



المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة الملك فيصل

كلية الآداب

الفضاء الروائيُّ في روايات محمد حسن علوان

مُقارَبة سردية

إعداد الطالبة:

أروى بنت محمد بن أحمد الملا

قُدمت هذه الأطروحة في قسم اللغة العربية استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه

في تخصص الأدب والنقد

كلية الآداب - جامعة الملك فيصل

٢٠٢٠م / ١٤٤١هـ



المملكة العربية السعودية

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة الملك فيصل

الفضاء الروائيُّ في روايات محمد حسن علوان

مُقارَبة سردية

إعداد الطالبة:

أروى بنت محمد بن أحمد الملا

إشراف:

الدكتورة مها بنت علي الماجد

أستاذ الأدب والنقد المشارك بجامعة الملك فيصل

قُدمت هذه الأطروحة في قسم اللغة العربية استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه

في تخصص الأدب والنقد.

كلية الآداب - جامعة الملك فيصل

١٤٤١هـ / ٢٠٢٠م

شكر وامتنان

أحمد لله عزوجل الذي هداني وأنار طريقي إلى كتابة هذا البحث، كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى أبي هزم التعليم بالأحساء وقدمتي، وإلى أمي التي بوجودها تجاوزت المحن والصعاب، كما أتقدم بالشكر والعرفان لمشرفتي سعادة الدكتورة مها بنت علي الماجد، فقد أنارت لي سبيل البحث بتوجيهاتها السديدة، وملاحظاتها الدقيقة، ومتابعاتها الحثيثة، فجزاها الله خير الجزاء.

كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى اللجنة المناقشة المتمثلة في سعادة الأستاذ الدكتور ظافر بن عبد الله الشهري، وسعادة الأستاذ الدكتور إبراهيم بن عبد الله السماعيل، ولكل من كان له فضل أو مدد يد العون في سبيل إخراج هذا البحث على الصورة التي هو عليها.

مُلخَصُ البَحْث

يهدف هذا البحث إلى دراسة الفضاء الروائي في روايات محمد حسن علوان في ضوء آليات المقاربة السردية، التي تهتم بدراسة الخطاب في سياقه السردى، حيث يعتمد الفضاء الروائي على أدوات إجرائية وآليات منهجية، تساعد على النظر في الخطاب السردى وتفكيكه لاستخلاص المعاني المضمنة فيه، والكشف عن المستويات الجمالية، ومدى تأثير الرؤى الفكرية والذاتية للمؤلف على توظيفه للفضاء الروائي ودلالاته.

فللفضاء الروائي دور رئيس في بناء الرواية، يربط بين مكوناتها الهيكلية، مكوناً شبكة من العلاقات بينها، فهو كلٌّ متكامل بين المكان والزمان والسرد، وأفعال الشخصيات، والمشاهد الروائية، ولغة الخطاب، إلى الجانب الشكلي للرواية، كما يمثل حلقة الوصل بين المؤلف والقارئ؛ فبدونه لا تكتمل عملية التخييل.

وقد استهدينا بالمنهج السردى وآلياته للوقوف على تشكُّلات الفضاء في روايات محمد حسن علوان وسياقاته، ووظائفه التي بها يضطلع، فقد وظّف "علوان" الفضاء الروائي في رواياته الأربعة الأولى (سقف الكفائية، وصوفيا، وطوق الطهارة، والقندس) بتشابه كبير من حيث المنظور الروائي، الذي غلبت عليه الفلسفة الاجتماعية، والنقد الذاتي في معالجة الواقع، كما تقارب الفضاء النفسى والفلسفى فى الروايات الأربعة إلى حد كبير؛ فقد ظهرت أيديولوجية الفضاء الروائي فى القصّ والسرد والتكنيك السينمائي فى قالب مشابه.

ومن حيث تشكُّلات الفضاء الروائي؛ فالمكان والزمان والأحداث والشخصيات وإن كانت مختلفة، إلا أن تعالّقها بالفضاء الروائي، وطريقة توظيفه فى سيرورة الحكاية متشابهة إلى حد كبير، وإن كان هذا لا يقلل من جودة الروايات ولا من فنّيّتها. وقد اختلفت هذه الآلية فى روايته الأخيرة (موت صغير)؛ فتشكّل الفضاء الحكائي والنفسى متفرّداً وهو ما أثر فى نغمة السرد وطبيعته؛ إذ حضرت الشخصيات بأساليب مختلفة، فى حين غابت عاطفة المؤلف وتوجُّهه الفلسفى والفكرى الذى عهدناه فى رواياته السابقة، وهو ما أظهر قدرات علوان الخيالية والإبداعية.

Abstract

This research aims to study the novel space in the novels of Muhammad Hassan Alwan in the light of the mechanisms of the approach, which is concerned with the study of discourse in its narrative context. Where novel space depends on procedural tools and methodological mechanisms. Which helps to consider and taking apart the narrative discourse to extract the included meanings. To explore the aesthetic levels, and the extent of the influence of the author's intellectual and subjective visions on his utilization of space novel and its implications.

The narrative space has a major role in building the novel while it links its structural components, forming a network of relationships between them. Also, it is an integral whole between space, time and narration, the characters actions, the narrative scenes, and the language of discourse, to the formal side of the novel. It also represents the links between the author and the reader, without it the imagination process will not be completed.

We were quoted the narrative approach and its mechanisms to determine the formation of space in the novels and contexts of Muhammad Hassan Alwan's novels, and its functions which is very good in performs it. Alwan has function narrative space with great similarity in terms of narrative perspective in his first four novels :(Saqf AlKifaya) the ceiling of sufficiency, Sofiya,(Toaq AlTahara) the collar of purity, and (AlQundos)beaver.

Which is dominated by social philosophy, and self-criticism in dealing with reality. As also, Psychological and philosophical space were very close in the four novels. The ideology of novel space appeared in storytelling, narration and cinematic technique in a similar pattern.

In terms of the formations of narrative space, the place and time, events and personalities, although different, except that they relate to the narrative space, and the method of its use in the process of the story is very similar, although this does not reduce the quality of novels or its art.

This mechanism differed in his last novel (a small death), so the storyteller, the psychological, and the space of the vision were unique in its shape and form, which influenced the tone and nature of the narration. As the characters attended with styles that represent them and their social coordination, as the narrative space appeared in the style and ideology of the novel Different. while the author's emotional and philosophical and intellectual orientation which we have attained in his previous novels is absent, which proved Alwan's imaginative and creative abilities.

المقدمة

لقد ألفت الرواية وحدةً سرديةً منسجمةً مترابطةً البناء، فشغلت مكاناً بارزاً في الأدب العربي الحديث، مُحققة حضوراً وأهميةً فنيّةً في السياق النقدي الحديث؛ فالنص الروائي يقيم اعتباراً خاصاً لمكون الفضاء؛ لكونه يجعل الأحداث تقع في العديد من الأمكنة التي تنتظم داخل الفضاء، والفضاء هو المسرح الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء ملتبسةً بالأحداث، تبعاً لعوامل عدّة تتصل بالرؤيا الفلسفية، وبجساسية الروائي أو الكاتب، لهذا ارتأينا اختياره موضوعاً للبحث في مُدونة روائية حديثة وفق منهج سردي، فاخترنا روايات محمد حسن علوان مُدونة للبحث، والسردية منهجاً للمقاربة، فعنواناً للبحث بـ (الفضاء الروائي في روايات محمد حسن علوان - مُقاربة سردية).

واختيارنا دراسة الفضاء الروائي في روايات محمد حسن علوان فرض علينا اختيار المنهج السردية منهجاً للمقاربة؛ نظراً لما يتمتع هذا المنهج من عدّة عناصر يتشكّل منها الفضاء الروائي، وهذه العناصر: الأحداث - الشخصيات - الزمان - المكان، تتفاعل في بناء وإنتاج سلسلة من أشكال الفضاء الروائي، مع الاقتناع بضرورة التعامل مع المناهج الحديثة باعتبارها رصيذاً إنسانياً عاماً، فهي خلاصة تراكم معرفي وثقافي كونيّ.

وعنوان البحث يُوضح المشكلة التي يتناولها، وهي الفضاء الروائي، مُتخذة من روايات محمد حسن علوان أمودجاً تطبيقياً، وهي: رواية سقف الكفاية ٢٠٠٢م، رواية صوفيا ٢٠٠٤م، رواية طوق الطهارة ٢٠٠٧م، رواية القندس ٢٠١١م، رواية موت صغير ٢٠١٦م، إذ إن رواياته تميزت بنمطٍ روائيّ متعدّد البناء، فكل رواية تحتوي على مسرحٍ تحتدم فيه الأحداث، وتتصارع في ميدانه الواسع أفكار وشخصيات ومناخات اجتماعية ومعطيات أخلاقية ورؤى فوقية، وهذا ما اصطاح عليه النقاد بالفضاء، فالفضاء يُؤلف إطاراً يتفاعل مع العناصر البنائية الأخرى في الرواية، ومن ثمّ يقوم بأداء وظائف عديدة في النصوص السردية، وكيف يُهيئ الكاتب فضاءات تُسهّم في بناء الرواية بناءً فنياً، يجمع بين وظائف الفضاء ودلالته الفنية.

ففي مجال الدراسات الروائية، اهتمّ دارسو الرواية بعنصر المكان، مما نتج عنه مجموعة من المصطلحات الخاصة بدراسة هذا العنصر، مثل المكان الروائي، والفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي، والفضاء النصي، وإننا في بحثنا نسعى إلى دراسة الفضاء الروائي لشموليته باعتباره مسرحًا متناغمًا بين المكان والزمان والسرد، وأفعال الشخصيات في الأمكنة، والمشاهد الروائية، ولغة الخطاب.

فقد قدّم محمد حسن علوان في رواياته بناءً يلتقي فيها وعي الكاتب بوعي المتلقي من خلال العتبات التي تحيط بالنص وتدور حوله، سواءً أكان عنوانًا أم إهداءً أم مقدمةً، فكلها تُشكل فضاءات يجب النظر إليها جيدًا، ويجدرُ بي القول: إن لرواياته مركزيةً استطاع علوان فيها التثقل حيث شاء.

وتتحدّد مشكلة البحث في الوقوف على عددٍ من التساؤلات، ومحاولة الإجابة عنها وفق معطيات علم السرد، ولعلّ من أهمها كيف تجسّد الفضاء في روايات محمد حسن علوان؟ وما هي فنيات تشكيهه؟ وما علاقة ذلك بسيرة الأحداث؟

أما عن أسباب اختيار الموضوع، فتتمثّل في:

- ١- محاولة الكشف عن مصطلح الفضاء في الرواية السعودية، فهو يُشكل بنية من بنيات الحكى، تعيش فيه الكائنات وتوجد به الأشياء، وتقع فيه الأفعال.
- ٢- إعطاء الرواية السعودية جزءًا من حقها في الدراسة والبحث من خلال تسليط الضوء على روايات محمد حسن علوان، فقد تضمّنت رواياته قيمة أدبية أثّرت في الساحة الروائية السعودية عكس من خلالها المجتمع السعودي، فنالت رواياته إعجاب الكثير من القراء التي تحطّت الحدود السعودية بشهرتها وتميّزها، فحاز على العديد من الجوائز والتكريمات عن رواياته لعلّ من أهمها جائزة البوكر العربية.
- ٣- الرواية فنٌّ متمحور حول الإنسان في مصائرهِ الدنيوية، استطاع محمد حسن علوان أن يراقب المجتمع السعودي في مرحلته الحالية المليئة بالتغيّرات، وعلوان أحدُ أهم أسماؤها الفاعلين في مسارها الجديد.

فالمُطَّلَع على بعض الدراسات النقدية يجدها قد جعلت الفضاء معادلاً للمكان في حين أن المكان يُمثل جزءاً من الفضاء، على عكس ذلك نجد الزمان والمكان الروائي موضعاً للعديد من الدراسات. ويمكن القول بأن الرواية السعودية أُجريت فيها دراسات سابقة، فأخذت نصيبها من الدرس سواءً في الموضوعات التي تناولت الرواية الفنية أم الرواة، لكن لم أقف على دراسة تناولت الفضاء الروائي في روايات محمد حسن علوان.

ومن الدراسات السابقة التي تتصل بهذا الموضوع، التي اطلعت عليها وأفدت منها:

١- أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد، أسامة الملا، رسالة ماجستير، جامعة الملك فيصل، وهذه الدراسة تسعى إلى تتبُّع تحوُّلات المكان وكثافة حضوره في نصوص الروائية، محاولةً رصد أبعاده الرمزية، وتفسير علاقاته المتداخلة، وبيان أثر الأمكنة في المواقف والأفكار، والكشف عن الطرق الفنية التي قُدم من خلالها المكان داخل النصوص الروائية، إلا أن هذه الدراسة اقتصرت على مرحلة الريادة المبكرة.

٢- الرواية في الأردن: دراسة في الفضاء الروائي، عبد الرحيم مرشدة، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٠م.

تُعَدُّ هذه الدراسة من أبرز الدراسات التي دَرَسَت الفضاء الروائي جاعلةً من الرواية الأردنية أنموذجاً لها، وقدَّمت الدراسة حركةً للفضاء في النصوص الروائية، مع تتبُّع العناصر الأساسية المكونة للفضاء، والكشف عن المسائل الفنية الأكثر اشتغالاً في النصوص الروائية، فتناولَ فيها " اللغة والأسلوب والشعرية". وإنَّنا في هذا البحث نسعى لدراسة الفضاء الروائي كمُكوِّن محوري وجامع ومُنسِّق بين باقي مكونات الرواية، فهو يُعبر عن مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن المختلفة والوسط الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرَّك عَبره الشخصيات، مبرزة دور الفضاء في روايات محمد حسن علوان بوصف المؤلف بين مكوناتها، وليس مُجرَّد إطار فارغ في النص الروائي.

وقد واجهتنا في إنجاز هذا البحث صعوباتٌ من أهمها ندرة المصادر والمراجع التي تناولت الفضاء الروائي، فكثير من المراجع تخلط بين الفضاء والمكان.

وقد أقمنا هذه الأطروحة على مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة تضمنت أهم النتائج والتوصيات.

فأما المقدمة، ففيها إحاطة بالموضوع، وأسباب اختياره، وإشكالياته، والدراسات السابقة عليه.

وأما التمهيد، فتناولنا فيه موقع روايات محمد حسن علوان في الرواية السعودية كمًّا وكيفًا، فبيّنا فيه مراحل تطوُّر الرواية السعودية منذ نشأتها حتى تاريخ الروايات موضوع الدراسة، ثم بيّنا أسباب النقلة الفنية للرواية السعودية في طورها الأخير، والعوامل المحفزة فيها، وعرجنا على روايات محمد حسن علوان؛ فبيّنا مكانها ومكانتها من الأدب الروائي السعودي.

وأما الفصل الأول فعنوانه — (الفضاء الروائي، تأصيلًا ومفهومًا)، فتناولنا في المبحث الأول الجانب النظري المتعلق بالفضاء، ثم بيّنا تطوُّر المصطلح عند الفلاسفة القدماء والنقاد العرب والغرب حديثًا، ومدى التخبُّط في الوصول إلى مفهوم ثابت للفضاء الروائي، وناقشنا أهمّ قضاياها، واختلافه عن مفهوم المكان ومستوياته، وفي المبحث الثاني بينا علاقة الفضاء بعناصر الرواية، وتكوينه معها لشبكةٍ من العلاقات التي أثمرت في بنيتها الموضوعية والفنية وهو موضوع المبحث الثالث.

وأما الفصل الثاني فعنوانه ب (الفضاء بنية سردية)، وتناولنا فيه أربعة مباحث، جاء المبحث الأول منها تحت عنوان "الفضاء الروائي بوصفه منظورًا"، تناولنا فيه أثر الفضاء الروائي في رؤية علوان، للعالم الذي يرويه من خلال الأحداث والشخصيات، والكيفية التي من خلالها وصلت أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها.

وفي المبحث الثاني "الفضاء والواقع" تناولنا واقعية الفضاء الروائي، في إطار المنظور السردى لعلوان في أعماله الروائية، مع إبراز أهميته في البناء الروائي، وفي المبحث الثالث عرجنا على تشكُّل الحدث عبر الفضاء الروائي في صورتين: صورة عامة، والتي تُقدم دفعة واحدة، وصورة مجزأة، تتألف من فضاءات متعددة في وقت واحد. وتناولنا في المبحث الرابع "الفضاء والأيدولوجيا" وما يتضمَّنه من معايير وأفكار وأهدافٍ لكل هذه الجوانب مجتمعة، بالإضافة إلى نظرة الإنسان للأشياء المحيطة به والتصور الذي شكَّله عن العالم.

أما الفصل الثالث فعنوانه — (تشكُّلات الفضاء الروائي)، وفي المبحث الأول تناولنا علاقة الفضاء الروائي بعناصر البناء الروائي، وتأثيره في تشكُّلاتها، وبيّنا تحوُّل المكان المجرد إلى فضاء مكان؛ حيث يعطي المكان أكثر من مدلول متفاعلًا مع عناصر بناء الشكل الروائي، وفي المبحث الثاني تناولنا أثر الفضاء الروائي في زمن الرواية، وكيف أصبح فضاء الزمن أحد تشكُّلات البناء الفني لروايات علوان، وكيف وظَّفه،

ف نجد فضاء الزمن النفسي، وفضاء الزمن التاريخي، ودور فضاء الزمن الخارجي في تماسك الرواية، وأما المبحث الثالث "فضاء الحدث" فناقشنا كيف وظّف علوان فضاء الحدث في رواياته.

وفي المبحث الرابع، ألقينا الضوء على فضاء الشخصية وأهميته في الرواية الجديدة، ثم تأثيره في سائر تشكّلات الرواية، وفي تلاشي صورة البطل في الرواية التقليدية؛ ليُشكل فضاء الشخصية صورةً جديدةً تتناسب مع القصة الجديدة، وختمناه بصورة الشخصيات في إطار الفضاء الروائي عند محمد حسن علوان.

أما الفصل الرابع، وهو آخر فصول هذا البحث، فعنوانه — (البناء الفني للفضاء الروائي ووظائفه)، وقد قسّمنا هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول بينا أثر الفضاء الروائي في لغة السرد عند علوان، وفي المبحث الثاني تناولنا دوره في حركة الفضاء الروائي، أما المبحث الثالث، فكشفنا عن وظائف الفضاء النفسية والبلاغية والتخيلية، وما للفضاء من قيمة فنية في تشكيل دلالات الأفكار والرؤى، وتصوير الجو النفسي للكاتب والشخصيات، ووصف مشاعرهم في المواقف المختلفة من خلال فنيات الكتابة الروائية الجديدة، ودورها في تحليل الجُمَل والأفكار والمواقف التي تصدر من شخصيات الرواية عبر إيجاءاتها، وأثرها في المتلقي عند تحليله لأفكار الكاتب وجُمَله.

ثم توجنا البحث بخاتمة تأليفية عامة تضمّنت أهمّ النتائج المنهجية والمعرفية التي أفضى إليها البحث والتوصيات التي قد تُعني البحوث العربية في هذا المجال البحثي.

وأخيراً فإن هذا البحث هو محاولة لإلقاء ضوء جديد على الفضاء الروائي في روايات محمد حسن علوان من حيث الفكرة والمعالجة، حيث استدعت مُدوَّنة البحث آليات وأدوات إجرائية مكنتنا من فك شفراتها، واستكشاف الفضاء الروائي في النصوص التي قامت عليها وتحليلها.

عسانا نكون بذلك قد فتحنا آفاقاً جديدةً لقراءة تسهم في تجاوز المؤلف، وتُهدّد لفهم متطور للفضاء

الروائي.

التمهيد

أولاً: لمحة عن تطوُّر الرواية في الأدب السعودي.

ثانياً: محمد حسن علوان المولد والنشأة والتعليم.

ثالثاً: موقع روايات محمد حسن علوان في الرواية السعودية.

أولاً: لمحة عن تطوُّر الرواية في الأدب السعودي:

احتلت الرواية السعودية منزلة كبيرة في مسيرة الرواية العربية؛ مما جعلها محطَّ اشتغال كثير من الدراسات النقدية، فلقد شهدت الجزيرة العربية تحوُّلاتٍ اقتصاديةً، كان لها صداها على الحياة الثقافية والأدبية عامَّة، والروائية خاصَّة، ظهرت بوادر الفن الروائي في المملكة العربية السعودية، حينما صدرت أول رواية سعودية (التوأمان، عام ١٩٣٠م) لـ "عبد القدوس الأنصاري"، وعلى الرغم من أنها متواضعةٌ في بنائها الفني، إلا أن هذا الفن الوليد شرع في النمو والتطوُّر بشكل سريع؛ وهو ما لامسناه في روايتيَّ (فكرة، عام ١٩٤٧م) لـ "أحمد السباعي"، و (البعث، عام ١٩٨٤م) لـ "محمد على مغربي"، وتبدو هذه الطفرة ضعيفةً فنيًا من وجهة نظر بعض النقاد؛ إذ إن هذه المحاولات "لم تنتج عملاً روائيًا متميزًا قرابة ثلاثة عقود غير روايتيَّ (فكرة) و (البعث) الضعيفتين في بنائهما الفني، إلا أنه بهما أصبحت المملكة أكثر قربًا من ركب الرواية، ولا سيما الرواية العربية"^(١).

والحقيقة أن هذا الضعف الفني في المنتج الروائي السعودي -في هذه الحقبة- راجعٌ إلى عدة أسباب، أهمُّها "تمثل في طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع السعودي المغلق؛ فمن المعروف أن الرواية تستقي مادَّتها من دينامية العلاقة بين الجنسين، ولهذا نجد أن الأعمال الروائية الأولى دارت أحداثها في بيئات خارجية، والتمس كُتَّابها إمكانيةً يستطيعون أن يجعلوا منها مسرحًا للقاءات المفتوحة بين العناصر الروائية في أعمالهم"^(٢).

فالرواية مرآة المجتمع؛ تعكس حركاته وسكناته، وتتخذ من محيطه نبعًا تغذي به مادَّتها، وهو ما لم تسمح به طبيعة المجتمع السعودي وقتها؛ لأسباب عدَّة، منها السمة العامة لهذا المجتمع المتديّن المحافظ، ومنها تأخُّر حركة الانفتاح التي جاءت متأخرةً مقارنةً بالعديد من الدول العربية المجاورة كمصر التي كان لها سبق في هذا المضمار، فرغم "القفزة الاجتماعية التي أحدثت خلخلة في المفاهيم والرؤى التي مسَّت مواضع اجتماعية موروثية، والتي حاول بعض الروائيين الولوج فيها إلا أنهم تحبَّطوا، مما أذهب رَونق أعمالهم، كذلك ما ذهب إليه بعض الكُتَّاب من أن ضعف الرواية المحلية يعود إلى عدم وجود الكاتب الصبور، والمتمكن

(١) حسن حجاب الحازمي، البطل في الرواية السعودية حتى نهاية ١٩٩١م، نادي جازان الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٠م، ص ١٠-١١.

(٢) محمد صالح الشنطي، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٣١.

والمترفرغ لهذا الفن، فهذا الفنُّ يحتاج إلى شيء من المثابرة وطول النفس أخيراً، كان تحوُّف بعض الكُتَّاب السعوديين وتردُّدهم في الإقدام على كتابة الرواية؛ فقد كتبوا اعتذاريةً في كتبهم ورواياتهم مثل مقدمة رواية (فتاة من حائل، عام ١٩٨٠م) لمحمد عبده يماني، ورواية (طائر بلا جناح، عام ١٩٨٠م) لسلطان القحطاني^(١).

كل هذا فنَّت في عضد الرواية السعودية، إلى أن "بدأ يلوح في الأفق جيل بات أكثر وعياً وفهماً لأصول الرواية، وقواعدها الفنية، ذلك الجيل الذي تمخَّضت عن ظهوره ظروف ساعدت على إغناء الساحة الفنية والفكرية والأدبية في المملكة العربية السعودية التي شهدت تطوُّراً في جل النواحي"^(٢).

والحقيقة أن ميلاد هذا الجيل جاء انعكاساً لما شهدته المملكة في تلك الحقبة من نهضة علمية؛ حيث بزوغ فجر جامعة الملك سعود عام ١٩٥٧م، وشروق شمس الصحافة السعودية التي كانت دافعاً قوياً لظهور القارئ المثقف، وعاملاً هاماً لنهضة هذا الفن.

ربما كانت تلك المقدمات سبباً في صدور أول عمل روائي سعودي ناضج؛ "حيث أصدر" حامد دمنهور "روايته الأولى (ثمن التضحية، عام ١٩٥٩م)، كما أصدر "إبراهيم الناصر روايته (ثقب في رداء الليل، عام ١٩٦٩م)، و (سفينة الموتى، عام ١٩٦٩م).

نضيف إلى ذلك، ما أسهمت به وسائل الطباعة والنشر التي ظهرت بقوة في فترة السبعينيات؛ حيث انتشرت المادة المكتوبة بشكل ملحوظ، فصدرت رواية (عذراء المنفى) لـ "إبراهيم الناصر"، التي تُعتبر أول عمل صادر عن دار نشر حكومية عام ١٩٧٧م، وكانت قد طُبعت بنادي الطائف الأدبي. بعدها بدأت الرواية السعودية تتخذ سبيلها في مضمار السباق الأدبي العربي، لاسيما مع قيام الحركة النقدية في المملكة، والتي اهتمت بتقييم الأعمال الروائية، واشتغال حركة التأليف في هذا المضمار؛ فقد كتب الحازمي (فن القصة في الأدب السعودي الحديث)، وكتب السيد محمد ديب (فن الرواية في المملكة العربية السعودية)، كما كتب محمد صالح الشنطي (فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر)، وغيرها من الأعمال التي كانت سبباً رئيساً في ميلاد الرواية الحديثة في المملكة.

(١) محمد صالح الشنطي، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، ص ٣٣.

(٢) سلطان سعد القحطاني، الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها، مطبعة الصفحات الذهبية، الرياض،

ط١، ١٩٩٨م، ص ٤٣.

فظهرت روايات ناضجة فنيًا ك (الصندوق المدفون، عام ١٩٨٠) لـ "طاهر عوض سلام"، و (لا عاش قلبي، عام ١٩٨٩م) لـ "أمل شطا"، و (غيوم الخريف) لـ "إبراهيم الناصر"^(١)، ويلاحظ على هذه الروايات أنها عالجت الواقع، مؤكدة وجود علاقة بين البناء التحتي في المجتمع، والبناء الفوقي في الفكر والفن، ثم خطت الرواية السعودية خطوة إلى الأمام؛ حين اهتمت بالإنسان، وفكره، فظهر منتج متميز حافل بالرؤى الاجتماعية الانتقادية، وبدأت محاولات الكُتّاب في معالجة هموم الإنسان، والولوج إلى عالمه النفسي والاجتماعي، وتناولت قضايا المجتمع والمرأة، كالذي عالجت روايات (سقيفة الصفا، عام ١٩٨٣م) لـ "حمزة بوقري"، و (درة من الأحساء) لـ "بهية بوسبيت"، و (إبحار في الزمن المر، عام ١٩٨٨م) لـ "محمد الراشد"، وغيرها.

ومن خلال التتبع التاريخي لحركة تطوّر الرواية السعودية، فإن ثمة ثلاث مراحل^(٢) مرّت بها الرواية السعودية فنيًا، هي:

المرحلة الأولى: (روايات اعتمدت البناء التقليدي) اكتفي بالبناء التقليدي، من حيث السرد التقريري، والأسلوب الحكائي المباشر، ونمطية العرض، والعقدة، والبطل، والحل، ومن أبرز رُوّاد هذا الاتجاه: عصام خوقير، وعبد يماني، وعبد العزيز المشري.

المرحلة الثانية: (روايات اعتمدت البناء التجديدي)، حيث تجرّأت بعض الروايات على كسر النمط التقليدي، فتجاوزت تجاربها المفاهيم التقليدية حول الرواية، وتداخلت أساليبها مع تداخلات العالم الواقعي والخيالي، وبدت أكثر تعقيدًا وعمقًا في بنيتها التركيبية، وفي شخوصها وحبكتها، بيد أن هذا الانفتاح لم يخلصها تمامًا من براثن الرواية التقليدية؛ فما زالت تحتفظ بعناصر البناء الفني القديمة من زمان ومكان وشخصيات وحبكة، وغيرها.

المرحلة الثالثة: (روايات اعتمدت البناء التجريبي)، تمثل في تجارب قليلة جاءت نتيجة الانفتاح على الرواية الغربية، وتأثرًا بحركة الحداثة التي بدأت تُلقي ظلالها وقتها؛ فجاءت روايات خالفت قواعد النص الروائي الكلاسيكي أو التقليدي، تزوج بين البطل الفردي السليبي، والبطل الجماعي الإيجابي، وتسهب في

(١) ينظر: حسن بن حجاب الحازمي، خالد أحمد اليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية-الرواية-، نادي الباحة الأدبي، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٤٠-٤٦.

(٢) ينظر: حسن النعمي، الرواية السعودية واقعها وتحوّلاتها، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ط١، ٢٠٠٩م، ص ٦٠.

وصف الشخصيات والأمكنة والأشياء بطريقة واقعية، وكما ذكرنا فهي تجارب قليلة إن لم تكن نادرة، كالتى نجدتها في رواية (طوق الحمامة) لـ"رجاء عالم".

ثانياً: محمد حسن علوان - المولد والنشأة والتعليم:

محمد حسن علوان روائي وصحفي سعودي، ولد في الرياض في ٢٧ أغسطس ١٩٧٩م، وتعود أصوله إلى منطقة عسير جنوب السعودية، من محافظة رجال ألمع، درس في معهد العاصمة النموذجي، وبعد نجاحه في الثانوية العامة قرّر أن يدرس نظم المعلومات في جامعة الملك سعود، ثم بعد ذلك حصل على شهادة الماجستير في إدارة الأعمال من جامعة بورتلاند في الولايات المتحدة الأمريكية، وحصل على دكتوراه في الإدارة من كندا عام ٢٠١٦م، بدأ علوان بالكتابة والمقالات فكتب مقالة أسبوعية لمدة ست سنوات في صحيفة الوطن والشرق السعوديتين، ونشرت له صحيفتا نيويورك تايمز الأمريكية وغارديان البريطانية مقالات وقصصاً قصيرة، وافتتح موقعه الإلكتروني الأدبي في العام ١٩٩٩م، ثم اتجه لكتابة الروايات التي وصل من خلالها للعالمية والفوز بأفضل الجوائز، فصدرت له أول رواية (سقف الكفاية) في عام ٢٠٠٢م، وعين رئيساً لقطاع الأدب والترجمة والنشر مايو ٢٠١٩م، وذلك بقرار من وزير الثقافة صاحب السمو الأمير بدر بن عبدالله بن فرحان.

- أهم أعماله:

صدرت له خمس روايات وكتاب وبعض المقالات والقصص القصيرة، أهمها:

- ١) رواية سقف الكفاية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م.
- ٢) رواية صوفيا، دار الساقى، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.
- ٣) رواية طوق الطهارة، دار الساقى، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧م.
- ٤) رواية القندس، دار الساقى، بيروت، لبنان، ٢٠١١م.
- ٥) رواية موت صغير، دار الساقى، بيروت، لبنان، ٢٠١٦م.

- الجوائز التي حصل عليها:

- عام ٢٠١٠م، تم اختياره ضمن أفضل ٣٩ كاتباً عربياً تحت سن الأربعين، وأدرج اسمه في أنطولوجيا (بيروت ٣٩).

▪ عام ٢٠١٣م، رشحت روايته (القندس) ضمن القائمة القصيرة في الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر العربية).

▪ وفاز من خلال رواية القندس بجائزة أفضل رواية عربية عام ٢٠١٥م، من مؤسسة لوك لاغاردبير في باريس، حيث تدور أحداثها حول حال عائلة الوجزي التي استطاع أن ينقلها لثلاثة أجيال كما رآها الابن الأكبر غالب، حيث ظهرت آراؤه حول العائلة نتيجة لتراكمات نفسية عاش فيها بطل القصة نتيجة لتفكك العائلة؛ فاستطاع الروائي محمد علوان أن يعبر بالقندس بوصفه رمزا محوريا يبين السلوك الاجتماعي لحال أفراد العائلة المفككة بالرياض.

▪ حصلت النسخة الفرنسية من رواية (القندس) على جائزة معهد العالم العربي في باريس كأفضل رواية عربية مترجمة للفرنسية عن العام^(١).

ثالثاً: موقع روايات محمد حسن علوان في الأدب السعودي:

وتجدر الإشارة إلى أن كمية الإنتاج الروائي السعودي منذ عام ٢٠٠١م حتى ٢٠٠٦م بلغ تقريباً نصف ما أُنتج في تاريخ الرواية السعودية منذ بزوغ نجمها، فمُنذ عام ٢٠٠١ الذي شهد أحداث الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) ولمدة خمس سنواتٍ تاليةٍ أصدر السعوديون تقريباً نصف ما أنتجوه في تاريخهم منذ صدور "التوأمان"^(٢).

أيضاً فقد كان لدخول الإنترنت أثر كبيرٌ على الأدب والرواية السعودية؛ حيث سمحت لأعداد كبيرة وشخصيات مغمورة بالظهور، ونشر أعمالها الروائية عبر شبكة التواصل الاجتماعي، وتقف هنا تجربة "رجاء الصانع" في رواياتها (بنات الرياض، عام ٢٠٠٥م) شاهداً على هذه الطفرة، فقد قدّمت روايتها في شكل رسائل إلكترونية، تُحاكي لغة العصر، تبدأ في أول إيميل بتاريخ ١٣/٢/٢٠٠٤م وتنتهي بآخر بريد بتاريخ ١١/٢/٢٠٠٥م، لتصل خمسين بريداً على مدار سنة، لاقت إقبلاً غير مسبوق من القارئ العربي، ووصلت

(١) ينظر: <http://alalwan.com/>

(٢) حسن النعمي، الرواية السعودية اخترقت التحصينات، مقال منشور عبر جريدة الشرق الأوسط الإلكترونية، الاثنين

٢٧ ذو الحجة ١٤٣٨هـ / ١٨ سبتمبر ٢٠١٧م، ١٤١٧٤٤، رابط:

<https://aawsat.com/home/article/1026781>

إلى أبعد مما تصل إليه الروايات المطبوعة، كما أن هناك تجربة غازي القصيبي في روايته (الزهايمر، عام ٢٠١٠م)، وغيرها من الروايات التي شهدت نجاحًا كبيرًا.

والحقيقة أن مجتمع الإنترنت أثر في الرواية الرقمية السعودية سلبيًا كما أثر إيجابًا؛ ففي حين فتح آفاقًا جديدة أمام الرواية السعودية كميًا وكميًا، إلا أنه زحم الساحة بالعديد من الأعمال الروائية الركيكة والفقيرة فنيًا، والتي قد لا تصل إلى درجة الرواية ولا اسمها.

كذلك أثرت الحداثة كفلسفة ومذهب فكري عالمي، وحركة ثقافية فنية في الفكر والثقافة السعودية؛ فازداد الانفتاح على ثقافات العالم حولنا، وامتزجت الثقافات داخل الرواية الواحدة، وظهرت سمات التجربة الحداثية في الرواية السعودية في إحساسها بالوعي بالذات، وفي مضامينها الواقعية، وبنيتها وتقنياتها السردية، وكرّد فعل مُضادّ؛ ازداد الاتكاء على الهوية السعودية والمجتمع السعودي؛ كالتي وجدناها في رواية (بنات الرياض) لـ "رجاء الصانع"؛ والتي شغل عنوانها اسم الرياض، كما شغل مضمونها ثقافة المكان وعاداته وتقاليده وصبغته الدينية، وكما في رواية (جاهلية) لـ"ليلي الجهني" أو رواية "ميمونة" لـ محمود تراوري؛ حيث رفض العنصرية، وإظهار الطابع الديني للمجتمع السعودي.

كما تميّز الإنتاج الروائي السعودي فنيًا في هذه الفترة باستثمار الواقع بمتغيراته المختلفة، فبرزت الواقعية في أعمال روائي هذه الفترة، لاسيما الواقع المحلي، "محمد حسن علوان" في روايته (سقف الكفاية، عام ٢٠٠٢م، والقندس، عام ٢٠١١م)؛ حيث معالجة قضايا المجتمع والأسرة السعودية، وتسليط الضوء على صورة الشاب السعودي بين عادات مجتمعه، والانفتاح على العالم من حوله، بالإضافة إلى بعض النماذج التي شكّلتها الكتابات النسائية في المملكة، مُتمثلة في روايات "فماشة العليان" (أثنى العنكبوت، عام ٢٠٠٠م، وبكاء تحت المطر، عام ٢٠٠٠م، وعيون قدرة، عام ٢٠٠٥م)، وهناك النموذج التحليلي القائم على تيار الوعي الفلسفي، كرواية (المغزول، عام ٢٠٠٥م) لـ "عبد العزيز مشري"، أو (الفردوس اليباب، عام ٢٠٠٦م) لـ"ليلي الجهني".

والحقيقة أن معظم كُتّاب هذه الفترة ترسموا هذا الأسلوب السردية في مؤلفاتهم؛ نتيجة للتأثر بتقنيات الرواية العالمية، وانتقالها من مرحلة الواقعية إلى تيار الوعي، فتغلغل هذا التيار في الرواية السعودية شأن الرواية العربية والعالمية، وظهر جليًا في أسلوب "محمد حسن علوان" في روايته (طوق الطهارة، عام ٢٠١٣) هذا بجانب الرواية التاريخية، والتي صُبغت بأسلوب فلسفي كالذي نجده عند "الأمر وتسيف الإسلام آل

سعود" في روايته (طنين، عام ٢٠٠٦م)، أو كالذي تناوله "محمد حسن علوان" في روايته الأخيرة (موت صغير، عام ٢٠١٧م)؛ حيث تناول حياة ابن عربي، الصوفي الزاهد، بأسلوب فلسفي؛ إذ إن رواياته رواية القندس ٢٠٠٤"، "رواية صوفيا ٢٠١٢"، "رواية طوق الطهارة ٢٠١٣"، "رواية سقف الكفاية ٢٠١٤" "رواية موت صغير ٢٠١٦"، أفلحت في حُلُق نمط روائيّ متعدد البناء، فكل رواية تحتوي على مسرح تستخدم فيه الأحداث، وتتصارع في ميدانه الواسع أفكار وشخصيات ومناخات اجتماعية ومعطيات أخلاقية ورؤى فوقيّة.

ولقد أخذ محمد حسن علوان موقعًا كبيرًا في الأدب السعودي فمنذ صدور روايته الأولى (سقف الكفاية) بدأت تتجه إليه الأضواء، وشُغل جزء من المعنيين بالأدب السعودي بين النقد والرفض لأسلوبه الأدبي وبين النقد والدراسة لرواياته الأدبية، ويرجع الاهتمام الكبير بروايات علوان إلى عدة عوامل: فهو كاتب شاب نجح في إظهار إبداعه وموهبته من خلال أول أعماله (سقف الكفاية)، ولغته الشعرية التي كانت محل نقد كبير في رواياته المختلفة، واعتماده على تجديد سردي في الرواية السعودية.

يقول عبد الله الغدامي عن لغته الشعرية: "علوان نجح في توظيف لغته، وطبعًا لا أقول: إنها لغة شعرية، يبدو عليها لغة شعرية ولكن ليست لغة شعرية، لأنه عندما كتب قصائد صارت (بالجثة)، الذي يكتبه لغة أنيقة جدًا كأناقة الشعر لكنها لغة خيالية، مشبعة بالخيال، تحريك اللغة على ألسنة الأبطال في النص كان متقنًا، لذلك لم تحاصره اللغة هنا"^(١).

ولقد كان للتجديد السردي لدى علوان دور هام في ظهوره على قمة الأدب السعودي، حيث يقول إبراهيم الخضير عن توظيفه لفضاء المكان في رواية سقف الكفاية: "من بين الروائيين المحليين الذين استطاعوا توظيف عنصر المكان أجد أن ليلي الجهني في روايتها (الفردوس اليباب) قد استطاعت إلى حد كبير إشعارنا بوجود المكان بدلالاته الموحية والمعبرة، أيضا محمد حسن علوان وفق إلى حد ما في تحديد مكان روايته (سقف الكفاية)"^(٢).

وعن فضاء الشخصيات في رواياته يقول علوان: "الرواية ليست فيلمًا سينمائيًا بالضرورة، وبالتالي ليس علينا أن نرسم شخصياتها بشكل فيزيائي بحت كما هي الأفلام، وإن كان هذا شائعاً في روايات أخرى،

(١) طامي بن محمد السمييري، الرواية السعودية حوارات وأسئلة وإشكالات، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الرياض، ط ١،

٢٠٠٩م، ص ٣٤.

(٢) المرجع سابق، ص ٢٠٣.

أغلبها كلاسيكي الطابع، ولكن بإمكانك أيضًا أن تتفقد روايات أخرى مرتكزة على رؤى غرائبية منفصمة عن الحالة الإنسانية لشخصياتها تمامًا، وأنا ما زلت أقرب لشكليات النوع الأول، وإن كنت غير ملتزم بحذافير شكلياته تلك، لم تعد الرواية برأيي مجرد محاولة ورقية من الروائي لإقناع قارئ بمنطقية روايته، بقدر ما هي سعي لإيجاد مقاربة ذهنية فنية تتيح لهما التواصل الرؤيوي، وتأسيس قاعدة لتمرير التساؤلات والقضايا والفلسفات بخصب، ومرونة"^(١).

في روايات محمد حسن علوان نجد اللغة أداة تعبيرية يجسد بها ومن خلالها أهدافه وأبعاده الدلالية، وصوره الفريدة، كما نلاحظ سيره على وتيرة واحدة من الخطاب اللغوي، مستعملًا الأدوات اللغوية نفسها في رواياته الأربع الأولى (سقف الكفاية، وصوفيا، وطوق الطهارة، والقندس)، وإن كانت اختلفت في روايته الأخيرة (موت صغير)؛ نتيجة الاتجاه الصوفي الفلسفي فيها. ولو تتبعنا النسق والبناء اللغوي في هذه الروايات وجدنا تشابهاً كبيراً بينها، حتى كأنها من جسد واحد؛ فالأدوات الفنية واحدة، والطريقة التي تم بها توظيفها متقاربة جداً، وطريقة التشكيل الفني للأساليب اللغوية تسير على نسق واحد. بيد أنها تختلف في البنية اللغوية فقط في (موت صغير)، وتلتقي مع قريناتها في بقية أدوات التشكيل؛ حيث النسق الأسلوبي، والتكنيك التركيبي هو نفسه في الروايات السابقة.

فاللغة الروائية التي شكل بها "علوان" رواياته ظلت ثابتة في رواياته الأربعة الأولى، في أدوات تشكلها، ونسقها التركيبي، وكأنها كتبت في آن واحد، وسطرت في صفحة واحدة، فلم نلاحظ أي تغير في لغة هذه الروايات، وإنما كان التغير في لغة روايته الأخيرة (موت صغير)، والسبب في ذلك راجع إلى ما فرضه موضوع الرواية وفكرها الصوفي الفلسفي.

(١) طامي بن محمد السميدي، الرواية السعودية حوارات وأسئلة وإشكالات، ص ٤٢٤.

وجُملة القول، فإن الرواية السعودية في طورها الحدائبي الأخير تبوّأت مكانة مرموقة من النتاج الروائي العربي، وحققت جوائز عربية وعالمية، وخيرُ مثال على ذلك فوز ثلاثة روائيين سعوديين على الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر)، فقد حصل عليها عبده خال عن روايته (ترمي بشرر، عام ٢٠١٠م)، وحققتها "رجاء عالم" عن روايتها (طوق الحمام، عام ٢٠١١م)، وأخيراً ظفر بها "محمد حسن علوان" عن روايته (القدس، عام ٢٠١٣م - موت صغير، عام ٢٠١٧م)، وهو دليل قاطع على تفوّق الرواية السعودية حالياً على نظيراتها في الوطن العربي، فظهور جيل جديد من الروائيين السعوديين الناضجين والمتخصصين غير شكل ومفهوم الرواية السعودية، ووضعها على الطريق الصحيح، فجاءت كتاباتهم مكتملة فنياً، ومتعددة موضوعياً، مواكبة تيارات الحدائبة، ومعبرة في الوقت نفسه عن مشاكل الإنسان السعودي، وقضايا مجتمعه.

الفصل الأول

الفضاء الروائي "تأصيلاً ومفهوماً"

المبحث الأول: مفهوم مُصطلح الفضاء الروائي.

المبحث الثاني: علاقة الفضاء بعناصر الرواية.

المبحث الثالث: بنية الفضاء الروائي.

المبحث الأول

مفهوم الفضاء الروائي

يرمي هذا المبحث إلى محاولة تحديد مفهوم الفضاء الروائي **Escape-Space**، في إطار تعالق الفضاء بعناصر الرواية في الدرس الأدبي، مع إبراز أهميته في البناء الروائي، إن إشكالية تحديد المصطلحات جديرة بالأهمية في مجال البحث؛ لأنها الوسيلة التي نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي نبنى عليها بحثنا، ومن ثم الوصول إلى درجة أدق من درجات الفهم والاستيعاب والتحليل.

فالفضاء الروائي لا يزال مصطلحاً جديداً نسبياً في الدراسات العربية والأدبية، ولم ينل حظّه من قبل الباحثين والدارسين "فلقد ظلّ الفضاء مكوناً هامشياً أو مقصياً في الخطابات النقدية المعاصرة، بالرغم من بعض الإشارات الخفيفة والعابرة إليه، وبالرغم من تطوّر الوعي الأدبي في العقود الأخيرة، وثمة أسباب كثيرة لا تخلو من تعقيد والتباس جعلت السرديات بكل اجتهاداتها النظرية المتناسكة لم تهتمّ بالفضاء الروائي"^(١).

ولكننا نؤكد على علاقة الفضاء بالأدب، فهي علاقة وطيدة، فهو المادة الجوهرية للكتابة الروائية على وجه الخصوص؛ إذ لا يخلو أيّ عمل أدبي من استحضاره، والفضاء الروائي مُصطلح غربيّ في الأساس؛ لكن بعد الحرب العالمية الثانية أخذ في الانتقال إلى الأدب العربي من خلال تطوّر الاتصال بين الشرق والغرب؛ حيث عُني به العرب؛ لأنه عنصر أساسي من عناصر النص الروائي، وهو من العناصر الفنية والجمالية التي ينهض عليها المتن الروائي.

فالنصّ الروائي يُولي عناية خاصّة لمكون الفضاء؛ لكونه يجعل الأحداث تقع في العديد من الأمكنة التي تنتظم داخل الفضاء، ففي الفضاء تتمظهر لنا الشخصيات والأشياء مُلتبسةً بالأحداث، تبعاً لعوامل عدّة تتصل بالرؤيا الفلسفية، وبحساسية الروائي أو الكاتب "إن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكيم؛ سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أو تلك التي تُدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكاية، ثم الخط التطوّري الزمني ضروريّ لإدراك فضائية الرواية، بخلاف المكان المحدّد، فإدراكه ليس مشروطاً بالسيرورة الزمنية للقصة"^(٢).

(١) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١،

٢٠٠٠م، ص ٤٦-٤٧.

(٢) حميد حمداني، بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٩٩م، ص ٦٥.

فالفضاء مُكون أساسي من مكونات السرد، فقد أدرك النقاد والفلاسفة منذ القدم أهمية المكان في صياغة الوجود المادي والإبداعي، بالإضافة إلى قيمته الجمالية والفنية في النص الأدبي.

- تطوّر مصطلح الفضاء:

لقد تطوّر مصطلح الفضاء بانتظام بين العصور المختلفة وتنوّع فهمه، فالفضاء عند العرب يختلف تمامًا عما فهمه اليونان والمسلمون الأوائل، ويعود ذلك على الأغلب إلى الوظيفة التي لعبها، واستعمالاته الأدبية والفلسفية. يبدو أن الفضاء لم يكن يومًا من المفاهيم الراسخة في الثقافة العربية؛ ذلك أن الزمن يلعب دورًا خطيرًا في استبدال مفهوم الفضاء به عند العربي، بل إن ما توصّلت إليه الثقافة العربية الإسلامية إنما هو نقلٌ استند إلى ما جاء به الفكر الفلسفي اليوناني، بحكم اطلاعهم على آدابهم وعلومهم، واستفادوا من دراساتهم حول العديد من الأفكار، فاختلّفوا معهم تارةً، واتفقوا أخرى، واجتهدوا في محاولة ثالثة، ورغم كون الفضاء الروائي قد خرج من شرنقة الأدب الغربي عامّة، والفرنسي خاصّة، فإنه سرعان ما استوطن أدبنا العربي، وأخذ صبغته العربية مستمدًا من معاجمنا جذورًا لغويّةً ينمو بها، فنجد مادّة الكلمة في (لسان العرب) تُشير إلى الفراغ والمكان الواسع من الأرض^(١). وبالتالي أدّى المفهوم اللغوي إلى الخلط بين دلالات الفضاء وإطار مفهومه.

ومن خلال الرجوع لدلالة مُصطلح الفضاء في المعاجم اللغوية القديمة، نلاحظ دلالة المصطلح على عدّة معانٍ وهي: "الاتساع، الفراغ، والحيز، والخلو"^(٢)، فالشواهد العربية القديمة تُبين ارتباط المصطلح بذكر المكان أو التغيّي بديار المحبوبة، فالمكان أصبح رمزًا للوقوف والبكاء.

فلمعجمات العربية قدّمت جهدًا حول مفهوم الفضاء، لكنّها مع ذلك لا تفي بغرض هذه الدراسة، وعليه نحاول البحث في الدلالات المثارة في مرجعيّات أخرى، ومن بينها آراء الفلاسفة القدماء، إذ إن مصطلح الفضاء لم يكن مُتداولًا، ومن خلال استقراء آراء الفلاسفة القدماء نجد أن الفضاء بحث في الفلسفة اليونانية بمعنى المادّة والوجود، وذلك في مناقشتهم على الكونيات.

(١) جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م ١٥/ص: ١٧٥-١٨٥. مادة (ف.ض.ا).

(٢) ينظر: الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤م، ص٢٢١-٢١٥.

فأفلاطون آمن بوجود المكان بوصفه حقيقةً واقعةً، وأن الفضاء ذائبٌ فيه إلا أنه لم يفصل بشكل واضح بين المكان والفضاء، يقول: "وحكمي هو أن هذه الأشياء الثلاثة: الوجود، والفضاء، والنشوء، وجدت طرائق ثلاثاً قبل وجود السماء"^(١).

وقد سار أرسطو على ما سار عليه مُعلِّمُه أفلاطون، فكان للفضاء آليّة لدى أرسطو للوصول للمنطق والفلسفة، فهو لم يُصرح بلفظ مصطلح الفضاء، ولكنه في دراسته المنطقيّة كان على وعيٍ بهذا المفهوم، فهو عنصر أساسيٌّ في الفنون اليونانية القديمة، فهو يتصوّر الفضاء "بأنه المكان المطلّق، وهو السطح القائم فعلاً خارج أقصى السماوات، وهي السماء التي تحوي في داخلها كلّ شيء، ولا يحتويها هي ذاتها جسمٌ أبعد منها"^(٢).

كذلك شغل الفضاء مجالاً واسعاً في الفكر الفلسفي العربي قديماً، ولاسيّما إفادتهم من الفلسفات اليونانية، وبالتالي أسهم في تطوّر مفهوم الفضاء، حيث أدرك الفلاسفة العربُ الفضاءَ بعدة معانٍ، فالفارابي اتخذ من المدينة الفاضلة شكلاً مُتقدماً لإدراك الفضاء في علائقه المثيرة بالمتخيل والمعرفة^(٣).

ذلك أن فهمنا للعالم يصبح منتظماً بحسب فهمنا للفضاء، ومن خلال التخيل والتأويل يتمُّ اختزال العالم في بنية المدينة، بنية الفضاء، وكأنه يشير الفارابي على أن مصطلح الفضاء أشملٌ وأعمُّ في إعادة فهمنا للعالم.

أما ابن سينا فصوّر المكان بأنه "السطح الباطن من الجُرم الحاوي المماسّ للسطح الظاهر للجسم المحوي"^(٤)، فدلالة المكان في تصوّر ابن سينا تتشكّل من خلال ارتباط السطح الداخلي بعناصر السطح الحاوي، والتي بدورها تُشكل الفضاء الرحب.

(١) أفلاطون، محاورات أفلاطون، ترجمة: زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠١م، ص٤٤١.

(٢) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص١٥.

(٣) ينظر: أبو نصر الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق: ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص٥٥-٤٥.

(٤) ينظر: حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون العامة بغداد، ط١، ١٩٨٧م، ص٥١.

- مفهوم الفضاء الروائي في النقد الغربي:

اتسعت الدراسات النقدية والأدبية في القرن العشرين، فبدأ البحث في مكونات الخطاب السردى وآلياته، وانتشرت البحوث المتخصصة في مجالات متنوعة ومتعددة، فالفضاء له خصوصياته بالواقع الاجتماعي والثقافي، والفاعل في الحركة الروائية، القادر على وصف الأشياء الواقعية، وصفاً دقيقاً لما تراه العين.

ومن هذه الدراسات دراسة غاستون باشلار **Gaston Bachelard** والتي تقوم على دراسة القيم الرمزية المرتبطة؛ إتما بما يراه الراوي أو شخصياته من مشاهد، وإتماً بإمكانة الإقامة بالمنزل والغرفة المغلقة أو المفتوحة، وهي ضروب من المقابلات ينتشر فيها تخيل كل من المؤلف والقارئ، يقول: "فالخيال يتخيل ويغني نفسه دون توقّف بالصور الجديدة، وما أودّ استكشافه هو ثورة الوجود المتخيل".^(١) فالفضاء الروائي الواسع أوحى لباشلار بالخيال الوقاد، حيث تحوّل هذا العالم من فلسفة العلوم إلى فلسفة الفن وعلم الجمال؛ معتمداً على القيم الإنسانية التي يتسم بها المكان، فلم يكن مجلّ اهتمام باشلار مُنصباً على المكان بحدوده وأبعاده الجغرافية والهندسية، بل ركّز على أبعاده النفسية والفنية، بحيث يتعداه إلى صور فنية لها وظائف أخرى ترمي إلى أبعاد من المستويات الفنية العميقة.

ونصّ على هذا قائلاً: "فالمكان في الفن ليس مكاناً هندسياً خاضعاً للقياس، بل هو مكان عاشه الأديب كتجربة، وهو ممتلئ بالصور، والرموز، والدلالات"^(٢).

وأرى أن باشلار قد أشار إلى مفهوم الفضاء الروائي، لكن لم يحدده بإطار مصطلح الفضاء، بل جعله مرتبطاً بتصوّرات أخرى مختلفة كالمكان والزمن، والمطلّع على كتابه جماليات المكان يُؤكد فيه على مسألة تلازم الزمان والمكان في العمل الأدبي، إتماً رولان برونوف **R. Bourneuf** فقد دمج بين دراسة الفضاء في الرواية، من خلال وظيفته وعلاقته بعناصر الرواية من الشخصيات والأحداث، وعلاقة الفضاء مع مُبدعه، وإبراز قيم الفضاء الرمزية والأيدولوجية المتصلة بتمثيلها في الرواية، قال: "فالمكان إذنّ سواء كان واقعياً أم خيالياً يبدو مرتبطاً بل مندجاً بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجران الزمن"^(٣).

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،

ط٦، ٢٠٠٦م، ص٥٦.

(٢) المرجع السابق، ص٤٤.

(٣) رولان برونوف، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١م ص٩٨.

فالفضاء الروائيُّ عنده هو أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة، وبهذا فهو يذهب إلى أن الروائي يوفّر دائماً الحدَّ الأدنى من الإشارات الجغرافية التي قد تكون مُجرّد معالم بسيطة لإطلاق خيال القارئ أو لإطلاق اكتشافات ممنهجة للأماكن، وهذا جورج بيريك **Georges perec** يتحدّث عن الفضاء، فهو عنده ليس تحديداً للخلاء، بل بالأحرى ما حوله، قائلاً: "إننا نحيا في الفضاء في هذه الفضاءات في هذه المدن، الفضاء ليس تماماً فضاءات اللانهاية، تلك التي يفضي صمتها، وإنما فضاءات أقرب بكثير، فهو خارج عنا، نتحرّك داخله، فهو وسط مُكثّف"^(١).

وتبّه هنري ميران **Henri Mitterand** على أن يأخذ الدارس الفضاء الروائيّ بجانبه البنائي، مع ربطه بباقي المكونات الحكائيّة الأخرى، فالمهتمّون بدراسة الرواية ركّزوا في دراساتهم على الحدث والشخصية والزمن، وأهملوا الفضاء، فهو يدعو إلى دراسة الفضاء من حيث هو تخيّل، ومن حيث هو مضمون، يقول: "لقد شرعت الرواية في إضفاء صبغة سردية على الفضاء، أي: أخذت تجعل منه مكوناً رئيساً في الآلة السردية"^(٢).

هكذا تطوّرت دراسة الفضاء الروائي في القرن العشرين، فبدأ الاهتمام به في النقد الغربي يتزايد مع ظهور الدراسات السردية، ويرجع ذلك إلى أنه يُساعد في اتّضح الرؤية الكاملة للنصّ والرواية؛ ولذلك ذهب المنظرّون الغربيّون إلى العمل الجادّ في خدمة هذا المكون؛ ذلك أن الفضاء الذي تقوم فيه الرواية ليس بمعنى الموقع الجغرافي في زمنٍ ما فقط، وإنما يتسع فيشملها جميعاً، وقد أفاد النقد العربي الحديث من هذه الدراسات، وإن كان لم يُولها العناية التي تستحقّها، فلا نجد ترجماتٍ عربيةً لكثير من هذه الدراسات الغربية، على الرغم من أهمّيّتها، فأغلب الدراسات العربية تدرس الفضاء معادلاً للمكان ضمن آليات السرد.

(١) جورج بيريك، فضائل الفضاءات، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٠م ص ٩.

(٢) هنري ميران، المكان والمعنى ضمن الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم خردل إفريقيا الشرق، المغرب، ط ١، ٢٠٠١م، ص ١٣٥.

- مفهوم الفضاء الروائي في النقد العربي^(١):

كما احتلَّ الفضاء مساحةً واسعةً في الدراسات السردية العربية الحديثة، بحُكم أنه الأساس في الدرس الروائي السردية، فهو بلا شكِّ هوية من هويات النص الأدبي، له معالمة الأدبية المرتبط بالواقع الاجتماعي والثقافي. "إن إدراك خصوصية الفضاء للنص الأدبي من شأنه أن يُقلل كثيرًا من مشكلات التلقّي من جهة، ويضعف من جهة أخرى طاقات التلقّي على الكشف والتواصل والتفاعل"^(٢). ولاسيّما في معرفة أن النصّ الأدبي ينهض "على تنظيم وسائل مُتعارفٍ عليها في وسط ثقافي لبلوغ أهداف مُعيّنة"^(٣).

فدراسة حميد حمداني أشارت إلى عدم تكامل نظرية الفضاء الروائي، فقد أورد مقولات نقدية غريبة عن الفضاء، ويُبين مفهوم الفضاء الواسع في قوله: "إن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعًا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية"^(٤). فالدراسات الموجودة حول الفضاء قدّمت مفاهيم وتصوّرات عنه، ولم تقدم مفهومًا واحدًا فقط، ومن هذه المفاهيم والتصوّرات:

١ - **الفضاء النصّي**: والفضاء النصّي يقترب من فضاء اللغة وفضاء الكتابة عند جرار جينيت **G. Genette**^(٥) فاللغة نظام من العلاقات المميزة، يكتسب فيه كل عنصر صفته من موقعه داخل النظام، كما تعتمد الكتابة على التأثيرات البصريّة للخط والتبويب وللكتاب ككيان تامّ وهو فضاء شبه مكاني يدور في حيز الحروف من خلال تكنيك الكتابة الحديثة من كتابة أفقية وعمودية، ورسوم وهوامش تؤثر في دلالة النص، وتُشكل ملامحه، وبصورة أقرب هو الفضاء الطباعي"^(٦).

(١) بدأ هذا المصطلح في الظهور في أدب المغرب العربي قبل مشرقه؛ كنتيجة للاتصال العربي بالحركة النقدية الغربية، وذلك من خلال النقاد والدارسين المعاصرين في المغرب العربي، الذين تأثروا في كتاباتهم بأعمال الكتاب الفرنسيين من أمثال تود وروف ورولان بارت وجوليا كريستفا وغيرهم.

(٢) محمد صابر عيد، الفضاء الشعري الأدوني، دار غيداء، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠١٥م، ص ٢٠.

(٣) حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٧٦.

(٤) حميد حمداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ٤، ٢٠١٥م، ص ٥٤.

(٥) ينظر: جرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، الهيئة العامة للطباعة الأميرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧م، ص ١٨٠-١٨٨.

(٦) حميد حمداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص ٦٣.

٢- **الفضاء الدلالي:** إذ يُشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكيم، وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكلٍ عامٍ، وهو ما يمكن أن نُطلق عليه المظهر الخفي؛ إذ يتعلّق بالصور الرمزية والإيحائية وما لها من أبعادٍ تحمل دلالاتٍ مختلفة وهو ما يقترب في نسخته الغربية من فضاء التعبير عند جرار جينيت حيث يقول: "يتأسّس الخطاب من مجموعة دوالٍ حاضرةٍ تقوم مقام سلسلة مدلولات غائبة، على أن اللغة الأدبية بخاصّة لا تعمل بهذه الكيفية البسيطة، حيث إنّها غير أحاديّة المعنى، إذ تبقى في حالة توالّد وتضاعفٍ مستمر، حيث يمكن أن تحمل اللفظة الواحدة دلالتين، تقول البلاغة عن أحدهما إنه حقيقيّ، وعن الآخر إنه مجازيّ"^(١).

٣- **الفضاء الجغرافي:** وهو ما يمكن أن نصفه بأنه صورة مرتدّة لمفهوم المكان، يتولّد عن طريق السرد؛ إذ هو الفضاء الذي تتحرّك فيه الشخصوس، فهو على حدّ تعبير حميد لحداني: "مختلف أشكال المكان يُبعدها الجغرافي داخل الرواية"^(٢).

ثم ينتقل إلى التمييز بين الفضاء والمكان، فيتناول المكان كُموّن للفضاء الروائي، ثم ساق أمثلة من الرواية العربية تمّ فيها تشخيص الفضاء والمكان، فجعل لحداني مقارنته للفضاء الروائي تقوم على مُنطلقات نظرية تُمكنها من اكتساب صبغة شمولية، وليس الاقتصار على تناول أحد جوانب الفضاء دون الجوانب الأخرى.

أما دراسة **حسن بحراوي**، فقد تناولت الدراسة تشكيلَ الفضاء الروائي من خلال منهج التقاطب، فميّز بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال، من خلال نظرية التقاطب التي اعتمدها في التحليل، وقد تولّدت عن هذه الثنائية الضدية "تقاطبات أخرى تابعة أو مُلحقة، وهكذا صار باستطاعتنا أن نعثر مثلاً، ضمن أماكن الإقامة على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية (المنزل مقابل السجن) وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية والإقامة الشعبية"^(٣)

ونلاحظ في دراسته تركيزه على مقارنة الأمكنة في الرواية، وليس الفضاء الروائي، لكن تبقى مقارنته إضافةً نوعيّةً أمام نُدرّة الدراسات التي تهتمُّ بالفضاء الروائي.

(١) حميد لحداني، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، ص ١١٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٤.

(٣) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٩م، ص ٢٢.

لقد أقرَّ حسن بحراوي بأن تشكيل الفضاء الروائي لا يخضع لقانون ثابتٍ، فلجأ إلى المكان بوصفه مدخلاً يصل من خلاله لمفهوم اصطلاحيّ للفضاء، يقول: "والحال أن المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والروايات السردية، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها، يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد"^(١).

كذلك من الذين تعمَّقوا في دراسة الفضاء الروائي، ودرسوه من جوانبه المتعددة، حسن نجمي، بقوله: "لقد شكَّل الفضاء على الدوام محايثاً للعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، ومعيّاراً لقياس الوعي والعلائق والترانيمات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم تلك التقاطعات التي انتبعت إليها الدراسات الأنثروبولوجية في وعي سلوك الأفراد والجماعات، والتي تُنبه إلى نوع من اختراقات الفضاء لنا، لأجسادنا، لأفكارنا، لوجداننا، لمعارفنا"^(٢). وبالتالي فقد جمع نجمي بين الفضاء وكافة عناصره السردية، فالمكان عنده مُعطى سيميائيٌّ له دلالاته وأبعاده وقيمه الروحية، فالناقد يتعامل مع المكان، كتعامله مع الشخصيات والأزمنة، ويجعلها جميعاً تتشكَّل وفق رؤاه المختلفة، فيظهر الفضاء في جعل جميع أطراف العمل الروائي السردية تتصارع من أجل إيجاء مُعيّن.

أمّا الفضاء عند لطيف زيتوني فمُتشعب ومُتعدّد؛ إذ الأدب والفضاء على علاقتهما لا علاقة واحدة؛ الأولى: تكوينيّة، قائمة في تكوين النص الأدبي، والثانية: مضمونيّة، قائمة في موضوعه، يقول: "الفضاء في الرواية هو شيء مصنوع تنصهر فيه عناصر مُتفرقة، جغرافية أو نفسية أو اجتماعية ثقافية. فالفضاء الجغرافي هو من محددات الحدث (فضاء، باطن الأرض، غابة، غرفة مغلقة، قصر الملك) ومن مُحددات الشخصية (اقتصاديًا واجتماعيًا: فيلا / بيت حقير، ونفسيًا: نوافذ مغلقة، لوحات غريبة)، ويتطوّر الفضاء وتزداد أهميته إذا حدث تحوّل في مفهومه، أي: إذا حصل تحوّل في علاقة الشخصية أو في علاقة القارئ به (تحوّل البيت الحقيق من دالٍّ على الفقر إلى دالٍّ على موقف من المجتمع، تحوّل اللوحات الغريبة إلى لوحات من الفن الطبيعي)"^(٣).

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٩م، ص٣٠.

(٢) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص٦٠.

(٣) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٠١.

وعرض زيتوني أربعة فضاءات استأقها من جيران جينيت، هي فضاء اللُّغة، فضاء الكتابة، فضاء التعبير، فضاء الأدب، " فيتمثل لنا فضاء الأدب حين ننظر إلى الإنتاج الأدبي ككلٍّ، أي كنتاج ضخم يتجاوز حدود العصور والجغرافيا، وقد تكون الصورة الأوضح هي التي تُمثلتها المكتبة العامة، حيث نتاج الشعوب والعصور مبدولٌ أمام الناس في الحاضر، يتصفَّحونه كما يحتاجون إلى جانب هذه العلاقة التكوينية بين الأدب والفضاء" (١).

أمَّا دراسة محمد البوريمي، فقد تناولت أشكالَ الفضاء الروائي، مع اهتمامه بالبنيات الفنية في النص الروائي، بقوله: "أمَّا في الاصطلاح، فالفضاء الروائي الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسةً بالأحداث تبعًا لعواملٍ عدَّةٍ تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعيّة الجنس الأدبي، وبحسائيّة الكاتب الروائي، وعلى هذا فالفضاء الروائي يتسع اصطلاحًا ليشتمل على أشياء متعددة لا حصر لها، بدءًا من المساحة الورقية التي يتحقَّق عبر بياضها جسد الكتابة، إلى المكان والزمان، الأشياء، اللغة، الأحداث التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد، والتي تُجسد عالم الرواية" (٢). فالبوريمي لم يعدَّ الفضاء ذا بُعدٍ تقليدي يتتبع فيه الساردُ دقائقَ الأمكنة ويصفُّها وصفًا مُسهبًا ومُطوَّلًا، ويتحرَّى التلقين كما كانت الرواية في مهد التأسيس وما قبله في القصص القديم، فالفضاء أصبح يُشكل في الرواية الحديثة بؤرةً دلاليةً للحدث، ويُؤلِّد نسيجًا من الفضاءات المتناسلة المفتوحة على حمولاتٍ دلاليةٍ تكشف تناقضات الواقع وترصد ذبذباته، وتُسهِم في تطوُّر العالم التخيلي للمحكي وديناميته وتشكله تشكيلاً يتكامل مع باقي العناصر البنائية الأخرى في إنتاج نصٍّ مُكثَّفٍ.

إن تتبَّع ظاهرة مصطلح الفضاء الروائي في الدراسات الأدبية أمرٌ شائكٌ؛ فالفضاء الروائي - كما أشرنا - مصطلح في نموٍّ مستمرٍّ، وهو في الوقت نفسه مُناسبٌ، تجده داخل أروقة جميع عناصر الحكيم، فإذا كانت الدراسات السردية قد حقَّقت أرضية خصبة لتطوُّر دراسة زمان الحكيم، "فإن الفضاء ظل مجالاً مفتوحًا للاجتهادات، ولتطوُّراته المتعددة التي لم تصل إلى بلورة نظرية عامَّة للفضاء" (٣).

(١) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٢٧-١٢٨.

(٢) منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربية، الإطار والدلالة، دار النشر المغربية، المغرب، ط١، ١٩٨٤م، ص٢١.

(٣) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،

١٩٩٨م، ط١، ص٤٠ - ٤١.

وقد أخذ مصطلح الفضاء تصوّرات مختلفة، فالفضاء بمفهومه العام "كل ما يحيط بالإنسان من أشياء حتى الإنسان ذاته يُعدُّ أحد مكونات الفضاء، فقد يكون الشيء مكاناً للإنسان أو الإنسان مكاناً للشيء أو الحيوان أو الحشرة أو لإنسان آخر".^(١) إن الفضاء في الرواية هو انعكاسٌ للعالم الواقعي في العالم، ويخضع لرؤية الكاتب حيث يقوم بإعادة تشكيل هذا الواقع حسب رؤيته وإبداعيته الكتابية بطريقة تُضفي على العمل الأدبي خصوصية تُعبر عنه، ولكن بمرجعية واقعية.

وإذا ما نظرنا إلى محاولة **نورة العنزي** في تحديد مصطلح الفضاء، فإننا نجدها قد قربت من وضع مصطلح للفضاء، يُمكننا من خلاله فهم طبيعته تقول: "الفضاء الروائيُّ مصطلح (فَضْفَاض) يحوي الأمكنة الواقعية والمتخيّلة، ويحوي عالم الرواية المشاهد وغير المشاهد، وهو قويُّ الصلة بعناصر السرد الأخرى، فهو متصل بعالم الشخصية واللغة وزمن الأحداث ومكانها"^(٢)، وهذا يعود بنا إلى تعريف لحמידاني بقوله: "إن فضاء الرواية هو الذي يلقُّها جميعاً، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية"^(٣).

وإذا كان الفضاء الروائيُّ لا يمكن رصده داخل إطار الرواية، إلا من خلال تتبُّع حركته ووظيفته داخل النص الروائي؛ إذ هو حلقة الوصل بين جميع عناصر الرواية، وبدونه يصبح العمل الروائي عناصر عشوائية الترتيب، تفقد قيمتها الجمالية.

وعنوان هذا المبحث يُوضح المشكلة التي يتناولها، وهي مصطلح الفضاء، وكيف يُهيئ الكاتب فضاءات تسهم في بناء الرواية بناءً فنياً يجمع بين وظائف الفضاء ودلالاته الفنية؛ ولهذا نسعى إلى دراسة الفضاء الروائي لشموليّته باعتباره مسرحاً متناغماً بين المكان والزمان والسرد وأفعال الشخصيات في الأمكنة، والمشاهد الروائية، ولغة الخطاب.

فالفضاء مجموع الأمكنة التي تظهر في بنية الرواية، وتشغل حيزاً جغرافياً، تتحرّك فيه الشخصيات حقيقة ماديّة ملموسة، أو رؤية ذهنيّة خياليّة رمزيّة، وفي كل الحالات يشغل السرد والحكاية بكل أبعادها فضاءً كتابياً أو فراغاً لا يشغله سواد اللغة، فالمكان في الأدب الروائي، يعني موقع الأحداث الذي تتحرّك فيه شخوص الرواية، قد يكون واقعياً أو خيالياً، حسب رؤية الرواية، وربما حدّده الراوي، وربما لا، لكنه في

(١) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط ١، د.ت، ص ٣٥.

(٢) نورة العنزي، العجائي في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠١١م، ص ١٢٥.

(٣) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٦٣.

كل الأحوال محصور في المكان المفرد داخل النص الروائي، فالمكان هو "المسرح الذي تجري فيه أحداث الرواية، وهو الحيز الذي تجتمع فيه عناصر السرد"^(١). ولقد كان المكان معروفاً عند النقاد العرب "الفضاء مصطلح شائع عند النقاد الغربيين في حين يظهر مصطلح المكان عندهم على استحياء؛ بعكس النقاد العرب الذين لا يصطنعون مصطلح الفضاء في كتاباتهم النقدية، بينما يحتل مصطلح المكان عندهم مقاماً طباعياً أكبر"^(٢).

وأما ترجمة الفضاء لمصطلح الحيز فهو شيء طبيعي؛ وذلك لأن الحيز هو المكان التي تشمله الرواية أو الأحداث، يقول عبد الملك مرتاض الذي أطلق مصطلح الحيز على الفضاء: "لقد حُضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلًا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي escape-space في كل كتاباتنا الأخيرة، إن مصطلح الفضاء من مُتصوّرنا على الأقل، قاصر بالقياس على الحيز"^(٣).

فلا رواية بدون مكان، فهو -أي: المكان- ريشة الراوي التي يرسم بها روايته، كل ذلك يتضح من خلال قدرة المكان كعنصر روائي في تحديد جغرافية العمل الروائي، وهو ما ينعكس على القارئ، فيشعر باتزان أحداث الرواية، ويوهم بواقعيّتها.

وأخيراً فإن الفضاء الروائي "يحيل إلى كل مشهد أو بيئة طبيعية أو اصطناعية؛ ليشمل بذلك البنائات بمختلف أنماطها ووظائفها ومحتوياتها من قطع الأثاث والديكور والأدوات، كما يشمل الطرقات والشوارع، وما قد تتضمّنه من محالّ تجارية وعربات وسيارات، كما يشمل أيضاً الوقت أو الزمن وتقلباته وأحوال الطقس، ويشير كذلك إلى أجواء المكان من صخب أو هدوء أو أضواء أو ظلمة أو روائح"^(٤).

وتُعرف الفضاء بأنه البناء الأساسي في الكتابة الجمالية، وما تحمله تلك الكتابة من دلالات وأبعادٍ مختلفةٍ، فكل عناصر الرواية تحيل وتستحضر فضاءً مُعيّناً، وهذا التعريف سيكون المنطلق في دراسة البحث. ومن خلال ما تتبّعناه من اصطلاحات حول مفهوم الفضاء الروائي، نجد الإشكالية الكبيرة ما بين الترابط ما بين الفضاء والمكان؛ وذلك لأننا لا نستطيع الفصل ما بين المكان والفضاء؛ سواءً أكانت

(١) حميد حمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ٧٠.

(٢) نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم الأدب العربي كلية الآداب واللغات جامعة محمد خضير بسكرة، الجزائر، العدد ٦، ط ٢٠١٠م، ص ٤.

(٣) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص ٤٠-٤١.

(٤) حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٦٦.

كمفهومٍ أو مكونٍ سرديٍّ، فمصطلح المكان سنجدُه مرتبِّطاً بمصطلح الفضاء، وبأنه جزء لا يتجزأ من الفضاء. وهناك من يرى أن الفضاء أوسع من المكان؛ ومن هؤلاء سمر الفيصل إذ يقول: "إن الفضاء أكثر اتساعاً من المكان، فهو يشمل أمكنة الرواية كلها، إضافةً إلى علاقاتها الحوادث ومنظورات الشخصيات، ولاحظ أن تحليل المكان في الرواية يقود إلى تحديد طبيعة الفضاء في الرواية"^(١).

وجُملة القول: ثمة مجموعة تداعيات أدَّت إلى ظهور عنصر جديد من عناصر العمل الروائي هو الفضاء الروائي، يبدو للوهلة الأولى مرادفاً للمكان، لكنه يتعدَّى ذلك إلى مفهوم أوسع وأشمل، يتداخل هذا العنصر ويتشابك مع بقية عناصر العمل الروائي، مكوناً مجموعة من العلاقات ستحدِّث عنها في المبحث الثاني من هذا الفصل.

كما أن تعيين نمط واحد للفضاء الروائي أمرٌ مستحيل؛ إذ هذا العنصر بما يمتلك من انسيابية يشكل أنماطاً مختلفة، فكلُّ شخصية، كلُّ زمن، كلُّ مكان له فضاءه، حتى اللغة، لها فضاء يحمل دلالة ورمزاً.

(١) بناء الرواية العربية السورية، سمر روجي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط١، ١٩٩٥، ص٢٥٦.

المبحث الثاني

علاقة الفضاء بعناصر الرواية

إن العمل الأدبي بناءً متكاملٌ، تعمل كلُّ عناصره على تشكيل وَحْدته الفنية، ولا تتحقَّق جماليَّاته إلا من خلال هذا التأزُّر، ولعل هذا أمرٌ طبيعيٌّ، ولكن الناقد مضطَّرُّ إلى تفكيك عناصره من أجل فهمه وتقريبه لمشاهدة الأدب، "فالعمل الأدبي ليس موضوعًا بسيطًا، بل هو تنظيم مُعقَّد بدرجة عالية، وذو سمة مُركَّبة مع تعدُّد في المعاني والعلاقات، كما أن جُملة (تطابق المضمون والشكل) في الأدب مُضللة؛ لأنَّها مُفرطة في السهولة، وهي تُشجع الوهم القائل بأن تحليل أيِّ عنصر من عناصر الشكل أو المضمون يحمل الفائدة ذاتها، ومن ثمَّ يجلُّنا من الالتزام بأن نرى العمل في مجموعه"^(١).

ومن هنا تتجه الدراسات النقدية المعاصرة إلى النظر إلى النصِّ الإبداعيِّ باعتباره بنيةً لها نَسَقها الخاصُّ في التشكيل، وملاحظها المتميِّزة في التركيب والدلالة؛ لذلك ينبغي علينا أن نتعامل مع النصِّ الروائي على أساس أنه بنيةٌ مُركَّبة لها سماتها الخاصَّة، وكيانها المستقلُّ، ومكوناتها السردية المتميِّزة، التي تشكل في ذاتها أصولَ هذا الفن وأسسَه البنائية، بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وإنما تنصهر جميعًا في بوتقة واحدة، وتنصبُّ محاولاتنا هنا في وضع عناصر الرواية تحت المجهر لاكتشاف مدى العلاقة بين عناصرها التي تُشكل معالمها الفنية، وبين الفضاء باعتباره أحدَ أهمِّ هذه العناصر؛ تسهيلًا للدراسة والتحليل، ونؤكد على أن النصَّ الروائي الأدبي لا تتبع جماليَّاته إلا من خلال بنائه المتكامل.

وإن ما يُميِّز الرواية كجنس أدبي بالمقارنة مع الأجناس الأخرى أنها جنسٌ مفتوح ومُركَّب يمجِّج في بنيته الداخلية بين أجناس مختلفة، وبين لغات متعددة، "بحيث يُمثل التعدُّد اللغوي الخاصَّية الجوهرية للخطاب الروائي؛ لأن الرواية هي التنوُّع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية"^(٢).

ولقد تجاوزت الرواية الحديثة إطارها التقليدي، وتخلصت من الصورة الجامدة المعلقة خلف البطل على مسرح الرواية ليحلَّ محلُّها الفضاء الروائي باعتباره بنيةً فوقيةً تُسهِّم في بناء الرواية، وتخرق الشخصيات، وتتسع لتشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، وهي فوقها كلها، ليصبح نوعًا من الإيقاع

(١) رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والأدب، دمشق ١٩٧٢م، ص ٢٧.

(٢) محمد بوعزة، تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط ١، ٢٠١٠م، ص ١٧.

المنظّم، أو شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي يتضامن بعضها مع بعض لتشديد الفضاء الروائي.

فالفضاء الروائي في الرواية الحديثة حلّ في جسد كلّ عناصر الرواية بالفعل، والحدث، والحكاية، والشعور والأشعور، فظهر الاهتمام به كوسيلة رمزيّة أو دلالية أو كفضاء مكاني، "وقد لا يستطيع القارئ أحياناً أن يفصل بين الفضاء والنص، خاصّة مع ظهور تقنيات الكتابة الحديثة، وما لها من دور في منح الروائي مجالاً يتحرّك فيه ويُشكل فضاءه النصّي، فتتوالد الإيحاءات والدلالات وتتجسّد عوالم النص، وتنكشف جغرافيته وإطاره"^(١).

ولقد أضحى الفضاء الروائي هو المصدر الرئيس الذي لم يكتفِ بتصدّر الواجهة كعطى ثابت، أو مجرد حيز محدود تدور فيه مجموعة من الوقائع المختلفة، بل يكاد يتعدّى ذلك كله إلى أن يصبح جوهر حركة الرواية الفاعلة بمستوياتها المتعددة والمتشابكة، ويجدُر بنا قبل الولوج إلى عالم التعالق بين الفضاء الروائي والمكان^(٢) أن نعيد إيضاح مُسلّمة مؤدّاهَا أن مصطلح المكان يشير إلى الحيز الذي تجري فيه أحداث الرواية، بينما مصطلح الفضاء يُشير إلى المسرح الروائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءاً منه.

