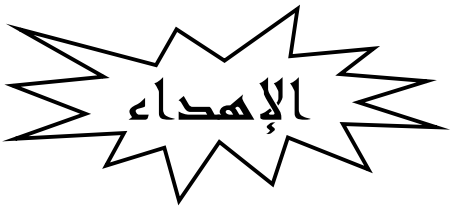


إلى روح والدي **الطيب** رحمه الله رحمة واسعة وأعلى مقامه في جنات النعيم الذي كان كثيرا ما يردد على مسامعي "من أراد العلا سهر الليالي "، إلى كل شهداء الكلمة من أبناء أمتنا العربية.

إلى **أمي** التي لن أنسى فضلها ما حييت .

إلى **زوجي** الذي ساندني كثيرا وآمن بكل سطر خططته .

إلى إخوتي عبد الرحمن ، حميدة ، سعاد ، إيمان ، نور الهدى و هنيدة الصغيرة .

إلى فلذات أكبادي عبد الرحمن (وسيم)، لينة ، ملك الرحمن، آية الرحمن ، آلاء الرحمن وزينب .

إلى كل هؤلاء أهدي هذا الجهد المتواضع راجية أن يكون ذلك كفاء لما لقيته منهم من مساعدات وتشجيعات.

والله أسأل أن يجنبني الزلل ويوفقني إلى ما فيه نفع الدين والعربية ويسدد خطاي، إنه سميع مجيب.

يرى الكثير من النقاد أن الشكل الروائي الحديث هو فن أوروبي النشأة . ولا يعيبون على الرواية العربية أن تكون مدينة للرواية العالمية الغربية التي ظهرت "في بداية القرن السابع عشر ، كرد فعل ضد الملحمة وقصص الخرافات التي عرفتها القرون الوسطى في أوربا . والتي كانت تنزع عن الإنسان مقوماته وقدراته لتنسبها إلى غيبيات و مسبقات حول بطل أسطوري وهمي ، خرافي "[1].

الشكل الروائي العربي الحديث هو الفن الذي يحدد النقاد عمره الزمني بمائة عام تقريبا، وهو عمل فني يعتمد على عنصر الحكاية التي لها بداية ووسط ونهاية . تبدأ بداية مشوقة ثم تتوالى الأحداث ويتأزم الصراع بعدها لتنفرج العقدة و تنكشف حتى تصل إلى النهاية ، وأطلق عليها النقاد لحظة التنوير .

تتناول الرواية مشكلات الحياة ومواقف الإنسان منها في ظل التطور الحضاري السريع الذي شهده المجتمع الإنساني خلال هذا القرن . ولهذا يميز النقاد في تطورها بين ثلاث مراحل تاريخية :

1. مرحلة التجربة الروائية :

اطلاع الكتاب العرب على نماذج الرواية الغربية بتباين في الفهم والإدراك أدى إلى ولادة نصوص عديدة في بداية الأربعينيات من القرن الماضي مستوحية شكل الرواية. واقتصر الهدف في اتخاذ هذا الشكل التعبيري على الأغراض التاريخية والاجتماعية . غير أن خصوصية الجنس الروائي جعلت من الرواية في بداياتها تعيد إنتاج أفكار جديدة فرضت عليها البحث عن شكل أدبي يلائمها.

في هذه المرحلة انصب اهتمام الأدباء على التاريخ والحب والسيرة الذاتية فركزوا على تصوير التوتر والصراع بين العاطفة والواجب ، والتعاطف مع المرأة ضد أعراف المجتمع . ثم أسلوبهم الذي يشبه كثيرا أسلوب الرسائل المبلل بماء البوح الشعري المجنح .

إن ما يطبع نصوص هذه المرحلة هو انجرافها مع تيار التجنيس ، أي أنها إبداعات تبحث لنفسها عن انتماء وهوية أدبية تميزها عما ساد من أشكال تعبيرية مسيطرة

[1]- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار ، سورية ، الطبعة الأولى ، 1997 ،ص19.

"والانطلاق من نوع سردي قديم كشكل ، واعتماده منطلقا لانجاز مادة روائية ، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب ، فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه . ويمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع وما شابه هذا ، كما نجد في رحلة ابن فطومة ورسالة في الصبابة والوجد و تغريبة بني حتحوت والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وحدث أبو هريرة فقال"[1].

لقد شكلت رواية " حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي البداية التاريخية الفعلية للرواية العربية[*] ، أما رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل فقد كان ميلادها إعلانا عن ميلاد الرواية الفنية لأنها الأقرب للمعايير الأوروبية ، ثم تأتي رواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم لتؤكد شرعية الكتابة الروائية كجنس أدبي وشكل فني يحظى باعتراف المعايير الأدبية المسيطرة لتكون هذه الرواية المستلهمة لثورة 1919 معبر انتقال الكتابة الروائية من الهامش إلى المركز الأدبي .

2. مرحلة التحول والاكتشاف :

وتبدأ من الأربعينيات وتمتد إلى أواسط الستينيات وهي مرحلة عانت فيها الشعوب العربية اضطهادات المستعمر، وعاشت التجسيدات المادية للتغيرات التي بدأت منذ العشرينيات إضافة إلى أنها شهدت زعزعة مستمرة للقيم بسبب الانفتاح على ثقافات الغرب والتشبع بقيمه (قيم الحرية والعدالة)، وتوج ذلك كله بالاستقلال ، لكن ضياع فلسطين ولد وعيا قوميا تميز بوضوح الرؤية والتوجه إلى خارج الذات التي تعرف أن عدوها موجود

---

[1]- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي"من أجل جديد بالتراث" ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء/بيروت ، الطبعة الأولى، 1992، ص5.

(*) بدأ المويلحي في نشر أجزاء من "حديث عيسى بن هشام " عام 1989 أي بعد ثلاثين عاما من قرار الخديوي إسماعيل يجعل مصر "قطعة من أوروبا " ، وبعد ستة عشر عاما من قصف البوارج البريطانية للإسكندرية وهزيمة الثورة العربية، وما أعقبها من احتلال لمصر . في زمان محمد المويلحي لم يكن الاحتلال مجرد وجود عسكري بل واقعا غالبا مبثوثة عناصره في مختلف مناحي الحياة الاجتماعية يجتاح سائر مفردات الحياة اليومية من الملبس إلى النظام التعليمي، مرورا بالنظام الإداري والتشريعات والقوانين .

خارجها بالدرجة الأولى . فكان أن اتسمت تلك الذات القومية بقدر كبير من الوحدة في مواجهة عدو خارجي واضح .

في ظل هذا الواقع اتجهت الرواية إلى التصوير ومحاولة الكشف عن أسباب الخيبة وتسليط الضوء على التمرد ساعية إلى تقديم تخييل متنوع ويظهر ذلك في الأعمال الأولى لنجيب محفوظ وسهيل إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم .

وقد تميز من بين هؤلاء الكاتب نجيب محفوظ بسبب غزارة إنتاجه ومواكبته للتطورات الاجتماعية ، وتطويره للكتابة الواقعية، ووعيه بضرورة ترسيخ أقدام الرواية في الثقافة العربية ، وتحقيق انتشار واسع لها ، وما يلاحظ في كتاباته غياب الوصف الخارجي المسيطر، ليمنح مكانة لكتابة روائية تجعل الوصف الخارجي انعكاسا لجوهر العلاقات الإنسانية معتمدا أسلوبا في الكتابة بعيدا عن اللغة الخطابية .

لقد استطاع نجيب محفوظ في الكثير من أعماله أن يمتاح الوعي الممزوج بشذى التاريخ لأنه كان يروي التاريخ بوعي تاريخي عميق ساعيا وراء إظهار عناصر التغيير والتحول وثلاثيته أكبر دليل على ذلك .

الرواية في هذه المرحلة هي الجنس الأكثر قدرة على صهر التحولات والتغييرات وإعادة قولبتها من جديد للتعبير عن واقع اجتماعي وسياسي ونفسي موجود قبل فعل الكتابة، وهذا ما يرقبه القارئ لأنه كان ينتظر من النص أجوبة عن أسئلة واقعه .

كان للرواية في هذه الفترة خصائص على عدة مستويات إن كان على مستوى الشخصيات أو اللغة أو البنية الروائية ولكن ما يهمنا هنا هو مستوى الفضاء إذ كان هذا المقوم في النص التقليدي قادرا على احتواء العناصر المختلفة رغم تناقضها دونما سعي إلى إبرازها لحساب عوامل التناغم والتضافر والتآلف . فلم يكن المكان إلا ديكورا تدور فيه الأحداث يتصف بالوحدة و يعبر عما تختزنه الشخصيات من أحزان وأفراح يكفهر إذا ما أحست بالغضب ويكون رخاء إذا ما شعرت بالرضا.

3. مرحلة الرواية الجديدة :

تبدأ هذه المرحلة من منتصف الستينيات وتشهد تقييما جديدا للأدب في علاقته مع الأيديولوجيا والسياسة المباشرة وأيضا التعامل مع النصوص لذاتها وقيمتها ومميزاتها دون الخطابات الأدبية والسياسية الأخرى[1].

تطلق "الرواية الجديدة" على الحركة الروائية التي ظهرت في أوائل الخمسينيات، وهي حركة أدبية اتجه أصحابها إلى تجديد بنية الشكل الروائي والتخلي عن المفهوم التقليدي للغة والشخصية والحدث مع السعي إلى إيجاد أشكال جديدة. وقد اهتمت أعمال كتاب الرواية الجديدة بقضايا جمالية وبرصد الإحساسات التي تتكون لدى الفرد في نفسه عن علاقته بالعالم. أي أن الرواية الجديدة كانت وليدة تأمل نقدي حول الأشكال الروائية التقليدية تبلورت أبعاده بعد تجاوز خطاباتها التي تجسد التعبير الحقيقي لواقع داخلي أو خارجي .

إن الجدة التي تنسب لرواية هذه المرحلة لا تعني بالضرورة المفاضلة وإنما تعني التغيرات التي لحقت الإشكاليات المطروحة في المجتمعات العربية خلال سنوات الستينيات وما تلاها ودورها في تحوير مضامين وأشكال الرواية. وإذا كانت الرواية العربية الجديدة قد استمدت بعض خصائص مثيلتها الغربية (أساسا الفرنسية) حتى ليظهر للرائي أن هناك ملامح مشتركة بينهما قد تدفعه للحكم بالمحاكاة فإنها مع ذلك تنتسب لأفق مختلف.

من أبرز التجديدات التي عرفتها الرواية في الستينيات وما بعدها ، صياغة لغة وأشكال قصصية جديدة ، تعبر عن واقع سياسي واجتماعي متغير ومليء بالتناقضات ، استدعى التعبير عنه الخروج عن دائرة المتعارف عليه في ساحة النقد والأدب . غير أنه يطول شرح هذه التحولات لأن المجال هنا لا يتسع لذلك لكن نكتفي بالتطرق إلى ما كان على مستوى الفضاء الذي أصبح مجلى الصراع بين الرؤى المختلفة والأصوات المتعارضة. إنه مساحة استعراض وتصادم ، درجة التوتر فيه مرتفعة ، لينتقل بذلك من عنصر يشكل امتدادا لأحاسيس الإنسان إلى شرط للوجود ذاته . وعنصر أساسي يشارك في بلورة رؤى الشخصيات المتصارعة ، وتحديد استجاباتها . وإذا كانت الرؤى كما الأصوات مختلفة فإن الفضاء سيتميز بالتشظي أيضا ، وهو ما أفضى به ليصبح متاهة تهيم بالشخصية

[1]- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ص 20.

في شعابها اللامحدودة و اللامميزة قصد إبراز سيطرة المكان على الإنسان وعجز هذا الأخير على الفهم والإدراك ، إذ الإحساس الذي ينتاب الشخصية هو الغربة وعدم القدرة على السيطرة والفهم. لهذا كله كان لابد من تناول المكان بقدر من الحيادية .

إن البحث عن شكل روائي جديد هو الرغبة في أن يعلن في روائيته عن رفضه للقهر الشامل الذي يرزح من تحته الإنسان العربي. فما يوحد الأعمال المنضوية تحت لواء الرواية الجديدة هو العجز عن تفسير الواقع أو رؤية العالم بمعنى الاعتقاد بأن العالم لم يعد متجانسا وأن العلاقة بين الأشياء أصبحت عرضة للانتهاك والتغير في زمن اختلت فيه الركائز المنطقية التي تقوم عليها العلاقات الإنسانية وإن اختلفت من حيث الطموحات الشكلية والتجديدات البنائية التي طالت طريقة بناء الشخصيات وزوايا النظر وتدخلات الكاتب و شروحاته الضمنية التي تهدف إلى كسر الإيهام بالواقع .

فما يندرج ضمن الرواية الجديدة بالإضافة إلى استخدام التقنيات السردية الجديدة هو كتابة الواقع التي تحدد طريقة استخدام تلك التقنيات السردية وإمكانية الإفادة منها ، فتغير الخبرة الحياتية والحضارية أديا إلى تغير جذري في شكل الرواية خصوصا .

لقد ظل الفضاء مرادفا للمكان و ظل المكان مرادفا للديكور في الدراسات العربية النقدية ، مما أضفى ضحالة و سطحية على هذا المكون الحكائي جعلت دوره سقيما و مهمشا و دون استثمار على مستوى المنجز الإبداعي و المنجز النقدي . و يبدو أن هناك اتفاقا ضمنيا بين النقاد العرب يجعل من الفضاء مجموع الأمكنة . و يشكو النقد من انعدام وجود نظرية متكاملة تحصر الفضاء و تمنهج آليات اكتشافه و تحديده و تضع إستراتيجية ناجعة لتأويله ذلك أن الفضاء يستقبل المتلقي بعد القراءة ببنيته المفتوحة ولعل هذه الخاصية هي التي جعلت من المكان مجالا مفتوحا للاجتهادات والتصورات المختلفة التي لم تصل بعد إلى حد بلورة نظرية متكاملة .

إن فعالية أية قراءة للفضاء لا يمكن أن تكون منهجية و فاعلة إلا بالرجوع إلى شعرية المكان و سيميائيته و النتائج التي تسفر عنها ، لأن مفهوم الفضاء تلقفته أخيرا السيميائيات مما وضعنا وجها لوجه أمام كم من التعاريف قد تكون في بعض الأحيان متعارضة ، لأن كل نص يحدد أفضيته و خصوصياتها و بالتالي يحدد المنهج و الطرائق و بذلك تختلف النتائج وتتغاير وجهات النظر، ثم لا ننسى دور المتلقي كمظهر من مظاهر نشاط القراءة و تموضعات الفضاء إثر ذلك .

ينبني اختيارنا لهذا الموضوع على مجموعة من الحوافز، لا يمكن الفصل فيها بين ما هو ذاتي، وما هو موضوعي، ولعل أهم الحوافز، عشقنا للرواية ، واهتمامنا المتزايد بالإبداع الروائي عموما ، والعربي خصوصا . الأمر الذي ولد عدة أسئلة ظلت تراودنا زمنا طويلا ، لكنها بقيت ثاوية في أعماق النفس ، تتحين فرصة تسمح لها بالانكشاف والظهور.

وقد شكل هذا البحث تلك الفرصة المطلوبة لطرحها بشكل علمي وتعميقها بشكل أكبر.
وما يدعم هذا الاختيار، كون الرواية العربية - بسبب ازدهارها المتزايد - شكلت ظاهرة في الثقافة العربية المعاصرة لأسباب متعددة منها: إقبال كتاب كثر ومن مختلف الميادين على كتابتها ، الحضور المتنامي للرواية في بعض البلدان العربية (المغرب ، الجزائر، لبنان، مصر، فلسطين ، سوريا...) ، تزايد عدد قرائها مقارنة بقراء النص الشعري .

يعتمد بحثنا على جانبين الأول تنظيري والثاني تطبيقي تحت ثلاثة فصول :

الفصل الأول : رصدناه لقراءة في المفهوم والوظيفة محاولين تفصيل الحديث قدر الإمكان عن مختلف المصطلحات المساعدة على ضبط هذا المكون الحكائي/ الفضاء الأدبي آخذين بعين الاعتبار القبض على العناصر الأولية للمصطلحات ، فتم التطرق لمصطلح الفضاء عند العرب والغرب من لغويين و فلاسفة ومنظرين . ثم علاقة الفضاء بالشعرية كونها تبحث في جماليات النصوص السردية وتستكشف كنه أسرارها الداخلية .

الفصل الثاني : تناولت الدراسة إشكالية الفضاء الروائي و تعالقه بمكونات السرد الأخرى من الزمن و الوصف على وجه الخصوص إلى اللغة والشخصيات . ثم البعد العلائقي للفضاء والقراءة .

الفصل الثالث : ويعتمد على إسقاط المعطيات النظرية ومقارنتها باعتماد روايات وقع عليها اختيارنا للمؤلفة فضيلة الفاروق وهي :

1. مزاج مراهقة .
2. تاء الخجل .
3. اكتشاف الشهوة .

ولأنه ليس خاف أن القراءة النقدية تختار نصها ، فكان أن عزمت على قراءة مظاهر الاشتغال الفضائي في التجربة الروائية لفضيلة الفاروق محاولة تسليط الضوء على الجوانب التي يمكنها أن تضيء أسئلتي وتستجيب للتأمل وابتكار المعنى . وربما اخترت هذه الروائية بالذات كونها جزائرية شقت طريق السرد للوصول إلى صرح الرواية العربية و الجزائرية. ولعل بداياتها كانت موفقة لأنها وجدت استحسانا من قبل نقاد بارزين أمثال جابر عصفور إذ كتب مقالا مطولا عن روايتها "تاء الخجل" ويقول في مقطع منه : " وأتصور أن اللغة المفعمة بالشاعرية - في أحوالها الذاتية - قد أدت دورا بالغ الأهمية في سياقات السرد في رواية فضيلة الفاروق، فقد خففت من وقع العنف على القارئ من دون أن تُميِّع شعوره به، ودفعته إلى النظر إلى تحولات المكان بعيني البطلة / الراوية التي تحدثنا بضمير المتكلم،

الذي لا يكاد يلغى المسافة القائمة بين الراوي والمؤلف المعلن أو المضمر، ويدفعنا إلى متابعة البطلة التي تبدو كالكاتبة في التشابه الذي يدنو بطرفيه إلى حال من الاتحاد، وذلك

على امتداد الزمن المتعاقب (الكرونولوجى) الذي يسقط نفسه على متغيرات الأمكنة المتعاقبة، وذلك ما بين شروط الضرورة المتصاعدة التي تقذف بالبطلة من دائرة السجن الصغرى إلى دائرة السجن الكبير الذي يمتد بحدود الوطن - القبر، فينشر الموت الذي يقضي على الحب الذي سرعان ما اختفى - في الرواية - كالسراب ، تحت شمس الواقع الحارقة التي لم يتبق تحتها، سوى مشاهد الرعب التي اقتحمت غنائية ضمير المتكلم وأحالتها إلى مرثية حزينة الإيقاع والدلالة، مفعمة بالأسى الذي ينقل إلينا، على رغم كوى الشاعرية التي تتخلل رعب الإيحاءات وقسوة التقارير الوثائقية، معاني الاحتجاج والرفض والتمرد والإدانة لكل ما يتسبب في وجود تاء الخجل في الجزائر وغير الجزائر".

أعود مرة أخرى إلى سبب اختياري لهذه الروائية كونها انشغلت كثيرا بقضية المرأة الجزائرية فجسدت كل أحاسيسها ومشاعرها وربما آرائها في رواياتها ضمن متغيرات مكانية متعاقبة فكانت كتاباتها مثالا أساسيا لطرح سؤال الفضاء .

والحقيقة أن هذه الروائية لم تحظ بدراسة أكاديمية - على حد علمي - وأخال أن موضوعي هذا - دون ادعاء - سباق إلى ذلك ، فكل ما طرح على الساحة الفكرية هو عبارة عن مقالات وآراء موزعة على صفحات الجرائد أو الانترنت .

و نحن في سبيل رصد الأفضية الحاضرة في أية رواية و آليات اشتغالها و الدلالات الشعرية و السيميائية التي حكمتها ، اطلعنا قدر الإمكان على المنجز الفضائي و تطبيقاته، و تبين لنا بعد الدرس أن أحسن مقاربة عربية ، تلك التي كتبها حسن نجمي عن الفضاء في روايات سحر خليفة . إذ هو دفع بمعنى الفضاء إلى أقصى ما يمكن أن يبلغه التدقيق في هذا المكون المهم ، و رصد لذلك المنجزات النقدية الغربية و العربية ، فوضع بين أيدينا مفاهيم ناضجة و مبلورة و عميقة لهذا المكون . و لذلك كانت استفادتنا و مقاربتنا تستضيء بنبراس هذه الدراسة الأكاديمية الرصينة ، إذ هي الدراسة العربية الوحيدة التي تجاوزت المكان إلى فضاء الهوية و فضاء الأنثى و فضاء المحتل و فضاء المفارقة.....الخ ،

حين تحمل هذه العناصر خصائص الفضاء . فالفضاء الذي اضطهدته الدراسات لصالح الزمن يتحدد الآن ليصبح لصيقا بكل شيء بكل حقل و بكل الصفات : فضاء أدبي ، فضاء إيديولوجي ، فضاء العلم .....الخ . و هو بذلك محايث للعالم " تنتظم فيه الكائنات

و الأشياء و الأفعال معيارا لقياس الوعي و العلائق و التراتبيات الوجودية و الاجتماعية و الثقافية (...) و لذلك يمكن القول بأن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء " .

لا يمكن لأية نظرية مفترضة للفضاء أن تضع بين أيدينا مفاتيح و أدوات ناجعة لكشف أسرار النص وإستراتيجيته و آليات اشتغاله ، لأننا ببساطة لسنا أمام نص واحد بل أمام مالا نهاية من النصوص المتغايرة . و معناه أيضا أننا نجد أنفسنا مجبرين على مقاربة النصوص بالمنهج مهما كان قصور هذا المنهج . و هذا الكلام لا يلغي خصوصية النص و لا امتيازه و أنه من حق النص أن يفرض أفضيته و يوزعها حسب دواعي الإبداع .

و لهذا تكون مقاربتنا للفضاء في الرواية مقاربة شعرية و سيميائية حين يستدعي الفضاء منهجه السيميائي و هو في سبيل منظومة فضائية علاماتية لا تفلح إلا السيميائيات في كشف شبكتها الدلالية . كأفضية العتبات النصية و فضاء الروائح و الألوان و الأصوات....الخ ، لأنها حقول علاماتية بامتياز تختفي دلالاتها . و لذلك نتوسل إلى كشف العلامات الدلالية بالمنهج السيميائي .

ونظرا لكون بعض النصوص الروائية فتحا فضائيا و انتصارا للأشياء على حساب الزمن و الحدث و الشخصية ، يجب أن نضع ذلك في مقابلة جملة من الأفضية الحسية و الروحية و التجريدية ، هذه التفضية أصبغها بعض الروائيين على بعض أجزاء متونهم الروائية مما يجعلنا أمام حالة نادرة ، يشمخ فيها الفضاء و يتوهج و يكاد يبتلع المكونات الروائية الأخرى .

و لرصد اشتغال هذا الكم الكبير من الأفضية نرى أن تكون المقاربات لهذه النصوص تسير وفق ثلاثة محاور أو تفرعات فضائية هي :

1. الفضاء النصي : و نقصد به الفضاء المادي الوحيد في العمل الروائي و المتمثل في العتبات النصية باعتبار الصفحات هي الفضاء المادي الذي يتوزع عليه البياض و السواد.
2. الأفضية الحسية التي تؤلف ما يسمى "مجموع الأمكنة " و التي ترصدها اللغة . وهي ما تقصده أكثر الدراسات في مقاربتها للفضاء .

3. الأفضية الذهنية : و هي ذات طبيعة مغايرة للمفهوم العام للفضاء ، جرى طرحها كتجريدات ، وهي تقابل الأفضية الحسية .

ووعيا بأهمية الفضاء في العملية الإبداعية ، نأمل أن يكون سعينا بحثا عن أهمية الفضاء و آلية عمله و خلفية مجيئه على هذا الشكل . و دواعي ذلك أننا نؤمن بأنه ليس من المهم ما يكون عليه الفضاء بل المهم ما يريد أن يقوله الفضاء .

إن مقاربة الفضاء الروائي والشعرية لهما من الصعوبة ما يكفي ، لكثافة المفاهيم وتعدد المصطلحات ، فكيف والجمع بينهما في دراسة واحدة . خصوصا إذ طرحت أمامنا صعوبة الحصول على بعض المراجع المهمة ، في ظل افتقار المكتبات لها أو لأغلبها ، وعلى الرغم من هذا حاولنا الإلمام بما وقع بين أيدينا ، ولا ندعي أننا سلمنا من الأخطاء ، وحسبنا أننا قدمنا فتحا لمقاربة الفضاء .

ختاما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي الدكتور رشيد قريبع الذي تفضل بقبول الإشراف على البحث وأحاطه بالعناية والاهتمام .

أحلام صماني

2009/05/11

I - مفهوم الفضاء:

1. عند اللغويين العرب القدماء :

كان الفضاء السردي من أقل العناصر الروائية إثارة لاهتمام الدارسين والمنظرين حتى بداية السبعينيات عندما التفتت السرديات إلى هذا المكون الحكائي وسعت إلى تدارك ما فات بالبحث عن تحليل تشكلات المكان والاهتمام بنظام اشتغاله ، وأساسا بالعلاقات التي تجمعه بباقي عناصر البناء الروائي .

لإعادة الاعتبار للفضاء تحتم علينا أن نحيط بمفهومه " الذي أنهكته حالة الالتباس القصوى التي اقترفها في البداية المرحوم غالب هلسا - عندما أقدم تحت ضغط شغف غامض بأهمية المكان في الكتابة - على ترجمة كتاب غاستون باشلار " شعرية الفضاء " ومن ثم انطلقت الجناية التي يبدو أنها لم تتوقف حتى الآن "[1] .

ونظرا لكون مفهوم الفضاء زئبقي ينفلت من بين أيدينا كلما حاولنا تشديد قبضتنا عليه، حاولنا تتبع تطور هذا المصطلح عبر التاريخ وملاحظة ما طرأ عليه من تغيير في البعد الدلالي عبر الزمن . وبالرجوع إلى أمات المعجمات العربية نجد ابن منظور(ت.71هـ) في معجمه الشهير لسان العرب يحدد مدلول كلمة (فضاء) بأنه " المكان الواسع من الأرض ، والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض قال رؤبة:

أفرخ فيض بيضها المنقاض عنكم، كراما بالمقام الفاضي .

وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع .وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه،قال ثعلب ابن عبيد يصف نحلا :

شتت كتة الأوبار لا القر تتقي ولا الذئب تخشى ، وهي بالبلد المفضي .

أي العراء الذي لاشيء فيه ، وأفضى إليه الأمر كذلك (....) وفي حديث دعائه للنابغة : لا يفضي الله فاك ، هكذا جاء في رواية ومعناه أن لا يجعله فضاء لا سن فيه ، والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض" [2].

---

[1]- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي"من أجل جديد بالتراث" ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء/بيروت ، الطبعة الأولى، 1992، ص 6.

[2]- ابن منظور : لسان العرب ، الطبعة الأولى ، دار صادر ، بيروت ، 1990 ، مادة فضا .

يعد هذا التعريف من أقدم ما كتب عن الفضاء وهو يعطي مفهوما ملاصقا للحيز والخلاء والفراغ والاتساع " لكن البين أيضا أنها تشي في عمقها الدلالي بالمسافة والمساحة والامتداد المحدود ، الذي يمكن تخيله وتحديده ذهنيا إن لم يكن واقعيا ويعمق هذه الدلالة الاستشهادات الكثيرة من الشعر خاصة على اعتبار أن الشعر القديم كان يشكل المرجع الأهم في الوصول إلى المعنى المقصود سواء أكان منطوقا أم مكتوبا "[1].

ثم نجد في الصحاح للجوهري (ت 393هـ) أن" الفضاء الساحة وما اتسع من الأرض"[2]. وهو في تعريفه هذا لا يخرج عما جاء به ابن منظور شأن كل اللاحقين الذين لم يأتوا بجديد لافت . ويشير في هذا السياق الدكتور مراشدة إلى التهانوي (ت1158هـ) ، ويرى أنه تناول كلمة "فضاء" انطلاقا من معطيات عصره " فهو لم يلجأ إلى المرجعية الشعرية والأدبية والأصول الدينية للوقوف على معنى الكلمة وإنما ذهب إلى مرجعيات بلاغية وفلسفية وعلمية وهذا ما أعطى نصه قوة وأهمية حتى ليعد كشافه من أوائل المعجمات المصطلحية العربية"[3] . وأنه استطاع أن يميز بين الزمان والمكان والحيز ـ دون أن يفرد بابا مستقلا لكلمة "فضاء"ـ الأمر الذي لم يعهده سابقوه على اعتبار أن هذه العناصر تمثل مكونات الفضاء انطلاقا من آراء لغوية وفلسفية سابقة أو معاصرة له يجملها الدكتور مراشدة في السياق نفسه فيما يلي:

- عن المكان يرى التهانوي بأنه هو الهيولى(*) وقد وصل إلى هذه النتيجة بعد تمعن في آراء الفلاسفة السابقين له من أمثال أفلاطون وأرسطو وابن سينا. ويتبين من كلامه أنه يتبع رأي أفلاطون في مسألة أن المكان يقبل

[1]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي "الرواية في الأردن نموذجا"، وزارة الثقافة ، عمان ، 2002 ، ص3.
[2]- إسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين ، الطبعة الرابعة ، 1990 ، مادة فضا .
[3]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص4.

(*) يرى محمد عبد الرحمن مرحبا في كتابه " مع الفلسفة اليونانية " أن الهيولى لفظة فلسفية يونانية نقلت بلفظها إلى بقية اللغات ، وكما اختلف حول مفهومها الفلاسفة اليونان ، كذلك تبعا لهم اختلف الفلاسفة الإسلاميون . والمقام لا يسعنا لعرض الآراء كلها ونكتفي بتفسير ابن سينا لها على أنها كل مادة فيها عدم هو مبدأ لكون الشيء . أو هي المادة بالنسبة إلى الصورة الموجودة فيها بالفعل على حد قول ابن رشد.

تعاقب الأجسام الحالة فيه و الهيولى بدورها تقبل هذه الأجسام فالمكان إذا بالضرورة هيولـــى ويعقب على كلام أفلاطون بقوله " قالوا في تـــوجيه كلامه لما ذهب إلى أن المكان هو الفضاء . والبعيد المجرد سماه تارة بالهيولى للمناسبة المذكورة وتارة بالصورة "[1].

- أما الزمان فتحدث عنه بإسهاب من الناحية الرياضية حيث يقول" قال بعض قدماء الفلاسفة إنه جوهر مجرد عن المادة ، لا جسم مقارن لها ، ولا يقبل العدم لذاته فيكون واجبا بالذات،إذ لو عدم لكان عدمه بعد وجوده بعدية لا يجامع فيها البعد القبل، وذلك هو البعدية بالزمان . فمع عدم الزمان زمان ، فيكون محالا لذاته ويكون واجبا وقال بعض الحكماء : إنه الفلك الأعظم محيط بكل الأجسام المتحركة المحتاجة إلى مقارنة الزمان ، كما أن الزمان محيط بها أيضا وقيل إنه حركة الفلك الأعظم ، لأنها غير قارة كما أن الزمان غير قار أيضا"[2] . بهذا القول يجعل التهانوي الزمان والمكان شيئان متلازمان لا ينفك الواحد يحيط بالآخروهو تفكير جديد لم يعهده سابقوه .
- عن الحيز يقول التهانوي " يقال زيد في حيز وسيع بسعة جمع كثير، أو في حيز ضيق لا يسعه هو ، بل بعض أعضائه خارج الحيز ، كذا قيل وفي أكثر كتب اللغة إنه المكان ، وفي اصطلاح الحكماء والمتكلمين لا يتصور زيادة الشيء على الحيز ،ولا زيادة الحيز عليه "[3]. وهنا نجد تداخلا بين مفهوم الحيز والمكان ثم الزمان المرتبط بالحركة داخل الحيز.

هناك معجمات أخرى يمكن أن نستشف منها معنى الفضاء ، خصوصا تلك التي تتكئ على الأبعاد الهندسية والرياضية ، كالرأي الصادر عن علماء مجمع اللغة العربية بشأن مفهوم الفضاء Espace/space هندسيا بأنه " وسط غير محدود يشتمل على الأشياء ، وهو متصل ومتجانس لاتميز بين أجزائه ، وذو أبعاد ثـــلاثة الطـــول والعـــرض والارتفاع ، ويمـكن بناء أشكال متشابهة فيه. فإن انتفى فيه إحـــدى هاتين الخاصتين أضحى

[1]- عبد الرحيم مراشدة :الفضاء الروائي ، ص5.
[2] - المرجع نفسه ، ص6 .
[3]- المرجع نفسه ، ص6 .

فراغا في الهندسة غير الإقليدية . وهو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الأجسام ، وإذا جمع بين الزمان والمكان في تصور واحد نشأ عنها مفهوم جديد هو المكان الزماني ، وله أربعة أبعاد هي الطول والعرض والارتفاع والزمان . والمكاني Spatial(F) Spatial(E) ما ينتسب إلى المكان أو ما هو متحيز ، والمكانية Spatialité (F) Spaciality (E) ما يكون عليه حال المتحيز"[1].

يظهر من خلال التعريف السابق أن علماء مجمع اللغة العربية قد " أفادوا بشكل جيد من معطيات ومرجعيات مختلفة و متوزعة بين الفلسفة والرياضيات والهندسة ، مما جعلهم يقتربون بشكل جيد باتجاه مفهوم مصطلح (فضاء) ، وهذا يتبين من الرجوع للمفاهيم القديمة والمعاصرة التي راحت تتبلور لإظهار مفهوم يتناسب مع الواقع"[2].

2. عند الفلاسفة القدماء غير العرب :

من خلال ما سبق نرى أن المفاهيم اللغوية التي قدمتها المعجمات العربية القديمة حددت مفهوما لمصطلح "الفضاء"، لكنه لا يفي بغرض هذه الدراسة وعليه نحاول أن نبحث عن دلالاته في مرجعيات أخرى ولعل أهمها ما جاء عند الفلاسفة القدامى باعتبار أن النقد القديم بدوره لم يهتم بشكل أساس بهذا المصطلح فبقي معناه ملتصقا بعلوم الدين والفلسفة الإسلامية لعلاقة معناه بالوجود والخالق.

نشأت النظرية الفضائية وأهميتها في الفن والعلم بالنسبة للنص الروائي مع الفلاسفة الإغريق الميلينيين حيث بدأ الجدال حول وجود الفضاء في العالم القديم مع فيلسوف القرن السادس **طاليس الميليني** (ت 547 ق.م) وهو أول فيلسوف بحث في أصل الكون وطبيعته و قال أن الماء هو أصل كل شيء - المادة الأساسية - باعتباره مادة ملموسة ومحسوسة . ثم جاء بعده **أنا كسيمندر**(ت 610ق.م) ليتخذ من فكرة سابقه موقفا معارضا وأعطى للمادة الأولى مسمى جديدا هو "اللامحدود"أو"اللامتناهي" كون هذه المادة غير محسوسة . وبين محسوسية **طاليس** ولا محسوسية **أنا كسيمندر** تشكل المأزق المركزي لكل كاتب مهتم بالفضائية. ثم يأتي دور التلميذ **أنكزميس** (ت 580 ق.م) الذي أقر فكرة أستاذه **أنا كسيمندر**

[1]- مجمع اللغة العربية : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983 ، ص191.
[2]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص 8.

حول كينونة **"مادة أساس"** لكنه يخالفه في لامحسوسيتها مصرحا أنها ليست الماء ولكنها الهواء.

ساهم مفكرو المدرسة الميلينية الثلاثة في دراسة الفضاء غير أنهم انتهجوا طريقتين؛ الأولى هي محاولة مواجهة مسألة الواحد في مقابل العدد والثانية لها علاقة بأفكارهم فيما يتصل بمحسوسية ولا محسوسية مادة الأساس . ثم اقتفى الفيلسوف **هيراقليطس** (ت 475 ق.م) أثر الأفكار الميلينية غير أن المادة الأساسية حسب رأيه هي النار كونها تمظهرا مرئيا[1] .

وبين اختلاف الفلاسفة حول ماهية المادة الأساسية وكنهها وتعدد النظريات ، نشأت نظرية جديدة على يد **بارمنديس** (ت 450 ق.م) مؤسس المدرسة الإيلية وفيلسوف الوجود المحض لأنه جرد الوجود وجعله موضوع الفكر الخالص .وتعد مدرسته أول من نظرت إلى فكرة المكان ومفهومه المتداخل مع مفهوم الفضاء "فهي التي حاولت نفي وجود المكان كما جاء على لسان ممثلها **زينون الإيلي** (ت 430 ق.م) وآخرين فكان يتفق - **زينون الإيلي**- مع أستاذه **بارمنيدس** في تصوره للمكان والخلاء والحركة والعلاقة بينهما ، فعنده أن الكون مملوء ، ولا يوجد فيه أي فراغ"[2]. و **زينون** الفيلسوف هو أول من أثبت أن المكان غير موجود بحجة نفي الكثرة أو التعدد وبحجة نفي الحركة أو التغير وملخص الحجة الأولى أنه إذا كانت "الكثرة حقيقية ، فإن كل واحد من آحادها يشغل مكانا حقيقيا ، وإن هذا المكان هو الآخر لابد وأن يكون موجودا في مكان، وهذا المكان بدوره سيكون موجودا في مكان ، وهكذا إلى مالا نهاية له ، فالكثرة باطلة والوجود واحد "[3] . أما الحجة الثانية فتذهب إلى " أن الجسم المتحرك لن يبلغ إلى غايته إلا بعد أن يقطع أولا نصف المسافة إليها، وقبلها نصف النصف وهكذا إلى مالا نهاية ، ولما كان اجتيازه اللانهاية ممتنعا، كانت الحركة إذن ممتنعة"[4].

---

[1]- جوزيف إ . كيسنر : شعرية الفضاء الروائي ، ترجمة لحسن احمامة ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2003 ، ص19.
[2]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص10.
[3]- حربي عباس عطيتو : ملامح الفكر الفلسفي عند اليونان ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، 1992 ، ص102.
[4]- المرجع نفسه ، ص 103.

لم يوافق **أفلاطون** (ت 347 ق.م) على رأي زينون وآمن بفكرة وجود المكان والفضاء الذائب فيه ، ويذكر في محاورة تيماوس[*] أنه توجد "طبيعة ثالثة للوجود الإنساني هي الفضاء، وهي خالدة ، ولا يسمح لها بالفناء ، وتجهز بيتا لكل الأشياء المخلوقة تدرك عندما تكون كل الأشياء غائبة إننا نقول عن الوجود كله إنه يجب أن يكون بالضرورة في مكان ، ويشغل حيزا لكن ذلك الذي لا يكون ، لا في السماء ولا على الأرض لا يمتلك وجودا"[1] . إنه يقر بوجود المكان والفضاء المحيط به لكنه لا يفصل بينهما بشكل واضح فهو يميز بين عالمين هما المعقول والمحسوس الأول يدرك بالعقل والثاني بالإحساس وهو متغير أي متنقل في المكان . ويتوسط هذان العالمان نوع ثالث هو المكان " وهو أزلي لا يعتريه الفساد وهو الذي يهيئ موضعا للمخلوقات المختلفة . ولا يدرك المكان بالحواس وإنما بعقل أسمى من المرتبة الحسية" [2] . والأكيد هنا أنه لا يقصد المكان الجغرافي لأنه يدرك بالحواس وإنما مكان من نوع آخر يصح أن يكون الفضاء .

ثم يصرح في موضع آخر من المحاورة " أن الفضاء دائم وغير قابل للتخريب لكونه يزود بوضع لكل شيء حادث (....) وأن العناصر ممتلكة بنيات فضائية محددة . فالأرض مكعبة ، والهواء ثماني ، والنار هرمية، والماء ذو عشرين وجها ، والكون نفسه ذو اثنا عشر ضلعا"[3] . وكل هذه الأشكال عدا شكل الكون تغييرات متنوعة لأبسط مستوى متعلق بشكل المثلث .

أما الفيلسوف **أرسطو**(ت 384 ق.م) المعروف بفلسفته المنطقية ، الطويلة النفس التي يجري فيها كل شيء في دقة ويدور على منوال التجريد . لأنه يستقصي الفكرة من الفكرة ويتبعها في مدها وزجرها ويسير وراءها في دوراتها الضيقة . ثم إن فلسفته واقعية تقبض على الوجود المحسوس فكانت له رؤية في هذا المحسوس المسمى بالمكان في علاقته بالوجود والصورة و الهيولى والخلاء .إذ يقول في الفصل الرابع من كتابه السماع

(*) يصنف الفلاسفة هذه المحاورة ضمن محاورات الشيخوخة التي تتجلى فيها فلسفة أفلاطون بجميع مظاهر الكمال وتظهر آراؤه النهائية في المشكلات المهمة .

[1]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص 10 .

[2]- إبراهيم مصطفى إبراهيم : في عالم الفلسفة اليونانية ، كلية الآداب ، دمنهور ،2002 ، ص 43.

[3]- جوزيف إ . كسنر: شعرية الفضاء الروائي ،: ص19.

الطبيعي أو سمع الكيان " فإذا كان المكان ليس هو واحدا من الثلاثة ، لا صورة ولا هيولى ولا بعدا ـ لأنه إن كان بعدا فقد يجـــب أن يكون هـــاهنا بعدا آخر غير بعد الأمر المنتقل ـ فواجـــب أن يكون المكان هو نهاية الجسم المحتوى ، تماس عليها ما يحتوي عليه ، أعني الجسم الذي يحتوي عليه المتحرك حركة انتقال"[1] .

يرى أرسطو أن الواقعة الأساسية الحاضرة في كل جوانب الطبيعة هي التغير ، العملية والحركة . و الحركة هي تغير الوضع ، تتـطلب مكانا تتحرك خلاله ، وزمنا تتحرك فيه . وهو" يتصور المكان على أنه نوع من وعاء ، تستطيع أن تصب فيه ما شئت من السوائل .وكما أنك تستطيع أن تضع في إناء ما نبيذا أولا ثم ماء بعد ذلك ، فإن قولك كان هناك ماء ثم أصبح هناك هواء يتضمن وجود متلق تلقى الماء أولا ثم تلقى الهواء بعد ذلك . وسيكون من الممكن أن تسمي الإناء مكانا يمكن حمله ، وأن تسمي المكان وعاء لا يتحرك .

وعلى هذا فإن مكان الشيء يمكن أن يعرف على أنه حدود الجسم ، أو السطح الداخلي له الذي يحيط بالجسم إحاطة مباشرة ...والمكان المطلق هو السطح القائم فعلا خارج أقصى السماوات وهي السماء التي تحوي في داخلها كل شيء ولا يحتويها هي ذاتها جسم أبعد منها"[2] . فتصور أرسطو الماء والهواء وما يحويهما يدل على وجود فضاء حاو للمكان في حد ذاته ولكنه لا يسميه باسمه .

ثم يصرح مرة أخرى بالمكان المطلق الذي هو السماء كونها الامتداد الأقصى الحاوية لكل شيء من فراغ و ملاء وهي إشارة إلى الفضاء الحاوي للأمكنة .

وجود المكان عند **أرسطو** أمر بديهي " تدل عليه حركة النقلة والاستحالة و وتعاقب الأجسام على محل واحد ووجود الجهة : فوق ، تحت (...) والمكان مفارق للجسم خارج عنه ، فهو يحتوي الجسم دون أن يختلط به أو يكون جزء منه ،فهو بالوعاء أشبه . وتعريفه أن يقال أنه الحد اللامتحرك المباشر للحاوي أو كما يقول الفلاسفة المسلمون متابعين **أرسطو** أنه السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي"[3] .

---

[1]-عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص 12.

[2]- ألفرد إدوارد تايلور : أرسطو ، ترجمة عزت القرني ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت / لبنان ، الطبعة الأولى ، 1992 ، ص81 .

[3]- محمد عبد الرحمن مرحبا : مع الفلسفة اليونانية ، منشورات عويدات ، لبنان / باريس ، الطبعة الثالثة ، 1988 ، ص 171/ 172 .

فالأمكنة هنا متداخلة بعضها في بعض ، كل منها يحوي الآخر حتى نصل إلى المكان العام الذي يحوي كل مكان ولا يحويه مكان . إن التسلسل في المكانية لابد أن يقف عند حد أقصى هو مكان الأمكنة جميعا . ويظهر من كلام **أرسطو** أنه يميز بين الفضاء والمكان لأنه يفرق بين نوعين من المكان " مكان خاص ومكان عام ، وما ينطبق على أحدهما لا ينطبق على الآخر فالمكان الخاص أو المحل هو كل مكان يلزم من وجود الحاوي فيه ضرورة وجود شيء آخر يحوي هذا الحاوي ، كالغرفة يحويها البيت ، والبيت يحويه الشارع .

أما المكان العام أو المشترك فهو المكان الذي يلزم من وجود الحاوي فيه ضرورة وجود شيء يحوي هذا الحاوي ، كالسماء تحوي كل شيء ولا يحويها شيء ، فهي حاوية لا محوية"[1] .

إن أرسطو يؤمن بتداخل الأمكنة وأن مجموعة من الأمكنة مجتمعة تمثل مكان جديدا هو مكان عام لا يخرج عن نطاق الكون فهو امتداد له وهو ما يصح أن نطلق عليه مصطلح الفضاء .

اقترن مفهوم الفضاء في الفلسفة اليونانية بالهيولى والوجود والمادة والعدم ، وقد وجدنا في مفاهيم أفلاطون ما يدل على تمييزه بين الفضاء والمكان إلا أن ذلك لم يظهر بوضوح .

ثم أرسطو الذي كان واعيا لأشياء تجاوز المعطيات السابقة عليه ، من حيث جعله الخلاء والامتلاء والفضاء لا تنفك ملازمة المكان لدرجة أنه يجعلها من عناصره ومقوماته .

إلا أن كل ذلك لا يحيط بمفهوم الفضاء إحاطة شاملة و دقيقة ، ولا يعطي جوابا شافيا لأنه يتناوله بشكل ثانوي ، وهو ذائب مع غيره من الموضوعات التي تشكل قضايا إشكالية .

وضع **لالاند** في موسوعته الفلسفية تعريفا للفضاء ، ونظن أن المقام هنا أنسب لإدراجه لاكتساء تعريفه طابع المنطقية . يرى لالاند أن الفضاء " وسط مثالي متميز بظاهرية أجزائه تتمركز فيه مداركنا percepts وتاليا يتضمن كل الفضاءات المتناهية "[2].

---

[1]- المرجع السابق ، ص 172.

[2]- أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، لبنان / باريس ، الطبعة الثانية، 2001 ، مجلد A – G ، ص362 .

فالفضاء بالمفهوم الفلسفي وسط مثالي ، غير أننا لا يمكن أن نحصر الفضاء في المثالية لأنها قد تسلب منه إذا دل على موقع غير مرغوب فيه ، إذ لا يمكننا اعتبار المنفى مثلا وسطا مثاليا لأنه فضاء مزعج ومشقي. " ثم هل يتجسد هذا[الفضاء]بخارجيته فقط ، وإما لا تراه يفقد كل خصائص[فضائيته] . وما القول في أن كل [فضاء]يجب أن يجسد الأبعاد الخارجية والداخلية معا ولكي يتم له اكتساب خصائص معناه؟وربما يتجسد [الفضاء]بأقسامه الداخلية أكثر من الخارجية ، فهي التي تملك تفاصيل المعمار والأشكال والأوضاع أي خصائص الفراغ الإيجابي (.....)لأن الفضاء في بعض أطواره يكون فراغا سلبيا "[1]. ولنمثل لذلك مرة أخرى بالمنفى الذي لا يتبين منه إلا أجزاؤه الظاهرة الخارجية ، ومع ذلك فهو فضاء مضطرب داخليا ملؤه الحنين والتعب النفسي والشقاء.

والفضاء لا ينظر إليه على أنه أقسام خارجية فقط بل يتضمن أيضا أقساما داخلية " فليست الصورة الخارجية أو الشكل الخارجي لجسم الإنسان إلا صورة مصغرة لما وراء ذلك في داخل جسمه من أجهزة في غاية الكمال والدقة والتعقيد [فالفضاء] الداخلي إن صح مثل هذا الإطلاق لجسم الإنسان هو الذي يتحكم في كثير مما يظهر من الشكل الخارجي"[2] . كما أن تعريف **لالاند** يشتمل على" الامتدادات المتناهية " "les étendues finies" " قد لا يكون مسلما ذلك بأن الامتدادات لا تكون مكتملة وتامة في أطوار كثيرة في مفهوم [الفضاء] الأدبي على الأقل ذلك القابل للزيادة والتوسع"[3] .

أحال **لالاند** في موسوعته إلى تعاريف مختلفة للفضاء لعلماء في شتى الاختصاصات مثل **ماخ** و **هوفدينغ** و **إيوانوسكي** ، إلا أنه لم يذكر شيئا عن الفضاء الأدبي ، وربما يعود الأمر إلى أنه في تلك الفترة لم يكن محدد المعالم لالتصاق معناه بالزمن الذي طغى عليه .

ثم يذكر **لالاند** أن خاصية كلمة مثال "idéal" في الكلام على المكان قد وضعت موضع شك من طرف **لاشلييه** و **إيغر** و**راسل** .

الفضاء الأدبي إذن " هو كل ما يمكن أن يكون حجما أو وزنا أو امتدادا أو متجها أو حركة في سلوك الشخصيات أو في تمثل النص الذي يتعامل مع هذا [الفضاء] ،فالشخصية

---

[1]- عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، دار هومه ، الجزائر ، 2007 ، ص299.
[2]- المرجع نفسه ، ص 299 - 300 .
[3]- المرجع نفسه ، ص 300 .

الروائية حين تتنقل من[فضاء](أ) إلى [فضاء] (ب) عبر طريق محسوس فهي تتنقل في فضاء ويجب ضبط حركتها [الفضائية]على أساس تنقلها من الأول إلى الآخر، أو استـــــقرارها أو عدم استقرارها في أحدهما . وكل ذلك لا صلة له لا بالمكان ولا بالفضاء بمفهومه العام أيضا إذ كانت الشخصية نفسها كائنا ورقيا ، و[فضاؤها] كائنا ورقيا أيضا . وكل مكون فيها هو كذلك شأنا وقد تكون اللغة وحدها هي التي تحمل الحقيقة ، الحقيقة الأدبية على كل حال"[1] . الفضاء هنا هو جملة من الأشياء والأجسام التي يمـــكن قياسها حجما ووزنا وهو أيضا امتدادات وحركات فالشخصية الروائية والمكان الذي كانت فيه ثم انطلقت منه والمكان الذي وصلت إليه والامتداد الموجود بين المكانيين والحركة المترتبة من الانتقال بين المكان الأول والمكان الثاني كل ذلك ينضوي تحت مكون واحد وهو الفضاء.غير أننا في أكثر الأحوال لا نتحدث إلا عن كائنات لا يتعدى وجودها المخيلة ، مجسدة على الورق ولعل ما يبرز كينونتها هو اللغة في حد ذاتها. إن تعريف لالاند للفضاء الفلسفي يقربنا كثيرا من معنى الفضاء في الأدب وهذا ما سنبينه لاحقا.

