

الفضاء المعماري في النص الروائي الجزائري

د. سعداني يوسف

جامعة جيلالي لباس/سيدي بلعباس

يعد الفضاء من المكونات المركزية والحاسمة في النص السردي، ليس فقط لأنه حيّز تتحرك فيه الشخصيات، وإنما لتوفره على نظام معقد ومؤثر في سيرورة الحكاية. ثم إنّ علاقته المتفاعلة مع الأحداث، والزمن، والشخصيات تمنحه دورا فاعلا في تشييد الفضاء الروائي. ونعتقد كذلك أنّ محاورته للفنون الفضاءية ستخصّب شعريته، وتنوّع وظائفه وآلياته.

لا ريب أنّ القارئ ضمن هذه الاستراتيجية سيبدع، هو الآخر، فضاءه الخاص. وفي الواقع، هذه الدينامية، داخل الحكاية وخارجها، هي التي تنجز فضاءيتها. "هكذا، يشكل المنهج الفضائي، بمعنى دراسة الفضاءية في الرواية، مقاربة نقدية ملازمة يتعيّن عليها إدماج عدة حقول تتضمن النظرية الأدبية والفكر العلمي والممارسة الفنية الفضاءية والبحث الفلسفي. من ثمة يتعين علينا دراسة الفضاءية في الرواية في سياق الفضاء كما في سياق الأدب: ومادام الفضاء ليس خاصية الأدب فحسب، وإنما خاصية العلم والفن أيضا، فعلى دراسة الفضاء في الرواية أن تكون بالتالي إدماجية.¹ وعليه، هذا السياق الجدلي، هو الذي نجد تجلياته في مضمون الحكاية وشكلها.

بهذا المعنى، يمكننا القول أنّ الفضاء قد رسّخ فاعليته في الخطاب الروائي، وتميّزه عن المكان بامتداده، وحركيته، وشموليته، وشساعته. "لنقل إنّ المحكي لا يتاح له أيّ تحقق استتقي إلاّ بهذا السند (support) الأساس للعمل السردى: الفضاء. هنا حيث تتحوّل الأشياء من هندسة التقاطب البسيطة الأولية إلى مستوى التعقيد والتشابك والمتاهة.² غير أنّ أهميته البالغة لا تحجب، ولا تعطّل وظيفة العناصر التي تتضمنها الفضائية الهندسية في الرواية، وذلك من خلال "التأكيد على النقطة والخط، والمستويات المتراكبة... تشكل النقطة الفضائية جوهر الشكل الروائي... [أما] الخط... ينعته هنري جيمس الخيط (ficelle) وشكلوفسكي التنضيد (enfilage). أما تأكيد تودوروف على التوازي والنقيض فيوضح كيف أنّ مثل هذا الخط الهندسي جوهرى لدى الروائي... كما أنّ تصور تودوروف لفعل القراءة بوصفها مستويات متراكبة عند إشارته للتأويل النقدي بما هو فضائي، يوحى بقوة المستويات المتراكبة فضائياً في "دون كيشوت" سرفانتيس.³ وقد أصبح الدينامية الفضائية أكثر إنتاجية حينما توثق صلتها بمكونات النص السردى، وتتفاعل من جهة ثانية مع الفنون والمتلقي فتغدو الرواية مشيدة كتابة وقراءة.

إذا كانت شعريّة الفضاء الروائي تراهن في إنجاز انفتاحها الجمالي على استراتيجية التلقي، وبالأخص على المتلقي المتجسّد في المروي له حيناً، والقارئ حيناً آخر؛ حيث يتحوّل الفضاء المتخيّل إلى فسيفساء فضائية انطلاقاً من التلقي الداخلى والخارجي على حد السواء؛ فهي أيضاً، ومن جهة أخرى، تحاول أن تحاور الفنون الفضائية لعلها تستطيع أن تلامس آفاقاً أبعد، وأغواراً

أعمق. ولأريب أنّ هذا التفاعل سيملك القارئ من اختبار
البياضات، والفراغات الكامنة في الفضاء. وبالمثل، قد نجد تجلياً
لخصائص الفنون الزمنية (الموسيقى، الرقص) في الرواية. وهنا يمكن أن
نشهد انبثاق المعنى المدهش، والمختلف من عمق هذه الحوارية المتعددة
الأقطاب.

ومع ذلك تكشف لنا التجليات الجمالية للفنون الفضاءية في
الرواية عن حضور مؤثر في الحكاية. ومن ثم فهي تشيد معمارها بكثير
من التنويع والتلوين، فتبدو عوالم متحوّلة داخل عالم واحد. كما يمكن
أن تعدّد الخطابات، والأصوات في هذا الفضاء المتخيّل. وبالفعل، هذا
ما تنجزه النصوص السردية الحديثة. وتما يسترعي الانتباه أنّ هناك
تضافراً بين الرسم والمشهد، بين الشخصيات والنحت، وبين البنية
السردية وفن العمارة.

وفي هذا السياق، نلاحظ أنّ الرواية ومن أجل أن تحقق تواصلًا مع
فن الرسم، تترع نحو إنجاز مشروعها ضمن فضاءية ما. ثم "إنّ ما يجعل
من فن الرسم فنا للفضاء، ليس لأنّه يمنحنا تصويراً للامتداد، ولكن لأنّ
هذا التصوير نفسه ينجز عبر الامتداد، امتداد آخر هو امتداد فن
الرسم بخصوصيته".⁴ وعلى هذا النحو، تبتكر اللغة فضاءيتها
الخاصة، وهو ما يفضي بها إلى عرض المشهد عرضاً بصرياً كما هو، أو
كما يمكن أن يُتخيّل تجسيدا، وتلوينا، وإيحاء. وهنا يغدو فضاء النص
السردية فضاء مفتوحاً. لذلك فالتعاقد بين خطاب الحكاية وخطاب

الرسم يعزز فاعلية المتلقي الذي يخرق حواريتهما، وفي الوقت نفسه ينتهك تعالق اللفظي بالبصري فتنبثق شفرات النص السردي المحجوبة بالمطابقة.

