شعرية الفضاء بين الواقعي والعجائبي
قصص "وحي القلم" للرافعي أنموذجا

أ. محمد مداور

جامعة عين الدفلى

الملخص:

سنسعى في هذه الدراسة إلى تحديد الفضاءات التي تدور فيها قصص "وحي القلم" لمصطفى صادق الرافعي، وتبيّن مظاهر شعريتها والموقف منها، من دون إهمال علاقتها بمكونات السرد الأخرى(الزمان والشخصيات). لنتأكّد من مدى خدمة المكان للدّلالة التي يقوم عليها النص بعامّة. وهذا باستخدام آليات إجرائية تسمى "القطبيات الثنائية"، أو ما يعرف عند النقاد الإنشائيين* بـ "القطبيات الفضائية Polarités Spatiales.

تمهيد:

يلعب الفضاء دوراً هاما في تشكيل بنية النص السردي من ناحية، و في إضفاء التدلال عليه من ناحية ثانية، فالمدينة والقرية والشقة و الكوخ... أمكنة لا تحليل على دلالتها التي لها في القاموس بقدرما تحيل على مجال معيّن تعيش فيه شخصيات لها من المستوى المادي و الثقافي و العاطفي مالها. فالمكان في النص، لا يحافظ على دلالته فقط، بل يتعداها إلا دلالات أخرى تسمى التدلال Signifiance وهي التي بتظافرها مع غيرها من مكونات السرد الأخرى تضفي على النص دلالاته.[1]

يعتبر المكان –إذن– من مستلزمات القصة، ففيه تجري الأحداث وتتحرك الشخصيات. حتى أن بعض الدارسين ذهب إلى "أن المكان هو أساس القصة باعتبار أن أعمالها محتاجة إليه."[2]

ولكن المكان لم يحظ بالاهتمام الكافي في دراسات النقاد على عكس المكوّنين الآخرين(الشخصيات والزمان)، فقد حظيت الشخصية منذ أن ظهر تصنيف(typologie) بروب باهتمام كاف، كما حظي الزمان القصصي بدراسة مفصلة مع جيرار جنيت في كتابه "مجازاتIII"، وبقيت دراسة المكان محدودة، ففي ماعدا ماخصّصه ميشال بيتور في كتابه "Essais sur le roman " وفي ماعدا الدراسة الظاهراتية التي عقدها غاستون باشلار(Gaston Bachelard) في "جماليات المكان" " Poétique de l'espace"[3]، لا نكاد نعثر على دراسة إنشائية ضافية للمكان. غير أن ذلك لم يمنع الدّارسين من الاهتمام بقضية المكان في أعمالهم التطبيقية، وخاصة المتعلّقة منها بالوصف وحدود الحكاية.[4]

ولعل ارتباط المكان والزمان والشخصيات ارتباطاً عضوياً قد جعل دراسة المكان تتأخر، لكن هذا التأخر عن الاهتمام بإنشائية(شعرية) المكان، لا يعني أنّه لم يحقق نتائج، وإن لم تحصل على الإجماع فإن إجرائيتها تجعل من السّهل التعامل معها، فـ "باشلار" في دراسته للمكان الأليف يتحدّث عمّا يُسمّيه "تعليق القراءة" أي أنّنا حين نقرأ –مثلا– وصفًا لحجرة، نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا[5] (علاقة الإنسان بالمكان). ومنذ تصنيفه للأماكن حسب ثنائيات كالدخول والخروج و البيت و اللاّبيت، ركّز بعض النقاد الإنشائيين على تبيّن هذه الثنائيات في النص السّردي، وقد سمّوا هذه الثنائيات قطبيات فضائية Spatiales Polarités[6]. وقد مّيز هؤلاء النقاد بين نوعين من الفضاء، وهما الفضاء الجغرافي (المكان) ويتولد عن طريق الحكي، وهو المساحة التي تتحرك فيها الشخصيات أو يفترض أنها تتحرّك فيها، والفضاء الثاني هو فضاء النص أو الفضاء الطباعي، وهو متعلق بالمساحة التي تشغلها الكتابة (الصفحة أو الصفحات) الحكائية أو الروائية باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثية للكتابة[7] .

(1)-بين الإقامة والانتقال:

تظهر القطبية الفضائية إقامة/انتقال في المتن القصصي[8] الرافعي بصورة لافتة للانتباه، ولكن هذا الانتقال لايتم دائمًا عبر الفضاء الواقعي، بل من فضاء واقعي إلى فضاء عجائبي أو تخييلي، وهذا الانتقال لا يتم بمعزل عن الشخصيات، حيت يستخدم الرّاوي الحلم أو الرؤية العينية أو أثناء النوم مع شخصيات ذات صفات خارقة (الكرامات، الخوارق...)، وتظهر هذه القطبية في قصص: "رؤيا في السماء " و"الانتحار(6)" و"السمكة" و"إبليس يعلم" و"الشيطان".

