Scientific Journal of Faculty of Education, Misurata University - Libya, Vol. 1, No. 5, June 2016

Published on Web 01/06/2016

المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، المجلد الأول ـ العدد الخامس، يونيو 2016م

التقاطب المكاني في القصة القصيرة قراءة في (ظنون وراء الأشجار[1]) لرزان المغربي[2]

د. صفاء امحمد فنيخرة *

أولا: المفهوم اللغوي:

يعود الجذر اللغوي للفظ التقاطب إلى مادة قطب التي تتناول معنى الجمع والضم، فقَطَبَ الشيء جمعه، وقطّب ما بين عينيه: جمع ما بين الغضون، وقطب الشراب مزجه، ومعنى القطب المحور الأساسي وملاك الشيء ومداره، كقُطْب الرحى، وهي حديدة وُسْطى يدور عليها طَبَق الرحى، ويقال: هو قُطْبُ ذلك الأمر أي مداره[3].

أما المكان فهو في اللغة: الموضع، والجمع أمكنة وأماكن[4]، والمكان في الدلالة السردية هو الموضع الذي تقدم فيه الوقائع في القصة، وتحدث فيه اللحظة السردية[5]، وعادة ما تتعاضد في بنائه اللغة والخيال فينسجان خصائصه وأبعاده ومقوماته، فهو "المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته "[6].

ثانيا: التأصيل النقدي للمصطلح:

التقاطب في الاصطلاح النقدي: مفهوم منهجي استراتيجي لتصنيف المكان ودراسته، ويعني وجود قطبين متعارضين في المكان وفق تقابلات ضدية كالإقامة والانتقال[7]، وهذه التقابلات عادة ما تكون مكثفة بدلالات سيميائية وأيديولوجية، ومن ثم تطرد صفاتها الإنتاجية وتوليدها للعلاقات التقابلية والثنائيات المتضادة التي تربط بين حالات التعارض بين الأشياء والموضوعات، و"تجمع بين قوى وعناصر متعارضة، بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث"[8] فالدراسات المكانية توظف هذا المنهج وتتخذه أداة رئيسة لإنجاز غايتها، وتحقيق أهدافها النقدية، وتتخذه وصلة للإحاطة بمختلف تجليات شعرية المكان وتشكله في النصوص، لامتلاكه قدرة إجرائية عالية على التحليل والتوليد والتفريع، حيث إن المكان السردي ينبثق –بالضرورة– عن مكان إنساني ثقافي له دلالة، وهذه الأمكنة الثقافية تتفق معظمها في تقاطبات رئيسة وثانوية، مايمكن المتلقي من معرفة كيفية اشتغال العنصر المكاني في النص القصصي، واستجلاء طبيعة الصراعات بين الشخصيات والأطراف ذات الصلة بالمكان، أو التجاذبات النفسية في أعماق الشخصية الواحدة، وفهم دلالته الجمالية في النص، وذلك بفضل التوزيع الذي يجريه للأمكنة

* قسم اللغة العربية – الجامعة الأسمرية – زليتن.

وفقا لوظائفها وصفاتها، ويستغرق هذا المفهوم ثنائيات تنتمي إلى مجالات متعددة: فيزيائية مثل: أعلى–أسفل، ومساحية مثل: صغير–كبير، وهندسية مثل: دائرة–مستقيم، وحركية مثل: جامد–متحرك، واتصالية مثل: منفتح–منغلق، ومسكون_ مهجور، وهذا التفصيل في الحقيقة ممتد ومتفرع ولا نهائي، مما يكسبه أهمية كبيرة في الواقع الحياتي وفي عمليات القراءة والتحليل، وتصنيف الأمكنة وفرز ما ينتج عنها من دلالات نابعة من تفاعلها بالقوى والإرادات والعلامات المهيمنة في النص، فقد وظفت هذه الدلالات الكامنة في نقطة الصدام بين التقاطبات المختلفة، وتم استعادة الطاقات المعرفية الواقعة بين الصدع الناشئ من التنافر الثنائي، واستثمارها في قراءة النصوص الأدبية بفعالية نقدية، خاصة بعد الانتباه إلى الحضور المتكاثر لهذه الثنائيات في الطبقات الدلالية للنصوص،[9]فمن خلال هذا المفهوم يتم إدراك الصلات الدلالية بين القيم السطحية والعميقة في النص، وبيان حقيقة "العلاقة الثنائية التي تنشأ بين مكان وآخر، وما يتولد عن ذلك من صلات تربط بين وحدات النص لتسهم في إنتاج مختلف الدلالات"[10].

