الجمهوريَّة الجزائريَّة الديمقراطيَّة الشعبيَّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمَّه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

صورة المدينة العربيَّة في الزَّمن الكوفيدي
رواية ليليَّات رمادة للكاتب واسيني الأعرج نموذجًا

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللُّغة والأدب العربي

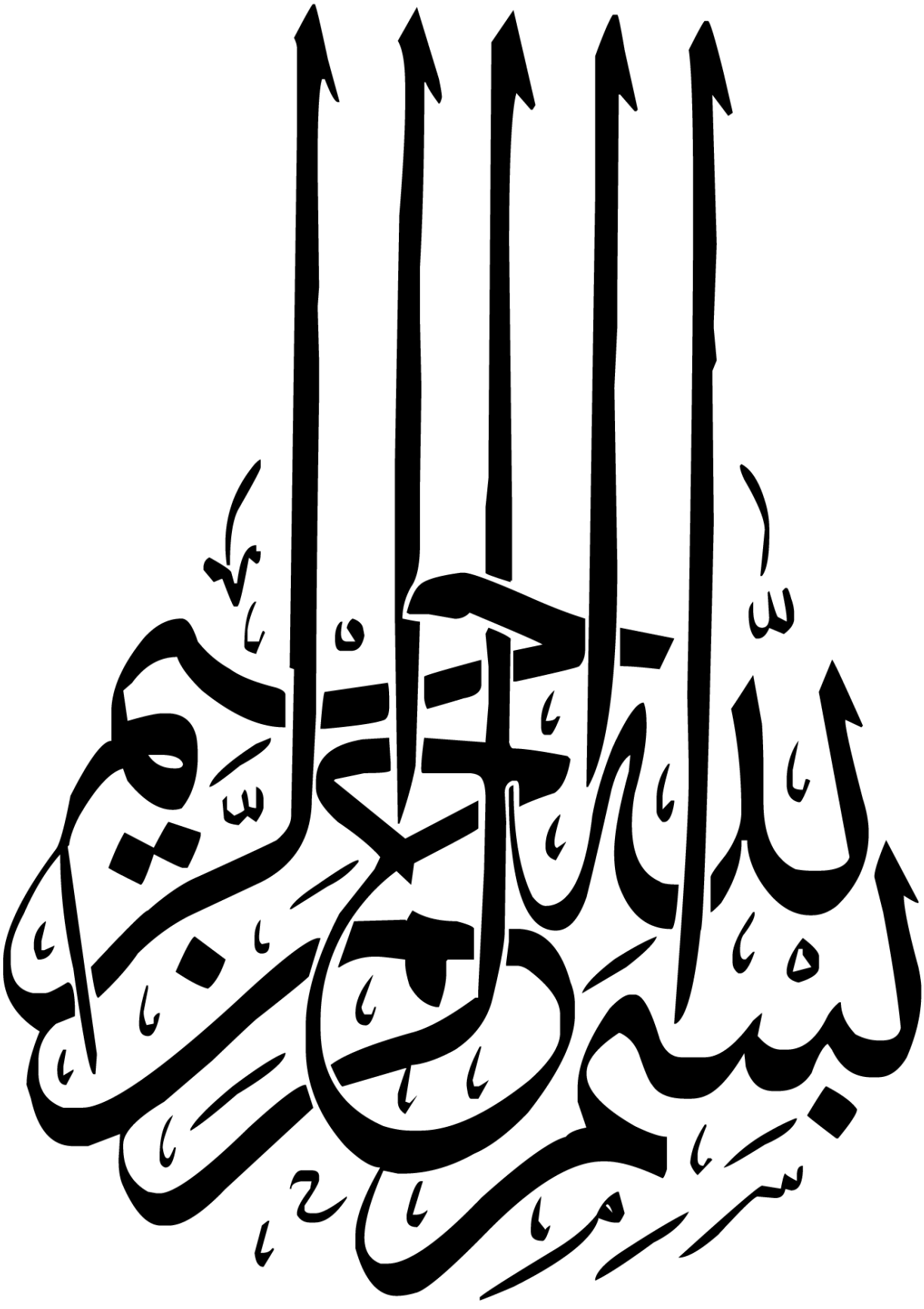
تخصص: نقد حديث ومعاصر

من إعداد الطالبتيْن:
- فاطمة صك
- نوال عبَاسي

إشراف الدكتورة:
- نوال بومعزة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
ميداني بن عمر	أستاذ محاضر–أ–	جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي–	مناقشًا
نوال بومعزة	أستاذ محاضر–أ–	جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي–	مشرفًا
ياسين صلاح	أستاذ محاضر–أ–	جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي–	رئيسًا

الموسم الجامعي: 2021–2022م


بسم الله الرحمن الرحيم

" عندما يتغيَّر إيقاع الموسيقى
تهتَزُّ أسوار المدينة"

أفلاطون

شكر وتقدير

لا يسعنا وقد أتممنا هذا البحث بعون الله وتوفقيه، إلاّ أن نتقدم بوافر عبارات الشكر والتقدير إلى الدكتورة الفاضلة "**توال بومعزة**" التِّي تكرّمت بقبول الإشراف علينا في هذا البحث على كل ما قدّمته لنا من عون ونُصح وتوجيهات قيِّمة زادت من رصيدنا المعرفي.

كما نتقَّدم بخالص عبارات الشُّكر والعرفان لكلّ طاقم وأساتذة كليّة قسم اللغة والأدب العربي وكل من كان له فضل علينا في هذا البحث.

والله وليّ التوفيق.

الإهداء:

إلى كل فتاة حُرمت من الدِّراسة يومًا ما... لا تفقدي الأمل فلا شيء مستحيل بالإرادة. فقد كانت رحلة طويلة لكنني فعلتها (2002–2022).

وها أنا اليوم أحقق حلمًا ظلَّ طيفه يراودني لولا أنني صدقته.

وها قد تحقق...

إلى الوالدين شموع الأمل وقناديل المستقبل..

والدي الذي كان ولازال لي السند والعون، أمي التِّي حفَّت طريقي بدعواتها فكانت لي وقاء...

إلى الإخوة والأخوات والعائلة الكريمة...

إلى الذِّي آمن بنجاحي وباركه...

إلى كل معلم أمين حفظ رسالة العلم مقتد بمعلّم الأمة ورسول الرحمة والخير، إلى كل من حمل رسالة الحق والنور، إلى كل مربٍ سار في درب الهدى والعلم معلِّمًا أو متعلَّم إلى من تعلمنا على يدهم أنَّ:

أعَزُّ مَكانٍ في الدُّنَى سَرْجُ سابحٍ..... وَخَيرُ جَليسٍ في الزّمانِ كِتابُ

إلى كل من سلكنا معهم طريق العلم. رفيقات الدرب.

إلى هؤلاء جميعا نُهدي هذا البحث.

فاطمة

الإهداء

إلى روح والدي الطاهرة رحمات الله عليك لي منك الذكرى ولك مني الوفاء...

إلى العظيمة أمي –حفظها الله وأطال في عمرها– سندي وشمعة دربي... وإلى إخوتي جميعا.

إلى زوجي العزيز الذي رافقني بتشجيعاته، إلى نور حياتي أبنائي الأعزاء: محمد رياض، سارة ويحي...

إلى كل من علمني حرفا، وإلى من تقاسمت معها كل محطات البحث زميلتي "فاطمة"

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع.

نوال

مقدمة

مقدمة

لم تكن الأوبئة والجائحات التي عرفتها البشرية عبر عصورها المتعاقبة مصدرا للمآسي والكوارث فحسب بل كانت بالمقابل مصدر إلهام يفتح الآفاق رحبة للإبداع والإفصاح عما يجول في أغوار أنفس عايشت اللحظة بآلامها وضعفها وتحدياتها، فوثَّقت وأبدعت أيّما إبداع. ولعلَّ جائحة كورونا التي تسببت في كوارث إنسانية بليغة، وهزت أركان العالم أجمع لم تنهج إلا ذات المنهج.

ولأن المدينة وسط حيوي مهم وحقيقة موغلة في القدم، اقترنت بالرواية الجزائرية المعاصرة فأصبحت ملفوظا روائيا بامتياز يبنيه الكاتب ويعيد صياغته وفق رؤيته متجاوزا بذلك هندسته وأبعاده إلى الطاقة التخييلية الكامنة فيه، والتي تغريه إلى إعادة بعثها عبر بدائل إبداعية متكئا في ذلك على مواثيق واقعه المعاش.

وقد وقع اختيارنا لرواية " **ليليات رمادة** " للكاتب "**واسيني الأعرج**" كونها رواية وثقت الزمن الكوفيدي من خلال تتبع ملامح وتجاعيد مدينة عجل تعاقب الأوبئة من شيخوختها لتناجي أخيرا – في قبضة كوفيد19– أشباح الموت على وقع الموسيقى. فكان لاختيارنا لها اجتماع العديد من الأسباب أهمها:

- جدة الموضوع وآنيته خاصة بعد معاناتنا على غرار العالم أجمع من جائحة كوفيد 19.
- نُدرة وإجحاف الدراسات السابقة التي لم تفرد للمدينة دراسة خاصة تفصلها عن المكان، سوى بعض المحاولات القليلة، التي نذكر منها:
- الأخضر الزاوي، صورة المدينة الجزائرية في الرواية العربية، 1988.
- خليفة قرطي، المدينة في الرواية الجزائرية، 1990.
- صلاح صالح، المدينة الضحلة، تثريب المدينة في الرواية العربية، 2014.

مع الإشارة أنَ هذه الدراسات لم نجد منها تلك التي اهتمت بصورة المدينة وتغيُراتها في ظل الأوبئة والأمراض، وهذا ما دفع بنا إلى طرق أبواب بحثنا هذا.

- كما كان لاهتمامنا بالرواية الجزائرية وبرائدها الذي افتك الاعتراف النقدي المحلي والعالمي واسيني الأعرج سببًا هامًا في اختيارنا لموضوع البحث.

ومن هذه المنطلقات طرح بحثنا العديد من التساؤلات التي سعينا جاهدين للإجابة عنها ولعل أهمها إشكالية البحث ممثلة في السؤال التالي: كيف تجلت صورة المدينة زمن الكوفيد في الرواية؟

كما تندرج تحت هذه الإشكالية إشكاليات بنائية أخرى تولدت من الإشكالية الأم هي:

- ما التقنيات التي استعملها الكاتب في بناء متنه الروائي؟
- كيف تم تجسيد صورة المكان على اختلافه داخل الرواية؟
- هل حافظت المدينة على وجهها وصورتها باعتبارها مكانًا مغلق يبعث على الانفتاح؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات تم تصميم هيكل البحث المكون من مدخل وفصلين وخاتمة.

أما المدخل فقد تناولنا فيه تعريفات المكان الروائي ومحاولة التفريق بين مصطلحاته، أنواعه، كيف ينظر النقاد الغربيين والعرب للمكان الروائي؟

كيف ينظر المنهجين السيميائي والبنيوي للمكان؟ وما هي صور حضور المدينة في المدونات العربية؟

ثم جاء الفصل الأول موسوما بالتجربة الواسينية في وصف المدينة، هذا الفصل تناولنا فيه تصوير المدينة لدى الكاتب بشكل عام، ثم خصصنا الدراسة عن تصويره

للمدينة، والآليات التي اعتمدها في تصويره لها، كالتصوير الواقعي/المتخيل، لنعرج على آليات التنَاص، والاستهلال والتصدير ودورهما في تقديم وجه المدينة.

أما الفصل الثاني فتمحور حول: وصف المدينة في الزمن الكوفيدي في رواية ليليات رمادة، حاولنا تصديره بتمهيد في موضوع المدينة العربية تحت الجائحة، ثم أثرها في الكاتب بشكل عام، لننتقل بالدراسة للبنية الزمنية وعلاقتها بالمكان، إلى دراسة المكنة والبرنامج السردي للذات البطلة، لنختم بمحاولة استقراء للأنساق الثقافية البارزة في متن الرواية.

وقد ذيّل بحثنا بخاتمة لملمنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها مستندين في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع التي كانت خير عون ودعم لنا والتي نذكر منها:

- " رواية ليليات رمادة لواسيني الأعرج "، مدونة البحث.
- غاستون باشلار، جماليات المكان.
- حميد لحمداني، بنية النص السردي.
- محمد عزام، فضاء النص الروائي.
- حسين نجمي، شعرية الفضاء.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي.

ومن منطلق أنَ لكل دراسة منهج تسير عليه، فإن دراستنا تعتمد على المنهجين البنيوي والسيميائي فكانا لنا المنهج الأنسب في التعامل مع الرواية ذلك ألا نحرمها حقها من تعدد القراءات والرؤى وعدم حصر الدراسة في منهج واحد يغلق منافذ انفتاحها، واستعنا بمقولة النقد الثقافي وهي النسق المضمر الثقافي في الرواية.

أما عن الصعوبات التي اعترتنا في مسيرتنا البحثية فهي كون هذه الرواية لم يطرق أبوابها البحثية أي باحث بالدرس الأكاديمي المنظم سوى بعض المقالات التي

جمعت بين الأكاديمي منها والقراءات المستعجلة للرواية، مما يجعل شق الطريق في قراءتها تكتنفه الصعوبة والزلل، كما أسهم حجم الرواية الكبير والمكون من جزأين، إضافة إلى طريقة واسيني الأعرج في كتابته وكونه يتميز بقلم موسوعي، كل هذه الأسباب حتمت علينا التحلي بالصبر وطول النفس.

ختاما الحمد لله الذي سخر لنا الجهد البدني والذهني لإتمام هذا البحث وخروجه في صورته هاته، كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نشكر مشرفتنا **الدكتورة: نوال بومعزة** التي رعت هذا البحث وتابعته وشجعته – مذ أن كان فكرة– ولم تبخل علينا بنصائحها التي كانت لنا عونا وحافزا في ذات الوقت، كما لا يفوتنا أن نشكر الدكتورة **رحمة الله أوريسي** من جامعة ورقلة، التي كان لها الفضل في حصولنا على نسخة الرواية الإلكترونية لتعذر الحصول عليها ورقيا ساعة البحث جراء الجائحة، فنشكر لها صنيعها وجزاها الله كل خير.

والحمد لله...

مدخـــــــــــــــل

مـــــــدخـــــــــــــــل:

يتأثَّث العمل السردي أيَّ كان جنسه الأدبي على جملة من العناصر الفنيَّة، والتي تعتبر ركيزة أساسيَّة في عمليَّة البناء، فبنية النص السردي تقوم على مقومات عديدة منها الشخوص واللغة، والحدث، الذي يتكوَّن عبر تفاعل الشخصية مع الزمان والمكان، هذا الأخير لا يمكن للرواية أو القصة أن تتكوَّن دونه، والذي يكتسي بعدًا فنيًّا بالدرجة الأولى ودلاليًّا بدرجة أخرى عبر إيحاءات اللغة، فهو بمثابة العنصر الجامع لكل المكونَّات السرديَّة، "فلا وجود لأحداث خارج المكان"[1]، وبالتَّالي فالشخصيَّة لا تكتسب فاعليتّها دون أن تكون في إطار زماني، وداخل مكان محدّد وإن لم يحدد واقعيًّا خارج متن الكتابة.

استقطب المكان الروائي اهتمام الدارسين في مجالي الأدب والنقد، فانبرى النقاد والكتَّاب إلى محاولة البحث عن ماهيَّته، وآليَّات تشكيله داخل العمليَّة السرديَّة، فالمكان الروائي لا يخرج عن حتميّة كونه يعطي "البعد المادي الواقعي للنَّص، وهو الفضاء الذي تجري فيه، لا عليه، الحوادث"[2]، وهو بذلك يعدُّ ركنًا فاعلاً وفعَّالاً ومؤثرا داخل السّرد، إذ يعتبر عنصر المكان في الرواية مساهمًا بدرجة كبيرة في تفعيل الشخوص، وتحفيزها، من خلال تفاعل عنصرَيْ الزمن والمكان أو ما يعرف **بالزماكانية / الكرونوتوب (Chronotope*)** بمفهوم ميخائيل باختين (M.Bakhtine)، فالمكان لا يدرس معزولا عن بقيّة الفواعل السرديَّة، أو عناصر التَّكوين الروائي.

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان للطباعة، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص99.

[2] ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، (د. ط) 1986، ص1، نقلا عن: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 ،2010، ص131.

* للبحث أكثر في المصطلح ينظر: سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص170 وما بعدها.

يختلف المكان الروائي في العمل الأدبي، باختلاف الشخوص الروائية، وبالتالي تعتبر الشخصية المُحدِّد الأول للمكان بعد المبدع، وهذه العلاقات هي التي تحددّ دلالته، فمعمارية المكان تتجسَّد في النص عبر احتواءه الزمن، وهو بهذا يغدو من العناصر الجوهرية لبناء الرواية، "وهكذا يبدو المكان عنصرًا غير زائد في الرواية، بل هو متحكِّم في الوظيفة الرمزيَّة والحكائيَّة، ويتضمن معاني عديدة في العمل الروائي"[1].

أولاً: تعريف المكان الروائي:

يَبْني المكان نَفْسَه داخل جسد السرد، فينطلق من النص في عمليَّة التكوين، لينتهي إليه في ذهن المتلقي عبر امتدادات التأويل، ومن هذا المنطلق فقد عمد النُقَّاد إلى وضع تعريفات متنوعة للمكان حسب اختلاف زوايا النَّظر لهذا العُنصر الفنِّي والجمالي والذِّي يغدُو العمل الأدبي ناقصًا بدونه، وقد تجاوزنا المفهوم اللُّغوي للمكان لأنَّ كلَّ المفاهيم اللغوية اتفقت على معنى واحد، "فالمكان عند اللغويين يساوي الموضع، وجمعه أمكنة وأماكن"[2]، لننتقل في دراستنا مباشرة للمفهوم الاصطلاحي والذي شهد تباينا بين المفاهيم، فقد تنقَّل هذا المفهوم اصطلاحيًّا عبر تيَّارات فكريَّة وفلسفيَّة وأدبيَّة متنوعة، "ونجد أن أول استعمال اصطلاحي للمكان في الفلسفة قد صرح به أفلاطون (Plato) إذ عدَّهُ حاويًا وقابلاً للشيء"[3]، غير أن هذا المفهوم لدى أفلاطون جسَّد المكان في صورة ماديَّة محسوسة.

ويذهب يوري. م. لوتمان (Lotman M. Juri.) إلى القول أنَّ المكان هو: "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظَّواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال،

---

[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة تكوينيّة في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996، ص117.

[2] حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، بغداد، ط1، 1987، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص19.

المتغيِّرة...إلخ)، تقوم بينها علاقات شبيهةً بالعلاقات المكانيَّة المألوفة/العاديَّة(مثل الاتِّصال، المسافة...إلخ)"[1].

أما أندري لالاند (André Lalande) في موسوعته فيذهب إلى تعريفٍ آخر، بقوله:" إنَّ المكان كما يتصوره الحَدْس يمتازُ بكونه مؤتَلِفًا (فالعناصر التي يمكن تمييزها فيه تمييزًا فكريًّا، غيرَ قابلة للتمييز نوعيًّا)، متجانِسًا (لكلِّ الاتجاهات فيه، خصائص واحدة)متواصلاً وغير مُمْتَّد"[2]، فالمُلاحظ في تعريفِ لالاند (Lalande) أنه قرن المكان مع مصطلحات الفضاء والمجال، في حين أن هناك فروقًا بين هذه المفاهيم قد بينتها الدراسات الأدبية، وفرَّقت بينها.

ولهذا لابُدَّ من الإشارة إلى أن هناك فروقا في استعمال هذه المصطلحات باعتبارها تدُلُّ على المكان الروائي: الفضاء/ المكان/ الحيِّز؛ حيث صنَّف حميد لحمداني المكان الروائي إلى ثلاثةِ أفضية باعتبار أنَّ الفضاء يُوازي المكان في كِتابه بِنْية النص السردي 1991:

1. الفضاء كَحيِّز جغرافي في الرواية.
2. الفضاء كَمَنظُور أو كرؤية.
3. الفضاء كمكان تشغله الكتابة. باعتبارها حروفا تحتل حيزا مكانيا من الصفحة[3].

في حينِ اِعتبرت سيزا قاسم أنَّ التَّمييز بين الفضاء والمكان يكمن في تعدُّدِ المصطلح داخل اللغات، ويحاول بعض النُقَّاد الغربيين المعاصِرين التفرقة بين مستويات

[1] أحمد الطاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، باندونغ، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص69.

[2] موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول: A.G ، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص362.

[3] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص113، (بتصرف).

مختلفة من المكان، إذ نجد في الإنجليزية: location/place/space، أما في الفرنسيَّة: espace/lieu، ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات هي: المكان/ الفراغ/ الموقع، وقد اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث باستخدام كلمة place/lieu، للدلالة على كل أنواع المكان[1].

أما عبد الملك مرتاض فقد تبنى مصطلح الحيز على باقي المصطلحات بقوله: "أن مصطلح (الفضاء)، من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن، والثقل، والحجم، والشكل"[2].

ويذهب محمد عزام إلى القول بعدم وجود تمييز دقيق بين هذه المصطلحات، إذ يقول: "والواقع إننا لم نجد اليوم دراسة تميز، بشكل دقيق بين الفضاء والمكان. ولذلك يمكن اعتبار(الفضاء الروائي) هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا، والتي هي مسرح الأحداث، وملعب الأبطال"[3]، ومما يُؤخذ على محمد عزام إهماله لتلك الروايات الجديدة التي لم تحدد مكان بعينه لمسرح أحداثها، وكان المكان فيها متخيلا ولا قرينة دالة عليه، كالأماكن العجائبية أو اليوتوبيا.

إنَّ محاولة تفكيك مفهوم المكان الروائي أصبح من الأمور الصعبة؛ خاصة مع تطور الدراسات الأدبية الحديثة، والتي أمدت مفهوم المكان بأبعاد فلسفية وفنيَّة لم تُطرق من قبل؛ غير أنَّ غاستون باشلار (Gaston Bachelard)حاول تعريف المكان الروائي بقوله هو: "المكان الأليف. وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة. إنه المكان

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، (د. ط)، مكتبة الأسرة، 2004، ص(105–108)، (بتصرف).

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ديسمبر1998، عدد240، ص122.

[3] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص114.

الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل في خيالنا[1]"، وبهذا التعريف فقد تجاوز المفهوم الهندسي والجغرافي للمكان، ليتعدَّاه إلى إعطاءه البعد النفسي وما تخلِّفه التجربة الحياتية، في نفس الإنسان تجاه المكان الذي عاش فيه، ويواصل بأن "المكانيَّة في الأدب هي الصورة الفنيَّة التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[2].

يغدو المكان عند باشلار (Bachelard) ذا بعد فنَّي تخييلي، يحاكي الواقع عند عملية القراءة من خلال تفاعل المتلقي مع شحنات اللغة المكونة لدلالات المكان الروائي، وبالتالي فهو يُعتبر "جوهر العمل الفنّي. فهو الصورة الفنيّة ذاتها، التي يتواصل معها المتلقي ممَّا يجعله قادرًا على استحضار الصورة المتخيَّلة لذكريات مكانه الأليف"[3]؛ حيث يعمد المتلقي إلى تعليق القراءة عند غاستون باشلار* (Gaston Bachelard)، ليستعيد القارئ أمكنته عبر التحامها بالمكان الروائي عند القراءة، وبالتالي فمفهوم المكان الروائي ينتج عبر شحن اللغة السردية _من طرف المبدع_ بصور لأمكنة موصوفة عبر فعل القراءة، وبإشارات يلتقطها المتلقي ليسقطها على حدود أمكنته، أو عبر ذكريات الطفولة، من خلال فعلَيْ التذكر والقراءة، فتنشأ من خلالها علاقة التقاء بين المكان الروائي المقروء باللغة، والمتشكِّل بالتذَكر، فيحدث نوع من التقاطع بين أمكنة المسرود الروائي ومكان القارئ.

يذهب ياسين النصير لوضع تعريف آخر للمكان الروائي ويكاد هذا المفهوم أن يلامس البعد الحقيقي للمكان إذ اعتبر "المكان في العمل الفني شخصيَّة متماسكة، ومسافة

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص6.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] غادة الإمام، جماليات الصورة في فلسفة غاستون باشلار، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص290.

* غاستون باشلار، مرجع سابق، ص7، (بتصرف).

مُقاسة بالكلمات، ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية"[1]، وهو بهذا المفهوم يلتقي مع تعريف باشلار في حدود المكان، ويختلف معه بإعطاء المكان ديناميّة الشخصية داخل الرواية، خاصة بعد تفطن الروائيين لأهمية المكان مع روايات **تيّار الوعي*** Strean of consciousness، فباتت بعض الروايات تُفرد البطولة للمكان دون شخصية.

ثانيـــــــاً: أنـــــواعه:

يختلف شكل المكان الروائي ونوعه باختلاف رؤية الأديب، وبما أن الرواية عمل سردي يقوم على التنُّوع والاختلاف؛ فقد تواتر المكان الروائي داخل الأعمال الروائية بأشكال مختلفة، إذ يقول ميشال بوتور: "لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا لنا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهامًا تنقلنا إلى أماكن أخرى"[2]، وبالتالي فهي تقوم على دعامة التنوع المكاني، وإن كان المكان الذي يُنْتجُ عبر فعل القراءة والمشار إليه باللغة ذا موقع جغرافي يحاكي الواقع لكنه لا يماثله، ومنه فقد تقوم الرواية على جملة من الأمكنة المتخيلة.

وسنعمد إلى هذه التقسيمات المكانية داخل السرد الروائي كالتالي:

1. **المكان المجازي/ التخييلي:** باعتباره مكانا متخليا غير مادي، وقد عرفه باشلار بقوله: "أن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال

---

[1] ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، (د. ط)، (د. ت)، بغداد، العراق، 1986، ص17.

[*] تيار الوعي (Stream of consciousness): مصطلح أوجده وليام جيمس W.Jamas (1910.1842). ويشمل كل منطقة العمليات العقليّة، بما فيها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص: روبرت همفري، تر: محمود الربيعي، دار عرب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،(د. ط)، 2000، ص17.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص61.

من تحيز"[1]. وهذا المكان ينشأ من خلال اللغة وتعاقب الأحداث داخل السرد. وبالتالي فهو المكان الذي يعيش فيه الإنسان بشكل رمزي عن طريق إما: الحلم أو التذكر من خلال محاولته نسج بعض العلاقات مع أمكنة فينجذب نحوها ، وأخرى تدفعه للنفور منها، كل هذا تحدده العلاقة بين المكان والإنسان.

2. **المكان الهندسي/ الجغرافي:** وتحدده اللغة في الرواية عن طريق الإشارات اللغوية، وعبر الأبعاد الهندسية والجغرافية له، فهو "ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة"[2]، وبالتالي لا يستطيع القارئ التصرف فيه، فهو مكان يولد من خلال النص. وهذه الأمكنة والفضاءات عديدة بتعدد العناوين الروائية مثل: المقهى، الصحراء، المدينة، المستشفى، البحر...إلخ.

3. **المكان المعادي/ العدائي:** هذا النوع من أعقد الأنواع السردية؛ حيث يقول باشلار: "إن مكان الكراهية والصراع لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية"[3]، إذ يظهر هذا الأخير تبعا لتأزم الأحداث، وبالتالي حدوث نوع من التصادم بين الشخصية والمكان.

4. **المكان كتجربة معاشة في الرواية:** ويظهر البعد الفني لهذا المكان من خلال إيديولوجية الأديب؛ أي تتحدد من خلاله رؤية العالم لهذا الأديب عبر تصويره للمكان، ولقد أشارت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) إلى هذا النوع "وجعلته دليلا على

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص31.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2015، ص54.

[3] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص31.

حضارة عصره؛ حيث تسود ثقافة معيَّنة، أو رؤية خاصة للعالم، تسميها كريستيفا (إيديولوجيم) العصر"[1].

5. المكان المَعيش: هو المكان الذي شاركنا اللحظات الحميمة، وتعلقنا به حبًّا فيه، وطبع في ذاكرتنا. ومثاله "البيت هو ركننا في العالم. إنه، كما قيل مرارًا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى"[2].

6. المكان الرَّحمي/ الأمومي: وهو المكان ذو القيمة والإحساس أكثر من كونه فضاء فعلي وعادة ما يكون مغلقًا حميميًّا ومعروفًا، يضمن أسباب الأمن والدعة، ويمنح الحياة ويلدها.

7. المكان مسقط الرأس: يتعلق الإنسان منذ الولادة بالمكان الذي يأويه، فيستمد منه الوحي والإلهام، وهو محرك بؤرة إحساسه، ويذهب معه أينما رحل.

ثالثًا: الدراسات النقدية الغربية والعربية عن المكان الروائي:

احتلَّ المكان في الدراسات الغربية مكانة كغيره من العناصر الفنيَّة للسرد في البدايات الأولى، ثم ما فتئ أن تمركز خاصة مع الدراسات البنيوية والحديثة؛ حيث "نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات"[3]، مما جعل بالنقاد يلتفتون لهذا العنصر الفني، فبدأت تظهر بعض الدراسات التي اهتمت به دون غيره لما له من أهميَّة كبيرة، ومن جملة هذه الدراسات نجد:

دراسة "شعرية الفضاء" لغاستون باشلار (Gaston Bachelard) الذي صدر سنة1957م، وتم ترجمته للعربية بعنوان جماليات المكان، وجاءت بعده دراسة يوري. م.

---

[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص114.

[2] غاستون باشلار، مرجع سابق، 36.

[3] أحمد الطاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، ص68.

لوتمان (Juri.M.Lotman) الموسومة بـــ: "بنية النص الفني" في سنة 1973م، أما جان فيسجر فقد تناول دراسة للمكان بعنوان "الفضاء الروائي" في سنة 1978م، إضافة لعدد من الدراسات كان مضمونها حول الرواية، لكنها اهتمت بالفضاء ولم تجعله محورا لدراستها .

أما الدراسات العربية فهي لم تخرج عن إطار المنظور الغربي للمكان، فقد تنوعت المتون النقدية التي اتخذت من المكان موضوع دراسة لها، وإذا كانت الرواية التقليدية قد أعطت المكان المحل الثاني من اهتمامها، فإن الرواية الحديثة قد أحلَّت المكان محل الشخصيَّة الروائيَّة، واستعاضت عن وصف الشخصيات بالوصف الحيادي للمكان، ولعل دراسة غالب هلسا للمكان في الرواية العربية، تعتبر من بواكير الدراسات التي أولت الاهتمام البالغ له خاصة وأنه عكف على ترجمة كتاب جماليات المكان لغاستون باشلار[1].

كما تناولت سيزا قاسم المكان في دراستها لثلاثية نجيب محفوظ المعنونة ببناء الرواية في سنة 1985م، ليلتحق حسين بحراوي بركب المهتمين بدراسة المكان في كتابه "بنية الشكل الروائي" والصادر سنة 1990م.

رابعًا: المكان من منظور المنهجين البنيوي والسيميائي:

أ. المنهج البنيوي:

لم يحفل المنهج البنيوي باهتمامه بالمكان الروائي بشكل خاص، نظرًا لما وقع فيه هذا المنهج من قصور، شكَّل عقبة أمام تناوله النص السَّردي على نحو من التفصيل؛ حيث أنَّنا نجد نقاد المنهج البنيوي تحولُّوا إلى الدراسة السيميائيّة لتغطية عجز المنهج، وبالتَّالي فقد جاء اهتمامهم بالمكان على سبيل التنظير له أو على سبيل الدراسة المورفولوجية، إذ "إن مصطلح المكان الروائي في النقد البنيوي، يدُّل على مكان محدَّد هو

[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص(111–115)، (بتصرف).

المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التَّخييل الروائي وحاجاته، ولعلَّ هذا التحديد للمكان، هو أبرز ما قدَّمه البنيويون الذين جهدوا في تحديد أدبية المكان أو شعريَّته"[1].

تُعَّد وحدة المكان حسب البنيوية وحدة من وحدات النص السردي وهي بالمفهوم البنيوي تماثل الوحدة اللسانية للغة؛ حيث يظهر على أنه بنية لغوية من خلال "تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها"[2]، إذ يسهم المكان في بنية العمل الروائي، و"مردُّ ذلك بنيوي محدد، هو أنَّ الروائي يسعى إلى إيهام القارئ بأن ما يقصه عليك حقيقي، ويتوسل إلى ذلك بذكر أمكنة حقيقيَّة معروفة لدى القارئ [...] في الرواية تبعًا لكونها مكانًا لفظيًّا متخيلاً"[3]؛ ومن هنا يتسع الفضاء، ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات، فالبنيوية ترى المكان، "هذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنه مجرد مسألة معنويَّة"[4]، ومن هنا يتحوَّل المكان من عنصر جامد داخل الرواية، كونه مجرد وعاء يحتضن الشخصيات والزمن والأحداث، إلى فاعل يساهم في سير عمليَّة السرد وتفعيلها عبر علاقته ببقيَّة الفواعل السَّرديَّة.

