بنية فضاء المؤنث في القصة النسائية الجزائرية القصيرة

أ.د/باديس فوغالي

جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي الجزائر

الملخص

ترتكز الرؤية القصصية في هذا الفضاء على إجلاء المكونات التي تشكل الداخل، والمسك على طبيعة علاقة الأنثى بهذا الداخل، بغية كشف خلفيتها الاجتماعية والإيديولوجية.

إن فضاء الأنثى فضاء اجتماعي، يتميز بصفة جوهرية، وهي الإقامة الإجبارية، لأن الشخصيات التي تأهل هذا الفضاء، هي شخصيات أنثوية اضطرتها ظروف اجتماعية قاهرة على الالتصاق بهذا الفضاء، وعدم مغادرته.

أهم ملاحظة تسجل في التقاط هذا الفضاء، الرؤية القصصية التي لاتكون دائما تجزيئية، إذ تتبنى القاصة غالبا الرؤية الانتشارية المتوسطة، لإبراز وإجلاء طبيعة وحالة الفضاء، ومع كلتا الرؤيتين القريبة والمتوسطة، يتم التركيز على الزاوية الاجتماعية للأنثى، واعتبارها تابعة لفضاء المذكر.

إن النصوص المنتقاة لتمثيل فضاء المؤنث تحمل مشاهدها رؤية متوسطة تلتقط المشهد عبر العدسة القصصية من الخارج، سواء أكان الفضاء كوخا أم غرفة، ثم تتجه بصورة دقيقة، وأكثر حرفية نحو الداخل لتستوعب، وتغطي المحتويات الداخلية للفضاء.

ولتحديد طبيعة هذا الفضاء وتبيان نوعه نجزئه إلى فضائين متقاطعين، هما:

1_ فضاء الكوخ، وهو فضاء ريفي صرف

2_ فضاء الغرفة، وهو فضاء مديني صرف.

أولا: فضاء الكوخ

إن المقصود من فضاء الكوخ في هذه الجزئية ليس المسك على عناصره وأجزائه المشكلة من فضاء القرية أو الريف، لما تعنيه لفظة الكوخ من دلالة اجتماعية طبقية، ولا المقصود التشكيل الهندسي، أو طريقة بناء هذه المساكن لأداء وظيفة اجتماعية معينة، إنما المقصود إبراز طبيعة العلاقة بين الأنثى وظاهرة الكوخية في المتن القصصي.

إن الكوخ يحمل مدلولا اجتماعيا تكرسه الذهنية الشعبية منذ القدم، وهو ظاهرة الجمعنة، بمعنى أن الكوخ كمدلول اجتماعي كان يشكل ولايزال نظاما عرفيا شائعا في القرى النائية والمداشر، في حين نجد على نقيض ذلك االشقة التي تتواجد في عمارة مشكلة من عدة طوابق وشقق، تميل إلى الفردنة، ذلك أن أغلب سكان العمارات لايعرفون عن بعضهم شيئا، ولو كانوا جيرانا متقاربين.

ترى هل مازلت تحظى الأنثى بتلك المنزلة الوظيفية التي كانت تجعل منها محورا يلتف حوله كل أفراد الأسرة[1] الصغيرة والكبيرة، أم أن سنة التطور، وطبيعة انفراج العلاقات كلما قطع العقل البشري شوطا بعيدا في الصناعة والاقتصاد أثر على هذه العلاقة، وأبطل مفعولها ووهجها؟

الأمثلة اللاحقة كفيلة بأن تحسم هذا الإشكال.

النصوص التي تمثل فضاء الكوخ المنسوب إلى الأنثى هي: بحر الطوفان، خرفية، فاطمة، لزهور ونيسي.

سيعود إلي لجميلة زنير.

ومن البطل، لزليخة السعودي.

ويمكن تصنيف هذه النصوص حسب التقاط العدسة القصصية لفضاء الكوخ.

فالنصان، خرفية، وفاطمة، يمثلان الرؤية من الخارج باتجاه الداخل، أما النصوص الثلاثة الأخرى فتمثل الرؤية المنحسرة حين تدق العدسة القصصية وهي تتجه نحو الداخل لإجلاء محتوياته.

القصتان خرفية، وفاطمة، تتقاطعان في جملة من الميزات، يمكن تحديدها فيما يأتي:

ـ أولا: العنوان الذي يعد مفتاحا للنص، أو زبدة مضمونه، يحيل في كلتا القصتين إلى التمحور الأنثوي بالمفهوم البطولي للشخصية المحورية للقصة، حيث أن القصة الأولى عنونت بخرفية، والثانية بـ فاطمة.

والمتأمل في هذين الاسمين يجد لهما أصولا ريفية محافظة، ومتمسكة بالتقاليد الاسمية الإسلامية المتوارثة.

فخرفية اسم مستمد من الخريف، والخريف عند أهل الريف يعني نضج الفواكه والثمار، إضافة إلى ارتباطه بمدلول زمني يتجدد كلما دار الحول.

أما فاطمة فاسم ارتبط بكل بما له علاقة بالأصالة والتقاليد الإسلامية، ولذا نجد عددا هائلا[2]من قصص المنظومة تحمل شخصياتها الأنثوية هذا الاسم، وقد استخدم أكثر استخداما فنيا واعيا في القصص التي دارت أحداثها إبان الثورة، وكان للمرأة فيها دور نضالي وجهادي بارز إضافة إلى الرغبة في التميز عن الأسماء الأجنبية، فالشخصية الذكرية كانت تحمل اسم محمد، أما الأنثى فتحمل اسم فاطمة

ـ ثانيا: التصدير أو "الميتانص" الذي خصصته القاصة لهذين النصين، وهو الهاجس الموضوعي الذي يعكس الخلفية الاجتماعية لفضاء الأنثى، ولذلك تقاطع النصان في الرؤية القصصية، حيث جاء في تصدير خرفية.

