الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

المدينة في الرواية العربية الجزائرية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب: الهادي بوذيب

السنة الجامعية: 2015 / 2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

المدينة في الرواية العربية الجزائرية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب: الهادي بوذيب

إشراف: أ. د. عبد الحميد بورايو

السنة الجامعية: 2015 / 2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

المدينة فى الرواية العربية الجزائرية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب: الهادي بوذيب **إشراف: أ. د. عبد الحميد بورايو**

أعضاء لجنة المناقشة:

أ/د رشيد كوراد أستاذ محاضر أ، جامعة الجزائر 2..... رئيسا

أ/د عبد الحميد بورايو، أستاذ التعليم العالي، المركز الجامعي لتيبازة .....مشرفا ومقررا

أ/د حميد بوحبيب أستاذ محاضر أ، جامعة الجزائر 2 ..... عضوا مناقشا

أ/د أم السعد حياة أستاذة محاضرة أ، جامعة الجزائر 2 ..... عضوا مناقشا

أ/د خليفة قرطي أستاذ محاضر أ، جامعة البليدة ..... عضوا مناقشا

أ/د صلاح الدين ملفوف أستاذ محاضر أ، المركز الجامعي خميس مليانة ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2015 / 2016

إهداء

إلى زوجتي صونية، والولدين رَيَان وَبَدْرُو.

إلى أخي علاّوة.

إلى الأستاذ الطيب عبد الحميد بورايو.

إلى الأساتذة الأفاضل:

فريد تابتي

لونيس بن علي

فارس عبد الرحماني

عيساوي الساسي

الهادي

مقدمة

تشكّل العلاقةُ بين الرّواية الجزائريّة المسرودة باللّغة العربيّة والمدينة هاجسا فنّيا وحضاريّا في عمليّة تفاعليّة، أساسُها البحث عن تصوّر يضبط هذه العلاقة، وفق حدود واشتراطات سياقيّة وثقافيّة وتاريخيّة وسياسيّة؛ فالرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، هي دائما في مرحلة البحث عن "هويّتها الجماليّة"، في عمليّة تماثليّة مع المدينة، وهذه الأخيرةُ، ما زالت تمثل تصوّرًا غامضًا، لم يتّضح بعد كمفعولٍ حضاريّ. وهذا الغموضُ ناتجٌ عن أعطابٍ تاريخيّة، بحكم أنّ المدينةَ هي في الأساس نتاج المشروع التّنويريّ الأوروبيّ البرجوازيّ، الذي تجسّد بعد ذلك كخطابٍ مركزيّ في تعريف المدينة ومكوّناتها ودلالاتها. وهذا الخطابُ الحداثيُّ المركزيُّ للمدينة الأوروبّيّة، أوجد لنا الشّكلَ الجماليَّ الذي يمثّل هذا الخطابَ، متمثّلاً في "الرّواية" كجنسٍ أدبيّ.

وعلى هذا الأساس، تَطرحُ الرّوايةُ والمدينة الجزائريّة متخيَّلَهما، بحثًا ومواجهةً وخروجاً من المأزق التّاريخيِّ للنّشأة والتطوّر، إلى وضعِ معالمَ إيديولوجيّةٍ وفنّيّةٍ وبنيويّةٍ، عسى أن يُنتجا خصوصيّتَهما الفكريّةَ والحضاريّةَ والجماليّةَ.

إنّ المدينة التي نتوخّاها في البحث، هي محاولة اكتشاف الصّورة المغيّبة والحاضرة في الوقت نفسه، من حيث الرّؤية الفكريّة والفنّيّة، وضبطنا مدونة البحث انطلاقا من فترة زمنيّة تبدأ من السّبعينيّات إلى العام ألفين (1970 – 2000)، وجاء هذا الاختيار على أساس تقريبيّ، لأنّ في هذه المرحلة بدأت الرّواية الجزائريّة تُبْرِزُ معالِمَهَا وتفاعُلَها مع الخطابات الاجتماعيّة والسّياسيّة.

يحاول البحثُ أن يُزحزحَ كلَّ التّساؤلات الممكنة والمربكة، التي قد تفتح الآفاقَ المشرقةَ أمام الخطاب الرّوائيّ، الذي يسعى بدوره، إلى الكشف عن طبيعة خصوصيّات المدينة؛ لا كنموذجٍ مسبقٍ لمفهومٍ حضاريٍّ خاصٍّ، وإنّما يبحث عن تكوّن المدينة كما هي

عبر المجازات اللّغوية، من خلال تفكيك البنيات الموضوعاتيّة في الحكي الرّوائيّ، ودراسةِ التشكّلاتِ اللّغويةِ التي تطبع الرّوايةَ الجزائريّةَ، وما تفرزُه من تيمات المدينة، وفضائيّتها الجماليّة.

فالرّواية الجزائريّة تحاول أن تطرح مشروعيّتها للمدينة عبر لغتها السرديّة، ومنها تفصح عن الرّهانات الملقاة على عاتق الرّوائيّ. وبحكم إحساس المبدع بفشل المشاريع الاجتماعيّة في تحقيق مجتمع المدينة، فإنّ ذلك يدفعه إلى البحث جماليّا وسرديّا عن نموذج أرقى للمدينة، معتمداً على وسائله الخاصّة؛ فنّيّا وثقافيّا.

إنّ "المتخيّل الرّوائيّ" للمدينة، كممكن وكوعي فكريّ وجماليّ هو في أساسه انشغال معرفي وفنّي، يمثّل صلب هواجس الرّوائيّين الجزائريّين في تطلّعاتهم إلى بناء المدينة، على مستوى اللّغة كأداة جماليّة؛ فهي الوسيط والممثّل في نقل أفكارهم ونظرتهم للتّحولات الاجتماعيّة والثّقافيّة والسّياسيّة تجاه مجتمعهم وتركيبته الرّيفيّة والقبليّة، ويمارسون عليه نقدا وتحليلا وتفكيكا، هدفه نقل هذا المجتمع من حالة تخلّف الوعي والوعي المتخلّف، إلى مضامين جديدة تتفاعل مع روح العصر.

لاحظنا من خلال اطلاعنا على المنجز النقدي الجزائري والعربي، أن أغلبَ ما أُنتج حول تيمة "المدينة"، كان في أغلبه مقتصرا على مجال الخطاب الشّعريّ، على غرار البحوث الجامعيّة الأكاديمية التي تناولت، المدينة في الخطاب الشّعري، وعلى ضوء هذا، ارتأينا أن ندرس المدينة في الخطاب الروائي الجزائريّ المكتوب باللّغة العربيّة، لعلّ عملنا هذا يكون إضافة إلى المكتبة النقدية الجزائرية والعربية.

ووفق هذه التصورات الفنّيّة والفكريّة، تتبدّى لنا إشكاليّة مركزيّة: كيف تعامل النّصّ الرّوائيّ الجزائريّ مع المدينة؛ هل باعتبارها مكانا مرجعيّا أو متخيّلا فضائيّا وجماليّا؟

ولتفكيك هذه الإشكاليّة، وضعنا بعضَ التساؤلات التي نعتبرها مداخلَ جوهريّةً للإجابة عن السؤال، وبالتالي الوصول إلى النتائجَ المرجوّة من البحث:

- هل المدينةُ حاضرةٌ في الرّواية الجزائريّة، أم مغيّبةٌ على صعيد التصوّر والمفهوم؟
- هل هي مفردةٌ لغويّةٌ تتمظهرُ كإشارات وأسماء وعلامات؟
- هل المدينةُ حاضرةٌ كمرجعيّاتٍ تاريخيّةٍ واجتماعيّةٍ وثقافيّةٍ؟
- وما هي خصوصياتُ المدينة الجزائريّة في الرّواية؟

وللإجابة على التساؤلات التي طرحناها في الإشكالية، رأينا أن المنهج الموضوعاتي هو الأكثر ملاءمة، فهو يتماشى مع طبيعة عنوان الأطروحة التي لها منحى موضوعاتيّ، يتناول الموضوعات أو التيمات، وكيفية حضورها وتكرارها وتواترها في النّصوص، وخاصّة عندما تصبح هذه الموضوعات هاجسا مركزيّا للنّصّ الذي يوفّر لها مجالاً خصباً. ونشير إلى أننا لم نحصر المدينة كموضوع فقط، وإنما تعاملنا معها كذلك بصفتها فضاء، مما يجعل من مقاربتنا تزاوج بين التحليل الموضوعاتي، والتحليل الفضائي ودلالته. وقد أدركنا من خلال المعاينة النّصّية أنّ تحليل تيمة المدينة، يتفرّع إلى جملة من التّأويلات المتعدّدة والمضاعفة، بحيث تتحوّل المدينة إلى تيمات فرعيّة، لها مضامين متعدّدة، تجمع في داخلها خطابات سياسيّة واجتماعيّة ولغويّة وسرديّة.

ولأجل ذلك حددنا الخطة التالية:

1. المدخل المعنون بـ(تحديدات منهجيّة)، يضبط المفاهيم والتّصوّرات التي تتعلّق بمسألة مفهوم المدينة، وتشكيلها، وحدود تعريفاتها التّاريخيّة والفلسفيّة والحضاريّة. ثمّ تناولنا مفاهيم (الفضاء)، كمصطلح نشتغل عليه ضمن المدوّنات السّرديّة،

واختيارنا لهذا المدخل له مبرّرات منهجيّة ومعرفيّة، بحيث التزمنا ببعض الآليّات والتّصوّرات التي تبرز معالم البحث وخياراته.

2. الفصل الأوّل: عنواناه بـ(المدينة في الرّواية السّبعينيّة)، وفيه ركّزنا على فضاء مرجعيّ لمدينة "قسنطينة"، من خلال رواية (الزّلزال) للطّاهر وطّار، حيث أبرزنا طبيعة الفضاء المكانيّ للمدينة، وتحوّلاته على مستوى الخطاب السّياسيّ، المتمثّل في الصّراع بين إيديولوجيّة الإقطاع، وخطاب السّلطة السّياسيّة في التّأميم الزّراعيّ، ثم انتقلنا إلى تحليل فضاء العلاقات الاجتماعيّة في رواية "بان الصّبح" لعبد الحميد بن هدّوقة، وكيف يكشف عن المضمون الاجتماعيّ للعلاقات الأبويّة والذّكوريّة، في تكوين بنية الأسرة الجزائريّة التّقليديّة.

3. الفصل الثّاني: (المدينة في الرّواية الثّمانينيّة)، وقد أبرزنا فيه مباحثَ تتعلّق بالفضاءات المدينيّة مثل فضاءات: الشّارع، والمقهى، والماخور، وهنا بيّنا مضامين المدينة، من خلال الفضاء التّجسيديّ والوصفيّ للأمكنة القريبة للمدينة وفضائيّتها.

4. الفصل الثّالث: (المدينة في الرّواية التّسعينيّة)، وتناولنا فيه المدينة ضمن السّياق التّسعينيّ وإشكالاته، خاصّة مسألة خطاب العنف وصراع الأضداد على السّلطة، وركّزنا على مبحثين رئيسيّين، تمثّلا في: (فضاء المستشفى) وعلاقته بالمدينة من النّاحيّة الرّمزيّة، و(فضاء السّلطة) وتشكيلها، وآليّات اشتغالها، وأنظمة تحكّمها في الأفراد والمجموعات الاجتماعيّة، وكيفيّات الاحتواء والسّيطرة والقمع، من خلال أدواتها التي تستعملها خارج فضائها، فهي متحكّمة في الأجساد والفضاءات العموميّة بشكل عامّ.

5. الفصل الرّابع: (المدينة في الرّواية الألفينيّة)؛ درسنا فيه مبحثا واحداً، مَدَارُه فضاءُ الصّحراء، لأنّنا نهدف من خلاله إلى معرفة علاقة الصّحراء وفضائها بالمدينة، في

اشتغالها النصّي مع مفردة الصّحراء بصفتها سردا خيميائيا، ومن ثم تحويلها إلى أشكال فنّية وجماليّة.

إن طبيعة البحث العلمي أساسها الصعوبات التي تمنح الباحث الرغبة في تجاوزها، وإذا كان لا بد لنا من الإشارة إليها، فإننا نذكر الصّعوبة المنهجيّة في ضبط مكوّن المدينة داخل النّصّ، ونذكر أيضا قلة الدراسات السردية الأكاديمية التي تناولت المدينة في الرواية الجزائرية تحديدا، مما يجعل بحثنا هذا في رأينا المتواضع مساهمة وإضافة في مجال دراسات سردية المدينة.

وفي الأخير، أتقدّم بشكري وامتناني إلى كلّ من وقف إلى جانبي لإتمام هذا البحث، وخاصّة الأستاذ الدّكتور المشرف عبد الحميد بورايو، الذي أوجّه له التّحيّة الخالصة، لقبوله الإشرافَ على البحث، وإعطائي الحرّيّة الكاملة في إنجازه، ومن باب الاعتراف بالفضل لأصحابه، أوجه شكري واحترامي إلى الأساتذة الأفاضل: فريد تابتي، لونيس بن علي، سعيد شيبان، جيلي محمد الزين، وموسى عالم، وحكيم أومقران، على دعمهم المعنوي والعلمي.

مدخل

تحديدات منهجيّة

أ. مفهوم الفضاء وإشكاليّة المصطلح

ب. مفهوم المدينة

ج. المدينة والرّواية

د. المدينة وإشكاليّة المنهج

1-مفهوم الفضاء وإشكالية المصطلح:

يعد مصطلح الفضاء من المصطلحات التي أثارت كثيرا من الجدل النظري والنقدي، لكونه مكوّنا إبستيمولوجيا تشترك فيه عدة حقول معرفية، يتداخل فيها الفلسفي والفيزيائي والهندسي والأدبي، ومما يجعل عملية ضبطه وتحديد إجراءاته الوظيفية في غاية الصعوبة تنوعُ مصادره، وتعدّدُ تعريفاته وطرائق اشتغاله، خاصة في حقل السرديات المهتمة بقضايا السردية ومقولاتها حول النص السردي من حيث بناؤه، وخصوصياته الجمالية.

وبقدر ما أفلحت كثيرا في تحديد جهازها المفهومي، إلاّ أنّ تعاملها مع الفضاء كمصطلح سردي اتّسم بالغموض وعدم الوضوح المنهجي، ليصبح تصنيفه ضمن الآراء والاجتهادات الخاصة، التي تُفسر بحسب الرغبة النقدية، مما ولّد لدينا انطباعا بأن هذا المصطلح لا يخضع لنظرية متكاملة الأصول، أي (لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة)[1]، فيصبح التركيز إذن، ليس على الفضاء كمفهوم في حد ذاته، بل الفضائية التي تشكل النص الأدبي الذي يستمد متخيله الكتابي من اللغة، وفضائيتها الرمزية، فهي المكون اللساني الأساس، وقاعدته الجمالية هي (وإنّ فضائية اللغة هذه،منظورا إلى اللغة داخل نظامها الضمني الذي هو نظام اللسان الذي يتحكم في كل فعل كلامي ويوجهه لتبدو لنا جلية في الأعمال الأدبية)[2].

---

[1] *Henri Mitterrand,Le discours du Roman :PUF, Paris,2eme ed, 1986, P 193.* نقلا عن ترجمة حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت والدار البيضاء، 1991، ص53.

[2] جيرار جينيت:الأدب والفضاء، ضمن كتاب: الفضاء الروائي (مؤلف جماعي)، تر.عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2002، ص:13.

من هذا المنطلق، يمكن النظر إلى الفضاء بوصفه لغة يُعاد تركيبها ونسجها ضمن حقل فني يراد منه فضاء متخيل، تتحكم فيه منظومة التراكيب اللغوية، التي تحتوي بدورها على مرجعيات فنية متنوعة تحيل بدورها إلى فضائية، إذ(يستلزم تطوّر شعرية الفضاء في تحليل الرواية اعتبارين اثنين: أولا: استخدام الفضاء بحسبانه تشييدا شكليا في النص، وثانيا: طبيعة الفضائية بوصفها منهجا نقديا للقراءة)[1]. فنحن إذن أمام مفهومين أساسين لإشكالية الفضاء الروائي.

أولا: مفهوم يرتبط أساسا بالفضاء بوصفه تشكيلا نصيا وتشييدا له كبناء جمالي.

ثانيا: مفهوم الفضائية بوصفها إنتاجا نقديا تصنعها فعالية القراءة.

2ـ التعدد الاصطلاحي:

نجد استعمالات متنوعة لمصطلح الفضاء في المقاربات النقدية، وخاصة العربية التي تعتمد على الترجمة، والتي تخضع في كثير من الأحيان إلى النزعة الفردية وميولاتها لمرجعيات ثقافية إنجليزية فرنسية، على حساب مرجعيات أخرى، وذلك في غياب كلي لاستراتيجية نقدية واضحة المعالم، وهذا عكس الدراسات الغربية المنتجة لخطابها النقدي، فنجد أنفسنا أمام التباس اصطلاحي، بقدر ما يكون توظيفه يحمل الدلالات نفسها من ناقد إلى آخر، إلا أننا نجد التفاوت في استعمال المفهوم، حيث نجد من يوظف مصطلح الفضاء ويقابله بالمكان (وكذلك من يترجم الفضاء بالمكان)*، والموقع، والبقعة، والهيئة... إلخ. ولكن أغلب الدراسات العربية تميل إلى إعطاء مفهوم الفضاء طابعا جغرافيا، المقصود منه

---

[1] جوزيف. إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2003، ص: 13.

* نشير إلى ترجمة (غالب هلسا) لكتاب غاستون باشلار(Poétique de l'espace) بـ (جماليات المكان) منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 6، بيروت، 2006.

المكان، كإطار ثابت في الفضاء الروائي، وإن كان هناك استثناءات في هذا المجال، خاصة الدراسات المغاربية[1].

إن الإشكال لا يكمن في صحة مصطلح على حساب مصطلح آخر، ولكن في الفاعلية اللغوية المنتجة، (إن كلّ من الأدب والفكر اليوم، لا يتحددان فحسب من خلال مصطلحات كالمسافة والأفق، والكون والمنظر، والمكان والموقع، والدروب والمثوى، وغيرها من الصور الهشة، ولكنهما يتمظهران على شكل صور فاعلة، أين تتحيز اللغة بطريقة تسمح للحيز نفسه أن يتحول إلى لغة تتكلم وتكتب)[2]، فالمصطلح مهما كان حجمه وحيزه اللغوي، وتعدده، فهو في الأخير مجال لغوي تبتكره المخيلة، ومدى قدرتها على إثرائه في دائرة التوظيف الجمالي.

3. الفضاء والرواية:

يعني الفضاء في الرواية الشكلَ والصورةَ المؤطرةَ لأحداثها، وحركةَ شخصياتها، فكل روائي يختار استراتيجيته الفضائية، وعلى ضوئها يشيد مشروعه السردي وترتيبه وهندسته، وفق منظوره الخاص، فيختار الفضاء الذي يشتغل عليه، يحدد عناصره البنائية، ويؤثثها بحسب متطلبات أدوات الفن الروائي، التي تقوم أساسا على السرد والوصف، فهما العنصران الأساسيان في أي بناء روائي.

إن النظام الذي يشكله السرد والوصف في الرواية، من المرتكزات الأساسية التي تُظهر الفضاء في صورته العامة، ومنه يكون للرواية هيبتها وشكلها الجمالي. فالعلاقة بين الفضاء والرواية هي إنتاج لصورة فنية وجمالية؛ (فالصورة هي، في الوقت ذاته، الشكل

---

[1] يترجم عبد المالك مرتاض الفضاء بالحيز. انظر كتابه نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص: 240.

[2] *Gérard Genette ,Figures I,Edition du Seuil, 1966, P 108.*

الذي يتخذه الفضاء، وذلك الذي يُعطي للغة، وهي، كذلك، رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى.)[1]، وفي المحصلة فالمكونان (الفضاء والرواية) هما نتاجان لغويان يخضعان لتشكيل خاص، ضمن المنظومة الإبداعية التي ينتميان إليها.

4. أنواع الفضاء الروائي:

يمكن تقسيم الفضاء إلى ثلاثة أنواع انطلاقا من تقسيمات التي اعتمد عليها الحميداني في كتابه بنية النص السردي:

1 . الفضاء الجغرافي.

2 . الفضاء النصي.

3 . الفضاء الدلالي.

1.4. الفضاء الجغرافي:

يعرف الفضاء الجغرافي بالفضاء المكاني، ويعني المساحة اللغوية التي تشكّل النظام الطبوغرافي للحكي، وخريطته السردية، ويظهر من خلال آليتين سرديتين أساسيتين:

أ. آلية الصورة:

وفيها تشغل الأمكنة حيّزا جغرافيا داخل النصوص الروائية، ويكون حضورها في بنية الحكي بحسب الصورة التي تبتكرها، ويصنفها "ميشال بوتور" إلى صورتين:

- **صورة ثابتة:** يركّز فيها السارد على صورة محددة للمشهد المكاني الموصوف.

[1] جيرار جنيت: الأدب والفضاء، ضمن كتاب: الفضاء الروائي، مجموعة من المؤلفين، ص: 16.

–صورة متحركة:يتعين على السارد الوصف المتسلسل للأمكنة ومواقعها (فكل مكان هو جذوة أفق لأماكن أخرى، بل نقطة انطلاق لسلسلة من الاجتيازات الممكنة مرورا بمناطق أخرى محددة على وجه التقريب)[1]. ولا يتوقف ظهور الفضاء الجغرافي من خلال الأمكنة وصورتها، بل يضاف إليه الطابع الجمالي والدلالي والإيديولوجي.

ب-آلية الوصف:

الوصف من التقنيات المهمة في العملية السردية، خصوصا إذا تعلق الأمر بالفضاء الجغرافي، فهو أحد المظاهر المكونة له، ويُعتبر الوصف من الخصائص المكونة للفضاء الجغرافي على الصعيد العملية السردية وآليات تشكيلها وتوظيفها. و(بناء عليها يمكن تقسيم مستوياتالوصف إلى ثلاثة أنماط:

–الوصف البسيط.

–الوصف المركب.

– الوصف الانتشاري).[2]

كلّ هذه العناصر الوصفية لا تتكون إلا من خلال نوعية العلاقة التي تتشكل بين الوصف والسرد.

2.4-الفضاء النصي:

[1]ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت، باريس، 1986، ص: 48.

[2]عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون،ط1، الجزائر، لبنان، 2009، ص: 48،49.

يحيل الفضاء النصي على المساحة التي تشغلها الكتابة السردية بحكم أنها أحرف طباعية، وشكل توزيعها على فضاء الورق من ناحية طرائق الكتابة ونمطها، وهندستها على البياض الذي تشغله (إنّ الفضاء النصيّ، هو أيضا فضاء مكانيّ، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده)[1]، وزخرفته الجمالية، أي كل ما يتعلق بفنون الطباعة وأدواتها وما تتركه من أثر على جماليات الكتابة باعتبارها هوية الفضاء النصي، وصورته أثناء التصفّح والمكاشفة النقدية.

3.4ـالفضاء الدلالي:

يتبين الفضاء الدلالي انطلاقا من نظام أسلوبه، وعبر مسارات اللغة وعناصرها المكونة للخطاب الذي تنتجه، وما تقترحه من معان، لأنّ الفضاء الدلالي كمنجز جمالي (يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يُلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب)[2].

إنّ اكتشاف الفضاء الدلالي ينحصر في الملفوظات الأسلوبية، (فما يُقال في ملفوظ من الملفوظات يتضاعف، دائما، بما تقوله الكيفية التي يُقال بها)[3]، في تشكيلها الاستعاري والدلالي.

5ـمفهوم المدينة:

إن المدينة بوصفها خطابا سميوطيقيا تراكميا، تنفتح ضمنه على عدة خطابات يتداخل فيها الأثري والفلسفي والديني والجمالي، مما يجعل منها – على حد تعبير "ميشال فوكو" –

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2000، ص: 56.

[2] المرجع نفسه، ص: 60، 61.

[3] جيرار جنيت: الأدب والفضاء، مرجع سابق، ص: 16.

ركاما وثائقيا قابلا للتحليل والتأويل لمعرفة تمثّلاتها عبر النصوص المتنوعة، و(لم تتوطد تماما city مدينة، بمفاهيمها الحديثة كتنظيم استيطاني متميّز فعلاً ودالّ على طريقة حياة مختلفة تماماً إلاّ أوائل ق 19، رغم أنّ للفكرة تاريخ طويل من عصر النهضة، بل حتّى من الفكر الكلاسيكي)[1].

والمدينة بحكم أنها نص ثقافي، فإن معاينتها والكشف عنها لا يتم إلا من خلال تحديد هويتها ضمن الملفوظ الثقافي الذي أنتجها، وسوَّق لها، وإذا كان النص هو المدخل الأساس الذي يعكس حضورها وتجليها،فـ(أوّل ما نلاحظ أنّ كلاما ما لا يصير نصا إلاّ داخل ثقافة معينة. فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافةٌ ما نصًّا قد لا يُعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى، بل هذا ما يحدث في الغالب)[(2)].

وعلى هذا الأساس ذهبت وجهتُنا إلى أن نص المدينة متنوع في مصادره الثقافية والحضارية، ولا يمكن حصره في إطارِ نصٍّ واحدٍ، مما يستدعي البحث عن المدينة ومعرفتها وتحديد تعريفها، (إن التعريف التمهيدي لمفهوم "المدينة" في أي تشكيلة اقتصادية – اجتماعية هو الخطوة الأولى لكل بحث علمي)[(3)].

إنّ وضع تعريفٍ لمفهوم المدينة ليس من السهولة بمكان، وهذا يعود طبعا إلى المكوِّن التاريخي الذي أنتجها، وحسب السياق الثقافي المولِّد لها، ونوعية المرجعيات الإيديولوجية

---

[1] ريموند وليامز: الكلمات المفاتيح (معجم ثقافي ومجتمعي)، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء بيروت، 2007، ص: 65.

[2] عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء المغرب،2006، ص: 16.

[3] فاليري غولاييف: المدن الأولى، تر: طارق معصراني، دار التقدم، دط، موسكو، 1989، ص: 11.

والسياسية والحضارية المركبة لبنيتها. وظهور المدينة كفكرة يعود أساسا إلى الفكر السياسي الذي تخيَّلها وحاول أن يجسِّدها.

1.5. المدينة في الفكر اليوناني:

يعتبر أفلاطون وأرسطو في الفكر الفلسفي اليوناني من أهم الذين تناولوا موضوع المدينة وقضاياها، ومنحوه أهمية كبرى في كتاباتهم الفلسفية.

2.5. مفهوم المدينة عند أفلاطون:

المدينة عند أفلاطون تستمد شرعيتها على أساس رؤية طبقية، حيث قسّم سكان المدينة إلى مستويات، وأرجع قيادة وتسيير المدينة إلى الطبقة المتعلمة تحديدا: الفلاسفة؛ لأنهم يضطلعون بدور التفكير والحكمة في معرفة الأمور وكيفية إدارتها، أما باقي الطبقات (العمال) فلهم أدوار حسية لإنجاز المهمات والوظائف التي تفرضها شؤون المدينة، (ويرى أفلاطون أنّه لا يليق بحكّام المدينة الفاضلة أن يمارسوا المحاكاة لأنها ستعودهم التقلّب والتغيّر بحسب الظروف والأحوال وهذا ما لا ينبغي للحكّام الذين يجدر بهم التمسّك بالفضائل)[1].

إن أفلاطون في نظريته الهادفة إلى بناء المدينة في إطار ما يسمى الجمهورية المثالية، قد عبّر عن فلسفته التي ترجع أصول الأشياء إلى طابعها المثالي؛ فالمدينة المتخيلة والممكنة موجودة حقا في عالم المثل، ولتحقيقها يجب تهيئة جملة من العوامل الفكرية والنفسية والاجتماعية، والارتقاء بها ومن ثم تجاوز كل الصراعات والتناقضات التي قد تعيق بناء المدينة الفاضلة.

[1] أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية للكتاب، دط، القاهرة، 1994، ص: 55.

والمتأمل في الفلسفة الأفلاطونية يفهم أن بنية المدينة تكون على مستوى عال من الأفكار والمثل والقيم المطلقة، أي لا وجود للمدينة في مفهومها الواقعي المادي والحسي، وإنما في هيئة الممكن والمتوقع والمجرد، والذي يجب العمل من أجله – حسب الأفلاطونية – بغيةالارتقاء بالحالة الإنسانية من الحسية إلى القيمية.

3.5. مفهوم المدينة عند أرسطو:

يربط أرسطو المدينة بجوهر الفكرة السياسية ومدى واقعية نظامها وتشكيلاتها المادية، وهذا عكس أستاذه أفلاطون الذي يتصور المدينة كمثال نتطلع إليه خاليا من الاشتراطات الحسية، التي يراها عائقا في بناء المدينة الفاضلة.

يعزو أرسطو بناء المدينة إلى الدولة كحاضن لها – وتوظيفنا لمصطلح الدولة في الفكر الأرسطي ليس بالمفهوم الحديث والمعاصر للدولة – فهي القوة التنظيمية والمؤسساتية التي ترعى أحوال المدينة، ومن ثم أحوال الناس وانشغالاتهم الحياتية، أي أن نشأة المدينة وقوتها يكون عبر هيمنة أجهزة الدولة، التي تحمي بدورها كل التوترات الأخلاقية والاجتماعية السياسية، ويوضح أرسطو أن فكرة المدينة تتشكل أصلا من تحديد العلاقات السياسية بين الأفراد، خاصة في الوظائف والأدوار المنوطة بهم، وعلى هذا الأساس يتبين مبدأ التعايش في المدينة، مما يعطيها حضورها وتواجدها الواقعي. (إنّ وضع المدينة في الفكر السياسي الأرسطي لا يستطيع تأسيس أحكامه على غير هذه الجدلية التي تمرّ في قولها عن الوجود السياسي ضمن تراوح "المدينة" بين ظهور صريح لمنطلقاتها، وبين اختفاء واضح داخل الموروث السياسي في تاريخية موزّعة المساحات)[1].

[1] حاتم النقاطي: مفهوم المدينة في كتاب السياسة لأرسطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1995، ص: 21.

وهكذا نستنتج بأنّ مفهوم المدينة عند أرسطو لصيق بالفضاء الإنساني، فهو في المحصلة من نتاج الجماعة الإنسانية في تواجدها التاريخي.

4.5. المدينة في الثقافة العبرية:

لا يختلف مفهوم المدينة في الثقافة العبرية عن باقي التصورات اللاهوتية، والتي ترتكز أساسا على جوهر الحقيقة الدينية المرتبطة بفكرة الخلاص؛ خلاص الإنسان من جحيم الأرض، و(بواسطة أسطورة الثمرة الممنوعة والحية المحتالة)[1].

تشكلت المدينة (العبرية) وتبلورت أسسها امتدادا للنصوص التي صيغت في العهد القديم، فنجد "أورشليم" ملفوظا يحيل على المدينة كرمز للحياة والآخرة، هذه الثنائية تلازم اختيارات المؤمن المنتمي الذي يتبع الشرائع المرسومة له، ولا يخرج من اشتراطاتها لعله يفوز بأرض الميعاد – الفردوس الموعود – حيث ينعم بالراحة والاستقرار الدائم، تاركا وراءه الغربة والضياع والترحال ومدن اللذة والحروب والخراب، (وعلى ذلك فيكون الشرّ على هذه الأرض من صنع الإنسان))[2].

وتنقسمحقيقة المدينة في الثقافة العبرية إلى قسمين:فهناك مدينة الشر والخطيئة وهي من صنع الإنسان، ومدينة إلهية تمثل الخير الذي يغدقه الإله على عباده.

5.5. المدينة في الثقافة المسيحية:

تبلورت المدينة في الثقافة المسيحية الدينية على أساس تجاوز فكرة الخطيئة والانتقال إلى الحياة الأبدية، وبالرغم مما تذهب إليه المسيحية في طرائق وصف المدينة الدينية، إلا

---

[1] جان بوتيرو: ولادة إله، التوراة والمؤرخ، تر: جهاد الهواش وعبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، سوريا، 1999، ص: 61.

[2] المرجع نفسه: ص: 61.

أنه يمكننا معرفة تجلياتها في التراكيب العمرانية المتمثلة في الكنائس، وأيقوناتها، وأساليب صانعيها، فهي تعكس صورتها في هذه الأبنية، وتعطينا ملامحها، وكثافتها الثقافية الدينية، وما تحتويه من رموز دينية تجسد بها طقوسها.

وقد عرفت القرون الوسطى ظاهرة بناء المدن ذات المرجعية المسيحية، حيث تجسدت كل التصورات الرمزية والنفسية التي قدمت نمطا أخلاقيا وروحيا جمع تصورين مختلفين؛ يمثل أولهما التصور المرتبط بالخطيئة الممثلة للجحيم الأرضي، ويمثل ثانيهما الأبدية، وقد لخص المسيح هذين التصورين. (لقد ربط قدوم المسيح، كقاعدة عامة، بانعطاف جذري في مصير العالم يعدّل "نهاية الدنيا"، نهاية الدنيا القديمة، نظام الأمور القديم، عمليا. ومن هنا تصور حتمية الكوارث المروعة على النطاق الكوني التي تنتهي بمحاكمة الأحياء والأموات جميعا)[1].

من هنا، ندرك بأنّ للمدينة المسيحية شكلان: شكل رمزي يمثّله المسيحبتعالميه، وشكل مادي تمثّله التجسيدات الكنسية.

6.5. المدينة في الثقافة العربية الإسلامية:

يمكن التعرف على بنية المدينة في الثقافة العربية الإسلامية من خلال تكونها التاريخي والجمالي، ابتداء من الجغرافيا الصحراوية كمهاد لها، قبل ظهور الإسلام، وبعدها عرفت المدينة شكلا جديدا، من خلال الخصوصيات العمرانية التي تحتويها، بتأثير من الدين الجديد،وتمثلاته عبر الأيقونات والرسومات التي تظهر على المساجد، بوصفها مركزا موجها لإيديولوجية الحضارة العربية الإسلامية في إبراز خصوصيتها وحدود تأثرها بباقي المكونات الثقافية الوافدة عليها.

[1] أ. كريفيليوف: المسيح: أسطورة أم حقيقة؟ أكاديمية العلوم السوفياتية، دط، موسكو، 1987،ص: 182.

إنّ المدينة العربية الاسلامية هي حصيلة عقلها السياسي والاجتماعي والثقافي والتاريخي، الذي تبلور مع هجرة "الرسول" إلى المدينة حيث (تنتهي مرحلة وتبتدئ أخرى. كانت المرحلة المكية مرحلة الدعوة والصبر، أمّا المرحلة المدينية فستكون مرحلة تأسيس الدولة و"الحرب")[1]، أي أن تشكل المدينة على المستوى الرمزي يعرف من خلال المكون الديني الذي يحتويها، فهي بالأساس مدينة دينية، تقوم على أساس نظرية التطهير بين المؤمن والكافر، (والمدينة الفاضلة تضادّها المدينة الجاهلة، والمدينة الفاسقة، والمدينة الضالة)[2].

فقد تعزز حضور المدينة، سوسيولوجيا وسياسيا، انطلاقا من فكرة الصراع بين ثنائية البدو والحضر. (والمدينة هي التي،بوصفها مركز السلطة السياسية، تحدد الأشكال المذهبية، وهي التي تسعى إلى فرضها على البداوة لإدامة سيطرتها، إلاّ أنّ البداوة هي التي، بعد أن تكون قد ألهمت هذه الأشكال قبل تحوّلها إلى أشكال رسمية، تؤوّلها أو تحاربها. نصدف هذه السيرورة في كلّ مكان.)[3].

إنّ التعرّف على مفهوم المدينة في الثقافة العربية الاسلامية يتأسس على مصدرين أساسيين: المصدر الديني والأنثروبولوجي،والمصدر السياسي والسوسيولوجي.

7.5. المدينة في الثقافة الغربية الحديثة:

تبلورت المدينة في الثقافة الغربية الحديثة عبر المسارات والقطائع الإيديولوجية والفكرية والتاريخية. فعصر الثورات الكبرى الذي عرفته أوربا بداية من إيديولوجية فلسفة الأنوار، التي

---

[1] محمد عابد الجابري: العقل السياسي العربي "محدداته وتجلياته"، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، المغرب،2000 ، ص: 53.

[2] أبو نصر الفارابي: كتاب السياسة المدنية، سراس للنشر، دط، تونس، 1994، ص: 77.

[3] جورج لابيكا: السياسة والدين عند ابن خلدون، تر: موسى وهبة وشوقي الدويهي، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1980، ص: 224، 225.

أحدثت انقلابا جذريا على السلطة الكنيسية ورموزها وحلفائها الإقطاعيين، وخروجهم من الحركة التاريخانية، وتقدم الفئات المستنيرة المتسلحة بالعقلانية الجديدة القائمة على شعار (العلم والتقدم والحرية)، لتبسط بذلك حركة تنويرية معززة بالروح النقدية، وتمثل نفسها كطبقة برجوازية، ثائرة في تصوراتها، حاملة على عاتقها لواء التغيير، وبناء العالم الجديد (وتجر البرجوازية إلى تيار المدنية كل الأمم، حتى أشدها همجية، تبعا لسرعة تحسين جميع أدوات الإنتاج، وتسهيل وسائل المواصلات إلى ما لا حدّ له)[1].

تطلّعت البرجوازية التي ورثت الإرث الإيديولوجي لحركة الأنوار، إلى تحقيق جملة منالرغبات، وخاصة وأنّ(الغاية الحقة للمدينة هي السعادة والفضيلة، فيجب أن يحكمها هؤلاء الذين يكونون أكثر إسهاما في تلك الغاية، هؤلاء "الأفاضل"، هؤلاء الذين يقومون بـ "أعمال جميلة")[2]، إذ يتمحور مشروع المدينة الحديثة أساسا حول الإنسان، بحيث لا يمكن فهم هذا المشروع في الثقافة الغربية الحديثة، إلا من خلال مفهوم الإنسان الذي كوّنتها وحدّدتها هذه الثقافة، من خلال التناقضات التاريخية والطبقية.

ويمكن تفسير ذلك بالعودة إلى آلية الإنتاج والاستهلاك الماديين، فكل شيء في هذه المدينة واقع تحت سيطرة القوى المادية، بما في ذلك الإنسان والفن والسياسة والرياضة والعلاقات الاجتماعية والإنسانية... إلخ.

6.المدينة والرواية:

تكتسب علاقة المدينة بالرواية تميزا تاريخيا وجماليا، وذلك يعود إلى أن الرواية هي الشكل الجمالي الذي يعكس هوية المدينة فقد (تولدت الرواية، من وجهة نظر المضمون،

---

[1] ماركس وانجلز: بيان الحزب الشيوعي ، دار التقدم، دط، موسكو، دت، ص: 46.

[2] بيير مانييه: مدينة الإنسان، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دط، دمشق سوريا، 2000، ص: 238.

عن الصراعات الايديولوجية التي خاضتها البرجوازية الصاعدة ضد الاقطاعية الغارية شمسها)[1]، فكلاهما يشكلان مصدرا واحدا، فلا يمكن الفصل بينهما، فالرواية تشكلت من المدينة بقيمها البورجوازية الحديثة، وظهورُها جاء نتيجة لها. (ولدت الرواية في مجتمع بلا جماعة، وارتبطت ببنية مجتمعية تغاير البنية الجماعية (الجماعة، الطائفة، العشيرة، الأسرة)، مؤكدة المفهوم النظري المتداول، الذي لا يفصل بين الرواية والمجتمع المدني)[(2)].

فالرابط بين ماهية المدينة وتحولاتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية له حضوره في الرواية، وإذا كانت الأشكال الجمالية تمثيلا لروح عصرها، (وكما يرى جولدمانفإن العمل الروائي يعكس ماهية المجتمع البرجوازي، بقدر ما تترك تحولات المجتمع الأخير آثارها على تحولات الشكل الروائي)[(3)].

إن المدينة التي تظهر على صفحات الرواية سواء أكانت واقعية أم رمزية، فهي في المحصلة الجمالية تحويل لغوي وسردي يصنف في إطار استراتيجية الكتابة الروائية، وخاصية خطابها، وتفردها الجمالي، لتسقط بذلك مرجعية المدينة المتعارف عليها ثقافيا وعمرانيا وحضاريا، (إن الرواية لا تميز ثقافتنا بشيء مقدار ما تميزها بالطريقة التي تعكس بها هذا التوجه المتميز للفكر الحديث)[(4)].

---

[1] جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت لبنان، 1979، ص52.

[2] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص: 17.

[3] المرجع نفسه: ص: 42.

[4] إيان واط، نشوء الرواية: ، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات وزارة الثقافة، دط، دمشق، سوريا، 1991، ص: 23.

وعلى الرغم من التباينات بين المدينة والرواية والجدلية الفاعلة بينهما، إلا أنهما يبقيان ملهمين، ومصدرين للعملية الإبداعية، لأن الدافع وراءهما هو الإنسان بوصفه منتجا ومستهلكا لهما على صعيد الماضي والحاضر والمستقبل.

7. المدينة وإشكالية المنهج:

تعتبر إشكالية المنهج من الإشكاليات المعقدة التي تواجه الباحثين دائما أثناء مقارباتهم للقضايا التي يطرحونها للبحث، وتكمن الصعوبة في كيفية التطبيق، خاصة إذا علمنا أن المناهج التي تنتمي إلى دائرة خطاب العلوم الانسانية تتسم في كثير من الأحيان بتعدد المفاهيم، ووجهات النظر، هذا في سياقها التاريخي، وعندما تنتقل إلى سياق آخر تصبح العملية أكثر تعقيدا.

فهل نطبق كل ما جاء في المنهج من الناحية النظرية؟ أم نكتفي بما يلزم البحث؟ وهنا ندخل في عملية الانتقاء والاختيارات بحسب الفرضيات، والنظام المحتمل للبحث المطروح. طبعا هناك أسئلة كثيرة تُطرح على الباحث؛ فهو الذي يحدد استراتيجية البحث، فـ(المنهج لا يتحدد بكيفية غامضة ولكنه يكون قائما على اقتراحات تمّ التفكير فيها ومراجعتها جيدا، والتي تسمح له بتنفيذ خطوات عمله بصفة صارمة بمساعدة الأدوات والوسائل التي تضمن له النجاح، وفي نفس الوقت مدى صحة المسعى أي الطريقة. إنّ هذين الجانبين، أي المنهج والصحة مترابطان، فإذا لم يكن المسعى منهجيا فإن النجاح سيكون سطحيا أو ظاهريا فقط)[1].

والمنهج في نهاية المطاف ليس غاية في حد ذاته، بل هو إطار تنظيمي يساعدنا على اكتشاف المعرفة وكيفية صقلها وتنظيمها، بما أنّ (المنهج ليس حلاّ سحريا، وخاصة بالنسبة

[1] موريس أنجرس: منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، تر: بوزيد صحراوي وكمال بوشرف وسعيد سبعون، دار القصبة للنشر، دط، الجزائر، 2006، ص: 37.

للنص العربي الذي له متخيّله المتميّز وتعقيداته وملابساته التي قد لا تستسلم بالسهولة التي نتصورها لمنهج نقدي، لنظرية أدبية ذات منبت فكري وحضاري مختلف)[1].

وفي تحليلنا للمدينة سنعتمد على المخطط التالي:

1. المدينة ـ موضوع ـ (النص الروائي) ـ موضوعاتية.

2. المدينة ـ فضاء ـ (النص الروائي) ـ فضائية.

وبحسب هذا المخطط، فالمنهج الذي نعتمده يجمع بين الموضوعاتية والفضائية، لذا سنتبع توجهين أساسين غير منفصلين:

1. المدينة / الموضوع أو التيمة: (إنّ التيمة في الأصل تتحدد أساسا بواسطة تكرارها الملحّ وظهورها عبر الصفحات، فمجالها يتحدد من خلال قانون الصلح الذي يربط هويتها في النص)[(2)].

وفي ضوء هذا المفهوم فتيمة المدينة تمثل وصفة جمالية في النصوص الروائية، لكن الإشكالية التي تصادفنا هي أن المدينة لا تتعين في كثير من الأحيان، وحتى وإن ظهرت، فهي مجرد ألفاظ في سياق النسيج النصي الذي أوجدها.

2. المدينة / الفضاء: تتمظهر المدينة – بوصفها فضاء متنوعا في النص الروائي– من خلال واقعيتها المرجعية أو أسمائها، أو شخصياتها التي تنتمي إليها. ويعد الفضاء، ومن

---

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي (الهوية والمتخيل في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء وبيروت، 2000، ص: 18.

[2] Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-marc de biasi, Marcelle Marini, Giséle-Valency: Introduction au méthodes critiques pour l' analyselittéraire ,Edition dunod, Paris, 1999, p95-96.

ثم الفضائية النصية والجغرافية (الشارع، المستشفى، الماخور، المسجد، العمارة، السجن، الحانة...) تيماتٍ فرعيةً مكملةً ومنجزةً لتحليل جمالية المدينة وأنظمتها الدلالية.

8ـالمدونة الروائية:

المدونة هي مادة كل بحث، ويتوقف نجاح الباحث عليها، من حيث الاختيار كمًّا ونوعًا، وفي هذا الإطار كان توجهنا ينبني على الاستراتيجية التالية:

1. اختيار المدونة الروائية مرتبط أساسا بطبيعة الموضوع الذي نتناوله (المدينة)؛ أي التركيز على الأعمال الروائية التي تحتوي على مضامين المدينة وجماليتها.
2. ربط موضوع المدينة بسياق زماني وتاريخي؛ حيث حددنا الإطار الزماني ما بين (1970 – 2000)، وكان لهذا الاختيار ما يبرره، من جهة أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية عرفت نضجها الفني بداية من الفترة السبعينية، ومن جهة أخرى: كيف تطورت في شكلها وتقنياتها ومضامينها الإيديولوجية والجمالية. واللافت أيضا أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية هي سجينة واقعها ومرجعياتها ومسايرتها للتحولات الاجتماعية والسياسية، وذلك في سيرورة تكونها، وإن كان بحثنا لا يهدف إلى هذه الغاية.
3. سنعتمد في التحليل الإجرائي للمدينة على النظام المقطعي، ويجب الإشارة إلى أنّ (المقطع) له مفهومه؛ (إنّ المقطع (Le morceau) أو الشذرة (Le fragment) التي يتمّ اجتزاؤُها من امتداد النص الروائي، من حيث هي تشخيص لفضاء معيّن، لها بلاغتها وقوتها الدلالية. الشذرات (المقاطع) محركات داخلية للكتابة ومنطلقات أساسية لكل قراءة. نفهم ذلك في ضوء الطابع التركيبي لمفهوم الفضاء باعتباره

محددا بعلائقه مع باقي المفاهيم الاخرى داخل الخطاب الروائي، وأيضا من حيث طابعه الدينامي كمفهوم متحرّك وفاعل داخل الخطاب، كمنتج للمعنى)[1].

وسنحاول من خلال دراسة المقاطع النصية القريبة من موضوع المدينة، سواء أكانت مقاطعاً لفظيةً تحيل صراحة إلى كلمة المدينة، أو مقاطعا مكملة لها، كمقاطع (الشارع، المستشفى، المقهى، الماخور...)، أن نصل إلى المقطع المركب العام الذي يسمح لنا بالكشف عن مكونات المدينة في الرواية العربية الجزائرية.

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص: 90.

الفصل الأول

المدينة في الرّواية السّبعينيّة

1. فضاء مدينة قسنطينة

2. فضاء العلاقات الاجتماعية

تمهيد:

ينبثق موضوع المدينة في الرواية السبعينية من جدلية الواقعي والفني، فهما المكونان الأساسان لجماليتها، وفي ضوء هذه الجمالية تبرز الأسئلة الجوهرية التي تصاحبها من ناحية طبيعتها ومرجعيتها وأفق تكونها.

إن أوّل تساؤل حول المدينة يرتبط أساسا بمفهومها: فأيّ مدينة يمكن من خلالها فهم حضورها الجمالي داخل المتن الروائي؟ كيف تشكّلت بنيتها؟ وعلى أيّ خلفية سوسيوثقافية وسياسية ارتكزت ماديتها؟ وما هو الواقع التاريخي الذي أنتجها؟ وهل هناك تراكمات نصية اشتغلت بها؟

يَصعبُ على المتأمّل في هذه التساؤلات أن يقدم إجابات شافية، لأنّ مقاربة المدينة بالرواية يجرّنا إلى إشكاليات معقّدة، يتقاطع فيها العمراني والفني والإيديولوجي والبنوي.

أ. الإشكاليّة الكولونياليّة:

إنّ الرواية العربية الجزائرية كلاسيكيا، لم تول أهمية كبيرة لموضوع المدينة، وذلك يعود إلى أنّها كانت منشغلة بالقضايا الإصلاحية، وبالوضع الثقافي العام الذي عرفته الجزائر خلال الفترة الكولونيالية وتاريخها الذي ضيّق الأسئلة الروائية؛ حيث انشغلت بالظروف والسياقات الاجتماعية والسياسية التي كان يفرضها المستعمر، (إنّ البيئة الثقافية في الجزائر المستعمرة عانت من تعقيدات متعددة، الأمر الذي جعل الحركة الأدبية تعاصر ظروفا جد صعبة وقاسية أعاقت انطلاقها وحجمت قدرتها على الخلق والابداع والعطاء)[1]،

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1986، ص: 50.

فالاهتمام الذي ستوليه الرواية الجزائرية للمدينة سيكون هامشيا، فهي محكومة بمدينة استعمارية، لأنّها لا تعني – هذه الرواية الجزائرية – أيّ شيء، سوى أنّها فعل تدميري وقهري، بعيدا عن إسهامات الهوية المركبة L'identité complexe التي تسمح لها بالإجابة جماليا، على الأقل عن التناقضات المدينية والحضارية، (فالمجتمع الجزائري لايتجاوب مع التحولات التي أُنجزت من طرف الاستعمار بطريقة متجانسة كليا.فهو لايخضع للاستعمار بطريقة متشابهة الشكل. وهذا الأخير الذي يكوّن نفسه هو عبارة عن سيرورة متناقضة، تشغله بالعمق وبطريقة مختلفة)[2].

إنّ الرواية العربية الجزائرية، كما ذكرنا سلفا، لا تسمح لها ظروف نشأتها بأن تضع موضوع المدينة في قلب اهتماماتها، لأن مفهوم الرواية – فنيا – ما زال لم يتبلور بعد عند الكتاب الجزائريين الأوائل، بحكم تكوينهم الثقافي التراثي، والمفصول كليا عن منجزات خطاب الحداثة، والذي جاء بالرواية والمدينة غير منفصلين في الشكل والمضمون.

ب.إشكاليّة ما بعد الاستقلال:

إن التحولات الجديدة التي تركها الاستقلال، والتطلعات التاريخية في بناء مجتمع جزائري حديث، سيولّد حتما تطلعا لكتابة روائية جديدة تساير التطلعات الحاصلة على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي، فتكون الرواية معنية بهذه التحولات، مما سيفرض عليها كل الإجابات الجمالية المنتظرة منها، حيث (نزعت الرواية العربية الجزائرية منذ نشأتها في مطلع السبعينات إلى رصد الواقع وملامسة أبرز إشكالياته التي أفرزها الاستقلال وكانت لها انعكاساتها المباشرة على واقع البلاد)[3]، ومنه ستستقي الرواية

---

[2] عبد القادر جغلول: تاريخ الجزائر الحديث (دراسة سوسيولوجية)، تر: فيصل عباس، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، لبنان، 1982، ص: 61.

[3] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، الدار المغاربية للنشر والإشهار، ط 1، تونس، 1999، ص: 228.

مرجعيتها الجمالية، فتكون أسيرة واقعها المادي، وستشغل بقضاياه المعقدة، فهي تختبر الواقع (الذي يكون الميدان الخصب الذي اختارته هاته الكتابات الرازحة تحت مفاعيل حرارية خاصة)[4].

ومن هذا المنظور، سيكون تعامل الرواية العربية الجزائرية مع المدينة انطلاقا من خلفيات معقدة، منها المتعين، أي المدينة ذات الإرث الاستعماري، والمدينة المتخيلة التي سيكتب عنها الروائيون بحسب إمكاناتهم اللغوية والثقافية والإيديولوجية، وهذا يتضح أكثر مع النصوص الروائية السبعينية ذات التوجه الواقعي الموجه، والانتقادي، بشكل عام.

إذن ستجد الرواية العربية الجزائرية نفسها بين تصورين أساسيين:

❋ بناء المعالم الفنية والجمالية التي تسعى إليها في بروز وجودها ونشأتها، وبحسب المقاييس المتعارف عليها.

❋ إعادة بناء الواقع وتحديداته الحضارية، وأهمية الطابع الايديولوجي الذي ستتخذه في ترويج مكونات المدينة الجزائرية، وفق ما تفرضه هوية الكتابة وخصوصيتها الثقافية والتاريخية. وعلى هذا الأساس، سنتناول (فضاء مدينة قسنطينة)، دراسة وتحليلا، من خلال رواية (الزلزال) للطاهر وطار، و (فضاء العلاقات الاجتماعية) في رواية (بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة).

[4] سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط 1، لبنان، 1981، ص: 45.

المبحث الأول

فضاء مدينة قسنطينة

تعتبر الشخصية من المكونات الأساسية في بنية المدينة، فالمدينة لا تشكل إلاّ من الشخصيات الإنسانية التي تقوم بدور أساسي وديناميكي في بعث الحيوية فيها، والمدن بتاريخها وشخصياتها وصانعي تاريخها وأحداثها سياسيا واجتماعيا وفنيا. وتوظف الرواية الشخصيات الروائية التي تسكن المدينة، بوصفها انتماء فنيا واجتماعيا وسياسيا، والمدينة فضاء واسع، يسمح للرواية أن تجرب أنواعا وأشكالا وأوصافا متنوعة مما يعني سردها وبناءها الفني.

1.1 شخصيّة "عبد الحميدأبو الأرواح":

1.1.1تقديم الشّخصيّة:

الشيخ بو الأرواح، الشخصية المركزية في الرواية؛ فهي مؤطّرة كل الأحداث الروائية، تحمل في متخيلها مشروعا فحواه الوقوف ضد قرارات تأميم الأراضي التي سنتها قوانين الثورة الزراعية في المرحلة السبعينية، حيث يعمل بو الأرواح كل ما في وسعه، من أجل حماية أراضيه، من العاصمة إلى قسنطينة، بحثا عن أقاربه ومعارفه لتوزيع أراضيه عليهم كمخرج له من الزلزال القادم الذي يهدد مصالحه وايديولوجيته الإقطاعية.

يصفه النص الروائي بالإقطاعي، حليف الاستعمار، له نزعة سادية في التملك، ليس له أبناء، ورث أراضي كثيرة سرقها، بفعل المضاربة، من الفلاحين أثناء الفترة الكولونيالية. ثقافته أصولية سلفية دينية، يستعملها حسب سياق المصلحة، يشتغل مدير ثانوية، موالٍ للنظام السياسي في الظاهر، وفي الخفاء يتهمه بالإلحاد والزندقة.

2.1.1 دلالة التّسميّة:

يحمل كل اسم دلالة معينة، قد تحيل إلى معنى أخلاقي أو اجتماعي، أو تاريخي أو ايديولوجي، ولهذا (ينبغي دائما أن نستنطق الاسم العلم بعناية، لأنّ الاسم العلم سيد الدوال، فمعانيه المصاحبة Connotation ثرية واجتماعية)[1].

فالمعاني التي يحملها اسم (عبد الحميد أبو الأرواح) تشير منذ الوهلة الأولى إلى أنه اسم مركب، يجمع بين متناقضين؛ بين (عبد الحميد) من جهة، برغم ما تحمله هذه الدلالة من أبعاد دينية لأنه من أسماء الله الحسنى، ومن جهة أخرى فهو (أبو الأرواح) قابض الأرواح، وكأنه سيد الأرواح، ولكن عندما يتحول هذا الاسم إلى شخصية روائية (تتجسد على الورق، تتخذ شكل دوال مركبة منطقيا وانزياحيا، ينتج عن انحراف القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة)[2]. وعلى هذا الأساس، يتحرك الفضاء المديني في الزلزال من خلال الرؤية التي يشكّلها " الشيخ بوالأرواح" عن مدينة قسنطينة، التي رآها قد اخترقت وتحولت من مدينة البشاواتوالآغاوات والعلماء، لتصبح مدينة الوافدين والرعاع والنشالين. (لفت انتباه الشيخ بو الارواح صورة معلقة في الجدار، فاقترب منها ليتبيّن أصحابها. ولشدّ ما كانت دهشته كبيرة حين وجدها للشيخ ابن باديس محاطا بالشخصين التبسي والإبراهيمي.