---

[1] سمر فيصل روحي، الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص251.

[2] حميد لحمداني، مرجع سابق، ص65.

[3] عبد الله شطاح، شعرية المكان في الرواية الجزائرية، (رسالة دكتوراه)، إشراف علي ملاحي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، (د. ت)، ص137، (1329ص).

[4] حميد لحمداني، مرجع سابق، ص61.

يحرص البنيويين على وضع نظرية محددة ومتكاملة للمكان، فالنص الروائي يُقرأ على أنه بنية لغوية أولا، "فهو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة تحكمه قوانين وشفرات وأعراف محددة تماما كما هي اللغة كنظام"[1].

تعتبر مقولات البنيوية: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي، من أهم المقولات التي استند عليها النقد البنيوي في بناء وتفكيك النص السردي، فالجملة باعتبارها وحدة دالة، أو كما يطلق عليها المنهج البنيوي، الكلية، الشمولية (totalite)، "وتعني التماسك الداخلي للوحدات، فهي كاملة بذاتها، وليست بشكل عناصرها المتفرقة، لأنها كالخلية الحية تنبض بالحياة"[2]، وبالتَالي فالمكان وفق المنظور البنيوي يعتبر بنية دالة تساهم في ربط علاقات نصية بين عناصر ومكونات السرد، كالشخصيات والزمان والأحداث، وبالتالي فهو مساهم بشكل فعال في تنامي الأحداث وترابطها.

أما التحويلات (transformations)، فهو الذي يعطي البنية طابع التحول، ويقدم لنا صورة عن قوالبها الداخلية.

الضبط الذاتي (outo_réglage)، وهذا الذي يضمن تنظيمها لنفسها[3].

هذه الخصائص الثلاث للبنية تم إسقاطها على المكان السردي، فنجد أن الكلية تجعلنا نقرأ المكان الروائي كبنية كلية، عبر تجلياته اللغوية/ غير اللغوية، أما الحركية فهي التي تبرز حركية المكان رغم ثباته داخل السرد كعنصر فني، مقارنة بغيره من العناصر كالشخوص مثلاً؛ غير أنه يتسم بحركية متواصلة عبر تفاعلاته مع بقية العناصر.

---

[1] سعد البازغي وميغان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص72.

[2] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د. ط)، ص78.

[3] سعد البازغي وميغان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص71,70، (بتصرف).

الضبط الذاتي، فالمكان الروائي يعطي دالا أوليا عند عملية القراءة، ثم ينقلنا إلى بنيات جديدة تنتج من عملية التلقي، وهي التي تساهم في إعطاء وتشكيل المبنى الروائي[1].

ب. المنهج السيميائي:

قام المنهج السيمائي على ما وقعت فيه البنيوية من هفوات منهجيَّة، إذ أغلقت النَّص على سياقه الخارجي، فحاول المنهج السيميائي إعادة الاعتبار لسياقات خارجيَّة تساعد المتَّلقي في الكشف على خفايا النص، فعنُي بتفسير وتأويل النصوص على اعتبار أنها بنية علامات مشفَّرة، وقد نال النصُّ السردي اهتماما بالغا من دراسات وتنظيرات علماء السيمياء؛ حيث يرى هذا المنهج في المكان الروائي جملة من العلامات، فقد أشار غريماس (A.J.Greimas) في نظريَّته إلى أن النص يُقرأ وفق نظرية لسانيَّة بحته، ويذهب إلى القول أنَّ: "اعتبار الفضاء ليس إلاَّ دالاً، بما أنَّهُ ليس موجودًا ليؤخذ بعين الاعتبار وليدلَّ على شيء آخر غير الفضاء، أي على الإنسان الذي هو مدلول كل الخطابات"[2]، من هذا المنطلق تُرتبط الدلالة سيميائيًّا بوجهي العلامة دال ومدلول، وتتجاوزهما إلى المرجع الخارجي – الذي أهملته البنيوية– في كثير من الأحيان لتصنع دلالة المعنى وتعدده.

تعتمد القراءة السيميائية للنص الروائي باعتبار العلاقات بين الدوال ومدلولاتها، خاصة أنَّ السيمياء لا تعنى فقط بالجانب اللغوي، فهي لا تستثني العلامات غير اللغوية باعتبارها علامات دالة أيضا يمكن الاستناد عليها في عمليَّة التأويل، فالدال هو الجانب المادي للعلامة، ولهذا فالمكان الروائي يصبح علامة لغوية من منظور المنهج السيميائي، فحين نقرا علامة لغوية داخل النص دالة على المكان الروائي، فهذه العلامة بالضرورة

[1] مشري بن خليفة، حمزة قريرة، الفضاء الروائي بنية وعلامة (مقال)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، (مج10)، (ع10)، ص(290–305)، (بتصرف)

[2] عبد الله شطاح، شعرية المكان في الرواية الجزائريَّة، ص215.

تحيلنا إلى علامات أخرى عبر اللغة، الألوان، الأشكال، ويصبح "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفا طباعيَّة– على مساحة الورق"[1].

تنظر السيمياء للمكان الروائي باعتباره علامة لغوية، يحيل إلى عِدَّة علامات أخرى، فمفهوم البيت، كعلامة يبعث في المتلقي مدلولات عنه، تختلف من متلقي لآخر، وتحدد هذه المدلولات العلاقة بين المتلقي والأمكنة، فتظهر صورة البيت وكأنها أصبحت طبوغرافية وجودنا الحميم"[2].

تتوالد العلامات داخل العمل السردي، فيغدو المكان كعلامة لغوية كبرى، عن طريق القرائن اللغوية الدالة عليه، وغير اللغوية، وهو ما يساعد في فك شفرات الرواية، انطلاقا من المكان كعلامة كبرى يحيل إليها السرد.

خامسا: حضور المدينة في الرواية العربية:

إن المتتبع لحركة الرواية العربية يلحظ أنها اتخذت من المدينة بيئة لها وموضوعاً خصباً كونها وجهاً حضارياً من جهة؛ ومسرحا لالتقاء الشخوص في تفاعلها وديناميتها داخل المتن الروائي من جهة ثانية. وفي رصدنا لحضور المدينة في الرواية العربية؛ اقتصرنا على أبرز الروايات التي تجلت فيها صورة المدينة:

أ. رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف:

مدن الملح هي رواية عربية للروائي السعودي عبد الرحمن منيف، تعد واحدة من أشهر الروايات وتتصدر هذه الرواية مجموعة من الأجزاء، الرواية تتكلم وتصور الحياة مع بداية اكتشاف النفط والتحولات المتسارعة التي حلت بمدن وقرى الجزيرة العربية بسبب اكتشاف النفط.

[1] حميد لحمداني، مرجع سابق، ص55.

[2] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص32.

إن عنوان الرّواية "مدن الملح" يحتاج إلى وقفة تدبرٍ وإمعان، من أجل فهم المغزى من ابتكاره. المدن تبنى بالإسمنت وبكلّ ما هو قادرٌ على مواجهة تقلبات الطبيعة عبر البنى التحتية المتينة والمتماسكة، وتضمّ هذه المدن كثافة سكّانية استطاعت صنع نمطٍ للعيش خاصٍّ بها، بيد أنّ مدن الملح التي تكلّم عنها منيف هي مصنوعة من ملح، فإذا تجبّرت الشمس في كبد السماء مطلقةً أشعتها الحارقة، أو تهاطلت الأمطار كشلالٍ هادر، فإنها ستتلاشى وتنهار[1].

يلمّح منيف، انطلاقًا من عنوان روايته، إلى نقطة في غاية الأهمية، وهي أنّ المدن التي شيّدتها الثروة النّفطية ينتظرها الأفول في العقود القادمة، من دون أدنى ريب؛ لأنّ تلك الثروة لم تستثمر بشكلٍ جيد وتوزع بعدل، بل احتكرتها الطبقة الحاكمة لتفرز صراعًا محتدمًا على السلطة والمال.

عرفت المدن في منطقة الخليج نموًا متسارعًا، لتصبح مدنًا عملاقة تضاهي مدن الغرب من ناحية الشّكل والهندسة؛ إذ شيّدت فيها أبراجًا عملاقة من طرازٍ عالٍ ومبهر، وبنايات شاهقة وشوارع شاسعة بحرفيّة وإتقان، ليخرج سكان المنطقة من تلك الحياة البدوية البسيطة إلى حياة جديدة عليهم صنعها النفط. استطاع النفط أن يبني المدن الكبيرة ومنح السلطة بدون وجه حقّ لطبقةٍ معيّنة، فهو نعمة لكنه تحوّل إلى نقمة، إذ احتكرت عائداته السلطة الحاكمة لتزيد من قوّتها وبطشها. نقرأ في هذا الصدد: "النّفط، فهو مادّة طبيعية محايدة كثيرة الفوائد، والشرّ في احتكارات النّفط العملاقة، التي تتحكّم برعاياها"[2].

[1] فيصل دراج، الرّواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2004، ص 224.

[2] المرجع نفسه، ص224

ب. رواية شطح المدينة لجمال الغيطاني:

تعد رواية شطح المدينة للكاتب جمال الغيطاني نموذج للفانتازيا الرقيقة تمتزج معها القضايا الاقتصادية والبعد الأسطوري والرمزي؛ فهي عمل سياسي من الدرجة الأولى على عكس ما يبدو من أول وهلة.

يتجلى حسن تصرف المكان الواعي وقت الأزمة الصعبة، حين تتغير المفاهيم والسلوكيات وتختلط الأمور[1]، ففي الفصول الأولى تبدأ الرواية كرصدٍ لرحلة عادية بعين مسافر يزور مدينة لأول مرة لحضور مؤتمر؛ فتصف بعين السائح المدينة ومبانيها، وتعطي نُبَذًا عن تاريخها، وعمارتها، وتتتبَّع الجامعة بتقاليدها، وطقوسها، وأزيائها، وأساتذتها. وهو وصفٌ بارعٌ ممتعٌ يهتم بتفاصيل الصورة، فيصف حتى الغرف والنقوش؛ مما يخلق مشهدًا بصريًّا جاذبًا على طول الرواية، يتخلَّله وصفٌ للتاريخ الحي لهذه الأماكن: حقائق، خرافات أشخاص، تواريخ، أسئلة[2].

لكن المدينة التي تبدأ عادية قابلة للتصديق تبدأ في اتخاذ طابعٍ أسطوريٍّ مع تتابع الأحداث والوصف؛ فشوارعها تضيق وتتسع، ومبانيها تتغير ملامحها بينن زيارة وأخرى، وأشخاصها يظهرون ويختفون بشكل غير معتاد، وكأن المدينة بكل ما فيها ليست سوى انعكاسٍ لواقعٍ داخليٍّ، مليءٍ بالذكريات المختلطة، والمشاعر المضطربة، والهوية الممزقة بين أجزائها ومكوناتها[3].

[1] أحمد مرشد، أنسنة المكان في رواية عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،2002، ص14.

[2] جمال الغيطاني، شطح المدينة، طبعة الهيئة العامة للكتاب للأعمال الكاملة، ج6، 1996، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص 20.

يمكن تأويل الجدل الذي يدور في أروقة الرواية عن أسبقية الجامعة أو المدينة، بشكلٍ فلسفي يمكن اعتباره أحد جوانب سؤال الهوية الذي تطرحه الرواية منذ أول صفحة، وإلى آخر سطر.

أيضًا مباني المدينة التي تحتفظ بواجهاتها القديمة، وتحارب البلدية والجامعة من أجل الحفاظ عليها، هي عصرية بالكامل من الداخل.

ج. رواية برلين 69 للكاتب صنع الله إبراهيم:

ليس من الصعب معرفه ما كان يدور في أذهان الشباب المصريين الذين ابتلعتهم مياه البحر الأبيض المتوسط طوال سنوات التسعينات من القرن الماضي و العشر الأول من القرن الجديد، أثناء محاوله. التسلل إلى البند الآخر بل لن يتعدى الحلم بالعمل و السكن و الحياة الكريمة، لكن الأمر لم يكن كذلك في عام 1969 رغم الآثار التي تركها العدوان الصهيوني قبل عامين[1].

تصف الرواية مدينة برلين بمقاطعاتها وشوارعها وصفًا سردياً دقيقًا، حتى يمكن أن نعتبر النصّ وثيقة جغرافية للجانب الشرقي من برلين، لكن ترتبط الأماكن لدى الشخوص إما بمأساة عاشتها خلال الحرب العالمية أو بواقع يتسم بـــ «العزلة» في ظل النظام الديمقراطي، فأنجمار: «عادت بها الذاكرة إلى سنوات الحرب وما بعدها مباشرة، تُبادل السكر عن بوابة براندبورج بالسجائر الأمريكية ثم تسافر إلى بوتسدام وتبادل السجائر بخبز روسي تقطعه شرائح وتدهنها بدبس السكر ليباع للمستحمين على شواطئ البحيرات، ثم تشتري الحطب في محطة هرمان شراسته، وفي الشتاء تبادله بالقداحات، ثم تذهب إلى ماجدبرج لتبادله بالسكر وتعود لتبادله بالسجائر الأمريكية، وهلم جرَّ.

[1] مدحت صفوت، برلين 69 لصنع الله إبراهيم النقد الكاريكاتوري للمدينة، التاريخ حكاية يقصها للروائي، صحيفة ملحق الخليج الثقافي، 25يناير 2016، تم الاطلاع عليه في 09-02-2022، على الساعة 18:08. نقلا عن الرابط التالي:
https://www.alkhaleej.ae/node/pdf/73900/pdf

ترتسم الصور للشخوص والأماكن بآليات السخرية، من شعب يرى نفسه «مجنوناً»: "نحن الألمان مجانين، نعمل بجنون، وعندما نشعر بالملل نشعل حرباً نخسرها ثم نكرر الأمر، لماذا؟ لأننا نصل دائما متأخرين إلى السوق"[1].

سادسًا: حضور المدينة في الرواية الجزائرية المعاصرة:

أصبحت إشكالية المدينة منذ عهد قريب الشغل الشاغل للعديد من الباحثين داخل الجزائر حيث تعتمد العديد من المقاربات في الاختصاصات المتنوعة للعلوم الإنسانية والاجتماعية (علم النفس- الاجتماعي، علم العمران، الأنثربولوجيا، السيموتيك، الجغرافيا،...). و في هذا الإطار يمكن الإشارة إلى صدور في المجموعة من المجلات المتخصصة في الآونة الأخيرة التي تناولت هذا الموضوع: إنسانيات، ريفليكسيون، معالم، بالإضافة إلى العديد من الأبحاث في مختلف التخصصات المعنية بالموضوع.

مثلت المدينة في الرواية الجزائرية مصدرا للإحساس بالضياع وفقدان القيم وانعدامها وتلاشيها، فكثيرا ما جاء فضاء المدينة في الرواية العربية فضاء موازيا للفساد والانحلال الأخلاقي بسبب قبولها بأي وافد إليها[2].

أ. رواية "الزلزال " للكاتب الطاهر وطار:

إن هذا النص الروائي هو رواية المدينة، باعتبارها فضاءً حضريًا وعموميًا، بكل استحقاق إذ وضعت شخصية بو الأرواح في مأزق عميق بسبب التحولات الاجتماعية والثقافـــــية والإيديولوجية والعمرانية، التي عرفتها المدينة في ظل فترة غيابه عنها بحكم

[1] الموقع السابق.

[2] مليكة حيمر، ثورة المدينة العربية في ظل المحنة الجزائرية ،قراءة في ثنائية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (مقال)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، كلية الأدب واللغات، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر، (مج9)، (ع1)، 2020، ص262.

التحاقه بالعاصمة، فقد كان يحمل لها شعورا مزدوجا موزعا بين الانجذاب والنفور إلى أنَّهُ كرهها كرها شديدا، لأن من بحث عنهم كذلك ارتقوا اجتماعيا، وكذلك لكثرة الناس بها واكتظاظها بهم.

مدينة قسنطينة "الحقيقيَّة" ذات المرجعية الرمزية قد تهافتت وزلزلت زلزالها، ذلك ما يعاينه بو الأرواح من خلال رحلته داخل أزقتها وشوارعها وساحاتها العمومية وأسواقها ومقاهيها[1].

ب. رواية بان الصُّبح عبد الحميد بن هدُّوقة:

نشير في البداية إلى أنَّ البيئة التي اختارها الكاتب لروايته هي بيئة المدينة، وهي بيئة العاصمة تحديدا، والكاتب كثيرا ما يحدد في هذه البيئة أماكن معينة مثل الجامعة، وشارع محمد الخامس، والمراديَّة...إلخ، وهو يصف أحيانا بعض الأماكن بكل دقة حتَّى يقرب البيئة من القارئ فيقول: "وكانتا قد وصلتا إلى نهاية نهج شاراش المتصل في أسفله بشارع العقيد عميروش، فرجعنا معه في اتجاه موقف تافورة الذي يقع أسفل البريد المركزي إلى جانب حديقة صوفيا"[2]؛ حيث تحدَّث الكاتب عن المظاهر التي تشهدها المدينة بشكلٍ يومي، كمشكل المواصلات، السرقات، عبث الأطفال في الشوارع، والخصومات في الأماكن العمومية، وغيرها من المظاهر التي تجعل الفرد دائم التوتر والقلق.

ج. رواية رأس المحنة (1+1=0) عز الدين جلاوجي:

تعد رواية "رأس المحنة" من الأعمال الروائية الرائدة التي سبرت أغوار المدينة، واستطاعت معالجة موضوع المحنة الوطنيَّة؛ حيث تجري أحداث الرواية في الحيِّز

[1] الطاهر وطار، الزلزال، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1976، ط.2، ص10، (بتصرف)

[2] عبد الحميد بن هدوقة، بان الصبح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص90.

المكاني المدينة، إذ تتنازع فيه جملة من العلاقات الإنسانية المعقدة، التي تخفي وراءها صراعات فكريَّة وإيديولوجيَّة عميقة، كونت شخصيات مختلفة الطبقات والعلاقات، والتي تؤسس لنموذج روائي قائم على عملية المزاوجة بين الواقع والمتخيل، وتعدد تقديم صورة المدينة على النحو الآتي "دخولي المدينة كشف لي زيف الواقع، دخولي المدينة زيَّف لي الحقيقة"[1]، وكأن السارد وقع في نوع من الصدمة التي سببَّتها له المدينة وما وصلت له من تفكك جرَّاء آثار العنف والاشتباكات المسلحة، فالجزائر لم تعد مدينة الاستقرار بعد أن عصفت بها رياح الإرهاب، والنزاعات السياسيَّة، مما ألقت بظلالها على حياة الشعب والأفراد.

[1] عز الدين جلاوجي، رأس المحنة (1+1=0)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2003، ص33.

الفصل الأول: التجربة الواسينية في وصف المدينة في رواية ليليات رمادة

1. تمثلات المكان في روايات واسيني الأعرج

2. واسيني الأعرج والكتابة عن المدينة

3. آليات تصوير المدينة في رواية ليليات رمادة

4. آلية التصدير والاستهلال ودورهما في تقديم المدينة في الرواية

1.تمثُّلات المكان في روايات الكاتب واسيني الأَعرج:

إن دخول عوالم واسيني المكانيّةَ، يستدعي قَبله الحديث عن المكان في الرواية الجزائرية بشكلٍ عام، ولوضع القارئ في الصورة لابُدَّ من إجابتنا على سؤال كيف نظر الروائي الجزائري للمكان؟

احتفى المنجز السردي الجزائري بالمكان، كغيره من العناصر الفنيَّة المشكِّلة للرواية، وبالعودة إلى بدايات الرواية في الجزائر نجد أنَّها قد مرَّت بمراحل أسهمت في تشكيلها وارتسام ملامحها، إذ لابُدَّ من محاولة حصر لصور الأمكنة التي تواترت في الرواية الجزائرية تحديدا ومراحل تكونهَّا.

يَلحظُ المتَتبِّعُ لِمسار الرواية الجزائريَّة أنها قد برزت وتكونت عبر محطات، بَيْدَ أنَّ المرحلة الأولى تُعَّد تلك التي لامست تُخُوم الثورة والاستقلال، من خلالها تم تجسيد المكان عبر أحاديَّة قُطبِيَّة واحدة، كانت من نصيب الريف/ القرية، نظرًا للظُّروف الاجتماعية التي كان يرزح تحتها المجتمع الجزائري، لتشهد الساحة الأدبيَّة في الجزائر انتعاشًا ملاحظًا داخليًّا وخارجيًّا، خاصة مع بدايات الرواية الجزائرية المكتوبة باللُّغة العربيَّة، والتي سكنت الريف، وحاولت تجسيده في كل تفاصيله، وبالتَّالي فقد "دفع الاهتمام المكثَّف بالبيئة الريفيَّة الروائي الطاهر وطَّار إلى القول في مقدمته لرواية مرزاق بقطاش طيور في الظهيرة 1976م إلى القول: أنَّ "الإنتاج الروائي الجزائري قبل صدور هذه الرواية لا يعكس سوى الإنسان الرِّيفي في صراعه مع الحياة في انتصاره أو انهزامه، لا يتعرَّض إلاَّ بصفة سطحية للمدينة"[1]، ومن خلال هذا الرأي يتضِّح لنا أن الرواية الجزائريَّة لم تشتغل على المدينة كمكان روائي إلاَّ بعد الثمانينات، "فإذا كانت التحولات، التي عرفتها الجزائر في فترة السبعينات، قد ساعدت على إعطاء مكانة هامة للريف، أو أسهمت في

[1] مرزاق بقطاش، طيور في الظهيرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص9/8.

أدنى تقدير على ظهور جدليَّة القرية والمدينة في كثير من التجارب الروائيّة"[1]، وبالتالي فقد شكَّل المكان داخل المنجز الروائي الجزائري مركزًا له وهو الرِّيف، في حين ظلت المدينة هي الهامش في تلك الفترة.

بَيْد أنَّ الرَّيف ظلَّ هو المركز إلى غاية ظهور ثُلَّة من الروائيين الذين دفعتهم الظُّروف إلى النُّزوح من الرِّيف إلى المدينة، وبقي الريف مخبأ الحنين فيهم، وبقي هذا الأخير يُشكِّل بؤرة التوُّتر والصراع وظلت المدينة لدى الكثيرين هامشًا لا يعدو أن يكون الحديث عنها في كلمات أو فقرات عابرة، إلى غاية التسعينات والتَّي شهدت فيها الجزائر صراعات ألقت بظلالها على الرواية والروائيين وظلَّ هذا الجُرح ينزف إلى يومنا هذا؛ حيث "أقبلت الرواية الجزائريَّة على المدينة، وعلى مختلف تضاريسها، وتحوَّل المكان الذي كان مركزًا في المرحلة السَّابقة إلى هامش في المرحلة اللاَّحقة وزحفت الأرصفة، والجدران الإسمنتيَّة الجديدة"[2]، ولأن الرواية تحديدًا تَعمد إلى الارتماء في أحضان المدينة، باعتبار المدينة مسرحَ الجرائم، ومن ثمَّ فقد "ألفت الرواية نفسها حبيسة المدينة لكنَّها لهذا السَّبب أضحت أكثر قدرة على التقاط الجزئي، واليومي، والهامشي"[3]؛ حيث تحوَّل الحديث عن الرِّيف لا يتجسَّدُ في بعض الروايات إلاَّ عبر الذكريات.

وإذا ما التفتنا للحديث عن الروائي واسيني الأعرج وتجسيده للمكان عبر رواياته، فنجده لم يخرج من ثنائيتي الرَّيف والمدينة بدوره في محاولاته الأولى، كغيره من الأسماء الروائيَّة الجزائريَّة، فقد واكبت رواياته الأولى المجتمع القروي في تحولاته الاجتماعيَّة، وبالتالي نجد أنفسنا مجبرين على تتبع ثلاثةٍ من رواياته على سبيل التَّمثيل لا الحصر، كمحاولة منَّا لاستقراء وتفكيك أمكنتهِ الروائيَّة بشكلٍ مختصر يَفِي بالغرض المنشود من

[1] جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، (رسالة دكتوراه)، إشراف صالح مفقودة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013.2012، ص84، (464ص).

[2] المرجع نفسه، ص 84.

[3] م ن، ص ن.

هذا العنصر، قصد توضيح مجموع الأمكنة التِّي تناولها الكاتب في منجزه السَّردي، وطريقة تناوله للمكان داخل منجزه السَّردي، ولهذا الغرض سنأخذ عيِّنات الدراسة عبر رواياته التالية: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش.

1.1. رواية ما تبقَّى من سيرة لخضر حمروش:

اهتمَّ واسيني الأعرج بالمكان، وهذا ما جاء في روايته " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"؛ إذ تعتبر هذه الرواية من الروايات التي أولت اهتمامًا بالغا للمكان، وبالتالي تغدو رواية مكانيَّة بامتياز، كونها تتمتع بالكثافة والاتساع المكاني، ولاعتمادها أيضًا على عنصر التاريخ، والذي أعاد الكاتب إنتاجه عبر ثنائيتي الزمن والذاكرة، وإعادة إنتاج خطابات جديدة على ضوء تصوُّره للمنطق السَّردي، وفق تصور بول ريكور (Paul Ricœur) للزَّمن داخل الرواية، على اعتبار وجود علاقة بينيَّة بين الزمان والسرد على حدِّ قوله: "نحن نتابع مصير زمن مصوَّر سابقًا يتحوَّلُ إلى زمن يُعاد من خلال وساطة زمن مصوِّره"[1]، وبالتالي فتصوُّر الزمن داخل منطق السَّرد لا يكون مثلما هو عليه وفق المنظور الحقيقي والخارجي، بل يحتفظ الزمن السَّردي بخاصيته التخييلية، كما يجري ذات الفعل على المكان، فالرواية لا تصوِّر المكان كواقع حقيقي بشكل حرفي، بل هي تحاكي وتماثل لكنها لا تُطابق ما هو خارجي، ويبقى المكان الروائي كبنية لغوية هو المكان الحر والذي يمكن للكاتب والمتلقي التصرف فيه في ذات الوقت.

إنَّ المكان الروائي في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، يخضع لبنية ثنائيَّة؛ على اعتبار "إنَّ الرواية بُنية لغوية دالَّة، أو تشكيل لغوي سردي دال"[2]، إحدى

[1] بول ريكور، الزمان والسرد، (الحبكة، والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، كانون الثاني، 2006، ص8.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص5.

طرفيها القرية والتِّي ظلَّت مركز الرواية، في حين جاءت الرواية مشحونة بعلامات لغويَّة تُحيل إلى واقع القرية/الريف الجزائري.

تتكشَّفُ لنا عوالم الرواية منذ البداية على عوالم ريفيَّة، غيْر أنَّ الريف/ القرية تعتبر مدلولات لدال واحد وهو المجتمع الجزائري الذي يقطُن الدشرة، دون أن يتِّم إسقاط ملفوظ لغوي دال على هذه القرية ليتاح للقارئ حريَّة التصرُّف في هذه البِنية؛ حيث يحضر المكان الريف/ القرية منعوتًا ببعض الأشكال الهندسيَّة الدَّالة، والتي أسهمت في إبراز علاماته الشكليَّة والجغرافيَّة للقارئ، إذ جاء فيها على لسان الشخصيَّة البطل المتمثلة في عيسى القطْ؛ حيث يصف الرَّاوي القرية بطريقة توحي للقارئ أنَّها قرية تفتقر لضرورات العيش الطيِّب والهانئ فيقول: "داره المرميَّةُ خلف هوامش القرية، طريق المقبرة"[1]؛ تحيلنا هذه اللغة إلى حالة القرية الاجتماعية والماديَّة، كما تحيلنا أيضا إلى فضاءات وأمكنة الريف الجزائري وما كان يعانيه في تِلك الحقبة؛ حيث يصِفُ السَّارد تناثر فيها المساكن المتواضعة ممَّا يُضفي عليها طابع البؤس والحرمان.

يواصل السّارد وصف هذه القرية وبيوتها، والتِّي نالت حظَّها من الوصف داخل المتن الحكائي للرواية، على لسان الشَّخصيَّة البطل عيسى القطْ إذ يقول: "بيوت صغيرة واطئة كأنَّ حوافر الخيل مرَّت فوقها. تنْبعثُ من بعض نوافذها الصَّغيرة أضواءٌ هزيلة [...] هذه البلدة هي هي منذ أن تركها الاستعمار. أكوام صغيرة من الحجارة تماسكت فيما بينها بقليل من الطِّينِ والوحل والتِّبْنِ وروث الأبقار مغارات صغيرة. عاديَّة جدًّا جدًّا"[2]؛ يظهر هذا الريف/ القرية على مستوى بنية النص الروائي مكونًّا من جُملة من الأمكنة.

تراوحت أمكنة الرواية بين المكان المفتوح والمغلق، ومن أمثلة هذه الأماكن الواردة في الرواية المقهى الشَّعبي، والذي يعتبر من الأماكن ذات الدلالة المزدوجة فهو

[1] واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، سوريا، (د. ط)، 1989، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص28.

مكان مفتوح ومغلق في ذات الوقت، حسب التَّجربة التِّي تقولها الشُّخوص، إذ يقول عيسى القطْ غداة دخوله المقهى: "زرعت عيني في كلِّ أرجاء الصالة... اقتحمت أنفي رائحة أعقاب السجائر التي تملأُ الأرضيَّة المتَّسخة مع الأتربة وروائح الأرجل المنبعثة من الأحذية، رائحة البول التي تأتي من النافذة المشرعة، فالحائط الخلفي للمقهى الذي تسلَّقته نافذة صغيرة، أصبح مبولة شعبيَّة في الهواء الطَّلق"[1]، يظهر لنا من خلال بنية هذه الجملة، أنّ المقهى مكان يجمع كلِّ أطياف الشَّعب على اختلاف طبقاتهم، فلا يخفى على المتلقِّي أن دلالة النافذة المشرعة، توحي بانفتاح هذا المكان على الآخر ومحاولة استدراجه داخله.

2.1. رواية شُرُوفات بحر الشَّمال:

ينتقل واسيني في رواياته من مركزيَّة الرِّيف إلى مركزيَّة المدينة، ومحاولة إحداث مواجهة بين مدينة الأنا والمدينة الفاضلة الغربيَّة، والتي يحاول السّارد من خلالها إبراز حجم الهُوَّة الحضاريَّة الفاصلة بين الوطن العربي والعالم المتحضِّر الغربي.

إذ تقول الشَّخصيَّة على أحدِ الشَّوارع في مدينة أمستردام: "كانت حركة النَّاس في الشَّارع المواجه لنزل الكنال هاوس تزداد كثافة، النَّاس هنا يخرجون في المساء لمعرفة مقدار حب المدينة لهم ويختبرون حساسيتهم تجاه الأشياء المحيطة بهم"[2]، هذا الشيء ما لا يمكن أن يقوم به سكان الجزائر، إذ تقول ذات الشخصيَّة مرة أخرى: "نحن في أرضنا وخارجها نغيِّبُ أنفسنا في حُفَرنا اليوميّة"[3]، إن هذه المقارنة توحي بمدى

[1] المرجع السابق، ص48,47.

[2] واسيني الأعرج، شروفات بحر الشَّمال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، (د. ط)، 2016، ص124.

[3] المرجع نفسه، ص124.

الفرق الواضح بين المدينتين؛ حيث الناس في مدينة البطل ياسين يبدون الاستسلام الواضح لكل الظروف، وانتظار الموت، وكأنَّ لا شيء في المدينة/ الوطن يمكنه أن يمنح الحياة.

تواصل الشخصية البطل/ ياسين وصف شوارع مدينة أمستردام، وانبهاره بها، وهو يجوبها عبر السيَّارة "كانت السيارة تمر عبر المعابر الصغيرة لتندفن من جديد في زوايا تملأها السيارات والإنارات المتداخلة، كنت ألتذُّ بصوت تمزق البرك المائية تحت العجلات"[1]، مما لا شك فيه أن هذه الصورة تعكس حيوية الشوارع في مدينة الأحلام أمستردام، وكثافة الحركة فيها، مما يجعل ياسين يشعر بالأمان داخلها وهو غريب، "الطرقات في أمستردام سهلة... لأمستردام طقوسها ولي مدينة تلتصق في الحلق كالغُصَّة"[2]، ومع هذا تبقى مدينة الأم لياسين تلاحقه بذكرياتها.

إنَّ المتتبع لمسار رواية شروفات بحر الشمال يلحظ التراجع الواضح في الريف كمكان مركزي تصدَّر الروايات التي صدرت بُعيد حقبة الاستعمار، وغزو المدينة لهذا العمل، والتِّي شكَّلت مركزًا للرواية الجزائريَّة تلك التي برزت عقب التراجع الاشتراكي، والبدايات الأولى لمحاولة بناء الدولة الجزائرية، ممَّا شكل نقطة تقاطع حاول السارد إثارتها؛ عبر إقامة مقارنة بين المدينة الأم والمدينة الغربيّة التي تتمتّع بمقاييس المدينة العصريَّة، والتي بقيت حلمًا يراود شخصيَّة البطل.

