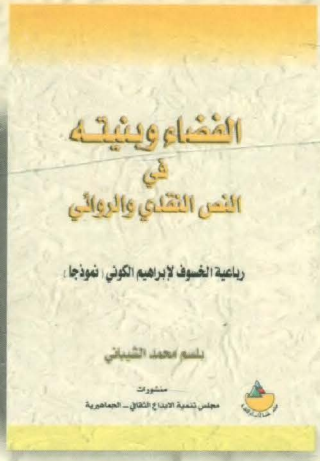
الفضاء وبنيته
في
النص النقدي والروائي

رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني (نموذجاً)

بلسم محمد الشيباني

منشورات
مجلس تنمية الابداع الثقافي ـ الجماهيرية



مجلس تنمية الابداع الثقافي

المقر الرئيسى / بنغازى هاتف: 061-9082003-9082002

بريد مصور: 061-9082004 ص . ب 9351

بريد الكترونى : Lcc@mail.Lttnet.net

لتحميل المزيد من الكتب

تفضلوا بزيارة موقعنا

www.books4arab.me

الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي

رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجاً

الفضاء وبنيته في النص النقديّ والروائيّ

رباعيّة الخُسوف لإبراهيم الكوني نموذجاً

بلسم محمد الشيباني

الفضـــــاء وبنيته في النص النقدي والروائي

رباعيـــة الخســـــــوف

لإبراهيـم الكونـــي نموذجاً

رقم الإيداع بدار الكتب الوطنية (5556)

الترقيم الدولي (ردمك 9 - 031 – 38 – 9959 ISBN)

الطبعة الاولى 2004

حقوق النشر والاقتباس محفوظة

إهـــــــــداء

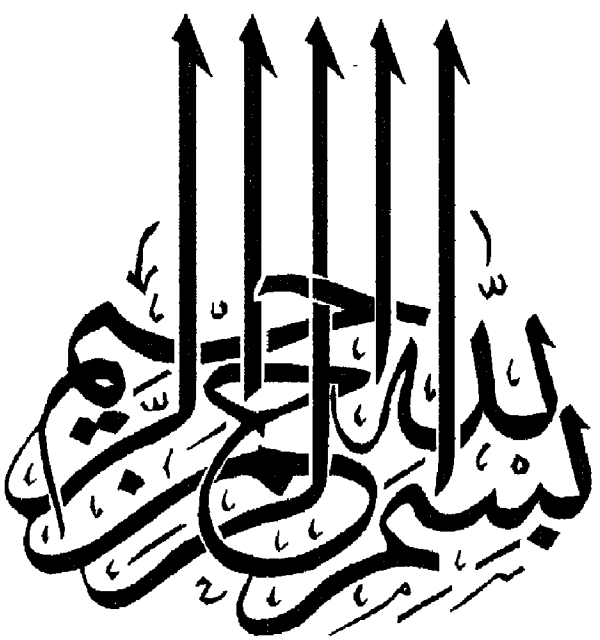
إلى أبي عرفاناً لفضله وتقديراً لتشجيعه

إلى أمي التي علّمتني الحرف والكلمة

إلى أختي هاجر التي كانت عوناً لي في رحلة هذا الكتاب

وإلى أخواتـي أمـل وأمانـي وهَـديل، مـع أمنياتـي لهـنّ بمستقبل علمي بهيج

بلسم


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

دخل النقد العربيّ مرحلة صار فيها الاتجاه نحو تغيير أفق التعامل مع النصّ سردياً كان أم شعرياً حاجة لازمة، وأهم مظاهر هذا التغيير تتبدَّى في الاهتمام بما يطلق عليه (الشكل)، وعدم الفصل بين الشكل والمضمون، وإضاءة الأسرار الداخلية للنصوص، ولكن، لا يكون ذلك إلاّ بإحداث تنوّع قرائيّ وبالاهتمام بالنظريات النقدية الحديثة السائدة وغير السائدة.

لأجل هذا، فإن الدخول في الممارسة النقديّة لمساءلة النصوص نفسها، والسعي نحو استنطاقها ذاتها، وليس فيما يدور حولها من مرجعيّات تاريخيّة، أو أطر اجتماعيّة وما إليها أو فيما له علاقة بتحليل شخصية الكاتب ونفسيته أو منظومته الفكريّة كان الهاجس الذي انبثقت منه فكرة هذا البحث.

ثم كان اتجاهنا إلى إبراهيم الكوني، ليس لأنه يمثّل علامة مضيئة في المشهد الروائيّ العربيّ والعالميّ على حدٍّ سواء، وإنما لقيام أعماله الإبداعيّة برمتها على مشروع سرديّ يجسِّد المكان/الفضاء سطوتَه الأولى، وفكرتَه الأساس، وحتى يمكن الإمساك بجوانب هذا المشروع السرديّ كان لابدّ من الاشتغال على أول عمل روائيّ للكاتب، وهو (رباعية الخسوف) التي أظهرت المتابعة النقديّة ضعف الاهتمام والعناية بها، كما أن التصوّر الذي دخلنا به لاستنطاق بنية فضاء النص بدا متوائماً مع طبيعة هذا العمل الروائيّ؛ ولذلك اخترنا رباعيَّة الخسوف متناً روائيّاً لمقاربة مقولة الفضاء.

وفي هذا الإطار، فإن ما يهدف إليه البحث باشتغاله على رباعيَّة الخسوف يظلّ محصوراً في تقديم قراءة يمكن أن توصف بأنها إحدى القراءات الممكنة، وإحدى أوجه التلقّي التي يُستَنْطَقُ من خلالها الفضاء في الرباعيَّة ليكون الفضاء فيها قابلاً لأن يُقْرَأ بأشكال أخرى مخالفة أو حتى مغايرة.

وهنا، وَقَع اختيارنا على البنيويَّة منهجاً، غيرَ أننا نزعنا عنها صرامة المنهج، واستبعدنا قيودَه حتى لم نُبقِ إلا على ما يجعلنا نتمسك بالمرونة التي تسمح بأن يكون المنهج في خدمة البحث، وليس البحث في خدمة المنهج، وحتى غدت البنيويَّة

أُفُقاً لقراءة النصّ الروائيّ، ولم تَعُدْ منهجا ملزِماً بذاته، وبذلك هيَّأنا لها إمكانات توظيف ما يُعِينُ تصوّرنا في تلقّي فضاءات النص لنجد أنفسنا قادرين على أن نستمدَّ من البنيويَّة الشكليَّة ما نشيّد به منظورنا النقديّ الطامح نحو إخراج صورة إحدى القوانين الداخليَّة المتحكِّمة في صياغة مقولة الفضاء في الرباعيَّة، ومن البنيويَّة الهيكليَّة ما لا تناقضَ فيه مع التصوّر الذي انطلقنا منه.

وعلى مثل هذا النحو من تطويع المنهج، جاء اشتغالنا على الأدوات الإجرائيَّة التي اخترناها سبيلاً لتقديم فضاء الرواية وصورة البحث معاً، وبذلك كان الاتجاه نحو العمل بمقتضى رؤية خاصَّة، ومفهوم محدَّد، وهي الرؤية التي يمكن تلخيصها فيما اصطُلِح عليه بـــ " التقاطبات الضدّيَّة " التي كانت مساراً للبحث واستنطاقاً للنصّ.

وبصورة عامة، تحقَّق حضور مبدأ التقاطبات الضديَّة في هذا البحث بشيئين:

أولاً: بوصفه غاية أساسيَّة يجري البحث عنها في أعماق الرباعيَّة.

ثانياً: بوصفه مساراً تنظيميّاً يحقق نسق العمل النقديّ في مقاربته للرباعيَّة.

كل ذلك، في إطار وثيق لا يفصل بين معنى التقاطبات الضديَّة ومعنى البنية ليكون نسيج التقاطبات الفضائيَّة المستنطَقة هو البنية التي تمَّ الوقوف عندها في موضوع (بنية الفضاء في الرباعيَّة).

وإلى جانب ذلك، جَهَدْنا أنفسنا في الاهتمام بالمستوى الدلاليّ، وعدم إقصائه عن اشتغالات البحث؛ إذْ لمَّا كانت البنيويَّة منهجاً لا يهتم بموضوع الدلالة، وكانت عناصر النصّ الروائيّ متضامَّةً غيرَ مفصولةٍ عن بعضها بدا الخَيَارُ نحو ربط البنية بالدلالة لازماً، فربطنا البنية بالدلالة، ووصّلناها بكل مراحل المقاربة النصّيَّة.

ومع كل هذه المرونة التي اتّخذناها كان التصوّر الدقيق والرؤية الخاصة اللذيْن وضعناهما لمقاربة فضاء الرباعيَّة يُلقيان بنا في دائرة العوائق والصعوبات التي تتطلب منا أن نحاذِرَ الوقوع ضمن أية خطوة نخطوها في مزالق التلفيق والفوضى، ومن أخطرها الاقتراب من تُخوم منهج أو مناهجَ أخرى تبدو مناقِضة لما انطلقنا منه أو كانت بُغْيَتُنا فيه.

وكان لزاماً علينا ونحن نشكّل صورة هذا البحث، ونؤسسُ لها أن ننطلق من الوقوف عند أبرز شيئين:

أولاً: محاولة ضبط مفهوم الفضاء ومفهوم البنية، والتمييز بين مصطلحي (الفضاء) و(المكان).

ثانياً: تحديد نمط المقاربات النقديَّة السابقة حول مقولة (الفضاء/المكان).

ومن هنا، وضعنا البحث في بابين رئيسيْن؛ فخصَّصنا الباب الأول الذي أسميناه ***المنحَى النظريّ*** لمعالجة العنصرين السابقين مع موضوع (المكان في الحوار النقديّ) وموضوع (التقاطبات الضديَّة ومقاربة الرباعيَّة)، ووزّعنا كل هذا المادة بين فصلين؛ الفصل الأول (تأطير)، والفصل الثاني (عرض).

ثم انتقلنا إلى مستوى آخر من التحليل، وهو مستوى مقاربة فضاءات النص متن الدراسة والتحليل، فجاء الباب الثاني الذي أطلقنا عليه ***المقاربة النصّيّة*** ليكون في قسمين بأربعة فصول، كلّ قسم يضم فصلين، يقارب في فصله الأول من القسم الأول (بنية الفضاء في الرباعيّة)، وهي البنية التي جرى استنطاقها من النص، وفي فصله الثاني موضوع (الأصوات والروائح)، وموضوعة (الموت والفضاء في الرباعيَّة) وكلها قضايا طرحت علاقات الأفضية وسماتها في الرباعية.

أما القسم الثاني فأردناه أن يكون نقلة أخرى ضمن مسار المقاربة النصيَّة، ليقف في الفصل الثالث عند موضوع (مستلزمات الوصف البصريّ وعوائقه)، وموضوع (أنواع الوصف ووظائفه)، وفي الفصل الرابع والأخير اخترنا الوقوف عند ثنائية وصفيَّة قاربنا من خلالها حركيَّة الوصف التي استنطقناها من طبيعة الفضاء نفسه، وهي ثنائيّة الثابت والمتحرّك، ثم انتقلنا إلى آخر الموضوعات، وهو وصف الأثاث والتأثيث، وهما فصلان معنيّان بتقنيات وصف (الفضاء ــ المكان).

وبعد نهاية كل فصل من هذه الفصول الأربعة قمنا بوضع (محاولة تركيب) جمعنا فيها ما فكّكناه.

وختمنا البحث بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي انتهينا إليها.

ثم أرفقنا به مُلحقاً تضمَّن تعريفاً بأهم الأعلام الأجانب المستعان بآرائهم وتحليلاتهم في كل أجزاء البحث، وتعريفاً آخر بأبرز الشخصيات الإنسانية الواردة

في المقاربة النصيَّة، وقائمة بالمؤلّفات العربيَّة للكاتب إبراهيم الكوني حتى سنة 2001، وقائمة أخرى بعناوين بعض الدراسات النقديَّة المتعلقة بالفضاء أو المكان في الخطاب الروائيّ العربيّ ممَّا لم نوظفها في بحثنا؛ لابتعاد اتجاهاعن مسار البحث، أو لغياب المادة النظريَّة التي يمكن أن نفيد منها فيه، فلعلّها تخصّ باحثين آخرين أو تُعينُهم في شيء.

وأخيراً قمنا بإثبات المصادر والمراجع المعتمدة في البحث.

إنّ إنجاز البحث على صورته هذه لم يكن ليخلو من مصاعب وعقبات، بل إنه كان طريقاً محفوفاً بالصعوبات، غارقاً في المتاهات التي ظلّت تلازمه وتمارس عليه سطوتها بلا فِكاك، لعلّ أولها: حداثة الموضوع المُتوجَّه إليه.

وثانيها: قلة المراجع العربيَّة المعنيَّة بمقولة الفضاء بما جعل الحصولَ على مرجع أساسيّ واحد من مراجع البحث يمثِّل رحلة عناء لوحدها ظلّت تستلّ من جهد الباحثة ومن زمنها ما لا يمكن ردّه أو القبض عليه.

وثالثها: ندرة المراجع المتعلقة بالكاتب إبراهيم الكوني، وضعف الإفادة من تلك الدراسات المتفرّقة التي كتبت عنه وحول أدبه، فحتى مجلة (الجديد) في عددها العاشر– ربيع سنة 1996 التي خصّصت محورها للكاتب إبراهيم الكوني وقدَّمت دراسات لبعض إبداعاته والتي تُعَدُّ من أوائل الدوريات التي عُنِيَتْ به، لم نجد ما يمكن أن نوظفه منها في بحثنا.

ورابعها: صعوبة الحصول على المراجع الأجنبيّة، وهو ما تطلّب البحث عن أهمها في البلدان الغربيَّة.

وخامسها: الاضطراب في فهم المصطلحات النقديّة المعاصرة، والاختلاف في ترجمتها للعربيَّة باختلاف المترجمين أنفسِهم، وباختلاف الاتجاهات النقديَّة ومناهجها.

وسادسها: ضيق موضوع البحث، وانحصاره في مقاربة عنصر واحد من عناصر الخطاب الروائيّ، ومن خلال رواية واحدة فقط.

وسابعها: طبيعة موضوع الفضاء، القريبِ من المحسوس والماديّ والمجرّد،

والبعيدِ عماً سواه من تخيّل وخيال.

وثامنها: إنّ الفضاء المعنيّ بالمقاربة والتحليل هو فضاء مسكون ببشر وشخصيّات، مكتظٌّ بالأحداث، عامر بالزمن، فكل تعامل نقديّ مع هذه المكوّنات الأخرى للنص الروائيّ لابدّ أن يكون بحضور الفضاء نفسه، وليس بمعزلٍ عنه؛ لأننا ندرس الفضاء أساساً.

وتاسعها: ضيق أفق الرؤية المتوخّاة في استنطاق فضاءات النصّ.

وعاشرها: عدم حصول التراكم النقديّ المؤهّل لسهولة التعامل مع المناهج الحديثة وإدراك كيفيّة توظيفها.

وحادي عشرها: تدنّي مستوى الإفادة من شبكة المعلومات الدوليَّة في هذا الموضوع.

ويبقى أن نشير إلى أننا استعملنا مصطلح الفضاء في المقاربة النصيَّة، – أي في الباب الثاني من البحث – فيما لجأنا إلى استعمال مصطلح (المكان) في الباب الأول منه (المنحى النظريّ) والاكتفاءِ به، وقد يرى المتلقّي أن في هذا ما يشبه الحياد عن المسار العلميّ الذي اتخذناه حين جعلنا (الفضاء) عنواناً للبحث، أو أنه الخلط بين المصطلحات، أو حتى الفصل الحادّ بين النظرية والتطبيق، ولكنْ، ليس لأي من هذه الاحتمالات شيء فيما كان من ذلك، وتفسيرنا في الآتي:

أولاً: مصطلح (الفضاء) مفهوم إجرائيّ أكثر منه مفهوم نظريّ.

ثانياً: عدم إرباك القارئ فيما بين مصطلحي (الفضاء) و(المكان) من أوجه تشابه واختلاف.

ونشير أيضا إلى أننا اعتمدنا على الطبعة الثانية للرباعيَّة، تلك الصادرة عن دارَي تاسيلي والتنوير، التي وُصفت بأنها طبعة مقوّمة، ومع ذلك، لم تَخلُ هي أيضاً من أخطاء لغوية ونحوية ومطبعية، فقمنا في الهامش بتصويب ما وجدناه منها عند النقولات الحرفيَّة من الرباعيَّة.

بلسم محمد الشيباني

الباب الأول
المنحى النظري

الفصل الأول : تأطير

- الفضاء والمكان لغة.
- الفضاء والمكان اصطلاحاً.
- مفهوم البنية.
- (المكان – الفضاء) والبنية في النص الروائيّ.

الفصل الثاني: عرض

- المكان في نماذج من المقاربات النقديّة السابقة:
  - أولاً: المقاربات الغربيّة (الفرنسيّة).
  - ثانياً: المقاربات العربيّة.
  - ثالثاً: المقاربات المتعلقة بالنص الروائيّ الليبيّ (عربيّة وغربيّة).
- خلاصة عرض هذه المقاربات.
- المكان في الحوار النقديّ.
- التقاطبات الضديّة ومقاربة الرباعيَّة.

الفصل الأول: تأطير

- الفضاء والمكان لغة.
- الفضاء والمكان اصطلاحاً
- مفهوم البنية.
- (المكان- الفضاء) والبنية في النص الروائي.

الفضاء والمكان لغة

يمثل الرجوع إلى المعجمات اللُّغويَّة انطلاقة أساسيَّة لا غنىً عنها لبعض البحوث العلمية التي تسعى إلى الدقةِ في تحديد المصطلحات، والوضوحِ لإيصال المفهومات.

ويُعدُّ (لسان العرب) نموذجاً لُغويًّا لتحقيق ذلك. فعند بحثنا عن مادة (فضا) في هذا المعجم نجد تحتها " الفضاء : المكان الواسع من الأرض ... والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض ... والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض" [1].

كما نجد قولاً آخر وهو: " الفضاء ما استوى من الأرض واتسع، قال: والصحراء فضاء" [2].

ويستوقفنا ما جاء في هامش هذه المادة نفسها من أن " الفضاء مشترك بين الحدث والمكان" [3].

وإذا ما انتقلنا إلى المعجمات المعاصرة لنرى ما قدّمته الاكتشافات العلميَّة والعلوم التطبيقيَّة من إضافاتٍ ومعانٍ وجدنا " المعجم الوسيط " مثلاً يذكر: " الفضاء ما بين الكواكب والنجوم من مسافات لا يعلمها إلاَّ الله" [4].

---

1) لسان العرب، مادة (فضا).
2) المصدر السابق.
3) المصدر نفسه.
4) المعجم الوسيط، مادة (فضا).

ولمّا كان مصطلح (الفضاء) ذا صلة وثيقة بمصطلح (المكان)، كان لابد من متابعة ما أوردته المعجمات اللغوية من معانٍ حول هذه المادة.

فـ " المكان الموضع ، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع" [1].

ومما تقدم ندرك المفهومات الآتية:

1- الفضاء مكان، ولكنه غير محدّد، إنّه متسع، وفارغ وخالٍ.

2- المكان شيء محدّد، ولا يتعدى مفهومه (الموضع).

3- إطلاق مفهوم (الفضاء) على الصحراء يشير إلى تنبّه العرب قديماً إلى التمييز بين المفهومات، وبلوغهم الدقة في توضيح المعاني حتى اكتسبت (الصحراء) صفة (الفضاء) وتجاوزت لفظ (المكان).

4- إطلاق مفهوم (الفضاء) على المسافات الواقعة بين الكواكب والنجوم يشير إلى انتقال الدلالة بكل معانيها السابقة إلى حيّزٍ جديد أضافته الاكتشافات العلميَّة الحديثة.

5- صفتا (الفراغ) و(الخلو) اللتين يحملهما مصطلح (الفضاء) لا تعنيان عدم احتواء الفضاء على الحدث أو الحركة أو الحياة، وإنما عدم غلبة الأشياء الماديَّة المحسوسة التي قد يحملها الفضاء.

* * *

---

1) لسان العرب، مادة (مكن).

(الفضاء) و(المكان) اصطلاحاً أدبيّاً ونقديّاً

لا يستطيع الباحث وهو يتصدَّى لدراسة (الفضاء) في الخطاب الروائيّ أن يهملَ مصطلح (المكان) سواءٌ أكان ذلك بالإشارة إليه أم بتوظيفه في المقاربة. ويرجع ذلك لتلازم المصطلحين في الدرس النقديّ، والتصوُّر الفكريّ المعاصر.

ويتوزع مفهوما (الفضاء) و(المكان) في الاصطلاحات الأدبيّة والنقديّة بين ما جاء في المعجمات الأدبيّة والموسوعات العلميّة، وبين ما طرحته الممارسات النقديّة من تصوُّراتٍ وإشارات.

والحق، فإن محاولة إيجاد تعريفٍ واحدٍ متَّفقٍ عليه في الكتابة الأدبيّة والنقديّة ولاسيما العربيّة، أمرٌ صعب المنال - في وقتنا الراهن - إذ مازالت أغلب المصطلحات النقديّة المعاصرة تشكو من عدم اتفاق النقاد على تحديد مفهوماتها.

و(الفضاء) و(المكان) من المصطلحات التي لم تحظَ بالدقة العلميّة اللازمة والمطلوبِ توافرها في أية ممارسة نقديّة، كما أن الألفاظ المتعلقة بموضوع الفضاء والمكان لا تَقْصُرُ البحث على وجود مصطلحي (الفضاء) و(المكان)، بل تتعداهما إلى طرح مصطلحات أخرى كثيرة، تضع الدارس أمام مواجهةٍ غير متزنة لهذا العدد الكبير من المصطلحات، وذاك الاضطراب في فهمها، والاختلاف في استعمالها وتوظيفها.

ويمكن ذكر أغلب هذه المصطلحات ذات الصلة بموضوع الفضاء كما يلي:

الفضاء - المكان - البيئة - الإطار - الحيِّز - المكان الروائيّ - المكان في الرواية - الفضاء المكانيّ - المكان الحكائيّ - الفضاء الجغرافيّ - الفضاء الواقعيّ - الكرونوتوب - الزمكان - الفضاء الروائيّ - الفضاء الزمكانيّ - الفضاء منظوراً - الفضاء الدلاليّ - الفضاء الموضوعيّ للكتاب - الفضاء

النصيّ- الفضاء الطباعيّ - فضاء النص - الفضاء الكتابيّ - الفضاء الحكائيّ.

وأشدُّ هذه المصطلحات التصاقاً وتواتراً هما مصطلحا (الفضاء والمكان)، وإذا كنا قد جعلنا عنوان هذا الكتاب موجهاً إلى الفضاء وبنيته في النص الروائيّ، فإننا لا نستطيع أن نشرع في بيان مصطلح الفضاء على المستوى الاصطلاحيّ قبل أن نطرح مفهوم المكان؛ وذلك لسببين:

الأول: يتعلق بالترتيب الزمنيّ لظهور هذين المصطلحين؛ فمصطلح المكان أسبق نقديًّا في الظهور من مصطلح الفضاء.

الثاني: ينبثق من مفهوم المصطلحين نفسيهما وأفق العلاقات والالتباسات القائمة بينهما(*).

فما المقصود بالمكان في النص الروائيّ؟

لمّا كانت اللغة قد حدّدت مفهوم المكان بالموضع، فإن أول ما يقال عن المكان في النص الروائيّ: إنه الموضع الذي تتحرّك فيه الشخصيّات، غير أن اختلافاً وقع بين النقاد في تحديد المكوّنات والمساحات التي يشتمل عليها هذا الموضع ، إذ يفسّر طه وادي المكان بمعنى البيئة حين يقول: " المكان - في الحقيقة - هو البيئة التي يعيش فيها الناس" (1).

ويجعل عبد الفتاح عثمان للمكان دلالتين؛ الأولى دلالة جغرافيّة مرتبطة بمساحة محدودة من الأرض في منطقة ما، والثانية دلالة أوسع تشمل البيئة بأرضها، وناسها، وأحداثها، وتقاليدها، وقيمها، وهمومها وتطلعاتها(2).

---

*) كما سنتبيّن ذلك في الصفحات التالية.

1) دراسات في نقد الرواية، د. طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1989، ص37.

2) ينظر بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، لا.ب، لا. ت، ص95

وعلى عكس هذا القول، تذهب الباحثة سعاد القراضي إلى التمييز القاطع بين البيئة والمكان ، فتشير إلى أن " البيئة هي الظروف الاجتماعية والاقتصادية والروابط الاجتماعية والعادات والتقاليد" [1] في حين ترى أن المكان هو " ذلك الحيز المحدود بمساحة معينة مثل المقهى والطائرة ومحل العمل" [2].

وبصرف النظر عن الاختلافات القائمة حول تعريف المكان، فليست هناك حاجة إلى توسيع مفهوم المكان ليشمل البيئة، أو إلى الخلط بين مفهوم المكان ومفهوم البيئة، إذ تظلُّ البيئة شيئاً آخر غير المكان، وهو ما ذهبت إليه الباحثة سعاد القراضي، وما تؤكده هذه الدراسة أيضاً.

وهناك تصورٌ أكثرُ تفصيلا وتحديداً يرى أن المكان يشير إلى البيئة الطبيعية أو الاصطناعية من بنايات بمختلف أنماطها ووظائفها ومن شوارع وسيارات .. تعيش فيها الشخصيات الروائية وتمارس وجودها، كما يضم المكان قطع الأثاث والديكور والأدوات بمختلف أنواعها واستعمالاتها، ويشمل أيضاً الوقت من اليوم وما يترتب عليه من أضواء أو ظلمة، والطقس بكل أحواله، والأصوات والروائح[3].

ويذكر روبير في معجمه (Le Petit Robert) أن المكان جزء من الفضاء محدد، ينظر إليه بشكل عام ومجرّد[4].

---

1) بناء الشخصية في الرواية الليبية (1984-1994)، سعاد صالح القراضي، (أطروحة ماجستير)، لم تنشر، جامعة السابع من أبريل، كلية التربية، سنة 1996، ص182.

2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3) ينظر مجلة الملك سعود، المجلد الخامس، الآداب (2)، الرياض، سنة 1993، ص347.

4) Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, Ed. Revisitee, Juin., 1996, (Espace).

أما مصطلح (الفضاء) فقد اختلفت الآراء في تعريفه وتوظيفه اختلافاً كبيراً. وقد جاء في معجم (روبير الصغير) أي (Le Petit Robert) الإشارة إلى وجود تطور في المصطلح مفهوماً وكتابة؛ فكانت من حوالي سنة 1160 إلى سنة 1190 (Spaze)، وتعني حين أو لحظة أو برهة، ومتعلقة بالزمن بالخصوص، وغالباً مؤنثة[1].

ولعل محاولة للنظر فيما جاء في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) من تحديد لمصطلح (الفضاء) تقودنا إلى مواجهةٍ غيرِ متزنة أو مقبولة، فالمعجم يقدم مصطلحات أخرى ترتبط بالفضاء، وهي[2]:

الفضائيّة، والفضاء الإدراكيّ، والتحديد الفضائيّ، والتفضية، والتفضية الإدراكية، والفضاء الصغير، والفضاء الإتيوبيّ.

وتقرّ الباحثة بأنه لم يتسنَّ لها استيعابُ شيءٍ جاء لإيضاح هذه المصطلحات، وترى أن التواء وتعميةً يسيطران على أغلب هذا الكتاب.

ويجيء في معجم روبير: الفضاء مكان متفاوت التحديد، يمكن أن يقع فيه شيء. وهو مساحة معينة. يقال فضاء فارغٌ، حرٌّ، مليء، مشغول. وقد تستعمل اللفظة للزمن[3].

---

1) Le Nouveau PETIT ROBERT, Dictionaaire Alphapeteque Analogique de la Française, N D'impession: 199, Fevrier 2000, (Espase).

2) ينظر معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، سوشبرس، بيروت، الدار البيضاء، سنة 1985، ص164.

3) Le Nouveau Petit Robert, (Espase).

أما الموسوعة الفرنسية (La Grande Encychlpedia) فتذكر أن الفضاء مرتبط بإدارة الاتجاهات، أي أن " إدراك الفضاء يعني القدرة على وضع الأشياء بعضها إلى بعض، كما أنه يعني أيضاً تقدير العلاقات القائمة بينها، والطرق التي تتموقع بالنسبة لبعضها. فالأمر يتعلق إذن بإدارة الاتجاهات، وبتقييم المسافات والامتدادات " [1] وتشير هذه الموسوعة أيضاً إلى أن هناك عدة أنواع من الفضاء، كالفضاء السمعيّ، والفضاء النفسيّ، والفضاء البصريّ[2].

وتترجم سيزا قاسم المصطلح الفرنسيّ (Espace) إلى العربيّة فتعطيه مفهوم (الفراغ)[3]. وفي مجال النقد السينمائيّ يُقَابَلُ معنى الفراغ باستحياء حين يعلن فاضل الأسود عدم ارتضائه مصطلح الفراغ بقوله " والبحث يتحفظ على استخدام كلمة (الفراغ)[*] والتي تعني لا شيء موجود" [4].

أما غالب هلسا فيترجم المصطلح الإنجليزي (space) للعربيّة إلى المكان وذلك من خلال ترجمته لكتاب غاستون باشلار (La poetique de l'espace) المكتوب – أساساً – باللغة الفرنسية عن اللغة الإنجليزية إلى (جماليّات المكان)[5].

وإذا كان الرأي الإنجليزي نفسه يذكر أنّ كلمة (space) " من الكلمات الشائعة

---

1) La Grande Encychlopedia, librairie, 8, larouss, 1973 (espace).

2) ينظر المرجع السابق، ص4449.

3) ينظر بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1985، ص101، 102.

*) التعبير السليم يقتضي حذف الواو هنا.

4) السرد السينمائي – خطابات الحكي، تشكيلات المكان – مراوغات الزمن، فاضل الأسود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 1996، ص100.

5) جماليّات المكان، غاستون باشلار، تر. غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1987.

التي تحمل من المعاني ما قد يجعلها تلتبس على الأذهان" [1] فإن ترجمة غالب هلسا لمصطلح (Space) إلى المكان قد جنت على الأدب العربي. وهنا نتفق مع حسن نجمي في إثبات المزالق التي وقعت فيها ترجمة الكتاب[2].

ويعرّف محمد سويرتي الفضاء بأنه " كل ما يحيط بالإنسان، أي كل ما قد يوجد تحت قدميه أو فوق رأسه أو على يمينه وشماله، أو تجاه ناظريه ووراء ظهره" [3].

ونستخلص أن هذا التعريف غير موجّه لما يشتمل عليه النصّ السرديّ، ولاسيّما الروائيّ من مساحاتٍ ومواقع وأمكنةٍ، تجري فيها الأحداث الروائيّة، وتتحرك عليها الشخصيات، وأنه غير موصول بالتصوّر النقديّ في ممارساته الجديدة.

ويقوم الناقد حسن بحراوي باختيار مصطلح (الفضاء) في مقاربته لنصوص روائية مغربية جاءت في كتابه (بنية الشكل الروائيّ)، ولكنه لا يذهب إلى تقديم تعريف محدَّدٍ أو متكامل لمفهوم الفضاء[4].

وهنا نجد الباحث مختار الأدهم يصف الناقد بحراوي في كتابه المذكور بأنه لم

---

1) المفهوم الحديث للمكان والزمان، ب.س. ديفيز، تر. د. السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1999، ص9.

2) ينظر شعرية الفضاء السردي، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، سنة 2000، ص42، 43.

3) النقد البنيويّ والنص الروائيّ، نماذج تحليلية من النقد العربيّ، 2، الزمن، الفضاء، السرد، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، سنة 1991، ص76.

4) ينظر بنية الشكل الروائيّ – الفضاء، الزمن، السرد، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة 1990.

يحرص على إعطاء المتلقي تحديداً دقيقاً للمصطلحات، وأنه أسرف في استعمال مصطلح (الفضاء) في كل ما يتعلق بالرواية بما جعل الباحث يسوق فرضيّة ترى أن بحراوي استعمل مصطلح الفضاء بمعنى المكان داخل العمل الروائيّ، ومصطلح المكان للمظهر الماديّ، أي المكان خارج النص الروائيّ[1].

ولا توافق الباحثة الباحث فيما آل إليه من استنتاجٍ، وتفنِّد هذا القول بأن الناقد حسن بحراوي كان يسرف في استعمال مصطلح الفضاء في كل ما يتعلق بالرواية بسبب منطلقاته الفكريّة التي كانت تستند إلى المفهوم الفرنسيّ الذي ضاق عن استخدام مصطلح (المكان)، واتّجه إلى مصطلح (الفضاء). كما أنّ مصطلح (المكان) لم يكن يعني لدى بحراوي المظهر الماديَّ الكائن خارج النص؛ لأنه كان يستعمل مصطلح المكان في أثناء ممارسته النقديّة للمتن الروائيّ المدروس ، قاصداً به مظاهر ماديّة موجودة داخل النص.

وتأتي محاولة الناقد حميد لحمداني لوضع حدود فاصلة بين الفضاء والمكان محاولة جادة في التأسيس لمفهوم المصطلحين، والتمييز بينهما[2]، يخلُص من خلالها إلى القول بأن" الفضاء في الرواية هو أوسع ، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائيّة. ثم إن الخط التطوريّ الزمنيّ ضروريّ لإدراك فضائية

---

1) ينظر المصطلح في نقد الرواية العربيّة، مختار الهادي الأدهم، (أطروحة ماجستير)، لم تنشر، جامعة الفاتح، كلية اللغات، سنة 1996، ص268.

2) ينظر بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبيّ، د. حميد لحمداني، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة 1993، ص62-64.

الروايـــة بخـــلاف المـــكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطاً بالسيرورة الزمنية للقصة " [1].

وعلى غرار هذا يأتي تعريف الناقد سعيد يقطين، حين يصرح باتفاقه مع حميد لحمداني في تمييزه بين الفضاء والمكان، ولاسيّما في عمومية مفهوم الفضاء، وخصوصية مفهوم المكان[2]، ثم يقول: " إن الفضاء أعم من المكان، لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافيّ، وإن كان أساسياً. إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدّد والمجسَّد، لمعانقة التخييليّ، والذهنيّ، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء " [3].

أما الناقد (أوستن وارين) فيستخدم مصطلحين آخرين غيرَ (المكان) و(الفضاء) فيطلق على المكان مصطلحي الإطار والبيئة فيقول: " الإطار هو البيئة، والبيئات وبخاصة البواطن البيتية، قد تصور على أنها تعبيرات مجازيّة عن الشخصية. إنّ بيت الإنسان امتداد لنفسه. إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان" [4].

ويضيف عبد الملك مرتاض مصطلحاً آخرَ معادلاً لمصطلح (الفضاء)، وهو مصطلح (الحَيِّز)[5]. ففي تحليله لحكاية حمّال بغداد من ألف ليلة وليلة نصاً سردياً

---

1) المرجع السابق، ص64.

2) ينظر قال الراوي (البُنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، سنة 1997، ص240.

3) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

4) نظرية الأدب، رينيه ويلك، أوستن وارين، تر. محيي الدين صبحي، مرا. د. حسام الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 1987، ص231.

5) ينظر ألف ليلة وليلة – دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، د. عبدالملك مرتاض، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، لا.ت، ص135-177.

يُوظَّف مصطلح (الحيِّز) ثم يقابلنا في موضع آخر من هذا التحليل، وهو ينقل مصطلح (الحيِّز) من مفهومه المباشر الدال على الحدود الجغرافيّة التي ينطوي عليها، ويتوقف عندها إلى دلالة مجازيّة فيطرح مصطلح (الحيِّز الزمانيّ)، مثلما يجمع بين الحيِّز والمكان في مصطلح واحد فيقدم مصطلح (الحيِّز المكانيّ)[1].

وفي مقاربته لقصيدة (أشجان يمانية) يلجأ عبدالملك مرتاض إلى المصطلح ذاته تاركاً استخدام مصطلح (الفضاء) لنجده يقول: " نريد أن ننبِّه إلى أننا لا نميل إلى اصطناع مصطلح (الفضاء) الذي لهج باستعماله المشارقة والمغاربة، لأنَّا نراه مجرد ترجمة فطيرة للمصطلح الغربي (ESPACE)؛ إنما نؤثر اصطناع مصطلح (الحيِّز) معادلاً لذلك" [2].

ويذهب إلى وضع تمييز بين (الفضاء) و(الحيِّز) فيرصد قوله: " الفضاء يجب أن ينصرف إلى الدلالة على الفراغ الذي يحيط بالأرض ... بينما" الحيِّز" (وهو مصطلحنا) شديد التسلط بحيث يستطيع أن ينصرف إلى اليابس والمائيّ، وإلى الملموس من المكان، وإلى مجرد الممتلئ بالهواء والغاز. كما يجب أن ينصرف إلى كل الخطوط والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والقامات، والامتدادات، والأشكال على اختلافها" [3].

وفي كتابه (في نظرية الرواية) يعقد مقالة خاصة بموضوع المكان تحت عنوان (الحيِّز الروائيّ وأشكاله)[4] يؤكد فيها انتصاره لمصطلح الحيِّز واستبعاده

---

1) المرجع السابق، ص181.

2) شعرية القصيدة قصيدة القراءة، تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانيّة، عبدالملك مرتاض، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، سنة 1994م، ص179.

3) المرجع السابق، هامش الصفحة نفسها.

4) ينظر في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبدالملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر-كانون الأول، سنة 1998، ص141-162.

لمصطلح الفضاء. كما يرى أن للحيِّز مظاهر يَمْثُلُ فيها، ويحصرها في مظهرين؛ واحد جغرافيّ، وآخر خلفيّ[1].

ويقارن بين الحيِّز والمكان، فيرى بأن للمكان حدوداً تحدّه ونهاية يقف عندها، وأن الحيِّز ليس له حدود ولا انتهاء، وأنه من بين العناصر التي يتشكل منها البناء الروائيّ كاللغة والزمان والشخصية وغيرها، وهو يمكن أن يرتبط بالشخصية واللغة والحدث ارتباطاً عضوياً ليغدو بذلك عنصراً مركزياً في تشكيل العمل الروائيّ[2].

ونرى هنا أنّ ما يضعه مرتاض من تمييز بين المكان والحيِّز لا يأخذ حكماً فاصلاً بينهما، ولا يمكننا أن نجعله في صورة قطعيّة ثابتة، فقد يكون للحيِّز حدوده ونهايته كما يكون للمكان ارتباطه العضويّ بين سائر مكونات البناء الروائيّ بما يجعله عنصراً مركزياً فيها.

ويستعمل الناقدان سمر روحي الفيصل[3] وحسن بحراوي[4] مصطلح (المكان الروائيّ) مرادفاً لـ(المكان في الرواية)، أي المكان الذي تجري فيه أحداث الرواية.

أمّا مختار الهادي الأدهم فيخصّص للمكان الروائيّ مفهوماً غيرَ ذلك، إذ يقول: " المكان الروائيّ: ونعني به تلك الصفات الماديّة والمحسوسة للمكان في النصّ الروائيّ" [5].

---

1) المرجع السابق، ص143، 144.

2) المرجع نفسه، 146.

3) ينظر نهوض الرواية العربية الليبية، سمر روحي الفيصل، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، لا.ب، سنة 1990، ص78.

4) ينظر بنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي، ص25، 26، 29، 30.

5) المصطلح في نقد الرواية العربية، مختار الهادي الأدهم، ص271.

ويتوسع الناقد حميد لحمداني في تحديد عنصر الفضاء، فيطلق مصطلح (الفضاء الحكائيّ) الذي يقصد به كل التصورات والآراء المتعلقة بموضوع الفضاء في الرواية بشكل خاص، سواء أكان الفضاء موصولاً بما تجري فيه الأحداث وتتحرك عليه الشخصيات أم كان مرتبطاً بكيفية ظهور النص على صفحات الكتاب، ومستوى طباعته[1].

وواضح أنّ هذا المصطلح وهو (الفضاء الحكائيّ) ليس من وضع الناقد نفسه، بل هو مستمد من سلسلة الإنجازات النظريّة والممارسات النقديّة التي قدمتها البنيوية.

وفي الوقت نفسه نرى الناقد حسن بحراوي يستخدم مصطلح (الفضاء الحكائيّ) دون أن يقصد به كل التصورات والآراء المتعلقة بموضوع الفضاء، وإنما يميزه عن الفضاء النصيّ، والفضاء الواقعيّ[2].

كما يقدم حسن بحراوي مصطلحاً آخر، وهو (المكان الحكائيّ) الذي اكتفى بإيراده مرة واحدة في كتابه (بنية الشكل الروائيّ)، وقد جاء هذا المصطلح في سياق مصطلحات أخرى، وهي الفضاء النصيّ، والفضاء الطباعيّ، والفضاء الروائيّ الذي اقترن بالإشارة إلى تمتّعه بالمظهر التخيُّلي أو الحكائيّ[3].

وينتقل حسن بحراوي إلى مصطلح آخر وهو (الفضاء المكانيّ) الذي يستعمله مرادفاً آخرَ للمكان الذي تجري فيه أحداث الرواية، مساوياً في ذلك بين المكان

---

1) يُنظر بنية النصّ السرديّ من منظور النقد الأدبيّ، د. حميد لحمداني، ص53 وما بعدها.
2) ينظر بُنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي، ص27.
3) ينظر المرجع السابق، ص28.

الواقعيّ المحسوس والمكان الذي يمثل مجرّد حلم أو رؤية[1].

أما (ميخائيل باختين) فنراه يستخدم مصطلح (الفضاء المكانيّ) لأداء مفهوم غيرِ المفهوم السابق، وقد فسَّر تزفيتان تودوروف هذا المفهومَ لديه بأنه أحد العنصرين المكوّنين لنموذج العالم الذي يقدمه النص، وهذان العنصران هما الفضاء المكانيّ والزمان[2]. وفي هذا الإطار يمكن القول بأنّ هذا المصطلح " يدور حول مفهوم " احتمالية وقوع حدث" والقدرة على قياسه" [3].

ويستخدم الناقد حميد لحمداني مصطلح (الفضاء المكانيّ) لوصف الفضاء النصيّ[*]. كما يشير إلى وجود تصوُّر يرى في الفضاء معادلاً للمكان من حيث إن ما يُطْلَق عليه الفضاء الجغرافيّ المتمثل في هذه الإشارات الجغرافية يعدُّ معادلاً لمفهوم المكان الذي تصوّره الرواية[4].

كما يعرّف (الفضاء الجغرافيّ) بأنه " مقابل لمفهوم المكان، ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه" [5].

وهنا يقع التأكيد على اختلاف الضوابط المرجعيّة وعدم الدقة في تحديد المصطلحات المتعلقة بموضوع الفضاء؛ فما نستخلصه من التعريف ثلاثة أشياء:

---

1) ينظر المرجع نفسه، ص30، 35.

2) ينظر ميخائيل باختين: المبدأ الحواريّ، تزفيتان تودوروف، تر. فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1996، ص158.

3) الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، أكرم اليوسف، دار مشرق-مغرب، لا.ب، سنة 1994، 2000، ص38.

*) كما سنرى في الصفحات التالية عند توضيح الفضاء النصّيّ.

4) ينظر بُنية النصّ السرديّ من منظور النقد الأدبيّ، د. حميد لحمداني، ص53.

5) المرجع السابق، ص62.

الشيء الأول: إن الناقد لم يكن دقيقاً من حيث الاستعمالُ اللغويُّ في تعريف هذا الشكل من أشكال الفضاء؛ فاقتباس القارئ لهذا التعريف من غير العودة إلى ما سبقه من تحليل وشرح يُوقع في التباسات عدة؛ لأن الناقد قَصَد بكلمة (مقابل) أداء معنى (المعادل) وأبان عن ذلك – مثلما أوضحنا في الصفحة السابقة – وليس بِخَافٍ على المختصين ذلك التحديد البلاغيّ الذي يرى في كلمة (المقابل) أداء معنى (المعاكس) أو (الضد). والغاية هنا أن الفضاء الجغرافيّ هو مرادف لمعنى المكان، وليس ضدًّا له.

الشيء الثاني: إن الفضاء الجغرافيّ هو نفسه الفضاء الذي يضعه الروائيّ لأبطاله للحركة فيه، سواء تضمن ما يمكن الرجوع إليه، أو تلمسه حقيقة خارج النصّ، أو ما يمكن عدُّه من صنع الروائيّ نفسه.

الشيء الثالث: إن الناقد استقى مفهومه للفضاء الجغرافيّ من حدود عنصر الإيهام والتخييل الذي يتولّد من استخدام الفضاء داخل النص.

فالضابط المرجعيّ، وهو الإيهام الذي اعتمده الناقد حميد لحمداني في هذا الإطار لم يفصل القول بين الاختلافات القائمة حول مصطلحي (الفضاء الجغرافيّ) و(المكان).

وما نراه أن الفضاء الجغرافيّ لا يعادل المكان، وأن ما يجب أن يتخذَ معياراً في تحديد هذا المصطلح هو اللجوءُ إلى تلك الإيحاءات التي يمنحها المصطلح نفسه، فالجغرافيا تعطي انطباعاً لذهن القارئ بوجود صفات طوبوغرافية، ومواضع محسوسة يمكن الرجوع إليها والتماسها خارج النص. وبذلك يصبح الفضاء الجغرافيّ جزءاً ممّا قد يتضمنه الفضاء داخل النص، وليس هو المكان نفسه.

وإلى جانب هذه المصطلحات يوجد مصطلح آخر ذو مفهوم محدّد ومحصور؛

إذ يربط (ميخائيل باختين) بين الزمان والمكان ضمن رؤية دقيقة متأملة في خصائص النص فيأتي بمصطلح (الكرونوتوب Chronotope) الذي انتقل استعماله إلى بعض المقاربات النقديّة العربيّة[1] ، ويُعرِّف الكرونوتوب بأنه " نوع زمانيّ – مكانيّ ويتضمن طقماً من المظاهر المحددة بالزمان والمكان في النوع الأدبي. ويرادف الكرونوتوب لدى باختين كلمة النوع الأدبي" [2].

ويذهب تزفيتان تودوروف إلى القول بأن" باختين لا يستخدم فكرة الكرونوتوب بشكل حصريّ، ولا يحدّها بتنظيم الزمان والمكان فقط، بل يوسّعها ويمدّها باتجاه العالم (حيث يمكن دعوة العالم بأنه كرونوتوب مادام الزمان والمكان مقولتين أساسيتين لأي عالم متخيّل)" [3].

وفي كل الأحوال، فمصطلح الكرونوتوب يمثّل رؤية فلسفيّة وأداة إجرائية أَثْرَتِ الدرس النقدي بما منح النصوص الروائية إضاءات جماليّة ظلت مخبوءة بتأثير التصور القائم على عزل الزمان عن المكان والاعتراف بمطلقيته. وبذلك يعبّر أحد النقّاد عن هذا الرأي بقوله: " يجيء مصطلح (الكرونوتوب) الذي نحته باختين عن وعي علميّ، ودافع نقديّ يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليديّ الذي يؤمن بمطلقيّة الزمن وانفصاله عن الفضاء – المكان" [4].

ويلجأ كثير من النقاد العرب إلى حذف مصطلح الكرونوتوب واستبدال

---

1) لمثل هذا النوع من الدراسات ينظر على سبيل المثال (مكونات السرد الفانتاستيكي-شعيب حليفي) ضمن مجلة فصول، مج12، ع1، ربيع 1993، ص65-97.

2) ميخائيل باختين – المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، تر. فخري صالح، ص210.

3) المرجع نفسه، ص159.

4) مجلة فصول، مج12، ع1، ربيع 1993، ص86.

مصطلح (الزمكان) به؛ فيشيع لدى بعضهم استخدام الزمكان للإشارة إلى علاقة الزمان بالمكان دون أدنى اتفاق في مستوى التحليل، ويتوجه بعضهم الآخر إلى الاهتمام بما يترتب على استعمال هذا المصطلح من أدوات إجرائيّة محدّدة، ومرجعيّة فكريّة بأصول المصطلح، والبحث في موضوعه.

ويشيع لدى نقاد آخرين استعمال مصطلح (الفضاء الروائيّ) الذي لم يُعْطَ هو أيضاً مفهوماً محدّداً أو متفقاً عليه بين سائر المقاربات النقدية بحيث يمكن تمييزه عمّا دُرِجَ عليه من استخدام للمصطلحات المتعلقة بموضوع الفضاء.

فالناقد حسن بحراوي يجعل للفضاء الروائيّ مهفومات متعدّدة، فهو تارة يقصد به المكان الموجود في النصّ، ويخصّه بـ(الروائيّ) لأداء معنى المكان الموجود في النص الروائيّ، أي ذاهباً إلى فصله عن المكان الموجود في الخطابات السرديّة الأخرى[1]، وتارة يستخدم (الفضاء الروائيّ) مشيراً إلى المنظور الذي تتخذه الشخصية، فيخلق للفضاء الروائيّ أبعاداً ودلالات[2]، ويذهب مرة أخرى إلى النظر إلى المكان الروائيّ على أنه بناءٌ يتمُّ إنشاؤه، فتتحدّد من خلاله خطوط المكان الهندسية والصفات الدلالية معاً[3].

أما الناقد محمد سويرتي فيستعمل مصطلح (الفضاء الروائيّ) مرادفاً لمصطلح (الفضاء) فيجمع في مقاربة واحدة بين المصطلحين لإثبات مفهوم واحد ، إذ نراه يطرح سؤالاً يقول فيه:" كيف يتعامل النقاد العرب مع أشكال الفضاء الروائيّ " [4]

---

1) ينظر بنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي، ص20، 29، 40.

2) ينظر المرجع السابق، ص32.

3) ينظر المرجع نفسه، ص30.

4) النقد البنيوي والنصّ الروائيّ، نماذج تحليلية من النقد العربي، 2، الزمن-الفضاء-السرد، محمد سويرتي، ص77.

بعد أن استند إلى ذكر مصطلح الفضاء. وما يرجّح أن الناقد محمد سويرتي لم يكن يقصد الوقوع في هذا التنويع اللفظيّ، وأنّ تخصيص المقاربة للخطاب الروائيّ هو الذي قاده لاستخدام هذا المصطلح.

ويقدم الباحث مختار الهادي الأدهم تعريفاً محدّداً للفضاء الروائيّ ليعني لديه " تلك الحياة التي تبعث في المكان الروائيّ بخصوصه وغير منفصلة عنه" (1).

ويتوسع منيب محمد البوريمي في تحديد مفهوم الفضاء الروائيّ ليشمل المساحات الورقية التي تظهر عليها الكتابة الروائية، فنراه يعرّف الفضاء الروائيّ بأنه" يحتوي أشياء متباينة ومتعددة، لا حصر لها، بدءاً من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسد الكتابة، إلى المكان / الزمان / الأشياء / اللغة / الأحداث/ التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد، والتي تجسد عالم الرواية " (2).

وفي الموضع نفسه نراه يعرّف الفضاء الروائيّ بصيغة أخرى فيقول: " أما في الاصطلاح ، فالفضاء الروائيّ [L'espace romanesque] هو الحيز الزمكاني :[Spatio – temporeles]، الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبيّ وبحساسية الكاتب (أو الروائيّ) " (3).

ويذهب حسن نجمي إلى إثبات خصوصيّة الفضاء الروائيّ وتميّزه عن الفضاءات الجمالية الأخرى كالفضاء السينمائيّ، والفضاء المسرحيّ، ولكنه – مع

---

1) نقد المصطلح في الرواية العربية، مختار الهادي الأدهم، ص271.

2) الفضاء الروائيّ في الغربة–الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي، سلسلة دراسات تحليلية، رقم (3)، لا.ن.، لا.ب.، سنة 1984، ص21.

3) ينظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ذلك – يجعل الفضاء الروائيّ جزءاً من المكوّنات الأخرى للخطاب الروائيّ[1] ، كما يجعله المادة الجوهريّة لكل كتابة أدبيّة[2].

ومن جهة أخرى يذهب إلى وضع تمييز مهم بين الفضاء الروائيّ والفضاء، " فالفضاء الروائيّ في النهاية لن يكون إلا فضاءً وهمياً وفضاءً إيحائياً" [3]. فإن أمكن أن يبدو الفضاء وهمياً أو إيحائياً أو ذهنياً فإنّ الفضاء الروائيّ لا يكون إلاّ بهذه الصورة.

وعلى خلاف هذا يُلاحظ أن حسن نجمي عادلَ بين الفضاء والفضاء الروائيّ فاستعمل مصطلح الفضاء الروائيّ مرادفاً ومعادلاً للفضاء[4] في النصّ الروائيّ، أي لفضاء النصّ الروائيّ.

ونرى أنه يمكن حصر مفهوم الفضاء الروائيّ في ذلك المدى أو الجو العام الذي ينشأ من خلال ترابط كل عناصر الرواية؛ من مكان وزمان وشخصيات وزاوية نظر ولغة وحوار ... ليكون الفضاء الروائيّ هو النسيج الذي يلفُّ المكونات الروائيّة كلها، وليس المكان الذي تجري فيه الأحداث أو الحياة بمفهومها المعهود.

ويجعل البوريمي من المكان شيئاً متصلاً بالزمان، فيسير على نهج من جمعهما في مصطلح واحد تاركاً مصطلح (الحيّز)، ومعوّلاً على مصطلح (الفضاء) لنراه يستخدم مصطلح (الفضاء الزمكاني)، فنستشفُّ أنه يعني به تلك الحركة الروائية

---

1) ينظر شعرية الفضاء السرديّ، حسن نجمي، ص46.
2) ينظر المرجع نفسه، ص59.
3) المرجع السابق، ص47.
4) ينظر المرجع نفسه، ص32، 44، 50، 51، 80، 81، 84، 109.

التي تتحقق في إطار الزمان والمكان معاً ، وأن الفضاء الروائيّ يختلف عن الفضاء الزمكانيّ باحتواء الأول على الفضاء الذي تشغله الكتابة الروائيّة وعدم احتواء الثاني على ذلك[1]، مشيراً إلى أن ميخائيل باختين يخالف هذا المفهوم فيضمِّن الفضاء الزمكانيّ موضوع الفضاء الكتابيّ[2].

ويأتي مصطلح (الفضاء كمنظور أو كرؤية)* شكلاً آخر من أشكال الفضاء، وقد أطلقت الناقدة جوليا كريستيفا على هذا الفضاء مصطلح (الفضاء النصيّ للرواية)، وقالت بأن هذا الفضاء محوّل إلى كلٍّ، وهو واحدٌ مراقبٌ بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب بحيث يتجمّع الأبطال الفاعلون في العمق وتنسج الملفوظات بواستطهم المشهد الروائيّ[3].

ويلفت الناقد حميد لحمداني نظر القارئ إلى أن ما تحدّثت عنه جوليا كريستيفا في هذا الإطار يشبه إلى حدٍّ كبير ما يسمّى بزاوية رؤية الراوي[4]. ونتفق مع هذا التنبيه لما يحمله موضوع (الفضاء كمنظور) من إشارة إلى وجود تصوّر فكريّ أو موقف عام أو رؤية.

أما مصطلح (الفضاء الدلاليّ) فيأخذ منحى آخر في الإشارة إلى موضوع الفضاء؛ لأنه لا يتشكل من المواضع التي تتحرك فيها الشخصيات أو من المساحة

---

1) ينظر الفضاء الروائيّ في الغربة، منيب محمد البوريمي، ص30.

2) ينظر المرجع نفسه، ص28، 29.

* الصواب: الفضاء منظوراً أو رؤية.

3) Le texte du roman, J. Kristiva, Approche semioteque du strutre discurive transfomationnelle mouton, 1976, p. 186.

نقلاً عن بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، ص61.

4) بنية النص السرديّ من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، ص61.

التي يأخذها النصّ من الورق، وإنما يصاغُ بناءُ هذا الفضاء من اللغة نفسها. ويعد جيرار جينيت أحدَ أبرزِ النقّاد الذين تناولوا هذا المصطلح بالعرض والتنظير والإيضاح، فنراه يهتم بموضوع الدلالة التي تنشأ من التعابير، ويؤكد أنّ " التعبير ليس دوماً أحادي المعنى فهو على العكس من ذلك ما ينفكُ يتضاعف، أي أن الكلمة مثلاً يمكن أن يكون لها مدلولان، كأن تقول البلاغة عنهما أن أحدهما حَرْفيٌّ والآخر مجازيٌّ، والدلاليّ الذي يتجوّف بين المدلول الظاهريّ والمدلول الحقيقيّ يلغي في ذات الوقت خطيّة الخطاب "[1] ثم يذهب إلى إطلاق اسم (صورة) على هذا الفضاء ليعرّفها بقوله: " الصورة هي في ذات الوقت الشكل الذي يتخذه الفضاء، والشكل الذي تعطيه اللغة لنفسها، وهي رمز فضائيّة اللغة الأدبيّة ذاتها في علاقتها بالمعنى" [2].

وفي إطار المفهوم ذاته نجد جيرار جينيت يذكر مصطلحاً آخر، وهو (فضائية التعبير) الذي يفسّره بأنه " الكلام في كل شيء بألفاظ الفضاء" [3]. ولا يفوت القارئ اتفاق هذا المصطلح مع مصطلح (الفضاء الدلاليّ) في الإشارة إلى موضوع المجاز، وما المجاز إلا حضور لمعنى وغياب لآخر حسب وجود أساليب البيان، ومستوى ذائقة المتلقي في استخلاص المقصود.

ولئن انفرد هذا المصطلح بالنظر إلى اللغة، وجاءت المصطلحات السابقة متعلقة بالعالم المتخيَّل الذي يصنعه الكاتب، فإن المصطلحات الأخرى التي أفرزتها المقاربات النقديّة في حدود الاشتغال على موضوع الفضاء لا تتوجه بشكل مباشر

---

1) Figures II, Essais, Gerard Genette, Ed. du Seuil, 1969, p. 46, 47.

2) المرجع نفسه، الصفحة نفسه.

3) المرجع نفسه، ص44.

إلى متن النص الروائيّ، وإنما تُعْنَى بالكيفيّة التي يظهر بها النص على صفحات الكتاب بعد طبعه، وتنظر إلى صورة الغلاف الخارجيّ وما هو موصول بالسمات الشكليّة للكتاب.

ولعلنا نلاحظ أن الأمر هنا لم يختلف عمَّا كان مع المصطلحات ذات الصلة بالعالم الروائيّ للنص، حيث تعدَّدت المصطلحات وكثرت – كذلك – بل إنها أفادت في بعض تعدّدها مفهوماً واحداً. فمن الواضح في الدراسات النقديّة العربيّة التي أوردت هذه المصطلحات أنها قدمت تنوعاً كبيراً في التركيب اللُّغويّ للمصطلح، ويتجلّى سبب ذلك التنوع في اختلاف المراجع الغرْبيّة، والمرجعيَّة الفكريّة التي استند إليها النقّاد في دراساتهم.

فالناقد حسن بحراوي أورد مصطلح (الفضاء الموضوعي للكتاب) وأشار إلى أنه استمدَّه من الناقد جُنْ فسجربر[1]، وعرّفه بأنه الفضاء الذي ينتج من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز متمثلة في الإشارات وعلامات الوقف التي يضعها الكاتب لتقوية سرده[2].

ومن خلال اهتمام الناقد حميد لحمداني بما كتبه هنري ميتران في هذا الموضوع استعمل مصطلح (الفضاء النصيّ) ونقل تعريفه إلى دراسته، فذكر أن الفضاء النصيّ هو" الحيِّز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفاً طباعيَّة – على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعيَّة وتشكيل العناوين، وغيرها" [3].

---

1) ينظر بنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي، ص28.

2) ينظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

3) ينظر بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، ص55.

بيد أن الناقد حميد لحمداني ذهب في موضع آخر من هذا الكتاب إلى حذف أل التعريف من هذا المصطلح ليصبح لديه هكذا: (فضاء النص)[1].

وفي هذا الإطار نقول: إن هذا التعبير لا يدخل في إطار إحداث التنويع اللفظيّ، وإنما يمثل دقة كبيرة ومحاولة جادّة من جانب الناقد حميد لحمداني في التمييز بين المصطلحات، وكأنه يريد أن يُبعد ما قد يحدث من التباس بين الفضاء المتعلق بما تأخذه الكتابة الروائية من مساحة على الورق، وبين الفضاء المرتبط بزاوية النظر، وهو ما جعلت له جوليا كريستيفا اسماً مطابقاً للمفهوم السابق، فأطلقت عليه مصطلح (الفضاء النصيّ للرواية).

أما منيب محمد البوريمي فقد أطلق على الفضاء الذي تشغله الكتابة الروائية داخل مساحة الورق مصطلح (الفضاء الكتابيّ)[2].

ودرس (ميشال بوتور) التفاصيل المتعلقة بهذا الفضاء تحت عنوان (الكتابة كمادة)[3].

ومع كل ذلك، فإن الناقد حميد لحمداني يجمع كل هذه المفهومات في مصطلح واحد وهو (الفضاء الحكائيّ)[4] قاصداً به كل الآراء المختلفة والأشكال المتعددة

---

1) ينظر المرجع السابق، ص62.

2) ينظر الفضاء الروائيّ في الغربة-الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي، ص37، 38.

3) ينظر بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر. فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، سنة 1986، ص108-131.

ولمزيد من التفصيل حول هذا الموضوع ينظر كتاب (مدخل لتحليل ظاهراتي-الشكل والخطاب، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة 1991).

4) ينظر بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، ص53.

للفضاء، غير فاصل بذلك بين ما تعلَّق منها بالنص نفسه، وبين ما اتصل بكيفية ظهور النص على صفحات الكتاب.

وإزاء تعدد كل هذه المصطلحات، يمكن أن نقوم بتوزيعها إلى ثلاث مجموعات أساسيّة:

المجموعة الأولى: تشير إلى المصطلحات ذات العلاقة بالرواية نصًّا إبداعيّاً له وسائله وتقنياته، وتنقسم بدورها إلى أقسامٍ ثلاث:

أ) قسم تمثله المصطلحات المقتصرة على وجودها في النص دون إحالة إلى ما عداه، وهذه المصطلحات هي: الفضاء، والمكان، والحيِّز، والبيئة، والكرونوتوب، والزمكان، والفضاء الروائيّ، والمكان الروائيّ، والمكان في الرواية، والفضاء المكانيّ، والفضاء الزمكانيّ.

ب) قسم تبرز فيه المصطلحات التي توجد في النص مع إحالتها إلى وجودها الحقيقيّ خارج النص، ويمثله المصطلحان التاليان، وهما: الفضاء الجغرافيّ والفضاء الواقعيّ.

ج) وقسم تصوغه رؤية الكاتب لفضاء نصه، ويجسده مصطلح الفضاء منظوراً.

المجموعة الثانية: تتعلق مصطلحاتها بكيفية ظهور النص على صفحات الكتاب، وما يأخذه من مساحات على الورق، وهذه المصطلحات هي: الفضاء الموضوعيّ للكتاب، والفضاء النصيّ، والفضاء الطباعيّ، وفضاء النص، والفضاء الكتابيّ.

المجموعة الثالثة: يتصل مفهومها بموضوع اللغة، فيستلّ وجوده المجازيّ من اللغة نفسها، وليس من النص أو من خارجه، ويطرحه مصطلحا: الفضاء الدلاليّ، وفضائيّة التعبير.

وتجمع كل هذه المظاهر المكانيّة في مصطلح واحد، وهـو الفضاء الحكائيّ.

مفهوم البنية

تعدَّدت التعريفات المتعلقة بإيضاح مفهوم البنية، واختلفت باختلاف منطلقات النظر إلى الموضوع، إلاّ أن ما يميّز هذا الاختلاف والتعدّد هو عدم الخلاف على المعنى الأساسيّ للمصطلح، فذهبت بعضها إلى تقديم التعريف الملخّص، واتجهت أخرى إلى التعريف المفصّل.

ومن هنا؛ فإننا لا نستطيع أن نلغي كل المحاولات الجادَّة التي أسهمت في صياغة مفهوم المصطلح لنختزلها في رأي واحد أو تعريف بعينه، ولذلك سنقوم بعرض بعض تلك الجهود المتعددة لتعريف البنية، بما يعيننا على فهم المقصود ببنية الفضاء في النص الروائيّ.

يحاول زكريا إبراهيم أن يقدّم للقارئ تعريفاً للبنية على قدر كبير من الإيجاز، فنراه يقول : " من المؤكد أن أبسط تعريف للبنية هو أن يقال " إنها – نظام – أو نسق من المعقولية" " (1).

وعلى المسلك نفسه تختصر الناقدة يمنى العيد تعريفها للبنية بقولها: " مفهوم البنية هو مفهوم ينظر إلى الحدث في نسق من العلاقات له نظامه " (2).

ويجيء أحد تعريفات الناقد صلاح فضل للبنية على غرار التوجه نفسه، وإن كان أكثر طولاً، فيقول: " وربما كان تعريف البنية عموماً بأنها كل مكوّن من

---

1) مشكلة البنية أو أضواء على البنيويّة، د. زكرياء إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، لا.ت.، ص29.

2) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيويّ، د. يمنى العيد، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، سنة 1999، ص185.

ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه، هو أبسط تعريف للبنية حتى الآن يسمح لنا بالتقدم في تحليل خصائصه الاصطلاحية " (1).

وقريب من هذا المنحى والتعريف ما نجده عند عمر مهيبل الذي يعرّف البنية بقوله: " البنية هي الكل المؤلَّف من عناصر متضافرة مترابطة، أي أنها تتكون من العلاقات المجرَّدة التي تقوم بين عناصر وتحوّلات منظومة مستقلة نسبيّاً عن المؤثرات المختلفة " (2).

وعلى عكس هذا المسلَك، يتم تعريف البنية بصورة أكثر طولاً مع الاستناد إلى استلهام مصطلحات الخطاب النقديّ المعاصر، ومحاولة الإحاطة بكل تفاصيل الموضوع وجزئيّاته، وهذا ما مثَّله تعريف الناقد جابر عصفور للبنية بأنها " نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقاً لمبدأ الأوليّة المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضي فيه أي تغيّر في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكليّ للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاًّ على معنى" (3).

ويخلص النقّاد إلى أن البنية تنهض على بعض الأمور، وتتميّز ببعض الخصائص التي تعمل على تأطير مفهومها وتحديده. ولعل أهم ما جاء في هذا الإطار هو اعتراف النقد بملاحظة جان بياجيه لاشتمال البنية على ثلاثة أفكار

---

1) نظرية البنائية في النقد الأدبيّ، د. صلاح فضل، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، سنة 1985، ص176.

2) البنيوية في الفكر الفلسفيّ المعاصر، عمر مهيبل، ط2، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، سنة 1993، ص18.

3) عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، اديث كيرزويل، تر. جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، سنة 1985، ص289.

وخصائص؛ وهي فكرة الكليَّة، وفكرة التحوّلات، وفكرة الانتظام الذاتي[1].

ويذكر منذر عيّاشي بأن البنية تقوم على ثلاثة أمور؛ وهي: العناصر، والعلاقات بين هذه العناصر وإحكام العلاقات وترتيبها[2].

ويلخّص الناقد صلاح فضل خصائص البنية في ثلاث نقاط أخرى؛ وهي تعدّد المعنى، والتوقف على السياق، والمرونة[3].

أما الناقد جابر عصفور فيُتبع تعريفه للبنية بقوله إنها تتضمن أربع مسلمات، وهي[4]:

1- البنية تصوّر عقليّ أقرب إلى التجريد منه إلى اليقين.

2- موضوع هذا التصوّر حقيقة لا شعوريّة، لا تظهر بنفسها وإنما تدلّ عليها آثارها ونتائجها.

3- هذه الحقيقة اللاشعوريّة كامنة في الموضوعات أو بشكل أدقّ – كامنة في عقولنا المدركة لها، وهي حقيقة آنيّة تلفت الانتباه إلى تشكّلها في الآن أكثر من تشكلها عبر الزمان، وتميل إلى الثبات أكثر مما تميل إلى الحركة.

4- هذه الحقيقة الآنيَّة تلفتنا إلى نفسنا أكثر مما تلفتنا إلى فاعلها، وتكشف عن نظامها المحايث أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام.

---

1) ينظر البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، تر. مجيد الماشطة، مرا. د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، سنة 1986، ص13. وينظر مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، د. زكريا إبراهيم، ص30.

2) ينظر اللسانيات والدلالة <الكلمة>، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سنة 1996، ص 122.

3) ينظر نظرية البنائيّة في النقد الأدبيّ، د. صلاح فضل، ص177.

4) عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، اديث كيرزويل، تر. جابر عصفور، ص289، 290.

(المكان – الفضاء) والبنية في النصّ الروائيّ

إن الرواية بوصفها عالماً متخيَّلاً تخضع في بنائها لعددٍ من المكوّنات الحكائيّة التي لا يمكن التخلي عنها أو إغفالها، وإن كانت درجةُ العناية بها تتفاوت من مكوّنٍ إلى آخر.

وإذا كانت الأحداث تشكِّل الاهتمام الرئيسيَّ للقارئ من خلال تتبعه لنوعيتها، ومدى تطورها، وكيفيّة صياغتها، فإن المكان يحظى بمكانةٍ بارزةٍ وعميقةٍ لدى الكاتب؛ فالمكان يستحوذ على ذهن الكاتب منذ لحظات التفكير الأولى في النص، ويزداد هذا الاستحواذ حين الشروع في نسج العلاقات القائمة بين أجزاء الرواية ليُمنح المكان موقعاً متميزاً داخل النص " وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيّلي" (1).

وتختلف مستويات ظهور المكان في الرواية من نصٍّ إلى آخر؛ فقد يكون المكان مجرد إطار عام أو مجرد مسرح تتحرك عليه وفيه أحداث الرواية وشخصياتها، وقد يكون فضاءً خارجيّاً ولكنه فضاءٌ نابضٌ بالحيوية والتأثير، يقوم بينه وبين أحداث الرواية وأشخاصها تجاوبٌ وانعكاسٌ انفعاليٌّ متبادل(2).

إنّ الكيفية التي يظهر بها المكان في أي خطابٍ روائيٍّ تحدِّد مدى انتماء النص لنوعٍ معيَّنٍ من التيارات أو المدارس أو الاتجاهات الأدبيّة، فيُلاحظ أن أغلب

---

1) بنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي، ص29.

2) ينظر أربعون عاماً من النّقد التطبيقي–البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، محمود أمين العالم، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، سنة 1994، ص157.

الروايات التي أخذت فيها الطبيعة حيّزاً واسعاً من النص هي روايات رومانسيّة، وأنّ الروايات التي كشفت عن مفردات المكان الممثل لوجود الصراع الإنسانيّ، وتطلعاته وهمومه هي رواياتٌ واقعيّة، كما أن الروايات التي تصوّر علاقة الإنسان بعالم الفضاء الخارجيّ، وتطرح إشكالات تلك المعالم هي روايات يمكن أن تندرج ضمن أدب الخيال العلميّ.

ويدخل المكان في علاقة حميميّة مع الأحداث، فيعمل على التأثير في نوعيّة الحدث الواقع داخل الخطاب، ويوجّه خطّه داخل السرد. فالمكان عنصر داخليّ يسهم في بناء العمل، ولابد للأحداث أن تتطور في إطار زمانيّ ومكانيّ، ولذلك فإن اهتمام الكتّاب بهذا العنصر لا يعد ترفاً أو زخرفاً جمالياً[1].

وتشارك الأحداث في رسم ملامح الصورة المكانيّة المطلوب إبرازها في النص. وإذا كانت الرواية في المقام الأول فنًّا زمنياً يضاهي الموسيقا من حيث الخضوع لبعض المقاييس والتكوينات كالإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانبٍ آخر تشبه الفنون التشكيليّة من رسم ونحت في تشكيلها للمكان كما أنّ المساحةَ التي تقع فيها الأحداث، والتي تفصل الشخصيات بعضها عن بعض، والمساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية، كلها لها دور أساسيٌّ في تشكيل النص الروائيّ[2].

ويتساوق المكان الفاعل في النصّ الروائيّ مع سائر المقومات الفنية الأخرى كالزمن والشخصية والحبكة، فتكتسب العناصر المكانيّة قيمتها وأهميتها، ويتشكل

---

1) ينظر مجلة الحياة الثقافية، ع 58، وزارة الثقافة والإعلام، تونس، سنة 1990، ص44.
2) ينظر بناء الرواية، سيزا قاسم، ص99.

التلاحم العميق والتشابك المنتظم، لصياغة النسيج الروائيِّ والسيطرة على أجزائه وتفاصيله.

فالمكان يقوم بإضفاء سماته الخاصة على الشخصية؛ إذ تؤثر طبيعته ونوعه في أخلاق الشخصيات وعاداتها، ومستوى الأحداث التي تحدث في إطاره، فالحكاية التي تتخذ من الريف مكاناً لها تختلف في أحداثها وشخصياتها وصراعها عن الحكاية التي تجعل من المدينة إطاراً لها، والتي تقع في الأحياء الشعبيّة ليست كتلك التي تحدث في الأحياء الراقية[1]. ولا يمكن للأحداث والصراعات والتحولات التي تقوم بها الشخصية أن تتجسد روائياً أو تأخذ طابع المصداقية إلا من خلال وقوعها في المكان[2].

أما درجة حضور المكان في النص الروائيِّ، فتملك من القوة والتأثير ما يجعلها مقياساً للتمييز بين نوعي الرواية الدراميّة والشخصيّة حيث يرى إدوين موير أن العالم الخياليَّ للرواية الدراميَّة يقع في الزمان، وأن العالم الخياليَّ للرواية الشخصيَّة يقع في المكان، كما أن الحبكة في رواية الشخصية تتسم بالثبات والخط الدائريّ اللذين يكسبان الأجزاء تناسبها ومعناها، أما تسلسل الحدث وحلّه فهما اللذان يقومان بذلك في الرواية الدرامية[3].

وسواء أكان المقصود مكاناً أم فضاءاً فإن كل هذه العلاقات بين (المكان – الفضاء) وعناصر الخطاب الأخرى لها صورتها الخاصة في النص بما يجعلها تقوم

---

1) ينظر بناء الرواية، د. عبدالفتاح عثمان، ص59، 60.

2) ينظر مجلة جامعة سبها، الجزء (أ)، الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (2)، 1995، ص83.

3) ينظر بناء الرواية، أدوين موير، تر. إبراهيم الصيرفي، مرا. د. عبدالقادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والنشر، لا.ت.، ص62.

على مجموعة من الأنظمة الخفية التي تؤلّف البنية.

وسواء - كذلك - أكانت البنية من صنع القرّاء أم من مكتشفات النص فإن النصوص نفسها هي التي تحمل هذه البنيات، والمكان يمكن أن تكون له بنيته الخاصة بمعزل عن بنية النص بأكمله، فكما يقول جيرار جينيت: " البنيات ليست معيشة لا بواسطة الوعي الإبداعيّ ولا بواسطة الوعي النقديّ، إنها توجد دون شك ضمن العمل الأدبي لكن بوصفها هيكله الخفيّ، وهي تمثل مبدأ معقوليّة موضوعية، يسهُل إدراكها فقط عن طريق تحليل أو استبدالات بضرب من عقل هندسيّ ليس هو من الوعي" (1).

وفي إطار دراسة المكان يقول أحد الدارسين بأن " وعي الإنسان بدوْر الزمان والمكان في النصوص السرديّة على اختلاف [مصادرها وتنوعها] جاء متأخراً " (2) غير أن البحث عن أصول العلاقة بين المكان والنصّ السرديّ يقودنا إلى إثبات غير ذلك، فقد كان المكان جزءاً مهماً من أجزاء النصّ.

أليست قوة جلجامش المتمثلة في قدرته على اختراق الزمان والمكان تشكّل وعيًّا بدور المكان؟

ألا تُعدّ بطولة الشخصيات في السِّيَر الشعبيّة والقصص الأسطوريّة والحكايات الخرافيّة في مدى حركة البطل وتنقله من مكان لآخر؟

ألا تمثل هذه الأحداث نفسها رحلة عبر الزمان والمكان؟

---

1) البنيوية والنقد الأدبي، ج. مونان وآخرون، تر. محمد لقاح، أفريقيا الشرق، لا.ب.، سنة 1991، ص 23.

2) مجلة الحياة الثقافية، ع77، س21، سبتمبر 1996، ص99.

ألم تكن رسالة الغفران نصًّا سرديًّا دالاً على وعي عميقٍ بدور المكان في خلق النص وتشكيل بنائه وتأثيره على الشخصيات؟

كما أن لفظ (الإنسان) به من الاتساع والشموليّة ما يجعلنا نفرّقُ بين وعي الإنسان الكاتب ووعي الإنسان الناقد، أما لفظ (الدور) فإنه لا يحملنا على تجاهل التمييز بين الدور الجماليّ والدور الوظيفيّ للمكان.

إنّ استجلاء مظاهر المكان في النصِّ السرديّ المتوارث يكشف عن الأنماط المكانيّة السائدة فيه حيث كانت " الغابات والجبال والصحارى والكهوف والأكواخ وبيوت الشعر والبحار والأنهار والسدود والمُغَرُ والغدران مذكورةً كلها في القصص العالميّ والعربيّ منذ فجر التاريخ" [1] أي أن صورة المكان لم تكن باهتةً أو غائبةً، بل كان وجودها يمثل جزءاً من متطلبات الحدث حتى ارتبطت تلك النصوص بالرحلة في المكان.

فلو حاولنا أن نعزل هذه الأمكنة ونفصلها عن الحكي، هل يبقى للحدث من قيمة؟

إن المكان في الخطاب الروائيّ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمرجعية الواقعية للإنسان في الحياة، وهو يستلُّ بعض وجوده من العالم الحقيقيّ لهذا الإنسان الذي يتحوّل إلى شخصيّة روائيّة.

لذلك، فإننا نستطيع أن نقول: إن وعي الكاتب بدور المكان في النصِّ السرديّ كان موجوداً وحاضراً منذ أمد بعيدٍ ، أما وعي الناقد باستكناه عناصر ذلك المكان

---

1) تحوّلات السرد، دراسات في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 1996، ص165.

واستجلاء قيمته الضمنية في تكوينّ النص وتحقيق بنيويّته، فهو ما يمكن أن نقول عنه إنه جاء متأخراً.

وقد كان الإلحاح على تقصّي تفاصيل المكان يمثّل تقنية روائيّة لدى كتّاب الرواية الأوروبية طَوال القرن التاسع عشر وأوائل الربع الأول من القرن العشرين سواء أكان ذلك عند الواقعيّين أم الطبيعيين أم الرومانسيّين[1]. وتتميّز الرواية الواقعيّة بسيطرة المكان فيها على سائر المكوّنات الأخرى بحيث يتحكم في السرد، ويندمج مع الحكي، بل يمكن ملاحظة أنه يتبوّأ موقع الصدارة في النصّ من خلال تقنية الوصف.

---

1) ينظر مجلة فصول، مج 6، ع 4، يوليو-أغسطس-سبتمبر، سنة 1986، ص95، 96.

الفصل الثاني: عرض

- المكان في نماذج من المقاربات النقديّة السابقة:
  - أولاً: المقاربات الغربيّة (الفرنسيّة).
  - ثانياً: المقاربات العربيّة.
  - ثالثاً: المقاربات المتعلقة بالنص الروائيّ الليبيّ (عربيّة وغربيّة).
- خلاصة عرض هذه المقاربات.
- المكان في الحوار النقديّ.
- التقاطبات الضديّة ومقاربة الرباعيَّة.

المكان في نماذج من المقاربات النقديّة السابقة

أولاً: المقاربات الغرْبيّة (الفرنسيّة)

رأينا أن نَخُصَّ بعض المقاربات الفرنسية – دون غيرها من المقاربات – بالعرض لسببين رئيسيْن:

الأول: إن محاولة رصد المقاربات الغربيّة السابقة بشكل عام – هنا – دون تحديد لاتجاهها أو موطنها الذي انبثقت منه محاولة فاشلة لن تتمكن من تحقيق ما تتوخّاه من أهدافٍ ومساعٍ منهجيّةٍ.

الثاني: إن المقاربات الفرنسية المتعلقة بالمكان في الخطاب الروائيّ شهدت نشاطاً ملموساً تمثَّل في إفادته من تصوّرات النظريّة البنيويّة الفرنسيّة، وتوجّهِه إلى إثراء موضوع المكان برؤى وتحليلاتٍ فتحت آفاقاً واسعة للاتجاهاتِ النقديّة المعاصرة في خطابها النقديّ الشامل سواء أكان غربيًّا أم عربيًّا.

انطلقت أغلب هذه المقاربات من أقلامِ نقادٍ وكتّابٍ فرنسيين اهتموا بهذا المكوّن الروائيّ من خلال توجّهات فكريّة مختلفة، ومن بين هؤلاء النقاد والكتّاب: غاستون باشلار، جيرار جينيت، ميشيل بوتور، جورج جُنْ، رولان بورنوف، ريال اوئليه، جُنْ ريكاردو، وجُنْ فسجربر ويجربر(*).

---

*) هذه عيّنة لبعض الفرنسيين الذين كتبوا عن عنصر المكان في الرواية، وهناك نقّاد آخرون كثيرون اهتمّوا بالموضوع نفسه، وقدموا دراسات مهمة وجادّة. ينظر–مثلاً– من ذكرهم حسن نجمي في كتابه (شعرية الفضاء السردي).

نحاول أن نطرح أهم مقارباتهم المكانيّة في العرض التالي:

1- غاستون باشلار (GASTON BACELARD)

يمكن القول إنه لا يتسنى للباحث العربي وهو يتصدّى لمقاربة المكان في الإبداع الأدبيّ سواء أكان شعريًّا أم سرديًّا أن يغفل كتاب غاستون باشلار[1] الذي ترجمه غالب هلسا إلى العربية بعنوان (جماليّات المكان)، فأغلب الظنّ أنه هو الكتاب الأول الذي نبّه النقاد العرب إلى دراسة موضوع المكان، غير أن المنهج الظاهراتيّ الذي اختطه باشلار لم يدفعهم إلى اتباع النسق نفسه طرحاً وتحليلاً.

جاء كتاب (جماليّات المكان) بحثاً عن المكان الأليف كالذي يتذكّره المتلقي أثناء قراءته للنصّ، فاستجلاء عنصر المكان - من خلال تصور باشلار - ينبثق من الصورة المكانيّة التي يرسمها المؤلف داخل النص ليخلق القارئ أماكن أخرى خارجه يتوقف استحضارها على مدى ثراء الخيال في تذكّر الأمكنة الخاصة التي تعود بالقارئ إلى الأصل والمنشأ والطفولة، وهو ما أطلق عليه باشلار (تعليق القراءة).

والحق أن هذا الاهتمام بخيال القارئ يتوافق مع متغيرات الرواية الجديدة التي احتفت حفاوة بالغة بالمتلقي ليصح القول إن " من أكثر سمات الرواية الجديدة بعثاً على الاهتمام ، الموقف الجديد إزاء القارئ، فهو مطالب بأن يتعاون مع المؤلف في بناء العالم القابل للتنامي من قبل خيال القارئ" [2].

---

1) ينظر جماليّات المكان، غاستون باشلار، تر. غالب هلسا، ط3.

2) اتجاهات جديدة في الأدب، جون فليتشر، تر. نجيب المانع، دار الحريّة للطباعة، بغداد، سنة 1974، ص129.

ربط باشلار موضوع المكان ببيت الإنسان، ومأوى الطيور والحيوان كالأعشاش أو القواقع، وبيت الأشياء كالصناديق والأدراج والخزائن مؤكداً دور أحلام اليقظة في إضاءة معالم تلك البيوت وإطلاق قيم الألفة.

ولا يفوت هذه الدراسة أن تُنَوِّه بموضوع جدل الداخل والخارج، وما تضمَّنه من جدل المفتوح والمغلق اللذين قدَّما طرحاً قابلاً لمقاربة نصوص شعريّة وسرديَّة مختلفة. وقد رأى باشلار أنّ " اللغة ذاتها تحمل في داخلها جدل المفتوح والمغلق"[1].

ونختم الكلام عن هذا الكتاب برأي الناقد عزالدين المناصرة الذي قال: " إن أهمية كتاب باشلار هي أنه يحفزنا ويدفعنا باتجاه قراءة النص الشعري قراءة مكانية دون أن يفعل هو ذلك" [2]، كما نؤيّد رأي حسن النجمي القائل بأهمية الحاجة الملحّة الراهنة لإعادة تعريب كتاب باشلار هذا بغية تصحيحه، وتجاوز أخطاء غالب هلسا المتعلقة بسوء ترجمة المصطلح[3].

2- جيرار جينيت (GERARD GENETTE)

إذا كانت تنظيرات جيرار جينيت حول الزمن وبنيته في النص الروائيّ استطاعت أن تقدم مشروعاً متكاملاً للدراسات السرديّة، بحيث غدت آراؤه مساراً متبعاً لدى النقاد، ومنهجاً منظِّماً لكثير من المقاربات الزمنيّة، فإن أفكاره المكانيّة لم

---

1) جماليّات المكان، غاستون باشلار، تر. غالب هلسا، ص199.

2) جمرة النصّ الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، عز الدين المناصرة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب، عمّان، الأردن، سنة 1995، ص 313.

3) ينظر شعريّة الفضاء السرديّ، حسن نجمي، ص43.

تكن على القدر نفسه من التفصيل والدّقة، ولم تستند إلى ممارسة نقديّة محدَّدة أو تكشف عن أصول نظريّة ثابتة، وإنما جاءت تأمّلاتٍ فكريةً في بعض جوانب العناصر المكانيّة، غير أنها لم تخلُ من قيمة أو أهمية.

ففي مؤلَّفه المميّز (أشكال I) طرح جينيت موضوع المكان واللغة، مفتتحاً كلامه بتحليلاتٍ لمصطلح (الفضاء المعاصر) الذي طرحه جورج ماتوريه في كتابه (الفضاء البشري)، مبرزاً ما يمكن أن تنطوي عليه هذه الأطروحة من اكتساء اللغة والفكر والفن بالطابع المكانيّ، وما تشير إليه من نمو ملموسٍ للأهمية التي تبديها اللغة للمكان، وما ينتج عنه في النهاية من سماتٍ خاصةٍ تميِّز فضاءنا عن غيره، أي أن الفكرة التي نكوِّنها عن المكان تختلف عن الفكرة التي كان أناس الماضي يكونونها عنه[1].

إنّ متابعة لما كتبه جينيت في موضوعه هذا تكشف لنا عن توجهه الشديد نحو إظهار العلاقات القائمة بين المكان واللغة، فهو يقول بوجود " نوع من القربى بين فئات اللغة وفئات المدى، جعل الناس في كل العصور يستعيرون من المفردات المكانيّة ألفاظاً تتخذ لشتى التطبيقات" [2].

وأخذ جينيت على جورج ماتوريه أنّ حديثه عن المكان جاء أقل منه في القوانين الخاصة بالتعبير الأدبيّ والتشكيليّ والسينمائيّ[3]، كما أن كتابه هذا عن الفضاء المعاصر" لا يحيل إلا نادراً – إن لم يكن مطلقاً – على أعمال مكرّسة للمكان" [4].

---

1) Figures I Essais, Gērard Genette, Ed du Seuil, 1966, p. 101.

2) المرجع السابق، ص 104.

3) ينظر المرجع نفسه، ص103.

4) المرجع نفسه، ص104.

وفي كتاب (أشكال II) قام جينيت بعرض موضوع الأدب والمكان[1]، غير أن هذا الموضوع لم يتضمن منهجاً إجرائياً للدخول في مقاربة النصوص الروائيّة، ولم يفتح أيَّ آفاقٍ لتخيّل التشكيلات المكانيّة أو البُنى المكانيّة التي يمكن أن تنطوي عليها النصوص الروائية.

إننا نستطيع أن نلمس ميله الشديد إلى الاهتمام بمستوى التعبير والمستوى الدلاليّ للكلمة؛ إذ عاود جينيت حديثه عن اللغة فقال بأنه " قد لوحظ في الغالب أن اللغة تبدو كالأكثر قدرة طبيعياً على (التعبير) عن العلاقات المكانيّة منها على التعبير عن أي ضربٍ آخر من العلاقات (ومن ثم الواقع)؛ وذلك ما يؤدي بها إلى استعمال العلاقات المكانيّة رموزاً واستعارات للعلاقات الأخرى، أي إلى الكلام في كل الأشياء بألفاظ الفضاء" [2].

3- ميشيل بوتور (MICHEL BUTOUR)

أخذ ميشيل بوتور منحىً آخر حيث انشغل بالبحث فيما يمكن أن ينشأ من علاقة بين المكان الروائيّ والمكان الذي يوجد فيه القارئ، ومال إلى التأكيد على أن كل رواية تأخذنا من مكاننا في رحلة، حيث قال: " إن كل خيال يندرج إذن في فضائنا كرحلة. ويمكن القول بهذا الصدد: إن ذلك هو المضمون الأساسي لكل أدب روائيّ. وكل رواية تقصُّ علينا رحلة هي إذن أوضح من الرواية العاجزة عن التعبير مجازاً عن المساحة الواقعة بين مكان القراءة، والمكان الذي تأخذنا إليه القصة" [3].

---

1) Figures II, Essais, Gerard Genette, p. 43-48.

2) المرجع السابق، ص44.

3) Repertoire II, MICHEL BUTOUR, les editions de Minuit, 1964, p. 44.

كما عرض (بوتور) أوجه العلاقة بين الرواية والموسيقا، وبين المكان والرسم[1]. وجاءت أغلب تحليلات بوتور للمكان من خلال تقديمه مقاطع وصفيَّة مختلفة عند بلزاك[*]، وتوضيحه بعض الصور المكانيّة، ووسائل ضبطها ورسم زخرفها[2].

وفي المقابل فإن ما تميّز به بوتور هو طرحه موضوع فلسفة الأثاث الذي قدَّم فيه مسائل هامة متعلقة بهذه الفلسفة[3].

4- جورج جُنْ (GEORGES JEAN)

خصَّ جورج جُنْ كتابه (الرواية) بموضوعات تشير إلى اهتمام بالنظر إلى عنصر المكان وتحليل معطياته، فقام بطرح موضوع (خواص المكان) الذي قدَّمه جزءاً من (أبحاث حول تقنية الرواية)[4]. كان هذا التقديم غير مفصول عن العنصر الزمنيّ، بل إن الكلام عن الزمن قد سبق أيَّ عرضٍ مكانيّ، أي أنه ربط التحليل المكانيّ بالمظهر الزمني حتى رأى أن " أيَّ تنقّل في المكان سوف ينطوي على إعادة تنظيم البناء الزمني: تغيرات في الذكريات أو في المشاريع، فيما يأتي في المحل الأول بعمق وجديّة متفاوتة" [5].

---

1) المرجع السابق، ص42.

*) بلزاك: روائيّ فرنسي ولد في مدينة تورز عام 1799، وضع ست روايات قبل بلوغه الثالثة والعشرين من عمره، ولم يوقعها باسمه، وكانت رواية (الثوار) هو أول رواياته التي حملت اسمه الصريح. توفي في باريس عام 1850.

2) Repertoire II, MICHL BOTOUR, p. 44.

3) ينظر بحوث في الرواية الجديدة، ميشيل بوتور، تر. فريد أنطونيوس، ص50-62.

4) Le Roman, Georges Jean, PeupLe et Culture, SEUIL, 1971, p. 95.

5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قسَّم جورج جُنْ الأمكنة إلى نوعين هما: المكان في الخارج، والمكان في الداخل، متكئاً على تحليلها من خلال روايات فرنسية لبعض الكُتَّاب الفرنسيين أمثال ميشيل بوتور، وآلان روب غرييه(*)، وبلزاك. قصد بالمكان الخارجيّ أجواء المدن وما فيها من شوارع وساحات وحدائق عامة وشواطئ، أما المكان الداخليّ فمثَّله في الدُّور القائمة في البيوت والفنادق والأكواخ وفي مقصورة السكة الحديدية مكاناً متحركاً(1).

وقد ميَّز جورج جُنْ بين وصف المكان في الرواية الجديدة، ووصفه في الروايات السابقة لها، من خلال الكُتَّاب حين رأى أن " الفارق الأساسي بين دور وصف بلزاك للمكان الداخلي والدور الذي يلعبه هذا المكـــــان في الروايـــات " الجديدة "، يبرز دون شك بشكل أفضل عند ناتالي ساروت(*)" (2).

وبعد التأمل الدقيق لما كتبه جورج جُنْ في هذا الصدد نرى أن ثنائية المكان في الداخل والمكان في الخارج، تقترب من حدود الرؤية القائلة بالانفتاح والانغلاق؛ فالمكان الداخليّ هو مكان مغلق، والمكان الخارجيّ مكان منفتح.

---

*) آلان روب غرييه: ولد سنة 1922 بمدينة برست، وتخرّج في المركز القومي للزراعة بباريس، وعمل مهندساً زراعياً فترة من الوقت، وكان مختصاً باقتصاديات الزراعة. وهو من روّاد الرواية الجديدة والاتجاه الوصفي الذي يهتم بالوصف لذاته.

1) المرجع نفسه، ص190-194.