التجار بما فيهم الخونة والمفلسون معنا. مع السلف. الشعب الحقيقي هو هؤلاء، وليس العمال والخمّاسة والرعاة)[3].

---

[1] عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص: 34.

[2] محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي)، دار أفريقيا للشرق، ط01 المغرب، 1997، ص: 71.

[3] الطاهر وطار: الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط03، الجزائر، دت، ص26.

يؤطر الإطار الطبقي هذه الشخصية في نظرتها للمدينة، وبحكم ايديولوجيتها الطبقية والإقطاعية، فإنّ منطقها اللاتاريخي واغترابها يجعلانها حبيسة تقسيمها للأفراد والجماعات، وتطلق الأحكام والتوصيفاتوفق مصالحها: (قسنطينة الحقيقية انتهت. أقول. زلزلت زلزالها. لم يبق من أهلها أحد كما كان. أين قسنطينة بالباي وبالففون وبن جلول وبن تشيكو وبن كرارة؟ زلزلت زلزالها. زلزلت زلزالهاوحل محلها قسنطينة بوفناره وبوالشعير، وبولفول، وبوطمين، وبوكل الحيوانات والنباتات)[1].

وهذه الرؤية الساخرة تعكس عمق الفعل الاغترابي الذي تنشئه الشخصية حول نفسها في تقييمها للآخرين، فيأتي تقييمها ظاهره الاستهزاء، والاستهتار، لكنها تسقط من حيث لا تدري فهي تنتج تناقضاتها.

والشيخ بو الأرواح – كطبقة – بدأت تحتضر أمام الزلزال القادمالذي سيغيّر معالم المدينة، ويسحب فضاءها، (وبهذا لا يأتي الزلزال ككارثة طبيعية ولكنه تغيّر في علاقات القوى الاجتماعية)[2].

وهذا التغيير يقابله بو الأرواح بحسّه الطبقي الإقطاعي، بالانفصال نهائيا عن الحركة الدؤوبة بفقرائها وجياعها، ورغم معاناتهم في البحث عن قوتهم داخل هذه المدينة التي لا تستوعب كل حاجياتهم ومطالبهم الاجتماعية؛ (– يقول، تركوا قراهم وبواديهم، واقتحموا المدينة.. ماذا يريدهم أن يفعلوا في القرى والبوادي؟ أليسطوا على أراضي الملاّك وينتزعوها منهم؟إنّهم كسالى لم يعودوا يرضون بالعمل في الأرض، جاءوا إلى المدينة، لتعطيهم الحكومة العمل. من واجب الحكومة أن تبني لهم مصانع وتشغّلهم. من واجبها – على الأقل– أن ترسلهم إلى الخارج، أن تفتح لهم مجال الخروج، الذي صار يتعذّر يوما

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 28.

[2] سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، ص: 69.

بعد يوم. لا. بدل هذااتجهت أنظارهم إلى المساس بالصالحين الذين ورثهم الله أرضه الملاعين...)[1].

فنزوحهم، والذي يبدو فيه كثير من الفوضوية وملامح البؤس، والتهجين اللغوي، وعدم وضوح الأدوار التي يتطلعون إليها، فإنه ينتهي مع سقوط قوى الرجعية، ودكّ آخر قلاعها بإفساد مخططاتها ومشاريعها، وهذا يتمّ عبر تصفية رموزها، وإن كان نص الزلزال يذهب هذا المذهب مدعما رؤيته لنص مضاعف، نص بو الأرواح ومدينته المتخيلة من عقلية القرون الوسطى المعتمدة على امتلاك الأرض، أي امتلاك الفضاء واستبعاد الآخرين، إلاّ أنّ النص المضمر المضاد يمرّ عبر مقول الشخصية وتلفظها، لا للتدليل على صحة وجهة نظرها، بل ليفضح زيفها،ويبيّن السارد المقولات التي تتحدّث بها الشخصية – بوالأرواح– (قرأنا العلم الشريف، وجالسنا العلماء، وكافحنا مع الشيخ ابن باديس تغمده الله برحمته الواسعة، وتفقهنا في المذاهب الأربعة، ولم نعثر، على هذا المنكر.

لا شيء. لمن يملكه، والتمليك وارد في القرآن الكريم...

ثم. لا.

الناس راضون بوضعيتهم، قانعون بما جاد به الله عليهم من فيئه، وبما قسّم عليهم مقسّم الأرزاق، وما دخلهم هم، لولا أنهم يعجّلون قيام الساعة بالمروق)[2].

ويضيف السارد على لسان شخصيته: (ضاقت المدينة، يا ربي سيدي ضاقت. خمسمائة ألف ساكن، عوض مائة وخمسين ألفا، في عهد الاستعمار. نصف مليون يا

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 15.

[2] الرواية، ص: 13.

ربي سيدي. نصف مليون برمته، بطمه وطميمه فوق هذه الصخرة تركوا قراهم وبواديهم، واقتحموا المدينة، يملأونها حتى لم يبق فيها متنفس. حتى الهواء امتصوه. ولم يتركوا في الجو إلا رائحة آباطهم.

يا صاحب البرهان، يا سيدي راشد، احضر، وقل فيها القول الفصل. حرّكها بهم وبمنكرهم وفسقهم وفجورهم. حان لك أن تحضر يا سيدي راشد. حان. لقد صبرت اكثر مما ينبغي يا صاحب البرهان)[1].

إنّ توظيف المقولات الدينية من المدونة القرآنية، حول فكرة التمليك، وفقه المذاهب الأربعة في قضايا الأرض، وذكر الاستعمار، ما هي إلاّ محاولة صريحة من الفكر الإقطاعي (الذي يمثّله بو الارواح)، وهو في الحقيقة توظيف انتهازي غاياته استثمار النصوص خدمة لرغباتهم ومصالحهم.

وفي هذا الإطار، فالخطاب الديني في شكله غير محايد تماما في بنيته النصية، حيث أوجد "بو الأرواح" مساحة وهامشا لتأويل ما يصبو إليه، مستعينا بأدوات لغوية (لم) ثم (لا)، (يا ربي، يا ربي)؛ فالجزم والمناجاة، وحالة الشك، وعدم القناعة جعلت المدينة تضيق به، على الرغم من استناده على المخزون الديني الذي يخدم أهواءه ورغباته، كلّ هذا يسقط أمام صخرة الواقع الجديد. (لا. المدينة تغيرت. المدينة فاضت بالبشر. نصف مليون على صخرة.

لا. هذا كثير)[2].

---

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 14.

[2] الرواية، ص: 20.

إنها حالة جديدة من أحوال الوعي الذي لم تهضمه شخصية "بو الأرواح"، وبالرغم من المكابرة والتعالي والاستنجاد بالنصوص الدينية، إلا أنّ هذا الوعي تعطّل كلية ولم يعد يدرك جدلية المدينة قسنطينة الجديدة (معنى ذلك أنّ آليات فهم المكان وإدراكه قد تعطلت لدى الشيخ)[1].

إن العجز الذي رافق "بوالأرواح" على مستوى الإدراك، قد جعل المدينة تهرب منه، ولم تعد له أي مكانة فيها أو دور يقوم به على الصعيد المادي، بحيث بقي متفرجا و راصدالها، عطّلت لديه كل آليات التفسير حول ما يحدث، وإن كان هذا له مبرره التاريخي، لأن البنية العقلية التي شكلت ذهنية الشيخ، فقدت مدلولاتها حيث لم يعد هناك ما يملكه إلا الكلمات الدينية، فهي سبيله الوحيد للمقاومة. (إن زلزلة الساعة شيء عظيم... تذهل المرضعة عما أرضعت وتسقط الحوامل، ويسكر الناس بدون خمر. لا يا سيدي راشد لا. إحمها يا سيدي مسيد، كما كنت تحميها باستمرار. ارأف بالأبرياء الذين عليها، وبعباد الله الصالحين الذين فوقها، والأخيار والشرفاء الذين مازالوا فيها. وأرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأبدانهم النجسة، وبأفعالهم المنكرة. سلط عليهم ((طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجّيل..)))[2].

لا تتحقق مواجهة دنس المدينة عند بو الأرواح إلا عبر النص الديني، وتوظيف كلماته (وتماثل الكلمات مع بعضها البعض يجعلها تأخذ معنى أكثر أهمية وعمقا، لتؤدي غاية إيديولوجية)[3]. والإشكالية الكبرى التي تواجه البطل مع المدينة، ليست المكان وتمليك الأرض، بل الوعي بهما، إنه في حال احتضار وموت سريري، ورغم ذلك (وما

---

[1] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، كلية الآداب منوبة ودار محمد علي للنشر، ط01، تونس، 2003، ص: 249.

[2] الطاهر وطار،الزلزال، ص: 47.

[3] Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, edition gallimard, paris, 1978, p 161.

زالت المدينة بالبطل تُشعره باختلافه عن الناس، وتغذي فيه كبرياءه، وتشحذ حسه الطبقي الإقطاعي، وتوطّد إحساسه بأنّ لا إمكان لاختلاطه بالآخرين، فهو السيد وهم الرعاع حتى زجّت به زجّاً في قلب المأساة)[1].

تكمن المأساة عند البطل في الآخرين، فيتحوّل العالم عنده إلى حسّ دراميّ مشوّش بالآهات والانفعالات المختلطة، بين الماضي والحاضر، وهذا يصدق مع ملامح البطولة عند "بو الأرواح" في مواجهة الزلزال القادم وشرّه، ولم يعد يملك خيارات واضحة في توقيف هذا الزحف التراجيدي إلاّ بالعودة إلى الأدعية الدينية، والتضرّع إلى الأولياء الصالحين، ممّا يدلّ على أن المقاومة الفعلية المضادة لفعل التغير الماديعند بو الأرواح، بقيت مجرد ممارسة لغوية ولفظية انطلاقا من المرجعيات التراثية؛ فهو لم يعد قادرا على شيء، أمّا جدلية التاريخ المادي وصيرورته ووقائعه، والفلسفة المثالية والأخلاقيةالتي هي جزء من وعي بو الأرواح، لم تعد مفيدة بتاتاً له (صدقت يا رسول الله. صدقت يا حبيب الله، من علامات قيام الساعة أن يتطاول الحفاة العراة، رعاة الشاة في البنيان، وأن تلد الأمة ربتها. أن يقلب الأسفل على الأعلى، وأن لا يبقى هناك أسفل وأعلى، فتلك علامة قيام الساعة، وها هي تحل..إن زلزلة الساعة شيء عظيم.)[2].

إنّ مشكلة "أبو الأرواح" أنه ضحية فكرة اللاّتاريخي، وتصوراته الوهمية والرومانسية عن الأرض والناس والأمكنة. ومدينته المتخيلة فقدت بريقها أمام مدينة قائمة بكل واقعيتها وأسمائها وشوارعها وطبقاتها القديمة الجديدة.

---

[1] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، ص: 251.

[2] الطاهر وطار، الزلزال، ص: 114.

2.1 الشّخصيّة وفضائيّة الزّمن:

إنّ نوع الزمن الماضوي كشف نمط الشخصية و أوهامها، ويظهر ذلك جليا من خلال استعمالها المدونات التاريخية الدينية (الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، ومقولات الأولياء الصالحين...). في الظاهر تبدو هذه التوظيفات صالحة في سياقها التاريخي، لكنها تسقط عندما تخرج أمام وقائع جديدة.

إنّ رؤية الشخصية للزمنجعلت منها تيمة سردية تاريخية سياقية، حُبكت من صيغ الأثر الديني والتاريخي باعتبارهما تشكيلتين نصيتين محايثتين لنصوص جديدة متفاعلة ومتجانسة، فنظام الإحالة للأثر الديني و التاريخي وتوظيفهما، كان بغرض إحداث وقع جماليّ في بنية المنظومة القديمة، ومحاولة تهديم فضائها، والتشويش عليه. (وهكذا فإنّ الأثر هو أداة من أكثر الأدوات غموضا التي يعيد بها السرد التاريخي تصوير الزمان)[1]. ونستشف من كلّ هذا أنّ فعل الزمن الذي يعيشه بو الأرواح هو فضاء الماضي من خلال المقولات الاسترجاعية التي كان يردّدها عبر فضاء الرواية، (مثلما فعلوا بالأراضي التي خلّفها الفرنسيون. تصور. الحقد.. كل إناء بما فيه يرشّح)[2].

والإحالة التاريخية التي لازمت بو الأرواح، ابتكرت منه حالة مشهدية ماضوية سكونية؛ فالتاريخ لا يتحرّك إلاّ ليُحدث الزلزال، وعادت له مدينة الماضي الذي يستشرفه، وينزع إليه، (الزلزال يحدث مرة واحدة يا سي بو الأرواح. لكن هناك من يحس به قبل حدوثه، وهناك من يحس به أثناء حدوثه، وهناك من يحس به بعد حدوثه بزمن يطول أويقصر.

---

[1] بول ريكور: الزمان والسرد (الزمان المروي) الجزء الثالث، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط01، ليبيا، 2006، ص: 185.

[2] الطاهر وطار، الزلزال، ص: 31.

الزلزال الحقيقي إحساس

- نعم والله جلّ وعلا وصفه إحساساً)[1].

أعاق الزمن في بعده الفضائي شخصية بو الأرواح، وحاصره في دائرة ضيقة، ونستشف أن النظام الزمني الذي شكّل البطل هو في الحقيقة إعادة فتح فكرة تلقي الزمن، إذ كان معبّرا عن حالة تراثية، أي، بروز الزمن بعلاقته بالتراث المادي والروحي. يجب إعادة تأمّله بآليات تأويلية جديدة (ولذلك فالتعامل مع التراث تعاملا علميا يجب أن يكون على مستويين: مستوى الفهم ومستوى التوظيف أو الاستثمار. في المستوى الأول يجب أن نحرص فعلا على استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته ومراحله التاريخية، أمّا مستوى التوظيف فيجب أن نتجه أكثر وأكثر إلى أعلى مرحلة وقف به التقدم)[2].

وكان بو الأرواح استعارة ايديولوجية لإشكالية زمانية التراث وفهمه، فهو يمثل الوجه السكوني لطبيعة الزمن المنظور له، بصفته مقدسا لا يقبل التخريب، والتجاوز والنقد، وهناك تيار واسع يقبع وراء رمزية أطروحة أبو الأرواح في تعامله مع الأحداث التاريخية.

ومشكلة الزمن في الثقافة العربية الإسلامية، التي يشكّل بو الأرواح أحد إنتاجاتها، تعدّ قضية مفصلية في بنية العقل العربي الإسلامي، وهذا العقل المحسوم بسلفيته النصية القرآنية، ودلالته الزمنية، محكوم عليه بالمحنة.والزمن إذن، مفسّر قبليا، ومتضمَّن في النصوص التي يستشهد بها بو الأرواح،﴿تذهل كل مرضعة عما أرضعت، وتضع كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى﴾ صدق الله العظيم).[3]

---

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 28، 29.

[2] محمد عابد الجابري: نحن والتراث،المركز الثقافي العربي، ط06، الدار البيضاء. المغرب، 1993، ص: 47.

[3] الرواية، ص: 29.

لنصل إلى نتيجة مفادها، أنّ الزمن في معجمية أبو الأرواح هو القيامة والبعث.

3.1 وظيفة المكان:

يملك المكان في رواية الزلزال صفة سردية أساسية في بنائها الفني، وخاصة أنه يتشكل من مرجعية واقعية، متمثلة في مدينة قسنطينة بعمرانها وشوارعها ودكاكينها، وطرقاتها وجسورها...إلخ.

استمدت الرواية أمكنتها من البناء العمراني الذي عُرفت به قسنطينة، وكان للمكان دور فني وجمالي في هيكلية الرواية، وقدرتها على المزج بين ما هو عمراني وإنساني (ويحمل المكان في طياته قيما تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجونه. وتضفي الطريقة التي يدرك بها المكان دلالات خاصة عليه).[1] مما أضفى عليها بعدا سرديا نوعيا.

و ارتبطت استراتيجية كتابة المكان – المدينة – بحركية شخصية أبو الأرواح؛ فالمكان بؤرة الحدث منه نقرأ مجمل الآراء، والصفات، والأفعال التي تحكم شخصية هذا البطل الإشكالي.(ويمكن أن نختبر هذه العلاقات من خلال بعض الأمثلة المحددة، فإذا أخذنا مثال المدينة، فإنها بوصفها علامة سيميوطيقية هي في المقام الأول حقيقة مكانية، تكتسب قيمتها السيميوطيقية من مجموعة من المكونات الدلالية والقيمية، بعضها يتعلق بتفاصيل تخصّ وضع المدينة نفسها في نطاق المنظومة الثقافية العامة))[2].

---

[1] سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، دط، مصر، 2002. ص: 46.

[2] سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، مرجع سابق، ص: 46.

وتتنوّع الأمكنة التي تزورها الشخصية، بين المكان العام – قسنطينة – والأمكنة الصغرى كالمقهى، والحمام، والحي، والشارع...إلخ، ومن خلال أنواع الأمكنة ندرك أبعاد وعلاقات الشخصية في تفاعلها، وتواجدها في الفضاء المديني.

1.3.1 المكان العامّ:

2.3.1 ثنائيّة الأعلى والأسفل:

المكان العام المنظور إليه طوبوغرافيا هو المكان الذي يعطينا وصفا كاملا تقريريا لعلاقة الشخصية بالمكان، والذي يتخذ –أي الوصف – مستويين: مستوى تقريري كتقديم الأحوال العامة للشخصية المسرودة، ومستوى ضمني يحلّل وجهات النظر ويُبرز رؤية الشخصية للعالم. (آه. فوق هذه الصخرة المخربة بالطرقات والأنفاق، تقوم مدينة يسكنها نصف مليون من البشر، وتسير في شوارعها العربات والشاحنات،ملأى بالبضائع، وتختزن فيها ملايين الأطنان من المؤن، ومئات الآلاف من قوارير الغاز، وملايين الملايين من أطنان الرصاص واسمنت،القنوات، والمجاري، تنفجر فيها من حين لآخر قارورة غاز فتتطاير عمارة بأكملها.

– من هنا. من تحت.

من هذا العالم السفلي، حيث تنساب المياه، هاربة في كل قطرة من قطراتها، بذرة من طينوأكلاس الصخرة المسكينة.

– من هنا، من سيدي مسيد، يكون خراب المدينة)[1].

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 45، 46.

يقدّم المقطع وصفا مسترسلا وطويلا، يبدأ بـ(آه)، وينتهي بـ(خراب المدينة). تبدو فيه "أنا" البطل متأملة في طوبوغرافيا المدينة، ككتلة كاملة مزدحمة بالبشر، مملوءة بالحركة، لكن هذه الحركة يتمنى لها البطل أن تنتهي في أقرب وقت، وتنفجر عن آخرها.

والمنظور الأعلى في وصف البطل – للمدينة – تحركه نوازع الحقد، والانفعالات السادية، بين "أنا" مريض يتمنى للجماعة "هم" الدمار والخراب، فكل أمانيه أن تنتهي هذه المدينة التي يسكنها نصف مليون من البشر.

وهذه النظرة الفوقية – الوصفية لمجموع الألفاظ والكلمات المترابطة، تزاحمت في وعي البطل، لتُخرِج ما في باطنه من أحاسيس وطاقة شر مدفونة. والوصف المقدّم، بقدر ما أوضح طوبوغرافيا المدينة وحالتها، إلاّ أنّه يكشف عن شعور مضاد وتدميري لهذه المدينة وساكنيها.

والدلالات المعجمية للكلمات التي تلفّظ بها البطل، تذهب في نسق واحد، وهي نزعة التخريب. وعلى الرغم من شعرية الوصف المسرود، وثنائية الوصف المدرجة بين الأعلى والأسفل، تبدو شكلا منفصلا في المقطع، لكنها في المضمون واحدة، ولا نعثر على ضديتها، وكأنّ المقصود من هذا الوصف على لسان البطل، أن ينطق حقيقة لغوية واحدة، ويظهر بمظهر واحد.

3.3.1 مركزيّة المكان:

يبقى المكان محورا رئيسا في بنية الرواية، خاصة إذا وُظّف لخدمة الحدث المحرّك للفعل الروائي. و ارتبط المكان في الرواية بشخصية الحدث (أبو الأرواح) والقصدية منه تبيان حقيقة هذه الشخصية: أفعالها وصفاتها، ووجهة نظرها، فجاء المكان ناقلا لإخفاقاتها وأفعالها، وعجزها الطبقي، وعدم إدراكها، وهروبها إلى حقائق وهمية، لعلها

تعوّض رغباتها، (لولا المسألة الهامة التي جئت من أجلها لغادرت عالم الآخرة هذا حالا، ودون أيّ تردد، فلم يبق في هذا البلد إلا ما هو شكلي. وحتى هذا الشكلي، والأنهج والمباني والجسور، وبعض أسماء وعناوين المقاهي والأماكن، لن يلبث على ما يبدو، أن يستسلم للضغط الفوقي، والتخريب التحتي..)[1].

إنّ المكان في حالة التأزم والإحباط على لسان البطل، هو الذي فقد البوصلة، حيث خُيِّل إليه أنّ كلّ الأمكنة أصبحت شكلية بلا روح ولا معنى، وحتى الفعل الجدلي استسلم له الضغط الفوقي والتخريب التحتي.لقد وقع انهيار وضياع كلي للمكان، وبؤرته الرئيسية التي تضع البطل أمام حقيقة نفسه، و أمّا صورة المكان المركز والهامش، فهو ثنائية واحدة في وعيه.

بهذا أصبحت الصورة مزيجا هلاميا وغامضا، وأصبح المكان حالة أنطولوجية تسلب الكينونة فعلها وحضورها، وتواجدها الاجتماعي، كحالة معلقة تستلهم رمزية الأمكنة. وتجد الذات الجوانية المحاصرة بالمكان السالب مليئة بمشاعر التأزّم والانغلاق، فتتراءى لها الأمكنة هاربة، منسحبة يمينا وشمالا.

4.3.1 الأمكنة الفرعيّة:

1.4.3.1 الشّارع:

يعتبر الشارع من مكونات المدينة، وأحد العناصر المعرّفة بها، وبهويتها ونسيجها العمراني والثقافي، وقد ارتبط الشارع برؤية شخصية "بو الأرواح": (وتساءل: كيف أتاحت لهم عبقريتهم الاهتداء إلى تقسيم الشارع بهذا الشكل؟ نصفه لشهيد بطل، ونصفه لبلد شيوعي. في العاصمة أيضا هناك شارع مقسّم بين زيروت وشي غيفارة.

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 40.

في السابق كنا نعتبر مثل هذه المسائل شكلية، أمّا و قد بدأوا يكشرون عن أنياب الذئاب فتجب المحاسبة على كل دقيقة)[1].

يكشف الشارع رؤية البطل، ويصف ما في داخله، فالمسألة أصبحت خطيرة، والشارع في حالة تحول جذري، وهذا يقلق البطل، ويؤزم موقعه الدرامي، ويخرب عليه رؤيته، فهذه الرؤية غير قابلة لأنْ تستوعب جدلية توظيف تسمية شارعي زيغود وشي غيفارة.

إنّ الغاية من هذه الثنائية الإيديولوجية هي الكشف عن طبيعة الرؤية المضادة، التي يحملها البطل، والرؤى المتصارعة حتما، تظهر دلالات الأبطال، وخبايا مشاريعهم الإيديولوجية، وينتقل بذلك من مكان عام (شوارع المدينة) إلى مكان يحمل حمولة لفظية ودلالية، (هذا شارع فرنسا سابقا. يبتدئ حيث ينتهي شارع "كراما" حيث ثانوية "أومال".

هنا كان الحب. والغرام والحبور والمرح يشع من عيون الغادات الأوروبيات والإسرائيليات. هنا ما كانت تنقطع روائح عطر الياسمين، وعطر حلم الذهب، وعطر اللبّان..)[2].

تبيّن الوحدات اللغوية الواصفة للشارع حالات التعلق بالماضي المنظور إليه من طرف البطل، إنها الحياة وجمالها، والشارع رمز وذكرى انتهت، ولكنها بقيت في ذهن البطلالذي ما زال يحنّ إلى هذا الماضي الاستعماري البعيد، ، الذي يثير فيه الشوق والحسرة في الوقت نفسه.

---

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 44.

[2] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 35.

وهذا الشارع بقدر ما يحمل من ذكرى جميلة، فهو يضاعف وجدانيا حالة الحسرة والألم في نفسية البطل، ويكون الشارع بذلك معادلا لتيمة الإخفاق والاستلاب، (ما أنهى آخر درجة، واقتحم شارع 19 ماي، حتى اشتدت الحرارة عليه. أحسّ بالمادة السائلة، تذوب أكثر في نفسه، وتملؤها بالثقل والدكنة. صدره ثقيل ممتلئ. رأسه مضغوط موهن. اضطر إلى التوقف والاستناد بيديه ومرفقيه و ظهره إلى الجدار)[1].

اشتغلت المقاطع الثلاثة في علاقة البطل بالشارع، على وحدة معجمية واحدة، هي دلالة الضياع والاستلاب والاخفاق، فكان الشارع – معجميا – مسرحا وفضاء جماليا يعمل على تكسير وتدمير النزعة الذاتية الضيقة للبطل. فالشارع مساحة للحركة والاتساع، والتجول وقضاء الحاجة، إلا أن كل هذا يصبح رديفا للانغلاق والتوتر، وحصر الآفاق.

وبما أن الشارع يعتبر جزءا وظيفيا في المدينة، فهو روحها وقلبها النابض، ورمز لحركيتها، وموقع استقطابيّ، إلاّ أنه يبلور رؤية مفككة وانهزامية مشتتة وجدانيا وأخلاقيا، فاقدة للشرعية الإيديولوجية والجمالية.

1.3.4.2 الطّرقات:

الطرقات من الفضاءات الأساسية التي تشكّل المدن، فبدونها تفقد المدينة حقيقتها العمرانية؛ فالطرقات الجميلة والواسعة والنظيفة تعطي للمدينة جمالا فنيا، وتعكس تقدمها وتطورها الحضاري، أمّا إذا كان عكس ذلك، فتكون المدينة فاقدة للصفة والصورة، وتلبس روح البداوة والتخلّف.

وتعكس صورة الطرقات في رواية الزلزال صفات البطلالذي ينظر إليها بحسب معادلاته ورغباته الذاتية، (أهمية الطرقات في قسنطينة أعظم من أهمية المباني

[1] الرواية، ص: 35.

والمساكن، فهؤلاء الناس المرضى بالسير، وكأنهم في سجن أو في إقامة جبرية، ماذا يكون مصيرهم لو لم تكن المدينة مخربة بهذه الطرقات وإن كانت في معظمها ضيقة ملتوية؟.

في حالة حدوث زلزال، ستكون هذه الطرقات وهذه الساحات، أخاديدا وشقوقا عظيمة)[1].

فهناك وصفان لحالة الطرقات؛ الوصف الذي يصوّر حالتها وشكلها، و الوصف الثانييصوّر رؤية البطل لها، إذينظر إلى الطرقات انطلاقا من ذاتيته الضيقة، فتبدو له ضيقة وملتوية، والناس فيها مرضى بالسير، وهذا طبعا، إسقاط ذاتي.

إن منظومة الوصف المدرجة في سياق المقطع، مثلت حالة البطل واعتقاداته، وتصوراته، ودلالة الطرقات وصورتها هي تتمة معجمية لغوية للأماكن السابقة، وفاعليتها السلبية، لجوانية البطل، والصورة التي يظهر عليها دائما.

3.4.3.1 المقهى:

يشكل المقهى في رواية الزلزال، بعدا جماليا في بناء الرواية، ويعكس هذا الفضاء عدم الاستقرار، والتنقل وترحال البطل، وتغيّر أنماط الحياة والناس والتاريخ، (مقهى البهجة كان في ذاكم الزمن وكر المثقفين من كامل العمالة، لا يشعر الغريب الذي يدخله إلا والنادل يقف عند رأسه هامسا:

- ثمن مشروبك مدفوع.
- ومن دفعه؟!
- قُسنطيني حر يأبى أن يعلن نفسه.

---

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص:69،70.

كانت الحمية الوطنية، تنمو هنا. كانت البرجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا.

- والآن؟!
- لا حول ولا قوة إلا بالله.. اللافتة لا تزال تعلن "البهجة"، والطلاء متحلّل، ودقات الحجر تتبعث من الداخل قوية، بدل صوت فريد الأطرش المناسب:"بساط الريح"، بساط الريح جميل ومريح)[1].

إنّ المقهى لا يحمل دائما صفة محايدة في الأعمال الأدبية، بل يخدم قيماً إيديولوجية وفنية، وبالرغم من أن مقهى (البهجة) في المقطع شاهد تاريخي، إلا أن توظيفه جماليا جاء ليحيل إلى معاني بذاتها، ليكشف عن زمنين متناقضين، وفضاءين مختلفين، للمقهى نفسه، وهنا تبرز رمزية المقهى التاريخي – البهجة –الذي كانت البرجوازية الصغيرة تعلن فيها انتماءها الطبقي.

والمقهى هو جزء من ماضي البطل، السعيد بتاريخه والحزين بحاضره المدمّر لأحلامه ومشاريعه. المقهى شاهد على التحولات الاجتماعية والتاريخية (لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار.. هدموا عالما وأقاموا آخر. داسوا فوق عنق روح قسنطينة، وراحوا يضغطون، وهاهم يضغطون أكثر فوق صخرتها)[2].

أفسح المقهى للبطل، مجالا للتعبير، فكانت دلالاته تتسم بصفة الإزعاج والقلق، وعدم الراحة وغياب البهجة، فلم يجد إلاّ الهروب إلى التاريخ وحكاياته وآثاره، ليعوّض عن الحاضر، الذي تحوّل إلى كابوس مظلم، وفضاء ضيق ينبئه بالاندثار والزلزال.

1.3.4.4 النزل:

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 39.

[2] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 39.

وُظِّف النزل في الرواية كمرجعية تعبيرية وفضائية، لتوضيح أفكار ومساعي البطل، ورؤيته الطبقية والاجتماعية، ونزعته الاقطاعية، وتحمل تسمية النزل بنزل "باريس" في ذاتها طابعا إيديولوجيا (إيه. نزل باريس, النزل الكبير, المقاهي العظمى الثلاث المشرفة على الساحة. هنا كان الملتقى, الموظفون المسلمون, كبار الفلاحين والمعمرين. الآغاواتوالباشاغاوات. كبار أصحاب الأعمال و التجار. هنا كان الدخول ممنوعا على الرعاع. كانت الهيبة وحدها تمنعالأهالي من الولوج. ستائر البلور والحرير ترفرف، وروائح عطور باريس تعبق. والندّل في هيئات وبدلات أكثر جلالا ورهبة من هيئات ضباط العهد)[1].

ينمّالوصف الذي يحمله النزل على لسان البطل، عن ذات مسكونة بالماضي الاستعماري، فهو لا يصف فقط، وإنما يقرن نفسه بأجزاء هذا الماضي، ويحسب أنه واحد من ذلك الفضاء بألوانه وهيئاته وأشكاله، فهو يعشق أدق تفاصيل المواصفات التي كان عليها النزل.

ودلالة الوصف قدمت صورة البطل، والموقع الذي كان يحتله طبقيا واجتماعيا، ومن هنا نفهم وجهة النظر الإيديولوجية التي تحكم هذا البطل، وطبيعة تفكيره، ونظرته لقيمة المكان – النزل.

4.1.فضاء الجسور:

[1] الرواية، ص: 71.

تعود فكرة تواجد الجسور مع نشأة المدن القديمة، فاليونان والرومان عُرفوا بتشييدهم للجسور، وذلك يعود لأسباب جغرافية وعسكرية، (لقد أصبح هوراس بطلا لأنه استطاع أن يمنع العدو من اجتياز الحدود، "جسر يفصل الرومان والآخرين")[1].

لقد كانت الدوافع الأولى لبناء الجسور هي تسهيل حركة الاتصال من داخل المدينة وخارجها، وحمايتها من أيّ مكروه إنساني أو طبيعي.ولكن مع مرور الزمن، أخذت الجسور بعدا آخر بفعل تقسيم العمل إلى المقدس والمدنس، فأصبح لها طابع يميّزها. (إنّ الجسور هي عمل تدنيسي لأنها تخطٍّ للخندق المليء بالماء الذي يعين حدود المدينة.ولهذا السبب، فإنّ هذه الجسور لا يمكن أن تشيّد إلا بحضور البابا وتحت رقابته)[2].

تحولت الجسور إلى فعل رمزي وديني يحيل إلى المرجعية التي ارتبطت بنظرية الخطيئة الأولى، فهي مماثلة لا شعورية لذلك الجسر المنقطع، ومحاولة بنائه في المخيلة الرمزية، وبهذا فالجسور هي فضاء العتبة والعودة إلى البدء.

1.4.1 الجسور في نصّ الزّلزال:

تأخذ رمزية ودلالة الجسور في علاقتها بالمدينة عدة تصورات طقسية واجتماعية وحضارية، وبالرغم من العوامل الجغرافية والجيولوجية، فإنّ جسور قسنطينة تحمل حكايا وأحاديث وأساطير، نُسِج حولها مستودع من القصص المتخيلة، فهي تجسد هوية مدينة قسنطينة وذاكرتها.

---

[1] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص: 26.

[2] المرجع نفسه، ص: 26، 27.

وهذا ما جعل "عبد الحميد بوالأرواح" يرى في جسور قسنطينة ماضيه السعيد وحاضره المثقل بالآلام الفجائعية، لقد كان يتمنى في قرارة نفسه أن تتحرك هذه الجسور، وتثور، وتعيد له أحلامه في تملّك السلطة والسيطرة، ولكن هذه الجسور بقيت صامتة، ولم تستجب لنزعاته ورغباته التملكية، (صاح بأعلى صوته:

–أين أنا؟ أين أنا؟

فأجابه الأطفال بصوت واحد:

–في جسر الشياطين. في جسر الشياطين.

فتح عينيه. قابلته الثانوية. قابلته "جان دارك" تحاول الطيران، قابله المستشفى. قابله خزان الحبوب، فالمحطة. صفّر القطار. شعر بالانزعاج. التفت إلى الخلف.

هذا حي اليهود سابقا.

–أنا في جسر الشياطين فعلا.

شعر بالذعر. لفّته المادة السائلة واللون الداكن. راح يركض إلى فوق وهو ينادي بأعلى صوته:

– يا سكان مدينة قسنطينة. الزلزال. الزلزال.
يا آل بو الأرواح. الزلزال الزلزال)[1].

فالجسور في علاقاتها بشخصية بوالأرواح، تمفصلت ما بين فضاء العتبة والانتقال، والتجاوز للأمكنة المختلفة في حركية الانفصال والاتصال معا. إذن، فحركات بوالأرواح حول الجسور كانت في جوهرها رمزية أكثر ممّا هي واقعية، والسارد في توجيهه

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص: 209.

لأبي الأرواح من خلال تنقلاته عبر الجسور السبعة (باب القنطرة، سيدي مسيد، سيدي راشد، مجاز الغنم، المصعد، الشياطين، الهواء)، كانت غايته تفكيك وتدمير رمزية الجسد الذي يحمله أبو الأرواح، فهو جسد يتصارع بين جسور الاتصال بماضيه الذي ولّى، والانفصال عن الحاضر الذي لم يعد يسيطر عليه، ونعثر في الرواية على دلالات ايحائية لهذا الجسد، خاصة عندما يقوم بحركة نهائية على جسر الشياطين في محاولة انتحارية.

وإذا قرأنا حركة هذا الجسد بجسر الشياطين، فيمكن تأويلها بكون المكان الرمزي يُفرغ رمزية الشيطان الذي يحمله الجسد، وهذا ما يمكن مطابقته مع جسد أبي الأرواح، فحتى دلالة التسمية "جسر الشياطين" هي تأويل ضمني لشخصية أبي الأرواح الشيطانية، يعني أن هناك التقاءًللفضاء الجسدي الشيطاني مع الفضاء المادي لجسر الشياطين، فهي إذن حركة ودلالة مقصودة من السارد في تدمير شخصيته السردية.

تبلور فضاء مدينة "قسنطينة" في رواية "الزلزال" انطلاقا من مرجعيات جغرافية واجتماعية وايديولوجية.

تمركز السرد حول شخصية رئيسة أخذت حيزا واسعا على مستوى الفضاء السردي، وقد تعامل السارد مع الشخصية من منظور الرؤية من الخلف، بحيث عمل على كشف أحوال وعي الشخصية من ناحية تفكيرها ورؤيتها للعالم.

لقد استعمل السارد المعرفة الايديولوجية والفنية في تشكيل الشخصية الروائية، فكوّن منها عالما من الأفكار وصراع المصالح وتناقضاتها، ثم أعاد تفكيكها وفق مقتضيات سردية وفنية.

وهيمن في رواية الزلزال نمط السرد الموجه، الذي تعود فيه الغلبة للسارد، فيفرض سلطته على آراء شخصياته. وقد بنت الرواية شكلها الفني والاجتماعي انطلاقا من مرجعية الفضاء الجغرافي، الذي تمفصل إلى فضاءين رئيسين:

- مرجع جغرافي: يتمثل في فضاء قسنطينة وخصائصها الجغرافية (الشوراع، الطرقات، المقاهي، الجسور...).
- مرجع سردي وفني: ونقصد به تمثلات فضاء مدينة قسنطينة على مستوى السرد، وتمثيل الأمكنة بين واقعيتها الحقيقية وواقعيتها الفنية، وتوظيف اللغات الاجتماعية وايديولوجياتها.

بالإضافة إلى تمثيل الشخصية من خلال دلالات التسمية الاجتماعية "عبد الحميد بوالأرواح"؛ ففي الدلالة الشعبية تعني "بوالأرواح" "سبعة أرواح"، أي الشخص الذي له قدرات على مواجهة الموت. لكن السارد أظهر هذه الشخصية في الدلالة الفنية روحا عاجزة عن تحقيق مشروعها، وهو ما يتساوق مع حضور "الجسور السبعة"، التي كانت مفارقة ومضادة لوعيه الإقطاعي، ليصاب بهلوسة فوق جسر الشياطين، معلنا عن رغبته في الانتحار، وصرخته بالزلزال القادم. وقد قصد السارد من خلال هذه الصرخة المتكررة للزلزال، الإعلان عن إفلاس ونهاية الفكر الإقطاعي.

المبحث الثّاني

فضاء العلاقات الاجتماعيّة

يشكّل الفضاء في العلاقات الاجتماعية محورا مهمّا، فهو يكشف لنا الطبيعة السلوكية التي تحكم المنظومة الإنسانية ضمن تجمع بشري ما، حيث تبرز الطبائع والممارسات وأنماط التفكير التي تعكس التصورات الاجتماعية، والعقدية، والإيديولوجية.

ويلعب الفضاء، بوصفه نسقا ثقافيا، دورا ومكانة تبرز من خلاله الهويات المكونة للأنظمة الاجتماعية التي ينسجها مجتمع ما، فيصبح الفضاء مفتاحا أساسا لمعرفة الطرائق والوظائف التي تحرّك الصيرورة الثقافية والتاريخية والسياسية للتشكيلات الحضرية والريفية على السواء.

وينقسم الفضاء بدوره إلى مستويات عديدة، في إطار تشكيله السوسيولوجي؛ منها على سبيل المثال: الفضاء الريفي، والفضاء المديني، والفضاء الأسري، والفضاء السياسي... إلخ؛ فكل هذه الفضاءات لها مميزاتها وصورتها، وهي تُعتبر أيضا حقلا خصبا للدراسات السوسيولوجية.

وإذا انتقلنا بالفضاء إلى مجال الدراسات والممارسات الإبداعية، خاصة الروائية، فكيف تُصوّر هذه الأخيرة مجال العلاقات الاجتماعية المدينية على مستوى النص الروائي؟ وما هي الخصوصيات اللغوية والأدبية التي تعتمد عليها؟

في هذا الإطار، سنحاول أن نستقصي بعض المقاطع الروائية من رواية "بان الصبح" لـ"عبد الحميد بن هدوقة" التي تبيّن فضاء العلاقات الاجتماعية المدينية، باعتباره انتماء لغويا سرديا، وحتى يتسنى لنا إنجاز ما ذكرنا سابقا، فقد ارتأينا أن نعتمد على تيمة أساسية تكون مساعدا لتوضيح المسعى الذي نسلكه.

1.2المرأة والمدينة:

إنّ اختيارنا للمرأة في علاقاتها بالمدينة، ليس اعتباطا أو تحيزا عاطفيا، إنّما لما تملكه المرأة من موقع جماليّ، إضافة إلى أنّ الرواية العربية الجزائرية اشتغلت عليها كثيرا، فهي مادة جمالية دسمة أثرت الكتابة الروائية.

وقد قدّمتها الرواية في أشكال وأنواع، فنجدها معزولة سلّطت عليها الإيديولوجيا الذكورية كلّ معاني التسلط والقهر والعذاب، وحُدّد لها فضاؤها سلفا، فهي لا تتحرّك إلا في إطار المساحة المسموح لها بالحركة فيها، وحتى وإن سُمح لها فعليها أن تحترم الشروط والقوانين التي سطّرتها السلطة الذكورية.

ويعتبر موضوع المرأة من الموضوعات المعقدة؛ فهو إرث رمزي يعكس الجرح الذي تعانيه أسئلة المدينة العربية المعلقة، فتعطيلها هو تعطيل المدينة الحديثة، وهذا ما يجعل الرواية سليلة المدينة، فهي تعيد طرح الأسئلة الجمالية والفكرية، وتجعل من المرأة مدخلا جوهريا للتعبير عن قضاياها، ليس بوصفها كائنا مرذولا، ومهمشا غير منتم، بل سببا في (انهيار المدينة التي هندسها الأجداد، حيث النساء أفاع سامة يجب وضعها بعيدا في الأمكنة "الحرام" القاتمة والصامتة ليستتب النظام. وتصدع هذه الهندسة التي تضفي صفة الجنس على المكان وترفض لقاء الذكوري بالأنثوي سيتم بفضل التعليم)[1].

إنّ خروج المرأة إلى المدينة، واكتساح فضائها، مازال محفوفا بالمخاطر والمحرمات، فـ(أن تكون المدينة الأولى في البداية "قبيلة محصنة"، فهذا أمر ليس من الممنوع تصوره، لكن سيأتي يوم وبشكل سريع تكف فيه المدينة وبكل تأكيد عن أن تكون قبيلة لكي تصبح حاضرة، أي تلك البوتقة التي ستتحطم فيها بلا هوادة، ولمدة تزيد عن

[1] فاطمة المرنيسي: شهرزاد ليست مغربية، تر: ماري طوق، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 2002، ص: 77.

سبعة آلاف سنة، "البنى القديمة" ويتجابه فيها مجتمعان: "مجتمع المواطنين" و"مجتمع أبناء العم". إنّ هذا الهدم المستمر، هذه المعركة بين خصوم لا يبيد بعضهم البعض أبدا، نستطيع إعادة بنائها، لأن الظاهرة مازالت تجري أمام أعيننا، إنها ظاهرة معاصرة لنا)[1]. فالمفاضلة المكانية لم تهدم بعد، وعلى الرغم من التغيرات الاجتماعية والحضارية، وانتشار التعليم، وفرص العمل، إلاّ أنّ هذا لم يغيّر شيئا من وضع المرأة.

2.2المرأة والفضاء الخارجيّ للمدينة:

إن العين المتبصرة للمرأة ستكون حتما مختلفة عن الرجل، فهذا الأخير ألف المدينة، فهو يخرج يوميا، يتجول فيها، ويجلس في مقاهيها، ويتحرّك بحرية؛ إنه يمتلك فضاءها، عكس المرأة التي تسترق نظرها: (باختصار، كان النهج قد تجاوز الحياة العادية إلى درجة التلوث بالضجيج، شأن أغلب أنهج العاصمة وأحيائها.وفي أسفل النهج كان لاعبو الكرة في تشاحن وتصادم أنساهم كلية المارة وسائقي السيارات... طبعا نصيرة لم تستغرب ذلك. فالمنظر عاديّ جدّا وعام بشكل جعله جزءا من حياة السكان اليومية، لكن الشيء الذي لم تره نصيرة من قبل، والذي يعتبر بالنسبة إليها جديدا هو قذف المصابيح الكهربائية بمقاليع مطاطية من طرف الأطفال!)[(2)].

1.2.2زاوية النّظر الأولى:

في هذا المقطع نكتشف مع نصيرة، كأحد النماذج النسائية التي تخرج إلى أنهج المدينة وتتجول فيها، أنّ الأمر طبيعيّ جدا، وعلى الرغم من حالة الفوضى والضجيج والتلوث التي تعرفها أنهج العاصمة إلا أنّ كل هذا لا يخرج عن المعقول في عين

---

[1]جرمين تيليون: الحريم وأبناء العم(تاريخ النساء في مجتمعات المتوسط)، تر: عزالدين الخطابي وإدريس كثير، دار الساقي، ط1، لبنان، 2000، ص: 176.

[2]عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، دار الآداب، ط3، بيروت، 1991، ص: 124.

الشاهدة، وهذا يجرنا إلى تكسير القاعدة التي ألفناها وهي أنّ خروج المرأة ومعاينتها للأشياء في المدينة لا يعتبر عاديا، وذلك يعود لاعتبارات كثيرة، منها الذهنية الرجولية التي تربت على أن المرأة تحسن شؤون دائرة البيتفقط.

المقطع يزيل هذا الوهم، فالسارد يقدم وصفا قاتما أمام عيونها، إلاّ أنّ كلّ هذه القتامة جعلت من نصيرة، مثلها مثل الآخرين، جزءا من حياة السكان.

والفضاء المديني الخارجي الذي قدمه المقطع، يخلق لدينا تصورا جديدا هو أنه لا فرق بين المرأة والرجل في امتلاك الفضاء المديني. إنّ الفضاء واحدُ لا يمكن تجزئته ماديا.

3.2.2زاوية النّظر الثّانية:

"نصيرة" في زاوية النظر الأولى، أظهرها المقطع قريبة من فضائها بشكل عاد وبسيط، لا غرابة في اكتشافها ولا في نظرتها. هذا كان في بداية المعاينة والاحتكاك اليومي، لكن الغريب والجديد الذي أثار اهتمامها، طريقة قذف الأطفال للمصابيح الكهربائية.

فالسارد هنا يمنح نصيرة وجهة نظر جديدة تقودها إلى التفكير: (وتساءلت نصيرة في نفسها وهي ترى كل ذلك في نهج واحد وفي لحظة واحدة "كم ينبغي لنا من سنة لنتخلص من كل هذا".طبعا لا يمكن أن تجيب هي ولا غيرها عن هذا السؤال لأنه يعني هنا تطور الإنسان من وضعية متخلفة إلى مستوى حضاري معين)[1].

فرصة أخرى لنصيرة لترى بعينها ماذا يجري في أنهج العاصمة التي تحولت إلى فضاء لا يطاق يفرض عليها، وعلى غيرها، أن تفكر في حالة المدينة الجزائرية وما

[1] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ص: 124، 125.

وصلت إليه، والتي تحوّل أطفالها إلى أيادي عنيفة تمزّق كلّ شيء. إنّها حالة عنف على سطح الفضاء المديني.

وضع السارد أمام عيني "نصيرة" صفة التخلف الذي يسكن هذه المدينة، فهي طبعا كأنموذج عادي من النساء الجزائريات، غير مؤهل لأنْ يجيب أو يدقق في طبيعة الإشكالية الجوهرية التي تحكم بنية المدينة، فالمسألة معقدة لفهم المنطق الذي ينتج ثقافة التخلف.

ويضعنا السارد أيضا أمام واقع دراماتيكي، وما نصيرة إلاّ قناع استعمله ليطرح من خلاله المعادلة الأساسية للسؤال الذي لا نستطيع اكتشاف إجابته، إلاّ بعد أن نتخلّى عن أوهامنا الأسطورية واللاتاريخانية، وإذكاء الحسّ النقدي؛ فالقضية، إذن، لم تعد قضية السارد ونصيرة، بل أصبحت تخصّ كلّ أهل المدينة، وعليهم أن يفكروا في مدينتهم، ومن ثمّ المشروع الحضاري الذي ينتظرهم.

3.2 فضاء السّخريّة:

عندما تتعقّد المسائل والمشكلات، ولا تجد لها حلاّ، تتحوّل السخرية إلى وجهة نظر مفارقة لزعزعة المفاهيم واليقينيات.

وتتبنى الكتابة الروائية "السخرية" كقاعدة جمالية في توصيف الأحداث، وإبراز التناقضات المهيمنة، ويلجأ النصّ الروائي إلى توظيف "السخرية" من أجل تجاوز حالة وعي لا ينسجم مع نسقه الواقعي والتاريخي، و(بامكان الحديث السخري "السخرية عند لوكاتش" وحده قفز الحواجز الباشلارية، ومواجهة إشكالية الرواية ومعانقة وعي ممكن كما حدده كولدمان)[1].

[1] سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، ص: 67.

والفضاء الروائي المديني كفيل بتصوير منطق السخرية، خاصة عندما تتحول المرأة في المدينة إلى مجال له؛ (لا تضحكي ... استمعي إليّ. فكري في ضيق شوارع الجزائر والتواآتها، وصعودها وهبوطها، فكري في الديموغرافية التي نحن فيها... ثم في خضمّ كل ذلك تخّيلي الرجال من سن الرابعة عشرة إلى السن السبعين، لأنّ الرجال على ما يظهر يلدون حتى في السن السبعين! تخيليهم حابلين، هذا في ثلاثة أشهر، وذلك في خمسة، والآخر في الثامن... إلخ. لأنه قبل ثلاثة أشهر لا يظهر الحمل على ما أظن (تفكّر في نفسها)... ثم من كل ذلك، حاولي أن تتخيلي مشهدا عاما في أي نهج أوشارع، أو ساحة من الجزائر... إنّكِ يقينا لترين مشهدا فذا لم يخطر على فكر البشر!لأنّ الرجال لا يستطيعون البقاء بالبيت!...

– إنّ أفكارك غريبة! إنّك ترين الحياة جدّ سوداء!

– هل ترينها أنت بيضاء؟

– لكن لا إلى هذا الحد!

–أقول لك شيئا آخر... نحن الآن، أنا وأنت من الناحية البيولوجية في سنّ تجعلنا في حاجة إلى إشباع رغباتنا الجنسية. هل نستطيع أن نبحث معا عن رجل، نشبع منه رغباتنا ثم نرميه؟ طبعا لا. بينما الرجال يستطيعون أن يشتركوا عشرة في امرأة واحدة!)[1].

بيّن السارد من خلال المنطق الحواري في المقطع الطابع الساخر في نظرة الشخصيتين الأنثويتين من بنية العلاقات الاجتماعية التي تتعلق بالجسد ورغباته، لمّا حوّلتا الرجال إلى حابلين، فالشخصيتان الانثويتان تجسدان محاولة تكسير القواعد

[1] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ص: 202، 203.

البيولوجيـة علـى صـعيد اللغـة، و هـذا لا يكـون إلاّ فـي الفـن، فهـو بإمكانـه زعزعـة كـلّ اليقينيات والثوابت.

وقد ينسحب السارد ويترك الشخصية تعبّر عمّا يجول في خاطرها دون تدخل منه، (إنّ هذا الموقف "الموضوعي" الجديد للمؤلف... يفسح المجال أمام وجهات نظر الأبطال لأن تكشف عن نفسها بكل الامتلاء، والاستقلالية. كل شخصية تكشف (وبلا تدخل من جانب المؤلف) عن صواب رأيها وتعززه)[1].

إنّ سخرية المرأة من حال المدينة ورجالها، جاء عن وعي تام، فهي تشرك فكرها، وتدلي برأيها دون خوف أو تردد، فالفضاء المديني جعل منها مفكرة، وشاهدة على كل ما يدور حولها، فكل المشاهد تعزز قناعتها ومتخيلها عمّن يحكم هذه المدينة و(من هو صاحب القرار في مدينة تعمل فيها النساء؟ إنّه سؤال جوهري في الحضارة الحديثة، التي لم تجد بعد الجواب. كيف تتحدّد الرجولة في هذه المدينة؟)[2].

وقد عبّر المقطع الروائي السابق سرديا عن وعيها بعبارات وألفاظ بسيطة دون توجيه مسبق، فوجدت في الرواية حضنا لها، فهي الوسيط الجمالي لخيالها، و(لا تستأصل الرواية نوايا الآخرين من لغتها المتعدّدة الأصوات، ولا تحطّم المنظورات والعوالم الاجتماعية – و الايديولوجية التي تكشف عن نفسها، فيما وراء هذا التعدّد الصوتي. إنّها تستوعبها، وتستخدم خطابات مأهولة مسبقا بنوايا الآخرين الاجتماعية وترغمها على خدمة

---

[1] ميخائيل باختين: شعرية ديستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط01، الدار البيضاء، 1986، ص:95.

[2] فاطمة المرنيسي: هل أنتم محصنون ضد الحريم (نص اختبار للرجال الذين يعشقون النساء)، تر: نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص: 23.

نواياها الجديدة)[1]، ويحرك المقطع الروائي الصوت المسكوت عنه، ويشعر المتلقي (المذكر) أنّ عليه أن يتنازل قليلا، ويعيد التفكير، فالمسألة المدينية الحضارية تحتاج إلى صدمة عميقة، بدءا بموقفه من المرأة، وموقفها الاجتماعي والسياسي.

وإذا كانت الرواية أعطت لها حيّزا سرديا وفضاء جماليا وعرّفتنا عليها، وفهمنا وجهة نظرها وحضورها، فإنّ مكانتها خارج هذه الحيوز المقطعية الروائية صغيرة ، فهي مجرد استهلاك وكرنفال من كرنافالات المدينة.

4.2 فضاء الاغتراب:

عُرف عن المدينة أنها المكان الذي يستلب فيه الإنسان، فيفقد هويته وانتماءه الاجتماعي، ويعيش الاغتراب الاقتصادي والسياسي.

ويعدّ الصراع الطبقي أحد العوامل الرئيسة للاغتراب الذي يسيطر على المدينة، (فـ "إنسان المدينة" يذوب في الزحام، ويخسر دفء العائلة والانتماء العضوي، ويندفع مغتربا في شوارع عريضة مستقيمة)[2].

وتجسّد الرواية أحسن الصور لأشكال الاغتراب الذي يعيشه الأبطال، فهي تمثل معاناتهم وضياعهم لفقدانهم البوصلة التي يبحثون عنها، (بهذا المعنى، تبدو الرواية، تاريخيا، مرآة تقابل جملة من المرايا المتناظرة، فالمدينة مرآة لها، وهي مرآة المغترب الذي دخل المدينة ورمى بعاداته بعيدا)[3].

---

[1] عواد علي: غواية المتخيّل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد)، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص: 17.

[2] فيصل دراج: نظرية الرواية، والرواية العربية،، ص: 159.

[3] المرجع نفسه: ص: 159.

إنّ احتواء الرواية لحالة المغتربين، يمرّ حتما عبر الفضاء الذي تنسجه سرديا؛ (أحيا في المدينة ومع أهل مثقفين، أنت تتصورين حياة المدينة كحياة أسرة العم بيل، إنّك مخطئة. الحياة في المدينة أو في الريف أو حتى في السماء، مع الأهل، هي دائما شيء واحد!)[1].

تُظهر الصورة العامة التي قدمها المقطع عن حياة المدينة وعلاقاتها الاجتماعية، صعوبة العيش فيها، باعتبار المدينة فضاء استلابيا، وحتى الاستثناء – المثقفون – هم كذلك يكرّسون بتواجدهم معاني الإحباط والتذمر، رغم امتلاكهم سلطة المعرفة والجماليات، وهذا إشكال فكري وإيديولوجي عن دور النخب الفاعلة، ثقافيا وسياسيا، بين مصالحها الخاصة، وتناقضاتها الطبقية، ومهماتها التاريخية في انتاج المعرفة، وحلّ المشكلات المُعلّقة التي تواجه المجتمعات التي تتطلّع إلى أفق جديد يُخرجها من حالة وعي التخلف، وتخلف الوعي، إلى حالة تقدّم الوعي وتبني (مصلحة المعرفة المحررة، وتدمير القبلية الموهومة)[2].

ويظهر جليا في علاقة المثقفين بالمرأة – كما أشار المقطع – انطلاقا من الصوت المطلق، الضمير المؤنث الذي لم يجد دعما واضحا من المثقفين.فهؤلاء المثقفون لا يستطيعون الوقوف مع المرأة ومساعدتها اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا، فهذا مردّه أنّ البنية الفكرية والاجتماعية الأبوية التي تتحكم فيهم لا تسمح لهم ببلورة خطاب نقدي تقدمي يضع المرأة في صلب اهتماماتهم وانشغالاتهم المعرفية، فالمثقفون العرب لم يحسموا بعد القضايا الكبرى التي تواجه المجتمعات العربية، وعدم حسمهم لهذه القضايا عموما، والمرأة خاصة يعود أساسا غلى طرائق تفكيرهم ونزعاتهم المختلفة، و(ينزع

---

[1]،عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ص: 73.