3. عند الفلاسفة القدماء العرب :

أسهمت الفلسفة الإسلامية في تطور مفهوم الفضاء ، خصوصا وأن الفلاسفة المسلمين قد استفادوا كثيرا من الفلسفات السابقة ولعل أهمها الفلسفة اليونانية التي وضحنا أهم أفكارها عن الفضاء والمكان بحثا عن الوجود و الهيولى . ثم إن الشروحات التي قدمها فلاسفتنا للمتلقين العرب كان لها صدى كبير وشأن يطرى عليه .

حظي كتاب التحليلات **لأرسطو** (الأورجانون) بعناية لم يحظ بها أكثر المؤلفات المترجمة عن اليونانية في العالم العربي ، ولم يعرف العرب منطق أرسطو مستقلا عن شروح الشراح وآراء الرواقيين الذين أضافوا إليه مقدمة فورفوريوس الصوري وهو المعروف عندهم باسم **ايساغوجي فورفوريوس** ، وناقشوا موضوعات لم يعتن بها **أرسطو** مثل علاقة المنطق بعلوم اللغة ، وشارك الفقهاء والمتكلمون والفلاسفة في العناية

[1]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة ،الكويت ،1998 ،ص301-302 .

بمناهج التفكير وكثيرا ما وجهوا النقد لمنطق أرسطو .ولعل أبرز المترجمين لمنطق **أرسطو** هو **إسحاق بن حنين** وكذلك **أبو بشر متى بن يونس القنائي** (ت 940 م) . ومن السريان المناطقة أيضا **يحي ابن عدي** .

إن أهم أسباب نقد المسلمين للمنطق الأرسطي يرجع إلى أنه "منطق استدلالي يقوم على القياس ، والروح الإسلامية تجريبية استقرائية مالت إلى منطق الرواقيين الذي يعنى بالمعرفة الحسية بالجزئيات . ويرتبط منطق أرسطو بالميتافيزيقا اليونانية المعارضة لإلهيات المسلمين . وثالثا لأن منطق أرسطو يقوم على خصائص اللغة اليونانية ـ وفكرة اعتماد المنطق الأرسـطي على اللغة اليونانية وقـيامه على خصائصها ومخالفة ذلك للمنطق الإسلامي قضية يرددها الفقهاء وعلماء أصول الفقه وعلماء اللغة وعلى رأسهم أبي سعيد السيرافي"[1] .

الحديث عن ترجمات العرب ومواضيعهم واختلافاتهم مع الفلسفة اليونانية يطول شرحه ولا يسعه هذا المقام لأن الذي يهمنا هو الطروحات التي التفتت إلى مسائل الزمان والمكان وما بينهما من الفراغ و الملاء والحركة والخلاء . " ولعل الإشارات الأولى في الفلسفة العربية الإسلامية كانت مع **إخوان الصفا*** نهاية القرن الثاني الهجري ـ من أمثال أتباع **محمد بن إسماعيل** (ت 184هـ) ، وقد اطلع على علوم الأوائل ، وراحوا يفترضون المسائل ، ويقدمون خلاصة جدلياتهم وأبحاثهم في كتابات لم تنسب إلى واحد بعينه"[2] .

وضع **إخوان الصفا**[*] مفاهيم عن المكان في الرسالة الأولى من رسائل الجسمانيات والطبيعيات ، وفصلوا القول في الحديث عن المكان والزمان . أما حديثهم عن المكان فيقترب إلى حد كبير إلى كلام **أرسطو** الذي أوردناه سابقا عن الوعاء الحاوي للماء والهواء . وهم لم يكتفوا بتفسير ما جاء به **أرسطو** بل أوردوا آراء مختلفة.

---

[1]- أميرة حلمي مطر: الفكر الاسلامي وتراث اليونان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1996، ص 46/45.

[2]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص 15.

(*) إخوان الصفا جماعة سرية ،اعتنقوا مذهبا سياسيا خاصا ويقال أنهم من الباطنية وأرادوا تغليب مذهبهم السياسي والفلسفي .ألفوا رسائل بلغت خمسين أو إحدى وخمسين رسالة طبعت في مصر في أربعة أجزاء .ومذهبهم الفلسفي خليط من الفلسفة اليونانية والهندية والفارسية والتعاليم الإسلامية .

يقول **إخوان الصفا** عن المكان بأنه "الوعاء الذي يكون فيه المتمكن ، فيقال إن الماء مكانه الكوز الذي هو فيه ، وإن الخل مكانه الزِّقُّ الذي هو فيه ، وعلى هذا القياس مكان كل شيء هو الوعـــاء الذي هو فيه ، وكما يقال إن مكان الســمك هو الماء ، ومكـــــان الطير هو الهواء ، وبالجملة مكان كل متمكن هو الجسم المحيط به" [1] . وقيل أيضا أن " المكان هو سطح الجسم الحاوي الذي يلي المحوي"[2] . ثم تعريف آخر للمكان لكنه يخالط معنى الفضاء و هو أقرب إلى معنى الفضاء منه إلى المكان حيث يقولون " أن المكان هو الفضاء الذي يكون فيه الجسم ذاهبا طولا وعرضا وعمقا ، وإن كان كل جسم مثله سواء ، فإن كان الجسم مدور الشكل أو مربعا أو مثلثا أو غيرها من الأشكال ، فإن مكانه مثله سواء ، لا أصغر ولا أكبر حتى قيل في المثل ، إن المكان مكيال الجسم ، وعلى هذا يجب أن يكون المكان جوهرا"[3] .

تعريف إخوان الصفا الأخير يشير إلى مفهوم الفضاء الإقليدي لكونه يتميز بالطول والعرض والعمق . ولم يتوقفوا عند هذا الحد بل ذهبوا لحد التمييز بين الفضاء والمكان دلالة على إدراكهم للمسائل الإشكالية حيث يقولون "إن الذين قالوا: إن المكان هو الفضاء ، إنما نظروا إلى صورة الجسم ، ثم انتزعوها من الهيولى بالقوة الفكرية ، وصوروها في نفوسهم ، وسموها الفضاء ، وإذا نظروا إليها وهي في الهيولى سموها المكان، وهذا يدل على قلة معرفتهم أيضا بجوهر النفس ، وكيفية معارفها ومعانيها"[4] . ويعقبون على هذا الرأي أن النفس تنتزع صورة المحسوسات من هيولاها وتصورها في ذاتها وبالتالي فالفرق موجود بين الهيولى والصورة . ثم إن هذه النفس قوية بما فيه الكفاية لتنظر إلى العالم وكأنها خارجة منه أو داخلة فيه أو يمكنها أن ترفع العالم من الوجود أصلا . وهم يرون للنفس قوى عجيبة قادرة أيضا على توهم أن "خارج العالم فضاء إلى ما لانهاية له (....) فمن ظن أن الفضاء هو جوهر قائم بنفسه ، وأن خارج العالم فضاء لا نهاية له ، وأن المدّة جوهر أسبق من نشوء العالم ، وأن الجزء من الهيولى يتجزأ أبدا ،

---

[1]- رسائل إخوان الصفا ، مكتبة المصطفى ، دون توثيق ، ص187.
[2]- المرجع نفسه ص 187.
[3]- المرجع السابق ، 187 .
[4]- المرجع نفسه ، ص187.

وما شاكل هذه المسائل ، فكل هذه الأقاويل قالوها لقلة معرفتهم بجوهر النفس وعجائب قواها، وكيفية تصرفها في المعارف والعلوم"[1] .

إن الأبعاد الفلسفية والفكرية التي احتوتها أفكار إخوان الصفا تبين مدى تفهمهم وتمييزهم للمصـــــــطلحات (المكان ، الفضـــاء ، الزمان) لكن يبق هذا التفهم والتمييز قاصرا "لأنهم لم يقدموا مفهوما بديلا وكافيا لما جاء به الفلاسفة القدماء ، وإن حاولوا جهدهم، وأقروا بوجوده"[2] .

ثم بعد اجتهادات إخوان الصفا نجد بعض الفلاسفة العرب الذين التفتوا لقضايا المكان والزمان كالفارابي وابن سينا وابن رشد ولعلنا سنركز هنا على أطروحات ابن سينا باعتباره "الوحيد من بين الفلاسفة العرب الذين سبقوه ، قد أرسى أسس نظرية متكاملة عن المكان والخلاء ، وهذا الكلام يبدو قريبا من الواقع عند دراسة الكتابات الفلسفية الـــعربية في عصر ابن سيناء والسابقين عليه ، وخاصة في كتبه المختلفة "كالحدود" و"الشفاء" و"النجاة" و"عيون الحكمة" و "المباحثات" . صحيح أنه لم يجمع رأيه في هذه المسائل في مكان واحد إلا أن ما قيل فيها يبدو مترسخا ومستندا إلى مفاهيم أقرب إلى الجدية منها إلى التناثر المطلق"[3] .

يقول **ابن سينا** عن المكان " هو السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي . ويقال مكان للسطح الأسفل الذي يستقر عليه جسم ثقيل . ويقال مكان بمعنى ثالث إلا أنه غير موجود ، وهي أبعاد مساوية لأبعاد المتمكن تدخل فيه أبعاد المتمكن فان كان يجوز أن يبقى من غير متمكن كانت نفسها هي الخلاء وإن كان لا يجوز إلا أن يشغلها جسم كانت هي أبعاد غير أبعاد الخلاء إلا أن هذا المعنى من لفظ المكان غير موجود"[4] . **فابن سينا** يصنف ثلاثة أنواع من المكان ، الأول باطن الشيء المحيط بالمادة ، والثاني المكان الذي يستقر عليه الجسم في الأرض . وهما مكانان حقيقيان . ثم مكان ثالث غير موجود ، أي أنه يقر بوجود مكان لا يمكن تحديده جغرافيا لأنه غير حقيقي .

---

[1]- المرجع نفسه، ص188.
[2]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص 17.
[3]- المرجع السابق ص 18.
[4]- أبوعلي الحسين بن عبد الله بن سينا : تسع رسايل في الحكمة والطبيعيات ، دار العرب للبستاني ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1989 ، ص 94.

هذا المكان لا يصلح إلا أن يكون ما نسميه اليوم فضاء".

إن هذا الطرح لم ينتج من فراغ ، إذ بدا أن ابن سينا فهم أرسطو جيدا وحاول تعميق فكرته عن المكان ويضيف غليها شيئا لأن طرحه جاء لافتا . ومع ذلك بقي مصطلح الفضاء وما بينهما من علاقات كان كافيا لعصره ، بل تجاوزه"[1] .

II . إشكالية مصطلح "الفضاء" وجهود الدارسين المحدثين :

1. الفضاء في النقد الغربي الجديد :

كان الزمن منذ فترة غير بعيدة موضوعا رئيسا للعديد من الدراسات السيميائية والشعرية "وهذا ليس بمستغرب لأن الزمن ، زمن الخطاب وزمن القراءة ، هو العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه"[2] . لكن إذا بحثنا في تحليلات السرد الأدبي لن نجد أية نظرية للفضاء الروائي وإنما نقط متقطعة على هيئة دراسات ، غير أنها مفيدة لتحديد المسار نحو الماهية والاشتغال . ولعل من يمثل هذا التوجه **غاستون باشلار (Gaston Bachelard)** عندما قام في كتابه " شعرية الفضاء " (La poétique de l’espace) "بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة أو في الأماكن المنفتحة ، الخفية أو الظاهرة ، المركزية أو الهامشية ، وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب والقارئ معا"[3] . على أنه لم يعتمد في دراسته سوى على جدلية الخارج والداخل والمعارضة بين القبو / العلية ، وبين البيت / اللابيت[4] .

الملاحظ أنه لم ينظر إلى الفضاء إلا نظرة "جانبية تقلص من شموليته وتختزل أبعاده الطبوغرافية والدلالية والرمزية "[5] وسواء عند **باشلار** أو **جورج بوليه (G.Poulet)** فإن مقاربة الفضاء كانت تتم دائما من " زاوية وظيفية تبحث في التمظهرات الواقعية والقيم الرمزية التي يتضـــمنها أكثر مما تأبه لبنيته ومنطقه الداخلي والعلائق التي تربطه بمكونات

---

[1]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص19 .

[2]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / لبنان ، الطبعة الأولى ، 1990 ، ص 25 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 25 .

[4]- Gaston Bachelard : La poétique de l’espace , presses universitaires de France, Paris , 1972 .

[5]- عمل جماعي : الفضاء الروائي ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2002 ، ص 5 .

التخيل الروائي"[1] . ومن المعلوم أن الفضاء لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد بل يتداخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث و الرؤيات السردية ، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها، يصعب فهم الدور النصي الذي يقوم به داخل السرد .

غير أن الدراسات المنجزة حول موضوع الفضاء (*) لم تقدم له مفهوما واحدا بقدر ما قدمت مفهومين أو أكثر ، فأغنت بذلك تصور الفضاء الروائي ومهدت لانبثاق شعرية خاصة به ما انفكت تتطور مع الوقت . غير أن هذه الشعرية لا تدعي الإمساك بجميع مظاهر ودلالات الفضاء في العمل الروائي بل " تقر بنسبة التحليل الذي تقيمه بدرجات متفاوتة من العمق ، وتحاول أن تكون أكثر إنتاجا بنقل اهتمامها إلى رصد المبادئ البنيوية التي تنظم اقتصاد "[2] الفضاء في الرواية ، أو تلك المستويات المتعالقة مع البناء الحكائي بحوافزه و إبدالاته .

اقتصرت دراسة **جورج بوليه** للفضاء الروائي "لذاته ، دون تحليل الروابط التي بينه وبين الأنساق الطوبولوجية الأخرى ، باعتبار أن المكان ليس منعزلا عن باقي عناصر السرد ، وإنما يتشابك في علاقات متعددة مع المكونات السردية الأخرى ، كالشخصيات والأحداث والرؤى"[3] كل ذلك من خلال بحثه حول الفضاء البروستي L'espace Proustien .

أما محاولة **رولان بورنوف (R. Bourneuf)** في (العالم الروائي) فاقتصرت على تحليل مظاهر الوصف والاهتمام بوظائف المكان في علاقته مع الشخصيات والمواقف والزمن . واقترح قياس درجة كثافة أو سيولة الفضاء الروائي لمحاولة الكشف عن القيم الرمزية والأيديولوجية التي لها علاقة بعرض وتقديم الكتاب [4] .

ولعل أهم دراسة كشفت عن دلالة الفضاء الروائي تلك التي قام بها المنظر السوفيتي **يوري لوتمان (Y. Lotman)** في كتابه (بنية النص الفني) عام 1973 عندما بنى دراسته

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 5 .

(*) لخص الباحث لحميداني الأشكال الأربعة التي اتخذها مفهوم الفضاء وسنعود إليها لاحقا .

[2]- عمل جماعي : الفضاء الروائي ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، ص 7 .

[3]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 68 .

[4]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 26 .

على مجموعة من التقاطبات المكانية في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة من قبيل (الداخل / الخارج) ، (الفوق / التحت) ، (الأمام / الخلف) .....الخ ، وتعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الرواي أو الشخصيات بأماكن الأحداث فترتقي بالعـــلاقات المكانية المعتادة إلى مستوى النموذج المكاني القابل للتحليل وفقا لطبيعة تنظيم واشتغال المادة المكانية في الخطاب الروائي . ويعطي أمثلة منطلقا من نماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والتي يرى أنها " تتضمن ، وبنسب متفاوتة ، صفات مكانية ، تارة في شكل تقابل :السماء / والأرض ، وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية حين تعارض بين طبقات العليا / والدنيا ، وتارة في صورة صفة إطلاقية حين تقابل بين اليمين / واليسار(...) وكل هذه الصفات تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة، وتقدم نموذجا إيديولوجيا متكاملا خاصا بنمط ثقافي معطى"[1] .

ولعل أبرز المفاهيم عند المنظر وأكثرها إجرائية وخصوبة ، مفهوم الحد الذي يقوم " بوصفه مفهوما طوبوغرافيا، بتقسيم فضاء الحكاية إلى فضاءين صغيرين غير متقاطعين ويتضمنان قيما ومبادئ متعارضـة (الأمن/ الخطر)، و(الشر/ الخير) ..... الخ، مما ينـجم عنه تمفصل الفضاء التخيلي إلى أماكن مباحة وأخرى محظورة لا يجوز اختراقها بغير ترخيص مسبق"[2].

ثم يتجاوز مرة أخرى **يوري لوتمان** الدراسة النظرية لمفهوم التقاطب لينتقل إلى الممارسة النقدية ، و" يحلل شعر (تيوشيف) من خلال ثنائية : الأعلى / الأسفل ، فيربط الطرف الأول بـ (الاتساع) والطرف الثاني بـ (الضيق) ، ثم يدل بـ (الأسفل) على النزعة المادية ، ويدل بـ (الأعلى) على النزعة الروحية ، لينتهي بعد مجموعة من التقابلات إلى أن (الأعلى) هو مجال الحياة ، وأن (الأسفل) هو مجال الموت. وفي دراسته لشعر (زابولوتسكي) الذي تلعب البنيات المكانية فيه دورا عظيما ، يجد بأن (الأعلى) يكون دائما مرادفا عنده لمفهوم (البعيد) ، و(الأسفل) مرادفا لمفهوم (القريب) ولذلك فإن كل انـــتقال يبقى متجــها إما إلى (الأعــلى) أو إلى (الأســفل) وتنتــظم الحــركة

[1]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 69 .
[2]- عمل جماعي : الفضاء الروائي ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، ص 7 .

على المحور العمودي الذي ينظم الفضاء الأخلاقي : فالشر يضعه الشاعر في (الأسفل) ، والخير يوجهه نحو (الأعلى) "[1].

ثم أقام **جان فيسجربر (J.Weisgerber)** في كتابه (الفضاء الروائي) الذي صدر سنة 1978 بناء نظريا يستند فيه على التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص بالرجوع إلى المفاهيم الأصلية الأولى حيث " ميز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة مثل التعارض بين اليسار واليمين وبين الأعلى والأسفل وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة أو الاتساع أو الحجم والتي ستشكل ثنائيات ضدية من نوع (قريب/ بعيد) ، (صغير / كبير) ، (محدود / لا محدود) الخ، وتلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة / مستقيم) أو الحركة (جامد/ متحرك ، اتساع/ تقلص، جذب/ إقصاء ، اتجاه أفقي/ اتجاه عمودي) ، أومن مفهوم الاتصال (منفتح/ منغلق ، داخل/ خارج) ، أو مفهوم الاستمرار(استمرار/ انقطاع) ، أو مفهوم العدد (تعدد/ وحدة ، مسكون/ مهجور) ، أو من مفهوم الإضاءة (مضاء/ مظلم ، أبيض/ أسود)"[2]. وهذه التقاطبات لا تلغي بعضها بعضا ، بل تتكامل فيما بينها لتقديم مفاهيم تساعد على ضبط حركية المادة المكانية في السرد وفهم كيفية اشتغالها .

إن مفهوم التقاطبات حقق كفاءة إجرائية بامتياز عند العمل به على الفضاء الروائي المتجسد في النصوص ، ويرجع الفضل للتوزيع الذي يقيمه للأمكنة و الفضاءات حسب وظائفها وصفاتها ، إلا أن الفضاء " لا يخضع لتلك التحديدات الفيزيائية الصارمة ، ولا يقيم سوى اتصال ضئيل مع الهندسة الإقليدية ففضاء الرواية مكان منته وغير مستمر ولا متجانس ، وهو يعيش على محدوديته كما أنه فضاء مليء بالحواجز والثغرات وغاصّ بالأصوات والألوان والروائح ، وباختصار فإنه ليس فيه أي شيء إقليدي"[3].

[1]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 69 .
[2]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 35 .
[3]- المرجع نفسه ، ص 36 .

2. المقاربات النقدية العربية للفضاء :

يأتي مصطلح "الفضاء" في مقدمة المصطلحات الجديدة التي احتلت مكانا أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي العربي المعاصر . وأضحى الفضاء من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية لتداخل معناه مع معان أخرى كالحيز والمكان .ولعل الأمر راجع لواقع المعجم العربي الذي يتسم "بالشطط والسرعة في توليد المصطلح نتيجة تسلط أناس غير مختصين على هذا المجال ، إضافة إلى عقدة الذات الاصطلاحية التي تسيطر على كل واحد منهم . إذ حتى بعد استقرار المقابل العربي للمصطلح الغربي يعمد البعض إلى توليد مصطلحات جديدة "[1].

استلهم النقاد العرب مفهوم الفضاء أساسا من الفهم الغربي . واستفادوا من دراسة الشكلانيين والروس و السيميائيين وغيرهم خصوصا كتاب "شعرية دوستويفسكي" **لباختين** وكتابي "خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية" **لجيرار جينيت** ، دون التقليل من جهودهم الواضحة خصوصا في المجال التطبيقي .

يعد **غالب هلسا** ـ كما ذكرنا سابقا ـ أول الدارسين للمكان وذلك في كتابه " المكان في الرواية العربية " حيث درس فيه العلاقة التأثيرية المتبادلة بين المكان والسكان ، وأظهر أن المكان ليس ساكنا لأنه يخضع للتغيير بفعل الزمن .

يصنف غالب هلسا المكان إلى أربعة أنواع:

1. المكان المجازي : ونجده في رواية الأحداث المتتالية ويكون ساحة لهذه الحوادث ومكملا لها. وهو ليس بالعنصر المهم لسلبيته واستسلامه وخضوعه لأفعال الشخصيات.
2. المكان الهندسي: وتعرضه الرواية بموضوعية ودقة من خلال أبعاده الخارجية .
3. المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي : ويتميز هذا النوع بقدرته على إثارة ذكرى المكان لدى المتلقي.
4. المكان المعادي: ويضرب له مثالا بالسجن أو المنفى أو الطبيعة الخالية من البشر أو مكان الغربة.

[1]- عمر أوكان : اللغة والخطاب ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2001 ، ص95 .

ثم يعدد الباحث نوعان من السلطة الأولى أبوية وينضوي تحتها النوع الأخير من المكان بينما بقية الأنواع فهي أماكن أمومية[1] .

لاقت هذه التقسيمات اعتراض بعض النقاد وخاصة الأستاذ محمد برادة الذي لم يوافق على تقسيمات المرحوم هلسا ، ويقول أنه " لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية ، لأنها كلها مجازية ، أي لا تساوي الواقع ، والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعا من السعة المجازية . كما لا يمكن أن نقول : مكان هندسي أو مكان معاش ، لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها، وقد يستبطنها من خلال إحساساته الداخلية . والمكان المعادي يظل بدوره فضاء ، وهذا الفضاء إما أنه بالإمكان التأكد من وجوده ، و إرجاعه بالتالي إلى مرجع معين ، وإما فضاءات متخيلة تماما مثل فضاءات كافكا بالخصوص التي لا يمكن أن تعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع"[2] .

ثم محاولة **غالب هلسا** دائما في ترجمة كتاب **غاستون باشلار** "شعرية الفضاء" وهو كتاب باللغة الفرنسية وترجم إلى اللغة الانجليزية وعنه ترجمه الباحث إلى العربية بعنوان "جماليات المكان". وهو ما آخذه عليه النقاد **كحسن نجمي** عند قوله " رحم الله الروائي الكبير ، غالب هلسا ، لقد ارتكب جناية ، من ذلك النوع الذي نسميه بالجريمة الرفيعة ، في حق الحقل النقدي والأدب العربي ذلك أن الرجل اندفع ، تحت شغف غامض بأهمية المكان في الكتابة إلى ترجمة غاستون باشلار"شعرية الفضاء " المكتوبة باللغة الفرنسية عن اللغة الانجليزية بعنوان (جماليات المكان)"[3] .

غير أنه لا يمكن أن نبخس الرجل فضله "فيكفيه فضل الريادة في الموضوع ، الذي لفت إليه الانتباه ، ثم إنه طرح كيفية نقدية لم تتداولها أقلام النقاد العرب حتى وقته على الأقل ، فاهتم بتوضيح جوانب هامة ، كالتركيز على دراسة الأشياء في النص الروائي ، والمكان بشكل خاص ، وكذلك لفت الانتباه لأهمية الزمان ، مثل تناول توصيفات الأثاث

---

[1]- غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت/ لبنان ، الطبعة الثانية ، 1984 ، ص 9/8.
[2]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 52 .
[3]- المرجع نفسه ، ص 42.

والأشياء والمحتويات مما فتح أعين النقاد العرب على التحرك عن الشائع والتقليدي في الدراسات النقدية للنصوص "[1] . وفي هذا السياق يقول **غالب هلسا** في مقدمة كتابه : " لقد جعلني هذا الكتاب أطيل التفكير في هذا الموضوع وأن أحاول دراسته . وربما يدفع هذا الكتاب الكثيرين إلى دراسة موضوعات وجوانب من جماليات المكان العربي مثل الجامع والمئذنة و البيت والمقهى.... الخ "[2] .

ثم **حسن بحراوي** في كتابه "بنية الشكل الروائي : الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية " الذي وقع اختياره على (المكان أو الفضاء الروائي) "بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز ، وكذلك بفصل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة و الرؤيات"[3] .

ويضع **حسن بحراوي** عنوانا للباب الأول الذي يدرس فيه الفضاء الروائي (بنية المكان في الرواية المغربية) " بالرغم من أنه سيواصل الحديث مترددا بين مصطلحين "المكان ـ الفضاء " كما لو كانا شيئا واحدا ، بل إنه لا يتردد في ترجمة كتاب باشلار "شعرية الفضاء " بـ (شعرية المكان)"[4] .

حاول الباحث تتبع البعد التاريخي الغربي للاهتمام بالفضاء الروائي بشكل مكثف عن طريــق عرض جملة من التعريفات النظرية والنقدية ، ووسيلته الإجـرائية في الكشف عن دلالة الفضاء هي " إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية Polarités Spatiales "[5]. ويرى أن تلك التقاطبات تأتي "عادة في شكل ثنائيات ضدية (....) تنسجم مع المنطق والأخلاق السائدة مثلما تتوافق مع الآراء السياسية التي نعتنقها" [6] .

---

[1]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص56.
[2]- غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ص 9 .
[3]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 20 .
[4]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص55 .
[5]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص33 .
[6]- المرجع نفسه ، ص33 .

يستمد **حسن بحراوي** مبدأ (التقاطب) من دراسات **يوري لوتمان** والتي سبق وأن أشرنا إليها حيث يجعل من الفضاء الروائي عنصرا فاعلا في الرواية ، لأن له أهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية ، وتنظيم الأحداث . ويرى أن "المنظور الذي تتخذه الشخصية الروائية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي : فحين تكون وجهة النظر متقطعة يأتي وصف المكان مجزءً مفككا ، وحين تكون الرؤية متسعة يأتي وصف المكان موحدا شموليا "[1].

إلا أن دراسته تبقى قاصرة على حد قول **حسن نجمي** لأنها لا تتمثل الأفق النظري الرحب ، والأمر يعود لسببين ؛ أولهما إيمان حسن بحراوي بكون "الزمن ، زمن الخطـــاب وزمن القراءة ، هو العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه"[2]. وثانيهما لطريقة الإجرائية لدراسة الرواية المغربية والتي تتميز بـ "هشاشة الوعي الجمالي والفكري بالفضاء"[3] .

تبع **حسن بحراوي** باحث آخر ، سار خطوات جيدة في طريق التأسيس لنقد عربي يتخذ الفضاء موضوعا له . ونقصد هنا **حميد لحميداني** حيث أفرد للفضاء فصلا كاملا في كتابه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" وضع له عنوانا : الفضاء الحكائي .

الواضح من مفاهيم لحميداني أنه واع لمدلول الفضاء انطلاقا من دراساته العميقة للبحوث الغربية حول الموضوع ، ولهذا يرى أنه لا يمكن تقديم مفهوم واحد للفضاء . وبعد رصده للآراء المختلفة يخرج بالتصورات الآتية :

1. الفضاء الجغرافي : أو كمعادل للمكان ، وينتج عن طريق الحكي ، وهو الفضاء الذي يفترض أن يتحرك فيه الأبطال .
2. الفضاء النصي : ويعد أيضا فضاء مكانيا لكنه متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية.
3. الفضاء الدلالي : ويقصد به الصورة التي تولدها لغة الحكي .
4. الفضاء كمنظور : ويشير إلى كيفية هيمنة الراوي على عالمه الحكائي بما فيه من شخصيات متحركة .

---

[1]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 69 .
[2]- المرجع نفسه ، ص25 .
[3]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 55 .

ويعتبر الباحث المفهومين الأولين مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي ، أما المفهوم الثالث فيرجـــع إلى موضوع الصورة في الحــكي والمفهوم الأخير يرجع إلى زاوية النظر عند الراوي . " والحال أن التماس مع مباحث أخرى لا يعني اندغام الفضاء كمفهوم لهذه لمباحث ، بل أن الأمر يتعلق فعلا بمكونات حقيقية للفضاء الروائي رصدها الباحث وحصرها بدون أن يتمكن من تسميتها باسمها الحقيقي كمكونات فضائية "[1] .

غير أن **لحميداني** اكتفى بالجانب التنظيري ولم يطبق ما توصل إليه على روايات عربية ، كما أنه لم يتعلق كثيرا بدراسات سابقيه من النقاد من أمثال غالب هلسا ورأى أن " الفضاء أشمل ، وأوسع من معنى المكان ، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء . ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ، ومتفاوتة ، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية ، فالمقهى أو المنزل ، أو الشارع ، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا ، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها ، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية "[2] .

ويذكر **لحميداني** " بأن ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف ، وهي لحظات متقطعة تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار"[3]. ثم يؤكد مرة أخرى أن " الفضاء(...) شمولي ، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله . والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[4].

نحو الاختلاف بين الفضاء والمكان ، ذهب أيضا **عبد الملك مرتاض** في كتابيه "في نظرية الرواية" و " نظرية النص الأدبي" . لكننا سنركز على كتابه الأخير باعتبار أن ما جاء فيه هو امتداد لما كتبه في مؤلفه الأول . ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى تبني الدكتور لمصطلح الحيز لما فيه من خصوصية بدلا من مصطلح الفضاء الشائع لدى معظم النقاد والباحثين لعموميته وحجته في رفضه للمصطلح بأنه " قد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه ، إذ يوجـــد ، مثلا ، في لغة القانون الدولي :" حق الفضاء "

1- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 56 .
2- حميد لحميداني : ص 63.
3- المرجع نفسه ، ص 63/62 .
4- المرجع نفسه ، ص 63 .

(Droit de l’espace)(أو حق المرور الفضائي) ، و"غزو الفضاء"(Conquête de l’espace) ، و" الفضاء المعماري "(L'espace (architectural، و "الفضاء التحـــــليلي " (L’espace analytique) ، و" الأفضية الوظيفية " Espaces fonctionnels)) المستخدم في التحليل الرياضياتي ، و"الفضاء الجغرافي"، وذلك بالقياس إلى الفضاء الفلسفي"[1].

لعبد الرحيم مراشدة رأي في نزوح **عبد الملك مرتاض** نحو مصطلح الحيز ونورد هنا قوله كما جاء في سياقه "ظهرت لعبد الملك مرتاض ضمن سلسلة كتب عالم المعرفة الموسوم في "نظرية الرواية " إلا أنه كان يخلط بين مفهوم الحيز والفضاء ووصل به الأمر إلى أن اقترح مصطلح (الحيز) بديلا للفضاء ، ولم يكن تبريره مقنعا ، إذ يبدو أنه لم يطلع على أبعاد مصطلح الحيز لدى الفلاسفة عامة وعند التهانوي في كشاف اصطلاحات الفنون بالشكل الكافي "[2] .

الفضاء في منظور **مرتاض** " هو كل ما يمكن أن يكون حجما أو وزنا أو امتدادا أو متجها أو حركة في سلوك الشخصيات "[3]. وهو ينطلق في تعريفه من المفهوم اللالاندي وقد تطرقنا إليه عند عرضنا للمفاهيم الفلسفية للفضاء ومختلف التصورات حوله .

هناك مقالة أيضا للباحث **محمد عبد الرحمن يونس** عنوانها " الفضاء الروائي في الرواية اليمنية المعاصرة" وردت في مجلة الموقف الأدبي ، ويدرس فيها الباحث رواية "الرهينة " للروائي اليمني **زيد مطيع دماج** .

يتكئ **محمد عبد الرحمن يونس** في دراسته للرواية على مفهوم **رينيه ويليك وأوستن وارين** للفضاء كونه البنية الأساسية من بنيات تشكل العمل الروائي الفنية والمكان عنصر ضروري لنمو الأحداث وتشعبها. ويبدو أن الباحث لا يفصل بين مفهومي الفضاء والمكان ويجعل المكان تارة جـزء من الفضاء لا يمكــن الاستغـناء عنه في العمل الروائي باعتباره " فضاء جمـــــالي مهمته تجسيد رؤى الكاتب وشخصياته ، ومن خلال بنية المكان

[1]- عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي، ص297.
[2]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص 57/56.
[3]- عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، ص 301 .

يمكن الاعتماد على خطاب التعرية والإدانة لكل مواصفات الأوضاع السياسية والثقافية والاقتصادية ، من هنا يمكن الاعـــتماد على المكان لفهـــم الحدث الروائي ولفـــهم علاقات الشخوص فيما بينها ، وحتى يمكن فهم المكان تدرس بنيته في الشكل الروائي ، ونموه و تعدده ، كذلك مجمل الصور التي يظهر فيها هذا المكان"[1]. وتارة أخـــرى يجعل الفضاء والمكان شيئا واحدا في قوله " فكل المكونات الحكائية في العمل الروائي تتشكل داخل الفضاء الذي تتم به عمليات التخيل والاستذكار والحلم ، فلا يمكننا أن نتخيل شخصية روائية تفكر وتتفاعل مع أخرى ، وتراقب وتحلل الأوضاع الأيديولوجية والاجتماعية إلا داخل مكان، ومن خلال المكان يمكن أن تفهم حركة الشخوص الروائية ، ورؤاها ، فبيت الإنسان امتداد له ، فإذا وصفت البيت وصفت الإنسان"[2] .

بعد الدراسات المنشورة على صفحات المجلات والصحف ، والكتب التي أفردت فصلا لمفهوم الفضاء ، يخرج **حسن نجمي** بكتاب مميز هو " شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية" لا يكتفي فيه بالجانب التنظيري بل يتخذ من روايات سحر خليفة فضاء لتطبيق مفاهيمه وتصوراته عن الموضوع .

يرى **حسن نجمي** أن الفضاء " له خصوصيته ، فهو يتميز عن فضاءات جمالية أخرى كالفضاء المسرحي ، والفضاء السينمائي مثلا"[3] . وككل فضاء فني فهو " يبنى أساسا في تجربة جمالية ، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (Ecart) عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة ، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل ـ في كل الأحوال ـ ببنية تاريخ التجربة الأدبية والذاتية للكاتب (ة) وللقارئ أيضا"[4]. أي أن الفضاء يبقى دائما وهميا متخيلا ولصيقا بالمتكلم وخطابه وأفعاله وحتى أفعال كل الشخصيات الروائية . كما يربط الباحث الفضاء بالنص الأدبي إلى درجة أنه يقر بأنه ليست هناك رواية أبدا بلا فضاء لأن المحـكي لا يستطيع التخلي عن الفضاء وإن أمكنه ذلك فإن " السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى"[5] ليؤكد في الأخير أن " المحكي هو الفضاء بعينه الفضاء الإستعاري"[1] .

---

[1]- محمد عبد الرحمن يونس : الفضاء الروائي في الرواية اليمنية المعاصرة ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 301 ، 1996 ، ص 21 .
[2]- المرجع نفسه ، ص 20 .
[3]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 46 .
[4]- المرجع نفسه ص 47 .
[5]- المرجع نفسه ص 48 .

ولعل سبب انشغال حسن نجمي بالفضاء الروائي راجع لما له من بعد ثقافي ونقدي إضافة للبعد الجمالي الأدبي " لأن المثقف العربي يعيش الفضاء كعلائق كما يعيشه مجموع الناس في العالم ويعيشه أكثر من ذلك كجغرافيا "[2] .

بعد كل هذه الجهود بدأ النقد العربي يتحرك نحو تفهم لمدلول الفضاء ومساءلته محاولة لتصحيح وإثراء المسارات التي درجت على دراسة المكان لوحده أو الزمان لوحده . واتضح أن مفهوم الفضاء بدأ يتبلور في النقد العربي ليستثمر بشكل جيد وإن بدأ بطيئا . ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى الأطروحة التي قدمها الدكتور عبد الرحيم مراشدة بعنوان "الفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجا " يسائل فيها الفضاء ويحاول تتبع حركيته انطلاقا من نماذج روائية مختلفة منطلقا من المفاهيم الفلسفية . ولعل الفضاء النصي يحتل في دراسته مقاما أثيرا لأن أول ما تقع عليه العين عند القراءة هو الشكل الكتابي و" التوزيعات والتنويعات على الورق ، يمكن لها أن تشي بمعاني في النص ، ويلعب البصر دورا مهما في التقاط مفاتيحها أو مفاصلها النصية ، فتكون بمثابة قوى عمل تسهم في التخييل والتحليل "[3].

تعتبر الأبحاث المتعلقة بالفضاء جديدة لأنها " لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي "[4] ، وكل ما وجد على الساحة النقدية ما هو إلا اجتهادات لها من القيمة ما يساعد على بناء تصور تام حول مفهوم الفضاء . وعليه فإن " ما أنجز عربيا يبقى محدودا جدا "[5].

---

[1]- المرجع السابق ، ص 48 .
[2]- المرجع نفسه ، ص 50 .
[3]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص 61 .
[4]- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 53 .
[5]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 52 .

III. بين الفضاء والمكان :

يرتكز انشغالنا في هذه الدراسة على تحديد دلالة الفضاء ، لكن ثمة مطلب إبستيمولوجي على حد قول **حسن نجمي** يستدعي تمييز الحدود بين مصطلحين متداولين هما الفضاء والمكان . "استنادا إلى منظور هيدغر لهذه المسألة يستخلص محمد بنيس أن المكان منفصل عن الفضاء ، وأنه سبب في وضع الفضاء ، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان"[1]. كما يؤكد الدكتور لحميداني أن الدراسات البنائية لم تستطع التمييز بين هذين المكونين ولعل ملامح التمييز يمكن أن تفهم مما أشار إليه صاحبا كتاب "عالم الرواية " وهما **رولان بورنوف** و **وريال أويلي** عندما قررا قائلين : "إذا نحن بحثنا عن مقدار التردد la fréquence و الإيقاع والنظام ، وخاصة عن سبب التغيرات المكانية في رواية ما ، فإننا سنكتشف إلى أي حد تكون هذه الأشياء كلها ضرورية لتأمين وحدة الحكي وحركته في آن واحد ، كما سنكتشف أيضا مقدار تآزر الفضاء مع عناصره الأخرى المكونة له "[2] .

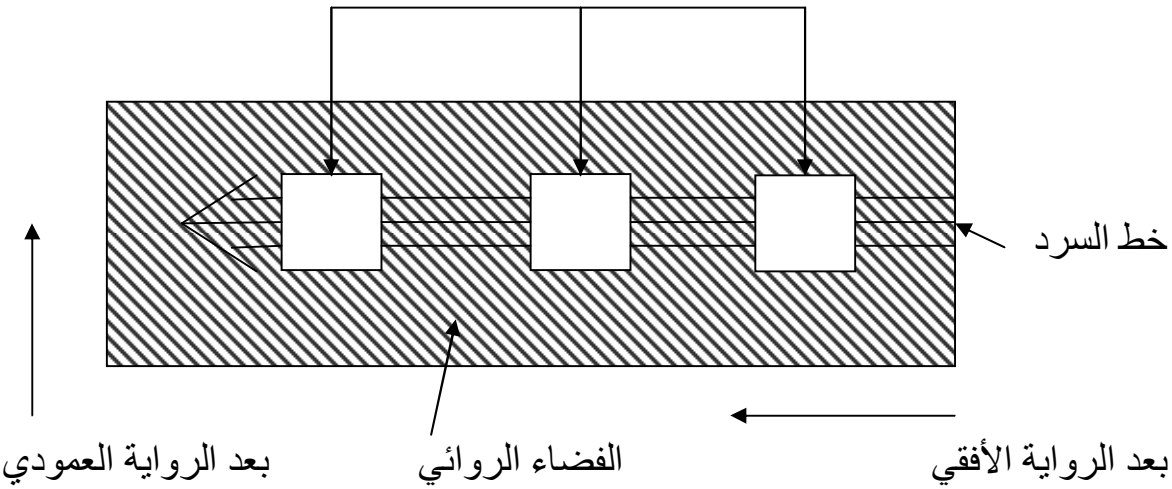
فحركة الحكي ووحدته متصلة أساسا بالأماكن المتفرقة المترددة فيه . أما الفضاء فهو يحيط بكل هذه العناصر ويلف مجموع الحكي "إن الفضاء في الرواية أوسع ، وأشمل من المكان ، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية ، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة "[3].

ولتوضيح هذه الفكرة يضع لحميداني هذا المخطط :

---

[1]- المرجع السابق : ص 42.
[2]- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص64.
[3]- المرجع نفسه ، ص64.

مقاطع وصف الأمكنة



فالمكان منفصل عن الفضاء وهذا الأخير له الأسبقية من وجهة نظر فلسفية تجعله موجودا وبعدها تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في هذا الفضاء[1] أو لنقل " إن الفضاء نوع من الوسط غير المحدد حيث تتسكع الأمكنة بنفس الطريقة المحسوبة . لكن كيف تحسب حركة الأمكنة متسكعة ؟ إن الفضاء لا يؤطرها لا يخصص لها وضعا غير قابل للتغير"[2] .

ارتبطت دراسة المكان بالتحليل الروائي أساسا ، لأن المكان هو المجال الذي تجري فيه أحداث القصة . وكان لزاما أن يكون للحدث إطار يشمله ، ويحدد أبعاده ، ويكسبه من الواقعية ما يجعله حدثا قابلا للوقوع على أية صفة كانت. ولا بد للحدث أن يأخذ حجمه الحقيقي استنادا لسعة المجال أو ضيقه . كما أن المكان يعود على الحدث من جهة ثانية بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به ، ويحمله من الشحنات العاطفية التي تصاحبه . وهو المعنى نفسه الذي ذهب إليه جرجي زيدان عندما وضع تعريفا للتخييل المساهم في العملية الروائية حيث يقول " فرسمنا ذلك العصر في صورة مكبرة جمعنا فيها أبهى مناظره وأهم مظاهره ، فإذا لم تكن هي الحقيقة بعينها ، فإنها كثيرة الشبه بها ، وإذا كان بعض حوادثها لم يقع فوقوعه ممكن ، لأن الروائي لمؤرخ لا يكفيه تقريرا الحقيقة مجردة ، وإنـــما هو يرمقها بما

[1]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص44.
[2]- المرجع نفسه ، ص45.

توضحها وتزيدها رونقا من آداب العصر وأخلاق أهله."[1] أي أنه هناك الواقع والحقيقة أو ما يطابقهما وهناك الممكن الوقوع (العوالم الممكنة) ، و"الرواية تدخل في هذا المستوى في ارتباط مع المستويين الأول والثاني ، وذلك لتمكنها من رسم معالم الواقع والحقيقة عبر التخييل وتوظيفهما لـ(الممكن) من أجل تقديم معرفة بالتاريخ والحضارة"[(2)] . وكل تلك الواقعية لا تتأتى إلا بالمكان الذي يؤطر أحداث الرواية ويحدد أبعادها .

المكان هنا يلعب دورا إيهاميا ويساهم بشكل كبير في العملية التخييلية التي تحدث عنها جرجي زيدان ليجعلنا نصدق واقعية الرواية . إنه يلعب دور الديكور و الخشبة في المسرح وهو عنصر هام جدا إذ لا حدث دون إطار مكاني ، ولعل هذا ما جعل هنري ميتران يعتبر المكان مؤسسا للحكي ويجعل مظهر القصة المتخيلة يشبه تماما مظهر الحقيقة.

ثم جيرار جينيت الذي أشار إلى الانطباع الذي كونه مارسيل بروست عن الأدب الروائي ، فالقارئ دائما يمكن أن يرتاد أماكن مجهولة هي من وحي الخيال وهو قادر حتى على الاستقرار فيها إن رغب [(3)] .

إن للمكان انطلاقا من هذا المفهوم تأثيرا كبيرا على القارئ لأنه يجعله يتصور حقيقة الأحداث . ثم إن الأمكنة الحقيقية تخلق فضاء واقعيا وتجعل الحكي محتملا . غير أن المكان لا يكتسب هذه الأهمية إلا إذا كانت الرواية واقعية تكتسب واقعيتها من التجسيم المكاني للمشاهد . وهي تقل كلما اتجهنا إلى أشكال روائية أخرى يطلق عليها لحميداني اسم الروايات الذهنية[(*)] التي تكتسي طابع الحركية في أذهان الأبطال ، ويصبح بالتالي المكان هنا غير ضروري مادامت الحركة لا تجري فيه . لكنه يأخذ أهميته عندما يعرف أنه هو الذي يكون لنا صورة الفضاء الذي يحوي جملة الوقائع .

خلاصة القول أن المكان ضروري دائما في الرواية الواقعية دون قيد أو شرط "إننا عندما نقلب مباحث الفلسـفة ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس، والأنثـروبولوجيا (.....) نتأكد

---

[1]- أحمد اليبوري : في الرواية العربية " التكون والاشتغال " ، المدارس للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، 2000 ، ص22.

[2]- المرجع نفسه ، ص 22.

[3]- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص65.

[(*)] ويضرب لحميداني مثالا عن هذا النوع من الروايات بروايات تيار الوعي .

من الحضور الطاغي للمكان . بل قد نجد المقابلة التالية : الإنسان/ المكان في كل سطر نقرأه، وكأننا إزاء حقيقة أولية في كل فهم يروم النزول إلى أغوار الذات الإنسانية : شخصية، وفردا ، ووجودا ، وهوية ، وفكرة"[1]. والمكان أيضا ضروري في الروايات الذهنية عندما يؤسس مع غيره من الأمكنة فضاء متكاملا .

ثم إن الفضاء لا يكون فقط عند المقاطع الوصفية للأمكنة داخل الرواية بل هو امتداد لهذه الأمكنة و مؤطر للأحداث في غير تلازم مع السيرورة الزمنية وهذا ما يبرز تمايز المكان عن الفضاء .

إن طبيعة المضمون الروائي تؤثر بالضرورة على درجة حضور المكان في الرواية، ودليلنا هو ما رأيناه آنفا عن الرواية الواقعية وكيف أن المكان يمثل العنصر الأساس في السيرورة الحكائية ، وكيف أن هذه الأهمية تقل عندما تتنصل الرواية من ثوب واقـعيتها لتكون قائمة على حركية ذهنية لدى أبطالها .غير أن أهمية المكان هنا تبرز عند تظافره مع غيره من الأمكنة الأخرى وتؤسس مجتمعة فضاء روائيا متكاملا .

والمكان لا يقتصر فقط على المقاطع الوصفية بل يتعداها إلى ارتباطه بالدلالة ، فهو لا يكون دائما تابعا للمعنى خاضعا له لأنه " ليس مسطحا أملس أو بمعنى آخر ليس محايدا أو عاريا من أية دلالة محددة بل الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة في رواية قد يسمح أحيانا بإقامة دراسة سيميولوجية فعلية . ولقد نبه **رولاند بورنوف** إلى القيمة الرمزية والأيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب واعتباره وجها من وجوه دلالة المكان"[2].

قد يفك المكان قيود الوصف ولا يرتبط به ارتباطا وثيقا لأنه يتحول إلى معنى أكثر من كونه موقعا جغرافيا أو ذهنيا . " إن التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود وإسقاط الحالة الفكرية والنفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالــة تفوق دوره المــألوف كديــكور أو كوســط يؤطر الأحـداث . إنه يتحول

[1]- حبيب مونسي : فلسفة المكان في الشعر العربي " قراءة موضوعاتية جمالية " ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق، 2001 ، ص 8.
[2]- حميد لحميداني ، ص70.

في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف"[1] لأنه يساهم في خلق معاني داخل الرواية فيخرج بذلك من إطار السلبية والتبعية ويتحول إلى أداة فاعلة هدفها التعبير عن موقف الشخصيات من العالم .

والمكان أيضا خاضع إلى مقياس يتعلق بالاتساع والضيق ، والانفتاح والانغلاق، إضافة إلى اختلافه من حيث الطابع ونوعية الأشياء التي توجد فيه . وهو المقياس الذي يساعد الراوي على صوغ عالمه الحكائي لأن هندسية المكان في بعض الأحيان تساعد على تواصل الأبطال أو تباعدهم .

خلاصة القول أن الفضاء يختلف عن المكان ، ذلك أن الفضاء أعم يحتوي كل العناصر الروائية بما فيها من أمكنة وحوادث وشخصيات وما بينها من علاقات ، إنه " يتسع ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث ويعلو فوقها ليصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها "[2] . ثم إن المكان "ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة ، بل إنه قد يكون ، في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله "[3] . المكان وإن ثبتت واقعيته فهو يخالف الواقع الخارجي لأن المكان في الرواية يبقى عنصرا فنيا متخيلا صنعته اللغة .

يختلف الفضاء عن المكان في كون الأول لا يرتبط باللحظات الوصفية فقط بل يمتد ليؤطر الأحداث والأمكنة دون التلازم مع السيرورة الزمنية ، بينما يعد وسيلة أساسية لرسم معالم المكان لأنه " محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات ، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجردا ولكنه واقع مشكل تشكيلا فنيا"[4].

نقول في نهاية رحلتنا بحثا عن مفهوم الفضاء أن هناك اختلافا ظاهريا و تضاربا واضحا بين تصورات النقاد و الدارسين الغربيين حول تحديد مفهوم " الفضاء" وبشكل عام

1- المرجع السابق ، ص71.
2- سمر روحي الفيصل : الرواية العربية البناء والرؤيا "مقاربة نقدية " ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص 85.
3- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 33 .
4- سيزا قاسم : بناء الرواية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 ، ص 110 .