أ_ الفضاء المعماري/معمارية الحكاية:

ولعل الفن المعماري أكثر الفنون الفضاءية تأثيراً في الرواية؛ لاسيما من حيث البنية، والعناصر، والآليات. وهكذا يمكن أن نعتبر أن "فن العمارة هو فن الفضاء بامتياز، حيث إنه لا يتكلم عن الفضاء، وإنما من الأصح القول إنه يجعل الفضاء يتكلم، من أن نقول إن الفضاء هو الذي يتكلم من خلاله".⁵ وعلى هذه الصورة، ستشيد الرواية ببنيتها الفضاءية. بيد أن القراءة قد تكشف لنا بنى خفية. ولكن البنية المضمرة لن تقوِّض ما بنته استراتيجية الكتابة؛ وإنما ستساعد على كسر الأنموذج الجاهز الذي يحكم بنية القصة.

وفي هذا الصدد، نجد أن جوزيف كيـسنر (Joseph kestner) يحدّد مجموعة من العناصر، والمبادئ التي يتحقق من خلالها التقاطع بين فن العمارة، ومعمارية الرواية. "وسواء كان الفضاء المعماري في عمارة أو في رواية، فإنه قائم بذاته، ومع ذلك معبر عن العالم الذي يحيط به" إنه محيط كامل مرئي "...يكمن العنصر المركزي لفن العمارة في هذه العلاقة للخارجي بالداخلي".⁶ وهذا يعني من جهة أخرى أن الرواية تشييد للعالم الخارجي.

ولهذه الغاية، أوضح أيضا، أنّ ميشال بوتور (Michel Butor) حينما تحدث عن "الكتاب كمادة"⁷، إنّما عمل في الحقيقة على وضع تصوّر تكون فيه الرواية بناية. وإن كان ذلك يحيل على الأرجح إلى الفضاء النصي بوصفه فضاء الكتابة. وفي هذه الحالة، يتأكّد أنّها "فن معماري مكتوب، وعمارة بالمعنى المجازي يدخلها القارئ ويتجوّل في أرجائها ثم يغادرها، ليعيد بناءها بحسب تصوراته وخلفيته الثقافية."⁸ وهنا يصبح القارئ نفسه معماريا؛ حيث يترقّى التفاعل بين المتلقي والحكاية من طور إنتاج المعنى إلى طور بناء حكاية خاصة به.

وفي الوقت ذاته، سيتكشف جوزيف كيسنر معمارية الحكاية من خلال طرائق تشييدها؛ وبخاصة مقارنة تودوروف للسرد بوصفه قصة بخلاف الشكلايين الذين اهتموا بالسرد من حيث هو خطاب. ولهذا قد يخضع ترتيب الحكايات المتعدّدة داخل الحكاية الواحدة إلى التسلسل (L'Enchainement)، والتناوب (Alternance) والتضمين (L'Enchassement).⁹ ويقوم التسلسل على تجاوز قصص مختلفة، حيث تبدأ القصة الثانية بعد انتهاء الأولى مع الحفاظ على تشابه البناء. في حين يتمثل التضمين في إدخال قصة داخل قصة أخرى، وأنموذج ذلك حكاية شهرزاد. أمّا النوع الثالث فيسمّى بالتناوب، وينهض على حكي حكايتين، في الآن نفسه، مع إيقاف الأولى حيناً، والثانية حيناً آخر؛ ثم العودة إلى الأولى، فالثانية، وهكذا دواليك. ومن ثم تشابه "هذه الأفكار مع مبادئ الفن المعماري واضح. فالتكرار، والتوازي، والإخضاع، والتبطيء، والتدرج، والتأطير، وال

نقيضة كلها تتكلم إلى حد بعيد وسط أقدم المبادئ المعمارية. على أن ما له أهمية خاصة هي مفاهيم الوحدة، والمقياس، والإيقاع، والنسبة، والمتتالية.^{10*} ثم إن هذا لا ينفي أهمية الاشتغال الزمني على مستوى النص السردى؛ وذلك ما تنطوي عليه المفارقات الزمنية التي تحدث إما بالاستباق أو الاسترجاع. وقد يقتضي الإيقاع الزمني للسرد نوعاً من التسريع (الخلاصة)، أو ضرباً من التعطيل (الوقفة الوصفية). وإلى جانب ذلك، ترتبط الزمنية السردية، من منظور جيرار جينات (Gérard Genette) بما يسميه الحذف (تسريع السرد)، والمشهد (إبطاء السرد)¹¹. ومن هذه الزاوية، يتضح لنا أن البنية الزمنية تنطوي على حركة داخلية. والحق أنها ذات تأثير مباشر على المعمار الحكائي؛ وبالأخص حينما يتكسر السرد، ويمنح الراوي إلى التعمية على الفضاء، وطمس ملامحه تالياً.