*) ناتالي ساروت: ولدت في روسيا سنة 1902 لأبوين يهوديين، انفصلا وهي في الثانية من العمر، عاشت مع أبيها في باريس بعد أن بلغت الثامنة، فالتحقت بالمدارس الفرنسية وتعلمت الألمانية والإنجليزية، ثم سافرت إلى أكسفورد، ومكثت سنة في برلين ثم درست القانون في جامعة باريس.

2) المرجع نفسه، ص193.

5- رولان بورنوف(R.BOURNEUF)،ريال أوئليه(R. OUELLET)

جاءت دراسة (رولان بورنوف) و(ريال أوئليه) موجَّهة لما يمكن أن يخضع له المكان من تنظيمات تحدِّد له صورته النهائية، دون أن تغفل الإشارة إلى التمييز بين المكان الواقعيّ والمكان الخياليّ، مع التأكيد على أن المكان" سواء أكان (واقعياً) أم (خيالياً) يبدو مرتبطاً بل مندمجاً بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن" [1].

أمـــا الاهتمام الأكبر لدى هذين الناقدين فقد سيطر فيه التركيز على عنصر الوصف، والبحث في وظائفه وطبيعته ودلالاتـــــه، كما قدَّما وظائف للوصف تختلف عن تلك التي قدّمها غيرهما مثل (جون ريكاردو)، وتوخيّا النظر في سمات المكان في الرواية المعاصرة ليجدا أن " المكان الخانق يسيطر على الرواية المعاصرة "[2].

ثانياً: المقاربات العرَبيّة

تتنازع المقاربات النقديّة العرَبيّة المتعلقة بالمكان رؤىً واتجاهات متباينة؛ فبعضها تتخذ من المنهج العلميّ المحدّد مساراً لتحليل النصّ، وبعضها تعمد إلى النزعة الذاتيّة دون استكشاف للأبعاد الداخليّة التي قد تحكم النص، وتلجأ أخرى إلى توظيف الخطاب النقديّ الغربيّ بكل آلياته وعناصر اشتغاله لتفكيك بعض البُنى الفنيّة لنماذج روائية عربيّة مختارة، وتتجه غيرها إلى تقسيم النص إلى ثنائية الشكل والمضمون فتهمل الشكل، وتهتم بالمكان من خلال المضمون ...

---

1) عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أوئيليه، تر. نهاد التكرلي، مرا. د. فؤاد التكرلي، د. محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سنة 1991، ص98.

2) المرجع السابق، ص113.

وتتوزع هذه المقاربات بين مقالاتٍ نقديّة مطوّلة وأخرى قصيرة، نشرت في دوريات عربيّة مختلفة، وبين كتب خصّصت كلّ متونها أو جزءاً منها لهذا الموضوع. وقد ارتأت الباحثة أن تفصل بين هذين النوعين مبتدئة بالكتب، تليها المقالات النقدية.

ومع ذلك، فإنّ هذه الدراسة لا تسعى إلى حصر كل المقاربات النقديّة السابقة، وإنما تحاول تتبع أبرز الدراسات القائمة حول المكان في الخطاب الروائيّ، وتلمّس منطلقات التحليل النقديّ، ومعرفة وسائله ونتائجه من أجل رسم صورة بانوراميّة لهذه المقاربات النقديّة لاستجلاء أفق تحركها، ومعرفة أشكال التعامل مع المكوّن المكانيّ.

وقبل عرض أي كتاب أو مقال نقديّ يحسن الابتداء بالمحاضرة التي ألقاها غالب هلسا في ملتقى الرواية العربيّة الذي أقيم بمدينة فاس بالمغرب سنة 1979 وكانت تحمل عنوان (المكان في الرواية العربيّة) حيث تشكّل هذه المحاضرة انطلاقة عربيّة لدراسة المكان في النصّ الأدبيّ من خلال رؤية غربيّة استمدّت أسسها من كتاب (جماليّات المكان) لباشلار.

صدّر غالب هلسا محاضرته بمقدّمة تضمّنت توضيحاً لما يقصده من المكان، وبياناً يسيراً لدور المكان في الرواية، مصنّفاً المكان في الرواية العربيّة إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي: المكان المجازيّ، والمكان الهندسيّ، والمكان تجربة معيشة فيه مضيفاً إليها المكان المعادي، والمكان الهندسيّ المعبّر عن الهزيمة واليأس.

إن أهم ما تجدر الإشارة إليه أن الآراء التي عرضها غالب هلسا بدت خواطر عامة وجزئية لمحاولة البحث عن طبيعة المكان وخصوصيته في الرواية العربيّة، لكنّها صدرت عن روح باشلارية في الطرح والتصوّر، فلم يستطع غالب هلسا التحرر من سلطة فكر غاستون باشلار عليه، حيث سايره في الاهتمام بعلاقة

المكـــان بمؤلف النص، وعلاقته بالمتلقي، فرأيناه يفسِّر المكـــان الحقيقيّ في الرواية بمعنى " المكان الذي يجعلنا نتذكر أمكنتنا التي عشـــنا فيها أو حلمنا أن نعيش فيها " (1).

ويبدو أن استعماله لمصطلح (المكان الحقيقيّ) استعمالٌ غير علميّ، وأنه يقصد به المكان الفاعل في النصّ، إذ يمكن تفسير (المكان الحقيقيّ) بالمكان الذي يشير إلى أمكنة واقعيّة خارج النصّ.

وإذا حاول غالب هلسا الإفلات من الفكر الباشلاريّ من خلال رصد المكان المعادي الذي تركه (باشلار) أو إضافة فكرة المكان الهندسيّ المعبِّر عن الهزيمة واليأس، فإنه لم يتجاوز التحليل الظاهرتيّ، وظلّ يُقْرِنُ المكان بالمجتمع الأبويّ ومجتمع الأمومة. وفي كل الأحوال فإن فكرة المكان الهندسيّ هي صورة مستهجنة وغير مقبولة، فكيف يمكن تصوّر شيءٍ اسمه المكان الهندسيّ ضمن النصّ الروائيّ؟

يظهر أن غالب هلسا لم يميّز بين مصطلح المكان ومصطلح الوصف الخالص الذي يعدُّ تقنية فنيّة لاستقصاء ملامح المكان عند أية حاجة روائية. يؤيد هذا القول ما ذهب إليه محمد برادة حين ناقش هذا الرأي بقوله: " لا يمكن أن نقول: مكان هندسيّ أو مكان معاش(*)، لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسيّة قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها، وقد يستنبطها من خلال إحساساته الداخليّة" (2).

---

1) الرواية العربية واقع وآفاق، إعداد محمد برادة، دار ابن رشد، بيروت، سنة 1984، ص218.
كما قام غالب هلسا بتطبيق هذه الأفكار على دراسته لقصص زكريا تامر، ينظر الدراسة التي نشرتْها مجلة الناقد بعد وفاته، مجلة الناقد، السنة السابعة، ع (82)، أبريل، 1995، ص32-74.

*) الصواب: معيش فيه.

2) المرجع نفسه، ص396.

أما موضوع المكان المجازيّ، فرؤية لا تقلُّ نفوراً عن المكان السابق، ولا تحمل دقّة علميّة، أو تقنيناً منهجيًّا، فالمجاز دلالاته واسعة، ولا يحدّها تأملٌ أو استبطانٌ، وهو ما أشار إليه - أيضاً - محمد برادة حين قال: " لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازيّة وغير مجازيّة، لأنها كلها مجازيّة، أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أيِّ نصٍّ يصبح في النهاية نوعاً من السعة في المجازيَّة" (1).

وقد ناقش أدباء ونقّاد آخرون كل آراء غالب هلسا التي عرضها في هذه المحاضرة(2). ونرى أن قيمة هذه المحاضرة لا ترجع إلى الآراء والأفكار التي طرحت من خلالها، وإنما إلى ريادته في طرح الموضوع، أي إلى تناوله موضوعَ المكان بحيث بعث في المتلقي إحساساً عميقاً بأهمية دراسة المكان، وتضمّن دعوةً مُلِحَّة للتفكير في هذا النوع من الموضوعات.

أ- الكتب

1- خضعت بعض نصوص طه حسين لدراسات نقديّة لاستجلاء عنصر المكان فيها، فكانت دراسة أنجيل بطرس سمعان لبعض تلك الكتب بعنوان " المكان والزمان في بعض أعمال طه حسين الروائيّة " وشملت (الأيام) و(دعاء الكروان) و(الحب الضائع) و(أحلام شهرزاد)(3).

وما يلاحظ على هذه الدراسة هو اتّجاهها إلى الجمع بين عنصري الزمان

---

1) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2) ينظر المرجع السابق، ص395-400.

3) ينظر دراسات في الرواية العربية، د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، سنة 1987، ص37-71.

والمكان عند التحليل، والتأكيد على ارتباطهما العميق من خلال هذه الأعمال، وإن لم تتكشّف بجلاء صورة هذا الارتباط، وإثبات سيطرة الصورة المكانيّة ذات الملامح السمعيّة على العناصر المرئية، أي أن " عالم طه حسين تسمع به الأصوات أكثر مما ترى الصور المرئية، وتستخدم حواس الشم واللمس والذوق لنقل الإحساس بالمكان بطريقة تكاد تكون ملموسة، أما أداته الفعّالة لنقل ذلك كله فهي مقدرته اللُّغوية الفائقة" (1).

2- كتب إبراهيم السعافين في كتابه (تحولات السرد) حول هذا الموضوع تحت عنوان (تجلّيات المكان في" الأيام ") متتبعاً تغيرات المكان من خلال تنقلات الشخصية الرئيسية بين الأمكنة، مُبرِزاً أثر المكان في تغيير الأحداث، ودوره في سلوكيات الشخصية، ووضعها النفسيّ والفكريّ.

بيد أن هذه الدراسة لم تسعَ إلى إعادة تنظيم أجزاء المكان وفق رؤية نقديّة تلمّ شتات العناصر، إنما جاءت التحليلات المكانيّة فيها متسلسلة، كما وردت في النصّ بأجزائه المختلفة دون بحث عن الظواهر العامة التي تندرج في إطارها.

وإذا كانت هذه الدراسة قد تجاوزت سابقتها، أي دراسة أنجيل بطرس سمعان في العناية بموضوع المكان والتوسع في تفصيل أجزائه، فإنها لم تستطع الإفلات من النظر إلى المكان في علاقته بالزمان، وهو ما كانت تشعر به الشخصية من أن " الليل مجال خروج العفاريت من أماكنها في الأرض" (2) أي أن التحول في الزمان اقتضى تغيّراً في المكان ثم أحدث تأثيراً في سير الأحداث الروائية.

ولكن، هل مثّل الدخول في مقاربة المكان تحوّلاً في السرد كما أعلن المؤلِّف من خلال عنوان كتابه " تحولات السرد " ؟

---

1) المرجع السابق، ص40.

2) تحوّلات السرد، د. إبراهيم السعافين، ص170.

إن الإجابة عن هذا السؤال لا تلغي تلمس حدود العلاقة بين منطلق هذا الكتاب والخيط الذي انتظمت فيه موضوعاته. فقد نبّه المؤلِّف إلى أن عناية الكاتب برصد تفصيلات المكان شكّلت تجاوزاً في نوعيّة المكان الذي رسمته الروايات السابقة، مثل (الأجنحة المتكسرة) و(زينب) والروايات المتأثرة بالتراث الشعبي، كما جاءت تمهيداً للمكان الواقعيّ الذي كرّسه نجيب محفوظ.

أما ما يجمع هذه الدراسة ودراسة أنجيل بطرس سمعان فهو لجوؤهما إلى محاولة استكناه معالم المكان عند طه حسين المرسوم في غياب الرؤية البصرية، واتفاقهما على دور الحواس المختلفة غير حاسة البصر في بناء الصورة المكانيّة التي تتميّز بخصوصيّة التعبير اللُّغويّ.

3- قدّمت الناقدة المصريّة (سيزا قاسم) مقاربة جادّة يركن إليها في الإشارة إلى تناول موضوع المكان بمنهج علميٍّ حديث، إذ يعد كتابها (بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) من ألصق الدراسات النقديّة بالتحليل البنيويّ والنقد الروائيّ المعاصر.

وما يتبدّى بشكل واضح في مقاربتها للبنية المكانيّة أنها صدّرتها بالكلام عن أهمية المكان في البناء الروائيّ في صفحات قليلة، ثم شرعت في تحليل عنصر الوصف حتى طغى ذلك على ممارستها النقديّة، فلم يأتِ مبحث البناء المكانيّ إلاّ مذيَّلاً وكأنه يشكل عنواناً فرعياً[1].

يؤيد هذا القول حميد لحمداني حين ذكر أن سيزا قاسم " في دراستها للمكان تهتم بالوصف، وهناك فعلاً علاقة وطيدة بين الوصف، وتجسيم صورة المكان في النص، إلاّ أنه لا ينبغي أن تفتقد الحدود بين مبحث الوصف، ومبحث المكان، فإذا نحن تتبعنا الفصل الثاني من كتاب الناقدة نجد أنِ جلّه تحول إلى اهتمام بتقنية

---

1) ينظر بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، ص166-173.

الوصف مع إهمال واضح لصورة المكان في الثلاثية وفي الروايات المرجعيّة الأخرى. ولم تقدم الناقدة ما أسمّته " بناء المكان الروائيّ في الثلاثية " إلا في نهاية الفصل" (1).

وإذا كان ذلك قد صرف الناقدة عن الالتزام بمنطلقاتها المنهجيّة، فإن مبحث الوصف جاء مستوعباً لجوانب كثيرة من الموضوع، وطرح مادة علميّة لها أهميتها وقيمتها.

أما ما يتعلق بالكتب المرجعيّة التي استندت إليها الناقدة عند دراسة المكان فيمكن للقارئ أن يلاحظ اختلافاً وتعدّداً في استخدام المراجع، فواحد فرنسيّ وآخر إنجليزيّ، كما يلاحظ عدم انتساب الآراء النظرية المطروحة إلى فترة زمنية مقاربة أو منحى فكريّ محدد، وهو ما يذهب بنا إلى القول بأن الناقدة كانت تحرص على عرض أكثر ما يمكن من المراجع الأجنبيّة، وإن كانت الإفادة منها في موضع محدّد أو رأي بعيد عن الفكرة المطروحة، غير أن هذا لا يقلّل من قيمة المقاربة التي قدّمتها، إذ يمكن إرجاع حرصها ذاك إلى اقتناعها بضرورة طرح الرؤى الجديدة لتقديم مستويات مختلفة من الآراء النظرية والتحليلات.

ويرى سـمر روحي الفيصل أن كثرة المراجع الأجنبية في هذا الكتاب إشارة إلى أن " النظـرة إلى نقد الرواية العربيّة تطورت نتيجة تأثرها بمناهج النقد الأجنبية " (2).

4- كانت روايتا غادة السمّان " بيروت 75 " و" كوابيس بيروت " جزءاً من الاهتمام النقديّ لتحليل الجانب المكانيّ فيهما. فقد درس عبد العزيز شبيل في كتابه

---

1) بُنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، ص128.

2) مجلة الناقد، السنة الأولى، ع 6، كانون أول – ديسمبر، سنة 1988، ص48.

(الفن الروائيّ عند غادة السمان) المكان في هاتين الروايتين جاعلاً البنيويّة التوليديّة كما أعلن عنها لوسيان غولدمان منطلقاً فكريًّا له. فتوزّعت مقاربته المكانيّة بين توضيحات نظريّة تتقاسمها آراء غالب هلسا في أنواع المكان وآراء رولان بورنوف في تحليله لبعض الأعمال الروائيّة الغربيّة[1] وبين ممارسة نقديّة للروايتين[2].

ولا يفوتنا الانتباه إلى تلك المفارقة التي وقع فيها المؤلف؛ فمن المتوقّع منطقياً أن أيّ طرح نظريّ في أية قضيّة يتطلب ملاءمته مع حدود الناحية العمليّة أو التطبيقية التي تليه، غير أن ما يفاجئ القارئ في هذا الكتاب أن الطرح النظريّ لموضوع المكان لم يتواءم البتة مع ما جاء من ممارسة نقديّة للروايتين، فالمؤلف لم يستعن بما قدّمه من عرض لآراء غالب هلسا ورولان بورنوف حول موضوع المكان، ولم يشر إلى أنه ينوي - على الأقل - تعريف القارئ بأكثر التحليلات المكانيّة السابقة شيوعاً، كما أنه لم يضمّن العرض أيّ تعليق أو رأي خاصٍّ به، فبدا هذا الجزء الأول عملاً (مونتاجيًّا) خالياً من أدنى إضافة، وصورة منقطعة عن الجانب التطبيقيّ، حيث جاء مسار التحليل النقديّ للمكان في النصّين الروائيين من خلال تتبع صفتي الانفتاح والانغلاق لمختلف الأمكنة، واستخراج الدلالات المرتبطة بالواقع الاجتماعي للشخصيات، وهو تحليل منظّم ينمّ عن تحركٍ واضح ومحدّد داخل حدود النصّ، كما يذكّر بجدليّة الانفتاح والانغلاق التي أشار إليها باشلار.

ولعله كان من الأجدر بالمؤلف أن يمنح القارئ أساسيات تحليل المكان من خلال صفاته الشكلية التي استند إليها في أثناء ممارسته النقدية، ليطرح ما يمكن أن يعد تمهيداً لتمثّل كيفية تفكيكه لعناصر المكان في الروايتين.

---

1) ينظر الفنّ الروائيّ عند غادة السمان، عبدالعزيز شبيل، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، سنة 1987، ص46-53.

2) ينظر المرجع نفسه، ص54-77.

5- كانت لياسين النصير اهتمامات متعددة بالبحث المكانيّ (*) من بينها كتاب (إشكالية المكان في النص الأدبي) جمع فيه بين دراسة الرواية والقصّة القصيرة والشعر في إطار النصوص العراقيّة. في هذا الكتاب أشار المؤلف إلى أنه تناول المكان من خلال ثلاثة أبعاد؛ ذهب في فصل إلى توضيح المكان المفترض، وعالج في آخرَ الأماكن المغلقة، وتوجّه في فصل ثالث إلى الكتابة عن الأماكن العامّة التي تكتسب هُويّة خاصّة داخل النص(1).

ويمكن أن نرصد حدود ممارستنا الحواريّة لكتاب (إشكالية المكان في النص الأدبي) على الشكل التالي:

بثَّ المؤلِّف في القارئ نوعاً من الإثارة ولفت الانتباه إلى صعوبة الموضوع، وحدود الالتباس القائمة في عرضه وتناوله حين أعلن بأن البحث في المكان (إشكالية).

وعند الرجوع إلى استجلاء مفهوم الإشكالية اتضح أن الإشكالية هي " منظومة من العلاقات التي تنسجها، داخل فكر معين، مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلها منفردة، ولا تقبل الحل - من الناحية النظرية - إلا في إطار عام يشملها جميعاً. وبعبارة أخرى إن الإشكالية هي النظريّة التي لم تتوافر إمكانية صياغتها، فهي توتر ونزوع نحو النظرية، أي نحو الاستقرار الفكريّ "(2).

---

*) للمؤلِّف كتب ومقالات عن المكان في الرواية والقصة والشعر، منها: كتاب " جماليّات المكان في شعر السياب " ، وكتاب " الرواية والمكان "، إلى جانب دراسات منشورة في بعض المجلات العربية كمجلة (شؤون أدبيّة).

1) ينظر إشكاليّة المكان في النصّ الأدبيّ، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، سنة 1986، ص9، 10.

2) نحن والتراث-قراءة في تراثنا الفلسفي، د. محمد عابد الجابري، ط2 مزيدة ومنقّحة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، سنة 1982، ص39.

والحق، فإن موضوع دراسة المكان هو كذلك من الموضوعات النقديّة التي تتضمن مشاكل عديدة مترابطة، والتي تدخل في إطار الرؤى والمحاولات الفرديّة، وينقصها الطرح المتكامل، غير أن ياسين النصير لم يستطع الخروج من حدود تلك الإشكالية، ولم يقدم ما يقود إلى تنظيم الأفكار أو الوصول إلى أيسر حل نظريّ، ولاسيما دراسته النظريّة التي استُهِلَّت بطرح موضوع يحمل عنوان (مواقف في المكان)[1] مثلوّا بالحديث عن (الأرض والأرضية والأشياء) فهما موضوعان لا يفيدان القضايا الأدبيّة، ولا يتصلان بالدرس الأدبيّ، ولا يخدمان التحليل النقديّ، بل إن المؤلِّف قد خطا خطوات أخرى نحو تفكيك صياغة الموضوع، وتغليفه بعبارات مهلهلة، وكلمات فضفاضة، وجمل متراكمة تتكدّس فيها المفردات دون فكرة علميّة واضحة أو مفيدة.

وإذا كان هناك ما نسوِّغه للمؤلِّف في طرحه لهذين الموضوعين، فهو سعيه إلى توضيح منطلقه الفكريّ لتأكيد مشروعيّته، ومحاولتُه إقناعَ القارئ بجدوى توجّهه إلى هذا النسق من التفكير والتحليل النقديّ.

وجاء انتقال المؤلِّف إلى الجانب التحليليّ للنصوص حاملاً رؤية مغايرة لما يتبادر إلى ذهن القارئ من خلال عنوان الكتاب وفصلِه الأول النظريّ، حيث قام بقلب العناوين الرئيسيّة للفصول ليصبح الفصل الثاني بعنوان (الرواية العراقية في ضوء الإشكالية المكانيّة)، والفصل الثالث بعنوان (القصة العراقيّة القصيرة في ضوء الإشكالية المكانيّة)، أما الفصل الرابع فأخذ عنوان (الشعر العراقيّ في ضوء إشكالية المكان).

وإذا تتبعنا مسار العمليَّة النقديّة المتعلقة بالرواية ظهر لنا أن ما قام به المؤلِّف

---

1) ينظر إشكالية المكان في النصّ الأدبي، ياسين النصير، ص15 وما بعدها.

حقاً ليس دراسة النص من خلال ما اصطلح عليه (الإشكالية المكانيّة) وليس التوقّف عند دراسة المكان القائم في النص، فهو لم يقصر دراسته على موضوع المكان بوصفه عنصراً فنياً، ولم يوجه اهتمامه إلى الوسائل المتعلقة بكيفيّة عرضه، وإنما مدّ القول إلى قضايا نقديّة أخرى، فدرس الأسلوب، والحوار، واللغة الفنية، والمونولوج ومسائل أخرى ليست لها علاقة مباشرة بالمكان. ولذلك، فإننا نرى أن إطلاق عنوان (إشكالية المكان في النص الأدبي) على هذا الكتاب أمر مخالف للهمّ المركزيّ الذي يجده القارئ في الكتاب، وأن اختيار عنوان (النص الأدبي في ضوء الإشكالية المكانيّة) لا يفي بمقصد المؤلف في المسار الذي اختطه لدراسته.

وإلى جانب ذلك، فإن ياسين النصير ذهب إلى وضع عنوانات أخرى رئيسية للنصوص الروائية التي تناولها، وقد جاءت بعيدة كل البعد عن العناصر التي تضمنتها المتون النقدية، ولم تتعلق بها إلا في مواضع يسيرة، لتبدو هذه العنوانات كأنها شعاراتٌ لقضايا وهميّة أو مفقودة في أكثر الأحيان[1]. كما لجأ ياسين النصير إلى محاولة إبهار القارئ بإقحام بعض المصطلحات المتعلقة بالنقد الروائيّ المعاصر دون استخدام دقيق لها، فعلى سبيل المثال عند عرضه لرواية (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي رأيناه يستخدم موضوع (البنية المكانيّة) قاصداً به البحث عن مكونات البيت الذي تسكنه أبرز شخصيات الرواية، وكيفية بنائه، وعدد الطوابق والغرف فيه، مبيّناً نوع المرافق وهيأة الأبواب والشبابيك وما إليها[2].

وفي كل ما سبق ظل ياسين يركض وراء ربط النصوص بالدلالات الاجتماعية والبحث عن إشارات الواقع وتفاصيله، كما بدا مشغولاً بالكشف عن مظاهر انتماء

---

1) ينظر على سبيل المثال (الرؤية المحايثة) ص106، وموضوع البنية العميقة ص129، وتسطيح البنية الفنية ص193.

2) ينظر المرجع السابق، ص63.

النص إلى الواقع الحقيقيّ الذي انطلق منه؛ فالمكان الذي يقصده ويهتم به هو المكان الذي يمثل تاريخاً، ويشكل ملامح خاصة به، والنص الذي يتوجه إليه هو النص الذي يحمل هُويَّة المكان المذكور والمتضمَّن. إنه يقول " إن تاريخ الإنسان ليس إلا مكاناً عمل فيه " (1).

6- خصّص عبدالله إبراهيم الفصل الثالث من كتابه (البناء الفنيّ لرواية الحرب في العراق) لدراسة بناء المكان ودلالاته في رواية الحرب، مبتدئاً ببيان خصائص المكان في تلك النصوص الروائيّة، منتقلاً - بعد ذلك - إلى البحث عن دلالته إلى حين توصّله إلى تقويم نقديّ له.

انطلق عبدالله إبراهيم في ممارسته هذه من الوفاء بمقتضيات الاستقراء الفنيّ للمتن الروائيّ المدروس الذي كشف من خلاله عن سيطرة مظاهر الخوف في نفوس الشخصية، وهو ما أسفر عن وجود قاسم مشترك بين الأمكنة أطلق عليه (المكان غير الآمن)، ثم استطاع أن يحصر الأمكنة التي تجري فيها الأحداث ممثلة في الملجأ والموضع والأرض الحرام والخندق والربيئة، مستخلصاً أبرز الخصائص الأساسيّة التي تجمع بينها، وهي أنها مكان طارئ أملته ظروف الحرب بحيث صار مكاناً فاقداً لشرطه التاريخيّ، لا يمتد في التاريخ ولا تتآلف معه الشخصيات(2)، كما صار مكاناً معادياً للشخصيات، إلاّ أنها تدافع عن مثلها وقيمها من خلال وجودها فيه(3).

لقد أثبتت هذه المقاربة أن الشخصيات الروائية كانت ترفض ذلك المكان غير

---

1) ينظر المرجع نفسه، ص21.

2) ينظر البناء الفنّي لرواية الحرب في العراق-دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبدالله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سنة 1988، ص128.

3) المرجع نفسه، ص130.

الآمن، فتلجأ إلى خيالاتها لتعيش مكاناً آمناً تستحضر فيه أحداثاً وشخصياتٍ وعلاقاتٍ متنوعة سابقة لتؤكد على ضرورة الحياة، وتحرّض عليها[1].

ولم تكتفِ الدراسة بمجرد تقديم نتائج التحليل النقديّ للمتون الروائية، وإنما اتجهت إلى توثيق نتائجها تلك بمسارد إحصائية لاستقصاء أثر مكان الحرب في تكوين مصائر الشخصيات المقاتلة ومدى إلحاق الأذى بها، واستقراء محتوى الاستحضار، وتصنيف نوع العلاقة بين الشخصيات المقاتلة والشخصيّة المستحضَرة، مدعماً ذلك بالأرقام والنسب المئوية.

والملاحظة الأساسية التي تبرز لنا في هذا الإطار أن عبدالله إبراهيم لم يدرس الوصف عند عرضه للمبحث المكانيّ، وإنما جاء ذلك على أساس أن الوصف وسيلة من وسائل السرد، تؤدي وظيفة بناء العناصر الفنيّة في الرواية ومن بينها المكان، ولم تأتِ الإشارة إلى الوصف في المبحث المكانيّ إلا في جزئية صغيرة حين كشف له الوصف التفصيليّ في بعض الروايات عن مكونات المكان الضيّق، وتأثير ذلك في الشخصية.

وبهذا يكون عبدالله إبراهيم غير متفق مع ما قدمته سيزا قاسم وآخرون حول هذا الموضوع.

7- فارق منيب محمد البوريمي مقاربات سابقيه في الاتجاه نحو تحليل المكان في النص الروائيّ بصورة أكثر تفصيلاً وتوسّعاً، وقد جعل من نص " الغربة " لعبد الله العروي متناً روائياً لإرساء حدود مقاربته النقديّة التي اختار (الفضاء الروائيّ في الغربة – الإطار والدلالة) عنواناً لها.

فمن حيث إشارةُ مُنيب البوريمي إلى المفهوم الإجرائيّ الذي أراده مرتكزاً له،

---

1) المرجع نفسه، ص140 وما بعدها.

ذكر أن الاعتماد على مقاربة فضاء الرواية العربية ومن بينها الرواية المغربية من خلال آراء ميخائيل باختين وهنري ميتران وجيرار جينيت يفتح آفاقاً واسعة للتحليل تقود إلى الانبهار[1]. وبذلك جاءت معالجته لنص الغربة مستندة على الرؤية القائلة بمفهوم الكرونوتوب الذي وضعه ميخائيل باختين موظّفاً ما يتلائم معها من تصورات هنري ميتران وجيرار جينيت مع الاستعانة بأطروحات غاستون باشلار بجدلية المنفتح والمنغلق، وجدلية الداخل والخارج، إلى جانب تحليلات ميشيل بوتور، جاعلاً في كل ذلك البنيوية التكوينية اتجاهاً له.

أما من حيث الممارسة النقدية وما يتعلق بها من وصف وتنظيم ونتائج، فيمكن أن نصوغ ملاحظاتنا وحوارنا معها كما يلي:

حاول البوريمي أن ينظم ممارسته النقدية وفق نقاط رئيسة وعنوانات واضحة يندرج تحتها التحليل، فقسّم تحليله لفضاء الغربة إلى مستويين؛ كان الأول مستوى أفقياً عالج فيه فضاء الكتابة، وفضاء الأحداث، وجاء الثاني مستوى عمودياً ذهب فيه إلى تقديم محاولة تركيب. أبانَ في المستوى الأفقيّ أن الفضاء الكتابيّ لهذه الرواية أخضع المعمار لبنيتين؛ الأولى بنية ثلاثية (هرميّة) على مستوى التوزيع الكرافيكي[*]، والثانية بنية دائرية مقفلة على مستوى زمن الحكاية وزمن السرد معاً[2]، غير أنّ القارئ قد يلاحظ أن البوريمي لم ينجُ من عدم ضبط ممارسته حين أشار في هذا المستوى إلى خضوع الرواية إلى بنية دائرية مقفلة، ولم يقم بتحليلها إلا في موضع آخر من المقاربة[3].

---

1) ينظر الفضاء الروائيّ في الغربة، الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي، ص12.

*) الكرافيكيّ: الخطّي، المكتوب. ينظر المنهل، قاموس فرنسي-عربي، د. سهيل إدريس، ط26، طبعة جديدة منقحة مزيدة، دار الآداب، بيروت، لبنان، سنة 2000، ص589.

2) ينظر المرجع السابق، ص38، 39.

3) ينظر المرجع نفسه، ص67 وما بعدها.

8- يستوقف الباحثة بشكل خاص كتاب (بنية الشكل الروائيّ) للناقد حسن بحراوي الذي انمازت المقاربة المكانيّة لديه عن كل المقاربات والتحليلات النقديّة المعروضة سابقاً، حيث تأسست مقاربته على دراية عميقة بالنظريات والمناهج النقدية الغربيّة، وقدرة هائلة على تطويعها لخدمة الخطاب الروائيّ العربيّ مع مراعاة تحقيق الانسجام التام بين النصوص المدروسة والأطروحات النظرية النقدية الموظّفة في المقاربة، دون أن يسلك الناقد طريقاً يلوي فيها عنق هذه النصوص لإخضاعها لرؤى أو تصورات جاهزة أو لإلباسها الزيّ الغربيّ بلا قدرة على الظهور به.

قسّم حسن بحراوي كتابه هذا إلى ثلاثة موضوعات رئيسة كبرى، وهي: الفضاء، والزمن، والشخصية. استهل الجزء المكانيّ بوضع أسس نظرية تسمح بتكوين مرجعيّة نظرية هامة لاستيعاب أهم المنجزات النقدية التي قدمها النقد الروائيّ الفرنسيّ المَعني بدراسة المظهر المكانيّ في الخطاب الروائيّ ، جامعاً ذلك تحت عنوان (في النظرية والمنهج)[1]، فجاءت هذه الأسس النظرية في عرضٍ علمي مكثّف ينمّ عن سيطرة على النشاطات الفكريّة من خلال أصولها التي ولدت فيها، وكشفت عن اتجاه مقصود إلى إطّلاع القارئ العربيّ على هذه المنجزات التي أصبحت معرفتها ضرورة لا غنى عنها، من أجل بناء نقد عربي موازٍ في تنوعه، وتعدّد منطلقاته لصورة العصر، وحركة النقد العالميّ وتطوراته.

أما حدود المتن الروائيّ الذي أقام عليه الناقد ممارسته النقديّة فكان عيّناتٍ من الرواية المغربية، وعلّل ذلك بقوله: " اتخذنا نصوص الرواية المغربيّة مجالاً متسعاً للبحث من دون قيد أو شرط، وذلك لاعتقادنا بأن جوهر الشكل ينفي كل شرطية

---

1) ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص28 وما بعدها.

مسبقة ... ثم لأنه لم يوجد بعد، في روايتنا ذلك التراكم والتنوع الضروريان لتطور بحث يقوم على تحليل عدد محدود من النصوص" [1].

وكانت مقاربته للموضوعات الثلاثة المدروسة انطلاقاً من تحديد البنيوية الشكلية منهجاً وإطاراً عامين في التحليل، دون أن ينجرّ الناقد وراء قسر الفروض النظرية على ممارسته النقدية، وهو ما نبّه إليه هو نفسه في بداية الكتاب[2].

وجاءت مقاربة المكان بالاستناد إلى (شعرية المكان) للتحرك داخل النص، وهذا لا يعني أن الناقد حسن بحراوي ذهب إلى رصد مظاهر الشعرية المكانيّة التي تنسجها البنية اللغويّة المتحكمة في النص، بل إنه جعل من (شعرية المكان) مرجعاً وأداة إجرائية تمّ استثمارها لتنظيم العمليّة النقدية، وإيجاد سبل التحليل البنيويّ الفاعل من خلال انتقاء مفهوم الثنائيات الضديّة.

وينفرد حسن بحراوي بأنه قدّم تنوعاً آخر متعلقاً بتقنية الوصف وهو (التعليق) الذي يقع بعد الوصف، وقد استمد فكرة هذا التحليل النقديّ - كما أشار إلى ذلك - من الناقد الفرنسي (هنري ميتران)[3]، ولم يستعن بأفكار (جُنْ ريكاردو) كما فعل أكثر النقاد، بل إن مبحث الوصف الذي قدّمه في موضوع المكان جاء ضيّقاً جداً، ولم يتوسع في إيضاحه وتحديد مفهوماته إلا عندما انتقل إلى موضوع (الزمن) حيث فصّل القول في ذلك من خلال تقنية " الوقفة الوصفيّة " [4].

وهنا نميل إلى تأكيد أهمية المسار الذي اختطّه الناقد، والاعتراف بفائدته في تكوين رؤية عربيّة تمتص الأطروحات النقديّة السائدة في العالم لإقامة خطاب نقديّ روائيّ عربيّ له فلسفته، وإمكاناته، ومرجعياته المتنوعة.

---

1) المرجع السابق، ص21.

2) ينظر المرجع نفسه، ص22.

3) ينظر المرجع نفسه، ص59، 60، 61.

4) ينظر المرجع نفسه، ص175 وما بعدها.

9- ومن بين الدراسات التي تناولت موضوع المكان كان كتاب (مدار الصحراء)[1] الذي خُصِّص - كما أعلن على غلافه - لدراسة أدب عبدالرحمن منيف، وجاء جزء منه معنيّاً بالمكان دون فصله عن الزمان تحت عنوان (جماليات المكان، وتشكيلات الزمان)[2].

إنّ هذا الكتاب وهو يطرح دراسة حول المكان لا يقدم للبحث العلمي إلا عنواناً فقط، ومردّ ذلك إلى التخبط والفوضى اللذين هما فيه، و إلى الانعدام التام لأيسر الأسس المنهجيّة التي يجب أن تقوم عليها أية دراسة توضع في كتاب.

ولئن حاول مؤلِّفه توضيح أنه اتكأ على منهج أسماه (المنهج الملحميّ)[3] فإن كل الخطوط التي وضعها لذلك تحمل مراوغة في التحليل، ولعبة خفيّة على عدم اتباع شيءٍ محدَّد.

ومثلما حاول إرجاع أسباب تقصير النقد العربي في الاهتمام بموضوع المكان إلى ذاتيّة النقد العربيّ المعاصر[4] فإن هذا الكتاب لا يفلت من الوقوع في دائرة التقصير التي أسندت إلى سواه، ومردّها هذه المرة إلى عدم توجهها إلى قارئ متخصص، وهو ما تحجّج به المؤلف نفسه في المقدمة بأن " هذه الدراسة موجّهة للقارئ العادي بالدرجة الأولى، كـــدليل له على كيفية الاستمتاع بلذة النص الروائيّ " [5].

---

1) ينظر مدار الصحراء، دراسة في أدب عبدالرحمن منيف، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 1991.

2) ينظر المرجع السابق، ص232-287.

3) ينظر المرجع نفسه، ص7، 10.

4) ينظر المرجع نفسه، ص235، 236.

5) المرجع نفسه، ص7.

فكل هذا يُقصي الدراسة عن تقديم أية فائدة للبحث العلمي؛ بل يجعلنا نقول: إنها باستحقاق ليست دراسة علمية أساساً.

10- على غرار الدراسة السابقة جاء كتاب (جماليّات المكان في الرواية العربية)[1] للمؤلف نفسه على غير منهجيّة أو ضبط علميّ. وأول مؤشرات انعدام الضبط في هذا الكتاب هو عموميّة العنوان الذي أشار إلى الرواية العربية بأكملها، في حين كان الأولى أن يكون عنوان الكتاب (جماليات المكان في روايات غالب هلسا).

قسّم مؤلفه الدراسة إلى عشرة فصول، هي على التوالي: أمكنة المجمعات السكنية، جماليّات أمكنة المسارات والمصبّات، جماليّات أمكنة السُّكنى الكبرى، جماليّات أمكنة السّكنى الصغرى، جماليّات المأكل والمشرب، جماليّات أدوات المأكل والمشرب، جماليّات الأمكنة الطبيعية، جماليّات أمكنة الليل والنهار، جماليّات سجون الإنسان والأشياء، جماليّات الفصول الأربعة كأمكنة.

وضع لكل فئة نماذجها التي تعبر عمّا استنبطه من أمكنة الروايات التي تجاوزت لديه - كما ذكر - الخمسين مكاناً، وأطلق على تلك النماذج أنواعاً مكانيّة محدّدة، ولكنها اتّسمت بسطحيّة كبيرة، وعشوائيّة مفرطة، فمن ذلك، إطلاق نوع (المكان المنتج) على شرفة بها أصص زرع، يقول عنه: " المكان المنتج في تعريفنا، هو المكان الذي يشبه النباتات التي تأخذ غذاءها من المواد الأوليّة من الطبيعة، ويساعد الإنســـان برعايته على النمو والإثمار، ثم ينتجها المكان على شكل جماليّات "[2].

---

1) ينظر جماليّات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 1994.

2) المرجع نفسه، ص153.

إنّ دراسة كهذه تخلو من أي مرجع أو إحالة في هامش، وتدّعي أنها تتوجّه لتعليم القرّاء، لا تفرض علينا بأن نضعها في صف واحد مع الدراسات العلمية السابقة حول موضوع المكان، وإنما هي مستثناة منها، إذ كيف يمكن أن يعلِّم القارئ بأن يفسّر – مثلاً – المكان المنتج وفق هذا التأويل؟ وكيف يمكن أن يُعَلِّم القارئ بهذه الطريقة التجهيليَّة؟

وبذلك نُقصي هذه الدراسة – أيضاً – عن منحى الدراسات العلميّة.

11- كان لعبد الرحمن منيف صدى آخر على مستوى البحث المكانيّ، حيث ذهب مرشد أحمد إلى إفراد كتاب خاص به مختاراً له عنوان (المكان والمنظور الفنيّ في روايات عبدالرحمن منيف).

وبعد أن أعلن المؤلِّف اختياره للمنهج التحليليّ الوصفيّ[1]، وزّع دراسته بين ستة فصول، بَدَتْ معنيّة بالمكان بشكل مباشر، فيما جاءت موجّهة للنظر في مسائل محددة من موضوع المكان، أعطت من خلالها للغة في بعديها التعبيريّ والوظيفيّ مستوى من الأهمية. وقد ظهر ذلك في البحث عن دلالات عناوين روايات عبدالرحمن منيف، ودلالات أسماء الأماكن الواردة في نصوصه[2]، وعلاقة المكان بالتعبير اللغويّ في إطارين هما: اللغة المحكيّة ولغة المهنة[3]. كما قدمت تلك المسائل اختيارها لدراسة افتتاح النصّ الحكائيّ واختتامه ضمن (أشكال تقديم المكان)[4] إلى جانب موضوعيْن آخريْن هما جدل الأمكنة[5] والمكان والصورة الفنية[6].

---

1) ينظر المكان والمنظور الفنّي في روايات عبدالرحمن منيف، مرشد أحمد، دار القلم العربي، حلب، سورية، سنة 1998، ص6.

2) ينظر المرجع السابق، ص11-59.

3) ينظر المرجع نفسه، ص105-124.

4) ينظر المرجع نفسه، ص61-96.

5) ينظر المرجع نفسه، ص97-104.

6) ينظر المرجع نفسه، ص125-136.

إنّ تخصيص هذا الكتاب بالكامل لموضوع المكان في الرواية يعدّ شاهداً على تبلوُر وعي المؤلّف بقيمة المكان في النصّ الروائيّ، وعلى توجّه النقد للقيام بمهمة إبراز صورة هذا المكوّن الروائيّ، ومنحه درجة من الأهميّة ضمن سلسلة العناصر الروائية الظاهرة في الخطابات النقدية؛ إلاّ أن المنهج المتّبع في التحليل لم يُسهم في تشكيل قراءة جديدة لموضوع المكان في النصوص موضوعِ الدراسة، ولم يساعد على تقديم إضاءات واسعة لتقنية المكان، وإنْ كان المؤلف قد خطا خطوات نحو محاولة الاقتراب من التصوّرات الحديثة للفكر النّقديّ، ولا سيّما في الفصلين الرابع والخامس، وهما جدل الأمكنة، والمكان والتعبير اللغويّ؛ إلاّ أنه ظلّ أسيراً لحدود المنهج التحليليّ الوصفيّ.

12- بعد كل هذه الكتب نجد كتاب حسن نجمي (شعرية الفضاء السرديّ) نموذجاً هاماً في التأسيس النقديّ لمقاربة الموضوع، ليس لأنه خصَّ كتاباً بأكمله لهذا المكوّن الروائيّ، فقد سبقه بعضهم لذلك - كما رأينا - وإنما لاشتغاله على الموضوع وفق نظرة تجاوزت كل ما سبقها من مقاربات عربيّة في توظيف المراجع الأجنبيّة، ولا سيما الفرنسيّة ذات الصلة المباشرة والأساسيّة بالمكان، ووَعَت الإشكالات المتعدّدة التي طرحتها مع انطلاقها نحو استثمار كل هذه المرجعيّات في تحليل النصوص دون أن تكون هناك هُوَّةٌ بين الطرح والممارسة النقديّة التي كانت روايات الكاتبة سحر خليفة متناً روائياً لها.

الناقد حسن نجمي قسَّم كتابه إلى بابين بثمانية فصول مع تمهيد عام؛ جاءت الفصول الثلاثة الأولى طرحاً نظرياً لمعالجة المقولة مفهوماً وآلية للكتابة والقراءة، وكُرِّست الفصول الخمسة المتبقِّية لتحليل المكان في روايات الكاتبة.

وإذا كان ما خصَّصه الناقد من فصول لتحليل النصوص الروائيَّة يزيد عمّا كان مع تلك المتعلقة بالقضايا النظرية، فإنّ النظر إلى مستوى الفضاء النصيّ

لكليهما من حيث عدد الصفحات التي حَازَها كلُّ باب على حدة تكشف عن تقارب كبير بينها. هذا التقارب في حيِّز الفضاء النصّيّ يرجع إلى تعدّد الالتباسات القائمة حول هذا المكوِّن الروائيّ، وإلى تشعّب المسائل المعقَّدة التي تحيط بمفهومه ومعناه وتأويلاته، فكل هذه القضايا فرضت على الناقد ضرورة التوسّع في هذا الجانب.

إنّ الناقد حسن نجمي، وهو يخصّص جزءاً من طرحه النظريّ للتمييز بين مصطلحي المكان والفضاء، ولطرح مفهوم الفضاء الروائي لم يضع الحدود الفاصلة بين مفاهيمها، وإن عرضَ عدداً من الآراء فيها[1].

ومع ذلك، يمكننا أن نقول: إنّ أهمية هذه الفصول النظرية تكاد تفوق أهمية مقاربة النصوص نفسها التي وضع الناقد منظوراً خاصاً للتعامل معها تَجسَّد في الانطلاق من النظر إلى المستويات المتعدّدة لهذا المكون والتعبيرات المختلفة له[2] في إطار الاتّكاء على البعد المرجعيّ، وهو ما منح الناقد حريةً أكبر في تحليل النّصوص.

13- حظيت روايات جبرا إبراهيم جبرا بدراسة مكانيَّة جاءت في كتاب خاص به بعنوان (جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا) لصاحبته أسماء شاهين. جعلت الباحثة دراستها في فصلين فقط مع تمهيد.

قسَّمت التمهيد إلى ثلاثة موضوعات أساسيَّة، وعلى غرار هذا فرَّعت الفصلين لمعالجة ست قضايا، كل ثلاث على حدة، مشيرة إلى اعتمادها الكبير على المنهج التحليليّ في دراسة النصوص[3].

---

1) ينظر شعرية الفضاء السرديّ، حسن نجمي، ص41-50.

2) ينظر المرجع السابق، ص 32.

3) ينظر جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، أسماء شاهين، المؤسسة العربية للدراسات =

إنّ اختيار الباحثة (جماليات المكان) عنواناً أساسيّاً للدراسة يحيل مباشرة إلى كتاب غاستون باشلار المترجَم إلى العربيَّة بعنوان (جماليات المكان)، ومع ذلك، فهي لم تسلك مسلك باشلار في دراسته، كما لم تقتبس من آرائه وتحليلاته سوى إحالتين[1] جاءَتا في إطار تأكيد أهميَّة المكان في الأدب، وبيان رؤية باشلار للمكان ضمن علاقته بالإنسان، واهتمامه بمسألة المكان الأليف وتحديده له. وإلى جانب هذا فإننا لا نجد في الكتاب ما يدلّ على اهتمام بالجماليَّة أو على إيضاح لشيء منها، وبذلك كان يمكن أن يكون عنوان الكتاب (المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا) دون أن يختلَّ شيء من نظام التحليل أو صورته.

أما عن تخصيص الباحثة جزءاً من كتابها لموضوعي: الرمز والأسطورة، والأساليب السرديَّة ضمن الموضوع الأساسي (المكان واللغة) فلا نجد فيه إلاّ ما يشير إلى افتقار الموضوع إلى بيان علاقته بالهمّ المركزي للكتاب، وهو المكان؛ ففي موضوع الرمز والأسطورة لم تظهر صورة المكان إلا مرة واحدةً، وهي علاقة واهية بالموضوع[2].

وفي موضوع الأساليب السرديَّة يطرح المكان في أربعة مواضعَ، كانت في عمومها مقولات عامة لم تُتْبَعْ بتحليل.

وفي كل ذلك، فإن الرجوع إلى ما هو خارج النص، ولا سيما بالاعتماد على النظر إلى المؤلِّف كان الطابع السائد في ممارسة التحليل، وهو ما يندرج في إطار المنهج التحليليّ المعلَن اعتماده في مقدمة الكتاب.

والنشر، بيروت، سنة 2001، ص7.

1) ينظر المرجع السابق، ص16، 19.

2) ينظر المرجع نفسه، ص170.

تقول أسماء شاهين عن استخدام الكاتب للأساليب السرديَّة المتعددة:

" إن مثل هذه الأساليب السرديَّة التي لجأ إليها جبرا ليطعّم بها روايته قد جعلت من الرواية عملاً فنياً رائعاً، ولم تساعد هذه الأساليب على الغوص في أعماق الشخصيات وحسب، بل إنها خدمت المكان بشكل واضح " [1].

وهنا كان يستلزم على الباحثة أن تتقدّم في تحليل الرأي لتبيّن للمتلقي كيف خدمت الأساليب السردية المكان في أعمال جبرا، لكنّها لا تفصّل القول فيه.

وإذا كانت قد ذهبت في موضع من تحليلات المكان إلى الإشارة بأن قلق المكان كان محتاجاً للغة تشبهه[2]، وهو تلك الأساليب السرديّة المتعددة المستخدمة في الرواية الواحدة فإن هذا لا يُسهم في منح التأييد الكافي لطرح موضوع " الأساليب السرديَّة " حيث تظلّ تمارس عموميَّة اللغة نفسها في الاكتفاء بالتلميح إلى أنّ للأساليب السرديَّة دورها في تجسيد المكان[3].

أما عن قضية وصف المكان التي تمثّل جزءاً من موضوع المكان في أية مقاربة نقديَّة، فإن الباحثة لم تتوسَّع فيه، ولم تعتمد على شيء من الأطروحات النظرية الناجزة في ذلك، واكتفت بتقديم الإشارات الموجزة والمقتضبة عن الوصف، كأن تشبِّه الوصف باللوحة الفنيّة، أو تشير إلى الإيجاز في الأجزاء الوصفية المستخدمة في الروايات[4].

كما ذهبت في بعض أجزاء الدراسة إلى استقطاع فِقرات من مراجعَ دون أن

---

1) ينظر المرجع السابق، ص174.

2) ينظر المرجع نفسه، ص180.

3) ينظر المرجع نفسه، ص181.

4) ينظر المرجع نفسه، ص38، 78.

يكون لها علاقة بالفكرة المطروحة أو دون أن تنسجم مع النصّ المدروس[1].

ب- المقالات النقديّة

1- انطلاقاً من البحث الدلاليّ كتب عبدالصمد زايد دراسةً حول نصٍّ روائيٍّ متميزٍ برمزيّته وتعدّد تقنياته وتشابك أحداثه، فجاءت دراسته بعنوان " المكان ودلالاته في رواية " اللجنة " لصنع الله إبراهيم " ، حصر فيها أماكن الرواية في ثلاث مساحات أساسية؛ هي مقر اللجنة، والشارع، والمنزل، ودرس كل مكان على حِدَتِه، وعالجه من حيث خصائصُه وهيئتهُ وموضوعُه من غير أن ينزع اهتمامه نحو تحديد علاقة الشخصيات بهذه الأماكن، فاصلاً بذلك بين المبحث المكانيّ والمبحث الدلاليّ الذي جاء مقتصراً على الدلالات السياسيّة، ثم خصص لكيفية اختتام الأحداث ونهاية النص عنصراً مستقلاً بعنوان (الحل المقترح)، حتى أنهى دراسته برصد موضوع (دور المكان في تحديد نوع الرواية)[2].

إن الدراسة التي قدّمها عبدالصمد زايد استطاعت الاقتراب من نص " اللجنة "، وقدّمت مفاتيح أساسية لاستيعاب موضوع المكان الفاقد لهُويّته وملامحه المميزة. غير أنها لم تهمل النظر إلى المؤلف، وإنما جمعت بين تحليل أمكنة النص وتحديد دلالاتها، وبين الاهتمام بمقاصد صنع الله إبراهيم، والبحث عن مرجعياته الفكريّة وقراءاته الأدبيّة.

ويُحسب لعبد الصمد زايد توجّهه إلى إدراك أسباب هيمنة حضور الأشياء على حساب الحضور البشريّ من خلال ربطه لذلك بالرواية الجديدة التي التقت سماتها المكانيّة بهذا النص. إنه يقول: " كانت اللجنة بحق في مواطن كثيرة أقرب إلى

---

1) ينظر المرجع نفسه، ص110، 111، 161، 162.

2) ينظر مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع29، سنة 1988، ص57-82.

المعاينة منها إلى النص الأدبيّ. وتربّعت فيها الأشياء منغلقة على نفسها باردة لا حياة فيها، ولا شخصية لها ولا عمق "[1].

2- خضعت رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف لدراسات مكانيّة عديدة، تفاوتت في مدى انشغالها واهتمامها بموضوع المكان، وكانت من بينها دراسة نبيل سليمان التي جمع فيها بين المكان والزمان تحت عنوان (الفضاء والزمن في مدن الملح).

عرض الباحث منطلقه المنهجيَّ من خلال طرحه بعض الأسئلة التي ظلّ وفيًّا لها في أثناء ممارسته النقديّة. وتمثل ذلك المنطلق في أسئلته القائلة " ما معالم الفضاء الروائيّ في مدن الملح؟ ما حدوده وعلاقاته وروابطه وأفعاله؟ ذلك هو ما ستتمحور عليه المعالجة هنا" [2].

وما تستشفّه الباحثة من الممارسة نفسها أن نبيل سليمان كان يبحث عن حدود الإطار الجغرافيّ حتى وجد أن الرواية لم تحدّد الجغرافيا العربيّة الأساسية لها، فرجَّح أن تكون وفرة أسماء القبائل والعشائر والأحياء والأماكن الصحراويّة الصغيرة المتناثرة إلى جانب الإشارات التاريخيّة وإشارات أخرى مساعداً على تأطير الجغرافيا الروائيّة، وقد وضع الكاتب رسمين تخطيطيين؛ تعلق الأول ببيان وضع الدول الهديبيّة في الجزيرة العربية، ورسم الثاني العلاقات الأساسيّة للفضاء الروائيّ[3].

كما بدا له أن الفضاء مرادفٌ للاتساع والحريّة " هو إذن الفضاء الشاسع، المكان غير المملوك، الصحراء، الأرض البكر والطليقة التي تتفجر بالمغامرة

---

1) المرجع السابق، ص80.

2) مجلة الموقف الأدبي، مج9، ع (1،2)، أكتوبر، سنة 1990، ص65.

3) ينظر المرجع السابق، ص75، 76.

والكشف ومواجهة الذات والطبيعة ومركزه السلطة والدولة أساساً " [1].

وإذا كان نبيل سليمان قد حصر دراسته هذه في موضوعي الفضاء والزمان، وأعطى كل عنوان استقلاليته، فإنه لم يستطع أن يتخلّص من حدود تشابك الأفكار وتداخلها. ولعلّ في كلامه ما يحمل اقتناعاً بعبء تجزيء عناصر العمل الروائيّ حين يقول " قد يكون القول في الفضاء تداخل فيما مضى مع سواه مما ليس موضعه هاهنا، وقد يتداخل أيضاً، إلا أن ذلك، فيما يؤمل، يخفف إلى حدٍّ ما من وطأة التشريح والعزل والتجزيء في درس الرواية " [2].

وفي كل ذلك، تُقدَّم الدراسة من خلال الاستعانة بتقسيمات باشلار للمكان من مُعَادٍ إلى أليفٍ إلى برّاني وجوّاني، وما إليها من تفريعات أخرى، بين أمكنة صغرى وأخرى كبرى، دون وضع لتصوّر منهجيّ واضح المعالم.

3- مارس محمد شوابكه الكتابة حول هذه الرواية ذاتها تحت عنوان (دلالات المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف) قاصداً إلى تقسيمها إلى أربعة أُطُر، هي[3]:

أ) دلالة كل من المغلق والمفتوح.

ب) دلالة المكان على الشخصيّة والقيم والتاريخ.

ج) الانتماء وعلاقة الإنسان بالمكان.

د) جماليّة الوصف المكانيّ.

وليس من شك في أن البحث في العنصر الدلاليّ جزء من متطلبات التحليل

---

1) المرجع نفسه، ص65.

2) المرجع نفسه، ص70.

3) ينظر مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، مج9، ع2، سنة 1991، ص12.

النقديّ المعاصر، وأنه يفي بتقديم الإضاءات الممكنة للكشف عن الإيحاءات والرموز التي يحملها النص الإبداعيّ، ويحقق مجاوزة للنظر في بواطن الأمور دون ظواهرها، واختراقاً للسطح لملامسة الأعماق، وبذلك تكون هذه المقاربة قد اختطّت مساراً تسعى إليه الممارسات النقدية الواعية في خطابها الراهن.

غير أن هذه الدراسة وهي تقوم بذلك لم تستطع التحرّر من الفكر النقديّ السابق القائم على عدم فصل النصّ عن صاحبه لمعرفة آرائه وأفكاره، فهي تصرّح بأن أهمية مثل هذه الدراسة تنبع " من كشفها عن قيمة المكان في العمل الأدبي، ودوره في الإفصاح عن رؤية الأديب للأرض والإنسان" [1].

وكانت دلالة المغلق والمفتوح ثنائية، تتبّع فيها الباحث غيره من النقاد، لكنه حاول أن يستخرجها من النصّ ذاته، ولم يستقِ دلالاتها من آراء يقسرها على النصّ قسراً[2]. وتنبّه إلى أنّ سمتي الانغلاق والانفتاح ليستا مطلقتين، وإنما تخضعان لعوامل التطور والتحوّل، فقد يصبح المكان المغلق مفتوحاً والمفتوح مغلقاً، وقد يكون منفتحاً نسبيًّا مع ما توحي به طبيعته المعتمدة على تغيير الفصول من انفتاح مطلق، إذ رأى أنهما تتعلقان بالمناخ وعواملَ أخرى تعمل على تغيير طبيعة المكان مثلما ترتبطان بمشاعر الإنسان، فيؤثران عليها ويحدّدان مدى رؤيته للمكان[3].

4- تمتّعت النصوص الروائية لغسان كنفاني بتجليّات نقديّة مكانية قام بها محمد سليمان القويفلي تحت عنوان (المكان الروائيّ – روايات كنفاني نموذجاً).

---

1) يمكن الرجوع للصفحات 14، 15، 16 لمعرفة الدلالات من المرجع السابق.

2) ينظر المرجع نفسه، ص13.

3) ينظر المرجع نفسه، ص15.

وقد أشارت هذه المقاربة النقدية إلى أنها تعتمد على المفهوم الذي يرى أن المكان يعني البيئة الطبيعية أو الصناعية من بنايات وشوارع وسيّارات وغيرها، تعيش فيها الشخصيات الروائية وتمارس وجودها من خلالها، كما يعني بأنه يضم قطع الأثاث والديكور والأدوات، ويشمل الوقت من اليوم وما يترتب عليه من أضواء أو ظلمة، والطقس بكل أحواله، مثلما تدخل الأصوات والروائح في إطاره[1].

والحق، أن مثل هذا التصريح المنهجيّ يفيد ممارس الحوار النقديّ في طرح ما يُعينُهُ على تفهّم سَيْر العمليّة النقديّة، ويرسم له الخطوط العامة لتكوين رؤية نقديّة واضحة.

ولعل أكثر ما يثير انتباه الباحثة هو دخول عنصر الزمن في تحديد مفهوم المكان، وهو ما يؤكد تعدد اتجاهات النظر إلى موضوع المكان، ويشير إلى صعوبة الفصل بين المكان والزمان.

انطلقت الممارسة النقديّة في هذه المقاربة من تقسيم المعطيات المكانيّة إلى ثنائيات متضادة في عشرة أجزاء، كثنائية البيت/الأرض، والضوء/العتمة، والمغلق/المفتوح، تخللتها تحليلات لمعطيات مكانيّة منفردة منها المقدمة الفراغيّة، والمكان المَعْبَر[2].

ومن اللافت للنظر أن محمد سليمان القويفلي عبَّر عن البيت الذي يمثّل كيان الفرد بـــ (الزمن الذاتي) مقابل (الوطن) - الأرض السليبة - الذي يجسّد كيان الجماعة[3].

---

1) ينظر مجلة جامعة الملك سعود، مج5، الآداب (2)، سنة 1993، ص349.

2) ينظر المرجع السابق، ص353 وما بعدها.

3) ينظر المرجع نفسه، ص344.

إنّ احتضان المكان (الوطن) للشخصيات واتحادها معه فسّره القويفلي من خلال العودة إلى آراء سيدني فنكلشتين القائلة بأن الأرض في العصور البدائيّة كانت أكثر إنسيّة من الإنسان، إلاّ أنه استبعد كلمة (بدائيّ) وعوّضها بكلمة (فطرة) معلّلاً ذلك بما تحمله كلمة (بدائيّ) من أبعاد سلبية وما يحتفظ به الإنسان حتى الآن من مركبات فطريّة على الرغم من ابتعاده عن البدائيّة[1]. ولعلّ في هذا إشارة إلى تنبّه الناقد إلى معاني المصطلحات، ودلالاتها، والتمييز بين المفردات.

ولجأ القويفلي إلى توظيف أطروحات (باشلار) في توضيح جماليّات المكان في مواضعَ كثيرة من التحليل النقديّ[2] وذهب إلى الاعتماد على فلسفة ميشيل بوتور في الأثاث دون أن يترك آراء باشلار، فيقرن الأثاث بالنظام الإنسانيّ[3]، كما استعان بآراء (مايك بال) في بعض المواضع، واستعار مصطلح (المكان المَعْبَر) للتعبير عن الأماكن التي تمثل نقاط انتقال سريع أو توقف مؤقت، ولا تمثل أماكن عيش، وأشار إلى ميخائيل باختين الذي أطلق على هذه الأمكنة تسمية (العتبة) وربطها بالزمان[4].

ومع كل ذلك، فقد تضمّنت هذه المقاربة النقديّة إشارة يسيرة إلى محاولة الاقتراب من حدود ممارسة الشعريّة المكانيّة كالقول بوجود الباب الحقيقيّ والباب الاستعاريّ[5].

5- اتّجه زياد الزعبيّ إلى البحث الدلاليّ فكتب موضوع (المكان ودلالاته في رواية " العودة من الشمال ") لصاحبها فؤاد القسوس.

---

1) ينظر المرجع نفسه، ص355.

2) ينظر الصفحات: 357، 367، 370، 374، 376، 383، 385، 387، 404.

3) ينظر المرجع السابق، ص398-404.

4) ينظر المرجع نفسه، ص387، 388.

5) ينظر المرجع نفسه، ص388 وما بعدها.

وعلى غرار ما سبقه من دراسات وزّع موضوعه إلى محاورَ منفصلة، مبتدئاً بالقرية الأردنيّة مكاناً روائياً، منتقلاً إلى المكان والشخصيات، وأخيراً المكان والأحداث مع استناده إلى وضع شكل تخطيطيٍّ لتوضيح حركة الشخصيات من القرية وإليها[1].

وأشارت هذه الدراسة إلى أن طبيعة الإطار المكانيّ المتمثّل في القرية جعل المكان يكتسب بعداً واحداً، ويفتقد التعدّد في صور الحياة، وهو ما أثّر على شخصيات الرواية التي أظهرت غياباً في التفرّد والتميُّز بينها، وغياباً في الدور البطوليّ أو الشخصية الرئيسيَّة[2].

ولعلّ ما تنفردُ به هذه الدراسة من بين المقاربات المطروحة هنا هو لجوؤها إلى رواية تنتمي إلى ما اصطلح على تسميته بـــ " الرواية الريفيّة " أو " الرواية الريفية التاريخية" .

6- شارك محمد البدوي في الاتجاه نحو المسار الدلاليّ متّخذاً نصًّا روائيًّا تونسيًّا لمقاربة المكان جاعلاً عنوان دراسته (المكان ودلالته في رواية (متاهة الرمل) للحبيب السالمي).

ولئن كان محمد البدوي قد قسَّم الأمكنة إلى فضاءات انتقال وفضاءات تواصل، فإن تتبع سَيْر العمليّة النقدية لديه يقودنا إلى النتيجتين الآتيتين:

أ) إن هذا التقسيم لم يستند إلى مرجعيّة واحدة أو مقاييس مشتركة بين الجانبين؛ ففي حين استمد دلالة الانتقال من القيمة الوظيفيّة التي يؤديها المكان، لجأ إلى استكشاف دلالة التواصل من مدى أثر المكان في التقاء الشخصيات بعضها ببعض والدفع بأحداث الرواية إلى الأمام[3].

---

1) ينظر مجلة أبحاث اليرموك" الآداب واللغويات"، مج12، ع2، سنة 1994، ص205-225.

2) ينظر المرجع السابق، ص211.

3) ينظر مجلة الحياة الثقافية، س22، ع (82)، فيفري 1997، ص104-106.

وتكرّر الطرحُ نفسُه حين انبثق من فضاءات التواصل فضاءان آخران هما: الفضاءات المنفتحة ممثّلة في الحدائق والمقبرة، والفضاءات الحميمة وتجلّت في المنازل والشقق[1]؛ فالفضاءات الأولى استيقت دلالتها من صفاتها الطوبوغرافيّة، وجاءت الثانية من الصلة الوثيقة التي ربطت بعض الشخصيات بالمكان بحيث نشأت بينهما علاقة حميمة.

ب) انفرد تصنيف الفضاءات المنفتحة (الحدائق والمقبرة) من خلال ربطها بالزمان، وذلك بوصفها " مكاناً عمومياً مختلفاً عن المقاهي لا يلزم المرء بشيءٍ والحضور فيها غير محدد بوقتٍ " [2].

ندوة(*)

تضمّنت ندوة (الرواية العربيّة وقضايا الأمة) (**) مجموعة من الدراسات حول موضوع المكان.

وسعياً وراء عدم الإطالة في هذا الجانب من عرض المقاربات النّقدية المختلفة السابقة سنكتفي بذكر عناوين هذه الورقات المخصّصة لموضوع المكان دون الدّخول في حوار نقديّ معها:

1) أهمية خصوصيّة المكان في الرواية (الرواية الفلسطينية نموذجاً)، صبحية محمد عودة، فلسطين.

---

1) ينظر المرجع السابق، ص107.

2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*) ليست هذه الندوة العربية الوحيدة التي تخصص بعض أوراقها لموضوع المكان في الرواية.

**) ندوة نظمتها رابطة الأدباء والكتّاب الليبيين في الفترة من 7 إلى 9 من شهر هانيبال سنة 1999 بطرابلس–ليبيا، تحت إشراف الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب. وقد كانت لي مداخلة حول إحدى ورقات النّدوة.

2) تجلّيات المكان في رواية ميرامار، أحمد زياد محبّك، سورية.

3) خصوصية المكان في الرواية السورية، د. قاسم مقداد، سورية.

4) الفضاء الروائيّ في الرواية اللبنانيّة (1973-1993)، د. عبدالمجيد زراقط.

5) المكان وجغرافيا النصّ، محمد المسلاتي، ليبيا.

ثالثاً: المقاربات المعنيّة بالنصّ الروائيّ الليبيّ

تتوزع هذه المقاربات المتعلقة بالنص المكانيّ داخل النص الروائيّ الليبي بين روافدَ ثلاثٍ؛ جاء أولها من نقاد عرب غير ليبيين، وثانيها من نقاد وكتّاب ليبيين، أما الثالث فكان من نقاد غربيين.

ويمكن أن تقسّم هذه المقاربات إلى صنفين؛ صنف اعتنى بموضوع المكان اعتناءً مباشراً، فحملت عناوينه دلالات واضحة لهذا التوجه، وصنف تضمن إشارات جزئية أو مبعثرة حول موضوع المكان، فجاءت تحليلات مبتسرة غيرَ مخصّصة له.

وقد استحوذت روايات الكاتب إبراهيم الكوني، ولا سيما رواية المجوس، على النصيب الأوفر من هذه المتون النقديّة. غير أن رواية (رباعية الخسوف) لم تلق اهتماماً نقديًّا يتوجه إلى العنصر المكانيّ فيها إلا فيما وجدناه في دراسة أحمد الناوي(*).

ولعلّ أول مقاربة مكانيّة هامّة لنصٍّ روائيٍّ ليبيٍّ هي مقاربة الناقد السوريّ سمر روحي الفيصل التي كانت حول رواية (حقول الرماد) للكاتب أحمد إبراهيم الفقيه.

---

*) سيأتي عرضها – بإذن الله – في هذا الكتاب.

1- سلك الناقد السوري سمر روحي الفيصل في دراسته للمكان في رواية (حقول الرماد) مسلكاً محدّداً جمع فيه بين منهجين نقديين هما المنهج البنيويّ التكوينيّ والمنهج البنائيّ، متناولاً أربعة موضوعات و هي[1]: بناء منظور المكان - وصف المكان - وصف حركة الشخصيات في المكان - بناء المكان. بيد أنه لم يستقرئ كل جوانب النص المرتبطة بهذه الموضوعات، وإنما اختار بعض النماذج والأمثلة الدالة على ذلك مخصصاً التأمل الدقيق لموضوع وصف الكاتب للطريق بين طرابلس وقرية قرن الغزال، وهو الجزء الذي استهلت به الرواية على امتداد صفحتين حيث قام سمر روحي الفيصل برصد تفاصيل الطريق الموصوف من خلال (شجرة الوصف) التي رسم معالمها الناقد الفرنسي (جون ريكاردو).

وما يلاحظ على هذه الشجرة أنها قد شملت أجزاءً كثيرة من الطريق الموصوف في النص، وأهملت الإشارة إلى وجود الأودية والأعشاب اليابسة، وأن الإشارة إلى صفات البطاح فيها جاءت عامة، ولم يتوزع بين مفرداتها القول[2].

واستنتج سمر روحي الفيصل من موضوع وصف الطريق أن الكاتب أحمد إبراهيم الفقيه لجأ إلى الوصف التصنيفيّ للطريق غير غافل عن الوصف التعبيريّ الذي منح القارئ إيحاءات بصورة قرية قرن الغزال وهيئتها[3].

وإذا كان الناقد سمر روحي الفيصل قد نجح فيما قدّمه من آراء نقديّة وما توصّل إليه من استنتاجات، فإن مبحث (بناء المكان) لم يحتوِ على آراء تشير إلى أي بناء مكانيّ، أي أنه تضمّن أفكاراً تخالف العنوان الرئيسيّ. ولذلك فإن الباحثة ترى أن إضافة هذا المبحث يُعدُّ إقحاماً لا فائدة منه، وأنه كان الأجدى بالناقد أن

---

1) ينظر نهوض الرواية العربيّة الليبية، سمر روحي الفيصل ص77-87.

2) ينظر موضوع وصف الطريق، ص81-84.

3) ينظر المرجع السابق، ص82.

يوزع آراءه وأفكاره هذه بين المباحث المكانيّة الأخرى، إلى جانب مبحث الوصف[1] الذي أعاد طرحه بشكل عام ومستقل في نهاية التحليل النقدي لهذه الرواية.

2- توجّه فوزي البشتي[*] إلى رواية (المجوس) لإبراهيم الكوني جاعلاً عنوان دراسته (الحداثة وجماليات المكان في رواية المجوس)[2]. وبإمكاننا أن نسوق بعض ملاحظاتنا حول هذه الدراسة في النقاط التالية:

أ) إن فوزي البشتي لم يعبأ بالالتزام بموضوع المكان الذي جعله عنواناً لدراسته، وإنما أخذ ينتقل من عنصر المكان إلى عنصر الزمان حيناً، وراح يربط بينهما حيناً آخر، ولذلك، فإنه من الدقة العلميّة والضبط المنهجيّ أن يكون عنوان هذه الدراسة (الحداثة وجماليات المكان والزمان في رواية المجوس)، وليس كما ذهب الناقد إلى وضعه.

ب) لم يحدّد فوزي البشتي مفهوم الجماليات المكانيّة التي تبدّت في هذه الرواية؛ فالجمال مفهوم نسبيٌّ وواسع، يختلف معناه باختلاف الرؤى والفلسفات، غير أننا نستطيع أن نستشف من مجمل هذه الدراسة أن جماليّات المكان في رواية

---

1) ينظر المرجع نفسه، ص95، 96.

*) وجدتُ بعد تحليل هذه الدراسة وطباعتها ما يشير إلى أنها مسروقة مع بعض التحوير والتغيير من دراسة أخرى للناقد صبري حافظ حول رواية (مالك حزين) بعنوان (الحداثة والتجسيد المكاني).
وبما أنّ ما توصّلت إليه من تخبّط هذه الدراسة وفوضاها - كحال بعض الدراسات التي تُأخذ من هنا وهناك - لا يتنافى مع السرقة فقد آثرتُ الإبقاء على تحليلي للدراسة كما هو، مع التنبيه إلى المقال الدالّ على السرقة، والمقال المسروق: ينظر المقال الأول في مجلة لا، السنة الثالثة، ع (35)، الحرث، نوفمبر، 1993، ص40-48. وينظر الثاني في مجلة فصول، ع (4)، سنة 1984.

2) ينظر صحيفة الشمس الثقافي، العدد الثالث، السنة الأولى، 16، الفاتح، سنة 1993، ص2. وينظر صحيفة الشمس الثقافي، العدد الرابع، السنة الأولى، 23، الفاتح، سنة 1993، ص2.

المجوس تمثلت لدى فوزي البشتي في الغرابة والجدّة.

ج) غلبة الآراء النظريّة على تقديم الأمثلة والشواهد الدّالة على تلك الآراء من النصّ، واللجوء إلى تكرار الاستشهاد بمقطع مكانيّ طرحته الرواية في بدايتها دون أن يكون للتكرار مسوغ مقنع.

د) الإشارة إلى جدل المتعارضات القائمة على دائرية النص ومن بينها جدلية الداخل مع الخارج، تتضمن قراءة معاصرة تعتمد على محاولة استنطاق النصوص، غير أنها جاءت عامة، ولم تحمل ما يدلّ على استخلاصها من النص نفسه. أما التنويه بالجدليات الزمانيّة والجدليّات المكانيّة فكان أكثر تعمية وشمولاً.

وعلى الرغم من ذلك، فإن ما انتهت به الدراسة من توضيح لموضوع وصف المكان في النصّ يمثل تنبيهاً مهماً لهذا العنصر " فالمكان ليس موصوفاً أو حتى مقدَّماً من خلال وجهة نظر أي شخصية من الشخصيات، ولا حتى من وجهة نظر الكاتب، وإنما تتخلّق صورة المكان من خلال الحركة فيه والحياة به، ومن خلال التعامل معه بوصفه كحقيقة من حقائق الحياة " [1].

3- اتّجه الباحث خالد جهيمة للكاتب إبراهيم الكوني أيضاً، لكنه لجأ إلى اختيار ثلاث روايات من رواياته، وهي (التبر) و(نزيف الحجر) و(المجوس)[2].

وأول ما يسترعي الانتباه في هذا الموضوع أن الباحث قسّم رسالته بشكل جعله يتناول كل رواية على حِدَةٍ فيعرض قضاياها المختلفة من شخصيات، وحوار،

---

1) المرجع السابق، ص2.

2) ينظر الرواية في أدب إبراهيم الكوني، خالد جهيمة، (أطروحة ماجستير)، لم تنشر، معهد الدراسات العربية، القاهرة، سنة 1997.

ولغة، وزمان، ومكان ... متنقلاً إلى غيرها.

وسوف نقتصر هنا على الدخول في حوار نقديّ مع الأجزاء المخصّصة لموضوع المكان، ونلخص ذلك على النحو التالي:

أ) تفرّق المادة النظريّة بين الممارسة المتعلقة بمقاربة النصوص الثلاثة المدروسة دون مسوِّغ يربط هذه المادة المعروضة بالنص المقارَب، حتى بدت تلك المادة النظرية في صورة استقطاعات يمكن نقلها من موضع لآخر، ولاسيما ذلك الطرح الذي سبق تحليل " رواية المجوس " [1] ، وتُرجِع الباحثة هذا الخلل إلى التقسيم الذي اتخذه الباحث مساراً له؛ فلو أنه جعل القضايا محوراً أساسياً له ثم ذهب إلى تحليل كل هذه الروايات مجتمعة لتمكن من تجاوز هذا الخلل.

ب) انتقال الباحث إلى موضوعات ليست لها علاقة بعنصر المكان مثل موضوع " التداخل الصوتيّ بين الرواي والبطل" [2].

ج) وجود اضطراب منهجيّ بين نسق العنوان المطروح وبين تنظيم الممارسة النقديّة عند دراسة موضوع المكان في رواية (التبر)[3]، فالباحث وضع عنوان (الزمان والمكان في الرواية) ثم بدأ بتناول موضوع المكان. وكان من مقتضيات الضبط المنهجيّ أن يبدأ بدراسة الزمان أو أن يعدّل العنوان الذي وضعه حتى يواءم مسار التحليل.

د) عدم الدقة – أحياناً – في توثيق المراجع، والاقتباس الطويل دون إشارة إلى المراجع حيث أسند الباحث فقرتين إلى غير صاحبيهما[4]، واقتبس نصًّا مطوّلاً

---

1) ينظر المرجع نفسه، ص211-216.

2) ينظر المرجع السابق، ص63.

3) ينظر المرجع نفسه، ص56.

4) ينظر هامش رقم (1) ورقم (2) من الصفحة 211 من المرجع السابق. وينظر النصّ في كتاب (=

بفقراته المتتالية من كلام غالب هلسا دون أن يشير إلى ذلك[1]. كما نقل نصًّا من كتاب (بنية الشكل الروائيّ) لحسن بحراوي[2] الذي نقله بدوره من كتاب (عالم الرواية) لرولان بورنوف وريال أوئليه، بلا إشارة.

وليس كل هذا دليلاً على افتقار الممارسة إلى طرح نقديٍّ يستمّد عناصره من النصوص السرديَّة نفسها أو أنّه إشارةٌ إلى دراسة ليست ذات قيمة كبيرة، بل إن الباحث قدّم إضاءات نقديّة هامة لأبرز المظاهر المكانيّة للنصوص الثلاثة، ولا سيما تلك التحليلات التي جاءت حول رواية " المجوس " وما تعلَّق فيها برموز الأعلى والأسفل.

4- اتخذ عبدالرحمن شلقم من الجبل موضوعاً مكانيّا محدّداً لبيان عنصر المكان عند إبراهيم الكوني، جاعلاً عنوان موضوعه (الجبل في مجوس إبراهيم الكوني)، أي أنه اكتفى برواية المجوس مشيراً في موضعين مختلفين من دراسته إلى عدم اكتفاء إبراهيم الكوني في المجوس بأمرين:

الأول: عدم اكتفائه بالإيحاء المألوف حول الجبل بوصفه مكاناً، وتوجهّه إلى لتوجّهه إلى إحاطته بشحنة تجعل من الجبل كائناً حيًّا له تاريخ مضَى، وحاضر معيش فيه.

الثاني: عدم اكتفائه بجسد المكان لخصوصيته في توظيف روح المكان.

ويأتي اختيار عبدالرحمن شلقم للجبل موضوعاً للدراسة والنقد كاشفاً عن تمثّل واضح لأهم صور المكان دلالة وقيمة في هذه الرواية، كما يشي إلى اقترابه من

= الرواية العربية واقع وآفاق)، إعداد محمد برادة، ص211، 212.

1) ينظر الرواية في أدب إبراهيم الكوني، خالد جهيمة، ص211. وينظر النص المقتبس في كتاب (الرواية العربية، واقع وآفاق)، إعداد محمد برادة، ص209-211.

2) ينظر هامش رقم (2) في الصفحة 215 من الرواية في أدب إبراهيم الكوني، خالد جهيمة.

المقاصد الفكرية والفنية للكاتب إبراهيم الكوني في طرحه لهذا الموضع المكانيّ، إلاّ أن دراسته كانت قصيرة جداً، ولم تفِ موضوع الجبل ما يستحقه من تحليلٍ وبيانٍ للرموز والدلالات، كما لم تقترب من الأفق الواسعة للممارسات النقديّة.

5- كتب محمد المسلاتي دراسة حملت عنوان (إشكاليّة المكان في النص القصصيّ والروائيّ). وجاءت هذه الدراسة حاملة بعض الآراء والملاحظات التي تقدم معلومات عامة للقارئ الذي لم يحظَ بخلفيّة فكريّة مسبقة عن موضوع المكان.

وما يلاحظ في هذا المضمار أن القاص محمد المسلاتي استمد آراءه من مصدرين مماثلين؛ كان الأول منبعاً قرائيّاً محدداً في كتاب (إشكالية المكان في النص الأدبي) لياسين النصير، وهو ما صرّح به القاص نفسه في مستهل دراسته، أما المصدر الثاني فكان خبرة ذاتية تأطرت معالمها من تجربته الإبداعية في الكتابة والتأليف القصصيّ، وهو ما تستخلصه الباحثة من هذه الدراسة.

والغالب أن محمد المسلاتي كان منحازاً لكتاب ياسين النصير حـــتى ذكر أن " أهم ما في الدراسة التي قدّمها الكتاب المذكور هي محاولة تأسيس منهج نقدّي يعتمد على تناول العنصر المكانيّ " [1]، في حين لم تكن هناك أية أهميّة لهذا الجانب لغياب المنهج النقديّ نفسه.

ومع ذلك، فقد حاول محمد المسلاتي الدخول إلى العالم المكانيّ للنصوص من خلال رواية (التبر) لإبراهيم الكوني ورواية (الياطر) لحنا مينا، غير أنه ما لبث أن فصل بين الآراء النظرية والنصوص التي عهد للقارئ مهمة اكتشاف مدى نجاح استخدام عنصر المكان فيها، فختم دراسته بعرض بعض الأمثلة المكانيّة لنصوص ليبية قصصية وروائية.

---

1) مجلة الثقافة العربية، العدد التاسع، السنة الخامسة والعشرون، الفاتح، 1427م، سبتمبر 1997ف، ص 39.

أما آراؤه حول هذه النصوص الليبية فكشفت عن وجود ثلاثة أنماط في استخدام عنصر المكان، ويجمعها على النحو التالي[1]:

أ) وجود المكان حيّزاً جغرافيّاً ومسمىً باهتاً دون أن تكون له وظيفة إيجابية تكمل باقي عناصر النصّ.

ب) تحوّل المكان إلى مجرد وصف تقريريّ تاريخيّ جغرافيّ ليست له علاقة بالعناصر الأخرى للنص.

ج) تفاعل المكان مع العناصر الأخرى في صورة تجعل منه عنصراً أساسياً في بنائية النص وماهيته.

6- سجّلت الناقدة اللبنانية يمنى العيد دخولها النقديّ إلى عالم إبراهيم الكوني من خلال رواية المجوس. وجاء ذلك ضمن دراستها لموضوع (المكان وصورة المرجع)[2] الذي قالت فيه بوجود ثلاثة أشكال متعلقة بجمالية المكان في الرواية العربية الحديثة، فكانت أعمال إبراهيم الكوني ممثلة للشكل الثاني الذي تصوّرت فيه أنه " لا يشكل تياراً، وإن كان يحيل إلى أكثر من تجربة، ذلك أن التجربة التي تعلنه تبقى فرديّة، ومتميّزة في الرواية العربية. إنها تجربة الروائيّ الليبي إبراهيم الكونيّ في روايته المجوس:" [3].

أما التميز الذي وضعت من خلاله الناقدة يمنى العيد رواية المجوس في شكل جماليّ متفرّد ضمن مسيرة الرواية العربية، فتعود به إلى أن الحكاية التي ينبني بها خطاب الرواية الواقعيّة على أساس الحدث تتراجع في رواية المجوس لمصلحة

---

1) ينظر المرجع السابق، ص43.

2) ينظر فنّ الرواية العربية بين خصوصيّة الكتابة وتميّز الخطاب، د. يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، سنة 1998، ص109-120.

3) المرجع السابق، ص113.

المكان ليكون هو ذاته الحكاية[1].

بهذه الطريقة خصّت الناقدة يمنى العيد رواية المجوس دون غيرها من روايات إبراهيم الكوني، فأسست بها لشكل من أشكال الرواية العربيّة من خلال هيمنة الطابع المكانيّ علىْ سائر مكونات الخطاب في الرواية. وإن كان من قول يمكن أن يتخذ له موقعاً هنا، فهو أنّ حضور المكان في هذه الرواية ليس إلاّ جزءاً من مشروع إبراهيم الكوني الروائيّ الماثل في كل أعماله الروائيّة.

7- أما الناقد الأميركي (روجر آلن) فقد اعتنى برواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني، فدرسها ضمن (اثنتا عَشْرَةَ رواية عربية)، غير أنه لم يخصص دراسته لعنصر المكان، وإنما جعل هذا العنصر جزءاً يسيراً من سلسلة موضوعات عرض إليها من خلال نظرة بانورامية للرواية. ومع ذلك فلا يمكن تجاهل شيئين:

الأول: إشارته إلى دور اللغة العربية الفصيحة في خلق الأجواء الخياليّة، وإلى لجوء إبراهيم الكوني إلى استخدام كل سمات هذه اللغة مشاهد الطبيعة الصحراوية[2].

الثاني: إن الخلاصة التي انتهت إليها الدراسة، تشير إلى تمثل الناقد روجر آلن لقيمة المكان في الرواية. فهو يرى أن تركيزَ رواية نزيف الحجر على ذلك المكان الجغرافيّ القاصي، وأن ضآلة اهتمامها بالأساليب السردية المريحة، جعلها تقدّم رؤيا فريدة في مضمار الرواية العربيّة المعاصرة، مثلما جعل من قراءتها تجربة غير عاديّة لغالبيّة قرائها المحتمَلين الذين تُشكِّل المدن العربية مكان إقامة معظمهم[3].

---

1) ينظر المرجع نفسه، ص114.

2) ينظر الرواية العربية، روجر آلن، تر. حصة منيف، المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1997، ص324.

3) ينظر المرجع نفسه، ص325.

8- في مقابل هذه الدراسات جاءت رسالة الباحث التونسيّ أحمد الناوي ابن محمد بدري (المنظور السرديّ في رباعيّة الخسوف لإبراهيم الكونيّ)[1] موجّهة لرواية الخسوف بأكملها، أي أنها لم تكتفِ بمكوّن واحد من مكونات الرواية، كما لم تخصّ العنصر المكانيّ وحده بالمقاربة النقديّة. ومع ذلك فإنّ إتيانها على هذه الرواية، وجعلها المكانَ جزءاً من مسعاها النقديّ[2] يمنح الرسالة قيمة استثنائية من بين تلك الدراسات التي عُنيت بروايات الكاتب إبراهيم الكوني، ولا سيَّما أنها تصدَّت للرواية وفق رؤية نقديّة تأسّست على وعي بالمناهج النقديّة المعاصرة، وعلى قدرة في التعامل معها، وتطويعها لصالح النصّ الروائيّ العربيّ بلا قسر أو مبالغة.

وزّع الباحث مقاربته المكانيّة بين ثلاثة موضوعات، هي: طبيعة المكان، وتشكيل المكان، وخصائص وصف المكان. وذهب إلى عرض موضوعاته تلك في إطار منظور نقديّ كان التقسيم الثنائيّ أساساً له؛ فطبيعة المكان وُزعت بين مكان واقعيّ وآخرَ غيرِ واقعيّ، وتشكيل المكان قُسِّم إلى وصف المكان ووصف الأشياء، وخصائص المكان تمثَّلت في صوفيَّة المكان، والثنائيات المتضادّة.

فالتنظيم الذي أخضعه الباحث لمقاربة مكان الرباعية يؤكّد جدوى التوزيع الثنائيّ الذي اتخذناه مساراً لرؤيتنا في هذه الرسالة إلاّ أنّ فصل الباحث بين (طبيعة المكان) و(خصائص المكان) جعله يعرض بعض الأمكنة أمامنا مرّتين؛ مرّة بحسب طبيعتها، ومرةً بما كان فيها من خصائص.

أما المراجع التي استعان بها الباحث في مبحث المكان فهي قليلةٌ جداً، إذ لم

---

1) ينظر المنظور السرديّ في رباعية الخسوف، أحمد الناوي بن محمد بدري (أطروحة ماجستير)، لم تنشر، جامعة قاريونس، كلية الآداب والتربية، سنة 1999ف.

2) ينظر المرجع نفسه، ص221-268.

يعرض أمامنا غير سبعة مراجع، بين الكتاب والمجلّة الأدبيّة، وكلها عربيّة، ولم يستعن بأيّ مرجع أجنبيّ، فيما وظّف أربعة وعشرين مرجعاً أجنبيّاً في بقيّة أجزاء الدراسة إلى جانب الباقي من المراجع العربيَّة. وليس هذا الأمر إلاّ دليلاً على صعوبة العثور على المراجع المتعلّقة بموضوع المكان، وعلى صعوبة الاستئناس بتلك الدراسات التي عرضت له.

9- أما ما كان من دراسات متنوعة مجتمعة حول مجمل أعمال الكاتب- فقد ضمن ندوة انتظمت بمدينة بنغازي بعنوان: (السرد والدلالة في عالم إبراهيم الكوني الإبداعي)*.

تضمنت مجموعة من المقاربات الجادّة، سنكتفي هنا بذكر عناوين ورقات هذه الندوة:

1) إبراهيم الكوني في صحرائه الكبرى- عبد الله عقيلة محمود.
2) أسطورة إنسان غير بدائي- محمد عبد الله الترهوني.
3) أيديولوجيا التباين الإجتماعي في بنية "الخسوف" – أحمد محمد الشلابي.
4) بنية الحكاية في رباعية الخسوف "البئر" نموذجاً – أحمد الناوي بن محمد بدري.
5) الخسوف بين وهم الرواية الروائي – سعد الحمري.
6) دائرة السرد والحوار في أدب الكوني – فتحي نصيب.
7) السرد والحوار في أدب الكوني – فتحي نصيب.
8) السرد والمحكي في عالم النص عند إبراهيم الكوني- د. عبد الجليل غزالة.

---

* أقيمت الندوة بمدينة بنغازي- ليبيا في 24/25-3-1998م.

9) شعرية الرواية الفانتاستيكية عند الكوني، فتنة الزؤان نموذجاً- فاطمة الحاجي.

10) الصحراء والموت في (وطن الرؤى السماوية) – إدريس المسماري.

11) مرثية الزوال، قراءة في رواية التبر – أحمد الفيتوري.

خلاصة عرض المقاربات النقديّة السابقة

بعد أن عرضنا هذه النماذج المتعددة من مقاربات نقاد فرنسيين توجّهوا للنص الغربيّ، ومقاربات نقاد عرب اهتموا بالنصوص الروائية العربية ببيئاتها المختلفة، ومقاربات خَصَصْنا بها ما جاء من أقلام عربيّة وأخرى ليبية وثالثة غربيّة جعلت النص الروائيّ الليبي متناً للتحليل، ما الذي نخلُص إليه؟

لقد اختلفت النظرة إلى موضوع (الفضاء)، وجاءت أبرز تلك الاختلافات حول الاشتغال على الموضوع بوصفه (مكاناً) وليس (فضاءً)، فوجدنا أن أغلب المقاربات جعلت (المكان) عنواناً ومداراً أساسيْن للدراسة. كما أن موضوع [بنية الفضاء] لم يشكّل هاجساً للنقّاد والباحثين، ولم يكن محور اهتماماتهم إلاّ فيما وجدناه عند حسن بحراوي الذي يمكن أن نعدّه رائداً في النظر إلى موضوع الفضاء وفق هذه الرؤية.

ولعلّ هذه المقاربات لا تقود الباحث إلى برّ الأمان في اتخاذ الصورة المنهجيّة اللازمة لمقاربة نصوص روائية أخرى، كما أن تعدّدها لا يعني القول بحصول تراكم نقديّ يؤهل الناقد المقارب لخوض مثل هذه الدراسات بسهولة ويسر، فهي لازالت بحق من الدراسات التي لم تتأسس على قاعدة نقديّة واسعة، وأغلبها دراسات لا تستند إلى طروحات نظريّة محددة، بل تستمد أدواتها من التحليل الذاتي للناقد، فتتلاشى المنهجيّة، ويغيب التنظيم، وتبهُت الرؤية التي هي أساس كل تفكير منطقيّ، وعمل نقديّ منظّم. وفي المقابل، فإن دراسات أخرى جادّة كشفت عن حضور واعٍ لرؤية نقديّة واضحة وعميقة قادرة على استيعاب إشكالات هذا المكوّن الروائيّ، غير أنها طرحت آليات اشتغال مختلفة، ولا يمكن اقتباس آلية معيّنة، وتطبيقها على نصوص روائية أخرى دون معرفةِ فعاليتها أو محاولةِ اختبارها، وإدراكِ مدى مواءمتها للنص موضوعِ الدرس والتحليل.

وبين هذا وذاك ظهرت لنا دراسات تجمع بين محاولة الإفادة من النظريات الروائية المعاصرة، وبين هيمنة الطابع الذاتيّ على التفكير، فتأتي الدراسة وسطاً في مفترق رؤى وتوجهات متعدّدة.

أما عن موضوع البنية فقد كشفت المقاربات المعروضة هنا عن ندرة واضحة في الاهتمام بمسألة بنية الفضاء.

وما يمكن تأكيده هو أن النصّ الذي يطرح إشكالات، ويقدّم أسئلة هو الذي يضع أمامنا إمكانات متعدّدة للتحليل، وأن الناقد الذي يستلّ رؤياه من خبرة معرفيّة واسعة بمناهج النقد المعاصر، ونظرياته، وأدواته، يستطيع أن يَهَبَ الدرس النقدي نصًّا نقديًّا يوازي النصّ الإبداعي أو يفوقه. ويبقى عرض هذه المقاربات النقديّة السابقة مؤشراً لواقع التحليل النقديّ في هذا الموضوع.

