وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عمار ثليجي
الأغواط

Université Amar Telidji
Laghouat

كلّيـــة الأدب واللغات
قســـم اللغة العربية وآدابها

مــذكّرة

مقدّمَة للحصول على شهادة الماجستير تخصص: دراسات نقدية حديثة ومعاصرة

بنية الفضاء في رواية أنا عشقت

لـ محمد المنسي قنديل ـ مقاربة سيميائية ـ

إعداد الطالب :
خلخال كمال

الأستاذ المشرف :
د. قارة مصطفى نور الدين

لجنة المناقشة :

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	ذيب لخضر	أستاذ محاضر -أ-	الأغواط	رئيسا
02	قارة مصطفى نور الدين	أستاذ محاضر -أ-	الأغواط	مشرفا ومقررا
03	بن السايح لخضر	أستاذ التعليم العالي	الأغواط	عضوا مناقشا
04	أبو بكر مرزوق	أستاذ محاضر -أ-	الأغواط	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022/2021

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي... أمي.

إلى جميع أفراد العائلة العزيزة.

إلى أصدقائي رفقاء دربي.

إلى زملائي الأعزاء من داخل الجامعة وخارجها.

إلى الأستاذ المشرف الدكتور قارة مصطفى نور الدين

إلى أساتذتي الكرام الذين أناروا دروبنا بالعلم والمعرفة.

إليكم أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع.

شكر وتقدير

أرى لزاما علي تسجيل الشكر و إعلامه و نسبة الفضل لأصحابه، استجابة لقول النبي ﷺ: **«من لم يشكر الناس لم يشكر الله».**

فالشكر أولا لله عز وجل على أن هداني لسلوك طريق البحث و التشبه بأهل العلم و إن كان بيني و بينهم مفاوز. كما أشكره عز وجل أن وفقني لإتمام هذا العمل المتواضع.

كما أخص بالشكر إلى أستاذي الكريم و معلمي الفاضل المشرف على هذا البحث الدكتور قارة مصطفى نور الدين، فقد كان حريصا على قراءة كل ما أكتب ثم يوجهني إلى ما يرى بأرق عبارة و ألطف إشارة، فله مني وافر الثناء وخالص الدعاء.

كما أشكر السادة الأساتذة و كل الزملاء و كل من قدم لي فائدة أو أعانني بمرجع، أسأل الله أن يجزيهم عني خيرا و أن يجعل عملهم في ميزان حسناتهم.

((رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ

أَمْرِنَا رَشَدًا))

صدق الله العظيم

مقدمة

مقدمة:

تمثل الرواية أحد الأجناس الأدبية التي تستقطب الكثير من الأدباء العرب، خصوصا بعد التطورات الفنية التي لحقتها، وأكسبتها نوعا من المرونة والاتساع، حيث أضحت مجالا خصبا لمعالجة الكثير من القضايا المتراكمة التي برزت نتيجة التحولات التي عرفها العالم العربي، فهي لا تكفّ عن التوالد –خصوصا– في أواخر عصرنا هذا؛ أين عرفت الأمة العربية أحداثا عصيبة، وتقلبات طارئة، وتغيرات اجتماعية قاهرة؛ تطلب احتواؤها والتعامل معها الجنوح إلى هذا الجنس الإبداعي، حيث أبانت الرواية عن قدرة فنية في استيعاب مظاهر الحياة المعاصرة بكل تشعباتها وتعقيداتها، مستغلة تقنياتها السردية في توظيف المعارف والأفكار وصقلها بطريقة إبداعية.

لقد وجد الأدباء ضالتهم في الرواية؛ نظرا لصلتها الوثيقة بالواقع، فهي في عرف النقاد تعد مرآة عاكسة لمختلف القضايا والأوضاع التي ينسجها المجتمع بكل جزئياتها وأحداثها. وخصوصيتها تكمن في الإيهام بواقعية الأحداث، والروائي من خلالها يستقطب اهتمام القارئ، فيبهره بمهاراته الإبداعية في تناول هذه القضايا وكيفية معالجتها، فيلتمس في خطابه السردي، وعيه الناضج بهذا الواقع، وقدرته التخييلية على تمثله من زوايا مختلفة، وعرضه في عمل إبداعي متكامل البناء. هذا البناء الذي يحرص الروائي على استثمار بنياته الفنية دلاليا وجماليا، عبر شحنها بمواضيع وقيم من شأنها أن تعالج القضايا التي تستأثر اهتمامه بالمساءلة، لذلك تعتبر هذه البنيات هوية العمل الروائي، وعن طريق خصائصها يحقق فرادته الخطابية والجمالية والدلالية.

أما إذا أردنا أن نتحدث عن رواية "أنا عشقت" لمحمد المنسي قنديل فيمكن القول أنها إحدى الإبداعات المصرية المعاصرة (سنة 2012) التي تلامس الراهن وتتفيأ ظلاله، وذلك عبر كتابة سردية تنهل من الواقع لتصنع عالمها الخاص، هذا العالم التخييلي الذي يوهم في صياغته وتشكله بتجارب حياتية مستمدة من الواقع، والذي باستطاعته أن يطرح مختلف الصراعات والمشاكل الممكنة الوقوع، والتي تتخبط فيها مصر، وهي صياغة لم تكن لتتحقق لولا البراعة في رسم الشخصيات، وتشخيص الأحداث، وتشييد الفضاء، وتوزيع الزمن، فهذه البنيات الروائية هي التي تشكل عماد الرواية وجوهرها الفني.

ونحن إذ نولي اهتمامنا بأهمية هذه البنيات ونسعى إلى ملامسة عمقها في رواية "أنا عشقت"، فإننا لا ننكر التوظيف المتفاوت لها، وسنلمح بوضوح هيمنة الفضاء على بقية البنيات الأخرى منذ البداية، وسنستشعر سطوته على الشخصيات، من خلال مساهمته في تحديد مصائرها عبر قيادتها نحو مسارات صورية معينة، وذلك مع توالي القراءة. لهذا وقع اختياري لهذه الرواية، فالفضاء فيها عنصر مهم في العملية السردية، ولولاه لما تجسدت بهذا التشويق وبهذه الدرامية، ولولاه لما وجد هذا العمل أصلا، لأن الراوئي يحرص في بدايات عمله على اختار الأفضية المناسبة

لموضعة الشخوص والأحداث. وقد اختار الروائي (مُحَمَّد المنسي قنديل) أفضية الرواية بشكل دقيق لتلائم طبيعة الأحداث وهيئة الشخصيات ونمط تفكيرها، ولم يكتف بتقديمه كديكور تزييني كما هو حاصل في الروايات التقليدية، بل أضفى عليه نوعا من الفاعلية التي جعلته يزاحم الشخصيات في خلق الأحاسيس والانطباعات، بل صار يتحكم في توجيهها أو حتى شلّ حركتها، مستغلا تكوينه الطوبوغرافي المتنوع.

ونحن إذ نولي اهتماما بدراسة مكون الفضاء ضمن هذه الرواية، فإننا لا نغفل عن واقع الدراسات النقدية التي تناولته تنظيرا وتطبيقا، والتي جاءت نادرة وشحيحة، ومحتواها لا يعدو أن يكون مجرد مسارات للبحث غير واضحة المعالم، فظل الفضاء بذلك مجهول الأفق، رغم محاولات التقرب الجادة –على قلتها– لنخبة من الباحثين العرب الذين استهواهم هذا المفهوم، من خلال إفراده بدراسات تنظيرية وتطبيقية أملا منهم في رفع اللبس عنه.

أمام هذه المعضلة التنظيرية؛ نجدنا أمام عقبة دراسية يكون اجتيازها بدون إحاطة لازمة بوسائل إدراكها المنهجية أمرا غير مجد، فالفضاء له خلفياته المعرفية، وهي من أهم المراحل الحاسمة في فهم طريقة بنائه وكيفية اشتغاله، والتي قد تختلف من رواية لأخرى. فدراسة الفضاء تتطلب باحثا متمرساً على دراية بهذه الخلفيات، وله من الوسائل المنهجية والزاد المصطلحي ما يمكنه من الخوض فيها، فما بالك بباحث في بداية مساره، يحاول أن يستبين طريقا مظلما وشائكا بأسلحته الهشة.

وقد جاءت هذه المقاربة لتجيب عن إشكالية أساسية فرضت نفسها لتكون نواة العمل كله، وهي: هل بنية الفضاء مجرد خلفية جمالية أم أنها تتعدى ذلك إلى كونها بناء وظائفي حامل لمختلف الدلالات التي يقوم على إثرها العمل الروائي؟

وقد اندرجت تحت هذه الإشكالية أسئلة فرعية تلامس صميم البحث وتحاول أن تؤطر دراسته، وأن توجهه صوب الأهداف المسطرة، وهي:

- ماهو مفهوم الفضاء الروائي؟.
- هل الفضاء معادل للمكان أم أنّه أوسع وأشمل؟.
- ما هي تشكّلات الفضاء الروائي؟.
- هل يكتفي الفضاء بذاته في بناء الدلالة؛ أم أنه يحتاج إلى إقامة علاقات مع المكونات الفنية الأخرى؟.

وتهدف هذه الدراسة إلى:

- الكشف عن دور الفضاء وفاعليته في تشييد عالم الرواية مع إبراز دلالته المحايثة.
- معرفة مدى مساهمة بنية الفضاء في خلق انسجام وتكامل مع العناصر الفنية الأخرى، وبالتالي المساهمة في تحديد هوية العمل الروائي.
- إكساب بنية الفضاء مكانة مضاهية للتي تمتلكها باقي مكونات السرد الأخرى مثل الشخصية والزمن.
- تكريس صفة العلمية في دراسة النص الروائي من خلال إبراز آليات البناء الفضائي وتشكل دلالته داخل النص.

أثمرت الدراسة في هذا البحث عن فصل نظري وفصلين تطبيقيين وخاتمة، حاولنا خلالها الإحاطة بموضوع الفضاء، آملين في ذلك أن يكون البحث مكتملا. وقد تطرقنا في الفصل الأول إلى مفهوم البنية ومكانتها الهامة في الدراسات النقدية، وقد رأينا كيف أضحت بموجبها أصل المعرفة، وكيف لخصائصها أن تشارك في تأسيس المعاني والدلالات، ثم عرّجنا إلى قضية المشكل المصطلحي لمفهوم الفضاء، الذي يتخبط فيه الكثير من الدارسين، استظهرنا فيها جملة من التعاريف اللغوية والاصطلاحية التي ساهمت في إيضاح الرؤية نسبيا، خصوصا التفريق المنطقي بين الفضاء والمكان وقضية الاتساع والشمولية للفضاء على حساب المكان. ثم انتقلنا إلى الدراسات الخاصة بالفضاء بدءاً من منشئه الغربي وانتهاء بكيفية تلقيه عند الباحثين العرب. ثم انتقلنا إلى بنية الفضاء في الرواية، وكيف أن هذا العنوان يتيح إمكانية الاستقراء السيميائي، وذلك عن طريق محايثة النص الروائي عن مختلف سياقاته الخارجية، إلى جانب بعض الآليات التي تتيحها البنية الفضائية كالوصف والتقاطب، والتي تساعد على استخراج الدلالات، إضافة إلى العلاقات التي تقيمها مع البنيات الروائية الأخرى وما يترتب عنها من دلالات.

بعدها انتقلنا إلى الفصل الثاني حيث عنوناه بـ: تشكلات الفضاء ودلالاته في الرواية. فبما أن تشكيل بنية الفضاء متعلق بلحظات السفر والإقامة، فقد ارتأينا أن نقسم الفضاء إلى أفضية الإقامة وأفضية الانتقال، ثم الاشتغال على استبيان تمفصلاتها الدلالية عبر تتبع مختلف التقنيات السردية المتاحة كالوصف والتقاطبات المكانية، التي أثبتت نجاعتها في استخراج الدلالات الممكنة عند أي دراسة. ونحن بهذا ننحو منحى الناقد حسن بحراوي في تناوله لبنية الفضاء. ثم عرجنا إلى دراسة بعض المركّبات الفضائية التي تعد مشاركة في عملية البناء الدلالي، عبر مساهمتها في تعرية الذات أو البوح بحالتها الشعورية، حيث تطرقنا إلى عنوان فرعي يهتم بها، وسّمناه بـ: دلالات الأشياء والألوان، على اعتبار أن إدراك الفضاء يمر عبر مشاركة كل الحواس، وقد تتبعنا خلاله بعض الأسماء المتعلقة بذلك، حاولنا عبرها تحديد وظائفها الدلالية والرمزية.

بعدها انتقلنا إلى الفصل الثالث الذي وسّمناه بـ: الفضاء وعلاقاته في الرواية. وقد تطرقنا فيه إلى ثلاث

علاقات، علاقة الفضاء بالعتبات، وتطرقنا فيه إلى الدور الذي يؤدّيه الفضاء في تقاطعه مع الغلاف والعنوان في فهم مختلف الإيحاءات والدلالات، فالغلاف والعنوان –كعلامتان سيميائيان– يُعدّان من المفاتيح القرائية التي لا يجوز إغفالها أثناء القراءة والتأويل، فهما يساعدان في فهم الفضاء وقد يرسمان مساره، خصوصا عندما يتضمنان إيحاءات على وجوده، أين يصبح بإمكان الدارس أن يستعملهما كنصوص موازية لنص الرواية. ثم عرّجنا على علاقة الفضاء بالشخصية، تطرقنا خلالها إلى التحولات التي تطرأ على الشخصيات أثناء تنقلاتها الفضائية. وتأتي بعدها علاقة الفضاء بالزمن، الذي تشكّل تحالفاتهما المختلفة الزمن النفسي للشخصيات، كما تطرقنا خلال هذه العلاقة إلى دور الإيقاع في تشكيل دلالة الفضاء. وفي الأخير، وضعنا خاتمة تعد حوصلة لما جاء في محتوى البحث.

يرى كثير من الدارسين أن صرامة المنهج قد لا تخدم –في كثير من الأحيان– موضوع البحث، وذلك إيمانا منهم بأنّ المناهج يجب أن تكون آلية لبلوغ الأهداف المسطرة، وليس عائقا أمام تحققها، والتي على إثرها سُطِّر هذا البحث. ونحن بدورنا ندرك أن لكل فضاء روائي خصوصياته وآليات بنائه، وحصر دراسته في منهج معين من شأنه أن يحدّ من تحقق هذه الأهداف، ولتفادي هذا الإشكال كان لابد من صياغة عنوان تراعى فيه طبيعة الفضاء باعتباره بنية من البنيات السردية، واتباع منهج يروم استخراج الدلالة، لذلك جاء العنوان بهذه الصيغة: بنية الفضاء في رواية أنا عشقت لـ: مُحَمَّد المنسي قنديل –مقاربة سيميائية–". وهنا يفرض المنهج السيميائي نفسه كأهم المناهج التي تهتم بالبنية، وقد ازداد أملنا في نجاعته، خصوصا وأنّ نظرته المحايثة للنص، تجعل من البنية منطلقا لاستخراج الدلالات الممكنة، فالمنهج السيميائي يهدف إلى تأسيس وعي بنيوي خاص بالنص الروائي من أجل إستقرائه دلاليا. ونشير هنا إلى أننا لا ندعي تطبيق المنهج بحرفيته، وإنما نستعير منه بعض أدواته الإجرائية التي نرى أنها ضرورية في موضوع البحث.

ما من بحث إلاّ ووجد صعوبات في إيجاد المراجع المتعلقة بموضوع البحث، ولأن الباحث الجاد يجب أن يكون أمينا في عمله، وصريحا في إبداء رأيه؛ فإنّنا بمقتضى هذا السياق لم نعان من ندرة المراجع، وصعوبة إيجادها، بقدر ما عانينا من الضياع وسط زحام الكتب وتراكمها، الأمر الذي كلفنا الكثير من الوقت في التنقيب عن المعلومة دون فائدة، وذلك بعد عناء طويل من الانتظار وأمل بالظفر بما تجود به بعض هذه المراجع، فعناوينها البراقة سرعان ما تصدمنا، فلا تدع هذا الأمل يستبد بنا، فبمجرد قراءتها حتى يصاب الباحث بالإحباط ونحن هنا لا ندعي استيعاب ما فيها، ولكن إدراك طابعها الاجتراري الذي يلوك المعلومة مهما بلغت بها من القدم والاستعمال ليس بالصعوبة البالغة، ولا أخفي عنكم أنّ هذا الأمر زادنا إحباطا وحيرة، خصوصا وأنّ موضوع الفضاء غامض وشائك والخائض فيه كمن يخوض في ظلماء، لا يتبين منها شيئا، ونحن هنا لا ننقص من قيمتها المعرفية، وإنما قصدنا قلّة الدراسات

السيميائية التي تقارب هذا الموضوع.

ورغم هذه الصعوبات، إلا أننا آثرنا الخوض في هذا المسلك الشائك مستندين في ذلك على بعض المسارات البحثية التي تهتم بمكون الفضاء والتي تحمل في مضمونها آراء خصبة رأيناها ضرورية في عملية البحث، مثل آراء يوري لوتمان وجان فسجيربر حول مفهوم التقاطبات، وآراء رولان بورنوف وهينري ميتران حول وسائل إدراك الفضاء الروائي والعلاقات التي يؤديها مع المكونات السردية الأخرى، إلى جانب ذلك كان للتقسيم الذي طرحه حسن بحراوي حول الفضاء؛ سببا رئيسيا في تجاوز هذه الصعوبات، وذلك لما فيه من مفاهيم توضيحية وأدوات إجرائية تساعد الباحثين أثناء التحليل.

حتى يحقق البحث نضجه العلمي، كان لابد أن يستند في تشكلّه إلى مصادر ومراجع يستقي منها مادّته العلمية، لأنها هي التي تعضد البحث وتؤكد أفكاره، لذلك كان علينا الاستعانة بها حتى يكون محتواه أكثر معقولية. وبما أن موضوع الدراسة هو **بنية الفضاء في رواية أنا عشقت**؛ فقد اعتمدنا في هذه الدراسة على بعض المراجع وأطروحات الدكتوراه وبعض المجلات والمقالات التي تهتم بدراسة الفضاء، والسيميائية، وموضوع البنية، ونقد الرواية، وتقنيات السرد. كما تمّ الاعتماد على بعض المعاجم والقواميس التي تساعد على رفع اللبس وتقريب المعنى إلى ذهن المتلقى. وقد كان لبعض الكتب الفضل الكبير في بلورة هذا البحث المتواضع، مثل "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، الفضاء الروائي لمجموعة من الباحثين، ترجمة لعبد الرحيم حزل، و"شعرية الفضاء السردي" لحسن نجمي. وقد استفدنا منها جميعا في بلورة هذا العمل المتواضع.

بإنهائي هذا البحث، أتقدم بتشكراتي الخالصة لأستاذي المشرف نظير ما قدمه لي من نصائح وأفكار أضاءت جوانب بحثي كثيرا، كما لا يفوتني أن أشكر كل الزملاء الذين قدموا لي المساعدة بالمراجع والمقالات من أجل إتمام هذا البحث. وفي الأخير، أتمنى أن يكون هذا البحث إضافة جديدة إلى المكتبة الجزائرية، وأن يساهم في إثراء ميدان الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، الذي يبقى ميدانا خصبا ومعطاء إن لقي الاهتمام الأمثل من طرف النقاد والباحثين.

كمال خلخال

جامعة الأغواط: عمار ثليجي

يوم:2022/02/09.

الفصل الأول:

الفضاء بين الإشكالية المصطلحية ومعالم التشكل

تمهيد.

1- الإشكالية المصطلحية.

أ. مفهوم البنية.

ب. مفهوم الفضاء.

2- الفضاء ومعالم التشكل.

أ. الفضاء في الدراسات الغربية.

ب. الفضاء في الدراسات العربية.

3- بنية الفضاء في الرواية.

أ. الفضاء واستراتيجية الوصف.

ب. الفضاء ومنظومة التقاطبات.

ج. علائقية الفضاء.

تمهيد:

عرفت الدراسات السيميائية الحديثة في ميدان السرد نسقا تصاعديا متسارعا من حيث الاهتمام بالنص السردي، حيث تزاحم كثير من النقاد والباحثين على تأسيس مختلف النظريات والفرضيات التي تمهد السبيل لمعرفة كنهه وخباياه، باعتبار أنّه يحتوي في داخله مجموعة من البنيات المختلفة التي تشيد معالمه كعمل سردي في شكله العام. وقد تزايد الاهتمام بذلك خصوصا في مجال الرواية؛ التي فرضت نفسها كجنس أدبي يزاحم الشعر، حيث كسبت اهتمام النقاد والدارسين إن لم نقل معظمهم، وأفضت إلى ظهور نقد روائي جديد ذو سمة علمية محضة.

وقد نتج عن ذلك دراسات وأبحاث علمية موسومة بالدقة، حيث استطاعت السيميائيات أن تؤسس للعديد من النظريات والقوانين التي تعمل على تفكيك العمل الروائي إلى بنيات سردية متعددة من أجل الكشف عن الوظائف التي تقوم بها، واستخلاص مختلف الرموز والدلالات المنبثقة منها. وقد اعتمدت السيميائيات في ذلك على مختلف الآليات والوسائل المنهجية التي تسمح بذلك والتي تنأى بها عن الأحكام الانطباعية، و الإيديولوجيات التي تحكمه، والتي قد لا تخدم مجال البحث. وعليه "فإن النقد الروائي الجديد قد تجاوز ذلك، مستفيدا من إنجازات الشكلانيين الروس، واجتهادات البنيويين الفرنسيين، وتنظيرات النقاد الغربيين، إلى فتح باب جديد في النقد الروائي هو علم السرد: تقنياته ومكوناته، فعالجوا الوظائف، والعوامل، والفواعل، وفضاء المكان، والزمان، ووجهة النظر والمونولوج الداخلي...من خلال نقد سردي يقوم على تحليل النص ووصف بنياته، لا على جدلية مرجعيته الفكرية أو الاجتماعية"[1].

إنّ المتتبع لميدان الرواية يجد أن صلب اهتمام النقاد والدارسين ينصب على دراسة وتحليل البنيات التي تحكمها، حيث شكلت هذه الأخيرة إغراء متزايدا لديهم؛ لما تتضمنه من الرموز والدلالات الكامنة التي يجب على القارئ أن يتتبعها وأن يستنبطها خلال دراسته أو مقاربته لنص الرواية. ويُعدُّ الفضاء أحد أهم هذه البنيات، خاصة مع بروز الكتابة الروائية الجديدة التي أضحت تهتم به، فهو إحدى العلامات المميزة لها[2]، ذلك لأنها تحتفي به كعنصر هام في العمل الروائي. وقد عرف الفضاء تجاوبا لافتا من طرف الباحثين، بعدما كان مهملا بسبب وظيفته الديكورية التي تسعى لإيهام القارئ بواقعيته، حيث حقق معها "تخلصه من الإسهابات الوصفية التي سلبته وظيفته، فحقق تقدما مكنه من احتلال مركز هام في البناء السردي، وأثبت حضوره كبنية وكدور وظيفي لا تزييني وكمساهم في الخلق الفني"[3].

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص08.

(2) ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2000، ص60.

(3) حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، دار نينوى، دمشق-سورية، ط1، 2011، ص05.

يُقرّ الكثير من الدارسين بأن الفضاء لم يلق العناية اللازمة مقارنة مع البنيات السردية الأخرى، حيث "لم تعن الدراسات الشعرية أو السيميائية في النقد الحديث بتخصيص أية مقاربة وافية ومستقلة للفضاء الروائي باعتباره ملفوظا حكائيا قائم الذات وعنصراً من بين العناصر المكونة للنص...وإذا تأملنا تحليلات السرد الأدبي فإننا سنلاحظ أنها اهتمت خاصة بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب، ولا توجد أية نظرية للمكان الروائي، ولكن يوجد فقط مسار للبحث ذو منحى جانبي غير واضح"[1]. وقد سبق وأن تطرق إلى هذه الملاحظة هنري ميتران (H. Mitterand) في كتابة (Le discours du roman) حينما أعاب نقص الدراسات التي تبحث في تشخيص الفضاء في الأدب، وأنّ كل ما أقيم حوله هي مجرد دراسات تفتقد إلى الدقة والوضوح[2]، فرغم أن رواد الرواية الجديدة قد تطرقوا إلى فضاء أكثر وظيفية ورمزية، إلا أنّ الدراسات المقامة من طرف الدارسين تبقى قاصرة وغير واضحة.

وعليه، فإن الفضاء يجب أن يكتسب أهمية مضاهية للتي تحوزها مختلف البنيات الأخرى لأنّ " الفضاء شرط الوجود الإنساني، وتعينه الذاتي لا يتحقق إلا به وفيه. والحضور والغياب يكونان في الفضاء. فحضر الشخص، أي حل في فضاء، وغاب، أي حل في فضاء آخر. فالفضاء هو البدء والمنتهى"[3]. وبالتالي فإن اختزال هذا المكون في وظيفته الجمالية أو الديكورية هو انتقاص من الدور الهام الذي يستطيع الفضاء أن يؤديه داخل العمل الروائي، ولذلك نجد الباحث المغربي (حسن نجمي) يستفيض في هذا الطرح، إذ يؤكد بأنه "لا يمكن للفضاء أن يكون مجرد مكون مرمي في مساحات النص الروائي بلا معنى"[4]، لأنه في رأيه يضطلع بوظيفة أخرى أكثر فاعلية بعيدا عن السلبية أو الحيادية.

ودعما لهذا الطرح، يؤكد الباحث على ضرورة الاعتناء بعنصر الفضاء وإعطائه قيمته الثابتة أثناء تحليل أيّ عمل روائي، لأن "أي إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبية إنّما هو قمع معيّن لهوية من هويات الخطاب الأدبي، وضمنه الخطاب الروائي"[5].

ومن أهمية الفضاء كذلك أنه يكشف عن التيارات والمدارس الأدبية التي تؤسس النص الروائي، "فيلاحظ أنّ أغلب الروايات التي أخذت فيها الطبيعة حيزاً واسعا من النص هي روايات رومانسيّة، وأنّ الروايات التي كشفت عن مفردات المكان الممثل لوجود الصراع الإنسانيّ، وتطلعاته وهمومه، هي رواياتٌ واقعيَّة، كما أن الروايات التي تصور علاقة الإنسان بعالم الفضاء الخارجيّ، وتطرح إشكالات تلك المعالم هي روايات يمكن أن تندرج ضمن أدب الخيال

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009، ص25.

(2) Voir: H. Mitterand: Le discours du roman. P.U.F. 1980. P. 193.

(3) جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، أفريقيا الشرق، 2003، ص07.

(4) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص84.

(5) المرجع نفسه، ص59.

العلمي"[1]. وبالتالي فإن الفضاء يكسب المتلقي أو القارئ انطباعا أوليا أو تحديدا مسبقا عن أهم المواضيع والقضايا التي يتطرق إليها الحكي، كما يكسبه القدرة على الكشف عن طبيعة الأحداث والشخصيات.

لقد أدى الاهتمام بمكون الفضاء إلى ظهور عدة دراسات متفرقة وغير واضحة، حيث قدّم الباحثون تصورات عديدة لمفهوم الفضاء، ولعل هذا راجع لقناعاتهم وتنوع مشاربهم الأدبية، وقد جمعها الباحث حميد لحمداني في أربع أشكال هي الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي، والفضاء كمنظور[2]، وقد مثل هذه التصورات زمرة من الدارسين الغربيين وبالخصوص أصحاب المدرسة الفرنسية.

لقد أثّرت المتغيرات الحاصلة في الرواية الجديدة، إضافة إلى الانزياح الحاصل في منظور الروائيين اتجاه التقنيات السردية على مكون الفضاء بالإيجاب، حيث أصبح "مفتاحا من مفاتيح استراتيجية القراءة بالنسبة للخطاب النقدي، ومنطقة رخوة يلج منها القارئ إلى تضاريس النص الروائي بقصد تفكيكه واستنطاقه"[3]، وهو ما يفسر المكانة الهامة التي آل إليها هذا المكون، حيث أقيمت له دراسات شعرية وسيميائية معتبرة، ساهمت إلى حد ما في إيضاح ماهيته ووظيفته كتقنية من تقنيات البناء الروائي.

ورغم هذه الدراسات المقامة حول مهوم الفضاء، إلا أنّ ذلك لا ينفي الغموض الحاصل فيه، والصعوبة الناجمة عن كيفية تفكيكه وتحليله، على اعتبار أنه جديد على الساحة النقدية سواء الغربية أو العربية، لدلك، فإن الاقتراب من الفضاء يتطلب معرفة مسبقة بالوظائف التي يؤديها، وطريقة انتظامه في النص، إلى جانب علاقاته النصية، وكل هذا يندرج ضمن مسعى الدراسات النقدية الحديثة التي تروم الإحاطة اللازمة والدقيقة بكل الحلول والمفاتيح القرائية التي من شأنها أن تضع القارئ أمام مسلك واضح في مقاربة الفضاء الروائي.

أمام هذه التحديات التي تواجهه في مقاربة الفضاء في الرواية، يكون الباحث العربي أمام مشكلة عويصة متعلقة بماهية الفضاء وحدوده المعرفية المتباينة، حيث يجد نفسه مرغما على الخوض في هذه المعضلة التي من شأنها أن تَسِمَ الدراسة بالضبابية. وفي ظل هذه الظروف الغامضة، التي تلف مفهوم الفضاء، والمعطيات الهشة التي تجعل كيفية القبض عليه أمرا عسيرا؛ يتبادر إلى ذهن الباحث الإشكالية التالية: هل الفضاء ديكور يؤدي وظيفة تزيينية، أم يوظف للبوح بمختلف الدلالات والرموز؟. لذلك، ونحن قيد الدراسة من أجل الحصول على إجابة تبرر هذه الإشكالية، سنحاول أولا أن نتطرق إلى إشكالية الفضاء كمصطلح وافد على الثقافة النقدية العربية، كما سنوضح معالم تشكله كما تناولته

(1) بلسم محمّد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، منشورات تنمية الإبداع الثقافي- الجماهيرية، ط1، 2004، ص47-48.

(2) ينظر:حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص62.

(3) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، ع83- أكتوبر 2000، ص06.

الدراسات الغربية والعربية، ودوره كبنية في المساهمة في تشييد المعمار الروائي ككل، وذلك من أجل إيضاح الرؤية في الممارسة التطبيقية.

1- الإشكالية المصطلحية:

يضطلع المصطلح النقدي بأهمية بالغة في أي دراسة أو بحث علمي، فهو أحد المفاتيح القرائية التي تؤسس لعمل نقدي، أو لبحث علمي ذو صبغة أكاديمية بعيدة عن النمطية والفوضوية، كما أنه أداة يستعملها الباحث لتحديد المفاهيم وتدقيقها وتوحيدها، ليتسنى لأي قارئ أن يفهم المقصود، خاصة وأنّ المصطلح يرتبط بشكل قوي، بالمواضعات الثقافية والتقاليد الأدبية[1]، والتي يعمل بها الكثير من الكتاب والمبدعين في أعمالهم الأدبية. فالباحث مطالب بالاهتمام بالجانب المفاهيمي والتزود بمختلف المصطلحات المتاحة، إن أراد الاقتراب من النصوص قراءة وتحليلا.

غير أنّ هذه الأهمية لا تنفي الاختلاف الحاصل في تمثل المصطلح، على اعتبار أنّ لكل ناقد قناعاته الخاصة في تبني المصطلحات المنبثقة، سواء من المواضعات الثقافية/الأدبية أو من الترجمة، وهو ما يطرح إشكالية مصطلحية قد تهدم أكثر مما تبني، وتشتت الفكرة أكثر مما توضحها، وبالتالي تجعل الباحث البسيط يعاني اضطرابا مصطلحيا قد يحول بينه وبين فهم وإدراك البناء الفني لأي نص أدبي قيد الدراسة، فيصير هذا النص إلى الانغلاق والتمنع، في ظل الهشاشة المصطلحية.

وكعادة أي باحث في دارسته للنص الأدبي، فسيسعى إلى إزالة اللبس عن بعض المفاهيم الهامة المتواجدة على مستوى عنوان مشروع البحث، عبر إحاطة جانبيها اللغوي والمصطلحي ببعض الشروحات التي تطرق إليها المعجميون والمصطلحيون، وهذا من أجل إطلاع القارئ/المتلقي بما تتضمنه من تعريفات ومعطيات من أجل إيضاح الرؤية، وعليه فإننا سنقوم بتحديد بعض المصطلحات الهامة واستجلائها مفاهيميا، والتي تتواجد على مستوى عنوان البحث، حيث سنقوم بتحديد مفهوم البنية، ومفهوم الفضاء.

أ. مفهوم البنية:

لقد صارت للبنية (*La structure) مكانة هامة في الدراسات النقدية، حيث أضحت من السبل المثلى للمقاربة في أي عمل أدبي، على اعتبار أنها أصبحت في فترة الحداثة وما بعدها مصدر المعرفة، حيث "يبدو تحليل البنية

(1) ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني- بيروت- لبنان، ط1، 1405هـ، 1985م، ص07.

* ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، فيفري 2000، ص197.

أحد السبل الناجعة التي تمكّن الباحث من إدراك مظاهر تشكل بنية النص، واكتشاف وحدته الكلية من خلال تنوع عناصره، وما تحتويه من عناصر متنوعة، تتضافر لتشكل بنيته النصية"[1].

أضحى من المعلوم أن مصطلح البنية هو من المصطلحات التي خلّصت الدراسات الأدبية من الأحكام المعيارية لتكسبها وجها علميا ذو طابع استنباطي، فهذا المصطلح هو ثمرة من الدراسات اللسانية التي أقام معالمها العالم اللساني فرديناند دي سوسير (F. de Saussure) من خلال كتابه (Cours de Linguistique générale)[2]، والذي بفضله استطاعت البنيوية أن تبلوره وأن تقحمه في دراساتها وأبحاثها. ولما كان مصطلح البنية بهذه الأهمية، فقد عكف مختلف الدارسين والنقاد على تتبع ماهيته اللغوية والاصطلاحية، حيث يقول في ذلك صلاح فضل: "تشتق كلمة بنية في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني "Stuere" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثمّ امتدّ مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النّظر الفنّية المعمارية وبما يؤدّي إليه من جمال تشكيلي"[3]. ومنه فإنّ هذا الاشتقاق يجعل البنية تحيل على البناء وتجعل أجزاءه تؤدي غرضا جماليا.

وتكملة للجانب اللغوي للمصطلح، فإنّ "مصطلح البنية لا وجود له في المصادر العربية القديمة، لكن ورد في القرآن الكريم على صورة الفعل بنى أو الأسماء بناء وبنيان ومبنى، وهي تدل في مجملها على البناء والتشييد والتركيب"[4].

أمّا في الجانب الاصطلاحي؛ فيعد تعريف جان بياجيه (Jean Piaget) للبنية من التعريفات المهمة التي لاقت رواجا كبيرا في الساحة النقدية العربية، حيث أنها "مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية. وبكلمة موجزة، تتألف البنية من مميزات ثلاث: الجُمْلَة، والتحويلات، والضبط الذاتي"[5]. وهذه المميزات تجعل البنية البؤرة التي تتأسس عليها مختلف الدلالات المكتنزة التي لا تحتاج لاستظهارها إلى السياقات الخارجية، فالبنية كفيلة بذلك على اعتبار أنها تنبني وفق آليات تسمح لها بالتفكك وإعادة البناء والانتظام وفق أشكال مغايرة تتيح استخراج دلالات لا حصر لها.

(1) مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية،بيروت، ط1، 2005، ص20.

(2) Voir: Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale, Edition Critique, Paris, 1982.

(3) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1998، ص120.

(4) المرجع نفسه، ص120.

(5) جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط4، 1985، ص08.

وقد عرّفها "صلاح فضل" – بعد اطلاعه الواسع على مختلف الدراسات الغربية حول البنيوية- بأنّها (البنية) "كلٌّ مكوّنٌ من ظواهر متماسكة، يتوقّف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلّا بفضل علاقته بما عداه[1]. وهنا تتجلى بوضوح خاصية العلاقات التي تتيحها البنية مع البنيات الأخرى، حيث تؤثر وتتأثر ، فتساهم في الإنتاج الدلالي، لتصبح بذلك منظومة بنيوية مغرية للعلوم الإنسانية عامة والسيميائية بالخصوص، لما لها من خصائص مميّزة، تثري العملية التحليلية وتعطيه صفة العلمية.

ب. مفهوم الفضاء:

قبل الشروع في تحديد المصطلح، نشير إلى أن بداية استيعاب مصطلح الفضاء –كمعطى نقدي وارد من الثقافة الغربية- جاء بعد الكتاب الذي أصدره غاستون باشلار (G.Bachelard)، المعنون بـ La poétique de l'espace، والذي ترجمه الباحث الأردني غالب هلسا تحت عنوان جماليات المكان [2]، وقد عُدّ في بادئ الأمر ثمرة نجاح احتفى بها الكثير من الدارسين العرب، كيف لا وهي بمثابة الفتح المبين الذي يثري الساحة النقدية العربية بعلم جديد سيكون له نصيب كبير من الدراسات التي من شأنها أن تزاحم الدراسات الغربية الأخرى، قبل أن يتحول إلى كتاب مثير للشكوك والتساؤلات، والتي عكّرت صوف الدارسين. والحاصل، أنّ هذه الترجمة خَلُصت بأنّ المكان جاء كمقابل لمصطلح L'espace.

ومع تزايد الاهتمام، سعى بعض النقاد المغاربة إلى نقل مختلف الأبحاث والدراسات الغربية بغية تنظيم وتوضيح بعض المفاهيم، لكي تسهل الدراسة على الباحثين، حيث أورد سعيد علوش مصطلح الفضاء كمقابل للمصطلح الفرنسي *L'espace، وقد أيّده في ذلك نخبة من الدارسين، لعل أبرزهم الباحث حسن نجمي، الذي أبان عن احتفاء كبير بهذه الترجمة، واعتبرها بأنها الأمثل مقارنة بالترجمة السابقة (المكان).

وقد أعاب حسن نجمي ما قام به الباحث غالب هلسا حينما نقل الترجمة عن النسخة الانجليزية، علما أنّ اللغة الفرنسية هي اللغة الأصلية التي أُلّفَ بها كتاب غاستون باشلار، واعتبرها بمثابة الجناية التي لم تتوقف إلى الآن، حيث تسبب في رأيه تحت ضغط شغف غامض بأهمية المكان في الكتابة، بظهور نزاع مصطلحي كان يمكن تفاديه، لو أنه اهتم بالتبعات التي تنجم عن الترجمة من اللغات غير الأصلية للكتب[3]، وهو ما طرح إشكالية الترجمة في النقد العربي،

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص121.

(2) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، 1984.

* يعد سعيد علوش أول من أدخل مصطلح الفضاء كمقابل لمصطلح L'espace و ذلك في معجمه، وقد نقل الباحث هذا المصطلح تحت الترجمة السابقة من بعض المصادر والمراجع الغربية وبخاصة أصحاب المدرسة الفرنسية. ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص256.

(3) ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص06.

التي أضحت أحد المثبطات التي تحول دون أن تقوم دراسات جادة وموحدة، حيث يجد الباحث نفسه أمام جدال مصطلحي متواصل كلما انغمس في أي دراسة. ولذلك اعتُبِر مصطلح L'espace ضحية للترجمة.

وقد حاولت الباحثة سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية) رفع اللبس حول بعض المصطلحات المرتبطة بمفهوم الفضاء، من خلال نقل بعض انشغالات الدارسين الغربيين حول هذا المفهوم، الذين ميزوا بين مستويات مختلفة منه، فأردت أن أنقلها كما هي لما فيها من توضيح كبير حول المفهوم، وهي كما يلي:

"الانجليزية الفرنسية

Espace = Space/Place

Lieu = Location

ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات في

المكان/الفراغ

الموقع

وقد اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث باستخدام كلمة المكان/ Lieu/Plase للدلالة على كل أنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد. وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة Lieu (الموقع) فبدأوا في استخدام كلمة Espace (فراغ) لم يرض نقاد الانجليزية عن اتساع Space/Place (مكان/فراغ) وأضافوا استخدام كلمة Location (بقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث"[1]. وفي هذا السياق توضّح الناقدة أنها تفضل مصطلح المكان اتساقا مع لغة النقد العربي[2]. وهي بذلك لم تلتزم بمبادئ الترجمة، بل غلّبت الكلمة الأكثر استعمالا في الثقافة العربية، وهذا من أجل عدم الوقوع في مشكل التعدد المصطلحي، ليكون اختيارها لهذا المصطلح اختيارا ذاتيا محضا.

لا شك أنّ المهتمين بالمصطلحات النقدية لهم وسائلهم الخاصة التي تسمح بانتقاء وتحديد المفاهيم بدقة، بعيدا عن الاختيار الذاتي الذي يفقد المصطلحات الأجنبية معناها الأمثل. لذلك –ونحن ننشد الدقة المصطلحية– سنتتبع ما أوجدته بعض القواميس والمعاجم من شروحات، لتهيئ لنا كدارسين المجال الخصب من أجل الإحاطة اللازمة والدقيقة بالمصطلحات المستوردة. وعليه فقد أقر بعض المعجميين أن أصل كلمة Espace –باعتبارها الكلمة التي تأسست

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة، 2004، ص105-106.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص106.

عليها الأبحاث والدراسات العربية الحديثة- مأخوذة من اللاتينية Spatium بمعنى المسافة والامتداد اللامحدود[1]. وهو معْنًا من شأنه أن يسهم في تحديد المقابل الأمثل لها في اللغة العربية.

يمثل معجم لسان العرب أحد المعاجم العربية الشهيرة التي يستند إليها الباحث في الجانب اللغوي لغرض الدقة والوضوح، لذلك سنقوم بالبحث فيه من أجل تتبع بعض الكلمات التي اهتمت بها الدراسات العربية كمقابل للكلمة الفرنسية Espace وهي الفضاء، المكان*.

عند البحث في مادة (فضا)، نجد أنّ "الفضاء: هو المكان الواسع من الأرض، والفضاء كذلك: الخالي الواسع من الأرض، كما أنه: الساحة وما اتسع من الأرض"[2]، فلفظة الفضاء تتخذ مدلول المكان المتسع من الأرض.

وجاء تحت مادة (مكن) لفظة المكان، ومن جملة ما قاله ابن منظور: "المكانُ الموضع، والجمع أمكنة...، وأماكِنُ جمع الجمع"[3].

يلتمس المتتبع لما جاء في المعجم فرقا واضحا بين كلمتي فضاء ومكان، ففي حين أنّ المكان لا يتعدى موضع الشيء، فإنّ الفضاء يحتويه بما فيه الفراغات والامتدادات والمساحات الواسعة والخالية، وحسب هذا الاستنتاج تكون لفظة فضاء المقابل الأمثل لكلمة Espace. وهو استنتاج يتطابق مع ما ذهب إليه الباحث حميد الحمداني في تفريقه بين المفهومين السابقين، إذ يضعنا أمام تمييز منطقي بينهما، إذ يقول: "إنّ مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مُكَوِّنُ الفضاء"[4].

وقد انحاز الناقد سعيد يقطين إلى هذا الرأي، إذ يقول: "وأتفق هنا مع ما ذهب إليه حميد لحمداني في تمَيِّيزه بين المكان والفضاء وخاصة فيما يتصل بعموم مفهوم الفضاء وشموليته، وخصوصية مفهوم المكان، وكونه متضمنا في إطار الفضاء"[5].

وأمام هذا التمييز ينبه حميد الحمداني إلى مسألة هامة من شأنها أن تزيل اللبس الحاصل بين المصطلحين، هو أنّ المكان يقتضي وصفا وتوقفا زمنيا، في حين أنّ الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية

(1) ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 1997، ص337-338.

* يرى الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض أنّ كلمة ((حيز)) هي المقابل الأمثل لكلمة Espace، بالقياس مع الترجمات الأخرى، غير أنّ رأيه هذا لم يلق اهتماما كبيرا من الدارسين، ولعل السبب في ذلك كونه مصطلح شبيه لمصطلح الفضاء إذ يقول بأنّ الحيز هو الفضاء بالمصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر، وقد تبناه الناقد بغرض الدقة لا أكثر، على اعتبار أن الفضاء موجود في عدة مجالات معرفية. ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ديسمبر 1998، ص125.

(2) ينظر:ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط6، مجلد11، ص194- ص195.

(3) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مجلد 13، ص414.

(4) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص63.

(5) سعيد يقطين، قال الراوي –البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي،ط1، 1997، ص240.

الزمنية"[1]، وبالعودة إلى ما ذكرناه سابقا، نجد أنّ الرواية الجديدة قد تجاوزت تقنية الوصف الجامد إلى تقنيات أكثر فاعلية وحركية تجعل الفضاء يؤدي دورا فاعلا في النص الروائي، وبالتالي فإن مستقبل الدراسات السردية الحديثة يُلزم الدارسين بضرورة تمثل مفهوم آخر أوسع من مفهوم المكان بل ويتضمنه، ألا وهو مفهوم الفضاء.

رغم هذه التوضيحات المعتبرة، والتي من شأنها أن تمهّد السبيل لقيام دراسات موحدة تتناول مصطلح الفضاء بمفهومه الواسع والأشمل، غير أن التداخل المصطلحي مازال قائما، وهذا في ظل تراخي الدارسين وعدم اكتراثهم للمشاكل الناجمة عن عدم ضبط المصطلحين، وقد نتج عن ذلك ظهور مؤلفات وأبحاث عديدة غلبت عليها نزعة الانتماء، فتارة نجد المكان عنوانا لها، وتارة نجد الفضاء، ومنها ما أخذ شكلا تركيبيا مثل الفضاء المكاني، وهي كلها تدل على ارتباك الباحثين وعدم إدراكهم التام وجزمهم بحقيقة المصطلحين.

رغم ضرورة الفصل بين مفهومي الفضاء والمكان، إلاّ أنّ ذلك لا يمنع من وجودهما معا، ذلك لأنّ المكان جزء من الفضاء، وهو ما يتجلّى في أي دراسة تطبيقية، حيث يصعب على الباحثين الاكتفاء بمصطلح واحد. لذلك نجد "حسن نجمي" ينبّه من مغبة السقوط في فخ الإشكالية المصطلحية والإلحاح عليها، بل يجب الاكتفاء بتشغيل الفضاء خلال الدراسة النقدية، أما المكان فلا نذكره إلّا عند الضرورة[2].

ونحن بدورنا نؤيد هذه الفكرة، وحرصا منا على تجاوز الاختلاف المصطلحي؛ سنستعمل مصطلح الفضاء أثناء الدراسة، أما مصطلح المكان فلا نذكره إلا من باب الأمانة العلمية في نقل آراء النقاد. وهنا قد يستوقف القارئ ذلك الاضطراب المصطلحي في العنوان الفرعي القادم، ولعل السبب في ذلك يرجع في الأساس إلى الترجمة غير الدقيقة للمصطلح الفرنسي espace بمصطلح المكان وما انجرّ عنها من مؤلفات تناولت هذا المصطلح دون مراعاة أصحابها إلى الإشكالية المصطلحية التي أوجدوها. وإذ نحن ندرك هذه الإشكالية ونعي أزمتها، وحرصا منّا على إحاطة الباحثين بمختلف الآراء والتصوّرات التي تناولت مكون الفضاء؛ فسنتطرق إلى ذكر كل تلك التصوّرات وما يصحبها من تباين مصطلحي ومحاولة استبيان ما جاء فيها، وهذا لتكون قاعدة انطلاق فكرية نحو فهم مصطلح الفضاء فهما أمثل.

(1) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص63.

(2) ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص42.

2- الفضاء ومعالم التشكل:

أ. الفضاء في الدراسات الغربية:

لقد أصبح الفضاء مكونا هاما في الرواية، وهذا بعد تغير نظرة الروائيين إليه، حيث "انزاح الفضاء عن أن يكون استراحة في النص الروائي، ليكون مكونا روائيا"[1]، ويعود الفضل في ذلك إلى زمرة من الروائيين الغربيين، وبخاصة الفرنسيين منهم على شاكلة آلان روب غرييه (A.Robbe-Grittet)، ميشيل بوتور (M.Butor)، و ناتالي ساروت (N.Sarraute)[2]، الذين اعتبروه مكونا يتعدى مفهومه الضيّق كديكور تزييني، إلى مفهوم أوسع يتسم بالوظيفية والرمزية. وقد شكّل الفضاء وفق هذه المعطيات حافزا كبيرا لدى فئة من الباحثين في مجال الرواية، الذين سارعوا إلى وضع دراسات وأبحاث قد تنقل هذا المكون إلى مستوى عالي من التنظير، شأنه في ذلك شأن بقية المكونات السردية الأخرى.

قبل أن نقدم حوصلة لأهم الجهود التي تناولت الجانب التنظيري لموضوع الفضاء، لابد أن ننوه أنّ "أغلب النقاد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يُرَاعُون شرطا أساسيا، وهو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يُدرَك أو يُتَخيَّل كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى أحرف طباعية"[3]. لذلك سنعرض لأهم الآراء والتصوّرات التي تناولت الجانب الطوبوغرافي الذي يُمثّل صلب اهتمامنا في هذه المقاربة.

- **غاستون باشلار (G.Bachelard):**

تأتي دراسة غاستون باشلار في مقدمة الأبحاث التي عنيت بالفضاء "وهي الدراسة التي تستلهم عمق التأمل الفلسفي المتكئ على المنهج الظاهراتي في دراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة أو الأماكن المنفتحة، الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية..وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب والقارئ معا"[4].

يرى باشلار أنّ استجلاء عنصر الفضاء لا يكون عن طريق وسائل الإدراك العقلي، كثقافة القارئ أو ما يحتويه النص من مخزون وصفي لهذا العنصر، "فلا الثقافة ولا الإدراك الحسي يشاركان في الإعداد لخلق الصورة الشعرية"[5]، فهي في نظره تتطلّب وعيا روحيا، وخيالا شعريا خاصا بها، لذلك فإنّ استجلاء عنصر الفضاء "ينبثق من الصورة

(1) حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص31.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص30.

(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص61.

(4) Jean Weisgerber : L'espace Romanesque , Ed l'age d'homme, lausane,1978, p. 09.

(5) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص23.

المكانية التي يرسمها المؤلف داخل النص ليخلق القارئ أماكن أخرى خارجية يتوقف استحضارها على مدى ثراء الخيال في تذكّر الأمكنة الخاصة التي تعود بالقارئ إلى الأصل والمنشأ والطفولة، وهو ما أطلق عليه باشلار (تعليق القراءة)"[1]، فتتشكل بذلك الدفقات الشعرية وتتجذّر في ذاكرة القارئ، فتمنحه رعشة اللذة.

وقد أشار باشلار أنّ البيت يُعدُّ مثالا ملائما للدراسة الظاهراتية لقيم ألفة المكان من الداخل، لأنه يمدنا بمجموعة من الصور المتفرقة والمتكاملة[2]، مؤكدا على أهمية الوعي الحالم في استخراج هذه القيم، وقد استعان في ذلك "ببيت الإنسان، ومأوى الطيور والحيوان كالأعشاش أو القواقع، وبيت الأشياء كالصناديق والأدراج والخزائن مؤكدا دور أحلام اليقظة في إضاءة معالم تلك البيوت وإطلاق قيم الألفة"[3].

- **ميخائيل بختين (Mikhaïl Bakhtine):**

لقد اهتم ميخائيل بختين بمفهوم آخر يحيل -في جانب منه- على مكون الفضاء، حيث أطلق عليه مصطلح الزمكان (Chronotope)، والذي ينبني على العلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا، وقد استعار بختين هذا المصطلح من العلوم الرياضية لكي يوظفه في علم الأدب على اعتبار أنّ الزمان هو البعد الرابع للمكان بعد الأبعاد الثلاثة المعروفة[4]. وتكمن أهمية الزمكانات عند بختين في اعتبارها "المراكز التنظيمية للأحداث الرئيسية في موضوع الرواية. فعقد الموضوع تنعقد وتنحلّ في الزمكان. ويمكن القول مباشرة أن الأهمية الأساسية في صياغة الموضوع تعود للزمكانات"[5].

وقد أكد بختين على عدم فصل الزمان عن المكان، وضرورة تناولهما ككيان واحد منصهر العلاقات، لأن "علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يُدْرَك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني"[6].

- **رولان بورنوف (Roland Bourneuf):**

يؤكد رولان بورنوف على أهمية الفضاء في الرواية، إذ يعتبره "أبعد من أن يكون محايداً، فهو يتجلى في أشكال ويتخذ معاني متعددة، إلى درجة أنه يكون، أحيانا، علة وجود رواية من الروايات"[7]، وسواء كان الفضاء واقعيا أو

(1) بلسم محمّد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، ص56.

(2) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص35.

(3) بلسم محمّد السيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، ص57.

(4) ينظر: ميخائيل بختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص05.

(5) المرجع نفسه، ص229.

(6) المرجع نفسه، ص06.

(7) مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، ص88.

متخيلا، فإنّ الانتظام البنيوي له هو الذي يحدد مدى هذه الأهمية. وعليه، فقد اهتم بورنوف بطرق تَبَنْيُنِ الفضاء، حيث أعدّ مقترحا يتضمّن قيمة وصف الفضاء ورصد مختلف علاقاته مع مكونات الرواية الأخرى كالشخصية والزمن التي من شأنها أن تُكسبه دلالات متعددة، وعليه فقد "دعا إلى وصف طوبوغرافيا الحدث وصفا دقيقا، وفحص مظاهر الوصف، وتقييم وظائف الفضاء في علاقته مع الشخوص، والمقامات والزمن، وقياس مقدار كثافة الفضاء أو سائليته واستخلاص القيم الرمزية والأدلوجية المتعلقة بتشخيصه"[1].

وتعد مقترحاته هذه من أهم ما جاءت به دراسات الفضاء الروائي، والتي لاقت استحسان الباحثين، وفي مقدمتهم هنري متران الذي أقر بأن الإحاطة بمفهوم الفضاء تستوجب منّا "أن نبحث في تمفصل المادة المكانية أو في تمظهراتها السطحية أي في توارد الوصف الطوبوغرافي للمكان وانتقالات الشخصيات داخل ذلك المجال المحدد، بل يجب علينا أيضاً أن نحاول الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجّه النص وترسم مساره"[2].

- **جون بيير كولدنستين (Jean-Pierre Goldenstein):**

يرى كولدنستين "أنّ استعمال الفضاء يتعدّى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة. إن الفضاء يخلق نظاما داخل النص، مهما بدا، في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج عن النص يدعي تصويره. بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية"[3]. فعلى القارئ أثناء دراسته أن لا يهتم بمدى واقعية الفضاء وما مدى مدى مطابقته للواقع، لأن الفضاء يؤدي غرضا وظيفيا خاصا به، بصفته منظومة مكتفية بذاتها.

يؤكد الباحث كولدنستين أنه "لكي نعي الأهمية الوظيفية للفضائية يحسن بنا أن نطرح ثلاثة أسئلة كبرى: أين يجري الحدث؟ وكيف يتم تشخيص الفضاء؟ ولماذا يتم اختياره على نحو من الأنحاء بالذات؟"[4].

فموضعة الحدث والشخصيات قد تتطلب من الروائي أن يختار فضاءه الخاص من خلال ابتكار أفضية وظيفية، مستعينا في ذلك بما توفره تقنيات الكتابة في إبداع عوالم جغرافية سواء كانت واقعية أو عجائبية، بحيث تمنح الرواية تماسكها الخاص. فقد يلجأ الروائي إلى التغيير من تركيبة الفضاء عبر ابتكار أفضية أخرى أو أشياء تؤدّي وظائف مساعدة، خصوصا عندما يكون الفضاء مغلقا، فتمنحه درجات من الانفتاح المطلوب، أو تنتقل به من المستوى الواقعي إلى المستوى العجائبي أو الأسطوري.

---

(1) مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، تر: عبدر الرحيم حزل، دار أفريقيا، ص137.

(2) H. Mitterand: Le discours du roman. P.U.F. 1980. P. 201.

-نقلا عن: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص38.

(3) مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، ص20.

(4) المرجع نفسه، ص21.

بينما يتم تشخيص الفضاء "تبعا لطرائق الوصف التي يختارها الروائي؛ فقد يكون بانوراميا، أو أفقيا أو عموديا..وقد يكون وصفا سكونيا أو متنقلا بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها، مستكشفة ما يحيط بها. وقد يقتصر الروائي بالوصف على شبكة من الجزئيات المميزة، متوقفا بنظره عند بعض العناصر الوصفية. وقد يأتي الوصف أشبه بعمليات ضبط الصورة، وقد يأتي على هيئة رسم منظوري؛ تتضح فيه الخشبة، في جلاء، فيما تظل الخلفية مموهة"[1].

وقد رصد كولدنستين وظائف متعددة للفضاء، من شأنها أن تجعله يتسم بالفاعلية، فبالإضافة إلى وظيفته الديكورية الناتجة عن تقنية الوصف، فإنه قد يكون دالا على نفوس الشخصيات ومصائرها، أو مساعدا على تفسير طباعها وأمزجتها، ونمط حياتها على نحو دقيق نسبيا. ولعل أهم وظائف الفضاء تتمثل في -أغلب استعمالاته- في التمكين لسير الأحداث[2].

- **يوري لوتمان (Youri lotman):**

اشتغل لوتمان -في فهم الفضاء داخل النص- على آلية التقاطبات، فعَدّ لغة العلاقات الفضائية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع، لأن هذا الأخير يعتبر مجالا للنمذجة السيميائية. حيث أشار لوتمان إلى إمكانية وضع بعض المفاهيم التي لا تنطوي على صفات مكانية، في أنساق ونماذج مكانية. وتكون هذه الأخيرة، مشبعة بثقافة معيّنة مستمدّة من خصوصيات الفضاء المرجعي المليء بالقيم المتضادة. فمفاهيم مثل (أعلى/أسفل)، أو (يسار/يمين)، أو (قريب بعيد)، أو (محدد/غير محدد)، أو (مجزأ/متصل)، فإننا نجدها تستخدم لَبِنَاتٍ في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني، فتكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل (قيّم/غير قيّم)، أو (حسن/سيّء)، أو (الأقربون/الأغراب)...إلخ. و قد خَلُصَ لوتمان إلى أنّ النماذج الثقافية في العالم سواء كانت اجتماعية، أو دينية، أو سياسية، أو أخلاقية، فإنها تنطوي على سمات مكانية في شكل ثنائيات ضدية [3].

- **جوليا كريستيفا (J.Kristeva):**

درست جوليا كريستيفا الفضاء الجغرافي ضمن أبحاثها في مجال الرواية، إذ "لم تجعله -أبدا- منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو إذ يَتَشَكَّلُ من خلال العالم القصصي يَحْمِل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تَكُونُ عادةً مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهو ما تُسَمِّيه ((اديولوجيم*)) العصر

(1) مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، ص32.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص36.

(3) ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة، سيزا أحمد دراز، كتاب جماليات المكان، عيون المقالات، ط2، 1988، ص69.

* تشير كريستيفا إلى أن الاديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور. ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص54.

(Idiologéme)..ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يُدْرَسَ دائما في تَنَاصِّيَّتِه، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة"[1]. فالروائي في نظر كريستفا يشيّد فضاءه حسب عصر من العصور، وعلى القارئ أثناء قراءته وتحليله أن يكون مُطّلعا على ثقافة هذا العصر، لكي يستخرج مدلولات الفضاء الثقافية الملازمة له.

ففي دراستها لطبيعة الفضاء عند الروائي أنطوان دو لا سال Antoine De La Sale (1385-1460)، الذي ينتمي إلى عصر النهضة، وجدت كريستيفا أنه يختلف عما هو سائد في الثقافة الأدبية لأدباء القرون الوسطى، فهم إذ يؤسسون فضاءهم على تقابل عمودي بين (السماء والأرض)، تُصوَّر فيه رحلة البطل الرئيسي من الأرض إلى السماء. وإذ يؤسسون ضمن هذا التقابل، تعارضين أفقيين آخرين، حيث في السماء ينشأ تعارض (الجنة/النار)، وفي الأرض ينشأ تعارض (الدير/مكان الخطيئة)، فإنه في عصر ((أنطوان دو لا سال))، قد اختفى البعد العمودي لتحل محله الكتب المقدسة؛ فليس هناك حركة إلا في اتجاه واحد هو البعد الأفقي، كما أن التعارض بين الأمكنة اختفى أيضا، فمكان واحد يكون للفضيلة والرذيلة على السواء[2].