وينبغي توضيح أن الفضاء مُتعلق بشيء وهمي وجوهري يحيط بكل شيء، فهو معنّى واسع "فالفضاء دائماً مرتبط بشيء وهمي، مطلق، رمزي، وأنه يحيط بالكل، بكل الأمكنة على الأقل، لكن لا نعثر له على تواجد حقيقي، إنه موجود في اللامكان وهو كائن زئبقي لا يمكن الإمساك بكُهنه"^(٣).

ولعلنا في حاجة ماسّة إلى نظرة ثاقبة نرى من خلالها مدى علاقة الفضاء الروائي ببقية عناصر الرواية من خلال قراءة رأسية تختلف عن القراءات الأفقية المعتادة؛ مُحدّثة شبكة من التفاعلات، تارةً من داخل النص إلى خارجه، وتارةً أخرى من خارج النص إلى داخله، وإننا نسعى إلى أن نُبين مدى اشتغال الفضاء في بناء المعنى، وتوليد الدلالة في الرواية، بوصفه عنصراً سرديّاً في البناء العام للمتلقي، فللفضاء قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص، وحبّك الحوادث، مثلما للشخصيات أثرٌ في صياغة المبنى الحكائي للرواية، فهو

(١) ينظر: حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٢.

(٢) اخترتُ عنصر المكان عن غيره من العناصر الرواية، وذلك لوجود دراسات خلطت بينه وبين مصطلح الفضاء، والدراسة تُوضح ذلك في المباحث التالية.

(٣) مريم حاتم وكعب بوقرورة، الزمان والمكان ثنائية في رواية رصاصه واحدة تكفي لرابح فلالي، جامعة أم البواقي، رسالة ماجستير، الجزائر، ٢٠١٣ م ص ٢١.

يظهر بوصفه بنيةً داخليةً في تشكيل بنية أكبر وهي الرواية؛ مما يستدعي تأمل هذه البنية وسبر غورها في هذا المدونة.

فلقد شهد النصُّ الروائيُّ المعاصر تطوُّراً ملحوظاً على صعيد البناء والرؤية، حتّم على الرواية السعودية أن تلج مرحلة جديدة في مراحل تطوُّرها، إذ نجحت في استلهام العديد من الممكنات الفنية، من خلال:

أولاً: علاقة الفضاء بعنصر الشخصية:

تُعَدُّ الشخصية بمثابة العمود الفقري للعمل الروائي، وهي الذي تُعَلِّقُ عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى لهذا العمل، لذلك قيل: "القصة فنُّ الشخصية، أي: هي ذلك النوع الأدبي الذي يخلق شخصيات مقنعة -فنيّاً- بدورها داخل عالم القصة"^(١)، أي إن الرواية ينبغي أن تهتمَّ أساساً بخُلُق الشخصية.

حيث تكمن أهميتها في قدرتها على تحديد معالم شخصيتها، وتصوير محيط هذه الشخصيات تصويراً مفصلاً، وأن الخاصية التي ينفرد بها كاتب الرواية تتحدّد في قدرته على أن يجسم الأشخاص المتنوعين، ويُوْجِّههم إلى شخصيات مستقلة قائمة بذاتها؛ لأن الشخصية الروائية هي ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، وبما أن الشخصية هي الركيزة الأساسية في الرواية، فإنه من الواجب على الكاتب الاهتمام بها اهتماماً كبيراً؛ حتى يظهرها للقارئ بصورة مقنعة ومؤثرة تتمكّن من الإسهام مع بقية العناصر الفنية من الارتقاء بالعمل، حيث تلعب دوراً أساسياً في بناء الرواية، إذ بها مركز الأفكار، ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث.

من غير الشخصية تضحي الرواية ضرباً من الدعاية المباشرة، والوصف التقريري، والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثّر في حركة الأحداث، "فالأفكار تحيا في الشخصية، وتأخذ طريقها إلى المتلقّي عبر أشخاص مُعيّنين لهم آراؤهم، واتجاهاتهم، وتقاليدهم في مجتمع مُعيّن، وفي زمن مُعيّن"^(٢)، وإذا كانت الأفكار تحيا في الأشخاص، فإن الفضاء هو الأساس المحرّك للشخصية؛ إذ بدونها تتجمّد الشخصية، وتتجرّد من بعدها الدلالي؛ فلا بد للشخصية من مجال تتحرّك فيه وتحيا في إطاره، تُؤثر فيه وتتأثر به. إن العلاقة التي تربط الشخصية بالفضاء ذي الجذور الجغرافية والرمزية والدلالية والنصّية هي علاقة تجعل الشخصية في العمل الروائي مُفعمّة بالحياة والحركة، فتتجسّد من خلالها تجلّيات المجتمع، حيث يُمكنها

(١) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٤م، ص٢٧.

(٢) عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٨٢م، ص١٠٧.

"أن تكون مؤشراً دالاً على المرحلة الاجتماعية التاريخية التي تعيشها وتُعبّر عنها، حيث تكشف عن نظرتها الواعية للعالم"^(١).

على صعيد الفضاء الجغرافي، تتأثر الشخصية بالمكان الذي تنتمي إليه ثقافياً، واجتماعياً، وسياسياً ودينيّاً؛ لأن الإنسان ابنُ بيئته التي ينشأ فيها ويتزعرع فيها في جميع نواحي الحياة، فالشخصية في تفاعلها مع الفضاء الجغرافي تخرج من جمودها، ويتحوّل إلى فعل وديناميكية لها ضجيج يتولّد عنه علائق مختلفة بعضها واقعيّ، وبعضها خياليّ، بعضها داخليّ مرتبط بمحركة الذات، وخارجيّ مرتبط ببنية الواقع، "فالفضاء الجغرافي يشمل كلّ الأماكن التي تتحرّك فيها شخصيات الرواية، سواءً كانت مُدناً أو أريافاً أو قُرى أو بيوتاً أو وسائل النقل أو أماكن الإقامة.. إلخ"^(٢).

وهذا الفضاء الجغرافيّ هو الذي يعكس مُنوال الإنسان في صورة خياليّة، "وهي الشخصية التي ينبغي لها أن تضرب وتدور في حيز جغرافي أو في مكان ما"^(٣)، إذنّ فالشخصيات في الرواية هي التي تعيش في هذا الفضاء الجغرافي، تتلاحم معه، وتندرج فيه، وتنصهر معه إلى درجة الألفة أحياناً، أو النفور منه ومعاداته أحياناً أخرى.

والشخصية والفضاء إذا سلّمنا باعتبار الفضاء الذي نبحت عنه متناثرًا في ثنايا العمل الروائي ككلّ، ولا يمكن أن نُخضعه بعنصر دون آخر، فإنه من المسلّم به أيضاً أن التحوّل الحدائي في الرواية دفع السارد إلى وضع شُخوص روايته في شرنقة؛ ليتيح للقارئ فرصة ليضفي دلالة على ما بدأ مستغلّقاً على الفهم، وهو ما يدخل القارئ في العملية الإبداعية، وتجعله مشاركاً فيها، فالرواية التقليدية قدّمت شُخوصها بلامح جسدية تحمل أبعاداً نفسيةً ودلالاتٍ تعكس الملامح النفسية للبطل، بينما الرواية الجديدة تركت مجالاً للقارئ ليستنبط وحده كل تلك الدلالات، ولا سبيل أمام القارئ للخروج من هذا التيه إلا من خلال الفضاء؛ لتظهر الشخصية بمستواها الاجتماعي أو الإنساني أو الثقافي أو الأخلاقي.

(١) أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ١،

٢٠٠٥م، ص ٣٣.

(٢) عثمانوي سعاد وعمرى سوهيلة، شعرية الفضاء الروائي جامعة بجاية، كلية الآداب واللغات، الجزائر، رسالة ماجستير

٢٠١٤م، ص ٣٠.

(٣) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص ١٤٣.

وكل هذه المستويات من شأنها أن تُقدم لنا الأفكار التي تبنيها الراوي ودافع عنها في شخصه، فتكشف الصراع الذي يكمن في كل إنسان خاصة بين الأنا والآخر، بين الواقع والمتخيل، وهو ما يميز كل شخصية عن الأخرى، فالكشف عن مميزاتا ووظائفها إضاءة لكيونتتها، لهذا اعتبر فيليب هامون بأن "حضور الشخصيات في العمل الروائي غالبًا ما يتحوّل إلى إشارات مبرمجة ووفق توجيهات اللعبة السردية والاختيارات الجمالية والأيدولوجية للكاتب"^(١).

ثانيًا: علاقة الفضاء بعنصر الحدث:

استطاع الفضاء أن يكون مولدًا للأحداث، من خلال الانزياحات التي حققتها الرواية الجديدة عن طريق الوظيفة المنوطة بالفضاء الحدث "فهو الحكاية التي تصنعها الشخصيات، وتكون منها عالمًا مستقلًا له خصوصيته المتميزة"^(٢).

إن حضور عنصر الحدث في العمل الروائي بارز، فالأديب يسعى لإيصال أفكاره للمتلقّي من خلال القصة المقدّمة في الرواية، التي لا بد له أن تكون مستمدّة من حدثٍ أو مجموعة أحداثٍ، مهما كان حجم أو نوع ذلك الحدث، ومهما اختلفت طريقة تقديمه، ومع أن عناصر بناء الرواية من حدث ولغة وشخصية وزمان ومكان، تُشكل مجموعها منظومةً متلاحمة الأجزاء، ولا يمكن فصل بعضها عن بعض بسهولة؛ لما للفضاء الروائي من جذور ممتدّة ضاربة في أرض هذه العناصر متفرقة ومُجمّعة.

فإذا سلّمنا بأن الحدث الروائي هو مجموعة من الوقائع الجزئية، فإن هذه الأحداث تحتاج إلى فضاء تتشكّل فيه، فضاء يُنظم ويربط هذه الجزئيات لتخرج في صورتها الجماليّة للقارئ، وهو ما يمكننا أن نُسميه الإطار.

وتمتد العلاقة بين الحدث - كعنصر روائي - والفضاء الروائي، لتمتدّ فروع الأخير، فتخلق عنصر التشويق الذي يجذب القارئ لمتابعة الأحداث حتى النهاية، فبدونه تصبح الأحداث كالجسد الميت، لا روح فيه ولا حياة، إذ يشكل الفضاء الروائي بفروعه الثلاثة: النصّي، والجغرافي، والدلاليّ، ظلًا متداخلًا يعجّ بالحيل الفنية التي تجعل الحدث متفاعلاً حتى نهاية الرواية، وتتحدّد قيمة الرواية - كعمل فني - بمدى تأثير أسلوبها في القارئ؛ لأن قيمة الرواية "ليست في الموضوع بل في الأسلوب"^(٣).

(١) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد كراد، دار الكلام، الرباط، ط ١، ١٩٩٠م ص ٤٤.

(٢) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص ٣١.

(٣) ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٤١٩.

هذا بالإضافة إلى ما يُشكله الفضاء الروائي في مصادر الحدث، فالروائيون يستمدون الأحداث الروائية من ثلاثة مصادر، هي: التاريخ، والواقع، والخيال، كما يقول علي شلق: "والمجال واسع أمام الروائي ليستلهم أحداثاً لروايته، فعن طريق تجاربه الشخصية والقراء والمشاهدة والاستماع والتخيّل، ينتقي الروائي الأحداث التي ينسج منها عمله الروائي، فالتاريخ قديمه وحديثه مصدرٌ ثريٌّ يستلهم منه الروائيون الأحداث الروائية المختلفة التي يتناولونها في رواياتهم؛ فالتاريخ -عبر مراحلها المختلفة- مليءٌ بالأحداث الكبيرة الهائلة والصغيرة البسيطة التي يمكن اتخاذها موضوعاً روائياً"^(١).

لكن "على الروائي أن يُرضي طالب التاريخ والفن؛ فلا ينسى أنه بصدد كتابة رواية أدبية، وليس الكتابة في التاريخ؛ فكتابة رواية تاريخية غير كتابة التاريخ؛ فللفنّ مطالبٌ ينبغي تحقيقها، ومنها: حُسن اصطفاء الأحداث وترتيبها، وجمع شتاتها، وإبراز بعضها على حساب بعضها الآخر، ومحاولة تفسير بعض الأحداث الغامضة، واستلهم العبر من تلك الأحداث، وربطها بالواقع المعاصر"^(٢).

ويجب أن نعلم "أن الأحداث التي أُختيرت من التاريخ حسب تبير الروائي لم تنسخ من كتب التاريخ، ولم تنقل إلى الرواية بقضّها وقضيضها، بل قام الروائي بتفكيكها وإعادة تركيبها بما يلائم العرض الذي يرمي إليه، أو بحسب دواعي التخيل إذا أردنا الدقّة في التعبير النقدي"^(٣).

ولا يمكن لعمليّ التفكيك والتركيب أن تتمّ دون فضاء روائي يرسم جغرافيتها، ويُلون دلالتها ورمزيتها؛ لتخرج للعالم لوحة روائية، إذ بدون الفضاء الروائي تبقى الأحداث الروائية مجرد سردٍ تاريخيٍّ لا فعل له ولا تفاعل.

إن العلاقة بين العنصرين (الحدث التاريخي / الفضاء الروائي) قائمةٌ على إرسالية مكشوفة، تتبادل الإشارات والعلامات فيما بينها مناطق الوجود والحفر في الباطن التاريخي من جهة، والروائي من جهة أخرى. كما إن الارتباط المباشر بين العنصرين يُجتمّ نوعاً خاصاً وحساساً من التعامل والتفاعل والتشابك، "فالرواية في استلهاها للأحداث والحكايات والشخصيات والكثير من المفردات التفصيلية والجزئية الأخرى تتعامل مع التاريخ، وهذا التعامل يفرض عليها حدوداً هي قيود لها لا تعرفها الرواية الفنية. أول هذه الحدود

(١) ينظر: علي شلق، النثر العربي في نماذجه وتطوّره لعصرِي النهضة والحديث، دار القلم، بيروت، ط ٣، ١٩٧٤م، ص

٢٤٢.

(٢) حمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ٥، ١٩٨٣م، ص ١١٨.

(٣) محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات الشكل الروائي، دار الفكر، سوريا، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٢١.

والقيود أن تبقى الرواية مخلصاً لطبيعتها الفنية لا أن تتحوّل لكتاب تاريخ، وثانيهما أن تستعير من التاريخ دون التحوير فيه، وثالثها أن تنتقي من التاريخ دون التلاعب بسياقاته وحقائقه ودلالاته إلا بالقدر الذي يتلاءم وخصوصيات التشكيل الفني للرواية"^(١).

والفضاء الروائي منوطٌ بهذه المهام الثلاث، فهو يعطي للحدث التاريخي شكلاً روائياً من خلال الفضاء الدلالي، الذي ينفث في العبارات التاريخية روحاً تهتمُّ بالفكرة المجردة للحدث، ليس بالحدث ذاته، أو بتجسيده، أو تشخيصه، وإنما تهدف إلى وعي القارئ متجاهلاً ما عداه من عناصر، طالما كان ذلك كافياً لتجسيد الفكرة لا الحدث وتوليد الشحنة الذهنية والعاطفية لدى المتلقي عن ذلك الشيء أو تلك المغامرة في العمل الأدبي.

أما بالنسبة للواقع كمصدر للحدث، فالواقع هو أثرى المصادر التي تُمدُّ الروائيين بالأحداث الروائية؛ فالروائي يستقي أحداثه الروائية من تجاربه الشخصية وخبراته في الحياة، أو من تجارب أقربائه وأصدقائه ومعارفه والمحيطين به التي شاهدها أو سمعها، وكذلك يستقيها من واقع مجتمعه وأُمَّته؛ فيرصد التطوّرات التي تطرأ على مجتمعه وأُمَّته.

والرواية في العصر الحديث أصبحت أكثر اتصالاً بواقع المجتمع، وابتعدت عن الأحداث الخيالية والأسطورية، والتفات الروائيين إلى الأحداث المحيطة بهم التي يعيشونها ويشاهدونها جعلهم يصلون إلى قلوب القُراء، وجعل الصلة بينهم وبين مجتمعاتهم أكثر عمقاً، ومن ثم ازداد الإقبال على الفن الروائي من قِبَل جمهور القُراء والنُقّاد على حدٍّ سواء، والروائي ينبغي أن يتعايش مع واقع مجتمعه، وي طرح مشكلاته من وجهة نظر محايدة.

ومفهوم الواقع - بوصفه مصدراً للأحداث - يتسع ليشمل الأحداث التي جرت بالفعل في واقع الحياة، والأحداث التي يحتمل وقوعها؛ فليس شرطاً أن يكون الحدث الذي مصدره الواقع، أن يكون واقعياً، ويشمل - أيضاً - الأحداث التي وقعت أحداث مشابهة لها.

وينبغي التأكيد أن الروائي لا ينقل الواقع كما هو، بل يُعيد تشكيله وصياغته من جديد بما يتفق مع طبيعة الفن الروائي. " فالروائي شأنه شأن الرسّام والمصوّر، يجتزئ في البداية قطعةً من الفضاء، ويؤطرها ويقف على مسافة مُعيّنة منها"^(٢).

(١) محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات الشكل الروائي، ص ٢٢-٢٣.

(٢) بورنوف / أولي، الفضاء الروائي ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٢م،

بَيِّد أن الفضاء يتخطَّى حاجز المكان ليتدخل في رسم مسار الحدث مُشكِّلاً عَلاقة متداخلة بينه وبين الحدث الواقعي؛ فهو يتجاوز الإطار المكاني كما يتجاوز إطاره للحدث، فيتدخل في بنائه وتشكيل طبيعته، ويمكننا القول: "إن التقضي أضحي برمجة مسبقة للأحداث، وتحديدًا لطبيعتها، وليس مجرد إطار فارغ تُصَبُّ فيه التجارب الإنسانية"^(١).

ثالثًا: عَلاقة الفضاء بعنصر الزمان:

فالزمن لم يعد يعمل على تطوير السرد، وإنما يُعبر عن تحوُّلات الذات، فأصبح الفضاء يُؤثر على سير الزمن فَيُبطِّئه أو يقوم بتسريعه، ومع ظهور المدارس النقدية الحديثة، رفضت التسلسل الزمني بمعناه التقليدي المرتبط بالواقع الخارجي، وعادوا إلى استخدام الزمن بطريقة تتناسب مع وعي الشخصية، حيث تترتَّب الأشياء على حسب ورودها إلى الذهن، لا على حسب ترتيبها الخارجي، وهذا ما تعبر عنه **فرجينيا وولف**، فتقول: "دَعْنَا نسجل الذرَّات وقت سقوطها على الذهن بالترتيب الذي تسقط به، دَعْنَا ننتبِّع النظام الذي يتركه أيُّ منظر أو تتركه أيَّةُ حادثة على الوعي، مهما كان هذا النظام غير متصل، وغير مترابط من حيث الظاهر"^(٢).

ومن ثمَّ استغلَّه الروائيون في إبداعهم، ويعنون به إفراس المحتوى النفسي بطريقة التداعي الحُرِّ بلا ترتيب منطقي، ودون عائق بطريقة عشوائية بحتة، وهو ما يخرجننا من حيز الزمن بمفهومه المجرّد إلى الزمن كفضاء يتخطَّى البيئة الزمانية وقت حدوث الفعل، كما يقول **جون هالبرت Gone Halbert**: "ثمَّة نُتَف من المعلومات يختلف عددها وطبيعتها من رواية إلى أخرى، لا يستطيع القارئ أن يمضي في قراءته بدونها؛ فيجب عادة إعلامه -على سبيل المثال- بوقت الفعل ومكانه، بطبيعة العالم التخيلي الغريب المصوَّر في الرواية"^(٣).

والهدف من تحديد إطار البيئة الزمانية للرواية ليس مجرد الإخبار عنها، وإنما استحضارها لتكون قريبة من ذهن القارئ؛ فينبغي أن يكون رسمها جزءًا من البناء الفني للرواية، وأن يوظف توظيفًا جماليًا ودلاليًا في خدمة عناصر الرواية الأخرى خاصَّة الشخصيات، بحيث يسهم في الكشف عن أغوار الشخصيات الروائية، ويجعل القارئ يحسُّ بكل ما يحيط بالأحداث الروائية من أمور قد تبدو غامضة عليه.

(١) سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٨٧.

(٢) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٧٤م، ص ٥٣.

(٣) جون هيربرت، نظرية الرواية، ترجمة: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ١٩٨١م، ص ٣٠.

والرسم الدقيق للبيئة زمنيًا في ثوبها الفضائي الرَّحْب يجعل القارئ أكثر اقتناعًا بواقعيّتها، ويُوهمه بأن الشخصيات الروائية التي يُطالعها عبر صفحات الرواية تعيش في زمانٍ ومكانٍ حقيقيين، وتكشف البيئة الروائية من الناحية الزمانية الواقع الاجتماعي للشخصيات، كما تُسهّم في تحريك خيال القارئ، وتشوّقه إلى معرفة ما سيحدث، ويُضاف إلى ذلك أن البيئة الروائية المرسومة بدقة تُمهّد لمزج الشخصية بالواقع وتنمية القِصص ودفعه نحو النهاية.

ومن المعلوم أيضًا أن الرواية تجري في زمن فضائي، لها بداية ونهاية، وزمنها هو الحِقبة التي تستغرقها أحداث الرواية، وهو وقت مُتحرك ومنتامٍ له حدود ومزايا مرتبطة بالعصر الذي ينتمي إليه وهو ضابط الفعل، وعلى نبضاته يُسجل الحدث وقائعه، ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن إلا أننا نبيّن أثر الزمن عاملاً فعلاً في كثير من القِصص الطويلة والروايات^(١).

فالزمن يُساعد على تنمية الأحداث وتطويرها، كما يعمل على نموّ الشخصيات، وهو أيضًا الشاهد على مصير الشخصيات الروائية، إذنّ "فالرواية هي فنُّ شكّل الزمن بامتياز؛ لأنها تستطيع أن تلتقطه وتُحصّنه في تجلياته المختلفة"^(٢)، وقد "ارتبط الزمن بالرواية في علاقة مزدوجة؛ لأن النص الروائي يُشكل في جوهره بؤرةً زمنيةً تنطلق في اتجاهات متعددة، فالرواية تُصاغ داخل الزمن، والزمن يُصاغ داخل الرواية التي تحتاج لزمن كي تُقدم نفسها من خلاله مرحلة وراء أخرى"^(٣).

ومع تمرد الرواية الحديثة على فكرة الزمن في الرواية القديمة، ورفضها التسلسل الزمني المرتبط بالواقع الخارجي، فقد اعتمدت على التداخل بين المونولوج الداخلي والتداعي الحرّ، والتداعي الحرّ يعني الفيضان الذهني والتذكّر الحر الطليق من قيود الزمن؛ ولذا فالفضاء الزمني في الرواية الحديثة نشط على نحو مستمرّ، لا ترتكز حركاته على شيء واحد لفترة طويلة، وعندما تُبدل محاولة ما لتركيزها، فإن بؤرتها تستقرّ على شيء واحد، ولكن للحظات.

ومع ذلك فإن نشاط الوعي لا بد له من محتوى، ويتوفّر هذا المحتوى عن طريق شيء يوحي بشيء آخر، وذلك من خلال تداعي الصفات المشتركة أو الصفات المتناقضة على نحو كلي أو جزئي، حتى لو

(١) ينظر: محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط ١، ١٩٨٧م، ص ١٣.

(٢) محمد برادة، الرواية أفقًا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، المجلد ١١، العدد ٤، ١٩٩٣م، ص ٢٢.

(٣) مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط ١، ٢٠٠٤م،

كان هذا الاشتراك بمحض الإيحاء^(١). هنا يتجلى تأثير الفضاء الزمني في تكوين حركة السرد الزمني من خلال تقنية الاسترجاع^(٢) كعامل من عوامل اتساع النص وانفتاحه على أزمنة مختلفة.

وللزمين دورٌ رئيسٌ في حركة السرد وتشكيل الفضاء، وارتباط فضاء المكان بفضاء الزمان شيءٌ واردٌ لا سبيل لإنكاره أو تجاهله، فلا مكان بدون زمان؛ لذا فالإحساس بفاعلية المكان رهينٌ بفاعلية الزمان، ومهما اختلفا أو تقاطعا، فهما يُشكّلان مع باقي المكونات الأخرى بنيةً قصصيةً تعكس رؤية المؤلف لعلمه، فضلاً عن ارتباطهما بالشخصيات التي تُوَطر داخل المكان ثم يسقط عليها فضاء الزمن.

رابعاً: علاقة الفضاء بعنصر المكان:

لا ينمو الحدث الروائي إلا في مكان ما، وملامح هوية الشخصيات تأخذ صورتها إلى حدٍّ ما من الفضاء الذي تتحركُ فوقه، هكذا يغدو للمكان أهميةً وظيفيةً كبيرة تجعل عزله أو النظر إليه بوصفه مجرد إطار ثانوي أمرًا لا فائدة منه، وهو ما لفت انتباه النقد الروائي الحديث "ويمثل المكان مكوناً محورياً في بنية السرد بحيث لا يمكن تصوُّر حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدود وزمان معين"^(٣).

ويكتسب فضاء المكان في الرواية أهميةً بالغةً، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحركُ خلاله الشخصيات فحسب؛ بل لأنه يتحوّل في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي على كل العناصر الروائية بما فيها من حوادثٍ وشخصياتٍ، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تتفاعل فيه، وتعبّر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل الشخصية.

والمكان في الرواية أيّاً كان شكله، ليس هو المكان في الواقع الخارجي، ولو أشارت إليه الرواية أو عنته، أو سمّته بالاسم؛ إذ يظلُّ في العمل الروائي عنصراً بنائياً من عناصرها الفنية، إنه هو المكان اللفظي المتخيّل، أي: المكان الذي صنّعه اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي وحاجاته "فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً، له مقوماته الخاصّة، وأبعاده المتميزة"^(٤).

(١) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٥٣.

(٢) ينظر: ورد تعريف هذه المصطلحات السردية في الفصل الثالث من المبحث الأول.

(٣) محمد بوعزة، تحليل النص السردية، ص ٩٩.

(٤) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية، مصر، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٧٤.

كما أن المكان في الرواية قائمٌ في خيال المتلقي، وليس في العالم الخارجي، وهو مكان تستثيره اللغة، من خلال قدرتها على الإيحاء؛ ولذلك كان لا بد من التمييز بين المكان في العالم الخارجي، والمكان في العالم الروائي، وعندما يستعين الروائي بوصف المكان أو تسميته، فهو لا يسعى إلى تصوير المكان الخارجي، وإنما يسعى إلى تصوير المكان الروائي، وأي مطابقة بينهما هي مطابقة غير صحيحة، وما استعانة الروائي بالتسمية أو الوصف إلا لإثارة خيال المتلقي، ففي الرواية التقليدية يظهر المكان مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات، أو تقع فيها الحوادث، ولا يلقى من الراوي اهتمامًا أو عنايةً.

ويُسهَم المكان في بناء الرواية، وعندما تخترقه الشخصيات، فيتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، وهي فوقها كلها ليصبح نوعًا من الإيقاع المنظم؛ "فالوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محددًا أساسيًا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحوّل في النهاية إلى مُكوّن روائي جوهري، ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"^(١).

وهكذا يدخل المكان في الرواية عنصرًا فاعلاً، في تطوّرها وبنائها، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقاتها بعضها ببعض، ومن ثمّ فقد يمكننا النظر إلى المكان "بوصفه شبكةً من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي يتضامن بعضها مع بعض لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون مُنظّمًا بالدقة نفسها التي نظمت فيه العناصر الأخرى في الرواية؛ لذلك فهو يؤثر فيها، ويقوي من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف"^(٢).

ونظرًا لكثرة الخلاف في تحديد مصطلح المكان الروائي، فإن من الواجب تقديم دلالة عامّة لهذا المصطلح كما تعاملت معه هذه الدراسة، "فالمكان الروائي يحيل إلى كل مشهد أو بيئة طبيعية أو صناعية، ليشمل بذلك البنائات بمختلف أنماطها ووظائفها ومحتوياتها من قطع الأثاث والديكور والأدوات، كما يشمل الطُرقات والشوارع، وما قد تتضمنه من محالٍ تجارية وعزبات وسيارات"^(٣)، فلا بد لكل رواية من مكان تعيش فيه الشخصيات وتتحرك عليه، "فالمكان هو حيز العمل الروائي ومجاله وإطاره وخلفيته ومسرحه، ويشمل أمكنة الرواية، ويربط بين عناصرها، ويشترك مع الزمان في كونها المركز المعنيّ بضبط حركة الإيقاع الروائي، وهو جزء من الخلفية التي تعكس حركة الشخصيات، ونمو الصراعات المختلفة داخل

(١) حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٣٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٣١.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٢.

الرواية، وهو عنصر من عناصر البيئة الحيوية، وما يعطيه للرواية يتجاوز احتضان الأحداث والشخصيات، بحيث يتغلغل في كافة العناصر الأخرى التي تتشكل منها الرواية"^(١).

ويعتمد الروائي على الوصف لرسم المكان وجزئياته وأبعاده، ولرسم المكان الروائي صُورًا متعددة، فأحيانًا يكتفي الروائي بذكر المكان ذكرًا عابرًا، ولا يكون له خصوصية مُعيّنة أو أثر في البناء الفني للرواية، وأحيانًا يتلاشى المكان ليحلّ في الفضاء الروائي، وهو ما انتهجته الرواية الحديثة، والفضاء الروائي شأنه شأن أي فنّ ينتمي إلى الأدب، يحمل في طياته مجموعة من العلاقات التي لا يمكن إنكارها عليه أو تجاهلها:

١ - **العلاقة الجمالية مع سائر عناصر العمل الروائي**، لتخلق منها مسرحًا مُفعّمًا بالحيوية، تخرجه من التقليدية والجمود، لتُقدم لنا فضاءً يُسهم إسهامًا في إضفاء جمال أحوال على الخطاب الروائي، "إذ من الوظائف التي تنطوي تحت لواء الفضاء وظيفة أساسية لا تُنكر هي الوظيفة الجمالية"^(٢).

٢ - **العلاقة الأدبية بين الفضاء وسائر عناصر الرواية**، فقد أثر الفضاء في شكل هذه العناصر ونوعها بما يتناسب مع الرواية الجديدة؛ وذلك أن الحضور الكثيف يحول الرواية إلى رواية فضاء، وأثر كذلك في المضمون؛ فأنتج من خلال علاقاته تلك الرمزية والنفسية، «فالفضاء من شأنه أن يُسهم في خلق وإنتاج إيهام بالواقع يرتاح إليه القارئ، وقد حاول الروائيون أن يوهمو القراء عبر كل الطرق الفنية المتاحة أمامهم، وذلك من خلال ذكر الأمكنة، ومعايشة للشخصيات أو نقل سماعي عنها"^(٣).

انطلاقًا من هذا فإن للفضاء دورين، فهو الوسط الحامل لبقية مكونات الرواية، والمشارك في برمجة الأحداث وتحديد طبيعتها، وانطلاقًا من ذلك أيضًا فهو يأخذ صفة البنية الداخلية التي تستقل بذاتها من جهة، وتُساهم من جهةٍ أخرى في تشكيل بنية أوسع وهي الرواية.

(١) مقال "جماليات المكان في الرواية"، أحمد زياد محبك، مجلة الفيصل، العدد ٢٨٦، ربيع الآخر ١٤٢١هـ، ص ٥٠.

(٢) يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسفية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط ١، ١٩٩٩م ص ١٢٢.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢٧.

المبحث الثالث

بنية الفضاء الروائي

يتشكّل الفضاء الروائي من أماكن متعددة داخل النص الروائي، ويحرص الراوي على تحديد أبعاده وأطره، وانطلاقاً من موضع الفضاء الروائي ودوره في الرواية، فإنه يظهر باعتباره بنيةً داخليةً في تشكيل بنية أكبر وهي الرواية، ومن جهةٍ أخرى يُعتبر علامةً تسهم في تقديم قراءةٍ خاصّةٍ للرواية بمختلف مكوناته، ولا شك أن الرواية كأى عمل أدبي يتكوّن من بنيةٍ وحدثٍ، فهي من ناحية الحدث تمثل المجتمع حركاته وسكناته، تُصور الحياة من زواياها جميعاً، "فالروائي يستوحي خواطره ويستمدُّ إلهاماته من البيئة التي يعيش بها ويتأثر بمؤثراتها، وهو يتخذ اللغة وسيلةً للتفاهم والتعبير عن ذاته، واللغة نفسها ثمرة من ثمرات المجتمع، والأدب يحاول محاكاة الحياة وترديد صداها وعكس سماتها، والحياة إلى حد كبير حقيقة اجتماعية"^(١).

ولعل أبرز ما صنعه الروائيون أنهم استطاعوا وضع كل ما يجري بنا من قيم راسخة وبديهيات مُسلم بها، ومواضع التساؤل والاستفسار في إطار الرواية، فالرواية تصوير للذات على الواقع، وهذا الواقع ينشأ من خلال بناء متكامل "ولا يكتب الروائي من فراغ، بل يجد نفسه واقفاً دائماً على القاعدة التي رسخت، وإن كان يحاول أن يقيم بناءً جديداً عليها؛ فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان برغم الظروف المتغيرة؛ لذلك يفرض نفسه على الرواية الجديدة، فنراه في كل صفحة، في كل سطر، في كل كلمة يُعبر عن مجتمعه بصراحة، يحلم ويتخيّل ويفعل وينفعل ويمألّ الزمان والمكان؛ فالرواية ليست سوى تجربته في الحياة"^(٢)، وهي -في بنيتها- فنٌ حديثٌ يعيش في تطوّر مستمرٍّ، فما زالت هناك روافدٌ تستجدُّ بين الفينة والأخرى.

ويتكوّن عنوان هذا المبحث من تركيبٍ إضافي، من مضاف (بنية) ومضاف إليه (الفضاء)، وبهئنا تتبّع المعنى العام لكل لفظة على حدة، ثم نقوم باكتشاف فاعلية المفهوم في العمل الروائي، فالبنية عند جيرالد برنس (Gerald Prince) نوعان: «بنية صغرى أو سطحية surface structure، وتعني الطريقة الخاصّة التي تتحقّق بها البنية الكبرى microstructure أو البنية العميقة deep structure للنص، وترتبط البنية الصغرى بالبنية الكبرى عبر سلسلة من العمليات أو التحويلات

(١) علي أدهم، فصول في الأدب والنقد والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٢٤١.
(٢) ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٢٣.

transformations، أما البنية الكبرى microstructure فتعني التجريد التحتي لبنية النص، والبنية العميقة deep structure للنص التي تحدد معناه الكلي^(١)، ويهدف جيرالد برنس من تعريفه إلى كون البنية نوعين: أحدهما يهتم بتشكيل الحروف في علاقة يتولد عنها لفظ، والثاني: انضمام هذا اللفظ في علاقة مع لفظ أو ألفاظ أخرى لتشكيل بنية جديدة لها ملامح جديدة.

أما لطيف زيتوني، فحاول تبسيط هذا المصطلح، وإن كان لم يقدم تعريفًا مباشرًا للبنية، بل اكتفى بأول تعريف لها منذ بزوغ هذا المصطلح الغربي، يقول: "البنية ظهر هذا المصطلح لدى جان موكاروفسكي Mukarovsky الذي عرّف الأثر الفني بأنه بنية أي نظام من العناصر المحققة فنيًا والموضوعة في ترتيبية مُعقّدة تجمع بينها سيادة عنصر مُعيّن على بقية العناصر"^(٢)، من خلال تعريف موكاروفسكي السابق للبنية يتضح لنا أن البنية تعني علاقة تناسق تربط بين أجزاء العمل الأدبي، بحيث يخرج العمل الأدبي بناءً متراصًا كالجسد الواحد.

ويرى زيتوني أن هناك مفهومين للبنية، يقول: "هناك مفهومان للبنية الأدبية أو الفنية، الأول تقليدي يراها نتاج تخطيط مُسبق، فيدرس آليات تكوينها، والآخر حديث ينظر إليها كمعطى واقعي، فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها"^(٣).

وتكاد تُجمع الدراسات النقدية على أن البنية بوصفها مصطلحًا إنما هي مجموعة من العلاقات التنظيمية بين أجزاء العمل الأدبي، وهي ما تقترب في منظورها من المعنى المعجمي، ويحذو المفهوم العربي للبنية حذو نظيره الغربي، "والبناء يعتمد على آليات تُسميها آليات التشييد؛ ولأن البناء يعتمد على آليات فهو يعتمد التنظيم، والتنظيم يستدعي التابع، ويستدعي العلاقة بين أجزاء معينة بعينها، وأجزاء أخرى تتبعها أو تجاوزهها، والعلاقة بين الأجزاء تمثل نوعًا من التفاعل أو الحراك، وتعني الاستمرارية والنمو"^(٤).

واستنادًا إلى ما سبق، فإن البنية هي اتساعية نصية لكل علاقة توحد نصًا، بحيث تجعل من أي نص لفظي أثرًا فنيًا، وفيما يُخصّص مصطلح الفضاء، فكنا قد قدّمنا في المبحث الأول عرضًا لمفهوم مصطلح

(١) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٠٥،

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٣٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٧.

(٤) زهير الصاحب وآخرون، قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية، دار مجدلاوي، الأردن، ط١، ٢٠١٢م، ص ١٠٧.

الفضاء، وخلصنا إلى أنه تناصُّ مسؤول عن ترابط عناصر الحكيم "إن فضاء الرواية هو الذي يُلَّفها جميعًا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية"^(١).

هذا التركيب الإضافي الجديد (بنية الفضاء) يستدرجنا الحديث عن الفضاء بنائه وتكوينه، أو الحديث عن العلاقات السطحية والعميقة التي تربط بين مكونات الفضاء، تلك العلاقات التي تتجسّد في لغة حيّة متفاعلة، يتكوّن الفضاء وينمو في مجالاتها، "فالفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي Espace Verbal بامتياز"^(٢).

فمن خلال اللغة يُقدّم الروائي تجربته الروائية بما يثير وجدان قارئه، ويُحرِّك فكره، ويستقطب أشواقه، ويحقق له المتعة من ناحية، وباللغة يبني الروائي لبنات روايته؛ ليخرج عملاً ناضجاً فنيًا تنجح فيه عناصر التكنيك الفني في تأدية وظائفها.

والتكنيك الفني يرتبط ببناء الرواية ارتباطًا وثيقًا؛ لأنه الطريقة التي يختارها الكاتب لبناء روايته، من ناحية تشكيل الأحداث، وترتيبها على نحوٍ ما، وتحديد علاقتها بالزمان والمكان، والشخصية، بُغية تحقيق هدفه الفني الذي يهدف إليه من إبداع روايته، وهو الوصول بها إلى أقصى غاياتها الجمالية والموضوعية^(٣).

وإذا كانت اللغة هي وسيلة للتخاطب والتفاهم، فإنها في الأدب تأخذ مُنحَى آخر، إذ تصبح وسيلة وغاية في الوقت نفسه، فهي وسيلة لإيصال الفكرة التي يريد الأديب إيصالها للمتلقّي من خلال تصويره للحدث، وهي غاية أيضًا حتى يضمن الأديب إيصال فكرته تلك على أفضل صورة من التأثير في المتلقّي "فاللغة لا تعين فقط أو تشير، وإنما هي أيضا توحى أو تمدّنا بقيمٍ مُكمّلة للدلالة المباشرة، تعكسها أو تتمُّ عنها بعض البيانات المختلفة، والمواقف والتسجيلات"^(٤).

وتُسهّم اللغة في بنية الفضاء الروائي من خلال تفاعلها ومرونتها وتعدّد دلالاتها، إذ يصبح الفضاء الروائي تحت عدسة اللغة كتلة لغوية لها أنظمة خاصّة مفتوحة على التأويل، ويصبح الفضاء الروائي منجزًا عبر تفاعل المعاني والتراكيب القديمة والحديثة أو السابقة واللاحقة، ضمن أنساقٍ فرعيةٍ وأساسيةٍ، حيث

(١) حميد لحمداني، بنية النص السردية، ص ٦٣.

(٢) حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٧.

(٣) ينظر: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، ص ٢٦٩.

(٤) خوسيه ماريا إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢م،

تشكيلها وصياغتها في شبكة من العلاقات المنسجمة من حيث الترابط بين المعنى، وما وراء المعنى، وبين التراكيب وطرق صياغتها، حتى يصبح الفضاء الروائي ذا إشعاعات، يسقط بعضاً ليشكل الظل الجغرافي أو يرسم الشخصيات أو يتفاعل مع الزمان أو يجسد أحداث الرواية، بعبارة أخرى فإن اللغة هي المادة الخام التي يُبنى منها الفضاء الروائي.

وهي ليست ثابتة أو مصبوبة في قوالب جامدة، لكنها مرنة بما يتطلبه اختلاف الفضاء من عمل إلى آخر؛ حسب التداخيات الذهنية النفسية، ومن وجهة أخرى، فاللغة في الفضاء الروائي ترصد حركات المونولوج الداخلي لعناصر العمل الأدبي، تصور وتسجل وتجسد؛ "لأنه لا يمكن التعبير عن كل ما هو مُمَيَّز وفريد وغامض وسريع وعابر بعبارات مباشرة... أي وصف مباشر، وإنما يمكن التعبير عنه عن طريق تسلسل كلمات وصور قد توحى للقارئ بهذه التجربة"^(١).

تدخل اللغة في بنية الفضاء الروائي بطريقتين: الأولى سطحية، والثانية عميقة؛ حيث تتفتت البنية الكلية إلى بني جزئية تجتمع وتتراس في بنية كلية، كما تتراس الدفقات الشعورية والمقطوعات القصصية والدلالات الإيحائية لتكون بنية كلية، كالصورة الكلية المكونة من عدة صور جزئية، أو كاللوحة المكونة من خيوط وألوان، حيث يستغرق الكاتب في اللحظة الواحدة، فإذا ما أوشكت هذه اللحظة على الاختفاء جعلنا نبحر في لحظة أخرى في سلسلة متدرجة داخل نسيج الفضاء الروائي.

إن البنية المكونة للفضاء الروائي لا تقف عند حد اللغة المنطوقة أو المكتوبة، بل تتعداها إلى اللغة الصامتة، "فالمقصود باللغة الصامتة: اللغة التي تتخفى وتوحي بها الصور التمثيلية واللوحات القصصية التي يُجسدها ويرسمها الكاتب، بل إنها أيضاً الأقواس والنقاط والمسافات البيضاء وعلامات الترقيم وغير ذلك، كما أنها لغة تعتمد على الرموز والأحلام والرسم والموسيقى، وكلها تمثل نوعاً من اللغة الشفافة، لغة غير منطوقة، كلام بدون لغة"^(٢).

إن حاجة الفضاء الروائي للوسائل البلاغية ماسئة لتشكيل بناء الفضاء، فاللغة هي المادة الخام التي يتمُّ بها بناء الفضاء الروائي؛ لقدرتها على الإيحاء وبناء الرمز الفضائي، وقدرتها على الاسترجاع والاستباق من خلال الزمن الكامن في الماضي والحاضر أو المستقبل، وكذلك قدرتها على الرسم من خلال ما تملكه من

(١) طه محمد طه، القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦م، ص ١٨٧.

(٢) مراد عبد الرحمن مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٩م، ص ٦٢.

وسائل كالحروف المائلة أو الفراغات الجانبية، يمكنها أن تبدأ أيّ علاقة داخل الرواية أو تنتهيها، بالإضافة إلى الوسائل الشكلية كعلامات الترقيم، وهو ما يُشكل بناء الفضاء النصي.

مما تقدّم نلاحظ أن بنية الفضاء تتحوّل إلى علامة قابلة للتأويل من زاويتين؛ لغوية وغير لغوية، حيث يُمكننا هذا التجلي للفضاء من الوصول إلى فكّ شفرات الرواية، واستنطاق المخفي في نصّها انطلاقاً من الظاهر المتجليّ، "فالفضاء بذلك استراتيجية تأويلية في جوهرها، حتى وإن كانت في الأصل والأساس تكوينية وملتحمةً ببناء النص، فيضمن بذلك إمكانية التأويل وإنتاجاً مُتجدِّداً لنص الرواية، حسب التلقي والاستراتيجية النصية"^(١)، وتُعد اللغة هي البنية الأساسية للفضاء الروائي لما لها من خصائص فيزيقية لها القدرة على بناء وتشكيل أنواع الفضاء ومستوياته. وهذه البنية على نمطين، الأول: سطحي يتمثل في الجزئيات أو الوحدات الصغرى المفردة، التي لا تكون نسقاً متكاملًا. والثاني: عندما تدخل هذه الوحدات الصغرى المفردة في نسقٍ مُنتظمٍ أو يعاد تنظيمها قصدًا لتحقيق غاية مُحدّدة ومُوجّهة في هذه الحالة يكون لدينا نسقٌ من العلامات والعلاقات وهو الفضاء الروائي.

ولو تأملنا ذلك في النص الروائي لمحمد حسن علوان، نجده اعتمد الفضاء في بناء معماره الروائي، فهو يتشكّل مع الأحداث والشخصيات بما يخدم النصّ، ويرقى بمستوى الإدراك به، حيث يقوم علوان برسم الأمكنة بُرُزُيات مناسبة لتطور الأحداث، وبما يُنمّي من شخصياته، فالعناصر جميعها تتشكّل في آنٍ واحدٍ؛ وتخلّص الباحثة إلى أنه يمكن قراءة الفضاء في النص الروائي السعودي بعامةٍ، ونص علوان بخاصّةٍ من خلال أنواع الأمكنة التي تحرك الأحداث، والسعي من خلالها إلى اكتشاف خصوصية الفضاء ودلالاته، ودوره في النهوض بالنص الروائي وأحداثه وشخصه، وذلك بوصفه منظورًا سرديًا، وهذا ما سأرمي إليه في الفصل الثاني من خلال الفضاء والواقع والفضاء العام والخاص والفضاء والأيدولوجيا متخذة من روايات علوان أنموذجًا.

(١) حسن نجمي، شعريّة الفضاء السردية، ص ٣٣.

خاتمة الفصل الأول

لقد ارتبط الفضاء الروائي ارتباطاً وثيقاً بالبنية الحكائية في مستواها الكلي والجزئي، كما أضحي مكوناً سردياً مساهماً في تأسيس مختلف عناصر الرواية، فكان ميلاد الفضاء الروائي غربياً في الأصل، ثم سرعان ما وجد له أرضاً خصبة في أدبنا العربي ضرب جذوره فيها، وأضحى له معالم بارزة، بحيث لا تخلو رواية من ظله، فكان تحديد مصطلح للفضاء الروائي من الصعوبة بمكان؛ فقد أهمل الفضاء من قبل النقد العربي لالتباسه بمفهوم المكان، فالكاتب اهتم بوصف المكان والمبالغة في تحديده، وذلك بُغية محاكاة الواقع ومطابقتها، وقد أثر ذلك على الفضاء لتجريده من مفهومه النصي باعتباره عنصراً خيالياً مختلفاً؛ إذ يُشكل الفضاء الروائي النصَّ الكامن المتوزع في الثقوب والثغرات والفجوات النصية داخل عناصر الرواية جميعها.

فهناك علاقة تعالق بين الفضاء الروائي وعناصر الرواية، بحيث يلعب الأول دور المشترك العام؛ ليقوم في النهاية بترايط نصيٍّ مع بقية العناصر، ففي تعالق الفضاء بالشخصية يُسهم في سيرورة البناء السردية، ويستطيع أن يؤثر فيها، مع ارتباطه بالأحداث وتوليدته للتجربة الذاتية، وتأثيره على سير الزمن، ودون الفضاء الروائي يصير النصُّ الروائي مُجرَّدَ نصوص مُفكَّكة مُجرَّدة من قيمتها الأدبية، كذلك تشكل اللغة البنية الأساسية المكونة للفضاء الروائي، بما تمتلكه من مقوماتٍ يمكن بها بناء الفضاء الجغرافي، والدلالي، والنصي، فالفضاء في الرواية الحديثة وحدة سردية متنامية ومتطورة عبر النص الروائي، أصبحت الرواية تخضع لتوجُّهات الكاتب ولقناعاته الفكرية ولرؤيته الجمالية.

الفصل الثاني

الفضاء بنية سردية

المبحث الأول: الفضاء الروائي بوصفه منظورًا.

المبحث الثاني: الفضاء والواقع.

المبحث الثالث: الفضاء العام والخاص.

المبحث الرابع: الفضاء والأيديولوجيا.

المبحث الأول

الفضاء الروائي بوصفه منظوراً

تناولت معاجمُ السرديات الحديثة الفضاءَ الروائيَّ بوصفه منظوراً، بتعريفه مرتبطاً بالمسافة، فهذا جيرالد

برانس يرى: "أن المنظور إلى جانب المسافة هو أحد عاملين رئيسين يُنظمان المعلومات السردية"^(١)، ومن

زاوية أقرب، فهو وجهة نظر المؤلف، ونعني بوجهة النظر: "هي الوضع الإدراكي أو المفهومي الذي تُقدّم به

المواقف والأحداث، وإنَّ وجهة النظر لا تساوي التعبير، وإنما تُؤسّس المنظور الذي يحكم التعبير"^(٢).

ويمكننا من المقطع السابق تفهّم المنظور الروائي على أنه طريقة الروائي في عرض روايته من خلال

السرد، وهذا ما يمكننا أن نصل منه إلى مصطلح التبعية "فهو الذي تُقدّم من خلاله المواقف والأحداث،

والوضع الإدراكي أو المفهوم الذي تُقدّم من خلاله المواقف والأحداث أيضاً"^(٣).

والفضاء الروائي بوصفه منظوراً أو رؤيةً، هو المنظور الروائي أو رؤيته لمجموع خطابه داخل الرواية على

حد قول جوليا كريستيفا، فهي ترى: "أن الفضاء الروائي مُدأّر بواسطة مدير واحد هو الكاتب، الذي

يراقب العمل الروائي بواسطة وجهة نظره، والتي تُهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يُؤلف كلامه كلّ في

نقطة واحدة"^(٤).

وتنصرف وجهة نظر كريستيفا إلى أن الفضاء كمنظور هو وجهة نظر الروائي لأحداث روايته؛ فالعالم

الروائي بعناصره جميعها مشدودٌ إلى مُحركات خفيفة يديرها الروائي وَفْق خِطِّ مرسومٍ، وهذا يلتقي مع ما

يُسمّى برؤية الراوي أو المنظور الروائي^(٥). والفضاء بوصفه منظوراً يرتكز على الراوي "الذي من خلاله

تتحدّد رؤيته إلى العالم الذي يرويّه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها تبلغ أحداثُ القصة

إلى المتلقّي أو يراها"^(٦).

(١) جيرالد برنس، المصطلح السردية، ص ١٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥١.

(٣) المرجع السابق، ص ٧٠.

(٤) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار طوبقال، المغرب، ط ٢، ١٩٩٧ م، ص ٧٣.

(٥) ينظر محمد عزام، شعرية الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠٠٥ م، ص ٧٣.

(٦) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط ٣، ١٩٩٧ م، ص ٢٨٤.

تجدر الإشارة إلى أن هذا النمط من الفضاء ليس مباشرًا كالفضاء الجغرافي أو النصي اللذين أشرنا لهما آنفًا حيث سهل رصدهما مباشرة من خلال قرائن حسية، أما الفضاء بوصفه منظورًا، فيمكن الإمساك به من خلال تحديد معالمه، ويتم ذلك من خلال تحديد وجهة النظر، التي تخلق لنا مجالًا معينًا يطبع العمل الروائي ويحصّره في حدود خاصّة بمختلف عناصره، وتحوّل المجال الذي أنتجته وجهة النظر السابقة إلى فضاءٍ خاصٍ منتجٍ عبر المنظور الروائي، فنحن أمام نوع من الفضاء لا يمكن إدراكه بسهولة؛ لأنه فضاء معنوي، يتشكّل من خلال غيره.

وجُملة القول: فإن "هذا النمط يتشكّل من خلال ما يشبه الخطّة العامّة للرواية"^(١). وهو من منظور آخر وجهة نظر الروائي التي تُحدّد شكل ونمط السرد، والذي من خلاله يُشكل المسار العامّ لروايته، فيُحدد الإطار والحدود.

من خلال ما سبق نستنتج أن الفضاء الروائي بوصفه منظورًا هو ما يصنعه الروائي بعناصر الرواية تحكّمًا وإدارةً، بحيث تهيمن رؤية الروائي على فضاء الرواية، فيتلاشى كل المدلولات المفردة ليخرج مدلول جديد مصبوغ برؤية الكاتب فقط.

يُمكننا تناول الفضاء كمنظور من خلال عدّة زوايا، بحيث يُمكننا رصد الرؤية الخارجية والداخلية للفضاء الروائي.

تمثّل عتبات أيّ نصّ مفتاحًا بالغ الأهمية، وخطوة خطيرة في الدخول لفهم كنهه، وفي الرواية يُشكل العنوان مفتاحًا ذا دلالات تنير للمتلقّي دهات الرواية، وتشرح رؤية الروائي، هذا بالإضافة إلى كون العنوان جزءًا لا يتجزأ من النص الروائي، بل هو أهمّ جملة في الرواية قاطبة؛ لما له من وظائف بنوية بالنسبة للهيكل الخارجي، وأخرى دلالية للبنية الداخلية للرواية.

إذًا فالعنوان عنصر أساسي في تأسيس ديناميكية أيّ نصّ روائي، هو العتبة التي لا يمكن الولوج إلى الرواية دون المرور به أو الوقوف عليه، ودونه يصبح النصّ الروائي تائهًا بلا هوية؛ "فالعنوان للنص كالاسم للشيء، به يُعرف، وبفضله يُتداول، ويؤسس سياقًا دلاليًا يهيئ المتلقّي لاستقبال العمل"^(٢).

(١) حميد لحمداني، بنية النصّ السردي، ص ٦١.

(٢) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨م

ولا يُفهم من كلامنا بأن العنوان هو أصلُ العمل الروائي أنه لا قيمة للمتن الروائي في وجوده؛ إذ لا يمكن أن يكتمل العمل بدون متن، كلاهما جناحان يُشكّلان وجهة نظر بالنسبة للمروري له، وهذا ما أكّده الطاهر رواينية حيث يقول: "إذ بدون نص يكون العنوان وحده عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للدُّوبان في نصوص أخرى" (١).

نستطيع أن نقول: إن "المبدع الذكي هو من يجعل قارئه يقرأ بحدسه أشياء غير حاصلة، ولكنها ممكنة الحصول ما دامت ليست ضرباً من المستحيل" (٢).

في رواية سقف الكفاية يضع علوان عتبة لروايته تُعد تعبيراً دلاليّاً موجزاً عن مضمون الرواية؛ جاء العنوان في تضام إضافي من مضاف سقف، وهي تعني نهاية الشيء وأعلاه، في حين جاء المضاف إليه الكفاية في ثوب دلالي على عدم القدرة على التحمّل أو تقبّل أي جديد، وكأنها صرخة انطلق منها علوان ليسبح في فضاء روايته، يقصُّ لنا ما كان من تمرد على قيم هذا المجتمع المحافظ الذي منع بطله ناصراً من محبوبته مها، مستنكراً كغيره من جيل هذه الفترة ما كان من تحالف بين السلطة والقائمين على الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر من منع أي لقاء بين رجل وامرأة.

لذلك اختار علوان فضاء المكان من الرياض منطلقاً لعصيانه، وبدأ في عرض عقبات اللقاء بين العاشقين لينتقل بالعلاقة من اتصال هاتفي للقاء في فندق إلى حجرة النوم، وكأن علوان يحاول أن يتكلم بلسان جيله معبراً عن تمردّه على هذا المجتمع المحافظ.

إن سقف الكفاية في منظور الفضاء الروائي تعبير عن الحالة الشعورية التي انتابت المؤلف، وكأنه يصرخ طفق الكيل، بداية من الطفولة ومروراً بالشباب، وحتى مع أول دقّة قلب تطرّق قلبه إيداناً بدخول الحب، مع كل محطة في حياة كاتبنا لحظات تعيسة، لحظات مُرّة، تفقد متعة الحياة ولذة العيش.

إننا في سقف الكفاية نُعايش حالة من الغربة النفسيّة، حالة من التيه، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "ستبقى همومي في الفناء، أسفل هذا الشباك، حتى أنزل وأحملها معي، ها أنا الآن في ردة

(١) الطاهر رواينية، الفضاء الروائي في الجازية والدرافيش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٢م، ص١٥.

(٢) ذويبي خثير الزبير، سيميولوجيا النص السردي مقارنة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان رابطة أهل القلم، الجزائر، ط١، ٢٠٠٦م، ص٨.

الفعل، بعد أن مارست فعل الحب أشهرًا طويلة، وهي كما قال فعلاً، مساوية له في المقدار، معاكسة له في الاتجاه، بقدر ما استمتعت بك، ها أنا ذا أتعدّب بك الآن، وبقدر ما كان فعل حنانك جارفاً، جاء فعل جحودك مؤلماً، أتساءل وأنا أهيّم على وجوه الوحشة، إن كان من حقي على هذه الحياة كإنسان أن أجد فيها ما يؤويني؟ حتى الحشرات التي تدبُّ فوق الأرض ستؤويها جحورها الصغيرة، حتى هذا الشارع الصامت، لن يموت وحيداً، فقبل أن ينتهي سيدركه شارع آخر حتماً، ربما لم يعد هناك ما يمكن أن يؤوي رجلاً مثلي، يرفض كل الأشياء، وكل الأوضاع، وكل النساء، ويتمادى في التذمّر والمقارنة" (١).

هذا المقطع -على طوله- يُمثل تمزّداً على المهاد الأول لأي إنسان -حجر الأُمّ- موضع السكنية والأمان، وكأن الكون بفضائه قد ضاق عن مكان يحتوي بطل روايتنا، مكان يستشعر فيه الهدوء المنشود، فراح يتمرّد ويثور، في حالة من القلق الممزوج بالغضب، وهو أمر طبيعي لو نظرنا لتلك الفترة التي سطرت فيها الرواية.

حيث مرّ المجتمع بمجموعة من الأحداث والمحن التي توالى وتتابع، فأضفت على الأدب والأدباء ألواناً قائمة، وأفقدت الإنسان كل ما يرتكن إليه، فأحسّ بالضياح، ومن المسلمّم به أن الفنّ جزء لا يتجزأ من المجتمع، وهو تعبير عن الشعور الإنساني سواء بالكلمات، بالألوان أو بالأنغام والفن مهما تعدّدت وسائله فإنما يخاطب وجداننا، ويُعبّر عن خلجات نفوسنا.

في مقطع آخر يستأنف علوان على لسان بطل روايته -ناصر- رسّم تلك اللوحة القائمة، يقول: "عندما لا يمكن للحياة أن تستمرّ، لا بد أننا نحتاج إلى وقفة طويلة للحزن، الحياة تكره أن نتجاهل ضرباتها لنا، وترفض أن نستمرّ فيها دون أن نقف مراراً؛ لنعلن انخامنا أمام سلاحها القَدري، إننا نُقدم لها شيئاً من الحزن كلما احتجنا إلى مزيد من العمر، وعندما تنتهي أحزاننا، أو تتجمّد في أضلاعنا، نموت، بين الموت والحزن تواطؤ وتناقض، الموت الذي نظنّه بداية حزننا هو نفسه نهاية حزنه؛ لذلك لسنا في حاجة إلى أن نخشى الموت، ولكننا نخشى أن تستمرّ بنا الحياة ونحن حزاني" (٢).

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط٧، ٢٠١٢م، ص٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص٩٠.

من خلال **تكنيك الرسائل** يُعبّر المؤلف عمّا يريد أن يقول، فيعرض لنا إحدى رسائل ديار صديق ناصر بطل الرواية معبراً عن كميّة الحزن التي تتجوّل في أروقة حياتنا، فكل مرحلة عمرية تتطلّب دفع ضريبة من الحزن؛ لتسمح لنا الحياة بالعيش فيها، إن اعتماد المؤلف على هذا النمط من أنماط التكنيك الفني في الرواية -أقصد تكنيك الرسائل- قد ساعد في تحقيق عدة نواح، "أولها: أتاحت للكاتب التعبير عن الأحاسيس والعواطف التي تعتمل في نفوس مختلف الشخصيات بحريّة وانطلاقٍ، وثانيها: تقوم بدور الراوي لجزء من الرواية، وثالثها: تساعد على إيجاد التنبؤ لدى القارئ -فضلاً عن الإحساس الذي تثيره فيه"^(١)، إذ إن الرسالة التي تمثل اعترافاً للشخصية التي مثلتها، نجد صداها في قلب القارئ، حيث يشعر أن تلك الشخصية تحتضه وحده بذلك الاعتراف قبل أي إنسان آخر، الأمر الذي يولد "الألفة بينه وبين النص، ويجعله يحصل على متعة أعظم وأكثر قرباً إلى النفس"^(٢)، إنها محاولة لتعميم الفضاء الروائي لدى البطل كمنظور تشاؤمي للحياة السوداء، الحياة الكئيبة، إذ ليس وحده من ينظر للحياة تلك النظرة، على حد وصفه.

وفي مقطع ثالثٍ يقول علوان مستكماً لوحته القلقة، وقد فقد بطله محبوبته بعد حنان الأم، ومتعة الحياة: "عندي وطنٌ بأكمله احتلّه سالم، وراح يبني فيه كل يوم مستوطنة جديدة، كل يوم يكتب فوقك سطرًا، ويمحو سطرًا كتبته أنا من قبل، سينزعني سالم من عينيك شيئاً فشيئاً دون أن تشعرني"^(٣).

من المؤكّد تأثر علوان مثل الكثير من أقرانه في تلك الحقبة بالرواية الجديدة، تلك الرواية التي اتخذت من طابع الحضارة مؤثراً تتأثر به؛ فجاء الشعور بالتردّد والضعف والانهيار والقلق نتيجة المواجهة الحادّة بين الفن والحضارة، ومن ثمّ كان الإحساس بالخطر والخوف من المجهول؛ لذلك نرى روائيين تلك الحقبة يركّزون داخل أعمالهم الروائيّة على هذه الدوافع التي تؤدي إلى الاغتراب، يقول شكري عياد: "الاغتراب الذي يعني شعور الفرد بأنه موزّع بين عالمين، فهو لا يشعر بالاطمئنان في أحدهما"^(٤).

(١) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار القصة، بيروت، ط٤، ١٩٩٦م، ص١٩.

(٢) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٧، ١٩٧٨م، ص١٤٩.

(٣) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص٩٥.

(٤) شكري عياد، الرؤيا المقيدة دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١،

١٩٧٨م، ص١٦.

يؤكد هذا المنظور لدى علوان قول ناصر ملخصاً ومجمالاً القول السابق: "منذ آلاف السنين، المنفى هو مكان آمن للحزن، وأنا كنت أريد أن أنفي نفسي بعض الوقت، ريثما أعود إلى الحياة"^(١)، حتى في الغربة يطارده شبح الخوف؛ فبعد وصوله إلى (فرانكفورت) يتخذ من الشتاء ببرودته منظوراً لفضاء تلك النقلة الجديدة، يتذكّر معها السيّاب يقتبس من شعره ما يُساعد في استكمال لوحته الأولى: "أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضيق؟
بلا انتهاء، كالدمّ المراق، كالجوع
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى، هو المطر"^(٢).

يلجأ علوان هذه المرّة إلى تكنيك الاقتباس، اقتطع مقطعة شعريّة أشبه ما تكون بلوحة باكّية تصدر منها صرخات تشبه عتبة روايته، وهي محاولة ثانية منه لتسليط الضوء على الحالة النفسية لبطل روايته، وكأنه يصرخ كفاية، ولا بد من وضع سقف واحد لهذا الضيق.

ويعني هذا أن الأجواء السياسية أثّرت هي الأخرى في الأدب الروائي العربي عامّة، وفي أدب علوان خاصّة، فأحدثت شرحاً عميقاً في الإنسان المتمثل في بطل روايته، فانصهر في بوتقة التساؤلات تحرقه التطلّعات المستقبلية الضبابية.

يقول علوان على لسان البطل ناصر: "كم هذه السياسة مُلَطَّخة بدماء شعرائنا ليتها تركتهم لنا، واكتفت بالشعوب التي تلوك شعاراتها الكاذبة منذ عشرات السنين ولم تبصقها بعد، ولكن يبدو أن قَدَر الشعراء أن ينعجنوا بعناء شعوبهم حتى الموت، وأن يبكوا عنهم ما داموا مشغولين بالهتاف، وأن يسيروا في جنازة الوطن"^(٣).

من المؤكّد أن الفضاء الروائيّ بوصفه منظوراً في المقطع السابق يميلنا إلى تقنيات جديدة ظهرت في الرواية السعودية الجديدة؛ حيث يُقدم علوان أسئلة غير مباشرة عن المصير المأسوي للإنسان العربي، أسئلة

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٩٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠١.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠١، ١٠٢.

تجسد انهيار واقعنا وتأكله، وفساد حياتنا السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والأخلاقية التي حاصرتها مخططات تدميرية خارجية وداخلية، أدت إلى مأساة ما تزال أحداثها تتداعى يوماً بعد يوم.

وتمتدُّ الفضاء بألياته السابقة وبمنظوره القلق، الثوري، المشكك في كل ما حولنا إلى روايته الثانية صوفياً، فقد اكتفى علوان باسم معشوقة البطل عنواناً لروايته، يُجسد فيها الملجأ والمهرب من صخب الدنيا، يجسد فيها الأمن المنشود والمنقذ من ضجيج الأحياء، إن الفضاء الروائيّ في رواية صوفيا من ناحية المنظور لا يبعد كثيراً عن نظيره في رواية سقف الكفاية، فالمؤلف مازال يمارس حالةً من الضنى الروحي، والإرهاق الفكري؛ اتخذ علوان من اسم بطلته رمزاً يستقي من معانيه ما يعكس منظوره من أفكار تجمع بين الموت والحياة، بين اللذة والعذاب، ليُشكِّل في النهاية من خلال المتناقضات فلسفةً حائرةً.

اسم صوفيا لم يأت صدفةً، بل كان عن قصد؛ فهو يعنى المحبة أو حب الحكمة في اليونانية، وهذا ما يلمسه القارئ المتبع لمنظور الرواية؛ حين يجدها مليئةً بالتأمّلات الفلسفية، لاسيما فلسفة الحياة والموت، عند مطالعة الرواية نجد البطل معتزاً شاباً في الثلاثين من عمره، لا يملك شيئاً من مقومات الجمال التي ترغب فيها الفتيات؛ هو يعاني من خلل في العصب البصري، دمامةً يصحبها ملل، كما أنه مُولع بأي شيء غريب، ومهووس بالتجريب، حتى إن زواجه كان تجربةً سرعان ما فشلت.

وفي وسط هذا الزحام من الضجيج يلتقي بصوفيا فتاة مسيحية لبنانية عن طريق شبكة التواصل الاجتماعي، فيجد فيها بُغيته رغم أنها مصابة بمرض السرطان، وعلى شفير الموت؛ لتبدأ رحلة من التساؤلات الحائرة المعبرة عن منظور الراوي لفضاء روايته.

في رواية صوفيا كتب علوان بنمطٍ مختلفٍ عن سقف الكفاية؛ حيث لجأ إلى البدء من الخلف، فاتبع في هذه الرواية تكتيك الاسترجاع من خلال مُقتطفات من الماضي تعمل على دفع الحدث في الحاضر، وبذلك يتفتت الموقف الواحد إلى العديد من المشاهد المتجاورة التي تفصلها فجوات في الزمان والمكان، تعاقب تلك المشاهد من خلال الأنماط السردية المختلفة يعمل على تعدد إمكانيات التفسير.

مزج علوان في رواية صوفيا بين السرد الذاتي والوصف الموضوعي، وبين الحوار والمونولوج الداخلي الذي يلج من خلاله المؤلف إلى وضع إنسان مأزوم، يحمل بين جنبيه صراعاً من الأحاسيس الغامضة، والذكريات المتناثرة، والمشاعر الملتبسة، والجنون مستهل الكتابة المأزومة التي عليها أن تنظم ما لا يمكن تنظيمه، وأن تدور حول نفسها طويلاً، كي تروض التشويش المتلاحق، وتنتهي إلى نصّ كليّ، يتكشّف في توازن الكل،

واضطراب الأجزاء، وتتخلّق جمالية الكتابة في تنظيم البوح الذي لا يمكن تنظيمه، أو في العلاقة المحسوبة بين الكلام المشوّش والتنظيم الجمالي، يمكننا أن نجمل الفضاء الروائي بوصفه منظوراً في صوفيا بأنه صدى صوت إنساني يخرج من جرة جمعت فيها بقايا مخلوق حي، هذا المخلوق لم يبق منه سوى الكلام، يقول علوان على لسان البطل معتر: "وأنا المتورط بالشفقة البادية على وجهي، ملاذها الأخير الذي تريد أن تراه لأول مرة، وآخر مرة، بينما العلاقة كلها ما زالت محبوسةً بين قوسين... كنت في فوضاي المقيمة بين الهاجس والقرار، ضعيف المقاومة أمام نزق المرضى هذا، وإزاء تلك الطريقة العشوائية الجميلة التي يخربشون بها على جذران الحياة قبل أن يتزكوها"^(١).

كانت هذه القطعة بمثابة رفع الستارة لبداية عرض روائي، أو لنقل هي نظرة سريعة يلجُ بها المؤلف ممسكاً بيد القارئ للعالم الداخلي لروايته، لتبدأ الرؤية في الوضوح شيئاً فشيئاً مع صفحات الرواية.

يبدأ المنظور في الرواية بالتشكّل شيئاً فشيئاً مع وصف البطل الدقيق لمرض السرطان، ذاك الشبح المخيف الذي يُهدد حياة محبوبته صوفيا، وفي الوقت نفسه يُمثل تهديداً لكل جميل في الحياة، ليصبح بعدها شخصاً مطارداً، يعيش على الحافة الحرجة كلاعب سيرك بائس فوق سلك رفيع مُعلّق على ارتفاع شاهق، لا السماء تُرحب به، ولا الأرض تحنو عليه، هو مخلوق ضائع.

ثم يقول في موضع آخر: "كنتُ قد مللت شكلي ورائحتي، وتلك ليست صورة الملل العادية، الخطير في الأمر أني طوال السنوات الثلاثين التي سلفت من حياتي كنتُ قد ربيت سلوكاً مجنوناً؛ أن أتخلّص من كل ما يثير الملل، أن أرميه ورائي مثل حذاءٍ ضيّق، ولا ألتفت إليه، كل شيء يثير الملل يستحقُّ أن يُلعن كثيراً ويعاقب، حتى الناس والأشياء، إنهم يخنقوني مثل الغبار؛ ولذلك كانت مؤشرات مللي من نفسي تقلبني رأساً على عقب، كيف أتخلّص من نفسي؟ صرتُ أعيش مثل مومياء ملتقّة بأقمشة عفنة، واقفة منذ قرون في صندوق خشبي، من يشك في أنها ملت كثيراً من نفسها، كما مللت كثيراً من نفسي!"^(٢).

لقد جسّد علوان في روايته تلك كل معاني الألم، كما جسّد القلق في إنسان هذه الفترة، فقد عبّر عن منظوره من خلال ربطه بتطوّر الوعي البشري بالكون، ونسبية المعرفة به، ذلك حين وصف بدقّة معاناة

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٦م، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١.

صوفيا، ورحلة صراعها مع المرض؛ ليخرج لنا منظورا فلسفيا، يقول معترز: «منظرها عندما تمشي بتعب، ثم تكتشف في منتصف الطريق إلى الطرف الآخر من الغرفة أنها لا تستطيع الوصول، فتعود أدراجها، منظرها هذا وحده كان يجعلني أشعر جليا كم هي أجسادنا سجون صغيرة، إن عيني صوفيا تطوفان العالم، إن روحها سقف تنمو تحته كل الكائنات، ولكن صوفيا كلها، بكل ما لديها، محبوسة في جسد من خلايا خائنة»^(١).

ويصف شعورها معاً، ويضع لنا صورة لكل شخص فيهما، وهما يشاهدان السرطان يُدمر دمها وجسدها وعمرها: "ثمة امرأة يجرب السرطان دمها كلها! وعندها شهادة بالموت خلال أسابيع، وهي تنام في الغرفة، وأنا أنكش الليل كله هنا؛ لأني أشعر بالملل، ليس إلا!"^(٢).

وفي المقطع السابق أنهى كلامه بوصف شعوره بأنه ملل، وهو في الحقيقة مُنتهى الألم أن تشعر بالملل من الحياة؛ لأنك لا تستطيع أن تفعل شيئاً تجاه مَنْ تحب، وتراها تموت أمام عينيك في كل لحظة، ولا تستطيع أن تفعل شيئاً إلا الانتظار.

وعندما اختار علوان طوق الطهارة عنواناً يتصدّر روايته بلون الطُّهر والبراءة والحرية - الأبيض - حمّله معينين متناقضين اجتماعاً في الرواية، فالطوق زينة عُقن وجسد، والطهارة نقاء قلب وسيرة وجسد، والرواية تحكي عُصّة عشق، وذنوباً مُعلّقة في عنق الكاتب، حوّلت معنى الطوق من زينة إلى قيدٍ أثقله، فتحرّر منه بحثاً عن فلسفة جديدة للطُّهر تبرر لجسده تسببه بتلك النكت السوداء في قلبه وسيرته، وبالوصول إلى آخر الرواية تجد دلالات الطُّوق والطهارة عادت إلى أصلها^(٣).

كذلك نجد أنفسنا أمام عتبة رواية مأساوية لا تبعد كثيراً عن سابقتها، إذ تُحيلنا إلى نفس الأجواء السابقة من نزعة الحزن الضبابي، ذاك النوع من القلق الاجتماعي، أو إن شئت سرطان كما صوّره علوان - من قبل - يسري في جسد المجتمع، متمثلاً في جسد صوفيا نجده هنا متمثلاً في (حسان).

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٦٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١١١، ١١٢.

(٣) ينظر: تسنيم عمر وشروق عبد الرازق، العتبة والنصوص الموازية في الرواية دلالة مستقلة أم تابعة؟ (الباب المفتوح وطوق الطهارة نموذجاً)، كلية الآداب، جامعة الملك عبد العزيز، ص ١٠.

ذاك الشاب الذي يعاني من خلل في العصب البصري، ذاك التائه الباحث عن صدر حنون يضمه وجمعه ويحتوي قلبه؛ ليرتمي في نهاية المطاف في كنف "غالية"، تلك الفتاة رمز الهدوء والطهارة - كما يشير العنوان - وكأن غريقاً يصارع الموت قد وجد أخيراً طوق النجاة، طوق الطهارة "غالية".

ولكن الحالة الشعورية الملقية بظلالها على تلك الفترة من أدب علون أبت استكمال رحلة النجاة داخل ذاك الطوق الطاهر، ليعاود أدراجه إلى حالة من القلق مرّة أخرى، حالة الحزن الضبابي المتجسد في تحلّي كل جميل عنه، ليمارس الوخدة بعد زواج غالية، وألقى بظلاله على التكنيك الفني للرواية؛ فبدأت من وراء، وغلب عليها السرد من صوت واحد، راوٍ واحدٍ كصوت ناي حزين، جاءت أبطاله في حالة تيه غريبة لم نألفها في روايات علوان السابقة، وكأن علوان يجسد القلق في كل جنبات الرواية، في السرد والشخصيات والأحداث، في الزمان والمكان، حتى جاء الفضاء على هذه الشاكلة التي نتبعها في السطور التالية.

في رصد الفضاء الروائي بوصفه منظوراً في رواية طوق الطهارة نلمس الخطوط نفسها التي نسجها علوان في صوفيا، ومن قبلها سقف الكفاية؛ إذ يمثل الشتاء منظوراً أكبر من كونه فضاء زمائياً، وينظر علوان للشتاء على أنه بئر الحزن، ومنبع الوباء، يقول علوان على لسان البطل حسان: "كم يفتح الشتاء من النوافذ الخلفية، هذا الذي كان يكيل لي كل تلك القسوة، وألم الخجل الكبير في طفولتي وشبابي، من بكاء الصباح، حتى قيود الملابس إلى سخرية المدرسة، واستجداء الأبواب، وكتابة الاعترافات، واستنطاق الأرقام المطفأة، لطالما تمثل لي مارداً ضخماً قاسياً، عندما يجيء معه الهُم، والكآبة، والبوح غير الضروري، والأحزان المتتالية"^(١).

إن هذا المنظور التشاؤميّ في روايات علوان يسبح في تيارات الوجوديّة والعبثيّة، مما خلق منه فرداً مُحبطاً يائساً منعزلاً في عالمه الداخلي، وهذا يجعله لا يملك إلا حقيقة واحدة هي وجوده الذي يجب أن يبحث عنه في داخله؛ لأنّ تغيرات العلاقات الاجتماعية حوله قادتُه أو دفعتهُ إلى تقديم شخصياته من خلال حياته النفسيّة أكثر من تقديمهم من خلال مشاعرهم وانفعالاتهم، لم يُعِد الاهتمام ينصبُّ على السمات الشخصية للبطل، وإنما صبَّ علوان اهتمامه على حياته ذاتها، حتى اقتربت رواياته من السيرة الذاتية، والسرد القائم في تدرُّجه على الحوار الفردي والداخلي.

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٦٩، ٧٠.

كما بدأ علوان يلمح إلى منظوره في روايته طوق الطهارة بهروبه من دُنِيَانَا إلى دنيا الكتابة، كمُعَاقِرِي الأفيون، يتعاطونه -على حد ظنهم- هروبًا من صخب الحياة، يقول علوان على لسان البطل حسان: "كانت كتابة الرواية تشبه زرع حقلٍ من الأفيون، يحدُرني إلى أجل مُسَمَّى، فصدمني الكثير من الكلام، كي تعود الروح إلى دورتها المطمئنة عدَّة سنوات، قبل أن يتراكم كلام آخر، تضيق به المسارب، والطرفات، ومحاولات التفادي والإنكار، وتنمو على القلب مرَّة أخرى أعشابه العشوائية المعتادة، وينتابني الصحو المؤلم عندما ينتهي مفعول الرواية السابقة"^(١)، هذا التصريح من الراوي داخل أروقة الرواية، هو تعبير عن فيضان المشاعر، ووصوله إلى حد الصُّراخ، محاولة لتأكيد القدرة على الصمود، واستمرارية القدرة الإبداعية على تجاوز القهر بكافَّة أشكاله، كما يؤكد أيضًا وبشكل ملموس ذلك التجاوب مع نبض الحركة الشعورية للشباب العربي في هذه الحقبة، وفي رحلة تتبُّعنا للفضاء الروائي كمنظور في روايات علوان تتجلَّى لنا ظاهرة التجريب، ونعني بالتجريب هنا كل الحركات الفنية التي أعلنت استيائها صراحةً من روح العقل والمنطق والخروج عليها، وتجريب أشكال جديدة.

وبذلك يكون العمل التجريبي "عملية إبداعية تتخذ من رفض المستقر والمألوف حافزًا لها، وتعتمد على محاولات الأديب المستمرة لإزاحة منظومة التقليد الأدبية، كما تعتمد على رغبته في عدم التوقُّف عند حد معين من التجديد"^(٢).

إن محاولات التجريب تلك تُشكل المنظور الفضائي داخل الرواية كلها، حتى تُلقِي ظلالها على تجاربه مع المرأة، يقول علوان على لسان البطل حسان "مُجْمَل معادلاتي مع المرأة انتهت بي إلى أربع نتائج محدودة: إما أن أستمِرَّ في الانحباس تحت قعر ذنوبي مع جويرية، أو أن أذوب تدريجيًّا من البكاء على رحيل غالية الذي فتت قلبي بعد أن تزوجنا فعلاً، أو أعشق امرأة جديدة بحثًا عن أمل منافق آخر أو وهو الخيار الأخير، أن أحرم الحب على قلبي، تاركًا لجسدي أن يعبث حسب ظروفه وحظوظه؛ ولأنها كانت معادلاتٍ لعينة أصلاً، لم يكن من الممكن أن تفرز نتائج أكثر بركةً من هذه"^(٣).

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٣٠.

(٢) هيثم الحاج على، التجريب في القصة القصيرة دراسة في قصة يوسف الشاروني، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، عدد ١٠٥، ص ٢٩.

(٣) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ١٥٤.

فبالإضافة إلى المنظور التشاؤمي في الرواية، هناك منظور فلسفيٍّ موازٍ، يحاول المؤلف من خلال شخوصه الكشف عن أغواره، وفضح أسراره، أصبح الأمر الذي يشغل بال البطل يتعلّق بالفهم لا بالتملّك، وبتحقيق الخلاص لا بالسيادة، يطالع الآخرين على ما لديه، في محاولة لرصد حركة العواطف وانعكاساتها على الجوارح، محاولة لنقل عالمه الخفي إلى عالم المرئيات.

