئيسة للروايات الأربع قصر ملفوظاتها، حيث لا تتعدى الثلاث كلمات، و لعل الميزة الهامة الأخرى التي تطبع أعمال "واسيني" عدم اكتفاء العنوان الرئيس بنفسه، إذ يحتاج إلى عنوان فرعي، و ما العنوان الفرعي إلا امتداد للعنوان الرئيس.

---

[1] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 24.

فحارسة الظلال أضيف لها (دون كيشوت في الجزائر)، و طوق الياسمين (رسائل في الشوق و الصبابة و الحنين) و كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، و مثل هذه الميزة تطبع معظم أعمال هذا الروائي.

و يمكن أن يكون لهذا الفعل بعض المسوّغات، ففي بعض الأحيان يجد الروائي أن « العنوان المركزي لا يشبع إحساسه بتمثيل العمل تمثيلا كافيا و خصبا. فيتجه إلى رفده بعنوان ثانوي يضاعف من قوة العنوان المركزي و يقربه من مرحلة الاستواء و التكامل».[1]

و يتحدث "واسيني" عن حاجته إلى إضافة عنوان، إلى كونه يحس دوما بقصور العنوان الرئيس؛ نظرا إلى أنه يعتصر مادة سردية قد تتجاوز مئات الصفحات في كلمة أو كلمتين، و من هنا نذهب إلى أن العناوين الفرعية تمثل سندا و متكأ للعنوان الأصلي « فما خفي في العنوان الرئيسي و عجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح و مجال الفهم».[2]

و نحسب أن هذه الصفة تنطبق على رواية (حارسة الظلال) بخاصة بعنوانها الفرعي، فالعنوان الرئيس لا يشير صراحة إلى شيء محدد، في حين إن قراءة العنوان الفرعي يحيل إلى مضمون النص، و يتجلى هذا الأمر بعد القراءة المتأنية لأحداث القصة المتخيلة.

و إذا أحال طوق الياسمين إلى أجواء الرومانسية جاء عنوانها الفرعي امتدادا له و متما له في المعنى، مضيفا إليه لفظة الرسائل، التي سيكشف القارئ غزارة حضورها في المتن، كما يحمل العنوان الفرعي لكتاب الأمير شرحا لشق هام من أحداث القصة يتعرف المتلقي على تفصيلاته بمطالعة المتن.

يمكن أن نضيف إلى جنب هذا ميزة أخرى، و هي حضور العناوين الرئيسة على شكل تركيبات إضافية، فـ "حارسة" المضاف المفرد المؤنث، أضيف إليه لفظة "الظلال" في صيغة جمع، و نهض المضاف إليه بدور تعريف المضاف النكرة.

كذلك الأمر بالنسبة لبحر الشمال و طوق الياسمين و كتاب الأمير، و تنطبق هذه الصفة كذلك على عناوين الفصول، فمعظم تلك العتبات "مضاف + مضاف إليه"، نذكر على سبيل

---

[1] بشير ضيف الله ، سيميائية العنونة في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع32، 2009، ص 139.

[2] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص 56، 57.

التمثيل عائلة الخضر، وخراب الأمكنة، و تراتيل الإنجيل المفتوح، و سحر الحكاية، و مرايا الأوهام الضائعة، و يمكن العودة في هذا الصدد إلى الجداول التي وضعناها سابقا و التي تضم عناوين فصول الروايات الأربع موضوع الدراسة.

4-2- تناص العناوين:

تردد مصطلح التناص في كثير من الدراسات النقدية، وهو مقولة هامة تشي بتعالق خفي بين النص الحاضر ونصوص غائبة. يقول "تودوروف" في شأنه: « إنه من الوهم أن تعتقد أن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، إن كل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي، التي تكون حسب المراحل التاريخية تراتبية مختلفة».[1]

ويعني التناص « تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها» [2]، وهو حسب ريفاتير (M.Riffaterre) « مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموعة النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين».[3]

وقد فتق "شلوفسكي" الباحث الشكلاني الروسي فكرة التناص، ليتنقل إلى "ميخائيل باختين"، الذي حوّلها إلى نظرية حقيقية تعتمد على التداخل القائم بين النصوص، لتتلقفه "جوليا كرستيفا" وتمضي به أشواطا واسعة في دراستها النقدية الروائية على وجه الخصوص.[4]

ولا نريد في هذا المقام خوض الحديث في هذه المقولة، وحسبنا أننا ألمحنا إلى دلالتها؛ باعتبار أن غايتنا البحث عن حضورها في الأعمال الأربعة، حيث أدركنا أن التناص يشكل إحدى الإستراتيجيات الهامة في الكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج"، حيث إن القارئ لمتون نصوصه يستحضر نصوصا غائبة وظفها صاحبها؛ لتحقيق غايات معينة، وسنعمل على كشف بعض منها في الروايات موضوع الدراسة.

---

(1) تزفتان تودوروف، نقد النقد، ت/ سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1986، ص 124.
(2) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص 37.
(3) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)،(د.ت)، ص 17.
(4) جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 38.

تتقاطع بعض عناوين الروايات السابقة الرئيسة والفرعية بعناوين ونصوص غائبة، ولعل ما يستدعي انتباهنا الطابع البينصي الذي يحمله العنوان الفرعي لرواية حارسة الظلال، وهو "دون كيشوت في الجزائر"، إذ يعبر عن نزعة عالمية.

فدون كيشوت إحدى روائع الأدب العالمي وتتعلق بحكاية شخصية خيالية مستلهمة من لدن الكاتب الإسباني الشهير "ميغيل سرفانتس" الذي عنون بها مؤلفه الخالد "السيد العبقري دون كيخوته دي لا مانتشا".

ومن مغامرات سرفانتس الحياتية أثناء عودته من نابولي إلى إسبانيا سنة 1575 مهاجمة سفينة تركية له، أسر على إثرها واقتيد إلى الجزائر أين أمضى خمس سنوات كان لها بالغ الأثر في كتابة نصه الخالد ذاك.

ويشغل جزء من هذه الحكاية وغيرها جانبا مميزا ضمن المتن الروائي لحارسة الظلال، ينضاف إلى ذلك استلهام بعض الشخصيات المعروفة فيها (صانشو دي بانصا) وتوظيفها مع الاستشهاد ببعض الأمثال الإسبانية. ونرى أن وجه الشبه الكبير بين العملين هو خطابهما الساخر.

فلا شك –إذن- أن اسم دون كيشوت يحيلنا مباشرة على هذه الشخصية الوهمية، ذلك الفارس الجوال المسكون بحب المغامرة، الذي يمثل « رمز النبالة الساعية إلى خير الإنسانية، ورمز المثل الأعلى الإسباني الذي يصطدم بالواقع الكالح، فينتهي إلى الإخفاق والفشل».[1]

وفي هذه الخلة، ما يتطابق مع "دون كيشوت" حارسة الظلال، الذي قرر خوض غمار مغامرة، تقوده إلى مناطق عدة مقتفيا أثر جولات جده المتوفى، كانت الجزائر أبرز محطاتها، ليمنى في نهاية المطاف بطرد إجباري، قبل توديع مرافقه على الأقل وقد تكشفت له ملامح مأساوية، ووجه فجائعي، وواقع مزري ومتفسخ.

يحمل عنوان (طوق الياسمين) بعض الخصوصية، وقد يتذكر القارئ قصيدة "طوق الياسمين" لشاعر الحب نزار قباني، ويربط بذلك الرواية بجو الرومانسية الحالمة، كما قد يدفعه إلى كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي، وقد يحضر النص الثاني، ويلتصق

---

[1] ميغيل سرفانتس: دون كيشوت،، مراجعة/ جوزيف إلياس، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 2000، ص 17.

عنوان الرواية به أكثر حين يطلع المتلقي، ضمن الصفحات الأولى قبل الولوج إلى المتن على نص قصير مجتزئ من كتاب "طوق الحمامة".

ويعد كتاب "طوق الحمامة في الألفة والآلاف" من أدق ما كتب العرب في دراسة الحب ومظاهره وأسبابه، ويضم مجموعة من أخبار المحبين وأشعارهم وقصصهم، ويتناول بالبحث والدرس عاطفة الحب الإنسانية على قاعدة تعتمد على شيء من التحليل النفسي من خلال الملاحظة والتجربة، ويعالج "ابن حزم" في أسلوب قصصي هذه العاطفة من منظور إنساني تحليلي.[1]

وإذا كان موضوع "طوق الحمامة" الحب بأضربه، فإن رواية (طوق الياسمين) إحدى قصص الحب، و يتدعم رأينا بقراءة العنوان الفرعي (رسائل في الشوق والصبابة والحنين)، وهي بعض من ألوان الحب التي عاشها بطلا العمل، وكانت السعادة والتعويض الأوحد الذي يغرقان في تفاصيله وهما يتقاسمان آلام الغربة والبعد عن الوطن الأم.

قد يدفع بالمتلقي، وهو يقرأ عنوان (كتاب الأمير) إلى تذكر كتاب "الأمير"، الذي يعد دراسة في الفقه السياسي، أعدها نيكولو ميكيافلي سنة 1513 [2]، إلا أننا لم نتمكن من إيجاد أوجه قرابة بين العملين.

يعد كتاب (الأمير) أو (فن الإمارة) من أشهر أعمال ميكيافلي وتناول فيه « أنظمة الحكم الملكية أي الإمارة وكيفية الاستيلاء على السلطة والمحافظة عليها».[3]

وإذا كان موضوع هذا الكتاب الرئيس السلطة وإرشادات الوصول إليها وكيفية المحافظة عليها، فإن رواية (كتاب الأمير) لا تصور هذا الرجل شخصية لاهثة وراء السلطة، إنما هي مهمة أوكلت إليها وبايعها عليها الناس. يقول الراوي في إحدى المحاورات بين عبد القادر ووالده : «... لكن الشيخ محي الدين كان غارقا في موضوعه الأثير الذي فاتح فيه ابنه طوال أيام الأسبوع وصباح هذا اليوم قبل أن ينصاع له بصعوبة وبدون قناعة كبيرة.

- هل تتذكر الرؤيا البغدادية ؟

- نعم. تحدثنا فيها كثيرا. أتذكرها جيدا وبغداد ما تزال ماثلة في ذهني منذ زيارتنا لها في تلك الأيام التي صارت اليوم بعيدة (...)

---

(1) طوق الحمامة/www.ar.wikipedia.org/wiki

(2) الأمير- كتاب www.ar.wikipedia.org/wiki/

(3) إبراهيم شمس الدين، ماكيافللي "أمير فلسفة السياسة"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 50.

- لقد عاودتني نفس الرؤيا من جديد بشكل ضاغط. عاد الهاتف نحوي وهو يصر ويضغط علي: ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب ؟ أنت تمارس معصية ضد نفسك وضد ربك. الرؤيا يجب أن تجد طريقها ومسالكها.

هز عبد القادر رأسه ولم يعلق إلا بكلمات محدودة.

علينا أولا أن نعرف رأي القبائل القريبة منا (...) المهم ليست الخلافة، ولكن من يقود الحرب حتى النصر ؟ إلى اليوم لا يوجد غيرك من يستطيع أن يحقق إجماعا.

- للعمر شروطه يا ابني ولم أعد قادرا على أداء ديني تجاه هذه الأرض. وكل الأنظار تتجه اليوم نحوك. شاب ومحارب من الطراز الرفيع.

- ربي يجيب الخير».[1]

لقد بحث أهل اغريس عن رجل يأخذ اللواء ويبايعونه على الجهاد تحت قيادته، فاقترح الوالد محي الدين أن يتقدم عبد القادر لتولي هذا المنصب، فقبل الشاب تحمل هذه المسؤولية وتمت البيعة، ويشير المنقول السابق إلى أن الوالد اقترح على ابنه هذه الولاية بعد رؤيا تطلب منه أن يصير سلطانا، والسلطان « لقب عربي مشتق من السلطة والقوة استعمل في العهود الإسلامية لدى الأتراك السلاجقة والعثمانيين، وكذلك اتخذه لنفسه صلاح الدين كسلطان لمصر» [2]، لكن الابن لم يرض بهذا اللقب وفضل لقب الأمير، بل إنه قبل بذاك المنصب على مضض. يقول مخاطبا والده: « يا أبي لا تجعلني أندم على إمارة لم أطلبها (...) لقد وضعتني في مكان لم أختره. وأخافه مثل خوفي من ظلم الناس».[3]

ما شهدناه من طابع بينصي في العناوين الرئيسة للروايات، نسقطه كذلك على بعض العتبات الداخلية، إذ يذكرنا عنوان الفصل الثاني من رواية (حارسة الظلال) "ناس من بتن" ببعض آثار الروائي القواتيمالي ميغال انخل استورياس (Asturais) صاحب جائزة نوبل للآداب سنة 1967.

يقول "واسيني" في حوار له مع "كمال الرياحي" حين سأله عن تناص هذا العنوان: « نعم قرأت لأستورياس ولجورج أمادو ولغابرييل قارسيا ماركيز وأسماء أخرى، ولكن هذا الأدب ترك فيَّ عمقا كبيرا وأثرا لا أنكره (...) أعود إلى أستورياس، بالفعل، لقد قرأت منذ

---

[1] كتاب الأمير ، ص 73، 74.

[2] www.ar.wikipedia.org.wiki

[3] كتاب الأمير، ص 83، 84.

مدة السيد الرئيس وناس من ذرة والباب الأخضر ونصوصا أخرى، فأكيد أن هذه العوالم تترك محيطها الأصلي الذي ظهرت فيه لتتلبس بمحيطك أنت وتتناغم مع فضاءاتك أنت».[1]

يحضر في متن هذه الرواية اسم "كارمن"، ويعود بنا هذا الاسم إلى نص كارمن لبروسباي ميريماي. يقول الراوي حسيسن في إحدى المواضع: « الكاسي هي وردة كارمن (...) كارمن هي هذه الروح النائمة بشراستها وهدوئها في الأعماق. الله غالب واش ندير مع ساحرة من ورق هي استنساخ مجنون لامرأة أحببتها حتى صارت مرضي المستعصي؟...».[2]

يلمح الراوي إلى أن المرأة كائن ورقي، وهو في هذا يشير إلى نص تخييلي يظهر فيه اسم كارمن وإن نحن عدنا إلى ذلك النص يطالعنا وصفها كمايلي: « أندلسية ساحرة بعينين مائلتين شرسة وعاشقة تضع في صدر فستانها باقة من زهور الكاسي و واحدة في طرف فمها».[3]

يرتبط السحر والجمال في كارمن في العملين، كما تحضر وردة الكاسي وتلقي بظلالها على النص، و لربما كانت الصلة بين الراوي حسيسن وبين هذه الشخصية ممثلة في قول حسيسن التالي: « لا أحد غيري يستطيع إدعاء رؤية وجهها الذي شق علي مرارا خلوتي في الحلم و السفر في جسدها ولثم عينيها المائلتين لدرجة أستطيع معها القول إنها من عائلتي، نشترك معا في رابطة الدم والذاكرة وشيء غامض حار يصعب تحديده. كارمن هي لحظة من لحظات انخطافي. هي أنا فيَّ بلون الدم والضياع، كائن من لحم ودم وبقايا ذعر وخوف نموذجي المجنون الذي يعذبني باستمرار ويسرق مني اللذة اليومية(...) هي قريبتي لأني مثلها منحدر من مكتبي موريسكي وجد نفسه ذات يوم حزين مجبرا على ترك أرضه وجنته الأندلسية ومدينته غرناطة الجريحة».[4]

ينهض هنا الأصل الموريسكي رابطا بين حسيسن و كارمن، فكلاهما ينحدر من مكتبي موريسكي ترك وطنه مجبرا، ومثل حسيسن الموجوع داخليا تظهر شخصية حنّة

---

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص 51، 52.
[2] حارسة الظلال، ص 19.
[3] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص 109.
[4] حارسة الظلال، ص 19.

الموريسكية رمز الذاكرة الأندلسية الضائعة، هي جدة الراوي التي ظلت هلوساتها الأندلسية ترافق حسيسن.

ويمكن أن نجد بعضا من الصلات بين نص مريماي ودون كيشوت السابق، إذ ذهب بعض النقاد إلى اعتبار النص الأول آخر روايات الفروسية، إذ يقول جون بالسامو (Jean Balsamo) في مقدمته للترجمة الفرنسية لهذا العمل: « كارمن من آخر جيل في حقل الفروسية وقصص الشطار».[1]

تظهر النصية الذاتية أيضا في عمل "واسيني الأعرج"، حيث يستحضر اسما كان له الحضور القوي في أعماله السابقة، هو مريم، هذا الاسم الذي يلقى رواجا كبيرا في عنوان روايته (مصرع أحلام مريم الوديعة)، كما كان اسم بطلة رواية (سيدة المقام)، كما حضر الاسم في روايتي (ضمير الغائب) و (ذاكرة الماء)، وإن لم يكن حضور هذا الاسم كبيرا في (حارسة الظلال)، إلا أن "واسيني" لم يلبث أن وضع بصماته على آخر صفحات العمل.[2]

كارمن الساحرة مثلها مثل مريم الجميلة، التي يقول "الرياحي" عن أسباب حضورها المكثف: « و نرجح أنه رأى في استدعاء هذا الاسم الغريب بعض الشيء عن المدوَّنة الثقافية العربية- مريم- شكلا من أشكال التفرد خاصة إذا ما استحضرنا ارتباط هذا الاسم بالضفة الأخرى لهذه الثقافة، فمريم اسم مثقل بالدلالة الدينية عند المسيحيين».[3]

مريم المرأة الجميلة كما وصفها راوي (حارسة الظلال) لذة المشتاقين و المسحورين بجمالها، كانت حلم الجميع و لكنها لم تكن تعشق إلا مصطفى، الذي أفلتها من يديه بعد أن أجبرت على الزواج من أحمد بوسنادر، فبقي وحيدا إلى أن اضطر لمغادرة القرية و لم يظهر إلا عشية موته. تم انتشال جثتيهما هو و مريم من وادي القرية، حين عاد أهل القرية في صبيحة اليوم الموالي بعد دفنهما، وجدوا القبرين فارغين فأجمعوا على أن الأمر من صنع الله، فقد جمع ما فرقه البشر فرفعهما مثلما فعل مع المسيح.

---

[1] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 111.
[2] ينظر: حارسة الظلال، ص 221-224.
[3] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 122، 123.

إن القارئ لمتن (حارسة الظلال) و هذه الحكاية داخلها لا يجد رابطة كبيرة بين القصتين، و قد تبدو للبعض حشوا لا طائل منه، إلا أن "واسيني" المسكون باسم مريم لم يلبث إلا و أن ضمنها هذا المتن، كما فعل مع أعماله السابقة، و تبدو المسحة الدينية جلية في آخر المنقول السابق، فقد رفع الله جسد مريم إليه كما فعل مع سيدنا عيسى عليه السلام، كما تظهر إلى جنبها بنية أسطورية.

ويجيب "واسيني" عن سر حضور اسم مريم في أعماله قائلا:« عجنت مجموعة من النماذج التي عرفتها في حياتي، فهي شخصية نموذجية ركبتها من مجموعة نساء، هي تركيب Montage، شخصية ورقية، شخصية مبنية لكنها ذات أبعاد رمزية، فأنا أحب كثيرا اسم مريم منذ كنت صغيرا، و لا أعلم السبب ربما لأنني أحببت إحدى قريباتي التي كان اسمها مريم، عندما كنت صغيرا، أذكر أني أحببتها في صمت، كانت تكبرني، كانت مشاعر طفل».[1]

و يضيف: « رمزية مريم، قصة مريم أم المسيح التي ظلمت، لقد وظفتها توظيفا إنسانيا، و مريم ظلمها الإنسان و لم يظلمها الله لأن الله يعلم مريم عندي حاملة للخطيئة البدئية، الخطيئة الأولى، هي صورة المرأة في ذاتها، منذ الولادة تنزل الأنثى و في يدها خطيئتها مثلما ينزل الفتى الذكر و في كفه رزقه، و تقضي هذه المرأة عمرها كله و هي تحاول أن تثبت أنها برئية».[2]

4-3- الربط بين المرجعي و التخييلي في العتبات و طغيان مسحة الحزن:

كنا قد أشرنا في الفصل الأول إلى لعبة الإيهام بالواقعي الذي تمارسه الروايات موضوع الدراسة، و تحدثنا بخاصة عن أفضيتها الجغرافية، التي تطرح بشدة قضية تعالقها الشديد بالواقع الخارجي.[3]

تشير الروايات و ضمن عتباتها الأولى التي تواجه القارئ إلى أسماء مرجعية يهدى إليها العمل أو توجه صوبها بضع كلمات حزينة، أو يجتزأ قطعا من كلامها.

---

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص 59.
[2] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
[3] ينظر: البحث، ص 159- 163.

حيث يشير "واسيني" إلى اسم نجاة في مقولة تحمل نغمة حزينة، كما تتبدى نفحة الألم و هو يذكر اسم عزيز، الذي يعد شخصية مرجعية غادرت الحياة مبكرا، و يحضر اسم عزيز ضمن المتن، و إن لم تكن شخصية رئيسة و بارزة بأقوالها و محاوراتها، إلا أنها تعد جزءا هاما من ذاكرة الراوي.

اسم نادية و إن لم يحضر في المتن، إلا أن له صلة وثيقة بالروائي، و بالمتن الغارق في المأساوية و الألم.

و لعل بروز المرجعية تحضر قبل إيراد اسم عزيز، إذ يثبت الروائي مقولته: « تنبيه و اعتذار. عذرا لكل الذين يرون شبها لهم في أحداث هذه القصة، فليس ذلك إلا من قبيل الحب، الحب فقط و ليس المصادفة».[1]

و ينبئ "واسيني" إلى أنه قصد إلى جعل عالم (شرفات بحر الشمال) الروائي، مطابقا للواقع وآية ذلك المقولة السابقة. وهي كلمات أولى تنبه إلى التعالق الوثيق بين أحداث القصة بشخوصها والحياة الفعلية.

تثير رواية (طوق الياسمين) إلى اسم زينب زوجة الروائي، التي أهداها العمل مع صديقه عيد عشاب، الذي انسحب وحيدا من الدنيا كما فعل عزيز.

هما –إذن- اسمان مرجعيان (زينب وعيد عشاب) يقفان مع الصفحات الأولى، ومثلما كان حال عزيز في رواية (شرفات بحر الشمال)، يحضر عيد شخصيةً بارزة ضمن متن رواية (طوق الياسمين)، فهو الذي فتح للراوي باب الياسمين وكشف له أنواره وأسراره، ليرحل من الدنيا بعد غصة فقد محبوبته وعرق الريان الذي أدمن على شربه.

كما تقتطع الروايات جزءا من كلمات وجمل شخصيات مرجعية، إذ تجتزئ رواية (طوق الياسمين) جزءا مما ورد في كتاب (طوق الحمامة) الذي ما إن تقع عليه عينا القارئ حتى يعقد علاقة بينصية بين هذا العمل ومتن القصة المتخيلة.

كما تضم عتبات رواية (شرفات بحر الشمال) مقولة مجتزأة من رسالة كان قد دونها الرسام الهولندي "فان كوخ" قبل خمسة عشر من انتحاره، و هي كلمات تعمق من مسحة الحزن التي سنجدها تغلف متن الحكاية.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 6.

و شبيه بهذا الكلام جملة للشاعر أبولينير افتتح بها الروائي روايته (حارسة الظلال)، كما اقتطعت رواية (كتاب الأمير) مقولتين للشخصيتين البطلتين في العمل تعزى الأولى لأسقف الجزائر ديبوش، في حين تعود الثانية للأمير عبد القادر الجزائري.

بدارستنا هذه نكون قد حاولنا فك بعض شفرات الفضاء النصي للروايات الأربع موضوع الدراسة، و بقي علينا دراسة البناء الفني؛ و ذلك بقراءة علاقة الفضاء الجغرافي بالعناصر الفنية الأخرى و الكشف عن دلالات ذلك التعالق؛ باعتبار أن العناصر الفنية لحمة واحدة، و لا يمكن لواحدة منها الاستغناء عن الأخرى.

الفصل الرابع

البناء الفني

1- علاقة الفضاء الجغرافي بالشخصية.

2- علاقة الفضاء الجغرافي بالزمن.

3- علاقة الفضاء الجغرافي بالوصف.

نفتح حديثنا في هذا الفصل بالمقولة التالية: إن « خطا لا يصنع وحده الدلالة، يلزمه خط آخر ليمنحه تعبيرا».[1]

إن الفضاء الجغرافي مكون أساس من مكونات الرواية، و عنصر هام من عناصرها، و لا يمكن لوحده أن يبين عن دلالات النص، إذ يلزم أن يرتبط بعناصر فنية أخرى تتكاثف معه لتشكل بنية العمل الروائي، و تسمح بإضاءة عالم الرواية.

إن الفضاء الجغرافي خشبة مسرحية واسعة، تستوجب حضور مشكلات سردية مثل الشخوص و الحدث و الزمان، تتفاعل مع بعضها و تكمّل بعضها بعضا، و إن اختلفت النظرة إلى هذه البنى السردية، فهناك من يراها تتمثل في الحدث و الشخصية، و هناك من يعتبرها اللغة و ما يتبعها من مكونات تعبيرية مثل السرد و الحوار، و هناك من يقول: إنها الزمن و الحدث.

يقول "عبد المالك مرتاض" في هذا الصدد: « العمل السردي ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين و حيز محدد تنهض بتمثيله شخصيات هندسية يصمم هندستها مؤلف أدبي».[2]

و يذكر "سعيد يقطين" أن كل حكائية تتحقق من خلال العناصر التالية: الحدث، و الشخصيات، و الزمان، و المكان.[3]

و تقول "آمنة يوسف": « إن أبرز عناصر الرواية: الزمان و المكان، و الشخصيات و اللغة و الحدث».[4]

و الفضاء الجغرافي كما يقول "بحراوي" « يستقطب جماع العناصر الداخلة في تركيب السرد بين شخصيات يراد لها أن تخترق المكان و تفعل فيه سلبا و إيجابا، و أحداث يتعين أن تقع ضرورة في موضع معلوم، و مسار زمني يتبعه اتجاه السرد في ديناميكية تقريبا».[5]

و يذهب بعض الدارسين إلى صعوبة الفصل بين مكونات الرواية، حيث إننا عمليا لا نستطيع أن نفصل بينها، و يقول "مرتاض" في هذا الصدد: « إن الحديث عن المشكلات

---

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 50.
(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص256.
(3) سعيد يقطين، قال الراوي، ص 19.
(4) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، ص 23- 27.
(5) مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، (من مقدمة وضعها "حسن بحراوي" للكتاب)، ص 6.

السردية(..) مجزأة مشتتا لا يكون وفيا لصورة الكتابة السردية التي ينهض بناؤها على اندماج العناصر في العناصر، و تحلل المواد في المواد الأخرى، إذ لا يفكر الكاتب في الزمن و هو يكتب منعزلا عن الحيز، و لا في الحيز منعزلا عن الزمن، و لا في بناء النسيج اللغوي منفصلا عن الحدث الذي يضطرب بانجازه و لا عن اللغة التي تتحدثها أو يتحدث بها عنها أو يتحدث بها إليها، و لا عن الزمن الذي يحتويها، و لا عن الحيز الذي يؤويها، فتوزيع العناصر و تجزئتها لا يعدو أن يكون ضربا من التيسير الإجرائي».[1]

و يقول "عثمان بدري" عن التصور النقدي الوظيفي التكاملي للفضاء الجغرافي: إن « الحاجة لفهم المكان كجزء من كل هو الذي يعطيه معناه، فعلاقته بالزمن و بالشخصيات و بالروائي و بالقراء، و علاقة كل هذه به جميعا أكثر أهمية من النظر إلى هذه العناصر كل على حدة».[2]

و يضيف "فهد حسين" أنه من الصعوبة الفصل بين المكونات، حيث « لا يمكن إبعاد مكون عن غيره، فكل مكون يتماسك و يتفاعل بشكل عضوي مع المكون الآخر، لما لهذه المكونات مجتمعة من أهمية في إبراز العمل و غياب أحدهما يؤدي إلى الخلخلة الفنية في العمل الفني».[3]

إن جميع هذه المكونات مواد طيعة تخترق المكون الرئيس فيها و هو الفضاء الجغرافي، فتفعل فيه و يفعل فيها، على أننا نعتبر أن هنالك مكونات فنية ثلاث استقطبت اهتمام كل الدارسين و أولتها الأهمية البالغة، و أشارت إليها و تتبعتها بالدراسة تنظيرا و تطبيقا، و هي: الزمن، و الشخصية، و المكان.

إننا نعتبر هذه المواد مستلزمة لبعضها البعض، و قد عمقت الوعي بأهميتها الوظيفية و الدلالية مختلف الأشكال السردية، و لا نحسب أن عملا فنيا يمكنه الاستغناء عن مكون من هذه المكونات.

من ثم أولينا الأهمية البالغة لها، و قدمناها على التوسطات الفنية الأخرى، فأردنا البحث في العلاقة التي تربط الفضاء الجغرافي بالشخصية أولا؛ باعتبارها أبرز العناصر الفنية علوقا بالمكان، حتى إننا وجدنا صعوبة كبيرة في الفصل بينهما ضمن دراستنا التطبيقية في

---

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 223.
(2) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 96.
(3) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 35.

الفصل الأول، و يأتي الزمن في مرتبة ثانية، لنضيف إليهما عنصرا مهما هو الوصف، الذي لطالما ارتبط بمكون الفضاء الجغرافي [*]، على أننا سنقف بدءا عند أول علاقة تربط الفضاء الجغرافي بأبرز عناصر العمل الروائي و هو الشخصية.

1- علاقة الفضاء الجغرافي بالشخصية في روايات الأعرج واسيني:

تشكل الشخصية دعامة العمل الروائي الأساس، وركيزة مهمة تضمن حركية النظام العلائقي داخله، وقد تعددت الكتابات حولها، وذهب النقاد مذاهب متباينة بخصوص بنيتها وفعاليتها في الخطاب السردي.

إن الشخصية هي« العمود الفقري في الرواية، والشريان الذي ينبض به قلبها؛ لأن الشخصية تصطنع اللغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات وتقوم بالأحداث ونموها وتصف ما تشاهد».[1]

و الشخصية عنصر من العناصر الفنية للرواية، وبنية مهمة من بناها الداخلية، إنها مادة الرواية الحية و هيكلها و روحها و أحد أسباب وجودها.

و قد بلغ من أهميتها أن قال "مرتاض" في شأنها « إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات السردية الأخرى، حيث إنها هي التي تصطنعُ اللغة، و هي التي تبث و تستقبل الحوار، و هي التي تصطنع المناجاة(..) و هي التي تصنف معظم المناظر(..) و هي التي تنخر الحدث و هي التي تنهض بدور تقديم الصراع أو تنشيطه(..) و هي التي تقع عليها المصائب(..) و هي التي تتحمل كل العقد و الشرور و أنواع الحقد و اللؤم (..) و هي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا».[2]

إن علاقة الإنسان بالمكان الذي يقيم فيه علاقة وطيدة، فهو الذي يضطرب فيه و يعطيه قيمته الحقه، كما أنه لا يمكننا أن نلتقي بشخوص دون أن نتلقاها ملفوفة في فضاءاتها، و قلما نجد فضاءً فارغاً من كل حضور بشري.

و« منذ القديم و حتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي و القريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته و فكره و فنونه، مخاوفه و آماله، و أسراره و كل ما يتصل به و

---

[*] كنا قد أشرنا إلى هذه القضية في مدخل هذا البحث. ينظر: البحث، ص 19، 20.

[1] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 45.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 103، 104.

مـا وصـل إليـه مـن ماضـيه ليورثـه إلـى المسـتقبل. و مـن خـلال الأمـاكن نسـتطيع قـراءة سايكولوجية ساكنيه و طريقة حياتهم و كيفية تعاملهم مع الطبيعة».[1]

إن التعالق بين الشخصية و الفضاء الجغرافي تعالق يتعدى « حدود العلاقة الشكلية، لأن المكـان لـم يعـد إطـارا خارجيـا جامعـا لحركـة الشخصـيات، بـل إن المكـان الروائـي تجـاوز وجوده السطحي المرتكز على البعد الجغرافي و الفيزيائي، فقد أصبح يحدد سلوك الشخصية و اتجاهاتهـا، زيـادة علـى أن تقاليـد المكـان و أعرفـه تحكـم نفسـية الشخصـيات و ممارسـتها، لذلك يحتل المكـان دورا بـارزا فـي الكشـف عن عـالم الشخصـية النفسـي، إذ أن المكـان يقوم بتجسيد إحساس الشخصية».[2]

إن المكـان « دال علـى الإنسـان قبـل أن يكـون دالا علـى جغرافيـا محـددة(..) المكـان الروائـي هـو أساسـا مكـان الإنسـان مكـان يحـدد سـلوكه و علائقـه و يمنحـه فرصـة الحركـة و يمنعه من الانطلاق».[3]

كما أنه « دال على الشخصية و على موقفها و حالتها الشعورية، و كذا وجهة نظرها، إنه يرمز إلى وعيها و لا وعيها و لا إرادتها و رغبتها و كذا اختيارها و حلمها و رؤيتها إلى باقي الشخصيات و الأشياء في المكان و الزمان».[4]

و بقـدر مـا يصـوغ المكـان الشخصـيات و الأحـداث الروائيـة، يكـون هـو كـذلك مـن صياغتهما؛ فالبشر الفاعلين صانعي الأحداث هم الذين أقاموه و حددوا سماته، و هم قادرون على تغييرها و لكنهم بالطبع بعد أن يقوموا بذلك فهم يتأثرون بالمكان الذي أوجده.[5]

إن الفضاء الجغرافي « حقيقة معاشة، يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ و سلبي».[6]

فالفضاء الجغرافي و الشخصية أبرز العناصر فاعلية في العمل الروائي، كلاهما يؤثر في الآخر، إنهما يتفاعلان و يتحاوران ضمن نسيج النص الواحد، و لعل ارتباط هذين العنصرين الفنيين أكثر من ارتباط أي تشكيلين في الرواية.

---

(1) ياسين النصير، الرواية و المكان، ج2، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1986، ص 17.
(2) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 113.
(3) مرشد أحمد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ص128.
(4) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ج2، ص 92.
(5) غالب هلسا، "المكان في الرواية العربية"، مجموعة من الباحثين، الرواية العربية، ص 212.
(6) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 58.

تخلق الروايات الأربع موضوع الدراسة الشخصيات خلقا مميزا و توليها عناية خاصة بوساطة ربط علاقة مميزة بينها و بين الأفضية الجغرافية التي تتحرك فيها، رابطة وثيقة يلمسها القارئ بمطالعة متون هذه الروايات، كما أن للأمكنة فيها دورا بارزا و تأثيراتها النفسية على الشخوص الروائية أكثر من أي تأثير آخر، و سنبين عن ذلك فيما يلي.

إن الحديث عن أثر الفضاء الجغرافي في الجانب النفسي للشخصيات، يقودنا إلى « معرفة أشمل لخبايا النفس الإنسانية فتأثير المكان في نفسية الشخصيات غالبا ما يكون أعمق من تأثير الجسد، و ذلك لما تمتاز به النفس الإنسانية من إحساس مرهف، فأكثر الأمور بساطة تطبع في النفس علامة يصعب محوها حتى مع مرور الزمن»[1].

وتقدم الأفضية الجغرافية في الروايات موضوع الدراسة، بوساطة الأحاسيس الداخلية التي تعتور الشخصيات وهي تطؤها أو تسكنها، وكنا قد تحدثنا في الفصل الأول عن صنفين من الأمكنة المفتوحة والمغلقة، وتوقفنا عند تيمة البحر التي تلقي الرواج في متون الروايات.

يرتبط حسيسن الراوي في رواية (حارسة الظلال) بالبحر ارتباطا شديدا، إنه يعشق مدينة الجزائر، ويهيم ببحرها الذي نعتبره ملاذا جليل القدر ومتنفسا تأوي إلى النفس، على الرغم من مسحة الألم التي تعتصر قلب الراوي وتلف مدينته المعشوقة.

كما تهفو نفس راوي (شرفات بحر الشمال) إلى البحر، ويرى أن موات المدن يكون بانعدام البحر فيها. يقول: « المدن التي لا بحر فيها مدن ينتابها الموت بسرعة».[2]

يطل البحر دوما بجماله الذي يثير في النفس أجمل المشاعر و أصدقها، و هو يلقى بدوره الأهمية العظمى في رواية (كتاب الأمير)، كيف لا و قد غزاه جون موبي فوق قارب الصياد المالطي ليفتح لنا ذاكرته، يسرد تفصيلات القصة ككل. يقول الراوي:« أغمض جون موبي عينيه طويلا و كأنه كان يخزن تلونات البحر اللامتناهية ثم تنهد عميقا كمن خسر بلدا أو عزيزا. بدأ الضباب ينسحب شيئا فشيئا و بشكل متسارع عما كان عليه في الفجر الأول. عندما رفع رأسه، بانت له الزرقة في أحلى صفائها الصيفي. كان الزمن يمر بسرعة».[3]

---

(1) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 118.
(2) شرفات بحر الشمال، ص 193.
(3) المصدر السابق، ص 201.

إن للبحر تأثيره السحري على الراوي، و قد قدمه لنا من خلال إحساسات داخلية تعتريه. لقد ارتبط به جون موبي لهدوئه و صفائه و سكينته، و مثَّل لديه مركز التوهان و موطن بعث الذاكرة المتقدة، و هو بميزاته السابقة يغري بالغوص في أعماق الفكر.

تكرر الراويات الأربع حب شخصياتها للبحر و ارتباطها به و رغبتها الشديدة في الاندفان في أعماق أمواجه الدافئة، فتفضح بذلك علاقات خفية تربطها بالبحر ذي السطح الأملس.

و يتعلق الأمر هنا بشخصيتي فتنة عازفة الكمان، و حنين الشاعرة الجزائرية. يقول ياسين عن الأولى : « من فرط عشقها للبحر كانت دائما تكرر على مسمعي أمنيتها الكبيرة أن تندفن في عمق مائه».[1]

و الأمنية ذاتها تتكرر على لسان الشخصية الثانية، إذ تقول مخاطبة البطل : « ياه يا ياسين لو تعرف كم أحلم عندما أموت أن أجد رجلا يضع جسدي بهدوء على البحر مثلما فعلت كنزة، و كلما مر العشاق على المكان يرشقوني بالنوار أملا في حياة جميلة».[2]

يجتذب البحر الذات الرومانسية خاصة، و يشدها إليه بقوة خفية، فنلفيها تحن إلى العودة إليه و تنشد الذوبان فيه، و الرحيل الرمزي في عوالمه.

و هذا بطل رواية (طوق الياسمين) يتحدث عن مريم قائلا: « كانت مريم(..) تعشق البحر حد الرعشة. عندما كانت صغيرة أخرجوها منه مرات عديدة نصف ميتة، و في كل مرة تقسم برأس أمها العزيزة أن لا تعود له و لكنها عندما تواجهه في اليوم الموالي تنسى كل ما قطعته من عهود و تترك نفسها تنقاد نحو سحره و موجه».[3]

و مثل مريم شخصية نبيلة التي قال عنها الراوي البطل : « نبيلة طفلة الماء. ابنة الجنوب التي تموت على البحر، و كل حلمها أن تسكن بجواره عندما تشيخ».[4]

و إذا كانت هذه رغبة نبيلة عندما تهرم، فقد كانت أمنية ديبوش مشابهة، إذ أوصى أن تنثر التربة التي وطئها أو نام عليها للمرة الأخيرة في عمق البحر الدافئ، و داخل أعمق نقطة صافية فيه، علّه يتخطى عتبات المنفى الذي عاشه. يقول جون موبي: « السفينة التي

---

[1] المصدر نفسه، ص 56.
[2] المصدر نفسه، ص 318.
[3] طوق الياسمين، ص 30، 31.
[4] المصدر السابق، ص 115.

تقل مونسينيور ديبوش ستصل بعد الظهر. أنا متأكد اليوم أن مونسينيور ديبوش سيكون أسعد إنسان حتى هو في تابوته. تربته ستنثر على هذه المياه تماما في الموقع الصافي».[1]

الصفاء و النور و الهدوء و السلام خصيصات أخرى تملأ سماء البحر، و هو المكان اللامحدود الذي تحدثنا عنه شخصية عيد عشاب: « يوجد مباشرة بعد عبور طوق الياسمين، حيث كل شيء سائل مثلما بدأت الخليقة في مشوارها الأول، و غارق في الأنوار و الصفاء».[2]

فتنة عاشقة البحر كانت تتمنى على الدوام أن تستكين روحها داخله، و هي في هذا ربما أرادت التلاشي و الاندثار كما فعلت "فرجينيا وولف" المرأة التي عشقتها و ظلت مولعة بها، و كانت نهايتها مأساوية بموتها في الماء.

و مثلها شخصية كنزة في الرواية، التي كان انتحارها في البحر تعبيرا عن حزنها و انكسارها بأرض المنفى. تقول نورما العاملة بالأرشيف الوطني بأمستردام للبطل ياسين: « الناس لا يعرفون عنها الكثير سوى أنها انتحرت بأن رمت نفسها في البحر(..) يقال أنه في إحدى جولاتها في المدينة تعرفت على رجل غامض حرك شحونها و هز كل يقينياتها في نفسها. فقد كان عابرا قادما من نفس المدينة التي ولدت فيها(..) في يوم من الأيام ملأها الحنين فتركت نفسها تتدفق مثل الماء الصافي».[3]

لقد حققت فتنة لنفسها الاستكانة في عمق البحر، بعد آخر لقاء جمعها بياسين. يقول: « ثم دخلت إلى عمق البحر و هي تحوط خصرها المنحوت بالفولار المطرز بالألوان النارية بدون أن تتحسس دفء الماء».[4]

و يقول في موضع آخر: « ثم غابت و اندفنت في عمق موجة هاربة متفادية أن تقترح عليَّ الدخول معها(..) انتظرت طويلا عودتها و في قلبي خوف غامض، ثم نزعت ملابسي و دخلت البحر و أنا أصرخ و أبكي خائف من أن يكون البحر قد ابتلعها».[5]

و يضيف قائلا: « وقفت على الحافة، اكتشفت فجأة لذة الصمت و صفاء البحر و فجاعة أن تفقد إنسانا عزيزا».[1]

---

[1] كتاب الأمير، ص 12.
[2] طوق الياسمين، ص 47.
[3] شرفات بحر الشمال، ص 239.
[4] المصدر السابق، ص 59.
[5] المصدر نفسه، ص 60.

لقد أضحى البحر سببا في شقاء الإنسان، و في فقد أعز الناس، و يمكن أن يتخذ إلى جانب هذه الميزة دلالة أخرى. يقول "مرسيا إلياد": « إن المياه(..) تدمر الأشكال و تلغيها و (تغسل الخطايا) و هي و في الآن عينه المطهرة و العاملة على التجديد و الإحياء».[2]

فالماء الذي يعتبر مادة البحر و مركبه، يعد أكبر رموز الطهارة، و لعل اندفان فتنة في عمق البحر و استسلامها لأمواجه الدافئة، كان رمزا للطهارة الجسدية و التجدد و النقاء و التخلص من آثار الغرائز، بعد ممارستها لطقوس الحب مع ياسين في آخر ليلة جمعتها به؛ إذ إن حيوية المياه و البحر غير النافذة انتقلت إلى جسدها، فتجدد من أدرانه و تطهّر.

و إن نحن لم نسلم بغرق فتنة في البحر، خصوصا أنها كانت تجيد السباحة، و تنزلق داخل الماء مثل حوتة متيقنة من نفسها و من المكان الذي كانت تعبره، ففي غطسها ذلك و إلى "عمق" البحر- كما هو وارد في العبارات السابقة- دليل على العودة إلى « الحياة الأولى (رحم الأم) حيث الأمان و الدفء و التمايز و الوجود بالقوة، لأن الغطس في الماء يومئ إلى الارتداد إلى حالة سبقت تشكيل الشكل».[3]

و قد ينطبق هذا أكثر على شخصية كنزة، التي أثار الرجل الغامض حنينها لأرض الوطن.

يزحف الجسد- إذن- نحو ملمس مياه البحر الوثير، و تهفو النفس إلى حنانه الساحر الدافئ، و تتوق إلى التوغل في أعماقه و الفناء فيه، علّه يمنحها بعضا من اللذة و الدعة.

و يتخذ عشق بطلة رواية (طوق الياسمين) و شخصية نبيلة أيضا للبحر و الرغبة في الاندفان بين ثنايا أمواجه الدلالة نفسها.

من خلال كل هذا نفهم دلالة رغبة الشخوص في الارتماء في أحضان البحر، و التوغل من خلاله إلى عمق رحم المرأة، و المكوث فيه أطول ما يمكن و بطريقة الشخصية في السباحة يزداد الإحساس بالحياة قوة و ثراءً، و تنعم بمزاولة جسدها والغوص فيما ينطوي عليه من عوالم عميقة لا يعلم سر لذتها و سحرها إلا هي.

يحمل البحر قسمات أخرى، فسرفانتس الشخصية المرجعية في رواية (حارسة الظلال)، كان يعشق البحر حدّ النخاع، و شكّل عنده و في مواقف أخرى علامة حزن و مأساة. يقول

---

(1) المصدر نفسه، ص 61.

(2) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 247.

(3) ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ص 232.

حفيده دون كيشوت محاورا قبطان السفينة الذي قاده إلى المكان الذي اشتهى رؤيته "زفرة سرفانتس الأخيرة" : « أشعر حقيقة بوجود جدي بالقرب مني. أنظر إلى هذه الموجات، بها سحر المغامرة والضياع. إني أسمع من وراء تكسراتها على صخور الشط نداءات الاستغاثة وغرق الأسيرات اللواتي انتحر الكثير منهن قبل أن يتحولن إلى سبايا بيد انكشارية البحر».[1]

سنشهد تحولا كبيرا في دلالة البحر وتقاطبا متفردا، فبقدر ما كان سرفانتس يعشقه ويمثل لديه رمز الحب والجمال والسحر والإغواء، أضحى هنا رمز الألم والحزن والمأساة، كيف لا وقد كان سببا في فقد حريته والاستيلاء عليها بالقوة.

ويعبّر عن هذه الروح الفجائعية أيضا حسيسن، وهو يتأمل وجه مرافقه دون كيشوت: « تأمل البحر والسماء طويلا. فتح عينيه وأذنيه مثل طفل صغير يكتشف للمرة الأولى أسرار الحياة. كان يصغي وسط هذا القلق وهذه الخيبة إلى تفاصيل الصمت الأزرق والأخضر وصوت جده الذي اختلط بصخب الأمواج التي كانت تتكسر على حواجز السفن الحديدية الصدئة والحجارة السوداء وبقايا حصن البنون (penon)».[2]

يمكن أن يشكل البحر هنا مكانا للتأمل ومركزا تسرح فيه الذاكرة وتسبح في خيالاتها، ويكون لتوظيف ملفوظات: القلق، والخيبة، والصمت، دليلا على تعميق روح الفزع والهيبة والخوف والحزن، ويزيد تكسر الأمواج على السفينة دخولا إلى عالم مجهول ومصير غير معروف.

إن علاقة الفضاء الجغرافي بالإنسان تتغير من شخص إلى آخر، وكل واحد يفعل فيه المكان فعلته ويترك فيه أثره؛ بفعل الحوادث التي وقعت له فيه، أو أن يستأنس الشخص بموضع دون الآخر؛ تبعا لحالته النفسية، أي إن المكان واحد لكن نظرة الأشخاص إليه تختلف، فهناك من يرى في البحر الجمال والمتعة، وهناك من يرى فيه الأسر والوحشة والفجيعة، وهناك من تختلف رؤاه، فيرى فيه معبر حنين ورمز أمل. يقول بطل رواية (شرفات بحر الشمال): « ماذا يُنتظر من مريض بأرض وتربة وبلد لم ير منهم منذ سبع

---

[1] حارسة الظلال، ص 165.
[2] المصدر نفسه، ص 104، 105.

سنوات متتالية إلا بعض الأمتار التي توفر له فرصته التخلي أو ما يرقه من هربات نحو البحر».[1]

لعل في هروب البطل إلى البحر بعض التخفيف عن معاناته وألمه، وإدخال البهجة إلى نفسه الموجوعة. هو احتفاء بهدوء المياه الصافية وصفائها، والتحام بالبحر، وفرار خفي من جو مدينته الخانقة، مدينته الخائفة.

وللبحر وحده نفضي بهمومنا ووحده يسمع أنيننا وشكوانا. إنه أفضل بقعة للتنفيس. يقول البطل: « البحر وحده يوفر لنا فرصة الاعتراف بالحماقات ويستمع إلى فضائلنا و خروقاتنا المتكررة بمزيد من التسامح والغفران».[2]

البحر هو المتنفس الأوحد للإنسان، وهو ملاذه الذي يأوي إليه ويأنس برفقته ويبوح له بأسراره وحماقاته التي قد لا يغفرها له أقرانه، ويتكفل البحر وحده بلم أسراره وكتمانها بل وتجاوز أخطائه.

هو الفسحة التي يمكنك أن تأوي إليها متى شئت، وهو الرفيق والصديق الوفي، بؤرة شكوى الإنسان ومستقر مناجاته في أحلك الظروف، يندفع إليه ويحن إلى اللواذ به.

وهكذا كان يمثل عند البطل ياسين بعد انطفاء حبيبته فتنة بين أمواجه يقول: « وكلما انتابني الحنين إلى فتنة، أقف على حافة البحر الذي غطاها للمرة الأخيرة، أحسب موجاته المتعاقبة وأستمع إلى تمزقاتها وخشخشات الماء القادمة من الوديان الجانبية وارتعاشات النخلات اليتيمة».[3]

يتخذ البحر هنا صورة رومانسية، يدلي له العشاق بولعهم وأسرارهم الدفينة، ومآسيهم وهمومهم. ومن على رماله الندية بدأت عواطف البطل الجياشة تضطرب وتتحرك بعنف، وكأنها طائر أسير يريد الإفلات من قفصه، فينطلق معبرا عن ذلك وفق طقس رومانسي. يقول: « وقبل أن أغادر المكان انتقي أجمل زجاجة عطر فارغة من اللواتي حملتها معي إلى حافة البحر وأكثرها رهافة وأملأها بالأبجديات اليائسة التي تبدأ كلها عادة بـ: الغالية جدا فتنه وتنتهي بـ: ياسين الذي يتمنى لو لم يحبك. ثم أدخل عمق البحر وأندفن بين الأمواج

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 77.
[2] المصدر نفسه، ص 124.
[3] المصدر السابق، ص 61.

