أ/ التجلي الذّاتي في رسم معالم الفضاء:

1- مفهوم الذّات (الذّاتي) SUBJECTIVE:

يعد مصطلح الذاتي على درجة عالية من الصعوبة، خصوصاً في تعارضه مع موضوعي objective، فكانت الأولى تعني الأشياء كما هي عليها في ذاتها معتمدة على معنى subject كمادة؛ أما الثانية فقد جاءتنا من objectum اللاتينية التي تعني شيئاً "مطروحاً أمام" الذهن، و من ثم شيء مرئي أو ملحوظ. و بذلك فإن كثرة المفاهيم حول ذلك هو ما عقد الأمور[1]. أما السهل في ذلك أننا لا نكاد نحصل على نص دون أن نسجل في حضور الذات الناطقة به، إنها تسجل حضورها في ملفوظها، من خلال النصوص المشبعة بالأمارات الدالة على الذاتية المتلفظة، و أن الآثار اللغوية لهذه الذاتية متعددة و قد أسمتها "كيربرات" بـ "الوحدات الذاتية" suubjectivémes ، و سنشير إلى مجالين مهمين، هما: المبهمات، و الكلمات الحاملة للتقييمات الإيجابية و السلبية.

1. **المبهمات**: و تتمثل في: (الضمائر، المكان، الزمان)، و هو ما يضع تقابلاً بين المعاينات الذاتية مثل: (اليوم)، و (هنا). المعاينات الموضوعية مثل: (22 جويلية 1846)، و (في الجزائر)، كما نقابل بين غياب المبهمات الزمانية في مثل (الماء يغلي في درجة 50)، والحاضر المتمفصل في (أشعر بالحمى).
2. **الكلمات المدحية أو القدحية**: هناك الكثير من الكلمات القدحية مثل (قسا، طغى) مثلاً، فكلمة اعترف مثلاً تحيل إلى شيء مستهجن. و منه فإن الكلمات الذاتية كثيرة خاصة في صنف النعوت، وقد صنفتها "كيربرات" إلى صنفين:

   1/2- **التأثرية** affectifs: مثل: مضحك، مذهل، مؤثر، عبقري... تعبر عن خاصية من خاصيات الشيء، و ردة الفعل تأثرية من لدن المتلفظ.

   2/2- **التقييمية** évaluatifs : و هذه تنقسم إلى:

1/2/2- **أحكام غير قيمية** évaluatifs non axiologiques : مثل (كبير، صغير، ساخن، مرن...)، وهذه لا تحوي أحكاماً قيمية؛ إلا أنها تقيم معياراً ما، مثل: القلم يكون (صغيراً) وفق الفكرة التي تتهيأ للذات عن ماهية القلم و حجمه.

[1] - ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح، م، س، صص: 306-307.

2/2/2- **أحكام قيمية** évaluatifs axiologiques: و هذه تضيف لتقييم المعيار، حكم قيمة إيجابي نحو: (جميل، تافه...)([1]).

يكون تحديد مفهوم الذات عبر مستويين، مستوى الذات الفردية؛ أي علاقة هذا الفرد مع الآخر، حيث إن هذه الذات الفردية هي التي شكلت «للكاتب مادة الحكي و مرجع الكتابة الأساس، بحيث اقترنت ولادة الرواية بلحظة وعي حاد بالأنا. إنها استعادة للتاريخ الشخصي للمثقف»([2]) الجزائري عبر السرد. و هناك مستوى ثان؛ و هو الذات الجماعية التي تؤثر في الفرد، وأن الذات كمكون داخل بنية اجتماعية يكون على مستويين كذلك:

1. **النسبية**: و هو أن يكون تحديد الذات بتحديد الآخر على أساس حتمية استدعاء الضد، كما قد تأتي النسبية من خلال التداخل أو التقاطع، أو التحاور، أو حتى التجانس.

2. **الانتسابية**: أما هذه القضية فينبغي أن تدرج في سياقها التاريخي أو الأيديولوجي، إذ لابد من إرجاع الذات إلى عمقها، و إلى أصلها، و هنا تأتي المسلَّمة القائلة باستحالة وعي الفرد للآخر([3])، إلا إذا انطلق من الخطوة الأولى المتمثلة في وعي الذات. و منه فوعي « الفرد لذاته وبدء شعوره بفرديته و مصالحها جعلاه يزيد في تحطيم كتلته الاجتماعية العتيقة - التقليدية، ويساعد على إعادة بنائها و تشكيلها من جديد وفقاً لمصلحته و مصلحة الكتلة الاجتماعية التي أخذ ينتمي إليها طبقياً لا عقيدياً»([4])؛ أي كتلة المجتمع المدني، و منه فإذا كان وعي الذات في الأيديولوجيا العربية وعياً للغرب، فهو كذلك وعي للماضي، كما أن «تعريف الذات، بالنسبة للعرب، هو بالدرجة الأولى، تقرير استمرارية التاريخ القومي (...)، فيلجأ الناس مضطرين إلى الماضي ليؤكد لهم هويتهم، حين تعود الأصالة مجرد سعي يغذي الحنين، فتصبح مرادفة للاستمرارية التاريخية: هويتنا هي ما خلّفه لنا أسلافنا» ([5]). كما أن الكتابة عن الذات تستدعي من صاحبها أن يعي الآخر المتمثل في المتلقي الذي يسعى إلى كشف هذه الذات من جهة؛ «و الكشف عن الذات الثقافية إنما يتم بالرجوع إلى حصيلة الثقافة القومية التي تكدست عبر التاريخ و التي اغتنت بالتبادل مع الثقافات المعاصرة سابقاً،

---

[1] - دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، صص: 111-113.

[2] - محمد أمنصور، استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعصرة، شركة النشر و التوزيع- المدارس، المغرب،ط1، 2006، ص:24.

[3] - ينظر عمر منيب إدلبي، سرد الذات "فن السيرة الذاتية"، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، ط1، 2008، ص: 61.

[4] - عدنان عويد، الأيديولوجيا و الوعي المطابق، م، س، ص: 146.

[5] - عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، م، س، ص: 97.

و يجب أن تغتني اليوم بالتبادل مع الثقافات المعاصرة أيضاً لكي تستطيع أن تبني ثقافة أكثر تقدماً»([1]) مع عدم الاستسلام للفكر الغربي الوافد أو الذي وفد قبل هذا الوقت، حيث لم نستطع أن نسرد سيادتنا الثقافية، و سعينا وراء الترجمة و تبني الفكر الغربي، كما لم نستطع أن نملأ الفراغ الثقافي المنجرّ عن التراث و عن الكسل في الإبداع والتجديد، إلا أن حركة التعريب في الجزائر كانت من أعظم المنجزات التحررية و القومية التي تعادل التحرر السياسي، و بذلك فإن الدعوة إلى الأصالة هي دعوة إلى الانتماء القومي، والرجوع إلى الأصل؛ والقومية هي الحضارة، و بقدر ما نسهم في فهم الحضارة و بنائها نسهم في بناء شخصيتنا القومية، وذلك من خلال الدعوة إلى التراث الحضاري الذي صنعته الأجيال عبر التاريخ. والتمتع من جهة ثانية. كما أن « العلاقة بين الإنسان و عالمه إنما هي علاقة مشاركة تقوم على التبادل، و باعتبار العالم الحسي كمادة واقعة بين العقل و الموضوع، فهو الصورة التي تسمح باحتضان مادة الإدراك التي هي في الصميم. عودة للأشياء و رجوع إلى تلك المعرفة، فالعالم الذي ندركه، هو الوسط الطبيعي الأولي الذي تتجلى فيه أفكاري و تتحقق في نطاقه إدراكاتي»([2]).

و قد ذهب "هايدغر" إلى أن «سؤال الذاتية ينتمي إلى دائرة المشكلات المتعلقة بنوع الكائن الذي يسميه بالآنية أو (الوجود الذاتي Dasein)، و الذي يصفه بقدرته على مساءلة ذاته عن كيفية وجوده... و بهذا المعنى؛ الذاتية هي أحد الموجودات التي تنتمي إلى طراز وجود الآنية»([3])، كما أن التمركز حول الذاتي أدى إلى نتائج سلبية طالت ميادين شتى. «حيث تطورت الذاتية إلى النسبية الفجة و الأنانية المنغلقة من جهة، و من جهة أخرى تولدت عدة أشكال من النبذ و الإلغاء والإقصاء و التمركز على الذات بسبب هذا الانطواء المعرفي، متخذة آليات في قمة التعقيد والتشابك»([4]).

أما "بول ريكور" فيقول: «بأن الانغلاق على الذات، حتى في داخل السرد الفردي، ليس

---

1 – عفيف البهنسي، الهوية الثقافية بين العالمية و العولمة، م، س، ص: 85.

2 – زبيدة بن ميسي، التواصل بين الأنا و الآخر عند ميرلوبونتي، ديوان المطبوعات الجامعية، دورية أكاديمية متخصصة محكمة تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة/ الجزائر، العدد 02، ماي 2006، ص: 249.

3 – سعيد الغانمي، الوجود و الزمان و السرد "فلسفة بول ريكور". تح: ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص:256.

4 – وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل "قراءة في مشروع أمبرتو أيكو"، م، س، ص: 234.

ضرورياً، لأن طرق بناء السرد و تفعيله و تأويله، تعتمد على مصادر جماعية أصلاً. و مثلما يسبق الآخر الذات في الأنطولوجيا، يسبق المصير الجماعي القدر الشخصي في الأنثروبولوجيا»([1]).

و يمكن تعريف الذات من خلال الهوية السردية، و أركز على عبارة "الهوية السردية" لأن ما ندعوه الذاتية ليست سلسلة أحداث مفككة، و لا جوهرية، لا تبديل فيها و ممتنعة على التطور. وهذا بالضبط هو ذلك النوع من الهوية الذي لا يوجده سوى التأليف السردي وحده في حركيته، و الهوية السردية هنا تتوقف على كيفية تأليف قصصنا، لا لأن نكون مؤلفي حياتنا، وهذا ما يدفع إلى تحديد الفرق بين الحياة و الخيال، لأن الحياة تعاش. أما القصص فتروى، كما أكدت جميع التجارب الكتابية و الحياتية، باختلاف الذوات، و السياقات التاريخية و الاجتماعية، وأن الكاتب هو الذي يرسم قدره الإبداعي، و يخط برنامجه الروائي، «الإرادي و غير الإرادي تبعاً لرؤاه الذاتية و أعماق نفسه الباطنية، و عمله و مجهوداته في البحث و المغامرة»([2]).

إن التركيز على مصطلح "الذات" دون "الأنا" هو أن الأنا قد تظهر مع «أي ضمير نحوي في ضمير الشخص الأول في صيغ الاعتراف و قبول المسؤولية (هاأنذا) و في ضمير الشخص الثاني في التحذير و النصح و التزكية: (لن تُقتل، و لن يمسَّك شر)، و في ضمير الشخص الثالث في السرد و هو تحديد ما ستهتم به بإيجاز: (قال، فكرت...)» ([3])، هذا بالنسبة لمصطلح النسبة "الأنا".