(خرفية..تجسم بقسوة لوحة المرأة بكل ما فيها من ألياف مركبة.. واضحة وغامضة.. لوحة تتحدى التفاخ..و تتطلع للاقتداء و الوفاء)[3] .

أما فاطمة فتصدرها بهذا التوضيح (فاطمة..قصة كل امرأة جزائرية جبلت حياتها بتراب الريف، والقرية وصخور الجبال)[4]

تتبنى "زهور ونيسي" الرؤية " العالمة " في تصويرها لكوخ "خرفية"، حيث تشرع في سرد بعض الملامح الخارجية العامة لهذا الكوخ معلقة حينا، وممتزجة بالحدث في سياق سردها حينا آخر، وقد أضفت هذه اللعبة السردية على القصة والتصدير طابع الحرفية والتسجيلية.

إذا اتكأت في وصف مظاهر الكوخ الخارجية على صورة واقعية منقولة بعموميتها وملامحها المتميزة.

تقول في مقطع سردي وهي تحتل موقعا خلفيا وعالما إزاء المشهد:

(كان كوخ خرفية يشبه الطلل، أكثر ما يشبه السكن، وكان منفصلا عن بقية الأكواخ بقطعة أرض مزروعة بصلا، وطماطم.....ورغم أن نصف كوخ خرفية مهدم، إلا أنها تعزه..لاتفارقه إلا لمهمة، أو عملية قد فتحت بابه لإخوانها المجاهدين، لينزلوا به كلما اضطرتهم الظروف في تلك المناطق الجبلية الوعرة)[5]

وباستخدام التقنية السردية نفسها تنقل إلينا مظاهر كوخ فاطمة، فتقول في هذا المقطع السردي:

(كان هذا الكوخ من نصيب فاطمة، وكاد يكون منفردا، كما انفردت صاحبته بنفسها لولا كوخان اثنان، قد قبعا غير بعيد، وكانت الأكواخ الأخرى قد تشابكت والتصقت ببعضها...كان كوخ فاطمة بعيدا عن الأكواخ الأخرى، لكنه كان يعيش نفس الانكسار، والتداعي والوجوم الذي تعيشه الأكواخ الأخرى..)[6]

إن هذين المثالين ينطويان على قيمة جمالية هامة من حيث احتوائهما على جملة من القرائن والرموز، تعبر بصيغة فنية عن فضاء الكوخ، فقد تكررت لفظة الكوخ كدال لفظي يحمل طاقة رمزية تعكس مستوى اجتماعيا كادحا ومتدنيا، وتحيل إلى مختلف أشكال المعاناة والاضطهاد، في المثال الأول ست مرات، وبالعدد نفسه في المثال الثاني.

إن ارتباط الأنثى بهذا الفضاء له أكثر من مغزى، فالكوخ الذي يمكن أن يشيد في وقت قصير، كما قد يعجز عن ضمان الحماية لآهليه، إذ يفقد صموده أمام بعض الكوارث الطبيعية كالسيول، والعواصف الهوجاء، يحيل إلى الموقع الاجتماعي للأنثى التي تخترقه، فهي معرضة لكل الهزات النفسية، والصدمات الاجتماعية في نسق علاقتها المباشرة بالذكر الذي قد يكون أبا، أو أخا، أو زوجا.

كما قد تسوء هذه العلاقة فتنفصل بفعل النظرة الدونية إليها عن وتيرة وديناميكية المجتمع، فتنعزل في بيت مغلق، وتنكسر آمالها على صخرة الواقع كما حدث لفاطمة بطلة قصة (سيعود إلي)[7].

إن كوخ خرفية منفصل عن الأكواخ الأخرى، وكوخ فاطمة لا يقل انعزالية، وانفرادية عنه، بهذا التلميح الرمزي والكنائي لخلفية فضاء الأنثى من خلال فضاء الكوخ تتجلى انعزالية المرأة عن وتيرة وحركية المجتمع، وليس هذا فحسب بل إن الإشارة إلى تجاور الأكواخ الأخرى، وتشابكها، والتصاقها ببعضها البعض يؤكد هذه الحقيقة الاجتماعية، فالمرأة حين تكون وحيدة لظرف ما –مهماكان هذا الظرف–فإنها تبتر من جسم المجتمع، وتعزل، وهذا السلوك إزاء المرأة مرده ترسبات إيديولوجية، حيث تعامل معاملة دونية.

إن فضاء الأنثى – انطلاقا من هذا التصور الاستبياني–فضاء اغترابي، يوصف بالإنكسارية، والانهزامية المحبطة، حيث تخبو في ظله أمالها وأحلامها، وتغدو عبدة طائعة، تعيش دون بلا آمال.

غير أن كوخ خرفية يختلف بميزة تجعله يتباين عن كوخ فاطمة لكونه صار معبرا، ومأوى للمجاهدين الثوار، فاكتسب قيمته، وأهميته من الشرعية الثورية التي جاءت لتغيير الذهنية المتحجرة في منظورها للمرأة حيث نظرت إليها ككائن فاعل ومؤثر في حركية الثورة والمجتمع.

إن هذه الرؤية القصصية قد بلورت نتيجة عمل فني احترمت خطواته القاصة مستفيدة من الذاكرة في استدراجها لكوخ خرفية وفاطمة، ومع المثالين وظفت صيغة التصوير التدريجي لاستدعاء المشهد، فقد بدا الكوخ كالطلل من بعيد، ثم دلفت العدسة القصصية منه، لتحكم عليه على انه غير صالح للسكن، نظرا لانهيار جانب منه، ولانعزاله أيضا عن "التجمع الكوخي '.

أما كوخ فاطمة، فكان يعاني الانكسار والوجوم نفسه الذي يعانيه ويعرف به كوخ خرفية.

وعندما تستقطب عين المتلقي الشكل الخارجي لهذا النموذج الكوخي تتسلسل عدسة القاصة إلى الداخل تستقطر دواخل هذا الفضاء.