وعلى هذا الأساس، نلفي رواية "الزلال"¹² للطاهر وطار تشتغل على معمارية المدينة/الذاكرة، إذ تنهض هندستها على سبعة فصول، وكل فصل هو عنوان جسر من جسور قسنطينة السبعة: 1_ باب القنطرة 2_ سيدي مسيد 3_ سيدي راشد 4_ مجاز الغنم 5_ جسر المصعد 6_ جسر الشياطين 7_ جسر الهواء¹³. ثم إن هذا الشكل الفضائي/ النصي ليس مجرد زخرفة هندسية أو محاكاة فجوة للمجال القسنطيني، وإنما هو متاهة لتحولات شخصية "بولرواح". ولذلك تتماهى نهايته (الجنون والانتحار) مع خاتمة الفصول: جسر الهواء، فضاء الزلال. بل إن هذه الاستراتيجية تتعزز

بالاستثمار الفضائي للوادي والصخرة التي أسست عليها مدينة
قسنطينة.

وفي هذا الصدد، قد تتفاعل اللوحة مع فضائية الجسور، فتقيم
حوارا مع الحكاية إلى درجة استحالة الفصل بينهما. ثم إنّ
اللوحة، وعلى صعيد آخر، قد تتجاوز حدود الحكاية، فتخترق بياضها
وقيد الزمن لتكتب رسما قبل آونها. وهذا ما ينسحب على لوحة
"قنطرة الحبال/حنين" في رواية "ذاكرة الجسد" ¹⁴ لأحلام مستغانمي
حيث تغدو استباقا زمنيا لقصة محجوبة في الغيب؛ ولا سيما أنّها
تستشرف تفاصيل حكاية سوف تولد بعد ربع قرن من عتمة
الانتظار. "أدري أنّ ذلك كان جنونا. ولكن أليس في الحياة مصادفات
مدهشة كتلك اللوحة التي رسمتها ذات ايلول من سنة 1957، وبقيت
تنتظرك ربع قرن دون أن أدري أنّها كانت لك... بل أنّها كانت
أنت." ¹⁵ وعلى هذا الأساس، فإنّ اللوحة والحبيبة توأمان ميلادا
وهوية ¹⁶.

وضمن هذا التماهي يمكن أن نلاحظ التعاضد بين فن الرسم
والفضاء المعماري، إذ إنّ أحلام/حياة ¹⁷ هي الجسر الماثل في
اللوحة. وبهذا المعنى تكون هذه البؤرة الفضائية/السردية منطلقا للتشييد
الحكائي. غير أنّ التفاعل بين اللوحة والحكاية في "ذاكرة الجسد" يأخذ
شكلا مغايرا، فبقدر ما تتجلى الحكاية وتقبل على نهايتها، تتراجع
اللوحة إلى الخلفية. حدث هذا مرتين في النص السردى. ففي البداية

كانت الصدارة للوحة "حنين" ثم انكفأت لتتبوأ الواجهة إحدى عشرة لوحة¹⁸ تمتح موضوعها من صورة المحبوبة/قسنطينة. غير أنّها سرعان ما تنسحب إلى الخلف، وذلك لأنّ خالدا قد وهبها لكاترين¹⁹. وهكذا تغدو اللوحات جسور أحلام معلقة، وخالد مثلها معلق بين اتجاهين²⁰. ومن ثم لا يكتمل عبوره إلّا بالعودة إلى الوطن والانفلات من قدر الحلم الوهمي؛ جسر الحنين المستحيل.

وبناء عليه، فالتجلي الجمالي للوحة لا ينجم فقط من الاشتغال البصري على اللون، بل هو أيضا نتاج تورطها في مغامرة الحكاية. وهذا ما سيجعل المتلقي يراجع كل التحديدات المسبقة حتى يشق طريقه إلى غابات السرد والمعنى.

وفي هذا السياق، نجد الروائي الجزائري جيلالي خلاص يتوسل بتعددية الضمائر لإنجاز البنية السردية لروايته "حمام الشفق"²¹ *، غير أنّ هذه الحوارية تمتد إلى بنية الفضاء، فالمدينة خرافية البناء المعماري، وأسطورية البياض²². ثم إنّّه أيضا يحوّل الأبواب والسلالم والقبب والأقواس والصوامع والأسوار والألوان إلى علامات رمزية. وإذا تأملنا أبواب المدينة الخمسة²³ التي بناها اختل نجدها تؤشر على زمن القصة، إذ كل باب بني وفتح بمناسبة مرور قرن على الاحتلال. وهنا يتوحد التاريخي والأسطوري والواقعي والمتخيل.

وتتعرّز دينامية الفنون الفضاءية في "حمام الشفق" لما تشغل مجتمعة، فيتوحد الرسم والفن المعماري، ويتعالق النموذجان التشكيلي

والسينمائي، فنكون أمام لوحات سردية ووصفية تتنوع بتنوع المنظورات المؤطرة للمشهد.

وفي هذا المضمار، تغدو اللوحة أكثر أهمية، فتصبح منتجا عضويا للحكاية. بل سيكون من الصعب الفصل بينهما، وبخاصة إذا تأملنا التجسيد الأسطوري لفضاء المدينة. وهذا ما يظهر بوضوح من خلال لوحة "بياض"²⁴ التي يقدمها لنا الراوي العليم كشيء منجز قائم على الماضي/الذاكرة، ولكن في الوقت نفسه يعمل على ترهينها سرديا. فيتبدى، أولا، البحر أزرق اللون ساكنا، غير أنه متحول حيث يصبح مرآة عاكسة لأشعة الشمس. ومن ثم سينطوي الشفق، هو الآخر، على دلالة الزوال. ويقترن ذلك، أيضا، بالصياد المتربص/المجهول عند سفح الجبل.