فبطل قصة "رؤيا في السماء" الذي عزم على عدم الزواج، وحاول إقناع شيخه بذلك بعد وفاة زوجته، ينتقل من مكان واقعي لم يحدّده الراوي كليّا، ولكن المتلقي يتصورّه كما في الواقع (المقبرة، الدار) إلى مكان عجيب من خلال نومه حيث رأى نفسه وقد قامت الساعة (القيامة) حيث يقول: "رأيت في نومي كأنّها القيامة، وقد بعث الناس وضاق بهم المحشر، وأنا في جملة الخلائق".[9]

وفي "الانتحار" نجد الراوي/البطل يرتحل من مكان إلى آخر (أماكن واقعية)، في رحلة عانى فيها سطو اللصوص والفقر والحزن، حتّى سوّلت له نفسه الانتحار، ولكنّه نام ذات ليلة ليرى نفسه في يوم القيامة. يقول: "فبعت ما بقي لي وتحمّلت عن الكوفة إلى البصرة...ومضيت على وجهي تتقاذفني البقاع و الأمكنة، وأنا أعاني الأرض والسماء... حتّى دخلت البصرة دخول البعير الرازح...وبتُ أؤامر هذه النفس في قتلها وأحدّثها حديث الموت...فنمت، فإذا الفزع الأكبر...رأيتني ميّتا في يد غاسله...ثمّ صلّى عليّ الإمام الشعبي في مسجد الكوفة...وإذا نحن في عرصات القيامة وفي هول الموقف".[10]

فالشخصية تنتقل من مكان إلى آخر بحثاً عن الاستقرار المادي والنفسي، ولّما لم يتحقّق لها ذلك عيانيّاً انتقلت إلى فضاء آخر (العالم الآخر)، والذي يحقّق الاستقرار للشخصية ولو باطنيّاً، خاصة وأنّ هذه الرحلة الأخيرة هي انتقال من عالم الظلمة إلى عالم النور أو الهداية، والتي تتحقق للشخصية في آخر القصة حين يستيقظ الراوي/البطل من الحلم (الرؤيا) الذي يمكن اعتباره حلماً نذيراً، يقول: "الحمد لله... لقد علمت أنّ الصبر على المصائب نعمة كبرى لا ينعم الله بها إلاّ في المصائب".[11]

ويبدو الفضاء في قصة المغازلي في "الزاهدان" فضاءً تخييلياً خاصة وأنّ القصة تبدأ بتصريح الراوي بالحلم، وتنتهي بالانتباه (الاستيقاظ)، وبالتالي يتمّ الانتقال من مكان إلى آخر ضمن فضاء تخييلي على عكس ما سبق، والفضاءات التخييليّة "هي التي يصعب تحديد مرجعيّة محدّدة لها سواء من حيث اسمها الذي به تتميّز أوصفتها التي تُنعتُ بها".[12] يقول الراوي: "فرأيت أوّل ما رأيت جبّاراً يحكم مدينةً عظيمةً...فإذا أنا في أرض خبيثة داخنة، قد ارتفع لها دخان كثيف أسود... وثقل النوم عليّ ثقلة أخرى، فرأيتني في واد عظيم".[13]

يتّضح لنا من خلال هذه الأسماء والنعوت، أنّنا أمام فضاءات لا يمكن أن تكون إلاّ من صنع خيال الراوي، رغم ارتباطها بشخصيات ذات طابع عجائبي (الجبّار، الشيطان، إبليس وجنوده، زلنبور (ولد إبليس))، ممّا يجعل هذه الأماكن متّسمة بالغرابة وبعيدة عن الألفة، ولكن هذه الغرابة تتلاشى في اتجاه الفضاء المرجعي حين يذكر الراوي أسماء شخصيات معروفة بالنسبة للشخصية/البطل أو المتلقي (الشخصية سبق ذكرها في القصة). ففي الواد العظيم (مكان مجهول) يلتقي البطل مع الشيخ الزاهد بشر الحافي الذي ينصحه ويعظه، وفجأة يجد نفسه في مكان مألوف(المسجد) يمكن التأكد من مرجعيته في الواقع. يقول الراوي: "ورأيتني مع بشر... وغطّني النوم في أعماقه غطّة أخرى، فإذا أنا في المسجد في درس الإمام أحمد."[14]

وهذا الانتقال كان نتيجة بحث الشخصية عن حقيقة الزهد، وهو ما تفلح فيه فعلا في آخر القصة (درس الإمام أحمد بن حنبل). ولعل للانتقال في الحالات التي ذكرناها دوراً في إبراز التغيّر في حياة الشخصية/البطل، إذ يعتبر المرور بالأماكن الغريبة والمخيفة والعجيبة ضرورة لتحقيق الاستقرار الظاهر أو الباطن.

