الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبّاس لغرور – خنشلة –

كلّية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

موضوعة الصّحراء في السّرد الجزائري

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (L.M.D) في اللغة والأدب العربي تخصّص: السّرد العربي

إعداد الطالبة:
راضية شافعي

إشراف الأستاذ الدكتور:
فيصل حصيد

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ	الجامعة	الصّفة
مجيد قري	عبّاس لغرور - خنشلة -	رئيسا
فيصل حصيد	الحاج لخضر - باتنة 1 -	مشرفا ومقررا
متقدم الجابري	الحاج لخضر - باتنة 1 -	عضوا مناقشا
عبد القادر نويوة	عبّاس لغرور - خنشلة -	عضوا مناقشا
نبيل قواس	عبّاس لغرور - خنشلة -	عضوا مناقشا
سهيلة لعور	عبّاس لغرور - خنشلة -	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2024/2023

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبّاس لغرور – خنشلة –

كلّية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

موضوعة الصّحـراء في السّرد الجزائري

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه **(L.M.D)** في اللغة والأدب العربي تخصّص: السّرد العربي

إعداد الطالبة:
راضية شافعي

إشراف الأستاذ الدكتور:
فيصل حصيد

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ	الجامعة	الصّفة
مجيد قري	عبّاس لغرور - خنشلة -	رئيسا
فيصل حصيد	الحاج لخضر - باتنة 1 -	مشرفا ومقررا
متقدم الجابري	الحاج لخضر - باتنة 1 -	عضوا مناقشا
عبد القادر نويوة	عبّاس لغرور - خنشلة -	عضوا مناقشا
نبيل قواس	عبّاس لغرور - خنشلة -	عضوا مناقشا
سهيلة لعور	عبّاس لغرور - خنشلة -	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــة

❖ مقدّمــة

شكّل موضوع الصّحراء ظاهرة جديرة بالاهتمام في المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري، وعلى الرَّغم ممّا يملكه فضاء الصّحراء من مقوّمات تجعله مقصداً لكلّ روائي وقاص يبحث عن التَّغيير في الطَّرح، إلّا أنّه من أقلّ الفضاءات إغراءً لهما على حَدٍّ سواء.

رغم أنّه يُشكّل في العمليّة الإبداعيّة عند الكاتب الجزائري نقطة انطلاق لخلق عالم جديد في الكتابة السّرديّة، يُوثّق من خلاله امتداد هويّته الوطنيّة، مُنطلقا في ذلك من حكاية الطّفولة إلى ذاكرة المكان، وبذلك فقد توجّه السّارد الجزائري إلى الاهتمام بمتخيّل الصّحراء وجمالياته بحثا عن التّفرّد والتّميّز والجمال.

فاتّخذوا وسائل عدّة لتصويره والتّفاعل معه في أجساد نصوصهم وتمفصلات سُرودهم، ليتحوّل إلى فضاء جمّله السّرد لجذب المتعة الجماليّة وإظهار اللمسة الفنيّة، بعدما كان كيانا لغويا حاملا لكلّ عناصر السّرد، الّتي تُحدّد وتضبط المادّة الحكائيّة، من خلال التّفاعل فيما بينها.

لذا فقد ألهمت الكّتاب والمبدعين وأيقظت قرائحهم لتولد نصوص حوّلتها من عوالم يسودها الصّمت والتّيه والموت واللامعنى إلى علامة ناطقة زاخرة بالمعنى، ومن بين هؤلاء الكتّاب الّذين شكّلوا رؤاهم الخاصّة اتّجاه الصّحراء نذكر على سبيل المثال: (المجموعة القصصيّة "**حائط رحمونة**" و"**مَغارةُ الصَّابُوقْ**" لـ: "**عبد الله كروم**"، ورواية "**تنزروفت بحثا عن الظل**" لـ: "**عبد القادر ضيف الله**" ورواية "**أعوذُ بالله**" لـ: "**السعيد بوطاجين**" ورواية "**تيميمون**" لـ: "**رشيد بوجدرة**").

وبالنّسبة للإشكالات الّتي طرحها هذا الموضوع وشكّلت تصاميم النّصوص وخرائط السّرد فهي كالآتي:

- كيف تَتَشَكَّل موضوعة "الصّحراء" في السَّرد الجزائري عند كتّاب الجنوب والشّمال؟.
- كيف انبنى خطاب الصّحراء في المتون السّرديّة الجزائريّة ؟.
- وهل يمكن أن نعتبر هذه السّرود تنويعاً ضمن سجلّ الكتابات الّتي تنفرد بموضوع (الصّحراء) أم ثمّة تناول واحد ضمن مستويات عديدة ؟.
- إلى أيّ حدّ وُفّق الرّوائي والقاص في إعادة صياغة المكان فنّيا ورمزيا ؟.
- هل النّزوع الضّمني إلى الماضي في هذا النّوع من السّرود محاولة هروب من الحاضر أم محاولة فهم الّذي يجري في الحاضر ؟.
- علام اعتمد السّارد الجزائري في مدوّناته حتّى يؤثّث هذا الفراغ ويصوغ معماريته سرديا؟.

يتموضع إشكال هذا البحث في هذا السِّياق المعرفي؛ حيث يسعى إلى تطبيق المنهج الموضوعاتي على نُصوصٍ إبداعيّة من المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري.

على هذا الأساس صيغ العنوان كالآتي: **(موضوعة الصّحراء في السَّرد الجزائري)**؛ الّذي يبحث في المتون السّرديّة الجزائريّة، ومن أهمّ من الدَّوافع الكامنة وراء اختيار هذا الإشكال موضوعاً للدراسة: أَنَّ أشهر وأعمق الكتابات الموضوعاتيّة في النَّقد العربي هي بحوث أنجزت برعاية أكاديميّة.

ويسعى هذا البحث إلى تحقيق جملة أهداف معرفيّة: منها تحديد مفهومي المكان/الفضاء، بسبب الاضطراب الحاصل في فهمها، والاختلاف في استعمالها وتوظيفها، نظرا لصعوبة الإمساك بالمفاهيم والمصطلحات، إضافةً إلى أنّه مطلب إبستيمولوجي، ومنها الكشف عن وعي المبدع ورؤيته للعالم من خلال قراءة الرّواية والقصَّة الجزائريّة قراءة موضوعاتيّة، ومنها قراءة ظاهرة "الصّحراء" بوصفها موضوعاً تخييلياً، يستند إلى الواقع مُتّخذاً من المكان والإنسان والمجتمع والتّاريخ مرجعاً، إلهاما وفضاء ورؤية جماليّة، ونهدف أيضا إلى الكشف عن المناطق المعتَّمة المحاطة

بالصّحراء في هذه المدوّنات، ومنها معرفة مدى ارتباط المبدع بالفضاء والخيال الصّحراوي.

بالإضافة إلى أنّ بحثي لم يكن الأوّل من نوعه في مادّته وهي موضوعة الصّحراء بل سبقته أعمال، وهذه أهمّها:

– أمينة محمد برانين: فضاء الصحراء في الرواية العربية المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا.

غير أنّ وجه الاختلاف بيننا كان في توظيف مدوّنات لكتّاب الشّمال وكتّاب الجنوب، لإبراز مدى نجاح السّارد الجزائري في تأثيث فضاء الصّحراء وإبراز جمالياته، حيث يظهر الاختلاف في الإلهام، الحضور، التّعالق الرّوحي والنّفسي، والجذب السّياحي أيضا.

ثمّ إنّ تطبيق المنهج الموضوعاتي على السّرود الجزائريّة الّتي اهتمّت بموضوع الصّحراء، فهذا البحث هو الأوّل بالطّرح والدّراسة والخوض في عوالمها، وذلك باستثمار الدّراسات الّتي اهتمّت بموضوع هذا البحث **(الصّحراء)**، من خلال استقصاء فكري لروايات الكاتب السّعودي "**عبد الرحمن مُنيف**"، والرّوائي الليبي "**إبراهيم الكوني**".

كانت مسيرة هذا البحث، على صعوبتها شيّقة جديرة بالدّراسة واجهها عدد من الصّعوبات نذكر منها في هذا المقام، أنّه لا مكان للمنهج الموضوعاتي في أهمّ كتب المناهج النّقديّة وأشهر مدوَّنات نقد النّقد العربيّة.

ثمّ عائق صعوبة التَّعامل مع المصادر الأجنبيّة والّتي لم يكن للبحث مناصٌ من العودة إليها لتأصيل الأفكار، لكن حال ذلك دون الحصول عليها.

وبما أَنَّ المنهج الموضوعاتي يَستدعي تَضَافُر الرّؤى الفلسفيّة والمناهج النّقديّة المتعدّدة بُغية التقاط "الموضوع المهيمن" على النّص، فإنّ موضوعة الصّحراء في المدوّنات النّصّية المدروسة تواءم مع تطبيق المنهج الموضوعاتي والّذي هو وسيلة لتحقيق أهداف هذا البحث ومآربه كونها تشكّل مجالا خصبا لمثل هذه المقاربة، من خلال

استخدام كل المفاتيح الممكنة بُغية استبطان أغوار النّص الدّلاليّة والإحاطة بعوالمه الموضوعاتيّة، وعليه سينطلق هذا البحث في مقاربته لظاهرة "الصّحراء" في نصوص إبداعيّة من المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري من المنهج الموضوعاتي، من أجل استقراء الظّاهرة لأنّ "الصّحراء" تُشكّل موضوعة (*Théme*) فيها.

وقد اعتمدت منهجيّة تنتقل من العام إلى الخاص، ومن النّظري إلى التّطبيقي، وفق مقدّمة وفصل نظري، وأربعة فصول تطبيقيّة وخاتمة:

- **الفصل الأوّل نظري:** تناولت فيه العناصر الأساسيّة الّتي أثارها البحث: رؤية حول السّرد، الرّواية العربيّة، الرّواية الجزائريّة، تحوّل المكان إلى فضاء في السّرد، وإشكاليّة تأثيث الأمكنة واستغلال الفضاءات الواقعيّة والرّمزيّة في المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري: رؤية نقديّة.

تليه أربعة فصول تطبيقيّة متمثّلة في:

- **الفصل التّطبيقي الأوّل:** تناولت فيه المجموعة القصصيّة "**حائط رحمونة**"/"**مَغارةُ الصَّابُوقْ**" لـ: "**عبد الله كروم**" بالدّراسة، حيث ركّزت على ذاكرة المكان (تراث أدرار) بكلّ تجلّياته الواقعيّة الحيّة ظلّت متوتّرة بين ماضيها وحاضرها، وبين بداوتها الرّاسخة وتحوّلاتها الاجتماعيّة، ثمّ تحوّل حائط رحمونة الطّيني الّذي طرح إشكال البداوة والتّمدّن، كما تناولت بالدّراسة الارتباط بالهويّة الّتي تُبرز قيمة المكان وما تشكّله هذه القيمة في الذّات والذّاكرة.

- **الفصل التّطبيقي الثّاني:** الّذي تناولت فيه تشكّل فضاء الصّحراء في رواية "**تنزروفت بحثا عن الظل**" لـ: "**عبد القادر ضيف الله**"، من خلال تجسيد ثلاثيّة (المكان/التّاريخ/المرأة)، (الذّاكرة والنِّسيان)، وهو ما يُبرز أهمّية المكان جغرافياً وتأريخياً في مشاهد ظلّت ترتسم في مخيّلته طوال ترحاله فكرياً ونفسياً.

- **الفصل التّطبيقي الثالث:** والّذي اخترنا له عنوان الهوس بالصّحراء في رواية "**تيميمون**" لـ: "**رشيد بوجدرة**"، والّذي تطرّقت فيه إلى فكرة الوجود/انعدام المعنى/الموت الّتي تغلغلت في تفاصيل حياة البطل الواقعيّة، حيث عدّ النّص نبشا للذاكرة وترميما لها

في الوقت نفسه في ظلّ سطوة المكوّنات الصّحراويّة الّتي استطاعت أن تستنطق ما تُضمره أبجديّة الصّحراء.

- **الفصل التّطبيقي الرابع:** والّذي اخترنا له عنوان الذّات الرّوائيّة المصابة بإعياء الشّمال رواية "**أعوذُ بالله**" لـ: "**السعيد بوطاجين**"، حيث أظهر براعته في تأثيث ومعالجة مشكلة الفراغ في الفضاء وتمكّنه من كسر تلك الصّورة النّمطيّة عن الصّحراء كونها فضاء اللاشيء الممتلئ بفراغ اللامعنى.

وعلاوة على الاستنتاجات الّتي وردت في طيّ هذا البحث قد أثمر البحث جملة من النّتائج (الخاتمة)، ثمّ أرفقنا به الملاحق الّتي اهتَمَّت بالتّعريف بالرّوائي "**عبد القادر ضيف الله**"، "**السعيد بوطاجين**"، "**رشيد بوجدرة**" والقاصّ "**عبد الله كروم**".

ولا يفوتني في مقدّمة هذا البحث التّعبير عن تقديري لمشرفي "**أ/د.فيصل حصيد**" على مناقشاته المضيئة الّتي واكبت مختلف تفاصيل الدّراسة، فله منّي جزيل الشّكر والامتنان.

كما لا يفوتني أن أعبّر عن تقديري لأعضاء لجنة المناقشة على تكبّد عناء القراءة، وعلى ما سيبدونه من ملحوظات وتصويبات وتعقيبات قد تجود بها قرائحهم.والله المستعان.

الفصل النظـــري

تأثيث المكان وتحويله إلى فضاء في المنجز السّردي الجزائري

1. رؤية حول السّرد، الرّواية العربيّة، الرّواية الجزائريّة

وُجد السّرد مع اللحظة الأولى الّتي وُجد فيها الإنسان، هذا الأخير كائن حواري* تتعاظم داخله البنيات الحكائيّة، باعتبار أنّه كائن عاقل أو ناطق وجب القول أنّه كائن حواري بالابتداء، فالسّرد عمق الإنسان في تلك المناجاة الدّاخليّة أو الحواريّة اللامتناهية في رحلة الذّات الّتي تجعله أنا والآخر في الآن نفسه، وتساوقا مع ذلك يقول "**رولان بارت**": «وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا، حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات؛ فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته؛ ولا يوجد أي شعب بدون سرد، فلكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سرودها، وهذه السرود تكون في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة»[1].

وبذلك يكون السّرد عند "**رولان بارت**" هو منبع الوجود والفطرة الأولى لكلّ مجموعة بشريّة تعبّر عن كينونتها وثقافتها وتحدّد سماتها الخاصّة الّتي تُميّزها عن غيرها.

فالسّرد «عالمي عبر تاريخي عبر ثقافي فهو موجود في كلّ مكان كالحياة، حيث تحتمله اللغة المنطوقة (شفويّة/مكتوبة) والصّورة (ثابتة/متحرّكة) والإيماء؛ فقد تعلّق بمجالسها وقصصها ومروياتها الشّفويّة المتوارثة، وهو حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافيّة وفي الحكاية على لسان الحيوانات وفي الخرافة وفي الأقصوصة والملحمة والتّاريخ والمأساة والدّراما والملهاة»[2]، واستنادا إلى هذا المفهوم يعدّ السّرد محكيا متعدّد

---

* يمكننا اعتبار أنّ الإنسان "كائن سارد" حيث يبيّن البحث الأركيولوجي أنّ السّرد موجود منذ وجود الإنسان، والنّصوص الميثولوجيّة القديمة وحفريات الإنسان الأوّل على الكهوف ليست سوى سرود وحكايات وأساطير لسيرة الإنسان على الأرض ومغامرته في الوجود. ينظر: الياميـن بن تومي: السردية والسرديات؛ المفهوم والوظيفة.فَلسَفَة السّرد المنطلقات والمشاريع: مجموعة مؤلفين.

[1] رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار.طرائق تحليل السرد الأدبي دراسات.الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص9.

الصّيغ والصّور، متعلّقا بالواقع والخيال، بالماضي والحاضر، مُسجّلا لكلّ الأعمال البشريّة مجسّدا لحياتها.

والسّرد هو القوّة الخفيّة الّتي تُحرّك العالم، و«السّرديات بأشكالها هي الّتي جعلت العالم يرسم حدوده ويتفاعل مع تشقيقاته المتباينة، وعليه كان لزاما تحليل المرويات والمحكيات لفهم البُنى الأوّليّة للإنسان، لأنّ الوقوف على المرويات والمحكيات تُمكّن من فهم الأنساق الكلّية والواجهة الخلفيّة الّتي تستقرّ خلف مُمكنات الخصوصيّة لكلّ حضارة على نحو ما فعل "**كلود ليفي شتراوس**" في دراساته المتنوّعة»[1]، وبذلك يجعل من السّرد مهدا مشتركا للحضارات، بما يضمن استمراريتها ووجودها.

غير أنّ تحليل المرويات* نشأ في البداية كضرورة معرفيّة للتخلّص من الدّراسات التّاريخيّة الّتي أتخمت البحث العلمي، فكان «لزاما على الدّرس الجديد أن يقصر مجال بحثه على تحليل النّصوص، باعتبار أنّ النّص هو الّذي يصنع العالم انطلاقا من مركزيّة دقيقة وهي أنّ لا شيء خارج النّص والإنسان في جوهره كائن نصوصي»[2]، ومن هذه النّظرة نجد أنّ النّاقد يؤسّس لمركزيّة النّص والّذي يخلق مجتمعا يكون النّص فيه هو الّذي يصنع العالم.

وقد حدّد كلا من "**ميجان الرويلي**" و"**سعد البازعي**" علم السّرد بأنّه دراسة «القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه.ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي – ستراوس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم: البلغاري تزفيتان تودوروف،

---

[1] اليامين بن تومي: السردية والسرديات؛ المفهوم والوظيفة.قَلسَفَة السّرد المنطلقات والمشاريع: مجموعة مؤلفين.الطبعة الأولى، منشورات ضفاف/منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر/بيروت – لبنان، 1435هـ-2014م، ص70.

* تشكّلت المرويات أوهاما في العقل التّاريخي واتّخذها الإنسان ذريعة ليُبرّر رؤيته للعالم انطلاقا من الأوضاع التّاريخيّة حين تختلط الرّواية أو السّرد بالسّيطرة حيث تتشكّل وتصبح أصوليات يُحتكم إليها في فصل النّزاع أو إبقاءه. ينظر: اليامين بن تومي: السردية والسرديات؛ المفهوم والوظيفة.قَلسَفَة السّرد المنطلقات والمشاريع: مجموعة مؤلفين.

[2] المرجع نفسه، ص71.

الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح "ناراتولوجي" (علم السرد)، والفرنسي ألغردا جوليان غريماس، والأمريكي جيرالد برنس»[1].

من هنا كان السّرد علما يمكن تحديد أسسه وفق أنظمة وقوانين تحكمه، انطلاقا من البنيوية، حيث اصطلح عليه بالسّرديات أو علم السّرد، على الرّغم من أنّ الأعمال السّرديّة مادّة طيّعة تخضع لقوانين رغم تمرّدها عليها وفقا للكثير من الرّؤى، خاصّة أنّ المادّة هي اللغة البشريّة والتّخييل أحد مكوّناتها، وكلاهما ينبثق من اللامحدوديّة في المعنى والتّأويل، وبذلك يعتمد العمل السّردي على أكثر من مقاربة في تحليل بنيته والقبض على أنساقه.

اقترح "**تودوروف**" مصطلح السّرديات سنة 1969 وذلك لتدريس علم لم يوجد بعد وهو علم القصّة*،[2] حيث سعى إلى تطوير نظام شامل لكيفيّة بناء النّص السّردي.

وجاء في القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان أنّ علم السّرد «وإن كانت الشفهية هي موضوعه، إلا أنه يعطي لنفسه موضوعاً ليس النصوص في ذاتها، ولكن نموذجاً معيناً من العلاقات التي تتجلى فيه، والتي تحدد الطريقة السردية: لكي يعزل، فإنه يحيد سمات النص الأخرى.ولذا، يجب عليه إذن أن يكون غير مبال للتمييز بين نص أدبي ونص غير أدبي»[3].

بناء على هذه المقولة نستنتج أنّ صاحب القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان يرى أنّ موضوع علم السّرد هي الشّفهيّة، حيث يُبنى كلّ حكي على جملة من العلاقات اللغويّة، وهذا يتنافى مع المفهوم الأدبي للعمليّة السّرديّة، انطلاقا من اعتبار

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً.الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب/بيروت – لبنان، 2002، ص174.

* يُجمع الباحثون على أنّ "**فلاديمير بروب**" هو أوّل من دشّن الدّراسات السّرديّة الحديثة بعمله "مُورفولوجيا الحكاية الخرافيّة" سنة 1928.

[2] ينظر: أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: منذر عياشي.الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 2007، ص206.

[3] المرجع نفسه، ص210.

السّرد مجموعة من الحيوات يتداخل خياله وواقعه، ذلك أنّ العمليّة السّرديّة تحتاج إلى إبداع وتخييل وشعريّة وغيرها من الأسس الّتي يمكن من خلالها الحكم على العمل بأنّه سردي.

السّرد أو الحكي ظاهرة إنسانيّة تضرب بجذورها في عمق التّاريخ البشري، فلا «يخلو تراث أيّ لغة من ظواهر سرديّة بتسميات مختلفة قصّة، رواية، حكاية شعبيّة، مقامة، أسطورة، وتسميات أخرى لا يمكن حصرها بسبب عمق تاريخ السّرد وتنوّع أنماطه في الثّقافات المختلفة»[1]، فالسّرد هنا مرتبط بفكرة الخلق الأولى باعتبارها ظاهرة لها جذورها في عمق التّاريخ البشري، فالإنسان ظلّ يحكي مغامراته وتاريخه عبر الرّسومات والمخطوطات والأشعار، لتصبح بذلك العمليّة الحكائيّة عمليّة فطريّة إنسانيّة.

ومن جهة أخرى «إذا كان الخطاب النّقدي قد ركّز على الأشكال الغربيّة (الرّواية، القصّة القصيرة) فإنّ الفضل يعود إلى علم السّرد في التّسوية بين أشكال السّرد، لأنّه علم يسعى إلى استخلاص القوانين العامّة الّتي تصدق على الظّاهرة السّرديّة مهما كانت لغتها، أو هو علم يحاول إماطة اللثام عن القواعد العامّة الكامنة خلف العمليّة السّرديّة والمولّدة لكافّة أشكالها»[2]، ومن خلال هذا المنظور يصبح السّرد منظومة لغويّة لها قوانين تضبطها، وتحدّد مساراتها ووظائفها، بل وإيجاد المشترك بين العمليات السّرديّة المختلفة.

السّرديات أو علم السّرد هو دراسة السّرد أي البُنى السّرديّة، وهذه الأخيرة وردت في قاموس "**غريماس**" بهذا التّعريف: «خاصّية معطاة تُشخّص نمطا خطابيا معيّنا حيث يمكننا تمييز الخطابات السّرديّة من الخطابات غير السّرديّة، بمعنى تحليل القصّة أو المضامين السّرديّة، وتسمّى السّرديات، الشّعريّة السّرديّة، سيميائيات الخطاب السّردي، السّيميائيّة الخطابيّة، السّرديات البنيويّة، والّتي هي تحليل مكوّنات الحكي وآلياته، هذا

[1] جيرالد برنس: المصطلح السّردي معجم مصطلحات، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريرى.الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص5.

الحكي الّذي يمثّل حكاية منقولة بفعل سردي، وهي تعنى بالحكي بوصفه صيغة للعرض الفعلي للحكاية، حيث تُجيب عن سؤال: من؟ وماذا يحكي؟ وكيف؟، حيث يدرس العمل السّردي من حيث كونه خطابا أو شكلا تعبيريا»[1].

إذن فعلم السّرد هو عمليّة غربلة وتمييز بين الخطاب السّردي وغيره من الخطابات الّتي تتقارب معه في عمليّة الحكي، عن طريق جملة من المناهج والمقاربات والنّظريات الّتي تحلّل كنهه وبنيته وخاصّة وظيفته التّعبيريّة.

والسّيميائيّة السّرديّة* الّتي يضع لها "**غريماس**" تسمية *Sémio - Narrative* حيث يدرس العمل السّردي من حيث كونه حكاية، أي مجموعة من المضامين السّرديّة الشّاملة، ويمثّل هذا الاتّجاه "**غريماس**"، "**فلاديمير بروب**"[2]، أي أنّ العمليّة الحكائيّة هي بنيات تربطها علاقات جزئيّة وكلّية، تنسجم جميعها في نسيج لغوي شامل.

ويسعى علم السّرد إلى «استخراج القوانين الّتي تمنح النّص ما يجده المفسّر من دلالات، وهو بهذا يسعى إلى تحقيق شرط علميته، فالدّراسات السّرديّة أسهمت في زعزعة بعض القناعات الأدبيّة القديمة مثل طبقيّة النّصوص وهيمنة المعتمد»[3]، وهذا ما يؤكّد تحليلنا السّابق في جعل السّرد مشكّلا للقوانين الاجتماعيّة، ومسيطرا على العمليّة الإبداعيّة في مختلف تجلّياتها.

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، بيروت – لبنان/الجزائر العاصمة – الجزائر، 1429هـ – 2008م، ص ص279 و280.

* ويذهب "**جيرار دونيس فارسي**" "***G.Denis Farcy***" إلى اقتراح مصطلح مواز لـ "*Narratologie*" وهو "*Récitologie*" والّذي يُحيل إلى السّيميائيّة السّرديّة لاحتفائها بالمحتوى الحكائي، وتلقّف "**سعيد يقطين**" هذا المصطلح بتسمية "الحكائيات". ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.

[2] المرجع نفسه، ص280.

[3] المرجع السّابق، ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ص176.

سيطر السّرد في مضمار الإبداع عند العرب، وتربّع على عرش الفنون الّتي أتقنها العرب بشاعريّة وجماليّة حيث «وصل العديد منها إلى مستوى العالميّة وصار إنتاجا إنساني البعد والنّزعة وعلى درجة سامية من الإبداع الإنساني الرّفيع، فقد أنتج العرب السّرد وما يجري مجراه وتركوا تراثا هائلا منذ القدم وظلّ هذا الإنتاج يتزايد، وسجّل العرب من خلاله مختلف صور حياتهم وأنماطها ورصدوا من خلاله مختلف الوقائع وما خلّفته من آثار في المخيّلة والوجدان، وعكسوا عبر توظيفهم إيّاه مختلف صراعاتهم الدّاخليّة والخارجيّة، كما تجسّدت من خلاله مختلف تمثّلاتهم للعصر والتّاريخ والكون وصور تفاعلاتهم مع الذّات والآخر»[1].

حيث أنتج العرب نصوصا بسمات وملامح وأبعاد حقّقت لها الشّيوع والانتشار على مستوى عالمي، منتقلة من الهويّة العربيّة إلى الهويّة العالميّة وصارت إنتاجا إنساني البعد والنّزعة، حيث اختزلت هذه النّصوص حياتهم وتاريخهم كمّا ونوعا، فأحالوها إلى نصوص تتمتّع بجماليّة تحظى بالاستقبال والتّلقّي، فتمركزت ذاتهم وعلاقاتهم في تراثهم وأساطيرهم واعتنوا بها عناية خاصّة، لتتوفّر فيها إمكانات قائمة على ملامح هذه الهويّة والمرجعيّة الذّهنيّة والثّقافيّة للعرب.

ليصبح السّرد من هذا المنظور نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلا للتداول سواء أكان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا وسواء تمّ التّداول شفاها أو كتابة، ففي تاريخ الإنسان العربي وموقعه الجغرافي منذ القدم بين حضارات مختلفة ظهر لنا أنّ الحضارة العربيّة لا يمكنها أن تقوم فقط على الشّعر ولكن على السّرد أيضا.[2]

من بين المقولات السّلبيّة المنتشرة عند النّقاد والدّارسين، والّتي طمست بطريقة غير مباشرة الموروث الفنّي العربي وتاريخه مقولة « (الشّعر ديوان العرب) فمنذ أطلقت في

[1] سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات.الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة – الجزائر، بيروت – لبنان، 1433هـ – 2012م، ص61.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص61.

صدر الإسلام وهي تمارس ذلك التّأثير السّحري الّذي وسم الثّقافة والأدب العربيين بسمة خاصّة ظلّت تُلازمه لأمد طويل من الزّمان، فانصبّت الأنظار على الشّعر وانصرفت عمّا عداه من الخطابات الّتي أنتجها العربي، ومن ثمّة فالسّرد واحد من الخطابات الّتي تأثّرت سلبا بآثار تلك المقولة ونفوذها السّحري فغدت بمنأى عن الاهتمام النّقدي والتّنظيري في المجهودات الّتي ترك لنا العرب من خلالها تراثا مهما، وبالمقابل فالعرب ينتجون السّرد ويتداولون كل ما يتّصل به أو يندرج في إطاره من أخبار وحكايات وقصص وسير ومقامات»[1].

فمقولة (الشّعر ديوان العرب) من ناحية أخرى عبارة مشحونة سرديا، لأنّ السّرد غير مرتبط بالنّثر والدّليل على ذلك أنّ الشّعر العربي قد حفظ علوم وتاريخ وغزوات وأنساب العرب في الجاهليّة، بالإضافة إلى أنّ العرب قديما قد اعتمدوا المسامرات الشّفويّة والخرافيّة كبواكير أولى للفن الرّوائي أو القصصي، وبذلك يعدّ العمل السّردي العربي متميّزا ومتجذّرا تاريخيا عند العرب، وله ميزاته التّعبيريّة وتراثه الخاص بعيدا عن الغرب.

وتأسيسا على هذا يُمكننا الحديث عن «الرّواية الغربيّة الّتي عرفت سيولة الكون فمزّقت الأواصر بين الأزمنة وتداخلت الضّمائر فتمزّق السّرد وتداخل مع الحوار، أمّا الرّواية المغاربيّة فقد عرفت كافّة مُقتضيات الرّؤيا الحديثة في الفن الرّوائي وبالوسائل التّعبيريّة ذاتها من جهة وبالاتّكاء على التّراث المغاربي من جهة أخرى»[2]، رغم أنّنا لا ننفي الوظيفة التّعبيريّة والجماليّة والتّخييليّة للرواية وسمتها الهلاميّة الّتي تجعلها قابلة لاحتواء كل ما يحدث في الحياة البشريّة وما يختلج الذّات الإنسانيّة، إلّا أنّها قد أُقحِمت في مجالات أوسع حقّقت من خلالها تحاورا وتقاربا بين المجتمعات والأفراد، وفي مختلف

[1] المرجع السّابق، سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص60.

[2] عبد الوهاب بوشليحة: خطاب الحداثة في الرواية المغاربية.الطبعة الأولى، نادي الأحساء الأدبي، المغرب، 1432هـ – 2011م، ص49.

الموضوعات الّتي تمسّهم من النّاحية المادّية والدّينيّة، وتكشف ذلك الصّراع بين الإنسان والنّص وبين الإنسان والقوى المنتجة.

فالرّواية في منتصف القرن العشرين أصبحت «أوسع أزياء التّعبير الأوليّة انتشارا، وبينما كانت في الماضي وسيلة للتسلية وإشباعا سهلا للمخيّلة أو للعاطفة أضحت تُعبّر اليوم عن القلق والسّرائر والمسؤوليات الّتي كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتّاريخ والبحث الأخلاقي والتّصوّف والشّعر في جانب منه، ونظرا لسعة توزيعها فإنّها تمثّل أداة الاتّصال الأدبي بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها أشدّ التّفاوت»[1]، حيث احتلّت الرّواية مكانة لا يُضاهيها فن آخر، فقد تحوّلت إلى نصوص بينيّة تجمع بين موضوعات متباينة منها التّاريخ، الخيال العلمي، العوالم الغامضة، وغيرها، حتّى تشاكلت موضوعاتها فعانقت مختلف العقليات والذّهنيات، وحقّقت الاكتفاء عند مختلف الشّرائح والطّبقات في المجتمع.

والإنسان الغربي الحديث يجد في الرّواية كلّ شيء أي كل ما أبدعه وما يتجاوزه، حيث تؤمن الرّواية أنّ «لكل مجموعة فكريّة قوتها المفضّل؛ حيث تقدّم للأذهان الوضعيّة الدّراسات الاجتماعيّة الّتي يغذّيها اليوم الاهتمام بما تقدّمه البلدان النّامية وتقدّم للنفوس الحسّاسة ألعاب التّحليل النّفسي المرهفة والمخيفة في الآن نفسه، وتقدّم لأصحاب الخصومات الجدليّة أنفسهم مناسبة للانغماس في الحوادث اليوميّة، كما تقدّم للإنسان الّذي يشعر بمصيره تساؤلا عن الوضع البشري أو لا إنسانيّة العالم، وتقدّم المتع الطّفوليّة الّتي تُثيرها القصّة المؤثّرة والمغامرة والحكاية، لتصبح الرّواية بذلك تقوم بجميع هذه الأدوار في فن عالمي يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبيّة جميعا، وسواء سررنا بالرّواية أو رثينا لها فهي ستبقى من أكثر الوسائل التّعبيريّة تذوّقا لدى جمهور القرّاء،

[1] ر. – م.ألبيريس: تَاريخ الرّواية الحديثة، ترجمة: جُورج سَالم.الطبعة الثانية.مَنشورَات بَحر المتوسّط/منشورَات عوَيدَات، بَيروت /باريس، 1982، ص5.

وليس يُعادل حيويتها إلّا طواعيتها فهي من أشدّ التّنوّعات غرابة وأكثرها تجريدا وأعظمها غموضا»[1].

حيث تصبح الرّواية من هذا المنطلق تغذية للفكر الإنساني حيث يجد فيها القارئ في هذا الفن العالمي جلّ ما تبحث عنه الأذهان، وبذلك يكون لها دورا فعّالا داخل المجتمع بما يرفع معدّل القراءة فيقبل عليها القرّاء عليها من مختلف الشّرائح والطّبقات في المجتمع.

لا شكّ في أنّ الرّواية لها جذور وأصول في الأدب العربي الّذي عرف هذا الفن ممثّلا في بعض ما جاء مبثوثا في كتب الجاحظ وابن المقفّع ومقامات بديع الزّمان الهمذاني والحريري.

غير أنّ بعض الدّارسين يرون أنّ الرّواية فن مستورد ومن هؤلاء "**إسماعيل أدهم**" الّذي يُفسّر الأدب القصصي في القرن العشرين منقطعا عن الأدب العربي في بنيته التّاريخيّة، ويراه شيئا وافدا من خلال الاتّصال بالغرب.[2]، ذلك أنّ الرّواية في منشئها وفي أدقّ تفاصيلها تُلبّي متطلّبا أدبيا، حيث تقدّم قصّة من نتاج المخيّلة لتتطوّر وتصبح أبعد عمقا وهو الشّيء الّذي تشترك فيه الرّواية الغربيّة والعربيّة معا بغضّ النّظر عن كونها ابنة بيئتها أو فن مستورد نتيجة الاتّصال بالغرب.

ويُوافق "**بطرس خلاق**" "**إسماعيل أدهم**" الرّأي نفسه فيقول: «لا يختلف اثنان في أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من الغرب أو متأثر به تأثرا شديدا»[3]، حيث أعدّ "**بطرس خلاق**" الرّواية قد نشأت في العصر الحديث وما كان على الثّقافة العربيّة إلّا استقبال الوافد الغربي والتّأثّر به، وهذا ما يُسهم في تغذية الثّقافة العربيّة بمنظور يقوم على التّواصل مع الثّقافات الأخرى.

---

[1] المرجع السّابق، ر. – م.ألبيريس: تَاريخ الرّواية الحديثة، ترجمة: جُورج سَالم، ص ص5 – 6.

[2] ينظر: صالح مفقودة: أبحاث في الرّواية العربيّة.منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص11.

وفي ردّ "**الطاهر وطار**" عن سؤال طُرح حول الرّواية العربيّة يقول: «والرواية بالأصل فن – لا نقول دخيل على اللغة العربية، وإنما فن جديد في الأدب العربي اكتشفه العرب فتبنوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق فتبنوه والفلسفة فتبنوها»[1]، تبدو وجهة نظر "**الطاهر وطار**" في الرّواية العربيّة أنّها لا ترفض كل ما هو مستورد من الآخر، لأنّ الرّواية فن مثله مثل العلوم لا بدّ من تبنيها باعتبارها فنا جديدا في الأدب العربي، مؤمنا بتلاقح الثّقافات والاستفادة من الآخر.

منذ انطلاق صيرورة الرّواية العربيّة الحديثة أواخر القرن التّاسع عشر وهي تعرف تطوّرات وتحوّلات في الشّكل والموضوع، بفعل تطوّر بنيات المجتمع ونمو بنياته الثّقافيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، حيث شهدت صيرورة الرّواية العربيّة عديد المحاولات للتحقيب غير أنّ الأمر كان صعبا نظرا للصيرورة الّتي تختلف من بلد لآخر بسبب تفاوت الإنتاج الرّوائي بين البلدان العربيّة، ممّا جعل صيرورة الرّواية العربيّة تعرف ازدهارا مبكّرا في بلدان عربيّة وتتأخّر في أخرى بفعل الاختلاف والتّفاوت في الشّروط الاجتماعيّة والثّقافيّة بين البلدان العربيّة.[2]، إنّ اختلافا مشروطا بالوعي يمكن أن يُسهم في تغذية الثّقافة العربيّة من أجل تنمية عوامل اختلاف جوهريّة واعية تعمل على تغذية الذّات الثّقافيّة.

فالثّقافة العربيّة قادرة على أن توفّر إمكانيّة لصياغة خطاب روائي عربي لا تُعيقه مقولة "**باختين**" في نظريّة الرّواية حيث تنهض هذه الإمكانيّة على قاعدة الجدل البنائي بين ما نقول (الحكاية – المرجع الحي) وكيف نقول (بنية الخطاب الرّوائي) أي على قاعدة أنّ ما نقول هو حكايتنا الّتي تستدعي تشكّلها الدّلالي ونطقها اللغوي، أو أنّها مسألة التّلازم بين الدّوال ومدلولاتها حين تبني عوالمها، بناء فنّيا على مستوى المتخيّل.[3]،

---

[1] المرجع السّابق: صالح مفقودة: أبحاث في الرّواية العربيّة، ص11.

[2] ينظر: محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي تقنيات ومناهج.الطبعة الأولى، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، 2007، ص 13.

[3] ينظر: يمنى العيد: الرواية العربية المتخيَّل وبنيته الفنيّة.الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت – لبنان، 2011، ص15.

انطلاقا من هذا الطّرح يمكن القول أنّ الثّقافة العربيّة قادرة على صياغة خطاب عربي بدوال ومدلولات تبني عالم الكاتب بطريقة تخييليّة مستمدّة من الواقع، على الرّغم من إبداعهم على منوال الغرب وتجاهل قوّة التّراث القومي والعربي، وضرورة الوصل بين الأصول والفروع والماضي والحاضر، وهو ما أحدث فجوة بينهم وبين قرّائهم.

عبّرت الرّواية العربيّة عن رفضها للقوالب والأشكال والموضوعات الجاهزة والمستهلكة منذ بداياتها الأولى، حيث ظلّت تُعرب عن قلقها الشّكلي والمضموني من خلال التّجديد الّذي تخضع له من قبل كتّابها الّذين لا يكادون يستكينون إلى خط بعينه حتّى يُفارقوه بحثا عن أثر آخر، حيث ظلّ الحفر عن بديل ديدن الرّوائيين العرب فالدّارس للرواية العربيّة يستحيل عليه إيجاد تنميط من أيّ نوع للرواية بحكم التّنوّع والاختلاف الحاصل بين نص وآخر لنفس الكاتب أو بين كاتب وكاتب آخر.[1]، يبدو الاختلاف في الطّرح والاجتهاد في البحث عن الجدّة في الموضوعات والمضامين سمة الرّواية العربيّة، وهو قلق يسكن الرّواية العربيّة نتيجة التّقدّم العلمي والتّطوّر الاجتماعي ومشكلات الحضارة.

إنّ دراسة الرّواية الجزائريّة أمر في غاية التّعقيد، ذلك أنّ «أية دراسة لا تراعي الظروف الأولى التي كانت في أصل نشأتها إنما هي أمر مفتعل يظل صاحبه يصطاد في مياه عكرة قد لا توصله إلى نتيجة مهمة.فهناك حركة تاريخية تتحكم بتطور المجتمع وتعيش هذا التطور بكل عمق شاءت ذلك أم أبته، بكل ما تحمل تلك "الحركية" من تناقضات تخلف في مسيرتها إفرازات ثقافية ليست إلا وجها من وجوه حقبة تاريخية بكل أفكارها وتقاليدها الثقافية السائد منها على الساحة والتي تنمو في الخفاء تماشيا مع حركة

[1] ينظر: إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة السّردُ وتشكّلُ القيم.الطبعة الأولى، *ALNAYA* للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، ص7.

التاريخ»[1]، ما يُعرف على الرّواية الجزائريّة أنّها تعود نشأتها إلى بداية السّبعينيّات مع "**عبد الحميد بن هدوقة**" و"**الطاهر وطار**"، حيث يمكننا أن نؤرّخ لزمن تأسيس الأدب الجزائري الّذي اقترن بنص (ريح الجنوب) وذلك سنة 1971م، وما قبل ذلك فهي بدايات غير ناضجة فنّيا.

كما «يجمع مؤرخو الأدب الروائي ونقاده أن الأسباب التي حالت دون ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية بشكل مكثف بالمقارنة مع مثيلتها المكتوبة باللغة الفرنسية، تكمن في الحيثيات السياسية والثقافية التي أعاقت تطور الأداة التعبيرية والشكل الروائي»[2]، حيث صبغت الرّواية الجزائريّة بصبغة ثوريّة ومنها الثّورة ضدّ الاستعمار، فالتّفاصيل السّياسيّة والثّقافيّة كانت عاملا كافيا لتأخّر ظهورها مقارنة بالرّواية الجزائريّة الّتي كُتبت باللغة العربيّة.

تشكّل الرّواية الجزائريّة ظاهرة أدبيّة زاخرة بالدّلالات العميقة الّتي تشير إلى تجربة الجزائريين في الإبداع والبحث عن الذّات، ولعلّ من أبرز ملامح الرّواية الجزائريّة، الازدواجيّة اللغويّة الّتي تميّزها، إذ تتوزّع بين اللغة الفرنسيّة واللغة العربيّة كتابة وإبداعاً.[3]، إنّ كتّاب الرّواية الجزائريّة يكتبون باللغة العربيّة واللغة الفرنسيّة، وهذا لا يُعيق الإنتاج الإبداعي حيث سايرت الواقع ومختلف التّغييرات الّتي حلّت بالمجتمع ونقلته إلى القارئ، كما أسهمت في التّعبير عن ذلك عن طريق التّخييل رغبة في إشراك القيم والعادات والتّقاليد ضمن نُصوصها.

إنّ « إن المتصفح لمسار تطور الكتابة الروائية في الجزائر يكتشف الكثير من المحطات الإبداعية، منها التركيب الشكلاني الذي هو تقنية فنية عالية تساهم في

---

[1] الأعرج واسيني: الرواية الجزائرية.مجَلة الآداب، العددان الرابع والخامس، بيروت – لبنان، 1979، ص44، على الرّابط: https://archive.alsharekh.org/Articles/255/20321/461233.

[2] محمد داود: إشكالية الرواية الجزائرية بين التأسيس والهوية.الجسرة الثقافية، العدد الخامس عشر، شتاء 2003، ص ص95 – 96.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص91.

مضاعفة الخطاب الروائي بآلية تركيبة جديدة، وكذا التجريب الذي يشكل تجاوزا للرؤى الفنية القديمة فكريا وجماليا ولغويا، والبحث عن إشكال من السرد الروائي ذات طابع حداثي تكون مبتكرة وقادرة على تخطي وتجاوز الأنماط الروائية التقليدية في طروحاتها الواقعية النقدية ومواقفها التي لا تتجاوز الاحتجاج إلى تقديم البديل المتمثل في إشكال سردية تتماشى وإشكاليات الراهن المستجدة وتحدياته المتضخمة، وعلاوة على استحداث أنماط كتابية سردية قادرة على استيعاب المرحلة الراهنة والتعبير عنها وصياغة الموقف الواعي منها»[1].

وبناء على هذه المقولة يمكننا القول أنّ المتتبّع لمسار تطوّر الكتابة الرّوائيّة في الجزائر، يكتشف ذلك الجهد المبذول في تطويرها من ناحية التّركيب الشّكلاني، التّجريب كفعل تغييري ينطلق من فكرة المغامرة الفنّية، إضافة لربطها بالحداثة، حيث سعت هذه النّصوص لتطوير تقنياتها وأهدافها، لتحقيق بنية حداثيّة من خلال كسر قالب النّموذج السّائد لخلق إبداع يتماشى مع المحطّات الرّاهنة.

ويُضيف قائلا: «وما دامت هذه الرواية الجزائرية تسير في اتجاه تعميق الوعي بالكتابة السردية، بحيث أصبح العديد منها يمثل حلقات تجريبية ذات أبعاد شكلية ودلالية جديدة، فإنه كان لزاما على النقد أن ينصب لنبضها، وأن يصقل مفاهيمه ليس لضبط حدود النص، بل لإدراك مواطن جمالياتها ومظاهر حساسيتها وقيمتها المضافة إلى المستوى الفني»[2]، فالنّاقد وهو يوجّه أحكامه للعمل الفنّي لا بدّ أن يكون في مستوى من الوعي الّذي يُؤهّله لمقاربة النّص انطلاقا من مبدأ النّص يفرض المنهج، حفاظا على قيمتها الفنّية وإظهار مواطن الجمال فيها كونها تسعى لإحداث التّجديد والخروج عن المألوف السّردي.

---

[1] مصطفى بلمشري: الرواية الجزائرية بين الرؤية الفنية وزخم البنى الرمزية.الكاتب، العدد 2، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر العاصمة، 2011، ص11، على الرّابط:
.https://archive.alsharekh.org/Articles/46/14813/334700

[2] المرجع نفسه، ص11.

إنّ «صناعة الرواية في الجزائر لا تزال محل تجريب، ولَمْ تكتمل لها بعدُ العناصر التي تميزها من الرواية العربية والعالمية؛ نظرا إلى ترددها أمام خيار الطريق الأشق (صناعة الظَّاهرة) وارتباكها بفعل الاستعجال الذي يقود حتما إلى الاستنساخ وهو ما يشوش بشكل مشين على الكتابة الروائية الأخرى التي تشتغل بوعي لضرورات التأسيس»[1]، يبدو أنّ كلّ ما تبذله الرّواية الجزائريّة في سبيل الارتقاء إلى مصاف الرّواية العربيّة والعالميّة، يضعها محلّ تجريب كون مسارها لم يكتمل بعد، لأنّ من أُولى اهتمامات السّارد في عمله الفنّي اللغة ثمّ القضايا، فالرّواية الجزائريّة اهتمّت بالمضمون وجعلت الشّكل خادما له.

2. تحوّل المكان إلى فضاء في السّرد (المفهوم، التّشابهات، الفوارق)

يُشكّل المكان بعدا جماليا محوريا في السّرد عموما؛ بحيث لا يمكن تصوّر حكاية أو أحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وُجوده في مكان محدّد وزمان معيّن، من هنا كان البحث حول جماليات المكان في المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري.

يؤدّي المكان دورا بالغ الأهمّية في التّشكيل السّردي، ويعتمد على براعة السّارد في سردنة المكان وتحويله من مكان واقعي إلى مكان متخيّل قادر على تمثيل الواقع داخل لعبة السّرد، على نحو يكون المكان فيه أوسع من مجرّد مساحة أرضيّة للإيواء وراحة الجسد وسكونه، كي ينفتح على رؤية جديدة يكون فيها استقطابا وتشرّبا ودمجا لقيم العصر والحياة والنّظرة إلى الكون داخل الفضاء النّصّي العام للخطاب، بحيث يصبح قادرا على استيعاب الحراك السّردي لعناصر التّشكيل من الشّخصية إلى الزّمن إلى الحدث وغيرها من العناصر المركزيّة والثّانويّة داخل لعبة سرديّة واحدة متفاعلة ومتكاملة، بما يجعل عناصر التّشكيل تتمظهر بوساطة سلطة المكان وهيمنته، وتعبّر تعبيرا مجازيا

[1] السعيد بوطاجين: الحبيب السائح يتحدث.المعنى مجلة أدبية محكمة، العدد الأول، المركز الجامعي خنشلة – الجزائر، جوان 2008، ص ص 108/107.

عن عملها وتحرّكها داخله على النّحو الّذي يكون المكان فيه هو الحاوي السّردي الشّامل لممكنات النّص وتجلّياته وظلاله وترميزاته كلّها.[1]

يعدّ المكان انطلاقا من معطيات هذه المقولة كتلة واقعيّة وتخييليّة تتولّد من خلالها الأحداث في العمل الرّوائي، لها قابليّة الحركة والتّحوّل والانعكاس على الشّخصيات، وبتفاعل المكان والزّمن يتحدّد مدى أهمّية المشهد السّردي والعمليّة الإبداعيّة، حيث يُساهم المكان في نقل التّجارب الإنسانيّة ويتحدّد من خلاله نقطتي البداية والنّهاية في النّص، وبالتّالي فلا يمكن عزله في أيّ حال من الأحوال من المكوّنات الأخرى للعمل السّردي (الزّمن، الشّخصيات، الأحداث)، حتّى يُكسبها معطيات تأويليّة ودلاليّة تطفو على النّص، ويُجسّد الرّؤية العامّة للكاتب، ليتحوّل بذلك إلى فضاء عبر المعالم التّخييليّة والواقعيّة الّتي يكشف عنها السّياق، ويُحدّد المرجعيات الّتي انطلق منها الكاتب في بناء نصّه، فيصير النّص علامة لغويّة أنّثتها ذات الكاتب، والمكان أساس للعمليّة الإبداعيّة.

ويعرّفه "**يورى لوتمان**" بأنّه «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة ...)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة...)»[2]، يعدّ المكان عند "**لوتمان**" كيانا واحدا يحتوي خلاصة التّفاعل بين كثير من الوظائف والظّواهر المتجانسة، فيحوّل العمل السّردي إلى كينونة متماسكة، وهو بهذا الطّرح يُبعد المكان مكوّن التّخييل الّذي تتطلبه الكتابة الإبداعيّة ويجعله هندسيا بحتا بأبعاد المكان المتعارف عليها.

فأولى التّصوّرات في ذهن الإنسان عن الأرض (المكان) هي «صيغ الارتفاع والانخفاض، الكبير والصغير، المحدود واللامحدود، السطح والمادة، ويتسع الأفق

[1] ينظر: محمّد صابر عبيد: فلسفةُ السرد مقاربةٌ نقديةٌ في ديناميّات التعبير الروائيّ عند قاسم توفيق.الطبعة الأولى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2016م – 1437هـ، ص69.

[2] يورى لوتمان: مشكلة المكان الفنّي، ترجمة: سيزا قاسم دراز.الطبعة الثانية، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص69.

التصوري للأرض ليشمل جزئيات هذه الجدليات المتناقضة»[1]، وهو تصوّر هندسي للمكان وهذه الإحداثيّات المكانيّة الفيزيقيّة ترتبط بالمكان هندسيا باعتباره «وسط غير محدود يشتمل على الأشياء، وهو متصل ومتجانس لا تميّز بين أجزائه، وذو أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع»[2].

وفي السّياق نفسه يُعَرَّف المكان أنّه: «مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم، ويتكون من مواد، ولا تحدد المادة بخصائصها الفيزيقية فحسب بل هو نظام من العلاقات المجردة، فيستخرج من الأشياء الملموسة بقدر ما يُستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد»[3]، يتحوّل المكان في الممارسة الإبداعيّة من شكله الفيزيقي الملموس إلى ذهني، حيث تبرز قدرة الكاتب في تصوّر العالم الخارجي والقدرة على إبراز علاقاته المحسوسة بالذّهنيّة بناء على مكوّن التّخييل.

وبمفهوم آخر هو «موضع أو محل إدراكاتنا وهو يحتوي على كل الإمدادات المتناهية، وأنه نظام تساوق الأشياء في الوجود ومعيتها الحضورية في تلاصق وممارسة وتجاور وتقارن»[4]، حيث يتبنّى هذا المفهوم فكرة أنّ المكان محدّد المساحة ذا أبعاد هندسيّة، وهذا التّصوّر مخالف تماما للتصوّر الفنّي للمكان، على الرّغم من احتواء بعض الأعمال الفنّية للتصوّر الهندسي له.

وانسجاما مع الطّرح يقول: "**يوري لوتمان**" أنّ الإنسان «يدرك العالم إدراكا بصريا، وفي خاصيته يترتب عليها أن الناس في معظم الأحيان يرجعون العلاقات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية المرئية المكانية، وهذه العملية تؤدي إلى إدراك معين للأنساق

---

[1] صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف.ط1، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، 2010م، ص44.

[2] غيداء أحمد سعدون شلاش: المكان والمصطلحات المقاربة له – دراسة مفهوماتية.مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد2، ص245.

[3] نبهان حسون السعدون: الرؤية المكانية في رواية السيف والكلمة لعماد الدين خليل – دراسة تحليلية –.دراسات موصلية، العدد38، ذو الحجة 1433هـ/تشرين الأول 2012، ص65.

[4] المرجع نفسه، ص65.

اللغوية»[1]، ما يعني أنّ الإنسان في إدراكه للعالم بصريا، يُرجع العلاقات اللغويّة إلى بعض الأشياء المرئيّة، البصريّة، المكانيّة، فالمكان عندما يتحوّل إلى فضاء سردي فله تجلّياته وتمظهراته وأنساقه وإيماءاته.

ويحدث في الزّمكان الفنّي الأدبي انصهار علاقات المكان والزّمان في كل واحد مدرك ومشخّص، الزّمان هنا يتكشّف حيث يصبح شيئا فنيا مرئيا والمكان أيضا يتكشّف حيث يندمج في حركة الزّمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث والتّاريخ، علاقات الزّمان تتكشّف في المكان والمكان يُدرك ويُقاس بالزّمان، هذا التّقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميّزان الزمكان الفنّي.[2]، إنّ انصهار المكان والزّمان داخل العمل السّردي وتحقيق التّرابط بينهما يعبّر عن مدى نجاح الكاتب في تشخيصهما بدقّة متناهية، كونهما أحد الإحداثيات المهمّة داخل العمليّة الإبداعيّة، وهنا تظهر براعة السّارد وتمكّنه من زمام نصّه بقدرته على خلق تفاعل بينهما.

وإذا أردنا التّفريق بين المكان الواقعي والمكان الرّوائي فإنّ هذا الأخير يتميّز بكونه:

فضاء لفظي «لا يوجد إلّا من خلال اللغة، ويختلف عن الفضاءات الخاصّة بالسّينما والمسرح، أي كل الأماكن الّتي نُدركها بالبصر أو السّمع، فهو فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فهو يتشكّل كموضوع للفكر الّذي يخلقه الرّوائي بجميع أجزائه»[3]، تكمن المقارنة هنا بين المكان الواقعي والمكان الرّوائي، والفضاء السّينمائي والمسرحي، حيث يبيّن النّقاط المشتركة بين الفضاءات الخاصّة بالسّينما والمسرح وهو الإدراك البصري والتّجسيد الفعلي في الواقع، وهذا لا يوجد في المكان الرّوائي الّذي تصنعه اللغة والألفاظ، وتمنح القارئ حرّية التّأويل، حيث يستثمر في

[1] المرجع السّابق، صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، ص43.

[2] ينظر، ياسين النصير: الرواية والمكان.د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986، ص181.

[3] المرجع السّابق، محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي تقنيات ومناهج، ص ص79 – 80.

المكوّنات اللغويّة والتّخييليّة الّتي يُحيلها على واقعه ومُدركاته، ليتحوّل المكان عنده إلى عالم مفتوح على التّأويلات بناء على سياق النّص.

وفي الفصل بين الفضاء اللفظي والثّقافي، يفصل النّاقد بين النّص المجسّد على أرض الواقع و النّص المبني من خلال اللغة يقول: «فضاء ثقافي حيث يتشكل الفضاء الروائي من الكلمات التي تجعله فضاء ثقافي؛ بمعنى أنّه يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ومن هنا يتميز فضاء السرد نتيجة طابعه اللفظي الخالص عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية لأنّها فضاءات مجردة تقتصر على التعبير عن علاقات هندسية ورياضية شكلانية»[1]، من خلال هذه المقولة يتبيّن لنا أنّ الفضاء الثّقافي محمّل بتصوّرات ثقافيّة وحدود هوياتيّة وفق الذّهنيات المتباينة، حيث يتشكّل من خلال الفضاء الرّوائي بمعنى أنّه متخيّل، فالقارئ يستنتج هذه التّصوّرات والقيم والمشاعر الّتي تستطيع اللغة التّعبير عنها، بناء على لغة الكاتب وتجربته وعلاقته بالفضاء، وبهذا يقدّم الكاتب الفضاء ثقافيا بصورته وجماليته وتشكيله المعماري بواسطة اللغة، وهو الّذي يجعله متميّزا عن الفضاءات التي تعبّر عنها العلامات غير اللغويّة والّتي لها طابع جاف.

ومن ناحية أخرى يرى أنّ الفضاء المتخيّل يتقاطع مع الفضاء الثّقافي في كونه يتشكّل في عالم حكائي يقول: «فضاء متخيل يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة تتضمن أحداثا وشخصيات، حيث يكتسب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تضفيها الشخصيات عليه، وبالتالي فإنّ الفضاء في السّرد يملك جانبا حكائيا تخيليا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية، لذلك حتى لو كان الفضاء الروائي يمتلك امتدادات واقعية فإنّ ما يهم في السرد هو الجانب الحكائي التخيلي للفضاء؛ أي الدور الحكائي النصي الذي يقوم به داخل السرد»[2]، حيث لا يمكن بأيّة حال من الأحوال توقّع الفضاء

[1] المرجع السّابق، محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي تقنيات ومناهج، ص ص79 – 80.

[2] المرجع نفسه، ص ص79 – 80.

في العمليّة السّرديّة بمعالمه الهندسيّة الواقعيّة، الجافّة من الأدوار والصّفات الذّهنيّة والنّفسيّة، فالفضاء داخل العمليّة الإبداعيّة يخضع لرؤى ومرجعيات الكاتب وفق جملة من التّمثّلات (تمثّل النّسق اللوني، تمثّل النّسق التّشكيلي، تمثّل نسق الكتابة)، وهو ما يُبرز براعة السّارد في تحويل المكان الواقعي إلى متخيّل حيث يعلو بالمكان من أبعاده الهندسيّة إلى أبعاده الّتي تُقنع المتلقّي أنّ المكان يمتدّ بجذوره للواقع مستوعبا متطلّبات عصره.

إنّ الخيط الرّفيع الّذي يربط هذه الفضاءات أنّها تتشكّل داخل عالم السّرد الّذي يُغري الرّوائي أو القاص ببنائه عن طريق اللغة، وما يجعل تشكيل العوالم الحكائيّة سهلة النّسج على منوال يجعل القارئ لا يستطيع التّمييز بينها.