أما في روايته الرابعة القندس، فقد اختار علوان عنواناً إيحائياً؛ إذ القندس ذاك القارض البرمائي الحريص على عائلته يحوطها ويحميها، اتّخذ علوان من القندس عتّبة لروايته، ينطلق منه إلى سرد حكائي لشابٍ (غالب) يعيش في أسرة مُفكّكة من أبٍ سمته الرفض، وعدم الرضا الدائم عن كل سلوكيات ابنه، وأمٍّ مُطلّقة، وسط هذه الآلام النفسية، يحاول علوان نقل أوجاعه لنا في امتداد لهزائم الإنسان العربي في رواياته الثلاثة السابقة، فيعرض علوان في روايته القندس مجموعة من قضايا القلق الضبابي في مجتمعنا من تفكّك أسري، وفشل عاطفي، وهجوم غير مُبرّر على فضاء المكان ورحبات المملكة، وكأنه يسلط عدسة كاميراته على أبرز القضايا المطروحة على الساحة العربية عامّة، والسعودية خاصّة.

يقول علوان على لسان البطل غالب: "لم تكن أمي تريد أبي، وهو لا يريدنا؛ لذلك طارت بعد إنجابي مباشرة إلى رجل آخر أنجبت منه ابناً أفضل، تصرُّ بدرية على أنها كانت وسوسة شيطان تستعيد من أن يعودها هي وزوجها بعد حين، ويصيرهما إلى ما صار أبوانا إليه، وإذا تطرّق الحديث إلى ذلك قلبت عينها الخاويتين مع الاستعازة المكررة، وكأنها تقطع الكلام قبل أن تنقلب الصفحة على ما لا ترغب في قراءته"^(١)، إن البطل في روايات علوان مُحطّم بفضل أوضاع متزايدة التعقيد، باحث بلا جدوى عن باب للخروج، فينتهي به الأمر إلى الانفصال والانعزال، إن قضية غالب بطل رواية القندس تُمثل الفرع المولود من رحم الفشل الناتج عن زواج الصالونات، فغالبًا ما ينتهي بالطلاق؛ حيث يفشل الزوجان في التوافق والانسجام، لكن النتيجة حتمًا ما تأتي متأخرة، ليدفع ضريبة ذاك الفشل أبناء يُقاسون ويلاّت الحياة، كما هو الحال عند بطل الرواية.

يحاول علوان في رواياته -خاصّة القندس- أن يرسم للقارئ منظورًا مغلقًا للمجتمع السعودي، متخذًا من العادات والتقاليد داخل المملكة -خاصّة الرياض وخارجها- وجهًا للمقارنة، ليصل بنا في النهاية إلى وضع تصوّر للشباب السعودي، يكشف دخيلة نفسه.

(١) محمد حسن علوان، القندس، دار الساقبي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م، ص٦٥.

هذا ما تسعى إليه الرواية الجديدة، على العكس من الرواية التقليدية التي كانت تُصور حياة النبلاء والفُرسان والعُشاق؛ لأن الفن عمليّة مُعقّدة، والأديب لا يستطيع أن يمارس وظيفته إلا إذا أعطى نفسه حقّ الخروج على الواقع والتقاليد الروائية السابقة - بما لا يتعارض مع المحافظة والقيم الدينية بلا شكّ - بالقدّر الذي يسمح له بإعادة صياغة الواقع صياغةً تُفصح عن معناه كما يراه.

ومن هنا تختلف الرواية الحديثة عن الرواية التقليدية، حيث تُقدم الواقع في صورة أكثر واقعيّة من أي عمل يعتمد على النقل الحرفي والنظرة السطحية العابرة، إننا نطالع من المقطع السابق أثرًا عميقًا متولدًا من العقدة النفسيّة التي يشكو منها جزء انفصال والديه.

ويقول علوان على لسان البطل غالب: "تخيّلت نفسي مريضًا وعاجزًا، أيّهم أثق بأنه سيكون جوارِي حينها؟ الطريف أنه من أجل هذا تُخرّضني أمي على الزواج دائميًا حتى أنجب من أنوكًا عليه في كبري وضعفي، جب لك عيال يشيلونك! ولكنها عندما تخيّنني على ذلك لا تدري أنها تعترف ضمنيًا أنها فشلت في أن تنجب لي إخوةً خليقين بدور كهذا، ولتصحح هذا التقصير الذي ارتكبته هي وأبي تريدني أن أتزوَّج؛ لأنجب مجموعة من الممرضين والممرضات لسنوات الشيخوخة"^(١)، استكمالًا للمنظور السابق يستكمل علوان رسم الوجد المتفتّشي في قطاع كبير من المجتمع، ربما لا يشعر بذلك إلا من عايشه، فعلى حين يتصوّر أكثر الناس أن جُلّ هموم المرء وأوجاعه تتمثّل في الفقر والعوز، يغفل عن أهمية الأسرة، ذاك الوطن الصغير، ملجأ الدفء والسكينة، الأمن والطمأنينة.

نستطيع أن نقول: إن علوان نجح في تشكيل منظوره الفضائي حين سار على حُطى الرواية الجديدة، خاصّة وقوفه على هذه التصوُّرات في مجتمعنا، فصوّر الأحداث والشخصيّات ونماذج من السلوك الإنساني، "هذا السلوك الإنساني الذي يُعبر عن قيم اجتماعية مُعيّنة، سواء أكان هذا التعبير إيجابيًا أم سلبيًا، أي: خاضعًا لهذه القيم أو متمردًا عليها، بل إن اختيار الكاتب الروائي لأحداثه، ودلالة هذه الأحداث عنده، ينبع أصلًا من مواصفات اجتماعية"^(٢).

يستمرُّ المنظور في القندس رافضًا ومتمردًا، منتهجًا نفس السياسة، ومتبعًا نفس الحُطى التي سار عليه في سقف الكفاية، وفي صوفيا، وفي طوق الطهارة، وإن كانت عدسة المؤلف مُسلّطة على زاوية أخرى، إلا

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٦٥.

(٢) شكري عياد، الرؤيا المقيدة، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص ١٠٨.

أنها ليست ببعيدة عن منظور التمرد الذي يرسمه المؤلف، هذا التمرد في القندس يصل بالبطل إلى رفض سياسة الأب في معالجته للأمور.

في محاولة للوقوف على ظاهرة اجتماعية مكررة في مجتمعنا، يقول علوان على لسان البطل غالب: "الأموال التي يمنحني إياها أبي ثمامة ولعينة، كيفما تصرفْتُ بها عادت عليَّ بنقمتها، إذا ربح البيع قال: إنه يجدر بي أن أعمل لحسابه بدلاً من أن أنفرد بعلمي مثل ابن عاقٍ، وإذا خسرت قال: إني لا أملك عقلاً، ولا رشداً، ولا بد أن أعمل معه؛ لأني لست أهلاً للاستقلالية، وإذا أنفقتُها كما ينفقها الناس، اشتعل غضباً، وظنَّ أني أبَدُّ تبعه وكدحه، ولا بد أن أعمل معه؛ لأعرف قيمة المال، وإذا ادَّخرتها لحاجة في نفسي ظن بي الظنون، وراح يمنعها كي لا أستغني بها عن عملي معه، كل ما أفعله يزيدني يقيناً بأنه لولا أمواله لانفضَّ أبناؤه من حوله، وربما لأنه يعلم أنه فظٌّ وغلِيظُ القلب أصلاً، ولا شيء في ذاكرتي ولا دفاتري ينقضُّ هذا اليقين"^(١).

لن نقف عند خروج علوان على المؤلف، وتمرده على الأعراف، كما فعل في الرواية السابقة، ولكننا سنكتفي بالنظر لهذا التمرد من منظور آخر قصده المؤلف، وهو تجسيد نموذج من الشخصيات نعايشه، فالأشخاص الخياليون في الروايات يملؤون فراغنا في واقعنا، ويضيقون لنا بعض جوانبه؛ "لأن الشخصية الأدبية شخصية مصنوعة، وهي من خيال الأديب ومن عمله، حتى لو نظر في مراحل صياغتها الأولى إلى بعض الشخصيات الحقيقية، والصلة بينها وبين الشخصية هي أنها رمزٌ فنيُّ لها"^(٢)، كما أن إبداع الرواية لا يُشكل حُلماً خاصاً لكاتبها فقط، بل للمتلقي أيضاً.

أما في روايته الخامسة موت صغير قد يبدو المنظور مختلفاً عن نظيره في الروايات السابقة؛ إذ نحا علوان منحىً تاريخياً في هذه الرواية، فرسم لوحة لسيرة ابن عربي، واقتبس من أقواله ما يُشبهه رفع الستار في بداية كل فصل، بيد أن المتمعن في منظورها، يجد أن علوان مازال يلعب على نفس الوتر، حيث فلسفة الاغتراب هذه المرّة ممزوجة بضجر المكان، الأمر الذي يرسم في ذهن المتلقي منظوراً يقارب مثيله في الروايات السابقة.

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٧٥، ٧٦.

(٢) محمود الريبي، مقالات نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٣م، ص ٨٤.

يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "هذا كوخ مُسنَّم في أعلاه، إذا اضطجعت فيه لأنام اضطجعت على ميل لفرط ضيقه، وإذا وقفت خنقني دخان النار الذي يتجمّع في سنامه، ويحجب سقفه، وإذا خرجت منه بدت السماء من أمامي كأنها قطع ساقط يتعامد مع الأرض تمامًا حتى أوشك لو مشيتُ باتجاهها أن أصطدم بها، وقمة الجبل تجعل الأشياء في سفحه ضئيلة لا تُرى، ساكنة لا تتحرّك، حقيرة لا تؤثر، أكلت الأرض حوافه، فبين كل شبر وآخر شقُّ تدخل منه الريح الباردة في أيام الشتاء، ويتسرّب منه الماء في أوقات المطر، وتدخل منه الهوامُّ في ليالي الربيع، ولربما تركتُ الباب مفتوحًا فدخلت سحابة نائمة"^(١).

إن استخدام علوان لشخصية ابن عربي كعنصر تاريخي كان نابغًا من إحساس بعزلة الإنسان وانفصاله عن بقية العناصر اللإنسانية في الكون، وإن اختياره للأحداث التاريخية كان يرمي في الغالب إلى رسم بعض الإسقاطات التي أراد أن يُعبر عنها من وراء حجاب يقول علوان على لسان البطل ابن عربي:

"- ما بالكما لا تمسّان اللحم؟

- إنه خروف من حظيرة الملك ولا شك،

- وماذا في ذلك؟

- ألا تعلم أن في حظيرته خنازير؟

نهض القاضي والخطيب بعد ذلك قاصدين حوض غسل اليدين دون أن يشبعا، كانا تقيين وصالحين ولكن جبانان، لم يجروا أن يعترضوا على ما جدّ من أمر مرسية وهي تتردى من سيئ إلى أسوأ منذ استغلّ ابن مردنيش الفراغ الذي وقع بين انحيار دولة المرابطين ونشوء دولة الموحدين، فاستقلّ بمدينة مرسية، ونصّب نفسه ملكًا، ولهذا احتفظ كلٌّ منهما بمنصبه هذه السنوات، عندما يفسد رأس الرعية يصبح الفساد ديدنًا عامًا في البلد"^(٢)، لم يكن منظورًا مغايرًا عما قبله في رواياته السابقة، إنما هو نفس المنظور المتمرد، بدأ بالفرد، وانتهى بما هو أكبر من المجتمع.

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، دار الساقى، بيروت لبنان، ط ١، ٢٠١٦م، ص ٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠، ٢١.

لقد استطاع علوان أن يتمرد، وأن يعبر عن منظوره الفضائي من خلال النص السابق وغيره، حيث يقول على لسان البطل ابن عربي: "استعان ابن مردنيش بالفرنجة لتوطيد مُلكه، أفتى له ابن عرجون بجواز ذلك، فعقد الملك حلفًا مع ملك الفرنجة ألفونسو" (١).

يبدو أن علوان يبحث عن رؤيا، وقد وجدها في التاريخ، فأسقط التاريخ على الواقع من خلال النص، والنص كما يقول غالي شكري: "فالنص في خاتمة المطاف هو الكشف، والكشف هو الصيغة الدلالية للبحث بوصفه صيغةً جماليةً يقع العادي والمألوف - المرئي والمسموع والمحسوس - في قلب المفاجئ والغريب وغير المتوقع، غير المنظور وغير الملموس، الموت في الحياة هكذا يصبح الحدس، وليس التاريخ نسيجًا لغويًا لسيرة الحياة، بينما يستحيل في الرواية كينونة أشبه ما تكون بصفيرة الذاكرة والمخيلة فتمحو المسافة بين الماهية والهوية" (٢).

ويتضح المنظور السابق أكثر في كلام علوان عندما يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "وفُتحت الأبواب ظهيرة ذلك اليوم نفسه، ليجد الموحدون أمامهم أعدادًا كبيرة من فقراء المدينة ومنتشرديةا في انتظارهم، حشدهم جند ابن مردنيش ليكونوا في استقبال الموحدين، فإن أرادوا خيرًا فسترقُّ قلوبهم لهؤلاء الجوعى ذوي الأسمال القدرة، والعيون الزائغة، والشعور الشعناء، وإن أرادوا شرًا وأعملوا سيوفهم فيهم فسيتسنى لبقية الناس أن يتدبروا شؤونهم بالدفاع عن أنفسهم، أو أن يُولوا أديبارهم فارين إلى أي مكان" (٣). ولقد رسم لنا علوان منظورًا متمردًا على السلطة الحاكمة في الكثير من الدول العربية، وفي سياستها في معاملة شعوبها، وفي نظرتها على للفقراء والمهمشين، فهم دائمًا وقود أي حرب.

فمن خلال العرض السابق في الفضاء الروائي بوصفه منظورًا في روايات علوان يتضح لنا أن الرواية عنده تدور في منظور مشكلات الوجود والموت، والمعرفة والحقيقة، وعدم الثقة والخوف والمحاصرة؛ لأن العالم مُهدد بالفناء، وأصبح الاستقرار شيئًا نسبيًا صعب المنال، وهو ما دفعه أبطال روايته إلى التمرد، فقد طرح علوان وراء ظهره طموح الروائيين القدامى من تحقيق غاية البطل من الحب والثراء، وأصبح يسير على خطٍ آخر هو خط الهبوط إلى قرار التجريب.

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٢١.

(٢) غالي شكري، وجوه الفانتازيا، مجلة فصول، مجلد ١٢، العدد ١، ١٩٩٣م، ص ١٢٦.

(٣) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٣٨، ٣٩.

المبحث الثاني

الفضاء والواقع

إن الجيل الجديد من الروائيين -وعلمون واحد منهم- نهضوا بمحاولة بناء الرواية في ثوبها الجديد، وهم في الوقت نفسه جعلوا النصَّ الروائيَّ فعلاً حقيقياً، فعلاً غير منطلق من فراغ، في الوقت الذي يملكون فيه القدرة على الفكّك من أسر التجارب النمطية، والبُعد عن الافتعال، أو الجري وراء الشكل الفارغ، تقليدًا لموضوعات العالم البعيدة عن احتياجاتنا الراهنة، وثقافتنا الحقيقية، إن هؤلاء الروائيين يسعون بالرواية نحو انطلاقة، تكون وراء حدود الإمكانيات المحدودة للعناصر في تجريدتها ودلالاتها المباشرة، كما أنهم -أيضًا- يعطون الرواية مفهومًا جديدًا وإيقاعًا جديدًا غير مكتثرين بعناصر الرواية التقليدية، وغير مستندين إليها أحيانًا أخرى، مكتفين بالمعرفة الأصلية لماهيّة الرواية، وماهيّة الفضاء الروائي.

ويقول جورج لوكاتش: "كل ألوان الكتابة لا بد أن تتضمّن قدرًا معينًا من الواقعية، نعتقد معه ما نعتقده"^(١)، إنها مغامرة جديدة، لكنها حقيقية، تتوازي مع حركات التجديد في تاريخ الإبداع الروائي.

إن تلك الحركة الجديدة في المرحلة -موضوع الدراسة- كانت في وعي تامّ بالواقع العربي؛ لذلك نضج إبداع الروائيين في تلك الفترة في مدّ جسورٍ جديدةٍ في اللغة، والبناء، والإيقاع، والتمثيل، وكل عناصر الحضارة الجديدة، بحيث لا تقف حركتهم عند حدود الرّصد القاصر أو المتابعة العاجزة، فالإبداع الروائيُّ بالتأكيد كشف وحرك النقد والأدب إلى الأمام.

ويقول فيشر موضحًا الاختلاف حول مفهوم الواقعية: "من دواعي الأسف أن مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطّاط، فهي تعرض أحيانًا على أنها موقف، أي: أنها الاعتراف بالواقع الموضوعي على حين تعرض أحيانًا أخرى على أنها أسلوب ومنهج"^(٢).

(١) رشيدة مهران، الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط ١، ١٩٧٩م، ص ١٧.

(٢) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٧٤م، ص ١٢١.

لقد استطاعت الواقعية أن تبسط سيطرتها على كل أجناس الأدب والفن، "بل استطاعت أن تسود العصر لتصبح روحه الكامنة فيه، حتى قيل عن هذا العصر بأنه عصر الواقعية" (١).

إن الأدب الذي يحرص كاتبه على أن يضمه أفكاره وآراءه؛ ليجعل من فنه عاملاً إيجابياً مؤثراً يحرك الإنسان ويدفعه إلى التغيير هو أدبٌ عظيمٌ، إيجابيٌ، يعيش في وجدان الأمة؛ لأنه تعبير صادق عن العصر الذي قيل فيه.

ولا يكتسب الأدب هذه الصفة إلا إذا كان الأديب مدركاً تماماً لوظيفة الأدب في بناء الإنسان، والأخذ بيده إلى الأفضل، "فالأدب في جوهره وطبيعته لون من ألوان التنظيم الاجتماعي والتقاليد الثقافية؛ وذلك لأن الكاتب أو الشاعر أو الروائي يستوحي خواطره ويستمد إلهاماته من البيئة التي يعيش بها، ويتأثر بمؤثراتها" (٢)، والأدب يحاول محاكاة الحياة، وترديد صداها، وعكس سماتها، والحياة إلى حد كبير حقيقة اجتماعية، ويشير إلى هذا هربرت ريد: "فمن البديهي أن الاحتكاك المباشر بالإطار الاجتماعي هو مصدر انفعالات الأديب؛ لأن الإحساس العاطفي تنفيس عن المشاعر، وهو أيضاً نوع من الارتياح، وارتخاء الوجدان، كما أن الفنّ تنفيس عن المشاعر، ولكنه تنفيس مُنشط ومثير" (٣).

في روايات محمد حسن علوان نلمس احتكاكاً مباشراً بالواقع، فقد جند علوان فضاءه الروائي لكشف أغوار الحياة العربية، والواقع السعودي خاصّة في فعله وتفاعله، ورصد حركة الإنسان بما يؤلم وما يفرح، رصد القلق ولم يتوقف عنده، بل عاجله في كثير من المواطن، كما سيتضح من خلال هذه الدراسة.

وكانت روايات علوان محاولة لإبراز الحياة الاجتماعية، وتسليط الضوء على خطوط الواقع المتداخلة؛ من أجل تعرية تناقضاته، وتشخيص الاغتراب الإنساني، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "الشيء الوحيد الذي عجزت عن قمعه كل الأنظمة العربية تقريباً هو ألسنة مواطنيها، ولو زرعوا المقاهي رجالاً، ولو جعلوا الكراسي والطاولات نفسها جواسيس على رؤاها، لبقيت سخريتهم أكثر المسكنات الشعبية تداوياً، عندما يلتقي الغرباء قلماً يتحدثون عن غير الوطن، إنهم يتبادلون الجراح خفية، ويستعيدونها عند التفرُّق، حتى يلتقوا مرةً أخرى، المدهش أيضاً أن جراحات الغربة هي الجراحة

(١) محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، دار المعارف، ط ١، القاهرة ١٩٧١م، ص ٧.

(٢) علي أدهم، فصول في الأدب والنقد والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٧٩م، ص ٢٤١.

(٣) هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٢٣.

الوحيدة في الحياة التي يمكن أن يرثها الأبناء من آباؤهم دون أن تندرج تحت قوانين الوراثة، لن ينسوا أبداً أنهم منفيون، مهاجرون" (١).

لقد جسّد علوان في هذا المقطع غربة الإنسان العربي، وهو واقع يعايشه عدد كثير من الأبناء واستطاع كروائي أن يكشف الغطاء عن فضاء الغربة وما يولده من قلق؛ إن العالم اليوم تصطرع فيه أيديولوجيات كثيرة، ومذاهب متعددة ويشتدُّ قلق الإنسان وخوفه؛ قلقه من الغد وخوفه من عدم الاستقرار، والروائي هو صدى المجتمع، يتكلم بلسانه ويُعبر عن حاله، إن الأديب مثله مثل أي إنسان أو أي كائن حي، فكل تعبير أيّاً كان نوعه إشارة أو حركة أو صوتاً، هو تحقيق للذات، ومحاوله منه إلى التواصل مع المتلقي.

وهذا ما أشار إليه نبيل راغب بقوله: "لا يكتب الروائي من فراغ، بل يجد نفسه دائماً واقفاً على القاعدة التي رسخت، وإن كان يحاول أن يقيم بناءً جديداً عليها؛ فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان برغم الظروف المتغيرة، لذلك يفرض نفسه على الرواية الجديدة كما فرض نفسه على الرواية القديمة من قبل؛ إنه في كل صفحة، في كل سطر، في كل كلمة! هناك أشياء كثيرة يتحدث عنها، يراها الروائي كإنسان، يلمّ ويتخيّل وينفعل، وبملاؤ الزمان والمكان؛ فالرواية ليست سوى تجربة في الحياة بكل محدوديتها وعدم ثققتها في العالم، إنه إنسان العالم المعاصر يقوم بدور الراوي أيضاً" (٢).

لقد حاول علوان أن يمنح قارئه فهماً يتصل بأعمق الأعماق، فهماً يتجاوز السطح المهترئ، لم يكنف بتصوير الواقع فوتوغرافياً، فشخص الجماد يتفاعل.

فلقد كانت حرب الخليج هزة نفسية هائلة عمّقت في نفوس الشباب في تلك المرحلة الإحساس بالمرارة والإحباط واليأس والمهانة، وأصبحوا يتمنون داخل نفوسهم، تغيير هذا الواقع المؤلم المحبط، ومن ثم انزوا إلى داخلهم يلمون بهذا الواقع الجديد في محاولات روائية جديدة تُغيّر الشكل المؤلف الذي كان سائداً، يقول علوان على لسان البطل غالب: "عندما نشبت الحرب، واستطالت الإجازة الصيفية شهراً إضافية، أحجم الناس عن السفر خارج البلاد، فكانت تلك الملاحق ملجأ الكثيرين من الضجرين أمثالي، أعدت طليه وتأثيره وحولته من حجرة مربعة مُلقاة في آخر الفناء إلى مكان رطيب وأنيق، جهّزته وكأني أنفاس به أيّ ملحق آخر يمكن أن يميل إليه أصدقائي ورجحتهم جميعاً، كنت نجم ذلك الملحق بلا

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٨٩، ١٩٠.

(٢) نبيل راغب، معالم الأدب العالمي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٧٨ م، ص ١١٢.

استثناء، وكان الملحق نجم ملاحق الرياض، يستقبل الكثيرين من أبنائها، وكأنه مرفقٌ عامٌّ في المدينة حربيٌّ بحكومتنا أن تخصص له من ميزانيتها مثل أيِّ من الحدائق العامة، والمسلىح البلدي، بما يقدمه من ترويح مجّاني لسكانها، يلجؤون إليه وقد شقّت المدينة أرواحهم، وتركت فيها أزقةً جافةً وفجاجاً عميقة" (١).

لم يكتفِ علوان في ظل هذه الظروف بتجسيد الواقع فحسب، بل راح يبتدع أشكالاً جديدة تناسب الحياة الممرّقة المنسحقة المشروخة، فكانت الرواية التاريخية موت صغير تلاشت فيها الحدود بين الداخل والخارج، وبين الحاضر والماضي، وبين الزمان والمكان تعبيراً عن التآرجح بين الواقع النفسي الداخلي والواقع الخارجي، وكان الخُلم والتداعي وحديث الذات، حيث راح يجسد الواقع المهترئ الذي يشعُر به في تداعيات أشبه بالخُلم أو الهلوسة في تتابع جريء مُبعَثَر، لكنه في النهاية محاولة لرسم الواقع بعيداً عن ملعب الزمن.

ويقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "هل بلغتك أنباء مجريط؟ أيُّ أنباء تقصد يا سيدي؟ وكيف لا يبلغك نبأ هزيمة المسلمين على يد الفرنجة، وقد قتلوا منهم أنفُسًا لا تُحصى يقولون: لا إله إلا الله؟ أعلم أنها في بلاد بعيدة عن بلادك، ومُلك مختلف عن مُلكك، ولكن الذين انتصروا نصارى، والذين انهزموا مسلمون، تلملم السلطان وكأنه لم يتوقَّع موعظة، وقال وهو يُلَوِّح بيده في الهواء: نصر الله دينه وجنده في كل مكان، إنك تشكو من النصارى، ولكن العلة ليست فيهم، بل فيك أنت، العلة فيما أظهرته من مظاهر الكفر في بلدك، إنما فعلك هذا معهم يذكرني بفعل ابن مردنيش في مرسية عندما مكّن النصارى في البلد، فخرس دينه ومُلكه، وكيف أفعل يا سيدنا؟ افعل فعل عمر بن الخطاب واستوص بوصيته في أهل الدّمة، رفع السلطان حاجباه مندهشاً ثم غير ملامحه إلى ملامح المعاتب المستخفّ بحديثي، وهو يقول: يا سيدنا، لقد تغير الزمان، كيف تريدني أن أمرّ النصارى بجزّ مقادم رؤوسهم، وشدّ الزنانير على أوساطهم، ونحن على حدودهم، وأغلب رعيتنا على دينهم؟ إن الزمان زمانُ الله أيها الملك ماضياً وحاضراً، وإليه الأمر مستقبلاً" (٢).

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ١٧٤، ١٧٥.

(٢) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٤٧٩، ٤٨٠.

في الجملة الأخيرة خروجٌ من التلميح إلى التصريح، وتجلُّ للوعي الفني عند علوان في إدراك أهمية استخراج الموروث الحكائي العربي، واتخاذ نمطاً وشكلاً، ليصنع من خلاله شبكة من الجذور العميقة بين الواقع والمثال، بين المتعقل والمتخيل، لقد كان فضاء روايات علوان واقعياً، يعالج حيرة الإنسان المعاصر بأسلوب خاص، إن الاغتراب يشكل ظاهرة خطيرة بشكل لافتٍ للنظر في القرن العشرين، خاصة في النصف الثاني منه، حتى أصبح وكأنه مرض أصيب به الإنسان الحديث^(١).

وقد حفل الإبداع الروائي بالعديد من الروايات التي تعالج هذه الظاهرة، ولكنها تختلف باختلاف الرؤية، وتتعدد بتنوع الأداة، والاستجابة لروح العصر نتيجةً للقلق، والاضطراب، والحيرة، «فالاغتراب في الرواية الحديثة شيء مختلف كل الاختلاف عن الغربية في الرواية القديمة؛ لأن الاغتراب عند الروائي الحديث هو الإحساس بعبثية الوجود الإنساني، أما الغربية عند الروائي القديم فهي الإحساس بعزلة الإنسان وانفصاله عن بقية العناصر اللإنسانية في الكون»^(٢).

شغل الاغتراب بنوعيه -النفسي والمكاني- فكر علوان، فتزاحمت أفكاره تعالج هذه القضية، يُعبر عن واقع كثير من الشباب العربي، يقول ناصر: "أشعر بازدحام كل المخاوف التي يمكن أن تتجمع في غربة ما في صدري أنا اللأمان، واللأمعنى، والأمل تجوّلت في الشقة، تكوّمت في غرفتي مثل قنفذ، غصّة البكاء تكبر في حلقي، وفي داخلي يتفلسف مبدأ الضالة، كم أنا تافهٌ وضئيلٌ أرخص رجُل في هذه المدينة، أيُّ هؤلاء المارة يا ترى يملك وقتاً ليفهمي؟ شعرت أن المسافة بين الموت والحياة تنكمش حتى تصبح بعرض هذا الطريق، وأن المسافة بين الحلم والواقع تتمدّد حتى تصبح بطوله"^(٣).

في هذه اللوحة التي ما زال يمارس فيها علوان رسم فضائه الروائي بألوان الغربة والقلق، والشعور بعدم الأمان، وأنه بلا معنى ولا قيمة، فقد الأمل في حياة مستقرّة، في محاولة للتعبير عن الواقع الذي نعيشه.

ونجد في روايات علوان تجسيداً للرجل العادي، كشفًا لدخيلة نفسه، يقدم الواقع في صورة أكثر واقعية من صورته في أي عمل يعتمد على النقل الحرفي، والنظرة السطحية العابرة، حيث يقول علوان على لسان البطل معتر: "أدركتُ أن الاختلافات التي تجري على العمر، والعوامل المتسارعة الطبيعية التي تأخذ

(١) ينظر: محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٢٥.

(٢) غالي شكري، صراع الأجيال في الأدب العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٧٩م، ص ٢٢.

(٣) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١١٠.

حياتي في مُنحنياتها أثناء طفولتي وشبابي، كانت من هذا الملل المرتقب، إن العمر قبل الثلاثين، عمر مليءً بالتجارب، والإثارة، والتغيرات، واكتشاف النفس والأشياء، ولكن الوصول إلى الثلاثين يشبه الاضطرار إلى الانخراط في خطٍ أفقيٍّ، أنا الذي تعودت على الخطوط العمودية التي تصعد نحو الأعلى، وتتغير، وتتحرّك بسرعة تَبًّا لملل العشرين إذًا حتى الأربعون خير منه، لا ريب في أنه عمر أرقق بي من هذا العقد المتعب، إن الانحدار المتسارع نحو الشيخوخة، التغير في هيئة الجسد، وهرم الحكمة، وبلورة الأشياء، وزوايا الرؤية، شؤون متجددة، لا يعينني سلبها أو إيجابها، الذي يعينني أن هناك شيئًا ما يتغير، ولا يقف في حجرة الوقت مثل سكين صدئة!"^(١).

الفضاء كواقع يتجلّى بصورة واضحة، كلما تقدّمنا في القراءة في روايات علوان، وكأنه يلحّ على تجسيد الواقع بكل تفاصيله، وأكثر ما يلحّ عليه هو واقع النفس في رحلة بحثها عن الاستقرار، والوصول إلى الأمان، يقطع في سبيل ذلك تصوير رحلته في الحياة من الطفولة إلى الهرم.

في صورة أخرى يجسد لنا علوان واقع الحياة المؤلمة كاعتراض منه على قَدَرِيَّة الموت، واستسلام البشر لسكينه، كواقع لا ينكره مُنكر، صوّر المرض والنفس البشرية بين صراعها معه واستسلامها لسطوته، يصور لنا معاناة صوفيا وقد سيطر السرطان على جسدها.

يقول معتز: "بعد ربع ساعة من الأنين الخافت المتقطع، والطواف الذي تمارسه عينها حول الحجر، والسعي الذي تسعيانه بين السقف والنافذة، بدأت صوفيا تستقطب جزءًا من قواها الغائبة، بدأت تتفاهم مع الغذاء الذي صبّه في دمها أنبوب التغذية، فاعتدلت بمساعدتي طبعًا، ثم رفعت اللحاف عن رجليها، وحركتهما بتعب، لتجلس على السرير، وبالآليّة الغريبة التي تتعامل بها مع جسدها السقيم، وكأنها لم تُعدّ تشعر به، ولا تبالي بتذمّره المتصاعد"^(٢).

هذا التجسيد الواقعيّ لحياة مريض السرطان، والوصف الدقيق لحركته ومعاناته مع فضاء المرض، حيث الملل من رتابة الحياة، وقد نفذ رصيدها المتبقي من السعادة، في انتظار الموت، ذلك الزائر الذي لم يعد خافيًا - بالنسبة لها - إذ يدبُّ في عظامها.

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٢١، ٢٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣.

ويقول علوان على لسان البطل معترزاً أيضاً: "الصباح العشرون لي في المكان، شهدت استيقاظاً أليماً لصوفيا، فزعتُ من نومي على هذا الضجيج الذي تحدثه وحدها، غثيان، وسُعال، وقيء دموي، وشحوب كبير، كانت تتعارك مع نفسها في الحمام، ويأتيني الصوت، وأنا مذهول، صامتٌ لا أعرف ماذا أفعل! ناديتها فلم تجبني، طرقت عليها الباب وأنا أناديها بصوت أعلى فلم تصل منها إلا شهقات متقطعة فتحته فعلاً، ولكنها دفعته بيدها، مرّت أكثر من دقيقة قبل أن ينطفئ صوت سعالها، وتناه إلى بعده صوت أناتٍ طفيفة، ثم خرجتُ مثل شبح، ومشيت متوكئة على الجدار، حتى بلغتني، أعطيتها يدي فاهتدتُ بها إلى جسدي، ونزلت بعينين دامعتين، وصبّت في حجري بكاءً كثيراً"^(١).

هكذا تصبح صوفيا شخصية الرواية رمزاً لرحلة الصراع بين النفس البشرية والموت، فقد حاول علوان أن يقدم لقارئه فضاءً واقعياً مباشراً، يندمج معه على أرض الواقع من خلال مصداقية الوصف، وكأنه يُشاهد معاناة مريض السرطان أمام عينه وهذه المصداقية -بطبيعة الحال- لم تأت من فراغ، بل كانت انطباعات رسخت في ذهن المؤلف، عندما ارتكز انتباهه وذاكرته على نماذج واقعية مثل صوفيا في الواقع، فجاء الوصف حيّاً يلامس مشاعر المتلقي، ويسترقُّ قلبه تعاطفاً مع هذا المريض الذي لم يجد بُدّاً من الاستسلام للمرض، وإن كان يظهر خلاف ذلك.

وفي موضع آخر يقول معترز: "حتى وهن ما قبل الموت تحاربه صوفيا بهذه الضراوة! إن صوفيا لا تعالج نفسها الآن، لقد وافقت على الموت تماماً منذ أن رفضت العلاج الكيميائي، والإشعاعي، وتعرف أن لا شيء غير ذلك يمكن أن يجدي في حالة المرض الذي تحمله، ولكنها تريد أن تعيش قبل هذا الموت الموقوت حياة لا يبعثرها التعب!"^(٢).

ربما كان العالم لا يبالي بموم أفراده، والمجتمع -أيضاً- لا يبالي، وكلاهما يكتفي باختلاس النظر، لكن الرواية هي الشاهد الإيجابي في حياتنا، تجسد واقعنا، وتكشف عوالم الفرد الخفية، تقدم نماذج متعددة من الشخوص والأحداث، التي تصور فضاءات مختلفة لحياة الفرد واحتكاكه بنفسه أو بالجماعة، وهنا يصور لنا علوان صراع مريض السرطان المتمثل في صوفيا مع المرض، ومدى الآلام التي تواجهها في مراحل المرض المختلفة.

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٦٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٣، ٧٤.

في فضاء الواقع عند علوان تجسيداً للهروب إلى الذات، وتكريساً لرحيل النفس البشرية من عالم المجتمع إلى عالم الفردية، ومن الخارج إلى الداخل، يُصور الألم النفسي لمريض السرطان بدقة بارعة أكثر من وصفه لمظهره الخارجي، يقول معتر عن صوفيا: "سبغتصبها الموت أخيراً حيث لا تُجدي الصرخات، بعد تحرُّش مفاجئ وحقير، ظلَّت تفتح فيه كل يوم شباً معشَباً، يغلقه هو من ورائها أخيراً حاصرهما، فاختارت هي المكان كما اختار لها الأطباء الزمان، وتشبَّثت بالقرار الذي لم يعد لها ما تتشبَّث به غيره، وأنا البليد البعيد، الممتليء بالصحراء، والرتابة، والعقل الخائب، كنت جزءاً من القرار، ومنتدباً من بلادي لتشييع غصن لبناني أخضر، مقبل على الجفاف، تبعاً لدبلوماسية الفوضى، وتراكم الملل" (١).

لقد صوّر لنا علوان الإنسان تصويراً دقيقاً، صوّر الواقع وما يختلطه من أحداث ومحن، صوّر القلق والخوف، الموت والحياة، حتى ليتسنى لنا أن نصف رواياته بمراة تتجول في جوانب وأبعاد الواقع، لتسجل الأصداء الواسعة للرؤى والصراعات والحوارات، وتُشخص إشكاليات وهموم الحياة بأوسع معنى، وإن كانت مرآته قد عكست لنا هموم الواقع وأتراحه أكثر من أفراحه.

ولا يزال كُتّاب الرواية الجُدد -ومنهم علوان- ممن واصلوا الكتابة، يرصدون الواقع المعيش بحس منكسر غالباً، أو ربما بشكلٍ باردٍ يعتمد بنية سردية مُتخيَّلة، تُفتت الزمن المستقيم، ولا ترى في المكان سوى القلق، ولا تعول كثيراً على معرفة الراوي المطلقة أو موثوقيته، بل تحفر في نسبية المعرفة، وتخرق وعي الشخصيات ودوافعها، في الوقت ذاته الذي تومئ نصوصهم إلى استدعاء زمن مرجعي قديم، كذكريات الميلاد والنشأة، أو تتسم -غالباً- بمنظور خارجي في تصوير هذا الواقع المعيش بكل ما يكتنفه من إحباطاتٍ، وهزائمٍ، وتحولاتٍ.

يُصور علوان الواقع بكثافة، فيصور ما يدور بين جدران البيوت، وإن كان لا ينفكُّ من الهروب من شبح الخوف والقلق الذي لازم فضاء رواياته في دنيا الواقع، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "أنكمش في سريري، وأنا أسمع ضربات أُمي تنهال على ظهري بدرية، وهي متكومة أنظاها بالنوم حتى لا تشملني تلك الغارة الليلة التي تشنُّها على غرفتنا منتصف الليل؛ لتتأكد من خلودنا إلى النوم، حتى إذا ألفتنا مستيقظين في حالات نادرة انتفض في داخلها شيطان مريد، وأفرغت علينا شيئاً من وسوسته إليها،

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١٩.

كانت تشتمُّ أبي باعتياد حتى ظننت ذلك عُرفًا يحدث في جميع العائلات، لم يكن الأمر مهينًا بقدر ما كان مربكًا، ضربها كان عاديًا وغير مبرح وكنا نستحقه في أغلب الأحيان، ولكنه كان أقلَّ إيلاَمًا بكثير من أن أسمعها تشتمُّ أبي بفجاجة أماننا، تزم فمها وتخفض صوتها قليلًا لتخرج الشتيمة مُرَكِّزة ومؤلمة، تفتح في داخلي مغارات من الخوف والقلق" (١).

لعل هذا واقع عدد كبير من العائلات، فالخلافات وعدم التوافق الأسري أمرٌ موجودٌ، يتفاوت ويتباين لكنه -على كل حال- موجود في اللوحة السابقة، فصوِّر لنا علوان صورة واقعية للمرأة الناقمة على عيشها، جسَّد الأم القبيحة التي نُزع الحنان من صدرها؛ فكرها أولادها.

ثم تابع: "منذ طفولتنا اختلقت أُمي لكل منا لقبًا قبيحًا تستخدمه في حالتي الغضب والمرح معًا، كل واحد منها كان يشقُّ صدري ويسكب داخلي دلًّا من مادة حارقة كلما نبذتني به في مجلس مليء بالأقارب والأطفال" (٢).

صوِّر علوان واقعًا داخليًا، جسَّد من خلاله القلق النفسي والشعور بالوحدانية داخل أسرة مُفكَّكة، من خلال مقارنة أسرته بالقدس -عنوان الرواية- حيث رعاية هذا الحيوان لُمرته، جسَّد الأمَّ المجرَّدة من أمومتها تجاه أولادها، وحالة الانفصال في العلاقة بين الأبناء وأُمهم، وما سبَّبته سوء التربية من قلقٍ لازمٍ نفس البطل.

وأضحت الحياة أشبه بالكابوس المخيف، الذي ألقى بتبعاته على العلاقة بين الولد ووالدته، فكان الجفاء والوحشة والعقوق، يقول علوان على لسان البطل غالب: "لذلك أعالملها بالمثل عندما أزورها على فترات متباعدة، زيارتها ثقيلة جدًّا، والكلام معها يشبه الكلام مع معالج نفسي لا نثق به، يسأل أسئلة لا نجدها ويصرُّ على أن يحشر في أفواهنا إجاباتٍ لم ننفوه بما قطع، كلما زُرنا أشعر بأني أودي دورًا رتيبًا لن أجيده، وتؤدي هي دورًا رتيبًا حفظته عن ظهر قلب" (٣)، ربما يلقي الفضاء في المقطع السابق اعتراضًا على طبيعة العلاقة بين الابن وأمه، بعدما ألبسها علوان ثوبًا مخالفًا للمعتاد، بيد أن ما يشفع له

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ١٠٧.

(٢) محمد حسن علوان القندس، ص ١٠٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٢.

كونه صوّر قطاعًا من واقعنا موجودًا بالفعل، وليست صورة عامة، فالواقع - كما أشرنا - يحمل الجيد وغير الجيد، لكنه واقع نعايشه، نقلته لنا الرواية.

ويمكننا أن نلج أكثر داخل فضاء روايات علوان؛ لنشاهد رصده وتصويره للواقع، حيث النظرة العميقة إلى الوجود، وشدّة الحساسية بالصلوات الإنسانية التي تربط بين الناس، في تطورها وتموّجها، ثم الصراع الداخلي مع الذات، وتفاعلها مع العالم الخارجي.

يُعبّر علوان عن صراع الذات مع العالم الخارجي، فيقول على لسان غالب: "تعرفت رفيقًا ذميماً اسمه القلق، لم أسأله مرافقتي، ولم يستأذني في ذلك قفز فوق كتفي مثل قرد مجنون ولم يفارقني بعدها قط، كلما طردته من كتف قفز إلى آخر، وكلما طردته منهما معاً تعلق بجذع شجرة بعض الوقت، ثم لا يلبث أن ينقض على رقبي مرّة أخرى، لم يتركني أهجع ليلة حتى يجعل صباحها قائماً مثل قرارة بئر، ولم أتنفس طمأنينة الصباح حتى يجعل الغروب يأتي مثل وحشٍ سيتعدى عليّ طيلة الليل، ضاقت في عيني الدنيا حتى لم أعد أرى شيئاً في حجمه الحقيقي" (١).

يعالج المقطع السابق فضاء الواقع في رواية رمزية أكثر منها تاريخية، وكأنّ الواقع بقلقه شبح يطارد علوان في رواياته، وينعكس هذا على قارئه فيعايش ذلك في واقعه، ويجد القارئ في النصّ مرآته التي يرى فيها نفسه وواقعه، وهذا هو سرّ نجاح الرواية عامّة، وربما كان هذا أيضاً سرّ فوز هذه الرواية بالبوكر، فقد استطاع علوان أن يحول زمنًا تاريخيًا ممتدًا إلى فضاء واقعي زمنه لا يتجاوز اليوم أو الليلة أو أيامًا.

يقول علوان على لسان البطل غالب: "كل شر يبدو هائلاً ومخيفاً، وكل خير يبدو طارئاً وضيئلاً، أرتجف في هدأة الليل أحياناً من فرط القلق مثل محموم بدون حمى، ويأتي الصباح وقد أهكني التعب، وكأنّ عيني لم نغمضها طيلة الليلة، صغرت في عيني كل شؤون الحياة حتى صار ينقضي يوم بأكمله لا أقوم فيه بشيء إلا صلواتي أسابيع تليها أسابيع والقلق هو محرك كل ساكن، ومسكن كل متحرك في حياتي التي أضحت قائمةً وشائكةً" (٢).

لا تنفكُ شخوص روايات مؤلفنا تعالج الحياة واقعتها في حركاتها وسكناتها، ربما خرج عن فضاء الزمان والمكان، وربما جاءت الرواية أشبه بمشاهد المسرحية - كما هو الحال في هذه الرواية - ولكن الشغل الشاغل

(١) محمد حسن علوان القندس، ص ٣٥٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٣٥، ٣٣٦.

هو تقديم فضاء واقعي يمثل الحياة، وهذا هو جوهر الرواية الحديثة "إن الذات الكاتبة لا تبذل مجهودًا كبيرًا في تأطير التجربة وبنائها بناءً روائيًا عضويًا، متلاحم الأجزاء، ذا حبكة وبداية ووسط ونهاية بقدر ما تقدم الحياة في تفكُّكها وتشظيها، لكنها في النهاية تأتي بوصفها قطعة من الحياة شاملة فسيفسائها الخليط الهجين لكنها الحياة" (١).

من خلال العرض السابق نخلص إلى أن إبداع علوان في رسم فضاء رواياته الواقعي لا يُشكل حُلماً خاصًا له فقط، بل لقارئه أيضًا؛ لأنه يطمح إلى تحقيق فاعليته من خلال الرسم الدقيق للواقع، وهو أمر ليس بهيّن؛ إذ إن تطبيق الرواية على الواقع مسألة مُعقّدة تمامًا، وإن واقعية الرواية -وكونها تقدم جزءًا وهميًا لحياتنا اليومية- هي أحد جوانب هذا التطبيق، ويقول علوان على لسان البطل ناصر: "كنت أتمنى لو أزورها في لوس أنجلوس، ولكن عملي لا يسمح لي، اشتقت إليها كثيرًا، إلى عينيها الحاملتين، وشعرها الناعم القصير، وجمالها الياسيمي البارع، تُرى كيف تبدو الآن في حملها؟" (٢).

يصف المؤلف هنا واقعًا شعوريًا يستشعره البعض عند تعلُّق الأخبار بمن يفارقه أو يسافر فترة كبيرة، وهي التصوُّر لهذا الشخص في حالته الآن، وتذكُّر ملامحه مثلما يتذكر هنا عينيها وشعرها القصير وجمالها في تذكُّر لصورتها، ثم التصوُّر لحالتها الآن حينما قال: تُرى كيف تبدو الآن في حملها؟

ويقول علوان على لسان البطل حسان: "كل شيء كان هادئًا، وكأنه ينتظر عاصفةً كدخول غالية، كوب القهوة الذي في يدي كان يجعلني أكثر انتباهًا، وأصابعي أكثر قلقًا" (٣)، ثم يقول في موضع آخر: "لم أُجب، تركت وجهي يعدل ملامحه المفجوعة ببطءٍ، وتنفست بعمق، ورحت أرشف القهوة بشكل لا إرادي بطيء" (٤).

لقد أوضح علوان في المقطعين السابقين أنه استخدم القهوة كوصف لحالة النفس وشعوره في ذلك الوقت، ففي الموضع الأول كان سعيدًا بلقاء حارٍّ مع غالية، وفي المقطع الثاني كان مفجوعًا وحزينًا.

(١) سيد بحراوي، جبل روائي جديد، مجلة الثقافة الجديدة، عدد ١٥٧، ٢٠٠٣م، ص ٦٧.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٤٧.

(٣) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ١٣٤.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٦٦.

هكذا جاء فضاء الواقع في روايات محمد حسن علوان مصوِّراً لحياة الإنسان الواقعية، واقعه مع المجتمع، ومع الآخر، ومع النفس، صور هموم الإنسان العربي، وجسّد قلقه ومخاوفه، شخّص المرض وألقى الضوء على الكثير من الأشياء التي لا نبالي بوجودها؛ بسبب زحام الحياة وصراع الأحياء فيها؛ لهذا جاءت رواياته إيجابية تعالج معاناة الفرد وهموم المجتمع.

المبحث الثالث

الفضاء العام والخاص

إن الحقبة الزمنية الممتدة من عام ٢٠٠١م، إلى عام ٢٠١٥م، تُشكل مرحلة تطوُّر ونقطة كبيرة في الرواية السعودية؛ حيث التأثيرات الخارجية فشاعت فيها تقنيات الوعي التي تتمحور حول رؤية الشخصيات المحورية في قضايا تمسُّ الفرد والمجتمع السعودي، وتُشكل فضاءً كبيراً تسبح فيه عناصر الرواية، وتتصارع قُوى الخير والشر، والمحافظه والتمرد، والتقليد والحداثة، وحاولت كثير من روايات هذه الفترة تغيير العديد من المفاهيم والتقاليد والموروثات العربية المتأصلة في البيئة السعودية.

إننا نجد وبكثرة تحولاتٍ عامَّة في حياتنا، شكَّلت منها الرواية فضاءً عامًّا يصور السمات الخارجية لحركة المجتمع، ومتغيرات أخرى كثيرة ثقافية وسلوكية انعكست في روايات هذه الفترة في صورة تنوع مضموني وتمرُّد اتسم بالجرأة والوضوح، وأخرى خاصَّة مسَّت الجانب النفسي والفلسفي عند أفراد المجتمع، صنعت منها روايات هذه الحقبة فضاءً خاصًّا.

ولا شك أن عملية تقديم الحدث وتشكيله عبر الفضاء العام والخاص، تُعدُّ من البحوث الهامَّة التي شغلت الدراسات النقدية الحديثة، "فقد تُقدم الرواية فضاءها دفعة واحدة أو بصورة مجزأة مبعثرة، أو تستحضر فضاءاتٍ متعددة في وقت واحد، ولكنها توفر دائماً حدًّا أدنى من المعلومات المكونة للفضاء سواء أكانت مجرد علامات استدلال لإطلاق مخيلة القارئ أم وصفاً تفصيلياً"^(١).

ويمكننا أن نقسم الفضاء في روايات علوان إلى فضاء عامٍ نتناول فيه الإطار العام لأجواء رواياته من خلال رؤيته للمجتمع، ورصد حركته الجماعية والفردية. ورصد الفضاء الخاص من خلال التجوُّل في الفضاء النفسي والفلسفي للروائي لِمَا يشغلان من موقع استراتيجي في بناء فضاء الرواية الخاص. إذا سلَّمنا بأن الفضاء في روايات علوان نتاج متآلفٍ لبعدين اثنين لا ثالث لهما، هما نظرتة لثقافة المجتمع من ناحية، وعقليته ونفسيته من ناحية ثانية، فبالأولى يتوجه (نتاج ثقافته)، وبالثانية يتوجه سلوكه المرتبط ارتباطاً تلازمياً مع المفاهيم (نتائج العقلية) والميول (نتاج النفسية) من هذا المنطلق رأينا أن نقسم فضاء الرواية عند علوان إلى عام وخاص.

(١) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، ص ١٢٩.

لقد قامت فلسفات التفكير النقدي المعاصر في مختلف اتجاهاته ومذاهبه على تأكيد فكرة وثيقة الصلة بين الفن والحياة، والأديب ابن المجتمع يتأثر بأحواله السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفكرية، ولا يمكن أن ينكر أحد العلاقة العميقة القائمة بين الأديب والمجتمع، وهذه العلاقة تنتج من اعتماد الأديب على المجتمع، فهو يحصل على نغمته وإيقاعه وقوته من المجتمع الذي هو عضو فيه، ولهذا يُعتبر الاحتكاك المباشر بالإطار الاجتماعي هو مصدر انفعالات الأديب.

ولئن جئنا إلى روايات محمد حسن علوان نجدها مُتَّخِذة من فضائها العام وسيلةً لتصوير المجتمع بتنوع ثقافته، ثقافة المجتمع العربي عامَّةً، والسعودي خاصَّةً، وتتداخل هذه الثقافات في رواياته؛ فنراه في تواصل مستمر مع كل مجريات الحياة اليومية، مترجمًا ذلك بتحريك شخصه وتنقلهم عبر البيئة الجغرافية لحدود الموضوع المتناول.

تحفل رواياته على هذه الشاكلة بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية القلقة التي تسعى لإبراز الحياة الاجتماعية (العائلية والمدنية والثقافية) في علاقتها الجدلية مع الخلفية الأسطورية والبيولوجية للإنسان، في محاولة لتسليط الضوء على خطوط الواقع المتداخلة من أجل تعرية تناقضاته وتشخيص الاغتراب الإنساني.

إن رسم الإطار العام للرواية يجعلها تبدو أمام القارئ كائنًا حيًّا مكتمل التكوين؛ لما تقدمه من كشف للعلاقات الاجتماعية والعمل الذي تقوم به، وثقافتها المتنوعة وتعليمها، وهذا كلُّه ينهض به الجانب الاجتماعي.

يُصور لنا علوان الزواج وثقافة المجتمع في النظر إليه كأولى حلقات الفضاء العام، ليرز التفاوت في ثقافة أفراد المجتمع في نظرتها له، بين كونه مجرد عادات وطقوس يمارسها المجتمع لإخضاع الفرد لقوانينه، وبين كونه حاجة يتطلَّبها القلب والجسد.

وأحيانًا أخرى كنوع من الخلاص من برائن قواعد وقوانين وتحكُّمات الأسرة كالذي نجده في شخصية (نورة) في رواية القندس، حيث يقول علوان على لسان البطل غالب: "بدا لي مع هذه التغيرات أنها توشك أن تدخل حفلة تنكزية لا بيتًا زوجيًا، لقد أسرفت في إعداد نفسها لرجل لا يجيد إجراء حجوزات سفر، سيكون فظيًّا إذًا، بلا عنوان ولا أسطر، لا تملك أن تقرأ منه، ولا تعرف كيف تكتب فيه، المشكلة أنه سيصبح مصيرًا أبدئيًّا، وسيتعيَّن عليها أن تمضغه طيلة حياتها دون أن تجرؤ على مفاتحة

أي في الأمر حتى لا يشنقها على واحدة من نخلاته الست، تغيّرت كثيراً في غضون الأشهر القليلة التي مضت منذ وافق أبي على زواجها، تحوّلت إلى امرأة غريبة لا تنتمي إلى هذا البيت، تعضُّ على هذا الرجل بنواجذها حتى يخرجها منه، فلا نراها بعد ذلك سوى في الأعياد والمناسبات" (١).

يتناول المقطع السابق فضاءً اجتماعياً نعايشه، عندما تنظر الأسرة للفتاة على أنها عبء ثقيل، تتحيّن الفرصة للتخلّص منه، وإلقاء ثقله عن عاتقها، وهو نمط دأب عليه المجتمع العربي منذ عصر الجاهلية، وامتدت جذوره لعصرنا الحاضر.

وفضاءً اجتماعياً آخر وهو أن الفتيات اللاتي يعيشتن مثل هذه الأجواء ينتظرن أيضاً هذه اللحظة للفرار من أسوار سجن الأسرة، حتى ولو إلى المجهول لقد كانت نورة أكثر حرصاً على الزواج؛ فهو الخلاص الوحيد من أبيها الجاف الغليظ، وجدران بيتها الشبيه بالسجن. وأما عن ثقافة الرجل ونظرته للزواج يجسد علوان نمطاً واقعياً، هو رغبة الرجل في زوجة مسالمة مستسلمة، لا تجيد غير السمع والطاعة، يقول غالب عن زواج (بدرية): "اخترها أبي يتيمة؛ لأنه يريد لها كسيرة الجناح حتى لا ترهقه بما تريده بقدر ما تتحمّل هي ما يريد، وصغيرة السن ليغيظ بها أمي التي يكبرها زوجها الثاني بعشرين سنة، وجاءت شيخة كما أرادها في سنواتها الأولى قبل أن تسلك طريقها الواثق إلى قلبه المغلق، إذ رأيتها في حضرته بدا كأنه يقلبها في كفه كيف يشاء، بينما قلبه كله بين أصبعيها" (٢).

إن الفضاء العام هنا يشكّله محور العلاقات الاجتماعية، من نظرة المجتمع لعلاقة الزواج بين قُديستها، وكونها مجرد عادات وتقاليد، لقد كانت (شيخة) المثال المرغوب فيه بالنسبة لأي عربي، فسمات الرجل العربي تميل إلى السيادة وفرض السيطرة، وهو ما فشل فيه والد غالب -بطل الرواية- في زواجه الأول من أمّ البطل، فبحث عن بديل يمارس معه رجولته، وقد يجرف تيارُ الحب قلب الرجل، فيتزوَّج ممن لا ترضى بها الأسرة، تنفيذاً لسلطان الحب، مكسراً كل القواعد، وتمرّداً على عادات المجتمع وتقاليد، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "يا أخي ماذا تريد أن تفعل بنا؟ أتريد أن يُقال: إننا لم يعد يعرف لنا أصل من فصل؟ وكان عمي مطرقاً وعلى رأسه غمامة من كدر فلم يجب، واستمرّ أبي في كلامه:

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ١٨، ١٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١١١.

– أن تزوج ابنتك من مولد فذلك مقبول على قُبْحه، ولكن أن تزوج ابنك الأكبر من نصرانية قشتاليّة! ماذا يقول عنك الناس؟ أشاح عمي بيده وأجاب بصوت ثقيل منهك:

– كُفَّ عني يا علي، فأنا لم أوافق على هذه الزيجة، ولكنه رجل ونكاحه لا يشترط موافقتي، ولو كان يأتمر بأمرى لكنت تراه يبيع ويشترى في هذا الدكان، ضرب أبي كُفًّا بكفٍّ، وهذا صوته وقال:

– ألن تحرك ساكنًا إذن؟ فقام عمي من متكنه وراح يملأ كأسه من جرّة الماء، وهو يجيب أبي دون أن ينظر إليه: حرّك أنت سواكنك إن كنت تقدر على شيء، لقد أوكلتك الأمر، ولم يقدر أبي على شيء، تَمَّت الزيجة واختفيا عن الأنظار حتى لم نعد نعلم أهما في إشبيلية أم غادراها" (١).

لقد صور ابن عربي كيف نفّذ ابن عمه زواجه رغم أنف الجميع، ضاربًا بعادات وتقاليد المجتمع عُرض الحائط، وغير مهتم بموافقة أو رفض الأسرة.

فالشخصية المحافظة تتحمّل المسؤولية داخل الرواية عن أفعال المجتمع، وضرورة تقنينها وفق منظور الشرع وتقاليد العُرف، وتعزية فساد المجتمعات، وأن تستنكره، وتكسب الأنصار في استنكاره مهما غدا ذائعًا شائعًا، فهناك زواج قائم على المصلحة، يتمُّ من أجل نيل شرف النسب، وتقوية العضد، من أجل الجاه والسلطان أو المال أحيانًا، وقد عالج علوان كل هذه الفضاءات في رواياته.

ويقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "ما مرّت بضعة أيام على وصول الخليفة إلى إشبيلية حتى فاجأ الناس بخبر لم يخطر لهم ببالٍ زواجه من صافية بنت محمد بن مردنيش، شهقت أُمي وحجبت فاهًا وهي تقول بعدما بلغها النبأ من أبي: ألم يجد امرأة يتزوَّجها سوى ابنة عدوّه؟ للتوّ كان يحاصره؟

فيجيبها أبي وهو يخلع خفّه ويغمسها في طستٍ من الماء: إنه دهاء الخلفاء يا امرأة، صافية في بيته، وأختها في بيت إبراهيم بن همشك، أختان من بنات مردنيش في عرين الموحدين!

– أيامن جانبها؟ بل يأمن جانب المردنيشيين كلهم، أذاقهم حزمه وعفوه معًا، وأحدهما حرّيّ بإبقائهم جميعًا تحت سطوته" (٢).

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٨٢، ٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٥.

من خلال المقطع السابق يتضح لنا أن الرواية تعرض لثنائي الصُنوف ومختلف الأشكال، لنماذج من حياتنا المجتمعية، وهي عبارة عن بناء يحتوي مستويات مختلفة تمكّن القارئ من أن يفهم العالم، ومن أن يشكل تجربته الخاصّة، وكل هذا يهدف أن يظل القارئ واعياً، وأن يشارك المؤلف في الأحداث.

واستكمالاً للصورة العامّة التي تنقلها لنا روايات علوان عن الزواج بألوانه وتوجيهاته المختلفة، نجد صورة الزواج التقليدي، والذي يُعدُّ بمثابة مرحلة من مراحل العمر ومحطّة لا بد من التوقّف عندها.

ويقول علوان على لسان البطل غالب: "ظروف زواج أمي السابق تشبه المسلسلات البدوية، كانت هي آخر مَنْ يعلم، والقرى التي تمعن في الجنوب تفعل هذا من حين لآخر، لم تكن أمي قد تجاوزت الرابعة عشرة عندما تزوّجت من زوجها السابق، وجاء بها إلى الرياض وهي طفلة لا تعرف لماذا تحوّل الحقل فجأةً إلى صحراء، والجبل إلى سفح، وزوجها السابق علاوةً على كونه ذا نسب مقبول، كان قد قرر فعلاً السفر للعمل في الرياض، وكان التزوّد بزوجة ما جزءاً من أمتعة السفر"^(١).

وكأن الزواج مجرد مراسيم وعادات، تفرضها الحياة على الأحياء فيها، بل قد ينظر إليه البعض أحياناً على أنه دواء موقوت، كما هو الحال في صوفيا.

كذلك يقول على لسان البطل معتر في رواية صوفيا: "تزوّجت! برغم توجّسي الكبير قبل هذا القرار، وبرغم أن الكثيرين يرون الزواج مستنقع رتابة وملل، ويسمونه قفصاً وقيداً وأسماء أخرى، فكان دخولي فيه يشبه اقتحام مريض الربو عاصفة رملية! ولكن الأمور قضت بالعكس، كأن شيئاً كالسحر لمس حياتي فجأةً وبثّ سكوناً، وطُمأنينة، وركوناً كان يبدو كأني شُفيت من التغيير الذي يجمع بي طوال عمري، وبرغم أنني طلقْتُها بعد ثلاث سنوات فقط، إلا أنني لا زلت أجهل أيّ معجزة كبيرة حقّقتها تلك الزوجة العادية حتى جعلتني أمارس هذه الحياة الوداعة طوال السنوات الثلاث! ربما لم يكن من زوجتي، بل من مشروع الزواج نفسه، هذا الدواء المؤقت، ربما كانت مساحته أوسع من أن أمّ بكل مشاهدِهِ حتى أبدأ في الملل، كانت تجربة ربما تنجح"^(٢).

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٩٣.

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٣١.

فإن أيّ نمط للزواج قائم على المصلحة أو الضغط الأسري أو لمجرد العادات والتقاليد فمآله الفشل والطلاق، يقول علوان على لسان البطل حسان "كانت أمي مُطلّقة رجل قبله، عاشت معه عدّة سنوات قبل أن تصبح عاجزة عن تحمّل خشونته وصلّفه، وانهماكه في تجارته، وانشغاله بما خارج البيت عن داخله، وأسباب أخرى كثيرة جعلتها تنفر منه عمداً، ورغم أنها أنجبت منه أخي الأكبر أحمد، فقد نجحت في أن تجعله ينظر إليها كزوجة عاصية، إثماً أكبر من نفعها، فطلّقها فور ولادته" (١).

لقد كان الطلاق هو النهاية المريرة لهذا الزواج المجرد من الحب والمودة، ويضيع مستقبل الأولاد بين الأبوين، وتبقى مرارة الذكرى كغصّة في حلق كليهما لا تمحوها صروف الزمن، يقول علوان على لسان البطل غالب: "عندما طلق صديقي فيصل زوجته، قرّرت أن أجيء إلى بورتلاند، استعرت أحزانه لأتخذ قراراً صعباً كهذا بعد أن وجدت حزني لا يكفي لشيء. الملل وحده لا يمكن امتطاؤه نحو المسافات البعيدة، طُفْتُ معه أروقة المحكمة في الرياض شهرين كاملين وهو يسعى للاحتفاظ بوصاية الطفلين، قال لي وهو يحاول أن يدفع عنه نفسه شبهة الحزن والانكسار إن لم يحكم لي الشيخ بالوصاية فلن أطلقها أقسم أن أعلّقها مثل حذاءٍ قديمٍ" (٢).

كل هذه الأطر تلتحم لتشكّل لنا فضاءً عامّاً يمثل المجتمع من حولنا وحركة الأحياء فيه، إن عرض الواقع العام بهذا الشكل ليس لمجرد التصوير الصامت فحسب، لكن الروائيّ حين يقول، فإنه يقول ليعالج ظاهرة أو يلقي الضوء على سلبية تحتاج لتقويم؛ لذلك وبعد أن صوّر لنا الفضاء العام جانباً من سلبيات المجتمع يعرض لتبعات هذه السلبيات.

تظهر في هذه الروايات حرص علوان على تقديم نماذج متنوعة تبرز أثر الأحداث السلبية في المجتمع، هذه النماذج إنما هي إشارة مقصودة لإيقاظ ما مات من ضمائرنا حيال أهليتنا وذوينا، كنتيجة للبحث عن الجاه والنسب الرفيع الذي صورته الرواية، والذي هو سلبية في فضاء مجتمعنا، تُلقِي الرواية الضوء على نتيجة هذا الزواج كمثال للفشل الاجتماعي.

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٩٢.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ١٠١.

كذلك يُشكل فضاء الترحال جزءاً من الفضاء العام؛ يصور جانباً هاماً من حياتنا، دوافعه ونواتجه، وقد عاجت روايات علوان فضاء الرحلة بصوره المختلفة من نزهة، والبحث عن العمل، أو لطلب العلم، وربما كان هروباً من هموم النفس.

يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "ضاق بي المكان، وقررت أن أرحل، لا شيء يصرف عني همومي، ويخفف عني شجوني إلا السفر، لم أعلم أن قراري العشوائي بالرحيل فتح عليّ تيهًا استمر ثلاث سنوات، حتمًا في بلاد الله أنا وبدر بلا هدف، خرجنا من دمشق إلى حلب وحماة والموصل والرها وماردين، وعُدنا إلى دمشق مرّة أخرى وخرجنا منها، أحكم على المدينة من أسابيبي الأولى فيها، فإما أن تمُدَّ إليّ يداً تسكن قلبي، وتهدئ من روعي، فأمكث فيها أشهرًا، أو تقذف في قلبي الرعب، وتملأ نفسي بالخوف فأهجرها فور أن نرتاح من تعب السفر"^(١).

يبدو فضاء الرحلة هنا بلا هدف، هروب من قلق النفس، وسجنية المكان، إنه المنفس الوحيد لما يعرو النفس من ضيق وهم، وهو فضاء واقعيّ عامٌّ يهرع إليه الكثير منا، ويجد في السفر راحته، ومنفسًا لهومومه وشجونته.

وقد يكون السفر هروباً من واقع الأسرة المرفوض، كما في القندس، يقول علوان على لسان البطل غالب: "سادت بُرهة صمت أخرى، راحت أُمي خلالها تمسح براحة كفِّها ثوبها ثم تلتقط أشياء وهمية منه وتلقي بها بعيداً، ألقيت بالطرف المسندل من غترتي إلى الورا وأنا أقول لها"^(٢). لا يستطيع بطلنا أن يخفي دوافع سفره، ولا أن يُقدم براهين تشفع له بموافقة أمِّه على سفره هذا، فهي تعلم أنه ليس إلا هروباً من واقع لا يطيق العيش فيه، وتطلعه لنيل مساحة من الحرية الشخصية، التي ينشدها في بلاد كأمريكا.

ويقول: "وفي اليوم الثاني عشر اتصلت أُمي أخيراً، سألتني بعد تحية جافة عن تاريخ عودتي، وكأنها نسيت أنها ودَّعتني في الرياض بدعاء فقط، أخبرتها أنني لم أحدد عودتي بعد"^(٣).

وفي الجملة الأخيرة مُلخَّص لدوافع سفره، فالتفكُّك الأسري، وانفصال أمِّه عن والده أحد أهمِّ هذه الدوافع، هروبه من واقع الحياة أيضاً واحداً من هذه الدوافع، وهي نفس الدوافع تقريباً التي زجَّت بالكثير من

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٣٨٥.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ٣٥، ٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٤، ١٣٥.

شبابنا على الهجرة، مخلفين وراءهم الواقع بمرارته، وإن فضاء علوان العام هو الذي يناقش واقع المجتمع، ويقتحم قضاياها، ويتفاعل مع الأحداث المختلفة، فهو يتميز بقدرته على صنع الأحداث، والمشاركة في تطويرها، واتخاذ مواقف إيجابية في انفعالاته ومشاعره، ومواقفه من الآخرين، والحسم في القضايا المتعلقة، بعيداً عن التردد الفكري والعاطفي الذي يصيب الشخصية بالترهل، ويفقدها وزنها وتأثيرها وقيمتها في صياغة الأحداث؛ لذلك فإننا نواجه سؤالاً حتمياً عن ثقافة هذا الفضاء، وعلى أي أساس بنت هذه الأحداث وشكلت هذا الفضاء؟! وهذا ما تعالجه السطور التالية، عندما نتعرض للفضاء الخاص في الروايات موضوع الدراسة.

ولكي نستطيع الكشف عن مكونات الفضاء الروائي، ومدى كونها مُفعمّة بالحياة والحركة، لا بد من ارتياد عالمها الداخلي واستنباطه، وإخراج ما فيه من مشاعر وانفعالات؛ إذ لا بد أن يستكمل الراوي رسم فضائه الروائي من أبعاده المختلفة، وسيتمُّ تناول الفضاء الخاص لروايات علوان من خلال تسليط الضوء على الفضاء النفسي، والفضاء الفلسفي، إذ يشكل هذان الفضاءان خاصّة دون غيرها الإطار الداخلي لأية شخصية، ومنهما نستطيع التعرف على الفضاء الخاص بوضوح "فمن خلال البعد النفسي للشخصية الروائية يجب الروائي عن أسئلة تدور في ذهن القارئ عن الشخصية الروائية، أهي شخصية رجلٍ سويّ النفس خالٍ من العُقد، سليم التفكير، مُرتّب الذهن، أم شخصية منحرف السلوك، مضطرب التفكير، وهذه الأمور لها أهميّة بالغة في سلوك الشخصيات الروائية وتصرفاتها"^(١).

يتوشّح فضاء علوان النفسي بوشاح القلق والخوف والحزن معاً، القلق من كل مجهول، والخوف من كل مستقبلي، والحزن على كل ذكرى جميلة مرّت، حتى الأماكن الجديدة التي يقصدها الناس للترويح والخروج من سجن النفس يراها ناصر مجرّد مستدعٍ لأحزانه، ومُنبه لآلامه "أضع خطواتي الأولى خارج بوابة المطار، رصيف الغربة الأول، أشعرُ بالقلق والتوترُّ والرغبة في الانتقام من كل ما يضايقني، أعقد حاجي قليلاً، أرسم الصرامة على وجهي، أحاول أن أبدو قاسياً وحازماً، وأدير حواراً ساخطاً في نفسي مع كل الأشياء السخيفة التي تبعث فيّ الضيق، ليلتها كانت كل الأشياء كذلك، البرد الذي يتمدّد بسرعة فوق جلدي، والمطر الذي يلعني بصوتٍ عالٍ، ووجوه الناس الذين يعبرون حولي مثل الجمادات،

(١) حسين قباني، فن كتابة القصة، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م، ص ٧١.

والحقائب الثقيلة التي تلخع كتفي، والمعطف الذي بللت الأرض أطرافه، وصداع الساعات التسع على مقعد الطائرة الرخيص" (١).

تُغلف الأفكار المشتتة والأحاسيس الباردة المقطع السابق لتعبر عن نفسية مليئة بالتساؤلات التي لا إجابة لها سوى الحزن على وداع أول حب، هذا الحزن الذي لا يمحو أثره سفر، ولا بهجة المدن الجديدة، ليغمّ الأسى، ويختفي الأمل، ونحسّ بالشفقة على مصير البطل في عذابه وصراعه مع النفس، مستكملاً الصورة السابقة، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "سبعة آلاف ميل إلى الشمال الغربي، وكان حزن فانكوفر صعباً جداً، لا يألّف قلبي ولا يألّفه يتعالى عليه كثيراً يتمادى على انكساره ويجيء عنيقاً، غامضاً، أسود، مثل ثقب فلكي، ويصحب معه ثلّة من الأشرار، وزجاجة من الخمر، ويجتمعون في صدري يصرخون، يدمرون، يخربون كل شيء، وأنا عاجز عنهم، لا أملك لدفعهم حيلة حزن ثمل يا أبي، دائماً في يده كأس مائلة، وتقتلني في فمه رائحة اليأس والضياع" (٢).

ولا يزال وشاح القلق هذا يطارد علوان في رواياته ليشكل فضائه النفسي في النهاية، حتى ولو تلوّن وتغيّرت سماته، فلن يخرج في النهاية عن كونه قلق الإنسان المعاصر، ومخاوفه، وأحزانه، يعبر عن هذا القلق في القندس، حيث التفكك الأسري الذي نتج عنه قلق واضطراب نفسي، يقول علوان على لسان البطل غالب: "هذا هو عيينا الأزلي الذي لن يغيب عن حذق القندس، سيلاحظ منذ الليلة الأولى له في بيتنا أننا نأكل من طعام واحد لا على طاولة واحدة، ونقيم تحت السقف نفسه ولكل منّا نوع مختلف، ونحتفل بنفس الأعياد ولكن ابتساماتنا متنافرة، سأبوح له عندما يسألني عن السبب إنه القلق" (٣).

ونتيجةً للفرار المستمر من شبح هذا القلق، وهروباً من الحزن الملازم لأبطال رواياته، لا يجد مفرّاً منه سوى التغيير، فالتكرارية والثبات -على حد تعبيره- هما بذور الملل والقلق، يقول غالب: "كل شهر كنت أنام في مكان جديد، وإلا ارتابني الأرق! في المدرسة كان نصف نتائجي عالياً، ونصفها الآخر متدنياً جداً، وفي الشهر التالي، تعلو النتيجة التي هبطت، وتهبط التي علت، حسب مؤشر الملل عندي، لا

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٠٦، ١٠٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٩، ١١٠.

(٣) محمد حسن علوان، القندس، ص ٤١.

عجب أن المراهقة كانت أجمل أيام حياتي، أجملها على الإطلاق، الأشياء تتغير بسرعة، وأنا حتى لا أستطيع أن ألاحق تسارعها الرائع!"^(١).

وإذا كانت هذه الحلول من وحي الذاكرة، فإنه ليس من سبيلٍ آخرٍ لتطبيقها والعمل بما جاء في توصياتها للخروج من حالة القلق المخيف، يقول علوان على لسان البطل معترز: "خبايا النفس تظلُّ في النفس! وآلامي تظلُّ لي وحدي ما دامت لا يفهمها أحد، وعليَّ أن أعتد على نفسي في النفاذ من نار الرتابة التي تلاحقني دائماً، وتبقي بيني وبينها مسافة ثابتة، فإن تلكأت في العثور على متغير جديد، لحقت بي، ولسعت ظَهري، وإن وقعت في غمار تجربة جديدة، وَقَفْتُ بعيداً، في انتظار أن ينتهي مخزون دهشتي، وأبدأ في الملل!"^(٢).

فقد اعتمد علوان على الطريقة التصويرية في تشكيل الفضاء النفسي، والسرد الحكائي؛ ليوضح بعض السمات الداخليَّة لشخصياته، من خلال حركتها، وفعلها، وحواراتها، وهي تخوض صراعها مع ذاتها، أو مع غيرها، أو مع ما يحيط بها من قوى اجتماعية، أو طبيعية، راصدة نموَّها من خلال نمو الوقائع وتطوُّرها الذي ينتج عن تفاعل تلك الشخصية معها بحيث لا ينفصم التلازم.

ولكي يستكمل الروائيُّ رسم الشخصية الروائية لا بد له من تحديد ثقافتها وفلسفتها في الحياة؛ لأنها تعطي صورة واضحة عن الفضاء الخاص للرواية، وتكشف عن أغوارها، وتُفسر الكثير من تصرُّفاتها.

وينبغي ملاحظة أن فلسفة الشخصيات الروائية المحافظة في حقيقتها انعكاسٌ لثقافة الروائي، وهي صورة صادقة نابعة عن رؤيته لفلسفة الحياة من حوله، والتي هي صدَى لثقافته وروافدها؛ لأن الشخصيات الروائية من إبداع الروائي، وفي كثير من الروايات لا تعدو أن تكون سوى أصداء تردُّد أفكاره وآرائه في الحياة.

وفي روايات علوان موضوع الدراسة كانت مجلُّ الشخصيات المحافظة التي ظهرت على مسرح الأحداث الروائية لها نصيب متفاوت من الثقافة والفلسفة، وظهر اهتمامه بإبراز هذه الفلسفة؛ لإدراكه أهمية هذا الجانب في استكمال رسم الفضاء الخاص لشخصياته.

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٢٥، ٢٦.

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٣٠.

يقول علوان على لسان البطل ناصر معبراً عن تلك الفلسفة: "وفي مكتبه حديث شريف منقوش على قطعة خشبية بيد خطاط دمشقي، "مَنْ أصبح آمناً في سربه، مُعافى في بدنه، مالِكاً قوت يومه، فقد حيزت له الدنيا"، يجب أبي هذا الحديث كثيراً، ويستمدُّ منه حاجته اليومية من الرضا منذ سنوات لا أعرف عددها تماماً، وأنا أخبرته يوماً في مكتبه أن هذا الحديث عميق جداً، وبسيط في الوقت نفسه، وأجاب: عميق، وبسيط، هكذا يتكلم الأنبياء يا ولدي" (١).

لقد أعطانا ناصر بطلُ رواية سقف الكفاية لمحةً عن فلسفة أبيه في الحياة، لمحة يختزلها هذا الحديث الشريف، وهو ما يعبر عن وجود الثقافة الدينية عند شخوص روايات علوان؛ لأن رواياته في النهاية ليست سوى تعبير عن الثقافة المجتمعية، المحافظة منها وغير المحافظة.

وفي رواية سقف الكفاية يعرض للثقافتين، كصراع بين الخارج عن أعرافنا والمتمثل في شخصية ناصر، والمحافظة المتمثلة في والده، وفي روايته موت صغير صنع علوان فضاءً فلسفياً لبطله ابن عربي يحرص على تقديم الحلول لكثير من الأسئلة الفلسفية.

يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "سند الخليفة ظهَّره إلى كرسيه، وقال بنبرة فيها استسلام:

– أنا لا أفهم كل كلامك يا محيي، هل الصوفيُّ فيلسوف أم فقيه؟

– لا هذا ولا ذاك يا أمير المؤمنين.

– ما الفرق بينهم؟

– الفلاسفة أصحاب فكر واستدلال، أما الفقهاء فأصحاب اتباع وامتنال.

– والمتصوفة؟

– أما المتصوفة فأصحاب دُوق وأحوال.

– وكيف تُفرق بينهم؟ كلهم يردون مجلسي هذا، ويجلسون معي، ويكتبون لي رسائل، ويرفعون

لي شكايات، وأنا لا أعرف مشاربهم ولا ألوأهم، قل لي يا محيي، كيف تفرق بينهم؟

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٨٣.

– إن الفقيه يقرأ فيقول بما فهمه من مقروئه، والفيلسوف يفكر فيقول بما استنتجه من استدلاله، أما الصوفي فيخلو إلى ربه فيقول بما كشفه الله له.

– ولماذا يكشف الله للمتصوفة ولا يكشف لغيرهم؟

– لا يكشف الله إلا لمن يتوكل عليه حقَّ توكله، ويخلو به حقَّ خلوته، ويكون ذا ذوقٍ يُمكنه من فهم الكشف والتجلي^(١).

لقد قدّم علوان في المقطع السابق لثلاث شرائح من الثقافات التي تعيش في المجتمع، الفقهاء، والفلاسفة، والمتصوفة، وقدّم فلسفة كل فريق بإيجاز وتكثيف، وانتصف للصوفية، كفلسفة تشكل فضاء الخاص في هذه الرواية، كما تشيع فلسفة الموت والحياة في روايات علوان، فكثيراً ما ينحني السرد ليقف عليها، في إشارة صريحة منه لتنبه المتلقي على الحقيقة المعاشة التي ربما أخذتنا صروف الحياة بعيداً عنها.

ويقول علوان على لسان البطل معتر: "عندما أقرر أن أبتكر، أو أبحث، أو أتبع غرابة ما، فإنما أفعّل ذلك من فرط اهتمامي بمراقبة مصير الكون! لأني أوّمن بأن استمراريته مرهونة بالتغيير، وإذا لم يكن في الوجود متغيرات تكفي لتسييره إلى الأبد، فإن الأشياء يجب أن تتوالى، وتتبادل أدوارها على الأقل، مثلما الفصول تتناوب، ومثلما الليل والنهار يتعاقبان"^(٢)، بأسلوب فلسفي يُقدم لنا الراوي نظرتة للحياة، إنها ديمومة التغيير، وحركية الكون، الذي إن توقّف عن الدوران مات، وعليه فإن على الإنسان أن يستمرّ في الحركة والعمل لتستمرّ حياته، وعن فلسفة الموت، يقدم لنا صورة مختلفة يفسر بها الموت، ويقول علوان على لسان البطل ناصر: "أتعلم يا بُنيّ لماذا يموت المسنون أخيراً؟ ليس لأنهم استنفدوا سنواتهم، وما تبقي لهم من العمر، ولكن لأنهم من خلال سنواتهم وعمرهم فهموا الحياة، وللأسف عندما يفهمونها تطردهم هي بدورها، ليظل ما فهموا سرّاً تحاصره قبورهم وأوراق ذكرياتهم"^(٣)، هذه الصورة مرسومة من فلسفة البطل، حسب وجهة نظره أو ثقافته.

إن هذه الأحداث شديدة التشابُه مع تجاربنا الخاصّة، وهذه إحدى غايات الرواية التي تصور موقفاً اجتماعياً أو نفسياً أو فلسفياً بهذا القدر من الفاعلية والعُمق، وتجعلنا نعوص في تجارب مناظرة، ومن ثم

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ١٦٧.

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٨٤.

(٣) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٢٥.