وقد يكون الانتقال من الواقعي إلى العجائبي بناء على طلب الراوي/الشخصية رؤية شخصية عجائبية (الشيطان)، وهذا ما نجده في قصة "الشيطان" حيث يطلب الراوي/البطل وبإلحاح من شيخه صاحب الكرامات والخوارق رؤية الشيطان، يقول: "وكنّا يومئذ في دمشق، فنبّهني كلام الشيخ عن الشيطان...فقلت:... وأنت قادر أن تنقلني إليه... فتبسّم الشيخ وقال: ولا بدّ أن ترى الشيطان وتكلّمه؟... قلت: لا بدّ... قال: إنّه هو يقولها فقم."[15] فالشخصية حسب هذا المقطع مقيمة في مكان واقعيّ (دمشق) ولكن بناءً على رغبتها في الرؤية تنتقل إلى مكان أو أماكن عجيبة، لأنّ رؤية الشيطان لا تتأتى في أماكن واقعية مألوفة بل لا تتأتى بالحواس كما هو الشأن في الواقع. يقول الراوي: "وكان الشيخ إذا مشى إلى أمر خارق بقيت معه غائباً عن الحس... وخرجنا من دمشق وأنا خلف الشيخ كالمحمول، فرأيتنا وقد أشرفنا على بناء عظيم".[16]

والانتقال هنا لا يتمّ بواسطة الحلم أو الرؤيا كما سبق ذكره وإنّما بواسطة مساعدة الشيخ صاحب الكرامات والخوارق. ذلك أنّ الفضاء الغيبي (العجيب) فضاء محظور أو مغلق، فالبناء العظيم تحرصه الجن الذين يرحّبون بالشيخ، والدنيا المخبوءة التي تحوي كنوز سلميان تحرصها طائفة أخرى من الجن، والمغارة التي فيها سجن إبليس، كلّها فضاءات مغلقة لا يتمّ الدخول إليها إلاّ بإذن القائمين عليها وبإيعاز من الشيخ، أو هي فضاءات عجائبية باطنة لأنّها بوجه عام تحت أرضيّة، وبذلك تتمفصل الأماكن العجائبية بوجه عام إلى ظاهرة وباطنة، فالظاهرة هي التي ترى عيانيّاً (البناء العظيم)، أمّا الباطنة فلا يمكن رؤيتها، إمّا لأنّها مختفية عن الأنظار، أو تحت أرضيّة (المغارة مثلاً).[17]

ونشير من خلال هذه القصة (الشيطان) إلى الارتباط الوثيق بين المكان والشخصية حيث يلجأ الراوي إلى تبشيع صورة الشيطان، وبالتالي تبشيع صورة المكان الملازم له، يقول الراوي: "وإذا أنا بأقبح مكان منظراً وأنتنه ريحاً، كأنّه سجن بناؤه من الجيف... قالوا: هذا سجن إبليس".[18]، والعكس تماماً إذا تعلّق الأمر بالكنز المخبوء (كنز النبي سليمان): "يمرّون بنا على دنيا مخبوءة، تعجز الوصف، ممّا لا عين رأت، ولا أذنٌ سمعت، فيقولون: هذه كنوز سليمان وذخائره."[19]

وهكذا يكون الإصرار على الانتقال مهما كان شكله، وعدم الثبات في المكان نوعا من بحث الشخصية عن الأفضل، بحثا عن التقدم والتغيير، سواء الظاهر أو الباطن أو حتى بدافع المعرفة والاستكشاف(رؤية الشيطان).

(2)-بين الدّاخل والخارج:

تمثّل النفس عالماً داخلياً للشخصية/العامل في مقابل العالم الكبير الخارجي، ففي النفس يقع تقويم الفعل، والاستعداد لفعل لاحق، وقد يقع فيها نزاع وخصام، والدّاخل والخارج يمثّل قطبيّة فضائية ذات حضور جليّ في نصوص الرافعيّ السرديّة(القصص)، خاصة وأنّه يركّز على الوصف أو القص النفسي، فقصصه لا تكاد تخلو من ذكر النفس، حيث يترع إلى التحليل الداخلي(الباطن)، لكن هذا التحليل يتمّ في حقيقة الأمر خارج باطن الشخصية باعتباره ينجز على يدي راوٍ هو بالضرورة خارجي.