[2]يورغنهابرماس: المعرفة والمصلحة، تر: حسن صقر، منشورات الجمل، ط1، كولونيا، ألمانيا، 2001، ص: 378.

المثقفون العرب إلى التفكير وفق منطقين، حيث يفكر غاليتهم وفق منطقي تقليدي (سلفي)، فيما يفكر بقيتهم وفق منطقي انتقائي (توفيقي)، والمنزعان كلاهما يلغيان في الواقع البعد التاريخي)[1].

وهذا الصوت ينفي ما في المدينة من محاسن؛ فدلالة الاغتراب واضحة لا لُبس فيها، لا استعارات ولا كنايات، وحتى لغة المقطع وألفاظه، تشير مباشرة إلى الشيء نفسه.

فنحن لا نحتاج إلى تأمّل ما تحكيه المرأتان، فالنظام الأسلوبي، بمرجعيته الواقعية، يهدف دائما إلى توضيح الآراء، وهذه ميزة (الواقعية برؤيتها المنسجمة مع المجتمع قادرة على التعبير بصدق عن حقيقة الواقع والإنسان، فهي تلتزم به في واقعه التاريخي الملموس، مع محاولة تقديم رؤية للحياة من خلال هذا الواقع)[2].

يطرح استلاب الجسد للمرأة جرحا كبيرا، فالمسألة الجنسية بين الذكر والأنثى في مجتمعنا، تخضع إلى الصفة التراتبية، أي أنّ الرجل يملك أحقية التخصيب، فهو مالك الفعل الجنسي ومنتجه، وله الشرعية البيولوجية في تدميره، ولا يحق للمرأة أن تنزعه منه، إنّه (التصوّر القذفي (Schéma éjaculatoire) ، فهذا التصوّر منقول كما هو من الرجل إلى المرأة.وهو الذي يفيد لفكّ رموز العلاقات بين الدور الذكري، والدور الأنثوي من زاوية المجابهة والمبارزة، إنّما أيضا من زاوية هيمنة الواحد على الآخر وضبطه له)[3].

---

[1] Abdallah Laroui: la crise des Intellectuels Arabes (Traditionalisme ou historisme?),Librairie François Maspero,paris, 1974,p190

[2] المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع،ط01، اللاذقية، سورية،2001، ص: 75.

[3] ميشال فوكو: استعمال اللذات، تر: جورج أبي صالح، مركز الانماء القومي، دط، بيروت،1991، ص: 91.

وعلى ضوء هذا يضعنا السارد مرة أخرى أمام المشكلة الجنسية في المدينة الجزائرية ، وفحوى تصورها دون تقديم الأسباب الحقيقية لها:

(وأضافت دليلة:

- الجزائريون مرضى بالجنس!
- العالم كله مريض بالجنس!
- لكن بالجزائر الكبت هو الذي جعل الناس هكذا... يسيرون بلا منطق.لو هجمت النساء على الرجال، لفرّ الرجال أمامهنّ كالأغنام، ولما رأيت رجلا واحدا ينظر إلى المرأة، بدون أن يخفض جفنيه!)[1].

الجزائر مريضة في نظر دليلة بالجنس، فالكبت في تصورها هو السبب الرئيس الذي يُحرّك الناس، ويجعل منهم غرائزا لا يسيرها أيّ منطق، فهم حسب دليلة كالأغنام إذا قامت النساء، وتجرأن وتحرّرن جنسيا.

ولكن عملية التحريض الجنسي ما زالت مؤجلة في المدينة التي تنشدها دليلة، فالخارطة الذكورية المدينية لم تستنفذ قواها بعد (حيث يلعب الذكر الدور المحرض، وعليه أن يحتفظ بالانتصار النهائي)[2].

احتفظ السارد على لسان "دليلة" بتصوير المواقف الجنسية، دون مزايدة لفظية وأخلاقية، فهو لم يغرق في التفاصيل الجنسية، واكتفى فقط بالإشارات والتصورات، ونقل وجهة نظر المرأة في قضية الجنس تجاه الرجال، فأراد بذلك أن يعطي الحرية الكاملة للمرأة، كي تعبّر عن رأيها في مسألة تهمها بالدرجة الأولى في إطار العلاقات الاجتماعية

[1] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ص: 223.

[2] ميشال فوكو: استعمال اللذات، ص: 92.

المدينية، (ومن المؤكّد أنّ المعالجة الصريحة للعمل الجنسي تشكّل تحدّيا آخر للصنعة الفنية – الروائية في كيفية تجنّب استعمال لغة المواد الإباحية، وكيفية إزالة الألفة عن قائمة الأفعال الجنسية المحدودة بطبيعتها)[1].

وكيفما كانت المعالجة الروائية للجنس، جماليا أو إيديولوجيا، تبقى العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة حبيسة نظام اغترابي.

(وصرخت بأعلى صوت تعلن أنوثتها التي رمت بها في هذه الدركة المزرية لما أفاد ذلك شيئا. أنوثتها لا ترتفع عنها بعصا سحرية. الجنين الذي في أحشائها لا يذوب ويصير ذرات في دمها بالمصادفة. فهو إما أن يخرج في وقته للحياة، وخروجه عندئذ تترتّب عليه مسؤوليات لا تُحصى، وإمّا أن يخرج قبل الأوان، فتترتّب أيضا على ذلك مسؤوليات، ولكن من نوع آخر، لعلها بالنسبة لغريزة الأمومة فيها أثقل وأمرّ!)[2].

تدفع دليلة، وكثيرات من مثيلاتها، ثمن العلاقات الجنسية غير المتساوية الأطراف، لأنّ الشرعية الجنسية منحازة في جوهرها – تاريخيا – للرجل دون سواه، مع امتلاكه شهادة إعفاء مسبقا من الخطيئة، والتي تقع على عاتق المرأة مهما كانت الدوافع والرغبات والأسباب.

إنّها ثقافة جسدية طبقية اغترابية في عمقها يكرّسها الفضاء المديني، فهو امتداد لرمزية ثقافية تضع الأنوثة مقابل الدناسة، والذكورة مقابل القداسة، ونشأ عن هذا التقسيم (ثقافة تهتمّ بعقاب الأنثى ومصيرها بعد العقاب بغضّ النظر عن الذنب. والذنب ليس

[1] ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2002، ص: 216.
[2] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ص: 326.

مهمّاً، وليس قابلا للتذكر والرصد. والمهمّ – فحسب – هو العقاب الذي تستحقه الأنثى بغض النظر عن السبب، وعمّا إذا كان ذاك الذنب يستحقّ هذا العقاب)[1].

والغريب في الأمر أنّ هذه الثقافة مازالت تلاحق "دليلة" وغيرها، خاصة عندما تجد في بطنها جنينا، أوجد خارج العلاقات الجنسية المعترف بها، فهي تعرف مسبقا أنّ المجتمع سيدينها دون معرفة حتى الدوافع والأسباب التي جعلتها تقع ضحية تلك العلاقات، بالإضافة إلى ذلك أنّ المشكلة التي تواجه دليلة، شبيهة بمشاكل كلّ الشخصيات البرجوازية الصغيرة المغتربة في محيطها المديني، (إنّ الذي يجعلنا نصف شخصية اجتماعية أو روائية ما بالبرجوازي الصغير – مثلا – ليس مجرّد دخلها، وعملها – وضعها المادي، بل إنّ الذي يجعلنا نطلق هذه الصفة، هو طريقة تفكيرها، وطريقة حلّها للمشكلات، أي رؤيتها الفكرية ووعيها)[2]، وبالتالي فإنّ "دليلة" في ظلّ العلاقات الاغترابية، تحمّل نفسها المسؤولية وتنظر إلى الأمور من زاوية أخلاقية، والمشكلة حسب اعتقادها هو أنوثتها الناقصة.

إذن هي تؤكد الاعتقاد السائد الذي كرّسه تاريخ الذاكرة الرجولية حولها، وعاقبة هذا التفكير، يحيل دليلة والمرأة بشكل عام إلى دائرة التفكير حول الخطيئة الأولى، والوعي الأسطوري لها.

وعلى هذا الأساس، فالمدينة التي تسكنها دليلة مازالت متلبسة بهذا الوعي، فصوت اللعنة الذي مزجه السارد على لسانها ما زال يحيا، ويتداول حيث صاغ أفعالها بأفعال المضارعة (تلعن، ترتفع، تذوب، يخرج، تترتب)، ليؤكّد أنّ الحاضر يسرد الماضي، ويعيد قصته الدرامية مع المرأة.

---

[1] عبد الله الغدامي: ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب و بيروت، 1998، ص: 116.

[2] محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1981، ص: 20.

5.2 المرأة ولغة المدينة:

إذا كانت اللغة مفتاح أيّ مدينة، فما حدود لغة المرأة فيها؟ هذا يجرّنا إلى اللغة في ذاتها وبنيتها اللسانية، وأصول تكوّنها، وواضعي قواعدها.

وبشكل عام، فالمتأمّل في المدونات المهيكلة للغة العربية، فإنها تشير في مضامينها إلى أنّ اللغة العربية في بنيتها منحازة إلى الذكر، أي أنّ المنتوج العام للقاعدة، هو من وحي الرجل.

ونحن لا نجزم بذلك، فهناك هوامش قابلة للبحث وإعادة النظر، وحتى لا نسقط في التعميم، فالأمر يحتاج إلى إثباتات نصية، وفي هذا السياق نؤكد على أنّ هذا الطرح يلزمنا منهجيا بالبحث في إشكاليات أخرى.

ولكن مهمتنا تقتصر على مقاربة لغة المدينة في المقاطع الروائية فقط، كما تصورها السارد من خلال شخصياته النسوية: (وإذا رآها بائع السمك المتجوّل مقبلة صاح مناديا: "سردين خشين"، فقالت في نفسها: "عليّ أن أعد نفسي لتعلم مصطلحات وأنماط أخرى" ولم تكتمل الجملة في نفسها حتى صاح طفل يبيع السقائر: "سيقار هافانة، راه معنا، يا اللّي تدخنالسيقار"!)[1].

لغة المدينة، كما يصرّح بها المقطع، هي لغة مذكّرة وخشنة، فهي من إنتاج الرجل، وما على المرأة إلاّ أن تعيد تقليدها، وتعلّمها في الوقت نفسه؛ فالفضاء اللغوي للمدينة لا أثر فيه للغة المرأة، وحتى إن خرجت وتفاعلت مع عناصر وأمكنة المدينة، فستجد نفسها ملزمة ومكرهة على تكرار الألفاظ والكلمات التي رسمتها اللغة المذكّرة.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ص: 321.

والكلمات التي وردت في المقطع توحي إلى دلالة رمزية واجتماعية، من حيث القيمة الفنية في توجيه المعنى، المقصود به تصوير التهجين اللغوي للغة المدينة، وتعدّد لهجاتها.

مزج السارد بين صوتين لغويين مختلفين حواريا في إطار نظام تركيبي سردي هجين، (ثمّ إنّه لا تمتزج في التركيب الهجين الروائي الأشكال اللغوية للغتين وأسلوبين وسماتهما فقط، وإنّما يتمّ فيه قبل كلّ شيء تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة في هذه الأشكال. بل نقول أكثر من ذلك و هو أنّه لا يحدث في هذا التركيب مزج بين الأشكال بقدر ما يحدث تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة فيها، وعليه فالتركيب الهجين الفني المقصود تركيب هجين معنوي، لكنه ليس معنويا مجردا ، منطقيا " كما في البلاغة "، بل معنوي اجتماعي مشخّص)[1].

وكما ذكرنا سابقا، تظهر درجة التباين الاجتماعي واللغوي للمرأة في المدينة، فهي إمّا تنقاد إلى وعي اللغة المذكّرة، أو تثور عليها. أي هناك فعل كامن في فضاء الوعي الذي يُحرّكها، حتى وإن كان السارد أظهرأنّ عليها أن تتعلّم المصطلحات وأشكالا أخرى، حتى تكتسب موقعها نسقيا داخل المدينة، وهذا يتطلب منها تمرّدا، وتصادما مع الوعي الآخر المهيمن في شكله وحضوره، ولن يتأتى إلاّ بفعل المقاومة السلبية، والمجابهة الدائمة ثقافيا وسياسيا واجتماعيا، ومن ثم إزالة الأشكال المدينية المتوارثة.

6.2 المرأة وهندسة المدينة:

إنّ تصميم المدينة هندسيا لا يُراعى فيه المقام النسوي، هو تصميم رجالي بامتياز، لأنّ الثقافة العمرانية تعكس بنية تصوّر الرجل، وطرائق تفكيره، وذوقه وهندسته.

---

[1] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دط، دمشق، 1988، ص: 146- 147.

واللمسات النسوية غائبة تماما في موضوع فن العمران، (فلاحظت ضيق النوافذ بصورة تكاد تكون متماثلة في كل بيت. فخطر ببالها أنّ هذه النوافذ ضيقة لأنّ البيوت مجعولة لإقامة النساء، فلو كان الرجال هم الذين يمكثون بالبيوت لجعلت النوافذ واسعة يقينا)[1].

تُظهر المدينة هويتها وحضارتها من خلال هندستهاوعمرانها، وليس من الناحية العمرانية الإسمنتية فقط، بل كذلك من الناحية الفكرية والأخلاقية.وقد أشار المقطع إلى هذه الرؤية باستخفاف المرأة من فكرة تصميم البيت ونوافذه؛ فالبيت له دلالته لأنّ(فكرة أنّ البيت العربي بحكم العادة والقاعدة مغلق نحو الخارج ومنكفئ على نفسه نحو الداخل ليس لأسباب العزلة العائلية فحسب بل ولتأدية الحاجات الدينية، فالبيت تعبير عن إدراك الكون وعن مكانة الانسان في هذا الكون)[2].

إنّ الملاحظة التي أبدتها المرأة في المقطع، تفضي إلى التصنيفات الطبقية بين الرجل والمرأة، لنظرة البيت كقيمة بينهما، والتفاوت في هذه القيمة، وسلمها الأخلاقي والديني.

حرّك الفضاء الخارجي كيانها، وشغل حواسها وإدراكها، فالمعاينة المباشرة للأشياء، وتلمّس حقائقها بلا رقيب أو وصاية مسبقة تعطي مواقف وأراء تبطل ما كانت تعتقد به (لم تحس بمرور الوقت. لم تحس بضجيج المرور. كأنها نفذت من عالم الواقع إلى عالم آخر أشدّ واقعية، عالم اليأس. لم يكن البحر يبدو في نظرها أزرقا شفافا. لم تكن الأقواس الممتدّة إلى ما لانهاية على يمينها، حاملة في شموخ شارع الاستقلال، وزيغوت يوسف، وشي غيفارة، تظهر لها في هندستها البديعة، كانت تبدو لها ظهورا منحنية مما تحمل

[1] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ص: 321.

[2] اندريه ريمون: العواصم العربية: عماراتها وعمرانها في الفترة العثمانية، تعريب: قاسم طوير، دار المجد، ط1، دمشق، 1986، ص: 69.

فوقها من ثقل.لم يكن الجزء الشرقي من المدينة الذي يرى من هناك في نظرها ذا أبهة وعظمة ورواء. لم يثر في نفسها حتى الغبطة بالانتماء إلى هذه المدينة الجميلة)[1].

فرغم كلّ المعاني والدلالات التي شكّلها شارع الاستقلال، والثوريين الكبار: شيغيفارة، وزيغوت يوسف، لم يكن له الوقع على الاحساس الأنثوي في معرفة قيمه التاريخية ورموزه الهندسية، فالمرأة لما تفقد انتماءها إلى المدينة التي توصف بالجميلة، تصبح طيفا خارجيا، بلا معنى ولا جسد ولا هوية.

عمل السارد كلّ ما في وسعه لتحويل الفضاء الخارجي من لغته الواقعية الهجينة والعنيفة، إلى لغة داخلية تأملية وجدانية، ليغوص في أعماق المرأة، ويشكّل منها مستويات تعبيرية جديدة، انطلاقا من الإحساس المكثّف والضاغط، والذي أفرز وعياً ومنظوراً مختلفاً في تجريب كلمات مكثّفة ومشحونة دلاليا.

7.2 الفضاء الدّاخليّ:

لا يختلف الفضاء الداخلي لأحوال المرأة عن الفضاء الخارجي في علاقاتها المدينية، فهي تبقى حبيسة الأطروحات المسبقة عن قيمتها في السلم الاجتماعي، لأنّها مكمّلة للأدوار الثانوية التي صُمِّمت لها سلفا.

إنّ طبيعة الفضاء الداخلي الذي تنتمي إليه المرأة، سواء أكانت في البيت أم في الحمام، أم في مكان آخر، يخضع لمكونات رمزية وثقافية تقوم على تفسيرات وشروحات وتأويلات، كثير منها ما يدين المرأة تمهيدا لخطاب عدواني، مهاجما إنسانيتها ومنظومتها البيولوجية والسلوكية.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ص: 327.

والمتأمّل في المدونات الأدبية والثقافية والدينية يجدها تعجّ بالأمثال والتلميحات، والأحكام الفقهية تقدم أحكاما تطهيرية ورجعية. والثقافة الجزائرية كذلك لا تخرج من هذا النسق، وتبقى (أسطورة تحرير "المرأة بالعمل المهني" وأسطورة "النساء المواطنات بصفة كاملة"، وأخيرا أسطورتان، يتأرجح بينهما المجتمع الجزائري بمجمله وعلى جميع الصعد، وتؤثران بشدة على وضع المرأة، بوسعنا تصويرهما على هذا الشكل: من اسطورة "الوحدة المثالية للمجموعة، إلى أسطورة الديموقراطية")[1] .

ويبقى وضع المرأة متعلّقا بسؤال المدينة المتخيلة التي تعيش فيها النساء،وهذا يتطلب وعياً جذرياً يتعلّق أساساً بتغيير النظام الاجتماعي برمته بنيويا وثقافيا وسياسيا.

1.7.2 الحمام:

يكتسب فضاء الحمام موقعا خاصا في الثقافة العربية الإسلامية، فهو المكان الذي يأوي إليه الرجال والنساء من أجل الاغتسال، ونظافة الجسد، فهو يعتبر جزءا لا يتجزأ من المدينة، ويشكّل أحد مكوناتها العمرانية.

والوظيفة التي ينهض بها هي وظيفة حضارية، حيث تأنس له الأجساد والنفوس من أجل طلب التطهير، والراحة النفسية.

ويجب أن نشير إلى أنّ فضاء الحمام مقسّم بين النساء والرجال، وكل طرف يستعمل هذا الفضاء بحسب ثقافته والحاجات التي يتطلّع إليها، وهناك اختلاف جوهري

[1] هيلين قان قيلد: هل يجب مطاردة الأساطير؟ ضمن كتاب: المرأة الجزائرية، مجموعة من المؤلفات، إشراف: عبد القادر جغلول، تر: سليم قسطون، دار الحداثة، ط1، لبنان، 1983، ص: 06.

بينهما؛ فالحمام بالنسبة للنساء هو مكان للبوح والتفريغ والتعرية، والتعبير بدون قيد أوموانع أخلاقية واجتماعية، (لم تكن نعيمة تعرف من حمّامات العاصمة إلا الواجهة الخارجية المنمقة بالأجر الملوّن أو الفسيفساء.وكانت تعد نفسها دائما بالذهاب إلى الحمام متى سمحت لها الفرصة، لأنّ ما سمعته من بنات عمها ومن الطالبات اللائي يدرسن معها من قصص تجري فيه، ألهب فضولها للتعرف عليه)[1].

نحن أمام مقطع يلفت انتباه نعيمة، ويغذي فضولها لمعرفة فضاء الحمام، وما يجري في داخله من قصص وحكايات وأخبار. وللوهلة الأولى، تبرز قيمة فضاء الحمام كمصدر أساس للحكاية والقص، وكأنّ الحمّام هنا هو ملتقى النساء ليس فقط للاغتسال والنظافة، كما أشرنا سابقا، بل هناك وظيفة أخرى حددتها المرأة، أي أنّ المكان تحوّل وتزحزح عن مفهومه الأصلي، ليكون منطلقا جديدا تضفي عليه مضامينا وعناصرا ثقافية، تخدم رغباتها وأحلامها. والدلالة الأساسية التي يشكلها فضاء الحمام في مخيلة المرأة، هي أنه المكان الوحيد الذي تفصح فيه عن حريتها من قيود المدينة.

2.7.2 الحمّام والدّلالة الثّقافيّة:

يحمل الحمام إشارات ثقافية وحضارية من خلال بنائه وهندسته وجمالياته الفنية، تمثيلا للمخيلة التي أبدعته، فهو ليس مكانا جامدا، بل روحا تعكس دلالة ثقافية، (أعجبت نعيمة بالقاعة التي هي بمثابة المدخل كانت حيطانا مزخرفة إلى النصف بالفسيفساء الملونة ذات الأشكال الهندسية والزهرية المختلفة ولاحظت أنّ القاعة ليست في استواء واحد. فهناك البهو الذي تحيط به أقواس على شكل هالة، أضفت على المكان مسحة من الفنّ المعماري الأندلسي المكيف بالذوق الجزائري. بينما وراء الأقواس امتدّت على كلا

[1] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ص: 58.

الجانبين للممر المؤدّي إلى القاعة الثانية مصطبتان فسيحتان للاستراحة بعد الخروج من الحمام ولنزع الثياب قبل الدخول إليه)[1].

تحوّل فضول نعيمة من رمزية الخبر والحكاية، والهوس الشهرزادي، إلى حالة إعجاب برمزية المشهد الثقافي لفضاء الحمام، بما ينضوي في داخله من قيم عمرانية وأيقونية وأقواس، بين الفنّ الأندلسي وامتزاجه بالذوق الجزائري ليكون الحمام بذلك حالة مشهدية تعكس حمولات ثقافية رمزية، وتعكس نظاما نسقيا ثقافيا من خلال تناغم المشاهد الفنية، (إذن المشهد نظاما ذا دلالة يُظهر القيم التي من خلالها ينظم مجتمع ما. بهذا المعنى، يمكن قراءة المشاهد كنصوص توضح معتقدات الشعوب، كما يمكن اعتبار تشكيل المشاهد تعبيرا عن الأيديولوجيات الاجتماعية التي يتمّ بعدئذ تخيلها وتدعيمها من خلال المشهد)[2].

وفي ضوء هذا، يمكن اعتبار الحمام فضاء ثقافيا مشهديا، يُبرز هوية الانتماء الثقافي وخصائصه الفنية، والمشاهد التي وصفها المقطع تنطوي على مفهوم خاص لدلالة الحمام في الثقافة الجزائرية ذات التراكم التاريخي والاجتماعي والحضاري.لم يعد الحمام إذن مشهدا عمرانيا فقط، أو فضاء للاستحمام، بل أصبح تعبيرا ثقافيا وجماليا.

3.7.2 فضاء الأسرة:

يشكل فضاء الأسرة عنصرا رئيسا في شبكة العلاقات الاجتماعية الإنسانية، فعلى مدار التاريخ، كانت الأسرة الرابط الحقيقي لهوية المجتمعات، حيث اختلفت من مجتمع إلى آخر، بحسب الطابع الأنثربولوجي والثقافي المكوّن لها.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح: ص: 58.

[2] مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية، تر: سعيد منتاق، سلسلة عالم المعرفة، عدد 317، الكويت، 2005. ص: 45.

وتعتبر الأسرة، على المستوى الرمزي، امتدادا قويا لفكرة السيّد والأب والقبيلة والمدينة. والمكونات الأخرى لها، هي السند الأساسي في تطورها، فتتخذ أشكالا وأنواعا انطلاقا من المرجعيات الدينية والثقافية التي أفرزت معالمها وأيديولوجياتها المهيمنة في توزيع الأدوار والتراتبية؛ فكان الأب هو المحور المحرك في صيرورتها التاريخية، (في مجتمع حيث على المرأة الخضوع لسيطرة الرجل، تقوم بتطويع هذا الأخير بالوجدان والنسل والجنس)[1].

كما أن الأسرة اتسمت بطابعها الطبقي، والمكانة التي تحتلها فيها المرأة ثانوية، إمّا أن تكون شيئا تابعا أو مهمشا وناقصا في الفعل الاجتماعي وحتى وإن ثارت ضد هذا الكون، فهي محكوم عليها بالتهميش (كانت نعيمة طول هذه السهرة تحاول تصنيف عائلة عمها، فوجدت أنّ رضا بمفرده الذي يشكل الجانب المشرق فيها، الذي ينظر إلى المستقبل أكثر مما ينظر إلى شيء آخر. ولعل دليلة أيضا قد تتبعه في طريقه. لكن دليلة تشكل بمفردها قضية، لا تعرف عنها نعيمة شيئا... أمّا زبيده، فثورتها سلبية، هي نوع من الحقد على عنوسها. وأما الباقي من أفراد الأسرة فهم في نهاية المطاف يتلاقون في النظرة الورائية للأمور التي يسببها الخوف من التطور، والخوف من تضييع عاجل المصالح)[2].

إن التصنيف والنظر والتقييم الذي تقوم به نعيمة، كان هاجسه هو قضية التطور، وكيفية التحول والخروج من الهلامية والضبابية التي تحكم عائلة عمها، فهي تسقط سلطة تحررها على أفراد هذه العائلة، لذا أوجدت لنفسها ملاذا ووعيا ذاتيا في "رضا"، أي هناك تغيّر في نظرة الرجل إليها، لأن عملية التقدم والتطور لا تتم إلا في ضوء علاقات جديدة بين المرأة والرجل، وبالتالي في فضاء مجتمعي جديد خال من الطبقية والنظرة التصنيفية.

---

[1] Lahouariaddi: les mutations de la société algérienne – famille et lien sociale dans l'Algérie contemporaine- éditions la Découverte, Paris, 1995, p 62.

[2] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، ص: 188.

أوضح السارد المشهد لنعيمة، بين النظرة القديمة والجديدة، وفتح لها المجال لتعرف أن صلب المشكلة هو الخوف الممزوج بالمصالح الآنية الذاتية، كالعنوسة والتحرر الجسدي. والمسألة التي طرحها السارد أمام نعيمة تحتاج إلى ثورة اجتماعية لإعادة بناء الفضاء الأسري، ولكن كل هذا يصطدم بالبنية الفضائية الرمزية الأبوية، التي تراكمت على مدار السنين؛ (أعرفكم... أعرفكم جيدالست شيخا يفكر في موته كما تتوهمون. أفكر في كل شيء، وأعرف كل شيء، ولن أموت! لا ينبغي أن ينتظر أحد وفاتي عما قريب! لا تخفى علي في هذا البيت خافية. أعرف كل ما يجري فيه، وخارجه من ساكنيه ليكون مفهوما أني لا أتسامح)[1].

فهذا هو الوجه الآخر الذي يواجه نعيمة، إنها الأبوية المحافظة على قوتها ورمزيتها المادية؛ فالتاريخ مازال حاضرا يشتغل بقوة الحسّ والانفعال. ومازال الأبيكتسحالفضاء، ويحدّد خياراته الاستراتيجية، وهو ليس قضية شخص وإنسان، بل هو أطروحة إيديولوجية طبقية تخضع لميزان القوى، قائمة على مفهوم عدم التسامح في المصالح. (أمّا الشيخ علاوة فقد كان يقفز عند ذكر اسم نعيمة. إنه يودّ أن ينساها، حتى يتفرّغ لقضيتها.لكنه سيطر على انفعاله.وراح ينظر إليها بنصف عين متمنيا لها أي مصيبة مفاجئة تريحه منها)[2].

ويؤكد المقطع أن العلاقة بين الشيخ علاوة ونعيمة غير قابلة للتوافق والمصالحة، وأنّ النهاية ستؤول إلى فضاء درامي لا مكان لنعيمة وغيرها فيه، إلا النفي والعنف والخصي في مدينة ورثت ماضيا من القبح، رغم صورها ورموزها،(أثاث الصالون لم يكن من فن واحد، المواد الخشبية المنقوشة من تلمسان، المتكآت من سوريا، وكذلك المناضد العالية المطعمة بالعاج التي توضع بين المتكآت. السرر الخشبية المنقوشة كانت من فن

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح ، ص: 187.

[2] نفسه، ص: 184.

مغربي. الصناديق التي وضعت بالجهات الأربع للصالون لتعطي بعدا للمقاعد عن بعضها من فن جزائري.فوق كل صندوق علق بالحائط سيفان متقاطعان من السيوف القديمة. فيها الجزائري وفيها الأوربي. كما علّقت في أماكن أخرى من حيطان الصالون صور بألوان فاتحة مستوحاة من الأساطير العربية. فوق السرير الذي يجلس عليه الشيخ علاوة علقت صورة تمثل الإمام علي بن أبي طالب جالساً إلى اليمين وقف الحسن وإلى اليسار الحسين. فوق السرير الذي تجلس عليه العجوز كلثوم علقت صورة تمثل إبراهيم الخليل وهو يستعد لذبح ابنه بينما أقبل عليه ملك بكبش فداء. فوق مقعد عمر علقت صورة تمثّل فارساً عربياً في مبارزة مع جندي من جيش الروم، قطعت ساقه فحملها باليسرى وسيفه باليمنى وهو في حالة هجوم على الجندي الرومي!)[1].

مدينة حاملة لثقافة لكنها بدون ثقافة، فقط مجرّد صور وفلكلور شعبي يفتقد إلى الحيوية والانفعال، ديكور وصالون يزين أسرة المدينة، كموضوع جمالي منمط يحكي التاريخ وأصوله.

شكّل هذا المقطع جمالياً وأسلوبياً تشكيلا أسلوبياً يعتمد على أصناف الوصف المتنوعة، فمن ناحية التقرير الوصفي قدم لنا السارد علاقة الشخصية النسوية في المدينة في تفاعلها ونظرتها وحسها الجمالي في محاولة فهم محتوى ومضامين ودلالات الأبعاد الفنية للصور والأحداث التاريخية والدينية والأسطورية والتي تمثلت في حكايات مختلفة، بحيث أعطت قيما ثقافية تجسدت على مستوى اللوحات الفنية والديكور. ولكن في المقابل تغيب هذه التشكيلات الفنية في حيويتها وعمقها أثناء تعامل نعيمة ودليلة ونساء المدينة عموما مع واقع المدينة التي يتعايشون معها.

[1] الرواية،ص: 164.

سمح لنا مبحث (فضاء العلاقات الاجتماعية) التعرف على نمط العلاقات الاجتماعية في المدينة الجزائرية، وقد أدركنا بعض النقاط التي تحوصل التصور العام لهذا المبحث:

2.7.4 العمل الروائي والفضاء المرجعي:

جمع بين العمل الفني والعمل الاجتماعي، وذلك من خلال العلاقة التي شكلت فضائية العلاقات الاجتماعية على مستوى السرد.

استمد الفضاء المرجعي خاصيته الفنية من مكان جغرافي، تمثّل جمالياً مدينة الجزائر وصفا وتحليلا ونقدا لبنيتها الاجتماعية والثقافية والحضارية.

2.7.5 الدلالة الخاصة للشخصية أو البطل:

اشتغل السرد على دلالة خاصة في حضور شخصية نسوية بصفتها بطلا إشكاليا يواجه تحديات وعوائق المجتمع وعلاقاته التراتبية والأبوية والطبقية، وما ميز الشخصية المقترحة "دليلة" رؤيتها البرجوازية للعالم انطلاقا من إدراكها لفضاء العلاقات الاجتماعية، ولوازمها الفنية في الحوار، والوصف وكلام الشخصيات، ومنطوقهم بحسب مواقعهم الاجتماعية والفنية، فجُمل "دليلة" – الطالبة الجامعية – في الحوار والمناقشة يختلف عن جُمل "نعيمة" و"رضا" و"الأب".

2.7.6 سرد الواقع والواقع المسرود:

تمثّل العمل الروائي بين سردين متلازمين؛ سرد واقع العلاقات الاجتماعية من حيث هي واقع اجتماعي له تعبيراته وممارساته وأنماطه وطرائق تفاعلاته ضمن حيز

مديني محدد. والواقع المسرود الذي اعتمد على لغة مسرودة تصف الوقائع والحالات والسلوكات والمواقف والصور والشخصيات من حيث مطابقة الحدث لمعناه بعيدا عن التعقيدات التي لا تتماشى مع محتوى ومضامين الخطابات المدرجة بين واقعيتها من جهة، وحضورها الفني من جهة أخرى.

ما يمكن استنتاجه من مبحثَيْ فضائَيْ(مدينة قسنطينة) و(العلاقات الاجتماعية)، قد أعطى لنا صورة عامة عن طبيعة المدينة، من خلال شخصيات خاصة.

أولا: إن دواعي اختيار هذين الفضاءين لم يكن عشوائيا، بل كان يهدف أساسا إلى معرفة موضوع المدينة، انطلاقا من فضاءين جغرافيين يحيلان مباشرة على مدينتين محددتين (قسنطينة والجزائر العاصمة).

ثانيا: في المبحث الأول (فضاء مدينة قسنطينة) تعرفنا على المكوّن الفضائي القسنطيني، من خلال شخصية مركزية، اتسمت بمواصفات البطل الاشكالي الذكوري والاقطاعي، وطريقة رؤيته للمدينة المتحولة في ذهنه، بعد فكرة التأميم التي أعلنتها السلطة، وقد لاحظنا على المستوى النظري حضور المعرفة الايديولوجية في تحليل وتركيب وبناء وتهديم أطروحات البطل، وذلك من خلال وضعه ضمن إطار شكلي وفضائي ومرجعي، لنظام الجسور المتعارف عليه في مدينة قسنطينة.

والملفت للنظر أن البطل كان يتحرك كثيرا، وأن نمط هذه الحركة كان على مستوى الوعي (الكلام الداخلي للبطل أبو الأرواح)، فمشروعه من خلال إطار الفضاء العام كان صامتا على المستوى الخارجي، وتبرز لنا ملاحظة أخرى مهمة هي دور السارد العليم في توجيه أحوال البطل لأفكاره وحركاته العامة.

والسارد العليم كان دوره الأساسي هو توجيه البطل، وإرشادنا لبنيته وتصوراته وأطروحاته الايديولوجية. وكانت وظيفته في جوهرها هي تهديم البطل وكشف نواياه الإقطاعية، انطلاقا من توظيف خطاباته الدينية والسياسية، وكأن السارد بإدراكه لتوظيفات البطل وتعليقاته وحججه وإسناداته وإحالاته،كانت، في الأساس، تحركها الانتهازية والمكر والحقد، وتركيزُ السارد علىإظهارها،يهدف إلى وضع مشروع البطل ضمن حيز جغرافي محدد هو مدينة (قسطينة)، وأراد بهكشف تحولات نزعة البطل من قوة اقطاعية نافذة إبان الاستعمار، إلى ضعف هذياني بعد فترة الاستقلال.

وبهذا يعلن السارد رؤيته تجاه البطل، وتجاه المشروع الذي يحمله، فكانت نهايته مأساوية ودرامية؛ فهي دلالة خاصة من السارد على نهاية المشروع الإقطاعي وحامليه.

ثالثا: في المبحث الثاني،كان اختيار عنوان (فضاء العلاقات الاجتماعية) للدراسة يهدفإلى معرفة البنية الاجتماعية ونوعية علاقاتها داخل المدينة؛ فنحن أمام فترة ما بعد الاستقلال، وبناء الدولة الوطنية، وخطابات التنمية والتعليم المجاني والصحة.

وعن طريق فضاء العلاقات الاجتماعية أردنا أن نعرف موضوع المدينة على مستوى الأسرة، وتحديدا وضع المرأة على المستوى الاجتماعي والثقافي، وقد أظهرت المدينة أن وضع المرأة مازال غارقا في التراتبية والطبقية، على الرغم من خروجها وتعلمها وارتيادها الجامعات، كما هو حاصل مع دليلة بطلة الرواية.

ويبين لنا النموذج المقترح (دليلة) كوعي بورجوازي يبحث عن انطلاقة تحريرية للجسد، لكن هذا الوعي يصطدم بواقع متسلط بطرياركي، صفته التمييز بين النساء والرجال، ومواجهة دليلة كشخصية برجوازية لهذا الواقع، وانطلاقا من قناعاتها الفردية وأحاديثها الساخرة لم يغير من هذا الوضع الذي تواجهه، لأن هذا الوضع البنيوي المعقد لا يمكن التصادم معه بحركات فردية، وهذا ما أراد أن يوصله السارد،على الرغم من

إعطائه مساحات كبيرة لدليلة،للتعبير عن آرائها الناقدة للعلاقات الاجتماعية التي تنتمي إليها.

وقد أبدى السارد في كثير من الأحيان تعاطفا مع وجهات نظر دليلة تجاه سلوكات أفراد مجتمعها، ونظرتهم المزدرية لها، وللنساء عموما.

إنّ اختيار السارد لدليلة كطالبة متعلمة ومثقفة،إنما أراد بها أن يطرح معركة التقدم والتخلف المجتمعي، انطلاقا من خلفية قيمة المرأة وحقوقها كإنسانة ومواطنة، ويخبرنا أيضا أن مشكلة المرأة هي في صلب القضايا التنموية لمجتمعنا الرازح تحت سلطة التخلف، وبناء المدينة ومدنيتها تحديدا، يبدأ من إعادة تفكيك تصورنا الذكوري الأبوي والرمزي تجاه المرأة من جهة، وبناء التصور العقلاني تجاه المؤسسات الاجتماعية التي تتحكم فينا.

تركيب:

يبقى موضوع المدينة معلقا؛ ففي المبحث الأول(فضاء مدينة قسنطينة)، طُرِحَ من خلال بطل إشكالي ذكوري إقطاعي، وفي المبحث الثاني(فضاء العلاقات الاجتماعية) ركزعلى بطلة إشكالية برجوازية أنثوية،مما يعني أن مسألة المدينة وقضاياها الجوهرية لم يُحل بعد.

الفصل الثّاني

المدينة في الرّواية الثّمانينيّة

1. فضاء الماخور

2. فضاء المقهى

3. فضاء الشّارع

تمهيد:

عرفت المدينة والرواية السبعينيتان توهجا إيديولوجيا وجماليا غايته الأساس هي البحث عن هويتهما ومنطلقاتهما، فخاضتا تجربة محددة الملامح والمحاور والأهداف؛ تارة باسم حاجيات المجتمع في تطلعه للمشروع السياسي الأنسب، وتارة لخياراته التاريخية، فكان الاتفاق الضمني على تبني الرؤية الاشتراكية كأحد مرتكزات المرحلة، بكل ما تحمله من سلبيات وإيجابيات، فجاءت الرواية كفن جمالي تمثيلا لها، فانخرط كتّابها وكلّهم حماس لهذا التوجه، إيمانا منهم بأن جدلية الفن والواقع أطروحة يُعتدّ بها، وأنّ لا خلاف بين الجمالي والاجتماعي ما دامت الغاية نبيلة، وحتى إن اتسمت بالشعاراتية والشعبوية، لأنّ المبرر التاريخي يدفعها إلى ذلك.

إنّ نضج التجربة (المدينة والرواية) رهين الحالة السوسيولوجية والحضارية بين الداخل والخارج، وهي في الحقيقة إشكالية خطاب الحداثة الذي أفرز الثنائية التاريخية المتصارعة بين الأشكال الفنية، وأصولها الواقعية. إذ لا يمكن أن تُحل بهذه السهولة، ولا يمكن للمرحلة أن تجيب عنها على جميع الأصعدة، والقضية لا تحصر في جماليات كتابة رواية جيدة فنيا، وبناء عمارات وشوارع وحدائق، بقدر ما يتطلب الأمر فهما عميقا لجوهر الفعالية الحضارية والعقلانية التي أنتجتها.

إذن، نحن أمام إشكاليات جدّية في استراتيجية الكتابة المدينية الجزائرية، من حيث الرؤية والأدوات والبناء واللغة والثقافة والتجريب بما هو ممكن من العلوم والفنون وأشكال النظم السياسية والاجتماعية، والفضاءات المتاخمة لها، ليحدث بذلك تراكم وزخم نوعي، لعله ينتج خطابا مزاوجا بين الثنائية المعلقة (المدينة/ الرواية).

وعلى ضوء هذا التمهيد، سنحاول تحليل الفضاءات التي لها علاقة جوهرية بمكوّن المدينة، والممثلة في: (فضاء الماخور)، (فضاء المقهى) و(فضاء الشارع).

المبحث الأول

فضاء الماخور

وظّفت الرّواية الماخور توظيفا جنسيا وجماليّا، بهدف الكشف عن نمط العلاقات الاجتماعيّة، ويعتبر الماخور أحد الفضاءات الخاصّة بالمدينة؛ فهو المكان الذي يستقطب الباحثين عن الفعل الجنسيّ، بعيدا عن أيّ التزام أخلاقيّ أو اجتماعيّ.

كثيرة هي الروايات التي وظّفت الماخور في نصوصها، خاصّة تلك الرّوايات ذات التّوجّه الواقعيّالانتقاديّ،التي تأخذ على عاتقها الغوص في الواقع وقضاياه المعقّدة، مستلهمة أشكالا فنّيّة تكون قريبة من الدّلالات الاجتماعيّة. ويأتي توظيف الماخور كأحد هذه الدّلالات اللّغوية والثّقافيّة والاجتماعيّة.

يسمح فضاء الماخور للرّواية بطرح كلّ التّناقضات الاجتماعيّة والأخلاقيّة التي يكون محورها خطاب الجسد وتفاعلاته وتمثّلاته الرّمزية، وتبحث الرّواية في هذا الفضاء، ليس فقط عن الموضوعات المحرّكة، وإنّما عن الشّكل الجماليّ الذي تقترحه في تبنّي طبيعة وخصوصيّة سردها؛ في قول الأشياء، وتصوير الأحداث، وحركة الشّخصيّات واللّغة السّاردة.

اشتغل المتن الرّوائيّ الجزائريّ على فضاء الماخور، من أجل تكسير المحظورات الاجتماعيّة والأخلاقيّة، في بنية المجتمع الجزائريّ، ومعرفة مكوّناته وتناقضاته التّاريخيّة والثّقافيّة والسّياسيّة، والولوج إلى أعماقه السّيكولوجيّة والدّينيّة، والتّركيز على القضايا التي تشغله في ممارساته الرّمزيّة والجنسيّة.

يُعتبر الخطاب الجنسيّأحدَ أهم القضايا التي تُطرح أمام المجتمع؛ فهو يعيش بين مفهومات عدّة تتنازعه، وتتحكّم في علاقاته، وتحدّد مساراته، ويصطدم وجودُه الطّبيعي

في التّعبير عن رغباته بأصنام الثّقافة التّقليديّة والحداثيّة، فيبتعد عنها متجاوزا القيود المرسومة سلفا، لعلّه يجد ما يصبو إليه.

لكن أمام الضّرورات السّرديّةالكبرى، التي أنتجتها المجتمعات المسلمة حول خطاب الرغبة والجسد، وتحويلها إلى إيديولوجيا أخلاقيّة، حيث(يتّصف المجتمعُ الإسلاميّ بتناقضٍ يمكن أنْ نسمّيه نظرية صريحة عن الجنس، وأخرى مضمرة)[1]، وبالتالي يشكّل الجنس وتصوراته في المجتمعات العربية والاسلامية إشكالا قيميا ومعرفيا وحضاريا.

يجد المتن الرّوائي أمام هده الأسئلة الملحّة على الصّعيد النظريّ والجماليّ اختيارا معرفيّا وفنّيّا، فتجسيد الرّغبات والعلاقات الخاصّة يفرض نظاما لغويّا يمثّل جمعا بينأنساق معرفية من جهة، وتشكيلا فضائيّا من جهة أخرى.

2.1.1.الماخوروالمدينة:

يشكّل حضور الماخور في المدينة أحد الأوجه الفضائيّة الخاصّة، ويمثّل انتماؤُه لها دلالة استثنائيّة، ويُنظر إليه على أنّه صورة مصغّرة لهويتها الثّقافيّة والاجتماعيّة؛ فهو المكان والبيت الذي تُمارس فيه الرّغبات والعلاقات الجسديّة، ممّا يعني أنه فضاءٌ جسديّ مهمّته قول لغة الجسد،وتصويرها في مجمل تعابيرها وألفاظها واختيار معجمها الخاصّ. وتأتي لغة رواية (عرس بغل)والتي اعتمدت على فضاء لغة الماخور في تصوير أحداث رحلة "الحاج كيان"، وعلاقاته بهذا الفضاء، وبمن فيه من النّساء والرّجال.

والرّحلة اللّغوية التي رافقت "حاج كيان" جمعت بين فضاءين أساسيّين:

2.1.2فضاء الذّات:

[1]Fatima Mernissi: Sex Idéologie Islam, traduit: de l'américaine par DIANE Brower et ANNE-MARIE Pelletier, Editions Tierce, 1983 , P 11

البحث عن الذّات في جوهره وجوديٌّ؛ فصراعُ الكينونة مع الوجود الاجتماعيّوالتّاريخيّ أربك تجربة "الحاج كيان"؛ فهو غير متعوّدٍ على الاختلاف والتّعدد، فقد أصبح ضحيّة الثّقافة التي أنتجته، ولم يبق أمامه إلاّ فضاءُ السّرمدية والحلول المطلق، (ينزل زمان الأزمنة. وتنزل أبديّة الأبد، تتحوّل الجبة إلى حلاّج، ويتحوّل الحلاّج إلى جبّة.إنّها مرحلة التمثّل.مرحلة المرور إلى خاتمة المطاف في الرحلة)[1].

تدفع لغةُ الذّات، ذات التّعبيرات الصّوفية إلى خلق فضاء مغلق ومفتوح في آن واحد، وتنسج معجمَهاالذي لا يفهمه إلاّ صاحب التّجربة:

(يكون ولا يكون.لا يكون ويكون.

يتحول كلّ شيء إلى حضرة، إلى الإرادة العليا)[2].

ويُضاف إليها التّلاعبُ بالأسئلة والإجابات، وفي البحث عن الذّات استلهم من نموذج فضاء المتخيّل الصّوفي وإعادة تكراره، وكان النّهجُ والمسار الذي خيّر إلى "حاج كيان" سرديّا هو التّجربة الصّوفية، (نجد إذن في التّكرار في الوقت نفسه كلّ اللّعب الصّوفيّ للخسارة والخلاص، وكلّ اللّعب المسرحيّ للموت والحياة، وكلّ اللّعب الإيجابيّ للمرض والصّحة)[3]، وأمام تجربة التّكرار التي طوّقت حركة "حاج كيان" في البحث عن ذاته الوجوديّة، التي وضعته أمام أسئلة الموت:

(أنت هيكل عظميّ بين الهياكل،في جبّ عظيم وسط المقبرة المهجورة.

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1982، ص:77.

[2] الرواية: ص: 12.

[3] جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، تر وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009، ص: 53، 54.

اللّحم يعود إليك شيئا فشيئا. الهياكل الأخرى تختفي واحداإثرآخر)[1].

وخطاب الموت بالنسبة لـ"حاج كيان" أدخله في حالة عدميّة، (دوّى صوت عزرائيل، مالئا الفضاء. فكّر أن يبادله الحديث، أن يقول له: أنا الحاج كيان.في الحين الذي أساوي كل شيء، لا أساوي شيئا إطلاقا.أنا كلّ ما في الجبة. الخوف يمنعه من الكلام. لسانه يأبى الحركة)[2].

عمد السّردُإلى تكرار موقف الذات من الموت، من خلال تمثيل "حاج كيان" بصفته متكلّما عن الذّات؛ فقضيّة الموت من القيم التي خلقها في مواجهة الحياة وصيرورتها، لأنّ(كلّ القيم قد تمّ خلقها،- وكلّ القيم التي تمّ خلقها هي: أنا. حقا، لم يعد هناك من مكان لأيّ "أريد"!)[3]، والذّات التي تعبّر عن "الحاج كيان" محكومٌ عليها بالفناء، وأنّ هذه الذّات لا تتشكّل إلاّ من خلال ثنائيّة الموت والحياة؛ قانون طبيعيّ يكرّر نفسه. ولكنّ الإنسان – الذّات – يرفض هذه الحقيقة، ويتعالى عنها، بحس تراجيدي وطقسي، في تعبيراته عن الموت.

وفضاءُ الذّات الذي يبحث عنه "حاج كيان"، ومحاولتُه تأسيسَ فردية الكينونة، والبحث عن الخصائص المميّزة القريبة من ذات أيّ إنسان وفضائه الخاصّ، تتطلّب منه الخروج من الإرادة الدّينيّة والتّاريخيّة، وفضائه المتخيّل في تعريف الذّات (الإنسان)، وجذور الخطيئة التي كوّنت أصولها وإعادة بعثها، في حضرة المقدّس والمدنّس.

و"حاج كيان" في الأصل استعارة دينيّة وتاريخيّة وأخلاقيّة،ذات هويّة ملتبسة بالعزاء والفراغ والصّمت المطبق في الوجود،فـ(العالم كلّه هياكل منتصبة،متماسكة بلا

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، ص: 10، 11.

[2] الرواية، ص: 11.

[3] فريدريش نيتسه: هكذا تكلم زرادشت، ترعلي مصباح، منشورات الجمل ، ط1، ألمانيا، 2007، ص: 63.

شيء. خذ مكانك بين الهياكل، وقم بدورك. انهض. انهض. تعرّ، تفسّخ، شعرك ينسلّ.جمجمة رأسك تغلي بالدّيدان.الدّيدان تأكل أذنيك وعينيك وأنفك ووجنتيك. الدّيدان تنزع عنك اللّحم)[1].

وضع العدمية كصورة لحقيقة هويّته، أمر يدفعه إلى الفزع عندما ترسم الكلمات دلالاتها على الجسد، وتقدم له التّفاصيل المرعبة، وقوّة الألفاظ ونظمها في سرد الموقف، تكثّف الطّابع الدّراميّبوصف تراتبيّ؛ فاللّغة في هذه الحالات تمارس اختبارا جدّيّا في إماطة اللّثام عن الهويّة الدّراميّة "لحاج كيان"، فهي صناعة فضائه وعالمه (يملأ العالم كلّه.كلّ الفضاء.هذا هو الهيكل المنتظر، ما أسعد أن تكون منه.أنت ذرّة لا ترى بالمجهر، في هذا الهيكل الضّخم الذي يسدّ كلّ فراغ وأنت كلّ هذا الهيكل.مادمت لا تحدّد موضعه منك، فأنت هو، وهو أنت.أنتالجبّة، والجبّة أنت، وما دمت لا تتحرّر منه، فأنت لا شيء بالنّسبة إليه.

إنّ الدّور يعاد.يعاد بأشكال مختلفة،وهذا عزاء.

الهيكل يحاول أن يتحرّك. التّصميم يسري فيه. لا مجال. لا فضاء. الحركة متعذّرة، التّصميم يسري في كلّ الذرات. يصل إليك، أنت بدورك تودّ لو تتحرّك. الذّات تحاصرك. الفضاء يحاصر كلّ شيء. هذا هو القانون الوحيد)[2].

مسلك اللّغة هو العزاء والألم والفراغ والهيكل، و مآل الجبة التي هي قدر الذّات التّاريخيّة المنشغلة بهاجس الكينونة هو تكرار الأشكال المأساوية،وضياع الإنسانيّة لمعالمها وطبيعتها واغترابها في التاريخ.

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، ص:8، 9.

[2] الرواية، ص:10.

وتجربةُ"حاج كيان" هي رحلة اغترابيّة في التاريخ، وأسئلتُه الذّاتية المتشابكة مع انخراطه في تساؤلات تاريخيّة وثقافيّة وسياسيّة عن هويّة من يكون: (تُرى من أكون اليوم!؟ المتنبي؟ أو حمدان قرمط؟ زكرويهالدانداني؟ المعتصم؟ المنتصر؟ المعتزّ بالله؟ موسى بن بغا؟ وما يهم؟

ليس في الجبّة سواي. سوى رحى في حجم الأرض تطحن، والألم يقطر)[1].

بعدما كان "حاج كيان" مفعما بأسئلته واغترابه الذاتي، في إدراك معالم هويته الذاتية، انخرط في السّرديّات الكبرى (التاريخ والسياسة والدين)، وصياغةُ وجودِه في ممثّلين تاريخيين وسياسيين ومثقفين، هو انتقال إلى هوية التاريخ الإسلامي وثقافته وسياسته، والتّراث الحضاريّ عموما.

ودخول "حاج كيان" إلى فضاء المشترك، هو انتقال للمخيال الجماعيّ الثّقافيّ والسّياسيّ، ومساءلتُه ومحاولةُ تماثله لهويّة تاريخية، وكسب شرعيّة الاعتراف وشكله،(يجب الآن أن نفصل بين شكلين من أشكال الاعتراف اللّذين نتطلع جميعا إليهما، وإن كان بنسب جدّ متنوعة.قد نستطيع أن نتكلّم بخصوصهما عن اعتراف المطابقة واعتراف المفارقة)[2].

والظاهر أن "حاج كيان" وتطلّعه لتشكيل هويّته بقيت مجرد تساؤلات؛ من أكون، لا تتطابق مع أحد الشّخصيات، فهو إذن دون هويّة ودون شكل محدّد.

وذكرُ الأسماء (المتنبي، حمدان قرمط... أو زكرويهالدانداني... الخ)، كان اعترافا تاريخيّا بها، فهي قد مثّلت حضورا مميّزا في إنتاج شكلها من حيث المفارقة وعدم

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، ص:6، 7.

[2] تزفيتان تودوروف: الحياة المشتركة، تر: منذر عياشي، منشورات كلمة، والمركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء والإمارات العربية المتحدة، 2009 ، ص: 127.

التّطابق، و"حاج كيان" لا يمكنه أن يكون مثلهم أو يتطابق معهم، فالذّاتُ مطالبةٌ باستمرار ببلورة شكلها ومفارقتها للآخرين، حتّى يتسنّى لها أن تمتلك اعترافها وسلطتها،فـ(الخيط. الطريق. الجسر.السّلطة التي تمنحني الهوية)[1].

فـ"حاج كيان" من اسم علم، إلى دلالة وصورة متفاعلة في أتون ديناميكيّة المجتمع، فلا قيمة لذات تجريديّة إذا لم ترتطم بالواقع وحرارته،(فالواقعيّة الأصيلة إذن، لا تقدّم الإنسانَ والمجتمع انطلاقا من مجرّد وجهة نظر تجريديّة وذاتيّة، وإنّما تُبرزهما في كلتيهما المتحرّكة والموضوعيّة)[2]،وهذا ما سيدركه "حاج كيان" عندما ينزل من شرنقته الذّاتية إلى الواقع، ويكشف حياة الماخور.

3.1.2فضاء مجتمع الماخور:

لا نعثر على اسم محدد للماخور إلاّ من صفاته العامّة،بل هو ماخور قديم، لا تتوفّر فيه الشّروط الصّحيّة، والمتواجدات فيه من النّساء عجائز تجاوزن الخمسين:(ماخورا خربا، صانعاته كلهن عجائز تجاوزن الخمسين، يقفن عاريات، في أبواب حجراتهن المتصاقبة ذات الأبواب الزرقاء. عليهن كميات كبيرة من المساحيق والشعورالاصطناعية. في أفواههن سجائر، يستمددن منها الدفء،رغم حرارة الطقس. كان الصمت يرين، وكان الذباب يطن، وكانت رائحة البول تنبعث من كل زاويةبارزة، أو صخرة ناتئة في الجدران)[3].

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، ص: 06.

[2] جورج لوكاتش: بلزاك والواقعية الفرنسية، تر: محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، الإسكندرية، 1985، ص: 11.

[3] الطاهر وطار: عرس بغل، ص: 164، 165.

إنّ وصف الماخور هو وصف مقزّز، بحيث استعمل السارد جملة من الكلمات الدالة على قيمة و نوعية هذا المكان الذي لا تتوفر فيه أدنى الشروط الصحية والإنسانية.

4.1.2الماخور واغتراب الجسد:

يستوعب الماخور كل الفئات الاجتماعية بتنوع مستوياتها الطبقية، حيث يدخله الفقراء والعساكر وتلاميذ الثانويات، فهو المكان الذي يعبر فيه عن الشكل الاجتماعي، (وعمّا قريب يتوافد العساكر، وتلاميذ الثانويات، والمتسوقون من الضواحي والبوادي، وفي حدود الثّالثة تبدأ السّهرة. ينتصب المغنّي والقصّابان وسط البهو. ترتفع الألحان الظّامئة، ومن حين إلى آخر تبرز، راقصة تطوف بالجالسين، ثمّ تختطف أحدهم وتصعد به إلى الغرفة. تتناثر قوارير الجعة، وتفرغ صناديق وصناديق. تبيع ضعف البنات بدلات اتّصال، بالإضافة إلى رسوم الدّخول)[1].