وتتعدّد صور المكان في العمل الرّوائي فإمّا أن يكون متخيلا كله أو امتدادا للواقع أو يأتي واقعيا، لكن الغالب أنّ كثيرا من الرّوائيين يتجهون إلى الإيحاء بواقعية المكان، رغبة منهم في إقناع القارئ بواقعية الأحداث: فأينما نظرت في هذا الأثر طالعك المكان فهو جوهر مادته الروائية، ومما زاد في حضوره وتأثيره أنه ليس فضاء مفترض ساقته صدفة الرواية واعتباطية الخيال المبدع في سعيه إلى إيجاد إطار للقصة، بل هو فضاء تاريخي فعلي حقيقي.[1]، تفرض العمليّة التّخييليّة على الكاتب أن يُجسّد المكان بطرق عدّة، ولكن الأكثر انتشارا هو الكتابة عن المكان بطريقة الإيحاء (التّرميز)، وهذا عن نيّة مُسبقة لتحديد إطار وجوهر المادّة القصصيّة الّتي تحتوي على الخيال والواقع معا، فالمكان ليس موضوعا تخييليا فقط بل هو الإطار التّاريخي الّذي يحوّل الأحداث من الخيال إلى الإمكان، فتحدّد دلالاته وجمالياته.

لا يمكن إنكار البعد الجمالي الّذي يُضفيه المكان على العمل الفنّي فهو بمثابة «الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلًا بالعمل الفني»[2]، حيث يعتبر المكان جوهر العمل الفنّي فكلّما كان متداخلا بالمكان يصبح له قيمته الّتي تُضاف للزمان والأحداث

[1] ينظر: المرجع السّابق، ياسين النصير: الرواية والمكان، ص181.

[2] المرجع نفسه، ص17.

والشّخصيّات، وإذا كانت «الرؤية السابقة له محددة باحتوائه على الأحداث الجارية، فهو الآن جزء من الحدث وخاضع خضوعا كليا له، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية.ولكنها وسيلة فاعلة في الحدث، وسيله محتوية على تاريخية الحدث»[1]، يبدو المكان بالنّظرة السّابقة محدّدا باحتوائه على الأحداث، غير أنّ هذه النّظرة قد اندثرت كون المكان قد أصبح جزء فاعل في الحدث وخاضع له، ولذا فلا يمكن الاستغناء عن المكان كونه أهم عناصر العمليّة الإبداعيّة.

ويكتسب هذه الأهمّية لأنّ المكان قد يتحوّل إلى فضاء يحتوي كل العناصر الرّوائيّة، فمسألة المكانيّة مهمّة في تشكيل العالم الرّوائي والقصصي ورسم أبعاده، حيث ترسم الرّواية الإطار الّذي تتحرّك فيه الشّخصيات وتقع فيه الأحداث، وهو ما يجعل القارئ يسافر إلى عوالم خياليّة تبعث فيه إحساسا بأنّه يحيا فيها ويتنقّل في أنحائها، ومن ثمّة فهو لا يكتسب أهمّية «لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجرى فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات»[2]، فتحوّل المكان إلى فضاء هو نوع من الاستمراريّة في الأحداث الّتي تستند عليها الرؤية السّرديّة، حتّى يتحوّل إلى مجموعة من الرّموز المترابطة والمتعالقة مع الشّخصيات، فتشكّل عالما جديدا أمام المتلقّي يحتاج إلى تفكيك وتركيب، ومن هنا يصبح المكان نواة جوهريّة ومنظورا قائما على ثقافة متباينة، خاضعا لوعي المؤلّف والقارئ حسب مقصد معيّن.

والمكان بمفهوم آخر «ذهني مُتخيل ترسمه الكلمات المطبوعة في الكتاب، وكلما كان الرسم أكثر إبداعاً وأعظم فناً، كلما كانت صورة المكان اقرب إلى الاستيعاب الذهني

[1] المرجع السّابق، ياسين النصير: الرواية والمكان، ص18.

[2] مريم اكبرى موسى آبادى/ محمد خاقانى اصفهانى: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال.إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، العدد السابع، خريف 1391ش/أيلول 2012م، ص9.

وبناء على ذلك فانه موجود في الكلمات المطبوعة نفسها، وليس في مكان آخر، وقدرة الكلمات هي التي تحدد درجة خيالنا ومدى قربنا منه»[1]، يُبنى المكان في تجربة جماليّة بعيدا عن المعطيات الحسّية ليكون في رحابة الذّاكرة والمتخيّل، حيث تتّحد مجموعة من الإيحاءات في العمل الفنّي فتخلق فضاء مرسوما بطريقة استثنائيّة محقّقا المتعة من ناحية، كما يورّط القارئ في عتمة إيحاءاتهم من ناحية أخرى، فيتداخل الخفي مع الجلي والممكن مع المستحيل، ما يستدعي شغف القراءة والكتابة لتتوالد تأويلاته ودلالاته.

ويرى "**غاستون باشلار**" أنّ المكان في العمل الفنّي ذهني متخيّل ولفظي تصنعه اللغة، إضافة إلى أنّ المكان الّذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا ذا أبعاد هندسيّة.[2]، وهو ما أكّدته "**سيزا قاسم**" حين اعتبرت المكان خياليا، يُبنى وفق بناء تحتي، وبناء فوقي، مع إضافة علاقة الإنسان مع المكان الذي يعيش فيه.[3]، فالخيال مكوّن مهم داخل العمليّة الإبداعيّة، ذلك أنّه مُعطى لغوي حيث يتمّ بنائه داخل النّص من خلال تفاعل مكوّنات السّرد لتقديم الرّؤى الّتي سطّرها الكاتب والقبض على المعاني من طرف القارئ.

إنّ علاقة الإنسان بالمكان علاقة تُظهر مدى تأثير كل واحد منهما في الآخر ذلك أنّه «حقيقة معاشة، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي ويحمل المكان في طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري كما تنتج من التوظيف الاجتماعي فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجأون إليه والطريقة التي

[1] خالدة حسن خضر: المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر.مجلة كلية الآداب، العدد 102، ص 115.

[2] ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا.ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1404هـ/1984م، ص31.

[3] محمد عزّام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان.ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1996، ص112.

يدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة»[1]، يزخر المكان بقيم تنتج من التّنظيم المعماري والتّوظيف الاجتماعي، فكلّ مكان مليء بدلالات يُضفيها عليه البشر لذا فلا قيمة للمكان دون وجود الأشخاص فيه.

من هنا تأتي أهمّية المكان في تلك «العلاقة التي تربط الإنسان به منذ الولادة، فتتحول العلاقة به من مجرد اعتباره حيزاً يحتوي الإنسان، ويحيط وجوده، ويحفظ جماعته، إلى كونه حالة من حالات الصراع التي لا تتوقف بين الإنسان وبينه، فتتحول علاقة الإنسان به من علاقة السكون إلى علاقة الحركة والتغيير؛ فيثور عليه أو يغيِّر فيه، إما بالسلب أو بالإيجاب»[2]، يبدو أنّ علاقة الإنسان بالمكان هي علاقة صراع؛ والّتي سرعان ما تتحوّل من السّكون إلى الحركة ثمّ التّغيير سواء بالسّلب أو الإيجاب، فلا يمكن الاستغناء عن الإنسان داخل والمكان كونه المتحكّم في تغييره وإضفاء الحركيّة عليه، ليتحوّل بذلك إلى قوّة دافعة بالإنسان إلى الحركة والتّغيير، وإلى إثبات وُجوده وتحقيق ذاته، ما يعني أنّ العنصر الأساسي الّذي يمنح المكان أهمّية «نابعٌ من وجود الأشخاص فيه، أشخاص متحددين، تفاعلهم مع المكان يمنحه فرادته وهويته التاريخية، فيمنحهم هويتهم وثقافتهم ونسق تيمهم»[3]، إنّ الانعطاف الّذي يحدث في النّص الرّوائي والّذي يخلق وعيا إبداعيا ذلك التّفاعل بين قطبان أساسيان هما المكان والشّخصيّة، والّذي يُضفي على النّص فرادته وهويته، وهو ما يفتح النّص على إمكانات جديدة وهويات متجدّدة.

وقد ربطت "**سيزا قاسم**" بين المكان وجسد الإنسان في طرح مخالف لما طرحه الكثير من الدّارسين حيث ترى أنّ «هذا الجسد هو مكان [...] أو مكمن – القوى النفسية

---

[1] المرجع السّابق: خالدة حسن خضر: المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر.مجلة كلية الآداب، ص 115.

[2] عبد المنعم زكريا القاضى: البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيرى شلبى (الأمالى لأبى على حسن: ولد خالى)، تقديم: أحمد إبراهيم الهوارى.عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ط1، الجيزة، 2009م، ص139.

[3] المرجع نفسه، ص139.

– والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي، وقد يفسر هذا أن البشر لجأوا للمكان في تشكيل تصوراتهم للعوالم المادية وغير المادية على السواء: فالقرب والبعد، الارتفاع والانخفاض علاقات مألوفة تربط الإنسان ارتباطا بدائيا بالمحيط الذي يعيش فيه، ولذلك مدت الإنسان بمفاهيم تعينه على التحدث عن ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الإحداثيات المكانية الفيزيقية: ظواهر أخلاقية (السمو، التدني) أو اجتماعية (الرفيع، الوضيع)، أو نفسية (صغير النفس، كبير القلب) »[1].

يُحدَّد المكان بناء على هذا الطّرح أنّه مجموعة من القوى الّتي يكتسبها الكائن الحي من المكان، حيث يُحدث وجود البشر في المكان تفاعلا يجعل البشر يكتسبون صفات وسلوكات استمدّوا نسغها من المكان، ذلك أنّ أبعاد المكان تُساهم في تشكيل تصوّراتهم للعوالم المادّية وغير المادّية ممّا جعل المكان موطنا للقوى النّفسيّة والعقليّة والعاطفيّة، ليصبح المكان من خلاله مؤثّرا على البشر في إدراكهم للعوالم الخارجيّة بناء على مدركاتهم الذّهنيّة.

ويعرّف "**لطيف زيتوني**" الفضاء بقوله: «الفضاء [...] لغوي وعقلي، وليس ماديا.إنه تشكيل خيالي للواقع أو لفضاء حقيقي.وهذا ما يفرقه عن الفضاء المسرحي الذي يجمع اللغوي والعقلي والمادي معا.ويمكن للفضاء الروائي أن يلحق بالفضاء المسرحي إذا جرت قراءة الرواية بأصوات متعددة تمثل شخصياتها وراويها»[2]، وفي طيّ تعريفه للفضاء يرى بأنّه لغوي وعقلي يجمع بين الخيال والواقع، حيث يضيق هذا المفهوم ويتّسع كلّما ارتبط بجنس أو نوع أدبي، كما يفرّق "**لطيف زيتوني**" بين الفضاء المسرحي والفضاء الرّوائي.

[1] المرجع السّابق، صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، ص43.

[2] لطيف زيتوني: مُعْجَم مُصْطَلَحَات نقْد الرِّوَايَة عَرَبيّ/إنْكليزيّ/فَرَنسيّ.ط1، مَكتبَة لبْنَانْ نَاشِرُوْن، بَيروت – لبْنان، 2002، ص128.

غير أنّ ما يهمنا هو ارتباط الأدب بالفضاء، حيث يرتبط كليهما بعلاقتين: «الأولى تكوينية قائمة في تكوين النص الأدبي، والثانية مضمونية قائمة في موضوعه»[1]، علاقتين (تكوينيّة ومضمونيّة) تكمّل كلٌّ منهما الأخرى فالأولى تكوّن النّص الأدبي والثّانية تخدم الموضوع؛ حيث يرتبط الفضاء بالأدب وفق علاقات الأولى تساعد على تشكّل النّص الأدبي والثّانية تمسّ موضوعه، ممّا ينتج حواريّة بينهما من خلال الكتابة تجعل النّص تكثيفا وإيحاء، يستطيع من خلاله الكاتب إحداث انزياحات ومفارقات وترميزات، وبذلك يصبح الفضاء مؤطّرا لاشتغال النّص ومحدّدا لنوعيّة القراءة.

تتداول بعض الدّراسات مصطلح الفضاء الجغرافي باعتباره مصطلح مقابل لمفهوم المكان: «ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه»[2]، ينشأ المكان في العمل الرّوائي عن طريق الممارسة اللغويّة الّتي تسمح بتفاعله مع الشّخصيات، حيث يكوّن عالما مليئا بحركاتهم وسط اشتباك الأحداث وتداخل الواقعي والخيالي، فكلّ حدث ينتهي في مكان يبدأ في مكان آخر، حتّى يتناسل الحكي، ويصبح المكان شخصيّة من شخصيات الرّواية المركزيّة تكتم أسرارها وأحداثها مرّة وتفضحها مرّات، ليتحوّل إلى عالم يُسائل الواقع ويستفزّ الذّاكرة ويخلق شخصيات.

كما أنّ المكان لا قيمة له دون عناصر السّرد الأخرى الّتي تصنع تفاعلا فيما بينها فهو لا «يعيش منعزلًا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية»[3]، تستدعي

---

[1] المرجع السّابق، لطيف زيتوني: مُعْجَم مُصْطَلحَات نقْد الرِّوَايَة عَرَبيّ/إنْكليزيّ/فَرَنسيّ، ص127.

[2] بلسم محمد الشيباني: الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني (نموذجاً).ط1، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، بنغازي، 2004، ص30.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية).ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1990، ص26.

العمليّة الإبداعيّة جميع المكوّنات السّرديّة الّتي تصنع عالمها الواقعي والخيالي، حيث تتفاعل جميع عناصر السّرد لبناء رؤية ذات تأثير على القارئ.

ولذا فقد «نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تحدد أبعاده تحديداً معيناً.وهذا المكان من صفاته أنه متناهٍ، غير أنه يحاكي موضوعاً لا متناهياً هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني»[1]، ومن خلال هذا التّصوّر نقبض على الإسقاط القائم بين المكان الهندسي والمكان الفنّي؛ هذا الأخير الذي يُحاكي العالم الخارجي ويستمدّ واقعيته منه.

إنّ المكان الّذي «لا يثير مقداراً ما من المشاعر، تعاطفاً أو تنافراً، قلما يستحوذ على اهتمام الفنان، وإضفاء البعد النفسي أو الشعوري على المكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه في العمل الفني الروائي»[2]، فالمكان السّاكن الّذي لا يثير العواطف والمشاعر الّتي تضفي عليه صبغة معيّنة لا يمكن أن يجذب الفنان إليه بالإغواء والإغراء.

وبالتّالي فالمكان هو «الجغرافية الخلاقة في العمل الفني»[3]، حيث لا يكون للمكان دور فعّال إلّا إذا حُمِّل بجملة من الوظائف الّتي تؤهّله ليكون بطلا داخل العمل الفنّي، ممّا يفتح مساحة للتأثير في القارئ وتحقيق التّواصل معه، فهو إذن أساس وجوهر العمليّة السّرديّة «والقوّة الفاعلة القادرة على تحريك عجلة السّرد، ومن ثمّ المساهمة في بناء الحدث الرّوائي»[4]، حيث يساهم المكان في تناسل الحكي وتشكّل الأحداث وبناء الشّخصيّات، ومن ثمّة لا يمكن تصوّر العمل الرّوائي دون مكان.

---

[1] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار- الدّقل- المرفأ البعيد).منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011/6/4م، ص ص 34/33.

[2] المرجع السّابق، عبد المنعم زكريا القاضى: البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيرى شلبى (الأمالى لأبى على حسن: ولد خالى)، تقديم: أحمد إبراهيم الهوارى.عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص138.

[3] المرجع السّابق، ياسين النصير: الرواية والمكان، ص18.

[4] المرجع السّابق، عبد المنعم زكريا القاضى: البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيرى شلبى (الأمالى لأبى على حسن: ولد خالى)، تقديم: أحمد إبراهيم الهوارى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص139.

وعلى ذِكر المكان في العمل الفنّي عموما فإنّه في الكتابة الإبداعيّة «ينتمي إلى المجاز، حتى مع كونه واقعياً؛ إذ يبقى التباين واضحاً بين التخييل والواقع، هذا فيما لو كان هناك مكان واقعي محدد فعلًا؛ إذ إن الواقعية المكانية لا تعني بالضرورة أن صورة المكان في الإبداع تسجيلية أو مباشرة، بقدر كون هذه الصورة ذات بعد تشكلي من منظور المبدع، وهنا تحديداً لا يعني الواقع في الإبداع أكثر من كونه بنية مجازية وتخييلة في لغة إبداعية محترفة»[1]، إنّ الواقع في العمل الفنّي أن يكون مجازيا حتّى مع كونه واقعيا وهو ما يُظهر احترافيّة الفنّان في الكتابة الإبداعيّة، ذلك أنّه لا يوجد مكان واقعي بقدر ما هو مشكّل داخل بنية مجازيّة وتخييليّة أُبدِع في رسمها باللغة.

إذْ أنّ ما يحدث أحياناً أنّ السّارد «يلهب نصه بنار الغموض والتعمية، ليخفي المكان، ويحيله إلى بنية مجازية أو مغرقة في الغموض والانزياح عن الواقع»[2]، حيث يلعب الغموض دورا مهما في إخفاء المكان وإحالته إلى بنية مجازيّة وتخييليّة ليجعل منه «لغة إيقاعية شعرية، يغيب عنها السرد المترابط، الذي يكشف – عادة – عن حركية مكانية واضحة؛ لذلك نجد المكان مجرد قفزات مربكة وعبارات مبهمة، وكلمات مكانية تتناثر في قصص أقرب إلى التداعيات والومضات منها إلى السرد»[3]، وهو بذلك يخترق العمليّة الإبداعيّة في تقاليد الكتابة وانزياحها إلى اللغة الإيقاعيّة الشّعريّة منها إلى السّرد، ما يجعل المكان علامة باذخة الدّلالات كثيفة المعاني، تُظهر قدرة الكاتب على امتلاك تقنيات تُضمر كيفيّة تشكيله.

---

[1] حسين المناصرة: مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية).ط1، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، 2012، ص ص259 – 260.

[2] المرجع نفسه، ص260.

[3] المرجع نفسه، ص260.

وبالتّالي فهو «يشكّل داخل الرواية، لوناً إيقاعياً متناغماً مع سائر الألوان الإيقاعية المترتّبة على الشخصيات والأحداث»[1]، إنّ المبدع وهو يرسم تفاصيل المكان يحاول إقناع القارئ بكلّ تفاصيله وما يحمله من شخصيات وأحداث تُساهم في تناسل الحكي دون فجوات تُشتّت ذهنه.

وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على الاحترافيّة العالية والقدرة الفنّية الّتي يمتلكها المبدع لتحويل المكان من الأبنية اللغويّة والكتابيّة إلى ما يشبه المكان الواقعي، حيث يحوّله إلى مملكة واقعيّة يمكن تصوّرها وعيش تجاربها تخييليا وهنا تكمن القوّة الفنّية، خاصّة إذا كان هناك تفاعل بين الشّخصيات الواقعيّة والفنّية بكلّ أبعادها الاجتماعيّة والسّياسيّة وغيرها، فيصبح المكان بذلك مساهما في بناء الحدث والشّخصيات متابعا تناسل الحكي في تأزّمه وحلوله، فـ «بعض الروائيين يمتلك من القدرات التمويهية العالية (القدرة الفنية) التي تؤهله لتحويل المكان القابع في الأبنية اللغوية والكتابية، إلى ما يشبه المكان الواقعي بحيث يجعل القارئ، يعيش فيه ويتنفس هواءه، وقد ينفر منه ويشعر بالاختناق أو الخوف أو الرهبة، أو يعشق أجواءه و ينتمي إليه، ويتولاه الاعتقاد أنه يشارك الأبطال مسرحهم المكاني»[2].

وعليه يمكن القول أنّ ما يميّز المكان الفنّي هو «الانزياح والتحول والنفي عن أمكنة الواقع حيث يصبح للمكان خلقة أخرى في النص»[3]، حيث أنّ المكان هو الّذي يحدّد مرجعيّة شعريّة وجماليّة للنص وذلك بتحويله من المكان الواقعي إلى المكان الفنّي،

[1] المرجع السّابق، مريم اكبرى موسى آبادى/محمد خاقانى اصفهانى: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال. إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، ص10.

[2] المرجع السّابق، خالدة حسن خضر: المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر.مجلة كلية الآداب، ص115.

[3] المرجع السّابق، مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار– الدّقل– المرفأ البعيد)، ص34.

فهو «يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة»[1]، يؤسّس الكاتب للمكان الواقعي في كتابته تأسيسا جماليا وإيحائيا، حيث يُحدّد المكان الأرضيّة الّتي من خلالها تُبنى التّصوّرات والرّؤى الجماليّة، ممّا يمنحه تقاطبات دلاليّة متباينة بأبعادها الاجتماعيّة والدّينيّة والسّياسيّة، الّتي تُكثّف الأحداث وتبني الشّخصيات و تُعمّق معاني النّص وتُثير فكر القارئ من خلالها.

وإمّا أن يكون المكان في العمل الرّوائي «متخيلًا كله، أو امتداداً للواقع، أو يأتي واقعياً صرفاً، لكن الغالب على الظن أن كثيراً من الروائيين يتجهون إلى الإيحاء بواقعية المكان، رغبة منهم في إقناع القارئ بواقعية الأحداث: فأينما نظرت في هذا الأثر طالعك المكان.فهو جوهر مادته الروائية، ومما زاد في حضوره وتأثيره أنه ليس فضاء مفترضاً، ساقته صدفة الرواية واعتباطية الخيال المبدع في سعيه إلى إيجاد إطار للقصة، بل هو فضاء تاريخي فعلي حقيقي»[2]، حيث يلجأ أغلب الرّوائيين إلى الإيحاء بواقعيّة المكان، سواءٌ أكان متخيّلًا أو امتداداً للواقع أو واقعياً، فجماليّة النّص تُولد من قدرة المبدع على إثارة تخيّل القارئ العادي، حتّى يُمكنه الاندماج في الرّؤية الإبداعيّة، بناء على ثنائيّة البث والتّواصل لما ينثره النّص من الإيحاء المستمر والتّرميز والتّكثيف الدّلالي.

ما يعني أنّ الطّريقة الفنّية هي الّتي تُظهر لنا جمال المكان، إضافة إلى المخزون التّاريخي، وصحيح أنّ «المخزون التاريخي لهذا المكان يعد الكاتب برؤى ثرية، إلا أن ذلك كله لا يعطينا فنا بدون رؤية شخصية وهي تعمل والحدث وهو ينمو، واللغة وهي تعكس الوعي، والأسلوب وهو يميز الطريقة، فالمكان عموما يرفض أي تصورات لا تربطه بالحركة والزمن والشخصيات»[3]، فلا أهمّية للمكان بدون شخصيّة، حدث، لغة،

---

[1] حَميد لحَمداني: بنيَةُ النّص السَّردي من منظور النقد الأدبي.ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/الدار البيضاء، 1991، ص65.

[2] المرجع السّابق، عبد المنعم زكريا القاضى: البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيرى شلبى (الأمالى لأبى على حسن: ولد خالى)، تقديم: أحمد إبراهيم الهوارى.عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص140.

[3] المرجع السّابق، صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، ص47.

أسلوب، حيث يُساهم المخزون التّاريخي للمكان بإثراء الرّؤى والتّصوّرات، الّتي تُساهم في إشباع القناعات الجماليّة والفكريّة لدى القارئ، وهو ما تؤكّده المقولة الآتية: «كل الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع معين لها إما في الواقع، أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة»[1]، بمعنى أنّ المكان ولو كان مبنيا بدقّة متناهية، فالرّواية التّاريخيّة يمكن أن يكون لها مرجعا أو محفّزا واقعيا في الجغرافيا أو في التّاريخ، وقعت فيه أحداث أوحت للكاتب باستثمارها تخييليا والمزج بين ما هو تاريخي بما هو فنّي.

كما أنّ للمكان في العمل الأدبي وظيفة أخرى تتمثّل في «إغناء الأوصاف والصور الأدبية، بشرط أن يكون نقل البصري فيها نقلا جمالياً مشحوناً بالمعاني تترادف بداخله الحقائق والخرافات فتتشظى فيه الدلالات حسب النسق الفني الذي يندرج فيه، فيُنقَل بذلك المكان الواقعي إلى أدبي من خلال العلاقات المكانية القائمة على اللغة بين الذات الواصفة (أو المؤلف)، والحدث الموصوف»[2]، يحتوي المكان على برامج الوجود وأنظمته وشفراته، حيث يُحفّز الإدراك الدّاخلي للعالم الخارجي وقت الكتابة، فيتشكّل المعنى في أذهاننا ويجعلها تستعير الواقع وتُبدّله إلى صورة أخرى مُدركة عقليا وبصريا، والمكان هو الوحيد الّذي يمكن تطويره وجعله عاملا حيويا تتشكّل من خلاله الشّخصيات والحدث لبناء علاقة مكانيّة بين الكاتب والحدث الموصوف عن طريق اللغة.

وبالتّالي فـ «وظيفته ليست تقديم إطار واقعي للأحداث بل توفير إطار تمثيلي وتصويري لها مهما بدت صلته بالواقع ضعيفة»[3]، حيث تتمّ صناعة المكان وتحويله إلى فضاء في العمل الرّوائي وفق تركيبات لغويّة مجازيّة واستعاريّة، يبدو فيها المكان في حالة تحوّل من الواقعيّة إلى التّخييل في حركة يتمثّل فيها ثريا بالتّاريخ والسّياسة والمجتمع

[1] سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية.ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب/لبنان، 1997م، ص ص243/244.

[2] المرجع السّابق، غيداء أحمد سعدون شلاش: المكان والمصطلحات المقاربة له – دراسة مفهوماتية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد2، ص249.

[3] المرجع السّابق، لطيف زَيتوني: مُعْجَم مُصْطَلحَات نقْد الرِّوَايَة عَرَبيّ/إنْكليزيّ/فَرَنسيّ، ص128.

ومحاكيا لها، فيتحوّل إلى أنساق يمكن إدراكها محافظا على خصوصيّة يتقاسمها الواقع، الفن، الوجدان، ومن ثمّة فالمكان بهذا التّصوّر «بصيرة وليس بصراً، وإدراك شعوري وليس إدراكاً حسياً»[1]، يشتغل المبدع في المكان على صناعة صورة يمتزج فيها الملموس والحسّي معا، حيث يتفاعل العالم الباطني والشّعوري والعالم المدرك الّذي يمكن تشخيصه للقارئ والكاتب معا حتّى ينقلنا إلى المكان في أسمى صوره الّتي نحتها له المبدع.

وانسجاما مع هذا الطّرح يقول "**غالب هلسا**" أنّ «العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[2]، وهنا تظهر أهمّية المكان في العمل الأدبي، فلا يمكن تصوّر عمل فنّي دون مكان واقعي أو متخيّل، حيث يستثمر المبدع الواقع، الخيال، الشّخصيات، الأحداث لإنتاج عمل فنّي يُبرز موهبته في تشكيل فضائه وتحريك العمليّة الحكائيّة داخله، ممّا يجعل المكان خاضعا للتأويلات اللامتناهية الّتي تستفزّ عقل القارئ وتجعله مشاركا فعّالا في محاولة التّعرّف على ما يدور في المكان من جهة، والقبض على معاني النّص من جهة أخرى.

لا يمتلك المبدع تغيير ملامح المكان الواقعي حتّى يتحوّل إلى جزء من الفضاء الرّوائي، كما أنّ ثقافة القارئ تلعب دورا هاما في استكمال ملامحه فـ «المكان الواقعي قبل النص ملكٌ عام لا يمتلك الفنان تغيير ملامحه، ولكنه ما إن يتحول إلى جزء من الفضاء الروائي، حتى يصبح خيمة خاصة تلقي بظلالها على الحدث؛ تلك الخيمة التخييلية، ينسجها الروائي وفق ما يتناغم وبنية السرد، وعندئذٍ يكتسب المكان ألقه الفني بقدر حضور الشخصية فيه، والأمر نفسه ينطبق على المكان بعد الكتابة؛ إذ يصبح القارئ صانعاً للمكان، وشريكاً في تكوينه، ويكون حضوره لديه بقدر حضوره فيه.ولا ريب في أن ثقافة القارئ، ووعيه بجغرافية المكان، يلعبان دوراً مهماً في استكمال ملامحه،

[1] المرجع السّابق، خالدة حسن خضر: المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر، مجلة كلية الآداب، ص115.

[2] المرجع السّابق، غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة:غالب هلسا، ص ص5 – 6.

ووسمه بصفاته المائزة»[1]، يتحوّل المكان الواقعي في العمل الفنّي إلى فضاء ينسجه المبدع بخياله، فيصبح بذلك تشكيل فنّي قادر على صياغة تصوّرات الكاتب والتّعبير عن رؤيته للواقع، وبنية عميقة ثريّة بالدّلالات مليئة بالشّفرات والرّموز، حيث يلعب القارئ دورا مهما في تفكيك النّص والمشاركة في بنائه من جديد.

والبعد الواقعي للمكان يقصد به المكان موجودا في الواقع، وبمجرد نقله إلى كيان لغوي يتحوّل إلى مكان متخيّل، وما يهمّ النّاقد هو الكينونة الفنّية له فـ «المكان باعتباره موجوداً في الواقع، ولا وجود له في الفن؛ إذ بمجرد نقله من الواقع إلى الورق، فقد تحوَّل إلى مكان متخيل: فالمهم بالنسبة للروائي والناقد هو كيف وضعت الأمكنة على الورق، وبالتالي كينونتها الفنية، وليس الواقعية [...]، إن البعد الموضوعي للمكان الروائي إذن، يتجلى في الإحالة المستمرة من الخيالي المصنوع من الكلمات إلى الواقعي المصنوع من الطبيعة وعناصرها المادية»[2].

يحوّل الكاتب المكان الواقعي إلى مكان فنّي؛ إذ يتمّ تشكيله باللغة الإبداعيّة ليتحوّل إلى حمولة معرفيّة وجماليّة بمكوّنات إحاليّة رمزيّة، يرسم النّص السّردي ويبث فيه من روح الكاتب ومقصديته كما أنّه يمثّل مرجعياته وإيحاءاته، وبدل من أن يحمل القارئ المكان الواقعي البسيط ويُسقطه إسقاطا عموديا على المكان الفنّي يحدث العكس أي أنّ المكان الفنّي ببعديه الموضوعي والإحالي يحوّل القارئ من المتخيّل إلى الواقع.

إنّ ما يميّز المكان الفنّي عن المكان الواقعي هو اللذة الجماليّة الّتي تظهر جماليّة الإبداع، فهو يحظى بمميّزات لا يمكن للمكان الواقعي أن يحظى بها، وذلك راجع لقلم الفنان واحترافيته في تصوير المكان وإعطائه حلّة تستقطب القراء وتأسرهم، فـ «الأمكنة الفنية تستأثر باللذة الجمالية التي تعجز الأمكنة الواقعية عنها.فالأمكنة الفنية تختزل

[1] المرجع السّابق، عبد المنعم زكريا القاضى: البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيرى شلبى (الأمالى لأبى على حسن: ولد خالى)، تقديم: أحمد إبراهيم الهوارى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص141.

النشاط البشري الإبداعي، وتتسم بالديمومة، وسهولة التواصل، وإن المكان الفني مصدر لعلوم إنسانية مختلفة، وللأمكنة الفنية طبيعة تخييلية، وأخيراً فالمكان الفني سالب قابل للتغيير اللانهائي، وتلقي المؤثرات، وإن الأمكنة مرتبطة ببدايات التشكل الثقافي والعقائدي لجماعة معينة حيث ينضم المكان الفني إلى التراث الثقافي والروحي للمجموعة الثقافية المتعاملة معه، والمكان الفني منفصل عن المكان الطبيعي أكثر مما هو متصل معه»[1].

يعدّ المكان جزءا من العالم المتخيّل والفضاء المرسوم والمشحون بالنّشاطات والتّحوّلات الّتي تحدث في العالم البشري، فله قدرة كبيرة على إبراز الجماليّة وتمثيل المرجعيّة الثّقافيّة وخلق حياة جديدة تُخاطب القارئ خطابا يحمل أفقا جماليا وإنسانيا فسيحا، حيث تتناسب الفضاءات المتخيّلة مع الموضوعات المعالجة لتأدية وظيفة الرّؤية الّتي تجعل من المكان السّردي مُنفصلا ومنعزلا عن الواقع، وهذه اللغة السّرديّة الحكائيّة هي الموهبة المتوفّرة لدى المبدع والمحقّقة للذة القراءة عن هذا المكان.

إنّ الرّوائي وهو يصنع الفضاء الّذي سيضع فيه شخصياته، فضاء مصنوع بالكلمات والّتي بدورها تصنع فضاء خياليا يحاكي عالم الواقع خاضع لاحترافيّة المبدع وقدرته على التّصوير، فـ «عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات يصنع عالما مكونا من الكلمات وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية»[2].

إنّ المعجم السّردي الّذي يصوغه الكاتب لخلق عمله الفنّي والّذي بدوره يبني واقعا متوهّما عن طريق الخيال أو حقيقيا، والّذي تصوّره الكلمة التّصويريّة لرسم عالم ساكن أو

[1] المرجع السّابق، مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار– الدّقل– المرفأ البعيد)، ص34.

[2] محمد علي البنداق: الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد (المواصفات، المكونات، الوظائف).المجلة الجامعة، ص 9.

متحرّك، والّتي تُكسب المكان دلالات ومعاني متباينة تفاجئ القارئ وتغيّر مسار تفكيره، حيث يبدو مشاركا فعّالا للمعمار التّخييلي الّذي استحضرته عمليّة الحكي.

إنّ الرّوائي حين يرسم الفضاء «يحمل القارئ إلى عوالم خيالية، ويبث فيه الإحساس بأنه يحيا فيها ويتنقّل في أنحائها. والفضاء الذي يرسمه هو لغوي وعقلي، وليس مادياً إنه تشكيل خيالي للواقع أو لفضاء حقيقي»[1]، فالفضاء انطلاقا من هذا الطّرح هو التَّشكيل الخيالي للواقع أو للفضاء الحقيقي، لذلك يكون لغوياً وعقلياً حتّى يتمكّن من جذب القارئ إليه والإبحار به في عوالم خياليّة.

لذلك فإنّنا نجد أنّ الرّواية عالم مختلف عن الواقع حتّى وإن شابهه في بعض التّفاصيل، عالم خيالي من صنع كلمات المبدع، ذلك أنّ «قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ؛ فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي. ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ.وربما كان تداخل الإحاطة بين الكائن العاقل والمكان، والإشكالية الناشئة عن هذا التداخل، أبرز ما يُفضي إلى حياة المكان في الفن»[2]، يمكننا اختصار هذه الفكرة في عمليّة أنسنة المكان؛ حيث يتحوّل هذا الأخير إلى كائن حي له وظائفه داخل العمل الفنّي، فينزاح به من الثّبات إلى التّحوّل، فيخلق المبدع عن طريق الأمكنة عالما يستقطب القارئ بتفاصيله للغوص في معانيه ودلالاته الّتي أكسبها إيّاه المبدع.

وبالتّالي فالرّواية إعادة خلق للمكان من خلال الكلمات، لذلك تشبه المسرح والرّسم في اللذة الجماليّة الّتي تسوقها للقارئ، فهي «تعيد خلق المكان من خلال فعل الصورة المجسدة بالكلمات، [فهي] كالمسرح تحاول تنظيم المسافة تنظيما جماليا.وهي كالرسم،

---

[1] المرجع السّابق، لطيف زَيتوني: مُعْجَم مُصْطَلحَات نقْد الرِّوَايَة عَرَبِيّ/إنْكليزيّ/فَرَنسيّ، ص ص127 – 128.

[2] المرجع السّابق، عبد المنعم زكريا القاضى: البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيرى شلبى (الأمالى لأبى على حسن: ولد خالى)، تقديم: أحمد إبراهيم الهوارى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص138.

تحاول تأكيد فاعلية المسافة لزمن غير الزمن الذي رسمت فيه»[1]، يحرص المبدع في عمله الفنّي على تشكيل الأمكنة عبر اللغة السّرديّة، غير أنّه لا يصل بها إلى غايتها الجماليّة إلّا إذا ربطها بالتّخييل وشحنها بتجربته بلغة موحية تُبرز ثقافته ومهارته في توظيف الأحداث وترتيبها وبناء الشّخصيات، كما يولي أهمّية للزمان والمكان معا باعتبار أنّهما أساس العمليّة الإبداعيّة.

ما يعني أنّ الرّواية لا وجود لها بدون المكان والزّمان متّحدان، فهما من أهمّ الإحداثيات الّتي تصنع الرّواية والقصّة على السّواء، فهي «فن مكاني وفن زماني، وكلا الفنين معبأين بالكلمة.ولذا من الضروري أن تحوي كل كلمه في الرواية هذه الجدلية الفاعلة وعندما يتم ذلك يكون ثمة إنشاء في فن النثر الروائي»[2]، إنّ الرّواية في تصويرها للمكان هي تكنيك يرتكز على المكان والزّمان، حيث لا يمكن إنجاز عمل فنّي دونهما، ولا الهروب منهما سواء أكان المكان والزّمان من صنع الواقع أو الخيال، وهما في تفاعلهما معيارا للانزياح باللغة من الواقعي والمألوف إلى الخيال، من خلال الشّخصيات والأحداث الّتي تنقل الصّور الجامدة إلى متحرّكة، والمعتادة إلى متخيّلة، ومن هذا الاعتقاد يمكننا إثبات الحكم أنّ الرّواية لا تستطيع التّخلّي عن هذين العنصرين في لغتها السّرديّة مهما كانت براعة الكاتب أو مقصديته الّتي يريد إيصالها لجمهور القرّاء.

وبالتّالي فإنّ الرّواية فن يجمع بين المكان والزّمن، فهي «فن الجغرافية الخلاقة.وفن الكلمة الصورة، وفن الزمن المتخثر في تلك البقاع المختارة بقصدية»[3]، يصبح المكان في الكتابة الرّوائيّة عالما مشبعا بالخيال، مستلهما امتداده من الواقع وفق التّغيّرات الّتي تطرأ على الأحداث والشّخصيات، والّتي يختارها الكاتب وفق أهداف مسطّرة مسبقا، بحثا عن تعميق أفكاره انطلاقا من مرجعيّة ما، والّتي يريد أن يرسل من خلالها

[1] المرجع السّابق، ياسين النصير: الرواية والمكان، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص19.

قضاياه الّتي يريد التّعبير عنها عبر أنساق ظاهرة أو مضمرة، فاللغة السّرديّة عند الكاتب الموهوب تحوّل المكان إلى فكرة، وتجسّده بكتابة تفيض بالمعاني والدّلالات اللامتناهية ليصبح المكان كيانا لغويا له مقصديته.

وعليه يمكن القول أنّ المكان ليس بناء عاديا في الرّواية والقصّة على السّواء، إنّما يخضع لاحترافيّة الفنّان وقدرته على صياغة الفكرة والمعنى بوعي، فهو ليس حيّزا محدّد المسافة خاليا من كلّ ما من شأنه أن يؤثّث هذا الحيّز حيث «يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجيا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة، ولا تركيبا في غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما.فالمكان في الفن اختيار، والاختيار لغة ومعنى وفكرة وقصد»[1]، لذلك نجد أنّ النّقّاد يولون أهمّية خاصّة للكيفيّة الّتي يؤثّث بها المبدع المكان، باعتبار أنّه كيان يحتوي على تاريخ ما، انطلاقا من واقع معاش وتجارب معاشة، يحمل فكرة وقصد للقارئ.

ومهما يكن تصوّر المبدع للمكان؛ فيجب أن يكون فاعلا مُكَثَّفا مُكَثِّفا بالمعاني والدّلالات، مؤثّثا بالتّاريخ، وليس مسحا دقيقا للموجودات الّتي يزخر بها المكان، ومن ثمّة لا بدّ أن يكون «عاملًا، وفعالًا، وبنَّاءً، فيها.سواءً أكان هذا المكان باهتاً، أم كان واضحاً، أم عاصفاً في حركته، أم ساكناً في ثقله، متدفقاً في سيولته، أم كثيفاً وضاغطاً»[2]، تبدو مهمّة المبدع شاقّة، فلا بدّ من تكثيف المكان بالمعاني وشحنه بالعواطف والمشاعر، وجعله أحيانا حركيا وأحيانا أخرى ساكنا، يُشارك القارئ واقعه وخياله، مُساهما في بناء الشّخصية والحدث، حتّى يصبح ذا مخزون معرفي يحتوي على سياقات وأنساق، وتوقّعات واحتمالات، ما يجعل القارئ ينجذب إليه حيث يستحضر ثقافته انطلاقا من مرجعيته في هدم وبناء النّص.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول أنّ:

---

[1] المرجع السّابق، صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، ص47.

[2] المرجع السّابق، مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار– الدّقل– المرفأ البعيد)، ص35.

المكان قد يتحوّل إلى فضاء في بعض الأعمال المتميّزة، كما أنّ المكان في العالم الرّوائي هو مكان ذهني ولفظي من صنع اللغة متخيّل حتّى وإن حاكى الواقع، وبالتّالي فالرّؤية السّابقة للمكان باعتباره حيّزا ذا أبعاد هندسيّة رؤية قديمة، فالمكان على العكس من ذلك فهو جزء من الحدث وفاعل فيه.

وقد حدّد "**جيرار جينيت**" فضاءات قائمة في صلب التّكوين الأدبي: (فضاءات اللغة، فضاء الكتابة، فضاء التّعبير، فضاء الأدب): فضاء اللغة حيث أنّ «اللغة نظام من العلاقات المميزة، يكتسب فيه كل عنصر صفته من موقعه داخل النظام، ومن العلاقات الأفقية والعمودية التي يقيمها بالعناصر القريبة والمجاورة»[1]، بما أنّ اللغة بقوانينها ومعانيها وسياقاتها تؤثّر في المعاني انطلاقا من علاقاتها، كذلك اللغة السّرديّة تمدّ المكان بتشكيله البصري، وتؤطّره تاريخيا وزمانيا، وتجعلنا نتعرّف على ملامحه المستمدّة من الواقع أو التّخييليّة، ما يجعلنا نستنتج أنّ اللغة تحتوي على جملة من الكلمات الّتي ترسم الثّوابت والمتغيّرات لخلق علاقات تساهم في توضيح المعنى العام، والكشف عن ما تُخبّئه الذّاكرة لدى القارئ والمؤلّف معا.

ويكمل "**جيرار جينيت**" القول: وفضاء الكتابة والّتي تعتمد على التّأثيرات البصريّة للخط والتّبويب حيث تتداخل فيها المقاطع المتباعدة الّتي تفرض النّظر للكتاب بوصفه وحدة تامة، ثمّ فضاء التّعبير حيث أنّ للكلمة معنيين حقيقي ومجازي والّتي تؤدّي إلى خطيّة الخطاب، فالصّور الأدبيّة هي الشّكل الّذي يتّخذه فضاء التّعبير وهي رمز فضاء اللغة وعلاقتها بالمعنى.[2]، حيث يتجلّى المكان في الحكي بطرق متباينة لتبرز لنا الفضاءات في ارتباطها تحت مسمّى التّكوين الأدبي، حيث تتضافر لتظهر لنا قدرة المؤلّف على نظم اللغة والتّعبير عنه بشكل نابض بالحركة والسّكون في ديناميّة مستمرّة،

[1] المرجع السّابق، لطيف زَيتوني: مُعْجَم مُصْطَلحَات نقْد الرّوَايَة عَرَبيّ/إنْكليزيّ/فَرَنسيّ، ص127.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص127.

وكل هذا يستحق استقراء الوحدات اللغويّة والزّمنيّة والموضوعيّة لتخلق فضاء مكانيا يصوّر موقف الذّات الكاتبة من العالم.

ثمّ يُضيف قائلا: وفضاء الأدب وذلك بالنّظر إلى الإنتاج الأدبي بوصفه نتاج ضخم يتجاوز حدود العصور والجغرافيا.[1]، فالأدب ظاهرة لغويّة وثقافيّة واجتماعيّة وإيديولوجيّة، وبذلك فإنّ اقتران لفظة فضاء بالأدب تجعلها تحمل جدليّة تتجاوز حدود التّاريخ والجغرافيا، باعتبار أنّ الأدب مجال لا نهاية له تمّت صياغته بطريقة فنّية، تشكّل عوالمه الّتي تتّسع وفق اتّساع الرّؤية إليه.

ونهدف من خلال التّعرّض لإشكاليّة المصطلح إلى تعميق البحث في مسألة: تحوّل المكان إلى فضاء في السّرد (المفهوم، التّشابهات، الفوارق)، والّذي أفضى إلى إبراز الخلط بين مصطلحي الفضاء/المكان في الاستعمالات العامّة على الرّغم من محاولة كثير من الباحثين فكّ الاشتباك الاصطلاحي بينهما.

إنّ النّظر في مصطلحي الفضاء/المكان يوجب التّطرّق إلى الاختلاف في النّظر إليه من قبل الدّارسين والنّقّاد: فهناك رأي يرى أنّهما «بقدر ما تختلفان في المضمون، فإنهما تلتقيان في الشكل والهيئة، لأن كلًا من المكان والفضاء لا يخرج عن كونه موضعاً إلا أنّ هذا الموضع ليس واحداً في محتواه»[2]، هناك نقاطا مشتركة بين المكان والفضاء، والّذي أفصحت عنه المقارنة بينهما وإظهار وجه التّباين والاختلاف، من خلال العمليّة الإبداعيّة الّتي يتحوّل فيها المكان إلى فضاء عن طريق التّخييل.

إنّ الفرق الجوهري بين ما تشير إليه لفظة المكان والفضاء يفصّل فيه القول الآتي:

---

[1] ينظر: المرجع السّابق، لطيف زَيتوني: مُعْجَم مُصْطَلحَات نقْد الرّوَايَة عَرَبيّ/إنْكليزيّ/فَرَنسيّ، ص127.

[2] المرجع السّابق، خالدة حسن خضر: المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر.مجلة كلية الآداب، ص116.

حيث تشير لفظة المكان إلى «الموضع الممتلئ بالأشياء والأشخاص وهو الحاوي للشيء المستقر، كمقعد الإنسان من الأرض، وموضع قيامه واضطجاعه، والمكان يستعمل في الحقيقة والمجاز فالحقيقي للجسم ما يملؤه ولا يسمع مع غيره ولا يكون إلا واحداً، وغير الحقيقي ما ليس كذلك وهو متعدد ومختلف بحسب البعد والقرب من الحقيقي كالبيت والبلد والإقليم والمعمورة إلى غير ذلك»[1]، أمّا لفظة الفضاء فتشير إلى «المكان الواسع الفارغ، وهو ما اتسع من الأرض وهو الخالي الفارغ الواسع من الأرض، والبلد المفضي العراء الذي لا شيء فيه»[2]، وبناء على هذه المقولة يمكن التّمييز بين المكان الّذي يشير إلى الامتلاء وقد يكون حقيقيا أو مجازيا، أمّا الفضاء فيشير إلى الفراغ والاتّساع، وبكليهما يتحقّق الجمال داخل العمل الفنّي، فالمكان ذا أبعاد هندسيّة والفضاء كيان لغوي من صنع الخيال.

أمّا "**سيزا قاسم**" فقد ميَّزت هي الأخرى بين المكان/الفضاء حيث «اعتبرت أن سر التمييز بين المكان والفضاء يكمن في تعدد المصطلح في اللغات (العربية، الانجليزية، الفرنسية)»[3]، حيث تُرجع التّمييز بين مصطلحي الفضاء والمكان إلى تعدّد التّرجمات أو المقابلات للمصطلح في اللغات العربيّة، الفرنسيّة، الإنجليزيّة.

إنّ التّفريق بين مصطلحي المكان والفضاء يختلف من ناقد إلى آخر فلكل منهم وجهة نظره: «مجموع الأمكنة، هو ما يبدو منطقياً أن [يطلق] عليه اسم: فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان.والمكان بهذا المعنى هو مُكَوَّنُ الفضاء.وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي

[1] المرجع السّابق، خالدة حسن خضر: المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر.مجلة كلية الآداب، ص116.

[2] المرجع نفسه، ص116.

[3] المرجع السّابق، محمد علي البنداق: الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد (المواصفات، المكونات، الوظائف)، المجلة الجامعة، ص 9.

يَـلُـفُّـها جميعاً إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية»[1]، يعدّ الفضاء مكوّنا تخييليا يشمل جميع الأمكنة في العمل الرّوائي يتّسع باتّساع الأفعال الممكنة، أمّا المكان فهو جزء منه، وهو النّواة المركزيّة في تكوينه وبذلك تعتبر هذه العلاقة هي علاقة الجزء بالكل.

ووفق هذا المنظور يمكننا القول أنّ: «الفضاء شُمُوليٌّ.إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله.والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي»[2]، يشير مصطلح الفضاء إلى كلّ ما يحتويه العمل الفنّي، ذلك أنّ المكان مرتبط بجزء من مجالات الفضاء الرّوائي، بينما الفضاء فهو مرتبط بالعمل الرّوائي بأكمله.

وبالتّالي فإنّ «الفضاء الروائي أكبر من المكان، والفضاء ينطوي على المكان ويتشكل ويمتلئ به.والفضاء الروائي أكثر اتساعاً وشمولًا من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات»[3]، وهذا تساوقا مع ما تمّ طرحه كون المكان جزء من الفضاء الرّوائي في علاقته بالشّخصيات والأحداث.

وبناء على أقوال النّقّاد في كون المكان جزء من الفضاء تُثبت هذه المقولة أيضا ذلك: «الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تُدْرَكُ بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية»[4]، يتشكّل الفضاء من مجموع الأمكنة في حركة حكائيّة تتناسل لنحت عالم العمل الفنّي.

والفضاء النّصّي للرواية حسب "**جوليا كريستيفا**" هو «فضاء محول إلى كل، وهو واحد مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب بحيث يتجمع الأبطال الفاعلون في

---

[1] المرجع السّابق، حَميد لحَمداني: بنيَةُ النّص السَّردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص63.

[3] المرجع السّابق، مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار– الدّقل– المرفأ البعيد)، ص37.

[4] المرجع السّابق، حَميد لحَمداني: بنيَةُ النّص السَّردي من منظور النقد الأدبي، ص64.

العمق وتنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي»[1]، يجمع الفضاء النّصّي شخصيات وأحداث وقعت في زمن ومكان ما لتكوين مشهد سردي، ينقل المبدع من خلاله وجهة نظر في قضيّة معيّنة، في لغة سرديّة تعتمد الخيال مكوّنا لها.

إنّ الفضاء الرّوائي في صورته الكلّية «عامل أساسي قائم في بناء النص، ولكن وظيفته ليست تقديم إطار واقعي للأحداث بل توفير إطار تمثيلي وتصويري لها مهما بدت صلته بالواقع ضعيفة.فقد يستخدم الفضاء لخلق عالم خيالي محض، كما هي الحال في روايات الخيال العلمي، أو لإحاطة الحدث بجو خاص، أو لتسليط الضوء عليه، أو لكشف طبائع الشخصيات، أو لبيان القوى المتصارعة في الحكاية»[2]، يبدو الفضاء الرّوائي عاملا مهما في تكوين النّص، حيث لا تقتصر وظيفته في احتواء الأحداث، بل في خلق عالم خيالي تُبنى فيه الشّخصيات ويتناسل فيه الحكي، حيث ينسج الفنّان خيوطه بإحكام.

وتساوقا مع هذا الطّرح يمكن القول أنّ «الفضاء الروائي هو امتداد للقوى الفاعلة، دلالاته من دلالاتها، وديناميته من ديناميتها، وبذلك يتوقف عليه الفعل الروائي نفسه»[3]، فالفضاء الرّوائي فاعل وهو أساس الحركة الرّوائيّة المتمثّلة في سيرورة الحكي، وبالتّالي يتوقّف عليه الفعل الرّوائي ذاته.

تبني الرّواية فضاءها من خلال الوصف غير أنّها لا تقتصر عليه ذلك أنّ «العناصر المعجمية البسيطة (ألفاظ المكان، والحركة) المنتشرة في أنحاء النص، والتي لا يمكن دراستها خارج الإطار اللساني، تشارك في بناء الفضاء الروائي»[4]، إنّ اللغة بنظامها وعلامات ألفاظها تُساهم في رسم الإطار العام للرواية وتشكّل فضاءها، فاللغة

---

[1] المرجع السّابق، بلسم محمد الشيباني: الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني (نموذجاً)، ص36.

[2] المرجع السّابق، لطيف زَيتوني: مُعْجَم مُصْطَلحَات نقْد الرِّوَايَة عَرَبيّ/إنْكليزيّ/فَرَنسيّ، ص128.

[3] المرجع السّابق، مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار– الدّقل– المرفأ البعيد)، ص38.

[4] المرجع السّابق، لطيف زيتوني: مُعْجَم مُصْطَلحَات نقْد الرِّوَايَة عَرَبيّ/إنْكليزيّ/فَرَنسيّ، ص128.

السّرديّة تفتح النّص على العالم لتحوّله إلى فضاء إبداعي، حيث يحمل تفاصيل الأمكنة لتنسجم داخل فضاء المحكي، فتقبض اللغة على رؤية الكاتب الّتي تقدّم مادّة تخييليّة ثريّة بالأمكنة الفاعلة الّتي ينحت لها معماريتها، يتوسّل من خلالها إلى تجاوز الواقع وتوظيف التّاريخ.

ويستخلص "**محمد بنيس**" من تفريقه بين مصطلحي الفضاء والمكان ما يلي: «المكان منفصل عن الفضاء، وأنه سبب في وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان»[1]، فالفضاء هو مجموعة من الأمكنة الّتي تحتوي على جملة من الرّؤى المتعالقة ووجهات النّظر المتباينة داخل العمل السّردي، فعلى الرّغم من انفصال المكان عن الفضاء إلّا أنّه لا وجود له دونه، حيث يتجاوز الكاتب المكان إلى الفضاء بحثا عن إطار عام يحتوي كلّ عناصر السّرد عبر التّخييل كمكوّن أساسي له.

في حين يرى "**سعيد يقطين**" أنّ الفضاء يشير إلى أبعد من التّحديد الجغرافي /الهندسي، كون الفضاء تخييلي وذهني بالدّرجة الأولى، ذلك أنّ «الفضاء أعم من المكان، لأنه يشير إلى ماهو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا.إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي، والذهني، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء»[2]، يتحوّل المكان إلى فضاء حين يتجاوز التّجسيد الجغرافي ويتّسع ليشمل جملة الأمكنة، حيث ينتقل من الملموس والمجسّد إلى الذّهني المتخيّل.

ويعتبر "**محمد عزّام**" أنّ الفضاء الرّوائي «مجموع الأمكنة المحددة جغرافياً، والتي هي مسرح الأحداث، وملعب الأبطال»[3]، وجملة الأمكنة هي ما يشكّل فضاء، ذلك أنّ

---

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية دراسة نقدية.الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان/الدار البيضاء – المغرب، 2000، ص42.

[2] المرجع السّابق، سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص240.

[3] المرجع السّابق، محمد عزّام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ص114.

«الأمكنة جزر في الفضاء، جواهر [أفراد]، أكوان صغرى منفصلة»[1]، لا يكتمل العمل السّردي إلّا إذا تجسّد من تلك البنيات الصّغرى، الّتي تجتمع لتشكّل مسرحا للأحداث، تمارس من خلالها الشّخصيات أدوارها ووظائفها.

إنّ الفضاء هو «نوع من الوسط غير المحدد، حيث تتسكع الأمكنة، بنفس الطريقة المحسوبة»[2]، وهو فرق يضع المكان مقابل الفضاء باعتبارهما وسطا غير محدّد.

الفضاء سابق للأمكنة إنّ له «أسبقية تجعله موجودا من قبل هناك حيث ينبغي أن يستقبلها.هناك الفضاء إذن، وبعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في هذا الفضاء»[3]، بمعنى أنّ الفضاء كوحدة سرديّة كبرى يحتوي مجموعة الأمكنة باعتباره سابق لها، أي أنّ الأمكنة وجدت لها حيّزا في الفضاء، وفق نظام لا يمكن فهمه منفصلا عن غيره من العناصر السّرديّة الأخرى.

وهذه بعض الآراء الّتي ميّزت بين مصطلحي الفضاء/المكان، حيث نستنتج أنّ الآراء الّتي ميّزت بين المكان والفضاء أجمعت على أنّ المكان جزء من الفضاء، وأنّ مجموع الأمكنة هو ما يشكّل الفضاء الرّوائي.

وعن المصطلحات المقاربة للمكان (الامتداد، البيئة، الحيّز، الخلاء، الفسحة، الفضاء، المحل والموضع) من حيث المفهوم نجدها متقاربة إلى حدٍّ بعيد.

حيث نجد لفظا "المحل/الموضع" حيث يقول فيهما "**محمد عابد الجابري**": «المكان والموضع والمحل كلها بمعنى واحد»[4]، والمحل أو الموضع والمكان مصطلحات متقاربة أو بمعنى أدق لها معنى واحد.

---

[1] المرجع السّابق، حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص44.

[4] المرجع السّابق، غيداء أحمد سعدون شلاش: المكان والمصطلحات المقاربة له– دراسة مفهوماتية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ص257.

ولفظ "**الفسحة**" حيث يذهب "**أنطوان المقدسي**" إلى أنَّ «دلالة هذا اللفظ تقود إلى النظر للمكان وعلاقته مع ما يحيط به، [حيث] أن أول من انتبه إلى مفهوم الفسحة هم الجغرافيون عند انتقالهم في هذا القرن من الجغرافية الطبيعية المكانية إلى الجغرافية البشرية حيث تتحول الأشياء إلى علائق فيما بينها وبين البشر»[1]، والفسحة مصطلح جغرافي بامتياز، فهو لفظ يرتبط بما يحيط بالمكان، غير أنّ المهم في العمليّة الإبداعيّة هو التّفاعل الّذي يحدث بين الإنسان والمكان، حيث يتحوّل المكان إلى قوّة دافعة ممّا يُحدث تأثيرا في نسيج النّص.

ونجد لفظ "**الخلاء**" «صفة من صفات المكان، وهو عند الفلاسفة من خلو المكان من كل مادة جسمانية تشغله»[2]، ولفظ الخلاء مصطلح يدلّ على صفة المكان أي خلوّه من أيّ شيء، وبالتّالي فهو يعني أنّه فارغ وغير ممتلئ.

أمّا مصطلح "**الحيّز**" فيعرّفه "**غريماس**" بأنّه هو «الشيء المبني، (المحتوي على عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد، المتصوَر، هو، على أنه بعد كامل، ممتلئ، دون أن يكون حل لاستمراريته.ويمكن أن يُدْرَسَ هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة»[3]، لفظ الحيّز لفظ جغرافي، بمعنى أنّ له أبعاد هندسيّة بحتة انطلاقا من بعض الأوصاف مثل: الامتداد، الامتلاء وغيرها من الصّفات الأخرى.

ويرى "**كريم رشيد**" في مُحاولةٍ منه لفكّ الاشتباك الاصطلاحي بين لفظا "**المكان**" و"**الحيّز**" أنَّ «الحيّز يشير إلى الصلة بين الأجسام داخل المكان، وهو فراغ ذو ثلاثة

[1] المرجع السّابق، غيداء أحمد سعدون شلاش: المكان والمصطلحات المقاربة له– دراسة مفهوماتية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ، ص256.

[2] المرجع نفسه، ص256.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد.عَالم المعرفة، العدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ديسمبر 1998، ص122.

