تقاطب الفضاء في المجموعة القصصية تضاريس الرخام

د. عبدالملك بن عبدالعزيز آل الشيخ
قسم الأدب – كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تقاطب الفضاء في المجموعة القصصية تضاريس الرخام

د. عبدالملك بن عبدالعزيز آل الشيخ

قسم الأدب – كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تاريخ تقديم البحث: ٧/ ١٠/ ١٤٤٢ هـ تاريخ قبول البحث: ١٨/ ١/ ١٤٤٣ هـ

ملخص الدراسة:

تختصُّ هذه الدراسةُ المعنوَنةُ بـ(تَقَاطُبِ الفَضَاءِ في المجموعةِ القصَصِيَّة تضاريسِ الرُّخامِ لعلي زعلة) بالمقَارَبةِ النَّقديَّةِ للقِصَّةِ القَصيرةِ السُّعوديَّةِ، وتُحَاولُ استعراضَ سَردٍ مُوغِلٍ في الذاتيّةِ والمغامَرةِ المنْبَعِثةِ من رُوحٍ شابَّةٍ راصدةٍ للمجتمعِ، فتُنَاقشُ مجموعتَهُ «تضاريس الرخام» مبيّنةً التَّقَاطُبَ الفَضَائيَّ مَكانيّاً وزمنيّاً فيها، ومُظهِرَةً الدوافعَ التي بعثَتْ ذلكَ التَّقَاطُبَ، ومُبْرِزَةً تشكُّلاتِهِ في النُّصُوصِ السَّرديّةِ، وعارضَةً أَثَرَ ذلكَ على نَمَطِ السَّردِ وبناءِ الشَّخصيَّاتِ .

وهذه الدراسةُ تَجِيءُ في مُقَدّمةٍ؛ وتمهيدٍ يُعرِّفُ بالقَاصّ علي زعلةَ وبالمجموعةِ، وبمفاهيمِ الدراسةِ، ومبحثٍ أول يَعْرِضُ لأنواعِ التَّقَاطُبِ المكَانيّ، وثانٍ يستعرضُ أنواعَ التَّقَاطُبِ الزمنيّ، وثالثٍ يهتمُّ بتأثيرِ التَّقَاطُبِ على بِناء الشخصياتِ ونمَطِ السَّردِ، ثم خَاتمةٍ بأبرزِ نتائجِ الدراسةِ، وثبتٍ بالمصادرِ والمراجعِ.

الكلمات المفتاحية: التَّقَاطُبُ، الفضاءُ، زعلةُ، تضاريسُ الرُّخام.

The Polarity of Space in the Stories Collection Topography of Marble

Dr. Abdulmalik Abdulaziz Alashaykh
Department Arabic Language - Faculty literature
Imam Mohammad Ibn Saud Islamic university

Abstract:

The polarity of Space in the Stories Collection Topography of Marble by Ali Zaalah is a study that focuses on the critical approach of the Saudi short

story. It shows a narrative that is deep-rooted in subjectivity and adventure emanating from a young spirit that observes society. This study discusses the Topography of Marble showing the polarity of space spatially and temporally, displaying motives that emit polarization, highlighting its configuration in narrative texts, and showing the impact on narration style and character development. This study comes with an introduction and preface about the narrator Ali Zaalah, the collection, and the concepts of the study. The first section of the study shows the types of spatial polarity, the second about the types of d temporal polarity, and the third discusses the impact of polarity on characters' development and narration style. Lastly, the study closes with a conclusion of the most prominent results of the study, then the sources and references.

key words: Polarity, Space, Zaalah, Topography of Marble.

المقدمة:

تَحْمِلُ المجموعةُ القَصَصيَّةُ «تضاريس الرُّخام» نُصُوصاً سرديَّةً مُغْرِقَةً في الذاتيَّةِ، لكنَّها لا تفتقرُ إلى روحِ المغامرَةِ النقديَّةِ للنَّسيجِ الاجتماعيِّ المحيطِ بمبدِعِها، وبالرُّجوعِ إلى زمَنِ كتابَتِها عامَ ١٤٢٥هـ، لعلَّ القارئَ اللمّاحَ يلتَقِطُ معي تَمَاهِيَ المجموعَةِ مع انبثاقِ رُوحِ النَّقْدِ الاجتماعيِّ الملْتَهِبِ في سياقاتِ السَّردِ المختلِفَةِ سواءً الروايةَ أو القصَّةَ القصيرةَ، وكانتْ «تضاريسُ الرُّخام» إحدى مُعْطَيَاتِ تلكَ الروحِ التي تَتَجَدَّدُ بمزيدٍ من المكْتَسَباتِ في الشَّأْنِ الثقافيّ والاجتماعيّ في المملكةِ العربية السعوديّة.

وعلي زعلةُ يَكْتبُ قِصَصَهُ القصيرةَ بتمكُّنٍ لُغويٍّ ظاهِرٍ، ويُحيطُ بموهِبَتِه وبسيَاقِهِ النقديِّ بأصولِ القَصِّ وحِرَفيَّةِ السَّردِ، وإنْ تكُنْ لغتُهُ ظاهرةً فمنظورُهُ السَّرديُّ عميقٌ إلى حدِّ الحاجةِ إلى الاستظْهَارِ النَّقديِّ اللازمِ لتفكيكِ مقاصِدِه، والفضاءُ فاعلٌ أوّلُ في تأطيرِ هذا المنظورِ، وظاهرةُ التَّقَاطُبِ لافتةٌ فيهِ بتشكُّلاتِها المتعدِّدَةِ، وهذا ما أوجَدَ لديَّ الرغبةَ في دراسَتِها، وتبْيينِ ظاهرةِ التَّقَاطُبِ الفَضَائيِّ فيها.

وتَجِيءُ هذه الدراسةُ في ضوء المنهج البنيوي منتظمةً في مقدّمةٍ، وتمهيدٍ، وثلاثةِ مباحثَ، والتمهيدُ يُعرِّفُ بالقاصِّ علي زعلةَ وبمجموعتِهِ القَصَصيَّةِ، ويناقشُ مفاهيمَ الفَضَاءِ المكانيِّ والزمنيِّ، ويُحَدِّدُ المحاولاتِ في تكوينِ نظريةٍ حولَهَما، والمبحثُ الأوَّلُ يَسْتعرضُ أنواعَ التَّقَاطُبِ المكانيِّ في المجموعةِ في سبعةٍ، هي: المغلقُ والمفتوحُ، والداخلُ والخارجُ، والقريبُ والبعيدُ، والضيّقُ والمتَّسعُ، والمحدودُ وغيرُ والمحدودِ، والمأهولُ والمهجورُ، والجامدُ والمتحرِّكُ، ويُبْرِزُ

المبحثُ الثاني أنواعَ التَّقَاطُبِ الزمنيّ في أربعةٍ، هي: الحاضرُ والماضي، الليلُ والنهارُ، العامُّ والخاصُّ، العجائِبِيُّ والواقِعِيُّ، ويأتي المبحثُ الثالثُ ليُحدِّدَ أثرَ تَقَاطُبِ الفَضَاءِ في بناءِ الشَّخصيَّاتِ في النُّصُوصِ السَّرديةِ، وتُختَتمُ الدراسةُ بخاتمةٍ موجزةٍ للنتائجِ، وثبتٍ بالمصادرِ والمراجعِ.

***

التمهيد: التعريف بالقاص، ومفهوم تقاطب الفضاء:

١ – التعريف بعلي زعلة ومجموعته القصصية:

هو الدكتورُ عليُّ بنُ أحمدَ زعلة، ولِدَ عام ١٩٧٦م، أديبٌ وكاتبٌ وأكاديميٌّ سعوديٌّ، له في الجهودِ الأكاديميّةِ «الخطابُ السَّرديُّ في رواياتِ عبدالله الجفريّ»، و«الآخرُ في الروايةِ السعوديةِ»، ولهُ في الكتابةِ الإبداعيةِ مجموعةٌ قصَصيَّةٌ بعنوانِ «تضاريس الرخام» فائزةٌ بجائزةِ أبها الثقافيةِ عامَ ض٤٢٥هـ، ومقالاتٌ تأمُّليةٌ بعنوانِ «أحلام يناير وخيبات ديسمبر»، وتُرجِمتْ عددٌ من نصوصِه القصصيّةِ ودراساتِه النقديةِ إلى اللغةِ الإنجليزيةِ، حائزٌ على العديدِ من الجوائزِ في كتابةِ القصةِ القصيرةِ من بعضِ الأنديةِ الأدبيةِ في المملكةِ، ومن جريدةِ الرياضِ السعوديةِ، يعملُ في سلكِ التعليمِ، وعمِلَ عضواً في مجلسِ إدارةِ النادي الأدبي في جازان، ويشغلُ مديرَ فرعِ الجمعيّةِ العربيةِ السعوديّةِ للثقافةِ والفنونِ فيها، مثّلَ المملكةَ في عددٍ من المؤتمراتِ والمهرجاناتِ الثقافيةِ الدوليةِ، ومُسْهِمٌ في العملِ الإعلاميّ المرئيّ والإذاعيّ(١).

وتجيءُ المجموعَةُ القصصيَّةُ «تضاريسُ الرُّخام» في ما يزيدُ على مئةِ صفحةٍ من القطعِ الصغيرِ، أصدرَها القاصُّ عام ١٤٢٥هـ، وتنتظمُ في إحدى عشرةَ قصَّةً قصيرةً، هي:

(١) انظر: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، إعداد: دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ٦٥٣/٢، وانظر: سيرةً ذاتيةً مكتوبةٍ بقلمه، مرسَلةً عبر البريد الشبكي.

أ. **وحشة:** تَنْبلجُ منْ موقفٍ صغيرٍ أمامَ صندوقِ بريدٍ، تَستدعي ماضياً، وتَحمِلُ تَداعياتِ الخيبةِ بسببِ عدمِ الردِّ على رسائلِهِ، وانقطاعِ الصِّلةِ مع زُمرةٍ من الأصدقاءِ، والقصَّةُ ذاتُ نفسٍ اجتماعيٍّ ذاتي.(١)

ب. **وجوه:** قصةٌ ذاتُ طابعٍ فانتازيّ، تدورُ حيث الوجوهُ العالقةُ في جيبِ شخصٍ متخيَّلٍ شبيهٍ بالسَّاردِ، تفوحُ برائحةِ العفَنِ الداخليّ، وتمثِّلُ النفاقَ الاجتماعيَّ المتبدّيَ في ميدانِ العملِ، وتحمِلُ نقَدَاتٍ ذاتيةً موجَّهةً للنفسِ.(٢)

ت. **المقصلة:** قصّةٌ قصيرةٌ تدورُ حولَ مشاعرِ «الفوبيا» التي تَعْتملُ في ذهنِ طفلٍ صغيرٍ لايرغبُ في حلاقةِ شعرِ رأسِه، وتَتَعَالقُ في لغتِها «الذكوريةِ» مع مشاعرَ تبدو لشخصٍ بالغٍ كمالَ رجولتِهِ.(٣)

ث. **أقسى من الجرح:** قصةٌ تدورُ حولَ الصمتِ والألمِ، وتحكي قصّةَ المريضِ المتخوّفِ من تزايدِ المرضِ، ومن انهيارِ أُسرتِهِ الصغيرةِ، وتنتهي بولوجِ الطفلةِ إلى حُجرة الأبِ لتشهدَ نهايةً مأساويةً.(٤)

---

(١) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، نادي أبها الأدبي، مطابع الجنوب، أبها، طبعة ١٤٢٥هـ، ٧-١٨

(٢) انظر: المصدر السابق، ١٩-٢٦

(٣) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٢٧-٣٦

(٤) انظر: المصدر السابق، ٣٧-٤٧

ج. **الجدب:** قصةٌ عاطفيةٌ تَتَماثلُ فيها الشخصيّتانِ من حيثُ ظروفُ الإعاقةِ الجسديةِ، ومن حيثُ اندثارُ الأملِ في علاقةٍ طبيعيَّةٍ بينهما.(١)

ح. **دمٌ فارغٌ:** قصَّةٌ تنطلقُ من حكايةِ الفتاةِ الفلسطينيةِ «آيات الأخرس» لتُقِيمَ نقداً مُتَنَامياً للحالةِ العربيةِ المتردّيةِ.(٢)

خ. **نشرة تضاريس الرخام:** قصةٌ تَستندُ إلى مَشهدٍ لنشرةِ أخبارٍ جويَّةٍ، تَستعرُ فيها مشاعرُ المشاهدِ بين مَشهديَن متناقِضَينِ، رخاميَّةِ المذيعةِ، وتضاريسِ العالمِ الموجوعةِ.(٣)

د. **اشتعال:** قصةٌ عن حبِّ الطفولةِ حيثُ اللعبُ بأعوادِ الكبريتِ ومكعَّباتِ الطينِ، وفيها حديثٌ عن تغيُّرُ اللقاءِ بعدَ سنواتٍ شهدتْ ابيضاضَ الشَّعْرِ، وانزواءَ المشاعِرِ.(٤)

ذ. **البارحة:** قصةٌ في شكلِ حوارٍ داخليٍّ يحملُ تفكيراً في نسبيَّةِ الزمنِ، وجمودِ اللحظةِ، والشعورِ بانعدامِ الأهميَّةِ، وتبلُّدِ الصورةِ.(٥)

ر. **طاقة:** قصةٌ تنبعثُ في شكلِ أسئلةٍ داخليَّةٍ نتيجةَ تعثُّرِ اتّصالٍ بفضاءِ الانترنت، تدورُ الأسئلةُ حولَ العبثيةِ، والحريةِ، والرقابةِ، والأَملِ.(٦)

---

(١) انظر: المصدر السابق، ٤٩-٥٦

(٢) انظر: المصدر السابق، ٥٧-٦٤

(٣) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٦٥-٧١

(٤) انظر: المصدر السابق، ٧٣-٧٩

(٥) انظر: المصدر السابق، ٨١-٨٦

(٦) انظر: المصدر السابق، ٨٧-٩٤

ز. **حالة قرف عامّ:** قصةٌ عن بدءِ العامِ الوظيفيّ، تحفُلُ باللغةِ الازدرائيَّةِ لمجملِ الحالةِ في أشخاصِها، ومكانِها، والأحاسيسِ المرافقةِ لها.(١)

٢ – **مفهوم تقاطب الفضاء:** المقصودُ بالفضاءِ في القِصَصِ هو الفَضَاءُ التخييليُّ، والمعْطَيَاتُ التي لها بالأعمالِ المتخيَّلةِ صلةٌ،(٢)ويَنْشعبُ القصدُ إلى فَهْمِ الدِّلالاتِ فيتخلَّقُ الفَضَاءُ الدالُّ، أو إلى تكوينِ الإطارِ العامّ من الأفعالِ والأحداثِ الشخصيّةِ للمتخيَّلِ السرديّ فينتجُ الفَضَاءُ السيرذاتي،(٣)وقد ينتقلُ السَّاردُ من فَضَائِهِ إلى فَضَاءٍ آخرَ متخيَّلٍ؛ فينتجُ عنه الفَضَاءُ المرجِعيُّ،(٤) وقد ينتقلُ السَّاردُ إلى بيانِ الجدوى في رسمِ الفَضَاءِ، فينتجُ عنه الفَضَاءُ الوظيفيُّ.(٥)

والفَضَاءُ في السَّردِ فَضَاءٌ لفْظيٌّ لايُوجَدُ إلا في شَكْلِ لُغةٍ، ويختلفُ عن الفَضَاءِ الذي يُصنَعُ في السِّينما أو المسرحِ حيث تُوجَدُ الأَبنيةُ والإضَاءةُ والمؤثِّراتُ المتغيّرةُ،(٦)والفَضَاءُ السَّرديُّ معتمِدٌ في تكوينِهِ على تركيبِ البنيةِ المكانيةِ في النصِّ السَّرديّ، لكنَّ المكانَ في السَّردِ لا ينفكُّ عن الزمانِ،

---

(١) انظر: المصدر السابق، ٩٥–١٠٠

(٢) انظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ٣٠٦

(٣) انظر: المرجع السابق، ٣٠٨

(٤) انظر: المرجع السابق، ٣٠٩

(٥) انظر المرجع السابق، ٣١٠

(٦) انظر: بنية الشكل الروائي، الفضاء– الزمن– الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م، ٢٧

"فالزمانُ بأنواعِهِ المختلفَةِ إطارُهُ هو المكانُ الذي يُنجَزُ فيه، ولذلكَ فإنَّه لا مَنَاصَ عنه"،[١]ويمثِّلُ الفَضَاءُ في النصِّ السَّرديِّ عنصرا مُحَايِثا تنتظمُ فيه الكائِنَاتُ والأَشياءُ والأفعالُ، ويُعدُّ معيارا لقياسِ الوعيِ والعلاقاتِ والترتيباتِ الوجوديَّةِ والثقافيَّةِ والاجتماعيَّةِ، ولذلك كانتْ التقاطباتُ الفَضَائيَّةُ حالةً سرديةً اهتمَّتْ بها الدراساتُ الأنثروبولوجيَّةُ التي تقومُ بدراسةِ سلوكِ الأفرادِ والجماعاتِ ووَعيِهم[٢].