ويجمع فضاء الماخور الصفات الاجتماعية اقتصاديا وأخلاقيا، ونستطيع من خلاله مراقبة حالات الأفراد ونمط تفكيرهم وصور اغترابهم الجسدي والاقتصادي،(وعلى ذلك فإن الاغتراب هو وصف لحال الإنسان الواقع تحت هيمنة ما تسلبه ذاته وماهيته وإمكانياته، وتدفعه إلى واقع مغاير لحقيقته تماما، واختلف الفلاسفة حول طبيعة هذه السلطة أو القوة المؤدية إلى اغتراب الإنسان؛ هل هي قوة لاهوتية أم رأسمالية طبقية أمجنسية أم سياسية أم اقتصادية)[2].

ويظهر الاغتراب في شكل الوافدين على الماخور وحالاتهم الاقتصادية والاجتماعية،(كان الداخل قرويا في الثلاثين، على رأسه عمامة صفراء جديدة، وعلى بدنه بدلة زرقاء ضيقة بعض الشيء، وفي عنقه قميص أوسع منه كثيرا، تسده ربطة صارخة

---

[1] الرواية، ص: 16، 17.

[2] سهير عبد السلام: مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركيوز، دار المعرفة الجامعية، د ط، القاهرة، 2003، ص: 22.

اللون، ينتعل حذاء أبيض. أسمر، قصير الأنف، ضيق العينين بعض الشيء، حليق الذقن، شاربه غير مقصوص، كما يتوجّب.

- سرق قناطير قمح من أبيه، باعها وجاء ينفقها. أتراه في أول طريق أم في آخرها؟)[1].

يصف السارد الماخور وطبيعة الفئات الاجتماعية التي ترتاده، من موقع القول السردي، وصياغته بأسلوب تعبيري، حيث (كلّ تعبير، هو تعبير عن موقع، وكلّ موقع هو موقع إيديولوجيّ،إنّه موقع يقول، والقول علاقة، والعلاقة نظر باتجاه موضوع، وتُوجّه إلى مُخَاطب)[2].

وموقع الماخور هو تعبير عن العلاقات الاجتماعية ونظرتها لهذا الموقع بصفته موضوعا جنسيا، والخطاب الجنسي هو المدلول المحرك للضمائر وممثليهم في سرد تعبيراتهم الجسدية.

وفي الماخور أيضا تتحرر العلاقات الجسدية لتتجاوز شكل اغترابها، وذلك بالرقص والغناء والجنس وإطلاق الرغبات المكبوتة، كرد فعل طبيعي لقسوة الحياة خارج الماخور،(ما أنْ وجد حمّود الجيدوكا نفسه خارج الماخور، حتى شعر بأن الحياة خواء، تلهف على طعم لذيذ، وجو دافئ،وفراش وثير، هذا ما يشغل الناس كلما انحدروا اقتنعوا، وكلما صعدوا تلهفوا.بهائم في بهائم.لا يليقون إلا لحمل الأثقال وجرّ المحاريث. أعداء، جميع الناس أعداء، يجب أن يُسحقوا بالجملة وبالتفصيل)[3].

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، ص: 20 – 21 .

[2] يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل، بحث في السّرد العربيّ، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986، ص: 26.

[3] الطاهر وطار: عرس بغل،ص:163.

تتجلى ثنائية الماخور والحياة في توظيف رؤية من الخلف، لإدراك الصورة القاتمة لنوع الفضاء الذي يريد تصويره وتمثيله السردي؛فالشخصيات التي تعيش الحياة في الماخور أو خارجه، لا تختلف في المصير المشترك؛ فأفعالها ونعوتها وأوصافها تسلب وعيها وعلاقتها ومصالحها، فاللغة التي تتكلم بها وتعبّر بها كشفت أفكارهاوتصوراتها ومكوناتها الاجتماعية، أي (أنّ اللغة كونٌ إيديولوجيّ، فضاءٌ من العلامات، فيه وبه يتكوّن التّعبير: فالنّاس الذين يعيشون في مجتمع، يمارسون نشاطهم التّعبيريّ، في هذا الفضاء الذي تستقلّ فيه العلامات، والذي يشكّل، بحكم هذا الاستقلال، مستوى معيّن من مستويات المجتمع)[1].

فاللغة والنظام التعبيري وطرائق سرده تقرر طبيعة الفضاء؛ فالفضاء ليس مستقلا،إنه موجه للمعنى الإيديولوجي، ويبرز ذلك من خلال تكرار الأصوات الخارجية للشخصيات (كما ذكر في المقطع)، والمزاوجة الداخلية، واستخراج طاقاتها الكامنة، وتجنيدها وفق مخطط معلوم.

فالمعاني الموجهة تتلازم مع السرد الموجه لقول حقيقة معينة، ضمن وجهة نظر ما، فدلالات الماخور وحياة الشخصيات المرافقة، هي قول البؤس والجنس والتحرر والاغتراب والطبقية، وإن الاستغلال موجود في قلب الحياة الاجتماعية لتوترها وعدم توازنها؛ فالبيئة وثقافتها الفقيرة، واقتصادها المهترئ، وغياب العدالة الاجتماعية والسياسية، عوامل كلها تولد أوكار الخلاعة والماخور، واللجوء إليها كحل مؤقت، والهروب النفسي من ضغوطات الحياة، وتشكل النساء حيزا رئيسيا في الماخور،ويتشيد فضاؤه من خلال حضورهن والوظائف التي يقمن بها تجاه الوافدين (الرجال)، والدور الموكل إليهن تشغيل

[1] يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل، ص: 21، 22.

هذا الفضاء انطلاقا من محور الجنس،(هذا ماخور وليس غير. البنات هنا، يشتغلن، نحن جميعا هنا نشتغل، لنتغلب على هَمِّ الزّمن)[1].

والموضوع الآخر الذي يقدمه الماخور هو العمل، أي أن الماخور مؤسسة اقتصادية مختصة في تجارة الجنس، للباحثين عن اشباع الرغبات الجنسية، بعيدا عن أعين عائلاتهم وأحيائهم ومدنهم وقراهم (القرويون لا ينطلقون مع المرأة إلا في الظّلمة،أوبعد أن تصعد أبخرة البيرّة إلى رؤوسهم الفارغة)[2].

فالنساء المتواجدات في الماخور ضحايااللتناقضات الاجتماعية والاقتصادية؛ فالبؤس الاقتصادي والتفكك العائلي والنفاق الاجتماعي وهشاشة البيئة النفسية والسياسية هي التي دفعت بالنساء إلى المواخير، كبيئة حاضنة لمعاناتهم وقهرهم الجنسي، الذي سلط عليهم اجتماعيا وأخلاقيا،(لم أفهم طبيعة هذا التّناقض الصّارخ.في حين يغلق مجتمعنا على المرأة الإغلاق التّام، ويعتبر الاختلاط حراما،يسمح بأن تكون هناك مثل هذه المؤسسات.تخرج الواحدة من بيت أبيها أو أخيها، أو تغادر زوجها وأطفالها، وتأتي هنا لتبيع بالنقود، ولكل صاحب نقود،ما أباحه الله، بشروط معينة.

إنها بضاعة – في كلتا الحالتين – في حالة امتلاكها وخزنها)[3].

لا ترتكز الكتابة السردية عن فضاء الماخور على حضور النساء،بصفتهن أجسادا أنثوية، وإنما كأشياء أوبضاعة تشترى (ونحن نعرف أن الجسد الأنثوي ما لم يتحول إلى

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، ص: 53.

[2] الرواية، ص: 22.

[3] الطاهر وطار: عرس بغل، ص:43، 44.

صورة، إلى شذرات إغراء، إلى تمثّلات حالمة يصبح جسدا عاديا، مبتذلا ضمن ابتذال الحياة اليومية)[1].

فالفضاء الذي يتواجدن فيه النساء، أقصى أنوثتهن، وأفقدهن عذريتهن، وسلب خصوصيتهن الفردية.نساء الماخور مبتذلات بدون رغبة. إن فضاء الماخور بالنسبة للنساء هو فضاء الإعاقة والاستلاب والقهر والضغط، وهيمنة السلطة الذكورية .

الماخور إذن، فضاء لتحطيم الذات النسوية، وإلغاء شروطها الإنسانية، وتحويلها إلى سلعة رخيصة مقابل ثمن بخس.

ورغم أنّ الماخور فضاء استلابي إلاّ أنّ الحركية التي يكون عليها ،يضفي جوا من الفرح والغناء وإقامة الأعراس واقتناص لحظات إنسانية سعيدة،(ترددت أصوات النساء التسعة عشرة."وأناوأنا". اكتمل التقاء أصواتهن في نغمات واحدة من اللحن، امتلأ المكان بالأنين. كان أنينا يحمل شحنات مختلفة. هناك ألم مبرح. وهناك شوق عارم. هناك وهن بالغ، وهناك يأس مطبق.

كانت البسمات على وجوه بعضهنّ، لكنها كانت بسمات كاذبة. كانت عيونهن ملأى بدموع تتمنى الانطلاق)[2].

إنّ الفرحالذي يخيم على نساء الماخور،هو المعادل الموضوعي لبؤسهن الإنساني، واغترابهن الاجتماعي.فالماخور لا يمكن أن ينسيهن حقيقتهن الاجتماعية،و(إن عرس

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص: 192.

[2] الطاهر وطار: عرس بغل، ص:81.

بغل، لا يجب أن ينسينا صلتنا الحقيقية بالمجتمع)[1]، والمجتمع والماخور كلاهما يعكس فضاء الآخر في علاقة اتصال دائم.

انتقل الماخور من الفضاء الخاص إلى الفضاء العام، وتلاحم في فضاء واحد،مشكلا المشهد الاجتماعي، ويتجلى ذلك في حضور الوفود النسائية من شتى المدن، (رن الجرس، فتحت المعلمة بنفسها الباب، قدم وفد عنابة. رن مرّة ثانية، قدم وفد تلمسان. رن،دخل وفد الجلفة.تواصلت الوفود. نزلت البلاد كلها، شرقيّها وغربيّها، ضيفة عليها)[2]، فدلالة الماخور الاجتماعية هي أنه فضاء جامع لصور المدن بأطرافها المتنوعة.

ودلالات التسمية (عنابة، تلمسان، الجلفة) هي محاولة إعطاء صورة أن نساء هذه المدن يشتركن في نفس المشاكل والمعاناة؛ أي أن نساء الجزائر يعشن تحت القهر والتخلف والتميز، من قبل الفضاء الأبوي والذكوري، وخطابه المتسلط تجاه الفضاء النسوي.

فالرؤية إلى الماخور، ودلالات حضور النساء، والنظرة الجنسية إليهنأبعد ما تكون موضوعا أخلاقيا. فالبنية الاجتماعية وظروف تكونها تقع عليها المسؤولية الأولى في تواجد النساء في فضاء الماخور.

5.1.2الماخور والخطاب السّياسيّ:

ينظر إلى الماخور على أنه فضاء جنسي مغلق على نفسه، ولا يمكنه أن يلعب أي وظيفة أخرى، فكيف له أن يبلور رؤى وخلفيات سياسية، ويكشف بعض مضامين الخطابات السياسية والتوجهات الإيديولوجية، ويصبح منبرا للدعاية؟وهذا ما نلاحظه مع

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، ص:185.

[2] الرواية، ص: 183.

"الشيخ الزيتوني" الذي رفع لواء التغيير، واستنهاض الهمم، وإعادة النهضة المفقودة،(إن النهضة الإسلامية، يجب أن تكون من صنع جميع المسلمين والمسلمات.لماذا لا تكنّأنتنّ الطليعة؟)[1].

ينطلق الشيخ من رؤية تقليدية إسلامية، بحيث يضع النساء كأساس أولي للنهضة الاسلامية التي يتطلع إليها(ويا أيتها المسلمات الضالات.إذا لم يكن صوت الإسلام يبلغكن هنا قبل اليوم، فذلك لانحلال المجتمع الإسلامي، وللنكسة التي أصابته، لقد تآمر عليه أعداؤه وأبناؤه معا. واليوم، ونحن على أبواب استعادة مجد، خالد، والزبير، وعقبة، وطارق، وصلاح الدين)[2].

فالخطاب الدعوي الإسلامي الذي يبشر به الشيخ هو العودة إلى الفضاء الإسلامي القديم، والاستلهام من رموزه وقادته وانتصاراته. ويربط الشيخ قوة الإسلام بخطاب الحرب؛ وعودة الخلافة كمرجعية أساسية بالنسبة إليه، ولكن بالعودة إلى فكرة النشأة ارتبط بالصراع، (ومنذ أن نشأت الخلافة الإسلامية، وحتى انتهت وهي في حروب مستعرة ومعارك مستمرة. وفي مثل هذه الحال القلقة غير المستقرة يكون الفقيه – إن حدث – فقه حروب ومجتمعات المضطربة، لا فقه سلام ومجتمعات مطمئنة. والفقيه – إن أراد أن يتفقه – فإنه لابد أن يُدرك أنه ما دامت الدولة في حالة من الحروب أو أشباه الحروب فإنّ سلطاتها تكون استثنائية وأعمالها تدخل في باب الطوارئ، فلا يكون من المتيسر – وربما من غير المرغوب – مناقشة هذه الأعمال وتلك السلطات)[3]. إذن، رغم دعوة الشيخ إلى عودة الخلافة، فهي في جوهرها دعوة تحمل تناقضاً تاريخياً ووهما ماضويا لا يمكن إعادة صياغته، فالشيخ بهذا يفتقد إلى الرؤية التاريخانية والتي لم تسمح له بفهم

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، ص:49.

[2] الرواية، ص:48، 49.

[3] محمد سعيد العشماوي: الخلافة الإسلامية، سينا للنشر، ط2، القاهرة، 1992، ص: 234.

تطورات خطاب العصر وإشكالياته. ولكن مازال مصرا على خوض معركته الوهمية بدءا بالحلقة الأضعف "النساء"، فهو يقرّ أن معركة التحرير التي سيقودها ستكونأولا حربا ضد النساء الضالات، أي نساء المواخير (أكون الإمام الثاني هنا.أنشر الدعوة، على غرار السلف الصالح، الأشعري، أو الغزالي، أو عبد الرحمن بن رستم، أو غيرهم. أبدأ التجربة من دار البغاء)[1].

فدار البغاء بالنسبة للشيخ هي المحطة الأولى لخطابه الدعائي في برنامجه السياسي، وهذا يكشف عن ملامح خطابه الأخلاقي واللاتاريخي.ولمحاربة البغاء؛ عليه أن يتقيد بوصايا الأئمة الصالحين الذين أنجزوا مهماتهم التاريخية،وهناارتكز الشيخعلىالشّخصيات التّاريخيّة ليبيّن مقاصد ورؤى من خلالها وعلى رمزيتها، إذن(فإنّ حضور إشارات تعبيرية واضحة في السّرد التّاريخيّ، إنما يهدف إلى تفكيك خيط تفكيك الوقائع التاريخية، وإرجاع زمن معقد، وإن كان على هيئة ذكرى أو توق إلى الماضي. وإنه لزمن ثابت، غير خطيّ على الإطلاق)[2].

فالوعي الذي يحرك الشيخ هو وعي زمني ثابت في زمنيته الاسلامية التقليدية، وبهذا فالشيخ لا يتحرك خطابه إلا من خلال المتخيل التاريخي الاسلامي، ومنه يستمد أطروحاته الأخلاقية والاجتماعية والسياسية لنشر النهضة التي يتصورها كمفتاح للحل. فالنهضة التي يدعو إليها من منطلق الخطاب الديني هي في الأساس نهضة تحمل في جوهرها تناقضات الخطاب الذي يرتكز عليه، فـ(إنّ هذا التناقض في الخطاب الديني بين إنكار وجود "كهنوت" أو "سلطة مقدسة" في الإسلام – على المستوى النظري والإجرائي– وبين الإصرار على ضرورة الاحتكام إلى هذه السلطة وأخذ معنى الدين والعقيدة عنها

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، ص: 43.

[2] رولان بارت: هسهسة اللغة تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1،حلب، سوريا، 1999، ص: 196.

وحدها – على المستوى التطبيقي والفعلي – إنما يمثل تناقضا خطيرا ينسف من الأساس المنطلقات الجوهرية لهذا الخطاب، كما يكشف في الوقت نفسه عن الطبيعة الايديولوجية التي لا يكف الخطاب عن إنكارها والتنصل منها، زاعما" موضوعية مطلقة وتجردا تاما عن التحيزات والأهواء الطبيعية في البشر")[1]. ورغم تناقضات الخطاب المذكور، ظلّ الشيخ متمسكا به:(احفظوا هنا الاسم، ودعوه في هذا الزعيم المصري الذي ظهر أخيرا، يدعو إلى الجهاد في سبيل الله. حسن الشّيخ أيها الملاحدة، أسّس حزبا. أساسه الكتاب والسنة والجهاد في سبيل الله. حسن الشّيخ، أيها الملاحدة، أسس حزبا. أساسه الكتاب والسنة والجهاد في سبيل الله. حسن الشيخ، ليس عالما دينيا غارقا في النظريات والتفاسير، وإنما هو قائد، ومعلم ومجاهد. تصوروأنه يبث دعوته في كل مكان، في الشوارع.والمقاهي، وفي الساحات العامة، في القاعات السينمائية.في المسارح، في كل مكان يمكن أن يتجمهر فيه الناس.حسن الشيخ. يقتحم حتى.. آه حتى. تصوروا أين يقتحم الشيخ.

- ثكنات الجند؟
- هذا طبيعي يا بليد!
- قاعات الملاكمة؟
- وهذا أيضا طبيعي يا غبي.
- الدور والقصور؟
- ما وجه الغرابة في ذلك؟
- دور البغاء سيدي.

[1] نصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الديني، سينا للنشر، ط2، القاهرة، 1994، ص: 80.

- من هذا؟ الجزائري؟أحسنت أيها النجيب،أحسنت. حسن الشيخ يقتحم دور البغاء، ويبث الدعوة هنالك)[1].

تفصح صورة الشيخ الأخلاقية عن هوية التسمية الحقيقية في شخصية حسن البنا، زعيم مؤسس حركة الإخوان المسلمين 1928، فهذه الشخصية تريد إحياء خطاب الخلافة الإسلامية من منظور تاريخي؛ فواقع المسلمين وتخلفه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي يحتاج إلى معالجة جذرية لتغيير سلوكاتهم، وتطهير فضائهم، والعودة بهم إلى الإسلام وتاريخه المجيد.

ومتخيل النهضة الإسلامية الذي يطرحه حسن البنا يقوم أساسا على إيديولوجية تطهيرية أخلاقية وتاريخية، تعتمد على نظام الثنائيات: ثنائية المسلم والكافر، الصالح والفاسد، المسلمة والمواطنة، المسلم والمواطن، والخليفة والرئيس والمسجد والحانة والأسرة والبغاء.

ونص المقطع على مستوى الظاهر يبين كيف أن الشيخ حسن البنا يخترق الفضاء العمومي والخاص ويهيمن عليه، فهو صاحب مشروع إيديولوجي هدفه السيطرة والترويج لأفكاره.إنه قائل الخطاب، وصاحب دعوة سياسية، يعمل على زعزعة أصوات متلقيه، والولوج إلى ذواتهم وأماكنهم الخاصة (دار البغاء).

يركز حسن البنا في دعوته على تنظيف وتطهير الفضاء وأصحابه (لقد هداالله على يده أكثر من بغي)[2].

وحتى تكتمل إيديولوجيته النهضوية أوجد لها فضاء حزبيا يحمل مواصفات أخلاقية، ميزتها الطهارة والإيمان (إنّ حزب حسن الشيخ قائم على الطهارة والصفاء

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، ص:31، 32.

[2] الطاهر وطار: عرس بغل،ص: 33.

والإيمان)[1]،إنه حزب الشيخ، يستمد تنظيميا وإيديولوجيا من مرجعية الخطاب الإسلامي والتاريخي، ويخالف تماما مرجعيات نظم الأحزاب التي جاءت مع خطاب الحداثة، في تنظيم المجتمع والدولة والسلطة وخطاب الديمقراطية.

ويؤسس الشيخ أطروحاته على شخصيات إسلامية تكون جوهر حزبه،وفي قطيعة تامة مع خطاب الحداثة السياسية (اسمعوا أيها الملاحدة. هناك أربع شخصيات في التاريخ الإسلامي ذات وزن عظيم. محمد بن عبد الله بن عبد المطلب الذي جاء بالإسلام. صلوات الله عليه. وأبو الحسن علي الأشعري. الذي افتك علم الكلام من أعداء الإسلام، واستعمله لنصرة الإسلام،وأبو حامد الغزالي إنكم لا تعرفون بعد الغزالي)[2].

وبهذا، حوّل الشيخ فضاء الماخور إلى فضاء إيديولوجي تاريخي؛ يطرح أسئلة الأخلاق والسياسة والتراث الإسلامي، والعودة إلى السلف الصالح، في دلالة مفارقة للصورة المتخيلة اجتماعيا،عن الماخور ووظيفته.

نستخلص مما جاء في هذا المبحث أنّ فضاء (الماخور) في نص (عرس بغل)،قد طرح جملة من التصورات الفكرية والفنية:

الصياغة الايديولوجية:

قدّم لنا النص على المستوى الايديولوجي وجهة نظر الشخصية حول العالم، والتي اتسمت بالنزعة الأخلاقية والميتافيزيقية في معالجتها لقضية ذاتية واجتماعية وحضارية، وقد استوعب فضاء الماخور تناقضات رؤية الشخصية من حيث مبدأ المفارقة ومبدأ المطابقة والتفسير والتأويل.

---

[1] الرواية، ص: 32.

[2] الرواية، ص: 31.

الصياغة السردية:

صيغ فضاء الماخور بلغة سردية واصفة لمستويات الخطاب والتلقي، حيث تنوعت الأساليب في إبراز المواقع التي تظهر عليها الشخصيات، في منطوقاتها السردية، وتمفصلها إلى جمل مختلفة:

- الجملة السردية التاريخية والدينية والصوفية.
- الجملة السردية الاجتماعية، التي مثلت الطبقات الاجتماعية المتنوعة.
- وظّفت آلية السرد جملا واصفة بشكل مكثف، بحيث تنوعت إلى: وصف وجداني وباطني، ووصف أخلاقي واجتماعي.

المبحث الثّاني

فضاء المقهى

يشكّل فضاء المقهى في علاقاته بالمدينة فضاء خاصا، لأنه المكان الجامع لجميع طبقات المجتمع، والمقهى هو ملجأ للتواصل الاجتماعي، وفيه تُتَبادل الآراءُ الفردية في جميع القضايا الخاصة والعامة، (في المقهى تتشكّل المدينة ويتشكّل المجتمع، في المقهى تتشكّل رموز الدولة– موظفون– مسحوقون– رجال شرطة– معلمون– أساتذة– سماسرة–قوادون– عمّال– جنود– قضاة)[1].

والمقهى في ثقافتنا العربية والجزائرية، يجسّد بنية الثقافة وأشكال تناقضاتها،ويمثّلها ويعكسها، وفيه تبرز كل أشكال الوعي؛ فنحن أثناء تواجدنا في المقهى نفصح عن هويتنا الحقيقية، ونُسقط بذلك أقنعة النفاق الاجتماعي، بحيث تتجلّى لغتنا دون استعارات، فنبوح بهمومنا واغترابنا الفردي والجماعي، ممّا يجعل المقهى – في جوهره – مكانا افتراضيا لمكبوتاتنا الجنسية والاجتماعية والسياسية، فنُعبّر عنها تارة بالنكتة والضحك، وتارة أخرى بالصمت واللامبالاة واللعب وقتل الزمن.

وعلى مدار التاريخ الثقافي كان المقهى حاضنا ثقافيا، يجتمع فيه الكتّاب والمثقفون لإبداء أفكارهم وكتاباتهم ومشاريعهم الأدبية والفلسفية والسياسية.

ومن الناحية السوسيولوجية يمكن اعتبار المقهى من الثوابت العمرانية لهندسة أي مدينة عربية، فتنوعت المقاهي بأسمائها؛ من مقهى المعلمين، والشعب، والرياضيين، والجزائر، والنيل، والفيشاوي...إلخ.

وقد وُظّف المقهى في الرواية العربية والجزائرية كأحد المكونات الاجتماعية والإنسانية، ومن خلاله نجد الشخصيات الروائية تتحرّك سرديا حاملة وصفا أو صورة

[1] إدريس الخوري: فضاءات (انطباعات في المكان)، دار الكلام، دط، الرباط، 1989، ص: 72.

أوموضوعا تعلل به انتمائها ووجهة نظرها، و(تقوم المقهى، كمكان انتقال خصوصي بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما...ولا يتعلق الأمر هنا بإلزام شخصي أو اجتماعي يدعو إلى غشيان هذا الفضاء الانتقالي فقد يحدث ذلك بمحض اختيار الإنسان الذي تُحرّكه، في العادة رغبة ذاتية ملحة)[1].

1.2.2. المقهى والاغتراب:

بالنظر إلى مستوى التلقي الروائي لفضاء المقهى وعلاقاته بالشخصيات الروائية، نلاحظ أنّ هناك صورة مكرّسة لهذه العلاقة – الشخصيات / المقهى – تحمل طابعا سلبيا، وكأنّ هناك رؤية ضمنية لهذا الفضاء الانتقالي الخصوصي ميزتها التوتّر المفعم بروح اغترابية ومأساوية، (يقول أصدقاء **مقهى القنديل** أنّني شاعر عظيم، لكني أشعر أحيانا من هزات عيونهم السريعة بأني مجرد تسلية تملأ عليهم خواء المقاهي)[2].

وتعتبر تيمة "الاغتراب" جزءا أساسا في تشكيل الفضاء الانتقالي الخصوصي للمقهى، فهي تفصح عن جزئية مهمة في بنية الشخصيات التي تتردّد على المقهى، فمهما كان المستوى الذي تحمله؛ سواء أكان شاعرا أم مثقفا أم عاملا بسيطا، فإن مسألة الغربة تجمع كل رواد المقهى، بينما تفرقهم مصالحهم الأخرى، وبهذا فإن المقهى هي الوجه الخفي والمكشوف للذوات الهاربة من سلطة المدينة وعنفها الرمزي والقهري: (المقهى صورتنا وصورة المدينة المنزاحة نحو الهاوية، فضاء لانجذاب الروح المستلبة طوال النهار، استراحة

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص:91.

[2] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، الفضاء الحر، دط، الجزائر، 2001، ص: 35.

الذات والجسد المُتعب)[1]، ويصبح المقهى المأوى الذي تنجذب إليه الشخصيات لطرح همومها المتوترة، ولا تخرج منه حتى تهدأ خواطرها، (مقهى القنديل الذي لفظني على التاسعة والنصف ليلا)[2].

ولا يتأكد حضوروفعالية الشخصية في المعادلة الروائية مع المقهى، إلا من خلال نزوعها نحو الاستلاب الكامل (غابت الحكاية وسط ثرثرة مقهى القنديل أو المصحة العقلية)[3]، وبالرغم مما يحتويه المقهى من خصوصية الانتقال الخصوصي إلاّ أنّ هذا الانتقال ينقل نمط العلاقات المتحركة الاغترابية وبؤرتها الاجتماعية إليها، من أجل الامتصاص وإعادة التطهير الذاتي والجماعي.

وهذا ما يكسب المقهى انتقالا مزدوجا من المجتمع وإلى المجتمع، في صورة متكررة على مدار الأيام والسنة، لكن الزمن الدائري لا يُقدّم حلا، وتبقى الشخصيات رهينة مصيرها لأن هذا المصير خارج إرادتها، فهناك قوى أخرى تتحكم فيه (صحيح أننا لم نكن متواعدين كعاشقين مذعورين من عيون نساء البلدة في أحد المقاهي المعزولة)[4].

والتأمّل في تيمة الغربة كامتداد لفضاء المقهى في مدننا، له دلالة عميقة بالسياق النفسي والاجتماعي والسياسي والحضاري، فهناك إشكالية رئيسية ترتبط بطبيعة المدينة وعلاقتها بهذا الإنسان العربي، وإحساسه بالتشوّه وغياب الرؤية (شيء ما في المدن العربية يجعلها حزينة دوما حتى وهي في أقصى لحظات الفرح.

- ربما الخيبات المتكررة.

---

[1] إدريس الخوري: فضاءات (انطباعات في المكان)، ص: 72.

[2] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص: 62.

[3] الرواية، ص: 217.

[4] الرواية، ص: 29.

– ربما بكل بساطة أننا حرمناها بتخلفنا من أن تكون مدنا ونصرّ باستمرار على تحويلها إلى حجارة ميتة)[1].

ونشير هنا إلى أنّ المطلوب من المقاطع السردية، ليس تقديم إجابات معرفية للإشكاليات المتعلّقة بالمدينة العربية والجزائرية، وإنما إبراز الإيحاءات الجمالية على مستوى اللغة المسرودة، وخلقها الفني، أضف إلى ذلك حضورها الثقافي والرمزي. وكما جاء في المقطع السابق، وبالرغم من الإشارة الواضحة لمسألة المدينة وارتباطها بالخيبة والتخلّف، فإنّ هذا ما جعل من لغة السرد ترتكز على التقريرية والحوارية المباشرة، لأن التيمة المطروحة اقتضت هذا الطابع الجمالي.

وجمالية التغريب لا تقتضي بالضرورة أشكالا سردية تعتمد على التكثيف والشحن الدلالي، فالمهمة الجمالية هدفها الولوج إلى التيمة المركزية، ويُظهر هذا المقطع ما نذهب إليه: (الإنسان العربي هكذا. يولد ويموت في الهمّ. وكلما رأى شعاعا صغيرا في الأفق، شعر بالتخمة في السعادة وعندما يقترب يصفعه السراب القاتل. الإنسان العربي لا يعرف أنه كلما خطا خطوة إلى الأمام متحاشيا المزالق السابقة، وجد في طريقه من يأخذ بيده ويزجّ به نحو الحفر والمدافن)[2].

إنّ الإنسان العربي في جوهره مُصادرٌفيكينونته الوجودية؛ فهذا الذي يرتاد المقاهي ويرتشف قهوتها، هو في الأصل يحمل معه ركاما من التناقضات والرواسب والعقد المتراكمة، حيث يجد في المقهى فضاء للتنفيس عن حالته المتأزمة اجتماعيا وتاريخيا وسياسيا وحضاريا.

---

[1] واسيني الأعرج: وقع الأحذية الخشنة، الفضاء الحر، ط2، الجزائر، 2002، ص: 111.

[2] الرواية، ص: 125.

والمقهى على المستوى الرمزي فضاء تعويضي وسيكولوجي يستوعب جميع الفئات الاجتماعية، خاصة أولئك المثقفين الذين عجزوا عن فك الأسئلة التي تلاحقهم، وإحساسهم بالقهر الفكري والجسدي (معظم رواد المقهى، تحولت أحلامهم إلى بؤس طفولي مكرور ومريض.يتمنون عبثا، أن يُقادوا إلى أقرب مخفر ليكون سجنهم، شاهدا كبيرا على أهميتهم. يتمنون أن يتحولوا وفي أقرب الأوقات إلى شهداء هذه المدينة، التي فقدت اتزانها مع الحياة. في الزاوية المقابلة لنا، كان احدهم ينظر ويبتسم نحونا، ويكتب الاهداء تلوى الاهداء ويجلد الناس بديوانه الرقم المائة. أقام مأدبة بهذه المناسبة. جاءنا بديوانه الأخير الذي يحمل عنوان: **أنا..مرة أخرى. أنا..دائما.**

-أتمنى ألا أزعجكم.

- يا أصدقائي. يقول بحماس كبير. لماذا الخوف من الكبار. الكبار نحن الذين صنعناهم. سنحضر جنازاتهم الشعرية. من يكون أدونيس؟ ريتسوس؟ غليفيك؟من يكون درويش؟ ناظم حكمت؟ وحتى السياب، باستثناء التأسيس لا يملك أية شرعية فنية. وعلى فكرة، أنا أكرهه لإنتاجه الشحيح وموهبته الخجولة والمتواضعة جدا. لنتعلم كيف نضع النقاط على الحروف بدون خوف مسبق. سنحرر القوافي. لنقل إن جيلنا سيحرر الثقافة العربية من ركاماتسيباويه وابن جني والزمخشري والفيروزأبادي وأبي الفرج الأصفهاني الذي لم يفعل شيئا، أكثر من الاستمتاع بأخبار الناس)[1].

انتقل المقهى من وظيفته الأصلية المتعارف عليها، ليكون هذا الانتقال معادلا فرعيا لتيمة السجن كأحد العناصر المكملة لتيمة الغربة الثقافية، والاغتراب الثقافي جزء لا يتجزأ من منظومتنا الثقافية العامة، فالثقافة العربية منذ النهضة تعيش على وقع الهزيمة والخوف،

[1] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص: 184.

فأوجدت بذلك منتوجا يتنفس البكائية والسلبية الجمالية، لتخلف وراءها مؤسسات تعيد تكرار فقه الأزمة.

ويفتح المقطع السردي السابق سؤال الهوية الثقافية في صيغة حوارية ممزوجة بأنا مكبلة بروح نرجسية، قوامها الذات العربية سجينة الحلقات المفرغة، تُقيم عراكا وليس صراعا، في جذور بنية هذه الثقافة القديمة والحديثة.

فالهوية لا تنمو إلا في ظل حوار صريح بعيدا عن بكائية القديم والحديث (لا يفهم الإنسان نفسه، ولا يحقق هويته إلا في أفق من الحوار، وفي بنية ثقافية حوارية. ذلك أن الهوية ليست مُسارّة أو مناجاة للذات، أو حوارا داخليا صامتا مع النفس. ليست شيئا يكمّله الإنسان الفرد بمفرده، وحده. وهي، بالمقابل، ليست إقصاء للآخر، أو نبذا، أو اتهاما.فلا تكتمل الهوية إلا في بنية من التفاعل والتبادل والتكامل)[1].

لم يعد المقهى فضاء مشهديا للمرح ولعب الأوراق وتأجيل الوقت، بل تعدى ذلك إلى رحاب الأنطولوجيا الاجتماعية ومكنوناتها الداخلية والخارجية، وأشكالها التعبيرية والجسدية (سكرة مقهى القنديل والأدخنة المتصاعدة. أتنفس رائحة جسدك الذي نحتته أمواج البحر الهاربة التي ولدتك على حافة الصخور الهاربة)[2].

يحيل المقهى في صورته العامة إلى الوجه السالب الذي يلاحقه نمطا وتعبيرا، فجل المقاطع السردية المطروحة تكرس تشكيلا نصيا نواتُه الأساس زخم الكلمات والمفردات، ومن ثمّ جمل سردية تكوّن نظاما دلاليا قوامه الموضوعة السلبية والقهرية والقمعية والخوف

[1] أدونيس: الكتاب الخطاب الحجاب، دار الآداب،ط1، بيروت، 2009، ص: 115.

[2] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص: 82.

والاضطراب والتشتت، وكأنها (دلالة متأصلة تندمج في بنية ذلك الفضاء وتجعل منه بؤرة للثرثرة واغتياب العالم)[1].

وهذه الصورة السلبية للمقهى جعلت منه محطة عبور وانتقال يتساوى فيها الداخل والخارج، وفي المقهى تحضر المدينة مرسخة لغتها السالبة، حاملة أعباءها الثقيلة وتناقضاتها المستعصية .

ويرصد المقهى مشاهد المدينة عندما تتحوّل فيها مظاهر العنف إلى قيمة ملازمة لوجودها الطوبوغرافي والاجتماعي، (برصيف أحد المقاهي الذي أراده أصحابه متباهيا بالمظهر العصري الحديث وعبثا حاولوا، وكان هذا المقهى لثلاثين عاما مضت قد تحطّم تحطيما هائلا بتفجير قنبلة ضارية ناسفة. أما الآن فقد أحرق من جديد ودمّر شرّ تدمير، فتحول إلى ركام حجرا وحديدا وخشبا)[2].

تسجّل المقهى تاريخ المدينة في أقصى لحظاتها العنيفة، فلغة التدمير والترهيب تعكس وحشية الخطاب المغلق على نفسه في ظل تنامي أصوليات التخلف والهيمنة، والرفض لخطاب المدينة التحديثي والانفتاحي والتعددي.

والمماثلة في التدمير بين الخطاب المغلق والمقطع السردي، يُظهر كيف أن المقهى يكشف مسرح العنف الذي أصبح من هوية المدينة وصراعها مع جماعات تنصب العداء لكل ما هو عصري، وتدمير المقهى ونسفه يدخل في إطار أزمة عميقة بين الإيديولوجيات المتصارعة، واتخاذها لغة العنف كوسيلة لحل المسائل الشائكة، مما حوّل المشهد المديني إلى حالة فجائعية و(لقد ظهر هذا الفعل الفاجع بعد انحسار الإيديولوجيات الكبرى. وتظهر

---

[1] حسن بحرواي:بنية الشكل الروائي،ص: 91.

[2] رشيد بوجدرة: فوضى الأشياء، دار بوشان للنشر، دط،الجزائر، 1990، ص: 11.

الرؤية الفجائعية من خلال الصراع السياسي الذي يقود إلى الآفاق المسدودة وتمتهن الحق الإنساني والمصيري للأفراد والجماعات)[1] .

وتمثّل الفجائعية روح الأدب الروائي أثناء تصوير و سرد فضاء المدينة ومقاهيها، وكأن هذه الفجائعية أصبحت لازمة لابد منها، كما أصبح تلقيها سلبيا (فالمدينة الآن، بطبيعة الأمر، مضطربة، مكلومة، مجروحة، محروقة، مهزوزة، متمايلة، متيمة، مذعورة، مرضوضة، و... ميتة)[2].

فالتلقي السلبي الفجائعي للمدينة والمقهى وقدرتهما على إنتاج الشكل السالب، ما هو إلا بحث جمالي وسردي مسكون (بعاطفة الحنين إلى البراءة المفقودة. ومن ثم فإن الجمال الرومانسي كان سببا في ظهور نمط جديد من التجربة قوامه استعادة الذكرى، وكان هذا الكشف الأولي عن ملكة الذاكرة الجمالية بمثابة الجسر المؤدي إلى أحدث التغيرات في تجربة التلقي)[3]، فتشتغل الأشكال والمقاطع السردية لتظهر المشاهد السالبة (ظهرت المدينة وكأنها رئاية مزيفة بمهارة كلية أو مشاهد أخرجها مخرج سينمائيّ أو مسرحيّ عبقريّ، وكأنها تحولت في النهاية إلى ديكور سينمائي من الورق المقوى)[4].

ورغم فجائعية المدينة ومقاهيها، والمشاهد التي تولّدها من أحاسيس عميقة بالغربة والزيف، إلا أن وراء الكلمات بحثا عن صورة مفقودة مخبأة في معنى اللاوعي الجمعي.

---

[1] محمد معتصم: الرؤية الفجائعية: الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003، ص: 48.

[2] رشيد بوجدرة: فوضى الأشياء، ص: 14، 15.

[3] روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، المملكة العربية السعودية، 1994، ص: 191.

[4] رشيد بوجدرة: فوضى الأشياء، ص: 14.

وينقل المقطع لغة الوصف إلى فن التصوير وإعادة تجميع الصورة وترتيبها، والمزاوجة بين رحاب الفن والواقع، فاللغة السردية لها طاقات تمثيلية في سرد الحدث وصورته، وتكمن قيمة الصورة السردية في المقطع، ليس في ذاتها، وإنما في قيمة تصويرها.

وانطلاقا مما سبق، كان تعاملنا مع فضاء المقهى والمدينة، ومجموعة الدلالات المنتجة من المقاطع المذكورة، سواء تتعلق بالمقهى أم المدينة، مع التركيز على تيمة رئيسة هي"الاغتراب" الذي يجسد جميع مفاصل المقاطع السردية، حيث توخينا الرؤية التي طرحتها (يمنى العيد) – استنادا إلى تصور (جوف) – في التعامل مع النص الأدبي بشكل عام، والمقطع السردي بشكل خاص، بحيث يُنظر إلى النص الأدبي في قطبيه: (قطب فني يحيل على النص من حيث هو منتج من قبل الكاتب . وقطب جمالي يحيل على النص من حيث هو تجسد يحققه القارئ)[1]، و(ذلك بغية أن يكون لكل قارئ حضوره النشط كضمير وشاهد ومساهم، لا في خلق النص فحسب، بل أيضا في إنتاج الثقافة وصوغ سؤالها المعرفي، والبحث عن أجوبة لمعاناتنا)[2].

والمقهى والمدينة هما أحد الأسئلة الثقافية المهمة في حياة الإنسان العربي والجزائري الذي أظهرته مغتربا وضائعا، يفتقد إلى التأمل الجدي في الآفاق والرؤية، إلا أنه يجب علينا أن ننظر إلى هذه المقاطع كسردية اجتماعية، وحتى وإن ظهرت (أنا) ساردة متخفية برؤيتها،فإنها تقدم شخصيات غير متحكمة في مصيرها.

ومقهى المدينة في المحصلة هو ذاكرة المدينة الشفوية والاجتماعية، وأحد فضاءاتها الكاشفة عن صورتها ولغتها وأخلاقها وتقاليدها، فهي النواة الصغرى لزمانها ومكانها وخصوصياتها وعمومياتها.

1يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، ط1،بيروت،1998، ص: 43.

2المرجع نفسه، ص: 45.

المبحث الثّالث

فضاء الشّارع

ينتمي الشارع إلى أماكن انتقال العامة، فهو فضاء عام تلتقي فيه جميع الشرائح الاجتماعية، حيث يشهد حركياتهم وحدثهم الاجتماعي، ويعكس وجودهم وصورهم وأشكال لباسهم وطرائق تواصلهم.

يُحدَّدُ الشارع بالطريق والمسافة الجغرافية المحددة الاتجاه والمعالم، ويتفرع كذلك إلى أنهج صغيرة وكبيرة، ويشغل الحيز والحدود المسطرة له. ويتخذ الشارع تسميات وأعلاما تميّزه كدليل موجّه للقاصدين إليه، ويُصنّف ضمن فضاءات المدينة، ولا قيمة لهذه الأخيرة إلا بشوارعها الرئيسة والفرعية، فأنت إذا أردت أن تعرف مدينة ما،فإنك لا تجد إلاّ الشارع معرّفا بها.

كان الشارع في الكتابة الروائية من المراجع المهمّة في تصوير المدينة ومجتمعها، فهناك كثير من الروايات التي اشتغلت عليه كراصد وملاحظ اجتماعي للشخصيات التي توظّفها، زد على ذلك الكشف عن الموضوعات ذات الصلة بالفضائية الاجتماعية، (من الواضح أنّ الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكّل مسرحا لغدوّها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها)[1].

والملاحظ أيضا أن حركة الشخصيات في علاقاتها بالشارع – روائيا – تأخذ طابعا قيميا؛ أي أنّ هناك مضمونا وتصورا ومفهوما ودافعا يكسب العلاقة بينهما مضاعفا سرديا وتموضعا فضائيا (إنّ الشارع يكوّن، في إطار البنية الفضائية، وحدة في الإمكان رصد سماتها)[2].

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص: 79.

[2] هنري ميتران: المكان والمعنى الفضاء الباريزي في قصة Ferragusلبلزاك، ضمن كتاب: الفضاء الروائي (مؤلف جماعي)، ص: 139.

أعطت الرواية ذات التوجه الواقعي قيمة فنية وجمالية لفضاء الشارع، فالواقعية الروائية تعتمد في أصولها الفنية على المرجعيات المادية للواقع، ويُعتبر الشارع أحد التمثلات المادية الاجتماعية، وأحد سماتها؛ صورة، ووصفا، وخبرا، وحدثا، ويتحوّل داخل الرواية إلى مكوّن فني.

1.3.2 الشّارع والمتخيّل الاجتماعيّ:

إنّ قيمة أي فضاء اجتماعي تنحته الخلفية الاجتماعية، وما تحتويه في بنية رأسمالها الرمزي المُعبّر عن اللاوعي الجمعي للجماعة، وفعاليتها السلوكية عبر المساحة التي تشغلها، وفضائها المنتج من مفاهيم وتصورات وتعريفات تكسب من خلالها إرادة الخضوع وممارسة فعل التسلط والتحكم في دواليب الحراك الاجتماعي.

ويتشكل المتخيّل من الإرث التراكمي ومنجزاته الشفوية والكتابية، وفيه تتجلّى الهوامش والمتون، فتشتغل عليه الذاكرة معيدة إيقاعه وسرده. وينصّب الشارع رمزيته المتخيلة من المحرّمات والأضداد والمخاوف، بفعل القاعدة الاجتماعية التي تكوّنت في جدلية الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وبين أفقية السماء (فضاء المقدس)، وعمودية الأرض (فضاء المدنس)، ولا يمكن فهمها خارج المرجعية الدينية الإسلامية التي تحمل تصورا خاصا بالأرض (وفي الإسلام، لا مكان للأرض إلا بوصفها جسرا إلى العالم الآخر)[1].

ما يؤكّد هذا التصوّر، هو الموقف الاجتماعي من الشارع، هذا الموقف الذي يُنظر إليه على أنه فضاء يحمل قيما سوقية مبتذلة، تتجلى في اللغة المتداولة اجتماعيا، وفي السلوكيات والأخلاقيات التي تمارس فيه.

---

[1] أدونيس: الكتاب الخطاب الحجاب، ص: 22.

2.3.2 الشّارع والاستلاب:

يُكمّل الشارع المقهى في تيمة الغربة والاستلاب، فكلاهما جزء أصيل من المدينة التي ينتمي إليها، لكنّ لكليهما طريقته في الوصف، فلا يختلفان في جوهر أشياء المدينة؛ هذه الأخيرة ابتكرت لنفسها ميثاقا اجتماعيا تحكمه أنماط اجتماعية، تعاقدت على ضرورات الإقصاء والتمييز، وفقدان المعايير.

ويترجم السرد خطاب الشارع، مستنهضا طاقته اللغوية في التعبير والإيحاء، وعبر مقول السرد والوصف يضع الشارع نفسه فضاء استلابيا، فاتحا لبداياته (لك الشوارع التي تنطفئ باكرا على حزنها)[1]. وتحكي هذه الجملة السردية حالة استلابية تتمثّل في الحزن، يختفي وراءها ضمير متستّر وراء ظلام قديم، تكشّفت عنه "أنا" تمتهن قدرة هذه الشوارع على احتكار الحزن والصمت العميق، في لغة ملهمة تجمع بقايا مسرح الحكاية (تعود من شوارع الصمت، أكثر حزنا)[2].

تخترق الشوارع الفرد والجماعة، وتقرّ لهم حقيقة استلابهم، فالحضور الجمعي يكون تكثيفا لقوة التأثير على الواقع الوجداني والإنساني عبر لغة تحتكر معجم الاستلاب، فلا قيمة لكلمة إلاّ بإعادة تعنيفها الدلالي، (إنّ التكلّم على الكلمة كأيّ موضوع آخر أي من حيث هي ثيما (Thème)، أي دون نقل مشحون بالحوارية، غير وارد إلاّ حين تكون هذه الكلمة شيئا)[3].

---

[1] واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، دار الاجتهاد، دط، الجزائر، 1993، ص: 284.

[2] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص: 47.

[3] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دط، دمشق، 1988، ص: 139.

فالشوارع كلمة ذات حمولة استلابية تسربت إلى حوار الفرد والجماعة، فشيّأتهم(ولم يبق الآن إلاّ صمت المدينة والضباب وهذه الرياح الباردة التي تكنس الشوارع بعنف يزداد كلما تقدّمتُ أكثر إلى الأمام)[1].

وتحتوي الشوارع كلمات المدينة والضباب والرياح، فتفتح وصفا دلاليا يُخصب المعاني، فكلمة "الرياح" مثلاً لها دلالة التلقيح والتخصيب، وهذا ما يُضاعف قدرتها على ترسيخ أنظمة الاستلاب، والمقطع السردي تناسلت كلماته وتماثلت في فضائية الشوارع المتآلفة المضامين، في ظل لغة حكي ترسم مفاصل الشوارع، فالمتخيل أوجد مادة خصبة للاستلاب، فالأصل أن الشوارع لا تقول كلاما خاصاً وإنّما أدبية الحكي أخضعتها لمقولها ومنطقها السردي القابل للتكيّف الدلالي، فالاستلاب الذي أنتجته هو معادل لمعجميتها النصية، (شعرت بالمدينة تختفي ذعرا وراء ألمها الكبير وتشرب الخمر خلسة. شوارعها المتلفة بهذا الضباب تترنّم عبثا وتشرب الخمر خلسة. شوارعها المتلفة بهذا الضباب تترنم عبثا بحزن المقتول بفرحه)[2].

لا يختلف هذا المقطع في جوهره عن باقي المقاطع السابقة في لازمة الاستلاب، فهناك تشابه ضمني، وإقرار سردي وجمالي بين الذات المنشغلة بموضوعها الاستلابي؛ أي هناك تماه بين الأنا الساردة والموضوع المحمول (وقفنا مع كوكبة من الناس نتأمل مشهد فارس الفرحة المزركش الذي كان يدير أغاني "إيديثبياف" ويدير سنوات الشوارع الباردة التي استقبلت دموعها اليتيمة)[3]، وهنا تتفاعل شعرية الاستلاب مع هويات لغوية أخرى كلغة الموسيقى والشعر، حيث أعاد السرد امتصاصها داخل نظام من التشبيهات والاستعارات، فـ(إنّ لغة الرواية، حتى لو افترضنا أنها تستعير بعض خصائصها من

---

[1] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص: 18.

[2] الرواية، ص: 209، 210.

[3] الرواية، ص: 86.

تقنيات لغة الشعر، فإنها لا تفعل ذلك بطريقة آلية، تفضي بها إلى المماثلة والمطابقة مع لغة الشعر، بل إنها تتحرّك بهاجس شعري داخلي ومحايث يتلاءم مع هويتها السردية)[1].

وتتكرر صورة الشوارع على الشاكلة نفسها من حيث المواصفات والمشاهد (عينا زوجك تمسحان الأزقة زاوية زاوية وتتشمّمان الأحياء الضيقة حيا حيا. وها هي ذي الآن ترتشق كالنصل على الظهر بالرغم من أنها هتكت حجاب الضلوع، لم أشعر بالألم الذي انتابني وأنا أواجه إعلان الطفل المريض وهو يسخر بصراحة من أحلام المارة الذين لا ترسو أقدامهم على مرفأ)[2].

يزحزح السارد الرؤية ويجزئها في ذوات منكسرة، ويميط عنها اللثام، ويجعل منها جسورا لاستلهام الاستلاب، ويشحذ لغته، ويغدق عليها بسيل من التشبيهات والتوقفات المشهدية، ويراقب الحركات، ويصغي للأصوات، ويُدقّق في المفارقات والكرنفالات لأجساد مقهورة، بعوزها المعنوي والمادي.

إن رؤية السارد هي (موقع تحريف، أو انزياح مزدوج، ولكن منسجم، غير متناقض، إنه انزياح إيديولوجي بالتشكيل: تشكيل عناصر البنية من موقع الرؤية)[3]. يقف السارد موقفا تأمليا تحت قسوة العين المراقبة لوقفة زمنية، يستشعر فيها زخم اللحظة المتواترة في ديمومتها التقمصية لمضمرات الأحلام الجماعية، وحالتها الدرامية في التاريخ الغابر لحكاية الإنسانية مع الاستلاب، وصيرورتها في الحاضر الممتدّ في الشوارع والأزقة والأحياء وحياة الناس ومجموع شواغلهم الفردية والجماعية.

---

[1] محمد بوعزة: التشكيل اللغوي في الرواية (مقترح نظري)، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، والمملكة العربية السعودية، مجلد: 09، جزء: 33، 1999، ص: 83.

[2] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص: 115.

[3] يمنى العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985، ص: 79.

إن المقطع السردي هو تلمّس العلامة الاستلابية في مدلولاتها ووسائطها التمثيلية ومركباتها السردية، فاللغة التي تحكي، لها وفرة من التوصيف والمكاشفة التخييلية والايحائية، ولا تتفجّر طاقاتها إلاّ في فضاء جسدي مستلب، يحسن إغراءها، ويلملم استعاراتها وأسرارها.

3.3.2 الشّارع والقمع:

الشارع في تكوينه المديني لا يخرج من البنية القمعية؛ فهو فضاء احتكاري بامتياز، تشغله جماعات ضغط تدعي لنفسها امتلاك الحقيقة وتأويلها، بحسب مقاصدها ومصالحها، وحتى يتحقق لها ذلك تبسط هيمنتها على الشارع، وتجعل منه مناخا قمعيا (وفوجئت وهم يلتقطونك من الشارع الواسع الممتد كالخوف في هذه المدينة.حين ركبت السيارة السوداء، تمزق سروال القطيفة عند الركبة. سخروا منك. عندما تناضلين يا: مريم..يجب أن تلبسي سروالا متواضعا يقنع العمال برسالتك حتى لا تعودي به مثقوبا عند الركبة. كل شيء تحول إلى نكتة غليظة، تذكرت مسرحية **عدو الشعب** التي كانت تلعب بمسرح العمال. ظنوك تسخرين منهم.

- أنا حتى الآن لم أفهم سبب أخذي من الشارع.
- زوجك مناضل كبير ويخاف على وطنه.
- متى؟
- قلنا له لكنه أصرّ، قال المصلحة العليا فوق النزوات الذاتية، الوطن أكبر)[1].

يقدم السارد الشارع كخلفية فضائية ليبرز حالة القمع المتفشية في روح المدينة، وحتى يتضح نمط الحوار القمعي، يستعمل نظام الضمائر النحوية السردية، فهو مفتاح

[1] واسيني الأعرج:أحلام مريم الوديعة، ص: 93، 94.

الحكي وإدراك المخفي، والتعليقات التي وظفها في تعامله مع الضمائر، خاصة الضمير المؤنث،تظهر للعيان أنه عالم بتفاصيل الحكاية (فاستعمال الخطاب التعليقي هو امتياز السارد "العليم" إلى حد ما)[1].

وتدل الضمائر المستعملة في المقطع أن هناك جماعة تمارس قمعا ضد جماعة أخرى، فلكل منهما ضمائره وتبريراته الأخلاقية، وصراع الضمائر يولد لغة العنف والقمع، مما يُنتج وعيا تسلطيًّا؛ فالمجتمعات التي تغيب فيها الديموقراطية وحقوق الإنسان معرّضة حتما للتفكك والانهيار.

وضمائر المقطع تفضح بنية المستور الذي يتحكم في الرقاب والعباد، فالقمع حالة مرضية تبتكره نفوس أصيبت بالعقم الأخلاقي والفكري، (المدينة لم يتملكها بعد ورثاء الملك خازوق. ليست قفرا مغلقا بالرغم من سفيان الجزويتي الذي يمارس اضطهاده الكبير ضدي)[2].

عندما تصادر من الجسد حريته تصبح كل الرغبات مشروعة للتمرد والعصيان والهرولة إلى أبسط الهوامش من أجل تحرير الذات، وبالرغم من اعترافها بسلطة الآخرين (فالاعتراف هو طقس الخطاب، حيث يكون الإنسان الذي يتكلم هو نفسه موضوع الكلام، إنه أيضا طقس ينتشر ضمن إطار علاقة سلطوية، لأن المرء لا يعترف بدون حضور افتراضي – على الأقل – لشريك ليس هو المخاطب وحسب، إنما السلطة التي تطلب الاعتراف وتفرضه وتقيمه)[3]. والعملية السردية افترضت ذوات حاملة مضمون القمع،

---

[1] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص: 171.

[2] واسيني الأعرج:أحلام مريم الوديعة، ص:101، 102.

[3] ميشال فوكو: إرادة المعرفة، تر: مطاع صفدي وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، دط، بيروت، 1990، ص: 75 –76.

ضمن الفضاء الافتراضي للشارع، ويقابله الافتراض السردي، فالشارع افتراض اعتباطي في حدود لغته اللسانية، ولكن عملية التحويل السردي أوجدت له انزياحا قمعيا، (أنا أدفع ثمن حريتي الشخصية والبؤس الذي سلطتموه عليّ.

- لم نسلّط عليك إلا تستحقه أنت وعصابات أعداء الشعب.
- هل تصدق حقيقة ما تقوله؟ انزل للشوارع واسأل أي شخص تلتقطه عمن هو عدوه، سيؤشر لك)[1].