- **مول و رومير (Moles et Rohmer):**

ينطلق هذان الباحثان من قناعة بأنّ الإنسان يمتلك سلطته الخاصة في الفضاء الذي يحيط به، حيث تمتد هذه السلطة حسب رغبته في الانتشار والتنقل نحو أفضية جديدة، وقد أعطيا مثالا على ذلك بالبصلة، "فالفرد يحتل قلب البصلة وتمثل الأماكن المحيطة به طبقات البصلة، وتتسع هذه الطبقات كلما اتسعت مجالات أفعاله ونشاطه. فكلّ فرد تحيط به عدد من القواقع، أقربها إليه جلده، الذي يمثل الحد الفاصل بينه وبين العالم، ثم تتوالى القواقع تباعا"[3].

وقد حدّدا وفق ذلك؛ أربعة أنواع من الأفضية، كلٌّ حسب السلطة التي تميّزه، ابتداء من ((عندي)) وهو الفضاء الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون مكانا بالنسبة لي حميميا وأليفا. ((عند الآخرين))، وأخضع فيه لسلطة الغير. ((الأماكن العامة))، وهي ملك للسلطة العامة (الدولة) النابعة من الجماعة. ((المكان اللامتناهي))، وهو الفضاء الخالي الذي لا يخضع لسلطة أحد، والذي تكون سلطة الدولة بعيدة عنه[4].

- **ميشال بوتور (M. Buttor):**

يحوز ميشال بوتور على تصور مغاير للفضاء، فهو يرى بأنه يحتاج إلى رسم ديكور ذو إبداع فنيٍّ مشبّعٍ بالقيم الاجتماعية والثقافية والتاريخية لحياة الإنسان. "فإذا كان العالم الخيالي يشتمل على مظاهر تقربه من العالم التصويري، فإنّ

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص54.
(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص54.
(3) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ص60.
(4) ينظر: المرجع نفسه، ص ص61-62.

بعض المظاهر تحتاج لتتوضح إلى تشابيه مأخوذة من المعمار الفني أو الفن التجميلي"[1]. ومن ثمّ فقد توجه إلى انتقاء الأثاث، ووصف أغراضه، وتنظيم وترتيب هيئته وفق رؤية إنسانية معينة، سواء في البيوت والغرف، أو في أفضية أخرى، والتي من شأنها أن تنفرد بفلسفة جمالية إيحائية دالة، "إذ أن الأثاث في الرواية لا يلعب دورا ((شعريا)) اقتراحيا فحسب، بل دورا إيحائيا، لأن الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة. إنّ وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه"[2]. فالأثاث -بمختلف أغراضه- قد يحدد نمط حياة الإنسان ومستواه الاجتماعي، وقد ينقله -من خلال التأمل- إلى أفضية أخرى قابعة في ثنايا التاريخ.

وقد اهتم بوتور بالفضاء النصي (L'espace textual)، والذي "يقصد به الحَيّزُ الذي تَشْغَلُهُ الكتابة ذَاتُها -باعتبارها أَحْرُفاً طباعية- على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها"[3]. حيث تناول الكتاب كمادة لها أبعاد وقياسات، إذ يقول: "إن الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج: طول السطر، وعلو الصفحة"[4]. لكن اهتمامه هذا لاقى انتقادا كثيرا من طرف الشعريين، لأنه يجعل دراسة الفضاء أكثر شكلنة وتجريدا.

- **أ.ج. غريماس (A. J. Greimas):**

لم يشتغل غريماس على مفهوم الفضاء أثناء دراساته له بشكل مباشر وأساسي، فهو يعتبره "كموضوع مبنين، فالسيميائية تدرج الذات الفاعلة "sujet" كمستهلك للفضاء، فتعريفه يستدعي مشاركة كل الحواس (مرئية، لمسية، حرارية، صوتية). ويشكل تسجيل البرامج السردية داخل الأفضية المقطعة البرامج الفضائية ذات الطابع الوظائفي التي تظهر اليوم كمكون لسيميائية الفضاء اكتسبت فعالية عملية تناسب هذه البرمجة بغض النظر عن طبيعتها الوظيفية، نماذج التوزيع الفضائي المستعملة في تحليل الخطابات السردية"[5].

وقد أعطى غريماس تصوره لأنواع الفضاء، وقد استخلصها وفقا لحالات وتحولات الذات الفاعلة في تأديتها برنامجها السردي، وهنا نذكر:

"**الفضاء الخارجي** (**Espace hétéràtopique**) بمعني الفضاء المجاور الذي يشمل سابق التحول و/أو لاحقه -الأمام/أو الخلف- وهو عادة ما يكون نقطة انطلاق وعودة البطل إليه في النهاية.

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط2، 1982، ص60.
(2) المرجع نفسه، ص53.
(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص55.
(4) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص112.
(5) وافية بن مسعود، سيميائية الفضاء النصي في رواية "عابر سرير: لأحلام مستغانمي، ضمن الكتابة النسوية التلقي، الخطاب والتمثلات، ص228.

في حين يصنّف **فضاء الفعل** (**Espace topique**) إلى قسمين هما:

- **الفضاء الجانبي** (**Espace paratopique**) وهو مكان للوساطة بين أقطاب التصنيف الفضائي لاكتساب الكفاءة، لذلك يمارس فيه الاختبارين التأهيلي والتمجيدي.
- **الفضاء الوهمي** (**Espace utopique**) وهو المكان الحاوي للتحول المنطقي -والذي يقع بين حالتين سرديتين ثابتتين- والمتجلي تركيبيا، يكون مؤطرا للاختبار الرئيسي، يراه غريماس وهميا لأنه غير محدد، غامض ولا يتعلق أصلا بمكان محدد"[1].

هذه إذا بعض أهم المحاولات الجادة من أجل الاقتراب من مفهوم الفضاء، ورغم اختلاف الرؤى إلا أنها شكّلت قاعدة معرفية هامة يرتكز عليها الدارسون بغية الوصول إلى نظرية عامة تزيل الغموض والالتباس الحاصل حول كيفية تمثل هذا المكون، وفي هذا السياق ننوّه إلى بعض المحاولات واللآراء التي لم ترق إلى تطلعات الباحثين المهتمين به، أبرزها تلك التي تنادي إلى اختزال الفضاء الجغرافي في بنيته الهندسية، وهو ما أثار حفيظة بعض الباحثين في هذا المجال، أبرزهم هنري متران (H. Mitterand)، الذي انتقد هذا الطرح، الذي لم يلتفت -حسبه- إلى من يسكن البنايات ومن يسير في الطرق، والأحداث الواقعة فيها[2]. ويؤكد هذا الاعتراض الباحث جان فيسجيربر (Jean. Weisgerber) حينما عارض الطرح السابق بقوله "الفضاء الروائي ليس في العمق إلا مجموعة من العلائق القائمة بين الأمكنة، الوسط، ديكور الفعل والشخصيات..."[3].

ب. الفضاء في الدراسات العربية:

عرف النقد العربي انطلاقة بطيئة في دراسة الفضاء الروائي، وأيا كان منطلقها؛ فقد كانت "ضرورة حتمية فرضتها الرواية العربية الجديدة التي أصبحت تهتم بهذا المكون الروائي"[4]، خصوصا بعد تخليها عن النظرة السلبية له باعتباره مجرد ديكور تزييني غير مساهم في البناء الفني للرواية، حيث "منحت له قيمة قصوى نتيجة المثاقفة كما استمد بعض مقوماته من التراث العربي، وكذلك نتيجة تغيير آليات اشتغال الرواية وتجديدها، وهو أمر فرضته التحولات التي عرفها العالم العربي، وكذا الاطلاع على الثقافة الأجنبية"[5]. فكان أن ظهرت كتب ومقالات علمية تناولت مفهوم المكان/الفضاء

(1) A.J.Greimas, Maupassant:La sémiotique du text,p.p:99-100.

- نقلا عن: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الأمل، المدينة الجديدة -تيزي وزو، 2008، ص114-ص115.

(2) Voir: H. Mitterand: Le discours du roman. P.U.F. 1980. P. 192-193.

(3) Jean Weisgerber : L'espace Romanesque, Lausanne, Ed. L'age d'Homme, 1978, p. 14.

(4) حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص49.

(5) المرجع نفسه، ص49.

في مستويات متباينة من الدراسة والتحليل. ولذلك، سنقوم بعرض أهم ما جاءت به الدراسات العربية لمفهوم الفضاء، وذلك من أجل تأسيس أرضية متينة يبني عبرها الدارسون قناعتهم الفكرية حول هذا المفهوم.

- **غالب هلسا:**

يُعدّ غالب هلسا أول المهتمين العرب بدراسة مفهوم الفضاء في الرواية، وقد كان له الفضل في تأسيس الوعي العربي لهذا المفهوم، من خلال كتابه (جماليات المكان)، الذي ترجمه عن كتاب (La poétique de l'espace) لمؤلّفه غاستون باشلار. وهو العمل الذي جعل هلسا يتأثر بشكل كبير بالفكر الباشلاري، فهو يُقرّ بضرورة ربط المكان بظاهراتية الروح، التي تعتمد على الخيال الذي "يلغي موضوعية الظاهرة المكانية -أي كونها ظاهرة هندسية- ويحل مكانها دينامية الخيال"[1].

ومن الأعمال التي باشرها الباحث في دراسته للفضاء، ما قام به في ملتقى الرواية العربية في مدينة فاس المغربية سنة 1979، حيث قدّم مشروع بحثه، "فقسم المكان في الرواية العربية إلى أربعة أنماط: المكان المجازي، وهو المكان المفترض، ذو الوجود غير المؤكد. ونجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، ورواية الفعل المحض. والمكان الهندسي، وهو المكان الذي تعرضه الرواية بأبعاده الخارجية، ويكون خالياً من المعلومات التفصيلية، ويلتزم فيه الروائي بصفة حياد المهندس ... والمكان الثالث، هو المكان ذو التجربة المعاشة. وهو المكان الذي عاشه الروائي، وبعد أن ابتعد عنه، أخذ يعيشه في الخيال. وهو المكان القادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ. والمكان الرابع، هو المكان المعادي، وهو المكان الهندسي المعبّر عن الهزيمة واليأس، والذي يتخذ صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله، وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات، وتعسّفه الذي يبدو وكأنه طابع قدري ومثاله: السجون، وأمكنة الغربة، والمنافي، وغيرها. وهذا المكان كان ينقصه دائما رد الفعل الإنساني. لذا، فقد كان ضداً للمكان الرحمي، أو المكان الأمومي"[2].

وقد آخذ الناقد المغربي مُحَمَّد برادة الباحث غالب هلسا على هذا التقسيم، إذ يقول: " لا يمكن أن نقول مكان هندسي أو مكان معاش، لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها، وقد يستنبطها من خلال إحساساته الداخلية"[3]. ويقول في موضع آخر: "لا يمكن تقسيم الأمكنة والفضاءات في هذه الحال إلى مجازية وغير مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أيّ نصٍّ يصبح في النهاية نوعا من السعة في

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1994، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص ص12-13.

(3) بلسم مُحَمَّد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، ص64.

المجازية"[1]. ويرى بعض النقاد أن شغف هلسا بموضوع الفضاء، كان سببا في ابتعاد دراسته عن الدقة العلمية، التي شهدت تداخلا مصطلحيا غير مبرر.

- **ياسين النصير:**

يعتر كتاب الباحث العراقي ياسين النصير (الرواية والمكان)، من الأعمال المبكّرة التي اهتمت بمساءلة المكان (الفضاء)، وقد حاول الباحث –وفق مجهود شخصي– استيعاب هذا المفهوم، إذ يقول: "أنا ابحث بأظافري الخاصة طريقا لم أجد أية علامة دالة عليه"[2]، ملتمسا في ذلك أن يكون سببا في إيضاح الرؤية في مقاربات أخرى. وقد اهتم الباحث بدراسة المكان على نماذج من الروايات والقصص العراقية، غير أنه طغت عليه البساطة في التحليل، وهو الأمر "الذي يترجم جدة الموضوع على الساحة النقدية من جهة، وكذلك عدم اطلاعه على ما أنجزته الشعرية الغربية في هذا الموضوع، فبدا عدم امتلاكه للآليات المنهجية واضحا، لذلك بدت مقاربته بسيطة وسطحية لموضوع غاية في العمق والصعوبة والالتباس"[3].

يؤكد ياسين النصير على أهمية النظر إلى جوهر المكان (الفضاء)، وعدم الالتفات إلى هندسته، إذ يعتبره بمثابة الهوية التي تتأسس على مجموعة من القيم الفكرية والجمالية، المرتبطة بالتاريخ الصادق، ومنه فقد عرّف المكان بقوله: "للمكان عندي مفهوم واضح، يتلخص بأنه الكيان الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه.. ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة. أي المكان من خلال منظور التاريخ"[4].

وقد أعطى ثلاث أنواع للمكان، هي: المكان الموضوعي وهو الذي يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية وتستطيع أن تؤشر عليه بما بتماثله اجتماعيا وواقعيا أحيانا. المكان المفترَض، وهو المكان المتخيل الذي تتشكل أجزاؤه وفق منظور مفترض وهو قد يستمدّ بعض خصائصه من الواقع إلا أنه غير محدد وغير واضح المعالم[5]. والمكان ذو البعد الواحد*، وهو "الذي لا يحتوي على قيمتين (بعدين)، سواء أكان هذا المكان متحققا على أرض، أو مبنيا في مخيلة"[6]. وقد

(1) بلسم مُحَّد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، ص65.

(2) ياسين النصير،الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى، دمشق، ط2، 2010، ص06.

(3) حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص50.

(4) ياسين النصير، الرواية والمكان، ص70.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص22.

* فقد يكون مكانا يتم التعريف به بعمومية، مثل هذا المكان له بعد واحد، هو كونه مكانا تجري تحت سقفه الأحداث ولا يدخل في تفاصيل الفعل فيغني أبعاده ومستوياته، وقد يكون موصوفا وصفا دقيقا وجميلا ولكنه لا يختص بحدث الرواية، مثل هذا المكان يقال عنه ببعد واحد أيضا. ينظر: المرجع نفسه، ص51.

(6) المرجع نفسه، ص51.

كانت هذه التقسيمات وفق الخصائص الاجتماعية والاقتصادية للأرض التي أدت إلى تكوين المجتمع ورسمت مساراته الفكرية، وحددت طريقة تعامله في الحياة.

- **سيزا قاسم:**

يعتر كتاب (بناء الرواية) لمؤلفته سيزا قاسم من بين المؤلَّفات الهامة التي قاربت مفهوم الفضاء (المكان)، "فهو كتاب يتبنى المنهج البنيوي صراحة في تحليل نص روائي عربي. كما أنه يفرض نفسه بسبب الوضوح النسبي لمقدمته المنهجية مما يسهل عملية الحوار، والمحاسبة في ضوء المقارنة بين التنظير من جانب، والممارسة من جانب آخر"[1]. وقد أوردت فيه الناقدة فصلا كاملا مخصصا لدراسة مكون الفضاء، جاء تحت عنوان (بناء المكان الروائي)، انطلقت فيه من قناعة فكرية مفادها بأن المكان يدرك إدراكا حسيا، فهي ترى "أن المكان ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف"[2]. وتوضح في هذا السياق، بأنه "يجب أن ننظر للصور المكانية في الرواية –أي تجسيد المكان– لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وأشكال وظلال وملموسات الخ..."[3].

يلاحظ القارئ تركيز الباحثة على تقنية الوصف ودوره في بناء الفضاء الروائي، وذلك من خلال ما قدمته في دراستها المقارنة لأسلوب الوصف بين روايات بلزاك وفلوبير اللذان يستعملان أسلوب الاستقصاء الذي يتيح التدقيق في التفاصيل الطبوغرافية للفضاء وأشيائه من جهة، وبين روايات نجيب محفوظ من جهة أخرى، وقد اتضح لها "إهمال محفوظ للصفات في الوصف إذا تتبعنا بعض صفات الأشياء التي ذكرها حيث يتضح فقر الوصف المستخدم. فمن الألوان والخامات والأشكال لم يأت سوى إشارات مقتضبة في إطار الوصف..."[4]. وقد أرجعت السبب في ذلك إلى اهتمام محفوظ بحركة الشخصيات ومختلف تعاملاتها في الفضاء على حساب وصف الأشياء ومختلف المظاهر الحسية الأخرى، حيث تقول: "إن الوصف في روايات فلوبير وبلزاك وزولا يقف عند تفاصيل الأشياء أما الوصف في الثلاثية فيقف عند تفاصيل الأفعال"[5].

رغم كثافة المادة العلمية التي تسلّحت بها الناقدة في دراستها لمكون الفضاء في الثلاثية، إلا أنها لاقت بعض الانتقادات الموضوعية الهامة، وهنا يستوقفنا ما قام به الناقد حميد الحمداني في كتابه (بنية النص السردي)، حينما تناول

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص119.
(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص106.
(3) المرجع نفسه، ص111.
(4) المرجع نفسه، ص129.
(5) المرجع نفسه، ص169.

كتابها بالنقد والتحليل، وقد أعاب عليها ما يسميه افتقاد الحدود بين مبحث الوصف ومبحث المكان (الفضاء) رغم العلاقة الوطيدة بينهما، ففي الفصل الثاني من كتابها يتضح اهتمامها في شقه الكبير بتقنية الوصف مع إهمال واضح لصورة المكان (الفضاء) في الثلاثية وفي الروايات المرجعية الأخرى. ولم تقدم الناقدة ما تسميه بناء المكان الروائي إلا في نهاية الفصل[1].

- **حميد لحمداني:**

اهتم لحمداني بالفضاء الحكائي في كتابه (بنية النص السردي)، وقد جمع مختلف التصوّرات الموجودة والمطروحة حوله في الساحة النقدية الغربية، حيث أورد أربعة أشكال هي:

"**الفضاء الجغرافي**: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يُفْتَرَضُ أنهم يتحركون فيه.

فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضاً، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة في الرواية أو الحكاية – باعتبارها أحرفاً طباعيةً– على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب"[2]. وقد اعتبر الباحث هذين الشكلين "مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي"[3]، الذي تتأسس عليه جل الدراسات والأبحاث.

"**الفضاء الدلالي**: و يُشير إلى الصورة التي تَخْلُقُهَا لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهةٍ تُشْبِهُ واجهةَ الخشبة في المسرح"[4]. وقد بيّن الباحث أنّ هذين المبحثين لهما علاقة بمباحث أخرى مرتبطة على التوالي بموضوع الصورة في الحكي، وموضوع زاوية النظر عند الراوي[5]. وقد أطّرت آراؤه بشكل كبير كبير معظم الدراسات الفضائية اللاحقة في النقد العربي، التي تناولت موضوع الفضاء في جانبه الهندسي.

وقد كان للباحث فضل السبق في وضع تمييز منطقي بين مفهومي المكان والفضاء في النقد العربي، وذلك من أجل تبسيط الرؤية وتوضيح ما يمكن أن تستطيع دراسة الفضاء أن تشتمله من أمكنة وأشياء ومظاهر محسوسة، حيث

(1) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص128.
(2) المرجع نفسه، ص62.
(3) المرجع نفسه، ص62.
(4) المرجع نفسه، ص62.
(5) ينظر: المرجع نفسه، ص62.

يقول: "إن الفضاء –وفق هذا التحديد– شُمُوليٌ. إنه يشير إلى ((المسرح)) الروائي بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجالٍ جزئيٍ من مجالات الفضاء الروائي"[1].

- **حسن بحراوي:**

لعل من بين المساهمات التي تثري وتبلور مفهوم الفضاء في النقد العربي، كتاب (بنية الشكل الروائي) لمؤلّفه حسن بحراوي، الذي خصّص فيه باباً جاء تحت عنوان (بنية المكان في الرواية المغربية)، والذي تناول فيه أهم المقترحات والتصورات الغربية التي تهتم بهذا المكون، وجانبا من الممارسة التطبيقية التي تعبّر عن قناعاته الفكرية في كيفية المقاربة. ينطلق بحراوي من الوظيفة الجديدة والهامة التي أضحى يقدمها عنصر الفضاء، حيث "يمكنه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول، في النهاية، إلى مكون روائي جوهري، ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"[2]، وهو تحول ينقله من حالته السكونية، إلى حالة أكثر فاعلية، حيث أضحى يفعل ويتفاعل ويؤطّر، وهي وظائف لها قيمتها الخاصة في تشييد البناء الفني الروائي عامة.

يرى بحراوي أن إدراك أبعاد بنية الفضاء والإحاطة بمختلف مظاهرها وتشكلاتها، لا يكون عبر عزلها لذاتها لأنها لا تعيش منعزلة عن باقي بنيات الرواية الأخرى، وإنما تدخل في علاقات متعددة معها...وعدم النظر إليها ضمن هذه العلاقات والصلات التي تقيمها، يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد[3].

ويبدو الباحث مهتما بالقيمة الدلالية التي يحوزها عنصر الفضاء، لذلك فقد كان حريصا على استبطان عمقه الدلالي عبر تقنيات محايثة للنص الروائي. وعليه، فقد حثّ الدارسين على تمثّل تقنية التقاطبات التي تمنح القارئ مفتاحا من مفاتيح القراءة، وبالتالي قدرة إضافية على توسيع دائرة الدلالة. لأجل ذلك، يقرّ الباحث بأن "القراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة الفضاء الروائي ستنبني على إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية...التي أظهرت الأبحاث المجراة أن هناك فعلا عددا كبيرا منها يمكن العثور عليه في كثير من النصوص"[4].

بعد أن وضّح حسن بحراوي أهم المنجزات والدراسات النظرية الغربية، والتي أبان فيها عن إطلاع واسع، وفهم دقيق، وقدرة كبيرة في إيصال المعلومة، ينتقل الباحث إلى الجانب التطبيقي، يروم من خلاله دراسة بنية المكان في الرواية المغربية، وقد أسّس دراسته على فكرة التقاطبات المكانية، حيث قسم الدراسة إلى فضاءات كبرى متضادة فيما بينها، فكان أن أنشأ تقاطب أمكنة (الإقامة/الانتقال)، وداخل هذه الثنائية التقاطبية ثنائيات صغرى، حيث صاغ الثنائية

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص63.
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص33.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص26.
(4) المرجع نفسه، ص33.

التقاطبية (أمكنة الإقامة الاختيارية/أمكنة الإقامة الجبرية)، والثنائية التقاطبية (أمكنة الانتقال العامة/أمكنة الانتقال الخاصة)[1]. وقد استعان الباحث ببعض الخصائص التي تميّز الفضاء كالصفات المكانية والحالات النفسية التي تعيشها الشخصيات، في إنتاج مختلف الدلالات.

- **شاكر النابلسي:**

يمتح شاكر النابلسي في دراسته لجماليات المكان في الرواية العربية من منهج باشلار الظاهراتي في تحليله لشعرية الفضاء في الإبداعات الغربية، غير أنه لم يلتزم به، وإنما اتخذ أداة من أدواته للتحليل، وهذا لقناعته الفكرية بأن دراسة المكان يمكن أن تضيء وتتوهج أكثر، وتشتغل نقديا أكثر، لو أُخِذَ بعين الاعتبار العوامل النفسية والاجتماعية والفكرية، وتجليات التاريخ، وتحولات الجغرافيا[2]. فإدراك المكان –حسب رأيه– لا يكون عبر الخيال والذاكرة فقط، وإنما يتعداهما إلى عوامل أخرى متعلقة بالاديولوجيا ونفسية الشخصيات وتاريخية المكان وهويته.

- **حسن نجمي:**

اهتم حسن نجمي كغيره من الباحثين بنقل الحمولة المعرفية المتعلقة بمختلف مفاهيم وتصورات الفضاء الروائي في النقد الغربي، كما اهتم كذلك بمناقشة الجهود العربية في رسم طريق واضح يتناول الفضاء في مفاهيمه النظرية المستوردة، مع كيفية مقاربته على الرواية العربية التي لها خصوصيات مغايرة عما هي عليه في الرواية الغربية الجديدة. حيث أدلى بدلوه فيما يتعلق بآراء الباحثين، وبالخصوص غالب هلسا، سيزا قاسم، وحسن بحراوي. وقد أعاب الناقد الطريقة المتسرعة في التعامل مع مفهوم لم تتضح معالمه بشكل كاف حتى في الدراسات الغربية، وما يترتب عنها من إشكالية مصطلحية، ومن دراسات فوضوية تفتقر إلى المنهجية الواضحة، والتوظيف المصطلحي والتدقيق المفاهيمي. وإذ يقر الناقد على جرأتها، وريادتها في خلق وعي بالفضاء، فإنّه بالمقابل يلمس فيها إهمالا كبيرا في جوانب عدة متعلقة باستراتيجية الفضاء التي ترصد معنى الفضاء في جميع مستوياته، "لأن استراتيجية الفضاء هي استراتيجية كتابة واستراتيجية قراءة"[3].

وفي هذا السياق، يرى حسن نجمي أن دراسة الفضاء في أي نص روائي، يجب أن تتأسس من منطلق مساءلة الفضاء المرجعي الذي يستند إليه الكاتب في رسم فضائه في هذا النص، ويشير الباحث في هذا الشأن بأن "القارئ لا يقترب من النص وهو أعزل خالي الوفاض، فللقارئ اهتمامه وتنظيمه الفكري، وحتى لو شاء فإنه لا يستطيع أن يتخلى

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي.

(2) ينظر: شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص ص23-24.

(3) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص78.

عن هذا التنظيم، والنص بدوره له تنظيمه الفكري، ويأبى الخضوع للقارئ"[1]. فلكي يكون الفضاء قابلا للقراءة، فعلى القارئ أن يحسّ به، أن يعيه من حيث أصالته وذاكرته وتكوينه الذاتي، وبأنّه الفضاء الذي يعيش داخله الكاتب ويتشرّب خصوصياته، ويبني عبره قناعاته الفكرية والاديولوجية، أي أن القارئ يجب أن يقترب من وعي الكاتب بالفضاء. وعليه، فإن استيعاب المشهد اليومي* للكاتب –ولو نسبيا– له أهمية بالغة في عملية القراءة والتأويل الصحيح، حيث "يصبح الفضاء المفتوح في قراءتنا هذه الفضاء الذي تنتجه البنى النصية وطبيعة الاستجابة من جانبنا كقارئ فرد ربما، لكنه قارئ يعبر عن جماعة تأويلية معينة"[2].

يؤكد حسن نجمي على أهمية التقطيع، أي تقطيع النص إلى مقاطع أو شذرات*، لأن "تشذيره، هو ما يتيح للقارئ الإمساك بطبيعة العلائق والتوترات داخل النص أو مجموعة نصوص للكاتب الواحد"[3]. فالشذرات تتيح التعمّق في النظر إلى تفاصيل الفضاء وأشيائه وفي علاقاته بالمكونات الأخرى، وبالتالي فإنها تتيح لنا فتح مجال تأويلي يتضمن دلالات متعددة ومتسرّة تشارك في تكوينه.

وقد خصّص الناقد جانبا تطبيقيا تناول فيه الفضاء في روايات سحر خليفة، وقد حاول فيها خلق وعي بالكاتبة الروائية، عبر استجلاء أهم انشغالاتها التي تمكن من القبض على جوهر الكتابة. وقد كانت في الغالب: "مشكلة المرأة وقضية تحررها الاجتماعي والجنسي، موقع المثقفين ودورهم في المعركة، قضية الاحتلال الإسرائيلي وانعكاساته الاجتماعية والاقتصادية والنفسية..."[4]. وقد أثمر هذا الاستقصاء في الدراسة النصية على تحديد طبيعة الأفضية في الرواية، منها ما يتعلق برومانسية السجن، فضاء الهوية وما تطرحه من قضايا، كقضية التمرّد، الفضاء الأنثوي، وفضاء المحتل وما يحتويه من عنف.

هذه إذن مجمل التصوّرات التي اهتمت بمكون الفضاء، وهي على اختلاف زوايا النظر إليه، وكيفية تمثله؛ ساهمت بشكل لافت في تطوّر الدراسات والأبحاث حوله، وصارت مشجّعة على إمكانية قيام نظرية خاصة بهذا المكون. ونحن في غمار بحثنا في ثنايا هذه التصورات تستوقفنا أبحاث ودراسات الباحث رولان بورنوف الذي أعطى تصوّرا مهمّاً لدراسة الفضاء، وذلك من خلال اهتمامه بطرق تشكّلات الفضاء مثل التشخيص الوصفي، إلى جانب النظر في

(1) المرجع السابق، ص ص81-82.

* اليومي هو هذه البانوراما اليومية المنتشرة على امتداد النظر. إنه هذا الركام من الصور التي لم نختر أن نراها، بل نفتح الرواية تلو الرواية في هذا المتن فتتدفق علينا. المرجع نفسه، ص138.

(2) المرجع نفسه، ص83.

* الشذرة بالتعريف الاصطلاحي هي "المقطع من الشيء المنكسر" على أن لا تكون نتاج قصدية الكاتب. حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي ، ص90.

(3) المرجع نفسه، ص90.

(4) المرجع نفسه، ص101.

العلاقات التي يقيمها الفضاء مع المكونات السردية الأخرى، وذلك من أجل استخراج القيم الدلالية المتعلقة به. كما تأتي أبحاث يوري لوتمان وعلى رأسها مفهوم التقاطبات ضمن الدراسات القيمة التي تساهم في توسيع الدراسة وإثرائها، خصوصا وأنها تنظر في الجانب الخلافي لطرق بَنْيَنَة الفضاء، كما تثير اهتمامنا تصوّرات ميشال بوتور حول مفهوم الفضاء وأشيائه المؤثِّثة له، وكيف أنها تكون دالة على شخصياته. فكل هذه التصوّرات قد تستهوي الدارسين من أجل تمثّل مقولة الفضاء ومحاولة مقاربته، لذلك سنتطرق إلى هذه التصوّرات في دراستنا هذه.

3- بنية الفضاء في الرواية:

لم يعد التحليل البنيوي فعّالا كما في السابق؛ خصوصا بعد أن تطورت النصوص الأدبية بتغير رؤية المبدعين لماهية النوع الأدبي، حيث انفتحت الذات المبدعة على الواقع بشكل كبير، فصار النتاج الأدبي مرآة عاكسة له، فأضحى مجموعة من الصور والأفكار التخييلية، شكلت في تراتبها وتجانسها، وفي تقاطعها وتجاورها نسيجا إبداعيا متكامل البناء، فصار النظر إلى جانبه الشكلي يجعل التحليل قاصرا، "وهنا لا بد من الإشارة إلى أن التحليل البنيوي نشأ كمنهج من أجل ضبط البنية وتحليل المدلول الداخلي، لكن مادامت البنية نفسُها ليست سوى تمثيل تخييلي، فإن البنائيين شعروا بأن الطريق مسدود أمامهم إذا ما اكتفوا بالالتفات إلى محتوى البنية لا إلى مدلولها التمثيلي أيضا. لذا أدركوا في وقت لاحق أن البعد السيميائي في التحليل يدعوهم إلى ضرورة دراسة وظيفة البنى النصية في نطاق الحقول الثقافية والسوسيولوجية والسيكولوجية، سواء تلك التي ينتمي إليها النص أو تلك التي يحيا فيها النص فيما بعد. إن مراعاة هذا الجانب، هو ما يوجهنا إلى الاهتمام ببنية التدليل لا إلى البنية الشكلية وحدها"[1].

لقد أدى إدراك البنائيين بأحقية الاهتمام بالجانب الدلالي للبنية، إلى وضع هذه الأخيرة في نطاقها السيميائي، وهو ما نتج عنه تلاقح بنيوي/سيميائي أظهر تناغما منهجيا في جميع مستويات التحليل، مثلت فيه البنية منطلقا للتحليل، فهذا التلاقح "يمكن أن يقود بسهولة في نهايته إلى التأويل، أي إضفاء المعنى على النص في إطار سياق تاريخي محدد لا يكون بالضرورة هو سياق المرحلة التي كُتب فيها. كما يمكن أن يفتح أمام القارئ أبعادا أخرى، ما كانت القراءة المباشرة قادرة على بلوغها. على أن الانتقال إلى التأويل يعني أننا خرجنا من نطاق التصور البنيوي الضيق إلى النطاق السيميائي الأرحب"[2].

لماذا بنية الفضاء؟

(1) حميد لحمداني: القصة القصيرة في العالم العربي (ظواهر بنائية ودلالية)، مطبعة: أنفو-برانت، فاس، ط1، 2015، ص174.
(2) المرجع نفسه، ص174.

قبل الإجابة عن هذا التساؤل، لا بد لنا أن نرسم مسارا توضيحيا لأهمية المقاربة السيميائية في معالجة النصوص الروائية، باعتبار دورها الرائد في البحث في المعنى وأشكال وجوده الذي يمثل موضوعها الأول والأساس[1]. وبداية نشير إلى المقترحات الهامة التي قدمها فيرديناند دي سوسير، والتي نال من خلالها شرف التبشير بعلم جديد اسمه السيميولوجيا، والذي يهتم بدراسة العلامات في الحياة الاجتماعية[2]، والتي عبرها قامت الأبحاث والدراسات التي بلورت لنا السيميائية في تصوّراتها المعروفة، ساهمت بشكل كبير في إغناء الساحة النقدية وإثرائها، فقد "أدت المقاربات السيميائية على اختلاف منطلقاتها، وتباين تصوراتها وتعارض رؤاها ونظرياتها، وتقاطع اتجاهاتها، وتداخل مفاهيمها – أدت إذن– إلى تفرعات غنية بمركباتها ومختلف مستوياتها، ولكل نظامها الخاص والمميز. فقد اتخذت من كل مظاهر الحياة موضوعا لها، ومن كل أشكال الفنون كالسينما والمسرح والأدب مسرحا لها"[3]، وهي في ذلك تسعى إلى إدراك وفهم العلاقات وآليات البناء التي تنظم/ تعكس محتوى التجربة الانسانية.

يعتبر تعامل السيميائيات مع النص الأدبي إحدى أهم المحاور التي يشتغل عليها السيميائيون في سبيل معرفة وإدراك القوانين التي تؤسس لبناء النص الأدبي في تجليه الخطابي، الذي يتضمّن مظاهر الوجود الانساني ومختلف علاقاته ومواقفه من الحياة والكون، إذ "يعتبر النص الأدبي من الفضاءات الثرية بشحنات تمتزج فيها مختلف التموجات من حيث كونه بنية ذات طبقات عميقة/سطحية، فوقية/ تحتية، على اعتبار أنه كون يحمل جدل الواقع والذات، وعالم تولد فيه الأسطورة والحلم..."[4].

فالسيميائيات "هي كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة. إنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق النصية أو التعبير عن مكونات المتن"[5]، وهذا يقودنا إلى سيل من الاحتمالات الدلالية التي يمكن تحققها في أي نص أدبي، وما يكون على المتلقي –في سبيل إدراكها– سوى النظر في طبيعة وكيفية تشكّل هذه النصوص.

وفي المجال السردي، حققت السيميائيات تقدما ملموسا على المستويين النظري والتطبيقي، حيث خاضت غمار البحث في مختلف الأجناس السردية، وبالخصوص في الميدان الروائي، حيث "أظهرت قدرة كبيرة في معاينتها وتقصيها بإقامة نماذج تحليلية مبنية أساسا على المنظور الافتراضي الاستنباطي"[6]، مستغلة في ذلك خصوصية المتخيّل السردي

(1) ينظر: سعيد بنكراد: السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية–سورية، ط3، 2012، ص27.

(2) Voir: Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale, p. 33.

(3) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي..دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية–وهران، ط1، 1993/7، ص 18.

(4) المرجع نفسه، ص18.

(5) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص15.

(6) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص97.

الذي "هو صورة لفيض من لسان حال المجتمع، ومعطىً ثقافي مفرَّغٌ من مساءلة ما قدمه وعينا لهذا الواقع، ومن ثم فإن المتخيل السردي هو الخصيصة التي تميز الكيفية التي تجري بها أحداث الواقع"[1]، وهنا تأتي السيميائيات لتتقاطع مع هذا المتخيل، من حيث كونها تهتم بدراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فتؤدي بنا إلى معرفة كنه هذه العلامات وعلّتها وكينونتها ومجمل القوانين التي تحكما [2]، فهذا المتخيّل هو بمثابة أرضية خصبة لإقامة دراسات وأبحاث سيميائية ناجعة.

بالعودة إلى تساؤلنا السابق؛ نشير بداية، إلى أن الأبحاث السيميائية اتجهت في محاورتها للرواية إلى دراسة البنيات الكبرى التي تنبني عليها، وبالخصوص بنية الشخصية، وبنية الزمن؛ مستغلة في ذلك تمظهرها اللساني الذي يعد نقطة الانطلاق الأولي في التحليل السيميائي، أين يتم تتبع العلامات وآلية انتظامها داخل المتخيل الروائي. ويرى جميل حمداوي أنّ السيميائيات تتضمن في طياتها المنهج البنيوي، القائم على النسقية والبنية، وشبكة العلاقات، والسانكرونية. وبأنها لا تفهم المعنى إلا من خلال الاختلاف[3]. وعليه فإنّ السيميائيات تتخذ من البنية وسيلة لإدراك العلاقات والقوانين التي تتحكم في التمفصلات الدلالية للنص الروائي مستغلة أهم خصائصه المتمثلة في: (المحايثة، الكلية، العلائقية، والضبط الذاتي).

كما اتجهت الأبحاث السيميائية مؤخرا إلى دراسة الفضاء باعتباره أحد البنيات الروائية الهامة، وهنا "نريد التأكيد بأن كل نحو* يتم وضعه ليس إلا طريقة لتصور التقاط المعنى"[4]، والفضاء من حيث هو مكوِّن حكائي يدرك بناءه بواسطة اللغة؛ ليس مكونا مسطحا وأملسا بتعبير الباحث حسن نجمي، إنه مجموعة من التصوّرات والتمفصلات الدلالية العميقة التي ساهمت في إبراز المعطيات الفضائية على المستوى الخطابي، والاشتغال على كيفية إدراكها يعدّ في صلب الاهتمام السيميائي. والفضاء بهذا الشكل لم يعد مجرد خلفية تزيينية يُستأنس بها؛ بل أضحى وعاء للفعل الإنساني، الذي يعد من اهتمامات السيميائية، باعتبارها "أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الانساني بدءاً من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى"[5].

تنطلق المقاربة السيميائية من خلال ما قُدِّم؛ من التجلي اللغوي للفضاء، الذي ينقله من طبيعته المادية المحسوسة إلى مستوى آخر تجريدي يصبح من خلاله فضاء لفظيا (espace verbal)، وبحسب الباحث الجزائري (رشيد بن

(1) عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل (السرد والأنساق الثقافية)، دار صفحات، ط1، 2019، ص11.

(2) ينظر، عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ص06.

(3) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت ، مج25، ع3، 1997، ص80.

* النحو يقصد به هنا الخطاب السردي.

(4) جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، ط1، 1428هـ-2007م، ص170.

(5) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص15.

مالك)، فإن التحليل السيميائي ينطلق "من فرضية مفادها أن الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنه مركب كالكلام؛ أي ما يدل عليه (المضمون) هو من غير طبيعة ما يدل عليه التعبير، ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله"[1].

فالارتكاز على البنيوية في التحليل السيميائي هو أحد السبل المثلى في التحليل، تتحقق على إثره إنتاجيتها المرجوة، وفي ذلك يقرّ حسن بحراوي بنسبية التحليل الذي تقيمه شعرية الفضاء بدرجات متفاوتة من العمق في العمل الروائي، إذ يرى أنها لم تحقق إمساكها الكلّي بجميع مظاهر ودلالات الفضاء، لذلك فهي تحاول أن تكون أكثر إنتاجا بنقل اهتمامها إلى رصد المبادئ البنيوية التي تنظّم اقتصاد الفضاء في الرواية، وتحديدا تلك المستويات التي تتعالق مع البناء الحكائي بحوافزه وإبدالاته المختلفة[2].

إذا ما اعتبرنا مكون الفضاء بنية وأسقطنا خصائصها عليه، فسنخلص إلى أنّ "بنية الفضاء هي جملة العلاقات بين العناصر الفضائية –على اختلافها– المتداخلة والمتعالقة بحيث لا يمكن لأحد أن يحمل دلالة إلا في إطار علاقته بالكل[3]. وبهذا يصبح الفضاء بكل تجلياته بنية كلية، متحولة ومنتظمة ذاتيا. ومسايرة لهذا الاستنتاج وتأكيدا عليه، فإن الباحث السوري خالد حسين حسين يرى بأن "البنية الفضائية بنية لغوية وبالتالي فهي تخضع لنفس القواعد التحويلية والتوليدية، وعليه فالأمكنة التي تتجاور وتتراصف وتتحاذى مشكلة الفضاء الروائي– وكما تفترض القراءة استنادا إلى مفهومي البنية السطحي والعميق– إنما تنتظم في المستوى السطحي (الفضاء السطحي) وفقا للمستوى العميق (الفضاء العميق) عبر اشتغال عدد من الآليات*"[4].

وعلى القارئ أن يكون متسلحا بمختلف التقنيات والوسائل التي تكشف هندسة الفضاء وكيفية انتظامه على مستوى البنية السطحية، وذلك من أجل تتبع مختلف الدلالات والوظائف والعلاقات على مستوى البنية العميقة، والتي أسست لبناء الفضاء وفق شكله النهائي. وهنا تؤدي تقنيتا الوصف والتقاطبات المكانية، إلى جانب تعالقات الفضاء، دورا مهما في عملية البناء الفضائي.

(1) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص97.

(2) ينظر: مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، ص07.

(3) مشري بن خليفة، حمزة قريرة، الفضاء الروائي، بنية وعلامة، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، كلية الآداب واللغات، المجلد10، ع10، مارس2011، ص293.

* لقد حدد الناقد خالد حسين حسين أربع آليات وهي: آلية التضمين والاشتمال، الآلية العكسية (علاقة الجزء بالكل)، آلية التضاد، آلية التجاور، غير أن تمظهر الفضاء وفق هذه الآليات ليس مشروطا. ينظر: خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص ص88– 89– 90.

(4) المرجع نفسه، ص86.

أ. الفضاء واستراتيجية الوصف:

أوردت سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية) تعريفا لمفهوم الوصف، إذ ترى بأنه "أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين. فيمكن القول أنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال. ولكن ليست هذه العناصر الحسية الوحيدة المكوِّنة للعالم الخارجي، فإذا تفَّرد الرسم بتقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى اللمس – حيث إن الرسم يستطيع أن يوحي بالخشونة والنعومة- فإن اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة"[1]. وعليه فإن الوصف يتوسل اللغة كأداة تعبيرية لكي تنقل كل المدركات الملموسة والمحسوسة سواء المرئية وغير المرئية من كينونتها الوجودية إلى عالم الكتابة، وفي مجال الرواية يقوم الروائي أو السارد بنقل بعض اللوحات أو المشاهد المتخيلة -سواء بكل تفاصيلها أو إبراز بعض منها، وذلك وفق منظوره الخاص- إلى لغة شعرية طافحة بمختلف الأوصاف.

وفي هذا السياق،"يقيم الوصف، باعتباره علامة دالة داخل النسيج الروائي، علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية، فهو إلى جانب كونه يسم كل ما هو موجود بميسم خاص ومميز، يحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية، ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها، وتكوينها النفسي وانتماءاتها الطبقية"[2]. لذلك فالوصف هو آلية بناء وآلية إدراك، فهو يستغل مختلف الوظائف التي يشتغل عليها لأدراك الفضاء بمختلف مكوناته وتفاصيله، فبالإضافة إلى الوظائف البنائية، والإيهامية، والجمالية التزيينية التي يقوم بها أثناء توقف حركة السرد، فإنه يقوم كذلك بوظيفة " توضيحية تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي"[3].

وفي هذا السياق يؤكد حميد لحمداني على الوظيفة الخلّاقة للوصف في الرواية الجديدة، باعتباره مصدرا من المصادر المنتجة للمعنى، "إنه وصف مكاني لا يخضع للمعنى، وإنما يمضي مع المعنى في سياق واحد، إنه ناتج حتماً عن تغيير موقف الانسان من الواقع. غير أنه على مستوى النص لا يظهر تابعاً لأي مضمون أو موقف سابق عليه لأنه هو نفسه يصبح مصدر المعنى أو على الأصح مصدر المعاني المتعددة اللَّامحدودة"[4]. وعليه فإن الوصف يعدّ أحد الأدوات الإجرائية التي يرتكز عليها التحليل السيميائي في النص الروائي، فبواسطته نتعرف على طبيعة الأفضية المختلفة التي تصبح دالة على تعارض أنماط الحياة واختلافها[5].

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص111.

(2) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص23

(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص79.

(4) المرجع نفسه، ص69.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص70.

ويقوم الوصف –باعتباره أحد تقنيات التشكيل الفضائي- على آليتي الاستقصاء والانتقاء، وقد اشتغل عليهما كتاب الرواية الجديدة اشتغالا واسعا، وقد ميّز الخلاف معظمهم، إذ يسعى كل طرف إلى استعمال آلية معينة ومنهم من يشتغل عليهما معا[1]. إذ "يقوم الاستقصاء على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف ولذلك تطول مقاطع الوصف وتتفرّع"[2]، بحيث تتم الاستعانة به من أجل الإيهام بواقعية الأحداث. أما الانتقاء فتتمثّل وظيفته في إبراز وتجسيد بعض صفات الموصوف مع إضمار الصفات الأخرى، وتكون هذه العملية مقصودة من طرف الواصف، وذلك لإضفاء الخصوصية عليه، خصوصية غالبا ما تكون محكومة بالدلالة التي يسعى إلى تأسيسها عبر الوصف[3]، وبالتالي فالوصف هنا مطالب بتأدية دور تفسيري.

ب. الفضاء ومنظومة التقاطبات:

تعدّ التقاطبات المكانية* Polarités spaciales أحد وسائل الكشف عن مختلف الأسرار والقوانين التي يخفيها الفضاء المنتظم داخل الرواية، حيث "تأتي تلك التقاطبات عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث"[4].

ويرى الباحث خالد حسين حسين أنّ التقاطبات "وسيلة يتم من خلالها إدراك بنية العلاقات السطحية والعميقة في النص، فضلا عن استجلاء العلاقة الثنائية التي تنشأ بين مكان وآخر وما يتولد عن ذلك من صلات تربط بين وحدات النص لتسهم في إنتاج مختلف الدلالات"[5]. وقد داع صيت هذه الوسيلة على يد منظّرَيْن شهيريْن، هما يوري لوتمان (Youri lotman)، وجان فيسجربر (G.Weisgerber)، الذين عملا على استخراج مختلف الثنائيات الفضائية المتضادة.

ويرى فيسجربر أنّ "كل الأعمال التخييلية قابلة للانتظام في قوائم، وفق منظومة التقاطبات الفضائية، فبقدر ما تتضاعف هذه التقاطبات يغتني الفضاء"[6]. ويؤكد لوتمان في هذا السياق أنّه "إذا نظرنا إلى مفاهيم مثل ((أعلى – أسفل))، أو ((يسار – يمين))، أو ((قريب – بعيد))، أو ((محدد – غير محدد))، أو ((مجزأ – متصل)) نجد أنّها (أي

(1) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص123.

(2) المرجع نفسه، ص ص123-124.

(3) ينظر، عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص ص31-32

* يستعمل الباحث المغربي محمّد الزموري وحسن نجمي مصطلح التقاطبات الفضائية، بينما حسن بحراوي، ومحمّد بوعزة يستعملان مصطلح التقاطبات المكانية. وقد وقع اختيارنا على المصطلح الثاني اقتداء بالباحث حسن بحراوي الذي يعتبر متخصصا في مجال الدراسات الفضائية وملما بمختلف مصطلحاتها. ينظر:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص33.

(4) Jean Weisgerber : L'espace Romanesque, Ed l'age d'homme, 1978, p. 13.

(5) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص143.

(6) Jean Weisgerber : L'espace Romanesque, Ed l'age d'homme, 1978, p. 15

المفاهيم) تستخدم لَبِنَاتٍ في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني، فتكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل ((قيم – غير قيم))، أو ((حسن – سيء))..."[1].

لقد تطرّق كثير من الدارسين إلى منظومة التقاطب، بصفتها تتيح للقارئ معرفة كيفية انتظام الأفضية وتوزيعها داخل عالم اللرواية، وذلك وفق ما تنهض به وظائفها الدلالية وقيمتها الرمزية على مستوى العمق، وقد استعانوا في ذلك على قوالب ونماذج جاهزة تظم الكثير من الثنائيات المتضادة التي استخلصها المنظرون، غير أنّ هذه القوالب لا تتطابق في كثير من الأحيان مع كيفية انتظام الفضاء الروائي، وبالتالي فقد تؤدي هذه التقنية إلى مزيد من التعقيد، خاصة وأنّ القارئ ليست لديه الوسائل الكافية لمعالجة كيفية توزيع الأفضية وما تطرحه من إمكانيات لتقصّي واستخراج الدلالات. وعليه فإن القارئ مطالب بتحمّل مسؤولياته عبر اتخاذ قرارات شجاعة، تلائم طبيعة العمل الروائي، من خلال استخراج بعض الثنائيات التقاطبية التي تتطابق مع البناء الفضائي العام.

ج. علائقية الفضاء:

تشكّل بنية الفضاء رفقة البنيات السردية الأخرى كالشخصيات والزمن والرؤية السردية؛ البناء العام للنص الروائي، وعليه فإن هذه البنيات تدخل في علاقات متعددة مع بعضها لتحقق للرواية تماسكها وانسجامها الدلالي، وعلى هذا الأساس، عُدَّ الفضاء "مقولة بنيو–سيميائية، أي كائن علائقي لا معنى لوجوده، ولا كينونة له إلاّ بشبكة العلاقات التي يرسيها مع المكونات النصية وحواره الكثيف معها"[2]. فهذه الميزة من شأنها أن تفتح أفقا جديدا للقراءة والتأويل.

ضمن هذا السياق، يؤكد حسن بحراوي أن وظيفة الفضاء في النص الروائي لن يتأتى إدراكها بسهولة وبشكل كلّي ما لم يُنظر إليه في العلاقات التي يقيمها مع باقي مكونات السرد الأخرى، فالفضاء بالنسبة إليه "لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يتداخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد..."[3]. والفضاء بهذه الصورة سيتجاوز حالته المحايدة التي جعلت منه خلفية ديكورية، ليصبح أحد المكونات المنظمة للحكي، ويمتد أثره ليصبح في نظر بعض الباحثين على أنه الهدف من وجود العمل الروائي ككلّ، "وتأسيساً على ذلك يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث"[4].

(1) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ص69.
(2) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص92.
(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26.
(4) المرجع نفسه، ص32.

وخلاصة القول أن مقاربتنا السيميائية تنطلق من خلال وعي بنيوي خاص لبنية الفضاء، وما تتيحه من آليات ووسائل منهجية، تروم المحايثة في دراسة النص الروائي، وهذا من أجل استقرائها دلاليا، حيث سنستغل الضوابط التي تنتظم وفقها بنية الفضاء، من وظائف وتقاطبات وعلاقات في استجلاء الدلالات الكامنة على مستوى العمق، والتي هيئت لتجلي الخطاب السردي في شكله النهائي، بحيث يكون للقارئ مشروعيته الكاملة في عملية التفكيك والبناء، وذلك عبر محاورة جادة للنص الروائي، ومنهجية ملتزمة بالمفاتيح القرائية التي يمنحها له. فالقارئ كما هو معلوم في الدراسات السيميائية هو محور العملية التأويلية، "لأن النص، إذا كان مُبَنْيَناً بطريقة مدروسة، فإنه لابد أن يمتلك قدرة فائقة على التدليل (signifiance) عند التقائه بالقُراء على اختلاف أنماطهم"[1].

(1) حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي، ص174.

الفصل الثاني:

تشكلات الفضاء ودلالاته في الرواية

1- دلالات أفضية الإقامة.

أ. دلالات أفضية الإقامة الاختيارية.

ب. دلالات أفضية الإقامة الجبرية .

2- دلالات أفضية الانتقال.

أ. دلالات أفضية الانتقال الخاصة.

ب. دلالات أفضية الانتقال العامة.

3- دلالات الأشياء والألوان.

أ. دلالات الأشياء.

ب. دلالات الألوان.

تمهيد:

لكل رواية بنيتها الفضائية الخاصة التي تحقق لها فرادتها الفنية، حيث تعمل آليات تشكّلها أو بنائها على وضع قوالب سردية تكون قادرة على إحتواء كل المواضيع والقضايا المبثوثة فيها وبطريقة تعكس هذه الفرادة. لذلك فإنّ إمعان النظر في طرائق تشكّلات الفضاء يُعدّ من أهم السبل التحليلية التي تضيئ للباحث بعضا من جوانب النص الروائي، فيتسنى له بذلك القبض على بعض المكامن الدلالية التي تأسس بموجبها عالم الرواية.

بالعودة إلى رواية ((أنا عشقت))، فإنّ المتلقي لهذه الرواية سيدرك أنّ توالد الأفضية فيها قائم بالأساس على لحظات السفر والانتقالات التي تقوم بها الشخصيات، وما يتخللها من رغبة في إيجاد المأوى لدواعي شخصية معينة. ليفرض هذا التوالد ثنائية تقاطبية هي فضاء الإقامة/فضاء الإنتقال، وهي من التقاطبات الخصبة التي أشار إليها حسن بحراوي وعمل بها في كتابه بنية الشكل الروائي، حيث استطاع أن يدرج تحت هذه التقاطبية ثنائيات ضدية فرعية ساهمت في استخراج الدلالات الكامنة[1]. وإذا كان فضاء الإقامة مفهومه واضح لدى الباحث باعتباره يشمل كل الأفضية التي تؤدي وظيفة السكنى والإقامة، فإن فضاء الانتقال يختلف كلية عن هذا الفضاء ليصل إلى درجة التضاد، لأنّ الأفضية فيه تكون "مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي إلخ"[2].

إنّ الحديث عن هذه الثنائية التقاطبية سينحو بنا إلى مفهوم التقاطب –الذي ذكرناه في الفصل النظري– كأداة إجرائية خصبة تتناسب مع طبيعة البحث وأهدافه. "وسواء نظرنا إليه كنموذج دراسي أو كمقترح منهجي للإجراء والتشريح فإن استلهام مبدأ التقاطب ومحاولة استخصابه ستكون لهما فائدة كبيرة في الوقوف بنا على المبادئ البنيوية التي تنظم اقتصاد المكان وفتح مجال البحث على الحقول الدلالية التي يتحرك الفضاء الروائي في نطاقها"[3].

بعد الاضطلاع على مختلف أفضية الرواية وما تحوزه من صفات طوبوغرافية وأحداث درامية، والتي أفرزت لنا الثنائية التقاطبية المذكورة آنفا، أين يمكن استثمارها دلاليا، خصوصا وأنها قابلة للتناسل وبالتالي إعطاء الدراسة جملة من التقاطبات الفرعية المشحونة دلاليا؛ ارتأينا أن نقف عند مفهوم التقاطب ليكون الوسيلة المنهجية التي يقوم عليها البحث في هذا الفصل، نظرا لصلته الوثيقة بتشكلات الفضاء –خصوصا في الجانب الوصفي منه– وما يتيحه من إمكانية النظر في الوظائف والمحمولات الدلالية التي تُمفصِل بنيته السردية.

(1) ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص40.

(2) المرجع نفسه، ص40.

(3) المرجع نفسه، ص40.

1- دلالات أفضية الإقامة:

أ. دلالات أفضية الإقامة الاختيارية:

- **فضاء البيوت:**

يكتسب البيت مكانة هامة في حياة الناس، فهو الفضاء الذي يحقق فيه الإنسان وجوده وكينونته، "فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا"[1]. لذلك كان البيت ولا يزال أقرب الأفضية إلينا، وعبره نستطيع أن نستشعر قيم الألفة والحميمية والحماية، إنه "ركننا في العالم. إنه، كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى. وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلا"[2]. وفي الأعمال الروائية يتصدر البيت طليعة الأفضية التي يرتكز عليها الروائي في تقديم مادته الحكائية، حيث يتأسس البيت كفضاء إقامة للشخصيات، ومنطلقا لنشاطاتها وتحركاتها نحو أفضية أخرى، كما أنه يمثل قيمة تكوينية في تشكل المدن والبلدات بمختلف تجلياتها، ولعلّ هذا ما جعل الروائيين لا يستغنون عن استحضار فضاء البيت في أعمالهم الروائية وتقديمه وفق رؤاهم الخاصة. فيتتبعون جميع مستوياته، ومن ثمّ شحنه دلاليا بما يتناسب مع أفكارهم الإيديولوجية.

تقدم لنا رواية ((أنا عشقت)) عدّة أنماط من فضاء البيوت هي: الغرفة، الشقة، الحجرة، القصر والفيلا. وهي بهذا التنوع، تحمل في مضمونها مواضيع ودلالات عدة، تلامس الواقع بأبعاده الاجتماعية والاقتصادية. والبيوت –بهذا الشكل– ليست كينونة هندسية قائمة على الوصف فقط، إنها تجربة معاشة، ورؤية خاصة للواقع ترتكز على المرئي لترتقي إلى المعنوي والجوهري الذي يمثل نواة النص وغاية تشكله. وفي هذا الصدد يرى (حسن بحراوي) أنّ "الرؤية التجزيئية التي تكتفي بإيراد التفصيلات العينية لفضاء البيت ستقوم عائقا أمام الفهم الشامل لوظيفة المكان ودلالته وتصبح نتيجة لذلك، عاجزة عن إدراك التعبيرات المجازية التي يتضمنها البيت باعتباره مصدرا لفيض من المعاني والقيم"[3].

ونحن بصدد التوغل في ثنايا الغرف من أجل التدقيق في تفاصيلها، يثير انتباهنا ذلك الحضور المعنوي لفضاء البيت الذي تعتبر الغرفة إحدى امتداداته الهندسية، فهذا الفضاء يتميز بالقصور الوصفي وتقل فيه حركة الشخصيات إلى درجة يستشعر فيها القارئ حيادية البيت وعدم كفاءته كعنصر حامل للدلالة، فهذا الفضاء تغيب عنه قيمه الرمزية المعهودة ليتجلى كيانا غامضا خاليا من الأحاسيس. إنّ هذا الغياب ليس وليد الصدفة، وإنما نابع بالأساس عن رغبة مُلحّة في تحييد الوظيفة الهامة التي تضطلع بها البيوت وتشتيتها، على اعتبار أنها "تشكل نموذجاً ملائماً

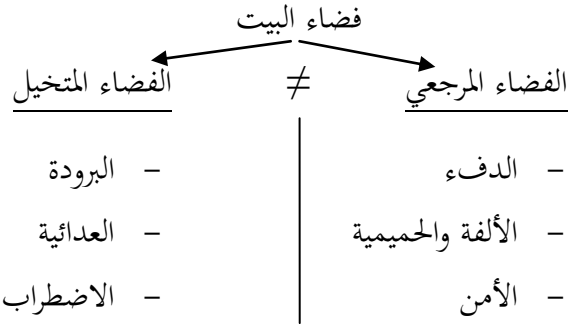
(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

(2) المرجع نفسه، ص36.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص43.

لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات"[1]، يأتي هذا من أجل فرض واقع استدلالي مغاير يتخذ من الغياب تقنية لمعرفة جوهر هذه الأفضية ودلالاتها الدفينة، وهي من الطرق السيميائية التي يُشتغل عليها في بناء الدلالة في المتخيل روائي.

بالعودة إلى متن الرواية، فإننا نجد كل الشخصيات تتجاهل فضاء البيت، حيث تقضي معظم أوقاتها خارجه، فلا تعود إليه إلا نادرا بغرض الراحة والمبيت. ومع توالي القراءة يدرك القارئ أسباب نفور الشخصيات من فضاء البيت التي ترجع في الأساس إلى الحالات النفسية العصيبة والمشاكل العائلية التي تعصف بها، مساهمة بذلك في تمفصله دلاليا بطريقة مغايرة عمّا طرحه باشلار كون البيت فضاء حميميا، ليتمظهر وفق هذا الشكل:



(الشكل 01 المفارقة الدلالية التي تنشأ بين الفضاء المرجعي والفضاء المتخيل)

يوضح لنا هذا الشكل المفارقات الدلالية التي تتيحها تقنية الحضور والغياب التي لها دور في إبراز القيم الرمزية لفضاء البيت، التي رغم قلة الوصف وعقمه الدلالي؛ إلا أنها تبقى حاضرة، متيحة لنا إمعان النظر في نوعية الممارسات والخروقات الحاصلة فيه، لنقف على واقع مأساوي امتد إلى جميع أركانه وجعلها أكثر بؤسا وشقاء. وقد كانت المقاطع/المشاهد المرصودة معبرة وذات أبعاد دلالية مستمدة من بعض السلوكات الشاذة والعلاقات الانسانية المتوترة الحاصلة في البيت، كاشفة بذلك عمّا يدور في ذهن السارد/الشخصية المبئِّرة، الأمر الذي ساهم في تمفصلها دلاليا على أساس اجتماعي قائم على رصد مظاهر الحياة الأسرية، التي هي نواة العلاقات الاجتماعية وتكوينها الأول، والتي يكون لفضاء البيت فضل انمائها وتنظيمها. غير أن فساد الواقع وطبيعته الاجتياحية من شأنه أن يمتد إلى هذه البيوت ويبثّ فيها فيروساته المسيئة، التي تعمل على الاخلال بعلاقاتها المتوارثة وقيمها المرجعية، لذلك فإنّ فضاء البيت هو

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص43.