وإذا كانتْ الدراساتُ النقديةُ القديمةُ توجَّهتْ إلى اعتبارِ أنَّ المكانَ هو المكوِّنُ الرئيسُ للفضاءِ السَّرديِّ، فإنَّ الاتجاهاتِ الحديثَةَ لا تَرى ذلكَ، فالمكانُ إلى جانبِ الزمانِ يشكِّلانِ الإحداثياتِ الأساسيّةَ التي تُظهِرُ الأشياءَ الفيزيائيةَ، فنحنُ نميّزُ بين الأشياءِ من خلالِ تَمَوْضِعِها في المكانِ في لحظةٍ زمنيةٍ معينةٍ،[٣]ومن هنا يُصبحُ الفَضَاءُ لفظياً لُغَوِيَّاً يُحكى مكتوباً، ويُصبحُ ثقافيَّاً يَتَضَمَّنُ التصوُّراتِ والقيمَ والمشاعرَ التي تستطيعُ اللغةُ التعبيرَ عنها، ويصبحُ مُتَخيَّلاً لأنَّه يَتَشَكَّلُ في عالمٍ حكائيٍّ يُنسَجُ في قصّةٍ مُتَخَيَّلةٍ، تَتَضَمَّن شُخُوصا وأحداثاً وزمَناً تجري خلالَهُ،[٤] ويرى بعضُهم أنَّ الفَضَاءَ أوسعُ من

(١) دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، والمغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ٩٦

(٢) انظر: مكونات الخطاب السردي: مفاهيم نظرية، د.الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١م، ٣٧

(٣) انظر: تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزّة، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ٩٩

(٤) انظر: المرجع السابق، ١٠٠

المكانِ فهو يشملُ أمكنةَ السَّردِ، وعلاقاتِها بالأحداثِ والمنظوراتِ الشخصيَّةِ، ومن هنا فالفَضَاءُ المركزيُّ يَتَفرَّعُ إلى فَضَاءاتٍ فرعيةٍ تتداخلُ وتتعقّدُ فيما بينها[١]والفضاءُ في النصِّ السَّرديِّ يَتَشَكَّلُ من المكانِ الذي تَتَبدَّى فيه الأحداثُ، وتتحرَّكُ فيه الأشخاصُ وتَتَحَاورُ، وتَنْمُو فيه العلاقاتُ بينَها، وهو يَتَشكَّلُ -أيضا- من الزمنِ الفاعِلِ في صَوغِ الحكايةِ نفسِها،[٢]فالفضاءُ في السَّردِ ناتجٌ من وصْفِ المكانِ المحدَّدِ في الزمَانِ المحدَّدِ، والفَضَاءُ فَضَاءٌ مكانيٌّ وفضاءٌ زمانيٌّ،[٣]وعموماً فإنَّ الدِّراسَاتِ التي تناولتْ الفَضَاءَ في السَّردِ الحِكائيِّ حديثَةُ العهْدِ، وهي لم تستطعْ تكوينَ نظريَّةٍ كاملةٍ تتَّجهُ نحو رؤيةٍ واحدةٍ.[٤]

وبعيدا عن الدِّلالات الفيزيائيةِ الرياضيةِ لمصطلحِ التَّقَاطُبِ، يجيء التَّقَاطُبُ بمعنى التناقُضِ الكامِلِ، وهو التكشُّفُ عن مَبْدَأَينِ أو نَزْعَتَيْنِ مُتَنَاقِضَتَيْنِ،[٥]وهو في الدّلالةِ الأدبيةِ ينْحَصرُ في معنى الثُّنَائيَّةِ، أو الزوجيَّةِ، أو

---

(١) انظر: بناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، طبعة ١٩٩٥م، ٢٥٦

(٢) انظر: بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، حسن بحراوي، ٢٧-٢٩

(٣) انظر: دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائيةِ، رواية الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى لعبدالرحمن منيف أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران أحمد بن بلة، الجزائر، ٢٠١٦م، ٢٢

(٤) انظر: مكونات الخطاب السردي: مفاهيم نظرية، د.الشريف حبيلة، ٣٨

(٥) انظر: المورد الحديث، قاموس إنكليزي عربي، منير البعلبكي ود.رمزي البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة ٢٠٠٨م، ٨٨٨

ثُنَائيَّةِ الحدِّ، أو العلاقاتِ ذاتِ الحَدَّينِ[١]، وهو يَعني عند غريماس مفهومَ الانسجامِ عن طريقِ التَّشَاكُلِ أو التَّضَادِ أو التَّقَاطُعِ بين المقُولاتِ الدّلاليَّةِ المتكرّرةِ التي تجَعلُ قراءةَ القصَّةِ مشوّقةً،[٢]ويَسْنِدُ بحراوي فكرةَ التَّضَادِّ، إذْ يرى أنَّ التَّقَاطُباتِ تُشكِّل ثنائياتٍ ضديَّةً بين القُوى أو العناصرِ المتعارضَةِ، وتُحيلُ إلى علاقاتٍ وتوتُّراتٍ تَحدُثُ بفعلِ اتّصالِ السَّاردِ مع شخصيَّاتِهِ بأماكنِ الأحداثِ، وهي تَقَاطُباتٌ تُفسِّرُ الأخلاقَ السَّائدةَ والمنطقَ المحتَّمَ، والآراءَ المعتَنَقَةَ في النصِّ السَّرديّ،[٣]ويشيرُ بحراوي إلى أنَّ بعضَهم يحدّدُ أهميَّةَ التَّقَاطُباتِ المكانيةَ في إقامةِ البناءِ النظريّ الذي تَسْتندُ إليه في اشتغالِها داخلَ النصِّ، وذلك عن طريق إرجاعِها إلى أصولِها المفهوميَّةِ الأُولى.[٤]

ويمكنُ من خلالِ هذه الثنائياتِ تَقْطيبُ الفَضَاءِ المكانيّ وفقَ الجدولِ الآتي:[٥]

المسافة	الحجم	الاتساع	الشكل	الحركة	الاتصال	العدد	الإضاءة
بعيد قريب	صغير كبير	محدود لامحدود	دائري مستقيم	جامد متحرك	منفتح مغلق	مأهول مهجور	مضاء مظلم

(١) انظر: معجم المصطلحات اللغوية، عربي-فرنسي-إنجليزي، د.خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م، ٧١

(٢) انظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، ٩١-٩٢

(٣) انظر: بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، حسن بحراوي، ٣٣-٣٤

(٤) انظر: المرجع السابق، ٣٥

(٥) انظر: تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزّة، ١٠١

ويمكن تقطيبُ الفضاءِ الزمانيّ وفقَ الجدل الآتي:

الارتداد	الحركة	المحيط	الإدراك
حاضر	ليل	خاص	واقعي
ماضي	نهار	مشترك	تخيُّلي

المبحث الأول: أنواع التقاطب المكاني في تضاريس الرخام:

يُعدُّ الفَضَاءُ المكانيُّ الحيّزَ الجغرافيَّ الذي تَتَخلَّقُ فيه الحكايةُ، وينمو فيه السَّردُ شخصيةً بعدَ الأخرى، وهو مسرحُ القصّةِ إنْ صحَّ التعبيرُ، فيه تَنْعقِدُ العلاقاتُ، وتتحرَّكُ الشخوصُ، وتظهرُ المشاعرُ، ويتكوَّنُ السَّردُ فوّاحاً بالدّلالاتِ والإشاراتِ التي تَجْعَلُ القارئَ مُشاركاً في تخيُّلِ السَّردِ وفقَ المنظورِ الذي أنشأهُ السَّاردُ، ثمَّ وفقَ المنظورِ الخاصِّ به الذي انبثقَ من تأثُّرِه بالفَضَاءِ المكانيّ وما حمَلَهُ من أعباءٍ سرديّةٍ، والمجموعةُ القصصيَّةُ «تضاريس الرخام» تَنْفتحُ فَضَاءً مكانيّاً من عنوانِها الموحِي بتضاريسَ تتجاوزُ قِطَعَ الرخامِ إلى تشكُّلاتِ المكانِ السَّرديّ في مجملِ القصصِ، وتَقَاطُبِهِ التَّخيُّليّ ذي الدلالاتِ السَّرديةِ، ويمكنُ أنْ نتقصَّى ذلك وفقَ التقسيمِ الآتي:

١ – **المغلق والمفتوح**: المكانُ المغلقُ هو كلُّ مَكانٍ مَوصُوفٍ بالحدودِ والأبْعادِ التي تمنَعُ الانفتاحَ والاتّسَاعَ، أمّا المكانُ المفتوحُ فهو المكانُ الموصوفُ بالانفتاحِ والاتّسَاعِ، ولا يُوجَدُ له حُدودٌ تحدُّهُ أو أبعادٌ ضيّقةٌ خانقةٌ له(١)، وفي المجموعةِ القصصيةِ «تضاريس الرخام» يَتَقَاطَبُ المكانُ في عددٍ من

(١) للاستزادة: انظر: سلطة المكان المغلق، د.حسن النعمي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير– مارس ٢٠١٣م، العدد٣، المجلد٤١.

القِصصِ ففي قصَّةِ «وحشة» يَتَقَاطَبُ الفَضَاءُ المكانيُّ بين مكانينِ: المفتوحِ وهو الشارعُ الذي يَقعُ عليه مكتبُ البريدِ، والمغلقُ وهو غرفةُ صناديقِ المشتركينَ، والأشدُّ إغلاقاً وهو صندوقُ البريدِ الموحشِ الخاصِّ بالبطلِ، والقصّةُ تدورُ حولَ اليَأْسِ من العلاقاتِ البائِسةِ، المصْمَتةِ الخاليةِ من دفءِ المشاعرِ الحقيقيةِ، تلك العلاقاتُ التي جمعتَها مرحلةُ الدراسةِ ثم تفرَّقتْ، أو تلك العلاقاتُ التي تنشأُ من إعجابٍ بكاتبٍ مَرمُوقٍ لا يُعيرُ مُعجَبَه أيَّ مشاعرَ تقديريّةٍ؛ والمكانُ المفتوحُ في القصَّةِ جاءَ سريعا ملمَّحاً إليهِ دونَ تفاصيلٍ، مجرّدَ شارعٍ يقعُ عليه مكتبُ البريدِ، لكنَّ هذا المكانَ المفتوحَ لا يحمِلُ اتّسَاعاً في المشاعرِ، ولا ارتياحَاً نفسيَّاً، يقولُ: "عندما وقفَتْ سيارتُهُ أمامَ مركزِ البريدِ اجتاحتْهُ رعشةٌ طويلةٌ، تخيَّلَ مع هزّتِها أنَّ جلدَهُ قد تحوَّلَ إلى اللونِ الأزرقِ"[1] هذا الوصفُ بالرعشةِ الطويلةِ واللونِ الأزرقِ يمنَحَانِ القارئَ شعورَ الاستعدادِ بالقلقِ والتوتُّرِ لاستقبالِ المكانِ الآخرِ الذي يبدو ضيّقاً، كريهاً، مُوحِشاً، وبالفعلِ تَنْدلقُ الأحداثُ في بوتقةٍ صغيرةٍ وهي مكتبُ البريدِ، ومنها تندلقُ إلى بوتقةٍ أصغرَ هي غرفةُ صناديقِ المشتركين، ومنها -أيضا- تندلقُ إلى بُؤْرةٍ أعمقَ وهي صندوقُ البريدِ ذاتُهُ، وخلالَ هذه الاندلاقاتِ السَّرديةِ كانَ السَّاردُ يعودُ إلى ماضٍ مغبَّشٍ غيرِ واضحٍ يُعبّرُ عن أمكنةٍ مفتوحةٍ كأماكنِ الدراسةِ، وعلى نغمةِ الشعورِ الأوليّ عند وصفِ المكانِ المفتوحِ راح يصفُ المكانَ المغلقَ: "مرّتْ

(١) تضاريس الرخام، علي زعلة، ١١

تلكَ التفاصيلُ كلُّها بخيالِه، وهو واقفٌ أمامَ غرفةٍ كُتِبَ أعلاها (صناديقُ المشتركين)، اعتاد على مرأى هذه اللوحةِ، على منظرِ البابِ المدْهُونِ باللونِ الأصفرِ الباهتِ، ... حتى في أثناءِ مرضِهِ كان يُوصِي أحدَ أقاربِهِ ليتأكّدَ إنْ كانَ صندوقُه قد خرجَ عن سكونِه المميتُ، وفي كلِّ الأحوالِ لم يكنْ ليجدَ في أحشاءِ صندوقِه سوى الفراغِ وذرّاتِ الغبارِ"[1] ورغمَ أنَّ هذا المكانَ المغلقَ موحشٌ باهتٌ، ساكنٌ، ميّتٌ، إلا أنَّ السَّاردَ يَفْجؤُنا بانبعاثِ أملٍ، يقولُ: "في ركنٍ قصيٍّ من غرفةِ الصناديقِ تحلَّقَ عمّالٌ من شرقِ آسيا بملابسِهم المتربةِ، وسمرتِهم الداكنةِ، وعيونِهم المتلهّفةِ، إلى ما بينَ يديْ أحدِهم من رسائلَ أَخذَ يوزّعُها عليهم وهم يتسابَقُونَ في فضّها، وجريانُ عيونِهم على سطورِها، أملٌ مريضٌ انبعثَ في روحِهِ، تقدَّم باتجاهِ الصندوقِ.."[2] في هذا التَّقَاطُبِ المكانيّ بين المغلقِ والمفتوحِ منحَنا زعلَةُ تَقَاطُباً ثقافيّاً صارخاً، فالمكانُ المفتوحُ ذو الوصفِ المغبَّشِ غيرِ الواضحِ ينتمي إليهِ طبقةُ الدّارسين المثقَّفين، والكُتّابُ المرموقونَ، والسَّاردُ نفسُه، وعلى النقيضِ كان المكانُ المغلقُ الواضحُ الوصفِ، إلى درجةِ وصفِ ذراتِ الغبارِ في صندوقٍ بريديٍّ ينتمي إليهِ المهمّشونَ من العمّال البُسَطاءِ، ويخلقُ زعلةُ في المكانِ الأولِ المفتوحِ زيفَ المشاعرِ، وتبلُّدَ الأحاسيسِ، وجمودَ العلاقاتِ وتنافرَها، ويصنعُ في المكانِ الثاني المغلقِ صدقَ المشاعرِ، وانفجارَ الأحاسيسِ، وتحرُّكَ العلاقاتِ وحميميَّتَها، ويظلُّ

(١) المصدر السابق، ١٣-١٤

(٢) المصدر السابق، ١٥-١٦

السَّاردُ يتمنَّى أنْ ينزرعَ في الفئةِ الثانيةِ، وأنْ يشتركَ معهم في مشاعرِهم لكنَّ القصّةَ تُختم باللقطةِ اللاذعةِ طرافةً وبؤساً: " عاد مُسرعا إلى الصندوقِ، كان يتساءلُ من هو ذلك الصديقُ الذي لم تشغلْهُ الدنيا أو تبدّلْه الأيامُ؟! غرَسَ مفتاحَه وفتحَ الصندوقَ، أخرجَ الرسالةَ وبسهولةٍ فتحَ المظروفَ، فضَّ الرسالةَ وقرأ: عزيزي المشترك.. تودُّ إدارةُ البريدِ أن تشعركَ بانتهاءِ اشتراكِكَ، هل ترغبُ التجديدَ؟!"[1] والمكانُ –هنا– لايُعبّرُ عن مجرَّدِ إحداثيَّاتٍ مكانيةٍ هندسيةٍ لا علاقةَ لها بواقعِ الإنسانِ ومحيطِه الاجتماعيّ والسياسيّ والأخلاقيّ، بل تُمثّلُ مفاهيمَ تَصَوُريَّةً في وصفِ الواقعِ الاجتماعيّ،[2] وزعلةُ –هنا– يَفْتَعِلُ تَقَاطُبا مكانيًّا يُعَبّرُ عن تقاطُبٍ ثقافيّ، السَّاردُ فيه يقفُ موقفاً حائراً أمامَ تحديدِ الاشتراكِ/الانتماءِ للطبقةِ الاجتماعيةِ الثقافيَّةِ المنتميةِ للمكانِ ذي الملامحِ الباهتةِ، أم تَسْرقُهُ لحظةُ انكشافِ الحقيقةِ في صورةِ أملٍ لينحازَ إلى طبقةٍ حيويّةِ المشاعرِ لكنَّها مغموسةٌ في باطنِ التهميش؟!