الشارع فضاء مفتوح للقمع الذي تمارسه السلطة صاحبة القرار الوطني، فهي تفترض أن كل من يشوش عليها يجب معاقبته وقمعه، فالشارع بالنسبة لسلطة ملكية خاضعة، مجال لإعادة السيطرة عن طريق المراقبة والمعاقبة، ولا يتم لها ذلك إلا بزرع أجهزتها القمعية لبسط قوتها ونفوذها، وتضيف إلى ذلك إدراكها وأحاسيسها (إنه الإحساس الفاصل بين قلم الكاتب وهراوة الشرطي الذي يذرع الشوارع جيئة وذهابا)[2]، ونستشف نتيجة مهمة جدا هي أن فضاء الشارع ابتعد كليا عن الدور المنوط به، في استيعاب الناس في ذهابهم وإيابهم وتحركهم الحر؛ فقد أُعيد ترويضُه، والسيطرة عليه، وإضفاء مناخات القمع واشتراطات السلطة البوليسية عليه.

فقَد فضاء الشارع مرونته وحريته الاجتماعية والسياسية (يأجوج، ومأجوج أيها السادة الذين يملأون قصر الجملكية، يتخفون في شوارع المدينة، لقد جاؤوا من بعيد، من البحر الشمالي، ودخلوا معنا في نفس الفراش، واحتلوا كأس القهوة الوحيد الذي نجد متعة لشربه. شوهوا علينا حتى حميميتنا وخلوتنا)[3].

---

[1] واسيني الأعرج:أحلام مريم الوديعة، ص: 104، 105.

[2] الرواية، ص: 92.

[3] واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص: 285.

هكذا يتسلل جامعو الجمهورية والملكية ومحتكرو فضاء الخارج والداخل؛ فالمدينة والبيوت والشوارع ملكيات خاصة، يوزعون فيها الرعب والقمع على الآخرين، الناس أشباح وأشياء لا قيمة لهم، والإشارات الدالة في المقطع توضح هؤلاء المتنفذين في قمعهم، وأن وعيهم بالمكان هو أداة سيطرة وتملّك واحتلال واستيطان واغتصاب.

ويفضح المقطع الإيديولوجيا القمعية والتسلطية، ويكشف عوراتها وهمجيتها، ويشكك في شرعيتها وهويتها السياسية، والسارد هنا لا يكتفي فقط بذكر ملامحها وسلوكاتها، وإنما يمارس عليها تحريضا نقديا وإيديولوجيا، و(إنّ نقد الايديولوجيات الاستبدادية لا يفترض الوقوف عند حدّ رفضها أو تقويض أسسها، بل يعني أيضا الوعي بخطورتها عبر الوقوف على كل الدوافع التي تثيرها عند الإنسان، وتحليل المجتمع الذي ينتج أفرادا لهم قابلية التحريض عن طريق تلك الدوافع)[1].

أوصلنا الشارع إلى أن القمع تيمة تفرضها ايديولوجيا لها خطابها ومصالحها الخاصة، وتستلهم جذورها من البنيات الثقافية التاريخية التي أفرزت ثقافة الاستبداد.

والقمع الذي يلازم ثقافة الشارع لا يمكن تقويضه وهدمه إلا من خلال الوعي بالجذور التاريخية التي أنتجت الاستبداد، وإعادة تفكيك خطابه، (فإنّ التعاطي مع ظاهرة الاستبداد لابد أن يتجاوز مجرد السعي إلى إزاحة سلالة المستبدين، رغم الأهمية القصوى لذلك، إلى إزاحة الثقافة التي تنتج الاستبداد، فتنتجهم. وهنا يلزم التنويه بأن إزاحة ثقافة ما، لا يعني أكثر أن تصبح موضوعا لهيمنة الوعي، على نحو يقدر معه على تجاوزها وذلك بدل أن يكون هذا الوعي هو الموضوع لهيمنتها، فتبقى مؤبدة التأثير والحضور)[2].

---

[1] حسن مصدق: النظرية النقدية التواصلية (يورغنهابرمس ومدرسة فرانكفورت)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص: 51.

[2] علي مبروك: الخطاب السياسي الأشعري (نحو قراءة مغايرة)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007، ص: 131.

ونستنتج أنّ الشارع معادلة تركيبية وتفكيكية فيما يخص معاجلة قضية القمع وفهم مكوناته ودلالاته.

4.3.2 الشّارع والانغلاق:

يبدو أن هناك مفارقة غريبة في أن يتحول الشارع إلى فضاء مغلق على ذاته، يحس فيه الناس بالضرورة والحتمية والجبرية، فكيف يتولد هذا الإحساس، وما مصدره؟ هل يعود سبب ذلك إلى الضغوطات الاجتماعية؟ أم الضغوطات السياسية؟ ولماذا يتحوّل الشارع إلى معادل للانغلاق والخوف والريبة والسوداوية؟

هذه تساؤلات من الصعب الإجابة عنها، فالسرد الروائي يُظهر الشوارع أكثر انغلاقا وقتامة (مداخل المدينة كانت مغلقة.

- رأيت الشوارع السوداء.

وجوه الناس بدون ملامح.

بياض العين أسود كالقطران. وسواد العيون اضمحل كعيون الذين ماتوا منذ زمن مغرق في البعد لدرجة النسيان.)[1].

إنه وصف مغلق و مفعم بالصور السوداوية، فالمدينة والشوارع والناس في عين السارد تحولت إلى مشاهد كفكاوية، ثقيلة المنحى والاتجاه، فالزمن توقف في السواد،

[1] واسيني الأعرج:أحلام مريم الوديعة، ص: 209.

ولاشيء يتحرك؛ فالمساحات والمناظر مختصرة في نظرات العيون، فهذا المقطع السردي كأنه لوحة تشكيلية سوداوية شبيهة برؤية "غويا"* المزعجة للعالم.

استطاع السارد أن يقدّم وصفا شعريا دراميا، مبرزا ملامح الانغلاق الذي اكتسح المدينة والشوارع والناس، فاستثمر رؤية العين كبؤرة لاشتغال الوصف في تشكيل أنماط الصور المكثفة من أجل معالجة الموقف والمشهد المسرود.

وهذا النمط من السرد والوصف يفرض عليه عنفا فنيا ولغويا، يهدف منه إلى إنتاج صورة معاكسة للتلقي التقليدي الذي كان من قبل.

5.3.2 الشّارع والجسد:

يظهر الشارع صورة أجسادنا وأشكالها، وحركتنا وضجيجنا وصراخنا، وهو – بطريقة ما – انعكاس لثقافتنا وحضارتنا، فثقافة الجسد تتموضع تعبيراتها الصامتة والمكتوبة في كيفية تعاملنا في الشارع (فنحن مثلا نرى صورنا التي تقدمها لنا وعنا الثقافات الغربية، وصورنا التي يقدمها لنا وعينا بتراثنا. نرى صورنا على مرآة الحاضر، وعلى مرآة الماضي. نراها في الرسوم التي نرسمها أو ترسم لنا،فيالروايات التي نكتبها أو تكتب عنا. نراها على خشبات المسارح، نراها في الأفلام التي ننتجها أو تنتج عنا. نراها على شاشات التلفزيونات وجدران العمارات)[1].

يبث الشارع مرايا الجسد الباحث عن هويته في منظومات الوافد الثقافي في محاولة تقليده والتماهي معه في أشكاله وصوره، ويبين السرد الروائي هذه الصور (سحبني الشارع الخلفي نحوه. تدحرجت متكئا على أحد الحيطان. هاه.جانيتو– جانيا. الفلم الذي أبكى

*غويا رسام إسباني، اتسمت لوحاته بالرؤى الكابوسية والمزعجة، حيث أصبح مرجعا لكل الذين ينتهجون الرسومات المرعبة.

[1] عبد السلام بنعبد العالي: ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1994، ص: 69.

الملايين ما يزال يزحف نحو عيون المليار الذي يقطن وراء أسوار الصين.الأفلام الهندية الآسرة. صورة الإعلان كانت تمسخ كل حيطان المدينة. يعلموننا كيف ننظر إلى قدسيتنا البدوية بابتذال)[1].

يُبيّن الشارع صورة الجسد في تعاطيه الثقافي، واستهلاكه للغث والسمين، فجدران الشوارع تنقل في إعلاناتها ميولات ورغبات الجمهور وافتتانه بمضامين ثقافة الآخرين، حتى لو تعلق الأمر بأفلام لا قيمة لها فنيا.

يفضح الشارع عبر الصورة وأشكال التعبير تطلعات الجسد ورغباته المتعطشة للحياة السريعة، ويُقرّ التحليل الاجتماعي أن الجسد عندما لا يجد ما يلبي رغباته في الفضاء الاجتماعي الذي ينتمي إليه، يُصاب بنكوص اجتماعي، مما يدفعه إلى البحث عن أشكال تعويضية، كالأفلام والمسلسلات وأنماط الحياة الاجتماعية للثقافات الأخرى، عسى أن تلبي طموحاته الدفينة.

وتكشف السردية الثقافية للمقطع السابق تمظهرات الجسد، واندفاعه للآخر الثقافي، وتعلقه بمنتوجاته الفنية والاحتفال بها، حتى لو كانت جنسية مبتذلة في قيمتها وبيداغوجيتها.

في هذا السياق يبرز مقطع آخر قيمة الثقافة الجنسية المريضة (تذكرني بالطفل الذي كان يطوط ذكره في الاعلانات الجنسية في الشارع الرئيسي)[2]، فالجسد المقذوف في الشارعمبتذل ومجروح في بدويته، متروك في فراغ ثقافي، تتقاذفه الصور والإعلانات، مزدوج الهوية بين بدوية صحراوية ومادية حضارية.

---

[1] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص: 114.

[2] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص: 123.

يصور السارد الجسد الذي يتحرك في فضاء الشارع بمعجمية تشتق مفردات متنوعة، لكنها تصب في تشكيل نواة واحدة: الابتذال، الموت،العفونة.

كوّنت العلاقة المعجمية بين الشارع والجسد معجما سالبا، من حيث الوعي الثقافي من جهة، والسرد الروائي من جهة أخرى، وفي المحصلة، هي تعبير عن الهوية المسلوبة للجسد، وكان للشارع الدور الثقافي في إماطة اللثام عن هذه الهوية.

6.3.2 الشّارع والذّاكرة:

يحيل الشارع إلى أيقونات متخيّلة تغيّر من مفهومه ووظائفه، وتضاعف حضوره وأنساقه الرمزية، ويتحوّل من فضاء مفتوح لحركة العبور والتحوّل، إلى فضاء متخيّل، خاصة إذا كان هذا الشارع مرتبطا بذاكرة اجتماعية وتاريخية.

والذاكرة التي تصاحب رمزية الشارع من ذكريات حاضرة وغائبة، تعيد إنتاجه وفق نظام اللغة، ودرجات استعمالها (إنّ تمرين الذاكرة هو استعمالها، والحال أنّ الاستعمال يحمل إمكانية سوء الاستعمال. بين الاستعمال وبين إساءة الإستعمال يندسّ طيف الإيمائية السيئة. إنّ الذاكرة مهددة بشكل كلي في استهدافها الصادق للحقيقة عن طريق سوء الاستعمال)[1].

وإذا تمّ النظر إلى الشارع من زاوية استعماله كذاكرة يصبح موضوعه قابلا للاشتغال، بحسب المقاصد التي توجهه، بحيث يخرج من حقيقته المنوطة به إلى الفضاء المتخيّل، مما يفتح عليه صراع التأويلات في دوائر الخطابات المتنوعة.

7.3.2 الشّارع وذاكرة الشّهيد:

[1] بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، ليبيا، 2009، ص: 104.

تعجّ المدينة الجزائرية بأسماء الشهداء، ويظهر ذلك من خلال تسميات شوارعها وأنهجها، فكلّ شوارع هذه المدينة تبرز ذاكرة الشهداء، وما قدموه من تضحيات جسام، فهم شعلة المدينة وذاكرتها التاريخية، وهم أيضا المرجع المؤسِّس؛ فالشارع ذاكرة الجماعة المنتصرة والمخلدة، وقوة تشكيل الماضي في حضور صورة هؤلاء الشهداء.

ويحضر الشهيد في اللغة الروائية كضمير مخاطب حاملا اسما وعلامة وموضوعا قابلا للتحريف والتعنيف اللغوي، حيث تجرّه إلى نسق متخيّلها وتحيي ذاكرته (بهذا المعنى علينا التمييز داخل اللغة بين الذاكرة كاستهداف وبين الذكرى كشيء مستهدف)[1].

وفي هذا الإطار تستوقفنا ذاكرة (المهدي بن محمد) أحد شهداء المدينة، فيتحوّل إلى حقل استهداف وميدان تحقيق (بعد عشر سنوات من التحقيقات في هذه الجريدة عن شهداء المدينة وخارج حدود هذه المدينة. عن أناس لا تجمعني بهم غير الذكريات وكلمات كُتب التاريخ، والمحبة وصورة أبي الذي فقدته في هذا الزحام المخيف و لم أعد أتذكر من تفاصيل وجهه الخطوط المتبقية التي أشاهدها كل ليلة في إطاره الذي يصاحبني في حلّي وترحالي. بعد عشر سنوات من خدمة البلاد والعباد أعتقد أنه أصبح من حقي أن أطلب من هذه البلاد أن تنصت إلى أشواقي الدفينة، وأن يكون التحقيق هذه المرة عن المهدي. فالمهدي نبتة هذه البلاد الطيبة، لحمه من لحمها، ونبضها من قلبه. وليس خطرا على راحتها.لقد تذكروه قليلا وبنوا له نصبا تذكاريا في شارع ضيق يحلم يوميا بأن يتحوّل إلى ثعبان أسود، يحمل اسمه)[2].

يبدو في هذا المقطع أنّ تشكيل صورة ذاكرة الشهيد يلفها الشك والغموض والريبة، وكأنّ المقطع يضعنا في جوهر القضية الأساسية لحقيقة الشهداء، وحضورهم الرمزي

---

[1] بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص: 57.

[2] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر، منشورات الفضاء الحر، ط2، الجزائر، 2001، ص: 18.

والتاريخي، وما ذاكرة المهدي بن محمد إلا تجسيد للاستعمالات المزيفة، وتحريف للمسارات التي جاءت بها ثورة الشهداء، فالقيمة المضاعفة التي يقدمها الشهيد في إنارة التاريخ والكفاح ضد الظلم الاستعماري، أصبحت قيما تخضع للتحقيق والمزايدة والمناورات السياسية والمضاربات التجارية.

لقد خضعت الصورة التي تشكّلت عن الشهداء إلى صياغة جديدة للمعايير، في سياق من التحولات التي طالت المنظومة الأخلاقية واختلالاتها وتباياناتها وتفسخها، وانقلاب سلّم قيمها في المجتمع، (في برية المدينة المقفرة. كان الذين ليسوا شهداء يتحولون إلى شهداء. والشهداء يدخلون صمت الأشياء والتفاصيل التي بدأت تتكاثر في هذه البلاد ولا أحد يعلم، متى يتحوّل كبار الخونة والقوادون الذين طحنتهم الحروب الصغيرة وديدان السرطان إلى كبار شهداء المدينة. سيأتي زمن أسود ينسحب فيه الشهداء كلية وتحل محلهم زمرة تحلب هذه الأرض حتى تدميها وتنشف ضرعها وحليبها وماءها)[1]، وعلى الرغم من الصياغات الأخلاقية التي وردت في المقطع حول حضور وغياب الشهداء، إلاّ أنّ الفكرة الأساس لم تتغيّر في تركيزها على قيمة كلمة الشهداء، حتى لو خضعت لاستعمالات وتأويلات، فإنّ الإشارة إليهم هي في الأصل فكرة، و(على الفكرة النواة أن تكون هي فكرة اللامكان، التي تؤدي إليها الكلمة نفسها)[2].

وما تسمية الشوارع بأسماء الشهداء إلاّ إرادة خاضعة لنظام الاستعمالات وأفعال التوجيه والتأويل لأشكال التسلّط، (رئيس البلدية الذي لا يعرف من الكلام إلا الشهداء، والبيع والشراء)[3]، ويكشف هذا القول السردي كيف أنّ اللغة السردية فضحت تناقضات

---

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 68.

[2] بول ريكور: من النص إلى الفعل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 2001، ص: 179.

[3] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 28.

السلطة انطلاقا من جمعها بين فكرة الشهيد وما يرمز إليه من قيم التضحية، مع ممارسات تجارية ذات أغراض خاصة، وهذا يعبّر عن مأزق خطاب البرجوازية الوطنية وتناقضاتها الأخلاقية والسياسية، فهي من حيث الجوهر لم تختلف عن البرجوازية الاستعمارية، و(لقد ظنت البرجوازية الوطنية لنرجسيتها وغرورها أنّ في وسعها أن تحل محل برجوازية الاستعمار، وأن تكون خيرا منها، ولكن الاستقلال ما يلبث أن يضعها في مآزق حرجة)[1]، وسلطات الاستقلال فقدت البوصلة الجوهرية لمعنى التضحية التي قدمها الشهداء وذاكرتهم التاريخية، حيث تحوّلوا في أسواق التلاعب السياسي والاستغلال المبرمج لقيم الربح والخسارة، (كانت الشوارع في حداد. تحوّلت إلى توابيت تضم بين أخشابها آلاف الخلق. عدت إلى البيت وحيدا، منكسر القلب. كل ما كان يحيط بي فقد بسرعةٍ معناه)[2].

فشوارع الشهداء تنطق عذابا وألما، والسرد يحكي حقيقتهم ويفضح هذا التواطؤ ضدهم، من طرف الجماعات المهيمنة التي تتحكم في مصيرهم وذاكرتهم، فاللغة الساردة تستعمل المجازات والاستعارات في قول الأشياء التي تقتضيها طبيعة اللغة الأدبية في تمثيل الخطابات، (كلّ شيء تلمسه أيدي البشر أو تراه أعينهم يذبل ويتهاوى. على مدار نصب الشهيد، كان أحد الخضارين الجوالين، يربط حماره هناك ويصيح بملء أشداقه: "طوماطيشيالمسكين. الكابويا. الخبيز. الباذنجان. القسبرة. لكرافس. المعدنوس (...). هنا كلش رخيص.

فوجئت مرة أخرى بحمو يمسد على رأس النصب التذكاري، تشتعل في قلبه نيران ملتهبة وغابات من الرماد ومسامير صدئة.

---

[1] فرانس فانون: معذبو الأرض، تر: السيدة منور، موفم للنشر، دط، الجزائر، 2006، ص: 124.

[2] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 32.

– خسارة الدم اللي ضاع. خسارة الدم اللي ضاع. ها هم حولوك إلى مربط للحمير والبغال؟

يا الحسين ولد المهدي بن محمد؟!! أين كانت كل هذه المصائب مختبئة؟؟ أين كنت مختبئا؟ هل بدأت أسترد عقلي، أم بدأت أفقده؟ هي ذي المعادلة يا الحسين خويا التي أشعر بعصيانها عليّ)[1].

يبيّن الشارع مرة أخرى ذاكرة الشهيد على مستوى الفضاء الاجتماعي، وكيف تحوّل عند الوعي الاجتماعي إلى صورة مبتذلة، اختلط فيه الشهيد بعالم الخضارين،وأصبح مجرد نصب تذكاري يحرس تجارتهم وخطاباتهم وحركاتهم وأقوالهم، فهو تمثال وأيقونة لاتساوي قيمة ما يكسبونه في أسواقهم الشعبية.

بيّنت الجمل السردية في تقديم تفاصيل صورة الشهيد، انطلاقا من اختيارات نقدية قائمة على التنوّع في الأساليب ذات المغزى الاجتماعي، فاللغة الساردة نقلت البنية الاجتماعية وأشكال تعابيرها ورؤيتها العميقة للمكونات الإدراكية لحالة الشهيد.

وأوجدت لغة الشارع فضاء عنفيا أجهزت فيه على الشهيد والنظام الاجتماعي ككل، وخلقت جوا دراميا (شارع تتوالد فيه العصافير المنكسرة والأشياء التي يغلب عليها اللون الداكن يتكاثر فيه التجار والمشترون والقوادون والسماسرة والذين يحلون ويربطون ويأكلون بالأصابع العشرة وينامون على الريش. ألسنتهم طويلة طول ساعات أيام الحشر. خالوطة يا لطيف)[2].

---

[1] نفسه،ص: 41.

[2] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 26، 27.

لا مكان لذاكرة الشهيد في خطاب هذا الشارع، فالبشر الذين يعيشون فيه فقدوا موازين القيم المادية والاجتماعية، فالجسد الاجتماعي تنخر فيه الأمراض السيكولوجية والذهنية (أتساءل أحيانا، ألم تتعلّم بعد هذه الشوارع التي تلد البؤس والموت والغيران والأشياء الغامضة أنها تربي بهدوء وطمأنينه من يأكلون رؤوسها بعد سنوات قليلة)[1].

إذن، هي صورة قاتمة وتراجيدية، فالكلمات المدرجة في المقطعين اختيرت بعناية مركزة، لبعث رسالة إلى المتلقي، مفادها أنّ الشارع يفضح هشاشة النظام الاجتماعي والسياسي، وأنّ القادم أبشع، فكل المؤشرات اللغوية تدفع إلى هذا الاتجاه، والتمثلات اللغوية تُفهم بحسب المقاصد الخاصة، وفيها (يُعبّر كلّ فهم عن نفسه أولا ودائما في اللغة)[2].

وإذا قرأنا لغة المقطعين، و بعكس ما تعبّر عنه ظاهريا، يمكننا فهم حقيقة الشارع، أنه تحريض على الوعي من أجل إعادة التفكير والتأمل والنظر في مشكلاتنا بصورة عقلانية، والابتعاد عن الوهم والعنف المنظم الذي تنتجه مخيلتنا وسلوكاتنا، ومصالحة ذاكرتنا التاريخية، وفي مركزها مسألة "ذاكرة الشهيد" و التي يتعامل معها الخطاب السياسي والاجتماعي بمعايير القيم التجارية وتزوير التاريخ. (أنا أصرّ على المهدي. أريد أن أعرف هذه الحقيقة الغريبة التي تغامز بها الناس. إذا كان خائنا، سأكون أول من يمحوهم من الذاكرة، وإذا كان شهيدا، على هذه الدولة أن تقول الحقيقة عن ظروف اغتياله، وأن تكف عن الكذب والزيف)[3].

---

[1] الرواية، ص: 33.

[2] بول ريكور: صراع التأويلات (دراسات هيرمينوطيقية)، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد، ط1، ليبيا، 2005، ص: 42.

[3] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 23.

ويبقى واجب الذاكرة من أكبر المسائل المعقدة التي يتصارع حولها الخطاب السياسي والتاريخي، خاصة من الذي يحق له التفسير والتأويل وإظهار الحقيقة. ويطرح السرد قضية في غاية الحساسية؛ فالنظر في حقيقة الشهيد مسألة أخلاقية ومعرفية، ولكن الإشكال كيف نتعامل مع الذاكرة، (و يلحّ تودوروف على أنّ وضع اليد على الذاكرة ليس من اختصاص الأنظمة التوتاليتارية"الشمولية" وحدها، بل هو ميدان كل المتعطشين إلى المجد)[1].

فموضوع الذاكرة رهين الاستعمالات والأدوات التي تحركها بحسب الواجبات السياسية والإيديولوجية، والغايات التي يُراد منها، و(من الممكن كذلك أن يشكّل واجب الذاكرة في وقت واحد قمة الاستعمال الجيّد وقمة سوء الاستعمال لممارسة الذاكرة عملها)[2].

واستعمال ذاكرة الشهيد، كما تظهره المقاطع السردية، يكشف عن الاستعمال والتوظيف السيء للمصالح الخاصة، من لدن السلطة والمجتمع، فهذه الذاكرة بعنفوانها التاريخي، تحولت إلى فعل مأساوي عند الذين مازالوا يعيشون على وقعها، (آه يا حمّو خويا. مدننا ثقيلة، الأثقل منها جروحنا التي لم يعد شيء يحركها. مرة واحدة تذكرنا الشهداء بحسرة،يوم زلزلت إحدى المدن التي استشهدت مرتين)[3].

والنسق المأساوي للذاكرة، هو حديث خطاب الماضي عند أولئك الذين لم يخرجوا بعد من حالة تقديس شهدائهم، (وأحاديث عمي البارودي ووجه عمي البوحفصي الذي لا يتوقف عن ترتيل أحزانه كلما ورد ذكر المهدي: الله يرحمه، كان سيد الرجال. يتألم عمي البوحفصي كالقط الموجوع.

---

[1] بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص: 144.

[2] المرجع نفسه، ص: 145.

[3] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 29، 30.

خسرناك يا المهدي تعلم فيك الأنذال وأبناء الكلب)[1].

وعلى الرغم من الاستعمال المزدوج لذاكرة الشهيد، ما بين موضوعتَيْ الانتهازية والمأساوية، إلا أنّ هذه الذاكرة ما زالت حية وقوية، واستمراريتها تتم وفق هذه الثنائية الملازمة لخطابها الحيوي؛ فالذاكرة في الأصل حالة إدراكية وعقلية، تشحن بالسلوكات والأفعال، وتخزّن التجارب السيئة والجيدة، من خلال الخيال الفردي والجماعي، ولكن المهم في كل هذا، هو من يهيمن عليها ويرسم مفهومها وسلطتها.

وتُدرك الذاكرة في المقاطع السردية السابقة، من خلال أحاديث الضمائر وممثليهم، في استحضار الذكريات الأليمة، بعد أن استحوذت عليها مختلف السلطات؛ فهم يعرفون من استحوذ على هذه الذاكرة ثقافيا وتعليميا، وصنعوا منها رأسمالا رمزيا لمشاريعهم الصغيرة والكبيرة، وتثبيت أقدامهم ووجودهم، أما الذين ينافسونهم ويحاججونهم في الذاكرة فيكون مآلهم الإقصاء والتعنيف والاتهام بالجنون: (حمو الوحيد من المجانين الذي يتذكر كل شيء. يحمل في دماغه وجوه الشهداء، شهيداشهيدا. في قلبه توابيت مصفوفة كل بإشاراته واسمه. ويحكي تفاصيل حياتهم التي لا يفهمها إلا القلة القليلة)[2].

وفي المقابل، ولتجاوز الذاكرة المهيمنة وأهدافها، يقترح السرد رؤية مضادة يجسدها حمو وكلماته، وحكيه المباشر بكل حرية عن الشهداء وذاكرتهم، دون خوف من سلطة الرقيب، فخطاب المجانين هو المسموح به، فلهم كل الحق في التعبير وقول الأشياء بأسمائها، وبهذا يجد السرد غرضه ليفوض كلماته وسلطاته اللغوية للتعبير عن خطاب الجهات المغايرة في فهم الذاكرة، التي تجد في الكلام السردي حاجاتها المنقوصة، (فليست سلطة الكلام إلا السلطة الموكولة لمن فوض إليه أمر التكلم والنطق بلسان جهة معينة.

---

[1] الرواية، ص: 28.

[2] واسيني الأعرج: ضمير الغائب،ص: 36.

والذي لا تكون كلماته (أي فحوى خطابه وطريقة تكلمه في ذات الوقت) على أكثر تقدير، إلا شهادة، من بين شهادات أخرى، على ضمان التفويض الذي وكّل للمتكلم)[1]، فكلام (حمو)يملك سلطة مضادة، وممثلا مميزا للجهة التي أوكلت إليه أن يكون ناطقا باسمها، ومعبرا عن طموحاتها وأحلامها.

نستشف من التحليل السابق أنّ علاقة الشارع في المقاطع السردية بالاغتراب والجسد والقمع والانغلاق والذاكرة صاغتها الرواية من خلال لغات اجتماعية متنوعة، فأبرزت طبيعته وصورته ونوعيته، بحيث هيمنت اللغة السالبة من ناحية الوصف والدلالة، هذا من حيث تأويل دلالة الشارع كمكون رئيسي للمدينة. ولكن من الناحية الجمالية، بينت اللغة قدرات فنية واصفة وبمميزات شعرية مثلت السرد وأشكاله بأبهى صور، وبحسب المعطيات والمواقع التي يتموقع فيها السرد.

استنتاج

شكلت الفضاءات الثلاثة (الماخور، الشارع، المقهى) عناصر أساسية لمعرفة مكونات المدينة، وقد اشتركت هذه الفضاءات في تبيان سلبية المدينة، وأظهرتها كصورة مهترئة غير قابلة للعيش فيها، بحيث هيمن فيها سلوك الهجانة الاجتماعية (فلا هي مدينة ولا هي ريف).

وقدمت هذه الفضاءات أنواعا سردية غلبت عليها الرؤية من الخلف؛ بحيث كان السارد فيها عارفاً أو موجهاً أحوال شخصياته وأحداثها. وقد اشتغل السرد من خلال الفضاءات الثلاثة على مرجعية ثقافية وجغرافية تنطلق من الواقعي، وتعيد تمثيله في إطار رؤية سالبة، فهذه الأخيرة أفرزت لغة سرد تؤكد على المعجمية السالبة (لغة الشارع، لغة الماخور، ولغة المقهى).

[1] بيير بورديو: الرمز والسلطة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 2007، ص: 58.

اعتمد التشكيل الفضائي على تصوير البنية الفضائية، انطلاقا من مواقع مختلفة، من حيث تركيبات الوصف وأنواعه، في إطار الرؤية السالبةدائما.

الفصل الثّالث

المدينة في الرّواية التّسعينيّة

1. فضاء المستشفى

2. فضاء السّلطة

تمهيد:

شهدت مرحلة التسعينيات تحولا كبيرا في جميع المستويات، حيث عرفت الجزائر أحداثا مأساوية، اتسمت بالعنف الدموي، الذي أصبح سمة عنوان المرحلة، فولّد الإرهاب الفكري والسياسي بين الجماعات المتصارعة على السلطة، فكانت هذه الأخيرة مدخلا لكل الأزمات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

إنّ النظام السياسي في الجزائر على مرّ الزمن، مازال يعيد خطاب الأزمة، فـ(الجزائر هي البلد الوحيد تقريبا في العالم العربي الذي تعود فيه نفس المشكليات إلى الواجهة، البلد الذي تلتقي فيه كل الأصوليات المحددة، وفقا لمبدأ القوة والمساومة واللعب على وتر المرحلة)[1].

والمسببات الأساسية لهذه الإشكاليات، هو إرث هذا النظام وطبيعته المعقدة بنيويا، واحتكاره وتفرده بمصدر القرار السياسي، وعدم إشراكه للقوى المناوئة له، أوجد فضاء للأزمات والتناقضات، ألقت بظلالها على كل الشرائح الاجتماعية، وصاغت الفضاء المجتمعي تحت مسميات متنوعة، تارة باسم العودة إلى الأصول، وتبني مدينة الخلافة، فظهر الأنبياء الجدد رافعين لغة السيف في سبيل ذلك، وتارة أخرى باسم دعاة خطاب مدينة الحداثة، مستلهمين وهم التنوير، لتنشأ المعركة بين مشروعين مجتمعين مختلفين في المقدمات والنتائج المحصلة، وكانت لغة العنف والتدمير الذاتي هي الحاسم في فرض أحد المشروعين.

[1]بختي بن عودة: رنين الحداثة، منشورات رابطة الاختلاف و وزارة الاتصال والثقافة، ط1، الجزائر، 1999، ص: 11.

وما يهمنا هنا، هو كيف تجسّد هذا التناقض على مستوى الكتابة الروائية، من الناحيتين: النظرية والجمالية؟ وهذا يضع الرواية الجزائرية أيضا بصفتها الوسيط والممثل الجمالي على محك بنيتها وتطور أصولها.

والواقع التسعيني، بحكم مرحلتهاالفجائعية، يجعل من الكاتب الروائي معنيّا بالآفاق المتحولة، التي (يمكن أن تكون شكلا من أشكال الوعي النظري بالكتابة الروائية من جهة، كما أنها تجسّد تحول المتخيل السردي، الذي بدأ يفرض نفسه بعد هيمنة الموضوع السياسي والإيديولوجي ببروز الكتابة كموضوع إشكالي يعكس تمزّق الروائي بين واقع معقّد، وأشكال جديدة لا تمهل، وتراث كتركيبة لغوية جمالية وكبنية ذهنية يضغط عليه بكل قوة)[1].

انطلاقا مما سبق، سنشتغل على فضاءين مختلفين من ناحية الشكل والمضمون، في علاقتهما بالمدينة، وهما: فضاء المستشفى وفضاء السلطة. واختيار هاذين الفضاءين للدراسة هدفه هو الكشف عن الطبيعة الرمزية والدلالية للمدينة وخطابها العام، وللوصول إلى هذا الهدف ركزنا على مدونتين للروائي واسيني الأعرج وهما: (سيدة المقام) و(ذاكرة الماء).

---

[1]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، دط، تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص: 156.

المبحث الأول

فضاء المستشفى

المستشفى فضاء عام وظيفته الأساسية استشفاء الأفراد من الأمراض التي تصيبهم في أجسادهم، فالدور التي يقوم به هو تقديم كل أشكال الرعاية الطبية التي يحتاجها المريض.

ونشأة المستشفى، بشكلها الحالي ظهرت مع المدن الحديثة، فهي تتمة لها، ويبرز فضاء المستشفى خاصة أثناء الحروب، والزلازل، والأمراض الفتاكة. والكتابة عن المستشفى كفضاء جمالي، قليلة جدا، حتى لو وُجدت، فهي لا تعدو أن تكون سياقا عابراً، كأنْ يذكر اسمه، أو تدرج زيارة لشخصية مريضة، فالمدونات الروائية في هذا المجال شحيحة في اشتغالها على هذا الفضاء.

وتركيزنا على هذا الفضاء، يعود أساسا لما يشغله من حيز جغرافي في علاقته بالمدينة، مما يؤهله ليكون فضاء متخيلاً، تفيض منه دلالات جمالية، تعكس ظلالها على المدينة، أو يتحول كتيمة أساسية مؤولة للفضاء المديني.

وعلى هذا الأساس، اخترنا دراسة فضاء المستشفى من خلال مدونة روائية (سيدة المقام)، ويعود هذا الاختيار لما احتوته من فضائية مماثلة بين المستشفى والمدينة، واشتراكهما في تيمة واحدة من ناحية التشابه والتماهي في تركيب النظام الفضائي، ومن ناحية أخرى تواجدهما المرجعي، فكلاهما ينتمي إلى فضاء جغرافي واحد (الجزائر العاصمة).

1.1 نظام فضاء المستشفى:

الوصف هو أحد المكونات الأساسية التي يعتمد عليها الفضاء الروائي في تشكيل بنيته الفضائية، حيث يعرفنا – الوصف – على نظام تشغيل الأمكنة، وكيفية تموقعها داخل

النص السردي (إذ كان السرد يشكّل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإنّ الوصف هو أداة تشكّل صورة المكان)[1].

يرتبط الوصف بالفضاء الجغرافي الذي يحدّد نوع الأمكنة، سواء أكانت مرجعية أومتخيلة. ويحيل وصف المستشفى في الرواية صراحة إلى مستشفى مرجعي، ويعلن اسمه (مصطفى باشا): (بدأت أتأمل حيطان المستشفى. مستشفى (مصطفى باشا) عال، يبحث عن سماء ضيعت ألوانها الأصلية.الأشجار انحنت ويبست في هذه الساحة الواسعة بلا أي معنى، مثلها مثل المدينة التي لم تعد مدينة. شكل آخر بدأ ينشأ داخل هذا الفراغ المقلق..)[2].

وصف إيحائي، ينقل المستشفى من إحالة مرجعية إلى نظام دلالي يعيد تركيب صورة المستشفى، ويربطها بصورة المدينة التي فقدت هويتها وحقيقتها، وأصبحت بلا معنى، وكأنّ السارد في تأمله للمستشفى، أراد أن يبرز معنى مأساوياً في علاقة المستشفى بالمدينة، باعتباره بيتا للمرضى، حيث (يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي الانسانية براهين أوأوهام التوازن ونحن نعيد تخيّل حقيقتها باستمرار. ولتمييز كل هذه الصور يعني ان نصف روح البيت: أنها تعني وضع علم نفس حقيقي للبيت لتنظيم هذه الصور علينا أن نأخذ في الاعتبار موضوعين أساسيين يربطانهما:

الأوّل: نتصور البيت كائنا عموديا. إنه يرتفع إلى الأعلى، فيميز نفسه بعاموديته. إنه إحدى الدعوات الموجهة إلى وعينا بالعامودية.

---

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

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص: 05.

ثانيا: نتخيل البيت كوجود مكثف. إن يتوجه إلى وعينا بالمركزية)[1].

واتصف المستشفى بصفته بيتا لإيواء المرضى بخصوصيات فضائية، بحيث احتوى على عناصر أو مكونات تشيّد هويته، لهذا اشتغل السارد على حركة الوصف ضمن دائرة مغلقة، ومن خلاله تبرز نوعية الوصف المقدم:

1.1.1 المرتفع:

صاغ السارد المركّب الفضائي في ارتفاعه(عال، عال)، لتصوير الفضاء المرتفع، ليعكس فيه عدم وضوح الرؤية، فجاءت هذه الأخيرة ضبابية، وبقدر ما تحيل حركة الارتفاع على الانفتاح والاتساع في الأفق، إلا أن هذا لم يحصل مع السارد، فجاء تأمله ثابتا وجامدا، فأوقع نفسه في المفارقة بين مستشفى وظيفته الشفاء من الأمراض المتعددة، وبين مدينة مسكونة بهاجس العبثية والمرض المزمن. وتأمل السارد في علو المستشفى، هو محاولة للبحث عن دواء رمزي يشفى هذه المدينة من أعطابها وأمراضها، ولكن كل هذا المعنى يبقى حبيس حيطان المستشفى.

2.1.1 المنخفض:

وفي وصف آخر، وجّه السارد عيونه بحركة معاكسة إلى ما يحيط بداخل فضاء المستشفى، حيث جاءت رؤيته من الداخل، فسقطت على صيغ فعل الانحناء (انحنت) و(يبست) فكانت تاء التأنيث مكررة، وإن كان لهذا التكرار، تأكيد على دلالة الانحناء والخضوع والانكسار، مناصفة مع المدينة (المؤنثة)؛ إنه انكشاف بين علاقات مكانية، تفضي إلى معنى متلازم ومماثل.

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 45.

1.1.3 المتّسع:

تنفلت من السارد حركة الفضاءين الأولين، ليقف أمام صورة فضاء المتسع، فيشير إلى الساحة، دلالة المسافة والاتساع، لكن هذه الأخيرة بقدر حيزها الكبير، واحتوائها لمكونات فضاء المستشفى في طوله وعرضه، إلا أنها عند السارد، فاقدة للمعنى،ولا تقوده إلى أي طريق، أو خيط يسترشد به، فالمرض كان متجذراولا علاج له، إنها حالة ميؤوس منها، وبهذا، فالمستشفى فضاء مضاد للحقيقة الجمالية التي يبحث عنها السارد، فالمدينة التي قادت إليه، وهو يحمل همومها، وأمراضها، وعنفها، وقبحها، وتصحرها، تعرت له أمام الحيطان العالية.

إنّ تواجد السارد كشاهد على ما يجري في المدينةالقريبة جغرافيا من المستشفى، هو توصيف للفضاء الأوسع، في امتداد المعاناة، التي أصبحت تعبيرا ملازما للأمكنة التي يصفها السارد.

2.1 المستشفى والمدينة:

1.2.1 فضاء التّضافر convergence:

مفهوم التضافر مصطلح استعمله "ميشيل ريفاتير" لفحص المكونات التعبيرية التي يشكلها الأسلوب أثناء الصياغة الفنية للنص، و(يقصد بالتضافر العلاقات القائمة بين كل وحدة وما يحيط بها من وحدات أخرى مماثلة أو مناقضة لها داخل بنية نصية واحدة. وهذا ما يجعل القراء قادرين في نفس الوقت على تمييز بدائل ومساندات للوحدة المدروسة من جهة، وتمييز نقائضها من جهة أخرى. وفي كلتي الحالتين يتمكن القارئ من الحصول على وسائل كافية لتحديد الطبيعة الأسلوبية والدلالية لتلك الوحدة، وإن كان ذلك لا يخرج عن

كونه مجرد تحديد احتمالي، لأن أخذ العناصر المغايرة بعين الاعتبار يختلف باختلاف القراء)[1].

والمستشفى والمدينة فضاءان متضافران في سمة أساسية تجمعهما، وهي سمة القتل أو الموت، وكلاهما يشيران إلى دلالة واحدة، حيث أصبحت تيمة الموت مهيمنة على الطابع التعبيري المجازي الذي حوّل المستشفى، كعلاقة اتصالية مع ناس المدينة، إلى فاعلية القتل (المستشفى الذي يقتل الناس في المدينة)[2]، وهذا الفعل الرمزي الجماعي، من المستشفى تجاه المدينة يقرّ ضمنيا، بالتضافر والتماثل في إنتاج وحدة معجمية متشابهة، (تقرأ في العيون الكلمات التي صارت من عادات المدينة"silence! On tue!")[3].

والرابط الذي يجمع المستشفى بالمدينة هو قرينة الموت، (كانت ساحة المستشفى واسعة، وأصوات سيارات الإسعاف كانت هي الوحيدة التي تمزق هذا الصمت الذي يأكل الداخل.كنت أتمنى من أعماقي أن أصرخ بأعلى صوتي، أن أبكي بأقصى حزني، لكني شعرت بعجزي الكبير. ثمة أصوات كثيرة تطمس الآن ملامحها، وتخنق داخل هذه المدينة.

ثمة أشياء تموت بسرعة مدهشة.

ثمة خوف يصعب علينا أن نتآلفمعه.

---

[1] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003، ص: 117.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص: 24.

[3] الرواية: ص: 43.

ثمة حزن يجرح بتجدده الدائم)[1].

يتولد عن عملية التضافر بين المدينة والمستشفى، حالة من الوعي الضاغط، في حركة الفضاء ذهابا وإيابا، فتتشكل صورة فضائية متلازمة في الوصف السردي، حيث تتراكم كل الأفعال الكلامية ذات الصيغة التوجيهيةحول فعل رئيس، قوامه إبراز كل ما يصنف ضمن مفردات تحيل على حالة مشهدية درامية، رسختها المكاشفة النصية في تدرجها الثنائي والتكراري، تبرز فيها الثنائيات الضدية (الموت، الحياة)، (الخوف، الأمن)، (الحزن، الفرح).

وكل هذه الثنائيات، تبرز علاقة التضافر بين المكونين: (المستشفى، المدينة)، كوحدتين متلازمتين في إنتاج صيغة الفضاء الضاغط.

وقدمارس السارد بدوره ضغطا مكثفا، فأغلق كل المنافذ والمسارات، حتى يقنعنا بصحة وجهة نظره المتشائمة، باستعمالاته التعبيرية المتكررة والموجهة. والتوجيه الذي يقوم به هو إشراك المتلقي وجذبه وتحسيسه وتحريض وعيه، ودمجه في الفضاء الذي أنشأه تحت طائلة ضغوط المدينة المريضة بمستشفياتها.

3.1 المستشفى وأمراض المدينة:

1.3.1 التّخلّف:

ظاهرة التخلف حالة مرضية يصعب الشفاء منها، إذ (يبرز كهدر لقيمة الإنسان، إنه الإنسان الذي فقدت إنسانيته قيمتها، قدسيتها، والاحترام الجديرة به. العالم المتخلف هو عالم فقدان الكرامة الإنسانية بمختلف صورها. العالم المتخلف هو الذي يتحول فيه الإنسان إلى

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص: 258.

شيء، إلى أداة أو وسيلة، إلى قيمة مبخسة، يتخذ هذا التبخيس، هذا الهدر لقيمة الإنسان وكرامته صورا تتلخص في اثنتين أساستين: عالم الضرورة والقهر التسلطي)[1].

تعاني المدن العربية من عدة أمراض تاريخية وسياسية واجتماعية، والمدينة الجزائرية هي بدورها تعاني أمراضا مزمنة، تراكمت بفعل الأزمات المتلاحقة. فالناس لا يتنفسون إلا الاحباط والهزائم المتعددة، (ليتنفس الناسUne bouffé d'Air fraiche، خارج حيطان هذه المدن المهزومة. كل شيء فينا صار ضيقا. ساحاتنا، شوارعنا، بيوتنا، حجرنا، قلوبنا، عيوننا، ذاكرتنا، فراشنا، تاريخنا.

- التخلف!!

العجيب أنّ التخلف هو الوجه الآخر للعبقرية.دافعها القوي، لكن العبقرية عندنا يسطحها التخلف. إننا ندفع إلى الموت ببطء شديد تحت الرقابة الصارمة لحراس النوايا)[(2)].

إنّ مشكلة التخلف هي إحدى المشاكل التي تحكم المدينة الجزائرية، فلا يمكن حل المعضلة إلا بمعرفة أسبابها وجذورها، فهي أحد الأمراض التي هيمنت على العقول، وجعلتها تنتج، ليس فقط التخلف الاقتصادي والاجتماعي، بل أصبحت حالة مرضية لا وصف ولا تشخيص يضبطها؛ فهي تأكل وتشرب وتنام معنا، إنها قاعدة من قواعد لغتنا وفضائنا الاجتماعي والسياسي، فهي ظاهرة تضافرية وتكرارية، يشير إليها المقطع في إنتاج وحدة دلالية مماثلة أو مشابهة، (تسع مرات) بصيغة الضمير (نحن)، وهذه الأنا الجماعية، لا تتحرك إلا تحت فضاء عقل تدميري يعكس نواياه بالقتل، وهذا ما يجعلنا نطرح سؤالا إشكاليّا: من أنتج بنية هذا العقل، وما هي سياقاته وتاريخه؟ وما هي النصوص التي تحركه

[1] مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، المركز الثقافي العربي، ط9، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ص: 33.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص: 47.

في إنتاج خطابه؟ ولماذا هذه النزعة التسلطية والعدوانية. (تصور الهستيريا التي أصابت هذه المدينة!! إني أراهم يقفون على أطراف الشوارعوالطرقات، بألبستهم الفضفاضة. عيونهم حمراء مليئة بالعدوانية. ينظرون إلى الغادي والرائح. يطلبون الأوراق. دفتر العائلة. البطاقة الوطنية. الهوية الحزبية، الدينية، ثم يأمرون، أو ينزلقون من وراء شقوق الحيطان، تمتد أياديهم نحو سكينة لامعة تخترق ظلال الحميمية. ينزلقون إلى الفراش. تحمر عيونهم أكثر أمام مشهد العري. قومي يا واحد الزانية بنت الزانية. تنامين في فراش غيرك بدون أوراق؟ أين وثائق الزواج؟ تعالي هنا! يتأملون جسد المرأة عاريا، يرتجفون للبشرة المنداة بعرق الفرحة، يصرخ كبيرهم تفرقوا، ويبقى هو في مواجهة الشهوة، ثم يعوي مثل الذئب قابضا بحفنة يده على ذكره المنتصب! بنت الكلب ما أجملها! ينزع سرواله يصرخ شيء في داخله. اتق الله يا رجل .أوف. عف ربي أنت!! شوي للرب وشوي للعبد. يرفع رجلها اليمنى. يسحبها باتجاهه بقوة أووف..ينفرج وجهه عن آخره.إنها الحركة المدهشة للجنس وقوفا. ترجع المرأة رجلها أكثر، يشعر باللذة، وفجأة توجهها بكل قوة إلى حجره. يشعر بخصيته تتبعثران. إنه الكابوس، الذي صار أقل من الحقيقة التي نحياها)[1].

يتكرر مرض المدينة مع ظاهرة الجنس، بشكل هستيري، ويتحول السرد من خلالها إلى حالة جنسانية واصفة لوجهها المتناقض بين الطبيعي والرمزي، فالممارسة الجنسية، أقل ما يقال عنها، أنها فعل مبطن يتمظهر في سياق المناخ الذي يكون عليه الجسد، في حالة إفراغ المكبوت الممزوج بالرغبات الدفينة والعدوانية والباحثة عن فريستها، (حيث يلعب الذكر الدور المحرّض، وعليه أن يحتفظ بالانتصار النهائي)[2].

ويحدد التصور الجنسي للمدينة بمدى الذكورية السردية التي كرستها، وأصبحت أحد عاهاتها الكبيرة، وإذا كانت المدينة مؤنثة لغويا، فإن هذه اللغة تظهر بمظهر المذكر

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص: 48.

[2] ميشال فوكو: استعمال اللذات، ص: 92.

المخصب لها، ومخربها في الوقت نفسه، وهذا ما أحدث فيها شروخات لا شفاء لها إلا بشفاء اللغة، وإعادة تأنيثها من جديد، فالرهان الأساسي، هو صراع بين لغتين، لغة المدينة المذكّرة المهيمنة والقاتلة، و لغة المدينة المؤنثة وسعيها إلى تأثيث جديد، لتخرج من العجز الذي أصابها، وتحولها إلى هستيريا مرضية متخلفة.

وعلى الرغم من العبارات القاسية التي أوردها المقطع، في تصوير اللغة الذكورية المنتصرة على نفسها، وممارساتها الشاذة على مرآى الجماعة، فهي تعبيرات عن لغة الأزمة، واشكالية المتخيل الجنسي، والصورة التي تكونت عنه في ظل أجساد مسحورة بتفكيرها السحري، حيث (يمتد الوصف الجسدي للأجسام المذهولة والمترنحة والمشلولة ليتحول إلى صور جروح وموت تعمل الكتابة من خلالها على إضفاء أثر درامي إضافي في الكلام. من المؤكد أن هذه الصور ليست من حيث المبدأ، أكثر ابتكارا إذ يشهد كليشيه(الكلام الجارح) ترسبها في المخيال الجماعي)[1].

ويراد بالتبشع السردي إيصال البشاعة الجمالية لمحتوى اللغة الجنسية ودلالتها الأخلاقية والنفسية والاجتماعية.

2.3.1المستشفى وفضاء الرّوائح:

يتأثر الجسد بالروائح من حيث مفاعيلها السلبية والإجابية، وتظهر قيمة الروائح من خلال عملية التواصل الإنساني. وتُعرّف الروائح ضمن مفهوم (العلامات الشمية هي أيضا مهمة في بعض انماط التواصل الإنساني يكون من العبث تجاوزها [...] نعلم مثلا أن عددا كبيرا من العناصر الدلالية الذواقية (زمن الطبخ، طراوة المواد توابل) والمدامة (علم الخمر)œnologie (مصدر النبيذ، حموضة، عمر الخمر...) ترتبط بالمعرفة الشمية

[1]فيليب دوفور: فكر اللغة الروائي، تر: هدى مقنّص، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2011، ص: 152.

ونعرف أيضا في مخابر صانعي العطور يوجد كيمياويون يرتكز عملهم على شم المواد ويسمون: "أنوف" التحليل النفسي للأطفال يبين لنا الدور الحقيقي للشم عند المولود الجديد (قد نحاول كتابة الأنف الجديد nouveau nez نظام العلاقة بين الطفل والعالم الخارجي (نظام الحليب، الإفرازات البرازية التي يبدو أنها تشتغل قبل التواصل المرئي)[1].

وروائح المستشفى لها مفعولها الخاص، خاصة إذا كانت روائح الأدوية التي لا يمكن تصنيفها إلى رديء أو جيد، فالسارد يقدمها كمعادل للموت والحزن، والذكريات الأليمة، (عندما وصلت إلى المستشفى، شعرت به كبيرا على غير العادة، ومساحاته تزداد اتساعا، وأزداد أنا صغرا وسط فضاءاته المليئة برائحة الأدوية التي كنت أكرهها منذ الطفولة. العجيب، كلما دخلت المستشفى، أشعر أن للموت رائحة. للحزن رائحة. للدمع رائحة، للبكاء رائحة، لا نشمها إلا بعد زمن بعيد عندما نتذكر الفاجعة)[2].

والمستشفى في وعي السارد علامة شمية كريهة تفرز روائح الموت؛ فالموت في قوته وفعاليته على جسد السارد، يجعل منه علامة طقسية استذكارية، تحيل على الفاجعة المبثوثة في اللاوعي الجمعي، فهي موجودة في العقل الباطن، والسارد يسترجعها كحالة داخلية، فقد أحيا المستشفى وروائحه فيه المشاعر الدفينة، والصور القديمة لفكرة الموت، (ويتعرض موضوع الموت إلى تحول عميق في النسق الزماني المغلق للحياة الفردية.فهو يكتسب هنا معنى النهاية الجوهرية.وبقدر ما يكون انغلاق نسق الحياة الفردية أشد وانقطاعه عن حياة الكل الاجتماعي أكبر يكون هذا المعنى أكثر جوهرية وسموا)[3].

---

[1] محمد نظيف: ماهي السيميولوجيا؟ أفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 1994، ص: 23.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص: 242.

[3] ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دط، دمشق،1990، ص: 183.

وموضوع الموت علامة طقسية تراكمت بفعل تحول الأشكال الاجتماعية البدائية، وصراعها مع فكرة الولادة والخصب والنماء، وتجدد الحياة، (الموت ينهي حياة والولادة تبدأ حياة أخرى تماما. إن الموت الذي اتخذ الصفة الفردية لا يعطي بولادة حيوات جديدة، لا يستغرق بالنمو الظافر، لأنه سحب من ذلك الكل الذي يتحقق فيه هذا النمو)[1].

فإذا كان المستشفى في فضاء السارد يشير إلى علامات الموت، فإن الوجه الآخر للعلامة المضادة – الولادة – تتخفى عن رؤية السارد الفردية، وعليه أن يندمج في رؤية جماعية، ويتخلى عن أوهامه واستلابه، ويتجاوز حالة المكان (المستشفى)، في سرد نمطه وشكله الفردي؛ فالمستشفى دلالة عن الأزمة ورائحة الموت، وفي المقابل فضاء للولادة والحياة، فالأمكنة الحقيقية لا تولد إلا من رحم الأزمة والخروج منها.

وبهذا، فروائح المستشفى سرد مضاعف، يعطي للسارد والقارئ حضورا واندماجا مضاعفا، في جدلية بناء وتفسير الفضاء وإعادة خلقه، ومواجهة ثيمة الموت، وإحلال ثيمة الحياة في مقابلها، ككتابة ساردة غير قابلة للفناء والزوال.

3.3.1 المستشفى والفضاء المفتوح:

ينفتح المستشفى على فضاءات متعددة ذات طابع رمزي وخيالي، فالسرد يجتهد في نقل العوالم المفتوحة على الوعي الفردي، الذي يغوص في الذاتية والتجريدية، وبعدما كان الواقع التمثيلي يشكل عبأ قاسيا على ذاكرة الفرد، (تسحبك برودة المدافن البعيدة والبياض الذي لم يعد يلون المستشفى ولكنه صار يلون الذاكرة)[2].

---

[1] ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص: 183.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص: 266.

إنّ الوعي بالقسوة يعطي للسرد قدرة على اختراق المسافات المجهولة، التي تكوّنها مفردات الفضاء المفتوح، وكلمات العبور نحو ذاكرة تلونت بالبياض والمرض والخوف والألم، وتنقل مفردة المستشفى الأبواب المفتوحة، واتساعها على فضاءات الصمت والقلق والخوف من المجهول، والسارد بدوره ينقل الحركات والصفات التي تبين نظام السرد الدرامي، وتشكيلاته المعجمية المتنوعة، ورصد الجمل السردية، وتعبيراتها المختلفة في كيفية الولوج إلى المستشفى، وتصويره كفضاء مفتوح على كل ما هو جنائزي، (نزلت الأدراج بصعوبة كبيرة. تدحرجت قليلا داخل الساحة، بصعوبة.

كانت الريح بدأت تزداد قوتها، والصمت المقلق يزداد اتساعا والفضاءات تضيق لدرجة الخوف. لم أكن أعرف أين سأذهب، ولكن المؤكد، هو أني كنت مصمما على مغادرة المكان بأقصى سرعة ممكنة، وأحاول أن أنسى ما رأيتهأبحث عن إغفاءة ما خارج هذا المستشفى الواسع، تجعل من الفاجعة كابوسا فقط.

عند الباب الواسع الذي تدخل منه سيارات الاسعاف عادة، تذكرت صديقتي الشاعرة "صافية كتو"، التي قتلتها المدينة فرمت نفسها من أعلى قمة في جسر "تيلملي"، الذي يربط أسفل المدينة بمرتفعاتها.لم أعلق كثيرا، لكني تركت جسدي ينزلق عبر الشوارع التي بدأت برك الماء تتجمع فيها وأسترق السمع إلى صوت "غفور" الذي كان ينبعث من البار – المقهى، المقابل للمستشفى، بشكل محزن وجنائزي...

"أَنَا مَجْفَاككَاوِيتني

آوَلْفِي مَرْيَم

كِيفْ الحَالْ يَا البَاهْيَهْ!

بْذِيك النَّظْرَة البَاشرهْ

حَيِّيني من ثَمْ

آولفي مَريَم)[1].