"الرحم الاجتماعي الأكثر عرضة لتقلبات الأيام، والأوضح مسيرة لأفعال ساكنيه"[1]. من هنا تكمن أهمية البيت كبؤرة تتجلى فيها مختلف العلاقات الاجتماعية بكل إيجابياتها وسلبياتها.

يقدم لنا السارد علي بيته العائلي بأسلوب سردي خالٍ من الوصف بحيث تغيب عنه جماليات الفضاء، والمتمعن في طريقة تقديمها سيلتمس فيها رغبة السارد في تجاوز هذا الفضاء وعدم إلقاء الضوء عليه، وتركه مجهول المعالم، ((ادعيت لهم في البيت أني يجب أن أحضر بعض "الكورسات" في مستشفى القصر العيني))[2]

في هذا المقطع السردي، يرتبط البيت بالأهل والعائلة، لأن ملامحه الوصفية لم تعد تستهوي السارد، الذي تعلق عقله وتفكيره بالسفر إلى القاهرة. وقد كان هذا الارتباط مدعاة لبروز بعض القيم السلبية، فلم يعد فضاء البيت مرتبطا بروح التضامن والتشاور بين الشخصية (علي) وأسرته، لأنّ علي يفضل اتخاذ القرار وحده دون مشورتها، وقد رأينا كيف أنه اضطر للكذب عليهم من أجل السفر إلى القاهرة. وهي سلوكات تتنافى مع وظيفة فضاء البيت وقيمته الوجودية التي ترتكز على القوانين الداخلية له والتي ينتظم الفرد داخلها، ويحقق من خلالها تآلفه معه.

من مظاهر الغياب كذلك، نجد افتقاد عزوز المهرج بيت العائلة، الذي لم نسجّل له أي أثر طيلة المسار السردي، فكل ما في الأمر أنّ السارد أتى من العدم إلى البلدة رفقة فرقة روسية، ((لم أكن أكثر من مهرج جوّال في فرقة جوالة، فقدتْ جذورها لكثرة ما تعددت الأسفار وتباعدت الطرق))[3]

يحيلنا المقطع السردي على حياة التنقل التي طبعت الفرقة، ومسخت هويتها، وجعلتها تعيش أزمة استقرار لا متناهية، وقد جاء المقطع مسرودا بحس مأساوي، ليلتمس السارد عبره قيمة البيت العائلي ووظيفته المتأصلة في تحقيق الألفة والاستقرار لدى ساكنه، ودوره في عملية الاندماج مع سكان البلدة، وافتقاده لهذا الفضاء جعله يعيش أزمة هوية، على اعتبار أن البيت العائلي هو الفضاء الوحيد الذي يمد فيه جذوره ويحقق فيه ذاته، وبدونه يصبح كائنا مجهولا يعاني النفي والإقصاء.

وقد كان عبد المعطي يعيش في بلدته التعيسة من دون بيت، حيث كان حينها يعاني الوحدة في مجتمع لا يرحم، يقول ساردا: ((...لا يوجد أهل يدافعون عني، ولا عزوة أحتمي بها، كنت وحيدا كنبت شيطاني لي أم وحيدة، من دون أب، لم تقدر على تربيتي فألقت بي في طرقات الله، ألتقط رزقي من أي مصدر))[4]

(1) ياسين النصير، الرواية والمكان، ص176.

(2) محمد المنسي قنديل، أنا عشقت، رواية، دار الشروق-القاهرة، ط4، 2014، ص107.

(3) الرواية، ص86.

(4) الرواية، ص181.

إنّ هذه المعاناة ناجمة في الأساس عن غياب البيت العائلي، حيث يذكر السارد عدة ملفوظات مرتبطة بهذا الفضاء مثل: أهل، عزوة للدلالة على قيمة بيت العائلة في تماسك الفرد وحمايته، خصوصا من متاعب الحياة الغادرة، وبدون هذا الفضاء أصبح السارد يعيش حياة التشرد في الشارع.

وهاهي الساردة "سمية" لا تريد أن تبوح لنا بتفاصيل البيت ومؤثثاته، وهذا لأن البيت عندها لا يشكل أية أهمية، فهو لا يتعدى كونه مجرد فضاء للإقامة، حيث بدأت قيمته في التناقص والاندثار بعدما أصبح بؤرة للتفكك الأسري، ((عدت إلى المنزل فوجدت أمي في حالة سيئة، لم يكن أبي موجودا، ولكنه ترك خلفه بعض الآثار؛ أطباق محطمة ومزهرية زجاجها متناثر في كل مكان، وأمي متكومة في ركن غرفتها، تريد أن تختفي عن الأعين))[1]

يرتبط البيت هنا بلحظات التوتر والمشاحنات العائلية التي تميزها شجارات والدَي سمية، حيث تنقل لنا الساردة مشهدا وصفيا يظهر العنف الأسري الذي اجتاح فضاء البيت وأصبح من مميزاته اليومية، لينزاح بذلك عن وظيفته المعهودة المتمثلة في الألفة والحميمية، ويكتسب وظيفة أخرى تتميز بالعدائية، تلخصه بعض المؤشرات الوصفية كالأطباق المتكسرة، الزجاج المتناثر، والأم المنزوية في غرفتها، وهي دلالة على سلبية فضاء البيت وذهاب قيمه السامية، الأمر الذي جعل سمية لا تدخله إلا ليلا.

ويحضر البيت عند ذكرى البرعي عبر مشهد وصفي إلى جانب بيوت الحي الأخرى مشكّلة لوحة بانورامية تبرز فجائعية الفضاء، تقول الساردة: ((سرت إلى بيتنا الخانق في غيط العنب، تغوص قدمي في الطين، وتوشك بيوت الحي الضيقة الواطئة أن تغرق في الطين أيضا))[2]

يفتقد البيت في هذا المقطع الوصفي لمستلزمات الراحة والسكينة، فرغم أنه فضاء معدّ للإقامة والراحة النفسية والجسدية، إلا أنّ الساردة (ذكرى) دائما ما تضيق من هذا الفضاء بمجرد عودتها من العمل. وقد انتقت لنا الساردة بعض الملفوظات الوصفية التي تعبر عن الحالة الكارثية لفضاء البيت مثل: خانق، الضيقة، الواطئة، تغرق في الطين، وهذا من أجل ربطه بلحظات المعاناة والحياة المأساوية والتي تزيد في أزمتها.

وتنقل لنا الساردة التركيبة الهشة لفضاء البيت، والتي ساهمت بشكل كبير في ظهور بعض السلوكات الشاذة والمنحرفة من زوج أمها، ((لم تكن الجدران ضيقة فقط، ولكن زوج أمي جعل الدنيا من حولي خانقة. يضعني دائما في دائرة نظراته الشرهة، يرصد جسدي في كل مكان أذهب إليه وكل حركة أقوم بها، دائما ما يجد ثقبا ليطل عليّ من

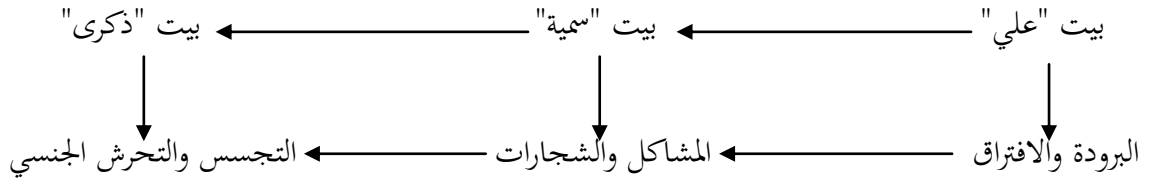
(1) الرواية، ص249.

(2) الرواية، ص328.

خلاله؛ ثقبا في غرفة نومي وفي باب الحمام الضيق، وعندما يلاحقني تبرق عيناه ويفتح فمه رغما عنه ويبدأ لعابه في السيلان))[1]

يقترن البيت في هذا المقطع بمدلولي الضيق والاختناق التي تسببه جدران البيت المثقوبة وسلوكات زوج أم ذكرى، فالساردة لا تكاد تنعم بالأمان والحماية ودفء العائلة في ظل فضاء أضحى مرتبطا ببعض الممارسات السلبية كالتجسس وانتهاك الخصوصية، وحتى التحرش الجنسي، وهو الأمر الذي جعل البيت فضاء غير مرغوب فيه، فذكرى لا تدخله إلا ليلا، وحتى بعد خروجها من العمل تظل تتسكع في المحطة هروبا من هذه السلوكات العفنة التي تسيطر على أرجاءه.

نلاحظ ممّا سبق أنّ البيت العائلي فضاء سلبي، حيث عرف حضوره تطورا تدريجيا على مستوى الدلالة، حتى أضحى فضاء تراجيديا بامتياز، والشكل الآتي يوضح ذلك:



(الشكل 02 يوضح التمفصلات الدلالية السلبية التي تشكل فضاء البيت ((العائلي))

يكشف لنا هذا الشكل عن الوظيفة الدلالية السلبية التي يؤديها البيت العائلي، فهو فضاء باعث على الانفصال، حيث ينقطع فيه ذلك الاتصال الوجداني الذي يصاحب ساكنيه منذ الطفولة، كاشفا بذلك عن اختلاله القيمي كفضاء للألفة والحميمية، وبذلك ينكشف البيت العائلي على حقيقته الخادعة، فيكشف عن وجهه القبيح، وعن فعله الشنيع، باعتباره فضاء يحوي البرودة والجفاء وسط الجو الأسري، إلى جانب الشجارات العائلية، بل تعداه إلى أن أصبح فضاء إغوائيا تنتهك فيه الحرمات بأيدي قاطنيه، وبهذا يأخذ فضاء البيت العائلي بعدا اجتماعيا سلبيا، تتجلى فيه مساهمة البيت في التفكك الأسري مع سبق الإصرار والترصد.

- **الغرفة:**

أمام هذه المظاهر الاجتماعية السلبية التي يؤطرها فضاء البيت، تأتي الغرفة –باعتبارها أحد امتداداته– كأحد الفضاءات التي تهرع إليها الشخصيات كلما أحست بالضيق والاختناق وبالخصوص الشخصيات الأنثوية، فهذه الأخيرة ما إن تجتاز عتبة البيت حتى تذهب مباشرة إلى فضاء الغرفة، وهذا "لأنها أكثر احتواء لممارسة الكائن حياته

(1) الرواية، ص328.

الخصوصية، فيشعر الإنسان وهو في الغرفة بالارتياح النفسي لأي فعل"[1]. فالغرفة مهما كان حجمها، ومهما كانت تركيبتها، فإنها تظل فضاء للخصوصية والحماية، فهي"بمثابة الصندوق الأسود الذي يحفظ سر الإنسان ونظام تفكيره في الكون والحياة"[2].

إنّ هذه الميزة التي تضطلع بها الغرفة، تجعلها في تعارض مع فضاء البيت، فالغرفة هي فضاء الحماية التي تتقوقع الشخصية الأنثوية داخله بغرض العزلة والانغلاق على الذات، وهروبا من المشاكل الأسرية. وحتى حين تتعرض للنكسات خارج البيت، تكون الغرفة الفضاء الوحيد الذي تواسي فيه ذاتها وتداوي فيه جراحها، على اعتبار أنها شخصيات تميل إلى الخصوصية والكتمان في كل شيء، فتكون الغرفة بذلك الملاذ المثالي الذي تتخلص فيه من تلك اللحظات الكابوسية. إنّ الغرفة باختصار "عالم المرأة الخاص ومجالها الحميمي والسري الذي تحتمي بحدوده من ضيم الخارج وفضاء لقطع الجسور الممتدة بين الذات والآخر والعالم"[3].

وقد كانت سمية تهرع إلى غرفتها كلما شعرت بالإهانة أو الحزن، لكي لا يراها أحد في حالة سيئة، حيث تقول في مقطع سردي عند عودتها إلى البيت: ((انفجرت فجأة في البكاء، عدوت إلى غرفتي، حتى لا تسمع صوتي، كان يجب أن أهدأ وأتماسك حتى أعود إليها))[4]

وفي مقطع سردي آخر، عند عودتها إلى البيت بعدما علمت بأنها حامل، كي تتجنب أسئلة أمها، ((كنت أعاني شعور الغثيان والقرف، أسرعت إلى غرفتي، كانت أكثر ضيقا مما اعتدت، خلعت كل ملابسي واستلقيت عارية تحت الأغطية))[5]

تغدو الغرفة في هذين المقطعين فضاء للسكينة والاطمئنان، ومراجعة النفس ولملمة حطامها، تحدّدها بعض الأفعال السردية: انفجرت، عدوت، أهدأ، أتماسك، أسرعت، واستلقيت، والتي تكسب الغرفة بعدا نفسيا يتمثل في عزل سمية وحمايتها من لحظات الاضطراب التي تؤرقها، لتتمظهر بذلك الغرفة كفضاء مساعد تلجأ إليه من أجل إفراغ مشاعر الحزن واليأس، ولكي تتدارك خطيئتها التي انتهت بحملها.

(1) منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح (سيميائية العنوان –سيميائية الشخصيات –سيميائية المكان)، دار رسلان، دمشق، 2014، ص171.
(2) عدلان رويدي، دلالة المكان في الخطاب الروائي لعز الدين جلاوجي، أطروحة دكتوراه ص211.
(3) سهيلة بن عمر، سيميائية الفضاء في الرواية النسوية المغاربية، أطروحة دكتوراه، جامعة ورقلة، 2017-2018، ص510.
(4) الرواية، ص249.
(5) الرواية، ص271.

وتتمظهر غرفة ذكرى كفضاء للصمود المؤقت في وجه تهديدات زوج أمها، الذي يترصّد جسدها عبر ثقوب الجدران، بغية تحيّن الفرص واغتصابها، وهو ما جعلها تستشعر الموت في هذه الغرفة، ((ليست غرفتي إلا تابوتا، يضم جثتي في كل ليلة، ولا أستعيد روحي إلا في الصباح))[1]

تدرك الساردة منذ البداية بأن فضاء الغرفة يشكل نوعا من الحماية المؤقتة، فتركيبته الطبوغرافية الهشة لا تقوى على التصدي للهجمات المتكررة لزوج أمها، وهو ما جعل الغرفة تقترن مجازيا بدال التابوت، لتحيلنا الساردة على دلالة الضيق والمحدودية والانحصار، فلحظات الانعزال والقطيعة، لن تدوم طويلا، ويد الآخر ستصل إليها لا محالة، وهو ما شكل لديها أزمة نفسية أثرت على رؤيتها لفضاء الغرفة بالسلب، حيث أضحى يتجلى كإطار فاقد للحياة، لا يضم الانسان ككيان من الأحاسيس، وإنما كجثة مسجاة على قبرها.

قبل أن ننتقل إلى نمط آخر من أنماط فضاء البيوت؛ نشير إلى أنّ الغرف –في هذه الرواية– قد تكون امتدادا لفضاءات مغايرة وليس فقط بيت العائلة، فقد قدم لنا السارد (عزوز المهرج) غرفته التي هي امتداد لفضاء المعبد المهجور والخرب، اتخذها لتكون له المأوى الذي تتبدد فيه مخاوفه ويمنحه الأمان والسكينة، وقد تمظهرت الغرفة من خلال وصف داخلي مفصل استعان السارد فيه بالشمعدان من أجل إضاءة جوانبها وإبراز مؤثثاتها البسيطة الدالة على مستواه الطبقي، ((كانت غرفتي التي أقيم فيها ضيقة بلا أي فتحات، هكذا تكون آمنة، لا يوجد فيها إلا سرير معدني فوقه فراش ممزق، وغطاء من الصوف، البطانية التقليدية التي تنتجها المدينة، بجانبه كومة من الملابس والأوراق والكتب القديمة وقطع من الخبز اليابس، شعرت للمرة الأولى بمدى البؤس الذي أنا فيه))[2]

يطالعنا هذا المقطع الوصفي ببعض الصفات الطبوغرافية للغرفة كالضيق والانغلاق، وهي صفات يحبذها السارد لأنها تحدّ من هاجس الوحدة، خصوصا وأن الغرفة مفتوحة على فضاء مهجور يثير في النفس وساوس الأموات الذين عمّروه –فيما مضى– بالتراتيل والابتهالات التي بقي صداها يدندن في مسامعه كلما حلّت الظلمة فيه. ورغم أنّ السارد ينقل لنا مؤثثات الغرفة وبعض الألبسة والأطعمة التي تبدي شكلها البائس، والتي تدلّ فيه على بؤس الشخصية، وانتماءها الاجتماعي لطبقة المشردين، وذلك عبر ملفوظات وصفية دالة على الرداءة والهشاشة والقدم، والفوضى، من أجل تعزيز دلالة الفقر والمعاناة التي يتخبط فيها السارد؛ إلا أنّ الغرفة بالنسبة إليه تبقى ذلك الفضاء المباح الذي يستطيع فيه أن يلتقي بالفتاة التي أحبّها وسعى إلى الزواج منها، وذلك عبر ممارسة أحلام اليقظة، أين يحقق فيها ذاته، بعيدا عن واقع متغطرس وعدائي (البلدة).

(1) الرواية، ص328

(2) الرواية، ص ص101-102.

تأخذ الغرفة –وفق ما ذكر– دلالة الملجأ والملاذ، إلا أن تركيبتها الضيقة والهشة حالت دون أن تصبح فضاء دائم الأمان والحماية. ضمن هذه المعطيات الدلالية، تسعى شخصيات الرواية إلى تشكيل عالمها الخاص المستقل بعيدا عن المشاكل العائلية، وترويحا عن النفس، وطلبا لحياة جديدة تمنحهم انطلاقة حقيقية نحو التأقلم في المجتمع بكل أطيافه. وقد كان البيت الخاص النموذج المثالي لتحقيق الذات فيه، بعيدا عن مظاهر الإقصاء المجتمعية والمشاكل العائلية، وفخاخ الفقر المنصوبة على أرصفة الشارع.

- **الحجرة:**

تحضر حجرة (عبد المعطي) في الرواية كأحد أفضية البيوت الخاصة، وهي معدة خصيصا للسكن والاقامة، إنها عبارة عن ((نصف حجرة في حارة ضيقة، استأجرتها من امرأة عجوز، كانت تشغل النصف الآخر من الغرفة، أدخل فيها كل مساء كأنني أدخل قبري، لا تسع إلا فراشا صغيرا موجودا على الأرض ومنضدة عليها بعض الأشياء التافهة، لا أضيء مصباحا، ولا أطهو طعاما، أذهب فقط إلى الحمّام المشترك، وأظل مستلقيا على ((فرشتي)) حتى اليوم الموالي)) [1]

تستمد الحجرة في هذا المقطع الوصفي السردي موقعها وهيئتها من فضاء الحارة المتداعي، لتخلق انطباعا لدى القارئ أن تكوينها الجمالي يتميز بـ:الهشاشة/ القدم/ الضيق/المحدودية/ الظلمة، لتتوالى بعد ذلك بعض المؤشرات الوصفية تباعا محيلة على ذلك مثل: ضيقة، أدخل قبري، لا تسع، صغيرا، الأشياء التافهة، لا أضيء، وأظل مستلقيا، فاسحة المجال أمامه من أجل استجلائها دلاليا. وبداية فقد أتاح لنا الوصف أن نرصد مكونات الغرفة البسيطة الدالة على بساطة الشخصية عبد المعطي ومستواه الاجتماعي المتدني، ولا يكتفي الوصف بهذه الوظيفة بل يتعدّاه إلى إكساب فضاء الحجرة بعداً نفسيا من خلال تأثير أبعادها الهندسية (الضيقة والمحدودة) على نفسية عبد المعطي التي أفرغت الحجرة من شروط الراحة والحياة، وهو الأمر الذي جعل السارد يستحضر صورة القبر إيحاء منه على مأساوية الفضاء.

- **الشقة:**

يعرّف الناقد (شاكر النابلسي) الشقق بأنّها "عبارة عن علب إسمنتية يندس فيه السكان اندساسا"[2]، فهي من التكوينات الهندسية والجمالية التي ظهرت حديثا، والتي تتماشى مع التغير الحاصل في عقلية الفرد وعلاقاته الاجتماعية، والتي تميل نحو الرغبة في الانقطاع عن العائلة والعيش في فضاءات خاصة بعيدة عنها. وتأخذ الشقق

(1) الرواية، ص183.

(2) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص184.

دورها الوظيفي في الرواية على أساس الذكورة والأنوثة، وهو ما جعلها تتشظى دلاليا إلى مواضيع مختلفة تعبر عن رؤية خاصة لهذا الفضاء، فجاءت الشقق مختلفة من حيث البناء وطبيعة الأحداث، مما جعلها مكثفة دلاليا.

تمثل شقة (حسن الرشيدي) الشقة الذكورية الوحيدة من بين الشقق المتاحة طيلة المسار السردي، وقد قام البطل علي بتبئيرها من الداخل مبينا لنا تركيبتها الهندسية الفقيرة، ((جلست على مقعد غائر القاع، كانت الشقة عارية الجدران، طلاؤها متساقط، ثلاجة صغيرة في أحد الأركان تنتفض في طنين متواصل، وفي الركن الآخر منضدة حولها مقعدان، عليها كومة من الجرائد القديمة، لا توجد أي صور معلقة على الجدران))[1]

تتحرك عينا السارد في هذا المقطع ملتقطة لنا كل المؤشرات الوصفية الممكنة للشقة بحيث تغدو في تركيبها النهائي فضاء متقادما ومتداعيا، يثير في النفس ذلك الفضاء العابر الذي لا يرتبط بالوجدان، بدءًا من الجدران المؤطِّرة التي تساقطت منها الألوان وغابت عنها الصور لتبرز الشقة في أفظع صورها فهي باهتة وفاقدة للحياة، وهي لا تستدعي الذاكرة، والحنين، بقدر ما تستدعي لحظات البؤس والشقاوة التي ظلت ملازمة للشخصيتين (حسن، وعبد المعطي) بعد خروجهما من السجن، وهنا تأتي الأشياء بتركيبتها القديمة البالية لتزيد من الأزمة ولتكون دالة على هذه الشخصيات الفقيرة التي فقدت الرغبة في العيش حياة سوية، فصار الموت عنوانا لها، ونقصد بالموت هنا هو موت الأحاسيس التي تجعل الشخصيات ضائعة وفي حيرة من أمرها، خصوصا إذا ما علمنا أنها منهارة ماديا.

تحوز الشقق الأنثوية على بناء جمالي متميز، وهي عكس الشقق الذكورية البسيطة؛ تكون طافحة بالأثاث، إذ تطغى عليها الفخامة والاتساع والتنظيم، بحيث تكون مدعاة للتأمل الرومانسي كما في المقطع الوصفي التي قدمته لنا سمية: ((كانت الشقة تطل مباشرة على النيل، تنساب صفحته اللامعة من تحتنا ذاهبة في رحلة طويلة، تأملت المشهد، كان هناك صفاء وسكون، خلاف كل ما يعتمل بداخلي))[2]

– وفي مقطع وصفي آخر: ((كانت ملاءات السرير تتغير كل مرة، وكان هناك طعام طازج في الثلاجة وزجاجات صغيرة من الخمر كلما عنّ لنا أن نصعد من إيقاع النشوة))[3]

تحضر صفتا الانفتاح والفخامة في هذين المقطعين لتؤديا وظيفة الإغراء التي تجعل الشخصيات تتعلّق بفضاء الشقة وتألفها، وتتناغم مع أشيائها، فقد أتاحت الشقة للساردة أن تلتقط جماليات النيل الآسرة التي تزيد في إحساسها برومانسية الفضاء، فتوقظ في النفس الرغبة في الانفتاح على الآخر، وتقبل وجوده. وتسمح أشياء الشقة أن نتعرف على طبيعة السلوكات التي تؤديها الشخصية الأنثوية، والتي في مجملها تؤدي إلى تحرير الجسد من جميع

(1) الرواية، ص161.
(2) الرواية، ص246.
(3) الرواية، ص247.

المكبوتات التي ظلت قابعة فيه، فيستطيع أن يتعرى بكل حرية، متجردا بذلك من كل القيود العرفية والدينية. وقد كانت الساردة سمية تعيش هذه الحرية بكامل جسدها معلنة بذلك عن وجودها بالأفعال والأقوال، فتغدو الشقة فضاءها المباح الذي يحقق فيه الجسد تواصله الجنسي ((كانت فقط شقة جسدي؛ المكان الذي يصرخ فيه ويتلوى وينتفض ويبلغ ذروته))[1]. من هنا كانت الشقة فضاء الجنس* الذي تُشبع فيه الشخصة سمية رغباتها الجنسية.

ويبدو أنّ الذات الأنثوية حريصة على جعل الشقة فضاء يتلاءم مع طموحاتها التي يجب أن تتقاطع مع جمالياته، وهذا من أجل خلق جو مشحون بالرغبات، بحيث يكون فيها الفضاء في خدمتها. وقد استطاعت الساردة ذكرى أن تبئر لنا الفضاء من الداخل، حيث تقول: ((غاصت قدمي في سجاد كثيف وأحاطت بي قطع من الأثاث المذهبة، وواجهتني مرآة تكشف عن شكلي البائس وحقيبتي المتسخة، اجتازت المرأة الصالة الواسعة من دون توقف. كانت الستائر المسدلة تلقي ظلا من العتمة، تجعلني لا أرى التفاصيل بوضوح، كأنني أسير منومة داخل حلم، دخلت خلفها إلى طرقة طويلة، كأنها تقودني إلى متاهة غامضة، كانت هناك غرفة يتوسطها سرير ضخم، عليه كومة من الأغطية))[2]

تحضر اللمسة الأنثوية في فضاء الشقة، فجاء الديكور في خدمة الجسد، فالسجاد ناعم يبعث على الدفء، والأثاث المذهّب رامز للأنوثة، والمرآة لاستعراض الجسد وتفاصيله، والستائر تعتّم الفضاء لتخلق الحافز جنسي له. إن هذا المقطع لا يكتفي بإبراز جماليات الفضاء فقط، بل يتعداه إلى الإيحاء ببعده الجنسي، حيث تغدو الشقة علامة دالة على الجنس، لأنّ التواصل الجنسي دائما ما يستدعي فضاء هادئا وواسعا، يكون أثاثه فخما ومنظما بحيث لا يترك للذات الأنثوية الشعور بالغربة والوحشة، وهو الحال مع هذه الشقة (شقة ثريا) التي تتوفر على كل متطلبات الراحة من ديكورات وأشياء. وقد رأينا كيف كان هذا الفضاء فرصة لممارسة الجنس بين الشخصيتين (ثريا، وأكرم البدري).

مما سبق ذكره حول فضاء الشقة، نلاحظ أن تمفصلها الدلالي قائم على أساس الذكورة والأنثوثة، فبغض النظر عن كونها فضاء للإقامة، فإنها كذلك فضاء متعدد الأدوار والدلالات، فتارة نجدها تقترن بمدلول الفقر والمعاناة عندما تسكنها الشخصيات الذكورية، ونجدها تقترن بمدلول الشهوة والجنس عندما تسكنها شخصيات أنثوية تارة أخرى.

(1) الرواية، ص248.

* فالجنس ظاهرة تأخذ حيزا سرديا مهما، وهو في بنيته الرئيسية يشير إلى العلاقة الاستلابية بين الذكور والاناث. مُحَمَّد عبد الرحمن يونس، الجنس- الإيديولوجيا-الفضاء الروائي في الرواية اليمنية المعاصرة رواية الرهينة أنموذجا، مجلة مقاربات- مجلة العلوم الإنسانية (محكمة) العدد السابع عشر(17) المجلد التاسع (09) السنة 2014، ص07.

(2) الرواية، ص339-340.

- **القصور والفلل:**

تضطلع القصور والفلل في هذه الرواية ببناء فني راقي، ومؤشراتها الوصفية دائما ما تكون دالة على مالكيها مثل الوزراء ورجال الأعمال، وقد كانت جماليات القصر الأبيض الفخمة دالة على فخامة الشخصية (الباشا راتب) وثرائها الفاحش، فهذا الفضاء –حسب الساردة ذكرى– عبارة عن ((حديقة ممتدة، في وسطها قصر أبيض صغير، لؤلؤة متفردة، الأضواء المسلطة عليه تجعله ساطعا وسط الظلام))[1]

يُقدَّم لنا فضاء القصر عبر صورة بانورامية مقتطعة من الخارج تعكس بناءه الجمالي المتفرّد، فجاء المقطع الوصفي عاما خاليا من التفاصيل، بحيث يتماشى مع نوعية أجزائه الموصوفة والمهيمنة، فذُكرت حديقته وأضواءه المسلطة عليه، للإحالة على مدلولي الشساعة والإضاءة، وهما من الصفات التمييزية للبيوت الراقية. وإذا ما قارنا هذا الفضاء بساكنه فإننا سنحصل على التطابق التام بينهما، ففخامة الشخصية راتب (الحوت*) من فخامة القصر(اللؤلؤة)، وبالتالي فإنّ حضور فضاء القصر هو إشارة إلى بعده الطبقي الراقي الذي يليق بالشخصيات رفيعة المستوى.

وقد رصدت لنا الساردة أثناء دخولها القصر بنيته الجمالية التي مارست تأثيرها عليها فجعلتها تستشعر الفروقات الطبقية بينها وبين هذا الفضاء ((ولكني رأيت لمحة من المكان الذي يحيط بي؛ أوانٍ من الخزف المنقوش، نجفة متدلية من السقف، سجاد فاخر راقد في نعومة على الأرض، لوحات معلقة على الجدران... تصعد بي سلالم الرخام، ممر طويل مليئ بغرف مغلقة الأبواب...تقودني إلى غرفة نوم واسعة، فراش واسع عليه أغطية بيضاء، منقوش على زواياها رءوس أسود متحفزة، أضواء تبدأ خافتة ثم تزداد سطوعا، تقودني إلى حمام ملحق بالغرفة...توقفني أمام المرآة))[2]

تشترك أشياء الفضاء وأبعاده الهندسية في إعطاء الصورة النهائية للقصر، فجاء هذا الفضاء محملا بسمات وصفية مغايرة عما كانت تألفه الشخصية ذكرى، الأمر الذي أثار حفيظتها باعتبارها لا تنتمي إلى هذا الفضاء الراقي، فعيناها لا تمتلئان إلا بالأشياء الغالية والمساحة الواسعة والفراغ المضاء والغرف المتعددة التي لا ينتمي إليها ولا يسكنها إلا الفئة الرفيعة من المجتمع، وهنا تتجلى لنا الغاية من هذا الوصف، الذي يتجاوز وظيفته الجمالية إلى الوظيفة التأثيرية على هذه الشخصية من أجل إحساسها بمستواها الاجتماعي المتدني. وعلى هذا الأساس يتجلى

(1) الرواية، ص346.

* إسم الحوت تلقب به الشخصيات النافذة والغنية.

(2) الرواية، ص354.

على مستوى العمق التمفصلات الدلالية التي ساهمت في تمظهر فضاء القصر بهذا الشكل، والقائمة أساسا على إثارة الفروقات الطبقية بين الشخصيات.

ولا تختلف فيلا (ذكرى البرعي) عن القصر من حيث البناء، فهي الأخرى تستدعي بنية جمالية فريدة تشكل ملامحها بعض السمات الوصفية المبأرة من الخارج مثل: حصين / مفتوح / جديد / واسع / جميل / متطور، كما في هذا الملفوظ الوصفي ((توقفنا أمام البوابة الحديدية، كان تصميم المنزل غريبا، فيه نعومة أنثوية بلا زوايا حادة، جدرانه بيضاء ونوافذه زرقاء، تحيط به حديقة مليئة بنباتات استوائية نضرة وزاهية الألوان...ضغطنا على زر ((الإنتركوم)) الموجود على البوابة))[1]

لقد جاءت ملامح الفضاء موحية ودالة على المستوى الاجتماعي الرفيع للشخصية ذكرى، حيث جاءت السمات الوصفية المرصودة مطابقة لشخصيتها التي تغيرت بتغير هذا الفضاء، إذ يمكن لنا من خلال تتبع سلوكاتها أن نحدد بعضا من صفاتها الخاصة، فذكرى البرعي بعد أن تخلّصت من حياة الاستغلال والإهانة أصبحت تمتلك شخصية سيدات الأعمال: قوية / غنية / سلطوية / عصرية، تطلب الاعلان عنها حفلا فاخرا خاصا بعالم الأثرياء من رجال وسيدات أعمال.

كحوصلة لما جاء في فضاء البيوت، فإننا نشير إلى مدى خصوبتها وثرائها الدلالي، فهذه الأفضية جاءت موحية وذات دلالات خادمة لتوجه الرواية. وقد جاءت في مجملها مرتبطة بأبعاد اجتماعية عكست على إثرها مواضيع مختلفة، من بينها: فساد العلاقات العائلية، الجنس، والفروقات الطبقية، حيث ساهمت تقنية الوصف، وتتبع حركة الشخصيات وزاوية نظرها دورا كبيرا في استجلائها.

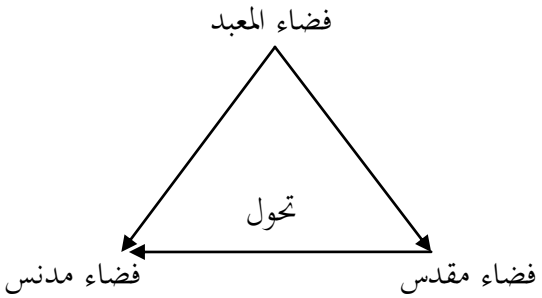
- **فضاء المعبد:**

يصنّف المعبد في نص الرواية ضمن أفضية الاقامة الاختيارية، ورغم أنه فضاء مهجور وخَرِب، إلا أنّ عزوز المهرج اختاره ليكون بيته السري الذي يأوي إليه خلسة كلّ ليلة، بعيدا عن أعين الناس، يحقق فيه القطيعة المؤقتة مع تلك البلدة المتمنّعة التي طالما عاكسه لفترة طويلة، وأدارت له ظهرها، فلم يجد فيها غير الفُتات ليقتات منه. وقد كانت العودة إلى المعبد في الليل فرصة للنوم والاستراحة، ولاستعادة رباطة الجأش بعد نهار من الكد والعناء، محققا بذلك نوعا من الألفة؛ التي جعلته يسأل –فيما بعد– عن سرّ هذا المعبد، كاشفا بذلك عن أنطولوجيا الفضاء المليئة بالتحولات، ((كنت قد سألت وتقصيت أهل المنطقة عن هذا المعبد، حدثني بعض العجائز عن المولد الذي كان يقام لليهودي الرباني الذي بناه، وزوجته ((خوخة)) التي دفنت بجواره، احتلت الجانب الأمامي من سور المعبد عدة

(1) الرواية،ص258.

محال تجارية، انتهز بعض التجار فرصة إغلاق المعبد وبنوا محالهم العشوائية، لم نتوقف أمامها، استدرنا معا حول السور الصامت حتى توقفنا عند الجانب الخلفي، كان خاليا مظلما لا يتجول بالقرب منه إلا الكلاب الضالة))[1]

يكشف المقطع عن التحول المأساوي الذي عرفته جمالية المعبد بعد غلقه، والذي يمكن أن نصفه بالفعل التشويهي الذي أفقده بعده الديني، فهذا الفضاء كان فيما مضى ميدانا مقدسا ضاجا بالحياة، تقام فيه الاحتفالات الدينية، قبل أن يتحول تحت وطأة الغلق والإهمال إلى فضاء مُدنَّس، ساهمت في تمفصله دلاليا بعض الملفوظات الوصفية مثل: المحال العشوائية، خاليا، مظلما، والكلاب الضالة. ويمكن أن نوضح ذلك من خلال الشكل الآتي:



(الشكل 03 يوضح الانزياح الدلالي لفضاء المعبد)

يبين هذا الشكل التغير القيمي لفضاء المعبد، حيث تحول من فضاء مقدس إلى فضاء مدنس، غير أنّ هذا التغير لا يأتي بين ليلة وضحاها، فالفضاء معروف بثباته وصموده، "إلا أن ما يغيره ويحرص على تغييره هو الزمن بصروفه، والتاريخ بأحداثه المخربة للمكان، والأجيال المتعاقبة بعبثها بقدسية معالمه"[2]، لذلك جاء المعبد فاقدا لدوره الوظيفي المهاب، الذي تستقيم فيه الشخصيات وتلتزم بمبادئه وشعائره، حيث اكتفى حضوره كشاهد ناطق بالتحول التراجيدي الذي أصابه، كاشفا بذلك عن العقليات والممارسات العفنة التي لا تنفك عن العبث بالمقدسات والمعالم الأثرية التي تدل على أصالة الفضاء وعراقته وثقافته، والمعبد وفق هذا التجلي لم يسلم من غطرسة السلطة فقط؛ بل كان عرضة لبعض السفهاء من عامة الشعب، الذين لا يدركون قيمته المعنوية والروحية، لأن رؤيتهم لهذا الفضاء لا تتجاوز قيمته المادية بصفته ميدانا ملائما لممارسة التجارة المربحة، فراحوا بذلك ينتهكون حرمته، من خلال بناء محلاتهم العشوائية ملاصقة لسور المعبد غير مكترثين لقدسيته. وقد كشفت هذه الممارسات عن تصدع العلاقة بين المعبد وسكان البلدة، يجسدها جهل البطل علي بالقيمة الأنطولوجية لفضاء يمثل سر كينونة البلدة بأكملها، يقول

(1) الرواية، ص95.

(2) محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية "الطاهر وطار –الأعرج واسيني –أحلام مستغانمي"، أطروحة دكتوراه،جامعة باتنة، 2008-2009، ص115.

السارد عزوز: ((ألا تريد أن تتعرف على هذا المكان الغامض؟ أنا الغريب عن المدينة قد عرفت أن هذا المعبد واحد من أقدم المعابد في مصر، وربما في العالم كله))[1]

وقد استغل السارد عزوز معرفته الجيدة بتفاصيل المعبد ليصوّر لنا طوبوغرافيته المتداعية من الداخل، وذلك بأسلوب سردي وصفي مندمج مع شعلة الشمعدان المتراقصة ليكشف لنا عن مدى فجائعية الفضاء، التي تثير في الحلق غصة وفي الصدر حرقة، إذ يقول: ((كنا نقف في ساحة المعبد الخربة، لا توجد فوقنا إلا سماء عارية، فيها هلال نحيف، تحيط بنا دائرة من أعمدة رخامية متكسرة))[2]

-وفي مقطع وصفي آخر: ((مبنى خرب مكون من دورين، جدران متهدمة تكشف عن قاعة الصلاة، أعمدة الرخام الرفيعة تحيط بالساحة التي نقف فيها، معظمها متكسر وقد سقطت العوارض المقامة عليها وكونت كومة عالية من الركام، وفي الوسط نافورة صغيرة تنمو عليها الطحالب))[3]

يمكن لنا أن نلتقط في هذين المقطعين صفتين طوبوغرافيتين هامتين ارتكزت عليهما العملية الوصفية، وهما صفتا الخراب والقدم، التي توحيان بالبعد التاريخي والثقافي لفضاء البلدة. وفي حقيقة الأمر فإن الاكتفاء بهذه الدلالة سيجعل من الوصف آلية ساذجة في التدليل ما لم نربطها بتوجه الرواية الإيديولوجي والوظيفة الدلالية التي يضطلع بها المعبد بصفته فضاء للإقامة، وعندئذ يمكن لنا أن نرى بوضوح أفقه الدلالي المتدفق على أكثر من اتجاه، فمن جهة تحيلنا الصفات المذكورة على فساد السلطة/الإدارة المعنية بالإرث الحضاري، التي جعلت المعبد يعاني الاهمال والاندثار، ومنعت عليه كل أشكال الترميم والحماية، ومن جهة أخرى تحيلنا هده الصفات على الفرد المصري المهمّش الذي فقد أمله بالعيش في بيوت لائقة، فكان العيش في أفضية متداعية مليئة بالركام يسيطر عليها الرعب والظلام بمثابة رصاصة الرحمة التي تفقد الانسان طعم الحياة.

- **فضاء الفندق:**

لا شك أن الفنادق من العلامات الطوبوغرافية التي تتميز بها المدن، والتي يقصدها الكثير من الناس لغرض الإقامة فيها إقامة اختيارية، وقد أشار الناقد السوري خالد حسين حسين إلى "أن الفندق يشير في تشظياته الدلالية إلى ساكن مسافر وإقامة مؤقتة، وبكلمة أدق إلى مكان عابر في حياة الشخصية"[4]. وبغضّ النظر عن تكوينها الجمالي، فإنّ توظيفها في نص روائي ما؛ هو محاولة لإدراك الذات الإنسانية، بحيث تنغلق عليها وتجعلها أكثر

(1) الرواية، ص98.
(2) الرواية، ص97.
(3) الرواية، ص98.
(4) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص167.

خصوصية، على اعتبار أنّ الفندق هو "مكان له طقوسه وشعائره، ولابد للمقيم أن يلتزم بها"[1]. ويرد الفندق في رواية "أنا عشقت" كفضاء للإقامة الاختيارية المؤقتة، حيث أقام به البطل علي خلال رحلة بحثه المضنية عن حسن الرشيدي في مدينة القاهرة، وقد جرى تقديمه إلى جانب مجموعة من الفنادق الأخرى لتشكل ما يشبه المجمع الإقامي، وقد حرصت هذه الشخصية على أن تجد الألفة والمطابقة المادية مع هذا الفضاء ((هرعت إلى قلب المدينة، إلى شارع البغايا والفنادق الرخيصة))[2]

جاءت الفنادق في هذا المقطع السردي مقترنة بلفظة (الرخيصة)، وهذا لكي تعطي الانطباع على تكوينها الجمالي البسيط بحيث يتناسب مع الفئة البسيطة من الناس، على عكس بعض الفنادق الراقية التي تستقطب ذوي الدخل المرتفع. وارتبط الفندق هنا بالفئة الغريبة من المجتمع التي تفتقد للمأوى، لذلك كان الفندق بمثابة بيت الغرباء الذين أنهكتهم غربة المدينة وتعب السفر، فيلجئون إليه طلبا للراحة ومن أجل تحقيق الذات. وقد لجأ إليه السارد علي من أجل المبيت فيه بعدما قرر عدم مغادرة القاهرة، وبعدما أدركته ظلمة الليل. ودلّت لفظة (هرعت) على الحاجة الملحة إلى هذا الفضاء في ظل الظرف الطارئ الذي حلّ بالسارد، وفي ظل عدم معرفته الجيدة بأفضية المدينة، لذلك يمكن اعتبار الفندق هنا كملجأ مؤقت. كما يمكن أن نصنف هذا الفندق كفضاء لممارسة الجنس، وذلك من خلال التصاقه بشارع البغايا، وهي وظيفة دلالية لها دورها الهام في تحقيق الذات التي غالبا ما يفقدها المسافر في مدينة غريبة عنه، حيث تكون ممارسة الجنس وسيله لقهر المدينة على حد قول الشاعر الصعيدي[3].

ومثلما تمظهر الفندق كفضاء لتحقيق الذات عبر ممارسة الجنس، فإنه بالمقابل فضاء لسلب البراءة، حيث يكون المقيم ملزما على معايشة طقوسه بكل حيثياتها، وقد يقع في حرج شديد حينما تتنافى مبادئه والتزاماته مع هذه الطقوس، مثلما حصل مع الشخصية علي عندما حاصرته المرأة المومس في غرفة الفندق الضيقة والمغلقة من أجل ممارسة الجنس، ((تراجعت في الفراش حتى التصقت بالحائط، جذبت الغطاء على صدري، تعرت قدمي، لمحت بطرف عيني الرجل الآخر مازال نائما، وساقيه معلقتين في الفراغ، ولكن الرعب كان مازال يتملكني))[4]

تؤدي تقنية المفارقة في هذا المقطع دورها في مفاجأة القارئ من خلال منح الفندق دلالات أخرى، مغايرة عن التي استخرجناها في المقطع الأول، والذي كانت مهمته تعريفية، بحيث يمكن لنا أن نكون تصورا مسبقا عن بساطة جمالياته ورداءة خدماته، وطقوسه المشبوهة، لكننا سرعان ما ندرك الغاية الجوهرية التي انبنى عليها، وذلك في المقطع

(1) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص166.
(2) الرواية، ص125.
(3) ينظر: الرواية، ص130.
(4) الرواية، ص126.

الثاني، عندما تتجلى قيمته الدنيئة حيث يتمظهر كفضاء مفسد للذات، وقد رأينا لحظة الرعب التي عاشها السارد عندما أدرك أنّ الفندق ليس ذلك الفضاء الأليف الذي ينوب عن فضاء البيت؛ وإنما مصيدة لاستغلال الذات وإفساد براءتها، وقد كان عليه أن يظهر نوعا من المقاومة من أجل الخلاص منها، نستشف ذلك عبر بعض الملفوظات السردية مثل: تراجعت، التصقت، جذبت، وهي ملفوظات دالة على رفض طقوس الفندق. وقد عبر السارد عن ذلك في موضع آخر حينما قال: ((لا أريد أن ألوث نفسي))[1]، وبالتالي يبرز البعد اللاأخلاقي كأهم الأبعاد الدلالية المساهمة في تشكيل هذا الفضاء.

ب. دلالات أفضية الإقامة الجبرية:

- **فضاء السجن:**

يحضر السجن في الرواية كعالم معادٍ للإنسانية، وهذا بغض النظر عن دوره الإيجابي في تنقية المجتمع المدني من الخارجين عن القانون. والسجن كتجربة معاشة تظل عاملا ملهما لكثير من الروائيين الذين أبدعوا بكتاباتهم عن هذا المكون وجعلوه رمزا من الرموز التي يُفتحَر بها، وهذا رغم المآسي التي تلحق بمن عاش فيه. وقد ساهم هؤلاء الروائيون في اشتغالهم على هذه المادة في إفادتنا "في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي معد لإقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة، إقامة جبرية، غير اختيارية في شروط عقابية صارمة"[2]. والسجن بهذه الشروط يصبح فضاء مغلقا على الشخصيات بحيث تستشعر فيه لحظات العزلة والانقطاع عن العالم الخارجي الرحب، لذلك فهو "نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالالزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات لن تنتهي سوى بالإفراج عنه..."[3].

يقدم لنا السارد عبد المعطي صورة بانورامية عن السجن الوحيد الوارد في الرواية، تبرز موقعه الجغرافي محاطا بصحراء واسعة، وهو معطى مادي يحيلنا على طبيعة الفضاء المغلقة التي تزرع اليأس في نفوس السجناء بمجرد رؤيتهم له، ((ذهبت إلى سجن ما وسط الصحراء، قائظ وخانق))[4]

تغيب الهندسة الخارجية للسجن في هذا المقطع بشكل كامل، وهذا لأنّ السارد كان مركزا على الموقع دون البناء، وهي إشارة واضحة منه على أن الإحساس بهذا الفضاء يبدأ من المعرفة المسبقة بوظيفته الانعزالية حتى وإن لم

(1) الرواية، ص130.
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص55.
(3) المرجع نفسه،ص55.
(4) الرواية، ص199.

يدخله بعد، فبمجرد المحاكمة يبدأ العامل النفسي للمُحاكَم في التدهور، لأنه يدرك أن مصيره السجن، ليقترن هذا الأخير بمدلولات العزلة والانقطاع واللاتواصل مع العالم الخارجي. وقد زاد وقوع السجن وسط الصحراء في ارتسام هذه الصورة، مفصحا عن طابعه العدائي، "مصعدا بقوة مشاعر الموت والخوف من المجهول ليغدو كالقبر في إعلانه نهاية فعالية الجسد والخيال، أو –بتعبير ثان– تفتيت وزعزعة البنائين المادي والمعنوي للأنا"[1].

وقد ورد السجن في الرواية تحت إسم (بطن الحوت) الذي أكسبه بعدا إيحائيا مكنه من التجلي وفق جمالية خاصة بعيدة عن الوصف التفصيلي، تعتمد على التشبيه لإدراك مواقع صنوف السجناء ودرجة معاناتهم داخل هذا البطن، ((كان بطن الحوت، مثل بطن أي حوت آخر، يسع كلّ شيء؛ بدو سيناء والجماعات الإسلامية ذات اللحي الطويلة والسياسيين الذين لا يتم الإفراج عنهم أبدا، وسارقي البنوك المحترمين، ورجال الأعمال المتعالين، أما نحن فقد كنا الحثالة، نسكن في المصران الغليظ للحوت بكل ما فيه من ظلمة وعفن))[2]

وقد مكننا هذا التشبيه أن ندرك دلالة الاتساع التي تنمي الصورة الافتراسية للفضاء بحيث يستطيع احتواء كل السجناء وابتلاعهم بكل شراسة ونهم[3]. كما أن مكوث السارد في المصران الغليظ يعطي تلميحا على انمحاء الذات وفقدانها لقيمتها البشرية التي سُحقت مع ممارسات التعذيب والإهانة وصارت مجرد أرقام. وبذلك تتجلى الفاعلية القاسية لفضاء السجن تجاه السجين عبد المعطي، والمتمثلة في "العمل على تجريده من خصوصيته التي تميزه عن المجموع وتجاهل هويته بحيث يفقد كل عناصر الاختلاف والتفرد ويتحول إلى مجرد نسخة مكررة تندمج ضمن مكونات الفضاء المغلق لعالم السجن"[4].

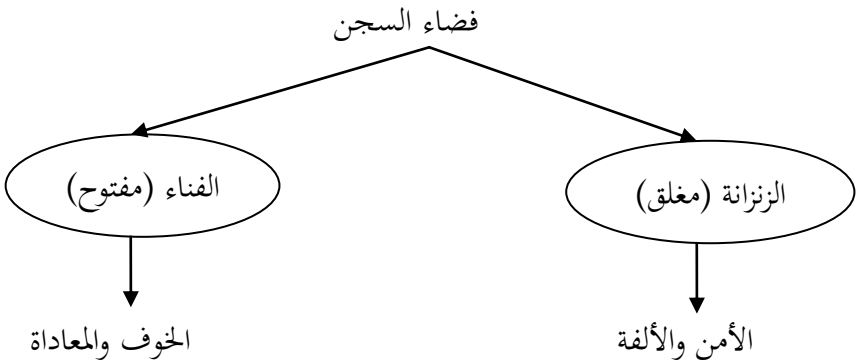
ويرتبط فضاء السجن ببعض الممارسات الاضطهادية عندما يتعلق الأمر بالشخصيات المعارضة للسلطة، على غرار حسن الرشيدي الذي مورست عليه كل أشكال القمع والتعذيب، ((يضربونني بخراطيم المياه وأنابيب الرصاص ويصعقونني بالكهرباء))[5].

يمكن للقارئ هنا أن يلحظ غياب الوصف المادي في هذا المقطع، والذي له دور هام في إعطاء الدلالة، لأنّ ما يهم السارد هنا وينمي إدراكه لفضاء السجن هو "تصرفات ومعاملات؛ فالسجن لا يرفض لكونه ضيّقا ومغلقا تصادر فيه كلّ الرغبات والأهواء، ولكن ما ينجر عنه من سلوكات ومضايقات"[6]. وقد أشار السارد إلى بعض

(1) محمد طالب الأسدي، إنتاج المكان بين الرؤيا والبنية والدلالة (قراءة في النص السياسي)، دار الشؤون الثقافية–بغداد، 2013، ص64.
(2) الرواية، ص201.
(3) ينظر: محمد طالب الأسدي، إنتاج المكان بين الرؤيا والبنية والدلالة، ص64.
(4) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص56.
(5) الرواية، ص204.
(6) ليلى قاسحي، الفضاء الروائي في روايات محمد زفزاف، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2013–2014، ص54.

الأفعال السردية مثل: يضربونني، يصعقونني، التي تستدعي مدلول القسوة والوحشية، كما أشار إلى بعض الوسائل العقابية التي تنمّي الإحساس بالإهانة والقهر، وعليها يأخذ السجن بعدا سياسيا سلبيا، بحيث يكون ميدانا لممارسات السلطة السادية تجاه المعارضين، وتضييق مساحة الحرية عليهم.

تؤدي ثنائية المغلق/المفتوح دورها الوظيفي في تجلية البعد النفسي لفضاء السجن، والذي تمظهر وفق ثنائية تقاطبية هي الزنزانة/الفناء؛ مكنته من الاضطلاع بمفارقة تلخص الحالة الشعورية لعبد المعطي، وهو انزياح طارئ على مستوى المواقف "يحدث في موقف الشخصية إزاء المكان الذي تقطنه، فقد يحل الشعور بالألفة لديها مكان الإحساس المنفّر بالوجود الذي اعتاد السجن أن يفشيه لدى نزلائه"[1]، أو يحدث العكس. وهذا ما سنوضحه في هذا الشكل:



(الشكل 04 يوضح اختلال الوظيفة الدلالية لفضاء السجن بسبب الممارسات المبثوثة فيه)

يكشف هذا الشكل عن اختلال على مستوى الوظائف والدلالات، إذ فرضت الأحداث منطقها في تغيير المواقف والسلوكات التي عادة ما تكون منتجة للدلالة، مساهمة بذلك في تمظهر فضاء السجن على أساس تقاطبي، وكاشفة عن ثنائية تقاطبية هي الزنزانة/الفناء. ويمكن للقارئ أن يتلمس ذلك من خلال تتبعه لمنظار السارد ومساره السردي، فالمعلوم أن عبد المعطي دخل إلى السجن ظلما وبهتانا، حيث كان فريسة سهلة، ولقمة سائغة في أفواه السجناء والقتلة منهم، الذين أصبحوا بمرور الزمن جزء لا يتجزأ من هذا الفضاء وأحد مكوناته الهامة التي تؤرق هذه الشخصية وتكيد لها منذ لحظة دخولها، فكانت الزنزانة والفناء هي البؤر الفضائية الي مارست اشتغالها النفسي على عبد المعطي؛ في ظل الروح الانهزامية له.

فقد اضطلعت الزنزانة بقيمة إيجابية بالرغم من أنها فضاء ضيق ومغلق من كل النواحي، ورغم أنها تحدّ من حركة الشخصية عبد المعطي، ومن إقامته علاقات إنسانية مع الغير، إلا أنها تمظهرت كملجأ يحتمي به، كما في الملفوظ

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ص64-65.

السردي الآتي الذي ألمح إلى حالة السارد المأساوية بعدما غادر صديقه حسن الرشيدي السجن وأصبح وحيدا: ((أصبحت عاريا، من دونه، نهضت منكس الرأس، أسرعت إلى الداخل لأحتمي بجدران الزنزانة بعيدا عن أظافر أتباع "زينهم"))[1]

لم تعد جدران الزنزانة –في هذا المقطع– معادية لعبد المعطي، بعدما أدرك خطورة الخروج منها، أين تنعدم وسائل الحماية، ويتجلى الخوف كقيمة مهيمنة، فيصير المكوث في فضاء الزنزانة أرأف وأرحم له، و"لن تعود الإقامة الجبرية في ذاتها، بالنسبة إليه، سوى مظهر عقابي ثانوي وظل هزيل يمكن تجاهله أو حتى الاستئناس به في أية لحظة"[2]. وتدلّ بعض الأفعال السردية مثل: (أسرعت، وأحتمي) عن معطيات دلالية متعلقة بالألفة والحميمية والأمن في هذا الفضاء، وتصبح بذلك الظلمة والرطوبة أفضل لهذه الشخصية من التمتع بضوء الشمس وأشعتها الدافئه في فضاء الفناء.

ويتجلى فضاء الفناء كطرف ثانٍ مضاد لفضاء الزنزانة، عندما يرتبط بلحظات العزلة والخوف من الإهانة والضرب، كما في المقطعين السرديين الآتيين: ((كنت أعزل تماما، وسط عالم مليء بالأشرار و بخاصة "زينهم" قتال القتلى الذي وضع عليّ عينه منذ اليوم الأول))[3].

–((لم أكن لأريد أن أتعرض للإهانة على الملأ، تنازلت عن امتياز استنشاق الهواء والتمتّع بنور الشمس، في سبيل لحظة أسكن فيها إلى نفسي))[4].

يأخذ فضاء الفناء تكوينه العدائي في هذين المقطعين من خلال نوعية السجناء القتلة الذين امتلكوا مساحته، وأعلنوا فيه عن وجودهم بالقوة، وجعلوه حرمة على الضعفاء، وهو شأن الشخصية الضعيفة عبد المعطي مع (زينهم) قتال القتلى وجماعته، الذين ضيّقوا عليه الخناق في هذا الفضاء، الذي من المفروض أن يكون فسحة له ومجالا واسعا يبيد عنه –ولو مؤقتا– هاجس الضيق والمحدودية، وينفي عنه غربة السجن، ويمتّعه باستنشاق هوائه النقي ونور شمسه الدافئه، ولكن هذا الفضاء يأبى إلا أن يفاجئ عبد المعطي بمفارقة جعلت الخروج إليه مخاطرة مليئة بالإهانة، وعلى إثر ذلك يكتسب الفناء قيما دلالية سلبية متعلقة بالخوف والعدائية.

(1) الرواية، ص218.
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص69.
(3) الرواية، ص200.
(4) الرواية، ص200.

وقد زاد من عدائية الفناء تجاه عبد المعطي، بعض عوامل الطبيعة التي تسود هذا الفضاء وتجعله أكثر حِدَّة وقسوة، مثل البرد القارص، والظلمة الموحشة، يقول السارد ((كانت ليلة باردة، والخروج إلى فناء السجن تحت برد الصحراء يجعلنا على وشك التجمد))[1].

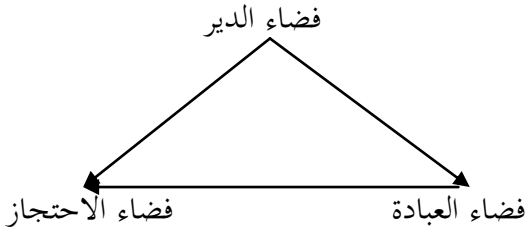
-((السماء كتلة من السواد، لا شيء يكسر حدة الظلمة، كأنها صنعت خصيصا لتظل هذا السجن وتكون سقفا متناهي البعد...))[2].

إنّ لعوامل الطبيعة هته تأثيرا نفسيا وجسديا على الشخصية عبد المعطي، فبرودة الفضاء وظلمته تجعلان عبد المعطي يعيش زمنا نفسيا رهيبا، وانكسارا جسديا، وبالتالي فقدان القدرة على التحمل. من هنا تتنامى رغبة عبد المعطي بالبقاء داخل الزنزانة، فهي رغم ضيقها ومحدوديتها، إلا أنها أقل خطورة من الفناء.

من خلال ما سبق ذكره حول فضاء السجن، يبرز موضوع القهر ومصادرة الذات كثيمة رئيسية كامنة في بنيته العميقة، فمن خلال التركيبة التي يحوز عليها، والقانون الخاص الذي يضطلع به، والممارسات العدوانية والسلوكات المنحرفة التي يتيحها، يكتسب هذا الفضاء أبعاده اللاإنسانية، أين تنتهك الحريات، وتشوه الذوات وتفقد هويتها، مثلما حصل مع الشخصيتين عبد المعطي، وحسن الرشيدي.

- **فضاء الدير:**

يمكن تصنيف فضاء الدير ضمن أفضية الإقامة الجبرية؛ نظرا لفترة الاحتجاز التي أمضاها البطل علي في داخله، فهذا الفضاء الذي كان فيما مضى فضاء للعبادة، صار بحكم التقادم والعزلة أطلالا مهجورة تُؤطَّر فيها لحظات تعذيب الرهائن واغتيالهم[3]. ويمكن لنا -على إثر ذلك- أن نعي التحولات الدلالية للدير عبر هذا الشكل:



(الشكل 05 يوضح الانزياح الدلالي لفضاء الدير)

ينزاح فضاء الدير عن وظيفته المرجعية المعهودة ليؤدي وظيفة دلالية أخرى مرتبطة باحتجاز الرهائن واستنطاقهم. واللافت للانتباه أن البنية الجمالية للدير جاءت مطابقة للوظيفة المكتسبة، نظرا لحيازته مؤشرات وصفية

(1) الرواية، ص202.
(2) الرواية، ص204.
(3) ينظر: الرواية، ص315.