وعلى هذا النحو، تكتسب اللوحة سمة الانتشارية فتتوسع الحركة تدريجيا من البحر (الشساعة/السلام) إلى السماء/ الغروب فسفح الجبل/الخطر. وتأسيسا على ذلك، فجمالية الفضاء، حتى الآن قائمة على الحركة من الأعلى إلى الأسفل، وعلى الشساعة المتغيرة. ثم نرى الراوي يؤكد على مركزية البحر فيجلي الخدوش الوهمية السواد المرتسمة على زرقتة. ومعنى ذلك أن هناك انسحابا للنهار/البياض أمام الليل/السواد. ويعضد هذه الدلالة "السفن الشراعية السوداء أو الرمادية بأشرعتها البيضاء المتطاولة إلى السماء عنوة... وقد راحت آخر النوارس تبدو نقطا رمادية تارة ودكناء الذهبية تارة أخرى بينما هي تحوم فوق أعمدة السفن الراسية المادة أشرعتها البيضاء المتربة بفعل انعكاس الأشعة الشمسية المحمرة في بداية الغسق الآتي".²⁵

من الواضح، إذن، أن الزرقة قد بدأت تتعرض للانتهاك، تماما مثلما حدث للبياض. ثم إنَّ الراوي سيعرض المشهد نفسه، ولكن بصورة بانورامية، إذ نعاين اللوحة بكاملها، فيتبدى التقاطب بين الأعلى والأسفل، بين النور والظلام، بين البياض والسواد، والثبات والتحوّل. وهكذا، سيتدرج الوصف البصري بدءا من احمرار الشفق فالغسق القادم النازل من قمة الجبل إلى المدينة/ البضاء الرابضة في سفحه، فنوافذها ذات الفتحات الحالكة المضاءة، فحمرة الشفق ثانية، إذ تسهم من جهة في إزاحة البياض، ومن جهة ثانية تطبع سكان المدينة بدموية أبدية مغرقة للأعداء، وتاليا نلمح عن يسار ويمين التجمع السكاني المتراص صخورا أرجوانية(حمراء) مدببة للتأشير على الترهيب والتوعد. ومن هنا، أيضا، نلمس في اللوحة زمنية متحوّلة واستشرافا معلقا(الليل الحالك الذي سيرنس فضاء المدينة/استشراف ثان).

وإذا كانت الحركة البصرية الأولى للراوي/الرائي تتواصل مع الحركة الثانية، فإنَّ الحركة الثالثة، هي الأخرى، تفصح عن تعاضدها البصري بالحركتين السابقتين، ومن ثم أضحت اللوحة تركيبا تشكليا لرؤية تزوج بين التأمل الجمالي والقراءة التأويلية للمرئي/المكتوب.

لذلك، فإنَّ الرؤية/الحركة البصرية الثالثة هي التي ستحقق التشكل النهائي للوحة من خلال علاقة التضمّن، والتزواج بين عناصر الحركات الثلاث. وينبغي أن نشير ههنا، إلى أنَّ الحركة الثالثة تبدأ من الأسفل، وبالتحديد من سفح الجبل الداكن الغارق في الضباب الحليبي، والموسوم بحفريات دقيقة ومتعرجة إلى ما لا نهاية، وسيتولد

عن هذا الحفر والتعرج لونا جديدا يكسو مشارف "البيضاء"، وفي الآن ذاته، ستتخذ الرؤية المتحركة للوحة اتجاهها معاكسا، فتنتقل من الأعلى/أعالي الجبل إلى القعر المتريب* ذي الأشكال العجائية، غير أنّ المنظورين الأفقي والعمودي سيتكسران بواسطة خط/حركة مائل، فتبرز لنا البيوت المقببة المتراصة وهي تنزل تدريجيا مجسدة انحدارا يرى فيه الراوي صورة عن السيل الهدّار الدال على القوة. غير أنّ مؤشر الهبوط ينطوي على التضاد، وبخاصة على مستوى تنازع الألوان. فالسواد/الليل الذي أوّله احمرار/الشفق يبدد البياض/المدينة والزرقة/البحر وهو نازل من الأعلى، وفي المقابل، الغزاة متربصون بالمدينة "البيضاء" عند سفح الجبل، في الأسفل.

ومن ثم المراهنة على عنوان اللوحة "بياض" سيفضي حتما إلى خيبة توقع، فالسواد هو اللون الطاغي، وبالأحرى هو الذي سيحجب الفضاء، ومع ذلك نلفيه بخرق الالتحديد الذي أضفاه عليه التكبير، فنكون إزاء بياضات متعددة: بياض النهار، بياض المدينة، بياض الضباب، بياض الثلج، بياض النوارس والأشربة، بياض البحر آخر ما علق بذهن الرسّام، وبياض اللوحة التي لا تكتمل إلاّ بلوحات لاحقة.

1_ لوحة "الحذب": فضاء المدينة، في هذه اللوحة، موسوم بالتحذّب، بيد أنّ هذه السمة، هنا، تتراح عن دلالة التشوه لتؤشر على الاستنفار الدائم، والاستعداد للحرب القادمة. وينشأ، أيضا، عن النظر إلى هذه اللوحة الفضائية من عرض البحر معاني الجلال والرهبة، إذ تجسد الهندسة المعمارية صورة غول عملاق.

2_ لوحة "اللي اخرج منا ما يعود الا لينا": في هذه اللوحة يستمر الحوار بين فن الرسم والهندسة المعمارية للمنحنيات والأقواس والقبة، إذ تصبح الأمطار المنهمرة أقواساً ممتدة من أقصى السماء إلى أدنى الأرض، ثم ينتشر الطوفان ويغدو امتداداً للبحر. إذن، نحن، إزاء لوحة سماوية ترتبط فيها القبة بالسماء والمطر بالخلاص ارتباطاً حميماً.