فتح السارد كل الآلام والجروح، التي استلهمها من المستشفى، وأبرز عنف السرد في استذكار الحزن والقتل للأصدقاء، الذين راحوا ضحية المدينة المفتوحة على فضاء العنف، وما بقي منها إلا أصوات الحزن، والصور الجنائزية التي تتزين بها يوميا، وحتى الأغنية الشعبية الحزينة "للشيخ الغافور" اختارها السارد، لإشباع السرد أسلوبيا بفعل الحزن، وخلق الأجواء الدرامية، ومن ثم إدراك فن الجنائزية وتسريده موضوعاتيا وجماليا، فـ(النص مصنوع من كتابات مضاعفة، و هو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض، في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض)[2].

وتواتر هذه المفردات،وتكرارها في وصف الكآبة واليأس والضياع، وتمركزها في بنيات صور المدينة (لاشيء، تغير سوى أن المدينة باعت ذاكرتها وهي تبحث الآن، وسط الفراغات المقلقة، عن ذاكرة جديدة تستعيرها من مدن قريبة أو بعيدة، لا يهم)[3].

والملاحظ أيضا أن السارد يدور دائما في حلقة مغلقة حول هاجس واحد، هو سرد الحزن، وإسقاطه على المدينة؛ (حين أنّ المدينة كانت تموت بهدوء وبفظاعة.أحزاننا تتكاثر بعدد الرمال)[4].

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص: 260.

[2] رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1994، ص: 24.

[3] الرواية، ص: 37.

[4] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص: 36.

ويكرر في مشاهد أخرى أن المدينة أصبحت من الماضي،(مدينتنا سرقت مثلما تسرق النجوم. أصبحت قديمة وعتيقةكأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض)[1].

نحن إذن أمام هاجس عقدة المدينة؛ فالسارد فقط اكتفى بالبكائية والحزن، (ضاقت المدينة وأصبحت محصورة داخل أشواق الناس. حلم كان ذات زمن. المدينة اندثرت. صارت فينا)[2].

ويتكرر التشبيه الدرامي في تسريد المدينة، (لا شيء تغير سوى هذه المدينة الوحيدة التي تموت بين اللحظة واللحظة وتتهاوى كل يوم مثل الورق اليابس. كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع، السيارات، البنايات، حتى الوجوه التي تعودنا على وضاءتها صارت متسخة. الأشواق التي تحتل قلب المدينة لم تعد تحتفل كثيرا بالفرح.)[3].

والفضاء العمومي كذلك لا يقل درامية وعنفا عن السرد الذاتي للمدينة؛ (مدينة. خيمة. تقفل شبابيكها وأبوابها في الساعات الأولى من الليل. فقدت الكثير من أنوثتها وأهوائها وأشواقها التي لم تكن تحدّ. نساء هذه المدينة كن مدهشات وجريئات.دفعن ذات قتامة، إلى جحورهن نحو البيوتات الضيقة. وكل من خرجت،تخرج عمرها قبل أن تصل إلى البيت، الطفل يضرب بالحجارة. الكبير يصرخ: "اشترى روحك يا امرأة"، المراهق يعاكس ببدائية كبيرة: يا خي قحبة يا خي!!كم كان شيوخنا حكماء، أخرجوا من المساجد والمقاهي ودفعوا

[1] الرواية، ص: 33.

[2] الرواية، ص: 35.

[3] الرواية، ص: 35.

باتجاه الظلال الثقيلة، الفضاء صار ضيقا والوجوه الطيبة تبحث عن متنفسها خارج هذا البحر)[1].

فاللغة بصدد صوغ التناقض والمفارقة و(اللغة غير قادرة على القبض على معنى متفرد سابق على الوجود pré– existing: على النقيض فإن مهمة اللغة هي إظهار أن ما يمكننا التحدث عنه هو فقط توافق الأضداد)[2].

إنها مدينة محكومة بسرد العنف وخطاب التدمير والأفق المظلم، لغة الانهيار والتفتيت والإقصاء، الملفوظات السردية نقلت لنا حالة التردي والهمجية العنيفة التي تسري على أوصال مدينة، أصبح فضاؤها سجينا لثقافة العنف، وتكثيف السرد للعنف هو كشف البنية العميقة، العنيفة للأفراد، كضحايا لوعي تاريخي معقد، من الممارسات السياسية والثقافية.

وتتسم المدينة المقترحة سرديا بالضبابية والغموض، وحتى فضاءاتها المكونة لها لا تخرج عن نطاق الرؤية العامة التي اشتغل عليها السرد، في الوصف والصورة والبناء عموما.

وحتى إذا سلمنا بالمواصفات السردية الظاهرة للعيان، في تمثيل المدينة ككلمة وجملة وفضاء، فهل هذا يجعلنا نصدق بالتوجيه السردي من حيث ترسيخ محتوى معين،لنمط مدينة، كهاجس للمنطوق السردي؟ أم أن إشكالية الحافز المحرك وراء سرد المدينة يبقى من مشمولات بنائها؟

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص:43، 44.

[2] أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الانماء الحضاري، ط1، حلب، سورية، 2009، ص: 49.

وانطلاقا من تيمة الحزن والقلق والجنون والضياع وتناقضاتها، يعزز البحر هذا الحضور الدرامي لهذه التيمات في علاقته بفضاء المستشفى، فكلاهما يفسحان عن فضاء مرضي، يتحكم في بنية المدينة، وتناقضاتها النفسية والاجتماعية والاخلاقية والوجودية، وينكشف المرض المعقد أمام رائحة البحر والفضاء المتناهي، فكل الشخصيات التي تنتمي إلى المدينة كثيرا ما تلجأ إلى البحر هروبا وحزنا وقلقا ومرضا، باحثة عن حل أو معادل سيكولوجيّ لآلامها، والبحر خطاب الأسئلة المفتوحة والآفاق المشوشة، واللحظات المرتعشة (لا بحر فيك يا مدن الريح! حتى بحرك يسرق يوميا في السفن الوافدة. لا بحر فيك سوى هذه الريح الساخنة التي تهب من كل الجهات)[1].

ثقل المدينة وتعقيداتها وفراغها وموتها، يجعل من البحر معادلا لإثارة المشاعر الدفينة والمكبوتة والمقموعة، فالمدن على المستوى الرمزي تمارس قتلا منظما، ومادور البحر إلا تأكيد على هذه الرمزية العنيفة.

والبحر هو امتداد لمستشفى المدينة المريضة، فكلاهما يتداولان لترسيخ حالة المدينة وإبرازها لهويتها الحقيقية، وهذا ما يحاول السرد أن يخبرنا به، في مجمل استعمالاته وتوظيفاته المتنوعة، بحيث لا نجد أي اختلاف في دلالة الألفاظ، وتوجيهها خطابيا نحو فضاء معجمي واحد، يحيل إلى سرد الوجع والألم، والرفض والتنديد بطقوس المدينة وأوصافها، والبحر شاهد لغوي على استعاراتها للعُقد والأحزان والأمراض، وتراكماتها على نفوس ساكنيها وزائريها وكتابها وفنانيها وعمالها وصياديها؛ (تأملت البحر الذي كان امتداده يشكل نصف دائرة في الأفق المطلق، وأمواجه تبحث بشغف عن أصابعها التي سحبتها قليلا على الرمل، النوارس التي تجمعت، جماعات جماعات، غابت وراء قلاع "سيدي فرج" القديمة. قامت مريم من مكانها وضعت رأسها بين يديها وبدأت تتقيأ وتبكي وتعوي وتصرخ.

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص: 155.

هززتها بعنف من كتفها. يكفي من هذا الحزن. نظرت إلى وجهي مليا. حملت حفنة من ماء البحر، وغسلت وجهها، عاودت الكثير من المرات. كانت دموعها قد اختلطت بمياه البحر المالحة. ثم مسحت على وجهي بيدها.

– مجنونة. يبدو أني أصبحت معقدة.لا أرتاح إلا إذا شوهت كل شيء)[1].

ويتفرد البحر كما يتبينه المقطع عبر مجموع مفرداته، إلى فضاء إكلنيكي يفصح ويكشف عن حالات مرضية لشخصيات فقدت هويتها الوجودية والاجتماعية، ويعود ذلك إلى المتاعب والمصاعب التي تواجهها في حياتها اليومية، وما مريم إلا ضحية لهذا الوعي المأزوم وأوهامه وتناقضاته.

والهروب إلى البحر يثير ما يوظفه السرد والشعر لتجاوز الحالات المعقدة والأحزان المتلاحقة، والتعويض الرمزي لفقدان الحرية المنشودة، والأمل في حياة مختلفة، وللتدليل على ذلك، يسرد البحر بلغة الفجائعي والدرامي، وكأن الوعي بالحياة مرده الشقاء والحزن، (ما أوحدك أيها البحر في عزلتك المفجعة!)[2].

ويبقى البحر دائما فضاء للإلهام والشكوى، وسرد الإمتاع المؤلم والمؤسسة الوجودية لفضاءاته المفتوحة، وصمته المتناهي، وحركة أمواجه المتقلبة، (عندما رفعت رأسي كان البحر قد اختفى ولم تبق إلا الأنوار الملونة للسفن الراسية في زوايا بعيدة. ماذا يفعلون الآن يا ترى؟! يفرحون؟ مؤكد أنهم يفرحون ويرقصون. يقطعون الليالي ثم يرسون، وبعدها يقطعون الزرقة العظيمة باتجاه نقطة ما داخل هذا الفراغ المذهل. إنهم يشعرون ببعض السعادة وهم يفاجأون برؤوس البنايات العليا وهي تطل عليهم في الآفاق.

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص: 197.

[2] الرواية، ص: 187.

عمي موح الصياد كان مثلهم. اشتغل كثيرا على ظهر السفن، ثم استقر على أطراف المدينة واشتغل صيادا كم كان طيبا وممتلئا بالموج)[1].

وعلى الرغم مما يظهره البحر في علاقته الضمنية بالمستشفى والمدينة، من انكسارات وأحزان وآفاق مظلمة، إلا أنه يفتح أبوابا، وفضاء مغايرا للأمل والتحرر النفسي والاجتماعي، خاصة لأولئك الذين يرتبطون ارتباطا قويا به من القوى العاملة – كفئة الصيادين – هؤلاء، وبقدر معاناتهم وبؤسهم واغترابهم عن المدينة وفضائها المعقد، إلا أنهم أوجدوا عالما وفضاء حميميا مع البحر، فهو الرفيق المخلص لأحلامهم وتطلعاتهم، فالصيادون اختبروا البحر جيدا، وعرفوا كيف يستنطقون فضاءه المذهل، وتناقضاته الطبيعية.

ويلعب البحر دورا مزدوجا في علاقته بالمستشفى، فهو من جهة، يكشف عن حالة الأمراض التي تصيب أهالي المدينة بجميع فئاتهم ومستوياتهم، ومن جهة أخرى، يفتح باب التحرر الذاتي والجماعي؛ فالبحر يشكل المعادل الموضوعي لفكرة المدينة وإشكالاتها وضبابيتها وعنفها واغترابها.

ويلخص البحر، تحديدا، طبيعة المدينة وأحوالها وخلفيتها الاجتماعية والثقافية، ويتماثل مع المستشفى في الكشف عن الأمراض النفسية والأخلاقية والوجودية.

4.3.1 المستشفى والشّارع:

يفصح فضاء الشارع عن وجه قبيح للمدينة، ولا يختلف عن المستشفى في إثارة الأمراض والعقد المستفحلة في المدينة، فالصور التي يظهرها الشارع تبين حالة البؤس الذي أصبح عنوان وهوية هذه المدينة؛ (كانت جنازة المدينة مهولة مثل الحريق، في ميتتهاالبطيئة. مسكين "عبد المجيد مسكود". كان يحب مدينته، وذات صباح عندما استيقظ وجد مدينة

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص: 123.

أخرى. شوارع أخرى. وناسا آخرين. فتحولت الغصة التي تجمدت في الحلق إلى كلمات مليئة بالحزن. ماذا حصل يا ابن أمي؟ لا شيء سوى أنّ آثار الحيطان القديمة اندثرت)[1].

الشارع شاهد على تغير أحوال المدينة نحو البؤس والحزن، ومناخات غير مفهومة، حتى عند الذين يعرفونها جيدا، كعبد المجيد مسكود، المطرب الشعبي، الذي غنى للمدينة، وكيف تحولت وغابت ملامحها وصورتها، ولم يبق منها أي شيء يذكر سوى آثار قديمة، في طريقها للسقوط النهائي.

والتحول الذي ظهر على شوارع مدينة الجزائر، فجّر قريحة عبد المجيد مسكود بأغنية تصوّر حالة الجزائر العاصمة، وكيف أصبحت مدينة لا معنى لها؛ (كانت المدينة قد بدأت تنسحب من الشوارع وتبحث عن دفئها داخل البيوت الضيقة. ضغطت على زر المسجل الذي نسيته طوال الطريق. "عبد المجيد مسكود" الجزائر يا العاصمة يبدو أنها أجمل ما كتب عن هذه المدينة في لحظة انهيارها وسقوطها.

" من كل جِهة جَاكْ المَاشي

زَحْف الرِيف جاب غاشي

وِين القْفَاطِين والمَجبُود

عَاد طرَاز لحريرْ مَفقودْ

وينهمْ خْرازين الجلودْ

وينهمْ النقَاشِين؟!

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص: 193.

وِين صَانع سْروج العودْ

وينهمْالرسَامِين؟

قولُوا لي يا سَامعينْ...)[1].

تبرز الأغنية أنّ المدينة لم تعد مدينة، فقدت معالمها وصورتها وطقوسها وأجواءها وتقاليدها، واندثركل ما يتعلق بها من صناعات، وألبسة تقليدية، وكل ما يشير إلى هويتها الاجتماعية والثقافية.

والأغنية في جوهرها هي تعبير عن أزمة التحول الاجتماعي والثقافي والسياسي، الذي عرفته جزائر تسعينات العنف والدم والتطرف وغياب الدولة والصراع على السلطة.

والأغنية كخطاب غنائي، قدمت إشارات ضمنية لفشل السياسات المتبعة من طرف السلطة، لتنمية الريف والمدينة معا، وهذا ما أوجد خللا بنيويا في التوزيع الديموغرافي للسكان، فترتبت عنه اختلالات اجتماعية وثقافية وسياسية، وعندما تغيب الدولة والسلطة، يصبح الشارع بديلا لملء هذا الغياب.

إنّ هذا التوظيف للأغنية الشعبية وإعادة تمثلها في السرد الروائي والذي ينفتح بدوره على خطابات أخرى اجتماعية، فـ(كل نص كيفما كان نوعه يتم إنتاجه ضمن بنية اجتماعية محددة. وتكمن إنتاجيته في كون التفاعل يحصل معه في إطار البنية نفسها وبانعدام هذا التفاعل، تنعدم إنتاجية النص)[2].

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص: 204.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2001، ص: 134.

والشارع فضاء مفتوح على كل التناقضات المجتمعية، فهو ملاذ لكل الإرادات المتصارعة، والقوى الخفية، فتفرض قوانينها وخطاباتها واشتراطاتها، بحيثلا يعود الشارع فضاء للمواطنة والحريات العامة، ويقابله خطاب السيطرة والعنف والتدمير الممنهج لبقايا الذاكرة والثقافة والعادات الاجتماعية، وهذا ما أحزن عبد المجيد مسكود في أغنيته، ليس فقط اختلاط الماشي والغاشي، واندثار القديم، وإنما ذهاب مدينة بأكملها، ورحيلها بكل مكوناتها، وبقيت مجرد أسماء شوارع، وطرق وأحياء للمارة والعابرين.

وعبد المجيد مسكود يغني للمدينة القديمة، يحييها بأغنية شعبية، فهي صوت للذاكرة وللشارع، أي أنها مدينة أثرية قديمة.

والشارع الذي يراه مسكود غير الشارع المتحرك بأناس جدد، غرباء عنه، لا يعرف عنهم أي شيء، فهو يعبر عن اغترابه وحزنه وألمه، مما يحصل للمدينة، وحتى السارد يتضامن معه في هذه الغربة ولا يدرك حقيقة ما يجري، ويحسّ بأنّه تائه في تصوير شوارع المدينة، ومعرفة عناوينها، (ضيعت عناوين شوارع المدينة. أعرف أني انتقلت من مستشفى مصطفى باشا مرورا بشارع حسيبة بن بوعلي، ثم صعدت باتجاه ديدوشمراد ولا أعلم بعدها الأزقة التي قطعتها)[1].

واللغة التي تكلم بها كل من عبد المجيد مسكود والسارد، هي في الأصل ما يترجمه الشارع من تمظهرات داخل المدينة، والشارع هو الخلفية التي يرى بها مسكود عبر أغنيته، وكذلك السارد، تنطبق عليه الرؤية نفسها، في سرد الكلام ذي النبرة الحزينة والمريضة لصورة المدينة، (من يسمعك يا عبد المجيد؟ كل الآذان يا ابن أميصارتموصدة مثل الأبواب الصدئة. أصابها الصمغ وأغلقت بالشمع الأحمر. مدينتك سرقت في لحظة غفوة وهي الآن تباد مثل البنايات التي فقدت مبررات وجودها. مدينتك عادت لها الأوبئة والأمراض التي

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص: 124.

انقرضت منذ زمن بعيد. الكوليرا. التيفوس. الطاعون. السفلس...المياه كانت تملأ أطراف الشوارع. عمال بلدية العاصمة ببوطاتهم وألبستهم البلاستيكية الصفراء، المتسخة يحاولون تنظيف مدخل المواسير لا يحلو لهم العمل إلا في هذه الظروف الممطرة، ويقضون بقية السنة في البطالة المقنعة)[1].

يرد السارد على أغنية مسكود، بسرد أكثر قسوة عن مدينة منكوبة من كل النواحي، أصابتها الإعاقة والشلل، وفقدت مبررات الحياة الإنسانية، والعيش فيها أصبح مستحيلا جراء الأمراض والأوبئة، وغياب النظافة.

فهذه المدينة هي أبشع في نظر السارد، مما تبدو عليه في أغنية مسكود، فحاضر المدينة أكثر بؤسا وتخلفا، تحاصرها الأمراض القديمة (الكوليرا، التيفوس، الطاعون، السفلس).

وإذا كان عبد المجيد مسكود يغني عن الماضي الجميل المندثر لهذه المدينة، فإن الماضي البائس قد عاد إليها في صورة الأمراض التي ذكرها السارد، وكأن أهل هذه المدينة سجناء الماضي والحاضر، الذي يدفعهم دائما إلى التخلف والمرض والبؤس، فمدينتهم أصبحت مستشفى لكل الأمراض العقلية والجسدية، تعذبهم في تاريخيتهم واجتماعيتهم، ودلالة خطاب العذاب والحزن والمرض والتخلف والبلادة والتدمير العقلي، من ثوابت المدينةالتي يحاول السارد إظهارها وتكرارها، وتشكيل صورة واحدة عنها، ويذهب السرد إلى أكثر من ذلك؛ إلى تثبيت المتخيل الواقعي للمدينة على أنها دلالة للتوحش والهمجية، وتقتل الإنسان ببطء، فهي عديمة المشاعر، وتغتال الحب والأمل، والتفتح والحرية، وتتقدم إلى الخلف، وتغلق الأبواب والآفاق.

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص: 204، 205.

فالمدينة التي يُظهرها الشارع، لا يمكن العيش فيها، والحياة فيها صعبة جدا، فالمرض يحاصرها من كل مكان؛ فضاؤها نظام مدمر للبنية الاجتماعية والعلاقات الانسانية، والداخل إليها والخارج منها متماثلان من حيث الإحساس بما حولهما،(وأنزلق داخل الزقاق الضيق ممتلئة بالكلمات الجميلة. ما يزال في البلاد أناس يتذوقون. القيامة لم تقم بعد.لكن من حين لآخر يحدث معي العكس تماما. أسمع من الكلمات البذيئة ما ييئسني. هاهي عطاية المسؤولين. قحبة التلفزيون – الزانية!!يومك قادم لا ريب فيه)[1].

لغة الشارع التي يظهر بها هذا المقطع، تؤكد على أنه عنف لغوي، يشكل حالة طبيعية متداولة بين الناس، وخاصة لما يكون الأمر يتعلق بالمرأة، يتزايد مخزون لغة العنف الجنسي، الذي يدل في عمقه على حالة كبت نفسي، ينفجر أمام حركة المرأة في الشارع.

ولا يتوقف العنف اللغوي على مستوى الكلمات بل يتعدى إلى العنف الجسدي، فالمجتمع عندما لا يجد حلولا جذرية لمشاكله، يلجأ إلى عنف اللغة كتعبير يسقطه على العلاقات المباشرة.المدينة هي ساحة حرب لفظية وجسدية، فالمعايير والقوانين الضابطة مغيبة تماما في تصورات الناس، (لقد صارت المدينة غابة والمواطن ذئبا. وجدت نفسي مجبرا على القفز فوق العفونة والقطط الضالة، بحثا عن مكان نقي يعيد لي إنسانيتي وبعضا من شاعريتي الوهمية. كان لساني قد تجمد في الحلق، وتحوّل إلى قطعة لحم ضافية لا معنى لها، مثل الطبل المثقوب، كنت أنزلق في المنحدرات، قبل أن أغير رأيي في البحر.والفلائك الضائعة وسط الظلمة، وأبدأ صعودا قاسيا ومتعبا باتجاه مكان أحسه ولا أراه. كنت مكدرا ومحزونا ومهزوما. نزعة من العبثية كانت تملأني، إذ بدا لي الإنسان صغيرا صغيرا أقل حتى من البعوضة)[2].

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص: 98.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص: 219.

والانسان في المدينة لا قيمة له، فهو مجرد جسد متحرك، تحكمه قوانين جائرة وظالمة ترهن حريته ومستقبله، فهناك إشارات ووصف للحالة من طرف السارد، على أن الحركة في المدينة هي بمثابة غابة كبيرة مظلمة، لا أنوار ولا طرق واضحة، منزلقات ومنحدرات ومتاهات من الحفر.

والسارد من خلال هذا الوصف المظلم، أراد أن يوصل رسالة قاتمة عن المدينة الغارقة في أوحالها وتخلفها، وأنّ صورتها سوداوية تدفع بالإنسان إلى الهزيمة والإحساس بالدونية والعبثية.

وكثف السارد من الوصف، وبجمل سردية متشابهة في الصورة والدلالة، وذلك لتعميق المعاني ذاتها ضمن سرد موجه، غايته التركيز على التيمة المأساوية للمدينة وباقي مكوناتها.

وأهم ملاحظة يمكن إدراجها في سياق تحليل المستشفى كفضاء مديني، والعلاقات الفضائية التي ربطناها به، كالبحر والشارع، هي أنّ هناك سردا متشابها ومتكررا في توصيف هذه الفضاءات مع المدينة، انطلاقا من سرد المتخيل الواقعي، الذي يكرس واقعا معينا، يمارس عليه نقدا لاذعا وقاسيا، وتحريضا للوعي ضده، من أجل زحزحته وتثويره، والخروج به من حالة الفضاء المديني المغلق على البؤس والعنف، والتخلف، إلى فضاء أكثر انفتاحا وتقدما.

المبحث الثّاني

فضاء السّلطة

1. مفهوم السّلطة:

إنّ تعريف السلطة وخصائصها المفهومية والوظيفية يتعدد بحسب السياق المعرفي الذي تشغله السلطة باعتبارها تصورا علائقيا، أي هو عبارة عن مجموعة من العلاقات والتفاعلات بين القوى التي تتشكل ضمن الحيز الذي تشغله. فالسلطة من ناحية تحديد تعريفها لا يمكن فهمها انطلاقا مما هو مشاع عليها أنها هي "القوة" وطرائق فرضها بين الأطراف التي تحتكم إليها.

(إنّ السؤال "ما السلطة؟" أو ما مصدرها أو أصلها؟" قد لا يكون في محله، بل ينبغي بالأحرى أن نتساءل عن الكيفية التي تتحقق بها أو كيف تمارس نفسها وتظهر إلى الفعل؟ وتظهر ممارسة السلطة للعيان كعلاقة بين قوتين، وهي علاقة سجال وصراع وتدافع أو تأثير وتأثر)[1].

وفي هذا الاطار يولي ميشال فوكو أهمية لعلاقات السلطة، وأنظمة خطاباتها، وتحليلها من الداخل، والكشف عن المعرفة المكونة لها.ويركز في تحليله الإبستيمولوجي للسلطة على كيفية أداء نسقها، وليس شكلها، ومصدر مفهومها.

وفي تعريف آخر، يعرف غرامشي السلطة بأنّها نظام يقوم على الإكراه والإقناع، ترتكز عليه الطبقة الحاكمة، من أجل السيطرة والهيمنة لتعزيز حضورها، والمحافظة على مصالحها الاقتصادية والسياسية الأيديولوجية،(تُربط فكرة غرامشي حول الهيمنة بين القبول الذاتي لدى الجماهير وبين العمل على تكريس السلطة من جانب طبقة صغيرة،عبر عملية

[1] جيل دلوز: المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، تر: سالم يقوت، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص:78.

الإقناع والتعاون مع مؤسسة الحكم. ويتحقق هذا القبول بفعل الهالة والمكانة التي تمتلكها طبقة مركزية مسيطرة تعمل باستمرار على تشكيل استراتيجياتها السياسية والاقتصادية لترسيخ فكرة القبول لدى المجتمع الذي سيتحول، وجوبا إلى الثورة، إذا غابت هذه الاستراتيجيات. وتتضمن الهيمنة التحكم الذي يتحقق عبر الوعي بحالات الاهتياج التخريبية التي غالبا ما تكون حاضرة في المجتمعات الخاضعة للهيمنة)[1].

السلطة حسب غرامشي ليست مقولة محايدة، بل هي قوة منحازة لطرف على حساب طرف آخر، يمكن معاينتها عبر مقولات خطاباتها، وما تخفيه من مصالح متناقضة، وتعمل السلطة على ترسيخ مفهومها الطبقي والاجتماعي والسياسي والثقافي والتاريخي، انطلاقا من تشكيل اللغة تحمي قوتها وتواجدها، واللغة عامل مهم في بسط نفوذها، وعن طريق اللغة تُحرر الأفكار والاستراتيجيات التي تريدها السلطة؛(ويلعب فرض نمط من اللغة، وإنجاز الكتابة الأدبية والتاريخية عبرها، دورا هاما في إنشاء أنظمة ومؤسسات تكرس أيديولوجيا الطبقة المسيطرة وترسخها)[2].

وتنتج اللغة مقولات السلطة وأنواعها، وتشعب دلالاتها، حيث نجد تسميات متعددة للسلطة السياسية والدينية والاجتماعية والتاريخية والثقافية والاقتصادية، فلكل سلطة لغتها الخاصة، وهذا ما يقتضي ولادة معرفة وعلوم تشتغل عليها، كخطاب العلوم الإنسانية واللغوية والعلوم الاقتصادية والسياسية، ودوافع هذه العلوم في الأساس صراع الإنسان مع السلطة، بكل أشكالها وإفرازاتها؛ فالسلطة هي شكل وعلاقات وقوى متضادة ينتج، عنها حالات العنف والإكراه والتحريض والتضييق والرقابة والتدمير، و(تشدد " آرندت" في محاولاتها لتقديم تعريف للسلطة على تنوع حقول ممارسة السلطة (السياسية، التربوية والعائلية) وعلى بعد

---

[1] شيلي واليا: إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، تر: أحمد خريس وناصر أبو الهيجاء، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2007، ص: 36.

[2] المرجع نفسه،ص ن.

الاعتراف الكامن في العلاقة. فالسلطة المتميزة في الوقت نفسه عن الاكراه بالقوة وعن الاقناع بالحجج الذي ينطوي ضمنا على علاقة بين متساوين، هي سلطة لا تستند، إذا لا إلى سلطان رئيس ولا إلى حجة مشتركة. تنطوي علاقة السلطة على تفاوت مميز، إذ إنها لا تقوم على المساواة ولا على التراتبية بالمعنى الدقيق للعلاقة أمر/ طاعة)[1].

وأفعال السلطة والمفردات المكونة لها، تدفع الإنسان لمعرفتها علميا، أو النضال من أجل كسبها والحصول عليها، فالسلطة قوة وجاذبية خفية، فهي تعني إثبات الهوية، وتجسيد المشروع والحلم والاحتمال المتوقع، فدلالات القوة التي ارتبطت بها، حوّلت العالم والتاريخ، ونقلت الإنسانية من شكل إلى آخر.

والسلطة خطاب مزدوج مأساوي واحتفالي، وفي بنيتها يتولد صراع الحياة والموت،إنها السلطة؛ إرادة القوة والمعرفة، حسب النص والتصور النتشوي، حيث يتشكل الفهم و نقيضه حولها.

وكل محاولة تعريف للسلطة يعني بالضرورة تبني موقفا منها، وانحيازا لمضمون وتصور عنها، حيث (كانت السلطة نقطة إحالة قسرية في فهم ما يحرك الناس، وكيف يقفون من بعضهم، وما الذي يسيطرون عليه وما الذي يسيطر عليهم، وما الذي يمكن أن يخبئه المستقبل للمجتمعات الانسانية. وحديث السلطة والبحث عن السلطة يردم على نحو فريد الهوة بين الرأي الأكاديمي والرأي الشعبي حول الطريقة التي يعمل بها العالم)[2]. وهنا تختلط المعرفة بالإيديولوجيا،ولا يمكن فصل السلطة عن السياقات التي أنتجتها، في ضبط دلالتها

---

[1] ميريام ريفولت دالون: سلطان البدايات (بحث في السلطة). تر: سايد مطر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2012، ص: 51، 52.

[2] مجموعة من المؤلفين: مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص: 385.

ووظائفها، وأشكال تحركها بين المعرفة والمصلحة؛ العنصرين الرئيسيين في تكوين صيرورتها السياسية والاجتماعية.

1.1 ـآليّات اشتغال السّلطة

تشتغل السلطة وفق آليات خاصةبها، حيث تتبين طريقة أدائها وقوة حضورها، والسلطة دائما تعبر عن القوة والهيمنة، ولتكريس منطقها تعتمد على آليات وظيفية هي:

1.1.1آليّة القمع:

القمع مكون رئيس في بنية خطاب السلطة، وقد يكون قمعا يأخذ الطابع المادي والرمزي.والقمع من الآليات التي توظفها السلطة وشبكتها الإنتاجية لفرض الرقابة والعقاب، تجاه المكونات الخطابية المضادة لها.

وترتبط آلية القمع بالسلطة من حيث المفهوم والتعريف والتأثير، و(عندما نعرف تأثيرات السلطة من خلال مصطلح القمع، فإننا نقدم لأنفسنا تصورا قانونيا محضا لهذه السلطة نفسها، إننا بذلك نجعل السلطة مطابقة لقانون يقول: لا، كان من اللازم على الأخص الإشارة إلى القدرة على المنع)[1].

وعلى الرغم من سلبية التصور لقمع السلطة لمخالفي خطابها، فإن تخلي السلطة عن آلية القمع يعرضها للمحو والاندثار؛ فلا يمكن تصور مقول السلطة، وتاريخية مفهومها، إلا في ظل وظيفتها القمعية.

[1] ميشال فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2007، ص: 84.

وتفكيك السلطة بالمفهوم الفلسفي والاجتماعي والتاريخي والسياسي، لا يتم إلا من خلال تهديم آلية القمع كمنتج لبناء السلطة.

2.1.1 آليّة الإقصاء:

تتجلى السلطة من خلال آلية الإقصاء، وعبره تحضر السلطة كقوة فعل وتجسيد لخطابها المقترح، ضمن شبكة العلاقات المنتجة من طرف السلطة، على صعيد المقولات الاجتماعية والسياسية والتاريخية. (إنّ السلطة تعمل في الحقيقة بواسطة ثلاثة رموز أو عناصر: القانون، العنف والشمولية. إنّ السلطة هي الوجه الآخر للمجتمع. إنها القوة ضد الذين لا سلاح لهم ومعرفة الجماعة ضد المعرفة الخاصة والمشروعية ضد الرغبات الفردية)[1].

وحتى تحقق السلطة مضامينها، تستعمل السلطة آلية الإقصاء، لفرض وجودها ومخططها الذي فرضته مسبقا، والاستدلال بالإقصاء هو من صميم خطاب السلطة أمام منافسيها، سواء أكانوا افتراضيين أم موجودين.

وآلية الإقصاء التي تركز عليه السلطة، تستغله في إطار البنية التي تتحرك فيها، ومقاصد آلية الإقصاء عند السلطة هي تأكيد مشروعيتها من جهة، والانتصار النهائي لمخططها من جهة أخرى.

3.1.1 آليّة السّيطرة:

[1] محمد الشيخ: المثقف والسلطة (دراسة في الفكر الفلسفي المعاصر)، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص: 122.121

تهدف السلطة، أيّا كان مضمونها،إلى سيطرة أيديولوجيتها وهيمنتها، وبدون آلية السيطرة تفقد هويتها، ولهذا تتشبث السلطة بسيطرتها المادية أو الرمزية، وتمارس مقاومة عنيفة تجاه خصومها، حيث تعمل على تفكيكهم وهزمهم وتجريدهم من أي قوة.

وتُعرَّف السلطة على أنها مجموعة علاقات مهيمنة، وقوة مؤثرة في المجال الذي تحترفه، ومن ثم، توظّف آلية السيطرة لترسيخ حضورها، و إبراز معالم قوتها ودلالات هيمنتها.

2. السّلطة والسّرد:

تبرز السلطة في علاقاتها بالسرد من خلال قوة اللغة المسرودة، والسلطة هنا هي في الأساس سلطة اللغة والنظام الذي تشكله، في إطار استراتيجية السرد، ونوع السرد الذي تقرره العملية السردية،والتيمات المرتبطة به، وهو الذي يبين أيّة سلطة سردية ستهيمن على المجال السردي المراد قراءته،ودرجة تقبله بين السارد والمسرود له.

وتظهر سلطة أي سرد ضمن العلاقات السردية، والمميز السردي (المكان أو الشخصية أو الزمان) هو الذي سيعرض نفسه كقوة سلطة سردية.

3. السّلطة والمدينة:

لا يمكن تصور السلطة خارج إطار هيمنتها على المدينة، سواء كفضاء سياسي،أو اجتماعي، أو اقتصادي، أو ثقافي، فعلاقة السلطة بالمدينة هي علاقة مركبة ومتلبسة بقوة القانون، والخطاب الأيديولوجي، والتوجيه، والتخطيط لوضع الاستراتيجيات والمشاريع التنموية، ويفترض أن (تتميز مفاهيم المدينة "polis" كما هو معروف ببعض السيمات

الأساسية: امتياز الكلام، وهو "الأداة السياسية" بامتياز، ووجود فضاء عام يتسم بحضور فاعل، وانتشار الكتابة كأداة نقل لثقافة مشتركة ولاسيما نموذج المساواة أمام القانون)[1].

والسلطة بحكم قوتها وهيمنتها على الفضاء العمومي، توجه الرأي العام، وتفرض عليه قيودا وضوابطا عبر مؤسساتها الأيديولوجية؛ كالأسرة والمدرسة والإعلام... الخ، وتعمل السلطة على التحكم في مواطنيها بطرق متعددة، والمهم عندها أن تظل دائما مهيمنة بآلياتها المتعارف عليها.

ولمعرفة علاقة السلطة بالمدينة، تقترح علينا رواية (ذاكرة الماء) لكاتبها (واسيني الأعرج) شكل هذه العلاقة من حيث تيماتها، ودلالات تعبيراتها السردية، وللوصول إلى هذه العلاقة بين السلطة والمدينة والفضاء الذي يجمع أو يتمفصل بينهما، اخترنا مجموعة مقاطع سردية، تبين من خلالها أنواع السلطة كفضاء مهيمن على المدينة من جهة، ودلالة هذا الفضاء من جهة أخرى.

4 ـ السّلطة السّياسيّة:

تحضر السلطة السياسية في السرد على شكل خطاب إخباري، ومن خلال هذا الخطاب نتعرف على هويتها وملامح صورتها.

4.1 سرد الخبر والإعلان:

إنّ الملاحظ في رواية (ذاكرة الماء) أنها اشتغلت على مجموعة من القصاصات الصحفية، ضمن النظام السردي العام للرواية، بحيث هيمنت الأخبار الصحفية بشكل لافت للنظر، مما يعطي لنا تماثل بين الخطاب الإعلامي والخطاب السردي، وكلاهما له خصوصياته، فالخطاب الاعلامي حوّلته الرواية إلى مادة حكائية تستقي منها مدلولات

[1] ميريام ريفولت دالون: سلطان البدايات (بحث في السلطة)، ص: 58.

سياسية واجتماعية وثقافية. (إنّ هذه الظاهرة تجعل القارئ لا يميز النص الصحفي من الأدبي انطلاقا من توزيعه البصري، بل من خلال تلك الإشارات اللغوية التي يعلن من خلالها الراوي عن جنس النص قبل ايراده)[1].

والقصاصات الصحفية المدرجة داخل الرواية تميزت بطابعها الأفقي عكس المتعارف عن المقالات الصحفية أنها تأتي بشكل عمودي، بالإضافة إلى ذلك وضعها في الرواية داخل مستطيلات، مع ذكر عناوين الجرائد دون ذكر للسنة الكاملة، إذ يعند إلى حذف الرقم من التاريخ.

تعلن السلطة مشاريعها انطلاقا من الخطابات والشعارات والإعلانات والمراسيم المنظمة لها، وإعلان السلطة عن نفسها يجعلها في ظاهره تبدو كأنها حاملة إصلاح، واهتمام بالشأن العام

> ابتداء من الاسبوع القادم، سيشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد.وعليه سيصير يوما الخميس والجمعة، هما نهاية الأسبوع، بدلا من يومي السبت والأحد. تم هذا التغيير بالاتفاق بين مختلف الوزارات والمجلس الإسلامي الأعلى. جريدة الشعب(...) 197[2].

وسرد الإعلان عن هذا المرسوم التنفيذي في تغيير النظام الأسبوعي، يعلن في صحفها الرسمية – جريدة الشعب– عن السلطة؛ تقرر نيابة عن الشعب وتتحدث باسمه، وهذا الشعب مجرد كلمات تنشر، فإن دلالات الإخبار في هذا المرسوم، خبر ملزِم تنفذه الأجهزة التابعة لها.

---

[1] كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم شريف، ط1، تونس، 2009، ص: 70.

[2] واسيني الاعرج: ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2001، ص: 14.

واذا تأملنا جيدا في مضمون المرسوم الإلزامي،فإنه يكشف لنا عن نوايا السلطة في إعادة صياغة تصورها،عن كيفيات التحكم في البنية الزمنية الجديدة، ومحو آثار البنية الزمنية القديمة (السبت والأحد).

والسلطة تعلن عن مشروعها الجديد، فيما يتعلق بمسألة الهويّة الدينية، ففيما تقترب الخميس والجمعة من البنية الزمنية الإسلامية، فيوما السبت والأحد يحيلان الى البنية الزمنية المسيحية.

وهذا الإعلان ينم عن سردٍ موجهٍ من طرف سارد السلطة، في طريقة وشكل تصورها للمرجعية الدينية والحضارية، وهذا الإعلان يكشف عن السياق الزمني الذي جاءت فيه السلطة السياسية الجديدة، وشعاراتها التصحيحية لمضمون الثورة، وهذا التصحيح يأتي إعلانه وخبره، كمانشرت في جريدتها الدعائية:

19 جوان. التصحيح الثوري يضع حدا للشعبوية.جريدة الشعب(...) 196 [1].

تتلاعب السلطة عن طريق الإعلانات والأخبار بالكلمات والعقول، فهي تهدف الى قولبة المفاهيم التي تريدها؛ فالانقلاب أصبح تصحيحا ثوريا.ودلالة هذا التصحيح، كما تزعم السلطة،يُقصد منه تبرير الخطاب الانقلابي، وكسب الشرعية الثورية.

كما يبدو أن الخبر الذي تعلنه السلطة، والذي يدعو إلى وضع حد للانحراف الثوري، وتطهيره من الشعبوية، ما هو إلا تأسيس لوصاية جديدة، وانحراف نحو الشمولية.

2.4 سرد الهيمنة:

[1] واسيني الاعرج: ذاكرة الماء، ص: 37.

من بين خصائص مكونات السلطة، الهيمنة على العلاقات والفضاءات والأجساد، التي هي أحد أدواتها الرئيسية في تكوينها، فبدون هيمنة لا وجود للسلطة.ويبرز السرد الهيمنة في مجموعة من الكلمات والجمل السردية التي تحمل في باطنها دلالات الهيمنة.

وفي كثير من الأحيان، تظهر السلطة بشاعتها تجاه فضاء المدينة، كما يصوره المقطع السردي التالي:(من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي وبهذه السرعة، وسادة الأمر و النهي لا يعلمون؟ المدينة بدأت تزحف نحو الانقراض ليحل محلها ريف بدون عقل ولا تاريخ ولا ذاكرة، سوى الجفاف والرمل، ثم الرمل. ثم الرمل وحده الذي حول ساحات الشهداء والشوارع إلى ممرات لبيع سلع التهريب المقنن الآتية من كل أطراف الدنيا،والكاوكاو والسجائر المهربة، والسلع الرخيصة والمسروقات)[1].

يمثّل المقطع وصفا ضمنيا لمدينة هيمنت عليها صور البشاعة والخراب والتدمير، نتيجة إهمال السلطة، فجاء الوصف الجارف مقصودا في تعريتهاللسلطة وكشف مسؤوليتها في نشر البشاعة.

واللغة الواصفة لفضاء البشاعة، تستند على تراكم لاوعيأنظمة الهيمنة المتراكمة:(يوسف، بعدما سجن طويلا بعد انقلاب 1965 بتهمة التحريض والكتابة ضد السلطات العسكرية كان متعبا، في كل مرة يصاب بنوبة تطول معه وتقصر، ولهذا تعوّد أن يلوم نفسه دائما، فهو يشعر،أنه كان يمكن تفادي الكلام الزائد، كما كان يسمي مشاحناته مع الآخرين.مرةأخذ من أحد بارات المدينة بتهمة الجنون والتهديد بالقتل للآخرين، بقي أسبوعا ثم خرج. في المرةالثانية اتهموه بنفس التهمة. في المرة الثالثة سحب من بيته بعد حل اتحاد الطلبة الجزائرييونوأدخل المستشفى، ولم يخرجوه إلا بعد سنة.كان نحيفا ومنكسرا ولكنه كان أكثر صفاء من أي زمن مضى.

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 55.

- ولهذا أنا مجنون بالنور، وأتمنى أن أرسمه بكل ألقه. في هذه البلاد لم أر إلا ظلام الحفرة وظلام السجن، وظلام مستشفى المجانين. في عمق أي واحد فينا حالة لا شكل لها، لا يستطيع لمسها، هي التي تعطينا كل المبررات للعيش والحياة.

وقبل أحداث 1988 بساعات قليلة، داهموا بيته أخذوه. ضحك طويلا وهو يركب سيارة الإسعاف التي أحضروها له خصيصا. عرف من عيونهم أن شيئا خطيرا بصدد الوقوع. يقول. لم أسألهم عن السبب، لأنهم في كل المرات التي أخذوني فيها لم يكونوا محتاجين الى سبب معين)[1].

تنتقل السلطة من بشاعة هيمنتها على الفضاء العمومي، إلى "الفرد" والإنسان، فالسلطة المهيمنة لا تترك مجالا للفرد "المتكلم" للتعبير عن رأيه، فهي بطبيعتها القمعية ونزعتها الشمولية ترى الفرد مجرد رقم في سجلاتها الإدارية، وقد أثار المقطع وصف السلطة في تعاملها مع "يوسف" بأبشع الأوصاف، لأنه عبّر عن صوته النقدي، تجاه سلوكاتها القمعية؛ فالسلطة لا تؤمن بمن يخالفها الرأي، بل تعمل على ترهيب معارضيها، وتدجين أجسادهم، وقولبتهم وفق الشكل الذي تريده.

ولا تعترف السلطة بمن يخالفها في الرأي، وعدم اعترافها دليل على مدى ادراكها أن من يخالفها هو في جوهره سلطة مضادة، يعني أنها قمعية بامتياز،فاستعمالها للوسائل البشعة، هدفه هو المحافظة على شكلها وهيبتها وتماسكها.

وللمحافظة على شكلها، تعمل السلطة على إعادة إنتاج شكلها، عن طريق الخطابات والأغاني الممجدة لها، فهي تسعى للحضور والهيمنة على كل شيء (السياسة، خلي البير بغطاه أحسن. القلب امتلأ دودا. الصمت في مثل هذا الضجيج أفضل، طحنونا

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 327، 328.

بالخطابات يا وليدي. آليس لم تعرف مدينة أخرى سوى مدينتها قسنطينة، لم تعرف حنينا ولا نشيدا إلا الحنين الأندلسي الذي ينام في قلبها هادئا كجمرة. خل البير بغطاه.

والله يا عمي رزقي انت تؤكد لي كل ما عرفته لوحدي بحاستي.لا المدرسة ولا شارع ولا حتى صمت الناس الذين يعرفون الحقيقة ويفضلون دفنها. لقد بدأ تدمير هذهالمدينة منذ زمن بعيد.خوفوا كل الناس بخطاباتهم ونعيقهم، وأجبروا كل الناس على مغادرة الأرض التي نبتوا فيها في أولى سفن الخيبة والموت. لقد جمعت كل الأناشيد يا عمي رزقي ووطئ عليها في دروب المدينة الضيقة، التي لم يعد ضيقها الجميل يعني الشيء الكثير للناس بعد أن تحولت إلى مجرد معابر للبغال والحمير، أو الناس. حتى جدتي تأخذ la manivelle بين يديها ثم تبدأ في تدويرها وتضع أسطوانة الرميتي أورنيت الوهرانية، وتنسحب إلى زاوية نصف مظلمة وتظل تعيش هاجس الأغنيات بعمق. أصلا لم تسأل يوما عن جنسية المغني أو دينه، تعرف يا عمي رزقي آلاف الكيلوميترات من الأشرطة القديمة تنام في مخازن الإذاعةبحجج سخيفة.الخطابات! الخطابات الجاهزة يا عمي رزقي هي التي قتلت كل شيء. دمرت كل خصوصية لهذه البلاد. كل واحد يعطي لنفسه الحق ضد كل واحد، اختلط الحابل بالنابل)[1].

ونفهم من مدلولات المقطع أن السارد شرح مفهوم السياسة على لسان عمي رزقي، وبيّن أنها عبارة عن خطاب مقرف، ومجرد خطابات فارغة بالنسبة للبسطاء. وينقل لنا السارد أيضا، على لسان عمي رزقي، تصور الفئة الشعبية، ونظرتها لمضامين الخطاب السياسي، وإدراكها أن السلطة المستبدة، قوتها تنحصر فقط في إنشاء الخطابات والشعارات الكاذبة من أي محتوى.

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 183.

ويريد المقطع أن يقول لنا ضمنيا أن سلطة الخوف والاستبداد مدمرة، بالإضافة إلى ذلك،فإنّ مآل طرق التسلط هو الفشل، كما حصل تاريخيا مع أنظمة كثيرة، نهجت نهجا تسلطيا وفاشيا.

وفي المقطع الموالي،تتجلى بوضوح طبيعة سلطة الاستبداد، وقرف السياسة في الجزائر، فالرواية الجزائرية أبدت جرأة في تعرية السلطة الحاكمة ونقدها، بلغة عارية من كل الاستعارات والإيحاءات، حيث غلبت اللغة المباشرة: (لم أفهم شيئا في رب هذه البلاد. أخشى أن تكون هناك جهة أو جهات تلعب برؤوسنا. البلاد في أزمة خانقة. الأف. إي. مي FMI على الأبواب تدق نواقيس التجويع. إذا طالبنا بحقنا قال لنا المسؤولون أن وضعية البلاد صعبة. وإذا تحركنا، صرنا من صناع الفتنة وتخريب الوطن، وإذا صمتنا، يركبون علينا، مثلما فعلوا ذلك مدة ثلاثين سنة. ه هم! هم أنفسهم، لا أدري إذا كانوا واعين لما يفعلونه ومخاطره. بين اختيارات اقتصاد السوق القاسية، وانهيار العملة، وغلاء المعيشة، والحفاظ على مناصب العمل؟ يا خويا قتلونا. كل اختيار فيه مسؤولية، فليتحملوها وليحسوا بها مرة واحدة في حياتهم.

– أوف يا عمي. واش قادرين يديروا. عجز كلي في التسيير ce sont des médiocres، لا يملكون شيئا يعطونه للآخرين.

– يلعبون بكل شيء. والآن ورقة الدين. هي مناسبة جدا. لو كان ربي يحبنا كان يعطينا رجلا مثل مصطفى أتاتورك. يحدد اختياراته ويغامر بقوة)[1].

تعمّد السارد استعمال اللغة المباشرة، قصد تفكيك نمط وسلوك السلطة تجاه البلاد في الفترة التسعينية، التي عرفت انهيارا شبه كلي، والسارد هنا يحمّل السلطة مسؤولية هذا الانهيار.

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 65، 66.

كما نلاحظ أيضا، أنّ السارد ارتكز على الحوار المباشر من خلال شخصيتين (السارد وعمي إسماعيل)، فدلالة هذا الحوار المباشر تتناول مسألة أزمة السلطة والبلاد، بعيون الطبقة العمالية التي تمسها مباشرة نتائج هذه الأزمة.

إنّ توظيف الحوار المباشر في السرد، من خلال اختيار وجهة نظر الطبقة العاملة حول الأزمة، له مبرر فني؛ لأن الطبقة العاملة تتكلم بلغة بسيطة ومباشرة، بعيدا عن التعقيدات السردية.

والحوار المباشر يتماشى بحسب طبيعة الخطابات، فالخطاب المطروق هنا هو الخطاب السياسي، إذ كان السارد واعيا في تعامله بالمزج بين خصوصيات الخطاب السردي والسياسي.

3.4 سرد القتل والاغتيال:

هناك إشارات سردية مباشرة، فيما يخص القتل والاغتيالات التي تمارسها السلطة، ويبين السرد بشكل واضح من يقف وراء هذه الاغتيالات، والملفت للانتباه أن لغة السرد لا تستعمل الاستعارات والايحاءات في ذكر قضايا القتل والموت، (كل هذه الفوضى، والحكومة ما تزال في حماقاتها الأولى. أخبار الموت تملأ الدنيا، وهي تحاول مصادرتها بحجة إعاقة التحقيقات.

- يحققون في ماذا؟ القاتل معروف ويصرح بجرائمه علانية، والمقتول معروف. تعرفين ماذا ينقص هذه البلاد. رجال حقيقيون. رجال من عمق هذه الطينة، بدم جديد لا يدخلون في حساب البقالين عندما يتعلق الأمر بوطن يموت يوميا آلاف المرات، وآيل إلى الزوال بهدوء وسكينة.
- قلت لك، شاطرون فقط في متابعة مدراء الجرائد عن التجاوزات التي لا يعلنون عنها. ويطلقون سراح القتلة والمجرمين. شيء في هذه البلاد يمشي بشكل مقلوب.

- حتى العدو الذي شردنا من بيوتنا لا نعرفه، ويعرفنا جيدا. ولكن وجهه يظل مغطى عن آخره، لابد أن تكون هناك مافيا قادرة على تنظيم ذلك بشكل دقيق، وهي التي تمتلك قوائم الذين يجب قتلهم وتعرف قيمتهم.
- مافيا قتلت رئيسا أمام ثلاثين مليون مشاهد، ومع ذلك لم تجد شاهدا واحدا ليؤكد الجريمة. صمتت بعدها على قتله وكأن شيئا لم يكن، ثم اغتالت وزيرا مفكرا، ودفن لينتهي أمره في المساء نفسه. ثم اغتالت رئيس حكومة أمام الديموقراطية مسافة كبيرة)[1].

فهذه السلطة وريثة الاستبداد السياسي، في القتل والتشريد ونفي الآخر ومحوه، بطرق مافيوية وفاشية، بحيث (لم تعد هناك من قضية سوى القضية الأقدم ألا وهي قضية الحرية إزاء الاستبداد، تلك القضية التي تشكّل في حقيقة الأمر وجود السياسة ذاته منذ بداية تاريخنا)[2].

والسلطة في المقطع لا تختلف عن سلطات الاستبداد التي ظهرت في التاريخ القديم والحديث، فهي – السلطة – نموذج مكرر لنماذج سابقة، تلك التي تشكلت في سياق التاريخ (النازية، الفاشية)، والتي أديتا إلى هلاك ودمار إنساني، مازالت آثاره عالقة إلى حد الآن.

وإذا رجعنا إلى المقطع، في تناوله قضية الموت والاغتيالات التي لحقت بشخصيات مهمة (الرئيس، وزير مفكر، رئيس حكومة)، فالسارد في ذكره لهذه الاغتيالات ترك شكوكا حول من يقف وراء هذه الاغتيالات، وبالتالي هل مصدر هذه الشكوك هي أجهزة خفية داخل السلطة ذاتها أو أطراف أخرى لها مصالح من وراء هذه الاغتيالات.

---

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 300، 301.

[2] حنةأرندت: في الثورة، تر: عطا عبد الوهاب، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص: 13.

والمباشرة في السرد لا تعني بالضرورة الوضوح في الرؤية، لأن سرد الموت مهما كان شكله، يكون له الوقع الوجودي والدرامي على حياتنا، والكتابة عن الموت في السرد تأخذ وجهة استثنائية؛ (ربما كان ذلك وهما. ربما كانت اللغة ذاتها وهما ولكن من قال أن بقية القيم التي نتوازن من خلالها نعطي بها لحياتنا معنى من المعاني ليست وهما بدورها؟ ما معنى الحب؟الكراهية؟ النضال؟ الخلود؟ المقاومة؟ الكتابة؟ العدالة؟ الشيء المؤكد في مغامرة الإنسان هو الموت)[1].

أردنا أن نبين أن الموت في هذا المقطع، قد اتخذ شكلين مختلفين مقارنة بالمقطع السابق:

الشكل الأول: الموت السياسي.

الشكل الثاني: الموت الوجودي الذي عبّر عنه بتساؤلات فلسفية.

والمستخلص من حضور الموت وأشكاله في السرد، سواء أكان سياسيا أم وجوديا، يغلب عليه طابع عدم وضوح الرؤية، والشكلان السابقان يتكرران في كثير من المقاطع السردية التي تتمفصل بين الوضوح والغموض؛ (لقد تم التعرف على قاتل الشاعر والفنان يوسف، وهو القاتل الثاني بعد الحلاوجي– الخضار. ويعتقد أنه عضو في فرق القتلة التي تقوم بعمليات الاغتيالات أو بتمويلها. وسنوافيكم بتفاصيل أكثر في أخبار الثامنة)[2].

والخبر المسرود يدل على أن ظاهرة القتل أصبحت لازمة في فضاء المدينة التي تقتل مثقفيها عن طريق رعاعها والذين هم بدورهم ضحية للعبة السلطة وخصائصها وطبيعتها، إذن القتل هو توليد من ثنايا هذه السلطة المشرفة على هذه المدينة.(وُجد الشاعر الفرنسي جون سيناك مذبوحا تحت طاولة الأكل، وبجانب رأسه، قنينة نبيذ (سيدي إبراهيم).

---

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 201.

[2] الرواية، ص: 47.

ويعتقد أن الجريمة هي مجرد تصفيات خاصة، خصوصا وأنّ سيناك كان لواطيا... المجاهد الأسبوعي(...) 197)[1].

لا يختلف خبر اغتيال الشاعر الفرنسي جون سيناك من حيث الشكل والمضمون السردي عن الخبر السابق، فهما يتشابهان في تأكيد المقتول.ويذهب بنا تأويل خبر الاغتيال والموت بعيدا نحو التاريخ السياسي والثوري للسلطة في الجزائر، حيث بدأت فكرة الاغتيالات المجهولة مع بروز الحركة الوطنية، التي عرفت صراعا داخليا دمويا بين أعضائها، فكان يتم حل الخلافات السياسية بالاغتيالات والتصفية الجسدية.

وتواصل في نفس النهج بعد الاستقلال، إلى أن انفجرت الأزمة الدموية في الفترة التسعينية، حيث أُعيد الصراع التاريخي للقتل والاغتيالات في أبشع صوره.

5. السّلطة واغتيال المدينة:

أفرزت ممارسات سلطة ما بعد الاستقلال أشكالا استبدادية أنتجت على ضوئها مدينة مشوهة لا هوية لها، إذ (أنّ الوجود الحقيقي للمدينة لا يعني بالضرورة أنها تعيش حالة مدنية فقد فقدت مدنيتها في غياب الدولة المتمثلة في مؤسسات المجتمع المدني والسلطة لتنهض كيانا معاديا لذاته ولسكانه من خلال واقع العنف الذي يؤثثه)[2].