المكان في الحوار النقديّ

قد يبدو مصطلح (الحوار النقديّ) غريباً غير واضح الدلالة، والحقُّ أنه مصطلح جديد لمّا ينتشر استعماله في حقل الدراسات النقديّة المعاصرة، ولم يدخل – فيما أعلم – معجمات المصطلحات النقديّة التي ترصد المصطلح، وتحدّد معناه. وقد ارتأت هذه الدراسة أن تختار هذا المصطلح، وتكشف مفهومه، وتبحث في الموضوعات المكانيّة التي تندرج في إطاره.

وقبل هذا وذاك، فإن مصطلحاً آخرَ شبيهاً به – في معناه – قد سبقه إلى الظهور والشيوع في كثير من الممارسات النقديّة. فلا يغيب على المشتغلين بالدرس النقديّ المعاصر، والمناهج النقديّة الحديثة كتاب تودوروف المسمّى بـــ(نقد النقد –

رواية تعلّم)[1] إذ عمل مؤلّف هذا الكتاب على طرح مصطلح (النقد الحواريّ)[2] مرادفاً لمصطلح (نقد النقد)، وسعى إلى تحديد مفهومه، وبيان المبتغى من مثل هذا النوع من الممارسات النقديّة.

واعترض مترجم الكتاب سامي سويدان على عنوان الكتاب معلناً بأنه " كان الأجدر بتودوروف أن يجعل عنوان كتابه " حوار نقديّ " بدل أن يعتمد " نقد النقد ". ولكن العنوان الثانويّ " رواية تعلّم " يؤدي على ما يبدو، أيضاً، دلالة أدق، وذلك نظراً لما يحفل به الكتاب من بعد " روائيّ " بما يتضمّنه هذا اللفظ من بعد ذاتي يتسرب إليه من أدبيته، ويقصيه عن الموضوعية المعهودة في الدراسات المنهجيّة الحديثة " [3].

كمـــا شكّك في دقة العنوان نفسه عبدُالملك مرتاض قائلاً بأن " عنوان " نقد النقد " نفسه يحتاج إلى بعض النقاش، ذلك بأن غاية تودوروف لم تكن منحصرة في هذا المجال التعليميّ الحامل للنزعة القضائية المتسلطة، ثم لا أكثر من ذلك، بل إنما[*] كانت هي التعريف بالمدارس الكبرى المعاصرة للنقد " العالميّ " ؛ فكان أولى بمعرِّب الكتاب أن يختار عنواناً آخر أدنى إلى أن يجسد الغاية التي كان المؤلف توخّاها من كتابة هذا الكتاب " [4].

ويبقى لنا أن نتساءل؛ هل من حق المترجمين أن يغيّروا عنوانات الكتب التي يقومون بترجمتها؟

---

1) ينظر نقد النقد–رواية تعلّم، ترفيتان تودوروف، تر. د. سامي سويدان، مرا. د. ليليان سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، سنة 1986.

2) ينظر الفصل الثامن من المرجع السابق، ص143 وما بعدها.

3) المرجع نفسه، ص12.

*) ليست هناك حاجة لاستعمال (إنما) هنا.

4) شعرية القصيدة قصيدة القراءة، تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية، عبدالملك مرتاض، ص24.

إن الحقّ المتعارف عليه هو قيام المترجمين بكتابة مقدمة تتضمن آراءهم وتعريفاتهم وأفكارهم حول الموضوع الذي يتناولونه، وفي اعتراض سامي سويدان على عنوان الكتاب ما يمثّل سعيه إلى ممارسة هذا الحق، ويثبت جهده الواعي، وقراءته المستنيرة في التنبيه على عدم موائمة العنوان لموضوع الكتاب، والإشارة إلى ما توخّاه تودوروف من غاية لتأليف هذا الكتاب.

ومن خلال طرح مصطلح (النقد الحواريّ) يعلن تودوروف بأن النقد حوار، ومن صالحه الإقرار بذلك علناً، وهو لقاء صوتين؛ صوت الكاتب، وصوت الناقد، وأن النقد الحواريّ لا يتكلم عن المؤلفات وإنما إلى المؤلفات، أي معها ، وأن البحث عن الحقيقة لمجابهة معنى النصّ لا يمكن بلوغه إلاّ بالحوار، ولكي يكون هناك حوار يجب على الحقيقة أن تُطْرَحَ أفقاً ومبدأً مُنظِّماً[1].

وذهب محمد سويرتي في الجزء الثاني من كتابه (النقد البنيويّ والنص الروائيّ) إلى الدخول في حواريّة مع طرح تودوروف؛ فناقش وحلّل مصطلح (النقد الحواريّ) على المستويين النسَقيّ والوصفيّ، مستنتجاً قصور هذا المصطلح عن تأدية المعنى المراد والهدف المنشود من التحاق الحوار بالنقد.

فعلى المستوى النسقيّ يذكر بأن النقد الحواريّ يتركب من اسم وصفة؛ الاسم هو النقد، والصفة هي الحواريّ، وأن كلمة النقد هنا تتضمن العديد من الدلالات الغائبة المتعلقة بحالة النقد ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وبمناهجه التقليدية الحواريّة؛ لكونها ترصد الحوار الدائر بين ناقد وناقد، وأن كلمة الحواري منسوبة إلى الحوار، فهي تفيد ما ينبغي أن يكون، لغياب الحوار في راهنيّة نقد النقد، مع أن الحوار منهج قديم، مارسته كل المجالات المعرفيّة وكل العصور، إذ إن الحوار مرادف

---

1) ينظر نقد النقد، تزفيتان تودوروف، تر. د. سامي سويدان، ص147-149.

للحياة[1]. أما على المستوى الرصفيّ فهو يرى بأن تودوروف قد جعل النقد في المقدمة بحيث بوّأه مكان الصدارة ومنحه المنزلة الأولى في الوقت الذي جعل من الحوار مجرد صفة تابعة للموصوف[2].

وقد اهتدى محمد سويرتي إلى وضع مصطلح جديد تَجَلّي في قلب مصطلح (النقد الحواري) ليصبح (الحوار النقدي)، مؤكداً بأن هذا الوضع ليس قلباً لُغويًّا لمصطلح سابق، وإنما هو محاولة تنمُّ عن رؤية فكريّة، وتصوّر منهجيّ يمثل إضافة مهمة إلى التحفيزات اللُّغويَّة السابقة، تفوق إضافة مصطلح (النقد الحواريّ). ويستطرد قائلاً بأننا في النقد الحواريّ ننقد في إطار الحوار، لكننا في الحوار النقديّ نتحاور في إطار النقد، وبأننا ننتقل في الحوار النقديّ من النقد إلى المناقدة ومن المناقدة إلى الحوار، وبأن الحوار في اللغة أصل[3].

ولعلّ أهم ما يستوقفنا هنا هو تلك المقاطع الحواريّة التي طرح فيها علاقة الحوار النقديّ بالإبداع الحواريّ، وبَيّن فيها طبيعة الحوار النقديّ، ومهمتَه وطرائق اشتغاله[4].

ومارسَ محمد سويرتي حواره النقديّ على مقاربات نقديّة محدّدة من خلال بحثه عن مفهوم البنية الفضائية، وكيفية تعامل الخطاب النقديّ العربي مع أشكال الفضاء في الرواية. وخلُص إلى أن تحليل البنية الفضائية من خلال تلك المقاربات قام على ثلاثة أسس، وهي:

---

1) ينظر النقد البنيويّ والنص الروائيّ، نماذج تحليلية من النقد العربي، 2، الزمن، الفضاء، السرد، محمد سويرتي، ص182.

2) ينظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

3) ينظر المرجع السابق، ص184، 185.

4) ينظر المرجع نفسه، ص186، 187، 189.

1- تسجيل العلاقة بين المكان والزمان.

2- عدم تسجيل العلاقة بين الفضاء ووجهة النظر.

3- استمرار الرؤية الثنائية إلى الكيفية التي يشتغل بها الوصف والسرد في النصّ الروائيّ.

ويستوقفنا كذلك كتاب (بنية النصّ السرديّ من منظور النقد الأدبيّ) لمؤلِّفه حميد لحمداني لما تمتع به من عرض نظريٍّ وافٍ لأصول تحليل بنية النصّ السرديّ، وتقديم واضح لحدود الرؤية النقديّة العربيّة لبنية النصّ الروائيّ - بشكل خاص - وما أعقبه من ممارسة تطبيقية واعية ودقيقة لأحد أبرز المقاربات النقديّة ذات التحليل البنائيّ، وهو كتاب (بناء الرواية) لسيزا قاسم.

وفي إطار دخولنا في حدود الممارسة الحواريّة النقديّة للحوار النقديّ السابق لنا، يمكن أن نرتب ذلك في المستويين الآتيين:

المستوى الأول: ويتمثل في المتن النقدي المدروس، وآلية التعامل معه:

1- إن اختيار كتاب (بناء الرواية) لسيزا قاسم نموذجاً للتطبيق هو اختيار رؤيوي مناسب لاختبار مدى مجاوزة النقاد للتحليل التقليديّ، ومدى تحررهم من سيطرة الآراء العامة، وإقبالهم على الإفادة من النظريات الغربيّة السائدة في العالم للنظر إلى النصّ الروائيّ من خلال عالَمه الداخلي.

2- يتأسس الحوار النقديّ على منهج علميّ مفصّل ومرسوم بدقة وعناية في الكشف عن كل جوانب الممارسة النقديّة، منطلقاً من حصر الأهداف المعلن عنها، والخطّ المنهجيّ المصرّح به، للتثبت من مقدار التزام الناقدة بذلك، منتقلاً - بعد ذلك - إلى تحديد معالم المتن الروائيّ المدروس للوقوف عند حدود الممارسة.

المستوى الثاني: يظهر هذا المستوى من خلال رصد نتائج ممارسة الناقد حميد لحمداني للحوار النقديّ للمكان، وتُلَخَّص في الآتي[1]:

1- إغفال الناقدة سيزا قاسم دراسة البنية المكانيّة.

2- هيمنة الطابع التجزيئي أثناء التحليل، وتحويلها المتون الروائية المدروسة إلى (مستودعات) قابلة لأن تكون أمثلة توضيحيّة لكل الفروض النظريّة الغربيّة المتعلقة بالمكان.

3- غلبة الاهتمام بمبحث الوصف على تحليل البناء المكانيّ.

4- لجوء الناقدة إلى تقديم بعض الاستنتاجات، ثم العدول عنها بشكل غير معلن عنه، وطرح جزئيات أخرى تنافي ما توصّلت إليه.

5- ضعف المرونة في وصف البنية الفعليّة للمكان في الرواية بسبب سيطرة الفروض النظرية عند التحليل النقدي، والبحث عمّا يناسب تلك الفرضيات، وورود بعض الاستنتاجات المخالفة حتى للمعطيات التي قدمتها الناقدة نفسها من خلال وصفها للمكان في ثلاثية نجيب محفوظ.

---

1) ينظر بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، ص128، 129.

التقاطبات الضديَّة ومقاربة الرباعيَّة

تمثِّل التقاطبات الضدّيَّة المقروئيَّة التي ستنهض على أساسها الممارسة النقديّة لفضاء الرباعيَّة.

ولكن! ما معنى (التقاطبات الضدّيَّة)؟

إنها نمط من العلاقات اللغويَّة والمفهوميَّة استخدمت أداة إجرائيَّة لتحليل النصّ الإبداعيّ، ترى في الشيء ونقيضه دلالة على رؤى وتصوّرات فكريّة تطرح صورتها في ظلّ مستويات المعرفة والحياة الإنسانيَّة بأكملها.

ولعلّ أيسر ما نستدلّ به على شيوع مفهوم التقاطبات الضدّيَّة في مستويات عدّة هو قيام الحياة نفسها على عدد من الثنائيات اللامتناهية، نحو: الذَّكَر والأنثى، الخير والشرّ، السعادة والشقاء، الحياة والموت، الثواب والعقاب، الجنة والنار ...

وكلها تشكِّل نظاماً واحداً متكاملاً لا تستقيم الحياة إلاّ به.

وبصورة أكثر تحديداً، فإنّ التقاطبات الضدّيَّة المتوخّاة هنا في تحليل الرباعيَّة هي تقاطبات مكانيَّة بالأساس، تجمع بين المكان وضدّه للكشف عن عمق العلاقات الثاوية بين ثنايا النصّ، وفي أغواره، بغية عرض نموذج لإحدى القراءات التي يمكن أن يصنعها المتلقي مرادفاً لإبداع الكاتب، ووجهاً من وجوه التلقّي والتقبّل.

وكما رأينا من خلال طرح تلك النماذج من المقاربات النقديَّة السابقة، فإن التقاطبات الضدّيَّة لم تكن أداة إجرائيَّة واسعة الانتشار أو مطروحة بشكل محدَّد ومفصَّل.

وهنا يجدر الوقوف عند يوري لوتمان Jouri Lotman الذي يوصف بأنه " وحده هو الذي أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانيَّة في كتابه (بنية النصّ الفنّي)" (1).

---

1) بنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي، ص34.

وقد قامت الناقدة سيزا قاسم بترجمة الجزء المعنيّ بالتقاطبات المكانيَّة من هذا الكتاب مع وضع تقديم خاص به[1].

أما أساس هذه النظرية المتكاملة فيمكن إبرازه من خلال إيضاحات يوري لوتمان نفسه التي يقول فيها: إن لغة العلاقات المكانيَّة يمكن أن تُعدَّ وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع، فمفاهيم مثل: الأعلى-الأسفل، القريب-البعيد، المحدَّد-غير المحدَّد، المجزّأ- المتصل، تستخدم لبناء نماذج ثقافية غير متضمنة لصفة مكانيّة، وهو ما يقود هذه المفاهيم لأن تكتسب معاني جديدة مثل: قيِّم-غير قيِّم، حسن-سيّء، سهل المنال-صعب المنال، فانٍ-أبديّ[2].

جمعَ يوري لوتمان في عرض رؤاه وتصوّراته بين الطرح النظريّ والممارسة النقدية للنصّ، فقام باستنطاق تلك المعطيات المكانيَّة من خلال النص الإبداعيّ معتمداً - أساساً - على نصوص من أشعار (تيوتشيف)(*) و(زابولتسكي)(**).

ويأتي جُنْ فسجربر ليقدّم منجزَه الأكثر استيفاءً وتفصيلاً من خلال كتابه

---

1) ينظر جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص59-86.

2) ينظر المرجع السابق، ص69.

*) فيودرو إيفانوفتش تيوتشيف (Fyodor Ivanovich Tyutchev) (1803-1873): شاعر، صاحب قصائد غنائية، تدور معظمها حول تأملات ميتافيزيقية، وتمثّل بعضها غنائيات غزلية، وكلها تُعَدُّ اليوم من كلاسيكيات الشعر الروسيّ. ويرى عدد كبير من كُتّاب روسيا البارزين اليوم، أمثال تولستوي أن تيوتشيف ثاني أعظم شعراء روسيا بعد بوشكين. نقلاً عن جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون، ص84، 85

**) نيكولاي ألكسيفتش زابولتسكي (NicoLai ALekeevich ZaboLotsky) (1903-1958): بدأ كتابة الشعر الغنائي في العشرينيات من القرن العشرين تحت تأثير الشعراء الروس المستقبليين، وتعرضت كتابته للنقد العلنيّ في الثلاثينيات، واعتُقل وحُكم عليه بالسجن، وفي نهاية الثلاثينيات تغيَّر أسلوبه الشعريّ فحلّت الطبيعة والفنّ محل الوصف المستقبليّ. نقلاً عن جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون، ص85.

(L'espace Romanesque)[1]، أي: (الفضاء الروائيّ) ليكون أهم مشروع في هذا الموضوع.

فعلى عكس ما قام به يوري لوتمان من اختياره للنصّ الشعريّ مجالاً لتحليله النقديّ، لجأ جُنْ فسجربر إلى اعتماد العمل الروائيّ متناً لممارسته النقديَّة بعد أن حصره في نصوص فرنسيَّة من القرن الثامن عشر.

لقد حدَّد جُنْ فسجربر طريقته في التحليل بقوله: " عدا أنها تهدف إلى تحديد هيأة هذا العنصر السرديّ في كل أثر من الآثار المدروسة، فإنها تظهر من جانب آخر روابط صلته ببقية أدوات الروائيِّ، بـــ: مباحثه، أسلوبه، آرائه، وضعه الاجتماعيّ، بممازجة النتائج المستقاة من زوايا تأمل مختلفة حيناً، وما يضاف من مكاشفات مستحدثة حيناً آخر" [2].

ثم تمكَّن من عرض مجموعة من التقاطبات المكانيَّة التي كانت أكثر تنوّعاً وتعدّداً.

ومن فكرة الثراء المكانيّ لمبدأ التقاطبات الضدّيَّة هذه كان انطلاقنا في تفكيك أفضية النصّ التي نصل من خلالها إلى استنهاض إحدى البُنى الفضائية، الماثلة هناكَ في أعماق النص معتمدين على البنيوية سبيلاً لاكتشاف بنية من بُنَى الفضاء في الرباعيَّة، فكما يقول ميشيل فوكو: " لقد وصلت البنيوية إلى مرحلة يجب عليها فيها أن تنتفي تلقائياً وأن تختفي باعتبارها منهجاً، وأن تعترف – بالعودة على ذاتها – أن ما فعلت لا يعدو أن يكون اكتشافاً لموضوع " [3].

---

1) L'espace Romanesque, Jean Weisgerber,Lausane, Ed L`age d`homme, 1978.

2) المرجع السابق، ص8.

3) مجلة الحياة الثقافية، ع130، س26، ديسمبر 2001، ص43.

وسواء أكانت البنيوية منهجاً أم لم تكن، فإن بحثها عن موضوع له نظامه وعلاقاته هو الأمر الذي يعنينا، وفي هذا الصدد يفسِّر جيرار جينيت البنية مع البنيوية بأنها: " أنسقة علاقات خفيَّة متخيَّلة أكثر مما هي مُدركة، يبنيها التحليل كلما أبرزها، ويوشك أحياناً أن يَختلِقها ظنّا منه أنه يكتشفها، ثم إن البنيوية ليست فقط منهجاً، ولكنها أيضاً ما يسميه كاسيرر Cassirer " اتجاهاً عاماً للفكر" [1].

كما يبقى ربط البنية بالدلالة الشاغل الآخر لاستكمال صورة التقاطبات الضديَّة لتتحقق الهيكلية والشكليَّة معاً مساراً للتحليل الأدبيّ، ونختم بقول الناقد محمد الجابليّ " يصعب فصل مكوّنات النصّ الروائيّ لارتباط البنية بالدلالة ارتباطاً متلاحماً "[2].

---

1) البنيوية والنقد الأدبي، ج. مونان وآخرون، تر. محمد لقاح، ص21.

2) نظام الرواية الذهنيَّة، قراءة نقدية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، محمد الجابلي، الشركة التونسية لفنون النشر، سبتمبر 1995، ص 36.

الباب الثاني: المقاربة النصية

ملخص الرواية

القسم الأول: علاقات الأفضية وسماتها

الفصل الأول: بنية الفضاء في الرباعية

- محاولة تركيب (1).

الفصل الثاني: متعلقات

- أولاً: الأصوات والروائح.
- ثانياً: الفضاء وموت الشخصيات.
- محاولة تركيب (2).

القسم الثاني: تقنيات وصف الفضاء – المكان

الفصل الثالث: طبيعة وصف الفضاء

- أولاً: مستلزمات الوصف البصريّ وعوائقه.
- ثانياً: أنواع الوصف ووظائفه.
- محاولة تركيب (3).

الفصل الرابع: حركية الوصف.

- أولاً: وصف الثابت ..وصف المتحرّك.
- ثانياً: وصف الأثاث والتأثيث.
- محاولة تركيب (4).

ملخص الرواية

تنقسم هذه الرواية إلى أربعة أجزاء تقدِّم قصة حكائية لإحدى قبائل الطوارق، يتعاضد فيها الخياليّ بالأسطوريّ بالواقعيّ وبالتاريخيّ، وتتداخل كل هذه العناصر بأساليب متعددة.

في الجزء الأول من الرباعيّة، وهو جزء (البئر) تبدأ الرواية بداية فنيَّة بإعلان حدوث خسوف القمر الذي يغيِّر مجريات الأحداث في القبيلة من خلال هذا الجزء ويعمل على نزح الماء من البئر، وإخراجهم من موطنهم الصحراء إلى الواحة.

وتتوالى الأحداث بين العرض والاستذكار وتقنيات أخرى مختلفة، فيتعلق أماستان بفتاة من غير قبيلته، ويتزوجها معارضاً أعراف قبيلته، وتحدث الصراعات بين القبائل ثم يتعاون أماستان مع الفرنسيين على احتلال غات، فيحشد الشيخ غوما القوات لمحاربة أماستان ومنع الفرنسيين من احتلالها، وتحدث المعركة التي ينتصر فيها الشيخ غوما وأعوانه، ولكنها تأتي بموت الشيخ جبور.

ويتعلّق آيس بباتا، ويعلن لها رغبته في الزواج منها، وتَعِدُه باتا بذلك بعد أن يكبر، وتعود قوافل المقاتلين إلى المخيّمات، ويعود الشيخ غوما إلى القبيلة بعد لحظات توديع حارّة بينه وبين الشيخ أخواد حيث ينطلق الشيخ أخواد راجعاً إلى قبيلته الفوغاس، ويهديه الشيخ أخواد بندقيّة مرصَّعة بالذهب الخالص كانت خاتمة اللقاء بينهما بسبب ضياع الشيخ أخواد في الصحراء بعد أن أهلكته الرياح والعواصف الرملية وبعد أن هدّه العطش، وبقيت البندقية رمزاً للوفاء.

ثم يهدر الشيخ غوما دم أماستان، ولكنه يلقي عليه القبض دون أن يقتله فيجرجره عارياً في ذيل جمل، ويطوف به بين الأهالي، ويعيش أماستان مهانا

مدرِّباً نفسه على العزلة والابتعاد عن الناس، لاجئا إلى المراعي، وقاضيا فيها الوقت الأطول.

ولكن ما أن يذهب أماستان إلى مخيمات القبيلة حتى يتعرّف على باتا بعد يومين من وصوله، ويسري خبر عزم أماستان الزواج من باتا، ثم يجيء نبأ وفاة الشيخ أخواد فيحزن الشيخ غوما على صديقه الشيخ معتصما بالجبل لثلاثة أيام، صائماً عن الطعام والشراب حتى الشاي.

يذهب الشيخ غوما إلى غدامس لتقديم التعازي في وفاة الشيخ أخواد يرافقه الشيخ خليل وعدد من الفرسان الشباب، وما أن يخرج الشيخ غوما ومرافقوه من القبيلة حتى يبدأ أماستان في اليوم التالي التحضير لزواجه من باتا، ويتزوجها.

ولا تكاد تمضي فترة قليلة حتى ينتشر خبر اعتزام باتا تطليق أماستان والزواج بأخنوخن لتكون هذه آخر صفعة لأماستان ليتحقّق انتحاره بعدها.

وفي الفترة التي ينتحر فيها أماستان يحدث الخسوف، ويفقد أخنوخن وعيه، ويُعَدُّ له حفل لتخليصه من نوبة الوجد التي أصابته.

في هذه الأثناء يأتي آيس إلى جده غوما ليخبره بأن الأهالي يقولون إن مستوى الماء قد انخفض، وتبدأ سبل التقصّي والاختبار.

ثم يتزوج أخنوخن باتا بعد أن يترك ابنتها (زارا) التي كان ينوي الزواج بها، ويتنازل عنها لأخيه أمغار الذي كان يحبّها، ويتزوجها، وتهرب زارا ليلة زفافها وتنتحر في البئر.

ثم تطالب باتا أخنوخن بالطلاق، وتطلب من آيس الاستعداد للزواج بها بعد أن رأته قد كبر، ويذهب الشيخ غوما إلى باتا في بيتها ليمنعها من الزواج بآيس، فيجري بينهما حوار طويل ثم يأمرها بالرحيل من القبيلة، ويتطوع أمغار لمرافقتها

في رحلتها إلى (آير) موطن أهل زوجها الأول. وبعد يومين من مغادرتها القبيلة يعثر الأهالي على جثة أخنوخن منتحراً عند البئر.

وتُعلَن هجرة القبيلة إلى الواحة بعد استمرار انخفاض مستوى الماء ونضوبه من البئر، فترحل القبيلة آسفة متحسِّرة على حياة الصحراء، وكذلك الشيخ غوما الذي يمضي متثاقلا متباطئاً.

وفي الجزء الثاني (الواحة) تنتقل قبيلة الشيخ غوما إلى الواحة، ولا تكاد تمضي بضعة شهور من إقامتهم فيها حتى ينحر أمود جَمَلَه الذي يصفه الراوي بأنه "مسرَّج الضامر البديع الذي ينافس في رشاقته الغزلان". هذه الحادثة حرّكت خوف الشيخ غوما على قبيلته، وعلى تغيّرات أفكارها، وضاعَف من خوفِه ذاك تفرُّقُ شباب القبيلة بين توجُّهٍ نحو الشمال أو لجوء إلى الواحات الأخرى وبين مغامرةٍ في فلاحة الأرض وزراعتها التي لم تكن لتخطر لهم على بال من أجل البحث عن الرزق. وهنا يضطر الشيخ غوما لإعلان قراره بشراء مزرعة عبد الجليل الجاروف بعد أن راودته الفكرة كثيراً، وبعد أن كان مجرّد إظهار التفكير فيها مثاراً للسخرية والاستهزاء، وإيذاناً مضمراً من صاحبه بفقد العودة إلى الصحراء، فيشتري المزرعة، ويتعاقد مع مرزوق للإشراف على الجداول، ومع مرور الوقت يلجأ الأهالي إلى استبدال الأكواخ بالخيم، تلك الخيم التي ظلت تقتلعها الرياح كلّما هبّت، وتلك المزرعة التي ظلَّ مرزوق ينهب محصولها، ويقودها إلى الوراء.

وتعود باتا من منفاها في (آير) فتتزوج آيس الذي لم يبلغ سن الرشد بَعْدَ معركة ضارية بينها وبين الشيخ غوما فتنقطع علاقة آيس بجدِّه الشيخ غوما.

ثم تتعرّض الواحة لموجة شديدة من الحر لا يذكر فيها الأحياء متى شهدت الواحة موجة مثلها، فيفقد الأهالي ممارسة عاداتهم اليوميّة، فصاروا يحرثون

الأرض ليلاً وينامون طَوال النهار بحثاً عن الظل إلى مغيب الشمس، ويُصاب بعضهم بالاختناق، ويتعرّض المرضى بداء الرَّبْو إلى الإغماء، ويشتد المرض على ابن مرزوق كما يشتد الحرّ على كلب الشيخ غوما، أما الشيخ غوما فيبقى مستمراً في ممارسة مشواره اليوميّ الذي يقطع فيه المسافة من البيت إلى السانية ومنها إلى مغارة العرّاف مهمدو، وقد يمرّ على نخلته التي أُطلِقَ عليها"أم النخيل" فيقضي بها القيلولة.

في هذه الأثناء يقوم العرّاف مهمدو بطقوس سحرية بغية دفع موجة الحر واستقطاب المطر، فينبش قبر طفل صغير وينزع أظافره منه ليحقق متطلبات الوصفة السحريّة ثم يعترف مهمدو للشيخ غوما بنبش قبر الطفل، فيتبرّم من صنيعه ذاك ليحذِّر بعدها الأهالي بتهديد الطبيعة من اقتراب رياح شديدة تنتقم لنبش قبر الطفل، ويأمرهم بدسِّ الحبوب في الأكياس قبل أن تذروها الرياح.

وتأتي العاصفة التي لم تشهد الواحة عاصفة مثلها في التخريب وإحداث التحوّل في طبيعة الأرض، استمر فيها العجاج سبعة أيام وسبع ليالٍ دون انقطاع، ولا يكاد الأهالي يستريحون من عقبات العاصفة حتى يجيء دور العقارب التي اختلفت هي كذلك عما عرفته الواحة من عقارب كثيرة في الماضي، فيلجأ بعضهم إلى إعداد مواقد ناريّة حول الأكواخ يحتمون بها من لسعات العقارب، ويلجأ آخرون إلى قمم النخيل يتلذذون باللاقبي ويتخذون منه مراقد حتى يقضي مرزوق على رأس (أم النخيل)، وعلى الرغم من كل هذه التدابير فإن الموت يفتك بسطوته على الأهالي ليقوم الشيخ غوما بعد ستة أيام من الصراع بأمر الأهالي بإحراق الأكواخ ودعوتهم للرحيل إلى سفوح السلسلة الرمليّة الجنوبيّة بيدين فارغتين، وترك أمتعتهم للنار.

ويرحل الأهالي إلى المكان الجديد، ثم تصاب باتا بوباء خطير يحوّل جمالها

الساحر إلى صورة بشعة ظلّت تفزع الصغار والكبار معاً، ويخشى الأهالي من انتقال المرض إليهم، فيبنون لها سجناً من قوالب السبخة من دارين مفصوليْن يضمن إقامة آيس معها في دار أخرى، ويعتقلان به حتى يُفرَج عنهما بعد سبعة أيام ليفرّ آيس من وجه باتا المرعب عند رؤيته لها، وتقيم باتا وحيدة في كوخ، لا تخرج منه إلا في الليل.

وفي الجزء الثالث (أخبار الطوفان الثاني) تكون القبيلة قد انتقلت إلى فضاء الرملة الجديدة، وفيه يتولى الراوي استذكار مجموعة من الأحداث التاريخية.

ويأذن الشيخ غوما لقبيلته ببناء أكواخ الجريد في المكان الجديد ثم يذعن لضغوطات الشيخين آهر وخليل بأن يبنوا له كوخاً، ولكن دون أن ينام فيه، ويظل يقضي قيلولته تحت أنقاض"أم النخيل" ويستلقي في العراء المجاور لكوخه.

ويتخلص الشيخ غوما من"السانية" التي صارت جداول بائسة يابسة فيبيعها بخسارة كبيرة رائياً في تحرره منها الخلاص الحقيقيّ، والنصر الكامل.

ثم يتجه الشيخ غوما ومعه آهر وخليل إلى فزان طالباً من الوالي حفر نبع صغير في واحة آدرار بعد قراءته لإعلان في صحيفة فزّان عن مناقصة لحفر نبع للقبائل التي سكنت الواحة ليبدأ بعدها التنفيذ بمجيء شركة يونانيّة يديرها رجل اسمه كونستايس يستطيع استقطاب بعض الأبناء المهاجرين للواحات الأخرى، ومنحهم فرصة للعمل بالشركة، ويتعرَّف كونسا على زهرة فيتردد على بيتها حتى يقوم أهالي القبيلة بدعوته للدخول في الإسلام وتزويجه منها.

ثم ينفجر النبع، وتعجز الشركة عن السيطرة على المياه المتدفقة، فيشاركهم الأهالي بإقامة سدود ترابيّة، ولكن دون أن تمتنع الأضرار عن إهلاك الأراضي المجاورة أو التهديد بابتلاع المارّة، وبعد أيّام تتمكن الشركة من سدّ فُوَّهة النبع

بغطاء إسمنتي، تُستثنَى منه فتحة صغيرة للاستعمال، ويُرزق الشيخ عبد الجليل الجاروف بمولود ذكر يرى فيه العرّاف مهمدو نذير شؤم يتوقّع من خلاله حدوث سيل يجرف معه آدرار بكاملها.

وعند انتهاء شركة الحفر من عملها، واستعدادها لمغادرة الواحة تأتي ماريا زوجة كونستايس الأولى لتفاجئ زوجها بمجيئها، وتحدثُ الصراعات بينها وبين زوجته الثانية زهرة، ويدعو الشيخ غوما أبناء قبيلته لحرث الأراضي الغارقة في مياه النبع، ولكنه لا يجد غير استجابة ضئيلة كان مصدرها الحياء منه، والرغبة في أن يكونوا عند حسن ظنه ليقوم بنفسه باستصلاح الأرض وريِّها.

وتموت باتا، فلا يُفاجأ الأهالي بموتها بقدر ما يُفاجأون بالمراسم الجنائزية الضخمة التي أعدَّها لها الشيخ غوما، ثم تغادر الشركة المكان للبحث عن الماء بموقع آخر بوادي الآجال، ويبقى كونستايس، وتستمر الصراعات بين زوجتيْه، وينفجر غطاء الإسمنت فتتدفّق المياه مُحدِثَةً طوفاناً يهلك كل ما يصل إليه لتموت ماريا عالقةً في عين ماء بعد معاناة شديدة مع المرض ومعالجةٍ عن طريق الكَيّ أصابتها بالهوس، وتتكشّف قصة مبروك الدبَّار الذي يفضح الطوفان أمر تسوّله واحتياله وسرقاته عندما يهب واقفاً لإنقاذ مدخراته قبل أن يدركها الطوفان.

هذا الطوفان يقود الشيخ غوما إلى إعلان الهجرة مرة ثالثة فينتقل وقبيلته إلى وادي الآجال محققاً تحرره من سطوة المكان وملكيّة الأشياء للإنسان، فتهلك بعد ذلك آدرار وتختفي من الوجود.

أما الجزء الرابع والأخير (نداء الوقواق) فيضطلع فيه البُعْد التاريخي بتشكيل صورته النهائية لحضوره الواسع الماثل في الرباعيّة ضمن فترات زمنية مهمة في تاريخ الصحراء؛ فمن التاريخ الحديث ينتفض شباب القبيلة وشباب الواحة من أجل

إعلان الغضب والاستنكار على نظام الحكم الملكيّ، والتضامن مع ما يحدث في الشمال، كما يظهر دور الشيخ غوما المحارب للاحتلال الإيطاليّ فينظم بنفسه حملة ضد الطليان وضد سلطات الحكم الملكيّ، وينضمّ إليه الأهالي من واحات مختلفة.

أما آهر الذي أزاح الشيخ غوما من المشيخة وتولاّها عنه فيطلب من الشيخ غوما عدم التدخل في شؤونه وعدم تحريض الأهالي على الاستنهاض، ومن التاريخ العائد إلى أزمان بعيدة مضت يجري البحث عن الكنوز المخبّأة في الصحراء والمنتمية إلى عهد الاحتلال الروماني لفزان، وهنا تظهر الشائعات بوصفها عاملاً على تأكيد وجود الكنوز في الأجزاء الرمليّة الملاصقة لسانية التبروري، ويجري الصراع حول اكتشاف الكنوز، ويتولى موري الحفر والتنقيب ليعلن بعد ذلك على عثوره على مومياء تانس محنّطة في قبرها منذ خمسة آلاف سنة، كما يعلن اكتشاف جرمة القديمة إلا أن كثيرين يشكّون فيما توصّل إليه، ولا يَرَوْن علاقة لتانس بما عُثِر عليه، ويختفي مغري دليل الصحراء، وتختفي الكنوز ولا يمتلكها أحد.

وتُختَم الرواية بموت الشيخ غوما موتاً مُبَجَّلاً.

القسم الأول

علاقات الأفضية وسماتها

الفصل الأول
بنية الفضاء في الرباعية

■ محاولة تركيب(1) .

1. الفضاءات المرجعيّة

يقوم استعمال (المرجعيّ) من الفضاء على ما يمكن العودة إليه أو إيجاده في العالم الموضوعي خارج النص حتى يقترب المفهوم في مؤداه من (الواقعيّ)، إلاّ أننا استبعدنا توظيف (الفضاءات الواقعيّة)، ولجأنا إلى استعمال (الفضاءات المرجعيّة)؛ وذلك لسببين، هما:

1- ما قد يُحْدِثُهُ استعمال (الواقعيّة) من خلط في فهم المعنى المقصود لتعدد الرؤى والاتجاهات التي ينتسب إليها هذا الواقع، والتي تدخل في تعريف الواقع والواقعيّة.

2- اقتصار (الفضاءات الواقعيّة) على استيعاب تلك الفضاءات التي لها وجود حسّي في الواقع الماديّ الخارجيّ، وقدرة (المرجعيّة) على إدراج ما هو أكثر من ذلك؛ فما يمكن العودة إليه أو إيجاده في العالم الموضوعيّ خارج النص في إطار الفضاءات المرجعيّة لا يعني تلك العودة المباشرة فقط أو الوجود العينيّ للفضاءات، وإنما يحتمل العودة غير المباشرة بما يجعل الفضاءات تنتمي إلى عالم الحقيقة دون أن تكون شيئاً قابلاً للمّس أو القبض عليه في إطار العالم المحسوس(*) ليبدو الواقع مشكِّلاً النصيب الأوفر من هذه الفضاءات دون أن يكون كلَّه.

ضمن هذا التصور يأتي طرح سعيد يقطين للفضاءات المرجعيّة سنداً علميّا يمكن الاعتماد عليه، وتوظيفه عند توافر ما يماثله من فضاءات، فبعد أن يقدّم هذا النوع من الفضاءات، يعرّفه بأنه "الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع معيّن لها

---

*) كما سيجيء عند عرض فضاء النفس وما يشبهه من فضاءات.

إما في الواقع، أو في أحد المصنّفات الجغرافية أو التاريخيّة القديمة" [1].

معنى هذا أن استعمال (الفضاءات المرجعيّة) يتيح تنوّعاً كبيراً في حدود ما يُرجع إليه، وهو ما يتناسب مع النماذج الفضائية الموجودة في نص الرباعيّة، ويعطيها حقاً في العرض والتحليل.

ومع ذلك، فكما تقول ناتالي ساروت: هناك واقعان؛ واقعُ الناس، وواقعُ الروائيّ؛ الأول واقع معروف ومدروس ومحدّد، يراه كل الناس، ويدركونه مباشرةً، وهو واقع اجترّته أشكال تعبيريّة معروفة ومكرّرة، أما الثاني فهو يعني المجهول واللامرئيّ، يراه الروائيّ بمفرده، وهو واقع عجزت الأشكال التعبيرية المألوفة عن التقاطه، واستلزم طرائق وأشكالاً جديدة ليكشف عن نفسه[2].

وفي كل الأحوال تظل" لغة العلاقات المكانيّة وسيلةً من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع" [3].

1.1. الفضاء المرجعيّ المركزيّ

تبدو المركزيّة – هنا – في كونها بؤرة تتحدّد من خلالها حقيقة الشخصيات وحركتهم العامة والخفيّة كما تتحقق فيها هُويّة الفضاء نفسه لتكون فضاء انكشاف وتعرٍّ لبواطن الشخصيات، وفضاء استقطاب للشخصيات نفسها، ولتظهر فيها السمات المكنونة والظاهرة لهذه النماذج الفضائية.

1.1.1. الفضاء المركزيّ الحاضر

اتسمت طبيعة هذا الفضاء بصورتها الحاضرة على مستوى تواتر بعض

---

1) قال الراوي، سعيد يقطين، ص243، 244.

2) ينظر الرواية والواقع، لوسيان غولدمان وآخرون، تر. رشيد بنحدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، سنة 1988، ص12.

3) جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون، ص69.

الأحداث التي أفصحت عن صفة الثبات والديمومة المتجسدة في إطار مطالب الشخصيات الكائنة فيه.

1.1.1.أ الفضاء الحاضر الداخل

تتجلّى أنماط فضاء الداخل في مجموعة من النماذج، ذات قواسم مشتركة، وبُعد دلاليّ ظاهر حيث تكون الفضاءات أقرب إلى صورة الانغلاق.

ويعدّ البيت في الرباعيّة أبرز نماذج هذا الفضاء. فمن المتعارف عليه أن البيت يشكل مأوىً وملجأً للإنسان، وأنه الموضع الذي يحقق الأمان، ويمنح الدفء بصورة تدعو إلى تبادل الوظيفة الفاعلة بينهما، أي بين البيت والإنسان؛ فبقدر ما تتجذر الشخصيّة الإنسانية في تغيير العالم، وإسباغ صفة الحركة على العناصر الجامدة، وبثّ الحياة فيها بقدر ما تقوم تلك الجمادات بدور الفعل التأثيري على صاحبها.

وليست دراسة باشلار لموضوع البيت في جماليات المكان سوى طرحٍ فكريٍّ يؤكد الأهمية البالغة التي ينطوي عليها البيت من حيث تأثيره في ساكنيه، وعلاقة ساكنيه به[1].

غير أن أهمية البيت في هذه الرواية حيث الصحراء هي الفضاء الأعمّ الذي يحوي كل الأمكنة المحدّدة لحركة الشخصيات وأفعالهم تختلف عمّا قال به غاستون باشلار في طرحه ذاك، وإن كانت لا تنهض على أنقاض هذه الرؤية، وإنما تأخذ بأطراف منها في ظل أدوار وظيفيّة لابد أن يوفّرها البيت. فيأخذ البيت من تلك الأدوار الوظيفيّة التي يؤديها الطابع الحمائيّ حين لا يمكن تجاوز مدى ما يحققه

---

1) للتفصيل ينظر جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ص61-87.

البيت لفئة الأطفال من أريحيّة واطمئنان "أما الأطفال فكانوا أول من لجأ إلى البيوت هرباً من الشيخ غوما". [البئر:11]

فقد كان ظهور الشيخ غوما أمام أطفال القبيلة مدعاة إلى الخوف والرهبة، إذ لم يجد الأطفال فضاءً يمنحهم الأمان والطمأنينة سوى البيت.

ويتعدى فضاء البيت تلك الوظيفة الأمنيّة لجسد الطفل ليكون فضاءً أمنيّا لعالمه النفسيّ، فهذا آيس لا يتوانى عن زيارة بيت زهرة جاعلاً إياه فضاءً لبث أسرار النفس، ومتنفساً من كل قيد، وتذهب زهرة إلى تحريضه على تكرار زياراته تلك فنراها تقول:"أهلاً بالفارس النبيل. أراك مهموماً. بيتي مقبرة الهموم. هذا المكان الوحيد في الواحة كلها الذي يستطيع فيه الفرسان مثلك أن يدفنوا همومهم". [الواحة: 161]

إن زهرة وهي تصف بيتها بأنه مقبرة للهموم لاشك في أنها تحيل ذهن القارئ إلى سمة الداخل التي وضعنا البيت من ضمن نماذجها كما أنها تطبع هذا الداخل بصفة التحديد والانغلاق، وتقوم بالفعل التحريضي لدفع الشخصية (آيس) للانكفاء نحو الداخل المحدّد.

وفي إطار ربط الداخل بسمة التحديد يرى غاستون باشلار أن هذه مهمة أولى يقوم بها الخيال، وأننا يجب ألاّ نخضع الداخل والخارج لمقاييس أخرى تابعة لولائنا، فالصراع بين المحدود والشاسع ليس إلا صراعاً حقيقيّاً لأن اتساقه قابل للاضطراب مع أبسط لمسة[1].

وبصرف النظر عن مدى ارتباط الداخل بالمحدد، فإن أهم ما نسجّله من كلام زهرة هو عدم تعرّفنا على شيء من أجزاء بيتها أو مما قد يحدده من مظاهر تضع بياناً لقيمة اجتماعية أو هيئة تعرض صورة عامة للبيت سوى إرساء دلالة تلخّص

---

1) ينظر المرجع السابق، ص194.

انحطاط الحدث في إطار السلوك الاجتماعي لتعلن معه عن اختصاص فضاء بيت زهرة بدور إضافيّ خارج البعد الحمائيّ الخاص.

إن زهرة التي كان هذا البيت بيتَها الخاص، وموضع سكناها وراحتها وكينونتها لم تكتفِ بأن يكون موئلاً خاصاً بها، وإنما استقطبت إليه شخصيات رجاليّة لن يكون لها التقاء بهم إلا بفضاءٍ داخلٍ بعيدٍ عن استلزام الكشف والانفتاح. وكل هذا يؤكد أهميّة حضور الشخصيّة في فضاء البيت، وأن "الفضاء الروائيّ يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة الشعورية التي تعيشها الشخصية وأن لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه" (1).

وتأخذ التحديدات الجغرافيّة في نص الرباعيّة دورها في تحديد سلوك الشخصيات، وتوجيه أفعالهم، فآيس لا يحب الدخول إلى بيت رحمة إلا أن الموقع الجغرافيّ لهذا البيت هو الذي حذا به لأن يدخله مضطراً "أما رحمة فقد حاول أن يتحاشاها ولكنه كان مجبراً لأن بيت فضل الله في الطريق إلى الأكواخ في منتصف المسافة بين الحي القديم عند أعتاب الجبل والخلاء الذي اتخذته القبيلة مقراً لها". [الواحة:161]

وفي شكل آخر من أشكال البيت يوجد الكوخ بصور بنائه المختلفة سواءً أكان من جريد أم من غيره؛ فالكوخ الذي ينبع من تشكّلات الفضاء البدائي يصبح إشارة رمزيّة للمدى الزمني الذي اقتضى وجوده، وتطلب الحضور الإنساني فيه.

وقد تجلّت الحاجة لهذا الفضاء بوضوح عند انتقال غوما وقبيلته من الصحراء إلى الواحة التي طالت فيها مدة الإقامة حيث اقتضت حصول تغيير في صورة شكل

---

1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص44.

البيت " كل أفراد القبيلة استبدلوا – مع الوقت – الأكواخ بالخيم في مدد متفاوتة. منهم من بادر ومنهم من تمهّل، منهم من بكّر ومنهم من تأخر. ولكن أكواخ الجريد كست السهل الذي يتوسط الواحة في النهاية. وكان الشيخ آهر آخر من استبدل كوخ الجريد بخيمة الشعر في العام الماضي عندما يئس من العودة إلى الصحراء وأيقن أن حياة الواحة ستطول ولن تنتهي في الوقت القريب ". [الواحة:13]

ومن هنا اضطر الشيخ آهر إلى ترك الخيمة في الواحة، واللجوء إلى استخدام الكوخ. أما الشيخ غوما فلم يضطر إلى استخدام الكوخ، أو اللجوء إليه، وغاية ما كان مجبراً عليه هو موافقته على طلب أهالي قبيلته بأن يبنوا له كوخاً عند انتقالهم الثاني الذي كان إلى السهل الرمليّ بعد أن أذن لهم ببناء الأكواخ في ذلك السهل، ولكنه لم يستخدم كوخه ذلك، ولم ينم فيه ليلة واحدة، وفسّر منطقه بقوله: " هذه زريبة تصلح لإيواء الأغنام يا شيخ آهر ولا يليق بأهل الصحراء أن يحشروا أنفسهم في هذا الحبس وقد تعوّدوا على العراء الفسيح وفضاء الله الواسع". [أخبار الطوفان الثاني:18]

بهذه الصورة يبدو فضاء الداخل (الكوخ) فضاءً معادياً، غير مرغوب فيه أو مرتجى.

ويأتي الكوخ في نمط مغاير لصورته الطبيعية حين يفقد صفته الأولى على أساس أنه فضاء داخل ذو صلة بالانغلاق، ويتحوّل إلى فضاء داخل منفتح يغيب فيه الشعور بالأمن والاطمئنان، حيث تقوم الحيوانات الجائعة بالتهام الأكواخ فتغيّر صورتها، وتنقل دلالتها من مستوى إلى آخر "وقد وقعت أكثر من حادثة عندما صحا صاحب البيت ووجد نفسه في كوخ مسقوف بالسماء، ومحاط بهيكل من

الأعواد العارية بعد أن التهمت الإبل السعف وأوراق النخيل، مما(*) اضطر أبناء القبيلة للتفكير جديّاً في إيجاد حلٍّ يكفل للأهالي طرد الحيوانات النهمة وإبعادها عن التسكع بجوار الأكواخ ". [الواحة:39]

وإذا كانت الحيوانات الجائعة غيّرت في صورة الكوخ ومستوى دلالته دون أن يكون هناك منشأ لعلاقة الالتهام بالشخصيات الكائنة داخل الكوخ، فإن العقارب قد أعطت للكوخ صورة ودلالة مرهونتين بالحضور الإنسانيّ فيه نتج عنهما تقدم تلك الدلالة نحو تعميق صفة (الداخل)، وإعطائه قيمة سلبيّة يتحقق مؤدّاها بإلقاء تبعة وجود العقارب داخل الأكواخ على أفعال الشخصيات. ففي هذا السياق يعلن الشيخ غوما لأهالي قبيلته بأن العقارب "ما هي إلا عقاب رباني على آثام ارتكبناها". [الواحة:248]. كما يخبرهم بأن "الحشرة السامة وجدت في الأكواخ المناخ الملائم للتناسل والتكاثر". [الواحة:247]

هكذا تتضح القيمة السلبية للكوخ بوصفه فضاءً داخلاً استلزم اقتحام العقارب له، وإبعاد الإنسان منه.

كما يتعزز وجود هذه القيمة من تحليل نوعيّة الأحداث التي تقع في مواضعَ معيّنة من الكوخ، وهو ركن الكوخ: "في ركن الكوخ قبع الفقيه دبّار يهيء عدة الكوي ويدفع في كوم الجمر بقضيب بشع من الحديد". [الواحة:203]

ومن جانب آخر؛ فإن القيمة السلبيّة لهذا الداخل من خلال الكوخ تبرز بقدرة هذا الكوخ الداخل على احتواء ممتلكات الإنسان ومقتنياته التي ليست إلا سبيلاً لعبودية الإنسان للمكان، ودليلاً على هيمنة الجسد على الروح، فلا يكون الخلاص إلا

---

*) هذا استخدام غير صحيح لـ(مما)، حيث جعلت سببية، وهي في حقيقتها تبعيضية.

بالتحرر من قبضة الأشياء الكائنة في الفضاء الداخل للانفكاك من سطوته، ومن زيف المقتنيات نفسها وتسلّطها على الإنسان.

من هذا الموقف يوجّه الشيخ غوما دعوته لأهالي قبيلته بترك المقتنيات التي يفرضها طُول الإقامة في المكان بتوافر الداخل فيقول: "إذا أردنا النجاة من العقارب – التي ما هي إلا عقاب ربانيّ على آثام ارتكبناها – فعلينا أن نتطهر ونرتدي لباس الإحرام كما يفعل المسلمون في الحج عندما يتجرّدون من المخيط. علينا أن ننتصر على أنفسنا ونحتقر مقتنيات الدنيا وندع آثامنا مدفونة بين ثنايا الأكياس والخِرَج ونولّيها ظهورنا كما تعوّدنا أن نفعل في مواسم السيول(*) اعتبروا أن سيلاً عارماً جرفها(**) وسترون النتيجة". [الواحة:248]

إن الأكياس والخِرَج التي جاء ورودها في هذا المقطع النصيّ تثبت حضورها المنتج في نصّ الرباعيّة بوصفها فضاء يضم الأشياء والمقتنيات ويحتويها، فينتج دلالة معينة تبعث على استكناه رؤية، والتماس جدوى، وجدنا مرجعيتها هنا بالتصاقها بتصور فلسفيّ، وبعد معرفيّ يتعاضد مع تأكيد القيمة السلبية للداخل.

كما تشارك الصُّرَر في إنتاج الدلالة نفسها، وإثبات ذات الوظيفة لتبدو فضاءً داخلاً يحوي الأشياء ويلفّها مهما كان صغيراً أو ضيّقاً، إذ يخاطب الشيخ غوما الشيخ آهر بقوله: "أريد أن أنبهك بأن الخداع لن يجدينا نفعاً. التطهر من الآثام يستدعي الزهد في متاع الدنيا. أنت تعلم أن السرّ في التضحية بأثقه الممتلكات(***)

---

*) الصواب وجود نقطة (.) بعد كلمة (السيول).

**) الصواب وجود فاصلة (،) بعد كلمة (جَرَفها).

***)الصواب وجود فاصلة (،) بعد كلمة (الممتلكات).

وإلا فـــإن رحلتـــنا إلـــى الرملة لن تفيدنا طالما(*) حملنا رذائلنا معنا سوف تندس العقارب في أصغر صرّة". [الواحة:252]

إن فضاء الداخل يظل لصيقاً بعنصر الزمن، فهو يعني الملازمة في المكان وطول الإقامة فيه الذي يقتضي بدوره وجود الأشياء والمقتنيات ليقود في نهاية الأمر إلى عبودية الإنسان لهذه الأشياء، واستلابها له "هذه مساوئ الاستقرار في المكان. كلما بقيت مدة أطول كلما(**) تكوّمت حولك الأشياء العديمة النفع". [أخبار الطوفان الثاني:135، 136]

وفي مقابل كل هذه الفضاءات، كان فضاء الخيمة ذا صلة حميمة بكل أهالي القبيلة، ولا سيما بالشيخ غوما نفسه حيث ظلَّ متمسكاً بالخيمة، غير قادر على التنازل عنها، ولم يعرف الشعور بالاستقرار إلى نفسه سبيلاً(1).

إن صفة الداخل التي طرحها فضاء خيمة الشيخ غوما لم تحقق فاعليتها، ولم تتميز سمتها إلا بما استند عليه هذا الداخل من نمط معيشيّ متراكم استحوذ على كل ما عداه من حاجة إلى الإلغاء والتبديل حتى بدت الإرادة أقوى من طبيعة المكان، وبذلك تمكن الشيخ غوما من الانتصار على هلهلة الخيمة أمام العواصف والرياح التي اجتاحت الواحة، فنراه صامداً قادراً على البقاء داخل الخيمة، وقادراً على إثبات صمود خيمته نفسها مقابل أكواخ قبيلته(2).

---

*) استخدام (طالما) هنا خطأ، ودلالة على سيطرة العامية على الصياغة الفصيحة. والصواب: (لن تفيدنا مادمنا حملنا رذائلنا ...).

**) تكرار (كلما) – كما ورد هنا – خطأ أسلوبي شائع.

1) ينظر الواحة، ص13.

2) ينظر المصدر السابق، ص197.

ولعل الوظيفة الأساسية التي يحققها فضاء الخيمة للأهالي لا تتمثل في توفير الأمان بقدر ما تظهر في الاحتماء من حرارة الشمس " اعتصموا بالخيمة حتى تزحزحت الشمس وتخلّت عن موقعها العمودي فخرجوا إلى السهل مع العصر ". [البئر:130]

كما يتحدد دور الخيمة بوصفها فضاءً داخلاً بدلالته على احتواء أشياء معينة تتميّز بحميميتها، ولا توجد إلا في مواضع معينة من الخيمة، وذلك هو ركن الخيمة الذي يختص باحتضان المهم بالنسبة للقبيلة، فهو موضع إعداد الشاي "في ركن الخيمة جلس (أخنوخن) ابن الشيخ جبور الأكبر يمروح الجمر الخابئ تحت وعاء الشاي بمروحة مصنوعة من سعف النخيل". [البئر:33]

وركن الخيمة موضع – أيضاً – للاحتفاظ بما هو نادر ولذيذ من الطعام، والمقطع النصيّ التالي يؤكد فيه غوما ذلك: "ولمّا كان اللحم نادراً فإنني تجاسرتُ وشرعتُ أسرق القديد من قُلَّةِ الفخّار التي تخبئها جدّتي في ركن الخيمة وأقدمه لقمة لأصدقائي الكلاب. وبالطبع اكتشفت جدّتي الأمر وحرقت خياشيمي بسائل الفلفل الأحمر حتى اعترفت لها بمشروعي في بناء علاقات الصداقة مع الكلاب. ولكن ذلك لم يعفني من العقاب، فاستمرت تحرقني بسائل الفلفل كل صباح لمدة ثلاثة أيام متتالية". [الواحة:80]

وتشارك حظيرة الأغنام في تشكيل نموذج أساسيّ لا يمكن تجاوزه أو إبعاده من قائمة فضاءات الداخل؛ فهذه باتا تجد في حظيرة الأغنام فضاءً مناسباً للقاء السريّ بوصف هذا الفضاء حاوياً لعناصر وسمات محدّدة تتيح توجه الشخصيّة الإنسانيّة نحوه " لم تجد باتا يومها مكاناً مناسباً للاجتماع سوى حظيرة الأغنام. درست هذا الأمر أيضاً وأعدت الحل مسبقاً. قالت لنفسها إن الاجتماع في العراء مغامرة لأن

الظلام لن ينقذهما من أعين المارّة. أما دعوته إلى كوخها فاستبعدتها منذ البداية نظراً لوجود آيس بالبيت وهو(*) إن كان زوجها الشرعيّ إلا أنه حفيد الشيخ واجتماعهما يمكن أن يشكل استفزازاً لمشاعره نحو جدّه. الحذر هو الذي هداها إلى اتخاذ حظيرة الأغنام مقراً للاجتماع". [الواحة:240]

ويتقدم فضاء حظيرة الأغنام نحو ترسيخ مستوى البنية الفضائية التي وضع في نسيجها حين يتأكد البعد المركزيّ له بوصفه فاعلاً في متوالية الأحداث، ولغة القصّ، فيخبرنا الراوي بأن اجتماع باتا و آهر في هذا الفضاء قد ذاع وانتشر بين أفراد القبيلة، وأنهم قد تفنّنوا في تأليف أساطير وأخبار حول تلك الحادثة حتى أطلقوا على اللقاء اسم "اجتماع حظيرة الأغنام" (1).

وهكذا أسهم فضاء حظيرة الأغنام في دفع أقوال الشخصيّات إلى تأسيس أقوال أخرى، وإن كانت من نسج الخيال والتصوّر.

فضاء المدخل

يؤسس فضاء المدخل في الرباعيّة موضوعةً لا يمكن تجاوزها بحيث تأخذ قيمة أساسيّة ضمن نماذج الفضاء المركزيّ بما يثبت حضورها اللازم بين عناصر هذه البنية الفضائيّة.

هذا المدخل لا يقع في الداخل ولا في الخارج، إنه بينهما، فهو يمثل فضاء العبور من الداخل إلى الخارج، وبالعكس.

---

*) هذا خطأ أسلوبيّ: وإن كان ... إلاّ أنه، والصواب: وهو وإن كان زوجها الشرعي، فإنه حفيد الشيخ.

1) ينظر الواحة، ص240. ونداء الوقواق، ص60.

وإذا كان إبراهيم الكوني قد أعطى فضاء المدخل أهميته تلك ضمن مستوى نص رباعيته فإن ميخائيل باختين هو الذي أعطى لهذا الفضاء قيمته على مستوى المقاربات النقديّة السابقة للموضوع؛ ففي كتابه (شعرية دستويفسكي) درس باختين فضاء المدخل في روايات هذا الكاتب الروسيّ جاعلاً (العتبة) عنواناً لتحديد طبيعة هذا الفضاء، والمدخل فضاء من الفضاءات التي تعطي إحساساً حيًّا بالعتبة، مؤكداً في ذلك اكتساب كل واحد من هذه الفضاءات معنى النقطة الأساسيّة بالنسبة للحدث[1].

وفي الرباعيّة يأتي فضاء المدخل مفارقاً لما حدّده باختين من دور في إحداث متغيّرات أساسيّة خاصة بالأحداث ليأخذ دوراً في تشكيل متغيّرات متعلقة بسلوك الشخصيّات، ومدى تواصلها فيه، وانكشاف وجهها الآخر من خلاله، وتحديد نوعيَّة بعض الأفعال والأقوال التي يمكن أن تمارسها الشخصيات من خلاله.

وبصرف النظر عن التحديد الدقيق لاسم هذا الفضاء فإننا نجد مسمَّيات مختلفة له؛ فهناك المدخل، وجِوارُ المدخل، وهناك العتبة، والباب، وباب المكتب، وقدّام الباب، ووراء الباب، وأمام الباب، وأمام العتبة، وأمام بعض الفضاءات كأمام الجامع، وأمام المغارة، وأمام مدخل الخيمة، وأمام المدخل، وأمام البيت وأمام الدكاكين.

كل هذا يعني فضاءً واحداً هو الموضع الواقع بين الفضائين: الداخل والخارج. واخترنا في هذه المقاربة استعمال (المدخل) لهيمنته على باقي المرادفات الأخرى حيث فاق توظيفه الستين مرة في كل أجزاء الرباعيّة.

وقبل طرح أي وظيفة أو دلالة يمكن التماسها في فضاء المدخل فإن أول ما يقال

---

1) ينظر شعرية دستويفسكي، ميخائيل باختين، تر. جميل نصيّف التكريتي، مرا. دة. حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، لا.ت.، ص49، 50.

عن هذا الفضاء أنه يختص بالترحيب بالضيوف وتوديعهم[1]، ثم يبدو اختصاصه باحتواء القربة التي تعلّق في الأعواد به[2]، كما تظهر ممارسة المرأة لخض الحليب فيه[3].

وبعد هذا، نراه فضاءً للجلوس[4]. ويكتسب الجلوس فيه قيمة رفيعة عندما تتم به ممارسة بعض الطقوس الدينية، وهو ما بدا مع الشيخ غوما الذي مارس به التيمم لأداء الصلاة[5]، كما كان يتخذه فضاءً لقراءة القرآن وبعض التسابيح الصباحيّة[6] مع التمتع بولادة الضوء على قمم التلال الرملية[7]، وهو فضاء للاستلقاء[8].

وبخلاف كل هذا، ينهض المدخل على تقديم وظيفة أخرى تتمثل في كشف حقيقة الشخصيات وتعريتهم من خلال ما يمكن أن يطلق عليه (شق الباب)، وهي وظيفة لا يمكن أن تقع إلا بين فضائي الداخل والخارج، وقد التصق هذا الدور بشخصية فضل الله الذي كان معروفاً بعادة التلصّص من وراء الأبواب، وكشفِ السلوك المخفي للشخصيات حتى أطلق عليه الراوي صفة " العليم بأسرار الواحة ". [الواحة:162]

---

1) ينظر البئر، ص102، 129، 210. وينظر أخبار الطوفان الثاني، ص25، 26. وينظر نداء الوقواق، ص48، 282.
2) ينظر البئر ص105. وينظر نداء الوقواق ص140.
3) ينظر البئر، ص78.
4) ينظر المصدر السابق ص124. وينظر الواحة ص77. وينظر نداء الوقواق ص45، 208.
5) ينظر الواحة، ص269.
6) ينظر المصدر السابق، ص152، 187. وينظر البئر، ص185.
7) ينظر المصدر السابق، ص135.
8) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص97.

من هذا الشق تمكّن فضل الله من مراقبة سلوكيات بعض الشخصيات في الداخل[1].

1.1.1.ب الفضاء الحاضر الخارج

في هذا الفضاء تبدو النماذج الفضائيّة في صورة تجعلها أدنى إلى الانفتاح. وقد استحوذت الصحراء على أغلب نماذج هذا الفضاء، إلا أنها تجاوزت ذلك الدور الوظيفيّ الذي يجعلها فضاءً عاماً للأحداث والشخصيات مثلما تعدّت نمطيّة وقوعها داخل نسق هذه البنية الفضائيّة، لتكتسب مستوى استعلائياً دلاليّا، تتمايز به عن مجموع الفضاءات المتعالقة في إطار البنية.

ويمكن تحديد هذه القيمة الاستعلائية بتوجه فضاء الصحراء المتجسّد في موضع قبيلة الشيخ غوما إلى تشكيل حركتين رئيسيتين، هما:

1- توجيه حركة الشخصيات.

2- التحكم في حركيّة الأحداث.

في الأولى، دفع فضاء الصحراء الشخصيات إلى الواحة، ومنها إلى فضاء الرملة؛ فما جفاف ماء البئر من الصحراء إلا سبب رئيسي في إلزام الشخصيات على ترك الصحراء، وانتقالهم إلى فضاءات أخرى مع تطلّع الشخصيات الدائم إلى العودة لذلك الفضاء الصحراويّ.

وفي الثانية، بدت الصحراء القاعدة التي انبنت عليها سلسلة من الأحداث من حيث تغيّر طبيعة المكان بانتقال القبيلة لفضاءات أخرى، وما تطلبه ذلك الانتقال من تغيير في سلوكيات الشخصيات، وتصرفاتهم وحتى مواقفهم.

---

1) ينظر الواحة، ص159، 160. وينظر نداء الوقواق، ص34.

وعلى الرغم من أن الوجود الحقيقيّ للشخصيات في فضاء الصحراء لم يشغل من الفضاء النصيّ إلاّ الحيِّز الأقل مقارنة بباقي الفضاءات التي تحركت على أرضها شخصيات الرواية، فإن دلالة هذا الفضاء ظلّت في مستوى هذه القيمة الاستعلائيّة، وهيمنت على قلة المساحة النصيّة التي احتلها فضاء الصحراء ضمن حضور الشخصيات الحقيقيّ فيه فيما ظهرت مساحة نصيّة أخرى لفضاء الصحراء من خلال حضور آخر للشخصيات، هو الحضور الذهنيّ القائم على الاسترجاع والتذكر ليبدو فضاء الصحراء هو السند الذي يحفظ أفراد القبيلة من الضياع والتلاشي في فضاءات أخرى، وليظل فضاء حاضراً في الذاكرة يدفع الشخصيات نحو الارتداد إليه. ومع ذلك يبقى الفضاء متّصفاً بكينونته سواء أتمَّ إدراكه بواسطة الحواسّ أم جاء بالتصوّر الذهني[1].

وبخلاف هذا؛ فإذا كانت الصحراء بوصفها فضاءً خارجياً وعارياً وممتداً تستوعب الشخصيات في حال يقظتها وصحوها، فإنها في هذه الرواية لا تكتفي بأن تكون كذلك، وإنما هي تتلقَّف الشخصيات، وتحتضنها حتى في حالات النوم؛ بل إن شخصيّة مثل شخصية غوما لا تتمكن من النوم إلا في فضاء الصحراء المترامي الأطراف البعيد عن الانغلاق والسقف، وهذا ما جاء على لسان الراوي محدّداً موقف الشيخ غوما من النوم في العراء بوصفه خالياً من السقف "النوم يهجر عينيه عندما ينام تحت سقف ويحل محله الأرق والسهر. حتى في الزمان القديم عندما لجأ إلى الواحات باحثاً عن نفسه بين دفوف دراويش الطرق الصوفيّة كان هذا الأرق الوحشي يراوده كلما نام بين الجدران والبيوت المسقوفة ويستلقي في الخلاء تحت

---

1) ينظر المكان في النصّ المسرحي، د. منصور نعمان نجم الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، سنة 1999، ص19.

السماء العارية الصافية المرصعة بالنجوم". [الواحة:13، 14]

وبين مرجعيّات الأسطوريّ والفلسفيّ يستمر صوت الراوي ليقدم لنا الفكر، وهو يعلن تأييده لهذا الفضاء الخارج، ويطرح الأدلة والبراهين التي تعزّز حاجة الإنسان إليه، فتتفوّق على ما عداها، ويبقى اللجوء إلى الفضاء الخارج عوداً إلى البداية والنهاية "وبرغم(*) أن الكثيرين يرددون خرافات باطلة عن ضرر النوم في العراء مدّعين أنه المكان المفضّل الذي تسكنه الأشباح وتأوى إليه الأرواح الشريرة خاصة في الليالي المقمرة، إلا أن شيخ الطريقة شجّعه قائلاً: (اعلم أن أولئك الذين يأوون إلى رحاب الطبيعة ويتدثّرون بالسماء هم أقرب إلى السماء. فالجأ إلى أحضان الطبيعة تجد نفسك بين يدي الله". [الواحة:14]

من هذا الجانب، اتضحت صورة الصحراء في تواصلها مع السماء لتعطي بعداً دلالياً نحو اكتساب فضائها معنى التسامي والتعالي، ومن جانب آخر، فإن ما تتميّز به الصحراء من امتداد واتساع كبيرين يمنح الشخصية حدوداً قصوى من التحرك والفعل بعيداً عن القيود التي تفرضها الفضاءات الضيّقة، وغير الممتدّة؛ فبقدر ما تتحرر هذه الصحراء من لوازم التحديد والتأطير بقدر ما تتحرّر الشخصيات من حدود أفعالها في ذلك الفضاء، وهنا يقودنا التحليل إلى قول منصور برجوج: "الصحراء شاسعة تسع الجميع، وتبتلع الأصوات والضجيج والفناء. افعلوا ما تشاؤون وتمتعوا بوجودكم في الصحراء". [الواحة:50]

بمقتضى هذه الحرية الممنوحة للشخصيات ضمن فضاء الصحراء الممتد تبدو الصحراء نفسها مرادفاً للحياة من خلال الحرية، ومرادفاً للموت، وهي تحقّقُ ذلك

---

*) هذا خطأ أسلوبي شائع. والصواب: وعلى الرغم من أن ... فإن شيخ الطريقة شجّعه.

الترادف بنوعين من الشخصيات:

النوع الأول: وهو تلك الشخصيات التي من أهل الصحراء وأُناسها.

النوع الثاني: وهو تلك الشخصيات التي ليست من أهل الصحراء، وإن كانت من فضاء غير غريب عن فضاء الصحراء.

فعند الأول، تكون الصحراء مرادفاً للحياة مرة[1]، ومرادفاً للموت مرة أخرى[2]، ولكنها وهي تقيم ذلك التواصل مع الحرية لا تنسف الحياة، ولا تستدعي الموت، وإنما تجعل الموت شبحاً يترصَّد بخطر العيش حياة كلٍّ من اختار الصحراء. كما تكون الصحراء في نظره رهاناً للحرية والعافية[3].

وعند الثاني لا تكون الحرية التي يطرحها فضاء الصحراء إلا مرادفاً للموت، فلا يمكنه تحمّل فضاء الصحراء أو العيش فيه، وهذا ما جسّده الحكمدار[4].

وهكذا فإن الحرية المرادفة للموت في نظر الحكمدار هي مذمَّة وهلاك، أما في نظر أهل الصحراء فإنها مدح وميزة وانتصار.

وعلى الرغم من شبح الموت عطشاً الذي يتهدّد مريد الصحراء، ويجعل منها صورة سيئة فإن الصحراء تتجسّم في صورة إنسان يظل محتفظاً في أعماقه بصفاتٍ وأخلاق لا يعرفها كثيرون، حيث يقول الشيخ غوما:

---

1) ينظر المصدر السابق، ص207.
2) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص20، 91، 92.
3) ينظر نداء الوقواق، ص59.
4) ينظر المصدر السابق، ص259.

" الصحراء رحيمة برغم ما يقوله الأغراب عن قسوتها وغدرها.

- يقصّون الأساطير عن قسوتها لأنهم يجهلون أخلاقها ". [نداء الوقواق:59]

والصحراء لا تخون صاحبها، ولا تغدر به لأنها مخلصة إخلاصاً أبديّاً، وهي مُخلِّصة له من الوباء، تعطي الكلأ والأعشاب والترفاس عند مجيء السيل، وضياع الأغنام والمتاع، وتدل على طريق الهرب والنجاة عند هجوم الأعداء[1]. أما إذا ألحقت بصاحبها الضرر، فإن ذلك ليس إلا مداعبة منها[2].

هكذا هو فضاء الصحراء، وهكذا تتفاوت علاقة الشخصيات بهذا الفضاء حتى يبدو سؤال الهُويَّة مطلباً محدّداً لأفق هذه العلاقة، فآجار الذي من أهل (مساك) لا يرى فضاء آخر يمكن أن تعادل الإقامة فيه يوماً واحداً من الحضور في (مساك)[3]، أما الشارف الزرقاني شيخ مرزق الذي ليس من أهل (مساك) فلا يرى فيها إلا وحشاً وخلاءً، إنه يردُّ على آجار، متعجباً ومستنكراً عليه شغفَه بمساك، فيقول: "ربنا يهديك. ربنا يشفيك. تحدثني عن مساك كأنها الجنة الخضراء. ماذا في مساك غير الخلاء الموحش والصخور الصماء؟". [نداء الوقواق:152]

وفي مقابل هؤلاء، تظهر الشخصيات الأجنبية، الغرِيبة عن الفضاء في نمطين كذلك من الشخصيات:

1- شخصيات أجنبية أَلِفَتْ الفضاء الصحراويّ.

2- شخصيات أجنبيّة لم تَأْلَف الفضاء الصحراويّ.

---

1) ينظر الواحة، ص262.

2) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص142.

3) ينظر نداء الوقواق، ص152.

في الشخصيات التي نشأت بينها وبين الفضاء الصحراويّ ألفة، نجد كونسا الذي يختار العراء المقابل لكوخه فضاء لنومه، دون أن يخاف الأفاعي أو العقارب الموجودة به[1].

أما الشخصيات التي لم تنشأ بينها وبين الفضاء الصحراوي ألفة، فنجد ماريا زوجة كونسا التي تخشى النوم على الأرض بسبب الأفاعي والعقارب، فلم تنم على الأرض مطلقاً، وإنما نامت على سرير كونسا بعد تنازله لها عنه[2].

وعلى غرار فضاء الصحراء يوجد فضاء الغابة الذي يأخذ المنحى نفسه من حيث احتواؤه على ملمح الرحابة والاتساع ليكون ملاذاً لبعض لحظات الإنسان، إنها لحظات الضعف الإنساني، وهذا ما كان مع الشيخ غوما الذي " ذهب إلى الغابة ليدفن ضعفه هناك ". [الواحة:153]

هكذا اختصَّ فضاء الغابة عند غوما باستيعاب لحظات الوهن، وهو ما يعطي للغابة دورها في إثبات تأثير ملامح الفضاء على تحديد نوع الحدث الكائن فيه.

وفي فترة من الفترات كان فضاء المرعى ملجأ لا بديل له لأمستان"كان يصحو عند الفجر، ويلتجيء إلى المراعي ولا يعود إلا مع المساء، أو في قلب الليل. ويحدث أن يفضل ألاّ يعود. يبقى في المرعى يوماً أو يومين أو حتى ثلاثة أيام متتالية. يتسلّى بصيد الطيور البرية أو يتدرب على القنص مهدفاً على الأحجار، يركب المهاري ويسابق الريح في الخلاء. يجوع فيعجن الدقيق ويحشو أحشاء الرمل الملتهب بالعجين ليصنع خبز الملال". [البئر:143]

---

1) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص104.

2) ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.

من خلال هذا المقطع النصيّ يتضح اكتساب المرعى الأهمية القصوى لأمستان الذي كان يهرب من رؤية الناس، والتقائه بهم فلم يجد غير المرعى فضاء يحويه ويضمه.

وبعد الصحراء والغابة والمرعى، كان فضاء النخلة الذي انتقل من صورته الدالة على كون النخلة عنصراً من عناصر الفضاء الخارج إلى صورتها الدالة على كونها عنصراً مستقلاً بنفسه، مكتفياً بذاته لتكون وحدها فضاءً خارجاً.

وإذا كان في هيئتها الظاهرة ما قد يجعلها تقترب من فضاءات الداخل، وذلك حين تصبح أغصانها الكثيفة ، وقامتها الواطئة مطلباً للمخبأ الآمن[1]، فإن الطابع المهيمن في كيفيات ظهورها في النص هو طابع الفضاء الخارج.

تؤسس النخلة فضاءً خارجاً يستمد صورته من ائتلاف خصائصه التي تجعل حضور الإنسان فيه علامة على ما يتولّد عن الشخصية من طاقات الفعل والممارسة المتلازمة مع ما يمليه الفضاء نفسه على الشخصية.

وإذ تطرح النخلة فضاءها هذا، فإنها تقلّص حضورها من مجرد نخلة نكرة أو دالّة على عموم النخيل إلى نخلة (علم)، أي نخلة معيّنة محدّدة، تختصّ بها شخصيّة محدّدة أيضاً، هي شخصية الشيخ غوما.

وجد الشيخ غوما في فضاء النخلة فسحة للخلوة، فأخلص للنخلة، وتمتّع بما كفله له فضاؤها من توفير لتلك الخلوة، وتحقيق للعزلة المنشودة في ظلال الصوفية[2] حتى صارت النخلة فضاءَهُ الخاص، لا يقضي القيلولة إلا تحت ظلالها[3]، ليطلق عليها الراوي مقر الإقامة النهاري[4].

---

1) ينظر البئر، ص85.
2) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص16، 17.
3) ينظر المصدر نفسه، ص15، 19، 22.
4) ينظر المصدر نفسه، ص18، 19.

وبذلك، فإن المزيّة التي تؤهّلها النخلة للشيخ غوما بوصفها فضاءً للخلوة تفقد جدواها حين يصبح غيرُه مشاركاً له فيها، أي حين يتحوّل هذا الفضاء الفرديّ الخاص إلى فضاء جماعيّ عام[1].

بلغ الشيخ غوما في علاقته بفضاء النخلة حدوداً قصوى من التعلُّق والاهتمام حتى ذهب إلى أنسنتها، وإعلان تأنيثها لتسمّى بأم النخيل.

إن ما ينطوي عليه كل هذا، يعلن خصوصيّة فضاء النخلة، وقداسته من بين تلك النماذج التي جاءت بها فضاءات الخارج، كما يؤكد البعد الرمزي لطبيعة النخلة.

ثنائيّة الداخل والخارج

شكّل حضور (الداخل والخارج) في نصّ الرباعيّة ثنائيّة أخرى على مستوى التواتر اللفظيّ حيث تكرّر ورود (الداخل) و(الخارج) مرات عديدة كما جاءا مقترنين مرات أخرى. وفي كل ذلك وظّفت مفردة الداخل ومشتقاتها سبعاً وعشرين مرة، أما الخارج ومشتقاتها فذكرت أربعاً وثلاثين مرة.

وإذ يتحقق للداخل والخارج هذه الثنائية فإنها تبقى تقاطباً دالاً على التناقض. وفي هذا الإطار يستشهد جان ويجربر برأي روبير الذي فسّر الداخل بمعنى الخارج، قائلاً: "وإذا ما اتضح أنه وخارج كل القرائن ظلت حدود علاقاتنا الثنائية متناقضة فإن مختصر روبير يفسّر كلمة (داخل) بنقيضها (خارج)، وعليه فلن تبقى هناك من دلالات يمكن أن تلتصق بها أو ندخلها عليها" [2].

وتبعاً لهذا جاءت أجواء الداخل مخالفة لأجواء الخارج، يقول الراوي:

---

1) ينظر المصدر نفسه، ص17.

2) L'espace romanesque, Jean Weisgerber, p. 15.

" في الخيمة استمر الصمت

في الخارج علا الصخب " [1]. [البئر:130]

فالصمت والصخب –هنا– يتناغمان مع التفسيرات المنتجة للنص ليقدما تأويلاً رمزياً، هو دلالة الخارج على الحركة والحياة وصفاء الذهن والروح، ودلالة الداخل على السكون والموت ليبقى القول قائماً بأن "بين مصطلحي الخارج والداخل على مستويي الشكل والفكر ما يوحي بالصراع" [2].

2.1.1. الفضاء المركزيّ التاريخيّ

جرى إطلاق هذا النوع من الفضاء في نصّ الرباعية على مقروئيّة وجدت في تحقق هذا الفضاء على مستوى الامتداد في الزمان منشأ لها، ثم كان للتحليل البنيويّ لأشكال الفضاء التاريخي المعروض ضمن هذه المقروئيّة دوره في إبراز السمات الخاصة التي كان في استكشافها تعليلٌ وبيانٌ لمستوى النوع، فقاد ذلك إلى الوصول إلى ثنائية الظاهر والباطن ليتمّ النظر إليها وفق النسق التالي:

2.1.1.أ الفضاء التاريخيّ الظاهر

تأخذ سمة الظهور المسندة إلى الفضاء التاريخيّ بعدها الإشاري من انفتاحها على مسالك التأطير العينيّ الذي يحدّد القواسم المشتركة بين عموم نماذجه، ويجعل منها فضاءات تاريخيّة بارزة وقابلة للّمس دون حواجز تعوق ظهور معالمها.

وجاء السجن فضاءً مشيّداً لغرض تقديم الشاهد الملموس لصد مجريات الأحداث

---

1) ينظر – كذلك – البئر، ص126، 127، 128، 129، 164، 199.

2) المكان في رسالة الغفران–أشكاله ووظائفه، عبدالوهاب زغدان، تقديم: محمد الخبو، ط2، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، الجمهورية التونسية، مارس، سنة 1995، ص34.

أمام تيار الزمن حيث " تم تشييد هذا السجن بسرعة فائقة، وسخّر سعادي بك لهذا الغرض خيرة شباب الواحة معتمداً على حكمة أناضولية قديمة مفادها أن أفضل وسيلة لردع العصاة ونشر الطاعة بين الرعية هو إقامة السجون قبل الحصون وقبل تشييد المساجد والقصور. ويعتقد أن القائمقام طبّق هذه الحكمة حرفيًّا عندما جعل بناء تلك الدار المظلمة الخالية من النوافذ سابقاً على بناء قصره الذي بدأ التخطيط له، وحفرت أسسه بجوار معسكره الحالي في الجهة الشمالية الغربية من الواحة. استقدم خبيراً تركياً متخصصاً في المعمار، جاء خصيصاً(*) من بلاد الأناضول لتنفيذ المهمة في المتاهة الرملية ". [الواحة:100]

ومع سمة الظهور هذه فإن مقتضيات الفضاء السجنيّ لا تمنع من امتداد مكاني يصل إلى ما قد يناقض حصول المعني في إطاره المعجميّ "يقال أن(**) الدهليز المحفور في باطن الأرض يفوق في عمقه طول البناء الخارجي". [الواحة:100]

أي أن جزءاً من السجن يمتد في باطن الأرض حتى يصبح بعيداً عن أن يكون ظاهراً لمرأى العين إلا أن المستوى الدلاليّ يظل قائماً ومشيراً إلى سمة البارز والظاهر التي لا تنفي إمكان الوصول إلى منتهى الفضاء، وتحديد أفقه، وإقامة حركة الشخصية في إطاره، "وهكذا فإن التناقض يمكن أن يتقلّص إلى مجرد المكمل" (1).

إن السجن وهو فضاء عقابيّ محدود ومهيأ خصيصىً لردع العصاة في إطار الحدث التاريخي لم يَقُدْ إلى حسم الفعل المعارِض، أو إيقاف صرخة الاحتجاج

---

*) الصواب: خصيصىً.

**) الصواب: إن.

1) L'espace romanesque, Jean Weisgerber, p. 15.

والرفض لدى السجناء، بل إن حميميّة اللقاء بينهم تأخذ بعداً احتجاجياً نشِطاً ومضاعفاً بدافع مؤازرة بعضهم، وعدم تخلي أحدهم عن الآخر؛ فهذا عياش الدوس لا يمنع نفسه من أن يصرخ في وجه السجّان الذي أراد الاقتراب من آيس المحموم، فخاطبه قائلاً: "إياك أن تلمسه! لا تقترب! ". [نداء الوقواق:39]

وهو ما جعل السجّان يحار في أمر هذا التهديد، داخلاً في لحظات تردد، واستنكار وتعجب لما يسمع: " تردّد السجان لحظات وهو يضع يديه في خصره ويسدد نحو عياش نظرة غاضبة تحوّلت تدريجياً إلى ابتسامة شريرة ساخرة: ما هذا؟ هل تواصلون التمرد حتى داخل السجن؟ هل تعتقدون أنكم بين أقرانكم البلهاء الذين قمتم باستغلال سذاجتهم وحداثة عهدهم بالمدارس وسخرتموهم للعصيان والتخريب؟". [نداء الوقواق:39]

على أن مثل هذا التوضيح لم يَحُلْ دون تردد عياش الدوس في التجاسر أكثر، والدخول في اشتباك مع السجان حتى يتدخل زيد كركوبة، وهو أحد النزلاء لفض النزاع بينهما[1].

ومن هنا يبدو السلوك الاحتجاجيّ للنزلاء داخل السجن نتيجة لتضييق الخناق عليهم، وفي الوقت نفسه سبباً لمضاعفة التشديد عليهم، واتخاذ الصرامة في التعامل معهم من جانب القائمين على السجن الذين صاروا لا يكفون عن تفقدهم في كل مرة بنظرات لا تحمل إلا القسوة والغضب[2]. وكأن التبرّم والضيق النفسيّ يظهر على عساكر البوليس أكثر من هؤلاء النزلاء أنفسهم القابعين داخل الفضاء السجنيّ الخانق.

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص39، 40.

2) ينظر المصدر السابق، ص38، 40.

ومعنى هذا أن السجان لا يملك قدراً من الأريحيّة والبشاشة حتى في أوقات هدوء النزلاء أوعدم مشاغبتهم، بل إنه في كل أحواله يبدي غضباً وتذمراً، ويقابلهم بوجه عابس لا يقل وحشيّة عن حال السجن الذي هم فيه: " دار المفتاحُ في الباب الحديدي الصديء الذي أكلته الرطوبة والإهمال وأطل السجّان الزنجيّ بوجه عابس. تفقدهم بنظرة شاملة ثم اختفى ساحباً ضلفة الباب الحديدي الصديء وراءه. أغلقه بعنف فاهتزت الحجرة البائسة وتساقطت قشور الجير والطين. تبادلوا النظرات فلاحظ آيس في الزاوية رغيف خبز جاف مشطور إلى نصفين ملقى على قطعة قماش بيضاء مبقعة بالدهون مفروشة على الإسمنت المتشقق. جوعان. وعطشان أيضاً ". [نداء الوقواق:38]

إن هذا المقطع النصيّ يقدم لنا نموذجاً ذا كثافة دلالية عالية نستلها من أربعة عناصر أساسية يتكئ عليها فحواه، وهي:

1- حركة فتح الباب وطريقة إغلاقه.

2- حالة السجّان.

3- صورة السجن.

4- مشاعر السجناء.

إن حركة فتح الباب على السجناء - هنا - تتم بطريقة لا يعقبها خوف أو يسبقها تصور لشيء ما بقدر ما توحي حركة دوران المفتاح نفسها بصعوبة واضحة نتبين مداراتها من الملفوظات الوصفيّة المتعلقة بالباب؛ لأنه باب حديديّ أكله الصدأ، وأنهكته الرطوبة والإهمال، كشف فتحه عن إطلالة السجان عليهم بوجه عابس. أما حركة إغلاق الباب فذاتُ حدّةٍ ودويٍّ خارق إذ يلجأ السجّان إلى إغلاق الباب بعنف غير مبالٍ به أو بصوت إغلاقه المدويّ على من هم حوله، وكأنما قوة الإغلاق

كافية عن الاحتياج لأي مفتاح أو مقبض بما يعطينا صورة بانورامية للسجن البائس المزري الذي اهتزت أركانه، وتساقطت قشور الطين والجير منه بمجرد إغلاق بابه، فلكل هذا أثره على نفسيّة النزلاء الذين تبادلوا النظرات فيما بينهم مغنين أنفسهم بها عن أي كلام قد يكون مباحاً أو غير مباح، وعن كل شعور يمكن أن يكون رداً لموقف قائم أمامهم ولاسيما عندما نكتشف أن السجان وضع أكلاً في زاوية السجن لا تقل هيأته بشاعةً عمّا هم فيه، ولا تنقص منه مضاعفة المهانة عليهم، فهو رغيف خبز جاف يتم إلقاؤه على أرض السجن الإسمنتيّ المتشقق فوق قطعة قماشية لم تضع النظافة أي مسحة عليها بقدر ما تراكمت عليها بقع الدهون.

ويزداد شعورنا بصورة البؤس في نفسيّة النزلاء حين يقدم لنا الوصف الموضوعيّ صورة أخرى للفضاء السجنيّ: " في الزنزانة تفوح الرطوبة وأنفاس الزملاء. لا يبدد حلكة الظلمة سوى إضاءة تنبعث من كوة صغيرة مثبتة في أعالي الجدار بالقرب من السقف. الكوة هي مشروع نافذة عارية يخرقها قضيبان متقاطعان ". [نداء الوقواق:37]

فأمام هذا المقطع الوصفيّ تتعاضد العناصر المتشكّلة من ائتلاف صفاته ليقال إنها تتفق في بيان شكل آخر من أشكال الضغوط التي يفرضها فضاء السجن بامتداده الزمني المتجذّر في التاريخ، وقد فاحت منه رائحة الرطوبة، التي لم يزدها الضوء المنبعث من الكوة العالية إلا إسهاماً في تعميق الشعور بالكآبة التي يرسلها السجن، وإثباتاً لانتفاء مؤهلات أيسر أشكال الراحة والانفتاح على المدى الذي اعتادته الشخصيات الصحراوية، كما يتضح أن اشتراك النزلاء في بث روائح أنفاسهم ليس إلا تكديساً للدلالة على ضيق المكان ومحدوديته.

أما النافذة فتظل في إطارها الوظيفيّ صلة للوصل بين فضائين، ولكنها بدت في

هذا الفضاء السجنيّ عاجزة عن أداء وظيفتها في تحقيق أدنى نسبة من الانفتاح أو الاتصال بالعالم المحيط أو حتى بث إضاءة في غير أوقات النهار، فما أن يحلّ المساء حتى تفشل هذه الكوة في تسريب أي ضوء ليظهر دورها الوظيفيّ المخالف للمعهود، وبعدها الدلاليّ في تسليط الممارسة العقابيّة المفروضة على السجناء: " تضاءل بصيص الضوء المتدفق من النافذة في أعلى الزنزانة حتى اختفى تماماً فعمَّت العتمة ". [نداء الوقواق:41]

وفي المقابل، يكون لشق الباب ضمن الفضاء السجنيّ بعده الوظيفيّ الأكثر أهميّة، إذ يقدم امتداداً دلالياً حين تلجأ الشخصيات الكائنة خارج السجن إلى استغلال الضوء المنسل من شق هذا الباب في محاولة تلمّس ملامح السجين القابع وراءه مثلما تذهب إلى مخاطبته من خلال الشق نفسه، وفي هذا الإطار نجد الشيخ الزرقان يتخذ شق الباب لإقناع السجين آجار في التنازل عن بعض مبادئه وآرائه للخروج من السجن، والفكاك من أسره فيكون الاتصال بينهما من طريق هذا الشق حواراً متبادلاً واضحاً وصريحاً يُمكِّن شخصية أخرى موجودة بجانب الشيخ الزرقان من الاشتراك في الحوار، ومحاولة الإقناع، والتدخل في أداء المهمة[1].

ومع كل مراتب العتمة يكون توجّه السجناء نحو الاستفادة من أي مصدر ضوئيّ مؤشراً إلى رغبة ملحّة في تغيير صفات الفضاء السجنيّ دون الإذعان لمطالب القائمين على السجن، فيكشف لجوء آجار وبقية السجناء للاجتماع تحت ضوء القمر عن نجاحهم في تحقيق مؤامرة ضد سجَّانيهم ، والخلاص من السجن نهائياً:"اجتمعوا في الليل تحت ضوء القمر، ورتّبوا للعصيان. في الفجر خنقوا الحرس ونكّلوا

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص151، 152.

بالعسكر. نهبوا السلاح وهاجموا المركز في قلب الواحة. قتلوا عدداً كبيراً من جنود الطليان". [نداء الوقواق:158]

وبغير هذه الطريقة لم يتنازل آجار عن تحرير نفسه من سلطة الإجراءات الخانقة التي ألقت به إلى فضاء سجنيّ ذي طبيعة عقابيّة صارمة تفوق غيرها من فضاءات السجن، وهذا ما قام به الكابتن بورديللو: "أحضر آجار وحبسه في حجرة مظلمة ملحقة بالقصر عند طرف السور الخارجيّ كان القائمقام العثماني يتخذها سجناً خاصاً للحاشية وتأديب الجنود الانكشاريين". [نداء الوقواق:149]

ويتكرر مؤدى هذه العقوبات حين نقرأ " كان بورديللو قد أصدر تعليماته بتجويع آجـــار ومنـــع عنه الطعام وعزله في الحجرة الظلماء الملاصقة لجدار السور الجنوبي ". [نداء الوقواق:151]

وبهذا يصدق على هذه الحجرة المظلمة ما قاله حسن بحراوي من أن الإقامة الانفرادية مخصصة لمضاعفة العقاب، وأن نظام السجن يبدو لأول وهلة عادلاً بشكل لا يصدق، فيميّز فيه بين السجناء، وفضاءاتهم فيقيم بذلك تراتيبته الخاصة[1].

إن كل مظاهر التطويق والتضييق الفضائيّ التي أحيط بها آجار لم تثنه عن الالتزام بمبادئه أو تغيير شيء من سلوكه، فاختار التحدي والمواجهة: "قرر أن يركب رأسه ويحتكم إلى الأسلوب الذي مكّنه طَوال هذه السنوات من تحمل الصحراء ومكّنه من انتزاع زوجته من أيدي أهلها قبل انقضاء المدة المعمول بها في قانون الصحراء: العناد! ". [نداء الوقواق:148]

---

1) ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص67، 68.

ومن العزلة الانفراديّة ينبثق فضاء سجنيّ من نوع آخر يجسّدُ بجدارة زمناً يمثّل لحظات تاريخيّة في حياة الجماعة. تقول خالدة سعيد: "تسمّي "مكاناً تاريخياً" المكان الذي يُستحضَر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علاقة في سياق الزمن" [1].

هذا السجن لم يصنعه قانون سياسيّ أو نظام حاكم، ولم تفرضه ظروف تهدّد أمن الجماعة أو استقرارها في إطارها التنظيميّ، وإنما أملته حاجة تتصل بسلامة البدن من مرض قد يستشري بين أهل الواحة، جاء ظهوره بفعل سحريّ مخصوص بباتا عقاباً لها، وانتقاماً منها، فلم تكن هيئة هذا السجن كأي فضاء يمكن أن يحتوي إنساناً أو يضمه في أريحيّة لأنه مبنيّ من قوالب السبخة، ولهذا سُمّيَ بسجن السبخة: " أقبل الحكيم الضرير المتخصص في داء الحيوان فأشار عليهم ببناء سجن من قوالب السبخة مكوّن من دارين مفصولتين ". [الواحة:290]

وبكل سهولة يتحول هذا الفضاء السجنيّ إلى مقصد لنساء أهل الواحة، يتوجهن إليه ليمتّعن أنظارهن برؤية باتا داخل السجن الخانق: "طاب للنساء في تلك الأثناء أن يزرن باتا في قفصها وهنّ ذاهبات إلى العين أو عائدات منها، فيتسلقن السلم المعدّ من جذوع النخيل ويعدن إلى السطح ليتفرجن على السجينة وهي تدور بين الجدران كاللبوة". [الواحة:291، 292]

وإذا كانت الكوة في الفضاء السجنيّ السابق قد عجزت عن تحقيق دور إيجابيّ لمن هم داخل السجن أو خارجه، فإن وجودها في هذا السجن – سجن السبخة – أعطى إمكانات لغير السجناء لتحقيق التواصل مع السجينة دون أن يلحقهم الأذى

---

1) حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، د. خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، سنة 1982، ص30.