أما مصطلح "الذات" فيغطي كامل نطاق الإمكانات التي تتيحها النسبة على مستوى الضمائر الشخصية، و ظروف المكان والزمان (هنا، الآن...). «كما أن الذات لا تستطيع أن تتصور الموضوعات objets إلا في المكان و في الزمان، أي بصورة ذاتية»([4]).

إن الذات ترتبط بالوجود، حيث يصل الكاتب نفسه بالوجود من حيث هو موجود، وبالتالي فالذاتية هي أحد الموجودات التي تنتمي إلى طراز الآنية، أو الوجود الذاتي. و «الذي يصفه بقدرته على مساءلة ذاته عن كيفية وجوده، و هكذا يصل نفسه بالوجود من حيث هو وجود (...) و تعبر القطيعة بين الذات و المطابق، في آخر الأمر، عن قطيعة أعمق بين الآنية Dasein و بين "الجاهز -

---

[1] - سعيد الغانمي، الوجود و الزمن و السرد، م، س، ص: 33.

[2] - عبد القادر غزالي، الشعرية العربية (التاريخية و الرهانات)، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط1، 2010، ص: 259.

[3] - سعيد الغانمي، م، س، ص: 255.

[4] - بييرف زيما، التفكيكية (دراسة نقدية). تر: أسامة الحاج، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط2، 2006، ص: 12.

لليد" و "الحاضر - لليد". فليس سوى الآنية، أو بعبارة أعمّ الذات، هي التي لي. فالأشياء جميعاً، المعطاة أو التي في اليد، يمكن أن تكون هي نفسها، أو متطابقة، بمعنى هوية المطابقة.»([1]) و إذا كانت الهوية تعني حضور الذات في حد ذاتها، فإن «"الهو" من مفردة "الهوية" يَنْقُض هذه البداهة لأنه ينطوي على الغياب واللاتحديد»([2]) كما أن حقيقة الذات الحاضرة غير متجلية، فكشفها يكون عبر كشف الآخر، أو أنها تتجلى من خلاله «لكن الآخر أيضاً غير قائم إلا بما هو قدرة على الانكشاف في الذات التي هي الآخر النقيض المكمل له»([3]).

إن الخيال الأدبي ينتج مواقف يمكن فيها تمييز الذات المطابقة([*])، باعتبار الرواية الحديثة تعجّ بالمواقف التي يجري فيها الحديث أصلاً عن افتقار الشخص لهويته، جراء التجاوز و التهميش، واللامبالاة على نحو مناقض تماماً لثبات أبطال الفلكلور و الحكايات الشعبية... كما أن الرواية الحديثة اختلطت فيها هوية المطابقة و هوية الذاتية، أين يصعب تحديد هوية الإنسان، و يصير من لا يمكن تحديد هويته غير قابل للتسمية، و هنا نشير إلى أنه كلما استخدمت الرواية هوية المطابقة فقدت خواصها السردية المناسبة، لأن استخدام هوية المطابقة هو محو الشخص، و من هنا «يجب القول أننا لا نفلت من إشكالية الذاتية، حتى في أقصى حالات فقدان هوية المطابقة عند البطل، فاللاذات ليس عدماً، فيما يتعلق بمقولة الذات. و في الحقيقة لن تستهوينا دراما الانحلال هذه، وتقذف بنا في دروب حيرتها، ما لم تكن اللاذات صورة الذات، حتى و لو على نحو سلبي. لنفترض أن أحدهم يسأل: من أنا؟ الجواب لا شيء، أو في الأغلب لا شيء، لكنه مازال جواباً على سؤال "مَنْ"»([4]).

2- **كشف الذات**: المعروف أن البرجوازية هي التي رفعت شعار الذاتية من خلال «دعه يعبِّر عن ذاته»([5])، فأصبح الفرد هو حجر الزاوية في المجتمع البرجوازي الجديد، حيث أصبح المجتمع مبنياً

[1] – سعيد الغانمي، الوجود و الزمن و السرد، م، س، ص: 256.

[2] – محمد شوقي الزين، سؤال الاختلاف: الهوية والغيرية، مجلة كتابات معاصرة، دار حوار،بيروت،عدد 57،مجلد 15،2005،ص:10.

[3] – عمر مهيبل، كوجيتو الذات العارفة، المرجع نفسه، ص: 43.

[*] – تعني الهوية هنا الفرادة، و نقيضها التعدد، و الفرادة هنا تعني الدوام في الزمن. ينظر سعيد الغانمي، الوجود و الزمن و السرد، م، س، صص: 252-253.

[4] – سعيد الغانمي، الوجود و الزمن و السرد، م، س، ص: 262.

[5] – شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص: 50.

على المفاهيم الفردية عكس المجتمع الإقطاعي الذي تكون الفردية عندهم تخضع لمبدأ "النسب" بما تحمل هذه الكلمة من معاني الملكية و الجاه و العائلة، فالفرد عندهم دون هذه الشروط لا يُعترف به، ذلك أن إثبات الذات عندهم يكون بوضعها في سياق علاقاتها العامة، و منه نكون قد وضعنا الفرد في دائرة المجتمع الذي ينتمي إليه. أما البرجوازية فقد دافعت عن الفرد و أعطته كامل الحرية في التعبير عن أفكاره و ميوله وعواطفه...الخ، بغظ النظر عن انتمائه العائلي، فالإنسان عندهم دون النظر إلى انتمائه الاجتماعي. و الفرد قائم بذاته، جوهره الأصيل الشعور و الحرية و العاطفة، له حقوقه كما للمجتمع حقوقه.

و أن الفلسفة التي ظهرت مع هذه الفترة، هي فلسفة "المثالية الذاتية" « التي ترى أن الوجود الأولي للذات أو للوعي الإنساني، أما العالم الموضوعي فمن خلق هذه الذات لأن وجوده متوقف على إدراك مدرك له، و دون هذا الإدراك يعد العالم الموضوعي غير موجود» ([1])، و منه فإن كل ذات تخلق العالم حسب رؤيتها الخاصة بها، و أن العالم الداخلي للذات هو صورة للعالم الخارجي لديها.

كما أن كشف الذات يمكن تحديده من خلال تجاوز الثقافة التي تملي علينا «أن الكاتب الذي نعرف، و الذي نرى، و الذي يحمل بطاقة هوية، ليس هو الكاتب الذي يكتب على الحقيقة؛ ولكن الذي يكتب شخص آخر يطلق عليه "المؤلف الضمني([*])"»([2])، حسب ما ذهب إليه "تودوروف" الذي يرى بأن الشخص الذي نراه يكتب ويفكر، ليس هو الشخص الذي يكتب ما يكتب في حقيقة الأمر، و ما ينبغي له ذلك، و هو ما رفضه الدكتور عبد المالك مرتاض في أن «التعامل بمنطق الشخصية المزدوجة للكاتب مسألة من قبيل هرائيات علم النفس، أو ما يريدون أن يجعلوه علماً للنفس التي ليس لها، في الحقيقة، علم من وجهة؛ و من قبيل عبثية الحداثيين من وجهة أخراة، و إلا فكيف يعقل أن تكون أنت الذي يكتب، ثم لا تكون في الوقت ذاته، أنت الذي يكتب تلك الكتابة؟ و أي عقل يصدق ذلك؟ و بأي منطق يمكن البرهنة على موت المؤلف، أو

[1] – شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، م، س، ص: 52.

[*] – المؤلف الضمني: هو الذي ينظم النص، و هو المسؤول عن حضور أو غياب جزء من القصة، إنه هو ذلك الذي يؤكد النقد النفسي على تحديد هويته "كإنسان". حيث يقول تودوروف أنه لا يجب الخلط بينه و بين شخصية الكاتب الحقيقي، كما أن العلاقة بين الكاتب الضمني و السارد و الشخصيات و القارئ الضمني هي التي تحدد في تنوعها إشكالية الرؤيا. ينظر تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية. تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 131-132.

[2] – عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم "مساءلات حول نظرية الكتابة"، دار الغرب، وهران، دط، 2003، ص: 152.

على أنه اغتيل على الرغم منه، و هو في توهج العطاء و توقد السخاء؟»[1]، و نحن من خلال مقارباتنا نتوافق مع ما ذهب إليه مرتاض. و هو نفس الرأي الذي ذهب إليه "دومينيك مونقانو" الذي يرى أن «تأسيس النص للمؤلف لا اختلاف من حوله ما ظلت الكتابة تمنح وجوداً للكاتب. كما أن الكاتب هو الذي يمنحها وجودها أيضاً، و ينفخ فيها الحياة من قريحته الجياشة. فالدور بينهما متبادل، و الوظيفة متكاملة. لكن هذه الكتابة لا تملك القوة الكافية لأن تلغي كاتبها؟ و لا تجعله مجرد تفصيل لا خير فيه، و لا فائدة منه، و لا مدعاة إليه»[2]، ذلك أن النص لا يمكن أن يكون دون أن « نستشف فيه حضور الذات الناطقة به. إن هذه الأخيرة، تسجل دائماً حضورها في ملفوظها، بيد أن هذا الحضور قد يكون مرئياً إن قليلاً أو كثيراً، إلى جانب النصوص المشبعة بالأمارات الدالة على الذاتية المتلفظة»[3]، و واسيني كغيره من الكُتاب، حين يكتب يتماهى مع شخصياته، و هو شأن الروائي الذي يكتب بعشق لدرجة أننا قد نجده في شخصية "مريم"، و قد نجده في الراوي، و قد نجده في غيرهما. « إنه يتماهى، حتى الانتشاء و الذوبان، مع مخلوقاته التي هي نصوصه وشخوصه و التي تصبح فردوسه و عالمه الأثير»[4]، و عليه فإن أجمل كتابة هي التي يكتبها صاحبها و يعشقها.

و منه تؤدي الذات دوراً هاماً في رسم معالم الفضاء الروائي، و لهذا «كانت الرواية فن الطبقة التي تولدت من التغير، و في فضاء المكان الذي كان ساحة لهذا التغير. بعبارة أخرى، كانت الرواية فن المدينة العربية الحديثة التي تدخل عالم التصنيع، و التي تبدأ علاقاتها البشرية و عناصرها المكانية في التعقد، و التي تغدو ساحة يتولد فيها التغير الذي تتحرك فيه آلياته و قواه»[5]. لقد ارتبطت الرواية بالمدينة ارتباطاً وثيقاً، حتى عندما تتكلم الرواية عن القرية و تجعلها فضاءها الجغرافي، فإن المدينة تظل على علاقة بالرواية و داخلة فيها، ذلك أن الرواية العربية تجعل من القرية ممراً إلى المدينة، لأنهم يعتبرون أن المدينة هي بؤرة التغير بالنسبة لهم، كما أن استبدال المكان المغلق بالمكان المفتوح يعني انتقال الشخصية من مستوى لآخر، ذلك أن القرية تمثل حالة، في حين «أصبحت المدينة تمثل الحركة

[1] – عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم "مساءلات حول نظرية الكتابة"، م، س، ص: 269.