أبعاد ليس كالمكان الممثل لسطح ذو بعدين»[1]، يشير الحيّز إلى علاقة الأجسام داخل المكان، حيث يبدو الحيّز من خلال المقولة ذا أبعاد هندسيّة مثله مثل المكان.

ويفضّل "**عبد الملك مرتاض**" مصطلح "الحيّز" حيث يفرّق بين الحيّز والمكان والفضاء إذ يقول: «أن مصطلح «الفضاء»، من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخَواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعمالُه إلى النُتوء، والوزن، والثَّقَل، والحجْم، والشكل... على حين أن المكان نريد أن نَقِفَه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحدَه»[2]، يضعنا النّاقد أمام مصطلح (المكان/الحيّز/الفضاء)؛ المكان بوصفه حيّزا جغرافيا ذا أبعاد هندسيّة، والحيّز من سماته الوزن والثّقل والحجم والشّكل، أمّا الفضاء ما يدلّ على الفراغ والخواء، والعلاقة الّتي تجمع بينهم أنّ الحيّز واقعي قد يتحوّل إلى مكان ذا أبعاد هندسيّة أمّا إذا تحوّل إلى فراغ فإنّه فضاء.

وبناء على ما سبق نستنتج أنّ:

✓ الآراء الّتي تشكّلت حول مسألة "المكان" والمصطلحات المقاربة له تبقى اجتهادات متباينة، غير أنّها تحتاج إلى رؤية موحّدة للخروج من التّيه أو لِنقل فوضى مصطلحيّة تشهدها الثّقافة العربيّة.

3. إشكاليّة تأثيث الأمكنة واستغلال الفضاءات الواقعيّة والرّمزيّة في المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري: رؤية نقديّة

يبدو أنّنا سنحلّق بهذه الإشكاليّة بعيدا عن أزمة الفضاء؛ باعتبار أنّ المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري الّذي سنشتغل عليه موضوعاتيا يشهد كثافة رهيبة في تأثيث المكان والاسميّة، ممّا يجعلها متونا سرديّة جزائريّة تحتفي بالأسماء والأماكن الّتي لها علاقة

[1] المرجع السّابق، غيداء أحمد سعدون شلاش: المكان والمصطلحات المقاربة له – دراسة مفهوماتية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ص255.

[2] المرجع السّابق، عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد.عَالم المعرفة، ص121.

بجزائريتنا وهويتنا الاسميّة والمكانيّة، وهذا بدوره يساهم في إظهار جماليات الفضاء الجزائري، غير أنّ الّذي يُثير التّساؤل ويستدعي التّفكير هو أنّ الرّواية الصّحراويّة لا تعيش أوهام البرجوازيّة ولا اليوتوبيا خارج المكان والّتي تجعلها تحلم بعيدا عن الفضاء والاسم، وفي تصوّري فإنّ الرّواية الصّحراويّة مشبعة بالمكان بشكل خلّص المتن السّردي الجزائري من خطر الاستيلاف للفضاءات الأخرى ممّا قد يتسبّب في مسخ غريب ومشوّه.

يطلق "**هيغل**" على الرّواية إسم "الملحمة البرجوازيّة"؛ فهو يعتبرها «شكلًا فنياً بديلًا للملحمة في اطار التطور البرجوازي، ذلك أن الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة وللملحمة، من جهة.وتتأثر بكل التعديلات التي جاء بها العصر البرجوازي الذي هو من طبيعة أخرى مخالفة، من جهة ثانية»[1]، بهذا المفهوم تصبح الرّواية ذلك الشّكل الفنّي الّذي يحلّ محلّ الملحمة باعتبارها تتضمّن أهمّ الخصائص الجماليّة للقصة الملحميّة الكبيرة وللملحمة في إطار التّطوّر البرجوازي، لتصبح الرّواية من هذا المنظور مقابلة للملحمة.

أو بمعنى آخر يعتبرها « ملحمة العصر الحديث»[2]، فالرّواية شكل فنّي بديل للملحمة ذلك الجنس السّردي القديم قدم الوعي البشري، فإذا كانت قد أزاحت العديد من الأنماط السّرديّة فلأنّها أدرجتها بشكل غير مباشر ضمن حيزها، كما أنّ «قوانين الشكل في الرواية استفادت من الأشكال الأدبية الأخرى وطورتها بحيث تشكل لنا في النهاية قطبا مقابلا للملحمة التي كانت سائدة في العصور القديمة»[3]، أمّا عن موضوعها فهو تصوير التّناقض القائم بين الفرد والمجتمع في النّظام البرجوازي.

---

[1] جورج لوكاتش: نظرية الرواية دراسة (the theory of Roman)، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي.1987، ص19.

[2] رمضان بسطاويسي: نظرية الرواية لدى لوكاتش.الأقلام، العددان: 12/11، وزارة الثقافة والإعلام/دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، تشرين الثاني – كانون الأول، ص177.على الرّابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/163/15507/345631.

[3] المرجع نفسه، ص177.

وقد استفاد "**جورج لوكاتش**" من هذه الفكرة واعتبر الرّواية ‹‹النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البورجوازي››[1]، فالرّواية حسب الفهم اللوكاتشي تشكّلت وارتقت مع تشكّل وارتقاء البرجوازيّة، ما يعني أنّ النّثر الرّوائي قد ولد بولادة البرجوازيّة وسيموت بموتها، فهو يقوم بتحديد المراحل الأساسيّة لتطوّرها شكلا ومضمونا بالتّوازي مع المراحل الأساسيّة لتطوّر البرجوازيّة، فالسّمات النّموذجيّة للرواية لا تبرز إلى الوجود إلّا بعد أن تصبح الرّواية الشّكل التّعبيري للمجتمع البرجوازي، فهي الّتي صوّرت تناقضات المجتمع البرجوازي النّوعيّة أصدق تصوير وأكثر نموذجيّة.[2]

ورأى أنّ الانتقال من الملحمة إلى الرّواية هو ‹‹انتقال منطقي ناجم عن تطوّر اجتماعي بدأ بالاقطاع الأرستقراطي وانتهى في عصر النهضة الأوروبية إلى صعود البورجوازية››[3]، وبالتّالي فإنّ الرّواية ابنة الأزمنة الحديثة أو هي لغة الإنسان الحديث، ويعدّ ظهورها إعلان لموت الملحمة، هذه الأخيرة الصّورة التّعبيريّة عن الوعي في المجتمع القديم الّذي آمن بوجود قوى خارقة تتجاوز الطّبيعة والعوالم الغيبيّة الّتي تؤثّر في حياة الإنسان وحركة الكون، غير أنّ الإنسان الحديث لم يعد يؤمن بوجود هذه القوى الغيبيّة ولم تعد الملحمة بما تحمله من تصوّرات عن الكون والآلهة تُلائم وعي الفرد والمجتمع الحديث، وهو ما نتج عنه البحث عن نمط جديد من السّرد يُحقّق التّوافق مع معطيات العصر الحديث.

إذن الملحمة هو العالم المليء بالآلهة والأرواح المؤثّرة يلفّه السّحر والأشباح أمّا الرّواية فهي الّتي تجاوزت التّصوّرات الغيبيّة وصوّرت العالم المعيش كما هو في الواقع،

---

[1] جُورْج لوكَاش: الروَايَة كملحَمَةٍ بورجوازيّة، ترجمة: جورج طرابيشي.الطبعة الأولى، دَارُ الطَّليعَة للطّبَاعة وَالنشرُ، بَيروت – لبنان، فبراير 1979، ص6.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص9.

[3] جمال شحيد: ميخائيل باختين الملحمَة وَالروَاية درَاسَة الرّواية، مسَائِل في المنهَجيّة.الطبعة الأولى، معهد الإنماء العربي، بيروت – لبنان، 1982، ص ص14/13.

ذلك أنّ صورة العالم في ذهن البرجوازيّة تتكوّن من قوى مادّية ملموسة وليس أرواح وأشباح فما يتقرّر على الأرض يقرّره البشر دون تدخّل أي قوى غيبيّة.

وبحسب "**جورج لوكاتش**" فإنّ الشّعر الملحمي لا يمكنه مجاراة إيقاع الحياة الحديثة وبالتّالي فإنّ السّرد الرّوائي هو الأسلوب الأمثل لنمط حياة البرجوازيّة، فمن خلال الرّواية فقط أن نعطي صورة بانوراميّة للحياة الحديثة وأنماط التّبادل والعلاقات بين أفراد المجتمع الحديث.

ثمّة تعريفات مختلفة للبرجوازيّة؛ فهي«كلمة *Bourgeois* صعبة جداً في الإنجليزية: أولًا رغم أنها شائعة الاستعمال فهي لا زالت كلمة فرنسية بشكل واضح، "أنجلزتها" السابقة كانت إلى *burgess*، من*burgeis* (فرنسية قديمة ومن *burgeis* إنجليزية وسطى)، *burges*، (*borges*) – ساكن قصبة، وظلت ثابتة بمعناها الأصلي المحدود؛ ثانيا، لأنها ترتبط بشكل خاص بالطرح الماركسي الذي قد يجذب عداءاً ونبذاً (ومن المناسب هنا أنه في هذا السياق لا يمكن ترجمة *bourgeois* ترجمة دقيقة إلى الصفة الإنجليزية المألوفة: وسطيّ الطبقة "*middle - class*")؛ ثالثاً، لأنها توسّعت، خاصة في الإنجليزية في السنوات العشرين الأخيرة، جزئياً من هذا المعنى الماركسي لكن بشكل رئيسي من المعاني الفرنسية الأسبق، إلى تعبير عام وغالباً مبهم للازدراء الاجتماعي.لفهم هذا المدى من المعاني من الضروري تتبّع تطور الكلمة في الفرنسية وملاحظة صعوبة خاصة في ترجمة الكلمة الألمانية *bürgeslich* إلى كل من الفرنسية والإنجليزية»[1]، يبدو أنّ لفظ البرجوازيّة تنتمي إلى البيئة الفرنسيّة رغم ترجمتها في الكثير من المعاجم.

وفي تعريف آخر البرجوازيّة فنّيا «حالة عامّة تَشيع في عدد من الفنون الأَدبيّة الّتي ينتمي أبطالها إلى الطَّبقة المتوسّطة، من ذلك الرِّواية البُرْجوازيّة، والمسرحيّة البُرْجوازيّة

[1] ريموند وليمز: الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي.ترجمة: نعيمان عثمان، تقديم: طلال أسد.ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب/بيروت – لبنان، 2007، ص55.

الخ، وهي، في معظمها، تُهمل سواد الشّعب وما يقاسيه من متاعب في تأمين رزقه وكرامته.

(توسّعا) أَصبح المَدْلول في القرن التّاسع عشر يَعْني الحالة الّتي تتميّز بها الآثار المُفْتَقرة إلى مِثال أَعلى أَو الّتي تُشيح عن قَضايا الشَّعب، وتَغْرَق في التَّرَف الفّنيّ»[1]، إنّها نصّ الإنسان الّذي حاول أن يستنطق الإنسانيّة المغيّبة، وبالتّالي فالانتقال من الملحمة إلى الرّواية هو انتقال من مركزيّة الآلهة إلى بداية تأسيس لمركزيّة الإنسان.

وقد درس "**جورج لوكاتش**" العلاقة بين «الطبقة الاجتماعية وأعمالها الثقافية، من معرفة، وفن، وأخلاق؛ أي بين الطبقة ونظرتها إلى العالم التي تتمثل في هذه الأعمال الثقافية، بحيث يصبح الوعي الطبقي لديه قاعدة إسناد للأعمال الثقافية التي تنتجها الطبقة، والتي يمكن أن توافق – من الوجهة الفعلية – موقفاً نمطياً لطبقة ما في عمليات الإنتاج»[2]، ما يعني أنّ وعي الطّبقة هو المؤثّر في حركة التّاريخ والثّقافة.

سينطلق هذا البحث في مقاربته لظاهرة "الصّحراء" في نصوص إبداعيّة من المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري. ولمتسائل أن يقول:

- هل هناك طبقة برجوازيّة في الثّقافة العربيّة ؟

وبالتّالي فنحن نتحدّث عن جنس أدبي لا وجود للطبقة الّتي تنتجه، ومن ثمّة نقد ثقافة المطابقة كونها تهتدي بمرجعيّات جرّدت من ظروفها التّاريخيّة ووظّفت في سيّاقات مختلفة، فإذا كانت الملحمة جسر إلى عالم الآلهة فإنّ الرّواية جسر إلى عوالم البشر؛ وبالتّالي فإنّ الرّواية ملحمة البشر وليست ملحمة الآلهة، إذن فالرّواية ابنة العصر الحديث.

---

[1] جَبّور عَبْد النّور: المُعجَمُ الأَدَبي.ط2، دار العلم للملايين، بَيروت – لبنان، كانون الثاني (يناير) 1984، ص50.

[2] رمضان بسطاويسي محمد: الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش 1885– 1971 (رسائل جامعية).فصول مجلة النقد الأدبي الحداثة في اللغَة والأدبْ، العدد الثالث، المجلد الرابع، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، إبريل/مايو/يونيه 1984، ص241.على الرّابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/133/10291/208389.

إنّنا نفكّر داخل ثقافة ليست لنا حيث أصبحت التّناقضات ظاهرة لا تخفى في النّسيج الدّاخلي للثقافة العربيّة، ما أدّى إلى قطيعة بين عالم الآلهة وعوالم البشر.

وبناءا على ما سبق يمكن القول أنّ التّأصيل خارج المهاد الثّقافي العربي هو في الحقيقة تأسيس في الفراغ، وبالتّالي ترميم الخراب الّذي سكن الطّرح العربي في فهم الأساس الّذي اتّكأت عليه الرّواية. ولمتسائل أن يقول:

- ما هو الأساس الّذي اتّكأت عليه الرّواية الصّحراويّة ؟

لأنّ مع الرّواية الصَّحراويّة انتفاءٌ للطبقة لتحلّ محلّها العصبيّة.

إنّ الرّواية فكر يقتل مسألة القبيلة؛ فالرّواية بالنّسبة للصحراوي هي نزعة دادائيّة* حيث تقوّض فيها مسألة القبيلة.وبالتّالي فإنّ الأساس الّذي وضعه "**جورج لوكاتش**" وغيره لا بدّ من استبعاده، ومن ثمّة استبعاد أنّ الرّواية كائن مديني.

وهذا يدعو إلى إعادة النّظر في بعض الأفكار الّتي اعتبرت الرّواية أو القصّة من الأجناس الّتي لا يمكن أن تظهر إلّا في المدن.

إنّ «الصحراء ليست دليلًا واحداً إلى المعاني، بل أنساقاً متكاثرة:

- الصحراء/القبيلة
- الصحراء/العرق

الصحراء/الثقافة»[1]، وبالتّالي جاز لنا أن نضع الصّحراء مقابل القبيلة لأنّ مع الرّواية الصّحراويّة انتفاء للطبقة.

* ظَاهِرَةٌ فَنِّيَةٌ سَعَتْ إِلَى قَلْبِ الأَفْكَارِ البرجوازيّة التَّقلِيدِيَّة في الفَنِّ.ينظر: ديفيد هوبكنز: الدَّادائية والسِّريالية مقدمة قصيرة جدًّا.ترجمة أحمد محمد الروبي، مراجعة محمد فتحي خضر.الطبعة الأولى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة – جمهورية مصر العربية، 2016.

[1] اليامين بن تومي: تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي (دراسة في الأنساق الثقافية العربية الكلية والجزئية).الطبعة الأولى، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الرباط – المملكة المغربية/بيروت – لبنان، 2017، ص314.

فالقبيلة «نواة المجتمع البدوي، والعصبية رابطهم، يخضعون لرئيس القبيلة خضوعا اختياريا، ويتمسكون بتقاليد يتوارثونها جيلا بعد جيل»[1]، وهذا المفهوم يستدعي ما يلي: الصّحراء، البداوة، القبيلة، فلا وجود للطبقة الّتي تؤثّر في حركة التّاريخ والثّقافة.

أو هي «قيمة اجتماعية وثقافية نشأت لضرورة معاشية وبيئية»[2]، وتأسيسا على ما سبق تصبح القبيلة ضرورة في مجتمع توارث العادات والتّقاليد والثّقافة الشّعبيّة وتمسّك بها، والقبيلة باعتبارها نواة المجتمع البدوي، فالصّحراء بيئة لا وجود للطبقة فيها لتحلّ مكانها القبيلة.

وبتعريف آخر القبيلة «مجموعة بشرية مكونة من قسمات ومجموعات اجتماعية يجمع بينها رابط القرابة الدموية (حقيقي أو وهمي) وتحتل مجالا ترابيا تمارس عليه سلطتها وتدافع عنه مع خضوعها لقيم وتمثلات ومبادئ مشتركة»[3]، حيث تتّفق هذه التّعريفات في أنّ القبيلة متماسكة بحكم قرابة الدّم حيث تفرض على أفرادها واجبات مشتركة لا يجوز التّنصّل منها تُشعر كلّ رجل في القبيلة أنّه مسؤول عن جماعته، فالفرد في سبيل القبيلة والقبيلة في سبيل الفرد، والعصبيّة وليدة ضرورة من ضرورات الحياة في المجتمع القبلي إذ لا بقاء للقبيلة إلّا بعصبيتها.

ويلعب النّسب (القرابة الدّمويّة) دورا محدّدا للقبيلة حيث أنّ «مكونات القبيلة تعتبر نفسها منحدرة من جد واحد مشترك.ويتبنى جميع أفراد القبيلة أيديولوجية تجعلهم يشتركون في شجرة نسب تعود إلى "رجل واحد" أسطوري.فما يجمع بينهم أولا هو رابطة الدم ولحمة النسب التي تعد إيديولوجية فاعلة في توطيد دعائم التلاحم والتضامن بين جميع مستويات

---

[1] الأخضر نصيري: القبيلة في الأبحاث التاريخية والأنتروبولوجية والسوسيولوجية.الحياة الثّقافيّة، العدد 190، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، فيفري 2008، ص52.على الرّابط:
.https://archive.alsharekh.org/Articles/115/7871/165721/11

[2] عبد الله الغذامي: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة.الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب/بيروت – لبنان، 2009، ص25.

[3] رحال بوبريك: دراسات صحراوية المجتمع والسلطة والدين.الطبعة الثانية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2008، ص104.

القسمات الاجتماعية القبلية»[1]، فالاعتقاد والقناعة بالنّسب والحسب والتّفاخر بالانتماء والانحدار من رجل يسمّى جدّ القبيلة هو سبب تعصّب الفرد نحو قبيلته.

وبالتّالي يمكن الإشارة إلى أنّ النّظريّة الخلدونيّة للقبيلة تقوم على أساس نظريّة العصبيّة.

وعليه يمكن القول أنّ العصبيّة ظاهرة اجتماعيّة ونظريّة ابن خلدون في العصبيّة هي محاولة لدراسة الرّابطة الاجتماعيّة والتّكاتف الاجتماعي، والعصبيّة عنده «إنَّما تكونُ منَ الالْتِحَامِ بالنَّسَبِ أو ما في معناه»[2]، كما لم يجعل القربى والنّسب الدّموي أساسا للارتباط المولّد للعصبيّة بل أضاف الولاء والحِلْف ... ، وبالتّالي فهي نزعة طبيعيّة في البشر وهي رابطة معنويّة تربط ذوي القربى والأرحام استلزمتها حياة العرب في الصّحراء ما يعني أنّ الصّحراء تُنتج البداوة باعتبارها من جذور الثّقافة العربيّة بما فيها من بنى فنّية واجتماعيّة.

لم يبحث المفكّر العربي في تخريج الصّحراء مخرجا فلسفيا وهنا تكمن إبداعيّة الصّحراء في كونها فلسفيا وبناءا على ذلك لا بدّ أن «نعيد ترتيب الفوضى التأملية للحدث الصحراوي؛ لأن المشاريع الكبرى العربية أهملت الصحراء، وجعلت التأمل الفلسفي الجاد خارج المكان، جعلته صعلوكاً منبوذاً، فالصحراء محفز مهم على التفلسف حيث العزلة»[3]، تبدو الصّحراء مكانا مليئا بالعلامة/الأثر ممّا يجعلها موطنا للتأمّل وطرح إشكالات الوجود عند الفلاسفة.

---

[1] المرجع السّابق، رحال بوبريك: دراسات صحراوية المجتمع والسلطة والدين، ص104.

[2] ابن خلدُون: مُقَدَّمة ابن خلدُون، حَقَّقَ نصُوصَهُ وَخَرَّج أحَادِيثَهُ وَعَلّقَ عَلَيهِ: عبد الله محمّد الدَّرويش.الجُزء الأوّل، الطبعة الأولى، دار يعرب، 1425هـ – 2004م، ص256.

[3] المرجع السّابق، اليامين بن تومي: تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي (دراسة في الأنساق الثقافية العربية الكلية والجزئية)، ص314.

يقول "**إدمون جابيس**": «الصحراء كتبت اليهودي، واليهودي يقرأ ذاته في الصحراء أليست قراءة الصحراء وفكرة اللانهائي، هما ما يسميهما جابيس الحداثة؟»[1]، ما يعني أنّ الصّحراء محفّز على التّفلسف حيث العزلة، فهي تلغي صخب العالم، وبالتّالي جاز لنا أن نضع الصّحراء مقابل الفراغ.

الصّحراء عالم الصّفاء عكس المدينة عالم الجوّ العكر فهي ذلك «الفضاء الممتد اللامتناهي اللامحدود، الفارق في الإيهام، والظلال، والبياض، والمد، والاتساع، والأفق، وكسر الحدود في اللاتحديد، وانتهاك الإشارة.وهي الوضوح والغموض، والحقيقة والسراب، وهي الإشباع والجوع»[2]، فإذا تحوّلت من معطى جغرافي يتجاوز حدود المكان إلى علامة ثقافيّة كان لنا أن نمزّق أوصال الصّحراء باعتبارها فضاءاً/مكانا أي باعتباره «علامة ثقافية، ترتبط بسنن خاص يكاد يكون أيقونياً من حيث المرجعية والتأشير في تصور الكائن "الصّحراوي" في علاقته بذاته وبيئته ومحيطه وممارسته وتعبيراته وتمثلاته وذاكرته»[3]، تبدو الصّحراء علامة ثقافيّة إذا حوّلها المبدع من مكان إلى فضاء، حيث يصبح المكان اللانهائي علامة ترتبط بالذّات والمجتمع والذّاكرة.

بمعنى تتحوّل الصّحراء من «المعطى الجغرافي (الصحراء أرض مستوية، لا نبت فيها) إلى معطى يتجاوز حدود المكان الفيزيائي إلى وجود حسّي إدراكي، قُوامه الوعي الذاتي الخاص في تصور الصّحراء بمكونات أخرى غير المكان وحده.الصّحراء، في هذا المنحى، مقوم من مقومات النسق الثقافي في امتلاك الهُوية وفي الانتماء إلى الفضاء بمعناه الفلسفي – الوجودي الميتَافيزيقي الذي يقرب مدلول الصّحراء من تشكل الوعي

---

[1] إدمون جابيس وأسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب.ترجمة: إدريس كثير/عز الدين الخطابي.الطبعة الأولى، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، 2003، ص63.

[2] المرجع السّابق، اليامين بن تومي: تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي (دراسة في الأنساق الثقافية العربية الكلية والجزئية)، ص317.

[3] بشير القمري: سينما الصحراء بين شعرية الفضاء وبلاغة الصورة: مدخل نظري تحليلي تركيبي.آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد: 76، وزارة الثقافة/زاوية للفن والثقافة، الرباط – المغرب، شتنبر 2008، ص 37.على الرّابط: https://archive.alsharekh.org/Articles/158/15407/342983.

بالعالم، ويقربه أيضاً من إدراك التفاريق الخاصة بحياة الإنسان وهو يعيش الصّحراء ويحياها كمجال للممارسة الاجتماعية والفنية مما يجعل "ثقافة الصّحراء" ثقافة رهينة بما توفره من وسائل تختلف أفقياً وعمودياً عن وسائل "المدينة" التي عرفتها ثقافة المدن»[1]، وعليه يمكن القول أنّه لا بدّ من تقويم فكرة أنّ الصّحراء مكان لا حياة فيه فهي غنيّة بتراثها الثّقافي، لذا وجد فيها الرّوائي العربي ضالّته ومقاصده في تلك الرّحابة القصوى.

فالرّوايات العربيّة قد اتّخذت من الصّحراء موضوعا وأشارت إلى تنوّع المشارب والمؤثّرات الثّقافيّة الّتي عملت على تكوين سكّان الصّحراء، كما أشارت إلى تنافرها واضطراب تجانسها المنشود، وهذا التّنافر جعل حياة الصّحراء تبدو دائمة الاضطراب بحيث يتضافر العاملان الثّقافي والمناخي لطبع حياه سكّانها بذلك الغموض الخاص وذلك التّرحال الدّائم.

ثمّ إذا أردنا الحديث عن الصّحراء فالسّياق يُحيلنا بالضّرورة إلى موضوع البداوة أو بادية الصّحراء كما يصطلح عليها أحيانا، هذه الأخيرة برمالها وخيمها وكلّ ما تحتويه من عناصر الطّبيعة الصّحراويّة هي منطقة بدويّة.

والحديث عنها حديث عن مكان جغرافي يحتلّ المساحة الأكبر من الجزائر ولها مميّزات من النّاحية النّباتيّة والحيوانيّة والبشريّة، أوهي ذلك الفضاء المتخيّل الّذي تُفرغ فيه الذّات المبدعة حمولتها الّتي أثقلتها الأزمات في المدينة أو بالأحرى الشّمال، فتتجلّى في الصّحراء تلك الرّحلة والمغامرة لمواجهة الموت أحيانا كما نشير أيضا إلى مرحلة العشريّة السّوداء الّتي أجبرت أغلب سكان الشّمال إلى اللجوء أو الهروب إلى الجنوب لتترجم هذه الأعمال التّشظّي والشّتات الّذي تعيشه الذّات ممّا شكّل لديهم أزمة المكان وهو ما شكّل أبجديات أعمالهم الأدبيّة.

[1] المرجع السّابق، بشير القمري: سينما الصحراء بين شعرية الفضاء وبلاغة الصورة: مدخل نظري تحليلي تركيبي.آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب، ص38.

إذن تسلّلت الصّحراء إلى الرّوايات الجزائريّة بأشكال مختلفة لتصوير الصّراعات والمغامرات لتتحوّل إلى مركز للتخييل الفنّي وتعبيرا عن الوجود الرّوحي ومنطلقا للإلهام الأسطوري، فهي نواة حقيقيّة مؤسّسة لنوع أدبي مميّز بجغرافيته وفراغه وحتّى حتميّة الموت فيه ممّا خلق عالما سرديا جماليا متنوّعا في الرّواية الجزائريّة، كما تعدّ تاريخا مضادا للمدن ومسحا للذاكرة الصّاخبة المثقلة بالأزمات والتّناقضات.

وفي المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري نجد أنّ الكتابة عن موضوع الصّحراء قد اختلف؛ فمنهم من كتب عنها من موقع الانتماء وهم أولئك الّذين تبصّروا وقائعها وأثّثوا ذاكرتهم من خلال التّعايش مع معطياتها وهي تمثّل واقعهم ووجودهم ومرجعيتهم في نسيج عالمهم الرّوائي ومنهم من كتب عنها من موقع الزّائر العابر للصحراء بحثا منهم عن فرص جديدة للتجريب، ومن ثمّة يكون رصد الرّوائي والقاص للصحراء من موقع المعجب أو المستكشف.

الفصل التطبيقي الأول

ذاكرة المكان/ الارتباط بالهويّة في عالم "عبد الله كروم" القصصي

أوّلا: ذاكرة المكان في المجموعة القصصيّة "حائط رحمونة" لـ: "عبد الله كروم"

نسعى في هذا الفصل إلى تعميق البحث في المجموعة القصصيّة "**حائط رحمونة**" لـ: "**عبد الله كروم**" والإحاطة ببنيتها الموضوعاتيّة، وِفقاً لآليّات النّقد الموضوعاتي، وذلك بناء على الإشكالات الآتية:

- كيف تتشكّل موضوعة "الصّحراء" في النّص؟
- وكيف يتحدّد الموضوع؟
- وهل العائلة اللغويَّة هي حَدُّ الموضوع بحكم الاشتقاق والتّرادف والقرابة الدّلاليّة على حَدِّ تعبير "**عَبد الكريم حَسَن**"؟

حيث يتحدّد الموضوع عنده على أنّه: «مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة»[1]، نلحظ أنّ المجموعة القصصيّة "**حائط رحمونة**" تزخر بجملة من المفردات الّتي تنتمي إلى حقل دلالي واحد، والّذي له علاقة بفضاء الصّحراء.

وتتحدّد العائلة اللغويَّة بالاستناد إلى «ثلاثة مبادئ: الأول وهو الاشتقاق، والثاني وهو الترادف، والثالث وهو القرابة المعنوية (*Parenté Sémique*)، فالعائلة اللغوية تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد، والمترادفات، والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية أضعف من صلة الترادف.إن العائلة اللغوية والتي يتفاوت عدد عناصرها من مرحلة إلى مرحلة هي الوجه الدال (*Signifiante La Face*) للموضوع»[2]، فإذا بحثنا داخل النّص نجد أنّنا داخل حقول دلاليّة وثيقة الصّلة بتيمة الصّحراء والّتي أساسها الاشتقاق والتّرادف والقرابة المعنويّة، وهو ما سيكشف عنه تحليلنا للنص.

[1] المرجع السّابق، يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، 162.

[2] المرجع نفسه، ص162.

1. فضاء الصّحراء (المكان والإنسان والمجتمع)

في النّقد الموضوعاتي يتحدّد الموضوع على شكل «شبكة من الدلالات، أو عنصر دلالي متكرر لدى كاتب ما في عمل»[1]، فبعد قراءتنا للنص تبيّن لنا أنّ المجموعة القصصيّة "**حائط رحمونة**" هي أحقّ الكتابات بهذا المفهوم الموضوعاتي؛ إذْ لا قيمة لها بغير موضوع واضح المعالم، محكم النّسج، يُهيمن على فضائها الدّلالي، حيث يصبح النّص حاملا لشبكة من الدّلالات الّتي تؤهّله ليكون ضمن مدوّنات البحث المختارة.

هاهو "**عبد الله كروم**" في مجموعته الأولى "**حائط رحمونة**" (طفلا بذاكرة الصبي التي لا تنسى، ينشر ما خزنته الطفولة من صور فضاء جميل مشبع بالحنين إلى زمن البراءة والصفاء، صور تعبر بصدق عن تراث أدرار وبخاصة الشفهي منه وما يؤثث هذا الفضاء الرحب من عادات وتقاليد وثقافة شعبية، كل هذا في قالب من الحكي شيق)[2].

يُعيدنا هذا المقطع إلى ذكريات الطّفولة وما رسّخته من صور في فضاء الصّحراء الرّحب بعاداته وتقاليده وثقافته الشّعبيّة، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على مدى تعلّق القاص بأرضه وهويّته رغم التّغييرات الّتي مسّت الفضاء، وأبرزها تحوّل "حائط رحمونة الطّيني" إلى "حائط إسمنتي مصبوغ بالحمرة".

ضمن هذا المفهوم للموضوع تراءى لنا أنّ (الصّحراء) هي التّيمة الأساسيّة الّتي تُحرّك فضاء الكتابة في النّص، حيث ينفرد بالموضوع هاجساً مهيمناً على نصوصها طاغياً عليها سطحاً وباطناً، طافياً على مساماتها المعجميّة ومساحاتها التّركيبيّة.

(الصّحراء) إذن هو "الموضوع المهيمن" على المجموعة القصصيّة، مُخترقاً مجالها اللغوي من العنوان العام إلى العناوين الفرعيّة الدّاخليّة **(ماء من دم، مزمار العتبة، حائط رحمونة، الواحة المنسية، رقصة الشمس، القرصنة البريئة، تويزة)**.

---

[1] المرجع السّابق، يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص154.

[2] عبد الله كروم: حائط رحمونة (قصص).الطبعة الأولى، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، أدرار – الجزائر، 2011، ص9.

هو "الموضوع الرّئيسي" كما يصطلحون عليه في النّقد الموضوعاتي، أي «الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى»[1]، وقد قادنا الجرد الإحصائي لِمعجم النّص إلى أَنَّ كلمة (الصّحراء) تتكرَّر على امتداد جميع النُّصوص مرَّتين اثنتين، فإذا أضفنا إليها مُفردات أخرى من العائلة اللغويَّة نفسها (الرمل، سعف النخل، محارق الصيف، الواحة، نخلة "بانخلوف"، التمر العسلي، العرجون، الطين، واحة خضراء، البناءات الطينية، جذع النخل، حائط رحمونة الطيني، الرياح اللافحة، واحة "واد قير"، نخلة "ضقل أبا علة"، تمر "تينقور"، حبوب السدر "النبق"، نخلة "تيناقور"، السدرة، النبق الأحمر، نخلة "الضقل"، نخلة "تيلمسو"، الوحل) بلغت معدَّلًا ساحقاً.

ومن الوظائف البنيويّة للموضوع الرّئيسي أنّه هو «الذي يفرز بقية الموضوعات ويولّدها بشكل آلي»[2]، أي ما يسمّى بالموضوعات الفرعيّة الّتي تنبثق عنه، حيث نلاحظ في نص "**حائط رحمونة**" أنّ "الماء" و"نخلة الواحات" موضوعان فرعيان ينبثقان آليّاً عن موضوع "الصّحراء"، حيث تتغلغل دلالة "الماء" في تفاصيل المجموعة القصصيّة وتغذّي سياقاتها، و"نخلة الواحات" الّتي ترمز إلى الارتباط بالهويّة، ومن ثمّة فإنّ وجود "نخلة الواحات" يستلزم وجود "الماء".

مثلما تتولّد عن موضوع "الماء" فروع للموضوع الفرعي كموضوعي (استصلاح الأرض) و(تويزة)، وهما من «موضوعات الدرجة الثالثة»[3]، على حدِّ اصطلاح "**عَبد الكريم حَسَن**"، وتظلُّ – بذلك – عمليّة التّفريع الموضوعاتي لا نهائيّة.

---

[1] يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه.الطَّبْعَةُ الأُوْلَى، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية – الجزائر، 1438هـ/2017م، ص162.

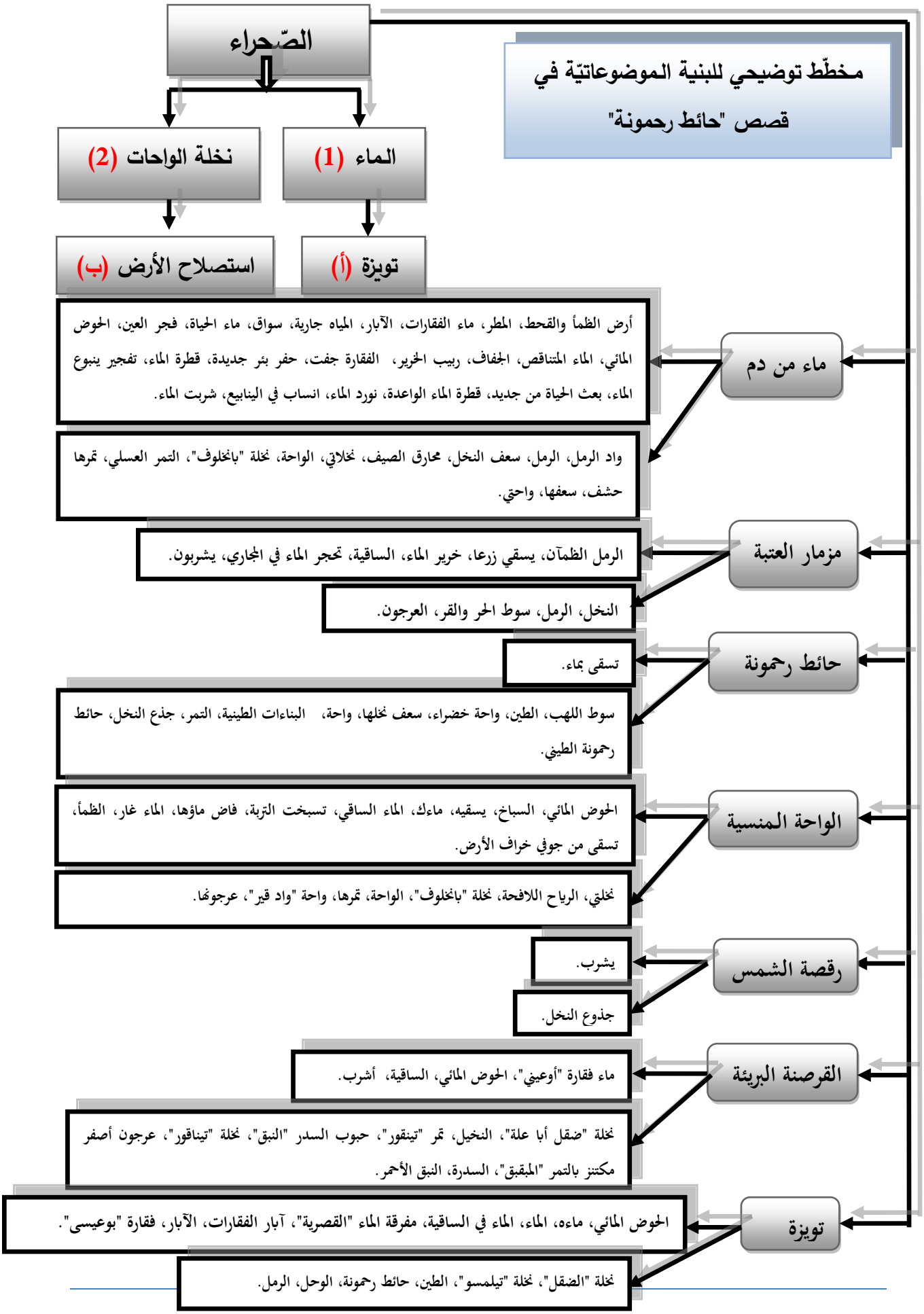
[2] المرجع نفسه، ص162.

[3] المرجع السّابق، يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه، ص162.

إنّ (استصلاح الأرض) و(تويزة) هما عبارة عن امتياز اجتماعي داخل النّص، يُسهم في تشكيل معاني ودلالات توجّب على القارئ استخلاصها:

- التّويزة هي تجربة اجتماعيّة تضمن تكافل النّاس واستمرار الوحدة بين أفراد المجتمع الواحد، مثلما حدث في عمليّة "استصلاح الأرض" والّتي هي مهمّة كل ساكني الصّحراء.

- الماء يعادل الحياة، فلا وُجود لحياة داخل الصّحراء دونه، حيث أنشئت لها الفقارة نظرا لأنّها إشكال طبيعي مستمر، لتحظى ماء الفقارات باهتمام أبنائها الّذين سعوا للحفاظ عليها كمكسب، وهو بدوره حفاظ على هويتهم المكانيّة.


مخطّط توضيحي للبنية الموضوعاتيّة في قصص "حائط رحمونة"
الصّحراء
الماء (1)
نخلة الواحات (2)
تويزة (أ)
استصلاح الأرض (ب)
ماء من دم
أرض الظمأ والقحط، المطر، ماء الفقارات، الآبار، المياه جارية، سواق، ماء الحياة، فجر العين، الحوض المائي، الماء المتناقص، الجفاف، ربيب الخرير، الفقارة جفت، حفر بئر جديدة، قطرة الماء، تفجير ينبوع الماء، بعث الحياة من جديد، قطرة الماء الواعدة، نورد الماء، انسياب في الينابيع، شربت الماء.
واد الرمل، الرمل، سعف النخل، محارق الصيف، نخلاتي، الواحة، نخلة "بانخلوف"، التمر العسلي، تمرها حشف، سعفها، واحتي.
مزمار العتبة
الرمل الظمآن، يسقي زرعا، خرير الماء، الساقية، تحجر الماء في المجاري، يشربون.
النخل، الرمل، سوط الحر والقر، العرجون.
حائط رحمونة
تسقى بماء.
سوط اللهب، الطين، واحة خضراء، سعف نخلها، واحة، البناءات الطينية، التمر، جذع النخل، حائط رحمونة الطيني.
الواحة المنسية
الحوض المائي، السباخ، يسقيه، ماءك، الماء الساقي، تسبخت التربة، فاض ماؤها، الماء غار، الظمأ، تسقى من جوفي خراف الأرض.
نخلتي، الرياح اللافحة، نخلة "بانخلوف"، الواحة، تمرها، واحة "واد قير"، عرجونها.
رقصة الشمس
يشرب.
جذوع النخل.
القرصنة البريئة
ماء فقارة "أوعيني"، الحوض المائي، الساقية، أشرب.
نخلة "ضقل أبا علة"، النخيل، تمر "تينقور"، حبوب السدر "النبق"، نخلة "تيناقور"، عرجون أصفر مكتنز بالتمر "المبقبق"، السدرة، النبق الأحمر.
تويزة
الحوض المائي، ماءه، الماء، الماء في الساقية، مفرقة الماء "القصرية"، آبار الفقارات، الآبار، فقارة "بوعيسى".
نخلة "الضقل"، نخلة "تيلمسو"، الطين، حائط رحمونة، الوحل، الرمل.

مفتاح الرّسم التّخطيطي

(I): الموضوع الرّئيسي

(1)، (2): الموضوعات الفرعيّة

(أ)، (ب): فروع الموضوعات الفرعيّة

وواضح من خلال هذا الرّسم التّخطيطي، أنّ قصص **(حائط رحمونة) (ماء من دم، مزمار العتبة، حائط رحمونة، الواحة المنسية، رقصة الشمس، القرصنة البريئة، تويزة)** بوسعها الانتماء إلى موضوعي **(الماء)** و**(نخلة الواحات)** في آنٍ واحد، ومن النّادر أَنْ نعثر على قصّة واحدة مشتّتة الهويّة الموضوعيّة بما يُشَتِّتُ ذهن المتلقِّي.

يلاحظ كذلك أنّ "**عبد الله كروم**" في مجموعته القصصيّة، قد احتفظ بالبنية الموضوعاتيّة ذاتها؛ حيث رسّخ الموضوع (الصّحراء) بفروعه المختلفة، من **الماء** (ماء الفقارات، الحوض المائي، خرير الماء، الساقية، السباخ)، إلى **نخلة الواحات** (سعف النخل، الواحة، التمر العسلي، النخل، العرجون، جذع النخل) مع اهتمامٍ لافت بالموضوع الطّبيعي.

ثُمَّ تجاوز ذلك كلّه إلى موضوعات جديدة لم تحفل بها **(حائط رحمونة)**، كالموضوع الدِّيني، وموضوعات متعلّقة بالأسطورة، وأخرى موصولة بالفلسفة، وهي موضوعات يستدعيها المكان (الصّحراء)، بل إنّه يوسّع موضوع (الصّحراء) ويجعله يتجاوز حدوده، لينسحب على تراث أدرار وما يؤثّث هذا الفضاء من عادات وتقاليد وثقافة شعبيّة.

إنّ كتابة "**عبد الله كروم**" هي (عملية استصلاح للأرض، استصلاح يجعل منها مكانا للتخيل وإجراء الحدث القصصي وحبك مادته) (القصّة.ص12)، إنّ تجربة القاص في كتابة "**حائط رحمونة**" يرتبط ارتباطا وثيقا بالمكان الّذي يشكّل هويّته، حيث تشكّل الصّحراء مكانا يُجرى فيه الحدث القصصي بناء على مكوّن التّخيّل الّذي يستمدّ نسغه

من الواقع، فنلمس في تفاصيل الكتابة تعلّقا بالمكان بعاداته وتقاليده وثقافته الشّعبيّة محبا لكلّ تقاسيم المكان رافضا أيّ تحوّل يمسّه.

والحديث عن جغرافيا الصّحراء في المجموعة القصصيّة ستضعنا بالضّرورة في (حضرة التاريخ وأحداثه) (القصّة.ص13)، هذا (التاريخ المتخيل يمكن أن يكون متعلقا بهروب أطفال من الكتاب لاصطياد العصافير، ويمكن أن يكون متعلقا بأنشطة فنية كالقرقابو، أو بممارسات يجمع بين مظاهر الاحتفال والإعتقاد كالحضرة والزيارة وغير ذلك من الأعمال والطقوس الإجتماعية التي تتميز بها المنطقة، أو قد يدور كما هو غالبا حول كفاح الناس الشاق للحصول على قطرة ماء لشربهم ولسقي زرعهم، أو على غير ذلك من أسباب العيش) (القصّة.ص ص14/13).

فلا وجود لمكان دون أحداث يرسّخها التّاريخ، غير أنّ التّاريخ المتخيّل داخل العالم القصصي يجتمع في صور أيقظت للقاص حنينه للماضي، وأعادت له ذكرياته، فكان مشهدا يبدو في ظاهره بسيطا غير أنّه يمثّل هويّة المكان الّتي يحاول "**عبد الله كروم**" ترسيخها بتجربة الكتابة.

2. ذاكرة المكان عند "عبد الله كروم"

المكان في قصص "**حائط رحمونة**" هو «البطل على طول الخط»[1]، حيث نجد أنّ القاص قد سَجَّل عليه – المكان – التّاريخ المتخيّل (عادات وتقاليد وثقافة شعبيّة) وكلّ ما يتّصل به وما وصل إليه من ماضيه لِيورثه إلى المستقبل حفاظاً على ذاكرة المكان (تراث أدرار).

يقول "**الشريف الأدرع**": (إن مدنا كأدرار، ورقان، وتماسخت، وأمكنة كوادقير، وحائط رحمونة، والحفرة، وفقارتي أوعيني وبوعيسي، تستعيد تسمياتها في الإنشاء

[1] المرجع السّابق، عبد المنعم زكريا القاضى: البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيرى شلبى (الأمالى لأبى على حسن: ولد خالى)، تقديم: أحمد إبراهيم الهوارى.عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص142.

القصصي لكروم وتصير فضاء تجارب وصور مخصوصة من الفعل هي صور الناس في (حائط رحمونة)، صور الكلية الجغرافية الطبيعية والبشرية لهذه الرقعة من الجنوب الغربي للجزائر بما يتضمنه من أولياء صالحين ومجدوبين وغيلان، ورجال ونساء، وأطفال وبنات كل في دوره الإجتماعي إلى غير ذلك من النباتات والحيوانات والطيور، والأطعمة والروائح، والحر والقر، والتراب والرمل وزوابع الرمل) (القصّة.ص ص13/12).

ما يعني أنّ المكان ليس مجرّد حيّز يحتوي الأشخاص إنّه امتدادٌ لهويّة الإنسان وانتمائه، حيث يستعيد القاص صور الكلّية الجغرافيّة الطّبيعيّة والبشريّة لمدينة أدرار، بما يؤكّد أنّ النّص مكاني بامتياز بناء على دقائق المكان الّتي ساهمت في تأثيثه.

حائط رحمونة الّذي سرد النّاس تحته حكايات بقيت منحوتة في ذاكرة القاص الّذي استند إليه استلهاماً ورؤية، يقول "**عبد الله كروم**" في تبئير المجموعة القصصيّة: (قبل أن أرسخ خطوة الأقدام الأولى اتكأت على الحائط سنداً وظهيراً.وفي انطلاقة خطوة الحرف الأولى استندت إلى الحائط استلهاماً ورؤية) (القصّة.ص15)، نستنتج من خلال هذا المقطع أنّ أساس تجربة كتابة النّص "**حائط رحمونة**" هو (حائط رحمونة الطّيني)، الّذي كان سببا في إلهام القاص وفق رؤية صوّر من خلالها تراث مدينة أدرار بقلمه، لذا نجده يرفض تحوّل الحائط واستبداله بحائط آخر حتّى لا يفقد المكان معالمه الّتي تمثّل هويّة المكان.

حائط رحمونة الطّيني الّذي استرجع من خلاله القاصّ ذاكرة مدينة أدرار وكلّ ما يؤثّث هذا الفضاء من عادات وتقاليد، ورصد التّحوّل الّذي طال المكان والإنسان والمجتمع مثلما طال حائط رحمونة.

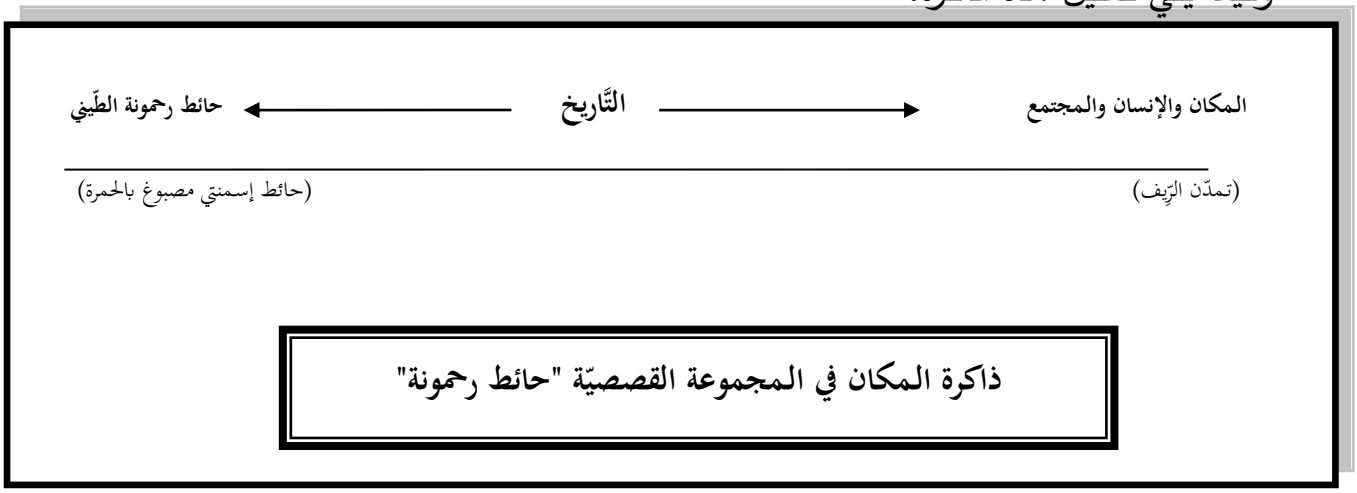
يقول "**الشريف الأدرع**": (وإذا كان القاص يجمل دور التاريخ في تغير جغرافيا المكان بما حدث لحائط رحمونة الطيني من استبدال بحائط إسمنتي، فإنه من حيث يدري أو لا يدري يفيد في نفس القصة التي تحمل عنوان (حائط رحمونة) بأن (زمن الصوت الواحد، والبرنامج الأوحد، والحزب الفريد) قد ولى) (القصّة.ص14)، يسترجع القاص من

خلال هذا المقطع دور التّاريخ في ترسيخ كل التّغيّرات الّتي مسّت جغرافيا المكان، وأهمّها معلم حائط رحمونة الطّيني الّذي كان شاهدا على لُحمة المجتمع وتماسكه، وذلك الانسجام الّذي طال أفراده فلا يُنجز شيء إلّا بالاتّفاق بما يخدم المدينة وسكّانها.

يقول "**عبد الله كروم**": (هذا الحائط كان شاهداً على زمن الصوت الواحد، والبرنامج الأوحد، والحزب الفريد الذي ولد وولد.

أمام مسامات الحائط ملئت الصناديق بـ: "نعم"، وأحرقت ورقة "لا".) (القصّة.ص39)، بهذا المشهد ينقلنا القاص إلى ماض يُكَرِّسُه فعل الكينونة (كُنَّا) وهو فعل وجود في الماضي فهو يحاول أن يُحاصر الذّكريات في أماكن معيّنة وفق جدليّة لا تنتهي بين الزّمان والمكان.

وفيما يلي تمثيل هذه الفكرة:



وبناء على ما سبق يمكن القول أنّ "**عبد الله كروم**" حيال صراع خفي تحكمه العلاقة بين الرّيف/ تمدّن الرّيف عبر مجموعة قصصيّة ينتصر فيها للريف.

وحائط رحمونة (جدار قديم سامق في الهواء، يعانق السماء بفجة في أعلاه) (القصّة.ص37)، حيث يُجَسِّدُ المكان (حائط رحمونة الطّيني) مرسوماً يستوعب الذّكريات، و"**الروندي**" هو (أخبر الناس بحكاية هذا الحائط، فقد تقوس ظهره من كثرة الإسناد إلى

واجهته) (القصّة.ص37)، حيث يعرف "**الروندي**" حكايات عن حائط رحمونة الطّيني، بما يدلّ أنّه أصيل المدينة والشّاهد على معالمها قبل أن يحلّ بها التّغيير.

وبغيابه – حائط رحمونة الطّيني – غاب معه الأنس والهناء.ويؤيّد هذا ما ورد في قصّة (**حائط رحمونة**): (آه يا أخي عبد الفتاح، نسيت أن أخبرك بالفاجعة.سقط جدار رحمونة الطيني، وأقيم مكانه حائط إسمنتي مصبوغ بالحمرة، فقد أنسه ونسي حكاياه.ومل الناس جلوسه. وبغيابه غاب معه الأنس والهناء.وتمدن الريف) (القصّة.ص40)، ما يعني أنّ المكان بؤرة تتجمّع فيها أشلاء الماضي وأطلاله (حائط رحمونة الطّيني)؛ حيث يتلاقى القاص مع ما تبقّى من آثار المكان في عناق أثيري، تدعو إليه دواعي إلحاح الذّات، للرجوع إلى ماضٍ يتجسّد فيه، ولو شعاع من أشعّة الماضي الّذي يجد فيها ضالّته المفقودة.

بهذا المشهد وهذه الرّؤية، تتوالى حلقات سلسلة الذّكريات لِتحلّ أمام ناظريه مشاهد التّحوّل الّتي بَدَت محتشدة بصورة جليّة.ومن أمثلة ذلك أَنْ ذكر "**عبد الله كروم**" جملة من المقاطع تصف حال المكان (حائط رحمونة الطّيني) والإنسان والمجتمع، حيث قال: (انطلق الطبيب ومر على جمع من الناس يتفاكهون تحت حائط رحمونة، وقال لهم صارخًا:

الغابة يبست، والفقارة جفت، وقلوبكم ميته، ودماؤكم باردة، وأنتم لاهون لاعبون... ستضحك عليكم الأيام.) (القصّة.ص24)، ما يعني أنّ الحياة لا يَطالها التّغيير؛ فهي كما هي إطلالة دائمة على فعالياتها المُتجدّدة، الدّافعة للبحث والتّنقيب الدّائمين عن سرّ الحياة (ماء الفقارات).

يقول "**عبد الله كروم**": (سر استمرار الإنسان على أديمها ماء "الفقارات"، ينساب تحت الأرض في أنفاق مستقيمة تترابط بين الآبار، وتتدافع فيها المياه جارية، ثم تتدفق على سطح الأرض في سواق ينسج خريرها لحن الحياة؛ لتتوزع المياه على ملاكيها في

منابات تحكمها حسابات وأوزان، زعموا أنها مقصورة على واد الرمل) (القصّة.ص17)، فقد صنع القاص من ماء الفقارات رمزاً للديمومة والنّماء به تبدأ الحياة على الأرض وتستمرّ، رمزاً ينبثق من روح المكان (مدينة أدرار) من بداية قصّة "**ماء من دم**" (– في البدء كان الماء...) (القصّة.ص17) إلى قصّة "**تويزة**".

(– في البدء كان الماء...) (القصّة.ص17)، وبهذا المشهد الافتتاحي تبدو البداية دالّة، موحية بالانسجام.

ويقول في موضع آخر حيث تستجيب للقاص ذكرياته ليرصد حال "**البراح ولد مبارك**" الّذي تتجسّد فيه خصلة البساطة: (هذا الجدار متكأ البراح ولد مبارك بصوته الجهوري، يستند عليه بيده اليمنى، ويضع قدمه اليسرى على ساقه اليمنى، ويسترسل يعدد ممنوعات المجلس البلدي أو جماعة الحي، كان يقول:

((اللهم صل وسلم على سيدنا محمد (ثلاثاً)، سمعوا لو كان تسمعوا للآخرة.أمر الله وأمر الجماعة، من غدوة لحيينا حتى واحد ما ...)).) (القصّة.ص ص39/38).

وفي مقطع آخر من قصص **(حائط رحمونة)** يبدو حائط رحمونة الطّيني موقعاً تتجلّى فيه التّناقضات الاجتماعيّة، مكان حَيٌّ ينبض بالحركة والحيويَّة يقول: (الناس يستندون إلى واجهة حائط رحمونة ويتكلمون في أمور كثيرة، يبيعون ويشترون، يغتابون ويسخرون، ويحكون، قطع عمي الصالح عليهم أنسهم، ودخل مجمع الأحباب حاسر الرأس، جاحظ العينين، مرشوش الثياب بالوحل والطين حافياً في مشهد تراجيدي وقال بصوت تخنقه الدموع:

– نكبت فقارة "بوعيسى"، تداعت آبارها واختلطت أنفاقها، وانحبس ماؤها.غلتنا حياتنا راحت.

النجدة، النجدة.الغوث، الغوث.) (القصّة.ص ص61/60)، حيث يستنطق أهل القرية بألفاظ تشيع بين العامّة من الشّعب حيال المواقف الإنسانيّة (تويزة)، ما يعني أنّ للمكان

أهمّية خاصّة عند القاص وبخاصّة أنّه كان يذكرها في قصصه بشكلٍ واضح وصريح وبأسمائها الحقيقيّة وحتّى في العناوين (قصّة "**حائط رحمونة**") نجد ذكر المكان، وهذا إنْ دَلَّ على شيءٍ فإنّما يدلّ على مدى تعلُّقه بأرضه (أدرار)، ليصبح المكان جزءا منه ومرتبطا بكيانه.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول أنّ:

✓ ذاكرة المكان في المجموعة القصصيّة "**حائط رحمونة**" تتّصل بحائط رحمونة الطّيني والّذي اختاره القاص عنوانا لمجموعته، وذلك من باب تسمية الكلّ بالجزء؛ ما يعني أنّ "حائط رحمونة" لها ثِقل دلالي كونها عنواناً مكرّراً حيث جاء عنوان داخلي لِقصّةٍ ليصبح عنوان خارجي للمجموعة القصصيّة كلِّها.

3. البنية اللغويّة

1.3 البنية المعجميّة وحقولها الدّلاليّة:

سبق لنا أَنْ أشرنا إلى أنّ المجموعة القصصيّة ينتظمها موضوع رئيسي هو (الصّحراء) الّذي يتفرّع – بدوره – إلى موضوعين فرعيين هما: "الماء" و"نخلة الواحات"، ولأنّ الموضوع – في نطاق النّقد الموضوعاتي – هو «مجموع المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة»[1]، أو بتعبير آخر إلى حقل دلالي واحد، فقد تراءى لنا أَنْ نُعيد تصنيف معجم هذه القصص ضمن أربعة حقول أساسيّة:

أ. **الحقل الطّبيعي**: وهو الحقل المهيمن على معجم المجموعة القصصيّة، وتُشكِّله جملة من المفردات المستمدَّة من مرجعيّة الطّبيعة في أدرار، من طراز (الماء، المطر، الأرض، الآبار، الهواء، التّربة، الشّمس، الوحل، الطّين، الرّمل، الحجر، النّبات، الرّيح، الليل، النّخل، الزّرع، الشّيح، العرعار، الدّيس، الشّجر، ماء الفقارات، خرير الماء،

[1] المرجع السّابق، يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه، ص170.