حيث اتخذها آهر منفذاً لتمرير الدواء وإنزاله بحبل الليف إلى آيس المسجون[1]، واتخذتها أم عارف سانحة غير متكررة للانتقام لابنها من باتا، فجاءت من آخر الدنيا، وتسلّقت السطح حتى بصقت من هذه الكوة على رأس باتا[2].

وعن دور مثل هذه الرؤية البصرية في توفير قدر من الإحاطة المعرفيّة بما هو كائن في الفضاء يضع (ميشيل بوتور) الكوة في رأس المصادر الرؤيوية المجسِّدة لحصول ذاك القدر المعرفيّ، ويعادل بين الوظيفة التي تحققها الكوة وبين انتقال الشخصيّة إلى الفضاء المقصود نفسه: " في القرن الثامن عشر لم يكن بالمستطاع معرفة ما يحدث في غرفة أخرى إلاّ إذا انتقلنا إليها أو بواسطة رؤية مباشرة، مخفيّة نوعاً ما:(*) كوة، ثقب، شق في الجدار، مرآة " [3].

إن مكونات سجن السبخة، ومستوى محدوديته شكّلت ملمحاً إضافياً في الدلالة على مظاهر الخناق التي مورست على باتا، فحتى الكوة لم تقدم لها شيئاً إلا ما أضافته من تضييق وثقل كانت فائدتهما للآخرين.

والجامع فضاء تاريخيّ ترصد فيه أحداث الواحة، وتسجّل فيه الحقيقة، فهو الفضاء الوحيد الذي يملك هذا الدور، يحمل التاريخ الحقيقي للواحة، التاريخ البعيد عن التشويه والزيف "وهو يراهن على المتطوعين الذين يتسللون خلسة إلى الجامع يكتبون بخطوطهم الرديئة وقائع الواحة في صفحات المخطوط الضخم المغلف بجلد الماعز، المحفوظ بين الكتب القديمة على الرف المجاور للمنبر. هناك يكتبون الحقيقة". [أخبار الطوفان الثاني:71]

وهو فضاء تلتقي فيه الشخصيات فتتوطد علاقة الصداقة بينها، كما كان مع

---

1) ينظر الواحة، ص291.

2) ينظر المصدر السابق، ص292.

*) الصواب: مثل كوة، أو ثقب، أو شقّ في الجدار، أو مرآة).

3) بحوث في الرواية الجديدة، ميشيل بوتور، تر. فريد أنطونيوس، ص61، 62.

الشيخ غوما وآجار[1]. وهو فضاء للاعتصام به، وتحقيق العزلة[2].

وبهذا تتضح العلاقة بين طبيعة الفضاء ونوع الأحداث الواقعة فيه"يحمل مجموع سلوكنا قيمة معينة من خلال وظيفة الأماكن التي نمارس فيها هذا السلوك: فالأماكن الدينية تفرض علينا ارتداء ملابس محتشمة والكلام بصوت خفيض" [3].

إن كل ما هو متعلق بالفضاء ذي الطابع الطقوسيّ والدينيّ تظل له صفة الإخلاص والصدق والقداسة التي تمنحه دلالة تنعكس على الشخصية الواقعة فيه حتى ينطبع في الذهن بأن"ما نعرفه عن المكان هو جزء لا يتجزأ مما نعرفه عن الشخصية التي تتحرك أو تستقر في المكان، والفعل أو رد الفعل الذي يأتيه في هذا المكان" [4].

2.1.1.ب الفضاء التاريخي الباطن

ينشأ الفضاء التاريخي الباطن من تغلغل الملامح الخاصة به بعيداً عن مستوى التحديد والتأطير والنظر.

ومن هنا، فإن أعماق الصحراء تمثل فضاءً تاريخياً باطناً باستحقاق وجدارة لأنها لا تبدو ظاهرة، وهي تمتد في الزمان مثلما تمتد في المكان، وهذه الأعماق ليست جوفاء لا حياة فيها بل هي تنبض بامتلاك أسرار الحياة ، وامتلاك أسرارها، وهي ذات تأثير فاعل في حياة الشخصيات، توجّه حركتهم نحوها، وتستقطبهم.

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص181.
2) ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.
3) جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون، ص59.
4) مقاربة الواقع في القصّة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، سنة 1987، ص635.

ولعل أول ما تمتلئ به أعماق الصحراء، وما تكتظ به هو الكنوز التي تشكل جزءاً من حقيقتها وجوهرها.

هذه الكنوز قد تختفي وتغيب فلا تعود تبين، إذ " لا شك أن في باطن الصحراء كنوزاً لا حصر لها اختفت مع اختفاء القارة ". [البئر:98]

ولكنها لا يمكن أن تزول أو تنتهي أو أن تظهر في علاقة مفصولة عن الصحراء، فحيثما وجدت الصحراء وجدت الكنوز في أعماقها "ولكن الصحراء لن تكون صحراء حقاً إذا فقدت كنوزها بعيداً في أعماقها. إنها تفقد سرها وسحرها". [البئر:98]

إن أعماق الصحراء تظل دائماً تحتفظ بكنوزها وخيراتها التي لا يدانيها بمثلها شيء، وهي لا تستجيب لكل من يحاول انتزاع شيء منها إلا بالأعاجيب والمغامرة، يقول الراويّ " الكنوز المغمورة في أحشائها تفوق كنوز قارون الأسطورية ولكن العثور عليها يستدعي مصارعة الجن. والصراع مع الجن مغامرة تحتاج إلى الشجاعة، وعدد الذين هلكوا في مثل هذه المعارك لا يحصى، ومن لم يهلك منهم فقد البصر أو أصابه الشلل أو ضاع عقله وعاش معتوهاً. وهذا يحدث عادةً بسبب الخوف أو الإخلال بنصوص الآيات أو بالتعاويذ ". [الواحة:95،96]

وتتنوع كنوز الصحراء، وتتعدد أشكالها، وتختلف مواضع وجودها من الباطن حتى ينتسب كل كنز إلى فضاء معين، فهناك كنوز وادي الآجال، وهي موجودة بجوار سانية التبروري في أجزاء ملاصقة للرملة[1]، وهناك كنوز اطلانتيدا وهي راقدة في جوف الأرض دون تحديد دقيق لموضعها[2]. كما تتحدد كنوز وادي الآجال بانتسابها إلى شخصياتها وأهلها أيضاً فهي تعود إلى قبائل الجرمنت لكنها

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص107.

2) ينظر البئر، ص97.

تحتفظ بطابع خاص لانبثاقها من الذاكرة الجماعية المستلّة من عالم الأسطورة: " لم يحدثنا الأجداد إلاّ عن الأساطير التي تؤكد وجود الكنوز التي تركها لنا الجرمنت في وادي الآجال ". [نداء الوقواق:109]

وتشمل هذه الكنوز الذهب الذي قاد التبروري إلى امتلاك الأرض واشترائها، فيقول التبروري: " أقول الحق لم أشتر السانية إلاّ طمعاً في الذهب. الأساطير التي تتحدث عن كنوز القدماء في السانية ليست سراً فيَ وادي الآجال. سمعناها من جدّاتنا ونحن أطفال. ولكن الشائعات هي التي حدّدت مكان وجود الكنز في هذه السانية وليس أساطير الأولين ". [نداء الوقواق:120]

وسواء كانت الشائعات أو الأساطير هي المحدّدة لموقع الذهب من وادي الآجال، فإن مكونات هذا الفضاء التاريخي الباطن تظل مركز جذب للشخصيات الروائيّة، ومسؤولةً عن تسيير حركة الشخصيات في الفضاء الظاهر، فتتحول السانية الموجودة في أعماقها الـذهب إلى جزء من التـاريخ الخاص بالشخصيات لتكون – بعد ذلك – جزءاً من تاريخ التبروري، ويصبح الفضاء الباطن باعثاً على فك الانفصال بين الأسطورة والتاريخ والمكان، ويدخل في علاقة اتصال مع ما جاوره من فضاءات.

ومع حضور الجانب الأسطوريّ في تأكيد هُويّة المكان، وإثبات انتماء الشخصيات له، يثبت النسب ويتعزز ارتباط وادي الآجال بكنوز الجرمنتيين من جانب الشخصيات الغريبة عن الفضاء الصحراويّ ، تلك التي ليس لها انتماء عرقيّ به. من هنا، فإن موري يؤكد وجود الكنوز في الأعماق والباطن " جئتُ أنا كرسول(*) لأساعدكم على اكتشاف تاريخكم المغمور تحت الرملة ".[نداء الوقواق : 126]

---

*) التعبير السليم يقتضي القول: جئتكم رسولاً لأساعدكم ... .

ثم يذهب إلى محاولة تقديم أدلة ملموسة لأهالي الصحراء حين يعلن لهم ذلك بقوله: " توّج الله الجهود بالتوفيق وتم اكتشاف جرمة القديمة. تم العثور على مومياء تانس المحنطة في قبرها منذ خمسة آلاف سنة ". [نداء الوقواق:131]

هكذا يبدو طابع التكوين الجيولوجي المناخي للصحراء هو السبب في تشكيل فضاء يقضي على المدن وأماكن العيش القديم إلى درجة الإمحاء[1].

ويرى أهالي الصحراء أن في اكتشاف كنوز الجرمنتيين ما ينافس ترفاس الحمادة الحمراء[2] في حين يجيء اكتشاف عاصمة الجرمنت القديمة في نظر موري معادلاً لاكتشاف مقبرة توت عنخ آمون[3].

وليس هذا فقط ما تحتفظ به أعماق الصحراء أو ما تضمه بين جوانبها، وإنما هي تحوي أشياء أخرى تدخل في إطار المنفعة الحسيّة، والفائدة المباشرة، حيث تزخر بمياه ذات مواصفات معينة تقود إلى توجيه الحركة بمقتضاها؛ فهذه المياه مشهورة بمعدن الحديد، وهو مفيد في علاج المرضى المصابين بالأمراض الباطنية، ولا توجد هذه المياه إلا في شريط الواحات الجنوبية وهو ما يدفع بعض شخصيات الفضاء الشمالي إلى تغيير مسار حركتهم، وتنقلّهم فيتوجهون إلى هذه الواحات الجنوبية للتداوي، وطلب البلسم.

في هذا الإطار تغدو الحركة من الشمال إلى الجنوب مرتبطة بما تضمه أعماق الصحراء من خيرات تحدد أهمية الدور الوظيفيّ، وتطرح البعد الدلاليّ.

---

1) الرواية العربية والصحراء، صلاح صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، سنة 1996، ص273.

2) ينظر نداء الوقواق، ص109.

3) ينظر المصدر السابق، ص133.

- الحركة من الشمال إلى الجنوب من أجل الذهب ← هدف غير سامٍ.
- الحركة من الشمال إلى الجنوب من أجل التداوي ← هدف سامٍ.

غير أن لمعدن الحديد الموجود في هذه المياه شيئاً يناقض منفعته حين يكون شرب هذا الماء عند اشتداد القيظ باعثاً للأذى والتذمر، إذ يطغى طعم الحديد على أي شيء سواه: " أحس بطعم الحديد يحرق حلقه فأدرك أن حرارة المياه صعَّدت من نسبة الحديد وأكسبتها طعم الصديد الذي لا يطاق ". [الواحة:149]

كذلك تمتلئ الصحراء بكنوز أخرى هي ثمار دفينة لها صفات الكنز، هذه الثمار هي الترفاس الذي يقول عنه الشيخ غوما: " لا أعرف ثماراً دفينة في الأرض غير الترفاس". [نداء الوقواق:108]

وترى الشخصية الأجنبية في الترفاس شيئاً أسطورياً خارقاً يدل على هُويَّة المكان، ويؤكد خصوصيته؛ فالفضاء بدون الترفاس يفقد سره وحقيقته، وبإدراك نكهة الترفاس ومذاقه تنفتح الأمكنة على الأخرى، وتسبح في المترامي واللانهائي حتى تذوب الشخصية في فضائها، وتكتشف التاريخ، وكل من أسره فضاء الترفاس، وهذا بالضبط ما أثاره مذاق الترفاس لدى كونسا: " فما أن ذاقها ابن الروم حتى طار عقله وردد في خشوع: " هذه نبتة أسطورية " ثم وقف ورقص على رجل واحدة. رفع يديه إلى السماء وقرأ من"الأوديسة" كأنه يبتهل إلى الله: " كل من ذهب إلى ليبيا وذاق طعم اللوتس ينسى أهله ووطنه ويقيم هناك إلى الأبد" ". [أخبار الطوفان الثاني:52]

إن أعماق الصحراء الممتلئة كنوزاً كثمار الترفاس تقيم أسس تواصلها مع الحدث الذي لا تنكشف منطلقاته إلا بفك مجاهل هذا الفضاء الباطن.

يقول كونسا: " هوميروس. تذكرت الآن أن اللوتس الخرافيّ لا يوجد إلاّ في هذه البلاد ". [أخبار الطوفان الثاني:52]

ويقول أيضاً: " لا شك أن جدّي مدفون في مكان ما هنا. سحره اللوتس وأغراه لحم الغزال فنسي وطنه وتنكّر له ". [أخبار الطوفان الثاني:52]

كل هذه الرؤى والأقوال تختزل الصورة الرمزية التي يمتلكها فضاء الترفاس في منحى التفسير والكشف؛ فالترفاس فسّر لكونسا عظمة هذا الفضاء، وكشف له عن سر من شغفوا به، وأقاموا فيه حتى تنكّروا لأوطانهم وتركوها. ولذلك فالفضاء بعد من أبعاد الحدث، لا قيمة له في ذاته بل في توضيحه للحدث، وشحنه بطاقات إضافية، وتيسير إدراك دلالته(1).

ويأتي النفط ضمن قائمة المكونات التي تضمها أعماق الصحراء، فيكون فضاؤه سبباً في تغيير مجرى الأحداث، واستقطاب شخصيات جديدة، ذلك أن البحث عن النفط، واستخراجه من باطن الصحراء هو الذي حدّد رغبة الفرنسيين في استعمار تلك الأراضي الصحراوية(2).

وبهذا فإن كل هذه المكونات التي تحتويها أعماق الصحراء تعد مصدراً للحياة، وباعثاً لها، ودافعاً لتأكيد جدوى الفضاء الذي لا تنسلّ عناصره إلاّ بخلخلة التصور الظاهر لصورة الفضاء في النص، وإقامة رؤية أخرى تضاهي أهمية هذه الأعماق الصحراوية بما يتلاءم وموضوع النص ومنظوره. يقول يوري لوتمان: " إن مشكلة بنية المكان الفني ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلة الموضوع والمنظور " (3).

ومن هذا الفضاء التاريخي الباطن يتفرّع فضاء المقابر؛ إنه فضاء مقبرة الجرمنتيين التي يوجد بها الذهب، وهو الفضاء الذي استدعى مجيء موري "يقال

---

1) ينظر بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحميّ في عصر المماليك، د. طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، سنة 1999، ص346.

2) ينظر البئر، ص97.

3) جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون، ص82.

أن(*) المحافظ استقدمه خصيصاً(**) كي يتولى حفر مقابر الجرمنت. ويردد الأهالي همساً أن مهمته الحقيقية ليست البحث عن الآثار وإنما البحث عن الذهب المدفون في مقابر قدماء الجرمنتيين". [نداء الوقواق:75، 76]

يتبين لنا من النص المعروض هنا أن المقابر لا يمكن أن تكون فضاءً عادياً لا فائدة منه، وإنما هي " تشكّل فضاءً مثيرا " (1)، وأن ما يجعلها فضاءً تاريخياً باطناً هو ما تخفيه بين تلك المقابر من ذهب وآثار مدفونة يتيح لنا تأويل البعد المركزي الذي ينضوي تحت الفضاء المرجعيّ.

ومن منطلق العمق والباطن والمخبوء يقابلنا فضاءٌ تاريخيٌّ ذو نمطٍ آخر لا نستطيع أن نتجاوزه أو أن ننكر فضائيته، وهو فضاء صفحات (كتاب الكنوز) الذي لم يكن إلاّ مخطوطاً موجوداً بالمسجد.

ولعلّ البحث عن قرائن الوجود الحقيقيّ لهذا المخطوط يقودنا إلى ما قد يُقصيه عن الإطار الواقعيّ الذي وضعناه فيه، إذ يذكر الباحث أحمد الناوي بن محمد بدري أن المخطوط ما هو إلا حيلة أو خدعة فنية استخدمها السارد الخارجي في هذا النص مقدّماً ما يكفي لإيهام القارئ بحقيقة وجوده(2).

غير أن ما يجب أن ندركه دائماً أن الإيهام بالواقع يجعل الشيء كالحقيقة الثابتة، وهو الدور الذي تضطلع به الرواية في تصدّيها للواقع.

---

*) الصواب: إن.

**) الصواب: خصيصىً.

1) قال الراوي، سعيد يقطين، ص265.

2) ينظر المنظور السردي في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني، أحمد الناوي بن محمد بدري، ص275 ، 276.

وسواء أكان المخطوط موجوداً حقيقة أم لم يكن، فإن ذلك لا يمنعه من أن يكون فضاءً واقعيّاً، ولا يدحض الدور التاريخيّ الذي استأثر به، وقام عليه، ولا يلغي صورته الباطنة أو مرجعيته. فالوجود الفاعل لهذا المخطوط يطرح ما هو كامنٌ بين صفحاته من مادة تاريخية، ومعلومات ذات أهمية فائقة تجعل "كل حرف في ذلك المخطوط النفيس ذا قيمة تعادل وزنه ذهباً إذا كان في الإمكان وزن الحروف في الميزان". [الواحة:117]

يحمل كتاب الكنوز إشارة إلى مواضع وجود الكنوز في الصحراء، فيوضح أنها موجودة في كل أنحاء الصحراء إلاّ أن التحديد الدقيق لمواقع هذه الكنوز لا يتيسّر لأحد الاطلاع عليه، أو العلم به، فحتى المعلّم أناسباغور الذي استأثر وحده بإمكان قراءة الصفحات الدالة على وجود الكنوز في كل أنحاء الصحراء لم يتكشف له ما هو أكثر من ذلك أو ما هو أقرب إلى التفصيل والتعيين والدقة سوى الصفحتين الكاملتين اللتين تعرضتا لكنوز بئر العطشان التي ظلت هي الأخرى كنوزاً غير قابلة للاستحواذ على شيء منها لتحذير الكتاب من امتلاكها بسبب قبائل الجن العاتية التي تقوم بحراستها، وإلحاق اللعنة بكل من يحاول الاستيلاء على ذاك الكنز[1].

وشاع بين الأهالي أنّ الكتاب يحوي ذِكْراً لوصفة سحرية تُشفِي من لسعة العقرب إلا أن معرفتهم لها لم تتجاوز حدود العنوان الذي كتب بخط كوفيّ رديء اختلفوا في فك حروفه وكلماته مثلما اختلفوا عاجزين عن تكملة الكلمة التي يمكن أن يكمن فيها سر الشفاء من الموت حيث تم نزع هذه الكلمة مع الصفحة المتعلقة

---

1) ينظر الواحة، ص117.

بالنص الكامل للتعويذة حتى امتدت يد الجن واختلست الكتاب كله[1].

كل هذا يقودنا إلى إنتاج الكلام لدلالة رئيسة، وهي أن الكتاب يتأبَّى على الاكتشاف، ويتمنَّع عن الامتلاك كحال ما هو في باطن الصحراء وأعماقها وتفاصيل امتدادها، بعضه اندثر، وبعضه سيبقى مغموراً فيها دون أن تصل إليه يد البشر.

ولنا أن نجمع العناصر التي انبنت عليها هذه الدلالة في النقاط التالية:

1- قيام الجن بحراسة كنوز بئر العطشان بما يجعل الاستحواذ عليها مستحيلاً.

2- عدم التمكن من المعرفة الدقيقة لمواقع الكنوز من الصحراء.

3- الخط الرديء الذي كتب به عنوان الوصفة المتعلقة بالشفاء من لسعة العقرب (دواء الموت).

4- ضياع نص التعويذة.

5- ضياع (كتاب الكنوز) كله بسبب صراع البشر حول امتلاكه، وبسبب لجوء الجن إلى اختلاسه.

ثم يأتي عنوان الكتاب ليقدم علاقة أخرى لازمة بما نحن بصدد تأويله وتفسيره؛ أفليس لكلمة (الكنوز) إيحاءاتها الموصولة بباطن الصحراء؟ وهل يمكن أن نقول إن التسمية هي محض مصادفة؟

من منطلق هذين السؤالين تبدو الإجابة واضحة، إذ ليس من قبيل المصادفة أن تكون الكنوز عنواناً للكتاب، وليس لها ما يفصلها عن صورة باطن الصحراء، بل إن كتاب الكنوز يتجاوز كل هذا ليفتح أمامنا أفقاً لفلسفة كاملة تنطوي وراء وجوده

---

1) ينظر الواحة، ص218، 219.

في نص الرباعية، وهي أن الفضاء الصحراويّ فضاء كنوز، وأن الحياة فيه لا تتحقق إلا بتجاهل تلك الكنوز، وتركها ملكاً للصحراء لتشكّل جزءاً من هُوُيَّتها، وتاريخها الباطن، وأن الصراع حول امتلاك الكنوز لا يقود إلاّ إلى الهلاك، وهو ليس إلاّ اهتماماً بمظاهر زائفة وخدّاعة، ولا تستقيم الحياة إلاّ بالحفاظ على هذا الجوهر.

ولنا، إلى ذلك أن نؤكّد على تعدّد مستويات حضور الفضاء، وعلى الأساس اللُّغويّ له " بمعنى أنّ الفضاء موجود على امتداد الخط السرديّ. إنه لا يغيب مطلقاً حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة " (1).

وشبيهٌ بكتاب الكنوز كتاب الحكمة " أنت تعلم أن أشهر كتابين في كل الصحراء هما: (كتاب الكنوز) الذي أشرت له و(كتاب الحكمة). وقد ضاع كلاهما ففقد أهل الصحراء أهم منارتين للهداية ". [الواحة:116]

والفارق الوحيد بينهما أن كتاب الحكمة أكله التراب والفئران، وبعثرته الرياح دون أن يطّلع عليه أحد البتّة، أو يظهر لنا ما هو دالٌّ على مجرد العناية به، في حين ضاع كتاب الكنوز بسبب العناية الشديدة به، وصراع الأفراد والجن والقبائل حول امتلاكه(2).

وهكذا، فإن فضاء كتاب الحكمة ضاع قبل أن تقتفيه الآثار البشرية، وقبل أن تمسك بشيء منه، أو تتعرف إلى أي ملمح فيه ليصير فضاؤه صورة خفيّة لا مجال للقبض على تفاصيلها أو حتى مظهرها العام.

---

1) شعرية الفضاء السردي، حسن نجمي، ص65.
2) ينظر الواحة، ص116، 117، 216، 217، 218.

2.1. الفضاء المرجعيّ اللامركزيّ

تعود اللامركزية في هذا الفضاء – بشكل أساسيّ – إلى احتوائها على فضاء الواحة الذي توجّهت إليه القبيلة بأكملها حيث تحدّدت فيه معيشتهم، ودارت فيه أحداثهم الطويلة، وثبتت به إقامتهم مدة من الزمن دون أن يتضح ما يدل على أنه صار جزءاً منهم أو أنهم صاروا مرتبطين به، مشدودين إليه، وإنما بقي تعلّقهم بموضع قبيلتهم في فضاء الصحراء.

1.2.1. الفضاء اللامركزيّ العموديّ

تقوم عموديّة هذا الفضاء على امتداده الطوليّ نحو الأعلى أو الأسفل ليكون الأعلى فضاءً عمودياً مرتفعاً، والأسفل فضاءً عموديًّا منخفضاً.

1.2.1.أ الفضاء العموديّ المرتفع

أعلى ارتفاع وصلت إليه الشخصيات في الرباعيّة هو الجبل. فإن جاءت صفة الارتفاع والعلوّ جزءاً من خصائص الجبال كلِّها فإن المنحى الدلاليّ كان مرتكزاً على ملمح الارتفاع نفسه الذي طرحه الجبل. أما الوظائف فجاءت أكثر ارتباطاً بمظهر الارتفاع إذ لم تَجْرِ الأحداث في الجبل إلا لتوفر طابع الامتداد العموديّ نحو الأعلى.

وأول وظيفة حققها الجبل بوصفه فضاءً مرتفعاً تعود إلى الدور الدفاعيّ والأمنيّ الذي قام به لصالح القبيلة بأكملها، لجأت إليه في حروبها، فبدا كأنه فضاء عموميّ يقدّم وظيفة جماعيّة " ينبغي أن تأمر القناصة بالصعود منذ الآن. عليهم أن يأخذوا أماكنهم فوق قمم الجبال ". [البئر:69]

كما توجهوا نحو جبال أكاكوس تحديداً " بدأ الأهالي يلجـأون إلى جبـال أكاكـوس ". [البئر:68]

فكانت الجبال خيارها الذي لا يخذلها، ومنقذها من قبضة الفناء والموت " لولا الجبال لأبادوهم جميعاً ". [البئر:96]. فقد حقق لها النصر المؤزر "في اليوم التالي حاولت القوات الفرنسيّة فك الحصار بالزحف شمالاً عبر طريق العوينات ولكن نيران القناصة المرابطة في قمم الجبال، خلف الصخور، ردتها على أعقابها". [البئر:74]

وكلما كانت الجبال أكثر منعة بثباتها وارتفاعها كان الاعتماد عليها سبيلاً لتحقيق النصر، وهذا ما ميّز جبال الهوجار " قولوا له إن جبال الهوجار المنيعة ستكون ساعده الأيمن في هذا العمل. إنني أعرفها وأخبرها جيداً. رجل واحد خلف صخرة في جبال الهوجار يستطيع أن يبيد فيلقاً كاملاً ". [البئر:33]

وتلي كل هذا وظيفة أخرى، فالجبال تفيد في توفير مقدار من الحيطة والحذر اللازمين في مواجهة العدو " على المرتفعات الجبليّة يمكن مشاهدة قوات العدو بالعين المجردة ". [أخبار الطوفان الثاني:83]

وينجح الجبل في استقطاب فئة شباب الواحة ليكون فضاء لالتقائهم وتزجية وقت فراغهم، وسرد حكاياتهم، وتحقيق متعتهم وفرحهم وبهجتهم[1]، واستعادة ذكرياتهم[2].

وقبل هذا وذاك، فهو فضاء لاستلذاذهم بطقس منعش، فأول ما يقومون به بعد الصعود إلى الجبل هو استمداد المتعة الحسيّة المتعلقة بالجو المعتدل اللذيذ البعيد عن الحرارة، واشتداد القيظ، وذلك بالانطراح على رمال الجبل الباردة " في الليل

---

1) ينظر الواحة، ص264.

2) ينظر المصدر السابق، ص282.

اعتلى الشباب قمة الجبل الرملي المهيب وانطرحوا على الحبيبات الذهبية الباردة ". [الواحة:264]

ويفضل آيس الجبل على السهل لعامل الطقس هذا " نسيم الشمال منعش فوق الجبل، أفضل من الجحيم الذي يخيّم على البيوت في السهل ". [البئر:46]

ويظل اكتشافه لروعة الطقس في فضاء الجبل ذكرى لا يتنازل عن تذكّرها " الهواء هناك لذيذ عندما يسكن النهار ويجثم الحر في البيوت، صعدته مع أبي قبل سفره بأيام. هناك يهب نسيم الشمال القادم من البحار البعيدة ". [البئر:73]

ولعل البحث في الدلالات المنطوية على علاقة الشباب بفضاء الجبل تقودنا إلى صميم ارتباطها بجانب المتعة الحسيّة، فسعادتهم به تتمّ في إطار المتعة الآنيّة الممنوحة للجسد، ولكنها لا تتنافى مع الطبيعة الإنسانية بأكملها "فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه فإن الإنسان – طبقاً لحاجاته – ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها " [1] سواء أكان هذا الانتعاش حقيقيّاً أم مجازياً.

وليس معنى بلوغ الشباب أو كل أفراد القبيلة الجبل دليلاً على سهولة الوصول إليه أو تيسّر عموم الأوقات في الانتقال إليه، فصعود الجبل " يستغرق نصف النهار علاوة على الجهد والتعب ". [البئر:46]

وقد حرمت تلك الصعوبةُ غوما من بلوغ الجبل لتوديعه عند رحيله وقبيلَته إلى الواحة " غمره حنين غامض في أن يتسلق الجبل. يعرف أن ذلك يستغرق يوماً كاملاً في الصعود والنزول ". [البئر:216]. وبذلك لم يستطع الوصول إليه.

ومع ذلك، فقد اختص فضاء الجبل في إطار علاقة الشيخ غوما به بإبراز دلالة

---

1) جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون، ص63.

السمو والرفعة التي لم تتحقق إلا بصفة الارتفاع الموجودة في الجبل حيث يعلن الشيخ غوما بأنه " لابد للمرء أن يدفن ضعفه في مكان ما ". [البئر:171]

وعندما يُسأل عن مدى ملائمة الجبل، يجيب: " الجبل المكان الملائم جداً. إنه أرحب، وصدره أكثر أماناً من صدور البشر. من الملائم أن يودعه المرء أحزانه. إنه لا يبوح بالأسرار ". [البئر:171]

وبهذا تتوقف دلالة السمو على توافر صفة الارتفاع، ويأخذ الأعلى معنى جديداً، وهو معنى القِيَم الرفيعة المستمدَّة من السمة المكانيَّة.

وضمن انفراد بعض الفضاءات بشخصية واحدة، تحتضن المغارةُ العرّاف مهمدو لتكون فضاءه الخاص، لا تُعْرَفُ إلاّ به، ولا تُحدَّد هويته إلاّ بها.

وبذلك، فمثلما يصوغ الفضاء حياة الإنسان يستجيب الإنسان لإعادة صياغة هذا المكان وجوداً وحقيقة إنسانية وكونيّة[1].

يقول الراوي: " منذ متى يقيم العجوز مهمدو في تلك المغارة؟ منذ متى وهو يتخذ من ذلك الكهف الموحش المحفور في قمة الجبل مأوى؟

لا أحد يستطيع أن يجيبك على هذا السؤال في كل الواحة دون أن يلجأ إلى الأساطير التي ورثها عن جدّه أو سمعها من أبيه أو أمه. لأن تاريخ المغارة هو تاريخ حياة العجوز. ليس لأنه أول من لجأ إليها واتخذها مأوى، ولكن لأن تاريخ إقـامة مهمـدو في الكهـف من القِدَم بحيث يعجز أهل الواحة عن تحديد الفترة بالضبط ". [الواحة:85]

---

1) ينظر المكان في القصة القصيرة في الإمارات، بدر عبدالملك، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، سنة 1997، ص316.

هكذا ينصهر مهمدو في فضاء المغارة، وتندمج المغارة به، وهكذا تتبني العلاقة بين الواقع والأسطورة في الفضاءات الصحراوية المنبثقة منها تلك الجبال، والكائنة فيها هذه المغارة فلا تنشد حقيقة المغارة إلاّ بنشدان المرجعية الأسطورية التي تستلّ المعنى من جذوره، وتنتج دلالاته، فتضع الصيغة النهائية للمغارة، وتؤطرها بشخصية مهمدو. ويصبح – عندها – للفضاءات تاريخها المرتبط بتاريخ الكون والأفراد(1).

ولكن، ماذا لو حاولنا تبيّن ملامح هذا الفضاء المرتفع، وتحليل عناصره المشكِّلة لنمط ظهوره بكيان حيٍّ يطفح بالحضور الإنسانيّ الفاعل فيه؟

هنا بالتحديد ننطلق إلى المقطع النصيّ التالي:

" المغارة تقوم في قمة المرتفع الجبليّ المغطّى بالجماجم وعظام البشر من القمة حتى الحضيض. وترقد في جهته الجنوبيّة المقبرة الجديدة. ومن المرجح أن يكون المرتفع قد قام نتيجة تراكم الجماجم والجثث على مدى مئات أو ربما آلاف السنين التي شهدت فيها الواحة معارك دامية وغزوات وحشية تجيء من الشمال أو من حملات قبائل الصحراء بالجنوب. ويدلل أولئك الذين يقولون أن المرتفع الجبليّ قطعة من الجماجم بانتشار عظام الموتى من الكهف في القمة حتى أعتاب الجبل عند المقبرة الحديثة مروراً بالسفح متناثرة هنا وهناك حتى أصبح إرتطام(*) الأقدام بالجماجم أمراً عادياً. وكثيراً ما يلجأ الأطفال إلى التراشق بقطع كاملة من الجماجم أو بتلك الأجزاء من العظام التي لم يأكلها التراب. وتطل رؤوس الموتى من جدران

---

1) ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص53، 54.

*) الصواب: (ارتطام) بهمزة الوصل، وليس القطع.

الكهف وتتناثر أطراف البشر في أماكن مختلفة من المغارة ". [الواحة:88]

يقود تتبع ملامح فضاء المغارة إلى تحديد بعض المعاني الأساسية التي تتحرّك تدريجياً نحو إعلان خصوصية هذا الفضاء المرتفع دون غيره من مثيلاته، كما يضبط العلاقة التي تربط الشخصية بفضائها. فالمغارة توجد في قمة الجبل، وهذا يمنحها إسناداً إضافياً إلى دلالة العلو، ويعمق السمة في انطلاقها نحو أقصى ما يمكن بلوغه من ارتفاع فضائي، إذ ليست الإقامة في القمة كالإقامة في غيرها من مواضع الجبل. والجبل بمجمله ليس أقل دلالة من القوانين التي تحكم طبيعة هذه المغارة، بل إن كل التأويلات المطروحة هنا يفسِّرها الجبل.

إنّ الجبل الذي توجد في قمته مغارة العرّاف مهمدو يتخطّى التصوّر المألوف لطبيعة الجبال؛ لأنه لم ينشأ – مثلاً – من تراكم الرمال عبر الزمن، وإنما من تراكم الجماجم وعظام البشر التي تنتشر في كل نواحي الجبل من قمته إلى أسفله مروراً بسفحه، وهنا تنبثق نواة الدلالة لتتولّد عنها تلك التفسيرات الناهضة على صورة الموت في الجبل تاركة المجال لكل المعاني المحيطة بها نحو تعميق دلالة الموت.

وتبعاً لهذا الطرح يمكن التقاط العناصر والمعاني التي انبنت عليها الدلالة ، وتفكيكها وفق الجدول التالي:

صفات بؤرية				صفات هامشية
– المرتفع الجبلي مغطّى بالجماجم. – المرتفع قام نتيجة لتراكم الجماجم. – المرتفع الجبلي قطعة من الجماجم. – أصبح ارتطام الأقدام بالجماجم أمراً عادياً. – يلجأ الأطفال إلى التراشق بقطع كاملة من الجماجم. – تطل رؤوس الموتى من جدران الكهف.	– المرتفع الجبليّ مغطى بعظام البشر. – انتشار عظام الموتى. – يلجأ الأطفال إلى التراشق بتلك الأجزاء من العظام التي لم يأكلها التراب.	– تتناثر أطراف البشر في أماكن مختلفة من المغارة.	– المرتفع قام نتيجة لتراكم الجثث.	– ترقد في الجهة الجنوبية للجبل المقبرة الجديدة. – (اشتراك المقبرة الحديثة في أداء معنى استمرار الموت).

من هذا الجدول يتبين أن فضاء المغارة مستغرق في الموت، وأن كل شيء فيه يقيم وجوده من تراكم زوال البشر الذين توزّع حضورهم بين جماجم وعظام وأطراف وجثث، وجاءت الجماجم لتتصدر الرقم العدديّ الأعلى في هذا المقطع، فذكرت خمس مرات باللفظ الصريح هذا ثم وردت للمرة السادسة باستخدام لفظ رؤوس في (رؤوس الموتى) المطلة من جدران المغارة لتنغمس الصورة في

إطارها المرعب والمخيف، وتضاعفت الدلالة مع (الجماجم) حين بدت مضافة إلى: مغطىّ/تراكم /قطعة من/ "أصبح الارتطام أمراً عادياً" / قطع كاملة. وكانت العظام في المرتبة الثانية من حيث مراتُ ورودِها، وقد ذكرت ثلاث مرات، جا0ءت الثالثة محمّلة بدلالة إضافية على تواصل إمداد الفضاء بالعظام البشرية التي لم يمارس عليها الزمان دوره فيأكلها التراب. وتساوت أطراف البشر وجثثهم في مستوى الإحصاء العدديّ للألفاظ في هذا المقطع فذكر كلٌّ منهما مرة واحدة، ولكنها تطفح بمؤشرات الاستعلاء الدلاليّ نحو ترسيخ الصفات البؤرية لعنصر الموت في الجبل؛ فالأطراف البشرية مبعثرة في أماكن مختلفة من المغارة، والجثث تؤسس أصل تكوين الفضاء المرتفع، وهي تشترك مع الجماجم في ذلك التراكم مثلما تشترك الجماجم مع العظام في تغطية جبل المغارة.

إذن كل هذه الصفات ركائز أساسية للدلالة، تتجه نحو تقديم الصورة النهائيّة فتسلِّمنا إلى تلك الحدود الجغرافيّة للمغارة التي ليست إلا تكريساً لمعنى الموت فلا نجد من الحدود إلا الجنوب، الذي لم نرَ فيه غير المقبرة، وهي تَثْبُتُ بصمود وقوة في مواجهة ما قد يزحزحها عن موضعها، وذلك ما يؤشره الفعل (ترقد) حتى تتآلف الصفات البؤرية والهامشية معاً في تحقيق اكتمال الصورة.

وإذ يتحقق الحضور الإنسانيّ الفاعل في هذا الفضاء المرتفع فإنه ينطلق من خطين متوازيين؛ خط الشخصيات الميّتة، وتجسدها تلك الجثث والهياكل العظميّة المنتشرة، وخط الشخصيات الحيّة، وتنحصر في شخصيّة العرّاف مهمدو والأطفال. وبتلاقي الخطين معاً صُنِعت الحياة في فضاء المغارة وجبلِها.

هكذا تتوطّد علاقة مهمدو بالمغارة لتصبح شيئاً منه، ويصبح هو جزءاً منها، فلا يتنازل عنها أبداً، ولا يتركها، حتى إن هجرة كل أفراد قبيلته من الواحة لم تثنه عن

قراره، شعر بعدائية الفضاء ووحشته عندما اتخذت قبيلته قرارها بالهجـرة، وعرف أنه سَيَحِنُّ إلى أُنْسٍ كان يلفُّه من خلال زيارات الشيخ غوما له: " الآن سـتنتقم الوحشـة مني وتسترد كل اللحظات السعيدة التي أحاطتني بها زياراتك السابقة ". [الواحة:254]

ولكنه يرفض الذهاب إلى أي مكان " لن أغادر هذه الأرض التي ولدت عليها وأموت عليها ". [الواحة:258]

ويختار بشجاعة مغارته التي وصفها الراوي بأنها صومعة[1]، ووصفها مهمدو بأنها قبره، أي حياته ومماته " سبق وأن قلت للجاروف عندما حاول أن يبعدني عن الواحة بالقوة: لن أغادر آدرار إلاّ على محفّة " [2]. [أخبار الطـــوفان الثاني: 129]

إن المغارة التي اختارها مهمدو ليست فضاءً مباحاً لممارسة أي فعل، أو فضاءً عاماً لكل البشر، إنها موضع لتهذيب النفس، والانقطاع عن الناس، يراها المعلم الشنقيطي بعد أن دعاه العرّاف مهمدو إليها، فيقيم فيها أياماً معه حتى تتحقق الألفة بينهما، فيطمئن إليه، ويروي له قصته وأسراره[3]، إلى أن يبوح له برأيه في المغارة " هذا أنسب مكان لمن ينشد العزلة ويسعى لاكتشاف كنوز الروح وترويض النفس الأمّارة بالسوء ". [الواحة:91]

ولكن، من أي جانب توافرت مفاضلة المغارة على غيرها من الفضاءات في تحقيق مطلب العزلة، ومكاشفة النفس؟

---

1) ينظر الواحة، ص257.
2) ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.
3) ينظر المصدر السابق، ص91.

جاءت المفاضلة بالاستناد إلى سمة الارتفاع التي تعني تحقيق شيئين:

الأول: وجود مسافة فاصلة بين المغارة والفضاءات التي تقيم القبيلة فيها.

الثاني: الانفتاح نحو السماء والاقتراب منها.

وفيما يتعلق بالقبيلة بأجمعها، فقد ظلّ كل فضاء مرتفع مطلباً لاحتماء أفرادها به من ويلات الحروب، وأسلحة العدو، وبرزت صورة هذه الفضاءات المرتفعة ودلالتها – أيضاً – في الكثبان الرملية والروابي[1] التي تنتصب في متاهات الصحراء لتتعاضد مع الجبال في تكوين ملجأ دفاعيّ تحتمي به القبيلة، وتعتصم ليصح قول جُنّ فسجربر بأن " موقع الإنسان من الجانب الإدراكيّ أكثر إيحائية من موقع الأدوات بالنسبة له، سواء أكان هذا الإنسان مراقِباً، أم راوياً أم مجرد شخصيّة متخيّلة " [2].

وتأتي أشجار السرو والأثل لتشترك مع الفضاءين السابقين في توفير الوظيفة الحمائية نفسها حين يكون الاختباء خلفها ملاذاً من سلطة عدائيّة[3]، فتتحوّل هذه الأشجار من كونها جزءاً من عناصر الطبيعة الصحراوية إلى بؤرة فضائيّة لها استقلالها، وكيانها الخاص.

وإلى جانب هذه الوظيفة تنطوي أشجار السرو والأثل على وظيفتين أخريين؛ تكون الأولى منطلقاً لإرساء قيمة نفسيّة مؤّداها أن الاحتماء بشجر السرو يحقق إمكان بث الحماس في نفوس المتظاهرين، وكان ذلك ما فعله عيّاش الدوس[4]، في حين تتوخّى الثانية كشف سلوكيات بعض الشخصيات بالاختباء وراء الشجر،

---

1) ينظر البئر، ص39. أخبار الطوفان الثاني، ص83، 84.

2) L'espace Romanesque, Jean Weisgerber, p. 14.

3) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص83.

4) ينظر نداء الوقواق، ص29.

والتجسس على أفعال الشخصيات للوصول إلى حقائق الأمور " البارحة تسللت إلى بيت الحكمدار وتسلّقت السور. غافلت الشرطي. اختبأت داخل الحديقة وراء شجرة السرو ". [نداء الوقواق:34]

أما قمم هذه الأشجار فقد اتخذتها بعض الشخصيّات فضاءً للنوم" اخترق صفوف الأشجار الملفوفة في صمت المساء ثم تراءت له أشباح عدد من الفلاحين وهم يستسلمون لإعداد مراقدهم في قمم الأشجار – بجوار قلل اللاقبي المعلّقة وأعشاش الحمام – هرباً من لعنة العقارب على الأرض". [الواحة:225]

إن الفضاء المرتفع في هذا المقطع النصيّ يلحق بكل النماذج المرتفعة التي طرحتها الرواية في تماديها العموديّ نحو الأعلى لكنّه يؤشر على دلالة مفارقة تبقى بعيدة عن أي تصوّر قد يربطها بمعطى أخلاقيّ موجب، فالفلاحون الذين جعلوا من قمم الأشجار مراقدَ لهم لم يتجهوا إليها طلباً لمسعىً سامٍ أو نبيل بل جاؤوها هاربين من مواجهة موجة العقارب التي اقتحمتهم في ردٍّ عقابيّ على سلوكياتهم وسوء تصرفاتهم، مستلذين بشهوة دنيئة، وهي الاستمتاع بما تطرحه تلك الأشجار من خمور. وتتقدم الدلالة في انحدارها نحو قمة السلبيّ واللاأخلاقيّ حين يكتنف الصورة إبراز مطلب الشهوة على مطلب الحماية، حيث كانت مراقد الفلاحين في موضع مكانيّ محدد يتّسم بمجاورة قلل اللاقبي، وليس أدل من (المجاورة) على إفادة معنى القرب والاقتراب، وكأن هذا يفسّر الدافع الحقيقيّ للّجوء لقمم الأشجار.

وسواء أكان الدافع لذلك مطلب الشهوة أم مطلب الاحتماء فإن المَطْلبيْن يشتركان في الدلالة السلبيّة نفسها. وترجّح شخصيات الرواية جانب الشهوة على المطلب الثاني " إنهم يتسلّقون الشجرة لا هرباً من شيطان العقارب ولكن طلباً للقرب من حبيبتهم قلة اللاقبي ". [الواحة:225]

وهنا يجدر الوقوف عند تلكْ المصائر التي انتهت إليها هذه الشخصيات، والتي رأيناها ماثلة في الموت لنقترب أكثر من الدلالات الحافَّة بالمعنى، فنجد أن البحث

عمّا هو سلبيّ في الفضاء المرتفع يقود إلى الهلاك. وبذلك، فلا تكون النجاة والخلاص إلا بطهر النفس، وبحثها عن القيِّم.

وبذا؛ فإن كل ارتفاع في الصحراء لا يخلو من أن يكون متضمناً لدلالة أو قائماً على وظيفة حتى إن وجود كوم من الأحجار يصبح فضاءً محدّداً لسلوكيات الشخصيات، وأفقاً لنجاتهم، أما غيابه فليس إلاّ تغييراً لمسار الحدث بشكل يلحق الأذى والضرر بالشخصيات، وهذا ما حدث مع فضل الله الدرهوب وآيس " بَحَثَا في الظلمة عن كوم الأحجار الذي تعوَّدا أن يستعينا به في الصعود وتسلّل الجدار. اختفى. هل اكتشف البوليس وسيلتهم في التسلل إلى القسم وأخفى الأحجار؟ تطوّع فضل الله واقترح على آيس أن يصعد مستعيناً بكتفيه. قفز آيس إلى الناحية الأخرى فهوت على رأسه الهراوة ". [نداء الوقواق:36]

نعم. لقد اكتشف رجال الأمن الدور الهائل الذي قدّمه كوم الأحجار لآيس وفضل الله درهوب في تحقيق ما تقصّداه من مآرب وأهداف، وفي فتح مسالك الأحداث نحو اتجاهات ما كانت لتحدث لولا توافر هذا الفضاء. فلولا وجود كوم الأحجار لما تمكّن آيس وفضل الله من الدخول يوماً إلى القسم، والتقاء الأصدقاء، ولولا اكتشاف قيمة تلك الأحجار المكدّسة، واللجوء إلى طمسها ما تعرّض آيس لقبضة رجال الأمن.

وعند تحليل الوظيفة التي قام عليها كوم الأحجار يتضح أن هذا الفضاء بدا مَعْبَراً للدخول في فضاء آخر، وهو ما يضعه في مرتبة وسطى بين فضاءين يكون فيها قريباً من (فضاء المدخل) أو (العتبة) إلاّ أن هذا لا يقصيه عن موقعه من البنية التي اصطنعناها هنا، إذ تبقى سمة الارتفاع هي المتكأ الأساس الذي تحققت من خلاله تلك الوظيفة.

1.2.1.ب الفضاء العمودي المنخفض

عملت صور الفضاء العموديّ المنخفض على توجيه الدلالة نحو إفادة معنى

(غير القيّم) وما يدور في إطاره، وجاء الوادي بوصفه فضاء منخفضاً ليمثّل هذه الدلالة خير تمثيل.

يقــول الشيخ غوما: " الصحراء علّمتنا أن نترك أعزّ ما نملك في قعر الوادي كي يجــرفه الســيل ونلجأ إلى المرتفعات لإنقاذ النفس والخضوع للامتحان ". [الواحة:254]

بمثل هذا الوضوح يغدو الوادي مرتبطاً بالاحتقار والتسفيه، فهو فضاء يستوعب ما هو قابل للاندثار والإهمال، على عكس الفضاء المرتفع الممثَّل في المرتفعات والجبال حيث يكون الخَلاصُ الحقيقيّ.

وهنا يصبح (السَّيلُ) مرادفاً للفضاءات المنخفضة، ويشارك في أداء معنى الدناءَة، واحتواء ما ليس قيِّماً، وما لا يمكن أن يُتحسَّر عليه، كما تشارك كلمة (يَجْرِفَهُ) في تعميق صورة الدلالة.

ومن جهة أخرى، تظهر صفة الانخفاض مع السَّيْل في الرباعيّة انعكاساً ونتيجة لوقوع بعض الأحداث، ولكنها تذهب أكثر في تأكيد ارتباط المنخفض بما يفيد المعاني السلبيّة، وفي هذا المنحى يخاطِب العرَّاف مهمدو الشيخَ غوما قائلاً:

" – لم أقل لك أن نزول مولود لآل الجاروف سيكون نذير شؤم؟ هيء – هيء .. ألم أخبرك أن السّيل سيأتي من الأراضي المنخفضة وليس من المرتفعات كما جرت العادة؟ هيء–هيء–هيء ... سيُغْرِق الدنيا وسيبتلع آدرار المجيدة ... آل الجاروف لعنةَ هذه الواحة ". [أخبار الطوفان الثاني:125]

ويظل الوادي لصيقاً بالزَّيف والتشويه حتى تكتسب الشخصيات المحيطة به أو ذات العلاقة به الصفات نفسها:

"الأشباح تحب أن تستقر في الأودية والسهول وتلبس أردية مغرية لتخدع بني آدم وتستولي على روحه الساعية لامتلاك الأشياء". [الواحة:254]

وإذا كان الوادي لا يتنازل عن إعلان مثل هذه الدلالة فإنه لا يمنع من أن يفقد

الوادي بعض تلك المعاني السلبية، وذلك عندما يكون الوادي مرتبطاً باسم معيَّن، وقد تحقَّق هذا الاسم في (وادي الجعيفري)، فجاء هنا سبيلاً للراحة، وحصول السعادة، فيقول الشيخ غوما مُخاطباً الشيخ أخواد:

"سوف نستعيد ذكرياتنا أيام الشباب عندما كنا نتصارع، ونتنافس في صيد الغزلان. أتذكرُ ذلك الربيع السخيّ في وادي الجعيفري؟ أتذكر مزارع الكمأ في الحمادة الحمراء". [البئر:110]

ويتكرّر مثل هذا الحدث في موضع آخر:

" أقمْنا في ذلك العام بوادي الجعيفري حيث تعوَّدنا أن نقضي الصيف هرباً من جحيم الحمادة الحمراء بسهولها العارية وخَلائها المهجور وأوديتها التي تتنفس الحمم في الصيف ". [الواحة:82]

هذه الصفة المميّزة لفضاء وادي الجعيفري لا تُلغي إحالة المنخفض للدلالة المشار إليها في هذا الموضوع حيث تبقى روعة الطقس أقرب إلى ارتباطها بالزمان، وهو ما يجعل عنصر [الزمكان] شيئاً بارزاً هنا.

ويأخذ النص على عاتقه تأكيد احتمالات التأويل المنتجة لنمط الدلالة أو نفيها لنجد سنداً لإثبات التأويل من خلال فضاء السهل. فالسهل فضاء منخفض، لكنه لم يخضع في النصّ إلى بيان حصول مثل هذا الملجأ أو هذه الميزة:

" نسيم الشمال منعش فوق الجبل، أفضل من الجحيم الذي يخيّم على البيوت في السهل. حسناً فعلنا بالصعود إلى القمة ". [البئر:46]

ومع ذلك، فإن القول الذي وقفتْ عنده الرواية، وخُتِمت به لا يبتعد عن المشاركة في أداء الدلالة السلبيّة المتعلقة بالفضاء المنخفض، وهذا القول هو ما يصرِّح به الراوي معلناً:

" في السهل عمَّ السكون ". [نداء الوقواق:334]

فلماذا عمَّ السكون في السهل؟

المعنى الأوّلي والظاهر للإجابة على هذا السؤال يتحدَّد من خلال إعلان موت الشيخ غوما، فموتُه كان حادثة وهَوْلاً تطلَّب السكون والصمت، أما المعنى العميق لهذا القول فيمكن أن ينطلق نحو كل تلك المعاني السلبيَّة الحافَّة بالفضاءات المنخفضة، ولذلك فإن موتَ الشيخ غوما يبقى غيابا للسموّ والرفعة، أما السهل فيصبح مرتعاً لكل مُشِين وحقير.

ومن هذه الفضاءات المنخفضة نجد (المستنقع) الذي يرتبط بالشخصيّة ذات القيم السلبيَّة، فهو رمز للقذارة في ذاته مثلما رمز لدناءة الشخصيات، وهو فضاء لإلحاق العقوبة بها، فهذه باتا تتخذ من المستنقع فضاء للسخرية والاستهزاء من الشخصيات:

" أدركت باتا بحدسها الأنثوي أن الشاب هام بها فقررت أن تجرِّب عليه سلطانها وتسخره لخدمتها. ولتنفيذ ذلك رأت أن تسخر منه قليلاً فطلبت أن يعيد القفز حول ذلك المستنقع الفظيع الذي اخضرَّ بسبب كثافة الأوساخ وانبعثت منه الروائح الكريهة فنفَّذ الفلاح طلبها بسعادة. ويبدو أن غبطته بطلبها كانت كبيرة فعمد إلى تكرار هذا المشهد عدة مرات حتى خذلته مهارته عند تأدية إحدى القفزات فسقط داخل البركة ". [الواحة:140]

هذا الشاب، أحدُ الشباب والرجال الذين هاموا بباتا وخُدِعوا بها، وباتا شخصية تنطوي على دناءة وخداع، وهذا الشاب قَبِلَ تسفيهَ نفسِه بهذا المستنقع، وهو مستنقع يحمل معنى القذارة، ولهذا، فكلّهم شركاء في تأكيد الصورة المنحطّة، وصفة الانخفاض هي المؤشِّر لذلك.

2.2.1. الفضاء اللامركزيّ الأفقيّ

وفيه تتشكل صورة الفضاء في إطار علاقة منبثقة من امتداد نحو الأمام لنميّز فيه بين سمة فضاء أفقيّ قريب، وآخرَ بعيد.

1.2.2.أ الفضاء الأفقي القريب

حين يتعلق تحديد الفضاء بصفة تنتسب إلى مسافة مداها القرب أو أكثر منه، فإن نقطة أو مركزاً ما لابد أن يكون منطلقاً لتحديد هذا المدى، وإن المسافة بين النقطتين تبقى مؤشراً على مدى إمكانات الحركة والتنقل.

وبهذا تكون النقطة الأولى المقاسة بها صفة القرب في هذه الرواية هي الصحراء المركز الأول لتجمع قبيلة غوما، وموطنهم الأصل، أما الفضاء الذي كان انتقالهم إليه فهو فضاء الواحة.

وفي الغالب، فإنّ ما هو قريب لفضاءٍ ما يكون بعيداً لغيره، إلاّ أن واحة آدرار قريبة من هذا وذاك، فهي تأخذ صفة القرب بشكل ثابت، لأنها تمتاز بوقوعها في قلب الصحراء، وهو موقع استراتيجيّ هام أهَّلها لأن تقوم بدور مماثل بان أثره في التاريخ، والتجارة والعلاقات الاجتماعية إذ " كما كانت واحة آدرار كعبة للتجار ونقطة لالتقاء القوافل في عصرها الذهبيّ فإن موقعها الاستراتيجيّ في قلب الصحراء ساعدها في أن تتحوّل إلى مركز لتجمع قبائل الصحراء أثناء تنظيم الحملة الثانية فساهمت(*) في لمّ الصفوف استعداداً لتزويد المعارك الدائرة في الشمال بالوقود البشريّ ". [أخبار الطوفان الثاني:70]

وإزاء هذا الموقع الجغرافيّ يتعانق المؤدَّى الوظيفيّ للفضاء مع المغزى الرمزي في الدلالة على أهمية الواحة، وأثرها في صنع الأحداث المؤسسة للخطاب في نظامه التركيبيّ.

ويأتي خلاف الإسناد إلى هذه الموقع الجغرافيّ غير متناقض مع إلحاق صفة (القريب) إلى هذه الواحة التي كان انتقال قبيلة غوما إليها بعد أن جفّ الماء من الصحراء، المركزِ الأول لتجمع القبيلة ، ولكن كيف يغيب هذا التناقض ؟

---

*) الصواب: أسهمت.

إن انتقال أية قبيلة من مكان إلى مكان في الفضاء الصحراوي يعود سببه الرئيس إلى البعد النفعيّ الذي يحققه الفضاء للشخصية، وتبرز الوظيفة الأساسية له في الماء، سرّ الحياة، ولهذا السبب انتقلت قبيلة غوما إلى الواحة. فالمكان الذي لا ماء فيه لا يمكن أن يكون فضاءً لوجود شخصية فيه، ومن منطلق الحاجة الملحّة للماء، يصبح الانتقال إلى فضاء آخر يتوافر فيه الماء خلاصاً وإنقاذاً من خطر كان يمكن أن يتهدّد حياة الجماعة. وهنا جاء انتقال قبيلة غوما من الصحراء إلى الواحة انتقالاً مباشراً لم يعرض أمامنا مشقة الرحلة أو عناء التنقل والسفر الذي يواجهه المسافر مهما كانت المسافة قريبة[1] حتى تتقدم الحالة النفسية فتعلن عن تحويل أية مسافة بعيدة إلى صفة قريبة، ويكون الاستناد إلى دلالة الوضع النفسيّ مخالفاً للتحديد الجغرافيّ، وغير متناقض معه في تأكيد صفة القرب التي كان استنطاقنا لها. وبذلك يظل المكان الفنيّ يقدّم وفق أسلوب خاص منبثق من المنظور الذي يتبعه الروائيّ في تقديم مادته الحكائيّة وهو في ذلك يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمحتوى النص الروائي[2]. كما يتعمّق الخط الفاصل بين حدود الهندسة وبين حدود الجنس الروائي، فليست تلك المسافات إلاّ إشارات لتوضيح البعد النفسيّ أو المسافة النفسيّة التي أشار إليها (جُنْ فسجربر) بقوله: " إن يكن لازماً أن تراعى المسافات، ومقاييس الأشياء بالنسبة لبعضها البعض، فإن ذلك الحال ليس حال الرواية حيث نشاهد تمددات وتقلّصات عجيبة، وحيث لا يقبل التقسيم - بشكل تقريبي - إلا المسافة النفسية بين الفعل والراوي "[3]. ومع كل ذلك ظلت الواحة فضاءً لامركزياً غير مرغوب فيه.

---

1) ينظر نهاية البئر مع بداية الواحة.

2) ينظر المكان والمنظور الفني في روايات عبدالرحمن منيف، مرشد أحمد، ص61.

3) L'espace Romanesque, Jean Weisgerber, p. 19.

وأقرب من فضاء الواحة كان فضاء النفس؛ فالنفس وعاء داخل الإنسان، وهي أدنى له من أي شيء آخر يمكن أن ينتقل إليه أو أن تفصل فيه بينهما مسافة، وهي مستودع لما لا يُحدّ من الأفعال والأحداث التي توازي في قوتها وتأثيرها ما يحدث في الفضاء الذي يعيش عليه الإنسان، وهي تستوعب من قوى الحركة والحدث ما لا يقدر على تحمله فضاء يمكن أن يعيش فيه إنسان أو تجري فيه عوالم وأحداث.

وقد كان لحضور فضاء النفس في الرباعية تكثيفه المستمد من رؤية فلسفية منبعثة من إطار يجعل استثمار ملفوظها في الرؤية الفضائية أمراً يضفي دلالاته الخاصة على النص، ويدعم التصور النقديّ المتصدّي للأعماق دون الظواهر، وبذلك " يكتسب النص قيمته كلما ارتفع عدد الشفرات التي تنسجه، وكلما كان أصل الأصوات التي يسمعها صعب الاكتشاف "[1].

فمن منطلق كل هذا، جاءت النفس فضاء للحقائق التي جاب الشيخ غوما آفاقاً وفضاءات بعيدة يبحث عنها ولم يجدها حتى اهتدى إلى طريقها فيه " الآن عرف أن الحقيقة هنا. في الروح[*]. في لحظة واحدة مدّت له الصحراء يد المساعدة وقادته إلى الحقيقة. الحقيقة هنا. في هذا القفص الصغير، في الصدر". [أخبار الطوفان الثاني: 109، 110]

ولكن غوما لم يهتدِ إلى هذا الأمر بنفسه وإنما كان لذوي الحكمة، وأهل العلم والدراية، ولاسيما في فنون السحر دورهم في هذا التوجيه، وأولهم العرّاف مهمدو الذي خاطب غوما بصرامة توحي بالاتكاء على خبر يقينيّ بأن البحث عن الحقيقة خارج النفس عبثٌ، ذاهباً إلى تأكيد أنّ هذه العبثيّة تشكل خطراً على حياة الإنسان،

---

1) رولان بارت والأدب، فانسان جوف، تر. محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، لا.ب.، سنة 1994، ص 61.

*) ليس من مهمة هذا البحث التمييز الدقيق بين النفس والروح، ونعاملهما هنا معاملةً واحدة.

فقد تدفعه للانتحار وتهدده بالفناء، ولذلك فلا حقيقة في العالم الخارجي وإنما هي في فضاء النفس[1]. و الحضور في هذا الفضاء لا يكون إلاّ بالالتفات إلى النفس[2]، فهو فضاء داخل النفس، في متناول اليد[3]، وليس من شيء خارج جدران النفس[4].

يؤشر عدم اهتداء غوما بنفسه إلى فضاء النفس إلى صعوبة بلوغ هذا الفضاء، وكأنه فضاء بعيد، وهو ليس إلاّ أقرب فضاء إلى الإنسان، لكنه داخل النفس، ولا يمكن أن يخضع لرؤية بصرية أو يستلزم ظهوراً عبر الخارج، فالإنسان "مركب مرئيّ خارجي، منعزل حول مركب باطني غير مرئي، والداخل لا يرشح بالضرورة عبر الخارج"[5].

وهكذا، فإن تمثيل صورة النفس بالفضاء الذي وضعناها فيه يعطي للفضاءات المرجعيّة امتدادها المنتج في مضمار المفهوم والدلالة، فلا يعود يقتصر معنى المرجعيّ على تلك التصورات الأساسية المنبثقة من تقسيم ثابت، وحدٌّ فاصل بين الواقع في المرجعيّ والواقع في المتخيّل كما يمنح القراءة مشروعيّتها التأويليّة التي تجعلها موجّهة لاستثمار كل ما هو قائم داخل النص. وفي هذا يمكن تعيين نمط من التفسيريّة المحدّدة لقاعدتنا التأويلية في إطارها التأسيسي لفضاء النفس بأمرين:

1- الإشارات اللفظيّة المتعلقة بالنفس، حيث جاءت – في أغلبها – مقرونة بالظرفين المكانين (هنا) أو (هناك) اللذين يضفيان عليها بعداً مكانياً بما يؤكد أن "الفضاء الروائي يقوم على التخلّق، لكنه في الحقيقة ليس هناك

---

1) ينظر الواحة، ص87.
2) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص71، 72.
3) ينظر الواحة، ص288، 289.
4) ينظر نداء الوقواق، ص59.
5) الرواية العربية والصحراء، صلاح صالح، ص 246.

فضاء روائي يمكن أن يُعطى، علينا نحن دائماً أن نعيد خلقه بالتراكيب المتخيَّلة التي تولد من خلاله"[1].

2- التأثير في حركة الشخصيات وتوجيه مسارها؛ فالشيخ غوما الذي قضى سبع سنوات في فزان بحثاً عن الحقيقة والعلم قطع مشواره ذاك، وعاد إلى أهله بعد أن اكتشف أن الحقيقة في النفس فتوجّه إلى نفسه[2]، فكأنه رجع إليها.

تبعاً لكل ذلك يتّضح، كيفية مجيء فضاء النفس فضاءً مرجعياً حيث يمكن عودة الشخصية للنفس وتوجهها إليها في إطار البعد اللامركزي، وفي سمته الدالة على القرب.

2.2.1.ب الفضاء الأفقيّ البعيد

يحتفظ الفضاء الأفقي البعيد بخصوصية الحركة في اتجاهاتها الممتدة نحو مسافات تزيد عن تلك التي كانت مع الفضاء القريب بشكل يجعل للبعد دلالات مختلفة عن دلالات القرب.

وأول هذه الفضاءات البعيدة ما نراه في فضاء الشمال الذي يحمل صورته الخاصة المقرونة بنظرة تتجاوز التفسير ببقعة محدّدة من الفضاء؛ فمن مبتدأ أن البؤرة الفضائيّة لهذه الرواية هي عالم الصحراء الكائن في الجنوب، والمرتبط بأجواء مناخيّة معيّنة جاء الشمال مناقضاً في طقسه لفضاء الجنوب، حتى كانت الإشارة إلى نسمات الهواء تسند إلى الشمال، إلا أن ما يشكل أهمية قصوى في هذا الإطار ليس ارتباط الفضاء الشماليّ بمجرد بث هذه النسمات، وإنما في الدلالة المصاحبة لها، فجاء في الرباعية "هبّت نسمة شمالية باردة. بداية الشتاء في

---

1) L 'espace romanesque, Jean Weisgerber, p. 11.

2) ينظر البئر، ص36.

الصحراء. ولكن الرياح الشمالية المشبعة برطوبة البحر، استمرت تهب على الواحات بسخاء هذا العام، حتى أن(*) هذه الظاهرة استولت على اهتمام الأهالي، ورأوا فيها مؤشراً غيبيّاً يعد بالفرج وتغيّر المناخ في الصحراء. الأهالي لا يفقدون الأمل أبداً. ويصرّون على انتظار ذلك اليوم الذي ستعود فيه الصحراء خضراء تكسوها الغابات وتخترقها الأنهار. وهم يرون في التغيرات الطارئة مؤشراً لصدق النبوءة ، فيراودهم الأمل ويفركون أيديهم كالأطفال، بل ويذهب الانفعال بالمتطرفين منهم فينحرون الذبائح ويسيلون دماء القرابين تعجيلاً بالفرح المنتظر". [نداء الوقواق:13]

فمن هذا المقطع النصيّ ندرك أن الهبوب المستمر للنسمات القادمة من الشمال له دلالة خاصة عند أهل الصحراء، فهو يبعث في نفوسهم الأمل، ويدفعهم إلى التفاؤل حتى إنهم يروْن في تكرار هبوب النسمات الشمالية المخالفِ لطبيعة الطقس الصحراويّ دليلاً على تطلعاتهم، وصدق نبوءتهم في عودة الاخضرار والنماء لأرض الصحراء.

كما ترتبط نسمات الشمال بدلالتها على فضاء مجهول، وعلى بشر مسحورين غامضين لا يقلّون غموضاً عن الفضاء نفسه(1). فهي إذن مدن مجهولة.

وإذا كانت الريح (الهواء) أحد عناصر الطبيعة فإن جون ويجربر يقرر أهمية هذه العناصر جميعها في الدرس الفضائيّ، وهو يعني أهميتها وصلاحيتها لذلك حين يقول: "إن عناصر الطبيعة الأربعة التقليدية طال بها العمر حتى إن التحليل الفضائيّ لا يمكنه تجاهلها" (2).

---

*) الصواب: إن.

1) ينظر البئر، ص70.

2) L'espace Romanesque, Jean Weisgerber, p. 18.

وتختص نساء هذه المدن بحصول التصوّر الدالّ على غموضهنّ وجمالهنّ معاً كغموض فضائهنّ، جاء في النص "لا شك أنهن رقيقات كالفراشات، خفيفات كالطيور التي تكتسح الصحراء في الربيع بعد المواسم الممطرة، ناعمات كالغزلان، غامضات كالبحار، كمدنهن الغامضة نفسها، غامضات مثل ... مثل باتا التي ينافس جمالها البدر". [البئر:70]

وبقدر ما تعد هذه المدن مجهولة وغامضة بقدر ما تبعث شعوراً مبهجاً للشباب[1] لكنها تحتفظ بدلالة رمزيّة تؤكد القيمة السلبيّة لها في نظر الشيوخ؛ لأنهم يرون فيها زيفاً وخداعاً، ومخالفة لبيان الحقيقة والجوهر، بحيث تبدو متلبسة بمظاهر تخفي حقائق كثيرة، وهي تبهر العين بأضوائها وظاهرها[2].

هذه المدن هي فضاء للغش والخديعة، والأعباء الثقيلة[3]، وخيرها لا يتعقّبه إلاّ الشر دائماً، هداياها بهيّة، وسمّها لا دواء منه[4].

ولذلك، فإن الخلاص النهائيّ من شرور المدن لا يكون إلا بالتوجه إلى فضاء الصحراء اللامتناهي توجهاً أبديًّا، والإقامة دائمة "إذا أردت أن تّتقي شر المدن فهاجر إلى أبعد بقعة في صحراء الله الواسعة". [نداء الوقواق:322]

وفي إطار هذه الرؤية تقابلنا صورة مشابهة في أدائها لهذا المفهوم، لكنها تنحدر من تصور أولئك البشر الغامضين المسحورين لعالم الصحراء، أي أنها صورة عكسية تحمل موقف أهل الشمال من الفضاء الصحراويّ ففيه " يخافون الصحراء ويكرهون الرمال ". [الواحة:57، 58]

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص206.
2) ينظر الواحة، ص63. نداء الوقواق، ص322.
3) ينظر المصدر السابق، ص93.
4) ينظر المصدر نفسه، ص322.

وفي كل الأحوال ظلت المدن وشواطئ البحار الواقعة في الشمال فضاءً مجهولاً، وظلّ الاقتراب منها دخولاً في التجريب والمغامرة التي تحتمل الإخفاق والنجاح، فحتى الشباب الذين يتقبّلون هذا الفضاء نراهم يخافونه، ويتهيّبون منه، غير أن منهم من يتجاسر ويقرر المغامرة كعياش الدوس "سيجرب حظه في الغربة، في عالم المدن البعيدة، الراقدة على شواطئ البحر المجهول. وإذا انقلب الأمر واضطر فسيعبر البحر إلى الساحل الآخر ويكشف المجهول. ثمة شيء يتململ. يدفعه إلى الأمام.(*) لاستكشاف العالم البعيد". [نداء الوقواق:203]

ومنهم من يتراجع، ويختار الشقاء في فضائه على المغامرة والذهاب إلى فضاء مجهول كمنصور برجوج الذي يقول: "كنتُ أريد أن أكمل المشوار. أن أمشي في المغامرة إلى نهايتها ، أكتشف المجهول على شواطئ البحار في الشمال وما بعد الشمال. ولكني فكّرتُ. العودة من منتصف الطريق أفضل من الذهاب بلا عودة. قررتُ أن أذهب إلى (برقن) وأحفر بئر السانية الذي ردمته العواصف، وأسحب الماء وأسقي الجداول وألقح النخيل وأعيش ... مثل كل الناس في برقن". [الواحة: 66،67]

و(أمود) الذي يستبعد التفكير في الشمال، ولا يلجأ إلا إلى طريق الجنوب، يقول: "الآن، لن أذهب إلى الشمال. لم يبقَ أمامي إلاّ طريق واحد". [الواحة:283]

ومع هذا، فإن فضاء الشمال ارتبط عند أهل الصحراء بإمكان تحقيقه لشيء سامٍ ونبيل، إنه البحث عن المعرفة، وامتلاك العلم، وهذا هو ما فكّر فيه الشيخ غوما يوماً. "جنون غوما بالمعرفة واستكشاف البلدان دفعه لأن يبوح لمهمدو بنيّته في التوجه شمالاً إلى مدن السواحل ومنها إلى وادي النيل لطلب الحكمة". [الواحة:86]

بيد أن شخصية مهمدو المتجذرة في التاريخ كتجذّر فضائها، والمتكونة أساساً

---

*) الصواب: عدم وجود (نقطة) هنا.

من تتلمذها على من ينتمون إلى فضاء بعيد هي التي دفعت غوما إلى عدم تنفيذ فكرته، وتحقيق مشواره من طريق استخدام السِّحْر الذي اكتسبه مهمدو من معلمه الشنقيطي القادم من بلاد شنقيط البعيدة. فكان اللجوء إلى السحر وسيلة لتحديد حركة الشخصية في الفضاء، وتوجيه مسارها، وتخليصها من فضاء الشمال، وبدت كل خطوة نحوه تقوده إلى التراجع والوهن والحمّى. فقد ظل غوما " يعاني الحمّى كلما تجاوز بيوت الطين ميمماً شطر الشمال. وكان أقصى ما يستطيع أن تصل إليه قدماه هو أعتاب السلسلة الجبلية. بعدها يبدأ الصداع ثم الحمّى وأحياناً الغيبوبة". [الواحة:87]

ومن هنا كان لجوء غوما إلى السحرة والعرّافين سبيلاً لفك طلاسم إخفاق الرحلة في توجّهها ذاك، حتى كان الخلاص النهائيّ له في ترك مقصوده بعد أن حذّره أحد السحرة المهرة من فضاء الشمال، ونصحه بأن النجاة تكمن في الجنوب، وليس في الشمال[1].

وإذا كان فضاء الجنوب قد انسلَّ من فضاء الشمال بدون أن يرتبط بصفة تدل على البعد المطروح أمامنا، فإن ذلك لا يضير البنية الفضائية، ولا يَخِلُّ بانتظامها، لأنه ذو علاقة بالمظهر الداخليّ الذي يحكم الرواية. فالثنائيات الضدية في هذه الرباعية مطلقة، وحيثما بحثنا عنها نجدها بين النقيض ونقيضه، وفي قلب الشيء الواحد نفسه[2]. وفضاء الجنوب الذي آلت إليه حركة غوما بعد مغامرة فضاء الشمال البعيد لا يمكن تجاوزه أو إغفاله في هذا المضمار، لأنه يشكل فضاء هُويَّة لا تتحقق شخصية غوما إلاّ بوجودها فيه، ولم تثبت جدارة هذا الفضاء إلاّ بنقيضه الشمالي، وهو يتوءام مع رأي فسجربر الذي يقول: " إن التناقضات لدينا ما هي إلاّ

---

1) ينظر الواحة، ص87.

2) ينظر المنظور السردي في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني، أحمد الناوي بن محمد بدري، ص25.

ميكانيزمات أكثر دقة وتعقيداً مما يبدو عليه ظاهرها مادام النقيض الأصليّ فيها يظهر أحياناً فيما هو مجرد مكمل أو ذي علاقة بتحديد الهوية، أو في التعادل أو التراكب أو التضمين "[1].

كل هذا يشير إلى طابع التعقيد والتداخل المنبثق من هذا التصور النقديّ، ويجعلنا نؤكد أن الاستثمار الحقيقيّ لهذه الثنائيات الضدّية هو فيما يولّده النص، وليس فيما يطرحه التقسيم الشكليّ المفروض على النص.

وبعيداً عن ثنائية الشمال والجنوب كانت فزان فضاءً بعيداً لدى قبيلة غوما، يرتبط حضورها بالحصول على مفاتيح العلوم والمعارف، إلاّ أن الاعتقاد الراسخ لدى شيوخ القبيلة وذوي الحكمة وأصحاب الدراية فيها يقول بأن العلم لا يفيد أهل الصحراء، وقد نصحوا غوما الذي رغِب في طلب العلم بترك مطلبه، وأخبروه بعبثيّة مقصده، وعدم جدواه، ولكنه لم يسمع لأحدٍ منهم، فتوجّه نحو الفضاء البعيد (الواحات)، وتعلم القراءة والكتابة، وحفظ القرآن، وانضم إلى حلقات الذكر والتصوّف، حتى قدَّر بعد كل هذا حقيقة النصيحة، وأدرك أهميتها فعاد إلى قبيلته، واستقبل استقبال الحجاج العائدين إلى ذويهم، وظل فضاء الواحات مثار تساؤلات الأهالي، ومبعثاً لاهتمامهم، فأمطروه بالأسئلة عن الواحات وحال الناس فيها وعن الكتب[2].

وفي منحى آخر جاءت بلاد شنقيط فضاءً لكل ما له علاقة بالسحر ومصارعة الجن حتى عرفت بهما[3].

أما بلاد الهند البعيدة فكانت فضاءً دالاً على اقترانها بالبخور والطيب المستعمل

---

1) L'espace Romanesque, Jean Weisgerber, p. 17.
2) ينظر البئر، ص36، 37.
3) ينظر الواحة، ص87.

عند أشهر السحرة والعرّافين بما يجعل تعاويذهم موضعاً للثقة[1].

ثم تأتي مجاهل القارة فضاءً آخر لصيقاً باستجلاب الأشياء الغامضة، وذات تأثير قويّ وفاعل؛ فمنها استحضر اللحاء المستخدم في دبغ الجلود، وصنع السياط الملهبة[2].

ولعلّ في هذا ما يشير إلى نسبة الغريب والنادر إلى كل فضاء بعيد.

في كل هذه الفضاءات جاء البعد مقيساً من نقطة تجعل من الصحراء مركز تجمع قبيلة غوما منطلقاً لها، لكن قد يبدو للبعد اتجاهه الآخر، فيبدأ بداية عكسية يكون مبتغاها الصحراء ومبتداها نقطة أخرى، وتلك هي الحال مع غدامس التي اكتسبت ميزة ببعدها عن العاصمة " هي بعيدة عن العاصمة. مهملة ومنسية. والبعد عن العاصمة هنا ميزة ". [نداء الوقواق:322]

وقد كان لبعدها عن العاصمة، وموقعها الجغرافيّ هذا دور في استمتاعها بهدوء تحسدها عليه بقية الواحات[3].

وقد يجيء الفضاء البعيد غير محدّد بنقطة انطلاق أو نقطة وصول، فيكون بذلك مجالاً لتحقيق المجد، ليس لشيء، إلاّ لأنه بعيد، فإن " كل القادة العظام نالوا المجد بعيداً عن أوطانهم ". [نداء الوقواق:155]

ويختار بورديللو الحبشة[4] فضاء لتحقيق المجد، لكنه لا يبلغه ليظلّ فضاءً غير موصول إليه.

---

1) ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.
2) ينظر الواحة، ص214.
3) ينظر نداء الوقواق، ص321.
4) ينظر المصدر السابق، ص147، 155.

2. الفضاءات التخييليّة

تمثل الفضاءات التخييليّة في نص الرباعيّة القطب الآخر لثنائية البنية التي تم استنطاقها، والعمل بمقتضاها.

وإذا كانت الفضاءات المرجعيّة تحمل في طياتها ما يشير إلى السند المفهوميّ الذي اتكأنا عليه عند طرح هذه الرؤية الثنائية، وهو تلك الأصول الواقعيّة القائمة خارج الرواية، فإن الفضاءات التخييليّة تخالف حصول تلك الإشارة.

ومع هذا فإن مشروعيّة السؤال حول وضع (التخييليّ) مقابلاً لـ(المرجعيّ) تظل قائمة، إذ كيف يمكن أن نصف بعض الفضاءات الموجودة في أي نصّ بأنها تخييليّة، وننفي الصفة نفسها عن بعضها الآخر؟ أليس العمل الأدبيّ برمّته هو عمل تخييليّ؟

ليس من شك في أن كل الأعمال الأدبية هي أعمال تقوم – أساساً – على دور المخيّلة، وفاعليّة التخييل، إلاّ أن أيَّ خيال إنسانيّ – مهما كانت درجة شطحه – لابد أن يكون له أصول وجذور ومرجعيّة في الواقع " فمهما أوغل التخييل في مفازات الفضاء المجرد فإنه يتغذى إلى هذا الحد أو ذاك من الواقع، فلا شيء يولد من لا شيء " [1]. وفي الوقت نفسه يظل البعد التخييليّ هو إطار مختلف الفضاءات في العالم الحكائيّ حتى وإن كانت واقعية لأنها جميعاً تصدر عن المتخيّلة[2].

ولنا أن نقسم الفضاءات التخييليّة في الرباعيّة إلى فضاءين كبيريْن تندرج تحتهما ثنائيات أخرى، فتظهر جميعها وفق النسق الآتي:

---

1) في سوسيولوجيا النص الروائي، دراسات في الرواية، د. عبدالرزاق عيد، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1988/9/2000، ص125.

2) ينظر قال الراوي، سعيد يقطين، ص251.

1.2. الفضاء التخييليّ الفانتازيّ

تتسع الفانتازيا لاستيعاب كل ما هو خارق، وطبيعيّ وغير طبيعيّ، وممكن وغير ممكن. وفي هذا الإطار يجعل مجدي وهبة المخيّلة مرادفاً للفنطاسيا[1]، ومن بين تفاسيرها "الخيال المبدع: عملية تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل، أو القدرة على تشكيلها"[2] ثم يقدم مصطلح (الفنتازيّة)[3] ويعرّفه بأنه "الأثر الأدبي الذي يتحرر من قيود المنطق والشكل والإخبار بحقائق في سرده، وإنما يعتمد اعتماداً كليًّا على إطلاق سراح الخيال يرتع كيف شاء بشرط أن تكون النتيجة فاتنة لخيال القراء أو النظّارة"[4].

هذا التعريف يؤكّد على السمة الأساسية للفانتازيا، وهي عدم الخضوع للمنطق مع الاعتماد على الخيال المجنَّح، وإن كان ذلك لا يلغي استلهام الفانتازيا للواقع.

وبذلك يتسنّى لهذه المقاربة النقديّة الوقوف عند أبرز سمات هذا الأثر لنجدها ماثلة في الأجواء الأسطوريّة، والأجواء العجائبيّة.

وحين تكون هاتان الصفتان هما مركزا الثقل في المتخيّل الفانتازيّ، فإن هذا لا يعني بالضرورة التوجه إلى مكوّنين يتحقّق وجودهما بتلازم متجاور، أو يتوجب وقوعهما ضمن مفهوم الترادف غيرِ المحيد عنه، وإنما يمكن النظر إليهما مسارين متفرقين لهما جدليّة السالب والموجب، وهو ما يتآلف مع منظورنا النقديّ الذي

---

1) ينظر معجم مصطلحات الأدب، انكليزي-فرنسي-عربي، مع مسردين للألفاظ الإفرنسيّة والعربيّة، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، سنة 1974، ص166.

2) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

طرحناه مع سائر الفضاءات الأخرى المختلفة.

أما منطلق هذا المنظور فيكمن في الاتكاء على تمييز إدراكيّ يَجِدُ في محاولة البحث عن حدود المسافة الفاصلة بين الأسطوريّ والعجائبيّ نقطة نفاذ لتحقيق تلك الرؤية النقديّة.

1.1.2. الفضاء الفانتازيّ الأسطوريّ

تمتاح الأسطورة عناصرها من العالم الفانتازيّ الذي تدور في فلكه، وإذ يجيءُ توظيفها في النص، فإنها تُسهم في منحه أفقاً تتجلّى من خلاله منعطفات جماليّة كبرى، وتتكشّف الدلالات التي تضطلع بمهمّة التفاعل التام مع كل مقومات النص.

والفضاء الأسطوريّ يحصل على صورته الخاصة والمناقضة للعجائبيّ من حيث حصولُه على درجة اقتراب من الممكن والمحتمل، والقابل لبعض التصديق، وإن كان التخييل الفانتازيّ أساساً له أو اللامعقول إطاره العام.

ومن خلال الارتباط الشديد بين الفضاء في النصّ والفضاء في الأسطورة يُحْسَبُ لهذا النوع من الفضاء انتماؤه الأول الذي يجعل لكينونته بين الفضاءات الأخرى حقاً في نسبته للأسطورة، وتسميته بها.

1.1.2.أ الفضاء الأسطوريّ الموجود

نقصد به الوجود الحاصل ضمن الفضاءات التي تجري عليها حركة الشخصيات بحيث يبدو الفضاء كأنه جزء من الفضاءات المرجعيّة ولكنه ليس كذلك، إذ يبقى البعد التخييليّ مهيمناً عليه بالأسطورة التي هي أساس له.

وقد ظهرت سمات هذا الفضاء في بئر أطلانتس.

قُيِّضَ لبئر أطلانتس في هذه الرباعية من الاختصاصات المشكِّلة لدعائم الخطاب

في الرواية ما جعله يستأثر بالموضع المؤطِّر لبنية النص ودلالاته العامة في مداها الأشمل والأوسع حيث تجلّت العلاقة واضحة بين بئر أطلانتس والقمر من خلال حركة يتحدّد مداها في السماء فضاءً علويّاً، وهي الخسوف (عنوان الرباعية)، وبين فعل يتم حصوله في باطن الأرض فضاءً سفليّاً، وهو جفاف الماء من البئر؛ فجفاف بئر أطلانتس مرهون بخسوف القمر، وخسوف القمر مدعاة لاختفاء الماء حيث " يؤكد البعض في قصصهم أن لاختفاء المياه في البئر علاقة مباشرة بعدد المرات التي يحدث فيها خسوف القمر في العام الواحد ". [البئر:56]

ومع هذه العلاقة بين خسوف القمر وجفاف الماء يمكن اكتشافُ ترابطٍ أكثر عمقاً وأهميّة، وهو الأمر القائم بين الشخصية والفضاء؛ فحياة تانس وموتها هما المتحكِّمان الحقيقيَّان في حدوث الخسوف، ونزحِ المياه، وكان ذلك رؤية تنبؤية جاءت على لسان أحد المنجّمين الذي استنطق علمه من "صفحة وجهها الساحر المرتبط بأجمل كوكب هو القمر برباط خفيّ لا تعلمه إلا النجوم، وتنبّأ لها بأن المياه سوف تتدفق وتغمر الدنيا طالما(*) بقي وجهها يدب ويسطع فوق سطح الأرض. ولكن المياه سوف تختفي باختفائها من الوجود". [البئر:54]

ومادامت الأساطير تذهب أكثر غوراً في مجاوزة المعقول والممكن، فإن تنبؤ المنجّمين لم يَخْلُ من تحقق وحصول، فنقرأ "عندما ماتت حدثت حركة غريبة في نظام النجوم، وقادت الكواكب الأخرى حملة ضد القمر، فحدث ما يسمّى بـــ(الخسوف) لأول مرة كما يؤكد المنجمون". [البئر:55]

هكذا تتأكد آلية العلاقة وجدليتها بين الحضور والغياب، فحضور تانس غياب

---

*) الصواب: ما بقي وجهها.

للخسوف، وغياب تانس حضور للخسوف، والخسوف لا يقود إلا إلى اختفاء الماء، ويمكن تمثيل هذه العلاقة على النحو التالي:

وجود تانس = وجود الماء

اختفاء تانس = اختفاء الماء

معنى هذا أن الماء رمز الحياة يتساوق مع المرأة، ويتعاضد معها لتأخذ هي بدورها الرمز نفسه، وتعمّقه بدلالة الخصب والنماء.

ويظل الواقع غير مفصول عن الأسطورة فيعزو الطفل آيس نضوب ماء البئر في الواقع إلى تفاصيل الأسطورة، وإلى قصة الخسوف وعلاقتها ببئر أطلانتس[1].

إن بئر أطلانتس، وهو يقيم كيانه الحقيقيّ في صحراء الرواية لا يلغي خصوصيّته، ولا يحطم مرجعيته التي كانت الأسطورة أصلاً لها، وكانت تانس- تحديداً – المحرّك لإيجاد فضاء هذا البئر عندما أرادت الانتقام لأخيها أطلانتس من الصحراء التي أخذته منها حيث استدعت المنجّمين وخبراء الفلك والعرّافين، وطلبت منهم أن يرشدوها إلى المكان الصالح لأن يكون نبعاً يحوّل يبس الصحراء إلى جنة خضراء[2].

فجاء موقع البئر وبيان تحديداتها الجغرافية مقيساً بالزمن "جاؤوها، بعد زمن، محمّلين بخرائط الأرض ورسوم الفلك والكواكب الأخرى، وأجمعوا على أن يتم الحفر في نقطة تبعد مسافة شهر ونصف شمال الواحة، تحت الجبل، وأكدوا أن تلك النقطة هي قلب العالم ومركز الكون كما حدّثتهم الكواكب والنجـــوم". [البئر:54]

---

1) ينظر البئر، ص192، 193.

2) ينظر المصدر السابق، ص54.

إذن؛ بمقتضى هذا الاختيار، وهذا الوصف في تحديد الموقع، يسهم المنجّمون والعرّافون في وضع سمات هذه البئر لتزداد أهمية، وتكتسب أبعاداً جديدة.

أما في صحراء الرواية فقد جاء بيان التحديدات الجغرافيّة لموقع البئر مقيساً بالخطوات " وتحت الجبل على مسافة مائة خطوة من تجمع البيوت يقع بئر أطلانتس العريق الذي لا يعرف له أحد تاريخاً ". [البئر : 45]

وإن اشترك التحديدان في عنصر الزمن، فإن موقع البئر في صحراء الرواية جاء مندمجاً مع الفضاءات الأخرى، دالاً على ثبات وامتداد غير محدّد بتاريخ أو بصورة.

أما تحديد موقع البئر في الأسطورة، فكان بعد تقصٍّ وتشاور، وقد حملت تانس مسؤولية وضع مؤهلاته وصفاته كما جاءت قرائن الاهتداء إليه في مستوى لا يقل دقة عن مظهر البحث عنه، ولا ينقصه اهتماماً وقرباً من الطابع التخييليّ الفانتازي حين كان لجوء تانس إلى العلماء وخبراء الفلك يمثل مصادر ذات منشأ يقينيّ حقيقيّ لديهم، وكان اللجوء إلى المنجّمين والعرّافين يجسّد مصادر أخرى لها وصف غير مشروط بتفسير مشاعٍ أو بملكيّة عامة بين الناس.

وتتكثف صورة بئر أطلانتس حين يصبح حضوره مع حركة الشخصيات شيئاً له وظائفه وأبعاده ليتراجع المعنى، وتتقدم الدلالة، فالدلالة " تتجاوز المعنى وتليه إذ هي تشمل كل التصورات الذهنيّة التي قد يذهب إليها ذهن المتقبّل إضافة إلى المعنى"[1]. ويتجلّى هذا حين يكون بئر أطلانتس فضاء اتصال تلتحم به المجموعة، ويلتحق به أفراد القبيلة بنسائها ورجالها وأطفالها دون استثناء ما إن بدا الأمر عاماً

---

1) بحوث في خطاب السدّ المسرحي، ألفة يوسف وعادل خضر، لا.ن.، تونس، سنة 1994، ص37.

متعلّقاً بهم جميعاً مثلما حدث عند مراقبتهم لخسوف القمر، ومحاولتهم تخليصه من أعدائه[1].

وقد يكون فضاء الاتصال منطلقاً من محض مصادفة لقاء بين الشخصيات كما كان مع أماستان وباتا[2]، ومع آيس وأماستان[3].

وقد يكون الفضاء مقصوداً لذاته حين يأتي اللقاء عنده بعد مواعيد يتم الاتفاق بشأنها، وهذا ما جاء بين أخنوخن وأمغار[4] لتتوجه المقصديّة إلى انفراد فضاء بئر أطلانتس بالدلالة على خصوصيّة تحقق بث الأسرار في شكلها المؤكد لحضور البعد الأسطوري للبئر، وامتزاجه بوظيفة اجتماعية تسمح الشخصيات في إطارها بمزاولة ما لا يتيسّر حدوثه في فضاء آخر.

وغاية ما يمكن أن نسعى إلى تأكيده هنا هو أن توافر فضاء بئر أطلانتس على خاصيّة الموضع المكنون للاحتفاظ بالأسرار والتأملات الخاصة ليس راجعاً لصفة طوبوغرافية مخالفة لمعطيات الصفات التي تحوزها النماذج الفضائيّة الأخرى، فكل صفات الفضاء الصحراوي الواسع تسمح بأن يكون موطناً للسر والهمس، فلماذا يجيء فضاء بئر أطلانتس مؤئلاً لهذه اللقاءات الخاصة؟

يمكن توضيح ذلك بأن المرجع يعود إلى صفات تقترب في مؤدّاها من البعد المعنويّ الماثل في مظهرين:

أحدهما، أن هناك تفسيراً شبيهاً له فيما اصطلح عليه الناقد عزالدين المناصرة

---

1) ينظر البئر، ص9.
2) ينظر المصدر السابق، ص144.
3) ينظر المصدر نفسه، ص173، 176.
4) ينظر المصدر نفسه، ص121، 188.

بـــ(نكهة المكان) حيث رأى بأن " للأمكنة نكهة لا يستطيع العلم والتكنولوجيا أن يعوّضاها عند الشعوب"[1]. وهكذا تأتّى لفضاء بئر أطلانتس هذه النكهة الخاصة الممزوجة بشذى الأسطورة، وعمق الواقع.

وثانيهما، يستمد تفسيره من حميميّة اللقاء التي صنعتها تلك النكهة.