التي سرقتها مني (..) حتى أصل إلى صخرة الصيادين السبعة وهناك أطوح بأقصى قوة ممكنة بالزجاجة بعيدا وأعود».[1]

لقد دأب ياسين على تكرار طقسه الرومانسي هذا منذ فارقته حبيبته؛ عسى تلك الأشواق الحارة والرسائل الملتهبة تبلغها يوما. هو الأمل الذي يتكفل البحر رمز الوصال هنا وحده بالإجابة عنه. وها هو عزيز أخوه يسأله:

«- أنت على يقين أن هذه الزجاجة التي تملأها بالحروف والأبجديات المبهمة يوصلها الموج هذه المرة إلى فتنة ؟

- هذه المرة تختلف عن الألف السابقة. الأعداد عندما تغلق تموت، لهذا افتحها بالواحد، ولكنني سأتوقف هنا حتى أتلقى رداً.

- عبث جميل (..) آخر مرة قلت لي: علي على الأقل أن أغلق العدد حتى لا يبقى مبتورا. وها أنت اليوم تفتحه من جديد على عد قد لا ينتهي أبدا».[2]

البحر –إذن- مكان للتخفيف عن لواعج القلب، وعلى رماله يُستفز الوجدان، وعليه تتخفف النفس مما يثقلها، وبه وحده يمكن للشخص أن يستغني عن بقية أنواع المكان،

ولهذا السبب كان ياسين يبني مدينة الطوباوية[*]على حافة البحر.

وتمثل اليوتوبيا حسب "راسل جاكومي" رؤية مجتمع مستقبلي مثالي، ونظرة صافية وبسيطة، ورغبة قصوى في استخدام مفهومات أرحب لرؤية الواقع وإمكاناته... إنها مساحة التنفس العقلي.[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 61، 62.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[*] تعني لفظة يوتوبيا (u-topia) في ترجمتها الحرفية اللامكان، أو ما لا مكان له، أو ما لا أين له. ومعناه المكان الذي لا وجود له في أي مكان. وقد قل ما اكتسب مفهوم ما ما اكتسبه مفهوم اليوطوبيا من دقة تاريخية تعود إلى عام 1516 تحديدا. ففي هذا العام صدر كتاب باللاتينية يحمل عنوان إيطوبيا للسير "طوماس مور" (1478- 1535) المولود بانجلترا. و يشتمل كتاب مور هذا على قسمين، يتضمن الأول نقدا صارما لأوضاع انجلترا، و الثاني يرسم رسما دقيقا و مفصلا للحياة المثلى على جزيرة فاضلة وسعيدة اسمها (إيطوبيا) يعتمد واصفها على أسلوب التخيل الإيطوبي. من هنا كانت لفظة (utopia) أو (outopia) في أصله اليوناني اشتقاق ابتكره مور بتركيب مفردتين (لا = ou = non) و(المكان = lieu = topos)، فيكون المعنى جزيرة اللامكان أو (اللا أين = part = nulle).
عبد العزيز لبيب، الايطوبيا و الايطوبيات: الكلمة و الأصناف و الدلالات، مجلة فصول، مج7، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987، ص 124.

[3] راسل جاكومي، نهاية اليوتوبيا، "السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص 127.

يشكل هذا الحلم المثالي إحدى هواجس ياسين القابعة في مخيلته، ففي رحلة سرحان الذاكرة إلى ماض بعيد، يتذكر مدينته المتخيلة الفاضلة التي يشيّدها بالعشق والموسيقى والأحاسيس المرهفة، وهي ما اطلق عليها عزيز اسم "مدينة الأطياف".

وتقف هذه المدينة بصورتها الأخاذة نقيض مدينته التي يقطن بها. يقول ياسين مخاطبا عزيز الذي أصيب بالمرض نفسه: « عندما ينسحب جميع الناس نحو بيوتهم الرطبة، نقف على حافة الخليج البحري، ونغرس عيوننا ليلا في الأنوار التي تتزحلق على حافة البحر من سيدي فرج إلى جميلة –لمدراك. أصرخ بدون إرادة مني:

- أرأيت يا عزيز ؟ ما أجمل هذه المدينة

ينتفض عزيز في مكانه

- ولكن أين هي هذه المدينة ؟

- هي في رأسي. أنظر على هذه الحافة التي تمتد إلى قرابة الخمسين كيلومترا. أترى هذه الأضواء التي تتلألأ وكأنها من وسط البحر؟ هناك لا... لا... على يمين المنارة... أيوه، بالضبط هناك حيث كل يوم أبني مدينة لم يفكر فيها أحد. هنا مكان العاصمة الحقيقي خارج الأدخنة حيث لا شيء سوى الزرقة والامتداد اللامتناهي مدينتي التي أشتهي بشوارعها الجميلة و باراتها الأنيقة ومسارحها وفنونها ومساحاتها الخضراء».[1]

هي –إذن- مدينة وهمية يشتهي كينونتها، بعوالم خلابة تنأى عما هي عليه، وما يعيشه مجتمعه. لذلك نراه يُهر بأمستردام منذ اللحظة الأولى، وأُخذ بسحرها وجمالها، فشتان بين وطنه وبينها.

ويواصل ياسين حديثه عن مدينة الأطياف على حافة البحر قائلا: « ونذهب نحو البحر(..) الأرجل الحافية بين حبات الرمل الناشف وزبد الموجات التي تنكسر عند الأقدام لتدغدغها بلذة عالية. نتمشى بصمت وعندما نحاول أن نتكلم تبدو المدينة الوهمية مدينة الأطياف كما يسميها عزيز ممتدة على طول الساحل بألوانها وناسها الرائعين، جميلة

[1] شرفات بحر الشمال، ص 211، 212.

ومدهشة لدرجة يصبح الكلام عنها أقل بكثير مما تراه العين. نواصل السير والاستماع إلى تمزقات الماء الأزرق ونتشبث أكثر بالحياة».[1]

وإذا كان بطل رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) ترك وطنه طلبا للعلم وحاجات أخرى، فإن ياسين بطل (شرفات بحر الشمال) ضاق ذرعا بما تعيشه بلاده من موت وقتل ودمار، لتكون أرض أمستردام ملاذا له.

إن بطل (شرفات بحر الشمال) يحاول نفث همومه التي كثرت، وخطوبه التي فاقت حد المعقول، وهو في هذا النفث لا يلجأ إلا إلى رمز الأمل.. البحر.. الذي يبني على حافته مدينته الوهمية الساحرة الأخاذة.

هذا الأمل هو الذي يجعل تعالق البحر ببعض الأمكنة المغلقة خاصة تعالقا شديدا، وسنقدم دليلا على ذلك في الجدول التالي:

	اسم الفضاء الجغرافي	النـــــص	ص
حارسة الظلال	مفرغة بلكور/غابة صغيرة	مزبلة بلكور المبعثرة هنا وهناك لم تكن أقل حضورا من غيرها. كانت تستر جنباتها غابة صغيرة مطلة على زرقة البحر. تعمق الإحساس الرومانتيكي الخادع بالراحة والحب.	97
	فيـــلا ميدسيس	هذه الفيلا هي البناية المجاورة لمغارة سرفانتس (..) بقايا معالمها المكونة من الحجارة المنحوتة والقرميد الأخضر والحيطان البيضاء تتداعى بنعومة نحو فتحة البحر.	104

[1] المصدر نفسه، ص 228.

	مقـــام الشهيـد	الكتلـة الإسـمنتية الضـخمة البـاردة لمقـام الشـهيد التي تواجه البحر وجزءا كبيرا من المدينـة السـاجدة عند قدميه.	105
	كهــف (بمحــاذاة البحــر)	في الحقيقة يجب الاعتراف أن هذا المكان أفضل بكثير من السابق. من هنا أسمع انكسارات الأمواج القادمة من بعيد.	184
	مكتــب (وزارة الثقافــة)	كل شـيء بـدأ ذات صـباح صـيفي جميل، صـباح عاصمي بنسماته الخفيفة الممتلئة برائحة البحر.	17
		من النافذة أطللت للمرة الأخيرة علـى بحـر كانـت ألوانه تتغير بشكل جنوني.	238
شرفات بحر الشمـــال	بيـــت حنيـــن	التفت من جديد نحـو الميناء القديم لأملأ رئتـي بالهواء الرطب الذي كان يتسرب مباشرة من البحر.	150
	مقبـــرة المنسيين	- ومدفونة في مقبرة البحر المنسي ؟ - لم أفهم يا سيدي ؟ - قصـدي المقبـرة التابعـة للجمعيـة. قطعـة أرض صغيرة اشترتها الجمعية لهذا الغرض (..) تدفن فيها الـذين لا قبـور لهـم، النـاس هـم الـذين سـموها مقبـرة البحـر المنسـي لأنهـا محاذيـة لخلـيج متـوحش لـولا الغابة لمسحتها أمواج البحر.	252
	بـــار البابيلايند بأمستـردام	- أنا جوعانـة سـآخذك إلـى مطعم البحـر المواجـه لتمثال كنزة زوجـة الأمير الهولندي الحزين. الحالـة باردة ولكن الجو هناك دافئ وحميمي.	288
	مطعـــم البحـــر بأمستـردام	هناك جلسنا نتأمل التمثال والثلج ونسمع تكسرات الموجـات القادمـة مـن بعيد ونحـاول أن نلملـم ذاكـرة متعبة.	291
[:	الأميراليـة	لاشـيء، إلا الصـمت والظلمـة ورائحـة القهـوة	9

		القادمة من الجهة الأخرى من الميناء ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية (..) لا شيء إلا الصمت والتموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث.	
	جامع الصخرة بالغزوات	كانت الحيطان مغلقة ولا شيء يسمع إلا هدير البحر وعواء السفن الخشنة وهي ترسو في الميناء المحاذي لمكان حجز الأمير.	224

من هنا سيكون البحر بمثابة خيط الأمل للنفوس المنكسرة، و المفرج لهمومها وكروبها، والباعث للحياة والتجدد بحركة أمواجه الدؤوبة.

ترتبط بعض الأفضية الجغرافية المفتوحة بالشخوص الروائية، وتعقد قرابة شديدة بينها ويعبر عن دخيلتها وما يعتورها، فالمكان في رواية (حارسة الظلال) يكاد يكون البطل فيها، إلى جانب الشخصية التي تسكنه وتتجول فيه، فهو يتفاعل مع الشخصية ويعبر عن ذاتها ومشاعرها وأحاسيسها، وتصور هذه الرواية دوما على صفحاتها، التغيير الرهيب الذي منيت به أمكنتها؛ بفعل الإنسان، ويحاول أن تنقل لنا صورته المهترئة حسب الرؤى الداخلية لشخوصها وما انطبع في دخيلة كل واحد من أحاسيس حزن وألم أو فرح وسعادة.

وإذا كان الحي مثلا هو « النواة الأولى للقرية والبلدة والمدينة. يعتبر من أماكن الطفولة الأولى، مثله مثل رحم الأم والبيت الأول. ومثل هذه الأمكنة تتسم بالدفاء والحنان والسلام والمحبة» [1]، فإنها تتخذ الدلالة المناقضة في رواية (حارسة الظلال)، إذ مثّلت موطن الخوف والإرتعاشات والاغتيالات المباغتة والقتل الوحشي والدمار. لقد داهمت الأحياء الكروب، فشحبت هيئتها، وغاضت نضارتها، واعتل جسمها، وحط عليها زمن الذعر والانهيارات.

يحدثنا عيد في رواية (طوق الياسمين) عن حي الزاوية ووالده قائلا: « رأيت والدي الذي نسيني في هذا الفقر، وهو يركض نحو السواد، تاركا وراءه امرأة طيبة تنتظر يوميا

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 52.

عودته على الحافة الفاصلة في حي الزاوية في مدينة تبسة. بين المقبرة والمدينة حتى صارت مثل السراب».[1]

وإذا كان من المفترض أن تذكرنا أحياء الطفولة بالسلام والدفء والسكينة – كما ذكرنا آنفا- كيف لا وهي مواطننا الأولى، إلا أن اسم هذا الحي ينعش ذاكرة هذه الشخصية باللحظات العصيبة المؤلمة، لحظات الشوق والانتظار و الذبول والانكسارات والتشظي.

ويقول في موضع آخر: « خرجتُ بدوري -كان الشارع مثقلا بالبشر-هاتفتُ عاشور وصحراوي وذهبت عندهما. كانا عكريي المزاج شربتُ معهما قليلا من (المازوت) المخلوط بالكوكا، وخرجتُ من جديد إلى الشارع (...) ورجعتُ إلى مكاني الطبيعي وراء الستائر في الجانب الخلفي النافذة المطلة على غرفة سيلفيا».[2]

إذا ما ارتبطت لفظة "الشارع" بدلالات الازدحام والاختلاط والحركة، ولعل هذا ما لمسه عيد عشاب بمجرد خروجه من المنزل، إلا أن عباراته التالية تحمل من الخيبة والفراغ والانكفاء على الذات ما يكفيها. لقد خرج إلى الشارع يائسا قانطا بعد أن رفض والد سيلفيا ارتباطه بابنته.

من هنا كان الشارع مكانا للتسكع والتوهان، مكانا للامكان، الذي يتيح لهذه الشخصية الامتلاء بالعالم قبل أن تلج مكانها المغلق (البيت)، وكالعادة دوما (خلف النافذة المطلة على غرفة سيلفيا).

الشارع –إذن- هو الحضن الذي يتلقف هذه الذات المنعزلة والمنفردة والضعيفة والحائرة والتائهة، على الرغم مما يحيطها من أسباب الأنس (مثقلا بالبشر).

إن الفضاء الجغرافي لا يقدم إلا بوساطة الشخصية وانعكاسات إحساساتها عليه، فـ« انفتاح المكان وانغلاقه يقرن بما يحمله البطل من تجليات (..) إن ما يحسه البطل ويدركه ينسكب على طابع المكان وصورته، فتفاعل البطل معه لا يكشف عن المكان، بل عن خلجة من خلجاته بوصف المكان قيمة لا تتجلى حتى يظهر فيها البطل».[3]

للشوارع قيمتها العظمى في رواية (طوق الياسمين)، وهي تتعالق مع الشخصيات الروائية، إذ كانت من الأفضية الجغرافية الباعثة على الذكرى، وترتبط باسم امرأة وحيدة

---

[1] طوق الياسمين، ص22.
[2] المصدر نفسه، ص 109.
[3] منصور الدليمي، المكان في النص المسرحي، ص 239.

سرقت راحة البطل قبل أن تسرقها الحياة. يقول في إحدى المواضع: « وأنا أعبر الشارع الخلفي الذي يمتد من لوكسمبورغ إلى سان ميشال رأيت وجهك هاربا نحو مخابئ الروح (..) هل هناك غيرك في هذه المدينة ؟ تركت كل شيء وجئت معك ؟ هذا لا يكفيك لتعرف كم أحبك وكم أشتاق إليك حتى وأنت معي. أسمع صوتك. يأتيني نقيا كشمعة».[1]

تتغلف صورة الشارع بنفسية صاحبها، وإذا عبّر أحيانا عن لحظات العزلة والوحدة والحزن، فإن هذا النوع من الأفضية يكشف عن لحظات الحب العابرة، ويجلي بصدق عن نزعته الرومانسية، ووجود المرأة به (مريم هنا) يعطيه نكهته الخاصة وحلاوته المميزة.

لعبت الطائرة في رواية (شرفات بحر الشمال) خلال رحلة ياسين من أرض الوطن إلى أمستردام وخلال الصفحات الأولى من الرواية، دورا كبيرا في نبش الذاكرة وإفراغ حمولاتها.

إن سفر ياسين يعني الهروب والابتعاد، ويدل على رغبة حثيثة في نسيان ماضيه الأليم، والتخلص نهائيا من تربة لم تجلب له سوى الخيبات... لكن هيهات، فكل لحظة تجره إلى الخلف، وتجعله يبعث بعضا من سيرته: عزيز وبناؤهما لمدينتهما الطوباوية الساحرة، و صوت المذيعة نرجس، و أخته زليخة، وغلام الله، ويأخذ صوت فتنة في خضم كل هذا المساحة الورقية الأكبر.

وتبقى الهجرة بصفة عامة تعبيرا عميقا عن الاختلال الداخلي في الوطن.

تلقي دواخل الشخوص بظلالها على المكان المرتاد، وتقدمه وفق أحاسيسها ومشاعرها، لقد صارت الذكريات رفيق رحلة ياسين إلى ديار الغُربة، التي راح يحدثنا عن مفاتنها.

إن الطائرة خير وسيلة متحركة في ذاك الفضاء الفسيح، الذي يسنح للذاكرة أن تنفث ما يعتريها من أحزان ولحظات شقاء، كما تكون أفضل مكان تسافر عبره الشخصية؛ لتهرب بوساطته وتنعتق من ربقة المكان الأم (الوطن)، ولعلنا نشبهها هنا بالبحر الذي يساعد بانفتاحه وامتداده على التأمل وتوهان الذاكرة.

يحدثنا الراوي في رواية (كتاب الأمير) عن سوق مليانة المكتظ بالناس، والذي تستشعر فيه النفوس الأمن في فترة خف فيها فتيل الحرب، على خلاف سوق كلوزيل؛ إذ يذكر بسنوات الخوف والعزلة، فترات لا يسمع فيها إلا صدى الموت المزروع في كل مكان.

---

[1] طوق الياسمين، ص 151، 152.

يقول ياسين: « سبع سنوات وأنا كالفأر أبحث عن أكثر الطرقات ضمانا للحياة، لا أخرجُ من المربع الذي وجدتُ نفسي محشورا فيه. أتبضع من سوق كلوزيل في منتصف النهار عندما تكون الشوارع غاصة بالبشر».[1]

يبحث ياسين خلال سنوات متتالية قضاها في الرعب الشديد عن أكثر المسالك طمأنينة؛ خوفا من اغتيال غادر يترصد به، وقد تبعث فترة الصبيحة واكتظاظ الشوارع بالبشر بعض الراحة في النفس، الأمر الذي يسمح بارتياد السوق للتبضع.

ومثل السوق المقاهي في رواية (كتاب الأمير) التي أدت أدوارا عدة، كان من بينها موطنا لبعث الذاكرة التي لا تستحضر في مواطن أخرى، ولا يتاح فيها المجال لترحل إلى عوالم متباينة؛ انطلاقا من اختلاف المواقع، وما يحدثه المحيط الخارجي من تأثيرات على الذات.

تحضر المقبرة كفضاء جغرافي متميز في رواية (طوق الياسمين)، وترسم بوساطة الذات المتحدثة والنفس الموجوعة بلوعة الفقدان والأسى. ويظل إيقاع الشخصية النفسي فيها نفسه لا يتغير محافظاعلى وتيرته، وتظهر حركة الشخوص فيها؛ لتعبر عن عوالمها الداخلية فحسب، ولعل ارتباط هذا المكان بالحالة النفسية للشخوص كانت أكثر من أي موضع جغرافي آخر. إنها رمز للأمل.. فقدان الأمل في الحياة للشخصية الروائية.

المقبرة مدينة الأموات، لا يمكن أن تكون إلا مبعث الذكريات الحزينة، مع ما قد يشوبها في أحيان كثيرة من تفصيلات سعيدة مبهجة. وقد يكون خلو المكان مساعدا على بعثها. يقول الراوي: « الضباب يزداد كثافة. الصمت المطلق (...) لا أحد غيرنا في المقبرة».[2]

لقد كان السكون المطبق على مساحة المكان، فرصة سانحة لانبثاق الذكريات من مخبئها. لم يكن أحد بالمقبرة غير سيلفيا والبطل. موطن خالي وشواهد قبور حركت الآلام والمواجع القديمة.

المقبرة ذاك الخواء المخيف و الفراغ الموحش، سيكون مكانا للخلوة والتنفيس عما يعتور الذات من أشجان. من هنا سيرتبط اسمها دوما بحالات الأسى العميق، والحزن

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 24.
[2] طوق الياسمين، ص 14، 15.

الدفين، ولا تُذكِّر إلا بلحظات الفراق وأنين العزلة وغبن الوحدة. يقول الراوي: « لقد تواطأ البرد والوحدة على هذه المقبرة فزادت توحشا».[1]

تعود الذاكرة بالبطل إلى أرض الحاضر، بعد فترات طويلة تقضيها بالماضي البعيد، ويزيد ما يحيط أرض المقبرة (البرد- الوحدة- التوحش) من تزايد حالات الوحشة والعزلة الباردة التي لا تدفع إلا للارتماء في أحضان الماضي الدافئ ممثلا في انبثاق صورة الحبيبة مريم، التي تأخذ الشق الأكبر من قطع الماضي.

ويقول الراوي في موضع آخر: « المقابر للخلوة وليست مدنا خالية.

من قال هذا الخواء ؟

لا أحد غيري. المقابر ممتلئة، أناسها لا يفكرون مثلنا ولكنهم يعيشون صمتهم بمزيد من العزلة والوحدة. آلامهم كبيرة وميؤوس منها. عندما نمرض نحلم دائما بالعودة، عندما ننام نموت مؤقتا أو نموت قليلا، لكننا عندما نموت بالفعل فإلى الأبد».[2]

المقبرة مكان اللاعودة، وهي هنا رمز انقطاع الأمل في هذه الحياة القاسية، ويزيد الصمت المطبق عليها من وحشيتها، ويتقاسم أهلها وحدتهم وعزلتهم ويأسهم، الصفات اللصيقة بمن يرتاد هذا المكان أيضا من الأحياء (البطل – سيلفيا).

يقول الراوي في إحدى الموضع: « أتساءل اليوم وسط هذا الخواء المخيف، هل بقي للسنوات معنى ؟ لا أشعر الآن إلا بالحياة وهي تهرب مني كالعصافير الضالة. لقد ابتعدت الحياة وصار الموت قريبا».[3]

تظل المقبرة رمز الموت والاندثار والتلاشي والفناء، تسرق بسمة الحياة من الشفاه، وتثير الفزع والخوف في النفوس، هلع لا يوقفه إلا انهيال الذكريات وانفتاحها من جديد على وجه مريم الملائكي.

لقد مثلت المقبرة في رواية (شرفات بحر الشمال) نهاية الرحلة الفجائعية، وكانت المقابر خير أفضية تنتهي عندها الشخصية، والمكان الأوحد الذي يلف تعاستها ويريحها من قساوة الحياة وشططها.

---

[1] المصدر نفسه، ص 19.
[2] المصدر نفسه، ص 83.
[3] المصدر السابق، ص 151.

كما كانت بؤرة لإنعاش الذاكرة، ففيها يستعيد الراوي- البطل صورتي أخويه عزيز و زليخة. يقول ياسين في زيارة لقبر أخيه عزيز: « مررت هذا الفجر على قبرك لأغرس بعض النوار. لم أفكر إلا في النرجس. سافرت من أجله واشتريته من المدينة».[1]

قد يكون القبر همزة وصل بين الأحياء والأموات، وفسحة للتنفيس وسماع الأنين، والطقس الذي مارسه ياسين على قبري عزيز وأم كليمونس، قام به قيل سنوات على قبر أخته "زليخة". يقول: « انتقيت كؤوسا فخارية عديدة كنت قد صنعتها مع زليخة ووضعتها على قبرها، يقولون عندنا، الكؤوس تروي الميت العطشان إذ تروي الطيور وكائنات المقابر الصغيرة ومجسما صغيرا صنعته بيدي».[2]

هي ممارسة تفاصيل صغيرة تنم عن حب كبير لهذه الشخصية، التي فتحت عينيه على سحر الأنامل وما تبدعه، وبها وضع بقبرها مجسما وكؤوسا؛ خوف أن تعطش، وقد أريد بكل هذا بعث الحياة في القبر بعد الموت، هذه الاستمرارية التي رغب فيها ياسين لم تدم طويلا، إذ سرعان ما قضى حارس المقبرة عليها جميعا، وعاد ياسين لصناعة آنية تحفظ الماء، التي لاقت المصير نفسه، لينتهي به الأمر إلى حمل صخرة كبيرة اخترق بها سياج المقبرة، ووضعها بالقرب من شاهدة القبر، وخلال ثلاثة أشهر كاملة تبدّى النقش واضحا: وجه زليخة برز بدقة واسمها وتاريخ وفاتها وكلمة قالتها |آخر مرة وحفظها عن ظهر قلب (عندما تحب لا تحب بكلك وإلا ستموت مغبونا، خل شوية ليك حتى تقدر توقف على رجليك)

لقد أخذت المقبرة هنا وظيفتين، فإضافة إلى أنها موضع تذكر بفقد الأحبة وفراقهم، كانت مكان اكتشاف المواهب الدفينة والقدرات الباطنية.

ترحل ذاكرة الراوي حسيسن في رواية (حارسة الظلال) إلى الماضي البعيد، حيث يعاوده الحنين لزيارة قبري الحبيبين مريم ومصطفى، المضللان بشجرتي سرو عالية وصفصافة أنيقة.[3]

تتجلى الخضرة لون الخصب مجددا على القبور؛ لتنزع عنها شبح الموت الأبدي، وتبعث فيها الحياة والتجدد والاستمرارية، شجرتي السرو والصفصاف في رواية (حارسة

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 222.
[2] المصدر نفسه، ص 180.
[3] ينظر: حارسة الظلال، ص 224.

الظلال) وشجرة الصنوبر في رواية (شرفات بحر الشمال) التي غرستها أم ياسين على قبر ابنتها زليخة. يقول الراوي عنها: « أيامها غرست أمي على قبر زليخة فرعا من شجرة صنوبر كبر بسرعة واخضر، حتى صار بدوره شجرة عالية تظلل القبر كلما صارت الشمس قاسية وعمودية».[1]

لقد كان للبيت حضوره القوي في الروايات موضوع الدراسة، ولعله أكثر الأفضية الجغرافية تعالقا بعنصر الشخصية، حيث لا يقدم إلا بوساطة الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية المتحدثة.

إن العودة إلى البيت القديم، رجوع إلى عهد الطفولة البريئة، فنحن حين نبتعد عنه تعاودنا ذكراه في لحظات زمنية معينة لتذكر الأيام الخوالي، ولنستعيد وجوه من عاشوا معنا وألفناهم، ومن أحسسنا معهم بالطمأنينة، وفوق كل هذا ما وفره لنا البيت من مظاهر الألفة والحميمية والأمن.

يعاود الحنين بطل رواية (شرفات بحر الشمال)، فيعود إلى الماضي البعيد ليرسم لنا صورا متباينة عن بيت الطفولة في رحلة زوغان الذاكرة، وهي تعيش لحظات العزلة، أو في محاورة جمعته بإحدى الشخصيات، وهي عادة نرجس، اليد التي تلقفته بأرض الغربة.

إن البيت الذي وُلد فيه الإنسان « هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى هو تجسيد لأحلام كذلك كل ركن وزاوية فيه كان مستقرا لأحلام اليقظة(..) فالبيت وحجرة النوم والعلية حيث كنا وحيدين قدمت الإطار بحلم اليقظة».[2]

لقد كان البيت في هذه الرواية « سجلاً لمشاعر وحياة الإنسان، وعلى جدرانه تواريخ الأيام الماضية»[3] بأفراحها وأحزانها.

ويذكر بيت الطفولة بلحظات تفتق نسمات الحب الأولى، حين كانت فتنة تدق باب عائلة ياسين؛ لتلتقي بوالدته و زليخة وتعلمه تقنيات العزف على الكمان. يقول: « كلما زارتنا في البيت لتلتقي بأختي زليخة التي كانت تحبها وتسميها ليخة، أشعر برعشة لذة تخرج من جلدي (..) في جلسات الخلوة (..) تعلمني فتنة سحر الأصابع».[4]

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 182.
[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 5.
[3] محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، ص 79.
[4] شرفات بحر الشمال، ص 31.

لقد ملأ حب فتنة قلب ياسين، واستطاع أن يسحبه من صوت آخر أَلفهُ وهو همسات المذيعة نرجس. لقد كان هذا البيت موضع الخلوة واللقاءات الأولى التي تذكره أكثر بجسد حبيبته وبلحظات الانفتاح الطفولية الأولى على أسرار النشوة. يقول: « لم تكن قريتها البعيدة عنا بكيلومترين تمنعها من المجيء إلى زليخة، ثم الانفصال عنها والبقاء معي (..) لكن أجمل لحظة عودتني عليها هي عندما تضعني داخل صدرها الدافئ. كانت عندما تبدأ الموسيقى، تتمتم في أذني القريبة جدا من شفتيها: خويا كان يعلمني هكذا. تأتي بالكمان وتسحبني نحوها ثم تقف ورائي (..) إلى اليوم أحس بوشوشاتها الطفولية وأنفاسها الحارة على خدي الأيمن. كنت كلما حاولت الالتفات لسؤالها تلامس شفتاي شفتيها أو تكادان. احتضانها لي من الوراء جعلني أحس طول النهار برائحة جسدها العالقة بي رائحة يمتزج فيها عطر فرنسي».[1]

زيارات فتنة المتكررة لبيت الطفولة كان لها وقعها الخاص في نفس ياسين، وقد ارتبط المنزل في ذاك الزمان بتفتح أزهار الحب الأولى، التي لن يروي ظمأها إلا التوحد الجسدي ممثلا في دعوة مضمرة إلى ذلك. يقول البطل عن آخر زيارة لفتنة للبيت: « عندما فتح الباب رأيت صوتها قبل أن أراها (..) ثم حركت رأسها نحوي من بعيد:

- صباح الخير ياسين. وليت راجل (..)

- هل تبقين كثيرا في القرية ؟

قالتها أمي (..)

- ما نيش عارفة يا يما ميزار. ما نمشيش إلا إذا أطلق الولي سراحي (..) جيت له لخطر عذبني في المنام وما قدرتش نصبر عليه يا يما.

ثم ثبتت عينيها فيّ طويلا قبل أن تتركنا وتعود إلى مقام الولي (..) كررت مرة أخرى بدون أن تنزل بصرها عني:

- ما قدرتش نصبر عليه. الله غالب يا يما ميزار.

ثم انسحبت... ».[2]

تحضر المرأة بسحرها لتدفئ لحظات الخلوة في البيت، و نذكر هنا اسم نرجس صوت آخر ينحبس في ظلمة الليل ليضيئه، يقول ياسين: « قلبي كان معلقا بصوت المذيعة. كنتُ

---

[1] المصدر نفسه، ص 32، 33.

[2] المصدر السابق، ص 39، 40.

بآخر الليل أنا المتعود على النوم بعد العشاء أسرق كل ما تقوله لأوصله في الصباح إلى أستاذة الإنشاء منتشيا(..) قبل أن أصاب بالمرض نفسه الذي كانت مصابة به المذيعة، مرض حب الكلام و رصف الأشواق بين الأحرف. من الاستماع استهوتني اللعبة لكي أصير فاعلا في برنامجها. فبدأتُ أكاتبها».[1]

يحضر بيت ياسين بالمدينة؛ ليعبر عن حالات نفسية تخالج صاحبها. يقول مع الصفحة الأولى من الرواية: « باستقامة هشة أقف عند عتبة البيت، في يدي حقيبتي التي لم تر النور منذ سبع سنوات، بياض كلي في رأسي، لا أتذكر الشيء الكثير من تاريخي المتواضع سوى وجه عمي غلام الله و هو ينشد قرآنه الذي قتله(..) و أخي الصغير عزيز للمرة الأخيرة(..) عندما أغلقت الباب للمرة الأخيرة(..) لم يعد فيه شيء يذكر ماعدا رائحة التربة و الطين و المعادن المحروقة و مواد التلوين».[2]

يعبر هذا المنقول عن حالة انكسار كبيرة تلف دخيلة الشخصية (هشة- بياض في الرأس)، و هي تستعد للرحيل النهائي من بيتها بل من وطنها الذي لا يذكره إلا بحالات الفقدان المأساوي (اغتيال غلام الله و عزيز) الشخصان المحببان إلى قلبه.

يريد ياسين طي عالم الماضي الحزين بوقوفه عند عتبة الباب، موضع الخروج النهائي و الأخير، دون أن يشعر نحو بيته بالألفة أو بأشياء ثمينة خلّفها، أو ذكريات سعيدة عاشها، أو أنيس أدفأ حياته، غير روائح مختلطة متمازجة تذكره بما كانت تبدعه أناملـه فيما مضى، و زاد بسيط لملمه في حقيبته.

يضيف الراوي في موضع آخر: « عندما أعود إلى البيت من مسافة المئة متر أغلق الباب الحديدي الذي صار يشبه أبواب جميع سكان هذه المدينة المسجونين وراء قضبان ضيقت الروح و أفقدت المدينة عفويتها(..) و حتى أستطيع أن أنتهي من إتمام أحد منحوتاتي علي أن أغرق في ماء الزعفران الليل كله أو بعضه و أستمع إلى موسيقى تقتل وحشية المكان لأنسى أن الخطر يرابط عند مدخل البيت بعينين مدورتين كعيني بومة. وقبل أن أنام أندفن في الفراش قليلا أتذكر أعمالي المهددة بالتلف و التدمير هي الأخرى.

---

[1] المصدر نفسه، ص 31، 32.
[2] المصدر السابق، ص 12.

أقوم حافي القدمين، أمشي على رؤوس الأصابع حتى لا أوقظ خوفي، أخبئها تحت السرير أو فوق الخزانات أو ما بين السرير و الفراش أو حتى في كيس قمامة للتمويه».[1]

لا يتحرك ياسين إلا ضمن مساحة صغيرة، ليعود أدراجه إلى بيت لا أنيس فيه و لا أهل يخففون ألم الوحدة. بيت لا يشعره إلا بالهلع و الخوف من اغتيال غادر، و لو حاول إيصاده بإحكام و أغلق مدخله بحاجز سميك صلب يمنع دخول أيدي الإجرام. لقد صار البيت جزءا من الهلع اليومي الذي يعيشه و كابوسا يقض مضجعه في لياليه الطويلة.

سيصير المنزل في هذه الحالة فضاء مقيدا، و سجنا يضيق بساكنيه و مكانا خاويا و موحشا و ميتا و موضعا للأحزان، لا يسنح بحرية التحرك و النشاط الاعتيادي الذي ينبغي أن تكون عليه البيوت عادة، فما فائدته إذن، إذا لم يمارس الإنسان حريته كيفما شاء و وقتما أراد. و للنظر إلى الأوصاف المتشابهة التي وُسم بها (بابه حديدي- قضبان- ضيقت الروح- وحشية المكان- الخطر- أمشي على رؤوس الأصابع كي لا أوقظ خوفي).

لقد أضحى البيت خاويا و موحشا و ميتا، و قد لا يبعث في أركانه الحياة، غير صوت الموسيقى الذي قد يزيل وحشة المكان بعض الشيء، و لربما كان للزعفران دور هام في بعث السرور في قلب ياسين، و منع اعتلال مزاجه و كآبته، إضافة إلى بعث الهدوء في نفسه و طرد وساوسه و مخاوفه.

تربض أيدي الغدر أمام باب البيت في أي لحظة، لا لتقتل الإنسان فحسب، بل لتقضي أيضا على كل عبق حياة، على كل شيء جميل يكون متنفسا للشخصية في رحلة عذابها اليومي، لتنهي حياة فنه (المنحوتات) و ما تبرع الأيدي في صنعته، و تعتبره تفريجا عما يختلجها. و لعل الهلع يستيقظ و تنبت شجرته أكثر في الليل، فيفزع ياسين إلى ما يؤنس وحدة لياليه يواريها في أي زاوية؛ كي لا يطالها القتلة.

يلون البيت- إذن- مسحة الحزن، و يترصد الموت ببابه، و هو في كل هذا شبيه بالسجن. تقول رشيدة للبطل في محاورة لهما: « - بيتك يا حبيبي يذكرني بالسجن و بحرائق الحروب الخاسرة. لست مؤهلة لهذه الحياة.ثم أن الموت على الأبواب، و هذا البيت

---

[1] المصدر نفسه، ص 25.

لاينقذني و لا ينقذك. بقينا بقية الليل حتى الصباح صامتين و على السادسة ودعتني و لم تأخذ شيئا من حوائجها.بكت كثيرا ثم غادرت المكان و لم تلتفت واءها...». [1]

يرتبط البيت دوما بالمرأة، فهي الوحيدة التي خففت من معاناة البطل بأرض الوطن، مثل نادين و رشيدة، و مثلهما حنين بأرض الغربة، إذ كانت اليد الحنون الطيبة التي تلقفت حسرة ياسين، و حاولت أن تخفف عنه عذاب الغربة، و تبوح له في الوقت نفسه بتفصيلات دقيقة عن حياتها الماضية، التي فرت منها بأرض الوطن، لتنفتح مرة أخرى بأرض الغربة، و بمواضع كثيرة ضمتها بالبطل كان بيتها إحداها.

كان ياسين و في سهرة ببيت حنين يتحدث مرة و يتأمل الحاضرين مرة أخرى، و لكنه في فترات كثيرة كانت النافذة و المنظر الخارجي المطل عليها يسلبه. يقول: « كنت داخل السهرة و لم أكن فيها. كليمونس ضحكت كثيرا من نكت بيدرو الذي و جد ضالته في صديقه الكاتب البرتغالي أنطونيو سواريش. عزفت قليلا بينما كنتُ منهمكا في تأمل الميناء القديم». [1]

و يقول في موضع آخر: « عندما تمادى الليل في غيه تبادلوا الكؤوس و الهمسات و الرقص و بعض الكلام عن هموم الثقافة و خيبات الدنيا(..) قضيت بقية السهرة منغمسا في المدينة جالسا على حافة النافذة المطلقة على الميناء القديم أسترجع قسمات رحمة أو فتنة(..) لقد ذهب الجميع و لم أبق إلا أنا معلقا في الشرفة المطلة على الميناء القديم(..) العالم الذي كنتُ أراه كان يبدو لي واسعا لدرجة ضياع البصر. منذ عشر سنوات لم أر ميناء في الليل و بكل هذه الأضواء (...) التفت من جديد نحو الميناء القديم لأملأ رئتي بالهواء الرطب الذي كان يتسرب مباشرة من البحر». [2]

وقوع البيت قبالة البحر يعطيه نغمية خاصة، و لطالما كان البحر مبعث الأمل في النفوس المنكسرة. لقد كان البيت و بعد خروج المدعوين خاصة فضاء انفتحت فيه شهية الكلام و مرتعا للتنفيس و بعث الذاكرة المكتنزة بأحداث الماضي البعيد بين شخصيتي ياسين

---

[1] المصدر السابق، ص 108.
[1] المصدر السابق، ص 143، 144
[2] المصدر نفسه، ص 149، 150

و حنين [3]، و لعل ما يميز المنقولين السابقين وجود (النافذة) التي كان يلتفت إليها ياسين بين الفنية و الأخرى خلال السهرة، و التي قبع عند حافتها بعد خروج الحاضرين.

فضاء النافذة هنا كان محطة للتأمل و الأحلام، تحدق من خلاله الشخصية إلى وجه الحبيبة خلف الآفاق البعيدة، أو ربما تبحث عن الابنة الضائعة. لقد حركت النافذة في قلب ياسين الآلام ففاضت المرارة و زادت لوعة الفراق.

كما كان هذا الفضاء فسحة أمل للشخصية و هي تمكث بمكان مغلق، مع إحساس داخلي بالحزن و الأسى، فكان بذلك فضاء أمل تتوق إليه نفسه ياسين و مَعبرا يشطح فيه الخيال، علّه يفرج عن همه و ضيقه و كدره، خاصة بإطلالته على الميناء الذي لبسته الأنوار على خلاف من كان يعيشه بأرض الوطن(العتمة و الخوف بالليل خاصة)، إضافة إلى إطلالة البحر برائحة هوائه المميزة، البحر بانفتاحه و امتداد المدينة قبالته، امتداد تتوق إليه نفسه الموجوعة، واتساع تهفو إليه ذاته المقيدة التي ترنو للانعتاق من ربقة المغلق والضيِّق والخانق.

يفتقد بيت حنين للدفء العائلي فهي تقطنه بمفردها، وهي بذلك تعيش العزلة والوحدة منذ سنوات، وإن كان يوفر الأمان على خلاف بيت ياسين بأرض الوطن، إلا أنه يفتقد معنى البيتية بكل ما تحمله اللفظة من معنى. هو –إذن- مجرد بناء مشيد ينام فيه الجسد لا أكثر.

كان بيت حنين أيضا الفضاء الجغرافي المميز الذي ضم أحداث الفصل الثامن والأخير من رواية (شرفات بحر الشمال)، وقد كان مكان عشق والتحام جسدي ياسين وحنين، التي لم تكن سوى نرجس، الصوت الذي عشقه في سنوات الطفولة. ولعلنا نلمس هنا كذلك الدور الكبير الذي تلعبه المرأة.

تنتهي أحداث هذه الرواية ببيت حنين، ليعبر في نهاية المطاف عن أرقى مظاهر النشوة النفسية المتمثلة في اللذة الجنسية، والتي يكون القصد منها التخفيف على الشخصية من وطأة الحاضر وقسوته بأرض الغربة، والإفراغ لشحناتها واضطرابها حيال الواقع، بل حيال المستقبل الغامض والمجهول أيضا؛ باعتبار أن الرواية تنتهي بمغادرة ياسين مدينة أمستردام للتوجه إلى أمريكا، وهي رحلة أخرى تظل تفصيلاتها طي الكتمان، على أنها

[3] ينظر: شرفات بحر الشمال، ص 149- 190.

تحمل ميزة إيجابية؛ لأنها تترك الباب مفتوحا لافتراضات القراء وتخيلاتهم، لتتفنن في نسج جزء ثاني لأحداث هذه الرواية.

إن البطل في منفاه-إذن- و في روايتي (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) يحاول أن يهرب من مللـه و قلقه، ليعثر على لحظة ممتعة، لحظة تهبه معنى لشيء في هذا الوجود، لحظة تعطيه قليلا من الإيمان بشيء، هذه اللحظة يجسدها لقاؤه العاطفي، فالمرأة مؤنسة و مطمئنة، خصوصا إذا أقدمت هي نفسها على المغامرة ذاتها، و هذا ما ينطبق بحق على بطلي الروايتين.

لقد مارس البيت في رواية (طوق الياسمين) بعضا من الوظائف المتطابقة مع ما ورد في رواية (شرفات بحر الشمال)، حيث كان بيت حي الإطفائية حاملا و مذكرا بجسد المرأة و دفئها. تقول مريم في إحدى رسائلها الكثيرة التي بعثتها للبطل: « أراك الآن و نحن نندفع بشوق مجنون تجاه بعضنا البعض، داخل فيلا الإطفائية التي جمعتنا ذات يوم، و في غرفة ضيقة اخترتها أنا و أنت لتكون لنا و نحرر البقية للأصدقاء الآخرين. غرفة ضيقة توفر لنا فرصة تعاطي كل حماقات الدنيا، لعب الورق، الشطرنج و ممارسة الحب و الجنس بالشكل الذي نشتهي و في الوقت الذي نحب».[1]

حملت هذه الغرفة دلالة عميقة في مجرى العلاقة العاطفية بين البطلين، و هي تعد مكانا « يرمز إلى الحياة الداخلية الحميمية، و الحماية من العدوان الخارجي»[2]، و قد وفرت على الرغم من تركيز البطلة على ضيقها [*] فرصة للحرية و ممارسة ما هو مشروع و محرم في أي وقت. في هذه الغرفة سقطت كل القيم و غابت العادات والتقاليد، و دخلت علامات التواصل الجسدي فكانت السياج الحامي له.

بيت حي الإطفائية يرتبط باسم امرأة واحدة سرقت قلب البطل، و جعلته يسترجع أوقاتا سعيدة كان يقضيها رفقتها، يتحاوران حول أمور الحياة، و كانت محاورتهما تنم عن توافق فكري و انسجام فيما يطرحانه من قضايا تشغلهما، كما كانا يلعبان كأطفال صغار، و يتبادلان أطراف الحديث عن حرائق الماضي و سويعاته السعيدة، على أنه يلتصق أكثر بلحظات الرومانسية الغابرة، لحظات الحب الآفل. يقول البطل في إحدى المواضع:

---

[1] طوق الياسمين، ص 141.

[2] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 168.

[*] تسيطر لفظة (الضيق) على الأفضية الجغرافية لهذه الرواية و الروايات الثلاث الأخرى و كنا قد تحدثنا عن هذه القضية في الفصل الثاني. ينظر: البحث، ص 206- 210.

«أسترجع وجهك الهارب(..) أراك عصفورة تفتحين عينيك بهدوء ثم و أنت تنهضين بصعوبة من سريرك بقامتك الرشيقة و جسدك المنحوت بإحكام. تضعين قبلة على شفتي في فمك رائحة عود النوار الذي بتنا نمضغه حتى الفجر و نجرب جدواه في الفراش(..) يقولون إن عود النوار يقرب الأرواح من بعضها البعض و يعطي الأجساد رغبة لا تقاوم في الاندماج و الاستمرار في الحب طويلا. نهز رأسينا: هاه ؟ يبدو أن الذين استعملوه قديما لم يكونوا مخطئين. الدليل. ثم تلمين ألبستك الداخلية المبعثرة، الحمالة و التبان و لباس النوم الذي يميل نحو خضرة طمسها ضباب الفجر. كنتُ أحبه عليك لأنه يعطي لجسدك كل انثناءاته».[1]

يذكر البيت بالحبيبة و بلحظات التحام البطلين الجسدي؛ أي إنه مكان مسبوغ بمباهج الفرح، و موضع ينحبس فيه فعل العشق، و تشهد إحدى غرفه طقوس الحب و متعه، مع الإشارة إلى السرير مهاد الجنس.[2]

غرفة البيت-إذن- أهم أجزائه، بل هي الركن الحميمي داخله، فضاء جغرافي صغير من كون أوسع، كان يشهد اللقاءات الحارة بين البطلين، و الالتحام الجسدي بينهما بخاصة.

لقد كانت أعباء البطلين النفسية كثيرة، من ثم كان لزاما عليهما أن يبحثا بوعي أو دون وعي عن منافذ؛ ليفرغا من خلالها جزءا من أعباء الوطن في الماضي و الغربة في الحاضر، و استجابة لهذه الحاجة النفسية و الجسدية يلتقي كل واحد منهما بالآخر ليحملا بعضهما بعض أعبائهما، و يفرغان فيهما شيئا من عذابهما الدفين و آلامهما، و ينطبق هذا الكلام على بطلي رواية (طوق الياسمين) و بطل رواية (شرفات بحر الشمال) و حنين، ودون كيشوت و مايا في رواية (حارسة الظلال).

لقد صارت مريم عند الراوي البطل في الرواية الأولى النور الأوحد و الأمل الذي يتشبث به، و يلوذ به كلما ضاقت الدنيا عليه و حاصرته الهموم، لقد كان هو الجسد والعاطفة، و كانت هي العاطفة و الجسد و المتعة و الرفيق، بخرت شيئا من بحار الألم الحبيسة في أعماق البطل، و ينطبق هذا الكلام أيضا على ياسين في رواية (شرفات بحر الشمال).

---

[1] طوق الياسمين، ص 73.

[2] ينظر: المصدر السابق، ص 70، 142، 169.

وإذا ما كانت المرأة هي المتنفس في هذين العملين، فقد كان حسيسن في رواية (حارسة الظلال) يفرغ همومه في رفيقة دربه الوحيدة، و هي الكتابة، كما عشق ديبوش في رواية (كتاب الأمير) الحروف.

ويرتبط البيت في نفس الشخصية بألم الوحدة و الفراق. يقول البطل عن مريم التي فضلت هجره بعد اعتقادها أنها حامل: « سألتك في ذلك المساء و أنت تهيئين حقيبتك للذهاب و لا أدري إلى أين ؟ كانت أشياؤك الصغيرة مبعثرة و الأفق لم يكن به أي خيط أزرق و لا بنفسجي:

- واشك بك ؟

- ما نيش مليحة...»[1].

يذكرنا الزاد الصغير الذي تحمله مريم بزاد ياسين في رواية (شرفات بحر الشمال)، و تعبر الأشياء المبعثرة عن حالات التوتر و الارتباك التي زادها حضور المساء قلقا، ويتواصل الحوار ومشهد الفراق والتوديع بين البطلين، صورة صعبة تضمها حيطان ذاك البيت، وتمثيل صادق لما تضطرب به نفسيهما في تلك اللحظة التي انقطع فيها كل خيط أمل (أزرق أو بنسفجي).

ويحمل البيت الصفة ذاتها في حديث الراوي التالي عن مريم التي قررت أن تهجره نهائيا بعد أن رفض فكرة الزواج: « وضعت الحقيبة عند الباب. وقفت قليلا ثم التفت نحو الحائط المواجه للساحة العامة حيث يركض الأطفال عادة.

التفت نحوي و لم تقولي شيئا.

هذه المرة كنت مصممة. حملت حقيبتك و قلت إنك لن تعودي».[2]

يرتبط البيت هنا بألم الهجران و الفراق الذي ورّثَ أسى في القلب، و خلف حزنا في النفس شديد، لا يمكن أن يعيد إلى البيت فرحه إلا بعودة المرأة المحبوبة. يقول البطل: « عندما عدت إلى البيت بعد أيام. انزويت في حجرة ماسة(..) لا تكلمين أحدا من الزملاء(..) عدتِ إلى تلاوة القرآن بصوت خافت (..) تسهرين على غير عادتك في الصالون حتى ساعة متأخرة من الليل (..) كنتُ حينما أقوم ليلا (..) تنتابني الرغبة لأخذك من يدك و

---

[1] المصدر السابق، ص 179.

[2] المصدر نفسه، ص 185.

تنويمك على صدري، و لكني أخاف من رفضك و تحريك مواجعك. أكتم آلامي و أحاول أن أنام عبثا».[1]

و شبيه بهذا المنزل بيت حي سوق ساروجا، الذي انتقل إليه البطل بعد رحيل حبيبته من بيت حي الإطفائية. تقول مريم في حوار لها مع البطل: « - بإمكانك أن تبقى معنا في نفس الفيلا مؤقتا، لأننا لن ننتقل إلا بعد شهر إلى بيت صغير في الروضة في انتظار كراء شقة ملائمة(..)

