# نسقية المكان بين مواجهة القبح وتشظي الذات: قراءة في روايتيْ (العدو) لجيمس دروت و(قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم

دكتور/ طارق مختار سعد
مدرس البلاغة والنقد الأدبي
كلية دار العلوم – جامعة المنيا

تحاول هذه الدراسة استجلاء أثر المكان بوصفه مكونًا من مكونات السرد، يسهم مع بقية عناصر البنى السردية الأخرى في إعادة إنتاج العمل الروائي، من خلال مقاربة نصية ثقافية تقوم بين عملين روائيين؛ يتجاوز المكان فيهما دوره من حيث كونه مجرد فضاء لمجموعة من الأحداث أو خلفية لها؛ فيصبح المحرك الرئيس لهذه الأحداث؛ تتشكل من خلاله بنى السرد، وتتماهى الشخصيات؛ فيغدو المكان محددًا لمساقات السرد ومحركًا لإيقاع الأحداث، مما يشكِّل عنصرًا فارقًا في رسم ملامح الشخصيات وتفاعلها مع البيئة المحيطة بها، ليقودنا هذا – في النهاية– إلى محاولة تتبع أثر ثقافة المكان وطبيعته في بناء شخصية البطل من ناحية، وفي سير الأحداث وبنية الزمن من ناحية أخرى.

وعلى الرغم من أن المكان في الروايتين كلتيهما يلعب دور البطل؛ فإن اختلاف البيئة الاجتماعية والثقافية في النصين الروائيين تقود إلى إحداث نوعٍ من التباين في بناء الشخصيات وفي مسارات الأحداث، كاشفة أثر الأبعاد الثقافية والمجتمعية في إعادة تشكيل الأعمال الأدبية، وهو الأمر الذي دفع الباحث إلى محاولة تقصي هذين العملين الروائيين على ضوء معطيات النقد الثقافي **Cultural Criticism**، وفق ما يستند عليه التحليل الثقافيِ **Cultural Analyse** من آليات تمكننا من سبر أغوار النص، والوقوف على الأبعاد المعرفية والثقافية فيه، من أجل إعادة تأويل الأنساق المضمرة داخل النص ومحاولة تفسيرها في إطار سياقها المجتمعي والثقافي الذي أنتجها وشكلها.

ومادة البحث التطبيقية هي روايتا: "**العدو**" **The Enemy للأديب الأمريكي جيمس دروت Drought,James(١٩٣١-١٩٨٣م)**[١]، و"**قدر الغرف المقبضة**" **للأديب المصري عبد الحكيم قاسم (١٩٣٤-١٩٩٠م)**[٢]، حيث تتخذ الروايتان من المكان بطلاً محوريًا تدور في فضاءاته الأحداث، ومحركًا يقود الشخصيات إلى مجموعة متباينة من ردود الأفعال، بفعل تعدد البعد الثقافي الذي يُشكِّلهم، حيث يفرض النسق المكاني طقوسًا نفسيةً خاصة تنعكس على سلوك شخصيات الروايتين وأفكارهم، ما يقودهم – في نهاية الأمر – إلى مسارٍ سوداوي يهيمن على النص، مستمدًا سطوته من هيمنة النسق المكانيّ المنعكسة داخل العملين الروائيين كليهما على السواء.

---

[١] ولد جيمس ويليام دروت في أورورا بإلينوي، بالقرب من ولاية شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية، في الرابع من نوفمبر ١٩٣١م، التحق بإحدى الكليات ولم يكمل بها دراسته الجامعية، خدم في الجيش الأمريكي في الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٥٤ بولاية نورث كارولينا، انتقل في عام ١٩٦٠ إلى نوروك مع عائلته، وعمل محررًا بمجلة في مدينة نيويورك، يُعد من أهم كتاب مرحلة الستينيات، وصفته جريدة "نيويورك هيرالد تريبيون" بأنه أكثر كتاب الولايات المتحدة الأمريكية تمتعًا بموهبة إبداعية غير عادية، في عام ١٩٦٩ قدمت السينما الأمريكية أحد أعماله في صورة فيلم سينمائي بعنوان "The Gypsy Moths". توفى في الثاني من يونيو عام ١٩٨٣م بمستشفى نوروك إثر أزمة قلبية حادة أصابته عن عمر يناهز الاثنين وخمسين عامًا ، أسس دارًا للنشر مع زوجته تحت اسم Skylight Press of Norwalk ونشر من خلالها أعماله الروائية التي بلغت ثمانية عشرة عملاً منها دروجوث عام ١٩٦٥، والسيد عام ١٩٧٠، وكتاب الأسماء عام ١٩٧٦، وكاتب في المنفى عام ١٩٨٠، ووداعًا شيكاغو عام ١٩٨٢، وأخيرًا ملكة السياتي عام ١٩٨٣ ولم تنشر حتى الآن، وقد أودعت مجموعة أعماله الكاملة بمكتبة موغار التذكارية في قسم المجموعات الخاصة بجامعة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية.

