

الفضاء الحكائي

رؤية العالم / علاقة اتصال أم انفصال

الأستاذة بعيو نورة
جامعة- تيزي وزو

قبل الشروع في تفاصيل المداخلة، أشير إلى الطروحات التالية:

- لماذا رؤية العالم؟
- هل ثمة علاقة بين الفضاء الحكائي ورؤية كل من المؤلف/المبدع، السارد/الراوي، الشخصية الروائية ؟
- هل هي علاقة اتصال وتوافق أم أنها علاقة انفصال وضدية ؟
- لماذا يركّز الروائي على فضاء محدّد ؟
- كيف نفسّر هيمنة صنف من الفضاءات في رواية ما، في فترة ما، وندرتها في رواية أخرى؟
- هل هناك فضاء متحرّك يعيش حياته/حياة المجتمع أم أنّه مجرد ديكور جيء به للزينة وحسب؟
- وأخيرا، لماذا ركّز بعض الروائيين على فضاءات بعينها في فترة زمنية ميّزتها مآسي خاصة ؟

هذه أسئلة تحاول هذه المداخلة تحليل أفكارها والإجابة عنها.

إنّ علم اجتماع الثقافة ليس فقط فهم الأدب انطلاقا من المجتمع ولكن أيضا، فهم المجتمع انطلاقا من الأدب⁽¹⁾، فالمجتمع هو الأدب، ذلك أنّ المبدع الحقيقي لا يمكن تهميش نفسه وخلق ما هو منعزل عن الوسط الذي يعيش فيه، إنّ جزء منه، وقد ثبت أنّ مهمة المؤرّخ الجدلي هي استخراج الدلالة الموضوعية للنتاج، هذه الدلالة التي ينبغي إدخالها وحدها في علاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لتلك الفترة، رغم أنّه يمكن أن يوجد بين هذه الدلالة والوظيفة الموضوعية لسلوك أو

لممارسة الكاتب العملية بعض التناقضات، ولكن حين تكون هذه التناقضات متوافقة في بعض الحالات، فإنّ ذلك يسمح بفهم مدقّق لعلاقة فرد/مجموعة اجتماعية⁽²⁾. ولعلّ المنهج النقدي الأنسب لمثل هذا الإطار الخاص بتحليل الأعمال الأدبية يتمثّل في البنيوية التكوينية أو التوليدية (*Structuralisme génétique*) وهي فرع من فروع البنيوية، نشأت استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين قصد التوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحيانا، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما. ويعتبر **لوسيان قولدمان** *Lucien Goldmann* أهم من أسهم في هذا الاتجاه بعد **جورج لوكاتش** *Georges Lukacs*، حيث طرح جملة من المفاهيم والمبادئ المتعلقة بفهم وتفسير العمل الإبداعي، كالبنية، القيمة، الوعي القائم والوعي الممكن، الفاعل الجمعي والإبداع، وكذلك مفهوم رؤية العالم *vision du monde* وهو مفهوم مهم لفهم علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة، ومنها الأدب، وكيف يؤثرون ويتأثرون بها. ولأنّ الناس كائنات اجتماعية فإنّهم محكومون بتقسيمات عقلية قبلية تأخذ لديهم هيئة رؤية العالم لم يكن لهم دور في إيجادها⁽³⁾.

إنّ رؤية العالم عند **قولدمان** هي الكيفية التي يحسّ فيها وينظر بها إلى واقع معيّن، أو هي النسق الفكري الذي سبق عملية تحقّق النتاج، فما هو حاسم ليس هي نوايا المؤلّف بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج بمعزل عن رغبة مبدعه وأحيانا ضدّ رغبته، ودليلنا على ذلك الكاتب الفرنسي **بالزاك** *Balzac*، فرؤية العالم عنده ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة اجتماعية معيّنة، وتبعا لهذا، فرؤية العالم هي وجهة نظر متناسقة حول مجموع واقع وفكر الأفراد الذي يندر أن يكون متناسقا ووحديا، ويتعلّق الأمر هنا بنسق فكري يفرض نفسه في بعض الشروط على مجموعة من الناس تتواجد في شروط مشابهة.

إنّ الأدب عند **قولدمان** هو التعبير عن رؤية العالم، عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء. صحيح أنّه يمكن أن يكون هناك فارق قد يكبر وقد يصغر بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسياسية والأدبية للكاتب،

وبين الطريقة التي يرى بها أو يحسّ بها العالم الذي يخلق فيه. إنّ هذا الفارق يوجد فعلا في بعض الحالات، والمسألة هي معرفة كيفية تحوّل تجربة ورؤية المجموعة الاجتماعية أو الطبقة إلى طريقة للرؤية والإحساس لدى الفرد دون أن يمسّ ذلك أفكاره ونواياه⁽⁴⁾، لأنّ الأدب هو المجال الأكثر احتواءً لهذه الرؤية وهو يشترك مع "الفنّ والفلسفة في كونه أصنافاً من الكلام"⁽⁵⁾، مخصّصة للتعبير وللاتصال، وقد حدّدها في كتابه *الإله الخفي Le Dieu caché* بقوله: «هي هذا المجموع من الطموحات، من المشاعر والأفكار التي تضمّ أعضاء مجموعة أو في الغالب طبقة اجتماعية وتواجهها بمجموعات أخرى... فهي بمثابة تيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحقّقون جميعاً هذا الوعي الطبقي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حدّ ما»⁽⁶⁾.