يقول الراوي وهو يستحضر بيت خرفية التي أبعدت عن المجتمع الريفي، ووصمت بالجنون لأنها أحبت من ارتبط به قلبها، مخالفة بهذا الفعل المتفرد الأعراف السائدة، والتقاليد الجارية:(إنني أحفظ بيتها شبرا شبرا، وقطعة قطعة، باحة صغيرة في إحدى زواياها كانون أسود وعلى الجدار علقت كل أنواع الأواني الفخارية التي هي من صنع يديها.....إلى يمين كوخها المتهالك فراش وضع على بضعة ألواح أسندت إلى أربعة قطع من الطوب، وصندوق خشبي فيه ملابسها..وليس في الجدار الغربي لمسة لأصبع إنسان لما يحتوي عليه من غرابل معلقة وأوان فخارية وجلود خرفان)[8].

تدق العدسة القصصية في هذا المقطع وتضيق بشكل يسمح بالتقاط فضاء الكوخ بطريقة تجزيئية، تبدأ في مسح الفضاء من مدخل الباحة ولوجا نحو أعماق الكوخ، حيث تضعنا زاوية الوصف بدءا في رحاب الحوش، هذا الذي لاينفصل عن الفضاء العام للكوخ، بل يشكل معه هويته الحقيقية، إذ لولاه لفقد قيمته الاجتماعية والشعبية المتمثلة في الاستقلالية والانفتاح الداخلي على فراغ يحده سور، يفصل بينه وبين الأكواخ الأخرى.

إن الحوش في التجمع الكوخي ينطوي على أكثر من وظيفة، فهو يغلق على أسرار قاطنيه، ويوفر لهم شيئا من الحرية والسرية في ممارسة بعض الخصوصية، كما أنه ينسج فضاء مشتركا ين صاحب الكوخ وما يمتلك من أنعام.

فساكن الريف يتلذذ مذاق الحياة حين يشعر بالملكية، ويصبح هذا الشعور عنوان سعادته، وتمسكه بالمكان الذي يقيم فيه، في حين أن **نرجية** صاحبة هذا الكوخ، لاتملك شيئا مما يكسب حياتها الشعور بالملكية والمؤانسة ولذا تعيش إحساسا دائما بالعزلة والاغتراب.

مكونات فضاء الباحة أشياء تشبه بقايا الطلل، كانون أسود، يعبر عن مركزية الكوخ، ويدل على القدم والوضاعة والقذارة، أما الجدار فقد حل محل دولاب الأواني، إذ علقت عليه الأواني الفخارية التي صنعتها بيديها.

فالحوش بما يحتضن من أشياء يعد ملحقا أساسيا للكوخ، فهو بمثابة المطبخ، إضافة إلى نهوضه بالوظائف المذكورة آنفا، أما الكوخ فقد استعمل للنوم والراحة فحسب.

تتجه عدسة القاصة متقدمة إلى اليمين لتفض دواخل الكوخ، وقد توزعت على مساحة الرؤية قطع الأثاث المكونة من سرير تقليدي، قطع خشبية تسندها أحجار الطوب من أربع جهات، ليرتفع عن مستوى الأرض، لان الداخل ــفي حقيقة الأمرــ ليس بمعزل عن خطر الزواحف السامة، وصندوق خشبي لحفظ الملابس يشكل مع السرير التقليدي طاقم غرفة النوم في البيوت الراقية.

إن الوصف التدقيقي لمكونات الداخل في هذه الصورة الوصفية يرتبط بتصور فني لوظيفة الوصف تتطلبه بنية المكان، فمكونات هذا الفضاء يعكس ويكرس تعاسة وشقاء نرجية، إذ جاء الوصف دالا وخادما لفضاء الانثى العام، وهو فضاء يعج بدواعي القهر والحرمان، ومغلف بشتى مظاهر الدونية والتعاسة.

وقد اطمأنت القاصة الجزائرية إلى نجاعة تقنية الوصف التجزيئي الذي يساعد على ابراز ملامح الشخصية وتمكين المكان على البوح بالقيم الرمزية التي ينطوي عليها، وهو الوعي الوظيفي لهذه التقنية الذي دفع بزهور ونيسي إلى تتبع حركات الشخصية المحورية ل "بحر الطوفان"، وهي تدب داخل كوخها مستعرضة محتوياته.

((نهضت فاطمة لتبرز لها الأشياء التي تملأ الكوخ ...مصطبة عليها فراش ... و صندوق خشبي هناك ، ملونة جوانبه بازهار، و طيور صفراء و حمراء، تمسحها كل يوم ... إنها تعرف كم عدد الأوراق الخضراء النفرة ...))[9]

أما زليخة السعودي، فتنقل للمتلقي مكونات كوخ "ربيعة" بطلة قصتها " من البطل؟" التي ترملت وزوجها حي يرزق، هجرها إلى امرأة اسبانية الأصل، اقترن بها في فرنسا، متوخية الغاية الاستقصائية من وظيفة الوصف.

((فتحت صندوقها الخشبي وهو كل ممتلكاتها من عهد بيت أبيها كان مليئا بشتى الأنواع التي لا تخطر على بال، أثواب متسخة مكومة في جانب منه دبابيس وابر ومغازل وعلب لا يعلم احد إن كانت فارغة أم تحتوي على شيء من العقاقير المجهولة، وعثرت يدها بالقرطاس المنشود فأخرجته وأعادت غلق الصندوق بعناية ثم مسحت الغبار بطرف بخنوقها)) [10]

إن هذه النماذج الثلاثة تشكل فيما بينها متوالية مكانية منسجمة وملتئمة فيما بينها على الرغم من اختلاف كتاباتها، وتنوع عوالم القصص المجزأة منها، وأنساقها البنائية، ومرد هذا إلى وحدة المرجع Référent الذي يؤطر هذه النصوص، ووحدة السياق Contextالذي يؤلف بينها، فكأن هؤلاء القاصات يكتبن متوالية قصصية مؤتلفة بتواقيع مختلفة حينما يتعلق الأمر بالأنثى كشخصية حكائية.[11]