أشار حميد لحمداني في كتابه المميز " بنية النص السردي" إلى أربعة أقسام استنبطها مما خطته الأقلام الغربية في هذا الشأن ، قدمناها سابقا وخرجنا بتشكيلات "الفضاء الروائي" الأساس :

* الفضاء كمعادل للمكان: و يقصد به الحيز المكاني في الرواية و الحكي عامة.

* الفضاء النصي: و يعتبره فيسجربر الموضع المادي الوحيد الموجود في الرواية ، أين يجري فيه اللقاء بين وعي الكاتب و وعي القارئ. و يعده الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" أحد أشكال الفضاء في الدراسات الغربية، التي تعنى كثيرا بالوسائل البصرية من شكل الخطوط، وتنظيم الصفحة، و هيئة الكتاب في عمومه . إن الفضاء النصي يتعلق بالصورة الشكلية للنص السردي، وتشمل الغلاف الخارجي للرواية ، و تنظيم فصولها، ومطالعها، وتشكيلات العناوين ، وقد فصّل ميشال بوتور الحديث عن مظاهر تشكيل فضاء النص في كتابه " بحوث في الرواية الجديدة " .

* الفضاء كمنظور: و يتعلق على وجه الخصوص بالرؤية، أو منظور الكاتب الذي يقدم بوساطته القصة المتخيلة .

* الفضاء الدلالي : و هو ما ارتبط في البلاغة الكلاسيكية بالصور، و يقول جينيت عن هذا النوع " يتأسس الخطاب من سلسلة دوال حاضرة تقوم مقام سلسلة مدلولات غائبة، على أن اللغة الأدبية بخاصة لا تعمل بهذه الكيفية البسيطة، حيث إنها غير أحادية المعنى، إذ تبقى في حالة توالد و تضاعف مستمر، حيث قد تحمل اللفظة الواحدة دلالتين تقول البلاغة عن أحدهما أنه حقيقي و عن الآخر بأنه مجازي، هناك إذا فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي و المدلول الحقيقي"[1] .

يعتبر لحميداني أن ما يدخل حقيقة ضمن فضاء الحكي هما الشكلان الأوليان (الفضاء كمعادل للمكان، و الفضاء النصي) ، في حين يدخل المفهوم الثالث ضمن مباحث الرؤية السردية،أما المفهوم الرابع فيتعلق بموضوع الصورة في الحكي[2]. إن نحن ألقينا نظرة على دلالة الفضاء الروائي في الكتابات الغربية، ألفيناه يرتبط عندهم - أساسا- بالطابع المجسد أو الملموس؛ أي إنه يلتصق بمجال مكـــاني و فضاء لفظي يوجد بوســاطة الكلمات

[1] - Gérard Genette, Figures II, éditions de seuil, paris, 1972 , p48.

[2]- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 62 .

المطبوعة . و على هذا الأساس أي أن الفضاء النصي أحد الأشكال الرئيسة المكونة للفضاء الروائي التي تحمل القارئ على فهم معين للعمل و تفصح عن دلالات كثيرة، إذا أجاد قراءتها و ربطها بعالم القصة المتخيلة. و نقول الشيء عينه عن "الفضاء كمعادل للمكان" أو الفضاء الجغرافي، الذي يعتبر أكثر المباحث التصاقا بمفهوم الفضاء الروائي، بل تفوق أهميته الفضاء النصي، و بذلك يعد أول أشكال الفضاء الروائي و أشدها حضورا؛ لأنه يتجسد كذلك ضمن مساحة مكانية، و يتعالق بخاصة بالأمكنة المرجعية و التخيلية التي يضمها النص السردي .غير أن "الفضاء كمنظور أو كبؤرة" هو أحد المباحث الأشد التصاقا بمقولة الفضاء الروائي، حتى و إن أشارت إليه جوليا كرستيفا كمبحث شائع يدخل ضمن الرؤية السردية التي تعد إحدى مكونات الخطاب الروائي. غير أن الشخصيات الروائية يمكن أن لا تكون لها علاقة وطيدة بالفضاء الجغرافي، أو ليست الساكنة فيه، و المنفعلة داخله و المكونة لفاعليته و حركيته، كما أن لها الحق في اتخاذ الرؤية و الموقف الذي يلائم تصورها و تفكيرها . و نحن نشير هنا على وجه الخصوص للراوي، ذلك الكائن التخييلي الذي أبدعته أنامل الروائي، و الذي يأخذ الدور الأعظم ضمن المسيرة القصصية؛ حيث يتكفل برسم خطة نرى أن للكاتب فيها الدور الأعظم، حيث ينشر بوساطته رؤيته الخاصة.

إن الروائي كما تقول كرستيفا يقبع خلف الخشبة المسرحية يشرف على العمل ككل ليظل كل شيء تحت رقابته[1]. والفضاء يتأسس بوساطة وجهات نظر متعددة ، بدء من الراوي ؛ بوصفه كائنا تخييليا ، و من خلال اللغة التي يستخدمها في تشكيل أفضيته، ومن بقية شخوص الرواية [2]. إن الفضاء الذي ستجري فيه حوادث القصة المتخيلة ينبني بالدرجة الأولى على وجهات النظر التي تنصهر جميعا لتشكيله و تشييده ، و لا نظن أننا نستطيع الحديث عن الفضاء، دون الإشارة إلى وجهة النظر التي يجسدها الراوي من خلال إعلانه الانحياز إلى موقف ما ، أو إلى رؤية الشخصية القابعة في المكان الذي يدخل في رؤية الكاتب المكانية. إننا نؤمن بأن هذا النوع من الأفضية هو أداة تعبيرية قوية تفصح عن موقـف الروائي مما يحيــط به، فهو ينظر إلى الأشياء و ينظــمها، انطلاقا من قناعاته

[1]- المرجع السابق ، ص 15 .
[2]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص32 .

الفكرية و الجمالية معا . على أن عبد المالك مرتاض يناقض هذا الرأي؛ إذ يرى أن الروائي إذا أراد أن يعبّر عن نظرته للوجود ليس عليه أن يذهب إلى مكون الفضاء، و يتخذ منه وسيلة لبلوغ هذا الهدف ، بل إن له طرقا متعددة لإبراز ذلك [1] .

إن القراءة المتأنية و الدقيقة لعنصر "الرؤية " و تطبيقه على أي عمل روائي ، يكشف الدور الهائل الذي يكتسيه في التعرف على موقف الروائي ، بل إن الرؤية السردية أو التبئير كما يسميه جينيت يمكن أن يتخذ صورا متعددة : التبئير من قبل من ؟ و على ماذا ؟ ويدخل الفضاء الجغرافي بخاصة كأحد المبئرات الهامة التي تكفل دراستها كشف النقاب عن غوامض كثيرة . وإذا عدنا إلى التشكيل الرابع للفضاء الروائي، و هو الفضاء الدلالي الذي يرتبط بقضية الصورة و المجاز فنقول : إن الكلمة ليست معنى ثابت، إنما تغير معناها على الدوام كما يصرح تودوروف[2] إذ منذ العصور الوسطى بأوربا أخذت علوم البلاغة تهتم اهتماما متزايدا بعنصر "الأسلوب" و خاصة صوره اللفظية "Figures" .و يقول جينيت في هذا الصدد" إن كتابتنا لا تزال متشعبة بضروب الاستعارات و الصور، و إن ما يصطلح عليه بالأسلوب يظل مرتبطا بآثار المعاني الثانية، تلك التي تسمى في اللسانيات إيحاءات. فما يقال في ملفوظ يتضاعف دوما بما تقوله الكيفية التي يقال بها "[3].

يشير صاحبا كتاب " نظرية الأدب " إلى أن البنية في اللغة الشعرية تقوم على الصورة و يعتبر "فرانسوا مورو" أن الصورة الشعرية هي طريقة للكلام، و من أدواتها الاستعارة والتشبيه والكناية و المجاز المرسل. ولو عدنا إلى الأدب العربي لوجدنا أن المجاز"هو المعبر الأول الذي تلجه الصورة الشعرية مكتسية بألوان من تشبيه و استعارة وكناية" [4] . إن ارتبـــاط الصورة بالشعر أكثر من ارتباطها بأي فن أدبي آخر،

---

[1]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 148 .

[2]- تزيفيتان تودوروف : مفاهيم سردية ، ترجمة عبد الرحمن مزيان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، 2005 ، ص 84 .

[3] - Gérard Genette, Figures II, p 50.

[4]- خليل أبو جهجه :الحداثة الشعرية العربية "بين الإبداع و التنظير و النقد"، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى ، 1995، ص237.

و قد مثلت في المؤلفات النقدية الغربية " الخاصية الأساسية للغة الشعر"[1] أو هي " الجسر الذي يصل المتلقي بالقصيدة و الجناح الذي يحمله و يرتفع للالتحام بعوالمها"[2] .

إن الصورة هي المنبع الأساس للشعر الخالص و بتعبير آخر يدل على تعالقها الشديد بالشعر نقول إن الصورة في الشعر كالشمس في الحياة. لقد عمدنا إلى إيراد هذه المقولات؛ للتدليل على ارتباط موضوع الصور و المجاز بباب الشعر؛ إذ إنها تمثل جوهره، و تظهر براعة الشاعر بخاصة، عند توظيف أدوات متباينة من استعارات و تشبيهات و كنايات لتحقيق أقصى درجات الجمال شكلا و مضمونا؛ ليتم التواصل بينه و بين المتلقي. أي إن مبحث " الصورة " شائع في مجال الشعر و صالح له أكثر، و لا نظنه يتعلق كثيرا بالدراسات الحكائية، إذ نعتقد أنه من الصعوبة الإحاطة بهذا العنصر و تطبيقه على الفنون الحكائية بشتى صنوفها، بل على جنس أدبي طويل مثل الرواية. و لا نكاد نعثر ضمن الدراسات العربية على بحث مستقل يعنى بالفضاء الدلالي المذكور آنفا، إذا استثنينا في هذا الصدد كتاب "النقد البنيوي و النص الروائي" لمحمد سويرتي ، الذي حاول فيه عرض مفهوم الفضاء الإيحائي استنادا إلى ما أورده جنيت، و أقام بذلك بعض التصنيفات لهذا النوع من الأفضية و هي : (الأصل الفضائي، و المجاز الفضائي ، و الاستعارة الفضائية ، و الكناية الفضائية بنوعيها الرمز الفضائي و الإيماء الفضائي ، إلا أن ما يطبع مفاهيم المؤلف عموميتها، و عدم تدعيمها بأمثلة توضيحية تبين عن دلالة التقسيمات التي وضعها، يضاف إلى ذلك التقارب الشديد بين بعضها ، إلى حد يصعب التفرقة بينها، كما أن بعض تلك التقسيمات تدخل ضمن باب الشعر مثل الإيماء الفضائي.إذا كان الفضاء الدلالي كما أشرنا سابقا يتوجه صوب المعاني المجازية التي تنبثق عن المعاني الظاهرة الحقيقية، و إذا كان الشعر يستخدم هذا اللون في بناء صوره الشعرية بوساطة آليات مختلفة، فإن الرواية تستعين بأساليب فنية في بناء عالمها [3] .

---

[1]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، 1986، ص 23.

[2]- Gaston Bachelard, La poétique de l’espace, presses universitaires de France, Paris, 1972, p2.

[3]- محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2000، ص 110.

إن الأفضية الجغرافية التي رسمتها يد الروائي لم تنشأ اعتباطا، إنما لتحقيق غايات وأهداف يرتضيها صاحبها؛ أي إنها تكون محملة بشحنات دلالية و إيحاءات رمزية ، فهي بمثابة حيل لغوية يراد بها على الدوام المعاني البعيدة الخفية المستعصية، لا المعاني القريبة الظاهرة السهلة .

إن عمل الروائي سيشبه عمل الشاعر، على أن لكل واحد آلياته التي يبغي من ورائها بث خطابه للمتلقي ، و يريد أن يخفي شيئا من الكلام و أن يطويه ليتكفل القارئ فيما بعد من فك طلاسمه . من هنا سيكون الفضاء الدلالي الذي يبحث عنه الناقد متناثرا في ثنايا العمل الروائي ككل، و لا يمكن أن نخصه بعنصر دون الآخر، فلتوظيف بعض الأمكنة دون غيرها دلالات معينة، كما يحمل وشي " الغرفة " مثلا ببعض الصفات رموزا خاصة ، و على هذا الأساس سيكون هذا الصنف حاضرا في ثنايا الأفضية ككل، وسيكون الخفي الظاهر في الوقت نفسه ، لن نموضعه في مكان معين، إنما سنجده متمظهرا بدافع القوة التي يفرضها الروائي عليه ، و بالتالي سيُتضَمن في دراسة الأفضية الثلاثة " الفضاء الجغرافي ، و الفضاء كمنظور، والفضاء النصي" .

VI. الشعـــــــرية " La poétique " مفهومها وتجلياتها في النقد :

1. من منظور النقد الغربي :

عرف مصطلح " الشعرية " الكثير من الالتباس نتيجة كونه مرصودا بشكل هائل من التنظيرات المتضاربة حينا والمتكاملة حينا آخر. فالمصطلح وضع النقاد أمام مفاهيم مختلفة لأن الشعرية مقولة تتعالق بكثير من المقولات التي من جنسها . وفي إطار ضبط المصطلح و المفهوم تجلت نظريات تختلف حسب التصورات حول سر الإبداع . كما هي الحال عند تودوروف Todorov الذي سعى إلى حصر الشعرية في ثلاثة تعريفات هي:

" أولا : أي نظرية داخلية للأدب.

ثانيا : اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية ، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما .

ثالثا : تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها . أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا"[1] .

غير أن الشعرية في هذا السياق تهتم بالمعنى الأول فقط وهذا ما جاء على لسان تودوروف بقوله " إننا لا نهتم هنا إلا بالمعنى الأول للمصطلح "[2]، لأنها تقترح إنجاز نظرية تسمح بالقبض على وحدة وتنوع كل الأعمال الأدبية .وكل عمل فردي لن يكون إلا مساهما في إبراز هذه النظرية .

إن موضوع الشعرية سيكون مؤسسا في الأعمال المحتملة أكثر مما يتأسس في الأعمال المتحققة . يقول تودوروف " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة وإنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعـنى بالأدب الحقيقـي بل بـالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتـلك

---

[1]- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994 ، ص 19 .

[2]- Oswald Ducrot/ Tzevetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, seuil, Paris , 1972, p 106.

الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية "[1]. ويعني بذلك أن الأثر الأدبي من إنتاج المؤلف بينما النص هو إنتاج القارئ والشعرية لا تعنى بالأعمال المحققة من طرف المؤلف ولكن بالأعمال المحتملة أي تلك القادرة على توليد نصوص لا نهاية لها.استند تودوروف هنا لتحديد موضوع الشعرية على الفروق التي وضعها رولان بارت بين الأثر الأدبي والنص .

ثم إن الشعرية لا تدعي تأويل الأعمال الأدبية تأويلا صحيحا كعلم للأدب، مع أنها تملك طموحا علميا في التناول "لأن موضوع علم ما ، ليست هي الوقائع المعزولة وإنما القواعد التي تعمل على تفسيرها"[2] وعليه فإن الشعرية تتخذ موضوعا لها الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الأعمال الأدبية باعتبارها خطابا أدبيا يؤسس المبدأ الذي يولد عددا لا يحصى من النصوص. إن الشعرية إذن مبحث نظري تغذيه الأبحاث التجريبية وتلقحه دون أن تؤسسه، كما تعد مقاربة للأدب "مجردة " و " باطنية " في الآن نفسه[3].

وإذا كانت الشعرية عند **تودوروف** هي مقاربة باطنية ومجردة للأدب فهي عند **جيرار جينيت Gérard Genette** "جامع النص ، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة "[4]. فالشعرية عنده نظرية عامة للأشكال الأدبية ومن خلالها يتمكن الباحث من تقديم إسهاماته من خلال اتساع الآداب التي يعرفها وتنوعها .

وبهذا ستكون الشعرية في معناها العام " الدراسة المنهجية التي تقوم على نموذج علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، فهدف الشعرية هو دراسة " الأدبية" أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص ، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص"[5] فهي تسعى إلى البحث

---

[1]- تزيفيتان تودوروف : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، بيروت/ الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، 1990 ، ص23 .

[2]-Oswald Ducrot / Tzevetan Todorov: Dictionnaire Encyclopédique Des Langages، p106.

[3]- تزيفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 23.

[4]- عصام شرتح : الشعرية من وجهة نظر جيرار جينيت ، جريدة الأسبوع الأدبي ، العدد 1013 ، بتاريخ 2006/07/02 .

[5]- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور ، دارقباء للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 ، ص113.

عن قوانين الخطاب الأدبي وإلى وضع نظرية عامـــة مجردة و محايثة للأدب بوصفـــه فنا لفظيا " إنـــها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية ، فهي إذن ، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي"[1] بغية تأسيس علم الأدب. وقد تحقق ذلك نتيجة ازدهار الأبحاث الشكلانية، من جهة، والأبحاث اللسانية، التي قدمت الأدوات اللازمة القادرة على تجنيب التحليل الأدبي السقوط في الأحكام المعيارية، من جهة ثانية .

إن الفضل الأكبر يرجع إلى الشكلانيين الروس في تحديد مصطلح الشعرية الحديث، إذ نبهوا إلى أن وظيفة النقد لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل عن أدبية هذه النصوص. كما برهـــنوا على نجاعة المقاربة المحايثة ودحضـــوا كل المقاربات الخارجية مبرزين عدم صلاحيتها في العثور على قوانين الخطاب ، فليست هناك، أية أهمية لمرجع الخطاب الأدبي ولحياة الكاتب ولظروف إنتاج الخطاب...الخ . ويبقى المرجع الأول والأخير هو الخطاب الأدبي فقط . فالناقد الشكلاني " عندما يواجه موضوعا أدبيا ينبغي له أن يعرف ليس فقط لماذا صنع هذا أو لمن ، وإنما ينبغي أن يعرف أيضا كيف تم ذلك . لا ينبغي له الشروع بالتساؤل حول الضغوط الاجتماعية أو التسلطات النفسية التي شكلت الأثر الأدبي، وإنما ينبغي التساؤل حول المواضعات الجمالية الملازمة لنمط أدبي معطى والمفروضة على نفس المؤلف ودون اعتبار لولاءاته الاجتماعية أو مزاجه الفني "[2]. أي أن علم الأدب بالنسبة لهم مدعو إلى الاستقلال بموضوعه وإلى تخليصه من التحليلات النفسية والاجتماعية وغيرها إذا كان يريد الوصول إلى هذه الأدبية .

إلا أن المشكلة تتأتى من كون النص الأدبي يعد حكرا على جميع العلوم الإنسانية، تتقاسمه دون أن تندرج ضمن علوم الأدب، وهذا ما أشار إليه تودوروف حين قال : "إن الشعرية ليســت الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعا لها"[3].

---

[1]- تزيفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 9 .

[2]- فكتور ايرليخ : الشكلانية الروسية ، تر الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/بيروت ، الطبعة الأولى ، 2000 ، ص36 .

[3]- تزيفيتان تودوروف : الشعرية ، ص27.

مع إشـــارته إلى أنها قد " تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا ما دامت اللغة جزء من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علما"[1].

والأمر نفسه يؤكده ايخنباوم B. Eikhenbaum – في " نظرية المنهج الشكلي La théorie de la méthode formelle" – حين يرى أن ما يميز المدرسة الشكلانية "هو تلك الرغبة في إبداع علم أدبي مستقل انطلاقا من الصفات الذاتية للأدوات الأدبية(...) لقد طرحنا، وما نزال نطرح كأكيدة أساسية، مبدأ مفاده أن على موضوع Objet العلم الأدبي أن يكون دراسة الخواص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن أي مادة أخرى (...)، ويعطي ياكبسون لهذه الفكرة في " الشعر الروسي الحديث La poésie moderne russe "، صيغتها النهائية : إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل " الأدبية Literaturnost" أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا. ويحدد هذا البحث عن الخواص النوعية موضوعه بتمييزه عن علوم أخرى قريبة منه، وذلك باستخدام مجموعة من الحجج Arguments تتكرر باستمرار في الدراسات التي تنسب نفسها إلى النص"[2].

إن رغبة الشعرية إذن هي وضع تصور منهجي واضح ومضبوط يستطيع الإجابة عن أدبية العمل الأدبي، وتقديم الأدوات الضرورية التي تبعد التحليل الأدبي من السقوط في الارتباك وإصدار الأحكام المعيارية ، وذلك باقتراح مجموعة من الصيغ والقرائن التي تفصله عن النقد. وهو ما يشير إليه بارث Barthes بالقول " يمكننا أن نقترح اسم (علم الأدب) أو (الكتابة) لإطلاقه على ذلك الخطاب العام الذي لا يكون موضوعه معنى معينا، وإنما التعدد ذاته لمعاني الأثر الأدبي، واسم (النقد الأدبي) لإطلاقه على ذلك الخطاب الآخر الذي يتجشم صراحة ، وعلى مسؤوليته ، نية إعطاء الأثر معنى محددا "[3] . فالنقد ينطلق من النص الإبداعي وينتهي إليه ، ووظيفته هي وصفه ارتكازا على تحويل اللغة إلى أداة تفسيرية وتقويمية وتوجيهية في الوقت نفسه، الأمر الذي كان يجعله في أحايين كثيرة يتسم بالانطباعية والعـــلمية الدقيقة المرتبطة بالأحكام القيمية والجمالية الضيقة. وهذه هي الأمور التي تحول

---

[1]- المرجع السابق ، ص28.

[2]- مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة د/ رضوان ظاظا، عالم المعرفة ، عدد 221 ، ماي 1997 ص 172/171.

[3]- رولان بارث ، النقد والحقيقة ، ترجمة ابراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، عدد 11 ، 1984 ، ص 27 .

دون تحول النقد إلى علم أدبي ينبني علـى قـواعد متينة إلا أن هذا لا يعني ضرورة التخلص منه، مادام أنه يقـوم بشـرح وتفسير ومقارنة مختلف الأنماط الدلالية والأشكال الخطابية واللغوية والجمالية التي تطبع النصوص الأدبية.

في حين إن الشعرية تتجاوز الأعمال الأدبية سعيا وراء القبض على خصائص الخطاب الأدبي. " بداية ، ما تقوم الشعرية بدراسته ليس الشعر أو الأدب وإنما "الشاعرية" و"الأدبية". فليس العمل الفردي هدفا نهائيا في حد ذاته، وإذا ما توفقت عند هذا المؤلف أو ذاك، فما ذاك إلا لكونه يسمح بإظهار خصائص الخطاب الأدبي بشكل جلي . لهذا، فإن الشعرية مدعوة إلى أن لا تدرس الأشكال الأدبية الموجودة سلفا، ولكن أن تدرس مجموعة من الأشكال المفترضة، انطلاقا من الأولى: ما يمكن أن يكونه الأدب أكبر مما هو موجود. الشعرية هي في الآن ذاته أقل وأكثر إلحاحا من النقد: إنها لا تدعي تسمية معنى عمل ما ، لأنها تريد أن تكون أكثر صرامة من التفكير النقدي[1] .

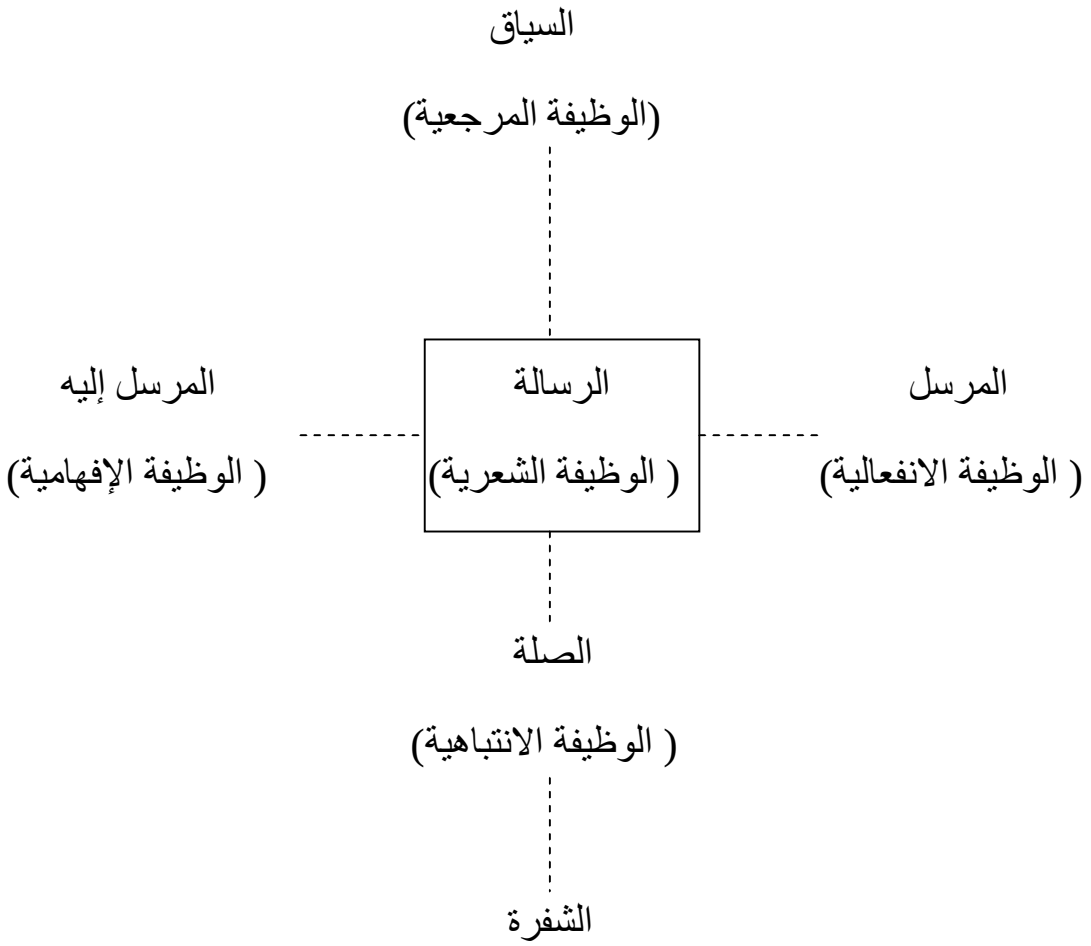
أما الجانب الثاني الذي أسهم في نجاح مشروع تأسيس شعرية لدراسة النص الأدبي، شعره ونثره ، فهو اللسانيات التي حققت تحولا جذريا في ميدان الدراسات اللغوية ، بوصفها علما صلبا ، سعت الدراسات الأدبية إلى اكتساب دقته وصرامته . فأهمية اللسانيات لا تقتصر على تجديد الدراسات اللغوية فقط، وإنما امتدت لتطال ميدان العلوم الإنسانية بفضل مبادئها وطرائقها في التحليل أو كما قال تودوروف " فقد كانت مدرسة (...) في صرامة الفكر ومنهج الاستدلال ومراسيم المعالجة"[2] .

تطور مفهوم الشعرية وتوسع مع بحوث الشكلانيين الروس ، خاصة حين ربط بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية على يد اللغوي **رومان جاكبسون** ، الذي اختبر الأدب بوصفه عملا لغويا . يرى جاكبسون أن الشعرية لها علاقة بوظائف اللغة معتبرا إياها ذلك " الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة ، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة ، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب ، حيث تهيمن

[1] - T.Todorov : Poétique de la prose , seuil ,PARIS, 1971, P 46.

[2] - تزيفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 27.

هذه الوظيفة على حساب الوظائف الأخرى"[1]. ومجموع الوظائف التي قالها جاكبسون يجمعها في مخططه المشهور[2] :



و الوظيفة الشعرية ليست محصورة في الشعر لأن كل استعمال للغة يركز على الرسالة يتخذ وظيفة شعرية ، فهذه الوظيفة ليست الوحيدة إلا أنها السائدة . وليس في وسعنا تحليل هذه الوظيفة دون العودة إلى قضايا اللغة العامة في حين يقتضي تحليل اللغة أخذ الوظيفة الشعرية في الاعتبار .

إن اللسانيات تعد عنصرا أساسيا في تغيير وجهات النظر المتبلورة في الشعرية. هذه الأخـــيرة لم تحقق جـــدتها إلا بالاستناد على المبادئ اللسانية مستـــثمرة إياها وموسعة

[1]- رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، سلسلة المعرفة الأدبية ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1988 ، ص 35 .

[2]- يوسف وغليسي : الشعريات و السرديات " قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم" ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري – قسنطينة ، 2007 ، ص 19 .

من أطرها. لم يكن هذا التوسيع إلا لضرورة فرضتها طبيعة المعالجة الإجرائية على النصوص الأدبية، حتى تتمكن من الغوص فيها لاكتناه سرها وبالتالي شعريتها.

فاللسانيات تعد الجسر الذي عبره الأدب إلى العلمية. إذ" بعد أن ظلت تلك العلمية تـــراوغ المتشيـعين لعلمية الأدب والمنـاديـــن بها منذ ساد تجـريب الفكـر العلمي ، ووصـل إلى ذروته في القرن العشرين. كان ارتفاع نجم العلم وغلبة المذهب التجريبي قد وضعا النقد والدراسات الأدبية في مأزق حقيقي، بسبب التناقض الأساسي في محاولات تطبيق المنهج التجريبي العلمي على حقيقة أدبية أو شعرية، لا يمكن قياسها لإثبات صحتها أو كذبها عن طريق الحواس وإعمال العقل، إلى أن بزغ نجم الدراسات اللغوية، فوجد نقاد الأدب فيها وسيلة توفيقية تقضي على ذلك التناقض وتحقق علمية الأدب في نفس الوقت"[1].

يقول آرت بيرمان مؤكدا ذلك " إن اللغويات تضع اللغة في قلب الدراسات العلمية، ومن ثم لم يعد النقد، في محاولته تحقيق حالة العلم، بحاجة إلى الاعتماد على نظرية خارج اللغة نفسها ، لا على علم النفس أو الاجتماع أو التاريخ أو وضعية القرن التاسع عشر."[2]

وهذا التأكيد لا يخالف اقتراح جان كوهين J.cohen الذي يرى بأن الشعرية إذا أرادت أن تكون علما فعليها أن تتبنى "المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما، وهو مبدأ المحايثة ـ أي تفسير اللغة باللغة نفسها- وبذلك يكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة"[3].

وهنا يجب التنبيه إلى أن هذه العلاقة لا تربط بين الشعرية واللسانيات بقدر ما تربط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة، كما أكد ذلك تودوروف الذي يضيف" وكما أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعا لها فإن اللسانيات (كما هي حاليا على الأقل) ليست علم اللغة الوحيد. فموضوعها نمط معين من البنى اللسانية (الصوتية والنحوية والدلالية) دون أنماط أخرى تدرس في نطاق الأنتروبولوجيا أو التحـــليل

[1]- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، من البينونة إلى التفكيك، عالم المعرفة ، عدد 232 ، أفريل 1998 ، ص 94/93.
[2]- المرجع نفسه ، ص 94.
[3]- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، من البينونة إلى التفكيك، عالم المعرفة ، عدد 232 ، أفريل 1998 ، ص 40.

النفسي أو في نطاق فلسفة اللغة"[1]. مضيفا أن الشعرية قد تجد في تلك العلوم عونا كبيرا لها ما دامت اللغة جزء من موضوعها "وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علما"[2] . وقد أصبح بوسع الدراسات الإنسانية المتنوعة، جراء ذلك، استثمار طرائق اللسانيات كي تحصل على زاوية نظر جديدة كمنطلق لمعالجة قضاياها الخاصة " ذلك أن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات ، مما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية"[3].

لقد هيمنت المصطلحات اللسانية على الدراسات الأدبية بشكل كبير جدا " ومنذ الشكلانيين الروس كان التلازم وثيقا بين اللسانيات والأدب "[4] . ولا أدل على ذلك من التمييز الذي أقامه بنفنست E.Beneveniste بين الحكي والخطاب اعتمادا على العناصر التي يتميز بها أحدهما عن الآخر " وإن كانا يتكاملان ويتقاطعان معا على صعيد الممارسة التواصلية ، سيتأسس انطلاقا منه تصور متكامل حول تحليل الخطاب الروائي والسردي بصفة عامة"[5] ذلك التميز الذي ستتم مناقشته وقراءته بعد ذلك من طرف الكثير من الباحثين ، منهم تودوروف Todorov و جينيت Genette وقبلهما الشكلانيون الروس الذين قاموا بالتمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي مع تركيزهم على هذا الأخير الذي ليس في المحصلة النهائية إلا الخطاب Discours.

---

[1]- تزيفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 27.
[2]- المرجع نفسه ، ص 28.
[3]- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 15.
[4]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي(الزمن السرد-التبئير) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، الطبعة الثالثة ، 1997 ، ص 15.
[5]- المرجع نفسه ، ص 19.

2. من منظور النقد العربي :

إذا كان النقد العربي قد تجاوز إشكالية المصطلح والمفهوم نوعا ما ، فإن النقد العربي لا يزال يتخبط في إشكالية ضبط مصطلح محدد مابين : الشعرية ، الشاعرية ، الشعريات ، الشعرانية ، الشعري ، الإنشائية ، الأدبية .... !؟. قد يقودنا كل ذلك إلى تصعيد أزمة الاصطلاح فيلزم ضرورة الاتفاق على مصطلح واحد وشامل ، ولعل مصطلح الشعرية هو الأجدر بذلك لشيوعه وثبات صلاحيته في كثير من الكتب النقدية .

أثير موضوع الشعرية في الدراسات النقدية الحديثة كونها تعنى بوصف النصوص الأدبية وكشف قوانينها ، متجاوزة الموقف البلاغي على اعتبار أنه موقف معياري ويطلق أحكاما جاهزة . إن سر الشعرية على حد قول **أدونيس** " هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة ، أي تراها في ضوء جديد . اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده ، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره"[(1)].

مقاربة **كمال أبو ذيب** للشعرية كانت من خلال مفهوم العلائقية والكلية والتحول وتتجلى بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر ، فالشعرية " خصيصة علائقية ، أي أنها تجسيد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات ، وفي حركة المواشجة مع مكونات أخرى لهما السمة الأساسية ذاتها إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها "[(2)] .

إن ما يخلق الفجوة Cavité عند **أبو ذيب** هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية والجمع بين المتناقضات أي هي الغياب الذي يخلقه النص الشعري بعيدا عن المرجع الإنساني لرؤية الأشياء . والملاحظ على دراسته أن تعامل المصطلح مع النصوص الشعرية قد بقي محددا بالمبادئ النظرية التي يتحدث عنها ، كما أنها لا تختص بالشعرية العربية ، بل هي بحث في الشعرية عموما .

1- أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 ، ص78 .
2- كمال أبو ذيب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1987 ، ص14 .

إلى جانب **أبو ذيب** يؤسس **صلاح فضل** مفهومه للشعرية ركحا على الدرس السيميولوجي حيث يقول : " إذا كانت السيميولوجيا كما يقول ـ إيكو ـ في مفارقته الطريفة هي العلم الذي يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب على أساس اعتمادها على فكرة العلامة المكونة بين الدال البديل لأي شيء آخر ، فإنها بذلك مهيأة لأن تختبر درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية وتقيس مستوى كفاءتها الدلالية ووظائفها في الترميز والتكثيف ، وهو ما نعنيه بالشعرية"[1]. والشعرية في منظور **صلاح فضل** لا تكتفي بالحدث الصوتي ، وإنما تتجاوزه إلى الحدث الدلالي عبر ما يسميه بتشابه المتجاوزات المفترض ، هي شعرية تستند إلى " دهشة المفاجأة بدرجاتها التي تذهب من البروز الحاد للعناصر اللافتة التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد ، وانحراف ظاهر عن السنن القارة إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة التي يتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور مبهم"[2].

كما سعى **حسن ناظم** إلى مقاربة مفهوم الشعرية في النقد العربي ، وقام بحصر النصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية انطلاقا من التراث العربي القديم ويرى بأنها "علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي"[3]. وعلى الشعرية أن تكون شاملة للأدب ولا تنظر إليه نظرة تجزيئية لتبلغ تكاملا معينا ، والواقع أن الباحث يعتمد في تحديده للمفهوم على الدراسات الشكلية والبنائية مصرحا أن تراثنا عرف معاني المصطلح ونلمس ذلك عند **الجرجاني وحازم القرطاجني .**

ننتهي في الأخير إلى أن الشعرية في النقد العربي الحديث " ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع هذه الأشياء في فضاء من العلاقات ، بدقة أكثر لا شيء شعري يمتلك الشعرية ، ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء ، بين شيئين فأكثر ينتظمان أولا في علاقات تراصفية وثانيا في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة بين النص والآخر"[4].

---

[1]- صلاح فضل : شفرات النص "دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد" ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1995 ، ص 55 .

[2]- المرجع نفسه ، ص86 .

[3]- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 83 .

[4]- بشير تاوريريت : مدارات التنظير النقدي عند أدونيس ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة ، 89 /99 ، ص49 .

ارتبطت دراسة الفضاء بالتحليل الروائي أساسا ، لكون الفضاء هو المجال الذي تجري فيه الأحداث ، ولابد للحدث من إطار يشمله ويحدد أبعاده ويكسبه من الواقعية ما يجعله حدثا قابلا للوقوع على أية صفة كانت ، ولابد للحدث أن يأخذ حجمه الحقيقي استنادا لسعة المجال أوضيقه . كما أن الفضاء يعود على الحدث من جهة ثانية بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به ، ويحمله من الشحنات العاطفية التي تصاحبه .

إن الاهتمام بالفضاء الفني نشأ تبعا لظهور بعض الأفكار والاعتقادات التي ترى العمل الفني"مكانا" تتحدد أبعاده تحديدا معينا . فالفضاء الروائي لم يعد مجالا لملامسة الأحداث وهي تقع في حيز تعيش فيه مجموعة من الشخوص، بل يعد من العناصر الأساسية في العمل الفني على المستوى التشكيلي و الدلالي .

لقد فطن النقد الحديث لهذه العلاقات المتشابكة ، وأضفى عليها مسحة تأثيرية . ولن يدعي التحليل الروائي اليوم فهمه الصحيح للنص دون النظر إلى الفضاء الذي يعد شبكة من العلاقات التي تربط الشخصيات بالمجال المعيشي ارتباط وجود وانتماء وهوية . فالمسألة الفضائية تتعدى حدود التأطير إلى مجالات أوسع نحاول البحث فيها من خلال الكشف عن طبيعة العلائق بين الفضاء والزمن ، الفضاء والوصف ، الفضاء واللغة ، الفضاء والمرجع..... إلخ . والتي هي كلها مكونات النص الروائي .

1. الفضاء والزمن :

يعد الزمن ظاهرة حقيقية ، أدركها الانسان منذ القدم ، وسمة الديمومة فيه أعطته وجودا حقيقيا ، وبسبب هذه العلاقة الأزلية بين الانسان والزمن ، يرى بعض الفلاسفة أن أكثر ما يصيب الانسان هو بفعل الزمن وبالتالي فهو يفضي إلى الشقاء الانساني لنقصان تحقق الفعل فيه . ورغم أن الزمن كامن في وعي الانسان وخبراته ووجدانه ، نظرا لاتصاله بانطباعاتنا و انفعالاتنا وأفكارنا ، مما يجعل منه معطى من معطيات الوعي المباشر ، فإن تحديد مفهومه يعد أمرا بالغ الصعوبة ، الأمر الذي جعل **القديس أوغستين** يقول حين سئل مرة عن الزمن"إن لم أسأل فإني أعرف ، فإن سئلت عنه لا أعرف". وعنه أيضا يقول الفيلسوف **أفلاطون** " إننا نحس إزاءه بخبرة معينة تحدث في نفوسنا بغير عناء ، وعندما نحاول أن نختبر أفكارنا عنه نحتار". ومع تسليم الفلاسفة بصعوبة تحديد مفهوم الزمن، فإنهم حاولوا وضع تصور له ، وكل ما يندرج تحته من مترادفات مثل الدهر والحين، تستخدم لتصور الوقت ، كما أنهم أولوه اهتماما خاصا بسبب طبيعته الإنزلاقية المتحركة ، إذ وجدوا فيها تجسيدا للحركة والنشاط الدائمين في النفس البشرية . فالزمن هو نشاط النفس الإنسانية وحياتها وفاعليتها، وهو ناتج عن اختلاف مراحل حياة النفس . وحركة النفس المستمرة إلى الأمام، تحدث الزمن اللانهائي، وبقدر ما تتدرج الحياة في مراحل ، يمضي الزمن[1].

والزمن في تمثل **أندري لالاند (A. Lalande)** كأنه " نوع من قاطرة متحركة تجر الأحداث تحت نظر مشاهد يواجه الحاضر دائما(...) بيئة لا محدودة ، مماثلة للمكان الذي يمكن أن تجري فيه الأحداث حيث يسجل كل منها تاريخا ، لكنه قد يكون هو بذاته معطى بكامله ، للفكر ، وبلا تجزئة (...) كل من سينظرفي هذه المشاهدات سيفهم جيدا أن الزمان لا يمكنه أن يكون سوى شيئ مثالي : وأن تماثل الزمان والمكان سوف يجعلنا نرى حقا أن أحدهما مثالي مثل الآخر"[2] .

---

[1]- يمنى طريف الخولي : إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم ، مجلة ألف للبلاغة المقارنة ، القاهرة ، العدد 9 ، 1989 ، ص 36 .

[2]- أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، ص 1434 .

على حين أن **غيو(Guyau)** ينظر إلى الزمن على أنه " لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يـكون إلا بعدا واحدا هو الطول. وقد يتـــضح مفهوم الزمن الفلسفي أكثر حين يتضاد مع الأزل حيث يغتدي هو كل ما يمضي بالتعارض مع كل ما يبقى إذ السرمدية لا توجد بحذافيرها في الزمن ، بينما الزمن يوجد فيها"[1].

الزمن إذن مظهر نفسي لا مادي ، مجرد لا محسوس ، يتجسد به الوعي الإنساني غير أنه يتمظهر بالأشياء المجسدة . الزمن "خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار ، فإذا لكل هيئة من العلماء مفهومها للزمن خاص بها ، وقف عليها ، مما جعل علماء النحو العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة ، يلاحظون أن الزمن لا ينبغي له أن يجاوز ثلاثة امتدادات كبرى : الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحض للحاضر ، والثالث يتصل بالمستقبل"[2].

يميز **لسنغ (Lessing)** " بين فئتين من الفنون : الفنون القائمة على التواجد (أي الوجود المشترك) في المكان ، والفنون القائمة على التعاقب في الزمان . وتمثل الأولى الأجسام مرئية في لحظات واحدة من وجودها ، بينما تمثل الثانية الأفعال الناشئة في تتابعات. ومن الجلي أن العوامل والأعراف الزمنية تنطبق بصورة أخص على الفنون الزمنية (الموسيقى والأدب) تمييزا لها عن الفنون المكانية (الرسم والنحت والعمارة)"[3] . وفن الرواية يعد من الفنون الزمنية بامتياز.

تغيرت نظرة الرواية الجديدة للزمن فلم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر، ولكن بزمن يتناهى ويُصنع الآن . فقصة الحب المحكية لا تستغرق أعواما أو أياما بل بضع ساعات، هي مدة قراءة قصة أو مشاهدة فيلم. فالزمن الوحيد هو زمن القراءة أو زمن المشاهدة ثم ينتهي كل شيء. هكذا يبدو الزمن مقطوعاً عن زمنيته، وبعد أن كان شخصية رئيسة في الرواية التقليدية ، أصبح في الرواية الجديدة هو زمن الخطاب أو الزمن الحاضر، أما ما قبل ذلك أو بعده فليس لهما وجود .

---

[1]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 201/200 .
[2]- المرجع نفسه : ص 202 .
[3]- أ.أ. مندلاو : الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1997، ص 29 .

يرى جيرار جنيت G.Genette أن الزمن إشكالية جوهرية في النص السردي، ذلك أنه يمكن " سرد قصة، دون تعيين مكان وقوعها (...) بيد أنه من شبه المستحيل عدم موقعتها في الزمن بالنسبة للفعل السردي، لأنه لابد من حكايتها في زمن الحاضر، أو الماضي، أو المستقبل"[1]. فالفعل الذي هو جوهر العملية السردية، يحمل في حد ذاته بعدا زمنيا، فإما أن يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا . لابد إذا من تقرير " أن لا سرد بدون زمن، فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد" [2]. صحيح أن كل حركة لابد أن يستوعبها فضاء مكاني معين، لكن يمكن إخفاء المكان لغويا، في حين يتعذر إخفاء الزمن، إذ أن الفعل يشير إليه صراحة. إن الزمن هو أكثر العناصر السردية تجليا في الحكي، وهو في الوقت نفسه، أكثر العناصر السردية تعقيدا وإشكالية، لاسيما في النصوص الروائية الحديثة التي تتأسس على فعل التلاعب الزمني، من خلال كسر النمطية الزمنية التقليدية، وإقامة فضاء معقد ومتداخل .

أثار **رولان بارت** قضية الزمن السردي في كتابه " درجة الصفر للكتابة" معلنا أن" أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي"[3]. فبارت هنا يؤكد على أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي وأن الزمنية ليست إلا مكون في الخطاب .

في حين أن **آلان روب غرييه** رائد الرواية الفرنسية الجديدة ، في كتابه الموسوم "نحو رواية جديدة"[*] لا يعير الزمن بالا وأهمية بل يمسحه كليا ومن ثم يمنح دوره للأشياء والجمادات . ويرى أن الزمن " أصبح منذ أعمال بروست و كافكا ، هو الشخصية الرئيسة

---

[1]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 117 .

[2]- فاضل تامر : اللغة الثانية " في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث" ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994 ، ص 185 .

[3]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص111.

[*] يعد من الكتب المهمة، وقد ترجمه إلى العربية مصطفى إبراهيم مصطفى ، وقدم له لويس عوض، حيث يقدم المترجم سيرة مختصرة لحياة روب غرييه . وفي الفصل العاشر من الكتاب يناقش المؤلف الزمان والوصف في القصة المعاصرة .

في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي ، وقطع التسلسل الزمني ، وباقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد "[1] .

اختلف رأي **جان ريكاردو** و **ميشيل بوتور**عن رأي سابقهم **آلان روب غرييه** إذ يميز **جان ريكاردو** في كتابه قضايا الرواية الجديدة الصادر سنة 1967 بين زمن السرد وزمن القصة، محافظا على جوهر هذه الثنائية الزمنية ويرى بأن " قيام العمل الروائي على الحكي يجعل منه مجالا لمستويين مختلفين من الأزمنة هما : زمن الحكي وزمن التخيل ، والعلاقة بينهما هي التي تشكل طبيعة السرد وتتيح للباحث التعرف على مايسميه ريكاردو بسرعة الحكي"[2] .

بينما يقسم **ميشال بوتور** بدوره زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة : زمن الكتابة ، زمن المغامرة، وزمن الكاتب الذي يقدم لنا رواية في ساعتين عن أحداث جرت في سنتين[3]. ويشير إلى صعوبة تقديم الأحداث وفق ترتيب خطي مسترسل ففي السرد "الأكثر التزاما بالتسلسل الزمني ، لا يعيش الزمن باعتباره استمرارا إلا في بعض الأحيان (....) وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه ، أثناء القراءة ، إلى التقطعات والوقفات وأحيانا القفزات التي تتناوب على السرد"[4].

و **تودوروف** الذي يؤكد أن قضية الزمن في السرد مطروحة بسبب التفاوت بين زمن القصة وزمن الخطاب في كتابه **الشعرية** على أن زمن الخطاب أحادي البعد في حين زمن التخيل(زمن القصة) متعدد . وزمن التخيل هنا مرتبط ارتباطا جدليا بالبناء الأنتروبولوجي الثقافي لمنتج النص ، وللمتلقي في آن واحد[5]. والمقصود هنا بكلام تودوروف هو تلك الإمكانية التي تتيح للمؤلف التصرف في ترتيب الأحداث وفقا للغايات الفنية التي يتطلبها العمل الروائي وليس تبعا لما تمليه عليه مقاصد القصة .

الانطلاق من الزمن الأحادي في الخطاب إلى الزمن المتعدد في التخييل مرتبط " بالانتقال المتداخل بين المـــقدمات القبلية و التموضعات الممـــكنة البـــعدية ، وما يعنيه ذلك

---

[1]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 105 .
[2]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص116.
[3]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 177 .
[4]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص112.
[5]- جمال الدين الخضور : زمن النص ، دار الحصاد ، سوريا ، الطبعة الأولى ، 1995 ، ص 64 .

من تداخل الانتقال من معنى المفردة القبلي وبناء القرينة أو السياق ، مرورا بالدلالات الممكنة وأنماطها وصولا إلى المعنى المفتوح على ساحة التخيل "[1] ، وبالتالي تنتقل حركية الزمن من البعد الواحد إلى المتعدد . كما تحدّث تودوروف أيضا في الكتاب نفسه عن الزمن كمظهر من مظاهر الإخبار يتيح إمكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة وأقام تمييزا بين زمـن الكتابة وزمـن القراءة " فالأول يصبح عنصرا أدبيا بمجـرد مـا إن يتم إدخـاله في القصة . أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي ، في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا . أما الثاني فيتحدد في إدراكنا إياه ضمن مجموع النص ، ولا يصبح عنصرا أدبيا إلا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة"[2].

يتحدد الزمن السردي Le temps narratif من خلال العلاقة الموجودة بين الموقف الزمني للسارد والقصة. لهذا يمكن أن يكون السرد:

- لاحقا Ultérieur وهو الأكثر شيوعا، وفيه تروى القصة بعد اكتمال وقوعها تماما.
- سابقا Antérieure أو استباقيا ويتم قبل بداية القصة.
- مزامنا Simultanée ويتم متزامنا مع القصة مما يوهمنا بانحكائه لحظة الحدث .إن السرد والقصة يسترسلان سوية مما يظهر حركة سردية ذاتية تزامن وقوع الأحداث وزمن لحظة سردها.
- متداخلا intercalée وهو مزيج من السرد اللاحق والسرد المزامن، حينئذ يصبح السرد متقطعا.

يمكن أن نجد في محكي واحد مختلف أنواع السرد وإن بمستويات مختلفة وتأثيرات متنوعة.