3_ لوحة "مصارين": تنأى هذه اللوحة عن المظهر الخارجي للمدينة، فترسم داخلها، وبالتحديد الأزقة المتعرجة والمدرجات المتلوية الصاعدة النازلة من قمة الجبل إلى سفحه فقعر الجھول (العدم/ الوهم)²⁶ المتوسط لبطن المدينة/البيضاء. ومن ثم أضحت لوحة "مصارين" معبراً إلى الأحشاء، إلى العمق. وفي الوقت نفسه، يسهم التناظر بين الداخل والخارج، والتناغم بين العلوي والعميق في ترسيخ جمالية الفضاء العجيب والجليل.

4_ لوحة "الفيضان المعطاء": تتشاكل هذه اللوحة، من الناحية الفضائية، مع اللوحة الثانية. وينهض هذا التماثل على دلالة الثورة المجسدة في الطوفان. ولكن هذه المرة ستكون الحركة مادية جسدية، إذ ستندفع أجساد الكواكب عارية²⁷ من الجبل إلى سفحه فتغطيه بسواد شعورهنّ، بينما الشمس متعالية، ضاحكة، ومباركة للزحف هادم الأسوار والقصور والحصون الهارب أصحابها بسمنتهم إلى البحر، فينحشرون بين طوفانين، فيضان الأجساد وموج البحر.

5_ لوحة "صبح الخلاص": تشكل هذه اللوحة جزءاً مكماً للوحة "الفيضان المعطاء" من حيث التشكيل الفضائي، فكأن هذه الحركة الثانية هلال يروم الاكتمال من خلال الالتئام مع الحركة الأولى، فيشكلان دائرة مغلقة. وسنلاحظ، هنا أيضاً، أن الحركة مادية جسدية، غير أنها ستنتقل من البحر/الأسفل، إذ تظهر الأجساد الأنثوية عارية* في صورة غيوم شفاقة حيناً، وفي صورة أسلاك ذهبية حيناً آخر، وفوقهن الشمس مبتسمة، وتحتهن البحر الأزرق، ولكنها مع ذلك، سيرها الرائي حشداً ناري الألوان.

نتبين من خلال ما تقدم أن لوحة "بياض" هي اللوحة الإطار، وغيرها من اللوحات تفريع وامتداد لها. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن الراوي "اعتمد على أسلوب تقنية الترابط الذي ينهجه الفن السينمائي من جهة تقنية التركيب، ومن ثم ورد التفريع وهو يخضع لتراتبية تمارسها تقنية السينما في إنتاج الصورة".²⁸ كما يمكن أن نلاحظ حضوراً لهذا الأسلوب على مستوى الرواية، حيث اعتمد جيلالي خلاص في تشكيل عوالمه الروائية على السينما وبخاصة تقنية المونتاج، لما تتيحه من تقطيع وإصاق للقطعة. إذ "إن خطاب السينما فضاء سيميائي يتألف من وحدة دنيا وهي اللقطة التي تتمتع بقدر من الحرية بمثل ما تتمتع به الكلمة في اللغة الطبيعية؛... وكذلك [يتألف] من وحدة كبرى وهي الصورة التي يتمثل مجالها الرحب في التعبير الإيقوني وعن طريق المحكي récit مع استدعاء أنساق سيميائية أخرى مثل الإضاءة والموسيقى ولغة الجسد".²⁹ فضلاً عن المشهد المتحرك بفعل العين/الكاميرا التي تحكي ما ترى من زوايا مختلفة.

قد يبدو، في ضوء ما تقدم، أنَّ الخطاب البصري للوحات الفرعية/اللاحقة ينبنى على الانفصال، غير أنَّه في العمق يقوم على تفاعل دلالي وفضائي مع اللوحة الأم "بياض" المفتحة على لوحة لم ترسم بعد، فكأنَّ بياضها نص خارق للمرئي والمسطور؛ نص حدوده الجدارية/اللوحة التي يستشرف الراوي إنجازها³⁰. ولذلك، اصطناع الراوي ضمير المخاطب هو امتداد لدينامية الحضور والغياب نفسها. "وكانَّ هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم؛ فإذا لا هو يحيل على خارج قطعاً، ولا هو يحيل على داخل حتماً؛ ولكنه يقع بين بين: يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودي المائل في ضمير المتكلم. " ³¹ وضمن هذه الاستراتيجية يتأطر الحكى في "حائم الشفق" بزمنين: الماضي والحاضر. ولذا نجد أنفسنا أمام حكايتين متجاورتين: حكاية بوجيل وزوجته الجوهر في الزمن الماضي، وحكاية الرسام وجميلة المهندسة المعمارية في الزمن الحاضر.

2_ العنوان: الفضاء المضاعف

لا نكاد نتفحص رواية البيت الأندلسي³²، وقبل الولوج إلى عوالمها، يطالعنا العنوان الرئيسي بموضوعها الدينامي، وكأنَّه يحدّد سلفاً للمتلقي طبيعتها الفضائية. ومع ذلك، فإنَّ البيت الأندلسي لن يكون فقط علامة إيقونية تستدعي ما هو غائب فضائياً فقط، بل سنلقيه يتحقق، أيضاً، بالحو. فالهدم، في حد ذاته، هو محو للفضاء الحاضر والغائب؛ فضاء الذاكرة وفضاء الواقع.