إنّ فكرة الوعي هذه والانسجام تتسمّ بها الأعمال الأدبية الكبرى، فالانسجام عنده له وظيفتان:

- الأولى فردية، وهي لا تساهم إلّا في حدود ضيّقة في بنية الوقائع التاريخية، وضمنياً في الوقائع الثقافية والاستيطيقية - الجمالية، لذا فالعمل الأدبي هنا لا يمكن أن يُدرس إلّا مجزّءاً، وهو مبعد عن رؤية العالم التي يمكن أن تدركها الاستيطيقا السوسيولوجية، حيث تخفي الإشكالية الفردية إشكالية رؤية العالم للمجموعة، لذا يهتم **قولدمان** بالانسجام الاجتماعي (الوظيفة الثانية) الذي يعمل على مستويين:

1 - على مستوى المجموعة الاجتماعية التي تتكوّن منها المراتب الذهنية والتي يبنّي عبرها العمل الإبداعي، تظهر كموضوع، كأصل حقيقي للخلق، ومن ثمّ إنّ أساس حركية الإبداع هو انسجام المجموعة لا الفرد، ولا يعني هذا أنّ **قولدمان** يلغي ذاتية موضوع الإبداع، بل يعترف بها كذاتية داخلية... مفيداً بذلك أنّ نشاطه يتمّ داخل حقل الذاتيّة التي تخلق بالممارسة الاجتماعية للمجموعة... وهكذا فإنّ « وظيفة الإبداع هي حمل هذا الانسجام الذي يعيش النّاس إحباطه في الحياة الحقيقية بالضبط كما هو الحال على الصعيد الفردي للأحلام، فإنّ الهذيانات والتمخّيل توفّر المادّة أو ما ينوب عن المادّة التي لم يستطع الفرد أن يتوفّر عليها توفّراً حقيقياً »⁽⁷⁾.

ويتضح جليا أنّ الفرق يكمن في كون الإبداع الثقافي يقوِّي تيارات الوعي الجماعي، في حين أنّ الحلم يفعل فعله عبر اللاشعور ضدّ الوعي.

ونخلص إلى أنّ رؤية العالم ليست من إبداع الكاتب، وإنّما هي تكوين معرفي متجاوز لذلك الإبداع، فكلّما ازدادت قدرات المبدع، ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها سواء وعى أو لم يع ذلك.

ولأنّ الوعي مرتبط بالأفكار، وهذه جزء لا يديولوجية ما بحكم أنّها تعبير عن مصالح معيّنة، محدّدة لمجموعة ما، فهي مفهوم وثيق الصّلة بالنظرة إلى العالم باعتبارها تعبيراً بنويّاً وظيفيّاً عن المكانة النسبية التي تحتلّها جماعة داخل أخرى أوسع منها⁽⁸⁾. إذن العلاقة واضحة بين المفهومين، من جانب، ومن جانب آخر، فالطرف المؤهل للتعبير أكثر عنهما هو المبدع / أي المثقّف الفاعل في الحركة الإبداعية الأدبية، بخاصّة أنّه يحمل تطلّعات وطموحات الجماعة التي ينتمي إليها دون أن يستشيرها ودون أن يقصد ذلك، حيث ثمة معطى/وعي قائم بعينه مرغوب أو غير مرغوب فيه يجب تجاوزه أو تطويره إيجاباً إنّ على المستوى الذهني أو الواقعي المعيش.

كما يمكن لهذا الوعي أن يعبر عنه السارد/الراوي أو أحد الشّخص في الرواية، فالهدف هو إيصال هذا الوعي للقارئ المفترض، مع ملاحظة أنّ هذه الرؤية ليست نفسها دائماً عند هذه الذوات. وإذ نحن ندلّل على هذا الرأي بالإبداع الروائي، فثمة إجماع على أنّه لا يمكن تصوّر خطاب روائي دون توظيف لمكوّن أساسي فيه هو المكان/الفضاء الحكائي، هذا الذي يساهم في إعطاء صورة واضحة عن التقسيمات الاجتماعية، أنماط المعيشة، المستوى الاقتصادي والحضاري الذي يعيشه الأفراد، ومثالنا على ذلك دائماً تصوير بالزاك *Balzac* لمدينة باريس، فهي مقسّمة إلى شعبية، ملكية، مالية، وهذه رؤية الشّخص، أمّا رؤية السارد فهي مغايرة تماماً حيث باريس هي ذلك الفضاء الموحد المتضامن مع بعضه البعض تضامناً حيويّاً⁽⁹⁾.

إذن، سأركّز على أهمية المكان ووظائفه المختلفة من جهة، وعلاقته بالمؤلّف والسارد والشخصية الروائية دون أن أستعرض التعريفات الكثيرة التي حاولت أن تحدّد

مفهوم الفضاء والمكان ثمّ الفضاء الحكائي ليقع الإجماع على أنّ المكان هو الفضاء الحكائي وليس الفضاء الروائي كما يذهب البعض⁽¹⁰⁾.