الساقية، السباخ، سعف النخل، الواحة، التمر العسلي، العرجون، جذع النخل، الأقمار، ...).

وقد تبيّن لنا، بعد الإحصاء، أنّ كلمة (الصّحراء) الّتي تتواتر مرَّتين اثنتين عبر المجموعة القصصيّة كلّها، هي الكلمة الّتي تتكرّر بفروعها المختلفة أكثر من غيرها؛ فهي إذن "الكلمة – الموضوع"، بالاصطلاح الموضوعاتي والأسلوبي، فإذا أضفنا كلمات أخرى من الحقل الدَّلالي نفسه الّذي يحدَّدُ "الموضوع" على أساس منه، والّتي يبيحها قانون "العائلة اللغويّة" بحكم الاشتقاق والتّرادف والقرابة الدّلاليّة، أمكن القول بأنّ هذا الحقل الدّلالي هو الّذي يَسْتَبِدُّ بمعجم النّص، وأنّه هو موطن "الكلمات/المواضيع" الّتي تُسيطر على لغة القاص من جانبها الموضوعاتي.

في حين لا تَرِدُ لفظة "الصّحراء" إلّا مرَّتين اثنتين عبر معجم النّص كلّه، رغم أنّها القاعدة التّحتيّة الّتي تَشُدُّ جميع الحقول الدّلاليّة، فهي إذن بمثابة الكلمة السّرّية الّتي تبتدئ منها المجموعة القصصيّة، وتنتهي إليها.

ب. الحقل الدّيني: وتُجسّده كلمات: (لا حول ولا قوّة إلّا بالله العليّ العظيم، ربّ العباد، المومنين، الحمد لله، الصّلاة، يا حنّان يا منّان، أعنّا يا معين يا واسع العطاء، السّلام عليكم، والله، الآلهة، إن شاء الله، الله يعاونك، بسم الله، اللهمّ صلّ وسلّم على سيّدنا محمّد، لا إله إلّا الله، آدم وحوائه، إحياء الموتى، ...)؛ وكلّها كلمات تستند إلى الموضوع الدّيني الّذي لم تحفل بها قصص **(حائط رحمونة)**.

وما يمكن الإشارة إليه أنّ القاص يوظّف الحقل الدّيني بناء على ارتباطه بالدّين الإسلامي، حيث أفصحت لغته عن مدى حفاظه على هويّته.

ج. الحقل الأسطوري: وتُشكِّله جملة من المفردات: (أيها الآلهة، ...).

د. **الحقل الفلسفي:** وتُجسّده كلمات: (بوذا "كنا بالأمس في هذه الحياة، وقد جئنا الآن، وسوف نعود حتى نصير كاملين مثل الآلهة"، أرسطو "ربما كانت الدهشة باعثا على الفلسفة"، ...).

وما يمكن أن نخلص إليه هو:

- ✓ أنّنا ربطنا بين البنية المعجميّة والبنية الموضوعاتيّة ربطاً آليا.
- ✓ أنّ معجم المجموعة القصصيّة كثيراً ما يتقاطع حتّى مع القاموس المُستعمل في اللغة العامّية (الغيتة يا المومنين، الغيتة يا المومنين، الغوث الغوث، آه لو طلبوا مني حقهم في الميراث لأكلني بوبي، نشكر رسول الله وعليه نجيب كلامي *** ونورد لو معناه يا ربي قبل نضامي، يا سيدي اقض حاجتي، صلوا عليه زين السمية، الحضرة... الحضرة... اليوم النهار مهضور... مسلمين... مسلمين، الجماعة معولة على الزردة، درك تاكلوا اللحم الطيب المليح، خلو لامور ليا، اللي ما حبش الله يهنيه، بسم الله مسلّمين لرجال العتبة، أهي جات التنيسم حلوا ليا ندخل، ...).
- ✓ وأنّ معجم المجموعة لا يكاد يتحرّك إلّا في نطاق "المعنى التّعييني *Sens dénotatif*"؛ أي الدّلالة الّتي أرادها القاموس اللغوي الّذي ينتظم تلك الكلمة.
- ✓ والملاحظ في معجم النّص أنّه معجم واضح؛ تُشَكِّله كلمات واضحة الدّلالة ذَلِقَة النّطق.

2.3 البنية التّركيبيّة:

لغة "**عبد الله كروم**"، من منظور تركيبي، لغة واضحة منسابة، تتّكئ على تراكيب منطقيّة الإسناد، تستقلّ كلّ قصّة فيها بجملة مفيدة: اسميّة الطّابع، أو فعليته، أو شبه جملة.

وهاهي بداية قصص **(حائط رحمونة)** تفصّل لنا هذه الأحكام النّقديّة المجملة:

- قصّة "**ماء من دم**" (– في البدء كان الماء...) (القصّة.ص17)

- قصّة "**مزمار العتبة**" (الناس نيام وأنا مهووس بالكلام، أعدد النجوم، وأضيف الأقمار على بساط الريح، بين تخوم السد يم ومملكة الشخير، كل يوم أنا في حكي) (القصّة.ص27)
- قصّة "**حائط رحمونة**" (– أهلًا بك، عبد الفتاح الميلي أين أنت؟) (القصّة.ص34)
- قصّة "**الواحة المنسية**" (نخلتي الثابتة على العهد خنتها) (القصّة.ص41)
- قصّة "**رقصة الشمس**" (منذ أكثر من أسبوع انطلقت الحناجر هاتفة ومادحة) (القصّة.ص46)
- قصّة "**القرصنة البريئة**" (قبل الخروج من دوام الكتاب تجدد الموعد، الوجهة معروفة، غابة بوقزاز) (القصّة.ص53)
- قصّة "**تويزة**" (خرج عمي الصالح – كعادته – بعد طلوع الشمس إلى ضيعته الصغيرة، يبحث عن القوت) (القصّة.ص58)

والمؤكَّد أيضاً، أنّ القاص قد انحنى لغويّا في سبيل تقريب لغة المجموعة القصصيّة إلى معجم المتلقّي وتراكيبه.

يقول "**الشريف الأدرع**": (ومن غير الدخول في تفاصيل المحتوى الإيديولوجي للصورة التي يقدمها كروم لعالمه، يمكننا أن نتفق وإياه على أن أحد مظاهر فعل التاريخ في جغرافيا الإبداع في هذه المنطقة من بلادنا، وفي جغرافيا إبداعنا القصصي عامة هو أن يأخذ زمام المبادرة ويحكي لنا بلهجته الأدرارية، وأسلوبه الأدراري أحسن القصص – أو المختلقات كما يسمي الهمذاني القصص – عن عالمه الأدراري، وأن تعرف حكاياته هذه طريقها إلى النشر) (القصّة.ص14)، يقدّم القاص صورة لعالم الصّحراء الّذي يسكنه، حيث يوثّق تفاصيل التّاريخ على جغرافيا المكان وما احتواه من العادات والتّقاليد، موظّفا الموروث الشّعبي عبر مرجعيّة تُظهر ثقافته وتمسّكه بهويّته.

إنّ الثّقافة والذّاكرة كلاهما عامل يسمح بتوظيف النّصوص السّابقة لبناء معاني النّصوص الحاضرة والّتي افتتح بها "**عبد الله كروم**" نُصوصه؛ حيث نجد أنّه قد أفاد من

القرآن الكريم **قال الله تعالى:** ﴿لَقَدْ وُعِدْنَا هَٰذَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا مِن قَبْلُ إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾ **(سورة النمل: الآية 68)** (القصّة.ص27).

و"**جي دي موبسان**" في قوله: (نحن جميعاً في صحراء ما من أحد يفهم أحداً) (القصّة.ص17).

و"**النفري**" في قوله: (ما أوسع الفكرة وأضيق العبارة) (القصّة.ص34).

و"**أبو حيان التوحيدي**" في قوله: (إن الإنسان أشكل عليه الإنسان) (القصّة.ص46).

4. جذور الموضوع في الموروث الشّعبي

أمّا وقد تبدّت لنا هيمنة الموضوع بفروعه المختلفة على المجموعة القصصيّة الّتي تحتفي بفضاء الصّحراء (المكان والإنسان والمجتمع) في بنية متماسكة، على قدر كبير من المعرفة اللازمة والدّراية الممكنة للقاص في التقاط موضوعة الصّحراء بعدسةٍ تعبيريّة متقنة، فإنّ المنهج الموضوعاتي المنتهج يقتضي أَنْ نُمركز الموضوع (الصّحراء) في الموروث الشّعبي، باحثين عن جذوره من خلال استدعاء القاص لموروثه الشّعبي، حيث يستثمر ذلك في سياقاتٍ مختلفة تكريساً للحظة من لحظات الواقع المعيش، متسائلين:

- ما علاقة الموروث الشّعبي بمخيّلة القاص؟

ويأتي استلهامه من الموروث الشّعبي برؤية واعية وممنطقة في حالة من التّداعي للماضي.

أ. توظيف "**ماء الفقارات**": تتميّز مدينة أدرار بنظام الفَقَّارَة «نظام السقي الصحراوي العجيب»[1]، والّذي هو عبارة عن «سلسلة من الآبار المائية المتصلة بعضها ببعض في طريقة تصاعدية عجيبة وطريقة توزيعية للمياه أعجب»[2]، وتعرّف أيضا أنّها: «آبار

[1] أحمد أبّا الصّافي جعفري: من تاريخ توات أبحاث في التراث.الطبعة الأولى، منشورات الحضارة، الجزائر، 2011، ص607.

[2] المرجع نفسه، ص610.

متعددة يفقر من جنب كل واحد إلى الآخر فيبرز ماؤُه»[1]، حيث تعتبر مدينة أدرار الفقارة مكسبا تركه الأجداد للحفاظ على الماء لأنّه يُعادل الحياة، لذا اهتمّوا بها كلّ من مكانه فهي جزء من موروثهم وهويّتهم.

أمّا "**عبد الله كروم**" فيعرّفها كالآتي: (ماء «الفقارات»، ينساب تحت الأرض في أنفاق مستقيمة تترابط بين الآبار، وتتدافع فيها المياه جارية، ثم تتدفق على سطح الأرض في سواق ينسج خريرها لحن الحياة؛ لتتوزع المياه على ملاكيها في منابات تحكمها حسابات وأوزان) (القصّة.ص17)، حيث ذكر القاص "ماء الفقارات" في نصّه فهي جزء من موضوعه الّذي بثّه في تفاصيل تجربة الكتابة الّتي عاشها في واقعه وخياله.

في قصّة "**ماء من دم**" نلاحظ أنّ الفَقَّارَة لها مكانة مرموقة داخل المجتمع الأدراري، حيث عمد هذا الأخير إلى تنشئة النّشء على المحافظة على الفَقَّارَة وعدم العبث بنظام توزيع مياهها، يقول: (توقف الطبيب عند الحوض المائي هنيهة بعد الشروق، وعيناه مسمرتان في أثر الماء المتناقص؛ وسمع نقيق ضفدعة عجوز، كأنها تشكوه مخاطر الجفاف...

- أجابه: أنت في القلب ..... لا تخف يا ربيب الخرير) (القصّة.ص23).

مشاهد متعدّدة تُظهر حبّ واحترام الفَقَّارَة: (وكان الصديقان [الطبيب، العلاوي] قد تعاهدا على الكتاب وأمام الأشياخ والصلاح والناس الطيبين أن يزيدا في منسوب ماء الفقارة بحفر بئر جديدة، وعزما على ملاحقة قطرة الماء التي غارت...) (القصّة.ص24).

وفي مقطع آخر يقول: (انقطع الصديقان [الطبيب، العلاوي] لحفر البئر المشؤومة، وظلا يوصلان الليل بالنهار لتفجير ينبوع الماء، وبعث الحياة من جديد، كي تخضر الأرض، وتزدهر الغابة) (القصّة.ص ص25/24)، إنّها قطرة الماء الواعدة على حَدِّ تعبير "**عبد الله كروم**"، حيث يُفصح هذا المقطع عن اعتبار الفقارة معلما لا بدّ من

[1] المرجع نفسه، ص612.

المحافظة عليه، واعتبار الماء مصدر الحياة وسبب من أسباب ازدهار الأرض ومن عليها.

بهذا المشهد وهذه الرّؤية يتّضح لنا أنّ "الماء" (ماء الفقارات) و"نخلة الواحات" سرُّ الحياة ورمز الدَّيمومة في الصّحراء: (– قلب خفق حرقة على حالة الغابة، على الإنسان، والحيوان، والشجر، والحجر، وعلى كل شيء في الواحة) (القصّة.ص26).

ب. توظيف "**تويزة**": لنظام الفَقَّارَة الأثر في غرس قيّم ومثل تضامنيّة عليا كمبدأ التّعاون الجماعي.

والتّويزة «نمط شعبي يجمع بين العمل والأهازيج يرجع لها عندما يتطلب القصر عملًا جماعياً ويكون بصفة خاصة لإصلاح الفقارة فيقوم رئيس القبيلة بعد صلاة العشاء بالإعلان عن النية في إعادة مياه ساقية الفقارة إلى مجاريها في القصر وذلك ليكون العمل جماعيا من طرف سكان القصر، ويبتدأ هذا العمل مع طلوع الفجر بحضور كل السكان واللوازم المطلوبة في العمل ثم تأتي معها الفرقة المدحية من أجل تنشيط العاملين أما كيفية العمل فتكون بوقوف الجميع صفاً واحداً حاملين أدوات العمل وينتظرون إشارة الإنطلاقة التي يكون مصدرها الفرقة المدحية ويردد المتطوعون كلمات منها (لا إله إلا الله دائمة ما أحلاها في لساني) مع كل حركة جماعية للمتطوعين»[1]، يُفصّل هذا المفهوم طريقة العمل الجماعي الّذي يكون بصفة خاصّة لإصلاح الفقارة، حيث نلمس اتّحادا وتعاونا بين جميع أفراد المجتمع.

فلا «فرق [...] بين من يملك نصيبا في الفقارة ومن لا يملك، ولا فرق بين الصغير والكبير، والمرأة والرجل إذ أن العمل التطوعي (التويزة) إلزامي على كل القاطنين

1 محمّد الصّالح حوتيّة: توّات والأزواد خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر للهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر ميلادي) دراسة تاريخية من خلال الوثائق المحلية.الجزء الثّاني، د.ط، دار الكتاب العربي للطباعة، النشر، التوزيع والترجمة، القبة – الجزائر، 2007، ص ص400/401.

حينما يتعلق الأمر بخطر يهدد الفقارة»[1]، يُفصح هذا المقطع عن تماسك المجتمع واتّحاده لإصلاح الفقارة، إذ أنّ التّويزة تصبح إجباريّة إذا تعلّق الأمر بالماء.

وهو ما نجده في قصّة "**تويزة**": (انتشر الخبر في القرية كلمح البصر، وامتشق كل واحد مجرفه أو رفشاً، واتجهوا إلى مكان النكبة.لم يبق صغير ولا كبير إلا واستجاب لنداء الإغاثة) (القصّة.ص61)، إنّ البحث عن قطرة الماء وتكافل أفراد المجتمع لإصلاح الفقارة، يحتمل أمرين: تعلّق أبناء مدينة أدرار بالأرض والمحافظة على ازدهارها، ثمّ المحافظة على التّويزة كرمز من رموز الموروث الشّعبي.

ما حدث مع "**عمي الصالح**" أنّه عندما (توجه تلقاء الحوض المائي «الماجن»، ليصرف ماءه في حرثه، وضع يده على الصمام، وارتد دهشاً.

يا حسرتاه. الماء ما كان. أين ذهب؟

تتبع الماء في الساقية، لم يجده واصل سيره عند مفرقة الماء «القصرية»، ضرب كفه غماً وهماً، عض لسانه، ووضع يده على خسره.القصرية يابسة لم يلحقها الماء.خاوية إلا من المحار وضفدع ينط مستفزا.بدأ يشعر بالخوف من سوء الطالع.أكمل سيره نحو مبدأ خروج الماء على سطح الأرض خارجاً من آبار الفقارات، ليجد النكبة قد حلت، الأنفاق الأرضية بين الآبار تهاوت وتراكم الطين والحجر والتراب، وسدت المنافذ لأكثر من مئتين متراً.

لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.) (القصّة.ص ص60/59).

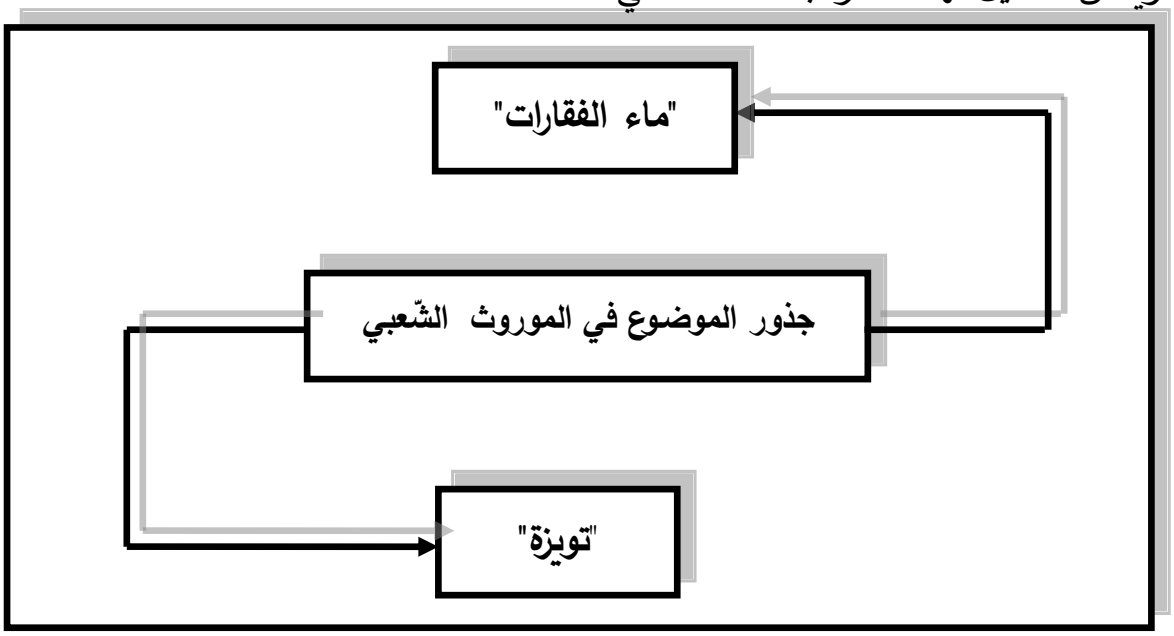
يُظهر هذا المقطع دهشة "**عمي الصالح**" عند رؤيته للحوض المائي خاليا من الماء، قطرة الماء الّتي يراها سكّان المنطقة بمثابة حياة للإنسان والأرض والحيوان، ومن ثمّة فالماء يُعادل الحياة والفقارة جزء من الهويّة المكانيّة.

[1] المرجع السّابق، أحمد أبّا الصّافي جعفري: من تاريخ توات أبحاث في التراث، ص ص619/618.

فقد حَلَّت النَّكبة بِفَقَّارَة «بوعيسى» وما بيد "**عمي الصالح**" إلّا الاستغاثة وطلب النَّجدة من أهل القرية الّذين لبُّوا النّداء، فالنّكبة كبيرة ولا مناص من التّويزة: (– نكبت فقارة «بوعيسى»، تداعت آبارها واختلطت أنفاقها، وانحبس ماؤها) (القصّة.ص61).

يقول: (استمر الحال لمدة ثلاثة أيام «وبوعيسى» مزارا للتعاون والتآزر.وجاء الفرج، وعادت المياه إلى مجاريها) (القصّة.ص ص63/62)، في نهاية أعادت له بسمته.

ويمكن التّمثيل لهذه الفكرة بالمخطّط الآتي:



وبناء على ما سبق نستنتج أنّ:

✓ القاص استقى من الموروث الشّعبي ما يرصّف به بنية نصّه اللغويّة/التّركيبيّة ويدعّم به بناءه الدّلالي العميق.

5. حائط رحمونة الطّيني: من البداوة إلى التّمدّن

إنّ الحديث عن الصّحراء في المجموعة القصصيّة "**حائط رحمونة**" لـ: "**عبد الله كروم**" يطرح المقابل لها والمنافِس وهو المدينة، الصّحراء/المدينة الآخر الجغرافي النَّقيض للصحراء، هذه الثّنائية القويّة الّتي تُفرزها قصص **(حائط رحمونة)** على وشك تحوّلٍ عاصفٍ؛ تحوّلٌ يشهد تمدّن الرّيف والمكان المقصود هو حائط رحمونة الطّيني والّذي تحوَّل إلى حائط إسمنتي مصبوغ بالحمرة.

الماضي هو المرجع الأقوى في ذاكرة القاص، وعبر التّذكّر يتناثر الحنين الّذي يُجهد نفسه في القبض على تفاصيل عايشها أعادت إليه حنينه للماضي، إلّا أنّ لحظة احتضار (حائط رحمونة الطّيني) أو تحوّله وانتقاله لحالة أخرى (حائط إسمنتي مصبوغ بالحمرة) جعلته يفتقد هويّة فضاء الصّحراء المشتبكة بقوّة مع هويّته وانتمائه، حائط رحمونة الطّيني الّذي يحمل في طيّاته تاريخ مدينة أدرار فهو أحد الأشكال الرّمزيّة الّتي تحفظ ثقافة هذه المدينة، فدائما الصّحراء تُغري باستعادة فردوس مفقود؛ ما جعل "**عبد الله كروم**" يمتلك لغة النّهايات المشبعة بالمأساة.

ففي مرآة الماضي لا يرى القاص سوى تاريخ وتُراث مدينة أدرار وبما يمثّله حائط رحمونة الطّيني من ثقل رمزي، فهو يرفض أَيَّ تغيير يحدث لذا نجده ينتصر للريف رافضاً تمدُّنه.

ثانيا: الارتباط بالهويّة في عالم "عبد الله كروم" القصصي "مَغارةُ الصَّابُوقْ" لـ: "عبد الله كروم"

تُعتبر المجموعة القصصيّة "**مَغارةُ الصَّابُوقْ**" لـ: "**عبد الله كروم**" مكمِّلة لمجموعته "**حائط رحمونة**" والّتي «كانت بدورها انطلاقة لها ضوابطها وهويتها السردية والرؤيوية»[1]، فمن **(حائط رحمونة)** إلى **(مَغارةُ الصَّابُوقْ)** قصص تعود بنا إلى ذاكرة المكان والنّاس، ولكن موضوعة "الصّحراء" تظلُّ واحداً، تُلاحِق القاصّ وتُطارده كظلِّه ولا يزيده المضي في الكتابة القصصيّة إلّا ثباتاً ورسوخاً، ولمتسائل أَنْ يقول:

- «هل قصص عبد الله كروم هي من الوعد الذي وعدنا نحن وآباؤنا به من قبل؟ وهل هذا [...] ليس إلا أساطير الأولين؟» (القصّة.ص11).

فهي – إذن – ظاهرة جديرة أَنْ تخصَّ ببحث مستفيض لذلك نسعى في هذا الفصل أَنْ نُجابه هذه الظّاهرة بآليّات النّقد الموضوعاتي (*Thématique*)، الّتي تراءى لنا أنّها المنهج الأنسب للإحاطة بها.

أوّلا: دراسة الموضوع

1. ماهية الموضوع:

قصص "**مَغارةُ الصَّابُوقْ**" نصوص وجدت لها منبتاً في الجنوب حيث للرمل آلاف الحكايات الّتي لا تنضب، نصوص بعيون واحد من أبنائها "**عبد الله كروم**" (سليل عمتنا الصحراء وأحد مريديها والعارفين بما تخبئه في مساحاتها المديدة الغامضة) (القصّة.ص7)، الّذي أجاد تأثيث المكان بامتياز.

يقول "**السعيد بوطاجين**" في تقديم المجموعة القصصيّة "**مَغارةُ الصَّابُوقْ**": (حفريات في المكان وجزئياته وذاكرته) (القصّة.ص8)، فالكاتب يحفر في جزئيات المكان

[1] عبد الله كروم: مغارة الصابوق (قصص).الطبعة الأولى، دار الكلمة للنشر والتوزيع، أدرار – الجزائر، 2016، ص8.

وذاكرته بمعجم لغوي يُفصح عن قدرات تعبيريّة جعلت التّجربة وصفا للمكان وماهيته ومنجزه وإرثه باعتباره جملة من العلامات الّتي ترتبط بالمكان فيصبح بذلك بطلا حاملا لبطاقات دلاليّة تتحكّم في مسار الخطاب وتشكّلاته.

وفي مقطع آخر يقول: (توصيفٌ] للحيز ومنجزه وماهيته وإرثه، أو منظومة من العلامات المرتبطة ارتباطا وثيق الصلة بالمكان الذي سيغدو شخصية حاملة لبطاقات دلالية، حاضرة ومؤثرة في المعنى العام، أو مكوّنة له وموجهة لمسار الخطاب وتشكلاته) (القصّة.ص8)، ليصبح المكان مرجعاً لِذاكرة الصّحراء؛ باعتباره أحد الأشكال الرّمزيّة الّتي تحفظ تاريخ وثقافة مدينة أدرار.

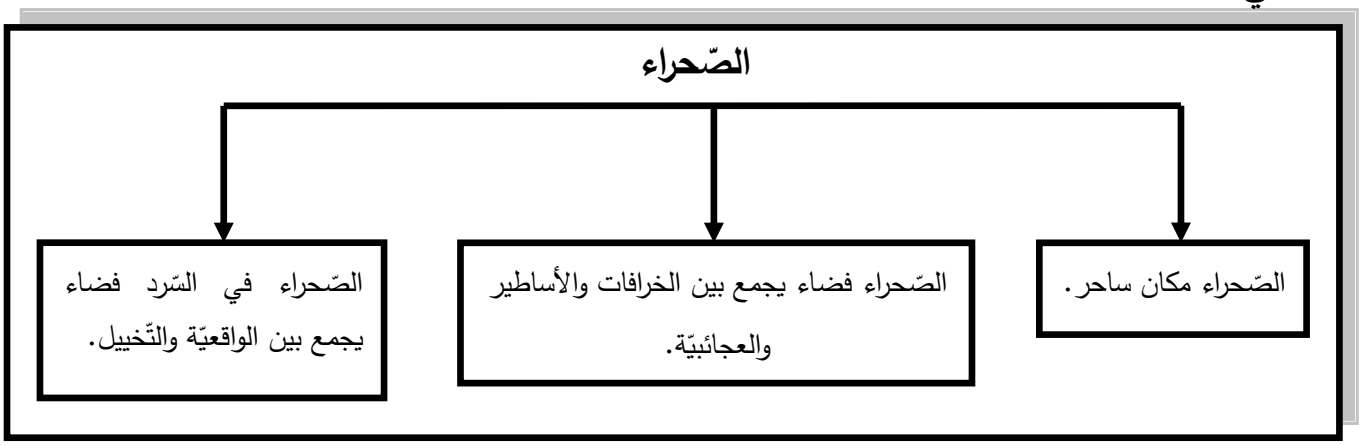
يقول "**السعيد بوطاجين**": (تعود بنا مجموعة "مغارة الصابوق" للقاص عبد الله كروم إلى ذاكرة المكان والناس، تلك هي العبارة الملائمة التي تنسحب على هذه النصوص الأصيلة التي وجدت لها منبتا في الجنوب حيث للرمل آلاف العيون والحكايات التي لا تنضب.

لم أجد في هذه القصص الجميلة ما يشير إلى أي اعتداء على الحداثة الواهمة، أو الوهمية، على المنظورات الغيرية ومحاكاة المنجز الوافد من بيئات أخرى.هناك اشتغال كبير على المادة السردية التي يوفرها المحيط الخارجي للكاتب، وقد يكون ذلك سرّا من أسرار جوانبها المثيرة التي تشد المتلقي، ذلك أن المحلية هي السمة الغالبة، مع ما للمحلية الواعية من قدرات جمالية وتفرد وطاقة على التدليل والتأثير والإقناع) (القصّة.ص7).

يبدو أنّ "**السعيد بوطاجين**" يضع الحداثة الواهمة في مقابل المحلّية والّتي تصنع الفارق وتجعل تفرّد النّص باديا للقارئ من الوهلة الأولى، فنجده كناقد يرى أنّ هذا النّص إضافة للمنجز السّردي الجزائري باعتباره يتوفّر على سمة المحلّية الواعية الّتي تُبرز القدرات الجماليّة للنص، فهذا النّص أصيل ومنبته الجنوب حيث للرمل حكايات لا تنفد، فتغري المقيم والزّائر وتُبهره وتُخيفه في الآن نفسه ليولد هذا النّص مكانيا.

وفي موضع آخر من تقديم القصّة يقول: (كما تتسم القصص، في أغلبها، بالاستثمار في الناموس والواقع والخرافة والأسطورة ليمتزج هذا بذاك وتصبح الحكايات عالما مركبا من السحر والخيال المتقدم، رغم أن الواقع في حد ذاته، قد يلامس السحر والخيال في كثير من فترات حياتنا وحياة الأمم المصرة على ترقية البؤس والطاعون، أو يصبح امتدادا لهما، أو منطلقا بحيث يتعذر الفصل بين المادة السردية في واقعيتها، وبين مكوّناتها الخيالية) (القصّة.ص ص8 – 9).

يُفصح هذا المقطع عن حاجة القصص للاستثمار في الواقع والخرافة والأسطورة، باعتبار أنّ عالم الصّحراء في واقعه عالم سحري وأسطوري، فالكتابة السّرديّة التّخييليّة لا تختلف أحداثها كثيرا عن الواقع، فهي ذلك الشّتات الّذي يُلهم من متناقضاته ومعطياته العقل، في أن يبني تصوّرات استعاريّة لهذا المكان الّذي امتزجت عجائبيته وخياله بواقعه، ليصبح المكان مجالا حاملا لمزيج من التّناقضات الّتي تُثير قلم الباحث في الكتابة وعقل المتلقّي في القراءة في مزيج من المادّة السّرديّة في واقعيتها وبين مكوّناتها الخياليّة، وهذه غاية قاعديّة أسّس عليها "**عبد الله كروم**" لغته فتنتج عنها مناويل تصوّريّة يمكن حصرها في ثلاث اتّجاهات:



والصّحراء بذلك مكان يجمع بين الواقعيّة والتّخييل، وهو مؤهّل للخوض في الخرافات والأساطير والعجائبيّة.

وفي مقطع آخر يقول: ("مغارة الصابوق" للأستاذ عبد الله كروم تجربة قادمة من عمق الصحراء وطقوسها وحزنها وبهجتها وعفويتها العظيمة، من ذلك الحيز النائي الذي له بطاقته الثبوتية المتفردة وأوجاعه، من ذاكرة البلد التي تختبئ في البعاد بانتظار قراءتها وفهمها.أمّا عبد الله كروم فيكتب بتؤدة مقصودة، بالنحت والمراجعة المستمرة لما يدوّنه عن معرفة، وبمسؤولية لا يمكن إغفالها لأنها لافتة، كما توحي بذلك الأشكال والمكوّنات القصصية.) (القصّة.ص9).

تبدو تجربة الكتابة من خلال هذا المقطع تجربة من عمق المكان (الصّحراء) الّذي يملك هويّة متفرّدة، تنحت ذاكرتها على الرّمل بما يُخبّئه من طقوس وحزن وأوجاع وبهجة وعفويّة في مساحاته المديدة الغامضة، في لحظة تسجّل حقيقته التّاريخيّة والإناسيّة، غير أنّ قلم القاص أراد توثيق لحظات التّجربة المعيشة في الصّحراء بأثر يمحو صمت الصّحراء الرّهيب الّذي يخبئ في صمته العجائب وفي تفاصيله البدايات بعيدا عن ما نسفته رياح النّسيان من غزير حقائقها.

وفي موضع آخر يقول: (– حتى لو أطلقت العنان لواد كلامي، وانطلق دافقا يبحث عن رواء لظمأ الصمت لديك، فإن السؤال الذي يحيرني هو، عن أي شيء سأكتب عنك ؟

– عن جلالة الرمل وقد انتظم في كثيب أصفر، وهو الضارب بوقاره في أعماق التاريخ.. الصامت بحكمة.. والثائر لتحقيق عدالة في الأرض.

– أم عن جمالك الذي أصابني بعطش رملي، فصرت كشارب الماء المالح، يزداد عطشا كلما تجرعه، ثم أنني استسلمت متكيفاً مع علتي، أهادنك عند الأطباء والسحرة وجداول الحروف.. أفعل ذلك كل صباح.. وأفعل ذلك كل مساء.. ثم أصرخ ألم يان لهذا العطش الرملي أن ينتهي ؟) (القصّة.ص14).

ينبثق عن هذا المقطع ثنائيّة الصّمت والكلام، حيث يبدو القاص حائرا عن أيّ شيء سيكتب عن الصّحراء، فهي ذلك المكان الّذي يُلهم الكاتب بصمته ولا نهائيّة امتداده، فنجده أنسن المكان مصوّرا الرّمل كشخص له وقار، يبحث بين ذرّاته عن إجابات لأسئلة لطالما سكنت عقله.

إنّ الجمع بين عوالم مختلفة في هذا المقطع هو جمع بين الواقع والخيال، بين الثّابت والمتحوّل، حيث يكتب القاص بلغة واعية عن المكان من منطلق الصّمت والبوح، الارتواء والعطش، وهو ما يفتح باب التّأويل على مصرعيه أمام القارئ هل المقصود هنا (الكتابة).

يقول: (– معجمها الفريد بمفرداته المتميزة التي صالحت بين لغتين متجاورتين، يتقاسمان وطناً يئن بأوجاع الهوية الساقطة في بئر التيه.. لكن حبال الفقارة وهي بلفظها العربي تجر "التاكسات" الأمازيغية لتنقية الحاسي من الوحل، فمتى تنقى بئر الهوية من أوحالها ؟.) (القصّة.ص15).

يعبّر هذا المقطع عن الهويّة فالصّحراء بالنّسبة للقاص هي هويّته المكانيّة، حيث يبحث عن تفاصيل المكان حتّى يجمعها لتشكيل صورة كلّية عن المكان بأفراحه وأوجاعه حفاظا عليه من التّيه، وهنا يظهر دور الذّات في الحفاظ على ذاكرة المكان من التّلاشي والطّمس، وهو ما يجعل هذه التّجربة إعادة خلق للمكان.

وفي مقطع آخر يُعيد القاص الإشارة إلى ثنائيّة (البوح/الصّمت)، حيث تبدو الرّغبة في الكلام حينا والصّمت حينا آخر، وهذا ارتجاج يحدث في العمليّة الإبداعيّة للاستثمار في كلّ ما يؤثّث المكان ويُعيد خلقه عبر التّخييل، يقول: (– تقولين لي بإعزاز: "لقد انفتح واد كلامك، وأنت المعروف بصمتك".وأنا أقول لك مما تعلمته على أرضك "الساكت ما رضعتو أمو".وينطلق خيالي يبحث عن قصة تختزل مسارك.ومن سيمدني بالعون ؟) (القصّة.ص ص16 – 17).

يبدو العمل في الصّحراء شاقا، حيث تُصارع الذّات من أجل وُجودها، فالتّواتي عرف الفقر بكلّ بُنوده، ولم يذق طعم الطّفولة حيث أُرغم على ترك مقاعد الدّراسة والعمل مبكّرا، وهذا لصون كرامة أمّه "أدرار" يقول القاص في قصّة "**زينة المدائن**": (قبل أن يشتد عضد التواتي عرف "التمارة" بمختلف صنوفها، فعمل عند الناس في منازلهم، واحترف وضع الطوب الأسمنتي في ورشات الأغنياء، ولكنه امتهن أكثر مهمة نقل الغبار الطبيعي من حظائر المعز والكوانيف إلى الجنة، والتصق الغبار بجسده ومرآه وأصبحت روائحه تسبقه فيسارع جلاسه لسد أنوفهم، وأطلقوا عليه اسم "النقال".) (القصّة.ص18).

وهذه إشارة للإنسان في الجنوب والّتي تُصارع من أجل البقاء، وهو ما صوّرته الذّات الكاتبة والّتي تعمل من خلال بعض المقاطع في النّص القصصي على خلخلة الثّابت وهو أحد تقاليد الكتابة.

يُعدّ الصّمت مُوازيا للنسيان؛ حيث يرتبط المكان (الصّحراء) بالصّفاء والصّمت، فنجده بعيدا عن الزّحام والفوضى الّتي هي أقرب إلى المدينة منها إلى الصّحراء، فالذّات الّتي تسكن الصّحراء بعيدة عن النّاس تعيش العزلة والوحدة في ظلّ الامتداد اللانهائي، بعيدة عن الجري وراء المادّة والحكم والنّساء وكل ما من شأنه فتح أبواب الفساد للقضاء على الصّفاء والطّهارة الّتي تغمر أرضها: (هذا الصمت البكر يسكنني، يستهويني بشراهة فائقة المذاق، أنسى فيه دنيا الناس، أنسى فيه التناحر على المادة، على الحكم البائس، على المكانة في قلوب الخلق، على أجساد النساء، وعلى قطع الأرض..) (القصّة.ص23).

يبدو المكان من خلال هذا المقطع يستدعي الصّمت، نظرا لشساعة الصّحراء وامتدادها، وفيها يبحث المبدع عن ذروة جمال وسحر الرّمال الّتي تُشتّت المُقيم والزّائر بسكونها وصمتها، وأحيانا بوحشيّة ثورانها، ليصبح التّأمّل في مكوّنات الطّبيعة الصّحراويّة سببا في تناسل الحكي: (– أيها الرمل الصامت، إلام الصمت، إلام ؟!!

– أنا هنا منذ الأزل.تارة أميل للسكون، وتارة أخرى أهوى الثوران فأسند نفسي للريح، فتحملني معها حيث تريد..

– من وقارك تعلمت بلاغة الصمت التي قال عنها أهل البيان "ربما كانت البلاغة في الصمت"، حدثني يا رمل عن غضبك قبل حلمك، أي حين تثور بوحشية بعد صمت خاشع.. إني شائق لحكمتك المتناهية بشراهة شهريار للحكي من شهرزاد.) (القصّة.ص23).

قصّة (زينة المدائن) في المجموعة القصصيّة وبالنّظر الفاحص إلى ذلك المخبوء الدَّلالي في لفظ (المدائن) لمتسائلٍ أَنْ يقول:

– هل تَمَدَّن الرِّيف في قصّة (زينة المدائن) ؟، وذلك بناء على أنّ المجموعة القصصيّة "**مَغارةُ الصَّابُوقْ**" لـ: "**عبد الله كروم**" مكمِّلة لمجموعته "**حائط رحمونة**"، ما يجعل فكرة تَمَدُّن الرِّيف تبدأ في المجموعة الأولى وتنتهي في الثّانية.

2. "مَغارةُ الصَّابُوقْ" وهيمنة فضاء الصّحراء

1.2 الموضوع الرّئيسي

"الموضوع الرّئيسي" هو «الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى»[1]؛ أي «الموضوع الذي تغلب مفرداته عدديا مفردات الموضوعات الأخرى»[2]، وهذا ما سنفصّل فيه الحديث.

والمجموعة القصصيّة تُبرز لنا موضوعة الصّحراء الموضوع المهيمن أو "الموضوع الرّئيسي" على حَدِّ تعبير "**عَبد الكريم حَسَن**"؛ هو بمثابة مركز الثِّقل الموضوعاتي في القصص، ولكن ذلك يظلُّ محض انطباع آثرنا تأكيده على أساسٍ علمي إحصائي عن طريق الهيمنة المفرداتيّة للعائلة اللغويَّة.

[1] المرجع السّابق، يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه، ص118.

[2] المرجع نفسه، ص118.

يتحدّد الموضوع عند "**عَبد الكريم حَسَن**" على أنّه: «مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة»[1]، وتتحدّد العائلة اللغويَّة بالاستناد إلى: الاشتقاق، التّرادف، والقرابة المعنويّة، ضمن هذا المفهوم للموضوع تراءى لنا أنّ (الصّحراء) هي التِّيمة الأساسيّة الّتي تُحرِّك فضاء الكتابة في قصص (مَغارةُ الصَّابُوقْ)، وقد قادنا الجرد الإحصائي الّذي أجريناه على المستوى المعجمي للمجموعة القصصيّة إلى أَنَّ كلمة (الصّحراء) تتكرَّر على امتداد جميع النُّصوص، وتزداد أهمِّيتها الموضوعاتيّة جلاء، إذا أضفنا إليها مُفردات أخرى من نفس (العائلة اللغويَّة) من طراز (الرمل، الواحة، النخل، التمور، مغارة، الطين، ... .).

إلى جانب الضّمائر الظّاهرة والمستترة (بشتّى أشكالها) الّتي تعود عليها، والّتي يصعب حصرها إحصائيّاً؛ حيث أحصينا ضمائر عائدة على (الصّحراء) في قصّةٍ واحدة هي (زينة المدائن) فضلًا عن (الكلمة/العنوان) الّتي لا بُدَّ أَنْ يكون لها محمول موضوعاتي استثنائي؛ ما يعني أنّ "مَغارةٌ" لها ثِقل دلالي كونها عنواناً مكرّراً حيث جاء عنوان داخلي لِقصّةٍ ليصبح عنوان خارجي للمجموعة القصصيّة كلّها "مَغارةُ الصَّابُوقْ"، وسُمِّيت كذلك نسبة للصابوق الّذي قام ببناء مغارةٍ تركت له أثراً مُخلَّداً في إمبراطوريّة الطّين.

إذن (الصّحراء) لها هيمنة موضوعاتيّة قصوى، بحكم الاشتقاق والتّرادف والقرابة الدّلاليّة والّذي يُتيحه مفهوم (العائلة اللغويَّة) الصّحراويّة، أمكننا ذلك إضافة العناوين الفرعيّة الدّاخليّة (**زينة المدائن، عاصفة الرمل المنسي، رحمونة الحائط الذي لن يسقط، هبة بئر!!، ..واللحن الذي اختنق، مغارة الصابوق، أشواق تيلمسو، المعذبة، سعاد وآية الكرسي، تواتي في مادور، المعلم بوبريطة، دماء ليست للبيع ..!!، الوصية، دوما**

[1] المرجع السّابق، يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص162.

أحبك، لها نقش الصخرة)، والّتي تنتقل فيها (الصّحراء) من الدّاخل إلى الخارج، من العنوان الدّاخلي لقصّةٍ معيّنة إلى عنوان خارجي للمجموعة القصصيّة كلّها.

كما يلحظ الرّاصد الجيّد أنّ "مَغارةٌ" هي الكلمة الموضوع؛ بناء على أنّها الكلمة الأكثر تواتراً عبر معجم المجموعة القصصيّة كلّها، وذلك تبعاً للجرد الإحصائي للمعجم.

مع الإشارة كذلك إلى ما تحفل به نصوص المجموعة القصصيّة من أفضية مكانيّة (زقاق "تادميت"، ساحة لالة زينابة، ساقية الحاجة مينة، مصب الماء "أمازر"، نفق برمودة، ...) وأسماء أعلام (الصوردي، سيد الرشوق، المداحي، الصابوق، سيد الهيب، ...).

وما يمكن أَنْ نخلص إليه هو أنّ:

- ✓ (الصّحراء) هو "الموضوع المهيمن" على المجموعة القصصيّة، مُخترقاً مجالها اللغوي من العنوان العام إلى العناوين الفرعيّة الدّاخليّة.
- ✓ الصّحراء هي القاعدة التّحتيّة الّتي تَشُدُّ جميع الحقول الدّلاليّة، فهي إذن بمثابة الكلمة السّرّية الّتي تبتدئ منها المجموعة القصصيّة، وتنتهي إليها.

2.2 شجرة الموضوع.. الأغصان والفروع

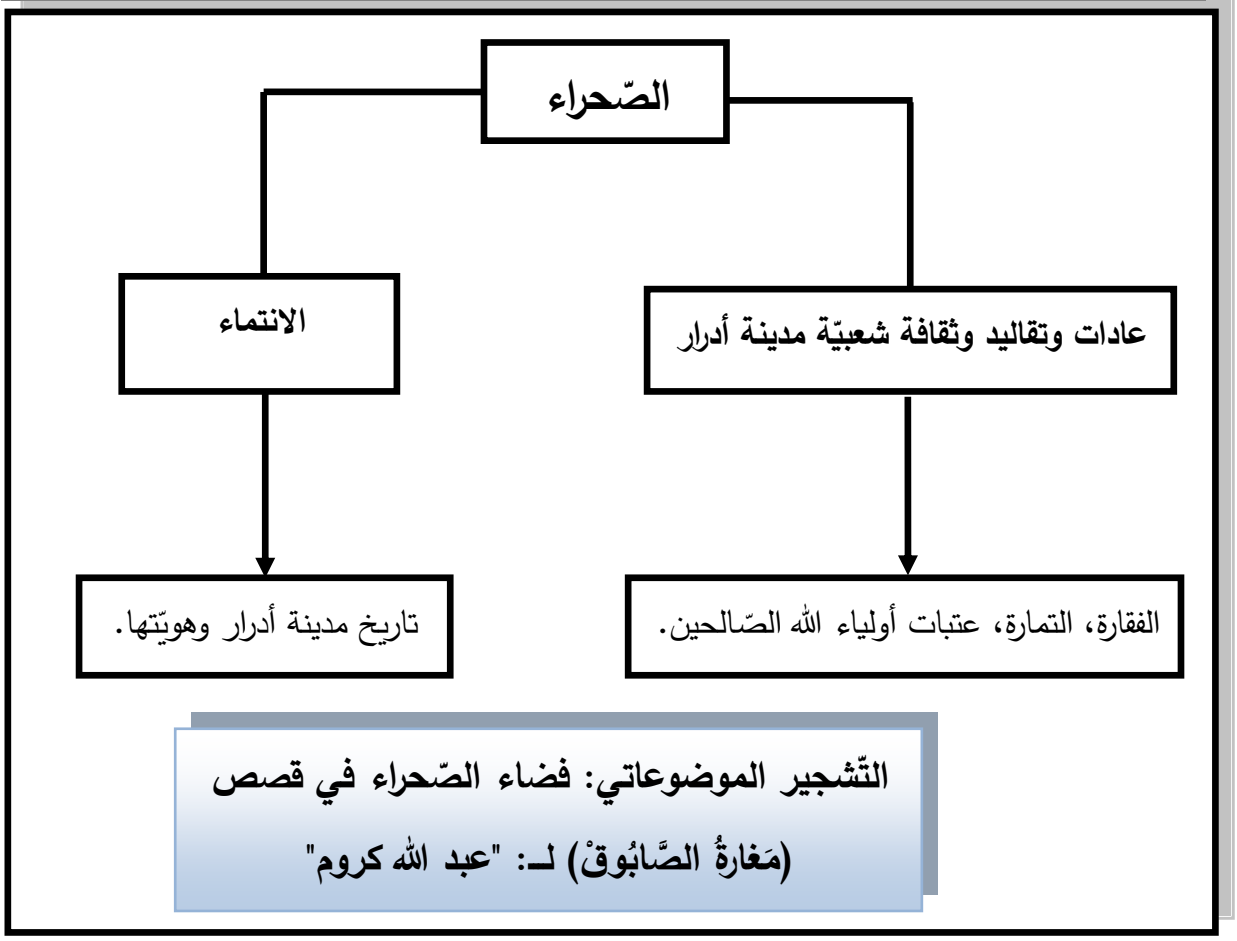
تبيّن لنا تأسيسا على ما سبق أنّ (الصّحراء) هي "الموضوع الرّئيسي" والّذي صاغ من تيمة الصّحراء قصصا تعود بنا إلى ذاكرة المكان (حفريّات في المكان وذاكرته)، هي الجذع الموضوعاتي لشجرة المجموعة القصصيّة الّتي يتفيَّأ ظلالها قارئ (مَغارةُ الصَّابُوقْ)، ولا بُدَّ لهذا الجذع من أَغصَان وفُروع وربَّما فُروعُ فروع أيضاً.

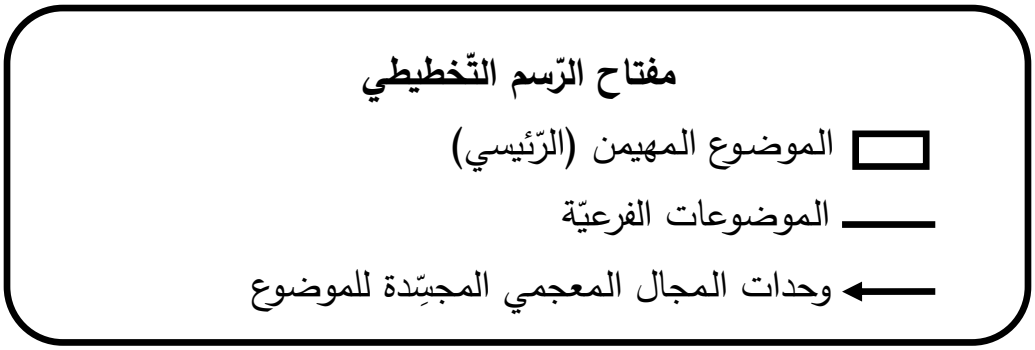
فقد أفرز هذا "الموضوع الرّئيسي" جملة من الموضوعات الفرعيّة لَعَلَّ أبرزها موضوع تراث مدينة أدرار (عادات وتقاليد وثقافة شعبيّة)، فإذا نحن أمام جذور الموضوع (الصّحراء) في الموروث الشّعبي، والّذي بدوره يُجَسِّدُ موضوع (الانتماء) والّذي يعني المشاركة الفاعلة للقاص في المحافظة على تراث/تاريخ مدينة أدرار وهويّتها.

3.2 التّشجير الموضوعاتي

بعد الخوض في مُجمل الموضوعات الّتي ينتظمها الفضاء المعجمي للمجموعة القصصيّة، وبعدما رأينا أنّ موضوعة الصّحراء هي الموضوع المهيمن أو القوّة المغناطيسيّة الّتي تَنْجَذِبُ إليها وحدات المجال المعجمي كافّةً، نصل إلى تشجير الموضوعات بصياغة شبكة العلاقات الموضوعاتيّة وهي «شبكة أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها، وقد يتولد عن هذه الغصون فروع أصغر، كما قد تبقى بلا فروع»[1]، وفيما يلي التّشجير الموضوعاتي للنص:

[1] المرجع السّابق، يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ص163/162.





3. الذّاكرة/الارتباط بالهويّة في عالم "عبد الله كروم" القصصي

عُنيت المجموعة القصصيّة بتفاصيل المكان وأجوائه وتماهت بحضور متميّز عبر أحداثها، مُعتمدا في ذلك على الإيحاء المكثَّف والعبارة الدّالّة وذلك بالاقتصاد في اللفظ والتّوسّع في المعنى؛ فالمكان في قصص (مَغارةُ الصَّابُوقْ) ليس مجرّد حيّز يحتوي الأشخاص إنّه امتداد لهويّة القاص وانتمائه، وأثره الفاعل في ذاته يقول في قصّة **(زينة المدائن)**: (– تحت رملك المنسي ذاكرة متوثبة للبوح، أبحث عنها في عوالم الحكي، لأفرغ منها مكنون الصمت الأزلي، إلا أنني بحاجة إلى قوة الهواء الذي حرض جيوش

الرمل لتغزو القرى والبيوت وحتى القدور على موائدها والأمعاء في بطونها، قبل أن يستقر كثيبا راعياً لأسرارك بصمت نادر) (القصّة.ص14)، حيث تصبح الصّحراء مجالا خصبا للكتابة مُؤسّسا للغة الرّمل وذاكرة تهوى البوح في عوالم الحكي.

وفي مشهد آخر ينقلنا القاص إلى ذاكرة المكان (تراث أدرار)؛ إنّها مدينة أدرار الّتي يرى فيها تاريخه القديم ومستقبله الجديد، حيث تأبى أن تُنسى فهي المتخمة صمتا والسّاكتة دهرا عن البوح بأسرارها وقصّة وجودها، فنجدها تُقاوم كلّ من يريد محوها أو تجاوزها يقول: (– أنت تماماً كأوديتك تحبين الصمت، لكنك إذا ما تفجرت كلاما فإن حكيك شلال دافق، باغت على غرة، يمارس غدر أوديتك التي لا تنسى أبدا ذاكرتها.. وتقطع كل من يعترض طريقها..) (القصّة.ص13).

وفي زحام ذكريات الزّمان والمكان يروق له من صور الحياة الماضية بعض من مشاهد الماضي وبقايا الذِّكريات، حيث العودة إلى القرية الوديعة المحروسة بكثيب الرّمل من أعلاها وواحة النّخل من أسفلها، وإلى الدّار الكبيرة الّتي جافاها سنين عددا بعد غيبة طويلة في مدن الضّباب واللذّة عاش فيها متنزّها بين المسارح والمقاهي والحدائق العامّة وحتّى الحانات حيث نسي فيها أجواء القرية يقول في قصّة **(.. واللحن الذي اختنق)**: (لم أنس رمادها [الدّار الكبيرة] الذي صنعنا على ناره المتقدة من حطب الجنان أجمل أيام الأنس، واستمعنا حوله لأحسن القصص، ذلك الرماد مشواة للجراد الذي صدناه بالمناديف في السباخ البعيدة وعلى أطرافه نقلي أيضا الكاوكاو..) (القصّة.ص45).

وفي مقطع آخر يقول: (تركت تلك الذكريات الجميلة التي ساورتني وأنا في طريقي للدار الكبيرة، ودخلت بيتا طينيا ترعرعت فيه والأشواق عطر يفوح، رممت في ثوان المواقع والأشياء في ذهني، لم تكن الدار قد تغيرت سوى أن بعض الغرف تسقفت بالزنك بدلا من الخشب، وأدركت أن صوت غرنوة اختفى وطار من وكره لغير رجعة.كنت تراني أشم تربتها المعبقة بالأجداد ونوادر الطفولة في زمن الحرمان) (القصّة.ص49).

نقل القاص الذّكريات من الماضي إلى الحاضر، ذكريات ظلّت غائبة لتصبح ممكنة الحضور بما يوحي أنّ الماضي مرجع استلهم منه تقاسيم المكان (الدّار الكبيرة) لتأثيث حاضره، ما جعلها – الذّكريات – تُغذّي وُجوده الفعلي في البيت الطّيني لتشحذ هويّته المكانيّة في محاولة لبثِّ ديناميّة داخل السّاكن والثّابت، بُغية استنطاق المكان وصفيا انطلاقا من العوالم النّفسيّة والذّهنيّة، وفق جدليّة بين الزّمان والمكان والّتي استدعت بدورها الزّمن الآني وفتحته على الماضي والحاضر.

ما يعني أنّ للذاكرة دور محوري في المجموعة القصصيّة؛ حيث تداعيّات الذّاكرة دون تذبذب وهاهي الذِّكريات تتشظّى هنا وهناك (دار الحية، دار سيد الرشوق، ساقية الحاجة مينة، والّتي مَرّت كحلمٍ (التّذكّر) بعد أنْ كانت واقعاً.وتساؤقاً مع هذا الطّرح يقول "**إدمون جابيس**": «ذاكرة العالم مختزنة في حبة رمل»[1].

ساورت القاص الذّكريات وهو في طريقه للدار الكبيرة محمّلا بحقائب السّفر وحقائب الذّكريات، لم تكن القرية قد غيّرت مظهرها وأشكالها وألوانها فلم يجد صعوبة في معرفة مسالكها، حيث تختزن ذاكرته عالم الصّحراء بكلّ ما تحمله مفرداتها من قيمة وقيم يقول: (كانت الذكريات محملة معي في حقيبة الأيام، وندت منها شرائط الأحداث تلقنها المنعطفات والزوايا والأبواب وملتقى الطرق..) (القصّة.ص46).

يعدّ السّرد من خلال هذا المقطع إعادة إحياء للذاكرة من خلال الذّات القاصّة عن طريق الاسترجاع، لتصبح الذّاكرة هامشا يُمارس من خلاله المكان مركزيّته، حيث تُمثّل الصّور الغائبة/ الحاضرة في مخيّلته أثرا بقي راسخا استدعته الأمكنة بين مدّ الماضي وجزر الحاضر.

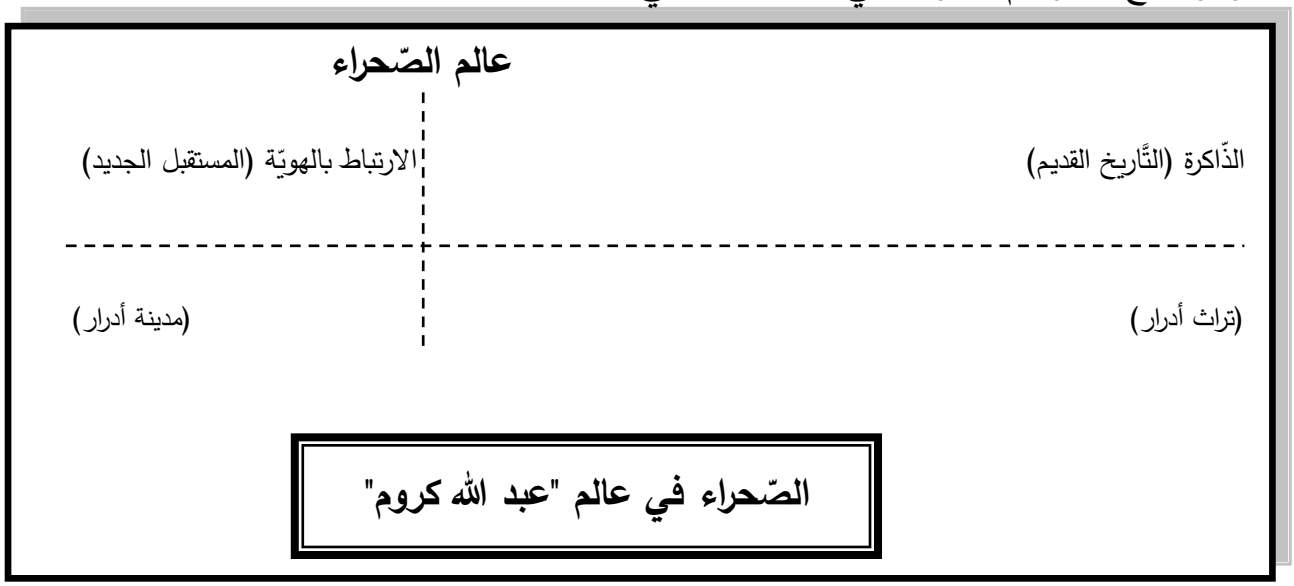
[1] إدمون جابيس: كتاب الصحراء، ترجمة: أحمد عثمان.نزوى، العدد 54، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، عُمان، ابريل 2008م – ربيع الأول 1429هـ ، ص203.على الرّابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/232/17836/399003.

وفي موضع آخر حيث تستجيب للقاص ذكرياته مع ابن عمّه خلال عودتهم من أقربيش مرورا على دار سيد الرشوق مؤذّن جهوريّ الصّوت، تحسّس ابن عمّه جسد الرشوق ودغدغه من إبطه وهي لمسة يخافها بحساسيّة مقرفة فرفع صحن عشائه ليلامس السّقف ويتبعثر في الزّقاق ليحكموا عليه بليلة لا عشاء فيها ثمّ قاموا بالفرار لينكبّ الرشوق على التّراب يبحث عن حجارة يفرغ بها شحنة الغضب، واقعة استدعت ذاكرة القرية فتتوالى الضّحكات والقهقهات يقول: (عند بابه تفتح أشرطة الذاكرة على المغامرات وما أكثرها.وأنا أصلها تذكرت واقعة لا تنسى) (القصّة.ص48).