بهذا كله يتأسس فضاء بئر أطلانتس على انتظام ينزع بفاعلية جليّة صفة العشوائية، ويضع بنيته الخاصة في انسجام تام مع البنية الداخليّة للفضاءات الأخرى، سواء أكان ذلك متعلقاً بموقع بئرٍ من الثنائيات الضديّة أم كان دالاً على آلية العلاقة بين وجوده في الأسطورة وبين امتثاله للتحقق والوجود ضمن الفضاءات التي تجري فيها حركة الشخصيات، دون أن يكون هناك نَسْفٌ للواقع في (المرجعيّ) ليصح القول بأن " تمثل الأسطوريّ هو نوع من التعبير الذي يكسب الواقعيّ أبعاداً تخييليّة لا تقلل في جوهرها من قيمته، إن لم نقل بأنها تعمّق مما هو واقعيّ "[2].

1.1.2.ب الفضاء الأسطوري المفقود

لئن بدا الفضاء الأسطوريّ الموجود حاضراً بين الفضاءات التي تتحرك على أرضها شخصيات الرواية فإن الفضاء الأسطوريّ المفقود لم يكن موجوداً ضمن تلك الفضاءات، وأقصى وجود حقيقيّ له عرضته الأسطورة حيث جاءت مدينة أطلانتيدا صورة لهذا الفضاء، ومنشأ له.

---

1) جمرة النصّ الشعري، عز الدين المناصرة، ص291.

2) عبدالله العروي وحداثة الرواية، صدوق نورالدين، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، سنة 1994، ص48.

كانت مدينة أطلانتيدا فضاء ماثلاً للحضور في الأسطورة التي صنعتها إرادة تانس وقوتها، فتانس هي التي صنعت وجود هذه المدينة، وهيّأت لها من الأسباب ما جعلها تقوم وتقوَى:

"فبعد أن أطلقت على النبع اسم أطلانتس .. قررت أن تشيّد المدن وتبني الجسور والسدود، وتصل الواحة بالنبع في مدينة واحدة هائلة. وقد استطاعت أن تجعلها مركزاً لمضارب التجار، وتبادل البضائع، وتجارة الرقيق والذهب والأحجار الكريمة والتوابل والصناعات والجلود، فازدهرت المدينة وشيّدت القصور والبيوت ذات المعمار البديع، وأصبح يرتادها العلماء والخبراء والمنجّمون من كل أنحاء الأرض .. وامتّدت المدينة من نبع (أطلانتس) حتى الواحة متواصلة على مسافة شهر ونصف وأطلقت عليها اسم (أطلانتيدا) الآفاق، وجاء الناس من وراء البحار والأنهَار والمحيطات بعد أن أصبحت منارة للعلم والحضارة وقِبلَة لكل من ينشد العلم أو يتوق للمعرفة، وأصبح يقال بأن أطلانتيدا هي جنة الله على الأرض، ومن لم يزرها فإنه لم يعش في هذه الدنيا ..... ". [البئر:55]

هكذا هي مدينة أطلانتيدا في الأسطورة الواردة في خطاب الرواية، مدينةٌ اتّسمت بحضورها.الراسخ في أعماق التاريخ، الممزوج بنكهة الأسطورة. لكنها لم تَدُم، وإنما اندثرت واختفت وتلاشت بعيداً في أعماق الأرض، فَفُقِدت، وصارت بذلك فضاء مفقوداً[1]. وقد ارتبط فقدها بحدوث الخسوف الذي كان مرتبطاً بدوره بموت تانس، فكان نتيجة له.

كل هذه العلاقات، وهذا النمط من الفقد كان له ما يوازيه في أفق الفضاءات

---

1) ينظر البئر، ص55، 56.

المرجعيَّة التي بدت عليها حركة الشخصيَّات، فضمن محاولة الربط بين فضاء مدينة أطلانتيدا المفقودة، وفضاء الصحراء الذي خرجت منه قبيلة (أمنغسَاتن) قبيلة الشيخ غوما تقودنا مسالك الرؤية إلى استكشاف مجموعة من العلاقات الدالَّة على سلسلة الروابط المخفيَّة والظاهرة بين الفضاءات المختلفة القائمة في النصّ.

كلاهما مفقود؛ مانت تانس، فحَدَث الخسوف، ونزح ماء بئر أطلانتس، وفُقدَت مدينة أطلانتيدا في الأول، ونزح ماء البئر، فتركت القبيلة الصحراء، وفقدَتْ وجودها فيه في الثاني. هذا الفضاء المفقود في الاثنين معاً يغدو سبيلاً للهويَّة المفقودة التي لا تتحقَّق إلا بحضور الشخصيَّة في (المكان).

وإلى جانب هذا، فإن صفات مدينة أطلانتيدا لا تختلف عن صفات فضاء الصحراء من حيث هيمنة الطابع الإيجابيّ عليها، ليبدوان مصدراً لسعادة الإنسان وراحته.

إذن؛ بمقتضى هذا يصبح فضاء مدينة أطلانتيدا المفقودة رمزاً لفضاء الصحراء المفقودة.

2.1.2. الفضاء الفانتازيّ العجائبيّ

قد يتراءى للمتلقي أن في وضع (العجائبي) موضع الضد لـــ(الأسطوريّ) ما قد يُحدِث خللاً للنسق المفهوميّ الوارد ضمن ممارسات نقديّة سابقة جعلت المصطلحَيْن يندرجان في عالم واحد يشبه الوقوع في دائرة الترادف والتلازم.

والأكثر من ذلك أن العلاقة الرابطة بين الفانتازيّ والعجائبيّ تجعل الفصل بينهما أمراً أقرب إلى صعوبة التأسيس، وأبعد ما يكون عن الاستئناس بطرح فيه شموليّة الاتفاق النقديّ، واصطلاحيّة المفهوم.

وفي هذا الإطار يقول سعيد يقطين: " تشيع الآن مصطلحات عديدة مثل : الفانطاستيك- الوهم - العجيب - الغريب - الخارق ... وللأسف يظل الإيهام يسود استعمال العديد من هذه المفاهيم وما يدخل في نطاقها، وهي توظف كمقابلات لـــ: Fantastique - Fantasy Merveilleux - Etrange ... "[1]".

وإذا كانت كلمة (مقابل) يشيع استعمالها عند رغبة إيراد المعنى المعاكس فإن سعيد يقطين لم يقصد حصول هذا المفهوم في الذهن بل ذهب إلى إثبات الصورة الترادفيّة، فلم يعنِ (المقابل) لديه سوى (المماثل) في اللغة الأخرى. ويختار (العجائب) على غيره حين يصرّح بقولـــه: " أفضل " العجائب " و" العجائبيّ " على " الفانطاستيك "[2].

كما نجد مصطلحاً آخرَ، وهو (العُجاب) الذي يختاره الطاهر المناعي مرادفاً للفانتازي، حين يقول: "جاء اختيارنا لعبارة العُجاب لتقابل مفهوم (Le fantastiue) الذي هو بدوره امتداد طبيعيّ لظاهرة العجيب (Le merveilluex) في الأدب" [3].

ثم يعرِّف العجاب بقوله: "العُجاب، اصطلاحاً، هو خطاب روائيّ يقدّم شخوصاً وظواهر فوق طبيعية داخل فضاء طبيعي. وهو لا يحدث انفعال النفس فقط كما هو الشأن بالنسبة إلى العجيب، بل انفعال النفس والعقل معاً" [4].

وعلى خلاف هذا، كان استعمالنا لمفهوم (العجائبيّ)؛ إذ ابتعد عن أن يكون

---

1) ذخيرة العجائب العربيّة، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، سنة 1994 ، ص9، 10.

2) المرجع السابق، ص10.

3) مجلة المسار، عدد مزدوج 35/34، فيفري 1998، ص147.

4) مجلة المسار، العدد السابق، الصفحة نفسها.

مرادفاً للفانتازيّ أو حتى نقيضاً له، فجاء منسلاً من دائرة الفانتازيا نفسها، مخبِراً عن فرعيّة تجد تعارضها الثنائيّ في حدود الفضاء الأسطوريّ بما ينتج عنها من ثنائية جدليّة، تنصهر في إطار فضائيّ أشمل وأعمّ.

وهنا نعتمد تعريف تودورف للعجائبيّ بأنه "هو التردد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية في مواجهة حدث هو في الظاهر فو(*)طبيعي" (1).

وهذا يعني أن غير الممكن وغير المحتمل هما الطابعان المهيمان على نمط هذا الفضاء والسمة المميزة له.

2.1.2.أ الفضاء العجائبيّ المرئيّ

تتأسس العناصر المحدِّدة لعجائبيّة الفضاء المرئيّ من تراجع التصوّر الدالّ على تحقق الحضور المرجعيّ له وفق الرؤية البصريّة المباشرة والطبيعيّة لتحلَّ محلها رؤية من نوع آخر، يشترط في حصولها توافر وسيط يتخطّي الحدود المكانيّة الفاصلة بين موقع الناظر من المنظور إليه.

وتبعاً لذلك تتم عجائبية الفضاء المرئيّ من حيث القدرة على رؤيته من طريق الارتكاز على عالم غيبيّ، ينتقل فيه الفضاء المطلوب إلى الشخصيّة، ولا تنتقل الشخصيّة إلى الفضاء، أي أن الشخصيّة تبقى في مكانها بجسدها، وتراه رؤية باطنة.

وعبر هذه الصورة يتمكّن الشيخ غوما من رؤية أماستان في مكانه الكائن فيه،

---

*) فوطبيعي: أي فوق طبيعي.

1) مجلة الحياة الثقافية، العدد (124)، السنة 26، أفريل 2001، ص18.

وهو ما يطلقون عليه (الاستحضار)[1] ليبدو نموذج الفضاء العجائبيّ هو الفضاء المستحضر.

وهنا يجد الشيخ غوما طرقاً كثيرة لتحقق مطالبه، فيقع الاختيار على آيس ليكون رائيه في الوصول الخارق للفضاء المستحضر، ويستعين بلوازمَ معيّنة متمثلة في قماش أبيض جديد، ومرآة جديدة، وأكثر من امرأة لقرع الطبول[2].

وتبدو المرآة وسيطاً أساسياً للوقوف على مبتغى الرؤية يساندها في ذلك إطفاء مصباح الكيروسين الذي يسمح بنقطة الانطلاق الأولى لظهور الصورة الفضائية في المرآة[3].

ومع ذلك، فإن فعل تحقق رؤية الفضاء لا يتم إلا بعد تغييب الإضاءة، وإطفاء المصباح، بل إنه لا يحدث إلا بعد ذلك مباشرة، ففي لحظة إطفاء مصباح الكيروسين تمكّن آيس من النظر في المرآة، والرحيل إلى الفضاء المستحضر[4].

هذا التغييب لعنصر الإضاءة يقدم للبعد العجائبيّ المرئيّ أولى مرتكزاته التي ينهض فيها على حساب النمط الواقعيّ، فيخالف الطبيعيّ والمألوف حين يكون مثل هذا التغييب كفيلاً بتعتيم الرؤية البصرية إن لم يكن مانعاً لحصولها أو حدوثها أساساً.

---

1) ينظر البئر، ص28.
والاستحضار (كما جاء في الرباعية): هو رؤية شخص أو شيء ما تفصل بينه وبين الرائي مسافات بعيدة، وله طرق كثيرة، ويتطلب توفير أشياء محدّدة.
2) ينظر المصدر السابق، ص28، 29.
3) ينظر المصدر نفسه، ص30.
4) ينظر المصدر نفسه، ص30، 31.

ثم تتسع العجائبية المرئيّة فنرى أن أول ما يصفه آيس في رحلته نحو الفضاء المستحضر هو الفضاء نفسه، وليس ما يجري فيه من حركة وأحداث أو ما تتحرك على أرضه من شخصيات، وأن هذا الفضاء المرئيّ الموصوف بعث آيس على الدهشة التي نجدها في المقطع الحواريّ التالي، بعد مخاطبة الشيخ غوما له:

" – انظر في المرآة وأخبرني ماذا ترى؟

قال الطفل في صوت من يصف حلماً:

– أرى جبالاً. جبال هائلة قاحلة ". [البئر:31]

فأول ما رآه آيس في الفضاء المستحضر هو الجبال التي لم تكن جبالاً عاديّة أو محدودة، وإنما جاءت بوصفها (هائلة قاحلة). هذان الوصفان يمدان العجائبيّ الذي لا يعترف بالصورة العادية أو بما ليس لافتاً للنظر، حتى يتأكد لنا بجلاء أن ما استرعى اهتمام آيس ودهشته هو شكل الجبال، وليست الجبال نفسها. وهنا تلعب اللغة دورها في ترسيخ البعد العجائبيّ، إذ كان من الأقرب أن تكون كلمة (جبال) موصولة بكلمة (جبالاً)، ومنصوبة مثلها، إلاّ أن درجة الانبهار بمرأى ذلك الفضاء المستحضر قادت إلى قطع الجملة الأولى (أرى جبالاً) وهي الصورة المشهديّة الأولى عن تاليتها لتكون جملة جديدة غير متبوعة بسابق أو موصولة بلاحق (جبال هائلة قاحلة) تتحقق عجائبيتها باستقلال لفظيّ خاص، وصيغة لُغَويَّة تنطلق من القانون العجائبيّ، " تبعاً لذلك، يشكّل المحكي العجائبيّ علامة خرق وانزياح وتوتر في سيميائية النص، إنه يشيّد لغة عجائبية وفضاء عجائبياً "[1].

سبقَ هذا إعلانُ الراوي تشبيه صوت آيس المخبر لمشهدية الفضاء العجائبيّ

---

1) مجلة عالم الفكر العربي، ع (99)، س21 (1) شتاء 2000، ص262.

بصوت من يصف حلماً بما يعني ذلك من تطويع لمتاخمة المحكي العجائبيّ، فـ"هكذا يتضح دفعة واحدة – على الفور – المظهر المزدوج الذي يكسو الفضاء الروائي عند التحليل الذي يضع في الحسبان الخصوصيّات النوعيّة (وجهة نظر الراوي – إحكام حبكة فصول الرواية ... إلخ) وما تعطيه اللغة من رموز"[1].

ومن خلال ما تمّ عرضه في هذا النموذج الفضائيّ يتضح أن مرجعيّة الصورة العجائبيّة جاءت مقرونة بدلالتها على عدم الارتباط بموقع محدّد، فمن خلال عمليّة الاستحضار يمكن الوصول إلى أي فضاء لينتهي الأمر في نهاية المطاف بإلحاق صفة اللاثبات لهذا الفضاء العجائبيّ المرئيّ المستحضر.

وإذا كانت عجائبيّة هذا الفضاء المستحضر قد تحققت عبر طابع مفارق لأسس الرؤية البصريّة المنطقيّة، فإن نزوعنا إلى وصفه بالفضاء المرئيّ لا يتعارض مع توجهات المنظور النقديّ الذي ارتأيناه في ممارستنا، ولا يقلّص من مطابقة هذا الفضاء لغيره من الفضاءات الأخرى الظاهرة في سياق البنية من حيث خدمتها لمجرى الحركات الداخليّة في النص، بل إنه يؤكد إمكانات المسار البنيويّ المتحكّم في النص، ويضع الفضاء ضمن توجهّات تتعمق في إطارها جماليّة الخطاب.

2.1.2.ب الفضاء العجائبيّ غير المرئيّ

يختص هذا الفضاء برصد العلاقة الجوهرية المتبادلة بين نوع الشخصية وأفق الفضاء الذي تنتمي إليه؛ فسكان هذا الفضاء وشخصياته هم الجن، يتجذّرون في المكان، ولا يتحولون عنه حتى يصبح مسكوناً بهم، دالاً عليهم، محدّداً لمتغيرات الحدث في إطارهم ليُطلَقَ عليه الفضاء المسكون، ويبقى بعيداً عن إمكانات الرؤية وطابع يُسرِها.

---

1) L'espace Romanesque, Jean Weisgerber, p. 9.

وبذلك تتعين ملامح هذا الفضاء المسكون وفق طبيعة الشخصيات التي تسكنه، والتي تتجاوز في سماتها ومقومات أفعالها طبيعة سائر الشخصيات الأخرى. فقدرات الفعل والحركة التي تملكها هذه الشخصيات - العجائبية كذلك - في فضاءاتها تختلف عن القدرات التي تمارس من خلالها الشخصيات الأخرى أفعالها في فضاءاتها الخاصة بها.

وهنا تتعمق صلة الشخصية بالفضاء لتبدو الشخصية وليدة الفضاء، ويبدو الفضاء دالاً على الشخصية، يقول الراوي بأنهم "يعشقون الرماد ويحبون الإقامة بين الأنقاض والآثار. أينما وجدت حجراً قديماً فهناك تجد جنّياً أو جنّيين على الأقل. أما علاقتهم بالرماد فهي حميمة وخفيّة ولا يفهم سرها سوى العجائز أمثال مهمدو ومعلمه الشنقيطي. زد على ذلك عشقهم للذهب ". [الواحة:280]

هكذا يتحدد موقع الفضاء غير المرئيّ بوجود الرماد وبقايا الأثر، فيتفق مع الفضاء المرئيّ المسكون في صفة اللاثبات، ويخالفه في اقترانه بالشخصيات الجنيَّة التي تصوغ شكل هذا الفضاء، وتطرح عالمه. وهكذا تتجلي طبائع هذه الشخصيات بالانطلاق من فضاءاتها لندرك ما ينجم عنها من حبٍّ للرماد وحبٍّ للذهب، يكون فيه استيعاب العلاقة الضمنية بالرماد غير ممكن التفسير إلاّ بالرجوع إلى شخصيات معمّرة لها معرفةٌ ودرايةٌ خاصة كالمعلم الشنقيطيّ والعرّاف مهمدو اللذين يتمتعان بخبرتهما الواسعة في أسرار الجن والسحْر.

إن علاقة الجن بما هو قديم تأخذ شكل اليقين والحقيقة الثابتة عند أهل الصحراء؛ فهجرة قبيلة غوما للواحة ثم انتقالها إلى فضاء الرمال استدعت تلقائياً وجود الجن لِتُحوّلَ الواحة إلى فضاء قديم، يقول أمود: "الآن يتردد في الواحة أن مقر إقامتنا القديم تحوّل إلى مستعمرة للجن. أنا شخصياً لم أر ولم أسمع، ولكن عقلاء كثيرين يؤكدون أنهم سمعوا بوضوح أحاديثهم بالنهار، ورأوا نيران مواقدهم بالليل. إن

تصرفاتهم تدل على أنهم وجدوا المكان المناسب ولا ينوون التخلي عنه في الوقت القريب". [الواحة:281]

فالفكرة القائلة بتلك العلاقة صادرة عن عقلاء كثيرين، وليس عن أناس مشكوك في عقلهم أو في صحة أقوالهم.

وتتحول تلك الحقيقة الثابتة إلى درجة التصديق الخالص، والإيمان المطلق ليصبح اعتراف القبيلة بوجود الجن في محل إقامتهم القديم إيماناً راسخاً، "آمنتْ بأن الرماد الذي خلّفته القبيلة عند حرق الأكواخ قبل هجرتها منذ شهور قد تحوّل إلى مستوطنة يسيطر عليها العفاريت بالليل: يتنابزون بالألقاب البذيئة، ويتدافعون، يطارد بعضهم بعضاً بالسكاكين التي تلمع تحت ضوء القمر، ويغنون – في بعض الأحيان – ويرقصون ويقيمون الأفراح". [أخبار الطوفان الثاني: 120، 121]

أما قصة استحواذ الجن على الذهب فقد أخضعت للتجريب الخاص، حيث ذكر أمود أنه قام بنفسه باختلاس خاتم من أمتعة تالا، وأخفاه في الرمال تحت الوتد ، وتركه حتى الصباح، وعندما مدَّ يده ليأخذه لم يعثر عليه، وأشار إلى أنه لو لم يجرب بنفسه لما صدّق أن ذلك يمكن أن يحدث[1].

ولذلك، فإن أمود يؤكد بأن الذهب ملك للجن وبأن "الجن لا يتنازل عن كنوزه مهما طال الزمان فيستردها بمجرد أن يلامس الأرض". [الواحة:280]

ومع ذلك، فبعض الشخصيات الإنسانية لم تتنازل هي الأخرى عن حبها للذهب، وبحثها عنه حتى إن تلك السانية التي أعلن خبر وجود الكنوز بها تتعرض لصراع الأفراد حولها ليفوز بشرائها التبروري "أقول الحق. إني لم أشترِ السانية إلاّ طمعاً في الذهب". [نداء الوقواق:120]

---

1) ينظر الواحة، ص281.

غير أن ذيوع وجود تلك الكنوز لم يستند إلى مصدر مرجعيّ موحّد، وإنما توزّعت فيه الآراء بين الاستناد إلى أساطير الأولين، وبين الاعتماد على الشائعات، ويرجح التبروري الذي اشترى السانية الشائعات على أساطير الأولين بقوله: " ولكن الشائعات هي التي حددت مكان وجود الكنز في هذه السانية وليس أساطير الأولين. قررت أن أقطع الشك باليقين واشتريت السانية واستعنت بالعرّافين وقارئي القرآن. أكلوا معيزي وشعيري وأفلسوا جيبي وقالوا إن الجن استولوا على الكنز وتركوا الرماد! لقد وجدنا كوماً كبيراً من الرماد في حفرة شمال غرب السانية ولكن الذهب طار ". [نداء الوقواق: 120، 121]

وهنا – أيضاً – يكون تفسير اختفاء الذهب من السانية أمراً غير قابل للإدراك دون اللجوء إلى شخصيات معروفة بقدرتها على فهم مجاهل المخفيّ من الحوادث، وتمثّلت عند التبروري في العرّافين، وقارئي القرآن الذين استلّوا منه الأموال والثروات الكثيرة حتى أقنعوه بأن اختفاء الذهب يعود إلى الجن الذين قاموا بسرقته، وتركوا الرماد دليلاً عليهم.

ولذلك، فإن فكّ أسرار هذا الفضاء لا يتم إلاّ بمساعدة من لهم القدرة على فك تلك المغاليق، واقتحام مدارها.

وسواء أكان الفضاء مسكوناً أم غير مسكون، يتجه اعتقاد القبيلة الراسخ بوجود الجن، وبوجود فضاءاتها إلى نسبة الأمور ذات الغموض الأدنى إلى الجن حتى إنهم يَعْزُوْن اختفاء ماريّا زوجة كونسا إلى الجن الذين يقيمون في الأنقاض[1].

إن كل هذه الأحداث التي تقع في الفضاء العجائبيّ المسكون والتي تدلّ على

---

1) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص132، 133.

وجود شخصيات عجائبية مثلها، لم تمنع من أن يكون لهذا العالم دوره في إحداث تفاعل مع شخصيات عالم الإنس، وتقديم الخدمة لهم، وإمتاعهم برؤية فضاء لم يَرَوْه في عالمهم "إن أهل الواحة اكتشفوا مزايا في معشر الجن افتقدوها في معشر الإنس". [أخبار الطوفان الثاني:13]

وهنا تطرح الروايات أمامنا قصة الفلاح الذي رأى ما لم يكن يحلم به يوماً أو يتوقعه حتى يبدو له ما رآه في فضاء الجن جنة كان يمكن ألاّ يصدّق نفسه فيها "ولولا قدماه الملوثتان بالطين وروث الحمير والماشية لما صدّق أبداً أن يكون هذا المخلوق المشقّق القدمين واليدين الذي يطيّر رأسه الصداع هو نفسه الذي يرقد الآن في الجنة بلباسه الوسخ وجسمه الذي تعلوه طبقة من العفن". [أخبار الطوفان الثاني: 13]

وملخص تلك القصة أن الجنّ وجدوا فلاحاً مخموراً، غائباً عن وعيه، وغارقاً في قيئه فأخذوه إلى مستوطنتهم حيث يقيمون في أنقاضهم وأطلعُوه على فضاء خارج تلك الفضاءات الممكنة في عالم الصحراء[1].

فما أن استيقظ الفلاح وعاد له وعيه حتى وجد نفسه "نائماً في فراش وثير لم يحلم بمثله من قبل، تحيط به الوسائد الناعمة، والبُسُط العجميّة الفخمة، التي تغوص فيها أقدام الجواري الحسناوات الغادياتِ والرائحات في ردهات القصر ذي الجدران المزينة بزخارف ثرية مطعمة بالذهب والفضة ونقوش دقيقة مطرّزة بقطع الجواهر التي تتلامع وتتلألأ تحت أضواء أسطورية تنبعث من كوة في السقف". [أخبار الطوفان الثاني:13]

---

1) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص13-15.

وبعد كل هذا، فإذا كان تودورف يخضع مفهوم العجائبيّ إلى استجابته لثلاثة شروط فإننا لسنا مضطرين لقبول هذه المقولة على علّتها إلاّ بعد محاولة اختبارها على النصّ، واستنطاقها من البعد العجائبيّ نفسه الظاهر في النصّ، هذا الإذعان للشروط يتحدد في استنتاج تودورف القائل: "يستوجب العجائبي تَلبية شروط ثلاثة. أولاً يجب أن يضطر النصّ القارئ إلى اعتبار عالم الشخصيات عالم شخصيات حيّة وأن يتردّد القارئ بين تفسير طبيعي للأحداث الموردة وتفسير فوطبيعي(*) ثم إن هذا التردّد يمكن أن يستشعر كذلك من قِبل إحدى الشخصيات" (1).

وعند محاولة اختبار صحّة هذا القول من خلال النصّ يتبيّن مدى ملاءمة الاضطرار والتردد المنسوبين إلى القارئ، والتردّد الصادر من بعض الشخصيات إلى هذه الشروط الثلاث؛ فالقارئ لابدّ أن يضطر إلى النظر إلى هذه الشخصيات على أنها شخصيّات حيّة، وأن يتردّد في تفسير الأحداث بين تفسيرين، وأن هذا التردّد قد ظهر على شخصيات الرواية نفسها، كما كان – مثلاً – مع آيس الفلاح المخمور.

2.2. الفضاء التخييليّ الخياليّ

يتسم هذا الفضاء بطابعه الذي يُقصيه عن تلك التخوم التي يتحرك فيها الفضاء التخييليّ الفانتازيّ ليكون الصورة الضدية له ضمن الفضاء التخييليّ الذي يجريان فيه معاً، وأساس هذه الضدية هو استنادنا إلى الوضعية التي يظهر فيها خيال الشخصية مختصاً – وحده – بإيجاد هذا الفضاء، وتكون عندها العلاقة بين طبيعة الفضاء الخيالي والشخصية علاقة مباشرة.

---

*) فوطبيعي: فوق طبيعي، أي: فوق الواقع.

1) مجلة الحياة الثقافية، ع (124)، ص21.

1.2.2. الفضاء الخياليّ الحُلميّ

يكشف هذا النوع عن الفضاء الذي صنعه الخيال في الحلم. وتبعاً لهذا ينقسم فضاء الحلم إلى نوعي الحلم المعروفين؛ هما حلم المنام، وحلم اليقظة.

1.2.2.أ فضاء حلم المنام

لا شك أن حلم المنام هو ما تحقّق حضوره، وتجلّت رؤيته في نوم النائم، فهو بذلك يكشف عن اتساع مساحة الاشتغال الباطنيّ لدى الحالم مع إتاحة المجال للالتصاق بتفصيلات وهيئات مخالِفة للواقع العياني الذي تعيشه الشخصية.

إن فضاء حلم المنام يبني وجوده من علاقات وملامح ذات مظهر خصوصيّ يتمايز عن تشكيلات الفضاء الواقعيّ، ولكنّه وهو يؤشر لصفات قد تقترب أو تبتعد عن مدركات العالم المحسوس، يظل مطوياً بغلالة تشفُّ عن مسارات التحرك الخياليّ، ويلقي باستناده إلى تواصل حقيقيّ وتام بين فضاء الواقع وفضاء الحلم، وذلك لأن " فضـــاء الحلـــم يستعير مكوناته من فضاء الواقع، غير أن دلالاته مختلفة "[1].

على هذا النحو تبدو الغابة الغربية في حلم مرزوق بابنه إشارة إلى تضامن الحلم بالواقع، يقول مرزوق: " في الليلة التي سبقت وفاته أيقظني من النوم وقال لي: أنه[*] سيذهب في الغد إلى الغابة الغربيّة حيث يمتد حقل أخضر مكسوّ بالورد.

---

1) قال الراوي، سعيد يقطين، ص253.

*) الصواب: إنه.

هناك تطير أسراب بيضاء من الفراشات. أسراب كثيفة من الفراشات البيضاء. تحجب كثافتها أشعة الشمس. وطلب مني أن أرافقه إلى ذلك الحقل. لقد رأى المسكين ذلك في الحلم ، وكنت غبيًّا فلم أعده بالذهاب". [الواحة:228]

ومن خلال توجّه الممارسة النقدية إلى تحليل فضاءات النصّ يتضح أن الغابة الغربيّة فضاء موجود خارج الحلم، بل إنه يمكن إيجاده خارج النص، ويمكن تأطيره بتحديدات جغرافيّة، غير أن صفاته الظاهرة في الحلم تكشف عن فضاء مغيّب بالنسبة للشخصية، إذ لم يتم حضورها فيه إلاّ في الحلم، فجاءت ملامح الفضاء في صورة مزهوّة بجمال الطبيعة، الغابة فيها خضراء، مكسوّة بالورود، وتغمرها الفراشات التي تحجب بكثرتها أشعة الشمس.

ولنا أن نتصور إمكان أن تحجب كثافة أسراب الفراشات أشعة الشمس حتى تتأكد معالم الصورة المتفرّدة التي صنعها فضاء الغابة الغربية في هذا الحلم.

ويندهش مرزوق بجمال هذا الفضاء حتى يُخَيَّل له أنه الجنة: "هل ما رآه الجنة يا أمود؟ هل الجنة حقل أخضر مكسوّ بالورود والفراشات البيضاء؟". [الواحة:228]

وفي مقابل الامتداد الفضائيّ بين الحلم والواقع يظهر الامتداد الفضائيّ بين الحلم والفن، وكأن الواقع والفن فضاءان ينسلاّن من الحلم ليحققا ثنائية مزدوجة تسهم في تعزيز صورة العالم الخياليّ، فيحلم أماستان برؤية تارات فوق جبل أكاكوس، وتجتمع تفاصيل الحلم في قول الراوي: " كانت "تارات" تستغيث بذراعيها، تناديه بإشارات من يديها، ترتدي رداءً أبيضَ ناصعاً كالطيف، وعندما لبّى نداءها، واستجاب لاستغاثتها، مقبلاً نحوها اكتشف أنها ليست "تارات" إنها المرأة الأخرى التي ألقت بنفسها من فوق القمة المهيبة حزناً على حبيبها الذي قتله قطاع الطرق ". [البئر:142]

فالمرأة التي انتحرت حزناً على حبيبها الذي قتله قطاع الطرق هي المرأة التي جاءت قصتها يوماً في أغنية ملحميّة أسمعتها تارات لحبيبها أماستان، أما القمة المهيبة التي رأى أماستان في حلمه تارات فوقها، وهي جبل أكاكوس، فهي القمة عينها التي ألقت المرأة بنفسها من فوقها في الأغنية[1].

هكذا يؤدي هذا التداخل بين الفضاء في الحلم والفضاء في الفن (الأغنية) إلى تسجيل جانب من انتظام العلاقة في إطارها الدالّ على تفاعل فضاء الحلم بسائر الفضاءات المنبثقة من عناصر الخطاب ومكوناته.

1.2.2.ب فضاء حلم اليقظة

تطلق أحلام اليقظة على التصورات التي يتخيّلها الإنسان في يقظته، ويقلّ انتباهه من خلالها إلى الحياة، فيغفل عن حاضره، ويفقد صلته بالواقع، ويرتقي إلى عالم الوهم ثم يهبط إلى الحضيض غير مبالٍ بما يمكن أن يتحقق من تلك التصورات[2].

في ضوء هذا المفهوم جاء الفضاء في حلم اليقظة مشكّلاً بؤرة أساسية يقوم عليها الحلم.

وهكذا تبدو تصورات الشيخ غوما وتخيّلاته نحو الصحراء: "هو يعرف محنة غوما. داؤه لا يكمن في الشيخوخة وعجز الكبر كما يرى الكثيرون وإنما في الحنين إلى الصحراء. حياته في الواحات جعلته كطائر مكسور الجناحين، يحاول جاهداً أن يطير ويحلّق بحريّة كبقية الطيور ولكن الجناحين المكسورين يمنعانه من تحقيق الحلم". [نداء الوقواق:243]

---

1) ينظر البئر، ص 18.

2) ينظر المعجم الفلسفي، ج1، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سنة 1971، ص497.

إن ابتعاد الشيخ غوما عن الصحراء ظلّ مبعثاً للمعاناة والقلق والقيد، وظلّت محاولة الفكاك من هذا القيد حلماً يعيشه غوما في يقظته دون أن يقوى على مجاوزته، وبذلك بدا الفضاء المتمثل في الصحراء متكَئاً لعالم حلم اليقظة، وارتياداً واهماً لتحقيق الحياة المرجوّة في العودة إلى الصحراء. وكذلك كان أمود يحلم بالعودة إلى الصحراء والبريّة[1].

وفي مقابل الفضاء الصحراويّ يأتي فضاء البحر منطَلَقاً لحلم اليقظة. ومع ذلك، فالبحر لا يبدو نقيضاً للصحراء أو حتى مختلفاً عنها "إنه مثل الصحراء. وأغرب ما في الأمر ماؤه الفاسد، إذا ذهبت في رحلة عبر الصحراء ولم تتزود بالماء الكافي مت عطشاً. وإذا ركبت البحر ولم تتزوّد بالماء مت عطشاً أيضاً. فأين الاختلاف بينه وبين الصحراء؟". [نداء الوقواق:204]

هذا الطابع المشترك بين البحر والصحراء يجسّد رؤية تهكميّة تضع صورة الفضاء في مستوى واحد من إهلاك صاحبه دون الإمساك بالماء إكسير الحياة.

وإذ تجيء هذه الرؤية على لسان أحد الفلاحين[2]، فإنها لا تدنو من عالم الحلم.

أما الشخصية الصحراوية فيختلف الأمر معها حتى يغدو البحر فضاء لحلم اليقظة، وهذا ما كان مع عيّاش الدوس، حيث "الحلم بأن يرى البحر ويركب السفن راوده منذ الطفولة. يهرع للاستماع إلى قصص أولئك الذين رجعوا من رحلة إلى طرابلس ورأوا البحر بأنفسهم يستمع إليهم باهتمام وإن منعه الخجل أن يلقي عليهم بأسئلة مباشرة عن البحر". [نداء الوقواق:203]

---

1) ينظر الواحة، ص282.

2) ينظر نداء الوقواق، ص204.

هكذا تتنوع أشكال الفضاء في أحلام اليقظة حتى تجمع بين الشيء ونقيضه، فالشيخ غوما يحلم بالصحراء، وعيّاش الدوس يحلم بالبحر.

ومثلما تتنوع أشكال الفضاء في أحلام يقظة الشخصيات، يتجلّى لنا اختلاف آخر، وهو ما يطرحه تنوع الشخصيات الحالمة نفسها حيث تشترك الشخصيات الأجنبية الغربية عن الفضاء الصحراويّ في ممارسة حلم اليقظة، فهذا الكابتن باولينو يدعو الكابتن باريللو إلى اللجوء لممارسة حلم اليقظة في روما: " يحسن بك أن ترتاح قليلاً يا كابتن. دعك من هذا الآن وتعال لنواصل حديثنا عن أمجاد الإمبراطورية. تعال نهجر هذا العالم القاحل ونرحل إلى روما. دعنا نحلم قليلاً. دعنا نتخيّل أننا نعيش بين الحكماء، والقادة العظام ". [نداء الوقواق :171]

الذي يبدو لنا من هذا الطرح أن فشل الكابتن بريللو في غزو الحبشة، وعجزه عن الثأر من آجار قاده إلى حالة نفسية تعيسة، هو وضع متأزم دفع باولينو إلى البحث عن بديل للحبشة المفقودة، فكان الحلم والتصور، وكان الرحيل إلى روما، والعيش فيها بين الحكماء والقادة فضاءً متخيّلاً ذا طابع خياليّ يقع في موازاة الفضاء غير الموصول إليه (الحبشة) ضمن فترة زمنية مؤقتة وقصيرة، هي زمن الحلم والتخيّل نفسه.

ومن جهة أخرى، فإن هذا يؤكد الدور الذي يقدمه حلم اليقظة للشخصية في إزالة الإعياء النفسيّ، ودفع جزءٍ من أعباء الواقع، وطرح الفضاء البديل في الهروب من واقعٍ مضنٍ.

2.2.2. الفضاء الخياليّ الوهميّ

إذا كان حلم المنام صورة تتحقق في المنام، وحلم اليقظة تصوراً حاصلاً في اليقظة، وإن أطلق عليه (حلم)، فإن الوهم لا يكون إلاّ في اليقظة، ولا يكون وجوده

إلاّ بما ليس له انتساب إلى الحقيقي الماثل في الوجود الموضوعيّ أو الخارجي، وذلك لأن "الوهم من قبيل التصور والتخيّل، ويطلق على كل صورة ذهنية لا يقابلها في الوجود الخارجيّ شيء"[1].

وبهذا يبدو الفضاء الخياليّ الوهميّ شيئاً يتكثف فيه حضور المخيّلة، ويتعمّق حصول الظن بالخيال حتى يبدو الأمر نداً للحقيقة في نظر صانع الفضاء، ويبدو الفضاء نفسه نِداً للفضاءات المرجعيّة في عمق تمثله، وأفق صنعه.

وقد كشف فضاء الوهم في هذه الرباعية عن نمطين فضائيين؛ أولهما (تحتيّ) جسّده فضاء المدن الوهمية، وثانيهما (فوقيّ) مثله الذباب الوهميّ.

2.2.2.أ الفضاء الوهميّ التحتيّ

وهو يقع في مستوى سطح الأرض التي تمشي عليها الشخصيات، ويعرضه فضاء المدن الوهمية. والمقصود بفضاء المدن الوهميّة هو ما قامت به الشخصيات من رسوم وتخطيطات على رمال الصحراء جاعلة العلاقة بينها وبين هذه الرسوم علاقة عشق ومحبّة كبيرين بحيث تغيب الشخصية في عوالم أخرى غير محدّدة السمات، أو معروفة الصفات.

اشترك في ممارسة التخطيط على الأرض ثماني شخصيات متعيَّنة، هي: الشيخ غوما[2]، الشيخ جبور[3]، الشيخ خليل[1]، الشيخ أخواد[2]، الشيخ آهر[3]،

---

1) المعجم الفلسفي، ج2، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت،لبنان، سنة 1971، ص552.

2) ينظر البئر، ص34، 44، 45، 160، 171. الواحة، ص94، 138، 222، 223، 232، 234، 284، 288، 289، 290. أخبار الطوفان الثاني، ص59، 107، 108، 112. نداء الوقواق، ص16، 19، 20، 22، 45، 46، 271.

3) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص43، 69.

مرزوق[4]، عيّاش الدوس[5]، أناسباغور[6]، إلى جانب مجموعة من الشيوخ[7] لم تُذكر أسماؤها، ولم يُحدّد عددُها.

وإذا تكرر حدوث هذا التخطيط في مواضع كثيرة من النص، وتحوّل إلى ممارسة سلوكية تباشرها الشخصيات ضمن تجليات نفسية، واجتماعية، وفكرية مختلفة، فإن اقترانه بالمستوى الدلاليّ العميق لم يتبدَّ إلاّ من خلال شخصية غوما التي استطاعت أن تحقق برسومها وتخطيطاتها اختراقاً لكل فضاء يمكن أن يُتَخيّل أو يتصور.

وقد استطاع الكاتب إبراهيم الكوني أن يتابع مراحل بناء المدن الوهمية كما شيدتها شخصية غوما، بحيث يمكن أن نَلُمَّ مراحل إحدى تلك البناءات على النحو التالي:

"بدأ الشيخ يبني مدنه الخيالية على الأرض". [الواحة:288]

"استمر غوما يهندس مدنه على الأرض". [الواحة:288]

"قال الشيخ وهو ينشغل بتشييد مدينته". [الواحة:289]

"توقف الشيخ عن بناء مدنه وحدج العراف بنظرة غامضة". [الواحة:289]

= ———————————

1) ينظر المصدر السابق، ص57، 58.
2) ينظر المصدر نفسه، ص95.
3) ينظر الواحة، ص262. أخبار الطوفان الثاني، ص20، 33، 188. نداء الوقواق، ص216، 218، 219.
4) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص76.
5) ينظر نداء الوقواق، ص205.
6) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص114.
7) ينظر نداء الوقواق، ص235.

"ثم مسح مدينته عن وجه الأرض ورفع رأسه نحو الأفق الملفوف بشفق حزين رسمه قرص الشمس". [الواحة:290]

من خلال هذه الحركة في الفضاء يتجلّى لنا أن الشيخ غوما يشرع في بناء مدنه الوهمية بكل طواعيّة ويسر، دون أن يعوقه شيء، وهو يتفنن في بناء تلك المدن كأنه يرسم لوحة فنية تشكيلية، ويتأنق في تحديد معالمها، وتفصيل أجزائها حتى يصل إلى مرحلة الغوص في أعماقها، ليظهر في نهاية المطاف ماحياً كل أثر لهذا البناء والتشييد دون أن يتضح للمتلقي أو للشخصيات الروائية أي قدرة على التقاط تفاصيل تلك المدن الوهمية أو مكوناتها.

إن فعل مسح المدن الوهميّة[1] يفتح أفقاً للمعنى الذي يعزز دلالة العودة إلى الواقع بعد أن تم الانتقال إلى فضاءٍ آخر لا يستطيع أن يلجه سوى الشيخ غوما. كما يؤكد أن المدن الوهمية عند غوما ليست حالة عابرة تزول بزوال الأثر، بل هي حالة من الغياب تشير إلى صوفية الشخصية في بعض حالها ومقامها.

إن الشخصيات نفسها التي كانت تعيش في أماكن محدودة جغرافيّاً لم ترضَ بأسر المساحات الجغرافية المحيطة بها، والمقيمة هي في إطارها حتى كانت المدن الوهميّة فضاءً له أبعاده ودلالاته الرمزية، يؤهل القول بأنه فضاء صنعته الشخصية بإرادة وقصدية لتبحر في عوالم خاصة، وأجواء منفردة لا يمكن أن يشاركها فيها آخر، ومن خلال هذه المدن الوهميّة تحقق لغوما نشدان العزلة: "مضى غوما يبني مدينة على الأرض متدثراً بالصمت متحصناً بأسوار العزلة رغم وجوده في قلب الزحمة". [الواحة:232].

---

1) حول مسح المدن، ينظر الواحة، ص223، 234. أخبار الطوفان الثاني، ص141، 142.

هكذا يعيش الشيخ غوما في مدنه الوهمية صامتاً، هادئاً، خاشعاً، غير آبهٍ بما حوله، وهو ما يعني أن المدن التي يرسمها غوما مدن زاخرة بالحياة، مليئة بالأحداث والحركة، ليس بما تظهره اللغة أمامنا من رسوم وتخطيطات على الأرض، وليس بما يظهر للشخصيات المحيطة به من آثار على الرمال، وإنما بالصور الذهنية التي تمثل أمام عينيه، وبالعالم الفيّاض الذي يراه برؤية خاصة نعجز عن وصفها، وربما يعجز هو نفسه عن توضيحها، والإحاطة بتفاصيلها.

وقد وردت كلمة المدينة – ونعني بها الوهمية – بصيغتها المفردة والجمع عشرين مرة في مجمل الرباعية؛ جاءت تسع عشْرة مرة منها متعلقة بالشيخ غوما، ومرة واحدة فقط ارتبطت بالشيخ آهر. ولم يكن بناؤه لتلك المدينة غير هروب من موقف معين، وتظاهرٍ بالانشغال في البناء[1].

لعل في هذا الرقم العدديّ المتعلق بالشيخ غوما ما يؤكد خصوبة الدلالة المؤسسة على تشكيل موضوعة فضائية تتحدر مرجعياتها من رؤية أيديولوجية تعزز نسق بنية الفضاء في تمثله للنمط التخييليّ.

جاءت أدوات التخطيط على الأرض ظاهرة في عناصر يمكن حصرها في: عود غير محدد النوع[2]، عود أثل[3]، عود حطب[4]، طلح[5]، غصن يابس[6]،

---

1) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص 20
2) ينظر البئر، ص171، أخبار الطوفان الثاني، ص59. نداء الوقواق، ص20، 219.
3) ينظر الواحة، ص232.
4) ينظر نداء الوقواق، ص271.
5) ينظر المصدر السابق، ص22.
6) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص112.

السبابة[1]، الأصابع[2] والأصابع النحيلة[3].

هذه الأدوات تجعلنا ندرك بجلاء أنها قابلة للتوزيع بين نوعين:

النوع الأول: يستمد ممارسته من ذات الشخصية الفاعلة دون اللجوء إلى وسيط يقوم بوضع معالم هذا الفضاء، أو تحديد سماته.

النوع الثاني: يستل فاعليته وأثره في فضاء المدن الوهمية من طبيعة الفضاء الصحراوي نفسه الذي يضم عناصر نباتية واسعة منتشرة بين أرجائه.

وفي كل ذلك تبدو الصحراء والشخصيات شريكين يتقاسمان صنع فضاءات أخرى قد تكون أكثر اتساعاً وحرية من امتداد الصحراء نفسها، وامتلاكِها لمطلب الحرية. كما يبقى فضاء المدن الوهميّة مقاماً لفناء الشخصية – التي يمثلها الشيخ غوما – وتماهيها في علاقة صوفيّة واضحة، ويظل فضاءً مرهوناً بصفة (التحتيّ) عبر وجوده على رمال الصحراء، وتشكّله على سطحها.

وضمن صور الفضاء التحتيّ نفسه نجد فضاء النمل الوهميّ المتعلق – كذلك – بالشيخ غوما.

ينفرد هذا الفضاء بارتباطه الشديد بالفضاء الوهميّ الفوقيّ فيحضر بحضوره[4] عندما يغيب الشيخ غوما في عالَم النمل الوهميّ، لكنه يظلّ فضاءً محبّباً[*].

---

1) ينظر الواحة، ص284. ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص69.
2) ينظر البئر، ص160. ينظر الواحة، ص138. ينظر نداء الوقواق، ص205، 216.
3) ينظر نداء الوقواق، ص271.
4) ينظر المصدر السابق، ص19، 47.
*) انظر ما سيأتي حول الفضاء الوهميّ الفوقيّ.

2.2.2.ب الفضاء الوهميّ الفوقيّ

يمثّل هذا الفضاءَ الذبابُ الوهميّ:

لم يكن الذباب الوهميّ ليشكل فضاء لولا تلك الحال التي آل إليها الشيخ غوما فجعلت من رؤية الذباب مدعاة لمغادرة الشخصية بفكرها وحالها فضاءها الكائنة فيه إلى فضاءٍ آخر تصمد فيه زمناً، فكيف كان الذباب الوهمي فضاءً؟

جاء هذا السؤال النقديّ مضمراً مع أسئلة أخرى طرحها نصُّ الرباعية في خطابه الظاهر على لسان الراوي: "متى احترف الشيخ غوما الغياب في تلك المدن؟ متى بدأت أسراب الذباب وجيوش النمل تهاجمه وتفتح أمامه الأبواب السحرية إلى تلك المدن الأسطورية؟ الشيخ آهر يؤكد أنه لاحظ على الشيخ حالات الوجوم بعد نزول آدرار مباشرة. ويضيف أن غوما لم يوغل في وجومه إلاّ في الأيام الأخيرة التي سبقت غرق الواحة المنكوبة". [نداء الوقواق:19]

إنّ تحول الذباب الوهميّ إلى فضاء للشخصية ينبثق من ذلك الانتقال الفكريّ إلى الأجواء المغايرة لموضوع الجسد، والحضور الفاعل فيها، فتبدو تلك الأجواء منطلقاً لأحداث عدة يمثّل حصول إحداها تغيُّراً في الفضاء. يقول ميشيل بوتور: "إن الفضاء المعيش فيه ليس ألبتة الفضاء الإقليديّ الذي تقضي أجزاؤه بعضها بعضاً، فكل مكان هو بؤرة أفق لأماكن أخرى ونقطة انطلاق لسلسلة من المسارات الممكنة تمر بمناطق متفاوتة التحديد"[1].

وإذا كان الذباب لا يحمل ما يمكن أن يُتصَوَّر أنه قابل لأن يكون فضاءً، فإن تفاصيل الحركة المصحوبة بحضوره تجاوز هذا التصور من خلال الأفق الذي

(1 Repertoire II, Michel Butour, p. 49.

ينجلي، ويمتد بوجود الذباب. وكما يقول حسن نجمي: "علينا ألاّ ننسى أن الفضاء ليس مصنوعاً من أحجار أو من طوب، بل هو تشييد لُغويّ. فلا معنى خارج اللغـــة "[1].

وإزاء تحكّم الذباب الوهميّ في تسخير الرحلة التي ظل يتلمّسها الشيخ غوما، ويرجو حضورها، بدا الذباب الوهميُّ الأفق الذي تلوح فيه مسالك تلك الرحلة، ويتحقق وجودها ليتأكد منطلق البعد الوظيفيّ للذباب بوصفه فضاءً للشخصية.

وهنا تتجلى لنا مزايا الرحلة المتولدة من وجود الذباب الوهميّ وأثرها على الشيخ غوما ضمن مشهد حواريّ ذي جمالية ثَرَّة بينه وبين الشيخ آهر، فيبدأ غوما مخاطباً آهر:

" – لا أخفي عليك أن في تلك الرحلة سحراً وحرية!

استفهم آهر بدهشة:

– أي رحلة ؟

– الرحلة التي تعقب أسراب الذباب. أظل ثقيلاً، كسولاً، لصيقاً بالدنيا والأرض حتى تَغيرَ الأسراب ...

– أسراب وهميّة. الكل يجمع على أنه ذباب وهميّ ... خيال.

– لا أدري. ربما كان ذباباً وهميّاً ولكن هذا لم يمنعني من أن أعترف لك بأن الرحلة مسلّية. إنها تهبني الحرية. هل تتصور ماذا يعني التحرر من كل شيء". [نداء الوقواق:70]

---

1) شعريّة الفضاء السردي، حسن نجمي، ص87.

وإذ يُطلِعُنا الشيخ غوما على ملمحيْن أساسيّيْن لهذه الرحلة، وهما السحْر والحرية فإنه لا يقدم لنا تفاصيل أو صفات أخرى ، نعثر من خلالها على تَقَصٍّ واسع، أو بيان محدّد لعناصر هذه الجمالية الموسومة بسحرها وحريتها. وإنما يظلّ الملمحان إلماعة لعالم مجهول لا نستطيع أن نعي كوامنه وخفاياه إلاّ بدخولنا إلى فلك الحالة التي تسبح في أجوائها الشخصية، بل إن دخولنا نفسه لن يمنحنا إضافات تشكّل مبعثاً لترائي الصورة متكاملة لدى الآخر غيرِ الداخل.

ويتعزز هذا الجانب حين ندرك أن رحلة الذباب الوهميّ هي توجّه نحو الموت، وأن الحرية الماثلة فيها لا يوجد ندٌّ لها إلاّ في الموت، يقول غوما: "حرية من نوع فريد .. لا يوجد مثيلها إلاّ في الموت". [نداء الوقواق:70]

وهنا تتدخل الأسطورة لتعلن عن انصهارها في صنع الأحداث وتفسيرها، فتتأطّر قصة الذباب ضمن العالم الأسطوريّ الذي ينقل الخطاب إلى مرجعيات أخرى خارج النص، ويشكل تباينات بارزة لنمط الفضاء وعناصر تمثله.

فهذا خليل يرى أن الذباب الوهميّ الذي شكّل فضاء لرحلة غوما ليس وهماً، وإنما هو إشارة لدنو الموت مستنداً في ذلك على طرح الأسطورة، فنراه مخاطباً آهر بقوله:

" – ليست أوهاماً. خيال الأجل. هذا خيال الأجل.

تهكّم آهر:

– خيال الأجل؟

– نعم. الذباب يأتي من المقابر. ألا تعرف القصة ؟ يزحف الدود من القبور. تنبت له أجنحة خارج القبر فيطير كي يأتي إلى العالم الآخر بضحايا جديدة. ويبدو أن الاختيار قد وقع على شيخنا هذه المرة. ألا تعرف الأسطورة؟". [نداء الوقواق: 219]

ويلخّص خليل الأسطورة والواقع فيقول:"طنين الذباب: نداء القبور". [نداء الوقواق:219][1].

وفي هذا السياق نلتفت إلى الفضاء النصيِّ من خلال الافتتاحيات التي وضعها الكاتب إبراهيم الكوني في مستهل أجزاء الرباعيّة لنجد أن هذه الافتتاحيات تتوفّر على ميزة يفصح مؤداها المباشر عن تقديم وظيفة توضيحيّة لما يرد في النص، وينفتح مداها الأعمق على تجاوز الخط التنويريّ إلى المستوى الدلاليّ الذي تتعاضد فيه كل مكونات الخطاب، ومن بينها الفضاء من أجل تكوين رؤية متآلفة ذات كثافة عالية.

فقد أورد إبراهيم الكوني ضمن افتتاحية الجزء الرابع نصّاً حول الذباب مشيراً إلى أنه من القرن الثاني للميلاد من (تمجيد الذبابة، لوكيان). يقـــــول هذا النص: " ... لا تولد الذبابة مباشرة على هذه الحال، وإنما تجيء كدودة من جثث البشر والحيوانات. لا يمضي وقت قصير حتى تنمو لها أرجل، وتقوى أجنحتها وتستعد للطيران. تحبل، تلد دودة صغيرة – الذبابة المقبلة ...". [نداء الوقواق:7]

ولعلنا نلاحظ هذا التوافق التام بين ما جاء في ثنايا الخطاب الروائيّ للرباعيّة حول قصة الذباب وبين ما عرضه الفضاء النصيّ من بيان لمنشأ تلك القصة، وأصلِها الأسطوريّ بنمط نكون فيه أمام شحنة دلالية تفسح المجال لبعد رمزيّ يؤهل فضاء الذباب الوهميّ للتحقق من مشروعيّة حضوره، واكتشاف انعكاسات تأثيره على شخصية غوما ورحلتها من خلاله.

وكما كان للأسطورة دور كبير في تكوين قاعدة تأسيسية لصورة فضاء الذباب

---

1) ينظر – كذلك – نداء الوقواق، ص292.

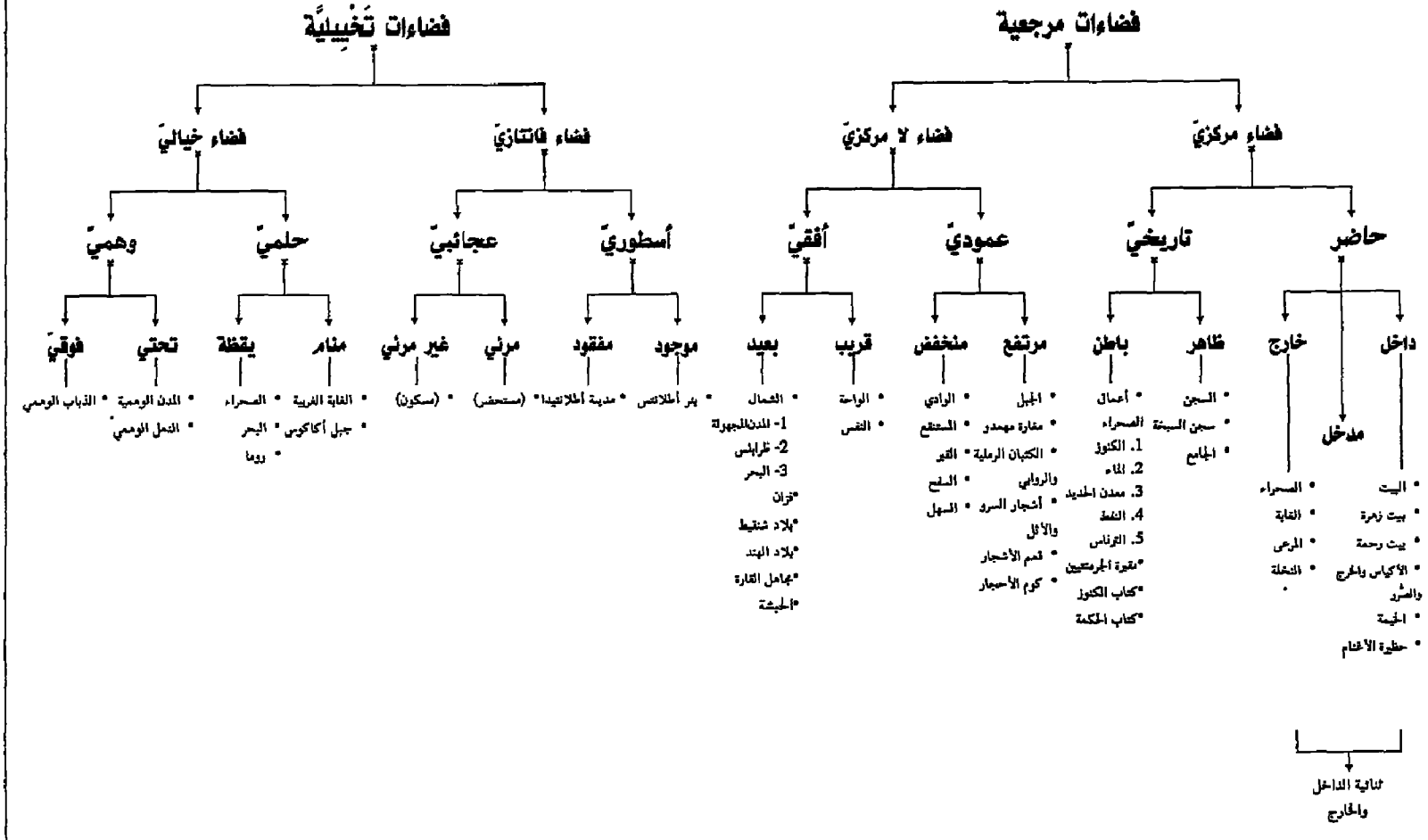
الوهميّ، كان للجن دورهم في صياغة مدارات ذلك الفضاء، والتحكم في مساراته؛ فهم يحضرون مع الذباب والنمل[1]، ويختطفون غوما إلى جوارهم[2]، ويرافقونه في رحلاته[3]، ويذهبون إلى حرمانه من تلك الرحلات عندما يمنعون الذباب من التوجّه إليه "مقتل الذبابة أغضب الجن فتوقفوا عن إرسال بعثات الذباب التي تأخذه إلى المجهول. ومع توقف الذباب عن شن غزواته اختفى النمل أيضاً". [نداء الوقواق:292]

ومع ذلك لم تتعدّ قدرة الجن على حمل غوما إلى تجاوز حدود البوابة التي ينطلق إليها في رحلاته، فظلت الرحلة – وإن كانت برفقة الجن – في تلازم شديد مع الوصول إلى البوّابة والانتهاء عندها[4].

---

1) ينظر المصدر السابق، ص47.
2) ينظر المصدر السابق، ص62.
3) ينظر المصدر السابق، ص64.
4) ينظر المصدر السابق، ص62، 64.

الرسم التوضيحي لبنية الفضاء في الرباعية



محاولة تركيب (1)

جاء استنطاق فضاء الرباعيَّة كاشفاً عن العثور على هذه البنية التي ظلَّ البحث عنها يرمي بنا – في كل مرّة – إلى أعماق النص، كان الانطلاق منها من صورة تنظيميَّة ظلّت محكومة بنظام الثنائيات الضديَّة التي أثبتت مدى فعاليتها في تفتيت فضاءات النص وأمكنته.

لأجل هذا، وجدنا مجموعة الفضاءات الماثلة في النصّ، وهي تخضع لسلسلة التقاطبات الجاري استنطاقها حتى أمكن الوصول إلى عرض صورة كل فضاء في هذه البنية الفضائية ضمن أربع مراتبَ في آنٍ واحد.

المرتبة الأولى تنطلق من خلال فضاءين كبيرين متضادين يمثّلان الحصول على التقاطب الأساسيّ، والأكثر اتّساعاً وشموليَّة بحيث تتفرَّع منه المراتب الأخرى فتكون أدنى إلى الضيق والتطويق والحصر كلما اقتربنا من النموذج الفضائيّ المراد عرضه.

هذان الفضاءان الكبيران المتضادّان همها (الفضاءات المرجعيَّة) و(الفضاءات التخييليَّة).

أما أساس هذا التضاد، فهو مستوى الحدود الحقيقيَّة التي يمكن العثور عليها ضمن هذا الفضاء أو ذاك؛ فبقدر ما يمكن أن تحتمل الفضاءات المرجعيَّة من إمكانات القبض على صور فضاءاتها؛ ولا سيَّما تلك الفضاءات الكائنة خارج النص بقدر ما تفتقد (الفضاءا ت التخييليَّة) إلى تلك الإمكانات.

وتأتي المرتبة الثانية لتؤسّس لما يتلوها من انقسامات وثنائيات ضديَّة، فتبدأ في مضاعفة فضائَي المرتبة الأولى لتصل إلى أربعة فضاءات، ولا تتجاوزها، كل

فضاءين طرفان لقطب واحد؛ فـ(الفضاء المركزيّ) يقابله (الفضاء اللامركزيّ) ويقع كلٌّ منهما في دائرة (الفضاءات المرجعيَّة)، و(الفضاء الفانتازيّ) هو الطرف المعاكس لـ(الفضاء الخياليّ) وينتميان إلى منظومة (الفضاءات التخييليّة).

وليس السند في إطلاق مسمَّيات هذه الفضاءات سوى النظر إلى الفضاء بوصفه وحدة مستقلة، لها كيانها الخاص الذي يتحقّق من مدى ما يرتبط به من علاقات بسائر المكوّنات الروائية الأخرى بحيث تُشَيَّدُ بها بنية الفضاء، ويُقَام على أساسها النص في كلّيته.

وهنا كان للأحداث والشخصيَّات دورهما في بناء شبكة العلاقات بين الفضاءات؛ فعملت الأحداث والشخصيات معاً على تجسيد الثنائية الثانية من المرتبة الثانية، وتفسير ذلك أنّ الفضاء اللامركزي جاء مستنبَطاً من وجود قبيلة الشيخ غوما في فضاء الواحة وجوداً طويلاً مع استئثار الواحة على حيِّز نصّي واسع من مجموع صفحات الفضاء النصّي للرباعيّة حتى كانت الواحة عنواناً لأحد أجزائها، ولكن دون أن يتضح ما يدلّ على أنّ فضاء الواحة صار جزءاً منهم أو أنَّهم ارتبطوا به برباط حقيقيّ. وشكّلت الشخصيات استنطاق البعد المركزيّ بما تضمنته من استحواذ أغلب فضاءاتها على اهتمامات الشخصيّات. ثم صاغت طبيعةُ الأحداث الطرفَ الأول من الثنائية لهذه المرتبة نفسها، فاتّسعت أفق الاستلهام الكائنة في النص، ورَحُبت مستوياتها فيما بدت الشخصيات هي التي صنعت أساس الطرف الثاني للثنائية بحيث جاءت الشخصيَّة وحدَها مختصَّة بإيجاد شرعيَّة هذا الطرف، فَنُسِجَتْ منه تلك العلاقة المباشرة بين الشخصية وطبيعة الفضاء.

هكذا إذن، تشارك المكونات الروائية في صنع البنية التي تَخْلُقُ بها تمايز الفضاءات عن بعضها.

ثم نجد المرتبة الثالثة من مراتب توزيع التقاطبات الضديّة لصور الفضاء وهي تنسلّ من سابقتها في ثمانية أطراف ضمن أربع ثنائيات؛ في الثنائية الأولى يقف الفضاء (المرجعيّ المركزيّ الحاضر) أمام الفضاء (المرجعيّ المركزي التاريخي)، ويبدو عنصر الزمن هو الباعث الأساسيّ على تشكيل الثنائية الأولى، وقوامه الانتساب إلى عمق زمنيّ طويل يجعل من التاريخ سانحة مؤاتيةً لإطلاق صفته على الفضاء في الطرف الثاني، وخضوع مطالب الشخصيات لصفة الثبوت الزمنيّ ضمن نوعية الفضاءات في الطرف الأول.

وفي الثنائية الثانية تقوم الرؤية المستمدَّة من صورة الفضاء في امتداداته الطوليَّة والعَرضية على تشكيل مسمّى الطرفين؛ فضمن الطرف الأول يقع (الفضاء العموديّ) طارحاً الفضاءات بامتدادها نحو الأعلى والأسفل، وضمن الطرف الثاني يقع (الفضاء الأفقيّ) معلناً حصولنا على الفضاءات باتجاهها نحو الأمام.

وفي الثنائيَّة الضديّة الثالثة من هذه المرتبة يتحقَّق التقابل بين (الفضاء الأسطوريّ) و(الفضاء العجائبيّ)، وذلك باستلهام مدى طابع الاحتمال والإمكان في كليهما؛ فما قد يكون ممكناً ومحتمل التصوّر في الفضاء الأسطوريّ لا يكون خاضعاً للتصوّر نفسه في عالم الفضاء العجائبيّ.

أما التقاطب الضديّ الرابع والأخير من هذه المرتبة فهو ذلك الناتج من صنع الخيال، خيالِ الشخصيات، بما قاد إلى توزيع الثنائية إلى طرفين، هما فضاء الحلم، وفضاء الوهم، وعلّة التضاد هو اتساع مقدار الصورة بينهما فيما يمكن أن يكون لها وجود في العالم الخارجيّ للتصور الحاصل في الخيال واللاشعور.

وهنا، صار الانتباه لازماً للانتماءات التي تقع في دائرتها كل ثنائية وإلى الكيفية التي تنسلّ منها الفضاءات لتؤلِّف النماذج الفضائيَّة المراد الوقوف عندها

حيث تمثّل الثنائيتان الأولى والثانية (الحاضر/التاريخي) و(العمودي/الأفقي) جزءاً من التقاطب الأساسيّ الأول، وهو (الفضاءات المرجعيَّة) فيما تعلن بوضوح الثنائية الثانية والرابعة (الأسطوريّ/العجائبيّ) و(الحلم/الوهم) عن انشطارها من سلسلة المراتب الحاصلة في التقاطب الأساسي الثاني، وهو (الفضاءات التخييليَّة).

وبعد كل هذا، نجد الفضاءات وهي تسعى نحو العمل على النسق نفسه من حيث إخضاعُ كلّ مرتبة لاحقة إلى مضاعفة أطراف التقاطبات الضدية الماثلة فيما سبقها من مراتب لنجد أنفسنا أمام المرتبة الرابعة، وهي تبلغ حدوداً قصوى من استثمار صورة فضاءات الرباعيَّة فتحقِّق وجودها بالعثور على ستة عَشَرَ طرفاً ضمن ثماني ثنائيات هي نهاية ما تمَّ استنطاقه من صورٍ لأنماط الفضاءات.

جاءت الثنائيَّة الأولى منقسمة إلى طرفي (الداخل/الخارج)؛ الداخل بما يمنحه من تصوّر نحو طابع الانغلاق، والخارج القريب من معنى الانفتاح، وبينهما نجد فضاء (المدخل) الذي يتخذ طابعاً استثنائياً بين سائر الفضاءات المعروضة في هذه البنية؛ وذلك لوقوعه بين طرفي التقاطب الفضائيّ (الداخل/الخارج).

وبمثل هذه الميزة الاستثنائية، كان للمدخل حضوره الخاص في الرباعيَّة، فمن جانبٍ، تعدّدت المسمّيات الدالة على المحيط الكائن فيه هذا الفضاء إلاّ أن الهيمنة كانت لمفردة (المدخل) التي فَاقَ توظيفها الستين مرَّة في كل أجزاء الرباعيَّة.

وعلى نحو آخر، ظلَّ (المدخل) يحمل وظيفته الأولى بوصفه فضاء للعبور بين الطرفين، ويطرح دوره في إحداث متغيّرات تحدِّد نوعية سلوك الشخصيات، وما يمكن أن يصدر عنها من ممارسة فيه مع قيامه بوظائفَ ذاتِ طابع اجتماعيّ أو غيره كالترحيب بالضيوف وتوديعهم، وخضّ الحليب، أو اتخاذه فضاء للجلوس، وقد يتكسب الجلوس فيه قيمة رفيعة عندما يكون فضاء لممارسة بعض الطقوس الدينيَّة.

وأخيراً، ينفرد المدخل باستحواذه على (الشق) الذي يسمح بالاطلاع على السلوكيات المخفيَّة، فيذهب نحو كشف حقيقة الشخصيات وتعريتهم، وهو الدور الذي بدا فضل الله الدرهوب مختصاً ومعروفاً به.

وضمن منظومة المرتبة الرابعة كان التقاطب في الثنائية الثانية بين الفضاءين (الظاهر/الباطن)، وفيه تأخذ السمة المحدّدة لكليهما مستوى حضورها من ذلك الذي يجعل منها فضاءات قابلة للّمس المباشر دون حواجز تمنع التماس هيئتها وأحوالها أو ما يضعها في صورة الفضاءات المتوارية التي لا تقبل تلك المباشرة في الإدراك.

أما الثنائية الثالثة فكانت صورتها بين (المنخفض/المرتفع)، أي ما بين الأسفل والأعلى من تضاد.

والثنائية الرابعة تحدَّدت فيها السمةُ المميَّزة بين حدود القرب والبعد لنجد طرفي التقاطب بين (القريب/البعيد)؛ القريب يمثِّل صفة الدنوّ، والبعيد عكس ذلك.

ثم الثنائية الخامسة التي تحقَّق فيها الفصل بين الفضاء الأسطوريّ الذي كان موجوداً بين الفضاءات التي تتحرّك على أرضها الشخصيات، وبين الفضاء الأسطوريّ غير الموجود على تلك الأرض، وعلى هذا الأساس وقع حصر صفتي التقاطب بين الفضاءين (الموجود/المفقود).

واستُتْبِعَ هذا التقاطب بالثنائية السادسة المنطلقة من حدود الرؤية وإمكاناتها، فهي ماثلة بين الطرفين (المرئيّ/غير المرئيّ)، غير أن الرؤية هنا، لا تخضع لما يمكن أن يكون منطلقاً من الرؤية البصريّة المباشرة، ولذلك؛ فإن منشأ الفضاء المرئيّ اشترط توافر وسيط بين الناظر والمنظور إليه لتحصل الرؤية أما الفضاء غير المرئيّ فلم تسمح حتى تلك الاشتراطات بإمكان رؤيته.

وقبل آخر ثنائية كان التقاطب بين فضائي (المنام/اليقظة)؛ الأول تمثَّل في الفضاء الذي صنعته أحلام الشخصيات في منامها، والثاني نشأ من صنع الشخصيات في أحلام يقظتها.

ختام كل هذه التقاطبات الضديّة هو الصورة الحاصلة بين ما يعد كائناً في مستوى سطح الأرض التي تمشي عليها الشخصيات، وبين ما تحقَّق حضوره فيما هو فوق مستوى ذلك السطح. فتَمَّ إطلاق ثنائية (التحتيّ/الفوقيّ)، وهما فضاءان يتفرّعان من الفضاء الوهميّ غير المنتسب للوجود الموضوعيّ أو الخارجيّ.

إنّ هذه الثنائيات الثمانية يجب ألاَّ تجعلنا نغفل انتماء كل أربع منها إلى فضاء أساسيّ، فالتقاطبات الضديّة الأربعة الأولى تنسلّ من (الفضاءات المرجعيَّة) أما الأربعة الأخرى فتعود إلى (الفضاءات التخييليَّة).

في هذه النقطة التي ينتهي عندها وضع صورة الستة عَشَر طرفاً المستنطَقة من النص تبدأ النماذج الفضائيَّة في استعراض مسمّياتها لتمثِّل المراتب الأربع صفات تطوّق صورة أيّ نموذج فضائيّ، وتجعل منه فضاءً ماثلاً للحضور ضمن هذه الصفات والمراتب مجتمعة.

تبدأ هذه النماذج الفضائيَّة بفضاء البيت وتنتهي بفضاء الذباب الوهميّ، وهي جميعها تقيم علاقاتها وفق مستويات عدة متنوّعة، من بينها:

1- مستوى التشظّي والانتشار: فمن الصحراء المترامية الأطراف انبثقت كل هذه الفضاءات.

2- مستوى التشكّل من نمطين:

الأول: الفضاء الذي تتحرّك على أرضه الشخصيات.

الثاني: الفضاء الذي يستوعب الأشياء، مثل: فضاء الأكياس والخِرَج والصُّرَر.

3- مستوى الوحدة المستقلة: فكل فضاء يمثِّل كينونته الخاصة التي تجعله نِدّاً لأي فضاء آخر، فلا فرق – مثلاً – بين فضاء (أعماق الصحراء) الواسعة وفضاء (النخلة) القابل للتأطير، أو بين فضاء (القبر) الضيّق وفضاء (الغابة) الممتدة.

وإزاء كل العلاقات القائمة بين الفضاءات المختلفة وعناصرها تغدو الدلالة محرِّكاً أساسيّاً لانتظامها على هذا النسق؛ ففي الوقت الذي تستحوذ فيه الفضاءات المرجعيَّة على أربعة وثلاثين فضاء، لا تتجاوز الفضاءات التخييليَّة اثني عشَر فضاء. وهذا مؤشّر على عمق ما قامت به الفضاءات التخييليّة من إعادة القيمة للبنية الفضائيّة، وعلى كثافة الدلالات المستمدَّة من صورة الفضاء نفسه، وليس من عدد نماذجه، فقد كان لهذه الفضاءات التخييليّة القليلة العدد ما يوازي في أدائها الدلاليّ عدد ما انتهت إليه الفضاءات المرجعيَّة من نماذج.

الفصل الثاني: متعلّقات

- أولاً: الأصوات والروائح.
- ثانياً: الفضاء وموت الشخصيات.
- محاولة تركيب (2).

أولاً – الأصوات والروائح

يشكِّل الصوت والرائحة – في أدق حالاتهما – جزءاً من محمولات الفضاء، وفي هذا الإطار يقول فسجربر: "إن الفضاء يتكئ على خليط من الانطباعات السمعيَّة والبصريَّة" (1).

وهو إن لم يُشر – هنا – إلى صفة الشم الموصولة بالرائحة، فإن الانطباعات السمعيَّة تحيل الذهن مباشرة إلى الصوت الذي يظلّ موصولاً في حضوره وتحليله بالرائحة والشم.

وقد تآزرت الأصوات والروائح مع مكوّنات الفضاء في عالم الصحراء، فأضفت على الشخصيات عمق الانتماء لكيانها الخاص، وغمرت النص بنكهة مشحونة بعناصر ممزوجة بمحيط متناغم ومتآلف مع أصل وجوده، وكيفيَّة ظهوره وتمثّله.

وسيعياً وراء تحليل تلك الأصوات والروائح سيمنحنا الكشف عن أنماط الروائح، وأشكال الأصوات صورة شموليَّة للصيرورة التي آلت إليها أوضاع الشخصيات في بعض أحوالها، والدلالات العامة والخاصة التي يمكن أن تنبثق من خلالها.

---

1) L'espace romanesque, Jean Weisegerber, p. 10.

1. الأصوات

حرص الكاتب إبراهيم الكوني على أن يبيّن أن لكل صوت في ذلك الفضاء الصحراويّ صداه الخاص، ووقعه على النفس بما يؤكّد التعاضد التام بين الفضاء والأحداث من جهة، والفضاء والشخصيّات من جهة ثانية، ويعكس جزءاً من المظاهر الأساسيّة المحدّدة لعناصر التجاذب والتنافر بينها.

قامت الأصوات في الرباعيّة بدورها الفاعل في ترسيخ جدوى حضورها وتعامل الشخصيّات معها بحميميَّة وألفة. وجاءت متنوّعة بارزة، ومع ذلك، يمكن توزيعها إلى فئات:

1- فئة عناصر النار، وصوت الريح المجسّد للهواء، وصوت الرمل وصوت الماء بأشكاله المختلفة.

2- فئة الحيوانات، واختصّت بصوت الجنادب وصوت طائر الوقواق وصوت الحمَام وصوت الكلب.

3- فئة النباتات، وأبانَتْ صوت حركة أغصان النخيل وحفيفه.

4- أصوات أخرى ممثّلة في صوت التراتيل الربانيَّة، وصوت السيّارات، وصوت فلاحة تردّد موّالاً.

ونرى أنّ ليس مجرد ذكر تلك الأصوات في سياق الخطاب النصيّ هو المؤشّر على إثبات التواصل بين مفردات الفضاء وتحرّكات الشخوص؛ بل إنّ الأحاسيس المصاحبة لظهور الأصوات هي المعطي الحقيقي لاكتشاف قيمة الصوت على مستوى الشخصيات والخطاب معاً.

فالرّياح التي هي جزء من حالة الطقس الملمَّة بفضاء الصحراء بين الحين والآخر تخضع شدتها وقوتها الظاهرة لإصدار صوت معيّن، ودرجة محدَّدة؛ إذ إن

المسافات الطويلة، والمساحات الشاسعة كفيلٌ بأن تخفِّف من تلك الشدّة، وأن تحدَّ من صوتها، وهو ما يتوفَّر عليه ذلك الفضاء الصحراويّ الممتدّ، وما أن يَتخلخل أفق تلك القاعدة المعهودة بانتظامها حتى تظهر علامات الاستغراب والتعجّب واضحة في نفس أخواد:

"كانت الرياح تزمجر، مثيرة عواصف الغبار، مصدرة صريراً حاداً مزعجاً يخرق السمع ويمزق طبلة الأذن برغم العراء اللانهائي. استغرب في البداية حدة الصوت في الخلاء الرحب ولكنه أدرك أن سرعة الريح هي المسؤولة عن الصرير المزعج". [البئر:152]

ويشترك صوت الرمل في فم أخواد مع صوت الرياح في إصدار الأثر نفسه المتمثّل في الصرير والإزعاج، وذلك عندما مضغ أخواد حفنة من أوراق الشاي مع الرمل الذي قذفت به العاصفة إلى فمه " دسها في فمه وطفق يمضغها مع حبات الرمل التي تبعث صريراً مزعجاً في أضراسه اقشعرّ له ". [البئر:155]

ويتكرّر حصول صدى ثنائيَّة الصرير والإزعاج على الشخصية نفسها، بتناول أخواد حبّات من التمر مع حبات الرمل فقد " أصدرت أسنانه صريراً مزعجاً. كان فمه مليئاً بحبات الرمل برغم اللثام(*) ". [البئر:155]

أما صوت النار فيتجلّى من خلال الْتهام أعواد سرو خضراء متجاوزاً حدود التأثير في الشخصيَّة إلى التأثير في عناصر الفضاء المحيطة به، فيقود هذا الصوت إلى خدش حياء سكون الصحراء: " ساد الهدوء – استمرت ألسنة النار تطحن أعواد السرو الخضراء وتطلق فرقعة تخدش حياء السكون ". [نداء الوقواق:58]

ومع ما في صوت الْتهام النار للأعواد الخضراء من تأثير سلبيّ على هدوء

---

*) التعبير السليم يقتضي أن يُقال: على الرغم من اللثام فقد كان فمه مليئاً بحبات الرمل.

الفضاء الصحراويّ، فإنّ قدرة هذا الصوت على لفت النظر وشدّ الانتباه تمنح الشخصيَّة حصولها على متابعة صورة مشهديَّة مؤثّرة من خلال الإنصات للصوت "أنصت لعراك النار وهي تفتت الأعواد الخضراء". [نداء الوقواق:59]

وفي مقابل صوت النار يأتي خرير الماء فيكون الإصغاء إليه سبيلاً لدفع الأرق والهمّ "أصبح غوما يتحايل على الأرق بالإصغاء لصوت الشلال". [أخبار الطوفان الثاني:137]

وليس هذا فحسب، وإنما يصبح في الإصغاء لصوت الماء تأمّل عميقٌ موصولٌ بتأمل الكون والوجود ذاته. فالشلال الذي تدفَّق في الواحة لم يمرّ وجوده على شخصيّة مثل شخصيّة غوما دون أن يراقبه في ارتفاعات مائِه، فيستلَّ منه حكمةَ، ويفهم لغة الماء وسرّها " جلس فوق المرتفع يصغي لصوت الشلال الذي غيَّر لهجته الآن، بعد ارتفاع منسوب المياه، وأصبح يتحدث لغة أخرى لا تقل غموضاً. لغة تتمتم بسر الوجود. لغة منابع الماء دائماً حكيمة ". [أخبار الطوفان الثاني:137]

كما يصبح الاستماع لصوت المياه الجوفيّة متعة يتلذّذ بها الشيخ غوما، ويستمتع أيما استمتاع "يروق له في رحلاته أن يقضي لياليه في تلك البقاع ويتوسد الأرض في الليل وينصت للمياه الجوفيَّة وهي تتدفق من المنابع الخفية إلى المصبات الخفية المجهولة ". [نداء الوقواق:293]

ويكون لضوء القمر دوره في تعميق الشعور بلغة صوت الشلال، فيتحوّل هذا الإصغاء إلى مشهد تأمليّ، وحالة خشوع كاملة من جانب غوما "طلع القمر فازدادت اللغة عمقاً ودلالة. أصغى في خشوع وهو متقرفص في مواجهة مشروع الضوء

الذي طرحه القمر الطالع". [أخبار الطوفان الثاني:138][1].

ومثلما يعمل عنصر اللون المتمثّل في ضوء القمر على تعميق الشعور بلغة صوت الشلال، يأخذ الصمت الدورَ نفسه – بل يفوقه – في التدليل على التواصل الذي تعيشه الشخصيات مع كل العناصر الفضائيّة المحيطة بها، وعلى توسيع نمط الدلالة التي يمكن أن تَتبَجِسَ من تعاضد كل مكوّنات الفضاء الصحراويّ في التأثير على الشخصيَّة مع القدرة الإدراكيَّة على خلق مشهد ساحر ذي خصوصيَّة تقوم دعائمه على ثنائيَّة مزدوجة مكوَّنة من تمازج الصوت واللاصوت: "وصل إلى سفوح جباله الرمليَّة الآمنة مع قبس الفجر. وقف يصغي للصمت فسمع هدير النبع النائي. هدير مزدوج. صوت الماء المندفعة[*] من الفوهة، وصوت آخر يصنعه ارتطام الماء بالطين وعودته إلى الأرض. هدير مزدوج مهيب وغامض. سكون الفجر يزيده سحراً وغموضاً". [أخبار الطوفان الثاني:129]

كما أن غياب صوت الماء في البئر الغياب الكامل يعطي للشخصيَّة في الفضاء الصحراويّ دلالة واحدة، وهي غياب تحقق الوجود في هذا المكان، ووجوب الانتقال إلى مكان آخر "دار حول البئر مرتين وهو يحاول أن يتبيَّن، عبر عتمة الفجر، كل حجر مثبت في سوره الصخريّ. ملأ عينيه من الأحجار الكبيرة المصقولة الصماء، ثم تناول حجراً وألقى به في متاهة البئر. ظل يستمع محاولاً أن يتبيّن ضجيج الماء عند سقوط الحجر. لم يسمع شيئاً كأن الحجر لم يسقط، كأن البئر أصبح بلا قاع.

البئر أصبح بلا ماء". [البئر:215]

---

1) ينظر كذلك ص134.

*) الصواب: المندفع، وليس (المندفعة).

كان الشيخ غوما يأمل الاستماع لصوتِ ماءٍ يشدّه إلى الصحراء، ولو لذلك الماء البعيد الجاري في الأعماق، ولكنه لم يحظَ بسماع أدنى صوت من البئر، فكان الإعلان الأكيد على الرحيل، ومغادرة المكان.

وفي كل الأحوال، فإن الإصغاء إلى صوت الماء لا يلبث أن يتحوّل لدى الشخصيات إلى متعة متحقّقة ومطلوبة تتجاوب فيها الذات مع أصداء المدى الصوتي، وتتناغم معه في لحن انسيابيّ عميق "اضطجع الشيخ وتمتع بالإصغاء إلى شوشرة المياه الجوفيَّة في الأحجار". [نداء الوقواق:249]

وهكذا اشتركت كل عناصر الحياة: الماء، والنار، والهواء، والتراب في تشكيل لحمة أساسيَّة لذلك الفضاء الصحراوي الممتد، وفي تحقيق فاعليَّة الشخصيَّات معها.

* * *

أما فئة أصوات الحيوانات فقد استأثر صوت الجنادب منها على حضوره الدال على معايشة دائمة مع شخصيات الرواية بنمط أدى إلى قلْب أفق التصوّر الذي يمكن أن يُتوقّع حصولُه في النفس البشرية من أصداء هذا الصوت. فيصبح صوت الجنادب غناء تقف من أجله الشخصية لتصغي إليه باهتمام "لم يتوغّل في الأحراش وإنما أصغى لغناء الجنادب وهو يلزم أطراف الغابة في طريق عودته إلى تجمع الأكواخ". [نداء الوقواق:224][1]

ويزداد صوت الجنادب تأثيراً وعمقاً حين يصير الاستماع إليه معزوفة موسيقية تترنم على أوتارها الأذن، وتطرب من وقعها النفس " تتنفّس بعمق وهو يسحب الهواء ويزوّد رئتيه الجائعتين بنسيم الليل ويصغي لجوقة الجنادب وهي تعزف

---

1) ينظر – كذلك – الواحة، ص271. وأخبار الطوفان الثاني، ص20، 97. ونداء الوقواق، ص224.

أهزوجة المساء تحت ستار العتمة الغامض". [الواحة:210]

ويشارك صوت الوقواق أصوات الجنادب في الإشارة إلى النفس الغنائيّ الصادح؛ إلاّ أنه يختصّ بصفة ملازمةٍ له هي صفة الغموض التي تنثر أجواءها على كل ما حولها، فهو يُصدر صوتاً غامضاً في كل الأحوال، ومنذ أول ظهور له كان كذلك "غناء بعيد ملحاح وغامض. غناء الوقواق يزيد صمت الغابة غموضاً وسحراً". [نداء الوقواق: 291][1].

غير أنّ الغموض الذي يصاحب صوت الوقواق يَرى فيه الشيخ غوما نداءً يدعوه إلى ضرورة اكتشاف ما وراء هذا الغموض، فيبدو صوته رمزاً لحدث مفرح أو مُحزن لابدّ أن يحدث "الوقواق يريد أن يبوح له بسر. صياحه الملحاح يخبيء سراً. ترى ماذا يريد أن يقول الوقواق بأغنيته الغامضة". [نداء الوقواق:294][2]

ولكنه لا يستطيع أن يفهم غموضه، ولا يتمكن من تحديد نوعيّة الحدث الذي سيحدث، فلا يفهم لغة هذا الطائر إلا اثنان: العرّافون والعجائز الساحرات "العرّافون أمهر من يقرأ لغة هذا الطائر. يفسرون تلميحاته الغامضة كأنهم يقرأون في كتاب. وتحتل العجائز الساحرات الصف الثاني في القدرة على فك هذه الرموز. قراءة لغة الطيور مثل تعاطي السحر موهبة لم يهبها الله لكل العباد". [نداء الوقواق:295]

وتبقى الأيام وحدها هي القادرة على إيضاح ما يُخفيه صوت الوقواق من أنباء، وما يحمله من أخبار. ولكن، الشيخ غوما لم ينتظر طويلاً لمعرفة ما سيحدث بعد صياح الوقواق حيث وقع حادث مزعج في اليوم التالي لصياح الوقواق، وهو

---

1) ينظر – أيضاً – نداء الوقواق، ص294، 295.

2) ينظر المصدر السابق، ص295.

انتحار آجار لنراه يربط ذلك الحادث بصياح الوقواق الغامض، فيقول: "إذن نبوءة الوقواق ليست سارّة! ". [نداء الوقواق:295]

أما هديل، الحمام فإن جاء وصفه بأنه رتيب[1] فإنه اتفق مع الوقواق في إحداث أثر السِّحْر على النفس "يومها سحره غناء الوقواق الغامض وهديل الحمام الرتيب". [نداء الوقواق:294]

* * *

وكانت فئة صوت النباتات تضع سرّها ومناجاتها من خلال شجرة النخيل التي يبدو حفيفها غامضاً حزيناً حيناً[2] ورقيقاً حيناً آخر[3].

وإذا كانت لغة الطير غامضة مستغلقة لا يتأتّى فهمها إلا لمن وهبه الله قدرة على فهمها، فإن لغة النبات والشجر ليست كذلك، إنها صورة سمعيَّة تَشفُّ عن تفسير الوجود، وتلقي بظلالها على التوجه لاكتشافه، وإن اشتركت لغة الشجر مع لغة الطير في طرح الأسئلة على النفس: "لغة الحفيف، في سكون الصحراء، ساحرة، حفيف الريح في النخيل موح. بماذا يوحي؟ بماذا يلمّح؟ بماذا يهمس؟ ما يريد أن يقول بهذه التمتمات؟ إنها لغة الأزل التي تفشي سر الوجود فتحجم في آخر لحظة". [نداء الوقواق:284]

* * *

إلى جانب كل هذه الأصوات نجد أصواتاً أخرى تتحدّد صورتها وفق علاقة

---

1) ينظر المصدر السابق، ص292.
2) ينظر المصدر السابق، ص294، 295.
3) ينظر المصدر نفسه، ص291.

ربّانيَّة حيث يقف صوت التراتيل الرَّبانيَّة مقابل كل صوت دنيويّ، وهذا ما حدث عند وفاة الشيخ غوما "عاد آهر وإيدار إلى المتوفَّى ومدّدوه داخل عباءة. لم ينتبه أحد إلى سيارات اللاندروفر الثلاث التي اقتربت ولم يسمعوا هدير المحرّكات بعد أن ابتلعت التراتيل الربانيَّة أيَّ صوت دنيويّ". [نداء الوقواق : 333]

إن صوت محركات السيارات الذي يبدو قويّاً لافتاً للنظر عند أهل الفضاء الصحراويّ يتلاشى بصوت أعلى منه وأقوى، وهو صوت التراتيل الرّبانيَّة. وهنا يتجاوز الأمر مستوى عُلُوِّ صوت على آخر أو هيمنة أحدهما على الآخر لتصل حدَّ الدلالة الرمزيَّة التي تضع الصوت السامي في مواجهة ما عداه، وهو ما حقَّق تواءمه مع شخصيّة غوما في صورتها الصوفيَّة والسامية.

2.1. التوهُّم في الصوت

ليس من شك في أن لانتقال صوتٍ ما من مصدره إلى أيَّة جهة أخرى لابد من توافر بعض العناصر والاشتراطات التي تكفل للصوت وصوله بنقاء ووضوح دون أدنى توهّم أو ظن. وأبرز الاشتراطات التي يتوقف عليها مستوى الصوت، هي درجة الصوت من حيث العُلوُّ والانخفاض، وحدودُ المسافة الفاصلة بين مصدر الصوت والموقع الذي يصل إليه الصوت، إلى جانب بعض العوامل المساعدة كالهدوء وعدم وجود مصادر صوتيّة أخرى مصاحبة لذلك الصوت.

وجاءت في الرباعيَّة مجموعة من التوهمات الصوتيّة المتأطرة في سياق هذه العناصر والعوامل المختلفة.

والجدول الآتي يكشف العلاقة بين هذه العوامل كلها، وأثرها في موضوع التوهم(*).

الجزء والصفحة	نوع الصوت	صيغة التوهّم	موضوع التوهم	درجة الصوت	حدود المسافة	عوامل مساعدة
ج2 : 210	صوت الجنادب	خُيِّلَ	اندثار الكون والمخلوقات، وعدم وجود صوت آخر غير الجنادب.	(عاديَّة)	(قريبة)	هدوء عميق
ج3 : 125	صوت ماء النبع	خُيِّل	الاستماع إلى ارتداد ماء النبع من فوق إلى الأرض.	عالية	بعيدة	هدوء
ج3 : 125	صوت ماء النبع في جوف الأرض	خُيِّل	الاستماع إلى صوت المياه الجوفية للمنبع.	عالية	بعيدة	(هدوء)
ج3 : 134-133	صوت ماء النبع	خُيِّل	الاستماع إلى صوت انسياب الماء الكائن تحت الأرض.	عالية	بعيدة	صمت
ج4 : 278	صرخة	خُيِّل	ترديد الجبل الشرقي للصرخة.	عالية جداً	بعيدة	صمت
ج4 : 291	صوت فلاّحة تغنّي	بدا	قرب مصدر الصوت	عالية	بعيدة	سكون عميق
ج4 : 327	أصوات المحاربين	بَدَتْ	غموض الصوت وخفاؤه واشتباهه بتمتمة الريح في قمم النخيل بل شبهه بمحاورات الجن في جبل أكاكوس.	(عالية)	بعيدة	سكون عميق

إذن، ما الذي يطرحه هذا الجدول ؟

لنا أن نضع ما يعرضه الجدول في النقاط الآتية:

1- اتفاق كل الأصوات في العوامل المساعدة التي كانت شيئاً واحداً هو (الهدوء/الصمت/السكون) مع إضافة صفة (العميق) إلى بعضها.

2- تلازم درجة الصوت العالية مع حدود المسافة البعيدة.

3- انفراد درجة الصوت العاديَّة مع حدود المسافة القريبة.

---

*) ما وضعناه بين الأقواس استنتاج بقرائن المعنى والخطاب.

4- هيمنة صيغة الخطاب (خُيِّلَ) على أشكال التوهّم.