ويأخذ القصّ النفسي في نصوص الرافعي حيّزاً كبيراً في فضاء النص، ومن ذلك الصراع الجوّاني الذي يدور في باطن شخصية الطفل "عبد الرحمن عبد الرحيم" بطل "الدرس الأوّل في علبة كبريت"، إذ تترع نفسه إلى سرقة علبة كبريت من المحلّ، لكنّ الأمانة تناديه: "أيّها الغلام، أتدفع ثمن علبة الكبريت سنتين من عمرك؟... أيّها الغلام، إنّ لك في الآخرة ناراً...ولك في الدنيا سجنٌ كهذه العلبة..."[20] فهذا النّداء فضاؤه النفس أي باطن الشخصية، وفي المقابل يواصل الفتى (الشخصية) عدوه (هربه) ومعه علبة الكبريت التي سرقها، وبهذا يكون الفعل قد تحقّق عيّانيّاً(ظاهراً).

وكذلك كانت النفس فضاء للصراع في قصة "عاصفة القدر"، حيث يشكّ البطل (الجمل) في خيانة زوجته، وتنازعه الوساوس على قتلها مع أمّها. ولذلك أوهمها أنّه سيسافر إلى مكان آخر، وهناك يختار أن ينفّذ جريمته في جنح الظلام (من خارج البيت) وبهذا تنتقل الجريمة من الدّاخل (التصور النفسي) إلى الخارج (الفعل). يقول الراوي: "وكان كالأعمى في ضلالته: لا يرى الأشياء إلاّ كما يتخيّلها في نفسه...ومضى والانكسار يعرف فيه!... فزع الناس بعد أيام في جوف اللّيل، فإذا بيت الجمل يحترق من أرضه وسمائه، واقتحموه فإذا المرأة وأمّها فحمتان..."[21]

وليست النفس في قصص الرافعيّ مسرحاً للجريمة فحسب، بل فيها تجري أطوار الحب، وهذا ما نجده مجسّداً لدى بطلة "اليمامتان"، لكن هذا الحب ما كان ليتوقّد في نفسها إلاّ بعد رؤيتها لعمرو بن العاص. تقول: "رأيته قصير القامة، علامة قوة وصلابة، وافر الهامة، علامة عقل وإرادة، أدعج العينين".[22] فالعين باب النفس الشارع كما يقول ابن حزم، فداخل نفسه تعرّيه عيناها، وهذه التعريّة تدلّ على إعجابها به، وهو الإعجاب الذي يتجسّد لاحقاً في قصيدة تبوح فيها ماريّة بحبّها لعمرو، فلا سبيل لها إلا البوح، وبالتالي انتقال الحب من النفس (الداخل) إلى الفضاء الفسيح ولو عبر اللّغة (الخارج).

وقد تجري أحداث القصة في الداخل لما يتمتّع به من الطمأنينة والهدوء والسكينة والأمن، وهذا ما نجده في "قصة الأيدي المتوضئة" التي تجري أحداثها في المسجد، وهو فضاء مغلق ذو مرجعيّة دينيّة يوحي بالهيبة والأمن، كما تجري أحداث "قصة زواج" بين المسجد والدار، وهذا الأخير مكان أليف يشعرنا بالأمان، ويتأكّد هذا الشعور أكثر في نهاية القصة حينما يحتال عبد الملك بن مروان (خارجاً) لسعيد بن المسيّب بطل القصة ويجلده خمسين سوطاً في الأسواق عارياً في تبّان، فانفصال الشخصية عن الدّاخل (المسجد أو الدار) يعرّضها للإهانة والهلع.

غير أنّ الداخل قد يتوفّر على معنى سلبي ناتج هو أيضاً عن الانغلاق، فما هو موجب في الخفاء بالنّسبة إلى البعض، سالب بالنسبة إلى البعض الآخر، فالتّستّر على الإثم موجب بالنسبة للفاعل، سالب بالنسبة للمفعول به، والسجن سالب بالنسبة للسّجين، موجبٌ بالنسبة لممثّل المجتمع في ذلك المكان[23]. وفي "الدرس الأول في علبة كبريت" يعترف الطفل بسرقته وإن كان بطريقة غير مباشرة ليحكم عليه بالسجن رغم أنّ المسروق علبة كبريت، ليتحوّل هذا الطفل بعد ثلاثين سنة إلى مجرم حكم عليه بالإعدام شنقاً، وبهذا يكون الفضاء المغلق (السجن) قد تسبّب عن طريق الحكم غير العادل في صنع مجرم كانت نهايته الإعدام.

ويتّسم السجن بالسلبية أيضاً في "عاصفة القدر" حيث حكم على البطل/الشخصية بالإعدام (بعد مدّة من سجنه)، لأنّه قتل زوجته وأمّها انتقاماً للشّرف، وإن كان المجرم لم يعترف بجريمته إلا قبيل تنفيذ حكم الإعدام، حيث كان الاعتراف أمام قيّم السجن، إذ يقول: "ولكنّي سأعترف الآن أمامكم وأنتم الساعة على قبري...أعترف أنّي قتلت زوجتي وأمّها".[24] وبهذا يكون السجن تارة فضاءً للقمع، وأخرى للتّشرّد والضّياع، وثالثة للاعتراف والموت.