3.1. رواية حارسة الظلال:

تنفتح هذه الرواية كغيرها على الاستهلال المديني، حيث يذكر السارد على لسان البطل (حسيسن)، شوقه وحنينه لمدينته ليأخذ السرد نحو امتداد لغوي يجمع بين مدينتين لم يجمعهما لا الزمان ولا المكان، عبر شخصيات متخيَّلة، حاول السارد إضفاء نوع من

[1] المرجع السابق، ص290.

[2] المرجع نفسه، ص224.

الحواريَّة بين بنية نصه ونصوص أخرى غائبة استلهم من خلالها عدة شخوص أدخلها لروايته، إذ يقول حسيسن عن مدينته: "الجزائر مدينة اللاَّمعنى العظيمة، الطائر الحرّْ حزين لدرجة المرارة لأن رجلا ممحونًا بهذه المدينة، سيبقى إلى هذا الكلام الذي تمنيت أن أكون قائله"[1]، يخفي هذا المقطع في بنياته الداخليَّة دلالات متوارية عميقة، أن الجزائر مدينة الأسرار. وأن السارد عمد يدلل على مدينتين لإتاحة إمكانيَّة القراءة المزدوجة التي تفتح التأويل على إمكانات أخرى.

يتجلَّى بشكلٍ واضح في هذه الرواية ما يسمَّى بسرد المدينة، فهي تجمع بين الحديث عن الجزائر كمدينة حاضرة، ومدن غابت وأكلتها الذاكرة ،كالأندلس إذ يقول: "كارمن هي قريبتي لأني مثلها منحدر من مريسكي وجد نفسه ذات يوم حزينًا مجبرًا على ترك أرضه، وجنته الأندلسيَّة ومدينته غرناطة الجريحة"[2]، ويواصل السَّارد الحديث عن الأندلس كمدينة الفردوس المفقود "حُبُّها الأكبر هو استرجاع قصص أجدادها الأندلسيين الذين سحقهم صمت هذه المدينة الباردة"[3].

يتمظهر المكان داخل رواية حارسة الظلال ونظرًا لأهميته فهو يحتوي على عدة علاقات ثنائيَّة رئيسيَّة، ومن أبرزها تلك الأمكنة التي تأخذ طابع المفتوح والمغلق، فقد حوت هذه الرواية على المكان بنوعيه، وسنكتفي بذكر المدينة كمكان داخل هذه الرواية، "المدن الكبرى تغيرت رأسا على عقب تشهد الآن انقلابات كبرى، كيف يمكن لمس ما كان سائدًا في القرن السادس عشر؟"[4]، هذا المكان وما يكتنزه من وصف له وبكل الأحداث التي دارت حوله، ومع الانفعال الذي حدث بين المكان/المدينة والشُّخوص معه،

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، دون كيشوط في الجزائر، الأعمال الروائية الكاملة، منشورات السهل، الجزائر، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] م ن، ص36.

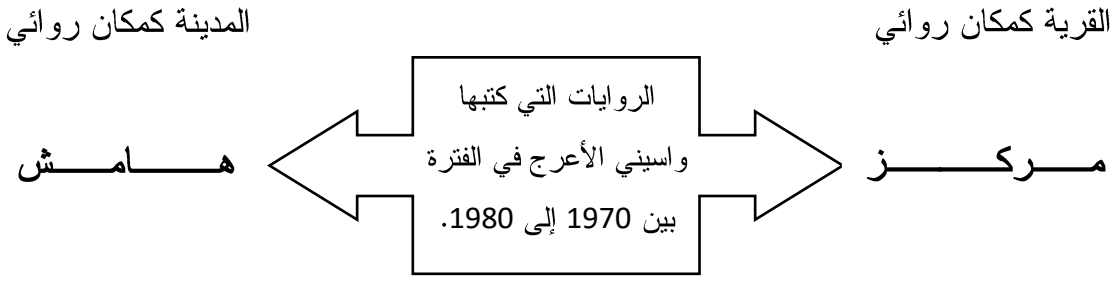
[4] م ن، ص29.

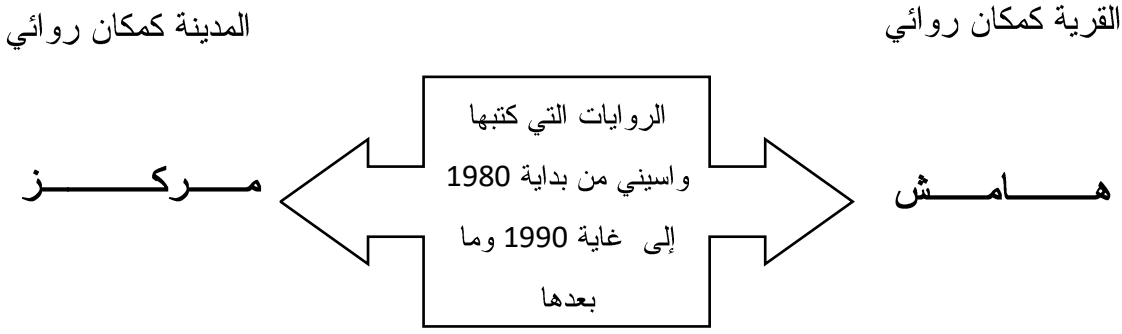
ساهم في تشكيل بنية أساسية في الرواية تسهم في تأويل النص وإعطاءه أبعاد دلاليَّة ونفسيَّة.

إن المكان في المنجز السَّردي الواسيني شهد تنقلات عبر أمكنة وفضاءات متنوعة، غير أن الملاحظ لأعمال هذا الأخير يلحظ أن تجربته الروائية قد تباينت بين مرحلتين أساسيتين نجملهما في ما يلي:

- **المرحلة الأولى:** وهي تلك المرحلة التي حاول من خلالها الكاتب رصد المجتمع الريفي في الجزائر، وبالتَّالي فقد اخذ الريف/ القرية المركزيَّة المكانيَّة في أعماله الروائيَّة؛ حيث حاول رصد أهم التحولات الاجتماعية خاصة تلك التي واكبت مرحلة التراجع التيار الاشتراكي، وهذه المرحلة يمكن التحقيب لها زمنيًّا من بداية السبعينات إلى بداية الثمانينات.
- **المرحلة الثانية:** تعود هذه المرحلة إلى بداية الثمانينات وتشمل سنوات التسعينات؛ حيث تحولت الكتابة الواسينية من الكتابة عن الريف/ القرية إلى الكتابة عن المدينة والتسريد لها، لتصل إلى رواياته الأخيرة والتّي اتخذ منها الكاتب المدينة كمكون رئيسي لأعماله.

ويمكننا في الأخير الاستدلال على هذه المراحل عبر الخطاطة الآتية:





2. واسيني الأعرج والكتابة عن المدينة:

إن تجربة واسني الأعرج الإبداعية تجربة ثرية بتنوعها الحكائي، وفنياتها السردية، وكذلك مستوياتها اللغوية، إذ يعتبر عنصر المكان بمختلف تجلياته جزءًا لا يتجزأُ من مدونته الروائية والتي اخترنا منها:

1.2.رواية شروفات بحر الشمال:

ينفتح نص رواية شروفات بحر الشمال على فتنة سردية لعبت فيها المدينة دور البطولة، إذ حاول الكاتب بإحساسه العميق بحيثيات المدينة وخباياها، اقتحام مدن الآخر الغربية(أمستردام. باريس. مادريد)، ووضعها في مقابلة تقاطبيَّة بين المدينة الوطن، إذ جاء في مقطع منها: "ياه، هذه هي أمستردام الشبيهة؟ المدينة البريئة العذبة التي تنام على الماء، مونتسيكو قال عنها: أحب فنيس كثيرًا، لكن أحب أمستردام أكثر، فيها نستمتع بالماء بدوم أن نحرم من صلابة الزينة"[1].

هذه المدينة تمارس إغراءها وإغواءها؛ حيث تستحضر الرواية أمستردام من منطلق أنها بنية مكانيَّة، ومن أبسط مكان أو مشهد أو صورة لها علاقة بامتداداتها، فوصف المدينة في الرواية مرتبط بفكرة السفر للمدن الأخرى، ما وراء البحار، أو مدن الآخر، فجاء على لسان السارد "طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة، مدينة هادئة ما عدا هدير

[1] واسيني الأعرج، شروفات بحر الشمال، ص76.

السيارات الخافت، واتزان المطر بالألوان الغريبة، الذي يشقها طولا، وعرضا وغيمة رمادية ومطرا لا يتوقف"[1]، يظهر لنا هذا المقطع جمال أمستردام المدينة، وانبهار السارد بها، وكونها بنية مكانيَّة تُقابل مدينته الأصل، وبالتالي فلا وجه للمقارنة بين البنيتين، لأن مدينة الآخر هي العليا.

2.2. رواية سيدة المقام:

تُضاف رواية سيِّدة المقام إلى سلسلة التجربة الواسينية في الكتابة، وتحيل من حيث بنيتها النصية إلى بدايات الأزمة الوطنية، وهي المرجع الذي بنيت عليه الرواية، فمنذ بداية الرواية إلى نهايتها يرثي السارد مدينة الجزائر العاصمة رغبة منه في قول شيء عن البلد، وشعور الكاتب بالمأساة اتجاه العاصمة التي تحولت لمسرح الجرائم والقتل العشوائي والاغتيالات، فيقول: "شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق، لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع"[2]، فتشكل المدينة في الرواية الفضاء المفتوح والامتداد الواسع، غير أن انتقال المدينة من سلطة بني كلبون إلى سلطة حراس النوايا، أكسبها هالة من السواد؛ حيث تنتقل من نظام فاسد مستبد، إلى نظلم أكثر عنف واستبداد، فيضيف السارد "مدينتنا سرقت مثلما تسرق النجوم، أصبحت قديمة، وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض"[3]، فتغدو المدينة داخل الرواية تصويرا واقعي بأسماء متخيلة لما عاشته الجزائر أيام العشرية السوداء، والتي أضحت فيها المدن الجزائرية تجسد واقعا دمويا معيش بشكل متكرر ويومي.

---

[1] المرجع السابق، ص ن.

[2] واسيني الأعرج، سيدة المقام، مرثيات اليوم الحزين، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط2، الجزائر، 1997، ص5.

[3] المرجع نفسه، ص33.

3.2. رواية مملكة الفراشة:

فرضت المدينة حضورها في رواية مملكة الفراشة، كغيرها من روايات الكاتب والتي باتت صورة المدينة في أعمالها مشهدا من مشاهده الروائية التي يعرف بها، إذ تعد الأماكن المفتوحة فيها، جزءا لا يتجزأ من متونه السردية، ومن اكبر وأوسع الأمكنة التي تعبر عن الدمار والخراب الذّي عاشته الجزائر في سنوات الجمر، إذ تدور أحداث هذه الرواية حول البطلة "ياما" التي كانت ترى أن المدينة مكان مخيف بسكونه، وشوارعه الصامتة ليلا، لذلك تشعر أحيانا بأنها لم تعد تعرف مدينتها، التي أصبحت مدينة الموت بلا منازع، والتي أحدثت قطيعة بينها وبين الفرح، فهي لا ترى في عيون سكانها إلا الحيرة و الخوف من المستقبل المجهول فتقول: "هي مدينة نائمة لا تستيقظ باكرًا، وتنام بخوف قبل جميع مدن العالم حتى أكثرها حزنًا، وعزلة، وبؤسًا"[1].

من خلال ما عاشته الجزائر في سنوات الإرهاب، تمَّ تجسيد المدينة بشكل يحاول إسقاط الواقع على العملية السرديَّة، أو محاولة لتوثيق الأحداث بشكل تسجيلي، فتمثلت المدينة في الرواية كل ما هو مخيف، مرعب، ومأساوي، فبسبب الحرب وحظر التجول، تغلق المدينة أبوابها في وقت مبكر، لذلك كانت المدينة في نظر البطلة فضاء يدفع بالمواطن للجنون فتقول: "أقول أحيانا إذا لم نكن كلنا – بما في ذلك المدينة– قد أصبنا بهبل مستدام وبلا حدود"[2]، وكأن أفول زمن الأزمنة غير واضح المعالم، وبالتَّالي استمرار الوضع على حاله وأن المدينة ستظل هي وساكنيها تحت رحمة ونيران الحرب، التي لم تفرق بين فئات الشعب. وأكلت الأخضر واليابس، وباتت المدينة رمز الخوف والذعر، وشوارعها رمزًا للموت البارد. مما دفع بسكانها إلى النزوح، نحو الأرياف بحثا عن الأمن والأمان والطمأنينة.

---

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص197.

[2] المرجع نفسه، ص123.

3. آليَّات تصوير المدينة في رواية ليليات رمادة:

1.3. التصوير الواقعي/ المتخيل:

تتأسس الرواية محل الدراسة على جملة من النماذج المكانية، التي جمعت بين الواقع والمتخيل السردي، وقد وصف الأمكنة على لسان رمادة/ الراوي/ البطلة، "لأن المنظور التي تقدمه آلة الوصف عن المكان نابع من كيفيَّة فهم هذه الشخصية للمكان وكيفيَّة الإحساس بها، فهي عمليَّة اقتران بالمكان"[1]، مما جعل معرفة الأمكنة داخل المتن السردي للرواية يتحدَّدُ حسب طبيعة العلاقة بينها وبين الأمكنة وحركة تنقلها فيها.

تناولت الذات المنشئة لهذا الخطاب الروائي، عملية تصوير المدينة وملاحقة تفاصيلها بتصوير ثنائي جمع بين التصوير الواقعي أحيانا والمتخيل أحيانًا أخرى، خاصة في بعض المحطَّات المونولوجيَّة، فجاءت الرواية محملَّة بشحنات لغوية تستدعي استقراءها للكشف عن الجانب الجمالي فيها، وعلى قراءة هذه البنيات اللغوية التي مثلت تقابلات أو ثنائيات ضديَّة أسهمت في تشكيل المعنى، فقد حملت الرواية الإشارة إلى أماكن واقعية يمكن ملامستها، كالمطار والمقاهي، والمطاعم، المستشفى العسكري، معهد باستور، وغيرها من الأماكن التي ترمي بدلالتها على الجزائر.

تتجلى صورة المدينة الواقعية كوفيلاند من خلال عملية السرد في صورة تحاكي ما عاشته الجزائر أيام الجائحة الأولى، فيقول الراوي: "كوفيلاند مدينة بمثابة وطن"[2]، هذا التشبيه يُسقط عن المدينة صفة الوطن، فهي في الواقع تكاد تكون وطن، لكن كوفيلاند في

---

[1] قصي جاسم الجبوري، تجليات المكان في روايات تحسين كرمياني أنموذجا، تموز ميمواري طباعة نشر وتوزيع، ط1، 2018، ص104.

[2] واسيني الأعرج، ليليات رمادة، نسخة إلكترونية، تحصلنا عليها في جزء واحد قبل أن تصدر من دار الآداب في جزئيين تحت عنوان ج1: ليليات رمادة تراتيل ملائكة كوفيلاند، ج2:ليليات رمادة: رقصة شياطين ملائكة كوفيلاند. ونظرًا لتأخرها فقد طبقنا على النسخة الافتراضية التي أرسلها الكاتب لبعض الأساتذة والطلبة قصد التطبيق عليها، ص1.

المتن السردي للرواية "مكان متخيل يمكن أن يكون في أي عاصمة أو مدينة عربيَّة"[1]، فمن خلال اللعبة السرديَّة، ومحاولة المزاوجة بين الواقعي والمتخيل تنفتح الرواية على دلالات تأويليَّة عديدة.

تضيف أيضا "أتابع حجركم في النمسا. أعتقد أنه راديكالي وهذا ما يجب فعله اضطرارا. صحيح أن عواقبه وخيمة اقتصاديا. لكن إنقاذ الإنسان يقتضي ذلك.(...) هنا، في كوفيلاند، منذ أن أعلن الحجر الصحي والانكفاء بعد سفرك بقليل، مازلنا نتعامل مع كوفيد19 وكأنه صديق عاقل"[2]، هذه البنية اللغوية المتقابلة تبرز لنا مدينة واقعية، تقف في مقابل مدينة الحلم والحريَّة والتعقل في مجابهة الأزمات والأوبئة.

تصنع الساردة/ رمادة سرديَّة أخرى تحاول من خلالها كسر الحواجز، التي ارتسمت جراء الجائحة، وبات النظر إلى طائرة تقل المسافرين أشبه بالحلم، فتلجأ إلى المخيال لتصنع لنفسها ملجأ وأمكنة تحاول فيها الالتقاء بحبيبها شادي، فتصنع لنا الرواية مشهدا متخيلا تحاول فيه رمادة تصديق عودة شادي، فيغدو المطار مكانا واقعي لكن بتصوير مكاني وزمني متخيل إذ تقول: "أوقفت السيارة في أول موقف في المطار الجديد، ركضت إلى الداخل"[3]، تستدعي رمادة مخيالها لتستعيد الزمن الضائع منها رفقة شادي، "لا يمكن أن أكون مجنونة إلى هذا الحد"[4]، ثم تواصل "ليس حلما هاربا. حقيقة أكبر منا. ثم أخذته من يده وسحبته نحو مخرج المطار. الضباب يعمي الأبصار"[5].

---

[1] عبد الباقي جريدي، إنشائية القيم في رواية ليليات رمادة لواسيني الأعرج، https://www.anfasse.org.com 17 أكتوبر2020، جريدة أنفاس نت/ من أجل الثقافة والإنسان، تمت الزيارة يوم:10-12-2021، 13:40.

[2] الرواية، ص71.

[3] المصدر نفسه، ص190.

[4] م ن، ص ن.

[5] م ن، ص191.

تواصل رمادة هذه الرحلة المتخيلة من منزلها إلى المطار لتستيقظ على واقع أكثر وحشية وقسوة فتقول: "كل الأشياء في أمكنتها. لا مطار، لا شادي، لا ميشا التي أبكتني طوال رحلتي من المطار إلى بيتي"[1].

تقتضي عملية السرد بالضرورة حاجته الماسة للوصف الإطاري المحاذي للأمكنة، سواء من منظور واقعي أو متخيل، أو دمج العناصر مع بعضها، وبالتالي تغدو رواية ليليات رمادة غنيَّة بآليات تصوير الأمكنة، سواء تعلق الأمر بالمكان الإطاري العام والذي يعتبر كوفيلاند/ المدينة، الجزائر كمكان متخيل يمكن إسقاطه على هذه المدينة.

يعتمد الوصف الواقعي/المتخيل للمكان في رواية ليليات رمادة على آليات الوصف الخارجي لشكل المكان، إذ تقدم لنا الذات البطلة لليلياتها أوصافًا، وتصوُّرات للمدينة، مشحونة بالتوُّتر على طُول الخط السردي، وقد ميَّز هذا الوصف التكثيف الدِّلالي الذي يحمل في طياته دلالات عديدة وعميقة عن هذه المدينة كوفيلاند المتخيلة، والتي تحاكي الواقع في أوصافها، لاحتوائها على أمكنة المدينة، كالمطار والمقهى والمطاعم وحركة السيارات الكثيفة، ولهذا يمكننا تتبع المقاطع السرديَّة التي ورد فيها التصوير الواقعي للمدينة، عبر هذا الجدول الذي يسهل علينا استقراء الرواية نظرًا لأن الرواية من الحجم الكبير:

الصفحة	المقطع الروائي	الدِّلالة السيميائية
39	في مكان ما، في عزلة ما، في ظلمة ما، في شارع خلفي ما، في غرفة فندق خمس نجوم ما، والأمكنة الوحيدة التي يمكن لرجل أن يستقبل فيها حبيبته، بدون السؤال عن الدفتر العائلي السخيف	مدينة الآفات الاجتماعية بأنواعها. مدينة الفساد.

[1] الرواية، ص194.

	وكأنه صمام الأمان، الحامي من الخطيئة والانزلاق العاطفي.	
62	كوفيلاند هادئة قبل أن تندلع. حركة الناس لم تتغير منذ قرون. يأتون، ثم يشيخون، وبعدها ينسحبون في حركة مستمرة، لم تتوقف أبدا. تهتز كما اليوم، عندما تجتاحها الأوبئة، فتسلم في جزء كبير من سكانها وتعود بعدها. عندما ينسحب الوباء، وكأن شيئا لم يكن.	مدينة، البؤس، الاستسلام، الخديعة
103	هذه المدينة لكي تصلح تحتاج إلى طاغية متنور.	مدينة التمرد
107	"كانت كوفيلاند خالية إلا من القطط التي تتقاتل على مزابل فقيرة، وبعض الكلاب التي ارتسمت عظامها تحت جلدها. يقال إن المدن عندما تخلو من الحركة، تصبح موحشة ومخيفة.	كوفيلاند مدينة، الفقر، الأمراض. الخوف
118	ينزل الظلام ثقيلا حبيبي، على كوفيلاند الجريحة.	المدينة الجريحة.
155	حتى كوفيلاند أصبح من المستحيل فهمها.	مدينة الغموض
320	أشق شوارع المدينة شبه الخالية. لا حركة في الطريق وكان الناس يركضون للذهاب نحو بيتهم قبل أن تلحق بهم ظلمة قاهرة أصبحوا يخافونها.	مدينة الظلام، الخوف.
334	بسرعة تحولت المدينة إلى مقبرة.	مدينة الموت

372	لا شيء في كوفيلاند سوى الرماد والكثير من الخوف. كوفيد أصبح أقل رعبا من الرصاص الذي يخترق بظلمته كل ليلة بعنف غير مسبوق.	مدينة الحرب، الخوف، العنف.

يتضح لنا من خلال المقاطع التَّي تناولت وصف المدينة، أن كوفيلاند مدينة تجسد صورة المتناقضات، إذ تطفو على وجهها أغلب قضايا العصر ومشكلاته، وتتسع فيها مفردات المكان، بلغة فاضحة للواقع، وجاء الفعل السَّردي داخل المتن الروائي كاشفًا لكلِّ الممارسات السياسية، والاجتماعية، كلُّ هذه الخطابات "كانت تنتج المدينة أو بالأحرى كانت تتيح للمدينة أن تولد كفضاء وكخطاب"[1]، ينبغي للمتلقي تلقيه وتتبعه، عبر شذرات الكتابة الواقعية والمتخيلة، لتغدو الدلالة المنشودة صورة الجزائر داخل لغة السرد، وعبر فعل الترميز، هذه الإحالة الرمزية تزيد الرواية وضوحا لدى المتلقي، خاصة مع تسمية بعض الأماكن بمسميات حقيقية، فالرواية تسرد لنا قصة مدينة تقبع تحت وباء حقيقي هو كوفيد19، بينما هي ترزح تحت وباء آخر أكثر فتكًا وتجذُّرًا في عمق المدينة، هو الفساد الذي طال البلاد والعباد في كلَّ الدول العربيَّة، والجزائر بشكلٍ أكبر.

2.3. التقاطبات المكانيَّة (Polarités Spaciales):

تعتبر آليَّة التقاطب المكاني من الآليات المستحدثة في رصد ورسم الأمكنة وتصويرها داخل الرواية، ممَّا يُساهم في تشكيل الدَّلالة داخل المتن، إذ تُحيل الدلالة اللغوية لهذا المصطلح في المعاجم العربيَّة على "المزج والجمع"[2]، فلم تخرج عن هذه المعاني، فالمزج يعني الجمع بين المتضادات، بمعنى أنَّ التقاطب المكاني يسير وفق

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص145.

[2] لسان العرب، مادة (م. ز. ج)، (ج. م. ع).

تقابلات ثنائية ضديَّة، بيدَ أنَّ التقاطب هو التضاد القائم بين الأمكنة على سبيل المثال: عال/ واط، ضيق/ فسيح، هادئ/ فوضوي، وغيرها من الأمثلة.

وتعَّدُ دراسة غاستون باشلار (Gaston Bachelard) من أهم الدراسات التي عُنِيَت بدراسة التقاطب المكاني من حيث تناوله للمصطلح لأول مرَّة ، إذ "درس جدلية الداخل والخارج المتضمنة في المكان، وعارض بين البيت واللاَّ بيت، وبين القبو والعلية"[1]، وبالتَّالي يعَدُّ التقاطب نوعا من التقابل بين مستويين من مستويات الأمكنة، ويساعد هذا التقابل في توضيح وتبيان حال الشخصيات في علاقتها بالمكان. من هذا المنطلق فقد تلونت الرواية بأشكال الأمكنة التي شكلت مسار البطلة طيلة امتداد خط السرد، فقد شكلَّت رمادة/ البطلة رؤية سرديَّة للأمكنة من خلال حركة تنقلها.

تعتبر رواية ليليَّات رمادة ذات بنية سرديَّة عامرة بالتقاطبات المكانيَّة، إذ نجدُ حال رمادة/البطل، يتغيَّرُ من مكان لآخر، ممَّا جعَل بُنية المكان تتغير دلاليا حسب تفاعله مع رمادة ، فتظْهِرُ لنا الرواية تقاطبات تمثل تقابلات مكانية كالتِّي جسدتها الرواية في علاقة رمادة بالبيت كما يلي:

أ. فضاء البيوت:

يعتبر مصطلح البيوت من المصطلحات المتداولة بشكل كبير داخل الرواية، فهذه الأمكنة تعطي الشخصية الاستقرار والثبات، فهو يعد مظهرًا من مظاهر الحياة الداخليَّة للفرد، فالبيت يعتبر حاضنة الإنسان وملاذه، وهو عالم الشخصيَّة الأول، وبالتالي فقد جسَّدت الرواية صورة البيت في مواضع عدَّة، وصوَّرت لنا رمادة صورة بيتها العائلي، أو بيت الأبوة من منطلق علاقتها بوالدها وما كانت تعيشه داخل هذا البيت، فنجد رمادة تعيش الصراع بين البيوت فهي لا تهدأ ولا تكن إلى من هذه البيوت، ممَّا احدث نوعًا من

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص192.

التقاطب بين بيتها العائلي، وبيت الزوجيَّة، وبيت العشق، لتصل إلى بيتها الخاص وغرفتها، فتقول:

"زادت رغبتي في التقيُّؤ. كان العفن الذِّي كنت أشمه في البيت كبيرًا. فوق طاقة تحملِّي. أعطاني الإحساس بجرذ ميت في البيت. منذ زمن بعيد"[1]، في حين تقف بنية أخرى مقابلة لهذا الوصف الذي وصفت بهر مادة بيت زوجها كريم، فتقول عن بيت شادي/ العشيق: "سكينة جميلة وكان لا أحد في البيت. على الرغم من الإنهاك كنت سعيدة"[2]، تتغير مباشرة تعبيرات رمادة بمجردة الحديث عن بيت شادي، وهنا تظهر لنا تلك الفروق الواضحة بين البيتين، بيت الزوج/ وبيت شادي، فتضيف "كان شادي جالسًا في حديقة بيته، في الشرفة الصغيرة المطلة على البحر الذي يأتي صوته واضحًا"[3]، ثم "عندما تخطينا عتبة بيته، شممت رائحة الياسمين مخلوطا بالليمون، كما اللحظة الأولى"[4]، وتقابل هذه البنية بنية أخرى "ركن السيارة بالقرب من بيته الذي كرهته"[5]، ثم تواصل "تريدني ذليلة في بيت أصبح شبيها بقبر"[6].

تتميز أمكنة رمادة باللاَّ استقرار وعدم الثبات على مشاعر واضحة اتجاه البيت كمكان، فهي لا تستكين لمكان فتقول عن بيت العائلة: "مشكلتي الوحيدة هي أني سأضطر للسكن عند أهلي، وهذا ما لا أطيقه"[7]، حتى في انتقالها بعد وفاة زوجها لم تنتقل بشكل كلي بل كان الانتقال بشكل جزئي ممَّا يعطي الانطباع بعدم الاستقرار وعدم تقبل العودة

[1] الرواية، ص48.
[2] المصدر نفسه، ص57.
[3] م ن، ص58.
[4] م ن، ص123.
[5] م ن، ص148.
[6] م ن، ص80.
[7] م ن، ص137.

لبيت أهلها "لهذا انتقلت جزئيًّا، إلى بيت والدي"[1]، في حين تستدعي رمادة كل صفات القلق، وعدم الاستقرار، من خلال وضعها للبيوت التي تتنقل داخلها وفق ثنائيات ضديَّة، يقف الواحد منها في مقابل الآخر ويمكننا استنباط الدلالة الواردة في هذه التقابلات وفق الخطاطة الآتية:

البيت	الدلالة السيميائية
بيت كريم/ الزوج	العنف، عدم الاستقرار، الجفاء، غياب المودة، العلو و الارتفاع، رائحة العفن، الضيق، يقع في عمارة.
بيت شادي/ العشيق	قربه من البحر، رائحة العطر، بجانب البحر، الاتساع.
بيت والد رمادة/ العائلي	غياب الحماية، التعنيف، الضيق، عدم الاستقرار.

يتضح لنا من وضع مقابلة لطبيعة المقاطع التي تحدثت عن البيوت، والتِّي جاءت وفق تقابلات جعلت من هذه البنيات ثنائيات ضديَّة، تجعل من كل بيت يواجه البيت الآخر، في الصفات والمشاعر التي تطلقها رمادة اتجاه كل بيت من كلِّ هذه البيوت، في حين ما يلاحظ بشكل عام من خلال هذه التقاطبات أن تجسيد البيت بشكل عام جاء منافيا لما أقرّ به وصوره غاستون باشلار، على اعتبار أنَّه جعل للبيت جسدًا وروحًا واعتبره عالم الإنسان الأول الذي يتيح له أن يحلم بهدوء[2]، لهذا فقد عاشت رمادة التفكك والصراع في البحث عن الاستقرار الداخلي كون البيت يمنح للإنسان الهناءة والهدوء، "فبدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتّتًا"[3] ،لهذا فقد عاشت رمادة التشتت بين البيوت.

[1] الرواية، ص218.

[2] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص37، (بتصرف).

[3] المرجع نفسه، ص38.

ب. فضاء السَّرير:

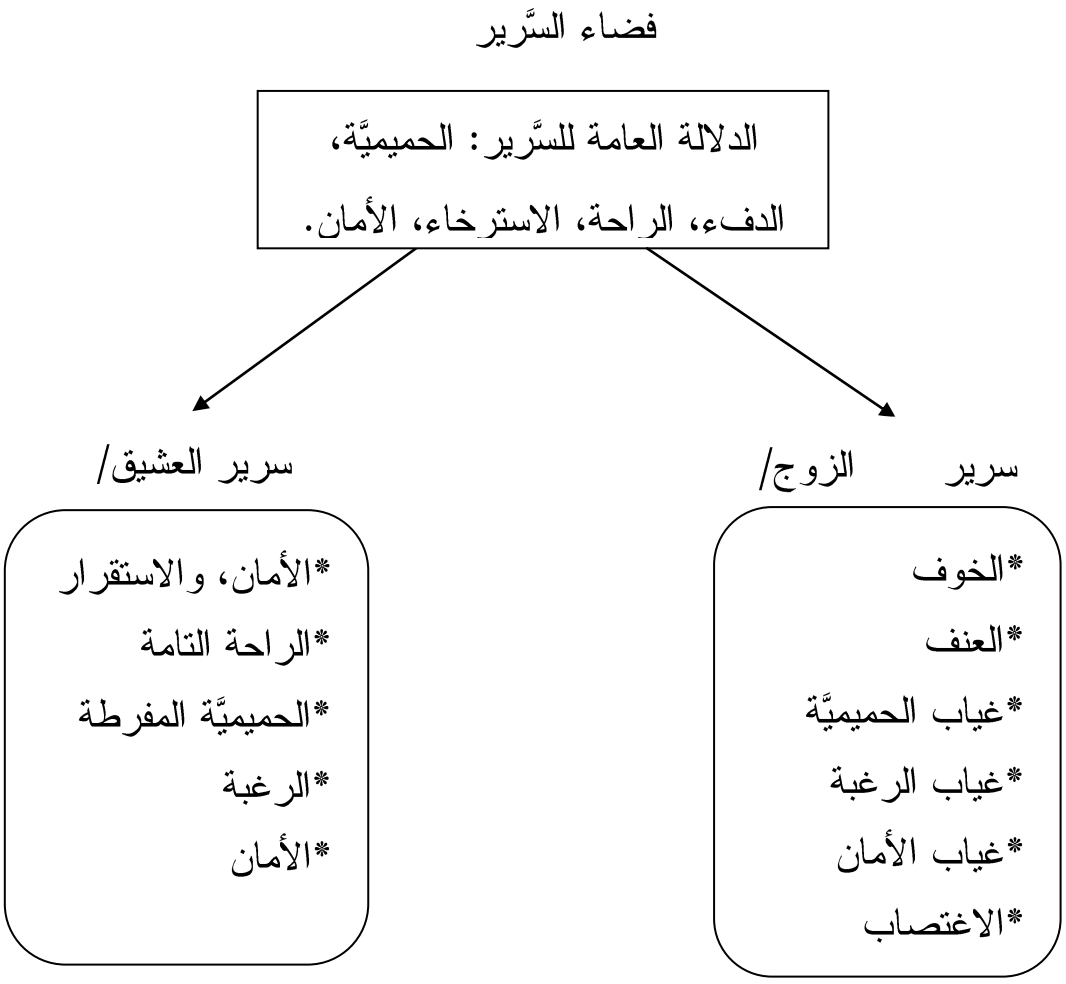
هو مكان للرَّاحة والنوم في حالاته العاديَّة والطبيعيَّة، خاصة سرير الزوجيَّة بشكل عام الذي يعتبر العُشَّ الحاضن للزوجين في كنف الطمأنينة والمودة، والمحبَّة، لكن هذا الفضاء وُظِّف لغير دلالته الأصليَّة داخل متن الرواية، إذ أنَّ هذه الدلالات تنافت مع الدلالة الأصل له؛ فقد نقلت لنا الرواية عبر الشخصية رمادة دلالة الفضاء السَّريري للزوجة عكس ما هو عليه عند العشيق، فمن الطبيعي أن يكون هذا المكان ذو دلالات حميمية بين الزوجين، لكنه ورد عكس ذلك، فتقول عن علاقتها بزوجها كريم في مخدعهما: "الفراش هو اللحظة الأكثر عنفًا، لأنها لا تحتمل الحلول الوسطى، إمَّا أن نكون لمن نحب، أو لا نكون"[1]، ثم تواصل "نعيش منفصلين في الفراش"[2]، في حين تقف بنية لغوية أخرى تظهر لنا كلَّما كانت تتحدث رمادة عن علاقتها بحبيبها شادي، خاصة تلك اللحظات الحميمة التِّي جمعتهما، فتقول: "عندما ارتخيت على الفراش، شعرت بآلام ظهري تستكين شيئا فشيئا، أغمضت عيني بينما كان شادي يجلس عند رأسي"[3].