وقد شهد مفهوم المكان تطورات مهمة في المناهج النقدية الحديثة، وخاصة النقد الظاهراتي، ومن أبرز مطوري هذا النقد (غاستون باشلار)، ويعد كتابه (جماليات المكان) في 1957م من أولى الدراسات التي نبهت لمفهوم التقاطب المكاني، ونشطت حركته واستثمرته في تفسير حالات الارتباط النفسي والوجداني بالمكان، ووقف عند الدلالات التي يتركها المكان في ذاكرة الإنسان وعاطفته، تلك التي تظهر بشكل أو آخر في الإبداع الفني للفرد، وبين القيمة الإنسانية للمكان الذي يعنينا، والقيم الرمزية المرتبطة به، معتمداً منهج التقاطب عبر مجموعة من الثنائيات، فعارض بين البيت واللابيت، وبين القبو والعلية، ودرس جدلية الخارج والداخل المتضمنة في المكان، وإذا كان الجغرافي سيقدم لنا وصفاً مادياً للبيت، فإن الظاهراتي أو عالم النفس سينصرف إلى البحث عن البذرة الجوهرية للمكان، ومدى ما يقدمه من هناءة وألفة من عدمها، ويلعب الخيال دوراً في تحديد قيمة المكان، فمكان يتصف بصفات المأوي ينشط الخيال لبناء جدران من ظلال دقيقة ليتوهم الحماية، أو على العكس من ذلك، قد يرتجف وراء جدران محكمة الإغلاق لانعدام الشعور بالحماية[11].

أما السيميائي الروسي (يوري لوتمان) فقد أسس نظرية للتقاطبات المكانية في 1973م، فالعلاقات المكانية الفيزيائية تنتظم عادة على شكل تقابلات: كالأسفل والأعلى، والقريب والبعيد، والمحدود واللامحدود، والمنقطع والمتصل، وتحيل هذه المفارقات المكانية على منظومة من التعارضات الأيديولوجية والثقافية النابعة من المكان، التي تنتظم أيضا في سلسلة من التعارضات بين

النماذج الثقافية والدينية والسياسية والأخلاقية[12]، فـ(لوتمان) يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويستخدم اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية، فإضفاء صفات مكانية على أفكار مجردة يساعد على تجسيدها، ويتضح ذلك في المقابلات التالية بين القيم والمكان:

عال ومنخفض = قيم ورخيص قريب وبعيد = الأهل والغرباء

مفتوح ومغلق = مفهوم وغامض يمين ويسار = حسن وسيء[13]

وتعد هذه الأنساق نتاجاً ثقافياً، ولكنها تدخل في تشكيل النصوص الفنية وهي بدورهـا لا تقبلها كما هي دون تحوير، فقد تضيف إليها الأغراض الفنية، وقد تحطمها وتقيم على أنقاضها مفاهيم ثقافية بديلة، "ولذلك لا يجب أن نبحث في الأعمال الفنية عن الأنساق الواردة في الثقافة، بل يجب أن تستكنه الأنساق الخاصة بكل فنان، بل لكل عمل فني على حدة، كما أن الفن يبسط الدلالات خارج أطرها المألوفة، فالتضاد القائم بين(عال/منخفض) نجد أنه يفجر في شعر شاعر تضادات ثنائية تجاوز هذا النسق الثقافي المألوف"[14]، وقد وضع (لوتمان)، مصطلحاً مرتبطاً بمفهوم التقاطب وهو(الحدُّ) ويعرف بأنه: الحاجز الذي يفصلُ بين مكانٍ وآخر، الحامي للحدود المانع للاختراق ويختلفُ باختلاف الأمكنة. يقول (لوتمان): "يكتسبُ الحدُّ_ بوضعه عنصراً مكانياً_ أهمية كبيرة، فيقسم الحدُّ المكان النَّصي إلى شقين متغايرين لا يمكن أنْ يتداخلا، ويتميز الحدُّ بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه، وتمثِّلُ الطريقةُ التي يفصلُ بها الحدُّ بين شقي النّص خاصية من خصائص النص الجوهرية"[15]، والمثال الحسي للحد هو عتبة البيت أو بابه الذي يعد الحاجز بين داخله وخارجه.

وقد أقام (جان فيسجر) في كتابه (الفضاء الروائي) 1978م البناء النظري لنظرية التقاطب المكاني في اشتغالها داخل النص، وميز بين التقاطبات التي تعود للأبعاد الفيزيائية الثلاثة: كالتعارض بين اليمين واليسار والأمام والخلف والأعلى والأسفل، وصنف التقاطبات المنبثقة عن مفاهيم المسافة والحجم والاتساع، أو من مفهوم الشكل أو الحركة أو الاتصال أو الإضاءة والظلمة، وكل هذه التقاطبات لا تلغي بعضها بعضاً، بل تتكامل وتتناغم لتكون مفاهيم تساعد على فك شفرات المكان في السرد.