وفي قصةِ «المقصلة» يَتَقَطَّبُ الفَضَاءُ المكانيُّ إلى زاويتينِ تَتَحَاورانِ في خَاطرِ السَّاردِ، تبدو الزاويةُ الأُولى مكاناً صغيراً مُغلقاً واقعيًّاً في الحكايةِ السَّرديةِ وهو محَلُّ الحلاقةِ الصغيرِ، وتبدو الزاويةُ الأُخرى مكاناً كبيراً مَفتوحاً مُتخيَّلاً في ذهنِ السَّاردِ عبرَ الحكايةِ السَّرديةِ؛ يَشملُ البيتَ والشارعَ بما يحمِلانِهِ من شُخوصِ الأُسرةِ والأصحابِ، والقصَّةُ تدورُ حولَ طفلٍ صغيرٍ

(١) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ١٧–١٨

(٢) انظر: تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزّة، ١٠٢

يَهْجِسُ في نفسهِ بالمخاوفِ، وتبدو عليه «الفوبيا» من الحلاقةِ وهو يَنْحَشرُ بجسدِه النحيلِ في أحدِ مقاعدِ الانتظارِ، وتتجاوبُ الصورةُ السَّرديّةُ بين الزاويتينِ، ففي الثانيةِ يبدو المكانُ ضيّقاً يَموجُ بأنفاسِ القاعدين على المقاعدِ الخشبيةِ القليلةِ المؤْلمةِ، وبجانبِها كرسيٌّ أحمرُ مُعَدٌّ للحلاقةِ، يحولُ بينهم وبين الشارعِ بابٌ زجاجيٌّ معلَّقٌ بجانبِهِ جهازُ تسجيلٍ أسودُ ضخمٌ، وتحته خزّانُ شايٍ صغيرٍ في زاويةٍ ضيّقةٍ؛ والحلاَّقُ ينفثُ الماءَ من زجاجةٍ صفراءَ لامعةٍ على وجهِ رجلٍ يقبعُ على الكرسيّ الأحمرِ، والشمسُ تُؤذنُ بالغروبِ؛ وفي الزاويةِ الأولى يبدو المكانُ متشعّباً، يَموجُ بالصُّوَرِ المتداخلةِ، فالشارعُ من حولِ الحلاَّقِ يبدو مُبْهَماً، وجَدّتُه تتوسَّطُ البيتَ تقهرُهُ في كلّ مرةٍ يمرُّ أمامَها بسببِ شَعرِه الطويلِ، وتناديه بأسماءٍ فتياتٍ، وصوتُ أمّه ينبعِثُ بالتهديدِ بقطعِ شَعرِ رأسِه بسكّينِ المطبخِ، والحارةُ يَتَعَارَكُ فيها معَ أولادِ الجيرانِ فيخرجُ مَهزوماً بسببِ نقطةِ ضعفِهِ المتمثّلةِ في طولِ شَعرِه، ويحتدمُ التَّداخلُ بين الزاويتينِ المكانيَّتينِ في السَّردِ بشدّةٍ بالغةٍ، يقولُ زعلةُ: "قطعَ الحلاَّقُ شوطاً كبيراً في شاربِ الزبونِ الأخيرِ، والصبيُّ يُصَارِعُ نفسَه أمامَ صراخِ الجهازِ المتعالي، نبضاتُهُ تتلاحَقُ، نظراتُه تَتِيهُ، سرَّحَ نظراتِه من خلالِ زجاجِ البابِ إلى الشارعِ، تابعَ السياراتِ والمارّةَ، تطلَّعتْ عيناهُ إلى أعلى قليلا، راح يتهجَّى لوحاتِ المحلاَّتِ القريبةِ حرفاً حرفاً، عاودَهُ صوتُ جدَّتِه وأسماؤُها المؤنَّثةُ، سكينُ المطبخِ يلتمعُ في عينيهِ، خيوطُ الدمِ وصراخُ الأطفالِ، تنهّدَ.."[1]هذا

(١) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٣٥

التَّقاطُبُ المكانيُّ أوجدَ حالةً نفسيَّةً ماقِتَةً بشكلٍ واضحٍ، فمنْ جهةٍ اتَّخذَ شخصيةَ طفلٍ لِتُحَمَّلَ كلَّ التعبيراتِ الامتعاضيّةِ أو القاسيةِ تجاهَ الآخرِ كالأبِ والأمِّ والجدّةِ والأصحابِ، والزبائنِ ذوي الشواربِ الغليظةِ، لكنَّ القارئَ ينتبهُ إلى أنَّ اللغةَ المكتوبةَ لا تَنْتَمي إلى عهدِ طفولةٍ مطلقاً، بل إنَّ السَّاردَ يقولُ في جملةٍ اعتراضيةٍ: "تسلّلَ الوقتُ سريعاً على غيرِ عادتِهِ في لحظاتِ الانتظارِ (الطفلُ يشعرُ بذلك لكنه لا يفهمُه) لم يبقَ عندَ الحلاّقِ.." وكأنَّ السَّاردَ يخاتِلُنا بهذه الحقيقةِ، وهيَ أنَّ الطفلَ ليسَ إلا كبيراً يهجسُ بذكرياتِ طفولتِه، ومن جهةٍ أخرى يَتَكوَّنُ مكانُ القصّةِ في زاويتينِ مُتَشاكِلتينِ: المكانُ المفتوحُ وهو عامٌّ مُبْهمٌ لا تبدو فيهِ إلا مشاهدُ الهضْمِ، وتصرّفاتُ الكبْتِ، والقوانينُ الجبريّةُ البغيضةُ، والمكانُ المغلقُ الموصوفُ بدقّةٍ ماقتةٍ ممتعِضَةٍ تنزاحُ عليه مشاعرُ الكراهيةِ وتعبيراتُ المقتِ، ويُصبحُ المكانُ المغلقُ أداةً تعويضيَّةً يُمَارسُ فيها السَّاردُ الصغيرُ/الكبيرُ مشاعرَهُ المحبوسةَ، ودوافعَهُ المكتَنَزَةَ، ويُزْهِقُ روحَها على المقصلةِ! وكما يَزعُمُ برناردي فوتو "فإنَّ قراءةَ القصّةِ عملٌ ذهنيٌّ كما أنَّها ظاهرةٌ سيكولوجيّةٌ"،(١) والتفكيرُ هنا يقودُنا إلى إدراكِ خطّةِ زعلةَ في تَقطيبِ مكانِ القصّةِ إلى زاويتين ينتمي إليهما البطلُ السَّاردُ، تلكَ الخطّةُ التي تُشْعِرُكَ أنَّك بصددِ انتقالاتٍ طفوليةٍ للسَّاردِ بين مكانينِ مُتَماثلين في المخاوفِ و«الفوبيا»، لكنَّ الرصدَ السيكولوجي للملفوظاتِ اللغويةِ يحيلُكَ إلى تكوُّماتٍ نفسيّةٍ امتلأَ بها صدرُ رجلٍ بالغٍ آثرَ

(١) عالم القصة، برنار دي فوتو، ترجمة: د.محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، طبعة ١٩٦٩م، ٨

أنْ يكونَ مكانُ سُخْطِهِ مكاناً يستحقُّ السُّخطَ كما يبدو في انغلاقِه وضيقِه وبؤسِه وكبتِهِ، بينما تَرَكَ المكانَ الأصليَّ مفتوحاً مُبْهماً لغايةٍ واحدةٍ فقط، لِتَنْسَرِحَ منه الذكرياتُ المؤلمةُ دونَ تفاصيلَ، فالمكانُ -وإنْ جارَ عليه- عزيزٌ أثيرٌ.

٢ – **الداخل والخارج**: الفضاءُ المكانيُّ هو المرتكَزُ الأساسُ في تقديم المنظورِ السَّرديّ، ومن تفاصيلِ موصوفاتِهِ تنشأُ الحكايةُ ويَنْسَرِحُ الخطابُ في تضاعيفِ النصِّ القصصيّ، لكنَّ "الأمكنةَ بالإضافةِ إلى اختلافِها من حيثُ طابعُها، ونوعيّةُ الأشياءِ التي تُوجَدُ فيها تخضعُ في تشكُّلاتِها أيضا إلى مقياسٍ آخرَ مرتبطٍ بالاتّساعِ والضِّيقِ، أو الانفتاحِ والانغلاقِ"،(١)ومن المقاييسِ التي تُشَكِّلُ الفَضَاءَ المكانيَّ انطلاقاً من المنظورِ السَّرديّ مقياسُ الداخلِ والخارجِ، ونعني بالداخلِ أمكنةَ الارتياحِ النفسيّ والجسديّ، والشعورِ بالانتماءِ والأمانِ، ونعني بالخارجِ ما هو نقيضُ ذلك تَبَعا للحالةِ التي تُشِيعُها الموصوفاتُ السَّرديّة؛ وحينَ يتَقَطَّبُ المكانُ في نصٍّ سرديٍّ إلى داخلٍ وخارجٍ فالقارئُ يقفُ أمام رؤيةٍ للواقعِ تنطلقُ من جهةٍ إلى جهةٍ مقابلةٍ، قد تكونُ متماثلةً، وقد تكونُ ضديّةً، وقد تكونُ صادرةً من جهةٍ واحدةٍ فقط.

وفي قصّة «الجدب» تنْغَرِسُ في الحجرةِ فتاةٌ عاجِزةٌ عن ممارسةِ الحياةِ كما يَنبغي لها أنْ تكونَ، باهرةُ الجمال، مصابةٌ في رجلِها اليُسرى بالإعاقةِ، تعتَمِلُ

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، الطبعة الرابعة، ٢٠١٥م، ٧٢

في صدرِها الأسئلةُ الحارقةُ عن عجزِها وعنوسَتِها وانصرافِ الخاطبينَ عنها، وتهربُ من لذعِ أسئلتِها إلى شقيقتِها التي تشاطرُها الغرفةَ، وإلى النافذةِ المطلَّةِ على الشارعِ ذي المقاعدِ الإسمنتيةِ والمساحاتِ الخضراءِ الجانبيّةِ، وفي مساءٍ ما وهي تَبُوحُ بآلامِها وأحلامِها يَلفتُ نظرَها شابٌّ يجلسُ على أحدِ المقاعدِ يسارقُها النظراتِ، فتنمُو الأفكارُ والأحلامُ بحبٍّ جديدٍ، وينبثقُ السؤالُ الكبيرُ هل يحبُّها لو علم بحالِها؟!، وفي صباحٍ جديدٍ ينتابُها القلقُ وهي تكتبُ في صفحاتِ دفترِها أحلاماً جديدةً وحبّاً جديداً يَلمَعُ في الحديقةِ، وتَتعبُ من الكتابةِ فتغفُو، وتستيقظُ لتجِدَ الشمسَ آذنتْ بغروبِها، أسرعتْ إلى النافذةِ، تعثَّرتْ وقامتْ، وَصَلَتْ إليها، ورأتْ فتاها يُولّي مبتعدِا عن دكّتِه، يمشي معتمِداً على قدمٍ ثالثةٍ؛[1]وفي القصّةِ يَتَقَطَّبُ الفَضَاءُ المكانيُّ إلى داخلٍ ذي أبعادٍ مُبْهَمةٍ ليس فيه إلا نافذةٌ، فلا ظلالَ للمكانِ، ولا ألوانَ، ولا أشياءَ مرتّبةً ترتيباً هندسيًّاً، وإلى خارجٍ ليسَ واضحَ المعالمِ بدرجةٍ تفصيليّةٍ، لكنَّ معالمَه الكُبرى تؤدّي الغرضَ، فهو شارعٌ في جوانبِهِ مساحةٌ خضراءُ فيها مقاعدُ للتعلُّلِ والراحةِ والاستمتاعِ، وفي رسمِ الفَضَاءِ مُقَطَّبا إلى الداخلِ/الغرفةِ وإلى الخارج/ الحديقةِ نشهدُ حركةً سينمائيةً ختاميّةٍ؛ فالفتاةُ تكادُ تخرجُ من مكانِها الداخليِّ الذي يُشْبهُ السجنَ المحبِطَ، والشابُ يُغادرُ مكانَه الخارجيَّ ليدخلَ في غيابةِ المجهولِ، وتَنْفَتحُ القراءةُ بالاحتمالاتِ، هل يَأوي الشابُّ إلى مكانٍ شبيهٍ بغرفتِها؟! هل يمكنُ أنْ يعودَ ذاتَ جلسَةٍ؟ هل تشعرُ الفتاةُ

(١) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٤٩-٥٦

بتماثلِ الحالةِ إيجابيًا أم أنه شعورٌ سلبيٌّ؟! والظنُّ أنَّ زعلةَ بَنى المكانَ بتَقَاطُبَيَّتِهِ الداخليةِ والخارجيّةِ لِيُوازنَ عبرَ سارِدِهِ الواعي بين موقفِ العجزِ الفرديّ الذي تمثّلُهُ الفتاةُ، وموقفِ العجزِ المجتمعيّ الذي يمثّلُهُ المكانُ الخارجيُّ بشخصيةِ شابٍّ مبهمٍ إلا من ثوبِه الرماديّ، وعصاهُ التي يعتمدُ عليها، والعجزُ هنا هو صورةٌ لعجز المجتمعِ الذي بَدى أفرادُهُ عاجزينَ عن تحقيقِ أحلامِ الفتاةِ ومداواةِ عجزِها، يقولُ: "في طريقِها تعثَّرتْ وسقَطَتْ، لقد اعتمدتْ على الرِّجْلِ الخطأِ"(١) والإشارةُ إلى جنسِ الرّجَال واضحةٌ في استخدامِ «رِجْل» لا «قدَم»، والظنُّ -أيضا- أنَّ انفتاحَ الحدثيَّةِ في النهايةِ يُشبِهُ الانغلاقَ في حقيقتِهِ، فالأملُ مَواتٌ لنْ ينهضَ، وزعلةُ -هنا- يستندُ إلى فَهمٍ فلسفيٍّ خاصٍّ يوجّهُ من خلالِهِ الواقعَ إلى مستوىً من التأزُّمِ، اعتماداً على مُدرَكَاتِهِ المعرفيَّةِ والنفسيّةِ تجاهَ تعامُلِ المجتمعِ مع ذَوي الاحتياجاتِ الخاصّةِ، إنه "منظورٌ خاصٌّ نستطيعُ من خلالِهِ أنْ نَسْتَكْنِهَ علاماتِ الواقعِ في النصّ الأدبيّ"(٢).