لقد أصبح النقد المعاصر ينظر إلى الفضاء الحكائي على أنّه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر الخطاب الروائي، كما أصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكّلان بعدا جماليا من أبعاد ذاك الخطاب، بالإضافة إلى أنّ المكان كان وما يزال يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الاجتماعي وفي التعبير عن المقوّمات الثقافية... وفي الوقت الراهن يعدّ المكان إشكالية إنسانية بحقّ إذا ما اغتصب أو إذا ما حُرمت منه الجماعة واحتكرته أقلية معيّنة من البشر، فإنّه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية ولا سيما بالنسبة للمستعمرين واللاجئين⁽¹¹⁾.

من هنا يتأكّد لنا أنّ الفضاء الحكائي لم يعد إضافة أو عنصرا يمكن الاستغناء عنه وكأنّه يكمل، وكأنّي به يفتح الخطاب الروائي فيغدو غريبا، « بل أضحى له حضور كامل... لأنّه إحدى العلامات المميّزة للكتابة الروائية الجديدة»⁽¹²⁾.

فلا القارئ ولا المبدع بإمكانهما إغفال العنصر المكاني في الخطاب الروائي، وبخاصة عندما يتحوّل إلى مادة أساسية، بل المحرّك الأساس للحدث الروائي من جانب، ومن جانب آخر، الوسيلة الإيديولوجية الرئيسة، فهو ليست وسيلة للزينة أو الزخرفة، وقد يكون كذلك ولكن يكون عديم الفاعلية في حركية الحدث، "فهو مكوّن مهم للآلة السردية *machine narrative* على حدّ تعبير هنري ميتيران *Henri Mitterand*"⁽¹³⁾.

ولعلّ قارئ الخطابات الروائية المعاصرة يتساءل لماذا تتموضع أحداث رواية ما في مكان بدل آخر أو في أمكنة محدّدة تتكرّر على مدار الرواية؟ ولماذا ينتقل مثلا البطل من مكان محدّد إلى آخر أو يتعامل مع مكان خاص؟! لا شك أنّ هذا التوظيف ليس مجرد ديكور، بل هو مهمّة معقّدة يحرص المبدع عليها لنمو العملية التخيلية المرتبطة بالقارئ، حيث يكون إزاء وصف من الأوصاف لا يملك إلّا الاعتقاد في قرارة نفسه « بأنّ أمرا سيحدث هنا»⁽¹⁴⁾، في حين أنّ حميد لحميداني، في مؤلّفه بنية النصّ السردية، يشير إلى أنّ «ضوابط المكان في الروايات متّصلة عادة بلحظات

الوصف وهي لحظات منقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ثم إنَّ تغَيَّر الأحداث وتطوُّرها يفترض تعدُّدية الأمكنة واتساعها أو تقلُّصها حسب طبيعة موضوع الرواية... فالرواية مهما قلَّص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ويأتي فضاء الرواية ليلفها جميعا»⁽¹⁵⁾.

وإذا تعمنا قليلا في الخطابات الروائية العربية المعاصرة نلاحظ تركيز الروائي على أمكنة محدَّدة بأسمائها: المدينة - القرية - الطريق - الشارع - الساحة - الشقة - المطبخ - الجبل - الحديقة - البحر - السجن - الجسر - البيت ... الخ.

وقد صنَّف النقد المعاصر هذه الأمكنة إلى طبيعي متحرِّك وإلى معماري ثابت كالبحر والشارع مثلا. وقد دلَّل على ذلك شاكر النابلسي في كتابه: **جمالية المكان في الرواية العربية**⁽¹⁶⁾، في حين قد يكتفي الروائي بمكان واحد مركزا عليه، وهنا يأخذ المكان دور البطولة، وبإلغائه لا يساوي الخطاب شيئا، فنحن إذا غطينا بصرنا عن القرية في ريح الجنوب لابن هدوقة، ومدينة الجزائر العاصمة في سيِّدة المقام لواسيني الأعرج، ومدينة قسنطينة في ذاكرة الجسد لأحلام مستغامي وهمَّشنا البوادي والقصور في خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف لربَّما توقَّفت العملية السردية وأفرغت خطاباتها من أدنى معنى.

والجدير بالملاحظة أنَّ فيليب هامون *Philippe Hamon* قد أشار إلى صنف من الأمكنة من النادر أن نعثر عليها في الروايات العربية وسماها بـ **الأمكنة التوجيهية** *Lieux cybernétiques* ويقصد بها المواقع التي يتم فيها اختزان الخبر وتناقله وتبادلته متَّخذا شكلا من الأشكال مثل الأماكن المنزوية - حجرة المكتب - غرفة النوم ... الخ⁽¹⁷⁾.

وهكذا احتل فضاء المدينة الصدارة في الخطابات الروائية العربية المعاصرة باعتبارها أحد أماكن السكن الكبرى. وتعليل ذلك أنَّ ظهورها في العالم العربي كما هو حالها في أوروبا تتناسب وبروز الطبقة المتوسطة *la classe moyenne* وتشابك العلاقات بين جماعات هذه الطبقة التي اتخذ الروائي العربي المعاصر من مشاكلها وأحلامها موضوعات أساسية لإبداعه. واللافت للانتباه أنَّ مواقف الروائيين

تجاه المدينة قد تباينت، فهناك من كرهها وسئم من فوضويتها - من ضجيجها وازدحامها وجوّها الخانق فانصبت لعناته عليها⁽¹⁸⁾، وقد سبق للروائي الروسي *Dostoïevski* أن اعتبرها عدوة للإنسان... حيث يستحيل فيها الإنسان إلى نملة تعيش في أكوام هائلة من النمل، وكذلك فعل *James Joyce* و*Tolstoï* هذا الذي جعل من بعض رواياته تحريضا ضدّ المدينة⁽¹⁹⁾، والموقف نفسه يتكرّر مع **عبد الرحمن منيف في خماسية مدن الملح**، حيث المدينة سائرة في طريق الذوبان.