[2] – المرجع نفسه، ص: 277.

[3] – دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، م، س، ص: 111.

[4] – علي حرب، خطاب الهوية "سيرة فكرية"، م، س، ص: 180.

[5] – جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى للثقافة و النشر، سورية، ط1، 1999، ص: 36.

و التحول»[1]، كما أن الموازنة التي يقيمها الروائي بين القرية و المدينة قد تبدع أنساقاً مكانية مختلفة تكتسب دلالات كثيرة، باعتبار هذه الثنائية (القرية / المدينة)، من بين الثنائيات الأكثر أهمية من حيث العمق، و البعد، «بحيث تسهم بشكل مباشر و غير مباشر في طرح القضايا التي تتعلق بقيم الفرد و المجتمع، أو الأخرى التي تبحث في الأصالة و المعاصرة و هوية الانتماء» [2]، و هو ما يتطلب منا -حسب السعيد بوطاجين- تعقب علاقة الذات بالموضوع منذ البداية إلى النهاية[3]، و هذا ليس بالأمر الهين نظراً لعدد النصوص المطبق عليها، و هو السبب الذي دفع بنا إلى التركيز على الراوي دون غيره من الشخصيات المشاركة، وتضييق الحقول الدلالية، والاكتفاء بوظيفتين: الذات، و الموضوع، و هنا يجب أن نفرق بين الشخصية كمفهوم عام، والذات المرتبطة بالموضوع، لأنه بإمكان الحكاية أن تتوفر على مجموعة من الشخصيات الميكانيكية التي تدفع العمل إلى الأمام، و لا تكون وراء أي عمل سردي، و لكنها تقوم بأعمال أخرى غير عمل الذات العاملة في النص، و قد اهتمينا بما هو جوهري نظراً لتعدد الذوات و الرغبات وتشابكها حيث تمّ التركيز على "الراوي" كذات، وعلى "المدينة" كموضوع، ومنه نجد أن الراوي كان ينظر في سلوك الأفراد و الجماعات، فيجد «أن المدينة القائمة تكاد تفضي إلى ضرب جديد من ضروب البربرية. فالعنف يجتاح الحاضرات و يتهددها (...)، و الثقافة تبدو بدورها أعجز من أن تردع الميول العدوانية» [4]، وقد كان الراوي يعلم أن مدينته هي بالنسبة إليه محيطه الطبيعي ومجال تفتحه، لأن مغادرته لها ستكون بمثابة الانشطار عن الذات، و أن الهروب الذي رفضه، كان بمثابة الحفاظ على ذاكرته، لأنه لا تكون هناك قيمة لهذا الجسد إذا فقد الإنسان عالمه و فضاءه، وانفصل عن محيطه.

هذا هو المعنى الأساسي الذي تضمنته "ذاكرة الماء" كواحدة من روايات واسيني الأعرج، في رسمها لمعالم فضاء المدينة، حيث جاءت رحلة الأستاذ الجامعي في مرحلة ربما من أصعب مراحل حياته، و هو ما أضفى جمالية فذة في رسمه لمعالم المدينة و تقديمه لجماليات قبح المدينة من خلال ما لحقها في السنوات الأخيرة و التي تشير إليها الرواية، حيث جاءت نصوصه في البداية من خلال

---

[1] - السعيد بوطاجين، السرد و وهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 106.

[2] - أوريد عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، م، س، ص: 44.

[3] - ينظر السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية "غداً يوم جديد" لابن هدوقة)، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2000، ص:144.

[4] - على حرب، خطاب الهوية "سيرة فكرية"، م، س، ص: 19.

تقديم المدينة في صورة تبين لحظة المواجهة بين ذات المؤلف، و ما يعوق انطلاقها في آفاق المعرفة. فالسارد في "ذاكرة الماء" راوٍ جعل نفسه شاهداً على حياته الخاصة مع الجماعة، ضمن سرد سير ذاتي بدا لنا أقرب إلى السرد السير ذاتي الحقيقي منه إلى السير ذاتي الروائي، و فيه ركّز على الجانب العملي و الفكري المتعلق بفضاء الجامعة.

لقد عكست المدينة ذات المؤلف، فهو ككل الروائيين العرب جاء كارهاً للمدينة، ولضجيجها، و خاصة بعد الأحداث الأخيرة:

- «كلما تذكرتك داخل هذه المدينة المتهالكة يومياً و داخل جنوني وحماقاتي و أشواقي، أقول في خاطري، هل تتملكين، بعد كل هذا اليأس، القدرة على مقاومة خوف المدن البعيدة و المنفى القاتل؟»([1])

يقدم لنا هذا المقطع كره الراوي للمدينة، و هو ما يعكس ذات الروائي المتأزمة من هذه المدينة، هذه الذات التي جاءت مرآة عاكسة لما يعانيه الراوي داخل نصوص الروائي، فالروائي يصدر أحكامه الذاتية عن طريق الراوي، و ينعت هذه المدينة بـ(المتهالكة)، و (البعيدة)، وقد حكم الراوي على المدينة التي قدمها لنا بالكراهية، حيث جاءت أقواله لتفضح المدينة، وهو إذ يفضح المدينة، فإنه يستمد ذكرياته من القرية، و من طفولته:

- «نزلت الدبابات الفرنسية من رأس الثكنة باتجاه وسط القرية التي كانت داخل الصخب تعيش احتفالات تباشير أول عيد وطني. نزل ضابط فرنسي من إحدى الدبابات و طلب بكل أدب أن نحتفل داخل البيوت»([2]).

- «يذكرني العربي بطفولتي الجائعة التي احترقت في الأحياء الشعبية»([3]).

- «تذكرت طفولتي التي انتزعتها مني مدن الريح العجيبة» ([4]).

- «في الطفولة كنت تركب قصبة. هي حصانك الذي يطير. (...) قالت لك أمك أيّها الرّجل الصغير، ستكبر، و يكبر معك الهمّ و تسرقك الأدغال و تجبر على نسيان حنين الأمومة»([1]).

---

[1] - ذاكرة الماء، مص، س، ص: 259.

[2] - مص، س، ص: 42.

[3] - نوار اللوز، مص، س، ص: 97.

[4] - أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 57.

إن هذه الطريقة التي قدمت بها القرية و التي ارتبطت بالاحتفالات، هي في حد ذاتها حكم ذاتي لأنه يقدمها من منظوره الخاص، فتلك المقاطع السابقة «تشترك في خاصية تقديم انفصال مكاني مدعم بانفصالات زمنية و أخلاقية و قيَّمية، تقوم بمواكبة تنقل الذات من فضائها المألوف الذي ينبثق منه البرنامج في شكله الاحتمالي إلى فضاء خارجي (أو فضاء الآخر) الذي ستنجز فيه الذات برنامجها»([2])، و هو ما لاحظناه فعلاً من خلال كتابة نص "ذاكرة الماء"، الذي كتب في عدة بلدان عربية و غربية؛ أي أن كتابة هذا النص سُبقت بانفصال الذات عن مكانها المأزوم، و بفعل هذه الانفصال المكاني تباشر الذات إنجازها، إذ نلاحظ أن تقديم الذات للمكان (الفضاء المديني) جاء مغلفاً بالكراهية و البغض عكس فضاء القرية، الذي «يجسد أهم التحولات الداخلية التي نما من خلالها الوعي الذاتي و الرؤية لسيرورة الذات في زمن الطفولة وتشكل هذه القاعدة الدلالية العمود الفقري للنص، و هي تتوزع عبر الأمثلة المتقابلة، وتفرز تفرعات سردية تحتضن مفهوم الوعي الاجتماعي من خلال الفضاء الجماعي»([3])، المتمثل في القرية التي تنعكس على الذات وتتفاعل معها انطلاقاً من العلاقة الجدلية القائمة بين الذات والآخر، وهو ما يظهر مما تمّ تقديمه.

إن بدايات الطفولة، أو مرحلة الطفولة تعتبر بداية سرد السيرة الذاتية، لأن هذه المرحلة، هي التي توجه الفرد، و هي التي تحدد الصفات الإيجابية و السلبية في حياة الفرد منا، و في بعض الحالات تكون البداية في مثل هذه النصوص للكتاب في بداية الكتابة، أو بداية ميلاد هذا الكاتب، أو ذاك. و قد يبدو للكاتب أن هذه العودة إلى الطفولة هي العودة إلى المكان الأكثر أمناً في حياة الإنسان، و ربما تكون هذه المرحلة من أجل نسيان الحاضر و العودة إلى الماضي و الاحتماء به. ونحن إذ نقدم هذه النصوص بالشكل القليل، فهذا لا يعني أن هذه النصوص قليلة، و إنما نسعى إلى تقديم الصورة المفيدة التي يقدمها أو التي قدمها الروائي في بنائه للمدينة، و من أمثلة ذلك قوله:

- «كانت المدينة قد بدأت **تخسر ملامحها و وجهها**.

دقيقة فقط يا صديقي، أشعر الآن بوجع كبير في الرأس، و بعدها فليبدأ ذلك الشيء الحار، الخجول، ينمو في خفاء ما كطحالب الوديان الراكدة. فالوجه الغامض في هذه المدينة التي علمتنا التاريخ و حاربت العدو القومي، لم تعد اليوم

---

[1] - سيدة المقام، مص، س، ص: 16.

[2] - عبد اللطيف محفوظ، البناء و الدلالة في الرواية (مقاربة من منظور سيميائية السرد)،دار الاختلاف،الجزائر،ط1،2010،ص:134.

[3] - إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، م، س، ص: 83.

مثلما كانت. بطونها **النحيفة** صارت اليوم دائرية ... فالمدينة يا مريم **أكبر من طموحات الصبية** الذين فتحوا أعينهم الصغيرة على ليل مشوه شبيه بوردة محروقة»([1]).

- « كلما تذكرتك داخل هذه **المدينة المتهالكة** يوميا و داخل جنوني وحماقاتي و أشواقي، أقول في خاطري، هل تتملكين، بعد كل هذا اليأس، القدرة على مقاومة **خوف المدن البعيدة** و المنفى القاتل»([2]).

- « يبحث عن حيطان **المدينة الضائعة**»([3]).

- « و أتنكر أنا داخل **مدينة متنكرة** عن آخرها»([4]).

« -كم تبدو الدنيا واسعة من خارج **هذه الرقعة الضيّقة من التراب التي اسمها الجزائر**. **مساحة صغيرة** تحاول أن تحتضن بحراً. (...) المدينة التي عذبتني منذ أكثر من أربعين سنة تبدو الآن **مستسلمة** تحتي»([5]).

- « ها أنا ذي الآن أشعر بكل أغاني **المدينة المسروقة** تأتيني دفعة واحدة»([6]).