أما **جيرار جينيت** في كتابه خطاب الحكاية ، يحتل الزمن فيه القسم الكبير ، وينطلق من أن وجود زمنين " زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال) . وهذه الثـنائية لا تجـــعل الالتواءات الزمـنية كلها ممكنة فحـسب بل الأهـم أنها تدعـونا

[1]- المرجع السابق ، ص 64 .
[2]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 74 .

إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر"[1]. وعلى هذا فإن الزمن موجود في مختلف أشكال الحكي الشفوي والسينما أيضا إلا أن الحكي الأدبي هو أكثر صعوبة للإحـــاطة به وفهمه لأنه لايمكن أن تستهلك بتعبير جيرار جينيت إلا في زمن واحد هو زمن القراءة . وفي السياق نفسه يرى آلان روب غرييه " أن النص السردي ، شأنه شأن أي نص ، لا زمنية له ، إلا التي يستـــعيرها مجازا ، من خلال قراءته الخاصة "[2]. وعليه فإن جيرار جينيت يعتبر الزمن الأخير زمنا كاذبا ، و يدرس نوعية العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) حسب محددات أساسية ثلاثة هي :

الترتيب (L'ordre) ، والمدة (Durée)، والتواتر (Fréquence).

1. الترتيب (L 'ordre) : لكي نظهر النظام الزمني للمحكي، يجب أن نقارن نظام تتابع الأحداث في القصة بنظام ظهورها في المحكي. وبما أن المحكي غير خطي ، فإنه بالإمكان تسجيل مزيج من الاستباقات والاسترجاعات، ما دامت السلسلتان (القصة والمحكي) غير متلائمتين. إن اللاتلاؤم هذا يسمى اختلالات زمنية أو مفارقات (anachronies). إذ من خلالها تبتدئ مختلف أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة والمحكي . علما أن المفارقة ليست وليدة اليوم، فقد عرفها السرد الأدبي الكلاسيكي.

إن الحدث المركزي الذي يمكن من ضبط مختلف أنواع الاختلالات بين نوعي الترتيب الزمني (السردي والقصصي) في أي نص يسمى بالمحكي الأول Récit premier ou primaire الذي على ضوئه "يتحدد كل تحريف زمني بوصفه تحريفا "[3] .

وانطلاقا من هذا المحكي الأولي ، يمكن إبراز نوعين من المفارقات الزمنية:

1- الإستذكار (analepse) ويسمى أيضا السرد الاسترجاعي ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى انطلاقا من كون السارد يعمد إلى إيقاف مجرى تطور أحداثه ، ليعود لاستذكار أحداث ماضية. ويسميه (فاينريش) H.Weinrich الإخبار البعدي وهو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة.

---

[1]- جيرار جينيت : خطاب الحكاية "بحث في المنهج" ، ترجمة محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الطبعة الثالثة ، 2003 ، ص 45 .

[2]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 87 .

[3] - Gérard Genette: Figures III, p90.

والاستذكار ثلاثة أنواع : استذكار خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واستذكار داخلي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، واستذكار مزجي يجمع بين النوعين السابقين. تتجلى مظاهرالسرد الاســـــتذكاري في مدى الاستذكار أو المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار . وأيضا في سعة الاسترجاع التي تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار في زمن السرد .

2- الاستشراف (Prolepse) ويسمى أيضا السرد الاستباق ويعني حكي شيء قبل وقوعه بالنسبة للمحكي الأول، وهو أقل انتشارا من الاستذكار، ولكنه ليس أقل منه أهمية. لأن الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي ، ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل .

تعمل الاستشرافات كتمهيد لأحداث لاحقة ، أو تكهن بمستقبل إحدى الشخصيات ، وقد تكون كإعلان عن مصير ستؤول إليه مصائرالشخصيات وهو الذي يسميه جيرار جينيت بالاستشراف الخارجي تمييزا له عن الاستشراف التكميلي . فالإستذكار كما الاستشراف يمكن أن يكونا داخليين أو خارجيين أومختلطين . وفي معرض حديثه عن المفارقات أبرز أنها " يمكن أن تو ضع في الماضي أو المستقبل ، بعيدة بهذا الشكل أو ذاك عن لحظة " الحاضر". وهكذا فالمسافة الزمنية التي تفصل بين فترة في القصة يتوقف فيها الحكي، وفترة في القصة يبدأ فيها الحكي المفارق، هي التي يسميها بـ " السعة" (portée) ويمكن للمفارقة أن تغطي مدة (Durée) طويلة أو قصيرة من القصة وهي المدى(Amplitude)"[1].

إن دور كل من الاستذكار والاستشراف يتمثل أساسا في ملء فجوة "حذف"(ellipse) في المحكي. وفي هذه الحالة يسميان بالتكميليين completétives ، أو تكرار حدث وهنا يسميان تكرارين répétitives ، مع الإشارة إلى مختلف آثارهما على المحكي .

1. المدة أو السرعة السردية (Durée ou Vitesse narrative) : وتتمثل بحسب جينيت في العلاقة الموجودة بين **مدة القصة وطول المحكي** . هذه العلاقة التي يطبعها

[1]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص77 .

التنوع ، وهو ما يقود إلى أنواع مختلفة من المفارقات الزمنية أو التأثيرات الإيقاعية الأمر الذي ينتج عنه المتغيرات الآتية : التلخيص sommaire ، والوقفة Pause ، والحذف ellipse، والمشهد scène .

♦ **التلخيص Sommaire :** وصيغته هي: ز.م < ز.ق ، حيث تقدم مدة غير محددة من القصة ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة، أوهي كما قال تودوروف: "وحدة من زمن القصة تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة" [1] .

♦ **المشهد Scène :** حيث يطابق زمن المحكي زمن القصة : ز.م = ز.ق " ويجب أن نحتاط من مماثلة المشهد باللحظات القوية للعقدة التي يجسد التلخيص لحظتها الضعيفة . فالأحداث الأساسية في الحكاية قد تلخص في بضعة جمل تحيط بمشهد "اصطلاحي" . إن المصطلح التقني "مشهد" لايجب أن يعني سوى المعادلة بين ز م = ز.ح" [2] .

♦ **الحذف Ellipse :** وصيغته هي : ز.م = o ، ز. ق = ن إذن زمن المحكي < زمن القصة .

وينقسم إلى نوعين وهما:

1- حذف محدد ellipse déterminée

2- حذف غير محدد ellipse indéterminée

كما يمكن أن نميز بين صنفين من الحذف على المستوى الشكلي وهما:

1- الحذف الصريح Ellipse Explicite

2- الحذف الضمني ellipse Implicite

♦ **الوقفة Pause** : وصيغتها : ز.م = ن ، ز .ق = o وإذن ز.م > ز.ق .

إن الأمر هنا يتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها القصة وتغيب عن الأنظار، في حين يستمر خطاب السارد وحده. فالوقفة تكون حينما يلتجئ السارد إلى الوصف.

---

[1] - Oswald Ducrot / Tzevetan Todorov: Dictionnaire Encyclopédique Des Langages، p401

[2]- مجموعة من المؤلفين : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة: ناجي مصطفى ، الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، 1989 ، ص 126 .(وهو يترجم Histoire بـحكاية).

فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها" ومع ذلك فإن الوصف يندمج مجددا في زمن الحـــكاية (القصة) بمجرد أن يتم التبـــيئر على الشيء الموصوف ، من طرف إحدى الشخصيات، مهما كانت درجة هذا التبئير ضئيلة"[1]. كما أن جينيت من خلال دراسته لرواية "بحثا عن الزمن الضائع" لبروست Proust ، بين أن :

* أكثر من ثلث مقاطع الوصف الكثيرة فيها لايسبب تعطيلا زمنيا في مسار الأحداث.

* كل نوع وآخر من هذه الأنواع الأربعة السابقة، كل الدرجات الوسطى ممكنة كما أنه من النادر أن تظهر في حالة خالصة : إن المشهد ذا الشكل الحواري قد يتضمن تلخيصا أو حذفا [(2)] .

2. **التواتر La fréquence :** ويقصد به جينيت التكرار بين المحكي والقصة ، وينطلق في تحديده من كون الحدث أي حدث" ليس قادرا فقط على أن ينتج : وإنما أيضا أن يعاد إنتاجه، أو تكراره : تشرق الشمس كل يوم"[(3)].

وأنواع التواتر التي يضبطها هي:

1- المفردي singulatif : حيث نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة أو نحكي س مرة ما حدث س مرة ، ولا فرق بين الحالتين.

2- التكراري Répétitif: حيث تحكي خطابات عديدة حدثا واحدا، وقد يكون ذلك من طرف شخصية واحدة أو عدة شخصيات.

3- التكراري المتشابه Itératif : حيث نحكي فيه مرة واحدة ما حدث عدة مرات وتجدر الإشارة إلى أن الأنواع الثلاثة يمكن أن تتواجد في عمل واحد، مع هيمنة نوع على بقية الأنواع الأخرى. وقد لاحظ الباحث أن " المحكي الكلاسيكي وإلى حدود بلزاك Balzac ، تكون فيه المقاطع التكرارية المتشابهة ، بشكل شبه دائم ، في حالة تبعية وظيفية بالنسبة للمشاهد المفردة (Singulatives)، إذ أنها لاتشكل إلا إطارا أو خلفية إخبارية فقط "[(4)].

---

[1]- المرجع السابق ، ص 127.

[2] - Gérard Genette: Figures III, p138.

[3] - ibid. P145.

[4] - ibid. P148.

ولن يحصل التكرار المتشابه على حضوره واستقلاله إلا مع فلوبير Flaubert في رواية (مدام بوفاري Madame Bovary) وبحدة مع مارسيل بروست M. Proust في روايته (بحثا عن الزمن الضائع à la recherche du temps perdu)[1] ، وصلت إلى حدود تحول الانفرادي إلى تكراري متشابه. هاته الرواية التي عدها الباحث "رواية زمن لها وعي خاص بالزمن وتلعب معه وبواسطته لعبا جميلا"[2].

للزمن إذن فاعلية كبيرة في النص السردي لكونه أحد الركائز الأساسية التي تستند عليها العملية السردية ، فدراسة الزمن في النص السردي هي التي تكشف عن القرائن التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي[3] . فالزمن هو الخيط الذي يجمع كل العناصر السردية، ولا يمكن أن يكتب أي نص سردي كالرواية مثلا بدونه، إذ إن الإشارات الزمنية المبثوثة في أي نص سردي تشترك وتتفاعل مع جميع العناصر السردية الموجودة في النص مؤثراً فيها ومنعكساً عليها كون " الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[4] .

إن وجود الزمن في السرد أمر حتمي إذ لا سرد بدون زمن وهذه الحتمية التي تجعل من الزمن سابقا منطقيا على السرد هي التي دفعت بجيرار جينيت إلى القول بإمكانية رواية قصة من دون تحديد للمكان الذي تدور فيه الأحداث، واستحالة إهمال العنصر الزمني في النص السردي الذي بوساطته تنتظم العملية السردية [5] . وبذلك يكون الزمن "مشخصا دلالياً ومكونا معماريا ، يوضح شكل الوحدة السردية ويحمل الوحدات السردية المرهنة طابع الكلية والحركة والانسجام عند ترهينه لوحدات وإسقاطه لوحدات أخرى كما يسعى إلى إضفاء درجة من المعقولية والمنطقية على المنجز القصصي"[6] .

---

[1] - ibid. P149.

[2]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص79 .

[3]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 113.

[4]- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 27.

[5]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص117 .

[6]- خليل شكري هياس : سيرة جبرا الذاتية في "البئر الأولى والأميرات" ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001، ص 212 .

ليس للزمن أهمية في النص السردي فحسب بل في عموم الأدب ، وقد حظي هذا المحور باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين، ومرد هذا الاهتمام الكبير بالزمن يعود إلى مقولة أساسية هي أن إشكالية الأدب القصصي عموماً مردها إلى إشكالية زمنية [1].

تطرح الرواية على مستوى التحليل والتصور نوعين من المشاكل " أولهما علاقة الفضاء بالوصف ، وهو مشكل أساسه الالتباس الحاصل في عدم الفرق بين الفضاء والمكان . وذلك من حيث يبدو المكان الغالب سببا في تأخير الأحداث الروائية . وثانيهما ما يثيره تجابه الفضاء والزمن في الكتابة السردية"[2] وهذان المشكلان يتصلان بإشكالية الفكر للخطاب الروائي هل هو خطاب زمني أم فضائي؟ ." وهنا نستحضر ما ذهب إليه الشاعر الكبير ميلوش Milosz من أن الفكر هو أساس (تأكيد وحب الحركة)"[3] . وفصل حسن نجمي في معنى الحركة كونها نتاجا مشتركا لتضافرالزمن والفضاء وتصارعهما ، لتقاربهما وتباعدهما ، لكل حركتهما الشاملة التي تجوس المساحة والمسافة الروائية.

إن الحركة ليست إلا العنصر الروائي Le romanesque نفسه . فالفضاء رغم واقعيته أو كونه متخيلا يبقى مرتبطا بالشخصيات مثلما هو بالنسبة للفعل أو لجريان الزمن. أي " أن الفضاء موجود على امتداد الخط السردي .إنه لا يغيب مطلقا حتى لوكانت الرواية بلا أمكنة .الفضاء حاضر في اللغة ، في التركيب ، في حركية الشخصيات وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي"[4] .لينتفي بذلك منطق التقابلات والتعارضات بين الفضاء والزمن خصوصا ويتحول الحديث عن انقطاع السيرورة الحكائية أو توقيفها شيئا آخرغير الحديث عن وظائف الفضاء الروائي .

---

[1]- المرجع السابق ، ص 213 .
[2]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 65.
[3]- المرجع نفسه ، ص 65.
[4]- المرجع نفسه ، ص65.

2. الفضاء والوصف :

الوصف هو أحد المشكلات في الخطاب الروائي لاتصاله من جهة بعلاقة الالتباس القائمة بين الفضاء والزمن وضمنها بالالتباس بين الفضاء والمكان، ومن جهة أخرى تتصل بحدود التشخيص في كل من السرد والوصف. فالسرد من وجهة نظر جيرار جينيت هو تشخيص لوقائع وأفعال وأحداث في حين أن الوصف هو تشخيص لأشياء ولأشخاص [1].

ثم إن الوصف عنده هو طريقة من طرق الحكي ، ويؤدي ضمن الأعمال الروائية وظيفتين أساسيتين :

* وظيفة جمالية : ويسمح للقارئ أو للكاتب بالاستراحة وسط الأحداث السردية ، ويكون بذلك وصفا خالصا لا علاقة له بدلالة الحكي .

* وظيفة توضيحية أو تفسيرية دلالية : ويكون الوصف هنا رمزيا يدل على معنى معين في إطار سياق الحكي ، ويكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية .

وأطرف تعريف للوصف ما جاء به جان ريكاردو في النظر في العلاقة بين الوصف والسرد حيث تقوم على "نوع من التنازع النصي (.....) فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم الوصف واحتلاله للنص يتلوه رد فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه وتأكيد مكانته في الميدان (.....) أما أسلحة المعركة فهي الصفات والنعوت بالنسبة للوصف والأفعال من جانب السرد"[2] .

إن التمييز بين الوصف والسرد ليس بسيطا من الناحية العملية حسب لحميداني رغم وضوح الفرق نظريا إذ يخضع السرد لقوانين تختلف عن التي يخضعها لها الوصف ، إذ يمكن - حسب جيرار جينيت - أن نجد نصوصا خالصة في الوصف لكن من الصعوبة بمكان أن نجد نصوصا سردية خالصة فحين نقرأ مثلا : الليل حالك والبحر هائج والجو لطيف نجدنا أمام وصف يخلو من أي سرد لكن عندما نقرأ مثلا : حطم الفتى سيارة أبيه ، وهرب إلى بيت جدته خوفا من والده . نجد أننا أمام فعلين (حطم ، هرب) تمثل الحركة السردية ولكن أيضا أمام أسماء تدل على الوصف (الفتى ، سيارة أبيه ، بيت جدته ، خوفا) .

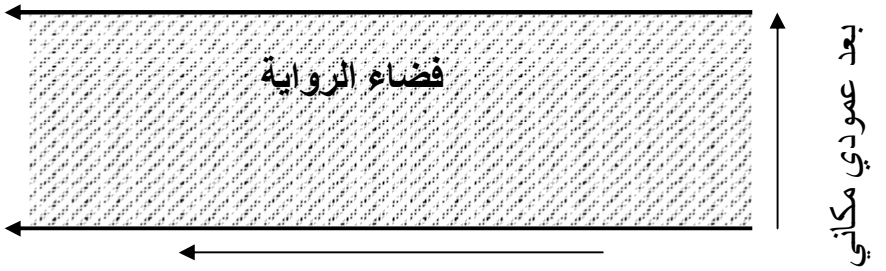
---

[1]- المرجع السابق ص70/69.

[2]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 178 .

ثم إن السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي ، أما الوصف " هو أداة تشكل صورة المكان ، ولذلك يكون للرواية – أية رواية – بعدان : أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث ، وعن طريق التحام السرد ، والوصف ينشأ فضاء الرواية "[1].

وفي هذا السياق يضع لحميداني مخططا يوضح ذلك :



تركز الرواية الحديثة التي يطلق عليها أحيانا رواية " تيار الوعي" على الصورة وعلى العلاقات البصرية بين الأشياء ، وقد كانت هذه التقنية موجودة في الرواية التقليدية ، إذ كانت تفيد في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء ما . أما الآن فهي في بعض نماذجها لا تتحدث إلا عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى، أو على الأقل هذا ما يحاوله بعض كتاب الرواية اليوم ، فقد كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة، وكان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أما الآن فيحاول أن يحطم الأشياء .

إصرار هذا الوصف على التحدث بإسهاب عن الأشياء والجمادات لا يهدف إلا إلى إفساد خطوط هذه الأشياء ، وجعلها غير مفهومة، بل إلى إخفائها تماما ثم بعد عدة فقرات ينتهي الوصف ليكتشف القارئ أنه لم يترك شيئا متماسكا وراءه ، فقد اكتمل الوصف في حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم، وهذه الحركة نجدها في الرواية على كافة المستويات وخاصة في التركيب العام لها ، ومن هنا كـان الإحساس بالانخداع الملتصق بكل

[1]- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 80 .

أعمال اليوم . لهذا بات عالم الأشياء جزء أساسيا في تشكيل فضاء كثير من الروايات الحديثة، دون أن نستطيع القول أنه يشكل سمة عامة لها .

وصف المكان في الرواية يتخذ مسارين: الأول نحو أعماق الشخصية " حيث تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة ، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية وتصرفاتها الخارجية "[1] ، والثاني نحو الأشياء التي باتت تحل محل الإنسان، وتلغي كينونته في حياتنا الاستهلاكية ، ترى قيمة الإنسان بما يملك من أشياء .

إن الوصف في الرواية التقليدية كالوصف في الرواية الحديثة يتم عن طريق المؤلف واسع المعرفة، وذلك دون أية محاولة من جانبه لوضع قناع على الحقيقة، والشيء الوحيد غير العادي في وصف الرواية الحديثة هو موضوعه، الذي يتعلق بالعالم الداخلي للشخصية، والحياة الذهنية لها بكل تداعياتها . حين " لا يكتسب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة لذلك فهو نادر الوجود وإنما يقتصر الروائي في الغالي على الإشارات الخاطفة للمكان ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة .لأنه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية "[2].

الوقفة الوصفية (Pause descriptive) :

ويسمّيها تودوروف (L'analyse) تنهض هذه التقنية على وظيفة الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية الرواية التقليدية ليهتم الراوي بنقل صورة المكان والأشياء وملامح الشخصية وطريقة مشيها وجلوسها ونوعية ملابسها وألوانها. ويمكن التمثيل لها بالمعادلة الآتية :

" الوقفة الوصفية : زمن السرد < بكثير من زمن الحكاية "[3].

لكن الأمر يختلف في رواية تيار الوعي الحديثة التي يظهر فيها "مايسمى مثلا بـ "الصورة السردية " ، المتحركة. وهي الصورة التي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد الروائي . وبنمو أحداثه إلى الحد الذي يصعـــب فيه عزل هذه الصورة المتحركة عن بنيــة

[1]- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ص 96 .
[2]- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 67 .
[3]- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ص 93 .

(جسم) الرواية. في حين أن ذلك العزل يسهل مع "الصورة الوصفية ، الساكنة" (أو الوقفة الوصفية) ، التي تكون في بنية الرواية التقليدية "[1] .

يتم الوصف في الرواية حسب فيليب هامون وفقا لثلاث حالات ينجم عنها ثلاث طرق أساس لاشتغال المقطع الوصفي ، إما بالنظر إلى الشيء الموصوف أو بالحديث عنه أو العمل عليه . غير أن الوصف بالنظر هو الأكثر شيوعا وتداولا لدى الكتاب لأن الوصف هو الذي " يجعلنا نرى الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية التي هي وظيفة إدراكية مباشرة في المرتبة الأولى (....) إذ هي التي تساعد على توسيع مجال الرؤية بإشراك السمع واللمس والحركة بل والشم وقبل كل شيء : الرؤية البصرية ولكن هذه الأخيرة تظل العنصر الحاسم في عملية الوصف"[2] .

[1]- المرجع السابق ص 94/93 .
[2]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 180 .

3. الفضاء واللغة:

تعد اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى لأنها " هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية (PERSONNAGE) كثيرا من الامتيازات الفنية، التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين أيضا... إنه لم يبق للرواية شيء آخر غير جمال لغتها، وأناقة نسجها "[1]. كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تنبني عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة : سردية ووصفية ومشهدية وبلاغية . لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة من خلال استعمال مستنسخات تناصية أوتعابير تقريرية أو أساليب إيحائية انزياحية و رمزية . و من هنا فإن أي روائي لا يملك ناصية اللغة وقواميسها الحرفية والمجازية ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيا ساميا ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية ذات مقاصد تداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية ، لا يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومتميزا. ومن ثم يمكن القول: إن الرواية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتمادا على التشكيل اللغوي. إذاً ماهو سياق الاهتمام باللغة الروائية؟ وما أنواع الرواية من خلال التشكيل اللغوي؟ وهل يمكن تحديد محطات أساسية للتطور الروائي من خلال التصوير اللغوي؟ وكيف ينظر إلى الفضاء الروائي من خلال التشكل اللغوي ؟.

لقد تعامل الكثير من النقاد والدارسين مع اللغة الروائية باعتبارها مادة تعبيرية وحاملة للفكر ومضامين النص وأبعاده المرجعية. إلا أن هناك من كان يدرسها من خلال مقاربة بلاغية تقليدية تركز على الصور الشعرية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية ورصد للمحسنات البديعية ومواصفات اللغة كالرصانة والجزالة والسلاسة والليونة (.....) وكانت

[1]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص116 .

هذه المقاربة البلاغية تسقط مفاهيم البلاغة الشعرية على الرواية دون مراعاة خصائصها النوعية والتجنيسية وبنائها التعبيري المعقد وطاقته البلاغية واللغوية والتركيبية.

حاولت المقاربات المرجعية سواء الاجتماعية منها أم النفسية ربط اللغة بمفاهيم التحليل النفسي والوعي واللاوعي وعلاقتها بذات المبدع أو ربط اللغة بماهو اجتماعي وطبقي ومدى تعبيرها عن الصراع الاجتماعي بين الفئات الاجتماعية وجنوحها نحو الواقعية والتصوير الموضوعي المحايد بعيدا عن الإنشائية ولغة الاستعارات.

ويعني هذا أن الرواية ظلت " ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط . كانت المسائل المشخصة لأسلوبيتها تهمل إهمالا تاما أو تدرس عرضا وبلا مبدئية : كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة. وبالتالي كانت تطبق عليها تطبيقا غير انتقادي مقولات الأسلوبية التقليدية (وأساسها المجاز) ، أو كان يكتفى بتقويمها بأوصاف فارغة من تلك التي تطلق على اللغة كالتعبيرية والتصويرية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أي معنى أسلوبي محدد ومدروس"[1] . وبعد ذلك أتت اللسانيات لدراسة اللغة دراسة علمية بتفكيك المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية والدلالية وتركيبها بواسطة تحليل بنيوي محايث قائم على مجموعة من الثنائيات، ولاسيما ثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللغة والكلام، وثنائية المحور التركيبي والمحور الاستبدالي ، مهملة بذلك بلاغة اللغة الروائية ومستويات التشخيص فيها . وهذا ما كان يشير إليه المنظر الروسي ميخائيل باختين بقوله : " إن وحدة الرواية ، والقضايا النوعية المتعلقة ببنائها ، انطلاقا من عناصر متعددة اللغات ، ومتعددة الأصوات ، ومتعددة الأساليب - وهي غالبا عناصر متعلقة بلغات مختلفة - كل هذه الأشياء تقع خارج حدود مثل هذه الأبحاث اللسانية التقليدية ...."[2] . لكن اللغة الروائية ستعرف انتعاشها مع البلاغة الجديدة أو أسلوبية الرواية التي ظهرت في العقد الثاني من القرن العشرين مع الشكلانيين الروس ولاسيما ميخائيل باختين في كتابيه : (جمالية الرواية ونظريتها) ، و(شعرية دوستفسكي) ، حيث أعاد للصورة الروائية واللغوية قيمتها التعبيرية

[1]- ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1988، ص 7 .

[2]- المرجع نفسه ، ص 90 .

ومكانتها التجنيسية ودراستها بمفاهيم النوع الروائي بعيدا عن معايير الشعر ومفاهيمه البلاغية التقليدية التي تنحصر في ثنائية المشابهة والمجاورة. ويعني هذا أن أسلوبية الرواية قد تخلصت إلى حد ما من أدوات البلاغة التقليدية أو طعمتها بمفاهيم جديدة تراعي خصوصية الرواية من ناحية الجنس والنوع . وأصبحت للأسلوبية مصطلحاتها التقنية والدلالية التي تكون غالبا مستنبطة من الخطاب الروائي نفسه.

وقد نتج عن هذا الاهتمام الأسلوبي الباختيني أن أخذت " الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية، فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي، وقامت، من جهة أخرى، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفني بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة"[1] .

طرح باختين في هذين الكتابين مفاهيم أسلوبية جديدة في دراسة اللغة الروائية مثل: التهجين والباروديا ، المحاكاة الساخرة ، التهجين والأسلبة ، التنويع والصورة الروائية والحوار والتناص والمنولوجية والبوليفونية... وصارت كتابات باختين فيما بعد مرجعا أساسيا للدراسات الشعرية والسيميائية وجمالية التلقي في التفاعل مع النصوص وتلقيها وتأويلها. وقد حاول باختين أن يجمع في دراساته بين التحليلين: الشكلاني والمادي وقد تأثرت به جوليا كريستيفا كثيرا في مقارباتها السيميائية في دراسة الشعر والرواية .

اللغة الروائية عند باختين تتجاوز الكلمات المعجمية والألفاظ المفردة إلى بناء النص الروائي الذي يستند إلى تعدد الأصوات والمنظورات السردية والأجناس وتداخل الخطابات والأساليب اللغوية . ومن هنا يميز باختين بين نوعين من الرواية ؛ المنولوجية وهي التي تتكئ على تصور إيديولوجي أحادي وتشكيل سردي مبني على أحادية السارد المطلق العارف بكل شيء، وهيمنة السرد على الخطاب المعروض، وعدم تنويع اللغة ، والاكتفاء بسجل لغوي واحد يتسم بالرتابة والتكرار والمعاودة والفرادة الأسلوبية .

و البوليفونية أو الرواية الحوارية - التي يفضلها باختين على الرواية المنولوجية - والتي تمتاز بالأصوات المتعددة واللغات المختلفة والأجناس المتنوعة وتعدد الخطابات التناصية وتنوع السجلات اللغوية واختلاف المنظورات السردية والتصـورات الإيديولوجية

[1]- المرجع السابق ، ص 9 .

حيث يترك للقارئ اختيار الموقف الذي يلائمه والشخصية التي توافق تطلعاته الفكرية والذهنية والعقدية [1] .

من أنماط التصوير اللغوي في الخطاب الروائي التي تشكلت بعد تطورات أسلوبية ولغوية ما يلي :

1. لغة التصوير المباشرة : ونجدها في الرواية الواقعية والرواية الطبيعية والرواية الجديدة . كانت اللغة التصويرية عند الواقعيين كبلزاك وفلوبير وتولستوي وستندال وعند الطبيعيين كإميل زولا، تتسم بالموضوعية المباشرة الرصينة والمفاهيم التقنية والريبورتاج الواقعي التوثيقي القائم على محاكاة الواقع وتصويره تصويرا تقريريا حرفيا جافا خاليا من التصوير البياني والوظيفة الجمالية الإيحائية والانزياح الفني ، وكان الغرض من كل ذلك هو إضفاء الواقعية والإيهام بصدق الواقع والفضاء التخييلي الذي تنقله الرواية.

كانت الرواية الجديدة مع نتالي ساروت وآلان روب غرييه وجان ريكاردو تحارب النعوت والانزياحات والمجازات ، وتهتم برصد الأشياء أو عالم الأشياء. وكل هذه الخصائص اللغوية تنطبق على الرواية العربية وخصوصا روايات نجيب محفوظ الواقعية (بداية ونهاية - الثلاثية....)، وروايات عبد الرحمن الشرقاوي (الأرض - الفلاح...) ، عبد الكريم غلاب (دفنا الماضي- المعلم علي....) ، ومبارك ربيع (الريح الشتوية...)، وما كتبه الروائيون العرب الجدد مثل صنع الله إبراهيم ومحمد شكري وعبد الرحمن مجيد الربيعي وغسان كنفاني ومحمد عزالدين التازي ومحمد الأشعري ومحمد برادة....الخ .

2. لغة التصوير التراثية : ونجدها في الرواية التراثية ، و تستند إلى لغة التخييل والإسقاط التاريخي واللغة البيانية الطافحة بالتناصات ذات الطاقة الإحالية التفاعلية ، كما تعمل على تعتيق اللغة وتأصيل الأسلوب وتضمينه بعبارات تراثية وترهينه بأجواء التراث على الرغم من إيحاءاته المعاصرة .

[1]- المرجع السابق ، ص 20 .

كما تتميز هذه اللغة بالمفارقة والترميز والأسلبة والتهجين وتداخل اللغات (العتيقة والمعاصرة، الفصحى والعامية) وتعدد الأصوات، كما يلاحظ التماهي الأسلوبي والتاريخي بين زمن المغايرة وزمن الثبات أو الماضي والحاضر.

وعليه فاللغة في الرواية التراثية هي لغة المفارقة الساخرة والباروديا والمقتبسات النصية والتضمين والمحاكاة ، وتحمل اللغة في طياتها إيديولوجية العصر، أي إن اللغة ليست بريئة في حمولاتها الفنية ، والرمز في هذه الرواية " يتشعب في عدد لانهائي من الانطلاقات الدلالية "[1] .

تتمظهر هذه اللغة التراثية عند روائيين حاولوا تأصيل الكتابة الروائية العربية لخلق حداثة تتواصل مع السرد العربي القديم وتتجاوب مع خصوصيات القارئ أو الإنسان العربي. ومن أهم هؤلاء الروائيين : محمود المسعدي (حدث أبو هريرة قال...) ، وجمال الغيطاني (الزيني بركات والتجليات وكتاب الليالي...)، وبن سالم حميش (مجنون الحكم والعلامة ومحن الفتى زين شامة)، وأحمد توفيق (جارات أبي موسى)، ورضوى عاشور (ثلاثية غرناطة) ، ومبارك ربيع(بدر زمانه)، ونجيب محفوظ (ليالي ألف ليلة)، وإميل حبيبي (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس).....الخ .

3. لغة التصوير الشعرية المجازية : كما في رواية المحكي الشاعري . تعتمد هذه اللغة على التصوير الاستعاري و الكنائي والترميز وتفجير اللغة والشاعرية والمفارقة ، فضلا عن المزاوجة بين المحكي السردي والمحكي الشاعري كما نظر له جان إيف تاديه J.Y.V.Tadié. ويعني هذا أن اللغة في هذا الخطاب خليط من الغنائية والسردية الدرامية وتكثيف للصور الشعرية والنثرية واستخدام كبير للرموز والألفاظ الموحية المعبرة وتأنيث القاموس وتليينه باللغة الشعرية والتلوين البياني والبديعي واستخدام الكلمات المتعددة الدلالات واستثمار اللغة الإيحائية قصد خلق الوظيفة الشعرية والجمالية الخارقة .

من أهم الروائيين الذين ارتكنوا إلى هذا الخطاب السردي الشاعري نذكر على سبيل المثال: حميدة نعنع في روايتها(الوطن في العينين) التي قال عنها حميد لحمداني " وإذا كانت لهذه الروايــة قيمة جمالية ودلالــية معينة ، فهي ليــست صادرة أبــدا عن الحــوارية ،

[1]- سيزا قاسم : روايات عربية "قراءة مقارنة" ، شركة الرابطة ، الطبعة الأولى ، 1977 ، ص 64 .

ولكن عن جوانب أخرى كاستغلال المعطيات التاريخية المرجعية ثم استخدام الأساليب الشعرية على مستوى العبارات بحيث يتم إغراق ماهو تاريخي فيما هو شعوري، يضاف إلى ذلك استغلال المفارقة الفنية بين زمن الأحداث وزمن السرد" [1] .

وهناك روايات شاعرية أخرى كحجر الضحك لهدى بركات وراما والتنين لإدوار الخراط وأوراق لعبد الله العروي وسوانح الصمت والسراب لجلول قاسمي....الخ .

إن هذه اللغة الروائية الحديثة التي يغلب عليها المجاز، ويسودها التشخيص والتكرار ويشاع فيها المجاز والتكثيف الشعري أمر يتناسب مع لغة الأعماق ، فبفضل الكثافة الشعرية تستطيع اللغة أن تمتلك إمكانات إيحائية متعددة ، تساعد على اقترابها من اضطراب الأعماق من أجل محاولة تقديم بعض غوامضه، وهكذا فإن الاستعانة باللغة الشعرية والرمز والتصوير يعين الروائي على التعبير عما لا يمكن التعبير عنه في منطقة الوعي بطريقة مباشرة ، بل يتحتم التعبير عنه بطريقة انطباعية رمزية مكثفة .

مثل هذه اللغة المجازية، تهب الرواية الحديثة خصوصية ، لكن كثيرا ما تلقي هذه اللغة على الرواية شيئا من الغموض بفعل التلغيز، فيما لو ابتعدنا عن ملامحها الشعرية وأهملنا ربطها بالواقع على نحو شفاف. و معظم هذه الوسائل ليست شائعة في النثر العادي، لذلك شكلت بعض سمات الحداثة في الرواية، ولكن هناك ناحية يحسن الإشارة إليها وهي أن هذه الوسائل والسمات لم تشكل نبض العمل الروائي بشكل مستمر، وهي تعكس بذلك خاصية داخلية من خواص الذهن تتمثل في سرعة التنقل من موضوع لآخر، أي عدم الاستمرار، كذلك نلاحظ لكل مبدع خصوصيته في استخدام هذه التقنية والتي تبدو أحيانا ممتزجة بالطريقة التقليدية للرواية .

يرى عبد الملك مرتاض في كتابه " نظرية الرواية " أن نمطية الاتصال اللغوي كمنتج إنساني مرتبط بالحياة الاجتماعية والفكرية، ومسالك المعرفة المحققة عبر صيرورة التاريخ التي شكلت اللغة الشغل الشاغل لعموم المفكرين والفلاسفة والباحثين منذ أقدم العصور وحتى اللحظة الراهنة، كونها طريقة من طرائق التفكير والتخيل وتلمس الحقائق، والمقولات وما لها من دور وظيفي في صنع تفاصيل الحياة وشجـونها وأفراحها. وأن الـلغة

[1]- حميد لحميداني : أسلوبية الرواية ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1989 ، ص 72 .

تحمل سمات وخصائص اجتماعية متنوعة ذات طبيعة فلسفية ودلالية (سيميائية) وتعتبر الأساس الموضوعي في العمل الجمالي الإبداعي بعد أن فقدت الرواية بعضاً من عناصرها الفاعلة . وتكونت محددات اللغة في مستوياتها الكتابية كرواية مرهونة بمعرفة قدر هائل من التعبيرات اللغوية السردية والمعاني وآليات تركيب الجمل والألفاظ والحوارات في صياغة شكل لغوي سليم ومتماش مع روح العصر وجماليات اللغة ، كمدلول قيمي مؤسس على تفاعلات اللغة الداخلية المعبرة عن الذات الإنسانية الحافلة بالمتغيرات والمتطورة على الدوام، مؤكداً على مقولات الناقد (رولان بارت) في هذا السياق . وأن اللغة السردية هي إبداعية في جوهرها، تشكل رباطاً تواصلياً من كونها وسيلة تفاهم وتوصيل وغاية في الوقت نفسه . وجامعة للانسجام التناغمي اللغوي في قوام نظام شمولي وشكلي وبنائي كلغة إبداعية بديعية، تبهر المتلقي في سردية الألفاظ ، والتراكيب والمعاني، والإحالات الدلالية ، وسحر الكلمة ووهجها وأثرها في عقل القارئ والمتحققة بأشكال اللغة الروائية المحددة في نسيج اللغة السردية والحوارية، وحديث النفس للنفس ونجواها (المناجاة)، في مقابل موضوعي لمدلول (المونولوج الداخلي) لدى الغرب، وتجسد الحالة الحميمة والصدق والاعتراف والبوح ما بين الذات والذات السائدة والشخصيات في سياق تقنية عالية المستوى .

فاللغة إذن هي مادة النص الأدبي ، والعنصر الباعث على القراءة ، لأن الكتابة دائما ما تحيل إلى داخلها وخارجها وبواسطتها يعبر عن الأشياء . وبالتالي فإن أي تعبير في اللغة هو تعبير عن العالم . ودائما ما تحمل الكتابة اللغة وتشحنها بمعطيات الذات وتغذي الجانب الدلالي للنص .

تعطي اللغة للرواية نكهة خاصة كونها الجنس الأدبي الأقدر على تناول أشياء الحياة والوجود ، تنقل الوقائع والأحداث والمشاهد . "تمثل الرواية من خلال اللغة ، الحياة ، إنها تقول الحياة وتبثها في اثر يدعو للاستجابة. لم تعد اللغة في الرواية مجرد شكل ، بل في شكل و موضوع في آن "[1] .

[1]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص 214 .

يتأسس الفضاء بوساطة وجهات نظر متعددة ، بدء من الراوي ؛ بوصفه كائنا تخيليا، و من خلال اللغة التي يستخدمها في تشكيل أفضيته ، و من بقية شخوص الرواية[1] . غير أن اللغة ليست مجرد أداة لملء الفراغ الفضائي وإنما طبيعة وظيفتها التوصيلية والجمالية " تمثل قوة السلطة المعنوية "[2] .

إن الفضاء الدلالي لا يرفع الستار عنه إلا إذا تم استثمار اللغة وتبعا لذلك يتخذ الأدب أهمية خاصة لأنه يعيد إنتاج الواقع بواسطة اللغة "فالأدب من حيث هو مادة لغوية ، لا يطابق الواقع المادي ولا يحاكيه ، بل يفارقه . حركة المفارقة هي حركة نمو وتطور لا توازي الواقع فتحلق فوقه كالظل يواكب صاحبه ، بل على حد صراعي ، هو حد التناقضات"[3] .

[1]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 113 .
[2]- عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، ص 325 .
[3]- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ص 136 .

4. الفضاء والشخصيات :

يجمع كل الذين نظروا للقصة والرواية ، والذين كتبوا عنهما أن لا قصة أو رواية تقوم دون حدث، فهما تسردان دائما حدثا ما (أو جملة أحداث بالنسبة للرواية) ، ويتولى القيام بالحدث فاعل، وبالتالي فلا يوجد هذان الجنسان السرديان دون حدث أو فاعل ، ونطلق على الفاعل اسم الشخصية التي تتسم ولا شك بملامح معينة . " ليست الشخصية الروائية وجوداً واقعيا ، وإنما هي مفهوم تخييلي ، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية. هكذا تتجسّد الشخصية الروائية ـ حسب بارت ـ (كائنات من ورق) لتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب تودوروف"[1] .

تقوم الشخصيات عادة وضمن حبكة محددة بترتيب أمر ما " ومن المستحيل فصل تلك الشخصيات عن الحبكة، ومجرد محاولة ذلك أمر غير مجد، مثل محاولة الفصل بين الرقصة والراقصين في الباليه. تتكون الحبكة من شخصيات تكافح قوى الطبيعة ، أو ضد كائنات بشرية أخرى، أو تعيش أزمة داخلية . وتنعكس طبيعة هذه الشخصيات من خلال هذه الحبكة في الأحداث"[2].

والشخصية كائن خيالي يطمح إلى الوجود، وذلك من خلال كم كبير من العبارات والمفردات التي يخلقها المؤلف ويسوقها بطرق شتى وأساليب مختلفة سردا أو وصفا أو حوارا وما إلى ذلك، وبالتالي فهي تختلف عن الشخص الحقيقي ذي الوجود الفيزيائي والعضوي، وإن حاولت أن تشتبه به فهي توجد وتعيش في القصة والرواية فقط ، ولا نجدها تسير في الشارع ولا نلتقيها في محطة الباصات أو القاطرات تتحدث إلى هذا الشخص أو ذاك . "وإذا كان (فيليب هامون) Ph. Hamon يرى أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص ، فإن (رولان بارت) R. Barthes يعرف الشخصية بأنها نتاج عمل تأليفي ، فهي ليست (كائنا) جاهزا، ولا (ذاتا) نفسية ، بل هي ـ حسب التحليل البنيوي ـ بمثابة (دليل) Signe لـه وجهان أحدهما (دال) Signifiant ، والآخر (مدلول) Signifie . فتكون (الشخصية) بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما (الشخصية) (كمدلول) فهي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص

[1]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 28 .
[2]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص86 .

أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال"[1] .

وينبغي التمييز بين (الشخصية الروائية) و(الشخص الروائي) فالأولى عامة لها قوانين وأنظمة تقننها. والثانية خاصة تعني شخصا معينا في رواية معينة ، لـه سماته الخاصة، وصفاته النفسية والجسمية المحددة. "ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان، تلامس الخاص ضمن العام "[2] . الشخص ذو وجود دائم متصل أما الشخصية تظهر وتختفي بناء على الدور الذي تؤديه، والغاية المرجوة من ظهورها . الشخص يمتلك حياته الخاصة الحميمية التي قد لا نعرف عنها شيئا ، حتى لو فكرنا أن نستعين ببعض الأجهزة الأمنية المتطورة التي تقدر أن تعد الناس الأنفاس ، بينما الشخصية فهي مرئية بعيون المؤلف ومرصودة بأعين القراء ، إن المنشئ يعرف كل شيء عن الشخصية ، حتى لو تظاهر أحيانا بغير ذلك .

تعد الشخصية الروائية مكونا من مكونات النص السردي شأنها في ذلك شأن باقي المكونات كأفضية الزمان والمكان والإيقاع والحدث واللغة. وقد عرفت الأعمال السردية عدة أنواع من الشخصية إذ نجد الشخصية الملحمية، والشخصية التراجيدية، والشخصية الإشكالية، والشخصية الجماعية (ذات المنظور الاشتراكي) ،والشخصية البيوغرافية.....الخ.

وإن حرصت الرواية الجديدة على تفكيك مفهوم الشخصية الروائية (من خلال نعتها بأرقام وأشياء مجردة)، فلا زال هذا المكون يشكل أساس العمل السردي ، فالشخصية المحورية في الأعمال الأدبية الروائية كائن رمزي يترجم بأمانة مواقف الكاتب.

ومن الواضح أن عنصر الشخصية يقوم بأدوار عدة في بناء أحداث الأعمال السردية وتحديد طرق عرضها، ومواقف أصحابها، ومن خلال هذه المواقف (أو من خلال مواقف شخصياتها الرئيسة في معظم الحالات) يمكن تبين أفكار الروائي أو السارد صانع هذه الشخصيات .

إلا أن الروائي ليس صانعا للشخصية بشكل مطلق، إذ لا تخضع صفاتها وأفعالها لتصرفه ، فبمجرد ما يكشف عنها بدايــة العمل السردي تستــقل عن الكاتب بشكل تجريدي ،

[1]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 67.
[2]- المرجع نفسه ص 68 .

وتسلك سلوكا ذاتيا بناء على خلفياتها النفسية والاجتماعية والفكرية و تنحو نحو الاستقلال، وترسم مساراتها الخاصة، ولو كانت ضد "أنا" الكاتب، وذلك مراعاة للنسق السردي، وتجاوبا مع منطلقاتها المحددة سلفا[1] .

وقد تبين للعديد من المنظرين أن الشخصية بنية معقدة، ذات أنماط متنوعة ومتباينة، إذ تتحكم إيديولوجيات الكتاب وثقافاتهم في تنوعها وتباينها. كما أن الشخصية صورة مصغرة للعالم الواقعي تكشف عن أغوار النفس البشرية. وقد أجهد الروائيون الكلاسيكيون أنفسهم بمحاولة وصف جميع نماذج الشخصيات في الأعمال السردية بمختلف طبائعها وملامحها وقيمها، لتصبح كائنات حقيقية تعكس العصر الذي تعيش فيه بأمانة متناهية . بينما جازف الروائيون الجدد في الإضعاف من سلطة الشخصية الروائية ، لتكون مجرد عنصر شكلي وتقني ضمن باقي عناصر الرواية إلى درجة أحيل عليها بمجرد رقم ، أو بمجرد حرف (كما هو الحال عند الروائي كافكا (Kafka) في رواية المحاكمة (Le procès)[2] .

يرى فيليب هامون Ph. Hamon أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، وأن الشخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم أو المنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل. وصنف الشخصيات الروائية في ثلاثة أنواع :

1. الشخصيات المرجعية وضمنها الشخصيات (التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية) . وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

2. الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

3. الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التنظيمية وهي التي تبشر بخير، أو تنذر في الحلم..... الخ .

---

[1]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص86 .
[2]- المرجع نفسه ، ص87 .

أما فلاديمير بروب V.propp فقد أخذ (الحوافز) التي استنبطها الشكلاني الروسي توماشفسكي ، فسماها (الوظائف)، وذلك في كتابه (مورفولوجيا الحكاية) الصادر سنة 1928 ، الذي انطلق فيه من ضرورة دراسة الحكاية ، اعتمادا على بنائها الداخلي، لا على التصنيف الخارجي أو الموضوعاتي اللذين قام بهما سابقوه . وقد قدم بروب نموذجه (الوظيفي) المقترح الذي يختلف عن نموذج (الحوافز) ، لأنه يحتوي عناصر ثابتة، وأخرى متغيرة . فالذي يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها، والثابت الذي لا يتغير هو أفعال الشخصيات ووظائفها التي تقوم بها ، (فالوظيفة) هي عمل الشخصية . وقد استنبط بروب من مائة حكاية روسية إحدى وثلاثين وظيفة أصبحت منهجا للدارسين من بعده[1] .

تدير الشخصية الأحداث في الرواية ، وتتحرك في الزمن وعلى المكان ، وتشكل بصراعاتها وتناقضاتها جوهر العمل الروائي وعنصر التشويق ، أي أنها تدير "فعاليات العلاقات القائمة في فضاء النص الروائي المبدع ، وليس ذلك فقط ، فهي تنتقل كذلك عبر الفضاء الكتابي ، إلى ذاكرة القارئ واشتغالاته ، وتؤسس في فضاء القراءة وجهات نظر ما"[2] . فالشخصية في العمل السردي هي أكثر من مجرد "كائن ورقي"، على حد وصف رولان بارت لها في مرحلته البنيوية، وتعاملنا معها على أنها علامة ذات دلالة وطبيعة إشارية. أو كونها تمثيلا فنيا لذات لها كينونتها وبعدها النفسي داخل فضاء الخطاب السردي، فإن للشخصيات بهاء طاهر ذات طبيعة إشكالية تجعلها تعيش محنة حقيقة . ولا تنبثق تلك المحنة من جدلية الصراع داخل الرواية ، سواء أكان على مستوى الصراع بين الشخصيات أو بين الشخصيات و القوى الخارجية الطبيعية والقدرية .

يقسم عبد الملك مرتاض الشخصيات إلى (الشخصية المسطحة ، الشخصية المدورة) مفيدا في ذلك من آراء فورستر وميشال زيرافا . فالشخصية المسطحة أو الثابتة أو السلبية هي تلك البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها عموما . أما المدورة أو النامية أو الإيجابية هي التي لا تستقر على حال لأنها متغيرة الأحوال ، متبدلة الأطوار ."قد تكون هذه التقسيمات مثمرة إلى حد ما ، لكنها ليست نهائية ،

[1]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 30 .
[2]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص186/185 .

إذ قد يظهر سياق النص الروائي شخوصا من نوع آخر (...) ويفضل استنباط التوجيهات التعريضية حسب توجهات النص " [1].

[1]- المرجع السابق ص 188 .

4. الفضاء و الإيديولوجيا :

إن مصطلح الإيديولوجيا تم استخدامه بدلالات متعددة، كان من بينها استخدامه كمرادف لعلم الأفكار . ولعل أول من وظف مفهوم الإيديولوجيا Idiologie بهذا المعنى هو الفيلسوف الفرنسي ديستون دوتراسي Antoine Destutdetracy الذي كان ينتمي إلى وسط المثقفين الفرنسيين ذوي النزعة الأنوارية، أي التي ترتبط بدراسة أصول الآراء وطبيعتها وتطورها، ثم استعمله بعد ذلك نابليون للحط من شأن هؤلاء المثقفين الأحرار أصدقاء دوتراسي أمثال الفيلسوف الحسي كوندياك (condillac) ، والطبيب كابانيس (Cabanis) ، والأخلاقي فولني (C. Volney) [1].

وقد ارتبط معظم هؤلاء بالثورة الفرنسية، وتأثروا بالتقليد التجريبي في المعرفة، وبفلسفة الأنوار، وبمناهضة الفكر الميتافيزيقي الذي يمثل في نظرهم طفولة الإنسانية، وكانوا مولعين بتقدم العلوم الطبيعية، ومن الداعين لإقامة نظام سياسي تربوي جديد.

لكن ـ ومع الماركسية ـ أصبح يُنظر إلى الأيديولوجيا انطلاقًا من "الإيديولوجيا الألمانية لماركس"، وصولا إلى" الإيديولوجيا وأجهزة الدولة الإيديولوجية" (لألتوسير Althusser)، بصفتها الوعي الزائف أو المغلوط الذي يتكون للفعلة الاجتماعيين، تحت تأثير السيطرة الطبقية والنفوذ السياسي للذين يملكون الثروة والسلطة، فيبرر لهم الاندماج في النظام الاجتماعي أو القبول به أو التعايش معه. إنها تعادل الاستلاب، ويكون لها أثر في وعي الناس بحساب أن البنية الفوقية ليست سوى انعكاس للبنية التحتية.