وقد استخدم الناقد (كمال أبو ديب) هذه التقنية الدلالية في تنظيره للشعرية وتحديد آليات انبثاقها، وفحص المستويات النصية والميثانصية، كالتموجات التركيبية والدلالية والإيقاعية، وتلك

المستمدة من الصور الشعرية واللهجة والموقف الفكري، ومرد كل هذه الطاقات إلى قانون أساسي تحدده مسافة توتر حادة تنشأ بين محورين متضادين للتصور[16].

إن منهجية التقاطب الثنائي ليست نوعاً من التخمين أو إقحام النص في قوالب متكلفة، أو اختزال التجارب الإنسانية في معادلات رياضية عقيمة، بل إن هذه الثنائية متجذرة في الإبداعية الشعرية المنبثقة أصلاً من طبيعة الحياة والأشياء والإنسان، فالكون قائم على الزوجية المتضادة في كل المخلوقات كالذكر والأنثى والليل والنهار والشمس والقمر والأرض والسماء، يقول تعالى:﴿سُبْحَانَ الَّذِي خَلَقَ الْأَزْوَاجَ كُلَّهَا مِمَّا تُنبِتُ الْأَرْضُ وَمِنْ أَنفُسِهِمْ وَمِمَّا لَا يَعْلَمُونَ﴾[17]، فالإبداع رؤية للوجود الإنساني فهو –إذن– يحمل بصمته ويحيل على سننه، وتكسبه هذه الثنائية التي يحملها في باطنه صفة التوتر والحركية والحَدَثِيّة التي تخصب قراءة المتلقي وتغني تفسيراته. وفي النقد العربي القديم نجد التأسيس الثنائي لموضوعاته كاللفظ والمعنى، والعقل والنقل، والطبع والصنعة، والشكل والمضمون.

وقد أقرت الدراسات البنيوية الحديثة الطابع الثنائي بوصفه لبنة لبحوثها، وذلك انطلاقاً من التصورات الثنائية لـ(فرديناند دي سوسير): اللغة والكلام، الدال والمدلول، والاختيار والتأليف، حيث يستند النشاط البنيوي الداخلي للغة إلى جملة ثنائيات متقابلة، فالظاهرة اللغوية لها دائما جانبان متصلان، يستقي كل منهما أهميته من الآخر[18].

وتعد القصة القصيرة (ظنون وراء الأشجار) بنية سردية مكثفة تختزل لحظة شعورية تكشف عن الوعي النفسي لشخصية نامية نصياً، مستخدمة ضمير المتكلم بطريقة المنولوج الداخلي (تيار الوعي) مستعينة بالحوار الخارجي واللغة الواصفة، متناغمة مع حركة العقل والشعور، وقد تدفقت مع دلالة المكان ورمزيته التي تماست مع موقف الساردة/البطلة، بحيث شكّل التقاطب في أعمق صوره، وقد ساعد على ذلك تقاطب الصراع في الحياة الداخلية لها، والتنازع بين الشك واليقين، والاضطراب والاطمئنان والبؤس والسعادة... وهكذا، إنه موقف يلخص قصة امرأة تفصلها عن زوجها المسافات الحسية والمسافات المعنوية من الشك والظنون، والانفصال النفسي والعاطفي، وهروباً من وطأة هذه الظنون تنتقل الساردة من المكان الأول (البيت) إلى المكان الثاني (الحديقة) ليس بوصفها متنفساً فحسب؛ بل للبحث عن مكان بديل تستوحي منه الشعور بالانتماء والاستقرار والثبات، فإذا بها تقابل حارس الحديقة، وهو رجل سبعيني عجوز تنهكه الظنون والشكوك –هو الآخر– تجاه زوجته الثلاثينية الشابة، وهي شخصيات تمدها بمعادل موضوعي لقصتها، وتساعدها نصياً في تنامي الحدث،

وتصاعد وتيرته، ونضج شخصية الساردة/البطلة؛ حيث تطورت بتطور الأحداث حتى وصلت إلى النهاية القصصية، وهي لحظة التنوير التي كانت لحظة انفتاح واستقرار نفسي ومتنفس من حالة الضغط المتواتر المستمر والمتصاعد من بداية القصة، ولكن ليس على شكل نهاية كلاسيكية باختلاق حل للأزمة، بل بوجود بدائل أكثر شمولاً وتسامياً، خُلقت على نحو عفوي عبر تفاعل المكان والمواقف والشخوص والأفكار التي جرت قبل النهاية، وقد تجسد البديل في "شخص جديد، صديق جديد يكون الوقت معه مثمرا أكثر ؟!"[19].