- تريدينني أن أبقى هناك و أنت بين يدي رجل آخر. فوق طاقتي(..) خرجت و لم تعد. ذهبت نحو حي شعبي و سكنت في عمق حي سوق ساروجا».[2]

بيت البطل الثاني بحي سوق ساروجا لا يذكره إلا بالمرأة الحبيبة، و بهذا ستكون وظيفته مطابقة لبيت الحبيبين الأول بحي الإطفائية. هما يجسدان بحق كونهما الصغير الخاص، و بكل ما يتعلق بعالمهما الروحي و الجسدي. هو الفضاء الملاذ، و الخلوة الخاصة التي توفر لهما الحرية الكاملة؛ لاكتشاف ذاتهما من جديد، و ممارسة ما تشتهي الأنفس دونما زيف أو تعقيد، أو قيد يفرضه الواقع و الحياة.

بهذا البيت يلتقيان سرا بعيدا عن الأنظار، و يتحاوران في موضوعات شتى، و يشبعان رغبتهما المتقدة [3]، و إن كنا نعتبر هذا تنفيسا عما يعتري نفسي هاتين الشخصيتين اللتين تتقاسمان آلام الوحدة و العزولة و الضياع و الغربة، ثم هل هناك غير حضن المرأة (مريم) أقدر على منح السعادة و بعث التوازن النفسي في البطل.

بيت حي سوق ساروجا لم يكن إلا موضعا لتحقيق الرغبات الجنسية الدفينة، يمتزج فيه الجسدان ويمارس فيه البطلان الحب دون عين ترقبهما، وتنتشي فيه الرغبات بينهما، وفي كل ذلك تفريج عما يكابدانه في حياتهما المقيدة، هي الحرية يمارسانها بكل أشكالها في هذا الفضاء المغلق الذي يوحي بالهدوء والدفء والمتعة المسترسلة من المرأة في الحركة والنظرة وانثناءات الجسد الخالي من العيوب.

---

[1] المصدر نفسه، ص 190.
[2] المصدر السابق، ص 104.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 237- 246.

ولن يصبح البيت بعد رحيل المحبوبة إلا خواء لا معنى له. يقول البطل: « خرجت مريم للمرة الخيرة. وللمرة الأخيرة أغلقتُ النافذة على هذا الشوق المتدفق مثل حليب نهديها المدار. وانزلقتُ نحو الظلمة والبرد والعزلة وانتظار اليوم الموالي بفارغ الصبر».[1]

لم يلتق البطل بعد هذا اللقاء بمريم، وهو بذلك أغلق النافذة نهائيا على حبه الكبير، النافذة التي تعد« نقطة تلاق بين الداخل والخارج، ومن هنا تتجلى أهميتها الكبيرة في الأبنية، حيث تمثل انفتاحنا على العالم الخارجي والنور الذي يأتي من الخارج، وتمثل قابلية استقبالنا لهما» [2]، وبإغلاق النافذة أخيرا، الذي قد يشير إلى عدم تمكن البطل من إيجاد حل لإنقاذ حبه، ينطفئ فتيل النور والحب، ليعود فضاء البيت إلى ظلامه وقسوته.

هذا الفراغ الرهيب الذي كان يميز بيت مريم بعد زواجها من صالح، تقول عنه في رسالة كتبتها إلى البطل: « بدأت بسرعة أفتقد كلماتك التي عودتني عليها وسط هذه العزلة التي اسمها البيت».[3]

وتقول في موضع آخر: « كنت وحدي داخل هذا الفراغ بصحبة الرجل الذي نام وفي يده حجرة الدومينيو الأخيرة التي لم يعرف أين يضعها».[4]

تلتصق هذه الصفات ببيت الزوجية الجديد، وتتكرر في أكثر من موضع، وهو بيت يقع بالروضة، ولا يرتبط اسمه إلا بمفاهيم الفراغ والخواء والعزلة والحرمان والحزن الدفين. بيت دفنت فيه مريم حياتها مع رجل لا يقدم لها السعادة التي كانت تستشعرها ببيتي حي الإطفائية وحي سوق ساروجا، اللذين كانت تسرق منهما لحظات زمنية قصيرة من الفرح رفقة الحبيب، لتعود إلى بيت صالح لتجد فيه الكتابة أنيسها الأوحد.

يرتبط بيت الزوجية بكم هائل من الرسائل، كانت تكتبها مريم إلى حبيبها [5]. لقد صارت عزاءها الأوحد وملاذها الدائم في بيت غابت فيه السعادة والحياة، وصار قفارا و وبارا. هي رسائل يدونها قلبها الملتاع ونفسها المتحسرة الموجوعة بفقد الحبيب والأنيس في منزلها، الذي يشبه منزل حي الإطفائية بعد اندثارها منه.

---

[1] المصدر نفسه، ص 246.
[2] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 170.
[3] طوق الياسمين، ص 154.
[4] المصدر نفسه، ص 253.
[5] ينظر المصدر نفسه، ص 38، 49، 67، 103، 140، 146، 154، 176، 213، 226، 247، 270.

ترابض مريم عند نافذة البيت؛ لتملأ الأوراق بأشواقها وتبوح بما يخالج صدرها. تَذكُر ماضيها...صور مشبعة بالحزن والأسى، وتُذكِّر البطل برسائله التي تصل إليها، علّ كل هذا ينفس عن كربتها ويقضي على تعاستها. تقول: « لاشيء الآن. أجلس من وراء الشباك وأكتب لك هذه الكلمات بحزن كبير».[1]

قد تكون النافذة كوة الأمل الصغيرة والوحيدة التي تمنحها فرصة رؤية البطل حينما تقطن بحي الإطفائية. تقول: « هل تدري كم أحبك وأني كلما تذكرتك رابطت عند النافذة علني أراك. أنا منكسرة وميتة».[2]

الموت والانكسار يلف كذلك بيت الزوجية بالروضة، مكان صامت مظلم لا حياة فيه، اللهم وجود النافذة، فسحة الأمل ومبعث النور الوحيد. تقول مريم: « الصمت من جديد. كل الليل مر هكذا. النور يتسرب من بين شقوق النافذة».[3]

هي أغصان الصمت تنمو شيئا فشيئا، لتلقي بظلالها على بيت الزوجية في لياليه، المظلمة الطويلة، تطبق عليه من جديد لتقضي على حركته ونشاطه، وتظل كذلك إلى بزوغ الضوء والنور (النافذة) بصيص الأمل.

أمل في الحياة مقطوع، وسعادة لا يحققها غير حضور الحبيب. تقول مريم في إحدى رسائلها للبطل: « كم مر من الوقت لم نر بعضنا ؟ كنت سأنتحر بالفعل لو لم تأت (..) سحبتني من ذراعي وأجلستني قبالتك وقتها تأكدت أنك هنا. وأني كنت بين يديك (..) تقف بالقرب من الباب لم تمس جسدي. تقبلني (..) أمام المرآة كنت أتحسس عنقي والقبلات الطويلة التي تمنيت أن لا تتوقف وأن تنزل نحو هذه الحلمة المتعطشة ونحو بقية الجسد كما كنت تفعل قبل هذا الزمن».[4]

يلج البطل بيت صالح في غيابه، ليتواصل مع حبيبته مريم. وهنا يصبح البيت موضعا لعلاقة غير شرعية التي يختص بها كذلك بيتا حي الإطفائية وحي سوق ساروجا. وإن لم يحدث تواصل جسدي بين الطرفين، فمثل هذه العلاقة المحرمة كانت تمثيلا وتصويرا للعالم المشبوه المتهرئ البائس الذي يعيشانه الداخلي منه والخارجي.

---

[1] المصدر نفسه، ص 248.
[2] المصدر السابق، ص 103
[3] المصدر نفسه، ص 273.
[4] المصدر نفسه، ص 160.

رسائل تنفيس الذات المثقلة بالهموم الداخلية سمة أيضا تلتصق بعيد عشاب، وترتبط ببيته، الذي يقع في الطابق الخامس في إحدى البنايات.

بيت عيد عشاب كذلك لا يقدم إلا بوساطة مزاج الشخصية وحالتها النفسية. يقول عيد وهو يطل من نافذة بيته على بت محبوبته سيلفيا: « عندما عدت إلى البيت وقفت كعادتي منذ أكثر من سنة بجانب النافذة، ونصفي وراء البرادي، وبدأت أتأمل سيلفيا التي تسكن الطابق الرابع من البناية المقابلة وهي تغير ثيابها وكأنها لا تراني. تتخلص من مساسيكها وأمشاطها وتطلق سراح شعرها قبل أن ترمي الثياب الثقيلة على السرير. يظهر جسدها مصقولا غارقا في النور كنحت يوناني قديم من تحت الألبسة الشفافة التي سرعان ما ترميها. الآن لم تعد إلا الحمالات والتبان يحتضنون كل هذا الكيان الغض والحي، تمسد على جسدها قليلا كمن يتفقد نفسه قطعة قطعة. ثم تذهب نحو نهديها اللذين أصبحا مكشوفين ممتلئين وواقفين».[1]

وقوف عيد عشاب وراء الستائر صار طقسا يكرره كلما دخل البيت، الذي لا يميزه إلا النافذة المطلة على بيت حبيبته، يتأملها وهي تغير ملابسها.

كانت النافذة هنا فسحة جمالية، استطاعت أن تبرز جسد المرأة المتفجر أنوثة والفاتن والمصقول بدقة متناهية؛ أي إنها فضاء للتوق الجسدي محققا في جسد سيلفيا، وكوة صغيرة تسمح بالتحرر من طاقات الجسد المستنفرة داخل قيود والد سيلفيا الآسرة والمكبلة، وضغط الحياة المستمر.

لقد كان العالم الذي يحيط به ضيقا وخانقا ومعتما خصوصا بديار الغربة، ولهذا السبب يلجأ إلى النافذة؛ آملا أن يرى وميضا يستشرق آفاق الحرية والنور. وبهذا صار هذا المربع الصغير فضاء حنين وحرية وامرأة وتوق إلى جسدها الفاتن.

هو –إذن- وسيلة للهروب من الداخل الحزين، وللتفريج عن ضيق نفسه وهمها وكدرها ضمن فضاءات لا تبعث على الأمل. هي المرأة دوما تظهر بؤرة مهمة للتنفيس والتعويض عن أحزان القلب وهموم الذات.

---

[1] المصدر السابق، ص 59، 60.

مسحة الحزن تلف أيضا بيت مريم بأرض الوطن[1]، إذ يذكرها بصراخ والدها وتسلطه ورفضه دخولها الجامعة، وانتحار أختها التي كانت تعشقها كثيرا. يفقد البيت هنا كل مظاهر الألفة، ولعله يمثل أكثر البيت الأبوي الخالي من الحنان الذي كانت توفره الأم بين الفينة والأخرى، قبل أن تسرقها الحياة.

لقي ديبوش و في أحداث رواية (كتاب الأمير) حتفه في بيته، وبهذا سيلتصق هذا المنزل برائحة الموت ولوعة الفقدان. يقول جون موبي: « كنت أسمع خطوات الموت وهو يزحف في بهو البيت الطويل الذي كان مونسينيور كلما حبست رغبة الكتابة قطعه جيئة وذهابا بلا توقف طوال الليل. أغمضت عينيه ولا أعرف كيف سرقه الموت مني بسرعة».[2]

الجامعة صرح علمي هام في أي دولة، وقد حضرت في أكثر من موضع من الروايات الأربعة عدا (كتاب الأمير). يقول راوي (طوق الياسمين) عن حبيبته مريم، وقد لمحها بمقهى الجامعة: « - لم أرك على الرغم من أني سألت عنك كثيرا. بعد يومين لمحتك في مقهى الجامعة كنت منعزلة في زاوية (..) لا أدري إذا كنت شعرت بسعادة وأنا أراك أم لا. ولكني وجدت نفسي بدون إرادة مني اتجه نحو الطاولة التي كنت تجلسين فيها منفصلة عن كل المحيط الذي كنت فيه.

- مريم تسمحين.

لم أكن أصطنع فقد شعرت بك بعيدة كل البعد.

- نحن أصدقاء على الأقل ليش تقلبها غم هكذا...».[3]

يبعث هذا الفضاء الجغرافي الصغير الحزن في النفس، وترتبط ذكراه بلحظة الفراق، كحال بيت حي الإطفائية الذي غادرته مريم. ولعل مفردات (منعزلة، زاوية، منفصلة عن المحيط) تدل دلالة صريحة على شدة الضيق.

لحظات الأسى ترتبط كذلك بفضاء الجامعة. يقول عيد عشاب في إحدى رسائله: « اليوم عدت من الجامعة منكسرا. كنا ننتظر وصول سهام للمناقشة ولكننا فوجئنا بخبر وفاتها معلقا على مدخل مدرج شفيق جبري».[4]

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص 39- 43.
[2] كتاب الأمير، ص 205.
[3] طوق الياسمين، ص 188.
[4] المصدر نفسه، ص 258.

عانت سهام من داء السرطان الذي فتك بها قبل إتمام سعادتها بمناقشة بحثها حول ابن عربي والصوفية، وتكفل فضاء الجامعة (مدخل المدرج) بترك بصمات المرارة في النفوس المقربين إليها خاصة عيد.

وفي الضفة الأخرى يرتبط المدرج عينه بلحظات سعيدة لشخوص أخرى، إذ شهد هذا الموضع مناقشة البطل لرسالته. تقول مريم في رسالتها الموجهة إليه: « لم أكن أرى في مدرج شفيق جبري إلاك... كنت سعيدة لحالة العمى الجزئي التي كنت مصابة بها. كنت تستعد للدفاع عن رسالتك (..) رأيتك تدافع بعد أن نسيت كل المحيط الذي كان يملأ القاعة».[1]

للبار ارتباط وثيق بالشخصية، وقد حضر في روايتي (شرفات بحر الشمال) و(طوق الياسمين)، حيت كان الدخول إليه في الرواية الثانية طقسا يوميا مارسه البطلان. يقول الراوي البطل: « لقد بدأت رحلة الصباح. الجامعة (..) قبل أن نندفن في أقرب بار نستدفئ فيه بحرارة البخار وبيرة بردى المحلية».[2]

ربما ارتبط البار هنا بلحظات سعيدة كان فيها البطلان يفدانه، وهو بهذا صار موضع عبور دائم، الأمر الذي يدل على مكانة هذا الفضاء الجغرافي في أحداث القصة المتخيلة.

وعلى الرغم من ارتباطه بذكرى الحبيبة ولحظات الرومانسية الآفلة، إلا أن اسمه يرتبط ضمن ما تبقى من الصفحات بالأسى والتعاسة. يقول البطل: « الذين كانوا هنا مضوا وبقيت وحدي أتأمل هذا السقف العالي لبار محطة الكرنك الذي يرتاده المسافرون عادة، الذين يأتون من الأطراف أو من مدن الجمهورية البعيدة يشربون كوكا أو كأس عرق، يرتاحون قليلا، يقصون مغامرة الرحلة على بعضهم البعض».[3]

دخول البطل لهذا البار لم يكن للمتعة والترفيه، وإذ ما مثل عند البعض موطن عبور مؤقت نظرا لموقعه، إذ يرتاح فيه المسافرون ويشربون ويتحاورون، فهو لا يشير إلى ذلك في دخيلة البطل، كيف لا وقد دخل له وحيدا، و ظل كذلك بعد خروج الجميع، لا يفعل شيئا غير تأمل السقف العالي، ينظر للارتفاع؛ علّ نفسه ترتقي إلى الآفاق التي قد تفرج بعض الشيء عن الحدود الضيقة التي تطوقه.

---

[1] المصدر السابق، ص 232.
[2] المصدر نفسه، ص 78.
[3] المصدر نفسه، ص 193، 194.

بار محطة الكرنك كان مكانا وطأته رجلاه بعد فقدانه لحبيبته مريم وهجرها بيت حي الإطفائية، وهو بذلك موطن القلوب المنكسرة المهزومة الضائعة الوحيدة، وهكذا مثل أيضا في المنقول التالي على لسان البطل: « كان كل شيء مرتبكا وكنت منكسرا و بي رغبة كبيرة للذهاب نحو بار النجمة والشرب حتى الصباح أو... عند عمو طوني عرقه اللبناني عرق توما، يبقى طعمه في الفم أكثر من أسبوع».[1]

يحمل هذا المنقول عبارات تدل على الشعور بالانهزامية والضيق والتبرم من الحياة (مرتبكا – منكسرا- الشرب حتى الصباح)، ولن يجد صاحب هذه الملفوظات المتألمة الموجوعة غير البار[*] الذي يفتح ذراعيه له؛ لينسيه همه ومحيطه المتآكل باحتساء الخمر، أو شرب عرق عمو طوني الذي يعلق طعمه طويلا بفم شاربه، ولعلها إشارة إلى رغبة المتقدة في النسيان أطول مدة ممكنة.

لقد تولدت رغبة البطل في الذهاب إلى البار بعد حضوره حفل زفاف حبيبته مريم؛ علّه يجد العزاء هناك، وقد تحقق لنفسه ذاك فعلا بالتوجه إليه. يقول: « عندما خرجت من بار النجم الذي يستقبل في مثل هذا الوقت الفنانين والكتاب والصحفيين وكل الفاشلين الذين يحلمون بالفتوحات التي لم يتحصلوا عليها في حياتهم. كان عيد عشاب ما يزال غارقا في جلسة حميمة مع أصدقاء كان وحده يعرفهم ولم يبذل مجهودا لتقديمهم لي. عيد هكذا لا يفعل ذلك إلا سببين، إما أنه لا يريدني أن أعرفهم لأنهم عندما يشربون يخبصون وإما أنهم دانوه نقودا لشراء قنينة عرق».[2]

ولج البطل البار بدافع المرارة واليأس، وبهذا مثل هذا المكان موطن هروب من واقع وحياة مريرتين، وبؤرة تنفيس عما تعيشه ذاته من غبن وتعاسة وخسارة وألم وفقدان.

يلعب فضاء البار الدور نفسه في رواية (شرفات بحر الشمال) من تنفيس عن الذات التي تتجرع ألم الغربة بشتى صنوفها، و ترتبط هذه الصفة أكثر بشخصية كنزة. يقول الراوي: « كان كل مساء يدفع بيرته و مشروبات كنزة التي كانت تفضل الويسكي. في يوم من الأيام

---

[1] المصدر نفسه، ص 199.

[*] تشير الرواية إلى اسم "بار النجمة"، ولسنا ندري إن كان يشير إلى مكان مرجعي بأرض دمشق، أو أنه مكان تخييلي، وهو في هذه الحالة قد يشير إلى أن أبوابه تسعد أكثر باستقبال وافديه بإطالة نجوم السماء (الليل)، أو أن (النجمة) بإشراقها وضيائها ونورها وعلومها تساعد على انتشال ذات البطل من براثن الضيق وعتمة العالم المحيط به.

[2] طوق الياسمين، ص 201، 202.

ملأها الحنين، فتركت نفسها تتدفق كالماء الصافي. عزفت في البار الذي كانت فيه اندهش الحاضرون. بعضهم عرفها و لكنه لم يصدق».[1]

حنين كنزة إلى وطنها جعلها تتعلق بهذا الرجل القادم من التربة نفسها التي ولدت بها، و لم تجد غير البار و الشرب و العزف به، ضمن آخر لقاء جمعها بذلك الرجل قبل انتحارها.

و في كل هذا نقول: إن البار كان مكانا يريح النفس من شطط ما تعيشه بأرض الغربة، كما كان الشرب و العزف وسيلة عزيزة على النفس؛ للتفريج عما يطوّق الذات من ربقة الواقع الذي تعيشه بتربة غير تربتها، و كنا أشرنا فيما سبق إلى دور الموسيقى في هذا الشأن.

يطابق فضاء المطعم في دلالته فضاء البار، حيث كان كذلك موضع تنفيس للشخوص الروائية، يقول ياسين وهو يدخل مطعم البحر رفقة حنين خلال تجولها بمدينة أمستردام: « داخل المطعم المواجه لكنزة زوجة الأمير الهولندي الحزين. هناك جلسنا نتأمل التمثال والثلج ونسمع تكسرات الموجات القادمة من بعيد ونحاول أن نلملم ذاكرة متعبة».[2]

يساعد موقع هذا المطعم (المقابل للبحر) ولمثال كنزة عازفة البيانو -التي تحدثنا عنها آنفا- والأجواء المحيطة (تساقط الثلج)، على فتح الذاكرة المتقدة والمكتنزة بهموم الماضي. ووجدت حنين بخاصة ضالتها في رجل قدم من تربة وطنها، تحكي له همومها وأحزانها، كما وجدت كنزة من قبل ذلك [*]، قصت عليه تفصيلات حياتها الماضية: عن وطنها المحترق، ومرض والدها ووفاته، ومرض أختها، وإصابتها بالسرطان وزواجها الفاشل، وعملها بالإذاعة، ثم فرارها إلى مدينة أمستردام.

هي هموم وآلام وأحزان عانتها هذه الشخصية، ووجدت المتنفس الأوحد لنفثه داخل هذا الفضاء المغلق، وحالتها هنا تشبه ما مرّ به ياسين، الذي كان قد أفرغ جعبة ماضيه على مسامع حنين في بيتها المطل على البحر.

فضاء المدرسة كذلك يرتبط بزمن الطفولة، و هو يرتبط باسم المرأة دوما، إذ يتذكر بطل (شرفات بحر الشمال) معلمة الإنشاء. يقول محاورا أخته زليخة التي رفضت مدّ يد العون له في تحضير مادة الإنشاء: « - على ما أعتقد المعلمة موجودة لهذا الغرض.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 239.
[2] المصدر السابق، ص 291.
[*] وكما وجدت "حنة" ضالتها في شخص "دون كيشوت" في رواية (حارسة الظلال).

- لا تعرف شيئا. تأتي تأمرنا بالقراءة وتدفن أنفها في كتاب قديم ولا نسمع بعد لحظات إلا شخيرها يصلنا كمحرك سيارة قديمة. وكلما فتحت عينيها تتمتم... انطلق مليح الهمزة ! اقرأ مليح يقرى عليك الطلبة ؟ افتح فمك مليح خايف يسرقولك لسانك ؟ اشكل الكلمات الأخيرة ما تسكنش... قبل أن تعود إلى نومها: اعملوا فسيرى الله عملكم والمؤمنون...و عندما يدق الجرس تخرج بعد أن تمسح عينيها وتعطينا موضوع الإنشاء القادم».[1]

معلمة الإنشاء ذاتها التي كانت تردد دوما على مسامع ياسين كلما حان دوره في مادة الإنشاء: (وأنت يا ياسين ؟ واش ؟ ناشفة دايما ؟)، غيرت رأيها بعد أن صار يسرق سحر كلام نرجس في الليل ليضعه أمام معلمته صباحا. تقول في محاورة لها معه: «- أنا سعيدة جدا بما تقوم به، حتى إمكانياتك تطورت كثيرا، لكن... قل لي ... زليخة... زليخة، تساعدك في عملك ؟ قصدي هل تكتب لك ؟ (..)

زليخة مسكينة ما تعرفش تكتب حتى اسمها. شوي أحسن من يما. ضحك كل القسم شعرتُ بعدها أني حققت أكبر انتصار لي في حياتي».[2]

و الإعجاب عينه عبر عنه أصدقاؤه بطريقة ساخرة في قوله: « عندما تصل المعلمة إلى كلمة إنشاء تتوقف طويلا، تتنهد و تتمتم: آه واش من خسارة لا تعوض(..) التلاميذ الذين كانوا في القسم يقاسمون المعلمة تنهداتها يتمسخرون و من عبقريتي المفاجئة: صح الناشف و لى عالم ؟ قل لنا يرحم والديك كيف نزل عليه الوحي ؟ واش من حمار مات. منين دخلتك الفهامة ؟ علم كبير هذا».[3]

لعلنا نشير هنا إلى الدور الكبير الذي تلعبه المرأة في كل تفاصيل الحياة، بدءا من مرحلة الطفولة و البدايات، و لعل خير مثال على ذلك بطل هذه الرواية الذي شكلته ثلاث نسوة: (زليخة، و فتنة، و نرجس)، حيث علمته الأولى سحر الأصابع، فصار نحاتا متميزا تستدعيه المحافل الدولية و تكرمه، و علمته الثانية السحر عينه فصار عازفا، و غرست فيه الثالثة حب الكلام، فصار عاشقا للغة بعد أن كان يمقت مادة الإنشاء.

يحضر فضاء الأوبرا ضمن الرواية نفسها، بوصفه فضاء جغرافيا مميزا يعكس نفسية الشخصية المتحدثة. يقول الراوي و هو يلج أوبرا الميوزيكثياتر في حفلة تكريم للفائزين

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 165.
[2] المصدر نفسه، ص 170.
[3] المصدر نفسه، ص 168.

بأرض أمستردام: « وصلتُ بالضبط مع بداية إطفاء الأنوار. و أنا أقطع ممرات الكراسي رأيتُ فيلهام مدير المؤتمر(..) ثم سرتُ نحو الزاوية الأكثر ظلامًا تسبقني إحدى المنظمات. كانت القاعة غاصة بالحاضرين. عندما بدأ العزف عرفتُ من أنين الكمان أن الكونسرتو كان لموزارت».[1]

عرفت هذه القاعة توافدا هائلا للناس، الأمر الذي يعكس دور هذا الموضع عند "الآخر"، و إن كنا نعتبر ارتكان البطل إلى زاوية مظلمة و اندفاع النغمات يرتبط أساسا بنفسية الشخصية المتحدثة.

حضور المرأة لم يستطع الراوي الاستغناء عنه، إذ ختم احتفال دار الأوبرا بكلمات الشاعرة الجزائرية حنين، و إذا حظي ياسين بالتكريم، و كان للرجل هنا دور رفيع في رفع راية الثقافة، تأخذ المرأة الوظيفة ذاتها، و لعلنا ندرك دوما حضور المرأة المتفرد في كل مجالات الحياة، بل كان خير زاد أخذه من حضر المؤتمر أشعار تركت صداها على جدران دار الأوبرا، و كان آخر صوت خُتم به لحنين، صوت المرأة الذي يزرع الحب و الأمل في العالم، صوتٌ أدرك ياسين في نهاية السهرة أنه لم يكن إلا صوت نرجس.

و يقف إلى جنب هذا انطلاق نغمات الموسيقى على يد كليمونس، يقول الراوي و هو يتتبع حركاتها بدقة متناهية: « مددت كليمونس يدها اليمنى عبر ذراع الكمان. ثبتته جيدا على كتفها، ثم سحبت في المرة الأولى على الأوتار بحركة خفيفة، ثم مرة ثانية، ثم... بدأت الأصوات تتوالى و على الإيقاع نفسه، كانت عازفة البيانو تقتفي خطواتها».[2]

و شبيه بالأوبرا متحف الرشكميوزم بالرواية نفسها. يقول ياسين متحدثا عنه: « الهدوء و السكينة يعطيان للمكان جوا كنسيا، كنتُ أسير و في الوقت نفسه كم كنتُ أتمنى أن أتوقف للحظة واحدة فقط. أتلذذ فيها بالاتساع و راحة البال(..) هناك شيء في بلداننا لا يسير وفق السير الطبيعي للأشياء(..) هناك عطب فينا نحن الذين نشتهي صناعة المستحيلات. كل شيء يشبهنا حتى حداثتنا تحمل قدرا كبيرا من تخلفنا».[3]

نلحظ دوما قضية المقارنات بين الأنا و الآخر، كتلك التي ألمحنا إليها في دراستنا للأوبرا آنفا، فالهدوء و السكينة خصوصا قبل أن يفتح المتحف أبوابه للزائرين، و كذا

---

(1) المصدر السابق، ص 264.
(2) المصدر نفسه، ص 277.
(3) المصدر نفسه، ص 120.

الاتساع صفات تفتقر إليها بأرض وطنه، و يمكن التدليل على ذلك بالعودة إلى دراستنا لفضاء البيت أو الأفضية الجغرافية المفتوحة.

ولنلقي نظرة على متحف الرشكميوزم بأرض أمستردام الذي يقول عنه ياسين بعد أن فتح أبوابه للناس: « كان الفنانون مثل الحرس الوطني، كل واحد يقف أمام منتوجه و انجازه المقصود من وراء ذلك كما ذكرت لي ماريتا هو توفير فرصة اللقاء بين الفنانين وسكان المدينة و عشاق الفن. كل شيء كان خاضعا لترتيب محكم جدا و لإضاءة هادئة تعطي للألوان و المواد المستعملة في الإنجاز حضورا خاصا و عمقا يضفي عليها حركة تأتي من داخل المادة الفنية المعروضة».[1]

و تدخل الجموع إلى المتحف ليصير مليئا بالزوار من مختلف الأعمار، و ليكون فرصة كبيرة للتعارف و محاولة قراءة بعض اللوحات، و ما ترمز إليه بعض المنحوتات، كما كان المكان البؤرة الذي تعرف فيه ياسين أول مرة على شخصية حنين، ليُفْتَح الحديث بينهما و توقظ جروح الماضي و عذابات أرض الوطن، فيزداد الألم ضراوة. قسوة لا يجد الفنان متنفسا لها إلا فيما تبرع الأيدي في صنعته، أو ما تجود به القريحة من شعر. و يبقى الفنان رئة العالم و الهواء النقي الذي تتنفسه الإنسانية.

يقول الراوي متحدثا عن متحف آن فرانك في زيارة قادته إليه: « قفزت إلى ذهني صورة الطفلة الهولندية و هي ترتعش و تبحث عن مخبأ خوفا من مدافع هتلر التي كانت تدك أمستردام في ذلك الربيع الرمادي من سنة 1940. ثم و هي تستسلم للزاوية المظلمة قليلا لتكتب أحاسيسها المشوشة التي كان الموت يتهددها و عائلتها في الملحقة الخفية من بيت والديها».[2]

اسم هذا المتحف يرتبط باللحظات الحزينة و العصيبة لعائلة بأكملها عاشت الخوف بشتى صنوفه في ذاك الزمان، و قد كانت مذكرات آن فرانك أنيس ياسين و رفيقة دربه في سنوات الخوف التي عاشها بأرضه.

الصفة ذاتها تنطبق على متحف فان كوخ الذي زاره ياسين، و الذي أقيمت فيه ندوة حول الفن الحديث و مادته. يقول: « عندما خطوت الخطوات الأولى في متحف فان كوخ (..) شعرتُ في لحظة من اللحظات برعشة تشبه رعشة الموت التي انتابت زليخة(..) عند

---

[1] المصدر السابق، ص 123.
[2] المصدر نفسه، ص 79.

المدخل لم أره بالباب و لكني رأيت رجلا(..) و هو ينزف أمام أناس كانوا فاشلين في مساعدته(..) لقد عاش وحيدا و اختار أن يموت وحيدا. الحب وحده قادر على قتلنا بهذه الطريقة. رأيته. أشهد أني رأيته، و أنا أعبر ساحة المتحف».[1]

إن ما نلحظه على هذا المنقول هو تلونه بنفسية صاحبه، و ما يستشعره تجاه اسم صاحب المتحف، و ما ينطبق على نفسه الحزينة المتألمة التي تذكره بالنهاية المأساوية التي ارتضاها الرسام فان كوخ لنفسه، و قد سنح التجول بهذا المتحف إلى لقاء نظرة حول لوحاته فنية.[2]

كما قدّمت الأوبرا في رواية (كتاب الأمير) وفق مزاج الشخصية. يقول الراوي: « استغل الأمير وقته لزيارة معالم باريسية مهمة. من بينها المتحف الذي وقف عنده طويلا (..) عندما وقف في فرساي أمام لوحة للاستيلاء على الزمالة من طرف الدوق دومال (..) تأملها الأمير بدون أن يخفي الآلام التي اشتعلت في بؤبؤي عينيه اللذين تحركت فيها مواجع الانهيارات و الاشتعالات وصهيل الخيول الجامحة».[3]

يرتبط اسم المسرح الوطني في رواية (شرفات بحر الشمال) باسم ليلى، ولعلنا ندرك دائما ظهور العنصر الأنثوي وتفشي مسحة الحزن. و قد كان المسرح في هذه الرواية موضعا تعزف فيه والدة كيلمونس بأرض الغربة [4]، وفي هذا إشارة إلى دور الفن في التنفيس عن أشجان الذات.

كما ارتبطت السينما عند بطل رواية (طوق الياسمين) بلحظات حزينة [5]، كان يتجول فيها وحيدا بين شوارع مطفأة الأنوار، يبحث عن منزل للإيجار بعد أن قرر مغادرة بيت حي الإطفائية نهائيا بعد فراق مريم.

كذلك كان شأن فضاء الإذاعة التي زارها الراوي في رواية (شرفات بحر الشمال)، والتي ارتبط اسمها باسم نرجس، هذا الاسم الذي كان له وقع خاص في نفس البطل. يقول: « عندما سألتني المذيعة في نهاية الحصة بما أشتهي سماعه. قلت بدون تردد: جنريك حصة آخر الليل التي كانت تقدمها نرجس. بحثوا عنه. وبعد لحظات عاد المكلف بالأرشيف ليقول

---

(1) المصدر السابق، ص 268-270.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 270.
(3) كتاب الأمير، ص 513.
(4) المصدر نفسه، ص 145.
(5) ينظر: طوق الياسمين، ص 202.

لنا أنه تم محو كل شيء. الأشرطة تم التسجيل عليها (..) وفي المرة الثانية زرت الإذاعة لاشيء آخر سوى توديع البلاد (..) حتى فايزة الطيبة كانت اندثرت. عندما سألت أحد العاملين عنها قال بكل برودة: هي اللي حبت. شكون قال لها روحي عند النقابة ؟ اللي يحوس يفهم هذا واش يستناه».[1]

حضور الإذاعة الوطنية مرتبط باسم نرجس، إذ عملت بها فترة قبل رحيلها إلى مدينة أمستردام، وزار ياسين المكان ذاته بعد تخرجه من كلية الفنون بدعوة للحديث عن علاقة التراث بالفن الحديث، ليبحث عن طيفها الذي كان قد رحل ولم يترك له الوطن شيئا يذكر به، وهي هذا إشارة إلى عملية نهش الذاكرة المستمر.

الزيارة الثانية لياسين لمقر الإذاعة تحمل مسحة الأسى، وإن كانت زيارة نهائية، وقد استضيف للحديث عن تكريمه من قبل مؤتمر أمستردام للفنون، وعن سفره للولايات المتحدة في إطار منحة من قبل الغيتي سنتر (Getty Centre) بلوس انجلس، و يشير المنقول السابق إلى عملية الإقصاء التي يتعرض لها كل صوت مخالف، وهي قصة تذكرنا بما حدث لحسيسن في رواية (حارسة الظلال) بمبنى الوزارة ومقرات الأمن، وبالنهاية الأليمة التي مني بها. هو –إذن- قطع الرزق والقتل عينه بطرق قاسية وأقنعة مختلفة وأردية متباينة.

كانت نرجس فتاة شابة ومتحدية عشقت رجلا عندما كانت بوطنها لكنه تخلى عنها ليتزوج ابنة خالته، فلم تجد مفرا من عذابه غير العمل في الإذاعة. تقول محاورة البطل: « الخيبة هي التي قادتني إلى الإذاعة (..) وجدت منفذي في الإذاعة. كنت في حاجة إلى شيء يهزني وينسيني الوقاحة المتعاضمة. ودخلت اللغة في وقت مبكر حتى أتطهر من بؤسهم وظلامهم».[2]

أي إن الإذاعة هنا كانت بؤرة هروب ومبعث الأمل الأوحد بالنسبة لنرجس، حاولت من خلالها نسيان ماضيها الأليم والتشبث بعزائها الوحيد، هو الشعر الذي كان متنفسا وسط عالم معتم وواقع متفسخ، أدبٌ كانت تدغدغ به آذان المستمعين في برنامج ليلى يدعى (آخر الليل). تقول نرجس في إحدى المواضع: « للأسف المنعطف الذي لم أعرف كيف أتفاداه جعلني ألتقي بالرجل الذي سيصير فيما بعد زوجي. رشيد (..) كانت علاقاته واسعة ويفتخر

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 186، 187.
[2] المصدر نفسه، ص 306، 307.

بي عندما يدغدغ الناس أنانيتي الصغيرة وهم يتحدثون عن برنامجي: آخر الليل حتى صار الناس الذين يقدمني لهم يهتمون بي وينسونه هو».[1]

وإذا ما استطاع هذا العمل لملمة أحزان نرجس، وزرع بذور الأمل في نفسها للتشبث بالحياة مرة أخرى، فإن الشهرة التي وفرتها لها كانت في الوقت ذاته وبالا عليها؛ إذ سرعان ما اشتعلت نيران الغيرة بقلب زوجها، وسحقت قدراتها الهائلة في العمل، وانهارت بعدها حياتها الزوجية.

فندق كنال هاوس كان له الحضور الأكبر في رواية (شرفات بحر الشمال)، وهو يرتبط بدوره بمكامن روح الشخصية المتحدثة. يقول ياسين بمجرد دخوله لغرفته بهذا المكان: « تركت نفسي مثل الماء على السرير المريح».[2]

لقد جاءت هذه المقولة لتتصل اتصالا وثيقا بمكامن النفس، لتفتح باب الذاكرة المتقدة بأحداث الماضي واسعا.

لقد لعبت غرفة الفندق في هذه الرواية دورا كبيرا هو بعث الذاكرة من مرقدها، وكان الاستلقاء على السرير المريح في المنقول السابق ركيزة هامة أعادت شريط الذكريات من جديد، وأخذت مقاما طباعيا كبيرا، ولربما أشارت لفظة (المريح) إلى الراحة الجسدية والنفسية التي لم يكن لها حضور بقرية وطنه.

يضم دفتر الذكريات في تلك اللحظة وجه فتنة. يفتح ياسين رسالتها التي سلمتها إياه قبيل انطفائها. يقول: « تمددتُ على السرير. الرسالة الأخيرة في يدي. أتعجبُ كيف تبقى هي هي، التفاصيل التي قطعت عشرين سنة من الشطط. ملأني مرة أخرى وجه فتنة».[3]

ولا تغفل الرواية محاولة القرن بين أرض الوطن وأرض المنفى، تربة وطنه التي يحاول نسيانها لكن دون جدوى. يقول الراوي: « عندما دخلت إلى الحمام، كدت أعود إلى فراشي. قلت في خاطري الماء. ثم وضعت يدي على وجهي لأغمض عيني قليلا ولأتأكد أني تنصلت كالنبتة الضارة ولم أعد بتلك الأرض».[4]

---

[1] المصدر السابق، ص 308.
[2] المصدر نفسه، ص 80.
[3] المصدر نفسه، ص 84.
[4] المصدر نفسه، ص 99.

ويستأنف الراوي رحلته داخل غرفة الفندق قائلا: « تأملت سقف الغرفة. شعرت بالحاجة إلى استعادة كل المفقودات التي تنام في قاع القلب المتعب».[1]

رحلة الذاكرة تمتد مرة أخرى، ومن كوة الذات لتأخذ مقاما طباعيا هاما[2] بفندق كنال هاوس وبالنظر إلى سقف الغرفة. هي لحظة التأمل والتوهان عينها عند بطل رواية (طوق الياسمين)، وعيناه ترتشقان بسقف البار الذي دخله بعد فقد الحبيبة مريم.

تعاود الذكريات ياسين، فيتذكر نساءً ربطته بهن علاقات لم تستطع مع ذلك ملء الفراغ العاطفي الذي خلفته فتنة. يسترد كذلك سنوات خوف قضاها بتربة وطنه لم يكن له من أنيس فيها سوى هربات نحو البحر وأجساد محنطة يصنعها من تربة قريته.

من البحر نبدأ و إليه نعود، وبامتداده و زرقة مائه الفاتحة لشهية التأمل، تفتن الذاكرة الموجوعة ويغريها بالانفتاح مجددا في مكان ضيق (غرفة الفندق). يذكر البطل عزيز وبناؤهما لمدينة طوباوية، كما يسترجع قسمات وجه غلام الله، لتفتح محارق الذاكرة مجددا لتصفح آخر رسالة بعثها لأخيه عزيز.

نزل الأباطرة في رواية (كتاب الأمير) تلون في بعض لحظاته بنفسية الشخصية المتحدثة. يقول الراوي: « وقف الأمير قليلا في الزاوية المواجهة للنافذة الكبيرة التي تنفتح على الفراغ. تأمل المكان طويلا (..) التفت الأمير مرة أخرى وبحركة لاشعورية نحو النافذة الواسعة والمشرعة على حديقة النزل. عاودته رائحة القهوة (..) عندما تحسس برأس لسانه الرشفة الأولى شعر بلذة استثنائية (..) تمدد أكثر وارتخى (..) رأى نفسه يعبر شوارع بروسة (..) رأى نفسه في الجامع الأموي بدمشق...».[3]

وساعدت النافذة المشروعة عن آخرها، والتي كانت مبعث النور والتأمل على تحريك أشجان الأمير، فراح يستشرق لحظات المستقبل، ويساعد حضور البحر في كوة ذاته على تعميق مسحة الحزن، فعاوده الحنين إلى تربة وطنه. يقول الراوي: « مرت الأشياء بسرعة في ذهنه. لم تدهشه بنايات مرسيليا (..) فهي على العكس من باريس. مدينة تنام عند أقدام البحر كالجزائر. شعر الأمير بأن شيئا ما فيها أعاده إلى البلاد».[4]

---

[1] المصدر السابق، ص 100.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 192- 223.
[3] كتاب الأمير، ص 531، 532.
[4] المصدر نفسه، ص 533.

موطن إقامة الأمير الجبرية كذلك بقصر أمبواز تحفل بتعالق شديد بينها وبين الشخصية الروائية. ويناقض هذا الفضاء الجغرافي بخاصة في خاصية أي فضاء جغرافي مفتوح، فهو يعد « الخير المناسب للحركة، في حين يقفون [الشخوص الروائية] موقفا سلبيا في مكان محدد أو مغلق، إذ يعتبر كقيود للحركة تؤطرها وتحد من فاعليتها، إنها كالعازل عن المحيط الخارجي بالنسبة للأبطال، وبالتالي عزل عن الآخرين، ومن هنا تشكل هذه الأماكن قيودا تفرض على فاعلية الشخوص في العمل».[1]

يقول الراوي عن ديبوش وهو يدخل القصر لملاقاة الأمير: « شعر مونسينيور ديبوش بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير وعائلته المليئة برائحة الرطوبة والعفن (..) عندما تجاوز العقبة رأى صفاء خاصا يشبه صفاء الإنسان المقهور والمنكسر (..) عندما دخل أشرق وجه الأمير وصار صافيا فجأة. من أين يأتيه كل ذلك النور، تساءل مونسينيور (..)

- أتمنى أن يأتي الخير على يديك مونسينيور.

قال الأمير وهو يجد صعوبة كبيرة في كتم سعادته الكبيرة.

- أتمنى من كل قلبي أن يسمع الله دعوانا (..)

- قلبي يحدثني أن زيارتك هذه حاملة لبشرى خير.

- لا يوجد للأسف شيء ملموس يمكن أن يفك كربتك، ولكني جئتك بيدين فارغتين وقلب مليء بالخير والدعوات وبرجلين لم تكلا من الركض بين مكاتب الإدارات لكي يلتفتوا إلى قضيتك...».[2]

الفترة التي قضاها الأمير بهذا القصر لم تكن هينة، ومن ثم ستضم حيطان هذا المكان المغلق أحداثا عديدة. ويشير المقبوس السابق إلى زيارة ديبوش إلى مكان حجز الأمير، الذي ألصق به صفات سيئة تزيد من انغلاق المكان وضيقه ومحدوديته الصارمة (دهليز ضيق – رائحة الرطوبة والعفن).

مقام ديبوش عند الأمير عظيم جدا، حتى إن القصر يصبح بعد مغادرته خواءً، هو نور المكان وشمعته المتقدة. يقول الراوي: « عندما خرج مونسينيور للمرة الأخيرة، صار

---

[1] لينة عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية "بين الأيديولوجيا و جماليات الرواية"، دائرة المطبوعات و النشر، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، (د.ط)، 2004، ص 213، 214.

[2] كتاب الأمير، ص 41، 42.

القصر فارغا من كل حياة (..) صار المكان موحشا ولاشيء فيه إلا الممرات الواسعة والفراغات العالية التي تجعل الإنسان صغيرا أمام جبروتها».[1]

ويقول الأمير محاورا ديبوش: « أنت تعرف يا مونسينيور أن الذي ينام بين أسوار الحجز، محروما من حريته لا تزيده مثل هذه الفجوات إلا قلقا وحزنا. أكبر عدو للصحة هو فقدان الحرية وأنا في هذا المكان أفتقدها (..) أحتاج إلى قليل من الحرية فقط».[2]

لاشك أن عدم إمكانية مغادرة قصر أمبواز ستلقي بظلالها الوخيمة على نفوس ساكنيه، وسيتولد لديهم الشعور بالعزلة والوحدة والعجز عن ممارسة طقوس الحرية، وسط أسوار وضمن فراغات تحجب العالم الرحب، وحيطان تكون الحد الفاصل بين الخارج والداخل.

مسحة الحزن والأسى والمرارة تلف باحات قصر أمبواز، ليتسلل القلق إلى قلب الأمير بعد دخول بواسوني عليه، وقراءة الرسالة التي وصلته من بوجو، التي تغريه بالتنازل عن حقه في مغادرة فرنسا. لكن هيهات أن يؤثر هذا في قراراته: « أتمنى أن تصل إلى قرار تبني فرنسا كوطن لك وتطلب من الحكومة أن تمنحك أنت وعائلتك قطعة أرض غنية وتكون لك حياة مساوية لحياة أي مواطن فرنسي محترم (..) قفز الأمير من مكانه وبدون أدنى تفكير:

- والله لو جمعت كل كنوز الدنيا في برنسي وطلب مني أن أضعها مقابل حريتي لاخترت حريتي. لا أطلب لا شفقة ولا ذمة، أطلب فقط تطبيق الالتزامات التي اتخذت تجاهي».[3]

وإذا اعتبرنا قصر أمبواز مكان حبس وأسر وقيد، فإن سطوع شمس الحرية بدأت تلوح في الأفق بزيارة ديبوش. يقول مخاطبا الأمير: « جريدة المونيتور تتحدث عن حل المجلس الانتخابي واعتقد أن هذا في صالحك. لن يعود هناك ما يعترض سبيل البرنس Prince لاتخاذ قرار نهائي فيما يخصك. معضلتك لم تكن في البرنس ولكن في الذين كانوا يشكلون الغرفة والذين كانوا يعترضون باستمرار على تسريح سبيلك. الآن صار هو سيد الموقف ويستطيع أن يفعل ما يشاء».[4]

---

[1] المصدر السابق، ص 494.
[2] المصدر نفسه، ص 489.
[3] المصدر نفسه، ص 473.
[4] المصدر نفسه، ص 489.

ما كان ينتظره الأمير منذ خمس سنوات تحقق له فعلا بزيارة البرنس لقصر أمبواز للإعلان عن إطلاق سراحه أخيرا من هذا المكان . يقول الراوي: « علت الزغاريد الكثيرة في القصر. كانت تلك هي المرة الأولى و الأخيرة التي امتلأت فيها أرجاء المكان بالأصوات التي كانت تشبه إلى حد بعيد عواء ذئاب تتدرب بصعوبة على الصراخ من كثرة الكتمان. ثم أعقبها بكاء يشبه النحيب و العويل».[1]

تشير الرواية إلى سجن قلعة القصبة.يقول الراوي: « شعر مونسينيور ديبوش بامتعاض في بطنه(..) رأى سجن قلعة القصبة، الذي امتلأ بالسجناء العرب المكدسين رجالا و نساء، شبه عراة تتسلق على صدورهم كائنات صغيرة مثل الدود المرتخي. تمتم و هو يمر بين وجوههم المندهشة فيه: كيف يستقيم الكلام بين صرخات و بكاء هذه المئات من الوجوه المنكسرة من النساء و الأطفال التي تتدافع نحونا بدون أن تفهم لغتنا ؟ إحداهن لم تتجاوز الخامسة عشر من سنها أكلتها الحمى، تحاول أن تطعم ابنها من ثدي جاف و هي لا تجد ما تأكله. لن أنزل من هذه الهضبة، إلا إذا تأكدت بضمان إطلاق سراحهم».[2]

تعطي الرواية صورة إيجابية و طيبة عن شخصية ديبوش، الذي أفنى حياته في الدفاع عن الحق و نصرة المظلومين من أي ديانة كانت. و يشير المنقول السابق إلى الحالة المزرية للعرب بذلك السجن، و القسوة التي يتجرعها الأسير داخل القضبان، و انعكاس ذلك على نفس السجين جسديا و نفسيا، كل ذلك نتيجة الحروب القاسية التي لا ترحم صغيرا أو كبيرا.

كما تفضح الرواية في موضع آخر سياسة الغدر، حين تشير إلى مقتل البوحميدي بإحدى السجون، إثر سُم دس له في الطعام.[3]

لقد كان مصير دون كيشوت في رواية (حارسة الظلال) السجن بأرض الجزائر، و تتلون صورة ذلك المكان بنفسية صاحبها. يقول دون كيشوت: « وجدت نفسي في قاعة باردة.خرج رجل ضخم من زاوية ما من هذه الفوضى أو من شيىء يشبه ذلك (..) طلبت ورقة و قلما من أجل إفراغ ما يتآكل داخل القلب (..)

مدينة الجزائر/ يوم الجمعة

---

[1] المصدر السابق، ص 500.
[2] المصدر نفسه، ص 50.
[3] المصدر نفسه، ص 371.

لم أستطع تحمل الليلة الأولى من السجن، فقد كانت قاسية جدا».[1]

يدوّن دون كيشوت آلام ليلته الأولى و وحدتها و عزلتها في هذه الإقامة الإجبارية، التي يدعوها بالسجن[*] ليكشف أنها ثكنة عسكرية. مكان لا يبعث على الألفة و الحميمية، و يغرق في اللاترتيب و اللانظام. موضع بارد يخرج من فوضاه رجل ضخم، يبعث من (زاوية) هذه اللفظة التي توحي بالضيق و الانطلاق القابعين بدخيلة دون كيشوت، و التي لم تجد أي متنفس غير بث همومها على الأوراق البيضاء.

مايا صوت آخر يطل من أعماق هذه الدهاليز، هي امرأة التقى بها دون كيشوت فترة حبسه و ارتضى لها تسمية أخرى هي زريد؛ إذ إن وجودها في هذه الظروف الاستثنائية و المشابهة أعاده إلى وجه زريد الحقيقية التي سحرت سرفانتس من على سطحية السجن. خمس سنوات كاملة قضاها سرفانتس لاهثا بأرض الجزائر باحثا عن منفذ الحرية، هو عدد السنوات عينها التي قضاها الأمير في قصر أمبواز منتظرا الفرج و بزوغ شمس الحرية.