لها القدرة على تحطيم الشخصيات جسديا ونفسيا، فهذا الفضاء عانى فيه البطل من شبح الموت المحتم وفقد فيه قيمته الانسانية، من خلال تلقيه لسلسلة من الإكراهات والإهانات والعذابات التي جعلته يذرف دموع الحسرة على هذا المآل.

وقد احتوت هذه الممارسات المهينة بعضُ الأفضية التي تشكّل فضاء الدير، والتي كان لها دور في إتاحة الجو الملائم لبعض القيم العقابية كالعزل والضرب والسب، وذلك عبر إحاطة أفضيته بمؤشرات وصفية مرتبطة بدلالة الموت والفناء. ومن هذه الأفضية يبرز فضاء الجب، الذي حاز على نصيب معتبر من العملية السردية والوصفية، والتي أتاحت لنا أن نتعرف على تمفصلاته الدلالية القائمة أساسا على إشعار البطل بدنو الأجل، وأنّ نصيبه من الحياة سيتلاشى لا محالة في غياهب هذا الفضاء، حيث كانت بنيته الطوبوغرافية المجهولة مدعاة للتأمل، فاتحة المجال لمكنون الصدر –عبر حوار داخلي– من أجل المبادرة لرفع الغموض عنها، كلّ ذلك كان أثناء لحظة انقطاع أشبه بالبرزخية، كما في الملفوظ الآتي: ((ألتفت حولي، ضوء شحيح ينفذ من فتحة مرتفعة، ليست نافذة، أشبه بثغرة، موضع حجر اقتلع من مكانه في هذا السقف الصخري، من دونها يصبح هذا المكان مقبرة، ربما هو مقبرة بالفعل، ليست غرفتي القديمة، ولا غرفة الرعب في قلعة الكبش، لكنه مكان غريب في عالم آخر، خانق ورطب، قبو محفور في جوف الأرض، هل حفر خصيصا حتى يتم دفني فيه حيا؟ سؤال مرعب ولا يوجد من يجيب عنه.تربطني بالعالم البعيد فجوة علوية صغيرة لا أعرف ماذا يوجد خلفها، لست ميتا؛ فالموتى لا تمتلئ عيونهم بالضوء، ولا ينامون على فراش من قش متسخ، لا يشعرون أيضا بكل هذا الألم الذي أشعر به الآن))[1]

تتزاحم بعض الملفوظات الوصفية في هذا المقطع مشكلة فضاء متماسك الأركان بحيث يجعل من الإيقاع السردي "إيقاعا خانقا بواسطة مفاهيم دالة على الانحباس، والانعزال، وانعدام المنفذ"[2]، مثل: ضيّق / مغلق / خشن / مظلم / خالٍ، والتي تتجلى عبرها طبيعة فضاء الجب "الذي يحجب العالم الرحب ويقضي على الإنسان بالعزل والإقصاء. ولذلك كان من الطبيعي أن ينعكس هذا الفضاء الضاغط على نفسية الشخصيات من خلال تأبيد معاناتها وإشاعة إحساسها باللاجدوى"[3]. فيتجسد بذلك البعد النفسي لهذا الفضاء على البطل بحيث يدخله في حالة من الضياع يفقد فيها إحساسه بالزمن والحياة، وهو ما يفسر استحضار البطل دال القبر كعلامة مميزة لهذا الفضاء المبهم، المشحون بدلالات الفناء لدرجة يغيب فيها الحس الإدراكي للبطل، ولولا بعض القرائن كالضوء والفراش المتسخ والألم؛ لما استطاع أن يحدد عالمه الذي ينتمي إليه، أهو عالم الأحياء أم عالم الأموات؟.

(1) الرواية، ص281.

(2) محمّد الزموري، شعرية الفضاء في القصة القصيرة، مطبعة آنفو، فاس، 2010، ص56.

(3) المرجع نفسه، ص56.

ويساهم الضوء الهابط من الأعلى في تبئير فضاء الجب وإضاءة جوانبه فاتحا المجال أمام السارد البطل للتدقيق في تفاصيل الفضاء وزواياه، ملتقطا إشارات وصفية توحي بخطورة الفضاء وسوداوية الموقف فيه، كما في المقطع الوصفي التالي: ((الجدار الصخري ملئ بالفجوات، ربما تسكنها الحشرات والثعابين، فجوة واسعة ينصب فيها الضوء الهابط من أعلى، أرتد فزعا عندما أرى ما في داخلها، تواجهني أحداق فارغة، جماجم متراصة بعضها فوق بعض، متربة ولكنها تضوي في وهن، مقبرة علوية مزدحمة بعظام أعضاء مختلفة من الجسم، مرتبة ومصفوفة وتفوح منها رائحة الشيح والعفن))[1]

فهذا الفضاء لا يعلن عن أشيائه ومركباته، بل يفتح باب التكهن لمعرفة ما يخفيه من موجودات وخلائق قد تكون محددة لمصير الشخصيات، ومن ثم لن يعود على الشخصية البطلة الإقامة في هذا الفضاء تحت غطاء الأمن والطمأنينة، لأن طبيعة الجب الموحشة تفرض منطقها النفسي على هذه الشخصية، عبر تضييق مجال الحركة، وتضئيل احتمالية النجاة، وذلك تحت وطأة عناصر الفضاء المفزعة والمميتة مثل: الحشرات والثعابين، الجمجمة، ورائحة الشيح والعفن.

(1) الرواية، ص288.

2. دلالات أفضية الانتقال:

أ. دلالات أفضية الانتقال الخاصة:

- **فضاء (المقاهي، الكافتيريا، والبارات):**

- المقاهي:

لا تزال المقاهى تشكل قيمة فنية هامة لدى الروائيين العرب، وهذا لارتباطها الشديد بشريحة واسعة من المجتمعات العربية، التي اتخذت منها متنفسا بديلا لفضاء البيت، الذي أضحى بحكم ضيقه وانغلاقه فضاء تنعدم فيه شروط الراحة وتغيب فيه حلول المشاكل المتراكمة. وقد فرضت المقاهي نفسها في مخيلة الروائي لما لها من رمزية ووظائف دلالية تخدم توجهاته الثقافية والإيديولوجية، خصوصا وأنّ لها إمكانية الانسجام والتناسق مع جلّ الشخصيات التي تنتمي لطبقات اجتماعية متعددة، "حيث تقوم المقهى،كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما..."[1].

غير أنّ المقاهي في هذه الرواية لم تنل حظها الكافي من ناحية الحضور والوصف كما هو معهود في الروايات السابقة الأخرى، حيث يلحظ القارئ أثناء تمحيصه للمتن ندرة في هذا الصنف من الأفضية وصل حد الإثنين فقط، تم توزيعهما على الفضاء العام للرواية، وبشكل تقلّ فيه الفاعلية والملامح التفصيلية، باستثناء بعض الموصوفات ذات جمالية معينة، بحكم أن الراوي (البطل) وباقي الشخصيات الأخرى ليسوا من مرتادي المقاهي، وبحكم مجريات الأحداث التي حالت دون أن يخترقوا هذا الفضاء. ولعلّ المقهى الزجاجي في بلدة البطل، والمقهى المتهالك الموجود في حي قلعة الكبش هو ما يمثل هذا الحضور المحتشم في الرواية ككل. غير أن هذا الحضور –في السياق السردي العام– وبطابعه الشعبي يبقى له أثره الإيجابي في منح المدينة بعدا رمزيا يبوح بأصالة المدينة، فهي الواجهة التاريخية والثقافية والاجتماعية لأي منطقة ما، كما أنها تعطي الانطباع لدى القارئ أنّ هذه المدينة أو تلك مازالت تحافظ على نمطها الشعبي الأصيل الثابت الذي لا يتغير بمرور الزمن، والذي يوحي بالحميمية والانتماء.

يمثل المقهى الزجاجي الاستثناء الوحيد الذي تم تبئيره من قبل السارد البطل، الذي قام باختراقه لضرورة حتمية تتمحور حول كيفية مساعدة (ورد) المتجمدة، ليقدم لنا بذلك المقهى عبر مشهد وصفي من الخارج كاشفا عن جمالية نابعة عن نمط شعبي أصيل يطغى على تفاصيله ومركّباته، وقد استطاع السارد عبر حواس البصر والسمع والشم أن يشير إلى عدة مؤشرات وصفية ذات مردود دلالي مكثف كما في المقطع الوصفي الآتي: ((وجدت نفسي أمام المقهى

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص91.

الزجاجي العتيق، زجاجه المعتم يحتجز الضوء والضوضاء والأدخنة داخله، تقدمت ونظرت من فتحة الباب الموارب، شممت روائح البن المحروق والمعسّل وعرق الزبائن))[1]

جاء المقطع الوصفي خاليا من الهندسة والزخرف، لأن السارد كان بصدد إبراز الوظيفة التأثيرية للمقهى على الزبائن، حيث انتقى بعض المؤشرات الوصفية المتتالية التي تخترق حواسهم وتجبرهم على التوق إلى ممارسة أحلام اليقظة وذلك بالرجوع عبر الذاكرة إلى الإحساس بالمقاهي الشعبية وجوها الحميمي الدافئ المليء باللحظات الفريدة، ولعل صفات مثل: العتيق، المعتم، الضوء والضوضاء، الروائح الممزوجة بالعرق، والتي تعطي دلالة الضيق والانغلاق، هو ما يحقق هذه الجمالية الأصيلة، والتي يصبح المقهى الزجاجي عبرها مركز جدب واستقطاب يرتاده الزبائن بغرض الراحة والترويح عن النفس.

إلى جانب ذلك، تبرز تلك الآثار الناجمة عن تفاعل الزبون مع المقهى مثل الضوضاء والأدخنة وبعض المستهلكات التي تتناغم مع هذا الفضاء وتساهم في تشكّله ليكون دالا عليه، "إذ طالما تنشئ الشخصية حفرياتها في المكان المتواجدة فيه، لأن أشياء المكان تشكله وتحدد ماهيته"[2]. لذلك كان المقهى بمثابة الوعاء الذي يحتضن عقلية الزبائن، حيث يتسع لكل مشاكلهم وانشغالاتهم التي طالما أرقتهم في الواقع اليومي، خصوصا وأن البلدة تعرف ركودا في جميع المستويات أو الميادين، وكأن الناس تفرّ إلى المقهى فرارا، هروبا من ضغوطات الحياة وطلبا لراحة البال، لأنّ القادم إلى هذا الفضاء"هو إنسان هارب من شيء يطارده، معنوياً كان أم مادياً. وهو في جلوسه في المقهى، يحتمي بالحياة الأليفة التي يقدمها له المقهى. حيث لا تحاصره الأسئلة، كما تحاصره في كل مكان، يذهب إليه"[3]. وهنا يتجلى لنا التكثيف الدلالي الذي يمكن أن يسم هذا الفضاء بالملاذ، وكأن الناس يريدون أن يعيشوا حياة أخرى بعيدة عن المشاكل والأزمات، وخالية من القيود، فيجدون في المقهى تلك القطيعة المؤقتة مع الواقع المتردّي، وذلك الاتساع المفقود، على اعتبار أن المقهى "مكان لتصريف فترات الفراغ وإمداد الفرد بمزيد من قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية"[4].

يتيح لنا دخول السارد إلى فضاء المقهى الزجاجي أن نتعرف أكثر على مختلف التحركات والممارسات داخله، حيث تلوح لنا قيمته التواصلية من خلال احتوائه لمختلف اللقاءات التي تناقش فيها الأمور المستجدة في البلدة، أين تتعدد المجالس وتتعالى الأصوات والصيحات، لتشكل لنا نوعا من الضوضاء التي تعبر عن الروح الشعبية للمقهى،

(1) الرواية، ص47.
(2) منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، ص218.
(3) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص199.
(4) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص93.

وعلى إثر ذلك يمتلك هذا الفضاء فرادته المرجوة لكل إنسان يصبو إلى إبداء رأيه أو البوح بأسراره أو القيام بأمور مشبوهة أو الكشف عن نواياه المريبة وبحرية تامة، فالمقهى " يؤمن للشخصية أن تذكر أحاديثا لا تستطيع أن تذكرها في البيت أو في أي مكان آخر، نظرا للراحة النفسية التي يهيئها المكان-المقهى"[1].

وبالعودة إلى ثنايا النص يلحظ القارئ بكل وضوح تلك النماذج التي تثبت القيمة التواصلية للمقهى الزجاجي مثل حوار السارد مع الدكتور أمشير، والعمال المقهورين الذي يأتون إليه بغرض التشاور وتنظيم الصف بغية مجابهة الظلم التعسفي للسلطة، وكذلك الحوار المريب الذي دار بين الدكتور والضابط حول تجمد "ورد" وعن كيفية الاعتناء بها[2]، فمثل هذا الكلام لا يمكن أن يقال في أفضية أخرى، ففضاء المقهى هو الذي يتيح مثل هذه الممارسات ويحافظ على خصوصيتها.

ويأخذ فضاء المقهى بعدا دلاليا آخر عند تأطيره لمختلف الزبائن بكل انتماءاتها الطبقية والإيديولوجية كما في الملفوظ السردي الآتي الذي جاء على لسان السارد البطل: ((هدأت الأصوات فجأة، لم يعد أحد يتكلم ولا يصيح، توقفت الحركة أيضا، هل دخلوا فعلا في حالة التجمّد؟ التفتّ إلى الخلف، رأيت الضابط واقفا على باب المقهى، وكان بقية الزبائن يتطلّعون نحوه في رهبة))[3]

يقترن المقهى في هذا الملفوظ بلحظات انتقاد السلطة من طرف عمال المصنع المقهورين، الذين يجتمعون في هذا الفضاء ويجتهدون في إبراز عيوبها وغطرستها، وهي من الممارسات التي تبغضها السلطة وتعمل المستحيل على إزالتها وهو ما جعله فضاء للصراع السياسي، صراع مصغّر بين شكلين من أشكال السلطة والمعارضة، يتجسد ذلك من خلال دخول الضابط المتسلط، والذي يقابله صمت العمال وخروجهم لكي لا يَكتشف نواياهم.

- **الكافتيريا:**

الكافتيريا هي شكل من أشكال المقاهي، وهي النموذج العصري لها، إذ نجدها بالخصوص في المدن الكبيرة المعروفة بإيقاعها المتسارع، وقد عرّفها شاكر النابلسي بأنها "مكان للأكل والشرب السريع الخفيف"[4]، والذي تقصده فئة من المجتمع الميسورة الحال على عكس المقاهي الشعبية، وهذا اقتصادا للمال والوقت، وأملا في الظفر بقسط من الراحة.

(1) منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، ص214.
(2) ينظر: الرواية، ص ص48-53.
(3) الرواية،ص52.
(4) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص219.

أتاح اختراق الشخصية علي لفضاء الكافتيريا أن نضطلع على تركيبته الداخلية، حيث أورد لنا مقطعا وصفيا نتعرف عبره على جمالياته الآسرة، ((كان المقهى أنيقا مقاعده من الجلد البنّي، تتخلّله نباتات زاهية الخضرة، واجهته الزجاجية تطل على قبّة الجامعة، كنت بالفعل في حاجة إلى كوب من القهوة وفوقه هالة من القشدة تتناثر عليها نتف من الشوكولاتة، جلست أمامي، وناولتني الورقة المكتوب فيها العنوان، شارع ما اسمه قلعة الكبش))[1]

جاءت الكافتيريا محملة ببعض الملفوظات الوصفية التي استهوت نظر السارد، مثل الأناقة، العنصر اللوني، الأثاث الفخم والمنظم بطريقة عصرية، والقهوة الممزوجة بالقشدة والشوكولاتة، وهذا ليدلنا على حداثة الفضاء ومواكبته لروح العصر وعقلية الزبون المنبهر بالمظاهر والديكورات، والتي تدفعه إلى عقد اللقاءات فيها من أجل التشاور أو البوح بخفايا النفس في جو من الهدوء والسكينة. وقد كانت الواجهة الزجاجية عنصر الكافتيريا المميز الذي عكس فرادتها وجعلها مدعاة للتأمل ولمشاهدة العالم الخارجي، مثلما شاهد السارد (علي) سمية وهي تتجه صوب السيارة السوداء، وهو ما يمنح هذا الفضاء قيمته الانفتاحية.

وقد اقترنت الكافتيريا بالفئة الشبابية المتأثرة بكل ما هو جديد في هذا العصر، حيث تمظهرت كمصب لطلاب الجامعة الطامحين لتوسيع مساحتهم التحررية على حساب بعض العادات والأعراف المقيِّدة، كما في الملفوظ الوصفي الآتي: ((تأمّلت الوجوه الموجودة من حولي؛ زبائن معتادين من العشاق الصغار، أعرف بعضهم؛ بنات محجبات يتصرّفن بجرأة وأولاد يستجيبون في خجل، كنت أشعر بالراحة لوجود علي معي))[2]

تلوح لنا عبر هذا المقطع الوصفي نوعية التركيبة البشرية التي تؤطرها الكافتيريا، حيث تعجّ بالفئة الطلابية، بحكم قربها من الجامعة، وهو ما جعل هذا الفضاء يتحدد من خلالهم، حيث تبرز لنا قيمته التحررية من خلال بعض السلوكات والممارسات التي يصنعها الزبائن الطلبة التوّاقين لتحقيق الذات ومعرفة الآخر. يتجسّد ذلك من خلال التقاء الشخصيتين (علي وسمية) في هذا الفضاء للتحدث أكثر حول (حسن) وكيفية إيجاده، وشعور هذه الأخيرة بالراحة لوجوده معها. كما يبرز المقطع كيف كانت الكافتيريا موطنا للذات الأنثوية (الطالبة) التي تصبو إلى الحرية ومعايشة الانفتاح الثقافي والاجتماعي، هذه الذات التي كان ارتيادها للمقاهي سابقا "يحمل في طياته دلالة الخرق المحظور وكسر الحواجز، بين المرأة والرجل حسب البنية الذهنية التي مازالت تحكم المجتمع"[3]. وقد عكس هذا الحضور بعض مظاهر الانفتاح الذي يتسم في الغالب بالحميمية في بعدها الرومانسي، يتجلى لنا ذلك من خلال سلوك البنات المحجبات، واستجابة الأولاد لهن في جو من العاطفة والشجون.

(1) الرواية، ص149.

(2) الرواية، ص226.

(3) مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر- الجزائر، 2013، ص114.

- **البار:**

يعرف لنا شاكر النابلسي البار بأنه فضاء "يكثر ذكره في الروايات السياسية، والرواية التي تُعبّرُ عن الكبت الاجتماعي والجنسي، باعتباره مشرب الخمر، التي يلجأ إليها الانسان العربي، هروبا من واقعه الطاحن، وحاضره المقموع المكبوت"[1]. وقد ورد ذكر البار مرة واحدة في المتن الروائي، وذلك تحت اسم (بيانو بار)، حيث تمظهر كأحد الفضاءات الليلية، وهو ما جعله يتزين بديكور الأضواء الملونة، كما في الملفوظ الوصفي الآتي: ((تملأ عيني أضواء المكان الملونة، كلما انطفأ لون أضيء آخر. أصعد فوق درج رخامي بالغ النظافة، أشعر أنني على وشك الانزلاق من شدة العرق والوسخ الذي على جسدي، لا ثيابي ولا ذقني النابت ولا شعري المهوش تناسب هذا المكان، أتأمل اللافتة المكتوبة بحروف متلوية من الضوء، بجانبها رسم لبيانو تستند إليه فتاة عارية الصدر في ثوب أحمر، تدخن سيجارة طويلة لا يكف الدخان عن التصاعد منها، كل شيء مصنوع من خيوط الضوء))[2]

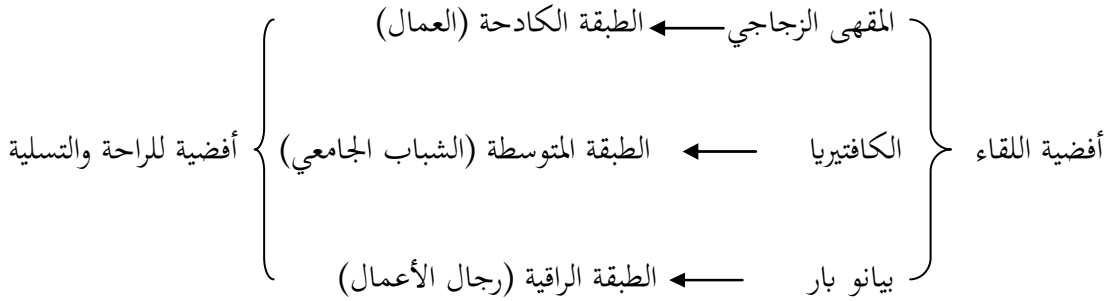
لقد تأسس البار في هذا المتن كفضاء مجهول الموقع نتيجة لجهل السارد (علي) بأفضية المدينة، وعدم قدرته على تحديدها وإدراكها، خصوصا وسط ظلام الليل الذي تقلّ فيه درجة الرؤية. وبالتالي كان لعنصر الضوء دورا في تحديد فضاء البار وإدراكه، من خلال تأسّسه كقرينة داله على وجوده، فمن خلال لعبة الإضاءة والانطفاء التي تؤدي الوظيفة الانتباهية، واللوحة الضوئية التي تؤدي الوظيفة الإدراكية؛ استطاع السارد أن يجد هذا الفضاء وأن يقف أمامه في حالة من الدهشة والانبهار. إن اقتصار السارد على إبراز جماليات الفضاء الضوئية يحيلنا على وظيفته الإغوائية كذلك، باعتبارها تثير فضول النفس في استكشاف ما هو مخفي ومعرفة أسراره. وقد أمكننا أن نرصد عبر هذا المقطع التعارض القائم بين فضاء البار/السارد من خلال صفتي النظافة/الاتساخ، وهذا لإعطاء دلالة اللاتطابق، على اعتبار أن هيئة السارد لا تتناسب مع هذا الفضاء الفخم.

وقد سمح اختراق السارد لهذا الفضاء بغية لقاء الشخصية (أكرم البدري) أن نتطلع إلى جمالياته الداخلية، ((في الداخل الأضواء معتمة، هبات منعشة من هواء بارد، تحيط بي أنغام عذبة للبيانو، تخترق جلدي وتنفذ إلى روحي المتعبة، أدور بصري حتى أرى البيانو فوق منصة مرتفعة، تجلس أمامه امرأة عارية الكتفين، تعزف بكل جسدها، تهتزّ رأسها ويتهدل شعرها مع كل ضربة تهوي بها أصابعها. تبدو مستغرقة، تتشرب الأنغام التي تصدر منها، بعيدة عن عالمنا))[3]

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص222.
(2) الرواية، ص287.
(3) الرواية، ص287.

يقترن فضاء البار في هذا المقطع الوصفي السردي بمدلول الراحة والانتعاش، وذلك من خلال بعض الملفوظات الوصفية التي تحيل على إضاءة النفس وانتعاشها مثل الأضواء المعتمة التي تبعث على السكينة والهواء البارد الذي ينعش النفس، والأنغام العذبة التي يتشربها الجسم، فالسارد كان بحاجة إلى هذا الفضاء بعد تلك الانتكاسات المتتالية نتيجة البحث المضني عن الشخصية حسن، والذي شكل له بادرة أمل في العثور عليه. وقد ساهم العنصر البشري في تشكيل هذا الفضاء من خلال ظهور المرأة العازفة والجرسونات اللاتي يقدمن المأكل والمشرب، إلى جانب بعض الأشياء الغالية مثل البيانو، وهذا لربط الفضاء بمدلول الفخامة والعصرنة والذي يتناسب مع الفئة الغنية كرجال الأعمال أمثال أكرم البدري الذي كثيرا ما يرتاده بغرض السهر والراحة.

لقد أتاحت لنا آلية الوصف أن نتعرف على الخصائص الجمالية للأفضية السابقة وأدوارها الوظيفية، غير أن اختلاف تسمياتها وتشكيلها الفضائي قد يعطى للقارئ إمكانيات أخرى لاستخراج الدلالة الكامنة وملامسة العمق. لذلك سعينا إلى وضع الشكل الآتي، الخاص بهذه الأفضية، والتي صنفها شاكر النابلسي ضمن أفضية اللقاء[1]، من أجل مساعدتنا على الانتاج الدلالي:



(الشكل 06 يوضح تغير النسيج الاجتماعي بتغير المؤشر الجمالي لفضاء المقاهي)

في هذا الشكل؛ يتيح لنا تعدد أفضية اللقاء أن نتوصل إلى الأبعاد الدلالية التي تحيل عليها، فإلى جانب الوظائف الدلالية التي تنهض عليها جمالياتها من خلال الديكور وحركة الشخصيات، والتي تجعل منها متنفسا للراحة؛ فهناك البعد الاجتماعي لها، فهذه الأفضية تمفصلت دلاليا على أساس اجتماعي قائم على التفاوت الطبقي، حيث يلحظ القارئ ثلاث أفضية مختلفة تختلف باختلاف الفئة الطبقية التي ترتادها. فهناك المقهى الزجاجي الذي يختص بالطبقة الفقيرة من العمال المقهورين، وقد رأينا كيف لتركيبته الجمالية، أن تتطابق مع بساطتهم. وهناك الكافتيريا التي تقترن بالطبقة المتوسطة من الشباب الجامعي الذي تسهم منحتهم الدراسية ومستواهم الثقافي في مطابقة هذا الفضاء

(1) ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص193.

وتحقيق ألفتهم فيه، والذي ميزته الحوارات الهادئة بين علي وسمية أثناء ارتشافهما القهوة. وأخيرا، هناك بيانو بار الذي تُقدَّم فيه الخدمات الراقية للطبقة الراقية التي تملك المال والمنصب، وقد رأينا كيف أن البطل علي لم تتطابق هيئته المتسخة وشعره المهوش مع نظافة الفضاء وفخامته.

- **فضاء الجامعة:**

تعتبر الجامعة أحد الأفضية الهامة التي تساهم في تشكيل الفضاء المديني، فهي الوعاء الحاضن لجموع الطلبة التي تأتي إليها بغية استكمال الدراسة وطلب العلم. وقد وقع تصنيف الجامعة –في هذا المتن– ضمن أفضية الانتقال الخاصة المعروفة بالصرامة والانضباط بحكم أنها لا تستقبل إلا الفئة المثقفة. وقد ظلت هذه الصرامة ثابتة حتى في نص الرواية، غير أن وظيفتها الدلالية لم تبق حبيسة تكوينها المرجعي، بعدما أضحى هذا الفضاء بؤرة لفساد الأخلاق، ومنبرا للصدح بالأفكار التحررية، والتي جعلته ينزاح عن الوظيفة الأولى التي انبنى عليها ويتحمل بمدلولات أخرى تخدم توجه الرواية.

لم تنل الجامعة نصيبها من الوصف إلا في مواضع قليلة، أين اتسمت بنيتها الجمالية بالشمولية في الوصف بحيث تغيب عنها التفاصيل الدقيقة، لأن زاوية الرؤية لدى الشخصيات الساردة منصبة في اتجاه الجانب البشري، وهو ما جعل كيفية إدراك الفضاء ترتكز على النظر في نوعية الممارسات وطبيعة العلاقات الانسانية ضمنه أكثر من ارتكازها على الجانب الهندسي له. وقد ساهمت عملية البحث عن حسن الرشيدي في اختراق فضاء الجامعة وأن نتعرف أكثر على وظائفه الدلالية، إذ يستوقفنا –أثناء عملية القراءة– مشهد وصفي للسارد علي يظهر بنيتها الجمالية المهيبة، ((أحسست بالراحة وأنا أسير وسط نهر من الطلبة المتدفق، أحاطت بنا المباني الصفراء القديمة، شممت رائحة الغبار الخارج من مدرجاتها، أشكال عمائر بداية القرن تطلّ عليّ متجهّمة، عصية على التطويع))[1]

يُظهر المقطع الوصفي بعض الأفعال والصفات التي تقترن بالجامعة مثل: أحاطت، تطلّ، متجهّمة، وعصية، وهذا من أجل الارتقاء بها من مستوى الهندسة إلى مستوى الأنسنة أين يُتعامل مع الفضاء كذات إنسانية. إنّ تقديم الفضاء بهذا الاعتبار؛ هو في الحقيقة من أجل ربطه بمدلول السلطة/الإدارة التي أوجدت هذا الكيان، وفرضت فيه قوانينها التنظيمية، وجعلته أكثر تماسكا وقوة، كيف لا وقد أضحت الجامعة تعجّ برجال الأمن والمخبرين الذين يتصيدون الطلبة المتمردين والغاضبين. وهنا يتجلى للقارئ طبيعة الوصف باعتباره وصفا ممهدا للحدث*، والذي يتمحور –فيما بعد– حول الصدام العنيف بين الطلبة ورجال الأمن.

(1) الرواية، ص110.

* الوصف الممهد للحدث: وهو وصف يستند إليه الكاتب للإشارة إلى طبيعة اللحظات الموالية، أو إلى طبيعة الحدث القادم، وبفضله يخلق جوا مناسبا للحدث. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2009، ص59.

وقد ارتبطت الجامعة ببعض الممارسات المتناقضة، التي جعلته يتأسس كفضاء مفارق تتعارض فيه القيم، حيث جاء في نص الرواية بعض المواقف والأحداث التي جعلت هذا الفضاء يحيد عن مدلوله المرجعي، ويتحمل بمدولات أخرى. وبداية، فقد كانت الجامعة ساحة لرفع الشعارات المناهضة للفساد والمطالبة بالحرية، حيث أورد لنا السارد البطل مقطعا سرديا، يتحدث فيه عن العناوين الموجودة في صحيفة الحائط التي صنعتها الشخصية سمية، من أجل تمرير أفكارها النبيلة، ((وقعت عيني على بعض من العناوين البارزة فيها، مليئة بكلمات غاضبة ضد الغلاء..والفساد..وافتقاد الحرية، أدركت من فوري سبب خوف بقية الطلاب من مشاركتها، كانوا يعرفون أن هذه الورقة المعلقة ستثير غضب رجال الأمن المنتشرين في كل مكان))[1]

إنّ اقتران الجامعة بهذه الممارسات يمنحها قيمتها الإيجابية، باعتبارها فضاء للنضال ومناهضة الظلم والفساد الذي عشّش في مصر وانتشر كالمرض في جميع أركانها ومفاصلها، حيث تميزت الجامعة عن بقية الأفضية الأخرى من خلال تمظهرها كفضاء إصلاحي يجابه غطرسة السلطة وفسادها، وقد تجلى ذلك من خلال ما تقوم به سمية من انتقاد للسلطة، وتأليب الطلبة عليها من أجل دفعها إلى تحقيق مطالبهم المشروعة والمتمثلة في العدالة الاجتماعية. إنّ احتضان الجامعة لهذا الحدث أو الموقف هو إقرار بالصراع الخفي الذي يدور فيها، صراع مصغر بين السلطة والمعارضة، والتي بدأت بوادره في الظهور، يتجسد ذلك من خلال الجو المشحون بين الطلبة ورجال الأمن الغاضبين.

وقد أفضت سيرورة السرد إلى تطور حاصل على مستوى الوظيفة الدلالية، إذ أضحت ساحة الجامعة مهدا للانتفاضة الطلابية، من خلال تمظهرها كنقطة انطلاق نحو أفضية أخرى خارج أسوارها من أجل الهتاف بالمطالب المشروعة والتنديد بالممارسات التعسفية للسلطة، حيث أوردت لنا الساردة سمية مشهدا وصفيا تصور لنا فيه لحظة استعداد قوات الأمن للتصدي للمظاهرة الطلابية التي تقودها، ((كنا نتأهب داخل أسوار الكلية لمظاهرة حاشدة، نعد الشعارات ونكتب اللافتات ونستعد ليوم طويل من الصدام مع قوات الأمن؛ صدام لا مفر منه، وكنا نعرف أنها متأهبة في الخارج منذ وقت مبكر، عرباتهم الخضراء والدروع البلاستيكية لمئات من الجنود، بدأنا في الاصطفاف والصراخ فأسرع الحرس الجامعي بإغلاق البوابات الحديدية، عزلونا داخل قفص الجامعة الضخم، وقبل أن نبدأ الهتافات الخاصة بنا، كنا نسمع صيحاتهم وهي تزوم في تحفز، يريدون أن يبثوا الرعب في قلوبنا قبل أن تخرج منا أي صيحة اعتراض))[2]

(1) الرواية، ص113.

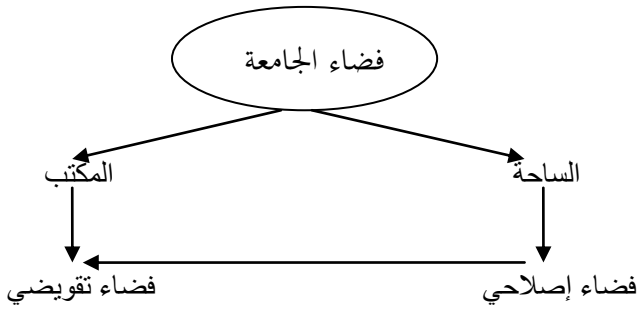
(2) الرواية، ص236.

تكتسب الجامعة عبر هذا المقطع قيمة إيجابية، وذلك عندما ترتبط بممارسات الطلبة، حيث تتجلى لنا قيمتها التحررية من خلال اعتماد الطلبة أسلوب المواجهة الجسدية بعد أن بدأت بكتابة الشعارات وتطورت إلى محاولة فتح البوابة الحديدية. وبالمقابل تكتسب قيما أخرى سلبية حينما ترتبط بالسلطة، إذ تصبح الجامعة فضاء للعنف ولقمع الحرية ومصادرة الصوت، يتجلى ذلك من خلال الصدام العنيف الذي وقع بين الطلبة ورجال الأمن انتهى بوقوع إصابات بليغة في صفوف الطلبة، والذي تحيل عليه بعض الملفوظات مثل: العربات، الدروع، الصيحات، والرعب.

وتأخذ الجامعة منحا دلاليا مغايرا عندما ترتبط بممارسات دنيئة، حيث تصبح فضاء لممارسة الجنس، إذ وقفت الجامعة على فضيحة أخلاقية شهدها مكتب الأستاذ (جلال عرفان)، حيث يقف القارئ عند مشهد وصفي بين (سمية) وأستاذها، فهذا الأخير استغل حالتها المضطربة -أثناء صراعها مع راجل الأمن في المظاهرة- لكي يقيم معها علاقة جنسية مكتملة، تقول ساردة: ((ظل يحتضنني بقوة، ويتحسس ظهري برفق، ويحيط بدني بذراعيه، ولا يكفّ عن تقبيلي))[1]

ينحدر فضاء الجامعة في هذا المقطع على مستوى سلّم القيم ليكتسب دلالات سلبية متعلقة بالجنس والرذيلة، وليحيل القارئ بأن التصاق هذه المدلولات بهذا الفضاء الثقافي ليس وليد الصدفة بل هو امتداد للفساد الذي عم مصر، لترتقي بذلك إلى مستوى الظاهرة التي تشوه الجامعة وتفقدها قيمتها التربوية وتصبح بذلك فضاء تقويضيا تنهار فيه القيم الانسانية النبيلة.

لقد أدى تمظهر الجامعة على أساس مفارق إلى إكسابها طاقة سيميائة مكثفة، حيث أضحت تعج بالقيم المتعارضة، وذلك في فترة زمنية ضيقة (حدثين متقاربين زمنيا)، وقد قمنا بوضع شكل يوضح ذلك:



(الشكل 07 يوضح القيم الدلالية المتناقضة التي ينهض بها فضاء الجامعة)

يضطلع فضاء الجامعة في هذا الشكل بمفارقة دلالية، حيث تظهر قيمته النضالية النبيلة عندما تكون الساحة منطلقا إصلاحيا ضد الفساد وكل محاولات التضييق على الحريات، وقد رأينا كيف كانت (سمية) تستغل الساحة من

(1) الرواية، ص239.

أجل شحن الطلبة بأفكارها الإصلاحية. وبالمقابل، تصبح الجامعة فضاء لقتل البراءة وتشويه الإنسان، أين تكشف الجامعة عن عهرها، مثلما حدث في المكتب أين مارست سمية الجنس مع أستاذها، وهنا يتجلى لهذه الشخصية عدائية فضاء الجامعة، الذي كان سببا في انفصامها النفسي ((ولكني كنت مستغربة من نفسي، كيف مزجت بين المبدأ الذي أتظاهر من أجله، وبين رغباتي الجنسية))[1].

- **فضاء المسجد:**

يعد المسجد فضاء للعبادة لدى المسلمين، يقصدونه لأداء الصلوات والتقرب إلى الله من أجل نيل المغفرة والثواب وقضاء الحاجات، "وهو يمثل رمزا من الرموز الإسلامية التي لها حضور بارز في التاريخ الإسلامي، فهو يمتلك خصوصية دينية وتراثا حضاريا زاخرا، يشع بقيم التسامح والحوار والتشاور مع الآخر، ونبذ كل أشكال العنف والصراع، كما يحيل إلى منظومة في التفكير وطريقة في التدبير، وهو فضاء مفتوح لكل الطبقات الاجتماعية وشرائحها المختلفة"[2].

والمسجد في رواية "أنا عشقت" فضاء مفتوح على جميع سكان حي قلعة الكبش المنكوبين، الذين ما فتئوا يقصدونه رغم المأساة التي تحيط بحيّهم، حيث ظلت أبواب المسجد مفتوحة أمام هذه الأجساد الميتة، التي فقدت الرغبة في الحياة جراء أسلوب المراوغة التي تنتهجها السلطات المحلية، فهذه الأخيرة فضّلت تعميق الجراح على تضميدها، حيث ظلّت مصرّة على تمرير مخططها الدنيء على حساب راحة الإنسان المصري الضعيف، الذي بالكاد يجد لقمة عيشه، فما بالك حينما يسعى إلى إيجاد مسكن يأويه بعد الحريق الذي أضرم عمدا –حسب أقوال السكان– لِتَلْتَهم ناره جزءا من بيوت الحي. وقد ترسّخ المسجد في أذهان السكان كمصدر موثوق لتلقي الأخبار ووعود السلطة، بصفته فضاء مقدسا وطاهرا لا مجال فيه للكذب والخداع؛ وإنما الصدق والوفاء، وقد أثار استدعاءهم من طرف الإمام سعادتهم وازدادت نفوسهم لهفا واستبشارا لما سيقال في هذا الفضاء، لذلك لمحنا ذلك التدافع صوبه، كما في هذا المشهد الوصفي: ((صعدنا معهم على مرتفع صخري، كانت هناك طرقة تؤدي إلى قلب المسجد، ظلوا يواصلون دفعنا، لم يكف صحن المسجد عن الامتلاء بهم، يلتقطون أنفاسهم بصعوبة، متوترين ومشحونين إلى حد الانفجار، توقفنا في كتلة متراصة كتفا بكتف، لا مكان للجلوس، وبرغم ذلك فقد شممت رائحة عطن السجاد الذي يغطي الأرضية))[3]

(1) الرواية، ص243.

(2) عدلان رويدي، دلالة المكان في الخطاب الروائي لعز الدين جلاوجي، أطروحة دكتوراه، ص169.

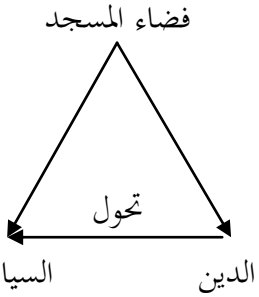
(3) الرواية، ص174.

استحوذت تصرفات السكان على انتباه السارد، فجاء المشهد الوصفي ضاجا بالسلوكات العفوية التي تعبّر عن هشاشة الوضع، والرغبة في التشبث بأي شيء، أملا في الخروج من الأزمة، والهروب من شبح الموت الذي سيطر على الحي برمته، فجاءت هذه السلوكات دالة على الاندفاع والاحتشاد داخل المسجد مثل: يواصلون دفعنا، المسجد ممتلئ بهم، التقاط الأنفاس، الانفجار،كتلة متراصة، لا مكان للجلوس، لتسم المسجد برمزية خاصة يصبح فيها فضاء الأمل، وهي رمزية لا تضطلع بها أفضية الرواية الأخرى، التي امتدت إليها يد السلطة المتسخة والعفنة وأفقدتها نظافتها. فالمسجد بمثابة الشمس التي تشرق بغد أفضل محمّل بالأمل والحلم، ودخول السكان إلى هذا الصرح ناتج عن إيمانهم بالوظيفة السامية التي يؤديها، وهو ما يفسّر تصديقهم لكلام الشيخ حول ظفرهم بمساكن تأويهم وترفع عنهم المصيبة التي حلت عليهم بعد احتراق منازلهم.

وقد أتاح دخول السارد البطل إلى داخل المسجد أن نستكشف هندسته وزخارفه الآسرة التي تنتمي لعصر الأمير سنجر، والذي بناه تكفيرا عن فعلته الجبانة، ((على يمين المدخل توجد قبة صغيرة، مكتوب على عتبة بابها أن هذا مدفن الأمير سنجر، الرجل الذي أنشأ المسجد. واصلنا الدخول، تأملت النوافذ الست التي تعلو الجدران، تغطيها ألواح من الحجر المفرغ بزخارف نباتية معشقة ويحيط بها عديد من الرسوم الدقيقة. أشار لي ((عبد المعطي)) إلى فجوة غائرة في أقصى الجدار، قال: هذا هو مدخل النفق، لا أحد يعرف ماذا يوجد في الطرف الآخر))[1]

تضطلع هندسة المسجد بقيم الحماية والأمن، نستشف ذلك من خلال النوافذ العلوية والنفق الذي يسهل عملية الهروب عند حدوث أي أمر خطير، فالأمير سنجر شيد هذا الفضاء ليحتمي به بعدما توقع الأهوال التي ستظل تلاحقه حتى بعد موته. وقد كان القبر علامة دالة على هذه القيم، بموجب أن المسجد يحمل من القدسية ما يجعله حرمة على الانتهاك والتخريب.

وقد شهد المسجد تحولا على مستوى الدلالة عند اقترانه بالسلطة وأضحت أدواره الوظيفية غير التي كان يأملها السكان. وقد قمنا بوضع الشكل الآتي؛ لنوضح الرؤية أكثر:



(الشكل 08 يوضح الانزياح الدلالي لفضاء المسجد)

(1) الرواية، ص ص178-179.

لقد أضحى المسجد -في الرواية- كغيره من الأفضية الأخرى لا ينفك عن المراوغة والخداع، وتظل قيمته السامية مجردة قناع يُلبس لإيهام السكان بدوره الوظيفي الإيجابي، غير أن الحقيقة تعكس هذا الدور، فالمسجد لا يعدو كونه مجرد خادم للسلطة، أين يتجلى كبؤرة موبوءة ينتشر فيها فيروسها، هذا الفيروس الذي لا يدع فضاء إلا وفتته ونشر فيه الأمراض والأسقام، فيصبح المسجد بذلك محاطا بسياج من الأوامر الاستغلالية والقرارات السياسية المجحفة، ليؤدي -بحكم قداسته- دورا إيهاميا باطلا، مثلما حصل مع الشيخ الإمام الذي استجاب لتهديدات السلطة من أجل الكذب على السكان، فراح يصرخ فيهم: ((ألم تفهموا كلمة مما أقول؟ الحافلات وعقود المساكن في انتظاركم، لماذا تقفون أمامي كأنكم أصنام مكة؟ هل تريدون أن تظلوا في الشارع لبقية عمركم؟ هيا تحركوا، اذهبوا. خذوا مسكنكم.))[1]

ينقلب المسجد في هذا المقطع عن وظيفته المرجعية، ليصير فضاء مفارقا، يصبح الدخول إليه أشبه بمن يدخل كمينا محكما، هذا الكمين الذي نسجت خيوطه من الخطاب الديني المستساغ الذي تبنى من خلاله الآمال. غير أن السلطة تأبى إلا أن تكون لصيقة لهذا الفضاء، فيمتزج الدين بالسياسة، وينفتح الخطاب الديني على أساليب المكر والخديعة، فيقود السكان بكل سلاسة وخفة إلى أقفاص الحافلات دون إدراك منهم للمصير الذي ينتظرهم، وهو إلقاؤهم في الصحراء، كي تستطيع الدولة أن تهدم ما تبقى من منازلهم ((استمر التدافع نحو الحافلات حتى أصبحت الساحة خالية من الرجال، وزامت المحركات وبدأت الحافلات في السير، أطلت وجوههم المغبرة من خلال النوافذ، لوحوا بأيديهم لنسائهم وأولادهم، بلا ضحك ولا ابتسامات، لم يعودوا قادرين على الفرح، اختفت الحافلات وهدأ الغبار الأسود وساد سكون قلق))[2]

من خلال ما سبق يكتسب المسجد بعدا سياسيا مقيتا تتغير فيه القيم من مستوى التقديس إلى مستوى التدنيس، يصبح فيه السكان مجرد دمى يسهل التلاعب بها بواسطة خيوط تحكمها قبضة سلطوية هدفها إسكات الأصوات بأسلوبها الدنيء والملتوي. وبذلك يصبح المسجد فضاء عدائيا لا يقدم إلا الوعود الكاذبة والآمال المفرغة، وأكثر من ذلك يقود السكان إلى الموت والتحلل.

(1) الرواية، ص175.

(2) الرواية، ص175

ب. دلالات أفضية الانتقال العامة:

- **فضاء (الشوارع، الأحياء، والطرقات):**

"من الواضح أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[1]، فهي من الأفضية المطلوبة التي عبرها تنتقل الشخصيات إلى فضاءات أخرى مجاورة أو بعيدة. وقد نالت هذه النماذج أهميتها في هذه الرواية، وهذا من خلال وظيفتها الكشفية التي تعمل على تعرية الحقائق وفضح ما هو مسكوت عنه، فجاء الوصف مطابقا للواقع لدرجة نحس فيها بواقعية الأفضية وصحّة الأحداث فيها.

- **الشوارع:**

انفردت الشوارع في الرواية ببعض المقاطع الوصفية التي نتعرف عبرها على بنيتها الجمالية، حيث سمحت لنا بأن ندرك الاختلاف الحاصل في بنيتها الفنية، والذي يرجع في الأساس إلى طبيعة المدن المنتمية إليها، والتي هي أحد أجزائها الهامة. غير أن هذا الاختلاف لم يمنع الشارع من تأدية وظيفته المرجعية المعتادة "باعتباره مساراً وشرياناً للمدينة، وفي الوقت نفسه، المصب الذي يصب فيه الليل والنهار أشغالهما وتجلياتهما. فهو المسار والمصب في آن واحد"[2]. وفي هذا السياق فقد كان شارع بلدة البطل شاهدا على مختلف الانتقالات التي قام بها (علي) نحو أفضية البلدة المختلفة مثل المقهى الزجاجي والمحطة، فكانت صور الشارع تتوالد مع كل خطوة يخطوها بحيث تتوالى تراتبيا لتعبر عن رؤية خاصة له، لذلك كان فضاء الشارع بمثابة مرآة عاكسة لمظاهر الحياة الاجتماعية تمّ تأطيرها وفق أبعاد وصفات طوبوغرافية معينة، وقد جاءت المقاطع التالية لتعبر عن ذلك:

-((والأكثر دهشة أن الشارع كان أيضا صامتا، لا تسمع فيه إلا أصوات الريح، والعصافير وهي تنفض البلل من على أجنحتها، والصوت الواهن لاصطدام رذاذ المطر بالأرض))[3]

-((كان الشارع طويلا وبلا نهاية، لأن الغيوم الكثيفة نامت على حافة الأفق وأخذته في طياتها))[4].

-((أغلقت الكتاب وهبطت إلى الشارع المظلم، سرت في جوف الليل الرطب. كانت أعمدة الإنارة تنطفئ لأيام طويلة من دون سبب، ثم تضيئ فجأة من دون تدخل من أحد، كأن لها إرادتها الخاصة))[5]

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

(2) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص64.

(3) الرواية، ص09.

(4) الرواية، ص10.

(5) الرواية، ص46.

يفقد شارع البلدة شكله الهندسي في هذه المقاطع، وهذا بسبب بعض المؤشرات الطبيعية وغير الطبيعية التي غيبت نتوءاته ومنعرجاته واتجاهاته، كالضباب، الغيوم، والظلام، وهذا باعتبارها مركّبات مهيمنة في هذا الفضاء، والتي ساهمت في الحد من حركة الناس ونشاطهم اليومي. غير أنّ تمعننا في تشكيل فضاء الشارع والتدقيق في جزئياته يجعلنا ندرك بعض السمات الوصفية المميزة له مثل: صامت / خالي / مضبب/ مظلم، وهي صفات توحي بكراهية السكان لهذا الفضاء وعدم ارتباطهم به، حيث لم يعودوا بذلك أحد مركّباته، وهي دلالة على فقدان الشارع لقيمته الدلالية باعتباره شريان المدينة، حيث لم تعد له القدرة على استقطاب الحركة والضجيج والاختلاط التي تعبّر عن مظاهر الحياة الاجتماعية، فالناس في البلدة تسعى دائما إلى تغيير نمط الحياة عبر السفر نحو أفضية أخرى بعدما عانت من الواقع المتردي. وبانقطاع هذا الشريان حين تجسد في صور باهتة فاقدة لمعنى الحياة؛ فقدت البلدة ازدهارها ونموها، فأضحت تعاني الجمود والعزلة.

تختلف البنية الفنية للشوارع في فضاء القاهرة عما هي عليه في فضاء البلدة، فشوارع القاهرة تبدو مفعمة بالحركة والحياة بحيث يتشكل في أذهاننا مدلول الشريان الذي يتدفق عبره الناس إلى أفضية المدينة المختلفة. وترتبط شوارع القاهرة في بنائها الفني ببعض الصفات الطوبوغرافية وببعض المظاهر التي كان لها دور في تمفصلها دلاليا، والتي تجلت عبر مقتطفات سردية. وبداية، فقد كانت الملامح الوصفية للشوارع قليلة، وهذا بالرغم من حضورها المكثف في الرواية ودورها الفاعل في توجيه الأحداث وتنظيمها، وبالرغم من هذا فقد اضطلعت الشوارع بسمة وصفية واحدة بحيث تكررت في أكثر من مقطع، وهي صفة الإزدحام، كما في المقاطع التالية:

- ((تقدمنا ببطئ في شارع ضيق ومزدحم مليء بالمساجد والأبنية القديمة))[1]

- ((كانت الشوارع مزدحمة وخانقة كالعادة، الطريق الوحيد الذي ينفذ إلى الطريق الصحراوي مغلق بأكداس من الشاحنات))[2]

- ((نواصل الزحف في شوارع خانقة، من السهل الضياع وسط هذا الزحام))[3]

تُظهر المقاطع السابقة معاناة الشخصيات الساردة في فضاء الشارع، فهذا الأخير لم يعد مرتبطا بالقيمة الجمالية التي ترى في الازدحام والاكتظاظ مستودعا لفيض من المشاعر المتعلقة بالألفة والحميمية، ودافعا للانغماس في نسيجه الاجتماعي بحمولته الثقافية المتنوعة، فهذه الشخصيات لا تتجول في هذا الفضاء وإنما تَعبُره فقط نحو عوالم مختلفة، فكانت صفة الازدحام لا تستدعي في مخيلتهم سوى أنها عرقلة لحركة السير، وهو ما عزز كراهيتهم لهذا الفضاء. فقد

(1) الرواية، ص156.

(2) الرواية، ص371.

(3) الرواية، ص413.

كان البطل علي يشعر بالاختناق وضيق الأفق حينما يصادف الازدحام، هذا الأخير الذي أضحي كذلك بالنسبة للشخصية ذكرى من مظاهر الحياة المتكررة التي تبعث على القلق والنفور.

لقد أتاح تنقل الشخصيات في شوارع القاهرة أن نتعرف على تشكيلها المادي، الذي جاء محملا بدلالات اقتصادية نابعة من تجليات الشوارع المختلفة والمتناقضة. والشخصيات -أثناء تنقلاتها في الشارع- يثير انتباها توالي تلك الصور التي تمتزج فيها البنايات العالية الراقية بالمباني الشعبية العشوائية، والتي تنحصر الشوارع ضمنها عبر حركة من الاتساع والضيق، كما في المقاطع التالية:

- ((شارع مترب، تجري فيه عربات "التيك توك" الصغيرة))[1]
- ((وتمرق من شوارع ضيقة مليئة بالمباني العالية))[2]
- ((شوارع مكسوة بالتراب، تضيق وتتسع والتاكسي يواصل السير))[3]
- ((تركنا الشوارع، وبدأت الحارات تضيق من حولنا، والبيوت تزداد ضآلة وبؤسا))[4]

تتغير تضاريس الشوارع وأشيائه في هذه المقاطع بحسب المعطيات الهندسية التي تؤطره، فإذا كانت البنايات راقية تكون الشوارع معبدة والسيارات فخمة مثل سيارة الأستاذ (جلال)، وحين تكون العشوائيات تبدأ الشوارع المتربة في التخلق، لتسايرها سيارات التاكسي وعربات التيك توك. إنّ تقديم الشوارع بهذا التشكيل هو إحالة على الواقع الاقتصادي غير المتوازن، الذي أفرز أماكن مزدهرة وأخرى تزداد ضآلة وبؤسا.

- **الأحياء:**

لفضاء الحي قيمته الجمالية والدلالية في الرواية، وهذا لصلته الوثيقة بحياة الإنسان، إذ أنّه الأصل والمنشأ، وهو فضاء الولادة والمعيش اليومي، كما أنّه يعتبر مرآة للمجتمع، تنعكس فيه الفروقات الطبقية والفكرية وحتى الاقتصادية والدينية. "ولعل الحي من اكثر اسماء الأمكنة العربية التي تشير الى معنى الحياة وحركتها الدائمة"[5]، فهو دائما ما يصور مظاهر الحياة المتواجدة داخله من حركة الشخصيات، وأشياء ووسائل مرتبطة بالاستعمالات اليومية للسكان. غير أنّ الأحياء حين قُدّمت في رواية "أنا عشقت"، لم تحمل في مضمونها مختلف الدلالات الجاهزة، والتي ربطها شاكر النابلسي بالأمكنة الحميمية التي تحمل بين طياتها ذاكرة الطفولة والدفء والحنان والسلام والمحبة[6]، بل انزاحت عنها

(1) الرواية، ص157.
(2) الرواية، ص245.
(3) الرواية، ص338.
(4) الرواية، ص373.
(5) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص51.
(6) ينظر: المرجع نفسه، ص52.

لتؤدي دلالات أخرى مرتبطة ببنية النص الروائي، حيث نستشفها من خلال طبيعة هذه الأفضية في حد ذاتها التي لم تعد تستفز أو تستهوي المشاعر، ولم تعد تستدعي الذاكرة والطفولة، بل أضحت وعاء تتصادم داخله الأفكار، وبهذا فقد فقدت الأحياء قيمتها السامية، في ظل الإيقاع المتسارع للحياة اليومية التي لم تعد تلتفت إلى جماليات الفضاء وما يتضمنه من علاقات حميمية، بعد أن طغى عليها الجانب المادي، الذي عشش في المدينة وامتد إلى جميع أركانها، حتى أضحت الأحياء بؤرا للتصدّع الذاتي.

يتمظهر فضاء االحي وفق ثنائية تقاطبية هي الحي الشعبي/الحي الراقي، والتي تضمنت مختلف الفروقات الجمالية والدلالية له. وقد ذُكر في المتن الروائي نموذجين لهذا الفضاء وهما على التوالي حي قلعة الكبش/حي المنصورية. وقد اخترنا هذا التقاطب سعيا منا إلى تأكيد فرضية أساسية مفادها أنّ "هناك، على الأقل، قطبان طوبوغرافيان هما في نفس الوقت قطبان احتماعيان يتجاذبان هذا الفضاء الانتقالي ولكل منها ارتباط بقيمة رمزية وإديولوجية يمثلها جزءًا أو كلًا"[1].

ينتمي حي قلعة الكبش إلى صنف العشوائيات التي اجتاحت مدينة القاهرة وأضحت إحدى ملامحها، وهو عبارة عن فضاء فقير يتضمن في داخله عالما من المهمشين الذين اختاروه ليكون حصنهم المنيع الذي يحققون فيه ذواتهم. غير أنّ الحريق الذي أضرمته الدولة في الحي عمدا –حسب أقوال السكان من أجل طردهم من الحي– لكي تبني مصنعا مكانه؛ أدى إلى احتراق جزء كبير منه، وقلب حياة السكان جحيما وعذابا لا ينتهي. وقد وصف لنا السارد علي بعض ملامح الحي عبر مشهدا وصفي متدرج يبدأ بحشود العساكر المتأهبين، ((سرت بموازاة صف منهم، يكونون جدارا عازلا، وخلفهم تبدو المنطقة المحترقة؛ بقايا أنقاض لأخشاب متفحمة وعشش من الصفيح تلوثت بفعل النيران، أرض ممتدة مغطاة بالسناج الأسود، بقايا جذوع شجر مغروسة في الأرض، وأكوام مرتفعة من القمامة تتصاعد منها النار، بقايا حريق مروع التهم كل ما أمامه، لم يخلف إلا مجموعة ملاصقة من العشش نجت من الحريق بسبب معجزة ما، تحيط بها وجوه البشر المفزوعين، يجلسون رجالا ونساء بجانب بقايا عالمهم المحترق))[2].

يفرز لنا هذا المقطع "فضاء نموذجياً للحي الشعبي ذي الطابع المتحرر من جميع القيود الهندسية والحضرية"[3]، فهذا الفضاء المعزول يحوز على سمات وصفية توحي بتوقف الحياة فيه، فرغم أنّه يشكل أحد أجزاء المدينة، إلا أنّ رياح التنمية والتحديث لم تهب عليه، تاركة إياه في غياهب التهميش. بل والأكثر من ذلك، هو إصرار السلطة على تفتيت وجوده وانتزاع هويته بالقوة، وهو ما انعكس على المشهد الوصفي بهذا التجلي المأساوي، فكانت ملامح الحي

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

(2) الرواية، ص157.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص81.

تشي بمقومات التشويه، التي جاءت ضاجة بتوصيفات سلبية تدل على فجائعية الفضاء مثل: الاضطراب /الفوضوية /القذارة /انعدام الخضرة /الركام /القبح/الاكتظاظ.

إنّ هذه الصفات المجتزأة "تبدو كنواقص ملازمة للفضاء الشعبي يمكن ردّها إلى مبررات موضوعية تجد تفسيراً لها في الاجتماعي والاديولوجي وباقي العناصر المماثلة في الواقع المحيط"[1]، فهي تتقاطع فيما بينها لتحيل على أبعاد إجتماعية نجملها فيما يلي:

- تحيلنا صفة الاضطراب على غياب الأمن في حي قلعة الكبش بعد أفعال الترهيب والتخويف الموجه ضد أهالي المنطقة من طرف عساكر السلطة، وذلك من أجل إرغامهم على إخلائها.
- كما تحيلنا صفات الفوضوية /القذارة /انعدام الخضرة /الركام /القبح/ الاكتظاظ على الواقع المرير الذي يتخبط فيه الأهالي وما يعانيه من مشاكل اجتماعية واقتصادية ونفسية، يأتي ذلك في ظل إصرار السلطة على إدارة ظهرها لهم، مجسدة بذلك غياب سياسة الحكم الراشد التي أفرزت بعض المظاهر السلبية كالتهميش، وغياب التنمية، واتساع الطبقة الفقيرة، وغياب الأمن وانتشار الجريمة، وزيادة على ذلك الظلم الذي تكيله لهؤلاء الأهالي الضعفاء.

ولأن المدينة فضاء التناقضات، فقد تضمنت نوعا آخر من الأحياء، يختلف تماما عن حي "قلعة الكبش" في التركيبة والقيمة الدلالية، على اعتبار أنّ الانتقال من فضاء إلى آخر "سيتغير معه نظام القيم وبرنامج الممارسة الاجتماعية الذي ألفناه لصالح نظام جديد ينتج قيما جديدة وممارسات جديدة"[2]. وفي هذا السياق، فقد برز حي "المنصورية" كفضاء راقي استطاعت الساردة سمية أن تطلعنا على تركيبته الفنية، ((ظهر أمامنا صف من أشجار الكافور يحيط بالبنايات المنعزلة، أصبحنا وسط الشوارع المتقاطعة، اختفى زحام المدينة وضجيجها، أحاطت بنا مجموعة من الفلل والمباني الأنيقة، بدت غير واقعية، جزيرة منعزلة بعيدة عن الفقر والعشوائيات، ترمق الغرباء في حذر وترقب. تنتشر عيون الحرس حول معظم الأبواب؛ عيون شباب ضخام الحجم مفتولي العضلات))[3]

يحيلنا التمظهر الطوبوغرافي لفضاء الحي الراقي إلي عدة توصيفات متضمنة داخل هذا المقطع الوصفي، مثل: الخضرة /الانتظام /الهدوء /الجمال /النظافة /الخالي /الأمان، بحيث تتضافر فيما بينها لتعزيز دلالات الرفاهية والمستوى الاجتماعي الرفيع والحياة الآمنة، وقد كان المجال الأخضر إحدى المقومات الفنية للحي الراقي التي تشير إلى حرص سكانه على إعطاء هذا الفضاء مسحة جمالية آسرة تزيد من ارتباطهم به. وتحيل صفة الخالي إلى طبيعة الحياة التي تميز

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص85.
(2) المرجع نفسه، ص79.
(3) الرواية، ص257.