وفي قصة «طاقة» يُفتَتحُ الحكيُ السَّرديُّ باسمِ المستخدمِ وكلمةِ المرورِ في رحلةٍ جديدةٍ إلى فَضَاءِ الشبكةِ العالميةِ للانترنتِ، في جلسَةٍ فرديّةٍ في حُجرةِ السَّاردِ الذي يُحاولُ أن يَسْتمتِعَ بأناقةِ الحُجرةِ والغوصِ في أعماقِ الانترنت، لكنَّ رائحةَ عفَنٍ بدأتْ تتسرَّبُ إلى نفسِهِ، ويتساءلُ: هل هي من الجواربِ

(١) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٥٥

(٢) إنشائية القصة القصيرة دراسةٌ في السردية التونسية، د.محمد القاضي، الوكالة المتوسطية للصحافة، وحنبعل للإنتاج الإعلامي، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ١٦٨

التي يلبسُها منذ أيام؟! هل هي تتسرَّبُ من داخلِه؟ يحاولُ استجماعَ هواءٍ نقيٍّ إلى رئتيه، ويفجؤُهُ خبرٌ يتسرّبُ من الأراضي المحتلةِ عن عمليةٍ استشهاديةٍ ضدَّ قواتِ الاحتلالِ، وعودةٌ سريعةٌ إلى رائحةِ العفَنِ التي تُسيطرُ عليه، ويحاولُ البحثَ في الانترنت في موضوعٍ علميّ، ويُواجَهُ بالحَجْبِ، فيهزجُ بأغنيةٍ شاميَّةٍ عتيقةٍ، ثمَّ صارَ يَهْمِسُ ممتعِضاً من الوصايةِ والتحكُّم الرقابيّ على الانترنت، يُنهي البحثَ فيه، ويُلقي بنفسِه في جزءٍ من الحُجرةِ يتجوَّلُ ببصرِه فيها وفي مكوّناتِها العصريّةِ، ومع ازديادِ هواجسِ الحنَقِ والغضَبِ، يجولُ ببصرِهِ في جُدرانِ الغرفةِ ليراها صمَّاءَ خاليةً من أيّ نافذةٍ، ويتذكَّرَ لمَ كانَ الأهلُ في القُرى يسمُّون النافذةَ طاقةً؛[1]ويبدو في هذه القصّةِ أننا أمامَ صناعةٍ فلسفيّةٍ تَتَحكَّمُ بالفَضَاءِ المكانيّ سرداً، فهو هنا لا يُقِيمُ الفَضَاءَ المكانيَّ من خلالِ مرجعيَّاتِهِ الماديةِ، إنما يُقيمُهُ من خلالِ الانعكاساتِ التي تَرِدُ في ذهنِ السَّاردِ، وهي نفسُ طريقةِ رسمِ الصورةِ الشعريةِ، يقول غاستون باشلار: "إنَّ قدرةَ الصورةِ الشعريَّةِ على التَّواصُلِ مع المتلقّي هي واقعةٌ ذاتُ دلالةٍ أنطولوجيةٍ كبيرةٍ... خلالَ البحثِ السيكولوجيّ نستطيعُ بالطَّبعِ أن نتذكَّرَ وسائلَ تحليلٍ نفسيةً تحدّدُ شخصيةَ الشاعرِ، فنجدُ مجموعةً من الضغوطِ- وقبلَ كلِّ شيءٍ- القمعَ، التي خضعَ لها الشاعرُ خلالَ حياتِهِ"[2] وزعلةُ يُقَطِّبُ هذا الفَضَاءَ المكانيَّ داخليّاً يقصِدُ به الحجرةَ التي تبدو أنيقةً، وفيها

(١) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٨٧-٩٤

(٢) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، ١٨

المحتوياتُ العصريةُ، لكنّها تختنقُ برائحةِ العَفَنِ رغمَ عمليَّاتِ التطهيرِ والتَّبخيرِ الدائمةِ، وهي غرفةٌ لا تملِكُ نافذةً تمنحُ ساكنَها طاقةَ التجدُّدِ، ونلحظُ اكتفاءَ السَّاردِ ببعضِ الإلماحاتِ للبناءِ الديكوريّ، والإسهابِ في الانعكاساتِ النفسيّةِ السلبيةِ كالحنَقِ والغيظِ والامتعاضِ، والإحساسِ بفسادِ الهواءِ، ورائحةِ العفَنِ، فيما جاءَ تقطيبُ زعلةَ للفَضَاءِ المكانيّ خارجيًّاً، بوصفينِ الأولِ هو الإشارةُ إلى حادثٍ في الأراضي المحتلَّةِ يقومُ به واحدٌ من المقْمُوعِين فيها تحتَ الاحتلالِ، والثاني هو الإشارةُ إلى فَضَاءِ الانترنتِ المبْهَمِ، وفي تردُّدِ السَّاردِ بين هذين الفضَائَينِ لا نقبِضُ على مزيدٍ من الحدودِ الهندسيةِ أو الجغرافيةِ، ولا حتّى الزمنيةِ عدا إشارةٍ مارقةٍ إلى مساءٍ مُبْهَمٍ،(١)فيما يَفيضُ المكانُ الداخليُّ بدلالاتِ الكبتِ، والقهرِ، والعفونةِ، والنتانةِ، والرطوبةِ، والاكتئابِ، والضيقِ، وكأنَّ الداخلَ زنزانةٌ في سجنٍ، يعترِكُ في صدرِ صاحبِها الغضبُ والانسحاقُ، والعفونةُ والخواءُ(٢)، وتصبحُ هذه التَقَاطُبِيَّةُ المكانيَّةُ في أَوجِها حين يَعجزُ عن الوصولِ إلى الفضاءِ الخارجيّ بسببِ حجْبِ الموقعِ ثم إطفاءِ الجهازِ، في وضْعٍ يشبهُ الانعزالَ التامَّ عن الحريةِ بفعلِ الرقابةِ، وعبثيةِ الأخبارِ القادمةِ من التلفازِ، واختفاءِ النافذةِ.

٣ – **القريب والبعيد:** في قصةِ «دمٌ فارغٌ» تبدأُ القصّةُ باستطلاعٍ وصفيٍّ لمكوّناتِ الغرفةِ الحديثةِ التي جُلبتْ من أصقاعِ العالمِ، وينْعقدُ نسيجُ الحكايةِ بآخِرِ نشرةٍ مسائيةٍ عن فظائعِ الاحتلالِ الصهيونيّ في القدسِ،

(١) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٩١

(٢) انظر: المصدر السابق، ٩٤

ومشهدِ الدماءِ الذي يملأُ الشاشةَ، وفي لحظةِ «فانتازيا» يَشْعرُ السَّاردُ ببقعِ الدمِ تتناثرُ، وتَصِلُ إلى معصمِه وثوبِه، وأشيائِه الأليفةِ، وغرفتِه الأثيرةِ، وتتشكَّلُ من خلالها وجوهٌ دمويةٌ غاضبةٌ تقفُ بينَه وبين شاشةِ التلفازِ، وتنبجسُ في صدرِهِ فورةٌ من اللومِ النفسيّ لكنّه يتخشَّبُ على لسانِهِ، ويكتنفُهُ مزيدٌ من التأمُّلِ ليكتشِفَ فيه وجوهَ فتيةٍ وفتياتٍ من فلسطينَ، صاروا رموزا في مقاومةِ الاحتلالِ، ويحاولُ أن يَسْتبينَ من صرْخَاتِهم شيئاً فلا يكادُ يسمعُ سوى بعض الكلماتِ «آيات، أخرس» والفَضَاءُ المكانيُّ في القصَّةِ يَتَقَاطَبُ إلى فَضَاءٍ قريبٍ تمثّلُهُ الغرفةُ الأنيقةُ التي تمتلئُ بالأغراضِ المصنَّعةِ في بلدانٍ عالميّةٍ، وفيها شاشةٌ تتنقَّلُ بين القنواتِ، وفَضَاءٍ بعيدٍ تمثّلُهُ الأرضُ المحتلّةُ بما فيها من مشاهِدَ قتلٍ مروّعةٍ ضدَّ الفلسطينيّين، والسَّاردُ –هنا– يعتمدُ المزجَ بين القُطبينِ القريبِ والبعيدِ عن طريقِ استخدامِ الفانتازيا فيجعلُ المكانَينِ يتقاربانِ ويتماسَكانِ بفعلِ اندماجِ مشهدٍ واقعيّ في أحدِهما إلى أنْ يكون مشهداً واقعياً في الآخرِ، يقولُ زعلةُ: "أنهارُ الدمِ المدلوقةُ بهدوءٍ ملأتْ شاشةَ التلفازِ، فاستحالتْ فضّةً قانيةً، أُمعنُ النظرَ، أبحثُ خلالَ الدمِ، عن منْفَذٍ لأَرى بقيَّةَ المشاهِدِ فتصدَّني الملاءاتُ الحمرُ .. ربّاه ! بقعةٌ حمراءُ تقفِزُ إلى مِعصَمي، من أين جاءتْ؟! أتحسَّسُ مِعصَمي فإذا بقعةٌ أُخرى تقعُ على ظاهرِ كفّي، امتلأتْ الشاشةُ بالدماءِ حتى ضاقتْ بها، فطفحتْ البُقعُ

على كفّي وجبيني وصدري .."[1]ويواصلُ السَّاردُ نشرَ الدمِ في الغرفةِ حتى يَعْمرَ الأشياءَ فيها، وتَفْصِلَ بينه وبين الشاشةِ تشكلاتٌ دمويّةٌ في مظهرِ قاماتٍ بشريّةٍ لها وجوهٌ غاضبةٌ، ولها صياحٌ وصراخٌ.[2]

إنَّ هذا التَّقْطيبَ المبدئيَّ للفَضَاءِ المكانيّ بقريبٍ مُلاصقٍ وبعيدٍ غيرِ مُلاصقٍ؛ ثمَّ الالتفافَ عليهِ بمحاولةِ دمجِهمَا بشكلٍ فانتازيّ متماسِكِ الصورةِ، ثمَّ اتخاذَ مظهرِ الدمِ الطَّافحِ ليكونَ علاقةَ الاندماجِ بين قُطبي الفَضَاءِ المكانيّ يمنحُ السَّاردَ القدرةَ على تمثيلِ وجهةِ نظرِهِ – وهو ساكنٌ في فضائِه القريبِ– في سياقِ مُمَاثلٍ لوجهةِ نظرِ الشخوصِ الأخرى التي ترزحُ تحتَ القهرِ في فَضَائِها البعيدِ، وقد استطاعَ زعلةُ دمجَ وجهتَيْ النظرِ بافتعالِ هذا الدمجِ في السّرد "حيثُ لا يعني تمتُّعُ كلٍّ منهما بكَيَانٍ خاصٍّ أنَّ الحدَّ الفاصِلَ بينهما غيرُ قابلٍ للاختراقِ"[3]، وغنيٌّ عن القولِ إنَّ وجهةَ النظرِ تتمثَّلُ في تأكيدِ النّضالِ والكفاحِ ضدَّ الاحتلالِ، حتّى ولو غمرَ الدمُ بقعةَ المشهدِ.

وتأتي قصةُ «نشرة لتضاريس الرخام» لِتَعرِضَ مَشْهداً سَريعاً لنشرةِ أخبارٍ جويّةٍ تُقدِّمُها مذيعةٌ رخاميَّةٌ لدِنةٌ، والسَّاردُ يَشتَعِلُ بكلماتِهِ السَّريعةِ مُتجاوِبَاً مع تَغنُّجِ المذيعةِ وانبلاجِ مفاتِنِها وهي تحتلُّ واقفةً جزءاً من خارطةِ الكرةِ الأرضيّةِ، ويزدادُ اشتعالُهُ مع استعراضِ المناطِقِ الملتَهِبةِ في العالمِ مناخيَّاً، تلك

(١) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٦١-٦٢

(٢) انظر: المصدر السابق، ٦٢-٦٤

(٣) تحليل الخطاب السردي: وجهة النظر والبعد الحجاجي، محمد نجيب العمامي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنّوبة، ومسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ٦٦

التي تَسْتَدعي في الذهنيّةِ أحوالهَا السياسيَّةَ الحارقةَ، وتسيرُ القصةُ كومْضةٍ سريعةٍ من الاشتعالِ، فإذا عواصمُ الكرةِ .. تستعِرُ،[1]والمكانُ الفَضَائيُّ يَتَقاطَبُ قريبا في شاشةٍ مستديرةٍ عبارةٍ عن إناءٍ فضيٍّ، أو لازورديٍّ شاحبٍ أحيانا، وتحتلُّ جزءاً منه مذيعةٌ تتنقَّلُ من منطقةٍ لأُخرى على خارطةِ الكرةِ الأرضيةِ، ويَتَقَاطبُ بعيداً في مناطقَ متباعدةٍ من الكرةِ الأرضيةِ الملتَهبةِ بالأحداثِ السياسيةِ، والقُطبانِ –هنا– يتولَّدانِ من بعضِهما، وينْحَسِرانِ ويتمدَّدَانِ بحسبِ السَّاردِ واهتمامِهِ، فمرّةً يرسِمُ المذيعةَ في ركنِها البعيدِ، القريبِ جداً من أحداقِهِ المتورّمَةِ المهيّأةِ للتقيُّؤ،[2]ومرةً يشيرُ إلى تقاطُعاتِ النُّجومِ، وتَعَامدِ الشَّمسِ، والخِلجَانِ الدافئةِ، والمرتفعاتِ الجنوبيَّة، وجنوبِ أفريقيا، وحوضِ المتوسّطِ، والبحرِ الميّتِ،[3]والقاصُّ زعلةُ في هذا التَّقطيبِ الذي يبدو مُتَراكباً يَشِي بحالةٍ ساخرةٍ وُجُودِيَّاً من الواقعِ، متهيّأةٍ للنفورِ منه والتقيُّؤِ بسبَبِ صورتِهِ، ويستخدمُ المذيعةَ التي يُشيرُ إليها مِراراً بضميرِ الغائبِ محدودا بهلالين (هي) القريبةَ في فَضَائِها، التي تَضَعُ أصابعَها على الأماكنِ البعيدةِ لتمثّلَ رؤيةً من الخارجِ لهذا البعيدِ، "إنّه يَصِفُ ما يَراهُ ويَسْمَعُه، لا أكثرَ، بمعنى أنّه يَروي ما يحدُثُ في الخارجِ ، ولا يَعرفُ مطلقاً ما يَدورُ في ذهنِ الشخصياتِ، ولا ما تفكّرُ فيه، أو تحُسُّ به من مشاعرَ، إنه يعرفُ ما هو ظاهرٌ ومرئيٌّ من أصواتٍ وحركاتٍ وألوانٍ، ولا ينْفَذُ إلى أعماقِ ودواخلِ

(١) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٦٥-٧١

(٢) انظر: المصدر السابق، ٦٧

(٣) انظر: المصدر السابق، ٦٨-٧٠

ونفسياتِ الشخصياتِ"[١] فالموضوعُ يبدو أنَّهُ خارجُ اهتماماتِه الخاصَّةِ، رغمَ بعضِ الإشاراتِ إلى موضوعاتٍ تَمَسُّ الانتماءَ الجغرافيَّ كالحديثِ عن المرتفعاتِ الجنوبيةِ[٢].

٤ – **الضيّق والمتّسع**: يُحَدِّدُ يوري لوتمان في مقالتِهِ «مشكلة المكان الفنّي» أنَّ بنيةَ المكانِ في النصِّ تختلفُ عن بنيةِ المكانِ في العَالمِ الحقيقيِّ، وبناءً عليه فإنَّ مفهومَ الضيقِ والاتّساعِ منوطٌ بالحَالةِ اللغَويةِ التي تُزيحُ عن مشاعرِ الشخصيّةِ وبنائِها، وترسِمُ تصوُّراتِها المصاحبةَ لوجودِها في مكانٍ ما، فالحريَّةُ والفراغُ والفقرُ والانتماءُ كلُّها قِيَمٌ ترسِمُ المكانَ في العمَلِ الفنّي على وضعٍ يغايرُ شكلَهُ في العالم،[٣]وفي قصّة «وجوه» فنتازيا سرديَّةٌ عن انغراسِ السَّاردِ في سريرِ غرفتِهِ المظلمةِ، ثمَّ يَتَراءى له شَبَحُ شخصٍ يُشبهُهُ، يتعلّقُ في جيبِهِ مجموعةٌ من الأشخاصِ، يكادُ يعرفُهُم لكنَّه لا يتذكَّرُ أسماءَهم، ثم يتبيّنُ له أنَّهم مجموعةٌ من الموظَّفين الذين يَعمَلون في قِسْمِه الذي يُديرُه، وهذه الشُّخوصُ بين بيضاءَ ضعيفةٍ تسقطُ في الأرضِ، وأخرى متملّقةٍ تضَعُ قِطعتين برَّاقتين في الجيبِ فتستقرُّ آمنةً مطمئنةً، فيما يعودُ الشبحُ ليستقرَّ في جزءٍ من الغرفةِ على المكتبِ، وقد صار له وجهانِ، ويَهمُّ السّاردُ بمساءلتِهِ لكنَّ السَّاعةَ تُؤذنُ بانتهاءِ الحكايةِ؛

---

(١) تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزّة، ٨٨

(٢) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٦٩

(٣) انظر: جماليات المكان، جماعة من الباحثين، الناشر: عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٨٨م، مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، ٥٩-٨٦

والفَضَاءُ المكانيُّ في القصّةِ يتقطَّبُ إلى ضيّقٍ وهو الغرفةُ الخاصّةُ التي تَتَبعثرُ فيها الأشياءُ، وتثيرُ التوتّرَ ببعضِ أشيائِها، يقولُ: "عندما أنهضُ سأنقلُ هذه اللعينةَ إلى الصَّالةِ، هكذا أَنوي منذُ اشتريتُها قبل عامين"(١)ويَتَقَطَّبُ إلى واسعٍ وهو الغرفةُ أيضا التي باتتْ مسرحاً فانتازيّا يحتَمِلُ شبحا ذا وجهينِ يدورُ في الأرجاءِ، ويحملُ معهُ شُخوصاً متعدِّدين تدورُ بينهم علاقاتُ تَنَافُرٍ وتقاربٍ أشبهَ ما تكونُ بمفاوضاتٍ عمليةٍ، بل قِتاليةٍ محضةٍ، يقولُ: "البقيَّةُ ما زالوا يُقاتلون ويُقاتلون من أجلِ ولوجِ ذلك الجيْبِ"(٢)، ورغمَ أنَّ المكانَ هو الغرفةُ ذاتُها إلا أنَّ اتساعَها الفانتازيَّ سمَحَ للسَّاردِ أن يُجريَ عمليةَ بحْثٍ عن الشَّبحِ، يقولُ: "ذلك المشهدُ الأخيرُ الذي قامَ به الشَّبحُ قبل أنْ يَتَوارى من الغرفةِ، أين ذهبَ؟! وكيف اختفى بكلِّ هذه السرعةِ، أبحثُ عنه في كل زوايا غرفتي المعتِمَةِ، أفتّشُ عنهُ في طِلاءِ الغرفةِ الباهتِ، بين أغلفةِ الرواياتِ الممزَّقةِ، ... بعد لحظاتٍ من البحثِ العائمِ وجدتُهُ، ههو يتربّعُ على سطحِ مكتبي.."(٣) إنَّ زعلةَ بهذا التقاطُبِ المكانيّ عبرَ مكانٍ حقيقيٍّ واحدٍ/ الغرفةِ يمنحُنا القدرةَ على التخيُّلِ لمقدارِ الضّيقِ الذي يَشْعرُ بهِ السَّاردُ تجاهَ مكانِ عملِه/ القسمِ، الذي كنّا نظنُّه متَّسِعا بالمشاعِرِ الوديّةِ الصادقةِ، وإذا الغرفةُ الضيّقةُ تحتَملُ

(١) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٢٢

(٢) المصدر السابق، ٢٤

(٣) المصدر السابق، ٢٥

هذا المكانَ الواسِعَ على ضيقِها لتقدّمَ لنا رؤيتَهُ السُّرياليَّةَ الشَّبَحيَّةَ لعالمِهِ الحقيقيّ.