فالإيديولوجية في الخطاب الماركسي مرتبطة بالذات الفردية الفاعلة، وهو ما جعل ميشال فوكو (Michel Faucault) ينتقد ربط الإيديولوجيا بالذات الفردية الفاعلة والوعي، وعد النظر إلى الأيديولوجيا بوصفها وعيا زائفا نظرا مثاليا ذا نزعة إنسانية، ما دامت الإيديولوجيا بالنسبة له تنتمي إلى ميدان الوعي والشعور، فهي مرتبطة ببنيات خارجية بالنسبة للذات والوعي، ومندرجة إنتاجا وتوزيعا في إطار مؤسسات وأجهزة اجتماعية تتولى تعهدها ورعايتها وتوزيعها على الأفراد.

---

[1]- عبد الله عبد الوهاب : الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة ، جامعة الإسكندرية ، 2000 ، ص 19/18 .

أما مولينو (Molino. J) فيوجه بدوره نقدا لاذعا للتصور الماركسي للإيديولوجيا الذي يقوم حول مصادرة قوامها أن الرمز انعكاس، وهي المصادرة التي لم يستطع حتى ألتوسير تخطيها.

إن الإيديولوجيا ليست محض انعكاس، إنها بلورة وإنشاء، وليست معطى جاهزا مباشرا بسيطا، ومن ثم يجب في نظر السيميولوجيين عموما طرح الإيديولوجيا في سياق تفكير عام حول الرمزي (Le Symbolique) والخروج من الدراما الثلاثية (الواقع، العلم، الإيديولوجيا) ، بمواجهة ما يجمع ويوحد بين العلم و الإيديولوجيا، وهو طابعها الرمزي، رغم أن الإيديولوجيا ـ في بعدها الإبيستمولوجي ـ تعد نقيصة العلم ، أو هي ما قبل العلم، كما يؤكد باشلار(Bachelard) ، أو هي العلم في صورته الجنينية قبل أن يحقق قطيعته الإبيستمولوجية، ليصبح خطابا وصفيا، حياديًا كميا [1].

أما عالم الاجتماع كارل مانهايم فيعتبر الإيديولوجيا حصيلة الأفكار والآراء والتصورات المحافظة التي تؤيد الطبقة الاجتماعية المسيطرة في المجتمع، وتساند مصالحها.

ينطلق مانهايم في تحليله للإيديولوجيا من التمييز بين مفهومين، مفهوم جزئي وآخر كلي. فالمفهوم الجزئي يشير إلى "ما يغمر قلوبنا من شكوك وريب، وما يعتور نفوسنا من تردد، إزاء الأفكار و التمثلات التي يقدمها خصمنا، حيث نعتبرها تزويرا، تزداد درجة الوعي به أو تقل. أما المفهوم الكلي الذي هو أكثر منه شمولا فيقصد به إيديولوجيا عصر معين، أو جماعة تاريخية معينة، حيث تتجلى لنا مميزات البنية الكلية للفكر في ذلك العصر أو عند تلك الجماعة" [2].

ولعل أبرز العوائق التي تحول دون تحديد مفهوم جامع مانع، أو على الأقل متماسك وواضح لكلمة إيديولوجيا هو مدلولها الواسع واستعمالاتها المتنوعة إلى حد التضارب، والالتباس الحاصل بينها وبين الكثير من المصطلحات التي تتصادى مضمونيا معه ؛فتوهمنا بأنها تحيل إليه ، كالذهنية ، والعقيدة ، و التمذهب ، والرأي ، والفكر، والمنظـــومة الفكرية

[1]- محمد سبيلا : الإيديولوجيا "نحو نظرة تكاملية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت ، الطبعة الأولى ، 1992، ص 11.
[2]- المرجع نفسه ، ص40 .

والسياسية والثقافية، ورؤية العالم، والرؤية الكونية، فضلا عن تراوح معنى الإيديولوجيا بين الدلالة المجردة الواسعة التي تكاد ترادف مفهوم الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي، كل مظاهر النشاط والإنتاج الفكري والروحي في المجتمع، وبين المعني الحصري الضيق الذي يستعمل في إطار علم الاجتماع السياسي أو في علم السياسة، والذي يحيل إلى "مجموعة حالات الشعور والوعي المرتبطة بالعمل السياسي"[1]، أو هو جملة التمثلات المصاحبة للعمل السياسي في مجتمع معين، والهادفة إلى الاستيلاء على السلطة أو الحفاظ عليها، فهي من ثم تشكيلة قولية سجالية وظيفتها تكريس ممارسة السلطة في المجتمع [2].

وفي هذا الإطار عمل ألتوسير (Althusser) على التمييز بين الإيديولوجيا الكلية والإيديولوجيات الجزئية؛ فالأولى أقرب ما تكون إلى الثقافة أي الإطار الإعتقادي أو الفكري العام المؤطر للمجتمع. أما الثانية فتعني الإيديولوجيا الطبقية، أو الجزئية العاملة في المجال السياسي و الثقافي. فالمفهوم العام للإيديولوجيا بوصفها ثقافة يماثل ما يدعوه دوركايم باسم (الوعي الجماعي La conscience collective).

في إطار سيولة الدلالة الخاصة بهذا المفهوم على هذا النحو نجد أنه لا بأس من الاستئناس بالتمييز الذي أجراه عبد الله العروي في كتابه "مفهوم الإيديولوجيا"[3] بين ثلاثة معان كبرى للمفهوم تبعا للمجالات الاجتماعية العامة التي برز فيها، وذلك على النحو التالي:

1. مجال الصراع السياسي : حيث تعني الإيديولوجيا كل تفكير خادع أو تضليلي؛ فالإيديولوجيا هاهنا تتخذ شكل قناع . إذ ينظر إلى الإيديولوجيا السياسية من خلال المنظومة التالية :

الإيديولوجيا السياسية :	تفكيرها	مضمونها	وظيفتها	مرجعها	مجالها	نظريتها
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
قناع	وهمي	المجتمع	الانجاز	المصلحة	المناظرة	النسبية

[1]- المرجع السابق ، ص 163 .
[2]- المرجع نفسه ، ص 21 .
[3]- عبد الله العروي : مفهوم الأيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/بيروت ، الطبعة الخامسة ، 1993 .

2. مجال الاجتماعيات: حيث تعرف الإيديولوجيا باعتبارها حصيلة الأفكار والقيم والمثل والتصورات التي تتبناها جماعة ما، وهي التي تحدد لها رؤيتها للواقع الاجتماعي والتاريخ ؛ فالإيديولوجيا هنا تعني رؤية كونية.
3. مجال الإبيستمولوجيا أو نظرية المعرفة : فليست الإيديولوجيا في هذا المجال سوى المعرفة الظاهرية السطحية، في حين أن العلم هو المعرفة الموضوعية العميقة بكنه الأشياء.

غيرأن الأيديولوجيا تعرضت لحملة عنيفة من النقد الإبيستمولوجي، انطلاقا من التعارض المطلق بينها وبين العلم من ناحية، وبين النقد الفلسفي من ناحية ثانية ، يرى النقد الفلسفي في التفكير الإيديولوجي مجرد تفكير تبسيطي جاهز، ومن ثم فهو أقرب إلى طريقة التفكير الأسطوري حسب "كاسيرر" .

أما "كارل بوبر" فيرجع التفكير الإيديولوجي إلى أفلاطون، ويعده تفكيرا لا علاقة له بالواقع، وأنه نوع من الهرطقة التي تحل محل فهم الأحداث.

أما إيسيا برلين (Berline. I) فيرى أن نجاح الأيديولوجيا لا يرجع إلى كونها حقيقة صادقة، ولكن يرجع إلى بساطتها وسذاجتها فحسب، ولهذا تقوم الإيديولوجيا مقام التفكير بالنسبة للجماهير غير الواعية.

وبالنسبة لهايديجر (Heidegger) فإن الأيديولوجيا تفكير جاهز تمارسه الجماعة، ويعفي الفرد من عناء التحليل والتساؤل. فالذين ينخرطون في إيديولوجيا معينة بوصفها فكرا جاهزا يشعرون بفخر المعرفة وغبطة امتلاك الحقيقة، ويكتفون بترديد الصيغ الجاهزة.

وإلى جانب هذه الانتقادات الإبيستمولوجية والفلسفية هناك دعوات للتبشير بنهاية الإيديولوجيات في محاولة لتنميط الأفكار والقيم والتصورات والمشاعر والمعتقدات، ولعل أبرز ما يمثل هذا الاتجاه فرانسيس فوكوياما من خلال مقولته حول نهاية التاريخ التي يمكن النظر إليها بحق بوصفها غطاء إيديولوجيا للعولمة التي تعد محاولة لأمركة العالم [1] .

[1]- المرجع السابق ، ص 10 .

ليس للأدب علاقة كبيرة بالنمط العلمي للإيديولوجيا ، بل بالنمطين : الإيديولوجيا السياسية و الإيديولوجيا للعالم . ولعل ما يستوقفنا هنا الأبحاث التي قدمها بيير ماشيري حيث يتناول في كتابه " من أجل نظرية للإنتاج الأدبي" مفهوم المرآة كما تصوره "لينين " مركزا على دراساته حول أعمال تولستوي . كما يقدم لنا أفكارا جديدة تهتم بالنظرية الأيديولوجية للرواية أهمها التمييز بين مصادر إنتاج النص الروائي ، إذ يفهم من آرائه فيما يخص الجانب الجمالي "أن الأيديولوجيات باعتبارها عناصر واقعية تدخل إلى النص الروائي كمكونات للمحتوى أي كعناصر مؤسسة للبنية الفنية"[1] ، أما فيما يخص وضعية الكاتب الواقعية "فهي التي تكون المسؤولة عن تحديد الذات المتكلمة في النص (من يتكلم؟) ، لكن الذات لا تعبر عن نفسها في الكتابة إلا من خلال نقيض هذه الوضعية نفسها لأن المسألة هنا متعلقة بالتعبير بوصفه حاجة إلى تصحيح هذه الوضعية الذاتية ، فبحكم أن أيديولوجيا الكاتب هي غير وضعيته بالضرورة ، لأن فيها بعض الطموحات التي لم تتحقق في الواقع ، فإنها هي التي تحدد شروط المتكلم في النص"[2].

ومن المفيد أن نحدد هنا نوعية الإيديولوجيا التي كان يتحدث عنها ماشيري عندما يشير إلى "علاقات التناقض الإيديولوجية المكونة لمحتوى النتاج الأدبي ، ونذكر هنا أننا عندما نقول الإيديولوجيا في الرواية ، نقصد بالذات الإيديولوجيا المكونة لمحتوى النتاج الأدبي مثلما هو مقصود عند ماشيري ، ونوعية هذه الإيديولوجيا عنده هي تلك التي تنتمي إلى الحقل السياسي ، ويتضح ذلك من خلال تحدثه عما أسماه طبيعة الإيديولوجيا بشكل عام"[3] ، وهو يحيل في هذا الشأن على ألتوسير الذي أشرنا إليه سابقا .

ينتقل ماشيري بعد ذلك إلى استنتاج أن الإيديولوجيا المفردة حبيسة حدودها ، لأنها لا تستطيع أن تشكل نسقا ، والنسق في هذا السياق يعني النتاج الأدبي باعتباره بنية تركيبية متميزة بالتناقض ، والتناقض لا يحصل إلا داخل نسق . " ونظرا لأن الإيديولوجيا منكفئة على ذاتها ومنسجـــمة مع نفسها ، فهي غير قادرة وحـــدها على تـــشكيل نسق في النتـــاج

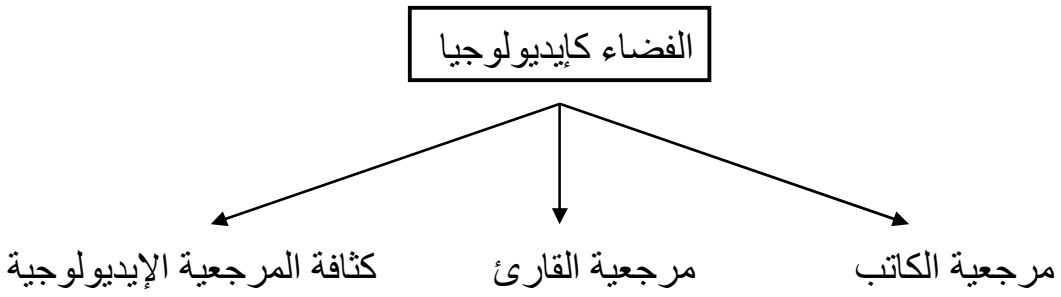
[1]- حميد لحميداني : النقد الروائي و الإيديولوجيا "من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي"، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/بيروت ، الطبعة الأولى ، 1990 ، ص 28 .
[2]- المرجع نفسه ، ص28 .
[3]- المرجع نفسه ، ص 29 .

الإبداعي . إن الإيديولوجيا باعتبارها عالما مبنيا حول شمس كبرى غائبة فهي مصنوعة من كل الشيء الذي لا تتحدث عنه ، وهي موجودة لأن هناك أشياء لا ينبغي الحديث عنها ، وهكذا فالإيديولوجيا عندما تدخل إلى النص الأدبي تنكسر وتنقلب ضد نفسها "[1] لأنها تذوب في النص الفني و تنشحن بمعطيات مساراته الفنية .

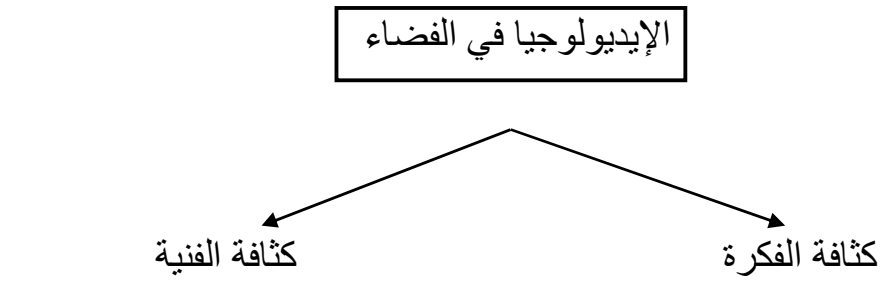
ينصب الفضاء الإيديولوجي في الرواية على ثلاثة محاور أساسية هي الكاتب ومرجعيته والنص وما يحتويه من كثافة أيديولوجية ، وتبعا لذلك يمكن التمييز بين نمطين عند التناول النقدي : الفضاء الأيديولوجي في الرواية والفضاء كإيديولوجيا . فعندما "يتسلط البعد المتضمن عناصر فضائية موظفة بقصدية لافتة ، بدء من المكان والزمان ، بمشتملاتهما وما يحيط بهما ، وانتهاء بمرموزات هذه الأشياء ، فإن النص الروائي يكون نمطا إيديولوجيا كأساس ، وفي هذا النمط يخف الجانب الفني ويأخذ مرتبة ، إن لم تكن ثانية، فثانوية" [(2)] .

وليس من السهل الحكم على الرواية بأنها أيديولوجية أو فضاؤها أيضا لأن " آراء الكاتب لا تشكل في البداية إلا طرفا واحدا من حدود الصراع الإديولوجي ، ولا ينتبه القارئ إلى مشروع الكاتب الإديولوجي إلا بعد أن يكون قد انتهى من قراءة العمل"[(3)] . ومنه يمكن أن يتشابك نوعان من الفضاء وينفصلا وفقا لمسارات البنية المسبقة أو السيرة الذاتية للكاتب، وأيضا وفقا لارتباط السياقات الفنية في الرواية بتنامي المتكاثف للمسائل الفنية المثارة في النص . ويمكن توضيح ذلك بالخطاطة الآتية [(4)] :

[1]- المرجع السابق ص 31/30 .
[2]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص 92 .
[3]- حميد لحميداني : النقد الروائي والأيديولوجيا ، ص 36 .
[4]- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، ص 94 .



(التسلط)



(التسلط)

5. الفضاء والقراءة :

القراءة كما يتداوله النقاد والباحثون تعني تعدد الرؤى وزوايا النظر في التعاطي والتعامل مع النص الأدبي وتحليله ، على اعتبار أن النص كائن حي له شكل وهيكل وعناصر مكونة له ، تتفاعل و تتعالق فيما بينها لتشكل بنية متكاملة ديناميكية . و القراءة بهذا المفهوم ليست عملية آلية خطية أو فعلا بسيطا يستلزم متابعة بصرية لسطور النص ودواله ، وهي ليست تلك القراءة التي تقف عند حدود النص/ الخطاب ، لا تتجاوز عتبة الشكل والقراءة أحادية الدلالة ، بل إنها فعل خلاق ،هي سفر في دروب ملتوية متشابكة من الدلالات التي نصادفها حينا و نتخيلها حينا آخر بل ونبدع في بنائها وتركيبها من خلال عملية التفكيك والتجميع والهدم والبناء وعملية التأويل داخل النص أو الخطاب من أجل عملية تركيب جديدة.

القراءة بهذا المفهوم إذن عملية إبداع ثان على إبداع المؤلف . والقارئ بهذا المفهوم مساهم بالقوة وبالفعل في إنتاج المعنى ، شرط أن يكون هذا القارئ متمكنا من أدوات القراءة الضرورية، وهو ما يسميه الناقد محمد مندور بثقافة الناقد ، سواء تعلق الأمر بعلوم الآلة كما يسميها اللغويون (من نحو وصرف وبلاغة وعروض) وبالمناهج النقدية العلمية التي يستند عليها كمرجعيات كالعلوم الإنسانية من فلسفة ومنطق وأساليب الاستدلال من استقراء، أو استنباط وعلم نفس وعلم اجتماع وعلم التاريخ وحفريات ولسانيات .....الخ . مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف المدارس والمناهج في كل تلك العلوم بحسب اختلاف منطلقاتها النظرية وحتى الأيدلوجية .

كما لا يجب أن تستثنى الثقافة الفنية والجمالية للقارئ (في مجال الموسيقى والتشكيل والمعمار والسينما..) في مقاربة أي خطاب نظرا لما بين النصوص الأدبية ومختلف الفنون من علاقات تداخل و تناص . و لا شك أن لعامل البيئة والانتماء الطبقي والاجتماعي أثره البالغ في أي إبداع أو أية قراءة . ولعل اختلاف القراءات بين النقاد والدارسين ، بل وحتى القراء العاديين ترجع إلى اختلافهم في ما ذكر من مرجعيات .

ولا شك أن النص الأدبي الجيد هو ما تنوعت قراءاته ومقارباته مهما اختلف القراءة مع مقصدية صاحبه ، لسبب بسيط هو أن النص حين ينتجه المـؤلف يصبح ملكا للقراء وهذا

ما يسميه رولان بارت بموت المؤلف .

هناك ثلاث مستويات لقراءة ومقاربة النص الأدبي يمكن تحديدها فيما يلي وبإيجاز شديد :

1. قراءة النص الأدبي في إطار شروط إنتاجه (نفسية أو اجتماعية أو تاريخية)، وقد تنوعت المقاربات في هذا المستوى بحسب النظريات الكبرى المعروفة في علم النفس كما تأثر بها النقاد ، بين المدرسة التكوينية والسلوكية و الجشتالتية ومدرسة التحليل النفسي الفرويدية . وفي النقد النفسي والاجتماعي والتاريخي تنوعت القراءة بين الوضعية (أوغيست كونت)، والمادية التاريخية /الماركسية والبنيوية التكوينية (لوسيان كولدمان).

2. قراءة النص الأدبي باعتباره بنية أو نسقا ونظاما له قواعده الخاصة ، وذلك بالاستناد على اللسانيات الحديثة . وتقوم هذه القراءة على اعتبار النص نظاما ونسقا لغويا يتشكل من مجموعة من العناصر المتعالقة فيما بينها لتشكل بناء النص ، وهي الأصوات والمعجم والتركيب الذي يشكل الجملة (نحو وصرف وبلاغة) . وتركز هذه الدراسة على عنصر التواصل باعتبار اللغة أداة له مع الوقوف على الدلالة السطحية دون العميقة. ظهر هذا الاتجاه في النقد عند الغرب متأثرا بالدرس اللغوي اللساني عند دوسوسير.

3. قراءة النص باعتباره رسالة أو خطاب من مبدع إلى متلقي (في إطار نظرية التلقي في النقد المعاصر) . و قد تولد هذا النوع من القراءة عن طريق الحوار التواصل والتراكم الذي حصل بين مختلف المناهج والعلوم الإنسانية والتفاعل داخل المعرفة البشرية بعد الحرب الكونية الثانية ، وكذلك نتيجة للتقارب الذي وقع بين الماركسية والبنائية . ويدخل هذا التيار ضمن ما يعرف بالسيميوطيقا ، و ينعت بالنقد السيميائي (من السيميولوجيا) التي تهتم بدراسة العلامات وكذا نظرية التواصل في اللسانيات الحديثة، مع مراعاة ما يتحكم في كل ذلك من خلفيات عامة كانت ولا تزال تساهم في كل هذه المقاربات وهي إما إبستمولوجية /معرفية أو ثقافية أو أيديولوجية [1].

القراءة فعل إبداعي آخر يضاف إلى فعل المؤلف . فالنص واحد والقراء متعددون ومتجددون. ولعلنا نتساءل عن علاقة الفضاء بالقراءة ، والإجابة هي "أن النص الأدبي

[1]- لمجيد تومرت : مدخل عام إلى مفهوم القراءة ، الحوار المتمدن ، العدد 1410 ، ص . www.ahewar.orgيوم 09/02/15 ، 10:20 .

يسمح بابتداع أحياز متعددة متجددة بتعدد القراء وتجددهم ، فكل قارئ لهذا النص الواحد - السردي خصوصا - يتمثل حيزه على نحو بعينه (...) فهذا الحيز إذن ومن هذا المنحى لا ينتهي مثوله ، ولا ينقضي إخصابه ، ولا اختصابه أيضا"[1] . وفي هذا السياق يقول وليم راي في كتابه (المعنى الأدبي) أنه لا يمكن القول أن قراءتين من القراءات متطابقتان تماما ، ولا يمكن لأي ناقد أن يزعم أنه قد ألم إلماما مطلقا بالمعنى الذي أراده المؤلف .

فعل القراءة لا يعني كتابة النص من جديد بل يجعل النص يكتب نفسه، أو يكتب هذه المرة دون وساطة المؤلف ، دون وجود شخص يكتبه . فالقراءة تكشف عن اتجاهات كامنة ، ولكن هذه الاتجاهات لم يحددها الواقع الخارجي بل النص نفسه ، ليخلق فضاء جديد غير الفضاء الذي صممه المؤلف. لأن النص الأدبي على حد تعبير يمنى العيد له هويته وهو بذلك ليس نصا سياسيا أو سيكولوجيا أو اجتماعيا، وإن كان يحمل هذه الدلالات التي تتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة، فقد يقرأ في مرجعه وقد يقرأ من داخله . والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو كيف نقرأ النص ؟ .

إن القراءة لا معنى لها ولا قيمة إذا كانت مجرد اجترار لأفكار النص وحده ، صحيح أن لكل خصوصيته التي تميزه " لكنه لا يقرأ نفس القراءة بالنسبة لكل القراء ، فهو يمنح لكل قارئ خبرا مختلفا ، كل حسب مستوى وطبيعة وطريقة فهمه وإدراكه . كأن النص كتب أصلا ليحرك فقط نص النفس التي تقرؤه ، بل كأن الذي يتحدث داخل العمل المكتوب يتحدث أيضا داخل الذات القارئة"[2]. هذا الأمر لا يحدث إلا في المسافة بين فعل الكتابة وفعل القراءة، وبالتالي في الفضاء الذي يضمهما معا أي فضاء التفاعل كما يسميه حسن نجمي . و ركحا على ذلك فإن " الفضاء ليس مجرد خريطة جغرافية ، أي ليس نصا ترتيبيا غير ذي موضوع ، إن استعرنا تعبيرا ليوري لوتمان ، فإنه يكون بدوره نتاجا لاشتغال تراكمي للدلالة ، وذلك من حيث إنه كباقي العناصر التكوينية للخطاب الروائي يعيد القارئ بناء معناه ويشكل مظهرا من مظاهر نشاط القراءة" [3] .

---

[1]- عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، ص 319 .
[2]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 77 .
[3]- المرجع نفسه ، ص 80 .

يشكو النقد من انعدام وجود نظرية متكاملة تحصر الفضاء و تمنهج آليات اكتشافه و تحديده و تضع إستراتيجية ناجعة لتأويله . ذلك أن الفضاء سرعان ما يفاجئ المتلقي في كل قراءة ببنيته المفتوحة على أفق شاسع من التحول و التغير و ربما خاصية الانفتاح هذه هي التي جعلت من المكان مجالا مفتوحا للاجتهاد و التصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء[1] . و لعل هذا ما جعل أكثر النقاد العرب لا يتجاوزون الفضاء المادي في مقارباتهم الفضائية بداية بحميد لحمداني و حسن بحراوي و سمر روحي إلى خالد حسين بينما الفضاء قد يتخذ معاني متعددة إلى درجة أنه يكون أحيانا علة وجود رواية من الروايات و قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله . وتجلى ذلك في بعض روايات بروست كروايته (بحثا عن الزمن الضائع) و أيضا في رواية ادوار الخراط (ترابها زعفران) و رواية (أسكندريتي) . إذ تغدو البطولة مطلقة للفضاء و يغدو الوعي بهذا المكون علة وجود هذا العمل بأكمله . و عند ذلك يصبح الفضاء بمكوناته منتظما النص بأكمله حاضرا في كل جزئية من جزئياته. و يجد الناقد نفسه أمام تفضية نصية كاملة تنتظم المتن كله . و على كل مستوياته المرجعية و اللغوية و يصير الفضاء محددا لهوية العمل و هوية الزمن و الشخصية و الحوار و اللغة و يغدو الجسد و اللون و الطعم و الرائحة مكونات فضائية ممتازة . فالفضاء كما يرى ميشال رايمون لا يرى بالعينين و حسب ، و إنما هو وسط محمل بالقيم . و كما ترى سيزا قاسم في الفضاء بأنه حامل لمعنى و لحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة .

و ثمة ظاهرة أخرى لها أهمية كبيرة بالنسبة إلى تشكيل عالم الرواية و هي إضفاء البعد المكاني على الحقائق المجردة ، و يتسع الفضاء تبعا لذلك حتى يرى عبد الملك مرتاض أن الفضاء لا حـــدود له و لا انتهاء . و نحن في ســـبيل رصد الأفضـــية الحاضـرة في أية رواية ، و آليات اشتغالها و الدلالات الشعرية و السيميائية التي حكمتها ، اطلعنا قدر الإمكان على المنجز الفضائي و تطبيقاته و تبين لنا بعد الدرس أن أحسن مقاربة عربية تلك التي كتبها حسن نجمي عن الفضاء في روايات سحر خليفة . إذ هو دفع بمعنى الفضاء

[1]- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 53 .

إلى أقصى ما يمكن أن يبلغه التدقيق في هذا المكون المهم ، و رصد لذلك المنجز النقدي الغربي و العربي ، ووضعه بين أيدينا مفاهيم ناضجة و مبلورة و عميقة .

فالفضاء الذي اضطهدته الدراسات لصالح الزمن يتحدد الآن ليصبح لصيقا بكل شيء بكل حقل و بكل الصفات : فضاء أدبي ، فضاء إيديولوجي ، فضاء العلم..... الخ. و هو بذلك محايث للعالم " تنتظم فيه الكائنات و الأشياء و الأفعال معيار لقياس الوعي و العلائق و التراتبيات الوجودية و الاجتماعية و الثقافية ... و لذلك يمكن القول بأن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء "[1] . و ركحا على هذا العمق الذي يمكن أن يؤسس له الفضاء في جملة علائقه يتوغل إلى أن يصبح الفضاء شيئا ذهنيا .

إن هذا الارتقاء بمفهوم الفضاء إلى مستوى التجريد العقلي يجعل القول مثيرا للاستغراب كأن نقول بأن الفضاء ليس سوى إطار روحي تتشكل فيه الظواهر الإستعارية التي تتوزعها الأسماء و الصفات ، هل لذلك كان جورج بيريك يقول بـأن الفضاء شك . و بذلك يصبح الفضاء زيادة على ماديته بعضا من المطلق الذي " تخترقه الروائح و الأصوات و الأشكال و الألوان و الأشياء و الأمكنة و الصور و الأحلام و الحالات النفسية و الذهنية المختلفة "[2] . و هذه الشساعة و هذا العمق الدلالي و الرمزي و الجمالي هـو الذي جعل السيميائيين يبدون حذرا واضحا منه . إذ لا بد أن " تتوفر لتشغيله طاقة خصبة من التعدد المعرفي بدء بالتاريخ و وصولاً إلى المعرفة التشكيلية "[3] .

فالفضاء حاضر في كل شيء حتى لو لم تكن هناك أفضية ، لأن الفضاء يحاصرنا و يخترق معارفنا و تفكيرنا ولغتنا.

قد " نتحدث عن شيء آخر لا نحسب أن له صلة بالفضاء ، فنكتشف أننا نتحدث بصور و استعارات و ألفاظ الفضاء ،و إذا كان علينا أن نستعير تعبيرا لغابرييل مارسيل ، بأن الإنسان غير منفصل عن فضائه بل إنه هذا الفضاء ذاته " . بمعنى أن التماهي قد يكون نهائيا و عنيفا بين الشخـصية و الفضاء حتى يصلح أحدهمـا لتمثيل دور الآخـر و العكـس

[1]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 5.
[2]- جوزيف إ.كسنر : شعرية الفضاء الروائي ، ص25 .
[3]- المرجع نفسه ، ص 30 .

صحيح أي تماهي الوجود و الذاكرة و العلائق و الأمكنة و الأصوات و الروائح و الوجوه و الألوان .

الفضاء الروائي " ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الروائي ، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية " الحاضرة في كل تفاصيل و أجزاء المحكي . و رواد الحساسية الجديدة استثمروا هذه المفاهيم العميقة عن الفضاء ، و بالتالي استطاعوا التخلص من التتابع الزمني للحدث في الرواية و استعاضوا عن ذلك بأن جعلوا مادة الكتاب تدرك " كوحدة في الفضاء" ، الفضاء حاضر و ماثل في اللغة بوصفها المنتج الممتاز للفضاء ، حاضر في التركيب في حركية الشخصيات و وجوههم و ألوانهم و حاضر في الإيقاع الذي يعطي للنص وحدته و اكتماله . فالفضاء أبدا ماثل حتى " عندما يرفض أن نسميه أن نحدده أن نمنحه هوية و أن نعبر عنه لعجز في الإدراك أو رغبة في تحصين رغبة بناء نموذج نظري معين فإنه لا يغيب بل يظل كامنا هناك في الظل بانتظار لحظة إدراك ملائمة أو استجابة أكثر تعاطفا " لأن وجوده قد يصبح رمزيا و ذهنيا متخيلا . لذلك يفلت الفضاء في هذه الدرجة من قبضة الوصف الذي ينظر إليه في الكثير كملازم للفضاء ، و ساعتها يتمتع النص الروائي بفضاء خارج المقاطع الوصفية. حيث لا نحسب أن هناك فضاء و أن هناك إمكانية لتحديده .

عند هذا الحد يحق لنا أن نطرح السؤال : كيف نقرأ هذا الفضاء ؟ . إن فعالية أية قراءة للفضاء لا يمكن أن تكون منهجية و فاعلة سوى بالرجوع إلى شعرية المكان و سيميائيته و النتائج التي تسفر عنها لأن مفهوم الفضاء تلقفته أخيرا السيميائيات ، مما وضعنا وجها لوجه أمام كم من التعاريف قد تكون في بعض الأحيان متعارضة ، لأن كل نص يحدد أفضيته و خصوصياتها و بالتالي يحدد المنهج و الطرائق فتختلف النتائج و تبعا لذلك تتغاير وجهات النظر ، و لا ننسى دور المتلقي كمظهر من مظاهر نشاط القراءة و تموضعات الفضاء و هنا تقع المساومة بين النص و القارئ لتفرج عن فضاء جديد غير الفضاء الأصلي للعمل الأدبي . وهو الذي أطلق عليه حسن نجمي اسم فضاء التفاعل .

يعد الفضاء في الرواية الحديثة ركيزة أساسية من ركائزها. فلم يعد وعاء تصب فيه الأحداث وتتحرك داخله الشخصيات، وإنما أصبح عنصرا أساسيا من عناصر السرد. ولعل هذا الحضور المتميز للفضاء تدعم مع الرواية الجديدة التي أقالت الشخصية وسلمته البطولة ولم يعد في إمكان الناقد تجاهله فهو مفتاح بنيتها ومتنها. والفضاء كما نلقاه في روايات فضيلة الفاروق فضاء مختلف تتقاطع فيه الجغرافيا والتاريخ والهندسة بالدلالة التي تحملها له الشخصية من خلال ما يربطها به من علاقات تكون حميمية حينا ومحمومة أحيانا. فهو مصدر وعيها ولاوعيها يقظتها وحلمها، حركتها وسكونها.

ورغم تنوع أفضية الرواية فإنها تعرض في الآن نفسه فضاء جامعا ومخصوصا يكون مركزا تتفرع منه بقية الأمكنة وتنطلق منه الشخصيات بأحلامها وأفكارها لتعود إليه. وهذا المكان في رواياتها الثلاثة هو" مدينة قسنطينة ".

في القراءات النقدية والصحفية التي أتيح لنا الاطلاع عليها، والتي قاربت الكتابة الروائية لفضيلة الفاروق عبر رواياتها الثلاثة ، كانت محاور الاهتمام والانشغال في الغالب هي : مشكلة المرأة وقضية تحررها الاجتماعي والجنسي ، قضية الإرهاب وانعكاساته الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية ....الخ .

والحق أن هذه القراءات جانبت الصواب كثيرا للامساك بجوهر كتابة فضيلة الفاروق، لكنها كانت تشتغل على الجاهز ، أي تقرأ النص الروائي - غالبا - كوثيقة لا كنص أدبي يتحدد بمقاصده الإبداعية ونواياه الجمالية .

لذلك نحاول هنا أن نقرأ روايات الفاروق قراءة تتأسس على التحليل والتوضيح منهجيا وإجرائيا ، مع الأخذ بعين الاعتبار جملة من الملاحظات التمهيدية التي نود أن نتوقف عندها وهي كالآتي :

1. كملاحظة أولى ، ومن خلال القراءات المتكررة للروايات الثلاثة "مزاج مراهقة ، تاء الخجل ، اكتشاف الشهوة " أنها تلتقي فيما بينها في عدد من القضايا والمشاهد والتكرارات ، أي أن فضاء واحدا مشتركا يلحم الأعمال الروائية كلها .
2. نلاحظ أيضا لدى الفاروق نص يفكر في أطروحاته ويمهد لاختياراته الأيديولوجية الثقافية قبل أن يسخر لها شخصيات ووقائع ملائمة للتنفيذ والتعبير، لنعثر على مجتمع

يحكي نفسه (الحياة التاريخية والثقافية والسياسية والدينية، الخطابات السائدة، الخطابات المضادة، التقاليد والأعراف والفنون الشعبية.......الخ).

إن وصف الفضاء لا يتم إلا داخل النص نفسه باعتبار النص مكان عرض للنسق على حد تعبير شارل كريفل ، النسق باعتباره " سياقات النص المختلفة ، مرجعياته ، مجموع كتابات الكاتبة وحركيتها في الحياة وفي المجتمع"[(1)] . إلا أننا نلمس في كتابات الروائية أن الفضاء ظل محكوما بوجهة نظرها ولم يتحرر من مراقبتها الإيديولوجية ، من حقل رؤيتها الخالصة .

هذه الملاحظات التي قدمناها يمكن أن نطلق عليها فضاء فضيلة الفاروق كما تراه هي، وتستشعره بجسدها، كما تبنيه و تؤثثه مرجعيا ونفسيا ، ضمن علاقة غواية أو رفض كاتمة الصوت برغم انتشار صوتها الخاص وتوزعه على الألسنة والشخصيات والأسماء .

1. تعريف بالنصوص :

قدمت لنا فضيلة الفاروق نصوصها النثرية " **مزاج مراهقة** " ، "**تاء الخجل**" ، "**اكتشاف الشهوة**" على أنها روايات تكتب هموم المثقف ومواجعه التي تبدأ من نفسها هي وتنتهي عند النساء العربيات من الخليج إلى المحيط . وهي تقدم نصوصا صريحة وواضحة وتضع أفكارها دون أن تحاول كسب تعاطف القارئ .

قبل أن نتطرق إلى الروايات بشيء من التفصيل حري بنا أولا أن نشير إلى السيرورة الروائية في الجزائر حيث عرفت في السنوات الأخير تحولات هامة في الرؤية والخطاب ، تبعا للتحولات التي شهدتها الجزائر بداية من أواخر سنة 1988 . إذ عرفت منذ ذلك التاريخ حركات اهتزازية قوية ، كانت تهدف في البداية إلى الدفاع عما تبقى من مكتسبات الحقبة الاشتراكية التي أصبحت محل نهب واستنزاف تحت أسماء وشعارات براقة تتخذ ذريعة لهدم الاقتصاد الوطني ، ثم تطورت بعد ذلك لتأخذ منحى آخر اتجه في عموميته نحو إعادة بعث سياسة الوعي بالتغيير ، والعمل على الانتقال إلى مرحلة جديدة ، تبدو ظاهريا أنها أكثر ارتباطا بالواقع ومسايرة للتطورات السياسية المعاصرة. غير أن ذلك ما لبث أن انحرف

[1]- حميد لحميداني : النقد الروائي و الإيديولوجيا ، ص 30 .

بالجزائر بعيدا عن القوالب والأشكال النظامية الموروثة ، فوقع التحول من نظام الحزب الواحد إلى التعددية الحزبية ، ومن الإعلام الأحادي إلى تعدد المنابر الإعلامية ، ومن الاقتصاد الموجه إلى اقتصاد السوق .

انعكس كل ذلك على المجال الثقافي ، وظهرت عدة جمعيات أدبية ، واحتضنت الأدباء والشباب ونشرت لهم إبداعاتهم الشعرية خصوصا .

غير أن أبرز ما اتسمت به هذه الفترة من تاريخ الجزائر هو انزلاقها في هاوية العنف والتدمير الذاتي ، إذ اتجهت بعض هذه الجمعيات توجها دينيا ، وفرضت رؤيتها بمختلف الوسائل الممكنة ، مما ولد أزمة أمنية دامية ، شوهت وجه الجزائر الهادئة ، وانعدم الاستقرار والأمن . كما راح ضحيتها آلاف الأبرياء من بينهم عدد معتبر من المثقفين والفنانين .

هذه العوامل وغيرها ساعدت في بروز نصوص روائية متفاعلة مع واقعها ، كشفت عن قلق الكاتب وإحساسه الرهيب بالاختناق بسبب الإخفاق في إيجاد معنى للحياة ، الأمر الذي أدى إلى بروز النزعة الذاتية .

ومما لاشك فيه أن الحضور الأنثوي كان موجودا في تلك الفترة رغم الصعوبات التي تواجه المرأة المثقفة المهمشة ، غير أن وعيها وإصرارها وعدم رضوخها لواقعها ، جعلها تحقق ذاتها ووجودها ، وتحاول ترجمة تجربتها الحياتية في عمل فني . وغالبا ما يكون هذا العمل تجسيدا لحلم أو أمل أو رغبة أكثر مما هو تجسيد للواقع [1] .

وهذا ما نجده عند الكاتبة فضيلة الفاروق في أعمالها الروائية إذ تعبر عن تمزق داخلي وانكسار نفسي أغلب أسبابه تهميش الرجل للمرأة والحط من قيمتها ، وتبدأ هذه السلطة الذكورية من العائلة ليكون البيت عندها فضاء للشقاء والعذابات اللامتناهية .

"وفيما بعد عرفت أن رجال العائلة عارضوا التحاقي بالجامعة ، وأن والدي حاول إيجاد حل وسط لإرضاء جميع الأطراف"، " ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا ، فكل طموحاته تتوقف عند عتبة تاء التأنيث"

مزاج مراهقة ص 12.

[1]- عمار زعموش : السيرة الروائية و"مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق ، جريدة النصر ، الحلقة الأولى ، الإثنين 17 جويلية 2000 .

"فكل سبل المقاومة لدي كانت هشة أمام الصقيع الذي يغطي قلب والدي ، ولا مبالاة أفراد العائلة" مزاج مراهقة ص 13.

"منذ العائلة ...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل ،

كل شيء عنهن تاء للخجل ،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف ،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا ،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما ،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت ،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن ،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة ، وأغمض القانون عنه عينيه ".

تاء الخجل ص 11 .

" مود...الغريب ، ووالدي ، وأخي إلياس ، وقبضة الحديد التي يخنقني بها النظام الأبوي الذي نعيش تحت رحمته ".

اكتشاف الشهوة ص 23 .

1. مزاج مراهقة :

هو أول عمل روائي لفضيلة الفاروق إذ تمتح من سيرتها الذاتية وتحيك من خيوط حياتها أثوابا تلبسها شخصياتها .

تقع الرواية في ثلاثمائة صفحة وصفحتين اثنتين من الحجم المتوسط ، صدرت عن دار الفارابي في لبنان في طبعتين الأولى سنة 1999 والثانية سنة 2007 . لا تنقسم الرواية إلى فصول أو أقسام معنونة وإنما نجد النص يتمفصل إلى عشرة مقاطع متفاوتة الطول ، واستعمال الكاتبة للمقطع إشارة إلى وجود أجزاء معينة من الأحداث مؤطرة في زمان ومكان معينين ، فهي تتخذ العيار الزمني أساسا لتقسيماتها باعتبار أن الرواية تأخذ شكل التعبير التسجيلي التقريري الذي تتعاقب فيه الأحداث في انتظام زمني .

تعالج الرواية مشكلة التطرف والإرهاب والتعصب الفكري ومتاهات الهوية الفردية ، وأيضا حدود الوجدان المغلقة بين الآباء والأبناء ، واليتم العاطفي ، فهي تتحدث بإسهاب "عن العلاقة بين الفتاة العربية ووالدها وما يترتب عنها من سلوك مهزوز تفقد فيه الفتاة ثقتها بنفسها وتتخذ عواطفها مسارا خاطئا لاختيار الشريك "[1].

رواية تطرقت لكثير من الإشكالات دفعة واحدة ، كتبتها المؤلفة حين كانت تعاني حالة اكتئاب بعد ولادة ابنها الوحيد ، فأخرجت بذلك متاعبها النفسية ، ورممت داخلها المهدم.

إذا وقفنا على بعض محطات الرواية لوجدنا مؤشرات كثيرة تدعونا إلى القول بأن النص ماهو إلا سيرة ذاتية لصاحبته لأننا سنعثر على تباين واضح بين الرواية والسيرة الذاتية.

إن صلة الإبداع الأدبي بمحيطه الاجتماعي والتاريخي هي من القضايا الفكرية المستعصية على التدقيق ، وقد نتجت عنها استعمالات نظرية ومنهجية ذات مفاهيم تنتمي إلى عدة حقول معرفية : اجتماعية ونفسية وفلسفية، ولذلك فإن ما تقتضيه تلك الصلة حين يتعلق الأمر بالخطاب الحكائي هو الانتباه إلى حالة من التخييل المركب : ظاهر ومضمر، متحقق ومحتمل ، محايد ومباشر، لولاها لظل أي تصور للتخييل الحكائي بعيدا عن امتلاك قيم ثقافية نوعية ودالة .

إن قيمة الأدب لا تَكمن في محاولة بيان كيفية انتصار الخيال على الواقع ، بل تكمن في العلاقة التي يقيمها الأدب مع تعدد الواقع في الزمان والمكان بهدف بلورة موقف معين على صعيد الثقافة والمجتمع ، لأن النصوص الأدبية عادة ما تتضمن هوية كاتبها ، وحياتها لا تقع فقط ضمن هذا الحد الفاصل بين الواقع والخيال ، أو بين الخيال الذي يصير واقعا، والواقع الذي أمسى أكثر غرابة من الخيال . فالنص السردي يقوم على اقتناص الأحداث الواقعية وبلورتها وتحويرها لكينونة لغوية تحيلها من الواقعي إلى الجمالي في إطار بنية سردية .

[1]- لامع الحر : الروائية فضيلة الفاروق في حوار حول " اكتشاف الشهوة" ، جريدة الشراع ، السنة 25 ، العدد 1223 ، 2006 .

ولعل رواية السيرة الذاتية هي أبلغ رد على هذا التساؤل لأنها تعد الشكل الأكثر توثيقا للفضاء الزماني والمكاني ، والأكثر ضمانا لعمق هذا الفضاء واستمراره على مر الزمان، بل يمكننا القول عموما إن لرواية السـيرة الذاتية قيما أدبيـة وفكـرية تحول التاريخ الذاتي إلى أفق للكتابة يتحدى مجال البوح والاعتراف حين يحول ممارسة الكتابة ذاتها إلى وعي مكمل لإدراك العالم المحيط بالمؤلف خلال مختلف مراحل العمر.

رواية السيرة الذاتية فن أدبي يتكفل فيه الراوي برواية أحداث حياته، ويجري التركيز فيها على المجال الذي تتميز فيه شخصيته الحيوية ، كأن يكون المجال الفني أو الاجتماعي أو السياسي أو العسكري.....، كلما كان ذلك ضروريا وممكنا ، ويسعى في ذلك لانتخاب حلقات معينة مركزة من سيرة هذه الحياة ، وحشدها بأسلوبية خاصة تضمن له صناعة نص سردي متكامل ذي مضمون مقنع ومثير ومسل ، ويحاول الراوي الإفادة من كل الآليات السردية لتطوير نصه ودعمه ما أمكن بأفضل الشروط الفنية ، على ألا تخل بالطابع العام حتى لا يخرج النص إلى فن سردي آخر، ولا يُشتَرط على الراوي الاعتماد على الضمير الأول (المتكلم)، بل قد يتقنع بضمائر أخرى تخفف من حدة الضمير المتكلم وانحيازه ، بشرط أن يعرف المتلقي ذلك لكي لا تتحول إلى سيرة غيرية ، بحيث يظل الميثاق التعاقدي بين الكاتب والمتلقي قائما وواضحا، كما ترتكز رواية السيرة الذاتية على آلية السرد الاسترجاعي التي تقوم بتفعيل عمل الذاكرة وشحنها بطاقة استنهاض حرة وساخنة للعمل في حقل السيرة الذاتية .

كل هذه القرائن اللغوية التي تكشف لنا صحة قول ما ذهبنا إليه كون النص سيرة ذاتية وبإسقاطها على الرواية نحصل على مايلي :

- وجود علاقة بين اسم الكاتبة الحقيقي واسم الشخصية البطلة في النص من خلال تطابق الانتماء العائلي الذي يعد الشرط الأساسي في السيرة الذاتية ، الأمر الذي يؤدي إلى تماهي المؤلف والسارد .

الحق أن الروائية اكتفت بعرض اسمها المستعار على غلاف الرواية (فضيلة الفاروق) والذي عرفت به في مجال الإبداع ثم اسما مستعارا لشخصيتها البطلة (لويزا والي) :

"قلت له :

ـ لويزا والي .

ولم يعطني وقتا لأفكر بشخصه ، كان قد اختصر كل المسافات نحوي .

قلت لنفسي :"هؤلاء القوم يجاملون بالوراثة" .

لكنه أردف :

ـ يناسب الأدب .

ترددت قليلا ثم قلت له :

ـ قد يناسب الأدب ، لكنه لا يناسب عائلتي إذا دخل عالم الأدب سأبحث عن اسم مستعار .

قال :

ـ سيئ جدا أن نحترق من أجل أسماء ليست لنا ، لأنها في الغالب تلغينا ، تتمرد على الأصل ، تعيش هي ويظل الأصل نكرة ".

مزاج مراهقة ص 94/93 .

" ...كنت سأنشر لك إحدى القصص ، لكن توفيق نبهني إلى أنك لا تودين التوقيع باسمك لأسباب عائلية ولهذا تراجعت...".

مزاج مراهقة ص 122 .

" ركضت فيها الأحداث بسرعة الضوء..."رمشة عين" صرت فيها واحدة من أسرة جريدة "جسور" التي يرأسها يوسف عبد الجليل .

وكنت قد انصهرت في اسمي المستعار مثله تماما .

ذاك الاسم الذي اختاره لي ولهذا أحببته حتى نسيت اسمي الحقيقي..."آمنة عز الدين"..".

مزاج مراهقة ص 146 .

قد يبدو للقارئ من خلال التمويه الذي قامت به الكاتبة أن لا علاقة لها بأسماء شخصياتها لكنها في الواقع تكشف مرتين عن لقبها الحقيقي في المتن الروائي :

"وقف خالي باكيا :

ـ الطبيب أحمد ملكمي لن يموت ، وإن لم تكرمه الجزائر ، سأكتب اسمه بنفسي على كل الشوارع ، والمستشفيات والمدارس ، وحتى على القبور...".

مزاج مراهقة ص 59 .

" استجمعت كل ما كان لدي من شجاعة وقلت له :

ـ تصور ، خالي سيموت غيظا من التحاقي بمعهد الأدب ؟ .

فقال :

ـ أهناك شخص في هذا العالم يمقت الأدب إلى هذه الدرجة ؟ .

قلت له :

ـ كانت أمنيته أن أكون طبيبة مثل جدي .

ـ جدك طبيب ؟ .

ـ حتما سمعت به ، كان من أطباء الثورة ، لم يعش كثيرا استشهد شابا .

انتفضت غزالة جبينه ، بدت أربعا ، رفع حاجبيه قليلا وبدا الاهتمام شادا أشرعة عينيه حين سألني :

ـ ما اسم جدك ؟ .

أجبته:

ـ أحمد ملكمي ". مزاج مراهقة ص 100/99 .

● بناء الرواية على ضمير المتكلم المفرد "أنا" الذي هيمن على صفحات الرواية كلها ، حيث صار السارد متكلما ومنتجا للقول . وصيغة المتكلم هي أكثر الصيغ دلالة على التماهي، وهذه الهيمنة تجعل النص ذا بنية مونولوجية حسب تصنيف باختين [*] .

● الإشارات الكثيرة إلى تجاربها الشخصية والمعروفة لدينا كتواجدها في مدينة قسنطينة ودراستها في معهد الآداب واللغة العربية في هذه المرحلة الزمنية وممارستها الكتابة القصصية والصحافية .