فإننا يجب حين نواجه مثل هذه الأحداث محاولين تفسيرها من الناحية الفلسفية أن ندرك أننا مطالبون بتفسير حياتنا الخاصّة، "فالتماثل بين الحياة الفعلية والحياة المصوّرة في الرواية يبدو شديدًا بحيث لا يمكننا معه أن نتجنّب الوقوع في نقل المعنى من واحدة إلى أخرى، إن مسألة تمثّلنا لأنفسنا في أعماق موقف روائي شبيه بمواقف الحياة تتطلّب منّا أن نبادر بالاستجابة إلى ذلك العالم، والنظر إليه نظرة تقدير على نحو ما نفعل في عالمنا الخاص، نقيم الروابط، نمزج بين المعنى القائم في العالم الروائي والمعنى القائم في بنية المجتمع الواقعي" (١).

وجملة القول: إن الروايات موضوع الدراسة عُنت برسم فضائها العام والخاص وفق الجوانب والأبعاد المتعارف عليها، ولم يكتف علوان بالحديث عن ظاهر المجتمع، بل توغل داخله، وكشف عن باطن شخصياته كما كشف عن كثيرٍ من مجاهل النفس الإنسانيّة ومزاجيتها وما يتعلق بها من دوافع وسلوك، وتحدث أيضًا عن مكانتها في المجتمع، ودورها مشكلا فضاء خاصا، وبعد أن يجمع القارئ شتات تلك الجزئيات يخرج بتصور كامل عنها هو فضاء الرواية العام؛ لأن القارئ يكون خالي الذهن عن الفضاء الذي يتابعه في الرواية وعمل الروائي تزويده بالمعلومات التي تعينه على الكشف عن كنه هذا الفضاء وأيديولوجيته كما سنتناولها في المبحث التالي .

(١) روجر ب. هينكل، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م،

المبحث الرابع

الفضاء الأيديولوجي

يرى حسن نجمي أن الفضاء مجموعة من التيمات والتكرارات والقضايا والأفكار والمشاهد والشخصيات التي قد تُلهم مجموعة أعمال روائية^(١)، فالأفكار في الرواية تمثل جزءاً مهماً جداً وهو ما يُسمّى بالأيديولوجية (ideology) حيث إن ذلك الفكر وتلك الروى وما تحيط به من لغة تدلُّ عليها هي الفضاء الأيديولوجي، كما سنوضحه بداية وقبل الشروع في مناقشة الفضاء الأيديولوجي في روايات محمد حسن علوان، لا بد من الوقوف على مصطلح الأيديولوجيا وعلاقته بالرواية ظهر مصطلح الأيديولوجيا على يد ديستت دي تريسي، "فالأيديولوجية هي ذلك النظام الفكري والعاطفي الشامل الذي يعبر عن مواقف الأفراد من العالم والمجتمع والإنسان"^(٢)، وفي معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة هي "جلُّ الأفكار، الأحكام، والاعتقادات الخاصّة بالمجتمع في لحظة ما، وهي كذلك نظام يمتلك منطقته وصرامته الخاصّة التمثيلية على مستوى الصورة، والأفكار، والمفاهيم بحسب حالات وجودها ودورها التاريخي في ظل مجتمع ما"^(٣).

ويعني هذا التعريف أن الأيديولوجيا هي مجموعة العادات والتقاليد والموروثات الخاصّة بأي مجتمع، بحيث تشكل هذه الأيديولوجيا في النهاية أفكار الجماعة ومبادئهم، يقترب من هذا المفهوم ما نجده عند علم الاجتماع بأنهما: "مرجعيات ذهنيّة تتكوّن من مجموعة أفكار ومفاهيم، يؤمن بها الفرد ويتّجهها إلى سلوك في واقعه الاجتماعي"^(٤).

ويعني هذا التعريف أن الفرد يمتلك مجموعة من القيم والمبادئ التي اكتسبها من خلال تعايّشه مع الجماعة، وتختلف هذه القيم وتلك المبادئ من شخصٍ إلى آخر، يتخذها كل فرد منهجاً لمعاملته وسلوكه في المجتمع "وهي لا تدلُّ فقط على المعتقدات التي توجد لدى الناس أو نسق القيم أو محصلة الأهداف والمعايير إنما تتضمن كل هذه الجوانب مجتمعةً بالإضافة إلى نظرة الإنسان للأشياء المحيطة به والتصور الذي

(١) ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص ٩٥.

(٢) ينظر: ناظم عبد الواحد الجاسور، موسوعة علم السياسة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٩٣.

(٣) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٥م، ص ٤١.

(٤) محمد بن سعود البشير، أيديولوجيا الإعلام، دار غيناء، الرياض، السعودية، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ١٣.

شكّله عن العالم، وهي في الوقت نفسه تشير إلى مجموعة الخبرات والأفكار والآراء التي يستند عليها في تقويمه للظواهر المحيطة به" (١)، وهو تعريف أشمل في مدلوله؛ حيث يجمع إلى مفهوم ما سبق النظرة العامة للحياة ومجموع التجارب والخبرات التي يستعين بها الفرد في حكمه على كل ما حوله، ولذلك فإنه ما يناسب طبيعة بحثنا والأقرب إليه.

إن القصة أو الرواية تمثل فضاءً أيديولوجيًا لفكر الروائي وثقافته، وتعتبر أحداث الرواية أفكارًا وتوقعات للروائي حول الشخصيات والأحداث، وما يراه من رؤى لتطوّرات الأحداث، ومع تطوّر الفن وكنتيجه لتأثير الرواية بالحدائثة الأدبية، يقول حمداني: "ظهر الفضاء الأيديولوجي كوسيلة من وسائل الروائي في صياغة عالمه الخاص، وبث أفكاره عبر العديد من الأساليب السردية" (٢)، وهو تعريف يناسب الأيديولوجيا في الفضاء الروائي، لأنه يجمّله في كونه وسيلةً من وسائل الراوي في صياغة عالمه الخاص، وبث أفكاره عبر العديد من الأساليب السردية.

إن ربط الأيديولوجيا بالرواية يعتبر مكونًا جماليًا في عالم النقد الأدبي، ويتحوّل في يد علوان إلى طريقة مختلفة يرسم من خلالها أفكاره ومعتقداته بكل ما فيه من مشاعر وأحاسيس، "ويبدو أن استعمال الكاتب لهذه الأيديولوجيات في عمله الأدبي لا يعبر عنه مباشرة إنما يعني شيئًا آخر ربما يعني مخالفته لجميع الأيديولوجيات المعروضة في الرواية" (٣).

وظهر هذا الربط عند علوان بين الأيديولوجية التي يتبنّاها الكاتب وبين الموجود من فكر مجتمعي في كثير من أسطوره المعبرة عما يريد يقول علوان على لسان البطل ابن عربي "كم من الأنبياء يجب أن يبعث الله في الأرض حتى نعلم أن بعض ما يقيدنا به المجتمع ليس حقًا، وإنما عادات تحوّرت لتأخذ شكل العقيدة، فصار كل من يخرج عنه وهو على حقٍّ كأنما خرج من ملته التي يستعصم بها" (٤).

كذلك نجد عند علوان الرموز ذات المعاني الفكرية والمعتقدات الدينية، فمن عنوان الرواية موت صغير المأخوذ من مقولة لابن عربي بأن الحبّ موتٌ صغيرٌ؛ وصولًا إلى اختيار شخصية ابن عربي دون غيره للسفر

(١) عبد الوهاب المسيري، الأيديولوجيا الصهيونية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون، الكويت، ط ١، ١٩٨٣م، ص ١٣٥.

(٢) حميد حمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٠م، ص ٣٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٠.

(٤) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٢٠٢.

من خلاله عبر الرواية إلى عقل القارئ وأحاسيسه؛ وصولاً إلى العديد من الأفكار التي تنمُّ عن مجموعة من الأفكار مُقَوِّلة بقلب لغوي رمزي يحمل المتعمق في قراءة ما بين السطور إلى كل ما أرد الكاتب، " غادرت المجلس بعد هنية عائداً إلى درسي، وأنا أفكر في أمر هذه المدرسة الجديدة، ما همّني أن تكون شافعيّة أو حنفيّة بقدر ما همّني كثرة المدارس التي يُربون تلاميذهم فيها على كراهية المتصوفة والتقليل من شأنهم، والتشكيك بعقائدهم، ويسفه كلامنا ومن يدعي أنه منّا ليتجسّس علينا وينقل كلامنا إليهم، ومن يحاول أن يعظنا ويأخذ على أيدينا، وكأننا ضالّون، سبحان الله ماذا نقيموا منّا إلا حبنا الإلهي، عجزت عقولهم عن إدراك الباطن، فأخذونا بالظاهر"^(١).

ويقرر علوان رؤية أبطال روايته الخاصّة للأشياء وأفكارهم التي يجاربون من أجلها، إنه يُصور للقارئ أيديولوجيته الخاصّة به دون مساعدة المجتمع، إنها حروفه هو، ورؤيته هو، وهو الأمين الأكبر على قلمه، كما يظهر لنا من خلال روايته طوق الطهارة حيث يقول على لسان البطل حسان: "ثقلني هذه الانقلابات المفاجئة في الحرفة التي ركّدت داخلي مثل جدولٍ قديمٍ، وأنا أعرف تماماً كيف تمارس الانقلابات، وليس في تاريخي ثورة واحدة، ما زلت متمسكاً بهذا الدستور البسيط وكتاباتي ذات النية الواحدة هي كل ما تعودته، وثقفت عليه قلبي، ولا أعرف من طرقاتها المتشعبة أكثر من تحديد البقعة المناسبة للكتابة إذا فقدت الأرض، والجلسة المثلى لتخطيط القلب، إذا أبي إلا أن يقيس أوجاعه بعرض الورق، أما أن أفتح دكاناً غريباً من كلمات وبراهين كبيرة، وأقدم للمجهولين تقارير عن حزن حياتي، وعثارها الذي لا ينتهي، فهذه نيات صعبة تعوق يدي، وتجعلها أقصر كثيراً مما كانت عليه"^(٢).

ونجد في رواياته تعدّد أنماط التكنيك الفني، محققة التواصل الذي يسعى إليه، وكاشفة عن نمط أو مغزى في الحياة، وفي رواياته انتهج فضاءً أيديولوجياً يعتمد على لغة سردية وُصفية أكثر منها حوارية، كلمات محسوبة، وعبارات مُنتقاة، كأنما يتوجّس كاتبها مما قد تحملها له من أذى، وجاءت روايات علوان في لغة سردية فُصحي سلسة، يقول علوان على لسان البطل غالب: "لمحت نورة وزوجها يعبران صالة المسافرين باتجاه بوابة السفر رغم أني وصلت متأخراً إلى المطار على غير عادتي، بدا أنهما وصلا متأخرين أيضاً، فكرت وأنا أراقبهما عن بُعد بما يفكر فيه الأخ عندما يرى أخته بصحبة زوج جديد في

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٣٣.

(٢) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٢١.

الصباح الأول كان يجُرُّ حقيبة بُنيّة كبيرة ترهق ساعده النحيل الذي زادت من نحوله تلك الساعة الضخمة التي يتزيّن بها منذ ليلة الزفاف" (١)، لا نجد بين سطور روايات علوان لفظة غريبة أو موحشة، فألفاظه سهلة لا تخرج عن حيز المألوف، يتلقّاها المتلقي بسلاسة، إذ اللغة عنده أداة بناء للفكر ومترجم للخيال.

ولقد تجلّت وظيفة اللغة كوسيلة بناء وإيحاء لأيدولوجيته في روايته موت صغير؛ حيث اعتمد علوان على المعجم الصوفي، ووظّف كثيراً من كلماته توظيفاً دلاليّاً ورمزيّاً معبراً، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "وعلى مثل هذه الحال التي يكون القلب فيها مفتوحاً على مهبّ الجهات الأربع أفاض الله عليّ من علمه اللدنيّ معارج عقليّة ما صعدها من قبل، ومقامات روحانية ما بلغتها قط، ومراتب عليّة أضاءت طريقي مثلما تضيء الشمس أرجاء الكون، وسرعان ما شعر بي الأولياء وأهل الطريق يفتدون إلى النزول ويسألون عني فإذا لقيتهم ابتسموا وابتسمتُ، وعرفوا شأنِي وعرفتُ" (٢).

يقدم علوان من خلال رواياته أفكاره وآراءه حول المجتمع، وخاصّة في روايته الشهيرة موت صغير حيث يقول ابن عربي: "تنحج بدر وكأنما فاجأه السؤال، ثم تأخّر في الإجابة وكأنه اشتّم في سؤالي عتباً عليه، وقال بعد صمت قصير: المريد يا سيدنا هو طالب علمك وتلميذ فهمك.

– لا يا بدر، لقد جعلتَ بهذا كل طلبة العلم على اختلاف همهم على قدرٍ سواءٍ مع المريد.

– علّمني يا سيدنا.

– المريد يا بدر هو المتجرد من إرادته خضوعاً لإرادة الله" (٣).

لقد وظّف علوان هنا بعض من المصطلحات والمفاهيم الصوفية، وآداب الطالب مع شيخه حيث سأله الشيخ، فصمّت الطالب قليلاً حتى شعر بأن الشيخ يطلب منه الكلام فتكلّم بما يعلم، ولما عجز أو طلب من شيخه الإجابة طلبها بحال المريد طالب العلم والمتعلم المتواضع أمام سيده، وعرض في كلامه

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٤٤.

(٢) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ١٧٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٥٤، ٤٥٥.

لمصطلح المرید وهو أحد المصطلحات الصوفية التي تدلُّ على الطالب أو المبتدئ عندهم ومفهوم ذلك المصطلح من التجرُّد الكامل للسالك طريقهم من الإرادة.

إن اللغة المستخدمة في روايات (القندس أو سقف الكفاية أو صوفيا، أو طوق الطهارة) لا تنفك عن الفصحى المتداولة، لكن النمط اللغوي في (موت صغير) يختلف نسبياً كنعكته جديدة تحقق التواصل الذي يسعى إليه المؤلف، فكلمات مثل (مرید - مراد - متجرد - مجذوب) لم تأت صدفة، وإنما كانت بوعي الكاتب، "فكل الوعي النقدي الذي قد تميَّز به الروائي لا يفيد إلا على مستوى الاختيارات، وليس على مستوى تعليل هذه الاختيارات، فهو يحسُّ بالحاجة لاستخدام شكل معين، أو رفض صفة معينة، أو لبناء فقرة بطريقة معينة، إنه يضع كل اهتمامه في البحث المتأني عن الكلمة السليمة ومكانها الصحيح" (١).

ونتيجة لهذا الوعي فإن علوان يتعامل مع اللغة كصبغة تلائم الجو النفسي للحدث، فعلى حين يلتزم الفصحى في السرد، يلجأ أحياناً إلى العامية في الحوار؛ ليدفع القارئ لمشاركته في بناء الحوار، ويهيئ جواً عاماً يتناسب مع شخوصه حسب ثقافتهم، فالحوار الدائر بين (غالب وأمه) يكون بالعامية مناسبة لثقافتها، يقول: "شلونك؟

- بخير يا أمي، شلونك إنتي؟ وشلون عرسكم؟

- زين، الله يوفقهم إن شاء الله.

- إيه الله يوفقهم، زين أنها تزوجت، والله ما ظنيتها بتتزوج وهي في هالعمر.

- لا الحمد لله، جا النصيب، وإن شاء الله إنه كويس.

- إن شاء الله، ولو إن شباب هالأيام ما فيهم طيب" (٢).

اعتمد الحوار على لغة تناسب الموقف وتحترم عقل المتلقي، فليس من المقبول أن تتحدَّث الأم التي لم تتلقَّ تعليمها ولم تنشأ في بيئة تتحدَّث الفصحى بلغة غير العامية التي نشأت وترتت عليها.

ومثال آخر لذلك الحوار بين (معتز وصوفيا) مبني على اللهجة العامية، يقول: "قالت لي بعد أن استيقنت من مجيئي، ربما لتخفف من حدّة امتناها المفترض لي:

(١) ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص ٢٣.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ٣٢.

– إذا ما فيك تجي خلاص مو مشكلة ليه

– ما بدي غلبك" (١).

إن صوفيا تلك الفتاة البيروتية المتيقنة بالسرطان تناسبها اللهجة العامية أكثر من الفصحى، فالمتلقي يصبح أكثر انخراطاً في أحداث القصة كلما كان أسلوب السرد والحوار موازياً بدقة لمستوى حركة الحدث، ومستوى الوعي الفكري للشخصية.

وفي الرواية الحديثة يلجأ الروائيون إلى الفكاهة والضحك كوميض الفلاش وسط رواياتهم المشبعة بالحزن والقلق، وهذا الجدل بين المضحك والمبكي ينعكس على الفضاء الأيديولوجي الذي تلعب اللغة الدور الأساسي في بنائه.

واستعمل علوان هذا التكنيك في روايته القندس، فالرواية مشحونة بجو القلق والخوف، يتخلل هذا القلق موقفٌ مضحكٌ، حين يُصور لنا غالب خاله داود يقول: "كل من يرانا معاً ببشرته السوداء الداكنة وقامته القصيرة، وابتسامته الثابتة وملابسه الرثة يظنُّه خادماً، ولو أن قامته كانت أطول قليلاً وبنية جسده أعرض لظنوه حارساً شخصياً من أولئك الذين يرافقون الأمراء، لا يمكن لأحد أن يسعفه خياله بحقيقة أنه خالي الأسود اللطيف الذي تسرّب إلى حياتي مثل نعمة هاربة من فم راع جبلي، جبت به شوارع الرياض وأزقتها آلاف المرات دون أن يفهم المسكين أي كنت أستخدم بشرته السوداء وهو يمشي جوارى لأبدو رجلاً عالياً يجذب اهتمام نساء عالياً، ولم أتوقّف عن ذلك حتى شتمتنا امرأة سليطة اللسان في مركز تجاري كبير بعد أن تبعتها كظلها: أنت الحين مشخص بها العبد اللي معك؟

لم تكد تُنهي عبارتها النابية تلك حتى كان داود قد قفز الأمتار القليلة التي كانت تفصلنا عنها وانطلق باتجاهها، خلت لوهلةً أنه سيصفعها تحت وطأة الإهانة، حالما بلغ مكانها مدّ عنقه إلى الأمام قدر المستطاع ليصبح على بعد سنتيمترات منها ثم مال برأسه ليبدو مثل دميمة مكسورة الرقبة وهو يصرخ في وجهها السافر مباشرة: عبد في عينك، أنا خاله" (٢).

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٨١، ٨٢.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ٤٦، ٤٧.

إن روايات علوان ليست معتمدة في أيديولوجيتها على اللغة كقالبٍ يحمل الأفكار أو المفاهيم، ولكنه يجعل من روايته منجمًا للإبداع ووسيلة لصياغة عالمه، وطريقة لبث أفكاره، وإن الأسئلة التي يطرحها علوان في الخطاب الروائي متعددة ومُعقَّدة، وكذلك الوصف والأسماء وحتى غلاف واسم الرواية عند علوان يمثل أيديولوجية تشير إلى أفكار الروائي.

اعتمد علوان على تكنيك الوصف كفضاء أيديولوجي ينظم حركة السرد في الرواية، وكوسيلة بناء للرواية، وصف علوان الشوارع والناس بحركاتهم وسكناتهم، ملابسهم وتقاسيم وجوههم، فالوصف في روايات علوان لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين، بل ينقلها وفق منظور نفسي جمالي، يخدم الرواية، ومن خلال اللغة، وبشكل يساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات، وتعبّر عن طبعها ومزاجها وأفكارها.

يصف لنا صوفيا، فيقول معتز: "جسمها مُلقَى على السرير مثل عنكبوت مبعثر السيقان! عنقها بارز بينما يسقط رأسها إلى الخلف قليلاً، ساقاها تحت اللحاف تتقاطعان مثل إشارة X، وعندما تغلق جفنيها لا ينغلقان معاً، بل ينغلق أحدهما قبل الآخر في صورة تصدم أعصابي بشدة، ولا تغيب عن ذاكرتي على ذراعها بضغُّ بضع زرقاء من دمٍ تسرَّب تحت الجلد، أما شعرها فيابس ومُشَّتت، بعضه تحتها، وبعضه على الوسادة، وبعضه ملتصق بعرق جبينها، وبعضه صريع تماماً، متجه نحو السماء، كأنه سبقها فعلاً، ومات!"^(١).

وفي المقطع السابق وُصف دقيق لمرضى السرطان من خلال صوفيا يمثل لنا حالتهم النفسية وأفكارهم من خلال تصوُّر القارئ لذلك، فعندما تنتقل تلك الصورة لذهن القارئ، ويفكر ما هو مزاج صوفيا أو مريض السرطان في ذلك الوقت، وما هي حالته النفسية، وما الذي يفكر فيه الآن؟

يبدو الوصف الوسيلة الأساسية في تصوير الأشياء والمكان، "محاولة لتجسيد مشهدٍ من العالم الخارجي في لوحة مصنوعةٍ من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعاً مجرداً، ولكنه واقع مشكَّل تشكيلاً فنياً، إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي"^(٢)، يقول علوان على لسان البطل غالب: "السنوات الطويلة التي عشناها في بيت المربع حُفرت تفاصيله في ذاكرتي

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١٢.

(٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١١٠.

بعناية حتى أكاد في إغماضة قصيرة أن أمشي في فنائنه الواسع الذي تكسوه بلاطات مرّعة برتوش سوداء وبنيّة غير منتظمة. وأتحمّس بيدي رشتته البازلتية الخشنة التي يعرف النمل الكبير طريقه فيها جيّدًا، وشبابيك الألومنيوم التي كانت صرعة البناء تلك الأيام، وهي تحيط بزجاج مُثلج الشكل وملوّن بالأخضر والأصفر، فناؤه الخلفي كان حظيرة أغنام قبيل عيد الأضحى، وملعب كرة بقيّة السنة، ومكانًا ملعونًا لأحداث أخرى" (١).

لقد عمد علوان هنا إلى وصف بيئة سابقة للبطل، وهي لا تمثل فقط حينه إلى تلك الأماكن، وإنما تمثل نظرة البطل إلى تلك الأماكن، فقد استخدم في وصفها دلالة على نظرة الشخصية الروائية إلى تلك الذكرى، وإلى البيت الذي كان يسكنه في الماضي.

أحيانًا لا يكتفي علوان بالوصف الخارجي، فالوصف الدقيق لخلجات النفس يحتل جانبًا كبيرًا من رواياته، يقول معتز مصورًا خوفه على صوفيا: "اتصلت بي من حافة تلك المهستيريا، ومن خلف تلك الأميال التي تفصل بين بيروت والرياض، وبرغم أنني كنت أمقّتها إذا اتصلت وبكت، ولكني وجدت نفسي أرتجف، وبرودة هائلة تلتهم أصابعي، وتخرق أضلاعي ثم تتمدّد في داخلها بشدّة.

لم أسمع من قبل انتحابًا بهذا القدر من الانكسار، ولا صُراخًا يحمل كل تلك الحرقه، والخوف، والوحشة، لم أحضر انهيّارًا مفاجئًا هكذا كأن الزلازل كلها اتفقت على موعد واحد، وحده الموت يحشرنا في أنبوب مكتوم، ويعزلنا عن كل الموجودات الأخرى، أيّ خوف هذا!" (٢).

هكذا يكشف علوان من خلال هذا الوصف الدقيق شعورٍ راغب تجاه مرض صوفيا، ويمزج بين الحب والخوف في صورة تجسد الأحاسيس، وتبعث الحياة في الجمادات، وتجدر الإشارة إلى أن روايات علوان تُعجّ بتكنيك الوصف، وصف الشخصيات والزمان والمكان، ومما تجدر الإشارة إليه، هو أن التكنيك السينمائي وسيلة أخرى من وسائل علوان في التعبير عن فضائه الأيديولوجي؛ فهو يصف ما يراه من زاويته، بحيث يستطيع التكنيك السينمائي تصوير حضور الموضوع الخارجي، دون أية تضمينات إنسانية، وهو ما تسعى إليه الرواية الجديدة.

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ١٧٠.

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١٦، ١٧.

لهذا فإن علوان يسعى إلى تصوير العالم المعيش، وعلى نحو تطبيقي، يعتمد على ما يمكن وصفه بالتصوير المتعدد أو الأكثر شمولاً للواقع، يقول علوان على لسان البطل معتر: "الرجل درع المرأة الواقى ضد كل ما هو خارجي ومؤذٍ، والمرأة درعه الداخلي من انقلابات روحه على جسده، كلاهما يحمي الآخر، وإذا كانت المرأة قادرة على الاستغناء عن الرجل وحماية نفسها استناداً إلى المجتمع والقانون، فقد لا يجد الرجل ما يُغنيه عنها فليس في قوانين الدنيا ما يحمي أرواحنا من الانهيار والتفتت لشحّ الحنان، المرأة هي الأقوى دائماً في معركة الحياة، ولو نشبت هذه المعركة يوماً لرفع الرجال الرايات البيضاء قبل النساء"^(١).

يتمثل المونتاج في المقطع السابق بأنه صورة كلية لمجموعة من الصور التي صوّرها الراوي في معاملاته مع المرأة كعمشوقة، فيقدم في النهاية صورة مجملة تُلخص ما فات، وترتبط بين الأحداث، ويقف علوان بين الفينة والأخرى ليقدم رأياً أو يضيف حكماً، أو تجربةً هي بمثابة صورة كلية مجملة لمجموعة من المشاهد التي عرضها.

وأحياناً يعتمد علوان على تكنيك المذكرات في عمليتي السرد والحوار، متناولاً في كل منهما استجلاء الدوافع أو البواعث التي تكمن وراء الحدث أو تفسيرها، وتعمق المشاعر الظاهرة والباطنة، باستجلاء المواقف أو مظاهر السلوك التي تعبر عنها، وتكشفها للقارئ أو المتلقي، حيث يقدم الحدث من خلال هذا التكنيك، وهذا الأسلوب أو التكنيك هو الغالب على رواية القندس كما استخدمه علوان في روايات أخرى مثل طوق الطهارة وموت صغير.

وفي رواية طوق الطهارة يعتمد علوان على تكنيك الاستدكار أو المذكرات في عملية السرد، وهو الأسلوب الغالب على الرواية كلها حيث يُبين علوان من خلاله أيديولوجية وأفكار كثيرة في تلك الرواية ترتبط بالمجتمع والأخلاق، يقول حسان: "أستطيع بصعوبة كبيرة أن أتخيل الصورة كاملة في الرياض، منتصف الستينيات الميلادية، كانت هناك امرأة جاءت من النماص؛ لتقطن مع زوجها في حي دخنة، ثم تغيرت فجأة، وصارت تحاول بصعوبة أن تتفاعل مع أغنيات أم كلثوم، مثلما تفعل جارّتها مديحة،

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١٣٧.

وتصدح في البيت الضيق الذي يكشف المار في الشارع كل صوت فيه بكلمات الأغنية، معرضة زوجها لحالة تهكمٍ جماعيةٍ من رجال الحي، وتقريع مباشر من إمام المسجد" (١).

فلقد صوّر علوان فيه صورتين لامرأتين؛ الأولى غريبة عن تلك البيئة تحاول أن تندمج وتتفاعل معها وتواجه صعوبة شديدة في ذلك، والثانية جارتها التي تصدح بالغناء في البيت ويسمعا المارة في الشارع مما يعرضها وزوجها للتهكم من سكان الحي.

ومن خلال التذكّر السابق لأحداثٍ جرت في الماضي يحاول الراوي كشف جانب من الحدث وهو سبب زواج أبيه من امرأة أخرى، يقول حسان: "أتخيّل أُمي أيضًا وهي تُغيّر أسلوب كلامها مع زوجها ليصبح أكثر نديّةً مثلما تفعل (مديحة) مع زوجها، وأتخيّل كذلك كيف يمكن أن يتقبّل رجل جبلي مثل زوجها كل هذا الانبساط الذي تحاول أُمي أن تحوزه لنفسها، مناقشة أوامره، اكتساب الصديقات، وسماع الأغاني، وتصفح المجلات اللبنانية. والأكثر رفضًا وصعوبة، محاولة الخروج من البيت لزيارة الصديقات، أو التنزه، كانت هذه سلسلة السلوكيات الكارثية التي مارستها أُمي تبعًا لتحوّل بذلك من زوجة عادية إلى زوجة ناشز، قليلة الأدب" (٢).

يُبين علوان أفكاره تجاه المجتمع وجزءًا من أيديولوجيته حول خروج المرأة من بيتها لزيارة الأصدقاء، وتوصيف المرأة الناشز الذي يضُرُّ بالمرأة - في نظر الراوي - وكيف أن المرأة بريئة من تلك الدعاوي والاتهامات، يتناول الروائي الحدث - من خلال تكتيك المذكرات - بنفس أسلوب السرد في الرواية، بيد أنه يركن إلى تحليل الحدث كظاهرة موضوعية في إطار الشخصية أو الشخصيات التي صنعته، أو أثر فيها بأيّة صورة من الصور لقد كان لمديحة - تلك المرأة الناشز - أثر في رسم شخصية أمه، وتحويل سلوكها إلى امرأة قليلة الأدب - على حد تعبيره - وهو بهذا الوصف يرسم نظرة المجتمع الراضية للتحوّلات التي لم يعتدها في ثقافته وبيئته، وفسوة المجتمع في وصف من يسعى إلى التغيير، وإن لم يكن خارجًا عن حدود الأدب.

ويلعب تكتيك المذكرات دورًا بالغ الأهمية في تشكيل الفضاء الأيديولوجي في روايات علوان، وعلى هذا المستوى من الدقّة في الوصف، ورسم الصور الحيّة النابضة، والتعبير عن المفارقات الإنسانية، ورصد العالم الداخلي للإنسان تستمرُّ رواياته في مذكراتها.

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٩٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٦.

يقول ابن عربي: "مشيت قبل أن أتمَّ عامي الأول، نهضت من حبوي ذات مساء لا متميلاً ولا متعثراً، ومشيت كمن هو في الثانية أو الثالثة من عمره، ضحكت فاطمة وتنبأت لي أن أرحل بعيداً ففعلت منذ أوجدني الله في مرسية حتى توفاني في دمشق وأنا في سفرٍ لا ينقطع، رأيت بلاداً ولقيت أناساً وصحبت أولياء وعشتُ تحت حكم الموحدين، والأيوبيين، والعباسيين، والسلاجقة في طريق قدره الله لي قبل خلقي" (١).

لقد عرض ابن عربي من خلال الاستذكار السابق ملخصاً مجملاً وسريعاً لتاريخ حياته، وهو شيء يصعب على لغة السرد بدون تكتيك المذكرات القيام به على هذا النحو من التركيز؛ لذلك فإن هذا النوع من الفضاء الأيديولوجي شائعٌ ومُتناولٌ في جميع روايات علوان.

يقول علوان على لسان البطل ناصر: "تتضح قدرتنا على العطاء منذ الطفولة أحياناً، بعض الحشرات تكسب ودناً أحياناً بشخصياتها، والنمل منها، أتذكر سؤال الأستاذ في الصف الرابع: من منكم يضرب لي مثلاً على حشرة مفيدة؟ انبريت بين الجموع بصوتي الحاد: النمل، يضحك أستاذي، يحاول دفعي للاستدراك، يسألني أخرى: وماذا يمكن أن يفيدنا به النمل؟ إنه يأكل طعامنا، ويوسخ بيوتنا ركب فوق الجمل، خفتت حدة صوتي وأنا أواجه قوته الكلامية وسطوته العلمية: آسف، قصدي النحل، وليس النمل، قال: نعم، أحسنت" (٢).

قد يستمرُّ هذا الشكل من السرد لصفحات، يُقدم من خلاله أفكاراً وأحداثاً، وربما أسئلة تولد الدهشة أو الاستنكار، فلا يكاد يتوقَّف الحوار عند قوله: أحسنت، حتى تنفجر مجموعة من الاستنكارات والتساؤلات التي تستعطف المتلقي، وتربط بين الأحداث، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "فكرت كثيراً أثناء الحصّة، لماذا يكره أستاذي النمل؟ لم هذا التآمر الكبير على هذه الحشرة الدؤوبة؟ من قال إنها غير مفيدة؟ ألسنا نضرب بها المثل على العمل والنشاط، وعدم التكاسل والتراخي؟ ألسنا نتعلّم منها كيف ندّخر قوت الشتاء أيام الصيف؟ أو كيف ندّخر نبضات القلوب لحب أكثر أماناً، لا يتخلّى عنا فيه من أحببناهم؟ أليست النملة هي التي أوقفت جيوش سليمان الهائلة، وأضحكت سنّه،

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٢٥.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٢٠، ١٢١.

ودفعته لأن يشكر الله ويسأله الرحمة؟ إذا دفعت نملة نبياً إلى مثل هذا، فكيف لا تكون مفيدة لنا؟»^(١).

ويقول علوان على لسان البطل غالب: "إلى الحلاق المحترم/ مخلص قانوني، ما زال اسم عائلتك يثير الضحك يا عزيزي المهم، أعترف لك بالفضل، وأشكر لك جهودك المخلصة في تخليصي من شعر وجهي طيلة سنوات، أنت لست حلاقاً يا مخلص، أنت جنرال لم تتوان أبداً عن قمع ثورات الشعر كلما تجاوزت منابقتها وطفقت على السطح، موسك لا يرحم المتمردين والخارجين عن قانون البشرية، أتمنى أن تنتهي مشاكلك المتزايدة مع كفيك، وأن تسمح لك القوانين الجديدة التي أقرأ عنها في الصحف بأن تمتلك الحل، وتصبح مستثمراً أجنبياً يساعدنا على مقاومة قوانين الطبيعة التي تعاندنا في عقر وجوهنا!"^(٢).

لقد برز من خلال المقطع السابق عددٌ من الأيديولوجيات وأهمها صعوبة الحلاقة التي شملت الرسالة كلها، ثم ذلك القص المضحك بالإشارة إلى اسم الحلاق والمقارنة بين الحلاقة وقمع الثورات التي توصف دور أو أدوار الأفراد في القضاء على الثورات بعلمهم أم لا، وأخيراً أيديولوجية وفكر المرء عما يقرأ في الصحف، فعادة ما نقرأ في الصحف قوانين، لكن متى تُطبَّق أو تُفَعَّل؟

كذلك استخدم علوان عنوانَ الرواية والغلاف في الدلالة على أيديولوجيا وأفكار تتناولها الرواية بشكل أو بآخر، وهذا الأسلوب تناول جُلَّ روايات علوان، فبداية بطوق الطهارة والتي كان عنوانها يشير إلى القارئ عن حصار للطهارة وقتل لها، جاءت الرواية بأفكار تتمثل في رؤى وأفكار المجتمع حول الطهارة، وما تمثله تلك الأفكار من حصار للطهارة وتكبير لها، وإن المجتمع في ظاهره ينادي بالطهارة والتي تكون في بعض الأحيان طوقاً، ويتخذها البعض أساساً لمحاربة التطور والحرية والأفكار التي تدعو إلى التطور والتغيير، وفي رواية القندس مثلاً آخر حيث استخدم علوان اسم هذا الحيوان الصغير إلى الدلالة على تمرُّده وشدوذه عن المجتمع المحيط به ليصف به حال شخصيات في الرواية مثل الأم وغيرها من الشخصيات.

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٢١.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ٢١٦.

ويتصف القندس إلى جانب شذوذه وتمرُّده بأنه يبني السدود حول نفسه، وهذا ما يمثله علوان في حديثه عن مشاكل تواجه شخصية وصفها بالقندس، مثال ذلك مديحة تلك الجارة التي كانت تسبب العار لزوجها، وأمه عندما انفصلت عن أبوه، ورواية سقف الكفاية تعبر عن أيديولوجية وفكرة غالبية على تلك الرواية وهي أن البطل قد وصل إلى سقف ما يُحتمل من ضغوط الحياة والضعوط النفسية، ونجد ذلك جلياً في سائر الرواية.

واتخذ من اسم صوفيا الذي هو جزء من كلمة الفلسفة، والذي يعني الحكمة لغايتين؛ الأولى هي الإشارة إلى تلك الفتاة الحكيمة التي أودى بها السرطان ومزَّقها وهي حكيمة قد جذبته إليه بفكرها وفلسفتها، وثانياً إلى الفلسفة والفكر، وكأنه يجسد لنا بطل الرواية في عنوانها، فإن شخصية بطل الرواية هي الشخصية المفكرة التي تبحث عن الحقيقة والأصل لكل شيء.

ونلاحظ مما سبق أن الأيديولوجيا ظاهرة في روايات علوان، قائمة باستخدام اللغة نقل فيها علوان أفكاره وآراءه، وصاغها بأساليبٍ مختلفةٍ عن طريق الحوار والرسائل والوصف، فكانت اهتماماته ومعتقداته تمثل فلسفته في الوجود.

خاتمة الفصل الثاني

قدّم محمد حسن علوان في رواياته بناء يلتقي فيها وعي الكاتب بوعي المتلقي من خلال العتبات التي تحيط بالنص؛ حيث وظّفها ل طرح فكرته، ومنظوره الروائي، فكلُّها تشكل فضاءات يجب النظر إليها جيداً، ويجدر بنا القول: إن لرواياته مركزيّة استطاع علوان فيها التنقّل حيث شاء من واقعه، وقد استطاعت عناصر الرواية أن تدفع الأحداث بطريقة توجد لنا شبكة من الفضاءات العامّة والخاصّة تتفاوت قوّتها من رواية إلى رواية أخرى.

فللفضاء خصوصيّاته في عملية الفهم والتفسير باعتباره مكوناً أساسياً من مكونات الخطاب الروائي، فهو ليس المكان التوثيقي الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكنه واحد من العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها، ومن خلالها يمكن استنباط تشكّل الفضاءات المتعددة والمتنوعة، والوقوف على وظائفها ودلالاتها، وأثر ذلك في بناء الرواية، وبالتالي استطاع محمد حسن علوان أن يراقب المجتمع السعودي في مرحلته الحالية المليئة بالتغيرات ونلمس احتكاكاً مباشراً بالواقع، فقد جنّد علوان فضاءه الروائي لكشف أغوار الحياة العربية والواقع السعودي خاصّة في فعله وتفاعله، ورصد حركة الإنسان بما يؤلم وما يفرح، ورصد القلق ولم يتوقّف عنده، بل عاجله في كثير من المواطن.

فروايات علوان ليست معتمدة في أيديولوجيّتها على اللغة كقالبٍ يحمل الأفكار أو المفاهيم، ولكنه اعتبر الرواية ككل منجماً للإبداع ووسيلة لصياغة عالمه، وطريقة لبث أفكاره، وإن الأسئلة التي يطرحها علوان في الخطاب الروائي مُتعددة ومُعقّدة، وكذلك الوصف والأسماء، وحتى غلاف واسم الرواية عند علوان يمثل أيديولوجيّة تشير إلى أفكار الروائي.

الفصل الثالث

تشكُّلات الفضاء الروائي

المبحث الأول: فضاء المكان.

المبحث الثاني: فضاء الزمن.

المبحث الثالث: فضاء الحدث.

المبحث الرابع: فضاء الشخصية.

المبحث الأول

فضاء المكان

لا شكَّ بأن لكل فنِّ تشكُّلات وخصائص ومقومات وأسسًا يلتزم بها ولا يجيد عنها، والرواية أحدُ هذه الفنون، بيِّد أنها تختلف عن غيرها من حيث سرعة التطوُّر والتنقُّل؛ فقد تجاوزت الرواية - في جِراء عجيبة- رحابَ التجريب، إلى فضاء يفيد من كل أدوات التكنيك الحديثة.

إن هذه الطفرة التي حدثت في الرواية منذ حقبة الستينيات لم تأت من فراغ، ولكنها كانت وليدة محاولات بُذلت للخروج من أسر الحبكة التقليدية، مع تمثيل الواقع الحسي على أيدي كُتاب الأربعينيات الذين شعروا بأن هذا الشكل التقليدي استنفد كلَّ طاقاته الفنية على يد نجيب محفوظ ويحيى حقي ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم.

وكان نتيجة ذلك أن الرواية لم تُعَدُّ تعتمد على الواقعية بشكلها التقليدي، يقول محسن الموسوي: "فلم تُعَدِّ الرواية الواقعية بتأكيدِها على الحبكة، والبطل، والشخصية المركزية، والزمن التاريخي المنطقي، لم تعد قادرة على تحمُّل أعباء الحياة المعاصرة، وكان لا بد لها أن تُفسح المجال لأشكال أخرى جديدة"^(١). واستمرَّت هذه المحاولات المرهصة مع الشكل التقليدي حتى منتصف الستينيات، ثم ما لبثت هذه المحاولات أن تتعمَّق حتى أخذت شكل الظاهرة التي أثَّرت بشكل مباشر على كُتاب تلك الحقبة.

ولقد أصبح الروائي في حالة خَلق مُتجدد لبنائه الروائي، وفي تساؤل مستمرٍّ: كيف يتشكَّل بناؤه بما يتوازي مع تطوُّر الحياة من حوله؟ وكانت إجابة ذلك التساؤل، وبداية الانطلاق في التطوُّر هو التشكُّل، فالتشكُّل عبارة عن "عدد من العناصر الدلالية في خطاب ما"^(٢).

فالتشكُّل شرط لانسجام النص الروائي، يقول البيوري: "التشكُّل هو نقطة الارتكاز التي دونها لا يتأتَّى ولوج فضاء الرواية بمختلف أبعادها الأيديولوجية والرمزية"^(٣). وهذا التجدُّد في التشكُّل لا شك يضع

(١) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨م، ص ١٨٨.

(٢) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار العين، القاهرة، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٩٥.

(٣) أحمد البيوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد المغرب، الرباط، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٤٤.

الروائي في حالة تحدٍّ ومغامرة؛ لمواجهة اضطرابات وتناقضات العالم، على حد تعبير كونديرا حيث يقول:
"إن ذلك يتطلب قوة من الروائي لا تقلُّ عظمةً عما يوجهه"^(١).

ويؤكد ذلك حسن نجمي، بقوله: «إن مثل هذا التزحج في المنظور التقليدي باتجاه شرعنة العنصر الروائي ليس سهلاً في تأريخ تطوُّر النظرية السردية؛ لذا يتعيَّن النظر إلى الفضاء، وإلى الوصف بالخصوص لا بوصفهما عنصريْن للاستراحة الحكائية، وإنما كأساسين من أُسس بناء عملية تحوُّل المعنى في النص الروائي"^(٢).

وهذا النمط الجديد من الكتابة الروائية ظهرت تشكُّلاته في محورين: أحدهما خارجي، والآخر داخلي، فالمحور الخارجي كان في الإطار العام للرواية، والمحور الداخلي فقد ظهرت آثاره في عناصر بناء الرواية؛ إذ حلَّ الفضاء الروائي في كل عناصر وتشكُّلات الرواية، فلم يعدَّ فضاء المكان هو المكان كما في الرواية التقليدية، ولا فضاء الزمان، ولا فضاء الشخصيات، بل انصهرت هذه العناصر جميعاً مُشكِّلة لنا فضاءات متعددة، لهذا سقطت البديهيات الأوَّليَّة للرواية التقليدية، ليضع الفضاء الروائي تشكُّلاتٍ أخرى يتعالق فيها مع عناصر بناء الرواية، وهو ما تكشف أغواره السطورُ التالية من هذا المبحث.

ويُعدُّ فضاء المكان في الرواية الحديثة مرشداً إلى نماذج تدلُّ بشكل أكبر على الحياة، وذا دلالة فنية وعنصر حكائي لا يمكن أن تتغاضى عنه الدراسات الحديثة، حيث إن الرواية الحديثة جعلت فضاء المكان جوهر الرواية بعد أن كان خلفيَّة للأحداث في الروايات التقليدية.

يقول محمد عزام: "تنبثق أهمية دراسة المكان في الرواية من كونها مرشداً إلى نماذج أكثر دلالة على الحياة، وإسهاماً في تطوير الإبداع الروائي، ورغم هذه القيمة الكبرى للمكان في الرواية العربية، فإنه لم يحظَ بالاهتمام اللازم من قِبَل الباحثين والنُّقاد"^(٣).

فعلاقة الإنسان بفضاء المكان علاقةٌ لها أبعادها العميقة، إذ الكون ذاته عبارة عن مكان، وحركات الرواية متمثلة في شخوصها، وأحداثها مقترنة بالمكان، تقول نبيلة إبراهيم: «فعلاقة الإنسان بالمكان علاقة جدليَّة مصيريَّة، فلا يمكن أن يتصوَّر ذهن لحظة من لحظات الوجود الإنساني خارج سياق المكان"^(٤).

(١) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٩.

(٢) حسن نجمي، شعريَّة الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص ٧٢.

(٣) محمد عزام، فضاء النص الروائي، دراسة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط ١، ١٩٩٦م، ص ١١١.

(٤) نبيلة إبراهيم، فن القص، دار الغريب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٥م، ص ١٣٩.

فالمكان بالنسبة للرواية مهادها وحاضرها ومنتهاها؛ فالرواية تحتاج إلى المكان لتؤسس من خلاله بناء فضائها، وتبني من خلاله علاقتها مع بقية عناصر وتشكّلات الرواية، وهو في الوقت نفسه رؤية تحمل قيمة أو فكرة أو دلالة أو رمزًا، يقول إبراهيم عباس: "المكان محدد أساسي للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي: أنه يتحوّل في النهاية إلى مكون روائي جوهري، يحدث قطعة مع مفهومه كديكور بتحوّله هذا، ليصبح نصًّا متحكّمًا في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد؛ وذلك بفضل بنيته الخاصّة، والعلائق المترتبة عنها"^(١).

ويعني هذا أن مفهوم المكان يُمثل الموقع الذي تجري فيه أحداث الرواية، وتتحوّل فيه الشخصيات، ورغم تعدّد التعريفات الاصطلاحية للمكان، فبعضها يخلطُ بينه وبين الفضاء، وعالج هذه القضية نُقاد أفاضوا فيها وأتوا بالجديد، إذ تواضعوا على أن الفضاء مُرادف للمكان. فالمكان عندهم "لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو بذلك فضاءً فعليًّا بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصّة بالسينما والمسرح، أي: عن كل الأماكن التي نُدركها بالبصر أو السمع، إنه فضاءٌ لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب"^(٢). فالمكان في الرواية يخرج من مفهوم الحيز أو الموقع، وتتلاشى حدوده من خلال تعالقه بالفضاء، ليشعر به القارئ من خلال النصِّ كمدلول له أبعاده النفسية أو الفلسفية أو الاجتماعية.

ومن الممكن تقديم فضاء المكان من خلال فضاء الشخصيات التي تعمره، وكذلك من خلال فضاء الأحداث التي تجري عليه مع تأمّلات شخوص الرواية، وعوالمهم الداخلية، ففضاء المكان ليس محصورًا في جانب الوصف فقط، بل كذلك يعرض السردُ المكانَ بطريقته الخاصّة، يقول أحمد محبك: "يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكةً من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي يتضامن بعضها مع بعض لتشيد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظّمًا بالدقّة نفسها التي نظمت فيه العناصر الأخرى في الرواية؛ لذلك فهو يُؤثر فيها ويقوي من نفوذها، كما يُعبر عن مقاصد المؤلف"^(٣). ويجب أن نلمح إلى أن التعامل مع المكان الروائي ورسمه ينبغي ألا يكون غاية جماليّة في حد ذاته، وإنما هو وسيلة لتكوينه، بحيث يمتدُّ تأثيره إلى عمق الشخصيات الروائية، وبقية العناصر الروائية، مما يوجد أبعادًا دلالية تتسع للتفسير والتأويل.

(١) إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣٤.

(٢) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص٥٥.

(٣) ينظر: أحمد زياد محبك، مقال جماليات المكان في الرواية، مجلة الفيصل، العدد ٢٨٦، ربيع الآخر ١٤٢١هـ، ص٥٠.

وسنحاول في هذا المبحث تتبُّع تحوُّل المكان من مدرك حسي إلى مدرك نفسي، ورصد أبعاده الرمزية، وتفسير العلاقات المتداخلة بين الأمكنة والشخصيات، وبيان أثر الأمكنة في المواقف والأفكار، والكشف عن الطُّرق الفنية التي قُدِّم من خلالها المكان داخل النصوص الروائية، ويتجسّد فضاء المكان في هذا المبحث إلى عدة فضاءات منها:

أولاً: فضاء المكان المُحدَّد، وهو جزء من الفضاء المرجعي، حيث تأخذ الأقصوصة - كل مرة- المروي له من عالمه إلى عالم آخر مُتخيَّل، فيتحقَّق له جانب من الاغتراب، فلدى إنهاء المروي له الأقصوصة تتشكَّل في ذهنه صورة المكان الموصوف، على أن هذا المكان لا يكون وجوباً الفضاء الذي تدور فيه أحداث الأقصوصة^(١).

ومعنى هذا أن الفضاء المُحدَّد ليس فضاءً مغلقاً، ولكنه مُحدَّد بالنسبة لما يحده في نفوس وأذهان الشخصيات من انطباع مُحدَّد عن المكان، ومثال ذلك ما نُطالعه في شخصية "ديار"، يصف علوان شخصية ديار، ذاك الشاب العراقي، في روايته سقف الكفاية، يقول علوان على لسان البطل ديار: "ديار نسخة من تلك الأرض يحمل في جبينه سهمين متعاكسين منذ وُلد، يتناقض في كل الأشياء، وكل الأهواء، وكل العادات ويقتلني حين يبدو نسيجه متماسكاً من الداخل، لا أثر لتمزُّق أو تهُتُّك. أي إنسان يسكنه؟ يشبه وطنه بخدافير هذا الوطن، عراقيٌّ من العين إلى القاف، وبغداديّ منذ وضع المنصورُ الحجر الأول، ونَجْفِيٌّ منذ أن رقد الحسينُ الرقدة الأخيرة، معجون بجنونه العربي العتيق، أباً عن جدِّ عن حجاج، جامح مثل خيول التتار التي بدأت مسلسل الموت في تلك الأرض، ومندفعٌ مثل العرقيين النافرين الممتدِّين في جبهته، هذين اللذين يخلو له أن يُسميهما أحياناً: دجلة والفرات. وأنا يروقي أن أرى رجلاً يحمل وطنه في جبهته، وليس النهران فقط، بل إن جغرافية وطنه كلها تجتمع في شخصيته، هو الذي يشقُّ الأشياء من المنتصف كما يفعل دجلة، ويفيض ويتراجع كما يفعل الفرات، ويتوعر مثل جبال الشمال، ويموت واقفاً كنخيل البصرة، ويركد أحياناً كالأهوار، وينشط كحقول جيكور، ويحزن مثل كربلاء"^(٢).

(١) ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٣٠٩.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٦٠.

سلط المقطع السابق الضوء على فضاء العراق، وصوّره في تحليل شخصية "ديار"، مبرزاً للعلاقة الجدلية بين الشخصية والمكان، فالكثير منا "ينسى غالباً أن هناك تأثيراً متبادلاً بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، وأن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، وأن لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه"^(١).

فتأثير البيئة واضح جلياً في الشخصية، تمنحه العروبة ذاك الجنون العتيق كخيولها، وفيه اندفاع تشبه فيضان دجلة والفرات، قسّمت وجهه هي نفسها جغرافية المكان، وطباعه مُكتسبة من فضائه، حيث الوعورة والصمود، حتى حزنه مستمدٌ منها، وهو انطباع مألوف لدى القارئ؛ فغالباً ما يشكل المكان أشخاصه الذين وُلدوا وعاشوا فيه، يتأثر به ويؤثر فيه، ويكون في نهاية الأمر فضاء من هذا التعالق، وذلك التأثير.

وحتى لو نأى الإنسان عن وطنه، فإن شبح الحنين سيطارده حتى الممات، سيظلُّ حبه ينمو ويكبر يوماً بعد يوم، ولن ينسى أو يتناسى يوماً همومه، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "إننا ذئاب ضالّة يا أخي. لم يبقَ لنا إلا ضراوتنا لا وطن ولا أهل، وطنك أخضر يا ديار سينبت من جديد، عراق اليوم يلقي مصير سامراء، هل تراها عادت إلى الحياة بعد دمارها؟ العراق كلُّه أطلال مثلها الآن تعيش فيها أشباح من البشر، ذئب أم شبح، ما زلت إنساناً في اعتبار الحياة، هل سمعت بالشنفري؟ تركتُ الوطن مثله، وتصعلكتُ في كندا، في الأرض منأى للكريم عن الأذى، في الأرض مُتسع لأمثالي إذا لم يبقَ في أوطانهم إلا مساحة قبر. زمتُ شفتي في أسفٍ، ليس عندي ما أقوله لرجل أبصر وعاش ما لم أبصر ولم أعش، ربما هي فعلاً صفحات العراق الأخيرة، ربما لن يعود هناك عراق. ربما يطوي التاريخ أخيراً صفحة الرافدين التي ملأت رأسه صداً وأوراقه دماءً. ربما يستقلُّ الأكراد بالشمال، وإيران بشطّ العرب، وتأخذ تركيا نصيبها من الشمال الغربي، ويُصادر الجنوب بما فيه لمصلحة أمريكا وبريطانيا، ويقتسم الظمأء مياه النهرين إذا احتدّت أزمة المياه في المنطقة، وتنهار بغداد في الوسط، وتموت كمدًا وقهراً، سيناريو حزين فعلاً، ولكن من الممكن أن يكون"^(٢).

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٦.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٥٨، ٢٥٩.

يستطيع الروائي أن يبوح بكل ما في داخله؛ فالأدب ما هو إلا محاولة لإزاحة الستار عمّا كان خافياً عن أعيننا، أو تعجز ألسنتنا عن نُطقه، وبها يستطيع الروائي أن يُغيّر وجهة نظرنا للحياة والأشياء، ولها قدرتها على تصوير المجتمع ككلّ، والإضاءة والتبصير والدفع، وهذا يستلزم شعور الروائي بوضع اجتماعي فيه قدر من الترابط، وباختصار يكون الإبداع الروائي سلاحاً في اللحظة التي نفتقد فيها الكثير من الأسلحة الحقيقية، ولا يجعلنا نعيش وهم ذلك، ويكون له عطاؤه على كل المستويات، "إلى جانب استطاعته فُهم العلاقات الاجتماعية بوصفها علاقاتٍ ضروريةً في الزمان، والمكان، وموافقة الكاتب الروائي للوضع الاجتماعي القائم، أو ثورته عليه، وتسليمه بالأخلاق المتفارقة أو شكه فيها، يتبعان إدراكه لمدى التخلخل الذي يعتور روابط المجتمع، أو الظلم الذي يشوب علاقاته، ولكنه لا يستطيع أن يكون كاتباً روائياً إلا إذا بدأ من الجانب الإيجابي للصورة"^(١).

فقد صدرت هذه الرواية -سقف الكفاية- عام ٢٠٠٢م وحشدتها بعددٍ من التنبؤات المؤلمة التي تشبه حُلماً مزعجاً للمواطن العراقي خاصّة، والعربي عامّة، في حين كانت هزيمة العراق وغزوها في آذار/ مارس ٢٠٠٣م، ولم تصبح هذه التكهنات حقيقةً معاشةً إلا بعدها بحين، فقد تقسّمت خريطة العراق كما وصفها علوان، أصبحت تكهناته حقيقة.

ولم ينته دورها إلى هذا الحد، فإذا كانت الرواية قد وصفت الواقع المؤلم، فما زال دورها قائماً في معالجته، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "تؤلّنا منطقية الأفكار أحياناً، هل سيموت العراق فعلاً لو بتروا أعضائه؟ هل يمكن أن يتشرّد الوطن نفسه؟ هل يمكن أن تضيع الهوية والحضارة واللغة إذا تغيّرت كراسي الزعامة، وتمزّقت شوارع البلد؟ هل ينكر التراب الجذور التي تحته إذا تغيّرت الحدود التي فوقه؟ كم هي القرون مُتخمة بالعبر والعبرات بين حمورابي وصادم، كم هي حكيمة حبّات الرمال وصخور الجبال التي رأت وسمعت وعاشت كلّ اختلاف وائتلاف، وصعود ونزول، ورغد وجدب، وملايين النقائص المتراكمة عبر السنين في بلد النقائص هذا"^(٢).

من خلال الرؤية الشمولية السابقة، التي جاءت في فضاءٍ شموليٍّ صوّر علوان المسرح الروائي كلّهُ، وليس المكان فقط، حيث رسم طموحات وتأمّلات الإنسان العربي في مستقبلٍ مشرقٍ، ليس للعراق وحده بل

(١) شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، ص ١٠٥.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٤٠.

للوطن العربي كله، لا نستطيع أن نفصل بين الزمن والمكان هنا؛ لأن المكان وحده دون تعالق مع بقية عناصر السرد يخلق فضاءً شاملاً محدداً، ويتضح تعالق المكان بالزمن، وعدم انفصالهما سواء أكان الحديث عن الزمن الماضي أو المستقبل، حيث تقول حنان حمودة: "المكان المستقل عن الزمن مكان ميت"^(١).

لعل هذا التعالق يتجلى بصورة أوضح في المقطع التالي، يقول علوان على لسان ابن عربي: "وكانت فرائص الناس ترتعد في ساحة المسجد، وظلّ حديثهم مثل هذا في الساحات والأسواق والبيوت والمزارع والحمامات، يخفت كلما أطل هولاكو حصار مدينة ما، ويزداد كلما اجتاحتها واقترب أكثر من حلب حتى سقطت ماردين أخيراً في يده، ولم يعد بينه وبين حلب ما يحجزه عنها، فدبّ الذعر في قلوب الناس، لم أرَ السوق الذي نشأت في أرجائه مُذ كنت طفلاً في مثل هذه الفوضى من قبل، كل البضائع مصفوفة عند أبواب الحوانيت وليس في جوفها، الدوابُّ تُساق في وسط السوق وليس في أطرافه، ولكن لا أثر للأمناء السوق ليضبطوا شؤونه، أصوات الباعة أصبحت صراخاً عاليًا يعلو بعضها بعضاً، انتشرت البسط في غير مواضعها، بائع السرج في سوق العطارين، وبائع القماش في سوق الحدادين، وفي الأزقة تناثرت أوعية وقناني وجرار مُهشّمة وقمام يدوسها الناس بعد أن تخلص منها الباعة لما لم يجدوا من يشتريها"^(٢).

هذا المقطع من الرواية، الذي يسرد جزءاً من التاريخ العربي المؤلم إبّان غزو هولاكو بلاد العرب والمسلمين، يتكئ على الفضاء الزمكاني لرصد حركة الناس وفزعهم، وتحوّل الحياة من أمن إلى خوف، فلا شيء ثابت في مكانه، كسدت حركة البيع والشراء، الجميع مُتخوفون من بطش عدوّ فاتك، إن زحمة الأمكنة في المقطع السابق من مساجد وبيوت وأسواق وغيرها يُقابله زمان واحد ثابت يشبه توقّف حركة الزمن في السينما ليرصد الراوي حركية الحدث من خلال المكان، ومواقف الشخصيات، هذا المدد المكاني يتعدّى الحيز المحدود الذي دار فيه الحدث كي يصبح جوهر حركة الرواية الفاعلة في وصف المشهد وتعايش القارئ فيه، والفضاء المحدّد عند علوان ليس جديدًا على الرواية، فهو أحد مظاهر الرواية الجديدة، ففي

(١) حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية النثر المعاصر، عالم الكتب الحديث، دار إربد، الأردن، ط ١، ٢٠٠٦م،

ص ٢٠.

(٢) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٩٦، ٩٧.

الدراسات النقدية الحديثة كثيرًا ما نجد البطل محطّمًا جرّاء أوضاع متزايدة التعقيد، باحثًا بلا جدوى عن باب للخروج، فينتهي به الأمر إلى الانفصال والانعزال.

وفي القندس يُصور علوان الفضاء المحدّد بطريقة أخرى، يقول علوان على لسان البطل غالب:
"أجوب شوارع بورتلاند كل يوم مثل مفتش البلدية حتى تغيب الشمس تمامًا، أحرص على مراقبة كل التفاصيل، ورصد العادات اليومية للمكان، ولهذا أقمتُ في وسطها حتى لا يفوتني شيء، منذ وصلتُ إلى هنا بداية الصيف، وأنا أشعر بأن ضجيج الوسط يلغني بدوامة من الأمان والألفة، عندما أطفأتُ شمعة السادسة والأربعين شعرت بأن الرياض مملّة ومتربة، وليس لديها ما تمنحني إياه، شيء ما في شوارعها صار منهكًا من حكايات أهلها وكدهم الدووب عكس الزمن"^(١).

وعلى النقيض من الانفصال والعزلة يتخذ من التسكّع والسير كما في المقطع السابق، في شارع طويل محاولةً للاستحواذ على الزمن الذي يُؤلّي بقدر ما هو أكثر فعالية للتألف بالمكان والتلاؤم معه، يقول آلان جرييه: «إن هذا التسكّع في شارع طويل، أو في مدينة مقفرة، أو في ميناء خالٍ، قد أصبح صفة من صفات الرواية الجديدة... وقد يكون وراء هذا التسكّع هدف أو لا يكون، ليس مهمًا ولكن المهم هو جو المعميات الذي يعيشه البطل، إنه يطارد شيئًا ما، وفي الوقت نفسه فإن شيئًا ما يطارده، إنه مطارد ومطارّد في آنٍ واحدٍ"^(٢).

في صورة أخرى يبرز فضاء المكان المحدّد من خلال المفارقة بين فضاء المكان في "مرسية" وفضاء "إشبيلية"، في محاولة لإبراز البون بين الفضائين، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "كيف هي إشبيلية يا عبد الله؟ كم مكثت فيها؟ ماذا في أسواقهم؟ عمي يقطع سيل أسئلتهم الطفولية بقليل صبره، قرؤوا عينًا أيها الجهلة! ستجدون دارًا خيرًا من دياركم، فاتركوني وشأني، ولكنهم لا يكفون، انصرف الناس عنه لبُخله في الكلام، وأقبلوا على راعٍ مُسنٍّ يرافقه ابنه كانا قد انضمّا إلى قافلتنا بعد خروجها من مرسية بيومين، تحدث بصوت خفيض: إنها مدينة عامرة، وبها أسواق قائمة، وتجارة راجحة، وحمامات واسعة، وأرضها شريفة البقعة، كريمة التربة، دائمة الخضرة، وفي جانبها مزارع لم تعرف أرضها الشمس من ظلّ زيتونها، وتشابك غصونها، هواؤها معتدل، ومبانيها حسنة، وأهلها ذوو أموال

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

(٢) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص ٢٦.

عظيمة، وقد قيل لرجل رأى مصر والشام: أهما أحسن أم إشبيلية؟ قال: بل إشبيلية، فإن شرفها غوطة دمشقية بلا سباع، ونهرها نيل مصر بلا تماسيح" (١).

رغم تعدد الأمكنة - في رواية موت صغير - نظراً لكثرة ترحال بطلها ابن عربي، إلا أن هذه الأمكنة تخيل نفسها بفضل علاقتها بالحوادث والشخصيات إلى فضاء روائي، تظهر إشبيلية التي لم يسكنها البطل بعد، ولم يتأثر بها أو تُؤثر هي فيه بوصفها فضاءً مكانيًا؛ فمن خلال الوصف قَدَم الروائي فضاء إشبيلية معتمداً على وصف مكانٍ عامٍّ محدّدٍ، يُمثل انفتاحاً للثقافة والحياة والحرية، ولا يقيدتها وجهات نظر متعددة؛ لأنه يعاش على عدة مستويات من طرف الراوي، بوصفه كائنًا مشخصًا وتخيلياً من خلال اللغة من ناحية، ومن خلال الشخصيات من ناحية ثانية، ومن خلال القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة. فمن خلال الوصف قَدَم الروائي فضاء إشبيلية معتمداً على المفارقة التي تمثّلت في ذهن القارئ الذي صاحب الراوي في حركة سرده، وخرج راحلاً من مرسية إلى إشبيلية، لتنتبع المفارقة بين الفضاءين، ثم لا يلبث أن يختتم هذه الازدواجية بمقارنة عامة تجمع ثلاثة أمكنة، مصر ودمشق وإشبيلية؛ لينتج فضاء يمكن ذلك الفضاء من الشعور بالطمأنينة لدى الشخصية ولدى القارئ.

ثانياً: فضاء الأماكن المغلقة:

وتلعب دوراً مهماً في روايات علوان حيث يتصوّر فيها نوعاً من الفضاء الشخصي والنفسي لشخصيات الرواية، وتعكس تلك الأماكن طبيعة الشخصيات والأفكار في الرواية. حدّتها عبد الله توام بقوله: "وهي أماكن مُحدّدة بواسطة أبعادٍ معلومةٍ، وهي ترمز للنفي والعزلة والكبت؛ لأن الانغلاق في مكان واحد تعبيرٌ عن العجز، وعدم القدرة على الفعل والتفاعل مع العالم الخارجي" (٢).

ويلجأ إلى ذلك علوان في كثيرٍ من رواياته، فعلى سبيل المثال، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "أشعر بالدفء فقط في غرفتي، تنتابني شجاعة العزلة، حتى إذا خرجت في أول اصطدام مباشر بالريح، أشعر أن البرد لا يغمري فحسب، بل يمزق أوراقاً شاسعة في دفاتري الداخلية" (٣).

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٤٨، ٤٩.

(٢) عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيمائية، ص ٥٧.

(٣) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٠٢.

حيث صوّر علوان هنا الغرفة هي ذلك المكان الذي يُمثل الدفء والعزلة لبطل الرواية بعيداً عن صخب الأماكن المفتوحة، ويعكس ذلك حالة ناصر النفسية، وحاجته إلى الهدوء والعزلة، واستخدام علوان الغرفة للدلالة على المكان المغلق، وقد صنعت الغرفة بذلك فضاءً خاصاً بما يدلُّ على فكرة العزلة والهدوء، والهروب من ازدحام الأماكن العامة بالأفكار.

وفي روايته "صوفيا" يتخذ علوان من فضاء الغرفة المغلق عالماً، وتكمن خصوصية هذا الفضاء المغلق في أن محبوبته صوفيا كانت تعيش فيه، وصوفيا هذه تعاني من مرض عُضال سيُمهلها أياً ما معدودات، مما سيفاقم من أهميّة هذا الفضاء بوصفه مرتكزاً فنياً يحمل على عاتقه تعميق فكرة العمل، وتجسيد رؤية الكاتب، يقول علوان على لسان البطل معترزاً: "يبدو البحر كأنه لوحة مزيفة، في الغرفة التي لم تُفتح نافذتها منذ أيام، ولم يمرَّ بها تيار جديد، كانت رائحة الغرفة نفسها رائحة صوفيا بكثافة أكبر"^(١). يعرض هذا المقطع السرديُّ الحالة التي آلت إليها غرفة صوفيا بعد المرض، بحيث قدّم الراوي رؤية سردية لوضع الغرفة بعد اشتداد المرض على صوفيا، والتركيز على الجانب السلبي من مشاهد هذا المرض الذي يفتك بكل شيء حتى غدت الغرفة مكاناً لا يصلح للحياة.

فلقد استطاعت عناصر الرواية أن تدفع الأحداث بطريقة تُوجد لنا شبكة من الفضاءات تتفاوت قوتها من رواية إلى رواية أخرى، فللفضاء خصوصيّاته في عملية الفهم والتفسير باعتباره مكوناً أساسياً من مكونات الخطاب الروائي، فهو ليس المكان التوثيقي الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكنه أحد من العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها، ومن خلالها يمكن استنباط تشكّل الفضاءات المتعددة والمتنوعة، والوقوف على وظائفها ودلالاتها، وأثر ذلك في بناء الرواية.

ثالثاً: فضاء الأماكن المفتوحة:

وهي الفضاءات الكبيرة التي تتسع للرؤى والأفكار، وللعديد من الشخصيات والأحداث، وتُصور واقعاً بأبعاد كاملة غير محدودة، ويقول عبد الله توام: "وهي أماكن تتجاوز كل مُحدّد أو مُقيّد نحو التحرُّر والاتساع، أي: عكس الانغلاق، حيث يمكن أن تلتقي فيها أعداد مختلفة من البشر، وهي تزخر بالحركة والحياة"^(٢).

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٣٠.

(٢) عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، جامعة وهران، أطروحة دكتوراه، ٢٠١٦م، ص ٥٧.

يقول علوان على لسان البطل ناصر: "منذ سبع سنوات وهو لا يظنني إلا جزءًا ناتئًا له سمة ما يبرز من الشاطئ الذي يقيئ عليه منذ القدم، ستدرُك بعد حين أن آخر ما يمكن أن تحترمه الأشياء الأخرى على الكوكب، هم البشر، كان مساءً ينتظرُ وخزة الليل الأولى، ذوت الشمس قليلًا، وانزوت دافئةً في آخر الأفق. كنا في ذلك الوقت من المساء الذي نشعرُ فيه برغبةٍ في البكاء لا نعرف لها سببًا، عندما تأخذ الشمسُ طريقها ذليلةً نحو مغربها، تلك التي تحقنُ فينا الحياة منذ الصباح، ها هي تحملُ حقائبها لتشرُدَ في الكون، دائمًا أكرهُ الغروب؛ لأني أراه تأمرًا على النور يقف البشر أمامه عاجزين"^(١).

في المقطع السابق نرى تحوُّل كل تلك الأماكن المفتوحة، وهي الشاطئ والبحر إلى جوٍّ من الخوف والحزن يُخيم عليه الظلام، والأماكن المفتوحة تمثل فضاء للمحبة أحيانًا، وتكون ملجأً للأحزان أخرى، مثل ما يقصُّه علينا علوان من وصف في هذا المقطع.

رابعًا: فضاء التنقل:

تمثل أماكن الانتقال العديد من الأماكن في حياة المرء اليومية، فالأحياء تُعتبر من ضمن المناطق الانتقالية التي نتحرك فيها، يقول عبد الله توام: "الحي هو مكان معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته، وهو يحمل هويته الخاصة كفضاء انتقالي"^(٢).

يقول علوان على لسان البطل ناصر في تصوير الشارع والحي قبل الحرب: "وانقلب الشارع على بكرة أبيه إلى أفواهٍ لا يخرج منها إلا السياسة، حتى الأطفال بدأوا يتشدقون بما يسمعون من آباءهم، عطلت المدارس، وتمددت إجازة الصيف شهرًا آخر، والجميع ينتظر إشارة البدء بالحرب"^(٣).

فاستخدام الشارع ومكان الانتقال هنا لم يُعبر عن كونه مكانًا فحسب، وإنما شمل مكان الأحداث، وفضاء للشخصيات والأحداث، يرى فيه الأطفال والكبار والمدارس والعمال، فكان الشارع هنا صورة شاملة للمجتمع.

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٨٣.

(٢) عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيمائية، ص ٥٩.

(٣) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٧٣.

ويقول ناصر أيضا: "أوجعني ديار كثيرا، هو هكذا دائما يُشعل النار في مدفأتي وقلبي ويرحل، سرت في صدري برودة الألم، وانتفخ في داخلي من البكاء، وأنا ألوذ بالنافذة والشارع والمارة المتجمهرين، ترتجف شفنتاي، وتتأرجح بين جفني دمعته ودمعتان، وتسيل على وجهي"^(١).

يُصور علوان الشارع والحَيِّ والمارة، وذلك المكان كفضاء أعم من كونه خلفية للأحداث، وإنما يعكس نفسية الشخصية في الرواية؛ إذ تراها تبحث عن ديار في الشارع، وفي وجوه المارة والنافذة.

وتُعدُّ الطرق أو الممرات من الأماكن الانتقالية أيضًا يقول توام: "فضاء الطريق أو الممر؛ إما شخصيَّة عاديَّة تنتقل في الطريق لقصد التنقل إلى مكان آخر؛ لقضاء حاجته اليومية، أو للترويح عن النفس أو دفعتها الظروف لتكون جزءًا من ذلك الشارع"^(٢).

يقول علوان على لسان البطل معترز: "فجأةً مررت أنتِ بالممر نفسه الذي كنتُ أقف فيه، لم ترفعي عينيكِ إليَّ قطُّ، بينما اخترقتكِ أنا بنظرة عنيفة، ولم أتمالك نفسي لفرط جمالك، كنتُ أشعر أن الكلمات التي كتبتها قبل ساعةٍ في مفكرتي تغيرت وحدها في جيبي، دون أن ألمسها"^(٣).

لقد وضع علوان الممر الذي كان يقف فيه البطل، ومرّت منه حبيبته موضع اللقاء، وصوّر ضيق الممر بأن تلك المقابلة كانت وكأنها لقاء متعمّد أو مقرّر مسبقًا منهما، وجعل منه فضاءً وجزءًا من الرواية حيث أسقط الممر على شخصيتها قائلاً: (لم ترفعي عينيكِ إليَّ قطُّ) وكأنها كانت خائفة ومدركة لوجوده في هذا المكان الضيق في آنٍ واحدٍ.

كذلك يمثل فضاء مكان الإقامة العديد من الأماكن التي من الممكن أن يقيم فيها الإنسان، وأهمُّ تلك الأماكن بالطبع هي البيت، ويُعدُّ البيت فضاءً يعبر عن صاحبه، أو من يقوم بدخله، يقول ويليك: "إنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجّب عليهم أن يعيشوا فيه"^(٤).

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٧٠.

(٢) عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيمائية، ص ٦٤.

(٣) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٣٤٠.

(٤) رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ٥١.

يقول علوان على لسان البطل ناصر: "عدتُ إلى البيتِ ونجوم الليل تستحي مني لفرط حُزني، جررتُ الحُطى جرًّا دسستُ المفتاح في الباب البارد، تجاهلتُ أختي أروى تمامًا وهي تناجي هاتفها في الحديقة، وتبخلق فيَّ بدهشة، صعدتُ إلى غرفتي وليس في جيبني فكرةٌ تشبه أختها لفرط ما كان يكتفني من ظلماتِ الحيرة، كتبتُ لك رسالتي عبر البريد الإلكتروني"^(١).

عودُ ناصر إلى البيت هذه المرّة كان حزينة، وكان غير مبالي بما يحدث كما أن الجميع غير مبالي به، فهو قد تجاهل كل شيء كما تجاهلته أخته، وما كان منها إلا أن رمقته بنظراتها، قال باشلار: "إن المسألة الجوهرية في البيت هي رؤية ساكنه له، باعتباره مكانًا مارس فيه أحلام اليقظة والتخيّل"^(٢).

ويقول علوان على لسان البطل ناصر: "قالت أُمِّي: إن سارة ستلد ابنها الثالث قريبًا، وإن عُمر سينتقل إلى منزلٍ ثانٍ بعد أن ضاق مكانه في البيت على عائلته، أخبرتني أيضًا أن جدتي خرجت من المستشفى، وقد هدّها المرض دون جدوى"^(٣).

وظّف علوان فضاء البيت ليدلّ على مكان يرتبط بصاحبه وهو جزء منه، أما عندما يختار لفظ المنزل فهو يعبر عن مكان لا يرتبط بالشخص؛ وذلك حين أشار إلى انتقال عمر إلى منزل ثانٍ، ولم يقل بيت، وهو الغالب في الرواية.

خامسًا: فضاء المكان المزدوج:

وفيه يتخطّى الروائي القيود التي يفرضها جنسه الأدبي، ويعمل على التآليف بين الأماكن المتباينة، فينشئ صورًا منها تبيّن قراءتها، فالمكان أصلاً واحد، وازدواجه انعكاس لحال البطل النفسية المتأزمة^(٤).

ويجوي فضاء المكان المزدوج في روايات^(٥) علوان على فضاء الرياض، ذلك المكان الذي وُلد وتربّى وترعرع على أرضه أبطال روايات علوان. ففي الرياض تتعايش الشخصيات في المملكة العربية السعودية عامّة، والرياض خاصّة، عيشة محافظة تحكمها عادات وتقاليد دينية وعربية، تخلق منها فضاءً مختلفًا له نكهة

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٦٧.

(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص ٥٨.

(٣) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٤١٢.

(٤) ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٤٤.

(٥) وذلك في رواية سقف الكفاية - القنديل - طوق الطهارة.

تختلف عن الحياة خارجها، فأجواء هذه البيئة تجذب قاطنيها إلى الالتزام والمحافظة. وصف علوان الرياض كفضاء محافظ، يقول علوان على لسان البطل غالب: "في الرياض يُعلموننا أحياناً كيف نكون ذكوراً قبل أن يعلمونا كيف نكون بشرًا، تكتمل ذكورتنا قبل إنسانيتنا، ويجتهد الجميع في تلقين هذا الدرس، حتى النساء أنفسهن، يُربين أولادهنَّ على الذكورة الصرفة، ويوحين للابن منذ طفولته بأنه رجلٌ، لا يجدر به اللعب مع البنات.، ولا أفهم كيف يمكن لأُمِّ أن تربي ابنها على انتقاص بنات جنسها دون أن تدري، فيكبر الفتى وهو مستعلٍ على النساء، وتكبر الفتاة وهي خائفة من رجل لم تعرفه، لم أفهم قطُّ لماذا يعلمون الأولاد دروس التفاضل على النساء، ولا يعلمونهم دروس التكامل معهنَّ من أجل معادلة صحيحة"^(١).

وسيلقي فضاء الرياض أثره على الوعي الداخلي لأبطال روايات علوان، وكأنها إشارة صريحة منه تفسر فلسفته تجاه هذه المدينة، فعادةً ما تظهر الرياض ذلك المكان القاسي الذي حرمه من اللعب واللهو أحياناً مع الفتيات، أو أي هو آخر غير مُقنَّن في عرفنا العربي العتيق.

وفي رواية القندس، جاءت الرياض على النقيض تمامًا من المعنى الذي يحمله اسم المدينة، فلا روض ولا ماء ولا بستان ولا اخضرار، فركز علوان عدسته السردية على كل ما من شأنه أن يشير بوجود أزمة وجودية على المكان الذي يعيش فيه"^٢، فنجدته يصف طقس مكان الرياض الذي لم يرصد فيه إلا الغبار، التراب، الجفاف، الحر الشديد، ولا يأتي وصف طقس المكان إلا مرتعنا بالحالة النفسية للبطل وشعوره بالملل الناتج عن فقدان مغزى الحياة يقول علوان على لسان البطل غالب " خرجت من فيلتي ومشيت مشية الديك المخدول في فناء البيت في الساعة الأخيرة من العصر التي تبدو دائما كثقب برزخي يصل ما بين الرياض والجحيم ، شعرت أن أقزما قدرة تتسلق قلبي وتتعارك فيه وأن شيئاً ما في ضوء النهار المخنوق كان يسرب غازا مسيلا للكآبة ويدفعني للبكاء"^(٣).

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٣٨، ٣٩.

(٢) أميرة علي عبدالله الزهراني، بنية المفارقة في خطاب اللامنتمي رواية القندس لمحمد حسن علوان، مجلة سياقات، جامعة الإسكندرية، العدد السابع، ٢٠١٧م، ص ٤٥.

(٣) محمد حسن علوان، القندس، ص ٢٧٦.

ويصفها بأنها فضاء للجفاف العاطفي، يقول علوان على لسان البطل حسان: "يحدث القليل من المختلف في هذا المجلس الذي يفيض فيه الكلام، ويقضى فيه نسيباً على أوقات مؤذية من أوقات الرياض، لا يمكن تفاديها إلا في مكان يشبه هذا، آمنت منذ سنوات بأن المدينة إذا تحالفت مع الصحراء، فلن يدفع ضريبة هذا التحالف المريب إلا ساكنوها الذين تخدشهم الرياح الجافة منذ الأزل، ولهذا فإن مجلس المزرعة لم يكن ذريعة لتزجية الوقت، بقدر ما كان محاولة لتجنب الحدوش غير الضرورية في الخارج، والرياض التي تتمتع بقدر لا بأس به من حذق الصحراء، وخبث المدن، تحتاج إلى حذق مثله حتى نتكافأ معها في جدل الحياة اليومي، وسكنى المدينة الصعبة، فالحياة فيها تشبه حالة شطرنج نفسية مستمرة بشكل يومي، لمقارعة ضجيج المدينة، وتحمل ما تفرزه من نفايات الكدر والضيق ككل المدن التي تنشأ عشوائياً في وسط الصحراء"^(١).

رغم كون الرياض مكاناً محددًا له جغرافية وحدود، إلا أن علوان لم يعول على هذه الجغرافية بالقدر الذي أولاه للمكان بوصفه فضاءً له صفاته الخاصة التي يمكن رؤيتها من خلال النص، فأعطاه تعالماً له أبعاد متعددة متناقضة مع أبطال رواياته؛ لما يجب أن يكون عليه بوصفه موطن شخصياته ومسقط رأسهم. وربما كان اهتمامه بالرياض دون غيرها من مدن المملكة؛ لأنه ساحة واسعة يمكن أن تدور على أرضها أحداث رواياته، وبيتٌ من خلالها آلامه وذكرياته، بيد أن الفضاء العام لهذه المدينة يأخذ في رواياته دور الظالم القاسي، الذي حرمه الألفة والسكينة؛ لذلك فهو متحامل عليه دائماً، يقول: "صباح الحزن أيتها الرياض الخاوية، الرياض التي لا تعدُّ بشيء، ولا تفي بشيء"^(٢).