الأحياء الراقية المعروفة بقلة الحركة وتفضيل سكانها التواجد في البيوت على الخروج إلى شوارع الحي، فهذه الميزة لا تعبّر عن غياب الحياة، بقدر ما تعبّر عن فخامة المنازل ومدى اتساعها لتؤطر حياة العائلة البرجوازية الثرية.

تختلف التمظهرات الطوبوغرافية والدلالية لفضاء الحي الراقي عن ما هي عليه في الحي الشعبي لتصل إلى درجة التضاد، وهذا الاختلاف يعني "أنّ التغير المكاني يرافقه دائماً تغير دلالي. فتنوع الأمكنة يستدعي تنوعاً في الأحداث وبالتالي في الدلالات المترتبة عن تلك الأحداث من زاوية رمزية أو إديولوجية"[1]، لذلك عمدنا إلى توظيف آلية التقاطب التي أعطت ثمارها في الاستدلال، وعلى إثرها يمكن أن نربط الثنائية التقاطبية: حي قلعة الكبش /حي المنصورية، بالقيمتين المتضادتين: التخلف /التحضر بكل تشظياتهما الدلالية.

- **الطرقات:**

تأتي الطرقات في هذه الرواية ضمن أفضية الانتقال والعبور، وقد حضرت في أكثر من موضع كي تجسد لحظات الاتصال والانفصال بين فضاء القاهرة وأفضية أخرى متاخمة لها. والطريق –حسب شاكر النابلسي– يكون موقعه خارج محيط المدينة[2]، وقد ارتبط حضوره –باعتباره من أفضية المسارات– بتأطير تنقلات الشخصيات نحو المصبات المطروقة، متيحا لنا إمعان النظر في جمالياته الليلية وما تحمله من أبعاد دلالية. وبداية، يشكل الطريق العتبة التي تنتقل عبرها ذكرى البرعي إلى مصبّ الحفلة، وهو فضاء القصر بكل مكوناته الفنية، وقد استطاعت الساردة أن تلتقط بعض التوصيفات التي تستدعي مدلول القلق والخوف، كما في المقطع التالي:

((امتد أمامنا طريق شبه مظلم وخالي، نظرت إلى ((ثريا)) في قلق وأنا أتساءل: أين هي هذه الحفلة؟ لقد غادرنا المدينة...أخذت السيارة ترتفع وتنخفض بنا فوق الطريق غير الممهد، وثريا تجلجل بالضحك مع كل اهتزازة، أحاطت بنا أشجار الشربين العالية، وحلقت طيور مفزوعة في الظلام، أوشكت أن أتقيأ كل ما كان في جوفي، وأخيرا لاحت من بعيد أضواء ((العزبة)) التي نتجه إليها))[3]

فالظلمة والفراغ تصحبان الطريق بطولها، والأشجار العالية تحيط بالفضاء وتحدّ من مجال الرؤية، وصوت الطيور المفزوعة تثير الرعب في نفس الساردة، وكأنّ مركّبات الطريق تتمازج فيما بينها لتخلق دلالة الفضاء المتواطئ الذي يمارس ضغطه على الشخصيات، ويبدو أنّ هذا الاستنتاج الدلالي له ما يبرره؛ إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الحادث المأساوي الذي وقع في العزبة، أين استُغِلَّت الساردة جنسيا، فكانت بذلك هذه المرّكبات ممهدة لهذا الحدث.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص90.

(2) ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص60.

(3) الرواية، ص ص344-345.

يواصل الطريق بهذا التجلي حتى حينما سلكت الطريق الصحراوي رفقة الشخصية أكرم من أجل التفسح في منتجعات الساحل الشمالي كما في هذا المقطع السردي: ((تركنا طرقات المدينة، وامتد أمامنا الطريق الصحراوي، كان ((أكرم)) يتحدث وأنا أستمع إليه بنصف أذن))[1]

تغيب جماليات الفضاء في هذا المقطع الذي جاء إسمه مستوعبا لتوصيفاته، فالصحراء علامة فضائية معروفة، وهي قائمة في ذهن القارئ ولا تحتاج إلى بناء فني. ويبدو أنّ تأثير فضاء الطريق على نفسية الساردة أقلّ حدّة عما كان عليه في المقطع الأول، على اعتبار أنّ الساردة ليس لديها ما تخسره، بعدما خسرت أعزّ ما تملكه. فلم يعد هذا الفضاء مرتبطا بلحظات القلق والخوف، وإنما بلحظات استعادة الثقة في النفس، حيث يتجسد ذلك من خلال حوار أكرم مع الساردة واستعطافه لها من أجل الصفح عنه.

- **فضاء المحطة:**

المحطة هي باب المدينة المفتوح الذي يجسد لحظات الدخول والخروج منها، وهي ترتبط بطموحات المسافر المقهور في تحقيق الخلاص من رتابة الحياة وغطرستها، لتكون عتبة يقفز منها نحو عوالم مزدهرة يتطلع فيها إلى معانقة الحلم، لذلك كانت المحطة ولا تزال "رمزا للانتقال من الفضاء المبغض إلى الفضاء المستحب، كما أنها تعد جسرا يحقق الناس من خلاله أحلامهم، ويتطلعون إلى الأفق"[2].

تتوفر رواية "أنا عشقت" على محطتي قطار، شكلتا معا جسرا يربط بين فضائين شاسعين ومتباعدين هما بلدة البطل ومدينة القاهرة، سافر عبره حسن الرشيدي ثم البطل علي إلى القاهرة لتحقيق ما يصبوان إليه، وهو ما يعكس القيمة الاتصالية لفضاء المحطة. وفي الحقيقة، فإنّ حضور المحطة مقترنة بهذا القيمة سيكون بلا فائدة ما لم تكن ذات مردود دلالي، وهو الحال مع محطة القاهرة، التي جاء حضورها لا يتعدى دورها الوظيفي في أنها بوابة الدخول/الخروج إلى/من فضاء القاهرة، على عكس محطة البلدة التي نالت اهتمام السارد وصفا وسردا، فكان كل جزء من بنيتها يحكي قصصا تلخص معاناة سكان البلدة، كاشفة عن عبثية الواقع الذي لا يكفّ عن تحطيم الآمال وزرع اليأس في قلوب تلك الأجساد المتعبة. لذلك سنعمل على استبطان هذا الفضاء محاولين استخراج مكنونه الدلالي.

نشير بداية، إلى أن معرفتنا لفضاء المحطة لم يأت في مقطع وصفي واحد يحدّد بناءه الفني دفعة واحدة، وإنما عبر توالي معطيات جغرافية متقطعة انتقاها السارد بعناية ليعبر عن وجهة نظر معينة بحيث تتطابق مع المشهد الموصوف، على اعتبار أنه "لا تتم عملية الانتقاء هذه ببراءة أبدا، وإن كانت تبدو أحيانا كما لو كانت تلقائية، لأنها

(1) الرواية، ص366.

(2) شريبط أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة الثقافة- الجزائر، ع115، يناير 1997، ص184.

بالضرورة ترسم أثرا جليا للأبعاد المعرفية والسيكولوجية والأيديولوجية"[1]. وقد كان لمشهد الدرج المؤدي إليها طاقة سيميائية ناجمة عن إحساس السارد بهذا الفضاء الذي يرتبط بلحظات السفر وتداعياته، ((والدرج المؤدي إلى رصيف المحطة مرصوف ببلاطات صغيرة، ناعمة وزلقة، من كثرة الذين سافروا، والذين ودعوا، والذين عادوا خائبين، كلهم صعدوا وهبطوا هذا الدرج، مثقلين بمشاعر الحنين والأسى التي تثيرها لحظات السفر))[2]

- وفي مقطع وصفي آخر ((كان رصيف المحطة مظلما؛ الأعمدة مطفأة إلا عمود واحد، ضوؤه ذائب وسط هالة من الضباب المائل للصفرة))[3]

تتوقف كاميرا السارد -في هذا المقطع- عند البلاطات الصغيرة، مدققة في تفاصيلها المألوفة، مثيرة في نفسه ذكرى الفضاء (المحطة) الذي يقاس زمنه بعدد الخطوات لينفتح على عالم متأزم طالما واكب الكثير من سكان البلدة "في سيرورة من ربط صلة الرحم وقطعها"[4]، حاملا في طياته معظم تجاربهم الخائبة، ولحظات الفراق المتعبة. وقد جاء وصف الدرج بحس مأساوي بحيث تتماهى فيه ملامح المسافرين المحبطة مع انمحاء شكل البلاط؛ ليحيلنا على وظيفته التنبؤية التي تزرع فكرة التشاؤم والخوف من تقلبات الحياة خارج إطار البلدة، والتكهن بضياع الذات وتلاشي كينونتها بمجرد السفر، وقد لاحظنا كيف راود هذا الانطباع الشخصية (ورد) حينما أدركت رغبة (حسن) الملحة في السفر، واحتمالية فقدانه بعدما لاحظت شروده عنها كلما عاد إليها من فضاء القاهرة.

ثم تنتقل الكاميرا إلى رصد بعض الملامح الوصفية التي تميز الرصيف، ليلتقط لنا صفة العتمة التي تغلب عليه، فقدمت لنا هذه الصفة فضاء المحطة في صورة باهتة ومحزنة، تشي بدلالات العزلة والوحشة، وهو ما انعكس على نفسية الشخصيات، خصوصا جمعة ناظر المحطة حينما بادره الإحساس بوحشة الفضاء ورهبته وانعزاليته. إنّ هذه الوضعية التي ينبني عليها فضاء المحطة مُشكِّلة خصيصا للتعبير عن عمق المعاناة التي يعيشها المسافرون رغم الانفتاحية التي تميزه، فإضافة إلى لحظات الوداع القاسية أو إلى لحظات العودة المليئة بالخيبات، هناك العتمة والظلمة التي تنمي الإحساس بالافتقاد، وتجعل الحياة مقفرة.

يستمر السارد في تسليط كاميراه على الأجزاء الهشة والمتداعية لفضاء المحطة، ملتقطا بها مشاهد وصفية تسمها بالفضاء الخطر، ((لم يكن مسار القطار إلا حفرة غائرة، تتألق فيها أربعة خطوط من القضبان، يتناثر حولها الحصى،

(1) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص31.

(2) الرواية، ص13.

(3) الرواية، ص23.

(4) محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية، أطروحة دكتوراه ص133.

وتثبتها فلنكات من الخشب، متآكلة ومشبعة بالزيت الأسود، كل شيء يبدو خطرا، يكفي أن ينزلق القطار على هذه القضبان حتى يصل إلى لا مكان ولا يعود حسن من خلف أستار الغياب.

توقفا تحت إحدى المظلات الخشبية، كانت قطرات المطر تتسلل من بين شقوقها، ولكن لم يكن هناك مكان أفضل))[1]

وقد اختار السارد بعض الملفوظات الوصفية السلبية مثل: الحفرة الغائرة، الفلنكات المتآكلة، وشقوق المظلات، لإعطاء دلالة مزدوجة، فمن جهة، يعمل السارد على إظهار الخطر الذي يلازم المسافرين في فضاء المحطة والذي يبرر قلق الشخصية (ورد) من احتمال فقدان حبيبها؛ كما يبرز التحول المأساوي لفضاء المحطة بفعل الاهمال وانعدام المسؤولية من جانب السطة المحلية، وعدم رغبتها في التجديد أو الإصلاح من جهة أخرى. وهنا يتجلى للقارئ أن هذا الفضاء بجميع مكوناته ما هو إلا ضحية لقوة معادية وتخريبية (السلطة) تعمل على تثبيت وتقويض بنيته، بدلا من إعادة انتاجها في ثوب جديد يتماشى مع تطورات العصر. لتكون بذلك الوظيفة المرجعية لهذا الفضاء –باعتباره جسرا لتحقيق الأحلام– مجرد وهم ينتاب المسافرين، الذين سرعان ما يدركون حقيقته المفارقة التي تجعل منه مجرد معبر قد يقود الانسان إلى حتفه واندثاره.

أمام هذه المعطيات الدلالية السلبية، تكتسب المحطة وظيفة محورية من خلال احتوائها لحدث رئيسي (حادث تجمد ورد)، أصبحت بموجبه فضاء موجها يتحكم في عجلة السرد، نافية عن البلدة صفة الانغلاق والعزلة، فاتحة بابها أمام البطل علي للدفع بهذه العجلة نحو الأمام، متيحة بذلك إمكانية الانفصال والاتصال بفضاء القاهرة، فكانت بذلك المحطة منطلقا للبحث عن موضوع القيمة المتمثل في العودة بالشخصية حسن الرشيدي إلى فضاء البلدة، يقول السارد عزوز المهرج: ((عليك ان تنقذ روح هذه الفتاة الضائعة، اذهب بنفسك إلى القاهرة وأحضر ((الباشمهندس)) إلى هنا، اذهب إلى مكان عمله في كلية الهندسة، ربما لن تجده في المرة الأولى أو الثانية، ولكنك ستجده حتما، وستعود به، وستساعدك هذه النقود على ذلك))[2]

إنّ حضور المحطة وفق هذه الصفات السلبية هو في الحقيقة حضور ينعكس على فضاء البلدة ككل، على اعتبار أن حضور الجزء يفترض حضور الكل، فالسّمات الوصفية السلبية التي تطبع المحطة مثل العتمة والقدم والهشاشة تنطبق على فضاء البلدة، مما يجعلها فضاء معزولا، والحياة فيها قاسية ومقفرة، ومشجعة على الهجران نحو فضاءات أخرى، وهو ما يفسر الزحمة والاكتظاظ الموجود في المحطة من قبل المسافرين طلبا للسفر وهروبا من بؤرة المعاناة.

(1) الرواية، ص15.

(2) الرواية، ص104.

- **فضاء السوق:**

يعتبر سوق الجمعة السوق الوحيد في البلدة، وهو فضاء إنتقالي مفتوح يرتاده الناس من كل الجهات بغرض التبضع، إنّه فضاء تجاري محض تستعرض فيه مختلف السلع والمهارات التي تستأثر انتباه المشتري من أجل الظفر ببعض النقود، وقد تمظهر فضاء السوق كأكبر الأسواق وأهمها في البلدة، حيث وقف السارد عزوز المهرج على تبئيره متيحا لنا أن نتعرف على بنيته الجمالية، "ها أنا ذا أقف الآن وسط ساحة سوق الجمعة، تحيط بي دائرة من الأولاد الصاخبين والفلاحين من القرى المجاورة، هاهو ذا أكبر أسواقهم، ممتد ومزدحم بكل أنواع البضائع المستخدمة، كأنّ المدينة قد أخرجت كل أحشائها القديمة للبيع؛ أثاث متكسّر، وعدد ناقصة، وآلات خربة"[1]

يرصد لنا المقطع الوصفي بعض الصور التي ميزت السوق والتي تعزز فكرة الفضاء الشعبي الفوضوي مثل: الاتساع / الضجيج /الازدحام /الرداءة، وقد جاءت هذه الصور لتعكس الحالة الاجتماعية الخانقة والجمود الاقتصادي الذي يميزان فضاء البلدة. كما أنّ استعراض السارد لهذه البضائع المستخدمة التي جاءت متكسرة /ناقصة /خربة يحيلنا على فقر البلدة وبأنها لم تعد تستطيع أن تقدم لسكانها سوى الخيبة والانكسار والفقر. وبالرغم من ذلك، فلم يفقد السوق خصوصيته وأصالته، بل واصل استقطاب السكان، والإبقاء على جمالياته الشعبية قائمة، أين يمكننا أن نرى الازدحام ونسمع الضجيج، وأن نتفحص الأشياء، فهذه الجماليات مكنت فضاء السوق من الاضطلاع بوظيفة التخفيف على السكان من وطأة الواقع الاقتصادي المتردي الذي أحكم قبضته على أركان البلدة وجعلها أكثر بؤسا.

(1) الرواية، ص81.

2- دلالات الأشياء والألوان:

أ. دلالات الأشياء:

مما لا شك فيه؛ أنّ الأشياء لها أهميتها الخاصة في أي فضاء من أفضية الرواية، وهذا باعتبارها عنصرا يساهم في تأثيثه، وإبراز خصوصياته وجمالياته. وإذا كان هذا جانبها الجمالي؛ فإن جانبها السيميائي لا يخلو من أهمية، حيث أضحى تقديم الأشياء في الرواية مشحونا بمختلف الدلالات والقيم الرمزية، تقول الناقدة سيزا قاسم، أنّ الأشياء –رغم اقترانها بالواقع المرجعي– تحمل دلالات خاصة داخل العمل الروائي[1].

و"لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة"[2]؛ فإن حضورها في الرواية كعمق دلالي مكتمل، لا يتأتى إلا بارتباطها بالشخصيات، "فالشيء يبدو مرتبطا بالشخصية تابعا لها موحيا بأبعادها وملامحها مدعما لأفعالها"[3]. وعلى هذا الأساس فإن الشيء يتجاوز وظيفته المرجعية إلى وظيفة أخرى داخل النص الروائي تتناسب وأفعال الشخصية وسلوكياتها ومواقفها تجاهه. ونتيجة لهذا التعالق (الشيء والشخصية)، فإن الأشياء تكتسب قيمة رمزية "تخرجها عن دائرة الوظيفية والاستعمال إلى ما يشكل عمقا دلاليا يحولها إلى رموز لحالات إنسانية"[4]، وبالتالي فإن رمزية الأشياء لها تأثير خاص على الحالة النفسية للشخصيات، بحيث تكون هذه الحالة إما إيجابية أو سلبية.

من خلال هذا التقديم؛ سنقوم بتتبع أهم الأشياء وأكثرها حضورا في المتن الروائي، وسنعمل على إبراز الخصائص الوظيفية للأشياء وأبعادها الرمزية والمتعلقة بحالات مستعمليها (الشخصيات).

- **دلالة الهاتف:**

يكتسب الهاتف دلالته في هذه الرواية من الوظيفة التي يؤديها للشخصيات، والتي تمكنهم من مسايرة إيقاع المدينة المتسارع وتلبية طموحاتهم التي كثيرا ما تصطدم بالجدار الثقافي للمدينة وتتيه في مساراتها الملتوية، فأضحى الهاتف عبرها مطلبا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه، فوجلّ الشخصيات امتلكت الهاتف، ليصبح بمثابة الفاعل المساعد بالنسبة لها، كما في الملفوظ السردي التالي الذي أخبرت فيه سمية البطل علي بأهمية الهاتف: ((لا يمكن أن تواصل البحث في هذه المدينة الواسعة من دون هاتف))[5]. فالهاتف كالبوصلة في فضاء المتاهة، وبدونه تصاب

(1) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص140.

(2) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص53.

(3) صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1413هـ–1993، ص88.

(4) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص274.

(5) الرواية، ص152.

الشخصية بالتيه، لذلك يلجأ إليه البطل علي من أجل اختصار الوقت وتقريب المسافات، ولكي يوفر على نفسه شقاوة البحث، وينفي عنه غربة الفضاء.

تظهر القيمة الاتصالية/ التواصلية للهاتف عندما تفقد الشخصيات الحلول وتصاب بالإحباط، يحدث ذلك في ظل اتساع فضاء القاهرة، والغموض الذي يلف موقع حسن الرشيدي بصفته موضوع القيمة، فيكون للهاتف دور الفاعل المساعد من خلال خلقه لفضاء تواصلي افتراضي، يتيح فيه للشخصية (علي) إمكانية تحقيق موضوع القيمة، كما في هذا الملفوظ السردي عند اتصال سمية بذكرى البرعي للاستفسار عن مكان حسن الرشيدي ((ألو مدام..ذكرى..ربما لا تعرفينني ولكننا نبحث عن "حسن الرشيدي"،نحن نحتاجه لأمر مهم،هل يمكن أن تدلينا عن مكانه أو حتى تخبرينا برقم هاتفه؟))[1]. وهنا يتجلى لنا دور الهاتف في توجيه المسارات السردية وتحديد الأفضية المخترقة، فلولا الهاتف لما تم اللقاء بين البطل علي والشحصية ذكرى في منزلها.

كما تظهر القيمة الاتصالية/ التواصلية للهاتف؛ عندما يوظف لكسر ثنائية الداخل/ الخارج التي تساهم في التمفصلات الدلالية لفضاء السجن، حيث يكون بمقدور السجناء تجاوز الانغلاق المفروض عليهم، والتعبير عن مختلف النقائص والانتهاكات التي تطالهم من خلال التواصل عبر الهاتف –خفية– بالعالم الخارجي ((الهواتف النقالة هي عدوهم الرئيس، فالخوف الأكبر هو أن يتسرب شيء مما يحدث داخل بطن الحوت إلى الخارج))[2]. لذلك يعتبر الهاتف من الممنوعات والمحرمات التي يحرص حراس السجن على عدم وقوعه بين أيدي السجناء، وهذا من أجل غلق المنافذ على الصحافة والرأى العالمي، وضمان عدم تسرب أخبار تتعلق بالاضطهاد والتعذيب، من شأنها أن تعصف بإدارة السجن أو السلطة المسؤولة.

- **دلالة التمثال:**

تقدَّم التماثيل الفرعونية في المتن الروائي منزوعة من قيمتها الرمزية المعهودة، باعتبارها رمزا للوجود المصري الضارب في التاريخ، ويرجع هذا التقديم بالأساس إلى زاوية النظر الضيقة التي تميز المواطن المصري البسيط الذي يلهث وراء الوظيفة من أجل الفكاك من شباك الفقر الذي سيطر على البلد بأكمله، وقد كان عبد المعطي أحد الشخصيات الفقيرة التي ساهمت زاوية نظرها في هذا التوصيف السلبي كما في هذا الملفوظ الوصفي: ((تحيط بي من كل ناحية تماثيل جامدة، عيونها فارغة، معظمها كان مهشما، بلا أذرع ولا رءوس. باختصار، قطع من الأحجار ليس لها أي أهمية))[3]. إنّ تقديم التماثيل بتوصيف حقير خالٍ من الجمالية باعتبارها مجرد حجارة، يعطينا دلالة أن

(1) الرواية، ص224.

(2) الرواية، ص203.

(3) الرواية، ص ص182-183.

الفرد المصري المعاصر قد أعلن قطيعته مع تاريخه المجيد، فلم تعد تستهويه فكرة الانتماء الفرعوني والفخر بأمجادهم، بقدر ما أضحت تؤرقه فكرة البحث عن الذات في واقع لا يعترف إلا باللحظة وكيفية عيشها.

وإذا كان هذا هو واقع الشخصية عبد المعطي (الأنا) مع التماثيل، فإنّ هذه الأخيرة تستعيد جمالياتها وقيمتها الرمزية مع (الآخر) الأجنبي، وأقصد هنا السياح الذين يأتون إلى المتحف، نظرا لما تثيره التماثيل في أنفسهم من أحاسيس وما تستقطبه من نظرات إعجاب ((يمر أمامي عديد من السياح العجائز، يتأملن كل شيء، ويطلقن آهات التأوه؛ كأنهن يضاجعن هذه التماثيل، لماذا تثيرهم هذه الحجارة إلى هذا الحد؟))[1]. إنّ اهتمام السياح الأجانب بالتماثيل هو في الحقيقة اهتمام يعكس مفارقة على مستوى الدلالة، ففي الوقت الذي يسعى فيه الأجنبي لمعرفة تاريخ المصريين؛ نجد الفرد المصري ينفر من تاريخه، وكأنه يحاول أن ينتقم من ذاته ومن المجتمع ومن السلطة بالدرجة الأولى، باعتبارها المساهم الأول في الحياة التعيسة التي يعيشها. وعلى هذا الأساس ينهض التمثال برمزية الهوية المفقودة.

كما يضطلع التمثال برمزية أخرى عندما يصبح رمزا لتشيّؤ الانسان وذهاب قيمته الانسانية، كما في المقطع السردي الآتي على لسان السارد عبد المعطي: ((تحولت بمرور الوقت إلى واحد من تلك التماثيل الجامدة، الفرق بيني وبينها، أنه لا يوجد من يتأوه عندما يراني))[2]. فهذا المقطع يحيلنا على منظور السلطة التعسفي، ففي الوقت الذي تولي فيه العناية الكاملة لهذه التماثيل وتوفر لها الحماية الكاملة وتحرص على تقديمها للعالم في أحسن صورة؛ نجد الفرد المصري –في غالبيته– يعاني الاهمال والتهميش والظلم. والسارد عندما يعلي قيمة التماثيل على قيمته، إنما هو إقرار منه بتلاشي واضمحلال القيمة الانسانية للفرد المصري في هذا الفضاء.

- **دلالة السرير (الفراش):**

نشير بداية، إلى أنّ هناك كثير من الدارسين من أعطى للسرير صفة فضائية؛ نظرا لقدرته على تأطير الأحداث، والشخصيات وتفاعله المثمر مع الزمن. غير أننا فضلنا أن نصنفه ضمن الأشياء، وذلك لتمظهراته المتكررة كأحد مؤثثات الغرف. ويتمفصل السرير دلاليا في هذه الرواية وفق ثنائية الذكورة/ الأنوثة، وبغض النظر عن وظيفته المرجعية التي ترتبط بالراحة والنوم، فإن وظيفته داخل النص تختلف باختلاف الشخصيات. وبداية، فقد ارتبط السرير بلحظات البؤس والشقاء التي عانته الشخصيات الذكورية، فالطبيب أمشير حينما ذكر السرير؛ لم يربطه بقيمة الراحة رغم أنّ هيئته تبعث على ذلك، لأنه في نظره امتداد للواقع السيّء الذي يميز البلدة، لذلك وصف لنا الوضع في السرير بالكابوس،كما في هذا الملفوظ ((سأذهب الآن إلى الكوابيس التي تنتظرني تحت ملاءات السرير))[3]. وكأنّ

(1) الرواية، ص183.
(2) الرواية، ص183.
(3) الرواية، ص58.

مشاكل الواقع كلها ستتسرب إلى حلمه لتزيده تعبا وإرهاقا، وبالتالي فالسرير هنا يؤدي وظيفة نفسية سلبية، لأنه يولد الإحساس بالتشاؤم من الحياة في نفسية الطبيب أمشير.

كما تتجلى رمزية البؤس والشقاء من خلال التوصيفات التي يقوم عليها سرير (عزوز)، فهو ((سرير معدني فوقه فراش ممزق، وغطاء من الصوف؛ البطانية التقليدية التي تنتجها المدينة))[1]، فدلت ملفوظات: معدني، ممزق، والصوف على حالة الفقر التي يعيشها، وهو ما جعله يستشعر تعاسة النفس وبؤسها.

وقد دلت الملامح الوصفية لفراش حسن الرشيدي على هيئته المتردية، فقد وصفه لنا السارد البطل بأنه ((كان فراشا خشنا؛ كأنه قد جلبه معه من داخل السجن... ظللت أتقلب، أحسست بالتعب في كل مكان في جسدي، ثم اكتشفت أنني لم أكن قلقا بسبب أفكاري فقط، الفراش نفسه لم يكن مريحا ولا مستويا))[2]. فالفراش (السرير) يقدم هنا كعلامة دالة على المستوى الاجتماعي المتدني للشخصية حسن الرشيدي، وعلى مقدار البؤس والمعاناة التي أضحى يعيشها بعد خروجه من السجن.

يصبح السرير علامة دالة على الجنس، عندما يوظف كوسيلة للوصول إلى الذوات الأنثوية، وبذلك يتجاوز السرير وظيفة الراحة والنوم، ليكتسب وظيفة أخرى أكثر ديناميكية، يُهيّء فيها الأنثى لتكون أكثر انفتاحا وتقبلا للآخر، ويكون السرير بذلك شاهدا على مختلف طقوس الجسد وعلاقاته الجنسية المحرمة. وقد كان السرير شاهدا على العلاقة الجنسية بين سمية وأستاذها، كما في هذا المقطع: ((نختبئ داخل هذه الشقة، في مساحة ضيقة منها، فوق السرير، كان جسدانا يكثران من الثرثرة فوق الملاءات البيضاء))[3]. فقد كان السرير منطلقا لتفجير رغبات الجسد وإطلاق كل المكبوتات القابعة داخله، استطاع السرير خلالها أن يمنح الحرية المطلقة لهذين الجسدين ليجسدا ذلك الالتحام الجنسي بين الأنا والآخر.

كما اقترن السرير بالتجربة الجنسية لذكرى البرعي الحافلة بالرغبات، حيث كان منطلقا لإشباع غرائزها الجنسية التي لن تهدأ مالم يمارس الجسد هوايته بكل حرية وجرأة، ((كان الفراش مازال جديدا، لم يمسه رجل من قبله، كان هو جائعا ومتحكما وعنيفا بعض الشيء، لم أدري من أين استمد جسمه هذه الصلادة))[4]، فالسرير يحقق تواصلية الجسد، وينمي علاقاته الجنسية مع الآخر، وبهذا تتجلى رمزية السرير الذي يصبح رمزا للرغبة واللذة، والاستعراض الجسدي.

(1) الرواية، ص104.
(2) الرواية، ص168.
(3) الرواية، ص247.
(4) الرواية، ص402.

- **دلالة المرآة:**

تحضر المرآة في متن الرواية كأهم الأشياء الملاصقة للشخصية الأنثوية، فالمرآة دائما ما تفرض وجودها عليها أينما ذهبت أو ارتحلت. ولعل هذا الحضور راجع بالأساس للتحولات السلبية الطارئة عليها، فتتجلى المرآة ككيان عاكس للحقيقة التي أضحت عليها، لتمارس هواية التعرية وكشف الحقائق كما هي، على اعتبار أنّها "تتيح للإنسان إمكانية فريدة من نوعها، هي أن يعرف ذاته (الأنا) وأن يتعرف عليها من خلال ((صورته)) (الأنا الآخر) المنعكسة على سطح المرآة"[1].

تعكس المرآة حالة الانفصام التي تعيشه الشخصية سمية، بعد أن أثرت العلاقة الجنسية في دواخلها، وغيرت من مسار حياتها، وقد كانت تتجنب المرآة أملا منها في تناسي هذا الحدث المخجل، لأن مجرد النظر فيها، هو عودة للذاكرة بكل جراحها وآلامها، ((لم أكن قد تحدثت في هذا الأمر مع أحد، هناك خجل طاغ يمنعني من الحديث في هذا الأمر، حتى مع نفسي أمام المرآة))[2]. فالمرآة هنا لا تعكس (الأنا) باعتبارها الشخصية الثائرة والمتمردة، التي تكافح في وجه الفساد، وإنما تعكس (الآخر)؛ تلك الشخصية الغرائزية المنغمسة في الشهوات، فمجرد الوقوف أمام المرآة يعني المساءلة وبالتالي سقوط القناع الشمعي الذي تقبع خلفه حقيقة الذات المشوهة.

فالمرآة لا تعكس مفاتن الجسد وجمالياته، وإنما تعبره من أجل إدراك خبايا النفس وأسرارها، أين تتم المواجهة والمساءلة التي لا تملك الذات فيها فرصة للهرب، فتقر بخطيئتها في جو من الحسرة والندم، ((أنظر في المرآة وأحاول أن أسوي شعري الأشعث، أرى ملامحي وقد تغيرت كأنها تخص فتاة أخرى، أصبح جسدي ووجهي مختلفين، أين سمية القديمة؟))[3].فبعد أن أدركت تحولات الجسد، أدركت كذلك تحولات الذات، لذلك يمكن القول أنّ للمرآة وظيفة إيجابية، تتمثل في المساءلة ومحاسبة الذات والتأثير عليها، من أجل تصحيح المسار الخاطئ والوصول إلى حقيقة الذات، ومعرفة مقدار التشوه والعمل على معالجته.

وتمارس المرآة وظيفة تشظية الذات، فهي لا تكف عن تحسيس الشخصية ذكرى بفقدانها لذاتها وهويتها، ((كان قد قلب حياتي وحولني إلى هذه المرأة التي أراها في المرآة، كل يوم بوجه جديد، لا تستطيع العثور أبدا على وجهها الأصلي))[4]. وكأنّ المرآة تؤدي دور الجلاد الذي يعاقب الأشخاص على أخطائهم، لكن هذة المرّة بأسلوب أشد وقعا ومرارة على النفس، من خلال إشعار الشخصية ذكرى بالاغتراب الذاتي.

(1) محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1994، ص191.
(2) الرواية، ص228.
(3) الرواية، ص242.
(4) الرواية، ص325.

ومن الوظائف الهامة التي تنهض بها المرآة في المتن الروائي؛ أنّها تساهم في تحديد قيمة الشخصية وانتمائها الطبقي، وذلك من خلال وصف الجسد المنعكس على سطحها، وقد وصفت الساردة (ذكرى البرعي) هيئتها في المرآة، ((توقفني أمام المرآة، شكلي مزري وشعري أشعث، ووجهي ملطخ ببقايا الطلاء وثيابي مضحكة، لا أنتمي إلى هذا المكان البالغ النظافة، رغما عني كنت أنتمي إلى غيط العنب بما فيه من طين وروائح عفنة))[1]. فقد كانت المرآة مدعاة لسخرية ذكرى من ذاتها التي تنتمي إلى الطبقة الفقيرة التي تعاني اجتماعيا واقتصاديا وحتى فكريا، غير أنّ ذلك لا ينفي الوظيفة الإيجابية التي تضطلع بها المرآة باعتبارها تساهم في توعية الذات والتذكير بهويتها وانتمائها الطبقي.

ب. دلالات الألوان:

يعد اللون أحد مركّبات الفضاء المهمة التي تساهم في البناء الدلالي لهذه الرواية، وهذا نتيجة لما يقدمه من طاقات رمزية تخدم العملية الدلالية للمتن السردي، يقول (كلود عبيد) "وربما كان اللون من أهم الأشياء التي استعملت كرموز، إذ يمكن للون أن يتحرك على شاكلة تعبير رمزي، أو تكوين جمالي، لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤية المختلفة"[2]، فاللون دائما ما يعكس رموزا متعلقة بالفضاء أو بالأشياء أو حتى الشخصيات.

وتعد الشخصيات الساردة في هذا المتن الروائي أكثر الشخصيات إدراكا للون، فهي الذات الرائية التي تنظر فيه، فتكسبه قيما دلالية وجمالية خاصة، توافق الحالة النفسية لها. وبهذا أضحى اللون ذا قيمة رمزية، يكشف من خلالها عن مختلف الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، وهذا بالنظر " لما يملكه اللون ذاته من قدرات تأثيرية، وما يحمله من إيحاءات معينة تؤثر على انفعالات الإنسان وعواطفه "[3]. وتكملة لهذا السياق، فإنّ اللون يتخلّى عن مدلوله الفيزيقي، وذلك استجابة لتجربة الذات مع فضائها الخاص وما تنهض به محتوياته من جماليات.

بالرجوع إلى رواية "أنا عشقت"، ونتيجة لتقصينا لطبيعة الألوان التي تزخر بها، فقد وجدناها ملئت بالألوان الحيادية*، حيث نجدها بوضوح منتشرة على مساحات النص الروائي، كما أنا فاعليتها على الشخصيات واضحة، بالمقابل نجد تهميشا واضحا للألوان الأخرى، وحتى وإن وجدت؛ فإنّ ذكرها لا يتعدى وظيفتها الجمالية، لذلك فإنّ تتبعنا لهذه الألوان سيقتصر على الألوان الحيادية الحاضرة، من أجل تتبع رمزيتها وآثارها على الذوات الفاعلة.

(1) الرواية، ص354-355.

(2) عبيد كلود، الألوان (دورها،تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1434هـ-2013م، ص40.

(3) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص199.

* لقد صنف "ايوالد هيرينغ" Ewald Hering (1834-1918)، وهو فيزيولوجي ألماني، الألوان إلى ألوان حيادية وتضم كلا من الأبيض والرمادي والأسود، وألوان أساسية وتضم كلا من الأصفر والأحمر والأزرق والأخضر. ينظر: كلود عبيد، الألوان، ص18.

- **دلالة اللون الرمادي:**

إنّ اللون "الرمادي مزيج تتساوى فيه نسبة اللونين الأبيض والأسود"[1]، وقد عرف حضورا مكثفا في فضاء بلدة البطل، فهو اللون السائد في هذه المدينة الصغيرة خاصة في الفترة الصباحية، حيث يُقدَّم اللون مقترنا بعناصر الطبيعة كالمطر، والضباب والسماء، فهو دائما ما يعقب العملية الوصفية لتلك العناصر، فيلبس الجو لونه، يقول السارد/البطل: ((كأن المطر الذي عاد للتساقط بقوة قد جعل الجو رماديا داكنا، و غيّب كل التفاصيل))[2].

يحيلنا الملفوظ السردي على الوظيفة السلبية للون الرمادي ودوره الفاعل في طمس معالم الفضاء، وعرقلة حركة الناس، فهو لون غير مرغوب فيه، وبخاصة عندما يصبح داكنا، حيث أنّ انتشاره في أرجاء البلدة يجعلها تتسم بمدلول الكآبة، كما يكسب قاطنيها نوعا من الخوف والقلق بسبب ضبابية الرؤية. وعلى إثر ذلك يتحمّل هذا اللون برمزية التشاؤم، التي نجد لها تفسيرا في هذا الملفوظ السردي: ((انسحب اللون الرمادي من السماء، خرج عمال التحويلة وهم يحملون معداتهم على عربة الدريسة))[3]، وهو ما يعكس حالة النفور من هذا اللون.

لقد شكّل اللون الرمادي علاقة انفصال وتنافر مع الشخصيات، حتى خارج فضاء البلدة، ورغم قلة حضوره خارج هذا الفضاء، إلا أن دوره الوظيفي في تأزم نفسية الشخصيات يبقى حاضرا. وتعد ذكرى البرعي أهم الشخصيات تأثرا بهذا اللون، على اعتبار أنه يعقب كل حدث مأساوي لها، ليعبّر من خلاله عن الحالة النفسية المزرية التي آلت إليها بعد حادثة الاستغلال الجنسي من طرف الباشا الذي أفقدها عذريتها ((وأصبحت السماء رمادية، انتشر الضوء ببطء شاحب، حطت على الحقول الخضراء غلالة هشة من أنفاس الفجر، شفافة مثل بكر لم تمس))[4].

إنّ التدرج اللوني —من اللون الأسود إلى اللون الرمادي– عن طريق الوصف الذي يغتني به المشهد الوصفي السابق، والذي يتزامن مع الحالة الشعورية للساردة/ذكرى في طريق عودتها من فضاء القصر، ما هو إلا دلالة على التحول في حالتها النفسية من السيء نحو الأسوأ، فالليلة السوداء التي عاشتها في القصر أعقبها تأثر على المستوى النفسي، وقد جاء اللون الرمادي مصاحبا لهذه الحالة لكي يشعر الشخصية بالمأساة وأن يذكرها بمعاناة الجسد وهشاشته ونزيفه.

(1) كلود عبيد، الألوان، ص115.
(2) الرواية، ص20.
(3) الرواية، ص32.
(4) الرواية، ص360.

ويتكرّر هذا التوظيف اللوني أيضا؛ بعد المهانة التي لقيتها ذكرى البرعي في الساحل الشمالي، حيث أنها تعرضت للضرب والسب على يد أكرم البدري بعدما تصدّت لتحرشات شريكيه. فمن خلال هذه الحادثة يتسرب اللون الرمادى إلى ناظرها من جديد فارضا منطقه الوظيفي في تعكير مزاجها وإشعارها بالذل والمرارة ((وبدت الصحراء رمادية،، وكل ما فيها من صخور جافة ومسنونة الحواف، تماما كذلك الفجر الذي داهمني وأنا أغادر عزبة "الباشا"، ولكنه هذه المرة أكثر قسوة))[1].

فمن خلال هذا المقطع السردي أصبح كل ما تراه ذكرى البرعى يكتسي لونا رماديا، فالصحراء الصفراء التي مرت عليها أثناء عودتها، أضحت ذات لون رمادي، وهي دلالة على حالة هذه الشخصية المتأزمة والصعبة، والتي هي وليدة تجربة الذات "مع واقع عرفت تفصيلاته، ومحتويات أماكنه، فكانت استجابتها الداخلية لهذه المحتويات هي التي تلوّن المكان بحس رؤيتها له، لا كما هو في الواقع"[2]. من هنا أضحى اللون الرمادي رمزا للحزن والألم، والتشاؤم من الحياة المستقبلية.

- **دلالة اللون الأسود:**

يخيّم اللون الأسود على جزء كبير من الحياة اليومية للفضاء العام، حيث يتجسد حضوره في المتن الروائي من خلال الليل الذي يطغى على سير الأحداث، والأفضية المعتمة الخاضعة لتنقلات وحركة الشخصيات، وأعمدة الكهرباء المنطفئة، إلى جانب الأشياء وبخاصة مقتنيات الشخصيات من ألبسة وحاجيات. وقد وُظّف هذا اللون ليقوم بعدة أدوار وظيفية داخل الرواية.

يحضر اللون الأسود من خلال مقتنيات الأستاذ جلال عرفان مرتبطا بمدلولات السيادة والسلطة، ومثال ذلك ما ذكره السارد علي في هذا المقطع الوصفي ((السيارة السوداء تقف بجانب الرصيف...تعرفت على وجهه برغم النظارة السوداء التي تحجب عينيه، يراقبها و هي تعبر الطريق إليه بوجه جامد))[3]، فاللون الأسود يكسب الشخصيات نوعا من المهابة والوقار، التي تمكنه من التسلط على الآخر وامتلاكه، وهو ما يفسر الانقياد التام لسمية لرغبات الاستاذ، فكلما رأت السيارة السوداء؛ نجدها تهرع إليها طائعة من غير اعتراض.

يتكرر تجلي اللون الأسود من خلال لباس رجال الأمن المتواجدين في المظاهرات الطلابية في فضاء الجامعة، وبالخصوص في المشهد الدامي أثناء محاولتهم فض المظاهرة ، حيث تحضر الألبسة السوداء الخاصة بهم لكي ترهب وتخوف الطلبة، تقول الساردة سمية: ((رأيت الخوذ السوداء تتكاثر من حولي... الأحذية السوداء التي توشك أن

(1) الرواية، ص386.

(2) قادة عقاق، دلالة المدينة في الشعر المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص296.

(3) الرواية، ص154.

تدهسني))[1]. إنّ توظيف هذه المعطيات البصرية الملونة بالسواد في قمع الطلبة، وإسكات صوتهم المطالب بمكافحة الفساد والغلاء المعيشي، يحيلنا على سوداوية الموقف، لدلك فاللون الأسود يرمز هنا إلى الظلم والقمع.

كما يوظف اللون الأسود للدلالة على خبايا النفس السلبية المليئة بالدنس والانتهاكات المحرمة سواء دينيا أو اجتماعيا، وقد اقترن هذا اللون بالماضي الأليم الذي عانته الساردة سمية، إذ تقول: ((تذكرت علي فجأة، الغريب العابر الذي يمكن أن يقف بجانبي، الذي يمكن أن يحمل سرّي معه ويمضي، سأدخله تفاصيل عالمي الأسود))[2]. يضطلع اللون الأسود هنا برمزية الحزن، فالتجربة المريرة التي عاشتها سمية، والتي تأسست عبر تراكمات فعلية منحرفة هي التي لونت عالمها الداخلي بالسواد، وبهذا يصح لنا أن نقول أنّ الساردة تملك نظرة سوداوية للواقع والحياة ككل، هذه النظرة التي تجعلها تعيش انتكاسة حقيقية أشبه بحداد، وعندئذ "بإمكاننا القول إن الحداد الأسود هو حداد بلا رجاء. الحداد الأسود هو الفقدان النهائي، السقوط في العدم بلا عودة"[3].

إنّ "الأسود هو اللون المضاد للأبيض، والمعادل له كقيمة مطلقة، وهو كالأبيض من حيث وجوده في طرفي السلم اللوني"[4]، لذلك لا ضير في أن يستعين بهما السارد للتعبير عن المشاعر التي تنتابه والمصائر التي يواجهها في ظل التعارض الدلالي الذي ينهضان به، وبما أنّ هذين اللونين يُعدّان أحد تجليات الثنائية الظلمة/الضوء، فقد تضافرا معا ضمن ما يسمى بلعبة الضوء لينهضا بدلالة تقوم على التعارض اللوني. وقد جسد السارد (علي) هذا التعارض أثناء مكوثه داخل حفرة المقبرة، إذ يقول: ((يظل بصري معلقا بفتحة الضوء، لو أظلمت فستكون هذه نهايتي))[5]

ينهض هذا التعارض بدلالتين متناقضتين يؤطرهما اللونان الأبيض والأسود، حيث يتجلى من خلالهما بالترتيب مدلول أمل الحياة في مقابل يقين الموت، على اعتبار أنّ السارد في فضاء تسيطر عليه الظلمة من كل جانب باستثناء فتحة صغيرة من الضوء، وعلى إثرها يبني السارد آماله في النجاة من غياهب السواد الذي يحجب الرؤية، وبالخصوص ما يحتويه الفضاء من حيوانات وحشرات قاتلة والتي تقوي من خطورته، وتزيد من إحساس السارد بدنو الأجل.

(1) الرواية، ص ص137-138.
(2) الرواية، ص280.
(3) كلود عبيد، الألوان، ص64.
(4) المرجع نفسه، ص63.
(5) الرواية، ص286.

الفصل الثالث:

الفضاء وعلاقاته في الرواية

1- علاقة الفضاء بالعتبات

أ. علاقة الفضاء بالغلاف.

ب. علاقة الفضاء بالعنوان.

2- علاقة الفضاء بالشخصية.

أ. علاقة الشخصية بالفضاء القريب.

ب. علاقة الشخصية بالفضاء البعيد.

3- علاقة الفضاء بالزمن.

أ. دائرية الزمن/ جمود الفضاء.

ب. الفضاء وزمن الاسترجاع.

ج. الليل كلازمة زمنية.

د. الفضاء والإيقاع.

تمهيد:

يُقرّ كثير من الدارسين لعنصر الفضاء أنّ هذا الأخير مكوّن هام في الرواية إلى جانب المكونات السردية الأخرى. فالنظر إليه "بصفته وحدة صغرى من البنية العامة للنّص الروائي، يعني في الواقع أننا إزاء شبكة من العلاقات النصية taxtual realations تنمو بين العناصر الداخلية للبنية الفضائية من جهة، وبين العناصر السردية من جهة أخرى"[1]. وهذا يقودنا إلى القول بإنّ الفضاء لا يكتفي بذاته في عملية البناء والدلالة، "ولا يمكن لوحده أن يبين دلالات النص، إذ يلزم أن يرتبط بعناصر فنية أخرى تتكاثف معه لتشكل بنية العمل الروائي، وتسمح بإضاءة عالم الرواية"[2].

فعالم الرواية يبنى انطلاقا من الخصيصة العلائقية لمكوناتها الفنية، لذلك فالقراءة المثلى لمكون الفضاء تقتضي النظر في المردود الوظيفي والدلالي الناجم من التلاقح بينه وبين العناصر الأخرى. وفي هذا الصدد يشر حسن بحراوي إلى أن الفضاء "لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية...وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد"[3].

كسائر الروايات الجديدة، فإنّ الفضاء في رواية ((أنا عشقت)) عنصر مساهم في تشييد عالم الرواية، وعلاقاته النصية يلمحها القارئ المتلقي ساعة القراءة، وما يلفت الانتباه هو ذلك التعالق النصي المثمر الذي يؤديه. ومن بين تلك التعالقات التي رأيناها مثمرة دلاليا، علاقاته الوطيدة مع النصوص الموازية كعتبتي الغلاف والعنوان، إلى جاب علاقاته المثمرة مع عناصر السرد كالشخصيات والزمن. لذلك فإن الاقتراب من مكون الفضاء في هذا الفصل سيقتصر على النظر في هذه العلاقات المذكورة والتي تعتبر مهمّة في عملية البناء والدلالة.

1- علاقة الفضاء بالعتبات:

ينبع الاهتمام بعتبات النص في الرواية ضمن الفعالية القرائية التي تحققها أثناء ولوج القارئ/المتلقي مساحة النص، حيث توجهه نحو فهم أمثل لمقاصدها التي بنيت عليها، فالقارئ يعلم جيدا "ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية وهو اهتمام أضحى، في الوقت الراهن، مصدراً لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها"[4].

(1) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص92.

(2) نصيرة زوزو، بنية الفضاء في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، 2010-2011، ص463.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26.

(4) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة-الدار البيضاء، ط1، 1996، ص06.

يأتي هذا الاهتمام بعد التطور الحاصل في الدراسات السيميائية الحديثة؛ التي رأت في الإطار الذي يحيط بالنص علامات إرشادية تدل القارئ إلى مكامن النص المستترة، التي تمفصل الخطاب، "كالعنوان والاهداء والرسومات التوضيحية وافتتاحيات الفصول وغر ذلك من النصوص التي أطلق عليها النصوص الموازية والتي تقوم عليها بنيات النص. ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة؛ إذ تجترح تلك العتبات نصاً صادما للمتلقي وله وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص"[1]. فالعتبات وفق هذا الدور من شأنها أن تنمّي وعي القارئ؛ فتقوده نحو إدراك مجاهل النص الروائي المستترة داخله، نظرا لحيازتها على وحدات لسانية وأيقونية إغرائية تستقطب بصر القارئ وترسم أفق انتظاره بشكل يتناسق مع مضامين النص وأبعاده الدلالية .

تتمحور دراسة العتبات في رواية ((أنا عشقت)) -بحكم طبيعة البحث- حول العلاقة التي تربطها بمكون الفضاء، فالمتلقي لهذه الرواية سرعان ما تتجلى له -بعد قراءته لعدد قليل من الصفحات- بعض المقاصد الدلالية التي لها علاقة بطرق بنينة الفضاء، والتي تنسجم وتتناسق بشكل كبير مع المعطيات المختلفة التي تشكل عتبات الرواية كالغلاف والعنوان. لذلك سنقوم بمقاربتهما سيميائيا في حدود تلك العلاقة.

أ. علاقة الفضاء بالغلاف:

تضطلع صفحة الغلاف بقيمة تواصلية إبلاغية هامة لحظة وقوع الكتاب بين يديّ قارئه ومتلقيه، إذ بها تتم أولى اللقاءات البصرية بين الكتاب وقارئه، بحكم تواجدها في مقدمة الصفحات بشكلها المغاير عن بقية الصفحات الأخرى. والغلاف هو أحد المحفزات البصرية على القراءة والتحليل، فهو يصدم المتلقي بخصوصياته الفنية الجديدة التي تشكل في مجملها نصا موازيا يختزل مضمون الكتاب في لوحة فنية أو صورة فوتوغرافية ذات نسق إحالي. يأتي هذا بعد النظرة الإيجابية التي أبدتها الدراسات النقدية الحديثة، والسيميائية بالخصوص، وذلك حينما ربطت الغلاف بالعلامات البصرية (الصورة)، التي تستند إلى التمثيلين الأيقوني والتشكيلي* في جعلها لغة بصرية بالغة التركيب والتنوع، تشتغل ككيان حامل للدلالات[2].

فالصورة (الغلاف) في نظر السيميائيين يتم تحليلها انطلاقا من حصر وتحديد مختلف الدوال المنتظمة وفق نسق معين -والتي تشكل في مجملها شكل الصورة- من أجل البحث في مقاصدها وإيحاءاتها الدلالية، على اعتبار أن

(1) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، جدة، سنة 2003، ص07.

* تتعدى صورة الغلاف في الرواية، المعطيات البصرية السابقة، حيث "تنتظم الغلاف إذا مجموعة من العلامات البصرية الأيقونية (Iconiques) والتشكيلية (Plastiques)، والعلامات اللسانية (Linguistiques)".

(2) ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الارسالات البصرية في العالم)، دار الغرب-وهران، 2005، ص34.

الصورة "لها بعدين ملتصقين: تقريري وتضميني، فإذا كانت اللغة نتاج تواضع جماعي فهناك أيضا لغة الصورة متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة. فتصبح القراءة انتقالا من مستوى إلى آخر، أي من نسق إلى نسق آخر، وداخلهما من العلامة كمعنى إلى العلامة كشكل، ومن ثم إلى المدلول كمفهوم..."[1].

- **الجانب التقريري:**

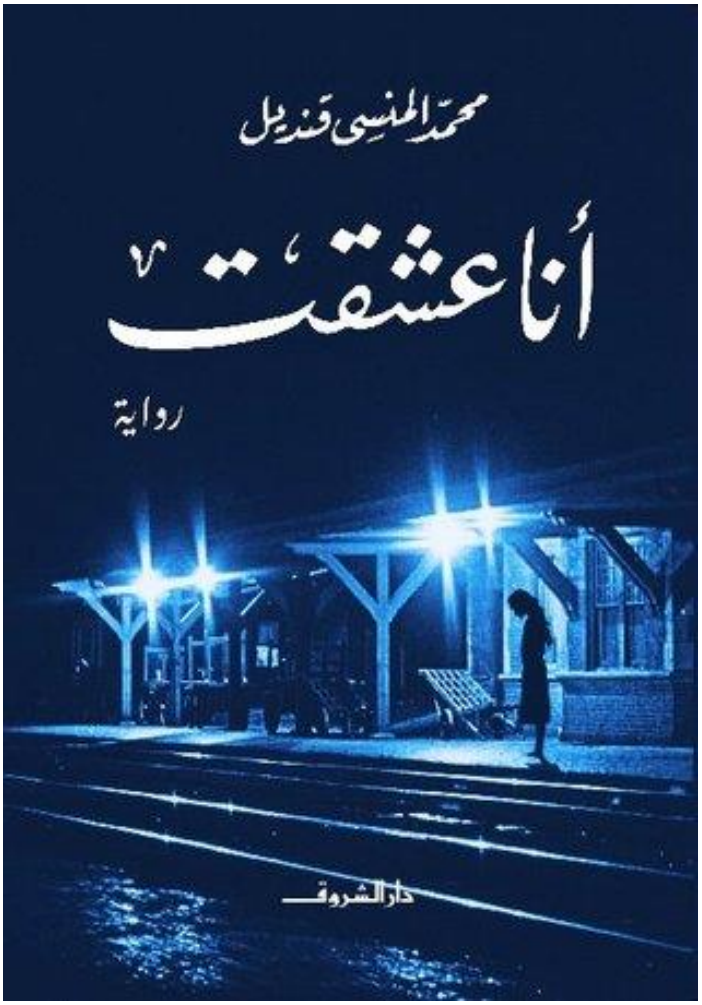
تحوز صورة الغلاف في رواية ((أنا عشقت)) على تشكيل واقعي يوازي واقعية النص الروائي، فهذا التشكيل كما بينه حميد لحمداني، "يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث. وعادة ما يختار الرسام موقفاً أساسياً في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للأحداث. ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية. ويبدو أن حضور هذه الرسوم الواقعية يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه"[2].

الغلاف –في مجمله– عبارة عن صورة فوتوغرافية ملونة تحتل كامل مساحته المؤطَّرة، وهي صورة مقتطعة لمشهد من مشاهد الرواية، وبشكل يطابق إلى حد كبير حرفية الخطاب اللساني الخاص بهذا المشهد، حيث تجسد لنا تلك الإحداثية الزمكانية الشاهدة على التأزم الدرامي في أهم حدث من أحداثها، فهذه الصورة تخبرنا عن تلك اللحظة المأساوية التي احتضنها فضاء المحطة، حينما تجمدت بطلة الرواية (ورد) عشقا بعد أن سافر حبيبها (حسن الرشيدي) إلى القاهرة وابتعاده عنها. فالناظر إذن لصورة الغلاف يجدها تزدان بالمعطيات الوصفية التي تشكل فضاء المحطة، وهو ما يؤكد لنا على متانة العلاقة بين الغلاف ومكون الفضاء، وبشكل يحيل على أهمية الفضاء في بناء معمار النص (Architecture de texte) من حيث الاشتغال والتدليل. إن الغلاف –في صورته التقريرية (Dénotatif)– عبارة عن صورة فوتوغرافية غنية بالعلامات البصرية الأيقونية والتشكيلية واللسانية، وهو ما يشكل إغراء للقارئ السيميائي، الذي سرعان ما تستفزه وظيفتها التعيينية، من خلال إثارته لسؤال في صميم التحليل السيميائي، وهو: ماذا تقول الصورة؟، وهذا تمهيدا لطرح سؤال آخر؛ يعتبر إجرائيا وتأويليا يبحث في الجانب التضميني لها، وهو: كيف قالت الصورة ما قالته؟ وهو سؤال يسعى السيميائي من خلاله إلى تأطير الكيفيات التي تختصر الأبعاد التشكيلية للصورة وتستنطق طرائقها في بناء دلالاتها[3].

(1) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص ص269-270.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص ص59-60.

(3) ينظر: فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2012م. 1433هـ، ص122.



يكتسي الغلاف اللون الأزرق الليلي الذي يسيطر على معظم مساحته المؤطَّرة، تتخلله صورة المحطة في زمنها الليلي، مقسمة إياه إلى قسمين أساسيين، وهذا بحسب معطياتها الوصفية المتوفرة، فهناك الجزء العلوي منها الذي يظهر لنا سماءها الملونة بذلك اللون، يتصدر علوها اسم المؤلِّف الذي رسم بخط دقيق وبلون أبيض، والذي يأتي بعده مباشرة عنوان الرواية بطبيعته التشكيلية*، والذي رسم بخط غليظ ولُوِّن بنفس اللون؛ متبوعا في أسفله على جهة اليسار بالجنس الأدبي (الرواية) الذي رسم بخط دقيق ولون أبيض، ثم يأتي القسم السفلي من الصورة الذي يجسد تفاصيل هندسة فضاء المحطة التي تبتدئ بعنصر الإنارة الذي جاء باهتا لا يقوى على طرد العتمة التي تسيطر عليها، غير أنه استطاع أن يرينا بعض المؤشرات الوصفية الدالة بؤس هذا الفضاء ، بعد أن انعكست أشعة الضوء على سطح الأرضية المبتلة، ليكشف بذلك لنا عن بعض التفاصيل التي بدت غامضة وغير واضحة المعالم وكثيرة الظلال، توحي بعزلة الفضاء وتزيد من مأساويته، مثل الرصيف والجدار المدعم بعوارض خشبية قديمة وشباك تذاكر، وبجانبه عربة خشبية ملقاة. وأمام هذه التفاصيل مباشرة يقف جسد أنثوي مطروح الرأس، تكسوه العتمة وتغيّب كل تفاصيله، في إشارة إلى الفتاة (ورد) التي تجمدت في فضاء المحطة، نتيجة الحزن والافتقاد بعدما سافر حبيبها (حسن) إلى مدينة القاهرة. وفي أسفل الصورة نجد دار النشر التي رسمت بخط دقيق وبلون أبيض. يأتي هذا التشكيل البصري في ظل ثنائية ضدية مهيمنة تندغم مع تفاصيل الصورة الغلافية وتؤثر في التجلي اللوني لها، وبالتالي في مقاصدها الدلالية، والمتمثلة في ثنائية العتمة/الإضاءة. ليتبادر إلى ذهن القارئ أنه أمام مجموعة من القيم المتناقضة

* تقتضي دراسة عتبة الغلاف التعامل مع العنوان كمعطى بصري ذو طبيعة تشكيلية؛ في انتظار تناوله كمعطى لساني في العنوان الفرعي التالي الموسوم بـ: علاقة الفضاء بالعنوان.

التي تُمفصل فضاء الرواية، والتي لا تتجلى لديه إلا عبر نظرة متأملة ومتفحصة لهذه الصورة، يعضدها منطق سيميائي صارم يُقوّم هذه المقاصد.