- « أتعجب من هؤلاء الباريسيين كيف يتحملون هذه **المدينة المتعبة**. أقمت بها سنوات و لم أتعود عليها. ضخامتها تخيفني. ناسها ينفلتون من كل منطق و ينقلبون بسرعة. من الصعب أن تثق في مزاج الباريسي»([7]).

-«ضع حزامك على بطنك و تأمّل النجمة المنسحبة من عيون هذه **المدينة المنهكة**»([8]).

---

[1] - طوق الياسمين، مص، س، ص: 84,

[2] - ذاكرة الماء، مص، س، ص: 259.

[3] - مص، س، ص: 261.

[4] - مص، س، ص: 261.

[5] - شرفات بحر الشمال، مص، س، ص: 14.

[6] - مص، س، ص: 540.

[7] -كتاب الأمير، مص، س، ص: 24.

[8] - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مص، س، ص: 194.

- « نجري نحو متاحف **المدن البعيدة** التي تتخبأ وسط الحدائق الجميلة» ([1]).

- « يكفيني أن أتذكرك لأجد نفسي ضائعة داخل شوارع و ممرات هذه **المدينة المذهلة** و نحن مع بعضنا بعضاً»([2]).

- « حتى هذه **المدينة الجميلة** التي تسميها مدينة الأطياف لا توجد إلّا في رأسي و رأسك»([3]).

- « هذه هي **أمستردام الشهيّة؟** المدينة **البريئة و العذبة** التي تنام على الماء»([4]).

- « **ما أجمل هذه المدينة و ما أكثر اتساعها**. هل الميناء بعيد؟ يبدو أن كلّ المدن التي لا بحر فيها آيلة إلى الزوال. البحر هو الحياة الدائمة فينا»([5]).

- « فقد رفض بأدب كل الدعوات التي وُجّهت له باستثناء زيارته للقدس تلبيةً لوصايا أمه لذرّ رمادها في **المدينة المقدسة** و مقابرها و نهر الأردن»([6]).

- « لكن في **المدينة الواسعة** كان الناس و الإذاعة و التلفزيون و باقي المؤسسات ينتظرون بداية الكسوف الذي طمس عيون الأمكنة إلى أجل غير مسمى»([7]).

- « يحتاج المرء إلى شجاعة كبيرة ليقدم على زيارة الجزائر في هذه الظروف **القاسية** و **الصعبة**.هذه المدينة تستحق أن نغامر من أجلها. **مدينة ساحرة**»([8]).

- « يا ناس **المدينة الراقدة؟** بيني و بينكم عهد الأنبياء و الرسل والشهداء... خدعناكم. خدعناكم. خدعناكم. يا ناس **المدينة الطيبة...**»([9]).

- « **مدينتنا سُرقت مثلما تسرق النجوم. أصبحت قديمة و عتيقة** كأنّها

---

[1] - أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 16.

[2] - ذاكرة الماء، مص، س، ص: 105.

[3] - شرفات بحر الشمال، مص، س، ص: 17.

[4] - مص، س، ص: 71.

[5] - مص، س، ص: 73.

[6] - سوناتا، مص، س، ص: 23.

[7] -ضمير الغائب، مص، س، ص: 13.

[8] - حارسة الظلال، مص، س، ص: 47.

[9] - نوار اللوز، مص، س، ص: 206.

ميت يخرج من تحت الأنقاض. الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل (...) شخص ما (دعا) على هذه المدينة و مات، تقول مريم شيء ما يدور داخل خفايا هذه المدينة و أحياناً في علنها (...) لا شيء تغير في هذه **المدينة الحزينة** التي تموت يومياً. تموت مثل ريف قديم و تتحوّل إلى قرية صغيرة. تتهاوى مثل الورق اليابس. كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع. السيارات. الناس..

قبل زمن قصير **كانت مليئة بالحياة**. أسطحها القرميدية الرائعة التي بدأت تخضر بفعل الزمن تعطي الإحساس بالمدن الأوروبية»([1]).

- « الآن كل شيء اختلط و بعضه انقرض. **المدينة العربية و الغربية صارا شيئاً واحداً**. لا شيء يميزهما عن بعضهما (...) **ضاقت المدينة** و أصبحت محصورة داخل أشواق الناس. حلم كان ذات زمن. **المدينة اندثرت**. صارت فينا»([2]).

إن الذات المعبر عنها في هذه المقاطع السردية؛ ذات مهمومة، و«الهوية مهددة في صميمها لذلك فهي تبحث عن ملاذ آمن و مستقر مطمئن ترمم فيه نفسها الكسيرة، و تعيد فيه الاعتبار إلى الذات التي أثرت فيها العوامل الخارجية»([3]) تلك الذات التي تتوحد في رواياته، و تحس بالمصير المشترك، خاصة في "ذاكرة الماء"، إذ لا أحد يستطيع الهروب من ذاكرته، و لا من تاريخه، و لا من تراثه، الذي يشكل هويته، و يرسم خطوات الذات في طريقها نحو مصيرها المحتوم، و منه فإن الذات تعمل على الانكماش داخل قوقعتها لتحمي نفسها من الاعتداءات، إذ «تؤثث مكانها أو مكمنها بالذكرى و الحلم، و بالتالي فإن المكان المنغلق على الذات، سيحاول أن ينفتح على الخارج بطرق أخرى» ([4]).

المدينة هنا بصفتها الذميمة التي قدمناها ليست هي المدينة التي يراها كل واحد فينا، و إنما هي المدينة التي عكستها ذات المؤلف، لأن هذه الرؤية تعكس ما يراه الروائي، فمدينة الجزائر مثلاً: قد تبدو جميلة عند البعض الآخر، أو هي كذلك، و من هذه الصفات الذميمة ما يلي: (الخاسرة، النحيفة، المتهالكة، البعيدة، الضائعة، المتنكرة، الضيقة، الصغيرة، المستسلمة، المسروقة، المتعبة،

[1] - سيدة المقام، مص، س، ص: 33.

[2] - مص، س، ص: 35.

[3] - محمد معتصم، بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان للطباعة و النشر و التوزيع، المغرب، ط1، 2007، ص: 212.

[4] - حسين علام، العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، م، س، ص: 162.

المنهكة) و لابد أن الروائي لم يغفل الجوانب الجميلة لكل هذه المدن التي قدمها، حتى و إن ربط هذه النعوت بالمدن الأوربية، و من هذه النعوت التي عكست ذاتية المؤلف، ما يلي: (المذهلة، الجميلة، الشهية، البريئة، العذبة، الواسعة، المقدسة)، و نجده في بعض النصوص يجمع بين الصفات الجميلة و القبيحة، و من ذلك ما يلي: (" القاسية و الصعبة مع الساحرة"، "الراقدة مع الطيبة"، "القديمة و العتيقة، مع المليئة بالحياة")، إلا أننا نجده يركز على الجوانب القبيحة التي تخدم أيديولوجيته.

الكاتب من خلال رسمه لفضاء المدينة يقدم لنا القبح الجمالي، أو **الجماليات السالبة** كما يطلق عليها "أدورنو"، الذي ذهب إلى التمييز بين نوعين من الفن؛ النوع الأول: الفن السفسطائي، و يسمى الفن الكاذب الذي يدمج نفسه مع الأنواع الأخرى، و يتكيف مع الحياة الحديثة، فهو وسيلة أيديولوجية، لتبرير الحياة من خلال الوسائل و الأشكال و الأدوات الفنية، التي يعتمد المؤلف. أما النوع الثاني فيتمثل في الفن الحقيقي الذي يمثل قوة احتجاج ضد كل ما هو قائم، والذي يؤدي إلى الاغتراب؛ فالنوع الأول، هو ذلك النوع الذي يستخدم الشعارات والإكليشهات التي تضفي مقداراً من السعادة، و الألفة على العالم الحزين. في حين يقدم النوع الثاني لوناً من العزاء للإنسان على ما في العالم من تمزق، و منه يحرر الإنسان من أسر العالم، عن طريق نفي كافة الأشكال التي تجعل وعيه يستنيم لهذا العالم، و هذا النوع الثاني هو الذي نجده في أعمال واسيني التي اعتمدت الاتجاه الواقعي. إن هذا النوع من الفن لم يمت في نظر "أدورنو" ما دام الفن لم يخضع للقواعد و القوانين التي تحكم الحياة الحديثة، فالمدينة العربية ككل مدن الغرب متشابهة من ناحية الشكل الخارجي، «مما جعل الإنسان العربي تزداد حدة شعوره بالاغتراب، بين اختياراته لأشكال حياتية تتنافى مع جذوره الثقافية، فالمشكلات الداخلية واحدة نتيجة لتبني شكل خارجي واحد»([1])، و أن اهتمام "أدورنو" بالنظرية الجمالية، التي تعبّر عن المناخ العام و روح العصر التي ترى في الفن عامة خلاصاً من أسر النظم الاجتماعية و السياسية التي لم تحقق آمال الناس في حياة سوية تلبي حاجاتهم الروحية و العقلية.

و منه فإن عصر الأيديولوجيا هو تلك الفترة الممتدة من نهاية القرن التاسع عشر إلى بدايات القرن العشرين، أين سادت كتابات المفكرين كأداة للتحليل و النقد و أن « العصر الجمالي هو الصورة التي حلّت محل الأيديولوجيا، التي انتهى عصرها، و صارت نوعاً من التفكير التبسيطي الذي

[1] – رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال "لدى مدرسة فرانكفورت"- أدورنو نموذجاً، م، س، ص: 10.

يختزل علاقات الموضوع المدروس في عناصر محددة، و هذا ما حاولت مدرسة فرانكفورت تجنبه و توجيه النقد إليه »([1])، و أمام هذا التناقض الذي ساد هذه الأعمال من خلال عدم التطابق بين القواعد النظرية و النصوص التطبيقية التي جاءت مخالفة لتقاليد علم الجمال التقليدي، وجب علينا أن نشير إلى أن واسيني يكتب ضد التقاليد و الأعراف الفنية السائدة، و ضد البنائية الاقتصادية و السياسية و الاجتماعية، و لهذا فهو يقدم لنا القبح الجمالي في رسمه للفضاء المديني، انطلاقاً من لغة جعلت من القبيح في الطبيعة جميلاً في الفن، و من الجميل في الطبيعة قبيحاً في الفن، إذ يذهب "كانط" إلى أن «الجمال الطبيعي و الفن يثيران الإعجاب من دون مفهوم، هي أطروحة مهمة بشكل خاص بمقدار ما تنبثق من نظرية للمعرفة تصر على حدود عملية الإدراك. إن المعرفة محدودة، ذلك أن الذات لا تستطيع أن تتصور الموضوعات (...) إلا في المكان و في الزمان، أي بصورة ذاتية»([2]).