ويُلحُّ علوان على تكرار نفس الفضاء، فيقول: "رحتُ أنقر سطح جبيني، وأقلب بصري في وجوه العابرين جوارى كأسوأ عادات الرياض، وأتساءل وأنا ألمح ملامحهم المثبتة على حالة تذرُّم مشتركة: تُرى ما الذي يستعجلون حدوثه في الرياض؟ ستمُّرُّ الليلة، وتأتي أخرى شبيهة جداً بسابقتها، فليس ثمَّة رحم أكثر إنتاجاً للتوائم المتشابهة من ليل الرياض، ربما كان الكثير من الكدر هو ما ينقص سكان

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ١٥٢، ١٥٣.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٧٦.

هذه المدينة، ليستيقنوا يوماً ألا شيء مختلف في الشارع القادم، ولا في وجه العابر المجاور، ولا في خمار المرأة البعيدة، ولا في بركة المطر الكبيرة"^(١).

يتجلى فضاء الرياض كما وصفه علوان في الرتابة والروتينية والتكرار الذي ليس وراءه جديد، فالليالي متشابهة، ووجوه الناس مكررة، حتى الكدر هو نفسه، لم تجد تفاصيل المكان بجغرافيته وسطحه في تغيير شيء من عادات أهلها، كما لم تُفلح في دفع الملل والكآبة عن وجوه أهلها.

فإن المكان في النصوص والمقاطع السابقة يشكل ازدواجيات مختلفة، فوصفه في المقطع السابق للرتابة والروتين، ليس وصفاً للمكان فقط، وإنما ينعكس ذلك على شخصية البطل في الرواية، فتشابهت في نظره الأيام.

يستمرُّ علوان في رسم فضاء الرياض بلونه القاتم، ويُحمّلها حتى ذنب تدئين أهلها والتزامهم، وكأنه نوع من الانتقام من تلك المدينة، يقول علوان على لسان البطل غالب: "فور أن وجدتُ عادة متصلة على الإنترنت تلك الليلة كتبتُ لها تصديقين؟ بدرية صارت مطوعة!، وعندما سألتني عن سبب ذلك أخبرتها أن من عادات الرياض أن تختار قريباً واحداً من كل أسرة، وقد عمّتنا بفضلها واختارت اثنين.

- الحمد لله ما كنت أنت القربان، ولا ما كان تحملتك.

- مازالت الاحتمالات قائمة، والرياض لا تشيع.

- هههه، الله يستر الحمد لله أني من جدة!

- والله مدري، من زمان عن البلد، خليني لما أرجع أشوف كيف الوضع!"^(٢).

يحمل المقطع السابق اعتراضاً وتهكماً غالباً على تدئين أخته بدرية، واصفاً هذا التدئين أنه من صنع الرياض التي -حسب تعبيره- تختار من كل عائلة فرداً تصبغه بصبغتها المحافظة، في نوع من التهكم، إلا أنه يقدم فضاءً خاصاً عن هذه البلدة، حيث المحافظة سمّت أهلها وديعتها؛ لذلك لن يجد الباحثون عن لذاتهم الجسدية راحةً فيها.

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٤٢.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ٦٧، ٦٨.

وهذا ما حدث مع غالب، فقد كانت الرياض في بادئ الأمر ملجأً يُشعر فيه بالأمن، فما لبث أن كبر، وبدأت رحلته مع غالبية وغيرها من الفتيات، حتى أضحت أجواء الرياض بئسة قاتلة، يقول غالب: "مجلسي في الرياض كان بالنسبة له ملجأً آمنًا مليئًا بالسلمى والجدل، كل ساعة ينفقها هنا توفر عليه ساعة أخرى كان سينفقها وهو يدور في دوائر الهوان، مثلما يدور الماء في مرحاض، استطعت أن أكمم أحزانه جيدًا، ولكنها دوّت في صدري أنا مثل نذير الشؤم، ملمت ما بقي من عشب القلب، وتركت الرياض قبل أن أجفّ فيها مثل إحصاة بُنيّة مهترئة وأحوّل إلى جزء من غبارها أيضًا.. بلا تاريخ وبدون عادة"^(١).

فضاء الرياض يُلقى بآثاره على شخصية البطل راغب، فهو يجسد للقارئ الحياة الداخلية للبطل، ويقيم تعالفاً في الوقت نفسه مع بقية عناصر السرد، بحيث لا يمكن تخيّل أحداث القصة بدون المكان، فالرياض ليست مجرد مكانٍ يجري فيه الحدث، وتقطنه الشخصيات، ولكنها محور يؤثر في عناصر السرد ويشكل معها فضاء.

كذلك فضاء الرياض يكبح كلّ شهوة ونزوة غير شرعية، أرضٌ تنفي خبثها، وترفض كل فعل مهووس؛ لذلك لم يجد معترز رغبته المنشودة فيها، يقول علوان على لسان البطل معترز: "ماذا كنت لأفعل في الرياض الآن! لا عمل ولا حتى هواية، الخيارات التي هناك محدودة بالنسبة إلى مهووس مثلي"^(٢).

وتظهر دائماً عاطفة علوان من خلال شخوصه تجاه الرياض، كمكان ممقوت، لا حنين ولا شوق له، وهذا ما يُفسر لنا فلسفة الاغتراب التي عانى منها علوان في كل رواياته، في حين أنه أظهر صوفيا ودياراً وغيرها من شخوص رواياته موالين لأوطانهم، يقتلهم الحنين إليها، وصوّر موطنهم في الوقت نفسه بالغيور على أبنائه.

يقول علوان على لسان البطل معترز: "كان لبيروت وهي تبتعد ملامح مزدوجة، نصفها لا يريد أن يُعلق على رحيلي، ولا يلوح لي! ونصفها الآخر يومي إلى صوفيا في أثير غيبوبتها بأنه لم يكن يحسن بها أن تجلب غريبًا ليرعاها، فبيروت ترعى أحزانها وأحزان أبنائها جيدًا"^(٣).

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ١٠٤

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١١٣.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢٣.

هكذا يصنع فضاء المكان ازدواجيةً غير مألوفة؛ فعلى حين يمثل الوطن، خاصّة مسقط رأس الإنسان عامّة، والأديب خاصّة منبع الحنين، وكهف الذكريات الجميلة، نجده عند علوان رمز الوحشة ودلالة الجفاء، وكأنه الابن العاقُّ الذي طُرد من رحمة أبيه.

يُعطي الفضاء المكاني ازدواجية تتجلّى في قدرته على منح القارئ الشعور وضدّه في آنٍ واحدٍ، وهي براعة من الروائي الذي يؤمن بأن الرواية الجديدة هي التعبير الفني الطبيعي عن روح العصر، هذا العصر المتحول بسرعة مخيفة يتطلّب أدوات دقيقة يُشكل بها روايته، وبها ومنها يبتكر أساليب جديدة تسعى للغوص في العقل الباطن وهو جسده لدى القارئ.

يقول سيد حامد: "استجابت الرواية الجديدة للتيارات الحديثة في المعرفة والفكر، وللتغيرات العلمية والصناعية، والسيكولوجية، والاجتماعية، خاصّة وأنها أصبحت تواجه إنساناً تزداد حياته قسراً وشقاءً وتعقيداً إنه إنسان بعينه، وليس نموذجاً لطائفة أو مجموعة، وهو يعيش عالماً لا يعرف الاستقرار في شيء، ومن ثم وجدت الرواية طريقها إلى التعقيد والغموض والتحليل والفرد والعقل الباطن والرمز والإشارة بدلاً من البساطة والانسجام والعقل الواعي والإيضاح والإفصاح والتعبير عن المجموع"^(١).

وجملة القول أن الرواية الجديدة شكّلت عناصرها بما يواكب روح العصر الحديث، واحتلّ الفضاء المكاني حيزاً كبيراً في هذا الشكل الجديد، من خلال تعالقه مع سائر عناصر البناء الفني الأخرى، وتجلّى بصورة أوضح في روايات علوان حيث يُعطي المكان أكثر من مدلول، ويتفاعل مع عناصر بناء الشكل الروائي؛ ليمنح القارئ من خلال اللغة مدلولاً أكثر عمقاً وأدقّ تعبيراً هذه الديناميكية التي يشكّلها الفضاء المكاني، فكان لها دور كبير في تحوّل البناء الروائي عند علوان، والذي سيزداد وضوحاً عندما نعرض لفضاء الزمن في رواياته في المبحث القادم إن شاء الله.

(١) سيد حامد النسّاج، تعريف بالرواية الأوروبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨١م، ص ١٣٦،

المبحث الثاني

فضاء الزمن

من المعلوم أن الرواية تجري في زمن، لها بداية ونهاية، وزمنها هو الحقبه التي تستغرقها أحداثها، وهو وقت متحرك ومتنامٍ له حدود ومزايا مرتبطة بالعصر الذي ينتمي إليه، والزمن الروائي بدوره الرئيس كعنصر من عناصر البناء الروائي، فالزمن يساعد على تنمية الأحداث وتطويرها، كما يعمل على نمو الشخصيات، وهو أيضاً الشاهد على مصير الشخصيات الروائية، "وهو ضابط الفعل وبه يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث وقائعه، ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن إلا أننا نتبين أثر الزمن عاملاً فعلاً في كثير من القصص الطويلة والروايات"^(١).

والروائي يمكن أن يحدد الزمن في الرواية بصورة مباشرة، كأن يقول -مثلاً- بأن زمن الحدث هو عام كذا وشهر كذا ويوم كذا، ويمكن أن يحدد الزمن بصورة غير مباشرة من خلال وصف الأثاث والملابس والعادات والتقاليد السائدة في تلك الفترة، أو ذكّر بعض الشخصيات المشهورة، مثل الخلفاء والشعراء والعلماء وغيرهم.

ومن المتفق عليه أن الزمن ركيزة أساسية في الرواية؛ "إذ يُعتبر الزمن عنصراً أساسياً في النص السردي؛ حيث يُعتبر أحد أهم الركائز التي يستند إليها العمل السردى، فلا يُنظر إليه على أنه مكمل لمكونات النص، أو أنه موضوع فحسب، بل هو شرط لازم لإنجاز تحقّق، بل صار هو ذاته موضوع الرواية"^(٢).

ولا نستطيع دراسة الفضاء داخل الرواية دون وجود الزمان؛ لما له من تعالق بالفضاء الروائي، يحمل الكثير من الدلالات التي تخدم البناء الروائي، ليس الهدف من تحديد إطار البيئة الزمانية للرواية مجرد الإخبار عنها، وإنما استحضارها لتكون قريبة من ذهن القارئ؛ فينبغي أن يكون رسمها جزءاً من البناء الفني للرواية، وأن يوظف فضاء الزمن توظيفاً جمالياً في خدمة عناصر الرواية الأخرى خاصّة الشخصيات، بحيث يُسهّم في الكشف عن أغوار الشخصيات الروائية، ويجعل القارئ يحسُّ بكل ما يحيط بالأحداث الروائية من أمور

(١) محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط ١، ١٩٨٧م، ص ١٣.

(٢) بان البناء، الفواعل السردية، جدار الكتاب العالمي، إربد، الأردن، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٤٣.

قد تبدو غامضة عليه، والرسم الدقيق للبيئة زمانياً يجعل القارئ أكثر اقتناعاً بواقعيتها، ويوهمه بأن الشخصيات الروائية التي يطالعها عبر صفحات الرواية تعيش في زمان ومكان حقيقيين.

وتكشف البيئة الروائية من الناحية الزمانية الواقع الاجتماعي للشخصيات، كما تُسهم في تحريك خيال القارئ، وتشوُّقه إلى معرفة ما سيحدث، ويُضاف إلى ذلك أن البيئة الروائية المرسومة بدقة تمهد لمزج الشخصية بالواقع، وتنمية القصص ودفعه نحو النهاية، يقول لوبوك: "ينساب برشاقة وصمت في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل، وينسون الزمن، ذلك الذي نقرؤه في وجوههم وحركاتهم وفي التغيُّر الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما هم فقط يستفيقون في اكتشاف صيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى منه أفضله"^(١).

لهذا كان من الصعب فصل الزمن عن الرواية؛ لتداخله الشديد في حركة السرد، فالأفعال التي هي مبنى الرواية، تعطي دلالة مشتركة بين الزمن والحدث، إذا يمكننا وصف الزمن بالسياج الذي يربط كل عناصر السرد.

ويرى جيرار جينيت أنه من الممكن أن نُقصَّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث، ولو كان بعيداً عن المكان الذي نرويها فيه، بينما يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد؛ لأن علينا روايتها؛ إما بزمن الحاضر، وإما الماضي، وإما المستقبل، وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه^(٢).

والإمساك بفضاء الزمن من الصعوبة بمكان؛ فإن كل ما عرضناه من السرد الاستشراقي والسرد الاسترجاعي، وتسريع السرد وإبطاء السرد هناك أنواع وفضاءات أخرى للزمن، "فنجده يتعدّد فضاء الرواية إذا تنقّلت بين الفضاء الفعلي والحلم والفكر والتذكُّر، ويتولّد من ذلك فضاءات عديدة يتشكّل منها الفضاء الروائي العام، هذه الدوائر كلها ترتبط بالشخصية الروائية كما ترتبط بالحدث وبالزمن، ويؤثر تبديل الفضاءات وإيقاعه وتدرُّجه في ضمان ووحدة السرد وديناميته، ويربط بسائر العناصر المكونة للرواية"^(٣).

وقد حلّ فضاء الزمن في الرواية الحديثة محلّ الزمن كعنصر من عناصر البناء الروائي، فقد تُقدم الرواية أحداثها بنظامٍ يضع القارئ منذ بدء الحدث في قلب المشكلة، من خلال تقديم الأحداث الماضية بتياري

(١) بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الفكر، بغداد، العراق، ط ١، ١٩٧٢م، ص ٥٦.

(٢) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٨٧، ٨٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢٩.

الوعي أو اليوميات أو المذكرات أو التحقيق أو الوصف، وهذا النمط يُفصح عن وجود أربع صور للفضاء الزمني داخل الرواية الحديثة، هي:

أولاً: فضاء الزمن الخارجي:

ويُقصد بفضاء الزمن الخارجي: "المدّة الزمنيّة التي تُغطيها المواقف والأحداث الممثلة أو المعروضة، ومن منظور أدقّ، هو الزمن الحقيقي أو المتخيّل الذي تدور فيه أحداث القصة المروية"^(١).

فقد اتخذ بعض الروائيين الجُدّد فضاء الزمن إطارًا يحيط بالتجربة، ويحاول تغليفها، ويمثل البداية والنهاية، وجعلوا أعمالهم تدور في فترة محددة، قد تكون يومًا أو ثلاثة أيام، أو عشرة أو غير ذلك.

وفي روايات محمد حسن علوان، نجد فضاء الزمن الخارجي في سقف الكفاية متداخلًا مع زمن الخطاب، ولا يستطيع القارئ فصل الزمن الخارجي عن فضاء الرواية، سوى أنها تقصُّ أحداث فترة من الزمن جمعت بين شابين في العشرينيات من العمر ناصر ومها، ومن خلال تقديم الأحداث الماضية بتيّار الوعي واليوميات، والوصف والاسترجاع، يُقدم علوان قصة الحب التي جمعت بين بطلي الرواية، ومدى تمزُّد البطلين على عادات وتقاليد المجتمع، لكنها -على أيّة حال- فترة غير محددة بإطار خارجي محدد.

وفي روايته الثانية صوفيا يتشابه فضاء الزمن الخارجي مع روايته الأولى، فالإطار الخارجي يبدأ من وفاة والد معتز (البطل) في حادث سير وهو في الخامسة والعشرين من عمره، ثم لقائه مع صوفيا، ليلعب فضاء زمن الخطاب دوره، حتى تأتي نهاية الزمن الخارجي بوفاة صوفيا دون تحديد أفق لفضاء الزمن الخارجي.

أما روايته الثالثة طوق الطهارة، فلا تبعد كثيرًا عن سابقتيها، فليس هناك بداية زمنية مُحدّدة يمكن اعتمادها كفضاء زمني للرواية ولا حتى نهاية، غير أن تكتيك الاسترجاع والمذكرات والرسائل يشغل حيزًا كبيرًا من صفحات الرسالة، ليبدأ إطارها الخارجي من بداياته كمؤلف يخطُّ قصصه ورواياته، لينتهي عند فشل علاقة البطل وغالية.

والأمر نفسه نلمسه في روايته الرابعة القندس؛ حيث يمتدُّ فضاء الزمن الخارجي بدءًا من مرحلة الطفولة إلى الأربعين من عمر البطل غالب، حشد فيها المؤلف من خلال الاسترجاع أحداث الطفولة بما فيها من خلافات أُسرية، ونقد اجتماعي، ونظرته للمرأة كأمٍّ وزوجة أب، وأخت، وزوجة، ومعشوقة، كل هذا في

(١) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٦٢، ٢٣٠.

قالَب من المفارقة مع حيوان القندس، وفي النهاية يصل إلى نتيجة يستنبطها في الأربعين من عمره، أن العادات والتقاليد المتحجرة التي نشأ وتربَّ عليها في جِوِّ من التفكُّك الأسري تركت أثرها عليه وعلى جيل كامل من البشر.

وتأتى روايته الخامسة موت صغير في إطارٍ مغايرٍ؛ حيث وضع لها بداية من ميلاد بطله ابن عربي، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "أعطاني الله برزخين: برزخ قبل ولادتي وآخر بعد مماتي، في الأوَّل رأيت أُمي وهي تلدني، وفي الثاني رأيت ابني وهو يدفني، وانتهى برزخي الأوَّل في رمضان عندما شعرت أُمي بآلام الوضع، اعتصرت يداها طرفي الفراش وابتهل فمها إلى الله أن يجعل مولودها ذكرًا ومخاضه سهلًا، مسحت فاطمة عن جبينها عرق الولادة، وعن قلبها قوارض الخوف، ولما وُلدت أخيرًا كان وجه هذه القابلة الطيبة أوَّل وجهٍ أراه في بداية الحياة"^(١).

كما وضع علوان لرواية موت صغير سقمًا زمنيًا تنتهي عنده، وهو وفاة البطل ابن عربي، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "شعرت بالدماء تندفع في رأسي، وكأني أقف عليه لا على قدمي، جلست لألتقط أنفاسي، ثم حاولت الوقوف مرة أخرى، مادت بي الأرض، سقطتُ على وجهي، تقافز الدجاج من حولي هلعًا، تعلَّق نظري بورقة صفراء لم أجرفها، مت"^(٢)، وربما كانت نوعية الرواية هي ما فرضت ذلك على المؤلف، فالروايات التاريخية غالبًا ما تحتاج إلى بداية مُحدَّدة تضع يد القارئ على بداية السطر، وخاتمة تعلن وصول النهاية.

ثانيًا: فضاء زمن الحياة اللاشعورية (المحكّي):

ويُراد به زمن الخطاب، يقول القاضي: "الزمن الذي يستغرقه تمثيل المواقف والأحداث، وهو مشابهٌ للديمومة؛ والتي تعني كل وحدة مكونة من سرد تكراري متشابه، المدة الزمنية التي يستغرقها أيُّ حدث أو مجموعة من الأحداث"^(٣).

ولتتبع الفَرْق بين زمن القصة والخطاب، يقول تودوروف: "إن زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آنٍ واحدٍ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبًا متتاليًا يأتي الواحد منها بعد الآخر، غير أن ما يحصل في أغلب

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ١٣، ١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٩٠، ٥٩١.

(٣) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٦٢، ٦٤.

الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي؛ لكونه يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية"^(١).

في فضاء زمن الحياة اللاشعورية يأخذ الروائيُّ بالفضاء الزمني الباطني المتحرر من فيض الشعور، وهو زمن الحياة اللاشعورية التي تسري في الوعي واللاوعي، وفي هذه الحالة تُعيد لنا رؤية الإيقاع الباطني للذاكرة وللتذكُّر مع إيقاع المحادثات السرية الباطنية، أما العلامات والتحديات الزمنية فلا أهميَّة لها هنا؛ إذ لا يوجد زمن للمغامرة بسبب عدم وجود مغامرة خارجية، وهذا ما تكشف عنه روايات علوان جميعها عدا موت صغير.

في القندس لو أمعنا النظر في هذه الرواية نجد أن انشطار زمن الرواية، يصل إلى حد المفارقة الذي بدأ بين القندس وأسرة البطل، يقول علوان على لسان البطل غالب: "في حياة أخرى، كان جدنا الأكبر قندسًا ولا شك، لو أني اكتشفت ذلك مبكرًا لوفرتُ على نفسي عمراً من التعب والشجار والغضب والعقوق والسخرية، ولكن ما أدراي أن ثمة حيوانًا يشبهنا في النصف الآخر من العالم؟ صدفة متأخرة ولكن لا بأس، لا شيء يجيء متأخرًا إلا عللته الأقدار بأسباب حكيمة، لو أني التقيتُ من قبل ربما لم يدرُ بيننا هذا الحوار الصامت حول قيمة التمر ووحدة البساط، وربما لم أكن لأنكش العمر وأحاول إصلاح ذكرياتي بصعوبة، الذين نلتقيهم ونحن نشق الأربعين ما كانوا ليأتمنونا على نفس الحكايات الكثيفة لو لحوا في وجوهنا نرق العشرين وعجلتها"^(٢).

وتستمرُّ المفارقة تحت ظلال فضاء الزمن لتنتهي إلى كل شيء في جنبات الرواية، حتى تحوَّلت صفحات الرواية ذاتها إلى بحث محموم عن موطن الداء في تفاصيل متفرقة، ومبعثرة من طفولة ومراهقة وعلاقات أسرية واجتماعية، فالرواية منذ البداية منقسمة، تحسُّ باغتراب راسخ عمَّن حولها وعمَّا حولها تعيش في ذاتها.

ويقول غالب: "مرت أعوام، وانقلبت الآيات، تقاعد زوج أُمي وانخفض دخله عامًا بعد عام بينما تحوَّل أبي إلى وحش عقاري"^(٣) على هذا المنوال تصبح الكتابة بتداعياتها الرمزية هاجسًا للتمرد.

(١) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٦٢، ٦٤.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ٣٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٣.

ويجري فضاء زمن الحياة اللاشعوري في طوق الطهارة، وسقف الكفاية في حيز أضيّق؛ حيث تعتمد الروايتان بشكل كبير على تكتيك الاسترجاع^(١)، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "بعد رحيلك شعرتُ أن حالة الوهم التي تنخر قلبي تشبهُ خيوط الدخان التي تتصاعدُ نحو الهباء، جذبني هذا التشابه، كنتُ أشعل سيجارةً ثم ألبثُ أتأملُ احتراقها البطيء حتى ينفد تبغها، فألقيها جانباً دون أن أسحب منها نفساً واحداً، وبعد أيام بدأتُ أرثي لحزنها، وصرتُ أقربها من شفّتي وأسحب الأنفاس بهدوء، وأتحوّل معها إلى رماد"^(٢).

وقول علوان على لسان البطل معتر: "الآن جفّ هذا الشجن، وتحوّل إلى غاية من الأعواد الجافة، يمكن أن تحترق في أي لحظة، وتحت رحمة أي مذياع، وأصبح محمد عبده بالعشرات من أشرطته التي كانت تملأ الغرفة والسيارة جلاذاً أليماً، لا أجرؤ أن أبعثه من قمقمه، ولا أحتمل أن أتعثّر به في قناة تلفزيونية أو جريدة"^(٣).

فلا يلبث القارئ أن يلمح فضاء الزمن حتى يجده مرتبطاً بالتذكّر، وتحت سطوة الفعل الماضي البعيد، يقول: "أستطيع بصعوبة كبيرة أن أتخيّل الصورة كاملة في الرياض، منتصف الستينيات الميلادية كانت هناك امرأة جاءت من النماص؛ لتقطن مع زوجها في حي الدخنة، ثم تغيّرت فجأة، وصارت تحاول بصعوبة أن تتفاعل مع أغنيات أم كلثوم"^(٤).

ويلعب الاسترجاع الخارجي^(٥) الدور الأكبر في طوق الطهارة، يقول علوان على لسان البطل حسان: "كنتُ في العاشرة، والحفل المدرسي على وشك الابتداء، وأنا أشارك في النشيد الجماعي مع أكثر من ثلاثين طالباً آخر، تدرّبوا معي عليه طوال شهر ونصف الشهر، وعلينا أن نحضر بالزي الرسمي وبالغترّة

(١) الاسترجاع: مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق، وهذه المخالفة لخط

الزمن تولد داخل الرواية نوعاً من الحكاية الثانوية (ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٨).

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ٢١٣.

(٣) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٢٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٩٦.

(٥) الاسترجاع الخارجي: "هو استرجاع معلومات بالعودة إلى زمن ما قبل الرواية، إن الاسترجاعات الخارجية، ولمجرد كونها

خارجية لا يخشى منها في أية لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأصلية، إذ إن وظيفتها هي تكملة الحكاية بإثارة القارئ

أيضاً عن هذه الحادثة القائمة أو تلك" (ينظر: عبد الفتاح إبراهيم: البنية والدلالة في مجموعة حيدر الحيدر القصصية

الدار التونسية، تونس، ط ١، ١٩٨٦م، ص ١٠٩).

والعقال. طلب مني المعلم أن أحضر تمام السادسة مساءً، وأكّد على ذلك كثيرًا، وعندما أتيتُ مساءً، وجدتنى وإياه في المدرسة الخالية إلا من عمال النظافة... كان عمري عشر سنوات قضيتها كلّها في كنف أمي وأبي ونادية" (١).

أما في سقف الكفاية، فالاسترجاع الداخلي^(٢) يستحوذ على حركة فضاء الزمن، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "إلى لقائنا الأول تهرب مني ذاكرتي صباح الخامس من أبريل، اليوم الذي وجدتك فيه غارقة في قراءة قصيدة لي علقته في جريدة، ووجدت نفسي غارقًا في إطراء امرأة رقيقة ووجدنا الحب فجأة في هذه الفرصة السانحة، فألقى علينا شبابه وهرب، مرّت دقائق قليلة فقط ونحن نتحدّث، ذهب بعدها لأنام بينما ذهبت أنت إلى الجامعة هذا ما كنت أعلمه" (٣).

ويعتمد الراوي في سقف الكفاية على الاسترجاع المرّجى، والذي هو: يمزج بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، ويكون هذا المزيج لتمكين القارئ من استكمال رسم صورته عن الحدث والشخصيات، يقول علوان: "أتذكّر أنني وأروى كنا نعتقد في طفولتنا أن جدّتي هي أكبر مخلوق في الدنيا، حتى أروى سألتها ذات يوم ببراءة طفلة لا تفهم الزمن، هل رأيت الرسول يا جدّتي؟ أتذكّر عندما تجوز حجرات البنات بحثًا عن قلم كحل، أو قارورة عطر، لتستقبل جارة أو قريبة جاءت تطمئن عليها، كانت تمسّس لهنّ عطوني كحلة، تبوي أطلع لها بدون كحل؟" (٤).

بينما في صوفيا تبدو الأزمنة أكثر تعقيدًا وعمقًا؛ حيث تكتمل أبعادها النفسية، التي تبدو وكأنها تحدث في نوع من الحاضر، فتبدو الكتابة وكأنها قطعٌ زمنيّة عليها مسحة الماضي، مما يجعل القارئ يشعر بصورة مستمرّة أنه مرتاب في التسلسل الزمني، وأن الزمن لا يمكن تحديده ولا متابعته.

يقول علوان على لسان البطل معتز: "لذلك هي الأيام التي أنا فيها الآن خشبية الشكل جافّة، وخالية من الحياة، وقابلة للاشتعال في أي ومضة حنين، إنّها أيام من النوع الذي نكبر بها أكثر من حجمها الزمني من العمر، أيام لا تغادر الجسد إلا بقطعة من الأسئلة، وقطعة أخرى من الكذب" (٥).

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ١٠٣.

(٢) الاسترجاع الداخلي: "وهو العودة إلى ماضي لاحقٍ لبداية الرواية، إذ يستخدم لربط حادثة معينة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها". (ينظر: عبد الفتاح إبراهيم: البنية والدلالة في مجموعة حيدر الحيدر القصصية، ص ٣٤).

(٣) محمد حسن علوان سقف الكفاية، ص ٧٧.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٤٣، ٣٤٤.

(٥) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١٢٦.

هكذا يفتح فضاء الزمن مجالاً لحركة السرد، فتختزل العديد من الأحداث والأحاسيس الغامضة والمشاعر الملتبسة، لتنتهي إلى نصّ كليّ، يكشف في توازن الكل واضطراب الأجزاء عن بقايا مخلوق حي، هذا المخلوق استنفد رصيده من الزمن، ولم يبقَ منه سوى ذكرى إنسان.

ثالثاً: فضاء الزمن النفسي:

يُشكل فضاء الزمن النفسي في روايات علوان جانباً كبيراً من فضاء الزمن، فالشتاء وحده يستحوذ على نصيب منها، ويتجلى بطريقة كبيرة في رواية طوق الطهارة خاصّة. ويرتبط هذا النوع من الفضاء الزمني بالشخصيات وحالاتهم النفسية، يقول سمير الفيصل: "فالشخص يشعر بالساعة مثلاً، وكأنها دهور طويلة عندما يكون حزيباً أو يعاني من مشكلة ما، بينما لا يحسّ الآخر بمضيها وكأنها لحظات؛ لأنه بحالة نفسية جيدة، وتكمن حقيقة هذا الزمن في ذكر أحداث كثيرة وطويلة، لا يستغرق وقوعها دقيقة أو دقيقتين، فهو يعمل على اقتناص الأحداث وتجميعها كلها في إطار زمني مُحدّد، ويتجسّد هذا الزمن في الروايات بصور شتّى، تنقله لنا كالذكريات والصور والرموز والاستعارات والحوارات الداخلية"^(١).

يقول علوان على لسان البطل حسان: "لم يعد الشتاء يجيد الوقوف بنا مثلما كان يفعل من قبل، صار شيئاً مسنّاً بلا حول، أخفت الأيام صوته القوي، وأنهكت حنجرته الجبارة، وتركته عليلاً يوشك أن يتقاعد من عمله في الزمن، ويترك المدينة وراءه لفصلها الوحيد الذي تعرف لغته الصيف؛ ولأني مُصاب بالربو، كنت دقيقاً في رصد تراجع الشتاء، وهرمه وضعفه، كنت أكثر الشامتين لضعفه هذا، سخرت منه في كل الأمكنة التي اعتاد أن يضطهدني فيها، في مدينة لا تنصر المظلومين على ليلة باردة، ولا على أيّة مظالم أخرى"^(٢).

فالشتاء مؤثر نفسي أكثر منه فضاء زمانياً في روايات علوان يسترجع في الذاكرة ببرده وزمهريره أحزان النفس، وآلام المحبين بلبله الطويل، وتشتدّ قساوته على المرضى.

(١) سمير روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١،

٢٠٠٣م، ص ١٣١.

(٢) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٤٠، ٤١.

يقول علوان على لسان البطل حسان: "وبخلاف السعال، عندي أدوات شخصية جدًا أتحسّس بها وجه الشتاء إذا دخل، أدوات قلبية أعرف بها دائمًا دخوله الرمادي، عندما أجدني خانعًا أمام كل حالات الذاكرة، نزعًا للبكاء والحنين والجنس، مثل عازف ضائع أبحث عن مأوى، وعن موقد وعن إصغاء، وعن أحلام تخلّيت عنها منذ زمن طويل"^(١).

ويتكئ علوان على تكنيك الارتداد^(٢) في رصد فضاء زمن الشتاء كمؤثر نفسي، حتى ليتوهم القارئ أن ثمة عداوة بين البطل والشتاء، يقول: "هكذا، كان الشتاء يعني لي: وحشة الليل والأوهام الغريبة التي تمُرُّ في ذهني قبل أن أغفو، وصور غير مفهومة أتخيّلها على السقف، والشبح الذي يتربّص بي في الزاوية الخفية من السرير، وحتى الصباح الشتائي كان نكدًا مثل ليله"^(٣).

وتنتشر رائحة الشتاء في روايات علوان لترسم نفس الفضاء النفسي، حتى في روايته موت صغير، يطارده الشتاء، يقول علوان على لسان البطل حسان: "انتصف الشتاء، وازداد برده وزمهريره، الريح التي تجوب الأزقة الضيقة تكاد تُفقدني توازني إذا واجهتها، خرجت من داري مثلثًا بطرف عمامي ومرتديًا جبة ثقيلة من الصوف"^(٤).

وتنتهي مأساة ابن عربي شتاءً، وتُفضي روحه إلى بارئها، كذلك كان في صوفيا اختار علوان الشتاء فضاءً لموت صوفيا: "في فبراير، ماتت صوفيا في مستشفى الجامعة الأمريكية ببيروت، بعد أن نقلتها الممرضة في سيارة الإسعاف إلى هناك إبراءً لدمتها"^(٥)، وكأن الشتاء ليس رمز الحزن والآلام فقط، بل قابض الأرواح أيضًا، في صوفيا يُهَمِّس علوان الشتاء، ويستعيض عنه بأقسى شهوره فبراير.

وينفرد الشتاء دون غيره من فصول السنة بهذا القدر من الكراهية، وعلوان صريح في إبراز هذا الفضاء، على لسان البطل حسان "عندما أتخيّل كيف تبدو الشهور، يتراءى لي أكتوبر دائمًا رجلًا طيبًا، مكللاً

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٤١، ٤٢.

(٢) الارتداد: هو سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة، مثلما هو الشأن في هذا المثال الذي يعود فيه الراوي في اليوم الثاني من وصوله إلى القرية إلى أحداث وقعت في اليوم الأول " (ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ١٧).

(٣) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٤٧.

(٤) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٥) المصدر السابق، ص ٥٣.

بنبوءة الحريف، وبالزمن الذي ينحني لحقيقة السقوط في النهاية، ويأتي بعده برد اليقين الذي لا يرد" (١).

وكل الفصول والشهور عدا الشتاء هي رمز للبهجة ودنيا الأفراح، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "ألتقيك في أبريل، وأقبلك في يونيو، تلك صفحات صامتة في الحب، أما أن أكون داخل غرفة نومك في يوليو، فهذه هي السيمة الصاخبة التي لم أتوقَّعها فقط" (٢)، يرى ناصر المدة من أبريل إلى يوليو فترة ميلاد وازدهار ربيع مع مها، حيث الحب والعلاقات الحميمة، هكذا يُوظف علوان الزمن كفضاء زمني نفسي يُعبر به عن مزاجه من جهةٍ، ويتواصل عبره مع القارئ من جهةٍ أخرى. و" استطاع من خلال الزمن أن يقرأ الإنسان العربي في العصر الراهن المليء بالتناقضات والصراعات فصور شخصياته المحورية وحاضرها وماضيها وقلقها الطويل في بحثها عن المثالية والحب واليقين" (٣)

رابعاً: فضاء زمن التاريخي:

لم تظهر الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحي إلا في الغرب مطلع القرن التاسع عشر مع والتر سكوت (١٧٧١-١٨٣٢م) الذي وُفق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيَّلة، وأحلَّها في إطار واقعي، وجعلها تتحرَّك في ضوء أحداث كبرى اتفق القوم على وصفها مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول.

أما عن ظهوره في الأدب العربي، فكان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فكان أول من كتب بغزارة في هذا اللون من القصة سليم البستاني، وكانت قصته الأولى هي زنوبيا التي صدرت سنة ١٨٧١م، ثم توالى الروايات التاريخية (٤).

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٧٧.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٠٦.

(٣) رند عبدالرحمن عبد العزيز الشريهي، المفارقة الزمنية في الرواية دراسة سردية في رواية القندس لمحمد حسن علوان، مجلة الأندلس، جامعة الشلف، الجزائر، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، ٢٠١٩م/١٤٤٠هـ، ص ٤٢.

(٤) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٢١٠.

وفضاء الزمن التاريخي يُراد به: "إسقاط للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل ذاكرة البشرية، يحتزن خبراتها مُدوَّنة في نص له استقلاله عن ألم الرواية، ويستطيع الروائي أن يعترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه"^(١).

أفرد علوان أكبر رواياته موت صغير لفضاء الزمن التاريخي، وشكّل منه أحداث تسرد الواقع بصورة حية، يتعايش معها القارئ على أنها واقع حاضر، وهذا هو أحد أسرار حصول هذه الرواية على جائزة البوكر.

فسرد قصة حياة محيي الدين بن عربي بتكنيك الوصف القائم على لسان الأنا المتكلم، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "وفي الصباح كانت السماء صافيةً فتراءى لي كوخى هذا عن بُعد، اتجهتُ إليه فوجدته مهجوراً منذ أمد لا يبدو قريباً، فعلمت أنى بلغت المعتزل الذي يليق ببيعتي قطباً بعد خمسين سنة على طريق الله المحفوف خلوةً وسفرًا وجوعًا ورياضةً ومجاهدة"^(٢).

ثم تابع قائلاً: "منذ أوجدني الله في مرسية حتى توفاني في دمشق وأنا في سفر لا ينقطع، رأيت بلاداً، ولقيت أناساً، وصحبتُ أولياء، وعشتُ تحت حكم الموحدين والأيوبيين والعباسيين والسلاجقة في طريق قدره الله لي قبل خلقي"^(٣).

وتتعلق فضاءات الزمان والمكان والشخصيات والأحداث في فضاء أيديولوجي لتُشكّل في النهاية فضاء عامًّا يُخرج الرواية من حيز كتب التاريخ إلى رواية تتمتع بتكنيك في يجذب القارئ وتُشعره بصدق الحدث، وهذا أحد عوامل نجاح هذه الرواية.

ولا يقف فضاء الزمن التاريخي في روايات علوان على موت صغير؛ فقد تطرّق إليه علوان في سقف الكفاية عندما عرض لجانب من تاريخنا العربي، في حرب الخليج، يقول علوان: على لسان البطل ناصر: "كانت حرب الخليج طفولتي، استيقظتُ صباح الخميس وأنا أحاول أن أفهم بمنطق الثانية عشرة أن دولة أكلت دولة، وهي الآن في طور المضغ كنت أراوح النظرات في وجوه الكبار المستنكرة المندهشة، وأحاول أن أختلس منهم ملامح أستطيع أن أكسو بها وجهي معهم حتى لا أبدو صغيراً على الفهم،

(١) إدوين مؤيد، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، دار الجليل، القاهرة، ط ١، ١٩٦٥ م، ص ٤٦.

(٢) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٧.

كان علينا جميعًا أن نستنكر ونغضب ولنعلن كل ما هو عراقي قبل أن ننتبه بعد سنوات أو نتظاهر بالانتباه أن شعب العراق كان الضحية الأولى لحماقة رجل مغرور، اندفع الآلاف من الشعب الهارب، تدفق سيل الكويتيين علينا عرماً ومع كل دفق منهم مأساة ما^(١).

ثم يُظهر صورتين من التاريخ وهما الكويت وفلسطين، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "كان السؤال الذي يخشون جميعًا إجابته: هل سيعودون؟ لأنهم خرجوا جميعًا مثل الفلسطينيين ١٩٤٨م، الذين كانوا يرددون: غدًا نعود، أربعة وخمسون عامًا مضت ولم يعد الفلسطينيون حتى الآن"^(٢).

تعرض علوان لتاريخ العراق وفلسطين وبيروت والرياض وسجل ذلك في لغة روائية، لكن فضاء الزمن في موت صغير يختلف عن سائر روايات علوان؛ فالترتيب الزمني^(٣) فيها يجري بطريقة مختلفة.

حيث يسير الزمن في حركة توازن على خطين، أحدهما يمثل ابن عربي في سيرته، حسب الفضاء الذي ارتآه لها علوان، يُسجل من خلاله ميلاده وتزحاله وصولاً إلى وفاته، والثاني يسرد الفضاء الزمني للمخطوط الذي وضعه علوان كمرجع يعود إليه بطله بين أسفار روايته بدأه من سنة عشرة وستمئة، وأنها سنة ثلاثة وثلاثين وأربعمائة وألف من الهجرة، والفضاء الزمني في هذه المخطوطات يخرج الرواية من إلى عالم الخيال؛ فالفترة الزمنية بين أول وآخر مخطوط تقريباً ثمان مائة عام.

يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "أذريجان ٦١٠هـ / ١٢١٢م هذا كوخ مُسنم في أعلاه، إذا اضطجعت فيه لأنام اضطجعت على ميل لفرط ضيقه، وإذا وقفت خنقني دخان النار الذي يتجمع في سنامه ويحجب سقفه"^(٤).

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٩٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٣.

(٣) الترتيب الزمني: "يعني الوقوف على ما أدخله الراوي على نظام ترتيب الأحداث من تحويلات يمكن اختصارها في إجراءين أساسيين؛ هما الارتداد وهو التفهقر إلى نقطة في الزمن تحطأها السرد، والاستباق وهو القفز إلى نقطة في الزمن لما يبلغها السرد" (ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٨٧-٨٨).

(٤) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٧.

ويقول أيضاً: "المخطوط في بيروت ١٤٣٣هـ / ٢٠١٢م نسيت أن أسأله عن صورته أو هيئته كان هذا ليجعلني أبدو هادئة، وأنا أنتظره في المقهى بدلاً من التلقت المستمر الذي أقوم به وكأني لا أملك عنقاً يقيم رأسي"^(١).

ويظهر الاستباق في رواية موت صغير والذي يتيح له من خلال الكشف أن يسرد بعض الأحداث التي يتوقع أو يتكهن حدوثها في المستقبل، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "أزفت ولادة مريم، ورأيت في المنام بطنها يُفتح مثل محارة في جوفها لؤلؤة جميلة، فعرفت أنها ستنجب أنثى، سألت الوزير أن يستأذن لي الخليفة بالعودة إلى إشبيلية؛ لأرى زوجتي، فجاءني إذنه ومعه عطاء وراحلتان، جمعت متاعي وشدت الرحال عائداً إلى إشبيلية، ولم يمضِ على وصولي شهر حتى وضعت مريم فتاة مباركة الوجه حلوة الطالع سميتها زينب"^(٢).

وفي المقطع السابق يظهر الاستباق في عودته لإشبيلية، ومشاهدة ولادة مريم، ويسرده بطريقة رائعة حيث اقترب الولادة، ثم رؤيته في المنام للولادة، وقوة التشبيه ثم طلبه الإذن في الرحيل من الوزير ليعود إلى زوجته؛ ليجد ذلك الحدث وقد تحقّق.

إذاً فالرواية تسير على نمطين؛ أحدهما تاريخي واقعي يتمثل في فضاء زمن سيرة ابن عربي، والآخر خيالي يمثّل الفضاء الزمني للمخطوط الذي وضعه علوان؛ في الرواية لكننا لا نُنكر أن الرواية تحوي العديد من ألوان التكنيك الزمني، فالاسترجاع موجود يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "شدت الرحال بعد أيام، فأثار نصف الطريق ذكريات رحيلي الأول من مرسية إلى إشبيلية وأنا طفل صغير، تذكّرت تضاريس الأمكنة، ومجاري الوديان، ورائحة الغابات، ومسارات الأنهار وكأنها كانت البارحة"^(٣).

وختاماً فإن فضاء الزمن في روايات علوان كان لبنة في بناء فضاء رواياته، قام فيه بمحاولة فنية جادة لمساعدة القارئ على تلمّس الطريق الذي أدّى في النهاية إلى الاتصال المباشر والسليم بينه وبين فهم النص الروائي؛ لأن القارئ لا يمكن أن يعيش القصة دون فضاء زمني دلالي ينير النص.

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٥٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٥.

(٣) المصدر السابق، ص ١١٩.

كان فضاء الزمن أحدَ تشكُّلات البناء الفني لروايات علوان، وجاء في ثوب مشكل بين اللاشعور وفضاء الزمن النفسي والتاريخي، كل ذلك مُحاط بسياج فضاء الزمن الخارجي، الذي يحسه القارئ. ورغم ما يحتلُّه فضاء الزمن من أهميَّة تفوق غيرها من تشكُّلات الفضاء الروائي، فإنه وحده لا يمكنه القيام برواية لها سماتها الفنية، فهو لبنة في صرح البناء الفني، بجوار المكان والحدث والشخصيات؛ لأن هذه الأجزاء تتعالق جميعًا لتنتج فضاءً روائياً هو بمثابة العمود الفقري لأيّة رواية.

المبحث الثالث

فضاء الحدث

لقد بيَّنا في الفصل الأول تعالق الفضاء الروائي بالحدث، وأن الحدث حينما ينفصل عن الفضاء الروائي هو مجرد سرد للأحداث وتاريخ أكثر من كونه عملاً فنيًا وروائيًا، فحقيقة الحدث "اقتران فعل بزمن، وهو لازم في القصة؛ لأنها لا تقوم إلا به، ويستطيع القاصُّ إذا أراد أن يكتفي لعرض الحدث نفسه دون مقدماته أو نتائجه كما في القصة القصيرة، أو قد يعرض هذا الحدث متطورًا مفصلاً مثلما في القصة الطويلة أو الرواية"^(١).

إدًا فالحدث عنصر رئيس في تشكُّلات البناء الروائي؛ وهو مرتبط بالرواية بشكل كبير حيث يقول عنه لطيف زيتوني إنه: "كلُّ ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خَلق حركة أو إنتاج شيء، ويمكن وصف الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تُشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات"^(٢).

والحدث بالإضافة إلى كونه لب الحكاية، هو أيضًا عنصر رئيس من مكونات الحبكة التي تقوم بتنظيم الأحداث، وترتب ظهورها وطريقتها في الرواية، وتُعد الحبكة أو الإطار هي سلسلة الأحداث والأفعال التي ترتبط بعضها بعضًا بالسببية، كما يبيِّن المؤلفُ الحبكة بطريقة تهدف إلى جذب انتباه القراء إلى أشياء معينة في الرواية، يمكن أن تغيب عن ملاحظتهم أشياء كثيرة.

ولا يسير الحدث في الرواية اعتباطًا؛ فهناك علاقات تربط الحدث بالآخر؛ لتخرج الرواية مترابطة الأفكار، موازية لعالم الواقع، "ويمكن تحديد العلاقات التي تربط الأحداث ببعضها في أنواع ثلاثة: علاقات منطقية قائمة على السببية، وعلاقات ترانبية تنظم فيها الأحداث حسب أهميتها، وعلاقات تتابعية يحكمها الموقع الزمني فتكون تابعة أو سابقة، وبناء على درجة تداخل هذه العلاقات فيما بينها تحدد بساطة الحبكة أو تعقيدها"^(٣).

(١) محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط ١، ١٩٨٧م، ص ١١.

ص ١١.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٧٤.

(٣) بسام بركة، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٩٤.

ويعني هذا أن الحدث لا بد أن ينمو على مراحلٍ إلى أن يصل إلى نهاية مُعيَّنة أرادها الأديب، وتخيَّرها لتعبّر عن رؤيته الفكرية والفنية، وعندما ينتقل بالحدث من مرحلة إلى أخرى يجب أن يكون هذا الانتقال مسبَّبًا، ومفهومًا؛ حتى يسير الحدث سيرًا منطقيًا مقبولًا، دون مبالغة أو تزييف.

حيث إن "الحدث في الحكاية الروائية له طابع فني مُميّز؛ فليس مجرد مجموعة من الأحداث الجزئية المتتابعة التي تقع لشخص واحد، دون علاقة منطقية بينها، وليس كذلك مجموعة من الأحداث المتجاورة المتشابهة التي لا ترابط بين أجزائها بحيث إذا سقط الجزء لا ينفرد عقد الكل، وإنما هو حدث كليّ يشكل كائنا عضوياً نامياً، متأزراً، بحيث لو حُذف منه جزء أو تغيّر موقعه في النسق التعبيري اختلَّ الكل، ومن ثمّ فإنه لا يمكن للجزء أن ينفرد بأداء وظيفة معينة مستقلة عن الأجزاء الأخرى؛ لأنه يستمدُّ وظيفته وتأثيره من تفاعله وعلاقاته ببقية أجزاء الحدث التي تُكوّن بناء الرواية"^(١).

ومن شأن هذا أن يولد تأثيراً معيناً في القارئ، وللتوتُّر والترقُّب أهميّة كبيرة في بناء نسيج الحكاية، كما أن العقدة هي النقطة التي تبلغ عندها الحوادث قمةً تأزمها، ثم تصير إلى نهايتها المحتومة في الخاتمة.

وذلك يعني أن الرواية لها مركز يدور حول وحدة الحدث، ويُقصد به تركيز الحقائق حول حقيقة جوهرية، أو فكرة عامّة، أو شخصية أساسية، تتعلّق بها الحقائق والأفكار والشخصيات الأخرى، وينتج عن ذلك وحدة الاهتمام، ووحدة الشعور بالموضوع أو الشخصية، ثم تتقدّم القصة في الحركة لتضعف الشعور والاهتمام بالموضوع بعرض الأحداث، أو بوصف صداها أو أبعادها النفسية للشخصيات مُكونة الحادثة الفنية^(٢).

والحادثة الفنية: "هي تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردًا فنيًا، والتي يضمُّها إطار خاص، وهذا السرد، الفني يستلزم عنصر التشويق؛ لكي يجذب القارئ لمتابعة الأحداث حتى النهاية، وبدونه تصبح القصة كالجسد الميت، لا روح فيه ولا حياة، وتبعث الملل في نفس المتلقي"^(٣).

ومع ظهور الرواية الحديثة أصبح فضاء الحدث من خلال تعالقه بتشكُّلات الرواية الأخرى يسلك طرقًا كثيرة في عرضه لأحداث الرواية، بحيث يصعب تحديدها؛ لأن هذا التعالق أعطى للمؤلف حريّة لا

(١) عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، ص ٤٤.

(٢) ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٥٤.

(٣) محمد حامد، الكتابة الإبداعية القصة القصيرة نموذجًا، دار دروب، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠١٨م، ص ٤.

تحدها القواعد تحديداً صارماً، بل إن كفاءته وعبقريته هي التي تعينه على الإفادة من الطريقة التي يختارها، أو على الانتقال بكثير من هذه الطرق.

ويعني هذا أن الرواية الحديثة تمرّدت على الشكل التقليدي المنضبط الذي تتحرّك فيه الشخصيات خلال فصول متتابعة، وتنمو فيه الأحداث بصورة تنتهي نهاية طبيعية، ولن نسرف في القول إذا قلنا إنها لا تولي عناية كبيرة بعنصر واحد من عناصر الرواية مثل الحدث، أو بالشخصية، وما إلى ذلك من شروط الرواية التقليدية، فليست هي رواية حدث، كما أنها ليست رواية شخصيات، بل هي مغامرة يعيشها البطل، ويطارد فيها شيئاً ما، تنتهي دائماً بالإخفاق، والكاتب يُقدم مشروع روايته، يتم تصميمه أثناء الإبداع، ويتحدد تصميمه أيضاً أثناء القراءة.

وهذا ما وضّحه آلان جريبه: "الرواية الجديدة تحاول دائماً أن تشكك القارئ، في الأحداث، إنها لا تصدر من منطق أن المؤلف عالم بكل شيء، وأن القارئ يجب أن يتلقى باستسلام ما يمنحه المؤلف، ولا تلجأ إلى الوسائل التي تحاول أن تسرف وعي القارئ. إنها تُقدم له الأشياء مشكوكاً فيها، وتقدم العمل الفني كمشروع يتعاون القارئ والمؤلف على بنائه، فلا شيء استقرّ وانتهى أمره، لا بداية ولا نهاية ولا تعليق، وربما يصل هذا التشكك إلى الاسم، قد تتعدّد الأسماء، أو تتعدّد البدايات، أو تتعدّد النهايات، أو تتعدّد المسالك أثناء الرواية"^(١).

ولا يعني هذا أن الفضاء الروائي يُجرد الرواية من القيود الفنية بصورة مطلقة، وإنما هي تتخلّص من قيود الشكل، بعدم التزام المطابقة الدقيقة بين الأبعاد التي تتركز عليها، وبين الأبعاد الحقيقية للشكل الروائي التقليدي، إن الشكل في الرواية الجديدة اعتمد على الفكرة التي تناولها، وليس الشكل التقليدي في الرواية الذي يتمثّل في سير الأحداث وتواليها، كما يشارك فيه القارئ المؤلف.

وفي حديث آلان عن الشكل يقول: "الشكل في مفهومه الجديد شيء ينمو من خلال التجربة، ويخضع لمتطلباتها، ومن ثمّ لا نستطيع أن نصفه إلا بعد الانتهاء من التجربة؛ لأنه قبلها لن يكون له صفة الوجود، إن المؤلف يمارس تجربته، ولا يعرف هويتها الأخيرة، ولا يستطيع أن يتنبأ بالنهاية، ومن ثمّ فإن الصفة الرئيسية لهذا الشكل هو أنه تجريبيّ، يخلقه كل من المؤلف والقارئ، إن كل الوسائل التي يلجأ إليها

(١) آلان روب جريبه، نحو رواية جديدة، ص ٢٤.

المؤلف هي مشكوك فيها وغير حازمة، إنها مؤقتة أو نقطة انطلاق، وهو يفعل هذا عن عمد، لكي يجعل القارئ دائماً في حالة استنفار وتهيؤ، ولكي يثير فيه عوامل الخلق والإبداع^(١).

إن الرواية الحديثة تحاول أن تجعلنا نمارس حُلماً، أن نعيش الداخل دون إطلالة خارجية تتمعن فيه، ونبحث عن الدوافع والنتائج، لا أحد يعرف ما حدث أو ما سيحدث، كل شيء يعيش في الحاضر، حتى ولو ماضياً أو مستقبلاً في لغة الزمن الخارجية.

ومعنى هذا أن الفضاء في الرواية الحديثة لا يهتم بتتابع حركة أبطال الرواية أو تسلسل أحداثها، ذلك أن الروائي الجديد يُسخر هذه الحركة لخدمة الربط الفني، بين عناصر الفكرة وجزئياتها، بدلاً من تحقيق هذا الربط الفني، بين عناصر الرواية وأحداثها.

وبما أن الرواية الحديثة في ظل الفضاء بتشكلاته المتعاقبة قد فقدت الوحدة التي تعتمد على العقدة، فإنها لجأت إلى وسائل أخرى لكي تعطي تجربتها قدرًا من التماسك الظاهري، إن وحدة فضاء الحدث قد تحققت عن طريق رحلة، للبحث عن معنى بدلاً عن تسلسل الأحداث كما في الرواية التقليدية في الرواية الحديثة، يكفي أن كثيراً منها يدور حول فكرة البحث عن شيء ما، وهذا ما نجده في روايات علوان.

وتعددت فضاءات الحدث في رواية سقف الكفاية، فهي تبدأ بالبحث عن الحب ثم تظهر بعد ذلك شخصية الأنثى، وتظهر أيضاً شخصية من أفنى حياته في الحب مثلما فعل ناصر، وأخيراً تترك الرواية النهاية غامضة وغير محددة، وكل شيء من هذا يُعد فضاء أشار إليه علوان في الرواية بالأسئلة الداخلية أو الخاطبات السردية الحزينة.

ففي رواية سقف الكفاية يستحوذ فضاء حدث البحث عن الحب على فكر (ناصر)، إلى الدرجة التي تقترب معها الرواية من خطاب غزلي، بلغة شعرية من أول صفحة حتى آخر الرواية، يقول: "لم تكوني أنت امرأة عادية حتى يكون حبي لك عادياً، كنت طوفاناً يجرف أمامه كل أشجار القلق وجلاميد الترقب والتروّي، كنت قادمة كوجه الفجر الذي يسقط رهبانية الليل الطويلة، كنت نازلة على جبين الكوكب المهجور وبين يديك ماء وحياة ومخلوقات ودورة شمسية جديدة"^(٢).

(١) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص ٢٥.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٧.

تستعمل كلمة " الحب " أرض الرواية، وتبني فيها أحداثاً رومانسية، كلاسيكية، فيبدو فضاء الحدث مزيجاً بين الشعر والنثر، بحثاً عن ذلك الحنان الذي انقطعت يناييعه، فجفَّ وذبل، "دائماً هو الحب خرافي مجنون، حتى لو تأخَّر إلى آخر العمر يجيء مراهقاً، تذكُّري ما قال نزار: (حبك مثل الموت والولادة، صعبٌ بأن يُعاد مرتين)، وآه لو كان يعاد مرتين! لو كان يُنسج ويعرض مرة أخرى في حياتي، ولكنها أحادية القدر الخالدة تمنيت لو كان غرورك كاذباً عندما كنت أسألك: (أين أجد مثلك؟)، وتقولين لي: (مثلي تماماً؟ لا يوجد)، كنت أعلم أنك فرادة الخالق على هذا الكوكب"^(١).

يشغل فضاء الحدث أجواء الرواية الحديثة، فلا أحداث رئيسة ولا ثانوية كما كان الوضع في الرواية التقليدية، وإنما أصبح الحدث بحثاً عن أفكار وشخصيات، يسعى المؤلف لاستدراكها والقبض عليها. لذا سنجد خلطاً بين مصادر الحدث في الرواية الواحدة، خلطاً بين الواقع والخيال، بين التدين والانحلال؛ فحب ناصر يطارد مها حتى بعد زواجها، لا توقف للبحث، ولا فواصل بين الواقع والخيال.

يقول علوان على لسان البطل ناصر: "كيف يفني عاشق أعزب لامرأة متزوجة؟ هل يترهب؟ أم يُعلق عينه في السماء، و ينتظر أن تعود حبيبته مع المطر؟ وكيف تفني هي له بعد أن تحلَّت عنه؟ هل تدعو له في ليلة القدر مثلاً؟ أم لا تستجيب لزوجها؟ أم ماذا؟ يا للسُّخرية! كيف يمكن أن أظلَّ وفيئاً لحبك، وتظلي وفيئة لزوجك؟ أترانا تجاهلنا هذا السؤال عن عمد لنختصر من الفوضى التي كانت تشتت أفكارنا آنذاك؟ أم أننا بالفعل كنا أطفالاً في الحب؟ بماذا أقتنعنا أنفسنا تلك الأيام؟ وفاؤنا الضعيف كان يعني لنا آنذاك أن نتمسك بالوعد القديمة: سأتذكرك، لن أنساك، سأشعل شمعة كل أربعاء"^(٢).

هذه الكثرة من الأسئلة الداخلية تُؤكد أن عناية فضاء الحدث أصبحت خاصة بالوعي الداخلي للشخصيات، وأن العناية بالأحداث الخارجية قد تلاشى، فلا أحداث كبرى؛ لأنه لا بطل يتمثل في شخص، وإنما بطلنا هنا هو الحب، كما يؤكد غياب اليقين، ليحل محله الشك.

فضاء الحدث أصبح مرهوناً بالشخصيات والتداعيات الناتجة عن حالتها النفسية، ففضاء الحدث جلُّ تركيزه على الشخصيات حتى في الأحداث؛ لذلك لن تجد أثراً للحبكة أو العقدة التقليدية في روايات علوان؛ لأنه قد حلَّت محلها عدَّة حركات صغرى تبدأ وتنتهي حسب الفضاء الذي تولد فيه من هذه

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣.

الحبكات، محاولة ناصر نسيان حبه لمها، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "حاولت بألف طريقة لأتخلص منك ذاكرة، ووجعًا، وحلمًا، أنا الذي لا تقتلني أحزاني بقدر ما تقتلني أحلامي، آمنت أنه يجب أن أتخلص من الأحلام الرجالية التي انكسرت وإلا آذتني شظاياها.

حاولت أن أنساك؛ لأني لم أكن أعتقد أن بقائي معلقًا على عارضة الحب يعتبر وفاء، بينما أنت تأوين إلى فراش رجل آخر كل مساء، بمحض رغبتك واختيارك، ولكن نسيانك هذا تمنع عليّ، وفشلت محاولة، حاولت أن أكره بعض تصرفاتك الخادشة جدران الذاكرة، جمعت كل ما آذيتني به طوال أشهرنا الأربعة عشر: علاقتك الماكرة بسعد، حبك القائم لحسن، خيباتي الكبيرة عندما أطلقت عليّ عيارك الناري الشهير (لست إلا مثلهم)، وارتماؤك في أحضان سالم بعد ضجة الحب معي، ثم أخيرًا، هذا الوفاء الوضيع الذي لم يستح أن يأتي بعد أربعين ليلة وفشلت محاولة أخرى"^(١).

إن مثل هذه الحبكات لا تصل لدرجة العقدة في رحلة بحث ناصر عن حبه مع مها، وإنما هي بُورٍ صغرى يصنعها فضاء الحدث كنوع من التشويق للقارئ، وربط للسرد، ونجد في هذا المقطع معركته مع النسيان وتكاثر الآلام حوله، وتعدد الأحداث التي مرّت بها مها وهو ما زال يجبها بدلً على مدى شخصية الأنتى متمثلة في مها وعدم وفائها وانتباهها لحبه، وحب ناصر لها الذي لا تكاد تمرُّ لحظات حتى يجد ألما جديدًا منها وهو ما زال يجبها ويخلص لها.

وقد يستعيب المؤلف عنها بالأسئلة الداخلية، وهذا ما فعله علوان، في سقف الكفاية يجوي عددًا كبيرًا جدًّا من هذه الأسئلة، التي يعد كل واحد منها بمثابة بؤرة، يقول: "لماذا يسرقونك مني هم الذين طبقت شهرتهم الآفاق، وافتتنت بهم آلاف النساء من قبل؟ لماذا يدوسونني بقضيمهم وقضيضهم وأنا أتسلق ببطء جدران إعجابك بي؟ ولماذا أنت تجمعين حولك منافسيّ منذ اللقاء الأول شبابًا عابثين، وشعراء ميتين؟"^(٢).

يُعد فضاء الحدث على هذه الوتيرة بحث مستمرّ عن الحب، يمتدُّ إلى نهاية الرواية، التي تُسدل ستارها على نهاية حزينة، لا ينال البطل فيها الحب الذي كان يبحث عنه، محاولًا نسيان (مها) التي لم ولن ينساها، "حان الوقت لأغير ملامحي، حان الوقت لأقتلع مها من عيون الدنيا وأعيدها إلى قلبي، انتظرت أيامًا

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٩، ٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٨.

حتى تبرد عاطفتي من حرارة البوح، ثم حمل البريد روايتي إلى بلد بعيد، لم أكن بالغه إلا بشق الكتابة، بعد شهر كنت أجلس في المجلس الصغير الذي كتبت فيه الفصول الأخيرة، أكنس المكان وراء ذاكرتي بهدوء، عندما دخلت مها^(١).

لم يوضح الكاتب في نهاية الرواية ما هو مصير الأحداث، وكانت النهاية مفتوحة، وتشير إلى أن ناصرا اقتنع بأن حب أمه له ولجدته ولأخته هو شبيه بعشقه لمها، وأن حبها لن يغادر قلبه وإن فارق عقله وذاكرته، وأن هذا الحب لا ينهيه موت حبيب أو حتى لقاء، وإنما هو باقٍ بقاء المحب.

وفي رواية صوفيا يتحوّل فضاء الحدث إلى بحث عن السعادة والمودة، فقد وُلد معتز مرفهًا مُنعمًا، لم يشعر بقسوة الأيام في ظل الثروة الكبيرة التي خلفها أبوه؛ لذلك ففضاء الحدث في هذه الرواية عبارة عن رحلة بحث دؤوب عن السعادة، طرق لها البطل العديد من التجارب، كان البحث عن كل متحول ومتغير أولها؛ لأنه أدرك أن كل ثابت هو سبب للملل وطارد للسعادة، حتى لو كان هذا الملل ناجمًا من وجود أبويه على قيد الحياة.

فبحثه عن السعادة المتجسدة -حسب ظنه- في كل متحول ومتبدل، تشبه رحلة بحث المدمنين ومعاقري الأفيون عن جرعات التعاطي، كل شيء لا قيمة له -حتى ولو كان نفيسًا- مقابل الحصول على نشوة لا تتعدى متعتها دقائق، يقول علوان على لسان البطل معتز: "أبي وأمي ماتا عندما بدأت أملكُ منهما، هكذا تواطأ معي الموت بشكل غريب جدًّا! ولكنه كان تواطؤًا على أي حال، كان عمري خمسًا وعشرين سنة، لا بد أن أقول: إن موتهما كان شيئًا مثيرًا، ولكن إتيانه المفاجئ، واقتحامه المباشر لحياتي، خففًا الكثير من ألم فراقهما المفاجئ، الناس لا يجبون الصدمات المفاجئة، ولكني أفضلها على تلك البطيئة التي تستقطب حزني ببطء، إني أفضل الصفحة المباشرة على انتظارها، لم يمرض كأغلب الكبار، لم يتدحرجا ببطء عبر سنوات نحو نهاية الموت الحتمية، بل خرجا من البيت أصحاء وابتلعهما حادث سير وماتا، في يوم واحد انتقل البيت من حالة امتلاء إلى حالة خواء، برغم أن الخواء نفسه ليس حليفًا جيدًا لشخص يكره الملل مثلي، ولكن في الوهلة الأولى كانت حالة البيت الجديدة أفضل من يواسيني، كلما اقترب مني الحزن كنت أتجوّل في البيت، وأستمتع بالاختلاف، من دون أبٍ وأُمٍّ، وأبكي راضيًا!"^(٢).

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٤٦٤.

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٢٨.

سلسلة من دوائر البحث المتوالي التي يقوم بها معتر تشكّل بؤراً صغرى، تُكوّن في النهاية فضاء الحدث، الذي يميلنا في النهاية إلى شخص يطارده الملل في رحلة بحثه عن السعادة والمودة، ويظهر التغيير بوصفه جزءاً من فضاء الحدث في رواية صوفيا وفي شخصية معتر بشكل خاص عندما يعبر عن ذلك يقول علوان على لسان معتر: "لست غريب الأطوار، ولكن عقلي يشبه رقعة الشطرنج، يجب أن يأتي كل مربعين متجاورين بلونين مختلفين، وإلا لكانت رقعة شطرنج خاطئة إذًا! إن أيّ صورتين متشابهتين تتجاوران في عقلي تحدثان عندي توتراً وكآبةً، لا شيء يجب أن يتكرّر، حتى رقعة الشطرنج لا يجب أن تأتي بلونين فقط، وأنا لا أحب الشطرنج أساساً، ولا أتحمّل أن أمارس لعبة تتطلب أن أظلّ شاردًا أفكر في النقلة التالي!"^(١).

ثم يقول في مقطع آخر: "لا أتخيّل أن أقضي حياتي سعياً وراء ثابت! مهما كان نفيساً وجليلاً، فالثبات بحد ذاته نسقٌ وضعيفٌ! لا يثبت إلا الشيء البليد، لا يركد إلا الماء الآسن، لا يستيقن إلا العقل الكسول"^(٢).

إن معتر الباحث عن السعادة التي يراها في كل متغير، على استعداد أن يضحي من أجلها بمحبوبته كما ضحّى من قبل بجزئه على وفاة والديه، فصوفيا تلك المعشوقة، المنبع الثاني لسعادته، مهدد بالتلاشي والتخلي عنه إذا أسلم نفسه للملل ولو للحظة.

وتتصوّر شخصية معتر النفسية بالكامل إلى جانب ذلك الملل عند حديثه عن ترك صوفيا والرحيل: "إنني أستطيع أن أقيس مدى تضخّم فعل الرتبة في داخلي، عندما تتحوّل صوفيا إلى لوحة، سأرحل! لا يمكن أن أقبع أمامها أكثر، أنا الذي لم أقف أمام الموناليزا نفسها أكثر من خمس ثوانٍ! وبالمناسبة، إنها خطيئة كبيرة تلك اللوحة، خطيئة دافنشي التي لا تُغتفر! لا أتصوّر كيف سوّل له أن يرسم ثابتًا فاحشًا إلى هذا الحد"^(٣).

ليختم الرواية علوان قائلاً على لسان البطل معتر بعد كل هذه الرحلة، بل الرحلات التي خاضها مع السرطان وصوفيا والملل والبحث عن السعادة: "أشعر بالملل"^(٤)، وهو إن دلّ على شيء فيدلّ على مدى

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٨٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٧.

(٤) المصدر السابق، ص ١٤٢.

غربة تلك الشخصية، ويضع في نفس القارئ الآلاف من التوقُّعات لشخصية في أعرب ما تكون من التداخل النفسي والفكري غير واضحة المعالم.

إن هذه البؤر الضيقة ترسم لنا بطلاً مشوش التفكير، مضطرب النفس، يعاني من حالة نفسية، تجعله في حالة تيه، تؤكد ذلك الأحداث المتشابكة في الرواية، فمن رحلة المطاردة، والكر والفر بينه وبين الملل، الذي جعل موت والديه حدثاً عادياً، وفراق صوفيا أمراً لازماً للتخلص من الرتابة، إلى كون كل ثابت وجامد إنمًا وجريمة، فالموناليزا خطيئة -على حد تعبيره- إلى البحث عن المتغير والمتحول مهما كلفه ذلك.

وفضاء الحدث في صوفيا يُهمش الحدث إلى درجة قتله، فالرواية تُشبه المذكرات، تعكس رؤية السارد لحياة بطله، كما أن فضاء الحدث في هذه الرواية يمكننا من قراءتها من أيّة نقطة فيها؛ فالبؤر والحبكات رغم تعددها تخلق فضاء كلياً متماسكاً، تربطه وحدة كلية، هي البحث عن السعادة.

وهذه إحدى تقنيات الرواية الحديثة، "فهي تلغي مفهوم التطوُّر للأحداث، بحيث يمكن قراءة الكتاب من الوسط إلى النهاية إلى الأول، أو من النهاية إلى الأول إلى الوسط بدون أن تحتلّ بنية النص، أي أن كل فصل قائم بذاته، لكن ما يربط بينها هي الذات الساردة"^(١).

ويقول علوان على لسان البطل معترز: "لم أُولد مبدعاً، ولا كاتباً، ولا فناناً، ولا ذا فلسفة، وإلا لكان عندي ما أتعرّز به من الأمور أمام أسئلتني: ماذا أفعل؟ وما دوري؟ وماذا عليّ؟ أنا مجرد رجل أدمن المتحول من الأشياء حتى ترهقه الأشياء الرتيبة أكثر من اللازم، ربما لأن عقد الثلاثين كان عقداً جديداً وجدنتني قد أفسدت مناطق واسعة في حياتي، وكتبت في أوراق خاطئة، وركضت حيث لا يوجد طريق، وطلقت زوجتي من دون سبب مقنع للآخرين، ولا لها هي... هذه هي أيامي التي مضت، فأني مبرر حقيقي يبرر حزني، لا شيء! إلا أنني مثل المعتوه، إذا لم يجد ما يفعله آذى نفسه!"^(٢).

يمكن ملاحظة فضاء الحدث من خلال الرؤية التي وضعها المؤلف للقارئ في المقطع السابق، إضافة إلى تقنيات الوصف، وتداخل الزمن، والصراع النفسي للبطل والذي يظهر من خلال السرد القائم على ضمير المتكلم، حيث أضاف الملل إلى جانب شخصية معترز التي لا تحبُّ الجمود، وبحثه عن السعادة، ونأتي

(١) عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٤٥.

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١٣٣، ١٣٤.

لآخر حدث أرادته معتز وهو موتها، هذه التقنيات التي تشكل فضاء الحدث في صوفيا خاصة، وفي الرواية الجديدة عامة، فمن سمات فضاء الحدث في الرواية الحديثة: "أن الأزمنة متداخلة، حلزونية المسار، والصيغ ابتعدت عن اللوحات الاشتمالية (البانورامية) لتتغلغل في التفاصيل والوصف الدقيق، والحوار بدأ يتسع ليشمل مختلف مستويات اللغات الاجتماعية المتعايشة والمتصارعة، ولم يعد السرد قائمًا على فكرة الإيهام بالواقع من خلال سارد عليم بكل شيء"^(١).

وموت صوفيا كان يُعتبر عنده شيئًا يتمنى تحقيقه، فكما لم يُفاجأ بموت والده ووالدته كان موت صوفيا شيئًا ينتظره، فيظهر ذلك عند قوله: "أليس الموت نفيًا أصلاً؟ قرارٌ إلهيٌّ حازم بالخروج من الحياة، قرارٌ لا يمكن مناقشته، ولا استئنافه، ومن الكفر اعتباره قرارًا خاطئًا، فعندما يأتي الموت علينا أن نؤمن بأننا نستحقُّه، ونحمل حقائقنا، ونستقلُّه نحو عدم ما وهو آتٍ حتمًا، وسيدخل هذه الغرفة بلا ريب، إن لم يكن قد دخلها من قبل في زيارة تجريبية، وراح يضطجع هناك على الأريكة، يقلم أظافره، ويططق أصابعه، في انتظار أن تكتمل رغبته تمامًا فينقض عليها!"^(٢).

في طوق الطهارة يتكوّن فضاء الحدث من عدة بؤر، كل واحدة منها عبارة عن مغامرة نسائية، وفيها يبحث البطل عن الجسد، ويجد ذلك العائق في المجتمع، وأخذ في مواجهة كل هذا ومعرفة أسراره وحقائقه. يقول علوان على لسان البطل حسان: "مجمل معادلاتي مع المرأة انتهت بي إلى أربع نتائج مُحدّدة: إما أن أستمّر في الانحباس تحت قعر ذنوبي مع جورية، أو أن أذوب تدريجيًا من البكاء على رحيل غالية الذي فتت قلبي بعد أن تزوجنا فعلاً، أو أن أعشق امرأة جديدة بحثًا عن أمل منافق آخر أو وهو الخيار الأخير، أن أحرم الحب على قلبي، تاركًا لجسدي أن يعبت حسب ظروفه وحظوظه"^(٣).

على أن هذه المغامرات يغلب عليها طابع الجنس على طابع الحب، فبداية لقاءاته مع كل فتاة كانت بحثًا في الجسد عن متعة، حتى مع جورية كان شاغله الجسد.

وينمو فضاء الحدث مع نموّ البؤر المغلقة التي تمثل في النهاية حبكة تثري فضاء الرواية، لنجد أنفسنا أمام مريض نفسي، يخرج نطاق بحثه عن المغامرة إلى البحث عن الذات الناضجة؛ فتكرار حديث حسان

(١) محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة للطبع والنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٦٦.

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١٤١.

(٣) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ١٥٤.

عن مغامرات والده، وتطلعه لمغامرة من هذه المغامرات، إلى بحثه عن رحلة سفر خارج المملكة يجد فيها مغامرة يعيد بها الثقة إلى نفسه، إلى مغامراته النسائية، كل هذه المغامرات تنتهي به إلى وزان، ذاك الطبيب النفسي الذي لم يثق به حسان في نهاية المطاف.

يقول علوان على لسان البطل حسان: "لو يعلم وزان أي شخص نفسي أفضل من تشخيصه النفسي الدؤوب لي، لربما ابتهج، وشعر أنني أتوهم فهمًا عابرًا لمنحنيات حياتي... هو الذي كان طبيبي، ثم صديقي، ثم طبيبي مرة أخرى، ثم أصبح شخصية فقدت تصنيفها في دائرة حياتي"^(١).

وسرعان ما تنتهي المغامرة الثانية، لبحث حسان عن أي جسد جديد أو حب جديد - حسب تعبيره - ليسد فضاء البحث، "بهذا الهدوء الماكر المتدرج، جفت حكايتي مع غالية، وكأنها كانت التهايبًا عابرًا في حياتي وانتهى، ولا أدري أيراد بي الخير أم الشر؟ ما أعرفه أن يدي أصبحتا منفوضتين عن آخر قطعة من حلوى الحب، وأني لا أستطيع حتى أن أشعل أشجان عابر بسيط بحكايتي، رغم أنها كانت مدفأتى الكبرى لأشهر عديدة"^(٢).

لتبدأ رحلة أخرى مع مريم، يبحث من خلالها حسان عن مغامرة تُضاف إلى رصيد مغامراته النسائية، يقول: "في إحدى المرات التقيت مريم عدة ساعات، في فندقنا العالي نفسه، وعندما تركتني بعد إرواء، أرسلت رسالة إلى هاتفي: أرأيت؟ لم تنتبه الرياض إلى أن التي جاءت ظمأى، خرجت وقد ارتوت كثيرًا، المدينة لم تعد تنتبه كثيرًا، وضعف بصرها وذاكرتها، ومريم التي أحصنت فرجها، لم تعد مريم التي حصنت فرجها"^(٣).

وتستمر المغامرات في شكل بؤر تُشكل في نهاية المطاف فضاء الحدث الذي يبدو في ثوبه الكلي بحثًا كبيرًا عن مغامرة للبطل يسدُّ بها جوعه الذكوري، يقول: "شعرت بأن لا شيء في حياتي بأسرها كان مصيريًا وحاسمًا ومهمًا، كنت ولدًا مطيعًا ومثاليًا في أسرة صغيرة وعادية، ليس عندي موهبة ولا ميزة ولا حتى مشروع مكتمل، ولم يبدأ شيء في تغيير هذا المسار البسيط في حياتي إلا النساء، وبدونهن، لا

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٥٤-٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٠٠.

يبقى في الرجل الذي أسكن جسده إلا مساحة باهتة هائلة جداً، لا يميزها شيء من أي ضباب إنساني عابر، إن حياتي ترسمها النساء، وتاريخي يكتبه هن!"^(١).

ويظهر في تسلسل الرواية الصغير بحث حسان عن الحب، وعماء وراء الجسد الذي يحاربه المجتمع ليصف بذلك الرياض بالمشكلة الكبرى حتى يجد نفسه في كل أنواع النساء، ومع كل ما يبحث عنه من حب ويجد نفسه ما زال يعني من الأمر ذاته.

وكانه يؤكد براءة الرياض، ويؤكد أنه لم يحب إلا غالية، ولم يفقد إلا غالية، وكل ما مرَّ به كانت تجربة، وكان سبب ضياع كل هذا شخصيته المريضة، حيث يقول: «كتبتُ مرة أخرى لعلمك، حزني حالة شخصية جداً، لا علاقة لها بك، بحبك، بحجمك. أنا رجل قرَّرت أن أحزن، وحزنت، وقرَّرت أن أكفَّ عن حزني، وكففت، وهذا الرقص المتأخر منك، لا يغير الكثير»^(٢).

وهذا يدلُّ على أن المشكلة الرئيسة تمكث في ذلك الشخص الذي يتلاعب بالنساء، فلم تكفه امرأة بل راح ينتقل بين عددٍ من النساء، وكيف أن البطل اعترف بأنه هو من يقرر الحزن والترح والفرق وفشله في النهاية، وإن كان الظاهر خلاف ذلك لكن العبء الأكبر عليه وليس على الرياض.

وفي رواية القندس يبدو فضاء الحدث بحثاً عن الذات (غالب)، ذاك الفتى الباحث عن ذاته في رحلة سفر أو في حب غادة، بعد أن دمَّرتها رياح القلق جزءاً التفكُّك الأسري، وحطَّمتها سيول الجفاء سواء من أمه أو من إخوته، وما لم يكتبه علوان في الرواية، ولم يتناوله في الكلمات، وإن كان هو الحدث الأهم في ذلك بعد بحث البطل عن ذاته هو المال الموجود بين علاقاته والذي يفسدها كل مرة "هذا هو عيننا الأزلي الذي لن يغيب عن حدق القندس، سيلاحظ منذ الليلة الأولى له في بيتنا أننا نأكل من طعام واحد لا على طاولة واحدة، ونقيم تحت السقف نفسه ولكل من أنواع مختلف، ونحتفل بنفس الأعياد ولكن ابتساماتنا متنافرة، سأبوح له عندما يسألني عن السبب إنه القلق وحده القلق الذي أبقى بيننا العهد، وجعل كل ما بيننا كعائلة مجرد عهد، لا شيء يجمع بيننا نحن الإخوة المنفرطين من رحمين عندما شعر أي بذلك قرَّرت أن يطينا بالصمغ ويلصق بعضنا ببعض كيفما اتفق حتى نبقي معاً ولو كانت قلوبنا شتى، سيلاحظ القندس أيضاً أن عائلي بكفاء فيما بينها، ثرثرة في محافل الآخرين، نخترع فضائنا

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٢٠١.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٨٣.

بكتمان رهيب حتى لا يعرف أحدنا ماذا يحاك في الغرفة المجاورة، سلمان الذي يسرق أبي بمبررات شرعية، ومنى التي تحرق الرجال وكأنهم فراشات ضالّة، وعمتي التي تقنتت من قلبها مثلما يقنتات الجمل من سنامه"^(١).

فقد صرّح أنه لا شيء يجمع بينهم؛ لأن أمهاتهم مختلفة وكل واحدة منشغلة عن أولادها، وسلمان يبحث عن المال، وأخته شغلت نفسها عن فراغها بحرق الرجال، وبطلنا يبحث عن ذاته في كل ذلك ويحاول بشتى الطرق الوصول إليها.

يبدأ غالب رحلة البحث عن ذاته، بعيداً عن هذه القلق المحيط به، فيتجه إلى السفر؛ هرباً من ذاك الفشل المحيط به، ولعله يجد ذاته الضائعة هناك، يقول علوان: "هذه المدن المحايدة أكثر أماناً على قلوبنا من مدن الشجن المتزايد والقلق الأبدي، لم يهاتفني أحد من عائلتي طيلة أيام منذ وصولي رغم أنني أرسلت رسائل جماعية إلى هواتفهم جميعاً أخبرهم برقم هاتفي الجديد، بعد أسبوع من ذلك اتصلت بي عمتي فاطمة وراحت تسألني، وفي اليوم الثاني عشر اتصلت بي أمي أخيراً، سألتني بعد تحية جافة عن تاريخ عودتي، وكأنها نسيت أنها ودّعتني في الرياض بدعاء فظّاً أخبرتها أنني لم أحدد عودتي بعد، قالت بلهجة مستنكرة: شلون يعني؟ ما حجزت عودة؟ أمريكية؟ إيه بتلعب عليك يومين وتروح وتخليك، ما رحت بعيد، ميب أول زوجة تروح وتخلي زوجها!"^(٢).