وقد تناغمت لغة الجسد وحركة الروح والنفس مع المكان مناكِفة الوجود المتأزم، مجادِلة سلبية العلاقة الحاضرة، فتقابلت الأمكنة: المكان الحاضر المأزوم، والمكان الغائب مبعث الأزمة، (البيت) وهو المكان المغلق الذي تنغلق فيه الذات على شعور الغربة والقلق والانقطاع والتشظِّي، و(الحديقة) المكان المحايد المفتوح على شعور الألفة والاتصال، وهو مفتوح على ذوات أخرى، متنوع؛ تستقل فيه الذات، وتمارس حقها في التفكير والقرار، وقد جاءت حركة الجسد بينهما معبرة عن هذا التقاطب أيضا: السير المضطرب السريع أولا، والسير المطمئن المتئد ثانيا، وفي كل ذلك تتصاعد الأنفاس ويزداد الإيقاع حدة حتى يصل للذروة، فيلمس المتلقي خفوت حدته، وتوازن خواطر النفس وهدوئها في لحظة النهاية، حاولت الساردة كسر الواقع "وتحطيم أقفاص الذات والانعتاق من مغاورها المعتمة، الكئيبة، والانطلاق للالتحام بالآخر (...) كاتبات يأرقن ويقلقن ويضجرن فيكتبن رغبة في الخلاص خارج الذات والواقع"[20].

ولاستنطاق المكان واكتشاف ثيمته في القصة وعلاقته بالشخصية وعالمها الداخلي والشخصيات الثانوية المساعدة، يتم البحث في التقاطبات المكانية الآتية:

أولا: التقاطب الظرفي:

أ. (وراء/أمام)

يوظف القاص الظرف المكاني –عادة– لاستثارة حاسة البصر، وميلاً لنوع من الدقة البصرية في تحديد النظرة للمرئيات وتركيزاً لزاوية الرؤية، هذا من حيث الشكل[21]، أما من حيث الوظيفة السردية فإن توظيف الظرف المكاني يضيف كثيراً من الرموز والتلميحات والدلالات، من خلال تفنن القاص في هذا التوظيف بالتشكيل أو التحوير والتغيير والإسقاط. يُلْفِت نظر القارئ لهذه القصة تكرارُ الظرف المكاني (وراء وخلف)،وقد وردا سبع مرات في قصة قصيرة تتألف من صفحات

معدودة، ولهما المعنى النحوي نفسه وهو الدلالة على مكان وقوع الحدث أو الفعل، ويوحيان بالاستتار والتخفي.

يظهر ظرف المكان (وراء)ابتداءً في العتبة النصية العنوان (ظنون وراء الأشجار)، وهي إشارة مزدوجة ذات دلالة قريبة سطحية تخص شخصية العجوز حارس الحديقة الذي يتخذ هذا المكان الخلفي لمراقبة زوجته الشابة، ودلالة مُرَمَّزة عميقة لظنون الراوية التي عبرت عنها من بداية السرد، وقد عثرت بمقابلة هذه الشخصية على وجه آخر لها جعلها أكثر اتزاناً، وأعطى للموقف صبغة موضوعية من وجهة نظرها، "بعد ذلك قضيت يومين لم أحاول الاتصال به، ولم أعرف طعم النوم والراحة، تتنازعني الشكوك والأوهام والأفكار الخبيثة"[22] "كنت كل ما أبتغيه من مشواري إلى الحديقة الراحة بعد عناء التفكير والقلق، فوقعت في فخ الظنون، الظنون التي أتعبت الرجل العجوز"[23].

ويدل حضور الظرف في العنوان على الاحتفاء بالحيز المكاني، وقد ساعد إبهامه على تعدد دلالاته وتكثيف التقاطب المكاني في النص، فـــ(وراء) دال له مدلول ونقيضه، فالهدوء والهيبة والسكون (وراءها) الظنون والشكوك والهواجس، بل براكين هائجة من الخوف وانعدام الثقة، فلا نغتر بالواجهات الظاهرة البارزة إزاء الحاسة البصرية،(فوراءه) أمر آخر يناقضه ويلغيه، فيظهر العجوز سعيدا بوجهه الحَبُور، وإذا به تقتله الظنون وراء الأشجار "وينتابني إحساس بالغيرة منه: كم هو سعيد؟ لا هم له يشبه همي"[24]، "إنه وراء الأشجار يجلس على مقعد في مدخل الحديقة خلفنا تماما يستطيع أن يرانا من خلال الأغصان"[25]، ويحيلنا الحوار الخارجي بين الراوية/البطلة والزوجة الشابة إلى نوع من التقاطب المكاني في المعاملات اليومية عبر العلاقات غير المتكافئة، بحيث تحيل حسية المكان إلى المعنى النفسي والاجتماعي، وهو كالآتي:

أمام / وراء = سلام/ حرب، ظاهر/ باطن = ثقة / شك وظنون.

ولعل هذا يقودنا إلى دلالة لغة الجسد وحركاته واتجاهاته تجاه الذوات الأخرى، وما لها من رمزية؛ فحركة ما للجسد قد تنبئ عن موقف معين فـ"الناس عندما يرغبون في التعاون بعضهم مع بعض يجلسون جنباً إلى جنب لتبادل المواد والمعلومات، بينما يجلسون وجها إلى وجه عندما يتبارون؛ فالمواجهة تشحذ النفوس"[26]، وأن يكون الشخص في وراء ما، معنى ذلك أنه في موقف التخاذل أو المواربة والنفاق، أو الشقاق والجفاء.