يمكن أن نلخص وحدتي المرجع والسياق في المسائل الآتية:

- المسألة الأولى: تتعلق بقوة التشابه بين هذه الأكواخ على مستوى المظهر الخارجي، فكوخ **خرفي، وفاطمة، ورنجية**، ماهو إلا كوخ واحد يتكرر بأشكال مختلفة عند القاصة الجزائرية، لكنه يحافظ على ملمح التشابه العميق وهو التداعي، القدم، العزلة، والانكسار.
- أما المسألة الثانية: فترتبط بالأثاث الذي لعب دورا أساسيا في اكتساب الشخصية جملة من المواصفات والصفات، ولعل وجود قطع معينة من الأثاث في النماذج السابقة يحيل إلى نقطتين أساسيتين، الأولى فنية، والثانية فكرية.

– فأما الفنية فوظيفتها مساعدة المتلقي على فهم هذه الشخصية والتأثر بها، لأن (الأثاث يعكس مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية ذات الدلالة الخاصة، التي تريد الكاتبة تقديمها للقارئ)[12]

– وأما الفكرية فتتعلق بارتباط الأنثى بالفضاء المغلق، وهذا المعنى يحمل دلالة الهيمنة والخضوع، اللذين يحدان من حرية الفعل والإرادة ورغبة الانطلاق، فضيق الأكواخ وضيق الغرف يأتي لاحقا يشير إلى ضيق الأفق، والرضوخ إلى الهيمنة التي يؤسسها، ويسيسها الذكر المسيطر، بحكم موقعه الاجتماعي، في إطار البنية الذهنية للعشيرة، أو المجتمع العشيري.

إن هذا الفضاء مصنف، ومحدد وفق رؤية فكرية جاهزة، من بين القطع الأثاثية التي تشغله الصندوق الخشبي، إذ لاحظنا في الأمثلة المذكورة انه جزء من المتاع الذي تجلبه معها الزوجة حين تزف إلى بيتها الزوجية.

يشكل هذا الصندوق، الذي يكون دائما خشبيا السر العجيب في ارتباط المرأة في أصعب الظروف وأحلكها، ففاطمة في قصة (بحر الطوفان) تولي هذا الصندوق عناية مميزة، فهي تفقده يوميا، وتنظفه من الغبار العالق بجوانبه، بل ومن كثرة تفقدها إياه وصيانتها له، تعرف كم عدد الأزهار والأوراق التي تزينه، وهي بهذا الفعل السلوكي اليومي تعبر عن تمسكها بزوجها الغائب، ولهذا يعد الصندوق بالنسبة للمرأة الريفية معادلا موضوعيا للزوج الغائب، فهو يذكرها به، لأنها تحفظ فيه ما يشعرها بأنها مازالت قيد حرمة رجل.

أما صندوق **ربيعة**، فإنه لايحظى بالاهتمام الكبير من طرفها، فهي لا تعود إليه إلا لحاجة ماسة ... فقد أهملته، حيث لا تنظفه باستمرار، كما قد يحفظ أشياءها المتسخة وإهمالها له ناتج عن إهمالها لزوجها الغائب، فقد عبرت في موقف يائس في لحظة من لحظات الانكسار عندما علمت انه تزوج بأجنبية عن هذا الإحساس بقولها:

((لم اعد اذكر الأخضر نسيته ككل اللذين دفنتهم ...ما أتمنى له الموت و لا الحياة)) [13]

وقد احتوى هذا الصندوق أشياء كثيرة لا أهمية لها، تعددها القاصة إلى جانب الأثواب المتسخة، مغازل، ابر، دبابيس، عقاقير مجهولة...الخ، بخلاف صندوق فاطمة الذي يحوي أشياء غالية وعزيزة عليها.

وكذلك صندوق رنجية الذي يتقاطع في قيمته وغلاوته مع صندوق فاطمة، لأن رنجية تعيش على حلم خالد، وهو عودة خطيبها المفقود محمود يوما.

2-فضاء **الغرفة**:

إن النظر إلى الغرف كمجالات مكانية ضيقة تحد فراغها جدران تغلق على أثاث، وأشياء، وتستقل بكينونتها الهندسية يبعدها عن الفن، ويجردها من قيمتها الجمالية، ووظيفتها الاجتماعية المنوطة بها، لذا سيظل المكان سواء كان مفتوحا أو مغلقا يحمل هوية أصحابه، ويؤثر فيهم، ويتفاعلون هم بدورهم مع تضاريسه، وتشكيله الهندسي، فالغرف التي تكتظ بالأشياء الثمينة، وقطع الأثاث النادرة تعكس مستوى أصحابها الاجتماعي والطبقي، كما أن الغرف الفقيرة أيضا مرآة لآهليها.

فالبيت امتداد لصاحبه، وقتله وصفا – هو في حقيقة الأمر–اهتمام بالغ بهوية ساكنة، او محاولة اكتساب لهوية خاصة، يريد القاص بذرها في الشخصية الآهلة للبيت أو الغرفة.

ومن هذا المنطلق والتصور فرضت الغرف كفضاء داخلي مغلق يرتبط بالفضاء المديني وجودها في بنية المكان للمنظومة القصصية، اذ نجدها ورغم قلتها ترتبط بالأنثى، وتشكل باحتوائها ملمحا مميزا يضفي عليها طابعا فكريا واديولوجيا.

ففي فضاء الأكواخ، وقفنا عند بعض الدلالات التي كانت في حد ذاتها علامات سيميائية ناطقة بلسان البيئة الريفية، والمحيط القروي، وعاكسة لملامح وقسمات شخصيات أنثوية تعاني اضطهادا نفسيا وقهرا اجتماعيا.