و إذا أردنا ممارسة نقدية جمالية على نصوص واسيني فإننا سنتعامل معها تعاملاً تلفيظياً وفق المنهجيات و القراءات التي تقتضيها منبهات هذه النصوص، على ألا يفهم الطابع التلفيظي هنا فهماً سلبياً، لأنه إجراء منهجي يساعد القارئ و الناقد على أن يكون حراً في اختياراته، بشرط ألا يحمل النص ما لا يطيق، ذلك أن النص يحصر جمالياً «ضمن آليات يكتنفها الغموض و طابع الانعكاس الذاتي، و إرجاع تحديدها إلى معايير تتخذ الشفرة عصباً حساساً لها»([3])، و انطلاقاً من الوجود السيميائي للذات، تكتسب هذه الذات أهميتها، باعتبارها ذاتاً فاعلة، و هو ما يتمثل في إصرار هذه الذات على البقاء و رفض مبدأ الهجرة، و رفض الهروب من الموت في زمن الفتنة والالتحاق بزوجته "مريم" و ابنه ياسين بباريس([4]). و أن الحقيقة الوحيدة التي يمكن للقارئ التعرف عليها بعد قراءاته لهذه الأعمال، وكيفية تحديده لفضائها، « هي الحقيقة التي تبنيها الرواية، والرواية لا تفعل ذلك من خلال وعي سردي مركزي يعرف كل شيء و يتحرك في كل الفضاءات، فلا وجود هنا لعين شاملة

---

[1] – رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال "لدى مدرسة فرانكفورت"– أدورنو نموذجاً، م، س، ص: 17.

[2] – بييرف زيما، التفكيكية (دراسة نقدية). م، س، ص: 12.

[3] – وحيد بن بو عزيز، حدود التأويل "قراءة في مشروع أمبرتو أيكو"، م، س، ص: 67.

[4] – ينظر الطاهر روابنية، الميثاق السردي في رواية "ذاكرة الماء"، مجلة مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر. دراسات جزائرية، منشورات دار الأديب، الجزائر، عدد 3، 2006، ص: 104.

بل تفعل ذلك من خلال نشر التفاصيل الحياتية العادية التي تصوغها "أنات" منكفئة على ذاتها فيما يشبه الارتداد اللحظي إلى الوراء»([1]).

3- البحث عن الذات:

إن البحث عن الذات يبدأ من الأمكنة القديمة، لأن تحولات المكان تشير أو تحيل إلى التحولات السياسية، حيث تطبع الأماكن بالنظام السياسي الجديد أين تستأصل أشياء و تبنى أشياء، بالإضافة إلى هذا فإن الأسماء كذلك تتغير، كأسماء الأحياء، و أسماء الشوارع. و الراوي في "ذاكرة الماء" يبحث عن ذاته بوصفه أستاذاً جامعياً و عن أصدقائه بعد أن عانى مرارة الاغتراب النفسي داخل شقته التي فقد معها الإحساس بالأمان و الانتماء إلى هذا الوطن، أين يشعر بالتهديد الدائم، حيث لا حماية إلا باللجوء إلى الذاكرة العامرة بدفء اللقاء مع المكان. لقد وجد نفسه وهو في وطنه الأم أسير حصارات جديدة لم يألفها من قبل، و مع هذا يخرج من شقته ليذهب إلى عمله، أو للبحث عن أصدقائه، و منه يقودنا الروائي من خلال الراوي إلى الأماكن التي لم تتغير والتي يستطيع السارد أن يجد نفسه فيها كالسوق مثلاً، أو بعض المقاهي، و بالتالي فقد كانت «الذات الباحثة عن نفسها في شبكة من العلاقات الجديدة كثيراً ما تتراجع إلى الأرضية الأولى التي تمّ فوق سطحها نسج الأحلام، و بناء الأهداف و الطموحات»([2]).

لا تكون في الغالب الرواية عاكسة للحقيقة الموجودة في الواقع، رغم تصارع الأفكار والأيديولوجيات، و ما شابه ذلك، ذلك أن «الانعكاس هنا يتم بصورة جزئية لأن معطيات الواقع تخضع لهيمنة الكاتب الذي يصوغها في النص الروائي بوعي منه؛ أي أنه يختار ما ينوي تشكيله روائياً من المعطيات التي تدخل النص بوصفها مكونات أولية، بحيث يتم تحديد أماكنها و تحريكها في مسارات مؤهلة لتحقيق الأداء الوظيفي الذي يعيه الكاتب و ينويه»([3])، و هذا ما هو معروف عند واسيني أنه يهيئ المرحلة التاريخية، و ما تحمله داخلها من أشياء لأنه بعد ذلك قد تأخذ أماكن جديدة حسب المهام الموكلة لهذه الأشياء، لأن هيمنة الكاتب هي التي تسيطر بعد ذلك على هذه الأشياء انطلاقاً من قوة المرجع، و قوة التشكيل الفني. و منه فإن هيمنة الكاتب على أعماله من خلال تكوينه لشخصياته و لآلامها و آمالها، و همومها و أفكارها، أين يلقي بها في أرضية الصراع،

[1] - سعيد بنكراد، السرد الروائي و تجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008، ص: 187.

[2] - خالد المصري، غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع و تحولات النص)، دار المدى للثقافة و النشر، سورية، ط1، 1997، ص: 74.

[3] - المرجع نفسه، ص: 39.

لتتصارع أمامنا مع إيهامنا بأنه يقف الموقف المحايد، و مع هذا فإنه يميل إلى بعض الشخصيات، حسب اختلاف الأفكار، و المواقف.

كما يتجلى البعد الذاتي في رسم معالم الفضاء من خلال مشاعر الشخصيات (نفور، قبول، انتماء، تعاطف...). و أن البعد الذاتي لا يعمل وحده فيما يسمى "الفضاء" ذلك أنه يتشابك مع عدد من الأبعاد نذكر منها، البعد الفيزيائي و الجغرافي، و الواقعي و الفلسفي، و النفسي والسياسي و الحضاري، و المادي و الرياضي، و الهندسي، و الاجتماعي.

من خلال هذه الأبعاد و تشابكها في رسم الفضاء تمّ التركيز على البعد الذاتي والاجتماعي، هذا الأخير الذي سنأتي إلى تقديمه، كما تمّ تقديم علاقة الشخصيات بالمكان انطلاقاً من كره المكان، و كذا من خلال مشاعر هذه الشخصيات تجاه المكان، و فيه ركزنا على فضاء المدينة باعتباره يعكس مشاعر هذه الشخصيات، و هذا تعبير عن البعد الذاتي النفسي([1])، كما أن ذكر هذه الأبعاد لا يعني أنه على الكاتب أن يعتمدها، و إنما يختار ما يخدم أيديولوجيته. أما البعد الذي لا يمكن الاستغناء عنه هو البعد "التقني الجمالي"، و الذي انطلقت منه دراستنا في تحديدها للهوية و الذات، و التي ذهبت إلى تعريف «الهوية على أنها التماثل المطلق، أو أنها الجوهر الذي لا يتغير. و في الكتابة العربية يصبح سؤال الهوية بحثاً في المتغيرات التي تدمر التطابق، و التماثل، والتصالح مع الذات، و تخلخل الهوية القارة، و تقذف بها في سموات التيه. من هنا يكون اختيارنا مقصوداً، و نحن ندرس أزمة الذات والهوية العربية في الكتابة»([2]) الروائية عند واسيني تحديداً، الذي عمل على تدمير الوحدة و الألفة، لإثبات الذات، لأنه يبحث عن الهوية الحقيقية؛ أي البحث عن الذات المتصالحة مع نفسها. البعيدة عن المؤثرات الخارجية الضيقة، و البحث عن الهوية التي تعرضت للهزات، في فترة زمنية معينة، من خلال خطاب روائي مبدع حقق الاختلاف و التمايز، لأن الإبداع الحق ميدان المواجهة و إبراز الذات و الهوية، ينهل من مجال الخصوصية و التفرد. وينزلهما في مقامهما العادي بعيداً عن كل الأبعاد التي تحتمي بها الذات المبدعة، فالذات المبدعة في سياق ممارستها الإبداعية، تضع القارئ في تصورها؛ «القارئ العربي أولاً و أساساً.. أقول القارئ العام المنتمي لشريحة واسعة موسعة، لا الخاص

[1] – ينظر محمد السيد إسماعيل، بناء "فضاء المكان" في القصة العربية القصيرة، إصدارات دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، ط1، 2002، صص: 20-23.

[2] – محمد معتصم، بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، م، س، ص: 21.

المتميز بحس النقد و حصانة الرأي.. وهو ما يدعو/يستدعي، أن يكون التجريب غير مجاوز لمجتمعية قارئ الرواية» ([1]).

إن الخطاب في الرواية قدره أن يكون موجهاً من الباث إلى المتلقي، و بذلك فإنه من العسير أن نتحدث عن الحياد في النص الروائي، لأن الروائي يحدث «القارئ عن كل العوالم و لكن من وجهة نظر ذاتية» ([2]) و حتى يُوهِم الروائي المتلقي فيما يكتب بأنه من باب المسرود الذي لا دخل للسارد أو للرائي في توجيهه، و منه لا يستطيع النص أن يفلت من آثار صاحبه أو مؤلفه، ذلك أنه ما من قول إلا و هو حامل لموقف، أو اعتقاد يسوقه المتكلم في كلامه([3]).

و انطلاقاً مما تقدم فإن هذه الروايات تحتوي على الكثير من الأسئلة القلقة حول ما أفرزته الوصفية الراهنة للجزائر بل البلاد العربية ككل مثل «أسئلة الذات في مواجهة نفسها و عوالمها الدفينة التي تفاجئ الفرد بين الفينة و الأخرى و تثبت له أن الكائن قد يجد نفسه غريباً حتى على نفسه، فيفقد السيطرة على مشاعره، و توجه أفكاره (...) و لا يبقى أمام الذات سوى المواجهة الدامية و الصعبة للعودة إلى النبع الأصيل»([4])، و يكون ذلك إما عن طريق الحلم، أو عن طريق الانتحار كما يفعل الكثير؛ والحلم هنا سبيل للحياة و الحرية، حيث تعتبر «الأحلام مرايا تعكس الرغبات المكبوتة لدى الفرد. و هي بذلك تحقق بعض التوازن بين عالمين لديه؛ عالم قائم بذاته وشروطه الموضوعية. وعالم ممكن لكن لم تحقق شروطه نتيجة العوائق و الحواجز (...)، فالرغبة المقموعة في الواقع تجسد سبيلها إلى التحقق في الحلم، لذلك تعتبر الأحلام متنفساً و استمراراً لرغبة دفينة عند الفرد»([5]).