[٢] ولد عبد الحكيم قاسم بقرية ميت القرشي بمحافظة الدقهلية في الأول من يناير ١٩٣٥م، التحق بمدرسة الأقباط الابتدائية بميت غمر عام ١٩٤٣م، ثم درس في مدرسة الناصر الثانوية بطنطا، ومنها إلى كلية الحقوق بجامعة الإسكندرية عام ١٩٥٥م، غير أنه لم يتمكن من استكمال دراسته في الحقوق لظروف مرض والده وتدهور أحواله المالية، فترك الجامعة والتحق بعمل كتابي في هيئة البريد بالقاهرة. سافر لألمانيا عام ١٩٧٤ للمشاركة في ندوة أدبية ، وبقي هناك إحدى عشرة سنة عاشها في برلين؛ اضطر فيها إلى العمل حارسًا ليليًا لكي ينفق على أسرته. عاد إلى مصر عام ١٩٨٥م وتوفي في ١٣ نوفمبر ١٩٩٠م بعد رحلة طويلة مع المرض. صدرت له خمس روايات هي: أيام الإنسان السبعة، وقدر الغرف المقبضة، وطرف من خبر الآخرة، ومحاولة للخروج، والمهدي، كما صدرت له خمسة أعمال قصصية أخرى هي: الأشواق والأسى ١٩٨٤م، والظنون والرؤى ١٩٨٦م، والهجرة إلى غير المألوف ١٩٨٧م، وديوان الملحقيات ١٩٩٠، والديوان الأخير الذي صدر عقب وفاته ١٩٩١م.

وقد تشكلت صورة المكان في الروايتين في إطار نسق بنائي محدد، فرض تأثيره عليهما، وبرعت لغة السارد العليم **Omniscient narrator** [1] في وصفه بدقة وعناية، حتى لتكاد تتمثل أبعاده الجغرافية والهندسية أمام أعين القراء/ المتلقين، بما يدفع بموثوقية السرد، ويوحي بأن سرد الراوي يتماسّ مع سيرته الذاتية، بوصفه شاهدًا معاينًا لتفاصيل المكان، الذي اتخذه الكاتبان بطلاً محوريًا، تتماهى أبعاده وحدوده في طبيعة الأحداث، وسلوك الشخصيات.

وعلى الرغم من وجود فارق زمني كبير بين نشر العملين يتجاوز الثمانية عشر عاماً، حيث نُشرت رواية "**العدو**" **عام ١٩٦٤م**[٢]، بينما نُشرت رواية "**قدر الغرف المقبضة**" **عام ١٩٨٣م**، فضلاً عن اختلاف الثقافتين: الغربية والشرقية، وتباين اللغتين: الإنجليزية والعربية؛ فإن كلاً من سطوة المكان وهيمنته يطلان علينا عبر تفاصيل الروايتين كلتيهما، ويبدو التباين في طبيعة تلقي بطليْ الرواية وتعاملهما مع نسقية المكان، بما يظهر دور الثقافة في تحديد آليات التعامل مع معطيات القبح، الأمر الذي نبه الباحثَ إلى ضرورة السعى إلى تجلية المكان وتتبع أثره سواءً أكان في بناء الأحداث الروائية من ناحية، أم في بناء الشخصية من ناحية أخرى، بالربط بين المكان بأبعاده السوسيو- ثقافية والسياسية والاقتصادية، مستفيدًا من معطيات النقد الثقافي، التي تسمح بكشف النسق المضمر المتشكّل في أطر الأبعاد المعرفية والثقافية التي أنتجت النص.