ونستشف من سياقات السرد الروائي الذي يسرد غياب المدينة وتفككها وهمجيتها واختلاطها بأشكال مختلفة، أنّ سلطة ما بعد الاستقلال، لا تملك أي تصور حول المدينة كمشروع حضاري وجمالي،(لم تكن المدينة بهذه البشاعة، ولم يكن الزمن مخيفا مثل الآن، و لو أن المدينة الجديدة كانت وقتها قد بدأت تتنازل عن الكثير من بريقها وأشواقها للرجال

---

[1] الرواية، ص: 47.

[2] كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص: 176.

الغامضين الذين حكموا رقبتها بعنف شديد. ولكن شيئا عظيما فيها يقاوم كل هذه الخسارات وهذا الخوف)[1].

سرد المدينة مقرون بالخوف من سلطة مجهولة، أنهكت جمال هذه المدينة، على الرغم من المقاومة التي تبديها في وجه الحكام العفنين. وهناك مفارقة عجيبة لمن يحكم هذه المدينة؛ فهي تحتوي على أشواق الرجال الغامضين وشهوتهم للسلطة، من جهة، والسيطرة على فضاء المدينة من جهة أخرى، (لقد علمنا هنري لوفيفر بعمق أن المنظور السياسي عندما يصبح محددا، فلا شيء في الفضاء باستطاعته أو بإمكانه أن ينفلت من هيمنة السلطة وامتداداتها الرقابية، فالسلطة تريد أن تراقب الفضاء بأسره، وأن تحفظه منفصلا أو متصلا، متشذرا أو متجانسا مهما كانت الصعوبات والتحديات المطروحة. وذلك إلى درجة يصبح فيها " فضاء النظام" متخفيا في "نظام الفضاء" ويصبح هذا الأخير نظاما لبث الخوف والرعب والتوقع المريب)[2].

والسلطة لها تقاليد قديمة في تاريخ الرقابة على فضاء المدينة، التي عرفت سجلا حافلا من أشكال الحرب والتدمير، (فقد ولدت كمدينة في القرن السادس قبل الميلاد. تصوري هذه العراقة المذهلة؟ كانت علاقاتها واسعة من الجهة الأخرى من المتوسط، خصوصا مع إيطاليا الجنوبية والمستعمرات الإغريقية. وبعد سقوط كرتاج في سنة 146 قبل الميلاد، دخلت مباشرة ضمن المملكة البربرية المستقلة عن موريتانيا، [...]وبعد تدمير أجزاء كبيرة منها أعيد بناؤها في القرن العاشر زمنالزيريين، ليصبح اسمها فيما بعد جزائر بني مزغنة. مرة أخرى دُمرت الكثير من أجزائها في مرحلة الإبادة الاولى عندما كان الأتراك يتحصنون بحيطانها، وعندما خاف الباشا غراب أحمد، من هجمات إسبانية جديدة، قام بتدمير باب عزون.وقام بمحوه نهائيا سنة 1573، ولم يترك إلا اسمه، وبنى في مكانه

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 177.

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل في الرواية العربية، ص: 203.

حيطانا ثقيلة كالرصاص لا اسم لها ولا ذات، كرهها البحر وكرهته، حتى حي البحرية الذي كان مليئا بالحياة والحركة، انتهى وتبعثر تحت التدمير المحلي، ودك المدافع التي لم تتوقف نيرانها.لم يدرك الأتراك أن كل بيت يسقط، وذاكرة تمحى، هو جزء من البحر ينشف ويتبخر. حتى الحيطان التي بنيت فيما بعد على الأنقاض، كانت تنسفها الاختلافات والصراعات. فالغاوون الأتراك، لم يغيّروا من عاداتهم وتقاليدهم. اللبن والانتفاخ والساطور والقرصنة والتدرب وبيع الحيطان الواحد بعد الآخر. كانوا يبنون الأسوار الغليضة لدرء هجمات الأعداء، ويبيعون مفاتيح المدينة للذي يعطي أكثر)[1].

يحيلنا المقطع إلى الفضاء التاريخي الذي شكل علاقة السلطة بالمدينة، فتاريخ النشأة بينهما غلب عليه الهدم والبناء وأجواء التوتر، والسارد في هذا السياق، عمل على خلق تشابه بين الفضاء التاريخي الذي كوّن السلطة والمدينة، وابتكار النص السردي المشابه لهما.

فالكتابة السردية تعيد صياغة المتشابه، وتختلف في الوقت نفسه في الخصائص اللغوية فـ(هناك تشابه كبير بين فضاء النص وفضاء الواقع، لكن الكتابة لا تعيد إنتاج الظاهرة الواقعية كاملة، بل تعيد إنتاج الخصائص التي تميزها أكثر، والتي تعكس روحها الحيّة عن طريق اللغة، ومن ثم لا يكفي أن ننتبه إلى كون التشابه أو التماثل بين الكتابة والمرجع المادي، يتم بواسطة اللغة أو داخلها، بل ينبغي أن ننتبه إلى نوعية البنية اللغوية التي تنجز هذه المهمة المتعددة، مهمة النقل والتمثل والتحويل)[2].

إذا ربطنا هذا القول بالمقطع السردي، نستخلص منها الخصائص التالية:

1. توظيف التاريخ وقراءته من منظور سياسي، لتكوين السلطة والمدينة.
2. سرد تاريخ المدينة ونشأتها، تمركز على أساليب طردية في البناء والهدم.

---

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 175، 176.

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء، مرجع سابق، ص:155، 156.

3. هناك تداخل بين الجمل التاريخية والسردية، من حيث الوصف المتواتر لهواجس السيطرة والتدمير.

4. تماهي السرد التاريخي مع الواقعي حول موضوع السلطة والمدينة من خلال إضفاء عناصر التشابه اللغوي.

ونستنتج في محصلة فضائيْ المستشفى والسلطة أنهما أبرزا غياب المدينة بالرغم من وجودها جغرافيا (الجزائر العاصمة).

فالمستشفى والسلطة مفسران جماليان للفضاء العام للروايتين، من حيث المعالجة السردية والموضوعاتية.

الدلالة الرمزية والوظيفية:يشترك فضاء المستشفى والسلطة في الدلالة الرمزية والوظيفية للمدينة، فكلاهما يعبران عن غياب فكرة المدينة، وتحديدا مدنيتها، وقد وضّحا لنا أن الفضاء الذي يسرد المدينة تميز بغلبة العنف والاقصاء والتهميش، بحيث تحول المكان المتوحش والهمجي إلى صفة من صفات المدينة المسماة (جزائرية).

اللغة السردية:شكلت السلطة والمستشفى لغة سردية في جوهرها، تنحت معجميتها من أساليب القهر والغربة والضياع والموت، وقد غلب سرد الوصف السالب والمضاعف لصورة المدينة، والخراب الذي يحاصرها من جميع الجهات والأمكنة. وعلى الرغم من اختلاف مستوى الروايتين في طرح المدينة، إلا أننا نعثر على نسق سردي عام فيه كثير من التشابه اللغوي والدلالي.

الشكل السردي:انبثق الشكل السردي من خلال تماثل المرجع الاجتماعي مع المرجع الفني، ففي رواية سيدة المقام،تحول فضاء المستشفى بصفته مرجعا جغرافيا (مستشفى مصطفى باشا)، إلى مرجع فني وسردي ضمن سياق سردي يستثمر وظائف المستشفى

(المرض، والمعاجلة)،ليبيّن أن المدينة في مجملها تعاني حالة المرض والعجز، ومعالجة أمراضها مسألة معقدة جدا.

كما اعتمدت رواية ذاكرة الماء، على شكل سردي تمثل في توظيف القصاصات الصحفية، وإعادة صياغتها في إطار النظام السردي، وإذا جمعنا هذه القصاصات في تفاعلها داخل السرد العام للرواية، نكتشف منها أنها تشكل في مضمونها طبيعة النظام السياسي، وطرائق السلطة وكيفيات تشكيلها، وبهذا نحصل على تمثيل بين النظام السياسي والنظام السردي.

الفصل الرّابع

المدينة في الرّواية الألفينيّة

فضاء الصّحراء

تمهيد:

عرفت الرواية الجزائرية في الألفية الأخيرة، توجهات جمالية معتمدة على تجريب متخيلها السردي، بحثا عن فضاءات وأشكال، تبتكر من خلالها آليات وتقنيات جديدة للكتابة الروائية.

يكتشف القارئ للرواية الجزائرية أنها كثيرا ما استهلكت موضوعات محددة، خاصة موضوع العنف الذي خيم على كتاباتها، ويعود ذلك لعوامل قاهرة، سيطرت على مخيلة الكتّاب.

إن استلهام المتخيل المحدد سلفا، يُفقد حيوية الخطاب الروائي، ويجعل منه فاقدا للخصائص الجمالية. وعلى الرغم من كل الضغوطات، واستعجالية الراهن وتعقيداته، وُضعت الرواية الجزائرية أمام تحديات جمالية وفكرية، لتجاوز حتميات خطاب الراهن، والدخول في عوالم تجريبية، تفتح لها أفاقا جديدة، وفي هذا السياق، انفتحت الرواية الجزائرية على فضاء الصحراء، كشكل سردي ثقافي واجتماعي وحضاري.

وقد لاحظنا بأنّ بعض الكتابات الروائية،قد وظّفت جماليات الفضاء الصحراوي، والمدينة الصحراوية، وما تبرزه من خصائص ثقافية وأنثروبولوجية؛ فالصحراء تيمة مركزية في الثقافة الجزائرية.

والصحراء هي المكون التاريخي والسوسيولوجي في بنية الثقافة الجزائرية، حيث (تحيط أكبر صحراء في العالم بلدان المغرب في وقتنا الراهن. بدأت المغامرة البربرية في الشمال، حوالي سبعة ألاف سنة قبل الميلاد، تزامنا مع وصول أسلاف المتوسطين القادمين،

حيث لم تكن الصحراء قد تصحرت بكاملها، حيث كان أوسطها موطنا لحضارة أكثر أهمية من الحضارة البربرية في الشمال)[1].

والصحراء من هذا المنظور، ليست تلك الصورة السالبة للفضاء المعيشي والاجتماعي، الذي أسهمت فيه عوامل عدم التنمية المدينية والحضارية؛ الصحراء إذن، هي إرث حضاري وثقافي واجتماعي، تسمح للرواية بإعادة صياغة أشكالها، وبعثها في صور جمالية متعددة، وهذا طبعا، إذا أدرك كتّاب الرواية عمقها التاريخي و مخزونها الرمزي.

وتوظيف الصحراء في الرواية ليس بالمسالة البسيطة، فهي– أي الصحراء – شديدة التعقيد من حيث البناء الجغرافي والثقافي والأنتروبولوجي، فـ(نحن إذا أمام الصحراء بوصفها وعاء ثقافيا خاصا وعالما شديد الانحياز إلى عزلته، وتراثه وقيمه وأعرافه، فهي فعليا تحكمها أعراف مقدسة، مثل كل المجتمعات البدائية التي يشكل فيها العرف أو التابو قانونا للمقدسات، وهي مجتمع يتكئ على الطقس الأسطوري في تفسيره للأحداث الكونية، وهو مجتمع مغلق يهاب المدنية، وعراكه الأساسي لا ينبني على أساس طبقي، وإن كان له تقسيماته الطبقية الحادة، بل كان النزاع مع الأنماط الاجتماعية المغايرة، خاصة المدنية)[2]، وأمام هذا المفهوم، تجد الرواية نفسها أمام بنية سردية معقدة، في تركيب شكل الفضاء الصحراوي، من حيث الصورة والدلالة والشكل، الذي يستوعب الأبعاد والمنظورات الاجتماعية، والمقدسات الخاصة والأعراف وثقافة العيش، ويضاف إليها اللغة وقوانينها، بين المرجعيات الواقعية واستدلالاتها، واللغة والمتخيل الروائي، وضرورته الجمالية.

يحتاج البحث عن الصحراء إلى تحليل وشروحات وتفسيرات وتأويلات خاصة؛ لأن الصحراء موضوع ثقافي مركب، له تمثلاته التاريخية والاجتماعية والأسطورية

[1] Gabriel Camps: Les Berbères: Mémoire et Identité, préface de Salem chaker, Editions Barzakh et Actes Sud, Alger 2011, p 71.

[2] ميرال الطحاوي: محرّمات قبلية (المقدس وتخيلاته في المجتمع الرعوي روائيا)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،2008، ص: 22.

لمجتمعاتنا،(فالصحراء في العالم العربي والواقع القبلي الذي تحويه تصبح أكثر من واقع جغرافي، بل ثقافي في الأساس، وخاصة في جذرها الثقافي. فالوطن العربي صحراء ثقافية إذا استثنينا مواقع الحضارات الزراعية الكبرى)([3])،وإننا سنحلل وندرس فضاء الصحراء في الرواية الجزائرية، وفق التصورات السابقة لمفهوم الصحراء، وتجلياتها الثقافية، وقد وقع اختيارنا على رواية (تيميمون) لرشيد بوجدرة.

[3] ميرال الطحاوي: محرمات قبلية، المقدس وتخيلاته في المجتمع الرعوي روائيا، ص: 21.

1. السّرد الخيميائي في رواية "تيميمون":

تحكي الرواية عن شخصية لا اسم لها، ولكن تظهر ملامحها وسلوكاتها وأفكارها على مستوى المتن الحكائي؛ وعُرف عن الشخصية أنها عاشت حياة متذبذبة وقاسية، تبدأ من المكان الذي شكّل طفولتها، وعالمها المراهق، ألا وهي مدينة قسنطينة؛ حيث عاشت الشخصية في عائلة كان الأب فيها هو السلطة المطلقة بحكم ذكورته، وثرائه الفاحش، وكانت– كما جاء على لسانها – لا تميل إلى الأب، فتصفه بمواصفات سلبية.

وفي المقابل، تتعاطف الشخصية كثيرا مع الأم، فترى فيها الحنان والصمتوالقناعة اللامتناهية، وروح المسؤولية تجاه الأبناء والجيران والفقراء.

وتمضي حكاية الشخصية على أنها كانت تعشق الطيران العسكري، مما مكّنها من الدخول إلى الجيش عن طريق أحد معارفها "جوسي كوهين"، ولكن الأمر لم يدم طويلا؛ فتُطرد من الجيش على خلفية عدم انضباطها، خاصة سرقتها الطائرات، والذهاب بها إلى المدن البعيدة كالدار البيضاء، وبروكسل...إلخ.

وللشخصية أيضا أصدقاء مقربون، منهم "كمال رايس"، و"هنري كوهين"، وعلاقتها بهمتلخص حياتها وسيرتهاالخاصة مع المراهقة والنساء والخمرة.

وتتشكلأحداث الرواية دراميا، عندما تسافر إلى جنيف، وتعيش فيها عشر سنوات كاملة، وتكون نهاية هذه السنوات بشرائها "حافلة قديمة" بسعر متواضع، ودخولها بها إلى الجزائر، وهذا كلّ ما كسبته من حياة الغربة.

وتصبح الحافلة الرفيقة الحقيقية لديها في حياتها الجديدة، وتجعل منها مكسبا لرزقها، وتقرر أن تتحول إلى مرشدة سياحيّة في الصحراء الجزائرية، التي يقصدها السواح الأجانب.

وتتعزز الأحداث الدرامية في الرواية انطلاقا من إحدى الرحلات التي كانتتقوم بها من الجزائر العاصمة إلى تيميمون، عندما نقلت فوجامن السواح.

في طريقها إلى صحراء تيميمون، بدأتتتفرس في وجوه السواح، عن طريق المرآة، وذهب بها الفضول إلى اكتشاف مميز ؛يتمثل في إحدى فتيات الفوج، التي أثارت انتباهه، فراقبها من خلال مرآته، وقد ذهب بها الفضول بعيدا، حين حاولت التقرب منها ومعرفة اسمها.

عندما اقتربت الحافلة من بوابة الصحراء، توقف البطل لأخذ قسط الراحة، فكانت الفرصة مواتية له لكي يكلمها، ويتعرف عليها. فأثار فضوله وحيرته وأحاسيسه اسم "صرّاء" الذي هو على وزن صحراء، مما ألهب فيه شعورا جديدا، وهو في سن الأربعينالتي قضاها بعيدا عن النساء عاطفيا وجنسيا.فكيف وهو اليوم يعيد اكتشاف ذاته من جديد، فاختلط عليه الأمر، ودخل في دوامة نفسية، وحوارات ذاتية؛ يكلم نفسه حول ما يحدث له، مستعيدا ذكريات طفولته.

إنه تحوّل غير منطقي، خاصة وأن ميله إلى النساء لم يتحرك فيه منذ أربعين سنة، فما الذي جعل"صراء" مختلفة عن باقي النساء؟ سؤال محير أدخله في تأزم نفسي.

وتمضي الأحداث إلى آخرها، عندما طلب من "صرّاء" أن ترافقه إلى أحد المحششاتبتيميمون، لكي يتقرب منها، ويتعرّف على أحاسيسها وميولاتها اتجاهه. لكنه يكتشف أنّها لا تولي أي اهتمام عاطفي به، لأنها كانت منجذبة إلىأحد العازفين على آلة الأمزاد الترقية. وشكّل لديه هذا الاكتشاف صدمة أخرى، وتعقيدا أكثر، فرجع إلى الفندق

خائبا، وقد تحركت في دواخله كل النوازع الغريزية؛ كالحقد والغيرة والحسد، وكلها عواطف لم تكن موجودة لديه من قبل.

وليتجاوز هذه المحنة، قرر العودة إلى العاصمة، دون إبراز مشكلته إلى "صرّاء"، فهذه الأخيرة طلبت منه أن يقبل مرافقة صديقها الزنجي، مقابل تعويض مالي، لكنه رفض الأمر بشدة بكبرياء المعذبين والمتألمين.

وفي طريقه إلى العاصمة، بدأت خيوط العقدة تنحل، فمن خلالها أخذ يسترجع ذاكرته عن صديقه "كمال "رايس"، وكأنّ صراء هي الوجه الخفي لكمال رايس، أي أنّ هناك إعجابا عاطفيا كان مكبوتا اتجاه صديقه القديم، ولكنه رد على نفسه،بأنه كان معجبا بصديقه، في حدود ما تسمح به الصداقة.

وقبل وصول الحافلة إلى العاصمة، أعاد النظر من جديد في صراء، وظهرت له الصورة الحقيقية؛إنها لم تكن شيئا سوى أوهام، وبدت له قبيحة، ورجعت نفسه إلى صفائها وعفويتها.

1.1.العنوان: "تيميمون":

يشكّل العنوان مدخلاً رئيساً في مقاربة النص الروائي، فالعلاقة بين العنوان والنص هي علاقة مفسِّرة ومؤوِّلة، بحيث يعدّ (من بين أهم عناصر المناص " النص الموازي"، لهذا فإنّ تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلحّ علينا في التحليل)[1]. ولقد أولى الدرس النقدي المعاصر أهمية قصوى في دراسة العنونة، والتي تندرج ضمن حقل السرديات، ومن أهم الذين نظّروا لها نذكر (جيرار جينيت)Gérard Genette في كتابه المرجعي (seuils)،

[1]عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف والدار العربية ناشرون، ط1، الجزائر ولبنان، 2008، ص: 65.

حيث خصص مبحثا كاملا للعنوان. وعرّفه (إنّ تصورنا المثالي للعنوان يمكن استخلاصه تدريجيا من مزيج أولي بصفته نصا مستقلا ونصا موازيا، حيث كان متماهيا بدون هيئة متميّزة)[1]. وحسب هذا التعريف فالعنوان لا يمكن تجاهله، بوصفه نصا منفردا بذاته من جهة، وفي علاقة تفسيرية وتأويلية بالنص. فهذا الأخير لا يكسب هويته إلا من خلال حضور وتشكيل العنوان.

2.1. العنوان: المكان والمرجع:

3.1. المرجع التّاريخي:

وصف الراوي "تيميون" بأنها مدينة تاريخية، تعود إلى الحقبة الإسلامية، وبُنيت في هذه الحقبة، عن طريق سواعد العمال الذين جيء بهم من السودان وإفريقيا: (كان يستوردهم أصحاب الشأن من السودان ومن قرن إفريقيا الشرقي.وهم من سلالة العبيد الذين حفروا روافد دجلة والفرات سابقا، وشيدوا القنوات التي زخرت بها المنطقة فيما بعد. أي أثناء الفترة التي عرفتها الامبراطورية الاسلامية وهي في أوجها وزخامتها ونفوذها)[2].

و"تيميمون" إحالة تاريخية إلى أصول قديمة، فهذه المدينة ليست وليدة اليوم، بل هي إشارة تاريخية، أعيد توظيفها في النص لإعادة طرح إشكالية الذاكرة والمدينة.

وتيميمون هي الكلمة السحرية الهاربة في رمال الصحراء، حيث الأصول القديمة والجديدة. وبقدر هذه المباشرة في العنوان، إلاّ أنّ النص يوظف تيميمون كوسيط جمالي وإيديولوجي، ممثلا الواقع التسعيني الذي غزا الجزائر، وأدخلها في صلب دائرة العنف

---

[1] Gérard Genette, Seuils, ed seuil, paris, 1987, p68 -69.

[2] رشيد بوجدرة: تيميمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، ط2، الجزائر، 2002، ص: 79.

الدموي، تحت مبررات وشعارات رفعها الأنبياء الجدد، ووهم الخلافة، ورفض المدينية الجديدة سليلة الكولونيالية، والتغريب الدستوري والبرلماني.

إن تيميمون ببساتينها الجميلة، وصحرائها وشمسها ورمالها، تضعنا أمام مسألة في غاية الأهمية، وهي المدينة التي تشكّلت من أتون رمال الصحراء، وولدت حضارة انتشرت في بقاع الأرض. (وقصبة تيميون يمكن أن تلخص في متاهات أزقتها وكثرة شبابيكها وأسطحها وقببها وصومعاتها وأقواسها وأبوابها الخشبية وجنائنها الصغيرة والخصبة. وتأتي كل هذه الاحجام والألوان زاهية، صياحة من تكاثر الضوء المسكوب عليها و هيجان الجو فيها. ولكن ما أن تغرب الشمس حتى يصبح كل شيء باهتا مستصفراً. فتسيطر الشفافية على كل شيء وأمر وناس)[1].

إنّ وصف "تيميمون" في المقطع ينتمي إلى الوصف الضمني والذي يوحي إلى دلالات جنسية، بحيث حوّل كلمة "تيميمون" من إحالة مرجعية إلى صورة ولوحة فنية تستلهم عناصرها من الجسد وجغرافياتهاالايروتيكية.

4.1. فضاء الصّحراء:

حضرت الصحراء بصفتها مكونا فنيا ودلاليا، فهي أحد عناصر البناء الروائي التي تحرّك الحدث الروائي، فـ(هذه الصحراء المتكونة من تراكمات حجرية غريبة وكثبان رملية رهيبة، وجبال نثة وهشة وأنقاض متراكمة ومتراكبة، تملأ الفضاء وتعمره إلى حدّ خلق نوع من الهيجان الجيولوجي، فيحول الصحراء إلى شيء ملموس خام وأساسي)[2].

[1] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 78.

[2] رشيد بوجدرة: تيميمون،ص: 12.

وحسب هذا الوصف المميز، تبدو الصحراء كأنها مكان تتلذذ به العين؛ تلك العين المتشوقة التي تبحث عن الجديد المدهش، والغريب الذي يقتل الرتابة والعادي؛ فقد استعمل الراوي وصفا متناغما، وكلمات جغرافية وجيولوجية ليعرفنا بقيمة الصحراء (الصحراء – ليلا – عبارة عن تظليل رهيب. نوع من الحلم اليقظ. في الصحراء، يفقد الإنسان إحساسه بالواقع. في الصحراء، كذلك، يرى الناس ناقات رائعات ذات اللون الرمادي المخضب باللون الوردي وهي تتبختر فوق الهضاب الرملية، ونخلات خضراء تنبثق هكذا من عدم، على الكثبان الشامخة والزعفرانية اللون. لكن كل هذه الروعة خيالية. الصحراء شرسة. قاسية. صعبة المنال. فليس هناك إلا السواح الذين يعبرونها مر الكرام للظن – هيوليا – بأنها (الصحراء) خلابة ومذهلة. ذلك أنها، بالنسبة لي تمثل المكان المثالي للتلوع والشعور بالعذاب والمقت والتعاسة. وفي الصحراء تعلمت اللوعة والوجع. وفيما كدت أموت بردا وقساوة. لذا اخترت أن آتي إليها، أن أسوح الناس فيها وان اتعلم معنى الألم والوجع. اخترت الصحراء فقط لأن أتألم فيها. لم اجد مكانا أفضل من العالم كله لمثل هذه الأحاسيس السلبية، رغم أنني جلت العالم كله مستعملا كل وسائل النقل، من طائرات نفاثة إلى حافلات مهترئة)[1].

وبقدر ما تبدو الصحراء هي المكان الحار والجاف الذي يصعب العيش فيه، إلا أن اللغة والكلمات تحوّل المكان الفني إلى إغراء جمالي، فالفن الروائي له القدرة الجمالية على تحويل الأشياء والأمكنة، وإعادة استعمالها بالقدر الذي يريده السارد، والقارئ على حد سواء.

يستمد هذا الوصف المركّب دلالته الفنية من ثنائية (التحوّل) و (المفارقة) والتي تصنع عناصر متماثلة ومتداخلة بين الصحراء والجسد. ولا تقف الصحراء عند حد الوصف

---

[1] الرواية، ص33.

المدهش، بل تصبح فعلا مؤثرا في الشخصيات:(تلك الصحراء التي تبهرني وتخيفني في آن)[1].

لم تعد الصحراء ذاكرة المكان الجغرافي الذي تراه العين، وتصفه، بل أصبح تأثيره يحيل إلى الوجدانية الذاتية، ويحرك كينونتها، ويكشف أشواقها ومخاوفها.

إنّ جمالية الوصف، وقدرة اللغة السردية على استيعاب مكامن الأشياء، تجعلان من المكان أحد مفردات الاكتشاف الجمالي، مما يسمح بتحقق جمالية الرواية وبنائها، من خلال استغلال المكان في كيفية القول السردي، ويتبيّن هذا في الجمل السردية التي تبرزها المقاطع السردية.(خاصة وأن السواح الذين كنت أقودهم في زيارة الصحراء، كان قد أصابهم مسّ من الهلع والدهشة و التخدر، أمام جمال الصحراء وروعتها)[2].

ووظفت الصحراء كذلك، كمعادل للمكان الفني في البنية الروائية، ويتمظهر في ذاكرة الشخصية واسترجاعاتها الزمنية،عبر الانتقال بين مدينتي قسنطينة وتيميمون (مدينة قسنطينة، تلك المدينة المبنية على سطح صخرة ضخمة. فتظهر وكأنها مائلة. قسنطينة الغالية بقناطرها المرفوعة في السماء وجروفها الرهيبة، وقصبتها العتيقة المفروشة على حافة الجبل الصلصالي والصخرة المهترئة. قسنطينة حيث اكتسبت هذا الوجه البالي وهذه السحنة الشاحبة منذ سن المراهقة. قسنطينة حيث الاغراء بالانتحار يهيمن على سكانها، أكثر من أي مدينة أخرى.

وتأخذني نفس النشوة عندما أنظر إلى تيميمون كلما أكتشفها من بعيد وأنا أقود حافلتي)[3].

---

1 رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 15.

2 الرواية، ص: 16.

3 رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 77.

إنّ اشتغال الذاكرة في سرد مدينة قسنطينة بفضائها العجيب، ضمن الوضع السردي لفضاء محكي لمدينة تيميمون، له دلالة خاصة في خلق شراكة سردية، بين مدينتين لهما خصوصيتهما الفضائية؛ فالسارد يحاول أن يطرح إشكالية المدينة، كفضاء محكوم بأعطاب تاريخية، يفرز خيالات مريضة، تسكن من يحكي فضاء تيميمون.

وسرد الحالة بالنسبة لـ(أنا) مسرودة قلقة، تبحث عن الاكتشاف، تأخذها الخيالات بعيدا، في حالة حضور المدن الطفولية، في صورة قسنطينة العالقة في الذهن، والواقع المتخيل، لشكل فضاء تيميمون الذي تحول إلى هذيان، وتلقي النشوة والمتعة، وكل مفردات الوعي المتلذذ بذاته، حيث يرى الأشياء تتحرك بدافع شبقي، (ودائما الصحراء المنتشرة حولنا ورغم الظلام الحالك، فهي مركز الشبق والدوار والحضر والكرب، وإذا جاء الليل يتلون الأفق بلون ما بين البرتقالي والأصفر. رغم جفاف الجو المرمل)[1].

هكذا يصبح الفضاء السردي تعبيرا عن حالة تصنع وجودها وجمالها، وفق معطيات الأنا الساردة، بحثا عن الصورة التي تتخيلها داخل هذا الفضاء المفتوح، حيث تتحولصحراء تيميمون إلى حالة خلاص؛ وتغدو الشبقية مفتاحَ هذا الخلاص، حيث تذوب الذات في الفضاء الذي تقترحه، وتغترب فيه، عسى أن تنسى الفضاءات الماضية التي شكلت وعيها وتركيبتها النفسية.

5.1ـالفضاء الثّقافيّ:

تخفي الصحراء كنوزا ثقافية وتاريخية، فهي ليست مجرد فضاءات رملية وطبيعية قاسيةفحسب، إنما لها امتدادات ثقافية، وجذور تاريخية ضاربة في القدم. وقد ترسخت في

[1] الرواية، ص: 11.

أذهاننا بنية فضائية حول الصحراء، وأشكال صورها، من حيث طرق العيش والوسائل المستعملة، والعادات والتقاليد، والأنظمة الاجتماعية المتشكلة عنها: كقول الشعر، وحكايات الأخبار المتوارثة، والقصص الخرافية، وأنماط الأساطير،وفكرة الخلق والنماء والبعث...إلخ.

والمتأمل في متن رواية تيميمون، يجد أن الصحراء تظهر كسرد ثقافي، يحكي الطابع الثقافي الكولونيالي، الذي هيمن على صورة الصحراء، وخلق متخيلا ثقافيا يعكس مركزيته الإيديولوجية والجمالية؛ حيث تظهر صورة المستعمِر المحارب لأصحاب الفضاء الأصليين،(الطوارق)، فهؤلاء اضْطُهِدوا في ثقافتهم ونمط عيشهم، وفُرِضت عليهم أنماط ثقافية ودينية، لا تتناسب مع متخيلهم، (كاثيدرالية المنيعة وقد شيدها منذ قرن ونصف القسيس دي فوكولد في وسط الصحراء، فتظهر من بعيد وكأنها شبح ضخم وقد تخربت وأكل الدهر عليها وشرب. لا أزورها أبدا، لأنه يوجد داخلها قلب هذا الفاتح الغاشم والخبيث، وقد وضع في إناء من زجاج مملوء بالفرمول.ذلك أن هذا الضابط الذي فتح الصحراء أمام المستعمرين الفرنسيين نال فوزا كبيرا في محاربة الطوارق، فغلبهم وأهانهم، وبعد بضع سنوات، غيّر هذا القائد العسكري حياته وترك الجيش ودخل الكنيسة فأصبح قسيسا فيها. لكن الطوارق انتقموا لأنفسهم، وقتلوه شر قتلة. لا أزور هذه الكاثيدرالية إذن، وهي تجلب الكثير من السواح والمتبركين بروح هذا القسيس. يأتون من كل صوب لأنّ الأمور "المقبرية"والمأتمية تجذبهم بقوة)(1).

يكشف لنا هذا المقطع، جملة من التصورات الثقافية ذات البعد الاستعماري، الذيعمل على ترسيخ الهيمنة الثقافية والدينية تجاه سكان الطوارق، فهذه الهيمنة ليست فقط ثقافية، بقدر ما هي امتلاكٌ واغتصابٌللفضاء الأصلي، وتحويلُه إلى فضاء يعكس المركزية الثقافية المهيمنة، فالفضاء الاستعماري وتمثيله الثقافي يعملان على دفن وجه الصحراء الحقيقي، وإحلال وجه مغاير للمتخيل الاجتماعي والانثروبولوجي الذي ألِفه أهل الصحراء، فتأسيس

1رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 104.

فضاء الكنيسة بقوة السلاح، هو في جوهره عنف رمزي، لا يقتل الإنسان فقط إنما ينزع إلى عملية ممنهجة في ضرب المكون الرمزي؛ يعني تهديم البعد الهوياتي للتشكيلات الاجتماعية الشاغلة لفضائها.

فالسرد الثقافي يضعنا أمام حالة اغتصاب و"خصي جمعي"، وليس اغتصابا لوعي الأنا الفردي فقط، كما يظهر المقطع في صورة الناقم على هذا الأثر الرمزي السياحي، إلا أن الموقف الحقيقي، هو السطو، وتدمير الهوية الجمعية للمجموعة الاجتماعية صاحبة الحق في فضائها، فالصورة هنا لا تتعلق بالانفتاح والتعدد والتسامح الثقافي، وإنما بالعمق الذي ضرب بقوة في رمزية الفضاء، والذي مازال إلى الآن لم تحسم القضية في شأنه، أي إشكالية الاغتصاب الثقافي لهويات الهامش(صورة الطوارق).

إذ حاولت سلطات الأمس الاستعمارية تدمير النسيج الهوياتي لأهل الصحراء، وإبداله بهويات مغايرة لتخدم مصالحها. وهو ما أعادت إنتاجه سلطات اليوم بخطاباتها الوطنية حول الهوية.

2. الصّحراء والسّرد الخيميائيّ:

استعرنا مصطلح "الخيمياء" من (غاستونباشلار)، والذي استمده من فكرة التركيبة الكيميائية لعملية التحوّل النفسي "للوحدات النفسية" للذات، وتأملاتها الشاردة في الحلم، والذكرى، والبعد الخيميائي الذي نقصده هنا هو التحولات النفسية للتركيبة الخيميائيةللشخصية من خلال علاقتها بالسرد، (فلغة الخيميائي هي لغة انفعالية، لغة لا تفهم إلا كحوار بين أنيما (نَفْس) وأنيموس (نَفَس) موحدين في روح حالم)[(1)].

[1]غاستونباشلار: شاعرية أحلام اليقظة (علم شاعرية التأملات الشاردة)، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، لبنان، 1993، ص: 65.

تظهر الصحراء والسرد الخيميائي، من خلال مركبات الشخصية المسرودة، في تحولاتها وتصوراتها للأشياء والآخرين، أثناء عملية التحول السيكولوجي، وما يصاحبها من مفارقات وانفصامات، دالة على الشعور الداخلي للشخصية في تفاعلها سلبا وإيجابا، ويكون الحلم والحب والشعور بالذنب، تجاه الذات والآخر، مدخلا رئيسيا في العملية الخيميائية.وما نلاحظه على مستوى صياغة سرد الشخصية الرئيسية في رواية تيميمون، أنها تعيش نسقا خيميائيا.

1.2 ـ سرد الاكتشاف:

تكشف الرحلة بين مدينة تيميمون الصحراوية والجزائر العاصمة، عن خبايا وأسرار ذاتية، فالسارد يبرز وجهة نظر الشخصية عن قضايا شائكة على المستوى الذاتي، وانعكاساتها على السياقات الاجتماعية والسياسية.

والسارد، وإن كان قد ركز على البنية النفسية لشخصية المسرود، إلا أنه يترك هوامش كثيرة في تحرك شخصيته،وفي إبداء آرائها وإصدار أحكامها، (فما كان مني إلا مواصلة المسيرة و قيادة الحافلة من خلال الدروب الرملية على وتيرة مصيري الملعون، وقد أهملته في الحانات والمغامرات والشطحات الجنونية وجعلت بينه وبين الموت كل هذه المسافات الصحراوية الوعرة و العوائق العاطفية المزرية)[1].

يترك السارد الشخصية تكشف عن ذاتها المعطوبة، التي تفجرها الصحراء الوعرة، عبر الربط بين الذات المنهزمة والصحراء،وفي هذا الربط ما يحيل إلسردية المصير المأساوي، على شاكلة الأبطال التراجيديين، ولعناتهم الوجودية والدينية والاجتماعية.

[1]رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 100، 101.

ويتكرر هذا المصير في مقطع آخر، (أشعر أنني أحمل على متن الحافلة خليطا من الأقدار الإنسانية تثير الشفقة في نفسي. تلك الحافلة ذات الإطار المتهرس والمحرك الرائع، التي لا تفتئ تشق طريقها بطريقة متعنتة، متشعبة ومبهمة كل الإبهام: على شكل نوع من الثبات الرهيب، المخيف،الجادع والخؤون. رغم أنّ "شطط" تترك في نفس المسافرين، انطباعا رائعا وشعورا رهيبا يوحيان لهم بأنها قادرة على الطيران والتحليق فوق الكرة الأرضية.)[1].

ويضعنا السارد على لسان شخصيته، أمام اكتشاف سرد خيميائي، حيث تضع خلطتها الفريدة في تصوير الأقدار الإنسانية، وتفاعلاتها مع الحافلة العجائبية، في طريقة تشكيلها، وغرائبيتها المتناهية.

إن يأس الشخصية هو الذي دفعها الى هذا التفكير العجائبي، فهي ملزمة فكريا، بأن تمسك بأي شيء في مواجهة مصيرها الدرامي، حيث تستنهض وعيها الدنكشوتي، وتسقطه على الحافلة،(الحافلة وهي تسير في ظلام، توحي بأنها تتسرب داخل الظواهر المبهمة والعناصر المعدنية التي تحمل احتراق الكون إلى حدود الإفراط والجنون)[2].

فدافع الشخصية ابتكار ذاتٍ وجسدٍ متعالٍ وعدمي، ينفي طابع الوجودية القبلية، حيث الذات تدخل في عملية بحث عن مصيرها، (فهكذا كنت أبحث عن كل الفرص حتى أهلك وأفنى. فاستعملت الطائرات المطاردة وقمت بقفزات بهلوانية على متنها، لعلني أسقط على الأرض، وأتهشم إرباإربا.لكن دون جدوى! كما اخترت وجربت كل المغامرات الخطيرة، وأنا أشتغل كدليل في الصحراء فسلكت الدروب الوعرة أملا في التيه والتلاف والضياع في قعر الصحراء. و لم يسعفني الحظ في محاولتي هذه، كذلك!)[3].

---

[1] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 11، 12.

[2] الرواية، ص: 12.

[3] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 94، 95.

وتأمل الشخصية في أن تكتشف ذاتها، في رحلة التجربة في فضاء الصحراء المفتوح، وتعتمد على مفردة الدليل، فهذا الأخير يحتاج من الذات أن تكشف طريقها، والسارد في هذا الوضع السردي، يعطي الشخصية مساحة مفتوحة كي تضيّع دليلها المزدوج.

وتأخذ وظيفة الدليل المزدوج في السرد موقعين مختلفين، فهناك دليل الصحراء الذي تشغله الشخصية مع السواح كوظيفة واقعية، ودليل الذات الرمزية كوظيفة متخيلة، والجامع بينهما هو الصحراء كفضاء مؤوَّل لكليهما. وتتجلى الصحراء كمكان تأولي لشواغل الشخصية، فتكون كمخلص لهامن جهة، وعامل مساعد للخروج من المعادلات السلبية من جهة أخرى،(لابد للسرد إذن أن يجيب عن سؤال إن كانت الذات سببا في تلك المعاناة أم لا، وهو بذلك يوفّر وسيلة مقنعة يمكن بها فهم الفعالية السببية للذات)[1]. تتخذ الذات نمطا متسلسلا زمنيا لسردها، بحيث تُنتج شكلاً واصفاً لمعاناتها، فهذه المعاناة تكون سببا ودافعا لاكتشاف أنواع من السرد، وهنا تتمفصل الذات بين ما يسرد عنها وما يوصف حولها، أي يجب أن نفرّق بين القصة التي تتخذ من الذات ككينونة، وتحوّلها إلى ذات مسرودة انطلاقا من معطيات سببية (المعاناة كموضوع)، ومنه يكون متخيّل الحكي. ونستدل بالمقطع السردي للرواية: (لكنها تساعدني على التنفيس وتفريغ نفسي من كل عقدها وشحنتها السلبية وهواجس بتر قضيبي هذه تسوس في بالي وتنخر نخاعي الشوكي. الصحراء مخيفة بمخاطرها العديدة وفضائها اللامتناهي وكثبانها المتنقلةوهضابها الرملية وهي تتساقط من علو رهيب يزيد عن الثلاثة آلاف متر،تعبرها الوديان الضيقة والعميقة حيث تنبثق منها بحيرات ملفوفة بناباتات رائعة)[2].

---

[1]جوديثبتلر: الذات تصف نفسها، تر: فلاح رحيم، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، لبنان، مصر، تونس، 2014، ص: 51، 52.

[2]رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 95.

لم تعد الصحراء ذلك المكان المعروف بقسوته وطبيعته المعقدة، وإنما تحولت الصحراء إلى صفات وصور استثنائية؛ فجعلت الواصف السارد يسقط تأويلاته ومقاصده ورغباته. ويدفع السارد الوعي المتخيل، في إنجاز الوصف المكثف للفضاء، والذي جعل بدوره الذات تنصهر معه، وتحكي من خلاله قصتها وقصة الصحراء.(الصحراء هي المكان الذي يتفجر فيه الكون وتتكون فيه الفوضى.ولهذا الغرض قررت أن أمتهنه وأعمل دليلا فيه.فأخترق فضاءاته وهضابه ووديانه ودروبه المرملة وجباله المخيفة، قمريه الصبغة، دائما في انتقال وترحال، حتى إذا ما هدأت الأمور و العوامل الطبيعية هذه، فتنبثق فجأة واحة من الواحات وكأنها خارجة من العدم)[1].

والوصف المكثف لفضاء الصحراء، ينقلنا إلى خيالات الرحالة المتصوفة، و إلى مبررات الوجود وأصل الكون: (هنا تتأصل وحشية الكون وقدرته الخارقة على إهاجة كل المغامرين الذين يقبلون على الذهاب إلى أبعد الأبعاد، تحت سطوة الخوف والذعر أوالسكينة والهدوء عندما تتراءى لهم، بعد أيام من الصحراء القاحلة والصمت والعدم،بحيرة صغيرة أو"قلتة" غريبة حيث ينمو شجر التين والكروم والدفلة والنخيل المنتج لأحسن نوع من التمور في البلاد. أو يتراءى لهم سفح جبل مغطى برسوم صخرية رائعة الجمال ويعود عهدها الى ما قبل التاريخ)[2].

ونلاحظ أيضا، أن عملية الوصف التي يستند إليها السارد قد زاوجت بين الوصف الرمزي للكون، وتوصيفه بثنائيات ضدية: (الخوف والذعر)،(السكينة والهدوء)، وهذا الوصف تعبير عن خواء الذات الساردة، وهنا تكشف الذات بطريقة ضمنية عن شكلها ووعيها المستلب.

[1] الرواية، ص: 95.

[2] الرواية، ص: 95،96.

فالذات التي تتلفظ بأوصاف متضادة تجاه موصوفها – فضاء الكون والصحراء- تكشف عن جسدها الخاص، وتظهره بمظهر التائه والغريب، والمرتحل في الواقع وتاريخ الكون، فـ(إنّ هذا الترتيب الغريب للجسد الخاص، يمتد من فاعل التلفظ إلى فعل التلفظ عينه. إن التلفظ بما هو صوت يخرج إلى الخارج بالنفس ويتمفصل ويتقطع بالنطق وكل الحركات المصاحبة لذلك، يشارك مصير الأجساد المادية. أما بما هو تعبير عن المعنى الذي يستهدفه فاعل متكلم، فإن الصوت هو وسيلة فعل التلفظ بما أنه يرجع الى الأنامركز هذا المنظور الذي لا يمكن استبداله، والذي نطل منه على العالم)[1].

والحركة التي يقدهما الوصف للذات، في علاقتها مع فضاء الصحراء، تنم عن أنا مرضي يتلفظ انفعالاته المرضية، (وتمتلئ الصحراء فجأة بضوء مستحمر ومخضب ببعض الصفرة فيتلون الجو بأروع الألوان وتهفت الدنيا فأبتهج ابتهاجا كبيرا فيتوقف نزيف آلامي وأرفض أن يختر دمي في رأسي وتتقطع أمعائي تحت تأثير العذاب)[2].

والصحراء هي تيمة الذات في جدليتها الذاتية، ومقاصدها النفسية، ودوافعها وتشابك تناقضاتها وخيالاتها المتعددة، إلاّ(إنّ المحمولات النفسية مثل المقاصد والحوافز قابلة تماما لأن تنسب إلى الذات عينها وإلى آخر غير الذات. في الحالين إنها تحتفظ بالمعنى عينه)[3].

وتموقع الذات هنا جاء نتيجة عملية ادراكية بقيمة الصحراء كوجه آخر يكشف حالة هاهه الذات المسرودة.

---

[1] بول ريكور:الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربيةللترجمة ومركز الدراسات العربية، ط1، بيروت، 2005، ص: 156.

[2] رشيد بوجدرة: تيميمون: ص: 98.

[3] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص: 208.

2.2. سرد الحلم:

الحلم في رواية تيميمون، هو حلم المرحلة المزعجة التي مرّت بها الجزائر، حيث العنف والقتل يسيطران على كل شيء، لكن الرواية تحاول أن تبتعد قليلا – في رحلة نحو الصحراء- كيْ ننسى السرد المعنّف، وندخل أجواء سرد الصحراء، ونقف عند تيميمون المدينة التي يقصدها السواح الأجانب.

في تيميمون، بخلاف المدن الأخرى، ما زال فيها بصيص من الأمل والحلم.ولكن هذا الحلم في الرواية لم يتحرر من كابوس العنف والقتل، وأصبح يلاحق السارد حيث ارتحل، على الرغم من بعد المسافة بين الجزائر العاصمة وتيميمون.

يسرد السارد الحلم المزعج على لسان شخصيته: (كانت قيلولاتي دبقة وقذرة ومزعجة، فيتكرر نفس الكابوس أثناء نعاسي، فأتخيل أن مجموعات من الإرهابيين المتعصبين تلاحقني وتطاردني، كما أرى في منامي المومسات التي كان كمال رايس يمارس الجنس معهن في أكبر ماخور لمدينة قسنطينة وهن يجرين ورائي ويقذفنني بكلام بذيء ويرشقنني بضحكات هستيرية مقذعة)[1]، فهناك سرد مكرر للحلم المزعج، والمكرر يراد به التأكيد على نوع الحلم، وإذا أردنا أن نفسر الحلم من الزاوية الواقعية: حلمه لا يحمل أي دلالات رمزية، فحلمه بالإرهابيين حالة واقعية، فالسارد لهذا الحلم، أراد أن ينقل لنا أفعال الإرهابيين المتعصبين للقتل الجماعي، فالجزائر آنذاك، كانت تعيش على وقع الإرهاب والقتل، على الهوية الشخصية الحالمة – الإرهاب- فهي لا تعبر عن حالة فردية في سياق السرد، وإنما تعبر عن سياق عام، ولتخفف من الحلم المزعج،أدخل السارد استرجاع ذاكرة الشخصية لأحلامها الجنسية، في ماخور مدينة قسنطينة.

[1] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 101.

بمعنى آخر فالحلم الذي يتراءى للذات: حلم ملاحقة الارهابيين لها، في الوقت نفسه الكلام البذيء للمومسات وتعرّضها للقذف والضحكات الهستيرية، فالمؤول لهذه الجملة الحُلمية هو أنّ الارهاب هو نتاج سيكولوجي لعصاب مرضي وجنسي.

3.2. سرد الحبّ:

جاء سرد الحب في المتن الروائي حاملا عدة وجوه، فالشخصية المحبة تقدم حبها اتجاه المحبوب في صمت، حيث تبدو تيمة الحب عاكسة لذاتية الشخصية، ونقلاتها النفسية، في المقابل يجهل الطرف الآخرما يسرد عنه.

فالحب الذي سيطر على الشخصيةيحمل إحساسا مازوشيا، (منذ أن سقطت في حب صراء لاحظت أن نظرتي تغيرت فأصبحت خبيثة و منحرفة، فيها نوع من المكر والكراهية.لم أكن لأملك مثل هذه النظرة من قبل، أبدا!أتأكد من ذلك من خلال سطح المرآة الارتدادية، فيتحقق انطباعي السيء عن نفسي)[1].

قُدّم الحب في النظرة الأولى على أنه مصدر المكر والكراهية، هذا يعني أن الشخصية في اكتشافها له، تحولت إلى شخصية كارهة لنفسها، وكأن الحب يعني السقوط في المشاعر المتناقضة، ودلالات الذنب، وكراهية الذات،(كنت أشعر بالخزي يحز كرامتي وبالإهانة تضرس بشرتيوقد اتعبني تلاعبات صرّاء وأرهقني الأحداث المؤلمة التي كانت تعيشها البلاد من جراء الارهاب الاسلامي الرهيب والأعمى والمتوحش والضروس والمخرب: **الارهابيون الاسلاميون يضرمون النار في مدرسة ابتدائية بمدينة البليدة...)**[2].

[1] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 104، 105.

[2] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 101.

إنّ هناك لعبة سردية في توظيف هذا الحب، حيث يصر السارد على تقديمه مرفوقا بحالة مازوشية لجسد الشخصية، التي تصر هي كذلك على هذه العلاقة الجسديةفي تعذيب ذاتها. إن دلالة لعبة الحب في جوهرها تطرح إشكالية بنيوية تتعلق أساسا بمكونات البنية الثقافية الرمزية التي تتحكم في المتخيل الاجتماعي، الذي يأتي كمعادل للتحريم، والخروج عن النظام العام، فالتصورات الرمزية حول الحب، تبطن كثيرا من المخاوف والتجاوزات، وهذا يعني أنه كمقولة عاطفية وإنسانية، غير معترف به على صعيد النظام الثقافي الرسمي، (إنّ الحب هو إذا مقام الخيمياء)[1].

وتظهر في رواية تيميمون بعض الإشارات اللاواعية في التعبير عن هذا الحب:(وكنت أثناء الرحلة لا أنوي التقاط الصور لصرّاء وكأنني أريد هكذاقبضها وتقييدها وترسيخها على فيلم الآلة. و لعل في هذا المعنى إرادة غير واعية في قتلها والتخلص منها رمزيا)[2].

والمفردات الواردة في المقطع (القبض، القتل، التخلص)، هي مفردات في جوهرها، تعبير عن العنف الرمزي الذي يسكن الشخصية، وهذا يمكن إسقاطه على الشخصية الجزائرية في تصورها وتعبيرها عن الحب، الذي تربأنه سيطرة وهيمنة اتجاه المحب؛ أي هو محاولة محوهوإخضاعه كليا، وسببه أن المنظور الثقافي يعزز نظرية سيطرة الرجل على المرأة. والحب في سياق هذه العلاقة لا يخرج عن الإطار الطبقي، بمفهومه الثقافي والرمزي والاقتصادي.

وتظهر الرواية عبر مقاطعها مضمون التغيرات الطبقية، التي تحكم علاقة المرأة بالرجل، وعن طريق الحب تخرج الدلالات الطبقية الى العلانية، (فأعيد الكرة وأشتهي مرة

---

[1] جان فرانسوا ماركيه: مرايا الهوية(الأدب المسكون بالفلسفة)، تر: كميل داغر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت لبنان، 2005، ص: 78.

[2] رشيد بوجدرة: تيميمون: ص93.

أخرى صرّاء إلى حد الصراخ، أثناء هذه الرحلات الطويلة والمملة. فتحاول هي آنذاك اجتلاب نظري على سطح المرآة الارتدادية فتتفحص فيه وتتفحصه بشراسة وخبث فتحاول إهانتي أكثر واحتقاري أكثر واضطهادي كذلك! لكن انتصارها المنتشر على وجهها يكسوها بمسحة قبيحة. كانت صاحبة أطوار وأدوار فتبالغ في تلاعبها. فهمت عندئذ أنها لا تحمل أي شعور إزاء عشيقها، الموسيقي الزنجي، لكنها تتفانى في متاهات الإغواء والإغراء والإظلال، فيمتعها هذا النوع من اللعب، ويملأها زهوا ونشوة)[1]، ومهما تلاعب السرد في تبيان صوت المذكر الضحية، والمؤنث المنتصر، وإحياء الخطاب الشهرياريوالشهرزادي، واستراتيجية الصراع التاريخي في تشكيل العلاقة القهرية(المذكر – المؤنث)،فإنّ السرد لا يعوّض هذه المناورات في تغيير الأدوار.

السارد الصوت المذكر الخفي، هو صانع اللعبة المسرحية، وعارف بخباياها، فهو يقدم المنتصر المؤنث مؤقتا، حتى يعطي موضوع الحب عنصرا دراميا وتشويقيا.ولكن لعبة الحب لم تكتمل بعد، (لقد قررت مكافحة هذا الشعور الجارف الذي يجلبني نحو صرّاء وتوقيف هذا النزيف العاطفي نهائيا. لقد شخت تحت وطأة هذا العشق. أكثر مما كنت عليه وتقلص جسمي أكثر فأكثر. أردت أن أخرج من هذه المطبة الوعرة حيث سقطت فيها وأنا في الأربعين من عمري، فاشتهيت امرأة لأول مرة في حياتي وأحببتها حبا جنونيا، لا أمل فيه ولا خير يرتقب منه. لقد أحببت صراء منذ اليوم الأول من أول وهلة وكأن شيئا مغناطسيا وفلكيا في نفس الوقت يجذبني نحوها بقوة وعنف)[2].

نكتشف في ثنايا المقطع أنّ موضوع الحب هو مجرد صراع يدور في ذهن الشخصية لم يترجم إلى واقع. والحب المدرك في حالة مد وجزر، وهذا عكس المقطع السردي السابق، الذي تبدو فيه أن اللعبة حسمت لصالح صراء.ودلالة الحب هي من دلالات الشخصية

[1]رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 99، 100.

[2]رشيد بوجدرة: تيميمون، ص:93، 94.

وتكوينها الماضوي في مسائل العاطفة والجنس، وإذا تعرفنا عليها جيدا في المقطع السردي الموالي، نجد أنها معقدة، ومريضة نفسيا؛ (منذ أربعين سنة وأنا أجهل كل هذه الامعاءات العاطفية والترهات الجنسية وقد تحملت بهدوء وببعض الالتذاذ سخرية الرجال القذرة وتهكماتهم الفاحشة وكلامهم الفضفاض، كما تحملت ردود أفعال النساء العنيفة، لأنني رفضت مضاجعتهن، رغم أنفي ورغم نفسي فتترك هذه الردود بصمات مؤلمة في روحي. ألم تشتمني إحداهن، قائلة:لماذا لا تبترأيرك وتتخلص منه؟ فما فائدته يا ترى؟ شربت بعدها زجاجتين من الفودكا وثملت، حتى أنني حاولت عصر عنقيهما، دون جدوى طبعا. وفي اليوم نفسه اشتريت صندوقا من قنينات الفودكا، و بدأت أسكر وأسكر، فدامت سكرتي أسبوعا كاملا دون أن أعي شيئا و لا أرى شخصا ولا أستفيق ولو ثانية واحدة. ومنذ تلك الفترة تغير مزاجي وتعقدت وتذنبت، فازداد خوفي وهلعي ونفوري)[1].

يبين المقطع بوضوح الخلفية النفسية التي تحرك الشخصية، فالحب اتجاه صرّاء هدفه الخروج نهائيا من العقد المتراكمة والبارانويا العامة لذات الشخصية، يوحي لنا بأن هناك خصيا يلاحقها من الرجال والنساء.

إنّ مردّ إثارة العقد والتحريض عليها، ليس الشخصية في حد ذاتها، وإنما طرح اللغة الجنسية المتداولة في السياقات الاجتماعية هي التي تنتج العقد، حيث يضعنا السارد في صلب القضايا الجنسية، ويستدل بشخصيته، ويضعها أمام إحراجات لغوية، وتحديات اجتماعية وفردية، في موضوع الجنس والحب، ويخرجهما من الطابوهات والنفاق؛ فتوظيفه للكلمات ذات الايحاءات الجنسيةهو تحريض ضد الوعي المزيف الذي يسيطر على العلاقات الاجتماعية.

[1] الرواية،ص: 94.