تطلعنا هذه الصورة إذن، على هيمنة العناصر الفضائية –باعتبارها معطى بصري–، وانتظامها وفق المشهد المتخيل الذي ذكرناه سيحيلنا إلى جوهر عملية البناء والدلالة في نص الرواية، والتي ستعتمد بشكل كبير على العنصر الطوبوغرافي، فقد أحالتنا الصورة إلى فضاء المحطة لتبين لنا أنها البؤرة التي ينطلق منها الامتداد الفضائي وتنبني عبرها جل المكونات السردية الأخرى، فلولا المحطة لما وقع الحدث ولما تحركت عجلة السرد، ولما تعرفنا على شخصيات أخرى ولظل الزمن جامدا. كما نلاحظ أن الصورة تؤدي وظيفة إبلاغية تواصلية، بحيث تكشف عن جانبها الواقعي، وهذا من أجل تحقيق وظيفة الايهام بالواقعية، فالقارئ سرعان ما يُخيل إليه أنّ الأفضية حقيقية، وأنّ الأحداث فيها قد وقعت بالفعل. وبالتالي إمكانية انفتاح التأويل ليشمل مختلف الأنساق الثقافية والاجتماعية التي تتشكل من خلال وعي المتلقي بخصوصيات الفضاء المصري ككل، والتي من الممكن أن تساعد في فهم المقاصد الدلالية للصورة الغلافية.

- **البعد التضميني:**

يعتبر اللون من العلامات البصرية الأيقونية البارزة التي تشكل غلاف الرواية وتستحوذ اهتمام القارئ، وهذا نظرا لتوظيفها المتناسق في الصورة الغلافية، وبشكل يبعث على التساؤل حول أسباب اختيارها، خاصة إذا ما علمنا أن اللون إضافة إلى كونه عنصرا جماليا للغلاف؛ "فهو كذلك تفسير لحالات فيسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها فلذا كان للون رمزية تلازمه في غالب الأحيان"[1].

يستغرق اللون الأزرق الليلي معظم صفحة الغلاف، فارضا نفسه كأهم الوحدات الأيقونية استقطابا للقارئ، فَعَيْنَا هذا الأخير لا تمتلئ إلا بالزرقة الداكنة، وهو ما يمنحها بعدا سيميائيا مساهما في التمفصلات الدلالية للرواية. إنّ اختيار هذا اللون بالذات ليكون اللون المهيمن في فضاء المحطة في زمنها الليلي، عوض اللون الأسود سيحيلنا على دلالة خاصة، من شأنها أن تقود القارئ نحو فهم أمثل لمضامين النص الروائي. فاللون الأزرق الليلي –كما هو معلوم– هو أحد تدرجات اللون الأزرق الداكن، والذي يتشكل في الغالب في الليالي المقمرة أو أثناء الإضاءة الكهربائية في الليل، كما هو الشأن في الصورة الغلافية، وهو تشكل له ما يبرره نظرا للدلالة القصدية التي يحوزها

(1) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص142–ص143.

الغلاف، وله ما يعضده بالنظر للإحالات الدلالية التي يمكن أن نجملها أثناء إمعاننا في القيمة السيميائية التي يحوزها اللون الأزرق بمختلف تدرجاته.

تجدر الاشارة إلى أنّ اللون الأزرق عادة ما "يرمز إلى الشوق والليل الطويل الذي ينتظر شروقه والحزن والبعد والسعة"[1]، وهي رمزية تحتمل وجهين متناقضين دلاليا، إذ يمكن أن نستشف منها مدلولي الخير والشر كنبوءة قابلة للتحقق، تستدعيهما نفسية قلقة، متشظية بين التفاؤل والتشاؤم. ويفصّل الناقد كلود عبيد في دلالات التدرج اللوني لهذا اللون، إذ يقول: "الأزرق الفاتح هو الأوهام وأحلام اليقظة، وعندما يغمق، وهذا ما يطابق نزوعه الطبيعي، يصبح طريق الحلم، تترك الفكرة الواعية المكان شيئا فشيئا للفكرة اللاواعية تماماً كما يتحول ضوء النهار قليلاً قليلاً ليصير ضوء الليل، الأزرق الليلي"[2]، فاللون الأزرق الليلي –وفق هذه الإحالات– هو فضاء بحدّ ذاته، فهو فضاء الحلم الذي تحقق فيه الذات تطلعاتها وآمالها التي خابت في الواقع، وهو تفسير قد يتطابق مع الأفكار السلبية التي يطرحها المتن الروائي، والمستقاة من الواقع المصري، والتي لا تزيد الفضاء إلا تصدعا وهشاشة، لذلك فإن اختيار اللون الأزرق الليلي، هو اختيار مقصود ومبرر، فهو لون يستدعي ثنائية الواقع/الحلم، لتكون أحد أهم الوحدات الدلالية التي تفسر قصدية الغلاف. وبالعودة إلى المتن الروائي فسنجد أن هذه الثنائية تتقاطع مع لحظات الاحباط التي تعانيها الشخصيات في الواقع، ومحاولاتها العبثية في الفكاك من فخاخه وتحقيق الذات دون جدى. وهنا يصبح طريق الحلم بتغيير الواقع أو الهروب منه السبيل الوحيد الذي تحقق فيه ذاتها.

ويحضر اللون الأبيض كثاني الألوان على صفحة الغلاف، والذي نجده في التشكيل الكتابي وفي عنصر الإضاءة، وهو عادة ما "يرمز إلى الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار"[3]. تأتي هذه الرمزية في ظل الحضور الضئيل لهذا اللون؛ مقارنة مع الهيمنة الواضحة للون الأزرق الليلي، ليعزز لنا فكرة الحلم كفضاء بديل للواقع، أين يمكن للذات أن تنفتح على عالم خيالي، يعجّ بمختلف القيم الإيجابية التي فقدتها في فضاء مصري كان منطق الفوضى والعبثية معادلا موضوعيا فيه. وهو حضور يعكس التناسق الدلالي المتكامل بين الوحدات الأيقونية اللونية، فهذه الدوال البصرية لها القدرة على الإيحاء بذلك التناقض الحاصل في القيم الدلالية التي تميز فضاء الرواية، وعلى الهيمنة الواضحة للقيم السلبية على حساب القيم الإيجابية. فهيمنة اللون الأزرق الداكن قد تحيلنا على دلالة فساد الفضاء وتغلغل قيم الشر فيه، وبالمقابل يأتي تراجع اللون الأبيض وانحصاره في مساحة ضيقة، ليحيلنا على دلالة ضيق

(1) المرجع نفسه، ص143.

(2) كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص82.

(3) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص143.

الحياة وتلاشي قيم الخير فيها، وبالتالي فإن هذا التصادم اللوني سيقودنا إلى ثنائية ضدية أخرى هي ثنائية الشر/الخير، والتي ستتحكم في ديناميكية الفضاء وتمفصلاته الدلالية.

ويأتي تقديم صورة فضاء المحطة بشكله القديم والمتداعي ليحيلنا على دلالة التخلف والتصدع الذي يعانيه الفرد المصري نتيجة الممارسات السلطوية التي تفتقد إلى الكفاءة وروح المسؤولية، والتي أوجدت هذا الواقع المتعفن. وقد تم تقديم الفتاة باعتبارها معطى بصري تشكيلي ضمن المعطيات البصرية الأخرى خادما لقصدية الغلاف، نظرا للقيمة الرمزية التي تحوزها المرأة في الأجناس الأدبية المختلفة، والمتمعن في صورة الغلاف فسيجد جسدا أنثويا مطروح الرأس واقف في المحطة، كأنه ينتظر أحدا ما، فهذا الحضور الذي يشبه ظلا فاقدا للحياة؛ قد يحيل إلى رمزية الوطن المستلب، الذي ينتظر من أبنائه الوطنيين، المخلصين والمحبين له، أن يزرعوا فيه الحياة من جديد.

ب. علاقة الفضاء بالعنوان:

"يشكل العنوان علامة سيميائية، يشع بإضاءات النص، ويؤلف كينونة تتغلغل بالدلالات، يوجه المتلقي إلى استكناه مضامين النص، وفك شفرات محمولاته الدلالية، منطلقا من أيديولوجية وجوده الخارجية، المطلة على بناء النص، وهو ما يحدّد النص ويعرّفه، فالقارئ في وضعيته السلبي والإيجابي يجد ضالته في العنوان"[1]. ويعتبر العنوان العتبة التي يلج منها القارئ إلى داخل العمل الروائي، "فهو أول رسالة يواجهها القارئ ليكون المنظم المركزي لكافة عمليات التلقي التالية، كما أنه يتيح إمكانيات التأويل الذي ينبني على ثقافة المتلقي"[2]، ليكون بذلك نصا موازيا يساهم في تحديد هوية هذا العمل الأدبي، وبهذا فالعنوان يُعدّ مفتاحا من مفاتيح القراءة التي لا يجوز إغفالها أثناء القراءة والتأويل.

من هذا المنطلق؛ فلا ضير أن نعدّ العنوان البؤرة التي تحدد وتوجه المسار الدلالي المتعلق بالبنية السردية لأي رواية، بدءا بالشخصية، ومرورا بالزمن، وانتهاء بالفضاء. ولما كان الفضاء هو العنصر المقصود ربطه بالعنوان، فقد كان لزاما علينا أن نوضح هذه العلاقة، وذلك من أجل حصر كل الدلالات المنبثقة من هذا الترابط، والتي تكفل للمتلقي عدم الوقوع في التأويل الخاطئ الذي يُؤَدي به إلى الابتعاد عن المضمون الذي ينهض به العمل الروائي.

وبالعودة إلى رواية ((أنا عشقت))؛ فإننا نجد لعنوانها طاقة سيميائية مشحونة بمختلف الدلالات، لا يمكن إدراكها إلا عندما ننتهي من قراءة الرواية كاملة، لهذا فالعنوان ليس مجرد عبارة موضوعة على صفحة الغلاف؛ بل هو

(1) منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح ، ص26.

(2) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، ص22.

عبارة شعرية وبلاغية مدروسة بدقة عالية مستوحاة من المتن الروائي، حيث لا يمكن تلمّس عمقها الدلالي إلاّ عند ربطها بالعناصر السردية وضمنها عنصر الفضاء.

يبدو العنوان ((أنا عشقت)) من خلال سياقه النحوي، عبارة عن مبتدأ وخبر، فهو عبارة مشكَّلة من ضمير المتكلم (أنا) الدال على المبتدأ، إضافة إلى فعل العشق المقرون بتاء الفاعل (عشقت) واللذان يشكلان معا جملة فعلية في محل رفع خبر للمبتدأ. والنظر إلى العبارة ككل في مدلولها المعجمي يوحي بأنّ ذاتا من الذوات وقعت في العشق. فالدال (أنا) يحمل مدلول إحدى شخصيات الرواية. ولإيضاح الرؤية أكثر، نشير إلى أن العشق هو "فرط الحب، وقيل، هو عُجْب المحب بالمحبوب يكون في عَفافِ الحُبّ ودَعارته"[1]، فالعشق هو أحد مراتب الحب التي تنشأ بصفة مفرطة بين طرفين متحابّين، أو من طرف واحد، حيث يبذل الطرف المحب عصارة وُجده ضمن علاقة العشق هذه، قد تصل به حد الإجهاد أو ربما الهلاك في بعض الأحيان. وبالعودة إلى نص الرواية، فإننا نجد –حسب سياق نص الرواية– دال العشق يحتمل المدلولين السابقين له، فهناك من الشخصيات من كان عشقها عفيفا، ومنها ما كان عشقها يتجاوز ذلك إلى المدلول الجنسي.

نلاحظ ونحن نبحث في علاقة العنوان بالفضاء، أن البنية التركيبية للعنوان خالية من أية صفة فضائية، وهو ما يجعل القارئ يطرح تساؤلا حول إمكانية تحقق هذه العلاقة كآلية سيميائية لإنتاج الدلالة. وعليه فقد كان لزاما عليه أن يلجأ إلى طرق استقرائية توضح وتفسر هذه العلاقة، من خلال خلخلة البنية التركيبية وإعادة بنائها بما يخدم عملية القراءة، وذلك في حدود المنطق السيميائي. وبالرجوع إلى البنية التركيبية سنجد أن فعل العشق يتطلب فضاء مؤطِّرا له، فالعاشق لا يمكن أن يمارس عشقه إلا في فضاء، وسواء كان عشقه للذوات/الشخصيات أو لأماكن بعينها، فبدون الفضاء لا كينونة ولا وجود لثيمة العشق، ومن هنا تستمد علاقة العنوان بالفضاء مشروعيتها في ظل الاستقراء الدلالي الذي من شأنه أن يتغلغل في ثنايا النص من أجل تلمّس عمقه الدلالي .

إنّ الاكتفاء بالدلالة في سياقها المعجمي، يجعل من العنوان مجرد عبارة يسودها العقم الدلالي، بل ويجعله في معزل عن المضمون الذي ينهض به العمل الروائي ككل، لذلك فإنّ القارئ أو المتلقي الذكي لا يكتفي بهذا التأويل السطحي الساذج الذي لا يُؤتي أكله، بل "هو الذي يخلق المعنى من خلال تفاعله مع بنيات النص السطحية والعميقة. إننا بقدر ما نرتبط بالنص بقدر ما يزداد المعنى في التبلور والكثافة على مستويات معرفية متعددة"[2].

(1) ابن منظور: لسان العرب، المجلد 10، دار صادر، بيروت، ص251.

(2) مليكة دحامنية، القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، الجزائر، سنة 2008، ص132.

قبل أن نربط العنوان بنص الرواية، وبعد أن وضحنا مشروعية العلاقة بين العنوان والفضاء، نلاحظ أن هذه العلاقة تؤول إلى فرضيتين، إما أن الذوات والشخصيات عاشقة لفضائها، أو أنّ الفضاء يكون مؤطِّرا لعلاقة العاشق بمعشوقته. ومن خلال بحثنا في ثنايا النص الروائي، سنلحظ بأن الشخصيات ترتبط بفضاءاتها وفق علاقة سلبية، تفوح منها رائحة الكراهية، وعليه فإنّ الفرضية الأولى تصير لاغية، على عكس الفرضية الثانية التي نصادف فيها عددا معتبرا من النماذج، والتي يكون فيها الفضاء مؤطِّرا لعلاقة العشق، حيث أن الشخصيات بإمكانها أن تعشق وتجسد مختلف الأفعال والانفعالات تجاه معشوقها.

تبدأ شفرة العنوان في التكشف شيئا فشيئا عند تغلغلنا في محتوى الرواية، من خلال بعض التلميحات، وأول ملمح يساعدنا في ذلك ما جاء في فاتحة الرواية (الاقتباس)، وهو مقطع مأخوذ من أغنية للشيخ سيد درويش ومن كلمات يونس القاضي، حيث جاء فيه:

((آه..أنا عشقت وشفت غيري كتير عشق

عمري ما شفت المر إلا في هواك))[1]

تفصح الدلالة المعجمية لهذا المقطع عن ثيمة العشق التي تؤسس لعلاقة نوضحها وفق الشكل الآتي:

العاشق .....←..... المعشوق

علاقة العشق

(الشكل 09 يوضح تذبذب العلاقة بين العاشق والمعشوق)

يبدو أنّ الذات العاشقة ترتبط بمعشوقها وفق علاقة يسودها الإحساس بالانكسار والألم ومرارة الحياة، ففي هذا المقطع تقترن دلالة المعاناة والمكابدة بلفظة العشق، فتكسبها بعد روحيا ساميا يتجسد فيه استعذاب الوقائع السلبية والصبر على تبعاتها مهما تفاقمت الظروف، وعلى إثر ذلك، تكتسي العلاقة طابع التناقض، خصوصا وأنها تجمع بين المتناقضات، بين المرارة والحلاوة، وبين الشقاوة والسعادة. إن هذه الأحاسيس، في مجملها، وإن كانت غير متبادلة أو من طرف واحد، فإنّ تذوقها أو تجرعها يمثل حلم كل ذاتٍ عاشقة، على اعتبار أنّ هذه الذات تكون مهيأة نفسيا وجسديا لتحّمل تبعات فعل العشق وتراكماته، فتندفع في سبيل معشوقها محاولة امتلاك زمام المبادرة، فتفعل وتنفعل، وتتكلم وتضحي، وتغامر دون مبالاة للمخاطر أو لما هو آت، وذلك في فضاء لا يتيح مثل هذه الممارسات، إنها باختصار وقوف وتحد أمام المجهول أو هذا العالم المظلم في سبيل المحافظة على هذا الرابط النبيل (العشق)، الذي يعد المتنفس الوحيد الذي تحيا فيه الشخصية العاشقة.

(1) الرواية، ص07.

لا شك أنّ هذه الأفعال والانفعالات لا تخرج عن نطاق فضاء له تأثيره الفاعل على طرفي معادلة العشق، فللفضاء القدرة على احتواء هذه الأحاسيس وتبديدها، عن طريق إخضاعها لطبيعته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي بنيَ عليها والمليئة بالحواجز والعراقيل، فيغمر صاحبها بالأسى والحيرة والخوف، خاصة إذا ما علمنا أنّ هذا الفضاء هو المدينة بكل تناقضاتها وثقلها الثقافي الذي لا يتماشى مع ثقافة القادم إليها، والذي يعتبرها بمثابة العدو الذي يتربص به أينما حل، ومن ثمّ تصير ثيمة العشق تحت وطأة المدينة، وما قصص العشق الخائبة، والعشق الأحمق الذي يميز بعض الشخصيات الساذجة، إلا محصلة لهذه المدينة القاسية من خلال شكلها الواسع وثقافتها المختلفة المتعالية، ونظرتها الدونية المجحفة، وإيقاعها المتسارع الذي لا يرحم البسطاء والغرباء من الناس، فهي لا تنتظر هذه الشخصيات ولا تأخذ بأيديهم، وإنما تنظر إليهم بأعين بغيضة ومتشفية ومخيفة، ولا تقدم لهم الحلول، بقدر ما تحاصرهم وتزيد من أزمتهم، خصوصا أزمة العشق هذه، التي دفعت فيها الشخصيات كرامتها وشرفها وحتى حياتها عربونا لعشق قُبِر قبل أن يصدح بأشعاره، وقبل أن ينطق بشهادته في غرف المدينة المغلقة وحواريها الضيقة، وفي غياهب سجونها ومقابرها وصحرائها.

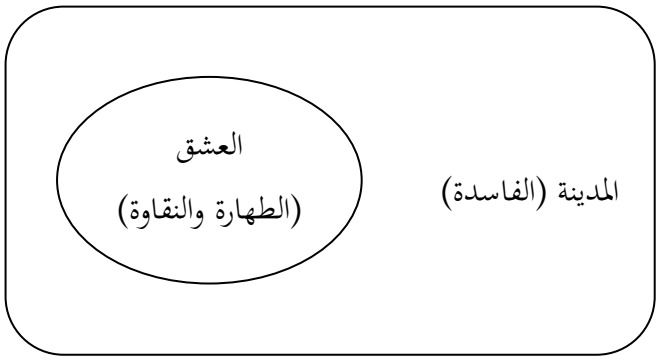
تفرض ثيمة العشق منذ الوهلة الأولى منطقها في عملية السرد وبلورة الأحداث، من خلال أثرها الفاعل على نفسية الشخوص، حيث يبرز لنا السارد الوظيفة التأثيرية للعشق في رسم ملامح مغايرة لفضاء البلدة المتهالك والمنتكس، وسكانها العابسين والمتعبين، ليقودنا لوجهة نظر مفادها أن العشق بإمكانه أن يؤثر في الفضاء تأثيرا إيجابيا من خلال الدفع بعجلة الحياة، والتخلص من شبح المعاناة، والتحرر من مأساوية الواقع الذي ينخر فضاء البلدة. وهنا يستوقفنا مقطع سردي مفصلي للبطل (علي) الذي يشير فيه إلى دور الحب في التأثير الإيجابي على الحياة البشرية ((أنا أؤمن بقوة الحبّ.. رأيتُ ذلك في عديد من حالات الأمراض المستعصية، قليل من الحب يطيل العمر ويخفّف من حدّة الألم))[1]، فالحب بمثابة الدواء الذي يغير أحوال الناس المتعبة، ويعيد إليهم الابتسامة المفقودة في هذه البلدة الصغيرة.

وتؤدي ثيمة العشق دور المخلص للسكان –ولو مؤقتا– من شبح الموت الذي يسيطر على أرجاء البلدة، حيث تمنحها جرعة من الحياة بين الفينة والأخرى، ففي خضم الجمود الذي يسود فضاء مصر الرحب، من مدن وأحياء وحواري، والواقع المرير الذي يطبع الحياة فيها، وأمام المشاعر المتناقضة المحبِطة التي يتخبط فيها ساكنوها، والوقائع السلبية المتكررة بنفس الطريقة، يصور لنا الراوي العليم مشهدا سحريا في فضاء البلدة، يرصد فيها تلك اللحظات الرومانسية التي تزيدها بهجة وحيوية، برغم الكآبة التي تطغى عليها في سائر الأيام والأشهر والسنوات.

(1) الرواية، ص114.

حيث يقدمها لنا كأنها جسد إنسان، وأن المصنع الذي فيها بمثابة القلب الذي تدب فيه الحياة كلما تغلغلت داخله أنغام الرومانسية الناجمة عن تصادف ورديتي الليل والنهار في نقطة تقاطع ما بين الرجال الخارجين والنساء الداخلات، فتسري في هذا الجسد دفقة من الحياة تبلغ جميع أركانه ومفاصله المشلولة، يقول الراوي: ((يتحول الأمر إلى رقصة متداخلة الخطى، تنبعث موسيقاها من همهمات الإعجاب والتحيات المضغوطة وصيحات الاعتراض والضحكات الخجولة والاحتكاكات العفوية والابتسامات المتواطئة والوعود المغطاة، يصبح الجو فجأة وكأنه خال من الأكسجين، كل ما فيه من ذرات قد تشبعت بنبضات الرغبة...في تلك اللحظات الحميمية كان تعب الليل وضآلة الأجر وهموم الديون وكآبة العيش وتأخر سن الزواج ومخاوف الفصل التعسفي والتوق إلى عمل آخر في مدينة أقل شقاء، كل هذه الأشياء تذوب وسط هذه الدوامات الراقصة))[1]. وهي إشارة قوية من الراوي على أن العشق بإمكانه أن يخلص الناس من مأساوية الفضاء وقبحه، وأن ينسيهم مرارة العيش فيه.

ضمن هذه الرؤية تسعى شخصيات الرواية إلى بناء عالمها الخاص بها، هروبا من متاعب الحياة، والقيود المجتمعية، وقد أتاح لنا البطل (علي) التعرف على قصص عشقهم المأساوية التي عرفت تطورات وتحولات درامية، وذلك أثناء تغلغله في فضاء الرواية، وقد أدت تركيبة الفضاء وثقافته دورا كبيرا في وأد هذه القصص أو انزياحها عن مضمونها السامي العفيف وانحدارها إلى المستوي الجنسي، ولنا في الشكل الآتي ما يوضح ذلك:



(الشكل 10 يوضح هيمنة الفضاء الفاسد في مقابل انحسار مجال تحقق ثيمة العشق كفعل فاضل)

واستنادا إلى هذه الشكل فإنّ المساحة التي تأخذها ثيمة العشق –بكل ما تحمله من قيم سامية– سرعان ما تضيق وتتآكل وتتلاشى، وقد تكتسب مدلول العهر والدناءة، أمام فضاء المدينة الفاسدة والمدنسة التي تؤدي وظيفة التلويث، على اعتبار أنّ فضاء المدينة ينهض على واقع ديستوبي متعفن في جميع مستوياته (الاجتماعية، الاقتصادية، والثقافية)، حيث يسيطر على أرجائها ويُخضِع كلّ الممارسات فيها إلى منطقه الخاص. ومن ثمّ تترك ثيمة العشق أثرا سلبيا على نفسية العاشقين، حيث تصبح كالتهمة التي تلفق ضد كل ذاتٍ عاشقة، يكون فيها القاضي هو فضاء

(1) الرواية ، ص ص12-13.

المدينة بكل ما يحمله من قيم الدناءة. وبالرجوع إلى شخصيات الرواية، فإننا نلمح ذلك المآل القاسي الذي انتهت إليه، والذي يحمل في طياته مختلف تجاربها الخائبة والمريرة مع العشق، كان السبب فيها هو الفضاء المديني المتسلط الذي لا يعترف بالعلاقات إلا في إطار من الانتهازية والمكر والخداع وكل ما من شأنه أن يزرع بؤر التصدع والانحلال في الواقع المعيش.

مع توالي القراءة، تبدأ دلالة العنوان في التكشف والتحدد، ويزداد القارئ يقينا أن بنيته التركيبية لم تبنى من فراغ، وإنما استمدت كينونتها من سياق الأحداث والمواقف الناجمة عن تجارب العشق التي احتضنتها أفضية الرواية بواقعها المتسلط، ونستطيع القول أن العشق (الإفراط في الحب) في إثبات وجوده ضمن ثقافة الفضاء الفاسد هو ما يشكل إحدى اللبنات الأساسية في بناء الرواية. فجلّ الشخصيات الساردة باحت بقصص عشقها وبالظروف القاهرة التي لحقت بها في مسارها الصوري المليء بالأحداث الدرامية، والذي عرفت فيه الشخصية تحولا على المستوى العاطفي مسّ كرامتها وشرفها وقيمها الإنسانية، وجعلها تعيش في دوامة من الجراح التي لا تندمل بتقادم الزمن.

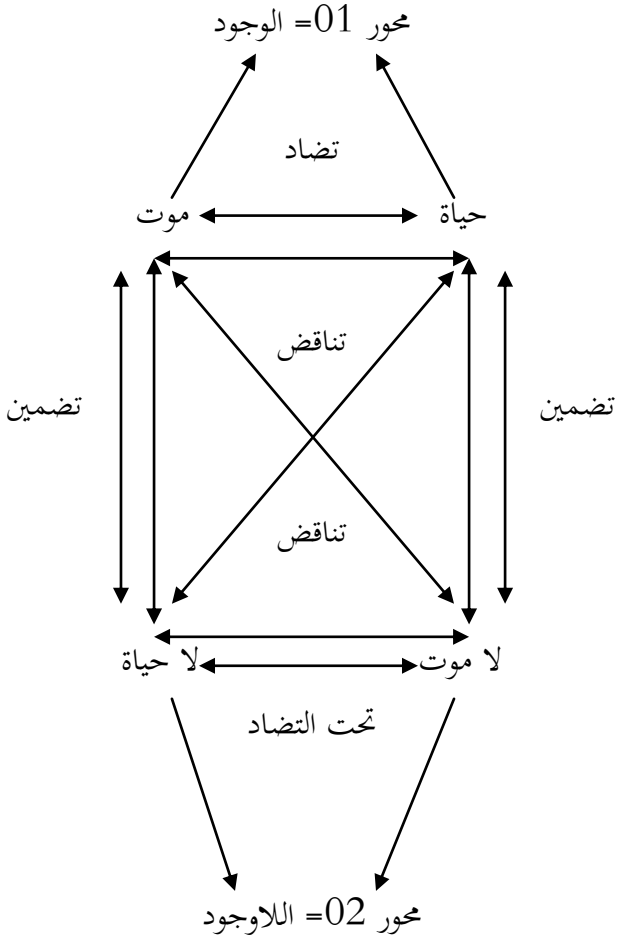
إنّ هذه الحالات المأساوية تبرّر –في مجملها– عنوان الرواية وعلاقته الوطيدة بالفضاء، فجل الشخصيات كانت عاشقة، غير أنها كانت تفتقد إلى فضاء مناسب ينبض بالحياة والحب والسلام، ونخصّ بالذكر هنا فضاء القاهرة الذي لا يعترف إلا بالصراعات اللامتناهية، ومنطق القوي يأكل الضعيف، وأنه لا مكان للشخصيات البسيطة وحياتها الهشة والتافهة، وهنا نستحضر المقطع السردي الذي خصه (أكرم البدري) –بصفته شخصية ثانوية– للبطل (علي): ((ولكن القاهرة ليست مكانا للسذج ولا لذوي النوايا الطيبة، إنها مدينة يتصارع فيها الجميع من مطلع الشمس حتى غروبها، ويعبق جوها بغبار النفوس الضائعة، لا مكان فيها للأوهام أو للجري وراء السراب))[1]، فثيمة العشق هنا لا تعدو كونها سراب، وقد كان السعي وراءها سببا في حالة اليأس والضياع التي مست جميع الشخصيات وجعلت جلهم يستشعرون الموت –بمختلف تشظياته الدلالية– بعدما كانت قلوبهم تنبض بالمحبة والأمل.

يفرض المربع السيميائي* (Carré Sémiotique) منطقه في تحديد البنية الأولية لدلالة العنوان وفق ارتباطه بالفضاء الروائي، على اعتبار أن العنوان –بعد عملية التفكيك وإعادة البناء– أضحى يحوز على محاور قائمة على ثنائيات ضدية، فبعد أن تتبعنا وظيفة العشق ضمن إطار الرواية، وجدنا العنوان (أنا عشقت) هو عبارة عن جملة تختزل مضمون النص الروائي، وهي في الحقيقة تحيل على أنّ ((الشخصيات أرادت أن تكون عاشقة لتلتمس لنفسها حياة هنيئة في ظل جمود الفضاء وفساده)). وهنا يتضح للقارئ بعض الوحدات الدلالية الصغرى (Les unité

(1) الرواية، ص293.

* ويمثل المربع السيميائي العلاقات الأساسية التي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي، يساعدنا المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات قصد إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء. قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص23.

(minimales de la signification المتضادة، هي: العشق/الحياة/الجمود/الفساد، لتقودنا هذه الأنساق إلى جدلية الحياة/الموت، التي نوضحها وفق المربع السيميائي التالي:



(الشكل 11 المربع السيميائي الذي يمفصل العلاقة بين العنوان والفضاء في الرواية)

يكشف المربع السيميائي عن جدلية (الحياة ≠ الموت)، فدال العشق يحمل مدلول الحياة، ودال الجمود ودال الفساد اللذان يميزان الفضاء يحملان مدلول الموت. كما أنه يكشف على المحاور والعلاقات التالية:

على مستوى المحور الدلالي (Axe sémantique):

- محور الوجود ويضم دلالتي الحياة (العشق) والموت (جمود، فساد).
- محور اللاوجود ويضم دلالتي لا موت (لا جمود، لا فساد) و لا حياة (لا عشق).

على مستوى العلاقات:

- علاقة تضاد: بين دلالتي الحياة (العشق) والموت (الجمود، الفساد).
- علاقة تحت تضاد: بين دلالتي لا موت (لا جمود، لا فساد) ولا حياة (لا عشق).
- علاقة تضمين: بين دلالتي الحياة (العشق) ولا موت (لا جمود، لا فساد).
- علاقة تضمين: بين دلالتي الموت (الجمود، الفساد) ولا حياة (لا عشق).
- علاقة تناقض: بين دلالتي الحياة (العشق) ولا حياة (لا عشق).
- علاقة تناقض: بين دلالتي الموت (الجمود، الفساد) ولا موت (لا جمود، لا فساد).

يكشف المربع السيميائي عن سعي الشخصيات العاشقة إلى إثبات وجودها في الفضاء الذي يشله الجمود وينخر بنيته الفساد الذي عمّ أرجاءه، ونقصد بالفساد هنا؛ كل الدلالات المتشظية عنه سواء الأخلاقي أو الديني أو الاجتماعي...، وقد تجلى لنا من خلال هذه القراءة معاناة الشخصيات هذه من ثقافة الفضاء الفاسدة التي تقوم على الإقصاء ونبذ كل ما هو جميل في الحياة، وذلك أثناء اختراقها أفضية غير مألوفة حاضنة للفساد، وقد حاولَت حينها الحفاظ على براءتها وشرفها وكرامتها أو تغيير حالها إلى الأحسن، باعتبار أنها شخصيات خيرة مليئة بحب التضحية والوفاء وعاشقة للحرية والسلام، ولكن هذه القيم السامية ستصطدم لا محالة بفضاء ينبذ مثل هذه القيم ويحاربها بكل الطرق. وقد تجلى لنا كيف أن هذه الشخصيات العاشقة أصبحت ضائعة ومستلبة في متاهة الفضاء، سواء في بلدة البطل أو في مدينة القاهرة، وقد نتج عن صراعها داخل هذه الأفضية أن فقدت بعضا من روحها، وأضحت كيانات مقصية ومهزومة، فاقدة الرغبة في الحياة.

2- علاقة الفضاء بالشخصية:

تمثل الشخصية (PERSONNAGE) بنية من البنى التخييلية التي تضطلع بها الرواية، وهي بذلك ليست كيانا واقعيا مثل الأشخاص الحقيقيين، وإنما هي كيان وظائفي متخيل لا يتحقق وجوده إلا من خلال النص الروائي. الشخصية عنصر سردي تفاعلي، بدونها تتوقف عجلة السرد عن الدوران، خصوصا بعد أن تغيرت نظرة الروائيين لها، فأخذت زمام المبادرة في التسريد إن سردا، وإن وصفا، وإن حوارا، إضافة إلى حرية الفكر واستقلالية الارادة، فهي التي تختار مسارها الصوري بعيدة عن إديولوجية الروائي. فالشخصية "هي كلّ مُشارِك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءًا من الوصف. الشخصة عنصر مصنوع، مخترع، ككلّ عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها. ليست الشخصية شخصًا، ولا وجود لها خارج عالم الرواية"[1].

وفي هذا السياق فقد لاقت إسهامات فيليب هامون حول مفهوم الشخصية قبولا معتبرا لدى الكثير من الدارسين، وذلك حينما عكف على إيجاد قانون سيميولوجي يحكم الشخصيات، مرتكزا في ذلك على مختلف الطروحات السابقة للبنيويين والسيميائيين، حيث نظر إلى الشخصية "باعتبارها علامة، يَصْدق عليها ما يصدق على العلامات"[2]، كما أنّ الشخصية عنده كيان غير جاهز دلاليا بشكل قبلي، وأن حضورها الدلالي يبدأ تدريجيا عند وضعها في العالم الروائي، فهي "لا يُنْظَرُ إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلاّ على أنها بمثابة دليل (Singe) له وجهان أحدهما دال (Signifiant)، والآخر مدلول (Signifié)، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفاً، ولكنها تُحَوَّل إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جَاهِزٌ من قبل، باستثناء الحالة التي يكُونُ فيها منزاحاً عن مَعْنَاهُ الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي مثلا"[3]. "ويعد هذا التصور الجديد للشخصية، وللعلامة في الوقت ذاته، انزياحا كليا عن كل المقاربات التقليدية التي لم تتعامل مع هذه المقولات إلا من زاوية نظر سيكولوجية أو اجتماعية، أو تعاملت معها في الكثير من الأحيان استنادا إلى رؤية ساذجة لا تميز عادة بين كائنات محكوم عليها أن تعيش في الورق وحده، وبين كائنات فانية من لحم ودم"[4].

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي-إنكليزي-فرنسي)، دار النهار للنشر- لبنان، ط1، 2002، ص114.
(2) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة، سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، سنة 2013،ص12.
(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص51.
(4) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص13.

الشخصية مكون مساهم في البناء الروائي، وأهميته لا تقل عن المكونات السردية الأخرى، بل إنّ في بعض من الأحيان تمتاز عنها إلى درجة يصبح فيها العنصر المحوري الذي ترتكز عليه عملية البناء هذه، ولعل هذا الامتياز راجع في كون الشخصية "واسطة العقد بين جميع المشكّلات السردية؛ حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار (..)، وهي التي تصف معظم المناظر (..) التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب (..) وهي التي تعمر المكان، وهي التي تملأ الوجود صياحا وضجيجا، وحركة وعجيج. وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا"[1].

يشكل الفضاء دعامة أساسية ترتكز عليها الشخصية في الرواية الجديدة، حيث لم يعد مجرد ديكور تزييني، وإنما أضحى فضاء يستوعب الوجود الإنساني وضمنه الشخصيات، فالفضاء والشخصية تجمع بينهما علاقة تأثير وتأثر. يصل تأثير الفضاء في الشخصية، إلى حد التحكم في مصيرها وسلوكها ونظرتها للحياة، وفي هذا تأكيد على العلاقة الوثيقة التي تميز الفضاء في ارتباطه بالشخصيات، فهو يمثل "مدخلا لوصفها وفهمها وصولا إلى قيامه بدور عدواني، أو ودي حيث يرتفع مؤشر قيمته، لينزاح عن أن يكون مجرد خلفية في النص الروائي، وإنما ليصبح كيانا قائما بذاته يتخذ من الشخصية مواقف متعددة تتراوح بين التحدي والعدوانية، والتصالح والمصاحبة فيصير ((فضاء شخصية)) أو ذاتا يبتعد عن أن يكون إطارا للشخصية"[2].

وبقدر ما يؤثر الفضاء في الشخصية، بقدر ما يتأثر بها، فقد "تفرض سلطتها على هذا المكان فيتمظهر من خلال وجهة نظرها ورؤيتها الخاصة، لأن تموضع الذات، أو الشخصية في مكان معين لا يكون مجانيا في المحكي الروائي، وإنما نستطيع أن نستخلص من خلاله القدرات الرمزية التي يحملها"[3]، فرغم أنّ الفضاء يمتلك نظاما سيميائيا يزخر بمختلف الدلالات الكامنة فيه، إلا أن هذه الدلالات لا تتأتى أو تتحدد إلا بنظرة الشخصيات نحوه.

تتعدد صور حضور الشخصيات بحسب البناء الفني للرواية، فلكل رواية تقنياتها الخاصة ومواضيعها المستثارة، التي تتطلب شخصيات قادرة على تأدية مهامها الموكلة إليها، فـ "الشخصية دَوْر، والأدوار في الرواية متعدّدة ومختلفة. فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية أو صورية؛ حاضرة أو غائبة؛ متطوّرة (تتغير أوضاعها ومواقفها) أو جامدة؛

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص91.

(2) حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص274.

(3) المرجع نفسه، ص273.

متماسكة (لا تناقض بين صفاتها وأفعالها) أو غير متماسكة؛ مسطحة (صفاتها محدّدة وأفعالها مرسومة أو متوقّعة) أو ممتلئة (مستديرة: متعدّدة الأبعاد، قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكها)"[1].

إنّ ما يهمنا في علاقة الفضاء بالشخصة هو استجلاء الحالات والتحولات الطارئة على الشخصيات، لأن سطوة الفضاء أضحت ظاهرة فنية في الرواية الجديدة، التي أفرزت شخصيات مقزّمة ومستكينة مقارنة مع جبروت الواقع الذي فرض نفسه كمتاهة، تفقد فيها الشخصة قيمتها الفنية، وفي هذا الصدد، يؤكد حسن بحراوي أنّه "بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[2]، حيث يكون هذا التحول في الغالب مقترنا بطبيعة الأفضية ووظيفتها المستخدمة.

وهي رؤية يشترك فيها الباحث (الشريف حبيلة) ويؤكدها حينما صرّح بأنه بإمكان الفضاء "الكشف عن نفسية البطل والمساهمة في نموه وتطوره، وقد يكون سببا في تغير حياته ووجهات نظره، مما يساعدنا على فهم تصرفات الأبطال وقراءة نفسياتهم وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع بيئتهم وأحداثها"[3]. فالفضاء في نظره عامل مهم في تكوين الشخصيات، وفي تحديد مواقفهم من العالم، الذي تتقلب فيه بين حالات وتحولات لا نهائية.

تخضع الشخصيات في رواية ((أنا عشقت)) لبنية الفضاء وتتفاعل معها، "فالأمكنة تغلغلت داخل ذات الشخصيات، وأصبحت فسحات تحتضن مشاعرها وعواطفها وأحاسيسها وحبّها وكرهها، والشخصيات اندمجت وتآلفت وانصهرت بهذه الأماكن أو تنافرت منها، وتمثّل هذه العلاقة التشابك والارتباط ما بين المكان وتأثيراته في نفسية الشخصية، فقد تكون أمكنة فعالة في بناء الشخصية وسلوكيتها، أو تكون أمكنة باهتة ساكنة مقيدة للشخصية، أو قد تكون عاصفة هائجة تعصف بشخصياتها وتضعها في المجهول، ورغم ذلك فهي في علاقة توحد وانسجام مع هذه الشخصيات، تثقلهم بمختلف المشاعر، تبعاً لتغيراتها"[4].

سنخصص علاقة الفضاء بالشخصية أكثر، وسنحاول الاقتصار على دراسة أحوال الشخصيات الساردة وتحولاتها الطارئة داخل البنيات الفضائية الكبرى، كالبلدات والمدن والأفضية الفسيحة التي تغدو فيها الشخصية مجردة نقطة من الكون. فالمتتبع لهذه الرواية سيلحظ بساطة الشخصيات الساردة ومدى عجزها وضعفها عندما تواجه هذه الأفضية بواقعها المتردي ومشاكلها التي لا تنتهي، ولا يكون أمامها سوى التذمر والنقمة، وبالمقابل فإن هذه الأفضية

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص114.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

(3) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، ط1، 2010، ص192.

(4) مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة-دمشق، 2011، ص ص201-202.

لا تعلن عدائيتها إلا على الشخصيات الضعيفة والخيّرة، فالفضاء " في كل الأطوار لا يجيء في صفّ الشخصية الفقيرة البئيسة المعذبة؛ فسواء عليها أكان هذا الحيز ضيقا أم رحبا، مظلما أم مضيئا، فارغا أم ممتلئا؛ فهو في كل الأطوار، كما أسلفنا، يتضافر على الشخصية ليشقيها ويضنيها ويجهدها حتى لا يدع مجالا للرفول في ظلال حيز وديع لطيف يسعد ولا يشقي، ويعطف ولا يقسو"[1]

لا شك أن للفضاء –عند ارتباطه بالشخصيات– تقلباته الطارئة، التي تجعل الشخصية في غير مأمن من تبعاته، فللفضاء القدرة على تغيير حالتها سواء النفسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية، من حال إلى حال، وهو الهاجس النفسي الذي يعطيها مبرر السفر أو الهجرة نحو فضاءات أفضل أمنا، وأكثر ملاءمة للعيش الكريم، كأنما أضحى الفضاء "أرضية زلزالية مضطربة تصدر لسكنتها الفزع فتلفظهم بعيدا، وتنفيهم أشتاتا"[2]. فالشخصية –في سبيل تحقيق طموحاتها وآمالها– قد تنتقل –طواعية أو إكراها– من الفضاء الأصلي إلى فضاء آخر بعيد، وهذا بالرغم من المشقة والصعوبة التي قد تصادفها في فضاء لا تملك منه الخبرة الكافية والمعرفة الدقيقة لمواجهته وتحقيق ذاتها فيه، وهو الحال مع بعض الشخصيات الرئيسية في الرواية، على غرار البطل علي، حسن الرشيدي، عبد المعطي، وذكرى البرعي، والذين استشعروا عدم التلاحم والاتساق مع فضائها وضيق أفقه، الأمر الذي جعلهم يسعون إلى الانتقال إلى فضاء آخر (مدينة القاهرة) ينفتحون عليه، ويبنون فيه حياتهم ويحققون فيه طموحاتهم المرجوة.

لقد أدى هذا الانتقال إلى نمذجة خاصة بالبنيات الفضائية الكبرى، فرغبة الشخصيات في ترك مدنهم وبلداتهم والتوجه صوب مدينة القاهرة؛ أحالنا إلى نوعية العلاقة التي تربطها بهذه الأفضية، فهذه الشخصيات ترتبط بثنائية الفضاء (القريب/البعيد)، وهي ثنائية متضادة أشار إليها لوتمان في أبحاثه حول مكون الفضاء والتي اعتبرها من التقاطبات المكانية التي تؤسس للحكي. لذلك سنحاول توضيح هذه العلاقة وما يعتريها من قوة أو هشاشة.

أ. علاقة الشخصيات بالفضاء القريب:

نقصد بالفضاء القريب هنا تلك الأفضية التي شهدت مولد الشخصيات ونشأتها فيها، وهي في الغالب أفضية حميمية، يرتبط بها الساكن، فيأخذ منها ملامحه الجسدية، وتكوينه النفسي، ويبني من خلالها أفكاره الإيديولوجية ونظرته للعالم. غير أن الفضاء القريب في رواية "أنا عشقت" لم يلتزم بهذا القالب المرجعي، بعد أن قدم كفضاء معادي ومنفّر، ومرفوض من قبل شخصياته، لما له من وقع سلبي على حياتهم وسلوكاتهم، وحتى مستقبلهم، فهو الذي يحدد

(1) عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص105.

(2) محمّد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، أطروحة دكتوراه، ص133.

مصائر الشخصيات وكيفية تواجدها في عالمها الروائي، وهنا نتحدث عن كيانات سلبية تسمى "بالشخصية غير المنجزة. أي شخصية قلقة ومنهارة ومتضعضعة. وبالتالي فهي غير منجزة حدثيا، وغير مستقرة في حياتها"[1].

وإذ ترتبط الشخصيات بفضائها الأصلي المرفوض، فإنها ستبني موقفها من الحياة، عبر مساءلة الذات بحثا عن إجابات تفسّر قلقها الوجودي الذي تتجاذبه ثنائية الكائن/ الممكن، فيطفو ذلك الهمس الداخلي إلى سطح الخطاب السردي مجسدا أقوالها وأفعالها وانفعالاتها الداخلية، عبر استخدام ملفوظات سردية تعبر عن مسارات صورية للحالات والتحولات التي مرت بها على طول المسار السردي للرواية. فالتجلي الخطابي حسب ما سبق هو محصلة لمجموعة من العلاقات، ومختلف التمفصلات الدلالية التي تنتظم في البنية العميقة وفق وحدات سيميائية دالة، وهو ما سنسعى إلى تبيانه عند التطرق لعلاقة الشخصية بالفضاء عموما.

وبداية، تشير المعطيات السردية أن التمفصل الدلالي الذي تتأسس عليه علاقة الشخصية بالفضاء القريب؛ تفرزه الوحدات السيميائية الدالة على الاحباط والمعاناة. وهي تمفصلات تعكس الحالات والتحولات التي مرت بها الشخصيات في تفاعلها مع هذا الفضاء، والتي نحن بصدد تبيانها، باعتبارها نتاج هذا التفاعل. وفي هذا السياق، فإننا سنلمح نموذجين يحددان نوعية العلاقة بين الشخصية وفضائها القريب، وهي كما يلي:

- **العلاقة الأولى: انفصال جسدي وتنافر قيمي.**

يظهر التنظيم الخطابي ذلك الانفصال المؤقت بين الشخصية علي وفضاء البلدة، الذي تميزه حالة من التذبذب والاضطراب على مستوى مؤشر الألفة والانتماء لهذه الشخصية، فهذه الأخيرة لا تتواصل مع فضائها إلا نادرا بحكم دراستها في كلية الطب، باعتبارها جامعة إقليمية مجاورة. إضافة إلى ذلك، فقد كان تأثير فضاء البلدة على هذه الشخصية واضحا وعميقا، خصوصا على الجانب الجسدي، الأمر الذي أثر كثيرا في تكوينها النفسي، كما في هذا الملفوظ الوصفي ((وكنت أنا من بينهم، طالبا مرتجفا من كلية الطب، يعاني كثيرا من المتاعب في الشتاء لأنه لا يملك الملابس المناسبة، وبخاصة عندما يكون الصباح ماطرا، ونوافذ القطار مكسورة، والمدرجات واسعة وباردة))[2]. فهذا الملفوظ يوضح العلاقة السلبية التي تربط البلدة بالبطل علي، وهي علاقة تكشف عن افلاس وجداني، كما يكشف عن عدم تناغمه وتآلفه معها، فهذه الشخصية المثقفة التي من المفروض أن تلقى الدعم والاهتمام المادي والمعنوي، نجدها تكابد مشقة العيش والسفر، فأبوة الفضاء طاغية على ملامح البلدة، وما قسوة الحياة فيها سوى وجه من أوجه هذه الأبوة. وهو ما جعلها تتمظهر كشخصية سكونية سلبية.

(1) جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، شبكة الألوكة، ط1، 2011، ص151.
(2) الرواية، ص42.

تؤدي معايشة الفضاء إلى ما يسمى بالتجربة الإنسانية، فالشخصية تحمل في دواخلها وعيا مسبقا بتشكلات الفضاء بأبعاده الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والثقافية، ومهما اختلفت التجارب الإنسانية، فإن ما يحدد العلاقة بين الإنسان وفضائه هو ذلك الأثر العميق الذي يخترق النفس ويبقى عالقا في الذاكرة. وبالعودة إلى الشخصية علي، فإننا نجده يحمل وعيا سلبيا مسبقا بطبيعة فضاء البلدة، فيظل معه أينما حل وارتحل، فالأفكار عنده لا تتأسس من المشاهد المكانية الحية، وإنما من الوعي الباطن، حيث نجده يصف البلدة بأنها ((مدينة لا يخلو هواؤها من رائحة النشادر، ولا تكف الأسعار فيها عن الارتفاع، ولا تنخفض أصوات الاحتجاج))[1]، وهي أوصاف سلبية لا تنمي إلا مشاعر الرفض والمقت لهذا الفضاء، فالعفونة التي تسيطر عليه والاضطرابات الاجتماعية والاقتصادية لا تدفع بالحياة فيها إلى الأمام بقدر ما تعمل على زعزعة الأوضاع وقتل كل الآمال والتطلعات فيها، وهو ما يفسر تسليط الشخصية لمشاعر السخط على هذا الفضاء.

ويرتبط حسن الرشيدي بفضاء البلدة وفق علاقة انفصالية، فرغم أنها فضاء رحمي، والذي من المفروض أن يبعث على الدفء والطمأنينة في أيام الطفولة، ويظل عالقا في الذاكرة طول العمر[2]، إلا أنه هنا يشكل له فيضا من الآلام والجراح، فحسن ((لم ينس قط أنها المدينة التي قتلت أباه، وعندما ماتت أمه العجوز، ظلت ورد آخر من يربطه بهذا المكان))[3]. لقد ساهمت البلدة في جعل حسن شخصية قلقلة ومتوترة، فصورة البلدة المتهمة والمدانة لا تفارق مخيلته، وهو ما يبرر عدم التوحد والانسجام معها، فهذه المدينة الصغيرة فقدت اهتمام حسن كليا، إذ لم يعد له مكان فيها، وكل ما يحمله تجاهها هي مشاعر النفور والكراهية، وهو ما يبرر حالات السفر وعدم الاستقرار التي تميزه، حيث يقضي معظم حياته في القاهرة.

- **العلاقة الثانية: اتصال جسدي وتنافر قيمي.**

لقد كان البطل علي مدركا أن هذه البلدة البائسة لن تقدم لسكانها سوى التعاسة والموت، خصوصا بعدما شهدت حادثة تجمد الشخصية (ورد)، أين تلاشت فرص إنقاذ روحها بسبب قلة الإمكانيات وعدم جدواها، ((تبدو في آخر لحظات عمرها، بلا قمر ولا نجوم ولا حبيب يتذكرها ولا أصدقاء يأسون لها ولا رفقة تواسيها ولا أذرع تضمها ولا صوت يهمس لها، روح ضائعة ضلت الطريق إلى مستقرها. في هذه اللحظات المتفردة كنت أشعر فيها أنها تخصني وحدي))[4]. إن إحساس البطل علي بضياع (ورد) واحتمالية موتها، يرجع بالأساس إلى خبرته لهذا الفضاء الباهت،

(1) الرواية، ص64.

(2) ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص16.

(3) الرواية، ص66.

(4) الرواية، ص70.

الذي تغيب فيه روح التضامن والضمير الإنساني، وهو الأمر الذي ساهم في تحريك مشاعره، مما أدى إلى نمو شخصيته ونضجها، وجعلها أكثر استيعابا لمظاهر الحياة فيه، ولذلك نجد البطل يبادر إلى تحمل المسؤولية لإنقاذ (ورد)، فهذه الشخصية الطيبة والخيرة لن ترضى بهذا المآل، وسيكون عليها تدارك مظاهر النقص والافتقار الحاصلة في البلدة عبر التضحية بالنفس، أملا في إيجاد الحلول. والذي يمكن ملاحظته هنا هو التأثير المباشر لفضاء البلدة في هذه الشخصية، التي طرأ عليا تحولا مفاجئا في نمط سلوكها، حيث تحولت من شخصية سكونية مسطحة إلى شخصية نامية ومتحركة.

فالبلدة لا تستأثر إلا مشاعر الكراهية والنفور، وحتى مع الشخصيات الغريبة ك: (عزوز المهرج) الذي كان آملا في أن تبادله البلدة مشاعر الود، فإنه لم يجد فيها سوى النكران والتجاهل والنبذ، ((لم يهتم أحد بي في هذه المدينة كلها إلا حسن؛ الوحيد الذي أدرك أن جراحي صعبة الاندمال، لا يتصور أحد أن خلف ملامحي المطلية بالألوان، وثيابي الكثيرة الرقع يوجد قلب حزين، لم أكن أكثر من مهرج في فرقة جوالة، فقدت جذورها لكثرة ما تعددت الأسفار وتباعدت الطرق. لم أعد أذكر من أين جئت، ولا لأي مكان أحن؟ لا أملك إلاّ خليطا من مشاعر التوق والنبذ والخواء))[1]، ففي هذا المقطع السردي نلمح التأثير النفسي الكبير لفضاء البلدة على نفسية عزوز، فهذه الشخصية لم تصب بالاحباط والكآبة فقط، بل فقدت كل علاقات الاتصال والتواصل الدالة على الانتماء والهوية، وهو ما خلق لديها اغترابا ذاتيا، هذا الاغتراب الذي عادة مايكون " نتيجة لتأثير بعض العوامل الخارجية المتصلة بالمجتمع والبيئة، فعندما تعجز الشخصية عن تحقيق التوازن مع المحيط الخارجي تنطوي على نفسها وتنكفئ لانعدام دواعي الاتصال"[2].

وقد نجم عن هذه العلاقة اضطراب على مستوى الإدراك النفسي للشخصية عزوز، فهذه الشخصية المهرجة، لم تعد ترى البلدة فضاء انتماء، وإنما فضاء اغتراب، حيث لم يتحقق له ذلك الانسجام الذي كان يبحث عنه، والذي كان سيمكنه من الانخراط في نسيجها الاجتماعي والتوحد مع سكانها، ونيل شرف الانتماء والهوية المفقود، حيث يقول في مقطع سردي: ((تحولت شوارع البلدة إلى مصيدة، تقتنص خطواتي، ولا تعطيني إلا المزيد من التشرّد، عملت في مصنع الغزل وفي محالج القطن وفي مصانع الملابس الجاهزة تحت السلم، ولكن كلها كانت تحتاج إلى الخبرة، اشتغلت في كل الأعمال الهامشية، ولم أعمّر في أي واحدة منها))[3]، فبعد أن كان يطمح في تغيير حياته البائسة

(1) الرواية، ص86.

(2) ليندة حفصي، مستويات البناء النصي في: "رائحة الكلاب، حمام الشفق، عواصف جزيرة الطيور وزهور الأزمنة الموحشة"لـ: جيلالي خلاص، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري- قسنطينة، 2009-2010، ص203.

(3) الرواية، ص92.

بالزواج من تلك الفتاة، يتطلع عبرها إلى إبداء قيمته كإنسان ينضح بالمشاعر والقيم النبيلة، ها نحن نجده مطاردا ومنبوذا يعاني ألم التهميش والاقصاء.

يتصل عبد المعطي بفضاء بلدته (الليمان) الفقيرة وفق علاقة يميزها الظلم والإقصاء، فهذه الشخصية مظلومة ومقهورة اجتماعيا، حيث كان يعيش حالة التشرد التي لازمته منذ الولادة بكل ألم ومرارة، والتي زادت حدتها بوفاة أمه، يقول في مقطع سردي: ((لا يوجد أهل يدافعون عني، ولا عزوة أحتمي بها، كنت وحيدا كنبت شيطاني،لي أم وحيدة، من دون أب، لم تقدر على تربيتي فألقت بي في طرقات الله، ألتقط رزقي من أي مصدر))[1]، ورغم أننا نلمس نوعا من التطابق مع فضاء بلدته –على اعتبار أن الفضاء خالق للشخصية– إلا أن هذه الشخصية كانت تتوق إلى الخلاص من حياة الذل هذه بأي طريقة، والعيش في فضاء آخر يضمن كرامة العيش والحياة الهنيئة، والقارئ ضمن هذا السياق يستشعر عدم تلاحم وتناسق عبد المعطي مع هذا الفضاء.

تعتبر الشخصية (سمية يسري) أنموذجا للشخصية المدينية المنفتحة، باعتبارها تسكن في مدينة القاهرة، فهي تتفاعل مع هذا الفضاء المتناقض بكل جوارحها، ((كنت فتاة عادية، فائرة الجسم، أعيش عمري، أكره النكد وأحب حفلات عيد الميلاد والديسكوهات المعتمة، وأيدي الأولاد وهم يضعونها على خصري، وأرقص بالحماسة نفسها التي أهتف بها في المظاهرات، ولكني أحب المظاهرات أكثر، أعيش بكل كياني في لحظة الغضب حين نتجمع وتنطلق حناجرنا بالهتاف، نواجه رجال الأمن المركزي بملابسهم السوداء وخوذهم ودروعهم))[2]

ففي هذا المقطع السردي يبرز دور فضاء المدينة في صقل شخصية سمية وإنمائها، فهذا الفضاء المتناقض جعل منها شخصية ذات أفكار وسلوكات متناقضة. فهناك الشخصية الثائرة التي يشع عقلها بالأفكار المشبعة بقيم التحرر ومجابهة الظلم، والتي تتخذ من الجامعة فضاء لتحقيق العدالة الاجتماعية ومواجهة السلطة الفاسدة، هذا من جهة، وهناك الشخصية المنحرفة التي تطمح إلى تحرير الجسد من مثبطاته العرفية والدينية، إذ تعتبرها مثبطات للحرية يجب اجتيازها، على اعتبار أن الحرية تتيح لها الخروج من قوقعة البيت إلى أفضية أخرى لا تعترف بالعرف الاجتماعي ولا بالتشريع الديني كالديسكوهات من جهة أخرى. من هنا تتجلى فاعلية الفضاء المديني في انفصام الشخصية سمية، حيث يمتد تأثيره المتناقض إلى دواخلها النفسية، فيقودنا إلى معرفة نسبية لطبيعة تشكلها، لذلك سنجد هذه الشخصية "تعاني من تناقضات في تركيبها النفسي تؤدي بها إلى الاستسلام للنزوات والانقياد للرغبات الدفينة وتجعلها، نتيجة لذلك، تفتقد إلى التناسق الضروري لكل شخصية سوية"[3]. والشخصية بفقدانها هذا التناسق؛ فإن

(1) الرواية، ص181.

(2) الرواية، ص233.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص302.

ذلك سيؤدي إلى نشوء علاقة ازدواجية بينها وبين الفضاء، علاقة روحية معلنة تصدح بالأفكار السامية، أين تشهد ساحة الجامعة صداها وتؤطر سلوكاتها، وهناك علاقة جسدية مخفية مكتنزة بالرغبات بين جدران المكتب والشقة، وهو ما أكسابها حالة شعورية مليئة بالاستغراب والتساؤل حول هذا التحول الطارئ في شخصيتها، تقول الذات الساردة ((ولكني كنت مستغربة من نفسي كيف مزجت بين المبدأ الذي أتظاهر من أجله، وبين رغباتي الجنسية))[1].

لقد أدى التقاء سمية بالبطل علي إلى اختلال العلاقة بينها وبين المدينة، فبعد أن لمحنا تحمس هذه الشخصية وانخراطها في مفرزات الفضاء الاجتماعية والأخلاقية بكل كيانها، وتفاعلها معه إيجابا وسلبا، فإننا سنشهد الآن بداية تحولاتها الشعورية مع هذا الفضاء، حيث تقول في مقطع سردي: ((كانت المدينة تبدو غريبة وأنا بصحبته؛ تبدو مزيجا بين الألفة والغرابة، كنت أعرفها أكثر منه، ولكني أعيد اكتشافها من خلاله، أعيد تركيب تفاصيلها الصغيرة من جديد أمام عيني، تمنيت ذات لحظة ألاّ تنتهي رحلتي معه بغتة))[2]، فانسياق سمية وراء رغباتها الجنسية أثر كثيرا على مسارها الصوري في المدينة، والذي لم يكن ليتشكل ويكتمل بهذه الصورة وبهذه الدرامية لو أنها التقت بشخصية صادقة ونقية كالبطل علي، ولكانت شخصية سوية وحياتها صافية وهادئة. لقد أدركت سمية أن رؤية الذات لفضائها مرهون بنوعية العلاقات التي تقيمها مع الذوات الأخرى، لذلك نجدها ترى المدينة مزيجا من الألفة والغرابة، وهي رؤية تؤسس لبداية الاغتراب المديني والنفسي لهذه الشخصية.

دائما ما ينتهي بالشخصية المعروفة ببساطة تكوينها النفسي إلى اليقين بعدم جدوى الوجود، حيث يجد الانسان نفسه ضحية لتلاعبات الواقع، الذي تمتد سطوته إلى حدّ التحكم في مصائره وسلوكاته ومن ثمّ يسمه بمشاعر تعبر عن سوداوية الموقف، فيتنامى بذلك حسه المأساوي، فيلجأ إلى الكشف "عن فداحة وحدته الروحية. وانقطاع الوشائج بينه وبين الأسباب والروابط كافة، ولا يبقى أمامه سوى الانكار التام لكلا الخارج والداخل؛ إذ إن أدنى اعتراف يؤدي حتما إلى خلل في التوازن الحرج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معا"[3].