وليس السجن هو المكان الوحيد الذي يتّسم بالسلبية في قصص الرافعيّ، بل إنّ البيت والمدرسة أيضاً باعتبارهما أماكن مغلقة تجعل الشخصيات منغلقة على ذاتها، وهذا ما نجده في قصة "الطفولتان"، فابن المدير الذي لايذهب "إلى مدرسته ولا يتروّح منها إلاّ وراءه جندي يمشي على أثره في الغدوة والرّوحة"[25] يتضجّر من الانعزال والانغلاق، الأمر الذي جعله يفكّر في التّسكّع في بعض طرق المدينة وشوارعها، بحثاً عن الانفتاح مغتنماً تأخّر الجندي في المساء. هذا الجندي يعتبر بدوره مكرّساً للبقاء في الانغلاق (من البيت إلى المدرسة)، فالشخصية (الطفل) تريد التّحرّر من هذا "الداخل" رغبة في الاستطلاع والانفتاح على الآخرين.

والمدرسة في عرف المتلقي تتّسم بالإيجابية (التربية والتعليم)، لكنّ الراوي في هذه القصة جعلها تتّسم بالسلبية لأنّها تجسّد الانغلاق على الذات وعدم الانفتاح على الآخر، وهذا المعنى ورد على لسان شخصية جلعص (لايدرس) الذي خلّص الطفل (بطل القصة) من اعتداء الأطفال، يقول مخاطباً إيّاه: "فأنت يا ابن المدرسة كأنّك طفل من ورق وكرّاسات لا من لحم، وكأنّ عظامك من طباشير...وأمّا أنا ابن الحياة."[26] ولعلّ هذه السلبية اتجاه المدرسة تتضمّن تهكّم الكاتب على منظومة التعليم في مصر واتّهامها بالجمود، لأنّها تهتمّ بجوانب نظريّة لدى الطفل (المتعلّم)، وتهمل الجوانب التطبيقية المتعلّقة بالحياة ككلّ.

وهذا البعد المزدوج في الداخل و الخارج هو الذي حدا بالظاهراتيين إلى تناول هذه القضية بالدرس. فالدّلالات التي يحيل عليها كلا هذين الفضائين ليست أحادية الاتجاه، وإنما هي ثنائية، لذلك أوجد الإنسان وسائل لتخطي هذه الحتمية وكسر حدود الداخل والخارج هذين. وقد انتبه ميشال بيتور إلى عالم اليوم حيث الاختراق الدائم للحدود. يقول: "إننا اليوم لا نعيش البتة في مكان وحيد، وإنّ لنا دوماً، تموضعاً معقداً أي إننا عندما نكون في مكان ما، فإنّنا أيضا، نفكر دوماً في ما يقع في مجال آخر؛ فنحن

نحصل على إفادات بما يقع في الخارج. ويكفي أن نفتح المذياع لنكون بإزاء مذيع يبعد عنّا مئات أو آلاف الأمتار. فأنا في بيتي ولكن هذا البيت ليس مغلقا، وإنّما يتواصل عبر المذياع، والهاتف والصحيفة و الكتب و الآثار الفنية."[27]

(3)-المكان بين القرية والمدينة :

ليس لهذه الثنائية حضور واسع في قصص الرافعي، فهي ترد في القصص التي تتصف بصفة الواقعية، ولعلّ ابتداء الراوي قصته بتحديد المكان دليل على وظيفته وتأثيره على الشخصيات، إذ تبدو القرية فضاء للنزاعات و الشجارات بين شباب القرية الواحدة أو بين قرى متعددة: يقول راوي قصة "عاصفة القدر": "على شاطئ النيل في إقليم الغربية من هذا البّر، قرية ليس فيها من جبل، ولكن روح الجبل في رجل من أهلها ...وهو بطل القرية ولواء كل معركة تنشب فيها بين فتيانها وبين فتيان القرى المتناثرة حولها"[28]. ويستمر الراوي في وسم القرية بالسّلبية عند تقديم شخصية خضراء يقول: "وكانت (خضراء) جاهلة كنساء القرى."[29] وبذلك يبدو الريف مضطهدًا بعيدًا عن الحضارة، فبالإضافة إلى النزاعات والمعارك التي تحدث بين أهله، والجهل الذي يسود أوساطه (خاصة المرأة)، هو أيضًا مجال للقتل انتقامًا للشرف، وما قتل الجمل لزوجته وأمّها إلا نتائج منطقية لانغلاق الرّيف على نفسه.

غير أنّ الصورة التي قدمت بها المدينة لا تقلّ سلبية عماّ هو عليه الريف، إذ إنّ "ابن العمدة" الذي درس في فرنسا يفترض أن يكون مثقّفاً ومتحضّراً، لكن هذا ما لا نجده، فهو الذي كان سبباً في الجريمة بتكليفه خادمه (إبليس) وعجوزاً لوضع دينار ذهبي ملفوف بالحرير في صندوق "خضراء"، ليكتشفه الزوج فيقوم بجريمته.