في الجملة الأخيرة موجز لمعاناة غالب من أمومته الجافة، فقد شكّلت أمه البؤرة العظمى في هذا الحدث، بسوء معاملتها لزوجها، وهجرانها لبيتها، ثم بجفائها لأولادها خاصة غالب، وقد شكّلت هذه البؤرة حبكة عانى منها البطل، وكانت سبباً في بحثه عن السفر كحل لهذه المعاناة.

ويظهر فضاء الحدث في أمه وفي بحثه عن السفر، في كل صفحات الرواية تكاد لا تخلو صفحة من صفحات الرواية إلا ومشكلة أمه تعود لذاكرته ويشعر بالألم والملل بسببها.

يقول علوان على لسان غالب: "تفاصيل صغيرة جداً يصعب سردها في حكايات هي ما جعلتني أوقن أنها دائماً أقل من أمّ، كلما نقبت في الأسباب التي قد تمنعها من سكب أمومتها كما ينبغي أكتشف أن لا وجود لها، أنا متأكد من أنها أرادت زوجاً غير أبي وأبناء غيرنا، أنا وأبي وبدرية كائنات

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣٤.

خارج أحلام أمي القديمة، طفونا فجأة على سطح حياتها فاضطرت لأن تقطع معنا مشواراً قصيراً قبل أن تفرّ إلى رجل آخر وتصنع عائلة مختلفة، هذا هو التفسير الوحيد الذي يجعلها تقسم لنا من أمومتها الحد الأدنى الذي يرضي ضميرها، ثم تمنع عنا البقية لتعلمنا كيف تسود الحياة كلما حيل بين امرأة ورجل تحبه"^(١).

إن هذا الفراغ العاطفي يحتاج إلى امرأة تشغله، فكان البحث عن الحب، ليأتي اللقاء بغادة، وكالطفل الذي لم يذُق طعم الحب من قبل، ظلّ يجرب كل أنواعه ليعرف أيّ الطعوم يفضله أو على الأقلّ يستسيغه، "بالتأكيد كنت أحبها ولكني لم أكن أعرف نوع هذا الحب، أعتقد أنني مارست معها نصف أنواعه على الأقل، أحببتها باستخفاف في البداية؛ لأني كنت أظنّها سهلة المنال بسبب استجابتها السريعة، أحببتها بعد ذلك بصدق عندما استشعرت أنّها تحبني بالصدق ذاته"^(٢).

لا تنفكُ رحلة البحث مستمرةً من حلقة إلى أخرى؛ لتشكل في النهاية فشلاً لذلك البحث، ينتهي على عتبات المحكمة، التي تمثل آخر حلقة في فضاء الحدث لهذه الرواية، فالصدمة التي ستفاجأ بها هذه الأسرة المفككة عندما تجد نفسها بلا إرث لن تؤثر كثيراً في غالب الذي كان حزنه على فشله في الحب، وفشله الأكبر في إرجاع ذاته القلقة أكبر من أي شيء آخر، "استدعانا القاضي جميعاً إلى الداخل، جلست في آخر مقعد من القاعة وراح القاضي يقرأ أسماءنا ويسأل كل واحد منا أن يُعرّف بقرابته من المتوفى، ثم سأل داود عنّا جميعاً فخلط الأخير بين نورة ومنى.

صحّح له سلمان خطأه ونظر إليه شزراً، فتمنيت لو أنه يسيء مخاطبة خالي حتى أجد سبباً مناسباً للعراك معه في منتصف قاعة المحكمة هذه، كان يثير حنقي وهو يدير كل شيء وكأنه أصبح خليفة أبي فعلاً ولا أحد ينازعه هذا المنصب، كان وقع الصدمة عليّ أخفّ بكثير منه على سلمان الذي دمعت عيناه فعلاً ونحن نخرج من المحكمة، قبضت على يده ونحن نخرج باتجاه السيارة وكأني أخشى أن أفلته فينطلق مثل سهم محموم نحو المقبرة وينبش قبر أبي"^(٣).

ويستمرّ فضاء الحدث في رواية موت صغير، لكنه يأخذ مجرى آخر يختلف عن شاكلته في الروايات السابقة، وهو البحث عن الذات والبحث عن الحقيقة، حيث خلقت الرواية لنفسها حدثاً يناسب شخصية

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٨٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٣١٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٣١٥، ٣١٩.

البطل الصوفي، فهناك أربع بؤر تُمثل العقدة في هذه الرواية، هي دوائر بحث (ابن عربي) عن أوتاده الأربعة، تلك الأوتاد التي تمثل حياة الصوفي، يشدُّ بها خيمة خلوته مع الله، وقد يبدأ ذلك مع ذِكره لسفره ورحلاته وذِكره لتثبيت الأوتاد الأربعة له: "لا أعلم مكاني في الأرض، ولكن هذا لا يعني، وقد ثبت الله قلبي بالأوتاد الأربعة، كل ما أذكره أي تركت (ملطية) واتجهت شرقاً وعلى ظهري بساطٌ من وبرٍ حملتُ فيه كل متاعي"^(١).

بداية تَبَّهت الرواية القارئَ لهذه الأوتاد من خلال إشارات يتبعها؛ لينسجم في الحكمة التي هي سرُّ تشوقه، حيث أشار علوان على الحوار الذي دار بين فاطمة وابنها يقول: "قالت فاطمة: ادنُ مني يا بُني، لبيك يا أمه، في إشبيلية وتد من الأوتاد الأربعة ولا شك، ومن هم الأوتاد؟ أربعة يحفظون الأرض من السوء، وكيف أعرفهم؟ هم يعرفونك. كيف أجدهم؟ هم يجدونك، ضمنتني إليها ضمًّا طويلاً حتى مللت، دسَّت كفها في صدري وأغمضت عينيها، وقرأت فاتحة الكتاب ثم نقرت بإصبعها على موضع قلبي تماماً وقالت: طَهَّر هذا، ثم اتبعه وعندها فقط يجدك وتذك"^(٢).

من هنا تبدأ رحلة ابن عربي في البحث عن هذه الأوتاد، وينمو الحدث مكوناً فضاءً يتشعب هنا وهناك، لكنه يعود دائماً إلى نفس البؤرة المركزية، فالجرب الناشبة بين الدنيا متاعها والآخرة نعيمها لا تنفكُ تصعقه بين الفينة والأخرى.

وكلما اخضرت الدنيا تزداد الحكمة فيندكر الأوتاد، فيصفي قلبه ليصفو، وعندها يظهر الوجد المنشود، لتبدأ رحلة أخرى من البحث حتى تكتمل الأوتاد مع اكتمال فضاء الحدث ونهاية الرواية، كان أول هذه الأوتاد هو (الكومي)، "وفي ليلة من تلك الليالي شعرت بحركة من حركات الأحياء في المقبرة، وقفت فإذا بالكومي يسعى نحوي وهو متكئ على عصاه، سلّمت عليه مندهشاً وأنا لا أعرف كيف وجدني، وظلّ صامتاً لوهلةٍ ثم استقبلني بوجهه وقال: أجبني يا محبي: إذا اجتمع عارفان في حضرة شهودية عند الله ما حكمهما؟ هذه مسألة تُفترض ولا تقع. ولماذا لا تقع؟ لأن الحضرة لا تسع اثنين، بل إن العارف لا يرى في نفسه حضرة الله فكيف يرى عارفاً آخر فكيف تُفترض؟ إذن تُفترض بالتجلي، فكل عارف

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٢.

يختلف ذوقه عن ذوق الآخر، ويُتجلى له بشكل مختلف، إذن اسمعني يا ولدي. لبيك يا شيخ، أنا وتذك الأول. وفي إفريقية وتُدْ ثانٍ فأقبل عليه يثبت قلبك" (١).

يعتمد المؤلف على تعقيد الحدث من خلال بعض الإشارات بقرب العثور على التود، سرعان ما تصبح هذه الإشارات ضربًا من السراب يحسبه القارئ ماء، فإذا جاءه لم يجده شيئًا.

ويقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "قصدتُ بيت الغوث أبي مدين بعد يومين، وقضيتُ في بجاية أسابيع لا أنقطع فيها عن درس أبي مدين، وكلما سأل مسألة أجبتُهُ، وكلما عنَّت لي مسألة سألتُهُ، أرافقه إلى بيته إذا انتهى الدرس، وأقف عند باب داره صباحًا لأرافقه إلى الجامع. وإذا توضأً حملتُ حُفَّهُ وخللتُ أصابع قدميه... انتظرتُه طويلًا أن يكشف عن وتديه ويدلني على مكان التود الثالث، فطال انتظاري. وكلما تأخَّر عليّ تذكرت قول فاطمة لي وهي تودعني بمرسية: طهَّر قلبك ثم اتبعه، أترى يكون قد تلطَّخ قلبي فحجب عني التود الثاني؟ لقد دلّني فاطمة على وتدي الأول في إشبيلية فقضيت فيها سنواتٍ طويلاً حتى وجدته، وأنا في مدينة واحدة ولم أجده إلا بعد خلوات وجذبات ومقابِر" (٢).

اعتقد ابن عربي في الغوث أبي مدين أنه وتده الذي يبحث عنه في إفريقية، ولذلك قصد بابه، وهبياً المؤلف فضاء الحدث للقارئ؛ ليتعاطف مع البطل بعد رحلة بحث مريرة، مضمية في إيجاد وتده.

لا يعلم ابن عربي من المتصوفة في إفريقية من هو أعلم من أبي مدين حتى يقصده، ولذلك كانت خدمته له ومصاحبته، مصاحبة المرید لشيخه، والخادم لسيدة؛ لعله يجد فيه وتده المنشود، لكن سرعان ما تكتشفت له الحقيقة، فلم يجد في الغوث وتده، وهنا تمثل هذه اللقطة منتصف البؤرة المظلمة والحبكة كذلك، فتبدأ مرحلة أخرى من المعاناة والترحال؛ بحثًا عن التود الثاني.

ويقول: "ما دمت مربوطاً بوتد واحد فقط فيبدو أي سألحوم حولها مثلما تحوم الأقلام حول مركز الدائرة، لا يوجد في إفريقية بأسرها من أظنه وتدًا لي بعد الغوث، والآن ليس بوسعي أن أسافر إلى إفريقية أصلًا مادامت عائلتي بلا عائل، والمغرب بلا مأمّن، لا بأس لقد قالت فاطمة: هو سيجدك.

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٤.

ولكن عليّ أن أظهر قلبي أولاً يا الله! لو علمت فاطمة أن البحث عن وتدٍ في إفريقية كلها أسهل من تطهير القلوب!"^(١).

وتُعد مسألة تطهير القلب من الصعوبة بمكان، بحيث يعتمد عليها فضاء الحدث، فيضيق يضيق ثم ينفرج ليعاود الضيق مرة أخرى، وليس هناك ما يصف معاناة البطل والقارئ معاً في العثور على الوتد الثاني من تأخره عن الوتد الأول بأكثر من مائة صفحة من الرواية، وما بين الوتد الثاني والثالث أكثر من مائة صفحة أخرى وهكذا، وتُعتبر المسافة بين الوتد والآخر سلسلة من البؤر المتشابكة، المشحونة بالإثارة والتشويق، ليخرج في النهاية فضاء الحدث عبارة عن بحث مثير يشبه المغامرة إلى حد كبير.

وفي كل وتدٍ من الأوتاد الأربعة كانت رحلة ابن عربي في البحث عن الذات، وبحثه عن الحقيقة، وكان الأول هو وتد العبادة شيخ تفرغ لها، ثم تابع رحلته ليجد وتده الثاني وهو الحصار صديقه المقرب، ليلتقي بوريته ليؤكد عليه طهر قلبك، والثالث وتد الحب والعشق، والرابع يجمع بين كل هذا ويتقن الكشف والحب والكلام.

وختاماً لفضاء الحدث فإنه حلٌّ محلّ الحدث في الرواية الحديثة، ومنه فقد فُقدت الوحدة التي تعتمد على العقدة، فقد لجأت إلى بعض الوسائل لكي تعطي تجربتها قدرًا من التماسك الظاهري على الأقل، ومن ثم فإن وحدة الحدث قد تحققت عن رحلة البحث عن شيء ما كما سبق أن أوضحنا، واختلفت بذلك مع الرواية التقليدية التي تحتفظ بالحدث الذي يمتد في الزمان من البداية إلى الوسط إلى النهاية، ويحكمه منطق السبب والمسبب بحيث يؤدي كل جزء من الحدث إلى الجزء الذي يليه، وبحيث يبدو كل جزء منه نتيجة لما قبله وسببًا لما بعده.

لقد جاءت تجربة علوان الروائية فيما يخص فضاء الحدث في ثوب التجربة الروائية الجديدة؛ فاتخذ من الوصف محور ارتكاز لمشروعه الجمالي، وقدم أوصافه بموضوعية، كما صوّر فضاء الحدث من خلال عدة بؤر تمثل حلقات متشابكة، تكون في النهاية حبكة تثير حركة السرد في الرواية، يبقى أن نقول: إن فضاء الحدث كان لبنة في تشكُّلات الفضاء الروائي عند علوان.

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ١٩٥.

المبحث الرابع

فضاء الشخصية

ربما تأخّر الحديث عن فضاء الشخصية كعنصر من عناصر تشكُّلات الفضاء الروائي، فقد قدّمنا الحديث عن فضاء المكان والزمان والحدث عليه، ولكن هذا لا يُقلل من قيمة فضاء الشخصيات في الرواية؛ لأن المكان والزمان هما اللذان تتواجدان فيهما؛ لذا كان تأجيل الحديث عن الشخصيات إلى آخر الفصل. إن الشخصية الروائية عنصرٌ مهمٌّ في البناء الروائي؛ لأنها تُعتبر الأساس في تحقيق الرواية، وهي التي تربط بين الزمان والمكان والحدث والرؤى والأفكار، يقول فروستر: "إن أساس الرواية الجديدة هو حُلُق الشخصيات، ولا شيء سوى ذلك، إن للأسلوب وزنه، وللحبكة وزنها، ولكن ليس لشيء من هذا وزن بجانب كون الشخصيات مقنعة"^(١).

وعرفها عبد الملك مرتاض بأنها: "الخصوصية التي تتميز بها الأعمال السردية عن الأجناس الأخرى للأدب، وهي واسطة العِقد بين جميع المشكلات السردية الأخرى، فليس من مقومات السرد الأخرى شيء يؤدي ما يمكن أن تؤديه الشخصية"^(٢).

ويحتلُّ فضاء الشخصية مكانة بين تشكُّلات الرواية، فلا يمكن لنا تصوُّر عمل أدبي، دون شخصيات؛ إذ كيف يمكن لنا تصوُّر حياة داخل الرواية دون شخصيات، تفعل وتتفاعل وتحرك الأحداث؟ إننا بذلك نعدم الوجود داخل العالم الفني، فالشخصية أحد الأركان الأساسية التي لا يتم العمل الأدبي إلا بها.

فلا توجد رواية من دون شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال وتعطي القصة بُعدها الحكائي، يقول محمد وتار: "الشخصية الروائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عبره كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده"^(٣).

فينبغي أن تهتمَّ الأحداث بِحُلُق الشخصية، حيث تكمن أهميتها -الأحداث- في قدرتها على تحديد معالم شخصيتها، وتصوير محيط هذه الشخصيات تصويراً مفصلاً، وأن الخاصية التي ينفرد بها وتتجلَّى براءة

(١) إ. فوستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠١م، ص ١٤٧.

(٢) عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص ١٠٣، ١٠٤.

(٣) محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط ١، ١٩٩٩م،

كاتب القصة في قدرته على أن يجسم الأشخاص المتنوعين، ويحولهم إلى شخصيات مستقلة قائمة بذاتها؛ لأن الشخصية القصصية هي ركيزة القصصي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها.

إن للشخصية دورها المتميز، ومكانتها الهامة ضمن العمل الروائي؛ لذلك أخذ دورها يكبر شيئاً فشيئاً مع نهاية القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. وبما أن الشخصية هي الركيزة الأساسية في القصة، فسيكون من الواجب على الكاتب الاهتمام بها اهتماماً كبيراً؛ حتى يظهرها للقارئ بصورة مقنعة ومؤثرة تتمكّن من الإسهام مع بقية العناصر الفنية من الارتقاء بالعمل.

لقد أعطى الروائيون الشخصية مكانةً محوريةً، عكس ما كان عليه الحال قبلهم من تركيز الاهتمام على الحدث، ويرجع آلان روب جرييه سبب هذا الاهتمام إلى: "أن القرن التاسع عشر شهد ظاهرة مهمة، هي تصاعد قيمة الفرد داخل المجتمع، ورغبته في السيادة"^(١).

وقد أولى النقاد الشخصية عناية فائقة، وأعطوها اهتماماً كبيراً، بتوجيه النظر إلى بعض الجوانب المتصلة بها، ومحاولة إغناء عالمها برسم ملامح مميزة لها، في محاولة ربط التطور القصصي للشخصية في الرواية التقليدية وصولاً إلى فضاء الشخصية في الرواية الحديثة، فإن الأولى كانت حريصة على تجسيد الشخصية، وبعثها حيّة في مخيلة القارئ، فلا بد من أن يكون لها اسم، ومن أن تنتمي إلى أسرة، وإلى طبقة اجتماعية، ولا بد من أن تكون لها وظيفة، ومن أن تلعب دوراً في مجتمعها.

وهذا ما عبّر عنه الناقد الإنجليزي فورستر، حيث يقول: "الكاتب في الرواية يتميّز بأنه يمكنه أن يتحدّث عن شخصياته، وأن يتحدّث على لسانهم، أو أن يعمل الترتيبات لنا لكي نصغي حينما يتحدثون إلى أنفسهم"^(٢).

وبالإضافة إلى ما سبق لا بد من تحديد ملامحها الجسدية، طويل أو قصير، بدين أو نحيل، ولا بد أيضاً من أن تنعكس هذه الملامح على التكوين النفسي، وهكذا حتى تخرج في النهاية بتكوين حي، يفرض وجوده على القارئ، ويجعله يصغي إلى ما يُلقيه، بل وربما يخفض عينيه أمام البطل، الذي يقوم بأدوار تستحوذ على انتباهه.

(١) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص ٣٦.

(٢) إ. فورستر، أركان القصة، ص ١١٢.

ويتابع فورستر قائلاً: "كما أنه يستطيع الوصول إلى مناة النفس، ومن هنا يمكنه التعميق والنظر في اللاشعور، والإنسان لا يتحدث إلى نفسه بصدق تامّ، فالسعادة أو الشقاء اللذان يشعر سرّاً بهما ينشآن عن أسباب لا يستطيع تفسيرها تمامًا؛ لأنه متى بدأ في شرحها فقدت صفاتها الأصلية، وهنا تظهر مقدرة الروائي الحقيقية، فهو يستطيع أن يكشف عن اللاشعور في دائرة اختصاصه، كما أنه يستطيع أن يرينا علاقة اللاشعور بالمناجاة، فهو يسيطر على كل الحياة الخفية، ويجب ألا نسلبه هذه الميزة"^(١).

ولكن أصحاب الشكل الجديد قد تجاوزوا هذه العوارض الفردية ليعيشوا مع العصر في قلقه، وأصبح من العيب أن يقدم العالم بالصورة التقليدية الواثقة من نفسها، بل هذا يستحيل حتى بمنطق الواقعية الحرفية، يقول آلان جريبه: «لم يعد العصر عصر ثباتٍ، ولم يعد الفرد هو السيد، وتغيّر مفهوم الإنسان، لم يعد هو لب الكون، ولم يعد يفرض على الواقع حقائق ثابتة ومُسبقة، وأصبح متواضعاً يبحث عن الحقيقة في مجاله الخاص، ويُقدمها في تردّد وخشية، فقد لا تكون هي الحقيقة، أو قد لا تكون هناك حقيقة على الإطلاق، ولم يعد الكاتب يفرض على القارئ حقائقه الخاصّة.

فقد انتهى الطغيان، وحلّ محلّه عصر الشك، وأصبح القارئ من النضج بحيث لا يتقبّل أن يصنع غيره وجهة نظره، وأخذ يبحث هو عن وجهة نظره الخاصّة، ويحترم أيضاً وجهة نظر الآخرين، إنه عصر الشك والمجموع والحقائق غير الثابتة"^(٢).

لذلك يتوازي تفكُّك الشخصية الروائية مع تنامي الانفصام بين الذات والآخرين، وتوالي الانفصام بين الفرد والمجتمع، ومن ثمّ كان غياب الشخصية أو تغييبها وتذويب كينونتها أو تفكيكها؛ لذلك أكّد هؤلاء الروائيون الجُدُّد على أن الشخصية لا تعدو أن تكون عنصراً من عناصر السرد في العمل الروائي؛ ومن أجل ذلك لا ينبغي أن نمحها كل هذه الأهميّة، ونميزها عن العناصر الأخرى.

ويقول عبد الملك مرتاض: "هم لم يفتأوا ينادون بضرورة التضييل من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي إلى أن وجدنا كافكا أحد المبشرين بجنس روائي جديد يجترئ في روايته المحاكمة بإطلاق مجرد رقم على شخصيته، وذلك كيما يجرمها من العاطفة والتفكير والحق في الحياة، ولعل كافكا

(١) إ. فورستر، أركان القصة، ١١٣.

(٢) آلان روب جريبه، نحو رواية جديدة، ص ١٥.

بذلك، يكون قد أعلن القطيعة مع التقاليد التي كانت سائدة في التعامل مع الشخصية وتهذيب ملامحها، وتلميع وجهها حتى تبدو أجمل وأعقل، من الشخص الحقيقي نفسه" (١).

ومعنى هذا أن نظرة الرواية للشخصية قد تغيرت، وأن الروائيين الجُدُّ أخذوا يحدون من غلوائها، والإضعاف من سلطانها في أعمالهم الإبداعية، ليحلَّ محلَّها فضاء الشخصية، بتعالقه مع مختلف تشكُّلات الرواية الأخرى، لبناء فضاء روائي جديد.

وتتعدَّد النماذج في الرواية الحديثة التي تجسد أشكالاً مختلفة للشخصيات، ومنها هروب إلى الذات، وتكرس الرحيل من عالم المجتمع إلى عالم الفردية، ومن الخارج إلى الداخل، وذلك النمط الروائي يُنحِّي العالم الخارجي، ويقيم حواجز بين الذات والآخرين.

أما عن تشكُّلات فضاء الشخصيات في روايات علوان، فقد تنوعت وتعددت تبعاً لرؤية الكاتب، فنجد الشخصية الهاربة، وهذا يسيطر على شخصية ناصر، وواضح أن هذا الهروب ليس ذلك الهروب الرومانسي المعروف، والذي يعتمد على مجرد استبدال الواقع المتخيل بواقع محسوس، ولكنه هروب نتيجة الشك في كل ما هو قائم، والقلق من كل ما هو آتٍ، يقول: "الأقلام التي تأخذ رؤوس أحزاني وتكمل البكاء وحدها على الأوراق هي أقلام تعودت شكل يدي، تعودت نوع كلماتي، وطريقتها في إثبات حضورها على الورقة. فأنا عشوائي جدًّا في بذاري، ألقى البذور ولا أهتمُّ أين وقعت، وكيف ستنمو، ومن سيرعاها حتى تكبر، ففشلت مني كلمات، وتعصمت أخرى فنجت، لا أحب الكتابة الثديية، تلك التي تلد وتهتمُّ بصغارها، بل أحمذ أن أترك ما أكتبه ليواجه الحياة وحده" (٢).

إن ناصرًا في رواية سقف الكفاية ليس بطلًا إيجابيًا فاعلاً، كما هو البطل في الرواية التقليدية، التي تنتهي -دائمًا- بانتصار البطل أو هزيمته، وإنما هو بطل صنع فضاء الرواية، حيث تظلُّ المشكلات معلقة، فالتدفُّق المستمرُّ للحياة، تتابع معه أنماط متعددة لحالات نفسية، لا تنتهي وتعقيدات الإنسان النفسية، وتغيُّراته الفكرية، وهذا النموذج يمثل حالة عامَّة للبطل في روايات علوان، أما في رواية القندس، نجد فضاء الشخصية المتمردة على الذات، فغالب فاشلٌ في أكثر مراحل حياته، يكاد يعرف نفسه، يقول علوان: "وجهي خريطة مُحَرَّفة فعلاً، رُقعة من الجلد، رسم عليها قائد مجنون البلاد التي فتح، والتاريخ الذي

(١) عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص ١١٥.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٠.

صنع، ثم هطل فوقها المطر! آخر مرّة رأيت وجهي كاملاً كانت وأنا أراجع بيانات تأشيرة السفر الأمريكية قبل شهرين في الرياض، وبعد ذلك لم أعد أراه سوى لماً في غرف الفنادق، وردّهات المطارات، وزجاج السيارات، ربما لهذا أتأمل بقية جسدي دون وجهي؛ لئلا أنسى من أكون، أقضي دقائق طويلة أطلع كفي وقدمي وبطني وأدواتي الذكورية، أنظر في تقاطعاتها وتفاصيلها، وكيف أنّها تستحقّ أن تزرع تحت أي وجه وسيم، فلا يلاحظ أحدهم أي تنافر بدلاً من العيش في مظلة طويلة تحت هذا الوجه الديميم^(١).

إن المقطع السابق يُصور غالباً خزينة مكدّسة بذكريات مريرة، بطل مليء بحشود من تذكارات غائبة، وأنماط من تعقيدات، وأعداد من نقلات مفاجئة، فلقد قام علوان بتسجيل العديد من التواءات النفسية في حدود ما تُوظفه الرواية لتجسيم الرؤية الفلسفية، ومن ثمّ نستطيع أن نصف رواياته بأنّها فلسفة العصر، وتصوير للانعكاسات التي تحدثها الظاهرة الخارجية، ومحاولة كشف الداخل.

ويقول علوان على لسان البطل حسان: "هذه المرّة أكتب بنيات متعددة، وأعرف أن فرقاً شاسعاً سيؤلم ذهني، ولن ينتبه إليه أحد، أنا الذي أكتب الآن على ورق يابس، وأمارس هذا القمار الثقيل، وقد انقسم إيماني إلى أجزاء لا يعرق أي منها طريق النافذة، ولا شكل السماء، لم يبقَ عندي إلا نصف الشوق، ونصف الليل، ونصف اللغة، بعدما تركتني الأنصاف الأخرى من أجل حياة أكثر جدوى، وطريق أكثر أماناً"^(٢).

فتلك البداية تُنبئنا عن شخصيات ذات محتوى نفسي تحاول صفحات الرواية كشفه، وحسان الشخصية المتمزقة، المفكّكة، الباحثة عن ذاتها، وسط مجتمع لا يبالي، وإن الرواية الجديدة تتخذ مسارها الزمني من منطلق قناعتها بتفكك الشخصية البشرية، إننا نلبس وجوهاً متعددة تتغيّر في رحلتنا الزمنية، وذواتنا قد تتمازج وقد تتفارق، ونحن في دائرة التحوّل والتغير، ومع تعدّد وجوهنا في مسارها الزمني هذا فإن أفكارنا تتحرّك حول مشاهدتها المختلفة وحالاتها المتباينة.

كذلك نجد علوان يرسم فضاء البطل حسان القلق الحزين، وتندرج معه بقية الشخصيات الثانوية لتتوشح بنفس الوشاح، فأبوه رمز قديم للحزن، يقول: "في وجهه محراب لا يمكن أن تخطئه عيناي، دائماً

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٩، ١٠.

(٢) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٥.

ألمح طائفة من الأحزان تصلي فيه، ولا أستطيع تمييز أي منها، لا يفصح أي عن أيٍّ من أحزانه المنبئية الخاشعة، ولطالما ضنَّ بهذا البوح المعتق في عينيه"^(١).

ولا يقتصر حسان على رسم أبيه بأقلام الحزن، وإن كان استعار له أحزاناً مُقدَّسة، فقد رسم لأمه كذلك صورة حُزن دفين، جلبته معها من بيت زوجها الأول، يقول: "ولذلك هي دائماً مليئة بالمرارة عندما تتحدَّث عن زوجها السابق، ولربما ازدادت مرارتها مع الزمن من دون أن تشعر، فأصبحت تسكب على ذكرياتها قدحاً إضافياً من الملح في كل مرة تحكيها لي"^(٢).

إن الحالة النفسية التي يُعانيها حسان ستصاحبه في حبه لغالية، وبالتالي فإن فراقها سيكون أشدَّ حزنًا ومرارة، يقول: "مرَّت عليَّ أشواط غريبة من الإرهاق النفسي، والتلكؤ في العودة إلى الحياة، وإعادة ترتيب شؤوني الواقعية كما يجب، كنت كسولاً إلى حد أني لا أريد أن أغسل وجهي من الحزن"^(٣).

وتتفق الروايات الأربع^(٤) في شكل فضاء لغة شخصياتها؛ فكلمات الحزن والقلق والملل والخوف بمعناها المتقارب عاملٌ مشتركٌ وصفة مستقرّة في شخصية البطل، في رواية سقف الكفاية، نجد البطل يقول علوان على لسان البطل ناصر: "في أيام الحزن الأولى يُفتح ستار الحياة، ويُسدل كيفما اتفق، لا شيء يتغيَّر في حياة الرجل، لا أحد يتفرج أصلاً، أعيش كيفما يريد اليأس على اختراع الأوهام فقط، كل يوم أخترع وهماً جديداً أقنات به حتى المساء، وأعجن كآبتي بيدي، لأجعلها خبز صباحي التالي، لماذا جاء نصيبي من الحزن بهذا الشكل؟ لماذا انحرفت عن الاعتياد؟ لماذا تركت الطعام؟ لماذا هجرت الآخرين؟ لماذا التقطت من الأرض حصى حقارتي، وجلست أمصُّ ترابه كالمجدوبين؟ لماذا تسلَّيت بتجميع الأشكال العاتبة في صدري، تجاهك، وتجاه الآخرين"^(٥).

تغيَّر كل شيء في عصر الرواية الحديثة، ومن ثم فلا صلاحةً للحدث أو الأحداث، ولا تماسك للفعل أو الأفعال، بل كل شيء يتساوى، الإنسان والدوابُّ، أدوات المطبخ وأدوات المكتب، ولا حاجة للتساؤل

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ١١.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٥.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٨.

(٤) سقف الكفاية - طوق الطهارة - صوفيا - القندس.

(٥) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٤٥.

عن معني أي معني في تلك الأشياء، فلا قيمة للسؤال ولا فائدة للجواب، يقول آلان جريبه: «سقط البطل، وسقطت معه العقدة، والحدث، والتطور، والموقف، والإقناع، والبيئة، والتصوير، والمحاكاة، والشخصيات المعقدة والمسطحة، والذروة ثم الحل، وغير ذلك من شبكة مُعقدة يغذي بعضها بعضًا، ومع سقوط البطل ظهرت شبكة جديدة، تتفرّع تفرّعات مُعقدة ومتضامنة أيضًا، ولكنها في النهاية تلتقي حول مفهوم رئيس وهو مفهوم الوصف»^(١).

إن محاولة رسم فضاءٍ عامٍ للشخصيات في سقف الكفاية يبدو كمأتم للروح، تندب فيه الشخصيات أحزانها، لدرجة أن الكتابة نفسها مكتتبه حزينة، وهناك إلحاح من الراوي على ذلك، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "تشبه الكتابة العدسة المكبرة التي تجمع الأحزان، وتُركزها في شعاع واحد حارق يسقط على قلبي"^(٢)، ثم يتابع: "كتابتي حريق داخلي مكتوم، يخرج الدخان من أنفي وأذني وأصابعي، وعندما تشرب أوراقتي كوب القهوة عني، وتتشاءب في كسلي، فهذا يعني أنه لم يعد أمامي طريق في مضمار الذاكرة، وليس عليّ إلا أن أغلق دفثري، وأربت يأسِي"^(٣).

لا يقف الحزن عند البطل فقط، كما رأينا ولكن كل تعالق يدور في فلك فضائه يجيء متوشحًا الحزن، كتاباته، صداقاته، سيجارته، رسائله، يقول ناصر: "يا أبي، أكتب لك اليوم من خلف ذاكرتي النعيسة. أتلمس بيدي تلك الشقوق الصغيرة التي أغفلتها معاول الحرمان في جدار ذكرياتي معك... أكتب لك يا أبي كلما بدأت بالاحتراق، أسبق السنة اللهب قبل أن تبلغ أصابعي وأكتب، أنثر على بضع أوراق ألمي وخوفي وقلقي وصداعي وانهياري...."

ابنك / ناصر"^(٤).

إن رسالة ناصر إلى أبيه تحوي مجمل مُصطلحات الكتابة الألم، الخوف، القلق، الصداع، الانهيار، وكأن فضاء الشخصية، فضاء حرب، يمثل ضياع الإنسان وتخوُّفاته بشتى أنواعها، حتى السيجارة في يد ناصر رمز للحزن، حتى سائر الشخصيات الثانوية في الرواية، متأثرة بذاك الحزن، وكأنه حالة عامّة جاءت نتيجة

(١) آلان روب جريبه، نحو رواية جديدة، ص ٤١.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٣٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٧١.

(٤) المصدر السابق، ص ٩٦.

لفضاء شخصية البطل، فمثلاً لذلك (مس تنغل) تلك العجوز الأجنبية التي كانت ملجأً لأحزان ناصر في فانكوفر شخصية حزينة هي الأخرى، يقول: "شيء واحد كان يجمع بيني وبين مس تنغل، الوحدة، أنا الذي ما زلت ألتحف بها منذ وصولي قبل ثلاثة أشهر، وهي التي مازالت تسكن في جسدي الضئيل منذ ثلاثين سنة، على هامش الحزن، صرنا صديقين"^(١).

وأخته ندى تشترك مع أمه في ذلك الحزن الضريع، يقول عنهما علوان على لسان ناصر: "ندى دائماً مع أمي في أزمت الحزن، هي التي تكاد تكون نسخة منها"^(٢). ويحمل ناصر القول في أزلية الحزن بفلسفة جريئة، فيقول: "الحزن عنصر ضروري لنكون بشرًا، أما السعادة فشيء استثنائي، وجوده أو عدمه لا يؤثر في إنسانيتنا"^(٣).

إن تلك النظرة القلقة الحزينة لكل الموجودات لا تنفك تطارد القارئ، الذي لن يجد نهاية سعيدة أو حزينة في نهاية الرواية؛ ففضاء الشخصية يصنع من الحدث بحثًا مستمرًا، يجبر القارئ على المشاركة في صناعة فضاء الحدث، لتبقى الرواية في النهاية مفتوحة بلا خاتمة، فالنهاية تعيد البحث القلق الحزين الذي بدأت به.

وفي رواية القندس يتكرّر المنوال نفسه، فالحزن والقلق سمّة فضاء الشخصية، يقول علوان على لسان البطل غالب: "كنت أعرف أي تجاوزت القدر الذي يمكن أن أشربه من القهوة دون أن ترتعش يدي مثل إبرة رادار قديم، مذاقها يمطر فمي حنينًا حلواً، وتفتح في داخلي أزقة من الأمان البعيد، ولكن الكارثة عندما ترسب بعد ذلك في جوفي أطنان من القلق والتوتر، وتشعل القرحة والأرق، لست بحاجة إلى مزيد من ذلك، يدور القلق في عروقي مثل سيارة سباق محمومة منذ ولادتي"^(٤).

يقول محمد عزام: "ولعل صورة البطل المثقف في الرواية، الذي يذهب إلى أوروبا، ويتشرب حضارتها بعد إحساس أليم بالغرابة، ثم يعود إلى وطنه فيجد نفسه غريبًا مرة أخرى تمثل بصورة عامة أيضًا نموذجًا

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٥٣، ١٥٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٤٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٥٧.

(٤) محمد حسن علوان، القندس، ص ١١، ١٢.

مبكرًا لفشل البطل الروائي، وهي في مغزاها العام، تجسيد للإحباط، وتكريس للشعور بالتناقض بين الذات والعالم الخارجي" (١).

تصريح يطلقه غالب في السطور الأولى من الرواية، كإشارة لما سيكون عليه فضاء الشخصيات في روايته من قلقٍ وتوترٍ وحُزنٍ متوالٍ ومستمرٍّ، أمه نفسها تصرح هي الأخرى بذلك، يقول: "أمي تفترض فيّ وفي بدرية شخصيتين ملتائتين بالقلق الأبدي الذي أورثنا إياه أبي" (٢)، وأخته نورة من أبيه لم تنج من هذا القلق، إنها صبغة فضاء الشخصيات، يقول علوان: "كانت نورة شديدة القلق حتى إنها من فرطه قرّرت أن تبني سدّها الخاص داخل السد" (٣).

إنه قلق مُتوارث، يمتدُّ جذوره من الآباء، وتنتهي فروعه في الأولاد، وينتشر بعد ذلك ليطاول كل الشخص، وأن فيصل صديق غالب شخصية حزينة، يقول علوان على لسان البطل غالب: "عندما طلق صديقي فيصل زوجته قرّرت أن أجيء إلى بورتلاند، استعرت أحزانه لأتخذ قرارًا صعبًا كهذا بعد أن وجدت حزني لا يكفي لشيء، الملل وحده لا يمكن امتطاؤه نحو المسافات البعيدة" (٤).

إن فضاء الشخصيات في الرواية الجديدة يُركز على تقديم الشخصيات من خلال حياتهم النفسية، يقول روبرت همفري: "فضاء الشخصية يركز على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات" (٥). نقصد من هذا أن فضاء الشخصيات لم يعد مهتمًا بشكل الشخصيات الخارجي، ولا هيئتهم، ولا ملابسهم، وإنما صارت الحالة النفسية هي المعول عليها في تقديم الشخصيات.

كما يمثل معتر فضاء الشخصية القلقة، المتوترة، شخصية البطل متعدد الوجوه؛ نتيجة قلقه المستمر، وفراره من شبح الملل؛ لذلك سنراه يتلبّس أكثر من وجهه، وجه البطل الباحث عن نزواته أحيانًا، والفاّر من ملله أحيانًا، والرحيم بصوفيا أحيانًا أخرى.

(١) محمد عزام، بناء الفضاء الروائي، ٨١.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ٩٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢٢.

(٤) المصدر السابق، ص ١٠١.

(٥) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمد الربيعي، دار غريب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٢٧.

في صوفيا حزن أشد، حزن جعل معتز يبدأ الرواية بما يشبه النعي، لكنه نعي أظهر المخلوقات، يقول علوان على لسان معتز: "رأيت كيف تموت الملائكة، ورأيت كيف يشبه ذلك غروب الشمس الأولى من التاريخ، يوم لم يكن مخلوقاً قد رأى الغروب بعد، ولا يدري أين راحت تسقط الكبيرة التي تضيئه منذ خلق، ولذلك دهشته كدهشتي، وملاحمه كملاحمي، وحزنه مثل حزني"^(١).

ويتحدّث بطلنا عن نفسه قائلاً: "كنت قد مللت شكلي ورائحتي، وتلك صورة الملل العادية الخطيرة في الأمر أني طوال السنوات الثلاثين التي سلفت من حياتي كنت قد ربيت سلوكاً مجنوناً؛ أن أتخلص من كل ما يثير الملل، أن أرميه ورائي مثل حذاء ضيق ولا ألتفت إليه، كل شيء يثير الملل يستحق أن يُلعن كثيراً ويُعاقب، حتى الناس والأشياء، إنهم يخنقوني مثل الغبار"^(٢).

هذا الحزن في أول الرواية هو تمهيد للحزن الذي ستفوح رائحته بعد قليل؛ فإن صوفيا محور الرواية، والبطل المشارك في تشكيل فضاء الحدث، مريضة سرطان، تصارع الموت، وهناك مشاهد لنزع الروح، وأخرى جنائزية، ولا أخفي عليك ما يفوح من كلمة الموت التي تملأ فضاء الرواية، وتشكل سحابة سوداء على الرواية بأسرها، يقول معتز: "ملاك يموت في سقوط ثمرة، وآخر يموت في المنطقة المسحوقة بين جبين وسجدة، ولربما ماتوا ميتات جماعية في ضحكات الجبال هكذا تموت، موتها المختلف السامي، تعرف أنها ستموت"^(٣).

كل هذا الحشد من الموت في مفتتح الرواية، ولن يتوقف حتى نهايتها، كطين جرس يوحى بالحزن بين الحين والآخر، يقول: "لم يكن بإمكانني أن أسيطر على حالة بكائها تلك، وربما كنت أبالغ قليلاً في وصف انفعالها، ولكنني لم أجرب من قبل أن يستقبل الموت مسبقاً بهذا الطريقة، وبشكل حتمي، ولولا هذا الدهول الذي تربع في أفقي مثل كاهن غامض، والرجفة العنيفة التي اعترتني عندما سرى فيّ تيار بكائها الفادح"^(٤).

إن تتبّع الموت في الرواية كفيل وحده بالتعبير عن الحزن المخيم والمسيطر على شخصها، كفيل وحده بالتعبير عن لون فضاء شخصها، لقد كان الحزن سمة معتز قبل لقائه صوفيا، ورغم أنه حاول الهروب منه

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٢، ٢١.

(٤) المصدر السابق، ص ١٧.

كثيراً، لكنه لم ينجح على أية حال، يقول معتز: "كنت حزيناً عندما عرفت صوفيا، كما حاولت قبلها أن أعرف كثيرات في موسم التغيير، ولكن حتى المرأة أحياناً تتحوّل إلى نموذج عتيق، يتشابه سلوكهن في الحياة، لولا بعض الرتوش التي تميز بين امرأة وأخرى، كنت يائساً، وأشعر بأن الحياة انتهت"^(١).

لقد حاول معتز أن يخرج صوفيا من أحزانها، وهذه المحاولة لم نجدها في الروايات السابقة؛ فلم نلمس غير استسلام للحزن، لكن محاولات معتز باءت بالفشل، وتستمرّ رحلة الموت بجنائزته حتى السطور الأخيرة من الرواية، كإشارة إلا أنه لا مفرّ من هذا الحزن، يقول: "في فبراير، ماتت صوفيا في مستشفى الجامعة الأمريكية"^(٢). إن آخر ما سطر في هذه الرواية كانت كلماته: "أشعر بالملل!"^(٣)، وإن البداية الحزينة للرواية، تشبه إلى حد كبير نهايتها؛ كإيماء للقارئ بأن فضاء الشخصيات خاصة وفضاء الرواية عامة فضاء حزين.

وتتضح المفارقة بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة، حين نتذكّر عبر امتداد زمني كيف كان الروائي يصف الأشياء متمهلاً متأنياً، وكأنما الأشياء والمكان جزء متآلف مع الوجود الشخصي للبطل، ومتناغم مع كونه وواقعه وحياته، وقد تحتشد الأشياء في بعض تلك الروايات كإطار تزييني، أو كإبهام شكلي بالواقع، وقد تصبح حشواً نمضي عنه مسرعين لنتابع الحدث أو الأحداث.

أما الأشياء في الرواية الحديثة، فكأنها لا تنتمي إلى عالم البطل، فهو أي البطل غريب عن العالم، كما أن الأشياء غريبة عنه، أو في توتر وجودي معه، وربما تُشكل تلك الأشياء الحدث نفسه، وربما تعكس رؤيتها وما قد تثيره من انفعالات نفسية، توترًا في سلوك الشخصية، وفي مسار الرواية، ومع ذلك تظل المفارقة خامدة ساكنة وثنائية في هدوء حيث تستقر، ومعنى هذا أن العالم لا يبالي، والمجتمع أيضًا لا يبالي، وكلاهما يكتفي باختلاس النظر.

أما عن شخصية ابن عربي فلم تكن شخصية نمطية، بل هي شخصية متفردة، شديدة التميّز، على الرغم من وجود ذلك الحشد من الشخصيات الأخرى في الرواية، إلا أن ابن عربي له دلالة تاريخية اجتماعية دينية متفردة في وحدتها واغترابها وشعورها، بينما الشخص في باقي رواياته لا تصل لهذه التقنية الدقيقة،

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٣٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤٣.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤٤.

والدلالة المتسعة على هذا النحو، وإن كانت الشخصيات في سقف الكفاية، والقنوس، وصوفيا، وطوق الطهارة تمثل أيضا القلق الاجتماعي، وتشخص إنسان العصر بمعاناته وتخوفاته، حتى ليشعر القارئ أن تلك الروايات الأربع جسد واحد بروح واحدة، فإن موت صغير كيان مختلف، يحمل جينات مختلفة.

إن التقنية المستخدمة في رسم فضاء هذه الشخصية تتسم بالإتقان الشديد، والاقتصاد في الوقت نفسه رغم طول الرواية، فتكفي سطور معدودة هنا أو هناك، أو صفحات قليلة، لالتقاط الملامح الدالة على الشخصية شكلاً وموضوعاً، حاضرًا وتاريخًا، توجُّهًا وعلاقة.

يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "هكذا كان الكوخ يوم ولجته أوّل مرة، وما زدتُ عليه إلا متاعي، حشية صوف لم يُندف في ركن الكوخ، وطست وضوء مغموس فيه مشط، إلى جانبه لفائف أوراق ومصباحي وليقتي ودواتي التي يتجمد الحبر فيها شتاءً مُكْوَمة كلها فوق الرف الوحيد في جدار الكوخ، وقريبًا من الباب قفيز طحين تستند عليه جرّة ماء وفوقها كيس ملح وزبيل تمر وتين مجفف، ما أكثر هذا المتاع على طالب الخلوة، وما أمضاها في إفسادي. إذا سهرت لأشهد مطالع الأنوار الإلهية ضيَّعت عليّ ذلك حشية الصوف بالنوم، وإذا لزمت الصمت لأسمع حفيف الأسرار القدسية قرقرت بطني فجعتُ وانشغلت، وإذا أشعلت مصباحي وأخرجت أوراقِي وغمست دواتي في قنينة الحبر ووضعتها حيث توقفتُ ليلة البارحة انشقَّ من حيث تماس الدواة والورق شبك تطلُّ منه أرباض الأندلس، وأزقة فاس، وزوايا تونس، وخوانق القاهرة، وشعاب مكة، وحوانيت بغداد، وغوطة دمشق، وبحيرات قونية.. أيُّ عزلة هذه!"^(١).

لا تنفكُ سمة القلق صفة لازمة لفضاء شخصيات الرواية الجديدة عامّة وروايات علوان خاصّة، لكن فضاء الشخصية في موت صغير أكثر تعالفاً بتشكُّلات الفضاء الأخرى؛ فالمقطع السابق تتلاحم فيه فضاءات المكان والزمان والحدث والشخصية، ثم هو في فضائه العام مشهد لمتصوف في خلوته، قلق من كل دنوي متعلق بقلبه، باحث عن صفاء روحه وأوتاده.

إن رؤية الإنسان لنفسه في عدّة مرايا متجاورة، سوف يريه عدّة أوجه مختلفة، وبالمثل فإن الذات تتلبّس ذواتًا مختلفة، وتتشكّل في زمنيّات متداخلة، وتتقلّب أفكارها في أبعاد متعددة، يتجاور فيها الماضي بالحاضر، ومن ثمّ فلا قيمة لتأكيد ذلك الزمن السكوني والمتخذ مسارًا ثابتًا يتوجه فيه دائمًا إلى الأمام، إن

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٨.

التمزقات الداخلية والمشاعر المتضاربة تصنع زمنيَّتها الخاصَّة، في تغيُّراتها وتحوُّلاتها وتنقُّلاتها؛ لذلك فإن ذلك النجاح الذي نالته رواية موت صغير لم يكن وليد زمنها التاريخي، وإنما وليد نجاح فضاء شخصية ابن عربي. ويقول: "مَرَّت أيام وأنا أعبر من ضيق إلى ضيق، همُّ يسلمني لآخر، وحُزن مقيم في صدري لا أعرف له خلاصًا، شعرت أني لَوَّت قلبي الذي أمرتني فاطمة بتطهيره، جالستُ الخليفة واعتدت على طعام القصور، تزوجتُ مريم واعتدت على لذة الجسد، تسلَّمت العطاء، واعتدت على امتلاء الجيب، لا عجب إذن أن يحيق بي هذا الضيق والكدر، لا مفرَّ لي الآن إلا المقبرة، عدتُ إليها مرة أخرى لعلِّي أهدب هذه الروح حتى تكون أهلاً لجذبة الله. كلما غابت الشمس دخلتُها مثل ميت يمشي على قدميه، وجلست فيها وحدي حتى يقترب الفجر، وفي كل ليلة منها أسأل الله أن يبارك لي في خلوتي ويمنحني حضرته، وأن يُطهر قلبي ويرزقني الصمت والجوع والتوكُّل"^(١).

في موت صغير يختلف فضاء الشخصيات؛ فقد وضع علوان سدًّا منيعًا تحطَّم عليه أحزان ابن عربي، هذا السدُّ هو اللجوء إلى الله، فكلما غلبه الحزن أسرع بالرجوع إلى خلوته، وصَفَّى نفسه من موجات الحزن، كما حصر الحزن في القلاقل والعقبات التي تقف في طريق بحثه عن أوتاده، وترك الكدر لمتاعب الدنيا الفانية؛ لذلك فإن فضاء الشخصية في موت صغير أكثر تنظيمًا، إن تهذيب الصوفي لروحه يكمن في صمتها الذي يتيح للعقل أن يتفكَّر.

نجح ابن عربي في تشخيص المرض، ووصل إلى موطن الداء، وعرف الدواء، وطبَّب نفسه بنفسه، كلما تراحمت عليه الهموم، وحاصره الحزن، تدبَّر في حاله، وهرول إلى ربه حتى لو كان الحزن والهَمُّ بعيدًا عن أوتاده، فإن الدواء موجود؛ ففي فقدانه ابنته زينب كان الله مقصده، يقول علوان: "اسمعي يا مريم، لقد أوجعنا معًا ففقد زينب، فلا تظني أن ثكلها يقع عليك وحدك، ابتهلي إلى الله، وتعلقي بأستار الكعبة يذهب عنك الحزن ويسلوها قلبك"^(٢).

دائمًا ما يجد الصوفي سكينته وملاذه في خلوته ومصحفه، ومناجاة ربه، حيث لا كدر ولا ضيق، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "خرجت من البيت وقت الظهيرة وأنا أشعر بضيقٍ خانقٍ، كأنه لم يكن كافيًا ضيق المدينة من قبل حتى يُضيق علينا الخليفة بأوامره ونواهيه، ماذا تبقى لنا لنقرأه في كتب

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ١٧٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٠٨.

الظاهرية التي لا تحرك قلبًا ولا عقلاً! صار ملاذي الأخير بيت فردريك ومزرعته، وحتى هذا الملاذ لم يخلُ من كدر، وظللت أمشي بمحاذاة السور وفي صدري صوت يتردد صدها بلا نهاية، وجدت نفسي أخيرًا في المقبرة، فدخلت وسلّمت وجلت بين القبور، فشعرت بسكينة، ثم لحت قبرًا خربًا قد صار أشبه بمغارة صغيرة، فجلست فيه، وبدأت أقرأ القرآن^(١). حاول ابن عربي أن يبحث عن ملاذه، وراحته في بيوت الأصدقاء، وفتّش عنهما في حانات الخمر، لكنه لم يجد بُغيته إلا في هدوء المقابر، وصحبة المصحف.

إن فضاء الشخصية في هذه الرواية رغم دلالاته الدينية والتاريخية جاء في صورة أدبية روائية، يلعب فيها البطل دورَ الباحث عن النور والصفاء وسط الظلمة والكدر، لقد كان البطل في كل روايات علوان موجودًا حتى النهاية، يمارس دوره ويشارك في تشكيل فضاء الرواية، لكن هذه الرواية وحدها هي من أسدلت ستارها على موت البطل، ووضعت نهاية له لكنها نهاية متفردة؛ نهاية بصوت ابن عربي نفسه، ليقول لنا بضمير المتكلم: "مِتُّ"^(٢)، ليس هذا فحسب، بل يمتدُّ السرد على لسانه ليصف لنا نحيب المحزونين عليه وغسله ومراسم جنازته حتى وراه الثرى، يقول: "ينطبق عليّ قماش الكفن فيحجب عني الرؤية، يرتجُ جسدي على أكتاف الحاملين، يسكن أخيرًا في محراب المسجد، يرتفع الأذان، يُصَلِّي الإمام، لا يقرأ يس، يحملني الناس، يرتفع النحيب، أميز أصوات تلاميذي، أسمع قرع نعالهم، تتضاءل الأصوات، وتبتعد مع انثيال التراب، تنقطع نهائيًا إلا من صرخة حارقة أطلقها سودكين بلا وعي"^(٣).

وختامًا فإن فضاء الشخصية عنصر لا يمكن أن تقوم الرواية الحديثة إلا به، كما أنه مؤثر في سائر تشكّلات الرواية، لقد تلاشت صورة البطل في الرواية التقليدية؛ ليشكل فضاء الشخصية صورةً جديدةً تتناسب مع القصة الجديدة، وتستطيع أن تقوم بمهمة الربط بين المؤلف والقارئ في آنٍ واحدٍ، وترضي ميول هذا وذوق ذلك في إطار واقعي.

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ١٤٨، ١٥١.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٩١.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٩١.

وإن تجربة علوان الروائية صبغة جديدة في الرواية السعودية؛ فقد جاءت في لون جديد يتمرّد على الرواية التقليدية، ويمثل الحداثة الأدبية في الوقت نفسه، نجحت في تشكيل بنائها كما عرضنا من فضاءات المكان والزمان والحدث والشخصية، وكذلك في بنائها الفني من خلال فضاء لغتها، وهو ما سيتناوله الفصل القادم.

خاتمة الفصل الثالث

تُعد روايات محمد حسن علوان أنموذجاً للرواية العربية الحديثة، إذ تعددت تشكُّلات الفضاء فيها، وتباينت مفصحة عن الخط التجريبي الذي ينتهجه علوان، حيث يستحضر جغرافيته الروائية بتقنيات مختلفة، تقوم بوظائف خاصة للتعبير عن فلسفته وخطه الفني الذي يتبعه.

نجده في تعامله مع الأمكنة الروائية قد مكَّن الذات من المزج بين ما هو ذو مرجعية واقعية، وما هو مُتخيَّل في بورة نصية واحدة، والأمكنة عند علوان مبتكرة، حتى وإن كانت ذات مرجعية واقعية يضفي عليها طابعاً آخر، تُمكنه من التعبير عن الواقع من خلال تقنيات تخضع لرؤية الكاتب الجمالية والفكرية، فمؤثرات الفضاء لم تعد شكلاً فقط، وإنما تولد أحداثاً خاصّة، تسهم في بنية الفضاء، والتي توحدتها تجربة السارد ورؤيته. فاندمجت الأحداث واستحال فصلها مع وجود إشارات فضائية تحمل دلالات زمنية، وبالتالي أثار الفضاء على سير الزمن؛ إما أن يسرعه أو يبطئه، مؤثراً على الشخصيات وحالتها النفسية وما تشعر وتحسُّ به، ففي رواياته بناء يلتقي فيها وعي الكاتب بوعي المتلقي من خلال العتبات التي تحيط بالنص وتدور حوله، سواء أكان مكاناً أم زماناً أم أحداثاً أم شخصياتٍ، فكلها تشكل فضاءات يجب النظر إليها جيداً.

الفصل الرابع

البناء الفني للفضاء الروائي ووظائفه

المبحث الأول: فضاء اللغة الروائية.

المبحث الثاني: حركية الفضاء الروائي في نصوص علوان.

المبحث الثالث: وظائف الفضاء الروائي في روايات علوان.

المبحث الأول

فضاء اللغة الروائية

إن اللغة هي مادّة الروائي في كتابته، وجوهر العملية الأدبية التي يشتغل بها وعليها، فإذا أحسن صياغة مفرداته وألفاظه ولغته بشكل عام، وعُني بروايته جيداً، فاعتنى بأسلوبها الدلالي والإيحائي المكثّف، خرج علينا برواية تستحقّ العناية والدراسة، والخوض في جوانبها وسماحتها الإبداعية.

فقد استطاع محمد حسن علوان بوصفه واحداً من كُتّاب الرواية الجديدة أن يُقدّم رواية فنية جديدة تنسج على منوال الفضاء الروائي، مستخدماً في بنائه رواياته اللغة، فاللغة هي وسيلة للتخاطب والتفاهم، وفي الأدب تأخذ منحى آخر، إذ تصبح وسيلة وغاية في الوقت نفسه، فهي وسيلة لإيصال الفكرة التي يريد الأديب إيصالها للمتلقّي من خلال تصويره للحدث، وهي غاية أيضاً حتى يضمن الأديب إيصال فكرته تلك على أفضل صورة من التأثير في المتلقّي.

يقول إيفانكوس واصفاً اللغة الأدبية بقوله: "إن اللغة لا تعين فقط، أو تشير، وإنما هي أيضاً توحى، أو تمدّنا بقيم مكملة للدلالة المباشرة، تعكسها أو تنم عنّها بعض البيانات المختلفة، والمواقف والتسجيلات"^(١).

وإن اللغة الفنية هي التي يمكن أن تُميّز من خلالها بين الكاتب المحدود اللغة الذي يأتي بلفظ من هنا، وآخر من هناك، ويصطنع رُقعة أدبية يدّعي أنّها فنية، وبين الكاتب الذي يجود بما في جعبته من الألوان اللفظية، وتحويلها إلى أقوال تبتهج النفس لقراءتها، وترتاح لسماعها، وتسعد المكتبة الأدبية لاحتضانها^(٢).

ولا يعني ذلك القولُ العودة إلى التقريرية أو المباشرة في وضوح القول والأسلوب؛ ذلك المعنى الذي نجده واضحاً كل الوضوح في الروايات التقليدية، وفي كتابات الذين يُقلدون من الروائيين المقلدين، وإنما يعني نفور الخطاب الروائي الجديد عن التقريرية والمباشرة، واقترابه للموضوعية الفنية، بمعنى لا يحاكي الموضوعية في العلوم الطبيعية؛ لأنه يستلهم مبادئ الموضوعية التي تقوم عليها فلسفة العلم في العلوم الإنسانية،

(١) خوسيه ماريا إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢م، ص ٦٢.

(٢) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ١٦٨، ١٧٢.

"الموضوعية التي تعني نوعاً من الذاتية المشتركة أو الحضور المنهجي للنسق التأويلي الذي يجمع بين القارئ والمقروء، على نحو لا ينفي الحضور الفاعل لكل واحد من الطرفين في علاقته بالعالم الخاص به"^(١).

تتطور وظيفة اللغة في الرواية الجديدة "حيث يختفي الروائي كلياً وراء عمله، ويدع الأفعال تترايط وتتفكك على نحو معين، ثم يدع الحركة تنمو، والزمن يتحرك من الماضي إلى الحاضر أو العكس، ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل، ثم عليه بعد ذلك أن يُبرز المغزى البعيد الذي ينسج من حوله الأحداث وتطور الزمن وحوار الشخص مع بعضهم بعضاً"^(٢).

ومعنى هذا أن الروائي يستخدم اللغة بوظيفة أرقى من كونها مجرد مخبر، من خلال تأثيرها الجمالي، هذا على أساس أن الرواية قائمة على عملية تبادل بين المؤلف والقارئ، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن اللغة المستخدمة في الرواية مُطوّعة أكثر منها في الشعر؛ فالروائي يُشكل من اللغة فضاءً يظهر جمالياتها من خلال جمل سردية وحوارية ووصفية وبلاغية متنوعة، تظهر جمالياتها في طاقتها التصويرية والتركيبية والإيحائية والدلالية.

واللغة في الحقيقة ليست أحادية المعنى، قال ابن درويش: "الخطاب يتأسس من مجموعة دوالٍ حاضرة تقوم مقام سلسلة مدلولات غائبة، على أن اللغة الأدبية بخاصة لا تعمل بهذه الكيفية البسيطة، حيث إنها غير أحادية المعنى، إذ تبقى في حالة تولد وتضاعف مستمر، حيث يمكن أن تحمل اللفظة الواحدة دلالتين تقول البلاغة عن أحدهما أنه حقيقي، وعن الآخر أنه مجازي"^(٣).

وينطبق هذا على اللغة في روايات علوان؛ فهناك وظيفتان للغة، الوظيفة الأولى مباشرة في محورها التقريرية والخبرية، والوظيفة الثانية محور الخطاب المجازي.

(١) نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من جهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار الغريب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧م، ص ١٧.

(٢) إلياس خوري: ملاحظات حول الكتابة القصصية: (اللغة - الراوي - الكاتب) مجلة الآداب، ع / ٦-٩، ١٩٨٣م، ص ٣٠.

(٣) ابن درويش، أشكال الفضاء الروائي في الخطاب النقدي المعاصر، دار شرق، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٧.

أولاً: محور الخطاب المباشر:

إن أول أنماط نقل الخطاب، هو الخطاب المباشر، وقد عرّفه جيرالد برنس بقوله: "نوع من الخطاب يتم فيه اقتباس منطوق الشخصية وأفكارها كما يفترض أن الشخصية كوّنتها؛ وذلك على نقيض الخطاب غير المباشر"^(١) والخطاب المباشر قليل عند علوان، وأرجع طه محمد هذا إلى أنه: "لا يمكن التعبير عن كل ما هو مميز وفريد وغامض وسريع وعابر بعبارات مباشرة، أي: وصف مباشر، وإنما يمكن التعبير عنه عن طريق تسلسل كلمات وصور قد توحى للقارئ بهذه التجربة"^(٢).

ومن أمثلة الخطاب المباشر قول علوان على لسان البطل ناصر: "وأمام ازدواجية الأمومة تلك كانت أمني تشعر أثناء علاقتنا أني لم أعد ابنها الذي تعرفه، لم أعد أجد إلى سريريها ليلاً كما كنت من قبل، ولم أعد أطرق بابها وأنا أحمل فراشي لأضطجع جوار سجادتها وأشم رائحتها الحبيبة التي تعلمني كم هي دافئة غرفة الأم"^(٣).

من الملاحظ أن الفقرة السابقة تعتمد على لغة مباشرة (أعد- أجد- أشم -اضطجع)، فتقف الأفعال المسندة مركزة على معانيها دون مُعَوِّل بلاغي تُعَوِّل عليه؛ فالطبيعي أن يعيش الإنسان الطفولة، ويعايش حنان أمه ولذة النوم في حضنها الدافئ؛ لذلك فالقارئ هنا لا يحتاج إلى تشبيه أو استعارة تُقرب الصورة، فوضوحها أقرب من أي تشبيه آخر بعد الجملة الأخيرة كم هي دافئة غرفة الأم.

وفي رواية القندس، يقول علوان على لسان البطل غالب: "لم يهاتفني أحد من عائلتي طيلة أيام منذ وصولي، رغم أني أرسلت رسائل جماعية إلى هواتفهم جميعاً أخبرهم برقم هاتفي الجديد، بعد أسبوع من ذلك اتصلت بي عمي فاطمة وراحت تسألني عن الطقس والبشر، وأخبرتني أن شيخخة تجلس إلى جوارها وتبلغني سلامها ودعاءها، وأن أبي بخير رغم أني لم أسألها عنه"^(٤).

هذه الفقرة ذات اللون الواحد، القائمة على الأسلوب الخبري الوصفي، هي مجرد تأكيد لفكرة اللامبالاة التي تعيشها أسرة غالب؛ فلا أحد يهتم لشأن أحد، وقد رأى الكاتب أن تأتي كلماته بنفس اللامبالاة السابقة، خالية من كل ما يثير الانتباه.

(١) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١، ٢٠٠٣م، ص ٣٧.

(٢) طه محمد طه، القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية، القاهرة، ١، ١٩٨٦م، ص ١٨٧.

(٣) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٩٨.

(٤) محمد حسن علوان، القندس، ص ١٣٤.

وفي روايته موت صغير، يزاحم الأسلوب التقريبي المباشر نظيره الخيالي؛ فطبيعة الوصف التاريخي كانت أكثر فرضاً للغة المباشرة، تسرد وقائع مباشرة، يقول علوان على لسان ابن عربي: "خرجنا جميعاً من باب المدينة لنصل إلى جبل المنتيار قريباً من صلاة الظهر، فصلينا في صومعة قديمة في أهل الجبل ينام الشيخ في طرفها، وبعد الصلاة أخرج الرسالة من بين متاعه وناولني إياها وقال: اقرأ يا محبي إن استطعت، تناولت الرسالة من يده وفتحت غلافها وهممت بالقراءة"^(١).

وفي مقطع آخر يقول ابن عربي: "ثوفي أخو الخليفة فجأة، فتعین على أبي السفر إلى مراكش، رجوته أن أرافقه فوافق وأمرني أن أستعد للسفر ثم نكص، أخبرني أن الوفد قرّر السفر عبر النهر حتى بحر الظلمات كسباً للوقت والمركب لا تتسع لي، ربت على كتفي بخنوّ وقال: لو كانت قافلة لكان تدبير راحلة أمراً سهلاً"^(٢).

إن هذا السرد في ثوبه التاريخي، يبدو حقائق لا تحتاج إلى ما ينشط الخيال من تشبيه واستعارة؛ فالكلمات وحدها تعين الوصف، وتحقق الغرض، إذ بُعدها الدلالي الباطني يكشف عن المراد، وتزيد الحاجة إلى الخطاب المباشر في الحوار، فذكر حقيقة موت أخي الخليفة دون أي تشبيهات أو خيال.

كذلك اعتمد علوان في خطابه الإسنادي مجموعة من الأحوال والأعمال التعبيرية التي عبرت عن حال البطل، وذلك عن طريق الأفعال الإسنادية الحيادية^(٣) وهي "التي لا تعبر إلا عن العمل القولي مجرداً من أي دلالة حافة"^(٤)، وذلك قول علوان على لسان البطل حسان: "قال أبي: أما زلت ترغب في وظيفة؟ إن شاء الله، هذا الوقت مناسب جداً، ففي بداية السنة المالية الجديدة لكل شركة، هناك فرص وظيفية أكثر، صحيح، بدأت تجهيز أوراقتي ولكني لم أبدأ البحث فعلياً، أين تريد أن تعمل؟ في بنك"^(٥).

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٩٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٩١.

(٣) وضعنا عليها خطأ في النص.

(٤) عامر حلواني، الشعر العربي القديم ورهانات النقد الحديث، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام، ط ١، ٢٠١٥م، ص ٦٥.

(٥) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٢٦١.

ولا يعني تجرّد الخطاب من الخيال، أنه فقد حيويته وبريقه؛ فإن قيمة اللغة وحيويتها تكمن في يد الكاتب، الذي يجعل من اللغة في الرواية نسيجًا يُظهر جمالياتها، يقول عبد الملك مرتاض إن: "أي عمل إبداعي حدائهي هو عمل باللغة قبل كل شيء"^(١).

وعليه فإن الخطاب المباشر وسيلة بناء، فضاء الرواية مكانه وزمانه وشخصه وأحداثه؛ يقول مرتاض متحدثًا عن لغة الرواية بأنها: "أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف هي بها، مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث، فما كان ليكون وجود لهذه العناصر، أو المشكّلات، في العمل الروائي لولا اللغة"^(٢).

ويستطيع الأسلوب المباشر أن يقوم بما لا يستطيعه الخيال، ومن ذلك قول علوان في روايته صوفيا على لسان البطل معتر: "سألته بعد أن سمعت قصة الشقة: لماذا لم تختاري مدينة أخرى ما دام عندك مال؟ جنيف مثلا؟ باريس؟ فيينا؟ حقًا؟ هل تعتقد أنه من الشهي أن أنتهي هناك؟ لقد عشت عمري هنا؟"^(٣).

ويقوم الأسلوب في لغة الرسائل على الخطاب المباشر، إذ الحاجة تتطلّب الإيجاز والتكثيف، وتوصيل الخبر للقارئ في سلاسة، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "يا أيُّها الناس، إنما سُمي المسيح الدجال بهذا الاسم؛ لأنه يمسح الأرض في زمن قصير، وهذا قائد التتر هولوكو لعنه الله قد مسح الأرض من أذربيجان إلى الشام في أسابيع، وهو أيضًا دجال يدعي الإسلام، والإسلام بريء منه، فمن كان منكم يؤمن بنبوّة حبيينا محمد صلى الله عليه وسلم فليتبّع ما أوصانا به"^(٤).

إن مقام الاستنفار والفرع في المقطع السابق في حاجة إلى مقال يناسبه، والخطاب المباشر هو الثوب المناسب لهذا المقام، فالمتلقون في حالة خوف شديد مما صنعه هولوكو في أرض المسلمين من تخريب وتقتيل، ووصل على مسامع القوم كلُّ هول يرجف قلوبهم، ثم إن المتحدث يحتاج إلى ما يُبَيِّن به قلوبهم، فلا حاجة إلى الخيال تشبيهاته هنا؛ إذ المباشرة تصنع الثقة وترسخ في النفس مبادئ الجهاد.

(١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ١٢٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢٥.

(٣) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٤٤.

(٤) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٩٦.

ونطالع قول علوان على لسان البطل غالب: "خالي العزيز داود، يا لك من نديم وفيّ، لونك الأسود ليس إلا انعكاسًا فوتوغرافيًا لبياض شاسع يملأ داخلك، وأنا أحبك ولا أعرف ما أقوله لك أكثر من ذلك في هذه الرسالة التي لن تصلك؛ لأنك لا تملك صندوق بريد، وبالتأكيد لا تملك بريدًا إلكترونيًا، ولكني سأدسّها في يدك متى التقينا يومًا، كن بارًا بأملك ولا تسممها بكليتك الثانية أبدًا، أخبرني إذا ما احتجت إلى مساعدة ما وضّقت بك السبل"^(١).

هذا الخطاب شبه خالٍ من ألوان الخيال، يشبه حديث النفس في شجونها وامتنانها، فإن غالب كتب بها إلى خاله داود الذي طالما كان نديمه وصديق طفولته، ومبعث سخريته أحيانًا؛ لذلك جاءت الرسالة في أسلوب مباشر لا يحمل أيّة مبالغة أو تشبيه، كنوع من الامتنان لذلك الخلّ الوفيّ، الذي مازال يحتفظ بعراقته البدوية، لم تؤثر فيه المدينة حضارتها، ولا تطور تقنياتها.

فالخطاب الإسنادي المباشر له وظيفة حيويّة في فضاء اللغة في روايات علوان، حيث استطاع أن يجيد توظيفها بما يمكن أن تُسمي رواياته روايات لغة؛ ذلك بما قدّمت يده من توظيف دقيق، للغة أساليبها بحيث جاء الكلام مطابقًا لمقتضى حال الشخصيات، مناسبًا للمقام الذي قيلت فيه؛ "فالكاتب العميق هو الذي يُجري على لسان شخصياته ما يمكن أن ينطق به لسان حالها"^(٢).

ثانيًا: محور الخطاب المجازي:

يُعَدُّ المجاز وسيلةً لغوية ذات أبعاد وظيفية في صنع الحدث داخل الرواية، عن طريق تحريك ذهن القارئ، واصطحابه في دنيا الخيال، لتتجاوز كل ما هو حسي وواقعي.

ونلاحظ على روايات علوان الأربع: (سقف الكفاية - صوفيا - طوق الطهارة - القندس) استخدامه لكثير من التشبيهات والتلوين بالمجازات والاستعارات، عدا روايته -موت صغير- فقد كانت تتناول تاريخ ابن عربي، فميلها إلى التاريخ ينأى بها عن الخيال قليلًا، ويُلبسها ثوبًا تاريخيًا لسردها حقائق تاريخية، ويمكننا أن نتبع المجاز في رواياته من خلال شعرية اللغة، والتصوير التشبيهي والاستعاري^(٣).

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٢١٩، ٢٢٠.

(٢) أحمد صبرة، المجاز ورؤية العالم، مجلة كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ١٦.

(٣) اقتصر البحث على هذه النقاط الثلاث؛ لأنها الأكثر بروزًا وانتشارًا في رواياته، بالإضافة إلى دورها الوظيفي في إثراء الفضاء داخل الروايات.

١- لغته الشعرية:

وهي كما عرّفها نور الدين السيد بأنها الأسلوب الذي به: "يتحوّل الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية"^(١)؛ ولهذا النوع وظيفة دلالية، حيث يتعدّى كونه مجرد صنعة، إلى نسيج من البنى الصوتية الموزّعة في ثنايا المتن الروائي، بحيث تعطي شحنة للخطاب تتحقّق بها حيويته، وتقوي مفهومه من ناحية، وتجذب القارئ من ناحية أخرى.

من أمثلة ذلك، قول علوان على لسان البطل ناصر: "شوقاً بعد شوق، صرت أجد في صوتك ملاذاً لملل الشاعر الهادئ، وطريقاً آمناً أسلكه في ردهات الليل قبل أن أنام، وصباحاً بارداً ممتلئاً بالغيوم، استقبل فيه صوتك الطري، وأنتفض في فراشي مثل طيور البحر، صرت قبل أن أنام أدق أرقامك بأصابع سكرى وأنتظر. جفاف، صمت، جفاف، صمت، ثم تظنّ السماوات دفعة واحدة، وتولد في غرفتي مظاهرة كبرى، تتجمع فيها النجمات صفوفاً، وتنزل الطيور ألواناً، وتحشد الأقمار، وتزحف الأشجار، ويصغي الجميع إلى خطاب القائد العام الملهم الذي قرّر في غمرة انهماجه العنيف أن يؤم هذا الليل بقرار جمهوري، ليلاً خالداً سرمدياً من أجلك أنت وحدك، بدأت تمسين، ناصر، فتنصهر الأوردة التي احتقنت شوقاً من أول الليل"^(٢).

في هذا المقطع، يتغزّل ناصر في مها، تلك الفتاة التي سحره حبّها، فحوّله إلى عاشق يهذي، شاعر يجد في صوت محبوبته ملاذاً هادئاً من يهرع إليه من صخب الحياة، وطريقاً آمناً في وحشة الليل، وصباحاً يبعث البهجة في نفسه الطفولية حتى تزدحم الفقرة بطيور البحر ونجمات السماء وأقمار وأشجار، وتترجم أفكاره إلى شعر غزلي يمتع القارئ، ويبعث في نفسه ذكريات حب مضي، أو يكسر مله بجماليات التشبيه ومنتعة التصوير.

استطاع علوان من خلال أسلوبه يفتح شهية القارئ؛ فلديه أفق رحب، مُخلّق في أجوائه المعاني، يقول على لسان البطل ناصر: "لماذا كانت أولى قبلاتك لي فوق جرح؟ هل لأنك كنت تعرفين من قبل كم من الجراح سوف تتركين في جسدي؟ أم لأنك كنت تعرفين أن هذا الجرح في ذقني كان بسببك أيضاً

(١) نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردية)، دار

هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الجزء الثالث، ص ٨٥.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٣٧، ٣٨.

حتى لا أتأخّر عليك؟ أم لأنك اشتهيت أن تطبعي شفتيك فوق دمي مباشرة، بعيداً عن حاجز الجلد؟
قُبلة فوق يدك، قُبلة فوق ذقني، بدايتانِ خجولتانِ لتمرُّدِ بلشفيّ ضخم^١، تاريخ القبلات هذا لن
أنساه، كم كانت شهيةً وهي تنزل عليّ مثل طائر مسحور، وتتركني معلقاً بين الخرافات، متأرجحاً بين
الأساطير، لأول مرة أفهم معنى أن أكون واحداً، فتُبعثرنِي امرأة حتى الفوضى، ولأول مرة أُجرب
الإحساس بالرضاء المطلق من الحياة، ولأول مرة أعرف كيف يمكن أن أشتعل ولا أحترق، وأتشقق ولا
أنكسر، وأدخل في غيبوبة ولا أموت"^(٢).

فلسفة الحب لدى علوان هي التي تصنع هذا النمط السردي، فيخرج لنا كلمات تربطها خيالات
عاشق، ربما وحده الحب كما في المقطع الأول، وربما بعثرة كما في الثاني، لكن القارئ في حالة متعة في
الحالتين؛ بما يجده من تعبيرات تُخرجه إلى فضاء الخيال.

وعلوان أحد الأدباء القادرين على هذا النوع من الأسلوب؛ فأغلب الروائيين يكتبون بلغة تشبه الخط
المستقيم، يسيرون على منوال واحد، لغة تشبه لغة الصحافة في رتابتها، وهذه سمة وميزة تضاف إلى فضائه
الروائي.

فاللغة الأدبية تبدو هنا أجمل حين تحمل في طياتها مضامين فكرية، وفتيات تُخرج لنا جمالاً نستمتع به،
فغاية الأدب الثقافة والمتعة، وإن فقد إحدى هاتين الغائتين، فقد كينونته.

كذلك نجد في روايات علوان شعيرية الأسلوب، ففي رواية طوق الطهارة، إذ يتحول اللون الغزلي
السابق إلى لون قائم، يقول علوان على لسان البطل حسان: "كانت أمي خائفة جداً، والسماة مغلقة
نسبياً آنذاك الدعوات تُمرُّ من ثقب ضيق، وتتراحم عند مدخل السحاب، ويسقط بعضها مكسوراً
على جبينها، تاركاً فوقه شجة الإحباط التي تكبر، مشت كل الهموم في صدرها المثقل بحليب لا يصل
إلى فمي، ولكنها لم تياس"^(٣).

هذا الفضاء الحزين التي رسمته الألفاظ (ثقب ضيق - تتراحم - يسقط - مكسوراً - شجة الإحباط
- الهموم - صدرها المثقل) أخرجت تعبيراً صادقاً متفاعل عن قلة حيلة زوجة أعتقل زوجها، واستنفدت

^١ البلشفي نسبة للثورة البلشفية الروسية عام ١٩١٧م، والتي قادها فلاديمير لينين متبنياً أفكار ماركس، والتي نشأ
عنها الإتحاد السوفيتي، كونها أول ثورة شيوعية في القرن العشرين.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٦٤، ١٦٥.

(٣) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ١٠٠.

كل الوسائل لمساعدته، طرقت أبواب كل من تعرف، حتى الأمراء، في سبيل الوصول إلى حل يخرج زوجها من محبسه، فلم تُجدِ محاولاتها نفعًا.

وهي مع ذلك لم تياس، رغم فقرها ووحدتها، لقد صنع علوان من تلك الألفاظ فضاءً أوسع من مدلولها؛ ووضعها في نسق يحمل مضمونه كل ما يحتاجه القارئ للإحساس بمعاناة تلك المرأة، واستشعار مرارتها، ونفاد حيلتها، فلا دعاء مجاب، وقد أوصدت في وجهها أبواب السماء، ويكفي القارئ قوله: (مشت كل الهموم في صدرها المتقل بحليب لا يصل على فمي؛ ليشعر بالمأساة).

في مقطع آخر، نطالع قول معتر: "كنت أجلس بين يدي موتها، وألون أضلاعي بغنائها الأخير، وأصفق بشجن مزور أعمى، حتى يكتمل موتها تمامًا، عندها أكنس أحلامها اليابسة، وأسحقها في قعر نحاسي صلب، وأذرها على السفح المخدول من العمر، وأمضي، مقبلًا شفيتها، ومطبقًا إياها من بعدي إلى الأبد"^(١).

عندما يعبر معتر عن أسفه لمرض صوفيا تترجم لنا الكلمات مشاعر عاشقٍ غلبته الشفقة على ذبول محبوبته، وقرب موتها، ها قد اقتربت شمعة عمرها على الخفوت والانطفاء، هذا الإحساس المرير يصل القارئ في موسيقى هادئة حزينة تصنعها الكلمات، وتحكيها التصويرات، وكأننا أمام شخص عزيز علينا يحتضر، ويعاني نزع الروح، سرعان ما يلفظ أنفاسه، ونغمض عينيه أسفًا، ونلثم قبلة الوداع على جبينه؛ ليرحل إلى الأبد.

٢- التصوير التشبيهي:

كانت الحاجة إلى وجود انسجام بين ركني البناء الروائي (اللغة والحدث) في حاجة إلى مُكوّن رابط يعزز هذا الانسجام، يتضافر مع التراكيب؛ ليكون فضاءً ينمو فيها الخيال بواسطة اللغة، لهذا فقد قصد علوان الصور المجازية القائمة على التشبيه، يعبر من خلالها عن رؤيته، إن ذاك الحشد الهائل من التشبيهات التي تضجُّ بها روايات علوان، وهي في المقام الأول موضوعة لهدف ووظيفة محددة؛ هي تغذية المضمون، وإثراء نسيج اللغة الروائية بخيوط وألوان تظهر قيمتها الجمالية، "فالصور والمجازات ليست مجرد تفاصيل وحلية للخطاب، بل هي خصائص جوهرية للعمل الأدبي بما تحمله من معانٍ؛ لذا فإن المعنى (الدلالة) يصبح

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ١٠.

عماد الصورة، فالكاتب يتوغل عميقاً في معنى قصده، وهو ينقاد لهذا القصد ويتوجه كما يتوجه النحات بتركيب شكل الكتلة الأساسية التي منها يستخلص الشكل النهائي"^(١).

وفي روايات علوان تهيمن التشبيهات على تراكيبه، ويمكننا أن نتناولها من جانبيين، أحدهما الكم، والآخر الكيف، فالقارئ يشعر بازدحام صفحات رواياته بالتشبيهات لدرجة أنها لا تخلو صفحة من صفحات رواياته من هذا اللون البياني.

يقول علوان على لسان البطل غالب في رواية القندس: "ثم قلب الموسيقى بيده؛ ليصبح في وضع عمودي كمن يهيمُّ بالطعن"^(٢).