لم تكن تدرك الشخصية سمية أنّ الانغماس في الحياة النجسة التي يهيئها فضاء مدينة القاهرة؛ قد يشرخ العلاقة بينهما، بحيث تسحب إلى حفر ومتاهات لا يحمد عقباها، ولم تكن تعلم أنّ تلك المسالك والمصبات قد تنقل عدوى النجاسة إلى رحمها الطاهر، ولن تزيدها إلا نزيفا، لذلك سنشهد تحولا دراميا على المستوى النفسي لها، تنتقل بموجبه من شخصية قوية ومتماسكة، إلى أخرى ضعيفة ومحطمة، يجسده هذا الملفوظ الذي يعبّر عن اللحظات العصيبة التي انتابتها بعدما علمت بأنها حامل، ((تركتني وحدي، نهضت في صعوبة، استندت إلى حافة الحوض، رأيت وجهي

(1) الرواية، ص243.

(2) الرواية، ص ص256-257.

(3) إعتدال عثمان، البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب، مجلة فصول، مجلد2، ع2، يناير-فبراير مارس 1982، ص92.

مصفرا، شديد الشحوب، ماتت سمية القديمة، الفتاة التي تقف مستندة إلى حافة الحوض هي مجرد شبح، فتحت حقيبتي وأخرجت علبة البودرة، لم أكن أستخدم أي ((مكياج)) في العادة، ولكني كنت في حاجة إلى وضع أي قناع على وجهي، يكاد الخجل أن يقتلني، وستزداد حدته عندما أعود إلى البيت وأشاهد وجه أمي))[1]، وعلى إثر ذلك ستسعى هذه الشخصية إلى كبح هذا الانهيار النفسي لها، أملا في إبقاء ولو جانبا من شخصيتها السابقة، تداري به هذا التحول الشعوري الطارئ أمام أصدقائها وأهلها، وقد تحقق هذا المسعى بعملية إجهاض تخلصت خلالها من تلك اللوثة التي انتقلت إليها على حين غفلة، وعليه فقد أضحت سمية ذاتا مستلبة في هذا الفضاء المديني.

ويبدو أن علاقة الود والمصالحة بين الشخصية ذكرى البرعي والفضاء القريب، لم تكن بالمتانة التي كانت تأملها، بعد أن تنكرت لها الإسكندرية وأدارت لها ظهرها، حيث تم طردها من العمل، من غير اكتراث لحالتها الاجتماعية القاهرة، وهو الأمر الذي سبب لها أزمة نفسية حادة، خصوصا بعد أن طافت المدينة كاملة من دون أن تضفر بمنصب عمل، ((تحولت الإسكندرية إلى مكان ضيق ومعاد، كل ما فيها من مكاتب وشركات وإدارات مزدحمة بوجوه تحملق فيَّ، يستمعون إليَّ ولا أحد منهم يفهم ما أقول؛ يفهمون معنى أن أبحث عن عمل بيتما هم مستقرون في أماكنهم))[2]

إن احساس الساردة بضيق الاسكندرية وعدائيتها بالرغم من اتساعها ناجم بالأساس من اختناق الشخصية وضيق أفقها، فالشخصية ذكرى لم تعد تقوى على ملازمة هذا الفضاء والعيش في كنف البطالة، لأن الاستمرار فيه هو اغتيال مبكر لحياتها ومستقبلها. وقد كان احساسها هذا نابعا عن كراهية هذه المدينة، التي أضحت فضاء لافظا بالنسبة لها، على الرغم من اتساعها وتعدد المكاتب والشركات فيها، وهو إحساس لا يعبر عن محدودية إطارها الفضائي الذي يحوي حركة الشخصيات، وإنما ليعبر عن حالة الغرق التي تتخبط فيها هذه الشخصية.

في كثير من الأحيان تتحدد طبيعة الفضاء تبعا لأمزجة الشخصيات وأحوالها الشعورية، ويصبح كل ما تراه يتلون بإحساسها الوجداني. وفي هذا السياق؛ فقد أثرت نفسية ذكرى المنهارة –من خلال إحساسها بالغرق– على رؤيتها لبعض الأمكنة والأشياء التي جاءت تنضح بإحساس وجداني عميق يحيل إلى غرق الذات، وإلى موت علاقات الانتماء والتوحد مع فضاء الاسكندرية، كما في هذه المقاطع الوصفية السردية:

- ((تغرق قدمي في الطين، وتوشك بيوت الحي الضيقة الواطئة أن تغرق في الطين أيضا))[3]

(1) الرواية، ص268.
(2) الرواية، ص336.
(3) الرواية، ص328.

- ((أستلقي على فراشي مثل جثة هامدة، تطل عليَّ الصورة، صامة وعاجزة، النوة عاتية عاصفة يا ريس برعي وتوشك أن تغرقني))[1]
- ((امتد البحر أمامم عيني مسجا كمن يترقب غريقا))[2]

تتضافر المقاطع السابقة فيما بينها لتشكل صورة مأساوية لفضاء الساردة الأليف الذي يبدو في آخر مراحله، فالحي الغارق في الأوحال وصورة والدها الغريق التي أضحت تستدعي في مخيلتها لحظة غرق البيت بمن فيه، يعطيان الانطباع أن العيش في هذا الفضاء سيغرقها في أوحاله يوما ما، ولا مناص لها منه إلا بالابتعاد عنه، والرحيل نحو فضاء آخر أقل مأساوية وعدائية، تستطيع فيه أن تعلن عن وجودها بعيدا عن مضايقات زوج أمها وضيق وهشاشة البيت العائلي، على اعتبار أنّ "الإنسان يعلن دائما عن حاجته إلى إقرار وجوده والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات"[3]. وقد تنامت رغبتها في ذلك خصوصا بعدما عايشت اللقاءات الحميمية مع أكرم البدري في أمكنة فاخرة من فضاء الإسكندرية، حيث كانت مضطرة أن تسرق الفساتين من محل الألبسة التي تعمل به من أجل هذه اللقاءات ومن أجل تحقيق المطابقة بينها وبين هذه الأمكنة، وقد شاهدت حينها حياة الترف التي يمكن أن تنعم بها مع أكرم مستقبلا.

يتبين لنا من خلال تتبعنا لأحوال الشخصيات السابقة، أنّ علاقتها بالفضاء القريب علاقة سلبية تتميز بالنفور والكراهية، فجلّ الشخصيات تمتلك الحافز والرغبة في السفر نحو فضاءات أخرى لكي تحقق فيها تطلعاتها وأحلامها، وقد شكل انتقالها هذا ثنائية تقاطبية، هي فضاء (القريب/البعيد)، حيث نلمح أربع تنقلات لشخصيات رئيسية نوضحها حسب الجدول الآتي:

الشخصية	فضاء القريب	فضاء البعيد	الحافز والرغبة	الصفحة
علي	البلدة	القاهرة	– أمل عودة الحياة لجسد (ورد) من جديد إن عاد إليها حبيبها حسن، ((– مستحيل...لا أحد مقطوع عن العالم إلى هذه الدرجة..أحضر لي أي معلومات عنه وسأتصل به بنفسي)). – ضرورة الذهاب إلى القاهرة، والعودة بحسن، كما يقول له (عزوز المهرج)، ((عليك أن تنقذ روح هذه	ص73

(1) الرواية، ص336.

(2) الرواية، ص337.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص53.

			الفتاة الضائعة، اذهب إلى القاهرة وأحضر ((الباشمهندس)) إلى هنا، اذهب إلى مكان عمله في كلية الهندسة، ربما لن تجده في المرة الأولى أو الثانية، ولكنك ستجده حتما، وستعود به، وستساعدك هذه النقود على ذلك)).	ص104
عبد المعطي	بلدة الليمان	القاهرة	– حالة العزلة التي يعيشها السارد في فضاء بلدته، ((كنت وحيدا كنبت شيطاني، لي أم وحيدة، من دون أب، لم تقدر على تربيتي فألقت بي في طرقات الله، ألتقط رزقي من أي مصدر)). – نتيجة لذلك يقرر السفر، ((لم يعد هناك ما يربطني بهذه البلدة التعيسة فقررت أن أغادرها، وهكذا ركبت القطار ذات صباح وجئت إلى القاهرة؛ مدينة الغرباء والمحتاجين)).	ص181 ص182
ذكرى البرعي	الإسكندرية	القاهرة	– الظروف القاهرة في البيت، ((أمي والمحروس زوج أمي في انتظاري، لم تكن الجدران ضيقة فقط، ولكن زوج أمي جعل الدنيا من حولي خانقة)). – الحالة النفسية السيئة لهذه الشخصية، بعد أن طردت من العمل، ((تحولت الإسكندرية إلى مكان ضيق ومعاد)). – البحث عن منزل خاص في فضاء القاهرة،((كان يجب أن يكون لي مكاني الخاص)). – الشقة التي وعدها إياها (أكرم البدري) في القاهرة، ((لا يوجد ما يربطك بهذه المدينة التعيسة، في القاهرة حيث لا يعرفك أحد، ستكون لك شقتك الخاصة، وحياتك الخاصة أيضا)).	ص328 ص336 ص328 ص334

حسن الرشيدي	البلدة	القاهرة	– ذهب إلى القاهرة بصفته يعمل معيدا بكلية الهندسة.	

(الجدول أ يوضح الحوافز والرغبات التي ساهمت في انتقال الشخصيات من الفضاء القريب إلى الفضاء البعيد)

يطالعنا الجدول بمختلف تنقلات الشخصيات الطارئة في المحكي الروائي، والتي ساهمت بشكل مباشر في اتساع الرقعة المكانية، وذلك عبر اختراق الشخصيات لفضاء مدينة القاهرة، الذي تتأسس عليه العملية السردية بشكل كبير. كما يلمح القارئ تعدد الأفضية القريبة التي تمثلت في ثلاث أفضية متباعدة هي بلدة البطل ، وبلدة الليمان، وحي غيط العنب بالإسكندرية، وقد كانت تركيبتها المكانية وظائفية بالدرجة الأولى، إذ كانت أفضية معيقة وضاغطة وطاردة للشخصيات، على اعتبار أن الفضاء يشتغل في كثير من الأحيان كعامل من العوامل، شأنه في ذلك شأن الشخصيات، "فنجده مرة معارضا وعدوانيا ومؤذيا لها، وأخرى مساعدا وواديا ويحقق الأمان، وتحس فيه بتحقيق ذاتها"[1].

وقد ساهمت ثقافة الفضاء القريب وإمكاناته الاقتصادية وعلاقاته الاجتماعية في خلق شخصيات كارهة له، فكل الشخصيات ترتبط به ارتباطا سلبيا بسبب طبيعته الضاغطة، التي تزرع في نفسيتها حالة اليأس والعجز وتنمي فيها حب السفر والمغادرة نحو فضاءات بعيدة (مدينة القاهرة)، والتي ستصبح حسب وجهة نظرها فضاءها الذي يخلصها من تبعات الحياة ومختلف الأزمات.

تساهم الحوافز السابقة المرصودة في الجدول في تنامي عنصر الرغبة لدى الشخصيات، وذلك بضرورة الانفصال عن الفضاء القريب والاتصال بالفضاء البعيد الذي —من المفروض– أن يتمظهر كفضاء مساعد، وبهذا فقد نكون أمام فضاء مختلف في الوظيفة الدلالية، والذي تأسس دوره وفق وجهة نظر مسبقة وغير قطعية، بحيث يُنتظر من القارئ إثباتها أو نفيها عبر تتبعه للحالات الشعورية التي تمس هذه الشخصيات، والناجمة عن تجاربها المعاشة بهذا الفضاء المديني. وسيتسنى له ذلك خصوصا وأن "المدينة —كتجربة وكمكان حضاري يحمل قيمة معينة يُعَدُّ نقطة ضوء فعالة، لدراسة الذات الإنسانية وحساسيتها الحياتية؛ إذ بها، وفيها، تنكشف الصراعات الاجتماعية والسياسية، والحضارية، وبالتالي صيرورة المجتمع وحركيته"[2].

ب. علاقة الشخصية بالفضاء البعيد:

(1) حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص277.

(2) قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص173.

يطالعنا فضاء القاهرة –باعتباره ((الفضاء البعيد))– بوظيفة دلالية مغايرة عما كونته الشخصيات في مخيلتها، والتي كانت ترى بأنه فضاء الملجأ، وبأنه فضاء مساعد ومانح للحياة، تتعدد فيه الفرص والحلول، وتتهاوي فيه المشاكل، فبمجرد قدومها إلى القاهرة حتى فوجئت بالصدمة الثقافية لهذه المدينة وإيديولوجيتها الخسيسة، ووجدت اللاتطابق وعدم الانسجام بينها وبين أمكنتها، وهو ما جعلها تصاب بالرهبة والخيبة من أول وهلة. وقد أثر ذلك على رؤيتها الخاصة لهذا الفضاء المديني، إذ بدأ سحر القاهرة ينفك، ومحاسنها تتلاشى، وقبحها يتجلى، وسطوتها تشتد وتقسو. وانكشف بذلك واقعها المغاير وغير الملائم لهذه الشخصيات البسيطة، التي ازداد إدراكها ووعيها بأن هذه المدينة هي غير المدن الأخرى والبلدات النائية التي أتت منها، وإنما هي متاهة تغدو فيها مجرد مسوخ هائمة وتائهة وغير فاعلة، وفاقدة للبوصلة.

فالانتقال من الفضاء القريب إلى الفضاء البعيد هو محاولة لتقمص نظام مغاير، يكون الوافد المنتقل "أمام أمرين: إما أن يلغي ذاته ويتبنى في فعله قيما لا يعرف نفسه فيها فينسجم مكرها ويدخل في تواصل بالآخر على حساب قناعاته، وإما أن يصمد ويدخل في مواجهة الآخر دفاعا عن قناعاته"[1].

إنّ القارئ في رحلة فهمه للمواضيع والرؤى التي يطرحها هذا النص الروائي، سيكون عليه المرور عبر الوحدات اللسانية التي تشكل البنية الخطابية، بصفتها أحد التجليات المتحققة للعملية السردية، وبدونها لا يمكن أن ندرك التنظيمات والعلاقات الدلالية التي تمفصل خطاب الرواية، لذلك فمن خلال تتبع هذه الوحدات بالنظر في سريان الأحداث ومختلف السلوكات والمواقف الدرامية الخاصة بالشخصية، والسعي لفهم حالاتها الشعورية المحزنة التي انتابتها، وردود أفعالها في هذا الفضاء البعيد –وذلك عبر هذا التجلي اللساني– يمكن لنا أن نحصر التمفصلات الدلالية، والتي تمحورت حول تمفصلين رئيسيين:

- **التمفصل الأول: الوحدات السيميائية الدالة على الصدمة والضياع.**

وقد تحددت عبر هذا التمفصل العلاقة القائمة بين الفضاء البعيد (القاهرة) والشخصيات المخترقة له، وهي:

- **العلاقة المحددة: اتصال جسدي وتنافر قيمي.**

تبدأ الصدمة الثقافية لـ ((الفضاء البعيد)) بمجرد أن تطأه أقدام المسافرين، فالقاهرة "مدينة لا تشعر الوافد إليها إلا بالاستبعاد"[2]، على غرار البطل علي، الذي جاء للبحث عن حسن، ليفاجأ بالحياة المغايرة وإيقاعها الذي يختلف عن إيقاع فضاء بلدته، وذلك فور نزوله في المحطة، حيث بدأ يتملكه رُهاب المدينة، يقول في مقطع سردي:

(1) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص99.

(2) قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص177.

((حملت حقيبتي الصغيرة وهبطت دائخا من القطار، ومن فوري تلبّسني الشعور نفسه كلما جئت إلى هذه المدينة، خوف وتردد ورغبة في العودة))[1]، فشساعة المدينة يقابلها ضآلة الذات وحقارتها، وهو ما جعلها تصاب بالإحباط والعجز والتيهان، والقارئ ضمن هذا السياق يستشعر فاعلية الفضاء وسطوته أمام عجز هذه الشخصية وضعفها.

وتظهر سلطة المدينة على شخصية البطل جلية، من خلال التأثير النفسي عليه، مستغلة أقوى أسلحتها المتمثلة في الشساعة والازدحام، ليستشعر من خلالها مدى الضياع الذي يعانيه، يقول السارد البطل: ((عدنا إلى نقطة البداية، فقدت أثره، اختفى في مدينة واسعة ومزدحمة؛ مدينة لا يستطيع المرء فيها أن يعثر على نفسه))[2]

لقد أثرت حالة البطل النفسية في عملية البحث وزادتها صعوبة ومشقة، فالخوف والتردد اللذان لازماه طيلة فترة البحث جعلاه يتقرب من شخصيات أخرى والاستعانة بها من أجل إيجاد حسن الرشيدي في أقرب وقت، ولكي يتفادى شساعة المدينة وزحامها، وقد كانت هذه الشخصيات تبوح له في كل مرة بالحياة المضطربة لفضاء القاهرة ومظاهرها الخادعة، التي تنعدم فيها الأحاسيس الخيرة والنوايا الطيبة، وتحل محلها سلوكات الغدر والانتهازية، وتحقير الإنسان وإهانته وامتهانه دون مبالاة للضمير أو للقيمة الإنسانية، فالقاهرة أضحت فضاء لعقد الصفقات الحقيرة والوعود الكاذبة، وكل ما فيها هو صراعات وتناقضات لا متناهية.

تقف عجلة السرد عند أحقر المعاملات والسلوكات التي توجهها المدينة للغرباء عنها، حيث يجد القادم إليها نفسه وسط سهام من النظرات الدونية التي تزيد من إحساسه باللاتطابق معها، وقد كان عبد المعطي يعاني من الدونية والطبقية في المعاملة في فضاء المتحف الذي يزوره السياح من أجل مشاهدة التماثيل الفرعونية، يقول في مقطع سردي: ((تحولت بمرور الأيام إلى واحد من هذه التماثيل الجامدة، الفرق بيني وبينها، أنه لا يوجد من يتأوه عندما يراني))[3]. فسلوكات السياح المهمّشة له تزيد من إحساسه بالدونية في مجتمع المدينة وتجبره على الانعزال، وبهذا فقد شكل فضاء القاهرة صدمة كبيرة لحواسه كلها إلى درجة أصبح يتخيل نفسه تمثالا كباقي التماثيل المحيطة به، وهو ما جعله يعيش حالة من التشيء، تلك الحالة النفسية التي تختزل الذات في مظهرها المادي، بحيث لا يُكَنُّ لجانبها الروحي أي اعتبار، الأمر الذي جعل هذه الشخصية فاقدة لقيمها الإنسانية.

وقد عانت ذكرى البرعي من صدمة المدينة، حيث يتبدى لنا ذلك من خلال حالتها النفسية الخانقة التي أثرت على رؤيتها لفضاء القاهرة، وجعلت تركيبتها المكانية تُختزل في أوصاف مجحفة دالة على الضيق والاختناق كما في هذا المقطع الوصفي: ((فتحت نافذة السيارة قليلا، لم يعد هناك هواء، لا هنا ولا في الإسكندرية، لا وجوه أليفة أيضا،

(1) الرواية، ص ص109، 110.
(2) الرواية، ص121.
(3) الرواية، ص183.

بيوت داكنة الصفرة، وشوارع مكسوة بالتراب، تضيق وتتسع والتاكسي يواصل السير))[1]، إن هذا الوصف -في الحقيقة- ما هو إلا بداية الإحساس بغربة المدينة، هذه المدينة التي تعرضت فيها لامتهان إنسانيتها بعدما انفصلت عن أهلها وأصبحت بدون مأوى، حيث وجدت نفسها أمام مغامرة غامضة لا مجال فيها للتراجع، يكون الجسد فيها الرهان الوحيد لتحقيق التآلف مع هذا الفضاء، تقول في مقطع سردي: ((جلست على سرير الغرفة الخالية، متعبة ومحبطة وحائرة، شيء واحد فقط كنت أعرفه، أنني قطعت صلتي بمدينتي وحياتي القديمة، وأنا الآن في مقامرة لا أملك من رصيدها سوى جسدي، وليس أمامي سبيل للتراجع))[2]، إنّ هذه الأحاسيس ناجمة في الأساس عن الأساليب الملتوية والغامضة التي تفرضها ثقافة المدينة كالتزلّف والخداع، والتي لا تأبه فيه إلى مشاعر الانسان وقيمته الروحية، وقد أدركت الساردة حينها أن علاقتها بهذا الفضاء ما هي إلا تشكيل لمسار صوري لا يُهتَم فيه إلا بالجسد وتفاصيله وإغراءاته، هذا المسار الذي يجردها من كينونتها الإنسانية لتصبح في مصاف السلع والبضائع التي تباع وتشترى.

لقد أدركت ذكرى -خلال حوارها مع ثريا- هذا الوهم الذي كانت تعتقده، والوعود الكاذبة لأكرم البدري، واستوعبت حينها حجم الخطر الذي يحيط بها، والذي يقضي على قيم الإنسان ويخرجه من دائرة البراءة والكرامة والشرف إلى دوائر أخرى متتالية مليئة بقيم الرذيلة والانحطاط الأخلاقي، والتي تعتبر نتاجا لثقافة المدينة العاهرة، هذه المدينة التي تكرّس بعضا من أفضيتها لامتهان الإنسان وإفساد براءته وبالخصوص الذات الأنثوية الضعيفة، تقول الساردة في مقطع سردي: ((كان كلامها جارحا وصريحا ومؤلما، ورأيت انعكاس صورتي في المرآة مثيرا للشفقة، إنها بنت من عالم آخر تحاول مخادعة نفسها، في انتظارها عالم لا تملك الخبرة اللازمة لمواجهته))[3].

لقد اكتشفت الساردة اللاتطابق واللاانتماء مع فضاء المدينة وأدركت أن تفكيرها وسلوكها لا يتماشى مع ثقافة هذا الفضاء البعيد، ولذلك استشعرت سطوته، الأمر الذي أثر على نفسيتها وجعلها تعاني اغترابا مدينيا حادا، حيث ذرفت حينها دموع الحسرة والندم على قدومها إلى القاهرة، وقطع الصلة بأهلها. وقد تنامى الحس الاغترابي لدى (ذكرى) خصوصا في فضاء القصر بعدما قدّمها أكرم البدري عربونا للباشا (راتب) الذي يملك هذا الفضاء، لكي يرضى عنه، إلى درجة أضحت تتمنى العودة إلى فضائها الأصلي، تقول الساردة: ((قلت وأنا أبكي: أنا لست عاهرتك تبيعني لمن تشاء، لا أريد شيئا منك، أريد أن أعود إلى الإسكندرية))[4].

(1) الرواية، ص338.
(2) الرواية، ص 340.
(3) الرواية، ص343.
(4) الرواية، ص353.

وقد تضافرت حينها عدة عوامل (طبيعية، جغرافية) في جعل الخلاء –باعتباره فضاء متاخما لمدينة القاهرة وتابعا لها– عنصرا مساهما وفاعلا موجها لسير الأحداث، من خلال محاصرته لهذه الشخصية وتحديده لمصيرها، وجعلها تقع فريسة سهلة للباشا، تقول في مقطع وصفي حينما حاولت الهروب من القصر: ((أصبحت في الخلاء، يحيط ظلام متسع وشاسع بلا نهاية، يوشك أن يحتوي جسدي الضئيل وينثره في ذرات صغيرة. هب الهواء باردا كما لم يكن من قبل، نفذ من فتحة صدري ومن شق ثوبي ودخل في عظامي، ضممت يدي حول صدري وصرخت، ضاع صوتي في الظلام، لم أكن وحيدة هكذا من قبل، ما الذي قادني إلى هذا المكان النائي؟ لم يكن هناك رجل عابر، ولا سيارة تائهة، لا أحد يمكن أن يمد لي يد المساعدة لي، ظللت واقفة، أدركت أنني لن أجرؤ على الذهاب إلى أي مكان))[1]

لقد اكتسب فضاء الخلاء صفة الفاعلية من خلال تأثيره في هذه الشخصية وجعلها تحس بالانعزال والضعف والضآلة، وتكبيل الإرادة، مستغلا عدّة عوامل كبعد المسافة، الفراغ، الشساعة، الظلام، والبرد، والتي تأسست كمؤشرات وصفية ألبست هذا الفضاء مدلول الشدة والقسوة، ومكنته من احتواء كل نداءات الاستغاثة، ومحاولات الهروب، وأمل المساعدة ولو بالصدفة، وهو ما جعل ذكرى شخصية مقيدة ومنقادة، تنقاد رغما عنها إلى هذا الفضاء والاستسلام لرغبات الباشا، والذي عرفت معه أول علاقة جنسية لها، وقد كان وقع هذه العلاقة وخيما عليها، وجعلتها تحس بحالة من الحزن والمهانة، فأضحت بذلك ذاتها مستلبة، كيف لا وقد سُلب منها شرفها الذي كثيرا ما كافحت من أجل الحفاظ عليه في فضاء الاسكندرية.

وقد كشف حسن الرشيدي في حواره مع البطل علي عن التحول المأساوي لشخصيته التي أهينت في هذه المدينة بعد أن اقتطع لنفسه مساحة من الفضاء الجامعي، بصفته شخصية مثقفة تعمل أستاذا في كلية الهندسة، ليجد نفسه –بعد تهم باطلة– بين جنبات السجن يتشرب مرارة التعذيب والإهانة، يقول في هذا الحوار السردي: ((ما حدث لي لم يكن سجنا عاديا، كان جحيما، وضعوني حتى يدفعوني إلى حافة الانتحار، دخلت السجن فقط بتهمة التظاهر والدعوة إلى التغيير، ولكنهم تعاملوا معي بكل قسوة، رفدوني من وظيفتي، ووضعوني تحت الحبس المشدد))[2]. فللفضاء المديني هنا تأثيرا على الوظيفة الموكلة لهذه الشخصية، حيث ساهم في تحولها من شخصية نشطة وحركية متمثلة في شخصية الأستاذ المثقف، المناضل والثوري، والطموح، إلى أخرى مغايرة تتصف بالسكونية والثبات، هي شخصية السجين المهان والمحتقر، وهو ما خلّف لديه ضررا جسديا ومعنويا أدى –فيما بعد– إلى تحوله إلى شخصية قاتلة.

(1) الرواية، ص353.

(2) الرواية، ص421.

إنّ الإرغامات التعسفية كفيلة بتبديد هالة الالتباس والغموض الذي يكتنف هذه الشخصية، وهي كفيلة بتقريب وجهة النظر المناسبة التي تكوِّن التصور المناسب لها، ونقصد هنا وجهة نظر السارد البطل (علي)، الذي تصور حسن الرشيدي على أنه شخصية عاشقة كما في فضاء البلدة، ليجده في فضاء القاهرة شخصية شريرة وقاتلة، تقتل بدم بارد، وهو ما يجسده هذا الملفوظ السردي المونولوجي الذي يعبر عن الاستغراب والحيرة حول هذه الشخصية: ((ليس هذا حسن الذي خرجت للبحث عنه، لكنه أشبه بزعيم عصابة، مجرم هارب من وجه العدالة، وإلا لماذا يقيم في هذا المكان الموحش برفقة العقارب؟))[1].

يشير حسن نجمي إلى "أن المدينة إذا كانت لغة فإنه لن تتكلمها إلا الجماعة وليس الأفراد...فالمدينة التي تمنح نفسها للخطاب أو النص هي مدينة ناطقة ينبغي الانصات إليها"[2]. ومدينة القاهرة لا تختلف عن هذا المفهوم، فهي لا تكف عن تقديم نفسها ككتلة من التراكمات الثقافية والاجتماعية المغايرة التي يجب على الوافد الجديد الوقوف عندها ومحاولة استساغتها والتآلف معها، إن أراد أن ينضوي في نسيجها السكاني وحياتها الدائبة، وإن أراد حقا تجنب هول الصدمة التي تواجهه في أول اتصال له بهذا الفضاء، وما ينتج عنها من اغتراب واستلاب ونفي...

تحاول الشخصيات –في خضم هذه الصدمة، وانعدام الحلول، وقلة الحيلة– تحقيق التآلف والاندماج مع فضاء القاهرة والتخفيف من وطأتها، وتكييف الذات مع مناخها المعادي والمليء بالشر، لكي لا تعاني الاغتراب* بجميع مظاهره، وذلك من أجل تحقيق طموحاتها والخروج من فخاخها بأقل الأضرار، فهذه المدينة المرعبة والغامضة لن تسلم مفاتيحها وأسرارها بسهولة؛ ما لم يحقق المرء اندماجه وتناسقه معها، ولذلك تقول إحدى الشخصيات الثانوية (الشاعر الصعيدي) للبطل علي ناصحة إياه: ((هذه هي الصدمة الأولى التي تحدث لكل قادم جديد..تغلب عليها، إن كنت لا تريد أن تضاجع نساءها فلا بأس، ولكن عليك أن تشرب شرابها وتأكل طعامها، وبعد ذلك تستطيع أن تدرك إيقاعها))[3]. إنّ هذا المقطع السردي ينطبق بالأساس على الشخصيات الغريبة، باعتباره (المقطع) يشكل رؤية جمعية نابعة عن تراكمات التجارب الماضية لزوّار حاولوا الاستقرار والتعايش مع ثقافة المدينة، وفيه إقرار بضعف الإنسان الغريب وتيهانه في فضائها، ما لم يدرك هذا الإيقاع، الذي هو نتاج لهذه الثقافة بكل حمولاتها الإيجابية والسلبية.

(1) الرواية، ص ص302-303.

(2) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص146.

* يفرض الفضاء المديني في الرواية العربية اغترابا آخرا غير الاغتراب الحضاري، إنه اغتراب قهري فرضه واقع ديكتاتوري، لا يجد فيه الانسان هناءته، ولا تحقيقا لطموحاته. ينظر: قادة عقاق، دلالة المدينة في الشعر المعاصر، ص213

(3) الرواية، ص132.

- **التمفصل الثاني: الوحدات السيميائية الدالة على الصراع والمواجهة.**

يعضد هذا التمفصل الحوار الذي دار بين البطل وأكرم البدري (شخصية ثانوية)، الذي طرح له وجهة نظره نحو مدينة القاهرة، وهي نقطة مفصلية في زمن السرد، يتحدد من خلالها توجه الرواية، ((ولكن القاهرة ليست مكانا للسذج ولا لذوي النوايا الطيبة، إنها مدينة يتصارع فيها الجميع من مطلع الشمس حتى غروبها، ويعبق جوها بغبار النفوس الضائعة، لا مكان فيها للأوهام أو الجري وراء السراب، من المؤكد أنك تجري وراء وهم..تبذل جهدا بلا طائل.. لماذا لا تعود إلى بلدتك وتلتفت إلى دراستك؟))[1]. إن فضاء القاهرة وفق هذه الرؤية، هي فضاء الشخصيات القوية المسايرة لنمطها الحياتي الصاخب الذي لا يعترف بالعلاقات الانسانية الإيجابية، فجل ما فيها هو صراعات وصفقات، وجل الشخصيات البسيطة والخيرة التي تتصل بهذا الفضاء سيكون مآلها إما التلاشي والتشويه أو التحول إلى شخصيات شريرة وانتهازية، وبالتالي فإنّها ستعاني لا محالة من مشكل الاستلاب والاغتراب.

يبدو أن الفضاء البعيد له سلطة فوقية على الشخصيات المتصلة به، فهذه الأخيرة لم تعد تهتم بتحقيق موضوع قيمتها، بقدر ما تهتم بالمصالحة –ظاهريا– مع فضاء المدينة، ومحاولة التعايش مع نمطها الحياتي بكل تناقضاته. وإن تفاوتت درجة الانسجام والتناغم، فإنّ النية في الانتظام في نسيجها السكاني موجودة ومتساوية. وهنا تتكشف لنا نوعية العلاقة التي أضحت تربط الشخصيات بالفضاء البعيد، وهي:

- **نوعية العلاقة: اتصال جسدي وتناغم قيمي.**

تُنسَج هذه العلاقة بعد إدراك الشخصيات المتصلة بالفضاء البعيد أن السبيل الأوحد للخروج من أزمتها –ولو بأقل الأضرار– هو الانخراط في منظومته الفاسدة ومحاولة الاندغام والتماشي مع مفرزاته الشاذة، فمدينة القاهرة هي فضاء بلا قلب وكل ما فيها هو صراع، جنس، مال فاسد، صفقات، وجرائم قتل، فكل ما فيها ينذر بالشر. فهذه العلاقة تعبر عن قوة الحضور الفضائي في الشخصيات، "ومما لا شك فيه أن انحفارات المكان في الشخصية تستغرق المستويات البيولوجية والنفسية والاجتماعية، ويزداد حصار المكان لساكنه، حتى يتقمَّص الكائن صورة مكانه، ويغدو سلوكه ترجمة لسلوك المكان، ولغته من لغة المكان، وصفته من صفة المكان الذي يقيم فيه"[2]، وهو ما تشهده شخصيات الرواية، إذ عرفت تحولات فكرية وسلوكية ونفسية مغايرة عمّا كانت عليه، كانت المدينة هي المساهم المباشر فيها.

(1) الرواية، ص293.

(2) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص104.

لقد أدى وقوع البطل علي في دوامة الصراع التي أفرزته ثقافة فضاء القاهرة –بعدما تم اختطافه من طرف حسن الرشيدي وشريكيه، واحتجازه في الدير ومن ثم تعذيبه– إلى تحول في سماته الدلالية، وهو تحول فرضته سلطة الفضاء الجغرافية والبشرية، فقد كان البطل مدفوعا –تحت إكراهات العصابة– إلى تقمص قيم دلالية جديدة إن أراد النجاة والعودة إلى فضائه الأصلي، يقول في مقطع وصفي يصف فيه لحظة عجزه عن الهرب وارتهان مصيره في فضاء الدير: ((هذه فرصتي، لا شيء الآن يمنعني من الهرب. أهرع إلى الجزء المنخفض من السور، أصعد على الأحجار المتكسرة، تمتد الصحراء أمامي حالكة الظلمة، جسدا خرافيا مترامیا إلى حافة السماء، هضابا وتضاريس تتخللها الريح، تزوم كأنه صوت أنفاسها، تغطيها آلاف النجوم البراقة، ويصعد إليها القمر من أبراجه النائية، هل أقفز من فوق السور؟ هل أسلم روحي لتلك المتاهة؟ أأجازف بحظي الذي كان سيئا حتى الآن، أم أنتظر ليقرروا مصيري؟))[1]. وبذلك يكون البطل أمام خيارين أحلاهما مرّ، الأول يحدّ نهائيا من فعّالية الشخصية، ويخرجها من إطارها الفضائي، أين تنتهي أقوالها وأفعالها بموت الجسد وفنائه، وإما موت من نوع آخر أشد وطأة من سابقه، إنه موت الروح واهتزاز الضمير، تكون الشخصية فيه مقبلة على عالم سوداوي، تنتزع فيه القيم الدلالية الإيجابية انتزاعا، وتحلّ مكانها قيم دلالية سلبية تشكل الماهية الجديدة لها.

لقد كان البطل علي مضطرا للمشاركة في الجرم الذي سيرتكب، فالعودة إلى الفضاء الأصلي (القريب) تتطلب قبول صفقة الشيطان كما يسميها، يقول في حواره مع حسن: ((أحول رأسي بعيدا، الحفرة والبندقية والسلم المعلق، لا مهرب من الموت سوى بالستسلام وقبول صفقة الشيطان التي يعرضها عليَّ، قلت في تردد:

وبعد ذلك .. هل ستطلقون سراحي حقا؟!

بعد ذلك لن تجرؤ على التحدّث مع أحد عما فعلته معنا.))[2].

تتحدد ماهية الشخصية من خلال هذا الحوار وبطريقة ضمنية غير معلنة، فشخصية البطل تبدو ضعيفة وخانعة عندما تحتدم حولها الصراعات، فهي هنا شخصية مفعول بها، وهي لا تلائم شخصية البطل القوية الذي يتطلع قدما نحو تحقيق موضوع القيمة بشخصيته المتماسكة، بحيث دائما ما تكون له الغلبة في محور الصراع، حيث شكّلت هذه الشخصية الاستثناء بانزياحها الوظيفي، فهي لا تفعل شيئا غير تلقي الأوامر والإهانات، وهو ما يفسر بعض الصفات المعنوية التي التصقت بها في الفضاء البعيد: كالبكاء، الارتجاف، الصراخ، والتوسل، وهي سمات وصفية دالة على الشخصية الضعيفة والخانعة.

(1) الرواية، ص ص311–312.

(2) الرواية، ص319.

ويبدو أن عبد المعطي قد أصبح شخصية سكونية مفعولا بها، فالسجن قد خلق شخصية خانعة لا تقوى على مجابهة الصراعات، حيث أضحى جل همه الالتصاق بحسن الرشيدي، والاختباء عن أعين المجتمع، فهو لا يبرح منزل حسن الرشيدي في قلعة الكبش، والقارئ يمكن له أن يلحظ هذا التحول من خلال المقطعين الآتيين:

-يتجلى التحول من خلال الأوامر الموجهة إليه من قبل الشخصية حسن: ((ستبقى هنا، المنطقة التي نعيش فيها أصبحت خطرة، مثل كل شيء في هذه المدينة، أريد أن تحافظ على المكان في غيابي، ربما تطول فترات غيابي لأيام، أو لأسابيع.. عليك فقط ألاّ تكثر من الأسئلة))[1].

-يتجلى التحول كذلك من خلال المقطع السردي التالي: ((لم أسأل، ومهما استطالت أيام وحدتي لم أشكُ، أصبح حسن بالنسبة إليَّ نوعا من القدر، يظهر حين لا أتوقع، ويختفي من دون أن يأبه بإخباري))[2].

مما نلحظه في هذين المقطعين هو امتداد الحالة الشعورية المرعبة التي أصابته في السجن، فهذا الفضاء بالاضافة إلى أنه أحالنا على شخصية جديدة هي الشخصية السجينية، فقد عمق من حالتها الشعورية -التي هي مضطربة ومهزوزة في الأصل، تعاني التهميس والاحتقار-، ليصبح السجن صورة من صور المدينة يكون البيت فيها بمثابة زنزانته الجديدة، ويصبح هو شخصية مستلبة متقبلة لوضعيتها الجديدة.

تكتسب الشخصية ذكرى -بعد سلسلة الإهانات- محفزا سرديا متمثلا في الرغبة في العيش بكرامة، سعت من خلاله إلى الابتعاد عن مختلف الاكراهات والامتهانات التي مورست عليها، وجعلتها مجرد سلعة معروضة للمساومة والمتعة، مستغلة أقوى سلاح لديها وهو الجسد (المال والمصلحة مقابل الجنس)، والذي تمكنت من خلاله تحقيق وجودها باقتطاع مساحة ضمن الفضاء الراقي من المدينة، ومن الانتقام من أكرم البدري وإدخاله السجن، وهنا سنشهد تحولا في شخصيتها على جميع المستويات، كما في هذا الملفوظ السردي: ((خرجت من العتمة، من الحياة الخفية حيث يمكن أن أباع رغما عني أو أهان، أصبحت واحدة من سيدات الأعمال، تأتي البضائع حتى عتبة محلي، وتنتظر المحال الأصغر فتات االبواقي التي ألقيها إليها، وهناك مصانع تعمل لحسابي في تفصيل الأزياء المقلدة وتضع عليها الماركات الأجنبية نفسها، اشتركت في أكذوبة الأعمال الكبرى التي يعيشها الجميع، في بلد لا تنتهي فيه الأكاذيب))[3]. فالتناغم مع فضاء القاهرة مكنها من أن تصبح شخصية قوية ومرموقة، فاعلة لا مفعول بها، فلم تعد بذلك شخصية مهانة ومستغلة، بل صارت هي من تستغل وتهين، والأهم من ذلك هو التفكير الأرستقراطي الجديد

(1) الرواية، ص221.
(2) الرواية، ص221.
(3) الرواية، ص394.

الذي تقمصته، وصار محددا لسلوكاتها وأقوالها وتفاعلها مع المجتمع، فهي لا تخالط إلا الطبقة الراقية، وكل ذلك ناتج من التناغم مع الفضاء المديني.

لكن بالمقابل وعلى المستوى الأخلاقي، فإن هذا التناغم لا ينفي الحزن الداخلي الذي لم يتخلى عن الشخصية ذكرى طيلة المسار السردي، فهذه الشخصية دائما ما تتوق إلى شخصيتها الأولى التي لم ولن تجدها، بعدما التقت بأكرم البدري ((كان قد قلب حياتي وحولني إلى هذه المرأة التي أراها في المرآة، كل يوم بوجه جديد، لا تستطيع العثور أبدا على وجهها الأصلي، مهما عشت فلن أنسى ذلك اليوم الذي شاهدته فيه، من لحظتها وأنا لا أعرف رأسي من قدمي، حتى علاقتي به لم أعرف منها حد الرغبة من التملك))[1]، فكل ما تشهده من تحول إيجابي لا يعدو كونه مجرد بهرجة حياة لا يستفيد منها إلا الجسد، أما الروح فهي ضائعة ومستلبة.

تتجلى ملامح الصراع والمواجهة، كذلك من خلال مواقف الشخصية حسن الرشيدي السلبية تجاه الفضاء المديني، حيث أدرك أن ألفته لن تُنال، وأن ذاته لن تحقق وجودها بهذه الشخصية الخيرة، وفي فضاء فاسد ونتن، وعليه أن يصبح شخصية فاسدة إن أراد ذلك، وقد كانت بوادر التحول عند دخوله السجن، ((السجن زرع في داخلي ((حَسَنا)) آخر..جعلني أفكر بطريقتهم..أقتل حتى أنجو..حتى لا يسحقني أحد..هذا الشاويش كشفني بعينيه الخبيرتين..لم يتعود سوى على مخالطة القتلة..يعرفهم جيدا..لذلك اكتشف مؤهلاتي الدفينة..استعدادي للعنف دفاعا عن نفسي إلى حدّ الدم..عدم مبالاتي بالإيذاء البدني..))[2]. وقد خاض حينها سلسلة من الصراعات العنيفة، كانت سببا في خروجه من السجن، وعن طريقها حازت الشخصية على مسار صوري مغاير مليئ بالدم والجرائم والاغتيالات.

والأهم من ذلك؛ هو نمط التفكير والسلوك المخيف الذي تقمصه، فهذه الشخصية أضحى تفكيرها كتفكير المجرمين السفاحين، فالقتل عند حسن الرشيدي سهل ولا يحتاج إلى تفكير وتمهل، والأعداء عنده لا يعدون كونهم زوائد دودية بعد أن كانوا بشرا، يقول في مقطع سردي: ((خرجت وأنا لا أصدق أنني عدت إلى دفء الشمس ورطوبة الليل بعيدا عن الزنازين، وكان ((أكرم)) في انتظاري وقد أعد كل ترتيبات فريق الخلاص؛ الرجال الذين سيتعاونون معي، والمخبأ الذي سألجأ إليه عقب كل عملية..ما أشدّ سهولة القتل..ليس هناك أفضل من أن يتخلص الكون المزدحم من زائدة دودية..))[3]. إن هذا التحول لا يصدر إلا عن شخصية منتقمة وحاقدة عانت كثيرا من

(1) الرواية، ص325.
(2) الرواية، ص423.
(3) الرواية، ص426.

الظلم والقهر، كان المساهم الأول فيه هو فساد الفضاء المديني وتناقضات واقعه، وعلى إثره تحول حسن الرشيدي من شخصية الأستاذ ثم إلى شخصية سجينية، ثم إلى شخصية منتقمة وقاتلة.

-محاولة تركيب: مما سبق ذكره حول علاقة الفضاء بالشخصية، ومدى تأثيره في الحالات والتحولات التي مرت بها في مسارها الصوري، نلحظ بوضوح تلك التنقلات التي وجهت الشخصيات نحو تقمص أدوار ثيماتيكية مفروضة عليها، كان السبب فيها مدينة القاهرة، تلك الفضاء البعيد والغريب الذي لم يحتضن الشخصيات، وإنما قام باعتصارها وامتصاص رحيقها ليأخذ منها براءتها ونقاوتها، ويتركها عرضة لمختلف الصراعات المحتدمة، وهو ما خلق لدينا شخصيات ضائعة فاقدة لذاتها، تعاني الاغتراب والاستلاب. فهذه المدينة عدائية بالقدر الذي تصبح الذوات فيها متشظية، ولا سبيل أمامها إذا ما أرادت المضيّ قدما ونسيان الألم والمعاناة؛ سوى الانخراط في منظومتها الفاسدة، دون الرجوع أو الحنين إلى فضاءاتها الأولى.

ولكي تتضح الأمور أكثر سنقوم برسم جدول توضيحي، نستبين من خلاله مختلف تنقلات الشخصيات من الفضاء القريب إلى الفضاء البعيد، وما نجم عنه من حالات وتحولات على الشخصية الروائية.

نوعية الفضاء	الفضاء القريب	الفضاء البعيد	
الشخصيات	الحالة البدئية	تحولات الشخصية	الحالة النهائية
علي	-طالب طب -شخصية متحركة ونشطة -شخصية خيّرة، محبة،نقية -شخصية إيجابية	-مسافر يبحث عن موضوع القيمة، يتملكه الضعف والضياع. -تحول: شخصية سكونية، ضحية صراعات محتدمة، مختطفة، محتجزة، معذبة، كثيرة الذعر والبكاء	-شخصية مجرمة تحت التهديد -شخصية مدنسة تعاني الاغتراب الذاتي والمديني
عزوز المهرج	-مهرج في الشوارع -شخصية سكونية -شخصية مهمشة ومنبوذة -شخصية سلبية تعاني اغترابا ذاتيا	لم تنتقل من البلدة إلى الفضاء البعيد	/
عبد المعطي	-متشرد في الشوارع -شخصية متحركة ونشطة -شخصية مهمشة ومنبوذة -شخصية إيجابية	-حارس بالمتحف، يعاني من النظرات الدونية -تحول: شخصية سجينية خانعة ومرعوبة تعاني الظلم والإهانة	- شخصية معزولة ومضطرة وخائفة شخصية مستلبة

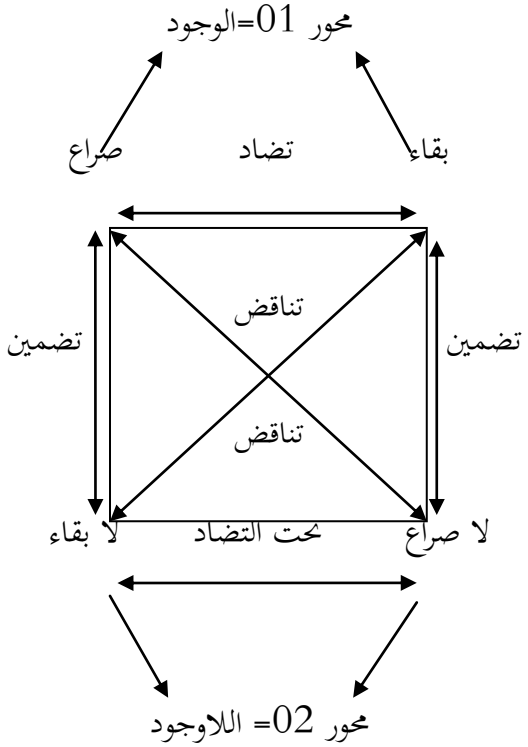
		-شخصية سكونية سلبية.	
سمية يسري	-طالبة بكلية الهندسة -شخصية متحركة ونشطة -شخصية ثورية تحررية -شخصية إيجابية تحول:شخصية غريزية تمارس الجنس -تحول:شخصية سلبية مستلبة	لم تنتقل من مدينة القاهرة إلى الفضاء البعيد	/
ذكرى البرعي	-عاملة بالمتجر، فقيرة -شخصية متحركة ونشطة -شخصية نقية رافضة للمساومة -شخصية سلبية	-شخصية مستغلة جنسيا، مدنسة -شخصية سكونية تعاني من الإهانة، كثيرة البكاء -تحول: سيدة أعمال ثرية -محبة للمال والجنس، تعاني اغتراب ذاتي	موت الشخصية قتلا، وتلاشي القيم والتحولات المكتسبة
حسن الرشيدي	-أستاذ بكلية الهندسة -شخصية عاشقة، نقية، وخيّرة.	-شخصية سجينية، تعاني من التعذيب والإهانة. -شخصية قوية، متحركة ونشطة. -تحول: شخصية قاتلة مليئة بالحقد والانتقام	-شخصية مجرمة، منتقمة، زعيم عصابة، اغتراب ذاتي

(الجدول ب يوضح الحالات والتحولات التي مرت بها الشخصية جرّاء انتقالها إلى الفضاء البعيد.)

نلاحظ من خلال الجدول أن بعض الشخصيات لم تغادر فضاءها الأصلي، حيث بقيت فيه لعدم توفر محفز الرغبة في الانتقال، على غرار عزوز المهرج الذي ظلت تربطه بفضائه تلك الفتاة التي قد أحبها، وكذلك سمية يسري التي لم تغادر فضاء القاهرة بعد أن استطاعت إخفاء جرمها بتخلصها من الحمل بالإجهاض. أما بقية الشخصيات الأخرى، فقد شهدنا انتقالها من الفضاء القريب إلى الفضاء البعيد، رغبة منها في تحقيق وجودها وتحقيق طموحاتها وتغيير الأوضاع المحيطة بها التي من شأنها أن تعكر صفوها أو أن تحدد مصيرها.

تتحكم في هذه الشخصيات قوى سلطوية مارست سلطتها باعتبار نفوذها في فضاء القاهرة، منها الفردية كالشخصيات الثانوية أمثال أكرم البدري، راتب باشا، زينهم، الأستاذ جلال، ومنها الجماعية كإدارة الجامعة، إدارة المتحف، إدارة السجن، والتي قادت الشخصيات الرئيسية إلى سلسلة من الصراعات التي تحطم الذات، فتشوهها

جسديا ونفسيا، وهي صراعات من أجل البقاء، تخوضها الذوات أملا منها في تجاوز أزمتها الحادة والخروج منها بأقل الأضرار. وهنا يفرض المربع السيميائي حضوره المنطقي كبنية أساسية للدلالة* (La structure élémentaire de la signification)، وهي مشكلة وحدات دلالية صغرى متضادة، هي التي تمفصل العلاقة المتجلية على سطح الخطاب السردي بين (الشخصية/الفضاء)، والذي سنوضحه وفق المخطط الآتي:



(الشكل 12 المربع السيميائي الذي يمفصل العلاقة بين الشخصية والفضاء)

يحيلنا هذا المربع السيميائي على ما يلي:

على مستوى المحاور الدلالية:

- محور الوجود: وتندرج ضمنه ثنائة البقاء/الصراع، التي تمفصل علاقات العداوة والنفور بين الشخصيات والفضاء على مستوى الخطاب الروائي العام.

* نظام البنية Système de structure: لا يمكن تحديد أي عنصر منفصلا ومستقلا، إلّا بعلاقته الخلافية مع عنصر آخر أو عناصر أخرى، فالدّلالة تستخلص من مسلّمة معطاة كامنة في الاختلاف القائم أساسا على تحديد معالم الانزياح، فما يشكّله هو تأسيس لعلاقة ولاختلاف ما بين الهيئات المقارنة للأشياء. ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص97.

- محور اللاوجود: وتندرج ضمنه ثنائية (اللاصراع/اللابقاء)، وكأن هذه الثنائية تحصر الشخصيات في زاوية ضيقة، وهي أن الذات الانسانية تدور في دوامة من الصراعات لن تنتهي إلى بفنائها، فهذا المحو الدلالي لا يتحقق إلا بموت الشخصيات.

على مستوى العلاقات:

- علاقة التضاد: تجسدها الثنائية المتضادة (بقاء/صراع)، فالشخصيات لا تستطيع أن تحقق ذاتها في فضاء الرواية بعيدا عن الصراع والمواجهة، وكما قلنا سابقا فإننا أمام فضاء بلا قلب، لا مكان فيه للحياة السوية. كما أن هناك علاقة تحت التضاد التي تجمع بين (لا صراع، لا بقاء) والتي تنتمي إلى محور اللاوجود، ومن صور تحقق هذه الثنائية، هو موت الشخصية ذكرى البرعى، فالموت هو السبيل الوحيد للتخلص من الصراعات والمشاكل الحاصلة في هذا الفضاء الروائي.
- علاقة تضمين: تجسده الثنائيتين (بقاء=لا صراع)، (صراع=لابقاء). تحيلنا الثنائية الأولى على ما قامت به بعض الشخصيات مثل عبد المعطي، وسمية يسري، بعدما أدركا التأثير السلبي للفضاء على النسيج الاجتماعي، حيث حاولا الخروج بأقل الأضرار من تلك الصراعات، إيمانا منهما أنها الضامن الأمثل لتحقيق البقاء، وبأن السعي وراء تحقيق موضوع قيمتها مع المحافظة على سماتها الوصفية المادية والمعنوية يعد ضربا من الخيال، وقد يكلف الشخصية حياتها. وتحيلنا الثنائية الثانية إلى علاقات الصراع التي تمفصل بشكل كبير الفضاء العام للرواية وبالخصوص فضاء القاهرة، فهذا الفضاء تطغى عليه الصراعات والنزاعات، فلا يمكن لشخصيات ضعيفة أن تتجنبها وأن تحافظ على سماتها الوصفية أو أن تحقق موضوع قيمتها، وهو ما يؤدي بها إلى سلسلة من الحالات والتحولات التي لا تنتهي إلا بتشويهها أو موتها.
- علاقة تناقض: تجسده الثنائيتين (بقاء/لا بقاء)، (صراع/لا صراع)، تحيلنا الثنائيتين على كينونة الذات ورغبتها في تحقيق وجودها، في مقابل اصطدامها بثقافة الفضاء وبالخصوص مدينة القاهرة التي لا سبيل فيها للغرباء عنها سوى بالتخلي عن سماتها الوصفية وتقبل الأفكار المبثوثة فيها إن أرادوا حقا الانخراط في نظامها الاجتماعي والثقافي، لأن مجرد التفكير في المواجهة والمقاومة ومحاولة الحفاظ على مقومات الذات؛ قد يجرّ هذه الذوات الضعيفة إلى حافة الفناء أو المسخ بالقوة، وهو ما نلحظه على معظم الشخصيات الساردة التي تنوعت مصائرها بين الاستسلام للواقع، والتشوه، والنزيف، والموت.

3- علاقة الفضاء بالزمن:

الزمن هو أحد المكونات السردية في عملية القص، "فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً (..) فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[1]. وقد قسم الدارسون الزمن إلى زمن خارجي وآخر داخلي، غير أنّ الذي يشكل الاهتمام الأكبر وترتكز عليه الدراسات عليه هو الزمن الداخلي باعتباره "زمن تخييلي، قائم بذاته، صنعته اللغة لأغراض التتخييل الروائي، يُبنى لينجز وظائف تخييلية على المستوى البنائي: الإسهام في تشكيل بنية النص الروائي، وخلق المعنى، وعلى المستوى الدلالي بتوظيفه توظيفاً دالاً على الحكاية"[2]. غير أن تقنيات هذا الزمن قد تغيرت مع التطور الحاصل في الرواية.

وإذا كان النسق الترتيب الزمني في الرواية التقليدية ينهض على نظام التعاقب الزمني، وهو نظام خطي يحكمه المنطق، فإنّ هذا النسق يفقد منطقه الترتيبي في الرواية الجديدة، وهذا بفعل الخروقات الزمنية التي يمارسها السارد على نظام تسلسل الأحداث الروائية، محدثا تفاوتا بين زمن القصة وزمن السرد، وذلك باستعماله التداخل، التزامن، والاسترجاع والاستباق...[3].

تماشيا مع هذه المعطيات؛ يرصد لنا أحد الباحثين العرب مفهومه للزمن، من حيث "هو صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب والتتابع، والتواتر والدلالات الزمنية بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش وفق الزمن الواقعي أو السيكولوجي أو الفلسفي"[4].

يحتاج المحكي دائما إلى مكوني الزمن والفضاء، فهما قيمة ثابة في عملية البناء والدلالة، وبدونهما تنتفي الأحداث وتفقد الشخصيات بوصلتها، "إذ يلزم المحكي أن يقول (متى) كما يلزمه أن يقول (أين)"[5]. وضمن هذين التساؤلين يتشيد البناء الفني له، حيث لكل مكون خصوصيات فنية تختلف مع الآخر وتتكامل معه في نفس الوقت، وهذا لتجسيد الأفكار والإيديولوجيات التي يصبو إليها الحكي، وفي هذا توضح الناقدة (سيزا قاسم): "أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية أمّا الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص37.

(2) مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص235.

(3) ينظر: مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص237.

(4) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص10.

(5) مجموعة من الباحثين، الفضاء الروائي، ص72.

الأحداث. وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان. حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أمّا المكان فيرتبط بالإدراك الحسي"[1].

إنّ الفضاء أحد الأشكال التي تجسد الزمن وتكمّل معناه، فالزمن لا يتحقق فعله إلا من خلال ظهور آثاره في الانسان والطبيعة، فلا يعقل أن يجري في فراغ سديمي، فلابد من فضاء يجري فيه. فالفضاء هو العنصر الهام الحيوي للزمن، لكونه المجال المادي لوقوع الأحداث والصراعات، والتحولات التي لا تأخذ طابع الاثبات والمصداقية إلا بربطها بالزمن[2]. وعلى هذا الأساس فإنّ الفضاء والزمن عنصران متلازمان، ودراسة أحدهما تستوجب النظر كذلك في العلاقة يقيمانها، فالمعنى لا يكتمل إلا في النظر إلى التحالف الذي يؤسسانه. وفي هذا السياق، يرى الناقد (حسن نجمي) أن "كل اختراق لحقل المعنى لن يتم إلا بالمرور عبر فهم وتحليل الفضاء والزمن في تداخلهما الجوهري العميق من حيث إنهما المركز المستقطب لكل العناسر السردية الحكائية في الخطاب الروائي"[3].

يتداخل الفضاء والزمن في رواية "أنا عشقت" بشكل كبير، وذلك طيلة المسار السردي، حيث يلحظ القارئ ذلك التحالف الوطيد بينهما؛ خصوصا عندما يمتد تأثيرهما إلى القوى الفاعلة، أين تصبح هذه الأخيرة مفعولا بها، ويصبح مصيرها تحت وطأة مطرقة الزمن وسندان الفضاء. ونحن إذ نولي اهتماما بهذا التحالف، فإننا بالمقابل، نؤكد على القيمة الهامة التي يؤديها الزمن من خلال بنائه المتشظي والمتداخل، وهو في تفاعله مع الفضاء –في حركة من الاسترجاع والاستباق– أضحى يتضمن "بعدا إيحائيا ورمزيا ولم يعد يقف على الوظيفة البنائية للرواية، بل تجاوز ذلك إلى وظيفة دلالية تتوافق مع الواقع الحياتي من ناحية، ومع الحالات الشعورية للذات من ناحية ثانية"[4].

فالزمن له أهميته في عملية البناء والتدليل، وقد نبه الناقد (صلاح فضل) على هذه الأهمية منوها إلى أن الزمن "لا ينبغي أن يظل مصمتا أحاديًا أمام الأعمال نفسها، بل علينا أن نعدله ونحوره ونوجه مساره بما يتفق مع طبيعتها ويكشف عن بنيتها"[5]. لذلك –ونحن على دراية بهذه الأهمية– سنحاول –تتبع علاقة الفضاء بالزمن في هذه الرواية، الرواية، وسنحاول التركيز على الاشعاعات الدلالية والرمزية الهامة التي تثيرها، مراعين في نفس الوقت مدى خصوبتها في إثراء الرواية بمختلف المواضيع التي تخدم توجهها.

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص106.

(2) ينظر: مرشد أحمد، البناء والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص127.

(3) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص85.

(4) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص157.

(5) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الناشر: المدى،ط1، 2003 ص20.

أ. الزمن الدائري /جمود الفضاء:

يعتبر الزمن الدائري من بين أهم أشكال الزمن المستعملة في الرواية العربية الجديدة، إنه الزمن الذي يعبر –في بعد من أبعاده– عن "استمرارية الماضي في الحاضر وتكرارية الحدث عبر التاريخ"[1]، وقد جاء هذا الاستعمال "نتيجة حتمية ترتبت عن الاحساس العربي بدائرية الزمن"[2]، فالظروف الصعبة والأحداث المتشابهة والمتتالية تجعل الانسان العربي يحس بتكرارية الزمن، وبأن الزمن يعيد نفسه، ومن ثم ينعكس هذا الاحساس على نفسيته بالسلب..وقد وصفه عبد الملك مرتاض بأنّه زمن "تعاقبيٌ في حركته المتكررة؛ لأن بعضه يعقب بعضَه، ولأن بعضه يعود على بعضه الآخر في حركة كأنها تنقطع، ولا تنقطع؛ مثل زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متفقة؛ مما يجعل من هذا الزمن ناسخا لنفسجه من وجهة، وممرِّرا لمساره المجسَد في تغير العالم الخارجي من جهة أخرى"[3].