وتُقدِّمُ قصّةُ «نشرة لتضاريس الرخام» تَقَاطُباً فَضَائياً مكانياً، يتمثَّلُ في الضيّقِ وهو الغرفةُ التي يُشاهدُ السَّاردُ من خلالها النشرةَ الجويّةَ التي تنبثقُ من شاشةٍ فضيّةٍ، وتذيعُها رخاميةٌ لدِنةٌ متغنّجَةٌ،(١)ويتمثَّلُ في الواسِعِ وهو فَضَاءُ الكرةِ الأرضيةِ التي تَمُوجُ بالتضاريسِ المتباينَةِ، وفي هذا التَّقَاطُبِ يستثمرُ القاصُّ زعلةُ المفارقَةَ الواقعيَّةَ بين الفَضَائَيْنِ ليُظْهِرَ على لسانِ السَّاردِ امتعاضاً داخليَّاً يحرّضُهُ على التقيّؤِ، والواقعيةُ هنا عكسُ الفانتازيا في قصة «وجوه» فهي تسْمَحُ بالمقابلةِ والمشاكلةِ بين الفَضَائَيْنِ، أما الأُخرى فتَستدعي فَضَاءاً واسِعاً على سبيل التحضير التخييليّ لتخنقَهَ في فَضَاءٍ ضيّقٍ.

٥ – **المحدود وغير المحدود:** في قصّةِ «أقسى من الجرح» يحكي السَّاردُ مخاوفَهُ من انتشارِ المرضِ في جسدِهِ عن طريقِ الأورامِ المتزايدَةِ التي تظهرُ عليه، ويُخْرِجُ ما فيه قلبِهِ من مخاوفَ من انتقالِ العَدوى لزوجتِهِ الصابرةِ على غيابِهِ الطويلِ المتكرّرِ ولطفلتِهِ البريئةِ هيا المتفوّقةِ دراسيَّاً، وتنتهي القصّةُ بموتِهِ على أريكتِهِ ذاتَ صباحٍ والفتاةُ الصغيرةُ تدخلُ عليه مكتبَه لِتُرِيَه شهادةَ تفوّقِها، وفي القصّةِ يحتلُّ القُطْبُ المكانيُّ المحدودُ / المنزلُ الصغيرُ جزءاً كبيراً من السَّردِ تُسْرَدُ في مدخلِه وغرفتِه وكتبِهِ مخاوفُ إنسانيّةٌ من عاقبةِ الخطيئةِ المحرَّمةِ، وتجري عبرَ شُخُوصِه مشاعرُ الألمِ من النهايةِ المحتومةِ

(١) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٦٥-٧١

لرحلاتِ النزقِ الآثمِ، وفيه تنْخَرطُ الصورُ الجزئيَّةُ معبّرةً عن مأساةٍ قادمَةٍ جرَّها المسؤولُ الأولُ عن الأسرةِ إلى محيطِهم الآمنِ المطمئِنّ، وفي القصةِ يحتلُّ القُطبُ المكانيُّ غيرُ المحدودُ/ أماكنُ السفرِ والفنادقِ وعياداتُ الأطباءِ والصيدلياتُ منطقةً يَسيرةً من الحكي، وعلى الرغمِ أنَّ مناطقَ السَّفَر هي السببُ الرئيسُ الذي انبنتْ عليه الحكايةُ الموجِعَةُ إلا إنَّ السَّاردَ يكتفي إشارةً إليها بجملةٍ وحيدةٍ، يقولُ: "عبرَتْ مخيّلتَه أحداثٌ بعيدةٌ وقريبةٌ، عن بلاد الشَّرقِ والغرب، عن الفنادقِ، عن ليالٍ غرائبيَّةٍ احتساها حتى بَصَقَ نجيعاً متخثِّراً"،(١) لقدْ حفَلَ النصُّ السَّرديُّ باهتمامٍ بالغٍ بتصويرِ المآلِ والمصيرِ، وانتحى بعيدا عن تصويرِ الأسبابِ والدَّواعي، وكأنَّ أسبابَ المصيرِ مشتركٌ عامٌّ يقعُ فيه أيُّ أحدٍ، وخطيئةٌ قد يمارسُها أيُّ أحدٍ، وعمدَ السَّردُ إلى تضخيمِ المصيرِ والمآلِ، وإحلالِ فَضَائه المكانيّ جزءاً وافراً من السَّردِ ليَشْعُرَ القارئُ بخصوصيةِ المأساةِ وليتشاركَ معَ بطلِها الإحساسَ بالحسرةِ والندمِ لانهدامِ حياةٍ أسريّةٍ، أضحتْ فيه الزوجةُ الصابرةُ أرملةً وهَيَا البريئةُ يتيمةً، في قصَّةٍ قصيرةٍ بَنَتْ حدودَ فَضَائِها وفقَ نظريّةِ الحكيِ التي لا تهتمُّ كثيراً بالتلفُّظِ السَّرديّ، لكونها تركّزُ أكثرَ على الملفوظِ ومضمونِهِ.(٢)

(١) انظر: المصدر السابق، ٤٦

(٢) انظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥م، ٣٩-٤٠

٦ – **المأهول والمهجور**: في قصّةِ «حالة قرفٍ عام» تَنْحَشِرُ القصَّةُ الطائِشَةُ بالأوصافِ المقْذِعَةِ في مكتبٍ وظيفيٍّ في بدايةِ عامٍ جديدٍ، ويَسْتدعي السَّاردُ مكاناً مَهْجورا وهو المقبرةُ، ليعقِدَ تشاكُلاً مشاعريّاً في أبديّةِ الإحساسِ بملازمةِ أجناسٍ آخرينَ، ويتَقَطَّبُ الفَضَاءُ المكانيُّ إلى مَأْهولٍ وهو المكتَبُ العاجُّ بالموظّفين، ومَهجورٍ وهو القبرُ الذي يضمُّ صاحبَهُ، ويَخْلُقُ السَّاردُ في حكْيِهِ مشاعرَ متشابهةً في المكانينِ، يقولُ: "مشاهدُ قاتلةٌ ههي تُولَدُ من جديدٍ... عامٌ من القَرَفِ اليوميّ يُولَدُ، نعلِكُهُ كلَّ صباحٍ"[١]، وفي النصِّ حتميّةُ الملازمَةِ هي جَوهرُ المشكلةِ، يقولُ: "الميّتُ في قبرِه يُؤتى إليه بِرَجُلٍ يَطفَحُ وجهُهُ إما بالخيرِ أو الشرِّ –حسبَ عملِهِ في الدنيا– فيُحْشَرُ معه رفيقاً ملازماً في حفرتِهِ، حتى يُنفَخَ في الصُّورِ، أما نحنُ في هذه المقابرِ الأسمنتيَّةِ، فنُحْشرُ مع أوجُهٍ ليس لنا يَدٌ في اختيارِها أو تكوينِها، ولم نقترفْ خطيئةً ما حتى نَنْعَجنَ كلَّ صباحٍ مع هذه الوجوهِ"[٢]والسَّاردُ –هنا– مُلمٌّ بشخصياتِ المكانِ المأهولِ، ويَعرفُ ماضيها معهُ، ولذا صارَتْ كلُّ الأوصافِ المقذِعةِ في حقِّها مشروعةً في السِّياقِ رغمَ حدّتِها، فالقرفُ اليوميُّ، والأوجهُ التي لا تَشِي بجميلٍ، والحِكَمُ المعتادةُ منذُ أزمنةِ زُهيرٍ، والأفواهُ التي لاتَكُفُّ عنْ فغَرِها وانطباقِها كفروجِ البغايا، والألسنةُ الثعبانيَّةُ التي تتمرَّغُ في جَوفِ الفَمِ الملبَّدِ[٣]كلُّها

(١) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٩٧

(٢) المصدر السابق، ٩٨

(٣) انظر: المصدر السابق،٩٨–٩٩

أوصافٌ تتعلّقُ بالصورةِ الذهنيَّةِ في عقلِ السَّاردِ عن الشخصياتِ في المكانِ المأهولِ، وشعورُ السَّاردِ بها جعلَهُ يَسْتدعي الإحساسَ بالقبرِ، يقول ميلان كونديرا: "على الكاتبِ أنْ يجعل القارئ يتعرف على ماضى شخصياتِه؛ لأنَّ فى ذلك تقعُ كلُّ دوافعِه فى تصرفاتِه الحاضرةِ "[١]وهذا يجعلُ القارئَ قادراً على فهمِ هذا الإقذاعِ في التوصيفِ لحركةٍ أشبَهَ بالمواتِ في المقابرِ المهجورةِ، ومن هنا خَدَمَ تَقَاطُبُ المكانِ الفَضَائيِّ في توصيلِ الإحساسِ بجوهرِ المشكلةِ وهو ملازمةُ الأحياءِ أشباهِ الموتى في المأهولِ شبهِ المهجورِ.

٧ – **الجامد والمتحرك**: للمنظورِ السَّرديِّ حضورُهُ المكثَّفُ داخلَ نظريةِ علمِ السَّردِ، لأنَّ وظيفتَهُ الأساسيَّةَ هي تشخيصُ الحدثِ الروائيّ، وتقديمُ القصَّةِ لا يتمُّ إلا عبرَ منظورٍ سرديٍّ يعالجُ علاقاتِ السَّاردِ مع الآخرينَ ومعَ العالمِ، ثم يفرضُ على السَّاردِ وجهةَ نظرٍ ما؛[٢]وفي قصّةِ «اشتعال» يُقدِّمُ السّاردُ منظورَهُ السَّرديَّ في أولِ جملةٍ سرديّةٍ قائلا: "هراءٌ أنَّ كلَّ هذه السنينَ برغمِ طولِها قدْ فرَّقَتْ بينهما"[٣]، هذا المنظورُ السَّرديُّ الجازمُ في مثلِ هذه الجملةِ الحاسمةِ ينطلقُ ساردا قصةَ حبٍّ طفوليٍّ له ملامحُهُ

(١) فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة: أحمد عمر شاهين، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ٣٧

(٢) انظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ٩٢-٩٣

(٣) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٧٥

الغضَّةُ، لكنَّ "الزمانَ قد استدارَ... والأجسادَ تباعدتْ.. والبراءةَ انطفأتْ وغابتْ"[1] وتغاضِياً عن هذه النهايةِ المعتادةِ لحبٍّ طفوليٍّ؛ التي تتناقضُ مع المنظورِ السَّرديِّ المعْلَنِ في بَدْءِ السّرديةِ القصيرةِ، فإننا نجدُ فَضَاءَها المكانيَّ يَتَقَطَّبُ إلى قُطبينِ؛ الأولُ هو الفضاءُ المتحرّكُ الذي يتَمرَّغُ في تربتهِ جسَدَانِ، وتتعرّجُ فيه الحارةُ الصغيرةُ الضيّقةُ، وتسيرُ فيه الجداولُ الصغيرةُ التي تخلّفُها ليلةٌ ممطرةٌ راعدةٌ، والأجسادُ الطفوليةُ تلتَصِقُ بإزارِ والدٍ مبلَّلٍ، أو ثوبِ والدةٍ عابقٍ برائحةِ البخورِ والعنبرِ، والمكانُ هاطلٌ بالمطرِ، دافقٌ بالركضِ في الأزقةِ، والضحكاتُ الصاخبةُ تمزّقُ فيه الأثيرَ، واللعبُ بمكعَّباتِ الطينِ وأعوادِ الكبريتِ طقوسٌ مكرَّرةٌ، واللعبُ الجريءُ يحدثُ أحياناً تقليداً للكبارِ، والثاني هو الفَضَاءُ الجامِدُ الذي يَحدُثُ خلالَ لقْطةٍ سرديَّةٍ واحدةٍ يقولُ فيها: "اليومَ وبعدَ كلِّ هذهِ السنينِ التقيَا..شعراتٌ بيضاءُ، غُضُونٌ بدَتْ كأخَاديدَ صغيرةٍ في جبينِهِ وحَوْلَ عينيهِ، تشيرُ إلى أنَّ ولداً صغيراً قد اختفى، قامتُها الفارعَةُ، تكوّراتُ جسدِها تُعْلنُ عن أنثىً تمَّ نضوجُها، وأينعتْ ثمارُها، هذه الملامحُ جلَّلتْ اللقاءَ برداءٍ غيرِ خافٍ من الوقارِ، وبقيتْ العيونُ تَبُوحُ بجَذلٍ طفوليّ قديمٍ، يُعَانقُ مكعَّباتِ الطّينِ، وعُلَبَ الكبريتِ المسْروقةِ"[2] والقُطبُ الأولُ فائضٌ بالصُّوَرِ السَّرديَّةِ، مزْدحِمٌ بالتفاصيلِ المتحرّكةِ تُغذّيهِ أحلامُ الحبِّ الطفوليّ، وتنميّهِ مشاعرُ البراءةِ والغَفْلةِ الطبعيَّةِ حينَها، لذا

(١) المصدر السابق، ٧٩

(٢) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٧٦-٧٧

كانتْ الصُّوَرُ السَّرديَّةُ تَتَلاحَقُ بفطريَّةٍ وعذوبةٍ، وفيها الفَضَاءُ المكانيُّ يتَجاذبُ الطبيعةَ والشخوصَ والزمنَ المتغيّرَ لحظةً بعدَ أخرى، كالصباحِ والمغيبِ، والحارةِ والمطرِ، والأشياءِ والشخوصِ؛ فيبدو فَضَاءً دافِقًا بالحركةِ لأنَّ الحياةَ تجري والأملَ ينبضُ في قلبينِ، فيما يتحكَّمُ الواقعُ والحقيقةُ المرّةُ في القُطبِ الثاني فيأتي جامِداً بائِساً إلا من إشاراتٍ تدلُّ على ماضٍ كانَ فيه الفَضَاءُ الأولُ سيّدَ السَّردِ، "وسردُ الواقِعِ -كما هُوَ- لا ينبّهُنا إلى شيءٍ؛ لأنَّنا جزءٌ من تفاصيلِهِ، فهو يمرُّ أمامَنَا من خلالِ العَينِ السّحريَّةِ التي تُطلُّ على العالمِ عبرَ الشاشةِ العاديّةِ".(١)

***

(١) سيرورة الدلالةِ وإنتاج المعنى، قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر، د.شادية شقروش، دار جامعة الملك سعود للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م، ٩٨

المبحث الثاني: أنواع التقاطب الزمني في تضاريس الرخام:

عندَ مُحاولةِ تحديدِ مفهومِ الزمنِ يصعبُ ذلكَ رغمَ سهولةِ الإحساسِ به، ويعودُ ذلكَ إلى غموضِهِ، وإلى تَدَاخُل المفرداتِ اللغويةِ المعبّرةِ عنه؛ كالوقتِ والمدَّةِ والفَتْرةِ، والعصرِ والديمومةِ[١]، ويقرّرُ بحراوي أنهُ "لاسَردَ بدونِ زمَنٍ، فمنَ المتعذّرِ أنْ نَعْثرَ على سَردٍ خالٍ من الزمنِ، وإذا جازَ لنا افتراضَاً أنْ نفكّرَ في زمَنٍ خالٍ من السَّردِ، فلا يُمكنُ أنْ نلغيَ الزمنَ من السَّردِ، فالزمنُ هو الذي يُوجَدُ في السَّردِ، وليسَ السَّردُ هو الذي يوجَدُ في الزمنِ، وهذا يجعلُ من الزمنِ سابقاً منطقيَّاً على السَّردِ،"[٢]والنصُّ السَّرديُّ له زمنَانِ، زمنُ سَردٍ، وهو يشمَلُ الزمنَ الذي يدورُ فيه الحكيُ والخطابُ ، وزمنُ المحكيّ أيْ القصّة،[٣]ولكنَّ فورسترَ يلفتُ انتباهَنا إلى ارتباطِ الزمنِ بالقيمةِ، يقولُ: "الحياةُ مملوءةٌ بأحاسيسِ الزمنِ، فقد نَعتقدُ أنَّ حادثةً تقعُ بعدَ حادثةٍ أخرى أو قبلَها، وأنَّ الفكرةَ غالباً ما تكونُ في عقولِنا، وأنَّ كثيراً من كلامِنا وعملِنا ينبعُ منْ افتراضِنا، على أنَّه يبدو أنَّ هناكَ شيئاً آخرَ في الحياةِ غيرَ الزمنِ، وهذا ما يمكنُ أنْ نُطلقَ عليه كلمةً مناسبةً هي القيمةُ، فالقيمةُ شيءٌ لا يُقاسُ بالدقَائقِ والسَّاعاتِ، وإنما يُقَاسُ بالشدَّةِ"[٤]وفي المجموعةِ القصصية «تضاريس

---

(١) البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، نزيهة الخليفي، الدار التونسية للكتاب، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م، ٨٨

(٢) بنية الشكل الروائي، الفضاء– الزمن– الشخصية، حسن بحراوي، ١١٧

(٣) تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزّة، ٨٧

(٤) أركانُ الروايةِ، إ.م.فورستر، ترجمة: موسى عاصي، المراجعة اللغوية: د.سمر روحي الفيصل، جروس برس، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ٢٥

الرخام» ينتظمُ الزمنُ بوصفهِ مكوّناً سرديَّاً مهمَّاً، ويَتَقَاطَبُ وَفقَ دَواعٍ سرديَّةٍ، ويمكنُ لحظُ هذا التَّقَاطُبِ في الفَضَاءِ الزمني حسبَ التَّقَاطُبَاتِ الآتيةِ:

١ – الحاضر والماضي: ويَشيعُ حضورُ الزمنِ حاضراً وماضياً في مجملِ القصَّةِ بشكْلٍ لافتٍ، ففي «وحشة» ينْقطبُ الفَضَاءُ الزمنيُّ إلى حاضِرٍ أمامَ مكتبِ البريدِ، وماضٍ يَسْتدعي فيه السَّاردُ شخوصَ ماضٍ كانَ فيه يَدرسُ، ويلتقي بأناسٍ لقاءاتٍ عارضةً، ثمَّ يعودُ إلى حاضرٍ يشهدُ إعجابَه بكاتبِه المفضَّلِ، والسّردُ يَنْسَرِحُ في زمنينِ متناسِقَينِ، مبرّرا تلك النهايةَ الحائرةَ التي جعلتْ السّاردَ يقفُ مُحتاراً في تحديدِ الاشتراكِ/ الانتماءِ من عدمِهِ(١).

وفي قصّة «المقصلة» يَنْحَبِسُ الزمنُ في محلِّ حلاقةٍ فيه تُسْتَدعى كلُّ مشاعرِ الضغينةِ والكراهيةِ تجاهَ ماضٍ لا يَشِي إلا بمزيدٍ من السُّخريةِ بشَعْرِه، والتهديدِ بقصِّهِ، ويبدو الحاضرُ طاغياً تنْقَذِفُ من خلالهِ المشاعرُ السلبيّةُ والعباراتُ الحانقةُ تجاهَ شُخُوصِ الحاضرِ في محلِّ الحلاقةِ، ويكونُ الزمنُ الحاضرُ بمثابةِ الزمنِ التعويضيِّ عن زمنِ الماضي الذي شَهِدَ فيه الطِّفلُ لحظاتٍ تبدو مكسوَّةً بالقسوةِ(٢).

وفي قصّة «أقسى من الجرح» يَضْمَحِلُّ الزمنُ الماضي، ويَطْغى الزمنُ الحاضرُ بمخاوفِهِ المؤلمةِ من انتشارِ المرضِ، وانهيارِ الأسرةِ الصغيرةِ، ويَتَقَاطَبُ

(١) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ١١-١٨

(٢) انظر: المصدر السابق، ٢٧-٣٦

الفَضَاءُ الزمنيُّ إلى حدِّ الإشارةِ اليسيرةِ عن الماضي إمعاناً في أنَّ المهمَّ هو مآلُهُ في الحاضرِ.(١)

وفي قصة «اشتعال» يتجمَّدُ الحاضرُ في لحظةٍ فريدةٍ معبّرةٍ عن لحظةِ الواقعِ وهو فراقُ الطفلين بعد أن كَبُرا وفرّقَتْ بينهما استدارةُ الزمانِ، فيما ينْبَسطُ الزمنُ الماضي على الأجزاءِ المتبقّيةِ من السَّردِ لتعليلِ الاستغراقِ في أحلامِ الطفولةِ المشبَعَةِ بالحبِّ البريءِ.(٢)

وفي قصّة «حالة قرف عامّ» تكونُ اللحظةُ الزمنيةُ الحاضرةُ مجرّدَ وعاءٍ لأحداثِ الماضي، منها يستشفُّ السارِدُ اعتياديّتَها وقرفيّتَها في مشاعرِهِ، فالزمنُ الماضي ينْبَسطُ بكلِّ ما فيهِ من لقطاتٍ سرديَّةٍ ودلالاتٍ وصفيَّةٍ على مسرحِ الحاضرِ ويوجّهُهُ إلى التشاكُلِ معَهُ.(٣)

والبُنى السرديّةُ الخمسُ السابقةُ لا تشهدُ توتُّرا سرديًّا متوقَّعاً نتيجةَ الانتقالاتِ من زمنٍ لآخرَ، فالقاصُّ زعلةُ يحيلُ إلى تأمّلاتٍ سَلِسَةٍ قادرةٍ على الربطِ بين الزمنينِ، ولا نجدُ إفراطاً في الشخصياتِ يُؤدِّي إلى ارتباكِ التصوُّرِ الذهنيِّ القِرائيِّ، ولا تعليقاتٍ مطوّلةً يُنْسي ورودُها زمنَ المحكيِّ، إنَّ الانتقالَ الزمنيَّ عند زعلةَ يُصْنعُ في استبطانٍ داخليٍّ سريعٍ لا دخلَ للشُّخُوصِ وحواريّتِها فيه، عكسَ ما نجدُهُ في القِصَصِ التي تَلجأُ إلى طريقةِ المشهدِ

(١) انظر: المصدر السابق، ٣٧-٤٧

(٢) انظر: المصدر السابق، ٧٣-٧٩

(٣) انظر: المصدر السابق، ٩٥-٩٩

الحواريّ لتحويرِ السياقِ الزمنيّ، والخروجِ به إلى فسحةٍ من الفَضَاءِ من خلالِ الحِواراتِ القائمةِ حولَ الأماكن.(١)

٢- الليل والنهار: يواجهُ كُتّابُ السَّردِ معضلةً أزليّةً تتمثّلُ في الانقطاعِ الزمنيّ الذي تفرضُهُ صعوبةُ التزامِ الكاتبِ بترتيبِ الأحداثِ وفقَ تسَلْسُلٍ زمنيّ معيّنٍ، فيضطرُّ إلى القفزِ والانتقالِ من زمنٍ إلى آخرَ مستعملاً عباراتٍ مثلَ: وفي الغد، وبعد قليل، ولما رأيتُه ثانيةً(٢)، وهذه المعضِلةُ نراها في مثلِ قصةِ «وحشة» فالقاصُّ ينتقلُ من زمنٍ لآخرَ بانتقالاتٍ لفظيةٍ سريعةٍ،مثل: "قبل عامٍ أو عامين،"(٣) "بعد أسبوعٍ واحدٍ"،(٤)" "مرّت الأيامُ والشهورُ"(٥)، لكنَّ الانتقالَ من الليلِ إلى النهارَ في نصوصِهِ السَّرديّةِ تحملُ في ترتيبِها تَقَاطُباً فَضَائيّاً مقصُوداً، ويأتي -غالبا- متَّصِلاً بالمنظور السَّرديّ القائمِ على شُخُوصٍ تحملُهُ، وفَضَاءاتٍ مكانيّةٍ وزمانيةٍ تحتويه، ففي قصةِ «وجوه» يَنْفَرِجُ النصُّ عن فَضَاءٍ زمنيّ محدَّدٍ في الليلِ، إذْ يُشيرُ الساردُ إلى الرغبةِ في النومِ بعد عناءِ يومٍ مَشْحُونٍ بالعمَلِ منْ بزوغِ الشَّمسِ وحتى غيابِها"،(٦)وينْغلقُ الفضاءُ بدلالاتِ الليلِ، كالمساءِ،

---

(١) المكان في القصة القصيرة السعودية بعد حرب الخليج الثانية حتى ٢٠٠٥م، راوية عبدالهادي الجحدلي، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ١٣٩

(٢) انظر: مكونات الخطاب السردي: مفاهيم نظريّة. د.الشريف حبيلة، ٣٠

(٣) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ١١

(٤) المصدر السابق، ١٢

(٥) المصدر السابق، ١٢

(٦) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٢١

والظلامِ، والنومِ، والمنامِ، والاسترخاءِ، والغفوةِ اللذيذةِ، والإغفاءةِ العميقةِ، والغطيطِ المنبعثِ مع الأنفاسِ،[1] فيصبحُ لدينا في النصِّ السَّرديِّ إشارةٌ سريعةٌ تجاهَ النهارِ الذي انقضى في عملٍ مُضْنٍ، وفيضانٌ ليليٌّ ينهمرُ على تفاصيلِ القصّةِ، في تَقَاطُبٍ شديدٍ يميلُ إلى زمنِ الليلِ، ويُفَسّرُ ذلكَ أنَّ النصَّ مبنيٌّ على القَفْزِ إلى الذاتِ الواعيةِ في لحظاتِ صفاءٍ مسائيٍّ، تسترجعُ أحداثَ النَّهارِ في شكلِ شَبَحٍ ليليٍّ يتعاملُ مع وجوهٍ متملّقةٍ نفعيّةٍ تتراءَى في ما يشبهُ أحلامَ اليقظةِ التي قد تَصِلُ إلى كوابيسَ ليليةٍ، وفي قصّةِ «أقسى من الجرحِ» لايبدوُ الزمنُ الذي يستغرقُ مدّةً زمنيّةً حاضراً في التَّكثيفِ اللغويّ السَّرديّ، فليسَ من المهمّ عند السّاردِ استعراضُ بدايةِ المرضِ في السَّفَراتِ البعيدةِ، ولكنَّ المهمَّ هو الحديثُ عن مآلِ الأمرِ إلى وجودِ مَرضٍ ينتشرُ، ومَخاوفَ من انهدامِ أسرتِهِ الصغيرةِ بسببِ ذلكَ، ومع ذلكَ نجدُ في النصِّ تَقَاطُباً سَريعاً بين طرَفَي الزمنِ الحاضرِ فيه، وهما الليلُ والنهارُ ، فعَنِ الليلِ يقولُ: "هذا المساء عادَ إلى منزلِهِ مثقلَ الخطوِ، خائرَ القُوى .."[2] وعن النّهارِ يقولُ: "وفي الصباحِ انطلقتْ هَيَا ، بكلِّ بهجةِ الأطفالِ، بحقيبتِها المعلّقةِ على كتِفِها، بظفائرِها المجْدُولةِ، بنظراتِ الصَّباحِ الجديدِ، انطلقتْ إلى حجرةِ أبيها لتزرعَ قبلةَ الصَّباحِ على جبينِ والدِها وعينيهِ، واليومَ بالذاتِ لِتُرِيَه شهادةَ تفوّقِها، طرقتْ البابَ مرةً، مرّتينِ، لم يجبْ، فتحتْ البابَ، تدافعتْ خطواتُها

(١) المصدر السابق، ٢١-٢٦

(٢) المصدر السابق، ٤٢

باتجاهِ الأَريكةِ، نظرتْ، فوجدتْ بُقَعاً واسعةً تغطّي الأريكةَ، ووَرَمَاً بحجمِ الكفّ"،[١]وهذا التَّقَاطُبُ يناسبُ حالةَ الفَضَاءِ بشخوصِهِ المتعبَةِ من الألمِ النفسيّ، فالمساءُ هو محلُّ الترقُّبِ والتوجُّسِ، والنهارُ هو انبزاغُ الحقيقةِ، ولو كانتْ مُرَّةً على النفوسِ، والتقنيَّةُ ذاتُها يستخدمُها زعلةُ في قصّةِ «الجدب» فالمساءُ تَنْبَني فيه الأحلامُ الرومانسيّةُ، يقولُ: "في المساءِ جذبَ اهتمامَها شابٌّ يجلسُ على دكّةٍ إسمنتيَّةٍ ..."[٢] والنهارُ ينهارُ فيه الحُلُمُ، وتَتَبدَّى فيه الحقيقةُ كقُرصِ الشمسِ، يقولُ: " كانتْ خيوطُ الشَّمسِ ذائبةً بهدوءٍ، نظرتْ إلى الدكّةِ، لم يكنْ هناك، لمحتْهُ مبتعداً في آخرِ الشارعِ، عرفتْهُ بقميصِهِ الرماديّ، كان يمشي معتمدا على قدمٍ ثالثةٍ"،[٣]وفي نمطٍ مختلفٌ يتقطَّبُ الفَضَاءُ الزمنيُّ إلى ليلةٍ وحيدةٍ فقط، وينحَسِرُ النهارُ عن النصِّ السَّرديّ فلا نجدُ له وجوداً، ويصبحُ النصُّ قطعةً فلسفيّةً عن معنى الليلِ، والبارحةِ، وعن الإحساسِ بالأشياءِ في لحظةٍ زمنيةٍ محدَّدةٍ، يقولُ: " أُحسُّ أنني غيرُ بعيدٍ عن هذا الإحساسِ المميتِ، أشعرُ أنني مع تهادي الأزمنةِ وانصرامِ الليالي، جامدٌ متسمّرٌ في مكاني، أنعي ليلتي لبارحتي، متعلّقاً حدَّ التشبُّثِ بال(بارحةِ)، أعيشُ المكانَ ذاتَهُ، لكنني أستعيرُ له زمناً آخرَ"،[٤]وليسَ خافياً أنَّ غيابَ النَّهارِ

(١) المصدر السابق، ٤٧

(٢) المصدر السابق، ٥٣

(٣) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٥٦

(٤) المصدر السابق، ٨٣

مقصودٌ، فهو –ربما– لا يتناسبُ مع الحالةِ الجدليَّةِ التي تتلبَّسُ الشخصيةَ، والليلُ –هنا– زمنٌ جدليٌّ يضفي الديناميكيّةَ على الشخصيّةِ وحالتِها النفسيةِ الوجدانيّةِ، ويخلّصُها من حالةِ الثباتِ والوحدةِ لتصبحَ منفتحَةً ومتعدِّدَةً في آنٍ.(١)