ويقول أيضاً: "بيدي نصفهم اشتياً كاذباً، ويطرح أسئلة عن غيابي الدائم، بينما يصافحني نصفهم الآخر بنظرات متطيرة، وكأنهم يخشون أن يصيبهم مسّ مني فيصبحوا نادمين"^(٣). ويقول: "توقفت عن مساعدته في البحث عن واسطات منذ شعرت بأنه لا يجمعها إلا كما يجمع الغراب الأشياء اللامعة"^(٤). ويقول أيضاً: "فكرت أنه يشبه نجوم السينما الذين يبدوون بهيئة رائعة في المصلقات الدعائية"^(٥).

في المقاطع السابقة تأتي الكثير من التشبيهات المتتابعة، وهي لا تتوقف عند هذا الحد، بل تشمل الرواية كلها، ويضيق المقام بتتبع التشبيهات لتواليها مع توالي صفحات الرواية، فهذه اللقطات التي اقتصرنا عليها كأنموذج وردت في صفحات متوالية في الرواية، وهو ما يبرهن على ازدحام النصوص بالتشبيهات.

والأمر نفسه في رواية صوفيا، يقول علوان على لسان البطل معتز: "جسمها مُلّقى على السرير مثل عنكبوت مبعثر السيقان!"^(٦). ثم يقول: "وقفت متهادية مثل غصن خريفي"^(٧)، ثم تابع قائلاً: "من أجل

(١) سي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٨٧.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ٢١.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٣.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٣.

(٦) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١٢.

(٧) المصدر السابق، ص ١٣.

هذا الشعر المتماوج في نفسه مثل قوافل التجار الطيبين"^(١). ويقول أيضاً: "يبدو البحر كأنه لوحة مزيفة"^(٢).

وتتوالى التعبيرات التشبيهية بكثرة أيضاً في الصفحة الواحدة في رواية طوق الطهارة، يقول علوان على لسان البطل حسان: "إن المحرّض الأكبر للكتابة بعد الحب، هو استعصاء الفهم، وليس وفرته! لأن شيئاً من صرير القلم يشبهه حفيف المكنسة وهي تقنع الأرض بضرورة النظافة، ولهذا ظلت الكتابة عندي حاجة ملحّة كلما تراكمت الفوضى فوق قلبي، ولا أستغني عنها بسهولة من أجل حياة أكثر توازناً وأماناً، مثل المخمور"^(٣). ويقول: "الآن لي أحزان تشبه ساحلاً ملوثاً بالزيت، ولا أستطيع حتى أن أنقر هذا الرقم الصعب النائم في ذاكرة هاتفي مثل لغز خائب، لا أدري متى يأتي حله! هي تحب محمد عبده كما تحب المطر والغيوم"^(٤).

كذلك في رواية موت صغير، يقول على لسان البطل ابن عربي: "وأغمز لنظام وتغمزي، فنبداً كتاباً جديداً نعلم أنه سيستغرقنا أسبوعاً من الزمان؛ أسبوعاً من التحليق في جبين نظام الوضّاء مثل طائر ضائع، أسبوعاً من التأمل في حسنها الأصفهاني الأصيل مثل شاعر مبتدئ، أسبوعاً من القبلات التي تنهادى في الفضاء حتى تحطّ على فمها مثل ورقة خريف متعبة"^(٥).

إن استعراض ذلك الكم الهائل من التشبيهات لن يكون ذا أهمية دون استعراض كلفيته؛ فالتشبيهات على كثرتها متنوعة مختلفة، تبتعد عن التكرار، استمدّها علوان من كل ما يحيط به، وإن كانت الطبيعة نالت حظاً وافراً منها، كما أنها جاءت مطابقة لمقتضى الحال.

فعلى سبيل المثال بعض النماذج التي يعطي فيها المشبه أكثر من تشبيه: يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "من أجل هذا الشعر المتماوج في نفسه مثل قوافل التجار الطيبين"، وصف شعر نظام في توجه وغزارته بقوافل التجار في مشيتها وعددها، بينما يقول عن شعر نظام: "وأخيراً فتحت الباب مرة

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥.

(٣) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٢٦.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٨.

(٥) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٣١٣.

أخرى وأطلت نظام، بلا خمار، شعرها منسدل على كنفها كأنه شلال من اللوز"^(١) المشبه به في الحالتين مستمدٌ من الطبيعة وهما قوافل التجار، وشلال اللوز، والمشبه في الحالتين هما شيء واحد وهو الشعر.

وله في وصف الكتابة تشبيهات متنوعة، تصف الحالة المزاجية، يقول في طوق الطهارة على لسان البطل حسان: "كانت كتابة الرواية تشبه زرع حقل من الأفيون، يحدريني إلى أجل مُسمًى"^(٢)، بينما يشبهها في سقف الكفاية ويصفها بالعدسة المكبرة يقول علوان على لسان البطل ناصر: "تشبه الكتابة العدسة المكبرة التي تجمع الأحزان، وتركزها في شعاع واحد حارق يسقط على قلبي"^(٣)، فهي مصبٌ تتجمع فيه أنهار الألم، لتمارس في القلب فنون الوجد أو بصورة أقرب تشبه آلام الروماتيزم، حيث يقول: "الكتابة أثناء اليأس تشبه آلام الروماتيزم"^(٤).

يلعب وجه الشبه دور المتحكم في استخدام المشبه به؛ ففي التشبيه الأول، الكتابة كزرع حقل أفيون، لأنه كلما أحسَّ بالهموم المتقلبة هرع إليها؛ ليفصد الكثير من شجونه وهمومه، كالمخدر الذي يذهب ألم المريض، بينما في التشبيه الثالث، جعل الكتابة كآلام الروماتيزم فعندما يمتلكه القنوط، فإنه يكتب بطريقة مختلفة عن أساليبه، ثم يُلقي بها عرض الحائط، فهي مثل الآلام التي تسري في عظامه.

وأغلب تشبيهاته، مستمدّة من البيئة، بحركاتها وسكناتها، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "كنت أتسلق صوتك حرفاً حرفاً وأنزلق لأعيد المحاولة، مثل نملة جائعة تتسلق جبلاً من السكر"^(٥).

هذا التشبيه، الذي يبدو فيه حب ناصر لمها أكبر من أن تحوي وصفه الكلمات، فلجأ إلى هذا النوع من التشبيه؛ ليُقرب الصورة إلى القارئ، فصوّر ناصرًا حين يسمع لصوت محبوبته بالنملة الجائعة، حين عثرت على جبل من السكر دفعة واحدة، ووجه الشبه هو الفرحة العارمة، الفرحة لكلا الطرفين، فرحة ناصر الذي يعاني من الحب، الذي حُرّم منه عمرًا، ثم لم يعرفه ولم يذق طعمه إلا كبيرًا، فكان كالنملة الجائعة

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٣١٩.

(٢) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٣٠.

(٣) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٧١.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٥) المصدر السابق، ص ٧٢.

التي وجدت في طريقها جبلاً من السكر، فأخذت تتسلقه مواجهة تحديات كبيرة غير أنها لا تكل من الانزلاقات باعثها الفرحة على ذلك الإصرار في مواصلة الطريق.

وفي قول علوان على لسان البطل حسان: "أنام في جوار مدفأة الزيت الحديدية استجداً لدفع أمين، عندما يكون المكان عادة محاصراً بالبرد الراكد مثل معادلة فيزيائية ثابتة"^(١) يشبه البرد في ركوده بالمعادلة الفيزيائية، ووجه الشبه هنا هو القسوة والسكون، فهذا البرد على حد وصفه ثابت لا يتحرك، ولا يركب الريح، بل ينتصب مكانه.

وتظهر براعته في توظيف التشبيه، فيعطي المشبه أكثر من تشبيه في سياق واحد، حسب وجهة نظر الشخصية، في معرض حوار شخصيات موت صغير عن الملك ابن مردنيش، يعرض الحوار أكثر من تشبيه للملك، يختلف باختلاف ولاء أو براء أهل المدينة له، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "وخفض أبي وعمي صوتهما فتابع أبي حديثه: الملك في حال لا يتسامح فيها مع أي منسحب من بلاطه، إنه مثل أسدٍ جريح. يعتدل عمي في جلسته ويضرب برجله الأرض ضربة خفيفة دلالة على امتعاضٍ ثم يرد على أبي: إن ملكك ليس أسداً، بل ذئب خسيس وهو يدفع ثمن خسته"^(٢).

فقد وظّف علوان التشبيه من خلال الحوار الذي دار بين والد ابن عربي وعمه، حيث يرى والده أن ملكه الذي يعمل في بلاطه أسد جريح، مزّقت جيوش الموحدين قواه، بينما يراه عمه ذئباً خسيساً بتحالفه مع الفرنج، هذا التشبيه المستمد من البيئة، وجنس المشبه الذي يلائم المشبه؛ كونهما ملكين، الملك والأسد، في التشبيه الأول، حيث يلتقي وجه الشبه في انكسار القوة كما يراه المواليون للملك، بينما وجه الشبه في التشبيه الثاني، جاء بالمشبه به الذئب الخسيس؛ ليعبر عن وجه الشبه وهو الدهاء والخسنة التي لا تُحمد عقباه كما يراه المعارضون.

٣- التصوير الاستعاري:

يمتدُّ التشبيه أحياناً ليصل إلى درجة التمثيل، ويخلق في فضاء أوسع وأكثر تعقيداً؛ ليولد صوراً استعارية، هذه الصور تمنح الجُمَل شكلاً جديداً، تأخذ فيه المعنويات حظاً المحسوسات، وتلبس فيه المجسمات ثوب

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٤٤.

(٢) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٢٧-٢٦.

الشخصيات، على أن لهذه الاستعارات وظائف تخدم فضاء اللغة، حيث التجسيم والتشخيص، مما يجعل فضاء الصورة أقرب لذهن القارئ، بالإضافة إلى ما تصبغه على النص من جماليات.

ومن أمثلة ذلك، قول علوان على لسان البطل ابن عربي: "أويت إلى كوشي، وأشعلت المصباح، وجلست أكتب ما لا يملك كتابته غيري، ولا يعرف شأنه مثلي، سيرة الولي الذي اختاره الله لما اختاره، وأمره بما أمره، كتبتها تحت ضوء المصباح الذي لا يكذب"^(١).

في قوله: المصباح الذي لا يكذب، جسّد المصباح في صور إنسان؛ وحول المحسوس إلى شخص، مما زاد الصورة وضوحًا، ثم كانت الفائدة، وهي أن هذه السيرة المخطوطة صادقة لا تدليس فيها ولا زيف. فيتجلى التشاؤل في هذه الاستعارة جزاءً تخلّص كل من المصباح والإنسان سماتهم المتعددة، وقيام السياق بفعل التفاعل بإنتاج دلالات، فالتوتر الذي حصل بين التأويل الحرفي والمجازي أحدث انفجار الحدود بين فضاءات مختلفة ومتباينة عن طريق التشاؤل والاختلاف.

ومنه كذلك قوله: "أحبك جدًّا يا نظام، حبًّا يصحبي أينما سرتُ، ويوقظني كلما نمتُ، هو ظلي في النهار، وفراشي في الليل"^(٢).

أعطى علوان لفضاء الحب ذاك الكائن المعنوي صفة الشخص؛ فله القدرة على أن يصحب ابن عربي أينما سار، ويوقظه وقتما نام ثم غير المشبه به مع ثبات المشبه؛ فجعله حسبيًا له ظل في النهار، وفراش بالليل، هذه الاستعارات ألوان جمالية تلمع في فضاء اللغة، وعدسات تقريبية للمعاني الشاردة.

ويقول علوان في رواية القندس على لسان البطل غالب: "بعد أيام قليلة أخبرني ونحن جالسان في مجلسي أن زوجته لم تفعل شيئًا مما أتمها به أمامي، وأنها هي التي طلبت الطلاق بهدوء؛ لأنها تريد أن تتزوج رجلًا آخر، بدت القصة أكثر منطقية بعد أن ثقت الكأس الثالثة حائط خجله من تلك القصة الملفقة التي حاكها على عجل في المحكمة مستدعيًا إياها من ذاكرة نمطية حول الحيوانات التي لا بد أن يكون فيها أرقام مشبوهة، وزائر ليلي، وسيارات غريبة"^(٣).

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ١٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٢٠.

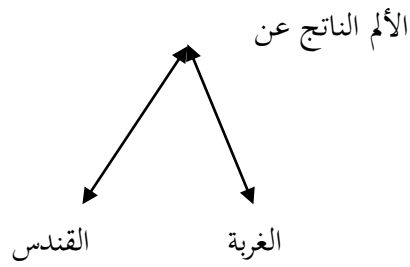
(٣) محمد حسن علوان، القندس، ص ١٠٣.

في قوله: (ثقبت الكأس الثالثة حائط خجله)، صوّر أثر كأس الخمر في البوح بالأسرار بمثقاب، وصوّر الخجل بحائط يُثقب، والاستعارة هنا تشفُّ الصورة أمام المتلقي، فإن ديارا يمنعه الخجل أن يصرح بأسباب طلاقه الحقيقية، ويختلق الأكاذيب التي تحفظ له أمام الناس ماء وجهه، فيدّعي أنها كانت خائنة، لكن الناس يعرفون الحقيقة، وهي أنها كانت تحب غيره.

إن صراحة ديار بالحقيقة التي أمامنا في النص السابق، لم تكن لتخرج من فيه؛ خجلاً، لولا تلك الكأس الثالثة التي تجرّعها، فثقبت حائط خجله، ونفذ من هذا الثقب ما لم يكن لينفذ من قبل، إن استدعاء علوان لهذه الصورة يُعزز في ذهن القارئ صورة الشخصية العربية، التي ترفض أن تفضل امرأة عليه رجلاً آخر، ويأبي البوح بذلك لاسيما إن كانت تلك المرأة زوجته؛ لذلك استعار المشبه به الحائط؛ ليدل على صعوبة البوح واستحالته.

ويقول علوان في مشهد آخر من رواية القندس على لسان البطل غالب: "ما زالت الغربية تمرن أسنانها الصغيرة على حدود وجهي وأصابعي"^(١)، تتبع هذه الاستعارات من نفس عاشت التجربة؛ لذلك نراها واقعية ملموسة، فالغربة حيوان مفترس له أسنان تنمو مع طول الاغتراب لتمارس نهشها في روحه.

يتحقق التفاعل في فضاء هذه الاستعارة جرّاء التشاكل الحاصل مع أطراف الاستعارة، والذي يتمثل في "الغربة والبعد عن الوطن" وهذا التفاعل ناتج عن دلالات، فغالب مُقيّد حبس، ويمكن تمثيل ذلك كالآتي:



بعملية خلق جديد؛ حيث تُولف بين المتباعدات، لتنتج صوراً ذات ضوابط وقواعد جمالية مُشَبَّعة بالطاقة اللغوية والبلاغية، وهو ما يشكل نوعاً من المتعة لدى القارئ؛ فعندما يمزج بين المعنوي والمحسوس، وينعش تراسل الحواس، يستمتع القارئ بجرية أفقه في التخيل.

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ١١٨

ويقول علوان على لسان البطل غالب: "لا أحترم بدايات الأوراق ولا نهايتها، أكتب طولاً أو عرضاً، لا يهم، والكلمة القبيحة أضغطها بقوة على الأوراق حتى تتألم، وأسمع أنينها بسيادية يائس". لا تمثل هذه الاستعارة فضاءً واحدًا، وإنما تتضمن مجموعة من الفضاءات التي يفرزها السياق، وتكمن في الكلمة تتألم، تجمع بين طرفين هما (القدرة والفعل)، أي: لا يمكن العثور على سمة واحدة مشتركة بين الطرفين، وإنما نعثر على سمات دلالية متعددة.

فرغم من كون سمة الكلمة = القدرة، وهي السمة المحورية في الاستعارة إلا أنها بدورها تتضمن فضاءات فرعية تندرج تحتها، والتي تُعدُّ بمثابة ظلال للتشاكل المحوري بفعل التفاعل، والتضمينات المشتركة فيما بينها، والتي تتولد عنه أن الكلمة عندما فعلت "الضغط" كانت ردة الفعل "الألم" وكان يريد إيراد إيصال دلالة الألم والعذاب.

وهذه الصور الكلية التي تعجُّ بها روايات علوان وتلعب دورًا وظيفيًا مزدوجًا؛ فهي أداة تعبير، كما أنها أداة إثارة للذهن، يقول علوان في وصف حسان لبرد الرياض: "برد لا يتحرك، ولا يركب الرياح مثل البلدان الأخرى، بل ينتصب في مكانه، وينحشر في حلق الهواء المحيط بنا، غصة كبيرة من الارتعاش والقسوة، يخرج من الأرض ولا يأتي من السماء، كأنه ردة فعل حانقة من الأرض على خطاب الشمس الطويل الذي يركبها طوال الصيف، تلده الصحراء وتقذف به قلب المدينة"^(١).

تعقد المشابهة في هذه الاستعارة بين البرد والإنسان، فذكر علوان يركب - انتصب - يخرج - يأتي وحذف الإنسان مع علاقة مشابهة "يركب" حيث أراد إثبات الركوب والانتصاب للبرد، تحمل لفظة "البرد" فضاءات مختلفة "الحركة - التوقف - الخروج - الولادة"، وذكر البرد بدلالات الفضاء المختلفة؛ ليثبت أن البرد يقف عائقًا أمام أحلام البطل غالب، فتتفاعل الفضاءات في إنتاج استعارة "البرد"؛ لتدل على استمرار قسوة مدينة الرياض، فتتوافق الاستعارات السابقة مع بعضها؛ لتدل على الصعوبات التي يواجهها البطل، والعقبات التي يصعب عليه تخطيها، متمثلة في استعارة "تقذف - يأتي - يخرج - يركب" فكلها تتفاعل استعاري في سياق النص السردي.

فصرَّح بالبرد، وحذف المشبه به (كائن متحرك)، ثم غير المشبه به المحذوف إلى شخص يركب، ثم صورَّ الرياح (المشبه) بدابة تُركب في التركيب نفسه، وصور البرد مرة ثالثة بالشيء المادي له القدرة على

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٤٤.

الانتصاب، ثم صوّره مرة رابعة باللقمة تنحشر في الحلق (وينحشر في حلق الهواء)، ثم صوّر الهواء في التركيب نفسه بشخص له حلق، ثم صوّر البرد مرة خامسة بالغصة، تسبب رعشة من قسوتها.

في مشهد آخر، يقول علوان على لسان البطل معتر: "والمكان الذي كانت تُقيم فيه قبل هذه الشقة ظل يحتزن في ذاكرة حيطانه نحيبها حتمًا إن الحيطان في بيروت لها ذاكرة، تحفظ حتى أسماء القنابل، وألوان الفجيرة"^(١).

تمتج الخيوط المؤلفة من الصور الجزئية من خلالها تنسج فضاءات؛ فالمكان المشبه له ذاكرة، كذاكرة الإنسان، يحتزن الأحداث ولا ينساها، كما أن لها القدرة على الحفظ، وللقنابل أسماء، كما أن للفجيرة ألوان، هذه الفضاءات تمتزج بين التشخيص والتجسيم للصور وتوضحها للقارئ، وهذه إحدى وظائف الاستعارة، التي يعول عليها علوان في فضاء لغته، وبها ينسج خيوط المشاهد في رواياته.

لقد لجأ علوان إلى الاستعارات في حديثه عن الذكريات والحزن والطبيعة مصورًا كلاً منها بصورة أعمق وأقوى من التراكيب المباشرة، في رواية موت صغير يصور علوان الطبيعة عندما يسير فيها ابن عربي قائلاً: "تتلقفي الطريق بعد الطريق، يصعد بي التل ويهبط بي الوادي، وأمرٌ بالناس في القرى والحواضر، وبالوحش في القفر والخلوات رافقني الهلال والحاق والبدر قبل أن تقطع الجبال طريقي"^(٢).

تضمّنت الفقرة السابقة العديد من الصور البلاغية نستعرض منها قوله: رافقني الهلال، حيث صوّر ابن العربي الهلال وكأنه رفيق يسير معه، فصرّح بما يدل عليه وهي المرافقة، وهذه الاستعارة تضع القارئ في تصور لمشهد خيالي وهو سير الهلال مع ابن عربي كأنهما رُفقاء درب واحد.

ويقول أيضًا: "صرت أزورهما في بيت الشكّاز فلا أدخل عليهما إلا وهما في ذكرٍ عالٍ وتسبيحٍ متتالٍ، وأحياناً يقرآن القرآن بصوتٍ مشتركٍ فيبكي أحدهما الآخر، وأحياناً يحدّثنا الشكّاز فنغرق في حب الله لا يقطع خلوتنا أحد"^(٣).

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ١٦.

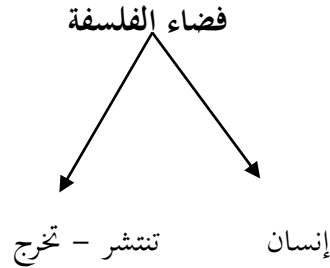
(٢) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٧.

في هذا الفضاء يصور علوان جلوسهم للتسبيح وقراءة القرآن ثم يقول: فنغرق في حب الله حيث يشبه حال الصوفي وقارئ القرآن ووجدهم بالذكر بالغارق في الماء، فحب الله قد أحاط بهم كما يحيط الماء بالغارق فيه.

ويقول علوان في روايته القندس: "شعرت بأن أظفاره القاسية التي مسّت أطراف أصابعي تُجَبِّي تحتها تاريخًا من القلق والمواربة"^(١)، فإن ما حدث من فضاء حيوان القندس أثناء مصافحته لغالب وحظره على أظفاره مع قوتها يدلُّ على قلقه وخوفه.

ويقول في رواية صوفيا على لسان البطل معتر: "مليون فلسفة جديدة للعالم، مليون فلسفة تخرج من شقتها، وتنتشر في الأرض"^(٢)، صوّر معتر أفكار صوفيا وفلسفته بالهواء، وأنها تخرج من شقتها، وتنتشر في الأرض مثلما ينتشر الهواء في أركان الأرض، فيقوم التفاعل جزئيًا في الاستعارة داخل علاقة إسنادية، من خلال وجود سمة ليست متوفرة في الفلسفة، وتتفاعل الاستعارات كليًا من خلال قيامنا بعملية تعيينية ذات طبيعة كنائية يتمُّ بمقتضاها الانتقال عن طريق سمة غير موجودة في الفلسفة "علامة الخروج" ويتمُّ التمثيل ذلك وفقًا لما يلي:



ولقد تشكّل فضاء اللغة في روايات علوان من محورين، أحدهما: تمثّل في أسلوبه الفصيح المباشر، بينما كان المحور الآخر أكثر استحوادًا وهو الأسلوب المجازي؛ حيث غلب فضاء اللغة المجازية على عباراته، وظهر نبوغه في تلوين الصور بأشكال مختلفة ومُستحدثة من التشبيهات، والاستعارات، قدمت دورًا هامًا في نجاح وصول مضامينه إلى قارئه، وحققت متعة لغوية لمتذوق هذا الفن؛ من خلال إسهامها في حركية الفضاء الروائي.

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٥، ٦.

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٧٢.

المبحث الثاني

حركية الفضاء الروائي في نصوص علوان

تنوّعت طرق تشكّل الفضاء في روايات علوان بشكلٍ استطاع استيعاب عدّة طرق أحدثت نهضة حقيقية في مجال الرواية، وهو ما يدفعنا إلى الإقرار إلا "أن القصة لا تُحدّد فقط بمضمونها، ولكن أيضًا بالشكل أو الطريقة التي يُقدّم بها ذلك المضمون، وهذا معنى قول كيرز: إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادّتها، ولكن أيضًا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، والشكل هنا هو الطريقة التي تُقدّم بها القصة المحكية في الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له"^(١).

ولا شك أن هذه الوسائل والحيل تتنوّع؛ لتصبح الرواية في نهاية الأمر، محصلة أشياء مترابطة، تفصح عن أشياء غير مقولة، أو الحديث بما همّشه العقل ونفاه المنطق، من هذه الوسائل وتلك الحيل ما يثير حركة فضاء الرواية حيث تمنح القارئ حرية التخيل، ويضع أمامه علامات السخرية والتهمك أو الدهشة والتعجب، عدة قنوات تقنية حديثة.

لذلك ينبغي أن يكون فضاء الرواية ذا حركية؛ لتوازي بدقة مستوى حركة الحدث، ومستوى الوعي الفكري للشخصية، والروائي مبدع عالمه، ومع ذلك فغير مسموح له إطلاقاً أن يظهر صوته أثناء السرد؛ لأنه ارتضى أن يكون ذلك العالم ترجمة أمينة لفكره، ومعادلاً موضوعياً لما يؤمن به، ويريد توصيله لقارّته. وإذا كان السرد "يبحث عن تشكيل نظرية النصوص السردية"^(٢)، فإن الحديث عنه داخل الرواية الجديدة يُفضي إلى طرق جدّ معقدة، تجعل السرد يطرح العديد من التساؤلات التي تخصّ علاقاته العمودية والأفقية، خصوصاً علاقاته بالحوار، وفعاليتها داخل الفن الروائي، حيث تنوّعت الطرائق التي اقترنت بالتجريب، والبحث عن منافذ جديدة تستنطق الأبعاد الخافية للمصائر والأشياء داخل النصوص الروائية. ويتميّز فضاء الرواية بحركية لها قدرة على تأسيس كيان حيوي، هذا الكيان يُلخصه الفضاء النصي؛ فهو المحرك الأول لحركية الفضاء الروائي في روايات علوان، ومدلوله يشمل الحيز الذي تشغله الحروف الطباعية على الورق^(٣).

(١) حميد حمداني، بنية النص السردية، ص ٤٦.

(٢) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وبلاغة النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣م، عدد ١٦٤ ص ٢٧٣.

(٣) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ٢٠٥.

ويعني هذا أن الفضاء النصي من تركيب الفقرات والجُمَل والشكل العام للصفحة والمشاهد والفصول في الرواية تتعلّق بالمضمون، وتُسهّل للقارئ فهم النص الروائي، ويحتل الفضاء النصي مكاناً مهماً في كتابات أي عمل روائي، "لأنه يُعدُّ أداة اتصال القارئ بالمبدع، ويكون ذلك من بداية حمل القارئ الكتاب؛ لأن أول نظرة يُلقِيها القارئ تكون على الغلاف، والعنوان الشيء الأول الذي يجذب الإنسان لتنتهي هذه النظرة في آخر الصفحة من الكتاب، وهذا النوع من الفضاء ليس له علاقة كبيرة بمضمون الحكي، وهذا لا يمنع من وجود دور يقوم به، فمن خلاله يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي الذي يبني مجموعة من التآويلات في فهمه للنص"^(١).

ولعل هذا الجانب من الحركية لم يكن قد نال اهتماماً في الرواية التقليدية، فعلامات الترتيم بجانب ثقافة الروائي لم تُسَعَف في ميلاد الفضاء النصي، ولم يلتفت إلى الوظيفة التي قد يؤديها هذا الفضاء، اعتماداً على ما تؤدّيه اللغة وألفاظها من معانٍ تترجم ما يريد الروائي قوله للقارئ، لكن الحاجة في الرواية الجديدة كانت أشد إلحاحاً على إيجاد فضاء من نوع آخر، "إذ لما كانت الألفاظ قاصرة على أن تشيد فضاءها الخاص، فإن ذلك يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات، وعلامات الوقف في الجُمَل داخل النص المطبوع، وهكذا نتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية نشأ فضاء جديد، فضاء الصفحة والكتاب مجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد في الرواية، فيجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ"^(٢).

ويمكننا أن نتبع مظاهر الفضاء النصي في روايات علوان من خلال بعض مظاهره مثل الكتابة الأفقية، والكتابة العمودية، والتأطير وغيرها.

١ - الكتابة الأفقية:

وتعني الكتابة النمطية العادية التي تُكْتَب بها جُلّ الروايات، بداية من أقصى يمين الصفحة إلى نهاية يسار السطر، وهي تقليدية قد تبدو لعامة القراء شيئاً غير ذي أهمية، بيد أنها عند القارئ المثقف ذات أهمية ووظيفة أدبية؛ فهي توحى بتزاحم الأفكار والأحداث وصراعها في ذهن البطل أو الشخصية^(٣).

(١) سهيلة دهبي، رواية الكرنك لنجيب محفوظ مقارنة في هندسة الفضاء، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ٢٠١٤م، ص ٧٧.

(٢) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٢.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ص ٢٢.

وهي شائعة كثيرة في روايات علوان، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "لم تكوني أنت امرأة عادية حتى يكون حيي لك عادياً. كنت طوفاناً يجرف أمامه كل أشجار القلق ولاميد الترقب والتردي. كنت قادمة كوجه الفجر الذي يسقط رهبانية الليل الطويلة. كنت نازلة على جبين الكوكب المهجور، وبين يديك ماء وحياء ومخلوقات ودورة شمسية جديدة. كنت حبيبي، ذلك الإتيان الأنثوي العاصف الذي لا يمنح الأشياء تفسيراتها بينما يكون اتجاهات جديدة على خريطة الحياة، يخلق أمماً وحضارات" (١).

وهذا الشكل الكتابي رغم نمطيته يعبر عن زحمة الأفكار في نفس البطل، كمن يشعر بكتب عاطفي، فجأة ما انفجر معبراً عن مكنوناته، فمعشوقته ليست امرأة كبقية النساء، مختلفة عن نظيراتها، طوفان من الحب على حد تعبيره، والملاحظ على بداية الجمل المفتوحة بقوله: كنت، والمكررة بإلحاح أربع مرات في هذا المقطع القصير، كإشارة إلى كمية الحب التي تملأ قلبه، وكمية التسلي الذي يولده حبها كأنه المؤنس الوحيد في هذا العالم الموحش.

في مقطع آخر، يعبر علوان عن زحمة مخاوف بطله ناصر، فيلجأ إلى الكتابة الأفقية، يقول: "في ليلتي هذه، أشعر بازدهام كل المخاوف التي يمكن أن تتجمع في غربة ما في صدري أنا. اللأمان، واللامعنى، واللاأمل. تجوّلت في الشقة. تكوّمت في غرفتي مثل قنفذ، كنت أرتجف بقوة وأشعر ببوادر حمى تجوس في عظامي وأتجاهلها. أركم الثياب على جسدي. القميص، والمعطف، والحذاء، والكوفية الثقيلة، وأتناول مظلتي، وأخرج إلى الشارع، لا ألوي على شيء، ولكني أهرب من جدران شقتي التي أعرف سوء نياتها جيداً في لحظات الضعف. مشيت حيثما يمكن أن تستوي خطي وتطأ قدم، غصّة البكاء تكبر في حلقي، وفي داخلي يتفلسف مبدأ الضلالة. كم أنا تافه ضئيل. أرخص رجل في هذه المدينة" (٢).

تصريح البطل بتزاحم أفكاره مستعملاً جملة: (أشعر بازدهام كل المخاوف) وحدها كافية للتعبير عن مقدار الخوف والقلق الذي يعاني منه، هذا بالإضافة إلى الإشعاعات التي تفرزها كلمات المقطع، (غربة - اللأمان - اللامعنى - اللاأمل - أرتجف - بوادر حمى).

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١١.

بالإضافة إلى مقدار حروف العطف، والتوالي في كلماته: (القميص والمعطف والحذاء والكوفية الثقيلة، وأتناول... إلخ) كلها إشارات موحية بصراع داخلي دائر في نفس ناصر، يعمل فضاء الكتابة الأفقية على الإيحاء به، وتقريب نفس الشعور للمتلقي؛ ليعيش الحالة النفسية للبطل، ومن ثم تتحقق المتعة والفائدة.

في طوق الطهارة يتشابه المطلع مع سقف الكفاية، من حيث الحشد الأفقي للكتابة، يقول على لسان البطل حسان: "هذه المرة أكتب بنيات متعددة. وأعرف أن فرقاً شاسعاً سيؤلم ذهني، ولن ينتبه إليه أحد. أنا الذي أكتب الآن على ورق يابس، وأمارس هذا القمار الثقيل، وقد انقسم إيماني إلى أجزاء لا يعرف أيٌّ منها طريق النافذة، ولا شكل السماء. لم يبقَ عندي إلا نصف الشوق، ونصف الليل، ونصف اللغة، بعدما تركتني الأنصاف الأخرى من أجل حياة أكثر جدوى، وطريق أكثر أماناً"^(١).

هذا الخوف المسجون بين ضلوع البطل، والصارخ في عالم النفس، ينطلق بلا توقُّف؛ لأنه خوف لن يشعر به غير ذات البطل، هذا الخوف الذي دمَّر الكثير من حياته النفسية الداخلية، فأطفأ نورها، ونزع طعم الجمال منها، حتى لم يُبقَ له غير أنصاف الوجود، ذلك إن هجر المحبوبة يمثل فقدان النصف الحلو من الحياة، وعليه فلم يرَ جمال السماء، ولم يستكمل الشوق دائرته في وجدان البطل، كما لن يرى في الليل ذاك الحنين؛ لذا لم يبقَ في قاموسه سوى أنصاف الكلمات.

إنها حياة السجن، بيد أنه سجن أشدُّ من سجن القضبان الحديدية، سجن النفس والشعور والإحساس والوحدة، كل هذه العوامل صنعت انفجاراً أفرغته الكتابة الأفقية في مطلع الرواية؛ ليستمر السرد بهذا الشكل يتوالى على ثلاث عشرة صفحة متوالية بلا انقطاع من صفحات الرواية، وكأن الشحنة النفسية المسجونة وجدت طريقها لتسير في حشد من الكلمات عبر صفحات الرواية لسرد شكوى النفس.

هذه المشاعر المتراكمة نتيجة الصمت المطبق، هي التي ولدت هذا التزاحم الأفقي على صفحات الرواية، المليئة بالشكوى والحزن والقلق، فأضحت الطبيعة كلها مقلقة، موحشة، أضحت هناك حالة كراهية للرياض والتاريخ الهجري، وكراهية أشد للشتاء.

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٥.

وتأخذ الكتابة الأفقية دلالة أقوى في القندس؛ حيث يتلاقى الشكل الكتابي مع سابقه في سقف الكفائية، وطوق الطهارة، ويختلف في التوظيف، فيبدو أن الوصف فُرض على علوان هذا النمط الكتابي؛ فقد كان في حاجة إلى وضع يد القارئ على طبيعة حيوانه (القندس)؛ لذلك لجأ إلى هذا الإجراء الأسلوبي؛ فالوصف عنصر ذو أهمية حيوية تتجلى باعتباره مستوى رئيسًا في الخطاب؛ لأنه يعمل على خصوصيات تتعلق مباشرة بالكائنات والأشياء.

يقول علوان في مطلع الرواية: "عندما رأيت القندس أول مرة شعرت بالألفة، ولا بد أنه شعر بذلك أيضًا وإلا ما تسلق الضفة الحجرية وراح يعبث في سلتي وبساطي، تأملت سنه البارزتين اللتين اكتستا لونا برتقاليًا شاحبًا من فرط ما قضم من لجام البلوط والصفصاف، فذكراني لوهلة بما كانت عليه أسنان أختي نورة قبل أن تنخرط في مهمة إصلاحها بالتقويم والجسور حتى بدا فمها في الأشهر المعدودة التي سبقت زفافها مثل موقع بناء نشط.

أما ردفه السمين فذكرني بأختي بدرية في زيارتي الأخيرة لها قبل أن أجيء إلى بورتلاند، وأكرر على سمعها امتعاضي من رؤيتها تجر وراءها امرأتين أخريين كلما أولتني ظهرها حاملة صينية شاي ومكسرات رديئة، وعندما رفع إلى عينيه الكلتين محاولًا أن يقرأ ملامحي ونواياي بدا مثل أمي عندما أخبرها أي موشك على سفر فتستعيد طويلًا وتحول^(١).

هذا الحشد من السرد الذي يميل إلى الحشو الثرثار، كان في حاجة إلى وعاء يحويه، وهذه إحدى وظائف الشكل الأفقي في الكتابة، هو وحده الذي يستطيع أن يحوي هذا الكم من ناحية، ويوصل إلى القارئ طبيعة الشعور الذي يعيشه البطل من خلال المواقف.

ويقول: "تفصل بين المباني الثلاثة في بيت الفخارية ممرات صغيرة وملاحق متعددة، أتقن أبي بناء هذا السد، وكأنه شعر بأنه الأخير، جعل المبنى الأول لضيافته ومجالسه التي يقيم فيها ولائمته المعتادة، وفيه يقع مكتبه الصغير الخالي من الأوراق الجديدة والمليء بالقديمة التي لا تتحرك، في طرف المكتب سلة تنغرس فيها مجموعة من لفائف ورقية لمخططات عقارية اشتراها أبي وباعها منذ سنوات وما زال يزيّن بها مكتبه المنزلي بزهو، وفي الضيافة أيضًا مكتب صغير لسكرتير أبي السوري باسل الذي ظن

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٥.

عندما وفد إلى الرياض قبل ثلاثين سنة أنه استعمل؛ لينظم اتصالات رجل أعمال نشط، فأنتهى به الأمر إلى منظم ولائم بسيط ومعقب للشؤون اليومية"^(١).

يشغل الوصف جزءاً كبيراً من صفحات الرواية، ويتشعب إلى قنوات أخرى قد تكون أحياناً بعيدة عن المكان والزمان، استهلاً علوان وصفه للقندس، وتشعب منه إلى وصف عائلته شخصوها، بيد أن هذا التشعب خرج لوصف المكان والزمان، ثم زاد تشعباً بوصفه للعمالة الوافدة التي استعان بها والده، في نمط ربما يمل منه القارئ، بيد أنه وضعه في نسق حركي جعل منه عنصراً مشوقاً بواقعيته.

ليختم بوصف شخصيات العمل مع أبيه، يقول: "أما زكي، المصري النوبي، فقد قدم للسعودية مهندساً كهربائياً قبل أن يكتشف أبي أنه كهربائي فحسب بدون هندسة، انتقل خلال خمس عشرة سنة تقريباً بين عدة أعمال متفرقة عهداً إليه أبي في مشاريع مختلفة قبل أن ينتهي أخيراً في خدمة المنزل والعائلة، كان يصلح الأعطال الكهربائية، يجدد طلاء الجدران، يعيد برمجة القنوات الفضائية، ويرافق باسل بعد أن تقدم في العمر إلى سوق الأغنام؛ ليساعده في حملها إلى السيارة"^(٢).

إن هذا النمط الكتابي يستحوذ على نسبة كبيرة من الفضاء النصي في الرواية؛ لأن الوصف يتسع ويتشعب غير أن الرواية مليئة بالنمط الأفقي في غير هذه الوظيفة؛ فما زالت الوظيفة الأولى تطارده، في التعبير عن زحمة الأفكار والمشاعر والقلق والمخاوف التي طارده من قبل في الروايات سابقاً.

يقول علوان على لسان البطل غالب: "محاولاتي الدائبة للانفصال لا يفهمها أحد حتى أنا، لطالما فسرتها على أنها فشل ذريع بينما لم تكن إلا تمريناً غير مكتمل على انفصال موعود ولتوه اكتمل بصعوبة بالغة وأنا في الأربعين، شيء ما دفعني خارج العائلة أو أنه كان قدرًا لم أستجب له مبكراً، المولود الذي انتظر والده ولادته حتى يكتملا طلاقهما المؤجل في جدول أعمال أبي وجدول أحلام أمي لا يمكن أن يتصرف بغير هذا"^(٣).

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ١٩٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٨.

(٣) محمد حسن علوان، القندس، ص ٣١١.

إن شبح الخوف، وهو اجس القلق التي تعيش داخل علوان، طبعت سجيّتها، وفرضت نمطيّتها حتى على الفضاء النصي، بعدما استوطنت فضاء المكان والزمان والحدث والشخصية، فصارت مشتركة في جميع رواياته.

حتى في رواية موت صغير تسيطر هواجس الخوف من الكهولة وتبعاتها، ففرض هذا القلق والخوف على الفضاء النصي فيها، فنالت حركة الكتابة الأفقية نصيبًا منها، يقول علوان على لسان البطل غالب: "نزلت السبعون على كاهلي ثقيلة ولها مخالب، نهشت أول ما نهشت ذاكرتي فأصبحت أمشي في الدرب إلى شأن حتى إذا انتصف بي الطريق نسيت من أين جئت وإلى أين أذهب، ثم نهشت مفاصلي فلا أقوم ولا أقعد إلا وتططق كأني في دكان حداد، ضمدت صافية ركبتي بنقيع اللحلاح وزيت الكافور كل ليلة فلم يُجد شيئًا، أصبحت أتهدى في مشيتي وأمدُّ رجلي في جلستي لئلا تنثني ركبتي، شاب شعري، وانحنى ظهري، وزاد وجعي، وضعف بصري، وذهب سمعي، واضمحلّت ذاكرتي، وسوى ذلك غادرني الصحاب والرفاق إلى صحبة الجليل التواب، أعياني المشي في جنازهم"^(١).

هذا النعي المؤلم للبدن، وقد تمالكت أعضاؤه حتى لم يُعدّ يفيد فيها طب ولا طبيب، تبعها نعي للذاكرة، وقد فتّ فيها الهرم، فتخلّت عنها الذكريات، وخانها الفكر، ثم يأتي سيل من الحزن يلعب حرف العطف (الواو) دورًا كبيرًا في تنمية الإحساس به، من خلال توالي الأحداث التي تبرز تأثير عامل الزمن في ابن عربي (شاب شعري، وانحنى ظهري، وزاد وجعي، وضعف بصري، وذهب سمعي، واضمحلّت ذاكرتي)، ينتهي بفجعة فقدان الخالان، وقد ضمّتهم اللحود، وبقي ابن عربي تنهش فيه وحوش الوحدة، إن هذا الكم من الحشد المؤلم، والزحام السردى المرير صبّه علوان في فضاء كتابي أفقي؛ كتعبير عن زحمة ما يشعر به بطله، وأن الكلمات ستظل عاجزة عن احتوائه وإن كثرت.

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٥٨٥.

٢ - الكتابة العمودية:

وتعني ذلك الشكل الذي يستخدم فيه الروائي الصفحة جزئياً؛ فيضع كلماته عن يمين الصفحة تاركاً يسارها فارغاً، وهي الطريقة التي يكتب بها الروائي الحوار داخل الرواية على هيئة جُمْل قصيرة^١، ولا تخلو روايات علوان من هذا النمط.

في رواية سقف الكفاية تلعب حركية الحوار دوراً كبيراً في جذب القارئ إلى عالم الواقع، هذا على الرغم من قلة الشواهد لهذا الشكل؛ فقد ذكرنا أن السرد الأفقي نال النصيب الأكبر من رواياته، حتى إنه يدخل الشكل العمودي (الحوار) في لغة السرد الوصفي أحياناً، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "بعد ستة أيام فقط من هذا اللقاء العابر، كنت أناديك عبر سماعتي".

- آلو.

وتصمتين، أكرر بصوت أعلى:

- هل تسمعين؟

ويأتيني صوتك والحياء ينقطه حرفاً حرفاً:

- أسمعك، لكن أرجوك لا تصرخ.

- لم أكن أصرخ.

- أكاد أبكي حياءً منك، قلبي ينبض^(٢).

إن الوصف هو المسيطر على المشهد؛ لذلك يأتي الحوار في ثوب السرد التذكاري، كاسترجاع لما كان، ويسير الحوار على لغة تُناسب المقام، تفصلها الفصحى حين التعليق أو تدخل الراوي، لتعاود مرة أخرى، بما يناسب الحال، ويحترم عقل القارئ، فالسرد القائم على الاسترجاع يأتي على لسان البطل، بلغة الرواية الفصحى، بينما الحوار بين الشخصيات يأتي بما يوافق ثقافتهم البيئية.

(١) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٣٣.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٣٦.

ففي الحوار الدائر بين ديار والرئيس العراقي (صدام)، نجد حوارًا باللهجة الدارجة اللهجة العراقية، بينما الوصف الممهد للحوار في هذا المشهد يتجلى في لغة فصحي، يقول: "وكان صوت أبي تهَدَّج بانفعال: هذا خادمكم ديار سيدي، (الله يحفظكم لنا سيدي، تحت ظلكم سيدي)، ولم أنبس أنا بكلمة، شعرت بالدوخة ولم أعد أميز أي شيء من حولي، وعندما عدت إلى الأرض، كان الرئيس ينحني لي هذه المرة، ويتكلم معي بابتسامة واسعة:

- هسه شتدرس ديار؟

- في الصف الأول سيدي

- وأبوك شيشتغل؟

- ضابط حماية سيدي.

- يعنى شيسوي بشغله؟

- يروح بيت الرئيس صدام سيدي.

- وشو يحجيلكم عن بيتي؟

- يحجيلنا ايش قد كبير سيدي، كل شيء فيه، فيه طيارة، فيه مدفع، فيه جنود"^(١).

إن المعلومات المحتشدة في ذهن القارئ عن صدام وسطوته، ليست في حاجة لمزيدٍ من الحشد؛ لذلك لجأ علوان إلى النمط العمودي في الكتابة، واكتفى بإشارات كفيفة بأن تستدعي ذاك الكم المعلوماتي عن صدام، كما أنه أتقن رسم شخصية الأول من خلال لهجته، حتى ليشعر القارئ نبرة صوت صدام في الحوار، وهي براعة تُحسب له.

ينحو علوان نحو ذلك الأسلوب في سائر رواياته، ففي صوفيا، عند سرد حوار قائم على الاسترجاع، نجد الفصحي في حين يحل مكانها العامية الدارجة، إذا كان الحوار بين الشخصين ويبقى التعليق على الحوار تكتنفه الفصحي، وتنفرد به.

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٣٦٧.

يقول علوان على لسان البطل معتر: "قالت لي بعد أن استيقنت من مجيئي، ربما لتخفف من حدة

امتنانها المفترض لي

- إذا ما فيك تجي خلاص، مو مشكلة.

- ليه؟

- ما بدني غلبك.

- يعني ما أجي!

- لا، يعني

- يعني شو؟

وكان صوتها ينحدر نحو بكاء

- ولا شي، شكرًا كثير معتر.

- عفواً صوفي.

كنت أشعر بجموضة ما في عقلي، أو قلبي، لا أتذكر تحديداً، ولكنها لا تبعث على السكينة"^(١).

وفي روايته موت صغير يسير الحوار على نمط الفصحى محترماً قدسية الرواية الدينية، وعراقتها التاريخية،

فالشخص يتخذون من الفصحى لهجة تناسب الثوب الذي خرجت فيه الرواية، يقول علوان على لسان

البطل ابن عربي:

" سلام الله عليك يا سيدنا.

- أهلاً بك.

- خادمك ومحبك يونس بن يوسف.

التفت ناحية سودكين معاتباً:

- ما بال ضيفنا يجلس عند عتبة الباب يا سودكين؟

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٨١، ٨٢.

طأطأ سودكين رأسه خجلاً وقال:

- دعوته إلى الدخول فأبى.

قاطعه يونس قائلاً:

- أجل دعاني فأبيتُ، وفضلت أن أكون في استقبالك يا سيدنا^(١).

فالحوار هنا دائر بين ثلاث شخصيات، يلتزمون فيه الفصحى لكن يبدو أن علوان بإدخاله المخطوط بين أسفار الرواية، جلب العامية في حوار الشخصيات، ووقع ما لم يكن في الحسبان؛ فالشخص تخط في الحوار الواحد بين الفصحى والعامية، على لسان الشخصية الواحدة، في الحوار نفسه، يتحدث الشخص نفسه مرة بالفصحى وأخرى بالعامية، يتابع: "وما فرغت من صلاة الفجر إلا وهو مائل بين يدي يعانقني وأنا جالس".

- ماذا أحرّك يا ولدي! ألم أوصك أن تنسخ (الفتوحات المكية) وتعود من فورك؟

- بلى يا أمير، ولكني وجدت كتاباً آخر في ضريح مولانا جلال الدين الرومي، فاستخرت الله وقرّرت نسخه، وعلمت أنك لا تسامحي إن لم أفعل.

وأدخل يده في جرابه المعلق على رقبته وأخرج الكتاب، صحتُ به:

- طنطاوي! هذا ماهوش خط يدك!

أشعت عيناه بولع طفولي وهو يتقرفص أمامي ويقول:

- أجل يا أمير، ليس خطي!

- خط من إذن؟

ولم يجب وإن اتسعت ابتسامته لتمنحني أجمل الإجابات، تأملت الأسطر المخطوطة حتى اختفت

وراء حجاب من دموعي، سألته بصوت واهٍ:

- لكن... كيفاش يا ولدي؟ كيفاش عطاهولك؟

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٤٤٢، ٤٤٣.

- إنها سيرتك العطرة يا أمير، كانوا قد وافقوا لي أن أنسخه وعملت على ذلك فعلاً^(١).

في هذا الحوار نطمان من اللهجة للأمير، الأولى تتمثل في العامية، والأخرى فصحي (ماذا أحرّك يا ولدي! ألم أوصك أن تنسخ الفتوحات المكية وتعود من فورك؟)، هذا الخلط يقف أمامه القارئ مندهشاً، لا يجد له مخرجاً سوى أنها سقطت.

كذلك تردد مثل هذا النوع من الكتابة في رواية طوق الطهارة، ففي الحوار الدائر بين حسان والمعلم، يبدأ بالفصحي وينتهي بالعامية، يقول: "ذلك اليوم قال لي:

- حسان، ألاحظ ترددك الدائم إلى غرفة النشاط، لماذا؟

- لأن الأستاذ سلطان يأخذني معه إلى هناك.

- وماذا تفعلان؟

- نرتب الأوراق، نعلق بعض اللوحات.

- لوحك، ولا فيه طلاب غيرك؟

- أحياناً يجي طلاب غيري، وأحياناً ما يجي أحد.

- إذا لم يأت طلاب غيرك، لا تجلس وحدك، عد إلى فصلك.

- طيب.

- ترى إذا شفتك لوحك مع أي أستاذ في غرفة النشاط بزعل منك، هذا ممنوع.

- طيب.

- وإذا أحد عمل لك أي شيء، لا تسكت، رح للمدير، أو تعال أعلمني، أو قل لأبوك.

- طيب^(٢).

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٤٤٣.

(٢) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٥٣، ٥٤.

إن هذا المعلم الذي اكتفى علوان بتعريفه كأحد المعلمين دون ذكر اسمه، في تحذيره حسان من الاختلاء مع الأستاذ سلطان في حجرة الأنشطة قد بدأ حواراً بالفصحى (حسان، ألاحظ ترددك الدائم إلى غرفة النشاط، لماذا؟)، ثم ما لبث أن انقلبت فصحته عامية مختلطة (ترى إذا شفتك لوحك مع أي أستاذ في غرفة النشاط بزعل منك، هذا ممنوع).

ومن العجيب ذاك الخلط في الجملة الواحدة بين لهجتين، عامية وفصحى، فقوله: (هذا ممنوع) في نهاية الجملة السابقة، يخرج بمزاج القارئ من الاندماج في لغة الشخصيات، وقد يورد علوان حواراً لشخصية بالعامية، ثم يأتي حوار آخر للشخصية ذاتها مع نفس المحاور بالفصحى، وهذا خلط بين يرسم في ذهن القارئ هيئة مختلفة للشخصيات، فتجعله مشتتاً، وهو ما يؤثر سلبيًا على حركية الفضاء داخل النصوص.

في الحوار الدائر بين جورية وحسان أعطى علوان صبغة العامية للهجة جورية، يقول: "في لقائي الأول مع جورية، ارتسم في عينيها عتاب خجول من ورائه ابتسامة مرتجفة، قالت لي:

- يدك.

رفعت وجهي الذي كان مُلقى ورائها في ضمة عصبية للنظر إلى عينيها العسليتين مباشرة.

- ما بها؟

ازدادت عيناها انخفاضاً، وأجابت بخفر.

- طويلة شوي، يبيلها قص!"^(١).

إن علوان استطاع في الانزياح عن أشكال الكتابة التقليدية عن طريق توظيف الكتابة العمودية يتخللها الحوار بلغتين العامية والفصحى، متجهًا بذلك إلى الذائقة البصرية للقارئ؛ فمن حق القارئ أن يأخذ صورة للشخصيات، تساعده في تخيل المواقف، واللغة واللهجة، وبالتالي يساعد هذا على اكتمال صورتها في مخيلة المتلقي.

وإذا ما اهتزت هذه الصورة نتيجة ذاك الخلط، يخلق تراكيب لغوية مخالفة لمقتضى حال الشخصيات، ويولد لغة ميتة توقف حركية الفضاء، يشعر معها القارئ بجمود الحياة في الرواية؛ إذ لا تناغم فنيًا بين اللغة

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٤٢.

المتحدث بها والشخصية المتحدث عنها، وهذه ظاهرة عامة في روايات علوان؛ فمازال التناسق اللغوي مسيطراً على حركية الحوار، رغم وجود هذه السقطات القليلة.

٣- التأطير:

ويعني وجود صفحة داخل الصفحة الرئيسية للرواية، كالرسائل مثلاً، وهي ذات وظيفة تعني بجذب انتباه القارئ؛ لما تمثله من اختلاف نظام الكتابة داخل الرواية، وتمثيل الواقع وترسيخه في ذهن المتلقي^(١)، ومن ذلك رسائل ناصر إلى والده في رواية سقف الكفاية، يقول: "يا أبي، أكتب إليك اليوم من خلف ذاكرتي التعيسة. أتلمس بيدي تلك الشقوق الصغيرة التي أغفلتها معاول الحرمان في جدار ذكرياتي معك. ألاحق بصيص الضوء الذي يشرد من خلالها ضعيفاً واهياً غير فاقد قدرته على الانتشار بخطين متباعدين يرسمان زاوية صغيرة على أرض الصمت والوحدة. أجلس فيها جلسة اليتيم التي تعودتها وأجمع أوراقى وأقلامي وأكتب لك.

أكتب لك يا أبي كلما بدأت بالاحتراق. أسابق ألسنة اللهب قبل أن تبلغ أصابعي وأكتب. أنثر على بضع أوراق ألمي وخوفي وقلقي وصداعي وغثياني وانهياري. ولا أخشى عليك يا أبي، لا أخشى عليك مما لن تقرأه.

ابنك/ ناصر^(٢).

مثل هذا النوع من الفضاء يُجسد الحالة الشعورية للشخصية، ويلخصها بإيجاز، محتويًا كل ما قيل قبل ذلك، هذا إذا علمنا أن الرواية تدور في فلك القلق والحزن، فجمع ناصر عصارة كل ذلك الحشد الهائل على صفحات الرواية في رسالته تلك، من خلال تراكيب وكلمات قليلة تختزل كل ما قيل، (ذاكرتي التعيسة، معاول الحرمان، ضعيفاً، واهياً، اليتيم، الاحتراق، ألمي، خوئي، صداعي، غثياني، انهياري)، وهذه الوظيفة التي يقوم بها التأطير، تجعل منه عنصراً مهماً جداً في الرواية، يشبه الخلاصة التي ينتظرها القارئ المتعجل، وترسخ الواقع الروائي في ذهن القارئ المتأمل.

(١) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٢.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١١٢.

في رواية القندس يتكئ علوان على التأطير، يقول علوان على لسان البطل غالب: "إلى الحلاق المحترم/ مخلص قانوني. مازال اسم عائلتك يثير الضحك يا عزيزي. المهم. أعترف لك بالفضل وأشكر لك جهودك المخلصة في تخليصي من شعر وجهي طيلة سنوات. أنت لست حلاقاً يا مخلص... أنت جنرال. لم تتوان أبداً عن قمع ثورات الشعر كلما تجاوزت منابتها وطفئت على السطح. موسك لا يرحم المترددين والخارجين عن قانون البشرية. أتمنى أن تنتهي مشاكلك المتزايدة مع كفيك، وأن تسمح لك القوانين الجديدة التي أقرأ عنها في الصحف بأن تمتلك المحل وتصبح مستثمراً أجنبيّاً يساعدنا على مقاومة قوانين الطبيعة التي تعاندنا في عقر وجوهنا!

غالب - بورتلاند^(١).

يستطيع الكاتب من خلال الرسائل أن يقول ما لا يستطيع قوله على صفحات الرواية مباشرة، فالرسالة التي أرسلها غالب إلى حلاقه (مخلص القانوني) لخصت تمرده على قوانين البلد التي تمنع الحلاقين من حلق شعر الوجه، كما لمحت للمشاكل التي تواجهها الكفالة السعودية مع العمالة الأجنبية، لخصت ما يحاك في صدر البطل دون حرج.

ويعتمد علوان على التأطير في رواياته كلها؛ معولاً على وظيفته الحركية التي تشري فضاء الرواية، ففي موت صغير تطول الرسائل وتقصّر؛ تناسباً مع طول الحشد السردى أو قصره قبلها من ناحية، وملاءمة مع مقتضى الحال من ناحية أخرى؛ فالمقدمات البلاغية تبدو جلية تناسب الحال وتراعي المقام، في الرسائل الملكية، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "الحمد لله حمداً ينصلح به المزاج، ويذهب به الانزعاج. والصلاة والسلام على نبيه الذي سنّ الرأفة، وأمر بالرحمة.

وبعد، فالمملوك الناصر محمد بن قلاوون يقبل يد الجناب الملكي المظفري، ويبلغكم بورود مرسومكم الكريم إليه، وقد وقف المملوك له قائماً، ووضع على رأسه وعينيه، وقبّل الأرض وكأن مولانا حاضر والمملوك بين يديه.

أما بعد، فإن الله سبحانه وتعالى بسابق عنايته ونور هدايته قد كان أرشد المملوك إلى كريم فضلكم، وعظيم شأنكم، ففوّض إليكم سلطنة الممالك الإسلامية برّاً وبحراً، شاماً ومصرّاً...^(٢).

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٢١٦.

(٢) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٢٤٣.

والرسالة من الطول بحيث لا يتسع المقام لذكرها كاملة، وإن هذه المقدمة التي افتتحت بها الرسالة تضع الواقع نُصب عيني القارئ، وهناك نوع آخر أضافه علوان من الرسائل للتأطير هو في الحقيقة تقرير طبي، ومنها يلخص الحالة الصحية للشخصية، تلك التي كانت عليها صوفيا، يقول:

"الآنسة صوفيا حندول الفاضلة

بناءً على اجتماع لجنة القسم بعد الاطلاع على التحاليل التي قمتم بها مؤخراً، فإن نتائج التحليل المصادق عليها من قبل اللجنة جاءت:

حالة ميؤوساً منها.

أمين اللجنة

د. زياد صغير^(١).

مثل هذا التقرير، يضع وصفاً سريعاً موجزاً لحالة صوفيا الصحية بين يدي القارئ؛ فجملة "حالة ميؤوس منها" هي إشارة إلى أننا أمام شخصية فقدت كل سبل البقاء في الحياة طبيًا، وهي - في الوقت نفسه - انطلاقة جديدة لمخيلة القارئ؛ ليتصور الحالة النفسية لها، كل ما سرده البطل عن الحالة المرضية لمعشوقته "صوفيا" تلخصه هذه الجملة، التي تشبه السرطان المنتشر بين عظامها.

ثمة نوع آخر يشبه رسائل العشاق، يضمناها علوان رواياته، يبتُّ من خلالها مجملًا لشعور البطل تجاه محبوبته، كالتى أرسل بها حسان إلى غالية، يقول:

"عزيزتي غالية

رسالتك مثل نجمة البحر، لا أدري أيّ أذرعها بدايتها، وأين هي الذراع الأخيرة، والمرهق أنه كي أتقل من ذراع إلى ذراع، من دون أن أخرج من هذه الرسالة/ النجمة، عليّ أن أعود دائمًا، كل مرة، إلى المركز.

كيف يمكن أن أفهم ما تعنين من خمسة أذرع، يشير كل منها إلى اتجاه مختلف؟ رغم أنك تعرفين جيدًا أي عندما أقرأ لك، لا أقلب وجهي في السماء، ولا أراود الاتجاهات الأخرى، فلماذا لم تكتبي

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٣١.

لي مثلما كنت تكتبين من قبل؟ الرسائل التي تقودني مثل منارة، لا هذه التي لا أعرف من أين أبدأها، ولا أين تنهيني، رجاء اقتربي أكثر، واهمسي في قلبي مباشرة، أحتاج إلى الكثير من الإيضاح هذه الأيام.

حسان- ملقا

١٢ آب / أغسطس ٢٠٠٤^(١).

هكذا يلعب التأطير دورًا حركيًا في نصوص علوان؛ فوجود صفحة من نوع آخر داخل الرواية، هو جذب لانتباه القارئ، وفيها يستطيع الروائي أن يلخص كل ما قيل، كما أنه من خلالها يستطيع أن يقول ما لا يمكن قوله مباشرة على صفحات الرواية.

٤- علامات الترقيم:

إن علامات الترقيم بوظائفها المختلفة، من تعجب واستفهام وتفصيل... إلخ، ومثل هذه العلامات تقوم بمهمة مكملة للجملة قبلها، ترسم ملامحها، وتعطي حركية للنص؛ مما يجذب القارئ، ويبعد عنه ملل القراءة.

النقطة: تحدد نهاية الزمان أو المكان أو الفصل أو المشهد، لتعلن بداية حدث جديد، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "عدت إلى البيت، ونجوم الليل تستحي مني لفرط حزني. جررت الخطى جرًا. دسست المفتاح في الباب البارد. تجاهلت أختي أروى تمامًا وهي تناجي هاتفها في الحديقة وتبخلق فيّ بدهشة. صعدت إلى غرفتي وليس فكرة تشبه أختها لفرط ما كان يكتنفي من ظلمات الحيرة. كتبت لك رسالتي عبر البريد الإلكتروني. كان يكفيني ربع ساعة فقط حتى أفي لك"^(٢).

هذه الجملة تفصلها (النقطة) كإشارة إلى انتهاء مفعولها، وبداية موجة جديدة بمعانٍ جديدة. فكل جملة تمثل موجة تحمل جواهر يختلف لونها عن غيرها، وإذا كانت الجملة في المقطع السابق من القصر بمكان، فإننا نجدتها في موت صغير طويلة تشبه حركة المد، تتحطم على صخرة النقطة في نهاية الأمر، يقول علوان على لسان البطل ابن عربي: "أركض في أزقة إشبيلية بلا أنفاس. كلما دخلت زقاقًا اتسعت

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ١١٧.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٨.

المسافة بين أحجاره فأتعثر وأقاوم وأستمُرُ في الركض حتى أصبحت المسافة بين كل حجرين بحجم أقدامي فصرت أركض في المساحات الخالية وأتجنب الأحجار. ثم ضاقت المسافة مرة أخرى بشدة حتى قبضت على قدمي. أصبحت عاجزًا عن المشي وأغلالي هي الطريق كله. بدأ الماء يتصاعد من بين الشقوق ويغطي كعبي فساقني فركبتي. أحاول أن أميل على وجهي لأتمكن من السباحة فيندفع الماء في فمي وأنفي فأشرق وأكاد أختنق. أشدُّ قدمي محاولًا التخلص من الأغلال الحجرية فيظهر لي ذيل تمشاح ملتفٌ حول ساقِي. وفي الأفق تراءت لي سفن النورمان ذات الرأس التينيبي تطفو على بساط من النار وتقترب مني والقوم على سطحها يلوحون لي بهرواتهم من بعيد" (١).

إن هذه الدفقات من المعاني تحتاج إلى توقف في نهاية المطاف، ولا يستطيع إيقافها غير النقطة؛ من غيرها لن يعرف القارئ الحالة الشعورية لقائلها.

علامة التعجب: وتكثر حركات البياض في نصوص علوان، فعلامه التعجب تلعب هي الأخرى دورًا لا يقل أهمية عن النقطة، من حيث رسم الحالة الشعورية للشخصية المتحدثة، فالاستنكار أو التعجب لا تكفيه الكلمات تعبيرًا وإيماءً بالحالة الشعورية، وإنما تكفي العلامة لرسم الموقف، إذا طالعنا مثلًا موقف معتر من صوفيا المريضة بالسرطان، والمهددة بالموت، وقد رغبت في إنجاب طفل منه، من خلال علاقة غير شرعية، مع اختلاف الديانتين؛ إسلامه ونصرانيتها، نجد معترًا يعلق على كلام صوفيا، قائلًا:

" - طفل مرة واحدة!

- أجل، طفل من أبناء السماء!

- أوه، رائع إذاً هذا الطفل الذي لن ترهقني أبوته!

- نعم، رائع حتمًا، رائع جدًا" (٢).

هذه العلامات المنتصبة في نهاية الجُمْل، هي تعبير جليٌّ عن استنكار وتعجب معتر من طلب صوفيا، فالمستحيالات تمنع وجود هذا الطفل، مرضها القاتل، علاقتهما غير الشرعية، اختلاف ديانتهم، ثم هي

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٧٧.

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٨٥.

بعد ذلك تريد طفلاً منه! إن وقوع عين القارئ على هذه العلامة في نهاية الجُمْل، مساعد قوي في استكمال الصورة، واستشعار البطل حالته وموقفه.

في مشهد آخر، تقوم علامة التعجب بحركية مماثلة من الاستنكار، والشجب، حين خرج معتر في مرض صوفيا تاركًا بيروت، في محاولة للابتعاد عن كل ما فيها، ثم لم يجد بدءًا من العودة، كان الحوار العاتب بينه وبين صوفيا، يقول علوان على لسان البطل معتر: "لذلك لم تكذب تسألني أين ذهبت؟ حتى قلت لها: إن بيروت لم تكن طيبة معي!"

- مين خرجك! مين ألك تفل وتتركني!

- تبتسم بمكر صغير، وتغمز بعينها وهي تقول:

- كنت نائمة، ولا كان بدك تشوف كم صبية غيري!

- صار لي أكثر من شهر في شفتك، ما طلعت أبدًا^(١).

حين يطالع القارئ بعض العلامات التعجبية السابقة، سيفكر في تغييرها إلى علامات أخرى استفهامية، كالتي في قولها (مين خرجك! مين ألك تفل وتتركني!)، لكن وجود العلامة التعجبية، هو حائط صد لتغيير فهم القارئ، فعليه أن يفهم حسب ما يريد الراوي لا ما يريد هو؛ عليه أن يسمع لما يقال، وأن يعيشه، إن سؤال صوفيا السابق لم يكن ينمُّ عن طلب جواب! لكنه كن تعجبًا واستنكارًا لترك معتر لها، ورحيله عنها في مرضها؛ لذلك فعلامة التعجب، هي التي سترشد القارئ لهذا المعنى.

إن وجود هذه العلامات ضرورة ملحة لتحريك النص الروائي، وبث الروح داخله؛ لذلك على الأديب تغذية نصوصه بهذه الحركية التي تبقئها على قيد الحياة.

علامة الاستفهام: تتخلل علامة الاستفهام نصوص علوان، مؤثرة في حركيتها، وقائمة بوظائف دلالية، تنبه المتلقي إلى طبيعة السياق وتزداد في مسلك الحوار.

من أمثلة ذلك تلك العلامة المزاحمة لحوار ناصر مع نفسه، يدير تساؤلات، لا يعلم لها جوابًا، يقول: "لماذا أعلق نفسي بك مثلما يتعلق الجهلة بأولياء الله الصالحين؟ لماذا محوت بيدي كل ما كتبت على جدران المستقبل، ثم كتبت اسمك بطبشور الوهم على كل زاوية وحائط وقطعة طوب؟"

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٩٧.

يا امرأة تزرع الأسئلة في عقلي مثل السيوف، لماذا أنا مرهون بيديك إلى هذا الحد؟ حاولت أن أسيء أدي مع الحب نفسه، ما هو هذا الملعون؟ أليس إلا محاولة لتحسين صورة الأقدار في حياتنا؟ الحب هذا قدر ناقص.. أريد أن أفهم لماذا لا يكمل الحب دائماً ما بدأه؟ لماذا يستغل دهشتنا به ليرحل؟"^(١).

هذه التساؤلات الحائرة، المحصورة بين مطرقة أداة الاستفهام في صدر الجملة، لا يكتمل صقلها دون أن تصطدم بالاستفهام في نهايتها؛ حيث تلعب الأخيرة دور المشكل النهائي لطبيعة مفهوم الجملة، مشكلة حركية لغوية في النص.

لعبت علامة الاستفهام دوراً كبيراً في فضاء سقف الكفاية؛ فوضعت معالم بارزة، أوضحت بها علاقة الحب بين ناصر ومها؛ فكثرة علامة الاستفهام تطلع القارئ على طبيعة هذه العلاقة الحائرة، منزوعة الاستقرار، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "كيف يفني عاشق أعزب لامرأة متزوجة؟ هل يترهب؟ أم يعلق عينه في السماء، وينتظر أن تعود حبيبته مع المطر؟ وكيف تفني هي له بعد أن تخلت عنه؟ هل تدعو له في ليلة القدر مثلاً؟ أم لا تستجيب لزوجها؟ أم ماذا؟ يا للسخرية! كيف يمكن أن أظل وفيّاً لحبك، وتظلي وفية لزوجك؟ أترانا تجاهلنا هذا السؤال عن عمد لنختصر من الفوضى التي كانت تشتت أفكارنا آنذاك؟ أم أننا بالفعل كنا أطفالاً في الحب؟ بماذا أقنعنا أنفسنا تلك الأيام؟"^(٢).

هذه الكثرة من علامات الاستفهام تحدد جانباً من طبيعة العلاقة، فهي علاقة غير مستقرة، كما أنها توحى في الوقت نفسه بالحالة النفسية للبطل، وتستكمل معالمها لدى القارئ.

في روايته طوق الطهارة، تمثل علامة الاستفهام صوراً صغرى، تتجاوز لتشكل في النهاية صورة كبرى للحيرة التي كان فيها حسان حين حاول استكشاف حقيقة معلمه فهو بصغر سنه لم يصادف موقفاً كهذا من قبل؛ لذلك جاءت علامات الاستفهام دليلاً على جهله بطبيعة ذاك الشيء الذي شغل فكره يقول علوان على لسان حسان: "ولكن إذا كان هذا الحجم ممكناً، فمن أين له بتلك الصلابة؟ لقد كان قاسياً وكأنه آلة معدنية، هل حقاً هذا عضوه؟ أو ربما كان المعلم يخفي أداة ما خلف ملابسه ليخيفني بها؟ ربما كان عصا غليظة، يشدها إلى ظهره بجبل قصير، أو شيء مثل هذا القبيل، هل كان يمازحني إذن؟

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣.

ولماذا يمازحني ونحن وحدنا، وليس على مرأى من آخرين ومسمعهم؟ ولماذا كانت طريقته في ضبط غترتي مرتبكة، حتى إنه كان يتعمد أن يميلها كلما اعتدلت؟ كان يكذب هو لا يريد لغترتي أن تنضبط إطلاقاً، ماذا يريد مني؟"^(١).

وأحياناً يخرج الاستفهام من دلالاته إلى دلالات أخرى، كالتى نجدتها في حوار غالب مع أمه، يقول علوان: "قالت لي بلهجة مستنكرة:

- شلون يعني؟ ما حجزت عودة؟

- لا ما حجزت.

- أعوذ بالله؟ شلون يعني؟ منتب راجع. انهبلت أنت؟

ولطالما كنت أشعر بأني أحسن جدلاً مع أمي في الهاتف بعيداً عن نظراتها التي تحدجني بها وكأني لص مغفل. ولذلك طاب لي أن أصبّ الزيت على استنكارها الذي غلفت به مخاوفها وقلقتها:

- وش يرجعني يمه؟

- أقول العن الشيطان بس، معك قرشين وتحسب إنك بتفلح، ارجع بس وبلا هبال.

- بالله يمه وش عندكم يستاهل الرجعة؟

- لا حول ولا قوة إلا بالله. هذي تاليتها يعني؟

- حر وغبار ومشاكل وضيقة خلق ...

- أهلك أهلك يا المجنون؟ عاجبتك قعدتك هناك ما عندك أهل ولا ناس؟"^(٢).

إن هذه التساؤلات، هي استنكار ورفض، سببها إصرار غالب على الهجرة، فأمه لا يعجبها هذا الحال؛ لذلك وضع علوان علامة الاستفهام كنوع من تغليظ لهجة الحوار، ولا شك أنها أضفت نوعاً من الحيوية والحركية على الحوار، جعلت القارئ يستهجن الرد، وكأنه حال قراءته يتخيل مشهداً سينمائياً حياً أمامه.

(١) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ١٠٧.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص ١٣٤، ١٣٥.

أيضًا نجد في حوار ابن عربي مع أمه، يخرج الاستفهام إلى الإنكار، يقول: "فزعت لصوتي ورفعت رأسها قليلًا وطالعتني بعينين متعبتين وقالت بصوت واهن:

- ما بك؟ هل أحضرت الشونيز؟

- أبيض أم ماذا؟ كيف تطلبين مني أن أحضر شيئًا لا أعرف لونه؟

- شونيز يا بني شونيز؟ حبة سوداء. ألا تعرف الحبة السوداء؟ وهل تكون إلا سوداء مثل اسمها.

جُنَّ جنوني عندما صبَّت أُمي ملحًا على الجرح، ولم أعد أعرف ما أقول، فصرخت فيها:

- وكيف لي أن أعرف؟ هل تريدني أن أكبر لأصبح شيخًا أحدث في المسجد أم عطارًا يفطر في

رمضان؟

- ماذا؟ من الذي يفطر في رمضان؟^(١).

تتعجَّب الأم من جهل ابنها بالحبة السوداء، ثم تستنكر أن أحدهم قد يفطر في نهار رمضان دون عُذر، هذه الحركية داخل النصوص تخلق جوًّا يجذب القارئ، فلو تخيلنا نصًّا ثابتًا بلا حركة، يسير على وتيرة واحدة، لا شك أنه سيبعث الملل، وينفر منه القارئ، هذا بالإضافة إلى وضع القارئ في الجو النفسي للشخصية، ما يساعد في رسم ملامحها وطريقة حركتها وكلامها وتصرفاتها.

الشعر: تمثل الأشعار جانبًا من الفضاء النصي، فإن علوان المغرم بالسيَّاب لا ينفك يستشهد له، ويضمن هذه النصوص الشعرية تضاعيف السياق الروائي، يقول علوان على لسان البطل ناصر:

"منذ مات السيَّاب، وفلاسفة المطر حائرون في تركته

(أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياح؟

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٨٥.

بلا انتهاء كالدّم المراق، كالجياح، كالحب، كالأطفال، كالموتى، هو المطر)، رحل السيّاب، وأبقى وراءه حيرة هذا المطر الذي تقطر معه بقية من روحه الحزينة"^(١).

وهذا المقطع الشعري هو تعبير عن الحالة المزاجية للبطل، فالشتاء باعث الأحزان من جهة، والسياب بسنفونيته تلك قد جسّد ألم العراق وأحزانه من جهة أخرى، ويقول أيضًا: "لكن يبدو أن قدر الشعراء أن ينعجنوا بعناء شعوبكم حتى الموت، وأن ييکوا عنهم ما داموا مشغولين بالهتاف، وأن يسيروا في جنازة الوطن ما دام الشعب يسير في مظاهرة ما.

ومنذ أن كنا صغارًا

كانت السماء

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر

(وكل عام حين يُعشب الثرى نجوع

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع)"^(٢).

العبارات الأجنبية:

قليلاً ما نجد عبارات أجنبية بوصفها نوعاً من فضاء الكتابة، داخل النصوص الروائية عند علوان، فهو يضمنها في رواياته على استحياء، إذا دعت الضرورة الحركية للفضاء داخل النص.

يقول علوان على لسان البطل ناصر: "قرأت السلم الموسيقي، ولكنني لم أتقنه تمامًا. كنت أتطفل على الأسوار وأتطاول على المحاذاة المتواضعة والتدرج البطيء. أحاول منذ الشهرين الأولين من تعلم الموسيقى تقليد ياني في مقطوعة **To The One Who Knows** أصنع شيئاً يشبهها بعض الأسميات"^(٣)، فإن الاقتباس هنا مجرد اسم لمقطوعة موسيقية.

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٠٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠١، ١٠٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٥٣.

ويقول أيضاً: "منذ طفولتي وأنا أبالغ في انفعالاتي، مس تنغل تُسمى هذا: **Overacting**"^(١)، لا شك بأن وجود كلمات أجنبية في رواية سقف الكفاية يتناسب مع وجود ناصر في بورتلاند، حيث المجتمع يتحدث ويُعني بلغته الأجنبية.

وقد تتعدى وظيفة الكلمات الأجنبية التي يضمنها علوان نصوصه إلى كونها مؤشراً على فضاء ثقافة شخصياته، كالتي جاءت في سياق سرد غالب عن تجاهل عادة له: "لا حب بيننا. فأنا كما بدأت تسميني أخيراً بالإنجليزية: صديق بفوائد **A friend with benefits!** لم أفهم معنى التسمية إلا بعد أشهر طويلة رغم أنني أعرف هذه النتيجة حق المعرفة منذ زمن طويل"^(٢).

تضمن هذه الجملة على لسان عادة، هي إشارة إلى كلاسيكيتها، وتعلق لسانها كسائر بنات جيلها ببعض الكلمات الأجنبية، كدليل على الثقافة ومواكبة موضة العصر.

لقد وظّف "علوان" مجموعة من العناصر التشكيلية كالكتابة الأفقية والعمودية، وعلامات الترقيم وألواح الكتابة، كان من شأنها أن تسهل على القارئ عملية التصور؛ لما لها من تأثير في بنية الرواية فنياً ودلالياً، بالإضافة إلى دورها في كسر الرتابة والملل المترسب داخل النص الروائي، فمن المعروف أنه "كلما حاول الروائي أن يكون واقعياً قلّت إمكانياته لجذب انتباه القارئ"^(٣).

ويعني هذا أن القارئ سيجد مللاً من رتابة السرد، ما دام خالياً من الحركة، ومنه فالفضاء الروائي مهدد؛ لذلك كان على المؤلف وضع استراتيجيات للقارئ داخل النص، تنعش ذاكرته وتجذب عينه ومخيلته لاستكمال رحلة القراءة، مما يساعد في تحقيق الاستيعاب والاستمتاع، وعليه أن ينظم حركة فضاء نصوصه بما يساهم في تحقيق "أثر تعبيرى أو بلاغى، خاصة إذا كان يسبقه نص تقديمى في شكل عنوان أو اقتباس أو ملخص للمحتويات"^(٤).

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٦٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٥.

(٣) ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ١٨٥.

(٤) المرجع السابق، ص ١٨٥.

المبحث الثالث

وظائف الفضاء الروائي في روايات علوان

تتفاعل البنية التركيبية للخطاب السردى بما تحويه من أعمال لغوية مع معطيات السياق العام بأبعاده المختلفة، الاجتماعية والثقافية والفلسفية وغيرها؛ مما يؤدي إلى نشوء خطاب سردي، ذي أبعاد خاصة، أرادها منشئ النص، فلقد تميّزت روايات علوان ببنية لغوية قوية، وهذا يدفعنا إلى تتبع ما وراء البناء الروائي في روايات علوان.

فقيمة أي عمل أدبي تكمن في ثمرته، هذه الثمرة نتاج تزاوج الشكل مع المضمون، فهناك علاقة بنيوية بين الشكل والمضمون، أو بمعنى آخر علاقة حميمة بين المبنى والمعنى^(١).

وتتوقّف قوة أي عمل أدبي ومدى نجاحه على قوة هذه العلاقة، بحيث يصعب الفصل بينهما، وقد اهتمّت الدراسات النقدية فيما بعد الحداثة بالمقاربات الآلية لصياغة النص الروائي، للدلالة على المضمون ومعنى النص، فهي "إضاءة تتم لتعميق الرؤية حول النمط الشكلي للحكاية من جهة، على أساس أن النمط الشكلي هو الذي يُشكل معنى النص، أي: لا معنى بدون أداء تركيبى للمعنى، والنمط الدلالي من جهة أخرى، انطلاقاً من أن الحكاية توجد في تقاطع عناصر النمطية معاً"^(٢) وهذا معنى قول رولان بارت: "العلاقة التي تحكم النقد بالنص الروائي هي علاقة المعنى بالشكل"^(٣).

إن العلاقة التي نسجها الفضاء الروائي مع سائر عناصر البناء الروائي، خلقت كائناً يصعب فصل روحه عن جسده، كائناً يختلف تماماً عن ذلك الذي عهدناه في الرواية القديمة؛ إذ نتج عن تعالق الفضاء الروائي بالمكان والزمان والشخصيات، وغيرها من عناصر الحكى الأخرى شكل مُتعمّد، وليس عفويّاً؛ يراد منه إنجاز عدة وظائف تدلّ على المعنى الذي يحويه النص.

(١) ينظر: بورتو ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢م، ص ١٢.

(٢) عبد الغني أبو العزم، المعنى والحافظ في النص الحكائي، عين الشق، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٢٦٩.

(٣) رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، ١٩٨٨م، ص ٧٣.

وإذا كانت الوظيفة الأولى للفضاء الروائي هي ربط عناصر العمل الروائي من خلال تعالقه معها، فإن هناك وظائف أخرى، تتمثل في الوظيفة المعرفية، وهي: "تتمثل في تقديم معطيات البيئة في المستويات الاجتماعية والاقتصادية التي تحيل عليها الأماكن بسماحتها المختلفة"^(١).

وهناك الوظيفة النقدية، حيث يصبح الفضاء "مجرد تعليق لتقديم جملة من الآراء السياسية والفكرية المتعلقة بالمجتمع انطلاقاً من مواقف الروائي، لا من محتوى الحكاية"^(٢).