وقد ارتكز الباحث في هذه الدراسة على محورين رئيسين، تجلّت فيهما الوظيفة النسقية للمكان في إطار السرد وهما علاقة النسق المكاني بكل من:

**١. لغة السرد.**

**٢. بناء الشخصية.**

---

[1] هو "سارد على علمٍ (بصورة عملية) بكل شيء عن المواقف والوقائع المحكية، ومثل هذا السارد يمتلك وجهة نظر عليمة بكل شيء، ويستطيع أن يقول أكثر مما تعرفه بعض الشخصيات". انظر: جيرالد برنس:المصطلح السردي (معجم ومصطلحات)- ترجمة: عابد خازندار- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة ٢٠٠٣م- ص:١٦٤.

[2] صدرت رواية العدو Enamy لأول مرة عام ١٩٦٤م على نفقة مؤلفها جيمس دروت James Drought ، ثم نشرت ضمن سلسلة كتب الجيب الأمريكية Fawcett Crest Book عام ١٩٦٥م ، وهى الطبعة التي اعتمدها الباحث في دراسته، وقد قام بترجمتها ونشرها الأديب صنع الله إبراهيم وصدرت عن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة عام ١٩٧٥م، ثم أعيد نشرها عن دارالهدى للنشر والتوزيع بالمنيا عام ٢٠٠٤م.

حيث تتغيا الدراسة – من خلال تتبع أبعاد هذين المحورين– رصد طبيعة النسق الثقافي، المستدلّ عليه من خلال وظيفته، وتلمس أثره في البناء الفني والثقافي للعمل الأدبي، ومن ثمّ نستدلّ – بذلك– أكثر على أثر النسق المكاني ونتعرّف على دوره في البناء السردي بشكل عام، كما نتعرف على مدى تأثر لغة السرد بالخطاب الواصف الذي تفرضه شكول المكان؛ حيث يقودنا إليها متجاوزًا دوره الأوليّ بوصفه إطارًا عامًا لسيرورة الأحداث؛ إلى دور البطل المحرّك للأحداث، وهو ما يتقاطع أيضًا مع بنية الزمن، لما يقتضيه الوصف من زمن خاص بالحكي، قد لا يتوافق بالضرورة مع زمن الحكاية "**لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائمًا، وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية القصوى روايات آلان روب كرييه التي يكون فيها الإرجاع الزمني مشوشًا عمدًا**"[(١)]، عندما يستدعي استخدام تقنية **الاسترجاع Analepsis** تارة **والاستباق Proiepsls** تارة أخرى، وهذا ما نجده متنوعًا في الروايتين موضوع الدراسة، حيث تفرض المعطيات الثقافية جانبًا كبيرًا منه، خاصة عندما يرتبط مثل هذا الإيقاع بتكوين الشخصية وبنائها الذي تستمده من طبيعة السرد في تفاعله مع الزمن، ويتضح ذلك عند استخدام تقنية الاسترجاع، حيث "**يشكل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها– التي ينضاف إليها– حكاية ثانية زمنيًا، تابعة للأولى**"[(٢)]، وتجد الشخصية نفسها وقد صارت منتجًا ثقافيًا قائمًا بذاته؛ شيدت ملامحه طبيعة المكان الجغرافية، وحدود الزمن داخل البناء السردي للرواية.

وبقدر ما يهدف الفن الروائي إلى إعادة صياغة الواقع في قالب فني، قائم على وجهة النظر/ **التبئير Focalization** [(٣)]؛ حيث يرتبط بالحوار

---

(١) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معصم،عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط٢ ١٩٩٧، ص:٤٧

(٢) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص:٦٠

(٣) يقصد بالتبئير: المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقًا له التعبير عنها (جنيت)، وحينما يتغير هذا الوضع أحيانًا أو يصعب تحديد فإن السرد يوصف بأن تبئيره في مستوى الصفر أو خال من التبئير... والتبئير الداخلي يمكن أن يكون ثابتًا أو متغيرًا أو متعددًا". انظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص ٨٧–٨٨.