5- اشتراك موضوعات التوهم فيما يدعو إلى حالة التأمّل.

فإذا نظرنا إلى ما يمكن أن يكون طبيعيّاً، وجدنا أن الصوت العادي لا يمتدّ صداه كثيراً، وأن الصوت العالي قادر على الانتشار إلى مسافات بعيدة، وأن هذه المسافات لابدّ أن تكون ذات حدٍّ معين، وأن الصوت العالي لابد أن يكون منتهياً في نقطةٍ ما، إلا أن وجود جوّ السكون والهدوء الموصوفين - أحياناً - بالعميق في أصناف التوهم هذه أدّى إلى توسيع دائرة وصول الصوت إلى نقطة أعمق، ومسافة أبعد، دون أن يظهر ما يحددها، فيما تتشكّل صورة التوهم، ودلالة الانتشار الصوتيّ بمصاحبة سمة الهدوء والصمت، وهو ما أتاح لموضوعات التوهم اشتراكها في حالة التأمل التي منحتها للشخصيَّات.

ونخلص من هذا، إلى أنّ التوهم في الصوت لم ينشأ من عواملَ وأسباب تَحُولُ دون حصول ردّة الفعل الحقيقيّة المنبعثة من الصوت، وإنما جاء لأسباب تعود إلى طبيعة الصحراء نفسها، حيث يؤثّر المدى المتسع والشاسع في عالم الصحراء في خلق جو الهدوء والسكون، فتبدو العلاقة بين رحابة الصحراء وبين التوهّم في الصوت علاقة حميمة تعكس المظهر الجماليّ لكل أشكال التوهّم، وتجعل موضوع التوهّم أجمل من الصوت الأصليّ نفسه، وتمنح الشخصيَّة شعوراً خاصّاً يُدنِيها من مراتبَ عليا من الهيبة والالتحام مع الكون والتأمل فيه.

3.1. السكون والصمت

لمّا كانت العلاقة بين السكون والتوهّم في الصوت علاقة وثيقة، كان لا مفرّ من تتبّع الصورة بين السكون والصوت في حدّ ذاته.

وقد استأثرت الرباعيَّة بإظهار هذه الصورة في إطار ما تولَّد عن الشخصيات

من مواقف، وما طرحته من ردود فعل إزاء طابع السكون والصمت لنجدها صادرة في ذلك عن رؤية يصير فيها الصمت والسكون في عالم الصحراء كينونة فاعلة ضمن مقولة الفضاء المشارك في تأسيس خطاب النص.

فالصمت الذي بدا محيطاً بالشخصيات في مدارات الصحراء لم يشكّل قيمة سلبيَّة تعلن عن فعل تدميريّ أو صدى تهميشيّ، وإنما جاء مؤكّداً على تجاوب كامل؛ فالشخصيَّات تلتفت إليه كما تلتفت للصوت، وتهتمّ به كما تهتم بأيّ كائن حي مثلها حتى يبدو للصمت صوتٌ، تستمع إليه الشخصيات مثلما تستمع لأي صوت آخر، تجده فتتأمل فيه، وتبحث عنه فترتضيه، تنفرد بنفسها فتصغي إليه، وتتحاور مع غيرها فلا تنساه أو تغفله.

فهذا الشيخ غوما يطرح النوم جانباً فيظلّ مصغياً للصمت، ومنتبهاً إليه[1]. ويعيش حالات السكون والصمت فيبقى مصغياً للصمت[2].

وهذا الراوي يصف آجار بأنه ينصت لصوت الصمت[3].

إن تأثير سكون الصحراء لا يقف عند الشخصيات فقط، وإنما يمتدّ إلى كل شيءٍ جامداً أو متحرك، فنراه يضاعف من قداسة المقبرة[4]، بل إن شدة السكون والصمت تصدر صوتاً يخرق الأذن كما كان مع آجار بعد مشهد مقتل أمّه حيث إنّ "عمقُ الصمتِ خرق أذنيه بالطنين الغامض". [نداء الوقواق:176]

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص97.
2) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص129. ونداء الوقواق، ص308.
3) ينظر نداء الوقواق، ص278.
4) ينظر المصدر السابق، ص308.

ونراه يمنح هذه القداسة لمشهد غروب الشمس[1].

وفي المقابل، فإن بعض الحالات والأوقات المتعلقة بامتدادات الليل والنهار هي التي تتولّى منح السكون ما هو شبيهٌ بالقداسة والعظمة والجمال، إنه السِّحْر والغموض، فسكون الفجر يُضفي على صوت ماء النبع الهادر هذا السحر والغموض[2]، وكذلك فإن "سكون الصحراء، يزيده الليل المقمر سراً وسحراً". [نداء الوقواق:55]

2.1. الروائح

استطاعت الروائح أن تحقق فاعليتها المؤدِّية لإنتاج الدلالة التي قادت إلى إثبات خصوصيَّة الفضاء في الرباعيَّة؛ فنبات الكمأ الذي له أنواع، والذي يمكن أن يكون مجففاً أو غير مجفف له رائحة غامضة وسحريَّة كغموض الصحراء نفسها. وهذه الرائحة تظلّ غامضة أسطورية ساحرة ما كان الكمأ طبيعيّاً غير مجفف. أما إذا جفف فإنه يفقد هذه الصفات والمزايا[3].

فالرائحة هنا مرتبطة بفضاء الصحراء الغامض، ولا يمكن أن توجد إلا بوجودها فيه.

ومن جانب آخر، فإن عدم وجود روائح في النباتات دليل على ندرة الأمطار[4]. أما وجود الأمطار فيبعث الروائح في الأعشاب البريَّة بما يجعلها حيَّة في الذاكرة، ومستدعاة كحلم جميل[5].

---

1) ينظر المصدر نفسه، ص46.
2) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص 129.
3) ينظر البئر، ص137.
4) ينظر نداء الوقواق، ص217.
5) ينظر البئر، ص138.

ثانياً - الفضاء وموت الشخصيات

إن مصائر الموت التي آلت إليها كثير من شخصيات الرواية تحمل في بواطنها ما يؤكّد تأثيرات الفضاء في إحداث تلك المصائر؛ ففضاء الصحراء الذي استوعب وجود الشخصيات وحركتها في الرباعية له طبيعته الخاصة التي تستلزم إلحاق شيء من الهزيمة أمام طابع جبروت الصحراء وسطوتها ليكون "الموت هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة الموت واستمرار الحياة" (1).

ولكنْ، ليس الموت وحده هو المظهر الدالّ على الصراع بين الفضاء والشخصيات، وعلى تراجعِ الشخصيات أمام قسوة الفضاء الصحراويّ، وإنما شكل الموت هو المحدِّد الحقيقيّ لعمق ما يدفع إليه الفضاء من فجائعية واندهاش.

ومن هنا، كان الجدول التالي الذي يستعرض الشخصيات المتوفاة في الرباعية، ويحدّد كيفية موتها، وسبب الموت:

---

1) ملحمة الحدود القصوى، الخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، سنة 2000، ص15.

جدول أشكال موت الشخصيات في الرباعية(*)

الشخصية	كيفية الموت	سبب الموت	الجزء
أماستان	الانتحار برصاصة من البندقية	اليأس من الحياة	البئر
(الشابة التي أحبت شاباً)	الانتحار: ألقت بنفسها من جبل (أكاكوس).	انتظرت حبيبها ولم يعد	البئر
(شاب)	القتل	قُطّاع الطرق	البئر
تارات	الانتحار: قطعت شريان يدها بالسكين تحت شجرة السدرة الكبيرة	لم تتزوج حبيبها	البئر
قافلة تجارية	القتل		البئر
ثلاثة رجال من قبيلة (كيل أبادا)	القتل	عزم أماستان اختطاف الفتاة	البئر
ثلاثة رجال من "تامنغست"	القتل	الانتقام	البئر
ابن الشيخ غوما	القتل	طلقة من قنّاص إيطالي في الحرب	البئر
أم آيس	الموت	وباء الجدري	البئر
ابن عم الشيخ غوما	الموت	وباء الجدري	البئر
عدد غير قليل من أبناء القبيلة	الموت	وباء الجدري	البئر
أخو أماريس	القتل ذبحاً	ذبحته أخته أماريس لتأكله بسبب الجوع	البئر
أخو تالا	القتل ذبحاً	ذبحته أخته تالا لتأكله بسبب الجوع	البئر

*) نكتفي هنا بالشخصيات الإنسانية غير فاصلين بين الشخصيات الرئيسية والثانوية، أو بين الشخصيات المشاركة في النص وتلك الواردة على سبيل القصّ.

الشخصية	كيفية الموت	سبب الموت	الجزء
زوجة الأمير الأولى	القتل: تمزيق الجسم إلى نصفين من خلال شدّ إحدى رجليّها إلى جواد، ورجلها الأخرى إلى جواد آخر، وانطلاق معتوهين يركبان الجواديْن في اتجاهين متعاكسين	حقدها على تانس ومحاولتها التخلّص منها	البئر
الأمير	القتل: قطع الرأس	الغَيْرة من أطلانتس ومحاولته التخلّص منه.	البئر
أطلانتس	الموت	العطش بعد الضياع في الصحراء	البئر
تانس	الموت	/	البئر
أم أمستان	الموت	كمدًا على ما لحق بابنها أماستان	البئر
زوج باتا الأول، أي: أبوزارا	القتل	معركة مع قبائل بامبارا	البئر
والدة باتا	الموت أثناء ولادة باتا	آلام الولادة	البئر
والد باتا	القتل: قتلته ابنته باتا بطلقة من بندقية عندما كان نائماً في قيلولة أحد أيام الصيف، وهي طفلة لم تتجاوز السنة الثالثة من العمر.	غرائبيّة الشخصية القاتلة (باتا)	البئر
جنديّ فرنسيّ	القتل: كان يجلس خلف أحد المدافع.	إصابة من الشيخ غوما	البئر
جنديّ فرنسيّ آخر	القتل: كان يجلس خلف أحد المدافع.	إصابة من الشيخ غوما	البئر
الشيخ جبور	القتل	إصابة من الفرنسيين	البئر

الشخصية	كيفية الموت	سبب الموت	الجزء
[مجموع الشهداء سبعة عشر ومائة شهيد بما فيهم الشيخ جبور؛ أربعة وثلاثون شهيداً من قبيلة الشيخ غوما، وست وأربعون شهيداً من قبيلة الفوغاس والباقي من القبائل الأخرى]	القتل	إصابة من الفرنسيين	البئر
الشيخ أخواد	الضياع في الصحراء عطشاً ولهيباً.	العاصفة الرملية والرياح	البئر
زارا	الانتحار: القفز في البئر ليلة زفافها بأمغار.	لأنها تريد الزواج بأخنوخن	البئر
أخنوخن	الموت: مسنداً ظهره إلى البئر.	حزناً على حبيبته (زارا) وأسباب أخرى	البئر
ابن آمود البكر	القتل	لسعة عقرب أثناء حصار غات	الواحة
أمغار	القتل: طعنة من مدية مسمومة.	صدّه لهجوم مباغت شنّته القبائل الزنجيّة على الضفة الجنوبية من نهر (آير) حسب قول باتا	الواحة
أم أخنوخن وأمغار	الموت	حزناً على زوجها وابنيْها	الواحة
زوج قريبة زوج باتا الأول	القتل	إحدى غزوات القبيلة إلى بلاد السودان	الواحة
	الموت	لسعة عقرب	الواحة
ابن عم تالا	القتل ذبحاً	سكاكين قبائل بامبارا التي أغارت على قافلة كان فيها	الواحة
[عدد لا يُحصَى]	القتل	مصارعة الجن	الواحة
القائمقام سعادي بك	القتل بالسم: دسّت له ابنتُه السمّ في قدح الخمر	هربت مع عشيقها وسرقا الذهب معاً	الواحة
ابنة القائمقام وعشيقها	الموت	العطش	الواحة

الشخصية	كيفية الموت	سبب الموت	الجزء
محمد سليم	القتل بطعنة سكين في صدره	توليه منصب (القائم بشؤون القائمقام) وصراع من حوله على منصبه، فقتلوه بعد ثلاثة أيام من استلام المنصب	الواحة
معارضُو نوري بك	مذبحة جماعيّة	أراد نوري بك تصفية معارضيه من الفريق الآخر بعد استيلائه على منصب محمد سليم المغدور	الواحة
[عدد كبير من الجنود العثمانيين وأفراد الحاشية]	القتل	الاشتباك بين نوري بك والثائرين ضده في معركة حامية	الواحة
الشيخ عاشور الجاروف	القتل: الدفن حيّاً في حفرة عميقة في الأرض بجوار المعسكر العثماني	انتقاماً لأفعاله الرذيلة	الواحة
الشيخ المراكشي	[تعدّدت الآراء في كيفيّة موته] + القتل	انتقاماً لإلقائه خطبة تحريضية دعا من خلالها إلى الثورة ضد نوري بك وأعوانه + محاربة الطليان في معركة القارة	الواحة أخبار الطوفان الثاني
(قبائل كاملة)	القتل: قيام الجن بدفن القبائل الموجودة في الأراضي المجاورة لبئر العطشان	محاولة الاستيلاء على الكنوز وحصول لعنة الجن الذين يقومون بحراسة الكنوز على كل من يحاول الاستيلاء عليها	الواحة
أناسباغور	رقدَ في فراشه وسحب الغطاء على وجهه ومات		الواحة
الخطيبة المعتقلة في مخدع نوري بك	القتل: الطعن بمدية	قتلها خطيبها لوقوعها في مخدع الشهوانيّ نوري بك	الواحة

الشخصية	كيفية الموت	سبب الموت	الجزء
خطيب الفتاة المعتقلة	الانتحار: قيَّدَ جسده بصخرة كبيرة في عين الكرمة	اغتصاب خطيبته	الواحة
زوج (تامزا)	القتل: قطع رأسه، وتعليقه على رأس شجرة	اتهامه بالانحياز لقبائل المجوس واقتراف الخيانة ضد صاحب الجلالة	الواحة
عارف	الانتحار: قطَّع شرايين يديه ورجليه بجوار كوخ باتا	كل من يتزوج باتا أو يقع في غرامها يتعرَّض للهلاك	الواحة
(كثير من أهالي الواحة)	الموت	مرض الربو وضيق التنفس والاختناق من شدة الحر	الواحة
طفل لم يبلغ السادسة من العمر	الموت	داء الربو	الواحة
عازف مزمار ماهر	أُغمِيَ عليه أثناء العزف	العزف المتواصل في الحرّ الشديد دون توقف	الواحة
عازف مزمار ماهر	سقط وبصق الدم أثناء العزف	العزف المتواصل في الحر الشديد دون توقف	الواحة
عازف مزمار ماهر	أثناء نومه في الفراش	العزف المتواصل في الحر الشديد دون توقف	الواحة
(عازفان آخران)	--	العزف المتواصل في الحر الشديد دون توقف	الواحة
ابن مرزوق	عند العلاج بالكيّ	مرض الصرع، والعلاج بالكي	الواحة
الراعي	القتل: قتله الجمل العاشق الذي صنعت من جلده ومن جلد معشوقته الناقة الأسواط الثلاثة، ومن بينها سوط الشيخ غوما	حقد الحيوان على الإنسان بسبب تفريق الإنسان لهذا الجمل بينه وبين معشوقته	الواحة
(اثنا عَشَر طفلاً تتراوح أعمارهم بين السابعة والرابعة عشر عاماً). وفي رواية أخرى: (تسعة أفراد فقط)	القتل	لسعة العقارب	الواحة

الشخصية	كيفية الموت	سبب الموت	الجزء
(وفيات كثيرة بمعدل ثلاث أو أربع أو حتى أكثر يومياً)	القتل	العقارب	الواحة
(اثنان من الفلاحين الذين اتخذوا من قمم أشجار النخيل مكاناً للنوم هرباً من العقارب)	القتل: السقوط من قمم النخيل	تعدّدت الأسباب، إما لنوع الحبال المستعملة في إعداد (أسِرّة النوم)، وإما لغشامة الفلاحين في استعمال الحبال، وإما بسبب قلة اللاقبي	الواحة
(كثيرون آخرون)	القتل: السقوط من قمم النخيل	[لأحد الأسباب الثلاثة السابقة]	الواحة
(كثيرون)	القتل	العقارب	الواحة
العجوز الزنجية	القتل	لسعة عقرب	الواحة
(أحد أقارب الشيخ خليل وهو في العقد الخامس من العمر)	القتل	لسعة عقرب	الواحة
موسى	القتل: لسعته عقرب لسعات عديدة في جنبه الأيمن، كانت متخفية في جراب جلديّ أخذه معه إلى الموقع الجديد ودسّ فيه الذهب	عدم التخلي عن الممتلكات والأشياء	الواحة
امرأة عجوز	القتل: دسّت حفنة من التمر في طرف لحافها عند الانتقال للموقع الجديد، فخرجت لها العقرب من اللحاف وقتلتها	عدم التخلّي عن الممتلكات والأشياء	الواحة
اثنا عشر رجلاً وامرأة، أو ثلاثة عشر رجلاً وامرأة من أهالي الواحة والفلاحين	القتل: قتلتهم العقارب عندما انتقلوا إلى رماد البيوت المحترقة ظناً منهم أن أهل الصحراء دفنوا ثروتهم وكنوزهم فيها قبل رحيلهم	البحث عن الثروة والكنوز والطمع فيها	الواحة

الشخصية	كيفية الموت	سبب الموت	الجزء
مرزوق	الانتحار: مشنوقاً في رأس أم النخيل ومدلّى بين ساقي النخلتين الشرقيتين المتقاطعتين		الواحة
سليم الدنداني	القتل: لسعته عقرب	ذهابه لرماد الأكواخ الذي تسكنه الجن طمعاً في الحصول على الذهب	أخبار الطوفان الثاني
(عدد كبير من خيرة المقاتلين)	القتل	محاربة الطليان في معركة القارة	أخبار الطوفان الثاني
أسوف	القتل	الاستشهاد في معركة محروقة، والسبب الضمني هو العطش	أخبار الطوفان الثاني
فقيه ماكر	القتل. هناك روايتان في كيفية موته: 1) قطّعت قبيلة مجوسيّة أطرافه، 2) أوقدت القبيلة المجوسية ناراً وشوت كل طرف مستقطع من جسمه وأكلته	الخوف من الحرب والتعلّل بقراءة القرآن	أخبار الطوفان الثاني
(فقيه آخر)	القتل: اختبأ ثعبان سام في جرابه ولدغه عند فتحه	الخوف من الحرب والتعلّل بقراءة القرآن	أخبار الطوفان الثاني
(بعض المجاهدين)	القتل عطشاً وجوعاً	تاهوا في الصحراء بحثاً عن الماء والمأوى بعد مطاردة الطليان لهم	أخبار الطوفان الثاني
(ثلاثة أو أربعة من كل واحة)	القتل: قطع الرؤوس وحملها على حراب البنادق وفوق الدبابات والدخول بها إلى الواحات بعد قطعها مباشرة	إرهاب الطليان للأهالي وكسرهم لروح المقاومة	أخبار الطوفان الثاني
باتا	اقتحم الأهالي الكوخ فوجدوها هيكلاً عظمياً على الكليم المزركش الأحمر	أصابها مرض حتى ضمرت ونحفت	أخبار الطوفان الثاني
(أحد الفلاحين)	ابتلعه الوحل عند انفجار غطاء الاسمنت فوق فوهة النبع	الطوفان	أخبار الطوفان الثاني

الشخصية	كيفية الموت	سبب الموت	الجزء
ماريا	انتصبت رجلها إلى أعلى عند الفتحة المسدودة بالليف وخرق القماش لمياه العين، وعلق نصفها بتجويف العين.	أصيبت بالهوس والهستريا	أخبار الطوفان الثاني
مبروك دبّار	ابتلعه الوحل	الطمع والجشع في المال	أخبار الطوفان الثاني
راعٍ	الانتحار: قفز في بئر وشرب فمات غرقاً بالماء بعد أن هدَّه العطش	العطش الشديد وفقدان الماء	أخبار الطوفان الثاني
العرّاف مهمدو	/	/	نداء الوقواق
أحد المتظاهرين	القتل: طلقة نار من القوات المتحركة	التظاهر ضد القواعد الأجنبية	نداء الوقواق
(عدد غير قليل من الشهداء)	القتل: طلقة من نار القوات المتحركة	التظاهر ضد القواعد الأجنبية	نداء الوقواق
مسعود	القتل: طلقة نار من القوات المتحركة	التظاهر ضد القواعد الأجنبية	نداء الوقواق
والد رابح التبروري	القتل بالرصاص	حرب الطليان	نداء الوقواق
امرأة	القتل: دسَّ الناس لها السحر فماتت ملدوغة	كانت امرأة ماهرة في صنع الشاي فتعرَّضت للحسد	نداء الوقواق
والد آجار	القتل: تعرضت قافلته التجارية لهجمة من قطاع الطرق في طريق عودته من تمبكتو	قطاع الطرق	نداء الوقواق
جنين (تازايت) في شهره السادس	سقطت الأم فريسة المرض والحمى والهذيان	الحسد: قال فقيه بأن أحد الطامعين في الزواج من تازايت هو الذي رتّب لذلك بمساعدة ساحرة شريرة في (غات).	نداء الوقواق
(فرقة بورديللو)	القتل: أبادها الزنوج	محاولة الفرقة غزو بلاد الأحباش	نداء الوقواق

الشخصية	كيفية الموت	سبب الموت	الجزء
كابريني	الانتحار: شنق نفسه في رأس النخلة	إصابته بالخيبة بعد فشله في نيل المجد بغزو الصحراء والاستيلاء عليها	نداء الوقواق
حرّاس آجار ورفاقه	القتل خنقاً	تمرّد المساجين وهروبهم من السجن	نداء الوقواق
عدد كبير من جنود الطليان	القتل: نَهبُ أسلحتهم وقتلُهم بها	هروب المساجين وتمرّدهم على الطليان	نداء الوقواق
ثلاثة شباب من مرزق	القتل شنقاً في ساحة السوق، حيث قتلهم جنود زنوج	لبثّ الرعب في نفوس الأهالي وتحريضهم على الوقوف مع الطليان في تحقيق غزوهم للحبشة مع اتهام المقتولين بالتخطيط للعصيان وتنظيم فرقة للمقاومة	نداء الوقواق
شاب حبشيّ أسير	الانتحار: قتل نفسه بحربة انتزعها من جنديّ	لأنه اكتشف خداع الطليان له حيث طمأنه الضباط بأن يؤدي الأعمال الشاقة في شحن البواخر في (جنوة) لكنه اكتشف أن الباخرة لا ترسو في مرافئ بلاده وإنما على سواحل شمال أفريقيا، فقرر الانتحار	نداء الوقواق
عشرة أحباش وثلاثة ليبيين وطلياني واحد	القتل بمدية نحراً، قتلهم أثيوبيّ يعمل طبّاخاً في معسكر للأسرى الليبيين والأثيوبيين في طرابلس	1) الأفارقة تقتلهم الغربة. 2) كثيراً ما يذهب الأسر بعقولهم. 3) عرب الساحل يسمّون هذه النوبات الجنونيّة (لوثة الزنوج).	نداء الوقواق
تازايت	الانتحار: ألقت بنفسها في النار	حفاظاً على شرفها من الطليان والأحباش.	نداء الوقواق

الشخصية	كيفية الموت	سبب الموت	الجزء
أم آجار	القتل برصاصة في القلب	انتقام بورديللو من آجار لرفضه الاشتراك في غزو الحبشة.	نداء الوقواق
بورديللو	القتل	انتقاماً منه	نداء الوقواق
عياش الدوس	القتل: برصاص من صلوح الداغني الذي أُمِرَ بقتله	رغبة الحكومة في التخلص من معارضته لها	نداء الوقواق
الشيخ خليل	الانتحار: رشّ الحطب بالبنزين ورقد على ظهره فوق الحطب وأشعل عود الثقاب في الحطب المرشوش بالبنزين	تطهيراً لنفسه من عذاب الجسد، ومحاولة إثبات رجولته في تحمّل ألم النار مقابل ألم المرض	نداء الوقواق
زوجة الشيخ خليل	الانتحار	حباً لزوجها ولحاقاً به	نداء الوقواق
الحكمدار	الانتحار	ظن أن هُزم أمام الضمير فانتحر	نداء الوقواق
مغري	القتل	الجن	نداء الوقواق
موري	القتل: طعنه آجار بمدية تباوية في صدره وقطعه وألقى به في النار، وجلس يتفرّج عليه وهو يحترق	انتقاماً منه لنفسه ولمغري ولكنوز الوادي المنهوبة وللحكمدار وثأراً لأمه وزوجته	نداء الوقواق
آجار	الانتحار: السقوط من قمة جبل مغطّى بصخور شرسة	لعنة الأم	نداء الوقواق
الشيخ غوما	سقط من على ظهر المهري	(تبجيلاً له)	نداء الوقواق

إذن، هكذا تعدّدت الشخصيات المتوفّاة في الرباعيَّة، وشملت المرأة والرجُل، فلم تُستثْنَ المرأة من فجائعيَّة صورة الموت، فوجدناها منتحِرة، ووجدناها مقتولة مثلما كانت متوفاة بدون هذا أو ذاك.

كما تنوَّعت الشخصيات المتوفّاة بين شخصيات مشاركة في صنع الأحداث وبين شخصيَّات يوردها الراوي أو إحدى الشخصيات على سبيل الذكر.

وما يمكن الوقوف عنده أنَّ الحصر الدقيق لعدد حالات الموت في الرباعيَّة

غير قابل للتحقّق، وذلك لوجود ما هو غير محدّد برقم أو باسم، والذي جاء في الصيغ التعبيريّة التالية:

قافلة تجارية، عدد غير قليل، عدد لا يحصى، معارضو نوري بك، عدد كبير من الجنود العثمانيين وأفراد الحاشية، قبائل كاملة، كثير من أهالي الواحة في مذبحة جماعيَّة، وفيات كثيرة بمعدل ثلاث أو أربع أو أكثر يوميّا، كثيرون آخرون، عدد كبير من خيرة المقاتلين، كثيرون آخرون، بعض المجاهدين، ثلاثة أو أربعة من كل واحة، عدد غير قليل من الشهداء، فرقة بورديللو، حرّاس آجار ورفاقه، عدد كبير من جنود الطليان.

فهذا التعدّد والاختلاف في عدم دقّة العدد لا يسمح بتقديم الرقم النهائيّ للشخصيّات المتوفّاة في الرباعيَّة، أما إذا استثنينا هذه الصيغ التعبيريَّة، واتجهنا نحو تلك الشخصيات المحدّدة بعدد أو باسم فنجدها قد بلغت اثنتي عشْرة ومائتي شخصيَّة؛ عدد القتلى واحد وتسعون ومائة شخصيّة، وعدد حالات الانتحار خمسَ عشْرَة حالة انتحار، والباقي ليس قتلاً ولا انتحاراً.

أي أن نسبة عدد القتلى المحدّدين 89%.

ونسبة عدد حالات الانتحار 7%.

والباقي حالات موت أخرى 4%.

يؤشّر كل هذا على أن صورة القتل فَاقَتْ صور الموت الأخرى وأن الحرب كان لها دورها في تجسيد طابع القتل إلا أن ذلك لم يكن المأزق الأساسي للموت، فـ"الشخصية موجودة بلا خيار آخر سوى الموت. ليس في الحرب وحدها وحسب بل في كل مكان لأنها أصلاً تعيش على طرف الحياة، وتفكر دائماً بمواجهة

الاحتمالات القصوى" [1]. ومع ذلك، فإن المستوى الدلاليّ يأخذ دوره، فيجعل لغير صور القتل دلالة قد توازي ما حققه هذا الرقم المرتفع من حالات القتل، وهو ما نشأ من صور الانتحار المختلفة التي توزّعت بين انتحار ماثلٍ في التوظيف الأسطوريّ وآخرَ متجسّدٍ في أحداث الرواية فكشفت عن اختيار الشخصيات لفضاءات انتحارها، وعن بشاعة الصورة المشهدية الناجمة عن شكل الانتحار.

وفي هذا الإطار كانت الأماكن التالية هي مواضع انتحار الشخصيات:

جبل (أكاكوس)، السدرة الكبيرة، عين الكرمة، (جوار كوخ باتا)، أم النخيل، الجبل.

وهي كلها أماكن وفضاءات تقترن بحركة الشخصيات في الرواية، وتمثل جزءاً من الدلالة العامة للخطاب في الرواية.

وكما تعدّدت صور الموت، وتباينت أعداده، اختلفت – كذلك – أسبابه، لكنها تنحصر في الأسباب التالية:

الحروب، الأوبئة، العطش، العشق، الجوع، المال والذهب، العاصفة الرملية، الصراع حول السلطة، شدة الحرارة، الدفاع عن القيم والأخلاق، قسوة الإنسان على الحيوان، تحدي الهزيمة من خلال (العزف المتواصل في الحر الشديد دون توقف)، الجهل، الخوف من الحرب، الضياع في الصحراء، قطّاع الطرق، المرأة الشرسة، الطوفان، الحسد، الخيبة واليأس، الدفاع عن النفس، الإرهاب، غربة الوطن، الدفاع عن العِرض، الثأر، تبكيت الضمير، سطوة المرض، لعنة الأم، و(التبجيل).

هكذا ذُكرَت كل الأسباب التي قادت الشخصيات نحو الموت لتظلّ مظاهر

---

1) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

تفسِّر تلك المصائر غير أن السبب الحقيقيّ وراء كل ذلك هو (موضوعة) الموت التي اشتغلت على الخطاب، وجعلت من الفضاء مرتكزاً لتمثيل بشاعة الموت حتى كان افتتاح النص بالموت، وفي هذا يقول أحمد الناوي بدري (المبنى الحكائي انبنى على الموت مفتتحاً للرباعية، ليعطيها بعداً تشاؤمياً، وليفتحها على مجاهل لا تغلق إلا بالموت)[1].

كما ظهرت هذه الموضوعة من خلال تمجيد بعض الشخصيات للموت؛ فهذا عيّاش الدوس يرى في الموت جمالاً لم تستطِع الحياة أن تمنحه إياه، وقد قدمت لنا الرواية تمجيده هذا ضمن فضاء نصيّ واسع جاء مرتبطاً بمشهد الغروب، فعيّاش "لا يهزه الشروق كما يهزه الغروب. لا يعرف لماذا. ولا يعرف لماذا أيضا يطيب للفقهاء أن يشبهوا الغروب بالموت والشروق بالميلاد. يرى المهابة في الغروب أكثر من الشروق. يروق له أن يقول لنفسه إن الغروب إذا كان يرمز إلى الموت والفناء فلا شك أن الموت جميل. غامض حقاً، ومجهول حقاً، ولكنه جميل وواعد. فهل يستطيع أن يعتمد على هذا الحدس الخفي في رحلة الفناء ؟ عندما كان طفلاً يروق له أن يردد في وحدته: "الموت أجمل. الموت أجمل". [نداء الوقواق:187]

والشيخ غوما يرى في الموت مرادفاً للحرية والتمتع بالحياة[2]. ويراه أيضاً لصيقاً بحياة الصحراء، فهو يخاطب إيدّار قائلاً: " دعنا نعود إلى حياة الصحراء المطلّة على الموت دائماً. كل شيء يهون إذا اتفقنا أن الحياة التي يتهددها الموت هي التي لها طعم وجديرة بأن تعاش ". [نداء الوقواق:324]

فالموت يبدو هنا مرتبطاً بطبيعة هذا الفضاء الصحراويّ، ومع ذلك يرمي إلى

---

1) المنظور السردي في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني، أحمد الناوي بن محمد بدري، ص80.

2) ينظر نداء الوقواق، ص 323.

أبعاد رمزية ودلاليّة من حيث طرحُه لفلسفةٍ هي جزء من أسئلة الكينونة والوجود.

إنّ طابع بشاعة الموت الذي أفرزه مآل هذه الشخصيات بدا واضحاً من خلال إخضاع الخطاب لبيان كيفيَّة الموت، وفي المقابل اكتفى الراوي بإعلان موت بعض الشخصيات دون تحديد الكيفيّة، وهذا ما كان مع الحكمدار ومع زوجة الشيخ خليل اللذيْن لم يتجاوز نبأ انتحارهما الخبر الضيق والمحدود إلى سواه، وكما كان مع العرّاف مهمدو – على أهميته في خطاب النص – الذي كانت وفاته الحقيقية مجرَّد إعلان عابر جاء في سياق حوار الشخصيات. وهذا بعد أن خضع موت مهمدو إلى الإثارة حيث دفن حياً ظنًّا أنه ميّت، وأُخرِج من قبره بعد ثلاثة أيام، فأُضيفت إلى عمره ثلاثة أيام بعد موت وهميّ.

مشهد الإثارة هذا جعل فضاءات الموت تكتسب خصوصيتها فرأى مهمدُو في قبره مالا يتمكن أحد من رؤيته، وذلك للمزج بين طابع الحياة والموت في الصورة الواحدة.

خاتمة مشاهد الموت كانت مع الشيخ غوما الذي مات وهو على ظهر المهري دون مشقة أو عذاب أو صراع مع الموت ليكون موته تبجيلاً له، وليكون ظهر المهري، الفضاءُ المرتفع دالاً على ارتفاع شأن الشيخ غوما وعلوّه.

وبمثل ما انتهت حياة الشيخ غوما بالموت انتهت الرباعيّة بسقوط القوقعة من جيب الشيخ غوما، وغوصها في الرمال مع بقاء جزئها العلويّ المزيَّن متلألأً متألقاً[1] فهي بذلك رمز لفلسفة الحياة، رمز لانتهاء شيء وبقاء لآخر.

---

1) ينظر المصدر السابق ص 334.

محاولة تركيب (2)

1. إن (الأصوات والروائح) التي جرى البحث عنها في الرباعيَّة هي تلك التي بدت منطلقة من الفضاء نفسه، وممثلة لجزء من طبيعة الصحراء نفسها، أو التي لها علاقة مّا بأي صفةٍ في الفضاء، وفي المقابل تَمَّ إقصاء ما ليس مرتبطاً بذلك.

أما (الأصوات) فتتوزع بين مجموعة فئات، جاءت منطلقة من عمق الفضاء الصحراويّ، ودالّة على الأثر الذي تحدثه في نفوس الشخصيات، وبناء النص بأكمله، وهنا نجد صوت الوقواق الذي انطلق من فئة أصوات الحيوانات يمثل العنوان الرئيسيّ للجزء الرابع من الرباعيَّة (نداء الوقواق) وتتعدّد الدلالات التي يحملها معنى هذا النداء، ولكن يبقى أكثرها تورياً وخفاءً هو دلالة نداءات الوقواق على الإلحاح في العودة إلى الصحراء التي لا تتنكَّر لأهلها، ولا تغفلهم، وكأن عودة الشيخ غوما وقبيلته إلى الصحراء صارت شيئاً ضرورياً.

ثم تذهب (الأصوات) بالمعالجة النقديّة إلى حدود أخرى من التأويل والاستدلال حين يتم الوقوف عند (موضوعة) (التوهم في الصوت) التي كشفت عمّا يمكن أن تسمح به من مضاعفة إدراك دور الفضاء نفسه في عملية التوهّم الصوتيّ، وفي صياغة المظهر الجماليّ لموضوع التوهّم، وذلك بعد تحديد ثلاثة مستويات تُعدُّ أبرز ما يحقّق للصوت وضوحه أو ما يقوده نحو التوهّم؛ وهي درجة الصوت من حيث علوّه وانخفاضه، وحدود المسافة القائمة بين مصدر الصوت، والموقع المراد وصول الصوت إليه، ووجود العوامل المساعدة كالهدوء.

ولعلَّ أبرز ما أثبتته لنا كل التوهّمات الصوتيَّة المستنطقة من النصّ أنها حدثت في جوّ يسوده الصمت والسكون، بل يوصف – أحياناً – بالسكون العميق مع اشتراك موضوعات توهّمهما فيما يدعو إلى التأمّل. فهذان العنصران يدعِّمان اللعبة

الجماليَّة التي يقوم بها الفضاء الصحراويّ في تشكيل التوهّم الصوتيّ، والسند في كل ذلك هو الرحابة والاتساع والامتدادات التي يمتاز بها فضاء الصحراء.

وتأسيساً على ما بين السكون والتوهّم من علاقات أنتجها النص كان الانتقال إلى مرحلة أخرى، هي البحث عن علاقة السكون بالصوت في حدّ ذاته، فوجدنا الصمت وهو يخرق بسكونه الصوت ليدلّ على الطابع الاستثنائيّ له بين أنواع الأصوات المختلفة، وعلى الكثافة الدلاليَّة التي يتمتع بها في مقابل أي مصدر صوتيّ.

وأما (الروائح) فكان العثور على وصف رائحة نبات الكمأ في الرباعيّة عنصراً عزَّز خصوصيَّة الفضاء؛ فالكمأ الذي يمثِّل جزءاً من مفردات الصحراء وُصِفَت رائحته بالسحر والغموض، وهي صفة لا تدلّ على شيء محدَّد إلا على طابع الصحراء نفسها الموصوفة أيضاً بالغموض.

2. في موضوع (الفضاء وموت الشخصيات) وجدنا الفضاء وهو يضطلع بدور أساسيّ في تشكيل مصائر الشخصيَّات، فيلقِي بها في دائرة الهلاك والموت الذي تنوَّعت صوره ومشاهده بين قتل وانتحار وحالات أخرى.

إن صور الموت المختلفة التي ألحقت بالشخصيَّات لا تعني نفي وجودهم أو الإلقاء بهم في دائرة المغيَّب والمقصيّ، وإنما تعكس جزءاً من هويَّة الفضاء نفسه الموصوف بخصوصيَّته، وكأن وجود الشخصيات في الفضاء الصحراوي لا يتحقّق إلا بوجود الموت، فحتى الشيخ غوما الشخصية المحورية في الرواية انتهى مصيره إلى الموت، لكنه الموت المبجَّل الذي جعله شامخاً، وأضاف إلى هيبته هيبةً أخرى.

القسم الثاني

تقنيات وصف الفضاء - المكان

الفصل الثالث

طبيعة وصف الفضاء

- أولاً: مستلزمات الوصف البصري وعوائقه
- ثانياً: أنواع الوصف ووظائفه
- محاولة تركيب (3)

الوصـــف

يُعَدُّ الوصف جزءاً أساسيّاً من مكونات الخطاب السرديّ، إلا أن دراسته لمّا تشكّل هاجساً كبيراً للبحث والنقد، ولا سيما النقد العربي، وذلك لعلّة التعقّد الكائنة فيه، والموصولة بالسرد، فكما يقول حسن نجمي: "المشكلة التي يثيرها الوصف في الخطاب الروائيّ هي أكثر تعقيداً مما قد يتصوّر باحث متعجّل. ذلك أنها مشكلة تتصل من جهة بعلاقة الالتباس القائمة بين الفضاء والزمن "التلازم والتعاكس"، وضمنها بالالتباس الضمنيّ بين الفضاء والمكان؛ ومن جهة أخرى تتصل بحدود التشخيص في كل من السرد والوصف" (1).

صحيحٌ أن الأبحاث النقديّة قد فصلت اليوم على المستوى التنظيري بين الوصف والسرد، إلاّ أن تحويل هذا الفصل إلى حالة الإدراك التام على المستوى التطبيقيّ داخل النصوص السرديَّة نفسها يبقى من الأمور التي تتطلب الدقّة وطول التأمل.

وأيسر ما يمكن أن يُميِّز بين الوصف والسرد أنّ السرد يظلّ مقترناً بالحركة، فيما يبقى الوصف قريباً من حضور الشيء في حالة الثبات. ومع ذلك، فإن "النص الوصفي حسب بلاغة الخطاب وحدة نصيّة لها نظامها الخاص ولها دلالتها" (2).

والوصف يمكن أن يقع على أي شيء حسب توجّهات الواصف، وما يعنينا في هذه الرسالة هو وصف المكان – الفضاء وحدهما.

---

1) شعرية الفضاء السردي، حسن نجمي، ص69، 70.

2) ديداكتيك النصوص القرائية، بالسلك الثاني الأساسي – النظرية والتطبيق، محمد البرهمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، سنة 1998، ص99.

أولاً – مستلزمات الوصف البصري وعوائقه

1. مستلزمات الوصف البصريّ

يرى فيليب هامون أنّ الوصف في الرواية يُطرَح من خلال إحدى ثلاث طرق؛ وهي النظر إلى الشيء الموصوف أو الحديث عنه أو العمل عليه[1].

وقد كان لطريقة الوصف القائم على النظر إلى الشيء الموصوف " الوصف البصريّ " حضورها الواسع في نص الرباعيّة؛ لأجل هذا كان اكتفاؤنا ببيان مستلزمات وصف هذه الطريقة. وأبرز هذه المستلزمات هي:

1.1. الرؤية البصرية

ليس من شكّ في أنها الرؤية المنطلقة من العين، فالعين "هي نقطة البدء في الاتصال بالفضاءات. تتحرك العين أولاً قبل أن تلتحق بها الحواس الأخرى" [2]. ومن خلال هذه الرؤية البصرية للشيء المرئيّ والموصوف هيمنت على الرباعية مجموعة من الصياغات اللغويَّة الدالة على صدق المرجعيَّة في تقديم العناصر الوصفيَّة، وعلى سلامة العين، وقدرتها على الرؤية والوصف، وانحصرت هذه الصياغات في الجمل التالية:

(هرب ببصره – يهرب ببصره – هرب آهر بعينيه – تعمّد أن يهرب بعينيه – حاول أن يهرب ببصره – انتقل ببصره – تنقَّل ببصره بين ... – ينتقل ببصره – متنقلاً ببصره بين... – جال ببصره في – أجالَ بصره – تجوّل ببصره – عاد

---

1) Qu'est ce qu'ne description? in revue Poetique n' 12, 1972, p. 470-476.
نقلاً عن بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص180.

2) شعرية الفضاء السردي، حسن نجمي، ص109.

يجول ببصره – تجُول ببصرها – طاف ببصره – يطوف ببصره – استنجد ببصره).

إنّ مثل هذه الصياغات اللغويَّة تكشف عن الحضور المكثّف لعنصر الرؤية البصريَّة، ودوره في إبراز الوصف في أية لحظة من لحظات السرد، فحتى عندما يكون الخطاب غارقاً في الاشتغال على عنصر القصّ يقفز الوصف ليعلن عن وجوده بهذه النقلة السريعة من خلال انتقال البصر وتحوّله من جهة إلى أخرى، وفي كل مرة تعلن هذه الصياغات عن الأسباب التي ظهر من أجلها الوصف البصريّ.

إنّ انتقال بصر الشخصيَّات أو هروبه من جهة إلى أخرى يعني وقوعه على أحد شيئين؛ فإمّا أن يقع على شيء من محتويات الفضاء أو على شخصيَّة موجودة في إطار الفضاء الموصوف، ومحيطة بالعين الواصفة.

وما يهمنا هنا هو الاكتفاء بالوصف البصريّ المتعلق بالفضاء، وليس الوصف الواقع على الشخصيّات، وإنْ جاءا غيرَ مفصولَيْن عن بعضهما أحياناً، وذلك للمهمة التي تضطلع بها الشخصية في موضوع الوصف حيث "إنّ ما يؤديه الوصف لم يعد يعطينا – في الغالب – صورة المرئيات كما هي في مظهرها الخارجي، بل أصداء هذه المرئيّات كما تتمثلها ذات الشخصية" (1).

لقد قدّمت كل هذه الصياغات اللغويَّة أجزاء وصفية ذات أبعاد جماليَّة متعددة، كما نهضت على مسوّغات وصفيَّة مختلفة، وفي المقطع الوصفيّ التالي نتتبع حركة العين الواصفة وهي تنطلق تدريجيّاً من نقطة لأخرى لتضع بين أعيننا صورة

---

1) النزعة الذهنية في رواية الشحّاذ لنجيب محفوظ، الصادق قسومة، ص56.

شموليّة ذات خصوصيَّة صحراوية، وذلك بعد أن أعلن مسوِّغ الوصف بنظرة الشيخ غوما الغاضبة إلى أمود، فلم يجد أمود مفرّاً منه سوى الهرب بعينيه -أيضاً- إلى موضع آخر ليظهر أمامنا هذا الوصف:

"رمقه الشيخ بغضب فهرب أمود ببصره إلى رؤوس الأشجار ثم عبرها إلى أبعد حتى اصطدم بالدفعات الجديدة من الرملة التي طرحتها العاصفة ودعمت بها موقف الجبـــال الشماليّة فبدت الآن مهيبة في الارتفاع تتحدّى الواحة الراكعة". [الواحة: 206]

هكذا بدأ وقوع العين على الشيء الموصوف من رؤوس الأشجار، وهو موضع يؤكّد على وجود مسافة لا بأس بها بين العين الواصفة والموصوف، ثم تحرّكت العين وامتدَّت نحو مسافات أكثر بعداً كاشفةً عن أفعال تدلّ على تلك الحركة، وعلى حروف تعطي إيضاحاً للفترة الزمنية الفاصلة بين تحرّكات العين أمام المرئيّات، فالأفعال هي (عبرها إلى أبعد – اصطدم – بدت)، والحروف هي (ثم، حتى، ف).

وهكذا أيضاً، فإن " النظـــر يقيـــم إذن علاقات بين مختلف أقسام الموضوع الذي يجب وصفه، ويلفت النظر إلى أوجـــه التشـــابه، ويعيّن الأبعـــاد ويشير إلى التباينات "[1].

ولمسوّغ آخر من مسوِّغات الوصف يطالعنا أمود وهو يهرب بعينيه إلى قمة الجبل الشرقيّ، ولكن دون أن يقدم ما يدلّ على الوصف سوى وقوع العين على شيء ما، وهو الجبل الشرقيّ، والاكتفاء بإيضاح ما وقعت عليه، والسبب الذي انتقلت من أجله العين إلى رؤية الجبل، وهو هروب الشيخ آهر من سؤال الشيخ

---

1) عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال اوئيليه، تر. نهاد التكرلي، ص100.

غوما عن مرض خليل، ومدى علمه به[1].

ويَتكرر وجود بعض المقاطع النصيَّة التي لا ينتج فيها عن الهروب بالبصر أيّ وصف كما كان مع منصور البرجوج وأمود " تفحصه منصور مبهوتاً فهرب ببصره إلى الجبل ". [الواحة:283]

أو مع الشيخ غوما وحفيده آيس " وقع بصره على آيس والتقت نظراتهما أكثر من مرّة فسارع الحفيد في كل مرة يهرب ببصره إلى الأرض أو إلى السماء ". [الواحة:253]

وبذلك يتأكّد صلاح العين، وقدرتها على الوصف، وإن كانت لم تستعرض صفات، واكتفت بذكر ما اتّجه إليه البصر لتظلّ العين كما يقول حسن نجمي حاسة مركزية للإدراك؛ منها يبدأ المتخيّل سيرورة اشتغاله، ومنها ينطلق النشاط المعرفيّ والإبداعيّ[2].

وفي مقابل هذا يهرب العرّاف مهمدو ببصره فيقدم لنا وصفاً وإن جاء بصوت الراوي "هرب مهمدو ببصره إلى الناحية الأخرى فاصطدم بسلسلة الجبال الرمليّة المهيبة التي تهدد الواحة من الجنوب". [الواحة:201]

وقد تشترك شخصيتان في وقت واحد بالهرب بالبصر مع اختلاف الجهة المتوجَّه إليها النظر كما كان مع الشيخ غوما والعرَّاف مهمدو حين "التقت عيناهما. قرأ كلاهما في عيني الآخر ما حاولا بجوارهما أن يُخفياه ثم هرب كل منهما بعينيه في جهة. غوما تشبّث بأدوات الشاي وتفقد الوعاء على النار، ومهمدو رمق بعينيه

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص113.

2) ينظر شعرية النصّ السردي، حسن نجمي، ص112.

الكابيتين الكلب الممدّد أمامه على الأرض". [الواحة:237]

وقد تعجز بعض الشخصيات حتى عن الهروب بالبصر فيعجز بذلك الوصف عن الحضور على نحو ما كان الشيخ غوما الذي " حاول أن يهرب ببصره ولكن مهمدو حاصره بنظرة من عينيه التي(*) يبدو أنها تنظر في الفراغ، فقرّر أن يحتمي بمدنه العجيبة التي شرع يضع مخططها على الأرض ". [أخبار الطوفان الثاني:107]

ويجيء الهروب بالبصر أحياناً مقدّماً الوصف مباشرة بمجرّد وقوع النظر على الشيء المرئيّ، وذلك حين تغطي الصورة المنتقلة إليها العين كل حدود النظر فلا تعود ترى شيئاً سواه، فيتحقّق الاصطدام بالعين "هرب مهمدو ببصره إلى الناحية الأخرى فاصطدم بسلسلة الجبال الرمليّة المهيبة التي تهدد الواحة من الجنوب". [الواحة:201]

وقد يكون اصطدام العين بالموصوف بعد فاصل زمنيّ من الانتقال إلى الحيّز العام الكائن فيه الموصوف "أخفى أمود انفعاله خلف لثامه وهرب ببصره إلى الناحية الأخرى حتى اصطدم نظره بالأفق". [الواحة:188]

وتتفوّق بعض الصياغات الأخرى المتعلقة بالرؤية البصريّة على صياغة (هرب ببصره) في الدلالة على حركة العين أثناء التقاطها للفضاءات أو للأشياء الموصوفة. فـ(جال ببصره) و(طاف ببصره) و(تنقّل ببصره) كلها أفعال تُفيد بذاتها اتساع المساحة المكانيّة التي تقع عليها العين، وتعني تمدّد العناصر التي تضمّها تلك المساحة فتحيل إلى تصوّر تقديم مفصّل للعناصر أو وصفٍ محدَّد لها

---

*) الصواب: اللتين تبدوان أنهما تنظران.

إلاّ أن بعض المقاطع النصيَّة في الرواية تكشف عن تراجع الوصف والاكتفاء بتلك الأفعال الدالّة على أبرز مستلزمات الوصف، فنرى " الضابط الذي وقف بجوار أحد الأضرحة يجول ببصره حوله في بلادة ". [الواحة:167]

لعلّ متابعة سياق النصّ، ومقتضى الحديث الذي وقف من خلاله الضابط بجوار الضريح في بلادة تفسِّر سبب غياب الوصف، وحضور العين الرائية في حركتها الواسعة، غير الواقعة على شيء محدَّد، فالضابط كان ينوي قتل كلب الشيخ غوما إلاّ أن اكتشاف الشيخ غوما لوجود الضابط جعل الضابط ينشغل بتلك الرؤية غير المحدَّدة لما حوله، فلا يمكن أن يكون هناك وصف.

ومن ذلك التقديم المفصَّل، وما تَبِعَه من جَوَلان البصر بين عناصر الشيء الموصوف، نجد المقطع الوصفي التالي:

"كلما توغّل في امتداد الوادي كلما(*) اشتدّ انحداره وضاقت ضفّتاه وازدادت أشجاره كثافة وأعشابه اخضراراً. كان الفصل شتاءً. فاندهش كيف لم يتوصل لاكتشاف هذا الجزء المجهول من الوادي كل هذه السنين. قطع مسافة أخرى فتراكضت الأرانب وشقشقت الطيور ورأى أعشَاشها بين أغصان الأشجار. وجد تازايت تجلس على كوم الحطب فوق بساط من العشب الأخضر، حيث نفضتها الناقة المفزوعة، تَجُول ببصرها حولها في ذهول. لقد أسرتها الجنة وأنستها الأوجاع والخدوش التي أصيبت بها إثر السقطة". [نداء الوقواق:144]

إن مقارنة بين المستوى التركيبيّ للجملة المتعلقة بجولان بصر تازايت هنا وبين جولان بصر الضابط في الصورة الوصفيَّة السابقة تقود إلى اكتشاف تماثل الصياغة

---

*) تكرار (كلما) هنا مأخذ أسلوبيّ شائع.

التركيبيَّة بينهما فيما هو مُحيلٌ على شيء واحد، وهو جولان الرؤية البصريَّة فيما حولها:

فالضابط: (يجول ببصره حوله في بلادة).

وتازايت: (تجول ببصرها حولها في ذهول).

إلاّ أن المستوى الدلاليّ مختلف لتغيّر الحال التي كانت عليها الرؤية البصريَّة عند جولانها؛ فالرؤية البصرية المرتبطة بالبلادة ليست كالرؤية البصرية المحقِّقة للذهول، ولذلك فكلاهما دالٌّ على شيء مغاير.

ومن جانب آخر، فإنّ جملة جولان بصر تازايت كانت أكثر عمقاً حيث جاءت في سياق مقطع وصفيّ تعدَّدت فيه الموصوفات، فأُخضعتْ الجملةُ لما هي مسبوقة به ولما هو تالٍ لها؛ المسبوق هو وصف توغّل آجار في الوادي، وتقديم العناصر الماديَّة التي رآها مع ما تخلَّلها من وصف تعبيري يجسِّد انعكاس المرئيات على الرائيّ، والتالي هو الاكتفاء بالوصف التعبيريّ لجمال تازايت، وأثره على نفسها.

كل ذلك، أسهم في تشكيل عناصر الصورة المرئية وعمل على تعميق المستوى الدلاليّ للمقطع الوصفيّ، وكما يقول حسن نجمي فإن "الوقوف عند التفاصيل والتقاطها، الواحد تلو الآخر، يشكّلان أداة أساسية لتركيب المشاهد المرئيَّة والإمساك بفعاليتها الجمالية والشعرية في الكتابة الروائية" (1).

2.1المسافة

إنّ توافر المسافة المناسبة بين العين والموضوع المنظور إليه يعدّ مطلباً هاماً للحصول على صورة وصفيَّة تتمتّع بصفاتها الحقيقية الكائنة فيها، وبفقدان ذلك القدر المعيَّن من المسافة تضطرب صورة العناصر المرئيَّة، وتختلّ الصفات.

---

1) شعرية النص السرديّ، حسن نجمي، ص141.

وإذا كان خطاب الرواية لم يُشر في مقاطع الوصف البصريّ أو صوره إلى تلك المسافة اللازمة التي قادت إلى تكوين رؤية بصريَّة ذات ضبط ووضوح كاملَيْن، فإنّ مثل هذا المسكوت عنه في الخطاب يدلّ على احتواء ضمنيّ لوجود المسافة الكافية المنتجة لكل نماذج هذا الوصف البصريّ.

ولذلك، فلا حاجة – هنا – لرصد أي نموذج لهذا العنصر، ونكتفي بالاستشهاد بقول صاحبي كتاب (عالم الرواية) بأن "الروائي كالرسام وكالمصور الفوتوغرافيّ، يختار أولاً قطعة من المكان يؤطّرها ويضع نفسه على مسافة منها" (1).

3.1. الارتفاع

ليس الارتفاع من المستلزمات التي تؤثّر على تحقّق الرؤية من عدم تحققها أو على مستوى الرؤية فقط، بل هو في المقام الأول من العوامل المؤثّرة في نوعيَّة الرؤية؛ فالرؤية البصرية الحاصلة من الرائي الكائن في موقع على امتداد أفقي مع المنظور إليه تختلف عن تلك التي يَحصُل عليها الرائي، وهو قائم في مستوى أعلى وأكثر ارتفاعاً من الصورة المرئيَّة، إذ إن "وجود القائم بالوصف في مكان مرتفع يسمح له بالرؤية الاشتماليَّة ويعطيه إمكانية الوصف ذي الاتّساع الكبير" (2).

هذا الفارق الجوهريّ الناتج من عامل الارتفاع يُسهم بعمق في تشكيل الصورة الوصفيَّة التي تنحرف نحو تأسيس مشاهد ذات خصوصيَّة جماليَّة قد لا توفّرها الرؤية الحاصلة في غير ظرف الارتفاع.

تعود بعض هذه الخصوصيَّة الجماليَّة إلى الرائي نفسه الذي نجده في أريحيَّة،

---

1) عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أوئيليه، تر. نهاد التكرلي، ص99.

2) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص187.

وهو يحصل على مثل تلك الرؤية الاشتماليَّة، والصورة الوصفيّة العامة.

فالشيخ غوما الذي اتجه نحو سفوح الجبال الرمليَّة عند فيضان الماء تمتع برؤيته البصرية الصادرة عن ذلك الموقع "غرس عصاة الرمان، التي اهتدى بها في طريقه وجلس فوق المرتفع يُراقب جبل الماء المنهمر في ضوء الفجر الشحيح. أخرج المسبحة وبدأ في مداعبة حبيباتها المتآكلة من فرط الاستعمال.

أصغى لصوت الصمت وخرير الماء البعيد". [أخبار الطـــــوفان الثاني:129، 130]

وكذلك آيس الذي حاول مرة أن يصعد الجبل، ولم يتمكن من بلوغ قمته "جلس على صخرة وشرع يتمتع بمشاهدة البيوت والأكواخ المتناثرة في السهل المنبسط العاري تحت الجبل". [البئر:72]

هكذا يصبح الإطلال على الصورة الموصوفة من علٍ سبيلاً لإمتاع الرائي، ولإحداث نوع من اتساع المساحة الواقع عليها النظر. فالمساحة المرئيّة تزداد كلما ارتقى الإنسان عالياً، فوق ربوة أو مبنى من عدّة طوابق أو غيره[1].

4.1. الإضاءة

تلعب الإضاءة دوراً مهماً في تشكيل الصورة الوصفيَّة والنهوض بجزئياتها، وهي تمثّل عنصراً أساسياً قائماً بذاته يعمل على تحقيق مجاوزة للدور الوظيفيّ المتمثّل في إبراز عناصر الموصوف إلى الوصول لإظهار جماليَّاته، وذلك لما تتمتع به الإضاءة من قدرة هائلة على إعطاء الموصوفات صورة أكثر إمكاناً وإشراقاً ووضوحاً.

ومع ذلك، فإنّ نوعيَّة الإضاءة، ومقدار كثافتها هما اللذان يحددان مدى ما تنتسب

---

1) ينظر السرد السينمائي، فاضل الأسود، ص164.

إليه الإضاءة في الإسهام بتقديم الموضوع الموصوف. وتبعاً لهذا، تتعدّد مصادر الإضاءة، ولكنها لا تتعدّى النوعين التاليين:

1.4.1. الإضاءة الطبيعيَّة

وهي تلك الإضاءة التي لا تتدخَّل إرادة الإنسان في استحضارها ووضعها، وتمثلت في:

1.4.1.أ القمر

ارتبط القمر بنص الرباعيَّة ارتباطاً كبيراً حتى شكَّل الأساس الذي نهضت عليه تقنية أجزاء الرواية، حيث كان افتتاح النص بخسوف القمر مثلما انتهت الرواية بدلالة رمزية لمثل هذا الخسوف، ودلَّ مفتتح النص على أنه ما أن تعرّض القمر لهذا الخسوف حتى أقيمت الطقوس من أجل استرجاع حضوره، واستحضار سطوة إضاءته " وقفوا بعيداً، في طابور طويل، يراقبون طقوس تخليص القمر من أعدائه إلى أهل الأرض: ساحراً، ساطعاً، لامعاً بالأضواء، واعداً بالأسرار ". [البئر:9]

في هذا المقطع النصيّ يتأكّد أن الإلحاح على إعادة القمر، ونزع ظاهرة الخسوف عنه كان لاسترداد لمعان أضوائه، وسحره وأسراره المنبعثة من تلك الأضواء بما يعطي لإضاءة القمر بُعداً دلاليّاً في صَيروة الرواية نفسها، وبما يجعل مستوى هذه الإضاءة مؤثّراً في عمليَّة الرؤية البصريَّة، والوصف البصريّ.

وبما أنّ القمر لا يكون في حالة الاكتمال دائماً فإنّ الإضاءة المنبعثة منه تتفاوت بحسب اكتماله ونقصانه، وما يحوطه من ظروف، فقد تكون هذه الإضاءة خفيفة باهتة[1] أو شاحبة[1]، وعندها نلاحظ أن جُلّ الخطابات المنبثقة من هذه الإضاءة

---

1) ينظر البئر، ص11، 60.

لم تكن متلوّة بوصف إلا نادراً، بل لم تَبْدُ حتى حافزاً للوصف.

ومن هذه الصور النادرة، رؤية أماستان لحبيبته تارات، وما تبعه من وصف بصريّ رغم ضوء القمر الباهت "بدأ في تحضير الدور الثاني من الشاي عندما رآها في ضوء القمر الباهت وأجلسها تحت السدرة الضخمة التي شكلت أغصانها الكثيفة مظلّة كبيرة كأنها صنعت خصيصاً(*) لكي يستجير بها الرعاة وعابرو السبيل من قيظ النهار أيام الصيف. أما الجذع فيغرق في الرمال الناعمة التي حملتها العواصف والرياح من صحاري "زلاف" النائية". [البئر:18]

سمحت هذه الإضاءة الباهتة بتقديم وصف يُنسَب إلى الوصف البصريّ، وعَرضَت أجزاءً وتفصيلاتٍ قد لا نتوقع الحصول عليها بتلك الإضاءة الباهتة، وهذا يُعطي لهذا المقطع أهميته وجدواه.

أما إذا قسّمنا الرؤية في هذا المقطع إلى رؤيتين؛ واحدة صدرت من عين الشخصيَّة "أماستان" وأخرى تمّت بعين الراوي، فإن هذا لا يقلِّل من شأن تحقّق الصورة الوصفيَّة من خلال الإضاءة الباهتة، ويحفظ للعين الرائية قيمتها وفاعليتها، فتظلَّ عين الراوي وعين الشخصية شيئاً واحداً في الإشارة لوجود وصف بصريّ، ويمكن أن نُرجع مثل هذا الوصف إلى ما تمتعت به عين أماستان الولوع بحبيبته تارات من قدرة وطاقة هائلتين تغلَّبت بهما على مستوى تلك الإضاءة المحدودة الباهتة.

ويتأكّد ذلك حين يكشف لنا مقطع نصّي آخر عن مثل هذه الرؤية الدقيقة في

=

1) ينظر المصدر السابق، ص121.

*) الصواب أن تكتب هكذا: خصيصىً.

مستوى الإضاءة نفسه، وإن تعلَّق هذه المرة بوصف الشخصية، وليس بوصف الفضاء "طأطأت برأسها خجلاً وزحفت حمرةٌ خفيفةٌ مفاجئة على وجنتَيْها. لاحَظَ ذلك برغم ضوء القمر الباهت". [البئر:19]

وقد تكون إضاءة القمر قوية فتُوصف بأنها ساطعة، ومع ذلك قد لا تصدر عنها صور وصفيّة مهمة(1).

وفي مقابل هذا، يعلن ضوء القمر عن إنتاج مقاطعَ وصفيَّة ذاتِ تمايز خصوصيّ تفصح عن القيمة الجمالية لضوء القمر ومراتبها التي تبدأ بالبهرة الخفيفة ويتبعها إرسال الأشعة المتلألئة واللامعة فيتحقق انبهار الشخصيَّة الهائل بالإضاءة، ويُتَاح لها سبيلٌ للحضور في تلك الأجواء الممتعة الرائعة، والشيخ غوما هو الذي مثَّل هذا الحضور، وقادَ إلى تمايز المقطع الوصفي التالي:

"أضاءت بهرة خفيفة قمم الأشجار العالية مبشرة بميلاد القمر من وراء جبال الرملة الشرقية.

ولكن غوما أغفى ففاتته الطقوس الأولى لبزوغ القمر. بسط أشعته الفضيَّة على الواحة فأثار الشعور بالجمال الخفي الذي يختفي في ضوء النهار ويكشف عن نفسه بالليل تحت ضوء القمر الغامض. ندم على إغفاءته. يعبد مثل هذه الليالي. فيها يستطيع أن يتحدَّث مع نفسه دون استعمال الكلمات: يلبث جالساً ساعات. ينصت لصوت الصمت. يراقب المعجزة وهي تتبدَّى في سلوك الطبيعة: حفيف نسمة المساء الباردة في أحراش النخيل. انعكاس أشعة القمر على حبيبات الرمال، فتتلألأ وتلمع". [الواحة:210]

إنّ هذا المقطع الوصفيّ الطويل، وهو يطرح صورته أمامنا، يسلك طريقاً نلاحظ

---

1) ينظر الواحة، ص140.

فيه التداخل بين الوصف والسرد بما يجعلنا لا نغفل تلك الإشارات الوصفيَّة، وإن تلبَّست بلباس السرد، ومردُّ ذلك العلاقة القائمة بين الوصف والسرد؛ فهما الاثنان يضعان بين أيدينا المعطيات اللغوية نفسها. ولذلك فهما يظهران في صورة أكثر ما تكون تلازماً وتفارقاً وأقلّ ما تكون تزايلاً وتفارقاً[1].

ويظلّ ضوء القمر سبيلاً للوصف البصريّ، وللرؤية البصرية قبل ذلك، حتى نرى أنّ الشخصيات تتحرك في الصحراء دون أن تهمل ضوء القمر، وإضاءته المؤقَّتة، فهذه قافلة تتحرك على ضوء القمر، وتتوقف مع مغيبه[2]، وهذه جماعة لا تفرح وتطرب إلا بوجود القمر حيث تتخذ من صحن الألومنيوم طبلاً فتتمايل فرحاً بصوته في الأمسيات النادرة التي يعلو فيها القمر، وتركض وتغني وترقص على ضوئه ثم تتوقف عند مغيبه[3]، وهذا الشيخ غوما يعتمد على ضوء القمر في توديع ضيفه العرَّاف مهمدو " شيَّعَ غوما ليلتها ضيفه بعد منتصف الليل واجتاز به اللسان الرمليَّ الجديد قاطعـــاً به نصف المسافة إلى الجبل ثمَّ سلَّمه لضوء القمر الذي أشرق للتّوِّ ليقطع به النصـــف الباقي من الطريق وعاد إلى خيمته يرافقه كلبه ". [الواحة:237]

فهنا تتعمَّق قيمة ضوء القمر في تشكيل الرؤية البصريَّة حيث يتم الاعتماد عليه اعتماداً كاملاً من خلال الكميات الضوئية الكبيرة التي يوفّرها، وذلك ما مثَّلته كلمة (سلَّمه).

---

1) ينظر في نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص301.
2) ينظر الواحة، ص121.
3) ينظر المصدر السابق، ص54.

وقد تتعاضد النجوم مع ضوء القمر في تكوين الرؤية البصرية، والتمهيد للمقطع الوصفيّ من خلال هذه الرؤية:

"زحف الشيخ غوما بقافلته نحو الجنوب مهتدياً، طَوال الوقت، بنجوم الليل. لقد تعمَّد أن يقطع أطول مسافة ممكنة ليلاً في ضوء القمر احتماء من شمس النهار ورحمة بالمهاري. في اليوم العاشر أشرف على نهاية الصحراء الرملية الرخوة العارية وبدأت الصحراء الصلبة المغطاة بالأحجار والحصى تمتد، وامتدت بموازاتها شرقاً سلسلة الجبال ذات القمم المتساوية كأنها قطعت بسكين خرافيٍّ هائل. هذه الجبال الشاهقة نفسها سوف تصاحبهم لتتواصل في جبال أكاكوس حتى غابت نفسها". [البئر:67]

مثلُ هذه الدقة في وصف الصحراء والجبال لا يمكن أن تتمَّ في الظلام أو دون مستوى لا بأس به من الإضاءة، وإذا كان هذا المقطع قد أثبت أن الشيخ غوما كان أكثر ما يتحرَّك وقافلَته في الليل بالاعتماد على ضوء القمر، والاهتداء بضوء النجوم هرباً من أشعة الشمس وحرارتها، فإنّ الوصف الذي جاء بصوت الراوي لا يحدّد نوعية الإضاءة التي تمّ من خلالها الوصف، فلا نعرف على وجه الدقة إن كانت الشمس هي التي أنتجت هذا الوصف أم أن ذلك كان بضوء القمر، كما أن مقصد الشيخ غوما في التحرّك أكثر ما يمكن ليلاً لا ينفي قيام الوصف في ذلك القدر الأقلّ من الحركة في النهار أو في حالة الثبات وعدم الحركة ليبدو الوصف متراوحاً بين أن يكون قد تمَّ ليلاً أو نهاراً. ومع ذلك يمكن أن نجتهد فنقول: إنّ هذا الوصف قد حصل بضوء الشمس، وليس بضوء القمر؛ وتأويلنا أن الراوي لم يقدِّم لنا الوصف الدقيق إلاّ بعد أن قطع الشيخ غوما وقافلته شوطاً كبيراً من رحلته في الصحراء، ووصل إلى نقطة فاصلة منها، فبداية الوصف تزامنت مع بلوغ القافلة بداية الصحراء الموصوفة بالصُّلبة وما إليها بعد رحلة عناء وسفر دامت عشرة

أيام، وهذا يعني توقّف القافلة للاستراحة، واكتشاف ما حولها، كما يحيل إلى استراحة الراوي بعد رحلة السرد والإخبار، والاتجاه إلى تأمّل ما يُرَى من طريق الوصف الذي لن يختار له إلاّ أعلى مستوى إضاءة مُتَاح، وهو ضوء الشمس.

وفي كل الأحوال، فإن الروائيّ هو الباعث الأساس لتمثيل أية صورة وصفيَّة "فالروائي كالسينمائيّ يستطيع أن يستخدم اللقطة البانورامية وتحريك الكاميرا ومدى الرؤية الواضحة والتلاعب بالضوء والمسافة في علاقتها بالموضوع وتغيير اللقطات لتحديد موضع الشخصية ودمجها في وسطها" (1).

1.4.1.ب الشمس

لئن ارتبط القمر بنصّ الرباعيَّة ارتباطاً كبيراً فإن الشمس تحققت علاقتها الأكثر ارتباطاً بفضاء الصحراء فضاءِ الرواية، حيث تبدو الشمس في علاقة التحام تام بينها وبين ما تقع عليه، فلا حواجز تسدّ أشعتها، ولا شيء يخفّف من سطوة حرارتها، وشدة إضاءتها.

ولذلك، فإنّ شخصيات الرواية تظلّ تهرب من أشعة الشمس، وتحتمي بمناطق الظل(2) أو تلجأ للبقاء داخل الخيمة(3).

ومع ذلك، فإن هروب الشخصيَّات من الشمس قد صَاحَبَهُ إقبالٌ على وصف الشمس، فَوُصِف ضوؤها، ووُصِفَتْ أشعتُها، وحركتها وشدة حرارتها حتى وصل عدد مرات ذكر الشمس في الرباعيَّة إلى سبع وثمانين ومائة مرة؛ جاءت ثلاث

---

1) عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أوئليه، ص108.
2) ينظر البئر، ص101، 165. الواحة، ص31، 171.
3) ينظر المصدر السابق، ص130.

وخمسون منها في (البئر)، وست وأربعون مرة في (الواحة)، وست وعشرون مرة في (أخبار الطوفان الثاني) واثنتان وستون مرة في (نداء الوقواق)[1].

وهنا يمكن ملاحظة أنّ أغلب هذه المساحات الوصفيَّة جاءت على لسان الراوي الذي كان يبدو بعيداً عن ألسنة لهب الشمس ووهجها، فتهيَّأ له ما لم يتهيّأ للشخصيات بحيث لم تعمل الإضاءة العالية للشمس على تراجع الوصف، وإنما سمحت له بأن يتقدَّم حتى خَلَقَ مشاهدَ، هي أكثر المشاهد إثارة ووضوحاً في الرواية، كما لم تمنع الراوي من أن يصف لنا هذا الضوء الشديد الكثافة، فوصف لنا ضوء الشمس ضمن مشهد، قائلاً:

"عندما أشرقت الشمس واكتسحت أشعتها الذهبية الصحراء تحركت القافلة الكبيرة في طابور طويل عبر الخلاء الأبديّ الموحش. كانت أرجل الجمال تدوس التضاريس البكر التي رسمتها الرياح فوق صفحة الرمال فتنتهك براءة البيداء التي تبدو الآن، في ضوء الشمس، مستمرة بلا نهاية حتى تلتصق بالفضاء، في عناق سرمديّ حميم". [البئر:62]

لقد أتاح ضوء الشمس للراوي بأن يقف طويلاً عند وصف أهم تلك الأوقات التي يتشكَّل ويتضح فيها ضوء الشمس، وهي أوقات الشروق والقيلولة، أو تلك التي يأخذ فيها الضوء طريقه نحو المغيب، وهي أوقات الغروب.

وعند محاولة تتبع طبيعة الأجزاء الوصفية لوصف ضوء الشمس نجد أن:

1- وصف ضوء الشمس وأشعّتها وحرارتها الشديدة كان أكثر من وصف مغيب

---

1) ينظر البئر، ص105، 109، 113، 114، 115، 130، 133، 142، 150، 165، 168. ينظر الواحة، ص14، 19، 81. ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص9، 111. ينظر نداء الوقواق، ص46، 47، 71، 72، 87، 188، 210، 211.

ضوئها، أي أنّ حالات الشروق والقيلولة كانت المهيمنة على المساحات الوصفيَّة للشمس.

2- وصف مغيب الشمس تراوح بين التفصيل، وبين الإشارات الوصفية القصيرة، وجاءت أغلب الإشارات الوصفية القصيرة في الأجزاء الثلاثة الأولى للرواية، فيما جاءت أهم المشاهد الوصفية تفصيلاً للغروب في الجزء الأخير (نداء الوقواق)، وكان لهذا دلالته حيث بدت هذه المشاهد التفصيلية للغروب كأنها تمهيد لإعلان غروب الشخصية المحورية في الرواية، وهي الشيخ غوما، أي إعلان موته الذي تحقق في نهاية الرواية[1].

1.4.1.ج البرق

كان لدوره في تقنية الوصف مثل ما له من مزايا وسمات؛ فالبرق يتميَّز بفجائية الحضور وسرعة الغياب، ومع ذلك فهو من مصادر الإنارة التي تبعث كثافة ضوئية لا بأس بها، وقد انطبعت هذه الخصوصية على عناصر الموصوف، فجاء الوصف ملخَّصا قصيراً، وقعَ على الشيخ غوما والعرَّاف مهمدو الجالسيْن في مدخل المغارة، ووصفهما بكلمة واحدة، " أضاء البرق مدخل المغارة فَبَدَيَا في جلستهما تحت المطر مثل شبحين ". [الواحة:184]

ظاهر الصورة الوصفيَّة هنا أنّ الوصف وقع على الشخصيات، وليس على الفضاء إلاّ أن الفضاء هو الذي صنع هذا الملمح الوصفيّ، فلولا وجودُ الشخصيتين تحت المطر، ووقوعُ ضوءِ البرق الخاطف عليهما لما كان لهذا الوصف أن يكون، ولذلك، فإن " الضوء في الرواية، كما هو في التصوير، يقتطع الأحجام أو يشوّهها ويحوّر المنظورات والألوان " [2].

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص332.

2) عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أوئيليه، نهاد التكرلي، ص101.

1.4.1.د قوس قزح(*) (قوس المطر)

شارك ضوء قوس قزح في تمكين الرؤية البصرية من تبيّن مرئياتها، وتوفير قدر كبير من استكشاف عناصر الموصوف " علم لحظتها أنهما هَامَا على وجهيهما بعيداً عن الأكواخ فاقترح أن يخلد للراحة. مكثا هناك يومين آخرين وهما يتسكعان في الغابة وينامان محتمين من الأتربة بالأحراش وأسوار الجريد. ولم يهتديا إلى الأكواخ إلا في اليوم الخامس عندما تلوّنت الدنيا بهالة قوس قزح دون أن تكفّ العاصفة ". [الواحة:199]

إذن، على الرغم من استمرار العاصفة الرملية فإنّ الشيخ غوما وأمود تمكّنا من التعرّف على الأكواخ بتوافر إضاءة قوس قزح، أما حين كان الضوء غائباً فإنهما لم يتعرّفا على شيء أمامهما، فلم تتحقق لهما الرؤية البصريّة.

هذه الأضواء تستأثر بقدرتها على بثّ ألوانها في الفضاء " انقشعت العتمة وتلوّن الجو بألوان قوس قزح. الأصفر والبنفسجي، والأحمر المعتم ". [البئر،155]

وقد تستمرّ في الفضاء الصحراويّ طَوال يومين(1).

وقد تتعرّض إلى ما يقلّل من حضورها الكامل والمكثّف فتكون إضاءة تلك الألوان شاحبة(2).

1.4.1.هـ وجه تانس

انمازت هذه الإضاءة عن كل أشكال الإضاءات الطبيعيّة السابقة بخصوصيّة

---

*) ورد في الأثر أن الرسول ﷺ نهى عن هذه التسمية وأمر بأن يقال: قوس الله، أو قوس المطر؛ وذلك لأن (قزح) اسم للشيطان عند عرب الجاهلية.

1) ينظر البئر، ص156.

2) ينظر المصدر السابق، ص136.

استمدادها من بُعد تعبيريّ يؤسس لمستوى الدلالة الرمزية القائلة بجمال تانس، تلك الفتاة الماثلة في الأسطورة، فقد كانت تانس جميلةً لحدٍّ جعل الناس يرون في وجهها مصدر إضاءة تفوق إنارة القمر، فكانوا يأتون إليها ليستضيئوا بجمال وجهها، ويتوسلون إليها:

" – يا تانس! اكشفي عن وجهك، وأضيئي لنا الليل البهيم. إننا نريد أن نحلب النوق على ضوء وجهك الذي ينافس البدر!

فتزيح تانس اللحاف عن وجهها الساحر وتنير الصحراء بجمالها". [البئر:51]

وسواء أكانت هذه الإضاءة ذات علاقة بأصل أسطوريّ أم بمرجعيّة حقيقية كائنة في الواقع، فإنّ وجه الأميرة تانس عمل على إنتاج مصدر ضوئيّ يمكن أن يفيد عمليَّة الوصف حيث أثبت المقطع النصّيّ أن تانس أنارت الصحراء بأكملها، ولم تكتفِ بجزء منها.

إنّ هذه الإضاءة المبهرة المنبثقة من جمال ساحر ظهرت في بادئ الأمر من خلال مفهوم الانعكاس الذي يفسّره حسن بحراوي بأنه هو "الذي يقضي بأن ينظر الواصف إلى موضوعه منعكساً في مرآة، أو على صفحة الماء مثلاً" (1).

وقد جاء وجه تانس منعكساً على صفحة ماء بئر أطلانتس:

"رأى الأمير وجهها الساحر في صفحة ماء البئر فأذهله جمالها وصاح يخاطب أتباعه وعبيده:

– هذه الحسناء. التي يعكس وجهها الماء، ستكون زوجتي .. حتى لو كانت في السماء، حتى لو كانت في الحلم .. حتى لو كانت وهماً. لقد عقدت العزم على أن تكون زوجتي إلى الأبد". [البئر:49]

---

1) بُنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص192.

إنّ وجه تانس المنعكس على صفحة الماء بدا موضوعاً للوصف من خلال رؤية الأمير لها فوق صفحة الماء نفسها، أي أن الوصف قد تحقق بواسطة هذا الانعكاس، فكان للانعكاس دوره المباشر في عمل الرؤية البصرية، واشتغال الوصف، وإن وقع على الشخصية فإنّ الفضاء كان مبعثه.

2.4.1. الإضاءة الصناعيَّة

وهي التي نتجت من فعل الشخصيات في الرباعيّة، وظهرت في:

2.4.1.أ النار

تمتاز النار بقدرتها على بثّ مستويات إنارة متعددة، تبلغ في علوّها وكثافتها حداً من التوهّج والقوة كما تصل حدّ الخفوت الكبير "عمَّ الهدوء وخيَّم السكون على الأكواخ المتناثرة في العراء ولكن أضواء الأسوار الناريّة استمرت تتأجّج في دوائر محيطة بالأكواخ وإن خبا أغلبها بعد أن استسلم أصحابها لسلطان النوم". [الواحة: 238]

هذا المقطع الوصفيّ يوضح مستوى التعارض الضوئيّ الذي يمكن أن تبلغه النار في إضاءتها، وهو يؤكّد دور الفعل الإنساني في تقرير حضور هذا النوع من الإضاءة.

وهذه النار يمكن أن تبدو مرتكزة في موضع محدّد كما كان في هذا المقطع، ويمكن أن يبدو ضياؤها متسرباً منبعثاً من بين أشياء فلا يعين على الرؤية وتبيّن الأجسام بوضوح، فحتى الشخصيات تبدو في الفضاء بضوء النار المتسرّب مثل الأشباح[1].

---

1) ينظر الواحة، ص235.

إذن، فإنّ مقدار كثافة النار هو الذي يحدّد إمكان الرؤية التي تفتح الطريق أمام الوصف، وتجعله ممكناً سواءً أكان الغرض من إشعال النار هو الإدفاء[1] من برد الصحراء أم كان غير ذلك.

2.4.1.ب عود الكبريت

شكّل ضوء عود الكبريت مصدراً للإنارة التي لعبت دورها في تمييز الأجسام بعضها من بعض، ولعلّ ما كان بين آجار وآيس من حوار حول البحث عن سوط الشيخ غوما الموجود بالكوخ في إحدى الليالي يؤكّد فائدة عود الكبريت في التمييز بين الأشياء والأجسام، فآجار الذي طلب من آيس البحث عن السوط وَجد في عود الكبريت وساطة كافية لوقوع النظر على السوط والحصول عليه:

" – ستبحث عنه وستأتيني به.

احتج الصبيّ

ولكن الدنيا ظلام.

فكَّرَ آجار ثم أخرج علبة كبريت. قدمها له". [الواحة:227]

وما هي إلاّ دقائق حتى عثر آيس على السوط بضوء عود الكبريت[2].

2.4.1.ج مصباح الكيروسين

أسهم مصباح الكيروسين في أن يكون مصدراً من مصادر الإضاءة الصناعية المساعدة على الرؤية، والباعثة على إنتاج الوصف، فقد استُعمل هذا المصباح من أجل إمكان رسم خطة حرب على الرمال، وتبيّن تفاصيلها، فكان ممكناً للرؤية، وممكناً لعرض أجزاء الخطة[3].

---

1) ينظر البئر، ص135.

2) ينظر المصدر السابق، ص228.

3) ينظر المصدر نفسه، ص44.

وعلى غرار هذا عَقَدَ آيس ورفاقه مع مندوبي المدارس والمعاهد اجتماعاً، ووضعوا من خلاله خطة للتآمر ضد الأعداء[1].

ورصد الشيخ غوما – مرة – حركة ذبابة في الليل، وتأمَّلَ سلوكها مع مراتب الظلمة على ضوء المصباح[2]، واستعان آيس بضوء هذا المصباح في غسل أطرافه بالماء عندما استيقظ ذات صباح، ووجد الظلمة مازالت شاملة[3].

2.4.1.د مصباح السيارات

يعدّ ضوء السيارات مصدراً للإضاءة التي يمكن أن تفيد في تقديم صورة وصفيَّة أو مقطع وصفيّ، إلاّ أنّ هذا الضوء لم يسهم في الرباعيّة في عرض الموصوفات كما لم يتقدّم أية خطوة نحو تشكيل الوصف أو إعانة الرؤية البصرية على القيام بمهمتها الواصفة، بل إنه قد تولّى القضاء على مؤهلات النظر، وهذا ما بدا واضحاً مع الشيخ غوما "لا يدري كم مضى من الوقت قبل أن يسمع هدير السيارة وتعميه الإضاءة المبهرة. طردت بضجيج محرّكها القداسة في هدوء الصحراء وانتزعت أضواؤها الشيطانية السحر في الليل الوديع". [نداء الوقواق:55]

فقد عجزت الإضاءة – هنا – عن إعانة الرؤية البصرية على القيام بدورها الوصـــفيّ، ومرجعُ ذلك أن كثافة الضوء هي التي حالت دون بناء المقطع الوصفيّ " فكما أنّ الإنارة الكافية ضرورية للمشاهدة والوصف، فإن زيادتها عن اللزوم وفيضها عن الحاجة تجعل الرؤية متعذّرة أحياناً وقد تعوق إجراء الوصف في ظروف طبيعيَّة " [4].

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص28.
2) ينظر المصدر السابق، ص86.
3) ينظر البئر، ص165.
4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص186.

وإلى جانب ذلك، فإن تتبع المقطع النصّي في إبرازه لعنصر التكثيف الضوئي يكشف دور الشخصية نفسها في هدم ما قد يُحتمَلُ من حصول الوصف، فقد قطع ضوءُ السيارات على الشيخ غوما استمتاعَه بروعة الليل، وبضوئه الخافت الساحر، فكانت شفافية الضوء في الفضاء الصحراويّ الليليّ أجمل من الإضاءة المبهرة والقوية التي جلبتها أضواء السيارات.

وبعد أن يتنازل ضوء السيارات في الرواية عن دوره في إعانة الوصف البصريّ نحو عرض صورته الوصفيَّة يتجه في مسار آخر ليؤدي وظيفة مخالفة لهذا الدور، فيعطي صورة عمَّا هو متعارف عليه بين السائقين المارّين بالصحراء حتى تَكون إنارة مصباح السيارة وإطفائه في حركات متتالية رمزاً متفقاً عليه بين السائقين لتحية أهل الصحراء، وهو ما يعرفونه بتحيّة الصحراء[1].

2.4.1.هـ أعمدة النور

وردت هذه الأعمدة في نصّ الرباعية بأضواء خافتة فلم تفتح سبيلاً هاماً لتقنية الوصف، وأقصى ما تعاونت فيه مع البصر لتقديم الصورة الوصفيَّة هو عرض ما كان مجاوراً لمصدر الإضاءة، وقريباً منها، وتمثَّلَ – هنا – في بعض الشخصيّات، وليس في عناصر الفضاء " في العتمة، تحت أعمدة النور وبين الجدران، يمكن تبيّن العساكر الذين تنتصب البنادق على مناكبهم، يشيّعون المارة بنظرات. يقتلون الفراغ بفحص عابري السبيل ... ". [نداء الوقواق:76]

وعندما جاءت هذه الأعمدة بأضواء قوية لم تعرض أمامنا عدداً من الموصوفات التي تسمح بها الإضاءة العالية، ومع ذلك ظلّت دالّة على إمكان الرؤية من بعيد

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص79.

مثلما دلّت على البعد الجماليّ لِمَا شملته الإضاءة، وذلك ما كان مع مدينة سبها:

" سبها

عروس الواحات وعاصمة الصحراء، تلمع في شوارعها أضواء الكهرباء فتومض من بعيد وتتلألأ كالجوهرة". [الواحة:60]

وتتكرّر هذه الصورة الجمالية والدلالة الرمزية لهذه المدينة بشحنة دلالية أكثر عمقاً واتساعاً:

" أشرفوا على جوهرة الواحات في قلب الليل فبدت أضواؤها في الظلام كأنها انتزعت كل النجوم من السماء ونثرتها على وجهها الراقد في قلب العراء ". [أخبار الطوفان الثاني:23]

2.4.1.و أنوار القلعة

وصفت بأنها تومض بأنوار حمراء[1]. هذه الألوان الحمراء كان يمكن أن تدفع بالخطاب نحو تأسيس مقطع وصفيّ أو أية صورة وصفيَّة، ولكنها ظلت ظاهرة بذاتها، ولم تُسهم في إبراز الوصف، وهو ما يعني أن مثل هذه الإضاءة لم تؤثّر في الشخصيَّة الروائيّة بما يجعلها تستفيد من الإضاءة المميزة في تقديم عناصر موصوفة. وهذا ما كان مع شخصيَّة الشيخ غوما التي حدّد الراوي علاقتها بهذه الأضواء من خلال عدم الاكتراث بها أو إهمال تأثيرها الإيجابي فيها:

" لم يلحظ أنوار القلعة إلاّ بعد هجوم الظلام في أفق الخلاء تلامعت الأضواء وهب نسيم المساء البارد ". [نداء الوقواق:47]

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص79.

2.4.1.ز الأضواء الكشافة

ظهرت هذه الأضواء في الرباعيَّة مرافقة للوسائل التي استخدمها الفرنسيون في هجومهم على الواحة، فكان الهدف منها هو الحصول على قدرٍ عالٍ من الكثافة الضوئية التي تتيح رؤية الأشياء، وما يشمله الضوء بدقّة تامة وتفاصيل كبيرة حتى تمكنهم من مباغتة الخصم " فوجئ الفرنسيس وارتبكوا في البداية، وفقدوا عدداً كبيراً من القتلى عدا الجرحى، ولكنهم سيطروا على الموقف فيما بعد، أشعلوا الأنوار الكشافة فغرقت غات في أضواء كشمس النهار، وشرعوا يحصدونهم بالبنادق الرشّاشة. لم يتمكنوا من استعمال المدافع نظراً لضيق المسافة، وبسبب موجة الارتباك الأولى التي أحدثها الهجوم المفاجئ ". [البئر:74]

تولّد عن هذه الأضواء الكشافة إحداث عنصر المفاجأة في صفوف الخصم الأمر الذي جعل الشيخ غوما يتخذ موقفاً انسحابيّاً من المعركة بسبب الأضواء، فيقول عنه الراوي: " ولكن الشيخ غوما سحب قواته في النهاية هرباً من الأضواء الكشافة التي لم يحسب حسابها ". [الواحة:74]

2. عوائق الوصف البصريّ

إذا كانت أدوات الوصف البصريّ ومتطلباته تفتح الطريق أمام تقنية الوصف، فإنّ غياب أية أداة من هذه الأدوات يخلخل عملية الوصف، وقد يمنعها نهائياً، أي أنّ ذلك سيقود إلى إحدى نتيجتين، وهما:

- انعدام الرؤية.
- التوهّم في الرؤية.

ولذلك، فإنّ أبرز عوائق الوصف الظاهرة في الرباعية، وما يترتب عنها يمكن طرحها كما يلي:

1.2. وجود حواجز

وهي تلك الفواصل التي تعترض الرؤية البصرية فتسدّ عنها الصورة الوصفيَّة المراد وقوف النظر عندها، وقد تكون هذه الحواجز مرتبطة بالعناصر المحيطة بالصورة، كما يمكن أن تعود إلى الرائي نفسه فتمنعه من تلمّس عناصر الصورة الوصفيَّة، وهذه الحواجز هي:

1.2.أ ربوة

وجدت هذه الربوة أمام الشيخ غوما فكانت حاجزاً منعه من رؤية آلات العدوّ الحربيّة، ولكن ما أن أُزيحَت هذه الربوة حتى رأي كل شيء بوضوح[1].

1.2.ب غبار ودخان

انطلق هذان الحاجزان من إحدى ساحات الحرب الحامية التي كانت بين الطليان والمجاهدين الليبيين فأعاقتا الرؤية البصرية " ازداد عنف القصف فتصاعدت سحب الغبار والدخان فوق الوادي. حجبت الرؤية فانتهز بعض المقاتلين الفرصة لتنفيذ جزء من خطة الانسحاب الشامل نحو الجنوب عبر الوادي المتعرّج الطويل ". [أخبار الطوفان الثاني:87]

إلاّ أننا نلاحظ أن وجود هذين الحاجزين، وما قاداه إلى انعدام الرؤية كان له فائدته وجدواه في ساحة الحرب، إذ استُغِلَّ ذلك في تحرّك أحد طرفي الحرب دون رؤية الآخر له.

---

1) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص89.

1.2.ج نار

جاء اشتعال هذه النار حاجزاً منع رؤية الواحة[1].

1.2.د رياح وعواصف رمليّة

واجهت الشيخ أخواد في رحلته نحو وادي الجعيفري عواصف رملية ورياح شديدة فحجبت عنه الرؤية التي قادته – هنا – إلى الضياع والهلاك في متاهات الصحراء الواسعة[2].

1.2.هـ العطش

يرتبط العطش بفضاء الصحراء ارتباطاً كبيراً، بل إنه يرتبط أكثر بإمكان الرؤية البصرية، فشدة العطش تقود إلى صعوبة الرؤية، والمقطع الحواري التالي القائم بين أسوف والشيخ غوما يطرح حدود هذه العلاقة:

"عاد أسوف يشتكي من العطش:

– لم أعد أستطيع. إني لا أرى بوضوح.

نهره بقسوة:

– ما معنى "لم أعد أستطيع؟" هذه لغة النساء.

– ولكن الظلام يحجب الرؤية.

– هذا وهم. أنت تتخيّل". [أخبار الطوفان الثاني:87]

---

1) ينظر المصدر السابق، ص95.

2) ينظر البئر، ص154–159.

هكذا يفسِّر أسوف صعوبة الرؤية بالعطش الذي أظهرَ أمام عينيه الظلام، فحُجِبت الرؤية.

ثم يأتي الراوي ليحاول تقديم تفسير للعلاقة بين العطش وعوائق الرؤية "الجسم ينزّ بالعرق ويفقد الاحتياطي من السوائل فينشر العطش الغيم أمام العيون ويحجب رؤية الأهداف". [أخبار الطوفان الثاني:87]

بل إن شدة العطش تصل حتى إلى منع رؤية أشعة الشمس الحارة "ظلمة العطش تحجب حتى الشمس النارية". [أخبار الطوفان الثاني:88]

4.2 المسافة

مثلما يؤدّي توافر قدر معيّن من المسافة إلى إمكان الرؤية البصرية ليشكّل – على الأقلّ – حافزاً للوصف، فإن افتقاد ذلك القدر اللازم من المسافة يعدّ عائقاً للوصف البصريّ؛ فالمسافة البعيدة تحقق مثل هذه الإعاقة. ولنا أن نكتشف حدود هذه العلاقة من خلال الملفوظات الوصفيَّة الواردة في المقطع النصّي التالي، القائمِ على مشهدية ثرّة:

" الشيخ يأوي إلى النخلتين التوأمين القبليتين المتقاطعتين ويقضي الظهيرة تحت أنقاض أم النخيل التي تستند برأسها المقطوع إلى النخلتين فتلفه هاتان النخلتان بالرحمة، حتى أنّ(*) إحتضان(**) النخلة الشهيدة يبدو للمشاهد، عن بعد، غريباً، حزيناً، مثيراً، خاصة بالنسبة لأهل الصحراء الذين عوّدتهم حياتهم القاسية في

---

*) الصواب: إن.