و على الرغم من أننا نعتبر مايا شخصية معارضة- بمفهوم غريماس- من الناحية الشكلية إلا أنها تظهر بصورة مغايرة- صورة الشخص المقموع مثل حسيسن- فنلفيها من خلال محاوراتها المطولة مع دون كيشوت بذلك الفضاء الجغرافي المغلق الخانق تفتح قلبها له، محاولة التشبث بالحياة و البقاء في مكان لم تتوقع مطلقا أن تجد نفسها فيه. تقول: « نحتاج إلى الإيمان بأن السماء ستمطر حتما و إلا الأفضل لنا أن ننتحر. حالة العبث لا تقاس بالعقل، و لكن لها منطقها الخاص الذي يقضي بنا البحث عنه في كل الأصقاع. أنا مثلا لم أفكر يوما أن أقضي حياتي العملية هنا، و مع ذلك هذا ما حصل بالفعل».[2]

هذه الدعوة للاستمرارية و بعث الأمل في الحياة، يفسر بعض الشيء وقوع مكان إقامة دون كيشوت الإجبارية قرب البحر.

لقد ألقي القبض على دون كيشوت، و سيق قبل ترحيله النهائي إلى مخزن، أطل لآخر مرة من نافذته. تقول هذه الشخصية و هي تعيش آخر اللحظات بهذا المكان المغلق: « من خلال النافذة المظلة على الزرقة و النباتات أتأمل السفن و البحر و بياضا من النوارس

---

[1] حارسة الظلال، ص 178.

[*] يضع دون كيشوت تشبيهات كثيرة لهذا المكان المغلق الإجباري، إذ يصفه بالكهف و الحفرة و النفق و الدهليز، التي تعزز صفات الانغلاق و الضيق و العتمة. ينظر: حارسة الظلال، ص184، 189، 190، 191.

[2] حارسة الظلال، ص 203.

المنهمكة في اصطياد الأسماك التي عرتها الموجات المتشلئة عند أقدام الصخور البركانية».[1]

تنتهي الرحلة-إذن- من على النافذة، فتحة الأمل و مبعثه، تطل نفس دون كيشوت على البحر بانفتاحه و زرقة مائه الباعثة على الهدوء و السكينة و الراحة، و بياض الأفق النقي الصافي المفتوح على حياة جديدة.

عبّر مقام سيدي إبراهيم برواية (كتاب الأمير) عن انكسار نفسية صاحبه يقول الراوي: « كان الصمت يلف مقام سيدي إبراهيم(..) تقدم الكولونيل مونطوبان من الأمير منحنيا احتراما له(..) ثم أعطى أوامره لفيالقه لكي يبتعد قليلا عن طريق الأمير و جنده حياه تحية عسكرية(..) انحنى الأمير قليلا عند البوابة المنخفضة ثم دخل مقام الولي الصالح(..) استقام الأمير في مقدمة المجموعة بدون أن يلتفت و صلى ركعتين. جلس قليلا و رفع يديه ثم تمتم بصمت(..) أراد أن ينظر إلى السماء و لكنه لم يفعل. أغمض عينيه قليلا، ثم استغفر و قام».[2]

لقد كان هذا المقام منطقة عبور ثانوي، و آخر محطة توقف عندها الأمير بعد استسلامه للقوات الفرنسية التي لبت رغبته في التوجه لأداء صلاته الأخيرة، و لعلنا نلحظ المكانة الجليلة للأمير عند "الآخر"، و التصاق صفتي السكون و الهدوء بهذا المكان. هو الصمت يطبق عليه؛ ليعبر عن حقيقة تلك اللحظة القاسية، فيشير إلى نهاية المعارك و عويل الأحصنة و المحاربين.

هو الانكسار يسيطر على النفوس، مع عدم القدرة على رفع الرأس نحو السماء، ذاك الفضاء المطلق الذي يتصف بالصفاء و الروحانية و الأحلام التي تبعثرت، و لم يبق أي خيط أمل للتشبث بالحياة و علاج النفس العليلة، غير التوجه إلى خالق الكون و السجود له و التضرع بالدعوات و الاستغفار. هو خالق الأرض و السموات وحده يعود إليه الإنسان، و الملتجأ الأوحد و المنقذ المضمون، لا سيما خلال الفترة العصيبة التي يمر بها الأمير.

يظهر فضاء المستشفى في رواية (طوق الياسمين) ليعبر بالطريقة ذاتها عن تعالق الأفضية الجغرافية بالشخوص الروائية. يحضر مستشفى الرازي المكان الذي استقبل البطلة لوضع مولودتها، و إذا كان من المفترض أن يرتبط اسم هذا المستشفى بلحظات الترقب ثم

---

[1] المصدر السابق، ص 218.
[2] كتاب الأمير، ص 420، 421.

السعادة؛ باستقبال ضيف جديد، إلا أن نهاية الأحداث بهذا الموقع كانت فجائعية، حيث شهد موت مريم، التي لم يستطع قلبها المقاومة و تخلى عنها، لتتخلى بعدها بلحظات ابنتها سارة عن الحياة، و تلقى مصير أمها. يقول البطل و هو يصف هذه اللحظات العصيبة بالمستشفى:

« لا أدري سوى أن ما كنتُ أخافهُ حصل بالفعل كل شيء كان باردا

حتى مستشفى الرازي لم يسلم من ذلك

عرفت كل شيء. لم يكن أحد بحاجة لأن يشرح لي ما حدث. رأيت العيون ورمة(..) أخذتني الممرضة من يدي(..) أدخلتني إلى قاعة صغيرة معطرة و محاطة بالنوار(..) قبل أن يؤخذا نحو برادات الموت، كان الجسدان نائمين أو في غفوة (..) اقتربت قليلا رأيت مريم(..) بجانبها سارة. سارة كما اشتهتها و تخيلتها(..) لم أبكِ لأني كنت خارج الزمن. لم أحي أحداً. خرجتُ(..) تبعتني سيلفيا عند المخرج دفعتني نحو الزاوية المضللة و خارج الضوء. ارتمت على صدري و تركت العنان لنحيبها(..) كنت عاجزا عن فتح عيني. كل طاقتي كانت متلاشية و لم أعرف كيف استمريت واقفا».[1]

تكون نهاية البطلة فجائعية، إذ تفارق الحياة مع ابنتها و بمكان مغلق، إنه « نهاية فاجعة لا تخلو من حس عدمي محبط لكثير من آمال الإنسان(..) يصبح الموت هذا لا ينفصل عن أحاسيس الإحباط المبالغ في قسوته(..) قد يجيء الموت نهاية صحيحة لسلسلة من الإحباطات السابقة الكثيرة و انسحاق الذات عبر الغربة»[2]، و ربما ينطبق هذا الكلام على شخصية مريم، و على أصحاب مقبرة المنسيين بخاصة في رواية (شرفات بحر الشمال).

و تتكرر هذه النهايات الفجائعية أكثر في الرواية الأخيرة، و هي تشكل في الغالب تساؤلا استفهاميا استذكاريا، و تنطوي على شعور بالاحتجاج و السخرية و الرفض، و لا منطقية هذا الكون، الذي يفتقر إلى المنطق أو التنظيم أو الإقناع هو وجود عبثي يدفع الإنسان إلى حالة الاغتراب و العبث التي يعاني منها في العصر الحاضر. إن الانتحار يدل على قلق الشخصية، و على العدم و اللاجدوى، على الخيبة و على فقدان الأمل في الحياة.

يعبر الفضاء الجغرافي في روايات "واسيني" عن نوازع الشخصيات الروائية بحق، إنه لا ينشأ بمنأى عنها، و هو لا يعبر إلا عن انفعالاتها و حالاتها النفسية، فاتساع المكان يتسع برؤية الشخصية له، كما يضيق نفسيتها و أحاسيسها.

---

[1] طوق الياسمين، ص 266، 268.

[2] ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية، ص 227، 228.

إن بعض تلك الأماكن تبعث الذكرى في نفس الشخصية، إذ قد تجذبه أو تكون منفردة، و إن كان هذا يخضع لوجهة نظر قاطنها، و مهما كانت الذكرى حزينة أو سعيدة، فإنها في الأساس تنبجس من كوة الذات و خلد الشخصية الروائية.

أي إن تلك الفضاءات الجغرافية لا تقدم إلا بوساطة الإنسان بفعله و مشاعره، هو الذي يكون المكان و يشكله، فيصبح بذلك ملكا له و خاضعا لإرادته، بل إنه سيده.

و بعامة نقول: إن الفضاء الجغرافي في الروايات موضوع الدراسة، توحَّد في الشخصية، كما أن الشخصية توحدت مع الفضاء الجغرافي، فأصبح من الصعب علينا انتزاع أي طرف منهما من الطرف الآخر، فكلاهما يشكل أهم البنى الأساس الموحدة في تلك الأعمال، على أن الفضاء الجغرافي لا يستقيم وحده بوجود قرينه ذاك، إذ من الضروري حضور الزمن، بوصفه مكونا هاما لا يمكن الاستهانة بعلاقته المتميزة به، و هذا ما سنبحث فيه في العنصر الموالي.

2- علاقة الفضاء الجغرافي بالزمن في روايات الأعرج واسيني:

تتكئ الرواية على عناصر فنية كثيرة، و إذا تحدثنا في العنصر السابق عن مقولة الشخصية و ارتباطها الشديد بمكون الفضاء الجغرافي، فسنحاول في هذا العنصر الإبانة عن التعالق الشديد بين ذاك المكون و عنصر الزمان الذي ظل يلازمه على الدوام، و كنا قد أطللنا إطلالة بسيطة في مدخل هذا البحث إلى التلازم الذي يربط بين هذين المكونين.[1]

[1] ينظر: البحث، ص 18، 19.

يعتبر الزمن احد المباحث الأساس المكونة للرواية إذا لم يكن بؤرتها، فـ « الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب و يقرأ في زمن، و لا نص دون زمن».[1]

و تأتي أهميته في الرواية، من مكونه « يُمثل روحها المتفتقة، و قلبها النابض فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حدثيتها و حركيتها».[2]

و يشكل تحديد مفهومه أحد الإشكاليات المطروحة، فما المقصود بالزمن إذن ؟

لم يكن مصطلح الزمن بالأمر الهين في الفكر الإنساني بعامة، إذ تناثرت حول مفهومه الرؤى، و تباينت المواقف في مختلف الميادين العلمية، مما أضحى من الصعوبة تحديد معناه بدقة.[3]

و لعل سبب ذلك يرجع إلى هلامية الزمن و زئبقيته، فالقديس أغسطين(Augustin) عجز عن تحديد مفهومه فقال: « إن لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع» [4]. و ذهب الفيلسوف برتراند راسل (B.Russell) إلى حد نكران وجوده بقوله: « هل الماضي موجود ؟ كلا. هل المستقبل موجود ؟ كلا، إذن الحاضر وحده هو الموجود، نعم، لكنه ضمن الحاضر لا يوجد فوات زمني، تماما إذن، فالزمن غير موجود».[5]

و إذا عبّر "راسل" عن أفكاره بطريقة تجريدية، فإن كانط (Kant) نظر إلى الزمن نظرتين مختلفتين، إحداهما ميتافيزيقية و الأخرى مرتبطة بالإنسان. فما الزمان إلا شكل حسنا الباطن، أو شكل عياننا لأنفسنا و لحالتنا الطبيعية، كما أعتبر "هيدغر" دراسة الزمن بعيدا عن الإنسان عملية ساذجة.[6]

أما برجسون (Bergson) فيعتبر الحياة الحقيقية[*] و هي تتطور من خلال الزمن، لا بد أن تخضع لشروط ثلاثة هي: « الفردية التامة المتمكنة من حريتها الكاملة، و التقدم

---

[1] صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج23، الكويت، 1994، ص 445.

[2] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص 286.

[3] بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2001، 2002، ص 4.

[4] مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة "رواية تيار الوعي نموذجا"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1998، ص 6.

[5] المرجع السابق، و الصفحة السابقة.

[6] بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، ص 17.

[*] يرى برجسون أن الإنسان يعيش حياتين: حياة مزيفة، و هي الحياة التي تحكم فيها الذاكرة الجسدية وفق ما تمليها عليها الأحداث و الظروف الخارجية، ثم حياة حقيقية، و هي التي تسيطر فيها الذاكرة الروحية الصافية التي هي أنموذج الإنسان. بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في خطاب الروائي الجزائري، ج1، ص 18.

المستمر عبر الوجود المكتسب، ثم عدم التراجع الزمني، أي عدم العودة إلى تكرار أحداث مضت بعينها و على شكل واحد».[1]

فالزمن عند "برجسون" -إذن- هو الزمن النفسي إذ يرتبط بإحساس صاحبه، و شعوره، و خبراته؛ أي إنه بعبارة أدق كما يقول: « معطى مباشرة في وجداننا».[2]

و هنا يقترب المفهوم النفسي للزمن من المفهوم الأدبي للزمن؛ لاعتماد كليهما على الحالات الشعورية و النفسية، و التي تقترن بمفهوم آخر هو الديمومة و تعني« أننا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختيار الزمن باللحظات المتتابعة و التغيرات المتعددة فحسب، بل بشيء يدوم عبر التتابع و التغير».[3]

و بدءا من "مارسيل بروست"، أخذ الأدباء يرتكزون على هذا المعنى للزمن، و عملوا على توظيفه في إبداعاتهم، إذ برع "وليام فولكنر"، و "فرجينيا وولف"، و "جيمس جويس" في « تتبع اللحظات الفذة التي يعيشها الإنسان، و رسمها قصد تبيان خصائصها الجمالية، أو الوقوع على مآسيها النفسية»[4]، فقد اعتبر "بروست" الرواية خاصة الحياة الكاشفة عن ذواتنا و ما يعتورها من أسرار و غرائب، كما وقفت "فرجينيا وولف" مدهوشة أمام تداخلات الزمن و جبروته، و اعتبرت أهم شيء في الإنسان ذاكرته المكتنزة بمؤثرات مادية و روحية تكثفت عبر أحقاب و أزمنة متتالية.[5]

و على هذا الأساس أيضا قامت رواية "بحثا عن الزمن الضائع " لبروست، بوصفها بعثا لماضي الراوي مارسيل، التي تقوم في مجملها على فكرة مفادها أن « انبعاث الزمن المعيش بكامل أصالته، يقود في النهاية إلى كشف جوهر الأمور. و هكذا ينفذ السارد إلى موهبته الحقيقة، موهبة الفنان الذي يستعيد بإبداعه الزمن الضائع، و هو يدونه في عمل فني».[6]

ففي هذه الأعمال-إذن- و غيرها، يتجاور الوعي بالزمن الخارجي الذي نشترك فيه جميعا، لينفجر منه زمن داخلي، يتمايز إحساس الذات به و الشعور بكنهه، و هو ما عبّرت عنه روايات تيار الوعي على وجه الخصوص.

---

(1) بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في خطاب الروائي الجزائري، ص 18.
(2) المرجع نفسه، ص 5، 6.
(3) المرجع نفسه، ص 7.
(4) المرجع نفسه، ص 21، 22.
(5) المرجع السابق، ص 20، 23.
(6) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 12.

و الحق أن الدراسة الجادة في تحليل الجوانب البنيوية للخطاب الأدبي، يعود إلى الشكلانيين الروس، الذيين فتحوا الباب واسعا لمن أتى بعدهم في تحليل الخطاب الروائي خاصة، و يعود ذلك إلى التمييز بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي؛ أي بين القصة و الخطاب.

و يفرق "توماتشفسكي" في هذا الصدد بين زمان المتن الحكائي و زمان الحكي فـ« الأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه. أما زمن الحكي فهو الوقت الضروري لقراءة عمل (مدة عرض). إن هذا الزمن الأخير يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل Simantion».[1]

و قد كان للتصور الشكلاني للمبنى الحكائي و متنه الركيزة الأساس لمن جاء بعدهم في اعتماد ثنائيتهم لتقسيم السرد إلى مظهرين هما القصة و الخطاب، و يشترك في هذا الطرح اللسانيون و النقاد البنيويون.

فيذكر "إميل بنفنست" أن كل مرسل يمتلك لإنتاج الملفوظ مستويين من الملفوظية هما القصة و الخطاب، فالقصة ترتكز على السياق الحدثي دون الإشارة إلى الجهة المرسلة، فتبدو الأحداث كأنها نفسها، و يكون الزمن المستعمل حينئذ الماضي التاريخي المطلق، الذي هو زمن الأحداث الجارية عن شخصية الراوي، أما الخطاب فيحمل شحنة ذاتية المرسل الذي يوظف كل الأزمنة و الضمائر.[2]

و يرى "بنفنست" أن الزمن الحاضر هو منبع الزمن، أما جون لاينز (J.lyons) و لعله أول من حاول تقويض رؤية النحو التقليدي الذي توقف عند مستويات ثلاثة للزمن هي الماضي و الحاضر و المستقبل[3]، يقرر لا جدوى هذا التجزيئ الذي سببه الاعتقاد الخاطئ، بالتقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة و النحو تحديدا. و يحاول بذلك ربط لحظة الحدث في الجملة بحاضر التلفظ الذي تتفرع عنه دلالات الزمن الأخرى، و بهذا ينتفي الزمنان الماضي و المستقبل.[4]

---

[1] توماتشفسكي، "نظرية الأغراض"، مجموعة من الباحثين، نظرية المنهج الشكلي، ص 192.

[2] Emile Benveniste, problème de linguistique générale, P188, 241, 243

[3] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 157.

[4] مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 17.

و يقف أوتويسبرسن (O.Jespersen) ضد تقسيم سابقه، إذ يمتد الزمن عنده وفق خط أفقي، يمثل الحاضر منتصفه و جانباه الماضي و المستقبل.[1]

و انطلاقا من تصور "بنفنست" تطرح "جوليا كرستيفا" تصورها حول الزمن الروائي مميزة بين زمنية الملفوظية السردية و زمنية الملفوظ.

فالأول زمن القصة التي تتسلسل فيها الأحداث و تتوالى قبل تحويلها إلى خطاب، و الراوي فيها ينفصل عن خطابه؛ أي إنه لا يتصل بشكل مباشر بسرد الوقائع. و تطلق عليه "كرستيفا" اسم ما وراء الفاعل (Meta Sujet)، أما الثاني فهو الخطاب الذي يسرد الزمن الماضي المتميز بثبات، و يمتلك كاتبا منسقا و ضابطا و هنا يتحدد الخلاف بين الزمنين، فزمن القصة ماضي غير محدد، أما زمن الخطاب فتاريخي موثق بمراحل محددة بالأيام و السنوات.[2]

و إذا كانت "جوليا كرستيفا" متأثرة بالتوجه البنفنستي، فإن النقد البنيوي بوصف امتدادا للجهود اللسانية، تأثر بجهود الشكلانيين و حاول من خلالها بناء تصور نظري للزمن الروائي، لتتبلور بعدها طرائق تحليل هذا الزمن.

إن الحديث عن العلاقة التي تربط الزمان بالمكان تقودنا إلى الحديث عن أيهما أهم في العمل الروائي، أم هما مكونان متكاملان لا يستغني أحدهما عن الآخر ؟

هناك من يقول: إن « الرواية فن زمني يلتقي في هذا مع فن الموسيقى عامة، و الموسيقى السمفونية بوجه خاص، و ذلك على خلاف الفنون المكانية مثل الرسم و النحت، و ليس المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجي المرجع الذي تصدر فيه أو تعبر عنه فحسب، و إنما المقصود كذلك- بل ربما أساسا- زمنها الباطني المحايث المتخيل الخاص أي بنيتها الزمنية التي تتحدد بإيقاع و مساحة حركتها و الاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها و طبيعة شخصياتها و منطق العلاقات و القيم داخلها، و نسيج سردها اللغوي، ثم أخيرا بدلالتها العامة النابعة من تشابك و تضافر هذه العناصر جميعا».[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص 18.

[2] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 213.

[3] أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 125.

أما "هانز ميرهوف" فيقول: « الزمان، كما لاحظ ذلك كانط و آخرون معه هو الصورة المميزة لخبرتنا. إنه أعم و أشمل من المسافة (المكان) لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات و الانفعالات و الأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاما مكانيا و الزمان كذلك معطى بصورة أكثر مباشرة، و أكثر حضورا من المكان، أو أي مفهوم عام آخر كالسببية أو الجوهر».[1]

و حول خصوصية الزمن تقول "سيزا قاسم": « المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها و تطورها، و إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط و يصاحبه و يحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، و هناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن و طريقة إدراك المكان، حيث إن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي».[2]

هناك من يرى أن الزمان و المكان مرتبطان و متلازمان، و في هذا الصدد يقول "شارل كريفل" : « و يحتاج المحكي مكانا (موضعا) و زمنا على السواء(..) و بدون المعطيات الزمنية و الفضائية (مقترنة بغيرها) لا يتأتي بث الرسالة السردية».[3]

و يقول" كولدنستين" في هذا المضمار: « تقتضي البداية في كثير من الحكايات تجديد المكان و الزمان حيث يجري الحدث تحديدا إجماليا (..)كذلك الشأن في قصة (La peur) لدي موباسان التي تجري وقائعها كما يقول المؤلف خلال الشتاء الماضي داخل غابة في الشمال الشرقي من فرنسا».[4]

و يضيف في الموضع نفسه: « إن الرواية بما تتسم به من سعة تسندُ دورا حقيقيا لمقولتي الزمن و الفضاء مما يجعلهما حاضرتين بمختلف تمظهراتهما في كل موضع من الرواية، فالكاتب يحرص على إعطاء كل لحظة قوية و كل مشهد روايته إطارا زمنيا».[5]

و يقول "حسن بحراوي":« يتضمن كل مقام حكائي شخصية واحدة على الأقل، فالقصة لكي تروى، تكون بحاجة إلى شخصية موضوعة في زمان و مكان خاصين بها».[1]

---

(1) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ت/ أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972، ص 70.
(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 102.
(3) شارل كريفل، "المكان في النص"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 72.
(4) جـ.ب. كولدنستين، "الفضاء الروائي"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 19.
(5) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

الرواية بناء متكامل لا يستقيم بلبنة دون أخرى، فكل عنصر فيها يعجنه الروائي مع عنصر آخر، ليشكل في الأخير كتلة واحدة منسجمة، إذا غاب أحد أطرافها اختل البناء ككل، و تشير المنقولات السابقة إلى الترابط الوثيق بين إحداثيتي الزمان و المكان اللتين لا مفر من إدراجهما في النص الإبداعي. و الحق أنه لا يوجد مكان بدون زمان و لا زمان بدون مكان، فالمكان بطبيعته زمني و الزمن بطبيعته مكاني.

إن المكان « أحد أشكال الوجود الذي يفترض وجود الزمان الذي لا يكتمل معناه و لا يتحقق فعله، إلا من خلال ظهور آثاره في الإنسان و الطبيعة، و لكي يظهر الزمان آثاره لا يمكنه أن يجري في الفراغ السديمي، فلا بد من مكان تجري، فالمكان هو القرين الضروري للزمان.. إننا لا نستطيع بسهولة تصور أية لحظة محددة من الوجود دون وضعها في سياقها المكاني، و لهذا يعد المكان العنصر الهام الحيوي للزمان».[2]

لقد عالجت الفلسفة موضوع الزمان من خلال المكان منذ أن فصل "أفلاطون" عالم المثل عن المحسوسات بوصفه مفارقا، و يعد القطع بين العالمين تأكيدا على زمن "دينامي" و آخر "ميت". و قد شدّد "أرسطو" على الزمان من خلال الحركة في المكان بوصفها جامعا بين الضدين، بينما دفع السفسطائيون الزمان موازيا للمكان عندما قالوا: الإنسان مقياس كل شيء، و أكد الفيثاغوريون على تجريد الزمان من خلال تجريد الأعداد/المكان، بوصفها تتميز بالجمال العاري. و بذلك يعد الزمان و المكان كميين، و منذ ظهور الديانات السماوية ارتبطت المحسوسات بما فوق الحس، لذا شكل الزمان محورا متداخلا مع المعقولات و أظهر الزمان تفاعلا بالمكان مما ولد مرتكزات للذات المدركة، و قد أرجعها "كانط" إلى الذات بوصفها بؤرة الزمان و المكان، بينما أكد "هيغل" على الروح المطلقة إذ عد الزمان تأسيسا لاستيعاب حركة الوجود، فالزمان لصيق الصلة بالمكان و كلاهما يشكلان محورا جدليا لفهم الوجود.[3]

و ألح كثيرون على مسألة تلازم الزمان و المكان في العمل الروائي، و في طليعتهم الفيلسوف الظاهراتي "غاستون باشلار"، حيث يرى على سبيل التمثيل « أن المكان في

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 223.
(2) مرشد أحمد، البنية و الدلالة، ص 57.
(3) منصور الدليمي، المكان في النص المسرحي، ص 48، 49.

مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفا و (..) هذه هي وظيفة المكان».[1]

و تغدو رؤيته الفلسفية إلى تلازم المكان و الزمان أكثر وضوحا عندما يرصد التوافق البطيء بين الأشياء و الأزمان، بين فعل المكان، و المكان في الزمان، ورد فعل الزمان على المكان، و يوضح هذا التوافق عبر صورة أخاذة، حين يرى أن السهل المحروث يرسم لنا صورا من الزمان شديدة الوضوح مثل صور المكان، و هو يبين لنا وتيرة الجهود الإنسانية، إن الثلم هو المحور الزمني للعمل و إن استراحة المساء هي حد الحقل.[2]

و شابه "عبد الرحمان منيف" في نظرته للمكان و الزمان رؤية "باشلار"، حين « يرى أن المكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين عاشوا فيه، و البشر هم تلخيص للزمن الذي كان، و في مكان محدد بالذات».[3]

و يذكر "لوتمان" أن « الزمان و المكان يمثلان على مستوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليومية الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية. فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان، و لذلك فإن الـ (متى) و الـ (أين) يستخدمان لتعريف الشيء أو الظاهرة».[4]

و يشير "جنيت" إلى الشيء عينه؛ حيث يرى أن « الزمن خط مستقيم أو دائرة مغلقة، أو طريق متاعب، إلى غير ذلك من العبارات الدالة على أنه منسوج كله من المكان».[5]

و يقول "نجمي" في هذا الصدد: « أن معنى الفضاء يصعب اجتزاؤه من معنى الزمن، ذلك لأنهما معا يشكلان حوضا دلاليا، و من ثم فإن كل اختراق لحقل المعنى لن يتم إلا بالمرور عبر فهم و تحليل الفضاء و الزمن في تداخلهما الجوهري العميق من حيث إنهما المركز المستقطب لكل العناصر السردية و الحكائية في الخطاب الروائي».[6]

---

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 39.
(2) صالح إبراهيم، الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص 8، 9.
(3) المرجع السابق، ص 9.
(4) يوري لوتمان، "مشكلة المكان"، مجموعة من الباحثين، جماليات المكان، ص 59.
(5) Gérard Genette , Figures II, P48.
(6) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 85.

و يقول "يقطين": « لأن أفعال الفواعل تتحقق داخل إطارين هما الزمان و الفضاء، هذان الإطاران يتداخلان و يترابطان و يتسم كل منهما بسمات محددة و مميزة في صلاتها بأفعال الفواعل».[1]

و عن صعوبة الفصل بين الزمان و الفضاء الجغرافي، يقول "مرتاض": « يستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره».[2]

فللمكان مميزاته و نكهته الخاصة و رائحته، كما للزمان إيقاعه و صداه، و كما للمكان تأثير على الزمان، فللزمان كذلك أثره و تأثيره، بل هو توأم المكان و رفيقه، فلا مكان دون زمان و العكس صحيح.

و في حديث "مرتاض" عن استحالة عزل المكان عن الزمان يقول:« و على الرغم من أنهما متلازمان لا يفترقان و متقارنان لا يتزايلان، فإن جمهور الدارسين و محللي الروايات يميزون بينهما على سبيل التيسير الإجرائي، و إلا فلا حيز بلا زمان، و لا زمان بلا حيز، و لا يجوز أن ينفصل أحدهما عن صنوه في العمل السردي».[3]

و يقول "غالب هلسا": «ما أعنيه بالمكان هنا هو المكان البسيط دون الأبعاد الثلاثة و أنا مضطر لأسباب منهجية أن أعزله عن الزمان و الحركة رغم أنه فعليا يستحيل عزله عنهما، و هذا من شأنه أن يؤدي إلى مفارقة. ففي حين انطلق من فكر يؤمن بأن الزمان و المكان و الحركة تشكل وحدة لا تنفصم، أراني هنا أعود إلى فكر علماء الطبيعة في القرنين 18 و 19 الذي كان يعتبر الزمان و المكان منفصلين، و إن لكل منهما استقلاله و لكنني كما قلت أفعل ذلك لدواع منهجية لا علاقة لها بالرؤية».[4]

مع هذه الأقوال تأكد استحالة الفصل بين مكوني المكان و الزمان، فالزمان لا وجود له دون المكان، و المكان لا يستقيم دون وجود الزمان، من ثم كان المبدآن الأولان لنشاط الكاتب الروائي، فكل عمل تقوم به الشخصية، و كل فعل تفعله يجري في الزمان، و هذا يستدعي لا محالة وقوعه كذلك في المكان.

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، ص 237.

[2] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995 ص 227.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 149.

[4] غالب هلسا، "المكان في الرواية العربية"، مجموعة من الباحثين، الرواية العربية واقع و آفاق، ص 209، 210.

لقد أتيح لارتباط الزمان بالمكان أن يستقطب الأبحاث و الدراسات، و كان من نتائج ذلك ظهور مصطلح الزمكانية (chronotope)، الذي أخذ به و بحث فيه تطور الأعمال الحكائية الغربية، و لعل أهم إدراك تبلورت فيه علاقة تلازم الزمان بالمكان إدراك الناقد "ميخائيل باختين"، و ذلك من خلال مصطلحه العلمي التركيبي المعروف باسم "الزمكان".

و الزمكانية « أحد أهم مفاهيم ميخائيل باختين المعقدة، و تعني حرفيا الزمان المكان لأنها مركبة على التوالي من المفردتين معا، و هو مصطلح مقتبس من علم الأحياء الرياضي، حيث يصف الشكل الذي يجمع معا الزمان و المكان».[1]

و قد عرّف "باختين" المفهوم بأنه « ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان و الزمان في كل واحد مدرك و مشخص. الزمان هنا يتكثف، يتراص، يصبح شيئا فنياً مرئياً، و المكان أيضا يتكثف، تندمج في حركة الزمن و الموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث التاريخ، علاقات الزمن تتكشف في المكان، و المكان يدرك و يقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق، و هذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني».[2]

و الجنس الأدبي « محكوم بشبكة من المؤشرات الزمانية و المكانية التي تهيمن على صنف معين من النصوص، فالرواية المحلية مثلا كجنس تقوم على خطاطة أساسية من الصور تشكل عالما مقصورا من جهة، على مكان محدد تحديدا جيدا، و هي دائرة الأسرة، و من جهة أخرى على تطور زمني يتبع هيكلية حياة الطبيعة و موتها و كذلك حياة وفناء الأجيال».[3]

و يبقى الزمان و الفضاء الجغرافي عنصران متكاملان لا يمكن لأحد منهما أن يستغني عن الآخر، لكل واحد منهما أهميته و أثره في سير أحداث الرواية، و العلاقة بينهما وطيدة في أعمال "واسيني الأعرج"، إذ ظل هاجس الزمن عالقا بذهن راوي الأحداث و بقية الشخوص الروائية في كل موضع تطأه أقدامهم، و سنحاول الإبانة على ذلك في العناوين التالية:

1- الزمن التاريخي:

---

(1) ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2002، ص 170.

(2) ميخائيل باختين، أشكال الزمان و المكان في الرواية، ت/ يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص 6.

(3) ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 172.

للزمن في الروايات الأربع حضور متميز، بل إن رواية (كتاب الأمير) تفتتح سردها بالمنقول التالي: « 28 جويلية 1864 فجرا. الرطوبة الثقيلة و الحرارة التي تبدأ في وقت مبكر. الساعة تحاذي الخامسة، لا شيء إلا الصمت و الظلمة و رائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء، ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو شط البحر ليغيب جزؤها الأمامي تحت كتل الضباب التي بدأت تلف المكان شيئا فشيئا».[1]

تمتاز هذه الرواية بمدخل زماني محض يولجنا إلى أحداث القصة، و يمتاز هذا المدخل بتحديد دقيق للفترة الزمنية (اليوم- الشهر- السنة – الوقت بدقة "فجرا")، و في هذا إشادة بمبدأ الزمن و دوره العظيم الذي ستنبني عليه الرواية، و سيكتشف القارئ دور الزمان في هذا العمل الإبداعي.

تحتفي الروايات الثلاث الأخرى بمداخل زمنية، إذ تفتح رواية (شرفات بحر الشمال) بقول الراوي التالي: « كان اسمها فتنة. نهايات ديسمبر منذ عشرين بالضبط كانت هنا، على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال. ما الذي أيقظها في الآن و أنا على عتبة التلاشي ؟ شيء يدعو للتفكير فيها بعمق و حزن، شيء ملتبس لا أعرف سره سوى أن أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جدا».[2]

نلج عتبة الفصل الأول-إذن- بمفارقة زمنية جد شاسعة، تعود إلى ماضي يبلغ عشرين سنة من لحظة التلفظ.

و يفتتح راوي (طوق الياسمين) قصته بقوله التالي المشابه بعض الشيء لرواية (شرفات بحر الشمال): « سيلفيا ؟ هي هي لم تتغير كثيرا. كانت هناك واقفة على القبور المنسية، مختبئة في المانطو الداكن الفضفاض و على رأسها فبعتها السوداء و شاش خفيف كان يغطي وجهها بالكامل، مثلما تعودت أن تفعل كل يوم جمعة منذ قرابة الشهرين سنة. لم تكن هناك من أجلي و لكنها كانت تنتظرني. جورج أخوها، عندما سألته عنها البارحة، أخبرها بطقسها الأسبوعي و أخبرها بوجودي في هذه المدينة التي شهدت انطفاء الذين نجدهم و نصرّ عن ألا ننساهم رغم العزاءات الفاشلة و رغم غوايات الدنيا».[3]

---

[1] كتاب الأمير، ص 9.
[2] شرفات بحر الشمال، ص 10.
[3] طوق الياسمين، ص 9.

هذه المداخل الزمنيـة من بين خصوصيات الأعمـال الروائيـة موضـوع الدراسة و « المسيرة الروائية لا يمكنها أن تنطلق ما لم نحدد لها عتبة زمنية، و القصة تفترض نقطة انطلاق زمنية ما مثل الإشارة إلى تاريخ أو ما يعادله، فهذه الإشارات و أشباهها هي التي تجعل الملفوظات الحكائية تتوالى في السرد».[1]

يتشكل الخطاب التاريخي في الرواية من خلال مؤشرات لغوية ترد على لسان الراوي أو شخصياته، توحي بوضع أحداثها في سياق تاريخي مرجعي.[2]

و نستشف هذا من خلال محاولة التأريخ لفترة زمنية معينة، نستدل عليها في رواية (حارسة الظلال) في قول الراوي: « أربعون سنة تفصلنا عن الثورة».[3]

و تزخر هذه الرواية بتحديد مكاني منذ أول فقرة في متنها. يقول الراوي: « الجزائر. الجزائر مدينة اللامعنى العظيمة، الطائر الحر، أيتها المومس المعشوقة».[4]

فهي-إذن- تاريخ لأوائل تسعينيات الجزائر، بداية سنوات الدم و الخوف، و بهذا تعلن الرواية عن هجرة زمانية إلى وقت معلوم، بل إلى مكان محدد "الجزائر"، سيثيران في ذهن القارئ تساؤلات عديدة عن غاية هذا الاختيار الزمكاني.

نستشعر الزمن التاريخي في رواية (شرفات بحر الشمال) بوساطة مؤشرات زمنية تولجنا إلى تواريخ بعينها ترتبط بحياة بعض الشخوص الروائية؛ لفهم مجرياتها (أكتوبر 1988- 1994- 1946)، بل إن الرواية تحيلنا على فترة محددة يعيش الراوي لحظاتها يعمل على التأريخ لها بقوله: « كأن تاريخ الاستقلال منذ أربعين سنة لا معنى له سوى بالعودة إلى جرح الذاكرة».[5]

فهذه السنة ليست إلا نتيجة ذلك الماضي.. حاضر لا يتوقف عنده، بل يغيب على إثره في غيابات الطفولة، ليعيد بعثه من جديد.

و بهذا تتشابه رواية (حارسة الظلال) مع رواية (شرفات بحر الشمال) في التأريخ لفترة زمنية معينة حافلة بأحداثها، و لم يجد راوي (شرفات بحر الشمال) غير باب الذاكرة الذي سيفتحه على آخره و يعود فيه بين الفنية و الأخرى إلى جرح البلاد. هي عودة إلى المكان،

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 117.
(2) محمد أحمد مسعدي، الخطاب و دوره في تشكيل الشخصية الروائية، مجلة علامات في النقد، ج 40، م 10، جدة، 2001، ص 460.
(3) حارسة الظلال، ص 138.
(4) المصدر نفسه، ص 9.
(5) شرفات بحر الشمال، ص 78.

و بهذا يندغم الزمكان في المتن، بل يشكلان مع بعض الركيزتان الأساسيتان اللتان أقيم من أجلهما النص الروائي.

و إذا حاولت هذه الرواية الاستدلال ببعض المؤشرات التي يتم تسجيل الأحداث خلالها، غير أنها تبقى ذات صبغة ضبابية، حيث لا تسنح لنا بضبط زمنها بدقة.

إن أهم زمن تاريخي ندرجه في هذا الصدد (أحداث أكتوبر 1988)، إذ يمثل اليوم الذي لقيت فيه نوارة ابنة غلام الله حتفها عند مدخل باب الوادي، و هي في طريق العودة من الجامعة، و هو اليوم الذي أصيب فيه أخ حنين و هو عائد إلى البيت.

و يشكل هذا التاريخ منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر، و في ارتباط بعض أحداث الرواية به سببا، حين يدفعنا الراوي إلى التمعن في تاريخ مأساوي آخر للجزائر نرى فيه النهاية التي آل إليها شابان لم يعنيا مطلقا بتلك المواجهات.

تعمل رواية (كتاب الأمير) على التأكيد على لعبة الزمان ضمن المكان، و كنا قد دونا آنفا المقطع الذي افتتحت به الرواية أحداث القصة، إذ يضم تحديدا للزمن مرفوقا بالإشارة إلى الأميرالية و الموج و البحر.

تعمد هذه الرواية على العمل بالطريقة عينها، إذ تعمل على تحديد الزمن بدقة بداية كل باب أو كل وقفة؛ في تنبيه للقارئ إلى أهميته القصوى في سير الأحداث، خصوصا أن الرواية لم تعمل كثيرا على كسر الزمن المتسلسل الطبيعي.

لقد تواتر ذكر الفترة الزمنية يليها إشارة إلى المكان، لتنطلق عملية السرد مباشرة يقول الراوي على سبيل المثال و في افتتاحية الوقفة الأولى: « 17 جانفي 1848. نزع مونسينيور ديبوش الورقة من الرزنامة بنوع من الانفعال و هم برميها ثم عدل عن الفكرة بشكل آلي قبل أن يدفنها بين بقية الأوراق الأخرى التي كانت تملأ الطاولة. أغمس قلمه في الحبر فشعر بخشونة ما».[1]

و يقول كذلك مع مطلع الوقفة الثانية: « نوفمبر 1848. هذا هو بالضبط وقت العواصف التي تكنس أحياء هذه السنة جاء مبكرا، كانت رياح البدايات قوية مما اضطر مونسينيور

[1] كتاب الأمير، ص 22.

ديبوش أن يطلب مني أن أساعده على لملمة لباسه على رأسه الذي تعرى بفعل الرياح القوية».[1]

و إذ لم يستخدم الراوي تحديدا دقيقا لمجريات الوقفة أو الباب، فإنه يستعيض بها أحيانا بلفتات زمنية أخرى، تتكرر في أكثر من مطلع أو داخل الوقفات في حد ذاتها. يقول الراوي مثلا: « كانت الساعة تشير إلى الواحدة عندما افتتح النقاش مع أن العادة أن تفتتح نقاشات الغرفة على الساعة الثانية عشرة و النصف. كانت الملفات بين يدي رئيس المجلس غيزو»[2]، و سنقدم في جدول لاحق تلك التحديدات الزمنية في هذا العمل الإبداعي.

إن رواية (حارسة الظلال) رحلة مكانية تتبعها رحلة زمانية، و هي في مجملها قص لرحلة استكشافية، قادت راويها رفقة دون كيشوت الضيف الإسباني بالجزائر العاصمة، التي تمثل الزمان و المكان معا.

إن الزمان و المكان يشكلان حالة ما أو وضعا ما أو ذكرى ما للشخصية في الرواية و حركة هذه الشخصية من مكان لآخر و من زمان لآخر تعني البحث عن وضع جديد.

لقد كانت زيارة مفرغة وادي السمار من أبرز محطات رحلة دون كيشوت، إذ اكتشف كنوزا مدفونة، ترتبط تواريخها بأزمنة بعيدة و أمكنة متعددة. يقول شفيق في لوحة سرفانتس الأثرية: « الجالية الإسبانية رفعت في مغارة سرفانتس الواقعة على مرتفعات الهضبة المطلة على حديقة التجارب النباتية نصبا تذكاريا نصفيا من الرخام منسوخا عن الأصل الموجود بالمتحف الوطني بمدريد، و تم التدشين يوم 24 جوان 1894. هي التكريم الثاني إضافة إلى اللوحة التي سبق أن أهدتها الجالية الاسبانية بسيدي بلعباس و ثبتت عند مدخل المغارة بتاريخ 1905 من شهر مارس. و في 7 ماي من نفس السنة احتفل بنفس المكان و برئاسة لويس مارياناس قنصل إسبانيا في الجزائر، بمرور المئوية الثالثة على صدور كتاب دون كيشوت».[3]

تحاول الرواية الاتكاء على تدوين الزمن بدقة لتاريخ هذه اللوحة، و تربطه بالموضع الذي كانت فيه، ثم التغير الرهيب الذي أصابه؛ بفعل الزمن و امتداد يد النهب و السرقة و الاحتيال.

---

[1] المصدر السابق، ص 40.
[2] المصدر نفسه، ص 27.
[3] حارسة الظلال، ص 73.

لقد تحولت أمكنة كثيرة عما كانت عليه، حين دمرت بعض ملامحها، كما حدث لحديقة التجارب، التي هجم عليها أقوام من الإسلاميين محاولين تغيير جزء من جمالها و سحرها، و كذلك الأمكنة التي تم تدميرها من قبل المستعمر الفرنسي في رواية (كتاب الأمير)، لقد حولت بشكل غير طبيعي إلى أراضي بور، و صدمة المكان حين يدمر على نحو قاس و مفجع، هي مس بالإحساس الداخلي بمسار الزمن الطبيعي، إنه تدمير كلي للمكان، و عبر هذا التغير يحمل المكان إمارات الزمن، بل إن هذا التحول في الأمكنة يشير دوما إلى القطعية بين الأمس و اليوم.

لقد تبدل الزمن و تبدلت معه أشياء كثيرة و اندثرت معه كثير من الآثار، فلقد سرق النصب النصفي و بيع كما يقول البعض، و لم يبق بالمكان غير نسخة قديمة شبيهة بالأصل المسروق. يقود شفيق الضيفين إلى لوح رخامي آخر دونت عليه الكلمات التالية:

« Comite du vieil Alger

A la mémoire du poète

Renard

Qui fut esclave à Alger

De 1678 à 1681 ».[1]

ليفتح الحديث فيما بعد مطولا عن هذا الاسم و قصته، و مثل رينيار شطاين أسير الجزائر، الذي حدد الراوي بعض الأحداث التي جرت في حياته بدقة، و مثله استحضار الرواية لبقايا عين موريسكية، و هو موقع عمدت إلى إدخالنا إليه؛ للتذكير بوقت إنشائه، و ذلك في تحديد زمني دقيق على لوح خطت كلماته التذكارية بلون أسود يكاد يمحى؛ بفعل الزمن، بعد أن أضحت العين قبرا معزولا في قفر قاتم و موحش.

فالراوية هنا-إذن- تعقد ربطا شديدا بين ثنائيتي الزمان و المكان، المكان الجميل الذي كان في فترة زمنية ما موقعا استراتيجيا و موضع عبور هام يفيد مرتاديه، ليفعل الزمن فيما بعد فيه فعلته، و يصبح فضاءً جغرافيا مقيداً؛ بفعل الإهمال و تتابع السنون.

و بالطريقة ذاتها و في ربط وثيق بين الفضاء الجغرافي و الزمان يحدثنا حسيسن عن المكان الذي اختبأ فيه سرفانتس بالجزائر العاصمة؛ تحضيرا لهروبه المحتمل: « في هذا

---

[1] المصدر السابق، ص 75، 76.

المكان اختبأ سرفانتس تحضيرا لهروبه المحتمل. بعد أن حطم الرايس أرناؤوط مامي سفينته في 6 سبتمبر 1575(..) منذ أن وطئ هذه الأرض لم يتوقف عن التفكير في الهرب(..) عندما علم سرفانتس باقتراب الفرقاطة الموعودة، حضر في شهر فبراير 1577 مع ثلاثة عشر أسيرا مخططا للهرب(..) لم يطلق سراحه في النهاية إلا في سنة 1580 مقابل فدية قدرها خمس مئة إيكو ذهبية».[1]

يتحدث حسيسن عن مغارة سرفانتس الوجه المأساوي لمنبر ثقافي و بتحديد زمني دقيق عن تاريخ هذا المكان، رابطا في الوقت نفسه بين حاضر المكان و ماضيه، بين الزمن الماضي الجميل و بين ما آل إليه في الوقت الحالي.

ما لبث دون كيشوت أن أخرج صورة قديمة من جيبه للمكان عندما تم تدشينه أول مرة، و حول آنذاك إلى مكان سياحي تخليدا للكاتب، و بدأ يقارن بينها و بين ما لمحته عيناه من إهمال و تردي أضحى عليه المكان بعد مرور سنين طوال.

و يقرأ دون كيشوت في مواضع أخرى كثيرة تواريخ بعض اللوحات التذكارية التي يتم التركيز على تواريخها الزمنية؛ ليبين عن تجذرها؛ بالإشارة إلى شساعة الفترة الزمنية التي تربطها بالزمن الحاضر، و تجلي في الوقت نفسه عن التغير الرهيب الذي أصاب هذه المواضع.

و بخيبة الأمل نفسها يتحدث الراوي عن أمكنة كثيرة أكلتها أيادي الزمن و الإنسان مثل فيلا ميدسيس و المطار و المترو و الجامعة و بعض أملاكها[2]، و مثل ذلك حديث مايا عن سراديب مدينة الجزائر[3]، و حنة عن ذاك الزمن الجميل الذي مر بسرعة، عن الفارس الإسباني و قصص قديمة مرت عليها سنوات طوال[4]، كل ذلك بعملية تدقيقية لزمن وقوعها.

تتبع رواية (كتاب الأمير) الطريقة نفسها التي انتهجها (حارسة الظلال)، إذ تقتطع أجزاء من أخبار حقيقية مع تحديد زمني دقيق لها. يقول الراوي: « عبد القادر في قصر أمبواز. مهدى إلى السيد لويس نابليون بونابارت، رئيس الجمهورية الفرنسية. بقلم

---

(1) المصدر السابق، ص 98، 99.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 103، 104، 63، 64، 125، 126.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 192، 193.
(4) ينظر: المصدر السابق، ص 53، 54.

مونسينيور أنطوان- أدولف ديبوش أسقف الجزائر السابق (..) الطبع و الليتوغرافيا ل: ح-فاي. شارع سان كاترين.139. أفريل 1849».[1]

و مثل ذلك الرسالة التي بعث بها الأمير لديبوش، و المذيلة بتحديد الزمن الذي دونت فيه. يقرأ مونسينيور الرسالة: « بسم الله الرحمن الرحيم. من الخادم البسيط لسيد الأكوان(..) نرجوك أن تأتينا في أقرب وقت إذا سمحت لك الظروف. وداعا يا سيدي الأعظم، من عبد القادر بن محي الدين. اليوم 24 من صفر من سنة 1265 هجرية».[2]

و يتكرر هذا التأريخ الزمني في معظم المقتطفات من متن الرواية؛ للتأكيد على واقعيتها، و هي تتعلق عادة بمقطوعات و رسائل أو خطابات، مثل صك البيعة الذي قرأه عبد القادر بتأن أمام الجميع، أو رسائل بعثها الأمير أو بلغته من القوات الفرنسية، أو برقيات مودّة و محبّة، مثل التي أرسلها الأمير لديبوش عندما كان محجوزا في بو[3]، و تتناثر مثل هذه الرسائل و الخطابات و البرقيات على صفحات المتن، و يمكن العودة إليها و ملاحظة التأكيد الزمني الذي يطبعها.[4]

يتعانق المكان و الزمان في لوحة فنية واحدة، ليعبرا عن انسجام شديد بينهما و أن لا انفصال مطلقا عن بعضهما البعض، إذ يتحدّد ذكر المكان يليه الزمان أو العكس، و هذا يذكرنا بمقولتي "كريفل" و "كولدنستين" المذكورتين آنفا.[5]

و قد تختص رواية (كتاب الأمير) بهذه الصفة أكثر، إذ تتميز مداخل أبوابها و وقفاتها و حتى بين ثنايا كل وقفة بذاك الهوس بتحديد الزمكان، و سنقدم جدولا خاصا نبين فيه عن ذلك.

	الباب	الوقفة	المحتوى	الصفحة
كتاب الأمير	باب المحل الأولى	الأميرالية 1	28 جويلية 1864 فجرا. الرطوبة الثقيلة و الحرارة التي تبدأ في وقت مبكر. الساعة تحاذي الخامسة.	9
		مرايا	17 جانفي 1848 نزع مونسنيور ديبوش الورقة	22

(1) كتاب الأمير، ص 18، 19.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 53، 54.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 78، 79، 481.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 88، 100، 102، 103، 106، 150، 225، 266، 267، 282، 317، 496، 499.
(5) ينظر: البحث، ص 499.