وإذا أتينا إلى الخطابات الروائية العربية المعتمدة في هذه المداخل⁽²⁰⁾ نجد أنّ المكان يتكشف في علاقته المباشرة أو غير المباشرة، في علاقة انفصال أو اتصال، في علاقة ضدّ أو مع كلّ من المؤلّف/المبدع أو الراوي/الذات الساردة أو أحد الشخص، لذا فإنّ التصرّ الذي يذهب إلى أنّ «تموقع الفضاء الحكائي/المكان داخل الرواية أو تموقع الرواية داخل الفضاء تصوّر لا تناقض فيه، باعتباره تقنية ذات مستويات دالة في بناء الرواية، وعن طريق تتبع المنتهيات والمطلقات فيهما يمكن إيجاد تصوّر يتجسّد مثلا من خلال حساسية السارد والنسيج العام الذي تصل الرواية من التناهي بينهما إلى هيئتها وتتحدّد ملامحها»⁽²¹⁾.

وهكذا يتفاوت الفضاء الحكائي من حيث حدّة الحضور من خطاب روائي إلى آخر، فلكل فضاء ناسه بتكوينهم وطبيعتهم ومزاجهم الخاص ودرجة تكيّفهم مع جغرافية المكان وطوبوغرافيته (النظام المكاني).

وقد كان التركيز في الروايات الجزائرية الثلاث على أصناف محدّدة من الفضاءات نستلها بالوقوف عند فضاء تكرر وتقاطعت فيه الخطابات المذكورة، ولكن قبلًا، نتوقّف عند:

* الوطن، فضاء عام/العمق والاتصال:

تتّصل الذات السّاردة/الراوية بوطنها، ويتجلى عمق إيمانها به رغم كلّ المؤامرات وكلّ النفاق والأكاذيب، وكلّ ما لحق هذه الصّورة من تشويه وجهل لمعالمتها الأصليّة، ورغم ما يفرّقها عنه من مسافات، تستمر في حلمها وطموحها البعيد المنال، تتناجيه قائلة: «وطني أي وطني الذي كنّا نحلم أن نموت من أجله، وإذا بنا نموت على يده، أي وطن هو... هذا الذي كلّما انحنينا لنبوس ترابه، باغتتنا بسكين، وذبحنا كالنّعاج بين أقدامه؟»⁽²²⁾.

* فضاء الوطن، ثنائية القريب والبعيد/الاتصال والانفصال:

يعكس البناء المكاني هذه الثّنائية أو التعارض القائم بين فضاء الأهل وفضاء الغربة حيث يشكّل الأهل طاقة جذب واحتواء عاطفي، لأنّ علاقتنا بالمكان تتطوي على جوانب عديدة وعميقة، تجعل معاشتنا له عملية تتجاوز قدراتنا الواعية للتوغّل في لا شعورنا.

وقد جسّدت أحلام مستغانمي هذا الإحساس بالوطنية/علاقة اتصال بواسطة اللوحة التي رسمها الفنّان المبدع خالد وسماها حنين، وكانت تحمل عدّة دلالات، منها: أن تكون في وطنك يعني أن تكون سيّد نفسك، أن تساهم بما لديك، أن تضحي من أجله، فالشّخص البعيد عن وطنه يشعر دائماً بالحنين والرغبة في الاتصال والرجوع. هذه الحالة تشبه توظيف الفنّان/الكاتب للصور الفوتوغرافية في الخطاب الروائي كصورة عائلة معيّنة - أو شخص معيّن أو منزل ما، فالناظر إليه (داخل واقع الخطاب) يسترجع عبر الذاكرة كلّ الأصوات والأسماء والأعمار وحتّى العائلة المنسية أو المعلوم بها، فهذه العناصر تثبّتتها الصّور أو ذاك الإطار المعلّق في الحائط أو تلك اللوحة الزيتية المعروضة أو الثّابتة في زاوية ما من المنزل في لحظة استعادة واستغراق تأملي، وطبعاً فالصّورة هنا لا يُنظر إليها كما يُنظر إلى شيء آخر، يتغيّر النظر لأنّ الأمر يتعلّق بفضاء مؤطّر... يُحدّق في شيء أكثر ممّا يحدّق في شيء آخر «فاللوحة أو الصّورة جيء بها أساساً لا كسؤال (ثيمة) بل كجرح: أرى، أحسّ، وإذا

ألاحظ، أنظر وأفكر»⁽²³⁾. وقد استعمل خالد لوحة حنين لجعل الآخر: أنت/ نحن يمارس هذه المواقف حتى يشاركه الشعور نفسه.