والذي نلاحظه في هذه الرواية، هو أنّها ثنائية العنوان. فثمة عنوان رئيسي، وآخر فرعي شارح له. فالأصلي، يتصدّر الواجهة، ويتركب من لفظين، أوّلهما خبر مبتدأ محذوف، والثاني صفة له. وأمّا العنوان الفرعي فيتكوّن من لفظ واحد محصور بين قوسين معقوفين فحسب، ويمكن أن يكون خبراً لمبتدأ محذوف، أو بدلاً من العنوان الرئيسي. وقد يفتح على تأويلات نحوية أخرى، وإن كان كلمة لاتينية³³ الأصل عصيّة على علامات الإعراب. وسوف تسوقنا دينامية الحذف في التركيب النحوي إلى معاينة الدلالات الكامنة في الإضمار. ولذلك، يتعيّن علينا أولاً أن نستحضر العنوان:

البيت الأندلسي

[Mémorium]

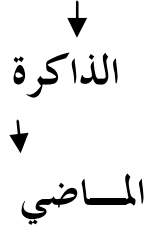
يحيل العنوان الرئيسي على الفضاء والزمن، وأمّا العنوان الفرعي الشارح فيؤشر على الزمن الماضي. وبناء على هذا، يفترض أن يستقبل المتلقي نصاً فضائياً. وعندما نرجح هذا المكوّن، فليس القصد القفز على عنصر الزمن، فهما في الجوهر متلازمان ومتفاعلان، بل من الصعب التمييز بينهما، ولكنّ، الزمن هاهنا، ينهض في الأساس بوظيفة تعيينية، فهو يخصّص الاسم السابق عليه، ويسم الموصوف بالماضوية. وهذا ما يمكن أن نجسده في الترسّمة التالية:

البيت الأندلسي

فضاء + فضاء + زمن مستعاد (تخصيص)



[Mémorium]



زمن مستعاد (تعميم)

واضح أنّ العنوان الرئيسي ينطوي على فضاءين، الأول خاص وهو البيت، والثاني عام وهو الأندلس. ويعني ذلك أنّ الدليل (الأندلسي) الذي يؤشر على الزمن الأندلسي مرتبط تركيبياً ودلالياً بالدليل الذي سبقه (البيت). وأمّا العنوان الفرعي المركب من دليل واحد (Mémorium)، فإنه ينصرف إلى الماضي، غير أنّ هذا الزمن المنقضي يتحدد بفضاء البيت، ولو عزلناه عنه لأصبح زمناً هلامياً وبلا معنى. وبناء عليه، نستطيع القول بأنّه زمن غير خالص، فالفضاء المضمّن (البيت الأندلسي) هو الذاكرة نفسها، وهو الذي يضيف الديمومة على الزمنية الماضية. ولعل ذلك، ما جعلنا نتيّن المفارقة في استراتيجية العنوان المخاتلة؛ إذ تحوّل الفرع إلى أصل انسجاماً مع تدرّج العنوان المضاعف من التخصيص إلى التعميم. هذا يعني أنّ البيت الأندلسي سيغدو النواة المركزية للحكي. وعلى الأقل، قد يبدو هذا التوقع مؤشراً على أنّ النص السردي سيستعيد فضاء تاريخياً أليفاً. ولا بد من الإشارة في البدء إلى أنّ مفهوم "العودة إلى البيت" هو مفهوم استعاري في الدرجة الأساس، يتحوّل البيت بمقتضاه من مكان جغرافي إلى مكان ثقافي. ولحسن الحظ فإنّ كلمة بيت في العربية تنطوي

على كثرة من المعاني، فهي: المنزل والوطن والعائلة والمعبود. هكذا تسمح هذه الكلمة في حركتها بأن تتموج في فيض من الحقول الدلالية المتقاربة التي تدل جميعا على المكان الثقافي الأثير والقريب من النفس.³⁴ وفي هذا الأفق، سينجز البيت الأندلسي الافتراضي بأبعاده الثقافية والاجتماعية والسياسية والتاريخية.

بيد أننا لن نكون في الرواية إزاء كلمة "البيت" وحدها، إذ تستعمل، أيضا، كلمة "الدار" التي نتصورها أوسع فضاءيا، وأثرى دلاليا، فهي ليست للإقامة الليلية فقط، بل للإقامة الليلية والنهارية معا. ولذا، فإن اصطناع اللفظين في النص السردي انطلاقا من مبدأ المشابهة بينهما، قد يعد الملقى بوقوع تحولات ما، وبخاصة أن الدار "في اللغة معناها محل الحركة والتحول، من مكان إلى آخر، أو من حالة إلى أخرى... كما أنها تعني حركة الإنسان ودورانه، في هذا المكان... والدار هي أيضا مكان دوران الأيام على الإنسان".³⁵ ومن ثم، يبدو أن الرواية ستقوم على استراتيجية التحول/ الخو. وذلك، فعلا، ما يومئ إليه المناص الداخلي المكوّن من ملفوظين، الأول مجتزأ من النص السردي بعينه، والثاني للشاعر أبي البقاء الرندي:

"إن البيوت الخالية تموت يتيمة."

غالييو الروخو (سيدي أحمد بن خليل)

"وهذه الدار لا تبقي على أحد"

ولا يدوم على حال لها شان"³⁶

أبو البقاء الرندي

في الواقع، يفصح الملفوظان السابقان عن مفارقة تتمحور حول فعل البيت/الدار؛ فمن جهة، يموت فضاء البيت يتيما إذا ما خلا من الإنسان، ومن جهة ثانية، يتأكد أنّ الدار هي التي تصنع الفناء بالقوة، وهي أيضا متحوّلة. ولا ننسى، في هذا الصدد، ارتباط بيت أبي البقاء الرندي بسياق تاريخي علامته المميزة: الأرض الضائعة، ومأساة الإنسان الأندلسي.³⁷