وبناءً على تصرّفات الشخصية يتمّ وسم المكان بالسلبية أو بالإيجابية. حيث يذكر الراوي فرنسا من خلال الاسترجاع (زمن سبق بداية القصة)، فابن العمدة درس في فرنسا بعدما استعصى عليه العلم في مصر، لذلك لا يتوانى الراوي في تبشيع صورة باريس، يقول: "فأرهف ذلك العلم...خياله وصقل حسّه، ورجع من باريس رقيق الحاشية خنثاً متظرّفاً لا يصلح شرقيّاً ولا غربيّا!"[30]

وتزداد الإيحاءات الجدّ سلبية المرتبطة بفرنسا (المدينة) التي أفسدت طبائع الشاب بدل منحه الحضارة والتقدم. لذلك ربط الراوي بين هذا المكان والشيطان مع ما يتوفّر عليه هذا الاسم من بعد سلبي منفّر. يقول: "فكان الشيطان الباريسيّ من هذا المسكين في سمعه وبصره ورجله ويده، يوجّهه حيث شاء، وبالجملة فقد ذهب ليدرس فدرس ما شاء ورجع أستاذاً في كلّ علوم النفس المختلفة الطائشة وفنونها".[31] ولعلّ هذا التّبشيع لصورة فرنسا نابع من رؤية الكاتب للغرب الذي يسعى دائماً إلى إفساد الشرق والسيطرة عليه بتسويق ثقافته الخائبة.

وهكذا تكون المدينة أسوأ حالاً من الريف بما تقدّمه من أخلاق خبيثة إلى الريف (المنغلق)، الذي ينتصر له الكاتب زاعماً أنّ شخصياته (أهله) تعمل بالفطرة. ولكن هذه الصورة السّيئة عن المدينة تتلطّف في قصة "الطفولتان" التي تجري أحداثها في مدينة مصرية، لكن هذه الصورة لا تخلو من السلبية، ذلك أنّ صورة ابن المدير (عصمت) الذي يعيش في المدينة، بين البيت والمدرسة، والجندي يتبعه في الطريق توحي بالانغلاق والضّجر، وحتّى شوارع هذه المدينة لا تخلو من المظاهر السلبية من خلال تسكّع الأطفال الذين لا يدرسون، وتدرّبهم على طرائق الاعتداء والسرقة.

(4)-بين المكان واللّامكان:

ذكرنا سابقا أنّ الانتقال يتمّ في كثير من الحالات من فضاء واقعي إلى فضاء تخييلي أو عجائبي، وبهذا ينتقل المروى له من المكان الطبيعي إلى فضاء فوطبيعي Surnaturel لا يقدر على تحديده، وهذا الفضاء صعب التأطير خاصة إذا تميّز بسرعة التحول، وهذا ما نجده في قصة "الزّاهدان" حيث ينتقل الراوي/البطل من مكان إلى آخر ليس جغرافياً ولا تاريخياً. يقول: "فرأيت أوّل ما

رأيت جبّاراً يحكم مدينة عظيمة...فإذا أنا في أرض خبيثة داخنة...فرأيتني في واد عظيم، وفي وسطه مثل الطّوط العظيم من الحجارة".[32]

وهذه الأماكن التي يتم الانتقال عبرها لا وجود لها في الجغرافيا. و لم تذكرها المصنفات التاريخية القديمة ، فهذه الأماكن تخييلية محضة، واستعمال الراوي لـ"إذا" دليل على المفاجأة، مفاجأة الراوي والمروى له معًا، خاصة وأن هذه الأماكن ليست واقعية، وتزداد هذه المفاجأة، عندما يخبرنا الراوي في نفس القصة (الحلم) بأنّه نُقل بعد ذلك إلى مكان واقعي مألوف لدى الراوي/البطل. يقول: "وغطّني النوم في أعماقه غطّة أخرى، فإذا أنا في المسجد في درس الإمام أحمد."[33]

واختلاط هذه الأماكن بين الطبيعي والفوطبيعي وامتزاجها شبيه باختلاط الأمور في ذهن الراوي/البطل وكثرة خواطره وأوهامه، وهذا ما أشار إليه الراوي في بداية القصة يقول: "وقد ثقل رأسي واختلط فيه ما يعقل بما لا يعقل..."[34]

كما أن لنصّ "الشيطان" بعدًا لا مكانيًا، وهذا اللّامكان ناتج عن انتقال الشخصية الخارقة لرؤية الشيطان. وبذلك تنتقل الشخصية من فضاء طبيعي إلى فوطبيعي (عجيب). يقول الراوي: "وخرجنا من دمشق وأنا خلف الشيخ كالمحمول، فرأيتنا وقد أشرفنا على بناء عظيم ...ثم انتهينا آخراً إلى مغارة خسيفة ...قالوا [الجن]: هذا سجن إبليس، وهو هنا في هذه المغارة منذ زمن سليمان عليه السلام."[35]

فالمكان الأوّل (دمشق) واقعي معروف، له وجود في الجغرافيا، أمّا البناء العظيم والمغارة التي فيها سجن إبليس فلا وجدود لها في الواقع (المكان)، اللّهمّ إلا في مستوى التخييلي أو العجائبي.