**) الصواب: احتضان.

البرية ألا يكشفوا عن مشاعرهم الإيجابية معتبرين(*) ذلك نوعاً من الضعف الذي لا يليق بالرجال النبلاء ". [أخبار الطوفان الثاني:12،11]

إنّ صورة الشيء المرئيّ من خلال المسافة البعيدة تؤثر في مستوى الرؤية، وإمكانات الوصف، وحدوده. وهنا تقابلنا صورة تلك الربوة الواقعة بجوار بئر العطشان ضمن امتداد رمليّ مهيب:

" في جانب البئر الغربي تنتصب ربوة صغيرة مغطاة بالأحجار والصخور، يحيط بها حزام من الرملة المحروقة كالرماد. وتبدو الربوة من بعيد في عزلتها كأنها تغرق في محيط الرمال العظيم ". [الواحة:93]

فرؤية الربوة من مسافة بعيدة، وهي تنتصب في مساحة رملية شاسعة تعطي تصوّراً للرائي بأن الربوة تتبدّد وتتلاشى.

فإذا كانت هذه الربوة تظهر للرائي من بعيد في شكل توهّم، وعلّة ذلك أنها صغيرة مقابل ما هي واقعة في إطاره، فإن الشيء المرئي الكبير والمتسع يصنع يقيناً وتأكيداً للرؤية أمام الرائي. وإن كان وهماً وغيرَ صحيح:

" انطلقت النيران في صفوف الأكواخ وتصاعدت ألسنة اللهب المجنون تعلوها سحب الدخان ومضت تشق الفضاء حتى ليتأكد المشاهد من بعيد أن الواحة كلها تحترق ". [الواحة:256]

وقد لا يتحقّق اليقين، وإنما يبقى الوهم المأخوذ من علاقة التشبيه مثلما كان مع الماء المتصاعد في الهواء بعد انفلات السدادة الإسمنتيّة، الذي وصفه الراوي بأنه يبدو كالجبل الزجاجيّ(1).

---

*) معتبرين: من الأخطاء الشائعة.

1) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص123.

وكذلك كان مع تلك الزوبعة العابرة التي كانت تظهر فوق القمم الرملية بين الحين والآخر: " غرب الشريط الأخضر. امتدّ عراء الرملة الذي تغزوه التجاعيد والغضون حتى يلتحم بالسفوح. ترتفع فوق القمم الرملية المتفاوتة القامة زوبعة عابـرة بين الحين والآخر فتبدو من هذه المسـافة البعيدة مثل عمامات أهل الصحراء ". [نداء الوقواق:291]

وكذلك كان مع الشجيرات البرية الكثيفة التي وصفها الراوي بأنها "تبدو عن بعد مثل سنام جمل يكسوه وبر كثيف". أخبار الطوفان الثاني]

3.2. الارتفاع

إذا كان الارتفاع يعدّ مستلزماً من مستلزمات الوصف البصريّ المشكِّل للصورة الوصفيَّة ذات الرؤية الشمولية، فإنه – أيضاً – يدخل ضمن عوائق الوصف البصري؛ إذ إن مثل تلك الرؤية الشمولية تعجز عن تقديم حقيقة الجزئيات والتفاصيل الصغيرة فتكون بذلك عائقاً أمام توجّه الرائي القاصد كشف تلك الجزئيات والتفاصيل، فالرؤية من علٍ تمنح الرائي إمكان التعرّف إلى الصورة في إطارها العام فقط، فهذا الشيخ غوما يقف فوق المرتفع ليراقب أفواج المهاجرين من الواحة فلا يعرض أمامنا أي تفاصيل سوى وصفها بالتحرّك في مجموعات كبيرة[1]، وهو وصف عام لا يمكن أن نتوقع احتواءه على صورة وصفيَّة دقيقة.

4.2. الظلمة

تقف الظلمة عائقاً كبيراً أمام قيام الوصف البصريّ، فبوجودها تعجز العين عن التعرّف إلى الموجودات الكائنة تحت ستار الظلمة، فينتفي الوصف البصريّ.

---

1) ينظر البئر، ص70.

غير أنّ لمراتب الظلمة علاقة بحظوظ العين الواصفة في إمكان الرؤية وبناء الوصف، فانتفاء الوصف، وانعدام الرؤية مرهونان بالظلمة الشديدة أما الظلمة الأقل شدة فليست مرهونة بانعدام الرؤية، وغياب الوصف، وإنما هي بين ذلك، وبين حضور الرؤية وغيابها حين يشوّش مستوى الظلمة على الصورة وضوحَها، فيحدُثُ التوهّمُ في الرؤية.

ويحدُث ألا تؤدي الظلمة – بأي مراتبها – إلى إحدى هاتين النتيجتين، وإنما تعمل على حصول الرؤية، فيكون – عندها – وجود الظلمة مثل غيابها، ليس عائقاً أمام الرؤية البصرية أو الوصف، وهذا ما كان مع المعلم الشنقيطي "برغم الظلام(*) إلا أن المعلم استطاع أن يهتدي إلى معرفة الزائر، ويبدو أن عيناه(**) قد تعوّدتا على الظلمة لدرجة جعلته قادراً على تمييز الأشخاص". [الواحة:102]

ومع ذلك، فإنّ إمكان الرؤية في الظلام لا يُعدُّ شيئاً طبيعياً يمكن أن يحدث مع أي شخصيّة، فهو لا يتأتّى إلاّ لمن له قدرة خاصة تفوق الحد الاعتيادي على الرؤية أو لمن امتلك الدربة والمران على قهر سطوة الظلام، وهذا هو العامل الذي أتاح للمعلم الشنقيطي الرؤية عبر العتمة، حتى يمكننا أن نعدّ أن هذه الحال حدثاً استثنائياً، طرحه لنا توجّه المعلم الشنقطيي نحو التعامل بالسحر والأرواح التي تتطلب تغييباً لعنصر الإضاءة من أجل حصول الدهشة والإثارة، وما هو في إطار المجهول والمخفيّ.

وتؤكّد الشخصيات نفسها في نص الرباعية هذا الاختلاف الكائن بينها في

---

*) الصواب: (على الرغم من الظلام فإن المعلم ...).

**) الصواب: عينيْه.

موضوع الرؤية لتُقابلنا تلك الشخصيات التي لا تتمكن من الرؤية في الظلام أو حتى تبيّن شيء في العتمة[1].

وقد تجعل بعض الشخصيات من الحدس بديلاً عن الرؤية البصرية، وهذا ما كان مع الشيخ أخواد حين ضاع في متاهات الصحراء "كان يمشي في الظلام مهتدياً بالحدس وحده، مواجهاً قوة الريح بصدره، محكماً اللثام على رأسه". [البئر:152]

إنّ الظلمة في عالم الصحراء المهيب تتميّز بشدتها، وبكثافة حضورها وهجومها وتسلّطها على محو معالم الفضاء دون تسلسل أو تدرُّج "بدأت الظلمة تزحف على الواحة كليل بهيم". [الواحة:196][2]

هذا الملفوظ الوصفيّ لزحف العتمة على الواحة يطرح السرعة في اكتساح إضاءة الواحة، وهدم مرئيّاتها.

كما أنّ غياب القمر دون استعمال بديل إضائيّ له يقود إلى الظلام الدامس "ولكن الظلام مازال دامساً في غياب القمر". [البئر:177]

وإذا كانت الظلمة في الليل ذات وطأة شديدة، فإنها في الفجر لا تقلّ حضوراً عنها، تجسّد ذلك خيمة آجار التي لم تُرَ في ذلك الوقت "أما في ذلك الوقت المبكر من الصباح فإنّ العتمة حجبتها عن الأنظار". [نداء الوقواق:160]

وهكذا تكون شدة الظلمة مرادفاً لانعدام الرؤية، فكما يقول حسن بحراوي: "الظلام، وانعدام الإنارة بعامة، هو الخصم اللدود لكل وصف بصريّ لأنه سيشكل

---

1) ينظر الواحة، ص102، 197.

2) ينظر كذلك أخبار الطوفان الثاني، ص129.

حاجزاً أمام تحقق الرؤية التي لابد منها لقيام الوصف بمعناه الإجرائي" [1].

أما حين تخفّ هذه الظلمة فإن الصورة الظاهرة من خلالها تعطي نموذجاً مخالفاً للصورة الحقيقية، وقد تُدنيها من التوهم الذي يمنحها بعداً جمالياً أكثر جاذبيَّة وإبهاراً، وهذا ما طرحه الراوي أمامنا عن الجبل المقطوعة قمتُه، عندما اتجه الشيخ غوما يوماً نحوه " في الظلمة بدت قمته المقطوعة المسطّحة، أكثر غموضاً وجلالاً ". [نداء الوقواق:380]

---

1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص185.

ثانياً – أنواع الوصف ووظائفه

1. أنواع الوصف

يمكن أن نعرِّف نوع الوصف بأنه الكيفيَّة التي يتم بها تقديم الوصف أو الطريقة التي تُعرَض بها عناصر الموصوفات وأجزاؤها. ويتحدّد ضبط نوع الوصف وطبيعته وفقاً للعلاقات التي يقيمها مع السرد أو تلك التي ينشئها مع تعدّد الموصوفات المرصودة بما يؤثر على مدى اتساع المساحة النصيَّة التي تشغلها الصفات مع الفضاء النصيّ أو حتى مع المعنى أساساً. وتبعاً لهذا، وضع النقّاد عدداً من التفريعات لهذه الأنواع حسب العلاقات المختلفة.

1.1. فمن حيث علاقة الوصف بالسرد، هناك نوعان من الوصف:

1.1.1. الوصف المتداخل مع السرد (الإشارات الوصفيَّة)

يتداخل الوصف مع السرد في النصوص السرديَّة بشكل نعجز فيه – غالباً – عن الفصل بينهما، وذلك للموقع الذي يتخذه الوصف داخل النصوص السرديَّة، وداخل عمليَّة السرد نفسها، فكما يقول عبدالملك مرتاض: " الوصف قد يكون أكثر ضرورة للنصّ السرديّ، من السرد؛ إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد؛ ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف. ولعلّ علة ذلك أن تكون عائدة إلى أنّ الأشياء يمكـــن أن توجـــد من دون حركـــة؛ على حين أن الحركة قد لا توجد من دون أشياء "[1].

---

1) في نظرية الرواية، عبدالملك مرتاض، ص291.

هذا التداخل بين الوصف والسرد يُطلق عليه أيضاً (الصورة السرديَّة)، وتعرَّف بأنها " الصورة التي تعرض الأشياء متحرّكة "[1].

وقد غلب على الرباعيّة هذا النوع من الوصف الذي بدا فيه متخلّلاً للسرد، متداخلاً فيه وملتحماً معه حتى كان صعباً علينا أن نفصل أحدهما عن الآخر. أما ما يمكن ملاحظته والتوصّل إليه هو ذلك التفاوت في غلبة أحدهما على الآخر داخل الصورة السرديَّة الواحدة؛ فقد يسيطر السرد على الوصف، فلا يأتي الوصف إلا شذرات مقتضبة جداً، ومتناثرة بين هنا وهناك من الصور السرديَّة، وهذا لا يهمنا في إطار المشكلة الوصفية.

وقد تغلبُ سعة الإشارات الوصفيَّة على السرد، مثل ما جاء في هذا المقطع النصّي: " اجتاز الغابة وعبر آخر الجداول المتلاصقة للرملة الواقعة تحت رحمة عدوّ الوادي. انعطف يساراً وسلك شعبة ضيقة محاصرة بين الكثبان الرمليَّة العالية في ناحية الغرب والتلة المطلّة على حقل القطيعي. هناك وجد أكوام الحطب التي خبــأها لهذا اليــوم. وضع غالون الماء وبدأ يزيح الرمل ويحفر في المنخفض الصغير ". [نداء الوقواق:243]

وما يمكن التماسه أيضاً هو موضع الوصف من الصورة السرديَّة؛ فقد تُستهلّ به الصورة، مثل: "عَبْرَ المنحدرِ المؤدي إلى الأكواخ وبيوت الطين تجمع الأهالي رجالاً ونساءً، صغاراً وكباراً، ولم يمض وقت حتى تعالت حناجر الصبايا بالزغاريد تخرق عنان السماء وتشقّ السكون الذي جثم على الواحة بعد سقوط القلة". [البئر:87]

---

1) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص113.

وقد يأتي في وسطها، نحو "انتعشت الحياة ودبَّت الحركة في الوادي بعد مجيء موري. جاء برفقة مجموعة من الطليان الملتحين. تفقدوا سلسلة الواحات الهاجعة في قلب الوادي. طافوا العراء الملاصق للجبل الشرقي. تسلقوا سفوح السلسلة ثم نزلوا. قَطعوا الوادي إلى السلسلة الرملية. كانوا طَوال ذلك الوقت يدوّنون الملاحظات في كراسات صغيرة، يمسحون العرق .. ". [نداء الوقواق:125]

وقد تُختَمُ به الصورة. وفي كل الأحوال يبقى " الوصف مكوّن أساسي من مكوّنات الخطاب الروائيّ ووسيلة فنية هامة لا يمكن الاستغناء عنها، لا تقلّ قيمة عن سرد الحدث القصصيّ " (1).

2.1.1. المقطع الوصفيّ

يشكِّل المقطع الوصفيّ وحدة مستقلة ذات كيان واحد يجمعها الانسجام التام فيما بينه من معنى أو أفكار أساسيَّة.

هذه الوحدة المستقلة قد تفقد تضامنها وانتظامها مع النص السرديّ حين تكون وظيفة الوصف فيها هي الوظيفة التزيينيّة، وقد تبقى في حالة التئام وتوافق مع كل أجزاء النص وفِقَره ومقَاطعه السرديَّة والحواريَّة عند اشتغال الوظائف ذات الصلة بخدمة أحداث النص وشخصياته وكل مقوماته، كالوظيفتين التفسيريَّة والإيهاميَّة.

وإذا كانت الرباعية لم تظهر فيها وظيفة الوصف التزيينية – فإن هذا يوفر للمقاطع الوصفية التحامها وتماسكها مع أجزاء النص، وكل مقاطعه النصيَّة.

أما من حيث طولُ هذه المقاطع الوصفيّة وقِصرُها، فإنها كانت أقربَ إلى

---

1) مساءلات نقديّة – دراسات في الشعر الحديث والرواية والقصة القصيرة، الجزء الأول، بوراوي عجينة، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، سنة 2001، ص 292.

مستوى طوليّ واحد؛ بين التوسّط والقِصَر، ولم تأتِ المقاطع الوصفيّة المتعلقة بتصوير ملامح الفضاء وأشيائه طويلة إلا قليلاً[1]. ويبقى لهيمنة الطابع السرديّ مرجعه في تحقيق هذا النسق على مستوى طول المقاطع الوصفيّة.

فمن تلك المقاطع الوصفيّة المتوسطة ما نجده في هذا المقطع: " في وادي الآجال ينطلق الطريق العام المترب المرسوم بالتجاعيد، متتبعاً أثر الوادي، مقتفياً خطاه الملتوية، المتعرّجة، الممتدة من الجنوب نحو الشمال. يلتصق بالسلسلة الجبلية الشرقية المهيبة ذات الرؤوس المتساوية حيناً، وينحرف ويقترب من عمق الوادي حيناً آخر، محاذراً أن يتوغل شرقاً حيث تنتصب سلسلة جبلية أخرى، رمليّة، تتوعده – دائماً – بالانتقام! ". [نداء الوقواق:13]

ومن المقاطع الوصفيّة القصيرة: " تعمّد أن يخترق صفوف الأكواخ الممتدة في طابــور طويــل يبدأ بعد الخيمـــة بخطوات وينتهي إلى ربوة صغيرة تحدّ العراء من الناحية الغربية الجنوبيّة فتعزل المستوطنة عن أطراف الطوق الأخضر ". [الواحة:252]

2.1. ومن حيث علاقة الوصف بتعدّد الموصوفات، هناك نوعان:

1.2.1. الوصف التصنيفيّ

هذا الوصف "يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيداً عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء" [2]. أي أنه يقوم بعرض أقصى ما يمكن من التفريعات والأجزاء التي

---

1) ينظر – على سبيل المثال – البئر، ص45. نداء الوقواق، ص99، 117.

2) ينظر بناء الرواية، سيزا قاسم، ص109.

يتسم بها الشيء الموصوف، فيبدو كأنه يستقصي عناصره وتفاصيله، ويعدّدها، وهو ما اتفق على تسميته بأنه (الاستقصاء)، ويطلق بعضهم على مثل هذا النوع اسم "الوصف الزخرفيّ" [1].

وفي هذا الإطار، يأتي جهد جُنْ ريكاردو الذي قام بوضع ما أطلق عليه "شجرة الوصف" التي حلّل من خلالها كل الخصائص والتفاصيل الصغيرة التي يمكن أن يقدّمها الوصف[2].

ولم تهتمّ الرباعيّة بإبراز مثل هذا النوع من الوصف، وبذلك لم تتعدّد أجزاء الموصوفات إلى حدودها القصوى، حتى يمكن تأييد هذا الرأي بقول الباحث أحمد الناوي بأنه من "خصائص وصف المكان في الرباعيّة انبناؤه على عناصرَ غيرِ مركّبة، وغيرِ معقّدة. فلا يستطرد السارد ليتتبع الصورة، ويستقصي عناصر الموصوف، ويعدّد أجزاءه جزءاً جزءاً، حتى تتفرّع صورته، ويطول المشهد الوصفيّ. بل يعمد إلى التبسيط، والانتقاء، والتركيز على أشياء دون أخرى" [3].

2.2.1. الوصف التعبيريّ

يُفسَّر بأنه "يتناول الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقّاه"[4]، أي أن هذا الوصف يسبغ خصائص الموصوف بالمشاعر والإحساسات

---

1) أدبيّة الرحلة في رسالة الغفران، أدبية الشكل، أدبية الصورة، أدبية الصيغة، أدبية الفكرة، عبدالوهاب الرقيق، هند بن صالح، دار محمد علي الحامي، صفاقس، الجمهورية التونسية، جانفي، سنة 1999، ص48.

2) ينظر الرسم التخطيطي لهذه الشجرة في كتاب بناء الرواية، لسيزا قاسم، ص 121.

3) المنظور السردي في رباعية الخسوف، أحمد الناوي، ص252.

4) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص109.

الإنسانيّة، فلا يتجه نحو كل المظاهر العينيَّة والصفات الماديّة التي يحملها الموصـــوف، وبذلك فهو يقوم على الانتقـــاء، وكما تقول سيزا قاســـم " الإيحاء والتلميح "[1]. ويطلق بعضهم على مثل هذا النوع "الوصف اللفظيّ" [2].

وقد اهتمت الرباعية بتوظيف هذا النوع من الوصف حتى بدا حاضراً فيها حضوراً مهيمناً، وتنطبق على هذا النوع أغلب المساحات الوصفية سواءً تلك التي جاءت في مقاطع وصفيَّة مستقلة أو التي امتزجت بالسرد.

2. وظائف الوصف

يَطرح عرض هذا الجانب الإجابة على التساؤل الآتي:

لماذا الوصف؟

والجواب أن لكلّ وصف وظيفة، حتى وإن كانت تلك الوظيفة لغرض الوصف نفسه أي لإبراز زخرف القول ومهارة صاحبه.

وقد اتفق النقّاد على أنّ للوصف وظائف عديدة سواء تعلّقت بالمكان أو بالزمان أو بغيره. صيغت هذه الوظائف وفق بعض الرُّؤى والمواقف النقديّة التي يمكن إبراز أهم ما عرضته من وظائف من خلال المواقف التالية:

1.2. يستوعب هذا الموقف عرض مجموعة من الوظائف أبرزها:

1.1.2. الوظيفة التفسيريّة

يتم من خلالها الوصف بما يقود إلى فهم حقيقة الشخصيات، وطبائعها، ونفسياتها

---

1) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2) أدبية الرحلة في رسالة الغفران، عبدالوهاب الرقيق وهند بن صالح، ص48.

وما هي موجودة في إطاره، كما تساعد على الإحاطة بمجريات الأحداث، وتوقّع القادم منها.

فقد يُقدَّم الوصف ليفسِّر الحالة التي تمر بها الشخصيَّة، ويتعاضد معها في تشكيل صورة وصفيَّة تتلاءم فيها الأجواء النفسيَّة للشخصية مع ما يحيط بها من أشياء وعناصر وموجودات " تحت القلعة انتصبت شجرة أثل ضخمة وحيدة. جلس أماستان باستسلام تحت الشجرة ويداه مقيّدتان إلى الوراء وقد انحسر لثامه عن وجهه الذي غزته التجاعيد ". [البئر:87]

فوصف الشجرة – هنا – لا يتنافى مع حالة أماستان، فكلاهما وحيد، وكلاهما موغل في الزمن، وكلاهما منتصب، وقد تحقَّق انتصاب أماستان بجلوسه المستسلم تحت الشجرة، وإلقاء يديه إلى الوراء.

ومن أشكال هذه الوظيفة التفسيرية ما نجده في المقطع التالي: " في الليلة السابقة على اندلاع المظاهرات تجاوبت الطبيعة وتعاطفت مع الأهالي. تجهَّمت السماء بسحب غابت سنوات وسنوات وفقد فيها الناس الأمل منذ زمان بعيد. ومع حلول عتمة المساء توقّفت الرياح الشمالية عن العواء وأفسَحت المجال لسقوط زخات نادرة من المطر. انتهز عياش الدوس وزميله زيد كركوبة الفرصة وتستّرا بالليلة المشحونة بتوتر الطبيعة وأعصاب الناس وتسلّلا إلى القسم الداخليّ. تمكّنا من تسلّق جدار السور الخلفيّ المفضي إلى الخلاء الشماليّ غفلاً عن أعين رجال البوليس...". [نداء الوقواق:28]

تحقَّق حضور هذه الوظيفة من خلال التصريح المباشر في المقطع بتجاوبِ الطبيعة وتعاونها مع الأهالي في تسيير أمورهم، فقد بدت الطبيعة وهي تهيّءُ الطقسَ لسقوط زخات المطر، وكأنها تقصد إعانة الأهالي على التغلّب على ما

يواجهونه، وعدم تضخيم مآسيهم، وهو ما تجسَّد في قدرة عياش الدوس وزيد كركوبة على تحقيق شيءٍ عند تغيّر الطقس.

كما نجد في المقطع التالي ذلك الانسجام بين وصف الطبيعة وحالة الشخصية: "أسلمت الشعاعات الذهبية أنفاسها الأخيرة وبقي يراقب عبادات الطبيعة وصلواتها في خشوع. بعد لحظات نهض ليؤدي صلاة المغرب". [نداء الوقواق:47]

هذا الانسجام بين وصف حالة الطبيعة وموقف الشيخ غوما بقدر ما يدلّ على مقدار التوافق بينهما بقدر ما يقترب خطوة نحو دلالة الوصف على طرح الحدث المقبل حيث أشارت الأنفاس الأخيرة لأشعة الشمس لوقت الغروب، ولحضور صلاة المغرب التي يُتوقَّع اهتمام الشيخ غوما بأدائها في وقتها، وهو الحدث الحاصل بعد وصف حالة الغروب مباشرة.

وقد يُعرَض الوصف ليتركّز حضوره على الإعلان عن طبيعة الأحداث القادمة، والإعداد لها، ومما جاء في هذا الإطار، انطلاق صياح طائر الوقواق بشكل ملحاح وغامض، ودلالة وفرة موسم التمور على الموسم الحافل بالمشاكل والحروب وعدم التفاؤل، وهو ما بدت مظاهره فيما كان من حروب ومواجهات، وفي وفاة الشيخ غوما.

2.1.2. الوظيفة الإيهاميَّة

تقوم هذه الوظيفة على منح الإيهام بالواقع، وذلك بما تقدِّمه من تفاصيل صغيرة متعلّقة بالعالم الخارجيّ للرواية حتى يخلق الانطباع بحقيقة الموضوع أو الشيء الموصوف، وإنزاله مستوى مطابقة الواقع.

وقد اكتظّت الرباعيَّة بهذه الوظيفة الوصفيَّة حتى يمكن القول بأن الوظيفة الإيهاميَّة كانت النقطة التي تنطلق منها سائر الوظائف الوصفيَّة الأخرى، والنقطة

التي تؤول إليها تلك الوظائف بشكل تبدو فيه أية وظيفة تفسيريَّة – مثلاً – وظيفةً إيهاميَّةً أساساً، وشملت هذه الوظيفة الاهتمام بالتحديدات الجغرافيَّة، والأماكن الحقيقية التي كانت كثيرة في الرواية، ولاسيما عند سرد الأحداث التاريخية.

3.1.2. الوظيفة التزيينيَّة

وهي الوظيفة التي يبدو فيها الوصف متجهاً نحو إبراز زخرف القول فتتكدَّس الأوصاف ذات العناية بجمال المفردات نفسها دون النظر إلى أثرها في خدمة النصّ.

تقول سيزا قاسم: "النظر إلى الوصف على أنه زخرف من الزخارف أخلَّ بقيمته حيث أن(*) الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء" (1).

وقد خلت الرباعيَّة من هذه الوظيفة.

4.1.2. الوظيفة الرمزيّة

وفيها تتقدَّم الوظيفة التفسيريّة خطوة أخرى لتكون محمَّلة برمز نطلق عليه الوظيفة الرمزيّة، فيبدو الوصف عميق الصلة بخدمة القصّة والخطاب إلى حدٍّ كبير.

وقد تخلّلت هذه الوظيفة بعض مقاطع الوصف.

---

*) الصواب: حيث إن.

1) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص110.

2.2. ينهض هذا الموقف على جمع كل المهامّ التي يقوم بها الوصف في وظيفتين اثنتيْن، وهو ما قام به مؤلِّفا كتاب (عالم الرواية):

1.2.2. الوظيفة الموسيقيّة

وهي الوظيفة التي يكون فيها الوصف خالقاً للإيقاع الموسيقيّ للسرد؛ فعندما يتم وصف المكان الذي تتحرك فيه الشخصيّات، والذي يحيط بها – فإن ذلك يُحدِث ترويحاً للنفس، ولا سيما بعد مرور الحدث أو يُحدِث توتّراً عندما يتولى الوصف قطع السرد في لحظة حاسمة، وقد يكون الوصف كالافتتاحيَّة الموسيقيَّة التي تعلن حركة الأثر وتحدِّد نبرته، وقد يفتح الآفاق الواسعة للمنظورات السرديَّة، ويضع لها نقطة إطالة ذات قيمة رمزيَّة[1].

وفيما يتعلَّق بالرباعيَّة، فإننا نلاحظ أن أغلب مظاهر وصف المكان قد قامت بالدور الترويحيّ لنفس المتلقّي، وعلّة ذلك هو طابع تلاحق الأحداث وتتاليها، وسيطرة الإخبار والسرد على الرباعيَّة.

أمَّا ما قد يكون من إحداث التوتّر بقطع السرد في لحظة حاسمة منه فلم نجد في الرواية ما يؤدِّيه، وقد لا يختلف السبب هنا عن السبب السابق حيث لم تسمح الأحداث المستمرّة بأن يتولَّى وصف المكان قطع وتيرة السرد عند لحظات التأزم منه أو في المواقف الحاسمة والفاصلة منه. ولكن يجب عدم إغفال أنّ الرواية لم تأبه – أساساً – بقطع وتيرة السرد بالوصف، ومَرَدُّ ذلك هذه المرة – هو انتماء الرباعيَّة إلى الروايات التسجيلية التي لا تحفل بالعنصر الدراميّ بما يمكن عَدُّ مثل هذا القطع أحد مظاهره.

---

1) ينظر عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أوئليه، تر. نهاد التكرلي، ص107، 108.

2.2.2. الوظيفة التصويرية

وتكون مصاحبة للوظيفة السابقة، ولكنها تُدرَك بصورة أكثر مباشرة لأنّ الوصف يقوم بإظهار الأشياء وإراءتها، إلاّ أن ما يحدث هو التفاوت في مقدار الإلمام بالأشياء الموجودة داخل اللوحة المراد وصفها، فقد تكون الصورة ليس لها إلاّ بضع سمات ذات دلالة، وقد تكون لوحة تصويريّة تتوخّى الإحاطة بالموضوع الموصوف بكليّته[1].

3.2. يقوم هذا الموقف على تلك الإيضاحات الواردة إلى جانب الوصف، ويسمَّى (الوصف المصحوب بالتعليق):

يتمثل هذا التعليق فيما يجريه الكاتب على لسان راويه أو إحدى شخصياته من إضافات وتوضيحات للأوصاف المعروضة. وقد فسَّر الناقد حسن بحراوي هذه التوضيحات بأنها توجد في: اللغة الشارحة والتأمّلات والاستطرادات[2].

ونرى أن ما قام به حسن بحراوي من تفسيرات لمسألة (التعليق المصاحب للوصف) من خلال نماذج من النصوص المغربيَّة ضمن كتابه (بنية الشكل الروائي) يمكن أن يُعَدُّ منطلقات أساسية في فهم طبيعة التعليق ومستوى فاعليته في الملفوظ الوصفيّ، كما نرى أن كل تحليلاته تلك التي وردت فيما لا يتجاوز الصفحتين يمكن أن تكون قواعد عامة تجسِّد فائدة التعليق، وتنطبق على أي وصف مكانيّ مصحوب بالتعليق، ولذلك، فهذا جمعٌ وتلخيصٌ لكل ما ذكره حسن بحراوي في مسألة (التعليق المصاحب للوصف)[3]:

---

1) ينظر المرجع السابق، ص107، 108.
2) ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص60.
3) ينظر المرجع السابق، ص60، 61.

1- التعليق على بنية الفضاء يغطي القصور الذي يلحق الوصف الطوبوغرافي ويفسح المجال لعمل المخيّلة الذهنية كي تعوض النقص الحاصل في البناء الدلاليّ.

2- الاستطرادات والتأمّلات تدعم الصورة الطوبوغرافية وتشحنها بدلالات إضافية.

3- حاجة الوصف إلى التعليق تظل قائمة على نحو ما، وذلك للحاجة المستديمة التي يشعر بها أحدهما إزاء الآخر فيما يفسِّره بحراوي بضرورة (التجاور النصّي).

4- قد يتبادل الوصف والتعليق المواقع فيعقب أحدهما الآخر بالتناوب أو على التوالي.

5- قد يظهران في شكل مركز أو مفصّل حسب المواقف والسياقات.

6- يتولى التعليق تخليصنا من عناء استبطان الدلالة المختفية وراء التصوير الطوبوغرافي المجرد.

7- التعليق على دلالة المكان يمكن أن يغنينا عن الوصف الطوبوغرافي دون أن يلغي علاقة التكامل بينهما، وذلك عندما يركز على القرائن المفهومية الملازمة للمكان ويكشف عن هيمنة الدلالات محاولاً تطويقها والإعلان عن مكنونها.

4.2. يتولى هذا الموقف إبراز ما يؤدّيه الوصف من وظيفة من خلال علاقته بالمعنى، ويُعدّ جون ريكاردو صاحب كتاب (قضايا الرواية الحديثة) أكثر الذين اهتموا بهذا الموضوع، وفصّلُوا فيه القول حيث افتتح أحد فصول

كتابه هذا بتحليل بين الوصف والمعنى[1]، واختتم الفصل بمسألة فقدان العلاقة بين الوصف والمعنى من خلال العنوان الذي وضعه، وهو "وصف مخذول" [2].

وضمن علاقة الوصف بالمعنى، قام ريكاردو بطرح ما أسماه "الوصف الخلاَّق " وفسَّره بقوله: " يمكننـــا أن نعرِّف الوصف الخلاَّق بأنه سباق في اتجاه معاكس للمعنى " [3].

كما قام بتصنيف العلاقة التي يمكن أن تنشأ بين الوصف والمعنى إلى أربعة أبواب، هي[4]:

أن يؤذن المعنى المسبقُ بالوصف.

أو يسبق الوصفُ معنى لا سبيل إلى دفعه.

أو يجري الوصف انطلاقاً من معنى يظلّ نفسه مكتوماً لا يتجاوز فيه وضع الفرضية.

أو أن ينمو الوصف انطلاقاً من التوجيهات الشكليَّة، فيكون عندها الوصف خلاَّقاً.

وقد كان للرواية اهتمامها بإبراز وظيفة الوصف الخلاَّق.

---

1) ينظر قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة وتعليق. صيّاح الجهيم، منشورات الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص137-170.

2) ينظر المرجع السابق، ص171-186.

3) المرجع نفسه، ص175.

4) ينظر المرجع نفسه، ص176.

5.2. يتحدَّد هذا الموقف من خلال موقع الوصف من النص أو من مفاصله السرديَّة، فعندما يقع في بداية هذه المفاصل فإنه يؤدي وظيفة الافتتاحيَّة.

هذه الافتتاحية الوصفيَّة تعمل على التمهيد للأحداث أو لظهور الشخصيّات، إلاّ أن مثل هذه الافتتاحيات المتعلقة بوصف المكان لم تتكرّر كثيراً في الرواية.

ولكن، مما جاء في هذه الافتتاحيات، افتتاحية رقم (23) من جزء البئر التي أبرزت صورة المرعى الذي خرج إليه آيس وزارا للمرة الأولى[1]، وفيه نلاحظ الدور الوصفيّ والدلاليّ الذي قامت به الافتتاحيَّة حيث كانت ممهِّدة للأحداث التي دارت بينهما في المرعى.

وكذلك ما تضمَّنته افتتاحيَّة رقم (15) من جزء البئر، " في اليوم العاشر أشرف على نهاية الصحراء الرملية الرخوة العارية وبدأت الصحراء الصلبة المغطاة بالأحجار والحصى تمتد، وامتدت بموازاتها شرقاً سلسلة الجبال ذات القمم المتساوية كأنها قطعت بسكين خرافيّ هائل. هذه الجبال الشاهقة نفسها سوف تصاحبهم الآن لتتواصل في جبال أكاكوس، حتى غات نفسها ". [البئر:67]

وهنا نلاحظ أن هذه الافتتاحيَّة المكانيّة قد سُبِقَت فيما يزيد عن السطرين بما لا يتعلق بوصف المكان[2]، كما أنها خُتِمت بتعليق يبدو مفسِّراً لهذا الوصف حيث شرح لنا الراوي بأن هذه الجبال ستكون مصاحبة للقافلة في طريقها، وستمتد حتى غات.

---

1) ينظر البئر، ص98.

2) ينظر المصدر السابق، ص67.

محاولة تركيب (3)

1. مثَّلَ الوصف البصريّ القائم على وصف الشيء من خلال النظر إليه حضوراً كبيراً في الرباعيَّة، ولذلك اخترنا الوقوف عند هذه الطريقة، فعرضنا مستلزماتها التي تتيح للوصف أن يؤدي دوره بوضوح ويُسْرٍ، ثم بحثنا في الأسباب التي تمنع حصول هذا الوصف من خلال ما أسميناه بعوائق الوصف البصريّ.

فالمستلزمات اجتمعت في أربعة مقومات أساسية، وهي الرؤية البصرية، والمسافة، والارتفاع، والإضاءة. فالرؤية البصرية لا تتحقق إلا بسلامة العين وقدرتها على الرؤية، وقد أظهرت الرباعية سلامة العين الرائية المؤسِّسة للوصف البصريّ، وأثبتت صدق وصفها بحسن الرؤية وعدم انتفاء مؤهلاتها، كما كشفت عن تعدّد الصيغ التعبيرية الدالّة على قدرة العين الواصفة، أما توافر القدر المعين من المسافة فيقود إلى إمكان الرؤية، ومن ثَمَّ إلى الوصف، وقد سكت الخطاب عن المسافة اللازمة لذلك، فلم يكن السكوت إلا دليلا على وجود المسافة الكافية للرؤية، ومن بعدها الوصف. وعلى نحو آخر، فإن الاتفاع لم يؤثر على حدود الرؤية فحسب، وإنما على مستوى الوصف؛ فوجود الارتفاع إلى حدٍّ ما صنع للرواية صورا وصفيَّة ذات رؤية شموليَّة، وخلق مشاهد، لها خصوصيّة جماليّة، أما الارتفاع الزائد فمنع الرائي من التقاط أية تفاصيل أو جزئيات.

وجاءت الإضاءة لنراها تعمل على تمكين الرائي من الوصف؛ بل إنها أكسبته وظيفة أخرى حين كان لها الأثر في إظهار جماليَّات الموصوف، وتحقيق وضوحه وإشراقه، وقد انحصرت الإضاءة في نوعين:

النوع الأول: الإضاءة الطبيعيَّة: طُرِحَت من خلال ضوء القمر، والشمس،

والبرق، وقوس قزح [قوس المطر]، ووجه تانس. وكان ضوء القمر أكثر تلك الإضاءات ارتباطاً بنص الرباعيَّة وبنائها حينما افتتحت الرباعيَّة بخسوف القمر، وانتهت برمز دالٍّ على هذا الخسوف، وعلى تقديم مقاطع وصفيَّة تقوم على خصوصيَّة لها قيمة جماليَّة منبعثة من ضوء القمر نفسه، كما ارتبط ضوء القمر باعتماد القوافل على الحركة والتنقل من خلاله مع ممارسة بعض مظاهر السلوك الاجتماعي، كتوديع الضيوف على ضوئه. وبَدَا ضوء الشمس مرتبطا بطبيعة الفضاء العام للرواية، وهو فضاء الصحراء، أما مظاهر الإضاءة الطبيعية الأخرى فكانت أقل تواتراً وحضوراً، ولكنها اختلفت في إظهار فاعليتها؛ ففيما اكتفى ضوء قوس قزح [قوس المطر] ببث الإضاءة، طبع ضوءُ البرق الموصوفات بمستوى ضوئه، فجاء الوصف ملخّصاً قصيراً كحال ضوء البرق، وتأسس ضوءُ وجه تانس على استمداده من بعد تعبيريّ انبنى حضوره من تمثلات الأسطورة في الرباعيَّة.

النوع الثاني: الإضاءة الصناعية: تجَسَّدَت في إضاءات النار، وعود الكبريت، ومصباح الكيروسين، ومصباح السيارات، وأعمدة النور، وأنوار القلعة، والأضواء الكاشفة.

هذه الأشكال الضوئية الصناعية كشفت عن مستوى اتفاق فيما بينها بدا واضحاً في عدم إتاحة الطريق للحضور الوصفيّ على النحو الذي رأيناه متشكِّلاً بوجود الإضاءة الطبيعيَّة؛ بل إن أحد أشكالها، وهو (مصباح السيارات) تولّى القضاء على مؤهلات الرؤية البصرية أساساً، فيما توقفت الأشكال الأخرى عند تسخير إمكانات

الرؤية، كتلك التي سمحت بتمييز الأشياء عن بعضها، أو تلك التي اكتفت بعرض ما جاء مجاوراً لمصدر الإضاءة وقريباً منها، ولم يشذ عنها سوى الأضواء الكشَّافة التي أحدثت عنصر المفاجأة بسبب أضوائها العالية، فقادت إلى تغيير الأحداث عندما قرَّر الشيخ غوما الانسحاب من ساحة المعركة لتُهْدَمَ إمكانات الرؤية والوصف معاً.

وفي مقابل هذه المستلزمات وُجِدَت العوائق التي تراوحت في أثرها بين إحداث التوهّم في الرؤية حيناً والقضاء على الرؤية بإعلان انعدامها حيناً آخر، وقد اتفقت مع المستلزمات في أن تكون أربعة عوامل أساسيَّة كذلك، فاشتركت فيها بعنصري المسافة والارتفاع اللذَيْن عملا بشكل مخالف، وقدمت عنصرين آخرين؛ هما: وجود الحواجز، والظلمة.

فالحواجز لاحظنا حضورها من خلال خمسة مظاهر؛ وهي وجود ربوة، ودخان وغبار، ونار، ورياح وعواصف، والعطش. وكلها قادت إلى انعدام الرؤية وحجبها، وكان لها دورٌ أساسيٌّ وطابعٌ مهلكٌ فيما عدا (الدخان والغبار) اللذين كان لإحداث انعدام الرؤية من خلالهما فائدة وميزة، وذلك عندما استغلَّ هذا الحاجز في الحرب بتحرّك أحد طرفي الصراع دون رؤية الآخر.

والمسافة عملت على التأثير في مستوى الرؤية، وأخضعتها إلى حالات من التوهم.

والارتفاع جعل الرائي (الواصف) لايتمكن من الإمساك بأية تفاصيل أو جزئيات قد يطرحها الوصف، واكتفى بأن منحه إمكان التعرّف على الصور المرئيَّة في إطارها العام فقط.

وأما الظلمة فجاءت مراتبها لتضع صنوفاً من حظوظ الرؤية، هي بين تغييب الرؤية والتوهم فيها وبين إحداث الرؤية أساساً بعد الاستعاضة عن حضورها بالحدس الذي استعمله الشيخ أخواد في رحلته بالصحراء، وضياعه فيها، أو بالدُّربة

والمران على رؤية الأشياء في الظلام كما كان مع الشيخ الشنقيطي.

2. إن الحضور الوصفيّ في النص السرديّ ينطوي على أنواع تختلف باختلاف ما ينشأ بينه وبين السرد من علاقات أو ما بينه وبين المعنى من مظاهر، وهنا انتهينا إلى رصد أربعة أنواع من الفرعين، وهي الإشارات الوصفيَّة (الوصف المتداخل مع السرد)، والمقطع الوصفيّ، والوصف التصنيفيّ، والوصف التعبيريّ.

ولاحظنا أن الإشارات الوصفيّة تداخلت كثيراً مع السرد بما جعل مهمة الفصل بينهما أمراً عسيراً، وأن المقطع الوصفي الذي يتميَّز بوحدة مستقلة قد حقَّق تماسكه مع أجزاء النص، وبدت فضاءاته النصيَّة في مستوى طولي متقارب يتراوح بين التوسط والقِصَر، فيما أهملت الرباعيَّة الوصف التصنيفيّ للأمكنة، ولم تذهب به نحو حدوده القصوى، أما الوصف التعبيريّ فحقَّق حضوره المهيمن في الرباعيَّة بعد هيمنة الوصف المتداخل مع السرد.

أما عن وظائف الوصف فإن تعددها جعلنا نذهب إلى محاولة عرض أكبر ما يمكن عرضه من وظائف وفقاً للمواقف التي انطلقت منها، وقد قمنا بإبراز خمسة مواقف أساسيَّة للوصف تندرج تحتها تلك الوظائف، ووقفنا عند الأجزاء الوصفيَّة للمكان في الرباعيَّة التي مثَّلت أيّ وظيفة من الوظائف المطروحة.

وهنا، نذكر أن كثيراً من الأجزاء الوصفيَّة في الرباعيَّة تبدو قابلة لكي ينطبق عليها أداء وظيفتين أو أكثر في وقت واحد، ومن خلال المواقف المختلفة، وليس في هذا ما يشير إلى خلل أو نقصان، وإنما إلى أن التأمل في الجزء الوصفيّ الواحد يبدو غير لاغ لتعدد الرؤى والتصورات والمواقف.

إلا أن الوظيفتين التفسيريَّة والإيهامية كانتا أكثر الوظائف التي بدت واضحة في الرباعيَّة، بل إن الوظيفة الإيهامية رأيناها تتفوق على الوظيفة التفسيرية، وتكون

النقطة التي تتشكل منها سائر الوظائف الوصفيَّة الأخرى، والتي تعود إليها، ولا سيما في الأجزاء النصيَّة المهتمة بالتحديدات الجغرافية والأماكن الحقيقية الكائنة خارج النص.

الفصل الرابع

حركية الوصف

- أولاً: وصف الثابت . . وصف المتحرك
- ثانياً: وصف الأثاث والتأثيث
- محاولة تركيب (4)

أولاً - وصف الثابت والمتحرك

لعله من المفيد أن نتذكر دوماً أن ما يعنينا من دراسة الوصف، هو وصف الفضاء أو المكان وحدهما. وانطلاقاً من تنوع أمكنة الرواية، وثراء فضاءاتها مع سعينا نحو استثمار ثنائية التقاطبات الضديَّة اخترنا الوقوف عند ثنائية واحدة، كان الاعتماد فيها على طبيعة الفضاء الصحراويّ نفسه، وتلك هي ثنائية الثابت والمتحرّك.

1. الثابت:

ونعني به الأمكنة والفضاءات التي تتّسم بصفة الثبوت وعدم الحركة.

1.1. مصادر التثبيت

وهي مستمدة من عنصرين:

1.1.1. الطبيعة الصحراوية، وتمثلها:

الشمس: فالشمس هذا النجم الملتهب في كبد السماء كان لها تأثيرها الواضح على أمكنة النص وفضاءاته، فما سقطت على شيء أو مكان إلا أسهمت في تثبيته، فعملت بذلك على تعميق سكون الصحراء.

وكانت الشخصيات تتخذ من الشمس نفسها كتاباً تستقرئ به مستوى السكون والقيظ الذي سيكون عليه اليوم التالي[1].

---

1) ينظر البئر، ص41، 43.

كما عملت الشمس على لفّ نسيج النص بحضورها الذي جاء منتشراً في كل أجزاء الرباعيَّة.

2.1.1. اللغة: وتتمثل في:

الجُمَل الاسميَّة وأشباه الجمل.

تمثِّل الجمل الاسميَّة وأشباه الجمل التراكيب الأكثر التصاقاً بالعنصر التوصيفيّ؛ وذلك لارتباط السرد بالفعل والحركة، وعلاقة الوصف بالثبات والديمومة، هذا الثبات الذي تصنعه الجمل الاسميَّة وأشباه الجمل أساساً.

وما نلاحظه في الرباعيَّة، أن المقاطع والأجزاء الوصفيَّة القائمة على الجمل الاسمية في الوصف لم تكن حاضرة في تلك الأجزاء التي تميل إلى الطول أو التوسط، وإنما كانت موجودة في الإشارات الوصفيَّة التي جاءت مبثوثة في كل أجزاء الرباعيَّة فهي أحياناً تكتفي بالكلمة الوصفيَّة وأحياناً تزيد عليها بأسماء أخرى، ولذلك عملت هذه التراكيب على تثبيت المعنى الوصفيّ ضمن المنظومة الوصفيَّة بشكل عام.

أما المقاطع الوصفيَّة المحدَّدة في الرباعيَّة فلم تعمل مثل هذه التراكيب على تثبيتها بشكل كبير؛ وذلك لاعتماد الرباعية على الطابع الحركيّ في الوصف، فحتى عندما تُستعمَل الجمل الاسميَّة وأشباهها سرعان ما ينتقل الوصف إلى بثّ الزمن والحركة عن طريق استعمال الجمل الفعليَّة، ولعلَّ المقطع الوصفيّ الخاص بوصف بئر أطلانتس يؤكّد هذا بوضوح، حيث وُظِّفت فيه الجمل الاسميَّة إلى حدٍّ ما، لكن الوصف انتقل ليؤكّد على حضور الجمل الفعليَّة[1].

---

1) ينظر البئر، ص95.

2.1. وصف الثابت: وهي الأمكنة والفضاءات التي تتسم بطابع ثابت:

جاءت أهم ملامحه في الموضوعات الآتية:

2.1.أ وصف الرمال

قام الاشتغال الوصفيّ على الرمال في حالة ثبوتها وسكونها بإظهار البعد الجماليّ الذي تنطوي عليه الرمال في عالم الصحراء الممتد: " تربَّع على الأرض تحت أثلة هرِمة وراقب التجاعيد البديعة التي برعت الطبيعة في رسمها على وجه الرملة ". [نداء الوقواق:54]

فمثل هذا الوصف لمظهر الرمال لا يمكن أن نحصل عليه أو على ما هو قريب منه إلاّ في حالة السكون والثبات وعدم الحركة، وهو – بلا شك – يضع أمامنا صورة جماليَّة رائعة وفريدة تثير خيالاتنا، وتحفِّز نشاطاتها على تمثّلها حتى وفق هذا النمط التوصيفيّ القصير.

وعلى غرار إظهار هذا المنحى الجماليّ جاءت في الرواية صور وصفيَّة أخرى تحاول أن تقدِّم عناصر السمات الجماليَّة للرملة، وذلك بإضفاء البعد التعبيريّ عليها، والمتمثِّل في أحاسيس الشخصيَّات ومشاعرها نحو العنصر الموصوف " في الغرب ارتفعت قمم الرمال. ذهبيَّة، متكبِّرة، غامضة و ... بديعة. كم تبدو بديعة الآن. لم يرها أبداً بهذا الجمال. بل اكتشف أنه لم يرها قبل اليوم. الإنسان حقاً. أعمى. أعمى حتى يواجه الموت. لا يرى الكائنات والمخلوقات إلا في لحظة الوداع الأبديّ. التمتّع بجمال الكون متأخر الآن. لن يبصر في لحظة ما غفل عنه العمر كلّه ". [نداء الوقواق:245]

وإذ افتُتِحَ المقطع الوصفيّ هنا بالصفات، فإنه استتبع بالتعليق من خلال الاستطراد حتى شغل هذا الاستطراد حوالي نصف المقطع النصيّ مع هيمنة الطابع

الشعوريّ على المظاهر الحسيَّة حتى لم نجد ما يشير إلى الجانب المادي منه سوى ثلاث صفات، وهي الارتفاع واللون الذهبيّ والمظهر البديع غير الدالّ على عنصر أو سمة محدّدة.

ومع ذلك يمكن ملاحظة اتفاق المقطعيْن هنا في اشتمالهما على استعمال مفردة وصفيَّة واحدة، وهي (بديعة) التي جاءت مرة متعلقة برؤية شخصية وهي في أوج حياتها، واستمتاعها بالحياة، وجاءت أخرى منطلقة من رؤية شخصية، وهي مقبلة على الموت والانتهاء والفناء، وهذا يؤكِّد دور الوعي الإنساني في الوصف، ولعله يقترب من مفهوم آلان روب جرييه للوصف من حيث التمسُّك بجدوى انطلاق الوصف من وعي الإنسان، وفي هذا الإطار يحلِّل عبدالحميد إبراهيم نهج جرييه في الوصف الذي تعرّض لرفض كبير، فيقول: " جرييه ليس واقعياً وليس مثالياً، إن غرضه أن يصف العالم كما يتكشف للوعي، وأن يصف الوعي نفسه وهو في عملية الإدراك والإحساس بالعالم "[1].

ويتجه الوصف إلى الاكتفاء بتحديد طبيعة الرملة ونوعيتها " شق طريقه بصعوبة وهو ينزع نعليه من الرمال الرامضة الرخوة بصعوبة ". [الواحة:12]

ويقترن مثل هذا الوصف بإسباغ الشعور الإنسانيّ عليه " في تلك الواحة العتيدة الراقدة في أحضان الرمال الرامضة، المستسلمة لقساوة الشمس، الصابرة لقدرها منذ آلاف السنين ". [الواحة:34]

ويجيء وصف الرمال ضمن سياق السرد محدّداً لمظهر آخر للرمال، وذلك هو

---

1) لقطات، آلان روب جرييه، تر. د. عبدالحميد إبراهيم مع دراسة مطوّلة عن الرواية الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1985، ص47.

مستوى حرارتها، سواء أكان من حيث شدة الحرارة " اشتعلت الرمال بأشعة شمس صيفٍ قاسٍ". [الواحة:11]

أم من حيـــث البرودة " استلقى على الرمـــال التي دبَّت فيها البرودة مع توغل الليل ". [نداء الوقواق:54][1].

2.1.ب وصف بئر أطلانتس

حظي وصف بئر أطلانتس في الرباعيّة بخصوصيَّة استمدّت حضورها من جانبين:

1- وصف بئر أطلانتس كان أول المقاطع الوصفيَّة التي اكتسبت مقداراً كبيراً من الطول ضمن المساحات الوصفيَّة التي جاءت في افتتاحيات التقسيمات والمفاصل الجزئية للرباعية داخل الجزء الأول، فقد جاء وصف بئر أطلانتس في مستهلّ رقم (11) من الجزء الأول للرواية، أي (البئر)، وقد شغل ما يقرب من الصفحة، فيما استُهِلَّتْ بعض التقسيمات بافتتاحيات أخرى قصيرة لا تصل لمستوى طول وصف بئر أطلانتس، وإن كانت كل هذه الافتتاحيات تبدو مؤدية لوظيفة التمهيد للأحداث، ورسم حركة الشخصيات التي ستقع في المكان. وهنا يمكن التماس الخط الفاصل بين مستوى الأداء الدلاليّ للأوصاف السابقة لوصف البئر والواقعة في افتتاحيات الأجزاء وبين افتتاحية هذا التقسيم لنجد أن طول المساحة الوصفية لبئر أطلانتس قد عمل على منح البئر كياناً مستقلاً لم يتحقق لما كان قبله من افتتاحيات، كما أن التحديد الدقيق لموقع وصف البئر من الافتتاحيَّة يؤكد له هذا الكيان الخاص حيث توسَّط وصفُه افتتاحيةَ التفريع (11)، فكانت البداية الحقيقية

---

1) ينظر - كذلك - البئر، ص20.

للافتتاحية ماثلة في وصف (البيوت) الذي أخذ سطرين ونصف السطر، وخُتمت بوصف الجبل الواقع بمحاذاته البئر، والذي شغل عدد الأسطر نفسها من الافتتاحيَّة، وكان للبئر أسطراً ثلاثة هي وسط الافتتاحيَّة[1]، لينتقل الراوي إلى فقرة أخرى هي تتمة تحديد أوصاف البئر.

2- التداخل والتمازج بين البعديْن الأسطوريّ والواقعيّ في تحديد الصفات ورسم صورة تفاصيل الموصوفات والتعليق عليها، ولعلّ هذا يفسِّر ما انتهينا إليه في الفصل الثاني من هذا الكتاب بأن بئر أطلانتس هو فضاء تخييليّ فانتازيّ أسطوريّ موجود[*].

فمما وقف عنده الراوي من وصف للبئر، قوله:

" أما البئر المحاط بالأحياء من جانب والأموات من الجانب الآخر فقد بُنيَتْ جدرانه بصخور هائلة لا يعرف أحد كيف تمكَّن الأولون من زحزحتها ودحرجتها من الجبل وبأي أدوات تمكنوا بواسطتها من صقلها ونحتها بهذا الشكل المصقول الرائع. ويؤكّد سكان الصحراء أن حفر البئر ... ". [البئر:45]

ويستمرّ في عرض أوصاف البئر بما يؤكّد هذا التداخل[2].

2.1.ج وصف وادي الآجال

ضمن دور الأسطورة في خلق ملامح المكان جاء وصف وادي الآجال الذي تضمَّنَ وصفاً للجبال والرمال والرياح، وهي عناصر محيطة بالوادي ليكون هذا

---

1) ينظر البئر، ص45.

*) ينظر ص 199 من هذا الكتاب.

2) ينظر بقية الوصف في البئر، ص45.

الوصف أطول المقاطع الوصفيَّة الواردة في الرباعيَّة، وقد شغل أربع صفحات كاملة، وكان بداية (القسم الثاني) من الجزء الرابع للرواية (نداء الوقواق) وجاء عنوانه، وهو (الإنس والجن) ممهِّداً لهذا الطابع الأسطوريّ للوصف[1].

في هذا المقطع الوصفيّ الطويل أظهرت الأسطورة مدى إسهامها في تقديم صفات المكان الموصوف، كما برزت الوظائف الهامة للوصف من خلال التعليق المصاحب للوصف.

يبدأ المقطع الوصفيّ للوادي بـــ:

"يرقد وادي الآجال بين الصحراوين العظميين، الخالدتين في العراك والعناد: الرمليَّة والجبليَّة! تمتد الجبال الرماديَّة الأسطوريَّة الغامضة على طول الشريط الشرقيّ، وتواجهها من الناحية المقابلة كثبان الرمال الذهبيَّة: جليلة أيضاً، متوثبة، متحفزة، مستعدة للعراك والانتقام! ". [نداء الوقواق:99]

هكذا ينطلق الوصف من وادي الآجال، فيحدِّد موضعه بين ما جَاوَرَهُ من أمكنة وفضاءات لينتقل مباشرة لوصف هذه الأشياء والأمكنة المحيطة به، وهي الجبال من ناحية، والرمال من ناحية أخرى، وفيه يتجلَّى منشأ الطابع الأسطوريّ الذي سنجده فيما يعقبه من أوصاف مع استعلاء صورة الوصف التعبيريّ.

ثم يتداعى الوصف في عرض صفات الجبال والرمال، وتأكيد امتداد الوادي، ومحاصرة الجبال والرمال له ضمن إلباس كل هذه العناصر صفات الإنسان الذي يفكِّر ويضرب ويحزن ويتعارك وما إليه لنجد الوصف قائماً على كل هذه التأسيسات.

---

1) ينظر نداء الوقواق، ص95 – 102.

ولمَّا كان هذا المقطع الوصفيّ طويلاً فإننا نكتفي بما أوردناه من مقطع البداية، ونحيل المتلقي إلى موضعه في الرواية[1].

ويبقى التأكيد على أن هذا المقطع الوصفيّ يقع في دائرة أجمل المقاطع الوصفيّة وأكثرها التصاقاً وتداعياً، وذلك للمشهدية الأسطورية والحواريَّة التي أثْرتِ التراكم الوصفيّ وللعلاقة القوية الرابطة بين الوصف والتعليق.

وفي موضع آخر من المساحات الوصفيَّة في الرواية نجد مقطعاً وصفياً آخرَ لمثل هذا النمط التوصيفيّ لوادي الآجال والرمال المحيطة به ضمن وصفٍ لطريق عام ترابي[2].

ومع الوصول إلى خاتمة هذا المقطع نلاحظ عدم انتهائه بمراكمة الصفات المادية والطوبوغرافية التي تحدّد الشكل الخارجي للموصوف، وإنما اختتامه بتعليق يبدو مفسِّراً لتلك التفاصيل التي جاءت عليها الموصوفات، وهو تفسير يستند في مؤدّاه على إغناء الخطاب بمرجعيَّة أسطورية تعمل على مضاعفة القيمة الوظيفيَّة التي يؤكّدها التعليق على الوصف.

2.1.د وصف المقابر

شارك حضور المقبرة والمقابر في الرباعيَّة في تدعيم دلالة الموت، وفي طبع النص بالطابع المأساويّ، وكان للوصف الدور الأساسيّ في تغطية هذا الحضور، وفي تكثيف الدلالة التي ظلت تتجه نحو مسارها الأعمق ضمن إذكاء سمة البعد التاريخيّ، وبثّ البعد الأسطوريّ في إطاره:

---

1) ينظر المصدر السابق، ص99 – 102.

2) ينظر المصدر السابق، ص13.

" المقبرة تمتد شمال معسكر موري، وتنتشر القبور في العراء، أسفل الجبل، حتـــى تلتحم بمقابر القدمـــاء التي تتشبث بالســـفح وتتسلّق الجبـــل حتى القمة. وهي تختـــلف عن القبـــور الحديثة فتأخذ الوضع العموديّ وتبدو على هيئة أكداس من الأحجار مما يدعم الأساطير القائلة أن قدماء الجرمنت كانوا يدفنون موتاهم وقوفاً ". [نداء الوقواق:304]

هذا المقطع الوصفيّ هو للمقبرة التي دُفِنَ فيها آجَّار، والشيخ خليل وزوجته في وادي الآجال بعد أن كان آجار آخر المدفونين فيها، وبعد أن وَجَدتْ مجموعة من النساء قبر آجار مفتوحاً، والرفات خارج القبر عندما قمن بزيارة قبري الشيخ خليل وزوجته لرشّ الماء على القبرين.

إن مثل هذا الحدث كان يمكن أن تتقدَّم القصة في الاهتمام به، وفي الإتيان بلواحق الأمور التي تَبِعَتْ العثور على القبر المفتوح، ومعرفة الأسباب والتفاصيل مباشرة دون أدنى فاصل أو دون فاصل كبير إلا أن الخطاب ساق هذا المقطع الوصفيّ الذي عمل على قطع مسار الحدث الوارد قبله، ثم تولَّت صِيَغُ الوصف توسيع صورة الموت وتضخيمها عبر المفردات الوصفيَّة الدالَّة على ذلك، حيث نجد:

المقبرة تمتد، والقبور تنتشر في الصحراء، حتى تلتحم بمقابر القدماء، ومقابر القدماء تتشبث بالسفح، وتتسلق الجبل حتى القمة، وتبدو على هيئة أكداس.

فكل هذه الأوصاف تعمِّق مستوى الموت، وتعطي للذهن انطباعاً بالحيِّز الفضائيّ الذي تشغله المقبرة.

ولا يكتفي الخطاب بإيراد هذا المقطع الوصفيِّ، وإنما يتولَّى منح الوصف فضاءً نصيّاً أكبر من ذلك داخل الفضاء النصيّ للرواية، فيستمر الوصف في العناية

بموضوع المقبرة مع تدعيمها بالمستوى التاريخيّ والأسطوريّ معاً من خلال ما يقوم به الوصف المصحوب بالتعليق من وظائف:

" وتمثل هذه المقابر مساحات شاسعة من سفوح الجبال مما يجعل الأهالي يقطعون بقسوة المعارك في الزمان القديم بين الإنس – أنصار الصحراء الجبليَّة – والجن – أنصار الصحراء الرملية الزاحفة. الأهالي يترددون على مقابر أهاليهم وأقاربهم ليسقوها بأغلى شيء في الصحراء: الماء! ولاحظ الشيخ كيف نبتت بعض الأعشاب البرية فوق بعض المقابر المحظوظة التي ثابرت القلوب المحبَّة على رعايتها وري تربتها بالماء أما المقابر المهملة التي جَفَّ الحنان في قلوب أهل موتاها فتبدو شاحبة، كئيبة، و ... وحيدة! يا ربي ما أقسى المثوى الأخير عندما يعاني العطش والإهمال! ". [نداء الوقواق:304].

لقد شغل هذا المقطع الوصفيّ التابع لسابقه سبعة أسطر كاملة من النص، ومع ذلك، لم يتوقف الوصف حول موضوع حظوظ القبور والموتى من الماء حتى استُتبِع الخطاب بستة أسطر أخرى عن الموضوع نفسه، وتلاه مباشرة استطراد الراوي في استذكار قصة متعلقة بالشيخ آهر عندما كان يقيم مع قبيلته بجوار بئر أطلانتس بعد أن جفَّ الماء من البئر حيث رأى الشيخ امرأة تسقي قبر زوجها مرتين في اليوم بعد أن كانت مكابرة، ولم تذرف دمعة واحدة عند وفاته، وحتى بعد أن اضطر الناس إلى توزيع الماء بالقسطاس عند جفاف ينابيع البئر كانت تقتسم حصتّها القليلة من الماء مع ضريح زوجها[1].

ليعود الخطاب مباشرة إلى وصف المقبرة " القبور التي تتمتع بالرطوبة الآن

---

1) المصدر نفسه، ص305.

قليلة جداً. بل لا يرى أثراً للندى على أي قبر باستثناء قبر الشيخ خليل وقبر زوجته لحداثة عهدهما ". [نداء الوقواق:305]

وتختتم المساحة الوصفيَّة بالتعليق على الوصف الدالّ على ندرة حظوظ الموتى من رش الماء على قبورهم من خلال استطراد وجهة نظر الراوي في ذلك:

" ما أسرع ما ينسى الناس موتاهم! ما أسرع ما يخونون العهد بالإخلاص الأبديّ ويحنثون بوعودهم تجاه أحبائهم الموتى، وإلا ماذا يكلّف جردل الماء في واحة كوادي الآجال؟ وإذا عطش الموتى هنا، في الوادي، حيث أغدق الله على عباده بالمياه الوفيرة، فماذا يقال عن إخلاص أهل الصحراء لقبورهم في الفيافي المقطوعة التي أصابتها لعنة العطش الأبدي؟ ". [نداء الوقواق:305]

ومع كل ذلك، يستمر الراوي في تكريس صورة مساحة الموت والموتى فينتقل إلى وصف قبر آجار الذي يعرضه لنا على النحو الآتي:

" اجتازا الأحجار المنصوبة على رؤوس الموتى وتجاوزا قبر خليل. في نهاية المقبرة، عند السفح، انتصب قبر آجار. يحدّ المقبرة من الشرق. بعده تنتشر مقابر الأقدمين وتصعد الجبل في عناد. قبر آجار يجاور حذاء الجبل ويضع الحدّ الفاصل بين المقبرتين: القديمة والجديدة ". [نداء الوقواق:305]

ففي هذا المقطع نجد تكراراً لوصف مقابر القدماء، فبعد أن ذكر الراوي – سابقاً – بأن هذه المقابر "تتسلق الجبل حتى القمة" عاد – هنا – وأكّد على الوصف بأنها "تصعد الجبل في عنادٍ".

وفي موضع آخر من الرواية، أي في جزء (الواحة) نجد الراوي، وهو يصف لنا المقبرة الجديدة التي تشترك مع الفكرة الوصفيَّة السابقة في تأكيد اتّساع المساحة الجغرافية التي تشغلها، والموتى الذين تحملهم "عند سفح الجبل الجنوبي امتدت

المقبرة الجديدة واتسعت زاحفة على مزيدٍ من الأراضي حتى اقتربت من السد الرمليّ الذي أقامته العاصفة الأخيرة: وقد جاءت العقارب فزودتها بمزيد من الجثث". [الواحة:253]

2. المتحرك:

ونعني به تلك الأمكنة والفضاءات التي تتسم بطابع حركيّ، أو تلك التي تعمل إحدى مصادر التحريك على تحريكها.

1.2. مصادر التحريك

وهي مستمدّة – بدورها – من عنصرين:

1.1.2. الطبيعة الصحراويَّة

وتمثّلها مظاهر الطقس الكائنة في فضاء الصحراء، وتبدو في الرواية كالآتي:

1.1.2.أ الغبار

يقوم الغبار بدورٍ أساسيّ في التحريك الحقيقيّ للأشياء والفضاءات التي يصل إليها، وهو يمثل جزءاً من طبيعة الطقس الصحراويّ، ولذلك، فلم يتم إغفاله في خطاب الرواية، وظلَّ حاضراً حضوراً نوعيّاً يعمل على التأثير في المستويات الفنية، غيرَ متنازلٍ عن استثارته لأفق الخيال عبر المشهديَّة التي ظلّت تتراءى لنا من خلاله، وعلى إحداث نوع من التأثير في علاقة الشخصيات به. هذه التأثيرات لها وجهان:

الوجه الأول: سلبيّ؛ وفيه تظهر صورة تذمّر الشخصيَّات من الغبار، حيث يتسلط عليهم بقسوة، ويهجم عليهم بوحشيَّة وتعالٍ؛ فلا يدع شيئاً أمامه دون أن يعبث

به، أو يشوّهه، ولا شخصيَّة دون أن يؤذيها أو يغيِّر مسارها. والمقطع الوصفيّ التالي المصحوب بالتعليق عن طريق الشرح يمثّل هذا بوضوح، حيث يدفع الغبار الشخصيات إلى الانهزام والتراجع، فيُخلُون إليه الطرقات ليجوس فيها وحدَه، ويأوون إلى بيوتهم عاجزين أمام سطوته، وهو ما يقود بعضهم إلى اللجوء للأساليب الدافعة لشرّها، فيرددون التعاويذ، ويقرؤون القرآن من أجل اتّقاء الشخصيات العجائبيَّة (الجن) التي يروْن أنها تحضُر مع تلك المواسم، بما يفيد تفوّقَ سطوتها على سطوة الغبَار:

" في العادة لا تتنفّس الصحراء بالرياح إلا في الربيع، مع نهاية مارس، ولكن موسم العجاج بكَّر هذا العام فتسكَّعت موجات كثيفة من الغبار في شوارع الجوهرة. هرع الناس إلى الدكاكين واقتطعوا أذرع القماش الأبيض واتخذوا منه أقنعة لحماية رؤوسهم. العمامات تحجب كل شيء إلا العيون المتوَّجة برموش تعلوها طبقة كثيفة من الغبار الذي لا عاصم منه في هذه المواسم العصيبة. الغبار يدفع الناس إلى بيوتهم ويجبرهم على إخلاء الطرقات فيتسكَّع في الشوارع بكبرياء، يهش أوراق الأشجار، عابثاً بأوراق أخرى اقتطعها من كراسات التلاميذ، يدحرج العلب الفارغة ويتلاعب بالأعشاب البريَّة اليابسة، يصفع جدران البيوت بكفٍّ من حديد فتتمتم شفاه العجائز بالتعاويذ وآية الكرسي. العجائز يحصنّ أنفسهن وأقاربهن وبيوتهن بآيات القرآن وتعاويذ الأولياء خوفاً من أذى الجن الذي يتخذ من الرياح مركبةً في هذه المواسم ". [نداء الوقواق:85]

الوجه الثاني: إيجابيّ؛ وفيه نرى الأريحيَّة التي تظهر على الشخصيَّات في استقبال الغبار " فما أن يرتفع الغبار في الطريق البعيد حتى يتصايح الجماعة: " هذه سيارة البريد قادمة .. " أو: " هذه سيارة البوليس " أو: " هذه سيارة المتصرفية " أو " هذه سيارة شحن البضائع القادمة من طرابلس "." [الواحة:47]

هذا التصايح عند ظهور الغبار يجسّد مدى الفرح الذي يبثّه الغبار في نفوس الشخصيَّات، لكنه يطرح نوعاً من التمويه في إثبات دلالة الغبار على مَقْدَم أي نوع من السيارات، إذْ يكتشف أمود أن تلك الجماعة كانت تعرف نوع السيارة أو مقصدها بأيَّام الشهر، وليس بالغبار المتصاعد من جرائها[1].

ومن جانب آخر؛ فإن الغبار المتصاعد من سيارات الزيارات الاستثنائية التي يقوم بها مسؤولو الأمن، وكبار موظفي الولاية للمناطق النائية أو لأهالي الواحات أنفسهم، والمارَّةِ على معسكر العمال له دوره الإيجابيّ، كذلك، على عمَّال هذا المعسكر، من خلال إثبات صورة الأريحيَّة التي تنتشر في نفوسهم، بما يمنحهم من فرصة للتدخين أو لأخذ قسط من الراحة أو للتحاور والنقاش فيما بينهم[2].

وهكذا يبدو لمثل هذه الإشارات الوصفيَّة للغبار بوصفها مصدراً من مصادر تحريك الثابت دورُها في تحريك الأحداث أيضاً، على نحو التمهيد لانطلاق الحوار بين الشخصيَّات أو إيقاف صيرورة حركة الشخصيات داخل القصة نفسها أو تلخيص أثر الغبار في شحن المواقف، واستكناه المرئيات.

1.1.2.ب العواصف الرمليَّة

قد لا يبعُدُ مفهوم العواصف الرمليَّة عن الغبار بشكل كبير، لكنه يظلّ يحمل معنى القوة في إحداث التغيير والتبدُّل، هذه القوة التي ظهرت فعاليتها في العلاقات التضامنيَّة التي نشأت بين مكوّنات النص الروائيّ حتى قادت إلى تكوين صور وصفيَّة مهمة برزت على مستوى الوصف المشهديّ المؤثر في تقرير مصائر

---

1) ينظر الواحة، ص47.

2) ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.

الشخصيات، وفي إثراء الأحداث بتلك العناصر الإيحائيَّة المتوزّعة بين أجزاء النصّ، والعمل على تمطيطها بما لا يلغي وحدتها أو يفصل لحمتَها عن الخطاب؛ فالعاصفة الرمليَّة الكبيرة التي حلّت على الأهالي في الواحة كانت تقود الخطاب إلى مسارات الاندفاع نحو توسيع دائرة الأحداث، وإضفاء الطابع المأساوي عليها مع تحميل الغبار بعداً دلالياً ممثلاً في الانتقام(1).

وهنا تختلف العواصف الرمليَّة عن الغبار بتأثيراتها ذات الوجه الواحد، وهو الوجه السلبيّ الذي طوّق عنق الشخصيات بفعله التخريبيّ والمدمِّر والمفزع، فجاءت الأوصاف المتعلقة بالزوابع الرمليَّة منتشرة بين طيّات دورها الوحشيّ، ومشاهدها المثيرة، وجاء ما بدا يقرُبُ من المقاطع الوصفيَّة شبه المستقلة ليؤكّد المظهر الوحشيّ لها، وليقف عند الصورة السردية، وإن استعمل الأفعال الماضية في عرض الأوصاف، وهذا ما كان واضحاً في المقطع التالي:

" عرفت الواحة عواصف كثيرة في تاريخها الماضي ولكنها لم تشهد عاصفة في العنف والعناد ولم تر تخريباً وتحوّلاً في طبيعة الأرض كما حدث مع العاصفة الأخيرة. عربدَ العجاج سبعة أيام وسبع ليال بلا إنقطاع(*) أضاعَ خلالهم الناس الشعور بالزمن وحساب الأيام والتمييز بين الليل والنهار. في اليوم الأوّل أظلمت الدنيا فجأة وهبَّت ريح عاتية محمّلة بالحصى تكاد تكون أحجاراً ذلك لأن صوت إرتطـــامها (**) بسعف الأكواخ أو جدران الحي القديم سمع بشكل واضح ". [الواحة:196]

---

1) ينظر المصدر نفسه، ص196.

*) الصواب: (انقطاع) بهمزة الوصل، وليس القطع.

**) الصواب: (ارتطامها) بهمزة الوصل، وليس القطع.

هكذا توخّى هذا المقطع الأفعال الماضية سبيلاً لعرض مواصفات العاصفة الرمليَّة بشكل لم يجعله لاغياً لمنطق الحركة في الوصف، كما تكفَّل بالاستجابة إلى الطابع المهيمن على الوصف في الرباعيَّة، وهو الاتكاء على البعد التعبيريّ في الوصف مع قيامه على الوصف المصحوب بالتعليق الذي كان هنا عن طريق التعليل والتفسير الوارد في آخر المقطع، والاكتفاء بالتعليق على شيء واحد منه، وهو احتماليَّة اصطحاب الريح للأحجار.

1.1.2.ج الرياح

اتَّسقت الرياح مع العواصف الرمليَّة في فعلها التدميريّ المحيط بالشخصيات والأشياء والأماكن "برغم كل التدابير فإن الرياح تقوم بالدور التخريبيّ الذي يخشى الأهالي الهلوعون أن يقوم به المطر .. فتتصدَّع الجدران وتنهار بيوت الطين ويتلقَّوا الانتقام". [نداء الوقواق:85]

وكان للرياح دورها في تشكيل أكثر المشاهد إثارة في الرباعيَّة[1].

وعلى خلاف هذا يظهر في الرباعيَّة ذلك المنحى الجماليّ لأثر الرياح على تحريك الرمال بل نلاحظ اتجاه الرواية نحو وصف حركة الريح نفسها أثناء تحريكها للرمال، ورسم معالمها وسماتها " هجع تحت النخلة وتابعَ يد الريح وهي تَجِدّ في رسم لوحة التموجات على سفح الرملة ". [نداء الوقواق:292]

جاءت هذه المتابعة لحركة الرياح من جانب الشيخ غوما، لكنها اكتفت بالتقديم المركّز والمكثّف لكيفية عمل الريح بما يعطي لمبدأ الإيحاء والتلميح الصدارة في الوصف.

---

1) ينظر – على سبيل المثال – البئر، ص151 – 159. الواحة، ص198، 200.

1.1.2.د النسيم

لم تتوسَّع المقاطع النصيَّة في الرباعية في وصف النسيم أو الاعتناء الكبير بعرض تفاصيله، وجُلّ ما كان الاهتمام به هو صفة الانتعاش المنبعثة منه:

"هبَّ نسيم المساء المنعش". [البئر:113]

"ومن الشمال هبَّت نسمة منعشة بالبرودة". [البئر:121]

وفيما عدا ذلك، اختصَّ مقطع نصيّ في الرواية بتعدّد مظاهر الصورة الوصفيَّة المنسوبة إليه: "مع المساء يهب النسيم اللطيف حتى يتحوّل إلى برد جاف يقرص الأعضاء ويتسلّل إلى العظام كالسمّ في أعماق الليل، فيلتجئ الأهالي إلى إشعال النيران، يتدفأون بالمواقد وينامون بجوار جمرها المتوهّج حتى الصباح". [البئر: 135]

فهذا النسيم الذي افتُتِحَ وصفُه بتحديد الزمن تقدَّمت عناصر وصفه نحو إبراز المآل الذي يصير إليه ذلك النسيم، وتضمين البعد التعبيري له عند الشخصيات.

ومع ذلك، ظلَّ النسيم مصدراً من مصادر التحريك المحتفظة بدلالتها الخاصة المطروحة من خلال الوصف المصحوب بالتعليق: " تحرَّك النسيم فاستجابت أعراف النخلة الهيفاء بحفيفٍ. هذا إعلان عن اختلال ميزان النهار وانحراف الشمس نحو الغرب ". [الواحة:71]

فبعد أن وصف الراوي تحريك النسيم لأعراف النخلة قام بالتعليق على هذا الوصف ببيان دلالته من حيث تحديد التوقيت الزمنيّ للنهار.

2.1.2. اللغة: وتتمثل في:

شعرية الفضاء: ما نعنيه بشعرية الفضاء هو الصور البلاغيَّة كالمجازات والاستعارات والكنايات التي تأتي بها اللغة فتقدّم معطىً مكانيّاً.

وهنا، لابدّ من العودة إلى الناقد جيرار جينيت الذي تحدّث عن مثل هذه الشعرية فيما أسماه (فضائية التعبير)، وكـــان قد اهتمّ بإبراز طاقة اللغة في ذلك، حين قال: " اللغة تبدو كالأكثر قدرة طبيعيّاً على التعبير عن العلاقات الفضائية منها على التعبير عن أي ضرب آخر من العلاقات، و" كذلك من الواقع " وذلك ما يؤدي بها إلى استعمال العلاقات الفضائية رموزاً واستعارات للعلاقات الأخرى، أي إلى الكلام في كل الأشياء بألفاظ الفضاء، وبالتالي إلى فضوأة كل شيء " (1).

ولا يقف جينيت عند هذا الحدّ، وإنما يتجاوزه إلى الاهتمام بموضوع الدلالة فيما يسمّيه (الفضاء الدلاليّ) الذي يراه بأنه يتجوّف بين المدلول الظاهريّ والمدلول الحقيقيّ ويلغي في ذات الوقت خطيَّة الخطاب(2).

ثم يذهب إلى التفسير والتفصيل فيطلق على هذا الفضاء اسم "صورة"، ويعرّفها بقوله: " هي الهيئة أو الشكل الذي يتخذه الفضاء، والذي تعطيه له اللغة، وهو في الوقت نفسه رمز الفضائية في اللغة الأدبية من حيث علاقتها بالمعنى " (3).

وعلى هذا النحو، يتنازل المكان/الفضاء عن صورته الحقيقية بوصفه حيزاً تتحرك على أرضه الشخصيات، وتوجد به الأشياء ليغدو مكاناً تخلقه اللغة وحدها.

وضمن هذا الطرح نفسه، لابدّ من العودة – كذلك – إلى الناقد محمد سويرتي الذي نجده -فيما اطلعنا عليه من كتب أو دراسات – يختص وحده بين النقاد العرب بمحاولة وضع شعرية خاصة بهذا المنحى الفضائيّ من خلال ما أطلق عليه: (شعريّة البنية الفضائية)، وما أعلن عنه بنفسه من تنظير وتصوّر حين قال: "سيراً

---

1) Figures II, Gerard Genette, p. 44.

2) المرجع السابق، ص47.

3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

على نفس المنهج في استثمار الحقل البلاغيّ العربيّ، نضع شعرية للبنية الفضائيّة لم يتصدّ أي ناقد إلى حدّ الآن لوضعها بشكل مفصّل، وذلك لتعويض النقص الذي لمسناه ونحن نصف تحليلات النقاد لهذه البنية" (1).

وكان سويرتي قد طرح تصوّره منطلقاً من إيضاح معنى الفضاء الإيحائيّ منتقلاً إلى عرض رؤيته وفق تقديم أربعة مصطلحات أساسيَّة لعناصر الشعرية الفضائية، مع تمثيلها بنماذج من نصوص عربيَّة، وهذه المصطلحات الأساسيَّة هي: الأصل الفضائيّ، المجاز الفضائيّ، الاستعارة الفضائيَّة والكناية الفضائيَّة(2).

غير أننا لم نلجأ إلى اعتماد هذه الرؤية أسلوباً في استنطاق الرباعيَّة، وذلك لأن هدفنا يقتصر هنا على الأمكنة والفضاءات التي يبدو فيها التحرّك في المكان.

وقد تضمَّنت الرباعيَّة مجموعة من الصور والمجازات الفضائيَّة، وإن لم ترقَ فيها إلى المصاف الذي يجعلها ذات ثراء وحضور واضحيْن.

ويمكن أن نقدِّم أهم تلك الصور الفضائيّة التي عملت على تحريك الثابت كما يأتي:

" حتى ابتلعهما الرمل الذي تمدَّد أمام البصر إلى ما لا نهاية ". [البئر:49]

" رأت بعينها شعلة من النار تتسكّع في العراء وتتدحرج حتى استقرَّت في رأس كوخ الشيخ خليل ". [الواحة:177]

" مع انبثاق خيوط الفجر الأول تململ العراء المغطى ببشر كأسراب الجراد قيَّدَ البردُ أرجلَها وأجنحتَها ". [الواحة:261]

---

1) النقد البنيوي والنص الروائيّ، 2 – الزمن – الفضاء – السرد، محمد سويرتي، ص101.
2) ينظر المرجع السابق، ص101 – 112.

" صعد الطريق المتعرج الذي يخترق الأزقّة الضيقة ويتلوى كالأفعى وهو يتسلق الجبل ". [أخبار الطوفان الثاني:21، 22]

" تسللت العتمة في بهو الفندق ". [نداء الوقواق:72]

" ألسنة النار تتجوّل في طرابلس فيراها الناس من قمة جبل نفوسة في الليل ". [نداء الوقواق:73]

" تسكّعت موجات كثيفة من الغبار في شوارع الجوهرة ". [نداء الوقواق:85]

" ابتلعته الظلمة ". [نداء الوقواق:277]

فكل هذه المجازات والاستعارات والكنايات هي جزء من الشعريَّة التي تمثلها اللغة، فتبدأ منها وتعود إليها، وهي بذلك مصدر من مصادر تحريك ما ليس متحركاً.

2.2. وصف المتحرك: ويتفرع إلى فرعين:

1.2.2. وصف ما هو متحرك بطبيعته، ويمثله:

السراب

لئن اتّسمت الرمال المتحركة بتجسيد الثابت والمتحرّك معاً، واتّسمت الجبال بطابعها الثابت أساساً فإن السراب خلافٌ لذلك، يبدو مرتبطاً بصفة واحدة، هي صفة الحركة حيث " لا يوجد سراب ساكن، فالسراب متحرك بطبيعته الواقعيَّة"[1].

هذه الطبيعة الحركيّة للسراب أسهمت في منحه قدراً هائلاً من الخصوصيَّة التي

---

1) الرواية العربية والصحراء، صلاح صالح، ص204.

تجلَّت بعض مظاهرها في توجيه الصفات المنسوبة إليه نحو تكوين المشاهد أكثر من إظهارها في صورة شذرات وصفيَّة، أو مقاطع وصفيَّة، وهو ما يجعل النظر إلى السراب أمراً أدنى ما يكون إلى التفكيك المفصَّل، والاجتزاء الدقيق حيث تغوص الأجزاء الوصفيَّة داخل إطار مشهديّ لا يمكن القول عنه، إلا أنه مشهد.

ولم تتوقف الصورة الحركيّة المتعلقة بالسراب عند تلك الملامح الجوهرية التي تبعثها طبيعته وخصائصه فيه، وإنما بدت اللغة، والاستعمالات الزمنية للأفعال عاملاً آخرَ لتأكيد الطابع الحركيّ للسراب داخل النص؛ فقد تراوحت الأفعال المستعملة في وصفه بين الأفعال الماضية والمضارعة، كانت الغلبة فيها للأفعال المضارعة التي تفيد الاستمرار والحركة بل إن بعض الأفعال الماضية نفسها اتجهت إلى إثبات الحركيَّة، وحملت الحركة ودلالة المشاركة بين نسيج حروفها، وهذا ما يجسّده الفعل (تراقص) من حركيّة " في الصباح انطلق نحو الأفق الجنوبيّ حيث تراقص السراب على العراء مبكراً ". [أخبار الطوفان الثاني:97]

كما اتجهت الأفعال الماضية الأخرى نحو وصف فعل حضور السراب الذي يكشف حيناً عن هجومه السريع، وحضوره المباغت:

" عَبْرَ الخلاء الذي يندلح منبسطاً، متواصلاً، اندلق السراب كسيول من الفضة، كنهر من الزئبق، يندفع، في إصرار، حتى يحجب الأفق، في نقطة الالتحام المحموم بين السماء والصحراء، متصاعداً في بخار ضبابيّ شفَّاف ". [البئر:101]

تحقَّقَ وصف حركة الهجوم السريع للسراب، هنا، باستعمال (الاندلاق) الذي جاء في صيغة الفعل الماضي. وشبيه من هذه الحركة ما نجده في (التدفّق) " وقف غوما يراقبه لحظات حتى غاب في ألسنه السراب التي تدفَّقت منذ الصباح، متلألئة، عبر الخلاء، كمحيط من اللؤلؤ ". [البئر:141]

ويكشف حيناً آخر عن حركته البطيئة الدالة على الاستعلاء والتكبُّر "تسكَّع السراب منذ الصباح وتنفَّست الأجساد بالصهد والبخار". [نداء الوقواق:330]

هذا السراب الكائن في الصحراء جاء وصفُه على لسان الشخصيات المنطلقة من عمق الفضاء الصحراويّ، والمنتمية إليه، كما وُصِفَ من طرف الشخصيات الأجنبيَّة الغَرِيبَة عن عوالم الصحراء التي تميَّزت بأنها أعطته أبعاداً جماليَّة، ودلالات عميقة لم نجدها في تلك الأجزاء الوصفيَّة الصادرة من رؤى أصحاب الفضاء الصحراوي نفسه، سواء كانت بصوت الراوي أو بشخصيّات الرواية، حيث وقفنا عند كميّة الالتباس التي يمكن أن يصنعها السراب، وهي الخاصيَّة المميَّزة له، كما حظينا بمقدار كبير من التأمّل في صورة السراب ضمن أطول متابعة بصريَّة للسراب في الرواية:

" يطيب لكونسَا في الرحلة أن يدندن بأغنية رقريقية أو بترويض لحن مرزكاوي قديم فتبتسم زهرة وتساعده في تقديم النطق حتى تقفز مقلتاه من محجريهما ويهتف مشيراً إلى الفراغ في تحدٍّ: "غزال! هذا غزال! " فتضحك عروسه وتصحِّح: "هذا ليس غزالاً! هذه عشبة في السراب! ". ولكن كونسا لا يصدّقها حتى يقترب من العشبة فتنحسر عنها المياه الفضيَّة اللعوب ويبتعد البحر فتتقلص أرجل الغزالة الرشيقة وتنكمش رقبتها الهيفاء وتتكوّم على نفسها وتتحوّل إلى شجيرة بريَّة صغيرة تتضوَّر لهفة للماء وتجاهد لاتقاء نار الشمس.

" يرمق كونسا زوجته بنظرة خجولة تعبر عن اعتذاره وجهله بطبيعة الصحراء ولكنـــه لا يلبـــث بعد قطع مسافة قصيرة أن يهتف مرة أخرى: "غزال هذا أكيد غزال! " فتحدجه زهرة وتخيّب أمله مبتسمة: "هذا ليس غزالاً. هذا حجر واقف! ". تلتهم اللاندروفر الأرض وتأكل المسافة وتقترب من "الغزال" المزعوم فيكتشف

كونسا أن تصوراته عن الصحراء فظيعة وبدائيَّة والحجر الأملس الطويل يقف وحيداً رشيقاً في ذلك الخلاء الموحش ويقدم له الدليل على هزيمته للمرة الثانية في مباراته مع زهرة. برغم ذلك لم يستسلم كونسا في بحثه عن الغزلان الأسطورية ". [أخبار الطوفان الثاني:50]

هكذا كشفت لنا رؤية كونسا للسراب عن جهله بالصحراء وبطبيعتها، وأفسحت المجال نحو العرض الوافي لجماليَّة الصورة السرابيَّة عبر عنصر الإدهاش، والإبهار بالمظاهر الخدَّاعة التي يُحدِثُها السراب أمام البصر، وعبر تكرار العناصر المعطاة في تمويه الرائي ضمن الموقف الواحد؛ فحتَّى بعد أن تابع كونسا بعينيه مستوى التضليل المتعلّق بالسراب لم يبقَ خاضعاً للوقوف الحقيقي عند المقدار الكبير الذي يملكه السراب في التمويه وما لبث أن اكتشف جهله للمرة الثانية بطبيعة السراب التي كرَّست عبر الانخداع المتكرّر للبصر أساسيّات المظهر الوصفيّ المشار إليه هنا.

ولذلك يتأكّد أن من مهام الوصف أنه "يؤطر في فقرات قصيرة أو طويلة تفاعل الشخصيات بعضها مع بعض إضافة إلى العالم المحيط بها ودلالته الحضارية والزمنية" (1).

كما إن مجيء مثل هذا التتبّع لأثر السراب فيما يقع عليه، على لسان كونسا يبدو متوافقاً مع الشخصية؛ فكونسا شخصيَّة غريبة عن الفضاء الصحراويّ، بعيدة عن مستوى استيعاب حقيقة الأشياء والأمكنة والفضاءات، وهو ما تجسَّد في الجهل بعنصر التضليل السرابيّ.

---

1) مجلة المسار، السنة 12، ع 48، نوفمبر–ديسمبر، 2000، ص117.

عبر هذا التأمل الدقيق والمفصّل في صورة السراب جاءت الأوصاف الصادرة عن الشخصيَّات الأجنبيّة، أما الشخصيات المنتمية لفضاء الصحراء فقد وقفت عند بعد آخر للصورة السرابيَّة، وهو البعد الدالّ على انهزامها أمام حضور السراب، وعلى مدى الإذلال الذي يحيطه السراب بها حيث يظهر أمامها مستعلياً مستكبراً يتمايل في خيلاء كالطاووس، ويمشي متبختراً كالحسان[1]، وهو بُعْد تعبيريّ ناتج عن عمق العلاقة بين الشخصيات والصورة السرابيَّة.

هذه الأوصاف السلبيَّة للسراب قد تحيل – أيضاً – إلى مدى التقارب بين الحالة النفسيَّة للشخصيات والأوصاف المعروضة في خطاب النص، وهو ما نجده في مشهد الوداع بين الشيخ غوما والشيخ أخواد، وما تضمَّنه من أوصاف للسراب، فحتَّى بعد أن ابتدأت الصفات بما يفيد التماس الصورة الإيجابيَّة انتهت إلى وصف السراب بالعدو الوحشيّ الذي ينقضّ على الفريسة، وهو الشيخ أخواد[2]. ثم يشارك الراوي في إعلان مظهر غطرسة السراب عند ضياع الشيخ أخواد في الصحراء، وابتلاع العاصفة الرمليَّة له:

" لم يعد يرى شيئاً.

غابت حتى انهار السراب التي تتدلق أمامه وتتدفّق ساخرة، شامتة، هازئة ". [البئر:159]

عند هذا الإحساس بتضاؤل الإنسان/الشخصيَّة أمام حضرة السراب، لم يعرف السراب خصماً أو عدوّاً له غير ما هو في قدرة الطبيعة نفسها، إنه النسيم، النسيم

---

1) ينظر البئر، ص141.

2) ينظر المصدر السابق، ص159.

الذي يملك القدرة على التحكم في مدى استقرار السراب " كاد النهار ينتصف فحطّت ألسنة السراب رحالها فوق الرمال ولكن هبوب النسيم المتقطع من الشرق كان يطردها في كل مرة ويمنعها من الاستقرار". [الواحة:207]

إن مثل هذا العمق الماثل بين الشخصيات الصحراوية والسراب لم يُتِحْ للوصف أن يتقدَّم نحو عرض مقدار الالتباس أو الانخداع البصريّ الذي رأيناه مع كونسا، وإنما فتح الطريق أمام تداخل الصورة بين السراب وما يقع عليه، بين مراقِب للسراب نفسه، وبين مراقِبٍ لما يقع عليه السراب.