● ارتباط المحكي بالمؤشرات المباشرة التي تحيل على أحداث ذات مرجعية تاريخية لها علاقة بالمجتمع الجزائري في مرحلة الكتابة مثل استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد" ومجيء رئيس آخر إلى السلطة " محمد بوضياف" :

" كنا في الواحد والتسعين صرنا في الاثنين والتسعين ، كنا في عهد الشاذلي ، صرنا في عهد بوضياف ".

مزاج مراهقة ص 126 .

---

[*] نميز حسب باختين ثلاثة أصناف من الكلمات داخل المحكي:

ـ الكلمة المباشرة : وهي بإحالتها إلى موضوعها تحدد المحفل الدلالي الأخير لذات الخطاب داخل إطارات سياق ما، إنها كلمة المؤلف، الكلمة المُخبرة والمعبرة، والكلمة التعيينية التي ينبغي أن تمكنه من فهم موضوعي مباشر، فهي لا تعرف إلا ذاتها وموضوعها الذي تُجهد نفسها كي تطابقه (وهي غير "واعية" بتأثيرات الكلمات الأجنبية).

ـ الكلمة الغيرية هي الخطاب المباشر "للشخصيات"، ولها دلالة موضوعية مباشرة ، لكنها لا تقع في نفس مستوى خطاب المؤلف، إذ توجد على مسافة منه. فهي في نفس الوقت موجهة نحو موضوعها، وهي نفسها موضوع اتجاه المؤلف . هي كلمة أجنبية متعلقة بالكلمة السردية باعتبارها موضوع إدراك المؤلف ، لكن توجه المؤلف نحو الكلمة الموضوعية لا يتخللها بل يأخذها ككل دون أن يغير لا معناها ولا نغميتها، فهو يُخضعها لمهماته الخاصة دون أن يَدُس فيها دلالة أخرى. وبهذا الشكل فالكلمة (الغيرية)، التي صارت موضوع كلمة أخرى (تعيينية)، لا تكون "واعية" بذلك ، وإذن فالكلمة الغيرية ذات معنى واحد كالكلمة التعيينية .

ـ لكن بإمكان المؤلف أن يستعين بكلمة الغير ليُضمنها معنى جديدا، مع الحفاظ على المعنى الذي كان للكلمة من قبل. وينتج عن ذلك أن الكلمة تكتسب دلالتين ، وتصير مزدوجة ، فالكلمة المزدوجة هي إذن نتاج لقاء نسقي من العلامات ، والتقاء نسقين من العلامات يجعل النص نسبيا، فتأثير الأسلبة هو الذي أقام مسافة بالنسبة لكلمة الغير، على عكس المحاكاة (الأصح أن باختين كان يفكر في التكرار) التي تأخذ المحاكى (المكرر) مأخذ الجد، وتجعله خاصا بها، تتملكه دون أن تنسّبه. إن هذا الصنف من الكلمات المزدوجة يتميز بكون المؤلف يستثمر الغير لغاياته الخاصة ، دون أن يصطدم في ذلك بفكره ، فهو يسير في اتجاه هذا الكلام مع العمل على تنسيبه، ولا مثيل لهذا في الصنف الثاني من الكلمات المزدوجة التي تعتبر الباروديا من نماذجه. فهنا يُدرج المؤلف دلالة مغرضة لدلالة كلمة الغير، في حين أن الصنف الثالث من أصناف الكلمة المزدوجة ، الذي يعتبر الجدال الداخلي الخفي من نماذجه، يتميز بالتأثير الإيجابي (يعني المحول) لكلمة الغير على كلمة المؤلف ، فالكاتب هو الذي "يتكلم"، لكن خطابا أجنبيا حاضر باستمرار في هذا الكلام الذي يقوم بتغييره، وفي هذا النوع الإيجابي من الكلمة المزدوجة، تكون كلمة الغير ممثلة بكلمة السارد ، والسيرة الذاتية والاعترافات الجدالية وردود الحوار والحوار المقنع أمثلة على ذلك النوع ، أما الرواية فهي الجنس الوحيد الذي يملك كلمات مزدوجة ، فهي الخاصية النوعية لبنيتها.

"أراك سعيدة باستقالة الشاذلي" .

مزاج مراهقة ص 119 .

" أفكر في بوضياف ، إنه لا يكون في الجزائر إلا حين تكون فيها ثورة " .

مزاج مراهقة ص 132 .

ثم تطور الصراع إلى تهديدات وتصفيات جسدية كمقتل " مخلوف بوخزر" :

" الدنيا مقلبة...قتلوا مخلوف بو خزر تاع التليفزيون ، وفكوا قنبلة بطريق سطيف ، و"الفوبور" محاصر منذ البارحة والمعركة مستمرة فيه إلى الآن ، وقيل ، أحرقوا مدرسة في "الزيادية" و"النينجا" في كل مكان " .

مزاج مراهقة ص 219 .

" خلاص وصلوا لقسنطينة...منذ شهر قتلوا حكيم تعكوشت ، اليوم بوخزر ومازال مازال...يعني من اليوم فصاعدا لا تخرجي من البيت ".

مزاج مراهقة ص 220 .

" كان شعب بأكمله قد بدأ الانتحار على طريقته ، بدءا باغتيال "بوضياف" في ذلك الصيف الحار ، إلى اغتيال رجال الشرطة والجيش ، إلى اغتيال المثقفين ، إلى اغتيال مواطنين بأسباب أو بغير أسباب ".

مزاج مراهقة ص 145/144 .

ولا تكتفي الكاتبة بإعطائنا الدلائل بل تذهب إلى ذكر أسماء كتاب حقيقيين تعاملت معهم من قبل مثل "سليم بوفنداسة" و" مراد بوكرزازة"....الخ :

" لكن لا أدري لماذا خطرت ببالي مقولة للكاتب سليم بوفنداسة يقول فيها " عمر الفراشات قصير" وكأنه يقصد فرحي بالضبط ".

مزاج مراهقة ص 201 .

" ...عندي مقابلة قصيرة في الراديو ، سأصطحبك معي ، هناك تتعرفين إلى محاوري ، مراد بو كرزازة ، إذاعي ممتاز ، وقصاص (مثلك) " .

مزاج مراهقة ص 238 .

● لا تنطلق فضيلة الفاروق من حاضر أحداثها إنما تستحضر ما أمكن من التفاصيل والجزئيات . وهي لا تتوانى عن كشف أنها بصدد إعادة بناء واقعة يفترض أنها تخيلية بما تقدمه من دلائل وإشارات واضحة وقوية تخص حياتها الشخصية :

" لا أدري بالضبط ، هل هذه قصتي أم قصة توفيق عبد الجليل ؟ .....ولكنني أعرف اليوم أنه كان الرجل الذي تمنيت أن أكونه حين تجاوزتني رغبة الحب في أن يكون لي ".

مزاج مراهقة ص 5 .

2. تاء الخجل :

صدرت رواية " تاء الخجل" عن دار رياض الريس للكتب والنشر في طبعتين الأولى سنة 2003 والثانية سنة 2006 . جاءت في ثمانية وتسعين صفحة من الحجم الصغير توزعت على عناوين موحية اجتماعيا و إنسانيا وتفيض بالمفجع .

الرواية فيما يبدو مزيج من القصة القصيرة والقصة الصحفية المؤثرة أكثر منها رواية معقدة و متشعبة . فالحقائق التي وثقتها الروائية واقعية ودون تسطيح قضت على شعرية النص وطغى عليه التقرير المدعم بالشواهد من الحياة .

موضوع " تاء الخجل" على حد قول فضيلة الفاروق حساس يتحدث "عن المغتصبات خلال العشرية السوداء في الجزائر وإن كان البعض يعتبره حديثا عن الجنس فهذا خطأ لأن الاغتصاب جريمة بشعة وقذرة ولكن القانون يتهاون في عقاب مرتكبيها لأن المجني عليهم عادة هم " نساء" "[1].

عنوان الرواية يختصر كثيرا من المعاناة والخجل والقهر والظلم والذل والخيبة ، وكل الكلمات التي يمكن أن تقول وتختصر حياة المرأة في مساحة جـــغرافية تشكل مسافة الوطن في فترة زمنية محددة وفي ظل ظروف معينة جعلت كل ماضي البلاد يعيش تحت وطأة

[1]- لامع الحر : الروائية فضيلة الفاروق في حوار حول " اكتشاف الشهوة" ، جريدة الشراع ، السنة 25 ، العدد 1223 ، 2006 .

إرهاب اختار المرأة سلاحا للتحدي ولإذلال الآخر . تاء التأنيث عند فضيلة ترتبط بما هو أكثر من الظلم المألوف ، ترتبط بالعار والخجل الذي تشعر به الضحية وحدها وتموت به. وأسوأ ما في هذا العار أنه يرتكب باطلا وجهالة بعد " فتاوى " منحرفة يزعم أصحابها فهم الدين .

إنها قصة الكاتبة بما يشبه السيرة في حدود مغامرة الحب الأول واختبار لعبة الموت والحرب الداخلية التي اجتاحت الجزائر مع سلسلة من الاغتيالات والاعتداءات التي قامت بها جماعات إسلاميين متطرفة . ومن موقع البطلة في الرواية "خالدة مقران" كصحافية تمكنت من رصد قصة فتاة تدعى "يمينة" تعرضت للاعتداء ، التقتها في المستشفى الجامعي بقسنطينة وهي تصارع الموت مع زميلات لها في ساحة معركة اتسعت آفاقها لتطال أكثر من منطقة جزائرية .

رواية مزدوجة في مناخين مختلفين : قصة الحب الأول في إطار أمكنة الطفولة والدراسة والتي تدور في إطار قوي من الرومانسية الحالمة لتجعل الأمكنة مبللة بماء العشق السحرية ، والحنين إلى مدينة قسنطينة التي تصفها بكثير من الحب والإعجاب والفخر . لكن ثمة شق آخر من الرواية يلغي عالم الأحاسيس ويدور في واقعية دموية مفجعة .

ومع أن القارئ ينتظر علاقة وروابط بين المناخين كأن يكون الحبيب منخرطا في صفوف الإرهاب أو الجيش ، إلا أن هذا لم يحدث ، مما جعل قصة الحب إطارا خارجيا للأحداث مارست فيه الكاتبة نوعا من الالتفات الفني الذي بدأ كثيرا في تباشير الرواية ثم تناقص شيئا فشيئا حتى اختفى في نهايتها. ليكون الاختفاء النصي للحبيب مكرسا حضوره الهش في الرواية واختفائه فعليا من حياة البطلة .

كل هذه الأحداث وغيرها توزعت في الرواية على عناوين فرعية نأتي إليها بشيء من التفصيل :

- **(أنا وأنت)** وفيه كلام كثير عن قسنطينة :

"وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد ،

كانت مدينة على مقاسات القلب". تاء الخجل ص 12 .

"كنت قد تورطت في عشقها ولم أكن أدري أنها مدينة لا تحضن ولا تخلي السبيل".

تاء الخجل ص 13 .

وأيضا عن الحب الأول الذي أجهضه جهل المجتمع وهو في صباه .

"في قسنطينة كل شيء جميل إلا الحب فهو مؤلم"

تاء الخجل ص 13 .

وعن العار العتيق تقول فضيلة :

"منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل،

كل شيء عنهن تاء للخجل ،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف ،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة ،

منذ أقدم من هذا ،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما ،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت ،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن ،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة ، وأغمض القانون عنه عينيه.

منذ القدم ،

منذ الجواري والحريم ،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم ،

منهن...إلي أنا ، لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء" .

تاء الخجل ص 12/11.

- **(أنا ورجال العائلة)** وتتحدث فيه عن عادات قبيحة في الأعراس ليلة الدخلة :

"صورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة مازالت جرحا في ذاكرتي".

تاء الخجل ص 25 .

"ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا" . تاء الخجل ص 26 .

".....كرهت منظر النساء فعدت إلى بيتنا ، وحاولت أن أنسى ذلك العرس. كانت تلك الطقوس غريبة عن عائلتنا، كنا مختلفين جدا عن باقي النساء ".

تاء الخجل ص 27/26 .

ثم وصف الجو في مدينة آريس ليجد القارئ نفسه أمام شعور يضاهي رهاب الأماكن المغلقة:

" آريس مزعجة . كثيرا ما قلت لك ذلك .....كان المساء موحشا ، والبستان يختنق من الملل"

تاء الخجل ص 25 .

- **(تاء "مربوطة" لا غير)** وهنا يجري الحديث عن عملها في جريدة "الرأي الآخر" والتي كانت مزيجا من الإسلاميين والديمقراطيين والعلمانيين قبل امتداد الخلافات السياسية "لنصبح مؤسسة من الأعداء وتتحول مكاتبنا إلى مواقع حربية " .

تاء الخجل ص 34 .

وفي هذا القسم تورد الكاتبة تقريرا صحافيا مدعما بإحصائيات :

"سنة العار...

سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة ، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم. ثم ابتداء من عام 1995 أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية (.....) 550 حالة اغتصاب (لفتيات ونساء) تتراوح أعمارهن بين13 و40 سنة سجلت تلك السنة (.....) تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت . 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و1997 إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997 . والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة....." .

تاء الخجل ص 36 .

وتصف ما يجري باختصار قائلة :

"هاهي أيام الثورة تعود ، الموتى في كل مكان ، والقبور كالمقاهي يزورها الناس أكثر من مرة في اليوم " .

تاء الخجل ص 37 .

· **(يمينة)** هذا القسم باختصار يروي حكايات المحررات من براثن الإرهاب وما حدث لهن من مآسي يدمى لها القلب :

"هل تعرفين ماذا يفعلون بنا ؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة العيب ، وحين نلد يقتلون المواليد ، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا العيب ، نستنجد ، نتوسلهم ، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون ".

تاء الخجل ص 45 .

" كنا ثماني ، قتلت منا واحدة ، قتلت أمامنا ذبحا بمجرد وصولنا لأنها رفضت الرضوخ للأمير".

تاء الخجل ص 48 .

· **(دعاء الكارثة) (الموت والأرق يتسامران) (جولات الموت)**

وفي الأقسام الثلاثة تواصل حديثها عن الإرهاب والاغتصاب وكيف أن قلمها أبى أن يخون كل المغتصبات بالكتابة عن عذريتهن المغتصبة عنوة . ويبقى هنا سرد الرواية بطابعه التقريري إذ تورد الكاتبة وثيقة تقول أنه عثر عليها بعد مجزرة بن طلحة واجتياح الجيش الوطني .

تقول فضيلة الفاروق :

"ووحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد ، وانتهاك الأنا .

وحدهن يعرفن وصمة العار ، وحدهن يعرفن التشرد ، والدعارة ، والانتحار ، وحدهن يعرفن الفتاوى التي أباحت "الاغتصاب" :

الأمير هو الذي يهديها.

لا يقبلها إلا من أهديت له ، وبإذن الأمير.

لا تجرد من الثياب أمام الأخوة.

لا يجوز النظر إليها بشهوة .

لا تضرب من الأخوة بل ممن أهديت له ، فعليه أن يفعل بها ما يشاء في حدود الشرع.

إذا كانت سبية وأمها ، دخلت على أمها ، فلا يجوز أن تدخل على ابنتها .

إذا وطأها الأول فلا يجوز وطؤها إلا بعد أن تستبرئ بحيضة ، وتجوز المداعبة (مع الغزل).

إذا كان الأب وابنه فلا يجوز الدخول على نفس السبية .

إذا كانت سبية وأختها ، لا يجوز الجمع بينهما مع مجاهد واحد"

تاء الخجل ص 56 .

تعاني البطلة" خالدة" من أزمة عاطفية وخلقية تتجسد في حوارها مع رئيس تحرير صحيفتها الذي طلب منها الكتابة عن المغتصبات غير أنها ترفض ذلك وبشدة :

"ــ اكتبيها إذن.

ــ لا...

ــ نعم؟

ــ لا ، لن أكتب شيئا عنهن ؟".

تاء الخجل ص 58 .

· **(الطيور تختبئ لتموت)** وتنتهي الرواية بالبطلة في المطار ، وقبل إقلاع الطائرة التي أتاحت لها الفرار من الوطن /الألم الذي صار مقبرة هائلة بسبب جرائم المتطرفين البشعة . تفتح "خالدة" جريدة الصباح أثناء انتظار إقلاع الطائرة ، و تتفاجأ بأخبار الموت لا تنفك تزيد أعدادها كلما قلبت الصفحات فتغلقها بكثير من الأسى والتأفف :

"فتحت جريدة ذلك الصباح ورحت أقرأ أخبار الموت ، قلبت الصفحة فازدادت أرقام الموت أغلقتها متأففة ، فعلق رجل بقربي :....

ـ أجريدة هذه أم مقبرة ؟.

أجبته:

ـ الوطن كله مقبرة! .

ولذنا بالصمت " .

تاء الخجل ص 96/95 .

ما يستوقفنا في هذا القسم هو الإشارة إلى مجموعتها القصصية " لحظة لاختلاس الحب" وهو أول عمل فني للكاتبة وكما ذكرت في الرواية :

" فكرت أن أحضر لها مخطوطي الذي لم أجد له ناشرا.....اسمه "محجوبات"...".

تاء الخجل ص 81 .

"انفجرت ضاحكة وأجبته :

ـ إنها مجموعة قصص؟".

تاء الخجل ص 82 .

"حملت مخطوطي وخرجت.

عند الناشر الثاني حاولت أن أكون أكثر وضوحا ، غيرت عنوان المجموعة إلى " دمى شرقية"..".

تاء الخجل ص 83/82 .

وتذكر الكاتبة في موضع أنها غيرت عنوان مجموعتها وهو ما أشارت إليه في الرواية .

2. اكتشاف الشهوة :

تقع الرواية في مئة واثنين وأربعين صفحة من الحجم الصغير أيضا ، صدرت عن دار الفارابي بلبنان في طبعتين في سنة واحدة 2006 .

عن سبب كتابة الرواية تقول فضيلة الفاروق : " ركزت على الجنس في عملي الأخير " اكتشاف الشهوة " ، فلأنه موضوع يتناوله الرجال بطريقة تستفزني ، إنهم يعرون المرأة ، ويصفونها كوعاء متعة لا غير ، وفي كل نصوص الكتاب الرجال في أدبنا العربي طبعا نجد المرأة كائنا يكتشف جنسيا ، ويمارس معه الجنس تعبيرا عن المتعة التي يجدها الذكر "[1].

في هذه الرواية البطلة " باني بسطانجي" نسخة جديدة لـ" لويزا والي" في مزاج مراهقة أو "خالدة مقران" في تاء الخجل ، مع فارق في ارتفاع درجة ردها وثورتها في هذه الرواية . إنها تضعنا في البداية في أجواء حياتها العائلية عبر تصوير علاقاتها الفاترة بزوج لم تختره . زوج انتظرته طويلا لكنه لم يكن في مستوى انتظارها . فأنتج ذلك

[1]- لامع الحر : الروائية فضيلة الفاروق في حوار حول " اكتشاف الشهوة" ، جريدة الشراع ، السنة 25 ، العدد 1223 ، 2006 .

فتورا ونفورا وبدء من الليلة الأولى لحياتهما معا . وزاج انتزعها من مدينتها قسنطينة ومن حييها هناك " شارع أو زنقة شوفالييه" الذي تحبه كثيرا ، عاشت فيه كل أطوار حياتها بكل آمالها وطموحاتها وحنقها على نفسها وعلى الدنيا كلها .حنق هو مصدر كل خيباتها ، فقد كانت رغبتها الأولى أن تصبح صبيا ، الأمر الذي جعلها فتاة غير مسالمة منذ أن بدأت تدرك العالم وتعي الدنيا :

" كنت الصبي ذا الضفار الطويلة والقدمين الوسختين ، والفستان الذي يتمزق لسبب ما ، والحلق الذي يضيع في "سوق العصر" أو في " الجزارين" ".

"كنت صبيا مشوها يخلق عالمه الخاص في أزقة قسنطينة القديمة".

" حين بلغت سن البلوغ أصبت بالنكسة الحقيقية..." .

" في الرابعة عشرة من عمري ، كنت واثقة أن ما أصاب البنات لن يصيبني في عمرهن ، وقد عشت ذلك الوهم على طريقتي" .

اكتشاف الشهوة ص 15 .

رفضها لواقعها الطبيعي جعلها تنفر من حياتها الزوجية نفورا تاما لتبحث عن الشهوة في العلاقات المحرمة....تبحث عنها عند "أيس" و"شرف" صديقيها اللبنانيين اللذين تعرفت إليهما من خلال حياتها في باريس "ماري" اللبنانية أيضا :

" ماري كانت فتاة رائعة ، ناضجة، وقوية ، ومتحررة من كل القيود "

اكتشاف الشهوة ص 36 .

والتي توفر لها النموذج الذي تريد أن تكونه :

"وحين تمشي ، يبدو المجتمع مدهوسا بقدميها فعلا . كانت بالضبط النموذج الذي حلمت أن أكونه...ولكن.." .

اكتشاف الشهوة ص 36 .

وتبحث عنها كذلك عند لدى قريبها "توفيق" الذي يعيش هو أيضا في باريس .

نكتشف كل ذلك في سرد البطلة ليومياتها وعلاقاتها بمحيطها الجديد ، سرد لا يهمل الوطن وعلاقاتها بمحيطها هناك حتى بعد عودتها إليه من باريس منهية زواجها مع "مولود" أو "مود" كما يناديه أصدقاؤه. عادت من دون أن تودع أحدا ، لتبدأ فصلا جديدا من حياتها

ربما أكثر إثارة ، يميزه الرفض التقليدي للطلاق والمطلقات ، وسط عادات عائلية متغيرة بعض الشيء أثناء غيابها .

يحدث تحول كبير ومفاجئ ينسخ كل ما سبق إذ تفتح البطلة عينيها في المستشفى بمدينة قسنطينة ، وترى قبالتها طبيبا يخبرها أنها ترقد هنا منذ أكثر من سنة ، أي ما يعادل الفترة التي يفترض أنها قضتها في باريس حسب الرواية .

تعلم منه (والقارئ كذلك) أنها تعيش فاقدة الذاكرة منذ ثلاث سنوات ، منذ أن انتشلت من تحت أنقاض بيتهم الذي جرفته السيول التي اجتاحت قسنطينة حينها ، وكانت قد عادت إليه إثر وفاة زوجها"مهدي عجاني" اغتيالا . كان زوجها مهندسا والتحق بالشرطة السرية ، اغتاله الإرهاب قبل أن يتسلم السكن الموعود به ، عائلتها هي أيضا موعودة بسكن باعتبارها من منكوبي الفيضانات المشار إليها .

استغلت الرواية هذه الجزئية لتوجه انتقادا ساخرا ، مرا لمن وعدوا معظم الشباب الجزائري ببيوت وإشارة صريحة لأكبر مشكلات الجزائر وأقدمها وهي مشكلة السكن :

"شبان الجزائر كلهم وعدوا بالسكنات فراحوا جميعهم إلى القبور قبل أن يعرفوا معنى الحياة"

اكتشاف الشهوة ص 126.

شخصيات الرواية الذين ورد ذكرهم في النصف الأول من الرواية والذين عاشت البطلة بينهم في باريس ماتوا جميعا والبعض منهم موجود على أرض الواقع عدا توفيق بسطانجي قريبها وأحد عشاقها في باريس أيضا والذي سنصادفه في نهاية الرواية :

"أعطيتني هذا الاسم لرجل اسمه الحقيقي "مولود بلعربي" شاب جزائري قتل في باريس ، في "مونبرناس" سنة 1999 ، تعرض للضرب المبرح من طرف شبان فرنسيين عنصريين، مات أعزب ، متأثرا بجراحه وهو في الأربعين من عمره".

اكتشاف الشهوة ص 107 .

"ـــ .....يهمني "ايس..."....

ــ شاعر لبناني من أصل فلسطيني ، اغتيل في شوارع بيروت برصاص مجهول ، اتضح في ما بعد أنه لم يكن المقصود بالقتل إذ لم يكن له توجه سياسي معين ، كان من أولئك الشعراء الذين يعتبرون الشعر قضية إنسانية " .

اكتشاف الشهوة ص 108 .

"ــ ماري عون أيضا ، عازفة بيانو لبنانية ، وجدت في شقتها في باريس منتحرة بجرعة زائدة من الحبوب المنومة" .

اكتشاف الشهوة ص 108 .

"ــ شرف عبد الستار صحافي لبناني مات في حادث سيارة مع صديق جزائري في منعرجات طريق جيجل منذ ثلاث سنوات بالضبط ".

اكتشاف الشهوة ص 108 .

من الواضح أن بطلة القصة تعاني من حالة ذهان و فصام في شخصيتها (شيزوفرينيا) وهي حالة مزمنة تهدم أركان الشخصية وتقطع صاحبها عن محيطه . وأسبابها متعددة في الرواية كرفضها مثلا لحقيقة كونها امرأة ، أو تواصلها السيئ مع أفراد عائلتها وعدم الاستقرار بينهم ، أو ربما انهدام علاقتها بمحيطها وعجزها عن الاندماج فيه ومعه ، ثم فقدانها الذاكرة وتصورها عالما يتماشى مع رغباتها وطموحها .

ما يميز أيضا شخصية البطلة الساردة لقصتها أنها كاتبة وهو الأمر نفسه الذي رأيناه في "تاء الخجل" عندما صرحت الساردة بأن بطلتها أتعبتها :

" أتعبتني "خالدتي"(خالدة النص) ، ركضت خلفها حتى زقاق "رحبة الصوف" (.....) كان يجب أن أختار مدينة أخرى لأبطالي غير قسنطينة.....كان يجب على "خالدتي أن تكون من "القالة" (.....) وكان على نصر الدين أن يكون شاعرا....." .

تاء الخجل ص 88 .

" تعبت من نصي ،

هناك شيء في اللاوعي عندي يعبث بالعلاقة بين بطلي ، هناك شيء ما يشبه سوء الطالع يلاحقهما معا ".

تاء الخجل ص 89 .

في هذه الرواية أيضا تصرح الساردة بأن الكتابة شغلتها عن رؤية طبيبها "خالد سليم" لانهماكها في كتابة نص أسمته "اكتشاف الشهوة" :

" حتى خالد سليم ما عدت أراه ، انشغلت عنه برواية أروي فيها كل ما حدث لي أسميتها "اكتشاف الشهوة" لا لأصدم قارئا تعود أن يجد الشهوة في الأزقة الممنوعة ولكن كي أؤرخ لحياة عشتها قد تستغني عنها الذاكرة إذا شاءت المخيلة أن تلعب مرة أخرى" .

اكتشاف الشهوة ص 130 .

عنوان الرواية المعنية بالدراسة وعنوان الرواية الوهمية للساردة يمثلان تقاطعا لبعض خطوط المتخيل مع خيوط الواقع ، وكأن الروائية (فضيلة الفاروق) تتوقع ما قد يثيره نصها من ردود أفعال ، فحسبت حساب اللحظة لدى القارئ ، فحسبت حسابه مسبقا وجعلته شريكا له في نصها ورؤيتها .

تصورت حوارا بينها وبين قراء مفترضين معجبين برواياتها منهم طالبة جامعية متحجبة ، ومن خلال حوارها معها تكشف عن رأيها في الحجاب محاولة منها تلطيف بعض مواقفها ، سواء تلك التي عبرت عنها في هذا النص أم تلك التي عبرت عنها في نصها السابق " مزاج مراهقة" . وندرج فيما يلي ما جاء في الروايتين من آراء :

"ــ كيف أحببت كتابي وهو يتحدث عن الشهوة وأنت متحجبة ؟

ضحكت وأجابت بنوع من الحياء :

ــ لأننا كلنا نكتشف الشهوة ، شئنا أم أبينا ، تحجبنا أم لم نتحجب ، إنها شعور غريزي ينتابنا.....ونحن بعض أطفالا في عيون آبائنا نعرف مواضع الشهوة ....لقد أعجبني الكتاب لأنك بينت أن الشهوة لدى النساء ليست إثما إنما هي عمل إلهي.

ــ هل تقصدين أن موضوعا كهذا لا يتعارض مع التزامك وحجابك ؟

ــ صدقيني أستاذتي "باني" هذا المنديل الذي أضعه على رأسي ما هو إلا رمز لإنسانيتي ، ورفض لاعتباري كائنا للجنس فقط.

كانت صغيرة ، وتبتسم وتضحك ، وتتحدث بثقة غيرت نصف مفاهيمي نحو هذا اللباس في ربع دقيقة"

اكتشاف الشهوة ص 136 .

"...وأذهب إلى الجامعة بجلباب ومنديل مثل جدتي ؟"

مزاج مراهقة ص 16 .

"انطلق من قطعة القماش تلك التي لم تعد تعني لي فقط التنكر الذي يوهم الأعمام أنني سأحمل سجني معي إلى الجامعة ، بل صارت تعني لي إثبات مزيد من الفروق بيني وبين الآخر ، إدخالي قليلا دائرة الرؤية الضبابية بيني وبين الآخر ، "كوني لكن لا تظهري".

كتلك الصناديق القديمة التي كانت تحرص جدتي على تغطيتها بأغطية أوهمتنا طويلا أنها مجرد طاولات فيما هي تحوي أشياء ثمينة" .

مزاج مراهقة ص 16 .

"وجهي الذي أشعر به لم يعد يستوعبني بتلك الكذبة التي أرتدي "

مزاج مراهقة ص 18 .

"كان جنوني في الحقيقة ينام تحت ذلك المنديل " .

مزاج مراهقة ص 18 .

" حجابي كان ينام على الأرض إلى جانب السرير مثل قطة ارتخت وهي تنام قرب مدفأة ، وقد تخيلت أنني لن أرتديه مرة أخرى ولهذا دعسته بقدمي وأنا أنزل من سريري " .

مزاج مراهقة ص 29 .

تشير فضيلة الفاروق في روايتها "اكتشاف الشهوة" إلى الإهداء إلى توفيق بسطانجي في كتابها الوهمي وهو ما لم تثبته الطبعة الحقيقية . توفيق بسطانجي الذي نراه في الرواية وهو يستلم ورقة خروجها من مستشفى الأمراض العقلية ، ثم يأخذها ليسافرا معا إلى الآفاق التي حلمت بها .

وقبل النهاية بأسطر تؤكد البطلة على شيزوفرينيتها :

"ــ هل تظن أنه هروب انفصامي؟"

اكتشاف الشهوة ص 142 .

ليؤكده لها مرافقها :

"ــ أكاد أجزم بذلك".

اكتشاف الشهوة ص 142 .

بعد فترة تعرفت على جارتها "ماري" وبثتها همومها ، وعندها تعرفت على عشيقها "إيس" مثقف لبناني " منذ أول لقاء بيننا ، شعرت أنه رجل مختلف عن كل الرجال (.....) لا تنجرفي نحو مثقف لبناني لمجرد أنه مثقف ولبناني ، فهذه كذبة عربية كبيرة "

اكتشاف الشهوة ص25.

بالنسبة لها كان البوابة التي تفصلها عن العالم وعن ذاتها ، وعنده بدأت التحولات في حياتها" و"إيس..." علمني أن الدنيا كبيرة وواسعة ، وأننا يجب أن نحتال عليها لنعيش ، ولعله علمني أكثر أن الرموز في الحقيقة هي من صناعة أوهامنا "

اكتشاف الشهوة ص24 .

عند حدود إيس عرفت التمرد من جديد ، عرفت كيف تعارض ذكورة زوجها المتسلطة ، وتقاوم بكل جوارحها لينتهي بها الأمر إلى العودة لبلدها ، فهي تفضل الانفصال على الموت المتجدد .

2. الفضاء النصي :

عرف حسن بحراوي الفضاء الروائي بأنه " فضاء يعاش من طرف الإنسان بكامله ، بجسمه وروحه ، ومن هنا فهو قريب من الفضاءات التي يعرضها علينا الرسام والنحات ، ويتحدث عنها الرهبان ويدرسها علماء الاجتماع واللسانيون والجغرافيون وعلماء النفس"[1].

والفضاء الروائي مثل بقية مكونات السرد ، فضاء لفظي يوجد من خلال الكلمة المطبوعة في الكتاب ، والكلمات بطبيعتها قاصرة عن تشييد فضائها الخاص ، لذلك يلجأ السارد إلى طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص ، فينتج فضاء جديد هو المكان الوحيد الذي يلتقي فيه وعي الكاتب بوعي القارئ [2] .

يعرف الفضاء الروائي بأنه " الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي ، وبذلك يبقى المعطى في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة(.....) إنه ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة وفضاء مختارا ودالا بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب "[3] .

اهتمت جوليا كريستيفا بموضوع الفضاء بدء بكتابها "أبحاث من أجل الدلائلية" حين لاحظت أن القول الشعري لم يعد ينظر إلى دلالته الكلية وإنما كموضوعة فضائية لوحدات دالة ، واتخذت من " مالارمييه " نموذجا على ذلك في قصيدته "ضربة نرد Un coup de dès" من خلال التنظيم الفضائي الذي تبناه لنصه ، كما ربطت كريستيفا مفهوم الفضاء بما يشبه" زاوية النظر التي يقدم بها الكتاب أو الراوي عالمه الروائي"[4].

وبعيدا عن اقتراحات كريستيفا يأتي تعاملنا مع الفضاء النصي بوصفه تلك المساحة التي يتشكل من خلالها إسناد اللغة المنطوقة على الصفحة ، لتأخذ شكلا كتابيا فهو "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها أحرفا طباعية - على مساحة الورق . ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ، ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول ، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين ، وغيرها"[5]. و الحقيقة أن كل ما في الرواية له دلالة، فالغلاف مزود بعدة

---

[1]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 53 .
[2]- المرجع نفسه ، ص28/27 .
[3]- محمد الماكري : الشكل والخطاب "نحو تحليل ظاهراتي" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1995 ، ص233 .
[4]- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 61 .
[5]- المرجع نفسه ، ص 55 .

علامات، مثل لوحة الغلاف، والصورة لغة ثانية تساعد على التخلص من سلطة اللغة ولها دلالة مكثفة .

يتكون غلاف "مزاج مراهقة" من لوحة ذات أرضية بيضاء أشبه ببساط أو فضاء ينثر فيه ضباب كثيف ليلكي اللون يلف ملامح امرأة في مقتبل العمر، تلفها خطوط سميكة توحي لنا بالغموض . وفي أعلى صفحة الغلاف الخارجية نجد اسم المؤلفة باللون الأحمر مجردا من أية صفة . وأسفله عنوان الرواية بلون أسود ثم لوحة فنية يشار إلى اسم صاحبها في الصفحات الداخلية . كما يوجد في نهاية صفحة الغلاف صورة لفضيلة الفاروق أسفلها فقرة قصيرة توحي بمضمون الرواية ثم تعريف بالمؤلفة باقتضاب .

غلاف "تاء الخجل" يتراوح بين اللون الأحمر والوردي وفي أسفله صورة امرأة مجردة من ملابسها تطأطئ رأسها من الخجل وهي بمحاذاة تاء مربوطة كبيرة . واسم الروائية باللون الأبيض في أعلى الكتاب دائما ، وتحته العنوان باللون نفسه لكن بحجم أكبر . في نهاية الغلاف اسم المؤلفة وعنوان الكتاب مرة أخرى وتحتهم فقرة من الصفحة الأولى من الكتاب ، وأخيرا دار النشر.

غلاف "اكتشاف الشهوة" بخلفية زرقاء متدرجة اللون ، اسم الروائية يتموقع في مكانه المعتاد أعلى الكتاب وتحته العنوان باللون الأصفر ، تتوسط الصفحة صورة ذات تشكيل تجريدي . في الأسفل دار النشر والطبعة . نهاية الغلاف تشبه تماما غلاف " تاء الخجل " مع اختلاف فقط في الألوان و الأحجام .

إن الشكل الخارجي للعمل الأدبي هو أول ما يجذب انتباه القارئ لقراءة نص أو ينفره منه ، ومن هنا كان لابد من دراسة النص الموازي للنص الأصلي لتحديد مدى أثره على رواج النص ، فالعنوان ولوحة الغلاف والتعليقات التي قد توجد على الغلاف ، والمقدمة إن وجدت ، كل ذلك يشكل فضاء هاما يتنفس فيه النص والقارئ معا .

إن دراسة النص الموازي في روايات فضيلة الفاروق تستهدف أساسا دراسة النص المحيط بما يشتمل عليه من عنوان رئيس وعناوين داخلية للفصول ، وكل ما يشير إلى المظهر الخارجي للكتاب من صورة مصاحبة للغلاف ، أو كلمة الناشر ، أو مقطع معين

من المحكي ، وسأتطرق إلى النص الفوقي بما يشتمل عليه من تعليقات وقراءات تدور حول النص .

v العنوان :

يعتبر العنوان واقعة لغوية تحتل مكان الصدارة على غلاف الرواية ، تتموقع على تخوم النص أو بوابته لتكون أول ما يثير القارئ ، فهو " تجميع مكثف لدلالات النص (...) إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النص ، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان وتقليبا له في صورة مختلفة ، فالكلمة المحور الجملة الرابطة ، وتتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف ..."[1] .

تكمن أهمية العنوان في كونه عنصرا من أهم العناصر المكونة للنص ، إذ يحاول المؤلف أن يضمن عنوانه معنى مكثفا يثبت فيه قصده برمته ، فالعنوان باختصار هو النواة التي ينبني حولها النص ، والعنوان يهتم بأن يعطي النص قيمة ومعنى[2]. وهو يحقق أغراضا منها :

الوظيفة التعيينية : تسهم في تحديد هوية النص والإشارة إلى جنسه .

الوظيفة الدلالية والإيحائية: في هذه الحالة فإن العنوان يتجلى دالا يستدعي بالضرورة مدلولا من أجل استكمال قراءة النص .

الوظيفة الإغرائية : وتعمل على غواية المتلقي وإدخاله في عملية القراءة والتأويل ، وبهذه الطريقة تعمل على التحفيز والإثارة[3].

يتمظهر العنوان – كونه أقصى اقتصاد لغوي كحقل دلالي يبعد عن أية قراءة أحادية فردية – عن طريق الصلة التي تنشأ بين العنوان والنص ، والتي يمكن أن تصاغ من النص/العنوان و العنوان/النص ، فهو العتبة التي تعلن عن " قصدية النص ، وتكشف نيته ، ولهذا الإعلان عن النوايا أهميته خاصة في كشف الخصوصية النصية ،

---

[1]- عبد الجليل منقور : المقابرة السيميائية للنص الأدبي "أوان ونماذج" ، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية والنص الأدبي) ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2001 ، ص61 .

[2]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 28 .

[3]- جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، العدد 3 ، 1997 ، ص100 .

خاصة عند تلقي النص عبر سياقات نصية تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه"[1]. فهو ضرورة كتابية تجسد " سلطة النص وواجهته الإعلامية"[2].

العنوان واحد من النصوص الموازية وأولى العتبات التي نطؤها قبل الولوج إلى فضاء النص الداخلي ، ويرد في شكل لكن " يختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص "[3].

يشكل العنوان رفقة النصوص الأخرى نصوصا مستقلة ، مجاورة وموازية للنص الرئيس ، تساعد القارئ وتكون بالنسبة له " كمفتاح إجرائي للتعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي"[4] . إنها بهذا الشكل العلامة المميزة والهوية الدالة على النص الذي " تختبئ تحت كلماته المباشرة ، فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان ، إذن له وظيفة الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا"[5].

إن أول تمنع يحدث للنص يبدأ مع عنوانه ، كونه العلامة الدالة التي تبحث عن القراءة التأويلية عبر ممارستها لسلطة الإغراء والإيحاء ، إنه العلامة الهاربة من النص وإلى النص، كما يقول رشيد يحياوي " العنوان ليس خادما للنص وتابعا له ، قد نخسر رهانات كثيرة في قراءاتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة"[6].

---

[1]- محمد حسن حماد : تداخل النصوص في الراوية العربية " بحث في نماذج مختارة"، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر، 1979 ، ص59 .

[2]- جميل حمداوي : لماذا النص الموازي ، مجلة الكرمل ، عدد 88 ، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية ، فلسطين/باريس ، 2006 ، ص 220 .

[3]- شعيب حليفي : النص الموازي واستراتيجية العنوان ، مجلة الكرمل ، عدد 46 ، مصر ، 1992 ، ص 23 .

[4]- جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، ص 97 .

[5]- عبد الملك أشبهون : قصة اختيار العنوان في الرواية العربية ، مجلة عمان ، عدد 98 ، أمانة عمان ، الأردن ، 2002 ، ص 55 .

[6]- رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث"دراسة في المنجز النصي" ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1998 ، ص 107.

v فضاء العنونة عند فضيلة الفاروق :

إن إشكالية العنوان تطرح أسئلة متعددة ، مما يفرض نوعا خاصا من التحليل ، فمن الناحية السيميائية هنـــاك علاقة بين العنـــوان والنص ، تتشـــكل عبر معـــادلة كبرى هي العنوان/النص ، أي أن العنوان " بنية رحمية تولـد معظم دلالات النص ، فإذا كان النص هو المولود ، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص ، وأبعاده الفكرية والإيديولوجية"[1]. وهكذا يكون المركب العنواني للنص بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه النص/الرواية ، وقد تصاغ العلاقة المزدوجة بين الثنائيتين العنوان/النص بالجذر التوليدي أو عملية الإنسال التي تشكل النص .

لكن قد تفقد هذه المصداقية خاصة فيما "يتعلق بالعناوين العبثية أو اللامعقولة التي تحتاج إلى قراءة النص وتأويله لإيجاد القرائن اللغوية أو المعنوية التي تربط بين العنوان كعلامة (سمة) وبين النص الذي كتبت تحته"[2].

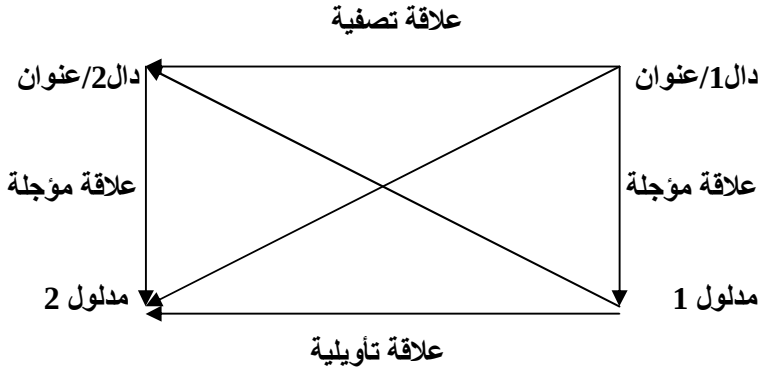
ومع ذلك يبقى الإقرار بأهمية العنوان حقيقة لا مناص منها ، فهو سمة النص يحفظه من الذوبان داخل النصوص الأخرى .

ومما لاشك فيه أيضا أن هذه العناوين وعلى اختلاف أنواعها تبقى مضمنة بعلامات سيميولوجية دالة ، خاضعة لضرورة الالتزام بالنص الذي تعينه ، فيكون مقتربا منها مع وجود عناوين تألف المراوغة والإبهام باعتمادها على الإشراقات الشعرية والبلاغية ، مما يكسبها جانبا مثيرا مختصرا يستفز المتلقي ، ويخلخل تصوره الأولي ، يعني ذلك أن العنوان يبحث دوما عن قارئ مغامر يقتحم الفضائين الدلالي والرمزي ، ويقيم تفاعلية بينه وبين النص/العمل الإبداعي ، ولنا أن نأخذها وفق المخطط التالي :

---

[1]- جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، ص104 .

[2]- حسين خمري : الظاهرة الشعرية العربية " الحضور والغياب" ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص21 .



من خلال المخطط يتضح لنا أن (الدال1) لا يملك (المدلول1) ، مما يجعل العلاقة بينهما مؤجلة ومرهونة بالتفاعل السيميوطيقي المتجه من العمل/النص ، وكذلك الحال مع (المدلول2) فعلاقتهما هي الأخرى مؤجلة ، إلى حين تحقق التفاعل السيميوطيقي من العمل إلى عنوانه ليكون الناتجان (مدلول1) و(مدلول2) بحاجة إلى علاقة تأويلية تخرج دلالتهما .

عناوين فضيلة الفاروق كلها توحي بوجود المرأة في رواياتها وأنها محور الحديث ، فنجدها تذكر ذلك صراحة في" مزاج مراهقة" وإيحاء في "تاء الخجل" وبطريقة غير مباشرة في "اكتشاف الشهوة" لأن هذا العنوان قد يخص المرأة أو الرجل على حد سواء . وهي تدعم عناوينها بلوحات فنية لنساء بهيئات مختلفة للإحالة إلى مواضيع رواياتها .

v التشكيل وعلاقته بالنص :

لابد أن ندرك أن ما " يميز الصورة البصرية عن باقي الأنظمة الدالة ومنها اللغة خاصة هو حالتها التماثلية أو أيقونيتها في الاصطلاح السيميولوجي...أي شبهها العام للموضوع الذي تمثله"[1] ، وبذلك تدخل الصورة والرسوم ضمن الفضاء النصي البصري الذي يلجأ إليه الكاتب لتصميم غلاف عمله الإبداعي ، فعن طريق "تشابه الصورة بموضوعها (الواقعي) يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة في قراءة الموضوع نفسه"[2].

[1]- محمد غرافي : قراءة في السيميولوجيا البصرية ، مجلة عالم الفكر ، مجلد31 ، العدد1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2002 ، ص 222 .
[2]- المرجع نفسه ، ص222 .

غير أن هذا لا يعني أن الصورة تنغلق على نفسها وتكتفي بخاصية المماثلة ، إذ يجب أن تدخل في علاقات مع باقي الأنظمة والعلامات المجاورة الأخرى ، أي أنها لا تدرك لوحدها دون أن تكون لها صلة مع العنوان وباقي الوحدات الغرافيكية المتواجدة على ظهر الغلاف ، وهو ما يمكننا من فك سننها للوصول إلى دلالتها . فبإمكان الصورة المصاحبة أن " تقوم بوظيفة التذكير أو قد يمكن تزويدها بشفرة تمكنها من أن تمثل بقدر متفاوت من الدقة، الكلمات بعينها ذات علاقات نحوية متنوعة ، لكن الصور منططة ومنسقة بطرق معقدة تجعلها بالتأكيد أعقد نظم الكتابة"[1] ، فالشكل البصري للغلاف لم يبق عنصرا معزولا مكتفيا بمعناه في داخله بل أصبح منفتحا على النص ، دالا ثريا يوجه إلى المتلقي ولا يشكل "إمبراطورية مستقلة ، أي عالما منغلقا لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به ، إن الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى"[2].

من هنا تشتغل الصور المصاحبة في روايات فضيلة الفاروق على إنشاء فضاء يقيم صرحها الدلالي بجوار العنوان بدء من رواية "مزاج مراهقة" التي أرفقتها بصورة لوجه امرأة شابة بكل ما تحمله من تعابير وألوان قاتمة لأن " حضور هذه العلامات الخارجية غير اللغوية يمتلك قيمة إشارية "[3] ، فالصورة تفتح لها المجال للإفصاح عن مضمون روايتها ، وتأسيس عالمها الذي يعيدها إلى الزمن الماضي ضمن سيرة حياتها .

إن هذه الصورة البسيطة لوجه الفتاة/المرأة تشعرنا بالكثير من الدهشة والتساؤل وهي تعتمها بالكثير من الخطوط السميكة الأرجوانية والزرقاء مع بعض اللمسات باللون الأحمر والتي ربما تدل على لحظات العشق التي مرت بها المراهقة في دوامة حياتها .

والأمر لا يختلف كثيرا في صورة رواية " تاء الخجل " تلك المرأة باللون الأسود والرمادي إيحاء بالغموض واللاوجود مع الوجود ، مطأطئة رأسها دلالة على خجلها وهو تعبير يدل مباشرة على العنوان ، ثم اللون الأحمر مرة أخرى للتعبير عن المشاعر وحالات العشق التي لا تنتهي عند روائيتنا . وحرف التاء الكبيرة التي تتوسط الغلاف لكن الملفت للانتباه أنها مربوطة ربما للإشارة إلى الكبت وعدم الانفتاح على العالم الخارجي.

---

[1]- والترج أونج : الشفاهية والكتابة ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، مراجعة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، 184 ، المجلس الثقافي للفنون والآداب ، الكويت ، 1994 ، ص 169 .

[2]- محمد غرافي : قراءة في السيميولوجيا البصرية ، ص222 .

[3]- شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص 20 .

وهو حرف غير مكتمل الرسم من الأسفل للتعبير عن عدم الاكتفاء العاطفي والخضوع للعادات والتقاليد المجتمعية والسلطة الأبوية الخانقة التي تقتل كل جميل في المرأة وتجعل التاء غير مكتملة .

يتيح اشتغال الفضاء البصري للغلاف الخارجي الأمامي للعمل الإبداعي لوحة غرافيكية لإنتاج نمطين من العلاقة ، النمط الأول يخلق تشكيلا واقعيا " يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث . و عادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث . ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية "[1]. وهو ما نجده في غلاف " تاء الخجل" و"مزاج مراهقة " ، وفي هذه الحالة سيساعد حضور الرسوم الواقعية على إذكاء خيال المتلقي ، أما النمط الثاني فهو تشكيل تجريدي " ويتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته ، وكذا للربط بينه وبين النص ، عن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص ، عند قراءته له ، وبين التشكيل التجريدي . وقد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه "[2] ، وهو ما يتحقق معنا في غلاف " اكتشاف الشهوة " حيث تطالعنا الصورة المصاحبة بقسمات أنثوية ، جسد أنثوي ومحمل ومشحون بدلالات عدة "فكل النصوص والعلامات والأشياء والأشكال الغوية وغير اللغوية ، إلا وتتضمن معنى ما أو معاني ما ، قد تبوح بها وقد تسكت عنها"[3]. والصورة هنا " أيقونة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل الصورة الفوتوغرافية"[4] ، فالمرأة / الجسد تحـــمل قيما ثقافية و تـــصور الإنسان للعـــالم والحياة والموت.....فالجســد

[1]- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 59 .
[2]- المرجع نفسه ، ص 60 .
[3]- إدريس جبري : في سيمياء الشخصية والجسد "قراءة في أعمال سعيد بنكراد" ، مجلة فكر ونقد ، الستة السادسة ، عدد 58 ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 2004 ، ص 134 .
[4]- مبارك حنون : دروس في السيميائيات ، الطبعة الأولى ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1987 ، ص 56 .

من "هذا المنطلق نص ثقافي يحسن التكلم باللغة الإيروسية [*] ، ويتقن احتضان الذاكرة الثقافية لمجموعة ثقافية ولغوية ما "[1].