وهناك الوظيفة الداخلية، حيث يمارس الفضاء دوره في التحكم في مجريات سير أحداث الرواية، وحركة الأشخاص، وترتيب مجيء المكان والزمان، "فالفضاء وطيد الصلة بعالم الحكاية الكلي"^(٣).

ومنها أيضاً الوظيفة الإبهامية؛ فإن تعالق الفضاء بعناصر الرواية، يبعث على الإقناع، ويشعر المتلقي بحقيقة ما يقرأ، "فالفضاء من شأنه أن يُسهّم في خلق وإنتاج إيهام بالواقع يرتاح إليه القارئ، وقد حاول الروائيون أن يوهوا القراء عبر كل الطرق الفنية المتاحة أمامهم، وذلك من خلال ذكر الأمكنة، ومعايشة للشخصيات أو نقل سماعي عنها"^(٤).

كذلك يصنع الفضاء من خلال نفاذه لحياة الشخصيات تفاعلاً، يظهر منه الحالة النفسية للشخصيات بطريقة مؤثرة، يتفاعل معها القارئ، ومن خلال دراستنا لروايات محمد حسن علوان استطعنا أن نكشف عن الوظائف التي يؤديها الفضاء، وهي كثيرة ومتعددة انتقينا أكثرها هيمنة في مدونة البحث، وهي: الوظيفة النفسية، والوظيفة الإبلاغية، والوظيفة التخيلية.

١ - الوظيفة النفسية:

يسعى الفضاء الروائي من خلال وضعه المتحكم في بنية الرواية إلى تهيئة الجو العام بما يناسب الشعور النفسي، المنتشر في سياقات الجُمْل، ومن ثم في الرواية، فله القدرة على نشر جو الفرح أو الحزن أو القلق حسب ما يراه الروائي، ووسائله في ذلك هي باقي عناصر الحكاية.

(١) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٦٠.

(٢) بيبير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠١م، ص ١٣٩.

(٣) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص ٥٨.

(٤) يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسفية، ص ١٢٧.

فمن خلال تعالقه بالشخصيات، يستطيع التعبير عن مشاعرها، ورسم أحاسيسها، ويستطيع أن يغير لون الزمن، من الأبيض السعيد إلى الأسود الحزين، ويبسط سلطانه على المكان، فيكسوه ثوب القلق أو الأمن والسكينة، "إذًا فالفضاء الروائي ليس مجرد تقنية، أو تيمة، أو إطار للفعل الروائي؛ بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية"^(١)، ويعني هذا اتصال الفضاء الروائي بالحياة النفسية للإنسان عامة والمتلقي خاصة.

فإن النص الروائي لا يصور حياة الشخصيات تصويرًا طبوغرافيًا، وإنما يصورها من زوايا متعددة، بحيث يصير الفضاء عاملاً مشتركًا في حركات وسكنات وانفعالات الشخصيات، يرسمه الروائي كما يرسم الزمان والمكان وسائر عناصر الرواية، "فهو ليس هو ذلك الحيز الذي تواضع عليه البشر، بل إنه أكثر من ذلك وأعمق، حيث يتجاوز حدود الشخصيات الروائية، وحدود النص ليطمأه مع القارئ، بوصفه شخصية تتطابق مع الشخصيات وتنتج نصًا"^(٢).

ويعني هذا أن الوظيفة النفسية للفضاء تتجلى من خلال عناصر الحكى الأخرى حيال تعالقتها معه، فلو تتبعنا فضاء المكان مثلًا وجدنا أن له وظيفة نفسية، اختلفت من مكان إلى آخر؛ حسب رؤية الروائي. فقد استطاع علوان من خلال مشاعره أن يصور ناصر وحالته النفسية المتمثلة في مدينة الرياض، بما يناسب الجو العام لروايته، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "كان جبين الشمس يلوح لي من وراء نافذتي المربعة، والرياض هذه الأيام هولوكوست حقيقية، تحشر ملايينها القليلة في أتون الموسم الحار، وتنام مثل سفينة فضائية هائلة جثمت فوق الصحراء منذ مائة عام ولم تتحرك حتى الآن.

ولكن حتى هذه القائلة القائظة لم تكن لتسكت شوارعها المزدهمة عن الحركة، وأنا تأتيني صرخات السيارات المارقة من بُعد، رغم أزيز جهاز التكييف المجهد، وشغب الأفكار المتحالفة مع ارتجالية ذاكرتي"^(٣).

لا يستطيع المكان وحده دون وجود فضاء يوجهه أن يشيع في نفس المتلقي جوارًا نفسيًا بشعًا إلى هذا الحد عن الرياض، عاصمة المملكة، بل قد تكون أجمل مدنها، إلى الحد الذي يجعل منها هولوكوست؛ إن

(١) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص ٥٩.

(٢) جوزيف إكسبر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: حسن حمامة، دار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ١٠.

(٣) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١١.

هذه اللفظة الأخيرة التي استعارها الفضاء لوصف الجو النفسي للبطل في الرياض، عملت كرمز له إيحاؤه في استدعاء ذكريات الإبادة الجماعية التي حدثت على يد هتلر إبان الحرب العالمية الثانية في حق ستة ملايين يهودي.

وفي مقطع آخر يصف علوان شعور البطل ناصر من خلال مدينة الرياض أيضًا قائلاً: "صباح الحزن أيتها الرياض الخاوية، الرياض التي لا تعد بشيء، ولا تفي بشيء، أروى الآن في بلدٍ وأنتِ في بلدٍ، والجميع مشغولٌ عني هنا، حتى أمي لديها ما يشغلها، إنها تقيسُ انتفاخ بطن زوجة عمر، تُقَطِّرُ الدواء في عين جدّتي الرمداء، تسمعُ النشرة الزوجية لسارة وندى، تُعَدُّ الأيام الباقية؛ ليعود خالد من انتدابه الأخير حتى يوسف كان يأخذ من وقتها نصيبًا رغم أن الموت غيَّبه عن عينيها منذ سنواتٍ ثلاث" (١).

ولا يقف الدور النفسي للفضاء الروائي عند هذه اللفظة مع كفايتها، لكنه حريص على إشاعة جو نفسي عام؛ فيستورد الصور، في نوع من ترشيح الصورة وتحليلها من خلال كلماته "تحشر الملايين في أتون، تنام مثل سفينة فضائية هائلة جثمت في الصحراء منذ مائة عام، صرخات السيارات، شغب الأفكار المتزاحمة" (٢)، هذه الكثافة من الصور والتعبيرات الملتفة حول الرياض كعنصر زمني، هي من فعل الفضاء الذي حشد كل وسائله؛ ليصنع هذه الموسيقى، وهذا الحشد، وذاك التتر السينمائي؛ ليجد القارئ نفسه أمام سينما تصويرية، تعجُّ بالأضواء وحركة الممثلين.

وقد يوظف الكاتب الروائي الفضاء بما يناسب جوَّ روايته، فيمنحه مذاق النسيم، ولون الجنة، كما هو الحال في حديثه عن بيروت، يقول علوان على لسان البطل معترز: "برغم أنني أزورها للمرة العاشرة على الأقل، إلا أنني شعرت بأن بيروت كلها تستقبلني هذه المرة بوفد شديد الامتنان لحضور العبي من أجل إحدى فتياتها، شارعًا فشارعًا استبدلت ثوب جفافي، واغتسلت بالعبق النافذ من كلمات الناس، ولون الأفق، وخصلات الماضي التي تتدلى على جبين المدينة" (٣).

أيُّ ذهنٍ يستقبل هذا التصريح عن شخص جاء للقاء غير شرعي بفتاة على حد وصف التعبير الشعبي سيستهجن ويستنكر هذا، بل سيهبطُ القاصي والداني لطرده، حتى المكان سيكون العدو الأول له؛

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٧٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١١.

(٣) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٣٨.

غيرةً على العرض، وحفاظاً على الشرف، لكن علوان ضرب بهذا كله عرض الحائط، وترك العنان للفضاء
يشكل المكان بريشة وألوان تناسب الجو النفسي للبطل، ويميل معها القارئ؛ تعاطفًا مع البطل والبطل.

فيروت كلها تستقبله بامتنان، تحول المكان إلى مضيف يحسن استقبال ضيفه، فالشوارع ممتنة،
وكلمات الناس المرحة صارت عطرًا يغتسل به، حتى إن الأفق تلون؛ بهجة لقدمه، تزينت المدينة ماضيها
وحاضرها، تحولت بيروت من مجرد حيز مكاني إلى لوحة مليئة بالبهجة، تشبه أعياد الميلاد، بما يناسب الجو
النفسي للبطل.

إدًا فالفضاء الروائي من خلال تعالقه بالمكان، يستطيع تغيير الحدث؛ ليولد رموزًا في ذهن المتلقي،
تشبه الأطلال في دنيا الشعر، بحيث يمكن القول: إن لفضاء المكان أثرًا نفسيًا في المتلقي بما يثيره من انفعال
سليبي أو إيجابي في نفس الحال فيه^(١).

ويقول علوان في رواية القندس على لسان البطل غالب: "تظل الناصرية في رأيه حيا لا يعدله حيي
آخر في الرياض، مهما ذوت الناصرية وانكفأت على حزنها وتاريخها الجريح ومهما فارقها أهلها تبعًا
وانتقلوا إلى أحياء أفضل، ظل أبي على عهده القديم بها عندما كانت مسكن الصفوة، ولا يفتأ يذكرنا
بسورها العتيذ الذي كان يفصلها عن بقية أحياء الرياض قبل أن تتم إزالته بعد انتقالنا منها بسنوات
قليلة"^(٢).

فيصور علوان في المقطع السابق الحالة النفسية لوالده في السابق وفي الوقت الحالي، من خلال عرضه
للناصرية وفضائها، وهي مكان إقامة والده قبل الانتقال إلى الحي الذي يقيمون فيه حاليًا.

ويقول أيضًا: "أجوب شوارع بورتلاند كل يوم مثل مفتش البلدية حتى تغيب الشمس تمامًا،
أحرص على مراقبة كل التفاصيل، ورصد العادات اليومية للمكان، ولهذا أقمت في وسطها حتى لا
يفوتني شيء، منذ وصلت إلى هنا بداية الصيف، وأنا أشعر بأن ضجيج الوسط يلغني بدوامه من
الأمان والألفة"^(٣).

(١) ينظر: مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص١٠٩.

(٢) محمد حسن علوان، القندس، ص١٥٦.

(٣) محمد حسن علوان، صوفيا، ص٩٨.

يحمل المكان دلائل عدّة، ففي هذا المقطع والذي يصف فيه علوان تجول البطل في شوارع بورتلاند شعوره وهو فقدان الأمان والوحدة، ويضع في هذه الرحلة في شوارع بورتلاند توفر له تلك المشاعر الضائعة وتجعله يشعر بالأمان والألفة.

وبصورة تقريبية فإن وظيفة الفضاء المكاني من الناحية النفسية تشبه إلى حد كبير وظيفة الطلل في شعرنا العربي، "فالطلل في الشعر الجاهلي من أبرز التجارب والنماذج الإنسانية، وأهمها من حيث الصلة القوية التي تكوّنت بين الشاعر والفضاء، والذي ظل فيه الفضاء الهاجس الخفي الذي يشد الإنسان إليه بمجموعة من القيم النفسية والغرائزية"^(١).

تمتدّ سطوة الفضاء للزمان أيضاً فتشكل منه جواً نفسياً يتواءم والحالة النفسية في الرواية، فالشتاء رمز للوجع والحزن، يقول علوان على لسان البطل حسان: "كم يوجعني الشتاء! ذاكرتي منه موبوءة ومريرة، مثل تواريخ البلاد التعيسة، ليس لأن كل أحزاني حدثت في الشتاء، فلحُسن الحظ أن أقداري ليست بهذه الدقة. ولكن الشتاء يملك قدرة وحيلة على بعثها من جديد، وعلى أن يعيد سرد أخباري مثل راديو الدهر، ويستطيع أن يعيدني صغيراً جداً، ويلفني مرة أخرى في الزاوية المظلمة المغبرة من خزانة الثياب، يستطيع أن يفعل العجائب"^(٢).

ورغم أن الشتاء عند كثير من الشعراء والكتاب والروائيين رمز للدفع ومبعث للسعادة برائحة مطره، وأجوائه الرومانسية، إلا أن تعالق الفضاء به في هذا النص جعل منه مصدرًا للوجع، وبؤرة للحزن.

يستطيع ذلك الفضاء أن يحيل الزمن إلى فرحة كبرى، فالنهار مصدر السعادة ومبعث النور، يقول علوان على لسان البطل معتز: "أحببت النهار أكثر، كل التغيرات الكونية تحدث في النهار، وبوسعي مراقبتها عن كثب، بوسعي تسجيل هذا التغيير في مفكرتي الداخلية حتى لا يصرخ في داخلي صوت الملل، شمس تشرق، ساعات وتنتصب في السماء، ساعات وتبهت وتنحني، ساعات وتغرب، وبينها يتغير الطقس، والضوء، وشكل النوافذ، وحالات الناس، ومواعيد العادات اليومية، عكس الليل، هذا الخامل الثابت على حالة واحدة، مغموساً في ظلامه الرتيب، إلى الفجر، كم يقتلني الليل، هذا الفاشل

(١) شربيط أحمد شربيط، الفضاء المصطلح والإشكاليات الجمالية، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد ٦٧، ١٩٩٤م، ص ٢٥.

(٢) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص ٤٣.

الذي لم يستطع اختراع حالة جديدة له منذ بدء الخليقة، كم أتمنى لو أستطيع انتزاعه من دفتر الكون، أو تحجيمه إلى ساعات، الله لو أن الليل ساعات فقط! ساعتان أو أقل، ثم تشرق الشمس مرة أخرى، وتبدأ رحلة أخرى لي مع النهار المتجدد المتحول، المتغير"^(١).

لكم تغنى الشعراء واحتفى الأدباء بالليل، وقليلًا ما تجد كتب الأدب بجملة تتغزل في النهار وضوئه، لكن الحال هنا على النقيض؛ حول الفضاء زمن الحدث وشكله بجو نفسي يتناسب مع هوى البطل الذي عشق أو أدمن كل تغيير، وملّ من كل سكون وثبات، فلأن الليل ثابت خامل، مغموس في ظلامه صار رمزًا للوحشة.

وهذا الفضاء أيضًا جاء في رواية سقف الكفاية، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "لأن المطر ظلّ يهطل طوال الليل، جاء الصباح رماديًا، شاحبًا، كوجه أرملة بقيت في السماء قطع السحاب الأكبر سنًا لتحجب وجه الشمس، بينما لا يزال في نسيم الصباح رائحة المطر، ولم تزل المظلات مطوية في الأيدي تحسبًا لمعاودة هطله، هذا الضيف الملحاح الذي تعودوه، قدتُ سيارتي تاركًا نوافذها مفتوحة؛ ليرتطم هواء الصباح بوجهي، ويحاول أن ينحتته ويمنحه ملامح جديدة، لها برودة الأشياء التي يركمها الثلج تحته، وسماجة الغرباء المجلوبين ترفًا أو حزنًا أو كبرياء"^(٢).

ويقول أيضًا: "يطير اسمك في ذاكرتي مثل الحمام التي ترفرف في الميدان الشهير. تحطين على ذاكرتي كما تحط على أكتاف السيّاح وأيديهم. أتأمل من نافذتي هذا الصباح اللندني الواجم. نسماّت باردة تحرك شعري الذي لم أحلقه منذ شهرين"^(٣).

لا يستطيع الزمن وحده بوصفه عنصرًا من عناصر البناء الروائي أن يقوم بهذا الجو النفسي؛ لأن الفضاء هو الروح التي تسري فيه، فتبعث فيه حياة جديدة ويبنى عليه عالمه، ويعي فيه المجتمع الروائي. وقد يصور الروائي الجو النفسي من خلال فضاءات أخرى غير فضاء المكان وفضاء الزمان مثل وصفه للأشياء وفضاء الشخصيات، وهذا النوع من الوظيفة النفسية يعتمد عليه علوان في رواياته للحبكة الدرامية للرواية، وتصوير الحالة النفسية بدون الاقتتان بالزمن أو المكان.

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٢٦، ٢٧.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٣٩٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٤١٧.

يقول علوان في رواية القندس على لسان غالب: "سكبت لنفسي فنجاناً آخر من قهوتي العربية بتحفُّظ، صنعتها هذا الصباح بلا قرنفل حتى أتعوِّد طعمها صافياً دون أن يتدخل فيها أي، كلما رشفتها منها رشفة وأحرقني طعمه اللاذع شعرت بأن أي يتسرَّب إلى دمي مثل مرض وراثي عنيد بدأت أشعر بأعراضه فعلاً، يخرج أي من فناجين القهوة أحياناً مثل مارد من البن، ويداهمني ليلاً ونهاراً"^(١).

إن علوان من خلال وصفه للقهوة يصور مدى حاجته إلى الصفاء وعدم تدخُّل الأب في حياته الشخصية، ثم يظهر أنه لم يستطع أن يستمتع بهذا الصفاء فحتى أثناء تناوله القهوة كان يشعر أن أباه يخرج منها، ويحتتم كلامه بتعميم هذا التدخل من الأب في حياته بقوله: (ويداهمني ليلاً ونهاراً).

ويقول علوان في رواية سقف الكفاية على لسان البطل ناصر: "الأقلام التي تأخذ رؤوس أحزاني وتكمل البكاء وحدها على الأوراق هي أقلامٌ تعوِّدت شكل يدي، تعوِّدت نوع كلماتي، وطريقتها في إثبات حضورها على الورقة، فأنا عشوائيٌّ جداً في بذاري، ألقى البذور ولا أهتمُّ أين وقعت، وكيف ستنمو، ومن سيرعاها حتى تكبر، ففشلت مني كلمات، وتعصَّمت أخرى فنجت"^(٢).

في هذا المقطع استخدم علوان الأقلام للدلالة على حالة البطل النفسية والشعورية، فيصف الكلمات التي تكتبها الأقلام بأنها أحزانه وبكاؤه، ثم يتابع وصف حالة البطل النفسية من الحيرة والقلق في تتبُّع هذه الكلمات كيف ستنمو؟ ومن سيرعاها حتى تكبر؟ وهذا يدل على قلق البطل من المستقبل وخوفه من مستقبل قد يعكس صورة الماضي.

ويقول أيضاً: "عدتُ من عند أُمي إلى الأوراق السوداء الحائرة، والبيضاء الأشدَّ حيرة. ما زلتُ أراهنُّ على هذه البداية بجموح ذاكرتي ومساحة حزني لعلها تكتملُ ذات يوم، فأعيد بها قراءة ذاتي، ربما استطعتُ في آخر المطاف أن أكملَ شيئاً من هذا الحب الناقص"^(٣).

المقطع السابق استخدم علوان فضاء الأشياء في وصف تلك الأوراق التي يكتب عليها، منها ما كتبه، فوصفها بالسوداء الحائرة، ومنها ما زالت بيضاء وهي تجعله في حيرة أيضاً، محاولاً القضاء على الحزن الذي بداخله والحيرة لتكتمل بذلك رحلة البحث عن الحب.

(١) محمد حسن علوان، القندس، ص ٤١.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٢١.

ويقول علوان في رواية موت صغير على لسان البطل ابن عربي: "ناديت الموظفين وأبلغتهم بالأوامر الجديدة، تأمل بعضهم بعضًا في استغراب ثم تحوّلت ملامحهم إلى الضجر عندما أبلغتهم أن أحدًا لن يغادر المكتبة قبل غروب الشمس، ثم تحوّلت ملامحهم إلى الخوف عندما أبلغتهم أن من تشرق الشمس وهو ليس في المكتبة فمن الأفضل ألا يأتي"^(١).

لقد دلل المقطع السابق على حالة الموظفين النفسية بعد علمهم بالأوامر الجديدة، وجاءت بصورة مباشرة تلك المشاعر، فإن الموظفين عندما علموا بأنهم سيعملون حتى الغروب بدأ على ملامحهم الضجر من تلك الأوامر، ولما علموا أن بداية العمل ستكون مع الشروق شعروا بالخوف الشديد هذا الخوف سببه هو حالتهم النفسية تجاه العمل بعد هذه الأوامر والشعور بالضجر منه.

ويقول أيضًا: "وجد الملك المُعظَّم نفسه بين ثلاثة جيوشٍ من ثلاث دولٍ لا يعرف أيها سينهي ملكه، فانشغل بذلك عن المدارس والخوانق ووشايات الفقهاء وتدابير السفهاء، زرته أعزّبه في وفاة أحد وزرائه المقربين فما كاد يعرفني، عيناه زائغتان، ووجهه بلا دماء. وفارقت مجلسه وقد أحزني وكانت تلك آخر مرة أراه فيها أصيب بالدوسنطارية ومات ومشينا في جنازته إلى بقعةٍ في الصحراء كما أوصى أن يُدفن فيها دفن الفقراء بلا بناء ولا زينة"^(٢).

وفي المقطع السابق يُصور علوان حالة الملك النفسية، فذكر سبب تلك الحالة وهي الجيوش الثلاث الذي هو بينها، ثم تابع ذلك بمحاولة وصف حالة الملك بأنه انشغل بالجيوش عن الدولة من الداخل وأنه كاد ألا يعرف ابن عربي، وهذا يدل على أن الملك أصبح منفصلاً عن الواقع الداخلي للمدينة، لم يعد يفكر إلا في سقوط ملكه وهو قلق خائف.

ثم يرسم علوان صورة الخوف والقلق على وجه الملك بأن عينيه زائغتان، ووجهه بلا دماء؛ ليكتمل المشهد الذي يدل على خوف الملك ويعقب كل هذا بوفاة الملك، وكأنه يريد القول بأن سبب الوفاة كان خوف الملك على ملكه.

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٣٧٩.

(٢) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٥٧١.

٢- الوظيفة الإبداعية:

والفضاء الروائي له وظيفة دلالية وإبداعية؛ تولدت من خلال اللغة التي تحوّلت بفضل عوامل الإيحاء إلى دلالة، فكل ما في الرواية من عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصيات لم تأتِ اعتباراً أو صدفة، وإنما هي مُنتقاة ومرتبّبة، يحكمها جميعاً فضاء، ينظم علائقها معاً؛ ليصب كل ذلك في ذهن القارئ تلك الدلالة الخفية في نفس الروائي.

والفضاء الدلالي هو رصد المعالم الواردة في الخطاب الروائي من معناها الشكلي الظاهري ومحاولة تمييزها بأدوات لغوية وبلاغية تميل القارئ للتأويل والتفسير، "فالفضاء الدلالي يؤدي فيه القارئ أو الناقد الدور المنوط به في إنتاج الدلالة في الرواية، وتشارك فيه مختلف العناصر المكونة للبناء الروائي من أمكنة وأزمنة وأحداث وشخصيات من خلال البناء اللغوي ومستويات اللغة السردية من ترابط وانسجام بين بنائها"^(١).

فالفضاء في روايات علوان يصور من اللغة لوحات ذات دلالة إبداعية؛ توحى أو تشير أو تصرح أحياناً بما تريد قوله الشخصيات، فتمطية اللغة وتحجر الكلمات لا وجود له مع الفضاء الروائي في الرواية الجديدة، وإن الفضاء الدلالي يخرج اللغة عن صمتها، يعبر من خلالها عمّا يجول في خاطر الروائي؛ ليبلغ المتلقي بما في نفسه، بطريقة تشبه الرسم والتصوير.

من أمثلة ذلك، قول علوان في رواية سقف الكفاية على لسان البطل ناصر: "بوح الكتابة بريء وجريء، تتلوّن فيه الهموم الرتيبة، يتمطى ظهر الحزن، ويطلق القلق أصابعه، بوحها يشبه حنظلة مُرّة مغموسة في سكر محروق، أو ربما يشبه موتاً يبعث تحت قشرة الحياة أو مأتماً قائماً في ليلة عيد أو وجه مهرج ضحوك تراوده الحياة عن دمعة، فرق بين الاعتراف المنهمر وبين سرد الذنوب فقط مثل محاضر التحقيق، من المرهق أن أكون عبر قلم، قاضياً ومتهمّاً ومحامياً، ولا شاهد إلا ذاكرة صعبة، ولا جريمة إلا حب شاردي"^(٢).

في هذا المقطع الكتابة لم تعد مجرد صرير أقلام، بل صارت صراخاً وبوح كاتب على وجه سجلاته، والهموم صارت ذات لون رتيب، وصار الحزن دابة تمتطى، حتى القلق صار إنساناً يطلق أصابعه لفرط

(١) عبد الله تّوام، دلالات الفضاء الوائي في ظل معالم السيميائية، ص ١٩.

(٢) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ١٣، ١٤.

قلقه وتوتره، وتزداد حدة التوتر في الصورة، فترتفع لأجلها درجة التعبير؛ ليصور البطل كأنه مهرج في سيرك، يحاول رسم البسمة على من حوله، في الوقت الذي يبكي فيه قلبه، وهكذا تتحوّل الكلمات في تضامها إلى ألوان وروائح وحركات.

إن هذا الشكل الجديد للفضاء لم يعد مجرد خلفية للأحداث أو زمن ومكان، وإنما أصبح أساسياً في نظرية الأدب، "فالفضاء يمثل محوراً أساسياً من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب... ولم يعد مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، ولكن أصبح يُنظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من العناصر الأدبية، هذا بالإضافة إلى أنه كان ولا زال يلعب دوراً هاماً في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية في جميع أنحاء العالم"^(١).

ومن نماذج ذلك في رواية طوق الطهارة، يقول علوان على لسان البطل حسان: "في الحنين الماضي كان الأمر مختلفاً، كنت أكتب في كنف مصباح وفيّ، يعرف وجهي أكثر مني، ويعرف متى يتواطأ طوعاً مع اقتراب البكاء، ثم ينطفئ عمداً عندما يبدأ الألم بجري خارج الكتابة، والآن صرتُ أرتكب كتابة تشبه الرقص الوضع في صخب السامعين الناكرين، وخونة الحكايات، ثمّة فرق بين الكتّابين ولا شك، حاولت أن أشرحه لقلة من الناس الذين تحلّقوا حولي ذات جزع، واستجابوا للغناء الخافت، وطقطقة الحنين، وأشعلوا معي أوراق كتابي، وجلسنا نتدفأ من البرد المشترك، فرق كبير بين الوعي الذي يحاصرني الآن بقوانين مريبة، مثل وجود أناس آخرين، حزاني، وملعونين، وقُطّاع أمل، يتقاطعون معي في قصص متشابهة، وبكاء باهت، وبين اللاوعي الجميل الذي تعلمته منها أثناء كتابة النية الواحدة، والذي كان يمنح أوراقي ذات يوم مساحة عضلية هائلة، وتمارين شاقة من الأمل الموارب، فرق بين الركض في المضمار الأنيق، ذي المسار الذي لا يقاسمي إياه راكض آخر، ولا يرسلني إلا إلى قارئة واحدة، وبين الركض في يباب من الجائعين، والخائفين، والعاشقين، والمفقودين، جميعهم لهم الأقدام نفسها، والأوهام نفسها، ويركضون في الاتجاه ذاته الذي لا يفضي إلى شيء، ولا يعود إلى نقطة البداية الجميلة أبداً"^(٢).

(١) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موقع الشرق، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠م،

ص٩١.

(٢) محمد حسن علوان، طوق الطهارة، ص٧، ٨.

هذا النص يحكي وظيفة الفضاء الروائي، النفسية والإبلاغية، لكنه في الثانية أقرب وأوضح منه في الأولى؛ فإذا كان علوان قد صوّر الجو النفسي للبطل، فإنه كان وسيلة إبلاغية، صاغ فيه الفضاء من عناصر الحكيم متفاعلات بيئية جعلت من حدث الكتابة متنفساً للحزن، دفء من برد الشتاء، كتابة تختلف عن الكتابة قبل ميلاد الحب، ميلاد الوعي، هذه المواليد الجديدة التي فرضت قوانينها المريبة حول عنقه.

وإن الصور المتخيّلة التي صاغها الفضاء في المقطع السابق جاءت بدلالة إيجابية، تبلغ المتلقي بأخبار الدفقة الشعورية للبطل الكاتب، كما تشير إلى البون الشاسع بين الكتبتين، بين كتابة تشبه الركض في مسار أنيق وبين الركض في يباب من الجائعين والخائفين والمفقودين.

ويقول علوان في رواية موت صغير على لسان البطل ابن عربي: "لا بد أنه كان أماً فظيماً هذا الذي يحدثه مسحوق الفلفل، استأثر به ابني عماد غير أنه لم تمض بضعة أسابيع حتى تألم أهل دمشق أماً أشد من ذلك، ولو أن السماء أمطرت، وثارَت الأرض، وهبَّت الريح، فامتألت الأنوف والعيون والحلوق والقلوب والأرواح بمسحوق الفلفل الحارق لما تألموا مثل هذا الألم، فلا تمرُّ في درب إلا وتسمع ولولة ونحيباً، ولا تدخل الجامع إلا وتسمع حوقلة وأنيباً، ولا تمشي في السوق إلا وتبصر أترأخاً وأوجاعاً، سلّم الملك الكامل بيت المقدس للأنبور الإفرنجي صلحاً، ولو أنهم أخذوه حرباً وقتلاً وغصباً لكان هذا أخفّ وطأة على أنفس المسلمين، لا سيما المسنين من أمثالي الذين شهدوا اليوم الذي استعاد فيه صلاح الدين بيت المقدس، وشهدوا أيضاً اليوم الذي أعاده أحد أحفاده على الفرنجة طوعاً!"^(١).

إن التقديم السابق يحوي قيمة دلالية وإبلاغية قبل البوح المباشر، فإن القارئ في شوق لمعرفة السبب في ألم الناس وولولتهم ونحيبهم، في لهفة لمعرفة السر وراء حوقلة المصلين في المساجد، ثم تأتي الإجابة بأن الملك الكامل تنازل عن بيت المقدس دون حرب، ولا يشعر بهول الفاجعة مثلما يشعر بها من عاصر صلاح الدين، وشهد اليوم الذي استردّ فيه هذا البيت من اليهود.

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٥٨٣، ٥٨٤.

هذا السرد المرسل لم يكن ليأخذ لذة الشوق القرائي دون تنظيم الفضاء لسيرورته، وهذا ما يدفعنا للقول بأن الفضاء يتعدى مجرد كونه رابطاً يربط بين عناصر الرواية إلى كونه محوراً أساسياً للمادة الروائية، وله أبعاد دلالية من خلال تفاعله مع مكونات السرد الأخرى.

٣- الوظيفة التخيلية:

تُعدُّ الوظيفة التخيلية للفضاء الروائي أبرز وظائفه؛ فالرواية محاكاة لما يجري في الواقع، تكتسي ثوبه، وتجسد ما يحدث فيه، ودليل ذلك ما يلجأ إليه الروائي من تسمية المكان والشخصيات في الرواية؛ فهي توحى بالموضوعة والواقعية - حسب تعبير "شارل كريفل" -؛ ففي حديثه عن الموضوعة في النص الروائي، يقول: "هذه الموضوعة تجعل من النص كأنه حقيقة، بل يوهم بالحقيقة، فالحكى بما هو عليه من توقيت وموضوعة كأنه محاكاة تامة للعالم، يكتسي صبغة الراهنية؛ لأنه يحكي ما يحدث بالفعل في الواقع الراهن.

إن النص الروائي هو المتخيل الذي يراجعنا إلى الواقع تذهب عنه موضوعته، فالموضوعة تضفي على النص طابع الصدق"^(١)، ويعني هذا أن الخيال - وحده - الذي يخرج النص الروائي من واقعه، ويقوم الفضاء المتخيل بهذه المهمة؛ فيشكل التصورات والرموز المختلفة في محيلة المتلقي، كما يمثل جسراً بينه وبين النص؛ فيولد لديه الاستيهام والحلم، وينشط التخيل، ويخرج النص من حيزه المغلق إلى الانفتاح؛ حيث "تعتمد ثنائية (واقعي / مُتخيل) على المرجعية الفضائية الروائية وانثاقها السردية، والمرجعية هنا هي المصدر الأساسي للواقع أو المتخيل الذي تستقي منه المادة المكونة للفضاء"^(٢)، وعليه فإن الفضاء الروائي سيُشكل النقطة الأهم في تحريج النص الروائي من كونه مجرد نص سردي إلى رواية؛ باعتباره مصدرًا للخيال؛ فـ "الرواية تخيل ينطلق من منظور من رؤية، ويحمل منظوراً أو رؤية، أو لنقل أن ثمة قدرًا من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل كفن، ثم نزوع إلى التجديد والرمز"^(٣).

وتتجلى الوظيفة التخيلية للفضاء الروائي أول ما تتجلى في عنوان الرواية؛ باعتباره "نظاماً سيمائياً ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة"^(٤)؛ ففي الروايات موضوع الدراسة حول الفضاء الروائي العنوان من نص مغلق إلى فضاء مفتوح؛ حيث سمح للمتلقي بالبحث

(١) عبد الرحيم حزل، الفضاء الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٧٣.

(٢) عبد القادر شريف حسني، استراتيجية الفضاء الوجودي والمتخيل، مقال منشور عبر الشبكة العنكبوتية، رابط:

<http://e-biblio.univ-mosta.dz/bitstream/handle/123456789/1049>، ص ٩١.

(٣) محمد بو عزة، تحليل النص السردية، ص ٦٤.

(٤) بسام قطوس، سيماء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٣٣.

في سيمائيته عبر خياله؛ ليصل إلى ما يحمله من معطيات وإيحاء؛ إذ "يشير المتخيل إلى مجموع المعطيات التمثيلية والرموز الإيحائية والترسيمات المتعاقبة في مكوناتها وبنياتها ودلالاتها"^(١).

فينطلق القارئ في ترسيم خياله من النظرة الأولى إلى عنوان الرواية؛ إذ يحمل فضاء العنوان في (سقف الكفاية) كمًّا تخيليًّا يحوي مضمونها إن لم يتفوق عليه، فبمجرد قراءة العنوان تنطلق مخيلة القارئ في تصور مدلول كلمة (سقف) المضافة إلى ما يتم معناها ويقاربه (الكفاية)، وتبدأ عملية التصور في طرح تساؤلات عدة، أهمها: أي كفاية؟ وما نوع هذه الكفاية؟ وما الدافع لتصل إلى سقفها ونهايتها رغم أن معنى الكفاية -وحده- يكفي؟ وغيرها من التساؤلات التي تعد مفتاحًا لعملية التخيل، ومحفزًا لافتحام النص الروائي للوقوف على صحة ذلك التخيل.

والأمر نفسه في (طوق الطهارة)؛ إذ تستدعي العلاقة بين المضاف (طوق) والمضاف إليه (الطهارة) أعمال الخيال لتصورها، ويفرض العنوان تساؤلات عدة، أهمها: أي طوق؟ وأية طهارة؟ وما الرمزية في هذا العنوان؟ وما مدلوله؟ وعلاقته بمضمون الرواية؟ وغيرها من التساؤلات التي تتطلب تصورًا وتخيلًا لا يملك القارئ أمامه سوى قراءة الرواية حتى آخر كلماتها؛ لفهم أول عتباتها.

وفي (صوفيا) يلعب فضاء العنوان الأمر نفسه؛ فتتبادر إلى مخيلة القارئ تساؤلات، كمن صوفيا؟ وما قصتها لتحتل عنوان الرواية وحدها؟ وغيرها من التساؤلات. والأمر نفسه في (القدس)؛ إذ ينطلق خيال القارئ في تصور ذلك الحيوان البرمائي، متخيلاً شكله وصفاته، متسائلًا: ما علاقته بمضمون الرواية؟ وما الرمز الكامن فيه؟

هذا بالإضافة إلى ما يمثله فضاء العنوان من ضبابية تمثل دافعًا إلى التخيل؛ ففي روايتنا الأخيرة (موت صغير)، نجد إبهامًا في عنوانها، يدفع القارئ إلى تخيل الموت، ويفرض على مخيلته تساؤلات كما المقصود بالموت الصغير؟ وما الرمزية في هذا العنوان؟ وما يحمل وراءه من مدلولات؟ وغيرها من التساؤلات التي تجذب القارئ، فالتخيل أفضل الطرق إلى جذب القارئ؛ إذ "تتجسّد قدرة الخيال في تحسين الفهم البشري للآخرين -الشخصيات- الذين يمتلكون مشاعر ومعتقدات ورغبات متناقضة ومختلفة كليًا عن تلك التي

(١) يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط ١، ٢٠٠٥م،

يحملونها، وغالبًا ما يوصف الخيال الأدبي بأنه التصوير الوصفي العميق للمشاعر والأفكار الداخلية التي تدعوننا كقراء لولوج العوالم الداخلية للشخصيات"^(١).

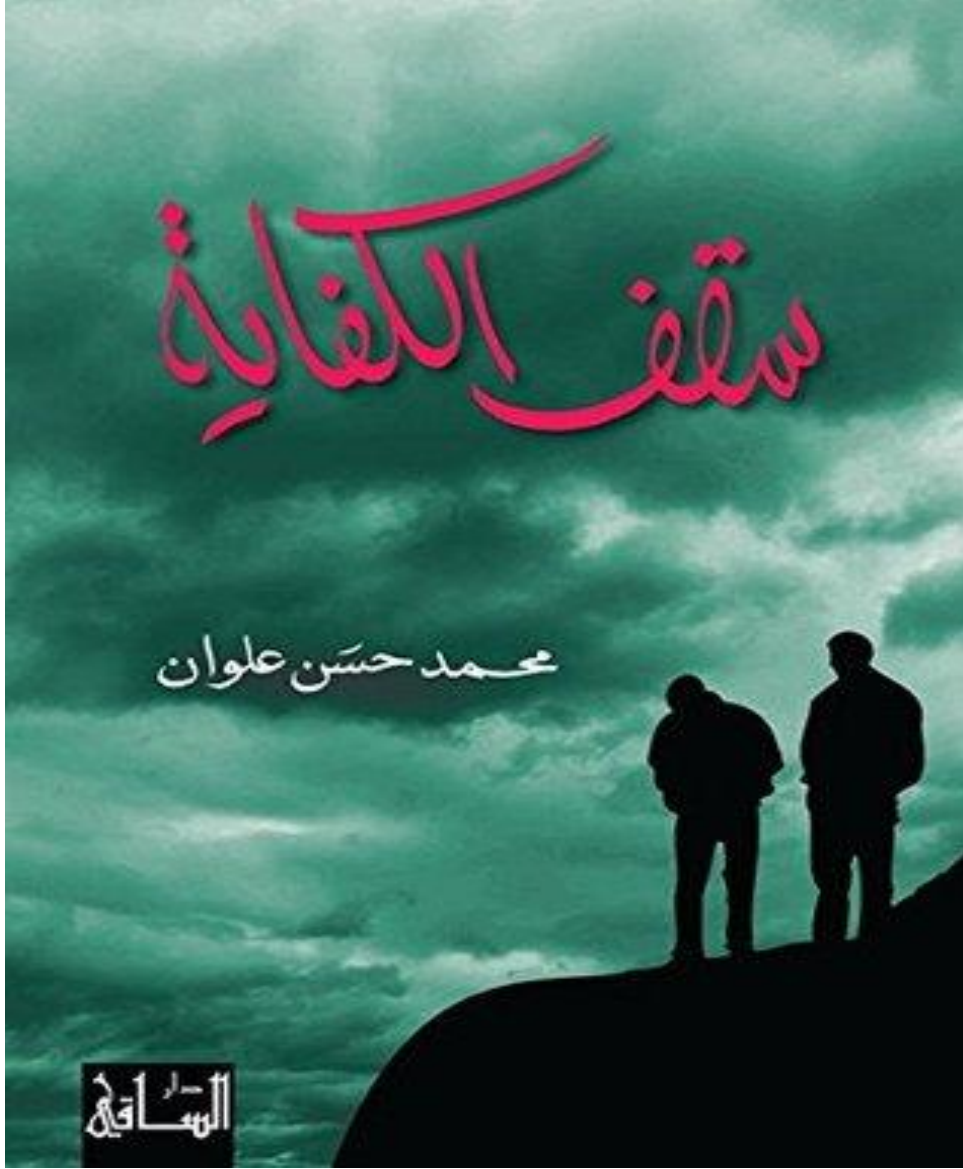
ويعد فضاء الغلاف الخارجي للرواية ذا بعد تخيلي هام؛ إذ يحمل الكثير من المدلولات، ربما كانت أوسع من العنوان نفسه؛ فـ "الإيحاء الدلالي الذي ينطوي -عليه- يعبر عن معنى تأطير يشير من بعيد أو قريب إلى الكون التخيلي للقصة"^(٢)، فالقارئ يطلق العنان لمخيلته لاكتشاف المغزى من الرسم أو الصورة التي يحملها الغلاف، ومن ثم تبدأ عملية أخرى من التخيل المدفوع بتساؤلات عدة تدور في مخيلته، كرمزية الصورة، وعلاقتها بالعنوان، والدوافع وراء اختيارها، ورمزية ألوانها، وغيرها من التساؤلات التي تنعش خيال المتلقي، فالمشاهد لغلاف رواية (سقف الكفاية) يجد نفسه أمام لوحة مفعمة بالحزن النابت في أرض الخذلان، يمثلها شخصان في عالم المجهول، يحدهما الزمكان المجهول بسماء ملبدة بالغيوم، وهذه الصورة - على بساطتها- دافع قوي لتنشيط خيال المتلقي الحصيف؛ لما تحمله من إيحاء ورمزية كفيلة بأن تجعله يقف أمامها لفترة طويلة؛ لكشف كنهها، ولا يمكنه -بأي حال من الأحوال- عبورها دون تصور وتساؤلات.

(١) محمد حياوي، متعة التخيل، مقال منشور عبر الشبكة العنكبوتية، الاثنين ٣٠/١٠/٢٠١٧م، رابط:

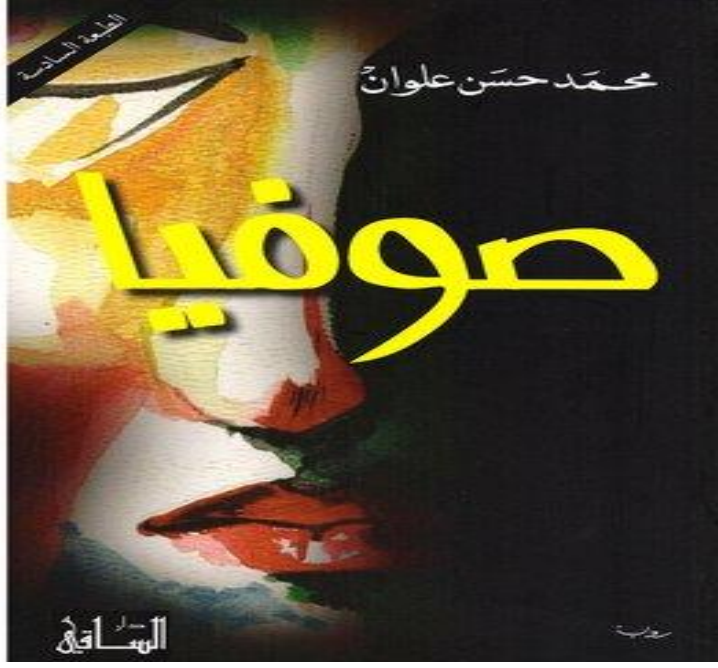
<https://alarab.co.uk>

(٢) سلمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، فؤاد التكريلي نموذجًا، دار الكندي للنشر والتوزيع،

عمان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣٨.



وفي رواية (صوفيا) يمثل فضاء الإطار بعداً تخيلياً؛ إذ تتمثل في صورة زيتية تحمل بعض وجه لفتاة جميلة بعينين حزينتين، تحمل رمزية للحزن الدفين، هذه الرمزية هي بمثابة منشط لمخيلة القارئ، وحافز للولوج إلى نصها لسبر أغواره.

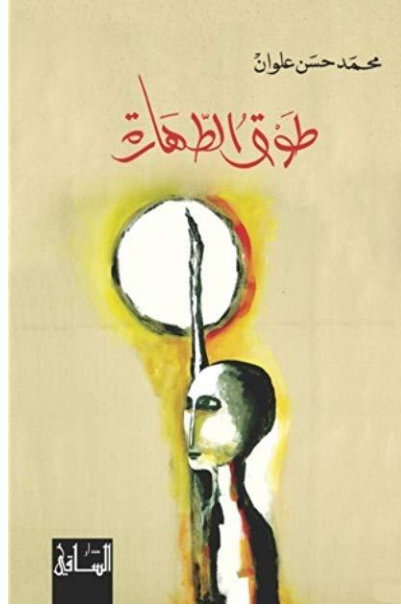


ويلعب فضاء الإطار دورًا تخيليًا أكبر في رواية (القندس)؛ فصورة الغلاف ليست للقندس!! وإنما لوحة زيتية تحمل ضبابية رمزية، تفوح منها رائحة اليأس، وتحتاج من القارئ إلى وقفة طويلة؛ لفهم مغزاها، وربما الخيال -وحده- لا يكفي لفهمها. وتناقض العنوان مع صورة الغلاف تستدعي تخيلًا أكبر؛ للربط بينهما وبين مضمون الرواية، التي أصبحت هي الأخرى - بعد هذا الإشكال- تتطلب تخيلًا آخر.

القندس



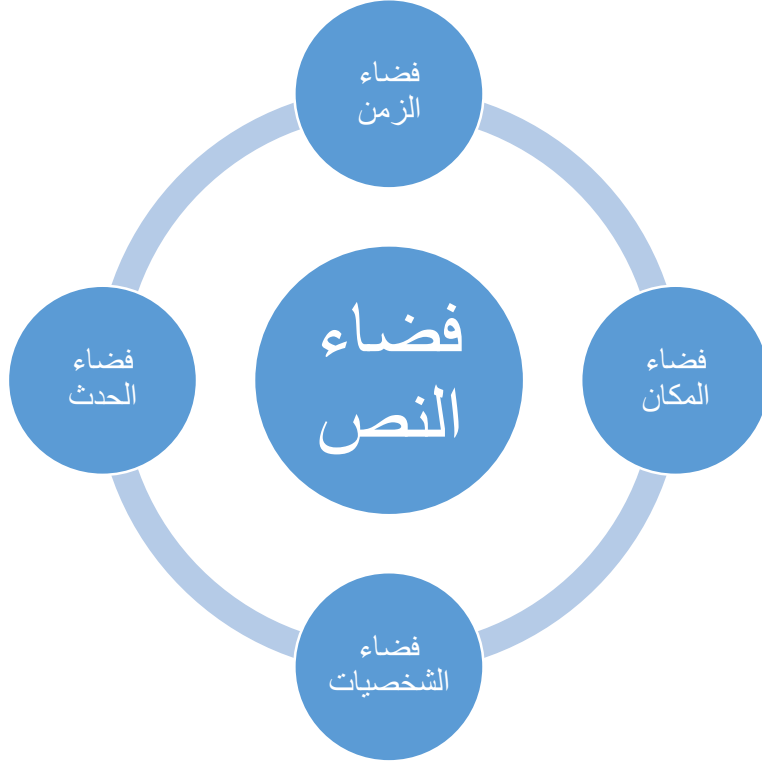
بينما في (طوق الطهارة) يتقارب مدلول صورة غلافها مع عنوانها؛ حيث تتشكّل في لوحة زيتية لشبه إنسان يراه الدهر يمدُّ يده نحو طاقة من النور المنبثق، يحاول التشبث بها، بيد أن مخيلة القارئ تظل حيرى في كشف العلاقة بين الإطار برمزيته ومضمون النص الروائي.



ويأتي فضاء الإطار في (موت صغير) أكثر تعقيداً، وهو ما يتطلب خيالاً عميقاً لفهم مدلولها؛ إذ تتمثل في صورة شيخ معمم، قد فتح إحدى عينيه نحو الأفق، بينما ظلت الأخرى مغلقةً على بواطن الخيال.



ويتخلل الفضاء الروائي جسد الرواية، فيحوّلها إلى مظلة تخيلية؛ حيث يتحوّل المكان والزمان والشخوص والأحداث إلى فضاء، وتحوّل بنية السرد من مجرد قالب مغلق إلى صورة مُفَعّمة بالخيال يربط بين أجزاء الرواية؛ حيث الفضاء النصي يمثل رابطاً يجمع بين متخيلات فضاء الرواية من زمان ومكان وأشخاص وأحداث، ويمكن تخيل هذه العلاقة من خلال الشكل التالي:



وتفسير هذه العلاقة يعود إلى ما يلعبه فضاء النص من وصف تصويري لعناصر الفضاء الأخرى؛ فـ "الوصف من أهم الوسائل التعبيرية والتصويرية، وظَّفَه الروائي لغاية جمالية ودلالية، فتميز بالحياة والحيوية، إذ أتقن الروائيُّ اختيار الأدوات التي تساعد على خلق كيان تشكيلي مكوّن من شبكة العلاقات المتوارية بين عناصر السرد التي تنقل المشهد من دراما النص إلى محيطة المتلقي"^(١)، ويمكن تتبع هذا الدور التخيلي للفضاء الروائي داخل روايات علوان من خلال فضائها النصي؛ ففي رواية (سقف الكفاية)، يقول علوان على لسان البطل ناصر: "بدأ يشرب منك سالم، بدأ يسلبك جمالك، وروعتك، ورواء جسمك، بدأ يمارس إقطاعيته الشرقية على الأرض الجديدة التي ضمَّها إلى أملاكه، بدأ يتغامز هو وأصدقائه على شبقه الزوجي الذي ارتوى، فهل تتصورين شعوري الآن؟

أربعون يوماً على قصبة الشنق، هكذا يموت المخلصون.

والرياض في شهر يوليو، وخمسون درجة مئوية توقع عليها الشمس كل يوم.

(١) حميد الحمداي، بنية النص السردي، ص ٧٦-٧٧.

كُليتاى تبتسمانِ للموت قريباً، تماماً مثلما تبتسمين لسالم عندما يستيقظ ذات صباح، ويسألك
جنساً آخر يُكمل به شبق الليلة الماضية"^(١).

لا يمكن فهم المقطع السردي السابق إلا من خلال تصوُّر فضائه الروائي، بدايةً من فضاء المكان
(الرياض) وقد خرج من حيزه الجغرافي ليصبح رمزاً للحزن والوحدة، مروراً بفضاء الزمان (شهر يوليو) الذي
خرج من غلافه التاريخي المحدد إلى مجال أوسع لا يدرك إلا بتخيُّل جو الرياض في هذا الشهر، وقد وصلت
درجة الحرارة الخمسين مئوية. وحتى الشخصيات، خرجت إلى فضاء تخيلي أوسع؛ فتحوّلت بفعل الفضاء
الروائي من كونها "كائناتاً حيّاً ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه"^(٢) فالصراع بين
(ناصر) و(سالم) على (مها) لا ينحصر في الأشخاص، بل يمتدُّ إلى الصراع الاجتماعي الذي يعيشه العديد
من أفراد المجتمع، ففضاء الشخصيات هنا ذو بُعد دلالي يكشف للقارئ عن نظرة المؤلف للعالم من حوله.

وهكذا يرسم فضاء النص لوحةً تخيلية تتشكّل من تعالق فضاء المكان والزمان والشخصيات، تساعد
هذه الفضاءات مخيلة القارئ على تصوُّر الحدث، وتفتح أمامه المجال للتخيل والاستيهام، ويجد القارئ نفسه
أمام وجهات نظر متعددة لا تناقض بينها، وإنما هي مصدر لتغذية فكره ومخيلته، وعليه في نهاية الأمر أن
يخرج بوجهة نظر واحدة من هذه التعددية، ويعني هذا أن المتلقي سيصبح شريكاً للمؤلف في الرواية؛ فهو
من سيتوصّل بنفسه إلى دلالتها، ووحده من سيقوم بفك شفرتها وتحليل رموزها، إذا ف "الفضاء الروائي ينشأ
من خلال وجهات نظر متعددة؛ لأنه يُعاش على مستويات عديدة منها: الراوي بوصفه كائناً مشخصاً
وتخيلياً أساساً، ومن خلال اللغة التي يستملها الروائي لتحديد المكان والزمان، والشخصيات الأخرى التي
تحتويها أحداث الرواية، والقارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظره"^(٣).

ونلمس الدور التخيلي للفضاء الروائي في سائر روايات (علوان)؛ ففي (صوفيا)، تتعالق فضاءات
الزمن والمكان والشخصيات والحدث لتكوّن صورة تُثري مخيلة القارئ، يقول علوان على لسان البطل معتر:

(١) محمد حسن علوان، سقف الكفاية، ص ٢٦.

(٢) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات
الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط ١، ١٩٩٥م، ص ١٢٦.

(٣) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٣٢.

"أطلقت قدمي في بيروت مثل جمل شارد، ألوك الصمت وأتأمل الأشياء بعين باردة، وأمشي مشية الكلبان، يداً في جيبي، ويداً تتدلى، وأفكاري تتأرجح فوق رأسي مثل هودج.

قررت منذ خروجي أن أمشي ولا أركب، أختزن الهواء البارد، وأناقش الأشياء التي أمرُّ بها بصمت، وتساؤل. أشعر الآن وكأني في مفترق طرق لقضية مصيرية كبرى، برغم أنني لا أعيش سوى ورطة صغيرة في شقة فتاة مريضة، ولكن في غمرة إحباط ما، تستوي القضايا، كلها سيئة!"^(١).

يُمثل فضاء المكان في المقطع السابق مركزاً ينطلق منه خيال القارئ؛ فليست (بيروت) مجرد مكان جامد، وإنما هي لوحة مفعمة بالعلاقات المتشابكة، تتجول فيها الشخصيات، ويحتل الحدث فيها جانباً كبيراً، كما تتخذ اللغة بفضائها المجازي منه مسرحاً للتعبير والتصوير؛ فـ "فضاء المكان في النص السردي ليس بمعزل عن العناصر السردية الأخرى، بل إن هناك نوعاً من التلاحم والارتباط بينه وبين هذه العناصر، وهذا الارتباط يُشكّل في حد ذاته لوحة فسيفسائية مشكّلة جمالياً"^(٢).

وتعلو درجة الخيال حين يكتمل فضاء النص؛ حيث تكتمل الصورة، فالتشبيهات كقوله: (أطلقت قدمي في بيروت مثل جمل شارد)، (أفكاري تتأرجح فوق رأسي مثل هودج)، والاستعارات، كقوله: (أختزن الهواء البارد)، (أناقش الأشياء التي أمرُّ بها بصمت)، فإذا تشكّلت هذه الصور مع المفارقة التي يخلقها فضاء المكان، فهي جديرة بأن تُنعش مخيلة القارئ، وتخلق فيها تصوّرات يصل من خلالها إلى الحالة الشعورية التي يعيشها البطل.

وفي رواية (القندس) نجد الفضاء الروائي قد رسم لوحة ذابت فيها معالم المكان والزمن والحدث والشخصيات، يقول علوان على لسان البطل غالب: "ما زالت الغربة تمرّ أسنانها الصغيرة على حدود وجهي وأصابعي. أعرف أن هذه الأسنان ستنمو لتصبح أحدّ، وعلى جسدي أن يصبح أقسى. هل هذه من لعنات الغربة التي لا يمكن التنبؤ بها قبل أن تحدث؟ أن ننتهي أنصاف النساء ونكسر على رحيلهن؟"^(٣)، تتكوّن الصورة السابقة من فضاء المكان المتخفي في الغربة؛ ليثير خيال القارئ ليس فقط في

(١) محمد حسن علوان، صوفيا، ص ٩١.

(٢) محمد صابر عيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٢٣٠.

(٣) محمد حسن علوان، القندس، ص ١١٨-١١٩.

اكتشافه بل والإحساس به، وفضاء الزمن المتخفي في فعل الاستمرارية (ما زال) والممتد إلى المستقبل عبر إجماع النص، وفضاء الشخصية الكامن في تاء المخاطب (ما زلتُ)، وفضاء الحدث المشع من الأفعال، ليجد القارئ نفسه أمام لوحة متداخلة الألوان، تفرض عليه أعمال مخيلته لفك خيوطها وتصورها. هكذا تتحوّل عناصر البناء الروائي في الرواية التجريبية إلى فضاء يحول القارئ إلى مشارك في الرواية من خلال دفعه للتخيّل والتوقع. ونلمس هذا الأثر للفضاء الروائي جلياً في (موت صغير)؛ حيث فضاء اللغة الصوفية يعمل كصبغة تلون فضاء الرواية كله برمزية فريدة، يقول علوان على لسن البطل ابن عربي: "جلست على فراشي وراح عقلي يدور مثل طائف تائب، وقلبي يدقُّ مثل ساعٍ بين العلمين. قرأت أورادي، وفركت عيني، ورحت أتأمل أرض الحجر. القافلة ما زالت تمشي. الرحال تزيد ولكن الطريق يقصر. غداً عندما تصير الرحال أكثر مما يحتاج إليه الطريق أموت. تصبح قافلتني محض حكاية. تمسح الريح آثارها وتمحو مسارها. يحكى أن قافلة ما مرّت من هنا..."^(١).

تبدو الجُمْل -للوهلة الأولى- منفصلة في الفقرة السابقة، لكنها متصلة إذا تخلى القارئ عن القراءة الدلالية الخطية، وتناول النص كفضاء يربط بين عناصر الحكيم، يتطلب أعمال العقل، وترك العنان له للتخيّل؛ فـ "التخيّل رسالة اتصالية تتطلّب التخلي عن القراءة الدلالية الخطية، وتتبنى القراءة المتفاعلة الداعية إلى استراتيجيات استكشافية، تتفاعل فيها البنيات النصية مع البنيات المعرفية للقارئ"^(٢).

وجملة القول: فإن الفضاء الروائي له دور رئيس في تحقيق متعة القراءة؛ إذ هو المنشط الأول والأهم لمخيلة القارئ، حيث تتجاوز عناصر البناء الروائي حواجزها المغلقة إلى فضاء رحب، مليء بالإيحاء والخيال الذي يحقق المتعة للقارئ، ويدفعه للتفاعل مع النص الروائي، بل ويشارك المؤلف في استنباط دلالاته. وهذا التأثير يجعل من الفضاء أهمّ ركن في تأسيس الرواية الحديثة؛ فبالإضافة إلى دوره في ربط الرواية عناصرها، فهو ذو وظائف عديدة داخل الرواية، فمن خلال تعالقه بعناصر الحكيم، يظهر لنا الجو النفسي للمكان والزمان والشخص.

(١) محمد حسن علوان، موت صغير، ص ٣٥٥.

(٢) عبد الملك أشبهون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجاً)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٢٣١.

فالفضاء الروائي هو مجموعة العلاقات التي تربط عناصر العمل الروائي، بحيث "لا يمكن بأية حال أن يكون منعزلاً مع المكونات السردية الأخرى كالشخصيات والأحداث والزمن. وعدم النظر إليه في تفاعله مع هذه المكونات يجعل التأويل قاصراً عن إدراك الأبعاد الدلالية" (١).

(١) جوزيف إكسبير، شعرة الفضاء الروائي، ص. ١٠.

خاتمة الفصل الرابع

تنوّعت طرق الكتابة في روايات محمد حسن علوان، وتمّ استحضار أشكال الفضاء بطرق متباينة في مدونة البحث، تتمثّل في لغة علوان، فاللغة السردية في رواياته تحقق تمايزها وتداخلها عن طريق أيديولوجية علوان التي تظل حاضرة، تفرض خلالها أشكالاً كتابية خاصة في استحضارها للفضاء من خلال المكان أو تشخيصها للشخصيات أو الأشياء، فعنوان يشكل من اللغة فضاءً يظهر جمالياتها من خلال جُمَل سردية وحوارية ووصفية متنوعة، تظهر جمالياتها في طاقتها التصويرية والتركيبية والإيحائية والدلالية.

وقد استعمل علوان التعبير الاستعاري، والذي يمثل النزعة التأملية في تصويره للعالم الداخلي والعالم الخارجي، بكل قضايا المعقدة، فنجد تحول اللغة عنده من مستوى الخطاب التواصلية إلى لغة تتحوّل لتعطي شكلاً جديداً للغوص في متاهات الذات والكشف عن المتناقضات النفسية والاجتماعية.

إذاً إن رواياته أفلحت في خلق نمط روائي متعدد البناء، فكل رواية تحتوي على مسرح تحدث فيه الأحداث، وتتصارع في ميدانه الواسع أفكار وشخصيات ومناخات اجتماعية ومعطيات أخلاقية ورؤى فوقية، فالفضاء يؤلف إطاراً يتفاعل مع العناصر البنائية الأخرى في الرواية، ومن ثمّ يقوم بأداء وظائف عديدة في النصوص السردية، ومن هذه الوظائف الوظيفة النفسية، فنجد علوان يسعى إلى تهيئة الجو العام بما يناسب الشعور النفسي، المنتشر في سياقات الجُمَل، فله القدرة على نشر جو الفرح أو الحزن أو القلق.

وكذلك الوظيفة الإبداعية؛ والتي تولدت من خلال اللغة، وتحوّلت بفضل عوامل الإيحاء إلى دلالة، فكل ما في الرواية من عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصيات لم تأتِ اعتباطاً أو صدفة، وإنما هي مُنتقاة ومرتبّبة، يحكمها جميعاً فضاء، ينظم علائقها معاً، ليصُبَّ كل ذلك في ذهن القارئ تلك الدلالة الخفية في نفس الروائي.

أما عن الوظيفة التخيلية، فالمقصود الأول من كتابة الرواية هو القارئ؛ فبدونه يصير العمل عبثاً لا قيمة له؛ لذلك يحشد المؤلف كل وسائله لتهديب النص وتنميته ووضع كل وسائل المتعة واللذة فيه؛ فلجأت الرواية الحديثة للفضاء الروائي؛ لأنه من خلال تعالقه باللغة ينهض بوظيفة التخيل، فالرواية محاكاة لما يجري في الواقع، تكتسي ثوبه، وتجسد ما يحدث فيه.

الخاتمة

الخاتمة

لقد مكَّنا الاستهداء بهذه المقاربة السردية للفضاء الروائي في روايات محمد حسن علوان من الكشف عن مدى نجاعة هذا المنهج في استخلاص النتائج المرجوة، فقد أفضى البحث وفق هذا المنهج إلى عدَّة نتائج، أبرزها:

- حظي الفضاء الروائي باهتمام كثير من النُّقاد والباحثين، كلُّ يدلو فيه بدلوه دون الخروج بمعنى ثابت مُحدَّد له؛ فقد استعمله البعض مرادفًا للحيز، واستعمله آخرون مقابلاً لمصطلح المكان، بيِّد أنه مصطلح أوسع مدلولاً من الحيز والمكان؛ فهو حاضر في كل أجزاء الرواية، ومتغلغل في عناصرها جميعاً، حتى في لغتها وتراكيبها، وفي حركية شخصياتها، وفي إيقاعها الجمالي؛ فهو مادة جوهرية في الرواية.
- تُعتبر روايات محمد حسن علوان أنموذجاً للرواية العربية الحديثة، فتعددت تشكُّلات الفضاء فيها، وتباينت مفصحة عن الخط التجريبي الذي ينتهجه علوان، حيث يستحضر جغرافيته الروائية بتقنيات مختلفة، تقوم بوظائف خاصَّة للتعبير عن فلسفته، وخطه الفني الذي يتبعه.
- للفضاء الروائي أنماط عدَّة في روايات علوان؛ ويُعد تعيين نمط واحد للفضاء الروائي أمراً مستحيلاً؛ إذ هذا العنصر بما يمتلك من انسيابية، يجعله يشكل أنماطاً مختلفة، فالفضاء الجغرافي أو المكاني يتخلَّل مضمون الرواية، ولا يمكن فصله عن المكان فيها، والفضاء النصِّي يتخلَّل العنوان والغلاف بما عليه من رسومات وألوان وتصاميم وخطوط، والفضاء الدلاليُّ يتخلَّل لغة الرواية مولداً من لغتها المباشرة علاقات مجازية وإيحائية، وكذلك فكلُّ شخصية، وكل زمن، وكل مكان له فضاؤه، حتى جملة النهاية، لها فضاء يحمل دلالة ورمزاً.
- يلعب الفضاء الروائي دوراً أساسياً في فنية الرواية؛ فمن خلاله يصف الروائيُّ الأحداث، ويُقدم الشخصيات، ويُصور المكان والزمان، ومن خلاله يُتابع سرده للحكاية حتى يصل بها إلى لحظة التنوير أو النهاية، ولا تأخذ مقاطع السرد معناها الحقيقي إلا بارتباطها بغيرها من المقاطع السردية للكشف عن مسار القصة، وبذلك يقوم الفضاء الروائيُّ بأداة يصف أو يصور بها الكاتب جزءاً من الحدث أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية.

- وظّف علوان الفضاء الروائي في رواياته؛ فتجلى في فنيّتها من العنوان حتى النهاية، حيث سيميائية العنوان، ونيات السرد، فأضحت الرواية فنيًا متماسكة جدًّا؛ إذ مثلّ الفضاء الروائي فيها شبكة تصل بين عناصرها، وتزيدها عمقًا ودلالةً.
- يُشكل الفضاء الروائي -في روايات "علوان" - بتعالقه مع لغة الرواية فضاءً يظهر جمالياتها من خلال جُمْل سردية وحوارية ووصفية وبلاغية متنوعة، تظهرُ جمالياتها في طاقتها التصويرية والتركيبية والإيحائية والدلالية؛ إذ لم تعد الألفاظ قاصرةً على تشييد صرح المعنى فقط، بل تعدّت ذلك مكونه صورًا تشكيلية للنص الروائي، تعمل على استمالة القارئ، وتوليد الرغبة لديه في قراءة النص، ومعايشته، وطرده الملل عنه.
- أثر الفضاء النصي في روايات علوان؛ حيث أضفى على حركية النص دلالةً عميقةً، يفهمها القارئ كاللغة المكتوبة تمامًا، ويستشعرها ويتأثر بها؛ فالكتابة الأفقية لها دلالتها، وعلامات الترقيم خرجت من ثوبها المجرد لثوب إيحائي، فالحيز الذي تشغله الكتابة الطباعية على ظهر الورقة، وطول السطر، وعلو الصفحة لها وظيفة داخل الرواية، كما صار صورة الغلاف رمزًا يشعُّ دلالة تُفضي بما تحمله الرواية من رؤية، وهو ما يعني أن "علوان" استطاع من خلال توظيف الفضاء الطباعي أن يُعمق الدلالة في الرواية، وأن يُنطق أدواتها الفنية لتقول ما لم تستطيع اللغة قوله.
- ولعله من المفيد أن نقترح في خاتمة البحث التوصيات التالية التي قد تُعمق النظر في دراسة الفضاء، وتوسع البحث في المقاربات السردية:
- تكتيف الإسهامات العربية في التنظير للفضاء الروائي، تأليفًا وترجمةً للنظريات الغربية.
- العمل على توحيد المصطلحات المترجمة وتحديدًا علميًا، فقد أدّى اختلافها إلى اضطراب فهم مصطلح الفضاء.
- دراسة روايات محمد حسن علوان وفق المناهج الحديثة كالمناهج السيميائية، والمنهج العرفاني.
- دراسة صورة المرأة في روايات "محمد حسن علوان"؛ فقد شغلت المرأة مساحةً كبيرةً من رواياته، ومثلت عاملاً مشتركًا بينها، وتفاوتت نظرته للمرأة من رواية إلى أخرى.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

فهرس المصادر والمراجع^١

أولاً: المصادر:

- سقف الكفاية، محمد حسن علوان، دار الساقى للنشر والتوزيع، بيروت، ط١٢، ٢٠١٤م.
- صوفيا، محمد حسن علوان، دار الساقى للنشر والتوزيع، بيروت، ط٧، ٢٠١٢م.
- طوق الطهارة، محمد حسن علوان، دار الساقى للنشر والتوزيع، بيروت، ط٤، ٢٠١٣م.
- القندس، محمد حسن علوان، دار الساقى للنشر والتوزيع، بيروت، ط٨، ٢٠٠٤م.
- موت صغير، محمد حسن علوان، دار الساقى للنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ٢٠١٦م.

ثانياً المراجع

أ. الكتب العربية والمترجمة:

- إ. فورستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م.
- أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٤م.
- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.
- إدوين مؤيد، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، دار الجيل، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.
- أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٧٤م.
- أفلاطون، محاورات أفلاطون، ترجمة: زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠١م.

^١ رتبناها ترتيباً ألفبائياً، دون اعتبار (أبو-ابن-ال التعريف)

- ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨ م.
- ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، ١٩٨٢ م.
- بان البناء، الفواعل السردية، جدار الكتاب العالمي، إربد، الأردن، ط ١، ٢٠٠٩ م.
- بسام بركة، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢ م.
- بسام قطوس، سيماء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠١ م.
- بورتو ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢ م.
- بورنوف / أولي، الفضاء الروائي ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٢ م.
- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الفكر، بغداد، العراق، ط ١، ١٩٧٢ م.
- بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠١ م.
- تسنيم عمر وشروق عبد الرازق، العتبة والنصوص الموازية في الرواية دلالة مستقلة أم تابعة؟ (الباب المفتوح وطوق الطهارة نموذجًا)، كلية الآداب، جامعة الملك عبد العزيز.
- جرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧ م.
- جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط ٤، ٢٠٠٥ م / ١٥ ص: ١٧٥-١٨٥. مادة (ف.ض.أ).
- جورج بيريك، فضاءات، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٠ م.
- جوزيف إكسير، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: حسن حمامة، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٣ م.
- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار طوبقال، المغرب، ط ٢، ١٩٩٧ م.
- جون هيربرت، نظرية الرواية، ترجمة: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ١٩٨١ م.

- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م.
- حسن النعمي، الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ط ١، ٢٠٠٩م.
- حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٩م.
- حسن بن حجاب الحازمي، خالد أحمد اليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية - الرواية-، نادي الباحة الأدبي، ط ١، ٢٠٠٨م.
- حسن حجاب الحازمي، البطل في الرواية السعودية حتى نهاية ١٩٩١م، نادي جازان الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط ١، ٢٠٠٠م.
- حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون العامة بغداد، ط ١، ١٩٨٧م.
- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ٢٠٠١م.
- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٠م.
- حسين قباني، فن كتابة القصة، دار الجيل، بيروت، ط ٣، ١٩٧٩م.
- حمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ٥، ١٩٨٣م.
- حميد حمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٠م ٣٣.
- حميد حمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ٤، ٢٠١٥م.
- حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية النثر المعاصر، عالم الكتب الحديث، دار إربد، الأردن، ط ١، ٢٠٠٦م.
- خوسيه ماريا إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢م.
- ابن درويش، أشكال الفضاء الروائي في الخطاب النقدي المعاصر، دار شرق، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠٠٩م.
- ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢م.

- ذويبي خثير الزبير، سيميولوجيا النص السردي مقارنة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان رابطة أهل القلم، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٦م.
- رشيدة مهران، الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط ١، ١٩٧٩م.
- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمد الربيعي، دار غريب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠م.
- روجر ب. هينكل، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٥م.
- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، ١٩٨٨م.
- رولان برونوف، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩١م.
- رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والأدب، دمشق د.ت، ط ١، ١٩٧٢م.
- الزيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٤م.
- زهير الصاحب وآخرون، قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية، دار مجدلاوي، الأردن، ط ١، ٢٠١٢م.
- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨م.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٥م.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط ٣، ١٩٩٧م.
- سلطان سعد القحطاني، الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها، مطبعة الصفحات الذهبية، الرياض، ط ١، ١٩٩٨م.
- سلمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، فؤاد التكري نموذجًا، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٢م.
- سمر روجي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط ١، ١٩٩٥.
- سميح روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ٢٠٠٣م.
- سهيلة دهمي، رواية الكرنك لنجيب محفوظ مقارنة في هندسة الفضاء، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ٢٠١٤م.

- سي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد، ط ١، ١٩٨٢ م.
- سيد حامد النسّاج، تعريف بالرواية الأوروبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨١ م.
- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط ١، ٢٠٠٤ م.
- شكري عيَّاد، الرؤيا المقيدة دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٧٨ م.
- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط ١، ٢٠٠٠ م.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وبلاغة النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣ م، عدد ١٦٤.
- طامي بن محمد السميمري، الرواية السعودية حوارات وأسئلة وإشكالات، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الرياض، ط ١، ٢٠٠٩ م.
- الطاهر رواينية، الفضاء الروائي في الجازية والدرأويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٩٢ م.
- طه محمد طه، القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦ م.
- طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ م، ط ٤.
- عامر حلواني، الشعر العربي القديم ورهانات النقد الحديث، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام، ط ١، ٢٠١٥ م.
- عبد الرحمن أبو عوف، فصول في النقد والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦ م.
- عبد الرحيم حزل، الفضاء الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ط ١، ٢٠٠٢ م.
- عبد الغني أبو العزم، المعنى والحافز في النص الحكائي، عين الشق، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٨ م.
- عبد الفتاح إبراهيم: البنية والدلالة في مجموعة حيدر الحيدر القصصية الدار التونسية، تونس، ط ١، ١٩٨٦ م.
- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٢ م.
- عبد الله تّوام، دلالات الفضاء الوائي في ظل معالم السيميائية، جامعة وهران، أطروحة دكتوراه، ٢٠١٦ م.
- عبد الملك أشبهون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجًا)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠١٠ م.

- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط ١، ١٩٩٥ م.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨ م، ط ١.
- عبد الوهاب المسيري، الأيديولوجيا الصهيونية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون، الكويت، ط ١، ١٩٨٣ م.
- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موقع الشرق، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٠ م.
- عثمانوي سعاد وعمري سوهيلة، شعرية الفضاء الروائي جامعة بجاية، كلية الآداب واللغات، الجزائر، رسالة ماجستير ٢٠١٤ م.
- عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ط ١، ٢٠٠٦ م.
- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ٧، ١٩٧٨ م.
- علي شلق، النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصر النهضة والحديث، دار القلم، بيروت، ط ٣، ١٩٧٤ م.
- علي أدهم، فصول في الأدب والنقد والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧ م.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٦، ٢٠٠٦ م.
- غالي شكري، صراع الأجيال في الأدب العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٧٩ م.
- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد كراد، دار الكلام، الرباط، ط ١، ١٩٩٠ م.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢ م.
- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨ م.
- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار العين للنشر، القاهرة، ط ١، ٢٠١٠ م.
- محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة للطبع والنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٦ م.
- محمد بن سعود البشير، أيديولوجيا الإعلام، دار غيناء، الرياض، السعودية، ط ١، ٢٠٠٨ م.

- محمد بن سليمان القويقل، المكان الروائي روايات كنفاني نموذجًا، جامعة الملك سعود، رسالة دكتوراه، ١٤١٣هـ.
- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.
- محمد حامد، الكتابة الإبداعية القصة القصيرة نموذجًا، دار دروب، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٨م.
- محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، دار المعارف، ط١، القاهرة ١٩٧١م.
- محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط١، ١٩٩٩م.
- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٧م.
- محمد سويرقي، النقد البنيوي والنص الروائي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط١، د.ت.
- محمد صابر عيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م.
- محمد صابر عيد، الفضاء الشعري الأدوني، دار غيداء، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٥م.
- محمد صالح الشنطي، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط١، ٢٠٠٣م.
- محمد عزام، شعرية الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٥م.
- محمد عزام، فضاء النص الروائي، دراسة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٦م.
- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار القصة، بيروت، ط٤، ١٩٩٦م.
- محمود الربيعي، مقالات نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٨٣م.
- محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
- مراد عبد الرحمن ميروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٩م.

- مريم حاتم وكعب بوقرورة، الزمان والمكان ثنائية في رواية رصاصه واحدة تكفي لرايح فلالي، جامعة أم البواقي، رسالة ماجستير ٢٠١٣م.
- مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربية، الإطار والدلالة، دار النشر المغربية، المغرب، ط١، ١٩٨٤م.
- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط١، ٢٠٠٤م.
- ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
- ناظم عبد الواحد الجاسور، موسوعة علم السياسة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.
- نبيل راغب، معالم الأدب العالمي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م.
- نبيلة إبراهيم، فن القص، دار الغريب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
- نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من جهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار الغريب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.
- أبو نصر الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق: البير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.
- نورة العنزي، العجائبي في الرواية العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠١١م.
- هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- هنري ميتران، المكان والمعنى ضمن الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم خردل إفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠١م.
- هيثم الحاج على، التجريب في القصة القصيرة دراسة في قصة يوسف الشاروني، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، عدد ١٠٥.
- يوسف الإدريسي، الخيال والتمثيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط١، ٢٠٠٥م.
- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسفية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

ب. المقالات المنشورة في المجلات والدوريات:

- أحمد زياد محبك، مقال "جماليات المكان في الرواية"، مجلة الفيصل، العدد ٢٨٦، ربيع الآخر ١٤٢١هـ.
- أحمد صبرة، المجاز ورؤية العالم، مجلة كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، ط ١، ٢٠٠٣م.
- إلياس خوري: ملاحظات حول الكتابة القصصية: (اللغة - الراوي - الكاتب) مجلة الآداب، ع/٦ - ٩، ١٩٨٣م.
- أميرة علي عبدالله الزهراني، بنية المفارقة في خطاب اللامتمي رواية القندس لمحمد حسن علوان، مجلة سياقات، جامعة الإسكندرية، العدد السابع، ٢٠١٧م.
- حسن النعمي، الرواية السعودية اخترقت التحصينات، مقال منشور عبر جريدة الشرق الأوسط الإلكترونية، الاثنين ٢٧ ذو الحجة ١٤٣٨هـ / ١٨ سبتمبر ٢٠١٧م، ١٤١٧٤٤، رابط: <https://aawsat.com/home/article/1026781>
- رند عبدالرحمن عبد العزيز الشريهي، المفارقة الزمنية في الرواية دراسة سردية في رواية القندس لمحمد حسن علوان، مجلة الأندلس، جامعة الشلف، الجزائر، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، ٢٠١٩م/١٤٤٠هـ.
- سيد بجراوي، جيل روائي جديد، مجلة الثقافة الجديدة، عدد ١٥٧، ٢٠٠٣م.
- شريط أحمد شريط، الفضاء المصطلح والإشكاليات الجمالية، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد ٦٧، ١٩٩٤م.
- عبد القادر شريف حسني، استراتيجية الفضاء الوجودي والمخيّل، مقال منشور عبر الشبكة العنكبوتية، رابط:
- ، <http://e-biblio.univ-mosta.dz/bitstream/handle/123456789/1049>
- العلمي الدريوش، بلاغة تكثيف المكان في روايتي الجنازة وعين الفرس، مجلة: "بلاغات"، العدد ١، ٢٠٠٩م.
- غالي شكري، وجوه الفانتازيا، مجلة فصول، مجلد ١٢، العدد ١، ١٩٩٣م.
- محمد برادة، الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، المجلد ١١، العدد ٤، ١٩٩٣م.
- محمد حياوي، متعة التخيل، مقال منشور عبر الشبكة العنكبوتية، الاثنين ٣٠/١٠/٢٠١٧م، رابط: <https://alarab.co.uk>

- نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم الأدب العربي كلية الآداب واللغات جامعة محمد خضير بسكرة، الجزائر، العدد ٦، ط ٢٠١٠م.
- نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردية)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الجزء الثالث.

ج. المواقع الإلكترونية:

- <http://alalwan.com>

فهرس المحتويات

ب	شكر وامتنان.....
ج	ملخص البحث
د	Abstract.....
١	المقدمة.....
٧	التمهيد
٨	أولاً: لمحة عن تطوّر الرواية في الأدب السعودي:.....
١٠	ثانياً: محمد حسن علوان - المولد والنشأة والتعليم:.....
١١	ثالثاً: موقع روايات محمد حسن علوان في الأدب السعودي:.....
١٥٦	الفصل الأول: الفضاء الروائي "تأصيلاً ومفهوماً"
١٦	المبحث الأول: مفهوم الفضاء الروائي
٢٨	المبحث الثاني: علاقة الفضاء بعناصر الرواية.....
٤٠	المبحث الثالث: بنية الفضاء الروائي
٤٥	خاتمة الفصل الأول
٤٦	الفصل الثاني: الفضاء بنية سردية
٤٧	المبحث الأول: الفضاء الروائي بوصفه منظوراً
٦٣	المبحث الثاني: الفضاء والواقع
٧٥	المبحث الثالث: الفضاء العام والخاص
٨٨	المبحث الرابع: الفضاء الأيديولوجي
١٠١	خاتمة الفصل الثاني.....
١٠٥	الفصل الثالث: تشكّلات الفضاء الروائي
١٠٦	المبحث الأول: فضاء المكان
١٢٤	المبحث الثاني: فضاء الزمن

١٣٨	المبحث الثالث: فضاء الحدث.....
١٥٥	المبحث الرابع: فضاء الشخصية.....
١٧٠	خاتمة الفصل الثالث.....
١٧٠١	الفصل الرابع: البناء الفني للفضاء الروائي ووظائفه.....
١٧١	المبحث الأول: فضاء اللغة الروائية.....
١٨٩	المبحث الثاني: حركية الفضاء الروائي في نصوص علوان.....
٢١٣	المبحث الثالث: وظائف الفضاء الروائي في روايات علوان.....
٢٣٦	خاتمة الفصل الرابع.....
٢٣٦٧	الخاتمة.....
٢٤٠	فهرس المصادر والمراجع.....
٢٥٠	فهرس المحتويات.....