حيث يبدو القاص من خلال هذا المقطع مرتبطا بالمكان ارتباط الأم بابنها الرّضيع، فكثيرا ما ترسّخت الذّكريات الّتي تجمعه بالمكان الّذي شكّل هويّته، ذلك أنّ جغرافيا الزّمن – الفضاء مجال يُعنى بخريطة الحركات والممرّات.

يمثّل الارتباط بالهويّة هاجساً بارزاً في نصوص المجموعة القصصيّة، إذْ تسعى هذه الأخيرة إلى إبراز معالم هذه الهويّة ليصبح الانتماء إلى تراث/مدينة أدرار مُحَدِّداً لها، فالارتباط وثيق الصّلة بالمكان وما يحمله هذا الأخير من تراث، فالتّراث هو ما يبقى عند نسيان كلّ شيء، وهو ما يجعل ذات القاص تُقاوم التّغيير حفاظا على آثار صنعها الأجداد ولا بدّ للأحفاد المحافظة عليها.

ولتوضيح الفكرة تمّ اختزالها في المخطّط التّالي:



بنت مُخيّلة القاص الذّات وعلاقتها بموضوعها بين الماضي والحاضر بسبب ثبات الصّحراء، حيث يتقلّد القاص دور الذّات الأصيلة حفاظا على هويته ليصبح الانتماء إلى تراث/مدينة أدرار محدّدا لها.

حيث اجترح لنفسه دربا سرديا يحفر في سرديات فضاء الصّحراء، فكانت لُغته تتميّز بالمتانة فكلّ لفظة عنده دالّة بمبناها على معناها.

4. التّمزّق النّفسي/الاجتماعي في قصّة "مغارة الصابوق" *

"**الصابوق**" رجل لم يحتمل صدمات الحياة وشدائدها؛ حيث أنّ أبناء عمومته طغت عليهم الأنانيات الفرديّة والتّسابق في التّملّك قيل: (إن أبناء عمومته سلبوه حقه من الميراث، وفقد نصيبه الوافي من عقله، واستحال معجمه لا يحمل إلا مفردات الإرث والأملاك الموجودة في مملكة النخل، ولا يحتوي إلا على ألفاظ الإدانة لأبناء عمومته، ويمشي بين الناس معددا مظالمهم، ويتوعد من يأخذ حظوظه بالثبور المحتوم والانتقام الإلهي العاجل) (القصّة.ص56)، فقد انتابته موجة من الجنون الهادئ كأنّه معافى لا يُلحق

* وَقع اختيارُنا لقصّة "مغارة الصابوق" كونها عنواناً مكرّراً؛ حيث جاء عنوان داخلي لِقصّةٍ ليصبح عنوان خارجي للمجموعة القصصيّة كلّها.

الضّرر بالآخرين غير أنّه ينفرط في لسانه ويصير مهذارا يُكثر من عبارات الحرص على أملاكه وإرثه الضّائع من الفقارات والبساتين المليئة بالنّخل والتّمور.

ما جعله يفقد الثّقة بالآخرين، وتختلف الحكايات حول سبب ضياع عقله قيل: (السبب في تحوله من إنسان عاقل إلى مجنون، مهذار، يطالب بحقه المسلوب في الشوارع وهو يصيح ويستحضر مجده التليف، فزعم أن الصابوق غاب في بلاد بعيدة، وجمع مالا وفيرا، وخرجت عليه عصابة، وسلبوه كل ماله بعد أن قطع جسده في كسبه، وعاد لقريته خالي الوفاض، فلم يستطع أن يتحمل الدخول إليها صفرا بعد غيبة ليست بالقصيرة، فنكب وجن..) (القصّة.ص ص57/56).

ما يعني أنّه مضطرب نفسياً واجتماعياً؛ فهو لا يستطيع أن يُنشئ علاقات اجتماعيّة سليمة مع غيره حيث يتّصف سلوكه بأنّه غير مرغوب فيه، يُدخل الكلام ببعضه وكلّما يقترب من يحدّثه من الفهم غيّر الحديث لموضوع آخر فيجعله حائرا يبحث عن المعنى وخريطة الفهم، وأحيانا يقترب من وجه من يحدّثه كأنّه المتّهم في السّطو على ممتلكاته ثمّ يغيّر وجهته.

ولهذا (لم يستطع أحد فهم سلوكه غير صديقه "سيد الهيب" الذي ظل يؤانسه كل يوم، ويبقى معه حتى وقت العشاء فيفترقان، يذهب سيد لهيب لمنزله بالقصر التحتاني، بينما ينزوي الصابوق في زاوية من زوايا مغارته، وهكذا استطاع أن يتكيف مع أحواله وعوالمه غير المستقرة) (القصّة.ص ص59/58)، فقد قاطع أبناء عمومته وسكن عند كبير القرية وحكيمها فنشأت بينهما مودّة الأبناء ورحمة الآباء فقد تبنّاه وربّاه لأنّه كان بدون أولاد، فإذا رأى الحكيم هدأ وسكت وتوارى من أمامه ونادرا ما يكلّمه بين النّاس وإذا اختلى به مسح على شعره وابتسم في وجهه.

وعلى الرّغم من أنّ الاضطراب النّفسي والاضطراب الاجتماعي «ظاهرتان إكلينيكيتان مختلفتان تتميز كل منهما بصفات تختلف عن الأخرى، إلا [...] أن هناك

تلازماً بين النوعين من الاضطراب بحيث يصعب علينا عملياً أن نجد أحدهما منفصلًا عن الآخر»[1]، وهو ما نجده في قصص (مَغارةُ الصَّابُوقْ) حيث أنّ هناك تلازما بين الاضطراب النّفسي والاضطراب الاجتماعي في شخصيّته، فالحالة النّفسيّة الّتي يعاني منها (الوسوسة والاضطراب في الشّخصيّة) ناتج عن بيئته والمتمثّلة في أبناء عمومته.

كما يظهر الاضطراب في تحدّثه مع الشّمس حيث يطالبها بعدم تتبّعه لكنّ الشّمس عنيدة فواجهها وحدّق النّظر فيها بعينين مفتوحتين وأطال النّظر فيها حتّى أصابه دوّار وسقط مغشيا عليه، فحُمِل إلى بيت الحكيم والرّعاف يسيل من منخريه فتعهّده الحكيم بالاستطباب حتّى شُفِي، غير أنّ "**الصابوق**" ظلّ يسأله من يُعاقب الشّمس الّتي أمرضتني؟ فيجيبه الليل يُخفيها في فراشه ويُخلّصنا منها، غير أنّه قرّر أن ينتقم من الشّمس ببناء مغارة عجيبة يحتجب فيها عنها.

فقد انقطع عن الإحساس بالنّاس ولم يعد يذكر من الدّنيا غير أملاكه السّليبة ثمّ أضاف لها مشكلته الجديدة مع الشّمس.

لذا فإنّ «إصلاح الفرد نفسياً مرحلة ثانية، وليست أولى كما يزعم الزاعمون، فيجب قبل كل شيء تدارك البيئة وإصلاحها»[2]، إنّ نظرة النّاقد للاضطرابات النّفسيّة والانطواء والعزلة الّتي تعيشها النّفس البشريّة بعد تعرّضها لأحد صدمات الحياة، تستلزم تشريح المجتمع ومعرفة طريقته للتعامل مع هذه الحالات سواء بالرّفض أو القبول، وذلك الانطباع هو قناة التّواصل مع العالم الخارجي في ظلّ الأمراض النّفسيّة الّتي تكشف عن ما يختلج الذّات البشريّة من غموض واضطراب، وهي فُرصة لاستعادة أحد حلقات الحياة المفقودة وترميم الفراغ الّذي يسودها.

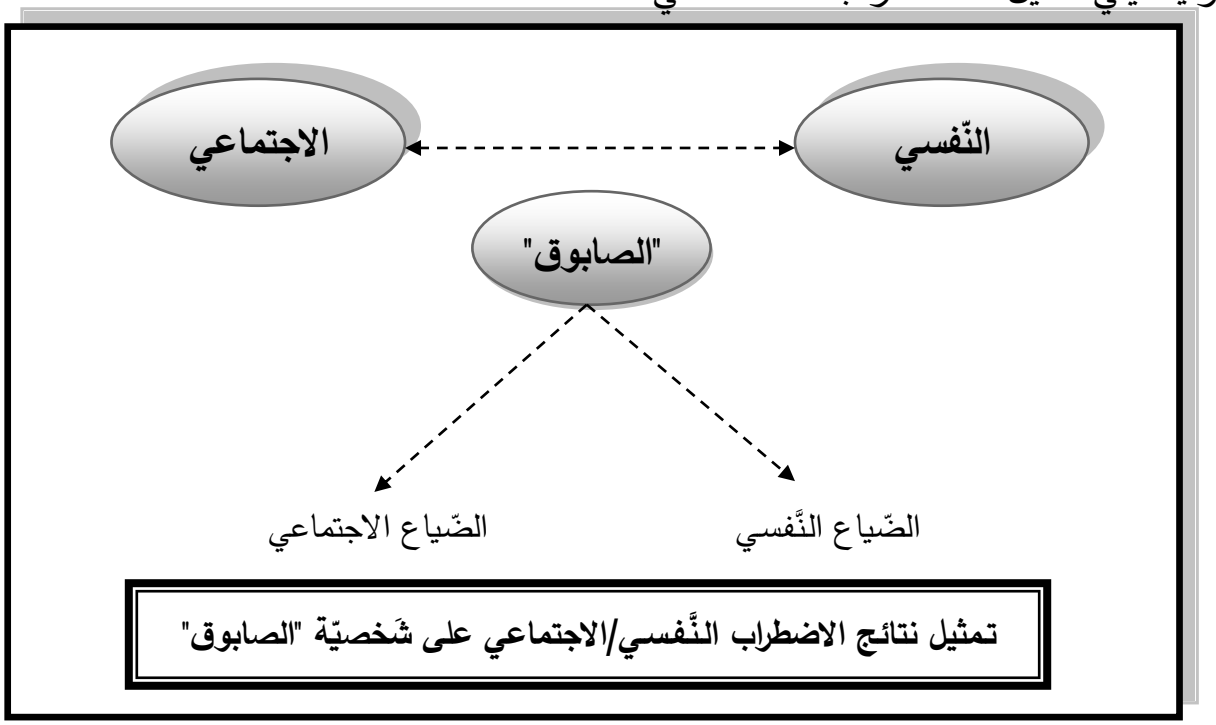
---

[1] تامر إسماعيل سفر: الاضطرابات النفسية والاجتماعية في سيكولوجية التكيف.المعْرِفَةُ، العدد459، وزارة الثَّقافة في الجمهوريَّة العربيَّة السُّوريَّة، دمشق – الجمهورية العربية السورية، كانون الأول، ديسمبر 2001، ص93.على الرّابط: https://archive.alsharekh.org/Articles/64/2305/308746.

[2] عبد الرسول الصرّاف: علْم النفس والمجتمع.الآداب، العدد4، دَار العِلم للملَايين، بَيروْت، نيسان (ابريل) 1953، ص29.على الرّابط:

https://archive.alsharekh.org/Articles/255/18541/418887.

وفيما يلي تمثيل هذه الفكرة بالمخطّط الآتي:



لقد أظهر "**الصابوق**" تفانيه في بناء مغارة تركت له أثراً مُخلَّداً في إمبراطوريّة الطّين، فانقطع يحفر المغارة بمفرده غير مستسلم للمتاعب ويصل الليل بالنّهار حتّى نحت كهوفا في كامل الحسن والإتقان، متكيّفة عكس الجوّ الخارجي؛ في الصّيف الحارّ باردة وفي الشّتاء البارد تسودها السّخونة: (ترك المغارة أثرا مخلدا لنفسه في أمبرطورية الطين.لتكون ملاذا من لفحات الزمهرير، وملجأ من غارات الأمطار الغازية، ومخبأ للصغار في ألعابهم، وكهفا لأصحابه عبر أزمنة التاريخ المتعاقبة) (القصّة.ص ص56/55).

ويصف القاص المغارة حيث يقول: (مغارة على ربوة منسية، تتصدى لأشعة الشمس الأولى، تتعاطف مع أجساد المحترقين، وتأويهم من سياط اللهب، وتمدهم بموجات التخفيف والاستجمام، في داخلها سكينة الصمت، وفي ظلامها المسجى فواتح التأمل ومنتهاه..) (القصّة.ص ص58/57)، فهي ملجأ الضّعفاء والمقهورين غالب فيها "**الصابوق**" الطّين الزّلج وقهر الرّمل المتفلّت وسابق الوقت بلا ضجر، بعزيمة لا تعرف المواربة حتّى سوّاها نحتا منحوتا وكان عزمه أقوى، فالطّبيعة لا تعرف إلّا التّحدّي والإصرار.

يُواصل القاص وصف المغارة حيث صارت للصابوق كالمعبد بالنّسبة للراهب لا يفارقها أبدا، ورأى فيها الزّوار أنواع الأطعمة والفواكه غير الموسميّة، غير أنّه يتغيّر مزاجه بعد الطّعام ويبدأ في الصّراخ وهي حيلة لجأ إليها للتخلّص من كثرة الزّوار وبقائهم معه في المغارة: (ملجأ مجاني حفر انتقاما من اللهب، من الشمس التي أذته، وفطر بها بئراً عميقة يتزود منها الصابوق بالماء، وملأ منها جرته الطينية، التي بلطها بالتراب المبلل، وسدها بصمام ليفي، وتركها عند مدخل المغارة، وكل من زار المغارة شرب من الجرة الباردة) (القصّة.ص58)، إنّه انتصارٌ لصراع الذّات مع الواقع، وإعادة تشكيل الحياة من خلال فعل التَّغيير في تفاصيلها.

وعلى الرّغم من أنّ "**الصابوق**" يعيش حالة نفسيّة تقترب قليلا أو كثيرا من الوسوسة* والاضطراب في الشّخصيّة إلّا أنّ عزمه كان أقوى، إنّه إصرار في بناء مغارة عجيبة ترجمت انتصاره على التَّمزُّق النّفسي الّذي يعيشه.

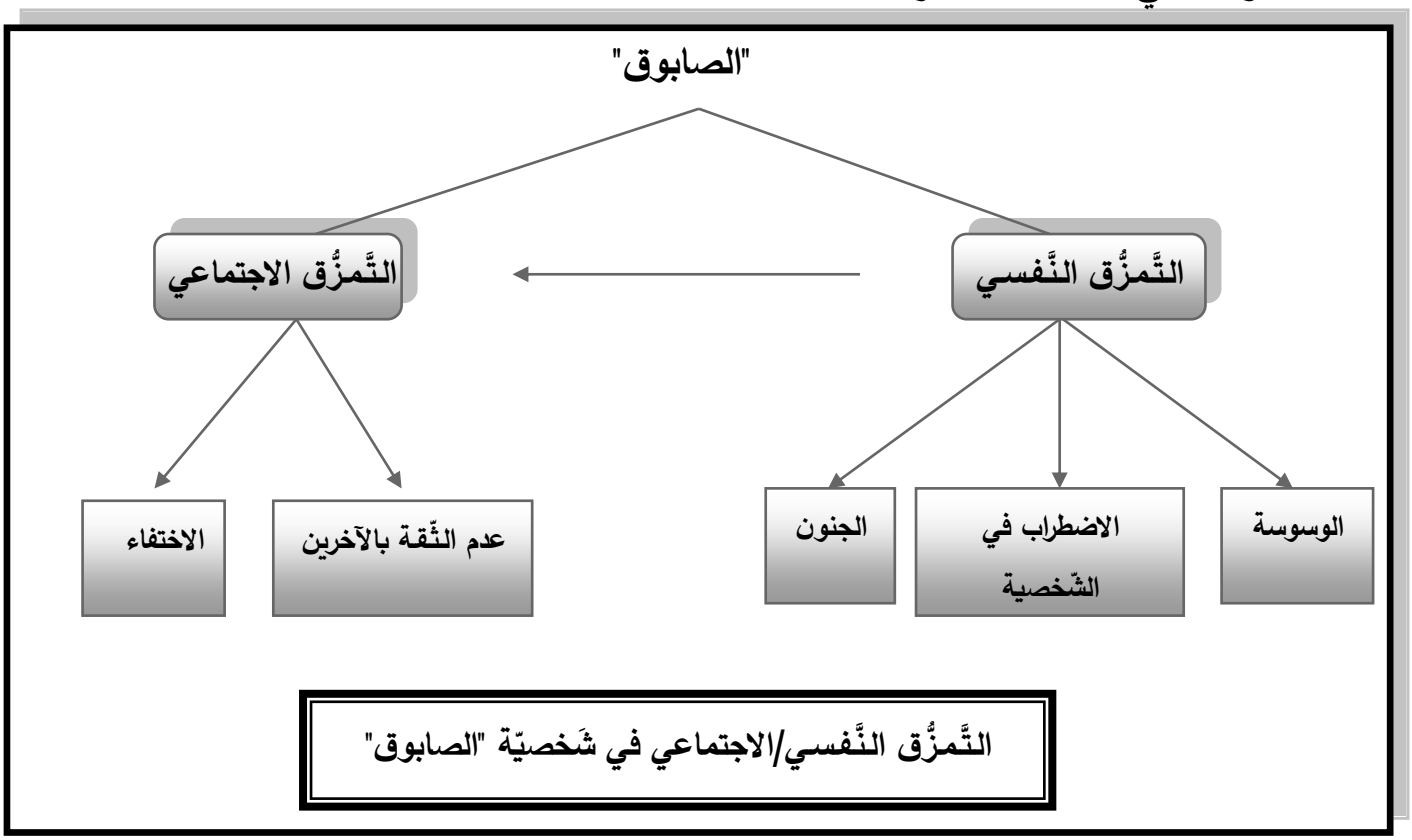
ما يعني أنّ الاضطراب النَّفسي «الذي نتحدث عنه بلغة الشذوذ أو سوء التكيف ليس مجرد توتر يصيب الإنسان لحظة من الزمن، ولا هو مجرد ثورة غضب جامحة تسيطر عليه، وإنما هو نوع من الأذى يصيب صحته النفسية يبدو على شكل تكيف غير سوي أخذ منه مأخذاً يشبه العادة في تكراره واستمراره، وأنه ينطوي على تفاعل بين الفرد ومحيطه الداخلي والخارجي لا تتوافر فيه شروط السلامة في عدد قليل أو كثير من جهاته وتفصيلاته»[1]، بناء على هذا المقطع يتبيّن لنا أنّ الاضطراب النّفسي سببه المجتمع، حيث لا يستطيع الفرد التّكيّف مع العالم الخارجي ممّا يسبّب نوعا من الأذى

* الوسواس "فكرة متسلطة تلازم الفرد كظله فلا يستطيع منها خلاصاً مهما بذل من جهد، ومهما حاول إقناع نفسه بالعقل والمنطق، هذا مع اعتقاده بسخف هذه الفكرة". ينظر: تامر إسماعيل سفر: الاضطرابات النفسية والاجتماعية في سيكولوجية التكيف، المعْرِفَةُ، على الرّابط:
https://archive.alsharekh.org/Articles/64/2305/308746.

[1] المرجع السّابق، تامر إسماعيل سفر: الاضطرابات النفسية والاجتماعية في سيكولوجية التكيف، المعْرِفَةُ، ص90.

يُصيب الصّحة النّفسيّة، لذا على الفرد إعادة تهيئة البيئة في المجتمع وهي بدورها ستصلح العالم الدّاخلي له ومن ثمّة حفظ السّلامة النّفسيّة.

وفيما يلي تمثيل هذه الفكرة:



التَّمزُّق النَّفسي/الاجتماعي في شَخصيّة "الصابوق"

الفصل التطبيقي الثاني

تشكّل فضاء الصّحراء بين (الذّاكرة /النِّسيان/ التّاريـخ) في رواية "تنزروفت بـحثا عن الظل" لـــ: "عبد القادر ضيف الله"

تزخر رواية "**تنزروفت بحثا عن الظل**" لـ: "**عبد القادر ضيف الله**" بموضوعة الصّحراء، ممّا جعلها تُضمر الكثير وتفتح في الآن نفسه أسئلة موضوعاتيّة عدّة يمكن تناولها من أكثر من زاوية.

كما يعدّ الرّوائي صاحب انتماء عميق للصحراء، هذه الأخيرة الّتي ينهل منها أحداثه باعتبارها المكان الرّحب الّذي ساعده على طرح انشغالاته وانشغالات مجتمعه وتقريبها إلى القارئ؛ حيث عبّر عن كلّ ما يحمله المكان من دلالات الواقع الحي، من خلال اللغة الّتي جسّدت طبيعة المكان ولولاها لما أمكننا التّعرّف على الحياة الّتي عاشها "**بوتخيل**" وأبناء مدينته، ولما تعرّفنا على الحالات النّفسيّة الّتي اختلفت حدّتها في تنزروفت الّذي يرمز للوأد والعطش والموت، ومن ثمّة فللمكان علاقة حميمة مع الإنسان كل منهما يؤثّر في الآخر سلبا أم إيجابا.

وفي ضوء ذلك سنعالج هذه الرّواية معالجة مكانيّة، موضّحين عبر هذه المعالجة أثر الصّحراء على بنية النّص الرّوائي، وكيفيّة بناء خطاب الصّحراء في ظلّ المتغيّرات، حيث تتشكّل الجغرافيّة الفضائيّة الواسعة في النّص كوحدة بمعنى أنّ أيّة معلومات يحشدها المؤلّف لنصّه تجد لها في بنية الصّحراء وجودا.

1. الكلمة العنوان "تنزروفت بحثا عن الظل"

يعتبر العنوان البوّابة الرّئيسيّة لولوج فضاء الرّواية قيد التّحليل، لذلك ينبغي الاعتراف بأنّ العنوان يشكّل وحدة وثيقة الصّلة بالنّص، حيث يمكن وصف عتبة العنوان بأنّها العتبة المركزيّة في سلّم ترتيب العتبات النّصّية في النّصوص بشكل عام، وذلك لاعتبارات بصريّة كون العنوان يتصدّر النّص ويوحي بهويّته ويحيل على رؤيته، وعلى هذا الأساس فالعنوان «نص مضغوط يختصر نصا طويلا»[1]، وعليه لا بدّ من تفكيك ضغطه لبيان صلته بالنّص.

[1] محمد صابر عبيد: الرواية الرائية لعبة القصّ: سرد الحياة وسرد الحكاية قراءة في رواية (نحيب الرافدين) لعبد الرحمن مجيد الربيعي.الطبعة الأولى، دار نقوش عربية، تونس، 2013، ص83.

تخيّر الرّوائي لنصّه عنواناً/واجهة لغويّة تختزل دلالات النّص، حيث يتقصّد الرّوائي الإحالة القصوى على المكان، فهو سارد مكاني بامتياز ودقّة حيث نجده يُعنى بالتّفاصيل المكانيّة إلى درجة مبالغ فيها أحيانا، ويتجمّع الفضاء المكاني للرواية كلّه ويتمركز ويتكثّف ويتعمّق في البؤرة العميقة الفاعلة لهذه التّسمية "تنزروفت" * أرض الوأد والعطش والموت.

المكان كون يمزج بين الواقعي والمُتخيّل في رواية شديدة التَّميّز والأصالة تكتب فضاء الصّحراء الشَّاسع واللانهائي وتنثر عوالِمها بطريقة مثيرة، حيث ينحت الرّوائي عوالمه من رمال المُتخيّل المُتحرّكة مانحاً إيّاه كلّ مقوّمات الواقع وصابغا عليه لغة روائيّة متميّزة.

كما نجده في الرّواية ينزع إلى الماضي؛ فهو يحاول أن يحاصر الذّكريات في أماكن معيّنة وفق جدليّة لا تنتهي بين الزّمان والمكان، وداخل سياق اجتماعي وتاريخي، مجسِّداً من خلال فضاء الصّحراء صراع الذّاكرة /النّسيان عبر سلسلة ذكريات مأساويّة في أغلبها.

ولمتسائل أن يقول:

« – أليس الفراغ والصحراء عبارة عن مسلك يجسد بمعنى من المعاني بداية التاريخ؟»[1].

إنّ المفارقة الظّاهريّة الّتي تشدّ انتباهنا عند تأمّلنا الفراغ والصّحراء هو ذلك التّداخل الرّهيب والممتع في الوقت ذاته؛ رهيب لأنّه إحدى تجلّيات الجغرافيا وممتع لأنّه يُجسّد معاني التّاريخ ويُوثّق لحظات عاشها الإنسان على هذا المكان.

---

* أَرْضُ الوأد وَالعَطَشِ وَالمَوت، منطقة قاحلة خالية من جميع مظاهر الحياة، تقع في الجنوب الغربي للجزائر بين مالي والجزائر. ينظر: محمّد الصّالح حوتيّة: توّات والأزواد خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر للهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر ميلادي) دراسة تاريخية من خلال الوثائق المحلية.الجزء الأوّل، د.ط، دار الكتاب العربي للطباعة، النشر، التوزيع والترجمة، القبة، الجزائر، 2007.

[1] المرجع السّابق، إدمون جابيس وأسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب، ترجمة: إدريس كثير/عز الدين الخطابي، ص71.

فالعلاقة بين الفراغ والصّحراء والتّاريخ عبارة عن بنية متناهية الدّقة وما الفراغ إلّا شفرة تحمل صفات ومراحل تكوّن هذا العالم الصّحراوي عبر الزّمان (التّاريخ)، وهو ضرب من الذّاكرة الّتي سجّلت تجارب كل من مرّ بالصّحراء وكأنّها ذاكرة دفاعيّة تحمي أصحابها من الاندثار.

2. فضاء الصّحراء بين (الذّاكرة /النِّسيان)

يحلم الرّوائي في الصّحراء بتشييد أوطان مزّقتها المصالح ومزّقته معها؛ حيث يصف هذا الفضاء أنّه فاسد خنق جيلا بأكمله ودفعه للموت في البرّ والبحر ومن أمثالهم "**النوار**" و"**هوارية الوهرانية**"، عالم لم يستطع فكّ رموزه الّذي أخطأ طريقه حينما أعلن أنّه في الاتّجاه المعاكس لمسار نظامه، واصفا هذا الأخير بأنّه عدوّ الأبرياء وهو الّذي يدفعهم للموت والجنون.

تنبثق عن النّص فكرة "الموت" وهو ما يُضاد الحياة، حيث يعبّر "**بوتخيل**" وأبناء مدينته عن مكنونات أنفسهم التّائقة إلى الحياة والمعبّأة بالفراغ والحرمان والتّهميش عبر صور يعجّ بها المجتمع؛ حيث تجعل من التّهميش والحرمان وحشا يقود الإنسان إلى الهجرة أو يتركه حطاما إنسانيا لا يدرك مصابه أحد أمام سطوة الواقع على الإنسان لتخرج بهم محمّلين بعناء بحثهم الدّؤوب عن حقّهم الفطري في الحياة، محاولين كسر سوار الحرمان الّذي يطوّق أعناقهم.

ثمّ يصف أبناء مدينته بالبؤساء الّذين حكم "**المير الأحدب**" قوتهم ووأد أحلامهم وكرامتهم، الّتي استباحها باسم الثّورة والتّاريخ الّذي فقد بريقه داخل أنفسهم وداخل بيوتهم.

يشتغل فضاء الصّحراء على الذّاكرة والتّاريخ، وهي أيضا موطن للصراع بين المركز والهامش، ذلك أنّ رجال السّلطة في مدينة "تنزروفت" تمثّل السّيطرة والظّلم وهضم حقوق أبناء المدينة، ماجعل سكّان المدينة يعانون من التّهميش، الحرمان من أبسط حقوق الحياة الكريمة.

ولتعويض ذلك نسجوا عالما في أحلامهم من صنع الوهم ليتخلّصوا ولو للحظة من واقع مرّ، وهنا تبرز مهارة الكاتب في تصفيف الأحداث ومتابعتها حتّى تنضج بتاريخ أعاد له ذكرياته، وبناء شخصيّات حمّلها هموم واقع سياسي واجتماعي.

إنّ العيش في "تنزروفت" ذلك الحيّز من الصّحراء صراع مع الطّبيعة القاسية، الّتي أسدلت السّتار عن ذات مجروحة تُواجه قدرها في ظلّ الفراغ الّذي دفعها للمتاهة، فلا خيار لديها سوى البقاء أو الهجرة.

لذا جعل الرّوائي الكتابة ملاذه شرّح من خلالها واقع يسوده الظّلم والقهر على جميع المستويات، حيث نقل هذه التّجربة من خلال البطل "**بوتخيل**".

فالمكان "تنزروفت" بالنّسبة للبطل بمثابة كفّارة ذنب كبير يريح بها نار ضميره المتوجّع، أو ضريبة يدفعها حتّى لا يجنّ بهذه المدن أو حتّى لا ينسى أنّه وأبناء مدينته كانوا ضحايا تزّهات هذا البلد، الّتي دفعت "**النوار**" صديقه للهجرة فسرقه البحر مقدّما جسده للحوت وتاركا صديقه "**بوتخيل**" بعده لذاكرة الرّمل المتوحّشة في خلاء تنزروفت، وأمّه الّتي غمر الحزن دوائر عينيها وغصّة الفقد تخنق أنفاسها.

ويرى "**بوتخيل**" أنّ سبب بؤس أبناء مدينته هو تدبير من أسياد الشّمال الّذين أسّسوا نظامهم الفاسد وراحوا يغيّرون جلودهم كحيّات تنزروفت ليمتصّوا دمهم، واصفا ذلك بأنّ السّلطة تغوي حتّى الحجر في هذه الصّحراء، وبذلك يشرّح الوضع بدقّة متناهية معلنا عن خيبته وانهزامه في وديان تنزروفت القاحلة.

غير أنّ "**النوار**" يخاطبه قائلا: (تعال معي يا بوتخيل لنترك هذا البلد، وكل هذه تنزروفت لهم!)[1]، وهذا سعيا منه إلى تغيير المصير مهما كان الثّمن، والسّعي إلى عيش

[1] تنزروفت بحثا عن الظل: عبد القادر ضيف الله (رواية).د.ط، دار القدس العربي، وهران – الجزائر، 2013، ص ص18/17.

حياة أشبه بقلاع عليه أن يغزوها ويقهرها، فطريقه صعب ووعر إذ أراد أن يحقّق لنفسه وجودا، اختار الهجرة وترك الوطن والمدينة الّتي وأدت آماله واغتالت أحلامه.

إذن الصّحراء تخلق بطلا مأساويا؛ نظرا للفوضى الّتي أصابت حياته والّتي تتجسّد إحدى صورها في علاقة "**بوتخيل**" بـ "**آسيا**"، والّتي لم تعرف إن كانت معجبة به أم عاشقة مجنونة بصورته، وترى فيه أشياء من رائحة من فقدتهم فقد تعلّقت به وأحبّته بلا مقدّمات كونه جمع كلّ الأشياء الّتي تذكّرها بوالدها الّذي لم تشبع من دفء مشاعره ولا من صورة وجهه الّتي تحاكي وجه "**بوتخيل**"، أمّا هو فيرى نفسه منتصرا لأنّه كسب معجبة تحاوره بقلبها.

وتتجلّى خيبته بعد خيبته الّتي أصابته من المدينة "تنزروفت"، يأتي الإخفاق في الحبّ والّذي انتهى بترك "**آسيا**" له واستبداله بالضّابط "**بحري**"، ثمّ تجعله يُطارد طيفها مردّدا حماقة هذا العشق، فيشعر بأنّه لم يكن غير تائه في صحراء "تنزروفت" يحلم حلم البائسين بالظّلّ المستحيل إنّه تعويض يشبه الوهم: (كم هو رملك يا حواء رملي حافل بالوجع والشوك والحصى والحيات القاتلة.والخيبة كما درب تنزروفت الذي أدمى أصابعي) (الرّوَايَة.ص22)، في مقطع يجمع خيبة البطل من المكان والحب معا.

أمّا الجانب الأقوى من المأساة متمثّل في مأساته مع الصّحراء مأساة لا تنتهي؛ إنّها واقع مفروض ومصير مكتوب، حيث يعيش البطل بين حكاية مأساتة ومحاولة البحث عن خلاصه من الضّياع، مع حكاية مأساة الصّحراء وأهلها كأنَّه حدث امتزاج عضوي بينهما جعلهما شيئا واحدا.

وفي مقطع من النّص يقول الرّاوي على لسان بطله: (آآآآه يا النوار خويا.لماذا منحت جسدك لحوت البحر وتركتني في صحراء القحط أقضم ظل خيبتي الكبرى كي أشعر بالانتماء) (الرّوَايَة.ص39).

يتألّم البطل لفقدان صديقه "**النوار**" الّذي تركه يعيش في دوّامة الخيبات في "تنزروفت"، غير آبه بالعواقب النّاتجة عن الهجرة الّتي أدّت إلى وفاته، ليصبح المكان سببا في تأزّم الأوضاع وشتات الذّوات الّتي تبحث عن الخلاص من الضّياع والتّيه الّذي خُيّم عليها.

يتذكّر "**بوتخيل**" قول صديقه "**النوار**": (أنظر!. خويا بوتخيل.الغربة مثل (الورويّرة) في مستنقع ماجن.ثم ضغط بإبهامه في مركزها مضيفا: نحن هنا داخلها ندور على أنفسنا.إذا ما تحركنا سنغرق أكثر.لا مفر لنا كما جنابات توات.محاطون بكثبان الرمل وبالرَّقْ والحمادة وتنزروفت.ثم رفع سبابته المتصلبة.وهنا !.وأشار لرأس الكثيب.تبصر المدى !.محولا إصبع سبابته في اتجاه قلبه: "وهنا ترسب غبار هذا البلد الخانق الذي أبقى تنزروفت أرضا للعطش والموت إلى أن يرث الأولياء مقاماتهم في هذه الصحراء") (الرِّوَايَة.ص25).

"تنزروفت" في نظر البطل وصديقه مركز الجحيم وعندها تنتهي مباهج الدّنيا وعظائمها؛ و"**النوار**" في حديثه لصديقه يُريد الهجرة من هذا البلد كون تنزروفت مكان للتيه والفراغ والضّياع وتُحيل على التّلاشي، ففي هذه الصّحراء لا تستقرّ الحياة ولا يتأسّس كيان، مقسما بأن يهب جسده للحوت على أن يهبه لتراب الصّحراء اللعين وهو الوعيد الّذي حقّقه كما تمنّى يوما.

أمّا البطل فيرى نفسه متعلّقا بهذا التّراب وبالأمّ الّتي يرى الأوجاع قد تكدّست على عروق قلبها حتّى أدمته وبآسيا الّتي لا زال يراها أميرة أسطوريّة، و"**النوار**" هو سنده في غربة الموت البطيء في هذه المدينة الّتي بُرمج فيها الفساد ومسّتها أيادي الخراب وهنا يكمن سرّ تعلّقه بالمكان.

الحلم عادة يحمل بين طيّاته المأساة و"**بوتخيل**" مثقل بالفجوات الحزينة، والمأساة في الواقع تنطوي على أعمق مظاهر الرَّفض، فالبطل حتّى في أبسط تفاصيل حياته

اليوميَّة يصوّره الرّوائي يُمارس طقوس عذابه، وهذا العذاب ليس منفصلا عن الحياة اليوميَّة بل هو نفسه طريقة حياة: (وفينا يتحرك الألم كزلزال يوم القيامة كلما حاولنا مسك نجمة حلمنا في سماء تنزروفت السرابية تسقط الدنيا على رؤوسنا، ونحن الذين لم نشبع من لبن الأم.ولا من وجهها لتنغلق مصاريع الأبواب الحديدية الأربعة في هذا البلد على أصابع حلمنا تاركة الشوق مخنوقا كما الغصة في أحشائنا التي طحنتها المدن الفاسدة) (الرِّوَايَة.ص22).

ومن هذا المنطلق فالرّوائي لا يعالج مصائرا فرديّة، بقدر ما يناقش قضايا شاملة لها شروطها التّاريخيّة والنّفسيّة.

فالبطل أمام قدر لا سبيل إلى ردّه، وبما أنّ المأساة تتغلغل في حياته اليوميَّة فكأنّه يُدين القدر، إنّه صراع مع الحياة الّتي تُوازيها متاهة الصّحراء والأفق المعنون بالمجهول، حيث يُظهر وأبناء مدينته الرّفض والثّورة على الواقع السّياسي والاجتماعي، بما يحمله من فساد إداري وتهميش الكفاءات وأصحاب الحقوق في منطقة الجنوب وما إلى ذلك؛ فكان الرّفض على السّياسة الفاشلة والسّياسيين الّذين أخذوا حقوقهم من خلال الاستغلال السّيء لتنزروفت، حيث أصبح المكان يشكّل أزمة للبطل وأبناء مدينته.

يُشكّل المكان أزمة إذا حدث تفاعل شديد بين الإنسان والمكان، هذا الأخير له قدرة على التّأثير في الشّخصيّة، حيث تعتبر "تنزروفت" ذلك الحيّز الّذي يتضمّن تلك العلاقة الجدليّة بين ما كان وما هو كائن، وهو ما يدفع البطل لمحاولة الهروب من الواقع الّذي يستنكره ولو من خلال الحلم والوهم.

وهنا يظهر التّفاعل الشّديد بين البطل والمكان؛ من خلال قدرة المكان على التّأثير فيه وملامسة ذاته في عمقها النّفسي وفي بنيتها الذّهنيّة على اعتبار التّأثيرات الّتي تُحدِثُها تضاريس المكان.

وتظهر أيضا قدرة المكان على التّأثير في شخوص الرّواية وطبعها بشكل عميق، بل إنّ المكان يأخذ شكل قوّة ميتافيزيقيّة ويصبح بمثابة القدر الّذي يتحكّم في الشّخوص، إذ المكان هو الّذي يشكّل الشّخصيات ويضبط مصيرها ويحدّد البنية النّفسيّة والذّهنيّة، ومن ثمّة يحرّكها ويصنع تفاعلها مع كلّ ما يحيط بها.

يبدو البطل غير راض عن تمدّن مدينته الّتي تحوّلت إلى علب إسمنتيّة أخذت منه طعم رائحة الرّمل ورائحة الشّيح والعرعار المنبعثة من براري جبال القصور المحيطة بالمدينة، وتحوّلت الأسقف الّتي كان يكسوها الجريد العتيق إلى أسقف إسمنتيّة يكسوها الحديد الفولاذي الصّدئ.

وهنا نقف على مكان يُعاني الاختناق رغم انفتاحه جرّاء ما يفعله السّاسة وجياع السّلطة، حيث ينشد "**بوتخيل**" الماضي مُستغلا الصّورة القديمة للمكان بينما تُسرع هي نحو المستقبل، فأصبحت حكاية مكان فقد معالمه الإنسانيّة، فخسر البطل وأبناء مدينته بنية زمنهم وغرقوا في البحث عن أشكال أخرى تُمكّنهم من العيش بكرامة.

ويتحدّث في مقابل ذلك عن الفراغ الموحش في "تنزروفت" حيث يؤمن أنّ الطّبيعة لا تقبل الفراغ ولا الحلول الوسطى، تائه لا أرض له غيرها حيث يجالس مجانين المدينة وهو يتذكّر سؤاله الّذي طرحه على "**النوار**" قبل رحيله خارج الحدود عن مرارة الغربة: (أنظر أترى هؤلاء. – الزنوج القادمين من بلاد سوادين – إنهم يحلمون بعبور البحر، ليعيشوا حياة أخرى بعيدا عن الموت لأنهم أدركوا سرّ الأضداد في بلادهم، وهاهم يطلبون سرّ الحياة. هنا لا طعم ولا مذاق للحياة حتى وإن ملكت كل هذه الصحاري ببعيرها ونفطها) (الرّوَايَة.ص232).

حيث أصبح المكان تدميرا للذات والوجدان والتّاريخ الّذي زيّفه أصحاب السّلطة، وبما أنّه ينتمي لهذه المدينة ويعيش التّهميش والحرمان فذلك زاد من مأساته ومرارة الألم الّتي جعلت منه وأبناء مدينته ضحيّة لها، حيث لا يملكون سوى إعادة ترتيب المكان

بالطّريقة الّتي يرونها والّتي تنبع من وجهة نظر ما، أو محاولة إيجاد حلول تُخلّصهم من الضّياع.

يتساءل "**بوتخيل**": (ترى هل حقا نحن بحاجة إلى انقلاب أكبر أم إلى ثورة كبرى كي نزيح من ذاكرتنا وجه الأحدب وحاشيته ونَشّطِبَ سيرتهم من صفحات هذا التاريخ الذي لازال يجلدنا ببطولات الزيف) (الرّوَايَة.ص81)، حيث لم يكن للبطل وأمّه وبؤساء مدينته حظّ؛ فزمنهم عقيم لا يُخصب ثورة وقودها اليأس، فالسّياسة والحب كلاهما وجهان لعملة واحدة تستعبد الإنسان، وهو ما حصل مع "**بوتخيل**".

لذا تتشابه أيّام حياة البطل في بؤسها حيث ينعصر في دمه الحزن واليأس كلّما تطلّع لمصيره في هذه المدينة فيظلّ تائها لا يعرف هويّته ولا مساره.

يتذكّر "**بوتخيل**" قول أمّه: (رحل نصير البؤساء ورحل معه زمن المساكين، وبقي الوطن غنيمة حرب لأولئك الرجال الذين يسكنون أرشيف التاريخ.نسمع عن نهبهم كل يوم دون أن نراهم، مخفيين كما أولياء هذه الصحراء) (الرّوَايَة.ص141).

حيث تعود به الذّاكرة إلى ما عاشه في مقرّ عمله وما تعرّض له من مضايقات، واعتقاده أنّ شهادته الجامعيّة ستشفع له في أيّ مؤسّسة قصد الحصول على عمل، غير أنّه يكتشف أنّه مغفّل وبعيد عمّا يحدث في هذا البلد الّذي تغيّرت فيه موازين كلّ شيء، فلم يعد هذا الوطن يريد أبناء من دمّه ولا دما جديدا في عروقه.

وهذا ما دفع "**بوتخيل**" إلى تذكّر عديد الضّحايا الّذين لم تسمح لهم المدينة بالرّحيل ليموتوا غرباء بعدما سلبتهم أرواحهم وزرعت فيهم داء النّسيان.

هاهو يعيش إذن بين الذّاكرة والنِّسيان، ينسج خيوط أسراره وينثرها على مهل في الصّحراء الشّاسعة، مثقل بأوجاع الآخرين تائه وسط التّناقض الّذي بدا مستسلما أمامه، وهاهي "**آسيا**" تسكن ذاكرته فلا تتركه وشأنه، عاجزا عن تفسير التّحوّل الّذي طاله: (آآآآآه يا خويا نوار.أين أنت الآن؟. منذ الشقاوة الأولى وأنا أبصر فيك طفلًا بشجاعة

رجل، شاردا كما طائر الصرد. دائم الحلم بالهرب من هذا البلد. تشدني من ذراعي كي أنصت لحلمك الأبدي في القفز وراء البحر.. تحلم وتحلم وتفتح لي ذراعيك في صحراء الحلم، راسما دائرتك فتغريني بالانطلاق معك وبالتحرر والاستطالة وراء البحر....لكنني كنت جباناً وأنا أتعلق بقوارب امرأة حَسبتُ عشقها وطنا يعيد ما سلب مني. كنت تردد اسم كندا وأنت تملأ تلك الاستمارة بفرح وقلق مطاردا غواية حلمك الهارب من أزمنتنا المندحرة تحت سنابك التخلف وهذا الموت الذي مس جيلنا بكامله) (الرِّوَايَة.ص145).

يبدو شريط الذّكريات لا ينتهي مصمّما على زيارته في كلّ مرّة، غير أنّ هذه المرّة يستقرّ عند كلام أمّه الّتي حذّرته من الارتباط بآسيا وظلّت حاقدة على هذا العشق، محاولا التّوقّف عن عشقها بعد كلام أمّه عنها لكن دون جدوى متسائلا: (هل الإيمان بهذا الحب كافٍ وحده لصمود أمام كلام هؤلاء الذين لا يؤمنون سوى بالحب السري في الخفاء. وهل أستطع أن أواصل معك هذا العشق حتى نهايته يا آسيا؟. أم سيوقفني وجه أمي يوما وهي التي كانت تقف دائماً على ظهر ذاكرتي لتحرّضني للمضي في الدروب كلها إلا دربك؟.. لماذا تصبح الأنثى عدوة الأنثى الأولى دائما حينما يكون الحب لرجل واحد هو نقطة التقائهما؟. هل تغار أمي من حب لكِ) (الرِّوَايَة.ص148).

يُصوّر الرّوائي في صحراء "تنزروفت" تفاصيل مجتمع بائس؛ فهذا "**بوتخيل**" بطل الرّواية يُشبّه نفسه بطائر الصّرد هذا الطّائر الحر الّذي لم يكن يعرف التّردّد مثله في قراراته، غير أنّ تفاصيل حياته تقول عكس ذلك.

و"**جمال العنّابي**" والّذي ظلّ باحثا عن أبوّة مفقودة، و"**الحاجة مريم**" لم تكن والدته الحقيقيّة والأب الّذي طالما حدّثته عنه لم يكن سوى خيالا وكذبا تربّى عليه، فلم يتصوّر أنّه سيجد نفسه وحيدا ومنبوذا في هذا العالم الّذي جعل كلّ حياته كذبا في كذب (اسمه، أمّه، أباه).

وغيره من أبناء المدينة الّذين ليسوا وحدهم المعنيين بالجنون في خلاء "تنزروفت": (بحثا عن ظل تنزروفت المزيف الذي كان يتسلل خجلا كما المرأة الخائنة ليعبر جنبات ساحة الشهداء التي تحولت إلى صفيحة جحيم) (الرّوايَة.ص168).

وتأسيسا على ما سبق نلاحظ أنّ رغبة "**بوتخيل**" في الحياة بدأت تتراجع، في وطن فعل به ما لم يفعل العدوّ بعدوّه، فلم يمنحهم سوى البؤس والغربة وجراحات الجري بلا كرامة وراء لقمة حافية في "تنزروفت"، غير أنّ النّسيان دواء التّيه في هذه الصّحراء: (لم أعد مهتما بشيء!. أتعرفين! . لا شيء على الإطلاق. ولا حتى بأخبار الموت التي كنت تصدرينها عبر صندوقك العجيب الذي أفقدني التوازن في مدينة غاب أولياؤها إلى الأبد. كما غابت عنها عناية أولئك الذين ادعوا يوما تحرير هذا البلد.

قد تتراجع رغبتي بالحياة وقد يختل وعي كما اختل وعي جمال العنابي والعربي الذي غادرنا دون أن يقول شيء.

لم أعد أفهم ما أحتاجه وما يريده منا هذا البلد الذي أنهكته اختبارات الساسة.....) (الرّوايَة.ص162).

يرفض البطل وأبناء مدينته وبشدّة كل ما يفعله السّاسة وجيّاع السّلطة، حيث قاموا بطمس معالمها وتزييف تاريخها والدّوس على ذاكرتها، واغتيال أحلام أبنائها الأبرياء حتّى زرعوا البؤس في تفاصيل حياتهم: (كل المدن تعرف لما هي مدن إلا هذه المدينة التي طحنتها حلول جياع السلطة الهاربين من الموت بعدما حصدوا كل شيء في منعطفات عمر هذا الشعب وجاءوا يحرثون بطنك يا أدرار زارعين فينا البؤس لنحصد نحن الأبرياء الكوابيس في ذاكرتنا) (الرّوايَة.ص122).

أبناء "تنزروفت" نحو هاوية الجحيم حيث أصبحوا يعدّون كلّ يوم خسائر أحلامهم، في بلد دفعوا فيه ثمن الحلم وثمن الانتماء، ما جعلهم أحياء في أرضٍ ميّتة اسمها صحراء

"تنزروفت"، وحاملين شهادة وفاة غير معلنة حيث لا إنسانيّة ولا معنى في هذا البلد، فيكون بذلك الاحتضار لجيل كامل لم يكتمل نضجه بعد.

يقول: (تؤججنا أحلامنا الوردية لغد أندلسي فُقِدَ للأبد ونحن لا ندري.نبكيه كما النساء كي يعود لنا بغبطة الألدورادو لنُسْكِت وجع التاريخ في ديارنا.قد نحقق شيئا من الحلم في هذه المدينة التي تخفي وجه تنزروفت كما السرّ، وكما السراب لتنمو في دماغ كل غريب ألدورادو مستحيلة.لكن هواجسنا تأبى إلا أن تنتحر في كل يوم على كثيب العرق الصحراوي زارعة فينا ذاكرتها المشبعة بألم البعد وبحكايات أولئك الذين خطفتهم توات وصيرتهم رملا في عرقها للأبد) (الرّوَايَة.ص172).

يظلّ "**بوتخيل**" يتساءل: (هل كنت مراهقا حقا حينما أحببتك؟، وهل كان وطني مراهقا حينما حدثت له كل تلك الفجائع وهو يصدر تلك القرارات التي وأدت أحلامنا؟) (الرّوَايَة.ص173)، مسترجعا ذاكرة مليئة بالوجع والألم الّذي لا شفاء منه، معيدا ترتيب انكسارات ذاكرته، حيث يستفيق على واقع فقد فيه كل أمل في إصلاحه.

لذا تسلّل اليأس إلى قلبه وأثمر أوجاعا مزمنة، وبؤسا يسكن الصّحراء ويتغلغل في تقاسيم المكان، ويدفعهم لمحاولة الخلاص من يأس الرّمل ويأس الجغرافيا: (أتعرفين معنى ثورة اليأس التي لا محالة ستنفجر يوما من قلوبنا، لأننا محرومين من أبسط الأشياء حتى من الحب الذي حاولت أن أجده عبرك في هذه المدينة لتصبح قلوبنا متصحرة كأرض تنزروفت.فحولونا مرغمين إلى خونة حتى لا تولد من أرحام قهرنا أي ثورة لليأس، أتعرفين لماذا أنا حانق منك ومن هذا العالم؟) (الرّوَايَة.ص68).

غير أنّه يحاول جاهدا أن يتخطّى زيف القيم الّتي بناها المجتمع وآمن بها واعتنق تناقضاتها، ما جعله أمام أمرين فإمّا أنّه غريب عن البنية الاجتماعيّة أو أنّ البنية غريبة عنه.

جروح الذّاكرة الّتي بدت كشريط سينمائي أُعيد بثّه من نقطة البدء، ذاكرة تبحث عن حكمة النّسيان في خلاء "تنزروفت".

3. تداخل الذّاكرة/المكان/التّاريخ

يبدو عالم الصّحراء عالما زاخرا بالدّلالات والمعاني، الّتي تجعل القارئ يُبحر في أيّ تفصيل فيها، وما يُلفت انتباهنا أنّ المكان يتداخل مع التّاريخ بشكل واضح ليرسم صورة عن زيف المجتمع المسكوت عنه.

كما أورثت الصّحراء ساكنيها العلاقة المقدّسة مع الماضي، وَنَشَّطَت فيهم موهبة التّذكّر والحنين إليه والّذي يتولّد عبر رحلات التّذكّر، فليس سوى الذّاكرة لِتحفظ التّاريخ ذلك أنّ «العودة إلى الماضي والاغتراف من أحداثه لإعادة كتابتها [...] هي وعيٌ لهذا الماضي، ووعي الماضي هو المؤسِّس الرئيس للوجود التاريخي»[1].

وانطلاقا من هذه المقولة يربط الرّوائي بين الماضي والحاضر متناولا التّاريخ بطريقة تمتدّ بجذور المكان في نسغ الحياة، ورغم أنّه تعرّض لمظاهر الحياة في "تنزروفت" إلّا أنّه لم يُهمل البعد التّاريخي للمكان، في نقل ماضيه وحاضره كما تمثّله معالم المكان، باعتبار أنّ المكان هو الّذي يستدعي الذّاكرة والتّاريخ.

لذا تدخل الرّواية باب الإبداع السّردي بثقل ذاكرتها وثراء ما تحتويه (التّاريخ وأصالة الموروث)، حيث يبدو الرّوائي «مؤرِّخا [...] إلّا أنّه لا يكتب التاريخ بالمعنى المعروف للتاريخ.إنّه قارئ للماضي بوسيلته الأدبية التي تتيح له قدرا كبيرا من الحرية في تناوُل الماضي وتُمكّنُه من هوامش تأويلٍ لا تتوفَّر للمؤرِّخ الحدثي الوقائعي الذي يكون – بخلاف السارد غير المؤرِّخ – محكوما باستعادة الماضي بأحداثه الحقيقية الواقعية التي يمكن التأكُّد من حدوثها زمانا ومكانا وفاعلين»[2].

---

[1] إبراهيم صحراوي: سرديات مقالات نقدية ثقافية.الطبعة الأولى، دار التنوير، الجزائر، 2018، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص ص10/9.

فإضافة إلى «كتابته للتاريخ مُتسام عن هذا التاريخ إلى حدٍّ ما إذْ يغدو مُسائِلا له في الوقت نفسه ومُفكِّكا لجزئياته وحيثياته، مُعتنيا بما لا يُعيره التاريخ اهتماما من هذه الجزئيات والحيثيات»[1]، لذا فإنّ إعادة وقراءة وتفسير الماضي تُدلّل على أنّ التّاريخ هو ذلك الجزء من الماضي.

إذن يمكن القول أنّ «السردُ صنو التاريخ لاشتراكه معه في تفسير الماضي وقراءته وتأويله»[2]، وبناء على هذه المقولة نستحضر "**بول ريكور**" في كتابه: "**الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي**" الّذي تحدّث عن علاقة السّرد بالتّاريخ، فنجده كسر الحواجز بين مجالين كنّا ننظر لكلّ واحد منهما في إطار خاص به، فالسّرد هو ركيزة الإبداع والتّاريخ يسعى لتأريخ الأحداث والوقائع، وعليه يمكننا القول أنّ السّرد قادر على قول كلّ شيء حدث فهو يروي تاريخا.

إذن عالم الرّواية يستمدّ مصل وُجوده من التّاريخ نفسه، باعتبارها مُساءلة للتاريخ والواقع، يرى فيها "**بوتخيل**" نفسه مهملا مثل مدينته وبعيدا عن التّاريخ الأعمى الّذي لا يحكي سوى عن أولئك المنتصرين في الحرب على السّلطة، فحينما يرحل التّاريخ عن المدن الّتي هزمتها الجغرافيا يصبح الكلام دون جدوى: (في هذا الامتداد الجغرافي المسلوب من أصحاب البطون المتدلية في مدينتي التي رغم تاريخها المشرق إلا أنها فقدت عذرية التاريخ الحقيقي لتصبح كما المومس العمياء) (الرّوَايَة.ص24).

[1] المرجع السّابق، إبراهيم صحراوي: سرديات مقالات نقدية ثقافية، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص9.

4. انشطار الذّات في عالم "عبد القادر ضيف الله" الرّوائي

يشكّل التّحليل النّفسي جزءا لا يتجزّأ من الجهاز الإجرائي للمقاربة الموضوعاتيّة، ووسيلة منهجيّة للإمساك بجذور البنية الموضوعاتيّة للعمل الأدبي وتثبيتها في الجهاز النّفسي لصاحب العمل.

يُظهر التَّمزُّق النَّفسي الّذي يعيشه بطل الرّواية "**بوتخيل**" الهشاشة العاطفيّة والانكسارات المتوالية، والّتي أصبحت قدره المحتوم في الصّحراء، عن حجم الخيبة المتناثرة في جغرافيا المكان كتناثر حبّات الرّمل في صحراء "تنزروفت"، والّتي وأدت أحلامه وآماله وحوّلت حياته إلى عُقد من الأحلام يسعى إلى الإمساك بها بكثير من الشّغف وقليل من الرّهبة.

يقول: (لا شيء في هذا الامتداد الجغرافي الواسع الذي يسمى وطنا غير الضياع والتيه في خلاء الفقر مع قبائل الجن التي تقتات من عظام موتانا، والجوع القادم من صحراء مركزك الذي لا تعنيه أطرافه ولا تهمه الدماء التي يمتصها الدود الأزرق في أجسادنا التي بُتِرت أطرافها يوم ذَبحَ الابن أباه على مذبح السلطة، وتركت لكلاب الوقت القادم بلا إذن) (الرِّوَايَة.ص206).

فقد أسدل المكان على مستقبل البطل أستارا من التّشاءم جعلته إزاء مخاوف دائمة اتّجاه المجهول، جعلته في مواجهة الفساد الاجتماعي والقهر السّياسي وعبث لعبة القدر في صحراء "تنزروفت"، والّتي ينعتها بالجدباء اليابسة من السّعادة.

يقول: (أشعر بنفاذ صبري بين جدران هذه الصحراء الشاسعة في كل شيء إلا في منحنا الحياة ككل الذين ينامون وبجوارهم من يحبون.لم تسع المدينة غير أصحاب البطون واللحى الزرقاء، وموالي هنو الجدد الذين مضغوا الريع وهم ينزلون حفاة من جبال الزبربر، تاركين لنا الوجع المستمر نلوك أنويته في أرصفة الخلاء) (الرِّوَايَة.ص206).

تبدو هواجس الحزن تلامس وجدان البطل في وقت جعله يعيش زمن العقد والانهيارات النّفسيّة والخوف من المجهول في وطن قهرته الفوضى والموت، محدثة جروحا غائرة في داخله، وهنا يخلق المكان أزمة مع البطل: (إننا يا خويا العربي مبرمجين في قائمة الموت أو الجنون كلما فكرنا في الهروب من سجن هذه الصحراء التي صارت تفكك بالتقسيط ما بقي من إنسانيتنا مع الوقت في هذه المدينة. أنظر ! إلى رياح التحول التي تطل علينا كل يوم. ألا ترى أننا مُرغَمين على ارتشاف مرارتها ونحن تائهون بين مسقط الرأس ومسقط العيش الحافي في هذه الصحراء التي جمعتنا بأرذل الناس.؟) (الرّوايَة.ص152).

والتَّمزُّق النَّفسي الحاصل للبطل "**بوتخيل**" وأبناء مدينته هو نتيجة حلم الذّات بمكان تُحقّق فيه لقاء جديدا بالآمال والأحلام المغتصبة من قبل أيادي الخراب، الّتي أصبح لا معنى لحياتهم في صحاري الجحيم ولا وجود لإنسانيتهم على طول خارطة البلد، وهو نتيجة لتجربة تخييليّة يهزم فيها إحساسه بما آل إليه المكان ومؤشّر على الموت "**النوار**"، وقوّة الإنسان الطّامح إلى البناء وقوّة المكان الدّائبة في الهدم "**بوتخيل**" وأبناء مدينته، وهو بذلك يخلق رمزيّة بُكائيّة مشبعة بكلّ التّجلّيات النّفسيّة.

يقول: (ما دامت الغربة جحيم!. لماذا لا يفتحون لنا مخارج الحدود لنتخلص من هذا الغبن ؟. وإلا فليتركونا نحرق جميعنا على قوارب مطاطية لنعش حياتنا ولو لحظة واحدةٍ في عمرنا المستنزف يا خويا بوتخيل.أفضل من أن نموت قهرا ونحن نتوهم مستقبلا كما سراب الصحراء الضنكة. كل أبواب الأمل موصدة في وجوهنا) (الرّوايَة.ص45).