وفي السياق نفسه، نجد العنوان الفرعي لا يشرح العنوان الرئيسي فقط، وإنّما يحتويه كما أشرنا إلى ذلك سابقا. ومن زاوية النظر هذه، يصير فضاء البيت ذاكرة. غير أنّ الوظيفة التفسيرية ليست سوى تجلّ للمستوى السطحي للعنوان الفرعي، فهو أيضا ينهض بوظيفة إيحائية لما فيه من تكثيف تاريخي؛ ثم لا يلبث أن يتحوّل إلى مؤشر أجناسي حينما يحيل ضمنا على جنس السيرة الذاتية. وبذلك، يصبح مفتوحا على الوظيفة الإغرائية التي تربك أفق توقع المتلقي الذي تهيأ لاستقبال نص من جنس الـ "رواية" انطلاقا من هذه الكلمة المكتوبة على صفحة الغلاف، وبالتحديد أسفل العنوان الفرعي الذي يعلوه العنوان الرئيسي، فاسم المؤلف. ومن ثم، فإنّ صيغة العنوان التي يتماهى فيها جنس الرواية وجنس السيرة الذاتية، ستجعل القارئ يعتقد أنّه بصدد تلقي نص ملتبس الهوية السردية.

من الواضح، إذن، أنّ استراتيجية العنوان في رواية "البيت الأندلسي" تقوم على بنيتين أساسيتين؛ وهما بنية التحوّل وبنية

الزوال. وفي الواقع، لا يمكن فصلهما عن فضاء البيت الأندلسي وذاكرته؛ إذ لا يمكن معاينة التحوّلات المتبدّدة إلّا من خلالهما.

والآن، آن لنا أن نعين حدود التفاعل بين العنوان والنص. وعلى هذا الأساس، فإنّ معمارية رواية "البيت الأندلسي" ستقودنا إلى رصد بنية الزوال في المقدمة الأولى (استخبار ماسيكا)، والأمر هنا لا يتعلق بضياغ المخطوطة فحسب؛ بل أيضا بهدم البيت الأندلسي، وموت وريثه الأخير. وفي النطاق نفسه، نقف في المقدمة الثانية (توشية مراد باسطا) على المحو الذي طال مبكرا الذاكرة والحاضر، كما نلغي مراد باسطا يستشرف رحيله القريب. وفي الفصل الخامس المعنون بـ "لمسة سيكا الناعمة" نتبين خاتمة معلّقة، ولكنها على الرغم من ذلك، تنجز الزوال المتجسّد في احتراق البيت الأندلسيّ، وهدمه. وسنلاحظ، أيضا، أنّ المخطوطة قد تعرضت إلى الحرق الثاني، وإن أنقذتها ماسيكا مؤقتا.

وإذا ما تفحصنا المقدمتين والفصول الخمسة والأوراق الاثني عشرة، فسنجد البيت الأندلسي والمخطوطة بؤرتين مركزيتين للحكي، بل إنّهما في الأصل نواة واحدة منها يبتدئ السرد، وإليها ينتهي. ولذلك، تضمّن البيت الأندلسي، على الدوام، المخطوطة. وحينما أخرجت منه ضيّعت، وهدم مأواها. ولن يكون من العسير أن نستخلص ممّا تقدم أنّ التضامن متبادل بينهما.

وفي هذا السياق، سيستقبل المتلقي أربعة بيوت أندلسيّة، وليس بيتا واحدا مثلما هو مؤشر عليه في العنوان. ومن ثم، سينطوي العنوان

الرئيسي على إضمارين، الأول نحوي، والثاني دلالي. وهكذا، نتبين التفاعل بين الدليل المكثف/العنوان، وتعددية الفضاء الواحد. وهذا ما سنراه بشكل جليّ من خلال المعطيات التالية:

1_ البيت الأندلسيّ الأصلي ← غرناطة: هضبة حي البيازين.

2_ البناية الشبيهة بالبيت الأندلسيّ ← غرناطة: زمن فرانكو.

3_ البيت الأندلسيّ ← الجزائر: هضبة القصبة المحروسة.

4_ دار الجزائر الشبيهة بالبيت الأندلسيّ ← فرنسا³⁸

وبهذا، فإنّ الفضاءات (2، 3، 4) ترتبط بالفضاء الأصل (1) بعلاقة المشابهة، حيث إنّها تمتلك خصائصه الطوبوغرافية، ولكنها تدم، في نهاية الأمر، جميعها. ولا يمكن لهذه النهايات أن تحيل إلّا على بنية الزوال؛ ويبدو أنّ باي البيت الأندلسيّ سيدي أحمد بن خليل المدعو "غاليليو الروخو" كان يعلم مسبقا ما سيكون؛ إذ نلّفي وصيته تنبئ بما قد يحدث. ولذا، فهو يصر على حفظ البيت بالبقاء فيه، ولو صار أهله خدما أو عبيدا. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الاستباق/الوصية قد تواتر في النص السردي أربع مرات من خلال الملفوظ التالي: "حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي. ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا." ³⁹

يبدو أنّ الإقامة في بيت الخدم لم تكن كافية لحفظ البيت الأندلسي من التدمير، والمخطوطة من الضياع. ولعل هذا ما جعل الكتابة منقذا للذاكرة، غير أنّها في هذه الوضعية تعددت*، وكأنّها تتقصّد مراوغة الخطر الذي يتهدّد بها حفاظا على حكاية غير تامة؛ حكاية بعضها مسروق، وبعضها مدفون، وبعضها محو، وبعضها مسكوت عنه.