مع ذلك يبقى إدراك معنى الصورة مرهونا بمدى معرفتنا بالمرجعية الثقافية للكاتب ومع قدرتنا على تجاوز المقول بحثا عن المسكوت عنه ولعل هذا ما نلمسه في صورة رواية " اكتشاف الشهوة " إنها ضبابية وغير واضحة وتفتح المجال للكثير من التأويلات، ولعل الأمر راجع للموضوع الطابو والشائك والذي يصعب الخوض فيه لما فيه من حساسية وخدش للمشاعر .

واللافت للنظر هو صورة المرأة والرجل المتقابلين لكن لا تنظر المرأة نحوه كما ينظر إليها وإنما تدير وجهها عنه ويوحي هذا المنظر لعدم التوافق العاطفي والذي هو موضوع الرواية وسبب محنة البطلة . ثم الشق الطويل على صدر الفتاة والشق القصير على صدر الرجل وهو رمز جنسي واضح للغاية لكن لم يأخذ وضعه الطبيعي . ولن ننسى صور الرؤوس الخمسة من الأعلى والتي لا ندري إن كانت لنساء أو لرجال عشقتهم بطلة الرواية هروبا من الموت البطيء تحت شعار الزواج .

تترجم دلالة الصور الثلاث وفق ثلاثة أبعاد يمكن أن نخضعها للثنائيات التالية :

1. المرأة/الأنثى
2. المرأة/الوطن
3. المرأة/الرواية

مع ذلك فإن الصورة كعلامات أيقونية لا يمكن لها " أن تمثل موضوعها بشكل مطلق، إذ أنها مرفقة في غالب الأحيان بنص مكتوب...مهما كانت هذه العلامة واضحة، وقابلة للتعرف عليها فورا ، فهي تبدو محملة دائما بغموض ما ..."[2] ، مما يجعلها لا تقرأ إلا من خلال التوازيات التي تقيمها مع المكتوب .

والواقع أن صور فضيلة كلها لا تخلو من الثنائية الأولى المرأة/الأنثى لتأتي كخطاب نابع من المرأة بوصفها أنثى عاشـــقة تبحث عن وجودها وكيانها في عيني الرجل ، وقد تجد

---

[*] نسبة لإيروس وهو في الميثولوجيا الإغريقية الإله المسؤول عن الرغبة ، الحب والجنس ، وتمت عبادته كإله الخصوبة ، المماثل الروماني له هو كيوبد .

[1]- إدريس جبري : في سيمياء الشخصية والجسد ، ص 134 .

[2]- محمد غرافي : قراءة في السيميولوجيا البصرية ، ص 230 .

ذلك لتعيش حبا جنونيا مثلما حدث في "مزاج مراهقة" ، أو تصدم بواقعها وتعيش مشاعرها في أحلامها كما في " تاء الخجل" ، أو تصدم بالواقع المرير وتنجرف وراء شبقيتها اللامتناهية لتقع في المحظور كما جاء في "اكتشاف الشهوة".

v دار النشر :

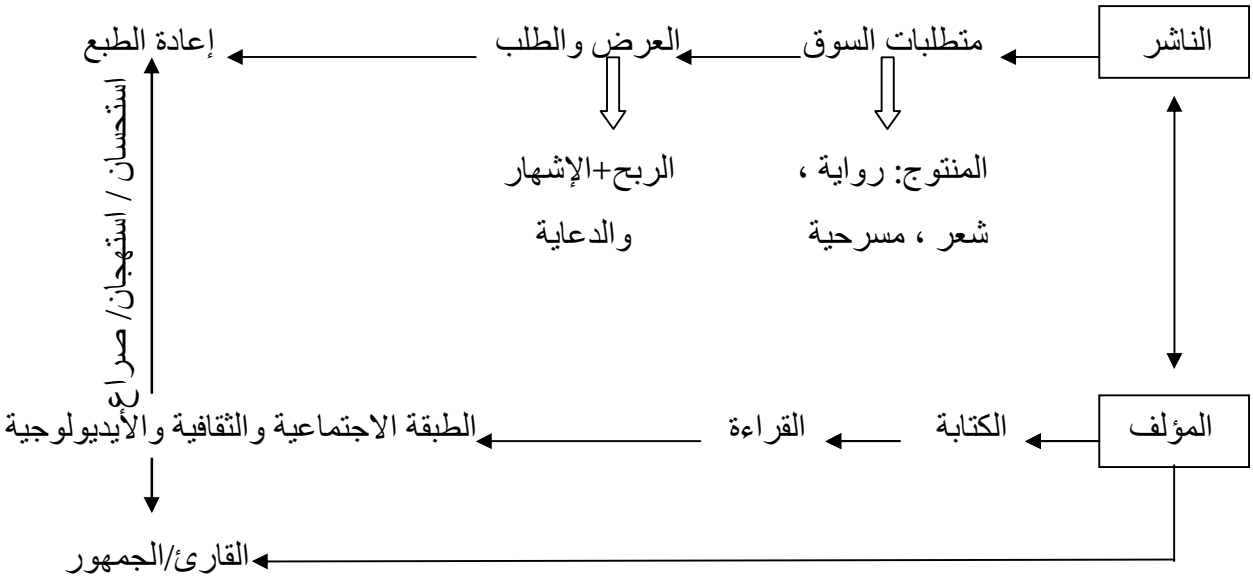
من النتائج الجيدة التي أنتجتها الطباعة ظهور تقنيات جديدة في طباعة الكتب وإخراجها ، وطرق توزيعها ونشرها وإيصالها إلى القارئ . من بين هذه التقنيات التي برزت بشكل لافت ما يتعلق بصورة الغلاف ووحداته الغرافيكية ، والإضافات التي أدخلت عليها كضرورة وجود اسم الناشر على ظهر الغلاف [1] .

لم تختلف دار النشر التي اعتمدت عليها فضيلة الفاروق لإخراج رواياتها عدا روايتها الأولى ونوضح ذلك من خلال الجدول الآتي :

الرواية	دار النشر	سنة النشر
مزاج مراهقة ط1	دار الفارابي/بيروت	1999
مزاج مراهقة ط2	دار الفارابي/بيروت	2007
تاء الخجل ط1	رياض الريس للنشر/بيروت	2003
تاء الخجل ط2	رياض الريس للنشر/بيروت	2006
اكتشاف الشهوة ط1	رياض الريس للنشر/بيروت	2006
اكتشاف الشهوة ط2	رياض الريس للنشر/بيروت	2006

تجسد عتبة الناشر السلطة الاقتصادية للعمل الإبداعي ، أي أنها السلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي إلى الجمهور/القارئ . وتخضع عملية النشر لنظرية التواصل عامة بأطرافها المختلفة : المؤلف ، الناشر ، القارئ ، مما يجعل عملية القراءة تسير وفق مقتضيات المخطط التالي :

[1]- محمد الهادي مطوي : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفرياق ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 28 ، عدد1 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، 1999 ، ص 482 .



حضور الجمهور/القارئ في مخيلة

من خلال قراءتنا لهذا المخطط سنلحظ أن عملية النشر تساعد على ظهور ناشرين لا تكون لهم أدنى صلة أدبية بالكتاب الذي يتولون نشره وتوزيعه ، ومن هنا يكون العمل الإبداعي في صورته الداخلية (النص) وصورته الخارجية (الغلاف) بعيدا كل البعد عن القيمة الفنية ، لأنه يحول إلى سلعة تخضع لقانون العرض والطلب .

من الملاحظ على روايات فضيلة الفاروق أنها طبعت مرتين مما يدعونا للقول أنه كان هناك إقبال عليها من القراء ، وهي في عمومها لا تخلو من البعد الإشهاري والترويجي للعمل الواحد ولأعمال أخرى للدار نفسها .

v تحليل البنية الخطية :

تتشكل البنية الخطية من وحدات خطية تسمى غرافيمات نعتبرها أصغر وحدة للخط المتصل ، وهي تقابل الفونيم الذي هو أصغر صوت في السلسلة المنطوقة .

ترصد الكتابة كما يشير ميشال بوتور ضمن طريقتين " الكتابة الأفقية وهي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء"[1] ، ويستخدم هذا النوع من الكتابة لإعطاء انطباع بتزاحم الأفكار في ذهن البطل الرئيسي وهي الطريقة المعتمدة من طرف فضـــيلة الفاروق لكن دون ازدحـــام شديد لأنها تعتـمد كثيرا على الحوار السريع

[1]- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 56 .

بين الشخصيات والجمل القصيرة تولدت عنها الكتابة العمودية "وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها"[1] .

يعد الخط بمثابة الهوية الدالة على صاحبه والعلامة المميزة له ، غير أن ورود الخط في شكله الطباعي قد عمل على عزل النص عن مبدعه ، فلم يعد من السهل ترصد وضعية الكاتب أثناء الكتابة لعدم القدرة على رصد حركة اليد وإدراكها في تراجعها وتقدمها في اتجاه الكتابة ، كما أن إدخال وسيط في العملية الكتابية المتمثل في الخطاط وصاحب النص وضعنا أمام " الوقائع الظنية "[2] .

v البياض :

يعلن البياض في روايات فضيلة الفاروق عن نهايات مختلفة فمثلا في " مزاج مراهقة" يحدد البياض الفاصل بختمة كالتالي (■) للدلالة على انقطاع زماني ومكاني . والأمر نفسه بالنسبة لـ"اكتشاف الشهوة " غير أن الختمة تختلف في الشكل (* * *).

"تاء الخجل " تختلف قليلا عن الروايتين السابقتين لأن الروائية فضلت تقسيمها إلى ثمانية عناوين داخلية على أن تبدأ بالعنوان ثم بياض يشغل تقريبا نصف الصفحة لتبدأ بعدها في المتن وتنهي كل فصل بختمة (* * *).

غير أن البياض عند الفاروق لا يقتصر على النهايات فقط بل يتخلل أيضا الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء مسكوت عنها داخل الأسطر أو ربما محذوفة ، وقد عبرت عنها بنقط متتابعة . ولنا أن نرى بعض النماذج من ذلك .

قالت وداد :

ـ سنصبح مثل "بني مزاب" يعني؟

قالت زيتونة:

ـ لا..."بني مزاب" تقاليدهم نظيفة ، وهم مسالمون ، أما الفيس فسيفرض ذلك بالقوة...

مزاج مراهقة ص 61.

قالت وهي ترتجف :

---

[1]- المرجع السابق ، ص57/56 .

[2]- محمد مفتاح : دينامية النص"تنظير وإنجاز" ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/لبنان ، الطبعة الثالثة ، 2006 ، ص 75.

ـ خلاص وصلوا لقسنطينة...منذ شهر قتلوا حكيم تعكوشت ، اليوم بوخزر ومازال مازال...يعني من اليوم فصاعدا لا تخرجي من البيت قبل أن تتوضأي* وتصلي وتتشهدي...وتودعي بيتك...والأعمار بيد الله...

مزاج مراهقة ص 220 .

على أن البياض الذي اختارته لروايتها الثانية هو الفراغات بين الأسطر وكأنها تريد منا استنتاج ما تريد أن تقوله لتترك المجال للقارئ ليقرأ ما بين السطور .

قلبت الصفحات بسرعة، وتوقفت عند الرابع عشر من شباط (فيفري).

ثم قرأت بعينين ملأتهما الطفولة:

ـ عيد العشاق .

التقت عيوننا فرحا ، كانت تلك أول مرة نسمع فيها بذلك العيد .

وقفت يومها واحتضنت المطر.

أما أنت ، فقد بقيت تتأملني ، وبؤبؤا عينيك يصليان ، ورموشك تغرق في سجود طويل ، اقتربت منك وقلت لك هامسة :

ـ ما بك ؟

تاء الخجل ص 19 .

* كذا وردت والصواب تتوضئي .

3. أمكنة فضيلة الفاروق :

لا يشكل المكان الوعاء الروائي فحسب ، بل يؤدي دوره في العمل الأدبي كأي ركن آخر من أركان الرواية . وهناك من يرى فيه هوية العمل الأدبي ، الذي إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيته وتاليا أصالته [1].

اعتبرت كثير من الدراسات الفضاء في الإبداع الروائي فضاء جغرافيا يؤسس السرد ويعطي للخيال مظهر الحقيقة ، ويعلن عن واقعية المغامرة عبر نوع من الانعكاس الذي يقطع أو يلغي شك القارئ .

تهتم نصوص فضيلة الفاروق بالمكان وتوليه اهتماما دقيقا ومثيرا للحواس ، باعتبار أن المكان هو أحد العناصر المشكلة للفضاء الروائي . وهو لا يتشكل إلا باختراق الشخصية الرئيسية له ، حيث يعيد خيال الكاتبة تشكيله بصورة تساير الأحداث التي تعطي للمكان أبعاده الدلالية ، وتجعل القارئ نفسه يعيش تجربة المكان .

يتعدد الفضاء المكاني في روايات فضيلة الفاروق ، إذ نجد الكاتبة تولي أهمية لوصف المكان وتقديمه في صورة واضحة وصريحة انطلاقا من المحيط الذي تواجدت فيه ، حيث تحدثنا عن آريس و باتنة و قسنطينة ثم باريس .....ولن ننسى أن مدينة قسنطينة هي أهم فضاء في الرواية الذي يتفرع بدوره إلى أفضية أخرى كدار الصحافة ، والبيت والجامعة والحي الجامعي .....الخ .

إن الفضاء المكاني في روايات فضيلة الفاروق يزود القارئ / المتلقي بغارات جغرافية تساهم في إطلاق العنان لخياله . وهذا النوع من الفضاء يعكس وضعية وهموم المتحركين فيه ، كما يعكس صورة للمواقف والأحداث والسلوكات التي تتحرك داخله ، والتي تدفع إلى التأويل والمساءلة .

كما أن فضيلة الفاروق جعلت من الفضاء المكاني محور رواياتها ، وربطت بها بعض شخصياتها التي تظهر للقارئ/المتلقي أنها حبيسة هذا الفضاء ، وأنه هو سر تعاستها وحزنها، كما يعكس نفسية الشخوص القلقة .

---

[1]- غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص6/5 .

المكان في الروايات متشبث بالزمان واستمراريته ، وهو هنا يحضر عبر الماضي المترسب في الذاكرة ، لذا " لم تكن الصورة الوصفية لمكان ما ، إلا تثبيتا للحظة من لحظات الزمن ، وذلك بواسطة تقديم المكان من خلال حركة الشخوص فيه ، وليس من خلال المشاهد الثابتة "[1]. والجميل في هذا الفضاء أنه حقق وظيفيته إذ اتسم بالمواطنة والمحلية والإنسانية .

نجد فضيلة الفاروق تشير إشارات سريعة إلى الزمن والمكان ، لتنبهنا إلى خطورة الحدث وفداحته . فهي لا تريد أن تقدم لنا ديكورا مكانيا تدور فيه الأحداث ، وتتحرك فيه الشخوص حتى نراهم رؤية جيدة ، بل تريد أن تقدم لنا مفارقات مجتمعية صارخة ، وتناقضات ومواقف ومشاهد اجتماعية وسياسية وتربوية وأخلاقية . إنها قلقة من وجودها في المجتمع .

هذا لا يعني أنها لا تهتم بالفضاء ، بل بالعكس هي تعي جيدا أن الفضاء المكاني واستعماله ليس مجرد إشارة إلى أمكنة محددة ، و أفضية تتحرك فيها الشخوص ويسير فيها الحدث . تعي " أن الفضاء يخلق نظاما داخل النص" [2]. وتدرك أن للمكان سلطة على النص لا مفر منها " لماذا لا تصدق أن للأمكنة سلطتها ، بيكاسو كان هنا ، و مايكوفسكي وسارتر و بوفوار وميللر وكل الذين كانوا يلتقون هنا في الأماسي الباردة التي تتدثر بالشعر ، الشعر الذي جر قدميك إلى هنا ، والحب الذي جرني إليك" .

اكتشاف الشهوة ص 39/38 .

v قسنطينة : معنى المدينة .

تتحين فضيلة الفاروق كل فرصة تتاح لها من أجل إعادة ترتيب الأفكار التي تؤمن بها ، والتي ترغب في أن تترك لها حيزا واسعا في ذهن القارئ العربي عامة والجزائري بصفة خاصة ، هي طبعا لا تنتظر من يمن عليها بفضاء معين من أجل البوح لأنها هي التي تخلق فضاءها .

الكتابة عند فضيلة الفاروق بوح لصيق بالذات ، لم تختلف فيه مزاج مراهقتها عن تاء خـــجلها ولا عن اكتـــشاف شهوتها ، لا تـزال قسنطينة حاضرة بكـــل زخـــم عاداتها

[1]- صبري حافظ : الحداثة والتجسيد المكاني ، مجلة فصول ، العدد 4 ، يوليو 1984 ، ص174/173 .
[2]- مجموعة من المؤلفين : الفضاء الروائي ، ترجمة عبر الرحيم حزل ، ص 20 .

وأزقتها، وحزنها الفائض عن كل إطار ، لا تزال سحابة الحديث عن عشق المدن مستفحلا بها، هي التي لا تتخلى عن هامش الجسور المعلقة الذي يشبه إلى حد كبير هامش الكتابة والتمرد عندها .

قسنطينة المدينة الجميلة التي تغنت بها فضيلة الفاروق وقبلها مالك حداد و أحلام مستغانمي . كانت قسنطينة مدينة الأعراس و المآتم كما تقول " هي حلمي .!..... لو خيرت.....لسكنتها ! " . قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري ، و من كبريات مدن الجزائر مساحة و تعدادا في السكان . قسنطينة الجسور المعلقة ، مما أعطاها منظرا فريدا يستحيل أن يوجد مثله عبر العالم في أية مدينة أخرى .

تصف الفاروق مدينة قسنطينة في الروايات أنها :

"سيدة المدن" .

اكتشاف الشهوة ص 76 .

فهي "مدينة تنام باكرا ، ومن تأخر عن معاد نومها في الشارع يجب ألا يكون امرأة ، فالقطط التي زادها الجوع توحشا تملأ الزوايا المظلمة" .

مزاج مراهقة ص 136 .

وتكرر ذلك مرة ثانية في مكان آخر :

"قسنطينة المدينة الوحيدة التي توصف بالثقافة والعلم وتنام باكرا " .

مزاج مراهقة ص 180 .

هي "هادئة ومسالمة " .

اكتشاف الشهوة ص 117 .

لكنها تتحول ليلا إلى " مدينة متوحشة لا تحسسك بالألفة بل أحيانا تزداد توحشا ، فتشعرك أنها فأر في مصيدة أو يتيم بلا أهل ، أو أعمى تخونه الرؤية " .

اكتشاف الشهوة ص 101/100 .

المخزون التاريخي لهذه المدينة العريقة أمد الكاتبة رؤى ثرية سمحت بالكشف عن اندحار الوعي الاجتماعي وتقهقره ، فهي كما تقول :

" قبل سنوات كانت جسور قسنطينة تستقطب السياح ، ثم صارت تستقطب المجانين ، وشيئا فشيئا صارت تستقطب منتحرا كل أسبوع على الأقل ، أما الآن ، فقد ارتفع معدل جاذبيتها للموت حسب حدة ما يحدث ، وغلاء المعيشة وانقلاب المفاهيم . كنا لا نسمع مثل هذه العبارات أمام مواقف الانتحار . المنتحر يقال عنه " لعنه الله" ، صار الانتحار سلوكا يباركه الشباب " .

مزاج مراهقة ص 146/145 .

وتتطرق للفكرة نفسها في روايتها اللاحقة فتقول :

"... الأسوأ في تلك الأيام كانت حكاية "ريمة نجار" طفلة في الثامنة رمت بنفسها من على جسر"سيدي مسيد" . لم أصدق أن الأطفال ينتحرون ، لهذا حققت في الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة ، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر ، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة " .

تاء الخجل ص 39 .

"قسنطينة الجميلة !وحده الفقر تطاول على عفتك . أنت المدينة التقية التي كانت لا تدخلها الخمور ، مات تاريخك الجليل ، وصارت حدائقك تعج بالشواذ والسكارى والمخدرات ".

تاء الخجل ص 63 .

مدينة قسنطينة في كتابة فضيلة الفاروق تشكل مثال الفضاء الحضري المفتوح على التمدن والثقافة والحرية .

تقول فضيلة الفاروق :

" وفي هذا البيت ستجدين الوجه الجميل لقسنطينة ، زينتها ، وأناقتها ، وأصالتها ، شعرها وموسيقاها وثقافتها" .

مزاج مراهقة ص 165 .

" قسنطينة المدينة الوحيدة التي توصف بالثقافة والعلم".

مزاج مراهقة ص 180.

" تحرك الشعر في صدري حين انزلقت المدينة إلى الوراء ...هاج تبعثر على تاريخ سيرتا...عربد سكر..." .

مزاج مراهقة ص 226.

" وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد ، كانت مدينة على مقاسات القلب ".

تاء الخجل ص 12 .

" هو ابن "Belle vue" (المنظر الجميل) الحي الراقي للطبقة المخملية في قسنطينة" .

اكتشاف الشهوة ص 69 .

إن فضاء المدينة هو فضاء اليومي بدفق حركاته وتجاربه الصغيرة . إن قسنطينة تصبح على لسان الكاتبة " مثل كائن يظهر نفس الجوهر العاطفي في إيماءات يده ، في مشيته وفي نبرة صوته . تتقاطع مشاهد الأزقة والساحات والمقاهي والحوانيت والمنازل والوجوه والروائح والأصوات لتشكل فضاء خصوصيا وإيقاعا خاصا هو نفسه جوهر المدينة، جوهر العلاقة اليومية مع المدينة ، وإن شئنا معنى المدينة"[1] :

" أحببت "نحاس" كثيرا ، كان يطل على مبنى الإذاعة والتلفزيون ، والجبل ، والشارع ، والجامعة الإسلامية ، كان في حد ذاته محطة تلفزيون ..... أمشي مسافات طويلة من " نحاس" إلى "ملعب بن عبد الملك" إلى"سان جان" إلى "لابريش" ، إلى "شارع فرنس" ، "فسوق العصر" إلى تلك الأزقة الضيقة التي أضيع فيها دائما ولا أخرج إلا بمساعدة أحد حيث "رحبة الصوف" و"الجزارين" وتلك الأزقة الضيقة والحوانيت الصغيرة ، والحيطان البنية والطرق المرصوصة بقطع حجرية مستطيلة ، وأغاني "المالوف" التي لا تسكت إلا حين يحل المساء" .

مزاج مراهقة ص 78/77 .

" كان ليل قسنطينة يشدني ، أضواؤها المتعانقة ، هدوؤها المخيف ، وحشيتها ، أشباحها،...ولا أدري إن كانت كل المدن شبيهة بها في الليل ، أم أنها مدينة متفردة بذاك الجمال " .

مزاج مراهقة ص 190 .

[1]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 143 .

" أظن بأن الجريدة كلها لم يكن لها معنى بدون وجود حنان ، شوارع قسنطينة...الجامعة...كل شيء يأخذ طعمه الخاص والمميز بوجودها " .

مزاج مراهقة ص 271 .

" أحدثك عن قسنطينة ، وأشجار الصنوبر والمسرح ، ودار الإذاعة والتلفزيون وحفلات الصيف ، وسهرات رمضان ، وبكاء الشتاء ، ورقصة الضباب على الجسور، وغبطة الشوارع بالمالوف " .

تاء الخجل ص 13 .

" تجبرك قسنطينة على الوقوف احتراما لمرور جنائزها ، ولهذا ستتوقف عند مرور الجنازة الأولى . ثم الجنازة الثانية...ثم الجنازة الثالثة...أقطع الطريق".

تاء الخجل ص 37 .

" قطعنا تلك الأصوات والروائح وتمشينا على جسر سيدي راشد . استوقفتنا امرأة تلتحف الملاءة السوداء ، أخرجت زجاجة عطر وراحت ترش بقايا المزار وضريح الولي الصالح "سيدي راشد" تحت الجسر " .

تاء الخجل ص 38 .

" ــ ما اسم هذا التمثال في القمة؟

أجبتها :

ــ هذه قمة " سيدي مسيد " وهذا تمثال " سيدة السلام".

أردفت :

ــ والجسر ؟

أجبتها :

ــ جسر " سيدي مسيد" .

سألتني مرة أخرى :

ــ وهل يتحرك حين يمر عليه الناس ؟

ــ قليلا .

ــ هل هو مرتفع كثيرا ؟

ـ أظن أن ارتفاعه أكثر من 170 مترا .

ـ إنه جميل جدا ، أتمنى أن أمر عليه ، ويهتز .

ـ حين تشفين تماما سأمر أنا وأنت على " جسر ملاح سليمان" ، إنه مخصص للراجلين فقط، وستشعرين بلذة الاهتزاز عليه ، وسأريك تمثال " قسطنطين" في شارع محطة السكك الحديدية ، منذ عهد سنة 313 قبل الميلاد والمدينة تحمل اسمه " .

تاء الخجل ص 86/85 .

" ...في أزقة قسنطينة القديمة ، تلك الأزقة الحجرية الضيقة التي تفوح برائحة عقاقير العطارة ، تلك الأزقة ، أزقتي أنا ، والتي كانت تشكل جزءا من انطوائي ورفضي لمنطق الطبيعة . العتمة والظلام ، وصياح الباعة ، وحركة العجائز والشيوخ البطيئة ، تلك الأزقة المغلقة كانت تمنحني بعض الطمأنينة " .

اكتشاف الشهوة ص 15 .

" ذاك الجزء الذي شاخ من المدينة ، ذاك الذي يقاوم الموت بعراقته ، كان جزئي المحبب إلى قلبي ، تلك الحيطان الحزينة ، بذلك اللون الذي يميل إلى لون البكاء ، كانت حيطاني أنا ، وكانت تبتهج حين أبتسم لها ، وحين ينفخ فيها "المالوف" سحره ، "المالوف" كان "مالوفي" أنا أيضا . وكل تلك الحارات المتعانقة التي تنتهي عند قسنطينة الحديثة بمبانيها الفرنسية الأنيقة ، وشوارعها المكتظة بالناس ، وحزنها الذي لا يليق بها . بداية من شارع فرنسا تنتهي تحفتي أنا لأتحول إلى تلميذة ذكية".

اكتشاف الشهوة ص 16/15.

مدينة قسنطينة هي الفضاء الروائي الذي تبرز فيه الأماكن الرئيسة المرتبطة بأحداث الروايات الثلاث ، أرادت الكاتبة تحميلها دلالات باعتبارها الخلفية المكانية التي تنطلق منها نصوصها ، حيث تركز على وصفها تارة بالإعجاب والاستحسان والحنين لها وتارة بالاستهجان والغضب منها انطلاقا من الحالات النفسية لبطلات الروايات :

" كان كل ما يدور أمامي يحرك عواطفي بقوة ، أهذا هو الوجه الجميل لقسنطينة؟ " .

مزاج مراهقة ص 171 .

" لن أنسى منظر المكتبة العملاقة....لن أنسى طيري الكناري....كان صادقا حين قال هذا الوجه الجميل لقسنطينة " .

مزاج مراهقة ص 167 .

" في قسنطينة كل شيء جميل إلا الحب فهو مؤلم " .

تاء الخجل ص 13 .

" أردت أن أوقف أحمد ، أن أطلب منه عدم فتح الموضوع معك ، لكنه المطر ، لكنها قسنطينة..."

تاء الخجل ص 23 .

" لماذا أتذكر كل ذلك اليوم ؟

لماذا تجتاحني قسنطينة بنوبة قاتمة من الحزن؟"

اكتشاف الشهوة ص 45 .

" أمقت "مود...".

في قسنطينة الشوارع أسباب للحزن ، اللغة مفروشة على الأرصفة ، الورد ، أزهار البلليري، أعواد السواك ، الكحل ، علب الياسمين ، الذهب المغشوش ، السلع القادمة من وراء البحر ، كل شيء معروض للبيع ...حتى عيون الفقراء.....المباني تنبض حزنا ، الوجوه ، العيون ، الشفاه ، الشرفات والنوافذ ، كل شيء حولك حزين وغامض . كل شيء غامض ومبتسم .

تحار وأنت تتأمل كل شيء ، أحزين أنت أم سعيد؟إذ فقط في قسنطينة أنت سعيد وحزين لأسباب نفسها حتى اللغة " .

اكتشاف الشهوة ص 47/46 .

v آريس : فضاء الملل والقلق .

آريس هو المنطلق المكاني لبطلتي الروايتين " مزاج مراهقة" و"تاء الخجل" تماما كما كان منطلق حياة الكاتبة فضيلة الفاروق على أرض الواقع ، فكأنها تحكي وجعها وألمها من خلال لويزا و خالدة .

لم تشر الكاتبة في روايتها الأولى إلى مكان عيش بطلتها إلا في الصفحة 26 عندما تقول:

" كانت أخر حافلة متوجهة نحو آريس " .

والأمر نفسه في روايتها الثانية عندما تصف بيتها في الصفحة 17 :

" وذاك مسرح الطفولة والصبا ،

والسور الخلفي ، وشباك القضبان المطل على الضفة الأخرى من آريس...عبر تلك القضبان".

وهي تراها مكانا موحشا لا يحلو لها العيش فيه وتشعر بالملل الشديد :

" آريس بلدة بليدة خصوصا في الشتاء ، لا تورط أناسها كثيرا في تفصيلاتها اليومية ، لكنها تنزل ثقيلة على الصدر ، ثقيلة في الغالب " .

مزاج مراهقة ص 106 .

" نزلت من الحافلة عند آخر محطة ، لفحني هواء الجبل البارد بقساوته ، وأنا أسرع الخطى نحو البيت ، كان المساء يرتب أشياءه من حولي ، وكانت الأضواء تموت على الأرصفة " .

مزاج مراهقة ص 291 .

" آريس مزعجة. كثيرا ما قلت لك ذلك ،

رجالها مزعجون ، نساؤها ثرثارات ، وأطفالها مخيفون.....كان المساء موحشا ، والبستان يختنق من الملل " .

تاء الخجل ص 25 .

" يزعجني أيضا أننا معا كنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسية التي تترصد الحب بعيون الريبة " .

تاء الخجل ص 34 .

لكنها تعود مرة أخرى للاستدراك وكأنها تشعر بشيء من تأنيب الضمير تجاه موطنها الأم لترسخ مقولة " الرجوع إلى الأصل فضيلة " وتحاول إنصاف مدينة مظلومة:

" حين خرجت من البيت كعادتي متوجهة نحو محطة الحافلات فالتقيت أحد أساتذتي في الثانوي ، قال لي :

ـ آريس لا تكون جميلة إلا في مثل هذا اليوم .

كان أول يوم في الربيع حسب الشهور البربرية" .

مزاج مراهقة ص 301 .

" يومها أدركت ، أن آريس التي حاولت السلطات تكريمها وتكريم شهيدها الأول بن بولعيد بماراطون متواضع يتسابق فيه الأطفال ، لا يستطيع أن يكرمها سوى فلاحيها البسطاء بطقس مثل هذا الطقس المتميز تفاؤلا بالحياة . ويومها عرفت أننا نحن من يجب أن نعطي الحياة لمن نحب " .

مزاج مراهقة ص 302 .

" كانت " آريس هادئة وحزينة ، كانت جبالها تقيم الصلاة ، وأشجار الصفصاف ترتل ، والبيوت في سجود خاشع".

تاء الخجل ص 93 .

v باريس فضاء للهروب و التحرر

تدور أحداث رواية " اكتشاف الشهوة " بين مدينتي قسنطينة وباريس . تعرفنا الكاتبة بمكان تواجد البطلة في الرواية من الوهلة الأولى وتصف الأجواء السائدة حيث تقول :

" حين وصلنا باريس ، لا أحد احتفى بقدومنا ، المدينة كانت تشرب نخب ولادة المسيح ، الأزقة ثملة والأضواء منتشية " .

اكتشاف الشهوة ص 7 .

تتأرجح بنا الكاتبة بين مكانيين لفضاءين مختلفين ، تعقد بينهما مقارنة :

" بعد شهر تماما ، صرت بلا معنى في شارع باريسي ضائع في الكون الذي لم أعد أفهم له معنى.

أين المالوف ؟

أين الجيران الدافئون؟

أين أصوات الباعة الفقراء ، حيث كل شيء يباع بـ" خمسة آلاف" ، الساعات ،"الكيلوتات"، حمالات الصدر، والمناشف ، وغيرها من القطع التي تتساوى في السعر؟

أين قسنطينة؟".

اكتشاف الشهوة ص 11/10 .

هذه المقارنة تحيل بالكاتبة إلى استنباط أوجه الاختلاف أولها أن مدينة قسنطينة تشكل بالنسبة لبطلتها فضاء للشقاء :

"للأسف كنت أنتمي لمجتمع ينهي حياة المرأة في الثلاثين .

وكنا جميعا نعيش في قفص ، خارج أجسادنا تماما خارج رغباتنا ، نحلق في فضاء من القوانين المبهمة والتقاليد التي لا معنى لها ، ونظن أننا أحرار".

اكتشاف الشهوة ص 13 .

هذا الشقاء الواسع الذي يطال الوطن بأكمله :

" ...وتفاصيل المجتمع الجزائري المفبرك كعقدة ".

اكتشاف الشهوة ص 35 .

أما في باريس فالأمر مختلف تماما لأنها " في زمن العولمة والتحضر" .

اكتشاف الشهوة ص 35 .

" ولكن باريس جميلة ، ومتوهجة في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس . بلا قلب ، بلا مخ ، وبلا صوت . وتسرق أنفاسها خلسة من مساء يختنق . وتقول الشعر الذي يجعلنا نبكي لا الشعر الذي تقوله باريس في صالونات تضج بالتصفيق " .

اكتشاف الشهوة ص 42/41 .

لكنها تتراجع في بعض المقاطع عن رأيها في باريس وتحن من جديد لموطنها ومسقط رأسها :

" ما أكبر الفرق بين باريس وهي ترتدي ليلها المدهش ، وبين ثوبها النهاري الذي لا لون له حزني اليوم على اليوم القسنطيني الذي تعلنه المآذن .

حزني على رائحة الخبز الطازج وهي تمنح لتلك الأصباح علامة كاملة .

اكتشاف الشهوة ص 43 .

" يوم العيد هو الأسوأ على الإطلاق بالنسبة لي في باريس . هنا كل شيء على عادته ، الناس متأنقون دائما ، الأطفال يعيشون طفولتهم بفائض من الفرح ، الأماكن نظيفة ، اللافتات تبتسم ، الشوارع في عيد متواصل وممل . في قسنطينة الحزن يخجل بأثوابه الرثة وسحنته المنكسرة يوم العيد ، فينحسر حيث الظلال ".

اكتشاف الشهوة ص 67 .

غير أن الاختلاف بالصدفة يحيل إلى تشابه وهي بالنسبة للبطلة مفارقة تستلذها وتستأنس بها في غربتها وبعيدا عن أهلها وأحبابها أو قد تشمئز منها :

" في الحقيقة بين قسنطينة و باريس فرق شاسع ، لكن المطر ألقى بشباك الشبه بين الشوارع، وكان ذلك الشارع بالذات قطعة من " سان جان" لا غير ، وكان " إيس..." وجها مألوفا " .

اكتشاف الشهوة ص 27 .

" فجأة صار الوقت كما هناك .

وشارع " شوفالييه" يحتل الواجهة .

الوجوه متعبة ، ونحيلة ، متعبة وعابسة .

قسنطينة لا تبتسم في الصباح ، تواجهك وكأنها تعاقبك على ساعات نومك ، وتقضم بقايا أحلامك لتمنحك يوما من الشجن ".

اكتشاف الشهوة ص 43 .

" لا شك أن المدينة التي تعاقبنا حزنا في غير العيد ، يتغير مزاجها في هذا اليوم ، فتصبح ودودا وصامتة ، عجيب....حتى الجسور تصمت .

لا أحد ينتحر يوم العيد .

في باريس ، المسلمون يزدادون عددا في القلوب هناك...تتأوه في قعر الذاكرة ، تقبع في الأماكن القديمة ، وتبكي في صمت .

الحكمة الجديدة تقول : الدين ليس للأمكنة كلها ! ".

اكتشاف الشهوة ص 68/67 .

باريس إذن في وعي الكاتبة وبالتالي وعي بطلتها لا تشكل سوى فضاء للتحرر من العادات والتقاليد ، ومن القيم الأخلاقية والدينية التي تشعر بأنها تكبلها وتحد من حريتها : " مجنونة لأنني أقدمت على زواج كهذا ، ومجنونة لأني رغم فشلي الواضح في خوض التجربة إلى آخرها ، أتشبث بـ "مود....." ، ظنا مني أني سأصنع شيئا في باريس ، وسأخرج من رتابة الحياة القسنطينية في بيتنا في شارع " شوفالييه" " .

اكتشاف الشهوة ص 24 .

" "إيس..." أيها المجنون ، إنني امرأة متزوجة؟

(.....)

قبلة "إيس..."...

كانت تلك أخطر المنعرجات في حياتي ، أخطرها على الإطلاق قبل أن أتحول إلى امرأة أخرى تشبه سيلا لمطر صيفي هائج لا يفرق بين الحجارة والكائنات " .

اكتشاف الشهوة ص 31/30 .

" أمام الله أشعر بنجاستي . إذ أسترجع قبلي المختلسة مع " شرف" ، ومع "إيس" .

أحار ، تراني عاهرة صغيرة ، أو مشروع عاهرة ، أم أنني أشبه كل الناس وما يحدث لي طبيعي وعادي ؟ " .

اكتشاف الشهوة ص 67 .

لكن بالمقابل أيضا باريس تذكر البطلة بوطنها وشاعرها الذي تحبه ، إنها تشعر بالوحدة والغربة والحنين :

" في باريس الماضي يطغى ، الذاكرة تحتفل ، إنه قانون المنفى ، كل شيء يفقد حلاوته ، وطن الماضي يفرض سلطته ، الأيام تركض قبل أن تمهلنا لحظة لاستيعابه ، الوحدة مرة وخانقة " .

اكتشاف الشهوة ص 67 .

توحي لنا الكاتبة أن بطلتها زارت باريس فهي لا تتوانى عن وصف شوارعها وأماكن فيها لتوهمنا أنها كانت هناك بالفعل :

" في مقهى " دوماغو" بـ " بولفار سان جيرمان " جلسنا واحتسيت معه كوبا من الكابوتشينو الساخن كان أحلى كوب كابوتشينو شربته في حياتي" .

اكتشاف الشهوة ص 29 .

" شارع " مونبارناس" في السادسة مساء ، تحت قبعة سوداء من الغيوم ، يبدو رجلا مشكوكا في أمره ، الريح تهب كالموسيقى ، ويقع الماء في الشارع أغنية مبعثرة .

بين المارة كان سهلا تمييز الوجوه القادمة من الشرق . العرب يحبون هذا الشارع .

أما أنا فقد كنت أجيئه بحثا عنه .

قصدت " la coupole " متوقعة أن يكون هناك (.....) كان جالسا هناك في الزاوية ، قرب الشرفة ، عنوانا كبيرا للحب ".

اكتشاف الشهوة ص 37/36 .

وربما يرجع سبب اختيارها لمكان " la coupole" بتفاصيل الشرفة إلى الحبيبين اللذين التقيا في المكان نفسه .

هذان الحبيبان اللذان لم يكونا سوى " لويس أراغون " الشاعر الفرنسي والروائي والناقد الأدبي والمناضل السياسي ، وحبيبته " إيلزا تريولي " .

تقول :

" ـ في مثل هذا اليوم سنة 1928 التقت " إيلزا تريولي " و " لويس أراغون " للمرة الأولى هنا... على هذه الشرفة " .

اكتشاف الشهوة ص 37 .

" الغيوم في حيرة ، الشرفة تحتفي بذكرى " إيلزا " و " أراغون " " .

اكتشاف الشهوة ص 39 .

" " إيلزا " و " أراغون" كانا هنا . وكل شيء كان يدور في فلك الحب سرا .

لم أكن أعرف تفاصيل الشارع ، ولكني كنت أعرف جيدا أن " إيلزا" غادرت قبل " أراغون" باثنتي عشرة سنة ، وكان صعبا عليه أن يعيش بدونها فدفنها في باحة الطاحونة القديمة التي حولها إلى بيت وأهداها لها . دفنها قرب قلبه .

ووضع قرب قبرها مسجلا تنبعث منه موسيقى " باخ" ليل نهار . كان قد وعدها أن يحيطها بالموسيقى إذا ما ماتت قبله ، " باخ" لم يتوقف إلى اليوم عن العزف " .

اكتشاف الشهوة ص 40 .

" سنة من الإقامة في باريس .

سنة من الحياة في زورق تائه .

ـ أكنت تقطن هنا من قبل ؟

ـ لا كنت في مارسيليا بحكم عملي أستاذا في كونسيرفاتوار مارسيليا " .

اكتشاف الشهوة ص 51 .

" ...فتركت شرف في مقهى " فلور" بـ"بولفار سان جرمان" مشدوها غير مستوعب تماما ما الذي حدث " .

اكتشاف الشهوة ص 61 .

استعملت فضيلة الفاروق في نصها ضمير المتكلم لأنه الأكثر ملاءمة لسرد الحميميات والاعترافات وإعادة بناء أجواء الأفضية المرتبطة بها منها الفضاء الذي نحن بصدد الحديث عنه . وعلى ذكره فإن القارئ لا يجد " الأجواء الحقيقية لباريس خصوصا من يعرفها ، على رغم ورود أسماء بعض شوارعها ومقاهيها فيه ، مثل مقهى لي دو ماغو (المنقول خطأ ص29) الذي شكل مع مقهيين آخرين هما " ليب" و " لو كافي فلور" الثلاثي الذهبي للأدب الفرنسي في النصف الأول من القرن العشرين لما كانت ملتقى للأدباء والكتاب والفنانين ومحبي الفكر والثقافة والأدب عموما ، كغيرها من مقاهي الدائرتين الخامسة والسادسة في السان ميشال والسان جيرمان والأوديون ، إضافة بطبيعة الحال إلى مقاهي شارع مونبرناس وأهمها لاكوبول ولودوم وسواهما"[1] .

[1]- إبراهيم صحراوي : رواية اكتشاف الشهوة أجواء تصور غرائب النفس ، يومية الرأي ، عمان/ الأردن ، 2006 .

2. البيت : فضاء الظلم / الحلم :

تتوزع أفضية النص أساسا بين البيت ومدينة قسنطينة . بيد أن البيت يظل فضاء محوريا في النصوص الروائية . وتتشكل صورة فضاء البيت وفق تقنية التوازي : بيت الأسرة في مقابل الوطن :

" جاءت هذه السنوات متلاحقة لتصنع سجني الذي لم أتوقعه ، سجني الإنفرادي ، داخل وطن مليء بالقضبان .

إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب ، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة (....) صرت أخطط للهروب " .

تاء الخجل ص 37 .

ويكشف ذلك التوازي بين الفضاءين (البيت/الوطن) عن البعد الرمزي لفضاء البيت ، ويضيء صورا أخرى ترتبط بالبيت . تقول الكاتبة في وصفها لأحوال البيت :

" ارتبطت نجاحاتي المدرسية بخلافات حول الإرث بين أفراد العائلة الكبيرة، ما جعل العائلة تنقسم نصفين " .

مزاج مراهقة ص 10 .

" يتحول البيت أثناء زيارته إلى ما يشبه محطة المسافرين ".

مزاج مراهقة ص 15 .

" فوالدي لم يكن أكثر من كومة " دوفيز" أو رجل لمصالحهم ، كان له بريق " الفرنك الفرنسي " " .

مزاج مراهقة ص 15 .

" لن تفهم هذه الأشياء إذا لم أصف لك بيت طفولتي وكيف كنا نعيش فيه ، فهندسيته ونظام الحياة فيه سر من أسرار تركيبتي وتمردي " .

تاء الخجل ص 17 .

" إنه بيت من طابقين ، وست عشرة غرفة ، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال تسمى " الحوش " .

كنت أشبه البيت بشكل عجيب ،

إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل ،

وأحيط نفسي بسور عال وبكثير من الأشجار . غرفتي أيضا مثل غرف البيت " .

تاء الخجل ص 17 .

" أما البيت ، أما أشجار الرمان والجوز ، أما " العريشة " أما طيور البلارج والسنونو والحمام...تلك ذؤابة القلب .

وذاك مسرح الطفولة والصبا ،

والسور الخلفي ، وشباك القضبان المطل على الضفة الأخرى من آريس...عبر تلك القضبان، هناك ، عند كعب القلب بيتك...." .

تاء الخجل ص 17 .

" أحتمي بغرفتي ، وأحاول أن أنسى .

(.....)

والبناء يعلو ، ويعلو ، ويحيط بي كقلعة عالية ، كحصن منيع من ورق وحبر ".

اكتشاف الشهوة ص 23/22 .

وظفت الكاتبة البنية المكانية المتمثلة في البيت للكشف عن الخبايا النفسية لبطلاتها اللاتي تعانين من الاضطهاد واليتم العاطفي والسلطة الذكورية المتشددة حد التمرد والرغبة في الهروب ، وعن كل ذلك تقول الكاتبة :

" (.....) وهذا ما يزيد من حرماننا منه ، لدرجة صرنا نتعامل معه بحياء وخجل كأنه أحد الغرباء " .

مزاج مراهقة ص 15 .

" نضحك ، نتبادل النظرات ، نتكمش ببعضنا البعض أحيانا ونهرب من عينيه ،

" ما أخبارنا؟"

لا أخبار لدينا أو ...

يصعب علينا أن نفتح حديثا معه . نجهل تماما كيف تحدث الفتيات آباءهن عن أخبارهن ".

مزاج مراهقة ص 15 .

" سيدي إبراهيم هو الرجل السلطة في ذلك البيت " .

تاء الخجل ص 17 .

" (....) أما يجعلني فعلا أفقد أعصابي فهو فترة الغذاء يوم الجمعة ، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد ، وبعد أن ينتهوا من تناول الغذاء يأتي دورنا نحن النساء ، كنا جميعا نجتمع عند العمة تونس ، وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية ".

تاء الخجل ص 24 .

" كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة ، ينتظرون خدمتنا لهم " .

تاء الخجل ص 25 .

" وكنا جميعا نعيش في قفص (.....) نحلق في فضاء من القوانين المبهمة والتقاليد التي لا معنى لها (.....) من جهة كنت أخاف من والدي ، ومن جهة أخرى من أخي إلياس".

اكتشاف الشهوة ص 13 .

" الزنقة تعني مجموع ما يحيط ببيتنا من بيوت .

(.....)

" الزنقة !

عالم الرجال الطليق ، والشقوق النسائية (.....) وتراكم القهر الداخلي ".

اكتشاف الشهوة ص 18/17 .

" "مود..." الغريب ، ووالدي ، وأخي " إلياس" ، وقبضة الحديد التي يخنقني بها النظام الأبوي الذي نعيش تحت رحمته " .

اكتشاف الشهوة ص 23 .

" ستعودين إليه في أقرب فرصة ، وستركعين أمامه مثل كلبة ، وستعيشين معه حتى تموتي . حتى أموت .

كان والدي يفعل ذلك بوالدتي أيضا " .

اكتشاف الشهوة ص 87 .

الحياة داخل البيت تشكل تضادا بين الوعي واللاوعي : فالظلم والحرمان وحظر الوجود الأنثوي والسلطة الذكورية كلها مجتمعة تمثل بالنسبة لبطلات الروايات وعيا قائما ، وبالمقابل أحلام اليقظة بكل ما تحمله من خصوبة ونشوة تجسد اللاوعي ، والشخصية في حنايا هذه الثنائية المكانية النفسية تسعى للفرار من جحيم الواقع إلى نعيم الخيال :

" هين جدا أن نيسر ظروف حياتنا بحلم ، لكن الصعب جدا حين نصادف الحلم ذات يوم ".

مزاج مراهقة ص 11.

" كان كل شيء لم يخرج عن إطار الحلم بعد " .

مزاج مراهقة ص 12 .

" الأحلام دائما لا تتجاوز مدارات رؤوسنا الصغيرة ".

مزاج مراهقة ص 48 .

" أغمض عيني فيبحر البيت إلى داخلي كزورق يدفعه القدر . يتوقف البيت عند منبع النبض وينفتح الباب بسرعة ليخرج ذلك الصبي الأسمر محملا بمحفظته ".

تاء الخجل ص 17 .

" يحط الحنين دفعة واحدة على غرفتي فأجد نفسي مسيجة بالماضي كله " .

تاء الخجل ص 18 .

" فتحت نوافذي ليلتها على ساحة الأحلام ، وقفزت إليها منقادة بمقولة لفاطمة المرنيسي " الحلم أساسي بالنسبة للذين لا يتوفرون على سلطة" ".

تاء الخجل ص 40 .

" عبثا حاولت أن أغلق عليك أبواب الذاكرة ، كنت قد انبعثت من كل الفجوات ، وقد أبصرتك كعلامة ضوء وسط العتمة التي تخيم على الغرفة " .

تاء الخجل ص 29 .

" ولأني ذكية وناجحة تحول البيت بالنسبة لي إلى جحيم . وتورطت في أحلام اليقظة لتصبح مشكلتي الكبرى ، أحلم وأنا أدرس ،

أحلم وأنا آكل ،

أحلم وأنا أمشي ، أقطع الطريق وأنا ساهية ...وأنجو من ألف حادث في اليوم .

أحلم ،
أخترق الشبابيك التي أصبحت مغلقة بأحلامي ، أخترق حراسة " إلياس " لي .
أخترق النظرات التي تلاحقني في الشارع .
أحلم ...
كجدتي صرت ، أتقبل أكاذيبي على نفسي ، وأعيش حياة منطلقة في مدينتي الفاضلة التي لا وجود لها ".
اكتشاف الشهوة ص 22/21 .

4. فضاء اللغة :

تحمل الكتابة اللغة وتشحنها بمعطيات الذات ، وتغذي جانب الدلالة في النص . وهذا ما دعا المشتغلين بعلوم البلاغة إلى جعل اللغة مدار كلامهم ، لما يصيبها من تحويرات عند استثمارها في النص الأدبي ، تتناسب والنص المكتوب .

فيما يتعلق الرواية كجنس أدبي ، فاللغة لها نكهة خاصة لأنها الأكثر تناولا لأمور الحياة والوجود ، إذ تنقل الواقع والحدث والمشهد والفاعلين والمنفعلين لها وبها .

الرواية من خلال اللغة تقول الحياة وتبثها في نص يدعو للاستجابة ، فاللغة لم تعد مجرد شكل ، بل هي شكل وموضوع في آن واحد .

سنحاول تتبع ما ينتجه فضاء اللغة ، وما يتحرك فيه من أبعاد ودلالات من خلال الروايات التي تستثمر اللغة بطريقة تشكل تسلطا وحضورا في الوقت نفسه .