		الأوهام الضائعة	من الرزنامة بنوع من الانفعال.	
			كانت الساعة تشير إلى الواحدة عندما افتتح النقاش.	27
		منزلة الابتلاء الكبير	أمطار أيام الخريف الأخيرة التي سقطت بكثافة جعلت سهل اغريس يخرج من الموت و العطش.	73
		مدارات اليقين	7 ماي 1833. الربيع لا يحمل دائما الأخبار السارة.	93
			تكاتف المطر و البرد ليجعلا من صباح الجمعة هذا صباحا قاسيا و صعب التحمل.	110
			نهايات الشتاء. أخيرا جبال زكار أو المرايا كما يسميها البعض (..) كان البرد قاسيا و الجياد منهكة من كثرة السير.	117
		مسالك الخيبة	01 أوت 1835، على الرغم من حرارة الصيف القاسية و الرطوبة الثقيلة، كانت السماء مغبرة و صفراء و لم يعد هناك أي مكان للزرقة. الرياح القوية ازدادت عنفاً و حرارة.	149
	باب أقواس الحكمة	مواجع الشقيقين	لقد انتظر الناس طويلا في الميناء على الرغم من البرد القارص، و سيول الأمطار التي بدأت تسقط منذ بداية شهر فبراير(..) يوم 22 فبراير 1841 كان عاصفا. أخيرا عندما دقت ساعة المدينة دقتها الثانية وصل بيجو طوماس روبرت إلى الجزائر.	266
	باب المسالك والمهالك	فتنة الأحوال الزائلة	بعد انقلاب 2 ديسمبر 1851 بزمن قصير(..) زار ديبوش الأمير للمرة الأخيرة استجابة لرسائله الكثيرة	487

إن القارئ لهذه الرواية يلحظ الكم الوافر من التحديدات الزمنية التي تحفل بها صفحاتها، و ما قدمناه في الجدول السابق هو جزء ضئيل من الأزمنة التي تم تحديدها بدقة [1] في مواضع (17 جانفي 1848...)، و أشير إلى تواريخ زمنية غير محددة بدقة في مواضع أخرى (فصل الخريف، الفجر، الشتاء...) إضافة إلى أن ما قدمناه يمثل فواتح الأبواب و الوقفات، أضفنا إليها مداخل زمنية برزت في ثنايا الوقفات، و أغفلنا في هذا الصدد الكم الوفير الذي يزخر به متن الرواية من تحديدات، على أن جميعها يشير إلى التعالق الشديد بين فاصلتي الزمان و المكان و دورها العظيم في هذا العمل الإبداعي على وجه الخصوص، إذ لا نعثر على هذه الصفة في الأعمال الثلاثة الأخرى.

إن رواية (كتاب الأمير) تضم مقاطع عديدة دقق كثيرا في تحديد زمن أحداثها التاريخية؛ حرصا على الحقيقية و تقديمها دون زيف أو مجاملة، و لعل تحديد معالم الزمان و المكان أهم ركائز الخطاب التاريخي في وثائقية المألوفة، سواء أكان المسرود تاريخا عاما أم تاريخ الأنا الفردية المعروف بالسيرة الذاتية.

2- جدلية الماضي و الحاضر (هاجس الذاكرة و حضور المكان):

إن الملاحظة الأولى التي تستدعي الانتباه اتكاء الأعمال الروائية موضوع الدراسة على الذاكرة في سرد تفاصيل أحداث القصص المتخيلة، كما أنها – و كما ذكرنا في الفصل الأول- تعتمد على كم هائل من الانتقالات المكانية التي تجعل سريان الزمن أمرا محسوسا.

و تطرح بعض الأحداث صعوبة كبيرة في تحديد زمن حوادثها؛ باعتبار التداخل الرهيب بين الزمن الحاضر الذي تنطلق منه القصة المتخيلة، و الذي لا يلبث أن يعود إلى زمن ماضي بعيد هلامي يستحيل ضبطه بدقة في أحيان كثيرة.

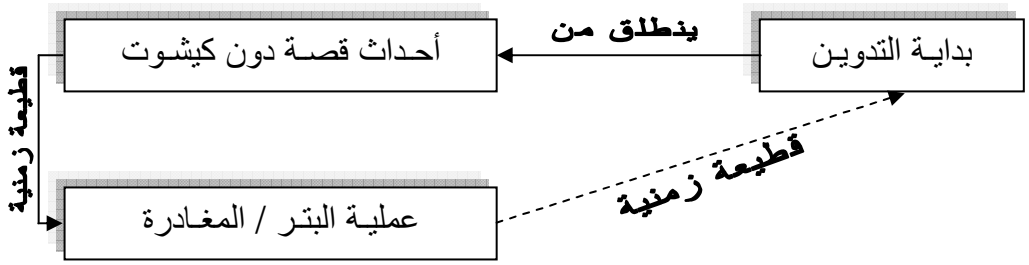
فحارسة الظلال تنطلق من الزمن الحاضر (يوم غير محدد زمنيا) و ضمن مكان مجهول لا يفصح الراوي عن اسمه؛ جرّاء خوفه الشديد بعد عمليتي البتر اللتين تعرض لهما، و بهذا المدخل الزماني غير محدد المعالم ينطلق فعل القص.

---

[1] يمكن العودة أيضا إلى الصفحات التالية: 47، 153، 223، 326، 335، 394، 402، 412، 420، 439، 451، 471، 495، 456، 525.

يقرر الراوي سرد حكاية دون كيشوت منذ بدايتها، و يستأنف قصة ذاك بيوم الأربعاء الذي يوافق وصول دون كيشوت إلى الجزائر، فنشهد أولى المفارقات الزمنية التي تعود إلى ماضي لا نستطيع تحديد المدة الفاصلة بينه و بين حاضر القص، و يستطرد الزمن في خط أفقي متتبعا حيثيات رحلة مكانية بطلاها حسيسن و صديقه، و التي انتهت باعتقال الأخير عشية الخميس، و طرد إجباري يوم الثلاثاء، ليستلم خلاله حسيسن كورديلو دون كيشوت، الذي يمثل كسرا منطقيا لتسلسل هذه الأحداث، يعيدنا إلى بدايات الرحلة، قبل الوصول إلى الجزائر، إلى زياراته المختلفة مع حسيسن، مع ما كشفته خمسة أيام من الحجز، ليتم الراوي سرده بعد قطيعة زمنية غير محددة، حكاية عمليتي البتر و المغادرة.

و يجد القارئ نفسه في سرد هذه الحوادث بتلك الطريقة، أمام حلقة دائرية نمثلها بالشكل التالي:



فالقصة –إذن- تبدأ بعد نهايتها، لكنها لا تبدأ من نهايتها، بل من بداية في الحاضر لا تبلغ إلا صفحات قليلة (9-16) لتغوص في قص الحكاية من بدايتها، التي تشغل باقي صفحات الرواية (17- 239) دون عودة إلى هذا الحاضر.

إذا كانت الرواية أصلا تقص تفاصيل أحداث ماضية، فإنها توغل في زمن أشد ماضوية من سابقه، حين يستعيد الراوي جزءا من حادثة مر عليها زمن قصير، مثل قصة التحضير لزيارة الضيف الإسباني، و هي تعبر عن سياسة الترقيع التي دأب وزير الثقافة على انتهاجها. يقول حسيسن: « إن هذه القصة كلما رويتها تركت في حلقي مذاقا مرا و جراحات عميقة كالخيبة».[1]

[1] حارسة الظلال، ص 41.

كل رحلة ماضية تتبعها رحلة مكانية، أو أن النزعة الأولى كانت مكانية ليشار بعدها إلى تفصيلاتها الزمانية. يستعيد حسيسن في الحكاية السابقة قصة الضيف الإسباني الذي زار أرض الجزائر، و أراد أن يزور أحد معالمها و هي مغارة سرفانتس الأثرية، التي أضحت مفرغة؛ بفعل الإهمال و النسيان و امتداد أيدي الإنسان و تتابع السنون.

كما قد تحدث الرواية مفارقات زمنية أخرى تغوص في أمكنة متعددة و زمن ماض بعيد يقدر بالقرون، و يتضح بصورة جلية في قصص شفيق مسيّر المفرغة، التي غاصت في تفصيلات متباينة حول قصص الكنوز الأثرية التي تزخر بها المفرغة، التي تعود إلى قرون خلت، كما هو حال قصة أسر سرفانتس التي تعود إلى سنة 1775، و قد أخذت حيزا وافرا ضمن الرواية، و بهذا كان الزمن يتعانق مع المكان في كل لحظة ليشكلا لبنة مهمة تطبع عالم حارسة الظلال.

و شبيه بهذا مرض الذاكرة الذي تعاني منه الجدة حنّة، ففي كل لحظة زمانية تعيشها رفقة حفيدها حسيسن، و بخاصة عندما عملت بوجود دون كيشوت الضيف الإسباني ببيتها عاودها الحنين إلى الماضي البعيد الممتد عبر سنوات طويلة، و إلى المكان المحبوب الذي لم تمحه الذاكرة ... العودة إلى أرض مسلوبة، تتكرر باسترجاع تفاصيل قصة الموريسكي المنفي، و هو رمز كل المطرودين من الجنة الأندلسية. يقول حسيسن على

لسان حنة: « سيدكم يا الحلاليف كان سبعا. لم يأخذ من أرضه إلا لدغة مسمومة حتى لا ينسى أبدا أنه ترك وراءه جرحا يشبه وطنا بناه بروحه و لم يعرف غيره حتى و هو على تربة أخرى، و كتاب السير الكبير الذي كان الوحيد القادر على فك طلاسمه و أمره، و كيسا صغيرا من الكتان البنفسجي مملوءًا بزريعة الكاسي الأحمر التي ظل يحلم لها بأرض صالحة قادرة على إحيائها بسرعة».[1]

إنه الألم الزماني مرة أخرى يتفجر من ذاكرة حنة التي لم تستطع نسيانه.. ها هي تتهم بائعي الوردة بحي باب الوادي بفاقدي الذاكرة.. الذاكرة التي لا ينبغي أن تنسى أبرز خصوصيتها. و مع ذلك نجد الأندلسي مضرب القوة و الشجاعة، الذي أجبر على مغادرة وطنه، لم ينس أن يأخذ معه جزئيات صغيرة و بسيطة تشكل جزءا من ذاكرة لا يمكن محوها أو الاستغناء عنها.

---

[1] المصدر السابق، ص 20.

تشكل إلى جانب هذا قصة مريم جزءا من ذاكرة الراوي لحظات الطفولة، إنه يعود بنا إلى القرية و تفاصيلها التي تملأ قلبه و فكره.. ليعيد تركيب قصة مريم الجميلة التي كان أطفال القرية يتنافسون على حبها.

و بهذه الطريقة يتعانق عنصر الزمان و المكان في لوحات فنية راقية، يمتد فيها خيط الزمان بعيدا عن لحظة الحاضر، ليسترجع المكان بكل ذكرياته و تفصيلاته بأفراحه و أحزانه، بضيقه و اتساعه، بسحره و جماله و كآبته التي تترك في النفوس غصة.

ها هي ذاكرة حنة تعود إلى ذلك الماضي، لتسرد بحسرة و ألم ماضي الأجداد الأندلسي الضائع. و لعل ما زاد ارتباطها به مجيء دون كيشوت الذي أعاد تفجير خيبتها و زادهن تعلقها به. تقول بعد أن قدم لها حسيسن دون كيشوت في هيئة فارس أندلسي: « مدهش. إنه جدي الأندلسي التائه بين الأمصار بعدما ضيع أشواقه و مدن النور. إن الدم الذي يجري الآن في عروقي و في عروق الآخرين دمه».[1]

لقد وجدت حنة الفاقدة للبصر ضالتها في وصف حسيسن المضخم لشخص دون كيشوت، إنها الصورة الرائعة التي تعشق رؤيتها دوما، و الأنموذج الذي لم يستطع الزمن محوه من ذاكرة متعبة بثقل الماضي و الهوس بالمكان الضائع.

و قد تكون ما تسترجعه ذاكرة الراوي جزءا من أحداث ماضية تركت عظيم الأثر في نفسه، مثل تعلقه بوردة كارمن، أو استرجاع قصة عمي مختار التي تذكره بموضع عمله "وزارة الثقافة". يقول عنه حسيسن: « صرخ طويلا بدون جدوى: يا هاذ الناس أفهموني يرحم والديكم. أصابع اليد حطب لا يشيخ و لا يموت. لست آلة أنا ابن آدم و ما في القلب لا يعرفه إلا القلب. لا أريد أن أتقاعد. خذو مني ما تشاؤون و اتركوني لآلتي».[2]

ها هو حسيسن يسترجع جزءا من كلمات عمي مختار و آلامه، المالك الأول للآلة الكاتبة التي صارت الحضور الأوحد لحسيسن وسط خوفه و عزلته.. إنه يقف على عتبات وزارة الثقافة يستجدي عودته إلى آلة صماء أفنى حياته في خدمتها، و لم يعد بقادر على مفارقتها، بعد فرض تقاعد مسبق عليه. إن كل عودة للماضي هي عودة للمكان كذلك.

تغرق رواية (طوق الياسمين) في بحر الماضي و رحلة زوغان الذاكرة في ماضٍ تليد و انفتاح على أمكنة متباينة تطوق هذه الذاكرة المتعبة بثقل الماضي البعيد و آلام الغربة في

---

[1] المصدر نفسه، ص 49.
[2] المصدر السابق، ص 10.

ديار بعيدة و غريبة، فهذه الرواية تبدأ بالموت و تنتهي بـه، و مـا بين الموتين حيـاة ممتدة و ذكريات طويلة يرصدها الراوي.

تطـرح هذه الروايـة صـعوبة كبيـرة فـي تحديد زمـن حوادثهـا المفترضـة، و هـي تخـالف الماضـي انطلاقـا مـن لحظـة الحاضـر، التـي لا تعـود إليهـا الروايـة الثانيـة، فـي حـين يعـود الـراوي – البطـل فـي الروايـة الأولـى إلـى الـزمن الحاضـر بعد رحلـة توهـان دامـت سنوات طوال.

كذلك شأن رواية (شرفات بحر الشمال) التي يصـعب فيهـا تحديد زمـن أحداثها؛ باعتبـار التداخل الرهيب بين الزمن الحاضر الذي تنطبق منه القصة المتخيلة، الذي لا يلبث أن يعـود إلى زمن ماض بعيد هلامي يستحيل ضبطه بدقة.

فيزاحم الرواية إذن زمنان، الأول حاضر ينطلق من بيت الراوي ياسين الذي أثقل كاهلـه خيبات متتالية، فقرر التوجه إلى أمستردام و الأمل يحدوه فـي إزالـة كل مـا يذكره بماضيه الأليم، و يقضـي خـلال إقامتــه تلـك ثلاثــة أيـام سبقها اليــوم الأول (يـوم وصـوله) و تلاهـا سويعات من اليوم الخامس (يوم مغادرته أمستردام باتجاه أمريكا)، و لا يشغل هذان اليومـان حيزا زمنيا كبيرا؛ باعتبار أن أحداث حاضر القص الرئيسة تمت خـلال الأيـام الثلاثـة التـي تتوسطانهما.

أما الزمن الثاني، فهو ماضي ينزع إلـى انفتاحـات ترتد إلـى أيـام الطفولـة الأولـى لياسين ببيته ليشمل حياته الخاصة، مع ما يداخل حياتـه من تفصـيلات صـغيرة. فهذان الزمنــان، و إن شكلا قصتين منفردتين فإنهما يتمازجان لينصهرا في بوتقة واحدة.

يفتتح الراوي تفاصيل قصته بما يلي: « كـان اسمها فتنـة. نهايـات ديسمبر. منـذ عشـرين سنة بالضـبط كانـت هنـا، علـى حافـة هذا الرمـل المنسـي، قبـل أن تنطفـئ بين موجـات بحـر الشمال(..) شعرت بانكسـار عميق فجر اليوم و أنـا ألملم شؤوني الصـغيرة، و أنـزع للمـرة الأخيرة، من على الحائط المتآكل صور الوالد و زليخة و أمي و إطـار عزيـز المـذهب الـذي كدت أنساه في الزاوية».[1]

[1] شرفات بحر الشمال، ص 10.

لقد كانت شرارات الرواية الأولى زمانية بحتة، أيقظت في النفس أحداثا مر عليها سنين طوال، مع استعداد لانتقال مكاني أول مرحلة تحضيرية قصد إليها ياسين؛ للنبش في مكامن الذات.

هو نبش في الذاكرة و رحلة في الزمان و المكان، و ليس أدل على ذلك من المقبوس السابق، الذي يتعانق فيه عنصرا الرواية الأساسان و ركيزتاه المتلازمتان، و بخاصة في هذا العمل، الذي تتبع فيه فواصله الزمانية فواصل مكانية. إن رحلة ياسين إلى الغرب هي رحلة إلى مكان و زمان جديدين، و على الرغم من هذا التغيير، إلا أن الذاكرة ترهقه و تبقى مسكونة بالماضي البعيد، لتستعيد تفصيلات أمكنة عاشت فيها بذكرياتها الحلوة و المرة، إن كل غرق زماني يستدعي بالضرورة عودة لذكريات مكان خلّفت في النفس سعادة و فرحا أو حزنا و ألماً.

إن رواية (شرفات بحر الشمال) تنتهج خلطا زمنيا في سرد حوادث الماضي، إذ نشهد مفارقات زمنية متفاوتة مع افتتاحات على الزمن الحاضر بداية كل فصل- ما عدا الفصل الأول- تعيدنا إلى الأحداث الراهنة التي لا تلبث أن تعود إلى غيابات الماضي؛ و نفسر هذا الخلط بشرنقة الزمن، الذي يتخم الذاكرة بذكريات تتداعى في ذهن الراوي في كل لحظة من لحظات الحاضر.. إنها الذكريات التي ترتبط بالحالة النفسية و الشعورية لصاحبه، و هي ما يقترب مما ذكرناه سابقا عن مفهوم الزمن النفسي.[1]

تعيش ذاكرة الراوي تداعيا شديدا، فكل لحظة زمنية تستدرجه ليسقط في بحر الماضي ممثلا في عودة لا إرادية إلى مرض الوطن. إنه المكان الذي يطل دوما من كوة ذاته، معبرا عن هوس مكاني يغلف عالم الرواية.

إن جل الاستردادات تأخذ منحنى واحدا، حيث يسترجع ياسين السنوات التي قضاها في وطنه قبل مغادرته، فيسترجع بخاصة بعض القضايا التي بقيت آثارها سيئة في نفسه، ففي لحظة استرداد ماضية يذكر قصة الميترو التي خلفت في نفسه غصّة.

تسترد الذاكرة في لحظة انخطافها من الواقع و حاضر القص المكان الوطن بكل تفصيلاته؛ لأنه صار هاجسها الأوحد، فها هي الرواية تحكي قصة الحاج الطاهر المسيلي، أو حلم بناء المدينة الطوباوية، أو لحظات الطفولة زمن البراءة و الوداعة.

---

[1] ينظر: البحث، ص 495، 496 .

يعاود الحنين إلى المكان عبر الزمان ذاكرة الراوي ياسين، فيعمل على استرجاع تلك الذكريات، و يقدمها لنا بحرفيتها بوساطة كثافة الحوارات، الشيء الذي يجعلنا نعايش حرارة تلك اللحظات، كأن لم يمض عليها وقت طويل. فتقاسم لحظات الحاضر في كل خطوة يخطوها ياسين بأرض المنفى.. إنها الذاكرة المتقدة التي لم يستطع الفكاك منها. يقول: « كم أتمنى أن افتح عيني عن آخرهما و أجد نفسي خارج مرض الذاكرة».[1]

إن الرغبة في النسيان كانت من بين أسباب هجرة ياسين.. إنه يريد أن ينسى البلاد و العباد؛ كي يهنأ بحياة جديدة في زمن جديد، لكن ذاكرته المتأججة ترفض ذلك، فالذكريات تلاحقه أنى ذهب، لتجد لها منفذا من كوة ذاته المهووسة بترديد عوالم الزمن الماضي بأمكنته المتنوعة، زادتها أمطار أمستردام و برودة جوها التصاقا به، و تعميقا لمسحة الحزن داخل نفس الراوي.

فإن دل استرداد تلك اللحظات بهذه الصورة المتقنة على شيء، فعلى قطع هامة من حياته و من روحه سكنت فؤاده و لم يستطع محوها، كما تدل أيضا على مقدرة دماغية هائلة لم تمكنها سنوات طوال أن تمحوها من مخزون الذاكرة، بل إن هذه البراعة تتضح أكثر من خلال إعطاء الكلمة لشخصية أخرى لتتحدث بصوتها، و توغل في زمن أشد ماضوية من سابقه.

يحاول الحاضر أن يقدم لنا صورة للحياة في المكان، أو بالأحرى حالة الشخصية في المكان، حيث إنها تعيش في مرارة و حزن و تأزم، فيصبح بذلك زمن الحاضر، حاضر المكان في حاجة ماسة إلى ماضية البعيد بكل ثقله.

تغرق رواية (طوق الياسمين) مثل الروايتين السابقتين في بحر الماضي، حيث تنطلق من حاضر القص، لتغوص في غيابات الماضي، و ترحل ذاكرة الراوي- البطل في تفصيلات زمن جميل عاشه بأمكنة تذكر بطيف الحبيبة التي سرقتها الحياة. يقول الراوي في أول فقرة من المتن: « سيلفيا ؟ هي هي لم تتغير كثيرا. كانت واقفة على القبور المنسية مختبئة في المانطو الداكن الفضفاض و على رأسها قبعتها السوداء و شاش خفيف كان يغطي وجهها بالكامل، مثلما تعودت أن تفعل كل يوم جمعة منذ قرابة العشرين سنة».[2]

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 109.

[2] طوق الياسمين، ص 9.

فالراوي-إذن- و كما هو حال الروايتين السابقتين، يسكن المكان و يتعامل معه، و هو إلى جنبه ذلك يحمل الزمان في أعماقه و يقسمه و يرسم حدوده و معانيه، إنه ماضٍ يداهمه أينما حل و مستقبل غامض و مجهول و حاضر هو خيوط تواصل بين هذين الزمنين.

يقول الراوي في إحدى المواضع: « البرد، البرد دائما و أنت تقتحمين الذاكرة بعنف شديد. عشرون سنة مرت على غيابك أنت و سارة، ما تزال اللحظات الأولى هي هي، في قمة اشتعالها. لا شيء فيها تغير. أداك. و إذ تأتين لا شيء يقف في طريقك. حزين و ماذا يستطيع الحزن فعله أمام اليأس(..) من فيلا الإطفائية كان الانتقال نحو البرامكة ثم الجامعة أسهل. اليوم علي أن استيقظ باكرا و أقطع ممرات حي سوق ساروجا القديمة و أجري كعادتي نحو المتحف، من هنا أركب حافلة أوتو ستراد المزة للذهاب إلى الجامعة».[1]

رحلة الزمان في هذه الرواية كما هو حال الروايتين السابقتين، هي رحلة في المكان أيضا، و لعل هذا ماثل في المقبوس السابق، و كل رجوع إلى الماضي البعيد هو عودة في الأصل إلى ذكريات الحبيبة و الأمكنة التي زارها رفقتها.

إذا كانت الرواية لا تعطينا سنة محددة لوقوع أحداثها المفترضة، إلا أنها تشير إلى تفصيلات زمنية أخرى، كما أنها تفتح شهية القارئ للغوص معه في سرد أحداث مر عليها سنوات طويلة، و يحفل المنقول الأول، كما هو حال مداخل الروايتين السابقتين بالربط و القرن بين فاصلتي الزمان و المكان، مما يعني تعالقهما الشديد و حضورهما القوي في هذه الأعمال الإبداعية و احتفالها بهما، و عدم إمكانية الفصل بينهما، فهما قرينان لا ينفصلان.

من على أرض المقبرة تفتح القصة، و عندها تسترد الذاكرة ماضيها بأرض الغربة بمدينة دمشق التي تعرف فيها البطل على حبيبته مريم، و بها دفنها في إحدى مقابرها.

تتثال الذكريات من على أرض المقبرة كما حدث مع ياسين في روية (شرفات بحر الشمال) و حسيسن في رواية (حارسة الظلال) و جون موبي في رواية (كتاب الأمير). يقول الراوي في رواية (طوق الياسمين): « تباغتني الذاكرة في خلوتي، ضاربة عرض القلب، بكل أسراري. غرباء كنا، الوطن في القلب و الأحراش و المدن الساحلية و الناس الطيبون و الأشواق الصغيرة و الأسئلة التي ظلت عبثا تبحث عن أجوبتها المستحيلة. كنتُ

---

[1] المصدر نفسه، ص 229.

في ذلك الزمن الذي صار اليوم بعيدا، الكاتب العاشق، الغارق في الأبجديات الغامضة، و كنتِ الطفلة المعشوقة التي لم يكفها اتساع القلب لاحتضان الدنيا».[1]

القبر هنا تكثيف مكاني للذاكرة، إنه إنعاش الذاكرة، و هو شكل من أشكال التواصل مع الأمس أو القبض عليه، و إلغاؤه هو إلغاء لبعض الذاكرة و لجزء من التاريخ، و محاولة قتله و تدميره هو مس بوحدة الزمن في مساره.

منذ البدء و خلال الصفحات الأولى يعلن الراوي عن مرض الذاكرة الذي يلازمه و يكشف أسراره، و يتعالق ذلك بفكرة الزمن المشار إليها في المنقول السابق، و التي تتعانق دوما بالمكان و بهوس الوطن الذي لا يلبث أن يخلق في سماء الذاكرة و يفرض حضوره، باعتباره الفضاء الجغرافي المهيمن و أهم الفواصل التي تطفو على سطح الأعمال الأربعة موضوع الدراسة.

و في كل لحظة زمنية يتذكر البطل ماضيه الجميل و حياته التي تقاسمها في فيلا الإطفائية مع أصدقاء الدراسة، و بخاصة مع حبيبته مريم التي تذكره كل لحظة بجولاتهما المكانية في مدينتهما الساحرة. يقول الراوي في إحدى المواضع و في رحلة زوغان الذاكرة: « في هذه المدينة الغامضة بسحرها و بشيء فيها يستعصي على الفهم، صنعنا أولى خطوات هذا المصير. منحتنا دروبها الشعبية سخاء لذة الاكتشاف و الراحة. فقد كانت أولى المدن العربية التي تعارفنا فيها و تدحرجنا ذات ليلة في شوارعها التي تعيش مجبرة على آلام الولادات القيصرية و الأحزان المكتومة. و كان عيد عشاب الذي سبقنا سنوات إلى هذا المكان هو الذي فتح لنا بوابات المدينة الموصدة و الخمارات الصغيرة و الأماكن التي تنام في الظل. يقول دائما إن الذي لا يعرف خمارات المدينة و زواياها المظلمة سيمر و كأنه لم يمر أبدا على المدينة».[2]

رحلة بطلا الرواية كانت على الدوام رحلة مكانية، و هي كحال روايتي (شرفات بحر الشمال) و (كتاب الأمير) لا يعني الحاضر فيها شيئا كثيرا، إنما الماضي هو بطل القصة و عالم الرواية ككل، يتجلى فيها الفضاء الجغرافي وسيطا للوصول إلى زمن الماضي، فكلما امتد المكان في المتاهة، كلما امتد الاسترجاع في الماضي عبر التداعيات التي تحصل في ذهن الراوي.

---

[1] المصدر السابق، ص 23.
[2] المصدر السابق، ص 85.

فياسين مثلا في (شرفات بحر الشمال) ينتقل من مكان لآخر، إلى السوق الشعبية، و بيت الشيخ المغربي، و استقل سيارة إلى مقبرة المنسيين، و توجه صوب بيت حنين، ليستعيد أحدهما (ياسين أو حنين) الماضي حتى يبدو كأن هذا الماضي هو القصة، و ما دلالة الحاضر سوى الاقتصار على فعل احتواء الشخصية بوصفها جسدا في مكان، أما الماضي فهو احتواء النص التخييلي.

و في كثير من المواضع يستغل الحاضر المكان لتفجير الماضي، و لو استمر المكان لطال الماضي، فذاكرة ياسين تنفتح على آخرها، و هو داخل الطائرة التي ستقله إلى أمستردام، و ما كانت التداعيات لتتوقف لو لم توقظه المضيفة، فالمكان هنا هو الذي حدد زمنية القص من حيث الطول و القصر.

و هكذا كان الراوي يقاسم القارئ لحظات الماضي على صفحات الرواية ككل؛ باعتبار أن هذا العمل ينطلق من لحظة في الحاضر و يغرق في غيابات الماضي البعيد، و لا يعود إلى هذا الحاضر إلا في الصفحات الأخيرة، من ثم كانت القصة التخييلية ككل عملية استردادية لقصة مرت عليها سنون طويلة، كان البطل الأوحد فيها ذاكرة خصبة لا تنضب و لا تتوقف عن السيلان. يقول الراوي في إحدى المواضع: « الذاكرة مثل العاصفة، أو الجنون، عندما تستيقظ لا أحد يستطيع إيقافها، تجرف كل شيء في طريقها بلا رحمة، كانت الأوراق القديمة التي تشبه مخطوطا من مخطوطات مكتبة الظاهرية تتزاحم في ذهني الواحدة تلو الأخرى. أحاول تنضيدها و تنظيمها و لكنها تتسابق لاعتلاء الذاكرة».[1]

تقاسم الروايات ككل زمنان حاضر قص و ماضيه، و الاعتماد الكلي على الذاكرة، لأنها « الشيء الذي يمكن أن يحتفظ بالأحداث و الوقائع التي مر بها الشخص».[2]

تشاكل رواية (كتاب الأمير) رواية (طوق الياسمين) في إبحارها عبر سفينة الماضي انطلاقا من رحم لحظة الحاضر، التي يعود إليها الراوي بداية العناوين الموسومة بالأميرالية، على أن الفرق بين العملين إخضاع الرواية الأولى لتحديدات زمنية مفصلة و دقيقة في مواضع أحداث كثيرة، في حين تغرق الرواية الثانية في ضبابية شديدة، حيث لا يمكن للقارئ التكهن بسنوات وقوع أحداث قصتها المفترضة.

---

[1] المصدر السابق، ص 108.

[2] أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبر إبراهيم جبرا، ص 139.

تحفل رواية (كتاب الأمير) بالتحديد الزماني لأحداثها، إذ يعمد الراوي إلى الإشارة إليه في مواضع كثيرة، يقول مثلا عن ديبوش: « وضع الغطاء الصوفي على ظهره. تدثر قليلا. حاول أن يغمض عينيه. بانت له ليلة 21 مايو 1841 أكثر قربا من كأس الماء التي حاول أن يصرف بها جفاف حلقه».[1]

و يقول في موضع آخر: « دقق الأمير جيدا في الوثائق التي كانت بين يديه لم يلحظ عليها أي شيء يستحق الذكر سوى ختمه الكبير الذي تخترقه نجمة داود و ختم دوميشال و التاريخ الذي خط بشكل أنيق: 25 فبراير 1834» [2]، أو « في 22 أفريل 1835 كانت القوات في عمق مدينة المدية»[3].

إن الزمن تجسده الذكريات، و هي مدعمة بأشياء كثيرة، منها أوراق و رسائل كتلك التي فتحتها جون موبي في بداية الرواية، لينهال عليه سيل الزمن و يمطر بوابل من الذكريات سارها و أليمها.

بل إن الاعتداد الكبير بالزمن و تقديسه و الإحساس به، يتبدى أكثر في المنقول التالي. يقول الأمير: « ياه ؟ هكذا بكل بساطة ؟ خمس سنوات مثل الريح، و كأن شيئا لم يكن ؟ خمس سنوات فقط ؟ 8760 يوما، 43800 ساعة، 2628000 دقيقة، 15768000 ثانية فقط ؟ هل يعلمون أن في كل ثانية حياة بأكملها تنشأ و أخرى تندثر ؟».[4]

هو إحساس عميق بطول الفترة الزمنية التي قضاها الأمير في حبسه بقصر أمبواز، خمس سنوات كاملة عدها بأيامها و ساعاتها و دقائقها، بل بثوانيها. هي سنوات خمس لا يتذكر خلالها إلا مكانا واحدا هو قصر أمبواز موضع إقامته الجبرية التي تذكره بالانغلاق و الضيق و الحسرة و ضياع سنوات من عمره دون جدوى.

إن هذا التعالق بين فاصلتي الزمان و المكان يكثر في رواية (كتاب الأمير) داخل متنها، أو في فواتح وقفاتها و أبوابها.

تزاوج الروايات الأربعة-إذن- بين حاضر القص و ماضيه، و إن كان الماضي يأخذ المقام الطباعي الأكبر. لقد جعل من الزمان عنصرا مهما مكن الراوي من تغطية مساحة

---

[1] كتاب الأمير، ص 47.
[2] المصدر السابق، ص 106.
[3] المصدر نفسه، ص 120.
[4] المصدر نفسه، ص 525.

زمانية و مكانية واسعة، فمع أن الروايات في ظاهرها غطت فترة زمنية قصيرة إلا أنها انطلقت منها نحو آفاق الزمان و المكان غير المحدودين.

فحاضر قص رواية (طوق الياسمين) يوم واحد، كما هو حال روايتي (حارسة الظلال) و (كتاب الأمير)، كما كان حاضر قص رواية (شرفات بحر الشمال) أيام قلائل، إلا أنها جميعا تغرق في تفصيلات الماضي البعيد الذي قد يمتد ليصل سنوات و قرونا، و بقي هنا أن نشير إلى استعانة الروايات موضوع الدراية بتفصيلات زمنية أخرى، نفصل الحديث في شأنها في العنصر الموالي.

3- تنوع الأزمنة:

نقصد بهذا التنوع تلك التحديدات الزمنية الأكثر دقة مما ذكرنا في العنصرين السابقين، حيث تحتفي الروايات بذكر الشهر، و اليوم، و الساعة، و الليل، و النهار، و الفصول... و هلم جرا.

تنتشر هذه التحديدات في الروايات موضوع الدراسة؛ و تسعى لتحقيق غايات معينة تبرز في مقامها و موضعها، فحارسة الظلال إن أشارت إلى سنة وقوع أحداثها المتخيلة، فإن الشهر يبقى دون ذلك، على أن الرواية توحي في غير موضع بأن الفصل كان "صيفا" بإشارات نستدل عليها: « كل شيء بدأ ذات صباح صيفي جميل»[1]، أو « فتحتُ مكتبي، فاجأتني حرارة الصيف القاتلة نسيتُ أن قصر الثقافة لم يكن مكيفا».[2]

و قد يكون لاختيار هذا الفصل بالذات مصوغا، فهو« فصل حار يزرع القلق و الاضطراب و الاشمئزاز شكلا و مضمونا في النفس».[3]

إنه بحق الاهتزاز و الاضطراب واللااستقرار الذي يخيم على أجواء الرواية و شخوصها خاصة، الشيء الذي يجعل هذه الفترة بالذات أنسب لمثل هذه الوقائع.

و على الرغم من ذلك فإن ما تتميز به الرواية تحديد "الأيام" بدقة، و يتضح ذلك من خلال كورديلو دون كيشوت الذي دون فيه وقائع رحلته منذ بدايتها حتى النهاية. فمن خلال هذا الكراس الصغير ترتد ذاكرة القارئ إلى الصفحات الأولى من الرواية، لتعيد تركيب

---

[1] حارسة الظلال، ص 17.
[2] المصدر نفسه، ص 152.
[3] بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج2، ص 43.

زمن حوادثها تدريجيا، فنتعرف على الأيام التي سبقت مجيئه إلى الجزائر، ثم دخوله إليها "الأربعاء" و طرده الإجباري منها في النهاية "الثلاثاء".

فهذه الأحداث التي ينقلها حسيسن على لسان دون كيشوت، تتجاور مع ما يخبرنا به هو نفسه منذ الصفحات الأولى التي تنطلق من يوم الأربعاء، حتى عشية يوم الخميس الذي يوافق اعتقال دون كيشوت، لنشهد بعد هذا حوادث منفردة تقع للشخصيتين، تُعيد الرواية تشكيلها وفق نمط معين، ليتم لنا حسيسن قص ما تعرض له بعد طرده صديقه.

و كنا قد أشرنا سابقا إلى أن كل لحظة زمانية في هذه القصة تتبعها رحلة مكانية، بهذا كان الزمان و المكان توأمان لصيقان في هذه الرواية، كل منهما يكمل الآخر و لا يمكنه الاستغناء عن قرينه، و سنقدم فيما يلي هذا الجدول، دليلا على احتفاء هذه الرواية بالأيام، بوصفه مؤشرا زمنيا طاغيا، حتى أنه يمكن اعتبارها وحدات سردية كبرى مع الاحتفاء بالمكان و تجليه في كل خطوة زمنية تغوص في بحر الماضي، مع العلم أننا سنميز بين الأحداث التي وقعت في اليوم نفسه لشخصيتي دون كيشوت أولا ثم حسيسن، بوساطة خط فاصل، دون أن ننسى وضع علامة مميزة لأسماء أيام الأسبوع المكررة، درءا لكل اختلاط يمكن أن يقع بينها.

		الحدث	المؤشر الزمني	ص
حارسة الظلال	1	ما قبل رحلة (دون كيشوت) إلى الجزائر: كنت عائدا من جنوفا المرحلة الرابعة في رحلتي بعد نيقوسيا و اليونان و نابل و بالرمو و مسينا.	؟ (يوم غير محدد)	161
	2	استعداد دون كيشوت للسفر على متن باخرة من ألميريا إلى مرسيليا: الشمس لا تطاق في هذه المدينة(..) عندما طلبني صديقي بيدرو دي سيفي و أخبرني بالإقلاع لباخرة السكر..	السبت	161
	3	وصوله إلى مرسيليا بعد يومين: لم نبق زمنا طويلا بمرسيليا استطعنا أن نشحن	الاثنين	163

		السكر في الباخرة..		
	4	وصـوله (زفـرة سـارفانتس) فـي عـرض البحـر، و استرداد اللحظات القاسية التي عاشها جده: كانـت السـاعة السادسـة هذا الصـباح عنـدما أيقظنـي رئـيس السـفينة، و سـبقني إلـى السـطح و هـو يـردد: قـم بسرعة قبل فوات الأوان، لقد وصلنا علـى المكـان الـذي تشتهي رؤيته: زفرة سرفانتس الأخيرة.	الثلاثـــاء (صباحا)	163
	5	وصوله الجزائر/ لقاؤه بحسيسن توجههمـا إلـى بيت حنة: لا ادري كـم مـن الوقـت مـر علـى غفـوتي، و لكـن عنـدما قمـت تحـت فعـل الضـجيج، و أوامـر الريـاس اكتشفت بحرا بدون أمواج، بالألوان لا متناهية و مدينـة بيضاء مثل الصوف.	الأربعـاء	/168 170
	6	توجــه دون كيشــوت و حسيســن إلــى المفرغــة و لقاؤهمـا بشـفيق/ توجههمـا إلـى المينـاء القـديم- حديقـة التجـارب النباتيـة- فيلا سيسـان- مغـارة سـرفانتس- فيلا مسديس. إلقاء القبض على دون كيشوت: وجدت نفسي في قاعة باردة، خرج رجل ضـخم من الزاوية من هذه الفوضـى أراني سريري و طلب مني إذا كنت احتجاج إلى بعض الأكل أو إلى شيء آخر. طلبت ورقة / الآن تبدأ إقامتي الإجبارية داخل أنفاق هـذه المدينــة. أمــا حسيســن فينتقــل إلــى مقــر محافظــة العاصمة- بيت حنة- العودة إلى المحافظة لإنقاذ صديقه.	الخميـس	/171 /177 160
	7	بداية مغامرة جديدة لدون كيشوت/ استجوابه: في الصباح عندما استيقظت من نومى لم يكن بمكانه المعتـاد، و حـل محلـه رجـل آخـر(..) سـألني إذا كنـت أحتاج إلى مشروب ما.	الجمعـة	180

		توجه حسيسن إلى مقر أمن محافظة الجزائر: لـم يستقبلنـــي زكـــي إلا علـى الساعـــة التاسعـــة و النصـف، كـان غارقـا فـي أوراقـه توجهـه إلـى المديريـة العامة للأمن الوطني- وزارة الداخلية		122
8		صبـاح: منذ أن قمت من نومي هذا الصباح لم أكلم أحدا. ليـلا: استجوابه: لم أرتح إلا في الساعة متأخرة من الليل.	السبـت"	184
		حسيسن بمقر عمله: استغليت فرصـة هـذا الفـراغ لأتلفـن إلـى كبـاييرو، و استفسـر عـن حالـة دون كيشـوت، أفـادني بـأن تهمـة الجوسسة بدأوا يتراجعون عنها.		145
9		زيارة كباييرو لدون كيشوت/ حديثة مع مايا.	الأحـد"	200
		طوال يوم الأحد لم أقم بشيء مهم.		153
10		وصـلتني صـحف اليـوم فـي وقـت جـد مبكـر، و هـذا مؤشر إيجابي.	الاثنيـن"	208
		نـهار الاثنين كـان زاخـرا بالمفاجـآت فـي قضـية دون كيشوت.		254
11		توجهه نحو الميناء القديم/ مغادرة أرض الجزائر.	الثلاثـاء"	216
		قـراءة كورديلـو دون كيشـوت/ مقابلـة وزيـر الثقافـة "السـاعة الواحـدة و النصـف"/ قـراءة رسـالة طـرده مـن العمل (ظهرا).		154
12		تعرض حسيسن لعملية بتر لسانه و ذكره/ مغادرتـه وزارة الثقافـة نهائيـا: مـن النافـذة أطلـت للمـرة الأخيـرة على بحر كانت ألوانه تتغير بشكل جنوني.	؟ (يـوم غيـر محدد2) (ذات مساء)	235، 236

	13	بداية تدوين تفاصيل هذه الرحلة: الآن بعد أن غادرنا كيشوت(..) أستطيع أن أعود إلى قصته.	؟ (يوم غير محدد3)	9

تحفل هذه الرواية بطريقة تحديد الأيام، و لعلنا نلحظ أن كل رحلة زمنية حافلة بالأحداث و التي تستدعي حضور المكان بقوة، بل إنها تستلزم انتقالات مكانية، مما يعني أن الزمكان هو محرك أحداث القصة المتخيلة، فالزمن يجري و المكان يتغير، كلاهما يستدعي الآخر، و يثبت أن الرابطة بينهما قوية.

و يظهر في الجدول السابق بعض الفواصل الزمنية الدقيقة (ح4، ح5، ح7، ح8، ح10، ح11، ح12) منها ما كان إشارة إلى البيروقراطية التي يعاني منها المواطن (ح7)، و منها ما أشير إليه في الفترة الصباحية، باعتبارها أنسب وقت للقيام بالأمور الهامة التي لا يتمكن الإنسان من فعلها بالليل، فالزيارات التي قام بها حسيسن إلى مراكز الأمن ما كانت لتكون بالليل. و قد تكون الزيارة الأولى لدون كيشوت بمكتب حسيسن حدثا جميلا و رائعا في نفس الثاني، كذلك قرنه بالصيحة (ح5) حين يكون النور و الضياء و الصفاء.

و يخالف في هذا بعض الشيء الوقت الذي اختاره لرسالة طرده من العمل (ح11) حيث سلمت له البرقية ففي الظهيرة، التي يكون فيها الجو قاسيا بعض الشيء، و الحرارة مرتفعة، و هو الوقت الأنسب لتلقي خبر مرير، خصوصا أن أحداث القصة جرت في فصل الصيف.

كما أن منظر رؤية زفرة سرفانتس، المكان الذي أسر فيه سرفانتس لا يمكن أن يكون أجمل إلا في الصباح الباكر، حيث الهدوء و السكينة و الصفاء، و وسط البحر، بعيدا عن ضوضاء المدينة، فمثل هذه الأشياء ستخلف أثرا جميلا في النفس، و يكون المنظر أكثر رونقا و بهاءً و سحراً.

و داخل المدينة سيختلف الأمر بعض الشيء، إذ كان الصبح في رواية (طوق الياسمين) فترة مميزة في حياة البطلين، فخلاله جرت تنقلاتهما المكانية و جولاتهما السياحية بأرض دمشق.

على خلاف نور النهار يأتي الليل مظلما، ليخالف عمل الإنسان فيه عمل النهار، و إذا كان « النهار زمن الخروج من العزلة و الالتقاء بالجماعة فإن الليل زمن اللاعمل و عدم الإنتاج، و هو زمن العزلة و الغياب».[1]

كما أنه رمز الظلام و الهزيمة النفسية، و قد يكون أحيانا الفترة الأحسن ليجلس الإنسان مع نفسه بعيدا عن ضوضاء النهار و صخبه، و هكذا كانت تفعل مريم، حينما تعيش لحظات إحباط و ارتباك و ضجر، إذ كانت تغرق أحيانا في بحر من التفكير أو تفرغ انكسارها على سطح الأوراق رافعة قلمها المفرج عن كربها و خيباتها أحيانا أخرى[2]، كما كان الليل في رواية (كتاب الأمير) فترة هدوء يتسنى فيها لديبوش كتابة أوراقه التي ستصلح العطب و تطلق سراح الأمير من حبسه.[3]

و لقد استجوب دون كيشوت في رواية (حارسة الظلال) حتى ساعات متأخرة من الليل، كما اختير أن يكون الوقت "مساء"، و هي الفترة التي تعرض فيها حسيسن لعمليتي بتر قاسيتين، و هو التوقيت نفسه الذي اعترضت فيه سيارة المرسيدس السوداء طريق حسيسن و دون كيشوت بالعاصمة، كما كان المساء زمن مغادرة مريم حبيبة البطل البيت.

يعطي ستار الليل كل ما ينبغي ألا يكشف، و يفضل أن يكون مستورا، فالكاتب « عندما يضع الليل زمنا لأحداث معينة، فإنه يرغب في الإخفاء و إبعاد الشبهة أو الرغبة في عدم الرؤية، أما نهاريا فإنه يريد كشف الحقيقة و طرح البديهيات و المسلمات دون خوف أو وجل».[4]

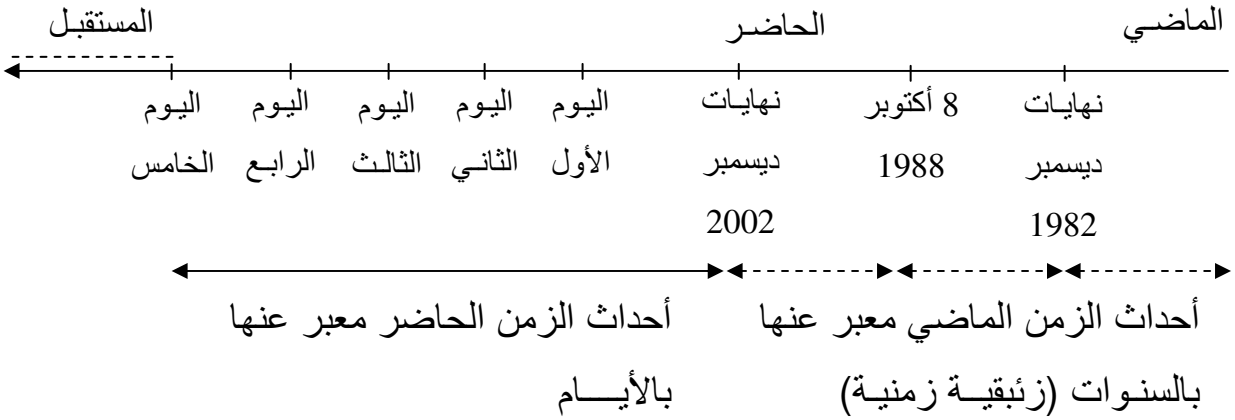
و الحق أن تيمة الليل حين تظهر في هذا العمل، فلذلك دلالة الخوف و الهلع، إذ لا يذكر الليل إلا بمساءات مدينة الجزائر المخيفة، و كنا قد تحدثنا في الفصل الأول عن حالات الخوف و القلق و الذعر، التي أصيب بها الناس داخل أفضيتهم الجغرافية.

إن بعض الأحداث قد تتحدد « إما في فترة غروب الشمس أو بالليل المظلم الحالك الموحش للدلالة على الصيرورة الاجتماعية المأساوية التي تنتظم جل الشخصيات الروائية».[5]

---

(1) محمد سويرتي، النقد البنيوي و النص الروائي، ج2، ص 16.
(2) ينظر: طوق الياسمين، ص 176، 190، 215، 216، 217، 252، 253، 254، 262.
(3) ينظر: كتاب الأمير، ص 47.
(4) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 92.
(5) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 92.

لا تشير رواية (شرفات بحر الشمال) على الأيام تحديدا كما هو حال رواية (حارسة الظلال)، إلا أن المتتبع لمتنها يلحظ أنها توليه عناية خاصة، خاصة إذا علمنا أن أحداث الزمن الحاضر مرت خلال أيام قلائل، فيما غرقت بقية الحكاية في الزمن الماضي، و كنا قد تحدثنا عن هذه القضية في العنصر السابق، و سنحاول فيما يلي إيجار القول حول ما قلناه في الترسيمة التالية:



إن بطل رواية (شرفات بحر الشمال) يتحرك في عالمين، أحدهما مرئي يرصد المكان و الزمان اللذين يتحرك فيهما البطل، و آخر خفي يعنى بالنوازع الداخلية و الدوافع التي تحركه عبر الأمكنة و في أزمنة مختلفة لاستجلاء صورها.

و كما هو الحال في رواية (حارسة الظلال) لو تتبعنا أحداث الأيام التي قضاها ياسين بأمستردام لوجدناها تعانق فاصلة المكان، و سنقدمها كما يلي:

	الحدث	مضمون الحدث	المؤشر الزمني	الصفحة
شرفات بحر الشمال	1	استعداد ياسين للرحيل إلى أمستردام.	نهايات ديسمبر 2002 "اليوم الأول"	10
	2	نزول ياسين مطار أمستردام/ استقبال ماريتا له/ إقامته الأولى بالفندق.	نهايات ديسمبر 2002 "اليوم الأول"	77

3	توجيهه إلى منزل آن فرانك/ متحف الرشكميوزم الساعة 10:30 / تعرفه على بيدرو و حنين.	2002 "اليوم الثاني"	111
4	ذهابه إلى بيت حنين و لقاؤه بفيديريكو و كليمونس/ عودته إلى الفندق	2002 "ليلا"	141
5	توجهه على الرشكميوزم لملاقاة كليمونس و الذهاب إلى قبر والدتها.	2002 "اليوم الثالث"	230
6	ذهابه مع حنين إلى نورما بمقر الأرشيف/ تنقلاته مع حنين: الميناء – السوق العربية/ محاورته مع السكير/ توجهه مع الشيخ المغربي إلى مقبرة المنسيين.	2002 "اليوم الثالث"	233
7	الانتقال إلى متحف آن فرانك/ الميوزيكاثيير و استماعه إلى عزف كليمونس و شعر حنين/ توديع الجميع ثم مغادرته المكان رفقة حنين	2002 "اليوم الرابع"	266
8	وصوله إلى بيت حنين/ مغادرة المنزل نهائيا؛ بغية سفره إلى أمريكا.	2002 "اليوم الخامس" (3 صباحا- 5 صباحا)	316

تطغى التنقلات المكانية بمرور كل لحظة زمنية، و لعل هذا ما يتبين في الجدول السابق، أين يهرب البطل من كل لحظة زمنية باتجاه مكان ما، إلى أن ارتضى الفرار النهائي إلى أمريكا، و كما هو الحال في رواية (حارسة الظلال) تشير الرواية إلى الليل؛ بوصفه وقتا مناسبا لإقامة السهرات، و هكذا فعلت حنين ببيتها الذي كان قبلة للفنانين، كما كان هذا

المنزل موضعا للتنفيس عن آلام الماضي، إذ فتح ياسين لحنين قلبه الموجوع، و راح يسرد على مسامعها قصص ماضيه البعيد.