ويمكننا الاستدلال على التقاطبات المكانيَّة التي جاءت مبيِّنة حجم الهُوَّة بين فضاء السرير باعتباره المكان الحميمي، المميز لحياة رمادة/ الذَّات البطلة عند زوجها، وما يقابله من شعور عندما تلجأ للحديث عن لحظاتها الحميمة التي جمعتها بشادي/الموسيقار/العشيق، ممَّا يظهر تلك الفروق الكبيرة بين السريرين كما يلي:

[1] الرواية، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص54.

[3] م ن، ص58.



مما يظهر لنا خلال استقراء المشاهد التي تناولت فيها رمادة الحديث عن علاقتها بزوجها/كريم، والعلاقة التي ربطتها بشادي/ العشيق، ذلك التضاد الذي كان بين صفات كل علاقة، ممَّا انعكس على البُنى اللغويَّة المستعملة في الحديث عن كلاهما، هذا الذي أحدث نوعا من التقاطب المكاني بين كلا العلاقتين، والتي اتخذت من فضاء السَّرير مكانًا لتسريد وحكي هذه التقاطبات، وبدورها تمَّ تصوير الفضاء السرير الزوجي منافيًا لما هو عليه في العادة، كمكان للاستقرار والهدوء.

3.3. آليَّة التنَّاص في تصوير المدينة في رواية ليليَّات رمادة:

أ. مفهوم التنَّاص (Intertextuailty):

يعتبر التناص ظاهرة فنيَّة حديثة تقِّرُ أنّ النَّص نسيج لغوي متشَّبِع من نصوص وثقافات متعددَّة، فالنصوص بتداخلها وتفاعلها تشَّكِلُ معماريَّة وفسيفساء متكاملة تنصهر فيها خيوط ثقافات مختلفة ودلالات غزيرة، ونظرًا لتعدد وتشعب مفاهيم التناص سنقتصر على مفهومه عند جوليا كريستيفا، التي عرفته بقولها هو: "كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1]، ومفهوم التناص بهذا يقوم على تداخل النصوص وتناسلها، فكل نص اعتمد على نص آخر.

من جهة ثانية ترتبط حركة أي حدث روائي سردي بمنظور مكاني يؤطره، فلا يمكن أن تدور أحداث أي رواية دونما مدلولات واضحة لأماكن تترك أثرًا في بناء الشخصيات، من خلال تفاعلها مع مجتمعها "فالمكان هو الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءًا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه"[2].

استدعى واسيني ألوانا مختلفة من النصوص الغائبة، ثم أدمجها باحترافية، وبطريقة فنية وجمالية منقطعة النظير في روايته قصد رسم الصورة الأوضح لمدينته الأمر الذي حاولنا رصده من خلال التعالقات النصية التالية:

[1] مارك أنجلو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، (د. ت)، ص102.

[2] ياسين النصير، الرواية والمكان، ص17.16.

1. رباعية كارلوس زافون (Carlos Ruiz Zafon)*:

شكلت الرباعية "مقبرة الكتب المنسية" النص الأول بالنسبة لواسيني ضمن آلية التناص التي حدثت في روايته ليليات رمادة؛ حيث تتكون هذه السلسة من أربعة روايات هي: ظل الريح/ لعبة الملاك/ سجين السماء/ متاهة الأرواح، إذ تتقاطع في جزئها الأول "ظل الريح" مع مدينة كوفيلاند على اعتبار أن زافون حكى تاريخ برشلونة الجريحة بعد الحرب الأهلية والمنكوبة بحكم فرانكو، لتلتقي مع رواية الأعرج في صورة المدينة التي أرهق كاهلها تعاقب الأوبئة عليها، والتي تبلورت في شكل جديد مزال ينخر ما بقي منها، وعلى الرغم من ذلك تقف المدينتين في وجه الموت وتتحديانه لبعث الحياة فيها من جديد، كما نجد مدينة كوفيلاند دفينة في قصة سجن مونتجويك داخل رواية "سجين السماء" الذي كان فيه مجموعة من السجناء حكم عليهم بالموت بهدوء، وبعد العديد من المحاولات يلوذون بالهرب من هذا السجن، حاملين شيئا قاموا بسرقته، فتلاحقهم لعنة التاريخ الفردي والجماعي أينما ذهبوا ويتحول كل شيء إلى مرآة كاشفة عما في دواخل البشر من ضغائن وأحقاد، فيقول: "يأتين صوت مبهم من بعيد، هل هي استغاثة كوفيلاند في عز آلامها وجراحاتها؟ أم هو صوتك أم صوت الموت؟"[1]

هذه الأحداث هي التي أسقطها الأعرج على كوفيلاند الجريحة، فيضيف "ينزل الظلام ثقيلا حبيبي على كوفيلاند الجريحة"[2]، كوفيلاند التي حلت عليها لعنة "كوفيد19"، الأمر الذي جعل الناس تسجن في البيوت انصياعا للانكفاء، ما كشف عن ذوات الناس واظهر حقيقتهم وأزال القناع عما يحملونه من سواد من جهة، ومدى هشاشة أنظمة

* كالوس رويث زافون (Carlos Ruis Zafon): روائي إسباني صاحب الرباعية الرؤاية الشهيرة "مقبرة الكتب المنسية".

[1] الرواية، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص118.

كوفيلاند الدولة من جهة اخرى، فيواصل السارد "حقيقي كوفيلاند أصبحت مخيفة. وباء كوفيد أزال كل الأغطية المخيفة تحت ركام النهب والكذب"[1].

ومنه فإننا نرصد جملة من التفاعلات النصية التي تحدث بين النص الأول لزافون "مقبرة الكتب المنسية"، والنص الثاني لواسيني الأعرج "ليليات رمادة" وذلك على مستوى ثنائيتي(السجن/ الموت)، (السجن/ اللّعنة)، والتي نختار منها: "أشياء كثيرة تغيرت فينا بقوة. كبرت مساوئنا واتسعت حتى كادت أن تبلعنا، أرى علامات ترتسم بوضوح في كلِّ ممارساتنا وحركاتنا، كالكراهيَّة والأنانيَّة والخوف من كل شيء، والأطماع والنهب"[2]، هي اللعنة التي جعلتنا نفصح عن ذواتنا فيتغيَّرُ فينا الجمال إلى قبح واضح في سجن الانكفاء.

الانكفاء الذي حكم علينا بالموت في هدوء وصمت "اسمح لي الليلة أن أبوح لك بشيء عن كوفيلاند وهي تموت بهدوء وسكينة"[3]، وتبحث رمادة فيه عن مغيثها لكن بلا جدوى، "هو تيه كوفيلاند حبيبي الذي نصاب بعدواه، ولا نعرف ما يجب فعله؟ كل شيء ينهار فيها وهي تركض مغمضة العينين نحو المسلخ؛ حيث ينتهي أنينها الخير وشخير موتها المقلق"[4]، فتحاكي بهذا كوفيلاند برشلونة التي وثقها زافون في نصه الأول، وتلتقي المدينتان في ذات المصير، وذات الأزمة، وتعيش كوفيلاند المدينة ما عانته برشلونة في مقاومتها لعنة الموت والسجن، بينما كوفيلاند تقاوم وباءً أكثر فتكًا وضراوة، فلم تعُد كوفيلاند تعيش تحت عنف الوباء بل هي تُصارع أمراضا أخرى اجتماعية وسياسية، جعلت منها مدينة الموت، والعنف، والبؤس والشقاء.

---

[1] الرواية، ص102.

[2] المصدر نفسه، ص120.

[3] م ن، ص349.

[4] م ن، ص82.

2. رواية الطاعون لألبير كامو (Albert Kamus)*:

تعتبر هذه الرواية النص الأول الذي استقى منه الأعرج خُيوط روايته؛ حيث صورت عدسة كاميرا ألبير كامو (Albert Kamus) مدينة وهران الجزائريَّة التي طوقها وباء الطاعون، وكيف أثَّر ذلك على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية، إلى جانب تلك العزلة المميتة التي فصلت سكان المدينة عن العالم الخارجي.

تبدأُ أحداث الرواية من صبيحة السادس عشر أبريل؛ حيث يرى الطبيب برنارد ريُّو (Bernanrd Rieux) جرذاً ميّتًا أمام عتبة منزله، لم يعره أدنى اهتمام حينها، لكن وبعد تكَّرُر حوادث موت الجرذان يبدأُ الطبيب بالتساؤل: "أمن غير المعقول أن يكون الطاعون؟"[1]، ثم يبدأُ المرض في الانتشار شيئا فشيئا وتتزايد أعداد المصابين إلى ان تبلغ المئات كل أسبوع، وهنا نجدُ ألبير كامو يصف ذلك المشهد فيقول: "حيث بدأت أعداد المصابين تتكاثر إلى أن صارت تعدُّ بالمئات كلَّ أسبوع. وقد دعا الطبيب إلى عزل كلِّ الذين تعاملوا معه... ولم يجد لديه أيَّ دواء فعَّال ضدَّ الوباء"[2]، الأمر الذي يستدعي فرض الحصار الكُلِّي على المدينة ضمن الإجراءات والتدابير الوقائيَّة لمجابهة الوباء.

هذا المشهد نفسه يتكَّرر في "ليليات رمادة" ضمن تقاطع يكاد يكون تطابقًا بين وهران كامو وكوفيلاند الأعرج؛ حيث تردد المشهد الوبائي الذي تنبأت به رواية "الطاعون" لألبير كامو منذ سنة 1947م، ولكن هذه المرَّة مع فيروس كورونا "كوفيد19"، هذا المشهد الذي صوَّره كامو والمعبَّر عن مدينة وهران تحت سطوة وباء الطاعون يتكرر– ضمن آليَّة التناص التي اعتمدها واسيني– مع مدينة كوفيلاند وهي تقاوم فيروس

* ألبير كامو (Albert Kamus)، كاتب فرنسي صاحب الرواية الشهيرة "الطاعون" الصادرة عام 1947، والحائزة على جائزة نوبل للآداب.

[1] ألبير كامو، الطاعون، تر: كوثر عبد السالم البحيري، د. ط، دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة، 2002، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص56.

كورونا؛ حيث الهلع والرعب يمل النفوس فجاء في الرواية "وكأنَّ المدينة لم تر ماءً منذ أن دخلت في حالة الانكفاء، تبدو وكأنها خرجت من حرب مدمرة. نفسيات الناس ما تزال متوترة بعدما تعودت على الخوف وعلى المحيط الحزين"[1].

استحضر واسيني الأعرج نموذج ألبير كامو في روايته مسقطًا إيَّاه على واقع كوفيلاند مصوِّرًا سيطرة هذا الفيروس على الناس قائلاً: "ليلة أخرى من ليالي الانكفاء الطويلة. كل شيء اختلف. الليالي التي كانت تمُّر سريعًا أصبحت ثقيلة. ينتابني احيانًا خوف من موت يأتي من غير وقته. أضحك من نفسي، ومتى كان للموت وقت؟ أتساءل كما الملايين من البشر الذين يعيشون في ظُلمة فرضها مخلوق مجهري بلا تاريخ ولا هوِّية: هل سنغادر الحياة كما دخلناها؟"[2]. ومنه فجملة التفاعلات بين النصين تسير ضمن استراتيجية التناص التي خططَّ لها واسيني، والتي تتلخص فيما يلي: انتشار الوباء، الخوف، الهلع، الموت، القلق النفسي، العزلة (الانكفاء)، المصير المجهول...إلخ، ليضيف" لا شيء في كوفيلاند سوى الرَّماد والكثير من الخوف"[3].

من جهة ثانية كانت رمزية الوباء تقليدًا موروثا عن كامو، هذا الأخير الذي لوَّح من خلاله إلى الجزائر (مدينة وهران)، كمستعمرة فرنسيَّة خلال الحرب العالميَّة الثانية وانعكاسات ذلك على أوضاع المجتمع وأثره العميق على نفسيات أفراده بتعدد أطيافهم ومشاربهم، جزائريين كانوا أم أوروبيين.

وبين انتفاضة جيش التحرير الوطني في مقاومة المستعمر وخوف المستوطنين من فكرة استقلال الجزائر وانهيار المشروع الكولونيالي القائم على فكرة الجزائر قطعة من فرنسا المضمَّنة في طاعون كامو استوحى الأعرج ليليات رمادة في مناظرة للطاعون بعد

[1] الرواية، ص107.

[2] المصدر نفسه، ص120.

[3] م ن، ص372.

أزيد من سبعين سنة من الزمن على صدورها، من خلال واقع مدينة كوفيلاند في عهد حكم وباء كورونا.

3. موسيقى فريد يريك فرانسوا شوبان (Frédéric François Chopin):

إنّ تحرير المبدع من سلطة المعيار و قانون الحدود بين الأجناس الأدبية يضمن للكتابة الروائية طول الامتداد فـــ "الرّواية تستمدّ قوة الحضور وبلاغة الامتداد مما تتوفر عليه من حرية مطلقة تمكّنها من خرق سلطة المعايير المختلفة والمتفاوتة، والتي تمثل/ فعل الإبداع في العادة. وهي في نزعتها إلى الشمول وتحطيم الحدود القائمة بين الأجناس الأدبية وفنون الإبداع المختلفة "[1].

وفيما تتفق أغلب الدراسات على أنّ الموسيقى فنّاً زمانياً لا علاقة له بفضاء السرد وبعملية الكتابة جاءت الدراسات الحديثة لتدحض هذا الاتفاق على اعتبار أنّ الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد القادر على امتصاص الخصائص الفنية للأجناس الأخرى وتوظيفها داخل نسيجه دون أن يمسس ذلك بهويته الأجناسية.

وعطفا على ذلك أيقن واسيني الأعرج (رائد التّجربة الرّوائية المعاصرة) أنّه لا مناص لتحقيق التّموضع الروائي ثم الاعتراف الإبداعي ثمّ التفرّد والتميّز إلاّ بالبحث عن آليات جديدة للكتابة الإبداعية فاختار الكتابة التّجريبية سبيلا لذلك، إنّها سنّة الكتابة الرّوائية وخاصة المعاصرة التي تعمل على استمالة الموروث وشتى أنواع الفنون التي من شأنها أن تمتزج مع الكتابة مشكّلة تحفاً متميزة. وعلى منوال العديد من نصوصه الروائية، راح الأعرج ينفتح على مجالات غير أدبيّة ويستضيف الفنون المختلفة خاصّة الموسيقى، كما حدث في روايته "ليليات رمادة "مدونة بحثنا، فيقول في هذا الصدد: "أحببت الموسيقى

[1] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، ط1، 2003، ص63.

والفن وظلّا يشكّلان خلفية أساسيّة لكتاباتي التي احترفتها شيئاً فشيئاً... الموسيقى إلى اليوم هي في أعماقي"[1].

4. ليليات شوبان للموسيقار العالمي: فريديريك فرانسوا شوبان/ (François Chopin Frédéric):

هي الموسيقى التي اختارها واسيني ليبني عليها العناصر الفصلية في روايته " فقد بني السارد نظام ليلياته على إيقاعات ترتبط بالموسيقى وتستدعي بشكل من الأشكال ليليات شوبان وهو استدعاء مداره مقطوعات موسومة بنفس الاسم " ليليات شوبان "وهي مقطوعات عزف منفرد على البيانو عددها إحدى وعشرين معزوفة "[2] موسّعا بذلك دائرة التّناص للتّحاور بين الثّقافات والآداب والفنون من جهة، ومحدثاّ ديناميّة خاصّة داخل النشاط السّردي من جهة أخرى.

أسّس الأعرج واسيني لموسيقى روايته انطلاقا من نص موسيقى شوبان الذي أعاد قراءته برؤيّة جديدة وفق آلية التّناص لوجود تشابه بين ظروف ميلاد النّصين: ليليات شوبان وليليات رمادة، فشوبان عازف البيانو بهشاشة وضعه الصّحيّ (معاناته مع وباء السّل)، وابتعاده عن أرض وطنه متحمّلاً مآسي المنفى يوشك أن يكون شادي الموسيقار اللاّمع الذي تَهدّده وباء الكوفيد 19 في منفاه بالنمسا، كما أنّ عشيقته رمادة التي تنتفض من علاقة فاشلة مع زوجها كريم توشك أن تكون جورج صاند التي عاشت قصة حبّها البائسة مع شوبان" نحن في 13 ديسمبر1836، في أحد الصالونات الباريسيّة. التقيا لأول مرّة. هي العاشقة المجنونة والحارّة كالنار، وهو البحيرة الهادئة لدرجة السكون. لم يكونا لطيفين مع بعض. قال وهو يراها: هذه المرأة غير لبقة. هل جورج ساند صاند أنثى

[1] عبد الباقي جريدي، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

حقيقيّة؟ أشك في ذلك. بينما كانت ردّة فعلها أسوأ: هل هذا الشوبان رجل أم بنوتة ؟ لم يكن شيء يوحي بأنّ الحياة بينهما ستستمر قرابة التسع سنوات"[1].

لقد أسقط الأعرج مقاومة شوبان لتدهور وضعه الصّحي –جرّاء الوباء الذي تملّكه– بليلياته الحالمة على صورة رمادة وهي تواجه وباء الكوفيد 19 الذي اجتاح مدينة كوفيلاند محوّلا إياها إلى لوحة قاتمة " السكينة الكليّة في الخارج. لابد أن كوفيد يعبر الآن الدروب والأزقة يحصد في صمت ما يشتهيه . تنتابني مشاهد الحياة التي تتسابق. أحاول أن أتشبّث بأي شيء يمنحني فرصة الالتصاق بشجرة الحياة "[2] فكانت ليليات شوبان مؤنسها الوحيد في ظل انكفاء كبّل ساكني كوفيلاند وها هي تعترف " لولا هذا المجنون شوبان، لكنت انتحرت بالقنطة "[3]، أين تحوّلت الموسيقى إلى لحظات لمواجهة الوباء "تبدو الموسيقى كذلك وسيلة من وسائل المقاومة والإصرار على الحياة من خلال استدعاء ليليات شوبان في لحظة تقاطع واضح بين إيقاع النّص الرّوائي وإيقاع ليليات شوبان فإذا بالموسيقى تتحوّل إلى وسيلة من وسائل المقاومة تقول "كما الكثيرات والكثيرين، قررت أن لا أمنحني لهذا القاتل السريّ، بسهولة ألا ّأسعده بموتي"[4].

إنّ جملة التّفاعلات بين النّص الغائب المتمثّل في موسيقى فريديريك شوبان والنّص الحاضر متمثّلاً في الرّواية – محل الدراسة – تفرز عن تلك الامدادات التي استلهمها واسيني راسماً بها صورة مدينة كوفيلاند وملامحها في ظلّ الوباء فــ "يمتد الفضاء الرّوائي ليؤكد أنّه فضاء محكوم بمعاني الإصرار والمقاومة، مقاومة رمادة للموت والمرض وللوباء وهو ما وسم الفضاءات في الرّواية ببعدها النّقدي الذي يرصد التّحوّلات

[1] الرواية، ص 81.

[2] المصدر نفسه، ص63.

[3] م ن، ص 81.

[4] عبد الباقي جريدي، مرجع سابق.

في المجتمع، يفضح ويعرّي ممارسات الحكّام الجدد الذين لا يقل ظلمهم عن ظلم العصابات"[1]، الأمر الذي تجلى سردياً بعدة طرق.

4.3. آليَّة التصدير/ الاستهلال ودورهما في تقديم المدينة في الرواية:

راحت الرواية العربيَّة والجزائريَّة على حدٍّ سواء تمارس ثقافة التجريب الساعية دومًا نحو التجديد في الشّكل والمضمون، ومحاولة لخلخة الميثاق السردي القديم وتلبية للذائقة الجماليَّة الحديثة التي لا تؤمن إلاَّ بكسر التقاليد والنمطيَّة، وفي هذا السِّياق يقول محمد الباردي: " لكنَّ الرواية العربيَّة بطبيعتها رواية تجريبية باعتبارها رواية حداثيَّة نشأت منقطعة عن ترثها السردي ونهضت مواكبة لشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبيَّة والغربيَّة عمومًا"[2]، وكنوع من المثاقفة الضمنية انفتحت الرواية ضمن فضاء التشكيل الإبداعي على الأدوات التي من شأنها استنطاق النَّص، وتلُّمس أسراره وكشف مغاليقه، والتِّي نذكر منها:

1. التصدير (Epidraphe):

"وهو اقتباس قد يكون فكرة أو حكمة تتموضع على رأس الكتاب أو الفصل يلَّخصٌ معناه، ويبوح ببعض أسراره وقيماته، ويعتبر كمقدمة للنَّص والكتاب عامَّةً، وهو ذو قيمة تداوليَّة، كما يمكن للتَّصدير أن يكون أيقونًا(رسوم، نُقوش، صور...)"[3]، توكل له مهمة التلميح لبعض دلالات النص، وتنشيط أفق توقع المتلقي.

---

[1] المرجع السابق.

[2] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، (د. ط)، 2000، ص291. نقلاً عن: نوال بومعزة، المستنسخات النصيَّة في الرواية الجزائرية الجديدة من خلال روايتي المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج، وبوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم السَّعدي (مقال)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، (مج11)، (ع22)، ص258.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص107.

افتتحت رواية "ليليات رمادة بتصدير في شكل كلمة الروائي اليوناني الكبير نيكوس كزانتزاكي يقول فيها: "أنا لا أنتظر شيئًا، ولا أخاف من شيء، فأنا حرٌّ"[1]، والتي كتبت باللغة الأصليَّة اليونانيَّة ومترجمة إلى اللغة العربيَّة مع الإشارة في الهامش إلى أنها كتبت " تنفيذاً لوصيته كتبت هذه الكلمة شاهدة على قبر هذا الروائي الروائي اليوناني الكبير"[2]، وهذا إن دلَّ على شيء إنَّما يدُّل على سعة ثقافة واسين الأعرج، وحرصه الشديد على استيفاء مواد روايته من مصادرها الأصلية.

هذا التصدير الذي توَّسل به الأعرج لتعالقه النصي مع نصه أورده على رأس روايته في صفحة مستقلة، شكَّل أول عتبة تقرع سمع المتلقي وتتيح لنفسها بتواطؤ المتن فرصة التضاعف والتكاثف وفرض كينونتها وتردد بنيتها في مسرح الرواية باعتبار وجود تقاطع بين سبب وفاة هذا الروائي–الحمَّى الآسيويَّة– والكوفيد موضوع الرواية الرئيس، وهي حتمًا تستوقف القارئ بإلماحاتها الملغزَّة، وهو مالا نراه مطلقًا وليد محض الصدف الفنيَّة، أو الجماليَّة، إنَّما انتخبه وانتقاه واسيني عن بُعد فكري وروابط متجذَّرة لا يبدو منها غير رؤوسها؛ حيث جاء راسمًا لخطاطة سرديَّة موجهة تشي بسيرورة دلاليَّة معينة في المتن الروائي، وهنا تكمن جماليَّته، وذلك لاعتبارات الشَّراكة والشَّبه والمطابقة بين المشهدين الحقيقي والتَّخييلي.

لعلَّ الدِّلالة العميقة له هي أنَّ الحركات والفئات الجريئة المنادية بالحريَّة والتحرُّر من قبضة الأوبئة الرمزيَّة في المجتمعات العربيَّة عامة، والجزائر خاصة مصيرها واضح، وهو الإقصاء والتهميش تمامًا، كما حدث مع الروائي نيكوس كزانتزاكي الذي قضى عليه كوفيد زمانه، ولم يجد مكانًا حين مُنع بعد موته من الدَّفن في المقبرة المسيحيَّة العامة.

---

[1] الرواية، ص د.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

يتعلق الأمر بالبروفيسور والطَّبيب الجرَّاح "ناصر مليك" مدير الصيدليَّة الوطنيَّة لتوزيع الأدوية الذي قدَّم الكثير لكوفيلاند المدينة المُصابة وخاطر بحياته ليؤمن حياة الناس فيها، ليُعَاقب بمنع محبيه من حضور مراسيم دفنه، لأنَّهُ فضح ممارسات الدولة في التلاعب بأعداد الوفيات بالكوفيد، "عندما أحصينا العدد الكلي ليوم واحد، كان عدد الأموات قد وصل إلى 101، يُضاف لهؤلاء عدد 11 شخصًا توفوا بسبب عدم توفر الأكسجين. في الليل تتبعت الأخبار متعمِّدًا. فُجِعت بعدد الأموات 9؟ قلبي وجعني؟من أين لهم بهذا الرقم؟ هناك كذب يُطاق وكذب لا يُطاق.يجب أن يعرف النَّاس الحقيقة ليرتعبوا منها قليلاً، لكنَّ صوت البروفيسور مليك لم يكن مسموعًا. عدم تكريمه هو عُقوبة لصوته الشَّاذ"[1]، فلم يجد مكانًا في كوفيلاند الظالمة التي وهبها حبه وحياته، فيقول: "نحن كلنا يتامى كوفيلاند حبيبي، من الذين لم يجدوا لهم مكانًا في بلدانهم"[2].

ب .الاستهلال (L´incipit):

يعتبر الاستهلال أحد أهم المرتكزات الأساسيَّة في معماريَّة الرواية الحديثة، وتكمن هذه الأهميَّة في استراتيجية زئبقيَّة في فهم آليَّات تكون النُّصوص وانفتاحها، واستكناه الأنساق والدِّلالات الكامنة فيها.

يعرف فيصل الأحمر الاستهلال كونه "هو إطلالة على الموضوع يأتي على شكلٍ حكمة أو شِعار، عبارته موجزة وجذَّابة وسهلة الحفظ ودعوة ضمنيَّة لمساهمة المتلقي"[3]، فتوجه بذلك حتمًا القناة التأويلية لدى المتلَّقي وتساعده على وُلُوج عوالم الرواية من الزَّاوية التي أرادها الروائي، ويذهب ياسين النَّصير إلى أنه "السَدى البِنائي والتَّاريخي المتولِّد من العمل الفنِّي كُلُّه، الخاضع لمنطق العمل الكلي، وفي الوقت نفسه هو عنصر

[1] الرواية، ص119.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص115.

خصوصيَّته التعبيريَّة باعتباره بدء الكلام والبداية هي المحرك الفاعل لعجلة النَّص كُلُّه"[1]، ويعرفه أرسطو بقوله: "هو بدء الكلام ويناظره في الشعر المَطلع، وفي فنِّ العَزْفِ على النَّاي الافتتاحية فتلك كُلُّها بدايات كأنَّها تفتتح السَّبيل إلى ما يتْلُو"[2]، وعليه فالاستهلال بداية والبداية من كلِّ أمر تنبؤ عنه، وتحاول تفسيره أو التلميح له.

وعطفًا على ما سبق، فإن الاستهلال يمثل بداية أي رواية و"المجال الذي يحمل ضروبًا نظاميَّة، تمكن القارئ من تقديم تصورات بها تحدد طبيعة التوافقات التِّي تشكِّل بنية الخطاب، وفهمها على نحوٍ أفضل"[3]، كما تشتغل وتنطوي ضمن المسارات الحكائيَّة التِّي تتضمَّنُ على خصائص نوعيَّة متعددة، مرتبطة بالبنية، إذا حددناها بصفتها شبكة العلائق المحايثة للتمظهر، تُصبح هي الفضاء الذِّي يتحددُ داخله التفكير حول شروط انبثاق الدِّلالة.

يُعتبر الاستهلال في رواية ليليات رمادة مكونًا أساسيًّا من مكونات الخطاب الروائي الواسيني، واستراتيجيَّة وسَمت أغلب أعماله الروائيَّة قصد التمكُّن من التواصل مع المتلقي، إنَّه يشكِّلُ بداية السرد من خلال تلكم الإضاءة الخاطفة، والتِّي تُضيء العتمات والعتبات النصيَّة، وتمنح القارئ حينئذٍ امتدادات متوِّهجة حول الآتي من الكلِمْ.

هذا الاستهلال في الرواية الذي يعرِّفنا – من البداية– على بنية المكان في مدينة كوفيلاند، باعتباره العنصر الفاعل والحدث المركزي الذي ستجري الأحداث حوله، ويقوم المكان بتكثيف ذاكرة المتلقي الثقافيَّة التي يجب على الذاكرة الفرديَّة للذَّات أن تنشطها من

[1] ياسين النَّصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوي، سوريا، دمشق، (د. ط)، 2009، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] عمر دالي ونبيلة زويش، شعرية الاستهلال في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج (مقال)، مجلة علوم اللغة وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة حمه لخضر، الوادي، الجزائر، (مج13)، (ع1)، ص38.

جديد، فيتهيأُ للولوج إلى عوالم الرواية، باعتبار الاستهلال وثيقة عُبور بالنسبة للرواية، ونوع من أنواع الخطاب الذِّي يوجهه المبدع ضمنيًّا للمتلقِّي، بل ويقنن له استراتيجياته.

يؤطر الأعرج لمشروعه المديني مسرح الأحداث بـــ "كوفيلاند"، وهي كلمة تتكون من "كوفيد+ لاند" في محاولة عميقة لنحت اسم للمدينة الواقعة تحت وطأة الكوفيد أو الجائحة، فـــ "كوفي" تعني الفيروس التاجي كوفيد19 "الوباء"، و"لاند" تعني "الإقليم "أو "الأرض"، وتُصبح الكلمة المنحوتة بذلك "أرض الوباء"، فيقول مفتتحًا روايته على تقاليد الحكايات الشعبيَّة والقصص الخياليَّة: "كان يا ما كان، كوفيلاند"[1]، وبهذه الجملة الاستفتاحيَّة يضفي واسيني على مدينته الطابع التَّخييلي الذي يعمد إلى إسقاطه على الواقع، الهدف الذِّي وفِّقت في إصابته سهام الأعرج إلى حدٍّ بعيد من خلال لعبته التجريبيَّة المتقنة الدَّقيقة، فالتعامل مع المدينة لا ينحصر في استعراض صورها ومحتوياتها، بل ينبغي أن تُعاش كتجربة واقعيَّة.

كوفيلاند المدينة التخييليَّة/ الواقعيَّة التي استعارت أسماءها من الأحداث والمحَّطات التاريخيَّة المتتالية التي مرَّت بها "استعارت هذه المدينة أسماءها التاريخيَّة المتتالية من الأوبئة والمحن التِّي مرَّت عليها وعانت منها الكثير"[2]، فمفهوم المدينة بذلك يشتقُّ من تفاعلها–في كل حقبة زمنيَّة–مع الواقع بكل تفاصيله السياسيَّة والاجتماعيَّة والتاريخيَّة ولا عجب في ذلك فالرواية الحديثة هي "تركيب لصور اجتماعيَّة ونفسيَّة مختلفة تتمازج وتتعالق إلى حدٍّ أنَّه يعسر علينا في أحيان كثيرة أن نميِّز فيها بين القديم والجديد وبين المعيش والمتخيَّل"[3]، وهذا ما وفق فيه واسيني حتَّى ليتهيَّأ لنا أن كوفيلاند مدينة واقعيَّة، وكثيرًا ما يتراء من خلال بعض العلامات الروائيَّة أنَّ كوفيلاند تمثِّل الجزائر على الرَّغم

[1] الرواية، ص1.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] عمر حفيظ، التّجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصيَّة والروائيَّة، دار صامد للنشر والتوزيع، القيروان، تونس، ط1، 1999، ص54.