وتتقدم الراوية نحو العمق بواسطة المنولوج الداخلي وحوارها النفسي، موظفة الظرف المكاني، فتتساءل "لماذا يختبئ وراء ستار من الوهم"[27]، حيث ينشطر التقاطب الواحدي المنبثق من الذات

المفردة إلى ثنائيات، فهذه النفس تتخذ من الوهم والوساوس والخيالات حاجزاً تتخفى وراءه، وهي صورة حسية مجازية متحولة عن الموقف النفسي الواقعي، ويتخذ الظرف المكاني هنا صبغة مجازية فالماوراء هنا له دلالة نفسية محضة، وله تبعاته الاجتماعية، والتقاطب المكاني يتعلق بالصراع النفسي بين الوضوح والغموض، واليقين والوهم، والهدوء والضجيج.

ب. (هنا / هناك)

لا يحيل الظرف المكاني (هناك) إلى مكان خارج الخطاب، بل يشد وثاق الحبكة، فهي تَتَوَحَّد براهن التلفظ، وتمزج بين الواقع وما في ذهن الذات الساردة، وتشير هذه الثنائية المكانية إلى بوتقة الصراع النفسي والتمزق (هنا) الأرض / المكان المعلوم الماثل الرتيب "قدماي تطآن الأرض على أثر أقدام البارحة"[28]، فهنا تحمل كل ارتباطات المكان بدلالته الماضوية الأليفة والذكريات الحميمة، مقابل (هناك) حيث يقيم الزوج في ظروف مجهولة، المكان الغائب المجهول الملامح، "لكن للذاكرة فضاء آخر تحلق وتطير إليه، هناك، حيث هو في بلد بعيد ولا أعرف ماذا يفعل"[29]، ويترتب على ذلك جملة من التقاطبات الناتجة عن التقاطع بين (هنا وهناك): الحضور والغياب، الحب واللاحب، المعلوم والمجهول، الوفاء والخيانة، القرب والبعد، فالراوية/البطلة (هنا)، والزوج الخائن (هناك)، (بعيد) مكانياً وعاطفياً، مع ما فيها من دلالات سلبية وسيئة تداوليا في بعض اللهجات.

ثانيا: تقاطب الداخل والخارج:

تعد القصة القصيرة في مجملها أيقونة مكانية للداخل الإنساني للبطلة تموج فيها جملة من التقاطبات.

فالجسد رمز مكاني يحوي أوعية الأفكار والظنون والمشاعر، ويتحرك ضمن المكان المادي أو الحُلُمِي، فالداخل متحرك مضطرم بلجج الشك والحيرة والظنون، أما الخارج فسطح تحاول الراوية المحافظة على سكونه وهدوئه واتزانه، تقول بطلة القصة " أما ظنوني فقد بت أخشى تحريك سكونها (...) لتبقى حبيسة ذاكرتي، حيث الحريق داخلي ملتهباً وأنا أكابد إطفاءه على السطح"[30]، وتقول إشارة إلى الداخل المتخم بالمشاعر الحرى: "ها هي تزيد من مؤامرة الشوق كلما هزني الحنين إليه، في الداخل حيث لا يبقى أثر للغبن"[31] ، وتكاد تلك الحرائق المشتعلة في الداخل أن تلتهم الخارج، فيفتضح أمرها بسبب ذلك " الشك الذي بعث الحريق إلى أطراف أصابعي "[32]، وفي صورة أخري

تتجلى فيها ثنائية الداخل والخارج التي تناسلت إلى دلالات جديدة، يظهر الكلام دليلًا وعلامة خارجية على ما يدور بالداخل، فكل تلك المخاوف الداخلية كانت "تطفو على سطح الكلام فتنبت شوكا على الشفاه، شوكا يؤلمها كل ثانية في عزلتها، وهو هادئ يراقبها "[33]، ويحيلنا تقاطب الداخل والخارج إلى ثنائية مهمة ومحورية في القصة، وهي (ثنائية الأنا والآخر) و (ثنائية الملكية والشيوع) وتفصيل علاقتهما مع مفهوم التقاطب المكاني فيما يلي:

أ. تقاطب الأنا والآخر:

تعد هذه الثنائية (الأنا المرأة / الآخر الرجل) إحدى أكبر المحاور الدلالية التي يكثر حضورها في الكتابة النسوية، وتعنى الالتقاء بالآخر الذكوري، أو الصدام معه، بوصفهما قطبين رئيسيين من أقطاب الحياة، ولا غنى لأحدهما عن الآخر، وهذا ما يتجسد في القصـــة، فلا يستطيع القارئ فهم المكونات الداخلية للشخصية البطلة، وكل تعالقاتها مع المكان، إلا من خلال علاقة الأنا بالآخر، فلا تتصالح البطلة مع نفسها إلا في إطار هذه العلاقة، وتفجر هذه الثنائية مجموعة من التقاطبات، كالسلطة والتحرر، والحب والكراهية . والاتفاق والاختلاف، ويبدو هذا الهاجس الدلالي المركزي من بداية القصة القصيرة " وهذا صباح ينبلج من قلب عتمة ليل مضن بالأرق والتردد يمزق ذاكرتي، بصور عنه وعنها، هل أعيد الاتصال به أم لا؟ "[34]، وتبين القاصة في هذا المفتتح زمنية الخطاب السردي بدقة، ونوع السرد المشحون بهذه الهواجس التي تمثل التقاطبات في ذهن المتلقي: أنا والآخر، هو(الآخر)وهي المرأة الأخرى، الوطن والغربة، الصدق والكذب، والصراحة والمواربة، والحميمية والعدوانية، والرتابة والمعاناة، وفي هذه البداية وضعت الراوية المتلقي في عمق الأزمة، متجاوزة بالعقدة شكلها التقليدي، فهي تحرك فضوله، وتستثير حدسه لفك شفرات تلك التقاطبات المتقاطعة، والقبض على الثنائيات عبر الواقعي والمتخيل، والمكتوب واللامكتوب، والأسطر وما بين الأسطر، ومن ثم الخروج من هذه الجزئيات المتشظية إلى الكليات الإنسانية، والقبض على الثيمة الكلية للنص، والمغزى الإنساني العميق الذي يتراءى بخفر في بعض العبارات، ومنها دلالة ارتباط المكان بالإنسان من خلال الألفة والارتباط بمكان يخصنا ويعنينا، والغربة عن مكان لا يخصنا، فلكل إنسان وطن يعتبر مركز إشعاع له، مشكلا ثنائية نابعة من الداخل والخارج / لي ولهم، أنا والآخرون، ويرى بعض النقاد أن هذا التقسيم يحمل منظومة قيمية تجعل كل ما هو ملاصق لي محط اهتمامي[35].

وقد أعطت الراوية/البطلة المكان نَفَسًا إنسانيا جعلته يتجاوز أن يكون مجرد خلفية للأحداث أو مسرحا لتحركاتها، بل أصبح خزاناً لمشاعرها وأفكارها، ومتزامناً مع الخط البياني لمواقفها النفسية، "حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر"[36]، فقد أصبح المكان جزءاً من الشخصية، لأنه يمتلك الذاكرة نفسها، ويشاركها في همومها ومعاناتها، تقول: "أفهم تعلق الإنسان بالمكان بأنه ارتباط عاطفي لأننا نتعود النظر من حولنا للأشياء بحميمية، بغية الحفاظ على ذاكرة المكان الأثير الذي يصبح جزءاً منا، لماذا نصر على أن نفسح مجالا في الذاكرة للأشخاص الذين يصبحون جزءاً من هذا المكان؟ مع علمنا أننا قد نفتقدهم في أية لحظة "[37]، ولم تكتف الراوية بذلك بل اخترقت المكان، ودشنت معه محاورة دفينة وأعطته دلالة تخدم أبعاد موقفها في التجربة القصصية، فيكتسب بذلك قيمة فنية لأنها أعادت خلقه بوصفه مكاناً خاصاً بها من خلال رؤيتها ومنظورها وتفاعلها، لا باعتباره المكان الواقعي، تقول مبينة تأثير المكان وفاعليته: "أضعف وأشتاق لسماع صوته من جديد، وكأن الأماكن تتآمر علينا في وقت الشدة أم أنها تكون الدليل القوي على كثرة تحملها لوجع الآخرين؟ "[38]، فالمكان تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها له، وتثير خيال المتلقي لتستحضره باعتباره مكانًا خاصًّا متميزًا له دلالة فنية[39].

ب. تقاطب الملكية والشيوع:

يظهر المكان الثاني (الحديقة) المقابل (للبيت)،وهو المكان الأول في القصة، ببوابة خارجية ذات قضبان حديدية سوداء ضخمة تفتح ذراعيها لزائريها في الصباح[40]، وهو صباح آخر أكثر هدوءاً، ويتعارض مع الصباح التوتري (مفتتح القصة)، ومرد ذلك هو تجاذب القطبين الملكية والشيوع، التي أعني بها تقاطب الانتماء والضياع، الوطن والغربة، الاستقرار والتشتت، ذلك أن المكان عادة ما يكون ملكاً لأحد ما، ولهذه الملكية رمزية ودلالة اجتماعية فالبيت وطن مصغر، يعنى الإنسان نفسه؛ سعادته وإشباعه لحاجاته. وعدم الملكية والانتماء تعني انشطاره وعدم استقراره، ومن هنا جاءت ردة الفعل بترك الشخصية للبيت والدخول في متن صباح جديد باحثة عن نفسها، وذكر الأطفال في السياق القصصي[41] داخل البيت يعزز مفهوم الوطن والانتماء والالتصاق بالمكان، بل يعنى قيمة الامتداد والخلود، وإذا هَدَّدَت العلاقة المتصدعة ملكيتها للمكان الأول (البيت) بالتقويض والتلاشي، فإن رمزية الأمكنة التي تضمنها المكان الثاني الحديقة مدت الساردة بنوع من السلطة والشعور بالامتلاك في الشعور أو اللاشعور، وخاصة أن هذا المكان هو البوابة التي دلفت منها الشخصية