إن الأحلام تعكس ما كانت النفس تطمح إليه في الواقع، دون أن ندرك تلك الغاية، و في الأحلام تتماهى الرغبة و الواقع، و إذا كان الحلم مرآة تتماهى فيها الرغبة و الواقع لدى شخصية البطل الوجودي، فإن الكوابيس تقوم بالدور ذاته رغم الاختلاف الواضح، و هو أن الحلم فيه رغبة. أما الكابوس فهو تحقيق لرغبة صريحة غير مرغوب فيها ([6])، و هذا ما يظهر من خلال التالي:

[1] - صدوق نور الدين، السرد و الحرية، الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2007، ص: 27.
[2] - زهير شلبية، ميخائيل باختين (دراسات أخرى عن الرواية)، دار حوران للطباعة و النشر و التوزيع، سورية، ط1،2001، ص:83.
[3] - ينظر محمد الخبو، مدخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، م، س، صص: 169-172.
[4] - محمد معتصم، بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، م، س، ص: 137.
[5] - محمد معتصم، النص السردي العربي (الصيغ و المقومات)، شركة النشر و التوزيع، دار المدارس، المغرب، ط1، 2004، ص: 66.
[6] - ينظر المرجع نفسه، صص: 66-68.

- «آه يابن محمد. عليك أن تنزل من برجك. لقد تعبت من انتظارك.

عليك أن تنزل قبل أن تنزلني المدينة إلى إحدى حفرها و لا أراك إلا في الأحلام»([1]).

- «تضحكين بفرح تتذكرين الشرائط الحمر و شعرك الطويل، و لباسك الملون الذي لم تريه إلا في الأحلام»([2]).

- «إخوتك السبعة أكلتهم الحرب التي سحقت أحلامهم واحداً واحداً»([3]).

من خلال هذه النصوص فإن الذات تعمل على تحقيق ذاتها، انطلاقاً من الأحلام لأن الحكاية تعتمد في « رصدها للواقع طريقة التمويه و التعويم قصد خلق نوع من الغموض الشاعري، و قصد إشراك القارئ في (لعبة) الكتابة، أو استغلال حالات و إمكانيات مرآوية عاكسة. لكن لها منطقها الخاص و الخصوصي كالحلم الذي يتوفر بدوره على ميكانيزماته الخاصة المتحكمة فيه، كالرغبات و الميولات المنسية و المقموعة، أو الكوابيس أو الذاكرة، و هذه جميعاً لا تعكس الواقع مباشرة، بل مضاعفاً؛ أي كمخزون يمكن إعادة إنتاجه بصورة مختلفة و قد تبدو علاقتها بأصلها (الواقع) بعيدة أو متخيّلة في بعض الأحيان»([4])، فالراوي يعتمد على الحلم ليحقق ما لم يستطع تحقيقه تحقيقه في الواقع و هي إشارة إلى الروائي متمثلاً في الراوي.

فالأحلام التي نتكلم عنها ليست هي أحلام الليالي؛ لأن حلم الليل بنظرنا خاطف، فهو يخطف كينونتنا، فالليالي ليس لها تاريخ، و لا ترتبط ببعضها البعض، و ليس لها مستقبل. أما الأحلام المطلقة فتغرقنا في عالم اللاشيء. من الطبيعي ألا يجد الحالم ضمانة لوجوده، و لا تصلح أحلام الليل لأن تكون تجارب، فالذات تفقد كينونتها. إنها أحلام دون ذات([5])، و هناك من يشير أن الذي يحلم في الليل، إذن هو موجود في الليل. إنه يحلم كما يحلم كل الناس، إذن هو موجود ككل الناس.

[1] - ضمير الغائب، مص، س، ص: 51.

[2] - أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 68.

[3] - مص، س، ص: 194.

[4] - محمد معتصم، النص السردي العربي، م، س، ص: 75.

[5] - ينظر غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة. تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط2، 1993، 1993، صص: 126-127.

و الذات التي تحلم حلم الليل تنفلت منا: لأن الفينومينولوجي(*) لا يستطيع أن يعمل من وثائق الأحلام الليلية، و منه نفرق بين الحلم الليلي، و حلم التأملات، كذلك أن «حا لم الحلم الليلي هو ظل فقد أناه son moi، فحا لم التأملات، إذا كان فيلسوفاً قليلاً، يستطيع في مركز أناه الحالمة أن يصيغ كوجيتو. و بتعبير آخر أن التأملات هي نشاط حلمي ما يزال فيه بصيص من الوعي. إن حا لم التأملات الشاردة هو حاضر في تأملاته. فحتى عندما تعطي التأملات انطباع الهروب خارج الواقع، خارج الزمن و المكان، فإن حا لم التأملات الشاردة يعرف أنه هو الذي يتغيب، هو بلحمه و دمه الذي يصير "فكراً"، شبح الماضي و السفر»(1). إن الراوي في النصوص التي قدمناها يحلم لينسى الساعة التي يعيش فيها ليكون بسلام مع نفسه، و مع الناس من حوله، كما أن «انبناء بعض النصوص على التأمل، لا يعني أبداً أن هناك انهزاماً للكاتب و شخصياته، بل هناك عودة إلى الذات» (2)، و هذا شيء أساسي.

إن تجربة واسيني الذاتية تغرق في وصف الذات، و مع هذا فإنها شأنها شأن الأدب و الفن تنشأ في مناخ موضوعي و إطار اجتماعي، و لذلك نجد في «المجتمع و الثقافة مبررات كثيرة لنشوئها وظهورها للناس في فترة زمنية محددة. فهي في أغلب الأحيان تجيب عن سؤال يعتقد المؤلف أنه مطروق في الذهن القارئ يتعلق ببعض مظاهر حياته أو بعض مواقفه في المجتمع، أو ترد مباشرة لتبرر بعض المواقف التي اتخذها المؤلف و لم تفهم فهماً جيداً أو لتطغى بعض الحسابات في إطار الجدل الثقافي أو الصراع الفكري في المرحلة التي عاشها المؤلف و كان فيها طرفاً من أطراف الجدل و الصراع»(3).

* – الفينومينولوجيا علم على نحو خاص، علم بعيد كل البعد عن التفكير الطبيعي، غير أنه في الوقت ذاته يتناول أو يبدو أنه يتناول نفس موضوع هذا التفكير و هو الظواهر، و يقول هسرل أن الفينومينولوجيا هي علم الظواهر، بالرغم من أن هناك علوم أخرى تدرس الظواهر، مثل علم النفس الذي يدرس الظواهر النفسية. و علم الطبيعة الذي يتناول الظواهر الفيزيائية، إلا أنها لا تهتم بالوقائع بل تهتم بالماهيات، و لهذا توصف الفينومينولوجيا بأنها غير واقعية، و منه فإنها لا تبحث في الوقائع الخارجية و الداخلية، و إنما تركز فقط على الواقع الموجود داخل الشعور. ينظر نادية بونفقة، فلسفة إدموند هسرل (نظرية الرد الفينومينولوجي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2005، صص: 58-60.

1 – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، م، س، ص: 131.

2 – السعيد بوطاجين، السرد و وهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث)، م، س، ص: 174.

3 – محمد الباردي، عندما تتكلم الذات "السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دط، 2005، ص68.

4- قراءة الذات للفضاء:

إن قراءة الفضاء تنطلق من رصد و تجميع أبجدية "المعجم الفضائي": (ماء، خشب، رمال، إسمنت، حجر...الخ)، و المرور بعد ذلك إلى المستوى التركيبي للفضاء (منازل، مسارح، مكتبات، عمارات...الخ)، و هناك ندرك الدور الذي يلعبه المعجم المعبر عن الفضاء، كما أن قراءة الفضاء أيضاً تعتمد على تقطيع النصوص من أجل الوصول إلى التفصيل الفضائي، و لنلتقط مجرى هذا التفصيل لنصل إلى تفاصيل أخرى([1]).

و لكن من يعش الفضاء؟ الروائي أم الراوي؟ و من يقدمه لنا؟ و من يتحكم فيه؟ و من يرسم معالمه؟

لا يمكن النظر إلى الفضاء كما لو أنّه علامة فارغة؛ أي مجرد بياض، و إنما ينبغي النظر إليه من خلال مرجعيته، و أبعاده الرمزية و الأيديولوجية و الثقافية...الخ، و منه فلا يمكن تقديم الفضاء مجرداً من أفعاله، إذا لا معنى له إلا برغبة الذات و بوجودها، و كذا علاقته بالغيرية و بالزمنية.

إن تخيل الفضاء و إدراكه يكون عن طريق العين. فالعين هنا هي «نقطة البدء في الاتصال بالفضاءات. تتحرك العين أولاً قبل أن تلتحق بها الحواس الأخرى (...) تتوقف العين عن المشاهد اليومية المختلفة، العابر منها و الثابت، عن الأمكنة، و عن الأشكال و الألوان، ثم تغوص في كل ما يشكل جواهر فضائية للعالم، و عندئذٍ تصبح العين التي ترى باحثة عن عين أو أعين أخرى كي تبادلها النظر»([2])، و من هنا نقدم ما قدمته لنا الحواس، و أولها: حاسة البصر ثم السمع، ثم الشم، ثم اللمس:

- «**لا يرون** إلا بقايا البصاق و التنخيم الملتصق بالإسفلت **الملون بالظلمة**، و أعقاب السجائر الرخيصة، و الحفر التي لا تغلق، و الأوساخ و بقايا الخضار الفاسدة التي تملأ الأرصفة»([3]).

- «**الشوارع بدأت تتثاقل بالأوساخ و الأوحال**، و جمالها يغيب تحت **كثافة دخان المصانع** الصغيرة التي نبتت في الحارات كالفطر (**البحر مزيّت و متسخ كأنه بركة مهملة**. كلّما **هبّت عاصفة**، جلبت إليها كلّ أوساخ الحارات والشوارع

---

[1] - ينظر حسن نجمي، شعرية الفضاء، م، س، صص: 96-97.

[2] - المرجع نفسه، ص: 109.

[3] - ذاكرة الماء، مص، س، ص: 53.

الضيقة. السفن بدأت تتصدأ، و تتفتت بفعل الزمن الذي صار يتحرك بصعوبة كبيرة، و تنتفخ ألواحها المرميّة على الشواطئ المهجورة. **الشوارع و البنايات تمتلئ بالنفوس** و الأنفاس بدأت تضيق» ([1]).

- «**كانت المقبرة خالية**، تعوم وسط غلاف حليبي من الضباب كان يضيّق الخناق بقوّة على شمس، من حين لآخر تختفي بعرس الظهور قبل أن تختفي من جديد»([2]).

- «في الطريق دندنت و لم أتخل عن أفراحي الصغيرة. **أرى** الآن مريم و هي معلقة على أطراف النافذة المطلة على **ضجيج الشوارع الميتة و صخب الطرقات الواسعة**»([3]).

- « لم نكن بعيدين عن المطار الجديد الذي كان برجاه يخترقان **الأدخنة التي بدأت تعمي مدرجات الهبوط**، ليطل بخجل من بعيد(...) عندما وصلنا إلى المفرغة، فتحت أخيراً زجاج السيارة. **الغريب أن روائح الحرق الكريهة زالت**»([4]).

- «**للمقابر رائحة تشبه رائحة الموت: تشكيل من الأبخرة** و الروائح البرية و النباتات الاستوائية المحروقة و الصنوبر المجفف تحت شمس قاسية و **الزيوت النباتية المعطرة بالخزامي و ماء الورد و نكتار البرتقال**»([5]).