٣ – **العام والخاص:** رغمَ غموضِ الحاضرِ بوصفِه لحظةً آنيَّةً غيرَ مَقبوضٍ عليها، تتوسَّطُ الماضي والمستقبلَ، إلا أنها منبعُ الزمنِ، وأهمَّتُها في مُفصَّلةِ التلفُّظِ زمنياً مؤكدَةٌ، لكنَّ المسافةَ بين الملفوظِ والتلفُّظِ تبدو منعدمةً زمنيًّاً، فالأقوالُ تَصْدرُ مرتبطةً بالأفعالِ مباشرةً،(٢)ومن هنا يتخلّقُ الزمنُ في بعضِ القصصِ لا باعتبارِهِ فَضَاءً زمنياً تنسَرحُ فيه السرديَّةُ المحكيّةُ، بل باعتبارِهِ زمناً خاصًّا بالسَّاردِ، وزمنا عامّا لغيرِه، ولا نلمَحُ في النصِّ طبيعةَ هذا الزمَنَ، ولا حدودَه، ولا فترتَهُ، ففي قصةِ «نشرة لتضاريس الرخام» تنْفَرشُ القصّةُ على مِسَاحةٍ زمنيّةٍ هي نشرةُ الأخبارِ الجويّةِ، التي تقدّمُها مذيعةٌ رخاميّةٌ متغنّجةٌ، ويستجمعُ الزمنُ طبيعتَهُ في الإحساسِ الخاصِّ به من قبلِ السَّاردِ الذي يفوحُ بالاشمئزازِ والرغبةِ في التقيّؤِ، وهي لحظاتٌ زمنيةٌ لها طابَعُها النفسيُّ الخاصُّ، لكنَّها ليستْ معلومةَ الطبيعةِ أو الحدودِ أو الفترةِ، بينما يَنْشَعبُ الزمنُ زمناً عامّا في فضائهِ الكبيرِ بدايةً من الزمنِ المتبدّى على الشاشةِ الفضيّةِ اللازورديةِ، وحتى الزمنِ الذي يُفْهمُ منْ

(١) انظر: البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، نزيهة الخليفي، ٨٩

(٢) انظر: الكتابة والتناص في الرواية العربية، دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني، الحبيب الدائم ربي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ١٥٤

استعراضِ تفاصيلِ خارطةِ الكرةِ الأرضيةِ،[١]وفي قصَّةِ «البارحة» يُصبحُ الليلُ فَضَاءً زمنياً خاصَّاً للسَّاردِ يَطْرحُ فيه جدليَّتَهُ الفلسفيَّةَ تجاهَ الإحساسِ باللحَظاتِ الزمنيَّةِ خصوصاً ليلةَ البارحةَ، ويَتَقَاطَبُ مع هذا الزمنِ الخاصِّ زمنٌ عامٌّ يحاولُ أيضا تفسيرَه فلسفيَّاً، يقولُ: "ما أشبهَ الليلةَ بالبارحةِ هكذا رَوَى أجدادُنا عن أجدادِهم"،[٢]ويقولُ: "في قريتِنا يُسَمُّون ليلةَ أمسِ بارحةً، وليلةَ قبلِ أمسِ بارحةَ أمسِ، كلتاهما بارحةٌ، لكنَّهم يُسَمُّون الليلةَ القادمةَ داريةً، لمَ سمَّوْها داريةً؟ ما الذي تدري الليلةُ القادمةُ ؟ وكيف تدريه؟ لستُ أدري!"[٣]ونحنُ في هذه القصّةِ إزاءَ ملفوظاتٍ قوليّةٍ تتعلقُ بالحالةِ النفسيّةِ للسَّاردِ أكثرَ من تعلُّقِها بزمنِ البارحةِ، ولذا راحتْ تصنعُ لنا زمنينِ متفَارقينِ في الخصوصيَّةِ والعموميَّةِ، وفي قصّةِ «حالة قرف عامّ» تبدو الإشارةُ إلى الحياةِ البرزخيّةِ والنفخِ في الصُّورِ يومَ القيامةِ زمناً عامًّا يَتَقَاطَبُ معَ الفَضَاءِ الزمنيّ الخاصِّ المْنحَشِرِ في لحظةِ قرَفِ تَسْتبدُّ بالسَّاردِ وهو محشورٌ مع زملاءِ العملِ في بدايةِ عامٍ وظيفيٍّ جديدٍ.[٤]

(١) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٦٥-٧١

(٢) انظر: المصدر السابق، ٨٣

(٣) انظر: المصدر السابق، ٨٥

(٤) انظر : المصدر السابق، ٩٨

٤ – **الزمن العجائبي والزمن الواقعي**: في بعضِ السَّرديّاتِ يَتقَاطعُ الزمنُ مع العَجَائبيةِ، فينعدمُ المنطقُ، وينفتحُ البابُ أمامَ المستحيلِ لِيَقَعَ في لحظةٍ زمنيةٍ عجائبيةٍ،(١)وفي مجموعة «تضاريس الرخام» تحضرُ قصّةُ «وجوه» بتَقَاطُبِها الفَضَائيّ الزمنيّ، فالزمنُ الواقعيُّ يُمَثَّلُ في لحظاتٍ مسائيةٍ تَعْقُبُ نهاراً فائضاً بالعَناءِ يُشيعُ فيهِ السَّاردُ كلَّ معاني النومِ في الليلِ، والزمنُ العجائبيُّ يأتي شبيهاً بأحلامِ اليقظةِ، أو الكوابيسِ غيرِ المكتملةِ، ويدورُ الزمنُ العجائبيُّ في جدرانِ غرفةٍ مظلمةٍ، ويتنقَّلُ فيه شبحٌ شبيهٌ بالسّاردِ، وتدورُ معركةُ النفعيَّةِ والتملُّقِ مع وجوهٍ متقافِزةٍ، والزمَنُ هنا عجائبيٌّ غيرُ منضبطٍ، ولا تمسكُ لهُ حدَّاً، ولا طبيعةً، لكنّه ينتهي بقَطْعٍ من الواقعِ، يقولُ: "استجمعتُ قوايَ وهممتُ بطرحِ أسئلتي عليه، لم أتمكَّنْ من ذلكَ.. الساعةُ اللعينةُ، الساعةُ ذاتُها، عادتْ لتعلنَ بدقّاتها العاشرة.."(٢) وكأنَّ هذا الزمنَ العجائبيَّ غيرَ المحدَّدِ استغرقَ ساعةً واقعيةً؛ فبدايةُ الإغفاءةِ كانتْ في التاسعةِ، ولعلَّ هذا التَّقَاطُبَ بين زمنٍ واقعيّ وزمنٍ عجائبيّ مردُّهُ الرغبةُ في الغوصِ إلى أعماقِ النفسِ الواعيةِ يستبطنُ منها السّاردُ أحكاماً وانطباعاتٍ يعجزُ عن المواجهةِ بها على أرضِ الواقعِ.

(١) انظر: البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، نزيهة الخليفي، ٩٢

(٢) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٢٦

المبحث الثالث: أثر تقاطب الفضاء على الشخصيات:

يعتقدُ هارفي أنَّ الفضاءَ المكوَّنَ من المكانِ والزمنِ يَحْمِلُ خَصَائِصَ ماديّةً متنوّعَةً تَتَماسُّ مع الطَّبيعةِ الاجتماعيَّةِ في أوضاعِها المتغيّرةِ،(١)فالفَضَاءُ يَتَقَاطَعُ معَ هذهِ الطبيعةِ الاجتماعيَّةِ التي تبدو الشَّخصيَّةُ أبرزَ مكوّناتِها، وفي العَمَلِ السَّرديّ تكونُ الشخصيّةُ رهينةً في السَّردِ للفَواعلِ السَّرديّةِ التي تُؤَدَّى بالبناءِ السَّرديّ، والأدوارِ التمثيليَّةِ في السَّردِ، والدورِ الغَرَضيّ الذي يُحدِّدُ الدورَ الاجتماعيَّ والثقافيَّ والنفسيَّ للشخصية،(٢)وتُبْنى الشخصيَّةُ في السَّردِ بالوصفِ الذاتيّ عن نفسِها، أو الغيريّ الذي يقدِّمُه السَّاردُ عنها، وتُبنى- أيضا- بالحكْي وهو سَردُ ما تفعَلُهُ، وبالحوارِ وهو سردُ ما تقولُهُ، وبالاستظهارِ الداخليّ وهو ما تفكِّرُ به من خطابٍ ذاتيّ،(٣)والشخصيّةُ في السَّردِ تَتَأثرُ بالفَضَاءِ بوصفِهِ منظُوراً سرديًّا، فهو الطريقةُ التي يستطيعُ بها السَّاردُ الهيمنةَ على عالمِه الحكائيّ بما فيه من أبطالٍ يتحرّكون على واجهةٍ تشبهُ واجهَةَ الخشبةِ في المسرحِ.(٤)

وفي مجموعة «تضاريس الرُّخام» تتشكّلُ الشخصياتُ السَّرديّةُ في النُّصُوصِ القصصيّةِ متأثرةً إلى حدٍّ كبيرٍ بظاهرةِ التَّقَاطُبِ المكانيّ والزمنيّ فيها،

(١) انظر: حالة ما بعد الحداثة، بحثٌ في أصول التغيير الثقافي، ديفيد هارفي، ترجة: محمد شيّا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ٢٤٣

(٢) انظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، ٢٧٠-٢٧١

(٣) انظر: تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، محد بوعزّة، ٤٠-٤١

(٤) انظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني،٦٢

ففي قصّةِ «وحشة» تنسردُ الشخصيّاتُ وفقَ تشكيلِ الفضاءِ المكانيّ انفتاحاً وانغلاقاً، فتأتي الشَّخصيَّاتُ المنتميةُ إلى الفَضَاءِ المفتوحِ مُبْهَمةَ الوصفِ لا حدودَ لها، ولا نجدُ تأطيراً لها إلا ما يحكيهِ السَّاردُ من غيابِها عن التواصلِ معه عبرَ البريدِ، فهم يَنتَمُونَ إلى عالمٍ لا رُوحَ فيه، ولا أحاسيسَ، ولا رغبةَ في التواصلِ، بينما تَجِيءُ الشَّخصيَّاتُ المنتميَةُ إلى الفَضَاءِ المغلقِ بسردٍ يؤطِّرُ بعضَ أوصَافِها، فهُمْ عمّالٌ آسيَويُّونَ، ملابسُهم مترَبَةٌ، سمرتُهم داكنةٌ، عيونُهم متلهّفةٌ، ودموعُهم تجري على سُطورِ الرسائلِ التي يقرؤونها، والسَّاردُ يقولُ تقديماً لهذا الوصفِ للشَّكلِ: "دخلَ الغرفَةَ فرأى منظرا تمنَّى لو كانَ جزءا من مفرداتِه، في ركنٍ قصيٍّ من غرفةِ الصناديقِ، تحلَّقَ عمّالٌ ..."[1]والقاصُّ زعلةُ- هنا- يُمَارسُ الإخفاءَ القسريَّ لشخصوصِهِ التي زرعَها منتميَةً إلى فَضَاءٍ مفتوحٍ تعبيراً عن إحساسِهِ بغيابِها في فَضَاءِ المجهولِ، بينما يَرْسِمُ نقيضَها في فَضَاءٍ مُغْلقٍ وبحميميَّةٍ كبيرةٍ وبأمنيةٍ أنْ يكون جزءاً من مفرداتِها.

وهذ التكنيكُ في رسمِ الشَّخصيَّاتِ حدَثَ في قصّةِ «المقصلة» فالفَضَاءُ المفتوحُ المَمَثَّلُ ببيتِ الطفلِ حيث يَسْكنُ أبوه وأمُّهُ وجدّتُهُ، والممثَّلُ بالحارةِ حيثُ يتعارفُ مع الصبيانِ، تبدو الشَّخصيَّاتُ فيه فاقدَةً للشَّكلِ الجسمانيّ مطلقاً، لكنَّ السَّاردَ يحكي عن أفعالهم كالأمّ التي تهدّدُ بجزّ شعرِ رأسِه بالسّكينِ، وعن أقوالِهم كالجدّةِ التي تسمّيهِ بأسماءِ الأُنثى، ويبرّرُ ذلكَ التصرّفَ السرديَّ رغبةُ السَّاردِ في تجاوزِ التفاصيلِ في الفَضَاءِ المفتوحِ للذكرى المؤلمةِ، إلى

(١) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ١٥-١٦

تفاصيلَ تعويضيّةٍ في فَضَاءٍ مغلقٍ راحَ يَصُبُّ عليهِ جامَ غضبِهِ من التعبيراتِ اللاذعةِ، ولذا جاءتْ الشَّخصيَّاتُ في الفَضَاءِ المغْلق/محلِّ الحلاقةِ مفعَمَةً بالتفاصيلِ الوصفيَّةِ، فعيونُ الجالسينَ تقرصُهُ، وهم كبارٌ في العمُرِ، واثنانِ منهما يَرشفانِ الشايَ بلذّةٍ، وآخرُ على كرسيّ الحلاقةِ يلتذُّ برذاذِ الماءِ على وجهِهِ، وآخرُ ينتظرُ يتَحَسَّسُ شاربَه المتراكِمَ، والحلاقُ يقطعُ شوطاً في شاربِ آخرَ،(١)هذه التفاصيلُ سمحتْ له أنْ يعبّرَ عن امتعاضِهِ مما حدَثَ له في فَضَائِهِ المفتوحِ عبرَ فَضَاءٍ آخرَ مناسِبٍ.

وربّما فَلَتَتْ الشَّخصيَّةُ من تأثيرِ التَّقَاطُبِ المكانيّ في بعضِ القِصصِ، ففي قصّةِ «اشتعال» يَتَقَطَّبُ الفَضَاءُ المكانيُّ إلى متحرّكٍ تدورُ فيه حكايةُ الحبِّ الطفوليّ، وجامدٍ يَشهدُ التقاءَ الطفلينِ بعد أن كبُرا، والشَّخصيَّتانِ في المكانِ المتحرّكِ تَفِيضَانِ بالحركةِ وإشاراتِ الحياةِ الآملةِ بالعلاقةِ الأبديةِ، لكنَّهما دونَ ملامَحَ شكليّةٍ، بينما في الفَضَاءِ المكانيّ الجامدِ نجدُ الوصفَ الجسديَّ ينطلقُ راسِما الشَّخصيَّتينِ وفقَ تأثيرٍ زمنيٍّ محدودٍ، فالشعراتُ البيضاءُ، والأخاديدُ الصغيرةُ في وجهِهِ، وقامتُها الفارعةُ، وتكوّراتُ جسدِها، التي تعلنُ عن أنثى ناضجةٍ كانت علاماتٍ جسديّةً حاضرةً في المكانِ الجامدِ، وربّما كانَ هذا الانفلاتُ مقصُوداً لرغبةِ السَّاردِ في التعبيرِ عن البراءةِ في فَضَاء الطُّفولةِ، والتعبيرِ عن الحسرةِ المشوبةِ برغبةٍ في فَضَاء الكِبَرِ واستدارةِ الزمان!