من أنَّه لم يذكر اسم الجزائر في الرواية مطلقًا، وعن هذا التقاطع بين الجزائر ومدينة "كوفيلاند" يجيب الأعرج محاوره عبده وازن على صفحات (Independent) عربيَة قائلاً أن: "الرواية لم تتوقف على مكانٍ واحد بعينه، صحيح أن الجزائر موجودة في ظلِّ عصابة تحكمت في كلِّ الحياة وبعثرت المال العام، ومازلنا لم نسترجع منه مليِّمًا واحدًا. حتَّى وعود الرئيس الجديد باسترجاع المال المسلوب، والتِّي وسمت الحملة الانتخابيَّة، لم تظهر لكنَّ هذا الوضع يمَّس البلاد العربيَّة كليًّا تقريبًا"[1]، متبعًا في ذلك خطة "اللاَ تعيين" فيسمي الفضاء الروائي الفضفاض بـــ "كوفيلاند" ويدعمه بـــ "كوفيلاند مدينة بمثابة وطن"[2]، فكوفيلاند "بهذا كانت لسان حال البلدان العربيَّة جمعاء التِّي خصَّها واسيني بما يشبه البيان الجائحي في استهلاله، تعددَّت أسماؤها عبر الحقب والمراحل الزمنيَّة تبعًا إلى أسماء الأوبئة بداية بالطاعون الأنطوني سنة 165م "أنطونيلاندَ Antoniland"، الذي أتى على أغلب ساكنيها، ثم غير الاسم إلى "جوستنيالاند Justinialand"، وكان طاعوناً فتَّاكًا، قتل قرابة الخمسين مليون من ساكنة العالم. في 1347م[3]، وهنا تلاشت الأبعاد الهندسيَّة والماديَّة في المدينة وتحوَّلت إلى طاقة استعماريَّة رمزيَّة أحدث مجازر في حق البشريَّة.

تتواصل حرب الأسماء التي تتسارع على تفتيت كوفيلاند المدينة لنصل إلى "بلاكلاند Blacland" بعدما "مسَّها الطاعون الأسود، الذي أودى بحياة أكثر من 25 مليون إنسان عالميًّا"[4]، ولعل هذا ما جعل المدينة الكوفيلانديَّة هنا فضاءً عالميًّا، تتسع حدودها في جغرافيا التَّخييل لتضمُّ العالم بأسره، ثمَّ تواصل رحلتها عبر الأسماء التاريخيَّة من "فيرولاند Veroland"، "فيينالاند Viennaland"، وصولاً إلى "كورلاند Coriland"،

---

[1] عبده وازن، واسيني الأعرج كتبت رواية كورونا بالوجهين الوبائي والسياسي، https://www.independentarabia.com/node/263996 الجمعة 1أكتوبر2021، 12:12، تمَّت الزيارة يوم:60-04-2022، 15:30.

[2] الرواية، ص1.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

[4] م ن، ص ن.

"عندما اجتاحت الكوليرا العالم بدءًا من 1817م، واستمرت قرنًا من الزمن، واستعمرت كل أراضيها الزراعيَّة في سنة 1830م"[1]، ثم يضيق الفضاء الكوفيلاندي تلميحًا ليحُّد الأراضي الجزائريَّة التي استعمرت سنة 1830م من طرف فرنسا (France)، ما جعلها تُصبح "فرانكيلاند "Frankiland"، وفي نهاية القرن التاسع عشر اجتاحت الحمّى الصفراء البلاد، فتّم تغييره وأصبح "جونفيل Jauneville"، أي المدينة الصفراء، لتخفف بعدها إلى "جوانفيل Joinville"[2]، وعلى ما يبدو أن كوفيلاند مازالت في طور التشُكل لتستعير هذه المرة فضاء الحكومة المؤقتة الجزائرية، وتتحول من مدينة (Ville)، إلى إقليم (Land) حتى تاريخ استقلالها سنة 1962م بعدما كابدت ويلات الاستعمار العثماني والفرنسي، وصولا إلى مرحلة العشريَّة السوداء، إلى أن يستقر بها الوضع لتصبح "كوفيلاند Coviland" في مكابدة أنواع أخرى من الأوبئة "الكوفيد19" على غرار الحروب والتطرف والاحتكار والصراعات والمنافسات غير النزيهة على لقاحات الكورونا، والتي تنخر كيان الأمة العربية ككل، وتعبّد طريقها نحو التلاشي والاندثار بفعل الهزات والتحولات السياسية والاجتماعية من فساد ونهب وتبذير وعصابات تهريب، والمخذرات وغيرها من عوامل تدمير بنياتها، وتهديد مستقبل الذاكرة القومية وروح العروبة فيها، كلها توجهات وبائية رمزية غاية في الحساسية والخطورة بلورها واسيني وفق رؤيته الخاصة ثم تعمد دسها في الاستهلال ما يجعلنا نلج النص بخلفيات عن مدينة "كوفيلاند"، الأمر الذي يقلل من تيهنا في مسارات التأويل، ويضعنا في سياق محدد وهو الأوبئة التي مزقت المدينة إلى أشلاء.

إنها الرؤية التي تظهر واقع المدينة الكوفيدية المؤلم، والتي أضحت بفعل الأوبئة محتكرة على عصابة هي وريثة الفرنسيين فيها، همُّها الوحيد المصلحة الشخصية، ونهب

[1] الرواية، ص ن.

[2] المصدر نفسه، ص1.

ثروات البلاد، ولعل كلمة "لاند"* في اشتقاق تسميته هذه المدينة تُراهن على هذا الميراث المُخزي.

لقد تعمق الأعرج في تعرية صور وواقع المدن العربية المصابة على غرار فلسطين، بغداد، سوريا، العراق، اليمن وغيرها، والتي يزداد الوضع فيها تفاقمًا يومًا بعد يوم، تمامًا كما يحدث في كوفيلاند، فأضحت كوفيلاند صورة استشرافية لمستقبل البلدان العربيَّة، فيقول عنها واسني: "أنا أعرف البلدان العربيَّة جيدًا، وقد عبرته طولاً وعرضً، وأحبه لأنني اخترته لغويًا وتاريخيًا ولكنني في الوقت نفسه حزين عليه، لأني أعرف جيدًا أن الآتي سيكون تراجيديًا، وقد بدأت علاماته تظهر هنا وهناك"[1]، مع بقاء الأمل في التغيير والنجاة من جميع الأوبئة، لأنَّ " تستحق كوفيلاند أكثر من هذا"[2]، بإحداث القطيعة مع الأوبئة.

* لاند 40 هو إقليم فرنسي تابع لمنطقة أكيتانيا جنوب غرب فرنسا.

[1] عبد وازن، مرجع سابق.

[2] الرواية، ص2.

الفصل الثاني: وصف المدينة في الزمن الكوفيدي في رواية ليليات رمادة

تمهيد: المدينة العربية وجائحة كورونا

1. تأثير جائحة كورونا في واسيني الأعرج

2. علاقة المكان بالبنية الزمنية

3. المغلق/ المفتوح والمفتوح/ المغلق في رواية ليليات رمادة

4. البرنامج السردي للذات البطلة/ رمادة

5. الرواية والأنساق المضمرة

تمهيد: المدينة العربية وجائحة كورونا

أحدثت جائحة كورونا العالمية تغيراً كبيراً في جميع مجالات الحياة، السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، وألقت بتأثيرها على الثقافة والفنون وطالت الأجناس الأدبية كلها، فالأديب ليس بمعزل عن الواقع إنّما هو "ابن بيئته. وما تفرزه الجائحة سينعكس حتما ً على العملية الإبداعية"[1]، وها هو الأدب يتلقف الجائحة ويؤرخ لها بشتى أجناسه "الجائحة كانت إلهاماً لأغلب المبدعين، فظهر ثراء في إنتاجهم وأعمالهم الأدبية، وعليه صدرت في هذه الفترة عدة دواوين ومجاميع قصصية وروائية ودراسات نقدية" [2].

وعلى غرار بقية الأجناس الأخرى، ولدت عدة روايات من رحم المعاناة مع الوباء، وأثريت المكتبة العربية بالعديد من العناوين الجديدة محورها رصد ما حدث خلال العزلة الإنسانية التي فرضها فيرس كورونا على البشرية والتي نذكر منها:

1. في السرد:

أ. رواية " كجثة في رواية بوليسية "للروائية الشاعرة المغربية "عائشة البصري": اختارت الروائية أن يبدأ عنوان روايتها بأداة تشبيه ومشبه به، ما يعني أنّ هناك مشبهاً محذوفاً هو في الغالب الذات المتكلمة ليصبح أصل العنوان "أنا كجثة في رواية بوليسية" والجثة في الروايات البوليسية دوما تكون مجهولة القاتل الذي لا يكشف أمره إلاّ في النهاية. والأمر أشبه ما يكون بالغموض الذي صاحب تفشي فيروس كورونا. كتبت أحداث الرواية أثناء الحجر الصحي الذي فرض على مدينة الرباط، وهي مهداة لموتى وباء كورونا، اتكأت على الواقع المنكّه بالخيال، فحين فتحت الراوية عينيها وجدت نفسها في مركز تجميع الجثث الموبوءة، وتسمع عبر مكبر الصوت: " نأسف لعدم تمكن حالات الموت الوبائي

---

[1] زبيدة الخواتري، الجائحة إلهاماً وإبداعاً، أدباء مغاربيون يتدبرون القراءة والنقد، حوار مع محمد صوف/ ابتسام بنت عبد الرحمن الخميري /مصطفى لغتيري /محمد بنيس (عبر مواقع التواصل الاجتماعي) 10-01-2021، https://www.aljazeera.net تاريخ الزيارة :20-04- 2022.

[2] الموقع نفسه.

من توديع أقربائهم وإقامة جنازات لائقة "[1]، فمواجهة الموت إذن تمت على مستوى السرد والواقع في الرواية.

ب. ومن موريتانيا تطل علينا رواية "ألاعيب خالد مع كورونا" لمحمد ولد محمد سالم؛ حيث يتمحور موضوع الرواية يبين آثار الوباء على الصعيد الاجتماعي وتدور حول "معاناة طفل موريتاني تعوّد على اللعب مع أصدقائه بحرية في الأحياء الشعبية الموريتانية، وعندما انتقل إلى الإمارات تأقلم سريعاً مع أجوائها وكوّن مجموعة من الأصدقاء يخرجون معه ويشاركونه ألعابه، وعندما تظهر الجائحة يجد نفسه محروماً من الخروج" [2] . في موضوع –على بساطته– سلط الضوء على جانب من الأجواء الكابوسية التي عانت منها.

ج. ومن داخل البيوت وأسرارها تولد رواية " غربة المنازل " أحدث أعمال الكاتب الروائي عزت القمحاوي، وتتناول الرواية الحياة في مكان بين الواقع والخيال "مدينة الغبار" التي فاجأها كوفيد 19 فكشف عن هشاشة الحياة فيها حيث يتبع فيها الراوي آثار الوباء من خلال العزلة التي فرضها على سكان بناية واحدة وأسرار كل شقة وتعامل أفرادها مع الحدث وما ترتب على ذلك من تباعد اجتماعي على مستوى العالم الواقعي وتعلق بوسائل التواصل الاجتماعي.

إنّ رواية غربة المنازل " تجربة جديدة قوامها الصمت الذي فرضته عزلة كورونا، وفي ظل تعطل الكلام تتمدد مساحة الحواس حيث يفتح السرد مجالاً لملمس

[1] محمد السيد إسماعيل، رواية كورونا العربية لم تحقق الحدث المنتظر، الثلاثاء 28 ديسمبر 2021، https://www.independentarabia.com تاريخ الزيارة: 21–04–2022، (بتصرف)

[2] الموقع نفسه.

الحياة ورائحتها وطعمها وألوانها، ما يجعل من القراءة عملاً لكل الحواس تحت المظهر المخادع لهدوء العزلة الحزين"[1].

د. رواية "حكاية تنين ووهان" للروائية مريم آيت أحمد:

وقصد المساهمة بالتأريخ للحدث في معركة الشهود الأدبي على العصر سعت مريم آيت أحمد لاستلهام مخيلتها والمضي قدما نحو صفوف الدفاع الأمامي، و بعد أقل من شهر من ظهور الوباء، بدأت الروائية رحلة كتابة روايتها لتكون بذلك أول رواية عربية عن الجائحة تسرد فيها "أحداثاً مشوقة بوقائع اختلطت فيها مشاعر الفراق واللقاء، الارتباك والأمل، المغامرة من أجل البقاء، وقد جسدت محطاتها شخصيات الرواية حكاية تنين ووهان –حسب الكاتبة– يتداخل فيها صراع الخير والشر، مكر الإنسان بالقيم، تعيش بطلتها مغامرة الهروب وصراع البقاء والفناء داخل مستشفيات ووهان، مستمدة عناصر تيمتها وشخوصها من بنيات اجتماعية مختلفة، تداخلت فيها قيم عوالم الشرق بالغرب لتحدد مصير العلاقات الإنسانية السائلة الهشة"[2].

هـــ. رواية " جرس إنذار" للكاتب السوري إبراهيم اليوسف:

يحاول الكاتب في روايته توثيق مرحلة انتشار فيروس كورونا في ألمانيا بعيون مهاجرة، مع عقد مقارنة بين ما يحدث في ألمانيا وسوريا حيث " تدور أحداث هذه الرواية في ألمانيا، حيث يرصد الكاتب التغيرات التي حدثت في حياة الألمان واللاجئين منذ انتشار الفيروس وبدء الإغلاقات الصحية والتباعد الاجتماعي، لاسيما في الأشهر الستة الأولى من بدء الجائحة. وتدور الأحداث في بناية ألمانية يسكنها البطل المهاجر من سوريا مع عدد من أفراد أسرته حين توقفت مظاهر حياتية عدة: حركة الأسواق. المطارات.

[1] الموقع السابق.

[2] سناء القويطي، أمام دهشة كورونا، كتاب مغاربة يبدعون من وحي كورونا، مجلة الجزيرة الوثائقية، 16-12-2020، https://www.aljazeera.net/news/cultureandart، تاريخ الزيارة: 24-04-2022.

المهرجانات والمؤتمرات الدولية وساد الرعب في كل مكان وبات فيروس كورونا يحصد أرواح الناس على امتداد قارات العالم"[1].

إنّ المقارنة التي يعقدها إبراهيم اليوسف بين مكان إقامته ألمانيا وبلده سوريا تكشف على تلك المطابقة بين الوضعين ف" الأحداث التي عاشها العالم من رعب وخوف من الموت، ونقص في الإمدادات الغذائية، وترقب للمجهول، عاشها الشعب السوري مسبقاً، بشكل مصغّر، وكأنّ هذه الأحداث التي عاشها اللاجئون الهاربون من الموت والخوف، أعادت نفسها في كل أرجاء العالم"[2].

هذا ونجد العديد من العناوين التي سعت إلى توثيق الحدث، وإن اختلفت في طرق تناولها لموضوع الجائحة تقاطعت في تسليط الضوء على مدى حجم المعاناة والألم والرعب والاضطراب التي عاشها العالم على جميع الأصعدة، ولا يفوتنا أن ننوّه ببعضها كمثل رواية: " الحب في زمن الكورونا " للمصرية أماني التونسي، "خفافيش كورونا covid 19 " للعراقي إبراهيم رسول، " في حضرة الإمبراطور المعظّم كوفيد التاسع عشر" للروائي عبد العزيز كوكاس، " أيام هستيرية " لناصر عراق، "وهم الكورونا " للعراقي حسن عبيد عيسى، "عائدون بلا روح" للأردنية أمل عبده الزعبي... إلخ. هي عناوين- في أغلبها – حاولت أن ترصد الآثار المختلفة للوباء على المدن العربية باختلاف مستوياتها، بالإضافة إلى التفتيش في دسائسها لتعرية واقع الأوبئة الرمزية التي هي أحق بالمحاربة والتصدي.

[1] علاء جمعة، جرس إنذار، رواية توثق انتشار كورونا في ألمانيا بعيون مهاجرة، 12-02-2022 https://www.dw.com/ar، تاريخ الزيارة : 20-04-2022، (بتصرف)

[2] الموقع نفسه.

2. في الشعر:

لم يكن الشعر ولا الشاعر في منأى عن الحدث، بل أشهرت الأقلام سيّالة تؤرخ للحظة وتبث الأمل والتفاؤل والحياة في النفوس، ولأنّ الشاعر لسان حال أمته راحت القرائح تجود واصفة تارة، ومتضرعة لله تعالى بالدعاء تارة أخرى والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

أ- **"الحب في زمن الكورونا" للشاعر السوري نزار عابدين:** "القصيدة عبارة عن معارضة للنونية الغزلية الشهيرة للشاعر الأندلسي ابن زيدون التي كتبها في عتاب ولّادة بنت المستكفي عندما هجرته، فنجد الشاعر نزار عابدين، يكتب في موضوع الكورونا على البحر نفسه ويعتمد القافية نفسها"[1]، ومن أبياتها قوله:

"أضحى التباعد دستور المحبينا ما عاد ينفع في القيا تدانينا
لمي يديك فإني لن أمدّ يدي كفّ تلامس كفّاً كان يغرينا
كان العناق كأحلام تراودنا واليوم نخشى عناقاً منك يُعدينا"[2]

ب. " ليالي كورونا" للشاعر عبد الله بن عبده نعمان العواضي والتي يقول فيها:

"دهش الورى والخوف هر وكشرا وتقدم الموت المخيف وزمجرا
جاز الصفوف إلى الحتوف بنهمة وغزا البسيطة برها والأبحرا
وأتى ليختصر الحياة ويبتني بين المقابر للبقية مقبرا"[3]

[1] محمد بكادي، تجليات جائحة كورونا في شعر شعراء منطقة تامنغست قصيدتا قلب منيبو و يالطيف للشاعر مبارك قومني أنموذجاً (مقال)، مجلة الكلم، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، (مج6)، (ع1)،2021، ص 221 .

[2] نزار عابدين، الحب في زمن الكورونا، صحيفة الوطن، 12-5-2020، https://www.al-watan.com تاريخ الزيارة: 09-01-2021، ص 222.

[3] عبد الله بن عبده نعمان العواضي (2020)، ليالي كورونا، شبكة الألوكة،https://www.alukah.net ، تاريخ الزيارة 09-01-2021، 12:30، ص 222 .

ج. "كورونا" للشاعر الموريتاني (شيخنا عمر)؛ متخذا فيها بعداً نقدياً من جهة، ومقدماً نصائحاً للمجتمع بعدم تجاهل خطر هذه الجائحة فيقول:

" تصافحتم وقلتم ليس نخشى وأنتم للمخاوف تدركونا
وإن وضع الكمامة ذو يقين زرعتم في قناعته ظنونا
وإن غسلت يديها ذات دلّ جلستم تهمزون وتلمزونا"[1]

د. " جائحة كورونا " للشاعر هاشم البشير الذي صور بدقة ما أحدثته الجائحة من تغيير في العالم، بدءاً من تعطل في اقتصاده وحركته إلى الحجر والحظر وتقييد الحريات فيقول فيها:

" إنّ الطلاقة في المدائن والقرى أودى بها حذر الهلاك وخوفه
حجر وحظر يستبد بسجنه طوعاً وكرهاً حتمته ظروفه
حتى غدونا كالطيور حبيسة والريح تعصف بالعشاش عصوفه"[2]

والأمثلة كثيرة التي واكبت تفشي الجائحة توسلت الحرف والقافية توثيقاً للوباء منها: "كورونا... والأرض تولد من جديد " للشاعر السعودي جاسم الصحيح، " كورونا " للشاعر فواز اللعبون، "عدالة كورونا" للشاعر جبر علي بعداني، " سبحان خالق كورونا ومرسله " للشاعر علي بن يحي الحدادي، "محاكاة الطائر في زمن كورونا" للشاعر هاتف جنابي...إلخ.

[1] شيخنا عمر، (2020) ، كورونا، (قصيدة جديدة)، سدنة الحرف، صحيفة أدبية ثقافية 30-05 2020، نواكشوط، الجمهورية الموريتانية، https://sadanatoualharf.com تاريخ الزيارة : 02-01-2022، ص223 .

[2] صالح شعيب صالح عبد الرحمن، انعكاسات كورونا على الشعر العربي المعاصر (مقال)، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين، (مج 6)، (ع4)، ديسمبر، 2020، ص 27.

1.تأثير جائحة كورونا في واسيني الأعرج:

إنّ الكتابة في زمن جائحة كورونا كتابة تتحدى الموت بالفن والجمال الأمر الذي حدث مع البطلة رمادة التي اختارت أن تواجه الموت بالحياة كما جاء على لسانها: "وحتى لا أموت بهذا القدر الأعمى، داخل الموت والعفن المستشري في البلاد، قررت أن أكتب"[1].

لقد كان تأثير الجائحة كبيراً في نفس واسيني ذلك أن جعلته يعتقد فعلاً أنّ هذه هي النهاية، فلم يستسلم لذلك بل فضل مواجهة الموت بالكتابة خاصة وأنّ المشهد الوبائي في تلك الفترة كان مشهدًا مأساوياً موسوماً بالموت والفراق والألم، وفي هذا الشأن يقول: "كتبت الرواية وأنا في باريس، وكانت باريس في ذلك الوقت تعد موتاها، وفقدت الكثير من الجيران، الأمر الذي أعطاني الإحساس بأنّ النهايات تقترب، فقلت مادام الموت أصبح، دعني أواجه الموت بالكتابة"[2]، فرواية " ليليات رمادة " ولدت بالموازاة مع الموت وكانت بمثابة المهرب الآمن من مطاردة التفكير في الموت، يقول واسيني: " كنت أدعو الناس إلى نسيان المرض ووضعه جانباً، وأدعوهم للحياة، وبالفعل نسينا المرض"[3]، وذلك من خلال ورشة الكتابة التي دامت حوالي أربعة أشهر، ويصرح بهذا الشأن فيقول: "هناك لحظتان في هذه الرواية: اللحظة الأولى عندما قررت نشرها، افتراضياً على " الفيسبوك " في حلقات استمرت قرابة أربعة أشهر وهو لأنّه أوثّق مشاعر حقيقيّة عن أزمة واقعية لا

[1] الرواية، ص 4.

[2] أسماء صديق المطوع، صالون الملتقى الأدبي، تجربتي في نقد الرواية للكاتب واسيني الأعرج، حوار في جلسة افتراضية عبر تقنية زووم مع الكاتب واسيني الأعرج، 29 نوفمبر 2020، https://youtu.be/tjMhWy2RRiM

[3] واسيني الأعرج، ملتقى النهضة (التشاد)، ندوة مفتوحة حول ليليات رمادة، 14 ديسمبر 2021 https://youtu.be/koVrJghxPMo

افتراضية، تحصد الأرواح وتنفث الموت في وجه الآلاف يومياً، كان من الصعب التفكير في شيء آخر سوى الموت"[1].

إذن هي مواجهة للموت بمشاركة جمهور القراء، التجربة التي يقول عنها الأعرج: " ما حدث معي شيء مرتبط بفعل الموت الذي كان على الأبواب، ولهذا كان لا بد من مقاومة فكرة الموت من أساسها بعدم التفكير فيها، والدخول في فكرة الشراكة مع جمهور قرائي بدأ بسرعة، بكثافة زادت مع الأيام وكأن كل الناس أو الشركاء كانوا ينتظرون من يقوم بالخطوة الأولى، فقمت بها أنا لأنني كنت المعنيّ بالكتابة فقط. لهذا اعتبرتها لحظة خاصة ومتفردة في مساري الإبداعي"[2]، فيظهر في هذه الحلقات " واسيني الأعرج الكاتب الواقعي بكل ملامحه، التي تظهر تقدماً في العمر، وتبرز صوتاً يبدو ضعيفاً أمام أخبار الموت التي يسمعها يومياً"[3].

إنّ الوضع النفسي الذي سيطر على نفسية الأعرج– على غرار العالم بأسره – جرّاء جائحة كورونا دفع به إلى تغيير مشروعه الذي قد خطا فيه أولى خطواته بالانتقال إلى الصحراء " كنت مشغولا في كتابة رواية أخرى، هي عبارة عن قصة حب " حيزية" فذهبت إلى الصحراء وبدأت أفكر في الرواية، فلما جاءت الجائحة لم أستطع مواصلة الرواية لأن ّ الأمر يحتاج إلى نوع من الهدوء والتأمل فتوقفت وصرت أواجه الموت "[4]، إنّه اعتراف صريح من واسيني أنّ فترة تفشي الوباء كانت فترة اضطراب ورعب يستحيل التّفكير فيها في ماعدا الموت والفناء.

---

[1] شيرين ماهر، واسيني الأعرج، ليليات رمادة، محاولة لتجاوز الواقع، حوار مع واسيني الأعرج 7 يوليو 2021، https://www.dohamagazine.qa.

[2] عبده وزان، مرجع سابق.

[3] نوال بومعزة، تلقي النسخة الافتراضية لرواية ليليات رمادة للكاتب واسيني الأعرج، من جغرافيا الورق إلى فضاء الوسيط الالكتروني، ملتقى الأدب التفاعلي وتحولات المقاربة النقدية، كلية الآداب واللغات، جامعة حمه لخضر، الوادي، الجزائر، 8/7 ديسمبر 2021، ص7.

[4] أسماء صديق المطوع، موقع سابق.

وفي ذات السياق يجيب المحاورة شيرين ماهر" فكرت في إنهاء روايتي التي سبقت ليليات رمادة، وكانت عن قصة حب عاشتها شخصية تاريخية حقيقية تسمى" حيزية " تحولت، فيما بعد إلى أسطورة غناها الفنانون والكثير من الغنائيين بأشكال مختلفة. كنت قد بدأت، بالفعل، في كتابة الرواية، وجمعت عنها الكثير من الوثائق. لكنني رغم اتساع الوقت مع ظروف الحجر، لم أستطع إكمالها"[1]، فظروف الحجر أو الانكفاء خانقة تلوّن الحياة بلون قاتم، وتجمد كل ما من شأنه بعث الحياة والأمل، فواسيني في ظل هذه الظروف الاستثنائية وتوقّف كل أنشطة الحياة المعتادة، وراح يبحث عن أنيسه في رحلة المجهول " فكرة الموت كانت تهيمن على عقلي وتأسر كل حواسي، رحت أفكر في شيء آخر بعدما توقفت كل الممارسات الحياتية المعتادة. لا أعرف كيف جاءتني فكرة " ليليات رمادة " لكنها جاءتني كمن يختار رفيقه الأنسب في رحلة مجهولة. قلت لنفسي: لماذا لا أكتب شيئا عن هذه الأحاسيس المضطربة؟"[2]

لقد اتخذ واسيني من ليلياته درعاً واقياً من مباغتات الموت المتربص، بعدما كان يعتقد أنّ الموت وشيك لينتصر القلم – في نهاية الرحلة السردية – على الموت ،فيقول في شأن هذه المقاومة "عندما أغلقت هذه التجربة نهائياً في الحلقة الثلاثين، فكرت في أن أضع على لسان راما أو رمادة، جملة ظلت عالقة بحلقي: أستطيع الآن أن أموت بعد أن أنهيت مهمتي، لكني في اللحظة نفسها تساءلت، عندما أصبحت "ليليات رمادة" حقيقة، لماذا لا أقول: الآن أستطيع أن أحيا؟ وكانت هذه هي الجملة المفتاح التي تبين انتصارنا على الموت والوباء، ولو بشكل مؤقت، لكن الرواية تحولت وقتها ليس فقط إلى نص أدبي، ولكن أيضاً إلى وسيلة فنية للمقاومة والحياة "[3]، إنّها الوسيلة التي وثّقت اللحظة بما ملأها

[1] شيرين ماهر، موقع سابق.

[2] الموقع نفسه.

[3] عبده وازن، موقع سابق.

من خوف ورعب، ووقوف في وجه الموت والمرض، بكل تحد وإصرار على المقاومة حتى النهاية.

2.علاقة المكان بالبنية الزمنية في الرواية:

يتأسس أي عمل أدبي على عدة أركان نجد في مقدمتها عنصر الزّمان هذا الأخير الذي حظي باهتمام بالغ من طرف الروائيين فلم يعد الزمن ذلك الخيط الوهمي الذي يربط بين الأحداث بعضها ببعض، إنّما أضحى محور الرواية وعمودها الفقري " ولقد أصبح الروائيون الكبار يعنتون أنفسهم أشّد الإعنات في اللّعب بالزّمن، مثل إعنات أنفسهم في اللّعب بالحيّز، واللغة، والشخصيات... حذو النعل بالنعل. حتى كأنّ الرواية فن للزمن مثلها مثل الموسيقى"[1].

إضافة إلى أنّه ليس للزّمن وجود مستقل فنتمكن من استخراجه من النّص كالشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان، إنّما يتخلل الرواية ككل ولا يمكن دراسته دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي يشيّد فوقه صرح الرواية. من هنا تأتي أهميته عنصراً بنائياً مؤثراً في بقيّة العناصر الأخرى ومنعكساً عليها، " فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصّة وهي تتشكل، وهو الإيقاع"[2].

يدخل الزمن في علاقات تفاعلية متعددة مع بقية عناصر السرد على غرار المكان، هذا الذي تربطه به علاقة متداخلة متكاملة بحيث لا يمكن مطلقا الفصل بينهما بل ولا يمكن تناول المكان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن ينشأ ذلك على مفهوم الزمن في أي مظهر من مظاهره.

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 193.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 38.

من جهة ثانية تتمثل مهمة الروائي في تنظيم الأحداث وتسلسلها طبيعيا في الخطاب السردي، الأمر الذي لا يتاح له دوام المحافظة عليه، فيُرغَم على التقديم والتأخير والتلاعب بالنظام الزمني في الرواية ما يُحدث نوعا من التذبذب في الأحداث و خلخلة في وتيرة الزمن وهو ما نسميه بالمفارقة الزمنية.

وقصد رصد علاقة المكان بالبنية الزمنية رحنا نتقصى التقنيات الزمنية التي وظفها واسيني الأعرج في الرواية بدءًا بـــ:

1.2. الاسترجاع / الاستذكار (Analépse):

هو أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، وذلك إما تلبية لبواعث فنية وجمالية، أو ملء الفجوات التي يخلفها السرد(سواء بإعطاء معلومات متعلقة بشخصية أو إطار أو عقدة، أو تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها في السرد).

ولماّ كانت المعالجة الأدبية للزمن ترتكز ارتكازا كليا على الزمن النفسي البرغسوني (Bergson) حيث يكون الزمن حينئذ معطى مباشرا من معطيات الوجدان، ويقترن بالحالات الشعورية والنفسية في النص الأدبي [1]. وكان الاستذكار مجموعة من الأحداث والمواقف لا يحكمها مبدأ كرونولوجي، بقدر ما يحكمها مبدأ غير كرونولوجي (فضائي، موضوعاتي... إلخ).

سنعرض فيما يلي بعض الاسترجاعات الموجودة في الرواية موضحين علاقة المكان بها:

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجا (1967 –1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص8، (بتصرف)

- " رمادة الاسم الذي اختاره لي والدي، تبركاً أو هرباً، من الرماد الذي حل بالبلاد في سنة 1993 من القرن الهارب. وخوفاً من عودة رمادة عمر بن الخطاب، في 18 هـــ، بعد عودة الناس من الحج، فحبس المطر من السماء وأجدبت الأرض، وهلكت الماشية، واستمرت هذه المجاعة تسعة أشهر، حتى صارت الأرض سوداء، فشبهت بالرماد، فسميت بعام الرمادة "[1]. تنطلق البطلة رمادة سردها موضحة سبب منحها لهذا الاسم من طرف والدها الأمر الذي كان مرده الهرب من عام الرمادة أو التبرك به، ولعل التبرك بالشرور يبعث الأمل بغد أفضل لهذه الأرض، [فالتبرك بالأوبئة يبعد عن الأمة شرورها]، شرور طالما تخبطت فيها مدينة كوفيلاند/ الجزائر جرّاء عشريّة سوداء أتت على الأخضر واليابس وجعلتها تغرق في مستنقع الدماء، فجاء في اسم رمادة بصيص الأمل والخير وحداً لتلك السنوات الحالكات.

بواسطة هذا الاسترجاع ربط الأعرج واسيني العلاقة وطيدة بين اسم البطلة رمادة وتاريخ مدينة كوفيلاند، قصد سد ثغرة سؤال المتلقي حول هذا الاسم غير المألوف وذلك من خلال توليد زمن مضاد للخطيّة السرديّة.

- " كل شيء بدأ في ذلك الصباح الذي أتذكره اليوم بكل تفاصيله، وطقسه، وروائحه. كان على وجهه بعض الخجل، دون ارتباك، عندما تمدد على السرير الطبي لأول مرة، شممت في جسده شيئا يشبه رائحة شجر العرعار"[2]، يبدو مخبر التحاليل في هذا الاسترجاع فضاءً نفسياً بامتياز كيف لا وهو الفضاء الذي احتضن اللقاء الأول بين الساردة رمادة وعشيقها الموسيقار شادي، الأمر الذي يجعلنا نتخطى حدوده الجغرافية الهندسية إلى امتداداته النّفسيّة كونه مصدراً للأمان والحياة التي أعادت لرمادة بعض الحب والأمل.

[1] الرواية، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص30.