- «الشارع متعب، امرأة حامل مثقلة حتى العظم بهمِّ الغادي و الرائح. مكتظ بأرجل الناس و**الروائح النتنة التي تلهب الأنوف**. طويل، طويل، كهذا اليوم الذي يأكل دقائقه بنهم. كنت وسط هذا **الضجيج** أمشي جيئة و ذهاباً بدون مقصد واضح، كمن يحاول أن يحرث أرضاً جافة و تربة ميتة»([6]).

- «شعرت في لحظة من اللحظات و أنا أقطع **الزقاق المظلم** كأني مقدم على ارتكاب الحماقة الكبرى و أنقاد مجبراً باتجاه التهلكة. قالوا لا تخيّب أمالنا أيها

[1] – سيدة المقام، مص، س، صص: 41-42.
[2] – سوناتا، مص، س، ص: 54.
[3] – أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 43.
[4] – حارسة الظلال، مص، س، ص: 58.
[5] – طوق الياسمين، مص، س، ص: 63.
[6] – ضمير الغائب، مص، س، ص: 26.

الرجل الفاضل، و إذا مرّت هذه الليلة بسلام سنريك غداً خبايا المدينة كلها. لم أقل لهم في أي لحظة من اللحظات أني بدأت أعرف كل شيء فيها و **ألمسه كما ألمس النور** لحظة الوجد و الالتحام بآلام الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري»([1]).

- «الأمطار كانت ما تزال تتساقط بغزارة. **البرد يلفح الأوجه بقوة**. الجليد يغطي المناطق المحيطة بالسوق»([2]).

على ضوء هذه المقاطع السردية التي تمّ تقديمها، يبدو واسيني قد اعتمد على حاستي البصر و السمع، و هما الحاستان الرئيسيتان في علم الجمال، و من خلالهما يستطيع الفنان أن يحقق أكبر قدر من الجمالية للمكان الموصوف، و لكن لجوء الروائي إلى حاسة الشم -هذه الحاسة التي تتمتع بها الحيوانات- للتمييز و الفرز لتحديد جماليات المكان الذي يريد أن يقدمه لأن الأمكنة التي قدمها مادام أنه اعتمد على حواسها فهي أمكنة تعكس ذات المتكلم. فحاسة الشم مثلاً أراد بها صاحبها تقديم كرهه و قرفه من الفضاءات التي يقدمها. أما باقي الحواس فإننا نلاحظها بشكل قليل موازنة بحاستي البصر و السمع.

وقد استعمل الكاتب حاسة البصر التي يقدم لنا من خلالها كرهه لفضاءاته، حيث نلاحظ أن أغلب الحواس قد تمّ التماسها في هذه النصوص، إلا أن حاسة البصر قد جاءت في كل النصوص تقريباً، ، و منها قدم لنا جماليات قبح المكان، و هو ما يظهر في النصوص التي قدمناها، فقد رسم الكراهية لهذه الأماكن رسماً دقيقاً، و منها جاء رسمه متمتعاً بدرجة عالية من الجمال.

أثناء قراءتي للمقاطع السردية التي اجتزأتها من روايات واسيني، أشعر بأنني أمام روائي يكتب بعينه، و هذا ما يسمى بـ"**سرد النظر**"([3])، أين تحكي العين حكايتها، في فضاء يتجلى في الزمن، لكنه فضاء لا معنى للزمن فيه إذا لم يضع عليه جناحيه. إنه الفضاء الذي يتجه إلى العين الكاتبة مخترقاً تلقائيتها و ثقافتها، مسلحاً بكل ما فيه من أجساد وموضوعات و أشياء متجاورة، لكل ما فيه من أصوات و روائح و علامات متعايشة، و متجاورة ومتخاطبة، و منه فإن العين هنا تشتغل بدون ذاكرة، لأن هناك فضاءات مرجعية كالساحات، والشوارع، و الحقول، والبيوت، و الفضاءات الذهنية و النفسية، و فضاءات النفي، و فضاءات الموت، و فضاءات الإخفاق.

[1] - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مص، س، ص: 130.

[2] - نوار اللوز، مص، س، ص: 46.

[3] - ينظر حسن نجمي، شعرية الفضاء، م، س، ص: 111.

واضح أن الشوارع و الأزقة و المقابر ليست كتلاً صماء. إنها عبارة عن سند بصري لحركة شاملة من الأصوات و الحركات، و الصور و الروائح...الخ، ذلك أن مثل هذه الأمكنة هي التي تؤسس الفضاء اليومي، المتمثل في الأمكنة المفتوحة التي تدور فيها الشخصيات، باعتبار هذه الأمكنة تلعب دوراً في الحكاية.

إن الفضاء اليومي في أعمال واسيني ظاهرة حيوية، لحركة الشخصيات، و بناء المشهد، تحت مجهر العين التي تقوم برصد هذه الحركة، حتى تلك الأشياء الثابتة، فإنها مرتبطة بهذه الحركة.

انطلاقاً من النصوص السردية التي قدمناها نعثر على "الكرونوتوب الباختيني" الذي يزاوج الفضاء بالزمن، و نلاحظ أن الروائي يعمل على إقامة العلاقة بين المشاهد، و يصف لنا الفضاء بطريقته الخاصة، و من خلال ما تعكسه ذاته، و لا يقدم نفسه لنا، بل يجعل من اللغة هي التي تقدمه، و تجعله مرئياً، و منه يصبح الفضاء، كل الفضاء متمدداً عبر امتداد العين. و ما يبدو ثابتاً أو جامداً يمكنه أن يتحرك من خلال عملية تماه، هذا التماهي الذي يصنعه انتشار وقع الشيء ذاته.

إن هذا الوعي الذي تعيشه الشوارع و الأزقة و المقابر، يسعى من خلاله الكاتب إلى اختراق اليومي، الذي سينمحي بعد ذلك إلا من الذاكرة الفردية التي ستختزله. أو من الذاكرة الجماعية التي ستحتفظ به من خلال الكتابة، فالروائي يسعى دائماً من خلال الفضاء الخارجي إلى فضاء باطني من خلال لغته، و كل هذه الحركة تغذيها حركة العين، التي تسيرها الذاكرة في فضاء معين[1]، و أن الفضاء بدوره حقيقة تصورية، لا هو بالواقعي تماماً، و لا بالمتخيل تماماً، بل هو واقعي و متخيل في الوقت نفسه.

كما أن الوعي القومي في اتجاهه الذاتي، يعبر عن «إرادة الأمة في تغيير موقعها و بنيتها، وتحقيق ذاتها التي تكونت أو في طريقها إلى التكوين. و هو ذاتي أيضاً على أن الأمة ذات تاريخية. والأبعد من ذلك، أن الوعي القومي نفسه يتحول إلى وسيلة ليكوّن الأمة بمعنى من المعاني و ذلك بفعل العلاقة الجدلية بين الواقع و الفكر»[2]، و أن القومية تعني وعي الذات. فما تعانيه الأمة من تخلف وتبعية يدفعنا للتساؤل عن أسباب هذا التردّي، و عن وضعيتنا التاريخية الراهنة، و بالتالي عن درجة وعي الأمة العربية لذاتها، و ما هي هذه الآفاق المستقبلية لهذا الوعي في مضمار التحولات العالمية الجديدة.

[1] - ينظر حسن نجمي، شعرية الفضاء، م، س، ص: 116.

[2] - عدنان عويد، الأيديولوجيا و الوعي المطابق، م، س، صص: 94-95.

إن الشيء الجميل في هذه الأعمال، أن الراوي لا يجهد بصره لامتلاك الفضاءات العنيدة، لأن لغته قادرة على استيعاب الحمولة الدلالية للمشاهد، و الدليل على ذلك حجم الروايات التي تزخر بالفضاءات الجميلة، التي تقدم في شكل لوحات فنية جميلة، و هي تقنية تدفع القارئ لأن لا يكتفي بالشعور فقط، و إنما ليرى كذلك المشاهد التي يقدمها الروائي، في شكل صور فوتوغرافية؛ هذه الصورة لا تقدم اعتباطاً و إنما تأتي من فضاء الذاكرة، من رحم الماضي لتثبُت في ذهن القارئ، «و وضع الماضي على مسافة من الإنسان هو الذي يتيح بناء هذا الماضي بناءً جديداً لنجعل منه مزيجاً مركباً من التاريخ و الخيال، من الحقيقة الوقائعية و الحقيقة الجمالية. و تطمح إعادة البناء هذه إلى إيضاح الذات و تقديمها. و الواقع أن فعل الذاكرة الذي يبرز في قصص الحياة أو السيرة الذاتية يوضح هذه القابلية الإنسانية بصورة نوعية»([1])، لأنني لا أستطيع أن أقرأ مجموعة من الصور الفوتوغرافية المتتالية داخل عمل روائي دون أن تفرملني و تستوقفني بعض الصور أو أغلبها لأن أتمعن في هذه الصور من خلال ما يقدمه الكاتب من وصف لهذه الأخيرة، و منه فإن هذه الأماكن التي تقدم على شكل صور تقدم مرئياً من خلال حركة العين، و لا مرئياً من خلال ما تقدمه الكتابة، لأن « اللامرئي L'invisible أيضاً موجود في الصور. إنه ليس عدماً، بل هو فقط غير مرئي في طريقة ترتيب العلامات و التفاصيل، و يمكنه أن يكون مرئياً من زاوية أخرى للنظر والترتيب»([2])، فوضع المشاهد في إطارها المرسوم لها هو تقنية تعمل على تشغيل الإحساس عند القراءة، «بمعنى أن التركيز على التفصيل في الفضاء اليومي يقود إلى تداعياته. ننظر إلى الشيء الذي يبدو داخل الإطار الجامد، لكنه يحرك إحساسات معينة لدينا، أو يعبر عن بعض حاجاتنا، أو يحيل على مرحلة من مراحل التجربة المحكية أو يلفت رغبة التأمل»([3]).

5- لغة الذات:

المعروف أن اللغات مملوءة بمعجم فضائي، و لا أظن أن هناك من يستطيع التنصل من هذا الجاهز، و الفضاء يقدم نفسه بمثابة لغة مستقلة، التي بدورها تحاول الإمساك، بل تمسك بجوهر الكتابة الروائية. هذه الكتابة التي تظل خطاباً عن واقع معين. و الواقعية هنا ليس معناها مطابقة الواقع، و إنما الامتثال لقواعد الطبيعة الاجتماعية، فالخطاب هنا خطاب ممكن و غير ممكن في الآن

[1] - جويل كاندو، الذاكرة و الهوية، مك، س، ص: 89.

[2] - حسن نجمي، شعرية الفضاء، م، س، ص: 121.

[3] - المرجع نفسه، ص: 122.