البطلة إلى التوازن بعد الظنون والمعاناة، واتخذتها الساردة أداة سردية للوصول إلى لحظة التنوير، وقد قسم أحد النقاد الأماكن بحسب الملكية والسلطة إلى:

1.مكان حميم وأليف، وهو عندي ويخضع لسلطتي وملكيتي، ولعل استخدام ضمير المتكلم يوحي بهذه الملكية.

2.مكان يخضع لسلطة الغير وملك له.

3.أماكن عامة مشاعة للجماعة.

4.المكان اللامتناهي الخالي من الناس الذي يقترب من الأسطورة النائية[42].

فدلالة الملكية والانتماء والقيمة المتضمنة للتجارب تشكل المكان، وتضفي عليه القيمة الفنية، أما الشيوع واللاانتماء فلا دلالة إنسانية له، ومن ثَـمّ لا قيمة يكتسبها المكان بسببها، ولهذا تصر الراوية/البطلة على الاحتفاظ بمقعدها الخاص في حديقة عامة (مكان شائع) لكي يمدها بالإحساس بالانتماء، ويقلل من حدة الفقد والوحدة والخواء، تقول: "أبحث عن مكاني بين المقاعد التي تناثرت في الممر(...) وكثيراً ما طاب لي الجلوس على مقعد أحبه في الممر؛ هذا الصباح وجدته مشغولاً"[43]، ولا تغفل عن الإشارة إلى الموقف العكسي حيث تفقد مقعدها الخاص، فتجلس على غيره " مع إحساسي بافتقاد شيء أصبح ملكي "[44]، فالمقعد الخاص رمز الألفة والامتلاك الذاتي الذي يتقاطب مع شبح الشيوع أو تحول الملكية للآخرين المتطفلين، وتتلخص تقاطبات الملكية والشيوع أو الانتماء والضياع في الثنائيات التالية:

مقعد خاص / مقاعد عامة للجميع، أمان / خوف، ارتباط / فراق، ذو ذاكرة أثيرة / بدون ذاكرة، جزء منا / شائع، مكان محدد محصور / مكان ممتد شاسع، يقع تحت سلطتنا / لا يقع تحت سلطتنا.

ويرتبط المكان بالحرية في أبسط صورها، وهي حرية الحركة فيه، فالحرية "هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها "[45]، وهذه الحرية هي التي تمد المكان بالحياة والدلالات الإنسانية، ويجعل الإنسان مكيناً قادراً على الحياة والإبداع[46]، وهو بدون حركة لا يصبح مكاناً، وإنما قطعة أرض فضاء، فالحركة في المكان هي إحدى عناصره المؤثرة كتحليق الطير في الفضاء، ومشي الإنسان على الأرض، ولعل هذا ما حدا بالشخصية للاحتفاء بهذه الخصيصة في هذه القصة، وفي أغلب قصصها في المجموعة نفسها، فالمشي وسيلة للخلوة والتأمل والتفكير، وهو فضلا عن كونه يمد القارئ بتصور للبعد المسافي للمكان، هو أيضا رمز للالتصاق بالمكان والاحتفاء به، ومحاولة

لامتلاكه والشعور بالسيطرة والاحتواء، والإحساس بلذة القرب من مكان الألفة والانتماء، "وكان المشي يساعدني على تحليل الموقف أكثر"[47] "كنت محتاجة إلى الوحدة، والسير نحو الحديقة وأسير... سرت خلف الممر والأشجار المحيطـــة بـــه"[48]، وقد اختلف إيقاع الحركة في المكان بعد انفراج الروح وتحررها من الحيرة والقلق وهموم العقل، واستعادة ألفة المكان، فـ "شعرت بخطواتي تصبح أكثر رشاقة وأنا أغدو نحو البيت"[49]، فقد جعلها التنوع الإنساني أكثر فهما لحقائق الحياة والأشياء، وأعطاها الشعور بالامتلاء، وانعكس ذلك على رؤيتها للمكان ووصفه والتعامل معه، ويقع الامتلاء ضمن محور السلام والاستقرار والملكية، وتتقاطب مع الشعور بالشيوع والخواء وانشطار الذات وتشظِّيها وقرب انهيارها، يعقُبُه شعور بالإحباط والفراغ، وتتجلى مظاهرها على النفس والجسد وما حولهما، وتظهر في المكان أيضًا، لقد جعلت الساردة موقفها مع الآخر محور تجذرها وملكيتها للمكان.