تأسيسا على ما سبق، نستطيع القول أنّ الحوار بين العنوان والنص هو في الآن ذاته تفاعل بين العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية؛ وبخاصة أنّ اشتغالها يتحدّد من خلال سياق تاريخي تتماهى فيه الذاكرة مع الفضاء. بمعنى ما، لا وجود للمخطوطة خارج البيت الأندلسي، ولا يمكن عزله عن المخطوطة؛ بل إنّهما يتشاركان في دينامية الغياب (الضياع/ الهدم) والحضور (الانكتاب). ومن هنا نجد "أنّ العنوان الفرعي جاء شارحا وموضحا لعنوانه الأصلي، وموجها لكيفية قراءته وقراءة الكتاب ككل كاشفا هو الآخر عن مضمون عمله، فالعنوان الأصلي والعنوان الفرعي... هما في تعاضد نسقي وانسجام... ويحركهما في ذلك مفهوم الدينامية، دليلنا على ذلك تعالق العناوين الداخلية للكتاب مع عنوانه الأصلي والفرعي من جهة وفصوله من جهة أخرى." ⁴⁰ والحال أنّ تواشجا كهذا لا يؤكد فقط حوار العنوان الرئيسي مع نصه في رواية "البيت الأندلسي"، وإنّما يفتح، أيضا، أفق توقع المتلقي على فاعلية العناوين الداخلية؛ ولاسيّما تأطيرها لشكل الرواية. ومن هذه الزاوية، تحدّد استراتيجية العنونة عند واسيني الأعرج مسالك الكتابة والقراءة.

هكذا، إذن، ومن خلال ما تقدم نلاحظ أنّ دينامية الفنون
الفضائية تأخذ مداها الأقصى حينما تشتغل متضافرة في النص السردي
، وبخاصة لما تنخرط في مغامرة إنجاز الحكاية وصياغة خطابها. وهذا
بالطبع يجعلنا أمام نص روائي مفتوح. وعلى هذا الأساس سيكون
للرسم والنحت والفن المعماري دورا خلاقا يتيح لفعل القراءة ملامسة
شغاف الكتابة.

الهوامش

¹ جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن احمامة، أفريقيا
الشرق، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2003، ص. 13.

² حسن نجمي، شعرية الفضاء السردية (المتخيّل و الهوية في الرواية العربية)، المركز
الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة 2000، ص. 69.

³ جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص. 100.

⁴ Gérard Genette. Figures 2, ED Seuil, paris, 1969, p. 44.

⁵ Ibid, p. 44.

⁶ جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص. 159.

⁷ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات
عويديات، بيروت، لبنان، ط. 2، سنة 1982، ص. 108.

⁸ لحسن احمامة، مقدمة شعرية الفضاء الروائي، جوزيف كيسنر، ص. 9.

⁹ ترفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، محور طرائق السرد الأدبي، ترجمة:
الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8-
9، سنة 1988، صص. 43، 44.

¹⁰ جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص. 162. =

- * تبني رواية "هائم الشفق" على ثلاثة عشر فصلا، وكل فصل يحمل عنوان ضمير "أنا، أنت، أنت، هو، هي، نحن، أنتما، أنتما، هما، هما، أنتم، أنتم، هم، هن." ²² المصدر نفسه، صص. 14، 70.
- ²³ المصدر نفسه، ص 195.
- ²⁴ المصدر نفسه، ص 26.
- ²⁵ المصدر نفسه، صص. 26، 27.
- * استعارة لونية من الحليب الرائب. ²⁶ جيلالي خلاص، هائم الشفق، صص. 36، 37.
- ²⁷ المصدر نفسه، صص. 202، 203، 204.
- * لا يؤشر العري هنا على الانكشاف الجسدي فحسب، بل أيضا على الحرمان والفقر والتمرد.
- ²⁸ سطمبول ناصر، بصريات الفضاء الشعري المعاصر، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، الجزائر، العدد الأول، السنة الأولى، سنة 2005، ص 150.
- ²⁹ أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار (المفاهيم والآليات)، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ط 1، سنة 2004، ص 122.
- ³⁰ ينظر جيلالي خلاص، هائم الشفق، ص 209.
- ³¹ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 240، ديسمبر/كانون الأول، سنة 1998، ص 189.
- ³² واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط 1، سنة 2010.
- ³³ يرى عبد الله شطاح أنّ ولع واسيني الأعرج بعنوانه رواياته بمفردات أجنبية هو استلاب فكري في المقام الأول، واستلاب لغوي في المقام الثاني؛ بل ذهب إلى

أبعد من ذلك، إذ عدّ الإغراء الذي انطوت عليه هذه العناوين تجليًا لهذه العقدة اللغوية. غير أننا نعتقد أنّ هذا النمط من العنونة يمثل اختيارًا فنيًا، وبخاصة إذا ما قرأناه في علاقته بمضمون الحكاية وبنيتها. ثم إنّه، فضلًا عن ذلك، يشكل الاستثناء لا القاعدة. ينظر، عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، التخيل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، سنة 1433هـ، 2012 م، صص. 159، 160.

³⁴ سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة 2004، ص. 217.

³⁵ شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة 1994، ص. 137.

³⁶ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، ص. 5.

³⁷ ينظر، محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، سنة 1989، صص. 179، 183.

³⁸ ينظر، واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، صص. 316، 355، 161، 162، 179، 182.

³⁹ المصدر نفسه، صص. 31، 43، 147، 202.

* ينجز رواية البيت الأندلسي كتابة أكثر من كاتب، ويمكن أن نذكر منهم: سيدي أحمد بن خليل، مارينا، سليمان، حفيد لالة سليمان، مراد باسطا، ماسيكا، و دون كيشوت.

⁴⁰ عبد الحق بلعابد، دينامية النص، بين عتبات التنظير وعلامات الإنجاز، ضمن محمد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، تنسيق: عبد اللطيف محفوظ، جمال بندحان، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، سنة 2009، صص. 177، 178.