(١) انظر: المصدر السابق، ٣١-٣٥

والتَّقَاطُبُ الفَضَائيُّ الزمنيُّ هو أيضا يُعْمِلُ أداتَه في رسمِ شخصيَّاتِ النصوصِ، فعند تَقَطُّبِ الزمنِ إلى ماضٍ وحاضرٍ يَكثرُ في سَردِ زعلةَ ما يُسمّى باشتغالِ الذاكرةِ، وهو ما يُعْرَفُ بالاسترجاعِ؛ وهو أنْ يَرويَ السَّاردُ للقارئِ فيما بعدُ ما وقعَ من قبلُ،[١]ففي قصة «وحشة» لايكفُّ السَّاردُ عن تذكّراتِه لماضيهِ مشفوعةً بأملِ عودَتِهِ، يقولُ: "حدَّثَ نفسَهُ ساعتَها، .... سيستعيدُ ذكرياتٍ قديمةً مع أصدقاءَ قدامى، زملاءِ الدراسةِ، أولئك الذين التقى بهم في مناسباتٍ عارضةٍ، أحسَّ بنكهةٍ جديدةٍ تلِجُ بينَ ضلوعِه"[٢]وفي «المقصلة» نجدُ شخوصَ الماضي على ندرتِها وندرةِ أوصافِها لا تُؤدَّى إلا عن طريقِ الاسترجاعاتِ المفاجئةِ وهو يسردُ واقعَهُ الحاضرَ في محلِّ الحلاّقِ، وفي «أقسى من الجرح» يَتَقَطَّبُ زمنُ السَّردِ إلى ماضٍ وحاضرٍ، ولا يتبدَّى الماضي إلا في استرجاعاتٍ قصيرةٍ موجزةٍ، وكأنَّ السَّاردَ يتمنَّى أنَّ حوادثَهُ لم تكنْ، وفي «اشتعال» يكونُ الماضي محرِّضا كبيراً على الاسترجاعاتِ الكثيرةِ، يبدؤُها بقوله: "هُراءٌ أنَّ كلَّ هذه السنين برغم طولِها قد فرّقَتْ بينهما"[٣]ثمَّ تنثالُ الاسترجاعاتُ تُصَوّرُ طفلينِ ينمو بينهما حبٌّ طفوليٌّ تتحرَكُ من خلالها الشخصيَّتانِ في حيويةٍ وسرورٍ، وكأنَّ السَّاردَ يمتاحُ من ذكرياتِهما مقوّماتِ حكمِهِ الذي افتتحَ به سردَهُ، وفي «حالة قرف عام» يكونُ تَقَطُّبُ الفَضَاءِ الزمنيِّ إلى ماضٍ وحاضرٍ عاملاً كبيراً في حَشْدِ السَّردِ بالصُّوَرِ الوصفيّةِ

(١) تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، محد بوعزّة، ٨٨

(٢) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ١١-١٢

(٣) المصدر السابق، ٧٥

للشَّخصيَّاتِ استناداً على ماضيها، رغمَ أنَّ الحدثَ يقعُ في الحاضرِ حيثُ اليومُ الأوَّلُ في بدايةِ العامِ الوظيفيِّ الجديدِ، فتحيّةُ الصباحِ، وسلامُ الأوجهِ، ورائحةُ العطورِ، والقيامُ والقعودُ، والأحاديثُ المعادةُ، والأفواهُ الملبّدَةُ ببقايا الليلِ وعفَنِه، وفغرُها وانطباقُها، كلُّها أوصافٌ مستَلبةٌ من الصُّوَرِ الماضيةِ استدعاها السَّاردُ لتأبينِ الحالةِ الحاضرةِ في مشهدٍ قُبوريٍّ بائسٍ.(١)

وعندما يَتَقَاطَبُ الفَضَاءُ الزمنيُّ إلى ليلٍ ونهارٍ نشهدُ السَّاردُ يحملُ شخوصَه ليلا –غالباً– على الخمولِ والإعياءِ، والرغبةِ في السكونِ، والتأمُّلِ والجَدلِ الفلسفيِّ، ففي قصّةِ «وجوه» نجدُ الليلَ ملاذَ السَّاردِ من عناءِ النَّهارِ، يقولُ: "حين دخلتُ المنزلَ ما كنتُ ألوي على شيءٍ سوى الفراشِ، أدفنُ فيه هذا العراكَ المتعاظمَ في كلِّ ذرةٍ من جسدي الممزّقِ"(٢)وفي قصة «أقسى من الجرح» يحضرُ المساءُ فيتحدّثُ السَّاردُ عن نفسِهِ بأنه يعودُ إلى منزلِهِ مثقلَ الخطو، خائرَ القُوى،(٣)وفي قصة «البارحة» يبدو السَّاردُ في جدَلٍ نفسيٍّ حولَ معنى البارحةِ ودلالةِ الزمنِ وتغيّراتِه، ويعبّرُ عن شَغَفِه وتَوقِهِ إلى ليلةٍ مختلفةٍ،(٤)بينما يكونُ النَّهارُ حامِلاً شخوصَهُ على الحيويَّةِ والتدفُّقِ، ففي قصة «أقسى من الجرح» تنطلقُ هَيَا في الصَّباحِ بكلِّ بهجةِ الأطفالِ،(٥)وفي قصة

(١) انظر المصدر السابق، ٩٨-٩٩

(٢) تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٢١

(٣) انظر: المصدر السابق، ٤٢

(٤) انظر: المصدر السابق، ٨٥

(٥) انظر: المصدر السابق، ٤٧

«الجدب» تبكّرُ الفتاةُ في اليقظةِ صباحاً، وتعدُّ لنفسِها كوباً من الحليبِ،[١]ويبدو أنَّ تَقَاطُبَ الفَضَاءِ الزمنيّ إلى ليلٍ ونهارٍ لا يَحْمِلُ نمطاً سرديَّاً مُغايراً لما اعتادَهُ الناسُ في طبيعةِ الأوقاتِ، بلْ إنَّ النظرةَ الفطريَّةَ في النصوصِ المشارِ إليها تحفُلُ بنظرةٍ قرويّةٍ محضةٍ تجاهَ الليلِ خاصّةً، عكسَ الليلِ الذي يَمُوجُ بالصَّخبِ كما تصوّرهُ سرديّاتُ المدينةِ، ولعلَّ قصّةَ «البارحة» كاشفةٌ لمدى الارتباطِ الوثيقِ بين القاصّ زعلةَ ومدلولاتِ القرويينِ حولَ الليلِ.[٢]

ويتحكّمُ المنظورُ السرديُّ المبنيُّ على فَضَاءاتِ النصوصِ في بناء الشَّخصيَّاتِ، بل إنّه يتحكَّمُ في بناء القصّةِ كلّها، "فالمعنى بالنسبةِ لكاتبِ القصّةِ ركنٌ من أركانِ الحدثِ، وجزءٌ لا ينفَصِلُ عنه، ولذلكَ فإنَّ الفعلَ والفاعلَ أو الحوادثَ والشخصيَّاتِ يجبُ أنْ تقومَ على خدمةِ المعنى"[٣]وهذا واضحٌ في قصّة «الجدب»، فالقاصُّ ينبِئُنا عن العجزِ المجتمعيّ الكليّ للوفاءِ بتحقيقِ رغبةٍ كريمةٍ لفتاةٍ من ذوي الاحتياجاتِ الخاصَّةِ التي لا تَفْقِدُ من مقوّماتِ الحياةِ الكريمةِ شيئا سوى أنها مُصَابةٌ في رجلِها اليُسرى، ويَتَقَطَّبُ الفَضَاءُ المكانيُّ إلى داخلٍ تعيشُ فيه الفتاةُ في غرفتِها، وخارجٍ تُطلُّ من خلالهِ على شابٍ مُبْهمٍ إلا من نظراتِ عينيهِ وقميصِهِ الرماديّ وإعاقتِهِ، ويَتَقَطَّبُ الفَضَاءُ الزمنيُّ بالتَّساوي بين ليلٍ ونهارٍ فيُصبحُ الفَضَاءُ عاملاً رئيساً في رسمِ الشَّخصيَّتينِ، فتأتي شخصيّةُ الفتاةِ مطحونةً بشعورِ العجزِ، جمالُها باهرٌ،

(١) انظر: المصدر السابق، ٥٢

(٢) انظر: المصدر السابق، ٨٣-٨٦

(٣) فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٤م، ٥٦

وطفولَتُها بيضاءُ، تعجزُ عن المشي السويّ، وهي رومانسيَّةٌ صامتةٌ، تحبُّ الوقوفَ عند النافذةِ، تبكّرُ في الاستيقاظِ، ترشفُ من كوبِ الحليبِ، وتقرأُ في دفاترِها الورديّةِ، وتحبُّ الكتابةَ عن الحبِّ والأملِ والحياةِ،(١)والسَّاردُ هنا يُقدِّم منظورَه السَّرديَّ الذي يَنُصُّ على سؤالٍ كبيرٍ: ما الذي ينقصُ هذه الفتاةَ كي تعيشَ حياةً زوجيةً كريمةً؟! وتأتي على النقيضِ شخصيّةُ الشابِّ/المجتمعِ غامضةً مُبْهَمةً عاجزةً، وكأنَّ السَّاردَ ينقلُ معنى العجزِ إلى مكانِهِ الصَّحيحِ، ناحيةَ المجتمعِ الذي لا يُحْسِنُ التعاملَ مع مشكلةٍ لأحدِ أفرادِهِ.

وقد يتحكّمُ المنظورُ السَّردىُّ في تأطيرِ الشَّخصيَّاتِ إلى حدِّ رسمِها وفقَ الأحاسيسِ المرتبطةِ بالسّاردِ لا من حيث كينونَتُها الحقيقيةُ، ففي قصةِ «دم فارع» يَتَقَطَّبُ الفَضَاءُ المكانيُّ إلى قريبٍ وهو الغرفةُ التي يُطالعُ فيها الشاشةَ الإخباريّةَ التي تغُصُّ بمشاهدِ المجازرِ التي تدورُ في الأراضي المحتلّةِ، و إلى بعيدٍ تمَثِّلُهُ تلك الأماكنُ البعيدةُ، ويُسهمُ المنظورُ السَّرديُّ الذي ينصُّ على وجوبِ مواصلةِ الكفاحِ ضدَّ المحتلِّ الصهيونيّ، فيستعيرُ السّاردُ مشهدَ الدمِ، ليجعلُهُ يطغى على رسم الشَّخصيَّاتِ، فهي وجوهٌ من دمٍ فارعٍ طافحٍ، وملاءاتٌ حمرٌ، وصدورٌ عاريةٌ حمراءُ، تصيحُ بالدمِ، وتبصقُ بهِ، لاشيءَ غيرُ الدمِ في ازدحامِ الشَّخصيَّاتِ التي رُسِمَتْ وفقَ فانتازيا تخيُّليةٍ تتوافقُ مع المنظورِ السَّرديّ، فيما بدا الفَضَاءُ بمكانِه وزمنِه لا تأثيرَ له على تأطيرِ الشَّخصيَّاتِ في شكلِها الدمويّ.(٢)

---

(١) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٥١-٥٥

(٢) انظر: المصدر السابق، ٦٢-٦٣

والتكنيكُ ذاتُهُ يتَّخذُهُ القاصُّ زعلةُ في قصةِ «وجوه» فالمنظورُ السَّرديُّ يُقدِّمُ نقداً لاذعاً للمُمَارساتِ النفعيّةِ في مجالِ العملِ، ونقداً لمفهومِ النفاقِ الاجتماعيّ المستترِ بدعوى المجاملاتِ اللطيفةِ، وفَضَاءُ القصَّةِ يَتَقَطّبُ إلى مغلقٍ وهو الغرفةُ التي انسدحَ في سريرِها راغباً في التخلُّص من عناءِ يومٍ عمليٍّ شديدٍ، وإلى مفتوحٍ وهو مسرحٌ تخيّليٌّ على جدرانِ الغرفةِ يتنقّلُ فيه شبحٌ مشابهٌ للسَّاردِ، وشخوصٌ تتعلّقُ به، وفي حين كانَ السَّاردُ يتحدَّثُ عن نفسِهِ بتفاصيلَ وحميميّةٍ في فضائِهِ المغلقِ، كان يكتفي بالحديثِ عن وجوهٍ أشبَهَ بالأقنعةِ تتقافزُ في جيبِ الشَّبحِ، ويبرّرُ هذا التصرُّفَ السرديَّ رغبةُ السّاردِ في تصويرِ الشخصيةِ الأساسيّةِ على أنها طبعيَّةٌ متصالحةٌ مع ذاتِها ومع الآخرين، وتصويرِ الآخرين باستعارةِ أقبحِ ما فيهم وهي الوجوهُ المتملّقةُ النفعيَّةُ.(١)

وفي المجملِ فإنَّ تأثيرَ التقاطبِ المكانيّ والزمني في بناءِ الشَّخصيَّاتِ في النصوصِ السرديّةِ -هنا- يبدو نسبيَّاً من سرديّةٍ لأخرى، تحكُمُهُ الذاتيّةُ المفرطَةُ لدى السَّاردِ إذْ تتمحوَرُ -غالبا- البنيةُ السَّرديّةُ حولَه، مما جعلَ وصفَ الشَّخصيَّاتِ مستنداً إلى إحساسِه بها بنسبةٍ كبيرةٍ، فذاتيَّةُ السَّاردِ هي بمثابةِ النواةِ السرديّةِ في نصوصِ «تضاريس الرّخام»، ومن المعلومِ أنَّ النواةَ السَّرديّةَ في أيِّ نصٍّ تحدّدُ الملفوظاتِ التي تشكّلُ الصبغَةَ السرديّةَ له، ونمطيّةَ النصّ فيه، وانتماءَه القوليَّ.(٢)

---

(١) انظر: تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، ٢٣-٢٦

(٢) انظر: في النظرية السردية، رواية الحي اللاتيني مقاربة جديدة، د.عبدالرحيم جيران، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، طبعة ٢٠٠٦م، ٦٨

الخاتمة:

قامتْ هذه الدّراسَةُ على تَفْصِيلِ التَّقَاطُبِ الفَضَائيّ مَكانيَّاً وزمنيَّاً في مجموعةِ «تضاريس الرخام»، فَعَلَّلَتْ لأنواعِ التَّقَاطُبِ المكَانيّ السَّبعةِ التي تَظْهرُ في البِنْيَةِ السَّرديَّةِ للنُّصُوصِ، وفسَّرتْ تشكُّلاتِ الفَضَاءِ الزمنيّ في تقاطُبَاتِهِ الأربعَةِ التي نُسِجَتْ البُنى السَّرديَّةُ فيها، ثمَّ عَرَجَتْ إلى تبيانِ تأثيرِ ذلكَ التَّقَاطُبِ على بناءِ الشَّخصيَّاتِ.

وتوصّلتْ الدراسةُ إلى إبرازِ الظاهرةِ السَّرديّةِ مُرْجِعَةً إيّاها إلى نُصُوصِها، مظهرَةً المنظورَ السرديَّ الذي يَلْتَئِمُ من خلالِها، وتأثيرَها على تقنيةِ البناءِ لأهمِّ عَنَاصِرِ السَّرْدِ، ومُتَيَقِّنَةً بعد فَحْصِ الظاهرةِ في مظانِّها منْ بَرَاعةِ القاصِّ في تَكْوينِ فضائِهِ السَّرديّ المتَقَاطِبِ في لغةٍ قصَصِيَّةٍ رفيعةٍ، ونظامٍ نقديٍّ مجتمعيٍّ ناجِعٍ، وذاتيّةٍ تَتَمترَسُ بشاعريّةِ المشَاعرِ قبلَ شاعريّةِ الملفوظاتِ، ومنظورٍ يتفرَّدُ أحيانا ويشتركُ مع غيره أحايينَ أخرى.

وتُوصِي الدِّراسَةُ بِتَفْعيلِ الدَّرسِ البَحْثيّ في هذا المِضْمَارِ خُصُوصَاً عندَ جِيلِ الكُتَّابِ الشَّبابِ في مَجالِ القِصَّة القصيرةِ، والقصَّةِ القصيرةِ جداً.

***

المصادر والمراجع:

١. تضاريس الرخام، علي أحمد زعلة، نادي أبها الأدبي، مطابع الجنوب، أبها، طبعة ١٤٢٥هـ.

٢. أركانُ الروايةِ، إ.م.فورستر، ترجمة: موسى عاصي، المراجعة اللغوية: د.سمر روحي الفيصل، جروس برس، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

٣. إنشائية القصة القصيرة دراسةٌ في السردية التونسية، د.محمد القاضي، الوكالة المتوسطية للصحافة، وحنبعل للإنتاج الإعلامي، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

٤. بناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، طبعة ١٩٩٥م.

٥. البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، نزيهة الخليفي، الدار التونسية للكتاب، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م.

٦. بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م.

٧. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، الطبعة الرابعة، ٢٠١٥م.

٨. تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥م.

٩. تحليل الخطاب السردي: وجهة النظر والبعد الحجاجي، محمد نجيب العمامي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنّوبة، ومسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

١٠. تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزّة، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

١١. جماليات المكان، جماعة من الباحثين، الناشر: عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٨٨م.

١٢. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م.
١٣. حالة ما بعد الحداثة، بحثٌ في أصول التغيير الثقافي، ديفيد هارفي، ترجمة: محمد شيّا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
١٤. دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائيةِ، رواية الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى لعبدالرحمن منيف أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران أحمد بن بلة، الجزائر، ٢٠١٦م.
١٥. دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، والمغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
١٦. سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى، قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر، د.شادية شقروش، دار جامعة الملك سعود للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.
١٧. شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
١٨. عالم القصة، برنار دي فوتو، ترجمة: د.محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، طبعة ١٩٦٩م.
١٩. فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة: أحمد عمر شاهين، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
٢٠. فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٤م.
٢١. في النظرية السردية، رواية الحي اللاتيني مقاربة جديدة، د.عبدالرحيم جيران، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، طبعة ٢٠٠٦م.
٢٢. الكتابة والتناص في الرواية العربية، دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني، الحبيب الدائم ربي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
٢٣. معجم السردياتِ، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

٢٤. معجم المصطلحات اللغوية، عربي-فرنسي-إنجليزي، د.خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
٢٥. المكان في القصة القصيرة السعودية بعد حرب الخليج الثانية حتى ٢٠٠٥م، راوية عبدالهادي الجحدلي، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
٢٦. مكونات الخطاب السردي: مفاهيم نظرية، د.الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.
٢٧. المورد الحديث، قاموس إنكليزي عربي، منير البعلبكي ود.رمزي البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة ٢٠٠٨م.

***