جاء هذا الاسترجاع في شكل مقدمة اتخذتها الساردة لسرد قصتها مع حبيبها، قصد إثارة المتلقي وتحفيز شهيته وفضوله لمتابعة تواتر الأحداث واستكمال القصة، كاسراً لخطية الزمن الثقيلة تحت وطأة الكوفيد الذي يجتاح مدينة كوفيلاند فيغمرها سواداً ويملأ النفوس آلاماً ومخاوفاً فتنشأ بالضرورة شبكة من العلاقات بين الزمن والشخصية تلتقي كلها في فضاء المدينة الموبوءة.

- "أستعيد التفاصيل ثانية. عندما تخطينا عتبة بيته، شممت عبق الياسمين مخلوطاً بالليمون، كما في اللحظة الأولى. التفت نحوه وهو يخرج من رماد الأيام. من أعماق الظلمة التي وضعوني أو وضعت نفسي فيها. كانت ملامحه مثقلة بخوف لذيذ، الخوف الذي يصحب دوما اللقاءات الأولى. هل كنّا في بيت بلا جدران، أم على حافة البحر"[1].

تتخذ البطلة رمادة التي أوكلت لها مهمة السرد في الرواية من الاسترجاع وسيلتها للفرار من الواقع الذي حكم عليها بحياة سلبتها أنوثتها مع زوجها كريم فتستعيد في هذا المقطع تفاصيل لقاءها مع عشيقها المايسترو شادي في بيته، هذا المكان الذي انتشلها من بؤسها ومنحها فرصة لتذوق طعم الحياة من جديد على اعتبار أنّه مصدر الألفة والأمان، حتى أنّه ليُخيّل لها أنّ هذا البيت بلا جدران يمتد ويمتد حتى يبلغ حافة البحر متماهياً معها ذلك أنّ تقديم البحر هنا يرتبط بقيم الحب، إنه المكان الحميمي الذي كان يذكي بسحره وجماله مشاعر الحب الصادقة بين العاشقين رمادة وشادي فيتحول بيت شادي من خلال هذا و تبعا لشحناته العاطفية العارمة من مكان مغلق إلى مفتوح.

نجد من خلال هذه المقاطع أن الزمن حظي بأهمية خاصة فكان الهيكل الذي يشيّد عالم الرواية ويشد عناصرها الأخرى بعضها ببعض، يسير في بعده الماضي بشكل ملفت للانتباه خاصة في الجزء الأول منها مستعينا بتقنية الاسترجاع التي ولّدت زمناً آخر يعتمد

[1] الرواية، ص 123.

على مخزون الذاكرة انطلاقا من الحاضر لاستعادة المكان واستحضاره مشحونا بشحنات عاطفية الأمر يضعه في منظور الشخصية.

تنطلق أحداث الرواية من الزمن الحاضر وبالضبط من الليلية الأولى، إذ تبدأ رمادة بسرد مجموعة معلومات من خلال رسالتها إلى شادي محاولة إرضاء فضولنا لمعرفة تفاصيل الأحداث، إلا أن القارئ ما يلبث أن يقف على كم هائل من الاسترجاعات التي تدفع البطلة رمادة إلى استعادتها انطلاقا من الواقع الذي يلهب ذاكرتها فيقترن ماضيها بحاضرها لحظة بلحظة.

يعتبر الارتداد للزمن الماضي واسترجاعه والتواصل اللا محدود معه علامة دالة من العلامات التي تميّز الرواية، فهي تعبّر عن ميل كبير إلى "الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنّية خالصة في النص الروائي"[1]. هذه الاستذكارات التي تمنح المكان روحا ونبضا ومشاعرا يبلغ امتدادها مشاعر الشخصية، فتتماهى معها من خلال تلك العلاقات الناشئة بين الثنائيتين: (المكان / الزمن)، و(المكان /الشخصية).

2.2. الوقفة (La pause):

وهي إحدى مظاهر إبطاء السرد، حيث تظهر قدرتها في النص الروائي على إيقاف تنامي الأحداث، فالوقفة الوصفية استراحة في نظر حميد لحميداني: " أمّا الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف،

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 121.

فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنيّة، ويعطّل حركتها "[1]، وذلك بهدف إطالة عمر السرد.

احتفت "ليليات رمادة" – موضوع الدراسة– بوصف الأمكنة الأمر الذي بدا واضحا وجاء على لسان الساردة رمادة مما أعطى مساحة نصية متميزة لهذه الوقفات التي أخذت على عاتقها تشييد الفضاء المكاني بمختلف أبعاده وتضاريسه، كاشفة للقارئ عن تفاصيله الدقيقة و خباياه، ومن المقاطع الوصفية الواردة في الرواية نجد:

– "عزلتنا كانت أقل قسوة، لا أنا و لا بهار ولا بكر، كنا نأتي إلى البيت العائلي إلاّ من أجل مرافقة أمي وأبي. لكن في النهاية لكل منا حياته. في بعض العائلات، حيث الضيق السكني، حدثت كوارث كثيرة. العزلة برفقة بقية أفراد العائلة، كشفت عن كل الخفايا والأمراض، والعيوب القاتلة المدمرة للنّسيج العائلي، فقد تأصلت الأنانيات عميقاً، و أصبح القبح اليومي لغة مستساغة. وكل ما أخفته عائلات كوفيلاند خرج فجأة إلى العلن النظام الحيلتي انهار كلياً. العصاب الدفين ظهر بشكل واضح"[2].

تشير الساردة في هذا المقطع إلى الانكفاء / الحجر الصّحي الذي فُرض على مدينة كوفيلاند قصد عزلها و محاصرة تفشي فيروس كورونا، فانتشار الوباء ومقاومته بالانكفاء أدى إلى تعرية الواقع الاجتماعي والأسري وطفا بعدة أوبئة دفينة تهدد النسيج العائلي ذلك أنّ العائلات الكوفيلانديّة التي تشتكي أزمة السكن وضيق البيت العائلي وهي –على كل حال– الفئة الهشة في كوفيلاند، تهددها الانكفاء وأخرج معاناتها إلى العلن، فازدوجت المعاناة مع الانكفاء، وتحوّل البيت مكان الألفة والأمان إلى السجن بكل ما يحمله من معاني المعاناة و كبح للحريات.

[1] المرجع السابق، ص 76.

[2] الرواية، ص 10.

–" كوفيلاند هادئة كعاصفة قبل أن تندلع حركة الناس لم تتغيّر فيها منذ قرون. يأتون، ثمّ يشيخون، وبعدها ينسحبون في حركة مستمرة.

– لم تتوقف أبداً. تهتزّ كما اليوم، عندما تجتاحها الأوبئة، فتسلم في جزء كبير من سكانها وتعود بعدها، عندما ينسحب الوباء، إلى حركتها المعتادة وكأنّ شيئاً لم يكن. على الرّغم من أنّنا في أحد أجمل شهور السنة، مارس، وأحلى الفصول، تأخر الربيع كثيراً هذه السنة"[1]، توسلت الساردة في هذا المقطع الوصفي صورة المدينة الموبوءة عبر محطاتها التاريخية وصولاً إلى ربيع هذه السنة، فأخذ الوصف بعداً نقدياً للواقع بامتياز، فمدينة كوفيلاند المقاومة للأوبئة تعودت على تقديم القرابين من أرواح ساكنيها عبر كل حقبها التاريخية، وبعدها تستمر الحياة في وتيرتها العادية، وكأنّ شيئاً لم يكن وقد دفعت الأرواح البريئة ثمناً لجبروت الأوبئة الرمزية التي تتوالى عليها في حركة مستمرة لا نهاية لها.

هكذا هي مدينة كوفيلاند من منظور الساردة رمادة، انفلتت من صورتها الحقيقية، وانتهكت حرمتها فاستعارت دلالات العنف و القتل والظلم وزهق الأرواح...إلخ.

ثم تتغلغل الساردة في وصفها في مقطع آخر فيمتد من المدينة إلى شوارعها فتقول: " يأتيني صوت مبهم من بعيد. هل هي استغاثة كوفيلاند في عزّ آلامها وجراحاتها؟... أسترق السّمع أكثر، من وراء النوافذ المغلقة. يتّضح الصوت. يأتيني هسيس السيارات في الشارع الخلفي، مصحوباً بالأنين المكتوم"[2]، وبواسطة هذه الوقفة الوصفية استطاعت رمادة أن تبث المكان/الشارع للقارئ وكأنّه يشاركها نفس المكان والذي كان مسرحاً للمعاناة، والآهات، وأنين المصابين، وأصوات الاستغاثة جرّاء فيروس كورونا الذي انتشر

[1] الرواية، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص24.

في كوفيلاند ومدّ سيطرته عليها وعلى عناصرها المتمثلة في الشارع الموبوء ذلك أنّ "الشارع صحراء المدينة، وجزؤها الزمني، وحياتها الدائبة المتحركة"[1].

هذا الشارع الذي يعد مكان مرور وعبور نموذجي تطبعه الحركية الدؤوبة، تحوّل بفعل الانكفاء إلى مكان خال تملؤه الآهات كما جاء على لسان الساردة: " ألتفت صوب الشارع الخالي إلاّ من ظلاله"[2].

– " أحوالي النّفسية تتبدل بسرعة داخل هذا القبر المظلم الذي اسمه كوفيلاند، لا أدري إلى متى تستمر هذه المقاومة ؟"[3]، تعود الساردة إلى وصف مدينة كوفيلاند ولكن هذه المرة يحاكي المكان/المدينة صورة القبر في ظلمته، ذلك لتأثير الوباء الذي يبث فيها السواد والعُبوس. المكان/ المدينة في الزمن الكوفيدي أثر وبشكل واضح على الأحوال النفسية للشخصية البطلة "رمادة" مما ولّد لديها زمناً نفسياً مشحوناً بالصراع والقلق والاضطراب، فتنشأ هنا بالضرورة علاقة تأثير/ تأثر وفق المخطط التالي:

الكوفيد أثّر في المدينة فنشأ ⟵ الزّمن الكوفيدي

الزمن الكوفيدي أثّر في البطلة ⟵ فنشأ الزّمن النّفسي

[1] ياسين النّصير، الرواية والمكان، ص110.

[2] الرواية، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 367.

3.2. المشهد (Scène):

من التقنيات التي تعمل على تبطيء الحكي، وهو ما يعتبر حركة معارضة لتقنيات تسريع الحكي. يتم من خلاله يتم تعطيل وتيرة السرد، فتتمكن الشخصيات من خلاله وعبر المسار السردي التّعبير عن نفسها، ليحقق هذا المشهد تساوي زمن الخطاب وزمن القصة، "فيقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغوياً والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النّصوص الدرامية"[1].

فالمشهد إذن ما هو إلا حوارات تمنح فرصة التّعبير للشخصيات. ولتوضيح علاقة المكان بالمشهد، اقتطفنا بعض المقاطع الحوارية التي بُثّت في خضم السرد الروائي، والتي تنوعت بين العامية واللغة الفصيحة:

- " يضحك:

– هذا المكان يشبهك يا راما في كل شيء، في لمسته، في عطره، ألوانه، لوحاته، موسيقاه المختارة التي تريح الزائر.

– أردته كذلك، لأني سأقضي فيه ثلثي عمري يا مايسترو. طبعاً هذا نصف المخبر، لكننا بصدد توسيعه أكثر، ونريد حقيقة أن يكون الأفضل والأجمل"[2].

يدور الحوار بين البطلة "رمادة" وحبيبها المايسترو شادي في المخبر، ويكشف هذا الحوار الخارجي في هذا المقطع – على الرّغم من قصره – عن وجهة نظر الشّخصية/ شادي حول المكان/ المخبر الرأي الذي تؤكده رمادة بتقديم الأسباب التي تدفعها للاعتناء بهذا المكان قدر الإمكان و تعزيز صفاته الإيجابية ذلك لارتباط رمادة به فضلاً عن أثره

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166.

[2] الرواية، ص 30.

في تهيئة أسباب راحتها، إنّه المكان الأليف الذي ترك أثراً في نفس شادي وجعله يقيم علاقة مشابهة بين رمادة ومخبرها.

إنّ أهمية الحوار تنبع من انفتاحه على المستويات الأخرى في سير السرد كالشخصية والمكان وغيرهما، "ويمكن من خلال فعالية الحوار أن نتعرف إلى الحدث والشخصية والزمان والمكان وغيرها من عناصر السرد والدراما على نحو واضح"[1]. فيعرفنا الحوار إذن على مدى ارتباط الشخصية رمادة بالمكان / المخبر حتى كاد أن يكون قطعة منها وامتداد لها تماما كبيتها الثاني فــ" بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت وصفت الإنسان"[2]، تجد فيه الراحة والطمأنينة، ويشكل ركنها الذي تقضي فيه ثلثي عمرها.

- " سألني

- هل تشعرين بأنّك أفضل الآن؟

- نعم بكثير. نمت أكثر من ساعتين، أستطيع أن أتحمّل يوماً كاملاً بلا نوم. النوم المعوّض كما نسميه عندنا طبياً. ثمّ إنّ شوبان أكثر من المهدئات في تأثيره.

- عظيم. يمكنك أن تبقي ما شئت. أنا تركتك فقط حتى لا أزعجك بحركاتي في البيت. أنا رجل ليلي، كل عملي يتم في عمق السكينة التي لا أجدها إلا عندما تتوقف حياة البشر"[3].

---

[1] قيس كاظم الجنابي، النزعة الحوارية في الرواية العربية، الموسوعة الثقافية (96)، دار الشؤون العامة، بغداد، ط1، 2001، ص9.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 31.

[3] الرواية، ص 58.

يوضّح هذا المقطع الحواري الذي دار بين البطلة " رمادة " وعشيقها "شادي" كيف أنّ بيت شادي أشعر رمادة بالأمان واحتواها بعدما تلقت ضربات كادت تودي بحياتها من طرف زوجها كريم، هذا المكان/ بيت شادي الذي وجدت فيه الاحتواء العاطفي والحماية من الخارج إنّه "مكان المعيشة المقترنة بالدفء والشعور بأنّ ثمّة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته"[1]. المكان الذي تمنت رمادة البقاء فيه هروباً من مواجهة جبروت زوجها كريم وهذا ما يتضح جلياً عندما يتوالى السرد في نفس المقطع الحواري تتخلله مقاطع وصفية وإيضاحية.

– نمشي.

– ما نمشيش، هنا نقعد.

لم أقلها. دفنتها في أعماقي وأنا أضحك من نفسي مثل طفلة صغيرة.

– نمشي حبيبي."[2]

هذا الحوار الذي تتابع باللغة العامية ممزوجاً بين الحوار الداخلي والخارجي كان في صميم المكان/ بيت شادي، الأنسب لحالة رمادة المضطربة الباحثة عن الاستقرار، الأمر الذي أسرّته رمادة في نفسها من خلال قولها في الحوار الداخلي من هذا المقطع:

"لا ما نمشيش، هنا نقعد"[3].

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 237.

[2] الرواية، ص 59.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

ما يشي بانتمائها الروحي لهذا المكان/ بيت شادي بكل تفاصيله، فـ" الحوار في الرواية ليس مجرد زخرفة لمجرد تقوية الإيهام بالواقعية، إنّما هو قوة فاعلة في النص"[1]، إذ يشكل جزءاً هاماً من عناصر الرواية فتارة كاشفاً عن طبيعة الشخصيات وأنماط تفكيرها، وراسماً لصورة المكان بالكلام تارة أخرى.

وتعقيباً على ما سبق نجد أن كل من الاسترجاع والوقفة الوصفية هما أيسر التقنيات التي وظفتها الساردة ذلك لتناسبها مع حالة المدينة "كوفيلاند" في قبضة الوباء، وحالة رمادة في مناجاة حبيبها البعيد شادي مستذكرة أدق التفاصيل التي جمعتها به، أمّا عن تقنيات تسريع السرد والاستباق فلم تكن الساردة في حاجة إليها بالنظر إلى الوضعية الوبائية ذات الزمن البطيء التي تتهدد المدينة وساكنيها ما خلق حالة من الانسداد وغياب رؤية الأفق الزمني لدى الساردة.

إنّ انصهار المكان وتفاعله مع هذه التقنيات الزمنية الموظفة أنشأ شبكة علائقية ربطت بين: المدينة/ الشخصية/ الزمن وساهمت إلى حد كبير في بناء المشهد الروائي من خلال خلق وتوليد أزمنة أخرى استنطقت مبهمات السرد وسدت ثغراته كما ردّت على سؤال المتلقي.

3. المغلق/ المفتوح والمفتوح/ المغلق في رواية ليليات رمادة:

تتميز الأماكن داخل الرواية بشكل عام بأنها تتجسد وفق ثنائيتي المكان المفتوح/ المغلق، وهذا حسب طبيعة المنظور السردي، وعلاقة الشخوص بالأمكنة، فالأمكنة من حيث انفتاحها وانغلاقها تساعدنا على "الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدّلالات المتَّصلة بها"[2]، ولهذا فقد شكَّلت الأمكنة في رواية ليليَّات رمادة ارتباطا حميمًا

[1] الحراحشة منتهى طه، الرؤيا والبنية في روايات زياد قاسم، (رسالة ماجستير)، إشراف شكري عزيز الماضي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة آل البيت، الأردن، 2000، ص66، (190ص).

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

بينها وبين رمادة/البطلة، خاصة ضمن رقعتها الجغرافيَّة المُتخيَّلة، والتي تتنقل فيها ممَّا أسهم في بلورة الدِّلالة داخل عملية السرد، بما يخدم نفسيتها وانعكاس الأمكنة عليها، وهكذا يمكننا رصد الأمكنة وفق ما يلي:

تعتبر أمكنة تنقُّل رمادة في مجملها أمكنة مغلقة وإن كانت توحي بغير ذلك عبر فعل السَّرد، ولأنها مغلقة فهي التي تمتلكها بدَل أن تمتلك رمادة أمكنَتها، مع الظروف التي تعيشها المدينة كوفيلاند في ظل الوباء الذي زاد من انغلاق الأمكنة رغم انفتاحها، فتسرِدُ لنا الذات البطلة عبر المقاطع السرديَّة، حركتها اليوميَّة في عوالم الأمكنة، فالأماكن المغلقة/المفتوحة تُعيننا على استقراء الرواية؛ حيث نجد المكان المغلق عند باشلار هو المكان الحميمي الذي يحوي الإنسان ويحميه، أما المكان المفتوح فهو "المكان المفتوح هو حيِّز مكاني خارجي لا تحدُّه الحدود الضيِّقة، يشكل فضاءً واسعًا، وغالبًا ما يكون لوحة طبيعيَّة في الهواء الطلق"[1]، ومنها سندرس مجموعة من الأمكنة، والأفضية التي تمَّ تجسيدها في الرواية وفق ما يلي:

1.3.فضاء المدينة:

ارتبطت الرواية بشكل عام بالمدينة، ممَّا جعلها تنتسب إليها واعتبار الرواية ابنة المدينة، ولأن ارتباط "نشوء المدن الأولى على سطح الأرض بفكرتي الوفرة والتنوُّع، فالمدينة في أول تجلٍّ لها في الجغرافيا والتاريخ كانت مجرَّد تجمع سكاني كبير يشِّكُل مركزًا- سياسيًّا إداريًّا ودينيًّا واقتصاديًّا لمنطقة معينَّة تنجذب إليه"[2]، ومن هذا المنطلق تغدو المدينة مكانًا مفتوحا على كل الاحتمالات والتأويلات، "ويصبح الإنسان في هذه

[1] أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، 2009، ص51.

[2] صلاح صالح، المدينة الضحلة تثريب المدينة في الرواية العربية، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2014 ، دراسات أدبية19، ص60.

المدينة القلقة–المستقرة مرتبكًا وقلقا–وتصبح المدينة بمفهومها المكاني هي المهيمن على كلِّ البنى الاقتصاديَّة والمعرفية والنفسيَّة والاجتماعيَّة"[1].

ورد وصف المدينة داخل الرواية على أنها مكان مغلق جراء الانكفاء الذي فرضته السلطة إثر الجائحة، ممَّا زاد من انغلاق المدينة وتوحشِّها، وعنفها، وهذا ما انعكس على رمادة/ البطلة الطبيبة الطموحة والتِّي وجدت نفسها حبِيسة مدينة تتصارع عليها الأوبئة، وزواج فاشل زاد من تأزمها، وحبيب مغترب، فتكشف لها مدينتها عن سوادها الدفين لتُصبح رمادة تعيشُ صراعًا مريرًا بين شبح الحبيب وقسوة العائلة والزوج وغموض المدينة، فتقول: "ألتفت صوب الشارع الخالي إلاَّ من ظلاله، فأراه. هذا الشَّبح الذي يعبر المدينة ليلاً، بعد أن سرقني منِّي، هو حبيبي شادي."[2]، تستأنس رمادة بخيالها لتهرب من انغلاق المدينة/ كوفيلاند، وخوفها من المجهول.

تستحيل المدينة وفق الدلالة والصورة التي نقلتها رمادة عن مدينتها، مكانًا مغلقًا رغم كون المدينة في الغالب مكانًا مفتوحا يتسِّمُ بالكثافة والانفتاح، ممَّا جعل تصوير المدينة في الرواية يسير وفق ثنائيتي المفتوح/ المغلق والمغلق/ المفتوح، حسب درجة الحساسيَّة والحالة النفسيَّة التي تعيشها رمادة، ممَّا يجعل تصويرها للأمكنة يسير من النقيض إلى النقيض الآخر في حركة انسيابيَّة، وهذا ما يبرزه المقطع التالي: "بدت لي كوفيلاند فجأة جميلة جدا، أفضل من السجن الذي كنت فيه"[3]، تتغيَّر صورة المدينة فجأة، وتصبح متنفسًّا لرمادة التي تتوق للحريَّة من كل قيد يجعل منها امرأة للمتعة والإغواء، ففي اللحظة التي عاشت فيها مع الضابط شريف الذي حاول ابتزازها، بدا لها كوفيلاند مدينة التحرُّر والحريَّة من كلِّ ما يجعل رمادة تعيش دور المرأة الضحيَّة والمغرية. وهذا ما لم تقبله رمادة، ممَّا انعكس على تجسيدها لصورة المدينة/ كوفيلاند.

[1] ياسين النصير، شحنات المكان، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2010، ص134.

[2] الرواية، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص170.

2.3. فضاء الشارع:

إن الحديث عن المدينة يجرُّنا مباشرة لتتبع شوارعها، باعتبار الشارع جزءًا لا يتجزَّأ من المدينة، وشريانها النابض بالحياة، وهو أحد أهم العلامات المكانيَّة البارزة في جسدها المعماري، "كونَ الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجيَّة، فهي التي تشهد حركة الشخصيَّات وتشكل مسرحًا لغدوها ورواحها عندما تُغادر أماكن إقامتها أو عملها"[1]، ولأن الشوارع تعتبر من الأماكن المفتوحة داخل الرواية نظرًا لانفتاحها واستمرارها جغرافيا، فقد جاء ذكر لبعض الشوارع ووصفها على لسان رمادة/ البطلة خاصة مع الانكفاء، فتصف لنا رمادة حال الشوارع والطرقات في كوفيلاند" وصلنا بسرعة. الطريق السريع فارغ. ثم كل الناس أصبحوا يستعدون للانكفاء الذي أصبح على كل الألسن"[2]، ثم تواصل "أشق شوارع المدينة شبه الخالية. لا حركة في الطريق وكأن الناس يركضون للذهاب نحو بيتهم قبل أن تلحق بهم ظلمة قاهرة أصبحوا يخافونها"[3]، وفي مقطع آخر "لأول مرة أرفع رأسي وأنتبه لشوارع كوفيلاند. تحمل أسماء كاذبة بلا أية علاقة مع الواقع: شارع الحرية، شارع الشهداء، الحي اليهودي، شارع الاستقلال، شارع الكاردينال، ديبوسي، شارع ماسينيسا، مضيق الجميلات، معبر الأنوار، جسر العشاق... يا إلهي"[4]، تقف رمادة على ذكر مسميات الشوارع، وأحوالها بتعبيرات ساخرة من وحي واقع متخيَّل لكن بأسماء حقيقيَّة، في حين تتغير كلمات رمادة كلَّما لامست ذكر الشوارع المؤديَّة للبحر، "المطاعم وساحات توقيف السيارات، فارغة. كلُّ شيء كان مغلقًا إلاَّ الطريق المؤدي إلى بوابة البحر. وإلى بيت شادي حبيبي"[5]، تقف رمادة عند هذا لتفصح لمتلقي الخطاب أن كل الطرق بفعل الانكفاء مغلقة، ولا شيء يوحي بوجود حياة

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

[2] الرواية، ص57.

[3] المصدر نفسه، ص320.

[4] م ن، ص321.

[5] م ن، ص228.

في المدينة كوفيلاند، خاصة مع حلول الظلام ممَّا يزيد من سوداويَّة المدينة وانغلاق شوارعها، رغم أن الشوارع تتَّسم دائما بكونها أمكنة مفتوحة، إلاَّ أنَّ رمادة جسَّدت لنا مدى انغلاق الشوارع في كوفيلاند المدينة، ليبقى المنفذ الوحيد لها والذي لا يمكنه أن يغلق هو الطريق المؤدي لبيت حبيبها شادي، فتجد نفسها مسحوبة نحوه دون وعي، فتقول: "مشينا قليلاً في الطريق الموازي لميناء الصيد البحري، شيء ما كان يسحبني نحوه، ثم صعدنا إلى البيت"[1].

3.3. فضاء البيْتُ: بيت كريم/ بيت شادي:

يعتبر بيت الزوجيَّة في دلالته الواقعية، مكانا تلجأ له المرأة بشكلٍ اختياري، وهو من الأماكن الاختياريَّة المغلقة، ويعني الاستقرار والدفء العاطفي، والطمأنينة، لكنَّ رمادة لم تجسد لنا في علاقتها ببيت الزوجيَّة، إلاَّ كلُّ ما هو مخالف لمعنى البيت خاصة ما جاء به غاستون باشلار (Gaston Bachelard) فتقول بعد عودتها من سهرة موسيقيّة: "أخيرا دخلت. عبرت العتبة. تدحرجت بين الحائط والحائط. بدا لي البيت باردا مفرغا من أية حياة. كنت غريبة عن تفاصيله. بل شممت رائحة جيفة أنا المتعودة، كلما دخلت أو خرجت أن أنظفه وأعطره باللافندر التي أحبها"، تنقل لنا رمادة صورة البيت منذ البداية وكأنها تجاهد نفسها للدخول لبيتها، الذي لا يحمل في دلالته إلا الخوف والعفن، فتضيف "زادت رغبتي في التقيؤ. كان العفن الذي كنت أشمه في البيت كبيرا. فوق طاقة تحملي"[2]، تستدعي رمادة كل بنية لغوية يمكنها وصف بيت الزوجيّة بدلالات العنف وعدم الاستقرار، والظلم والإهانة، خاصة أن رمادة تزوجت من كريم وهو بعيد عنها كل البعد في الجانب الفكري والثقافي، بينما تقع بنية مكانيَّة أخرى في المقابل بيت فتتغير تعبيرات رمادة اللغويَّة، "في داخل البيت، كان كلُّ شيء هادئا. سكينة جميلة وكأنَّ لا أحد في

[1] الرواية، ص 228.

[2] المصدر نفسه، ص48.

البيت، على الرغم من الإنهاك، كنت سعيدة. مكتبة واسعة"[1]، يتخذ المثال التالي بنية مكانيَّة تبعث في رمادة الرَّاحة والطمأنينة رغم عدم وجود رابط بينها وبين شادي سوى مشاعر الإعجاب.

يمكن جمع مجموعة من الصفات التي تواترت عبر عمليَّة السَّرد، فجاء البيت الذي يحمل الدلاَّلة الحميمة كبيت الزوجية مناقضًا لما ورد من صفات ومشاعر واكبت وصف بيت شادي على النحو الآتي:

بيت كريم/ الزوج	بيت شادي/ العشيق
(أخيرا دخلت. عبرت العتبة. تدحرجت بين الحائط والحائط. بدا لي البيت باردًا مفرغا من أية حياة، كنت غريبة عن تفاصيله. بل شممت رائحة جيفة أنا المتعودة، كلما دخلت أو خرجت، أن أنظفه وأعطره باللافندرا التي أحبها. ص48) (كنت مصممة أن لا أترك نفسي أشيخ بين الحيطان الثقيلة التي لا تورث إلاَّ الغُّمة مع كريم. ص33)	(في داخل البيت، كان كل شيء هادئا. سكينة جميلة وكأن لا أحد في البيت. ص57) (أستعيد التفاصيل ثانية. عندما تخطينا عتبة بيته، شممت عبق الياسمين مخلوطا بالليمون، كما اللحظة الأولى. ص123) (كانت رائحة البحر والعرعار، والملوحة، تأتي من بعيد لتستقر في القلب. كنت أشعر بسعادة كبيرة وأنا أقترب من بيته. كلما تقلصت المسافة المؤدية إليه. ص228)

يختزل هذا الجدول ما يحدث في أمكنة رمادة من تضاد وتقابل جرَّاء تغيُّر حالتها النفسيَّة، الأمر الذي انعكس على أمكنتها، واللغة التي تعبِّر بها عنهم، فرمادة تنقُل لنا

[1] الرواية، ص57.

صورة عن بيتها العائلي مع زوجها كريم والذي تفتقد داخله كل مشاعر الحب والألفة، لأنه بيت يقع في عمارة شاهقة ممَّا انعكس على علاقتها بزوجها، الأمر الذي أشار إليه غاستون باشلار كون "البيت في المدينة يفتقد القيمية الحميمة للعامموديَّة فهو يفتقد أيضًا الكونيَّة"[1]، فتنعدم الألفة في البنايات الشاهقة، والعمارات، وهذا ما حاولت رمادة تصويره، عن واقعها المُعاش مع زوجها كريم. في حين تتغير الصورة وتتبدَّل على الطرف الآخر في بيت/العشيق شادي.

4. البرنامج السَّردي للذات البطلة/رمادة:

كان الحديث في الدراسات السابقة لما توصلت إليه البنيوية والسيميائيات السردية، عن الشخصية ومفهومها داخل العمل السردي باعتبارها كائن من دم وواقعي له وجوده، انتقل الحديث عن الشخصية بعد دراسات ما بعد البنيوية، والتي تلَت أبحاث فلاديمير بروب التي درس فيها الحكايا الشعبية والأسطورية، في المقابل لم يعد الحديث عن الشخص (Personne)، داخل العمل السردي، لينتقل إلى مفهوم الشخصيَّة (Personnage) الذي نال حظه من الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، وكما يعرفها رولان بارت فهي "نتاج عمل تأليفي"[2]. على اعتبار أن هذه الأخيرة هي عمل تخييلي وكائن ورقي من صنع المبدع.

اتخذت الشخصية داخل العمل السردي بعدًا نقدي وأدبي آخر، كما كانت تعرف به سابقا خاصة مع أبحاث غريماس (Greimas A.J.)، والذي جعل محور اهتمامه بالشخصية في دورها وما تقوم به، لا في أوصافها وما تتميز به، وبالتالي فهو يطابق في مفهومه هذا مفهوم الوظيفة عند فلاديمير بروب؛ وبهذا "تصبح الشخصية مجرد دور ما

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص53.

[2] حميد لحمداني، مرجع سابق، ص50.

يؤَّدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه"[1]، فلم يعد اهتمام غريماس (Greimas) بالشخصية داخل السرد في ذاتها، بل في الدور والوظيفة التي تؤديها، وقد مثل غريماس لهذه الوظائف بنموذج عاملي يتتبع من خلاله الذوات داخل عملية السرد، على اعتبار: الذات= الشخصية البطل.

"ميز غريماس بين مفهومين للشخصية الحكائية:

– مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

– مستوى «ممثلي» (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية"[2].

يستند غريماس في نظريته للنموذج العاملي داخل السَّرد على مهاد نظري وتطبيقي حاول من خلاله وضع نموذج عاملي يمكن تطبيقه على الشخصيات/ الذوات داخل عمليَّة السرد والذي لا يتعدى كون الشخصية تتفاعل وفق ستة عوامل يمكن توضيحها فيما يلي: المرسل، المرسَل إليه، الذَات، الموضوع، المساعد، المعارض، في حين يتعدد عدد الممثلين.

من هذا المنطلق تنشأ مجموعة علاقات سرديَّة تجمع بين هذه العوامل الستة، وهي علاقة رغبة، علاقة تواصل، علاقة صراع.

أ. علاقة الرغبة (Relation de désir): وهي تجمع بين الذات والموضوع الذي ترغب فيه، ومن هنا ينشأ لنا محور التواصل بين الذات وموضوعها.

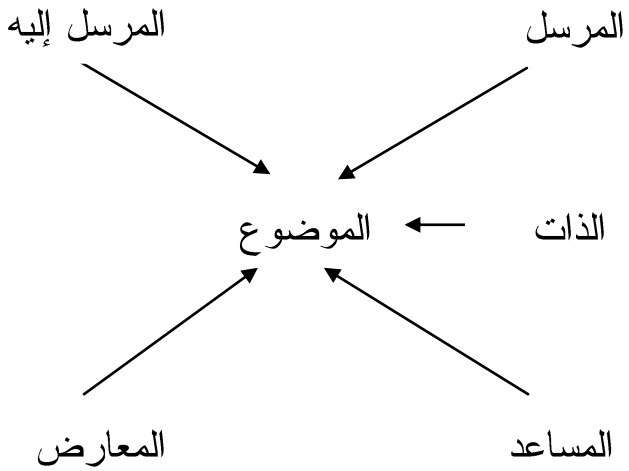
[1] المرجع السابق، ص52.