كما كان الليل في نهاية الرواية الوقت اللازم للتنفيس عن هموم المنفى و أحزانه؛ باللقاء الجسدي الحار الذي جمع حنين و ياسين بمنزل حنين الفضاء الجغرافي المغلق، كما كان الليل ستارا للقائه الجسدي بحبيبته فتنة، حين كان يقيم بقريته.

تبزغ لغة الجسد بظلمة الليل إذن، لتناقض زمن النهار بوصفه زمنا كابتا لرغبات الجسد، فالليل ستار و حجاب، و به تنكشف الحُجُبُ و الرغبات و المحرّم، يمنح الطمأنينة للنفس لتقول لغتها و صمتها و مكبوتاتها متسترة خلق الذي يوفر بميزاته هذا التنفيس.

فترة الليل كذلك كانت الفترة الزمنية المناسبة ببيت الطفولة، لياسين الذي اعتاد أن يلقي سمعه لبرنامج نرجس الإذاعي، حيث يكون في تلك اللحظات وحيدا غارقا في سكون الليل و هدوئه، فلا رفيق مؤنس إلا صوت نرجس الملائكي، الذي كان يشق عليه كل ليلة هدوء الليل، و بصورة سلبية يصور لنا ياسين فقيه القرية، الذي كان يحاول الظفر بجسد فتنة في ظلمة الليل و بمقام الولي الصالح.

و كما كان لليل دور عظيم في راوي (كتاب الأمير)، إذ كان ستارا له، إما فارا من ملاحقة العدو، خصوصا أن العدو تصعب عليه المسالك؛ كونه لا يعرفها، و إما محاربا لهم في ظلمة الليل، و إما غازيا و مؤدبا للقبائل المارقة.

و كما كان الليل فترة لقضاء شؤون معينة، فللنهار وظائف شتى، ففيها قضى ياسين فترات طويلة خارج الفندق بحثا عن حبيبته فتنة و تجوالا بمواضع متعددة، و قد يستعين الراوي بذكر هذه الفترة؛ لتحقيقي غايات معينة. يقول: « و ذات صباح رآه الناس في أعلى البناية المطلة على ساحة المعدومين و هو يضع يديه على وجهه ثم و هو يتهاوى من الأعلى، و يرتطم على الأرض ككيس خروب يابس ليُدفن بعدها في مقبرة المسيحيين و ينسى أمره».[1]

يحدثنا ياسين في هذا المنقول عن رجل اسباني يدعى كاميو، كان صاحب المانيفاكتورة، التي حولت بناية، بعد الاستقلال عاد الرجل ليطالب بحقه فلم يجد آذانا صاغية، فقرر الانتحار في الصبيحة أمام مرأى الناس؛ ليعلموا بمصيبته.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 15.

هول ما تعيشه الجزائر، كانت سببا في أن كان ياسين يختار وقت الظهيرة ليذهب للتبضع من السوق؛ حيث يكتظ بالباعة و المتسوقين، هذا الأمر الذي يبعد الخوف من نفسه بعض الشيء، و يفر ياسين من السوق ليلج عتبة داره، و يقبع ببيته بحلول المساء، و في أكثر الأماكن ظلمة؛ أي إنه « يهرب إلى الظلام و يهرب من الضوء و هي الفترة الزمنية التي غالبا ما تكون محملة بدلالات الفناء و شرارة الرهبة و الخوف و ناشرة لرداء المصير المجهول».[1]

و بضبابية الفجر يقول الراوي: « شعرتُ بانكسار عميق فجر هذا اليوم و أنا ألملم شؤوني الصغيرة، و لأنزع للمرة الأخيرة من على الحائط المتآكل، صور الوالد و زليخة و أمي و إطار عزيز المذهب الذي كدت أنساه في الزاوية لولا تلك الالتفاتة غير المحسوبة و اللوحتين اليتيمتين لفان غوخ اللتين أهداهما لي صديقي العشي، الفنان الذي هاجر إلى كندا حزينا».[2]

يرافق الزمن المكان دوما، و يشير المنقول السابق إلى استعداد ياسين إلى انتقال مكاني داخل أجواء حزن و انكسار شديدين (انكسار- حائط متآكل- الزاوية- اللوحتين اليتيمتين- حزينا)، و يرافق كل هذا تحديد فترة زمنية هي الفجر، و نحسب أنها تناسب هذه الأجواء؛ انطلاقا من دكنة الفجر و ضبابيته و لا صفائه.

و في مثل هذا التوقيت فقد ياسين حبيبته فتنة، حين أخذتها الدنيا بعيدا عنه، كما ودّع صديقته رشيدة، التي بكت كثيرا قبل أن تغادر البيت نهائيا و دون رجعة.

عند الفجر كذلك و على سطح القارب المالطي و مع بداية بزوغ الشمس يُفضل راوي (كتاب الأمير) بدأ سرد تفاصيل قصته. إنه التوقيت المناسب بعيدا عن ضوضاء المدينة و صخبها، يهرب جون نحو بحر هادئ و صفاء ممتد و سكينة شديدة و داخل ضباب فجر أحد الأيام.

و وسط هذه الأجواء كانت قوات الاستعمار و جيش الأمير متيقظة و تحصِّنُ مواقعها و تحرس الأمكنة المجاورة؛ خوفا و استعدادا لهجوم مباغت.

و إذا اختارت رواية (حارسة الظلال) الصيف فصلا لأحداث قصتها، فإن رواية (شرفات بحر الشمال) انتقت فصلا فلكيا واحداً هو "الشتاء"، لتختص نهايات شهر ديسمبر

---

[1] بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج2، ص 63.
[2] شرفات بحر الشمال، ص 10،11.

بوقائع القصة، و لا شك أن لاختيار هذا الفصل ما يسوغ وقوع أحداث هذه الرواية بعينها، إذ تؤدي إلى نزوع عاطفة معينة نحو الهيمنة و الاستحواذ « إنه يلبس الذكريات عمرا، و يحيل على ماض طويل»[1]، و هذا ما ينطبق على شخصية ياسين الذي انفتحت ذاكرته على ماضٍ بعيد، استعادت ذكرياته السابقة.

كما أن فصل الشتاء مطير..إنه المطر الذي زاده التصاقا بتلك الذكريات و بماضيه البعيد. و يشير الراوي في مواضع متعددة إلى هذا حيث يقول: « هذا فصل المطار الباردة»، و « تصمت فتنة. تخبئ دمعاتها الرمادية و تنسحب فجأة من المكان و كأنها تبخرت مع الضباب الذي نزل فجأة على المدينة مصحوبا بأمطار شعر ببرودتها من وراء النافذة»، و « أنا كذلك أريد أن أنسى لكن أمطار أمستردام التي ازدادت ضراوة تفتح الآن مدافن القلب أكثر و تشرع كل الأبواب الموصدة عن آخرها»، و « أمطار أمستردام لم تزدني إلا التصاقا بالذاكرة المنكسرة»، و « تسحبني البرودة شيئا فشيئا نحو محارق الذاكرة، عندما نظن أننا تخلصنا من التفاصيل و تناسيناها نجدها قد ازدادت توغلا فينا»، و « كانت مدينة أمستردام تمر بسرعة على وقع الأمطار الموسمية الباردة. الثلوج التي ازدادت كثافة، كانت تنكسر على زجاج السيارة ثم تتسرسب بهدوء على الإسفلت الذي بدأ يبيض شيئا فشيئا»[2]... إلى غير ذلك من جمل تشير إلى أن كل لحظة زمنية، تعود بالراوي إلى مهاوي الماضي البعيد، لا تزال أمكنة تطل عليه على الرغم من الزمن الذي مرّ.

إضافة إلى ما قلناه سابقا، فليل الشتاء طويل و بارد؛ و بها نفسر انسياب مخزون الذاكرة لتقصير تلك الساعات الباردة التي لا يدفئها غير ذكريات الماضي الآفل، التي ازدادت لحظة كشف دواخل الذات مع شخصيات أخرى مثل حنين.

و ما قلناه عن (شرفات بحر الشمال) ينطبق على (طوق الياسمين) و (كتاب الأمير)، إذ اختير الشتاء البارد فصلا لسرد أحداث قصة الرواية الأولى. يقول الراوي: « سيلفيا؟ (..) كانت(..) مختبئة في المانطو الداكن الفضفاض و على رأسها قبعتها السوداء و شاش خفيف»، و « الضباب يزداد كثافة، الصمت المطلق لولا زخات المطر الذي كان يتسرب من الأتربة الجافة»، و« لقد تواطأ البرد و الوحدة على هذه المقبرة فزاد توحشا. الشتاء

---

[1] Gaston Bachlar, poétique de l'espace, presses universitaire de France, Paris, 1972, P53.

[2] شرفات بحر الشمال، ص 74، 98، 99، 109، 111، 211، 290.

قاس»، و « كنا ههنا نقف تماما، في هذا المنعطف المؤدي إلى طريق بيروت. برد الشتاء في هذه المدينة لا يعمل إلا على إيقاظ الجروح القديمة. المطر...»[1]، و يقول راوي (كتاب الأمير) عن ديبوش: « فجأة شعر ببرودة تعبر جسده بقوة ذكرته ببرودة تنام بين تجاويف الذاكرة».[2]

فالراوي- البطل في (طوق الياسمين) يعاني المرض نفسه الذي يعانيه الراوي البطل ياسين في (شرفات بحر الشمال)، هو مرض الذاكرة الذي وجد في فصل الشتاء ببرودة و أمطاره فرصة سانحة للانفتاح و البعث من جديد، بعث زمان و مكان ماضيين، و استرداد وجوه ما استطاعت السنوات محوها من ذاكرة متقدة.

و كما لفصل الصيف مميزات، فللشتاء خصوصا داخل غرفة دافئة برفقة الحبيبة مريم، جو رومانسي لا يدعو إلا لتوق و قرب جسدي و اندغام روحي. يقول الراوي- البطل: « المطر ازداد ضراوة في الخارج بينما كانت الحرارة تصعد من أقدامنا مثل الخيط الذي يزرع الدفء في كامل الجسد. الحجرة دافئة في الداخل. لباس النوم البنفسجي الذي كنت ترتدينه يلتصق بجسدك، كان جميلا حد الإبهار، و كنت كأني اكتشفك و أكتشفه للمرة الأولى. وقع الأمطار يبدل نظرتنا للأشياء».[3]

لقد حضر الشتاء في رواية (كتاب الأمير) في مواضع متعددة، و كثيرا ما كان فصلا باردا و قاسيا على الأمير و رفاقه، في رحلات غزوهم أو مقارعتهم الأعداء، كما كان أشد قسوة على الغزاة غير المعتادين على مسالك الجبال الصعبة. يقول الراوي في إحدى المواضع: « نهايات الشتاء(..) كان البرد قاسيا. و الجياد منهكة من كثرة السير، عندما توقفت على مرتفعات مليانة. كانت الثلوج التي بدأت تذوب في السفوح، ما تزال عالقة بالأشجار و النباتات الغابية الكثيفة، من بعيد تلمع كمرايا عاكسة لشمس صافية الأشعة..».[4]

حكاية الأمير تمتد لتشمل سنوات متعددة، من ثم أشار الراوي إلى فصول متباينة حكمت أحداث الرواية- كما أشرنا إلى بعضها فيما سبق- يقول الراوي مع الصفحات الأولى: « نوفمبر 1848. هذا بالضبط وقت العواصف التي تنكس أحياء المدن العتيقة و تغطي

---

[1] طوق الياسمين، ص 9، 14، 15، 19، 157.
[2] كتاب الأمير، ص 47.
[3] طوق الياسمين، ص 169.
[4] كتاب الأمير، ص 117.

مياه الأنهر بغلاف شفاف من أوراق الأشجار الصفراء. الخريف هذه السنة جاء مبكرا. كانت رياح البدايات قوية مما اضطر مونسينيور ديبوش أن يطلب مني أن أساعده على لملمة لباسه على رأسه الذي تعرى بفعل الرياح القوية».[1]

فصل الخريف بداية تغير الأجواء و الانتقال تدريجيا إلى مرحلة البرودة الشديدة، و أوراق الخريف رمز الجدب و الحزن، و نحسب أن فترة عواصف الخريف و عنفها و أتربتها و أوراقها بدأت تلوح، بدءا برفض فرنسا إطلاق سراح الأمير و حاشيته، و بدء مكابدة ديبوش متاعب رحلته لإطلاقه من حبسه بأمبواز.

يقول الراوي في موضع آخر متحدثا عن والد الأمير: « بعد صلاة الظهر وقف الإمام في المقدمة و خطب في الناس تحت أمطار ثقيلة قليلا ما تسقط بهذه القوة في نهايات الخريف».[2]

يعلن والد الأمير في خطبته هذه عن هاتف يبشره بنزول سلطان عليهم، و ستتم بيعته في اليوم ذاته، من هنا حمل الخريف بذور التغير، مع نزول أمطار ربما أشارت إلى الخصب و النمو، تيمنا بخروج هذا الفارس المغوار، الذي سيحارب فلول الغزاة الذين سرقوا البلاد و أبادوا العباد.

و مثل هذا الرمز تتخذه الأمطار في المقبوس الموالي:« أمطار أيام الخريف الأخيرة التي سقطت بكثافة جعلت سهل أغريس يخرج من الموت و العطش. مياه وادي الحمام التي غادرت الجنبات منذ الصباح الباكر تدفقت على التربة الجافة».[3]

و يشير الراوي إلى فصل الصيف قائلا: «01 أوت 1835. على الرغم من حرارة الصيف القاسية و الرطوبة الثقيلة، كانت السماء مغبرة و صفراء و لم يعد هناك أي مكان للزرقة، الرياح القوية ازدادت عنفا و حرارة، لا شيء في المدينة إلا الغربان التي كانت تبرز من حين لآخر، هاربة نحو أفق غامض».[4]

لقد كان للصيف دلالات أشرنا إليها آنفا في حديثنا عن (حارسة الظلال)، و هي تنطبق كذلك على المنقول السابق، إذ استعان الراوي بملفوظات تشير إلى أجواء غير صافية (مغبرة- صفراء- رياح قوية- عنفا- غرباناً- أفق غامض- حرارة قاسية- رطوبة ثقيلة). و

---

[1] المصدر السابق، ص 40.
[2] المصدر نفسه، ص 71.
[3] المصدر نفسه، ص 73.
[4] المصدر نفسه، ص 149.

كلها تنبئ في صفحات متتالية إلى قدوم كلوزيل الحاكم العام الجديد أرض الجزائر، و الذي فرضه وزير الداخلية و هو من تيار الاستيلاء الكلي على الجزائر، من ثم سيكون حجر عثرة تضاف إلى عقبات أخرى أمام الأمير و رفاقه، و من هنا وظفت الغربان رمزا للتشاؤم و إيذانا بعذابات أخرى قادمة.

كذلك حال الفترة الخانقة التي بدأت فيها الحرب فعلا و تم تدمير معسكر تدميرا كليا، و هي أولى أعمال كلوزيل يقول الراوي: « في اليوم الموالي من شهر البرد و الريح و الثلج، غادرت الفيالق العسكرية المدينة بنفس النظام الذي دخلت به بعد أن جعلت المدينة مرتعا للكواسر و الغربان و الذئاب متوجهة نحو المسالك المؤدية إلى وهران عن طريق مستغانم هذه المرة».[1]

و كذلك كان شأن كثير من الأحداث المبثوثة على سطح صفحات هذه الرواية، يمكن للقارئ العودة إليها و مطالعتها.

و بهذه الطريقة عملت الروايات الأربع على جعل راويها يئن تحت عبء ثقيل ورثه من أزمنة ماضية، تدفقت تعقيدا و تداخلا، كما عمدت إلى الربط و الدمج بين عنصرين لطالما ظلا ملتصقين، و لا يمكن أن يستغني أحدهما على الآخر، فالزمن لا يستقيم دون فضاء جغرافي، و لا الفضاء الجغرافي يمكنه أن يستغني عن الزمان، و لا عن عناصر سردية أخرى منها الوصف، الذي كان و لايزال يرتبط بفاصلة المكان كما تحدثنا في مدخل هذا البحث، و نحاول فيما يلي الكشف عن الرابطة بينهما.

3- علاقة الفضاء الجغرافي بالوصف في روايات الأعرج واسيني:

[1] المصدر السابق، ص 164.

كنا قد أشرنا في مدخل هذا البحث إلى أنه لطالما نظر إلى الوصف على أنه تجميد لحركة القص و مجرى الأحداث[*]. وإيمانا منا بخصوبة مقولة "الوصف" و قيمتها العظمى داخل إطار الرواية، و الذي لا يمكن أن يتزعزع و لبروزها الواضح في الأعمال الروائية موضوع الدراسة، ارتأينا إدراج هذه التيمة؛ بوصفها واحدة من أهم العناصر السردية في أي عمل روائي؛ لما تقدمه من وظائف متعددة. و قد ربطناها هنا بمكون الفضاء الجغرافي و اعتبرناهما سيان.

لكي نعي الأهمية الوظيفية الفضائية طرح "كولدنستين" سؤالا هو: كيف ؟ أو ما أسماه بالوصف، أو تشخيص الفضاء الجغرافي [1]، فـ « في الرواية إذا أراد المؤلف ذكر الفضاء الذي يتحرك فيه أبطاله لزمه أن يلجأ بالضرورة إلى الوصف، و أن يوقف بالتالي مجرى حكيه و لو لوقت وجيز».[2]

و إذا كان السرد أسلوب عرض الزمان و الأفعال و الأحداث، فإن أسلوب تقديم المكان هو الوصف.[3]

يعد الوصف من أبرز الأساليب الفنية التصويرية و التعبيرية التي حفل بها الأدب في شتى العصور، و في شتى أشكال القول الأدبي، إلى حد جعل منه تقليدا، به أصبح المبدعون يتمايزون و يختلفون.[4]

يقدم الروائي فضاءه الجغرافي بوساطة الوصف في الغالب الأعم؛ لأنه « وسيلة اللغة في جعل المكان مدركا لدى القارئ، و قد يلجأ الروائي إلى وسائل أخرى غير الوصف في تقديم المكان الروائي، بيد أنه في كلها مطالب بأن تفضي أمكنته الروائية إلى فضاء يحيط بها و ينظم حركتها و يجعلها أكثر عمقا و إيحاء من دلالاتها المكانية الضيقة».[5]

و يقول "مرتاض" في خضم حديثه عن هذا المكون الهام: « من العسير ورود الحيز منفصلا عن الوصف، و حتى إذا سلمنا بإمكان وروده خاليا من هذا الوصف، فإنه حينئذ

---

[*] ينظر: البحث، ص 19.
[1] جـ.ب- كولدنستين، "الفضاء الروائي"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 25.
[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 66.
[3] المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.
[4] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 79.
[5] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، ص 71.

يكون كالعاري، فالوصف هو الذي يمكن للحيز التبنُّك و التبوء فيتخذ مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخر، مثل اللغة و الشخصية و الزمان».[1]

و إنه لمن الصعب تصور محكي خلوا من إشارات وصفية، مصداقا لقول "جنيت": « إن الوصف من غير حكي لأشد صعوبة من الحكي بدون وصف ».[2]

و الوصف من الوجهة المعجمية كما ورد في لسان العرب: « وصف الشيء له و عليه وصفا و صفة، جلاّه، و الهاء عوض عن الواو. و قيل الوصف المصدر و الصّفة الجلية. الليث: الوصف وصفك الشيء بحليته و نعته، و تواصفوا الشيء من الوصف».[3]

أما الصيغ المشتقة من مادة وصف « أفادت مجملةً معاني الكشف و التوضيح و قابلية الاتصاف و معنى الحسن».[4]

و الوصف « أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي و يقدمها للعين، فيمكن القول أنه لون من التصوير».[5]

و هو كذلك « الخطاب الذي يسم كل ماهو موجود، فيعطيه تميزه الخاص و تفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه».[6]

و قد وقفت الأقلام النقدية الغربية حائرة أمام إشكالية تعريفه و صعوبتها، إذ أقرّ بعضهم أن للوصف « مفهوما ضبابيا ليس من المؤكد أنه يقابل حقيقة بسيطة و ذات حدود مضبوطة في دقة».[7]

و ركّز بعضهم على عدم إمكانية حصر الوصف و تحديده، من ثم اتصافه بالضبابية و الغرابة، ففي حين نتبين حضوره، إلا أننا لا نستطيع أن نعين جيدا حدوده و خاصياته، و نبه أكثر من ناقد إلى توزع الوصف على أكثر من مجال وموقع، حتى قال "فيليب هامون" : إن « الوصف بصور عامة لا ينتمي إلى أي جنس خاص، و لا يكون شكلا قابلا للتحديد بوضوح، لا يمكن موضعته بيقين في موقع قار داخل الخطاب أو في وظيفة قارة».[8]

---

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 143.

(2) Gérard Genette, Figures II, P 205.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مج5، ص 459.

(4) نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 21.

(5) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 107.

(6) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2009، ص 13.

(7) نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 84.

(8) المرجع السابق، ص 85 .

تقف الحيرة النقدية الغربية إزاء هذا المكون، و هي تتعلق عامة بـ« طبيعة الوصف و حدوده و أطره و خاصيته و علاماته و حقوله و مجالاته و مواقعه».[1]

من ثم سيكون السؤال معلقا على إشكاليته بقدر ما يكون معلقا بصعوبة تعريفه؛ فكأن الوصف لا تساعه و ضبابيته و تداخله مع مجالات أخرى، يكاد يفقد شرعية تعريفه تعريفا دقيقا.[2]

و إذا وقفت الدراسات النقدية الغربية إزاءه بهذه الطريقة، فالأمر يختلف عند النقاد العرب؛ لأن « صورة الإشكالية المفهومية تكمن عندهم في عدم صدور بعض دراساتهم التطبيقية المختصة بالوصف أو المهتمة به في بعض جوانبها عن خلفية نظرية في الوصف».[3]

ففي حين نظر الغرب إلى الوصف نظرة سؤال و نقد وضعته محل بحث و شك و تقليب، تعامل العرب معه باعتباره مسلمة نقدية و مفهومية جاهزة أدرجوها أبحاثهم، و بنوا عليها فرضياتهم في راحة بال. إن عدم وضع ظاهرة الوصف موضع البحث النظري الجذري استتبعت ذلك جملة من النقائص نجملها في اثنتين:[4]

1- أما الأولى: فهي أن ظاهرة الوصف لم تحظ بأهمية كبرى لدى النقاد العرب و المحدثين، فلم يهتموا بها اهتمامهم بمكونات الخطاب الأخرى، لذلك لا نجد كتابا نقديا عربيا كاملا منشورا حول الوصف في النثر العربي الحديث تنظيرا أو تطبيقا.

2- أما الثانية: فتتمثل في افتقاد بعض الدراسات خلفية نظرية في تعاملها مع الوصف، مما جعلها بصورة عامة:

- تعمم البحث و تسطحه فتكتفي بقراءة سريعة أو تعمد إلى تصانيف نوعية جاهزة تعرضها.
- تغرق في الأحكام الانطباعية الذاتية و المرتجلة غير مبالية بموضوعية النقد.
- تنقل عن الدراسات الغربية مسلمة بها مرة و في غير أمانة علمية مرة أخرى.

---

(1) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
(3) المرجع نفسه، ص 86.
(4) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

و في هذا المضمار تحدث "مرتاض"، إذ أكد أنه على الرغم من اهتمام الناس بقضية الوصف استعمالا و توظيفا في أعمالهم الإبداعية، إلا أن أقلامهم النقدية لم تلتفت إليه.[1]

فلقد كانت الصورة مبلغ اهتمام المباحث البلاغية و النقدية، من ثم عكفوا على مدارستها و سال في شأنها حبر كثير، و أهملوا بذلك تيمة الوصف، فظلت لا تظهر إلا في ثنايا أعمالهم، و قد تأثر العرب المحدثون بذلك، فسلكوا مسلكهم و نهجوا نهجهم.[2]

و لم يخص المحدثون الوصف بمبحث مستقل مفصلين في خصوصياته، بل ظل على الدوام مفهوما لصيقا بالصورة الشعرية و منضويا تحت جناحها و خادما مطيعا لها.[3]

و ترتب على كل هذا أن ظل الوصف في نظرهم « أداة زينة و تحسين للكلام و أداة تمثيل حسب ما أقره المنطق البلاغي القديم الذي لا تتعارض فيه الأداتان بل تتلازمان و تتكاملان».[4]

فالوصف إذا ظهر في الخطاب الروائي « سيكون محملا بجملة من المعلومات تلقى فيه جُزافا، و تعد في منطق المغامرة الروائية حشوا و تفصيلا قد يلائمان الخطابات الإرشادية و التعليمية، أما في الرواية فلا يبعثان إلا على الملل و النفور».[5]

لقد ورثت القطعة الوصفية عن الملحمة القديمة، و إن كان الروائيون لا يجدون ضرورة في إيلاج تلك القطع الوصفية إلى نصوصهم، إذ كانت مدام "دولافاييت" تقتصر على « صيغ مبتذلة في تصوير شخوصها الحسان و هيأتهم المتأنقة».[6]

و قد دخل الوصف بقوة مع "والتر سكوت" و "هنري دي بلزاك" من بعده، أما "ستاندال"، فكان يمقته حتى كتب في إحدى صفحات رواياته: « نسيت أن أرسم ذلك الصالون، و أما السيد والتر و مقلدوه فقد كانوا يسيرون من الحكمة أن يبدأوا برسمه غير أني أمقت الوصف المادي».[7]

---

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 283.
(2) نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 76.
(3) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
(4) المرجع نفسه، ص 77.
(5) المرجع نفسه، ص 69.
(6) ميشيل رايمون،"التعبير عن الفضاء"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 43.
(7) المرجع السابق، و الصفحة السابقة.

لقد كان وصف الأمكنة في القرن السابع عشر يتمثل في عبارات عامة فحسب، على أنه في القرن الثامن عشر و بخاصة في القرن التاسع عشر أضحى له أهمية بالغة، إذ لم يعد مجرد خلفية.[1]

ظهرت نظرة أخرى للرواية بدأ فيها الاهتمام بالوصف بداية شبه مفروضة على النقاد، انطلاقا من إقبال الروائيين و الكبار منهم عليه، و كان نتيجة الثورة الفرنسية أواخر القرن الثامن عشر التي « أعلت من شأن فئات اجتماعية مبعدة و طبقات مغيّبة، قد نبهت إلى فداحة الفوارق الطبقية و لحتمية قيم التحرر و العدالة مما انعكس على الأدب و ظهر أثره في محتوى الرواية و شكل صياغتها».[2]

و لم يقف النقاد موقف تحقير أو نفور من الوصف، حيث عملوا على الإشادة باسمي "زولا" و "بلزاك"، و الحال أنهما غرقا في تصوير الواقع؛ إيمانا بدور الأدب في تصوير الحياة الواقعية عند الأول و تصوير الحياة الطبيعية عند الثاني.[3]

لقد كانت الروايات الواقعية تستخدم وصف الفضاء الجغرافي « لتأخير الأحداث و ربطها بالعصر و المستوى الاجتماعي، حيث يصبح وصف الأمكنة المختلفة دالا على تعارض أنماط الحياة و اختلافها».[4]

و قد غلبت هذه النزعة على الرواية في بداية القرن التاسع عشر، و غنم منها الوصف كثيرا على مستوى كمي و نوعي و وظيفي، ففي منتصف هذا القرن « آلت إلى الوصف وحده مهمة التأسيس لعالم الرواية التخييلي بعد أن كان الوصف مبعدا محقرا».[5]

لقد علا شأن الوصف فنيا و نقديا، و بخاصة في عهد الروايتين الواقعية و الاجتماعية و الطبيعية، و إن ظل النقاد بين مشيد به و رافض له.[6]

هذا الأمر الذي جعل ألبالات (A. Albalat) في معرض تشهيره بالأوصاف المطولة يقول: « لا تكونوا قطعا وصفية منفصلة تضيعونها من المنطلق في هذا الموقع أو ذاك كما

---

[1] رولان بورنوف و ريال كيلي، "معضلات الفضاء"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 104، 105.
[2] نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 69.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 70.
[4] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 70.
[5] نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 70.
[6] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

يفعل إلى الآن السيد زولا (Zola) احرصوا خلاف ذلك على أن لا تكون أوصافكم مطولة أبدا».[1]

و ما إن تجاوزت الرواية عتبة الواقعية و الطبيعية، حتى فتحت أمام الوصف منافذ أخرى تمثلت في البداية « في توجيهه نحو خلق عوالم شاعرية، و من ثم أصبح مهيأ للقيام بوظائف أكثر فاعلية، من بينها قدرته على خلق حكاية مخادعة للحكاية التي يوجهها السرد بشكل مباشر».[2]

و على الرغم مما لحق الوصف من التقصير، إلا أن حضوره في الرواية لم يلق بالاً للتحقير الذي لحقه على أيدي الدراسات النقدية، فظل بذلك لصيقا للرواية في شتى مراحل تغيرها و منذ نشأتها.[3]

و بعامة يمكن القول: إن التقليديين كانوا يرون الوصف أسلوبا مستقلا بذاته « و أن له وظيفة زخرفية، فهو كاللوحات و التماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية، (..) و هذا يجرد الوصف من وظيفته الفنية و ينكر التحامه بالعمل الأدبي».[4]

في حين جعل الروائيون الواقعيون للوصف أهمية بالغة في « الكشف عن الحياة النفسية للشخصية و الإشارة إلى طبعها و مزاجها و الإيهام بواقعية الأحداث».[5]

بينما يرى الروائيون الجدد أن « النص الأدبي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خياليا، له مقوماته الخاصة و أبعاده المميزة، ذلك أن الوصف تصوير ألسني موحٍ، يتجاوز الصور المرئية، حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية، فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع، بل خلق واقع شبيه بهذا الواقع».[6]

و للوصف ثلاث وظائف نقدمها كما يلي:

أ- الوظيفة الزخرفية: و يقول عنها "جنيت" « أنها تزيينية، و ترتبط بالبلاغة الكلاسيكية التي تصف الوصف، و من ضمنه الصور البلاغية الأخرى من بين محسنات الخطاب».[1]

---

(1) المرجع السابق، ص 71

(2) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 12.

(3) ينظر: نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 72.

(4) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 69.

(5) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(6) المرجع نفسه، ص 69، 70.

(1) Gérard Genette, Figures II, p 58,59.

و يقوم الوصف في هذه الحالة بـ «عمل تزييني و هو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، و يكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي».[2]

حتى قال بوالو (poileaux) في تناوله للقصيدة القصصية: « كونوا سريعين عجلين في سردكم و كونوا أسخياء مسرفين في وصفكم».[3]

لقد كانت نظرة بوالو نظرة تزينية بحتة، أفقدت الوصف قيمته الحقة، حيث لم يعد يمثل هنا إلا لوحات و تماثيل تزين بها المباني و البيع.[4]

ب- الوظيفة التفسيرية (أو التوضيحية): يقول عنها "جنيت" « هي الأكثر تجليا في الوقت الحالي، و قد أدخلها بلزاك في تقاليد الجنس الروائي، و هي في الوقت نفسه: تفسيرية و رمزية».[5]

و تعني « أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي».[6]

و قد بلغت هذه الوظيفة أوجها عند أصحاب الرواية الواقعية، و أصبحت مظاهر الحياة الخارجية « تذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية، و تشير إلى مزاجها و طبعها، و أصبح الوصف عنصرا له دلالة خاصة و اكتسب قيمة جمالية حقة».[7]

جـ- الوظيفة الإيهامية: و يحدث ذلك حين « يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي، و يشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال و يخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع».[8]

و يعتمد الوصف على طريقتين متناقضتين هما: « الاستقصاء و الانتقاء، أما النوع الأول فيصف كل ما تقع عليه عينا الراوي و لا يدع تفصيلا إلا ذكره، على خلاف الانتقاء الذي يكتفي ببعض المشاهد الدالة تاركا للقارئ مجالا للإيحاء».[1]

---

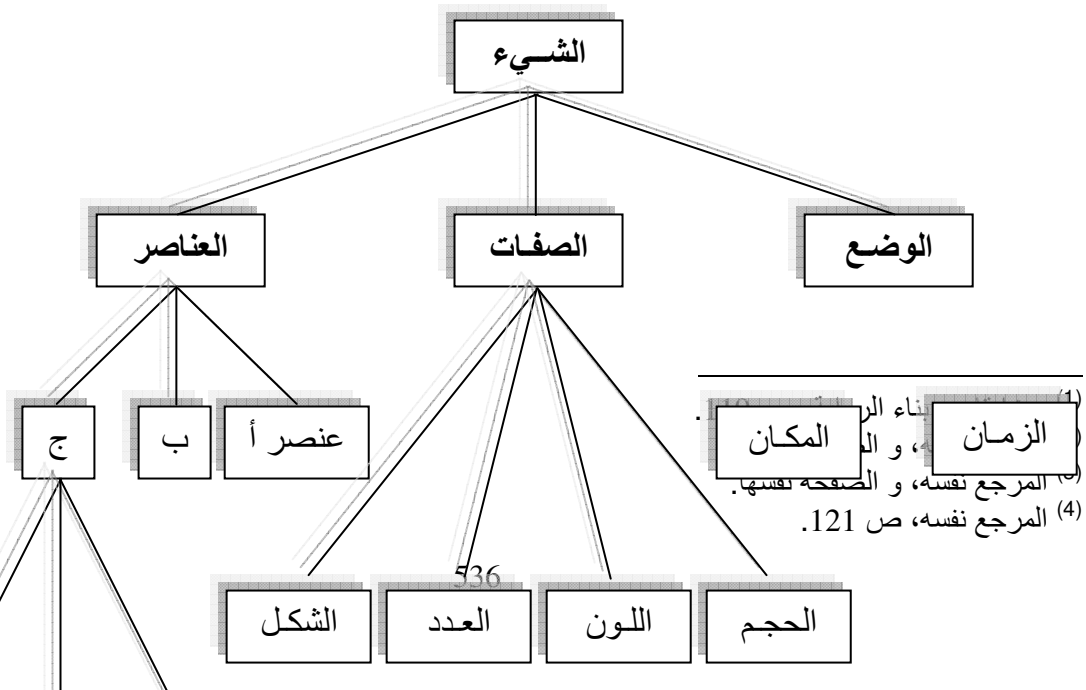
[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 79.
[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 110.
[4] ينظر: المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
[5] Gérard Genette, Figures II, p 58,59.
[6] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 79.
[7] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 111.
[8] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 116، 117.

و قد انقسم الروائيون بين مؤيد للنوع الأول أو الثاني، إذ كان "بلزاك" مع مناصري الاستقصاء، و لم يترك شيئا في مشاهده إلا و دقق فيها النظر، في حين كانت نظرة "ستاندال" مخالفة، حيث كان يرتضي الإشارات العابرة؛ باعتبار أن التدقيق الشديد يقتل خيال القارئ.[1]

كما كان "تولستوي" يرفض الاستقصاء قائلا: « إن جوهر الفن يكمن في أن يوصل الفنان أحاسيسه و مشاعره، فإن هذا التوصيل للمشاعر لا يتطابق مع وصف التفاصيل بل على العكس فإن ترجمة التفاصيل تعوق عملية الاتصال».[2]

و تباينت نظرة كتاب الرواية الجديدة بين مؤيد و رافض؛ إذ سار "ميشال بوتور" على خطى "بلزاك" أبرع أيادي الرواية الواقعية ، في حين نهجت "ناتالي ساروت" نهج "تولستوي" و "ستاندال"، في حين استعان "فلوبير" بالنمطين، إذ كان يستقصي أحيانا في بعض مقاطعه الوصفية، و لا يدقق النظر أحيانا أخرى.[3]

إن الاستقصاء يقوم على تتبع دقيق للشيء الموصوف، و لذلك تطول مقاطع الوصف و تتفرع تبعا لقانون شجرة الوصف التي أوردها "جان ريكاردو"، و نقدمها كالتالي:[4]



(1) ناء الر .
(2) ه، و ال .
(3) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
(4) المرجع نفسه، ص 121.

و تقدم "سيزا قاسم" شرحا لعناصر هذه الشجرة الوصفية كما يلي:[1]

1- *الوضـــع*: يـدخل الشـيء الموصـوف فـي بنـاء أعـم و هـو الـنص الروائـي أو المقطـع الوصـفي، و لـذا يجـب تحديـد مكانـه و زمانـه مـن البنـاء الأعـم ليجيـب علـى السؤالين: متـى و أين ؟

و بهذه الطريقة يبرز الموصوف من بين الأشياء الأخرى المحيطـة بـه، و يقـوم علـى عدة علاقات تربطه بها (و لنُسَمَّ الموصوف الأول: الرئيسي/ الأشياء المحيطة؛ الموصـوفات الثانوية الخارجية).

2- الصفـات/ الهيئـات: يتصـف الشـيء الموصـوف بصـفات تميـزه عـن غيـره (اللـون/ الشكل/ العدد إلخ...).

3- العناصـر: و كثيـرا مـا يكـون الشـيء الموصـوف مكونـا مـن عناصـر شـتى تكونـه (و لنسمها الموصوفات الثانوية الداخلية).

بقي أن نشير في خضم حديثنا عن الوصـف، عـن ارتبـاط مفهومـه بالسـرد، الـذي يُعـرف بأنه « الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق الراوي و المروي لـه، و مـا يخضـع لـه مـن مؤشرات بعضها متعلق بهما و البعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها».[2]

لقد أهمل العرب لمدة طويلـة رصـد علاقـة السـرد بالوصـف، علـى الـرغم مـن ارتباطهمـا الوثيق بالفضـاء، و كونهما العنصـرين الأساسـين فـي الروايـة، إذ مـن المعلـوم أن « الوصـف يشـكل بعناصـر الفضـاء و الشخصـيات و صـفاتها و ملامحهـا و كـذا أحوالهـا و مواقفهـا فـي

---

[1] المرجع السابق، ص 120.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 45.

المكان، إلى جانب السرد الذي يصف حركة هذه الشخصية في الزمن هيكل هذا البناء الجمالي».[1]

و يقول عنهما "بورنوف" و "كيلي": « إن السرد و الوصف عمليتان متشابهتان، بحيث يتم التعبير عنهما معا بمتوالية من الكلمات (التعاقب الزمني للخطاب) فيما موضوعهما هما مختلفان، فالسرد يعيد تكوين (التعاقب الزمني كذلك للأحداث) بينما يمثل الوصف (أشياء متزامنة و متجاورة داخل الفضاء)».[2]

يشير النقاد إلى تداخل شديد بين الوصف و السرد، و إن يبدو الفرق جليا بينهما من الناحية الشكلية، إلا أن تمييزهما يصعب على المستوى العملي، و لعل هذا ما دعا "جنيت" إلى الوقوف عند هذين المصطلحين؛ لاستجلاء معنييهما بقوله: « كل حكي يتضمن(..) أصنافاً من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوِّن ما يوصف بالتحديد سرداً (Narration) هذا من جهة، و يتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، و هو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (Description)».[3]

و مهما يكن من أمر تضارب آراء النقاد حولهما يبقى لما أمدنا به "جنيت" من مفهوم مقتضب للوصف الحظوة في هذا المقام، و هو ما سنسعى على استبيانه في الروايات الأربع موضوع الدراسة.

تتوزع الأوصاف في الروايات موضوع الدراسة بين الأفضية الجغرافية و الشخصيات و الأشياء، على أن حضور الأشياء فيها محدود جدا، و سنقصر حديثنا في هذه الصفحات على الأشياء و الأفضية الجغرافية دون الشخصيات.

يعد وصف المكان « تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي، و هي نوع من التصور (الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل المكان و الأشياء و وصفوها بدقة، بخلاف روائيي التجديد الذين لم ينظروا إلى (الأشياء) على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، و إنما نظروا إليها على أنها صدى للشخصية و الأحداث، من هنا الفرق بين الوصف الفوتوغرافي الذي يصور الأشياء كما

---

[1] محمد سويرتي، النقد البنيوي و النص الروائي، ج2، ص 91.
[2] رولان بورنوف و ريال كيلي، "معضلات الفضاء"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 98.
[3] Gérard Genette, Figures II, P 254.

هي، و الوصف التعبيري الذي يصور الأشياء من خلال إحساس المرء بها»[1]. و سنحاول فيما يلي تقديم مجمل الأوصاف المكانية:

	المكان	مضمون الحدث	الصفحة
حارسة الظلال	مكتب	1- المكتب مفتوح على خليج العاصمة، نصف دائرة من الماء تخضر في الصباح قبل أن تتلاشى ألوانها مع منتصف النهار عندما تصبح الشمس عمودية حارقة، و ينفتح كذلك على نصب مقام الشهيد الضخم كتلة إسمنتية جامدة و خالية من أية روح.	23
	قصر الثقافة	2- داخل هذا الدهليز الأندلسي الموشى بساحة واسعة و ممرات متقاطعة تقود نحو فضاءات الفراغ الذي يشبه العدم و أقواسه المنحوتة بصفاء استثنائي بلونها الآجوري و شبكات الزليج المخطوطة بأبجديات كوفية مرسومة بدقة، تتسلق الحيطان باستقامة و انتظام نادرين تنكسر عليها الأنوار القادمة من شمس تملأ الساحة طوال النهار قبل أن تنسحب في المساء.	40
شرفات بحر الشمال	مخزن	3- نزلنا شيئا فشيئا الأدراج النصف مضاءة التي انتهت بنا نحو قاعة عريضة مملوءة بالتحف الصغيرة.	71
	مديرية الأمن	4- مدخل المديرية العامة للأمن الوطني كان مخيفا بضخامة و صمته و برودة حديده: أبواب حديدية ضخمة، لم تتآكل على الرغم من الرطوبة و البحر الهائج دوما مقابل النباتات التي أكلتها الأملاح البحرية و شوهها الصدأ.	127
	نافورة	5- النافورة التي تحتل وسط الساحة بمائها الذي لا يظهر إلا عندما يكون الوزير موجودا. كلما سمعت انكسار مائها على الأرضية و الزليج أدركت بسرعة أن شيئا ما حدث.	40
		6- فتحتُ النافذة التي تشرف مباشرة على النافورة، وجدت متعة خاصة في تأمل سكونها، كانت متوقفة. ساكنة و هادئة مثل ميت.	145

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، 69.