في فضاء الغرف يتواصل ذلك الاضطهاد لكن بطريقة أخرى، وبأسلوب مغاير، ومميز، تبعا للغرفة التي تحضن الشخصية، فإذا كان الكوخ فضاء للإقامة الإجبارية وضع خصيصا لتقييد الأنثى ضمنه، فإن غرف المدن قد تشد، حيث نصادف غرفا خصصت أصلا للأنثى، وطبعت بطابعها الأنثوي الذي يمنحها خصوصية لاتليق إلا بالأنثى، وبدون الأنثى تفقد هذه الغرف جانبا من خصوصياتها.

كما قد نصادف غرفا مزورة تقصدها الأنثى لكن ليس للإقامة الدائمة.

النصوص التي تعد غرف شخصياتها فضاء أصليا للإقامة الدائمة، هي:

- الباب المعلق لجميلة خمار
- غرفة كاتبة، وقرأت في كفي لنزيهة السعودي
- الظلال الممتدة لزهور ونيسي
- الحقيقة خارج الوجود لزكية علال

أما النصوص التي تعد غرف شخصياتها فضاء مزورا للإقامة المؤقتة، فنصان هما: فنان، والمتمرد الصغير، لنورة سعدي.

قصة الباب المعلق تطرح بوضوح علاقة الأنثى بالمكان، فبإضافة إلى الأماكن الخارجية التي شغلت حيزا من فضاء الحكي، متمثلة في أكبر عواصم **أوروبا (باريس، روما، فيينا)**، وماورد في سياق ذكرها من قرائن مكانية كـ **(برج إفل، وحي الفاتيكان)**، اللذين يترعان بشحنة دلالية، تتراوح بين السمو والترف من جهة، والعزلة والاغتراب من جهة ثانية.

وفي هذين النصين نلاحظ تلاحما وطيدا بين الشخصية المحورية (نصيرة)، والفضاء الداخلي مجسدا في الغرفتين الزوجية والسرية، المحتويين في فيلة فخمة تقع في أرقى أحياء العاصمة (حيدرة)وهو الحي الذي يقطنه الموظفون الكبار في الدولة، والاستقراطيون...إلخ.

وقد أعطت القاصة عناية بالغة لإخراج المكان، فمظاهره ابتداء من الممر المؤدي الى دهليز عميق، ومظلم، يفضي إلى غرفة أعدت خصيصا لتخزين السلع المهربة إلى قطع الأثاث الغريبة يشبه أفلام الرعب، ولعل عنوان القصة – وهو عنوان مكاني – يحيل إلى هذا الإحساس الممزوج بالرعب والدهشة

فمحاولة الانسجام مع هذا الفضاء المخيف أمر مستحيل، لعدم استساغة الشخصية لفضائه.

إن علاقة الشخصية بجو الغرف في هذه القصة، سواء تعلق الأمر بالغرفة السرية المعدة للتخزين، أو الغرفة الزوجية علاقة ازدواجية، طرفها الأول تنافري قائم على عدم الانسجام مع الداخل، وأما طرفها الثاني فتحكمه معاني الإعجاب، والانبهار بالأثاث النفيس المكدس كيف ما اتفق، نتيجة فقرها المدقع، وحرمانها من امتلاك تلك النفائس.

تحدد القاصة على لسان الشخصية في مقطع استعراضي الوصف الداخلي للغرفة، فتقول:

(جدران غرفتي مكسوة بورق وردي فاتح، عليه رسومات جميلة من المخمل الوردي الغامق ...أثاث الغرفة كله مغلف بالساتان، السرير، الخزانة، طاولة الزينة، وموائد الليل الموضوعتين على جانبي السرير...غرزت على الساتان الوردي أزرار بيضاء على شكل زهرات ياسمين صغيرة ...بينما علقت على النوافذ ستائر من نفس القماش)[14]

إن هذا المقطع الوصفي ذا التفاصيل العينية يبدو ظاهريا قليل الاهمية، لانه لا يضمر قيما رمزية تنبثق عنه، غير انه وفي سياق علاقة الشخصية بالمكان يعتبر امتدادا حسيا لزاوية نظر "نصيرة" التي ضحت بشبابها الزاهر، وبحب ابن خالتها، وبدراستها الثانوية، مناجل حياة مادية مترفة، حيث لم يثنها فارق السن ولا بشاعة خلقة الزوج، لأنها كانت ترى فيه ومن خلاله " فيلة " فخمة في حي راق، وتحت تصرفها سيارة من أخر طراز.

لكن سرعان ما يتبدى هذا الإعجاب، والانبهار، نتيجة الخواء العاطفي إزاء المكان حيث يتحول هذا الشعور إلى إحساس مشوب بالحيرة والغموض، الأمر الذي يشجعها على محاولة اكتشاف ما يحيط بها، إذا أقدمت – ومن خلال ملاحظتها لرسم بارز على أحد جدران غرفتها – على المغامرة نحو فض ما يحيط بها من أسرار.

كان ذلك الرسم عبارة عن باب سري، يفضي عبر دهليز عميق الى غرفة خاصة تروي الشخصية ظروف اكتشافها هذه الغرفة ذات الباب المعلق في مقطع سردي فتقول:

(تمددت يومها على سريري أطلب غفوة...وأنا في رقدتي تلك لاحظت أن هناك رسما بارزا نوعا ما، أما باقي الرسوم المخملية التي تزين ورق الجدران، وكلما أمعنت النظر ازداد الرسم ظهورا فدفعني حب الاستطلاع لمعرفة السبب، فقمت أتحسسه بيدي، فوجدته يقع في دائرة صغيرة لاتكاد تظهر..فوضعت أصبعي في وسطه،

وضغطت..وإذا بالجدار...يدور حول نفسه..ويكشف عن ممر مظلم لايتعدى المترين طولا، ينتهي بدرجات ثلاثة صاعدة)[15].