غير أنّ التّنصّل من فضاعة الموت في الشّمال من ذبح ومجازر رهيبة من قبل وحوش بشريّة خلّفت الكثير من الجثث الغارقة في دمائها، ولا من عطش وجحيم "تنزروفت" لا جدوى منه، فهم إذن بين فكّي الجحيم، وفي مقابل ذلك نلحظ بعض الأمل الّتي إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على مقاومة الموت والخراب الّذي حلّ بالعباد والبلاد.

يقول: (ما فعله الإرهاب الأعمى بنا ظنا منه أنه سيشتتنا ويزرع الرعب في قلوبنا لم ينجح، ولن ينجح يا خويا مشري. ها نحن نجتمع، وها أنت تصير أخي رغم وحدتنا إلا أننا سنقاوم. وهذه الدولة التي راهن الكثير على خرابها ستقوم من هذا الموت وستبدد هذا الإرهاب الأعمى. وسننتصر عليه في النهاية) (الرّوَايَة.ص49).

يتجلّى التَّمزُّق النَّفسي في النّص أيضا في مرارة الفقد ومشاهد حزن "**بوتخيل**" على فراق "**آسيا**" المرأة الّتي أحبّها وبقيت صورها تسكن ذاكرته أينما حلّ رغم اعتراض أمّه عنها، فرغم انفصالها عنه إلّا أنّها في كلّ مرّة تقابله تنثر جرعات العتاب واللوم وتذكّره بقول أمّه الّتي رفضت خطبتها لابنها بسبب شيوع علاقتها بالضّابط بحري لينتشر الخبر كالنّار في الهشيم في أرجاء المدينة.

تقول: (ولأنني عولتُ على فقدك بكل ما تعنيه كلمة الفَقْد المرّ. وشهوة الحزن التي تسيل كما الماء الدافق من فقارات هذه المدينة المثخنة بالكبت. ولأن لا أحد سواي كان سيتألم بعد رحيلي عنك، ولا أحد غيرك سيذكرني في هذه الصحراء اللعينة التي تتنكر لأنوثتها حيث تعمدت أن أسربَ لكَ إشاعة إصابتي بذاك الداء الخبيث الذي زرعته فيك بسرية المخابرات حتى تكف عن لعب دور العاشق المَمْحُون معي) (الرّوَايَة.ص50).

ليكون قدره في خلاء "تنزروفت" الحزن على فَقْد "**آسيا**"، الّتي كان يدفع لأجلها قوافلا من الصّبر وهو يسمع ما يقال عنها، متذكّرا صديقه "**النوار**" الّذي نصحه بالتّخلّص من بؤسه ونكران "**آسيا**" له الّذي صار يكبر يوما بعد يوم، ومتذكّرا قلب أمّ ترى ابنها معذّبا فيشعر بالخزي وبرغبة في تكفير كلّ الّذين أدانوها متحوّلا إلى رجل بلحية زرقاء لا يعرف إلّا التّكفير والتّرهيب والذّبح.

وبعد فشله وإخفاقه في الحب يكتشف "**بوتخيل**" تمثيل "**آسيا**" دور الضّحيّة الّتي غُدِرَ بها يوم خطبتها بعدم المجيء بعدما وعدها، والبراعة في إخفاء وجهها الحقيقي وهي تسخر منه ومن أحزانه عليها، ومحاولا تصديق حكاية مرضها حتّى لا تسأله عنها المدينة

ويختم بتمنّي: (وليت أمي أيضا غفرت خطيئة أنوثتك. وليت المدينة كلها رأت صورتها في مرآة الخيانة لتعرف أنك لست المرأة الوحيدة التي يجب أن تدان في هذه الصحراء !) (الرّوَايَة.ص56).

ثمّ نجده حتّى آخر فصول الرّواية يستمرّ في الدّوران والاجترار والتّآكل كمحرّك قديم، مردّدا على نفسه بكونه مقتنعا بها وبكلّ ما يفعله نحوها، حتّى وإن كانت كلّ المدينة ضدّ علاقته بآسيا وحتّى وإن كانت حكاية مرضها زيف، ممّا يكشف اضطراب شخصيّته وعدم الثّبات على قرار واحد في حياته.

يبدو أنّ "**آسيا**" مطبوعة في ذاكرته ويأبى نسيانها حيث يراها جزءه الضّائع يقول: (أنا أعرف أن كل الناس تقع في الحب، ولكن ما يحدث معي شيء غريب.أشعر أن هذه المرأة التي أعشقها مطبوعة في ذاكرتي.أو قل أنني أستعيدها كشيء كنت أملكه.أشعر أنها جزئي الذي ضاع مني وهاهو يعود إلى مكانه الأصلي.إحساس لا يوصف يا صديقي) (الرّوَايَة.ص107).

حيث يُعيد "**بوتخيل**" شريط ذكرياته حيث العودة إلى الماضي واسترجاع صداه (بقايا الذِّكريات)، وكيف عرّفه "**المسعودي**" ودبّر لقائه بآسيا لإجراء مقابلة إذاعيّة كونه شاعر، ومنذ ذلك اللقاء لم يتخيّل أنّه سيصبح مسكونا بمطاردة طيفها في أزقّة مخيّلته ويقول في سرّه: (قد تكون هذه المرأة يا خويا النوار قَدَري الذي كان لا بد أن يصيبني. ولو على يد المسعودي. وقد يكون هذا الغبن قدرنا في هذه الصحراء التي كانت يوما ملاذنا الأخير بعد أن خيبني الأحدب وهو يحرش عليَّ عساكره كي يزجوا بي في سجن بلديته بعد أن شتمت سلالته حينما سخر مني بنصيحته تلك التي لا أعرف كيف أوصلتني إلى هذه الصحراء) (الرّوَايَة.ص56).

يبدو أنّ البطل يعاني التّهميش حيث أصبحت فكرة غُبنه الأبدي تنخر تفكيره، أمّا البؤساء الّذين وجدوا أنفسهم يسكنون الصّحراء فهم يمارسون رغبتهم في الخلاص من يأس

الرّمل وجغرافيا المكان، فيكون النّسيان دواء التّيه والأوجاع الّتي أصبحت مزمنة يقول: (سقط جدار برلين على رؤوس الجنوب، وبؤسائه، ولم يسقط جدارك أنتِ وجدار ذاك المبنى اللعين الذي نصبَ ليّ فيه المسعودي منداف عشقك، لم يسقط حتى وأنت تغسلين يديك من علاقتنا) (الرّوَايَة.ص67).

ثمّ يظلّ متسائلا عن التّاريخ الّذي يدفع به نحوهم يقول: (كيف بقي هذا التاريخ يجرني نحوهم ونحوكِ يا آسيا؟.وكيف بقي حمدان بن الأحمر لاعق مؤخرات السلاطين راوياً وحيداً لتاريخ أمتنا رغم أن التاريخ يكتب حينما يموت الرواة.ويموت معهم أسيادهم الذين قتلونا ببطولاتهم الخارقة.وكيف بقي الأحدب حيا في هذا التاريخ؟) (الرّوَايَة.ص27)، فهو مسكون بعقدة التّاريخ والعشق والوراثة والنَّقص المزمن الّذي لازمه مع العمر.

تظهر في هذا المقطع سلطة المكان متداخلة مع ذات البطل، الّتي بدت ممزوجة بصوت الضّمير المسكون بصوت أمّه وصوت المدينة: (عليك أن تدفع ضريبة العبور كما دفع أهل الخفاء أرواحهم للخلاء.... فالعابرون مصيرهم الفقد) (الرّوَايَة.ص163).

حيث يبدو أنّ المكان يُشكّل أزمة حقيقيّة، فلا أمل في إصلاح المدينة وبيئتها من جيّاع السّلطة ورجال السّياسة، الّذين لم يؤجّلوا فرصة في طمسها والقضاء عليها وعلى أبنائها: (تنزروفت لا تنبت رملا ولا ينور في شعابها الملح) (الرّوَايَة.ص170).

إنّ الملاحظ على الرّواية استعمال عنصر المرأة بكثرة، ويخصّص جزءا شاسعا لها مفصّلا في مقاطع كثيرة دقائق العلاقة بآسيا ونتائجها على نفسيّته، والّتي عاد فيها في أغلب الأحيان محمّلا بحقائب الخيبة الموجعة الّتي قوّست ظهر مشاعره وشلّت رغبته في المدينة الّتي يسكنها، والممتدّة في كلّ شيء إلّا في السّعادة الّتي صارت ضربا من المستحيل في زمن موبوء بأخبار اليأس والموت المبرمج في الشّمال كما يحلو للروائي تسميته.

وبالتّالي فالعنوان "**تنزروفت بحثا عن الظل**" لغز يفكّ شفرته ظِلُّ "**آسيا**" الّذي ظَلَّ "**بوتخيل**" يُطاردها في واقعه ومخيّلته باحثا عن ظِلِّها في الحضور والغياب، إنّه البحث عن ظِلّ مفقود في صحراء "تنزروفت"، والّتي خصّص لها الجزء الأكبر في الحديث عنها وهو ما يسمّى بالدّوران السّردي: (وأنا أتلمس وجه طيفك الذي تمثل لي شعاعاً في قلب ظل) (الرّوَايَة.ص121).

لقد عاش البطل مفتقدا لكلّ شيء؛ لذلك يسعى لاستعادة كلّ شيء دفعة واحدة فنجده مشبعا بالبحث عن الضّائع بين البقايا تارة وبالانشغال عنه تارة أخرى.

غير أنّ "**بوتخيل**" مُقيّد ببداوته الّتي لن تغفر له الجري وراء امرأة مهما كانت: (لهذا أدرت وجهي عن جرحك ورحت تائها أعبر صحراء تنزروفت باحثا عن ظل غير الظل.وفي داخلي هذا الحب النازف كما الرعاف) (الرّوَايَة.ص209).

إنّ الرّفض النّفسي نابع من داخل البطل، حيث عبّر عنه من خلال بعض التّصرّفات والعبارات ليصبح هواجس نفسيّة ينقلها بطريقة المحكي النّفسي.

ويظهر ذلك عندما يريد "**بوتخيل**" خطبة "**آسيا**" ورفض والدته لها، ليدخل في دوّامة رفض نفسي يسيطر عليه إلى نهاية السّرد، حيث انهارت معنوياته وفَقَد كلّ أحلامه فلم يعد يرى ما يستحقّ العيش لأجله ما وَلَّد لديه غيظا وقهرا بلا حدود.

ثمّ إنّ حديث "**بوتخيل**" عن "**آسيا**" واستذكاره لذكرياته معها، هو حالة من حالات التّعبير عن الفقد لمعاني الحياة، والّذي تُرجم في شكل بحث مسعور عن الحب، والإنسان الباحث عن الحب إنّما يبحث عن نفسه المشتّتة.

وبرسمه صورة لنفسه ولعالمه النّفسي محاولة للانتصار على أحلامه الضّائعة الّتي وأدها جيّاع السّلطة، وتخليصٌ لها من رماد الحزن واليأس والألم والتّهميش: (باش ما نفوتكش بالحديث سيدتي) (الرّوَايَة.ص246)

كما أنّ الّذي خلّفته جغرافيا المكان من مرارة وقلق ومن كلّ ما يحيط بها من زيف وَلَّد لديه غربة مكانيّة وزمانيّة وكأنّه وُجد في مكان غير مكانه وزمان غير زمانه.

الفصل التطبيقي الثالث

الهوس بالصّحراء في رواية "تيميمون"

لـــ: "رشيد بوجدرة"

تحتفي رواية "**تيميمون**" * لـ: "**رشيد بوجدرة**" بالمكان وتجعله بطلا تدور حوله وعنه أحداث الرّواية، حيث عمل الرّوائي على توجيه القارئ نحو هذا المنحى من عنوان الرّواية "**تيميمون**".

ويبتغي هذا الفصل سبر أعماق الرّواية بُغْيَةَ التقاط الموضوع المهيمن على النَّصّ في التحامه بِالتَّركِيب اللُغَوِي الحَامِل له، تَسَاوُقاً مع ما أَقَرَّهُ "**جان روسي *Jean Rousset***" أَنَّ ما «تتلمسه "هوائيّات" القارئ فينا إنّما هو مقاصد الأثر وليس مقاصد الكاتب»[1]، حيث يدرك القارئ أنّ الأثر بحث في ذاكرة النّصوص وتجاوز لها، يستدعي متلقّي قادر على حلِّ شفرة النّص، في محاولة للوصول إلى تمثّل عميق لمقاصده، والوقوف عند تجلّيات المعاني العميقة داخل البُنى المختلفة المكوّنة للنص، بما يجعله جزءا من العمل الإبداعي وليس غريبا عنه ولا يمكن الاستغناء عنه في فهم النّصوص.

وعليه ارتأينا أَنْ نمفصل دراسة الـصّـحـراء في الرّواية إلى الموضوع والجذر؛ حيث يتمظهر الموضوع على السّطح المعجمي للنص، وهو يقتضي دراسة بنيويّة محايثة لا يتعدّى مجالها الحيوي ظاهر النّص، ممّا يجعل البنية الموضوعاتيّة بين مَدّ الموضوع وجَزْر البنية.

أمّا الجذر فهو رحم الموضوع ونواته السّيكولوجيّة الّتي يرتدّ إليها، ومن ثمّة دراسة النّص في ارتباطه بالجهاز النّفسي لصاحبه، ويقتضي دراسة سياقيّة وفقا لأبجديّات التّحليل النّفسي.

لِذَلِكَ نَسْعَى أَنْ نُحَلِّلَ هذه الظّاهرة الّتي يمكن الإحاطة ببنيتها الموضوعاتيّة، وِفقاً لآليّات النّقد الموضوعاتي.

---

* صادرة سنة 1994 مكتوبة باللغة الفرنسيّة أصلا (النّص الفرنسي 126 صفحة مِنَ القطع الصّغير) والمترجمة إلى اللغة العربيّة ويرجّح أنّ التّرجمة للمؤلّف نفسه، وهي في نسختها الفرنسيّة أجمل لغة وأسلوبا منها في نصّها العربي.

[1] فابريس تومريل: النقد الأدبي.تعريب: الهادي الجطلاوي.الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس/بيروت – لبنان/القاهرة – مصر، 2017، ص280.

1. بين سياق الماضي وانعكاسات الحاضر

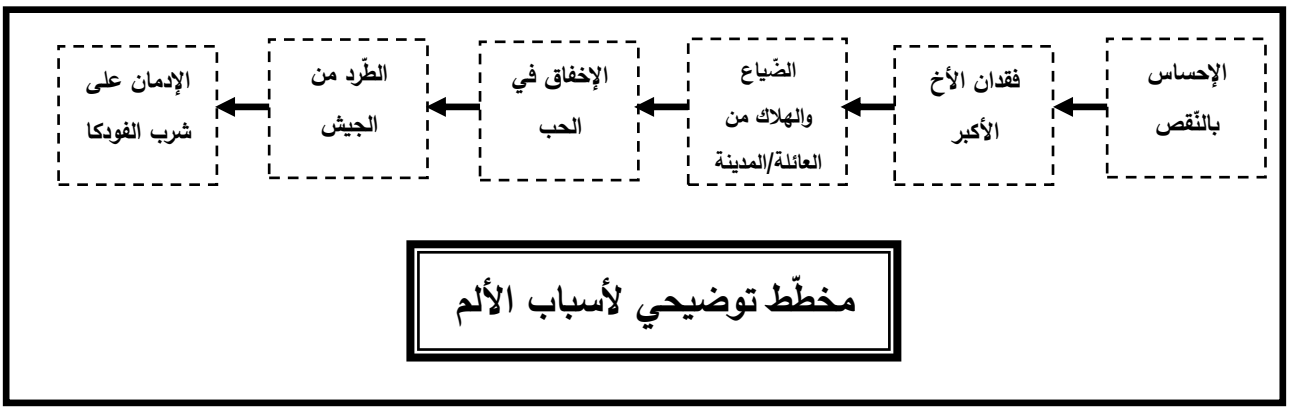
يشكّل العنوان منارة النّص الّتي تحدّده وتدلّ عليه وبالتّالي يمثّل البؤرة النّصّية الّتي تحيط به، حيث يتيح الولوج إلى عالم النّص لاستكناه أسرار العمليّة الإبداعيّة وألغازها، ويسعى إلى اختزال النّصوص في أدلّة مكثّفة جدا كما هو الحال عند "**رشيد بوجدرة**"، حيث يبدو عنوان الرّواية مبنيا بشكل واع مفكّر فيه بدقّة متناهية عمل فيه على توجيه فعل القراءة نحو معنى معيّن من بين المعاني الممكنة للنص.

وتشير الرّواية كما يدلّ عنوانها إلى إطار مكاني **(تيميمون)** المدينة الصّحراويّة الجزائريّة والّتي تسمّى الواحة الحمراء، وتبرز دلالة المكان في التّوجّه إلى عمق الجنوب وأقاصيه شرقا وبالضّبط إلى منطقة الأهقار وجبالها القريبة من مدينة تمنراست غير البعيدة عن الحدود الشّرقيّة للجزائر والعودة إليها ومنها إلى الشّمال إلى العاصمة.

وانطلاقا من عنوان الرّواية يعيش المتلقّي حكاية فضاء آسر؛ حيث تسلّط الصّحراء – تختصر المدينة هنا الصّحراء من باب الإشارة إلى الكلّ بالجزء – ألوانها، رمالها، كثبانها، سلسلة جبالها، واحاتها، بحيراتها الضّيّقة المنحصرة بين الصّخور، ... على البطل الّذي يعشق الرّتابة والصّمت والوحدة والعزلة المعتادة وتوالي الأيّام بلون لا يتغيّر نتيجة تعرّضه لمحن وأحداث فجائعيّة (الإخفاق في الحب، الإدمان على شرب الفودكا، الطّرد من الجيش، الإحساس بالنّقص، الضّياع والهلاك من العائلة/المدينة، فقدان الأخ الأكبر) جعلته محبطا بالضّغوطات النّفسيّة ومليئا بالتّناقضات والّتي كشفت عن ذاكرة معبّأة بالخيبات المتراكمة.

تتدفّق بداية النّص على لسان الرّاوي "**رشيد بوجدرة**" كاتب النّص ليعود بنا إلى الذّاكرة بكلّ ما فيها من أحداث يبدو فيها في علاقة مرضيّة بالماضي فهو مسكون به ولا سبيل للعلاج منه، فهو يعيش على إيقاع انتكاساته المتتالية لأسباب ذاتيّة مرتبطة بصميم البنيات النّفسيّة والاجتماعيّة المعقّدة.

وفيما يلي تمثيل هذه الفكرة:



مخطّط توضيحي لأسباب الألم

ويمكن شرح المخطّط كما يلي:

1.1 الإحساس بالنّقص:*

يبدو البطل مريضا؛ فنجده يعترف بمرضيته ويُسقط مأساته على الصّحراء بما يسمح تشريح جهازه النّفسي للكشف عن جوهر ذاته.

إنّ الشّخصيّة الفيزيولوجيّة للبطل من شأنها أَنْ تزرع في نفسيته بذور الشّعور بالدّونيّة، فهو شخصيّة معقّدة يرفض النّظر إلى وجهه في المرآة كونه دميم الخلقة لا وسامة ولا انسجام بين أجزاء بدنه، غير أنّه مضطر إلى ذلك طوال وجوده خلف عجلة القيادة لكثرة المرايا العاكسة مقابله وعلى جانبي الحافلة يقول: (لا أنظر إلى وجهي إلا من خلال المرآة الارتدادية الداخلية، فأرى، أو بالأحرى، أكتشف كل مرة نفس الرأس الصغير ونفس الوجه المجعد، نفس الجسم الهزيل ونفس القامة المبالغ طولها.دائماً نفس هذا المظهر المخزي والمخيف.وكأنني عبارة عن بهلوان بدون عظام قد أحرقت أشفاره في يوم من الأيام وهو لا زال رضيعاً.

* عُقْدَةُ الدُّونِيَّة (*Compléxe d'infériorité*). ينظر:
Sillamy Norbert: Dictionnaire de la psychologie, larousse.

أنظر إلى نفسي فأصادف وجهي المشروم والمثلوم والمبعج فلا أطيق نفسي وأتقزز من روحي).[1]

والرّحلة إلى الصّحراء هي أحد مراحل اللجوء/الهروب من العلاقات المتوتّرة مع العالم ممّا أفقده القدرة على العيش، هروب يجد فيه متعة وانتشاء، حيث تجسّد الرّواية على الصّعيد الدّاخلي حالات اليأس والخوف والإحباط الّتي يعيشها البطل ما دفعه لخوض تجربة الموت من خلال السّفر عبر الصّحراء، حيث قرّر أَنْ تكون الصّحراء طريقه نحو الموت والانتحار.

وانطلاقا من تداعي الذّكريات والعودة المتكرّرة إلى الماضي يتبيّن أنّ البطل يقع فيما بين العالم الدّاخلي والخارجي والصّراع مع الماضي والانتقال إلى الحاضر: (أتصارع مع الماضي حيث طفولتي تهشمت وتضررت، فتنز يدايا عرقاً دبقاً وأتيه في هواجسي وإحساسي ووسواسي) (الرّوَايَة.ص89).

وتبدو شخصيّة البطل هادئة واثقة غير مضطربة في مواجهة الموت الّذي ينتظرها، فكأنّه يرغب في الانتحار خوفا من الحياة مثل شقيقه البكر المتوفّى الّذي أورثه فكرة الخوف، وهنا يصبح الموت تجربة عاديّة أو بمعنى آخر التّخفيف من مأساويّة الموت والتّقليل من آثار القلق النّاتج عنه والمصاحب له: (منذ الأبد وأنا أعاني من عقدة الانتحار، فأحمل دائماً معي خمس برشمات من السيانور لهذا الغرض وأنا على استعداد كامل للتخلص من هذه الحياة البشعة) (الرّوَايَة.ص32).

[1] رشيد بوجدرة: تيميمون (رواية).الطبعة الأولى، الطبعة الثانية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار (*ANEP*)، الجزائر، 2002/1994، ص52.

2.1 فقدان الأخ الأكبر:

يرسم الرّاوي/البطل صورة للصحراء تمتزج بالقساوة والألم والوجع، حيث يبدو أنّ الموت التّراجيدي لشقيقه خلّف ندوبا عميقة في نفسيته، فقدان الأخ الأكبر الّذي أخفق في أحد تحدّياته المفضّلة ورهاناته مع رفاقه والمتمثّل في القفز إلى عربة التّراموای عند انطلاقه، إلى أَنْ خانه الحظّ في أحد الأيّام فمات موتا شنيعا بسبب المخاطر الّتي كان يتلاعب بها، فالشّيء المشترك بينهما هو الخوف من الحياة والبحث عن الموت على الرّغم من أنّه لا يعرف للموت معنى لأنّه لم يبلغ السّادسة عشرة من عمره آنذاك، لكن حدسه بفقدان الأخ الأكبر كان رهيبا.

حيث أبدع في المزج بين قساوة الصّحراء وألم الفقد يقول: (وهنا يأخذ موت أخي الأكبر أبعاده الرهيبة تزيد من حجمه جبال الهوقار الشامخة والمتكسرة والمتغيرة تغييراً دائماً، إلى حد الانفساخ فتغمرني نشوة قد تصل إلى ذروتها أحياناً.فأبذل كل جهدي لأشعر بقساوة الصحراء وألمها ووجعها، حتى الابتهال التصوفي والجذبة الطقوسية.فلا أني أذرع الفضاء كله وأصعد الجبال المتكلسة، مترقباً هناك طلوع الشمس وغروبها حتى أمحي كل هواجسي وشواذي وعاهاتي.فتنمحي الأشكال وتضمحل الأحجام وتنفلت الأوهام) (الرّوَايَة.ص96).

خلّف الموت التّراجيدي للإبن البكر حزن الأم وفجيعة مؤلمة تزيد قسوة الحياة وقتامتها، والّذي أبان عن كثافة دوال الحزن (الدّموع، الانكسار، الكآبة، الفقد، الألم)، حيث أعلنت الحداد على طريقتها الخاصّة وذلك بلفّ رأسها بخمار بربريّ وبقيت سنة كاملة دون أن تتحدّث عنه ولا عن ظروف وفاته حيث أغلقت على نفسها من فرط الصّدمة وانعزلت في غرفتها حيث تجلس إلى آلة الخياطة وتنهمك في عملها ليلا نهارا.

ما يعني أنّها اعتصمت بالصّبر والرّضا بالقضاء والقدر، ليتساوى فقد الإبن مع فقد معنى الحياة يقول: (دموع أمي التي بقيت في مقلتيها إلى الأبد، منذ وفاة ابنها البكر، فجاءت الدموع هذه وكأنها متحجرة ومتصلبة.

ومنذ ذلك اليوم المشهود ظلت نظرة أمي حزينة، كئيبة وفيها علة وكرب وسأم وبكاء صامت ورهيب) (الرّوَايَة.ص ص37/36).

أمّا الأب فقد رفض أنّ ابنه يحاول الانتحار في كلّ مناسبة ويستفزّ الموت كلّ يوم وبشتّى الوسائل شاما رائحته عن قرب، تحت ضغط السّلطات الدّينيّة الّتي رفضت فكرة الانتحار.

3.1 الضّياع والهلاك من العائلة/المدينة:

العودة إلى الماضي إلى الذّاكرة يزيح السّتار عن بعض التَّشَوُّهَات في نفسيّة البطل؛ تشوّهات خلّفتها العائلة.

(الأب) دائم الغياب لا ينقطع عن التّجوال واكتشاف العالم، صاحب مبادرات غريبة ومناورات كرهة، يقضي يومه في المغالاة والمزايدة والحركيّة الهستيريّة، غير مبال بالمسؤوليّة اتّجاه الزّوجة والأبناء غير قادر على الإدلاء بعواطفه أو على كتابة أيّ حرف لإعطائهم بعض التّفاصيل عن حنانه وحبّه، مريضا بالتّمظهر والتّغطرس فهو ذلك الرّجل الإقطاعي الكبير والثّريّ القدير والمنافق الرّهيب والّذي اشتهر بكثرة عشيقاته ومجونه: (أبي هذا كان ثرياً جداً ومسفاراً كبيراً وأنانياً رهيباً.وكأنه قد أصيب بمرض التنقل والترحال.فمن قارة إلى أخرى ومن امرأة إلى أخرى ومن صفقة تجارية إلى أخرى) (الرّوَايَة.ص18)

وعلى الرّغم من حبّه لأمّه إلّا أنّ حضورها في حياة البطل ضعيف فهي حاضرة/غائبة عن الوجود في تَفَاصِيل حياته، فهي طيّبة وساذجة دائمة الصّمت، لا يتعكّر مزاجها اللطيف والّذي يسوده الصّبر المفرط وبرودة الأعصاب، شخصيّة لا تتغيّر وإذا واجهت أمرا يستعصى على الحلّ ينتابها صداع مزمن نتيجة همومها النّفسيّة وحرمانها من زوجها وإهماله لها، تعالجه بشدّ رأسها بخمار بربري عتيق مرصّع بقطع ذهبيّة وفضّية ملوّن بألوان منها الأحمر والبنفسجي والأصفر ورثته عن أمّها.

يقول: (كانت أمي تملك مزاجاً وهمياً وخيالياً، لا علاقة له بالواقع الملموس.دائماً صامتة.دائماً ساهية.دائماً مزروعة في غربتها وغرابتها، فلا تبيّن شيئاً ولا يمكن قراءة أي شيء من خلال نظرتها الخالية من كل تعبير ومن كل عبرة.لكنها كانت تحمل على وجهها سمات المسالمة والمحايدة ونوعاً من الإحساس المشبّع بالعزلة والطهارة والوفاق والإنغلاق وكأن الزمن قد توقف نهائياً بالنسبة لها وذلك بقرار من زوجها المغياب) (الرّوَايَة.ص19).

في هذا المقطع يصف البطل أمّه حيث يلمس خيبة أملها في زوجها وفي الحياة في كثير من مواقفها، حيث يَبْدُو عليها الخوف والذّهول والأسى وتحمّل عبء الحياة وقهرها وضياع جدوى الاستمرار فيها.

أمّا خيبة أمل البطل فتمثّلت في إحساسه بالضَّيَاع والهَلَاك من العَائِلَة/المَدِينَة في مرحلة المراهقة والّتي بدورها خلقت شتاتا نفسيّا أردّته كئيبا: (منذ المراهقة الأولى، بالضياع والهلاك من خلال هذه العائلة وهذه المدينة بمتاهاتها ومنعرجاتها وأزقتها التي تتجلى لي من خلال نافذة غرفتي وقد كنت آنذاك تلميذاً بثانوية *Duverrier* بقسنطينة، وكان ذلك من خلال التوتة الضخمة والنهمة والغزيرة أغصانها) (الرّوَايَة.ص20).

4.1 الإخفاق في الحب:

يُشكّل إخفاق الرّاوي/البطل في الحب سببا من أسباب الشّعور بالنّقص، حيث تحفل مقاطع الرّواية بفتاة في العشرين من عمرها اسمها "صرّاء" وواحدة من المسافرين على مَتْنِ الحَافِلَة، أَحَبَّهَا وراح يصفها ما ظهر منها وما تخيّله؛ فهي أقرب إلى الفتى منها إلى الفتاة في ملامحها بتكوين جسمها وتسريحة شعرها القصير حيث يصفها قائلا: (الفتاة رائعة الجمال، بنفسجية العينين، طويلة القامة، رهيفة الهندام، مسطحة الصدر، قصيرة الشعر مما يجعل عيناها أكبر مما هي عليه، بطريقة عجيبة.فتظهر هكذا وكأنها صبي أو غلام أو فحل فحيل) (الرّوَايَة.ص12).

ولكنّها لم تبادله الشّعور نفسه مع إحساسها به، حدّثها عن نفسه وعن ماضيه غير أنّها كانت متعجرفة غير عابئة، فهي تستعمل الوقاحة كأسلوب عيش، وكثيرا ما يجعله هذا الحب ينسى بقيّة زبائنه أو ينسى نفسه ذاتها، حيث يتركهم ويأخذ "**صرّاء**" معه لزيارة سوق الجمال في "تيماسين" أو قرية "فاتيس" الغارقة في الرّمال النّازحة أو لزيارة أحد أصدقائه لتناول الغداء من خبز صحراوي مخبوز تحت الرّمل ولحم مشوي داخل أوراق التّين متبّل بمسحوق المشمش والثّوم، فقد أهمل النّاس والمهنة والحافلة "شطط" ولم يعد يفقه في الأمور شيئا وأصبح يقوم بعمله بطريقة روتينيّة وعاديّة، حيث غرق في صبابة رهيبة وأصبح تائها في فيافي العشق وطيّاته وتلافيفه، بعدما كان يسخر من الأمور الغراميّة والعشقيّة... .

يقول في ذلك: (سئمت من نفسي وقد سقطت في حب صرّاء وليس لي أي حظ في افتتانها والتحصيل عليها، وذلك بعد أن عشت بعيداً عن هذه المشاكل العاطفية والقلاقل الجنسية) (الرّوَايَة.ص87).

"**صرّاء**" إذن هي محرّك مشاعره وأحاسيسه وانجذابه إلى الجنس الآخر، فهو لم يشعر من قبل بهذا الحب الّذي تسلّل إلى أعماقه فجأة وخفية في الآن نفسه، هذا الشّعور الّذي داهمه وهو بريء منه منذ ولادته، حيث قرّر مكافحة هذا الشّعور وتوقيف هذا النّزيف العاطفي هذا الحب الّذي لا يملّ فيه ولا خير يُرتقب منه.

يقول: (منذ أن رأيت صرّاء لأول وهلة فهمت أنها هي المرأة الأولى التي روعتني إلى هذا الحد.لم أهتم قبلها بالنساء أبداً وعمري الآن يناهز الأربعين.كنت أتهرب منهن وأتفادى أية خلوة معهن.كنت مولعاً بالطائرات والرفاق والفودكا وكان هذا يكفيني ويملأ حياتي أكثر من اللازم.كنت كذلك، أهوى المطالعة وأقرأ بنهم الكثير من الكتب بأصنافها المختلفة، فيهزأ منّي أصدقائي.أما النساء فكنت أخاف منهن.أو بالأحرى، كنت أشعر نحوهن بإحساس غامض وهو مزيج من الخشية والتذنيب والإعاقة.كان صديقي كمال رايس على عكسي يحبهن كثيراً ويسخر مني قائلاً: «أنت معقد») (الرّوَايَة.ص23).

فـ "**صرّاء**" هي الوحيدة القادرة على إخراجه من عقده الكثيرة وأمراضه النّفسيّة العديدة وعاهاته الشّذوذيّة المختلفة على حدّ وصفه.

لكن تبدو "**صرّاء**" صاحبة أدوار حيث تبالغ في تلاعبها وتتفانى في متاهات الإغواء والإغراء والإضلال فهي لا تحمل أيّ شعور إزاء البطل الّذي تحاول اجتلاب نظره على سطح المرآة الإرتداديّة محاولة بذلك إهانته واحتقاره واضطهاده كذلك، ولا إزاء عشيقها الموسيقي الزّنجي الّذي تتصنّع الاستماع إلى تصريحاته دونما اكتراث ولا اهتمام حيث أنّها تجيد التّمويه والتّظاهر في كلّ شيء وفي أتفه الأمور.

استيقاظ الإحساس بالأنثى والرّغبة فيها هي بداية تدفّق مشاعره وأحاسيسه، بعد أَنْ كان يتفادى النّساء ويشعر بالخوف والخشية والتّذنيب والإعاقة نحوهنّ، فهو لا يختلف عن صديقيه "**كمال رايس**" و"**هنري كوهين**" إلّا في النّفور منهنّ ودمامة الخلقة.

فصديقه "**كمال رايس**" قليل الكلام رائع الجمال بعينيه البنفسجيّة اللون طويل القامة أنيق الهندام فحلا عبقريا في حلّ المعادلات من الصّنف الثّالث ويحفظ رباعيّات عمر الخيام.

أمّا "**هنري كوهين**" فهو من عائلة يهوديّة فقيرة وأبوه عامل بسيط في نادي الطّيران.

صديقا الرّاوي/البطل (**"كمال رايس**" و"**هنري كوهين**") كان لهما دور في توجيه حياته والتّأثير فيها حيث كان يقضي معهما أيّام الطُّفُولَة والمرَاهَقَة في قسنطينة واحتفظ بهذه الصّداقة ولم يقطع الاتّصال بهما.

حيث أراد التّحدّث معهما في الهاتف عن عشقه لفتاة في العشرين من عمرها وهو الّذي يناهز عمره الأربعين، لكنّه لم يجرؤ على القيام بذلك لأنّهما يعلمان كرهه للنساء حيث سيسخران منه وتأخذهما نوبة من الضّحك ويعلّقان في الموضوع مطوّلا، كذلك "**صرّاء**" ستضحك وتغوص في صمتها وكبريائها، وتتفنّن في أنانيتها ولا تبالي حتّى بوجوده.

كما نجد البطل حريصا على سلوكاته طمعا في إرضاء "**صرّاء**" حتّى لا تعتقد أنّه جبان لا يستطيع المواجهة، فهو يبذل كلّ جهد حتّى ينال رضاها وإعجابها: (لكن لا أريد أن تفكر صرّاء ولو برهة من الزمن أني أهرب هكذا من الإرهابيين الذين اتخذوا من المدن الكبرى مأوى لهم.لا، أبداً! لعلها تظن أن شغلي هذا في ميدان السياحة هو طريقة مخفية للهروب إلى الأمام.أبداً! خاصة وأنني اشتريت هذه الحافلة العتيقة وبدأت أتسوح مع زبائني منذ فترة طويلة قبل أن تسقط بلادي في هلع الإرهاب الدموي) (الرِّوَايَة.ص32)، حيث أثّرت أخبار العنف المسلّح الّذي شهدته الجزائر على نفسيّة البطل و"**صرّاء**" وعلى مجريات الأحداث.

وبالتّالي تمثّل الصّحراء الملاذ والملجأ والمخبأ والمهرب من الحالة النّفسيّة ومن الوضع الأمني في الجزائر خلال التّسعينيات حيث كان البطل مهدّدا بالاغتيال من مجهولين، اغتيالات طالت مثقّفين وإطارات من اليساريين وحصدت أرواح مواطنين والّتي كان يتلقّاها عبر راديو الحافلة أو الجرائد الّتي يسلّمها له صاحب المنزل الّذي يقيم فيه عند مروره بتيميمون.

الصّحراء إذن دافع للهروب لها وسبب في وجود البطل فيها، وبالتّالي فهي اختيار وإجبار في الوقت نفسه، وتساوقا مع هذا الطّرح يقول "**حسن المودن**": «الصحراء فردوس مفقود، وواحة مفقودة، لا يعثر عليها إلا التائهون الذين فقدوا الأمل في النجاة»[1].

[1] أحمد رجب شلتوت: رواية صبري موسى «فساد الأمكنة» الصحراء ملاذًا.الجَسرة الثّقافيّة، ص ص63/62، على الرّابط: https://archive.alsharekh.org/Articles/250/21666/496424.

5.1 الطّرد من الجيش:

قبل أَنْ يكون البطل دليل سياحي – كما يتصوّر نفسه – كان طيّارا مقاتلا في سلاح الطّيران، حيث تعلّق بقيادة الطّائرات الصّغيرة في نادي الطّيران منذ السّادسة عشرة ثمّ قيادة الطّائرات الحربيّة في سنّ العشرين.

أصبح قائدا في الطّيران العسكري حتّى يستفزّ والده الّذي قرّر أَنْ يجعل منه مهندسا مختصّا في الصّناعات الغذائيّة لأنّه أنجز مصنعا لتجفيف الطّماطم عند بلوغه الثّامنة عشرة، ولينتقم من الأولاد والبنات الّذين يتمرّنون على الطّيران مستعملين طائرات صغيرة ملك لنادي الطّيران التّابع لمدينة قسنطينة.

وطُرِدَ من الجيش بسبب توجّهه إلى مدينة بروكسل على متن طائرة "ميغ 21" للّهو في أحد ملاهي المدينة، حيث تعوّد على مِثلِ هذه التّصرّفات وظلّ يعيد الكرّة وكلّما يزور مدينة إلّا ويشرب الفودكا في أكبر حاناتها حتّى نفذ صبر المسؤولين في الجيش.

6.1 الإدمان على شرب الفودكا:

شرب البطل أوّل كأس فودكا في حياته برفقة "**كمال رايس**" و"**هنري كوهين**" الّذي اختلس القنينة من أبيه، وذلك عندما رافق والده إلى المطار للسفر إلى مدينة برشلونة لقضاء بعض الأشغال التّجاريّة وهذا بعد يوم من دفن ابنه وبعد رجوعه شرب أوّل كأس فودكا، وأدمن الكحول ولم يتجاوز الخامسة عشرة والنّصف من عمره.

ثمّ نجده وهو في سنّ الكهولة يستفيق كلّ صباح وفي فمه مذاق الفودكا الكريه بمرارته وحموضته ولم يتخلّص بعد من رواسب السّكر ووجع الرّأس وثقل الأجفان، حيث خلّف الإدمان على شُرب الفودكا آثارا رهيبة على شكله: (فجاء عنقي هزيلًا كعنق الدجاجة المريش، وهو يسبح داخل ياقة قميصي، وجاءت عينايا مضببتا النظرة وجفنايا ثقيلان وسميكان ومرقطان وكأن أشفارهما قد احترقت في يوم من الأيام.كما ظهرت جوزة عنقي على منوال قفل من الورق المنشى، تدور على نفسها كلما نطقت بكلمة.فأشبه هكذا السلحفاة المسنة وقد نخل عنقها بنمش مصفر اللون.فجاء جسمي عبارة عن كومة لدنة

من الأشياء الرخوة والأشياء الجافة والعضلات المجلدة والممسوكة بمساسيك الغسيل حتى لا ينهار كياني كله، فجأة وبطريقة كارثية ومأساوية) (الرّوَايَة.ص ص74/73).

نجد مقاطع الرّواية تحفل بمقاطع تُظهِر إدمان البطل على شُرب الفودكا والأنس بمجالستها حيث يُظهر عدم صبره عليها والإصرار على شربها، بحثا عن الموت على الرّغم من أنه قد وصف نفسه بالجبان وإدمانه على شُرب الفودكا هو نوع من التّمثيل بالنّسبة لنفسه، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على التَّمزُّق النَّفسي الّذي يعيشه ولم يستطع التّخلّص منه حتّى بالسّفر إلى الصّحراء، والّتي يعتبرها أفضل مكان في العالم للأحاسيس السّلبيّة يقول: (منذ الأبد وأنا أعاني من عقدة الانتحار، فأحمل دائماً معي خمس برشمات من السيانور لهذا الغرض وأنا على استعداد كامل للتخلص من هذه الحياة البشعة) (الرّوَايَة.ص32).

إضافة إلى أنّه حاول من خلال المناورات البهلوانيّة الّتي كان يقوم بها على متن الميغ 21 أَنْ يُسقِط الطّائرة وينتحر ويتخلّص من حياته مقلّدا أخاه لكن لم يجرؤ على ذلك.

2. الهوس (Obsession)* المزيّف بالصّحراء

يبدو فضاء الصّحراء من خلال رواية "**تيميمون**" مختلفا عن فضاء الصّحراء في قصص "**حائط رحمونة**" و"**مَغارةُ الصَّابُوقْ**" ورواية "**تنزروفت بحثا عن الظل**"، حيث تبدو من الوهلة الأولى لقارئها خلوّها من الحمولة الأنثروبولوجيّة، ومن ثمّة افتقار الرّوَايَة إلى مخيال صحراوي كما هو الحال عند "**عبد الله كروم**" و"**عبد القادر ضيف الله**"، والّذي أبان عن الاختلاف في النّظرة إلى الفضاء نفسه والّتي تخلق معاني مختلفة (الغياب، العدم، الألم).

* الهَوَس انْشِغَالٌ فِكْرِي وَعَاطِفِي يَسْتَبِدُّ بِالشُّعُور.يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه. ينظر:
Norbert Sillamy: Dictionnaire de la Psychologie, Larousse.

يبرز المكوّن الثّقافي باستحياء في الرِّوَايَة حيث أشار الرّاوي/البطل إلى نظام الرّي في تيميمون وأدرار ونواحيهما، حيث يتمّ توزيع المياه بطريقة دقيقة رغم صعوبة التّقسيم وينظّم حسب معطيات معقّدة، ويتكوّن هذا النّظام من مجموعة من الأمشاط المبنيّة منذ قرون عديدة بالصّلصال والتّبن على الطّريقة التّقليديّة وهو ما يعرف في المنطقة بالفقارة، ويشرف عليها أمين الماء وهو (رجل عاقل وعلّامة كبير ينتخب من طرف السكان المزارعين كل ثلاث سنوات، فيحذق هذا الأمين في توزيع المياه ويستعمل في ذلك علومه الرياضية وعبقريته الفنية) (الرِّوَايَة.ص79)، وهو الجانب الثّقافي الوحيد للصحراء في الرِّوَايَة.

وباعتبار أنّ "الصّحراء" هي القِيمة الأساسيّة الّتي تُحرِّك فضاء الكتابة والّتي عبّر فيها الرّاوي عن رؤيته اللامتناهية للمكان، صحراء ينعدم فيها المكان؛ حيث تُصبغ وحشيّة الكون وقدرته المذهلة على البطل معاني الاحتقار، الموت، الجنون والقداسة أيضا، فضاء يجد فيه نفسه وحيدا حيث يمكنه أن يتعرّف على ذاته فما إن تغيب الصّحراء حتّى يعود للبطل ذلك الهَوَس المرضي ليسكنه من جديد فيدنو من العدم ويتيه المنطق.

ولَعَلَّ أَكْثَر مَا يَسْتَرْعِي الانْتِبَاه ارْتِبَاط الصّحراء ارْتِبَاطاً وَثِيقاً بِمَخَاضَاتِ التَّعْبِير؛ حَيْثُ يَقُومُ الرّوائي بِتَقَصِّي المَوجُودَات المَكَانِيَّة وَتَفَاصِيلَهَا لِيَتَأَتَّث المَكَان، فَلَهُ من المعرفة اللازمة والدّراية الممكنة في التقاط موضوعة الصّحراء بعدسة سائح وليس دليلا، فالدّليل لا بدّ أن يتوفّر على معرفة بِالمَكَان يصحبها مخيال صحراوي مفعم بحمولة أنثروبولوجيّة وسوسيو ثقافيّة يقول: (وكيف أصبحت أشتغل كدليل في الصحراء ولماذا أقود ما يقارب الخمسين سائحاً على متن شاحنتي الملقبة "شطط" عدة مرات في السنة لزيارة الصحراء، تلك الصحراء التي تبهرني وتخيفني في آن) (الرِّوَايَة.ص15).

فالبطل دليل سياحي كهل – كما يتصوّر نفسه – يرافق منذ سنوات على مَتْنِ الحَافِلَة الّتي لَقَّبَهَا بـ "الشطط" وكان ذلك في إحدى حانات الجزائر العاصمة والّتي اشتراها من جنيف سواحا إلى الجنوب ثلاث أو أربع مرّات في السّنة مع زبائنه الخمسين، وعلى الرّغم من أنّه محفوف بالمخاطر الكثيرة الّتي تكتنفه إلّا أنّه يمنح المتعة لزبائنه: (لقد لقبت

حافلتي هذه بلقب "الشطط" وكان ذلك أثناء سكرة أخرى في إحدى حانات الجزائر العاصمة) (الرّوَايَة.ص10).

حيث يتجلّى فضاء الحافلة بالتّدريج كلّما تقدّم السّرد ليصبح فضاء الحافلة معادلا لفضاء النّص، حيث تتماهى حركة السّرد مع حركة الحافلة وتصبح خطّية السّرد وتشعّبه مرتبطة بخطّ سير الحافلة في الرّحلة السّياحيّة الليليّة نحو مدينة تيميمون ومتقاطعة معه، بل موازية له ومتزامنة معه في استراتيجيّة لجعل فضاء الحافلة نصا موازيا لكلّية النّص الرّوائي تيميمون.

وبما أنّ فضاء الحافلة "شطط" فضاء مؤطّر للمحكي الرّوائي، باعتبار أنّه فضاء إطار لفضاءات أخرى (عالم الصّحراء، الذّكريات، العقد، الفضاءات المدينيّة المرتبطة بالتّداعيات الشّعوريّة لحركة الوعي الرّاوي، ...) لذلك يمكن عدّ فضاء الحافلة رحلة في المكان والزّمان؛ حيث رهبة الخواء الّذي يمتلئ بالصّمت والعدم، والارتحال والعودة للعلامة ذاتها نحو توقّف يتحطّم فيه الزّمن ويحلّ التّيه وتنمحي الآثار، رحلة حاول فيها البطل اكتشاف ذاته الضّائعة واستعادة الإحساس بالذّكورة المقموعة بسبب ما يجول في لا وعيه من عقد من خلال إقامة علاقة حب وتواصل مع "**صرّاء**" يتجاوز بها حالة الانفصال عن النّساء بسبب خوفه منهنّ، رحلة يتعانق فيها السّرد والليل؛ ذلك أنّ السّفر بالليل يشبه السّفر عبر أحلام اليقظة حيث يتوحّد فيه الإنسان مع ذاته في رغبة ورهبة.

غاب الرّاوي/البطل في الصّحراء وغابت فيه، فهو مشغولٌ بصحرائه كما هو مشغولٌ بذاته، على الرّغم من كثرة الأوصاف السّلبيّة الّتي وصفها بها، حيث يَعْتَبِرُهَا رُكحاً شاسِعاً يحتضن أحداثاً في مُساءلةٍ لِلذَات والتّاريخ والواقع؛ حيث عبّر عن تفاصيل ومعطيات تحكّمت في صيرورة حياته وفق نظرته الخاصّة، إنّها رحلة البطل الّتي تكشف عن سلوكياته ويومياته ورؤيته للحياة ورؤيته الحائرة للوجود، والإحساس العدمي باللاجدوى والّذي يدفع للموت يأسا من الحياة، والحزن الّذي يطبق على الذّات وينهك اقتدارها فتلجأ إلى فكرة الموت ملاذا.

شكّل المكان هاجسا حينما أبرز جماليته بدقّة وصفه، حيث تَظْهَرُ البَسَاطَة في اسْتِظْهَارِ الأَشْيَاء بِكَامِلِ قِيمَتِهَا وحُضُورِهَا يُرَافِقُهُ مَسْحٌ مَكَانِي دَقِيق لِمَوجُودَات الصّحراء، ويتخلّل الوصف كشفا للحالة النّفسيّة للبطل حيث نجد فضاء سيكولوجيا متخيّلا يتشكّل من محكي الرّاوي/البطل حول ذاته وحول وقع أحداث العالم الخارجي عليه والّتي تشكّل أزمة للذات، ويَبْدُو هوسه بِمَوضُوعِ الصّحراء في الرِّوَايَة وَاضِحاً؛ طاغياً عليها سطحاً وباطناً، طافياً على مساماتها المعجميّة ومساحاتها التّركيبيّة، إِذَنْ (الصّحراء) لها هيمنة موضوعاتيّة قصوى، بحكم الاشتقاق والتّرادف والقرابة الدّلاليّة والّذي يُتيحه مفهوم (العائلة اللغويَّة) الصّحراويّة: (الرمل، الرياح، الصمت الرهيب، الصقيع الصحراوي، قوافل الجمال، البحيرات، الكثبان، أشجار النخيل، ناقات، الواحات، نخلات، تراكمات حجرية، كثبان رملية، جبال، الشّمس، الفقارات، الصّخور، ... .).

يقول: (أما هوس الصحراء فقد ابتليت به منذ سنوات قليلة، فقط) (الرِّوَايَة.ص54)، يبدو هوس البطل بالصّحراء مزيّفا حيث تحوّلت إلى فراغ مملوء بالصّراع النّفسي؛ بداية بالخوف الّذي يداهمه وينقضّ عليه ويمزّق أحشاءه وينخرها ولا يتركه أبدا كما لا يتركه هذا الشّعور عندما يقود الحافلة عبر الفيافي الرّمليّة، ويحاول مقاومته بكؤوس الفودكا وجولاته عبر أكبر وأنأى صحراء في العالم.

ثمّ يتساءل: (منذ متى وأنا على هذه الحالة؟ منذ البداية ومنذ الأبد.هل يعود هذا إلى فترة الطفولة عندما كان أبي يضربني ضرباً مبرحاً؟ لعله كذلك...) (الرِّوَايَة.ص10)، ويعدّ الخوف سببا من أسباب تمزّق الذّات، حيث ظلّ مُسيطرا عليه منذ الطّفولة وترك أثرا في ذاكرته.

يقول: (الصحراء – ليلًا – عبارة عن تظليل رهيب.نوع من الحلم اليقظ.في الصحراء، يفقد الإنسان إحساسه بالواقع.في الصحراء كذلك، يرى الناس ناقات رائعات ذات اللون الرمادي المخضب بالوردي وهي تتبختر فوق الهضاب الرملية، ونخلات خضراء تنبثق هكذا من عدم، على الكثبان الشامخة والزعفرانية اللون.لكن كل هذه الروعة

خيالية.الصحراء شرسة. قاسية. صعبة المنال. فليس هناك إلا السواح الذين يعبرونها مر الكرام للظن – هيولياً – بأنها (الصحراء) خلابة ومذهلة.ذلك أنها، بالنسبة لي تمثل المكان المثالي للتلوع والشعور بالعذاب والمقت والتعاسة) (الرّوَايَة.ص33).

يشبّه البطل الصّحراء في هذا المقطع بأنّها خدعة وبهتان رهيب يفقد فيها الإنسان كلّ معاني الواقع، فهي شرسة قاسية صعبة المنال كما يصفها والمكان الأفضل للألم واللوعة والمعاناة، حيث يصبّ اليأس والخوف المتأصّل في أحشائه دائما ودوما والّذي يقلقه وينغّص عليه أيّامه والإحباط والنّكد المتراصّ في المعدة على عناصر الجمال في الـصّـحـراء متمنّيا لها القبح لتناسب لون الحياة الكئيب ومعنويّاته الهشّة.

وفي مقطع آخر يقول: (الصحراء المتكونة من تراكمات حجرية غريبة وكثبان رملية رهيبة وجبال نثة وهشة وأنقاض متراكمة ومتراكبة، تملأ الفضاء وتعمره إلى حد خلق نوع من الهيجان الجيولوجي فيحول الصحراء إلى شيء ملموس، خام وأساسي) (الرّوَايَة.ص12)، يصف البطل الصّحراء على امتداد صفحات الرّواية، وفي هذا المقطع تبدو الصّحراء انقلاب يمسّ جغرافيا المكان؛ الانقلاب الجغرافي والجيولوجي الّذي يخلّف فوضى، حيث قرّر دفن نفسه فيها وترقّب منيته كونها تبهره وترعبه في الآن نفسه، وعلى الرَّغْمِ من الأوصاف المخيفة للصحراء والأبعاد السّلبيّة القاسية الّتي عكستها الأوصاف، إلّا أنَّها تمنحه تطهيرا.

وفي مقطع آخر يقول: (السواح الذين كنت أقودهم في زيارة الصحراء، كان قد أصابهم مس من الهلع والدهشة والتخدر، أمام جمال الصحراء وروعتها) (الرّوَايَة.ص16)، حيث تندهش النّاس من روعة مناظرها ويراها السّائح خلّابة مذهلة، إلّا أنّها مكان تمحى فيه كلّ المعالم، حيث يلعب البطل دور الدّليل السّياحي الّذي يكتفي بقيادة السّواح طلبا للمتعة، فهو لا يعرف الـصّـحـراء إلّا سائحا حيث أغرت مخيّلته ومنحته فرصة لتفسير ما يحدث في المأساة الوطنيّة (الإرهاب)، وما تثيره من وشائج الذّكرى إلى مسقط الرّأس (قسنطينة) حيث يَسْتَنْطِقُ الماضي ويُعيد سرد الأحداث والوقائع عن مرحلة من مراحل

حياته (الطُّفُولَة، المرَاهَقَة) فهو مشغول بالتقاط التّفاصيل؛ معطيات/تفاصيل أثّثت عالمه الخاص من خلال العودة المتكرّرة إلى الوراء إلى الماضي إلى الذّاكرة في ما يشبه الاعتراف، إلّا أَنَّهُ يَكْشِفُ عن الفَجْوَة الّتي أظهرت عَجْزَهُ في استنطاق المكان الّذي يُصبغ عليه معاني الاحتقار، الموت، الجنون والقداسة أيضا.

الصّحراء المكان الّذي تتلاشى فيه الحدود والمعالم عندما يقوم الليل بإرخاء سدوله فتنمحي الرّؤى وتعجّ الرّؤوس بالعلامات، ذلك أنّ السَّفَر عبر الصّحراء ارتبط بأماكن يلفّها الظّلام أو موصولة بالليل بدءا بالمقطع الاستهلالي: (يتساقط الليل مهياراً.فجأة يتسرب إلى داخل الحافلة بطريقة خافتة رويداً رويداً، هكذا كاللص يتلصص.الساعة تشير إلى السادسة مساء. أصبح كل شيء أسود، الآن) (الرِّوَايَة.ص5)، حيث جمع الرّاوي بين فضاء الصّحراء والسّفر والليل بحثا عن الخفاء وحنينا إلى المجهول وهربا من الموت في الشّمال ورغبة في الانتحار، فتصبح الكلمات محض فراغ وتفقد الذّات تضاريسها.

يبدو البطل هشا يشعر بالإهمال والنّسيان الّذي أبان عن التَّمزُّق النَّفسي الّذي يعيشه، فإن تكلّم لا يتكلّم إلّا وجعا وإنْ صمت فالصّمت لغته وملاذه، فهو إنسان تخبّط في مشاكل الحياة ومآسيها فيخاف ويخجل ويرتبك لأدنى سبب، والسَّفَر عبر الصّحراء محاولة لاستعادة توازن نفسي مفقود في مرحلة من مراحل حياته الطُّفُولَة ثمّ المراهقة، وعلى رأي "**صلاح صالح**" أنّ المكان الصّحراوي نوع من «الضالة المنشودة»[1] يقول: (كنت أشعر أثناء هذه الرحلة الصحراوية بأنني متروك ومهمل ومنسي، في قعر روحي وفي قعر جسدي وفي قعر حافلتي) (الرِّوَايَة.ص77).

لذا لجأ إلى فكرة السَّفَر عبر الصّحراء لمقاومة أمواج الألم المتلاحقة ومحاولة الخروج من حالات اليأس والخوف والإحباط، حيث وصل إلى أوج المأساة وإلى قمّة الانحدار نحو التّهلكة، على الرّغم من أنّ الصّحراء تنخر جسمه وتجرح بشرته وتحرق

[1] المرجع السّابق، أحمد رجب شلتوت: رواية صبري موسى «فساد الأمكنة» الصحراء ملاذًا.الجَسرة الثّقافيّة، ص62.

جفونه وتلهب صدره من فرط جفاف الجوّ، وتعطي صبغة الشّيخوخة لكلّ من أقام فيها وعمّر، حيث يظهر بمظهر مدعوك مفروك بقامته الطّويلة ورأسه الصّغير ووجهه الشّاحب تحت تأثير الزّوابع الرّمليّة كما يصف نفسه.

فالصّحراء بفراغها تشكّل دافعا على النّسيان الّتي يفتقدها الرّاوي "**رشيد بوجدرة**"، حيث يرى فيها المكان المطلق الّذي يواجه فيها ذاته، فيعكس ما فيها من تناقض على الصّحراء بشساعتها وقساوة الطّبيعة فيها، وهو أحد أسباب رحلته إليها، حيث أثّث هذا الفضاء اللانهائي بصور استرجعها من شريط ذاكرته الّتي يأبى نسيان تفاصيلها، وهو ما خلق حالة من الصّراع الخفي بينه وبين ذاته.

وبما أنّ الموضوعاتيّة تبحث عن المعنى في كلّ الاتّجاهات، فإنّ نصّ "**تيميمون**" يستلزم التّفريع الموضوعاتي كخطوة إجرائيّة بمعنى دراسة الموضوعات الفرعيّة (Sous thémes) المنبثقة عن الموضوع الرّئيسي؛ إذن الصّحراء هي الموضوع الرّئيسي والسّفر هو الموضوع الفرعي؛ حيث تحفل مقاطع الرّواية بالسّفر على متن الحافلة الّتي لقّبها بـ "**الشطط**" حيث احتفل في حانة سويسريّة بشرائها مع البائع الّذي طلب إلغاء العقد وإعادة الحافلة إليه، ثمّ يقرّر البائع في النّهاية وبعد الأخذ والرّد حول شراء وبيع هذه الحافلة أَنْ يقدّمها إليه مجّانا ولكنّ البطل رفض أَنْ يعيد له ثمنها.

وفيما يلي إحصاء هذه المقاطع:

- (أي كل هذه الأمور والأشياء شبه المهملة والمتكونة، أساساً، من كل هذه الوقائع والأحداث التي تعاقبت أثناء هذا النهار المكرس للسفر عبر الصحراء) (الرِّوَايَة.ص6).