	7- رأيت النافورة و هي تسيل بماء صاف مثل الدرر بشكل منتظم و في هدوء تام، الأمر واضح. لقد عاد السي وهيب من سفرته.	153
	8- مياه النافورة العذبة كانت تتوزع في ساحة القصر كالدرر الصافية منذ الصباح.	221
مكتب	9- مكان واسع و عريض، مملوء بالكتب و أثاث كله من قصب البانبو، حتى الكراسي و المكتب الكبير.	180
صالة	10- العسكري(..) قادني باتجاه صالة واسعة ذات ضوء خافت.	184
مكان مجهول	11- كنا نسير داخل مكان يشبه شارعا نفقيا، واسعا و طويلا و مضاء بشكل جيد بفوانيس ملتصقة بالجدران في حفر دائرية.	190
جنينة المدينة	12- تغطي مدخل الفيلا ظليلة من القرميد الأخضر(..) الأقواس المغطاة بالنباتات المتسلقة تكسو الأرضية الآجورية ظلالا(..) قطرات المياه النازلة من النافورة و المتجهة نحو البركة الصغيرة التي ينكسر فيها هسيس الأغصان و بياض الشمس و صوت القطرات الصغيرة التي سرعان ما تبعثر الظلال و انعكاسات خضرة شجيرات السرو...	57،56
فيلا	13 - الطابق الأراضي الذي كان في القديم يشكل مدخلا يقود إلى الساحة الشرفية(..) تؤدي إلى عمق الدار المدهش، كثافة الأوراق التي تظلل الحديقة الصغيرة التي تنهض في وسطها نافورة يتربع ماؤها مثل الدرر كلما كان الضغط قويا. تحت الظليلة الخشبية يظهر الصالون الموريسكي المكسو بالحرير و الذهب. بعيدا عن هذا كله و عبر النباتات الكثيفة، يتسرب الخط الأفقي اللازوردي.	96
سجن	14- قصر كبير الأرضية مغطاة بالأقمشة السمرقندية و البخارية، باقات زهور كبيرة و مشكلة بالورود البليدية المختلفة الأوان تملأ الزوايا الحميمية للقصر.	119
[illegible]	15 طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة، مدينة هادئة ماعدا	290

	هدير السيارات الخافت و الترام المطرز بالألوان الغريبة الذي يشقها طولا و عرضا و غيمة رمادية و مطر لا يتوقف أبدا.	
	16- الثلوج التي ازدادت كثافة، كانت تنكسر على زجاج السيارة ثم تتسرسب بهدوء على الإسفلت الذي بدأ يبيض شيئا فشيئا. الأضواء الملتهبة تتقاطع، تتجاذب ثم تنكسر في شكل خطوط صفراء و بيضاء و حمراء، على الطريق و الواجهات الزجاجية و على الحيطان الآجورية القديمة و على القنوات البحرية المتعددة التي تجعل من أمستردام بحيرة عائمة.	290
غرفة فندق	17- كل ما في الغرفة يحيل إلى القرن السابع عشر. البهو الطويل بأفرشته الحمراء و السقف العالي و الحيطان السميكة لتي تقي البيت من الضربات التحتية للماء عند أقدامها، الأواني القديمة، النحاسية و المصنوعة من رخام الدلف delf .	80
منزل آن فرانك	18- كانت الحجر فارغة و مع ذلك تشعر بها مليئة بالحشرجات و الاختناقات في القاعة الأولى خارطة النورمندي التي تظهر بشكل واضح زحف الحلفاء. و على الحائط الثاني علامات متفاوتة تظهر قامة الأطفال المتزايدة حجرة آن بدورها لم تتغير، ما تزال الصور ذات اللونين الأبيض و الأسود لفناني الفترة المعلقة على الحائط القديم، تعبر عن ذوقها المرهف. في وسط البيت مجسم صغير لكل الدار مثلما كانت أيام الاحتلال النازي، لم يضف لها إلا المعبر الصغير الرابط بين الدار و الملحقة.	113
مؤتمر روان	19- كانت الصالة عبارة عن فضاء بدون حدود، ضاقت له المرايا الضخمة الموجودة في الزوايا اتساعا أكبر.	119
مستشفى مايو	20- مجموعة من البنايات الصماء و الحيطان الهرمة، يسيجها حزام من الأسلاك و الأشجار الميتة و تجار السجائر و القهوة، الحجرات تشبه المقابر الوطنية في كل تفاصيل الإهمال، و كلما رفعت رأسك رأيت إنسانا يبكي أو يكل نفسه.	196

	بناية الأرشيف	21- من الخارج تعطي البناية الآجورية القديمة الانطباع بالضيق و لكنها من الداخل كان اتساعها محسوسا و ظاهرا. كل شيء منظم باستقامة كبيرة. كان الممر المؤدي إلى الأرشيف الوطني ضيقا.	233
	بيت البطل	22- منذ سبع سنوات لم أخرج من اثني عشر مترا مربعا، فيها الصالة و المطبخ و التواليت و الآتلييه و أنوم في أكثر الزوايا سوادا كل التماثيل و المنحوتات.	152
	بيت مغربي	23- البيت المغربي الصغير ببابه الأخضر.	251
		24- قادني من يدي إلى الزاوية الضيقة من البيت حيث ينام كراس قديم مليء بالأسماء و الألقاب كان يضعه مفتوحا على المتكأ الخشبي مثلما يوضع القرآن.	251
	مقبرة	25- القبور المحفورة بشكل فوضوي، علتها الأعشاب الضارة التي تكاد تغطيها و تمسحها، و كنا كلما وصلنا إلى قبر، يمد يديه نحو الحشائش العملاقة.	257
طوق الياسمين	حي	26- حي سوق ساروجا الشعبي بدروبه الضيقة المغ المغطاة التي تشبه الأنفاق القديمة و حمامه الرئيسي.	203

كتاب الأمير	بيت	27- بيت صغير، متواضع إلى حد بعيد، حجرتان و مطبخ في قاعة الضيوف حين تدخل و تجلس على الأريكة يواجهك براد كبير، تتراقص على بابه إعلانات جبنة كيري و مختلف الأجبان الفرنسية و بعض أبطال الصور المتحركة وضعت عليه ورود بلاستيكية حمراء تتسلق الحائط بعياء و كلل. على المكتب الأنيق الذي ينزوي في الظل و البرودة، كومة من مختلف الكتب و المجلات النسائية. تاريخ النازية و هتلر و الفتوحات الإسلامية، القصص المصورة (فوطورومو) و مختلف السير و الكتابات الموغلة في القدم. على الحائط الجانبي، تتدلى قطعة قماش صينية قديمة ختمت عليها شهور السنة الجارية. في الأعلى صف من الكتب على ارتفاع يكاد يلامس السطح، يبدو أنها لم تقرأ منذ أن وضعت هناك، على الحائط الذي كنتُ متكئا عليه، لوحتان متناغمتان: الأولى وجهان جميلان يرقصان رقصة الموت الثانية طائر ملون يحاول تحريك ريشه ليخفي جرحه ؟ في مواجهتي مطبخ بدا إهماله واضحا.	211
	شارع	28- كانت أضواء الشارع تشبه ورق الخريف، صفراء و بيضاء مائلة نحو الألوان الترابية. بدأت الممرات و المعابر الرئيسية تخلو شيئا فشيئا.	224
	طوق الياسمين	29- بعد تجاوز مغالق طوق الياسمين النباتية، كان نبع النهر قد زاد صفاء مثل قطعة عائمة وسط الضباب. كانت تنزلق كالثعبان لم نكن نسمع شيئا إلا حركة العوامة القديمة(..) و خشخشة تمزق المياه و نحن نحاول عبثا أن نفتح أعيننا على النور الذي يغرق كل المحيط.	208
	وسط البحر و مقابل الأمير البة	30- لا شيء إلا الصمت و التموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن و الأحداث. أضواء خافتة، تكاد لا تُرى من وراء الجبل العالي، ما تزال تقاوم سوادا كثيفا بدأت تخترقه بعض الهالات الذهبية التي كانت تندفن وراء ظلمة لا تكاد تظهر إلا خطوط القمم الفاصلة بين الجبل و السماء.	9
		31- يندفن الزورق فجأة في عمق البياض الذي خلفته	12

	الأشعة الشمسية الأولى التي خرجت من وراء الجبل الذي يطوق المدينة. كانت مفرطة النور، متوغلة في الضباب الذي بدأ يتصاعد من البحر و يغلف القارب الصغير الشعاع الذي تسرب مثل الشلال، أعطى لمعانا خاصا للأتربة.		
13	32- كانت الأشعة قد اخترقت جزئيا الضباب الكثيف مخلفة وراءها إشعاعا قويا غطى على الظلال الفجرية الأخيرة و كسا البحر بغلاف يشبه في لمعانه انعكاسات المرايا العملاقة.		
18	33- كان البحر مثل المرآة، لونه تغير من زرقة حادة في مثل هذا الموسم إلى لون نيلي يميل نحو البنفسجي الغارق في بياض ناصع رغم بياض الفجر.		
56	34- منذ الصباح تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل اغريس مشكلة مظلة سوداء على الحقول و المزارع. حتى حوافي وادي الحمام الساخن تصير صفراء من كثرة الجراد العلق بالأطراف و شجيرات الديس و المارمان التي تكسو أطراف الوادي.	سهل/ وادي	
64	35- بدأت الشمس تنزل شيئا فشيئا على سهل اغريس بعد أن غطته بغلالة من الصفرة اللامعة غيبت كل التضاريس التي تنبت على ظهر السهل الواسع.		
73	36- أمطار أيام الخريف(..) جعلت سهل غريس يخرج من الموت و العطش. مياه وادي الحمام التي غادرت الجنبات منذ الصباح الباكر تدفقت على التربة الجافة، فدفعت ببعض النباتات الخضراء إلى الخروج من بين الشقوق و الأراضي المتصلبة و الجافة.		
65	37- تبدو مدينة معسكر ببناياتها الجيرية غير منتظمة، كومة من الحجارة ذات ألوان بيضاء و ترابية حائلة، تتراص ثم تنفتح مخلفة بين الكومة و الكومة فضاءات و هواءات من الخضرة أو التربة الحمراء. تنام على حافة السلسة الجبلية التي تحيط شمالا بسهل اغريس الذي يمتد على مرمى البصر	معسكر	

	و وادي تودمان الذي يتبدد عند مخارج المدينة في شكل سواق صغيرة حتى يتضاءل نهائيا لينطفئ داخل الحدائق و المزارع الكثيرة التي تحيط بالمدينة.		
	38- تبدو معسكر من بعيد كمجموعة من النباتات المتراصة المتداخلة بدون انتظام، غارقة وسط مجموعة من الحقوق لتي تغطي كل مداخلها.		73
	39- كانت شجرة اللوز التي تعرت من كل شيء قد انحنت كثيرا أكثر مما يتحمله جذعها. مسحت الريح و الليل كل ظلال الأشجار التي كثيرا ما تتسلق الحائط كلما تسربت أشعة القمر التي تتوغل من وراء النوافذ القديمة التي تنفتح على ساحة البيت. حتى التينة الخشنة ازدادت قصرا أمام شطحات شجرة اللوز و ظلالها الكبيرة.	حديقة	47
	40- مر أولا نحو كنيسة سانت- هيبار ليقف قليلا على قبر ليوناردو دوفانشي، عند الهندسة القوطية المركبة و الخشنة المسننة قبل أن يتأمل الصفاء الحميمي الذي ينام فيه دوفانشي مستمتعا بالنور الهادئ الذي يتسرب من زجاج النوافذ الملونة و المعشقة بمختلف القطع التي تعكس النور مثل الشلالات الضوئية.	كنيسة	124
	41- أنين الرياح التي لم تتوقف منذ البارح، يسمع من بعيد و هو يخترق الأشجار و النباتات المتوحشة الكثيفة التي كانت تميل حتى تمسح الأرض برؤوسها ثم تقوم لتنحي من جديد، حتى رتل الحيوانات التي كانت تقطع الخلاء كانت تتكاثف فيما بينها و تتقارب لتقي نفسها من شر البرودة القاسية.	هضبة	159
	42- كانت الثلوج التي بدأت تذوب في السفوح، ما تزال عالقة بالأشجار و النباتات الغابية الكثيفة، من بعيد تلمع كمرايا عاكسة لشمس صافية الأشعة.	مرتفعات	117

	جبل	43- علـى قمـم جبـال الونشـريس، لا يسـمع إلا حفيـف الأشجار و هي تئن. تتمايل غصون البلوط و الصنوبر الحلبي عميقا حتى تلامس الأرض لتقوم من جديد و كأنها تقاوم موتا محتوما.	273
	مقام	44- موقع مقام لالة مغنية صغير، محاط بقليل من أشجار الصنوبر التي تغطيه و تغطي المقبرة الصغيرة التي تحيط بـه من كل لجهات.	330
		45- مقام سيدي إبراهيم الواقع على هضبة صغيرة، فوق وادي يستحم فيه الزوار عادة كلما زاروا المقام الذي يسجيه القصب و شجر الرمان.	420
	قصر	46- عتبـة البـاب المؤديـة إلـى البهـو الطويـل الـذي ينفـتح مباشرة على الصالة التي كان الأمير يرتاح بها عادة يقرأ.	286
		47- غيــر جلســته و تربــع علــى الهيــدورة الخشــنة الموضوعة على الحصير الكبير، فقد كان يجد صعوبة كبيرة في المكوث طويلا على الكرسي أو حتى على الكنبة الخشنة.	291
	فضاء جغرافي مفتوح	48- كانت الرياح تعوي كالذئب الجائع. أوراق الأشجار العملاقة تتطـاير فـي كل الجهـات، صـفراء منكسرة، تعلـو ثـم تنـزل متدحرجـة بهـدوء لتستقر علـى الأسطح و علـى حافـات نهـر اللـوار و علــى مياهــه التــي تختـرق أطـراف المدينـة و جنبات قصر أمبواز.	495

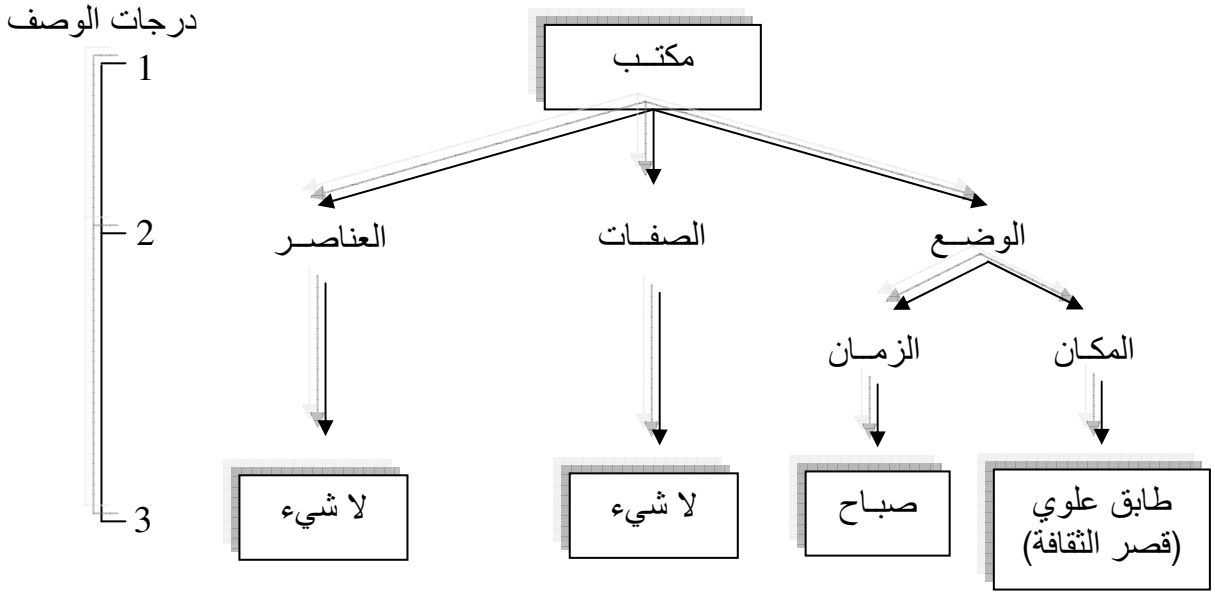
	غابة	49- في الغابة يلتقي كل شيء مخلفا وراءه رائحة مسكرة و خاصة النوار و المارمان الذي يعرش في كل مكان و العرعار المعطر برائحة الحلازين و نسغ النباتات و الحرمل و أشجار الصفصاف و البلوط و الأرز و زهر الرمان و اللوز و مياه الوديان و الضفادع البرية التي تطلق روائح كثيفة كلما شعرت بقوة حية تعبر أمكنتها الحيوية...لا شيء يخترق المسامع إلا خشخشة الشجارو هي تتداخل فيما بينها و أزير الحشرات الصغيرة التي تتوالد في هذه الأمكنة الرطبة بكثافة و خرير المياه الذي يسمع من بعيد في شكل همهمات خفيفة.	293
	مخزن	50- استقر التابوت باستقامة متناهية في ظلمة لم تكن تخترقها إلا الشمعات التي كانت تشتعل بسخاء و تتآكل في صمت. كتب على الحائط البحري الخشن الذي أسند عليه التابوت شعار مونسينيور ديبوش الذي شغله طوال حياته: ita et nos faciamus.[*]	549

تأخذ الموصوفات المكانية في هذه الروايات تشكيلات متقاربة، على أن معظمها لا يأخذ مقاما طباعيا كبيرا، حيث لا ينثال لسان الشخصية المتحدثة لتغرق في وصف تفصيلات أجزاء الفضاء الجغرافي، إذ إن الميزة العامة التي تطغى عليها جميعا اقتضابها.

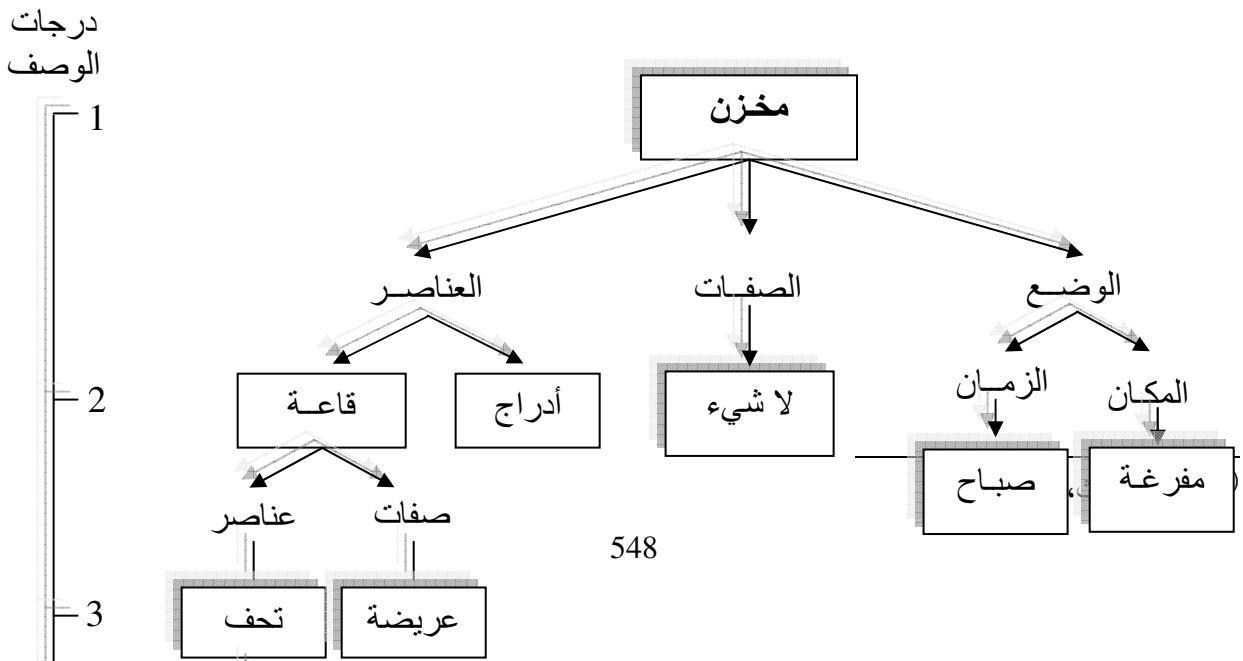
لا يحمل المنقول الأول في رواية (حارسة الظلال) تحديدات و تفصيلات كثيرة لأركان المكان، إذ جاء وصف المكتب مقتضبا جدا بل متقطعا؛ إذ سرعان ما يعود الراوي إلى مقاطعة السردية بعد قطعة وصفية قصيرة جدا، لا تمد القارئ بمعلومات كثيرة عنه، إذ

[*] افعلوا مثلي.

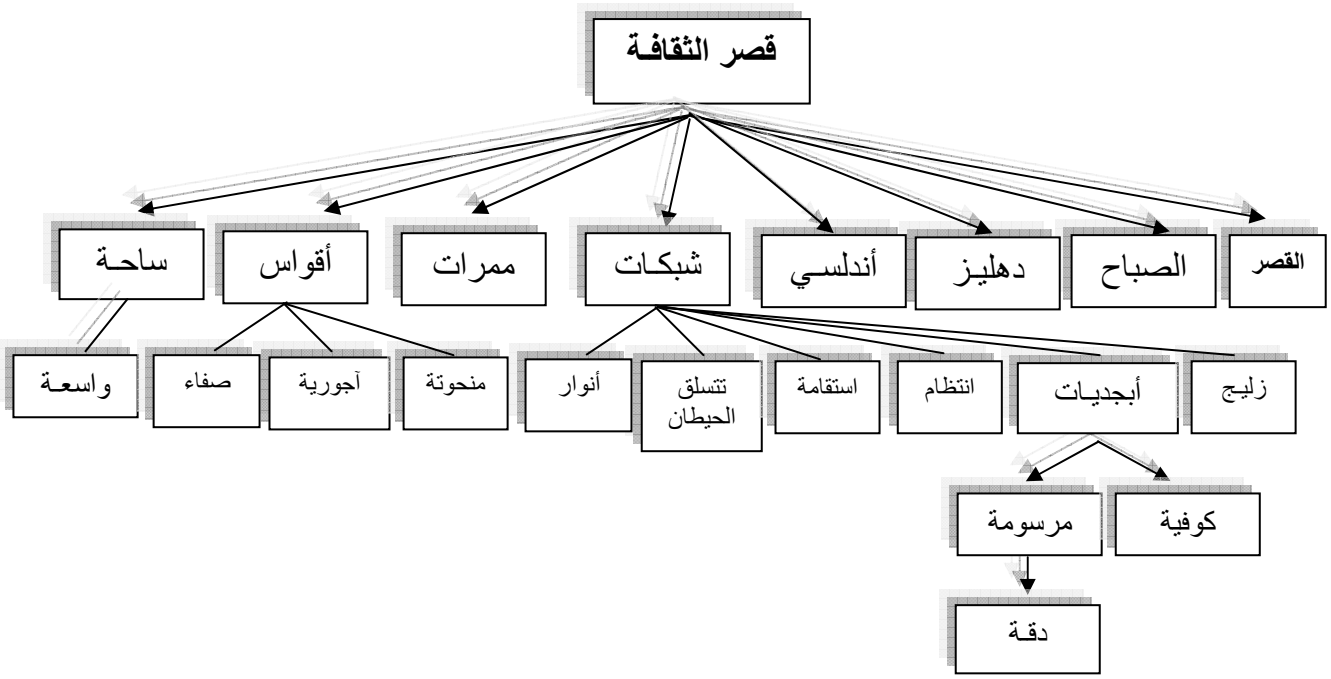
تبقى مجرد تلميحات. و إن نحن حاولنا إخضاع هذا الفضاء الجغرافي لقانون شجرة الوصف كما قدمناها في الشق النظري آنفا[1]، فإننا نحصل على الترسيمة التالية:



يقف المخزن الموصوف في المنقول الثاني في مرتبة أفضل من حيث كمية المعلومات الوصفية، على أن الراوي لا يقدم من تفصيلاته إلا جزءا ضئيلا، ليغلف جوانبه الأخرى بضبابية؛ تفتح شهية القارئ لتشكيل بقية أجزاء الفضاء الجغرافي، و سنقدم فيمايلي ترسيمته:



و خير من هذه الترسيمة، الوصف الذي قدمه حسيسن لجزء من قصر الثقافة:



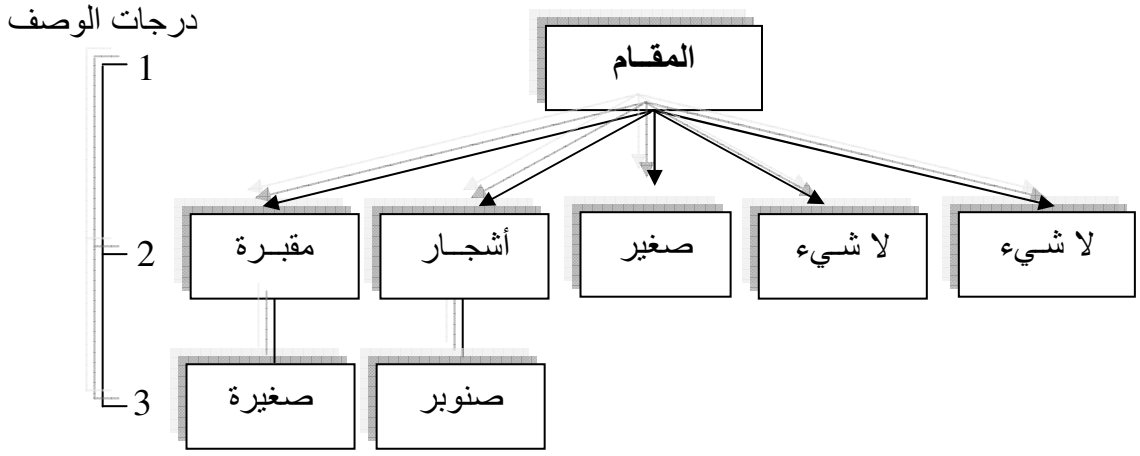
قصر الثقافة فضاء جغرافي كبير، و الأكيد أنه يضم تفصيلات مكانية متناهية في الدقة، على أن الراوي لا يقدم إلا جزءا بسيطا منه، عرض صفتان، و تدرج في عرض عناصره على وجه الخصوص و التي تتفرع بدورها إلى التفصيل في عرض صفاتها، حتى بلغت شجرة الوصف مستواها الخامس.

و شبيه بهذه الموصوفات المنقول رقم (39) في رواية (كتاب الأمير) الذي يتعلق بوصف لما تتضمنه الحديقة المقابلة لمنزل ديبوش، و التي لم يدقق فيها النظر، حيث أشار إلى بعض أجزائها، و إن كنا نلحظ ارتباط تلك الأوصاف بنفسية الشخصية المتحدثة، كما

هو حال المقبوسات رقم (20) و (40) و (41) و (42)، و جميعها أوصاف لفضاءات جغرافية مفتوحة، تفنن أصحابها في رسم قطع من أجزائها ذي الصورة البهية أحيانا والمريرة أحيانا أخرى، و جلها تمثل مظاهر الطبيعة من أشجار و أعشاب و جبال، انعكست عليها فصول السنة، فتركت بصماتها عليها.

لقد اهتم راوي (كتاب الأمير) كثيرا بوصف الطبيعة؛ بوصفها صورة عن عواطفنا، على أنها تبقى مقتضبة في عمومها، لم تستقص عناصر المكان و تبحث في نبش أجزائه، و تقف الكنيسة بدورها في هذا المضمار، إذ جاء وصفها خلوا من التفاصيل أو الاعتماد على مصطلحات فنية دقيقة من أنواع الزخارف و جماليات تلك الهندسة القوطية، التي ظلت بهذا الوصف غامضة في ذهن القارئ. لقد التهم الوصف بهذا الشكل الأشياء في عجلة.

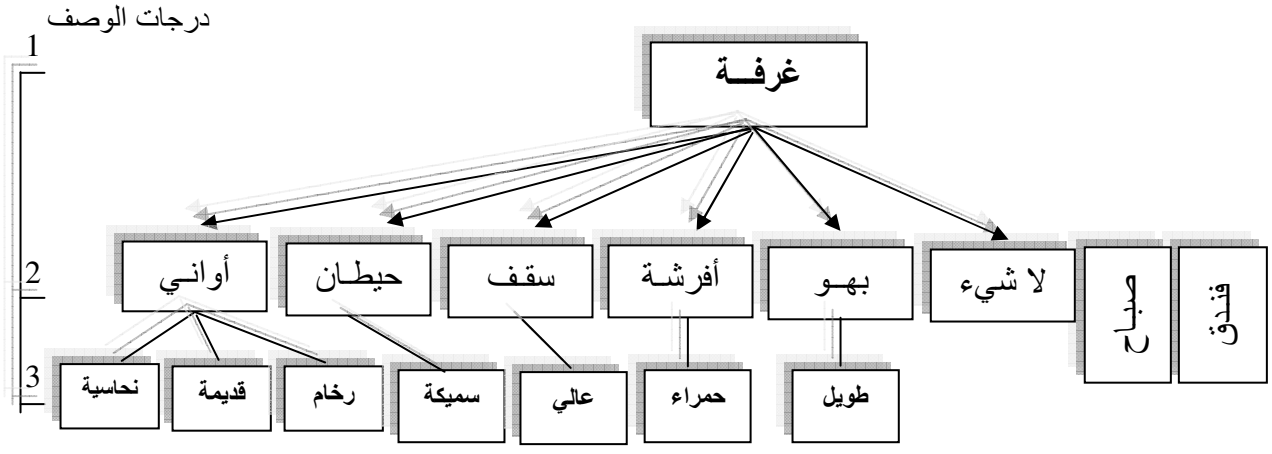
بدرجات وصف ضئيلة و عناصر و صفات قليلة تظهر فضاءات هذه الرواية مثل وصف مقام سيدي إبراهيم في المنقول (45)، الذي لا يضيف للقارئ معلومات كثيرة و دقيقة، و مثله المقبوس رقم (44) الذي يصف شقا ضئيلا من فضاء مقام لالة مغنية، الذي لا يخالف في تشكيله الفضاءات الجغرافية الآنفة الذكر، و سنقدم فيما يلي ترسيمته التي لا تبين عن أي اختلاف في أوصاف الروايات السابقة:



و شبيه بهذه الموصوفات ما أورده حسيسن في رواية (حارسة الظلال) عن بناية مديرية الأمن(4)، التي تشابه في درجات و صفها معظم الأفضية الجغرافية الموصوفة، التي لا يدقق راويها في النظر في أجزائها، و لا يعطينا إلا النزر القليل من تفصيلاتها الدقيقة، و مثل ذلك مضمون الوصف(9) و (10) و (11) و (14)، الذي يتعلق بوصف لسجن وهمي، و يكون مثار ذلك بعث جماليات هذه الأفضية الجغرافية، و تعبيرا عن أمزجة نفسية بالدرجة الأولى.

إن الوصف بهذه الطريقة « يترجم العلاقة الجوهرية القائمة في صلب الرواية بين الإنسان (المؤلف أو الشخصية) و العالم المحيط، فهو يفر منه أو يعوضه بآخر أو يغوص فيه ليسبره و يفهمه أو يتعرف من خلاله إلى نفسه».[1]

غرفة الفندق بأمستردام في رواية (شرفات بحر المشال) و في المنقول (17)، تضم بدورها قطعا مكانية و أشياء تتزين بها، أعادها الراوي إلى القرن السابع عشر، و سنقدم فيمايلي ترسيمتها:

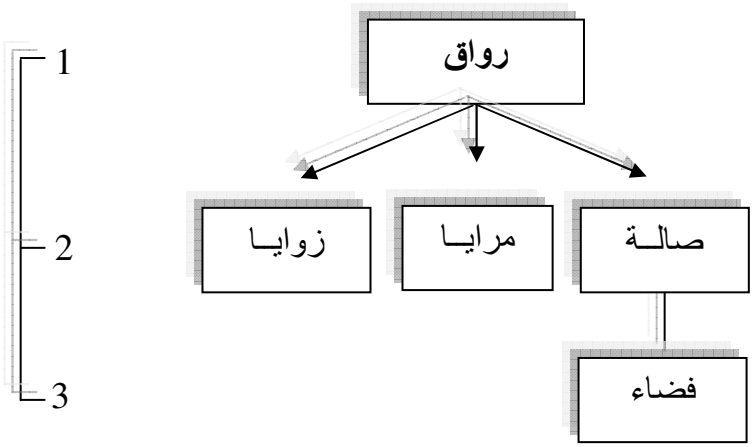


لقد جاءت درجات وصف الغرفة في فندق كنال هاوس أقل وصف المخزن و قصر الثقافة في (حارسة الظلال)، على أنها تطابق ما ورد عن المكتب، على أنها أكثر دقة، إذ لا

[1] رولان بورنوف و ريال كيلي، "معضلات الفضاء"، مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص 118.

يحمل وصف المكتب من الصفات و العناصر أي شيء، في حين زخرت هذه الغرفة ببعض الأجزاء المكانية من رسم للسفن و الحيطان و غيرهما، و يمكن أن نلحظ تلك الثنائية التي وردت بها، فالبهو طويل و السقف عالي و الأفرشة حمراء.

و بدرجات الوصف نفسها يظهر المقبوس رقم (19)، الذي يكتفي فيه الراوي برسم خطوط عريضة للرواق و إعطاء ملامح عامة له فحسب، على انه يخالف الموصوف السابق في ضآلة المعلومات المقدمة حوله، و المبين في الترسيمة التالية:



و على خلافه يظهر وصف منزل آن فرانك، الذي يظهر درجات وصف أكبر، و احتفاء أكثر بموجوداته، حيث يضم حجرا متعددة و قاعة أورد بعضا من أشيائها التي تتفرع بدورها إلى عناصر أخرى، إضافة إلى الإشارة إلى حجرة آن فرانك، التي نحسبها أكثر تميزا في البيت ككل.

يتميز متحف آن فرانك في رواية (شرفات بحر الشمال) كثيرا، و هو يعطي صورة واضحة عن نفسية الراوي- البطل الموجوعة و المثقلة بأحزان الماضي، التي تشكل أحزان أسرة آن فرانك و مآسيها. إن « المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية و من جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها».[1]

فقبل أن يعرّج ياسين لوصف منزل العائلة، يحدثنا عن شق من حياة هذه العائلة في مقاطع سردية سابقة مملوءة بالأوجاع، ليأتي فيما بعد على الصورة ذاتها، و من هنا تتأتى وظيفة الوصف التفسيرية.

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 114.

و مثل هذا وصف مستشفى مايو، الذي يضم بنايات و حيطانا و أسلاكا و أشجارا و غيرها من المواضع التي يتفرع بعضها إلى عناصر و صفات أخرى، على أن السمة التي تطبع هذا المقبوس خضوعه لنفسية صاحبه الموجوعة، و التي نلمسها بحق في ألفاظ مثل: صماء، و هرمة، و ميتة، و المقابر، و الإهمال.

و إذا كان مستشفى مايو مكانا مرجعيا، فليس من الضرورة أن تكون أوصافه كذلك؛ باعتبار أن الكاتب يلعب لعبة التمويه لقارئه، حيث لا توجد هناك مطابقة حرفية، بل هناك شحن لهذا الواقع « شحنات مختلفة من المشاعر و الأجواء النفسية. إن الكاتب يصطحب القارئ من يده، مثلما يفعل الدليل الحاذق بوجهه في هذا العالم الذي قد يكون مستقى من الواقع في النهاية من صنع خياله».[1]

يتخذ وصف بناية الأرشيف في المنقول (21) الصفات عينها المذكورة آنفا، و كذا بيت البطل(22) الذي جاء مقتضبا في صفاته و عناصره، حيث ذكر جزءا ضئيلا من مكونات المنزل فقط دون تفصيلات كثيرة، و كذا مقبرة المنسيين(25).

لا تحفل (طوق الياسمين) بوصف أمكنتها، بقدر ما تزخر بمقاطعها السردية التي تعمل على سريان الأحداث و تطورها، على أن أوصاف أفضيتها الجغرافية لا تختلف في تشكيلها عن الروايات السابقة، إذ جاءت مقتضبة لا تحفل كثيرا بذكر أجزاء طوق الياسمين المكان الساحر العجيب، حين اكتفت بملفوظات قليلة: (نباتية- نبع النهر- صفاء- الضباب- المياه- النور).

يختلف طول المقاطع الوصفية في رواياتنا، على أن معظمها لا يبلغ العشرة أسطر، بل جاءت مقتضبة في مجملها، إذ قد تقارب سطرا واحدا في بعض الأحيان، كما تتميز جميعها بضبابية في وصف المكان، كما أن كثيرا من المقاطع تتخللها مقاطع سردية، إلى درجة انكماش الوصف الخالص إلى كلمات بسيطة و أسطر قليلة، كما هو ماثل في المنقول السابق.

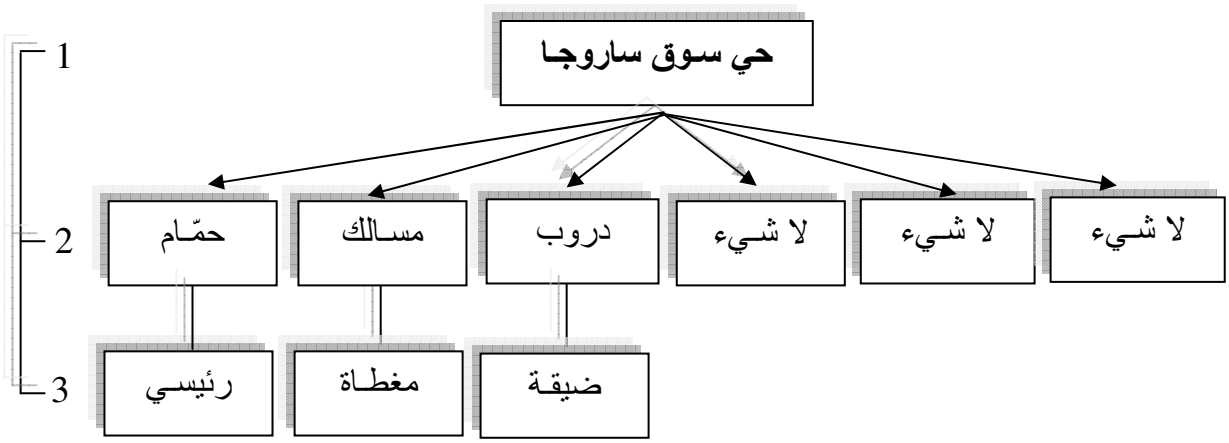
إن الأوصاف في هذه الأعمال جاءت قصيرة، لم يولها الروائي قيمة عظيمة، و لا يتوقف عند تفصيلات الفضاء الجغرافي المعروض، إذ يمر عليه أحيانا مرور الكرام، فلا

---

[1] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

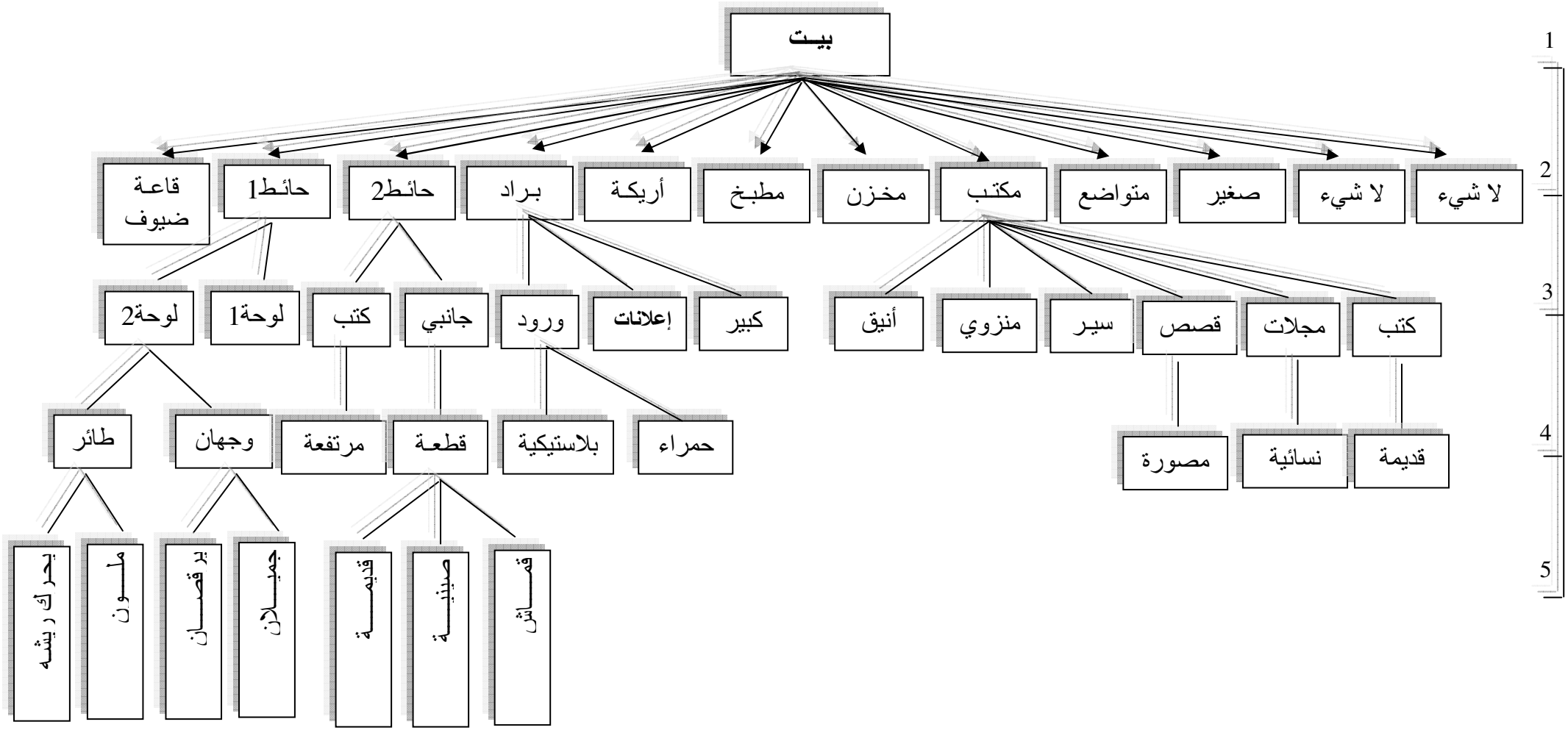
يتجاوز وصفه ثلاث كلمات متجاورة، على الرغم من احتفاء رواياتنا بالفضاء الجغرافي و اعتمادها على التنقلات المكانية.

بدرجات وصف أكبر يظهر وصف حي سوق ساروجا الشعبي (26)، الذي سنقدم ترسيمته فيما يلي، لنلحظ أنها تطابق الموصوفات السابقة في الروايات الآنفة الذكر، و ذلك في درجات وصفها و ندرة المعلومات المقدمة حول الفضاء الجغرافي الموصوف:



و مثل هذه الصفة تنطبق على المنقول رقم (28)، حين يصف الراوي المكان في كلمات بسيطة لا تقدم شيئا كثيرا للقارئ، على أن سمة هذا الموصوف التصاقها الشديد بنفسية صاحبها.

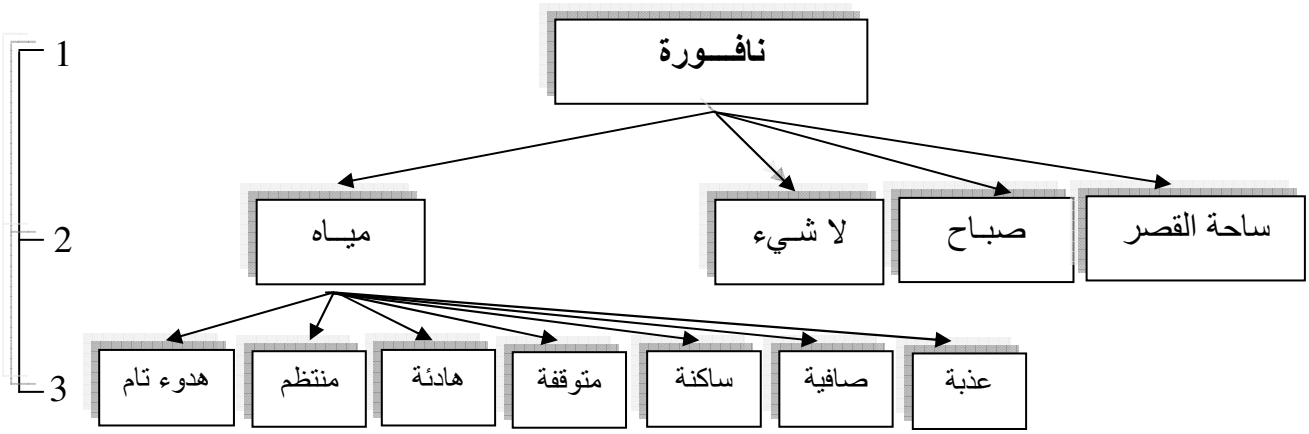
و لعل المنقول الأكثر عمقا في مضامين الوصف هذه، وصف الراوي- البطل لبيت الزوجية الذي جمع مريم بصالح، و سنحاول فيما يلي وضع مخطوطته:


بيت
لا شيء
لا شيء
صغير
متواضع
مكتب
مخزن
مطبخ
أريكة
براد
حائط2
حائط1
قاعة ضيوف
كتب
مجلات
قصص
سير
منزوي
أنيق
كبير
إعلانات
ورود
جانبي
كتب
لوحة1
لوحة2
قديمة
نسائية
مصورة
حمراء
بلاستيكية
قطعة
مرتفعة
وجهان
طائر
قماش
صينية
قديمة
جميلان
يرقصان
ملعون
يحرك ريشه
1
2
3
4
5

يعد هذا الوصف من أغنى الأوصاف و أعمقها في الروايات موضوع الدراسة إلى جانب وصف جنينة المدينة في رواية (حارسة الظلال)، حيث يصف الراوي منزل الحبيبة بعد أن فارقته و تزوجت بغيره، فهل هو يسهب في ذكر تفصيلاته هروبا من لحظة العزلة التي يعيشها في تلك اللحظة ؟ أو أنها نظرة متفحصة تحاول تفادي عيني الحبيبة و الغوص فيهما ؟

ازدان هذا البيت ببعض الأثاث الذي يمثل « مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية، و لذا نشأ ما يسمتى بفلسفة الأثاث» [1]، و بهذا سيحمل الأثاث رموزا خاصة دالة و دلالات معينة يرتضيها واصفها، و إن كانت الأوصاف ككل تكرّس رسما واحدا هو تواضع البيت الذي يحاكي بساطة المحبوبة و عزلتها داخل خواء و فراغ أجبرت عليه.

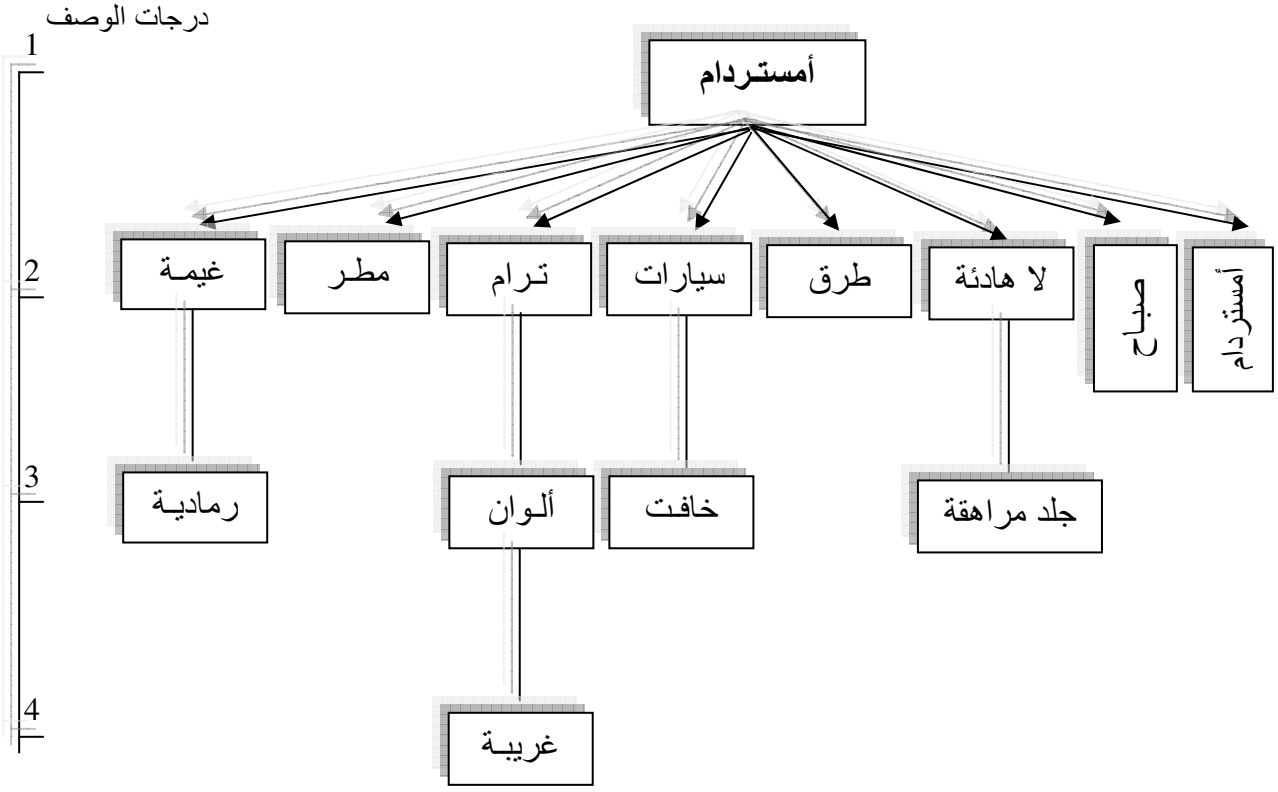
تتخذ الروايات الأربعة إلى جانب ما ذكرناه آنفا، طريقة أخرى في وصف أفضيتها الجغرافية، إذ تبعثر أحيانا تفصيلات المكان الموصوف على صفحات المتن ككل؛ حيث تعمد الشخصية إلى كشف جزء من عناصر المكان و صفاته، لتقطع الحديث عنه و ترينا جزئيات منه في صفحات تالية، و يظهر ذلك في وصف نافورة قصر الثقافة في رواية (حارسة الظلال) ضمن المنقولات (5) و (6) و (7) و (8)، حيث إن دمجناها سنحصل على الترسيمة التالية:



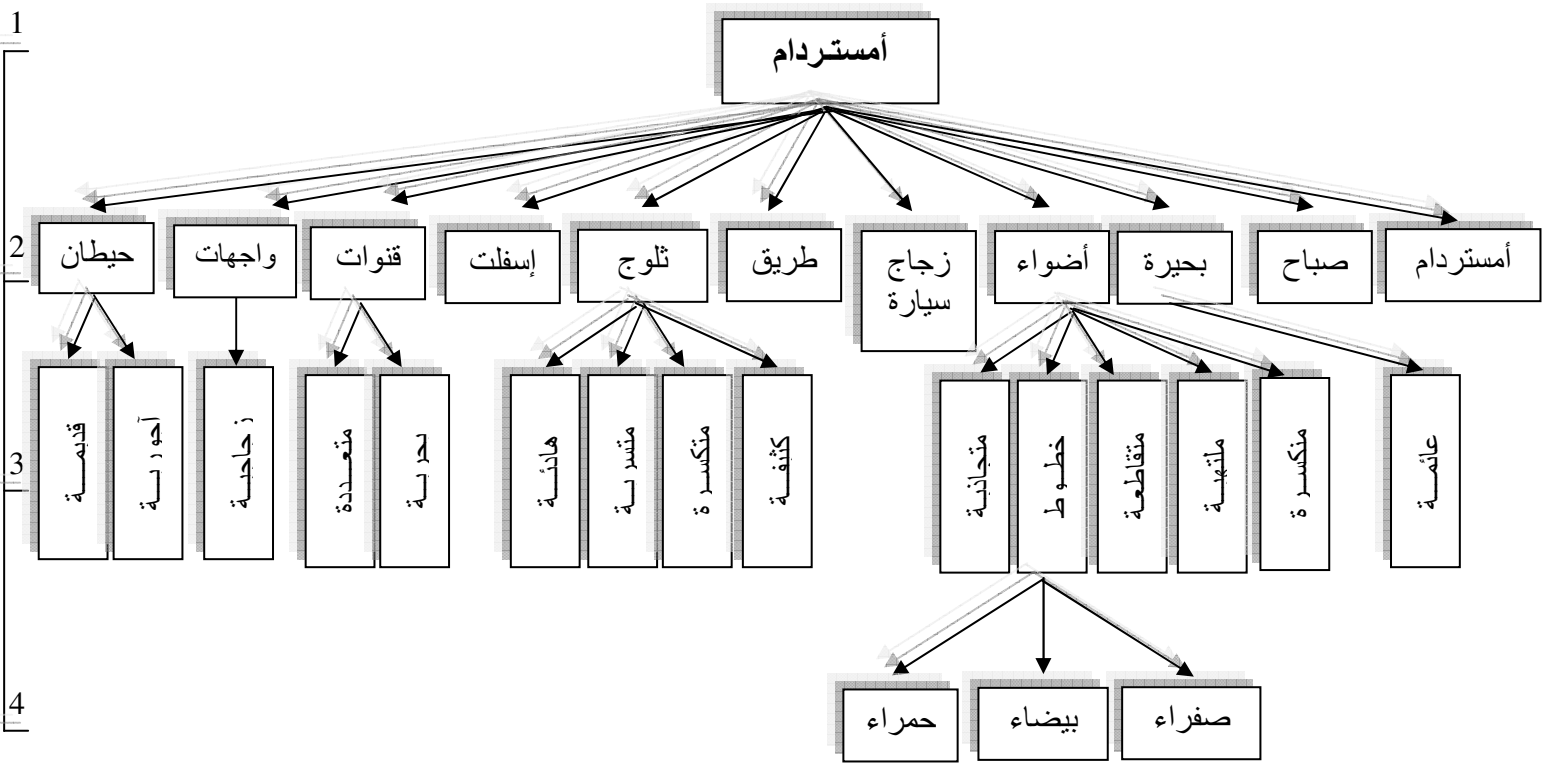
[1] المرجع السابق، ص 139.

و يشابه هذا الوصف وصف مدينة أمستردام في المنقول (15)، و البيت المغربي في المنقولين (23) و (24)، و وسط البحر في المقبوسات (30) و (31) و (32) و (33)، و السهل و الوادي في المنقولات (34) و (35) و (36)، و معسكر في المنقولين (37) و (38)، و قصر أمبواز في المقبوسين (46) و (47). و جميعها أفضية جغرافية ترى بعضها يبقى ثابتا لا يتغير شكله كما هو حال النافورة الموصوفة في رواية (حارسة الظلال)، على أن هناك أمكنة قد تبدل عناصرها و صفاتها بتغير المقام.

حيث يصف الراوي في المنقول (17) جمال مدينة أمستردام التي زارها مرة، فأورد بعضا من عناصرها، و إن كانت قليلة على العموم؛ نظرا لاتساع رقعة ذلك الفضاء الجغرافي، و هي هنا شبيهة بالنافورة في كثرة العناصر، و وصف المخزن في درجات وصفه في رواية (حارسة الظلال)، و سنقدم فيمايلي ترسيمتها:



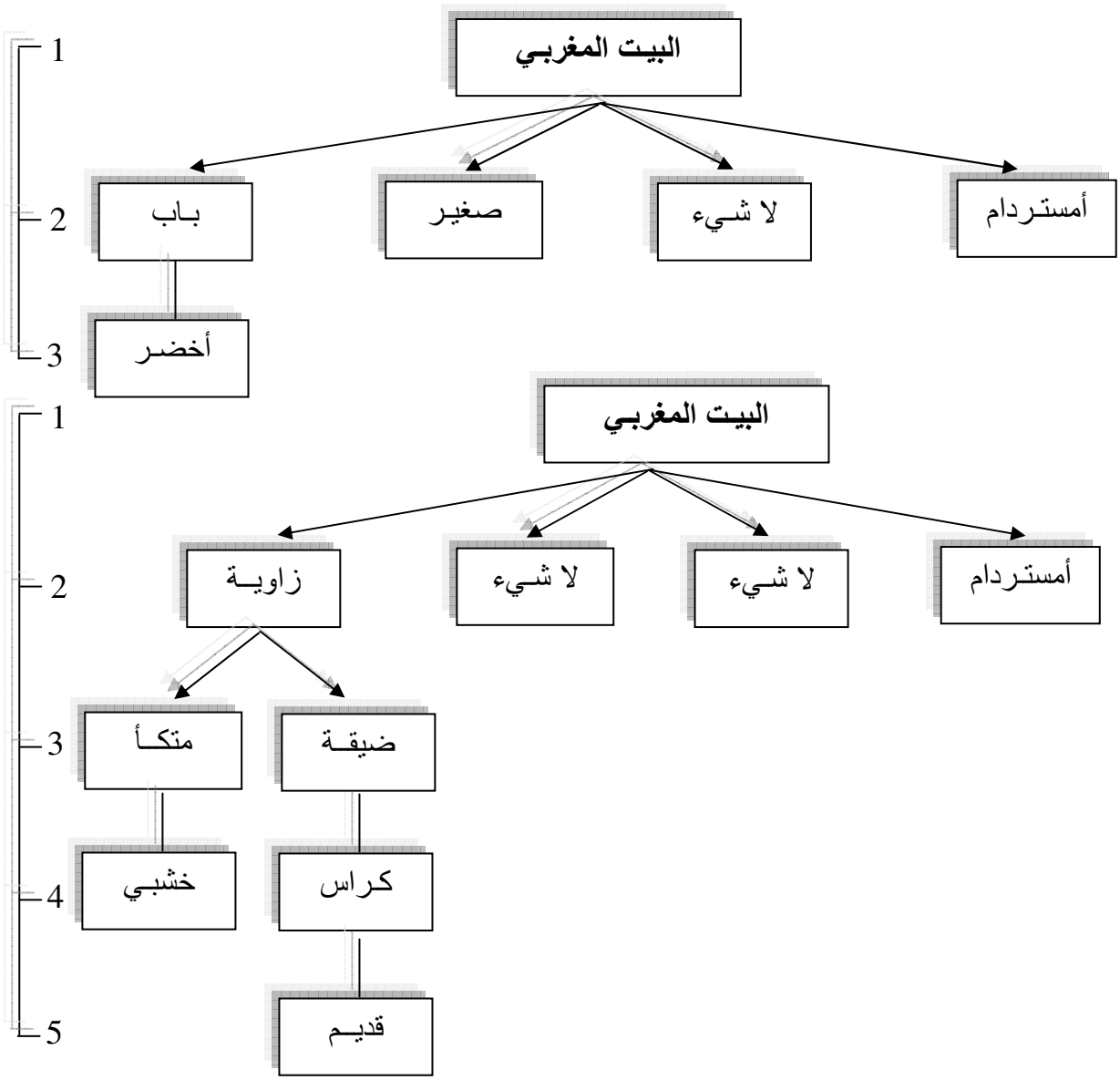
و قد أضاف الراوي إلى هذه الصفات و العناصر مواد أخرى في المنقول (16) نقدمها كمايلي:



تختلف الترسيمتان في درجات الوصف و عدد العناصر و التفاصيل المكانية المرتبطة بالفضاء الجغرافي الموصوف، فالترسيمة الثانية أكثر عمقا؛ حيث تزيد بدرجة واحدة عن

الترسيمة الأولى، كما أن عناصرها جاءت أكثر، على أنها جميعها تشترك في كونها تضفي لمسات ساحرة على مدينة أمستردام، كما أنها تخضع لنفسية الشخصية المتحدثة في ذكر ملفوظات مثل: (غيمة- خافت- رمادية- متكسرة- ملتهبة) و هي ألوان داكنة تدل على نفسية ياسين الحزينة.