الفضاء الداخلي لهذه الغرفة اللغز، يتسم بالتغييب والرهبة لارتباطه بكلمة ممر، التي تدل على دلالات الضيق وانسداد الهواء، إضافة إلى صفة الظلام، الذي عجزت البطارية تبديده، يضاف غلى هذه الأبعاد الدلالية التي تثيرها القرائن المكانية لفضاء الغرفة الإحساس الشديد بالبرودة، حيث هيئ للشخصية نتيجة هيمنة المكان أنها في قمة جبل الشريعة بلباس النوم والثلوج تتساقط عليها.

إن وحشة المكان، والنفور منه أشاع في نفسية الشخصية الإحساس بالبرودة، فنقلها ذهنيا وشعوريا إلى مرتفعات الشريعة بمظاهرها المتفردة في العزلة، والبرودة.فقد عايشت المكان الأول، وكابدت برودته التي تجمد الدم في المفاصل، فانتقل معها ذلك الإحساس، الذي ظل عالقا بذاكرتها، ومترسبا في أعماقها إلى الغرفة السرية.

إن بين الغرفتين الزوجية والسرية تنهض مفارقة جوهرية، تنشئ بين الفضائين تقاطب على مستوى طبيعة العلاقة الشخصية، وارتباطها بكل فضاء، فالغرفة الزوجية تمثل الحلم والألفة، كل إحساس يشير إلى الدفء العاطفي والأمان، فيحين تمثل الغرفة السرية فضاء للنفي والقهر النفسي، والعدوانية.

إن شعور الشخصية بالرهبة، وهي تعلم أنه ضمن فضاء البيت كله، تحيط بها تحف وجواهر، وأشياء ثمينة كانت تحلم بامتلاكها مرده الفراغ العاطفي، أو انعدام الانسجام العاطفي مع المكان، لأن المكان يكسب قيمته ومعناه في نفس الإنسان تبعا لارتباط الوجداني به، فإذا لم يتوفر هذا الارتباط يصير المكان مهما زود بوسائل الراحة مصدرا للنفي والاغتراب، ولهذا ظلت الشخصية غريبة في بيتها، على الرغم ما وفر لها من وسائل الزينة، والعيش المترف.

يستمر هذا الإحساس القائم على النفور، ويتواصل متناميا ليتحول إلى تعذيب نفسي يسبب للشخصية عذابا حقيقيا، وانفصالا كليا، عما ينبغي أن ينطوي عليه فضاء الغرف، فيتهيآ للشخصية أن الجدران الملطخة بالاسمنت الرمادي منتصبة كالعفاريت ...تستعد للإطباق عليها [16] كما تعتبر الشخصية الراوية من هذه الرؤية الحسية و المعنوية للفضاء تبرز القيمة الفنية لوظيفة المكان او جماليته ، فهو يتلون حسب الإحساس الذي ينتاب أهله، فقد يتحول الكوخ المعتم الضيق الفقير الى قصر رحب مضيء الجوانب والعمق، كما قد يضيق القصر بصاحبه إلى حد الاختناق، هذه الوظيفة الجمالية التي ينهض بها الفضاء هي الخاصية التي تكسبه سمته الحقيقية، وتمنحه بعده الإنساني .

ففضاء الغرف الذي هو فضاء إنساني لقيم الألفة، والانجذاب كما يرى " باشلار " [17] يفقد حضوره الإنساني في المثالين، أو النموذجين السابقين، ويصبح مجرد كتلة من الجدران تغلق على أثاث، وأشياء لا يحمل

دلالة خارج وظيفته العادية، بل و يتحول في هذه القصة إلى فضاء عدواني يضغط على أنفاس الشخصية و يمارس عليها ألوانا شتى من القهر و الاضطهاد .

إن تقنية الوصف في تصوير محتويات الغرفة الزوجية تبنت الوظيفة التصنيفية في نقل ما تكتظ به الغرفة، بأسلوب استقصائي، بحيث يمكننا حذف هذا المقطع الوصفي دون أن يؤثر الحذف على بنية الفضاء والقصة، ولو أنه يحيل إلى طبيعة رؤية الشخصية للمكان، فالوقوف عند محتويات الغرفة ووصفها وصفا دقيقا كما تلتقط مظاهرها العين ((يرتبط بنزعة وصفية مفرضة أكثر مما يلبي تصورا فنيا ونصيا متميزا تستدعيه الكتابة)) القصصية[18]، في حين لاتستطيع الاستغناء، او إسقاط ما يتعلق بوصف البيت السري ، لكون الوصف في المقطع جاء ملتحما بالسرد .

أما نزيهة السعودي، فقد أفردت في مجموعتها [19] المتكونة من تسع عشرة نصا قصصيا قصيرا، منها ستة عشر نصا يتمحور حول الأنثى قصة وعنوانها "غرفة كاتبة "، تتكون من مشهد واحد داخل غرفة، تشغلها أنثى مثقفة، تمارس الكتابة و الإبداع ، في هذه الغرفة التي تقع في حي شعبي قذر يقل فيه الأثاث، ويتضاءل بعد أن كان كثيفا و متراكما في غرفة نعيمة، وبخلاف قطع التزيين التي انتشرت بين ثنايا الغرفة السابقة، نلفي أثاث الغرفة المثقفة لايتجاوزو ظيفته الطبيعية، إذ لا توجد قطعة واحدة وضعت للتزيين أو الاستخدام الكمالي الذي يعبر عن المستوى المعيشي المترف .

مكونات الغرفة سرير متاكل، طاولة فاخرة تعلوها كومة من الكتب الشاحبة، وفنجان قهوة فقد عروته، وبعض الأقلام تبعثرت على الأرض وقد جف مدادها[20].

بهذه المحتويات التي تنطق بالبساطة والتعاسة ينهض فضاء الأنثى المثقفة محمولا على جملة من العلامات والدلالات.

ـ أولى هذه العلامات محتويات الغرفة التي تفتقر إلى لوازم الأنثى، كالستائر، وطاولة الزينة الحاملة لعلب المساحيق وأدوات التجميل...كما تلمسنا ذلك في غرفة نعيمة في قصة (الباب المعلق).