أمّا عن حالة الانفصال فتجسّد في الهروب من الوطن ونبذه، إمّا اختياريا أو إرغاما وكأنّه قدر محتوم، حيث هرب ناصر أخو الذات الساردة إلى ألمانيا في فوضى الحواس، وفي ذاكرة الجسد لجأ خالد إلى مدينة باريس، المدينة المثالية الأنيقة الزاخرة بفكر إنساني راق وغنى اقتصادي واسع، فهنا يمكن للإنسان أن يحقق إنسانيته المسلوبة في وطنه، إنّ هذه اللحظة هي أعمق نقطة في الشرخ الذي حدث بين خالد ووطنه، فهل يعقل أن يعطى الحق في أرض ليست ملكا لك؟! قد يعطى هذا الحق إذا أحسّ المرء أنّ هذه الملكية غُيبت عمدا لعوامل عدّة. يقول أحدهم: « إنّ الاهتمام في باريس بالإنسان، لا بالعرق ومكان الولادة، وبقدرات الإنسان لا بمستواه الطبقي ».

* المدينة كفضاء محوري:

إنّ طبيعة الفضاء الحكائي في سيدة المقام أحادية. وتشكّل المدينة محور الأمكنة التي تعتبر مكتملة وتابعة لها، فالرواية مقسمة إلى أحد عشر فصلا، والفصول اللاحقة للانتباه والمتصلة بشكل مباشر أو غير مباشر بالفضاء الحكائي/ المدينة نجد مثلا: مكاشفات المكان - ظلال المدينة - البحر المنسي - حراس النوايا - نهايات المطاف... وكان التركيز في روايتي أحلام مستغانمي كذلك على مدينتي الجزائر العاصمة وقسنطينة: سلبياتها، إيجابياتها. ويتمظهر هذا من خلال:

1 - المدينة كمعطى سياسي / مأساوي: يتّضح هذا من خلال ظهور حراس النوايا واستقرارهم في المدينة بشكل خاص ومقصود، وبانتشارهم تقلّص الحسّ الديمقراطي كما غيّبت الحريّات الفردية واخترقت حقوق الأفراد ومست كرامتهم⁽²⁴⁾.

أمّا خالد، بطل رواية ذاكرة الجسد، فيصف الانفجار الاجتماعي عبر شوارع مدينة الجزائر العاصمة ليدلّل على رفض الشباب الجزائري للواقع السياسي والاجتماعي السائد، حيث وقفت المدينة لتوقع أنّه يوم كذا وبتاريخ كذا حدث هذا ...

2 - قبح المدينة / افتقاد للأصل وتشويه للحقيقة: إنّ المدينة هي نتاج للطبيعة البشرية على وجه الخصوص، حيث يعطى الناس الحياة المدنية من خلال نسيج

علاقتهم الاجتماعية وتمايزهم الثقافي والاثني. وبمعنى آخر رغم عدم تجانس أفرادها ديموغرافيا وثقافيا سيبقى على الدوام الوعاء الذي تنصهر من خلاله الأعراق والشعوب والثقافات، فهي بهذا المعنى الأرض المولدة لذلك الهجين البيولوجي والثقافي الجديد⁽²⁵⁾.

إنّ هذه الصفات المميّزة والمحدّدة للمدينة اختفت ولم تعد واضحة المعالم، حيث صار النّاس غير اجتماعيين، غرباء، كلّ طرف ينظر إلى الآخر نظرة عداوة وحقد، تسلط وامتياز، لقد شوهت المدينة، صارت قاتلة مئة، كلّ شيء فيها آل إلى القبح، والعبارات التالية دليل على ذلك: "السفن بدأت تنفقت بفعل الزمن" - "كآبة المدينة" - "المدينة لم تعد لنا" - "مدينتنا فقدت رغبتها في الاحتفال"⁽²⁶⁾. هذه الجمل تمثّل صريح لما آلت إليه مدينة هي عاصمة للوطن بأكمله.

3 - فضاء المدينة/ الجريمة والمسؤولية: إنّ السارد مولع بمدينته، إذ يكشف لنا حقائق معيشة تحدث يوميا كالتراجع والتآمر والصمت، وعلى المدينة تحمّل مسؤولية فعلتها « كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذا الجمعة الحزين »⁽²⁷⁾، فهي (المدينة) لم تجرؤ على التحقيق، وبالتالي لم تعثر على الفاعل الحقيقي لأنّ الرصاصة كانت طائشة، مجهولة المصدر، لأنّ أحياء المدينة مكتظة بحراس النوايا والتجار والخرازين والحدادين والفتيات المراهقات، إنّها مدينة لم تقر بمسؤوليتها فتموت مريم.

4 - لا أنسنة فضاء المدينة / عنف المكان:

إنّ ناس مدينة سيّدة المقام ثلاثة أصناف، نتوقف عند صنفين:

- حراس النوايا: وقد انحصرت مهمتهم في غلق قاعات الرقص والموسيقى، مطاردة رجال المسرح والفنّ، تهديد الأجانب (أنطوليا) صديقة السارد... الخ⁽²⁸⁾. هذه السياقات لا يمكن أن تصنف إلّا في إطار محدّد هو العنف.

- الشباب كذلك يعيش لا مكانه، حيث مكانه الحقيقي صار مشغولا، فلم يجد ركنًا أو زاوية للحبّ والفرح والسكينة، حتى النية والحلم حرم منهما⁽²⁹⁾.