الهوامش

(1) قصة ظنون وراء الأشجار كتبت في 1998م، ضمن المجموعة القصصية: نصوص ضائعة التوقيع، رزان نعيم المغربي، مجلس الثقافة العام، سرت ليبيا، ص 11–19.

(2) كاتبة وشاعرة ليبية، ينظر: عبدالله سالم مليطان، معجم الكاتبات والأديبات الليبيات، دار مداد ليبيا، ط1، 2005م، ص169.

(3) ينظر: محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الإفريقي، دار صادر، بيروت، ط3، 1414 هـ، مادة: قطب.

(4) ينظر: المرجع نفسه، مادة: مكن

(5) ينظر، جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص 214.

(6) سمر الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العربي دمشق، 1995م، ص 251.

(7) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص40.

(8) المرجع نفسه، ص 33.

(9) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، ص 34.

(10) عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران أشكاله ووظائفه، دار صامد للنشر، صفاقس، ط2، 1985م، ص16.

(11) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984م، ص 35 – 36.

(12) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 34.

(13) ينظر: سيزا قاسم، يناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير بيروت، 1985 م، ص75.

(14) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان، عيون المقالات، مجموعة من الباحثين، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1988 م، ص 65 – 66.

(15) المرجع نفسه، ص 18.

(16) ينظر: كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية لبنان، ط1، 1987م، ص 25.

(17) الآية 36، سورة يس.

[18] ينظر: فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية بغداد، 1985م، ص 98 وما بعدها

[19] نصوص ضائعة التوقيع، رزان المغربي، ص 19.

[20] نجاح إبراهيم، سادنات السرد – عند حافة إثمهن الأسود – قراءة في سرد المرأة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2011م ، ص 10 – 11.

[21] ينظر: ظرف المكان في النحو العربي وطرق توظيفه في الشعر، أحمد طاهر حسنين، نقلاً عن: جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، ص 15 – 16.

[22] رزان المغربي، نصوص ضائعة التوقيع، ص 11 – 12.

[23] المصدر نفسه، ص 18.

[24] المصدر نفسه، ص 13.

[25] المصدر نفسه، ص 15.

[26] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، ص 60 – 61.

[27] رزان المغربي، نصوص ضائعة التوقيع، ص 15.

[28] المصدر نفسه، ص 12.

[29] المصدر نفسه، ص 13.

[30] رزان المغربي، نصوص ضائعة التوقيع، ص 18.

[31] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[32] المصدر نفسه.

[33] المصدر نفسه.

[34] رزان المغربي، نصوص ضائعة التوقيع، ص 11.

[35] ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان، ص 63 – 64.

[36] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1990م، ص 31.

[37] رزان المغربي ، نصوص ضائعة التوقيع، ص 13.

[38] المصدر نفسه، ص 18.

[39] ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ دمشق، 1989م، ص 8 – 9.

(40) ينظر: رزان المغربي، نصوص ضائعة التوقيع، ص 12

(41) ينظر: المصدر نفسه، ص 12

(42) ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ص 62.

(43) رزان المغربي، نصوص ضائعة التوقيع، ص 13.

(44) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(45) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ص 62.

(46) ينظر: شاكر النابلسي، مدار الصحراء دراسة في أدب عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993 م، ص 232.

(47) رزان المغربي، نصوص ضائعة التوقيع، ص 12.

(48) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(49) المصدر نفسه، ص 19.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم.

المصادر:

1- رزان المغربي، نصوص ضائعة التوقيع، مجلس الثقافة العام، سرت، 2006م.

المراجع:

1- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م .

3- سمر الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1995م.

4- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير بيروت، 1985 م .

5- شاكر النابلسي، مدار الصحراء دراسة في أدب عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993م.

6- عبد الله سالم مليطان، معجم الكاتبات والأديبات الليبيات، دار مداد، ليبيا، ط1، 2005 م.

7- عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران أشكاله ووظائفه، دار صامد للنشر، صفاقس، ط2، 1985م.

8-غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984م.

9- غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، 1989م.

10- فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية بغداد، 1985م.

11- كمال أبو ذيب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1987 م.

12- مجموعة من الباحثين، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1988م. ويتضمن: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم. وأحمد طاهر حسنين، ظرف المكان في النحو العربي وطرق توظيفه في الشعر.

13- محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الإفريقي، دار صادر، بيروت، ط3، 1414 هـ

14- نجاح إبراهيم، سادنات السرد – عند حافة إثمهن الأسود – قراءة في سرد المرأة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2011م.