تهتم فضيلة الفاروق في كتاباتها الإبداعية باللغة بوصفها أداة الكاتب ووسيلته للإبداع والتعبير مما يوجب العناية بها في العمل الروائي عناية خاصة ، وهي لا تتفق مع أولئك النقاد الذين يرون الرواية عملا تلقائيا يقوم على السرد المباشر والتركيز على الحكاية . وكأنها تصغي إلى قول خوسيه ساراماجو الحائز على جائزة نوبل الذي يقول : " إن على صاحب المهنة أن يحافظ على أدوات عمله بحلة جيدة ، نظيفة ومرتبة لتكون قادرة على إنجاز العمل الذي يقوم به ، وإلا سيكون هذا العمل سيئا، ولهذا فأداتنا هي اللغة والأسلوب والكلمة " .

إن بعض النقاد يتوهمون أن لغة الروائي ينبغي أن تكون اعتيادية تلقائية شأن "الحكواتي" تماما ، وهذا فهم مغلوط ، فالرواية عمل إبداعي تتحكم فيه الصنعة ويخضع للانفعال والخيال ، والروائيون المقتدرون هم أولئك الذين كتبوا أعمالهم بلغة راقية هي الأقرب إلى لغة الشعر إن لم تكن هي الشعر نفسه .

تحدث القليل من النقاد عن الفضاء المشخص لفظيا كتجربة تقوم أحداثها في عالم يوجد داخل اللغة ، ولا وجـــود له على أرض الواقـع ، لذا نجد فرانسوا ليوتار François Léotard يميز " بين فضاء الدلالة الذي هو فضاء اللغة ، وفضاء الإشارة الذي هو فضاء الرؤية " [1].

يحضر الفضاء في روايات فضيلة الفاروق في قوالب إستعارية و كنائية تشتمل على العنصر الصوري الذي يسمح بتشخيص ما ليس مرئيا أو محسوسا ، بوصف الفضاء المتخيل من خلال نظام دال ومتماسك . لهذا فالبعد الصوري الذي يتمتع به هذا الفضاء في خطاب النصوص ، سمح بنقل مجموعة من السمات الموضعية إلى حركة الإنسان وردود فعله أمام الأحداث ، فيتحول الفضاء إلى شخصية روائية تورط مستقبلها في تماه لا مناص منه :

" توفيق اختلف في دخوله أماكني الخفية ".

مزاج مراهقة ص 6 .

" توفيق عبد الجليل يسكن هنا ، في العنوان الوحيد الذي لا يمكنني أن أتوه عنه ، يعيش هنا ، يتحرك هنا ، يمارس حضوره العذب في دمي وفي ألمي..." .

مزاج مراهقة ص 7 .

" (....) فيحضرني عطره الناعم الذي عبر كل ممرات القلب ، وفتح نوافذها على الدنيا" .

مزاج مراهقة ص 88 .

" (...) أم أنه يأتينا من الأبواب الورائية لقصور أحلامنا " .

مزاج مراهقة ص 88 .

---

[1]- شكير فيلالة : تمثلات الفضاء الروائي في رواية "حين ينضح الصمت " ، منتديات أزاهير ، http://azaheer.org ، 2009/10/16 ، 13:34 .

" كنت سعيدة لكن طقسي الداخلي بارد وكئيب " .

مزاج مراهقة ص 271 .

" كان صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة".

تاء الخجل ص 13 .

" أكتب فأتوغل داخل أزقة الذاكرة المعتمة ، وأستقر عندك " .

تاء الخجل ص 33 .

" عدت وأنا محملة بثورة ، أخبئ جيشا بأكمله بين ضلوعي ".

اكتشاف الشهوة ص 83 .

" مؤلم أيضا أن تجهل المرأة ما تحويه أعماقها من مناجم ، وتقضي حياتها تعاني من فقر عاطفي ، أو قحط حقيقي لكل معاني الحياة " .

اكتشاف الشهوة ص 73 .

هكذا يصبح الفضاء كائنا حيا ويصير الإنسان فضاء تدور فيه الوقائع الروائية ، فمحاولة تفضية الإنسان هذه تؤكد بأن الفضاء في الرواية له وجود بدواخل الإنسان كتجربة تؤطرها صيرورات الدلالة ، التي يؤطرها تشخيص لغوي لا مكان له داخل نظام الدوال ، بل يقوم من خلال تجربة التخاطب التي تصير الفضاء مفهوميا يبقى تحققه مرهون بانغلاقية العنصر الخطابي . وعليه لا غرابة أن تجيز الكتابة الروائية عند فضيلة الفاروق حضور هذا الداخل ـ فضائي Inter Spatiale الذي يضفي أبعادا مكانية على الانفعال الداخلي للإنسان .

وإذا كانت المرونة التعبيرية و الرؤية الشعرية التي تتخلل كتابتها الروائية قد سمحت لها بتفضية الإنسان ، فإنها أيضا سمحت بأنسنة الفضاء ، حيث الفضاء عندها ممتلك لصوت وكينونة ، ولغة تعد بالكلام ، فمثلا نجد ذلك في :

" لم تأبه قسنطينة بذلك ، رمت ما تبقى لها من أثواب على جنب ، وبدأت تغتسل بدأت تغري" .

تاء الخجل ص 32 .

" تأوهت الجسور (....) ارتعشت هضبة الجامعة ".

تاء الخجل ص 32 .

ونجد أيضا مثالا على التداخل الذي أقامته الكاتبة بين الإنسان و الفضاء في قولها :

" ولكن باريس جميلة ومتوهجة في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس . بلا قلب ، بلا مخ ، وبلا صوت . وتسرق أنفاسها خلسة من مساء يختنق . وتقول الشعر الذي يجعلنا نبكي " .

اكتشاف الشهوة ص 42/41 .

تجعل فضيلة الفاروق نصوصها فضاء للغة متعددة ومتنوعة ، إذ نجدها توظف إلى جانب اللغة العربية ، اللغة الفرنسية والشاوية والدارجة حسب المواقف والحاجة ، فنجدها مثلا تسرد لنا رسالة لبطلة قصتها " مزاج مراهقة " (ص39) بعثت بها لأبيها المغترب :

"cher papa

Je ne sais comment , mais

لا أدري كيف أبدأ لكن

En ce moment je me sens proche que de toi

في هذه اللحظة ، لا أشعر بنفسي قريبة إلا منك

Je veux ton conseil , a propos de ma relation

أريد نصيحتك فيما يخص علاقتي مع

Avec mon cousin Habib et qui se pense sera

ابن عمي حبيب ، والتي أظن أنها ستكون دائمة

Durable ".

والكثير من الجمل باللغة الفرنسية التي تزج بها الكاتبة في حنايا نصوصها . كما نجد اللهجة الشاوية بحكم انتمائها لمنطقة بربرية فنجدها تقول مثلا :

" ـ يا نانا أكر سوكروار أج يوذان أذ عدان .

(يا جدة ، انهضي من الرواق واتركي الناس تمر) ".

مزاج مراهقة ص 27 .

" آش هولاذي إينيتاس أبيقيل .

(يا أبنائي ، قولوا له بأن يتركني وشأني) " .

مزاج مراهقة ص 27 .

لقد شكلت اجتهادات فضيلة الفاروق في تحويل عالم الأنثى إلى سرد روائي يحرر المناطق المجازية للجنس البشري الأدبي ، انعطافا كتابيا لمدارات السرد الروائي العربي وزجه في تقنية إستعارية تنور تقنيات جديدة لبناء الحكي الروائي عبر خلق نص مضاعف البنية و إيصال النص إلى الانفتاح على قطبي المحسوس واللامعقول / المتخيل و المعقول .

إنها مغامرة كتابية تفتح الرواية على مناطق وجدانية ثقافية فتية بكر تستثمر معطياتها عبر تشكيل مزجي لهذه العوالم المختلفة في مظاهرها و المتعالقة باطنيا ، فتبني في رواياتها هاتف المغيب المحمولة على كثافة اللغة والنص أنوار باطنية السيرة الذاتية وتوجهها نحو خلاص غنائي ملحمي يحرر الدراما السردية في هاتف المغيب من خلال لغة تتحرك بوهج ذاكرتها التي تحقق حديقة دلالية ملتبسة للمعنى الذي يتشرب بظمأ روح التمرد الأنثوي القادر على تحرير منطقة وجدانية ساخنة في مخيلة المتلقي .

5. الفضاء الأنثوي:

لاشك أن تجربة الكاتبة فضيلة الفاروق تملك خصوصية استثنائية في الذهاب بعيدا للبحث عن دلالات أخر لأنوثة الكتابة ، وسيولة المعنى التي تقترن عادة بإشكالية هذه الكتابة، ليس لأنها تجد في الفضاء الأنثوي إغواءات باهية على تغذية ما هو مسكوت عنه في الذات أو في تاريخ النص ، قدر ما تجد فيه لحظتها الحاسمة في محاولة التحرر من أنوثة الجسد، إنها تعاني معاناة رهيبة لانتمائها لهذا الجسد الأنثوي الذي يعذبها ويكبلها ، لا بل يحد من حريتها الجامحة :

" ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا ! فكل طموحاته تتوقف عند عتبة التأنيث..." .

مزاج مراهقة ص 12 .

" كنت مشروع أنثى ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف " .

تاء الخجل ص 15 .

" سأكون مجنونة إذا تقبلت جسد الأنثى الغبي الذي يكبلني".

مزاج مراهقة ص 55 .

" كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا..." .

تاء الخجل ص 22 .

" كانت رغبتي الأولى أن أصبح صبيا ، وقد آلمني فشلي في إقناع الله برغبتي تلك ، ولهذا تحولت إلى كائن لا أنثى ولا ذكر ، لا هوية لي غير الغضب الذي يملأني تجاه العالم بأكمله . وحين بلغت سن البلوغ أصبت بالنكسة الحقيقية..." .

اكتشاف الشهوة ص 15/14 .

" كنت صبيا مشوها ، يخلق عالمه الخاص ...." .

اكتشاف الشهوة ص 15 .

إن الجسد الأنثوي في تاريخنا هو مقابل لكل تاريخ التابوهات ، وبهذا تكون الكتابة عند الفاروق هي احتمال مضاد لهذا التاريخ، وربما هي لحظة تجاوز ولحظة انحياز للحرية.

تجد الكاتبة في مغامرتها الروائية نوعا من الانفتاح على كيمياء الجسد باعتباره نصا توليديا ، مثلما هو فضاء تتـــشكل عند بياضه الكثير من الطقوس الدالة على الألم والتهميش

ونبذ الذات ، وهي تستحضر وعيها في صناعة الرؤيا والشحنات اللغوية التي تتدفق تمردا أنثويا على السلطة الذكورية :

" كانت ركاما من الحزن والسأم" ، " سيئة الحظ على كل حال " ، " مؤلم جدا أن تمنح امرأة عذريتها لرجل أحب...لا...بل فضل على طهرها نصف عاهرات فرنسا والجزائر" .

مزاج مراهقة ص 14 .

" لا مكان هنا للإناث إلا وهن نائمات" .

تاء الخجل ص 94 .

" مؤلم أن تجهل المرأة ما تحويه أعماقها من مناجم" .

اكتشاف الشهوة ص 73 .

وعن التمرد تقول :

" كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة.....ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع ، أتمارض.... كانت تلك أولى بوادر تمردي ، ومقاومة العائلة " .

تاء الخجل ص 24 .

" لم أكن فتاة مسالمة في الحقيقة " .

اكتشاف الشهوة ص 14 .

تجوس فضيلة الفاروق عبر هذه المغامرة عوالم خبيئة بحثا عن قوة الخصب والحرية والأنوثة المفقودة أحيانا في فيزياء الجسد الأنثوي ، تقترح له طقوسا ونداءات وأخطاء نبيلة ، وتحمل من أجل طقوسها تلك روحا باسلة في احتمال كتابة هذه الفيزياء السردية ، ليس باعتبارها كتابة ذاتية خالصة ، أو محاولة في تدوين خطاب الطبيعة ، قدر ما تجعل كتابتها / مغامرتها وعدا وسعيا باتجاه نوع متعال من الإخصاب الروحي / السردي الذي تكتمل عنده شؤونها / متعتها ، وربما تجعل لعبتها في هذه الكتابة نصا سرديا قيد التمرد أو قيد القلق النبيل.

أنوثتها في الكتابة / المغامرة مزيج من اللذة والاشتعال وكل ما يجعل الداخل الأنثوي ضاجا بالأصوات والنداءات والتفاصيل المتوهجة ، ووعيها العميق بهذه الأنوثة هو خلاصة

روح لجوجة استعارت اشتعالاتها من تاريخ نساء أرادت أن تكونهن وهي لا تخفي ذلك في نصوصها وتعلنه بقولها :

" أذكر يوم وفاة جدتي .....كانت امرأة قوية يخافها رجال العائلة ، وغير ذلك كانت لنا سندا قويا غطى غياب والدي المستمر عن البيت ، أما غيابها هي ، فقد جعلنا نشعر أننا صرنا نعيش في العراء ".

مزاج مراهقة ص 11 .

" أما بالنسبة إلي فـ"للا عيشة" كانت امرأة قوية ، إذ كانت تجالس الرجال ، وتشاركهم أحاديثهم السياسية.....كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا أو مثل "للا عيشة"..." .

تاء الخجل ص 22 .

" ماري كانت فتاة رائعة ، ناضجة ، وقوية ، ومتحررة من كل القيود وحين تمشي ، يبدو المجتمع مدهوسا بقدميها فعلا .كانت بالضبط النموذج الذي حلمت أن أكونه...ولكن..." .

اكتشاف الشهوة ص 36 .

تبحث الفاروق عن هوية الأنثى في مجتمع تراه غير منصف ، تبحث عن وجود المرأة داخل مجتمع ذكوري ، ومن أجل ذلك تعلن ثورتها وتمردها من خلال شخصياتها .

وعلى ما يبدو فهي ناقمة على الرجل ، على المجتمع بل وعلى الوطن بأسره ، فهي بحاجة إلى واقع بديل لا تستطيع تحقيقه إلا من خلال الانسلاخ عن " ثوابت الهوية " كما سماها حسن نجمي ، والمضي إلى أقصى درجات التمرد :

" لقد تعلمنا سياسة الإغلاق منذ نعومة أظافرنا ، ولهذا نحن نجهل تماما ما معنى الريح ، وما معنى أن تهب وما معنى أن تجرف معها الوساخات والمبادئ المزيفة والأعراف المعلقة كالتعاويذ والتقاليد " الكرتونية " !

عدت وأنا محملة بثورة ، أخبئ جيشا بأكمله بين ضلوعي . أفكر في النتائج فقط ، دون أن تخيفني بتاتا فكرة الحرب التي ستقوم في البيت ".

اكتشاف الشهوة ص 84/83 .

جسد الأنثى هو محور الفضاء الأنثوي لأنه " انطلاقا من الجسد ندرك الفضاء ونعيشه ونعيد إنتاجه "[1].

تفسح الكاتبة المجال للجسد الأنثوي أن يعبر عن علاقته بالآخر ، لا بصورة الإغراء والافتتان ، وإنما كجسد مدنس برذيلة الخيانة :

" أمام الله أشعر بنجاستي (...) تراني عاهرة صغيرة ، أم مشروع عاهرة " .

اكتشاف الشهوة ص 67/66 .

تضع الكاتبة المرأة دائما في موقع مجابهة مع الرجل محاولة إعطاء صورة غير واقية لجسدها ، بل وقد تفقد إحساسها بجسدها كقيمة في حد ذاته لأنها متوترة ، لا تملك تصورا عن هذا الجسد في غياب نظرة الرجل إليه :

" كانت أيامي معه ثقيلة رغم أنها فارغة ووحده الزمن كان يتسع من حولي ، أما فقد كنت أتقلص وأصغر ، وأتحول إلى صفر .

بعد شهر تماما ، صرت نقطة بلا معنى".

اكتشاف الشهوة ص 10 .

صحيح أن فضيلة الفاروق لا ترى أنه هناك هوية جزائرية سليمة " تفاصيل المجتمع الجزائري المفبرك بعقدة " (اكتشاف الشهوة ص 35) ، إلا أنها تأمل في داخلها أن تتغير هذه المعطيات انطلاقا من المرأة وثورتها ضد الرجل أساسا بقوانينه السلطوية الظالمة .

وبالتالي فإن خيانة بطلتها في روايتها الأخيرة ، قد يكون تعبيرا عن نوع من التمرد و اللامسؤولية لإعلان تحدي سلطة الرجل على جسد الأنثى . فهي بدل أن تحرر هذا الجسد المغلوب على أمره من الإرغامات ، تدمره وتفنيه في العلاقات غير الشرعية والخيانة الزوجية :

"في نظري ، كما في نظري ملايين البشر ، أصبحت شبه مومس بتجاربي المبتورة تلك ، وكان من الصعب البحث عن بوابة جديدة لا تفتح على مزيد من الخطايا " .

اكتشاف الشهوة ص 82 .

[1]- حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 189 .

تنطلق الكاتبة من مرارة واضحة تجعل فيها حضور الجسد الأنثوي توجيها لأفكار و طروحات ، لا إلى لذة وإغراء كما يعتقد الكثير . هذا الوجود الذي يعبر عن المرأة كإنسان له هموم واهتمامات ومواقف و غرائز لا كشيء يمتلك ويهمش . ولعل الأمر نفسه الذي جعلها تتقصد انتقاء شخصيات مثقفة وواعية لها آراء ومواقف ، قد تكون متطرفة أو مختلفة عن ما هو كائن في وسطها الذي تعيش فيه .

ما نلحظه أيضا طغيان فضاء الرومانسية على كل الروايات ليتحول حضور الرجل ضرورة حياتية لا يمكن الاستغناء عنها ، وهي مفارقة عجيبة لدى الكاتبة لأن السلاح الذي يدمرها ويمحي وجودها ، هو نفسه السلاح الذي به تعيش وترى فيه نفسها ووجودها . فالفضاء الأنثوي على هذه الشاكلة تتلاقى فيه استراتيجيات الخيبة والاضطهاد والظلم ، لكنه في الوقت نفسه فضاء يستدعي صيغة أخرى للفعل والوجود .

6. الفضاء الإيديولوجي :

للنص الأدبي خصوصية تستند إلى معاير معينة توجهه . لكن ليس عليه أن ينخرط في اتجاه محدد أو فكر ما ، لأنه سيصبح حينئذ تحت رحمته ويلغي فنيته أو لنقل شعريته . هذا لا يعني أنه لا ينبغي توظيف هذا الاتجاه أو الفكر داخل النص ليؤدي وظيفة مقصدية لدى الكاتب ، وإنما لا يجب أن يطغى الفكر على أي نص حتى لا تتفتت الأبعاد الفنية ، وبالتالي يخرج النص الأدبي عن مكوناته وعناصره الأساسية .

ولعل هذه الحقيقة تحيلنا إلى نقطة وهي أن " الذي يقرأ نصا مشبعا بالأيديولوجيا يسير في مسارب وقنوات محددة سلفا من قبل الراوي في النص ، بحيث يسحب إليه سحبا ، بمعنى أن الفكر المذاب ، بكثافة زائدة ، يشكل طعما جاذبا للضحية (المتلقي) . وعندما يقرأ هذا النص من قارئ متخم بالأفكار نفسها ، سيميل إليها ويروجها ، على اعتبار أن هذا النص بالنسبة له يقترب من الحقيقة التي يؤمن بها ، والقارئ الذي على النقيض سيكون النص بالنسبة له مخاتلا ومزورا للوقائع والحقائق "[1].

[1]- عبد الرحيم الرواشدة : الفضاء الروائي ص 90 .

يظهر بوضوح تام ، وخصوصا في رواية " تاء الخجل " المساحة النصية من حيث عدد الصفحات المتعلقة بالسياق الأيديولوجي ، واشتغال هذه المساحة وانشغالها في فضاء متخم بعناصر تقود المتلقي إلى التفكير بمرجعيات الأمكنة والأحداث والشخصيات والفراغات والزوايا....الخ والتي تقود في مجملها إما إلى استذكار فعل الإرهاب وآثاره على بنية العقل الجزائري في حقبة التسعينيات ، وإما إلى توالي الرؤساء لتولي السلطة والتعددية الحزبية التي كانت نقمة على المجتمع .

إن سلطة الفضاء المشحون بالأبعاد والعناصر الأيديولوجية طاغية بشكل لافت على الكثير من الجوانب الفنية في نص " تاء الخجل " ، لأن أجواءه تنقل المتلقي ، كل حسب مرجعياته وقراءاته ، إلى أفضية أثارها النص ، لكنها أفضية تفوح منها رائحة الإيديولوجيا ، فالحديث عن الإرهاب بشكل عام يحمل المتلقي على تصور مشاهدات الاغتصاب متمثلة في شخصية " يمينة " التي تفرد لها الكاتبة صفحات وهي تحكي قصتها ، وأجواء التعذيب والتنكيل بها و بنساء أخريات ليس لهن ذنب سوى أنهن من جنس حواء ولا قوة لهن :

" ـ هل تعرفين ماذا يفعلون بنا ؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة " العيب" ، وحين نلد يقتلون المواليد ، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون مهنا " العيب " ، نستنجد ، نتوسلهم ، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك لكنهم لا يبالون " .

تاء الخجل ص 45 .

" ـ انظري...ربوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا ، لا أحد منهم في قلبه رحمة " .

تاء الخجل ص 45 .

إن الجو العام الذي أحالتنا إليه الكاتبة يغص بمتململات حركية وحزبية غير واعية ، فالمساحات التي تحرك فيها الشعب محدودة داخل الوطن ، و مقموعة ، وتعيش ضمن فضاء مغلق يسوده الخوف والرهبة وسيادة اللاوعي في ظل التمويه الحزبي تحت شعار الإسلام :

"الناس هنا لا يخالفون ما تقوله المآذن ، حتى حين قالت :

" اللهم زن بناتهم ".

قالوا : " آمين ".

وحتى حين قالت :

" اللهم يتم أولادهم ".

قالوا : " آمين ".

و حتى حين قالت :

" اللهم رمل نساءهم " .

قالوا " آمين " .

كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ ، فغنوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة...

ـ " اللهم زن بناتهم "

ـ آمين .

ـ " اللهم رمل نساءهم " .

ـ آمين .

ـ " اللهم يتم أولادهم ".

ـ آمين .

كانت موضة ، جبهة الإنقاذ !

صرعة .

تغيير..." .

تاء الخجل ص 52 .

" اعترض طريقي أحد الأطفال وهو ينط ويريني الرقم ستة .

ـ انتخبي الله...انتخبي الله .

كان يقصد " الفيس " " .

مزاج مراهقة ص 53 .

ثم التسلط الحزبي الذي كانت تعيشه الجزائر في تلك الفترة :

" ـ هل تعرفين أن سامية بنت السبتي سترتدي الحجاب ؟

سألتها وداد :

ـ كيف عرفت ؟

أجابتها :

ـ هي قالت لي ذلك ، قالت :"إذا نجح الفيس سأرتدي الحجاب" أخوها إسماعيل معهم ، وقال لها إنهم سيفرضون الحجاب على كل النساء ، وسيمنعون الاختلاط في الحافلات وسيارات التاكسي والمستشفيات والمدارس .

قالت وداد :

ـ سنصبح مثل " بني مزاب" يعني ؟

قالت زيتونة :

ـ لا..." بني مزاب" تقاليدهم نظيفة ، وهم مسالمون ، أما الفيس فسيفرض ذلك بالقوة..." .

مزاج مراهقة ص 61 .

كما أن الكاتبة لا تخفي أيديولوجيتها السياسية بقولها :

" سخيف..لأن شيئا تغير في أنا ، وشيئا تغير في والدي ، وشيئا آخر أكبر تغير في الوطن .

بكى خالي حين أعلنت نتائج الانتخابات النهائية ،

" الفيس " احتل أغلب الوطن .

جدي لن يكرم بعد اليوم " .

مزاج مراهقة ص 58 .

لتبين الشرخ السياسي الذي حدث وأثر في نفسية مجتمع بأسره الذي لم يعرف هل ينتمي للحزب الأم الذي لطالما ما كان وفيا له لأنه رمز لتاريخ أمة ، أم يغمض عينيه عن حقيقة مزيفة :

" هاهي أقدامهم تنسحب .

لا شك أنها تنسحب ، فلم يعد للثورة مكان لها في البيت الذي أسست ، بعد أن جاءتها الضربات . لم يعد للتاريخ والانتماء مكان في الذاكرة...مادام قد جاءهم الأجل...

(....)

قال لي في ذلك المساء ونحن نتابع مسيرة " الأفلان " .

ـ أشعر أن جبهة التحرير ستموت ".

مزاج مراهقة ص 49 .

" لقد كان غضبنا من جبهة التحرير غير منطقي ، وغير سوي لأننا لم نعرف أن نركب +" لعبة الليغو " التي بين أيدينا ، لم نميز بين ما مضى ، وما حدث من فعل أيدينا " .

مزاج مراهقة ص 52 .

" هل أختار إذا وبيت " الأفلان " مثقوب ومفتت ؟

هل سأمنح لجدي بيتا قضت على رونقه وصلابته الفئران؟

(.....)

خرجت وأنا أحمل الظرف فارغا ".

مزاج مراهقة ص 53/52 .

ثم تشير إلى الأجواء السياسية الطاغية في تلك الفترة :

" ـ كنا في الواحد والتسعين صرنا في الاثنين والتسعين ، كنا في عهد الشاذلي ، صرنا في عهد بوضياف ".

مزاج مراهقة ص 126 .

من خلال قراءتنا للروايات تأكدنا من فكرة البعد الأيديولوجي للنص الذي حاول أن يمس قضايا ساخنة عبر أقنعة فنية ، ومعالجات حية حيث جعل للمكان/ المدينة أو البيت وسيلته ، ومنها أفاض في الحديث عن العيوب والسقطات التي ربما يحتاط الإنسان المعاصر منها ، فيبحث عن خلاصه داخل أنساق مغايرة تنحو للجمال ، وتنحاز للخير، وتنتصر للعدل ثم تروح تقاوم القبح والزيف والمخاتلة .

في نهاية المطاف نختم قراءتنا للنصوص الفاروقية ، التي سعينا من خلالها إلى لفت الانتباه إلى الفضاء الروائي كمكون حكائي لا يمكن الاستغناء عنه ، والذي لم يعد مجالا لملامسة الأحداث وهي تقع في حيز تعيش فيه مجموعة من الشخوص ، بل يعد من العناصر الأساسية في العمل الفني على المستوى التشكيلي و الدلالي . وقد توصل البحث إلى نتائج أهمها:

- اتسمت الأبحاث التي تناولت الفضاء الروائي بالتعثر الذي لا يزال يطبع الشعرية الغربية ذاتها في مقاربتها هذا المكون الروائي ، كما أنها تشكل قفزة نوعية في النقد العربي الذي أصبح يقتحم مواضيع كانت لا تزال بكرا منذ عقدين من الزمن فقط .
- لقد عمل النقد العربي على المواكبة المستمرة للإنتاج الروائي الغربي وتطوره ، وتم ذلك من خلال مقالات نشرت في المجلات أو من خلال مؤلفات فردية أو جماعية ، أو عبر الأطروحات الجامعية . حيث حاولت هذه الدراسات النقدية المساهمة في تخصيب الوعي النقدي عن طريق متابعة مسار الرواية العربية وإبراز مظاهر خصوبتها ووجوه تميزها مقارنة مع الرواية التقليدية ، مستفيدة في ذلك من النقد الغربي .
- يعتبر اهتمام النقد العربي بالفضاء الروائي ضرورة حتمية فرضتها الرواية العربية الجديدة التي أصبحت تهتم بهذا المكون الروائي ، لكن المفارقة أن اهتمام الرواية بالفضاء شكل طفرة نوعية مقابل النقد الذي ظل يقارب هذا المكون باستحياء يؤدي بالنقاد في بعض الأحيان إلى الخلط في المفاهيم والتعتيم في الرؤى ، لكن رغم ذلك لا يمكن إنكار مجهودات بعضهم في إضاءة جوانب الفضاء الروائي لأنه لولاها لظل معتما . وقد قدمنا في هذا البحث بعض الدراسات النقدية محاولين إبراز مدى تمثل النقاد العرب لمقولة الفضاء الروائي .
- يعتبر الفضاء الروائي هو القاسم المشترك بين أبحاث النقاد العرب التي تطرقنا لها، والتي خضعت لرؤى الباحثين وتوجهاتهم و منطلقاتهم المنهجية ، لكنها على العموم ظلت دراسات متقدمة في مجالها ، وما أتى فيها من هفوات يعود للالتباس الذي يطبع مفهوم الفضاء الروائي ، لذلك تكشف هذه الأبحاث عن تطور النقد العربي الذي أصبح يغامر

باقتحام مواضيع حديثة العهد لم تحقق بعد نظرية متكاملة حتى في الغرب كموضوع الفضاء الروائي ، كما أن مقاربات النقاد أصبحت تهتم بالبنيات الداخلية للرواية وليس بالمضامين . وجاء الاهتمام بالفضاء الروائي في مرحلة تم فيها التجاوب مع النقد الغربي ، أو بعبارة أخرى فرضه التطور الذي عرفته الرواية العربية التي أصبحت تهتم بالشكل أكثر من اهتمامها بالمضمون ، الشيء الذي فرض تهميش المقاربات السوسيولوجية والنفسية والاهتمام بالبناء الشكلي للرواية .

ونحن في نهاية هذا البحث لابد لنا من تقديم استنتاجات توصلنا إليها بعد دراسة نصوص فضيلة الفاروق والتي أجملناها فيما يلي :

1. قدمت فضيلة الفاروق نصوصها النثرية " مزاج مراهقة " ، "تاء الخجل" ، "اكتشاف الشهوة" على أنها روايات تكتب هموم المثقف ومواجعه التي تبدأ من نفسها هي وتنتهي عند النساء العربيات من الخليج إلى المحيط . وهي تقدم نصوصا صريحة وواضحة وتضع أفكارها دون أن تحاول كسب تعاطف القارئ .
2. الفضاء في كتابات الروائية ظل محكوما بوجهة نظرها ولم يتحرر من مراقبتها الإيديولوجية ، و من حقل رؤيتها الخالصة .
3. تهتم نصوص فضيلة الفاروق بالمكان وتوليه اهتماما دقيقا ومثيرا للحواس ، باعتبار أن المكان هو أحد العناصر المشكلة للفضاء الروائي . وهو لا يتشكل إلا باختراق الشخصية الرئيسية له ، حيث يعيد خيال الكاتبة تشكيله بصورة تساير الأحداث التي تعطي للمكان أبعاده الدلالية ، وتجعل القارئ نفسه يعيش تجربة المكان . كما أنها جعلت من الفضاء المكاني محور رواياتها ، وربطت بها بعض شخصياتها التي تظهر للقارئ/المتلقي أنها حبيسة هذا الفضاء ، وأنه هو سر تعاستها وحزنها، كما يعكس نفسية الشخوص القلقة .
4. تعي الكاتبة جيدا أن الفضاء المكاني واستعماله ليس مجرد إشارة إلى أمكنة محددة ، و أفضية تتحرك فيها الشخوص ويسير فيها الحدث ، وتدرك أن للمكان سلطة على النص لا مفر منها .

5. تهتم فضيلة الفاروق في كتاباتها الإبداعية باللغة بوصفها أداة الكاتب ووسيلته للإبداع والتعبير مما يوجب العناية بها في العمل الروائي عناية خاصة ، وهي لا تتفق مع أولئك النقاد الذين يتوهمون أن لغة الروائي ينبغي أن تكون اعتيادية تلقائية شأن "الحكواتي" تماما ، وهذا فهم مغلوط ، فالرواية عمل إبداعي تتحكم فيه الصنعة ويخضع للانفعال والخيال ، والروائيون المقتدرون هم أولئك الذين كتبوا أعمالهم بلغة راقية هي الأقرب إلى لغة الشعر إن لم تكن هي الشعر نفسه .
6. لقد شكلت اجتهادات فضيلة الفاروق في تحويل عالم الأنثى إلى سرد روائي يحرر المناطق المجازية للجنس البشري الأدبي ، انعطافا كتابيا لمدارات السرد الروائي العربي وزجه في تقنية إستعارية تنور تقنيات جديدة لبناء الحكي الروائي عبر خلق نص مضاعف البنية و إيصال النص إلى الانفتاح على قطبي المحسوس واللامعقول / المتخيل و المعقول .
7. إن مغامرة الفاروق الكتابية تفتح الرواية على مناطق وجدانية ثقافية فتية بكر تستثمر معطياتها عبر تشكيل مزجي لهذه العوالم المختلفة في مظاهرها و المتعالقة باطنيا ، فتبني في رواياتها هاتف المغيب المحمولة على كثافة اللغة والنص أنوار باطنية السيرة الذاتية وتوجهها نحو خلاص غنائي ملحمي يحرر الدراما السردية في هاتف المغيب من خلال لغة تتحرك بوهج ذاكرتها التي تحقق حديقة دلالية ملتبسة للمعنى الذي يتشرب بظمأ روح التمرد الأنثوي القادر على تحرير منطقة وجدانية ساخنة في مخيلة المتلقي .
8. حرصت فضيلة الفاروق على كتابة نصوص عديدة جعلت مدارها يكمن في الرواية ، كما حرصت على الاهتمام بالمكان وتجاوزه إلى المجتمع والثقافة ، محاولة الاستفادة من السيرة الذاتية في الكتابة الروائية ، والترميز، واللغة و الإيديولوجيا..... وقد نما ما تحت الأدبي نتيجة انهيار الأيديولوجيات وظهور الحاجة إلى ينابيع ينهل منها الأدب. ويعد العكوف على ما تحت الأدبي سمة رئيسة من سمات النسق المعارض في الكتابة

تستعين به الكاتبة في إثبات ذاتها ووجودها أمام النسق المسيطر، لأن الأخير لا يحتاج إلى إثبات ذاته ، وهنا تبرز كتابتها الأنثوية ، فالنساء نسق معارض لأنه مهمش .

لقد وفقت الكاتبة في إعطاء الفضاء شعرية زادته رونقا وتميزا ، ولا نجزم بأن أية إضاءة لنصوصها هي قطعية بل تبقى نسبية و متجددة مع كل قراءة جديدة . ولعل النصوص الفاروقية قد أقامت الدليل على أهمية الفضاء ، وأن دراستنا أماطت اللثام عن طرح لم يحظ بالمقاربة النقدية الكافية ، ولتبقى النصوص مفتوحة على مصراعيها ، تنتظر من يسبر أغوارها ويستكشف كنهها ، لأنها لا تزال بكرا ومجالا خصبا للدراسة ، مما يجعلني أنصح الدارسين بمقاربتها و إيلائها عناية خاصة بوصفها شكلا تعبيريا له مكانته في الساحة الإبداعية الجزائرية .

المقدمة ..... أ

المدخل 7

الفصل الأول : قراءة في المفهوم والوظيفة

1. مفهوم الفضاء

1.1. عند اللغويين العرب القدماء.....13

2.1. عند الفلاسفة القدماء غير العرب.....16

3.1. عند الفلاسفة القدماء العرب.....22

2. إشكالية مصطلح الفضاء وجهود الدارسين المحدثين .

1.2. الفضاء في النقد الغربي الجديد.....26

2.2. المقاربات النقدية العربية للفضاء.....30

3. بين الفضاء والمكان.....38

4. **الشعـــــرية " La poétique " مفهومها وتجلياتها في النقد .**

1.4. من منظور النقد الغربي.....48

2.4. من منظور النقد العربي.....56

الفصل الثاني : علاقة الفضاء بالمكونات الحكائية

1. تمهيد.....59

2. الفضاء والزمن.....60

3. الفضاء والوصف.....71

- الوقفة الوصفية.....73

4. الفضاء واللغة.....75

5. الفضاء والشخصيات.....83

6. الفضاء و الإيديولوجيا.....88
7. الفضاء والقراءة.....95

الفصل الثالث : قراءة في روايات فضيلة الفاروق

تمهيد.....103
1. تعريف بالنصوص.....104
- مزاج مراهقة.....106
- تاء الخجل.....113
- اكتشاف الشهوة.....119

2. الفضاء النصي.....126
- العنوان.....128
- فضاء العنونة عند الفاروق.....130
- التشكيل وعلاقته بالنص.....131
- دار النشر.....135
- تحليل البنية الخطية.....136
- البياض.....137

3. أمكنة فضيلة الفاروق .

- تمهيد.....139
- قسنطينة : معنى المدينة.....140
- آريس : فضاء الملل والقلق.....147
- باريس : فضاء للهروب والتحرر.....148
- البيت : فضاء الظلم / الحلم.....154

4. الفضاء اللغة.....158
5. الفضاء الأنثوي.....163
6. الفضاء الإيديولوجي.....167
الخاتمة.....173
قائمة المصادر والمراجع.....178
الفهرس.....187
تعريف بفضيلة الفاروق .

المصادر :

1. الفاروق ، فضيلة : مزاج مراهقة، دار الفارابي ، بيروت/لبنان ، الطبعة الثانية ، 2007 .
2. الفاروق ، فضيلة : تاء الخجل ، الطبعة الثانية ، رياض الريس للنشر ، بيروت/ لبنان ، 2006 .
3. الفاروق ، فضيلة : اكتشاف الشهوة ، رياض الريس للنشر ، بيروت/ لبنان ، الطبعة الثانية ، 2006 .

المراجع العربية :

4. إخوان الصفا : رسائل إخوان الصفا ، مكتبة المصطفى ، دون توثيق .
5. أدونيس ، علي أحمد سعيد : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 .
6. أوكان ، عمر : اللغة والخطاب ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2001 .
7. الباردي ، محمد : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2000 .
8. بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/لبنان، الطبعة الأولى ، 1990 .
9. تامر ، فاضل : اللغة الثانية " في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث" ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994 .
10. أبو جهجه ، خليل : الحداثة الشعرية العربية " بين الإبداع و التنظير و النقد"، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى ،1995 .
11. حسن حماد ، محمد : تداخل النصوص في الراوية العربية " بحث في نماذج مختارة"، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر، 1979 .
12. حلمي مطر، أميرة: الفكر الإسلامي وتراث اليونان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1996 .

13. حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة، من البينونة إلى التفكيك، عالم المعرفة ، عدد 232 ، أفريل 1998 .
14. حنون ، مبارك : دروس في السيميائيات ، الطبعة الأولى ، دار توبقال ، الدار البيضاء، 1987 .
15. الخضور، جمال الدين : زمن النص ، دار الحصاد ، سوريا ، الطبعة الأولى ، 1995 .
16. خمري حسين : الظاهرة الشعرية العربية " الحضور والغياب" ، اتحاد كتاب العرب، دمشق ، 2001 .
17. أبو ذيب ، كمال : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1987 .
18. ابن سينا ، أبوعلي الحسين: تسع رسايل في الحكمة والطبيعيات ، دار العرب للبستاني، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1989 .
19. شكري هياس ، خليل : سيرة جبرا الذاتية في "البئر الأولى والأميرات" ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .
20. روحي الفيصل ، سمر: الرواية العربية البناء والرؤيا "مقاربة نقدية " ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2003 .
21. سبيلا ، محمد : الإيديولوجيا "نحو نظرة تكاملية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت ، الطبعة الأولى ، 1992 .
22. عباس عطيتو ، حربي : ملامح الفكر الفلسفي عند اليونان ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، 1992 .
23. عبد الرحمن مرحبا ، محمد: مع الفلسفة اليونانية ، منشورات عويدات ، لبنان / باريس ، الطبعة الثالثة ، 1988 .
24. مراشدة ، عبد الرحيم : الفضاء الروائي "الرواية في الأردن نموذجا"، وزارة الثقافة ، عمان ، 2002 .
25. عبد الوهاب ، عبد الله: الإيديولوجيا و اليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة ، جامعة الإسكندرية ، 2000 .

26. العروي ، عبد الله : مفهوم الإيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/بيروت، الطبعة الخامسة ، 1993 .
27. عزام ، محمد : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2005 .
28. فضل ، صلاح : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1995 .
29. : / : بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، الطبعة الأولى ، 1996 .
30. / : شفرات النص "دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد" ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1995 .
31. قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 .
32. / : روايات عربية "قراءة مقارنة" ، شركة الرابطة ، الطبعة الأولى ، 1977.
33. لحميداني ، حميد : أسلوبية الرواية ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1989
34. / : النقد الروائي و الإيديولوجيا "من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي"، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/بيروت ، الطبعة الأولى ، 1990 .
35. الماكري ، محمد : الشكل والخطاب "نحو تحليل ظاهراتي" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1995 .
36. مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، الكويت ، 1998 .
37. / : نظرية النص الأدبي ، دار هومه ، الجزائر ، 2007 .
38. مصطفى إبراهيم ، إبراهيم: في عالم الفلسفة اليونانية ، كلية الآداب ، دمنهور ،2002 .

39. مفتاح ، محمد : دينامية النص "تنظير وإنجاز" ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/لبنان، الطبعة الثالثة ، 2006 .

40. منقور ، عبد الجليل : المقابرة السيميائية للنص الأدبي "أوان ونماذج" ، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية والنص الأدبي) ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2001 .

41. مونسي ، حبيب : فلسفة المكان في الشعر العربي " قراءة موضوعاتية جمالية " ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001 .

42. ناظم ، حسن : مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994 .

43. وغليسي ، يوسف : الشعريات و السرديات " قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم"، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري – قسنطينة ، 2007 .

44. يوسف ، آمنة : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار ، سورية ، الطبعة الأولى، 1997 .

45. اليبوري ، أحمد : في الرواية العربية " التكون والاشتغال " ، المدارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ، 2000 .

46. يحياوي ، رشيد : الشعر العربي الحديث"دراسة في المنجز النصي" ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1998 .

47. يقطين ، سعيد: تحليل الخطاب الروائي(الزمن – السرد - التبئير) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، الطبعة الثالثة ، 1997 .

48. / : الرواية والتراث السردي"من أجل وعي جديد بالتراث" ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء/بيروت ، الطبعة الأولى، 1992 .

المراجع المترجمة :

49. إ . كيسنر، جوزيف: شعرية الفضاء الروائي ، ترجمة لحسن أحمامة ، أفريقيا الشرق، المغرب ، 2003

50. إدوارد ، تايلور، ألفرد: أرسطو ، ترجمة عزت القرني ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت / لبنان ، الطبعة الأولى ، 1992 .
51. أونج ، والترج : الشفاهية والكتابة ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ، 184 ، المجلس الثقافي للفنون والآداب ، الكويت ، 1994 .
52. ايرليخ ، فكتور : الشكلانية الروسية ، ترجمة الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/بيروت ، الطبعة الأولى ، 2000 .
53. باختين ، ميخائيل : الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1988 .
54. باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت/ لبنان ، الطبعة الثانية ، 1984 .
55. تودوروف ، تزيفيتان : مفاهيم سردية ، ترجمة عبد الرحمن مزيان ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، الطبعة الأولى ، 2005 .
56. / : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، بيروت/ الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، 1990.
57. جاكبسون ، رومان : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، سلسلة المعرفة الأدبية ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1988 .
58. جينيت ، جيرار : خطاب الحكاية "بحث في المنهج" ، ترجمة محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الطبعة الثالثة ، 2003 .
59. سلدن ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور ، دار قباء للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998.
60. عمل جماعي : الفضاء الروائي ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2002 .

61. كوهين ، جون : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، 1986.

62. مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة د/ رضوان ظاظا، عالم المعرفة ، عدد 221 ، ماي 1997 .

63. مجموعة من المؤلفين : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة : ناجي مصطفى ، الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، 1989 .

64. مندلاو ، أ.أ. : الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1997 .

المراجع الأجنبية :

65. Gaston, Bachelard : La poétique de l'espace , presses universitaires de France, Paris , 1972 .

66. Gérard, Genette, Figures II, éditions de seuil, paris, 1972

67. T.Todorov : Poétique de la prose , seuil ,PARIS, 1971

68. Oswald ,Ducrot/ Tzevetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, seuil, Paris , 1972

الدوريات والمجلات :

69. مجلة ألف للبلاغة المقارنة ، القاهرة ، العدد 9 ، 1989 .

70. مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، العدد 3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1997 .

71. مجلة عالم الفكر ، مجلد 28 ، عدد1 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، 1999

.72

73. مجلة عالم الفكر ، مجلد31 ، العدد1 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 2002 .

74. مجلة عمان ، عدد 98 ، أمانة عمان ، الأردن ، 2002 .
75. مجلة فصول ، العدد 4 ، يوليو 1984 .
76. مجلة فكر ونقد ، السنة السادسة ، عدد 58 ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 2004 .
77. مجلة الكرمل، عدد 11 ، 1984، مصر .
78. مجلة الكرمل ، عدد 46 ، مصر ، 1992.
79. مجلة الكرمل ، عدد 88 ، فلسطين/باريس ، 2006 .
80. مجلة الموقف الأدبي ، العدد 301 ، 1996.

الرسائل الجامعية :

81. تاوريريت بشير : مدارات التنظير النقدي عند أدونيس ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة ، 89 /99 .

المعاجم :

82. أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، لبنان / باريس ، الطبعة الثانية، 2001 .
83. الجوهري ، إسماعيل بن حماد : الصحاح ، دار العلم للملايين ، الطبعة الرابعة ، 1990 .
84. مجمع اللغة العربية : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983 .
85. ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1990 .

الجرائد :

86. جريدة الأسبوع الأدبي ، العدد 1013 ، 02 جويلية 2006 .
87. جريدة النصر : 17 جويلية 2000 .
88. / : 18 جويلية 2000 .
89. / : 19 جويلية 2000 .
90. / : 20 جويلية 2000 .

المواقع الإلكترونية :

91. www.ahewar.org .

92. www. azaheer.org .

93. www.al-mostafa.com .

Résumé

L’espace littéraire n’est pas l’espace réel. Il s’agit en général d’un espace transfiguré par la sensibilité personnelle et la volonté de l’auteur : c’est donc une représentation idéalisée, une translation sur le plan de l’imaginaire. Cette opération comporte aussi, parfois, un rapport de négation et de tension entre certains éléments de l’espace réel et les éléments correspondants « reproduits » par les écrivains. D’autre part, le lecteur peut faire le même genre d’opération sur le texte littéraire : la dimension de l’espace, qui en découle finalement, contient ainsi une double translation par rapport à l’objet de départ.

Cet mémoire enquête sur le problème que pose la dimension spatiale dans le texte littéraire, en débutant par l’étude du rapport entre l’«espace littéraire » et l’«espace géographique ». Puis entre l’«espace littéraire » et la « poétique » .

La notion d’ « espace littéraire », ne finit pas de confondre en perplexité quiconque entend la circonscrire avec trop d’univocité. Fuyante et labile, elle fait fondamentalement question, interrogation toujours ouverte sous l’égide de laquelle se réunissent les différents articles de cette recherche . Il s’agit alors de redéployer cette expression, dont l’emploi – peut-être outrancier – tend à affecter un discours critique la réinvestissant – peut-être outrageusement – comme allant de soi. Or, s’il est vrai qu’une inflation métaphorique spatialise l’écriture, lui conférant surface, corps, dimension et profondeur depuis l’invention du volume imprimé, force est de reconnaître que ce transfert tropique ne dit rien de l’expérience proprement littéraire, de cet espace . L’objet de cette recherche s’offre alors comme une tentative de délimitation de cet espace, défi lancé à

ce qui résiste aux analyses trop strictes, démarche soucieuse également d'échapper à tout autisme littéraire par l'articulation de l'espace interrogé aux autres espaces auxquels il se raccorde (géographiques, sociaux, politiques ou imaginaires.

La nature de l'espace littéraire autant qu'un composant narratif , sa relation aux autres composants (le temps , la description,….etc) son principe dynamique de mise en tension, voilà les trois grandes interrogations qui jalonnent l'exploration proposée par cette recherche.

En d'autres termes : où l'espace littéraire a-t-il lieu ? Vers quoi s'ouvre-t-il ? Comment ouvre-t-il ? Quelle est sa relation avec la poétique ? .

Le premier chapitre s'évertuent à approché la notion de l'espace littéraire, puis à faire jouer la non-coïncidence avec l'espace littéraire et le l'espace géographique (lieu) , afin de donner à voir le lieu véritable de l'œuvre . L'un englobe-t-il l'autre (rapport d'inclusion) ? L'espace littéraire serait alors un cas particulier d'espace textuel. Ou, si différence de nature il y a, l'un devient-il l'autre sous certaines conditions (rapport de transformation) ? L'un et l'autre s'originent-ils mutuellement (rapport de genèse) ?

À partir des analyses de Haçene Bahraoui ,Hamid Lahmidani et Haçene Nadjmi réaffirme le caractère événementiel de la littérature, laquelle ne tire sa légitimité qu'à se produire dans l'acte même de la lecture. Or, cet événement littéraire, provoqué par la rencontre du texte, se dérobe à toute préhension, lui qui ne s'imprime nulle part . De ce constat paradoxal se dégage la fonction première de l' « espace

littéraire », celle d'accueillir le là de l'événement, contrairement au lieu du texte qui, par définition, est ce qui est toujours déjà là, donné d'avance. Partant Haçene Nadjmi , montre que l'espace littéraire, à la fois indifférencié et dynamique, tire sa singularité de ce qu'il est à faire exister, en tant qu' espace textuel fécondé par la vie .

Infléchissant la réflexion sous l'autorité de Bahraoui et Lahmidani, Nadjmi s'intéresse à l'empreinte ambivalente du littéraire, de sa nature à la fois locale et transcendante. Par son geste de dévoilement, le lecteur opère, et allons jusqu'à dire résout, le rapport d'extériorité paradoxale qui relie l'espace textuel à l'espace littéraire, le premier révélant le second comme un au-delà de lui-même. Comment passer alors de l'un à l'autre ? C'est justement dans cette opération que l'auteur inscrit l'universalité du littéraire, en tant qu'il convie toujours le lecteur à une même activité : dégager le réseau de significations d'un texte, irréductible à un symbolisme historiquement daté, tout en y imprimant ses limites, son impossibilité, tout en le débordant. C'est à apposer au Symbolique textuel ce qu'il tait, à savoir ses propres barrières (local), que le lecteur s'ouvre à un au-delà du texte, à savoir l'espace littéraire (transcendant).

Comment désormais tenir une définition stable de l'espace littéraire, tout en prenant en compte les données a priori extérieures à sa propre délimitation (socio-historiques, politiques, économiques, idéologiques.…) mais qui lui sont néanmoins autant de conditions de possibilité? .

Les présentes études dénient toutes le fantasme d'une littérature autonome, exsangue d'implications extérieures à elle ; au contraire,

chaque œuvre compose une nouvelle donne, rejoue les coexistences, configure à sa manière la relation qui la lie à l'espace social au sens le plus large. Un espace n'est tel qu'à compter des frontières, autrement dit, qu'à cohabiter avec d'autres espaces ; l'enjeu est alors de considérer leur degré de perméabilité.