في هذا المقطع إشارة إلى المكان المغلق (الحافلة) الّذي يوفّر في جغرافيته الأمان لكنّه أمان تثقله المحدّدات وتحكمه سلطة الوصاد، حيث يفرض على البطل وضعا خارجيا هو الحجز ووضعا داخليا هو التّحلّل في الرّكود ليحاط بهلام الخوف على الرّغم من أنّه يتوهّم بوجود حماية داخل سور المغلق فلا ينجز لوجوده سوى استيهامات وتذكّرات، والّتي حوّلته إلى إنسان يكابد في عزلته موتا لتتوقّف عمليّة الامتداد في الزّمان

والمكان، ذلك أنّ الدّخول في مكان مغلق يُطبق على البطل أبوابه ليس هو الملاذ المنشود في النّهاية لأنّه يتجوّل في الصّحراء في مجاهل الظّلمات والعتمة بين آيات جمالها ومخاطرها المباغتة، فبقدر ما ينعشه امتداد الفراغ بقدر ما يضلّله العماء الكبير والتّشوّش المتحقّق من انعدام الحد والخط والفاصل حيث يتحطّم نظام النّهايات المحتومة وتنهزم الجغرافيّة أمام حدث جيولوجي، فيجد نفسه غريبا في ظلّ الانقلابات مدركا أنّ المتاهة ليست وسيلته إلى المجهول وأنّ كلماته لا تملك مفاتيحا لأسرار الكون، فيظلّ حبيس الماضي حيث يلغي الحاضر في غمامة التّخيّلات.

إنّ العلاقة بين الدّاخل والخارج تحكي قصّة الصّراع مع الزّمن عبر الماضي وآلام الحاضر ومخاوف المجهول، بل يزداد التحام الموقف بذلك المجهول الّذي قد يصبح أكثر غموضا وأشدّ قدرة على إثارة الفزع في نفس البطل وهو ما تعكسه قسمته الثّلاثيّة لأبعاد الزّمان وقد بدا إزاءها جميعا خائفا؛ فهو يعيش في زحام واقع كئيب لا يرضى عنه وعبر ماض ظلّ حبيس الذّكريات، ومن خلال مجهول ينتظره يظلّ غامضا مبهما لا يكاد يدرك شيئا وراءه.

– (الحافلة تشق طريقها الصحراوي هكذا وكأنها أصبحت عرضة للرياح المتعاكسة وهي – الرياح – عبارة عن عصافير ضخمة ونهمة تحلق مترنمة بطريقة بهلوانية، فتتبع من خلال الأجنة الصحراوية المشبّعة بروائح الفواكه الطازجة والمتساقطة تحت الأشجار، فتتعفن وتفوح في كل الأرجاء، داخل البساتين الصغيرة) (الرّوَايَة.ص ص7/6).

في الصّحراء يبدو البطل ضائعا في الفراغ المفتوح على اللانهائي المليء بالعلامات، حيث تخمد المخيّلة في الأماكن المفتوحة المباحة للنظر والمكشوفة لكلّ العيون؛ فنجده يعجز عن العثور على فكرة أو رمز أو صورة للأشياء المغيّبة والمجهولة وهو ما يُحدِث الالتباس والغموض وتدفعه لمصير لا متوقّع، سعيا منه لامتلاك زمان ومكان آخرين ومخيّلة جامحة في الفراغ المفتوح.

– (وأثناء السفر تتلطخ نوافذ العربة بمادة رملية تترك بصمات رهيبة على الزجاج، وسرعان ما تتحول إلى شبه أخاديد وحلية في شكل نصيلات حازة وملوثة بالرمال.وهي تتشابه مع شجات متعرجة، متلوية لكنها لطيفة في الأصل.فكانت كل هذه الرسومات المخططة تتراقص على سطح زجاج هذه الحافلة الهرمة التي اشتريتها منذ بضع سنوات في مدينة جنيف، بسعر رخيص إلى حد مذهل) (الرّوَايَة.ص7).

في هذا المقطع إشارة إلى العلاقة بين القبح والجمال ضمّت في أعطافها مجمل التّناقضات الأخرى؛ حيث يجمع السّارد في وصفه متناقضات يصعب الجمع بينها لتشكيل صورة كلّية تبدو متناسقة ومنسجمة.

إنّ الحيّز المكاني المقفل (الحافلة) مغلّف بممكنات الخارج والدّاخل معا، والّتي نجده من خلالها يسعى إلى فتح ثغرة حياة محتملة ومليئة بالأمل الّذي يلوّح في باطن الحلم، على الرّغم من يأسه وعدائيّة المكان الّذي لجأ إليه بعد طول معاناة وخسائر وفقدان.

– (الآن أعود بسرعة إلى السياقة وإلى هذا الطريق الصحراوي الضيق والوعر.أعود إلى المسافرين الذين أقودهم منذ بضعة أيام من أقصى الصحراء إلى أقصاها الآخر.لقد قضيت عدة أيام برفقتهم وكأنني أعرفهم كلهم.واحداً، واحداً.ليس فقط، أعرفهم بالتفصيل، بل أعرف مشاريعهم واستيهاماتهم وحياتهم كذلك.بالجملة والتفصيل) (الرّوَايَة.ص9).

إنّ السّفر عبر الصّحراء فسحة مكانيّة ينسى فيها البطل لا جدوى حياته الفارغة، فعلى الرّغم من أنّ المكان بكلّ ما ينطوي عليه من روحيّة إلّا أنّه يبقى محاصرا بانقضاء هذه الفسحة والعودة إلى حاضنة الحافلة.

يُصوّر الرّاوي/البطل الطّريق الصّحراوي ضيّقا ووعرا فمن أقصى الصّحراء إلى أقصاها الآخر وهي عبارات تُوحي بأنّ مجيئه إلى هذا المكان نابع من التّخلّص من ترسّبات صنعها الشّمال في ذاكرته ونفسيته، كما أنّه يبدو من خلال هذا المقطع قريبا من المسافرين من خلال بعض التّفاصيل الّتي كشفتها أحاديثهم من مشاريع واستيهامات

مُحاولا الاندماج في المجتمع، فمن خلال تتبّعنا لمسيرة البطل في الرّواية اتّضح لنا أنّه يتشكّل حسب قضايا المجتمع وحسب المتغيّرات الطّارئة عليه وهذا يؤكّد الرؤية الّتي تقول: إنّ «تغيّرات الرّواية الأدبيّة صدى للتغيّر الاجتماعي»[1]، فهناك صلة قويّة بين الفن والحياة الاجتماعيّة ما يعني أنّ الرّواية جزء فنّي من نسيج اجتماعي.

– (أقود الحافلة وفي فمي مذاق الرمل والعدم وانعدام المعنى والكوارث، عندما تقتحمني الغبطة وكأنها مصقولة، قاطعة وشفافة.ألاحظ بعض الآثار الرملية والمتخاثرة تتطاول على شكل دويرات رائعة، من أعلى إلى فوق على سطحية النوافذ، فتخلف انعكاسات الكثبان الرملية والزعفرانية اللون التي تنبثق من حين لآخر من العدم الليلي بفضل مصابيح الحافلة البيضائية الإشعاع) (الرّوَايَة.ص11).

تنبثق عن هذا المقطع فكرة "انعدام المعنى"؛ حيث يقترب معنى الحياة بشكل مثير من انعدام المعنى؛ نظرا للظروف النّفسيّة والاجتماعيّة الّتي مرّ بها البطل والأوضاع الّتي مرّت بها البلاد آنذاك، لتصبح حياته المتعثّرة حسب وصفه لا تطاق رافضا العنف المخيف والإرهاب المتوحّش ما جعله يعيش في حالة حذر وخوف واحتراس رهيبة، وهو ما يبرّر فكرة اللجوء/الهروب مِنَ الشّمال إلى الجنوب، وفي السّياق نفسه يطرح التّساؤل الآتي:

– لماذا يهرب البطل من الموت في الشّمال ويبحث عنه في الجنوب ؟

وفي هذا الصّدد يقول "***إبْكِتِيتُسْ Epictetus***": أنّ «أخلاقنا وسعادتنا إنّما تعتمد على قوّة المقاومة، وما نجد في هذه الحياة من آلام ليس إلّا تمرينا رياضيا نصل به إلى ضبط النّفس والإمساك بزمامها»[2]، فما يُرعب البطل ليس موضوع الألم بل انعدام المعنى.

---

[1] إبـــراهيم علـــي الـــدغيري: أثـــر المجتمـــع فـــي التشـــكيل الروائي.أبْعَـــاد، العـــدد الأوّل، دار أقـــلام للنشـــر والإعلام، المملكة العربيّة السّعوديّة، شوال 1428هـ – نوفمبر 2007م، ص19، على الرّابط:
. https://archive.alsharekh.org/Articles/237/18155/408692

[2] أحمد أمين وزكي نجيب محمود: قِصَّة الفَلسَفة اليُونَانِيّة.ط2، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1935، ص295.

والفكرة الثّانية "الأثر" و"الذّاكرة" وهذا يقتضي الانطلاقة في بحث داخل الذّات والماضي، ذلك أنّ العودة المتكرّرة إلى المَاضِي يمثّل جزءا من الحاضر والبيئة المحيطة به ليست ماضيا بل حاضرا في تجاربه وذهنه ومخيّلته، ليصبح الرّاوي/البطل وعلاقته بالمكان وما يتركه من أثر له وقعه في الكون مهما كان متناهيا في الصِّغر، في صورة تكوّن وجود المكان الّذي هو في رؤيته صورة مصغّرة من وجود العالم وكينونته، مولّدا رؤية دائريّة للزمن تتجدّد فيها الحياة.

كما أنّ كلّ حياة جزء من الأثر الأعمق في الكون، وللمكان حياة وتاريخ وذكرى كما الأشخاص وكلاهما أثر لا يزول، حيث نجد البطل يحاول خلق نظام من فوضى الأشكال في المكان حوله إلى استمراريّة وسط السّكون ما يعكس جزءا من عواطفه وحالته النّفسيّة.

وهذا يحيلنا إلى الحديث عن ظاهراتيّة "**إدموند هوسرل**" الّتي تُعلي من شأن الذّات من خلال إضفاء فعل القصد والوعي عليها على حساب المَوضُوع، حيث تصبح وسيطا تُفصح من خلاله الموجودات عن وجودها.

– (ثم سياقة الحافلات العابرة للصحراء منذ الثلاثين) (الرّوَايَة.ص11).

– (الصحراء تحوط بالحافلة من كل الجهات وكأنها عربسة لا يمكن وضعها داخل رموز رائعة وممضة في آن.ودائماً الصحراء المنتشرة حولنا ورغم الظلام الحالك، فهي مركز الشبق والدوار والحضر والكرب، وإذا جاء الليل يتلون الأفق بلون ما بين البرتقالي والأصفر.رغم جفاف الجو المرمل، أشعر أنني أحمل على متن الحافلة خليطاً من الأقدار الإنسانية تثير الشفقة في نفسي) (الرّوَايَة.ص11).

تحضر الصّحراء في هذا المقطع بنعوتها السّلبيّة أي باعتبارها مكانا تدور فيه أفكار مشتّتة، في مشهد تراجيدي يُثير شفقة البطل الّتي تُنمّي عاطفتي الشّفقة والخوف وتجعل البطل أكثر ضعفا، فالمأساة جعلته أكثر حزنا وخوفا الأمر الّذي يؤدّي إلى استسلامه للعواطف والانفعالات وبالتّالي تُبعده عن استخدام العقل وتجعله إنسانا ضعيفا.

– (تستأنف الحافلة إذن مسيرتها من خلال هذه الصحراء المتكونة من تراكمات حجرية غريبة وكثبان رملية رهيبة وجبال نثة وهشة وأنقاض متراكمة ومتراكبة، تملأ الفضاء وتعمره إلى حد خلق نوع من الهيجان الجيولوجي فيحول الصحراء إلى شيء ملموس، خام وأساسي) (الرّوَايَة.ص12).

يصف هذا المقطع الصّحراء وصفا يُوحي بوحشيّة المكان تُجسّده كلمات (غريبة، رهيبة، الهيجان)، حيث تتجلّى وحشيّة العالم وقدرته المدهشة على إغواء السّواح أو الباحثين عن الألواح الصّلصاليّة، ذلك أنّ الصّحراء صخب كوني للجغرافيا والجيولوجيا؛ تراكم وحمل زائد وتفكّك في الوقت ذاته، فقدت تجسّدها واستحالت صخبا كونيا لأنّها بفضائها اللامتناهي وبألقها الأصيل تقلّص الأشياء جميعها فتصبح مجرّد أشكال تقريبيّة، فلا مكان كالمتاهة تتشظّى فيه الأشكال والأحجام.

– (أما في الخارج فكانت الحافلة تتجاوز كل الأشياء الأخرى: قوافل الجمال وهي تسير ببطء؛ آلات التنقيب الضخمة وهي عائدة إلى قواعدها؛ مجرد أشباح بعض المشاة الصاعدين والمتسلقين بعض الكثبان لاختصار الطريق؛ أشجار النخيل المطلسة بانعكاسات ضوئية متتالية؛ آثار صلصلية على حافة الطريق وكأنها بصمات ضخمة، شخمة اللون، إلخ... وكانت كل هذه الأشياء وكل هؤلاء الأشخاص الذين يعترضون سبيل الحافلة "شطط"؛ يتضخمون تحت تأثير المصابيح الآلية التي تبعث ضوءاً أبيض ساطعاً) (الرّوَايَة.ص ص14/13).

يُصوّر الرّاوي في هذا المقطع المكان برؤية ضبابيّة تُنبئ بعدم وضوح الرّؤية حتّى في تفاصيل حياته وفي نظرته للمستقبل، تفاصيل بالغة الدّلالة لكن ما أسرع أن ينقلب كلّ ذلك رأسا على عقب فتصبح كلّ التّجسّدات والتّكثيفات والتّجمّعات بالغة الالتباس.

3. "تيميمون" صحراء الألم والموت

تبدو سمة الألم مكوّنا رئيسيا في الرّواية؛ حيث صوّر لنا الرّاوي/البطل تفاصيله الخفيّة وما يَتَلَبَّسُ به من عواطف جَرَّاءَ صراعه مع الجغرافيا والذّاكرة، لذا نجده يختار

الصّحراء لأنّها في نظره المكان الأفضل الّذي يمكن أن يموت فيه الإنسان بلا ندم، ومن ثمّة فهو بين استحالة تصويب الماضي والعجز عن عيش حاضر نتيجة غيّاب الرّغبة في معايشته، لذا لجأ إلى السّفر عبر الصّحراء تجاوزا لذلك الألم الّذي يُعاني فيه ضغوطا نفسيّة يصرّح بعجزه عن تحمّلها إلى غير نهاية، وهو ما نتج عنه الانطواء على الذّات، الوحدة، الانقطاع عمّا حوله واستمرار الحيرة الدّائبة إزاء التّشبّث بالوهم والإغراق في أحلام اليقظة أمام قسوة الزّمن وعنفه.

يقول: (وفي الصحراء تعلمت اللوعة والوجع.وفيها كدت أموت برداً وقساوة.لذا اخترت أن آتي إليها، أن أسوح الناس فيها وأن أتعلم معنى الألم والوجع.اخترت الصحراء فقط لأن أتألم فيها.لم أجد مكاناً أفضل في العالم كله لمثل هذه الأحاسيس السلبية، رغم أنني جلت العالم كله مستعملًا كل وسائل النقل، من طائرات نفاثة إلى حافلات مهترئة) (الرّوَايَة.ص33).

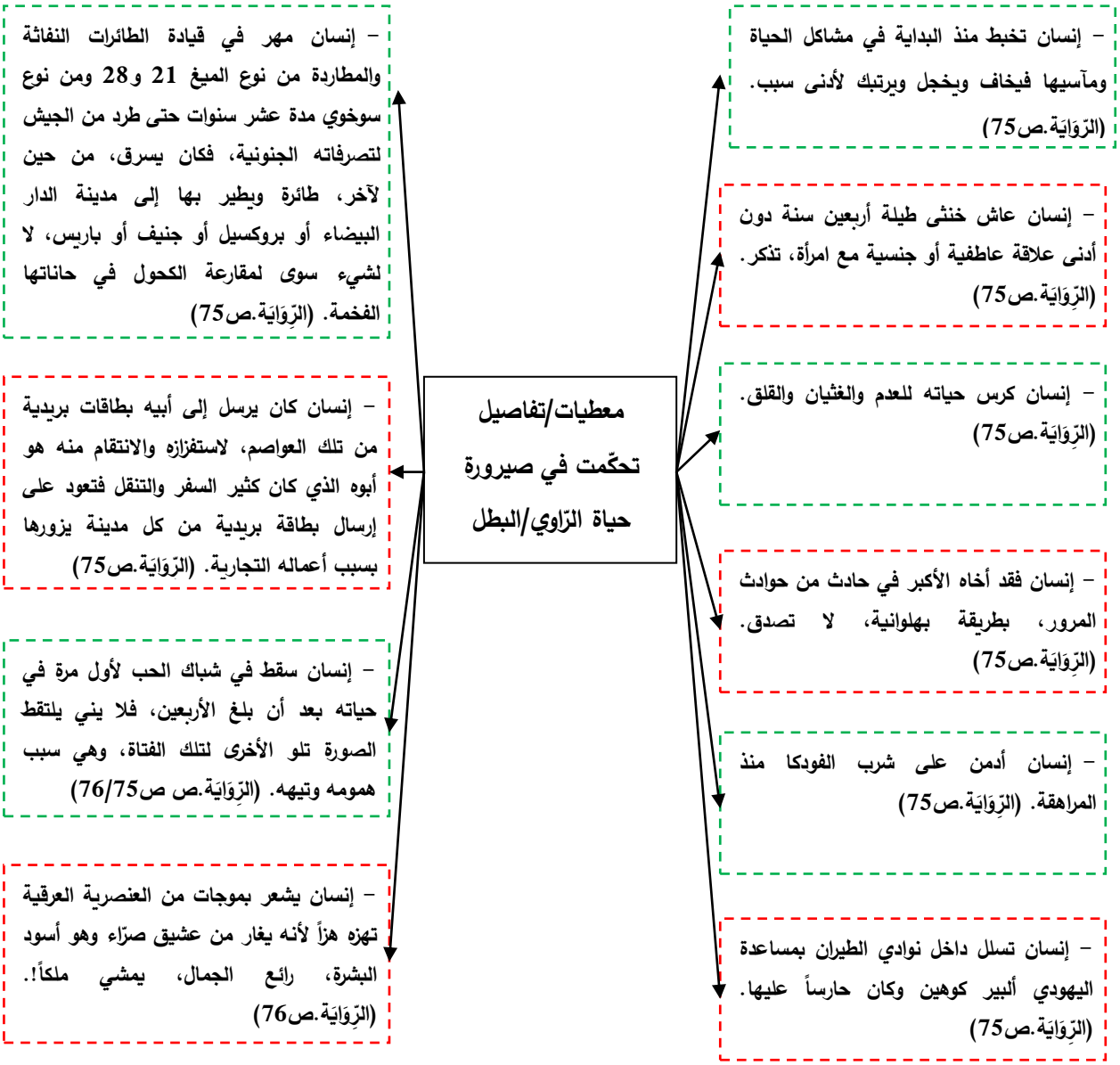
تحوّل الموت إلى قدر في حياة البطل وفي صحراء تيميمون، كما أنّ الإغراء بالانتحار يهيمن على سكّان مدينة قسنطينة؛ حيث عبّر عن رغبته في الموت في العديد من المقاطع ولتحقيق هذه الرّغبة أدمن شُرب الفودكا وسلك الدّروب الوعرة أملا في التّيه داخل الصّحراء واستعمل الطّائرات المطاردة كونه كان طيّارا مقاتلا في سلاح الطّيران، فهو مدمن على مخالفة الأوامر والقيام بحركات خطيرة كما لو كان يبحث عن خطأ يخلّصه من حياته مثل أخيه، وهو ما يساعده على التّنفيس وتفريغ نفسه من كلّ العقد والشّحنات السّلبيّة.

يقول: (فهكذا كنت أبحث عن كل الفرص حتى أهلك وأفنى.فاستعملت الطائرات المطاردة وقمت بقفزات بهلوانية على متنها، لعلني أسقط على الأرض وأتهشم إرباً إرباً.لكن دون جدوى! كما اخترت وجربت كل المغامرات الخطيرة وأنا أشتغل كدليل في الصحراء فسلكت الدروب الوعرة أملًا في التيه والتلاف والضياع في قعر الصحراء.ولم يسعفني الحظ في محاولتي هذه، كذلك!) (الرّوَايَة.ص ص95/94).

ولمتسائل أَنْ يقول:

– هل الصّحراء موضوع للألم في رواية **"تيميمون"** لـ: **"رشيد بوجدرة"؟**

يمكن اعتبار سمة الألم متجذّرة في نفسيّة الرّاوي/البطل، والصّحراء موضوع لتكثيف أجواء الألم حيث نشّطت لديه موهبة التّذكّر فتتداعى الذّكريات ويقع في أسر الذّاكرة؛ فيظلّ يوزّع ذكرياته المحمّلة بثقافة الغرب فيبدو دخيلا عن المكان (الصّحراء)، ثقافته المحمّلة بالمعاني والدّلالات كشفت عن بعض التّشوّهات في نفسيته، فظلّ يتصارع مع الماضي الّذي لم يحبّ بعض تفاصيله، فكان السّفر عبر الصّحراء شفاء نفسه.

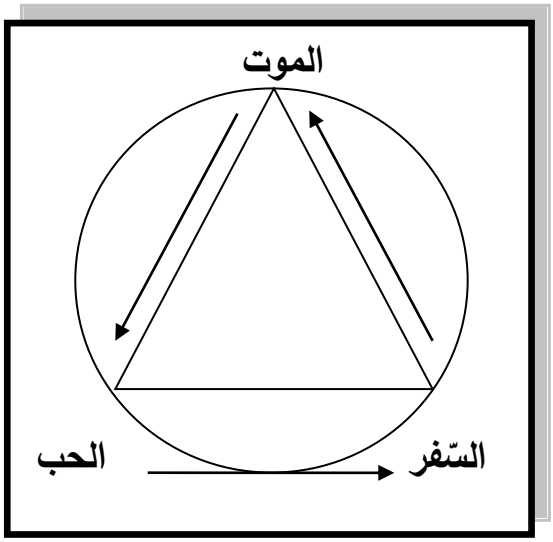


- هل ساعدت الصّحراء البطل من التّحرّر من سطوة الإحباطات والانكسارات؟

داخل الصّحراء تمثّل الموت القاسم المشترك بين (السّفر/الحب)؛ فالحب حذف من قاموسه مفردة رهاب النّساء لتصبح قبيحة في نظره وميّتة بالنّسبة إليه حيث شبّهها بصديقه "**كمال رايس**" وراح يتساءل بفزع عمّا إذا كانت الشّبيه الأنثوي لصديقه فلكليهما نفس الجسد الطّويل قامته ونفس الوجه الرّائع جماله ونفس الأعين شكلا ولونا ونفس الأشفار الطّويلة ونفس الهيئة الرّجوليّة ونفس المشية ثمّ يحتار لهذه الصّدفة، في حين يمثّل السّفر الانتقال من مكان إلى آخر باختراق ثنائيّة (الزّمان/المكان) بحثا في الصّحراء عن شفاء نفسه وهي المرحلة الأخيرة من مراحل اللجوء/الهروب الّتي مرّ بها، أمّا القاسم المشترك (الموت) فهو يعكس موقف البطل من الحياة بعد تعرّضه لخيبات وصدمات عديدة.

إذن تستحضر ذات الكاتب الفراغ، الصّمت، السّفر، الموت، والألم وكلّها تيمات ثانويّة وثيقة الصّلة بالمكان، فالفراغ الرّهيب يخلق العزلة والوحدة ويدعو إلى الصّمت وفي الآن نفسه يُحرّض الذّات على خوض حوار داخلي، أمّا السّفر في متاهات الصّحراء هو نوع من المجازفة حيث تُواجهه الموت في كلّ حين هربا من شعور الألم الّذي ظلّ يُلازمه، على الرّغم من أنّ البطل يتراجع عن الفكرة في كلّ مرة.

وفيما يلي تمثيل هذه الفكرة:



فالحب خلّف صدمة للبطل حين افتتنت "**صرّاء**" بشابّ أسمر من سنّها من العازفين في الجلسة من أهل البلد ووقعت في غرامه فكلّما تواجهه معضلة يغرق في شُرب الفودكا كعادته حتّى يفقد الوعي.

إنّ صحراء "تيميمون" فضاء مناسب لتجسيد حالة الفراغ والصّمت الّتي يعانيها البطل، وسيكون السّفر إلى الصّحراء وعبورها يغري بالبحث عن الخلاص من الألم لكن هذا السّفر مرادف للموت، إنّها مغامرة البطل داخل فضاء التّيه يقول: (أشعر أنني أحمل على متن الحافلة خليطاً من الأقدار الإنسانية تثير الشفقة في نفسي) (الرّوَايَة.ص11).

تجمع بين الموت، السّفر، الحب علاقة تلازميّة، حيث نلمس من خلال الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة ذلك القلق والموت الّذي يسكن النّص، فالموت نهاية تُشبه السّفر إلى غياهب الصّحراء في ذلك الامتداد اللانهائي إنّها الرّحلة نحو المجهول، لذا نجد أنّ البطل يعيش العدم، وما دام السّارد قد ربطه بتيمة الحب والسّفر فإنّه يمثّل ثلاثيّة المغامرة/العدم/الرّهبة، ومن هذا المنطلق لا نجد حلول منطقيّة تثبت فكرة الموت والإقبال عليه عمدا بقدر ما هو طلب للحياة في حلّة أخرى تختلف عن الحياة الّتي عاشها.

إنّ الاضطراب في شخصيّة البطل واضحة نتيجة الظّروف النّفسيّة والاجتماعيّة، لذا نجده في كلّ مرّة يُحاول وضع نهاية لحياته لأنّه لا يستطيع التّكيّف مع معطيات عاشها، على الرّغم من محاولة البحث عن مكان بديل (الصّحراء) للخلاص من ذلك الاضطراب والشّتات الّذي يعيشه.

ومن ناحية أخرى يعدّ السّفر والحب علامات يحظى بها كل فرد في الحياة، والموت كما هو متعارف عليه إيقاف لدورة الحياة، لذا وجّه السّارد بطله

نحو السّفر إلى الصّحراء والحب لإعادة ربطه بالحياة، وهنا تبرز في الرّواية ثنائيّة الموت والحياة.

الفصل التطبيقي الرابع

الذّات الرّوائيّة المصابة بإعياء الشّمال رواية "أعوذُ بالله" لـــ: "السعيد بوطاجين"

رواية "**أعوذُ بالله**" لـ: "**السعيد بوطاجين**" نصٌّ مكاني بامتياز، كتب فيه الكاتب/الرّاوي عبر خبرته عالم الصّحراء الشّاسع واللانهائي، حيث أجاد تأثيث المكان فكانت تجربته مع الصّحراء في الرّواية مشبعة بالتّكثّف الدّلالي والتّعمّق الفنّي، باعتبارها تجربة رائدة فنّيا.

ولنبدأ بالعنوان "**أعوذُ بالله**" نقطة التّماس الأولى، وذلك من خلال الرّبط بينه وبين سائر نسيج النّص بُغية التقاط "الموضوع المهيمن"، وعليه سينطلق هذا الفصل في مقاربته لظاهرة "الصّحراء" من المنهج الموضوعاتي.

1. الارتحال المكاني: دراسة في المضامين والدّلالات

أجاد الرّوائي "**السعيد بوطاجين**" تأثيث المكان؛ ويتوقّف نجاح التّأثيث المكاني على براعته في إكساء الأرضيّة المكانيّة الرّوائيّة بممكنات قادرة على الاحتواء، فنجده لا يفرّط بأيّ جزء من أجزائه أو حيّز من أحيازه أو زاوية من زواياه (المكان)، هذا الأخير الّذي «يحتاج إلى تركيز وصفيّ عالٍ يأتي على كلّ جزئياته ومكوناته وقضاياه وتشكيلاته»[1]، حتّى يبلغ مرحلة "النَّحْت السَّرْدِي".

فالصّحراء كبنية جغرافيّة لها قدرة على إثارة المخيّلة الفنّية وتحريض التّصوّرات عبر مساحاتها الهائلة وفراغها، حيث يكون العيش فيها من النّاحية الوجوديّة كالعيش في أسطورة من النّاحية التّخييليّة، حتّى تُمارس نوعا من التّضليل يُفقد الكاتب/الرّاوي الوعي فيعملون على رسم مشاهد فيها سرابيّة لا وجود لها في الواقع فتتحوّل من بعدها الجغرافي إلى طابعها الثّقافي.

ومصطلح "النَّحْت السَّرْدِي" يعني «القدرة على التفنّن الجماليّ والوعي الفكريّ والمعرفيّ في رصد تشكيلات المكان وتمظهراته الصورية، والتعامل معه صياغياً بطريقة بالغة الدقّة والفنّ والحيوية والإبهار والإدهاش، [...] ولعلّ هذه الدقّة من شأنها أن تساعد المكان

[1] المرجع السّابق، محمّد صابر عبيد: فلسفةُ السرد مقاربةٌ نقديةٌ في ديناميّات التعبير الروائيّ عند قاسم توفيق، ص69.

على أن يقوم بدوره الجوهريّ في رسم السياسة العامة للخطاب، ليقدّم في النهاية مكاناً منحوتاً بما يناسب جوهر العمل السرديّ وحاجاته التشكيلية المختلفة»[1]، والرّوائي مشغول بالمكان انشغالا فنّيا وسرديّا، والمكان الرّوائي بتفاصيله وحيثياته يشير إلى وعيه بأهمّيته.

إنّ متابعة متأنّية للرواية تقرّبنا من ذائقة الفراغ والشّعور باستثنائيته؛ من خلال حضور فضاء الصّحراء في أساليب فنّية يسهل تحسّسها أو تصوّرها حيث يبدو التّداخل واضحا بين الذّات الكاتبة والفضاء؛ إنّه البحث عن المختلف إبداعيّا عبر الفراغ، والّذي هو أشبه بمكاشفة بنية ثقافيّة كاملة.

يقول: (يا سادتي.قصدت المقام حاجّا.اهترأت عظامي في شمالهم وشمالكم.وددت معرفة الأرض كما ولدت.من يومها الأول إلى يومها السادس.ليس هذا فقط.نذرت على نفسي البحث عن مكان يشبه طوري الأول، عندما كنت بدائيا، أنتقل من كهف إلى كهف وأغني بعفوية، أقفز من حجر إلى حجر ممتلئا بالحياة، قانعا بقدري.وقتها لم تكن هناك لا ولايات ولا شرطة، لم يكن الدود قد أنجب الرؤساء.رؤساء بهذا العدد المحزن)[2].

تحنّ الذّاكرة للماضي، للتكوين البشري الأوّل، في عالم متخيّل يرسم الماضي طاهرا من كلّ ما يعكّر صفو الحياة، بدل الزّمن الحاضر الّذي يراه خاليا من كلّ ما هو جميل، حيث طمس هذا الزّمن معالم البداوة والبساطة الّتي تجلب الفرح.

حيث يعدّ المكان هنا (الشّمال) مسرحا يضم الشّرائح والطّبقات الاجتماعيّة والذّاكرة المتألّمة الّتي يهرب منها الكاتب/الرّاوي، منتقلا إلى الصّحراء الّتي مازالت عذراء لم تدخل اليد البشريّة في تغييرها، والّتي تمثّل التّاريخ الحميمي للنشأة الأولى للبشريّة من كهوف وأحجار دون قيود سياسيّة ولا اجتماعيّة، فخلق سلطة تخييليّة أرجعت الأرض إلى تكوينها

[1] المرجع السّابق، محمّد صابر عبيد: فلسفةُ السرد مقاربةٌ نقديةٌ في ديناميّات التعبير الروائيّ عند قاسم توفيق، ص70.

[2] السعيد بوطاجين: أعوذُ بالله (روَايَة).الطبعة الأولى، منشورات ضفاف – منشورات الاختلاف، بيروت – لبنان/الجزائر العاصمة – الجزائر، 1438هـ – 2016م، ص ص8/7.

الأوّل والّذي يمثّل الذّاكرة الجمعيّة لكل إنسان بعيدا عن المفارقات الّتي أحدثتها التّطوّرات العمرانيّة والاجتماعيّة في المدن الشّماليّة.

إنّه استحضار لرموز الماضي الّذي تمثّله القرية، حيث أنّ العودة إلى الصّحراء هي عودة إلى البدايات، مكان يرى فيه الرّوائي عفويّة وصفاء ونقاء الطّفولة، والعودة إلى الحياة البدائيّة، فهو القادم من الشّمال رفقة شخصياته الجرّاح، الكاهنة، هدى ليكتب، ليؤلّف كتابا متسائلا لماذا أتيت؟ مخطوطات وجب الوصول إليها وفهمها، مخطوطات سمع عنها ولم يعثر لها على أثر، فهو بحاجة إلى معلومات ومعطيات جديدة هكذا أجاب، فالتّعقيدات كثيرة وكلّ فعل وراءه جبل من الغموض، والكاتب الّذي لا يعرف إلّا الاستعارات الحيّة الّتي غمرت شرفته بالبهجة إنّه حفيد البلاغة.

وفي مقطع آخر يقول: (أمّا اليوم، فقد كبرت يا سادتي كما تكبر المحن، أنهدت أخيلتي الكبيرة فقصدت العين بحثا عن صورة قديمة للزمن الآتي) (الرّواية.ص65)، بحثا عن مكان يتناثر الحنين الّذي يُجهد نفسه في القبض على تفاصيل عايشها استرجع من خلالها ذاكرة يجد فيها ضالّته المفقودة.

إنّها النّفس التّائقة إلى زمن غير هذا الزّمن؛ حيث الهروب من زمن زيف المدينة وإرهاصاتها وإرهاقها وملها وضجرها، وهاهي الصّحراء تجدّده ببساطتها، إنّه يسعى جاهدا ليتخطّى زيف الشّمال ومدن الدّياثة: (لا أدري كم كانت الساعة لأنّي نسيت الأيام وشكلها مذ وطأت قدماي هذه الأرض التي أحببتها قبل أن أجيء إليها مملوء بالحنين) (الرّواية.ص116).

يُعاني الكاتب/الرّاوي من داء الهويّة، حيث نجده يُسائل نفسه دون أن ينتظر إجابة، حيث أحدث له المكان (الصّحراء) دهشة وحيرة سكنته حتّى ظلّ سبيله، وما مجيئه للعين إلّا بحثا عن صورة قديمة للزمن الآتي، في محاولة لإيجاد شرعيّة لمجيئه من الشّمال إلى الجنوب، وهو إسقاط لتاريخيّة الأحداث على جغرافيّة المكان.

فأحيانا نجده يبحث في الماضي عن ذكريات ذهبت ولم تعد، وعن حاضر لا يمكن التّنبؤ بحيثياته، ذلك أنّ عقدة الزّمان يحلّها المكان، وهو رهان الصّحراء على زائريها.

إنّ تجربة الكتابة عن الرّحلة إلى الصّحراء تحتوي على هدف ظلّ بعيدا على الكاتب فشرع في تقريبه، انطلاقا من مرجعيّة إسلاميّة، ثقافيّة تُساهم في تفكيك شفرات لتوصله إلى الحقيقة الّتي يبحث عنها.

يصف الكاتب/الرّاوي الإقامة الّتي يقيم فيها رفقة شخصياته حيث اختار أجزاء منها وترك البقيّة: (الساحة الصغيرة باقة رمل حمراء مسافرة، فصلت عن أمها الصحراء بحائط واق من الإسمنت الذي بدا جرحا في سيمفونية المسافة الرائعة، المتناغمة مع زيها القديم الذي منحها معنى حافظت عليه منذ صباها.تلك السكينة الخالدة أرعبها الحائط بلباسه الرسمي وأخرجها من نعمتها مثل لصّ يهاجم شيخا أبيض الهيئة، الشيخ ممدد على هدأته واللص مشمر يهدد الأصل والنسب.وما بين الرمل والحائط الرسمي تصارع العين قدرها، فلا هي إلى هذا ولا هي إلى ذاك، كأنّها أرجوحة، لعبة مسلية) (الرّواية.ص57).

حيث أحدث حائط الإسمنت تشوّها في السّكينة الّتي كانت حيّة مطمئنّة في ما مضى، فمشبوهو الشّمال استولوا بأموالهم على المدينة وشيّدوا مراقد دون مراعاة لعاطفة الرّمل، غير أنّ أهل العين قانعين بقدر زادهم مرارة.

يمثّل التّحوّل الانعطافي في الرّواية في الهروب من الشّمال: (ذلك الشمال الذي بدا لي بعيدا ومقرفا، هشّا وبلا جدوى) (الرّواية.ص9)، حيث فضح الرّمل أجسادهم الشّماليّة النّاعمة وسخر من شكل خطاهم، أرجل نافرة قاصدة جهات أخرى غير مساعيهم لا منطق يحكمها، أحذية مدن الدّياثة الملمّعة الّتي لم تعرف الرّمل قدمت من الأرصفة المبلّطة، أرجل ألفت مدن الدّياثة وفقدت سمات البدائيين.

وفي مقاطع أخرى من الرّواية يتظاهرون بما يشبه التّمرّس على الطّبيعة، احتراما للدليل الّذي بدا قطعة رمل متماهية مع الفضاء.

يُفصح لفظ "الشّمال" في هذا المقطع عن استنكار شديد لمكان أتى منه الكاتب، هربا من الهشاشة واللاجدوى الّتي تميّزه، وهو ما يكشف عن ذات مضطربة تعيش الشّتات.

زئبقيّة الرّمل متاهة يصعب الإمساك بها، فأينما يوجد الفراغ توجد المتاهة، إيمانا فكريّا على أنّ اللامتناهي هو موطن الرّوائي الفعلي: (السياح مخطئون إذ يرونه ذرات وكثبانا تشكل لوحات متحولة.الرمل وحش وملاك.يجب التسليم عليه والدعاء له بالخير وطلب المغفرة منه.إنه كالبحر تماما، بهي، لكنه لا يحب الصغار والسطحيين والذين لا يقدرونه حق قدره، يظنونه ماء وكفى، للصيد والسباحة، للذة، أمّا وجهه الآخر ..هكذا الرمل أيضا) (الرّواية.ص20).

انطلاقا من هذا المقطع يتحوّل الرّمل إلى مؤسّسة روحيّة واجتماعيّة، بما يدلّ على قُدُسيّة المكان (الصّحراء)، ومن جهة أخرى يعقد الكاتب مقارنة بينه وبين البحر، فكل منهما يبحث عن الخلود ولا بدّ للزائر تقدير ذلك حتّى لا يتحوّل إلى وحش يلتهم كلّ من داس عليه.

يعتبر المكان مَعْبَرَ المبدع نحو تشكيل عالمه الرّوائي، حيث نجده يَمْتَاح لغته وأسلوبه من البيئة الصّحراويّة: (لا يوجد مخلوق واحد في المجرات قاطبة يعرف الصحراء مثل الجمل، اعتزّ بها واعتزت بصبره الجليل.تحمّلها وتحمّلته ثمّ آوته وعلمته معنى الكلأ والماء) (الرّواية.ص35)، الجمل الّذي جرّب الخطر والوحيد الّذي يعرف العاصفة، يعرف متى تصبح الصّحراء امتدادا يؤدّي إلى امتداد آخر وعلامة تمحو علامة لكنّه عازم على قهر المدّ المرعب، يعرف الرّحلات الغامضة معنى انمحاء السّبل وحمولة العبيد.

وتوظيف الكاتب للمكوّنات الصّحراويّة تدلّ على ثقافته بالمكان ومعرفته به، فتارة يربط الصّحراء بالقداسة والصّفاء والعفويّة وتارة يجعلها مكانا بمكوّنات يُفصّل الحديث فيها، بما يدلّ على انطلاقه من مرجعيّات متباينة، تُساعده في تأثيث المكان.

النّخلة أحد المكوّنات الصّحراويّة الّتي يعاملها سكّان العين كما يعامل النّسل كما قال "إبراهيم" وسجّل ذلك الرّاوي في الصّفحة الأولى مع ملاحظات وأسئلة فكّر في طرحها حين يحين الوقت أو يحيّنه إذا اقتضت الضّرورة: (على النخيل أن يحدد موعدا للماء، عليه أن يرسل موالة يتجول على أهدابها.عليه أن يستعيد غبطته الماضية، عليه أن يسقط عليها تمره لئلّا يأكله الحمقى، وعليه أن يرفرف عمره كاملا من أجلها.لأجل الشفتين المتكئتين على بسمتها الخالدة يجب على الرمل أن ينهض.عليه أن يسهر إلى الفجر إن كان يريد أن يغدوّ زهرا) (الرّواية.ص55).

ويصف الأستاذ "**عبدو**" الغروب قائلا: (الغروب: الإحساس بالذوبان في الفراغ اللامتناهي حيث تبدأ الطبيعة في التشكل من جديد ماسحة آثارها السابقة، انهيار كوكب في فراغ هائل يشلّ الرؤية.دوران الكوكب يوحي بهجرة جماعية للألق وولوج الأرض في الغياهب الأولى.هناك، حيث لم يكن للوجود وجود أو صورة، قبل العقل، قبل ميلاد الاسم بقرون ضوئية لا تعدّ، قبل المادة وذرتها، قبل العلامة والمعنى، قبل القبل) (الرّواية.ص50).

حيث يبدو "**عبدو الجرّاح**" تلميذا كسولا يعرف ولا يعرف بعد أَنْ تخرّج من الجامعة كبيرا بأجنحة من الغرور البشري، قطع علاقاته بالبساطة وحلّق في الحلم أعواما، ظنا منه أنّ المئزر الأبيض خاتمة المعرفة ولمّا توطّدت علاقاته بجراحة الأعصاب أصبح رضيعا يمصّ إبهامه، وبعد سنين من التّأمّل أصبح صغيرا جدّا أمام الغروب المعلّم الّذي يمتحن قدراته ليعيد بناء نفسه، مشبّها نفسه بتلميذ في الصّفّ الأوّل أحضر معه اللوحة والطّباشير.

ثمّ نجده يرافق الكاتب إلى الصّحراء، ويستحي من ذكرياته في المدينة ذكريات الإسمنت والقصدير، ذلك أنّ الأيّام الّتي قضاها في العين أعادت إليه نباهته، وما ذكره عن الغروب مجرّد انطباع صادق، كذلك الجدّ أسعد كان يجمع العلماء في المقصورة

ليتأمّلوا الغروب، حيث كانوا لا يشرعون في أمر إلّا بعد المجيء إلى هذا المقام ليتأمّلوا نفوسهم ليعرفوا من هم ومن هو الآخر.

ففي هذا المقطع يصوّر الكاتب/الرّاوي الطّبيعة وهي تتشكّل لتمحو كل أثر سابق؛ إنّها إعادة الخلق ممّا يجعل المكان منبعا للصفاء الرّوحي والخلق، فلا يعرف الأثر مكانا داخل الفراغ الرّهيب، وتتحوّل الذّات إلى ذات مطلقة واعية انسلخت عن طابعها المدني واندمجت في كينونة أخرى لتصبح في واقع (أنا أكون) بدلا من الماضي (من أكون) وتخرج من مأساة الكينونة، وهذه الرّمزيّة المتداخلة بين الرّوحي والوجودي تحقّق الهويّة الإنسانيّة باعتبارها هويّة سرديّة تاريخيّة.

إنّ الرّوائي وهو يتحدّث عن الصّحراء عمد إلى وصفها جغرافيا وصفا دقيقا، حيث وصف غروب الشّمس بدقّة متناهية: (عندما تغرب الشمس تلتصق السماء بالأرض فيتوحدان في مساحة لا متناهية، يغدو اللون واحدا ويذهب الرمل إلى منتهى البصر ليبدأ في الصعود التدريجي إلى الزرقة النائية، ثم إلى الشحوب، ثم يتشابكان، يتحدان ويعودان حاملين لونا واحدا يربك البصر فلا يميز بين الحدود) (الرّواية.ص145).

ويضيف: (حتى الأشكال تبدأ في الانمحاء شيئا فشيئا إلى أن تصبح كلّ العلامات أشباحا.وهناك في الجهات البعيدة التي ليس بمقدورك تحديد المسافة التي تفصلك عنها، تسطع أضواء لا تدري إن كانت نجوما أم شموعا أشعلها أحد البدو ليتفقد جماله، أو ليقول للذين أضاعوا الطريق لا تيأسوا إنّي هنا) (الرّواية.ص145)، حيث عمل في هذا المقطع على تمجيد الطّبيعة عموما والصّحراء خصوصا.

ويمثّل الغروب وجهة رمزيّة واقعيّة ونهاية مرحلة من مراحل التّكوين في الكون، كما يمثّل انفتاحا على عوالم أبديّة وعدم ثبوتها على لون واحد ووجهة واحدة، يجعل منها أماكن هلاميّة انسيابيّة في زمنها مكثّفة جسديا إلى درجة القداسة الّتي تحفل بمعارج روحيّة، وتشرّع سنّة الحياة في التّكامل بين المكان الدّاخلي للذات والمكان الخارجي له تحت حتميّة الاستمراريّة والتّغيير الّذي يخلق سياقا أسطوريا للغروب، وما امتزاج الشّمس

بالأرض إلّا موضوع حامل للتأويلات المتعدّدة لطوبيّة المظهر بين الذّات والحقيقة والذّات والوهم.

ذلك أنّ سطوة المكوّنات الصّحراويّة استطاعت أَنْ تستنطق ما تُضْمِرُهُ أبجديّة الصّحراء؛ فهي ليست مجرّد مكان بل هي نظام رمزي كامل.

كما تتخلّل الرّواية مقامات وصفيّة لمشاهد تتحرّك ذهابا إلى الماضي وإيابا إلى الحاضر، ويرافق ذلك جلسات في رمال لا نهائيّة في ظلّ سطوة المكوّنات الصّحراويّة.

ولا يمكن أن نتحدّث عن الصّحراء وأن نستقصي صورها من غير الحديث عن صفاتها ومكوّناتها وطبائع أهلها الّذين هم في النّهاية شخوصها وصانعوا أحداثها: (أولئك البدو الذين كوت الشمس وجوههم وأرواحهم ليسوا حجارة، ليسوا رملا، ليسوا عبيدا أو صورا تذكارية عند الحاجة، ليسوا أثاثا لنزهة يقوم بها "الكبار" لصيد الغزلان.أولئك البدو التعساء هم إخوة لنا، إخوتنا) (الرّواية.ص54)، إنّ الحديث عن "البداوة" في هذا المقطع دليل على تتبّع المبدع تفاصيل المكان الّتي أرهقت تفكيره فكتب عنها، فالبدو أُناس قست عليهم الطّبيعة الصّحراويّة، ومن حقّهم العيش دون سلب حقوقهم ووأد آمالهم.

لتصبح الصّحراء وطنا لهم: (تذكرت البدو الذين لا يجدون خبزا، لا يجدون شيئا لسدّ الرمق، وحدها الصحراء جدّة المدّ والقيظ والعطش وابنتهم البكر تحرسهم من الجنون، كما تحرس نفسها من الغزاة وعبدة النفط) (الرّواية.ص171)، يستمرّ الكاتب في تصوير حياة البدو ومعاناتهم في الصّحراء، حيث خصّص مقاطع من نصّه للتعاطف معهم، ليجرّد ذاته من دناسة الشّمال، فوصفه لطريقة عيشهم تفضح ذلك التّعالي الّذي يتّصف به أبناء الشّمال، ونظرة الاحتقار الّتي يُوجّهونها لأبناء الجنوب.

إنّ أوّل تجل للصحراء في الرّواية هو تجل ذو أبعاد جغرافيّة، يستحضر فيه الرّوائي الأماكن بأسمائها الواقعيّة فيذكر "**العين**" باعتبارها بؤرة أحداثها، ويبرز "**أسعد**" كمحور رئيسي تدور حوله الأسرار والأسئلة والحوارات: ("يا أسعد يا أسعد"، همس الدليل

وكأنه تذكر سرّا ظل مطويا في غابة الذاكرة، وإذ رآنا نتعثر اقترح علينا نزع الأحذية حتى لا تغور الأرجل التي ألفت مدن الدياثة وفقدت سمات البدائيين) (الرّواية.ص11).

حيث يتبيّن من خلال المقطع أنّ للذاكرة حضورها الّذي يُعيد إحياء الأسرار الّتي ظلّت مطويّة بما يوحي بالاختراق لمكنوناته الباطنيّة الدّفينة.

حيث عمل الرّوائي على فكّ الألغاز الّتي أظهرت تفوّقه على التّساؤلات المرهقة الّتي ظلّت تُطارده: (وهكذا جئت إلى هنا بحثا عن حقيقتي النائية وعن حجج أخرى بلغني أنها مدفونة في العين، في جهات غامضة، في المقبرة وفي ضريح أسعد وفي الرمل وذاكرة النخيل، في ألم الناس وفي مشاعرهم وشعورهم وفي أشعارهم الخبيئة مذ حدث الانحراف وتمّت تصفية أسعد لأسباب لم تعد مجهولة رغم محاولات طمسها خوفا من انهيار جديد قد يأتي في أية لحظة، لأنّ القلابق لا تهمهم الرعية حسب الإشاعات) (الرّواية.ص ص109/108).

كما حمل على عاتقه مسؤوليّة البحث عن الحقيقة وعن الحجج المدفونة في "**العين**"، فيبدو مشبعا بالبحث عن الحقيقة تارة وعجولا في استعادة كلّ شيء دفعة واحدة تارة أخرى، في محاولة لاستنطاق الآثار والمخطوطات ومجرّدا من كل العواطف والتّأويلات بحثا عن حقيقة انطلاقا من دلائل ملموسة ظاهرة للعيان يقول: (يجب الكشف عن قاتل أسعد، المخطوطات التي جئت من أجلها، المقبرة الأولى، الثانية، القبة، نفق الأنفاق الذي يبدو لي غامضا، العلماء الذين لا أدري ماذا يفعلون وعن أيّ شيء يبحثون، وهل هذا الشيء له علاقة بفساد القلابق والطراطير؟ أم بداحس والغبراء وأسباب اشتعالها وطرق علاج ما يمكن علاجه؟ فهمت أمورا، ولكنّي لا أحبّ الكذب على الناس كما يكذب الزعيم الأكبر والبشوات والأغوات والأعداء) (الرّواية.ص143).

تبني المخطوطات عالما ذهنيا يستفزّ الذّات الكاتبة الّتي تُريد تحقيق رغبتها في كشف الحقائق والإجابة عن التّساؤلات الّتي ظلّت تُرهقها، فنجده يستحضر بعض التّفاصيل الّتي وقعت في المكان وإذابتها لتصبح كيانا لغويا يبني من خلاله نصّه، حيث

صاحبته شحنة من الأحاسيس المتباينة بسبب احتجاب الحقيقة، ويبدو أكثر صرامة في تركيب جزئيات دقيقة ربّما تُوصله لحقيقة ما.

وتأسيسا على ما سبق يمكننا القول أنّ الدّليل في الصّحراء هو مكمن الأسرار، والمكان هو من يخبّئ أسراره عبر الأزمنة المتوالية، فالكاتب يبحث في حكايات أجيال سبقته إلى الوجود، وما المخطوطات سوى أدلّة من ذاكرة مكتوبة تركها الأجداد دُفنت ليُعيد الأحفاد فتحها لإحياء ذاكرة جديدة، فالتّاريخ هنا يتماهى مع الأسرار الّتي حافظ عليها المكان، على الرّغم من أنّ محلّها النّسيان.

2. صدى الطّفولة وتداعيات الذّاكرة

إنّ محاولة النّبش في طفولة الكاتب/الرّاوي هو ما يسمّيه "**جون بول فيبر** - ***Jean paul Weber***" بالنّظام الموضوعاتي (*systéme thématique*) أو نظام التّذكّر (*systéme mnémonique*)، حيث تراءى لنا أنّ الذّكرى من أبرز محرّكات الموضوع، على الرّغم من أنّ رغبة الانتماء إلى الجنوب وواقع الانفصال عن الشّمال تسري على عموم الرّواية.

حيث استند للذاكرة لتشكيل صورة من صور الطّفولة يسهل على القارئ التقاط ملامحها، فهو يبدو شديد التّعلّق بذكريات الطّفولة الّتي بقيت راسخة في ذهنه، حيث يرى "**جون بول فيبر**" أنّ «الموضوع يتأصّل في الذكريات الأولى للطفولة، فهو ذو بنية معقّدة غالبا، كثيرا ما تقتضي إطارا موضوعاتيا، يمتدّ الحدث الأصليّ ضمنه»[1].

الجد الّذي تغيّر لمّا ذهب إلى الصّحراء حيث أصبح مسكونا بالصّمت تارة وبالأسئلة تارة أخرى، أسئلة لا يعرف أجوبتها سوى هو وأسعد الّذي التقى به في العين، شيخ قضى عمره ما بين الحجّ والصّحراء في الاستغفار ومعالجة الشّجر والنّحل ذهب إلى الحجّ مرّتين وإلى العين سبع مرّات.

---

[1] المرجع السّابق، يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه، ص42. ينظر:
Weber Jean - Paul: Stendhal - les structures thématiques de l'œuvre et destin.

خاض كفاحا مريرا ضدّ نفسه حيث تساءل حفيده عن أيّة قوّة إلهيّة كرّمته بذلك الصّبر الجليل الّذي جعله كبيرا في عينه: (لم أفهم ذلك إلّا بعد أن عرفت معنى الشوارع الممسوخة، في كلّ مكان تعلمت الوسخ.كدت أتسخ لولا تعاليمه التي كانت تذهب معي حيث حللت غريبا كسحابة الصيف، من الضيعة ومن قبره البسيط كنت أحفظ ما يكفيني لأن أحبّ الأرض وألعن مدن الدياثة) (الرّواية.ص67)، حيث يبدو أنّ لجدّه دورا أساسيّا في حياته، فقد لقّنه نصائح وتعليمات ودروسا ووصايا تكفيه ليلعن مدن الدّياثة.

كما أنّ تصوّر الذّات للوسخ ونقيضه الطّهارة هو نتاج تجربة عاشها الكاتب بين الشّمال والجنوب، في محاولة منه للحفاظ على طهارته من الزّيف الّذي تحظى به مدن الدّياثة، لذا نجده قد تعلّق بالصّحراء لأنّه يرى أنّها المكان الطّاهر الّذي يرمز للبساطة والعفويّة.

أدمن الجدّ إخراج أوراق من صندوق حديدي مغلق بقفل كبير مؤكّدا أنّ في الصّندوق مخطوطا يحتوي على أسرار الفجيعة أو على جزء من الأسرار الّتي عصفت بسلطنة بني عريان وأدخلتها في حرب أهليّة أتت على الأخضر واليابس، مؤكّدا مرارا على الجدّة أنّ في الصّندوق كنز وجب عدم الإفشاء بوجوده حتّى يكبر الولد فيعرف الحقيقة ويقوم بنشرها، حيث تنبّأ الجدّ للولد بأن يصبح يوما ما مؤرّخا أو كاتبا أو مفكّرا أو عالما مهمّا.

الجدّ الّذي كان حريصا على حفيده فهو بهجته والابن الّذي عوّض والده الّذي مات في الحرب ضدّ الأعداء، يريد تعليمه مسائل معقّدة تكبره بأجيال، وترك له ذخيرة أمّا الذّخيرة الأخرى فعليه أن يبحث عنها.

أدرك الولد أنّ الفراغ مملوء وعليه احترامه وفهم لما ظلّ الجدّ يسير متّئدا حيث ربّى خطاه تربية قاسية حتّى لا تطأ قدماه الكائنات المجهريّة الّتي ترافقه، وأوصاه بالابتسام للضيعة حتّى تبتسم له.

ترك الجدّ وصيّة للولد يقول فيها: (كن رجلا كبيرا في الحياة حتى لا تضحك عليك غدا.التمس لنفسك دربا نحو المعرفة ولا تنتظر الغد.كلّ يوم غد) (الرّواية.ص79)، وهذه

الوصيّة مصدر الهاجس الّذي ظلّ يلازمه، ووصيّة للجدّة بدفن المخطوط في صندوق بالغابة خوفا من طيش القلابق وماسحي الأحذية يقول فيها: (في الصندوق مخطوط جئت به من العين.ادفنيه في الغابة إلى أن يكبر الولد.هناك أخطاء يجب أن يصححها) (الرّواية.ص79)، ذاكرة مليئة بلحظات حزينة قبل انتقال الجدّ إلى الرّفيق الأعلى والالتحاق بأبنائه الّذين قتلوا في الحرب ضدّ الأعداء حيث خيّم على المشهد لحظات الحزن والفراق.

غاب الجدّ وكبر الولد وفتح الصّندوق ووجد المخطوط سليما ينتظر من يقرأه كان بحاجة إلى من يقلّب صفحاته.

وظلّ الولد يتساءل عمّا إذا كان من حقّه التّخلّي عن يتيم مثله والإقامة في الجرداء حيث دُفن قُرب أبنائه الّذين قتلهم الأعداء، يظلّ الفقد إذن تصوّر قد يكون مكانا لاستعادة الذّات ومحاولة استعادة التّفاصيل الّتي تُرافقهم، وذلك عن طريق تجاوز الخط الفاصل بين الحياة والموت.

إنّ كلّ ما يتعلّق بالماضي لا ينتهي فيه، بل يبقى يتراكم في سيرورة تاريخيّة حتّى يقع استرجاعها إمّا بالإبقاء عليها أو بتصحيحها، فالمخطوط الّذي بقي في الصّندوق ينتظر الولد إلى أن يكبر، يمنحه سلطة تحويل ما وقع في الماضي إلى حاضر تمّ إحيائه لاستعادة الوقائع والأحداث، وهي بدورها تنبع عن رغبة جماعيّة واجتماعيّة ولضرورة واقعيّة ومعرفيّة.

انتظر الولد عودة جدّه ومرّت الأيّام وهو يقلّد تصرّفاته ويراه في الكوخ وفي الشّجرة وفي النّحل في الثّلج والحلوى في المنعطفات وفي الطّيور في صفحات الكتب فتألّم: (مرّت أيام وأنا أجلس مثله فوق الصخرة التي جلس عليها وصلّى أعواما، وكنت أنظر دائما إلى منعطف الطريق لعلّه ينبثق بلباسه الأبيض كملاك عائد من المسجد، يأخذني من يدي ونمشي معا إلى ساحة الكوخ التي أصبحت يتيمة.هناك انتظرته أيضا ليعطيني لبانا أو سكّرا أدهن به الحلق) (الرّواية.ص127).

يُسلّط الكاتب الضّوء على الذّاكرة وعلاقتها بالموضوع الدّيني والّتي صوّرت الجد كشخصيّة محوريّة في النّص تمثّل هذا الحقل أحسن تمثيل، حيث تكشف السّياقات الواردة في النّص عن دور الذّاكرة في ترسيخ واسترجاع قيم دينيّة تُشعر الذّات الكاتبة بالطّمأنينة وسط عالم يعجّ بالزّيف والدياثة.

أمّا الجدّة الّتي رافقته وظلّت راسخة في ذكرياته فيقول عنها: (يا لتلك المخلوقة التي بلون العفوية التي تقاعدت مذ فاجأتني مدن الدياثَة.كانت جدتي مراياي.أية بهجة كانت ترفرف على وجهها المجلل بالقناعة وبوقار صفصافنا، وكم من الوقت بذرت لإقناعي باحترام الكائنات الصغيرة التي تقاسمنا الضيعة!) (الرّواية.ص65)، فهي أرادت له أن يكون مثل جدّه وقدّمت له نصائح تساعده في كسب احترامه، وعبّأته بعلم وافر.