[2] م ن، ص ن.

ب. علاقة التواصل (Relation de communication): وهذه العلاقة لا تكون من وحي الذات بشكل، بل قد يتدخَّل المرسِل ليكون سببا في بحث الذات عن موضوعها، وربط علاقة بينهما.

ج. علاقة الصِّراع (Relation de lutte): ومن خلال هذا الصراع تصادف الذات عنصري المساعد (Adjuvant)، والمعارض (L´opposant)، "فالأول يقف إلى جانب الذات، والثاني يعمل على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع"[1].

من خلال ما سبق ذكره نخلُص إلى الترسيمة التالية للنموذج العاملي لغريماس، والذي سنستند إليه في تتبع مسار السردي للذات البطلة رمادة داخل الرواية:



من هنا بعد توضيح النموذج العاملي لغريماس ننطلق مباشرة في تتبع البرامج السَّردية للذات البطلة (رمادة) داخل الرواية والتي تباينت بين مسارات ثلاث نتتبعها على التَّوالي:

[1] المرجع السابق، ص36.

1.4. مسار البطلة في بيت العائلة:

ممَّا يلاحظ خلال متابعة خطِّ السَّرد في الرواية، وتحليل التشاكلات الدلالية، أن الذات البطلة/ رمادة قد تولت عمليَّة الحكي، وهذا ما جعل المسار السَّردي للرواية بشكل عام يسير على خطى رمادة، والتي تنقلت عبر مسارات سرديَّة لها، غير أن الصلة بين الذات/رمادة وموضوعها يسير وفق وتيرة تلازمية، يتراوح بين الاتصال والانفصال، عبر ملفوظات لغوية تم من خلالها نقل البرنامج السردي للذات البطلة.

بعد تتبع مسارات الذات البطلة/ رمادة، يتضح لنا بعد تقطيع الرواية لمقاطع سرديَّة أنها سارت وفق مسارات سرديَّة ثلاث، وهي: مسارها داخل بيت الأب، مسارها داخل بيت الزوج، ثم بعد لقاء شادي الموسيقار، وسننطلق في بداية تتبعنا من بيت الأب.

إن ذات البطلة/رمادة الفاعلة تتمتع بقدرات، وتطمح إلى تحقيق غايتها، وتتمثل هذه الغايات الحافز والمساعد لها في الحصول على موضوعها، وهكذا يمكننا تصنيف عناصر البرنامج السردي للذَّات البطلة/ رمادة وفق الخطاطة الآتية:

- **الذات/رمادة:** شكلَّت شخصيَّة رمادة ممثلا عن عنصر الذَّات داخل السرد، في رواية ليليات رمادة.
- **المرسِل:** يتمثل هذا العنصر في رغبة رمادة التحرر، من سلطة الأب، الذي لم يكن بالقدر الكافي لحمايتها، والذي اختار لها منذ ولادتها اسما ظلت تقاومه، فتقول: "اخترت أن أقاوم الموت بالحياة، لا لأكون بطلة، لكن فقط لأكون رمادة، امرأة خارج نظام العبودية"[1]، ثم تضيف الحديث عنه، خاصة وأنه لم يتقبل فكرة أن يرزق ببنات فتقول: "منذ البداية كنت غُمَّته. كنت هزيمته الدَّاخلية التي لم يستطع تخطِّيها"[2]، توضِّح لنا رمادة

[1] الرواية، ص6.

[2] المصدر نفسه، ص19.

أسبابًا كثيرة كانت تدفعها للبحث على سبيل للتحرر من سلطة الأب، والتي كانت سببًا بارز لسعيها ورغبتها في البحث عن موضوعها، وهو الاستقلال والتحرر من سلطته.

• **الموضوع:** منذ بداية الرواية ورمادة/ الذات تسرد لنا عن والدها، الذي لم يتقبل فكرة وجودها، باعتبارها أنثى، "لم يكن راضيا كونه أبًا للبنات"[1]، وبالتالي شكَّل موضوع التحرر من سلطة الأب محور الرواية في فصولها الأولى، فرمادة كانت تسعى جاهدة للانفصال عن الموضوع، ثم "كنت مجرد طفلة تريد أن تنجح في دراستها وتكبر خارج مدار أب، حيثما التفت، لا يرى إلا نفسه"[2].

• **المرسَل إليه:** يعتبر خطاب رمادة الروائي، خطابا مرسلا لكلِّ امرأة جزائرية أو عربيَّة، خاصة منها الطبقة المثقفة، أو المرأة بشكلٍ عام، وبالتالي يغدو خطابها موجَّهًا للمجتمع الأنثوي.

• **المساعد:** شكَّل العامل المساعد لرمادة في تحقيق رغبتها في الانفصال عن موضوعها، وهو التحرر من سلطة الأب، نقطة قوة بالنسبة لها والذي تمثل في كونها امرأة متعلمة، طبيبة، ومثقفة، وجميلة، ومن طبقة ميسورة، فتقول: "صبورة كما العيدان القديمة، صلبة كالحديد."[3]، ثم "أملك أيضًا شامة في خدي الأيسر، جعلت مني لزمن طويل، أجمل مراهقة في ثانويتي، التي تقع على الساحل الغربي."[4].

• **المُعارض:** وقفت أمام رمادة/الذات البطلة أسباب عديدة شكلَّت عقبة أمامها في تحقيق رغبتها، في الانفصال عن موضوعها، ومن جملة هذه العناصر، نجد:

الأب: وهو أولى العناصر التي وقعت حائلا بينها وبين موضوعها.

المجتمع: يقف المجتمع العربي بشكل عام في مواجهة طموح المرأة، في تحقيق أحلامها.

---

[1] الرواية، ص19.

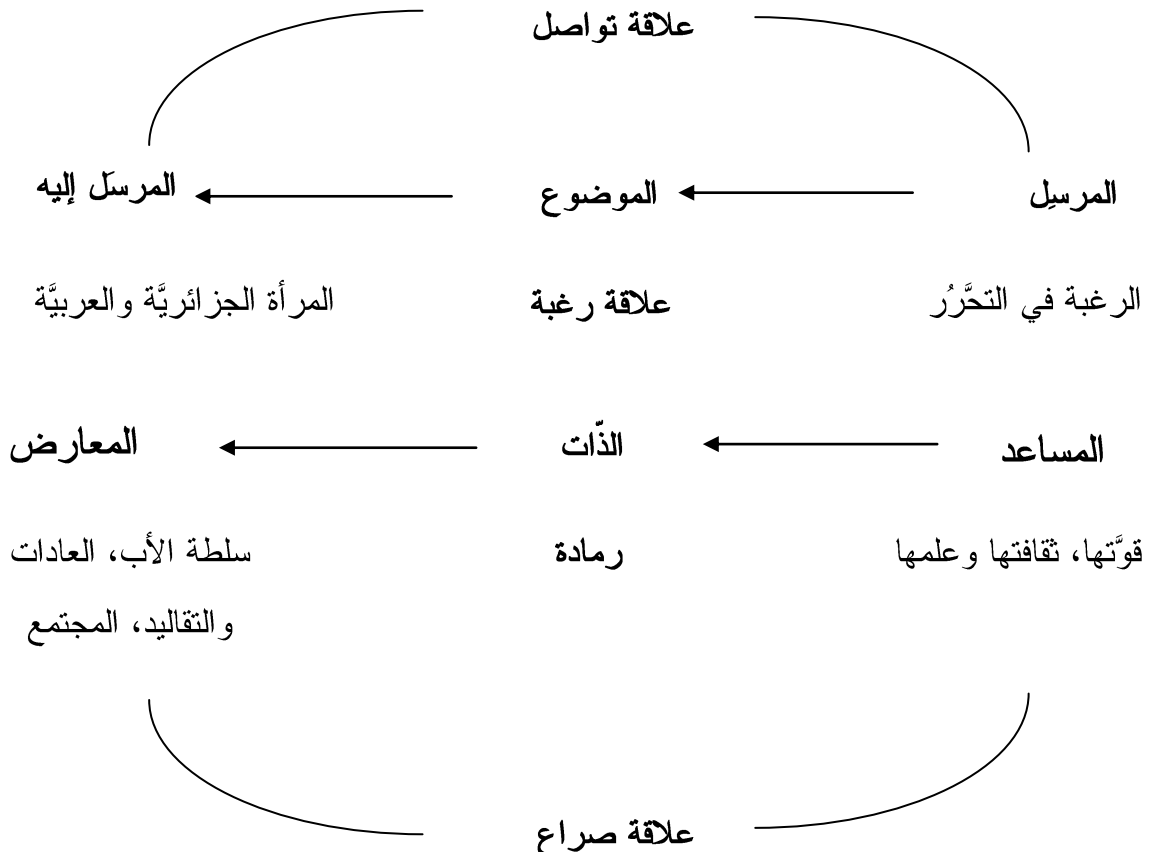
[2] المصدر نفسه، ص84.

[3] م ن، ص5.

[4] م ن، ص ن.

العادات والتقاليد: في جعل رمادة ترضخ للزواج من كريم رغم الفوارق الفكريَّة والعاطفية والثقافيَّة بينهما، "كيف كيف، كريم طبيب، أو يشتغل عند طبيب ما الفرق؟ لا شيء. عنده راتب وينجب أولادًا. الرجل لا يعاب"[1].

يمكننا في الأخير الاحتكام إلى التَّرسيمة الآتية التِّي ستبيَّن لنا البرنامج السَّردي لرمادة في بيت العائلة كما يلي:



[1] الرواية، ص20.

يتضح لنا من خلال هذه الخطاطة، أن مسار الذَّات البطلة/ رمادة، كانت تبحث عن الحريَّة والخروج من بيت الأب لعدة دوافع كانت السبب وراء سعي الذَّات البطلة/ رمادة للوصول لموضوعها.

2.4. مسار البطلة بعد الزواج:

تغيَّر مسار الذَّات البطلة/ رمادة، كونها قد خرجت من بيت الأب، وبالتَّالي التخلص من سلطة الأب، والتحول إلى سلطة الزوج، وهنا قد تحققت رغبة رمادة/ الذَّات البطلة، ومنه فقد أخذت بعد تحقق رغبتها الأولى إلى المسار الثاني، والذِّي أصبحت تلتزم به في بيت الزوج/ كريم.

تنتقل رمادة خلال مسارها السَّردي من بيت الأب إلى بيت الزوجيَّة، مما انعكس هذا الانتقال على البِنيات اللغويَّة التِّي استعملتها في حديثها عن بيت الزوج في المرحلة الأولى، ثم تغيَّرت هذه البنيات اللغويَّة، فتقول: "كان كريم مثل المصاب بحالة هستيريا، يتتبع حركاتي"[1]، تظهر لنا هذه البنية اللغوية ما يظهر في حياة رمادة/ الذات البطلة من عنف وعدم استقرار تعيشه رفقة زوجها ممَّا يجعلنها رهينة هذا البيت، إذ حاول كريم ابتزازها لتحصل على حريتها منه بالطلاق" لازم توقعين الوثيقة إذا شئت أن تعيشي حياة طبيعية"[2]، يتضح لنا من خلال هذا المثال أن رمادة/ الذَّات البطلة تبحث عن منفذ لحريتها من سلطة هذا الزوج الذي لم تجد نقاط التقاء بينها وبينه، كونها تزوجته عن غير رغبة منها، بالإضافة إلى أنها عانت من فوارق ثقافية واجتماعية بينهما، ممَّا وسع الهوة بينهما فدفعت بها إلى السعي نحو الانعتاق والتحرر من هذا البيت والخروج من سلطة هذا الزوج.

[1] الرواية، ص149.

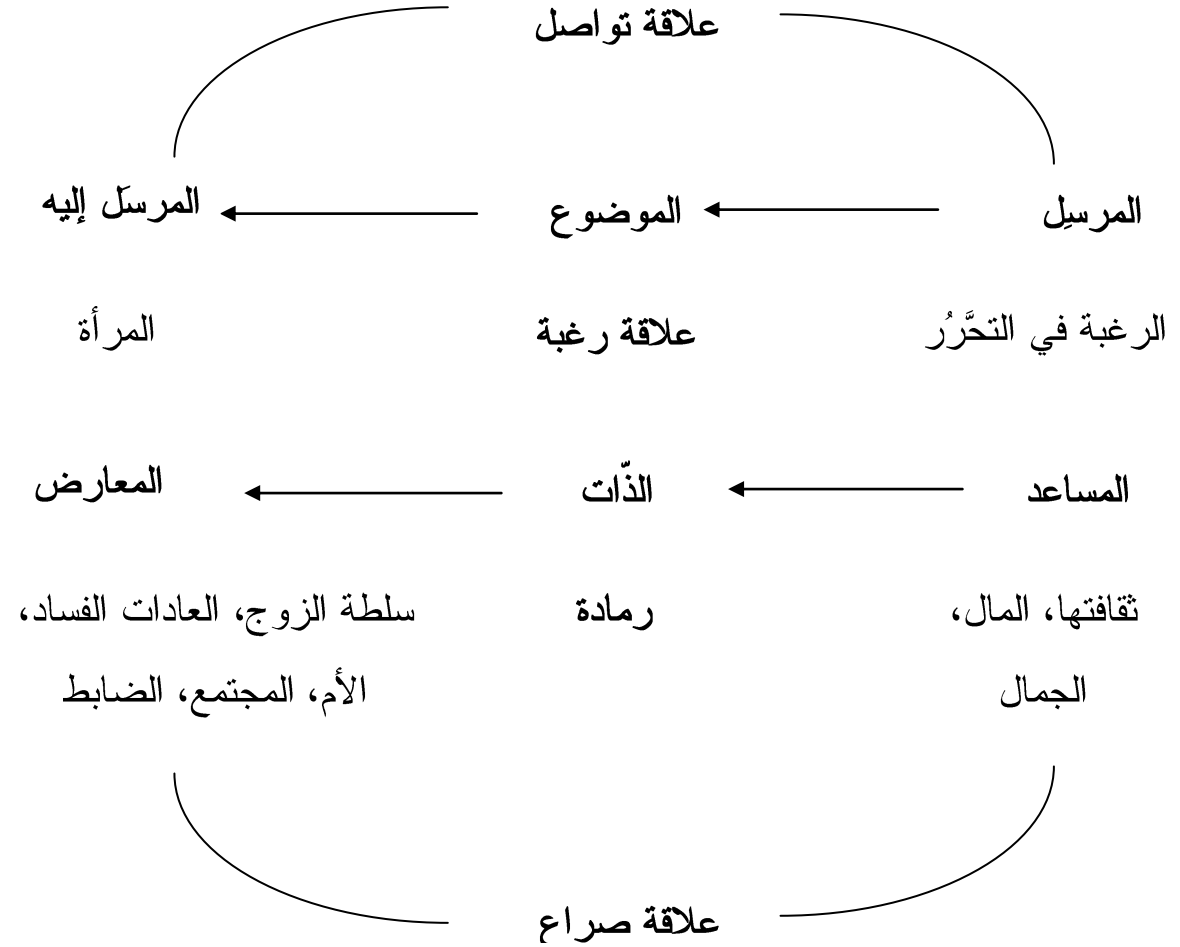
[2] المصدر نفسه، ص150.

خلال محاولة رمادة الهرب والخروج من سلطة الزوج حتى بعد انتحاره أو مقتله وهذا ما لم تثبته الرواية تقع فريسة لضابط الشرطة الذي يحاول ابتزازها أيضا، كونها المرأة الأرملة المتهمة بقتل زوجها، وهنا تحاول الخروج من هذا المأزق بأقل الأضرار، فتقول: "أصبحت امرأة بين البينين، التي يسمونها عندنا: الهجَّالة. مصدر الخطيئة المحتملة. وملجأ الأطماع في بلاد أصبح يحكمها الفاسد المتوحش. التوحش عندما يتسع، يسير بمنطق الفيروس"[1]، بعد هذا القول توضح رمادة/الذَّات البطلة كونها أصبحت محل أطماع كلَّ الذكور كونها تحمل نسبة من الجمال مما يجعلها مطمع الجميع حتى من ضابط الشرطة المفترض به حمايتها، لتجد نفسها في مواجهة الانحراف أو الرضوخ لرغبة هذا الضابط، لتحصل على حريتها التي لم تنعم بها بعد بمجرد موت زوجها، الذي يعتبر العائق الأول سابقًا في الحصول عليها، إلاَّ أنها وجدت أختها وأخوها، في مساندتها، للوقوف معها كعنصر مساعدة لتمكينها من تخليص نفسها من فكرة كونِها مطلقَّة أو أرملة، وبالتالي فهي حلقة ضعيفة، يسعى العنصر الذكوري والمجتمع بوجهٍ عام لجعلها ترضخ لطلباتهم وابتزازهم. حتى أمها كانت تدفع بها للرضوخ لطلبات واعتقاد المجتمع فتقول: "أمي شجعتني يومها لما عرضت عليها الموضوع. "الرجل يحب لمَّا زوجته تقف بجانبه في اللحظات الصعبة والقاسية"[2].

وهنا يمكننا رسم الخطاطة السرديَّة التِّي سارت عليها رمادة في محاولتها الحصول على حريتها من الزوج كريم ومن كلِّ المجتمع، كما يلي:

[1] الرواية، ص158.

[2] المصدر نفسه، ص115.



من هذا المخطط نستنتج أن رمادة/ الذات البطلة، قد حاولت الفِكاك من بوتقة العبوديَّة التِّي وضعت فيها من طرف أبيها، وجدت نفسها داخل سجن الزوج، لهذا حاولت الخلاص والخروج من هذا السجن المعنوي، بالعمل والبقاء داخل العيادة لفترة زمنيَّة طويلة كي تتحاشى التقاء زوج لا يجمع بينهما إلا كونها متزوجة به بوثيقة رسمَّة قننتها الدولة وباركها الأب.

3.4. مسار البطلة بعد اللقاء بشادي/ الموسيقار:

نستطيع القول في البداية أن رمادة من خلال هذا المسار، قد التقت بشادي الموسيقار صدفة، وهذا المسار هو آخر المسارات التِّي سارت عليها الذَّات البطلة/ رمادة، فقد سعت فيه الذات البطلة في البداية الاتصال بشادي عبر ربط لقاءات خاطفة، ليقف الزوج في البداية عائقًا ومعارضًا لاكتمال الالتقاء، فتقول: "استكنت للحياة التِّي فرضها

كريم عليَّ. كنت أريد أن أركض نحو شادي وأضُمه بكل قواي"[1]، ثم "لم أعد أفكر فيما يمكن أن يفعله كريم معي لأني لم أعد قادرة على التحمُّل"[2]،سعت رمادة إلى التحرُّر من سلطة الزوج/ كريم، الذي لم يبدي اهتمامه بها ومشاركتها هواياتها كونها الطبيبة المثقفة، والتي تهوى الموسيقى، وتعشق الكتب، لتجد نفسها حبيسة علاقة زوجية لا يوجد بينهما نقاط التقاء، في حين وجدت ضالتها عند الموسيقار/ شادي، والذِّي سعت جاهدة لربط العلاقة به، فوقفت في وجهها كمعارض كل من ميشا وكريم، فقد وقفت بينها وبين شادي" المعلومات التي تصلني من ميشا شحيحة، ولا تفرح دائما"[3]، فقد تعمدَّت ميشا عدم إطلاع رمادة على أخبار شادي، فوقفت حائلا بينها وبينه، سواء بتصرفها، أو بجمالها، أو بقربها منه، ومنعتها من رؤيته، "لا يمكن رؤيته في الوقت الحالي، للأسف هذه وصية أطباءه في فيينا"[4].

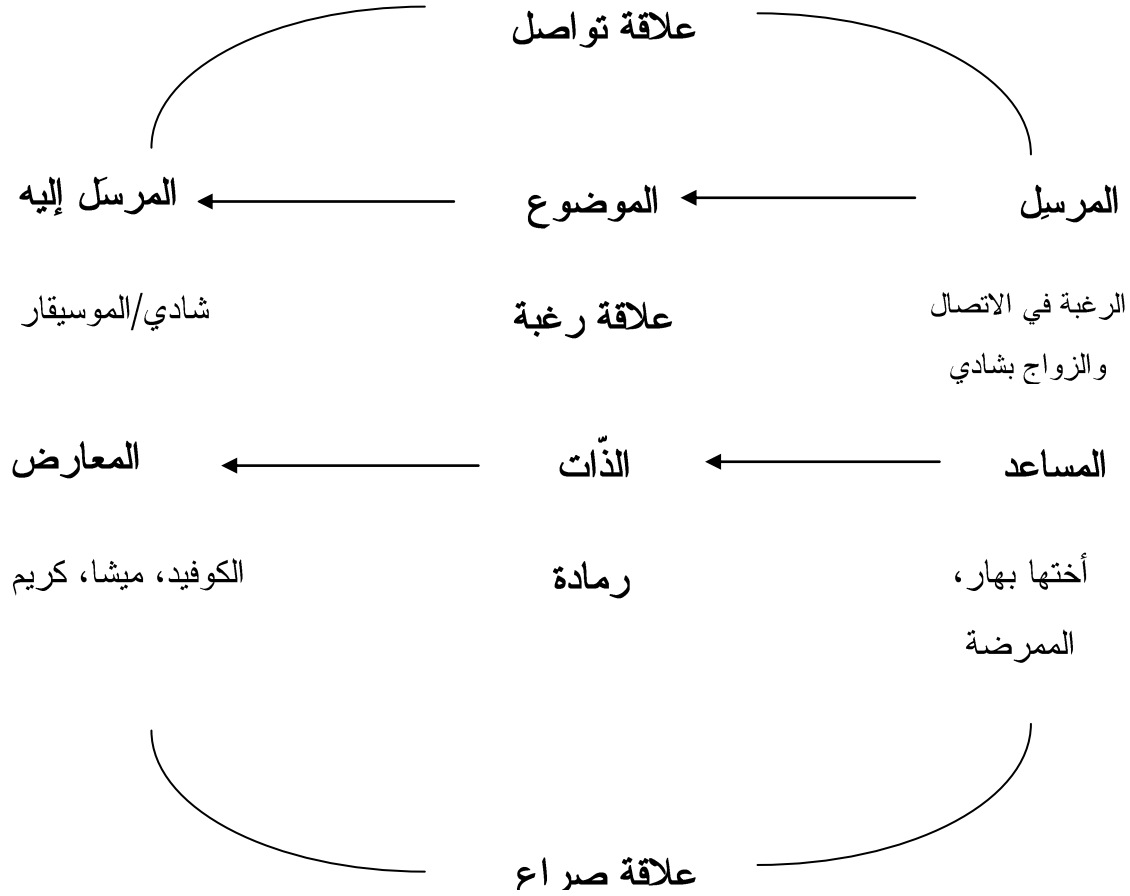
يمكننا توضيح مسار الذَّات البطلة/ رمادة داخل هذا المسار السردي عبر الخطاطة التالية التي توضح لنا وتختزل مسارها السردي، الذي سعت من خلاله للبحث عن شادي ومحاولة ربط الصلة بينها وبين شادي/ الحبيب/ الموسيقار، عبر المخطط الآتي:

[1] الرواية، ص42.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] م ن، ص252.

[4] م ن، ص426.



اتسمت مسارات رمادة/ الذات البطلة بشكل عام بسعيها الدائم والحثيث للبحث عن حريتها، ممَّا جعلها تنتقل عبر مسارات سرديَّة متنوعة، من سعيها للسفر، والزواج، والخروج من بيت الأب، ثم محاولاتها العديدة لربط التواصل بشادي، لتبقي مصيرها في آخر الرواية مجهولاً للقارئ، حيث لم تفصح نهاية الرواية عن مصير رمادة وشادي، ممَّا انعكس هذا المصير على صورة المدينة كوفيلاند التي ظلَّت تحت وطأة الوباء ولم تحرَّر منه، ولكون هذا الأخير مجهول المصدر والمصير، بقيت رمادة مجهولة المصير، "لم أعد أرى شيئا، لكني سمعت هديرا جافا ومخيفا، كان يأتي من داخلي ومن حشرجتي، في شكل نوبة سعال حاد وجاف لم تتوقف، ودرجة حرارة ارتفعت فجأة، وجفاف في الحلق أفقدني في البداية حاسة الشم، ثم الذوق، ثم التنفس... طغت رائحة الموت على كل شيء...

كانت كوفيلاند كلها تحترق"[1]، هكذا اختتمت الرواية، بشكل يجعل القراءة وتأويل الأحداث مفتوحًا على احتمالات متنوعة بتنوع القراء، وجعل الرواية تنفتح على قراءات عديدة.

5. الرواية والأنساق المضمرة:

1.5.نسق السلطة/ السلطة البطريركيَّة:

شكلت السلطة أو النظام الأبوي أحد أبرز المحاور الهامة التي دارت حولها الروّاية الجزائرية في الفترة الزمنية من 1990م إلى 2000م، وقد اختلف الأدباء والروائيون خصوصا في نقل هذه السلطة وتمثيلها في المتن السردي.

بالرغم من كون رمادة فتاة متعلمة، مثقفة، بالإضافة لكونها طبيبة وهذا ما يجعل منها امرأة مستقلة في التفكير وأخذ القرارات المصيريَّة في حياتها، إلا أنها لم تسلم من ممارسة سلطة الأب عليها، لكونها أنثى ما يجعلها تحت وِصاية الأب، وهذا ما يظهر من خلال اختياره لزوجها بنفسه، "لم يمهلني والدي وقتا لأعيش بعض جنوني الذي ظل مكتوما في أعماقي، وأواصل دراستي في ميدان البحث"[2].

رغم المظهر الأنثوي الملاحظ في الكتابة غير أنه في الحقيقة نوع من التشظي الأنثوي على عتبات الذكورة، وباعتبار الأب الحاكم والمتفرد بطاغيته المستبدة وهيمنته المتشعبة في الهرم الاجتماعي، فتواصل "لم يتأخر طويلا. فقد اشترى لي زوجا انتقاه لي على ذوقه. كريم"[3]، ومن هنا تتضح ملامح النظرة الأبوية خصوصا والذكوريّة عموما اتجاه جسد المرأة ويصبح محاطا بقوانين المنع والقمع، ويتم من خلاله تنشئة هذا الجسد على تقبل الخضوع والإحساس بالدونية وحصر وظائفه البيولوجية التي تفرزها الهيمنة

[1] الرواية، ص452.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] م ن، ص ن.

الذكورية عليه، ويظهر في هذا المقطع "قال أبي: كَبِرْتِ وأنت في حاجة لبيت وأولاد. في ماذا تفيدك الدراسة؟"[1].

إنَّ النساء منذورات رمزيا للخضوع والخنوع والكتمان، فإنهن لا يستطعن ممارسة بعض السلطة إلا بردِّ قوة القوي المخصصة به ضده أو الانحناء له، وقد ظهر هذا جليًّا في رضوخ رمادة لأمر والدها رُغم عدم قبولها الزواج من كريم، إلاَّ انها لم تبدِ أية ردة فعل تذكر، خاصة وأن لها ما لها من المكانة الاجتماعية والثقافيّة مقارنة بغيرها.

2.5. تمرّد على الدّين/ تجميل للقبيح:

إنَّ حركة الأحداث الموجودة في الرواية ناتج عن حوارات نصيّة، ضمن أحداث وشخصيات لعب الكاتب فيها دور الإله المختفي وراء محبرته، يسيّر هذه الشخوص ويستنطقها وفق ما يبتغيه، وينقل لنا الكاتب على لسانها آراءه الشخصية بل حتى واقعه، خصوصًا أن الرواية كانت تحمل تمات تكاد تتكرّر في جُلّ أعمال واسيني منها المرأة الخائنة، الزوجة المظلومة باسم الزواج، ابن الزنا، ومؤسسة الزواج؛ حيث تأتي النشوة البلاغية الواسينيَّة والهوس الجمالي بوصفهما حجابا يغطي به العيوب ويغشى العيون عن التبصر.

حينما يكون النص جماليا فحسب أو أنيقا تكمن من ورائه ومن تحت الأناقة البشاعة الإنسانية التي تتأسس في الذهن الثقافي المهيمن، الذي يختزل الجسد الأنثوي ويقلصه مجموعة عناصر: تتشكل من خلالها ملامح الجسد الأنثوي وهي مجموعة عناصر جسدية تطفح بها لغة واسيني في الرواية خصوصا حينما يتعلق الأمر بالجسد الأنثوي ويعمد واسيني آلية التكرار المستديم ليحدث من عملية التكرار حس تهييجي وشبقي صارخ ليصبح الحديث عن شبقيَّة الجسد ولا عقلانيته أمرا عاديا في كتاباته ومكررا للجميع يكاد

[1] الرواية، ص86.

يتفق فيه الجميع من جهة واندفاع القراء و(القارئات) من جهة أخرى وراء هذا النسق الصارخ المقلص للجسد المؤنث والذي يلغي أي حس عقلاني وإنساني، ويظهر هذا في المقطع الآتي "قلتها وأنا أصلح من هندامي. لأول مرة لم أستر فتحة النهدين"[1]، جاء الجسد الأنثوي في الرواية ليؤسس ويؤكد على سيطرة النظام الأبوي الذي يرسخ لتراتبيَّة قمعية يقوم فيها الرجل بدور المهيمن والمسيطر على كل شيء خصوصا ما تعلق بالجسد الأنثوي؛ حيث عمد الكاتب ظاهرا إلى تهديم وتقويض هذه السلطة غير أنه أضمر في صفحاته تسليع الأنثى وجعلها بضاعة تخضع لمفهومي العرض والطلب أو قضاء المصالح، وهذا نسق آخر دخيل على مجتمعاتنا نحن العربية والإسلامية التي أعلت من قيمة المرأة وحفظ كرامتها.

إن النسق البارز هنا هو نسق التمرد على التعاليم الدينية؛ حيث يتمادى الكاتب في كل هذا إلى إعطاء المرأة أحقية الخيانة إن لم تجد السعادة في حياتها الزوجيَّة، رغم وجود حل وهو الطلاق والانفصال، فتقول رمادة في حديثها عن حملها من عشيقها شادي الذي تفتخر به وبشرعيته: "لديَّ إيمان راسخ أن لا دين للشرعيَّة إلاَّ الحب. وكل ما ينبت أو يولد في فراش الحب، هو شرعي بلا منازع"[2].

تقف هذه الجملة الثقافية لتسقط كل الأحكام الدينيَّة والشرائع التي تحرِّم العلاقات الجنسيَّة خارج إطارها الذي قنَّنه الإسلام لحفظ النسل والبشريَّة، لكنَّ الكاتب يتمادى عبر انصياعه وراء نسق التمرُّد على سلطة الدين ومحاولة تجميل ما هو قبيح كفعل الزنا.

إن الرابطة الزوجية شكلت تيمة أساسية في هذا المتن الروائي؛ حيث حاول واسيني جاهدًا تشويه هذه العلاقة المقدسة بشيء من الذكاء الذي ينم عن خبرة في

[1] الرواية، ص167.

[2] المصدر نفسه، ص127.

استعمال أدوات السرد إذ نقل لنا على لسان بطلة الرواية معاناتها الشديدة في الوصول إلى الحياة السعيدة بعد أن فشلت في علاقتها الزوجيّة.

في مقابل ذلك يحاول إقامة نسق جديد حاول من خلاله تجميل كل ما هو محرّم في الدين الإسلامي كحرمة الزنا، كل هذا جاء في قالب سردي أبدع فيه الكاتب إلى استمالة القارئ والقارئة تحديدا للثورة ضد السلطة واستخدام القوة في مواجهتها ومن هذا المنطلق يصبح اتخاذ المرأة أعذارا مبررة لتبرير فعل الخيانة ومشروعيتها ومحاولة إقامة نسق التمرد على الدين غير أنَّ الكاتب لم يتفطن أنه في محاولته هدم نسق الذكورة هو يقيم نسقا جديدا للأنوثة يجعلها تمارس من خلاله التمرد على كل القوانين بما فيها الدينية والعرفية والاجتماعية.

3.5. المرأة الذَّات/ المرأة الجسد:

تصدرت المرأة مكانة مهمة في النصوص السردية لواسيني الأعرج، وشكلت بذلك حضورا قويا في مدوناته السرديّة، إذ تباينت مستويات ظهورها رغم الصور النمطية التي بقي واسيني محافظا عليها داخل كتاباته، فنجدها حينا مظلومة، مغتصبة، العشيقة والمنبوذة والمهمشة أحيانا أخرى، ونجده قد وضعها تحت خيارين لا ثالث لهما فهي إما ضحيّة أو مُضحِية؛ حيث صاغ لها إطارًا داخل نصه مزخرفا جذب من خلاله القارئ وحاول بشتى الطرق البلاغية والجمالية استمالة القارئ وإثارة شهوته اتجاهها.