لقد احتفت رواية "أنا عشقت" بالزمن الدائري، الذي "تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل ما يبدو فيه من عشوائية وعفوية وانقلاب"[4]، وقد طغى حضوره على فضاء البلدة، وكل الأماكن ذات الطابع الشعبي، التي يوحي مظهرها بتوقف الزمن فيها، وبأنّ مظاهر الحياة فيها مجرد روتين يومي متكرر. وعلى هذا الأساس يصبح الباحث القارئ للرواية أمام زمن تكراري ذو تأثير نفسي على شخصياتها، على اعتبار أن "المعمار الدائري ينطوي في بعد من أبعاده على درجة ثبات العالم واستمراريته على منوال متكرر شبه ساكن"[5].

ومن مظاهر الزمن الدائري؛ ما ألمح إليه الشخصية (الطبيب أمشير) في ملفوظها السردي من توقف للزمن عند حقب تاريخية موغلة في القدم، ومؤكدا في نفس الوقت هيمنته على مستقبل الحياة في البلدة، وذلك من خلال تعاقبه المستمر على هذا الفضاء، فارضا عليه منطقه المطوّق الذي يحاصرها ويؤبد قصورها التنموي، ويجعل سكانها يتحركون ضمن دائرة زمنية مغلقة، كما في هذ االمقطع: ((وما أدراك أننا لسنا كذلك؟ ما أدراك أنّ كل الذين يجلسون حولك في المقهى ليسوا موتى؟ المصريون الأحياء اختفوا منذ زمن بعيد، لم يعودوا قادرين على بناء المعابد أو زراعة الوادي أو إقامة الجسور، ما الغرابة في أن تتجمد فتاة صغيرة ويسلب منها رحيق الحياة حين يفارقها حبيبها؟))[6]

نستشف من خلال هذا الملفوظ السردي أن الطبيب أمشير، أصبحت تنتابه حالة من الشعور المتكرر بجمود فضاء البلدة وسكونيته وديمومته، هذه الحالة التي تحاصر هذا الفضاء وتمنعه من الخروج من بوتقة الجمود إلى ميدان

(1) مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية {1960–2000}، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002، ص68.
(2) عبد الرحمن بوعلي، أشكال المعمار الفني، مجلة علامات في النقد، مج9، سبتمبر، 1999، ص92.
(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص175.
(4) صبري حافظ، قصص يحي الطاهر الطويلة، مجلة فصول، مج2، ع2، يناير–فبراير–مارس، 1982، ص205.
(5) المرجع نفسه، ص205.
(6) الرواية، ص50.

التطور ومواكبة التحضر، وكأن فضاء البلدة تحيط به دائرة زمنية ماضوية، ألغت تعدد الأزمنة فيها وأحالتها على منطق دائري مغلق، يتجاور فيه الماضي مع الحاضر لا "لتوليد حركة بمقدار ما يأتي لتأكيد التشابه. لهذا كله، يفقد الزمن في الرواية أهم خصائصه -التتابع- ولا يعود هناك فرق في الحديث عن الماضي أو الحاضر أو عن ((حاضر الماضي)) أو ((الماضي المستعاد))، إذ يتحجر الزمن ويصبح عندئذ حاجزا لا يمكن التفاعل معه أو التغلب عليه"[1]. فتصبح أيامه وشهوره وسنواته كلها متشابهة ومتكررة، وهو الأمر الذي جعل الطبيب أمشير يربط هذا الفضاء بفضاء آخر ينتمي إلى الزمن الغابر أين كانت الحضارة الفرعونية مزدهرة، فمنذ أن بنيت المعابد الضخمة، ومنذ أن شيدت الجسور، والفضاء المصري لا يتغير، وهو الأمر الذي يحيلنا على أنّ الزمن الماضي مستمر في الزمن الحاضر، ومن ثمّ يصبح الموت تحصيل حاصل في زمن مستقبلي ولد لتكريس حالة الجمود الذي تمرّ به البلدة طواعية.

وقد توالت الصور الدالة على توقف الزمن واستمراره على نفس المنوال في الزمن الحاضر، "بحيث يشعر القارئ بأنّه لم يغادر اللحظة المصورة، ولم ينتقل إلى لحظة جديدة. فالشخصيات مجد أسماء أو أطياف، والمكان ثابت، والمناخ العام قاتم، والأوضاع متماثلة، والمواقف هي هي، والشعور لا يتبدل"[2]، بل أكثر من ذلك؛ ازدادت الدائرة الزمنية اتساعا وتماسكا وهيمنة، وصارت البلدة تحت قبضة زمنية فولاذية امتدت سطوتها إلى الحياة المصرية ككل، يقول الطبيب أمشير: ((كل شيء جامد، هؤلاء العمال الذين يعملون على الماكنات نفسها ويطالبون بالمطالب نفسها ولا يستجيب لهم أحد، حوادث القطارات والسيارات التي تحدث بالطريقة ذاتها وفي الأماكن نفسها، الرؤساء الذين لا يتغيرون حتى أصبحوا أشبه بالجبال والسحب والأنهار، جزءا من حقائق الطبيعة، كل شيء يتكرر بالكيفية نفسها والمنوال نفسه))[3].

يكشف هذا المقطع السردي عن الواقع الأليم الذي يعانيه سكان البلدة، حيث أن الزمن الدائري يؤثر في نفسيتهم، ويجعلهم لا يحلمون ولا يأملون في الخروج من حالة التجمد هذه، فالواقع في فضاء البلدة لا يتجدد بقدر ما يتكرر ويزداد عفونة، على اعتبار أن الزمن الماضي يلغي كل الأزمنة ولا يقبل إلا بنفسه، إنه أشبه بالقدر المحتوم الذي يشل الذات ويجعل مآلها إلى التحلل، فالزمن هنا "دائم الدوران في حلقة مفرغة، ولذلك فالحياة فيه راكدة ومملة. وهو هنا زمن مسار حياة الشخصيات وليس اللزمن السردي بالمعنى الحصري"[4]. فهذا الفضاء الذي يعاني من الحوادث

(1) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، مجلة: عالم المعرفة، ع: 355، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، سبتمبر 2008، ص179.

(2) المرجع نفسه، ص46.

(3) الرواية، ص52.

(4) حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي (ظواهر بنائية ودلالية)، ص164.

المتشابهة والمتكررة مثل مشاكل العمال وحوادث القطارات والسيارات، تجعل الانسان المصري يائسا مستسلما، لا يقوى على مجابهة صروف الدهر، بل تجعله يستكين إلى هذه الدائرة الزمنية المغلقة، "فالحاضر لا يبعث إلا على البكاء والحيرة واللامعنى، والمستقبل لا يخبئ سوى الرحيل والموت"[1].

إن الزمن الدائري زمن معاد، فهو دائما ما يُحكم قبضته على سكان البلدة، ويجعلهم رهن هذا الجمود الذي سيطر على فضاء المدينة الصغيرة منذ زمن بعيد، حتى الشخصية عزوز المهرج لم يسلم من وطأة الزمن الدائري، فنفسيته الحزينة والمنطوية كانت نتاج الحزن والانطواء الذي أصاب سكان البلدة التي تعاني من التخلف والفقر، يقول: ((هؤلاء الأبالسة الصغار، لماذا لا يضحكون؟ لماذا شبوا مثل آبائهم يحملون السحن الكئيبة نفسها التي لا ترتاح إلا في العبوس ورفض البهجة؟ مهرج مثلي كان من المفروض أن يصبح سرّ بهجة هذه المدينة؛ يفجرّر الضحك في طرقاتها، وتذكّر ثيابه الملونة أنّ هناك شمسا جديدة كل يوم))[2].

نلمح من خلال هذا المقطع السردي الدائرة الزمنية المغلقة التي يتخبط فيها سكان البلدة، حيث تكون بدايتها الحزن والكآبة والألم التي يمنحها فضاء البلدة للآباء، وتكون نهاينها هي بدايتها، ولكن يكون تعامل الفضاء هذه المرة مع الأبناء، حيث ينقل الحزن والكآبة والألم إليهم، وكأنهم أمام حالة مرضية معدية، أو حالة وراثية تورث أبا عن جد، تقول الذات الساردة عزوز المهرج ((اللعنة على عدوى الحزن))[3]، فتلك الوجوه العابسة هي نتاج للحياة الراكدة والساكنة في فضاء البلدة، والتي لا تتغير، هذه الحياة الجامدة التي تسلب الانسان إرادته في الفعل والتغيير، وتبقيه في دائرة التخلف.

ويواصل الزمن الدائري حضورة في متن الرواية، فالزمن الماضي لا ينفك من الاندغام مع الزمن الحاضر، حيث يغمره بالأحداث المشابهة التي تجعل الشخصيات تشكك في الاستمرارية الخطية للزمن، وأن هذه الأحداث التي يعيشها ما هي إلا تجسيد لمنطق تاريخي يأبى إلا أن يعلن حضوره وواقعه في الزمن الحاضر. وقد كان الشيخ (مسعود) من بين الشخصيات التي استشعرت هذا الاندغام، بعد أن أفضت حالته النفسية إلى استحضار زمن المماليك الغابر بكل حيثياته، بعد أن مارست السلطة ضغوطاتها عليه: ((غاب الحق عني يا بني، وطاش صوابي حين استمعت إليهم، التاريخ يعيد نفسه، تحل عليَّ اللعنة نفسها التي حلت على الأمير سنجر الذي بنى هذا المسجد، ولكنه بناه تكفيرا عن جريمته، فماذا بيدي لأكفّر عن ذنبي؟))[4].

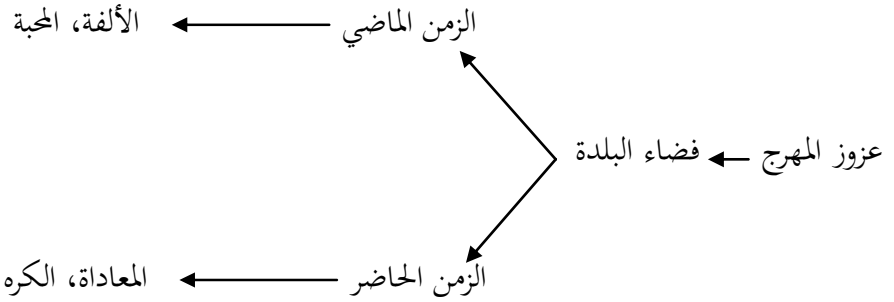
(1) شكري عبد العزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص131.
(2) الرواية، ص81.
(3) الرواية، ص81.
(4) الرواية، ص179.

فالممارسات التعسفية للسلطة في نظر الشيخ ما هي امتداد لسيرورة تاريخية متوارثة عن المماليك، الذين لا يكفون عن ترهيب الناس وإجبارهم على الخيانة والانصياع، وهو ما يدل عليه المقطع التالي: ((إنهم موجودون..لم يختفوا قط..هم الذين بثوا الخوف في قلبي وجعلوني أفعل ما فعلت.. أتركني وحدي يا بني.. لعل الدموع تخفف قليلا من كرب نفسي))[1].

ب. الفضاء وزمن الاسترجاع:

تمثل استعادة الفضاء عبر الذاكرة أحد التمظهرات التي يتجلى بها الحوار الفضائي الزمني، ويكمن هذا الحوار من خلال استعمال الذاكرة للعبور إلى عوالم فضائية خاصة بالشخصية المتذكرة، "فمن خلال استرجاع الزمن يتم استرجاع المكان أيضا، إذ أن بنية الزمن المستعادة لا تأتي إلا وهي تقدم أماكن تقوم الشخصيات بتذكرها"[2]، من هنا تتكشف للشخصيات –في الغالب– مفارقة زمنية تكشف عن تناقضات البنية الفضائية، على اعتبار أن المسافة الزمنية بين زمنين متباعدين (الماضي/الحاضر) تساهم في معرفة الفضاء وإبراز التحولات الطارئة عليه، ومن ثم الوصول إلى مكتسباته القيمية والرمزية.

وإذا ما تطرقنا إلى رواية "أنا عشقت"؛ فسنجدها تهتم كثيرا بفضاء الذاكرة، ذلك الفضاء المنفلت –على حد تعبير محمد مصطفى علي حسانين– الذي تصبو إليه الشخصيات تذكريا هروبا من وطأة الزمن الحاضر وغدره، "فما يتم استرجاعه مكانيا يعبّر عن حالة من الرغبة العارمة في تجسيد الماضي في الزمن الراهن، تجسيده بوصفه مكانا تتوق إليه الشخصيات وتحاول امتلاكه حتى ولو بالتذكر"[3]، تماما مثلما حصل للشخصية "عزوز المهرج" الذي حاول استرجاع فضاء البلدة، حيث كشف فيها عن ارتباطه بهذا الفضاء في ظل ثنائية الماضي/الحاضر،فهذه الثنائية تكشف عن الفاعلية المتناقضة للفضاء تجاه هذه الشخصية، والشكل الآتي يبين ذلك:



(الشكل 13 يوضح تحول الوظيفة الدلالية لفضاء البلدة في ظل ثنائية الماضي/الحاضر)

(1) الرواية، ص180.

(2) محمد مصطفى علي حسانين، استعادة المكان: دراسة في آليات السرد والتأويل، ص77.

(3) المرجع نفسه، ص77.

يمثل ماضي البلدة المتنفس الوحيد لعزوز المهرج، والمهرب الوحيد من واقعها المعاش، فالماضي هو الذي يعطيه ألفة الفضاء ومحبته، تقول الذات الساردة ((كانت أكثر الأماكن ألفة في حياتي))[1]، فمن خلال هذا المقطع السردي نلمح العلاقة الحميمية التي تربط عزوز المهرج بفضاء البلدة في زمن الماضي، خصوصا بعدما تعلق قلبه بتلك الفتاة، فالبلدة بالنسبة إليه كالأم الحانية على صغارها، فبعدما كان يعاني من الحزن والضياع، فقد لقي في هذه البلدة الأمن والسعادة، إضافة إلى ذلك فقد منحته فتاة جميلة، فهذه الأخيرة زرعت في قلبه حب الحياة، وهو ما جعله يقرر الزواج منها رغبة منه في احتضان فضاء البلدة و توثيق الارتباط به، وهو ما يجسده هذا المقطع السردي ((حدثتهم عن حبي لمدينتهم ورغبتي في البقاء فيها إلى بقية العمر))[2]، فرغبة عزوز المهرج في الاستقرار وغرس جذوره في هذه البلدة يعكس القيمة الانسانية التي يمتلكها هذا الفضاء بوصفه فضاء حاضنا له، فرغم بساطته إلا أنه كان الهوية والوطن لهذه الشخصية، ورغم هشاشته إلا أنه كان المنقذ لهذه الشخصية من الغربة والضياع.

ولأن الفضاء لا يسلم من وطأة الزمن وجبروته، فقد عرف فضاء البلدة زمنا آخر أكثر حدّة وصرامة، جعلت منه فضاء عدوانيا، إنه زمن الحاضر بكل ما يحمله من تناقضات. إن الحوار العلائقي بين فضاء البلدة وزمنها الحاضر يكشف عن عدوانية هذا الفضاء تجاه عزوز المهرج، فكل المكتسبات القيمية الايجابية التي كان ينعم بها في أحضان هذا الفضاء قد تحولت بالنسبة إليه- على اعتبار أن هذا الفضاء خاضع لتبئيره الخاص- إلى النقيض، فحاضر البلدة قد صار فضاء طاردا يقتنص خطوات هذه الشخصية، تقول الذات الساردة ((تحولت شوارع البلدة إلى مصيدة، تقتنص خطواتي، ولا تعطيني إلا المزيد من التشرد))[3]، فهذا الفضاء أصبح لا يعطيه إلا المزيد من التشرد والغربة، خصوصا بعدما رفض أهل الفتاة عرض زواجه.

يؤدي الفعل الاسترجاعي للذاكرة إلى تعانق "عنصر الزمان والمكان في لوحات فنية راقية، يمتد فيها خيط الزمان بعيدا عن لحظة الحاضر، ليسترجع المكان بكل ذكرياته وتفصيلاته بأفراحه وأحزانه، بضيقه واتساعه، بسحره وجماله وكآبته التي تثير في النفس غصة"[4].

تعود الساردة (ذكرى) -في لحظة بوح يغمرها الانكسار والحسرة- بالذاكرة التي هي "ليست سوى مستودع أو خزان للسجلالت والآثار الثابتة للأحداث الماضية يشبه السجلات المحفوظة في الطبقات الجيولوجية"[5]؛ وذلك عند

(1) الرواية، ص91.
(2) الرواية، ص92.
(3) الرواية، ص92.
(4) نصيرة زوزو، بنية الفضاء في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، ص507.
(5) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص07.

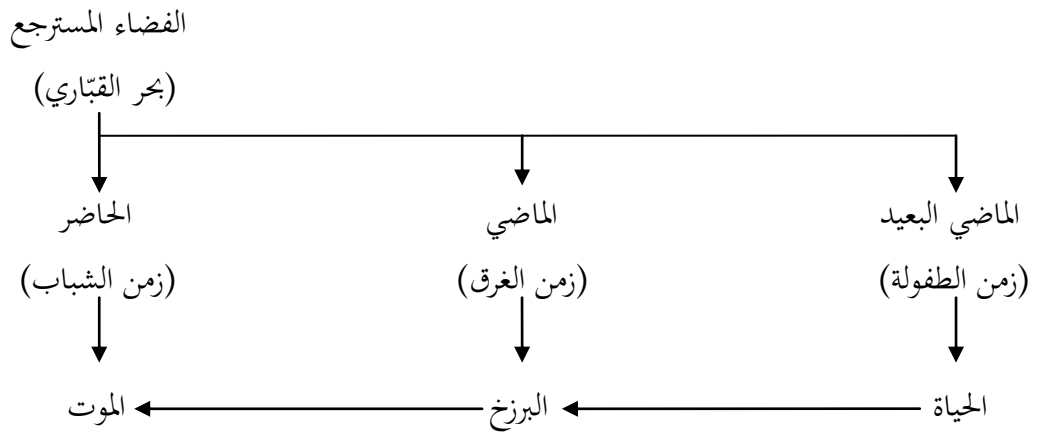
نقطة زمكانية (بحر القبّاري) مفصلية في مسارها السردي؛ معيدة بذلك تركيب وترتيب قصتها لتصدم القارئ بمدى مرارتها ومأساتها، ومفصحة في نفس الوقت عن فاعلية الزمن في تجربتها المعاشة. ففي هذه النقطة الزمكانية اتخذت الساردة قرار الانفصال عن مدينة الاسكندرية والاتصال بمدينة القاهرة، وقد ساهمت –حينها– نفسيتها الحائرة والمختنقة في رسم جماليات الفضاء المأساوية، كما في هذا المقطع الوصفي: ((بحر "القبّاري" على وشك الموت، بقع من الزيت الكثيف تغطي سطحه وتخنق موجاته، قارب الريس برعي كان ميتا بالفعل، كتلة من أخشاب متكسرة ومهتدئة؟ من الملح، مجاديف محطمة، وصارية ملقاة كجثة بعد أن انتزعت من مكانها، اسم القارئ كانت مكتوبا على الحافة العلوية، لم يبق منه إلا حرف الذال..أول حروف اسمي، كتبه على حافة القارب في اليوم الذي ولدت فيه، هكذا قال لي، يومها كان الرزق من عند الله والسمك الفضي وفيرا لا يكف عن التراقص في الشباك، ولم يكن هناك موت))[1].

يحيلنا هذا المقطع على ثلاث أزمنة متعاقبة خطيا بطريقة ارتدادية، أي العودة بالزمن إلى الوراء، بداية بزمن الاسترجاع، مرورا بزمن الغرق، ووصولا بالذاكرة إلى زمن الولادة. ويبدو أنّ زمن الغرق هو الأكثر إدراكا في هذا المقطع، حيث نلحظ تجليه على أركان القارب المتداعي الذي في آخر مراحل حياته، وذلك عبر ملفوظات دالة على الاختناق والغرق، مثل: الموت /تخنق /ميتا /متكسرة /مهتدئة /محطمة /جثة، وهو تجلٍ رمزي يجسد حالة الغرق التي تتخبط فيها (ذكرى).

أمام هذه الحالة المأساوية التي اصطدمت فيها بالواقع المرير؛ تتوق الشخصية (ذكرى) إلى زمن الولادة والطفولة المجيد هروبا من هذا الواقع المأزوم أين لا يوجد تصادم، فالشخصية كثيرا ما "ينتابها الحنين إلى الماضي وتسترجع الماضي بكل عذاباته وعذوبته وبخاصة مرحلة الطفولة، وهي المرحلة التي لم تصطدم فيها الذات بالواقع، وعندما تشعر الذات في الرواية العربية بضآلة الماضي فمرد هذا إلى أن الماضي يمثل الومضة الحياتية التي انصرمت في وقت قصير أقل مما هو متوقع، في مقابل اهتراء الواقع الحياتي الحاضر أو الآني الذي تعيشه الذات، بعد أن أدركت اختلال معايير حاضرها ومستقبلها"[2]. وهو ما ينسحب على هذه الشخصية التي ربطت زمن الطفولة بالحياة كقيمة فنية تميز الفضاء، إنها فترة السلام والسعادة ورغد العيش الناتج عن الرضى الإلهي. وتوضيحا لهذا السياق سنضع أمام القارئ الشكل الآتي التي تبين تمفصلات الزمكان دلاليا:

(1) الرواية، ص338.

(2) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص14.



(الشكل 14 يوضح التغير الدلالي للفضاء المسترجع من زمن الطفولة إلى زمن الشباب)

تتحكم ثنائية (الحياة /الموت) في التمفصلات الدلالية للزمكان، لتحيلنا على المسار الصوري للشخصية ذكرى البرعي، الذي تشظى إلى مسارين مختفين، تفصل بينهما نقطة برزخية:

- **المسار الأول:** يتحدد من زمن الطفولة إلى زمن الغرق، فقد كان بحر القبآرى فضاء مثاليا للحياة الكريمة على حدّ قول والد (ذكرى)، إنها العناية الإلهية لتلك النفوس الطاهرة التي تسعى إلى الكسب الحلال والصبر على الفقر والحياة الشاقة؛ إين كان السمك الفضي وافرا يتراقص في الشباك. فذكرى تتوق إلى هكذا حياة، مهما كانت بساطتها أو مرارتها؛ فهي بالتأكيد أحلى من حياة الذل والامتهان التي تعرضت لها في القاهرة. وقد شكل وفاة والدها وغرقه في البحر، وتحطم قاربه مرحلة مأساوية في حياة ذكرى، فمن هذه اللحظة بدأت رحلة المعاناة، إلى درجة أضحت تحس فيها أنها جثة، وبذهابها إلى بحر القبّارى ورؤيتها لحالة القارب، ازداد زمنها النفسي فاعلية مع تصاعد حسها المأساوي إلى درجة خيّل إليها أنّ حياتها مشابهة لهذه الحالة، إنها أمام لحظة برزخية مآلها الغرق والموت المحتوم (مقومات الشخصية).
- **المسار الثاني:** يتحدد من زمن الغرق إلى الزمن الحاضر، وهو زمن القطيعة مع فضاء بحر القبّاري، ومع الذات، فذكرى القديمة ماتت بالفعل، وذكرى الجديدة ما هي إلا ذات أخرى ممتهنة، تستعمل الجسد من أجل المال والمنصب. إنه زمن الانسلاخ عن الذات، والهروب إلى الأمام، خوفا من أسئلة الماضي المعاتبة والمحاسبة، فهذا الجسد المدنس لا يستحق الحياة والرضى الإلهي بقدر ما يستحق الدفن والغضب الإلهي.

ج. الليل كلازمة زمنية:

يكتسب الليل في هذه الرواية ميزة زمكانية، فهو من جهة يحمل صفات حسية كالظلام والسكون؛ ويتجسد كلازمة زمنية* من جهة أخرى. والليل كلازمة زمنية، يتم استحضاره كزمن مساعد في وعي بعض الشخصيات الشاذة والمتحررة أخلاقيا، والمنبوذة إجتماعيا، فهو إذ يقترن –بطريقة متكررة– بتنقلاتها وتحركاتها؛ فإنه يوظف كمنطلق لممارسة طقوسها المريبة، والتي لا يراد لها الانكشاف في المجتمع المصري، وقد كان الشاعر الطويل الذي لقيه (علي) في الفندق لا يرتبط بالمدينة إلا في الليل، ((لا أحبّ هذه المدينة إلا ليلا لأنها تصبح ملكي أنا وأصدقائي من الشواذ والسفلة والذين بلا مأوى والخارجين عن القانون))[1]. ففي جنح الليل تتخلى القاهرة عن وجهها العابس والمتجهم وتصبح ملامحها أكثر إشراقا ونضارة، فينشرح صدرها ويتسع أفقها ليسع مختلف الطقوس التي تنسي سكانها هموم اليوم، فالليل هو زمن الهروب والقطيعة المؤقتة، وهو عالمهم الساحر الذي يُعلَن فيه عن وجودهم، أين يتوحدون مع معه في جو من الوجد والهيام والتطوح من السكر، لا ينقطع مفعوله إلا بحلول الفجر، وهو الحال مع الشاعر الطويل.

وقد كان الليل منطلقا زمنيا للشخصيتين ثريا وذكرى إلى الحفلة المقامة في قصر الباشا راتب من أجل ألّا يراهما أحد، حيث ركبتا السيارة خفية متجهتين نحوها: ((فتح باب السيارة، واطلق بها فور أن ركبا، لم أعرف أين تسير بنا، ولكن أضواء المدينة بدأت في الاختفاء، امتد أمامنا طريق شبه مظلم وخال))[2]، فهدوء الليل وسكونيته يعد عاملا مساعدا للشخصيات من أجل الخروج بملابس الحفل المغرية خفية دون علم السكان، على اعتبار أن الحفلات الصاخبة تعد من الطقوس السلبية في المجتمع.

كما يوظف فالليل كغطاء لنشاط العناصر الاجرامية التي تستغل هذا الزمن من أجل التخفي وطمس الأدلة، ففي الليل تمّ اختطاف البطل (علي) من قبل حسن الرشيدي وشريكيه في قلعة الكبش، ((ما إن أغمضت عيني حتى أحسست بالاختناق، أيادٍ تمتد وتكتم فمي، تشل حركتي وتمنع مقاومتي، أشباح سوداء تحيط بي، وتملأ الغرفة من حولي قبل أن تضع عصابة سوداء على عيني))[3].

كما كان الليل منطلقا لعملية الانتقام من الشخصيتين راتب باشا وذكرى البرعي، وقد استغل حسن الرشيدي هذا الزمن لأن حي المنصورية يكون خاليا ليلا، وبالتالي فهو عامل مساعد في نجاح العملية، ((تزحف السيارة في الحي

* وظفت الباحثة مها حسن يوسف عوض الله مصطلح اللازمة الزمنية، نسبة إلى مصطلح اللازمة الذي ذكره الناقد محمود الربيعي في كتابه تيار الوعي في الرواية الحديثة، والذي يعرف اللازمة بأنها صورة متكررة، أو رمز، أو كلمة، أو عبارة تحمل ارتباطاً ثابتاً بفكرة معينة، أو بموضوع معين. ينظر: مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية، ص171.

(1) الرواية، ص131.

(2) الرواية، ص344.

(3) الرواية، ص296.

الساكن وأنا أتمنى أن تضل طريقها، أمنية عاجزة، يظهر البيت الذي أعرفه في مكانه، لم يبدّل موقعه، أو يحاول التخفي، لا تحيط به الأضواء. صامت ومترقب ونصف مظلم، ولكنه هدف محدد، لا يخطئه أحد))[1]. من هنا جاء الليل كعلامة زمكانية تجسد "متاهة الراهن وظلامية الوضع"[2] الذي تتخبط فيه مصر، حيث جعلها تعيش فسادا أخلاقيا بكل تشظياته الدلالية. وصار بذلك الليل لازمة زمنية سلبية في وعي الناس، أين تكثر فيه العمليات الاجرامية، والانتهاكات العرفية والدينية.

د. الفضاء والإيقاع:

يؤثر الإيقاع في حضور الفضاء شكلا ومضمونا، فالإيقاع كتقنية زمنية يعد "وسيلة لأداء دلالة المتغيرات الاجتماعية وتمثلها في شكل العمل الفني ذاته"[3] وضمنه البنية الفضائية. إنّ الإيقاع من حيث كثافة الأحداث أو رهافتها، أو سرعته الزمنية أو بطئه؛ فإنه لا بد له من فضاء تتجلى فيه حركته المتدبدبة، بحيث يكون لمنظور السارد وحالته الشعورية دورا في توقف الزمن أو نموه، من خلال التدقيق في المشاهد المكانية أو تلقفها في عمومها وتجاوز أحداثها. ونحن في تتبعنا لتقنية الإيقاع سنوظف المقاطع التي يشارك فيها رفقة الفضاء في البناء الدلالي.

لعل التسريع من التقنيات التي تتناغم مع المشاهد الوصفية المقتطعة، فتسريع الزمن من شأنه أن يزامن في خطيته عدة أمكنة دفعة واحدة، "حيث تغيب الأحداث في تناميها، ونجد الرواية عبارة عن مشاهد، ولوحات متجاورة ومتداخلة وملتبسة"[4]، يوحد بينها منظور السارد الذي يروم إلى الكشف عن طبيعة وخصوصية الفضاء، كما في هذا المقطع، حينما أفضى حدث تجمد (ورد) إلى تسريع الإيقاع، حيث تولى السارد البطل زمام المبادرة في عملية البحث عن (حسن)، هذه العملية التي تتحكم فيها كرونولوجيا الزمن الذي قد ينتهي ويتوقف بتوقف قلب (ورد) عن النبضان، وهو ما أدّى إلى توالي عدة أمكنة على شكل لوحات فنية شكلت في تجاورها وتداخلها صورة موحدة تظهر جانبا من الواقع الديستوبي لفضاء البلدة:

((فرغت نفسي وهبطت إلى قلب المدينة للبحث عنه، في المقاهي المعبأة بدخان المعسّل وقاعات عمال النسيج اليدوي، في البدرومات المعتمة حيث تنكفئ البنات على ماكينات معقّدة يطرزن المفارش وملاءات الأسرّة الفخمة وينمن على الحصر في كل ليلة. ذهبت إلى أطراف المدينة حيث يقيم الغجر في أخصاص من الغاب ويتجمع الباعة

(1) الرواية، ص404.

(2) عدلان رويدي، دلالة المكان في الخطاب الروائي عند عز الذين جلاوجي، أطروحة دكتوراه، ص229.

(3) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص21.

(4) حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص328.

السرّيحة، يوقدون مشاعل داخل علب من صفيح، تشع ضوءا شحيحا ويدخنون الحشيش صافيا. ذهبت إلى نقرة ((صبحة)) حيث تعمل بنات الهوى في بيوت واطئة خالية من الأكسجين ولها رائحة المني))[1]

يكتسب الإيقاع كثافته وسرعته من طبيعة المقطع في حدّ ذاته، حيث كان الاختصار (التلخيص) أحد سماته البارزة، والذي يعتبر "الصيغة المثلى التي يلجأ إليها الكتاب عادة لاختزال أحداث كثيرة في سطور قليلة، والتركيز على ما يعنيهم منها"[2]، أي أنّ زمن السرد أقل من زمن القصة. وعليه فقد أدى تسارع الإيقاع إلى توالي مشاهد وصور مكانية منتقاة بدقة عالية من طرف السارد، والتي بدأت تتداعى إلى مخيلته مباشرة بعد الفعل السردي (هبطت) لتتدفق عبره وتتدافع سلسلة من الأماكن عبر لغة فضائية محضة أفرزت عن مجموعة من الصور المكانية شكلت في تداخلها واقع البلدة المأساوي الذي تغيب فيه ملامح الخير نهائيا، وتحضره بالمقابل ملامح الخراب والشر كالفقر والتلوث والانهيار المجتمعي، التي حملت بين تجاعيدها بعض المتغيرات الاجتماعية، وصوراً لأشخاص فقراء ومهمشين، وآخرين منغمسين في الممنوعات والمحرمات.

إنّ التقاط المشاهد الموصوفة في شكل ومضات متقطعة ومتلاحقة، وانتقائها لتتطابق مع الحالة الشعورية للسارد المبئر أو زاوية نظره لا تتأتى إلا عبر تسارع زمني كبير، وهنا تأتي تقنية الاختصار في تضافرها مع عوامل مساعدة مثل رصد المشاهد من نافذة القطار مثلا، أو تكرار حركة إغماض العين وفتحها، في تجميع هذه الومضات لتعبر عن ذلك كما في هذا المقطع: ((ظل القطار يواصل سيره الرتيب، يمرّ عبر قرى متربة، ويجتاز ترعا ضحلة، يتوقف ليواصل السير، وأنا أغفو وأستيقظ، أرى وجوه المسافرين المتعبة، وبائعي الأغراض التافهة، تتداخل كلماتهم في غفوتي كأنها صيحات تحذير، وأخيرا بدأ القطار يزحف ببطء داخلا إلى باب الحديد العملاقة))[3]

لا تكمن أهمية الإيقاع في انتقاء المشاهد واللوحات ورصفها بجانب بعض فقط، بل لما يتيحه من قدرة على جمعها بكل تناقضاتها، فمن خلال تقنية التباطؤ استطاعت الساردة (سمية) أن تلتقط مشاهد وصفية متضادة عندما كانت في طريقها إلى فيلا (ذكرى البرعي)، كما في هذا المقطع: ((انحرفت السيارة ودخلت في طريق تشقّه ترعة عطنة، تغطي سطحها طحالب خضراء سميكة، وتحوم حولها حشرات طنّانة، كانت الترعة تقسم العالم، على جانب منها بيوت فقيرة متلاصقة مبنية بالطوب الأحمر، وعلى الناحية الأخرى تختفي القصور والفيلات وسط غابات من النخيل والأشجار وتلف حولها أسوار محكمة))[4]

(1) الرواية، ص79-80.
(2) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص19.
(3) الرواية، ص109.
(4) الرواية، ص257.

يتجسد تباطؤ الإيقاع الزمني في هذا المقطع عبر تقنية الوصف، التي بغض النظر عن وظيفتها الإيهامية؛ فقد استطاعت أن تؤدي "وظيفة تفسيرية، دلالية: يقوم الوصف فيها بالكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، مما يسهم في تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة"[1]، وقد كانت المشاهد والصفات المنتقاة -في تعارضها- بمثابة الوقفة الوصفية -التي هي نتاج تعالق زمن السرد بالوصف- التي تهيؤ للساردة فرصة التأمل في جغرافية الفضاء المتناقضة وما تحمله من قيم شعورية تستفز الذات. فهذا التعالق يفسر موقف الساردة الناقم على فضاء القاهرة الفوضوي الذي يكرس مشكل التفاوت الطبقي، وفساد السلطة، والساردة كثيرا ما كافحت من أجل العدالة الاجتماعية ومحاربة الفساد.

إنّ الحديث عن تباطؤ الزمن ودوره في استثمار الوصف دلاليا، يقودنا كذلك إلى الدور الهام الذي تؤديه تقنية المشهد أين يتساوى زمن السرد مع زمن الحكاية، ليقدما لنا مشهدا فضائيا ممسرحا يختار فيها الراوي أحداث الفضاء بعناية وعرضها بكل تفاصيلها، فتتوقف بذلك حركة السرد فاسحة المجال لتقنية المشهد في هندسة العرض المسرحي وإخراجه. إنّ إبطاء الإيقاع بهذه التقنية لا يأتي عبثاً، بل "هو إبطاءٌ فنيٌّ، من شأنه أن يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية"[2] أو الراوي العليم، على غرار الراوي (البطل) الذي أوقف الزمن عند لحظة مشهدية سحرية تنم عن حس غنائي مشع بالإيحاءات كما في هذا المقطع الوصفي: ((دعوني أحدثكم قليلا عن صفارة المصنع، فلو كان للمدينة قلب، فإن الصفارة هي إيقاع دقاته، تدوي ثلاث مرات في اليوم في صوت يشبه نعيق جوقة من الغربان، تسمعها بيوت المدينة فتدب في شوارعها حركة صاخبة، تظهر حشود من الوجوه المغبرة خارجة من بوابات المصنع، ويمتلئ الجو برائحة العرق وبقايا الكلور والأصباغ العالقة في الأثواب، وتسبح في الهواء فتائل من القطن الممشط، ويسمع الجميع صيحات الباعة وهو يحاولون تصريف مأكولاتهم التي عكفوا على إعدادها منذ الفجر...تخرج وردية الليل من المصنع، كل أفرادها من الرجال يسيرون وهم يقاومون إعياء قلة النوم والجوع، ويحنون إلى لمسة من الدفء في بيوتهم، أما وردية الصباح التي تأتي من الاتجاه المضاد فكلها من النساء...وعندما تتداخل خطوات الورديتين عند نقطة تقاطع ما، يتحول الأمر إلى رقصة متداخلة الخطى، تنبعث موسيقاها من همهمات الإعجاب والتحيات المضغوطة وصيحات الاعتراض والضحكات الخجولة والاحتكاكات العفوية والابتسامات المتواطئة والوعود المغطاة))[3]

(1) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 منقحة، 2015، ص143.
(2) المرجع نفسه، ص133.
(3) الرواية، ص11-12.

فتقنية المشهد وما صاحبها من إبطاء للزمن، ومن مسرحة الأحداث أمام بوابات المصنع؛ أحالتنا على دلالات نفسية واجتماعية، فمن جهة يمكن لنا أن نتطلع إلى نفسية الراوي المحملة بالمحبة والسلام، النابذة للحقد والكراهية، والتي كانت تتوق إلى لحظات من الرومانسية في فضاء مقهور ومعزول عن مجريات الزمن، وهو ما تجلى في هذا المقطع حينما أسدل عليه حسّه الرومانسي، وجعله ينطق بمختلف الأحاسيس والعواطف التي تعتبر ذروة الغنائية. ومن جهة أخرى، يشع المقطع بمنظور يمثل لبّ العملية السردية وجوهرها، حيث أن الحب هو سلاح الانتصار في وجه هموم الدنيا ومشاكلها، وهو مدعاة للاستمرار في الحياة والتطلع نحوها قدما؛ برغم الانكسارات والإحباطات التي تلاحق الإنسان المصري، وهو ما يعضده هذا المقطع السردي: ((في تلك اللحظات الحميمية كان تعب الليل وضآلة الأجر وهموم الديون وكآبة العيش وتأخر سن الزواج ومخاوف الفصل التعسفي والتوق إلى عمل آخر في مدينة أقلّ شقاء، كل هذه الأشياء تذوب وسط هذه الدوامات الراقصة، وهي تمضي مبتعدة تاركة الشارع الممتد للفتاة المتشبثة بأصابع حبيبها))[1].

(1) الرواية، ص12-13.

خاتمة

خاتمة:

تتجلى قيمة هذا البحث فيما يجنيه من ثمار، وفيما تحققه أدوات جنيها المنهجية من نجاعة في كيفية رصدها وانتقائها، ومن ثم التقاطها، وذلك من بين مختلف الثمار التي تعج بها الرواية، والتي كان لخصوصية الفضاء فيها وآلية بنائه فضل غزارتها وتمايزها. وقد خصصت هذا المكون بدراسة علمية أردنا من خلالها فهم هذا الواقع الذي تطرحه الرواية بكل تعقيداته وتناقضاته، محاولين استيعاب دلالاته ورمزياته بما هو متاح لدينا من خلفية معرفية متواضعة، وأدوات منهجية تفتقد إلى خبرة مستعملها. ومجمل القول أن دراستنا لبنية الفضاء في رواية "أنا عشقت" قد خلصت إلى الآتي:

- إنّ الفضاء أوسع وأشمل من المكان، وهو الأنسب للدراسة في هذه الرواية، التي تستعمل فيها كل الحواس في عملية إدراك المحسوسات، وهي بذلك لا ترصد الهندسة المكانية فقط، بل ترصد كل ما هو محسوس، مثل حركة الشخصيات ونوعية الأحداث، والأشياء والألوان، وهي كلها تشارك في إعطاء مختلف الدلالات.
- يرتكز بناء الفضاء في الرواية على وظيفة الإيهام بالواقعية، وهو ما تولد عنه الكثير من المفارقات الدلالية أثناء التخييل.
- ساهم تباعد الأفضية الكبرى وتمظهر مدينة القاهرة كفضاء مركزي يستقطب تنقلات الشخصيات المسافرة في تقسيم الفضاء إلى أفضية إقامة وأفضية انتقال، على اعتبار أنّ المسافر أول ما يقوم به في مدينة غريبة عنه هو البحث عن فضاء يقيم فيه.
- مساهمة آلية الوصف في رسم جماليات الفضاء وإبراز تحولاته، وكذلك في تحديد المستوى الاجتماعي لشخصيات الرواية.
- مساهمة تقنية التقاطبات المكانية في إبراز مكامن التضاد والتناقض الذي يميز بعض الأفضية بنائيا، وهذا له دور كبير في تجلية تمفصلاتها دلاليا.
- تضافر الحواس لإدراك ميكانيزمات الفضاء مكّن من توسيع دائرة الدلالة، وبذلك اكتسب مكانته الهامة إلى جانب المكونات السردية الأخرى.
- تساهم صورة الغلاف في الكشف عن الدور المحوري لمكون الفضاء في عملية البناء والدلالة، وذلك بحيازتها على أيقونات بصرية تشكل الفضاء وتعطيه دلالات خاصة تخدم توجه الرواية.
- أنّ العنوان له علاقة وثيقة بمكون الفضاء، حيث نكون إزاء ثيمة تشع نقاوة وطهارة تسبح في فضاء عفن مليئ بالفساد، ونقصد هنا تلك الثنائية الضدية: العشق الطاهر/الفضاء الفاسد، هذه الثنائية التي فرضتها رؤية البطل (علي) حول قدرة الحب على إنعاش الفضاء ودفع الحياة فيه نحو الأحسن. وهو ما نجم عنها تحولات مأساوية

مست الشخصيات.

- أفرزت علاقة الفضاء بالشخصية عن فاعلية الفضاء وسطوته على الشخصيات ومساهمته في مختلف تحولاتها النفسية والاجتماعية، أضحت بسببه ذواتا مستلبة.
- أصبح الفضاء في تحالفه مع الزمن أكثر خصوبة في توليد الدلالة، فطبيعة الزمن المتشظية –التي تناسب الروايات المعاصرة– ساهمت في الاستيعاب الأمثل للدلالات التي تُمفصِل بعض الأفضية، وقد رأينا كيف للمفارقات الزمنية أن تطبعها بدلالات متضادة. كما رأينا كيف كان للإيقاع الزمني فضل اكتشاف الذات ونوعية تفكيرها، وذلك عند التقاطها مشاهد فضائية تعبر عما يختلجها من أحاسيس جراء تناقضات الواقع.

لقد كانت هذه النتائج كفيلة بالإجابة عن التساؤلات الموضوعة في أول البحث، وهو ما جعلني أغفل عن ذكر ما تبقى منها. وفي الأخير وبعد أن حاولنا مقاربة بنية الفضاء سيميائيا، فإننا لا نزعم أننا قد أحطنا بموضوع البحث إحاطة كاملة، وإنما حاولنا فتح باب من أبوابه مستعينين بمفاتيح قرائية لفك مغاليق النص الروائي ومعرفة أسراره، لذلك يبقى البحث في موضوع الفضاء ضمن هذه الرواية مشروعا ما دام لكل باحث طريقته وأدواته المنهجية. ويبقى هذا الجهد العلمي المتواضع محاولة من بين المحاولات التي تروم دراسة الفضاء في الرواية، والتي نرجو أن تساهم في إثراء مسار البحث فيه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادرر والمراجع:

أ- **المصادر:**

- المدونة الروائية: - مُحَّد المنسي قنديل: أنا عشقت، دار الشروق، القاهرة، ط4، 2014.
- ابن منظور:- لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 10.

- لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد 11.

ب- **المراجع:**

1- المراجع العربية:

- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.
- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 منقحة، 2015.
- بلسم مُحَّد الشيباني:الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، منشورات تنمية الإبداع الثقافي- الجماهيرية، ط1، 2004.
- جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، شبكة الألوكة، ط1، 2011.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009.
- حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2000.
- حميد لحمداني:

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروث، ط1، 1991.

-القصة القصيرة في العالم العربي (ظواهر بنائية ودلالية)، مطبعة: أنفو-برانت، فاس، ط1، 2015.

- حورية الظل: الفضاء في الرواية الجديدة، دار نينوى، 2011.
- خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، ع83- أكتوبر 2000.
- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سورية، ط3، 2012.
- سعيد يقطين: قال الراوي –البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي،ط1، 1997.
- سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، 2004.

- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، ط1، 1994.
- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، ط1، 2010.
- صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت-لبنان، ط1، 1413هـ-1993،
- صلاح فضل:
  - أساليب السرد في الرواية العربية، الناشر: المدى،ط1، 2003.
  - نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1998.
- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة-الدار البيضاء، ط1، 1996،
- عبد القادر فيدوح:
  - تأويل المتخيل (السرد والأنساق الثقافية)، دار صفحات، ط1، 2019،
  - دلالية النص الأدبي..دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية-وهران، ط1، 1993/7.
- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
- عبيد كلود: الألوان (دورها،تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ، ط1، 1434هـ-2013م.
- فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2012م. 1433هـ.
- قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الارسالات البصرية في العالم)، دار الغرب-وهران، 2005.
- مُحَّد الزموري: شعرية الفضاء في القصة القصيرة، مطبعة آنفو، فاس، 2010.
- مُحَّد طالب الأسدي: إنتاج المكان بين الرؤيا والبنية والدلالة، دار الشؤون الثقافية-بغداد، 2013.
- مُحَّد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- مُحَّد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان: دراسة في آليات السرد والتأويل.

- محمود رجب: فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1994.
- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية،بيروت، ط1، 2005.
- مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر-الجزائر، 2013.
- معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، جدة، سنة 2003.
- منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح (سيميائية العنوان-سيميائية الشخصيات-سيميائية المكان)، دار رسلان، دمشق، 2014.
- مها حسن يوسف عوض الله: الزمن في الرواية العربية {1960-2000}، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002.
- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة-دمشق، 2011.
- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل، المدينة الجديدة –تيزي وزو، 2008.
- ياسين النصير:الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى، دمشق، ط2، 2010،

2- المراجع المترجمة:

- جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط4، 1985.
- جوزيف. إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، أفريقيا الشرق، 2003.
- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، ط1، 1428هـ-2007م.
- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، 1984.
- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية-سورية، ط1، 2013.
- مجموعة من المؤلفين: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، دار أفريقيا، 2002.
- ميخائيل بختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.
- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط2، 1982.

3- المراجع الأجنبية:

❖ Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale, Edition Critique, Paris, 1982.

❖ H. Mitterand: Le discours du roman. P.U.F. 1980.

❖ Jean Weisgerber : L'espace Romanesque , Ed l'age d'homme-1978.

4- مجلات ومقالات:

❖ إعتدال عثمان: البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب، مجلة فصول، مجلد2، ع2، يناير-فبراير مارس 1982.

❖ جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت ، مج25، ع3، 1997.

❖ شريبط أحمد شريبط: بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة الثقافة-الجزائر، ع115، يناير 1997.

❖ شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، مجلة: عالم المعرفة، ع: 355، الكويت، سبتمبر 2008،

❖ صبري حافظ: قصص يحي الطاهر الطويلة، مجلة فصول، مج2، ع2، يناير-فبراير-مارس، 1982.

❖ عبد الرحمن بوعلي: أشكال المعمار الفني، مجلة علامات في النقد، مج9، سبتمبر، 1999.

❖ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مجلة: عالم المعرفة، ع: 240، الكويت، ديسمبر 1998.

❖ مُحَّد عبد الرحمن يونس: الجنس-الإيديولوجيا-الفضاء الروائي في الرواية اليمنية المعاصرة رواية الرهينة أنموذجا، مجلة مقاربات- مجلة العلوم الإنسانية (محكمة) العدد السابع عشر(17) المجلد التاسع (09) السنة 2014.

❖ مشري بن خليفة، حمزة قريرة: الفضاء الروائي، بنية وعلامة، مجلة الأثر-جامعة ورقلة، مج10، ع10، مارس 2011.

❖ مليكة دحامنية: القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، الجزائر، سنة 2008.

❖ وافية بن مسعود: سيميائية الفضاء النصي في رواية "عابر سرير: لأحلام مستغانمي، ضمن الكتابة النسوية التلقي، الخطاب والتمثلات،

❖ يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر:سيزا قاسم دراز، كتاب: جماليات المكان، عيون المقالات، ط2، 1988.

5- قواميس ومعاجم:

❖ رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، فيفري 2000.

❖ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني- بيروت- لبنان، ط1، 1405هـ،

1985م.

- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي-إنكليزي-فرنسي)، دار النهار للنشر- لبنان، ط1، 2002،
- ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 1997.

6- الرسائل الجامعية:

- سهيلة بن عمر: سيميائية الفضاء في الرواية النسوية المغاربية، أطروحة دكتوراه، جامعة ورقلة، 2017-2018،
- عدلان رويدي: دلالة المكان في الخطاب الروائي عند عز الذين جلاوجي، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة 1، 2016-2017.
- ليلى قاسحي: الفضاء الروائي في روايات مُحَمَّد زفزاف، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2013-2014.
- ليندة حفصي: مستويات البناء النصي في: "رائحة الكلاب، حمام الشفق، عواصف جزيرة الطيور وزهور الأزمنة الموحشة"ل: جيلالي خلاص، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري- قسنطينة، 2009-2010.
- مُحَمَّد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية "الطاهر وطار- الأعرج واسيني- أحلام مستغانمي"، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة،2008-2009.
- منى بشلم: شعرية الفضاء في الرواية الجديدة بالجزائر، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة 1، 2014-2015.
- نصيرة زوزو: بنية الفضاء في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، 2010-2011.

فهرس

الموضوعات

مقدمة:.....أ

الفصل الأول: الفضاء بين الإشكالية المصطلحية ومعالم التشكل

تمهيد:.....08

1-الإشكالية المصطلحية:.....11

أ. مفهوم البنية:.....11

ب. مفهوم الفضاء:.....13

2-الفضاء ومعالم التشكل:.....17

أ. الفضاء في الدراسات الغربية:.....17

ب. الفضاء في الدراسات العربية:.....23

3-بنية الفضاء في الرواية:.....31

أ. الفضاء واستراتيجية الوصف:.....35

ب. الفضاء ومنظومة التقاطبات:.....37

ج. علائقية الفضاء:.....38

الفصل الثاني: تشكلات الفضاء ودلالاته في الرواية.

تمهيد:.....40

1-دلالات أماكن الإقامة:.....41

أ. دلالات أمكنة الإقامة الاختيارية:.....41

- فضاء البيوت:.....41
- فضاء المعبد:.....52
- فضاء الفندق:.....54

ب. دلالات أمكنة الإقامة الجبرية:.....56

- فضاء السجن:.....56
- فضاء الدير:.....60

2-دلالات أمكنة الانتقال:.....63

أ. دلالات أمكنة الانتقال الخاصة:.....63

- فضاء (المقاهي، الكافتيريا، والبارات):.....63
- فضاء الجامعة:.....69
- فضاء المسجد:.....72

ب. دلالات أمكنة الانتقال العامة:.....75

- فضاء (الشوارع، الأحياء، والطرقات):.....75
- فضاء المحطة:.....81
- فضاء السوق:.....84

3- دلالات الأشياء والألوان:.....85

أ. دلالات الأشياء:.....85

ب. دلالات الألوان:.....90

الفصل الثالث: الفضاء وعلاقاته في الرواية.

تمهيد:.....95

1-علاقة الفضاء بالعتبات:.....95

أ. علاقة الفضاء بالغلاف:.....96

ب. علاقة الفضاء بالعنوان:.....101

2-علاقة الفضاء بالشخصية:.....109

أ. علاقة الشخصيات بالفضاء القريب.....111

ب. علاقة الشخصيات بالفضاء البعيد.....121

3-علاقة الفضاء بالزمن:.....135

أ. دائرية الزمن /جمود الفضاء:.....136

ب. الفضاء وزمن الاسترجاع:.....140

ج. الليل كلازمة زمنية:.....143

د. الفضاء والإيقاع:.....145

- خاتمة:.....150

- قائمة المصادر والمراجع.....153

- فهرس الموضوعات.....159

- ملخص الدراسة

ملخص:

تتناول هذه الدراسة أحد أهم العناصر السردية التي فرضت حضورها في الدراسات السيميائية والشعرية المتأخرة، إنه عنصر الفضاء، الذي اعتبره كثير من الباحثين أساس العمل الروائي، وعلّة وجوده، فلا وجود لرواية بدون فضاء سردي. وقد زاد الاهتمام بهذا العنصر بعد أن تغيرت نظرة النقاد إليه، حيث لم يعد ينظر إليه على أنه خلفية جمالية، بل تعدى ذلك، ليكون عنصرا ديناميكيا يساهم في بناء الدلالة. فالروائي يحرص دائما على أن يكون فضاءه واقعيا (الإيهام بالواقعية)، تستمد جزئياته من الواقع المرجعي، لكي يبث فيها أفكاره وإيديولوجيته، فيستعين –في ذلك– بمخيلته الابداعية، لكي ينقل لنا فضاءه المشحون دلاليا إلى النص الروائي عبر لغة وصفية وشعرية تستهوي القارئ.

تطور مفهوم الفضاء في الدراسات الغربية، حيث لم يعد ينظر الروائيون إليه على أنّه خلفية جمالية، بل اعتبروه كيانا حاملا للدلالات. يأتي ذلك بعد ظهور الرواية الجديدة، أين انصبت جهود الباحثين حول ضرورة تأسيس نظرية خاصة بالفضاء، كما هو الحال مع الشخصية والزمن، إلا أنّ هذه الجهود ظلت حبيسة مسارات بحثية غير واضحة.

عدّ الباحثون عنصر الفضاء بنية داخلية مستقلة بذاتها، لأنها تساهم في تشكيل بنية كبرى هي الرواية. فالفضاء السردي في نظرهم مستقل عن الواقع، حيث يمكن القبض على وظائفه ودلالاته عبر قراءة داخلية للنص، مستغلين في ذلك؛ خصائص البنية التي تمكنها من أن تصبح مصدرا للمعرفة، وعلى القارئ أن يستثمر هذه الخصائص في دراسة الفضاء بعيدا عن السياق الخارجي.

يعد موضوع الدراسة الموسومة بـ : "بنية الفضاء في رواية أنا عشقت لمحمد المنسي قنديل –مقاربة سيميائية–"، محاولة متواضعة للاقتراب من أحد أهم البنيات السردية التي اشتغل عليها الروائي، ألا وهي بنية الفضاء، نظرا للقيمة الدلالية والرمزية التي يحوز عليها. فالفضاء في هذه الرواية ليس جماليا فقط، إنه رؤية فنية للواقع، يشحنه الروائي بكل الأفكار والقضايا الراهنة التي شغلت المجتمع المصري. ضمن هذا النطاق؛ حاولنا الكشف عن تجليات الفضاء ودلالاته في الرواية، حيث تطرقنا إلى إبراز العلاقات التي يربطها هذا المكون مع باقي المكونات السردية الأخرى، إضافة إلى استغلال التقنيات السردية المتاحة التي شيّد من خلالها الروائي فضاءه في عملية الكشف الدلالي، وذلك في حدود المقاربة السيميائية.

– **الكلمات المفتاحية:** البنية، الفضاء، المكان، السيميائية، الدلالة، التقنيات السردية، البنية السردية.

Summary:

This study deals with one of the most important narrative elements that imposed its presence in late semiotic and poetic studies, the element of space, which many scholars considered the basis of narrative work, and the raison d'être of its existence, there is no novel without narrative space. Interest in this element has increased as critics have changed his perception of it, as it is no longer seen as an aesthetic background, but even more, as a dynamic element that contributes to the construction of meaning. The novelist always ensures that his space is realistic (the illusion of realism), deriving his parts from the reference reality, in order to inculcate his ideas and ideology, and in doing so, uses his creative imagination, in order to convey his semantically charged space to the narrative text through a descriptive and poetic language that pleases the reader.

The concept of space has evolved in Western studies, where novelists no longer see it as an aesthetic background, but rather as a semantic entity. This comes after the emergence of the new novel, where the researchers' efforts focused on the need to establish a theory of space, as with personality and time, but these efforts remained trapped in unclear research paths.

The researchers counted the spatial element as a separate internal structure, as it contributes to the formation of a major structure which is the novel. According to them, the narrative space is independent of reality, where its functions and connotations can be captured by an internal reading of the text, taking advantage of the characteristics of the structure that allow it to become a source of knowledge, and the reader must invest these characteristics in the study of the space away from the external context.

The theme of the study, entitled "The Structure of Space in the Novel That Ana Ashikt by Muhammad Al-Mansi Qandil - Semiotic Approach -", is a modest attempt to approach one of the most important narrative structures on which the novelist worked, namely the structure of space, because of the semantic and symbolic value it possesses. The space in this novel is not only aesthetic, it is an artistic vision of reality, the novelist charges it with all the current ideas and issues that have occupied Egyptian society. In this context, we tried to reveal the manifestations and connotations of space in the novel, where we discussed the highlighting of the relationships that this component has with other narrative components, as well as the exploitation of the available narrative techniques through which the novelist built his space in the process of semantic detection, within the limits of the semiotic approach.

Keywords: structure, space, place, semiotics, significance, narrative techniques, narrative structure.

Sommaire:

Cette étude traite de l'un des éléments narratifs les plus importants qui a imposé sa présence dans les études sémiotiques et poétiques tardives, l'élément de l'espace, que de nombreux chercheurs considéraient comme la base du travail narratif, et la raison d'être de son existence, il n'y a pas de roman sans espace narratif. L'intérêt pour cet élément a augmenté à mesure que les critiques ont changé sa perception de celui-ci, car il n'est plus considéré comme un arrière-plan esthétique, mais plus encore, comme un élément dynamique qui contribue à la construction de la signification. Le romancier s'assure toujours que son espace est réaliste (l'illusion du réalisme), en dérivant ses parties de la réalité de référence, afin d'inculquer ses idées et son idéologie, et ce faisant, utilise son imagination créative, afin de transmettre son espace sémantiquement chargé au texte narratif à travers un langage descriptif et poétique qui plaît au lecteur.

Le concept d'espace a évolué dans les études occidentales, où les romanciers ne le considèrent plus comme un arrière-plan esthétique, mais plutôt comme une entité sémantique. Cela vient après l'émergence du nouveau roman, où les efforts des chercheurs se sont concentrés sur la nécessité d'établir une théorie de l'espace, comme avec la personnalité et le temps, mais ces efforts sont restés piégés dans des chemins de recherche peu clairs.

Les chercheurs ont compté l'élément spatial comme une structure interne distincte, car il contribue à la formation d'une structure majeure qui est le roman. Selon eux, l'espace narratif est indépendant de la réalité, où ses fonctions et ses connotations peuvent être capturées par une lecture interne du texte, en tirant parti des caractéristiques de la structure qui lui permettent de devenir une source de connaissances, et le lecteur doit investir ces caractéristiques dans l'étude de l'espace loin du contexte externe.

Le thème de l'étude, intitulé « La structure de l'espace dans le roman que Ana Ashikt de Muhammad Al-Mansi Qandil - Approche sémiotique -», est une modeste tentative d'approcher l'une des structures narratives les plus importantes sur lesquelles le romancier a travaillé, à savoir la structure de l'espace, en raison de la valeur sémantique et symbolique qu'il possède. L'espace dans ce roman n'est pas seulement esthétique, c'est une vision artistique de la réalité, le romancier le charge de toutes les idées et questions actuelles qui ont occupé la société égyptienne. Dans ce cadre, nous avons essayé de révéler les manifestations et les connotations de l'espace dans le roman, où nous avons discuté de la mise en évidence des relations que cette composante a avec d'autres composantes narratives, ainsi que de l'exploitation des techniques narratives disponibles à travers lesquelles le romancier a construit son espace dans le processus de détection sémantique, dans les limites de l'approche sémiotique.

-Mots-clés : structure, espace, lieu, sémiotique, sémantique, techniques narratives, structure narrative.