ويبلغ العنف أقصى درجاته / القتل، إذ يموت السائق أحمد الذي لم ينج من رصاص الغدر رغم لباسه المدني، فقد قتله المتطرفون لظنهم الخاطئ بأنّه مسؤول

يصاحب زوجته / الذات الساردة، حيث جلست إلى جانبه لا خلفه، وقد فعلت ذلك احتراماً لِمَاضِيهِ البطولي وحياته العسكرية قبل الاستقلال، ولأنّ الرصاصة الفرنسية لم تسقطه، أسقطته رصاصة جزائرية، لأنّه عد ضابطاً وهمياً فقتل.

5 - فضاء المدينة / تغييب للكاتب والمتقف:

إنّ ظاهرة العداء للتيار الشيوعي والفكر الماركسي اليساري جلية، حيث يحاول الكاتب / المتقف بلورة إيديولوجيته وقناعاته بهذا الاتجاه أو غيره في فضاء المدينة لا في غيره، لما توفّره له من إمكانيات ووسائل بشرية ومادية، ولكن حرّاس النوايا رفضوا التعايش مع هذا التيار دون خوف أو عقدة، فنعتوا أصحابه بالملحدين والعلمانيين «قالوا عليك بلي شيوعي وملحد وعلماني»⁽³⁰⁾. هذا وما تعلّقنا على هذا المقبوس «...وكاتب ياسين كاتب اشتراكي دافع حتى آخر ثانية من عمره عن حقوق المحرومين والمضطهدين»⁽³¹⁾.

6 - المدينة بين رؤى: السارد / البطل والمجتمع:

إنّ الراوي / السارد يواجه ضرورات فنيّة ومعنوية تفرضها عليه رؤاه ومنطلقاته السردية وهي التي تحدّد له فضاءاته المفترضة والحقيقية، وإقامة البنّان المنسجم والمتربط بينهما في العمل السردية، حيث لا بدّ من وجود مشار إليه. والفضاء هو الذي يمنح هذا المشار إليه. وهو الذي يجعل الروايات خطابات مختلفة، فمن خلال هذا الفضاء أو ذاك يكون حجم ارتباط الرواية بالواقع أو ارتباطها بتخييل مشتق من الواقع⁽³²⁾.

وفي الروايات الثلاث تعامل السارد مع الفضاءات المغلقة كقاعتي الرّسم والعرض⁽³³⁾ أين يجد حرّيته ويلتقي بوجوه جديدة مُحبّة تُنسيه لحظات الوحدة واليأس والعنف. وإذا كان البيت هو الفضاء الذي يخلو فيه المرء مع نفسه طالبا الرّاحة، يراجع ذاته، فهو بالنسبة لسارد ذاكرة الجسد مصدر قلقه ووحشته، فاحتاج إلى الشارع والحديقة والبحر « قرّرت حال استيقاظي أن أهرب من البيت ومن...»⁽³⁴⁾.

وكانت علاقة السارد بالسّجن فظيعة حيث الاستلاب والظلم والتعذيب المتعمّد، فهو يتذكّر صديقه بلال حسن في سجن المستعمر الفرنسي « قضى سنتين في السّجن

والتعذيب، ترك فيها جلده على آلات التعذيب»⁽³⁵⁾. كما يتألم هو أيضا عندما تعاوده ذكرى اعتقاله في سجن الكديا « كان سجن الكديا جزءا من ذاكرتي الأولى التي لم تمحها الأيام، وهامي الذاكرة تتوقف أمامه وتُرغم قدمي على الوقوف فأدخله من جديد كما دخلته ذات يوم من سنة 1945»⁽³⁶⁾. إنها رؤية مضادة للمكان غير المرغوب فيه حتى بعد الاستقلال لأنه فضاء عنيف ومخيف.

وفيما يتعلق برؤية المجتمع لما طرأ على المدينة كفضاء مميز من تغيّر نحو السلب، ولا سيما في بعض القضايا المصيرية، كالمساس بالحرّيات الفردية والجماعية، ضياع المراهقات، اضطهاد المرأة، تراجع وتآمر النظام والسلطة الحاكمة، فكان الموقف هو الصمت غير المعلن والتجاهل المطلق.

7 - فضاء المدينة / الذات الساردة / البطلة: نقطة تقاطع:

وتتقاطع الرؤية بين الأطراف الثلاثة، وذلك من خلال النهاية المشتركة بينهم، حيث تتوقف مريم عن الحركة والرقص عندما تصاب بتلك الرصاصة اللعينة في رأسها، بعد أن تقاوم طويلا تتوقف حياتها، الرقص هو حياة مريم. ويتوقف السارد عن الحلم وممارسة الكتابة، يتوقف قلمه وقد كان يعبر عن حيويته ويرمز لاستمرار حياته. وتقترب المدينة من نهايتها عندما تفقد بريقها تدريجيا، فتتحول إلى كومة سوداء وفضاء لكل المآسي، كل شيء جميل فيها تحول إلى قبح تتسع دائرته يوما بعد يوم⁽³⁷⁾. وعبر الروائيتين يمرّر المبدع قناعته، فهو يرفض العنف الظاهر الممارس/المعيش يوميا، حيث غابت نشوة الحياة سواء مع المكان أو مع الناس لأن كليهما صامت غير مبال.