والشخصية في سياق الوعي المزيف، ترفع من مخزون هذا الوعي بفضح (أناها) والكشف عن أعطابها (أما أنا فلم أكن أتخبط في وحل مستنقع هذه الحياة منذ طفولتي. وهاأنذا الآن أسقط في حب فتاة صغيرة، فقررت بطريقة جنونية وانتحارية أنها الوحيدة القادرة على إخراجي من عقدي الكثيرة وأمراضي النفسية العديدة وعاهاتي الشذوذية المختلفة. وكنت أعوّل كثيرا على قوة شخصيتها وجمال عينيها الرائعتين وطول جفنيها وهفافة جسمها، الذي يكاد أن يكون رجوليّ الشكل وصدرها المسطح وشعرها القصير (وجيناتها المتفسخة الألوان)،"بسكاتاتها"الليلكية اللون، وعماماتها الصحراوية)[1]. في هذا المقطع استعمل السارد دلالات الوصف المتنامي، في الذوبان في جسد الآخر وتعليق الآمال عليه، فطريقة الوصف أعطت صورة شاملة لمكوّن الشخصية وتعرية عقدها.

إنّ عملية التعويض الجسدي هو شكل من الانفتاح على الغيرية، فالوعي بالغير يجعل من الشخصية الساردة تتجاوز عقباتها الذاتية:(وأخذني مس من الجنون فرحت أزرع الفتنة بين صراء وعشيقها دون نتيجة، فأفشل فشلا ذريعا وأنبطح على فراشي مغلوبا، مقهورا، قذرا، دبقا، سكرانا حتى النخاع. وفي بعض الحالات تنتابني غريزة القتل فأريد أن أقتل صراء وعندما أسترجع عقلي وهدوئي، أسرع فأذهب إلى إحدى البحيرات القريبة من تيميمون فأسبح فيها وأغوص في مياهها الهائجة وأبرّد هكذا هلعي وأعصابي، فأغتسل و أحاول محو كل آثار هذا الحب الجنوني، ورغم كل هذه المحاولات يتراءى لي عري صراء فأكاد أموت شبقا وخجلا.فأستغرب وجود هذه الشهوة وكأنها نابعة من أزمنة ما قبل التاريخ، فبعد أن ماتت فيّ منذ الطفولة،فتبرز هكذا من جديد بعد سنوات من الشذوذ والحرمان والعزلة والكبت)[2].

نستشف من السرد الواصف للجسد الآخر – الحب– أنه أخرج كل التناقضات والعقد والمكبوتات الطفولية، ومارس عليه عملية تطهير ذاتي وتاريخي.وقد استعدى هذا الوصف

[1] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 92.

[2] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 97، 98.

العميق للجسد الإرث التاريخي لمفردات الحب وأشكاله،أي أنّ هذا الحب هو نوع من التناص الضمني لأشكال الحب الأفلاطوني والديني والآثم. فجسد الشخصية هو جسد مشحون برموز وأساطير وموانع ومحرمات وإشارات خفية، تتحرك في داخلها، دون وعي منها.

وقد أثار المقطع مفرداتالجسدومعجميته اللغوية:

- ❖ الاغتسال: لها مضمون ديني؛ تطهير الجسد من الذنب، والاغتسال بالماء هو تعبير رمزي عن إيديولوجية التطهير التي تطرحها الخطابات الدينية.
- ❖ العري: مفردة في جوهرها دينية، وهي إحالة تاريخية و رمزية على تشكيل الجسد الأول:(قصة آدم و حواء).
- ❖ الشهوة: مفعول الغريزة الجنسية.
- ❖ الشبق: الذروة الجنسية للجسد.
- ❖ الكبت: تخزين الشهوة الجنسية وتراكمها.
- ❖ الشذوذ: تغير في الميولات الجنسية.

ونستنتج أن الحب الذي صاغه السارد، قد أراد به تفكيك الطبيعة الرمزية للجسد، وتفاعلاته الرمزية والتاريخية والواقعية.

4.2. سرد الطّفولة:

تفتح صحراء تيميمون أمام الشخصية المحورية مرجعيات السرد الطفولي، على شكل تأملات وخيالات مركبة، ضمن عملية حلولية تكون فيها الشبكة الإدراكية النفسية في حالة صراعية أحيانا، وهادئة وسائلة وانسيابية أحيانا أخرى.

ويظهر سرد الطفولة من خلال ربط عملية التذكر والعقد المصاحبة، كالعلاقة بالأم، خاصة صورة الدم الطمث (وعندما أتقيأ أتذكر دائما مشهدا راعني وأنا طفل، عندما اكتشفت

لأول مرة دم الطمث النسوي رأيته يسيل ببطء على ساق أمي. ظننت في أول الأمر أنها مجروحة جرحا بالغا وأنها ستموت لا محالة. انتابني خوف طفولي وهلع صبياني. كانت أمي جالسة في الحديقة على كرسيها المعتاد وقد رفعت أطراف فستانها على أطرافها من فرط الحر السائد يومها. كان الفصل فصل الصيف وكان القيظ رهيبا. كانت أمي لا تعي أي شيء وهي على هذه الحالة والدم يسيل أكثر فأكثر، فيكوّن بقعة صغيرة من الدم على أرضية الحديقة حيث كانت أمي جالسة. وفجأة شعرت أمي بالكارثة فنهضت مسرعة، مهرولة وقد احمر وجهها من فرط الخجل. لكن لهذا الغثيان المزمن والبرودة الجنسية اللذين كنت أعاني منهما، أسباب أخرى)[1]. ويشكل هذا المقطع الصورة المرجعية لتركيبة الشخصية وخصائصها النفسية، خاصة الصورة التي تكونها عن الأم من جهة، وإشكالياتها الجنسية من جهة أخرى، فطفولة الشخصية طفولة مركبة أساسا على العقد. (إن ثمة طفولة كامنة موجودة فينا.وحين نذهب لإيجادها في تأملاتنا الشاردة، أكثر منه في واقعها، نعيشها ثانية في إمكانياتها. نحلم بما كان ممكنا أن يكون، نحلم بحدود التاريخ والخرافة)[2].

وتتضح هذه الطفولة بالنسبة للشخصية التي يسردها السارد،عندما يجعل من شخصية "صرّاء" مركزاسردياخيميائيا، تتكشّف من خلاله عمليات الرصد والمراقبة والتدرج في الأحكام السيكولوجية، حين تبدأ بالتشبيه بين صرّاء وصحراء: (اسمك صرّاء وهو يشبه كلمة صحراء)[3]، ولهذا الربط دلالته النفسية عند الشخصية، فهي تحاول أن تسقط وحدتها النفسية من خلال التماثل بين الجسد الأنثوي والصحراء وفضائها الواسع؛ فنحن إذن أمام تأملات شاردة لخيال جامح و لشخصية مذكّرة تبحث أن تعيش مع الآخر / الأنثى، والتماثل معها والحلول فيها أي(ننعم بالحرية بما يسمحلنا أن نعيش كرجل وامرأة، عندما نشعر أنّ الحياة

[1] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 66.

[2] غاستونباشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص: 88.

[3] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 50.

بكاملها تتضاعف– إن الماضي يتضاعف– إن الكائنات تتضاعف في مثلنتها، والعالم يدمج جميع حالات خرافاتنا)[1].

ضاعف السرد في تمثيل "صرّاء" بالصحراء من منظور تركيب الشخصية وخيالاتها الخيميائية المضاعفة، بحثا عن وحدة العيش المشترك، ولكن كل هذا بقي حبيس خيالات الشخصية، خاصة عندما تتدخل شخصية كمال رايس، على مستوى استرجاع الذاكرة القديمة:(الآن فقد نظري هذه الصبغة الخبيثة، الماكرة.أنظر إلى وجهيعلى المرآة الارتدادية فألاحظ أنه استرجع عفويته وصراحته. عدت إلى أصلي ومزاجي. لكن هذا الاكتشاف بالنسبة للصلة بين الصراء وكمال رايس، يسحقني ويمحقني. أكاد أنهمكفي العدم. يأخذني الدوار، لكن المفيد أنني فقدت تلك الطريقة الهجينة في النظر إلى العالم! استرجعت عفويتي)[2].

فمضاعفة الخيال في سرد الطفولة – بالنسبة للشخصية – بين الأم وصرّاء والصحراء وكمال رايس، أعطى مفعوله السلبي والإيجابي للعملية السردية الخيميائية، من حيث أن الشخصية قامت بخلطة خيالية سيكولوجية، امتصت فيها عقدها الطفولية وأخرجتها في تمثلها مع صور هي التي ابتكرتها، لتحرر نفسها بنفسها.

5.2. سرد الذّنب:

نعثر على الذنب كسرد فردي في نص تيميمون، ويتوزع في السردعلى أشكال متعددة؛ كالإحساس باغتيالات الأفراد (هاجس الاغتيالات الإرهابية)، اغتيال طاهر جعوط:(الكاتب الكبير طاهر جعوط يُغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين

---

[1] غاستونباشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص:72، 73.

[2] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص:106.

وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة)[1]. فالشعور اتجاه شخصية مثقفة ونقدية تعرضت للاغتيال هو نوع من الاحساس بالذنب لأنّ جعوط راح ضحية مواجهة فردية أمام المد الارهابي الإسلاموي، وكأن الشخصية أدركت نوعا من الذنب لمقاومة العنف الذي يمارسه التيار العنيف اتجاه المثقف. فذكر السارد لشخصية جعوط هو في حد ذاته شعور بالذنب؛ فالكلمات المختارة لفكرة الاغتيال، هي محاولة للإقرار بالذنب الفردي والجماعي.

إن سرد الذنب يكون مصدره الشبكة العاطفية وصورها المتلونة، بحسب المواقف المطروحة وتقديراتها لردود الأفعال، ويتجلى ذلكعندما يتحول من فعل فردي، كعملية الاغتيال، إلى هاجس يلاحق الذات المسرودة.

وينتقل سرد الذنب إلى ذنب جماعي تسرده الذات المنغلقة على نفسها، وبقدر ما يبين السرد مجموع الانتقادات المرافقة للعلاقات الاجتماعية في نفاقها، إلا أننا، نجد أن الذات الواصفة للنفاق الاجتماعي، تحمّل نفسها الشعور بالذنب،(وأجبرني هذا الجو الثقيل والمثقل بالخلفيات والنفاق والتلاعب بمشاعر الناس وألبابهم، على أن أغوص في عالم مرضي لم أكن أعرفه من ذي قبل. وقد اكتشفته أثناء هذه الرحلة عبر الصحراء وأنا عاشق، فيحولني حبي هذا المسكين واليائس إلى إنسان مشاكس، لأنني وصلت إلى أوج المأساة وإلى قمة الانحدار نحو التهلكة)[2].

لا تظهر مفردة الذنب مباشرة في السرد، وإنما نكتشفها عن طريق الإيحاءات، والإيهام بالشعور المرضي تجاه الذات والآخرين؛ فالشعور المضاعف بثقل الأشياء والنفاق، يولّد حتما مخزونا نفسيا مآله الانفجار، الذي يؤدي بدوره إلى أفعال مأساوية.

---

[1] الرواية، ص: 74.

[2] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 100.

فالذات الساردة هنا – ومن خلال فضاء الصحراء الشاسعة – تُخرج كل طاقاتها المتراكمة من الذنب؛ فالشعور الخيميائي المختلط بسردية الحب والنفاق الاجتماعي، والماضي والمأساوي، تبطله الصحراء بمفعولها السحري.

فالصحراء هي المخرج الوحيد لمأزق الذات المتفردة بالذنب وتناقضاتها الوجدانية، والجمع بين الصحراء والذنب، في سياق السرد، له دلالات مضاعفة في عملية تحرير الذات من المشاعر السالبة والمكبوتات الدفينة.

وتأمل الذات في الصحراء يدل على إحساس بالذنب؛ فالصحراء بهذا الإحساس تكون قد عملت عملها النفسي، و لبّت للذات احتياجاتها ورغباتها المخزّنة في اللاوعيالذي تراكمت فيه العقد، التي تؤدي بدورها، إلى خلخلة الذات، وما يصاحبها من تداعي الأفكار الأليمة والمأساوية.

6.2. سرد الخيبة:

يبدأ تلقي الخيبة في الرواية انطلاقا من ضمير الأنا، الذي يقدمه السارد على شكل حالات متواترة؛ فنجد الذات المتكلمة تحكي عن خيباتها المتكررة، بحيث تتحول القدرات السيكولوجية إلى تأملات مشحونة في وصفها للخيبة:(لا أنظر إلى وجهي إلا من خلال المرآة الارتدادية الداخلية، فأرى، أو بالأحرى، أكتشف كل مرة نفس الرأس الصغير ونفس الوجه المجعد، نفس الجسم الهزيل ونفس القامة المبالغ طولها. دائما نفس هذا المظهر المخزي والمخيف. وكأنني عبارة عن بهلوان بدون عظام قد أُحرقت أشفارُه في يوم من الأيام، وهو لا زال رضيعا. أنظر الى نفسي فأصادف وجهي المشروم والمثلوم والمبعج، فلا أطيق نفسي وأتقزز من روحي)(1).

---

(1) رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 52.

تصف الذات الساردة خيبتهاعندما تدخل في حوارية خاصة، فيبرز الصوت الداخلي محملا بصور مكثفة، حيث تظهر الذات ساخرة من نفسها، ومادة للتمثيل لعناصر الخيبة من الإحساس الطبيعي، و التمثيل الرمزي لخيبة اللغة، وأشكال توصيفها لدلالة الذات الموصوفة بالخيبة،(حيث تكون الأدلة اللغوية التي تجسد الموصوف، قد انفلتت من حيز الدلالة المعيارية، ودخلت مجال التمثيل الرمزي الرحب، والمعقد، الذي هو قمين بتشذيب الألفاظ، ونفضها من دلالاتها المتواضع عليها، بفعل تموضعها داخل سياق جديد يتيح لها الإشعاع بدلالات تحبل طراوة وجدة)[1].

والمقطع السردي في تمثله لصور الذات وخيبتها،أخرج كل الدلالات اللغوية من السياق الطبيعي للذات،إلى السياقات الفنية، بحيث تعزّزَ سرد خيبة الذات، بخيبة مضاعفة مع الذات الأخرى، خاصة عندما تكون ذات مؤنثة، لها حضورها وتمثيلها الاستثنائي في سرد الخيبة.

والذات المؤنثة تمثلها "صرّاء" من جهة، والصحراء من جهة أخرى، فكلاهما له الأثر الخاص في تشكيل سرد الخيبة، فلـ "صراء" دلالة الحب والإخصاب والنماء، وللصحراء دلالة الاتساع والأفق المفتوح، وغذاء الروح، والتحرر من المكبوت، والانفلات من القيود:(أشعر آنذاك أن صرّاء تشاطرني رؤيتي بالنسبة للصحراء لكنها لم تعبر أبدا عما يخالجها. كان من المستحيل جذب نظرتها ورغم هذا فلم أنس مجاملتها وتبجيلها وتكريمها والتملق إليها، كذلك!)[2].

وعلى الرغم من إظهار صورة التوافق لوجهات النظرحول دلالة الصحراء، كفضاء تلجأ إليه الذات، في محاولة الخروج من الشعور بالخيبة، إلا أن هذا يبقى فقط مجرد

---

[1] عبد اللطيفمحفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص: 25.

[2]رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 52.

إحساس وإيهام بالنظرة؛ يعني أن هناك ألاعيب سردية في دلالات النظر والصراع (حول الانقلابات القيمية بين المؤنث والمذكر، التي تطرأإثر الانتقال من لغة لأخرى)[1].

ويتأكد سرد الخيبة في فضاء تيميمون، على الرغم أن هذا الفضاء يحتوي على أجواء الفرح والاحتفال، لكن الشخصية تنفعل مع هذا الفضاء بنوع من السلبية: (شعرت بنوع من القلق يتسلل إليّ طوال هذه السهرة الرائعة مع جوق تيميمون. لاحظت أن صرّاء كانت تنظر في اتجاهي بشفقة ورأفة كبيرتين لكن لم يُجْدِني هذا نفعا. كما لم يؤثر فيّ الحشيش أي تأثير.أما الفتاة فكانت في قمة النشوة وفجأة أخذت ترقص داخل الحلقة المكونة من المغنيين والعازفين على آلات صحراوية نادرة. أبقى معزولا ومسكينا.أشعر بالحاجة إلى شرب الفودكا تغمرني بعنف.رفضت أن ألبّي شهوتي المرضية.أنظر إلى صرّاء وهي ترقص مع المجموعة المتكونة من زنوج المنطقة. كانت صرّاء رائعة وقد أثر فيها الحشيش وطغى عليها جو الطرب، فبانت لي حرة ومتحررة ومسعورة في آن. وبسرعة فائقة وقع اختيارها على أحد المطربين و كان شابا زنجيا رائع الجمال، دقيق السمات وعازفا بارعا على آلة الأمزاد وهي من أصل ترقي. أخذت صرّاء تغازله من خلال الرقصة الطقوسية، فهمت أنها لن تعود إلى الفندق برفقتي فقررت الانسحاب بسرعة وتركت المكان تحت أنظار الحاضرين وكنت أعرفهم واحدا واحدا، ويعرفونني كلهم معرفة جيدة، منذ تلك السنة المعهودة عندما اشتريت حافلتي)[2].

فجسد الذات المتألمة لا يتوقف لحظة واحدة عن مراقبة الحركات المسرحية لطقوس الرقص، بحيث تتحوّل هذه الحركات إلى مصدر للألم والخيبةوالكراهية، فهذه الخيبة تدور رحاها من الذات وإليها. فلغة الأجساد المتألمة تتقوى بالحركات التي يسوقها الفاعلون الآخرون، وتتضاعف الخيبة من خلال السرد المكرر للفكرة النواة وموضوعها، فالتكرار

[1] غاستونباشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص: 34.

[2] رشيد بوجدرة: تيميمون، ص: 62.

السردي هدفه الوصول إلى قمة الوعي ودلالاته في وصف القضية المطروحة على الذات الناقلة لهواجسها وخيباتها.

7.2. سرد الرّحلة:

يظهر سرد الرحلة من خلال الشخصية أثناء سياقتها للحافلة، بحيث تشكل الحافلة أهمية خاصة؛ فهناك علاقة حميمية بينها وبين الشخصية الروائية، وعن طريقها ينتقل السواح إلى مدينة تيميمون، فلهذه الحافلة وقع خاص على نفسية السواح:(ورغم إطارها البالي، فإن الحافلة توحي لي بأنها تدفع نفسها دفعا من خلال المادة العمياء والصلبة التي يتكون منها الليل. ذلك أن المحرك، عكس الإطار، قد أعيد تصليحه واستبدلت كل قطع الغيار الأساسية فيه، فأصبح نموذجا رائعا للدقة والسرعة. وقمت أنا بنفسي بكل هذه العمليات الدقيقة وأدخلت عليه تقنيات رهيبة زادت في قدراته الهائلة. ويجعل هذا التناقض بين الاطار المهترئ والمحرك الجديد، الكثير من الناس يخطئون في أمرها حتى ما حاول أحدهم ان يتجاوز "شطط" فشل بسرعة، فشلا ذريعا فيعترف السائقون آنذاك على قدرات هذه الحافلة لأنها تعطيي الاحساس لمن تسابق معها بأنها نموذج رائع في السرعة وكذلك نموذج رائع في الثبات. فهي عبارة عن مفهوم مبهم قادر على أن يسير بسرعة فائقة وقادر كذلك أن يتباطأ في السير، وذلك حسب إرادة السائق، فقط)(1).

فنحن لسنا إذن أمام حافلة، بل أمام سرد عجائبيوفنطازي لهذه الحافلة، حيث تتحول من حافلة عادية في مرجعيتها وصناعتها، وكيفية تحركها، إلى حافلة يصنع منها "الفن" السردي صورة استثنائية، (وبالتالي فإنه من الممكن جدا اعتبار العجائبي جزءا من المظهر التركيبي للحكاية، أي أنه يمكن أن يدخل في بنية أية حكاية أو رواية أو قصة، بتوظيفه كعنصر جمالي، تماما كما توظف الصور البلاغية في النصوص عامة، أي أنّ العجائبي

---

(1) رشيد بوجدرة: تيميمون،ص:12، 13.

يمكن أن يكون ناتجا عن التركيب اللفظي واللغوي الذي يستعمله السارد، للتأكيد على حالة نفسية أو رؤية أو فكرة)[1]،فدلالة الوصف المبالغ، جعل من الحافلة لغة ساردةتتجاوز المعقول، في تركيب الجمل الواصفة لقيمة هذه الحافلة، ونلاحظ هنا أن كلمة واحدة مفردة ومعرّفة(حافلة "شطط")، يمكن اعتبارها نواة السرد والوصف المنتج عنه، أضفى شحنات دلالية للغة السرد، وعن طريق الحافلة تصنع الأحداث الروائية سرد الحاجات والأفعال، في وصف الصحراء ومشاعر السواح وأحاديثهم وتعليقاتهم، (وعند انتهاء كل رحلة، يتسلط الهلع على جو الحافلة. يشعر السواح بكيفية تلقائية وبقلق شديد. عنما نبدأ في النزوح نحو العاصمة، يطفو على سحنة المسافرين نوع من الاستياء ممزوج بنوع من الفرح.أفهم ذلك من خلال ثرثراتهم. أما أنافأشعر بلوعة تقبض على أحشائي وتتأصل فيها فتنزّ يدايَ عرقا غزيرا. لاحظت أنّ صرّاء وضعت على رأسها "شاشا" صحراويا ناصع الاحمرار وكأنها تحاول هكذا إخفاء الذعر الذي غشي وجهها. تعودت على هذا الجو الغريب و المتناقض الذي يسيطر على الحافلة، عند العودة و هكذا منذ سنوات عديدة. وما أن نمر على اللافتة المكتوبة عليها:تيميمون– المنيعة – الجزائر العاصمة حتى يتسرب الارتباك داخل الحافلة وعند الناس. دائما نفس الحالة التي تتكرر في كل رحلة أقوم بها إلى الصحراء. أشعرأنا أيضا بنوع من الخلاص ممزوج بشيء من الاختناق رغم أن الرحلة لم تنته بعد، إذ تبقى مسافة قدرها 1300 كيلومتر تفصلنا عن العاصمة)[2].

يضعنا السارد في أجواء الحافلة، ويقدم لنا تفاصيل الرحلة من تيميمون إلى العاصمة، ويكشف لنا عمّا يدور في ذهن الشخصية، وطريقة تعبيرها في وصف ما يجري داخل الحافلة، فالشخصية لا تكتفي بقيادة الحافلة فقط، وإنما تنفذ إلى نفوس الراكبين، وهي

---

[1]حسين علام: العجائبي في الأدب(من منظور شعرية السرد)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر ولبنان، 2010، ص: 37.

[2]رشيد بوجدرة: تيميمون: ص: 103.

بهذا، تركّب صورة عن الحالة العامة للحافلة والركاب،يتمازج فيها التوتر والخوف والفرح، وبهذا (يمكن الإقرار بأن الصورة – سواء أكانت تعبيرية أم تواصلية– تشكل بالفعل "مرسلة موجهة للغير"، حتى عندما يكون هذا الغير هو الذات نفسها)[1].

ودلالةالصورة في بنية المقطع، هي إعطاء محتوى نفسي لأجواء الرحلة، وما تمثله للأفراد أثناء حكيهم وثرثرتهم المتكررة، وارتباكهم، ومن خلالهم نكتشف صورهم المتباينة. وما هي في المحصلة،إلا صورة الشخصية، وطريقة سردها ونظرتها لذاتها وللآخرين.

وما نستخلصه في تحليلنا لتيمة الصحراء في نص رواية تيميمون:

شكّلت الصحراء فضاء مرجعيا لمدينة تيميمون، ومنها يضعنا السارد في قلب دلالات الصحراء وكيف يشكّل منها سردا نفسيا متخيلا مبرزا فيه حضور الذوات وتحولاتهم النفسية، بحيث جعل من الصحراء معادلات خيميائية في أبنية السرد، التي جمعت عناصر سرد الخيبة والوهم والعقد والذنب والحب والغيرة، إلخ.

ويظهر سرد المقاطع المختارة البنى السيكولوجية في تمثيلها لشخصية مركبة، بأحداث ذاتية، سماتها عقد برجوازية ذات تأزم متواتر، ومن تأزمها يخلق السرد متخيله الفضائي، انطلاقا من:

1. السرد المركب[أحوال الشخصية المقترحة، سنها، طفولتها، عقدها، ووعيها الطبقي].
2. السرد المرجعي [صحراء تيميمون/ الجزائر/ قسنطينة].
3. سرد التحوّل [التحولات السيكولوجية لبنية الشخصية وعلاقاتها مع الآخر، المذكر≠ المؤنث].

---

1 مارتين جولي: مدخل الى تحليل الصورة، تر: على أسعد، دار الينابيع، ط1، دمشق، 2011، ص: 70.

4. سرد الحلول [التحولات الخيميائية داخل الصحراء، الإثارة السحرية، الوقوع في الحب، الذوبان في الآخر].

خاتمة

يعرفُ كل بحث خاتمةً تبيّن ما توصل إليه من نتائجَ، وتُحوصلُ أهمَّ تقديراتِه المعرفيّةِ والفنّيّةِ والجماليّةِ.

فبحثُ المدينة في الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، قد أبرز خلاصةَ الإشكاليّة التي طرحها، ووضّحها، انطلاقا من جملة الافتراضات، التي تدور فحواها حول العلاقة النظريّة بين المدينة والرّواية،ومنظوراتها المفهوميّة والوظيفيّة.

فنحن ندرك مسبقا، أنّ الرّوايةَ كجنسٍ أدبيٍّ هي نتاجُ المدينة وخطابها الحداثيّ، وبذلك، تجد الرّوايةَ الجزائريّةَ في توظيفها للمدينة إشكالاً مزدوجًا؛ يتمثّلُ في طبيعة العلاقة السّياقيّة لنشأة كليهما.

لقدتوصّل البحث إلى مجموعة من النّتائج والتّقديرات النّسبيّة، في حوصلة المكوّنات والخصائص النّقديّة والفنّيّة.

- **المدينة والمدينة الرّوائيّة:**

أهمُّ خاصّيةٍ يمكن تقديرُها، حولَ مفهومات ووظائف المدينة والرّواية كمفردة تاريخيّة وحضاريّة، اتّسمت بالغموض والضّبابيّة، وقد لاحظنا أنّ المدينةَ في الثّقافة الجزائريّة تفتقر إلى المفهوم الفلسفيّ والاجتماعيّ والسّياسيّ، لأنّ البنيةَ الاجتماعيّةَ، وأشكالَ علاقاتِها، غلبَ عليها طابع التّهجين – وهذا طبعا – نتيجة لأعطاب تاريخيّة؛ فالمجتمع الجزائريّ لم يتشكّل إلاّ في ظلّ سياق استعماريّ، أثّر على نسيجه الاجتماعيّ والقبليّ، وفرض عليه أنماطا ثقافية وحضاريّة، أي أنّ نموذج المدينة هو نتاج لثقافة مغايرة.

وبالتّالي،فقد بقي المجتمع الجزائريّ حبيس مفاهيم البنية القبليّة، التي رأى فيها النّموذج الطبيعيّ لخصوصيّته الثقافيّة، وفعلا مقاوماً للنّماذج الوافدة.

وبقي مفهوم المدينة غائبا ومنحصرا في خطاب الآخر، وحتّى بعد الاستقلال ونشأة الدّولة الوطنيّة، لم يتّضح المفهوم جيدا، فكان عبارة عن خطاب شعبويّ وسلطويّ.

والصّراع على السّطلة بطرق استبداديّة، أوجد تيّارات مختلفة إيديولوجيّا؛ فلكلّ تيّار رؤيته المجتمعيّة والسّياسيّة على صعيد الأدبيّات والشّعارات، بحيث لم تترجم إلى واقع ومشاركة فعليّة للمجتمع، وبهذا لم تحسم القضايا المفهوميّة للمدينة والتّمدّن والدّيموقراطيّة.

وعندما يعيش المجتمع أزمة مفاهيم في قضاياه المصيريّة، ينجرّ عنه حتماً خطاب العنف والدّم والتّدمير للمقدرات الرّمزيّة والمّادّيّة، فكلّ هذه القضايا المتأزّمة طرحتها الرّواية الجزائريّة على صعيد المضامين والسّرديّات المنجزة عنها.

وجدت الرّواية الجزائريّة صعوبات كبيرة في التّعبير عن شكلها الجماليّ من جهة، وشكل المدينة المقترح من جهة أخرى، بمعنى أنّها أمام معضلة وإشكاليّة متكرّرة في حلّ مفهومها، وإعادة إنتاج شكلها، وطرائق وأدوات التّعبير في صياغة هذه المضامين.

- **الفضاء والفضائيّة:**

أوصلنا البحث إلى نتيجة رئيسة في مسألة مفهوم الفضاء والفضائيّة والفروقات بينهما، وقد استنتجنا أنّ مفهوم الفضاء يختلف عن الفضائيّة، فالأوّل مفهوم نظريّ ليس له تعريفٌ محددٌ، أمّا الفضائيّة فهي تشكيلٌ فنيٌّ وجماليٌّيتموقع في النّصّ السّرديّ.

فمفهوم الفضاء ليس له نظريّة خاصّة به، بل هو عبارة عن تصوّرات وتعريفات واجتهادات معرفيّة، تخضع لمقاييس كلّ باحث في تشييده النّظريّ لطبيعة المفهوم.

أمّا الفضائيّة فهي تشكيل وظيفيّ وإجرائيّ داخل بنيات النّصّ الرّوائيّ، بحيث يمكن إدراك هذه الفضائيّة، ومعرفة خصوصيّتها وطرائق تشكيلها.

وقدأدرك البحث هذه المسألة في تعامله مع النّصوص الرّوائيّة، واكتشف من خلالها أنواع الفضاء والفضائيّة والتّشكّل المزدوج بينهما.

وقد سمحت لنا هذه الفروقات بالاشتغال على الفضاء الدّلاليّ كمفهوم، واختيار منهجيّ، والولوج عن طريقه إلى الفضائيّة بصفتها تأويلا دلاليّا، سمح لنا باكتشاف أنواع الفضاء المرجعيّ والمتخيّل، مثل الشّارع والمقهى والماخور والمستشفى والصّحراء. فكلّ هذه الفضاءات القريبة من فضاء المدينة، زحزحت لنا المفاهيم النّظريّة لدلالات تشكيل الفضائيّة أثناء عمليّة التأويل المتعدّدة، في انسجام تامّ مع المقاربة الموضوعاتيّة، في تفاعلاتها المفتوحة على الفضائيّة المتواصلة مع المدينة كتيمة جوهريّة.

- **المقاطع السّرديّة:**

كان اختيارنا للمقاطع السّرديّة بسبب ضرورات منهجيّة، لأنّ موضوع المدينة في الرّواية الجزائريّة يصعب حصره في رواية معيّنة، فجميع النّصوص حين ذكرها للمدينة، تقدّمها كتصوّر أو مفردة، في سياق البنية العامّة للسّرد.

وعندما قمنا باستقصاءالمدينة في المتون الرّوائيّة، وجدناها موظّفة كما ذكرنا سابقا؛ ككلمة في مقاطع متنوّعة أو إيحاءات لها، ونستثني هنا رواية "الزّلزال" للطّاهر وطّار،و"تيميمون" لرشيد بوجدرة، اللّتيْن تناولتا المدينة – قسنطينة وتيميون– كفضاء مرجعيّ وتخييليّ للحدث الرّوائيّ.

وأمّا في باقي المتون الرّوائية، فإنّ المقاطع السّرديّة هي التي سمحت لنا بالتّعرف على المدينة وصورها وتمثيلاتها، ومن خلال هذه المقاطع السّرديّة، اكتشفنا أنماط وأساليب التّعبير، واللّغات الاجتماعيّة والسّياسيّة للمدينة، وقدّمت لنا هذه المقاطع السّرديّة أيضاأهمّ خصائص خطاب المدينة، كتوظيف اللّغات الاجتماعيّة والسّياسيّة في إشارتها إلى مفردة المدينة ودلالتها، استنادا إلى نمطين من السّرد:

- **السّرد الموجّه:**

ويعتمد هذا السّرد على التّوجيه الذي يقوم به السّارد؛ فالسّرود التّي وظّفت في المدينة دائما نُحِسُّ أنّها موجّهة في خطاب ذاتيّ أو أيديولوجيّ أو اجتماعيّ، يعني أنّ هناك سردا منحازا لجهة ما، وبذلك فإنّ هذا السّرد يعكس صراعا واضحا، وقد لاحظنا هذا جيّدا خاصّة في سرد تمثيل الواقع الاجتماعيّ والسّياسيّ.

- **السّرد الواصف:**

وقد غلب على المقاطع السّرديّة السّرد الواصف المكثّف في تناوله لفضاءات المدينة وقضاياها، فالسّرد الواصف في عمومه اتّجه صوب خطاب المجازات والتّشبيهات السّالبة، منتجا معجما سالبا ومغتربا ومنهزما، ومقهورا ومهجّنا اجتماعيّا، بحيث جاءت المدينة صورة للضّياع والعنف والخوف والقهر، وغياب البوصلة، وافتقاد المعالم النّفسيّة والأخلاقيّة للجسد الاجتماعيّ للمدينة.

- **الموضوعات:**

واستخلص البحث جملة من الموضوعات والخطابات التي تولّدت من التّيمة الرّئيسة للمدينة والفضاءات القريبة منها.

- ✓ **المدينة والخطاب الاجتماعيّ:**

ورد الخطاب الاجتماعيّ في سرد المدينة، مفكّكا وواصفا للعلاقات الاجتماعيّة، ومبيّنا اللّغة الاجتماعيّة في رصدها للظّواهر الاجتماعيّة، فكان نزوع لغة هذا الخطاب متضمّنة نمط السّلوكات الاجتماعيّة والعائليّة على مستوى الأسرة والشّارع والمؤسّسات، ومبيّنا – الخطاب الاجتماعيّ– الطّابع الأبويّ والقبليّ والطّبقيّ نتيجة للتّداخل بين الرّيفيّ والمدينيّ.

✓ المدينة والخطاب الأخلاقيّوالدّينيّ:

بيّنت سرديّات المدينة أنّ الخطاب الدّينيّتموقع وراء النّزعة الماضويّة والسّلفيّة، انطلاقا من متخيّل إسلاميّ للمدينة الاسلاميّة الفاضلة، وفي الوقت نفسه رافضا كلّ أشكال المدينة الحديثة، وترجم رفضه لهذه الأخيرة، بتبنّي خطاب مشحون بالعنف من طرف الجماعات السّياسيّة الدّينيّة.

✓ المدينة والخطاب السّياسيّ:

ظهر خطاب السّلطة كاستبداد سياسيّ واغتصاب وقهر فضائيّ، تجاه المعارضين والنّاقدين لمشروعيّتها التّاريخيّة، وساهم خطاب السّلطة في عرقلة مشروع المدينة الحديثة، فالسّلطة بحسب تواجدها في المقاطع السّرديّة، تتحمّل كلّ الإعاقات التي لاحقت المجتمع الجزائريّ، في تطلّعه نحو المستقبل الحداثيّ.

معجم عربي فرنسي

لأهم المصطلحات الواردة في البحث

(((أ)))

الاغتراب	L'Aliénation

(((ب)))

البنية الفضائيّة	La Structure spatial
البطل الإشكالي	Héro problématique

(((ت)))

التّأويل	L'Interprétation
التّحليل المقطعيّ	Analyse séquentielle
التّصوّر القذفي	Schéma éjaculatoire
التّضافر	La Convergence
التّلقّي	La Reception
تَمَثُّل	Assimilation
التّهجين	Hybridation
التّيمة	Le Thème

(((ج)))

جماليّة التّغريب	Esthétique de l'exotisme

(((ح)))

الحديث السّخريّ	Langage Ironique
الحواريّة	Le Dialogisme

(((خ)))

الخطاب السّياسيّ	Le Discours politique

(((ر)))

رؤية العالم	La Vision du monde

(((س)))

السّارد	Le Narrateur
السّرد	La Narration
السّلطة	Le Pouvoir
السياق	Le Contexte

(((ش)))

الشّحن الدّلاليّ	La Charge sémantique

(((ص)))

الصّورة	L'image
الصّيغة السّرديّة	L'Expression narrative

(((ع)))

عجائبيّ	Merveilleux
العمل الرّوائيّ	L'Ouvrage du roman

(((غ)))

غرائبيّ	Exotique

(((ف)))

الفضاءالدّلالي	L'Espace sémantique
الفضاءالجغرافي	L'Espacegéographique
الفضاء المرجعي	L'Espace révérenciel
الفضاءالنّصّيّ	L'Espace Textuel

(((ق)))

قصدية	Intentionnalité
قطب جماليّ	Pole esthétique
قطب فنّيّ	Pole artistique

(((ل)))

اللّغات الاجتماعيّة	les langues sociales

(((م)))

المدينة	La Ville
المتخيّل	L'Imaginaire
المعجمية السردية	Lexique narratif
المفارقة السردية	L'Anachronie narrative
الملفوظ	L'Enonce
المماثلة	L'Analogie
الموضوعاتيّة	La Thématique

(((ن)))

النّصّ المضاعف	Le Texte double

(((هـ)))

الهُوّيّة	L'Identité

(((و)))

وحدة دلاليّة	Unité sémantique
وحدة معجميّة	Unité lexicale
الوصف الضّمنيّ	La Description implicite
الوصف التّقريريّ	La Description assertive

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر :

1. رشيد بوجدرة:**فوضى الأشياء**، دار بوشان للنشر، دط،الجزائر، 1990.
2. رشيد بوجدرة:**تيميمون**، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، ط2،الجزائر، 2002.
3. الطاهر وطار:**عرس بغل**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2008.
4. الطاهر وطار: **الزلزال**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط03، الجزائر، دت.
5. عبد الحميد بن هدوقة:**بان الصبح**، دار الآداب، ط3، بيروت، 1991.
6. واسيني الأعرج:**ذاكرة الماء**، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2001.
7. واسني الأعرج:**سيدة المقام**، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2001.
8. واسيني الأعرج:**ضمير الغائب**، منشورات الفضاء الحر، ط2، الجزائر، 2001.
9. واسيني الأعرج: **أحلام مريم الوديعة**، الفضاء الحر، دط، الجزائر، 2001.
10. واسيني الأعرج:**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، دار الاجتهاد، دط، الجزائر. 2002.
11. واسيني الاعرج:**وقع الأحذية الخشنة**، الفضاء الحر، ط2، الجزائر، 2002.

قائمةالمراجع العربية :

1) أبو نصر الفارابي: **كتاب السياسة المدنية**، سراس للنشر، دط، تونس، 1994.
2) إدريس الخوري:**فضاءات (انطباعات في المكان)**، دار الكلام، دط، الرباط، 1989.
3) أدونيس:**الكتابة، الخطاب، الحجاب**. دار الآداب، ط1، بيروت، 2009.
4) آمنة بلعلى:**المتخيل في الرواية الجزائرية**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2006.

5) أميرة حلمي مطر: **جمهورية أفلاطون**، الهيئة المصرية للكتاب، دط، القاهرة، 1994.

6) بختي بن عودة:**رنين الحداثة**، منشورات الاختلاف ووزارة الاتصال والثقافة، ط1، الجزائر، 1994.

7) بوشوشة بن جمعة:**اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، الدار المغاربية للنشر والاشهار، ط1، تونس، 1999.

8) حاتم النقاطي:**مفهوم المدينة في كتاب السياسة لأرسطو**، دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1، سوريا، 1995.

9) حسن بحراوي:**بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990.

10) حسن مصدق:**النظرية النقدية التواصلية، يورغانهابرماس ومدرسة فرانكفورت**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2005.

11) حسين علام: **العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)**، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، الجزائر ولبنان، 2010.

12) حميد لحمداني:**القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

13) حميد لحمداني:**بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

14) سعيد علوش:**الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي**، دار الكلمة للنشر، ط1، لبنان، 1981.

15) سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي(النص والسياق)**، المركز الثقافي العربي، ط02، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2001.

16) سهير عبد السلام:**مفهوم الاغتراب**، هربرت ماركيوز،دار المعرفية الجامعية، دط، القاهرة، 2003.

17) سيزا قاسم:**القارئ والنص، العلامة والدلالة**، المجلس الأعلى للثقافة، دط، مصر، 2002.

18) عبد اللطيف محفوظ: **وظيفة الوصف في الرواية**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر بيروت، 2005.

19) عبد الحميد زايد:**المكان في الرواية العربية: الصورة والدلالة**، منشورات كلية الآداب منوبة، ط1، تونس، 2003.

20) عبد السلام بنعبد العالي:**ثقافة الأذن وثقافة العين**، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1994.

21) عبد الله الغدامي:**ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، وبيروت، 1998.

22) عبد الله إبراهيم وآخرون:**معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، دط، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

23) عبد الفتاح كليطو: **الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)**، دار توبقال للنشر، ط03، الدار البيضاء المغرب،2006.

24) عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، منشورات الاختلاف و الدار العربية ناشرون، ط01، الجزائر ولبنان، 2008.

25) علي مبروك:**الخطاب السياسي الأشعري، نحو قراءة مغايرة**، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2007.

26) عواد علي:**المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997.

27) فيصل دراج:**نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء بيروت، 1999.

28) حسن نجمي:**شعرية الفضاء في الرواية العربية (الهوية والمتخيل في الرواية)**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

29) محمد سويرتي:**النقد البنيوي والنص الروائي**، نماذج تحليلية من النقد العربي، دار إفريقيا للشرق، دط، المغرب، 1997.

30) محمد عابد الجابري:**نحن والتراث**، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، 1993.

31) محمد عابد الجابري: **العقل السياسي العربي "محدداته وتجلياته"**، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، المغرب،2000 .

32) محمد كامل الخطيب:**الرواية والواقع**، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1981.

33) محمد معتصم:**الرؤية الفجائعية، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003.

34) محمد الشيخ: **المثقف والسلطة (دراسة في الفكر الفلسفي المعاصر)**، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط01، بيروت لبنان، 1991،

35) محمد نظيف:**ما هي السيميولوجيا**، دار أفريقيا للشرق، ط1، المغرب، 1994.

36) محمد سعيد العشماوي: **الخلافة الإسلامية**، سينا للنشر، ط02، القاهرة، 1992.

37) مصطفى المويقن:**تشكل المكونات الروائية**، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سورية، 2001.

38) مصطفى حجازي: **التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)**، المركز الثقافي العربي، ط09، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2005.

39) ميرال الطحاوي:**محرمات قبلية، المقدس وتخيلاته في المجتمع الرعوي روائيا**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2008.

40) واسيني الأعرج:**اتجاهات الرواية العربية الجزائرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1986.

41) كمال الرياحي: **الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج**، منشورات كارم شريف، ط01، تونس، 2009.

42) يمنى العيد:**في معرفة النص**، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985.

43) يمني العيد:**فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، دار الآداب، ط1، بيروت، 1988.

44) يمنى العيد:**الشكل والموقع**، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986.

45) نصر حامد أبو زيد: **نقد الخطاب الديني**، سينا للنشر، ط02، القاهرة، 1994.

قائمة المراجع المترجمة:

1) امبرتو ايكو:**التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000.

2) أمبرتو إيكو: **التأويل والتأويل المفرط**، تر: ناصر الحلواني، مركز الانماء الحضاري، ط01، حلب سورية، 2009.

3) أندريه ريمون:**العواصم العربية وعمرانها في الفترة العثمانية**، تر: قاسم طوير، دار المجد، ط1، دمشق، 1987.

4) أ. كريفيليوف: **المسيح: أسطورة أم حقيقة؟** أكاديمية العلوم السوفياتية، دط، موسكو، 1987.

5) ايان واط:**نشوء الرواية**، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات وزارة الثقافة، دط، سوريا، 1991.

6) بول ريكور:**الذات عينها كآخر**، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ومركز الدراسات العربية، ط1، بيروت، 2005.

7) بول ريكور:**صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية**، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد، ط1، ليبيا، 2005.

8) بول ريكور:**الذاكرة والتاريخ والنسيان**، تر: جورج ويناتي، دار الكتاب الجديد، ط1، ليبيا، 2009.

9) بول ريكور:**من النص إلى الفعل**، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 2001.

10) بول ريكور:**الزمان والسرد**، ج3، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، ط1، 2006.

11) بيير مانيه:**مدينة الإنسان**، تر: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دط، دمشق، 2000.

12) بيير بورديو:**الرمز والسلطة**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 2007.

13) تزفيتان تودورف:**الحياة المشتركة**، تر: منذر العياشي، المركز الثقافي العربي، دط، الدار البيضاء، 2009.

14) جان بوتيرو:**ولادة إله، التوراة والمؤرخ**، تر: جهاد الهواش وعبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة،ط1، سوريا، 1999.

15) جان فرانسوا ماركيه: **مرايا الهوية (الأدب المسكون بالفلسفة)**، تر: كميل داغر، المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت لبنان، 2005.

16) جوديثبتلر: **الذات تصف نفسها**، تر: فلاح رحيم، دار التنوير للطباعة والنشر، ط01، لبنان، مصر، تونس، 2014.

17) جورج لابيكا:**السياسة والدين عند ابن خلدون**، تر:موسى وهبة، وشوقي الدويهي، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1980.

18) جورج لوكاش:**بلزاك والواقعية الفرنسية**، تر: محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدة، ط1، مصر، 1985.

19) جورج لوكاتش: **الرواية كملحمة بورجوازية**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط01، بيروت لبنان، 1979.

20) جوزيف. إ. كيسنر: **شعرية الفضاء الروائي**، تر: لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2003

21) جيرار جينيت:**عودة إلى خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2001.

22) جيل دولوز:**المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو**، تر: سالم يافوت، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1987.

23) جيل دولوز:**الاختلاف والتكرار**، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009.

24) جرمين تيليون: **الحريم وأبناء العم(تاريخ النساء في مجتمعات المتوسط)**، تر: عزالدين الخطابي وإدريس كثير، دار الساقي، ط01، لبنان، 2000.

25) حنة أرندت: في الثورة، تر: عطا عبد الوهاب، المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت لبنان، 2008.

26) ديفيد لودج:**الفن الروائي**، تر: ماهر البوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2002.

27) روبرت هولب:**نظرية التلقي**، تر: عزالدين اسماعيل، النادي الأدبي جدة، ط1، المملكة العربية السعودية، 1994.

28) رولان بارت:**هسهسة اللغة**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1994.

29) رولان بارت: **نقد وحقيقة**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط01، حلب سوريا، 1994.

30) ريموند وليامز: **الكلمات المفاتيح (معجم ثقافي ومجتمعي)**، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء وبيروت، 2007.

31) شيلي واليا:**إدوارد سعيد وكتابة التاريخ**، تر: أحمد خريس وناصر أبو الهيجاء، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007.

32) عبد القادر جغلول:**المرأة الجزائرية**، تر: سليم قسطون، دار الحداثة، ط1، لبنان، 1983.

33) غاستون باشلار:**شاعرية أحلام اليقظة**، تر: جورج أسعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1993.

34) غاستون باشلار، **جماليات المكان**، غالب هلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 6، بيروت، 2006.

35)

36) فاطمة المرنيسي:**شهرزاد ليست مغربية**، تر: ماري طارق، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء،2002.

37) فاطمة المرنيسي:**هل أنتم محصنون ضد الحريم**، تر: نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2004.

38) فاليري غولاييف:**المدن الأولى**، تر: طارق معصراني، دار التقدم، دط، موسكو، 1989.

39) فرانز فانون:**معذبو الأرض**، تر: السيدة منور، موفم للنشر، دط، الجزائر، 2006.

40) فريديرشنيتشه:**هكذا تكلم زرادشت**، تر: محمد مصباح، منشورات الجمل، ط1، ألمانيا، 2007.

41) فيليب دوفور: **فكر اللغة الروائي**، تر: هدى مقنّص، المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت، 2011

42) مارتن جولي:**مدخل إلى تحليل الصورة**، تر: علي أسعد، دار الينابيع، ط1، دمشق، 2011.

43) ماركس وانجلز: **بيان الحزب الشيوعي** ، دار التقدم، دط، موسكو، دت.

44) مايك كرانغ:**الجغرافيا الثقافية**، تر: سعيد منتاق، سلسلة عالم المعرفة، عدد 317، الكويت، 2005.

45) ميريام ريفولت دالون: **سلطان البدايات (بحث في السلطة)**. تر: سايد مطر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2012

46) مجموعة من المؤلفين: **الفضاء الروائي**، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2002.

47) مجوعة من المؤلفين: **مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)**، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت لبنان، 2010

48) موريس إنجرس:**منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية**، تر: بوزيد صحراوي وكمال بوشرف وسعيد سبعون، دار القصبة للنشر، دط، الجزائر، 2004.

49) ميخائيل باختين:**شعرية ديستوفسكي**، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

50) ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دط، دمشق، 1990.

51) ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دط، دمشق، 1988.

52) ميشال بوتور:**بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، باريس، د ت.

53) ميشال فوكو:**نظام الخطاب**، تر: محمد سبيلا، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2007.

54) ميشال فوكو:**استعمال الذات**، تر: جورج أبو صالح، مركز الإنماء العربي، دط، بيروت، 1991.

55) ميشال فوكو: **إرادة المعرفة**، تر: مطاع صفدي وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، دط، بيروت، 1990.

56) يورغنهابرماس:**المعرفة والمصلحة**، تر: حسن صقر، منشورات الجمل، ط1، ألمانيا، 2001.

المراجع الأجنبية:

1) Abdallah Laroui: **la crise des Intellectuels Arabes (Traditionalisme ou historisme?)**,Librairie François Maspero,paris, 1974
2) Daniel Bergez, Pierre marc de baisi, Marcelle Giselevaleny, **Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire**, ed Ned, paris, 1999.
3) Fatima mernissi, **sex idéologie islam**, traduit de l'americaine par: Diane Brower et Anne-Marie pelletier, ed tierce,1983.
4) Gabriel camps, **les Berbères, mémoires et identités**, edBarzakh, alger,2011.
5) Gérard genette, **Figures 1**, ed seuil, 1966.
6) Gérard Genette, **Seuils**, edseuil, paris, 1987.

7) Lahouariaddi: **les mutations de la société algérienne – famille et lien sociale dans l'Algérie contemporaine**- éditions la Découverte, Paris, 1995

8) Mikhail Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, edition gallimard, paris, 1978

المجلات:

98.**علامات**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مجلد 09، عدد 33، 1990.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

	مقدّمة	1
	مدخل: تحديدات منهجيّة	7
1	مفهوم الفضاء وإشكالية المصطلح	9
2	التعدد الاصطلاحي.....	10
3	الفضاء والرواية	11
4	أنواع الفضاء الروائي	12
1 . 4	الفضاء الجغرافي	12
1 . 1 . 4	آلية الصورة	13
2 . 1 . 4	آلية الوصف	13
2 . 4	الفضاء النصي	14
3 . 4	الفضاء الدلالي	14
5	مفهوم المدينة	15
1 .5	المدينة في الفكر اليوناني	16
2 .5	مفهوم المدينة عند أفلاطون	16
3 .5	مفهوم المدينة عند أرسطو	17
4 .5	المدينة في الثقافة العبرية	18
5 . 5	المدينة في الثقافة المسيحية	19
6 . 5	المدينة في الثقافة العربية الاسلامية	20
7 .5	المدينة في الثقافة الغربية الحديثة	21
6	المدينة والرواية	22

7	المدينة واشكالية المنهج	23
8	المدونة الروائية	25
	الفصل الأوّل: المدينة في الرّواية السّبعينيّة	27
	تمهيد	28
أ .	الاشكالية الكولونيالية	28
ب .	إشكالية ما بعد الاستقلال	29
1	**المبحث الأول: فضاء مدينة قسنطينة**	31
1.1	شخصية أبو الأرواح	32
1.1.1	تقديم الشخصية	32
2.1.1	دلالة التسمية	33
2.1	الشخصية وفضائية الزمن	39
3.1	وظيفة المكان	41
1.3.1	المكان العام	42
2.3.1	ثنائية الأعلى والأسفل	42
3.3.1	مركزية المكان	44
4.3.1	الأمكنة الفرعية	45
1.4.3.1	الشارع	45
2.4.3.1	الطرقات	47
3.4.3.1	المقهى	48
4.4.3.1	النزل	49
4.1	فضاء الجسور	50
1.4.1	الجسور في نص الزلزال	51

2	**المبحث الثاني: فضاء العلاقات الاجتماعية**	54
1 . 2	المرأة والمدينة	56
2 . 2	المرأة والفضاء الخارجي للمدينة	57
1 . 2 . 2	زاوية النظر الأولى	58
3 . 2 . 2	زاوية النظر الثانية	58
3 . 2	فضاء السخرية	59
4 . 2	فضاء الاغتراب	62
5 . 2	المرأة ولغة المدينة	68
6 . 2	المرأة وهندسة المدينة	70
7 . 2	الفضاء الداخلي	72
1 . 7 . 2	الحمام	73
2 . 7 . 2	الحمام والدلالة الثقافية	74
3 . 7 . 2	فضاء الأسرة	75
4 . 7 . 2	العمل الروائي والفضاء المرجعي	78
5 . 7 . 2	الدلالة الخاصة للشخصية أو البطل	79
6 . 7 . 2	سرد الواقع والواقع المسرود	79
	الفصل الثّاني: المدينة في الرّواية الثّمانينيّة	83
	تمهيد	85
1 .2	**المبحث الأول: فضاء الماخور**	86
1 . 1 . 2	الماخور والمدينة	88
2 . 1 . 2	فضاء الذّات	89
3 . 1 . 2	فضاء مجتمع الماخور	93

4 . 1.2	الماخور واغتراب الجسد	94
5 . 1 .2	الماخور والخطاب السياسي	100
2	**المبحث الثاني: فضاء المقهى**	106
1 . 2	المقهى والاغتراب	108
3	**المبحث الثالث: فضاء الشارع**	117
1 . 3	الشارع والمتخيل الاجتماعي	119
2 . 3	الشارع والاستلاب	120
3 . 3	الشارع والقمع	123
4 . 3	الشارع والانغلاق	127
5 . 3	الشارع والجسد	128
6 . 3	الشارع والذاكرة	130
7 . 3	الشارع وذاكرة الشهيد	134
	الفصل الثّالث: المدينة في الرّواية التّسعينيّة	140
	تمهيد	142
1	**المبحث الأول: فضاء المستشفى**	144
1 . 1	نظام فضاء المستشفى	145
1 . 1 . 1	المرتفع	147
2 . 1 . 1	المنخفض	147
3 . 1 . 1	المتسع	148
2 . 1	المستشفى والمدينة	148
1 . 2 . 1	فضاء التضافر	148
3 . 1	المستشفى وأمراض المدينة	150

1 . 3 . 1 التخلف 150
2 . 3 . 1 المستشفى وفضاء الروائح 153
3 . 3 . 1 المستشفى والفضاء المفتوح 155
4 . 3 . 1 المستشفى والشارع 163

المبحث الثاني: فضاء السلطة

1 مفهوم السّلطة 171
1 . 1 آليات اشتغال السلطة 174
1 . 1 . 1 آلية القمع 174
2 . 1 . 1 آلية الاقصاء 175
3 . 1 . 1 آلية السيطرة 176
2 السلطة والسرد 176
3 السلطة والمدينة 176
4 السلطة السياسية 177
1 . 4 سرد الخبر والاعلان 177
2 . 4 سرد الهيمنة 180
3 . 4 سرد القتل والاغتيال 184
5 السلطة واغتيال المدينة 188
الفصل الرّابع: المدينة في الرّواية الألفينيّة 192
فضاء الصّحراء 193
تمهيد 194
1 السرد الخيميائي في رواية تيميمون 197
1 . 1 العنوان "تيميمون" 199

2 . 1 العنوان المكان والمرجع 200
3 . 1 المرجع التاريخي 200
4 . 1 فضاء الصحراء 201
5 . 1 الفضاء الثقافي 205
2 الصحراء والسرد الخيميائي 206
1 . 2 سرد الاكتشاف 207
2 . 2 سرد الحلم 212
3 . 2 سرد الحب 213
4 . 2 سرد الطفولة 219
5 . 2 سرد الذنب 221
6 . 2 سرد الخيبة 223
7 . 2 سرد الرحلة 225
خاتمة 229
معجم عربي فرنسي لأهم المصطلحات الواردة في البحث 235
قائمة المصادر والمراجع 239
فهرس الموضوعات 251

Résumé de la thèse de doctorat intitulé :

La ville dans le roman Algérien d'expression Arabe

La notion de la ville dans le roman a souvent emprunté les voies d'une lecture des signes, d'un déchiffrement sémantique ou thématique des données du réel.

L'univers de l'espace urbain dans le roman algérien contemporain d'expression arabe est constitué d'éléments textuels généraux qui serviront à analyser des réalités urbaines fluides et multiformes. En dehors de leur fonction du lieu du récit, les villes telles qu'elles sont exprimées par les textes narratifs dans notre corpus, agissent comme moteur de l'action, motivant au passage les actes de la narration et déterminent leurs itinéraires.

Mots clés : Ville, espace urbain, élément textuel, narration.