فمن الأول، تنحصر المراقبة في الوصفيْن الآتييْن:

- "وهو يراقب السراب يلفّ قمم التلال الرمليَّة الجنوبيَّة". [الواحة:161]
- "راقب السراب يتموّج في العراء الممتد في مواجهة الخيمة كأنه ألسنة لهب حمراء". [الواحة:174]

ومن الثاني، تنحصر المراقبة في هذين الوصفيْن، أيضاً:

- "رفع رأسَه يراقب قمم الكثبان الرمليَّة الممتدة في شكل دائريّ حول الجهة الجنوبيَّة الشرقيَّة من الواحة وهي تتراقص وتغرق في ألسنة السراب". [الواحة:11]
- "هرب كل منهم إلى نفسه بحثاً عن السلوى يلجأ أمود إلى الربوة ويرفع عقيرته بالغناء، أو يقطع مسافة طويلة في الخلاء ويجلس على الأرض ويراقب الأفق وهو يسبح في السراب ويصغي للأنغام الشجيَّة التي يعزفها الصمت ... ". [الواحة:59، 60]

فمن اللافت للنظر في كل هذه الأجزاء النصيّة الأربعة المنبثقة من فعل المراقبة أنها ترتدّ إلى الإجهاز على تقديم الأجزاء والتفاصيل الوصفيَّة الصغيرة لتقف عند

الحدود الكليَّة للموصوف، وكان يمكن أن ينتج عن المراقبة عناصر وصفيَّة ظاهرة ومتعدّدة، لكنها استترت هناك، في الباطن، وكأن هذه الأوصاف المنطلقة من فعل المراقبة تبدو أقرب ما تكون إلى التخفّي في الوجدان الذي يترجمها إلى لحظات استمتَاع بمناظر جميلة تستتبع بالتلازم وصفاً ضمن الحضور المراوغ له في سياق العرض الشموليّ للموصوف. وقد يكون السراب كناية عن الضياع والتيه في الصحراء والحياة[1].

هكذا إذن، تبدو الصورة السرابيَّة في الرباعيَّة متحركة نابضة بذاتها كما تبدو اللغة شريكاً في ترسيخ هذه الطبيعة الحركيَّة، فعند البحث في نوع الجُمَل والكلمات التي جاءت أوصافاً تجسِّد الصورة السرابيَّة نلاحظ ذلك الحضور الطاغي للجمل الفعليَّة على حساب الجُمَل الاسميَّة وأشباه الجُمَل، بل إننا نجد أن الجُمَل الفعليَّة المضارعة هي المهيمنة على الجمل الفعلية الماضية حيث وصل عدد الأفعال المضارعة المسندة لحركة السراب إلى أحَدَ عَشَر فعلاً، فيما كانت الأفعال الماضية ستة أفعال فقط.

أما عن مستوى التعبيرات المستخدمة في وصف السراب فنلاحظ مدى تكرار المعاني والمفردات التي طرحتها الأوصاف سواء الأفعال أو الأسماء، حيث كان التكرار – بصرف النظر عن زمن الفعل – على النحو التالي:

تتدفَّق (ثلاث مرات)، اندلق (ثلاث مرات)، ألسنة السراب (مرتان)، أنهار السراب الفضيَّة (مرتان)، كأنه ألسنة لهب حمراء (مرة)، السراب الفضيّ (مرَّة)، كألسنة حقيقيَّة من اللهب (مرة)، المياه الفضيّة اللعوب (مرة).

---

1) ينظر الواحة، ص111.

كما استخدمت بعض الكلمات التي يمكن أن تكون أخوات لكلمة واحدة، وهي: يتسكَّع، تسكَّع، يتبختر، يتمايل. وقد استعملت كل منها مرة واحدة.

2.2.2. وصف ما هو متحرّك بغيره، ويمثله:

2.2.2.أ الرمال

تختلف الرمال عن تلك الفضاءات والأمكنة الأخرى التي تحيل بذاتها على صفة الثبات وحدها أو صفة الحركة دون غيرها " فالرمال المتحركة هي الأقدر على تجسيد فكرة (الثابت والمتحرك) في آن واحد" (1).

إن مصادر التحريك المختلفة ظلَّت تعمل على إزاحة الطابع السكونيّ للأشياء والفضاءات حتى جاء وصف الرمال في حالة الحركة أكثر حضوراً وهيمنةً من وصفها في حالة الثبوت، وقد كان لهذا دوره في تحقيق بعض الأمور، منها:

الأمر الأول: الانسجام مع التحرك الدائم للشخصيات، والتنوّع والتجدُّد فيها.

الأمر الثاني: الوقوف عند مستوى التأثير الحقيقيّ للرمال في تحريك الأحداث، وفي تجاوز الدور التأطيري للرمال.

الأمر الثالث: دفع الصفات على أن تكون في حالة حركة، ونزع المظهر السكونيّ عنها.

والأكثر من ذلك، فإن الرمال تميَّزت بذلك الزاد الأسطوريّ الذي اغتنت به عند الوصف مع عدم التنازل عن الطابع التعبيريّ أو توظيف الوصف المصحوب بالتعليق، كل هذا نجده في المقطع التالي.

---

1) الرواية العربية والصحراء، صلاح صالح، ص214.

"جبال الرمل تقف مهددة، وراء شريط الغابة مباشرة، تمدّ ألسنتها الساخرة فتعبر شريط الحدود وتنال مواقع جديدة داخل أسوار السواني. يطيب لها أن تتراجع أيضاً في بعض الأحيان عندما تهب الرياح الشرقية. يروق لها أحياناً أخرى أن تبدّل مواقعها. تسحب لسانها من سانية القطيعي لتردم به زرع التبروري أو العكس. الفلاحون يعرفون أنهم وقعوا تحت رحمة الصحراء الرملية منذ تخلّت الآلهة عن مساندة الجبال وتزويدها بالسحب المحمّلة بالأمطار. المطر وحده عدو الرملة. والمطر في الصحراء الكبرى تراجع منذ آلاف السنين. ولذلك عَمَد الفلاحون إلى التعامل مع الرملة بأسلوب جديد. أصبحوا يتودّدون لها بالتعاويذ، وكثيراً ما ينحرون الذبائح وينذرونها للرملة كقرابين. يرق قلبها وتستجيب أحياناً. ثم تغضب لأتفه الأسباب وتعلن عليهم الحرب. لم تعرف الصحراء الكبرى حاكماً مغروراً، مستبداً، ومزاجياً مثل الرملة. فقرر الفلاحون أن يقدموا له الرشاوي في شكل قرابين. يعمد بعض الفلاحين لذبح قرابينهم سرّاً ويدعّموها بالتعاويذ تنفيذاً لنصائح العرّافين، في حين يعمد آخرون إلى نحر الذبائح في النهار ويحرصون على أن يطعموا منها الفقراء والجائعين ويدعمون الذباح عادة بفرق الفقهاء التي تقرأ القرآن جماعياً. الفريق الأول يستعين بسلطان الجن ويلجأ الفريق الثاني لاستعطاف الملائكة كي تتوسط لدى الرملة وتمنع ألسنتها من اقتحام أسوار السانية، أو تحنّ وتنقل مشروع لسانها إلى الناحية الأخرى: في سانية جاره! ". [نداء الوقواق:117، 118]

إنّ هذا المقطع الوصفيّ الطويل المتضمن لوجود الشخصيات في إطاره يجسّد بوضوح حركة الرمال وتحرّكها، وقد كان التوظيف الأسطوريّ في الوصف ممثلاً المرجع الأساسيّ الاستثنائيّ في خلق هذه الحركيَّة، وهو ما أعطى لهذا المقطع الوصفيّ خصوصيّته بين سائر الأجزاء الوصفية للرمال المتحرّكة في الرباعيَّة،

بخلاف المقطع الوصفيّ الخاص بحركة جبال الرملة عند صراعها مع الواحة، والتغيّرات التي أحدثتها العاصفة في تغيير صورتها؛ حيث بدت العاصفة هي المصدر الأساسي للحركة "وأكثر ما أدهش الأهالي هو التحولات التي أحدثتها العاصفة في طبيعة الواحة. فازدادت الجبال الرملية المحاطة بالواحة من الجنوب شموخاً وارتفاعاً. ويبدو أنها سعيدة بالإنتصار(*) الذي حققته ضد الواحة المسكينة، خاصة(**) وأن العاصفة جاءتها بالإمدادات اللازمة من غبار البرية الرملية بين الحي القديم وحي الأكواخ الجديدة تلالاً عديدة. كما أدخلت تعديلات واضحة في وضع التلال القديمة فنقلت ... ". [الواحة:199]

ويستمر هذا المقطع في وصف حركة جبال الرملة، وتحريك العاصفة للرمال، ولكن دون أن تكون الأسطورة المحرّك الأساسيّ للرملة.

ومن جانب آخر، تستمر الأحداث في وصف أثر العاصفة في تحريك الرمال نحو اتجاهات مختلفة ليبدو فعلها في إحداث التأثيرات من أكثر الأجزاء الوصفيّة شدّاً لذهنيّة المتلقي.

2.2.2.ب الخيمة

خضعت الخيمة لمصدر تحريك مؤثِّر قاد إلى اقتلاعها من مكانها، وطيرانها في السماء، وكانت الرياح الشديدة والغبار هي مصدر هذا التحريك.

وقد خصَّ الراوي هذه الخيمة المُقْتَلَعَة بوصف مصحوب بتعليق من خلال

---

*) الصواب: (الانتصار)، بهمزة الوصل، وليس القطع.

**) استخدام (لاسيما) هنا أسلم من كلمة (خاصة).

التفسير الذي وضّح فيه سبب حركة الخيمة، وسبب اقتلاعها[1]، ثم وصف الخيمة أثناء حركتها "الخيمة التي ينفشها الغبار فتنطلق من عقالها وتطير مع الريح ساحبة الأوتاد وراءها متجهة صوب السماء". [الواحة:45]

وفي المساحة الوصفيَّة نفسها انتقل إلى كشف موقف الشخصيات من هذه الحركة، ولا سيما موقف أمود الذي فَصَّل فيه القول: "أثار هذا المنظر دهشته في البداية، ثم أصبح يضحكه عندما تكرر أكثر من مرة. بل أصبح يتمنى أن تهب الرياح لكي تأخذ هذه الخيمة الغريبة إلى الشيطان حتى يروّح عن نفسه ويلتقط أنفاسه ويريض رئتيه بالضحك قليلاً. فيجلس على الأرض ويتابع الجماعة وهم يتسابقون نحو الخيمة التي تبدأ في محاولة نزع أوتادها من الأرض في حركات عنيفة متتالية كطائر خرافيّ يصفق بجناحيه استعداداً للطيران". [الواحة:45، 46]

ونكتفي بهذا المقطع حيث يستمر الراوي في توضيح مواقف بعض الشخصيات الأخرى من حركة الخيمة، وتصرفاتها في ذلك محققاً في الوقت نفسه وصف الخيمة المتحركة[2].

---

1) ينظر الواحة، ص45.

2) ينظر المصدر السابق، ص46.

ثانياً – وصف الأثاث والتأثيث

1. وصف الأثاث والتأثيث

ينطلق التصوّر المبدئيّ لمفهوم الأثاث من الإشارة إلى مظهر من مظاهر الجماليَّة ذات الارتباط بالمستوى الاجتماعيّ والاقتصاديّ، ولعلَّ منشأ هذا التصوّر هو التعريف اللّغويّ للأثاث؛ إذ يُعرَّف الأثـاث بأنه " الكثير من المال "[1]، وبأنه " المال أجمع، الإبل والغنم والعبيد والمتاع"[2].

هذا التفسير اللُّغويّ لكلمة الأثاث يحيل إلى صورة السعة والارتياح التي يمكن أن يمنحها الأثاث لمستعمليه.

ومع ذلك، تُعرِّف اللغة الأثاث أيضا بأنه " أنواع المتاع من متاع البيـت ونحـوه "[3]. وضمن هذا التعريف سيكون تحليلنا لموضوع الأثاث بحيث نقتصر على الأشياء الماديّة مستثنين منها تلك المخلوقات الممثلة في الإبل والأغنام والعبيد، وإن لم تكن موجودة – أساساً – في الرواية.

يطرح الأثاث شكلاً من أشكال الوجود الإنسانيّ، ولذلك فهو يعكس صورة الشخصيَّة الكائنة في إطاره.

وللكاتب ميشيل بوتوردوره في لفت نظر النقّاد العرب إلى موضوع الأثاث في الخطاب السرديّ، وذلك من خلال دراسته للأثاث ضمن ما أسماه "فلسفة الأثاث"[4].

---

1) لسان العرب، مادة (أثث).
2) المصدر السابق، المادة نفسها.
3) المصدر نفسه، المادة نفسها.
4) ينظر بحوث في الرواية الجديدة، ميشيل بوتور، تر. فريد أنطونيوس، ص 50 – 62.

هذه الدراسة ظلّت منطلقاً لجُلّ المقاربات العربيّة الراهنة التي تعرّضت لموضوع الأثاث.

فمما يقوله ميشيل بوتور عن الأثاث: "إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه: فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه" (1).

ولذلك فإنّ صورة الشخصيّة المنعكسة في أي نص من خلال شكل الأثاث تتحدّد في المظاهر المختلفة، ما كان منها اجتماعياً وما كان غير ذلك.

وأهم ما يمكن إثباته أن الرباعيَّة لم تأبه بموضوع الأثاث، بل إنها كانت تطرح رأياً واضحا يعرض استنكارها للأثاث والتأثيث؛ فالأثاث يعني تراكم الأشياء، والأشياء تقود إلى الاستقرار وتنافي الحريَّة، والتأثيث اهتمام بالظاهر، والظاهر زيف وخداع يحول دون نقاء الجوهر.

وهنا بعض الأقوال والآراء التي جسَّدت وجهة النظر هذه:

" هذه مساوي: الاستقرار في المكان. كلما بقيت مدة أطول كلما تكومت حولك الأشياء العديمة النفع. ومع الوقت يمكن لهذه الأشياء أن تنهار على رأسك فتكتم أنفاسك. هيء – هيء ". [أخبار الطوفان الثاني: 135، 136](*).

" ولذلك يعشق الصوفيون الترحال والتنقّل. في التنقل تحرر من قبضة الأشياء ". [أخبار الطوفان الثاني: 136].

" الخلاص من الأشياء. يا لَهُ من حلم ! ". [أخبار الطوفان الثاني: 136].

---

1) المرجع السابق، ص53.

*) ينظر ص144– 139 من هذا الكتاب.

" الخلاص من الأشياء والتجرد من الممتلكات نعمة تعلَّمَها من الصوفيّين. أو ربما من الصحراء .. الله أعلم .. ". [أخبار الطوفان الثاني: 136]

ويمكن أن نقارب موضوع الأثاث وفقاً لأكثر العناصر حضوراً، وأدناها إلى تمثيل الدلالة وانطلاق الرمز، لأجل هذا؛ سنعمد إلى تقسيمها إلى نوعين:

1.1. أثاث الجلوس والنوم

تتوزّع مفردات هذا الأثاث بين عدد محصور ومحدَّد من قطع الأثاث، أهم ما يظهر فيها ليس إبراز مدى وصفها أو كيفية توزيعها أو حتى مدى اشتمالها على صفات وعناصر أخرى قد تضمّها، وإنما نوعيتُها ومواقف الشخصيات منها. وضمن هذا الطرح يمكن استخلاص انقسامها إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى: وُضعَتْ – أساساً – لتكون أثاثاً، وهي بدورها تتفرع إلى فرعين:

ما وُضِع ليكون أثاثاً، وينتمي إلى فضاء الصحراء.

ما وُضِع ليكون أثاثاً، ولكنه لا ينتمي إلى طبيعة فضاء الصحراء.

المجموعة الثانية: لم تكن مُعدَّة لتكون أثاثاً إلا أن الشخصيات قامت بتغيير وظيفتها لتؤدي وظيفة الأثاث.

وانطلاقاً من محاولة اكتشاف كل هذه العلاقات نطرح الجدول الآتي لنتبيَّن به مستوى وصف أثاث هذا النوع، ومستوى تأثيثه.

جدول أثاث الجلوس والنوم

مج.	قطعة الأثاث	صفاتها	كيفيَّة توزيعها	الشخصية المتعلق بها
(1)-أ	الكليم	المزركش المصنوع في كانو	[داخل الخيمة]	الشيخ غوما
		المزركش / الملوّن	[في البيت]	آيس وغوما
		فاخر	/	الشيخ آهر والشيخ غوما
		قديم بهتت خطوطه وذابت خيوطه .. المخطط بمربعات وتقاطعات بديعة	[في الخارج]	الشيخ غوما
		الأحمر	في ساحة الجامع	المراكشي
		الفخم الذي يكفي حجمه لفرش حجرة الجلوس الواسعة		زهرة
		المزركش الأحمر	في الكوخ	هيكل عظميّ حقيقيّ
		قديم تآكلت أطرافه وحواشيه وبهتت ألوانه وخطوطه	افتُرِش بجوار الموقد	الشيخ غوما
	الحصير	يُدْمِي الأطراف		الشيخ غوما
		من الأشواك		التبروري
		قديم مفروش بجوار حزمة الحطب	مفروش بجوار حزمة الحطب	آجّار
	المناديل	لا صفات	على الأرض	زهرة ماريًّا
	النطع	لا صفات	[داخل بيت باتا]	باتا
	بطانيَّة	لا صفات	بجوار النار	
	وسادة	جلديَّة	[في البيت]	الشيخ غوما

مج.	قطعة الأثاث	صفاتها	كيفيّة توزيعها	الشخصية المتعلق بها
ب	فِرَاش	وثير، لم يحلم بمثله من قبل		الفلاح المخمور
	الوسائد	الناعمة		=
	البسط	العجميَّة الفخمة التي تغوص فيها أقدام الجواري الحسناوات الغاديات الرائحات في ردهات القصر		=
	القصر	ذي الجدران المزينة بزخارف ثرية مطعمة بالذهب والفضة ونقوش دقيقة مطرّزة بقطع الجواهر التي تتلامع وتتلألأ تحت أضواء أسطورية تنبعث في كوة من السقف		=
	مروحة	هائلة منصوبة فوق رأسه صنعت من ريش ألف نعامة		=
	طاولة	إفرنجيَّة طويلة مزيّنة الحواشي بنقوش يدوية دقيقة صففت على جوانبها طوابير من الكراسي ذات المساند الطويلة محفورة بالنقوش اليدوية أيضاً		
	كرسيّ	مسندُه طويل		الشيخ آهر
	أثاث	أنيق	متناثر في الغرفة المستطيلة	الحكمدار
	أريكة	لا صفات	في الغرفة المستطيلة	بَالبُو

مج.	قطعة الأثاث	صفاتها	كيفيَّة توزيعها	الشخصية المتعلق بها
	دكَّة	خشبيَّة	في الحديقة الأنيقة المرسومة في الفضاء المواجه للقصر	
	طاولات	حديديّة مكسوَّة بأغطية ورديَّة باهتة الألوان ملوَّثة بالبقع والدهون محاطة بكراس خشبيَّة	متناثرة في المطعم المعتم وشبه المهجور	الحكمدار وآخرون
	غطاء الطاولة	مكسوّ بالغبار		
	كراسٍ	خشبيَّة يعلوها غبار الرياح الماضية	متناثرة في البستان الشاحب المحيط بالمبنى	
	طاولة	حديديَّة مستديرة نهشتها الرياح وسلخَت الرملة قشرتها فَعلتْهَا بقع الصدأ وغمرها التراب		الشيخ آهر والشيخ غوما
	كرسيّ	جلديّ	مجاور لمكتب الحكمدار / في مكتبه المستطيل	الشيخ غوما
	كرسيّ	لا صفات	وراء المكتب الطويل الفخم المجاور للنافذة العريضة	
	كرسيّ	جلديّ أنيق مشوَّه بطبقة من الغبار	ملاصق لمكتب الحكمدار	المحافظ
(2)	مخدَّة	من رمال	/	أمود
	وسادة	من رمال	/	كونسًا
	فراش	من رمال	/	أخواد
	فراش	من رمال	/	الشيخ غوما
	فراش	من رمال	/	الأهالي
	فراش	رملة – أديم ناعم	/	الشيخ غوما

مـج.	قطعة الأثاث	صفاتها	كيفيَّة توزيعها	الشخصية المتعلق بها
	الأرض	/	بجوار السور الكبير الذي يفصل السوق عن قصر السلطان في (أغاديس)	العرّافة الزنجيَّة
	الأرض	/	في تلك المساحة التي تفصل خيمة غوما عن كوخ آخر	غوما وأمود
	الذراع	لا صفات	/	منصور برجوج
	نعل التمبا	لا صفات	/	الشيخ آهر

تطرح هذه الملفوظات الوصفيَّة المتعلقة بالأثاث طريقة خاصَّة في الوصف تتمثل في الإيجاز والاكتفاء باختيار ما هو دالٌّ على موقف أو رؤية سواء كانت متعلقة بالشخصيات أو بالراوي أو حتى الكاتب، وهي تتراوح بين الصفات الماديَّة وبين الصفات المعنويَّة، وبين ما له صفات وما لا صفات له.

استمدَّت الصفاتُ الماديَّة مفرداتِها من شيئين:

1- السمات الظاهرة على قطعة الأثاث نفسها، واقتصرت - في مجملها - على بيان الشكل العام لها، والهيئة من حيث القِدَم والجدَّة، ونوع المادة الخام المستخدمة في الصنع والتكوين، وهوية الصنع، واللون، والحجم غير المحدَّد بدقّة، وذلك كبيان استدارة الطاولة أو طولها، والتشكيلات والتخطيطات المتعلقة بالكليم، وهيئته الدالة على القِدَم، وأناقة الأثاث الدالّ على الجدَّة، والخشب، والجلد، والحديد المصنوع من الأثاث، والرمال المتكوِّنة منها بعضُ الفُرُش والوسائد، وصُنْع (كانو) الموصوف به الكليم، والإشارة إلى الهُويَّة الإفرنجيَّة لإحدى الطاولات، والوقوف عند إثبات اللون الأحمر للكليم مع إلحاق الألوان الباهتة لأغطية الطاولات، والإشارة إلى الحجم الكبير لكليم بيت زهرة دون الدقّة في التحديد.

2- السمات المُلحَقَة بها من الخارج: سواء تلك التي أضفاها الفضاء، وتمثّلت في أثر الرياح والغبار عليها أو تلك الصادرة من سلوكيّات الشخصيات كصفة البقع والدهون الموجودة على أغطية الطاولات.

أما الصفات المعنويّة فاستمدَّت مفرداتِها ممَّا يعكس رؤية الشخصيات أو تصوّرَهم لها، وكان ذلك مع الحصير الذي وُصِف بأنه يُدْمي الأطراف، وبأنه مصنوع من الأشواك، كما استمدتها من عالم الخيال، وهو ما جاء من أمر تلك القطع التأثيثيَّة المتعلقة بالفلاح المخمور، وهي: الفِراش، والوسائد، والبُسُط، والقصر، والمروحة.

فكلها قطع رُوِيَ أن الفلاح قد رآها في مستوطنة الجن بعد أن وجدوه مخموراً فأخذوه إليهم.

ولعل أهم ما في هذه الموصوفات الواردة هنا أنها جاءت في مقطع وصفيّ واحد[1]، وهو المقطع الوحيد في الرباعيّة الذي قدم مثل هذه المظاهر الوصفيّة لقطع الأثاث.

كل هذه التفريعات الوصفيَّة لم تجتمع في أثاثة واحدة،وهوما يدلّ على ندرة وصف الأثاث تبعاً لعدم العناية بالأثاث نفسه، فحتى (الكليم) الذي كان أكثر قطع الأثاث وصفاً في الرباعيَّة لم تقدِّم صفاته أيَّ تغيير أو جديد له، وإنما كانت تتميَّز بتكرار بعض السّمات الدالّة على جمال الكليم وعلى تكرار بعض المفردات الوصفيَّة نفسها، أو الاكتفاء بمفردة وصفيَّة واحدة، وهو ما يتناسب مع الدلالات العامة والجزئيَّة للنص، وفضاءاته.

---

1) ينظر أخبار الطوفان الثاني، ص 13.

ولذلك، فإن أهميَّة التفاصيل لا تكمن في توارد الصفات نفسها، وإنما فيما تنفتح عليه من دلالات، وما ينشأ بينها من علاقات بنيويَّة[1].

كما ذُكرت بعض قطع الأثاث ذكراً مبهماً دون تعيين لها مع الوقوف على وصفها بكلمة واحدة، وهذا ما كان مع (الأثاث الأنيق).

أما عن كيفيَّة توزيع الأثاث، فنجد فيه مدى الإهمال الذي أُحِيطَ به هذا المستوى التنظيميّ له، فلم تحظَ القطع الموصوفة بما يدلّ على نمط التوزيع أو على الصورة التي وُضعَتْ فيها قطعة الأثاث مع ما جَاوَرها من قطع أخرى أو أشياء أو ما اشتملت عليه مثل هذه القطع من عناصرَ وملامح جزئيَّة. فكما يقول الناقد صلاح الدين بوجاه: " إن نوع الأثاث المستعمل وعدد قطعه وأسلوب توزيعه بين الغرف وتنظيمه داخلها علامات تدلّ بداهة على المستوى الاجتماعيّ وعلى الملامح العامة للشخصيات، وقد توحي بصلتهم بالأشياء " [2].

إن ما نلاحظه في المستوى التأثيثيّ وكيفيَّة التوزيع هو الوقوف عند بيان الموقع العام والشموليّ لقطع أثاث النوع الأول ضمن قائمة المجموعة الأولى، منه ما جاء في إطار الصورة الوصفيَّة، ومنه ما لجأنا إلى استخراجه من السرد فيما بدا الاتجاه نحو تقديم بعض التفاصيل مع النوع الثاني من المجموعة نفسها، وتمثّلت هذه التفاصيل في عرض متناقضيْن؛ هما:

أ- تأطير الموقع العام والشموليّ إلى تعيين الموقع الدقيق لبعض القطع.

---

1) ينظر بنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي، ص84.

2) الشيء بين الوظيفة والرمز، صلاح الدين بوجاه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993، ص27.

ب- تجاوز ذكر مواقع بعض القطع الأخرى بشكل أقلّ دقّة، وذلك باستعمال كلمة (متناثر/متناثرة) المشيرة إلى تحديدٍ ما مع دلالتها على الفوضى وعدم النظام، وعلى استنكار الأثاث حيث تساوى في هذا التناثر مكتب الحكمدار مع المطعم والبستان الموجود بالمبنى، في الوقت الذي لا يمكن أن يكون توزيع مكتب الحكمدار على نحو مماثل مع توزيع فضاءات أخرى. وفي مقابل هذا لم يتم عرض أي شيءٍ تأثيثي لقائمة المجموعة الثانية التي لم تكن مُعدَّة لتكون أثاثاً.

هذا الطابع الاستنكاري للأثاث في الرباعيَّة والمستوى التأثيثيّ له يؤكّد دور الشخصيَّة في علاقتها بتمثيل كـــل ما يحيط بها من أشياء مهما كانت طبيعتها لتظلّ " كتابة الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية وحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها - بالضرورة - بأشخاص ارتباطاً بعيداً أو قريباً " [1].

فمثل هذا الارتباط القريب أو البعيد يطرح البعد الأساسيّ لقيمة مقاربة موضوعٍ مثل موضوع الأثاث؛ إذ ليس هناك من جدوى دون عدم ربط الأثاث بالشخصيَّة التي تستعمله أو رصد العلاقة القائمة بينهما.

وكما هو مبيَّن في الجدول؛ فقد تعدَّدت الشخصيَّات التي استعملت الأثاث بكل أشكاله في الرواية، لكنها - في تعدّدها ذلك - كشفت عن اختلاف أنماط العلاقة بالأثاث، فالشيخ غوما يقبل الجلوس على الكليم القديم، المتآكلة أطرافه وحواشيه، والباهتة ألوانه[2]، لكنه يرفض الجلوس على الحصير، ويفضّل على كليهما استعمال الرمال جلوساً ونوماً. والحوار بينه وبين التبروري الوارد في المقطع

---

1) بحوث في الرواية الجديدة، ميشيل بوتور، تر. فريد أنطونيوس، ص59.

2) ينظر نداء الوقواق، ص271.

النصيّ التالي يُفصِح بوضوح عن تفضيل الرمال فراشاً على أي شيء سواها.

" اندفع داخل الكوخ وعاد بحصير متآكل. افترشه على الأرض ولكن غوما كان قد جلس على الرمل العاري. دعاه إلى الحصير ولكن غوما رفض بهزة من رأسه. قال بمرح:

– لم أفترش في حياتي فرشاً أفخر منه ولم ألمس أنعم منه. إنه أكثر نعومة من الحرير وأجمل شكلاً من كليم توات فلماذا أُدْمِي أطرافي بأعواد الحصير؟

اقتعد الفلاح القرفصاء. وَافَقه:

– معك الحق. هذا منطق الصوفيين أيضاً. سمعت الغالي يتكلم بمثل هذه اللغة. ولكن ماذا نفعل إذا كان الشيطان يقودنا من أُنوفنا؟ يجعلنا نترك هذا البساط الناعم ونصنع الفرش من الأشواك ". [نداء الوقواق:119، 120]

وكذلك يفضّل آجار الرمال على الحصير، ويلجأ إلى الرمال قبل أي أثاث آخر(1).

إنّ هذه الصورة التي بدت عليها قطع الأثاث في الرواية من حيث اشتمالُها على تسخير ما ليس أثاثاً ليكون أثاثاً، وليقوم بالوظيفة النفعيَّة نفسها التي تؤدّيها قطع الأثاث المعدَّة لذلك يؤكّد على خصوصيَّة الفضاء في الرباعيَّة.

وإذْ تستأثر الرمال على قطع أثاث هذه المجموعة فإن لذلك دلالته المنسجمة مع طبيعة الفضاء الأعمّ والأشمل الذي تتحرّك على أرضه الشخصيَّات، حيث تمثل الرمال جزءاً مهماً من عناصر الفضاء الصحراويّ.

---

1) ينظر المصدر السابق، ص177.

وهنا يبرز دور الألفة مع المكان/الفضاء في تمثيل العلاقة به؛ فكونسا الشخصيَّة الأجنبيَّة الغريبة عن الفضاء الصحراويّ يشارك الشخصيات في استعمال الرمال فراشاً ووسادة للنوم، والسبب هو أُلفتُه التي نشأت مع الفضاء الصحراويّ.

ويتأكّد هذا التفسير مع علاقة ماريًّا زوجة كونسا بـــ(السرير)، وكذلك علاقتها بـــ(المندار) حيث لم يستطِب لها الجلوس عليه، وبَدَتْ غير قادرة على التقرفص فوقه: " افترشت زهرة المناديل على الأرض وأعدَّت طعام العشاء فلاحظ كونسا كيف تتبادل المرأتان النظرات. لم تُفلِح ماريا في تقليد ضرّتها على التقرفص فوق المندار، برغم أنها جاهدت في المحاولة، فاكتفتْ بالجلوس راكعة على ركبتيها تسترق نظرات التأفف نحو زهرة ". [أخبار الطوفان الثاني:102]

وتظلّ الشخصيات تضطلع بالدور الأساسيّ في تحديد نوع الأثاث الظاهر، ومدى التعامل معه، وتمثيل الدلالة الخاصة به. وفي سقوط الشيخ آهر من الكرسي، وتشبث لثامه بمسنده الطويل ما يؤكّد ذلك: " استمرَّ يرمقه بإعجاب حتى انكفأ آهر على ظهره وسقط إلى الوراء مع الكرسي. حاول أن ينهض من كرسيه فتشبث لثامه بمسند الكرسي الطويل فتعثّر الشيخ وفَقَد توازنه وانهار مع الكرسيّ إلى الوراء. هرع لمساعدته فريق من الخدم الذين ظلّوا يقفون في ردهات الصالة وهم على أهبة الاستعداد لتنفيذ رغبات الضيوف بمجرد إيماءة من رأس أو إشارة من يد فوجدوا في سقوط آهر فرصة لتقديم خدماتهم. أجلسوه إلى الطاولة وأحضروا له طستاً ليغسل يديه وهو ممتقع الوجنتيْن.

أثارت هذه الحادثة امتعاض غوما فسدَّد نحو زميله نظرة امتزج فيها الغضب بالتعاطف ". [أخبار الطوفان الثاني:26]

هذه العلاقة بين الشخصيَّة والأثاث التي يفسّرها المقطع النصيّ هنا تحمل في طيَّاتها ما يدل – على الأقل – على تصادم مظهرين اجتماعييْن؛ الأول هو اللثام، والثاني هو الكرسي ذو المسند الطويل، فليس من قبيل المصادفة أو الإشارة

المشهديَّة أن يتعثّر الشيخ آهر بلثامه في مسند الكرسي، وإنما على سبيل شحن النصّ بعناصر دلاليَّة ذات قيمة رمزيَّة تختص باستبطان ما يؤكّد عدم الانسجام بين الشخصية ونوع الأثاث، وهو ما لم يتوفَّر هنا مع الرمال و الشيخ آهر ابنِ الصحراء والرمال، الذي لم يتعوّد تطويق الحركة الموجودة في إطار هذا الكرسي. وتشترك نظرة غوما الممزوجة بالغضب والتعاطف على تأكيد ما كان من تنافر بين المظهريْن، حيث كان بإمكانه أن يكتفي بالنظرة الغاضبة، ولكنه كان يدرك مقدار التنافر بين الأثاث والشيخ آهر.

وعلى نحو آخر، تكشف صيغ الخطاب ومفرداته عن إثرائها للمستوى الدلاليّ، حيث نلاحظ مدى الاختلافات المتحقّقة من استعمال (يعلوها، مكسوّ، ملوّثة) المتعلقة بالغبار، وبقع الصدأ، وبقع الدهون، والمتراوحة بين دلالة العلوّ والنظافة، وبين دلالة السفليَّة والقذارة. فمبقدار ما وُصِفت الأشياء بهذه الصفات انطبقت الصفات نفسها على الشخصيات، حتى وُصِف الكرسي الجلديّ الأنيق الموجود بمكتب الحكمدار بأنه مشوَّه بالغبار، ولم يوصف بـــ(يعلوه الغبار)، وكذلك الأغطية الوردية بأنها (ملوَّثة) ببقع الدهون لوجود الحكمدار في حين أُلحِقَت صفة (يعلو) ببقع الصدأ لملاحظة وجود الشيخين، آهر وغوما.

2.1. أثاث الأكل

تتمثل عناصر هذا الأثاث في تلك الأدوات المستخدمة في وضع الأكل أو الاحتفاظ به. وما يلاحظ في الرباعيّة هو قِلّة ورود هذا النوع التأثيثيّ إلى جانب انحصار مظاهرها المبيِّنة لصفاتها في سمات معيَّنة، ودورانها حول جوانب محدَّدة.

والجدول التالي يعرض هذه الأدوات (الموصوفات) ويبيّن صفاتها ضمن مختلف أجزاء النص.

جدول أثاث الأكل

الموصوفات	الصفـــــات				
	صفة 1	صفة 2	صفة 3	صفة 4	صفة 5
طبق	= خشبيّ	مليء بقطع اللحم المجفف			
	= مظفور بالسعف وخيوط الصوف الملوّنة	مملوء حتى حافته بقطع الخبز			
طبق	= مظفور بسعف النخيل	مزيَّن بدوائر حمراء من خيوط العهن			
	= النحاس	به أدوية			
	= من السعف	متوَّج بالكعك وخبز التنور وحفنة من حبّات اللوز			
	= جميل	من النحاس	[يُحمل فيه كأس الشاي]		
	= مزدحماً بقطع الكعك				
	= نحاسياً	مطفأ اللون			
	= ذهبياً	فخماً	مزينا بنقوش بديعة	مرصعا بالجواهر الوامضة تحت الضوء	تدلت من جانبيه حلقتان ذهبيتان كبيرتان
	= متوجة بمختلف اللحوم				
	من التمر الرطب				
أطباق	= متوَّجة بمختلف اللحوم				

الموصوفات	الصفـــــات				
	صفة 1	صفة 2	صفة 3	صفة 4	صفة 5
	= من الذهب	الخالص			
طست(*)	ذهبيّ اللون				
	كبير				
قدحين	كبيرين	من اللبن الحامض			
كوب	= كبير	من حليب النوق			
	= كبير	من اللبن			
	= ألومنيوم	زئبقيّ اللون	تعلوه الدهون والكدمات والانبعاجات من كثرة الاستعمال		
	= خشبيّ				
كوب [شاي]	= صغير				
كوبين	= صغيرين	من الشاي الأخضر			
صينيّة	= من النحاس	[يها إفطار الشيخ غوما]			
	= جميلة	مزخرفة	من النحاس	يقدم [فيها] الدور الأول من الشاي	

من خلال هذا الجدول، نلاحظ قلّة عدد الموصوفات، وقلّة أنواع هذا الأثاث، إلاّ أن ما يهمّنا أكثر هو كيفيّة وصف هذه الأنواع، وإن كانت قليلة، وهنا نجد أن الصفات قد تَبِعت الموصوفات في قلّتها، وعدم التوسّع فيها، فجاءت موجزة قصيرة – كذلك – لم تأبه بالتفصيل، ولم تتجاوز الصفتين أو الثلاث، فيما عدا موضع واحد

---

*) أي صحن.

بلغت فيه أربع صفات، وموضع آخر وصلت فيه إلى خمس صفات، كما نجد أن كل هذه الصفات توجَّهت نحو ثلاثة عناصر:

1- تعيين حجم قطعة الأثاث من حيث الكبر والصغر.

2- تحديد نوع المادة المستخدمة في الصنع.

3- بيان غرض الاستعمال.

ولا يُستثنى من هذه التوجُّهات إلا الموصوف الذي أُلْحِقَتْ به الصفات الخمس حيث قدَّم صفات ذات توجّهات عُنِيَتْ بإبراز العنصر الجماليّ، وطرحت تفصيلات وجزئيات أكثر دقة لم نحصل عليها في أية صفة من الصفات السابقة، فتضمنت الجزئيات صفات لموصوفات أخرى، هي:

نقوش بديعة، جواهر وامضة تحت الضوء، حلقتان ذهبيتان كبيرتان.

وهنا يبرز الحدث ليعلن عن مسؤوليته في تقديم هذا الاستثناء الوصفيّ لنجد أن هذه الأوصاف قد دارت في عالم الفضاء التخييليّ البعيد عن الواقع، وهو ما بدا من مشهدية في صراع الفلاح المخمور مع الجن.

ومع ذلك، فإن كل هذه التوجهات ظلَّت تحمل دلالتها، ولم تفقد شيئاً منها، فهي تحيل إلى عناصر لها قيمتها المؤكّدة لدور العنصر التوصيفيّ في التلاحم معها، من هذه العناصر ما يقف عند إثبات هُويَّة المكان، ومنها ما يحمل التمييز بين الوظائف التي تؤدّيها أدوات الأكل والشرب للشخصيات، فالكوب الصغير لا يُستعمَل إلا لغرض واحد، وهو شرب الشاي الذي له طقوسه الخاصة، وحضوره البارز في الرباعيَّة.

وبذلك يسهم كل وصف في الإيهام بالواقع إلى حدٍّ كبير.

محاولة تركيب (4)

جاء مطلبنا في هذا الفصل معنيًّا بتحديد تلك المظاهر الوصفيَّة التي مثلت مرتكزاً في الاشتغال الوصفيّ على المكان، والمظاهر الأخرى التي قاد تحليلُها وتفكيكُها إلى إثبات النقيض من ذلك، وهو تأكيد إهمال التركيز عليها، وإعلان النفور منها؛ فمن الأُولى اخترنا مِشْغَل (الثابت والمتحرك)، ومن الثانية جاء (الأثاث والتأثيث).

1. انفتح اختيارنا لمعنى الثابت والمتحرك على اكتشاف النسق الداخلي لعمل وصف المكان، وهو ما يتوافق مع الإطار العام للرباعيَّة المضمر في التأكيد على الطبيعة المنفردة لعالم الصحراء، ومتطلباته في الحركة والتنقل، وعلى تمثيل وجود رؤية خاصة كامنة في أعماق هذه الرواية.

وانطلاقاً من البحث عن أفق لكيفية العرض التحليليّ لأهم مكوّنات هذا المظهر الوصفيّ فَصلْنَا بين "الثابت" و"المتحرك" لتتبدَّى الطوابع المهيمنة على كلّ مفهوم على انفراد، ثم وزّعنا مادة كلا المفهومين بين عنصرين أساسيين يقفان عند المصادر التي تعمل على التثبيت والأخرى التي تقود إلى التحريك، والمظاهر البارزة المحدِّدة للموصوفات الثابتة والمتحركة من خلال "وصف الثابت" و"وصف المتحرك". وفي كل ذلك، ظلَّ مفهوم التقاطبات الضديَّة هو الذي يعلن عن حضوره داخل هذه الممارسة النقدية، ويحقق انشطاره منها حتى انفصلت من هذه العناصر الأساسيَّة ثنائيات ضديّة أخرى.

وهنا، لاحظنا اتفاق مصادر التثبيت، ومصادر التحريك في تجسيد حضورهما من خلال شيئين؛ هما: الطبيعة الصحراوية، واللغة.

فأما الطبيعة الصحراوية المجسِّدة لمصادر التثبيت فمثَّلتها الشمس لوحدها، فيما اشتركت العواصف الرمليَّة والغبار والرياح والنسيم في تمثيل مصادر التحريك من خلال الطبيعة الصحراوية، وأما اللغة فكشفت عنها الجمل الاسميَّة وأشباه الجمل في مصادر التثبيت، وطرحتها شعريةُ الفضاء في مصادر التحريك.

وفي إطار البحث عمَّا قامت به كلُّ هذه المظاهر من وظائفَ واشتغالات في صياغة فضاءات النص تقابلنا الشمس التي قام دورُها التثبيتي على انتشار واسع في كل أجزاء الرباعيَّة، وعلى تعميق سكون الصحراء، ونجد الغبار الذي بدت له قواسم مشتركة مع العواصف الرمليَّة والرياح من خلال التركيز على البعد المشهديّ بإضمار المستوى الوصفيّ فيه، وتجسيد الحركة عبر المدّ الحركيّ الذي تبثّه كل هذه العناصر فيما تقع عليه.

غير أن حدود الاختلاف بينهما جاءت في نوع العلاقات التي ظهرت بين الشخصيات وهذه العناصر، وفي مستوى الأحداث التي كانت المدّ الأساسي لصياغة خطاب النص.

فالغبار كان له تأثيره على الشخصيات بوجهين؛ وجه سلبيّ ظهر فيه تذمّر الشخصيات منه لهجومه القاسي عليهم، ووجه إيجابيّ انطرحت عبره أريحيَّة الشخصيّات في استقباله، فيما اكتفت العواصف الرمليّة والرياح بوجه تأثيريّ واحد، وهو الوجه السلبيّ الذي كان سبباً في صياغة المصائر المأساويَّة والتدميريَّة لبعض الشخصيات، أما النسيم فبدت الأجزاء النصيّة المختصة به متجهة نحو إظهار البعد التعبيريّ له عند الشخصيات من خلال الوصف المصحوب بالتعليق.

ونهضت هذه المصادر التحريكية على دفع الأحداث وتحريكها لتقديم فضاء نصيّ تراوحت أجزاؤه الوصفيَّة بين بعض السعة وبين الضيق والانحسار.

أما الموضوعات الثابتة والمتحركة فَدَلَّت على حركة انتقال بين وصف الثابت ووصف المتحرك، وقد جاء الاشتغال الوصفيّ فيها معلناً عن انفتاحه على التوظيف الأسطوري الذي تعاضد مع التنظيم الوصفيّ في المدارات الأربعة التي اخترناها لمستوى وصف الثابت، وهي الرمال الثابتة، وبئر أطلانتس، ووادي الآجال والمقابر. كما بدت الأسطورة حاضرة في وصف الرمال المتحركة التي انطلقت من وصف (ما هو متحرك بغيره) ضمن مستوى وصف المتحرك.

وفي المقابل، فإن السراب الذي مَثَّل (ما هو متحرك بطبيعته) انفتحت أجزاؤه الوصفيَّة على تقنية المشهد أكثر من تقنية الوصف بحيث أسهمت الطبيعة الحركيَّة للسراب في توزيع العناصر الوصفية ضمن صورة كليّة أوسع وأعم، يمكن أن نطلق عليها المشهد.

2. إن موضوع الأثاث والتأثيث الذي ذهبنا إلى الاهتمام به هنا لا يحمل عناية توازيه في النص، وليس هذا تضخيما لما لَمْ تَأْبَهْ به الرواية، وإنما هو مقاربة لما انطوى عليه هذا الإهمال، وتلك اللامبالاة بالأثاث من رؤية.

إن انتماء فضاءات الرباعية إلى ذلك العالم الصحراويّ قد يعني بالضرورة عدم وجود أثاث كثير، وعدم العناية به إلا أن الرؤية الأساسية التي انبنى عليها خطاب الرباعيَّة هي التي صاغت هذا المستوى التهميشيّ لموضوع الأثاث، فهي رواية تمجِّد الحرية والانطلاق اللذين يتنافيان مع الاستقرار وملازمة المكان، ويتطلبان استنكار الأشياء والمقتنيات.

ومع ذلك، وجدنا الأثاث يضم نوعين، هما: أثاث الجلوس والنوم، وأثاث الأكل.

فأما أثاث الجلوس والنوم فحقَّق بعض الحضور، إلا أن مستوى الوصف ظلَّ

بعيداً عن التوسّع والتفصيل، إذ اتّجه نحو الإيجاز، والوقوف عند الأوصاف التي تطرح رؤيتها الخاصة المتظافرة مع سلوك الشخصيات أو وجهة نظر الراوي أو حتى الكاتب.

وعلى هذا النحو، فإن استعمال الشخصيات للأثاث، وكيفية تعاملها معه هو الذي أثرى الدلالة هنا بمعانيها، وهو الذي دعَّم تقسيمنا لأثاث الجلوس والنوم إلى مجموعتين وفقاً لما خُصِّص ليكون أثاثاً، وما لم يُخَصَّص لذلك إلا أن الشخصيّات جعلت منه أثاثاً تأنس به، وتستريح له.

وعن كيفية توزيع الأثاث، فإن ما لاحظناه هو الاشتراك في إعلان إهمال هذا المستوى التنظيميّ كذلك، والاكتفاء بما له علاقة بتحديد الموقع العام لقطعة الأثاث بين ما جَاوَرَهَا من أشياء. أما أثاث الأكل، فكان أقلَّ وروداً في الرباعيَّة وصفاته كانت أكثر انحصاراً.

الخاتمة

جاء إنجاز البحث في صورته هذه محققا توجهاً نحو الاهتمام بإبراز مقولتين، ومعالجتهما من خلال مستويين؛ فأما المقولتان، فهما: الفضاء والبنية، وأما المستويان، فهما: النظريّ والتطبيقيّ.

هذه التوجهات التي شكّلت هموماً مركزيةً للبحث انطلقت من هواجس وجدت في الاشتغال على الممارسات النقدية السابقة من حيث مصطلحُها ونصُّها المعنيان بالفضاء أفقاً لممارسة النص النقديّ فيما كان في الباب الأول من البحث، مِشْغَل (المنحى النظريّ)، ووجدت في التقاطبات الضديّة رؤية وتصوراً ممكنين لمقاربة الفضاء في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني، فيما كان في الباب الثاني منه (المقاربة النصيّة).

وقد انتهى البحث إلى مجموعة من النتائج والخلاصات، نوزّع أهمها بين طائفتين:

أولاً: نتائج المنحى النظريّ:

1- الفضاء يتضمن المكان؛ فالمكان جزء منه، إلا أن الفضاء قد يطلق على المكان حين يكون موصولاً بمفهوم إجرائيّ يتيح للمكان المحدّد أن يبدو أكثر مرونة، وضمن رؤية مختلفة، وإمكانات أوسع.

2- كثرة المصطلحات ذات الصلة بموضوع الفضاء، وعدم وجود اتفاق اصطلاحيّ نقديّ دالّ على التحديد الدقيق لها، والتمييز بينها.

3- توجُّه المقاربات النقديَّة العربية السابقة نحو دراسة موضوع الفضاء

بطريقة غلب عليها الاتجاه التحليلي، وتناءت عنها المنجزات النظرية النقدية المعاصرة بما جعلها تهمل عنصر بنية الفضاء.

4- ندرة الاعتماد على التقاطبات الضدية أداة إجرائية لمقاربة الفضاء في النصوص الروائية.

ثانياً: نتائج المقاربة النصيَّة:

1- ثراء التقاطبات الضدية الفضائية الكاشفة عن إحدى بنى الفضاء في الرباعية، حيث أمكن العثور على ستةَ عَشَرَ فضاءً انسلّت من فضاءين أساسيين.

2- إسهام الأصوات والروائح في تأكيد خصوصية الفضاء في الرباعية، واشتراك الفضاءات نفسها في بث عدة مستويات صوتية، وبناء نماذج من التوهّم الصوتي مكّنتِ الشخصيات من التأمل في الكون والذات والوجود مع اكتساب بعض الروائح لصفاتها من صفات عالم الصحراء، عالمِ الرواية.

3- هيمنة حالات الموت في الرباعيَّة، وتنوّع صورها وأشكالها، وارتباط ذلك بالفضاء.

4- اشتغال الخطاب على الوصف البصريّ القائم على وصف الشيء من خلال النظر إليه مثَّل طريقة كان لها الحضور الكبير في الرباعية، ولذلك أمكن تفكيك المستلزمات التي سخَّرت لهذا الوصف سبل تقديم رسالته بوضوح ويسر، كما تم الوقوف عند العوائق التي حالت دون حصول هذا الوصف؛ فالمستلزمات أتاحت للوصف بالظهور، وأضفت عليه بعداً جماليًّا، والعوائق قادت إلى القضاء على الرؤية

حيناً، وإحداث التوهّم فيها حيناً آخر.

5- اختلاف أنواع الوصف باختلاف العلاقة الرابطة بينه وبين السرد من جهة أو بينه وبين المعنى من جهة أخرى، واعتماد الرباعيَّة على الوصف التعبيري للأمكنة والفضاءات.

6- سيطرة الوظيفتين التفسيرية والإيهامية على الوظائف الوصفية عند اعتنائها بوصف الأمكنة والفضاءات، وارتباط الوظيفة الإيهامية بالتحديدات الجغرافية، والأماكن الحقيقية الكائنة خارج النص بعد تمثيلها البؤرة التي انطلقت منها مختلف الوظائف الوصفية الأخرى.

7- انبناء وصف الفضاء على حركيَّة، وجدنا في (الثابت والمتحرك) مثالاً لعمل إحدى أنظمتها المحدِّدة لها.

8- إعلان الرواية إعلاناً مضمراً حيناً، وصريحاً حيناً آخر عن تهميشها للأثاث والأشياء، ولجوؤها إلى طبع قطع الأثاث المذكورة بما يدل على هذا التهميش، حيث جاءت الأوصاف منحسرة قليلة غير متجهة نحو أية سعة أو تفصيل، كما حملت تضميناً لاستنكار الأشياء من أجل تمجيد الحرية والتنقّل، وفي المقابل جاء استعمال الرمال أثاثاً للجلوس أو النوم اتجاهاً نحو تقديم ما هو مستمدّ من طبيعة المكان، وما هو دال على النقاء، والاقتراب من أصل الشيء ومنتهاه.

ملاحق

تراجم لأهم الأعلام الأجانب(*)

1- آلن (روجر):

ناقد أمريكي متخصص في الأدب العربيّ، يعمل أستاذا للأدب العربي واللغة العربية في جامعة بنسيلفانيا، له مجموعة مؤلفات حول الأدب العربيّ، وعدة ترجمات من العربيَّة إلى الإنجليزية، ومن بين ترجماته روايتا "المرايا" و"السمان والخريف" لنجيب محفوظ، ورواية "النهايات" لعبد الرحمن منيف. من مؤلفاته:

- فترة من زماننا: المويلحي حديث عيسى بن هشام.
- الأدب العربيّ الحديث.
- الرواية العربية.

كما كتب وترجم العديد من المقالات حول فن القصة والمسرحيَّة وأصول تدريس اللغة العربية.

2- باختين (ميخائيل): (1895-1975)

هو ميخائيل ميخايلوفتش باختين، ولد عام 1895 في أورويل بموسكو، وأمضى بها طفولته، أما صباه فقضاه في ڤلينوس وأوديسا، درس فقه اللغة في جامعتي أوديسا وبتروغراد، وتخرّج في الجامعة سنة 1918، وكان يحضر محاضرات كاسيرر، أصيب بالتهاب عظامٍ حادٍّ عام 1921 وظل معه مزمناً حتى قاد إلى بتر رجله عام 1938، قضى السنين الأخيرة من حياته في معتزل قرب موسكو، ومات عام 1975.

---

*) أخذت المعلومات الخاصة بهؤلاء الأعلام مما ورد في مؤلفاتهم، ومن الكتب والدوريات التي عُنِيَتْ بهم مع معجم (روبير الصغير)، وشبكة المعلومات الدوليَّة.

نشر خلال حياته كتابين، واحداً عن ديستويفسكي، والآخر عن رابليه، كما نشر مقاطع من مخطوطاته في دوريتين اثنتين، وجمعت معظم هذه النصوص في مجلد تحت إشرافه، ولكنها لم تر النور إلا بعد أشهر من وفاته في كتاب بعنوان: أسئلة حول الأدب وعلم الجمال.

وقد تلت هذا المجلد أعمال أخرى نشرت بعد وفاته، منها مجموعة نشرت عام 1979 بعنوان: جماليات الإبداع اللفظي. إلى جانب كتب أخرى، وأعمال مكتوبة بأسماء مستعارة.

فمن بين مؤلفاته:

- شعرية ديستويفسكي.
- أعمال فرنسوا رابليه والثقافة الشعبية.
- الفرويدية.
- الملحمة والرواية.
- الماركسية وفلسفة اللغة.

3- بارت (رولان):

ناقد وعالم دلالة فرنسيّ، ولد في مدينة شيربورغ سنة 1915، وهو أحد أهم أعلام النقد في فرنسا وخارجها، كانت له تجارب مسرحية في بداية حياته العلميَّة، ثم شعر بتقليدية النقد الجامعيّ في السربون، فحاول إيجاد طريقة جديدة في النقد، عارض بها فكرة قدسيَّة المؤلِّف، وقدسيَّة الأثر، وهو يُعَدُّ من أوائل من طبَّقوا النقد الشكلي في كتبهم. عمل في رومانيا وتركيا ومصر، وعُيِّنَ مديراً للدراسات في المدرسة التطبيقية بباريس، كما عمل أستاذا في كلية معهد التدريب لمواد علم الاجتماع والرسوم والدلالات، توفّي في حادث سيارة سنة 1980.

من مؤلفاته:

- درجة الصفر في الكتابة.
- لذة النص.
- النقد والحقيقة.
- مدخل إلى التحليل البنيويّ للقصص.
- عناصر علم الدلالة.
- رولان بارت نفسه.
- دراسات نقدية.
- أساطير.
- حوار مع راسين.
- مقاطع من خطاب عاشق.
- الغرفة المضيئة.

4- باشلار (غاستون):

فرنسيّ، ولد سنة 1884، درّس العلوم والفلسفة، ثم دَرَّس بجامعة ديجون، ثم السربون. حلَّل أوضاع المعرفة العلمية، ورأى أنها لا تتطور إلا بتذليل العوائق الابستيمولوجية التي حاول تحديدها في تحليلاته.

من أهم كتبه:

- جماليات المكان.
- جدليَّة الزمن.

5- بوتور (ميشيل):

كاتب فرنسي ولد سنة 1926، حاول أن يتبع المحاولات القصصية الحديثة،

لكنه ظل محتفظاً بحريته الكتابية.

من مؤلفاته:

- التبديل.
- استخدام الوقت.
- بحوث في الرواية الجديدة.

6- تودوروف (تزفيتان):

ناقد بلغاريّ يكتب بالفرنسيّة، ولد 1939، وأقام في فرنسا منذ عام 1963، وهو باحث في المركز الوطني للبحث العلميّ بباريس، ومؤلِّف للعديد من الأعمال في مجالات النظرية الأدبية وتاريخ الفكر وتحليل الثقافة.

من مؤلفاته:

- نظرية الأدب.
- مدخل إلى الأدب العجائبي.
- بويطيقا النثر.
- ما هي البنيويّة.
- نظرية الرمز.
- أجناس الخطاب.
- الرمزية والتأويل.
- ميخائيل باختين: المبدأ الحواريّ.
- فتح أمريكا، مسألة الآخر.
- نقد النقد.
- مفهوم الأدب وأبحاث أخرى.

- نحن والآخرون.

7- جينيت (جيرار):

ناقد فرنسيّ، ولد سنة 1930، وهو أحد أقطاب التحليل البنيويّ، يعتمد منهجه على نظرية سرديَّة قوامها وظيفة الشكل.

من مؤلفاته:

- مدخل لجامع النص.
- Figures: وهو كتاب نقديّ مهم في ثلاثة أجزاء، صدر الجزء الأول منه Figures I سنة 1966، والجزء الثاني Figures II سنة 1969، أما الجزء الثالث Figures III فكان سنة 1972.

من آخر مؤلفاته:

- Diction et Fiction

8- (ريكاردو) جُنْ :

كاتب فرنسي، وُلِدَ في مدينة (كان) سنة 1932، وهو شديد الاهتمام بالبحث المتعلق بالرواية الجديدة، والتي أَلَّف حولها كتابين نقديين، وقد انحاز أكثر إلى الوصف في روايته (مرصد كان)، التي كان النص خلالها (كتابة مغامرة) لا (مغامرة كتابة).

من مؤلفاته:

- قضايا الرواية الحديثة.
- نحو نظرية جديدة للرواية.
- احتلال القسطنطينية.

- الأماكن الشهيرة (مجموعة قصصية).
- ثورات مَهِينَة.
- مرصد كان (رواية).
- كاتدرائية الحس أو الشعور (مجموعة قصصيَّة).

9- لوتمان (يوري):

من أقطاب مدرة السيميوطيقا الروسية، ولد سنة 1922 في بيتروجراد، نشر ما يزيد عن مائتي بحث ودراسة حول سيميوطيقا الأدب والثقافة.

من أهم أعماله:

- مشكلة المكان الفنيّ.
- تحليل العمل الشعريّ.
- سيميوطيقا السينما.

10- فسجرير (جُنْ) :

بلجيكيّ، وُلِدَ سنة 1924، قدَّم منجزاً نقدياً هاماً للبحث الروائي بإصداره كتاب (الفضاء الروائيّ)، واشترك مع جون بيسيير، وإيفا كوشنير، ورولاند مورتييى في تأليف كتاب (تاريخ الشعرية) الصادر سنة 1997، وقد كتب مقدمة الجزء الخاص بالقرن العشرين في هذا الكتاب.

تعريف موجز ببعض الشخصيات الإنسانية الواردة في المقاربة النصيَّة(*)

1. آجـــــار:

لم يذعن لأوامر بورديللو في حلمه بغزو الحبشة، فعذّبه ومنع عنه الماء، واعتقل زوجته وأُمّه، وعذّب زوجته أمامه، وسخّر له جماعة أسكرته وقادته إلى قتل أمه برصاصة من بندقية بعد أن أوهموه أنها أحد الذين قتلوا أمه، فظلَّ يعاني لعنة الأم، وعُرِف بقاتل أُمّه.

2. آمـــــود:

أحد الذي شاركوا في حرب غات، نَحَر جمله بعد انتقال القبيلة للواحة، باع الحطب فنافسه شباب الواحة فيه حتى تركه، عمل في فلاحة الأرض ولم يفلح، ولكنه أفلح في إيجاد سبيل لتثبيت خيم القبيلة بالواحة، كما أفلح في تقديم اقتراح ناجحٍ لصدِّ هجوم الرمال.

3. (الشيخ آهر):

من الأصدقاء المقرّبين للشيخ غوما، رافقه في تنقّلاته، وحضر اجتماعات مجلس الشيوخ إلا أن الجشع قاده إلى إزاحة الشيخ غوما من منصبه، فتولى المشيخة بدلاً عنه، ولم يصمد أمام مطالب المبادئ والقِيَم.

---

*) كثير من هذه الشخصيات كان مصيرها الموت، وكان موتها جزءاً مهما من التعريف بها، لكننا لا نشير إليه هنا لوروده في متن البحث (انظر الفضاء وموت الشخصيات ص 257 من هذا الكتاب).

4. آيـــس:

حفيد الشيخ غوما الذي علّمه قراءة القرآن وكتب التفسير، والصيد، وروى له أساطير الصحراء. تزوّج باتا قبل أن يبلغ سن الرشد، ثم تركها هاربًا منها. دخل المدرسة ودرس بمعهد المعلمين، شارك في مظاهرات الطلبة الرافضة للاحتلال الأجنبي.

5. ابن مـــرزوق:

مُصابٌ بالتخلف العقليّ منذ ولادته، وعندما بلغ العاشرة تحوّل مرضه إلى نوبات صرع فشل الطب المتاح في الواحة في معالجتها، كما عجز الفقهاء عن إيجاد حلٍّ له حتى مُورِس عليه العلاج بالكي.

6. أخنوخـــن:

الابن الأكبر للشيخ أخواد، أحبّ (زارا) وأحبّته، لكنه لم يتزوجها، وتزوَّج أمّها (باتا) إذ تنازل عن حبه لها لأخيه أمغار الذي أحبّها أيضا وتزوَّجها.

7. (الشيـــخ أخواد):

صديق حميمٌ للشيخ غوما، كان له فضل في نتائج حرب غات، أهداه الشيخ غوما بندقية مرصَّعة بالذهب والفضة، وكانت خاتمة اللقاء بينهما.

8. أماســـتان:

الأخ الأصغر للشيخ غوما من أبيه، أحبَّ فتاة جميلة من قبيلة (كيل أبادا) اسمها (تارات) وتزوَّجها معارضًا رغبة أمِّه وأعراف قبيلته في عدم الارتباط بها لانتمائها لغير قبيلته، وتعاون مع الفرنسيين ضد الصحراء انتقامًا لاعتداءات تعرَّض لها لحبِّه لهذه الفتاة، فعاقبه الشيخ غوما بأن أباح دمَه بين القبائل، وقبض عليه دون أن يقتله، ولكنه شدَّه بذيل جملٍ وجال به بين الأهالي فعاش مهانًا.

9. أم عــارف:

وقع ابنها (عارف) في غرام (باتا)، فأذلَّته وأهانته ولعبت به حتى أهلكته، فتركت الأمُّ الواحةَ إلى غيرها، ثم عادت إلى القبيلة بعد أن عَلِمت بسجن السبخة الذي وضعت فيه (باتا)، فبصقت – أكرم الله المتلقِّين – على رأسها من كوة السجن انتقامًا لابنها منها.

10. أمــغار:

أخو (أخنوخن)، ويصغره بعام واحد.

11. المعلّم أنا سباغــور:

معلِّمٌ خبير في ممارسة السِّحر وترويض الجن، تجاوزت شهرته تمبكتو والواحة إلى الصحراء كلها، وذلك لما حام حوله من روايات وأساطير جعلته خارقًا، ووصفته بأنه لم يستطع إنس ولا جان التغلب عليه، وقد منحه السلطان العثماني أعلى وسام يمنح في عهده، وهو لقب "بطل تمبكتو".

12. باتــا:

امرأة وُصفت بأنها "خارقة الجمال"، أسند إليها الراوي اسم "ابنة الشيطان" ماتت أمها أثناء ولادتها،وقتلت أباها برصاصة من بندقية وهي طفلة لم تتجاوز الثالثة، عُرِفت بزواجها المتكرر، قُتِل زوجها الأول في معركة مع قبائل بامبارا بعد أن أنجبت ابنتها (زارا)، ثم تزوجت أماستان، وطلّقته بعد شهر من زواجهما لتتزوج أخنوخن، ثم تزوجت آيس الذي كانت وعدته بالزواج منه عندما يكبر، ففرَّ منها عندما مَرِضت وتحوَّل جمالها الساحر إلى دمامة بَشِعة.

13. الكابتن بورديللــو:

قائد عسكريّ إيطاليّ، حاول جمع عدد كبير من الأفراد لتحقيق حلمه في

غزو الحبشة فكوّن فرقة، لكنه فشل في الغزو.

14. تانـــس:

شخصيَّة أسطورية كان لها حضورها في المتن الحكائيّ للرواية، ودورها في صياغة المبنى الحكائي لها.

15. الشيـــخ جبور:

صديق حميم للشيخ غوما، وأحد الذين كان يعتمد عليهم في المشاورة لاتخاذ قرارات شؤون القبيلة، شارك في حرب غات، وكان له دور فيها.

16. الحكمـــدار:

منصبٌ أقل من منصب المحافظ، من مهمته المحافظة على أمن المنطقة المخصصة له، ظهر في الرواية بتولي صاحبه أمور المنطقة الموجودة بها قبيلة الشيخ غوما عند حدوث مظاهرات الطلبة ضد الاحتلال الإيطاليّ.

17. (الشيـــخ خليل):

صديق حميم للشيخ غوما، كان يحضر مجالس الشيخ واجتماعاته، عهد إليه القيام ببعض الشؤون السهلة للقبيلة أثناء الحروب كإعداد الماء والمؤن، وحماية البيوت، عانى من طول انتظار نعمة الولد، كما عانى من مرض مستعصٍ أصابه باليأس من الشفاء منه.

18. رحمـــة:

امرأة مطلّقة، وهي أخت فضل الله الدرهوب، حاولت استمالة آيس إليها قبل زواجه ببانا، ولكنه كان يتحاشاها، عُرِفت بسوء السمعة.

19. زهــرة:

امرأة سيئة السمعة كان يقصد الرجال بيتها، ثم تزوجت كونسا.

20. زيــد كركوبة:

من أقران آيس، شاركَ في الاحتجاج على الاحتلال الأجنبي والحكم الملكيّ المستبدّ.

21. القائمقام سعادي بــك:

أحد الذي اتُّهموا بالتآمر على السلطان العثماني، وممن لم تثبت التهمة ضدهم، ولكنه عُيِّن واليًا على واحة (آدرار) فدخلها منتقمًا من أهلها بحقده على السلطان، فنكَّل بهم ونهب خيراتهم، وفرض عليهم ضرائب عالية، وأشاع بينهم الرذائل، قام باعتقال المعلّم الشنقيطيّ بعد أن صادر منه الذهب، ثم حاول أن يقدمه هديَّةً للسلطان ليفوز بمنصب أكثر وجاهة.

22. المعلِّم الشنقيطــيّ:

عرّاف من أبناء شنقيط، قَدِم إلى واحة (آدرار) أثناء ولاية (سعادي بك) عليها، بعد أن شنَّت قبيلة الركاكبي غارة على قبيلته، قتلت فيها من قتلت، وأَسَرَت آخرين من بينهم زوجته وأبناؤه، طلب منه شيخهم الإتيان بالكنز المدفون في الصحراء مقابل إطلاق سراح أسرته والنظر في أمر أفراد قبيلته بعد أن منحه خريطة مزيَّفة لمكان وجود الكنز، تعمَّق في دراسة أسوأ أنواع السحر وفي لغة الجن حتى علم بزيف الخريطة، ثم حصل على الخريطة الأصليّة بعد أن كلّفته نصف ثروته من الإبل، فصارع الجن، وتمكّن من انتزاع الذهب دون أن يتمكّن من امتلاكه لضياعه فوْر اكتشافه له.

23. عاشـــور الجاروف:

جدّ عبد الجليل الجاروف، عيَّنه سعادي بك شيخًا للواحة بعد أن عزل الشيخ الكائن مكانه، اقترنت ولادة ابنه عبد الله بمجيء سعادي بك للواحة، وتنكيله بأهلها كما ظلت ولادة كل مولود لآل الجاروف مرتبطة بحدوث مصيبة، فكان كل مولود لهم نذير شؤم لقبيلة الشيخ غوما.

24. عيّاش الـــدوس:

أحد أقران آيس، الْتَقَاهُ في معهد المعلمين بعد أن انضمّ للدراسة فيه، نظّم إضراباً ضد سرقة بعض المسؤولين لمخازن إعاشة طلاب القسم الداخلي فطُرِد منه، وشارك في مظاهرات طلاّبيّة منددّة بحكم الاحتلال فطرد من المعهد، وحُكم عليه بعدم مغادرة المحافظة.

25. (الشيـــخ غوما):

هو شيخ القبيلة الدائرة حولها الأحداث، وهو بطل الرباعيّة وشخصيتها المحوريّة، متَّل كل صفات البطولة والتفرّد.

26. فضل الله الدرهـــوب:

إحدى الشخصيات التي ظهرت بانتقال قبيلة الشيخ غوما إلى الواحة، وهو صديق لآيس ويكبره بسنتين، كان يمارس عادة التلصّص من خلف الأبواب، والتجسس على سلوكيات الناس لأنه يرى في ذلك متعة، وهو ما مكّنه من معرفة الأسرار والخبايا ليوصف بأنه "العليم بأسرار الواحة".

27. كونسَـــا:

اسمه الأصلي (كونستانيس) أُطلَق عليه الأهالي اسم كونسا عندما جاء للواحة وعُيِّن مديراً لشركة حفر الآبار بواحات فزان، المكلَّفة بحفر نبع بالواحة،

عرف الطريق إلى بيت زهرة فقام الأهالي بتزويجه منها بعد أن أفهموه ضرورة الدخول في الإسلام، مارَس الفلاحة في حقل الشيخ غوما فرَوَى الأرض، واستصلح تربتها، وأُعجِب بالصحراء.

28. ماريـــا:

الزوجة الأولى لكونسا تركها في بلدها أثينا عند مجيئه للعمل بالواحة، فاجأته بحضورها للواحة، فوجدته متزوجا زهرة، فحدثت بينها وبين زهرة الاشتباكات والنزاعات.

29. مـــرزوق:

أحد فلاّحي الواحة، عمل في مزرعة الشيخ غوما، فنهب منتوجها ليغطي مطالب الدجّالين في علاج ابنه المريض، أدمن على اللاقبي، فانتهى به إلى قطع رأس "أم النخيل"، فعاقبه الشيخ غوما بسوطه.

30. منصـــور برجوج:

من أهالي الواحة، وهو يكبر آيس بسنتين، عمل مع آمود في تثبيت الخيم وصدّ الرياح عنها، ولكنهما قاما بتغيير اتجاه الطريق دون إذن من الحكومة فطُرِدا معاً من العمل، اقترح على آمود الذهاب إلى سبها للبحث عن عمل فيها، فترافقا في ذلك، وأدركا شرور المدن.

31. مهمـــدو:

عَرّافٌ جَاوَزَ عمره المائة سنة، امتهن في شبابه التطبيب واشتغل عطّاراً يبيع الأعشاب ثم تعلّم السحر والتنجيم ومصارعة الجن من المعلّم الشنقيطيّ ثم من معلّمه الثاني المعلِّم (أناسباغور)، أُغمِيَ عليه مرة فسقط كالجثة الهامدة حتى ظُنّ أنه مات، فوُورِيَ التراب ثم أُخرِج منه بعد أن اتضح أنه دُفِن حيًّا، فكانت هذه

حادثة مثيرة للأهالي حوله. استعمل السحر في تخليص الواحة من شرور القائمقام العثماني، وعُرِف بالمغارة التي أقام فيها بين جماجم الموتى، وانطوى بها على نفسه إلا من زيارات الشيخ غوما له بين الحين والآخر، واعتراف كل منهما للآخر بأسراره.

32. مـــوري:

عجوز إيطاليّ، عمل في جيش الاحتلال الإيطالي لليبيا حتى أُحيل إلى التقاعد، ثم عاد إلى فزان مع مجموعة من الإيطاليين للبحث عن الذهب والكنوز بحجة البحث عن الآثار.

ملاحـــظة: لم نسقط في ترتيب هذه الشخصيات ما كان معروفاً بصفتِه أو لقبِه أو كنيته، ووضعناه ضمن الترتيب الألف بائي المعتمد هنا.

مؤلفات إبراهيم الكوني حتى سنة 2001

1- ثورات الصحرى الكبرى 1970 ف.

2- نقد ندوة الفكر الثوري 1970 ف.

3- الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة (قصص ليبية) 1974ف.

4- ملاحظات على جبين الغربة (مقالات) 1974 ف.

5- جرعة من دم (قصص) 1983 ف.

6- شجرة الرتم (قصص) 1986 ف.

7- رباعية الخسوف (رواية) 1989 ف:

الجزء الأول: البئر

الجزء الثاني: الواحة

الجزء الثالث: أخبار الطوفان الثاني

الجزء الرابع: نداء الوقواق

8- التبر (رواية) 1990 ف.

9- نزيف الحجر (رواية) 1990 ف.

10- القفص (قصص) 1990 ف.

11- المجوس (رواية): الجزء الأول 1990ف.

الجزء الثاني 1991 ف.

12- ديوان النثر البرّي (قصص) 1991 ف.

13- وطن الرؤى السماويَّة (قصص-أساطير) 1991 ف.

14- الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية (مختارات قصصية) 1991 ف.

15- الوقائع المفقودة من سيرة المجوس (قصص) 1992 ف.

16- الربة الحجريَّة ونصوص أخرى 1992 ف.

17- خريف الدرويش (رواية-قصص-أساطير) 1994 ف.

18- الفم (رواية) 1994 ف.

19- السحرة (رواية): الجزء الأول 1994 ف

الجزء الثاني 1995 ف

20- فتنة الزؤان، الرواية الأولى من ثنائية خضراء الدِّمَن 1995 ف

21- برّ الخيتعور (رواية) 1997 ف.

22- واو الصغرى (رواية) 1997 ف.

23- عشب الليل (رواية) 1997 ف.

24- الدّميَة (رواية) 1998 ف.

25- صحرائي الكبرى (نصوص) 1998 ف.

26- الفزّاعة (رواية) 1998 ف.

27- الناموس – بحثاً عن ناموس لـــ(واو) (نصوص) 1998ف.

28- في طلب الناموس المفقود (نصوص) 1999 ف.

29- سأُسِرُّ بأمري لِخِلاّني الفصول (ملحمة روائية) 1999 ف:

الجزء الأول: الشرخ

الجزء الثاني: البِلْبال

الجزء الثالث: بَرْق الخُلَّب

30- أمثال الزمان (نصوص) 1999 ف.

31- وصايا الزمان (نصوص) 1999 ف.

32- نصوص الخلق (نصوص) 1999 ف.

33- ديوان البر والبحر (نصوص) 1999 ف.

34- الدنيا أيام ثلاثة (رواية) 2000 ف.

35- نزيف الروح (نصوص) 2000 ف.

36- أبيات (نصوص) 2000 ف.

37- بيت في الدنيا وبيت في الحنين (رواية) 2000 ف.

38- رسالة الروح (نصوص) 2001 ف.

39- بيان في لغة اللاهوت، لغز الطوارق يكشف لغز الفراعنة وسومر (موسوعة البيان) 2001 ف.

الجزء الأول: 1 أوطان الأرباب

الجزء الثاني: 2 أرباب الأوطان

الجزء الثالث: 3 أرباب الأوطان (2)

قيد الإنجاز:

1- بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان)، الجزء الرابع، ملحمة المفاهيم.

2- بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان)، الجزء الخامس، أسفار سومر.

عناوين دراسات متنوعة عن المكان

1- **الأبعاد المكانية**

المرجع: غائب طعمة فرمان- حركة المجتمع وتحولات النص، خالد المصريّ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا-بيروت، لبنان، سنة 1997، ص 158-173.

2- **استحضار الصفات والأماكن**

المرجع: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظلّه نموذجاً)، د. عبد الكريم الكردي، تقديم، د. طه وادي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، سنة 1992، ص 198-204.

3- **أسطرة المكان والشخصيات في (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان**

المرجع: الرواية الجديدة في مصر- دراسة في التشكيل والإيديولوجيا، د. محمد بدوي، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1993، ص 117-134.

4- **دراسة للمكان (بيروت) في ثلاث روايات عربية: هذا المكان المزدحم بالأشخاص/الأفكار**

المرجع: قراءات في الأدب والرواية- إنّه نداء الجنوب، غسّان زيادة، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1995، ص 107-123.

5- **الزمان.. المكان.. الإنسان.. اللغة.. في رواية (منازل القلب) لفاروق وادي**

المرجع: النقد التطبيقي مع روايات فلسطينيّة، د. عبد الرحمن ياغي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، أكتوبر سنة 1999، ص 173-179.

6- **الزمان .. و .. المكان**

المرجع: دراسات في نقد الرواية، د. طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1989، ص 34-37.

7- **الزمان والمكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، د. علي محمود عودة**

المرجع: مجلة العلوم الإنسانية، العدد الثاني، الحرث (نوفمبر) سنة 1991، ص 90-104.

8- **الطيب صالح _ أزمة المكان**

المرجع: النص المرصود، سمير أبو حمدان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1990، ص 97-107.

9- **علاقة المكان بالشخصيّة**

المرجع: الرواية العربية والحداثة -1-، د. محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، سنة 1993، ص 232-245.

10- **الغربة المكانية**

المرجع: غائب طعمة فرمان- حركة المجتمع وتحولات النص خالد المصري، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا -بيروت، لبنان، سنة 1997، ص 133-138

11- المكان

المرجع: أزمة الأجيال المعاصرة، دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، فوزية الصفار، مع مقدمة للأستاذ المنجي الشملي، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، يناير سنة 1980، ص 57-64.

12- المكان في رواية فيصل الحوراني (الوطن في الذاكرة)

المرجع: انقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، د. عبد الرحمن ياغي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، أكتوبر 1999 ، ص 108-117.

13- المكان في قصة الصحراء

المرجع: عالم عبد الرحمن منيف الروائي- تنظير وإنجاز، صبحي الطعان، دار كنعان للدراسات والنشر، سنة 1995، ص 196-206.

14- المكان القصصي

المرجع: دراسات في نقد الرواية، د. طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1989، ص 37-41.

15- المكان ودلالته في دار الباشا لحسن نصّار- حسن العوري

المرجع: مجلة المسار، عدد مزدوج 35/34/ فيفري 1998، ص 46-73.

16- المكان والزمان بين الطبيعيّ والفوطبيعيّ

المرجع: عالم القصة في سرد طه حسين، أحمد السماوي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، سنة 1996، ص 67-102.

17- **المكان والمأساة بين الرواية والسيرة الذاتية في (صيادون في شارع ضيّق)**

المرجع: الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائيّ، إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 1996، ص 35-57.

المصادر والمراجع

أولاً: المتن الروائيّ:

رباعيّة الخسوف:

1- البئر، إبراهيم الكوني، ط 2، طبعة مُقَوَّمَة، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، ليماسول، قبرص، سنة 1991.

2- الواحة، إبراهيم الكوني، ط 2، طبعة مُقَوَّمَة، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، ليماسول، قبرص، سنة 1991.

3- أخبار الطوفان الثاني، إبراهيم الكوني، ط 2، طبعة مُقَوَّمَة، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، ليماسول، قبرص، سنة 1991.

4- نداء الوقواق، إبراهيم الكوني، ط 2، طبعة مُقَوَّمَة، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، ليماسول، قبرص، سنة 1991.

ثانياً: المصادر والمراجع العربيَّة:

1) الأطروحات العلميّة (مرقونة):

5- بناء الشخصيَّة في الرواية الليبية (1984-1994)، سعاد صالح القراضي (أطروحة ماجستير)، جامعة السابع من أبريل، كلية التربية، الزاوية، الجماهيرية، سنة 1996.

6- الرواية في أدب إبراهيم الكوني، خالد جهيمة (أطروحة ماجستير)، معهد الدراسات العربيّة، القاهرة، مصر، سنة 1997.

7- المصطلح في نقد الرواية العربية، مختار الهادي الأدهم (أطروحة ماجستير)، جامعة الفاتح، كلية اللغات، طرابلس، الجماهيرية، سنة 1996.

8- المنظور السرديّ في رباعيّة الخسوف، أحمد الناوي بن محمد بدري (أطروحة ماجستير)، جامعة قاريونس، كليّة الآداب والتربية، بنغازي الجماهيرية، سنة 1999.

2) الكتب والمعاجم والموسوعات العربيَّة:

9- أدبيّة الرحلة في رسالة الغفران – أدبيّة الشكل – أدبيّة الصورة – أدبيّة الصيغة – أدبيّة الفكرة، عبد الوهاب الرقيق، هند بن صالح، دار محمد علي الحامي، صفاقس، الجمهورية التونسية، جانفي سنة 1999.

10- أربعون عاماً من النقد التطبيقيّ- البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، محمود أمين العالم، دار المستقبل العربيّ، القاهرة، مصر، سنة 1994.

11- إشكاليّة المكان في النص الأدبيّ، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، العراق، سنة 1986.

12- ألف ليلة وليلة – دراسة سيميائية تفكيكيّة لحكاية حمّال بغداد، د. عبد الملك مرتاض، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، لا. ت.

13- بحوث في خطاب السّد المسرحيّ، ألفة يوسف وعادل خضر، لا. ن.، تونس، سنة 1974.

14- بناء الرواية – دراسة في الرواية المصرية، د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، لا. ب.، لا. ت.

15- بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1985.

16- البناء الفني لرواية الحرب في العراق – دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقيّة المعاصرة، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، سنة 1988.

17- بنية السيرة الشعبيّة وخطابها الملحميّ في عصر المماليك، د. طلال حرب، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، سنة 199.

18- بنية الشكل الروائي – الفضاء، الزمن، السرد، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة 1990.

19- بنية النص السرديّ من منظور النقد الأدبيّ، د. حميد لحمداني، ط 2، المركز الثقافي العربيّ، بيروت/الدار البيضاء، سنة 1993.

20- البنيوية في الفكر الفلسفيّ المعاصر، عمر مهيبل، ط 2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1993.

21- تحولات السرد، دراسات في الرواية العربيّة، إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 1996.

22- تقنيات السرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيويّ د. يمنى العيد، ط 2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، سنة 1999.

23- جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون، ط 2، عيون المقالات، الدار البيضاء، سنة 1988.

24- جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، أسماء شاهين، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، سنة 2001.

25- جماليات المكان في الرواية العربيّة، د. شاكر النابلسي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، سنة 1994.

26- جمرة النص الشعريّ – مقدمات نظرية في الفاعليّة والحداثة، عز الدين المناصرة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب، عمّان، الأردن، سنة 1995.

27- حركيّة الإبداع – دراسات في الأدب العربيّ الحديث، د. خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، سنة 1982.

28- دراسات في الرواية العربية، د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1987.

29- دراسات في نقد الرواية، د. طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1989.

30- ديداكتيك النصوص القرائيّة بالسلك الثاني الأساسي- النظرية والتطبيق، محمد البرهمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، سنة 1998.

31- ذخيرة العجائب العربيّة، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، سنة 1994.

32- الرواية العربيّة واقع وآفاق، إعداد: محمد برادة، دار ابن رشد، بيروت، سنة 1984.

33- الرواية العربيّة والصحراء، صلاح صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، سنة 1996.

34- السرد السينمائيّ- خطابات الحكي، تشكيلات المكان – مراوغات الزمن، فاضل الأسود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 1996.

35- شعرية الفضاء السرديّ، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، سنة 2000.

36- شعرية القصيدة قصيدة القراءة – تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية، عبد الملك مرتاض، دار المنتخب العربيّ للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، سنة 1994.

37- الشيء بين الوظيفة والرمز، صلاح الدين بوجاه، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1993.

38- عبد الله العروي وحداثة الرواية، صدوق نور الدين، المركز الثقافي العربيّ، بيروت/ الدار البيضاء، سنة 1994.

39- الفضاء الروائيّ في الغربة – الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي، سلسلة دراسات تحليلية، رقم (3)، لا. ن.، لا. ب.، سنة 1984.

40- الفضاء المسرحي – دراسة سيميائية، أكرم اليوسف، دار مشرق- مغرب، لا. ب. سنة 2000/1994.

41- فن الرواية العربيّة خصوصيّة الكتابة وتميّز الخطاب، د. يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، سنة 1998.

42- الفن الروائي عند غادة السمان، عبد العزيز شبيل، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، سنة 1987.

43- في سوسيولجيا النص الروائيّ – دراسات في الرواية، د. عبد الرزاق عيد، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سنة 1988/9/2000.

44- في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر – كانون الأول، بيروت، سنة 1998.

45- قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، سنة 1997.

46- اللسانيات والدلالة <الكلمة>، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سنة 1996.

47- مدار الصحراء – دراسة في أدب عبد الرحمن منيف، شاكر النابلسي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، سنة 1991.

48- مساءلات نقدية – دراسات في الشعر الحديث والرواية والقصة القصيرة، الجزء الأول، بوراوي عجينة، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، سنة 2001.

49- مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، د. زكرياء إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، لا. ت.

50- معجم مصطلحات الأدب، إنكليزي – فرنسي – عربي، مع مسردين للألفاظ الإفرنسيّة والعربيّة، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، سنة 1974.

51- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سنة 1971.

52- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط 3، مطابع الأوفست بشركة الإعلانات الشرقية، لا. ب.، لا. ت.

53- مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربيَّة من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء – المغرب، سنة 1987.

54- المكان في رسالة الغفران- أشكاله ووظائفه، عبد الوهاب زعدان، تقديم: محمد الخبو، ط 2، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، الجمهورية التونسيّة، مارس سنة 1995.

55- المكان في القصة القصيرة في الإمارات، بدر عبد الملك، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، سنة 1997.

56- المكان في النص المسرحيّ، د. منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد الأردن، سنة 1999.

57- المكان والمنظور الفنيّ في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد، دار القلم العربيّ، حلب، سورية، سنة 1998.

58- ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت–لبنان، سنة 2000.

59- المنهل، قاموس فرنسي–عربي، د. سهيل إدريس، ط 26، طبعة جديدة منقَّحة مزيدة، دار الآداب، بيروت، لبنان، سنة 2000.

60- نحن والتراث – قراءة في تراثنا الفلسفيّ، د. محمد عابد الجابري، ط 2 مزيدة ومنقَّحة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، سنة 198.

61- نظام الرواية الذهنية – قراءة نقدية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، محمد الجابلي، الشركة التونسية لفنون النشر، سبتمبر سنة 1995.

62- نظرية البنائيَّة في النقد الأدبيّ د. صلاح فضل، ط 3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، سنة 1985.

63- النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، 2، الزمن، الفضاء، السرد، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، سنة 1991.

64- نهوض الرواية العربيَّة الليبية، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، لا. ب.، سنة 1990.

3) الكتب والمعاجم المترجمة إلى العربيَّة:

65- اتجاهات جديدة في الأدب، جون فليتشر، تر. نجيب المانع دار الحرية للطباعة، بغداد، سنة 1974.

66- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر. فريد أنطونيوس، ط 3، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، سنة 1986.

67- بناء الرواية، ادوين موير، تر. إبراهيم الصيرفي، مرا. د. عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والنشر، لا. ت.

68- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، تر. مجيد الماشطة، مرا. د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، سنة 1986.

69- البنيوية والنقد الأدبيّ، ج. مونان وآخرون، تر. محمد لقاح، أفريقيا الشرق، لا. ب.، سنة 1991.

70- جماليات المكان، غاستون باشلار، تر. غالب هلسا، ط 3، المؤسسة

الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1987.

71- الرواية العربية، روجر آلن، تر. حصة منيف، المجلس الأعلى للثقافة، لا. ب.، سنة 1997.

72- الرواية والواقع، لوسيان غولدمان وآخرون، تر. رشيد بنحدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، سنة 1988.

73- رولان بارت والأدب، فانسان جوف، تر. محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، لا. ب.، سنة 1994.

74- شعرية دستويفسكي، ميخائيل باختين، تر. جميل نصيِّف التكريتي، مرا. د. حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، لا. ت.

75- عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال اوئيليه، تر. نهاد التكرلي، مرا. د. فؤاد التكرلي، د. محمد جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، سنة 1991.

76- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، اديث كيرزويل، تر. جابر عصفور، دار آفاق عربيَّة للصحافة والنشر، بغداد، العراق، سنة 198.

77- لقطات، آلان روب جرييه، تر. د. عبد الحميد إبراهيم مع دراسة مطوّلة عن الرواية الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1985.

78- معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، سوشبرس، بيروت/ الدار البيضاء، سنة 1985.

79- المفهوم الحديث للمكان والزمان، ب. س. ديفيز، تر. د. السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1999.

80- ميخائيل باختين: المبدأ الحواريّ، تزفيتان تودوروف، تر. فخري صالح، ط 2، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، سنة 1996.

81- نظرية الأدب، رينيه ويلك، أوستن وارين، تر. محي الدين صبحي، مرا. د. حسام الخطيب، ط 3، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، سنة 1987.

82- نقد النقد – رواية تعلّم، تزفيتان تودوروف، تر. د. سامي سويدان، مرا. د. ليليان سويدان، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، سنة 1986.

4) الدوريات العربيَّة:

أ- المجلات:

83- أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، مج 9، ع 2، سنة 1991.

84- أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، مج 12، ع 2، سنة 1994.

85- الثقافة العربيّة، ع 9، س 25، الفاتح 1427، سبتمبر سنة 1997.

86- جامعة سبها، الجزء (أ)، الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 2، سنة 199.

87- جامعة الملك سعود، مج 5، الآداب (2)، الرياض، سنة 1993.

88- حوليات الجامعة التونسية، ع 29، سنة 1988.

89- الحياة الثقافيَّة، ع 58، تونس، سنة 1990.

90- الحياة الثقافيَّة، ع 77، س 21، سبتمبر سنة 1996.

91- الحياة الثقافيَّة، ع 82، س 22، فيفري سنة 1997.

92- الحياة الثقافيَّة، ع 124، س 26، أفريل سنة 2001.

93- الحياة الثقافيَّة، ع 130، س 26، ديسمبر سنة 2001.

94- عالم الفكر العربي، ع 99، س 21(1)، شتاء سنة 2000.

95- فصول، مج 6، ع 4، يوليو – أغسطس – سبتمبر سنة 1986.

96- فصول، مج 12، ربيع 1993.

97- المسار، عدد مزدوج 35/34، فيفري سنة 1998.

98- المسار، ع 48، س12، نوفمبر – ديسمبر سنة 2000.

99- الموقف الأدبيّ، مج 9، ع (1، 2)، أكتوبر سنة 1990.

100- الناقد، ع 6، س 1، كانون أول – ديسمبر سنة 1988.

ب- الصحف:

101- الشمس الثقافي، ع 3، س 1، 16 الفاتح سنة 1993.

102- الشمس الثقافي، ع 4، س 1، 23 الفاتح سنة 1993.

103- الفتح الثقافي، ع 1، الخميس، 1 / أي النار سنة 1427.

ثالثا: المصادر والمراجع الأجنبيَّة:

1) الكتب:

104- Figures I, Gērard Genette, Ed. du seuil, 1966.

105- Figures II, Essais Gērard Genette, Ed. du seuil, 1969.

106- L'espace Romanesque , Jean Weisgerber, Ed. L'age d'homme, 1978.

107- Le Roman, Georges Jean, Peupme et culture, Seuil, 1971.

108- Rēpertoire II,Michel Butour, Les Editions de Minuit, 1964.

2) المعاجم والموسوعات:

109- La Grande Encychlopedie, Librairie, 8, Larousse, 1973.

110- Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue Française, Ed. rēvisee, Juin, 1996.

111- Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire Alphabétique Analogique de la langue Francaise N' D'impression: 99, Fevrier 2000.

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

إهداء

مقدمة 7

الباب الأول: المنحى النظريّ 15

الفصل الأول: تأطير 17

- الفضاء والمكان لغة 19
- الفضاء والمكان اصطلاحا أدبيًّا ونقديًّا 21
- مفهوم البنية 43
- (المكان–الفضاء) والبنية في النص الروائيّ 74

الفصل الثاني: عرض 53

- المكان في نماذج من المقاربات النقديّة السابقة: 55

أولاً– المقاربات الغربية (الفرنسيّة) 55

ثانياً– المقاربات العربيّة 62

1– الكتب 65

2– المقالات النقدية 85

ثالثاً: المقاربات المتعلقة بالنص الرّوائي الليبي (عربيّة وغربيّة) 93

- خلاصة عرض هذه المقاربات 105
- المكان في الحوار النقديّ 106
- التقاطبات الضديّة ومقاربة الرباعيَّة 113

الباب الثاني: المقاربة النصيَّة 117

– ملخص الرواية 119

القسم الأول: علاقات الأفضية وسماتها 127

الموضوع	الصفحة

الفصل الأول: بنية الفضاء في الرباعية 129

رسم توضيحيّ لبنية الفضاء في الرباعية 232

محاولة تركيب (1) 233

الفصل الثاني: متعلقات 241

أولاً- الأصوات والروائح 243

ثانياً- الفضاء وموت الشخصيات 257

محاولة تركيب (2) 273

القسم الثاني: تقنيات وصف الفضاء-المكان 275

الفصل الثالث: طبيعة وصف الفضاء 277

أولاً- مستلزمات الوصف البصريّ وعوائقُه 281

ثانياً- أنواع الوصف ووظائفُه 315

محاولة تركيب (3) 329

الفصل الرابع: حركيّة الوصف 335

أولاً- وصف الثابت ..وصف المتحرك 337

ثانياً- وصف الأثاث والتأثيث 367

محاولة تركيب (4) 383

خاتمة 387

ملحق: 391

- تعريف بأهم الأعلام الأجانب 393
- تعريف بأبرز الشخصيات الإنسانية الواردة في المقاربة النصيّة 399
- مؤلفات الكاتب إبراهيم الكوني حتى سنة 2001 407
- عناوين دراسات أخرى عن المكان / الفضاء 411

تنفيذ مطابع دار زهران للنشر
الأردن - 0096265331289