يلج الراوي بمدينة أمستردام مواضع جغرافية متعددة، عكف في بعضها على إمدادنا بأوصاف تتفاوت من حيث الطول و القصر، على ما يميزها في هذه الروية إيجازها، و مثل ذلك وصف البيت المغربي في المنقولين (23) و (24) اللذين سنقدم ترسيمتهما على التوالي فيمايلي:



ورد هذان الوصفان منفصلين، إذ قدم بعضا من تفصيلاته في موضع و أورد بعضا آخر في موضع آخر، و هذه سمة تطبع مجمل الروايات موضوع الدراسة.

و إذا أمعنا النظر في الترسيمتين السابقتين لاحظنا اختلافهما في درجات الوصف، و إن تدرجت الثانية إلى الدرجة الخامسة، إلا أنهما لم يفصلا الحديث في أركان هذا البيت؛ ليذرا الباب شارعا لتخيلات القارئ. فقد أورد المنقولان صفة واحدة من صفات البيت، و عنصران هما بابًا و إحدى زواياه فحسب، و التي أورد فيها كذلك تفصيلات صغيرة جدا.

تزخر رواية (كتاب الأمير) بسرد تفصيلات الفضاء الجغرافي في مواضع متقطعة، و يتجلى ذلك في أوصاف قصر أمبواز و البحر و السهل و الوادي، التي أظهرت جميعا قِصرا في مقاطعها، على أن مضامين الوصف الثلاثة الأخيرة تتوزع فيها صفاتها و عناصرها، و لربما حملت صفة سلبية؛ حيث تكررت فيها نفس العناصر، على أنها تتخذ الصفة ذاتها، إذ تحدث الراوي في المنقولات (34) و (35) و (36) على أجزاء من سهل اغريس و وادي الحمام، اللذين لفهما الراوي ببعض الأوصاف غير الدقيقة، و كذلك حال أمكنتها الفرعية مثل بابها و بهوها الطويل، و بعضا من أفرشتها، و هي جميعا لا تقدم أوصافا دقيقة.

و مثل هذا المنقولات رقم (30) و (31) و (32) التي حضر فيها البحر، و في مكان قريب من اليابسة، تتطابق فيها درجات الوصف و تتميز الأوصاف بكثرة العناصر و تعددها في فضاء جغرافي مفتوح على السماء. يظهر البحر بتموجاته و سفنه و زرقته، مع بروز أوصاف تتعلق بنفسية الشخصية المتحدثة، حين يظهر سواد كثيف و لون نيلي و بياض و نور و هدوء، مع صمت مطبق، و شعاع و ضباب يغلف المكان.

هذه الضبابية تغلف أمكنة الروايات موضوع الدراسة، إلى حد أنها قد تبلغ مجرد تلميحات عامة؛ تترك الباب مفتوحا لافتراضات القارئ و تخيلاته، مثل قول الراوي عن الأمير: « و تأمل المكان طويلا. أعجبته الهندسة المعقدة للمكان و التي توحي بقدامة عريقة».[1]

إن هذه الكلمات لا تحمل في طياتها صورا للمكان، بل هي خطوط عريضة لتخطيط إطاره دون الالتفات إلى تفصيلاته الدالة، فكلمة (الهندسة المعقدة) لا توحي بشيء للقارئ، بل إنها تبقي الصورة معتمة.

---

[1] كتاب الأمير، ص 531.

و داخل بعض الأفضية الجغرافية تحضر أشياء عكفت الشخصية المتحدثة على رسم جمالياتها، و إن كان عددها قليلا، و حضورها باهت ضمن المساحة النصية.

و الشيء « عنصر من عناصر العالم الخارجي عن الإنسان و يستطيع الإنسان أن يتمسك به و يعالجه».[1]

و يؤدي الشيء وظيفتين، حيث يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي، كما أنه يحمل دلالة ما داخل النص.[2]

لقد عمد الراوي في رواية (شرفات بحر الشمال) إلى الوقوف مطولا عند لوحة بيدرو المعروضة في رواق الرشكميوزم. يقول: « شدتني التفاصيل أكثر من الموضوع العام. مدرج مصارعة الثيران يعج بالناس الذين كانوا يصفقون جميعا و يصرخون. الأيادي مرفوعة كلها و هتافات الناس تنطلق في حركة مشتركة كأنها في ملعب كرة قدم.
كنتُ أتمنى أن أسأله عن الوجوه الموضوعة في الزاوية التي لم تكن تصفق و كأنها لم تكن معنية بما كان يدور في الحلبة. على هامش المعلب، بنايات قديمة تشبه القصبة العتيقة و الأسواق الشعبية. في قلب الحلبة رجل مطرز اللباس يرفع يده اليمنى الملطخة بالدم التي كانت تحتضن السيف و أذني الثور المنكسر على ركبتيه الأوليين. دم على الأرضية. و سماء صافية لم تكن معنية بما كان يحدث على الأرض».[3]

يتخلل هذا الموصوف مقاطع سردية، و هي سمة تطبع الموصوفات المذكورة آنفا. اقترب ياسين من هذه اللوحة الجزائر اليوم (Argelia Hoy)، و قد أثارته ألوانها الحمراء، و ربما عبّرت تلك عن حال جزائر التسعينيات، حين طغت الفوضى و انتشر الذعر و الدم الذي ملأ يديّ المجرم و غطى جثة الضحية. و لعلنا أدركنا تلون تلك الأوصاف بنفسية ياسين الموجوعة، لقد ساعدت بحق على تحليل نفسيته و تطورها و الغوص في أعماقها و اكتشاف دواخلها، و كنا قد شهدنا هذه السمة في موضوعات كثيرة ماضية.

---

[1] سيزا قاسم، ص 136.
[2] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
[3] شرفات بحر الشمال، ص 130.

و شبيه بهذا الوصف الموصوف التالي: « لباسها الأبيض بكل الألوان، البربرية النارية و المعشق بالذهب و الأحزمة المحلية، يشع من بعيد. الشال الأسود المرقط بنجوم صغيرة كلما لامسها الضوء ازدادت إشراقا و لمعانا يذكر بالأندلسيات العريقات».[1]

يصف ياسين لباس حنين الشاعرة الجزائرية المكرّمة في أمستردام، و تظهر المسحة الجمالية في ذاك الوصف الساحر المرتبط أساسا بنفسيته و ذاكرته التي ارتبطت باسم قديم هو نرجس.

يظهر اسم كنزة، و قد نُصب لها تمثال قبالة البحر. يقول ياسين عنه: « التمثال لم يكن كبيرا و لكنه كان شديد البياض، ناصعا و حميميا و كلما وسخته الرطوبة نظفته أمواج الليل. نظرت إليه طويلا. تمثال رخامي لامرأة لباسها الكلاسيكي ضائع في الهواء تخترق بذراعيها الفضاء، باتجاه البحر كأنها تصرخ لاسترداد شيء سرق منها و لكنها لم تفقد عزتها و قوة نظرتها».[2]

كنزة امرأة جزائرية عاشت قسوة المنفى في أمستردام و فضلت إنهاء حياتها بالانتحار ليخلدها زوجها بتمثال، تظهر أوصافه حُسنا و بهاءً يطابق نفس الشخصية المتحدثة، و ولوعا بقصة صاحبته، التي رمت بنفسها في البحر؛ لولوعها الشديد به.

يصف حسيسن في رواية (حارسة الظلال) رسالة طردة من العمل قائلا: « فتحتُ الدعوة لم تكن مغلفة و لكن كانت عبارة عن ورقة مطوية على اثنتين و محكومة في الزاوية بمشبك صغير، على ظهر إحدى جهتيها كتب بالأحمر urgent» [3]، أو وصف أحد الأحصنة التي يزخر بها قصر سان كلو في بيت البرنس- الرئيس. يقول الراوي متحدثا عن الأمير: « وقف قليلا على حصان أبيض كثير الرشاقة و النحافة و الرقة»[4]، و تبقى جميعا، كما هو حال الموصوفات الأنفة الذكر مقتضبة و غير متعمقة.

و بعامة نقول: إن مضامين أوصاف الأفضية الجغرافية الواردة في الروايات موضوع الدراسة تتبع إحدى طريقتي الوصف المذكورتين آنفا، و هي الانتقاء حيث لا تفصِّل الشخصية المتحدثة في عرض أجزاء المكان بالتفصيل، إذ تكتفي برسم بعض أشيائه و موجوداته فحسب، و هي طريقة تفسح للقارئ فرصة أكبر للتخيل.

---

[1] المصدر السابق، ص 276، 277.
[2] المصدر نفسه، ص 241.
[3] حارسة الظلال، ص 234.
[4] كتاب الأمير، ص 510.

إن الوصف في هذه الروايات جاء مقتضبا، يكتفي فيه صاحبه بإحاطة عامة للمكان الموصوف دون تجزئته إلى عناصره و الغوص فيها، فكان بذلك الوصف عاما في غير تفصيل دقيق، و أهملت دقائقه و ظل فقيرا لا يحمل سوى إشارات مقتضبة، من ثم نفسر عدم الاستقصاء الذي ظهرت عليه شجرة الوصف.

و يمكن أن نطلق على معظم الأوصاف الواردة في هذه الروايات بالوصف الذهني، حيث لا يكتسب فيها الفضاء الجغرافي الموصوف « أهمية كبيرة لذلك فهو نادر الوجود، وإنما يقتصر الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان، و من خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة، لأنه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل، و هو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية».[1]

إضافة إلى كل هذا، فقد أدت معظم الموصوفات وظيفتها التفسيرية، و لم يظهر الطابع التزييني و الوظيفة الزخرفية إلا في النادر من الأحيان، مثل ذلك وصف فيلا ميدسيس و جنينة المدينة و قصر الثقافة في رواية (حارسة الظلال)، إذا حذفنا منه بعض الملفوظات الدالة على مزاج الشخصية، و مثل هذه الأوصاف وصف مدينة أمستردام الساحرة و الخلابة في رواية (شرفات بحر الشمال) و طوق الياسمين في رواية (طوق الياسمين)، و الغابة في رواية (كتاب الأمير).

الخاتمة

لقد حاولتُ بعد هذه الدراسة أن أتبين طريقة بناء الفضاء في روايات "الأعرج واسيني"، و في روايات أربع اخترتها لتكون موضوع دراستي، كما كشفت عن خصوصية ذلك البناء، و يمكن أن أجمل النتائج التي تحصلتُ عليها فيمايلي:

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 67.

- يعد الفضاء الجغرافي أكثر المباحث التصاقا بمقولة الفضاء الروائي، إذ يرتبط به ارتباطا وثيقا، حتى إن أهميته تفوق التشكيلات الأخرى، و هو بذلك أول الأشكال و أشدها حضورا؛ باعتباره يتجسد ضمن مساحة مكانية.

- يعتبر مفهوم التقاطب الركيزة الأساس و الأداة الخصبة و الفعّالة لحل إشكاليات الفضاء الروائي، انطلاقا من أن جلّ الدراسات أبانت عن توفر كم زاخر منها ضمن النصوص الروائية، من ثم لاقت التقسيمات الثنائية للمكان صدى واسعا عند الدارسين.

- للفضاء الجغرافي حضور قوي في الروايات الأربع موضوع الدراسة، يمكن أن نقول معه: إنه يكاد يكون الهاجس الأوحد و البؤرة و المركز، فمنه تنطلق الأحداث الروائية، و عليه بنيت عوالم القصص المتخيلة.

- تعتمد الروايات الأربع على تنقلات مكانية كثيرة، حيث إن أبطالها خاضوا غمار رحلات قاسية، و جميعهم كابدوا عناء العيش بأرض الوطن ليرتموا بعدها في أحضان أرض غريبة، من هنا زخرت هذه الأعمال بكم وافر من الأفضية الجغرافية، التي كان لارتيادها دور كبير في سير الأحداث و تطورها.

- تندرج الأفضية الجغرافية ضمن فضاءي الوطن و الغربة، اللذين تجزّءا بدورهما إلى أمكنة تنتشر بالقرية و أخرى بالمدينة، على أن جلّ الأمكنة تخضع بعامة إلى تقطبية رئيسة هي: الأمكنة المفتوحة، و الأمكنة المغلقة، التي نراها أكثر الثنائيات تجليا و بروزا، فكانت بذلك الأساس الذي أقمنا عليه دراستنا التطبيقية.

- تأخذ الأفضية الجغرافية المفتوحة المقام الطباعي الأكبر، و يتصدر" البحر" القائمة بحضوره المميز في الأعمال الروائية الأربعة، و قد عبّر الرواة في مواضع متعددة عن ولعهم الشديد به و عشقهم الدائم له، و قد تنوعت قيمه الدلالية، و تفاوتت من على جنباته الرؤى؛ باعتباره عالما زاخرا و غنيا و مظهرا تجتمع فيه أغلب الدلالات.

- تتنوع التقطبيات ضمن الفضاء الجغرافي الواحد، الذي قد يضم الموت و الحياة في الوقت نفسه، و قد يكون أغناها جميعا فضاء "البيت" الذي يأتي في مرتبة ثانية بعد البحر من حيث الأهمية و الحضور، و بخاصة في روايتي(شرفات بحر الشمال) و(طوق الياسمين)، الذي مثّل فيهما المكان الهادئ البعيد عن صخب الحياة، و وجد فيه بطلاها الحماية و الحميمية.

- أدت معظم الأمكنة وظائفها المنوطة بها، فقد كان السوق مثلا مكان تبضع، و الشارع مكان تجوّل و تنزه، و المتحف و المسرح و الأوبرا أمكنة فرجة و لقاء و تعارف و تحاور، على أنها ارتبطت أكثر من ذلك بالفضاء الجغرافي العام الذي يحويها و انعكس عليها، و بنفسية الشخصية الروائية المتحدثة.

- تطرح أفضية الروايات الجغرافية قضية علاقتها بالمرجعي، و إحالتها على الواقع الخارجي، إذ إن القارئ لمتونها يتبين ذلك الخيط الرفيع الذي يربط بين أمكنتها و الحياة الفعلية. فضمن الفقرات الأولى لكل رواية يُشار إلى موضع أحداث القصة المتخيلة، حيث تحيل روايات (حارسة الظلال) و (شرفات بحر الشمال) و(كتاب الأمير) إلى الجزائر المدينة المتوضعة على الخارطة الجغرافية، و التي تفرّع عنها مواضع نحس على إثرها بأن الرواية قطعة من نسيج الحياة، و إن لم تُشِر رواية (طوق الياسمين) إلى المدينة، إلا أنها تحيل إلى أمكنة مرجعية، و الغاية من وراء كل هذا إضفاء صبغة الواقعي على الأحداث؛ ليؤمن القارئ بمصداقية ما تقدمه الرواية بين يديه.

- تزخر الروايات بوسائل تنقل متعددة قديمة و حديثة أدت وظائف مهمّة في المتن، و أبانت على إحاطة بفترات زمنية متباينة إحداها عصرنا الحالي، و أخرى تعود إلى ماض بعيد، و يتبدى هذا في رواية (كتاب الأمير)، و هي جميعا أمكنة متنقلة في أمكنة أخرى، فتحت مشاهد مكانية واسعة و كشفت عن خبايا و خفايا، ما كان يمكن أن تدرك إلا بركوب تلك الوسائل، التي كان لها دور كبير في الكشف على مساحات فضائية شاسعة.

- يعد الفضاء-رؤية سردية تشكيلا مهما يدخل في بناء فضاء الرواية، و مكوّنا بارزا لا يمكن الاستغناء عنه؛ باعتباره يعبّر عن وجهة نظر الراوي تجاه القصة المتخيلة بما تحويه من أفضية جغرافية و شخوص روائية.

- تعتمد الرواية التقليدية على الرؤية من الخلف، و فيها يظهر تفوق راوي الأحداث على الشخصيات الروائية بمعرفة كل شيء، على أن روايات (حارسة الظلال) و(شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) تعمل على تكسير هذا النمط؛ باعتماد الرؤية- مع أو الرؤية المصاحبة، التي تشكل أبرز تقنيات الرواية الحديثة، و إن كانت رواية (كتاب الأمير) تخالف هذا النهج، إذ يستلم عملية الحكي راويان يمكن أن نسمي أحدهما بالراوي

العليم، و إن كان حضوره باهتا؛ باعتبار أن تفصيلات القصة المتخيلة تسند إلى الراوي الثاني "جون موبي" الذي تقارب رؤيته رؤية الرواة في الأعمال الثلاثة السابقة.

- تتّبع الروايات رؤية داخلية تعبّر عن وجهة نظر الراوي، الذي ندرك بوساطته عالم حكيه، إذ لا يخرج ما يقدمه لنا عن وضع بصماته و فرض انطباعاته و رؤاه و التعبير عن أحاسيسه و ما يجيش بفؤاده في كل ما تلتقطه عيناه. إنه بعبارة أخرى يُخضع أعماله لرؤية أحادية يسيطر بها على عالم قصه.

- يمارس الرواة في رواياتهم تضييقا شديدا في حقل الرؤية السردية تجاه أفضيتهم الجغرافية، حيث لا تخضع لتنويع في وجهة النظر، و إنما تسير وفق خطة مؤطّرة من قبلهم.

- تعددت موضوعات التبئير في الروايات الأربعة و تكاثفت لتشكل مادة خصبة للراوي يعمد إلى إيلاجنا إليها؛ ليعبر بوساطتها عن رؤاه و قناعاته، و بذلك عدت بؤرة مهمة وركيزة أساسا و حقلا خصبا للدراسة.

- يتلون عالم الحكي بالقتامة، و تطغى على موضوعات التبئير مسحة حزن شديدة، التي نراها تعبر عن دخيلة الراوي، الذي تسيطر عليه الهموم و تخيم على رؤاه، فلا يرى سواها و لا يبث غيرها، فنلفيه بذلك يسقطها على أفضيته الجغرافية بخاصة.

- تسيطر على الأفضية الجغرافية بنيات خمس هي: ("الضيق"، و "الزاوية"، و "السواد"، و "الضباب")، إذ لاحظنا كثافة حضورها و هيمنتها على عالم القصص المتخيلة، و هي تعبّر جميعا على نفسية الراوي المتفجعة و المغلّفة بألوان الضباب و الدكنة و الضيق. إنها لبنات تبين بحق عن السيطرة المفضوحة من لدن الراوي على أفضيته الجغرافية المفتوحة و المغلقة.

- تعتبر الشخصيات الروائية موضوعا مهما للتبئير يقف إلى جنب الأفضية الجغرافية، ليعبر بدوره عن الهيمنة التي يمارسها الرواة على عالم حكيهم، فراوي كل من (حارسة الظلال) و (كتاب الأمير)، شخصية مشاركة في خضم أحداث القصة المتخيلة في حين يكون الراوي في كل من (شرافات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) البطل نفسه، و يبدي كل واحد منهما جهالة مؤقتة حول ما يقدم و دوافع الشخصيات و فعلها في مجريات الوقائع، حتى في سرد حوادث الزمن الماضي، حين يظهر بمعرفة مساوية لمعرفة

الشخصيات الروائية، كأنه يعيش تلك اللحظات أول مرة، و هو في كل ذلك يفرض هيمنة مطلقة و سيطرة لنظرة أحادية تجعلنا نطلق على العملين ما أسماه "جنيت" بالحكاية ذات التبئير الداخلي الثابت، على الرغم من انتهاج طريقة التكثيف من الحوارات التي جاءت مجرد وسيلة إيهامية فقط.

فحسيسن في رواية (حارسة الظلال) لا يعرض من أفكار الآخر، إلا ما يدعم أفكاره و يساند رؤاه، و يتفه خطاب الشخصيات المعارضة خاصة، فلا يظهرها إلا جاهلة و متناقضة، لينضاف إلى ذلك تدخلات سافرة في وصف ملامحها الخارجية التي تطبعها بكل ما هو سلبي و سيء.

و الشيء نفسه عند ياسين في رواية (شرفات بحر الشمال) و البطل في رواية (طوق الياسمين) و جون موبي في رواية (كتاب الأمير)، أين يظل إدراكنا محصورا في إطار ثابت لوعي الراوي، الذي يحدد ما يراه وفق ما يعتور بداخله و يخالج صدره، مع تأويل من قبله لملامح شخصياته، و إضفاء إحساساته على كل ما تراه عيناه، لنبقى بذلك خاضعين لقناعته و رؤاه دون ولوج حقيقي لمشاعر الآخر.

و تزيد طريقة بناء الرواية المتعددة للحدث الواحد في رواية (حارسة الظلال) بخاصة، دلالة على عدم التنويع في وجهة النظر، بل دون إحداث تغييرات أسلوبية يمكن أن نعزز بها اختلاف الرؤى و تباينها، و مثلها (شرفات بحر الشمال) و (طوق الياسمين) و (كتاب الأمير)، التي جاءت مبأراتها معمّقة للرؤية الداخلية للراوي.

- يطوّع الرواة شخوصا مساعدة و معارضة تدعّم رؤاهم و قناعاتهم، فكل راوي يلجم صوت الآخر، و لا يجعل شخوصه تتحدث بأصواتها، بل تتكلم بصوت واحد هو صوت الرواي الذي يوجّه إدراك القارئ بطريقة صريحة أحيانا و ضمنية أحيانا أخرى، و ما الشخصيات عنده، إلا مجرد أقنعة و أوعية يبث من خلالها رؤاه .

لقد طغى –إذن- صوته على أصوات شخوصه و تلبّس بها، لتصبح ناطقة بلسانه معبّرة عن أفكاره السياسية و الإيديولوجية و الفنية، و هذا من شأنه أن يهزّ حوارية النص الروائي و يدخله خانة الأعمال المونولوجية.

- يعد الفضاء النصي أبرز تشكيلات الفضاء الروائي، باعتبار أن كل ما يدخل ضمنه يعتبر عناصر لسنية أساس، و يكون "ميشال بوتور" و "جيرار جنيت" خير من فصّل الحديث في هذه المقولة و طرائق تشكّلها.

- أبانت طريقة بناء الفضاء النصي في الروايات موضوع الدراسة عن خبرة عالية من قبل الروائي في التعامل مع عتبات الرواية، التي تعد علامات سيميائية تساعد القارئ على ملامسة الدلالات الخفية في النص، أين تدرك عيناه تفصيلات فضاء الورقة المكتوبة.

- عُني " واسيني الأعرج" بعناوين رواياته عناية بالغة، فقد كان يختار جملا قصارا لكنها دالّة، و تفتح شهية القارئ للكشف عن دلالاتها. لقد كانت علامات أولى قبل الدلوف إلى مجاهيل النص و فكت بعضا من غوامضه.

- تختص عناوين الروايات الأربعة بمزية إضافة عناوين فرعية إلى العنوان الرئيس، فقد أضيف لحارسة الظلال" دون كيشوت في الجزائر"، و لشرفات بحر الشمال" أمطار أمستردام" و لطوق الياسمين" رسائل في الشوق و الصبابة و الحنين"، و لكتاب الأمير" مسالك أبواب الحديد"، و لذلك غايات و مسوّغات تدرك بالقراءة المتأنية و تدقيق النظر، كما تتطلب خبرة عالية لفك طلاسمها.

- ترتبط عناوين الروايات بعلاقات بينصية، و نسقط هذا الكلام أيضا على بعض العتبات الداخلية، حيث يستحضر القارئ و هو يطالعها نصوصا غائبة، و هي سمة تطبع معظم روايات "واسيني الأعرج".

- تخاطب الروايات المتلقي برسومات واقعية أحيانا و تجريدية أحيانا أخرى، و بألوان تعكس براعة شديدة، و تحتاج إلى دقة كبيرة لقراءتها و ربطها بعنوان الرواية و متنها. إنها في كل ذلك تمارس الضغط على القارئ؛ ليفك الألغاز و الرموز.

- ترتبط الرسومات الموضوعة على الغلاف بعناوين الروايات الرئيسة، و تفسّر بعضا من غموضها، و هي بذلك عملية تيسيرية للقارئ.

- تمارس الروايات مهنة تشكيل الفراغات، حيث إنها ميزة مهمة تطبع متون أعمال "الأعرج واسيني"، و فيها مخاطبة مباشرة للقارئ، حيث إنها تعد استراحة له أحيانا أو تدعوه إلى ملئها بتخميناته و قراءاته أحيانا أخرى، و بهذا تعد المساحات الشاغرة عملية تحرّك ذهن المتلقي و تعمل على هزّه؛ ليعمل على ملئها حسب قدراته المعرفية و

الموسوعية. من ثم كانت هذه الفضاءات مقياس الفعالية الجمالية للعمل الأدبي و مقياس انفتاح بنيته التي تسمح بانجاز تأويلات متعددة.

- تعمل الروايات على إشراك القارئ في لعبة السواد القاتم، حين تعمد إلى تلوين كلمات أو جمل أو فقرات بلون غامق؛ لتنبيه القارئ إلى أهميتها، كما تمتاز الأعمال الأربعة بقصر جمل المطالع عن الخواتم.

- ترتبط الشخصية بالمكان في روايات "الأعرج واسيني" ارتباطا شديدا، نكاد نقول معها: إنه يستحيل الفصل بينهما. إنهما عنصران متلازمان يتحدان و لا يفترقان، فأحدهما دال على الآخر، وحامل هويته و مكتسب أثرا من آثاره.

- تُقدّم الأفضية الجغرافية في هذه الروايات بوساطة نوازع الشخصية الروائية التي تسكنها أو تمر بها، فصورتها الإيجابية أو السلبية، لا تُقدّم إلا حسب الحالة الشعورية للشخوص، و الانفعالات النفسية التي تستشعرها و هي تقطن المكان.

- يأتي الزمن هاجسا يعلق بذهن الراوي و بقية الشخوص في كل لحظة زمنية تطأ فيه أقدامهم مكانا ما. من ثم كان لمقولة "الزمكان" حضور قوي، و يمكن أن نستشف هذا في مداخل الروايات، إذ تحفل بمقاطع زمكانية تولجنا إلى أحداث القصص المتخيلة.

- تتكىء الروايات على الذاكرة اتكاء شديدا، إذ تعود بالرواة و بقية الشخصيات في موضع جغرافي واحد إلى أزمنة ماضية، نستطيع تحديد المدة الفاصلة بينها و بين حاضر القص أحيانا، و تغرق في أزمنة يصعب تحديدها أحيانا أخرى.

- إن كل رحلة ماضية تتبعها رحلة مكانية، أو ربما كانت النزعة الأولى مكانية، ليشار بعدها إلى تفصيلاتها الزمنية، كما يستدعي كل توهان زمني انتقالات مكانية، مما يعني أن الزمكان هو محرك أحداث القصص المتخيلة، فالزمن يجري و المكان يتغير، كلاهما يستدعي الآخر، و بهذه الطريقة يتعانق الزمان و المكان في صورة بهية تعكس ترابطهما الوثيق.

- تحتفي الروايات بطريقة تحديد الزمن بدقة بذكر الشهر، و اليوم، و الساعة، و الليل، و النهار، و الفصول، و يؤدي ذكرها إلى تحقيق أغراض معينة في مقامها.

- لقد جاءت أوصاف الأفضية الجغرافية و الأشياء مقتضبة غير مفصّلة، حيث لا تحيط بأجزاء المكان و تدقق النظر في تفصيلاته؛ إذ تكتفي بإشارات عامة و عابرة وغير دقيقة، و هي بذلك تدخل في باب الانتقاء.

- أدت الموصوفات وظيفتها التزيينية البحتة، على أن معظمها أدى وظيفة تفسيرية، والتي لاحظنا أنها تطغى على الوصف جميعا في الروايات موضوع الدراسة.

و بعامة يمكن القول: لقد استطاع "واسيني الأعرج" خلق خطاب يقوض دعائم الرواية التقليدية، لتنفتح الرواية الجزائرية بخاصة على عالم الرواية المعاصرة، بكل ما تزخر به من أدوات و تقنيات حداثية من بينها "الفضاء الروائي"، الذي أدركنا أنه يعد حقلا خصبا استحق الدراسة و التحليل، و يبقى ما قدمناه مجرد قراءة لتيمة كانت و لا تزال موضوعا غُفلا في الخطابات النقدية المعاصرة، و قضية شائكة و متشعبة نأمل أن يوليها النقاد و الدارسون مكانتها الحقة.

المصـادر و المراجـع

أولا- المصادر:

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ت/ عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1973.

2- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه) ، الكتاب، مج1، تح/ عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1975.
3- واسيني الأعرج، حارسة الظلال "دون كيشوت في الجزائر"، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001.
4- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال "أمطار أمستردام"، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.
5- واسيني الأعرج، طوق الياسمين "رسائل في الشوق و الصبابة و الحنين"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004.
6- واسيني الأعرج، كتاب الأمير "مسالك أبواب الحديد"، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.

ثانيا- المراجع:

I- العربية:

1- إبراهيم شمس الدين، ماكيافللي "أمير فلسفة السياسة"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
2- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية " تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي"، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
3- أحمد الطريسي، النص الشعري "بين الرؤية البيانية و الرؤيا الإشارية"، الدار المصرية السعودية للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2004.
4- أحمد المديني، تحت شمس النص "دراسات في السرد العربي الحديث"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2002.
5- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي "مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان"، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.
6- أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.
7- أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2001.
8- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي" دراسة سيميائية"، دار شرق..مغرب، دمشق، (د.ط)، 2000.
9- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، ج2، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2001، 2002.

10- ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000.

11-جمال شحيد، في البنيوية التكوينية "دراسة في منهج لوسيان غولدمان"، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982.

12- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2003.

13- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي "الفضاء،الزمن،الشخصية" ،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990.

14- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)،(د.ت).

15- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

16- حسين محمد فهيم، أدب الرحلات "دراسة تحليلية من منظور انثوجرافي"، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د.ط)، 1998.

17- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية "مدخل نظري"، منشورات النجاح الجديد، الدار البيضاء، ط1، 1989.

18- حميد لحمداني، بنية النص السردي " من منظور النقد العربي"، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000.

19- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة " الخطاب الروائي لإدوارد الخرّاط نموذجا"، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، (د.ط)، (د.ت).

20- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان " مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية "، التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، (د.ط)، 2007.

21- خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية "بين الإبداع و التنظير و النقد"، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995.

22- سعيد يقطين، قال الراوي " البنيات الحكائية في السير الشعبية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ،1997.

23- سلمان كاصد، الموضوع و السرد "مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي"، دار الكندي للنشر و التوزيع ، (د.ط)، 2002.

24- سلمان كاصد، عالم النص "دراسة بنيوية في الأدب القصصي فؤاد التكرلي نموذجا"، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، (د.ط)، 2003.

25- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية "البناء و الرؤيا"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.
26- السيد إبراهيم، نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998.
27- سيزا قاسم ، بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985.
28- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1994.
29- صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد " في روايات عبد الرحمان منيف"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.
30- صلاح صالح، سرد الآخر "الأنا و الآخر عبر اللغة السردية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.
31- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.
32- ضياء خضر، قمر القدس الحزين "دراسات نقدية في الأعمال القصصية لخليل السواحري"، دار الكرمل للنشر و التوزيع،عمّان، ط1، 2003.
33- طالب محمد الزوبعي و ناصر حلاوي، البلاغة العربية " البيان و البديع"، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1996.
34- طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1989.
35- عائشة بنت يحيى الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية "الإبداع السردي السعودي أنموذجا"، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2006.
36- عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.
37- عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جنيت من النص إلى المناص"، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2008.
38- عبد الحميد بورايو، منطق السرد "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1994.
39- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية "الصورة و الدلالة"، كلية الآداب منوبة، دار محمد علي للنشر، الجمهورية التونسية، ط1، 2003.

40- عبد الفتاح كيليطو، الغائب "دراسة في مقامة للحريري"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987

41- عبد الكريم الجبوري، الإبداع في الكتابة و الرواية، دار الطليعة في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

42- عبد اللطيف محفوظ ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر بيروت، ط1، 2009.

43- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

44- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير "من البنيوية إلى التشريحية"، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982.

45- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995.

46- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998.

47- عبد الوهاب الرقيق، في السرد " دراسات تطبيقية"، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

48- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ "دراسة تطبيقية"، موفم للنشر و التوزيع، (د.ط)، 2000.

49- عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، 1991.

50- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية "دراسة نقدية"، فراديس للنشر و التوزيع، البحرين، ط1، 2003.

51- فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية "بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية و دلالاتها"، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب بمنوبة، تونس، (د.ط)، 2002.

52- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، تونس، ط1، 2009.

53- كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، الشركة التونسية للنشر و تنمية فنون الرسم، تونس، (د ط)، (د ت).

54- لينة عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية "بين الأيديولوجيا و جماليات الرواية"، دائرة المطبوعات و النشر، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، (د.ط)، 2004.

55- مجموعة من الباحثين، الرواية العربية "واقع وآفاق"، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981.

56- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها "3- الشعر المعاصر"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط1، 1990.

57- محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي " نماذج تحليلية من النقد العربي 2- الزمن- الفضاء- السرد"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 2، (د.ت).

58- محمد عبد الواحد حجازي، الأطلال في الشعر العربي "دراسة جمالية" ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2002.

59- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005.

60- " " ، فضاء النص الروائي "مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996.

61- محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي "من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي 484 هـ - 897 هـ "، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005.

62- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي "النشأة و التطور"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988.

63- محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998.

64- مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة "رواية تيار الوعي نموذجا "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1998.

65- مرشد أحمد ، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2005.

66- مرشد أحمد، المكان و المنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، (د.ط)، (د.ت).

67- منصور نعمان نجم الدليمي ، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

68- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي " الإشكالية و الأصول و الامتداد 2003/ 2004، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005.

69- ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2002.

70- نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

71- نضال الشمالي، الرواية و التاريخ "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، (د.ط)، 2002.

72- ياسين النصير، الرواية و المكان، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1986.
73- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1990.
74- " " ، في معرفة النص " دراسات في النقد الأدبي"، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.
75- يمنى العيد، في مفاهيم النقد و حركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

II- المترجمة:

1- آلان روب غرييه ، نحو رواية جديدة، ت/ مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
2- برنار فاليط، النص الروائي "تقنيات ومناهج"، ت/ رشيد بن حدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، (د.ط)، 1999.
3- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ت/ عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، ط2، 2000.
4- تزفتان تودوروف، الشعرية، ت/ شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، ط2، 1990.
5- تزفتان تودوروف، مفاهيم سردية، ت/عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
6- ترفتان تودوروف، نقد النقد، ت/ سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1986.
7- جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ت/ لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، (د.ط)، 2003.
8- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ت/ محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (د.ط)، 1986.
9- جيرار جنيت، خطاب الحكاية " بحث في المنهج"، ت/ محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.
10- راسل جاكومي، نهاية اليوتوبيا، "السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2001.
11- رينيه ويليك و وارين أوستين، نظرية الأدب، ت/محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، (د.ط)، 1981.

12- غاستون باشلار، جماليات المكان، ت/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1984.

13- مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ت/ عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، (د.ط)، 2002.

14- مجموعة من الباحثين، جماليات المكان، سلسلة عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،1988.

15- مجموعة من الباحثين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط3، 1992.

16- مجموعة من الباحثين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ت/ ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

17- مجموعة من الباحثين، نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس"، ت/ إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط1، 1982.

18- ميخائيل باختين، أشكال الزمان و المكان في الرواية، ت/ يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1990.

19- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت/ فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1989.

20- ميغيل سرفانتس، دون كيشوت، مراجعة/ جوزيف إلياس، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 2000.

21- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ت/ أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، (د.ط)، 1972.

III- الأجنبية:

1- Claud Lévis Strauss, Anthropologie structurale, libraire plan, paris, 1971.

2 - Emile Benveniste, Problème de linguistique générale, édition Gallimard, France, T1, 1966.

3- Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Edition Gritique, Paris, 1982.

4 - Gaston Bachlar, poétique de l’espace, presses universitaire de France, Paris, 1972.

5- Gérard Genette, Figures II,éditions de seuil, paris, 1972.

6 – " " , figures III éditions de seuil, paris, 1972.

7 -Jean Piaget, le structuralisme, presse universitaire de France, Paris, 1974.

8- Jean weisgerber, l'espace romanesque, ed l'age d'homme, lausane, 1978.

9- Roland Bouneuf et Réal quellet, l'univers du Romans, presses universitaire de France, paris,1972.

IV- الرسائل الجامعية:

1- إلهام علول، بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة ضمير الغائب، سيدة المقام، و ذاكرة الماء، رسالة ماجستير باشراف عمار زعموش، جامعة قسنطينة، 2001،2000.

V- المجلات:

1- مجلة التواصل مجلة العلوم الإنسانية، جامعة عنابة، ع9، جوان 2002.

2- مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1992.

3- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ج23، 1994.

4- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مج 25، ع3، يناير، مارس، 1997.

5- مجلة علامات في النقد، ج 40، م 10، جدة، 201.

6- مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع32، 2009.

7- مجلة فصول، مج7، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987.

VI- القواميس:

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

2- مجدي و هبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

IIV- مواقع الإنترنت:

Http://ar.wikipedia.org/wiki/

http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue 81/ofaque/2htm.

http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2002/issue115/thaskell/3htm

http://www.alsabaah.com/paper.php?source=akbarmlf=interpasid=3546.

http:// www.dr-Saif.co/index.php?module=articlezid=202

Http://www.forum.stopp55.com/75.111.html

http:// www.g10g.com.Vb/showthread.pht?t=21116

http://www.jehat.com/jehat/ar/sha3er/9-a.htm.

http://www.jroo/n.com/Vb/13988.html

http://www.nizwa.com/Volume 14/P151- 154. html.

http://www.Saihat-boys.com/Vb/archive/index.php/t.22624.html

http://www.translate.google.com/translate-t-#/ar/requiem.

Http:// www.Vb.Carab.net/Showthred.php?t=15434. Http:// ar.a

http:// www.Zahrira.net/?P=3518.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-هـ

مدخل: ضبط المصطلحات

1- مفهوم البنية.....7

2- مفهوم الفضاء و طرح إشكالياته.....10

الفصل الأول: الفضاء الجغرافي في روايات الأعرج واسيني

1- مفهوم الفضاء الجغرافي.....42

2- طرائق تحليل الفضاء الجغرافي.....48

3- بنية الفضاء الجغرافي في روايات الأعرج واسيني.....55

3-1- الأمكنة المفتوحة.....60

3-1-1- أمكنة السير و وسائل تنقلاتها.....61

3-1-1-1- البحر و وسائل تنقلاته.....62

3-1-1-1-1- البحر (العشق/ الجمال/ الحياة).....62

3-1-1-1-2- البحر (الخوف/ الابتلاع/ الموت).....64

3-1-1-1-3- البحر (الهروب/ الحنين/ الأمل).....70

3-1-1-2- الأحياء و الشوارع و الطرقات و وسائل تنقلاتهم.....71

3-1-1-3- الجو و وسيلة تنقله.....92

3-1-2- أفضية جغرافية مفتوحة مؤقتا.....94

3-1-2-1- السوق.....94

3-1-2-2- المقهى.....98

3-1-2-3- الحديقة.....103

3-1-3- المقبرة.....104

3-1-4- الجبل و السهل و الغابة.....108

3-2- الأمكنة المغلقة.....111
3-2-1- البيت.....112
3-2-2- أفضية جغرافية مفتوحة مؤقتا.....120
3-2-2-1-الجامعة.....120
3-2-2-2- البار.....122
3-2-2-3- المطعم.....123
3-2-2-4- المدرسة.....124
3-2-3- دور الفن و الثقافة.....125
3-2-3-1- الأوبرا.....125
3-2-3-2- المتحف.....127
3-2-3-3- المسرح و السينما.....130
3-2-4- مكان العمل.....130
3-2-5- الفندق.....136
3-2-6- مكان الإقامة الجبرية.....140
3-2-7- المقام.....146
3-2-8- مكان العبادة.....149
3-2-9- المستشفى.....153
4- خصوصية بناء الفضاء الجغرافي في روايات الأعرج واسيني.....155
4-1- هاجس المكان و كثافة الانتقالات المكانية.....155
4-2- الإيهام بالواقعي.....159
4-3- حضور فضاء الوطن/ فضاء الغربة.....163

الفصل الثاني: الفضاء- رؤيةً سرديةً في روايات الأعرج واسيني
1- مفهوم الفضاء- رؤيةً سرديةً.....170
2- أنواع الرؤية السردية.....175
3- بنية الفضاء- رؤيةً سرديةً في روايات الأعرج واسيني.....184
3-1- التبئير على الأفضية الجغرافية.....184
3-2- التبئير على الشخصيات الروائية.....230
4- خصوصية بناء الفضاء- رؤية سردية في روايات الأعرج واسيني.....285
4-1- هيمنة الرؤية الاحادية.....285

الفصل الثالث: الفضاء النصي في روايات الأعرج واسيني

1- مفهوم الفضاء النصي.....290

2- طرائق تشكّل الفضاء النصي.....293

2-1- الخطوط الأفقية و العمودية.....293

2-2- الهوامش.....294

2-3- الصفات.....295

2-4- الرسوم و الاشكال.....298

2-5- الصفحة ضمن الصفحة.....298

2-6- ألواح الكتابة.....299

2-7- الفهارس.....299

2-8- التشكيل و علاقته بالنص.....300

2-8-1- التشكيل الواقعي.....300

2-8-2- التشكيل التجريدي.....300

3- بنية الفضاء النصي في روايات الأعرج واسيني.....305

3-1- التشكيل الخارجي.....305

3-1-1- العناوين.....306

3-1-2- الرسومات و الألوان.....342

3-2- التشكيل الداخلي.....357

3-2-1- المداخل.....358

3-2-2- العناوين الداخلية.....372

4- خصوصية بناء الفضاء النصي في روايات الأعرج واسيني.....430

4-1- العنوان المزدوج.....430

4-2- تناص العناوين.....431

4-3- الربط بين المرجعي و التخييلي في العتبات و طغيان مسحة الحزن.....438

الفصل الرابع: علاقة الفضاء الجغرافي ببعض المكونات السردية

1- علاقة الفضاء الجغرافي بالشخصية في روايات الأعرج واسيني.....444

2- علاقة الفضاء الجغرافي بالزمن في روايات الأعرج واسيني.....494

2-1- الزمن التاريخي.....503
2-2- جدلية الماضي و الحاضر (هاجس الذاكرة و حضور المكان).....513
2-3- تنوع الأزمنة.....524
3- علاقة الفضاء الجغرافي بالوصف في روايات الأعرج واسيني.....538
الخاتمة.....573
المصادر و المراجع.....580
فهرس الموضوعات.....589

ملخص البحث:

تحاول هذه الدراسة الوقوف عند أحد التقنيات السردية و هو الفضاء الروائي، الذي يعتبر الملفوظ الحكائي الرئيس المشكل لنسيج الخطاب السردي، فصلته بالنص الروائي وطيدة، تجعلنا نقول بأنه لا رواية دون فضاء، و هو يرقى إلى درجة تمكِّنه من أن يكون علَّة وجود العمل الروائي.

و على الرغم من عظم قدره، فقد ظل موضوعا غير مطروق بما فيه الكفاية في نقدنا العربي الحديث، و لا زال مكوّنا هامشيا و مقصيا من الخطابات النقدية المعاصرة.

إن الدراسات الغربية التي أقيمت حول الفضاء في الحكي لا تزال في بدايتها، ولم تتطور بعد وترتق محاولة بناء أنموذج نظري متكامل، يمكن الركون إليه والاستناد عليه في تحليلاتنا للأعمال السردية، كما هو حال مقولة الزمن مثلا التي أرسى دعائمها "جيرار جنيت"، أو كما فعل فيليب هامون(Philippe Hamon) مع مقولة الشخصية، فكل ما قُدِّم حول الفضاء الحكائي ظل مجرد اجتهادات متفرقة.

و انطلاقا من إعادة إعطاء الفضاء الروائي مكانته في الجهاز التصوري لتحليل الرواية، و من رغبة شخصية في اختراق هذا العالم الصريح و المضمر في الوقت ذاته، اخترت أن أتناول هذه القضية الفنية عند الروائي "الأعرج واسيني"؛ باعتباره صوتا روائيا جزائريا ارتقى بهذا الفن إلى المستوى العالمي، فمارس و لا يزال عملية التجريب الروائي، من خلال أعماله العديدة و المتميزة. و قد انتقيت أربعة من الأعمال الأخيرة للكاتب المذكور هي:حارسة الظلال و شرفات بحر الشمال وطوق الياسمين وكتاب الأمير.و في اعتقادي أن هذه الأعمال تمثل مرحلة نضج لدى الأديب، و تتوفر على خيط رفيع يجمع بينها، و يشكل الفضاء فيها مادة خصبة للدراسة.

انطلاقا من هذا بُني البحث على أربعة فصول، يتصدرها مدخل حددت فيه مفهوم البنية ثم الفضاء؛ للكشف عن التمظهرات التي اتخذها الفضاء الروائي، و التي ارتضيت أن تكون ثلاثة هي: (الفضاء الجغرافي، و الفضاء- رؤيةً سرديةً، و الفضاء النصي).

يتناول الفصل الأول المكوِّن الأول، و هو الفضاء الجغرافي، الذي يمثل مبدأ التقاطب فيه ركيزة أساسا في التحليل، و هذا ما عمد إلى تطبيقه على الأعمال الروائية موضوع الدراسة، التي أبانت عن توفر كم زاخر من الأفضية الجغرافية، كما للمكان فيها حضور

قوي يمكن أن نقول معه: إنه يكاد الهاجس الأوحد و البؤرة و المركز، فمنه تنطلق الأحداث الروائية و عليه بنيت عوالم القصص المتخيلة.

تعلق الفصل الثاني بمكون الفضاء-رؤية سردية و استخدم مصطلح التبئير أداة طبقت على الأعمال الروائية الأربعة، و اختير أولا عنوان التبئير على الأفضية الجغرافية، لنخرج بنتيجة مفادها أن الروايات تتبع رؤية داخلية تعبر عن وجهة نظر الراوي، الذي ندرك بوساطته عالم حكيه، إذ لا يخرج ما يقدمه لنا عن وضع بصماته و فرض انطباعاته و رؤاه و التعبير عن أحاسيسه و ما يجيش بفؤاده في كل ما تلتقطه عيناه؛ إنه بعبارة أخرى يخضع أعماله لرؤية أحادية يسيطر بها على عالم قصه.

كما لاحظنا ان هناك بنيات خمس تسيطر على الأفضية الجغرافية هي : (الضيق- الزاوية- السواد- الضباب)، التي تعبر جميعها على نفسية الراوي المتفجعة، و المغلفة بألوان الضباب و الدكنة و الضيق.

تعلق الفصل الثالث بالفضاء النصي الذي عني بدراسته بوتور و جنيت، و قد أبانت طريقة بناء الفضاء النصي عن خبرة عالية من قبل الروائي في التعامل مع عتبات الرواية، التي تعد علامات سيميائية تساعد القارئ على ملامسة الدلالات الخفية في النص، أين تدرك عيناه تفصيلات فضاء الورقة المكتوبة.

عني واسيني الأعرج كذلك بعناوين رواياته عناية بالغة، فقد كان يختار جملا قصارا لكنها دالة، و تفتح شهية القارئ للكشف عن دلالاتها.

تختص عناوين رواياتنا بمزية إضافة عناوين فرعية إلى العنوان الرئيس،كما ترتبط عناوين الروايات بعلاقات بينصية، و نسقط هذا الكلام أيضا على بعض العتبات الداخلية، حيث يستحضر القارئ و هو يطالعها نصوصا غائبة، و هي سمة تطبع معظم روايات واسيني الأعرج.

كما تخاطب الروايات المتلقي برسومات واقعية أحيانا و تجريدية أحيانا أخرى، و بألوان تعكس براءة شديدة، و تحتاج إلى دقة كبيرة لقراءتها و ربطها بعنوان الرواية و متنها. إنها في كل ذلك تمارس الضغط على القارئ؛ ليفك الألغاز و الرموز.

تعلق الفصل الأخير بدراسة علاقة الفضاء الجغرافي ببعض المكونات السردية و اختير منهـا الشخصـية و الزمـان و الوصـف لاسـتحالة الاسـتغناء عنهـا فـي النــص الروائـي، و حضورها الشديـد في الأعمال موضوع الدراسة و علاقتها الشديدة بالفضاء الجغرافي.