ـ ثاني العلامات افتقاد الشخصية لاسم يميزها على غيرها، وانعدام الاسم دلالة على انعدام الهوية، وطغيان النموذج الاجتماعي العام علة النموذج الإنساني الخاص، وهو الملول الذي يحيل إلى فقدان الأنثى على الرغم من ثقافتها وممارستها للعمل الإبداعي لهويتها الاجتماعية، التي تتأسس بناء على موقعها الاجتماعي ورؤية الآخرين إليها بحكم ذهنية جاهزة سلفا.

ـ العلامة الثالثة تتمثل في وسائل التثقيف والاشتغال بالهم الثقافي كوفرة الكتب، وجفاف الأقلام للدلالة على كثرة الكتابة، وكأن هذه الأنثى تحاول أن تجابه نظرة المجتمع الدونية نحوها بالانهماك في البحث، ولاستبطان القيم الثقافية التي تخرجها من الدائرة الاجتماعية المغلقة إلى أفق إنساني رحب.

أما في قصتها (قرأت في كفي) فتنقلنا إلى فضاء آخر من العرف، فضاء يعج بالخرافات والأباطيل، ويزدحم بدخان البخور الصاعد من مبخرة، قد هيأتها امرأة منجمة، تصف القاصة هذه الغرفة في مقطع سردي يتكئ على الجمل الحالية قصد إجلاء مظاهرها فتقول:(في غرفة مظلمة كئيبة الجدران، وتتصاعد منها رائحة البخور، وكانت كتلة ململة في عباءة سوداء، تقبع في زاوية منها وبريق مخيف ينبعث من ثقب عينيها...أمامها مبخرة تتراقص فوق رمادها جمرات قليلة طمست بقع البخور لونها الأحمر المتوهج)[21].

إن الأنثى التي تشغل هذه الغرف تختلف عن الأنثى في النموذجين السابقين، فإذا كانت أنثى (جميلة خمار)حالمة ميالة إلى حياة البذخ والغنى، وأنثى (نزيهة السعودي) في قصتها (غرفة كاتبة) مثقفة محمومة بالثقافة والفكر غير مبالية بالمظاهر والقشرة الخارجية للأشياء، فإن هذه الأنثى تمثل نموذج المرأة المتخلفة التي تعمد إلى أساليب خرافية لإثبات وجودها، وممارسة السلطة الروحية على بنات جنسها، عن طريق محاولة إقناعهن بأنها مطلعة على الغيب، وعادة ما يتعلق الأمر بالزوج، او فارس الأحلام، ولذا جاء مضمون القصة متمحورا حول معاناة الأنثى، واضطهادها من قبل الذكر، او محاولة إخضاع الذكر لإرادتها.

من هذا المنطلق التصوري، أو الطرح الاجتماعي للبنية الذهنية لدى نموذج معين من النساء، يتشامخ الصراع الأزلي بين الرجل والمرأة، وهو صراع طبيعي ينتهي بالتكامل والانسجام لتتواصل الحياة والإخصاب.

فالقاصة ترمي إلى لاجدوى هذا النوع من الأساليب لامتلاك الرجل، لذا جاءت القصة محمولة وفق رؤية ناقدة، وساخرة من ذا النموذج من النساء، يعكسه رد فعل القاصة حين أخبرتها بفارس الأحلام، إذ تقول:(...أسقطت ورقة مالية في صدرها، وابتسامة تفرض نفسها على شفتي)[22].

إن ما يميز هذه الغرف عن سابقاتها الظلمة وكآبة الجدران، وهما صفتان ليستا ملازمتين للغرفة بسبب الفقر مثلا أو بساطة الأثاث، وإنما ترتبطان بفضائها الذي يشبه أجواء الرعب، فالغرفة هذه تشذ عن الغرف المعدة للسكن، وقد تلونت بصاحبتها التي تعبأت في ملاءة سوداء، وهي منزية في ركن معتم، لايرى من ملامحها غير بريق مفزع، وشكلت بحضورها مناخا خرافيا، أكسبها طابعا خاصا يكتسي معاني الخوف والنفور.

وقد تكررت لفظة السواد في هذا المثال ثلاث مرات للدلالة على سواد الأفكار وتدني المستوى الذهني لهذه المرأة التي تؤمن بالأباطيل والترهات.

أما زهور ونيسي فتنقلنا عبر فضاء قصتها **الظلال الممتدة** إلى غرفة مغايرة تماما للغرف المدروسة، فهي غرفة مضيئة تتسرب إلى أعماقها الشمس من كل الجهات، وتعمر بالبهجة، والانشراح، والتجدد، تصفها القاصة في هذا المقطع، فتقول:(كانت نوافذ الغرفة كبيرة، والشمس من خلالها، وهي تتسلل برفق تكاد بأناملها الذهبية تقبل كل شيء، وتبرز بضيائها معالم الموجودات، وتعطيها طابعا من التأكيد والتجدد والحياة)[23].

إن فضاء هذه الغرفة ينهض على جملة من القيم، تنبثق من علاقة شخصية به، افتقدتها غرف النماذج السابقة، وتتمحور حول كل ما يعبر عن الرضى والألفة والانسجام والتجاذب، وقد اثمرت هذه العلاقة احساس الشخصية بالتجدد، وطعم الحياة، وهي القيم التي لم نتحسسها في فضاء غرف البيوت الراقية رغم توفرها على الوسائل الكمالية ذات الوظيفة الترفيهية والطابع التزييني.

وقد أغفلت القاصة عن رصد واستقطار أثاث الغرفة، و ركزت على استقطاب الشمس و هي تتسرب إلى الداخل، فتغمر كل شيء، وما تركيزها على الشمس والضياء والتجدد – وهي معاني تعبر عن الانفتاح والتهوية – إلا تلميح فني إلى عهد الحرية و الاستقلال الذي تنعم بلذة الإحساس به " زينب " لان هذه الغرفة تقابلها غرفة أخرى)(كانت تجاور الشمس ...و لكنها كانت كوخا)) [24] أيام الاحتلال .