وتتوافق الرؤية بين الذات الساردة والبطلة مريم من خلال علاقته العاطفية معها، إذ يشتركان في الهموم والجروح والأحلام، فهي محطة إعجاب دائما، يُعجب بقوة إرادتها، بجرأتها وإصرارها على تخطي الخط الأحمر، «... سأرقص هاهنا في هذه الأرض المحروقة بتصرّحها المزمن... أحيانا أشعر بأنّ هذا الوطن لا عمل ولا شغل له إلاّ المرأة»⁽³⁸⁾، ويعجب برقصاتها فيكتب «... تدور كالنحلة، شعرها الأسوي الميال نحو

الزرقعة يتبعثر في الفضاءات مشكلاً ظلّ دائرة عملاقة أصبح قزاحيا تحت الأنوار المتكسّرة...»⁽³⁹⁾.

ومن جهة ثالثة ثمة توافق واضح بين رؤيتي المؤلف والبطلة مريم، «المرأة في القانون نصف إنسان وهي قاصر من حيث تعريفها»⁽⁴⁰⁾.

وكذلك في: «المرأة في هذا البلد لا تصلح إلّا لردم الرغبات المهووسة المقموعة عبر السنين»⁽⁴¹⁾.

وبنفس الفاعلية وعمق الرؤية ترتبط هذه العلاقات المختلفة بفضاء جزئي مكمل لفضاء المدينة وهو مفتوح، ويمكن إجماله في:

*** معمارية الجسر / الإيجاب والسلب:**

إنّ الجسر وسيلة للإيصال والتواصل، وهو إحدى لواحق الشارع، وقد يبلغ من الأهمية أن تُسمى المدينة به: **مدينة الجسور المعلقة**، وكان جسر القنطرة الوحيد الذي كان يصل مدينة **قسنطينة** بما هو خارج عنها⁽⁴²⁾.

وكان للجسر تلك المساهمة التاريخية من خلال المظاهرات التي كان يقوم بها الشباب الجزائري من فوق جسر سيدي راشد حركة مقصودة، «... حيث يسهل معها تجمع وتبعثر المتظاهرين من كلّ الطرقات المؤدية للجسر»⁽⁴³⁾. فقد كان للجسر أثره الحضاري العتيق ودوره في التاريخ والنضال، كما كان أيضا الخيط الذي كان يصل **خالدًا** بمدينة **قسنطينة** بوطنه حين يتذكّره، فهو جسر الذكرى والحنين إلى الوطن، وبقدر ما للجسر من قيمة هندسية جذّابة وفعالية تاريخا وحضارة، إلّا أنّه وفي المقابل كان السبيل المفضّل للسارد في أن يتخلّص من مكبوتاته عندما اختار الانتحار والسقوط بعد أن صعد وأفصح عما تُخبئه له المدينة في المستقبل، لأنّ القنلة صاروا في كلّ مكان، قال وهو يهوي: «القنلة المشاة - القنلة الطغاة - القنلة البغاة - القنلة الرعاة - القنلة في السماء - القنلة في الأرض...»⁽⁴⁴⁾.

*** فضاء الشارع: تعميم واحتواء للجريمة:**

إنّ الشوارع والأزقة والطرقات ليست كتلا صماء، إنّها مجردّ سند بصري لحركة شاملة من العلائق والأصوات والصور والروائح والإيماءات والطقوس،

فالأمكنة تُوثّق الفضاء اليومي، وبقدر ما هي ثابتة ومقيمة بقدر ما هي متسكّعة... مفتوحة تبحث فيها الشخصيات⁽⁴⁵⁾، فالشارع هو مكان عام، خلاء، إنّه رمز للتحرّر والطلاقة، ولكنّه هو أيضا التشرّد، يُقال ابن الشارع لانعدام الأخلاق وغياب الضوابط والأعراف المنظّمة للحياة الاجتماعية والفردية⁽⁴⁶⁾، وتبعا لسلبية الشارع فقد أصيبت مريم بتلك الرّصاصة الطائشة في وسط الشارع (سيّدة المقام)، وفي الشارع أيضا اغتيل أخو خالد (ذاكرة الجسد).

وأخيرا أشير إلى قدرة هذين الروائيين في ربط الفضاء الحكائي بالزمن/التاريخ، إذ كانت الروايات الثلاث وثيقة هامة وقّعت اعترافها بأحداث 05 أكتوبر 1988 من جهة، وتوقّف المسار الانتخابي وظهور التيار الإسلامي من جهة ثانية، واغتيال الرئيس بوضياف من جهة ثالثة. وكلّ هذه الأحداث الأليمة جرت في فضاء مدن تسمى بأسمائها؛ وعليه، فقد أراد مؤلّفا هذه الخطابات أن تتكتب هذه المدن روايا بخاصة، مختركة الحواجز والطابوهات وكلّ هيمنة أيديولوجية وفكر أحادي، لذلك يجب أن تُقرأ كذلك لأنّها تُقدّم نفسها وفق مقتضيات استراتيجية ذات أبعاد سوسيولوجية وثقافية ولسانية، فمبدع الخطابات الثلاثة جعل السّارد والبطل والشّخص يرفضون - يؤيّدون - يمشون - يناضلون - يلتقون - يقتلون - يتأمرون - يتراجعون - يتحدثون - يبيعون - يتظاهرون وينبذون.. الخ. بهذا الزخم كانت تُنتج المدينة بأمكنتها المكملّة الواقعية والمتخيّلة، المفتوحة والمنغلقة، الحميمة والعامة من أجل أن نعثر على خطاب يمكن أن يؤرّخ وثيقة رسمية على مرحلة تاريخية معيّنة عاشتها الجزائر. فالمدينة إذن خطاب المجتمع الجزائري وللجزائر. وقد أكّد أحد الباحثين ريمون لدرنت *Raymond Ledrunt* « أنّ المدينة إذا كانت لغة، فإنّه لن تتكلّمها إلّا الجماعة وليس الأفراد، ذلك أنّه إذا كان الطّابع الحضري *l'urbain* نسقا من العلامات فإنّ المدينة هي خطاب المجتمع باستعماله لهذا النسق، ومن ثمّ فالمدينة التي تمنح نفسها للخطاب أو للنصّ هي مدينة ناطقة ينبغي الإنصات إليها، ما الذي نقوله عبر شتات وشظايا أصوات المنازل والمقاهي والطرق والساحات والسجون والبشر...»⁽⁴⁷⁾.