فكثيرا ما يتحسّس الولد مواقع هشاشته النّفسيّة فيلجأ إلى التّقنّع وذلك عن طريق القيام بسلوكات للتشبّه بجدّه وهو ما يعرف في القاموس السّيكولوجي بالتّماهي (*Identification*) وهي آليّة سيكولوجيّة لا شعوريّة حيث تساعد في تشكيل الشّخصيّة.[1] حيث «يتمثل الشخص بواسطتها أحد مظاهر أو خصائص أو صفات شخص آخر، ويتحول كليا أو جزئيا تبعا لنموذجه»[2].

كان للجدّة أثر واضح في تربيّة الولد واستقامته على الأخلاق الحميدة، وتبديد الظّلام الّذي أصبح نورا يرشده الطّريق الصّحيح: (أنا ولدت باكرا جدا ورافقت الأساطير القديمة إلى المدرسة، وفي كلّ مساء كنت أضيئها لتعود إلى أعشاشها راضية مرضية، رافقت الأحاجي إلى أحضان الجدات الرائعات اللائي ابتسمن لي دون مقابل، عرفت كلّ الجدات لأنّهن نوّرن عماي بأصواتهن الهادئة التي ما زالت تتّقد في البال) (الرّواية.ص158).

---

[1] ينظر: Sillamy Norbert: Dictionnaire De la Psychologie.

[2] المرجع السّابق، يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه، ص220.

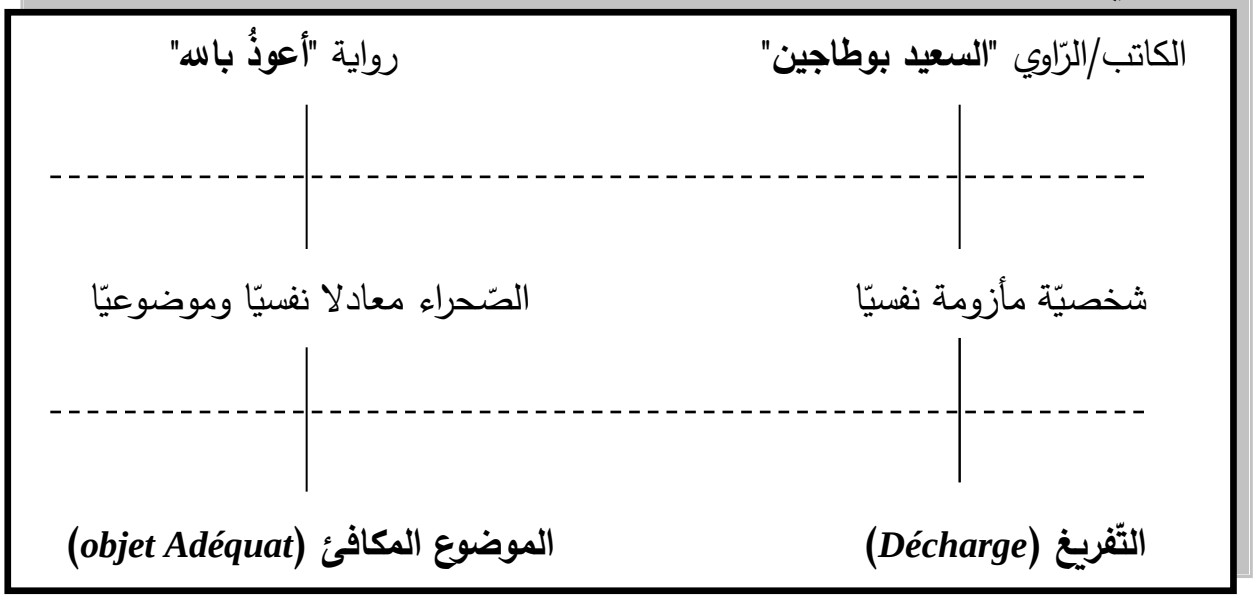
3. الصّحراء الموضوع المكافئ (*objet Adéquat*)

الصّحراء معادلا نفسيّا وموضوعيّا؛ حيث يبدو الرّاوي شخصيّة مأزومة نفسيّا من زيف الشّمال ومدن الدّياثة، وفكرة الكتابة الرّوائيّة عن الصّحراء أعادت له توازنه النّفسي من خلال التّفريغ (*Décharge*) الّذي وجد له موضوعا مكافئا، ثمّ إنّ جميع الشّخصيّات الرّئيسيّة والثّانويّة تبحث وتتحرّى كلّ بطريقتها عن الموضوع ممّا جعلها شخصيّات مشتركة الوظيفة والعلاقة بالتّيمة الرّئيسيّة للنص.

إنّه من المهمّ الغوص وراء نفسيّة الكاتب/الرّاوي، والكتابة الرّوائيّة هي الموضوع الخارجي المناسب الّذي يتماثل مع العقدة النّفسيّة الدّاخليّة النّائمة في أعماقه والّتي يصلح أن يُسقط عليها ما في أعماقه من مواقف انفعاليّة الّتي تكشف عن جوهر ذاته، وفي زحام الكتابة الرّوائيّة يجد شفاء نفسه.

يفتح الرّاوي النّص على الذّات الّتي تبحث عن آفاق تتجاوز مدن الدّياثة فنجدها ذاتا مأزومة من زيف الشّمال، وعلى الرّغم من أنّ نظرته للمكان (الصّحراء) تبدو ضبابيّة وهو يوثّق بعض التّفاصيل المهمّة، غير أنّه يجتهد في الحصول على معلومات تفيده في تكوين الفكرة الّتي يحاول إيصالها للقارئ، ممّا يُظهر صدقه في نقل التّجربة للمتلقّي من جهة وبراعته في تأثيثه ومعالجته مشكلة الفراغ في الفضاء وتمكّنه من كسر تلك الصّورة النّمطيّة عن الصّحراء كونها فضاء اللاشيء الممتلئ بفراغ اللامعنى من جهة أخرى.

وفيما يلي تمثيل هذه الفكرة:



4. الشّمال وواقع الانفصال الجنوب ورغبة الانتماء

تفرز الرّواية ثنائيّة ضدّية (الشّمال/الجنوب)؛ لتصبح المحور الأساسي الّذي مكّن الكاتب/الرّاوي من خلق وجود في ظلّ الصّحراء الصّامت اللانهائي، وكأنّما تعمّد أن يمنحنا المقارنة ما بين عالمين: عالم الصّفاء (الصّحراء) وعالم الجوّ العكر (مدن الدّياثة) المدينة الزّائفة نقيض أصالة الصّحراء، فبقدر ما أنّ الصّحراء فسيحة تَسَعُ متخيّلات النّاس جميعا فبقدر ماهي ضيّقة ممّا يجعلها ترفض كلّ ماهو مزيّف، ففي رحابة الصّحراء ما لا يأتلف مع مدن الدّياثة.

إذن تطفو ثنائيّة (الشّمال/الجنوب) على النّص لتصبح الثّنائيّة الأقوى الّتي تدور حولها تفاصيل النّص الدّقيقة، وتبدو مهمّة الكاتب شاقّة (البحث عن الحقيقة) حيث أقام حولها الحوارات المؤرقة الّتي ظلّت تتجدّد داخل النّص يقول: (جئت إلى هنا للبحث عن حقيقة فتشعب المخطوط إلى مخطوطات.طاردتني براميل النفط إلى هنا.كنت ابحث عن حقيقة في القبة أو في المقبرة بعيدا عن مدن الدياثة التي حدثتك عنها.قلت لك يجب أن أرجع إلى ذاتي، أبحث عن نفسي في بكاء الرمل، في الآثار، في القيظ والنسيان، في ما يشبه العدم وبداية التكوين) (الرّواية.ص197).

حيث يصوّر الشّمال هشّاً وبلا جدوى، والّتي تنبني على نظرة إقصائيّة لطرف (الشّمال) في مقابل الإعلاء من شأن الطّرف المغاير (الجنوب)، حتّى أنّه يضع السّياسي مقابل الكاتب: (ها قد حلّ السياسي المتهور محل الكاتب الأنيق.ساستنا أكياس من الزبل.أمّا الكاتب، أي أنا، فلا علاقة لي بأكياس الزبل لأني لا أعرف إلا الاستعارات الحية التي غمرت شرفتي بالبهجة.أنا حفيد البلاغة، لذا يمّمت شطر الصحراء) (الرّواية.ص ص15/14).

يعقد الكاتب مقارنة بينه وبين السّياسي، حيث يصوّر هذا الأخير في مرتبة أدنى منه، نظرا للتجاوزات الّتي يقومون بها والّتي وأدت أحلام وآمال الشّعوب، أمّا الكاتب فهو الصّورة المثاليّة الّتي تصوّر الواقع بالاستعارات الحيّة، فهو يساهم في ترقية العقول من خلال الفكرة الّتي يُوصلها لجمهور القرّاء، وهذا الصّراع بينهما ماهو إلّا نتاج تجارب مرّ بها الكاتب مع السّياسي.

يُظهر الكاتب/الرّاوي رغبته في الانفصال عن الشّمال ونلاحظ ذلك من خلال الجمل الموضوعاتيّة* الدّالّة على ذاته المصابة بإعياء الشّمال يقول:

- (ها قد عاد إليّ إعياء الشمال) (الرّواية.ص149)
- (لطختني مدن الدياثة ومرغتني في الوحل) (الرّواية.ص159)
- (تتمرغ! هذا فعل رائع وجب أن يكون له تمثال في كلّ مدن الدّياثة.أن تتمرغ يعني أنّك تجاوزت اللغة إلى لغة أخرى، إلى العجز الكلي، إلى مرحلة لا تشبه العبث

* الجُمْلَة المَوْضُوْعَاتِيَّة هِيَ كَلَامٌ دَالٌّ يُفِيْدُ دَلَالَةَ المَوْضُوْع المَرْكَزِي بِتَرْكِيْب لُغَوِي يَقُوْمُ على أَبْسَطِ مُكَوِّنَاتِ الجُمْلَة، قَدْ يَسْتَغْرِقُ بَيْتاً شِعْرِيّاً أَوْ سَطْراً أَوْ سَطْرَيْنِ شِعْرِيَيْنِ اثْنَيْنِ، أَوْ مَقْطَعاً قَصِيْراً جِدّاً، وَيَفْتَرِضُ هَذَا الإجرَاء المَنْهَجِي قَاعِدَتَيْنِ أَسَاسِيَتَيْنِ:

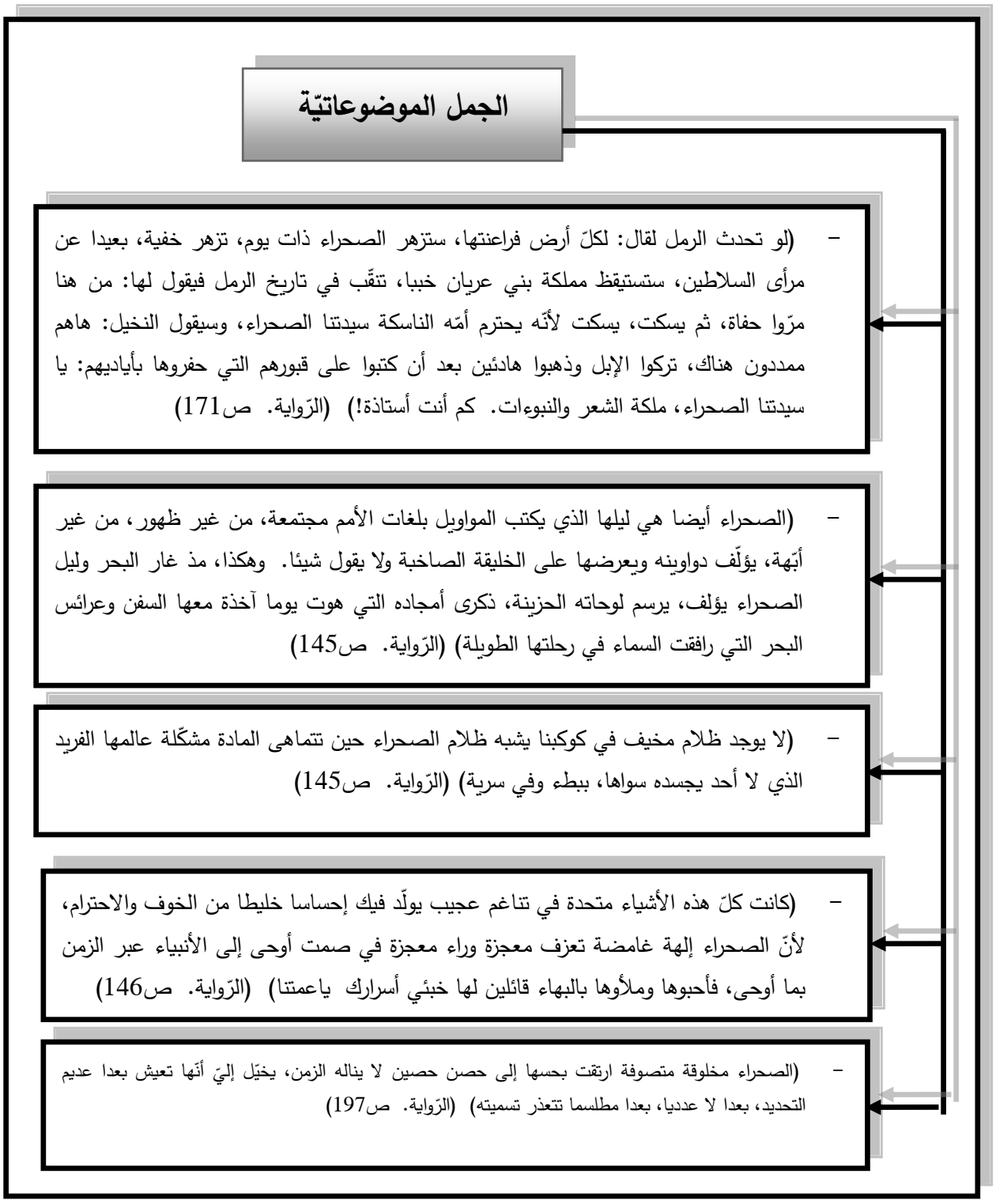
الأُولَى: أَنْ تَتَضَمَّنَ كُلُّ جُمْلَةٍ مَوْضُوْعَاتِيَّة الكَلِمَة الّتي يَتَأَسَّسُ عَلَيْهَا المَوْضُوْع الشِّعْرِي، أَوْ مَا يَقُومُ مَقَامَهَا.

أَمَّا الثَّانِيَة: فَهِي أَنَّ الجُمْلَة المَوْضُوْعَاتِيَّة تَتَنَاسَبُ تَنَاسُباً طَرْدِيّاً مَعَ مَرْكَزِيَّة المَوْضُوْع وَكَثَافَتِهِ المَوْضُوْعَاتِيَّة؛ الّتي تَزْدَادُ كُلَّمَا ازْدَادَ عَدَدُ الجُمَل المَوْضُوْعَاتِيَّة. ينظر: يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه.

والعدم، مرحلة مختلفة تقع ما بين الملل والمعرفة تقريبا، فما أسوأ الشّمال الذي لا تجد فيه حيزا صغيرا تمارس فيه هذه الهواية المقدسة) (الرّواية.ص209)

كما تفصح الجمل الموضوعاتيّة في مقابل ذلك رغبة انتمائه إلى الجنوب متّخذا من الصّحراء مسرحا لأحداث الرّواية وكيانا مؤسّسا على الفقد، ما جعله يمتلك لغة النّهايات المفجعة الّتي تبقى منها الحكمة الّتي تُحكَى للأجيال كما هو حال النّص.

فيكفي أن نتصفّح الرّواية تصفّحا عابرا حتّى نُباغت بتيمة الصّحراء من جمل موضوعاتيّة دالّة على ذات مصابة بإعياء الشّمال وترغب في الانتماء إلى الجنوب، وفيما يلي قليل من جمل موضوعاتيّة كثيرة:



تنسج الصّحراء نصا موازيا للنص السّردي فتملأ ذهن القارئ والكاتب معا بجماليّة الصّحراء وتفاصيلها، تكوّن حيوات واقعيّة وخياليّة ماضية وحاضرة تؤسّس لتأريخ المكان ووهم الزّمان، فالصّحراء قامت بالنّهوض بمهمّة إنتاج الأثر والنّص معا، فالأثر لا ينتهي بنهاية السّرد بل يبقى مستمرا مواجها الموت بنبوءاتها وأشعارها والمارّين بها، وبذلك تكون

الصّحراء موطنا للأحداث وأداة تخاطب جمالي ذات انتماء غير محدّد الأبعاد زمنيا، وهي محطّة بداية ونهاية واستعادة وحكي تتخذ صورها عبر الزّمن المتعاقب تحمل قيمتها في ذاتها ومكوّناتها وفي صمتها الّذي يقول كل شيء ويُخفي كل شيء.

تنتفي الطّبقيّة والأنظمة الاجتماعيّة في الصّحراء، فلها قوّة امتصّت حياة قديمة وأنشأت أخرى هي موت في مواجهة الموت أحيا تفاصيلها المنجز السّردي لتتحوّل عند الذّات كمكان مطلق كثّف المضمون الحكائي، يقود نوع من الحواريّة بين الذّات والكتابة والمكان في محاولة للاحتواء بالكتابة، فالصّحراء هي الكاتبة والمكتوبة وهي جوهرة النّص إذ هي مرجعه ومرجع الذّات نتاج تفاعلهما فتنتج عوالم ممكنة في ثلاث تقابلات الخيال الذّهني الواقع الموجود والواقع الممكن.

وفي المقطع الثّالث تبدو الصّحراء عالم يمتلك القدرة على تأسيس عالم نفسي يسكن الذّات ويعتري داخلها الخوف بسبب الظّلام الرّهيب والتّماهي والسّريّة المكوّنة لعالم الصّحراء، حيث تنكشف هذه التّفاعلات بين المكان/الذّات من خلال التّلاقي المباشر بينهما إلى حدّ التّحوّل ممّا حوّلها إلى ذات واحدة ومركزيّة واحدة، هو تماهي ذات إنسانيّة مع ذات مكانيّة، وما الظّلام والسّريّة في هذا العالم إلّا سمة دالّة على تناغم الذّات والمكان لتصنع المعنى (الغموض)، حيث استغنت المخيّلة في هذه المرحلة عن التّأثيث المألوف للمكان إلى فضاء مؤثّث نفسيا وعلاماتيا، مؤجّلة دلالاته المتناقضة وممتدة عبر شساعته ورهبته.

وفي المقطع الموالي تبدو الصّحراء أنّها أنتجت فائضا من المعاني المتناقضة لدى الذّات المتشظّية الّتي تخشى إيقاظ الوعي الّذي يؤدّي بالضّرورة إلى الخوف والغموض، إنّ هذه المعاني تنزاح من عالم الموجودات إلى عالم الرّوحانيات، ممّا يدفع الذّات السّاردة والمتخيّلة إلى تكرار محاولة القبض على أسرار هذا المكان، الّذي يكون فيه الغياب ناطقا فيعيد تشكيل الصّور لتولد حياة داخل هذه المتناقضات الّتي تفتح منافذ للتأويل اللانهائي،

ويصبح الكاتب متلقيا والصّحراء موضوعا ومؤثّرا تتآمر بشفراتها على ذاكرته فتنزلق به مخيّلته وتعجز لغته على إعادة بنائها لأنّها في كل مرّة تتحوّل في تشكيلها وتأثيرها.

أنسن الكاتب الصّحراء في المقطع الأخير، حيث اهتمّ بتشكيل المعطيات وهو يكتب عالمها، بما يضع القارئ أمام صورة شاملة وواضحة.

والصّحراء بهذا الشّكل كينونة تتجلّى فيها العوالم المتناقضة الّتي تمنحها غموضا، حيث تُحقّق من خلال الأثر والعلامة أسئلة كبرى، وهو ما يجعل الحكي يتناسل منفتحا في ذلك على الوجود التّاريخي.

وهذا قليل من جمل موضوعاتيّة كثيرة، في وسع أيّ منها أن تشكّل جملة الكلام أو كلام الجملة أو محصّل الكلام بالتّعبير النّقدي التّقليدي المألوف.

إنّ رواية "**أعوذُ بالله**" بحثٌ عن هويّة* منجزة ولكنّها ضائعة، بحث عن المختزن في الذّاكرة، هروبا من الشّمال (مدن الدّياثة)، في ظلّ هيمنة فضاء الصّحراء بخصائصه الجغرافيّة والرّوحيّة والاجتماعيّة، فالذّاكرة وحدها تلبث في فراغ اللانهائي متّخذة خطّها المستقيم الثّابت المحدّد بآليّات الغياب: غياب الماضي الّذي أضحى رمزا.

حيث تختزن ذاكرة الرّوائي عالم الصّحراء بكلّ ما تحمله من أبعاد وخيال وبكلّ ما تحمله مفردات الصّحراء من قيمة وقيم: (وسيكتب السياح عن المناظر الجميلة، عن عبقرية الرمل والريح في تجسيد لوحات أكبر من الألوان، أكبر من قماش الرسم، أكبر من المرقاش، لأنها ببساطة صور للخالق نفسه) (الرّواية.ص36).

كما يعتبر نصّه معانقة لفضاء الصّحراء فضاء الصّمت والامتداد والّتي تكشف لنا عن قدرة المعالجة الرّوائيّة للصحراء؛ لحظة الخروج من الشّمال والدّخول إلى الجنوب،

* إنَّ البَحْثَ في الهويَّةِ بَحْثٌ مُزْدَوَجٌ؛ (بَحْثٌ في الهويَّةِ وَبَحْثٌ عَنِ الهويَّةِ)، البَحْثُ في الهويَّةِ بَحْثٌ صُنِعَ لِهَذِهِ الهويَّة وَمُتَابَعَةٌ لِصُنعِهَا بِاستِمرَار.أَمَّا البَحْثُ عَنِ الهويَّةِ فَيَعْنِي أَنَّ الهويَّة مُنجَزَةٌ وَلَكِنَّهَا ضَائِعَة يَجِبُ البَحْثُ عَنْهَا لِاستِرْدَادِهَا. ينظر: سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي.الطبعة الأولى، دَارُ نينوى للدّراسات والنشر وَالتّوزيع، دمشق – سورية، 2016م – 1437هـ.

إنّها لحظة مفصليّة كبرى، حيث عمل فيه على توجيه القارئ نحو هذا المنحى منذ تخوم النّص الأولى.

إذ تبدّت لنا هيمنة الموضوع (الصّحراء) بفروعه المختلفة على النّص الّتي تحتفي بفضاء الصّحراء في بنية متماسكة، أين يرحل بنا الرّوائي إلى عمق الصّحراء إلى الفضاء الممتد اللامتناهي اللامحدود هروبا من الشّمال ومدن الدّياثة.

تبرز الصّحراء لتمارس حضورها المختلف، إنّما على خلفيّة ثقافيّة تُظهر الرّوائي قاطع مسافات ومكتشف مجاهيل: (أنت تعرف الآن أنّي أسجل ملاحظات جادة، جئت إلى العين بحثا عن الحقيقة، الجماعة أيضا، لسنا سياحا.يوم أو يومان أو ثلاثة: الصور التذكارية، التمتع بغروب الشمس، بأرق الإبل، بحزن الأكواخ والجريد.هذه الأمور لا تعنيني حاليا، وأنا لا أحب أن أذرّ الرماد في العيون، يكفيها ما فيها.أحبّ الوصول إلى الحقيقة: مقتل أسعد، المخطوطات، نفق الأنفاق.جبل الأوحال، يوسف...) (الرّواية.ص46).

إنّها فكرة الكتابة الرّوائيّة عن الصّحراء كشهادة على التّاريخ أو لحفظ تاريخ، أو لتسجيل لحظة تحوّل مهمّة، فثمّة سعي إلى قراءة التّاريخ من زاوية مختلفة؛ هو تاريخ ثقافة وتاريخ تفكير في الثّقافة ومساءلة حول حقيقتها: (كما فكرت في إعادة قراءة المخطوط الذي تركه لي جدّي في صندوق حديدي دفن في غابة مجاورة وغرست على قبره شجرة زيتون حتى لا يهرب، إلى أن أكبر وأجده معافى) (الرّواية.ص108).

كما تبدو مهمّة الكاتب نبيلة وواضحة فهي عبارة عن تنفيذ وصيّة جدّه وهروبا من مدن الدّياثة الّتي أصبحت تؤرقه فبات يقارن كلّ ما فيها بما يوجد في الجنوب: (جئت إلى هنا للبحث عن حقيقة فتشعب المخطوط إلى مخطوطات.طاردتني براميل النفط إلى هنا.كنت ابحث عن حقيقة في القبة أو في المقبرة بعيدا عن مدن الدياثة التي حدثتك عنها.قلت لك يجب أن أرجع إلى ذاتي، أبحث عن نفسي في بكاء الرمل، في الآثار، في القيظ والنسيان، في ما يشبه العدم وبداية التكوين) (الرّواية.ص197).

أمّا عنوان الرّواية (أعوذُ بالله) فهو وثيق الصّلة بالنّص؛ حيث اتّجه الرّوائي في صياغة العنوان إلى المختلف والّذي يجسّد رغبة الانتماء إلى الجنوب وواقع الانفصال عن الشّمال: (والعنوان؟ هل فكّرت في العنوان.لا.لم أفكّر.ستجد في وجه الظرف الثالث مايراه أسعد.انتبهت إلى الملاحظة المكتوبة بخطّ باهت: حقّق لي هذه الأمنية إن كنت تحبّني وتحبّ جدّك، اجعل عنوانها أعوذ بالله.لم أحاول أن أفهم لماذا.لا يوجد حلّ آخر حاليا، بانتظار ما سيقترحه العلماء أقول أعوذ بالله ولا أتوقف) (الرّواية.ص260).

حيث يلفت عنوان الرّواية انتباه القارئ على الرّغم من أنّه من صلب الثّقافة الإسلاميّة؛ (أعوذُ بالله) والّتي تعني النّفور والرّفض بما يعني طرد الشّر والشّيطنة، حيث تستدعي الذّاكرة مخزونه من التّراث والتّاريخ والسّياسة.

5. سلطة الذّات وعلاقتها بالصّحراء

تتسلّط الذّات على الموضوع (الصّحراء) باعتبار أنّ الكاتب هو الرّاوي المحوري غير أنّه يستدعي أحد شخصياته من حين لآخر وقد تحلّ محلّ الشّخصيّة رسالة أو مخطوط، بما يؤكّد أنّ الحديث عن موضوعات معيّنة في نصوص كاتب معيّن بمعزل عن وعي الذّات الكاتبة في إدراكها لتلك الموضوعات لا جدوى منه.

وهو ما يدفعنا للقول أنّه لا موضوع بدون ذات وهو تصوّر موضوعاتي مغلّف بفلسفة فينومينولوجيّة.

ترتبط ذات الكاتب بالحدس (*intuition*) في النّص وهو حدس فينومينولوجي والّذي يعني «الرؤية العقلية للماهية وللعلاقات والبنى الخالصة التي تنتظم الموضوعات من حيث هي أشكال وعي ذات بداهة عقلية مطلقة»[1]، باعتبار أنّ الذّاتيّة هي مآل أيّ نزوع حدسي.

[1] المرجع السّابق، يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه، ص38.

يُصوّر الكاتب الصّحراء عالما مُتناقضا يحمل الأمل المفقود والحلم المنشود، حيث يُصوّر نفسه مُجبرا في إزاحة اللثام عن بعض القضايا الّتي ظلّت غامضة والإجابة عن أسئلة ظلّت عالقة، وحتّى وإن ظلّ المكان لا يحتوي غير أبنائه إلّا أنّه احتوى عقل المبدع فحفّزه على الكتابة عن تجربة الذّات الّتي تُجسّد رغبة الانتماء إلى الجنوب وواقع الانفصال عن الشّمال.

الخـــاتمـــــة

❖ الخـاتمـة

سعت هذه المقاربة إلى تعميق البحث من خلال مقاربة نصوص من المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري، وعلاوة على الاستنتاجات الّتي وردت في طيّ هذا البحث قد أثمر البحث جملة من النّتائج الّتي نجملها في النّقاط الآتية:

1. تعيش المقاربة الموضوعاتيّة محنة التّوزُّع بين مناهج نقديّة مختلفة وفلسفات متعدّدة، بل ويمثّل أعلامها ثقافة التّنوّع وحداثة التّعدّد بامتياز؛ حيث تقترب من النّصّ خالية الوفاض فتتضافر الرّؤى الفلسفيّة والمناهج النّقديّة المتعدّدة بُغية التقاط "الموضوع المهيمن" على النّصّ، كون دورها يقتصر على وصف العمل الأدبي؛ لأنّ طبيعة المنهج الموضوعاتي وصفيّةٌ بالدّرجة الأولى.

2. لم يُكتب للمنهج الموضوعاتي الشّيوع على غرار بقيّة المناهج النّقديّة الأخرى؛ كونها من أندر المناهج حظوة وحضوراً حيث تتجاهل أهم كتب المناهج النّقديّة وأشهر مدوَّنات نقد النّقد العربيّة المنهج الموضوعاتي دون أسباب واضحة أو مُسوّغات مقبولة، وإن ظَلَّت تُعيدنا إلى إشكال تعدّد المناهج النّقديّة في الممارسة النّقديّة الواحدة.

3. الموضوعاتيّة تيار نقدي حاضن لشتى التيارات المنهجية بامتياز أو أنّها اتّجاهات مختلفة تتدانى حيناً وتتباعد حيناً آخر، حيث لا نكاد نجد من الكتابات الموضوعاتيّة الّتي تتّخذ من الأعمال السّرديّة مضماراً نقدياً سوى كتب قليلة لـ: "**جورج بولي** ***G.Poulet***" و"**جون بول فيبر** ***Jean - paul Weber***".

4. أَنَّ أشهر وأعمق الكتابات الموضوعاتيّة في النَّقد العربي هي بحوث أُنجزت برعايةٍ أكاديميَّة؛ ما يعني أنّ الموضوعاتيّة منهجٌ جامعي بامتياز.

5. المنهج الموضوعاتي منهج أخطأته التَّرجمة العربيّة؛ فالاضطراب يبدو جلياً في تلقِّينا مفاهيم الثَّقافة الوافدة إلينا من الآخر.

6. تُعيدنا الموضوعاتيّة إلى إشكال تعدّد المناهج النّقديّة والرّؤى الفلسفيّة، فهي منهج متغيّر بلا هوّية منهجيّة واضحة فممارس النّقد الموضوعاتي يتمتّع بمبدأ الحرّية وهو الشّيء الثّابت في هذا المنهج.

7. يتحوّل المكان إلى فضاء في المنجز السّردي الجزائري، حيث أفضى الكاتب عليه مجموعة من الصّفات وفق رسم مسبق لسيرورة الأحداث وبناء مسبق للشخصيّات، وهو ما يُحدث جماليّة داخل النّص.

8. يتحوّل المكان إلى رمزيّة إنسانيّة إذا أصبح الكاتب جزءا منه.

9. إذا كانت الملحمة جسراً إلى عالم الآلهة فإنّ الرّواية جسرٌ إلى عوالم البشر؛ وبالتّالي فإنّ الرّواية ملحمة البشر وليست ملحمة الآلهة، كما أنّها فِكرٌ يقتل مسألة القبيلة؛ فالرّواية بالنّسبة للصحراوي هي نزعةٌ دادائيّة حيث تُقَوَّضُ فيها مسألة القبيلة.

10. ذاكرة المكان في المجموعة القصصيّة "**حائط رحمونة**" تتّصل بحائط رحمونة الطّيني والّذي اختاره القاص عنواناً لمجموعته القصصيّة وذلك من باب تسمية الكلّ بالجزء؛ ما يعني أنّ "حائط رحمونة" لها ثِقل دلالي كونها عنواناً مكرّراً حيث جاء عنوان داخلي لِقصّة ليصبح عنوان خارجي للمجموعة القصصيّة كلّها، فنجده ينهل من ينابيع ثقافيّة مختلفة تراثيّة منها التّاريخي والاجتماعي، ومنها المتخيّل الأسطوري.

11. يلاحظ في عالم "**عبد الله كروم**" القصصي اتّسامه بوحدة فنّية كاملة يستطيع القارئ رصدها منذ بداية نمو الحدث حتّى إتمام نُضجه.

12. كما يوظّف كذلك الموروث الشّعبي ليبني منها القاص لبنات معماره السّردي على مستوى الشّكل (البنية التّركيبيّة) أو على مستوى المضمون (البنية الدّلاليّة، كما نجدها تستجلب من الماضي صُورها المُستمدَّة من وَعي القاص بمجتمعه/بيئته الّتي يُسقط عليها دلالات نُصوصه، الرّاصدة، المؤرِّخة، المراقبة لتداعيات الزّمن، ليختم بقصّة "**تويزة**" إلى هنا يضع القاص بين يدي قارئه نهاية المجموعة القصصيّة بعد مُحاولة اجترار السِّنين،

وتمثُّلها حيَّةً نابضةً بما يُؤكِّد على أنّ الماضي لا يعود وإن كانت العودة إليه نفسياً أو تخيّلياً.

13. (الصّحراء) في قصص **(مَغارةُ الصَّابُوقْ)** لها هيمنة موضوعاتيّة قصوى، بحكم الاشتقاق والتّرادف والقرابة الدّلاليّة والّذي يُتيحه مفهوم (العائلة اللغويَّة) الصّحراويّة، كما تَسْعَى المجموعة إلى إبراز معالم الهويّة لِيصبح الانتماء إلى تراث/مدينة أدرار مُحَدِّداً لهذه الهويّة، حيث عَبَّرَ القاص عن موضوعة الصّحراء في قصص "**حائط رحمونة**" و"**مَغارةُ الصَّابُوقْ**" بدقّةٍ؛ في خطاب سردي مكثّف لغوياً مشحون دلالياً ومختزل تركيبياً.

14. أنسنة المكان حيث يحدث حوار بين الذّات الكاتبة والمكان، ممّا يُحدث ديمومة في التّخييل والتّأمّل.

15. وفي رواية "**تنزروفت بحثا عن الظل**" لـ: "**عبد القادر ضيف الله**" استقى الرّوائي من ينابيع ثقافيّة مختلفة منها التّاريخ ليستنطق الماضي؛ من خلال مقاطع عَبَّرَ فيها عن لحظة مأزومة من حياة أفراد أو موقف عاشه، حيث أبدى قدرة فائقة على الرَّبط بين الوضعيّة النَّفسيّة والواقع الاجتماعي، والتَّنقُّل بين أمكنة متعدّدة ومتغايرة، والعودة إلى التّراث وتوظيفه، كما استطاعت أن تستنطق ما تضمره أبجديّة الصّحراء وإشاراتُها من مسكوت عنه، وبالتّالي فهي رواية كشفت جزءاً من الوجود لا يزال مجهولًا (تنزروفت) محمَّلًا بِعبق التّاريخ وأصالة الموروث، وتُؤَسِّسُ لموضوعة الصّحراء بامتياز، فهي نَصٌّ يضجّ بالخصوبة؛ لا ترهّل يكتنف متنها فيه تماهٍ متقن بين الشّكل واللغة والمضمون، وإذا كان هناك الكثير مِمَّا أَبهرنا فيها فإنّ أمراً واحداً لم يتواءم مع ذلك وهو "التّفصيليّة" ولمتسائل أَنْ يقول:

– هل شغف الرّوائي "**عبد القادر ضيف الله**" باللغة أغراه فَسَحَبَهُ إلى "التّفصيليّة" ؟.

16. يظهر الانشطار على الذّات في نص "**تنزروفت بحثا عن الظل**" مرتبطا بالصّحراء الّتي ساد فيها الفساد الاجتماعي والقهر السّياسي والهشاشة العاطفيّة.

17. هناك أيضا تصدّع العلاقات وحدوث الصّراعات بين البطل وأبناء مدينته، ممّا يؤدّي إلى الانشطار بين الذّات والمكان.

18. يقوم الرّوائي "**رشيد بوجدرة**" في رواية "**تيميمون**" بتقصّي الموجودات المكانيّة وتفاصيلها ليتأثّث المكان، إلّا أنّ ثمّة مسح مكاني دقيق لموجودات الصّحراء من خلال السّفر عبرها، وهو ما جعلنا نلحظ أنّه دخيل؛ كونه يمتلك ثقافة مختلفة تماما عن ثقافة أهل الصّحراء.

19. ما يمكن ملاحظته أيضا على نصّه فكرة الوجود/انعدام المعنى الّتي تغلغلت في تفاصيل حياة البطل الواقعيّة والّتي تُفسّر ذلك الشّتات/القلق الّذي يعيشه، ما أفضى إلى تفاصيل حياة دون معنى خالية من أيّة أهداف وغايات سوى الانتقام من الذّات/الموت الّذي جعله قدرا له في العديد من المواقف الّتي تعترضه والّتي يبدو فيها هشا.

20. وفي رواية "**أعوذُ بالله**" لـ: "**السعيد بوطاجين**" فتتمثّل في إبرازها للعلاقة القائمة بين الصّحراء من حيث هي فضاء لا متناه، وبين البحث عن المختزن في الذّاكرة، والهروب من الشّمال (مدن الدّياثة) ورغبة الانتماء إلى الجنوب.

21. تعدّ الصّحراء فضاء مؤثّرا ومتأثّرا، وفق التّجسيد الّذي يُضفيه عليه المبدع في لغته السّرديّة.

22. الصّحراء قيمة ذات قيمة مشحونة دلاليا ومكانا ذا صلة وثيقة بالهويّة، وهو ما خلق جدلا بين كتّاب الشّمال وكتّاب الجنوب.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ المصادر:

1. تنزروفت بحثا عن الظل: عبد القادر ضيف الله (رواية).د.ط، دار القدس العربي، وهران – الجزائر، 2013.
2. رشيد بوجدرة: تيميمون (رواية). الطبعة الأولى، الطبعة الثانية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار (ANEP)، الجزائر، 2002/1994.
3. السعيد بوطاجين: أعوذُ بالله (روَايَة).الطبعة الأولى، منشورات ضفاف – منشورات الاختلاف، بيروت – لبنان/الجزائر العاصمة – الجزائر، 1438هـ – 2016م.
4. عبد الله كروم: حائط رحمونة (قصص).الطبعة الأولى، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، أدرار – الجزائر، 2011.
5. عبد الله كروم: مغارة الصابوق (قصص).الطبعة الأولى، دار الكلمة للنشر والتوزيع، أدرار – الجزائر، 2016.

❖ المراجع:

المراجع العربيّة

1. إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة السّردُ وتشكّلُ القيم.الطبعة الأولى، *ALNAYA* للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق.
2. إبراهيم صحراوي: سرديات مقالات نقدية ثقافية.الطبعة الأولى، دار التنوير، الجزائر، 2018.
3. ابن خلدُون: مُقَدَّمة ابن خلدُون، حَقّقَ نصُوصَهُ وَخَرَّج أحَادِيثَهُ وَعَلّقَ عَلَيهِ: عبد الله محمّد الدَّرويش.الجُزء الأوّل، الطبعة الأولى، دار يعرب، 1425هـ – 2004م.
4. أحمد أبّا الصّافي جعفري: من تاريخ توات أبحاث في التراث.الطبعة الأولى، منشورات الحضارة، الجزائر، 2011.

5. أحمد أمين وزكى نجيب محمود: قِصَّة الفَلسَفة اليُونَانِيّة.ط2، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1935.

6. بلسم محمد الشيباني: الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني (نموذجاً).ط1، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، بنغازي، 2004.

7. جمال شحيد: ميخائيل باختين الملحمَة وَالروَاية درَاسَة الرّواية، مسَائِل في المنهَجيّة.الطبعة الأولى، معهد الإنماء العربي، بيروت – لبنان، 1982.

8. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية).ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1990.

9. حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية دراسة نقدية.الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان/الدار البيضاء – المغرب، 2000.

10. حسين المناصرة: مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية).ط1، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، 2012.

11. حَميد لحَمداني: بنيَةُ النّص السَّردي من منظور النقد الأدبي.ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/الدار البيضاء، 1991.

12. رحال بوبريك: دراسات صحراوية المجتمع والسلطة والدين.الطبعة الثانية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2008.

13. رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار.طرائق تحليل السرد الأدبي دراسات، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992.

14. سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات.الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة – الجزائر، بيروت – لبنان، 1433هـ – 2012م.

15. سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية.ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب/لبنان، 1997م.

16. سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي.الطبعة الأولى، دَارُ نينوى للدّراسات والنشر وَالتّوزيع، دمشق – سورية، 2016م – 1437هـ.

17. صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لـعبد الرحمن منيف.ط1، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، 2010م.

18. عبد الله الغذامي: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة.الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب/بيروت – لبنان، 2009.

19. عبد الوهاب بوشليحة: خطاب الحداثة في الرواية المغاربية.الطبعة الأولى، نادي الأحساء الأدبي، المغرب، 1432هـ – 2011م.

20. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا.ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1404هـ/1984م.

21. محمّد الصّالح حوتيّة: توّات والأزواد خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر للهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر ميلادي) دراسة تاريخية من خلال الوثائق المحلية.الجزء الأوّل، د.ط، دار الكتاب العربي للطباعة، النشر، التوزيع والترجمة، القبة، الجزائر، 2007.

22. محمّد الصّالح حوتيّة: توّات والأزواد خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر للهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر ميلادي) دراسة تاريخية من خلال الوثائق المحلية.الجزء الثّاني، د.ط، دار الكتاب العربي للطباعة، النشر، التوزيع والترجمة، القبة – الجزائر، 2007.

23. محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي تقنيات ومناهج.الطبعة الأولى، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، 2007.

24. محمد صابر عبيد: الرواية الرائية لعبة القصّ: سرد الحياة وسرد الحكاية قراءة في رواية (نحيب الرافدين) لعبد الرحمن مجيد الربيعي.الطبعة الأولى، دار نقوش عربية، تونس، 2013.

25. محمّد صابر عبيد: فلسفةُ السرد مقاربةٌ نقديةٌ في ديناميّات التعبير الروائيّ عند قاسم توفيق.الطبعة الأولى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2016م – 1437هـ.

26. محمد عزّام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان.ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1996.

27. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار– الدّقل– المرفأ البعيد).منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011/6/4م.

28. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً.الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب/بيروت – لبنان، 2002.

29. ياسين النصير: الرواية والمكان.د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986.

30. اليامين بن تومي: السردية والسرديات؛ المفهوم والوظيفة.فَلسَفَة السّرد المنطلقات والمشاريع: مجموعة مؤلفين، الطبعة الأولى، منشورات ضفاف/منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر/بيروت – لبنان، 1435هـ–2014م.

31. اليامين بن تومي: تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي (دراسة في الأنساق الثقافية العربية الكلية والجزئية).الطبعة الأولى، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الرباط – المملكة المغربية/بيروت – لبنان، 2017.

32. يمنى العيد: الرواية العربية المتخيَّل وبنيته الفنيّة.الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت – لبنان، 2011.

33. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، بيروت – لبنان/الجزائر العاصمة – الجزائر، 1429هـ – 2008م.

34. يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه.الطَّبْعَةُ الأُوْلَى، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية – الجزائر، 1438هـ/2017م.

المراجع الأجنبيّة

1. Norbert Sillamy: Dictionnaire de la Psychologie, Larousse.

المراجع المترجمة

1. إدمون جابيس وأسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب.ترجمة: إدريس كثير/عز الدين الخطابي.الطبعة الأولى، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، 2003.

2. جورج لوكاتش: نظرية الرواية دراسة (*the theory of Roman*)، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي.1987.

3. جُورْج لوكَاش: الروَايَة كملحَمَةٍ بورجوازيّة، ترجمة: جورج طرابيشي.الطبعة الأولى، دَارُ الطَّليعَة للطّبَاعة وَالنشرُ، بَيروت – لبنان، فبراير 1979.

4. ديفيد هوبكنز: الدَّادائية والسِّريالية مقدمة قصيرة جدًّا.ترجمة أحمد محمد الروبي، مراجعة محمد فتحي خضر.الطبعة الأولى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة – جمهورية مصر العربية، 2016.

5. ر.– م.ألبيريس: تَاريخ الرّواية الحديثة، ترجمة: جُورج سَالم.الطبعة الثانية، مَنشورَات بَحر المتوسّط/منشورَات عوَيدَات، بَيروت /باريس، 1982.

6. فابريس تومريل: النقد الأدبي.تعريب: الهادي الجطلاوي.الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس/بيروت – لبنان/القاهرة – مصر، 2017.

7. يورى لوتمان: مشكلة المكان الفنّي، ترجمة: سيزا قاسم دراز.الطبعة الثانية، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988.

المجلّات والدّوريات والملتقيات

1. خالدة حسن خضر: المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر.مجلة كلية الآداب، العدد 102.

2. السعيد بوطاجين: الحبيب السائح يتحدث.المعنى مجلة أدبية محكمة، العدد الأول، المركز الجامعي خنشلة – الجزائر، جوان 2008.

3. صالح مفقودة: أبحاث في الرّواية العربيّة.منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة.

4. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد.عَالم المعرفة، العدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ديسمبر 1998.

5. عبد المنعم زكريا القاضى: البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيرى شلبى (الأمالى لأبى على حسن: ولد خالى)، تقديم: أحمد إبراهيم الهوارى.عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ط1، الجيزة، 2009م.

6. غيداء أحمد سعدون شلاش: المكان والمصطلحات المقاربة له – دراسة مفهوماتية.مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد2.

7. محمد داود: إشكالية الرواية الجزائرية بين التأسيس والهوية.الجسرة الثقافية، العدد الخامس عشر، شتاء 2003.

8. محمد علي البنداق: الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد (المواصفات، المكونات، الوظائف).المجلة الجامعة.

9. مريم اكبرى موسى آبادى/محمد خاقانى اصفهانى: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال.إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، العدد السابع، خريف 1391ش/أيلول 2012م.

10. نبهان حسون السعدون: الرؤية المكانية في رواية السيف والكلمة لعماد الدين خليل – دراسة تحليلية –.دراسات موصلية، العدد38، ذو الحجة 1433هـ/تشرين الأول 2012.

المعاجم الأدبيّة والموسوعات

1. أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: منذر عياشي.الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 2007.

2. جَبّور عَبْد النّور: المُعجَمُ الأَدَبي.ط2، دار العلم للملايين، بَيروت – لبنان، كانون الثاني (يناير) 1984.

3. جيرالد برنس: المصطلح السّردي معجم مصطلحات، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريرى.الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

4. ريموند وليمز: الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي.ترجمة: نعيمان عثمان، تقديم: طلال أسد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب/بيروت – لبنان، 2007.

5. لطيف زيتوني: مُعْجَم مُصْطَلحَات نقْد الرّوَايَة عَرَبيّ/إنْكليزيّ/فَرَنسيّ.ط1، مَكتبَة لبْنَانْ نَاشِرُوْن، بَيروت – لبْنان، 2002.

المواقع الإلكترونيّة

1. رمضان بسطاويسي: نظرية الرواية لدى لوكاتش. الأقلام، العددان: 12/11، وزارة الثقافة والاعلام/دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق،تشرين الثاني – كانون الأول، على الرّابط:
https://archive. alsharekh. org/Articles/163/15507/345631.

2. رمضان بسطاويسى محمد: الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش 1885– 1971 (رسائل جامعية). فصول مجلة النقد الأدبى الحداثة فى اللغَة والأدبْ، العدد الثالث، المجلد الرابع، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، إبريل/مايو/يونيه 1984، على الرّابط:
.https://archive. alsharekh. org/Articles/133/10291/208389

3. الأخضر نصيري: القبيلة في الأبحاث التاريخية والأنتروبولوجية والسوسيولوجية.الحياة الثّقافيّة، العدد 190، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، فيفري 2008، على الرّابط:
https://archive. alsharekh. org/Articles/115/7871/165721/11.

4. بشير القمري: سينما الصحراء بين شعرية الفضاء وبلاغة الصورة: مدخل نظري تحليلي تركيبي. آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد: 76، وزارة الثقافة/زاوية للفن والثقافة، الرباط – المغرب، شتنبر 2008، على الرّابط:
.https://archive.alsharekh.org/Articles/158/15407/342983

5. الأعرج واسيني: الرواية الجزائرية.مجَلة الآداب، العددان الرابع والخامس، بيروت – لبنان، 1979، على الرّابط:
.https://archive.alsharekh.org/Articles/255/20321/461233

6. مصطفى بلمشري: الرواية الجزائرية بين الرؤية الفنية وزخم البنى الرمزية.الكاتب، العدد 2، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر العاصمة، 2011، على الرّابط:
.https://archive.alsharekh.org/Articles/46/14813/334700

7. إدمون جابيس: كتاب الصحراء، ترجمة: أحمد عثمان.نزوى، العدد 54، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، عُمان، ابريل 2008م – ربيع الأول 1429هـ، على الرّابط:

.https://archive.alsharekh.org/Articles/232/17836/399003

8. تامر إسماعيل سفر: الاضطرابات النفسية والاجتماعية في سيكولوجية التكيف.المعْرفَةُ، العدد459، وزارة الثَّقافة في الجمهوريَّة العربيَّة السُّوريَّة، دمشق – الجمهورية العربية السورية، كانون الأول، ديسمبر 2001، على الرّابط:

https://archive.alsharekh.org/Articles/64/2305/308746.

9. عبد الرسول الصرّاف: علْم النفس والمجتمع.الآداب، العدد4، دَار العِلم للملَايين، بَيروْت، نيسان (ابريل) 1953، على الرّابط:

. https://archive.alsharekh.org/Articles/255/18541/418887

10. أحمد رجب شلتوت: رواية صبري موسى «فساد الأمكنة» الصحراء ملاذًا.الجَسرة الثّقافيّة، على الرّابط:

.https://archive.alsharekh.org/Articles/250/21666/496424

11. إبراهيم علي الدغيري: أثر المجتمع في التشكيل الروائي.أَبْعَاد، العدد الأوّل، دار أقلام للنشر والإعلام، المملكة العربيّة السّعوديّة، شوال 1428هـ – نوفمبر 2007م، على الرّابط:

https://archive.alsharekh.org/Articles/237/18155/408692.

الملاحق

"عبد الله كروم"

بيان سيرة ذاتيّة

الاسم واللقب:عبد الله كروم

تاريخ الميلاد ومكانه: 6 أفريل 1974 زاوية كِنتَة – أدرار –

- أستاذ بالجامعة الإفريقيّة أحمد دراية – أدرار –

المنجزات العلميّة:

- كتاب **الرّحلَة في إقْلِيم تَوَات** 2007.
- المجموعة القصصيّة "**حائط رحمونة**" 2011.
- المجموعة القصصيّة "**مَغارةُ الصَّابُوقْ**" 2016.
- رواية "**الطّرْحان**" 2022.

"عبد القادر ضيف الله"

بيان سيرة ذاتيّة

الاسم واللقب:عبد القادر ضيف الله

تاريخ الميلاد ومكانه: 10 ديسمبر 1970 بالعين الصّفراء – النّعامة –

- أستاذ بالمركز الجامعي أحمد صالحي – النّعامة –

المنجزات العلميّة:

- رواية "**تنزروفت بحثا عن الظل**"2013.
- رواية "**زينزيبار عاصفة البيادق**".
- المجموعة القصصيّة"**كَوَابِيسُ اللَيلَة البَيْضَاء**" 2007.
- المجموعة القصصيّة"**أَضْوَاءٌ على جِسْرِ العَبَث**" 2010.

"السعيد بوطاجين"

بيان سيرة ذاتيّة

الاسم واللقب: السعيد بوطاجين

تاريخ الميلاد ومكانه: 6 جانفي 1958 تاكسنة – جيجل –

- أستاذ بجامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –

بعض المنجزات العلميّة:

- السرد ووهم المرجع مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث.
- الترجمة والمصطلح دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد.
- علامات سردية.
- الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة.
- المسرح والهوية (مرايا عاكسة) مَقَالَاتٌ صحفِيَّة.
- السيد الرئيس (مرايا عاكسة) مَقَالَاتٌ صحفِيَّة.
- مالك حداد: الانطباع الأخير (رِوَايَة). ترجمة: السعيد بوطاجين.
- مليكة مقدم: أدين بكل شيء للنسيان (رِوَايَة). ترجمة: السعيد بوطاجين.
- كاتب ياسين: نجمة (رِوَايَة). ترجمة: السعيد بوطاجين.
- فرنسوا تريفو: أفلام حياتي. ترجمة: السعيد بوطاجين.
- فيكتور مالوسيلفا: رَقّانْ حَبِيبَتِي. (رِوَايَة). ترجمة: السعيد بوطاجين.
- لوكليزيو: نجمة تائهة. (رِوَايَة). ترجمة: السعيد بوطاجين.
- قصص "**ما حدث لي غدا**".
- قصص قَصِيرَةٌ جِدّاً "**جلالة عبد الجيب**".
- قصص قَصِيرَةٌ "**نقطة، إلى الجحيم**".
- قصص "**اللعنة عليكم جميعا**".

- قصص "**وفاة الرجل الميت**".
- "**أحذيتي وجواربي وأنتم**".
- "**للأسف الجديد**".
- "**تاكسنة بداية الزّعتر، آخر الجنّة**".
- رواية "**أعوذُ بالله**".

"رشيد بوجدرة"

بيان سيرة ذاتيّة

الاسم واللقب: رشيد بوجدرة

تاريخ الميلاد ومكانه: 5 سبتمبر 1941 عين البيضاء

بعض المنجزات العلميّة:

- رواية "**تيميمون**".
- رواية "**الحلزون العنيد**".
- رواية "**الرعن**".
- رواية "**ضربة جزاء**".
- رواية "**المرث**".
- رواية "**الإنكار**".
- رواية "**حرمان**".
- رواية "**ألف وعام من الحنين**".
- رواية "**الجنازة**".
- رواية "**الإراثة**".
- رواية "**التفكك**".
- رواية "**من أجل إغلاق نوافذ الحلم**".
- "**التطليق**".
- "**فوضى الأشياء**".
- "**معركة الزقاق**".
- "**ليليات امرأة آرق**".

فهرس
الموضوعات

العناويـن	الصفحة
مقدّمــة	5-1
الفصل النّظري: تأثيث المكان وتحويله إلى فضاء في المنجز السّردي الجزائري	
1. رؤية حول السّرد، الرّواية العربيّة، الرّواية الجزائريّة	7
2. تحوّل المكان إلى فضاء في السّرد (المفهوم، التّشابهات، الفوارق)	20
3. إشكاليّة تأثيث الأمكنة واستغلال الفضاءات الواقعيّة والرّمزيّة في المنجز الرّوائي والقصصي الجزائري: رؤية نقديّة	50
الفصل التّطبيقي الأوّل: ذاكرة المكان/الارتباط بالهويّة في عالم "عبد الله كروم" القصصي	
أوّلا: ذاكرة المكان في المجموعة القصصيّة "**حائط رحمونة**" لـ: "**عبد الله كروم**"	61
1. فضاء الصّحراء (المكان والإنسان والمجتمع)	62
2. ذاكرة المكان عند "عبد الله كروم"	67
3. البنية اللغويّة	72
1.3.البنية المعجميّة وحقولها الدّلاليّة	72
أ. الحقل الطّبيعي	72
ب. الحقل الدّيني	73
ج. الحقل الأسطوري	73
د. الحقل الفلسفي	74
2.3.البنية التّركيبيّة	74
4. جذور الموضوع في الموروث الشّعبي	76
أ. توظيف "ماء الفقارات"	76
ب. توظيف "تويزة"	78

5. حائط رحمونة الطّيني: من البداوة إلى التّمدّن	80
ثانيا: الارتباط بالهويّة في عالم "عبد الله كروم" القصصي **"مَغارةُ الصَّابُوقْ"** لـ: **"عبد الله كروم"**	
أوّلا: دراسة الموضوع	82
1. ماهية الموضوع	82
2."مَغارةُ الصَّابُوقْ" وهيمنة فضاء الصّحراء	88
1.2. الموضوع الرّئيسي	88
2.2. شجرة الموضوع.. الأغصان والفروع	90
3.2. التّشجير الموضوعاتي	91
3. الذّاكرة/الارتباط بالهويّة في عالم "عبد الله كروم" القصصي	92
4. التّمزّق النّفسي/الاجتماعي في قصّة "مغارة الصابوق"	96
الفصل التطبيقي الثاني: تشكّل فضاء الصّحراء بين (الذّاكرة /النّسيان/ التّاريخ) في رواية "تنزروفت بحثا عن الظل" لـ: "عبد القادر ضيف الله"	
1.الكلمة العنوان "تنزروفت بحثا عن الظل"	103
2.فضاء الصّحراء بين (الذّاكرة /النّسيان)	105
3.تداخل الذاكرة/المكان/ التّاريخ	115
4. انشطار الذّات في عالم "عبد القادر ضيف الله" الرّوائي	117
الفصل التطبيقي الثالث: الهوس بالصّحراء في رواية "تيميمون" لـ: "رشيد بوجدرة"	
1. بين سياق الماضي وانعكاسات الحاضر	126
1.1 الإِحْسَاس بِالنّقص	127
2.1. فُقْدَانُ الأَخ الأَكْبَر	129
3.1. الضَّيَاع وَالهَلَاك مِنَ العَائِلَة/المَدِينَة	130

4.1. الإخْفَاقُ في الحُبّ	131
5.1.الطَّردُ مِنَ الجَيش	135
6.1. الإدمَان على شُرب الفودكا	135
2. الهوس (*Obsession*) المزيّف بالصّحراء	136
3. "تيميمون" صحراء الألم والموت	147
الفصل التطبيقي الرابع: **الذّات الرّوائيّة المصابة بإعياء الشّمال رواية "أعوذُ بالله" لـ: "السعيد بوطاجين"**	
1. الارتحال المكاني: دراسة في المضامين والدّلالات	154
2. صدى الطّفولة وتداعيات الذّاكرة	163
3. الصّحراء الموضوع المكافئ (*objet Adéquat*)	167
4. الشّمال وواقع الانفصال الجنوب ورغبة الانتماء	168
5. سلطة الذّات وعلاقتها بالصّحراء	175
الخاتمة	178
قائمة المصادر والمراجع	183
الملاحق	193
فهرس الموضوعات	199
ملخّص	/

ملخص:

تحضر الصّحراء بقوّة في الوعي الجمعي الجزائري، باعتبارها جزءا لا يتجزّأ من الهويّة الجزائريّة، فنجدها تتواتر في الخطاب الجزائري بمختلف مضامينها وأشكالها، حيث ألهمت الكتّاب والمبدعين وحرّكت قرائحهم فأنتجت نُصوصا أبدعت في نحته عن طريق التّخييل الّذي استمدّ نسغه من الواقع، وحملوا على عاتقهم هموم مكان ظلّ غامضا ومهمّشا، على الرّغم من أنّه غني بتراث ثقافي ورمزي، ومن ثمّة أصبحت عوالم الصّحراء مفتوحة تزخر بعلامات ناطقة بزخم المعنى وغواية الحكاية.

كلمات مفتاحيّة: الصّحراء، السّرد الجزائري، ... .

Abstract:

The desert is strongly present in the Algerian collective consciousness, as an integral part of the Algerian identity. We find it recurring in the Algerian discourse in its various contents and forms, as it inspired writers and creators and moved their minds, producing texts that were creative in their sculpting through imagination that derived its juice from reality, and they carried on their shoulders the concerns of a place. It remained obscure and marginalized, even though it was rich in cultural and symbolic heritage, and from there the desert worlds became open and filled with signs that spoke of the momentum of meaning and the seduction of the story.

Keywords: *Algerian narrative; the desert; ... .*