فالتقاطب بين هاتين الغرفتين كفضاءين متمايزين من حيث علاقة الشخصية بكل منهما، وطبيعة تشكيلهما الطبوغرافي والهندسي يلتقيان في مسالة فيصلية، وهي تقاطع الماضي الثوري بحاضر الاستقلال، وهو المعنى الذي يشير إليه العنوان.

فالظل يحمل معنى الحماية والتستر من الحر، إضافة إلى معنى التسخير الوارد في قوله تعالى "وظللنا عليكم الغمام " [25]

أما الامتداد فهو مصدر يحيل الى التواصل المجرد من الزمن النحوي، فالعنوان بهذه الدلالة يرتبط بالمكان بين الماضي والحاضر، او اختراق الشخصية له وجدانيا ماضيا وحاضرا.

وقد يتحول فضاء الغرف من الرحابة والاتساع عند زهور ونيسي، والفخامة والاكتظاظ بالأشياء الثمينة عند جميلةخمار، والضبابية، والتصهد الفني عند نزيهة السعودي إلى قبو يجثم كاتما أنفاس الأنثى عند زكية علال [26] عندما تعلم الشخصية أن الغرفة ومحتوياتها التي كانت ملكا لها وحدها، وحكرا عليها، سوف تشاركها فيها امرأة غريبة.

وهكذا نتأكد في ضوء كل النماذج السابقة ان المكان ليس فضاء ثابتا ولا تشكيلا هندسيا متكررا، ولا هو أيضا إطار له وظيفة اجتماعية ودلالة رمزية واحدة، بل وجدناه يتلون، ويتغير تبعا للشخصية التي تأهله فلا قيمة لحضوره فنيا وفكريا الا بذاك الاختراق والتفاعل الثنائي المتبادل بينه وبين الشخصية.

كما يشكل في بعض النماذج – حسب تصوري – الوصف الاستقصائي لمحتويات الغرف والتركيز على مظاهر الزينة فيه والمستلزمات المرتبطة بوجود الانثى وثقافتها البيتية ظاهرة اسلوبية عند القاصة الجزائرية.

فهي حين تنكب في وصف قطع الأثاث ومحتويات الغرف تجيد وتنجح إلى ابعد الحدود في استقصاء التفاصيل ودقائق الأشياء، كما نلاحظ على مستوى القطع المتكررة في الغرف السرير الذي يمثل حسب رأينا ثابتا

أساسيا من الثوابت المكانية، ويعكس المؤشر الطبقي للأنثى، فسرير الغرف كعلامة مكانية يحيل إلى ذاته، أما سرير الكوخ فيختلف، حيث يكون عادة مصطبة أو ألواحا من الخشب تقف على قوائم من الطوب أو الحجارة.

هذا ما يتعلق بالفضاء المعد للإقامة الدائمة، أما الفضاء المزور، أو المؤقت فنلفيه في المثالين الآتيين:

- (جدران الغرفة تشع مثل الصدفة، يبدو أن الطلاء بها حديث العهد، ساعة دنوت من الباب قابلتني ملامح وجه غريب، فتوهمت للحظة أنني أخطأت طريقي، فإذا بسرير ثان يحتل جزء آخر من الحجرة، فوق شرشفه الأبيض تتمدد امرأة أعياها الإجهاد والأرق)[27].

- (الغرفة طويلة عريضة، جدرانها مبطنة بمادة إسفنجية الباطن...تناثرت فيها الأرائك الفخمة، وطاولة زجاجية تعلوها عدة منافض للسجائر، يتوسطها مكتب قبالته جلست سيدة غجرية الجمال والملامح)[28].

ما يلاحظ على هذين المثالين، ثمة مسائل:

المسألة الأولى: انفصال هوية الفضاء عن هوية الأنثى التي تشغله، ففي المثال الأول بدا واضحا الوصف المركز على لون البياض، والنظافة للدلالة على طبيعة المكان، وهو مشفى الولادة، والغرفة هي إحدى غرف ما بعد الولادة، تغادرها الأنثى لمجرد انقضاء فترة النقاهة.

أما النموذج الثاني، فقد سيطر عليه الوصف الهندسي للغرفة، حيث بدت مفرغة مما يمكن أن تذخره من قيم تحكمها الأبعاد والوصف الاستقرائي للمحتويات، ولاتعكس شعور الأنثى التي عبرته.

المسألة الثانية: العلاقة التي تربط الأنثى بهذا الفضاء علاقة تنافرية، فالفضاء القصصي في المثال الأول يمثل زيف الفن، وبهرج المظاهر التي تمقته الشخصية المثقفة، فما إن كشفت النوايا الخبيثة لمدير مكتب (صوت الفن) حتى غادرت المكان، وقد تضاءلت في ذهنها صورة الفن، حيت يتحول إلى وسيلة، أو طعم للإطاحة بشرف الأنثى، وهو في الواقع فضاء تابع للمترف.

أما فضاء المثال الثاني، فيسبب للشخصية نوعا من التعذيب الجسدي، لأن عملية الولادة هي أشبه بعملية جراحية تتعرض لها الحامل، لذلك تشعر كل حابل بالتعاسة، وهي تلج غرفة من غرف مشفى التوليد.

أما المسألة الأخيرة: فتتمثل في علاقة هذين الغرفتين بالسياق العام للقصتين، فهما لاتشكلان فضاء نسيجيا لنسق الحكي العام، وغنما تمثلان صورتين مكانيتين معترضتين، يمكن فصلهما دون أن تختل بنية الحكي.

---

1 مرت المرأة بمرحلة كانت تتمتع فيها بالزعامة، وهي المرحلة الأميسية، فقد كانت تشارك الرجل العمل من أجل البقاء، وقد كان ميدانها من قبل هو الحياة نفسها، أما اليوم فأصبح ميدانها البيت فحسب.

أنظر: غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، ص 12.