1 – Lucien Goldmann, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Ed. Anthopos, p. 339.

2 - ر. هيندلس، تعريب: ع. بن عبد العالي "مفهوم النظرة إلى العالم وقيّمته في نظرية الأدب"، مجلة آفاق، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ع 10، يوليو 1982، ص 23.

3 – ينظر/ د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2000، ص 43.

4 – مجلة آفاق، ص 23.

5 – Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris - Gallimard, 1956, pp 347 - 348.

6 – Ibid, p. 26.

7 – Lucien Goldmann, *Marxisme et socialisme humains*, Paris – Gallimard, 1956, p. 114.

8 – ينظر/ مجلة آفاق، ص 63.

9 – ميران - رايمون وغيرهما، ت.: عبد الرحيم حُزل: الفضاء الروائي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000، ص ص 152 – 155.

10 - يمكن العودة إلى المراجع العديدة المعتمدة في هذه المداخلة بصفحات محدّدة أكثر.

11 – حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص 54.

12 – أي انطلاقاً من إيداعات: "قلوبير"، "بروست" وصولاً إلى الرواية الجديدة في فرنسا: "الآن روب غرييه" و"ميشال بوتور" وغيرهما، ينظر المرجع نفسه، ص 60.

13 – Henri Mitterand, *Le Discours du Roman*, P.U.F, Paris, écriture, mai 1996, p. 211.

14 – ميران - رايمون وغيرهما، ت.: عبد الرحيم حُزل: الفضاء الروائي، ص 33.

15 – ينظر/ حميد لحميداني: بنية النصّ السّردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1991، ص ص 62 – 63.

16 – ينظر/ شاكّر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1994، ص 334.

17 – ينظر/ الفضاء الروائي: ص ص 136 – 137.

- 18 - للمزيد من التّوضيح يمكن الرجوع إلى روايات "غالب هلسا" مثل: "ثلاثة وجوه لبغداد" - "البكاء على الأطلال" - "الخمّاسين".
- 19 - ينظر/ شاكّر النابلسي: جماليات المكان، ص ص 29 - 30.
- 20 - الرّوايات الثلاث هي: 1 - واسيني الأعرج: سيّدة المقام، موفم للنّشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.
- 2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنّشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1993.
- 3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 10، 2000.
- 21 - عبد الحميد المحادين: التقنيات السّردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، الطبعة العربية، 1991، ص 87.
- 22 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 368.
- 23 - Roland barthes، *La chambre claire، note sur la photographie،* Ed. Gallimard - Seuil، Paris، 1980، p. 42.
- 24 - ينظر/ واسيني الأعرج: سيّدة المقام، ص ص 223 - 224.
- 25 - نورة بعيو - سامية داودي: السّياسي في الخطاب الروائي العربي، "شرق المتوسط" و"سيّدة المقام" نموذجاً، دراسة مشتركة، جامعة مولود معمري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية وآدابها، تيزي وزو، الجزائر، 1998 - 2000، ص 19.
- 26 - ينظر/ سيّدة المقام، ص ص 5، 6، 8، 9، 11، 14، 19...الخ.
- 27 - المصدر نفسه، ص 5.
- 28 - نورة بعيو - سامية داودي: السّياسي في الخطاب الروائي العربي، ص 21.
- 29 - ينظر/ سيّدة المقام، ص 35.
- 30 - نفسه، ص 273.
- 31 - نفسه، ص 31.
- 32 - ينظر/ عبد الحميد المحادين: التقنيات السّردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص ص 88 - 89.
- 33 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 84.
- 34 - ينظر/ المصدر نفسه، ص 365.
- 35 - نفسه، ص 381.
- 36 - نفسه، ص 378.
- * - وبخاصّة في رواية "سيّدة المقام".

- 37 - المصدر نفسه، ص 158.
- 38 - نفسه.
- 39 - نفسه، ص ص 171 - 172.
- 40 - نفسه، ص 40.
- 41 - نفسه، ص 32.
- 42 - ينظر/ أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 350.
- 43 - ينظر/ المصدر نفسه، ص 309.
- 44 - المصدر نفسه، ص ص 282 - 283.
- 45 - ينظر/ حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 114.
- 46 - ينظر/ ذاكرة الجسد، ص ص 349 - 369.
- 47 - ينظر/ شعرية الفضاء، ص 145.