نفسه، وهذا هو الدور الذي تقوم به اللغة في رسم المشاهد، كما أنها « شرط كل توضيح وتفسير، تقوم بعملية نقل للقصدية ذات المعنى من المصدر الأصلي المدرك إلى عالم الثقافة و الاتصال بين الذوات»([1]). و منه فإن اللغة هي كل شيء في رسم الفضاء و تقديمها للمتلقي على شكل صور فوتوغرافية، أو تشكيلية. «و لا يتعين إدراك العلاقة بين الفضاء و اللغة من خلال حصرها، بسذاجة و آلية. في محاولة تمييز معجم الألفاظ الدالة على الفضاءات أو علائق فضائية مختلفة، بل الأمر (...) أعمق من ذلك. إنه يطرح بنية المساحة اللغوية كلها، كمستويات تحقق التعدد اللغوي، و الصوتي (...) كمدخل لفهم بعض تجليات الفضاء»([2]) في تعبيرات هذا الروائي، فالفضاء يُمنح لنا من خلال اللغة، و من هنا ندرك أن كل فضاء هو فضاء لغة بالضرورة، و فضاء دلالة هذا من جهة و من جهة أخرى هو أن «اللغة هي انعكاس الذات على العالم المدرك و لم تؤسس أبداً من طرف الذات، فالكلام يسبق الذات المتكلمة، كما أنه لا يمكن أن نفصله عن العبارات التي قيلت من قبل، فهو ظاهرة تاريخية بمعنى الكلمة كما يجب أن تكون الذات المتكلمة بالنسبة لنفسها ذات أخرى تعيش باللغة و من خلال اللغة»([3]).

للقارئ الحرية في أن يرى الصور و الأشياء كما يريد أن يراها، و هذا طبعاً حسب قراءته، و المسألة هنا لا تتوقف عند تحليل الخطاب الروائي، إنما تتطلب عينا خاصة يحتاجها «كل محمل نقدي. ذلك أننا لا نفهم كيف تلاحق القراءة الفعل الروائي من خلال اللهاث وراء المحكي، متجاوزة الصور و التفاصيل التي يقضي الكاتب عمراً في جمعها و تمثلها. و هي تفاصيل قد لا تعني شيئاً ذا بال بالنسبة للمحكي، و قد يكون لها من معنى إلا في حد ذاتها»([4])، و نحن لا نريد أن نفهم ما تقوله هذه الأشياء، و إنما هدفنا هو البحث عما لا تقوله؛ أي البحث عن المضمر.

إن المدينة مثلاً بالنسبة "لمريم" تختلف عنها بالنسبة للراوي، حيث نجدها تنتقل من مدينة الجزائر إلى باريس؛ إلى فضاء سيتيح لها الفرصة للممارسة حياتها، و الانفلات مما يتهددها في الجزائر، و الانفلات هنا هو الانفلات من سلطة المكان (الشقة) التي تحاصرها. حتى الشوارع التي تمثل فضاءً

---

[1] – زبيدة بن ميسي، التواصل بين الأنا و الآخر عند ميرلو بونتي، مجلة منتدى الأستاذ، تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، عدد 02 / ماي 2006، ص: 254.

[2] – حسن نجمي، شعرية الفضاء، م، س، ص: 135.

[3] – زبيدة بن ميسي، التواصل بين الأنا و الآخر عند ميرلو بونتي، م، س، ص: 257.

[4] – حسن نجمي، شعرية الفضاء، م، س، ص: 138.

شبه مفتوح. هي أماكن مغلقة بالنسبة إليها لأنها و هي تتنقل من شارع لآخر قد تفاجأ بمن يتربص بها، فإنها ترى الفضاء الباريسي هو الذي يحقق في نظرها التوازن و يجلب السعادة، ويؤكد الذات، و يغير مجموعة من القيم، لكنه يُذهب بعضاً من الهوية، و هكذا «يتحول المكان إلى طاقة منتجة واضحة على المستوى الدلالي. بانتقاله من مجرد شكل هندسي جغرافي رتيب إلى عنصر بنائي حافل بالشخصيات و بالرؤى الفكرية»([1])، و هو ما نلاحظه في "شرفات بحر الشمال"، من خلال وصف مدينة أمستردام، و كأن المدينة الغربية بعيدة عما تعيشه المدن العربية.

إن الكاتب حين يقدم لنا المدينة الغربية إنما يريد من ذلك فتح مجال المقارنة بين المدن العربية و المدن الغربية، هذه الأخيرة التي تتمتع بمظاهر المدينة (الطرق، و المستشفيات و المدارس، والجامعات...الخ). هي مظاهر تجمع بين الجانب المادي، و الجانب المعرفي، دون فصل بينهما باعتبار الجانب المادي هو نتاج الجانب المعرفي، و الهدف من هذا التقديم و العرض، إنما هو لإثبات "الذات"، لأن وجود الذات لا يكون إلا بوجود الآخر، و هو ما ذهب إليه "دلثاي" الذي يرى أننا «نفهم الآخر و نفهم أنفسنا من خلال نشاط قراءة جماعية، أي قراءة داخل جماعات أو مذاهب تفسيرية، و ليس عبر تأمل منفرد. عِلمُنا بالاختلاف مع الآخرين، يجعلنا نُعلِّم أنفسنا. هذا الأمر يتطلب منا فعل تخيُّلي، بأن نحوِّل الذات و ننقلها إلى داخل ذهن و حياة الآخر»([2])، حتى وإننا في الفترات الحالية ندخل في فضاء الغرب، من خلال التقليد له، بل إنه أصبح يسيطر على هذا الفضاء، و ينبغي التعامل معه على هذا الأساس، دون أن يعني ذلك أن نقلده أو أن نرضخ له، ولكن المعروف هو أن الذي أنجزه البشر على اختلاف جنسياتهم هو إمكانات متاحة لجميع البشر، لكي يفيد ويستفيد منها على أن يمارس حريته و يحقق ذاته على نحو مبدع خلاق، يعكس رؤيته لأي فضاء يمارس عليه حقه في الكتابة، و الشيء نفسه الذي دافع عنه طه حسين الذي دعا إلى تبني الحضارة الأوروبية سبيلاً أوحد للتقدم، حيث «كان يرى أن خير ما تفعله الذات المهزومة المستعمرة هو أن تقتدي بالآخر المنتصر المستعمِر كأفضل سبيل للتخلص»([3]) منه، و هو ما ظهر من خلال النصوص التي قدمت لنا المدينة الغربية.

تمّ تقديم مقاطع سردية توضح مجال المفارقة و المقارنة بين المدن العربية و المدن الغربية،

[1] - إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، م، س، ص: 74.

[2] - دايفيد جاسبر، مقدمة في الهرمينوطيقا. تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 134.

[3] - رشيد العناني، استنطاق النص (مقالات في السرد العربي)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2006، ص: 119.

والهدف من ذلك هو تحديد نوعية المكان، فإذا «كان المكان دالاً على الشخصية التي تسكنه، فمن الممكن القول: إن الشخصية -بالتالي- دالة على المكان الذي يحتويها أو تنسب إليه»([1])، و بناءً على ذلك نستطيع القول: إن وصف الراوي للأماكن بهذه الطريقة، و بهذه الدقة في التقديم إنما يعكس ذاته، و ذات شخصياته، كما أن الحالات النفسية التي يقدمها السارد تعكس نوعية المكان الذي تسكنه هذه الشخصيات.

كما أن المكان المركزي الذي انطلق منه الروائي في كل أعماله هو: "الجزائر"، أين يبدو حضورها قوياً مقارنة بالأماكن الأخرى، و لكنه كغيره من الكتاب العرب يكره المدينة من خلال فضائها اليومي. ذلك أن فضاء المدينة غالباً ما ينظر إليه بنظرة بانورامية تغذي المعنى من خلال النصوص المكتوبة، و ما يزيد تغذية هذا النصوص، هو القراءة الجادة التي تشارك في إنتاج فضاءات شاسعة، أين تتقاطع مشاهد الأزقة و الشوارع و الساحات و الشقق و المنازل، و الوجوه والروائح و الأصوات لتشكل فضاء خصوصياً، و إيقاعاً خاصاً هو جوهر المدينة. لأن تحديد معنى المدينة هو ما يساعدنا على أن نفهم و نقرأ الإنسان داخل هذه المدينة، من خلال فضاء النص الذي يتيح لنا فهم خبايا هذه المدينة.

إننا لا نعيش المدينة إلا لغة، و ليست كتلة من الإسمنت، لأننا نعيش هذه المدينة التي يقدمها لنا الراوي كمكونات دلالية و تعبيرية و إخبارية، «يتدخل فيها الواقعي بالمتخيل (...) المعيش بالمحلوم به، أي تتداخل التجربة الملموسة، بالمعنى الذي تشيده الكتابة. و من ثمّ يقول بأن الحقل الدلالي للرواية تصوغه لنا أشياء المدينة أساساً»([2]).

السارد حين يقدم لنا المدينة يقوم بعملية تركيب جديدة وفق ما تقتضيه لغته الخاصة، و ما تمليه عليه ذاته، ذلك أن هذه الإعادة هي التي «تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية التي تتخطى ميدان السرد. أعني أن الذات لا تعرف ذاتها مباشرة بل بطريقة غير مباشرة، فقط من خلال انعطاف العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداً إلى وساطات رمزية تنتج دائماً وأساساً الفعل، و من ضمن هذه المرويات، الحياة اليومية. و تؤكد الوساطة السردية هذه الخاصية الجديرة بالانتباه في المعرفة السردية، ألا و هي تأويل الذات و امتلاك القارئ لهوية إحدى الشخصيات الخيالية

[1] – محمد السيد إسماعيل، بناء "فضاء المكان" في القصة العربية القصيرة، م، س، ص: 87.

[2] – حسن نجمي، شعرية الفضاء، م، س، ص: 145.

هي صورة من صورها»[1]، و أن معرفة الذات تأويل، و تأويل الذات يجد في السرد من بين الإشارات و الرموز وساطته الأثيرة، و تقوم هذا الوساطة على التاريخ كما تقوم على الخيال، لتحوّل قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخي يمكن مقارنته بسيرة أولئك العظام، الذين يتضافر بهم التاريخ و السرد[2].

و في الأخير نكتشف أن الوصف يؤدي الدور الأبرز، باعتباره تقنية جمالية يعتمدها الروائي ليقرب المكان من المتلقي و يصوره و يبيّن جزئياته، و «أبعاده فيرسم صورة بصرية تجعل إدراكه باللغة أمراً ممكناً، و الوصف هو خطوة أولى لاختراق الشخصيات للمكان بما تحمّلها من مواقف ووجهات نظر متباينة للأحداث المشكلة للعمل»[3]، و طبعاً هذا حسب قدرة الكاتب على تصوير الأماكن التي يقدمها، أو التي يريد أن يقدمها، إذ تعمل اللغة على وصف المكان حسب رؤية الكاتب لهذا المكان، و حسب موقفه من المكان الموصف.

---

1 – سعيد الغانمي، الوجود و الزمان و السرد، م، س، ص: 265.

2 – ينظر المرجع نفسه، ص: 252.

3 – أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، م، س، ص: 35.