ففي هذا النّص تتضح قطبية فضائية مبنية على تفرّع ثنائي واضح، وهذه القطبية هي عالم اليقظة/عالم النوم أو عالم العلم/عالم الحلم. وحضور هذين العالمين في النّص الذي يخلق الوهم بالعجائبي، فلا يدري المتلقي أيصدق ما يقرأ أم يكذب؟ وهو في سفره عبر النّص يزداد شكّا وحيرة، خاصة إذا تعلّق الأمر بالخوارق والكرامات.

غير أن تعامل المروى له مع نصّ "اليمامتان" مغاير لتعامله مع النصين السابقين، فالمتلقي فيه يسيح في أرض مصر (بلبيس، منف، الإسكندرية)، وهي فضاء طبيعي (مكان)، ولكن تنتابه من حين لآخر حيرة بسيطة مفادها أنّ هذا الذي يقرأه حقيقي أم أسطوري وهمي؟ على أنّ هذه الحيرة لا تصل إلى حدّ الشكّ كما هو الحال مع النصين السابقين، فالمروى له يمنّي نفسه باستمرار، على أن يكون ما يقرأه تخييليا حقيقة واقعة تشعره بالنشوة إزاء ذلك الماضي البعيد (زمن الفتوحات)، والذي له حضور قويّ في حاضره، "وهذا هو الفرق بين الخرافي (العجائبي) والأسطوري، فالخرافي لا أصل له في الواقع... [فهو] يلعب على الحيرة بين التصديق والتكذيب، في حين يحمل الأسطوري المرء على التصديق بل على الرغبة في عودة ذاك الأصل إلى الحياة من جديد. وبذلك يكون الخرافي رحلة في المكان، أما الأسطوري فرحلة في الزمان، إذ يذهب ذهن القارئ إلى ماض جميل يستدعيه إلى الحاضر، فيعيشه كما كان ماضيا."[36]

كما نجد "اللامكان" في القصص التي تذكر القيامة وأهوالها والجنة والنار...(فضاء عجيب) فالمتلقي لايعرف مكان الجنة ولا النار، حتّى من خلال مرجعيته المعرفية ممّا ورد في القرآن الكريم أو السنة النبوية، فهذه الأماكن عجيبة ليس لها وجود واقعي معروف لدى المتلقي.

(5)-المكان بين التحديد الكلي والتحديد الجزئي:

يسعى الراوي أحيانا إلى إيضاح المكان الذي يؤطر فيه القصة حيث يحدّده تحديدا كليا خاصة المكان الطبيعي، وهذا من شأنه أن يوهم المتلقي بواقعية القصة، غير أنه يلجأ أحيانا أخرى إلى ترك المكان ضبابيا بتحديده جزئيا، والفضاء الجزئي يمكن أن يوجد في أيّ مكان على الأرض مثل: المسجد والبيت والمقبرة، أما التحديد الكلي فيكون بذكر أسماء بلدان ومناطق أو مدن معروفة جغرافيا.

وحضور هذه الثنائية القطبية واضح في قصص الرافعي خاصة ذات الطابع التاريخي والواقعي، ففي "اليمامتان" تجري الأحداث في أرض مصر حيث يذكر الراوي انتقال الشخصيات بين مناطق "بلبيس" و"منف" و"الإسكندرية"، وهذه فضاءات ذات تحديد كلي يمكن التعرّف عليها في نطاق الجغرافيا، والأمر ذاته نجده في "عاصفة القدر" إذ تجري الأحداث على شاطئ النيل في إقليم الغربية. ويأخذ التحديد طابعاً كليًّا عندما يشير الراوي إلى حركة الشخصيات حول نهر النيل، فـ"خضراء" تجلب الماء من النهر، وابن العمدة يرقبها هناك، كما أن هذا الأخير كان في فرنسا (باريس)، وكل هذه الأماكن على اختلافها هي فضاءات مرجعية محدّدة جغرافيا. ولا يقتصر التحديد الكلي على مصر بل يمتدّ إلى بلاد الشام والعراق والحجاز فقصة "الشيطان" تجري وقائعها في دمشق (قبل الانتقال لأن العجائبي غير محدّد)، كما تجري أحداث القصة التاريخية "قصة زواج" والتي بطلها سعيد بن المسيّب في المدينة المنورة، وتجري وقائع قصة "السمكة" في أرض العراق (البصرة وبغداد) وتجري أحداث "الزاهدان" أيضا في بغداد.