فنجد نصه يحمل ظاهريّا على عاتقه قضية الدفاع عن المرأة فيضع القارئ أمام أسئلة عديدة جاءت على لسان بطلاته منها: "في هذه البلاد أن تكوني سيدة بيت، عاملة في متجر، طبيبة خلايا عصبيَّة، عالمة ذرَّة، سائقة شاحنة... أنت لست أكثر من امرأة، يكاد

وجودها ينعدم، أمام ذكورة بليدة"[1]، في هذا المقطع اختزال واضح لصورة المرأة التِّي مهما بلغت من المراتب فهي لن تتجاوز فكرة الجسد.

بينما نجده في مقطع آخر على لسانها تقول: "لا يوجد رجل بعيد. كلهم على مرمى العين والكف. المرأة العاشقة لا شيء يستحيل عليها"[2]، وفي هدا إقرار من البطلة داتها في كونها وعاء للمتعة فقط؛ حيث يضع واسيني القارئ أمام مقارنة بين المرأة الذات، وامرأة الغواية والجسد، وحقها في أن تمارس الخيانة كالرجل حتى تحت إطار غير شرعي وهذا الأمر ينافي كل العقائد السماوية والإنسانية، إن في هذا المقطع نسق مضمر يُصر على إهانة المرأة في حصر هويتها داخل جغرافية الجسد، محاولا بذلك لفت القارئ إلى قضية اقتصار المرأة فقط في وعاء للجنس لا أكثر.

[1] الرواية، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص36.

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذه المغامرة البحثية، التي خضنا غمارها في رواية "ليليات رمادة"، والتي حاولنا قدر إمكاننا الغوص والبحث في أغوارها، لنستخلص جملة من النتائج التي توصلنا إليها وهي كما يلي:

- ✓ كان تجسيد الكاتب للمكان في بداياته الأولى محصورًا بين ثنائيتي القرية والمدينة؛ حيث كان اهتمامه بالقرية كمكان سردي في رواياته الأولى تماشيًا مع الرَّاهن الوطني والسياسي الذي كانت تعيشه الجزائر.
- ✓ يعتبر مصطلح الفضاء أوسع وأشمل المصطلحات التِّي اعتمدها النقَّاد في دراساتهم.
- ✓ تتعَّدد مصطلحات المكان نظرًا لاختلاف مرجعيّات النُقَّاد، فاختلفت تسمياته بين الفضاء، المكان، الحيِّز.
- ✓ تمَّ تصوير المدينة في الرواية من خلال اعتماد آليات التصوير الواقعي والمتخيَّل، والتِّي عَمد فيها الكاتب إلى استعارة أسماء المدن، لغرض توسيع نطاق تلقِّي الرِّواية و إسقاطها.
- ✓ تحوَّلت رؤية الكاتب للمكان من رؤيته للقرية كمكان إطاري عام لرواياته، إلى تبنِّي تجسيد المدينة كحاضنة لرواياته.
- ✓ شكَّل المكان الروائي نوعًا من التشظِّي لتحضا الرواية بانفتاح دلالي في القراءة.
- ✓ جسَّدت الرواية الوباء (كوفيد 19) بوجهه الحقيقي المُعاش، في حين تمَّ تجسيد وباء رمزي كالفساد الاجتماعي والسياسي الذِّي مسَّ المُدُن العربيَّة بشكلٍ عام والجزائر بوجهٍ خاص، دون أن تُشير الرِّواية إلى اسم الجزائر صراحة، وهذه حيلة من حيَل الكاتب للتملص من الرقَّابة وفي ذات الوقت لتحضا الرواية بقراءات متعدِّدة.
- ✓ حملت هذه الرواية تقاطعات تناصيَّة بين المدينة الواقعيَّة والمتخيَّلة "كوفيلاند"، من خلال تصويره لخلفيَّات الجزائر التاريخيَّة ومُدن أخرى.

✓ اعتبر المكان الإطاري العام المدينة الرَّابط المُهِّم والأساس في ربط عناصر الرواية ببنيتها السَّرديَّة.

✓ بُنيت الرواية أوَّلاً على سرديَّة تخييليَّة من وحي يوميَّات الكُوفيد، ولها ارتباط وثيق بيوميَّات الوباء خاصة وأن البطلة طبيبة.

✓ شكَّلت تقنيَّة الاسترجاع والاستباق الزَّمني دافعًا لخلخلة الميثاق السَّردي للأحداث، ومُحاولة شدِّ القارئ وإرباكه.

✓ لعب المشهد دورًا بارزا في كسر رتابة السَّرد عبر المقاطع الحواريَّة التِّي جاءت في الرِّواية، والتِّي زادت في حيويَّة الرواية وحركتها.

✓ جاء خطُّ السَّرد في الرواية موازيًا لكتابة الرسائل التِّي كانت تَقُوم بها البطلة لحبيبها.

✓ شكَّلت اللعبة الموسيقيَّة إحدى أهم العناصر في كتابة الرواية، والموسيقى شكلَّت العنصر الثالث في بِناء الرواية.

✓ واكبت هذه الرواية الراهن المعيش ممَّا شكَّل نُقطة تميزها، خاصَّة وأن أدب الأوبئة والأزمات يُكتب عقِب زوال الوباء، لكنَّ هذه الرواية كتبت تزامنًا مع الجائحة.

✓ تمكنَّ الكاتب من كتابة الراهن الوبائي بشكلٍ احترافي دون أن يقع في مطبِّ الاستعجال، رُغم أن الرواية شهدت بعض الهفوات السرديَّة في طريقة رسم الشخصيَّات، لكنَّه لم ينقص من قيمة الرواية.

✓ لعبت آليَّة التصدير والاستهلال دورًا بارزًا وهامًّا في رسم صورة المدينة وتقديمها للمتلقِّي.

✓ شكَّلت تقنية الكولاج (Coller)، والتوليف بين السرد والفنون الأخرى كالموسيقى وجهًا فنيًّا وملمحًا جماليًّا أسهم في تشكيل الرواية وتصديرها للمتلقِّي بوجهٍ جديد خاصة وأن ليليات السَّرد والرَّسائل تطابقت من حيث العدد مع الليليات الموسيقيَّة، وهذا ما منح الرواية بعدًا جماليًّا، من خلالها، كما أضفت الاقتباسات التِّي تم إيرادها في الرواية .

- ✓ تعددت مسارات البطلة داخل الرواية ممَّا جعل الرواية تنفتح على أمكنة متنوعة في المدينة، ونقلها للمتلقي عبر تقنيات الوصف، والسرد التخييلي.
- ✓ جاء تصوير البيت في الرواية كمكان حميمي وأليف مُنافيًا لما ورد تعريفه عند غاستون باشلار رائد الدِّراسة المكانيَّة، كما تمَّ تصوير البيت عشِّ الزوجية بوجهه المُعادي عكس ما تمَّ تداوله في صورة البيت، هذه الصورة جعلت أمكنة الرواية تتلون وتتغيِّر بتغير مسارات البطلة.
- ✓ تغيَّرت صورة المدينة في الرواية من كونها مكانًا مفتوحًا إلى مكان مُغلق جرّاَء علاقة المكان بالشَّخصيَّة، تماشيًا ويوميات الكوفيد الواقعيَّة التِّي جعلت المُدُن والأوطان تنغلق على نفسها.
- ✓ أضمرت الرواية مجموعة من الأنساق الثقافيَّة، والتِّي حاولنا أخذ نماذج منها على سبيل التمثيل لا الحصر.

في الأخير وعلى اعتبار أن البحوث عمليَّة تراكُميَّة فإنَّ نقطة خِتام بحثنا هذا هي بالضَّرورة بداية لبُحوث جديدة. خاصَّة وأنَّ روايتنا هذه لازالت تحتاج الكثير من البحث، نظرًا لأنَّها حديثة النشر وتزامن موضوعها مع الواقع الوبائي المُعاش، ويمكننا فتح آفاق بحثيَّة جديدة يمكن لكل باحث مهتم الولوج من خلالها تتَّخذ إشكاليات أخرى وتحاول الإجابة عنها، ومن بين المواضيع التِّي لمسنا إمكانيَّة البحث فيها في خاتمة بحثنا ما يلي:

يمكن أن تُدرس هذه الرواية في موضوعها أدب الأوبئة وتمثلاته في الرواية العربيَّة، وكيف عايش الأدباء زمن الوباء، كما يمكن دراسة هذه الرواية في ما يخُّص السَّرد وكتابة الرسائل وبالتَّالي يُمكن دراستها في البحث في التقنيَّات التِّي اعتمدها الكاتب في بِناء عمله، كالسَّرد وتداخله مع فنِّ الرسائل، والطُّرق التِّي تبَّناها الكاتب في اعتماده مقاطعه التناصيَّة والمناصيَّة، إضافة إلى اعتماده تقنيَّة الكولاج التي جمعت بين السَّرد والموسيقى وتركيب نصوص عجَّت بها الرواية بلغات مختلفة.

كما يمكن اعتماد دراسة ثقافيَّة لمحاولة استنطاق الرواية والنَّبش على المضمر الثقافي الذِّي ورد في الرِّواية.

كما نتمنى ونحن نضع آخر حروف هذه المذكرة، أن يكون هذا البحث بمثابة قبسٍ يُهتدى به في بحوث أخرى.

مكتبة البحث

مكتبة البحث:

أولا: قائمة المصادر

1. لسان العرب، مادة (م. ز. ج)، (ج. م. ع)، دار المعارف، بيروت، 1414ه.

2. موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول: A.G ، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

3. واسيني الأعرج، ليليات رمادة، نسخة إلكترونية، تحصلنا عليها في جزء واحد قبل أن تصدر من دار الآداب في جزئيين تحت عنوان ج1: ليليات رمادة تراتيل ملائكة كوفيلاند، ج2: ليليات رمادة: رقصة شياطين ملائكة كوفيلاند. ونظرًا لتأخرها فقد طبقنا على النسخة الافتراضية التي أرسلها الكاتب لبعض الأساتذة والطلبة قصد التطبيق عليها.

ثانيا: قائمة المراجع

4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 ،2010.

5. أحمد الطاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، باندونغ، الدار البيضاء، ط2، 1988.

6. أحمد مرشد، أنسنة المكان في رواية عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،2002.

7. ألبير كامو، الطاعون، تر: كوثر عبد السالم البحيري، (د. ط)، دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة، 2002.

8. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، 2009.

9. بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، ط1، 2003.

10. بول ريكور، الزمان والسرد، (الحبكة، والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، كانون الثاني، 2006.

11. جمال الغيطاني، شطح المدينة، طبعة الهيئة العامة للكتاب للأعمال الكاملة، ج6، 1996.

12. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 121.

13. حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، بغداد، ط1، 1987.

14. حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

15. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2015.

16. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د. ط).

17. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الجديدة، تر: محمود الربيعي، دار عرب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، 2000.

18. سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

19. سمر فيصل روحي، الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003.

20. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، (د. ط)، مكتبة الأسرة، 2004.

21. صلاح صالح، المدينة الضحلة تثريب المدينة في الرواية العربية، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2014 ، دراسات أدبية19.

22. الطاهر وطار، الزلزال، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1976، ط2.

23. الطاهر وطار، الزلزال، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1976

24. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

25. عبد الحميد بن هدوقة، بان الصبح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

26. عبد الحميد بن هدوقة، بان الصبح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

27. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ديسمبر1998، عدد240.

28. عز الدين جلاوجي، رأس المحنة (1+1=0)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2003.

29. عز الدين جلاوجي، رأس المحنة (1+1=0)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2003.

30. عمر حفيظ، التّجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصيَّة والروائيَّة، دار صامد للنشر والتوزيع، القيروان، تونس، ط1، 1999.

31. غادة الإمام، جماليات الصورة في فلسفة غاستون باشلار، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

32. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

33. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.

34. فيصل دراج، الرّواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2004.

35. قصي جاسم الجبوري، تجليات المكان في روايات تحسين كرمياني أنموذجا، تموز ميمواري طباعة نشر توزيع، ط1، 2018.

36. قيس كاظم الجنابي، النزعة الحوارية في الرواية العربية، الموسوعة الثقافية (96، دار الشؤون العامة، بغداد، ط1، 2001.

37. مارك أنجلو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، (د. ت).

38. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، (د. ط)، 2000.

39. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان للطباعة، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط1، 2010.

40. محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة تكوينيّة في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996.

41. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجا(1967 –1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

42. مرزاق بقطاش، طيور في الظهيرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.

43. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.

44. واسيني الأعرج، حارسة الظلال، دون كيشوط في الجزائر، الأعمال الروائية الكاملة، منشورات السهل، الجزائر.

45. واسيني الأعرج، سيدة المقام، مرثيات اليوم الحزين، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط2، الجزائر، 1997.

46. واسيني الأعرج، شروفات بحر الشَّمال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، (د. ط)، 2016.

47. واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، سوريا، (د. ط)، 1989.

48. واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

49. ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، (د. ط) 1986، ص1، نقلا عن: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 ،2010.

50. ياسين النَّصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوي، سوريا، دمشق، (د. ط)، 2009.

51. ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، (د. ط)، (د. ت)، بغداد، العراق، 1986.

52. ياسين النصير، شحنات المكان، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2010.

ثالثا: المقالات والمجلات والمواقع الإلكترونية

53. أسماء صديق المطوع، صالون الملتقى الأدبي، تجربتي في نقد الرواية للكاتب واسيني الأعرج، حوار في جلسة افتراضية عبر تقنية زووم مع الكاتب واسيني الأعرج، 2020-09-29 ، https://youtu.be/tjMhWy2RRiM

54. زبيدة الخواتري، الجائحة إلهاماً وإبداعاً، أدباء مغاربيون يتدبرون القراءة والنقد، حوار مع محمد صوف/ابتسام بنت عبد الرحمن الخميري / مصطفى لغتيري / محمد بنيس (عبر مواقع التواصل الاجتماعي) 01-02-2020، https://www.aljazeera.net تاريخ الزيارة: 20 -04-2022.

55. سناء القويطي، أمام دهشة كورونا، كتاب مغاربة يبدعون من وحي كورونا، مجلة الجزيرة الوثائقية، 16-12-2020، https://www.aljazeera.net/news/cultureandart، تاريخ الزيارة: 24-04-2022

56. شيخنا عمر، (2020) ، كورونا، (قصيدة جديدة)، سدنة الحرف، صحيفة أدبية ثقافية 30-05 2020، نواكشوط، الجمهورية الموريتانية، https://sadanatoualharf.com تاريخ الزيارة: 02-01-2022.

57. شيرين ماهر، واسيني الأعرج، ليليات رمادة، محاولة لتجاوز الواقع، حوار مع واسيني الأعرج 7 يوليو 2021، https://www.dohamagazine.qa.

58. صالح شعيب صالح عبد الرحمن، انعكاسات كورونا على الشعر العربي المعاصر (مقال)، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين، (مج 6)، (ع4)، ديسمبر، 2020.

59. صالح شعيب صالح عبد الرحمن/ مها أحمد إسماعيل البحري، انعكاسات كورونا على الشعر العربي المعاصر، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، (مج 6)، (ع4)، 30-12-2020.

60. عبد الباقي جريدي، إنشائية القيم في رواية ليليات رمادة لواسيني الأعرج، https://www.anfasse.org.com 17أكتوبر2020، جريدة أنفاس نت/ من أجل الثقافة والإنسان، تمت الزيارة يوم:10-12- 2021، 13:40.

61. عبد الله بن عبده نعمان العواضي (2020)، ليالي كورونا، شبكة الألوكة، 31-03- 2020، https://www.alukah.net، تاريخ الزيارة 09-01-2021، 12:30.

62. عبده وازن، واسيني الأعرج كتبت رواية كورونا بالوجهين الوبائي والسياسي، https://www.independentarabia.com/node/263996 الجمعة 1أكتوبر2021، 12:12، تمَّت الزيارة يوم: 06-04-2022، 15:30.

63. علاء جمعة، جرس إنذار، رواية توثق انتشار كورونا في ألمانيا بعيون مهاجرة، https://www.dw.com/ar 12-02-2022، تمَّت الزيارة يوم: 20-04-2022.

64. عمر دالي ونبيلة زويش، شعرية الاستهلال في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج (مقال)، مجلة علوم اللغة وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة حمه لخضر، الوادي، الجزائر،(مج13)، (ع1).

65. محمد السيد إسماعيل، رواية كورونا العربية لم تحقق الحدث المنتظر، الثلاثاء 28 ديسمبر 2021، https://www.independentarabia.com تمَّت الزيارة يوم:21-04-2022.

66. محمد بكادي، تجليات جائحة كورونا في شعر شعراء منطقة تامنغست قصيدتا قلب منيبو ويالطيف للشاعر مبارك قومني أنموذجاً (مقال)، مجلة الكلم، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، (مج6)، (ع1)،2021.

67. مدحت صفوت، برلين 69 لصنع الله إبراهيم النقد الكاريكاتوري للمدينة، التاريخ حكاية يقصها للروائي، صحيفة ملحق الخليج الثقافي، 25يناير 2016، تمت الزيارة يوم:

2022-02-09، على الساعة 18:08. نقلا عن الرابط التالي: https://www.alkhaleej.ae/node/pdf/73900/pdf

68. مشري بن خليفة، حمزة قريرة، الفضاء الروائي بنية وعلامة (مقال)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، (مج10)، (ع10).

69. مليكة حيمر، ثورة المدينة العربية في ظل المحنة الجزائرية، قراءة في ثنائية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، كلية الأدب واللغات، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر، (مج9)، (ع1).

70. نزار عابدين، الحب في زمن الكورونا، صحيفة الوطن، 12-5-2020، https://www.al-watan.com تمت الزيارة يوم: 09-01-2021.

71. نوال بومعزة، المستنسخات النصيَّة في الرواية الجزائرية الجديدة من خلال روايتي المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج، وبوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم السَّعدي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، (مج11)، (ع22).

72. نوال بومعزة، تلقي النسخة الافتراضية لرواية ليليات رمادة للكاتب واسيني الأعرج، من جغرافيا الورق إلى فضاء الوسيط الالكتروني، ملتقى الأدب التفاعلي وتحولات المقاربة النقدية، كلية الآداب واللغات، جامعة حمه لخضر، الوادي، الجزائر، 8/7 ديسمبر 2021.

73. واسيني الأعرج، ملتقى النهضة (التشاد)، ندوة مفتوحة حول ليليات رمادة، 14 ديسمبر 2021 https://youtu.be/koVrJghxPMo.

74. واسيني الأعرج، ملتقى النهضة (التشاد)، ندوة مفتوحة حول ليليات رمادة، 14 ديسمبر 2021 https://youtu.be/koVrJghxPMo

رابعا: مذكرات

75. جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، (رسالة دكتوراه)، إشراف صالح مفقودة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013.2012.

76. الحراحشة منتهى طه، الرؤيا والبنية في روايات زياد قاسم، (رسالة ماجستير)، إشراف شكري عزيز الماضي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة آل البيت، الأردن، 2000.

77. عبد الله شطاح، شعرية المكان في الرواية الجزائرية، (رسالة دكتوراه)، إشراف علي ملاحي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، (د. ت).

الملاحق

الملاحق:

ملخص الرواية:

" كوفيلاند مدينة بمثابة وطن"، العبارة التي ابتدأت بها الرواية حاول الكاتب من خلال هذه الجُملة التَّعبير عن جائحة كورونا التي اجتاحت العالم، تبدأ رواية واسيني الأعرج «ليليات رمادة»، وقد استعرض الكاتب بدءاً من سنة 165 ميلادية، تاريخ انتشار عدد من الأوبئة والكوارث في العالم كالطاعون، والكوليرا، والجدري، والجراد، حتى وصل إلى كوفيد 19 .

بطلة الرواية وساردة أحداثها الطبيبة «رمادة»، وهي شابة جريئة، تختار أن تواجه الموت بالحياة، لا لتصبح بطلة بل لتكون نفسها كما جاء على لسانها في الرواية: «أنا امرأة خارجة من نظام العبودية، لا سلاح لها سوى الحياة». شخصية رمادة عكست رسالة إصرار وربَّما أمل، رغم أجواء الجائحة، فالبطلة «رمادة حرير»، التي جاء اسمها من عام الرمادة، قاومت السلطة الأبوية والموت والمرض والوباء رغم كل ما مر بها، وكأن الروائي يؤكد أن الوقت الذي يتصدر العلماء فيه المشهد ويحتل الأطباء الشاشات، لا يستقيل الأدب من دوره في علاج المشاعر، ولا يستسلم للعادة في أن يأتي متأخراً .

غير أن المميز في هذه الرواية أنها اشتغلت وكتبت على وقع الموسيقى، موسيقى فريدريك شوبان، فكانت رمادة تسرد أحداث الرواية قبل أن تتزوج بزوجها كريم، والذي لا تتوافق معه لا فكريا ولا عاطفيا، ولا ثقافيًّا، مما وسّع الهوة بينهما وخلق مشاكل عجلَّت بانتحاره، وهو الأمر الذي جعل رمادة تفكر جدياً في بشادي حين توطدت العلاقة بينهما، فكانت الكتابة في خضم هذه الأحداث مليئة بالخوف في ظِّل الجائحة، وبالشوق نظراً لغياب شادي، خاصة أن الرواية جمعت بين الرسائل، والموسيقى، والسرد التخييلي.

تتكون الرواية من جزأين، تمكَّنت فيهما رمادة من سَرد الأحداث على وقع موسيقى شوبان، وتتخلَّل عملية السرد كتابة الرسائل التي توافق عددها مع عدد المقطوعات الموسيقيَّة التي عزفها شوبان، فجعلها تسير بشكل انسيابي تناغمي، وهذا ما دفع بالكاتب لإطلاق اسم ليليات رمادة على الرواية، تماشيًا مع ليليات شوبان .

ظلت رمادة تصارع البقاء في وجه زوج لم يقدر قيمتها وأب حاول بيعها له، فقط لأنه يريدها أن تهرب من شبح العنوسة القاتل، في حين هي قاومت الموت بالكتابة، بكتابة يومياتها في مجابهة الوباء (كوفيد19)، ومواجهة غطرسة الزوج، كريم، ومحاولة ربط علاقة مع الشخص الذي أحبته، شادي، والذي سقط في شرك الوباء، ما حال دون لقاءهما، هذه الأحداث جعلت الرواية مسرحًا مناسبا لتنقل لنا رمادة معاناة المواطن في بلد تأكله وتتنازعه الأوبئة من كل جانب ونوع، الفساد السياسي، الأخلاقي، الاجتماعي، الديني...إلخ.

الشخصيات الرئيسة في الرواية:

البطلة/ رمادة/ الساردة: اسمها رمادة/ أفين، طبيبة متخصصة في الأمراض المتنقلة والمعدية، تتمتع بثقافة واسعة، تحب الكتب والموسيقى، وتشتغل في مستشفى حكومي، ترصد من خلاله تطورات انتقال الوباء، تتمتع بمكانة اجتماعية مرموقة، مثقفة، جميلة، تزوجت بأمر من والدها من كريم، الذي لم يكن فارس أحلامها المنتظر، رضوخاً لأمر والدها.

شادي/ الموسيقار: رجل ستيني، موسيقي، يعشق الكتب، الحياة، يقيم حفلات موسيقية متنوعة، رومانسي، حنون، ربطته علاقة غراميَّة برمادة.

والد/ رمادة: شخصية رجعية، إسلامي، متسلط، امتهن تجارة الحرير من تركيا، له من الأبناء، رمادة، بكر، بهار، تزوج بعد موت زوجته لالة الزهرة بحبيبة ابنه السابقة.

والدة رمادة/ لالة الزهرة: امرأة من أصول تركية تزوجت والد رمادة زواجًا تقليديا، وعانت من غطرسة زوجها أيضا، ماتت بنوبة قلبيَّة جراء عنجهية الزوج وغطرسته، فلم يكن د ورها فاعلا في الرواية بشكل بارز.

كريم/ زوج رمادة: رجل لا يوجد أي خيط رابط بينه وبين رمادة، سوى أنه زوجها، تحصل على شهادة الطب بالاحتيال، يعاني عقدا نفسية كثيرة، عدواني، تعرض للاغتصاب في صغره، مما انعكس على علاقته برمادة، مات منتحرا.

بكر/ أخ رمادة: ضابط في مكافحة المخدرات، وهذا ما يُكتشف في آخر الرواية، متحرر، ومنفتح، ملامحه جميلة يحب الحياة، الرقص، الموسيقى، يتمتع بالثراء.

بهار/ أخت رمادة: فتاة متحررة من كل شيء تعيش علاقاتها وحريتها بشكل عادي، تشرب الخمور، تقيم علاقة مع الشاب باسيون الذي تعيش معه دون زواج!.

ميشا: تعتبر ابنة شادي بالتبني، نظرًا لكونها يتيمة الأب والأم جراء حادث مأساوي تبناها شادي، وأصبحت من مؤسسي ومسيري فرقته، وذراعه اليمنى، شابة، تتمتع بجمال فائق.

الضابط/ الشريف: اسمه ليس له علاقة بصفاته، مخادع ومغتصب وقاتل، ضابط شرطة، مرتشي.

فهرس المحتويات

شكر وتقدير

مقدمة ..... أ

مـــــــدخـــــــــــــل:.....6

أولاً: تعريف المكان الروائي:.....7

ثانيـــــــاً: أنـــــواعه:.....11

ثالثًا: الدراسات النقدية الغربية والعربية عن المكان الروائي:.....13

رابعًا: المكان من منظور المنهجين البنيوي والسيميائي:.....14

خامسا: حضور المدينة في الرواية العربية: 18

سادسًا: حضور المدينة في الرواية الجزائرية المعاصرة:.....22

الفصل الأول: التجربة الواسينية في وصف المدينة في رواية ليليات رمادة

1.تمثُّلات المكان في روايات الكاتب واسيني الأَعرج:.....26

1.1.رواية ما تبقَّى من سيرة لخضر حمروش: 28

2.1. رواية شُرُوفات بحر الشَّمال: 30

3.1. رواية حارسة الظلال:.....31

2. واسيني الأعرج والكتابة عن المدينة: 34

1.2.رواية شروفات بحر الشمال: 34

2.2. رواية سيدة المقام:.....35

3.2. رواية مملكة الفراشة:.....36

3. آليَّات تصوير المدينة في رواية ليليات رمادة:.....37

1.3. التصوير الواقعي/ المتخيل:.....37

2.3. التقاطبات المكانيَّة (Polarités Spaciales):.....41

3.3. آليَّة التنَّاص في تصوير المدينة في رواية ليليَّات رمادة:.....47

الفصل الثاني: وصف المدينة في الزمن الكوفيدي في رواية ليليات رمادة

تمهيد: المدينة العربية وجائحة كورونا..... 64
1. في السرد:..... 64
2 في الشعر:..... 68
1.تأثير جائحة كورونا في واسيني الأعرج:..... 70
2.علاقة المكان بالبنية الزمنية في الرواية:..... 73
1.2. الاسترجاع / الاستذكار (Analépse):..... 74
2.2.الوقفة (La pause):..... 77
3.2. المشهد (Scène):..... 81
3. المغلق/ المفتوح والمفتوح/ المغلق في رواية ليليات رمادة:..... 84
1.3.فضاء المدينة:..... 85
2.3.فضاء الشارع:..... 87
3.3. فضاء البيْتُ: بيت كريم/ بيت شادي:..... 88
4. البرنامج السَّردي للذات البطلة/رمادة:..... 90
1.4. مسار البطلة في بيت العائلة:..... 93
2.4. مسار البطلة بعد الزواج:..... 96
3.4. مسار البطلة بعد اللقاء بشادي/ الموسيقار:..... 98
5. الرواية والأنساق المضمرة:..... 101
1.5.نسق السلطة/ السلطة البطريركيَّة:..... 101
2.5.تمرّد على الدّين/ تجميل للقبيح:..... 102
3.5. المرأة الذَّات/ المرأة الجسد:..... 104
خاتمة..... 106
مكتبة البحث..... 111

المـــــــلاحـــــــــــق..... 121
ملخص الرواية: 122
فهرس المحتويات 125
الملخص: 129

الملخص:

حاولت هذه الدراسة الكشف عن خفايا وآليَّات تصوير المدينة العربيَّة في ظِلِّ الجائحة (كوفيد 19)، التي ألقت بظِلالها على الرواية والروائيين، من خلال رواية "ليليات رمادة" للكاتب واسيني الأعرج أنموذجًا، عن طريق تتبُّع خيط السَّرد، وطبيعة الأمكنة التِّي تمَّ تصويرها ورصدها داخل المتن، خاصة صورة المدينة وما شهدته من تحوُّلات جرَّاء الكوفيد، فلعبت المدينة أهميَّة بالغة كملمح جمالي تمَّ من خلاله رصد واقع الأوبئة التي تقتنص المُدن الهشَّة؛ حيث رصدت هذه المقاربة آليَّات التصوير الواقعي والمتخيَّل لصورة المدينة في الرواية، وطريقة رسم الأمكنة فيها، وصَبغ المكان بدلالات مختلفة نتيجة التأثُّر بالجائحة ومحاولة تجاوز الواقع.

حاولنا استنطاق الرواية في مقاربتنا التِّي ضمَّت فصلين، جاء الأول منها للكشف عن آليات وطُرق واسيني المعتمدة في رسم أمكنته السرديَّة وخاصة صورة المدينة، بين تصويرها الواقعي والمتخيل، من خلال تتَّبُع التقاطبات المكانيَّة داخل الرواية التِّي كانت لها دلالات خاصة، ثمَّ رصْد لأهمِّ بُؤَر التنَّاص الموجودة في المتن الروائي محَّلُ الدِّراسة، ودورها البارز في تقديم صورة المدينة، كما كان لآليَّة الاستهلال والتَّصدير اهتمام داخل مقاربتنا لهذه الرواية.

أما الفصل الثاني: فقد حاولنا من خلاله الغوص أكثر في أعماق الرواية عبر الكشف عن الآليات التِّي استعملها الكاتب في ربط العلاقات بين الزمن والبِنيات السرديَّة الأخرى (الشخصيات، المكان، الحدث)، لنستنتج أن رسم الأمكنة داخل الرواية لم يكن على وفاق تام مع ما نصَّ عليه رواد الدراسة المكانيَّة على غرار تصوير غاستون باشلار للبيت. ثمّ انتقلنا لتتبُّع مسارات السرد للذات البطلة عبر شخصيَّة رمادة التي مثَّلت وجه المرأة المثقفَّة، والطبيبة التي تقف في وجه الوباء، تتحدى الموت بالعمل، وحبَّها للموسيقى

والفن، وفي الجهة المقابلة أظهرت لنا معاناتها تحت سُلطة الأب والزوج باعتبارها أنثى، والتَّي أحالتنا إلى الكشف عن المضمر الثقافي لهذه الرواية.

وخلصنا في الأخير إلى مجموعة من النتائج الهامة التي جمعناها في خاتمة البحث، والتي من أهمها أن واسيني حاول كتابة الراهن دون الوقوع في شرَك الاستعجال، وتحدِّيه لهذا الوباء ومقاومة الموت بالكتابة.

الكلمات المفتاحيَّة: المكان، المدينة، الذات، السرد،، الزمن، كوفيد19.

Abstract

In an attempt to unravel the mechanisms of portraying the Arabian city during the pandemic (covid 19), that casted a shadow on novels and novelists , the study at hand used the novel "The Nights of Ramada" by Wassini Al-Araj as a model . through tracing the narrative and the nature of the places described and tracked in the body of the novel. Especially the image of the city and its transformations as a result of Covid-19. The city played a significant role as an aesthetic feature through which the reality of pandemics that seizes fragile cities was portrayed. this approach traced the mechanisms of realistic and imaginary depiction of the city's image in the novel, the ways places are portrayed, and the depiction of places with different connotations as a result of being affected by the pandemic and trying to transcend the reality.

In our two chapter work, we tried to examine the novel . the first chapter dealt aims to reveal the mechanisms and methods Wassini adopted to depict its narrative's places, especially the image of the city, between its realistic and imagined portrayal, by tracing the spatial polarizations within the novel that had special connotations, and trailing the most important existing foci of intertextuality. In the text of the studied novel, in addition to and its prominent role in presenting the image of the city. the mechanisms of initiation and export also was of interest within our approach to this novel.

As for the second chapter, we tried to delve more into the depths of the novel by revealing the mechanisms that the writer used in linking the relationships between time and other narrative structures (characters, place, event), to conclude that the depiction of places within the novel was not in complete agreement with what was stated by the pioneers of the spatial study like Gaston Bachelard's portrayal of the house.

Then we moved to follow the self-narrative paths of the protagonist ,the character of Remada, who represented the educated woman, and the doctor who stands in the face of the pandemic , who defies death with work, and her love for music and art , and on the other hand, she showed us her suffering as a female under the authority of the father and husband, which referred us to revealing the implicit culture of this novel.

Finally, we concluded with a set of important results that we collected in the conclusion of the research, the most important of which is that Wassini tried to write the

present without falling into the trap of hastiness, he challenged this pandemic and challenged death by writing.

Keywords: place, city, self, narrative, time, Covid 19.

تم بحمد الله