أما عن الأماكن ذات التحديد الجزئي، فنجد "قصة الأيدي المتوضئة" تجري وقائعها في المسجد من بدايتها إلى نهايتها، وتجري أحداث "رؤيا في السماء" بين المقبرة والدار، والأمر ذاته بالنسبة لقصة "الدرس الأول في علبة كبريت"، حيث يذكر الراوي الحانوت والمقبرة ودور العمدة دون تحديد كلي، ولكن المتلقي يمكن أن يتفطّن من خلال اللّغة المستعملة (اللهجة المصرية) في بعض أطوار القصة إلى أن الأحداث تجري في مصر.

ورغم التحديد الجزئي للأماكن، يمكن للمتلقي أن يحدد (من خلال الشخصيات) الفضاء الكلي الذي تجري فيه أحداث قصص الرافعي، وهذا الفضاء هو البيئة العربية الإسلامية، تحتل مصر فيها القسط الأكبر باعتبارها وطنا للمؤلف. ولعلّ اتخاذه هذه البيئة إطارا لقصصه ليس عفويا بل له أبعاده الدّلالية خاصة وأن الرّافعي يهدف إلى فكرة الإصلاح (إصلاح الأمة الإسلامية).

يتضح لنا ممّا سبق، أن الدّلالة العامّة للنص السردي تتظافر في إنتاجها أنماط الخطاب مع الشخصيات/العاملين وعناصر المكان المختلفة. ولعلّ استعمال الأدوات الإجرائية المسماة قطبية ثنائية قد أبرزت مدى خدمة بعضها البعض الآخر، ولعلّ فكرة السفر التي أضفاها ميشال بوتور على فعل القراءة تتحقّق في نصوص الرافعي، من خلال الانتقال بين الواقعي والتخييلي أو بين الواقعي والعجيب.

الهوامش

---

* نسبة إلى الإنشائية وهي الشعرية: poétique .

[1] أحمد السماوي :عالم القصة في سرد طه حسين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، تونس، 1996،د/ط..ص75،76.

[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د/ت، د/ط، ص56.

[3] ترجمه غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، 1987، ط3

[4] أحمد السماوي: عالم القصة في سرد طه حسين ، ص67.

[5] غاستون باشلار: جمالية المكان – من مقدمة المترجم.

[6] أحمد السماوي: عالم القصة في سرد طه حسين، ص71.

[7] المرجع نفسه، ص71.

8ـ يشتمل المتن القصصي الرافعي موضوع الدراسة على اثنتي عشرة(12) قصة وهي: اليمامتان، الطفولتان، قصة زواج وفلسفة المهر، رؤيا في السماء (الجزء الأول). الانتحار(6)، السمكة، الزاهدان، إبليس يعلّم، الشيطان، قصة الأيدي المتوضئة (الجزء الثاني). الدرس الأول في علبة كبريت (ضمن السطر الأخير من القصة)، عاصفة القدر (الجزء الثالث).

[9] مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج1، دار الكتاب العربي، لبنان، 2003، د/ط، ص166.

[10] وحي القلم، ج2، ص89-92.

[11] المصدر نفسه ، ص93.

[12] سعيد يقطين: قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ط1، ص93.

[13] الرافعي: وحي القلم،ج2، ص117- 119.

[14] وحي القلم، ج2، ص119.

[15] المصدر نفسه ، ج2، ص136،137.

[16] المصدر نفسه، ص137.

[17] سعيد يقطين: قال الراوي، ص254.

[18] الرافعي: وحي القلم،ج2، ص137.

[19] المصدر نفسه، ص137.

[20] وحي القلم، ج3، ص60.

[21] المصدر نفسه ، ص70.

[22] المصدر نفسه، ج1، ص17.

[23] أحمد السماوي: عالم القصة في سرد طه حسين، ص100.

[24] الرافعي: وحي القلم،ج3، ص71.

[25] وحي القلم، ج1، ص52.

[26] المصدر نفسه، ص57.

[27] Michel Butor: Essais sur le roman Gallimard, 1972, paris, p71.

[28] الرافعي : وحي القلم ،ج3، ص65.

[29] المصدر نفسه ، ص65.

[30] وحي القلم، ج3، ص65.

[31] المصدر نفسه، ص67.

[32] المصدر نفسه ، ج2، ص119.

[33] المصدر نفسه، ج2، ص119.

[34] المصدر نفسه، ج2، ص117.

[35] المصدر نفسه ، ص137.

[36] أحمد السماوي: عالم القصة في سرد طه حسين، ص91.