الداخليMonolouge، وتؤطر الأحداث الشخصية الرئيسة دون أن تبرح بؤرتها الداخلية، فلا يمكن اكتشاف الملامح النفسية العامة للشخصية إلا من خلال الإطار البؤري العام المحيط بها، عند تماهي الروائي مع البطل وحينها "**لا يستتبع التبئير تبئيرًا للحكاية على البطل، بل على العكس من ذلك، فإن السارد الذي ينتمي إلى نمط (السيرة الذاتية) سواء أكانت سيرة ذاتية واقعية أم خيالية، مباح له– بسبب تماهيه مع البطل، بالذات– أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح لسارد حكاية بضمير الغائب**"[1]، ولذا لايحتاج السارد/الروائي أن يفرض حالة من التحفظ، بل يمضي في سرده بوصفه ساردًا **Narator** لا بطلاً للأحداث، كما يمثل التبئير – في صورة أخرى– تجسيدًا حقيقيًا للممارسة الثقافية التي تتخذ من واقع المجتمع مادة ثرة تُكسب هذا القالب الفني خصوصيته وأبعاده الجمالية، فالرواية تتجاوز حدود كونها جنسًا أدبيًا يخاطب الصفوة، بما تتمتع به من جماهيرية عريضة؛ بما يجعلها تتفوق على سائر فنون الأدب الأخرى، حيث فرضت نفسها منذ نشأتها على الساحة الأدبية، بفضل قدرتها على رصد أفكار المجتمع و وتلمس عاداته وتقاليده، فضلاً عن سمة الواقعية التي جعلت من الفن الروائي مرآة تعكس ثقافات الشعوب وطموحهم، وهو الأمر الذي جعل الفن الروائي يحظى بمزيد من الاهتمام والمطالعة: شكلاً ومضمونًا على نحوٍ أكبر، وتمثل ذلك في النقلة النوعية التي أفادت منها الرواية، حيث اكتسبت عديدًا من التقنيات والأساليب التعبيرية التي أثْرت بدورها البناء السردي، وأدت إلى تطور في بناء الرواية؛ ويبدو هذا واضحًا أكثر عند عقدنا مقارنة بين إسهامات روائيّ مرحلة الستينيات وروائيّ مرحلة الثمانينيات في مصر والعالم العربيّ.

وإذا كانت موهبة الروائي تتجلى –عادةً– في قدرته على فهم الصراعات والجدل القائم بين عناصر المجتمع، ومعالجتها فنيًا من خلال شبكة من العلاقات المعقدة التي يشِّيدها في بنائه الروائي، ساعيًا من ورائها إلى رصد التفاعل الثقافي الواقع بين مجموعة القيم السائدة في المجتمع ومحاولة تجاوزها، فإنه – إذ يحاول الكتابة– إنما يحاول تجاوز تلك الصراعات وتخطيها، من أجل الوصول إلى رؤية للعالم كلية وشاملة؛ مستعينًا بما تتيحه له عملية الكتابة من تحرير للقيود، وكشف للأوهام

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص:٢٠٨

المجتمعية والفكرية، عن طريق التلميح إلى كل ما هو مضمر، وتعرية الأنساق المختبئة داخل ثقافة المجتمع.

ولأن الرواية – بوصفها نوعًا أدبيًا **Genre** قادرًا على الانفتاح على مختلف الأبعاد الثقافية والمعرفية للمجتمع– فإنها تقود إلى إعادة تشكيل خطاب ثقافي موازٍ يتصف بالخصوصية ويتكئ على الهوية المستمدة من ثقافة المجتمع، مع مراعاة أن هذا الخطاب لا يُبقيها – بالضرورة– حبيسة خصوصية المجتمع ومفاهيمه الثقافية المحدودة التي تم إنتاجها؛ بل تنفتح على أشكال الصراع الدائر بين عناصر البيئة الخارجية: الظاهر منها والخفيّ كافة؛ بما يدفعنا إلى التأكيد على أن الثقافة تمثل النسيج المكوِّن للإبداع الإنساني، الذي يسعى الروائي من خلاله لأن يُشخِّص خطابه الواصف بمجموعة من الحمولات الدلالية في إطار التخييل السردي الذاتي.

جاءت رواية (العدو) لجيمس دروت في أحد عشر فصلاً (غير معنونة)، وتلك الفصول تتباين في مساحتها المكانية على الورق ما بين الطول والقِصَر، ليستعرض فيها الروائي الأمريكي رحلة "**روبي روي Roby Roy**" بطل الرواية عبر مراحل زمانية ومكانية مختلفة، تبدأ من طفولته التي عانى فيها من تراجعه في الدراسة، وشعوره بالنفور من زيارة الكنيسة التي مثَّلت عبئًا ثقيلاً عليه لرفضه ما يُملَى عليه دون أن يمارس حقه في الاختيار، إلى أن يتقدم به العمر وتكتمل تجربته في الحياة، حيث تسيطر على هذه الرحلة رغبة ملحة لدى البطل؛ تدفعه إلى محاولة تغيير الواقع وإعادة صياغة المكان المحيط به، وتتجلى حالة رفض المكان هنا بوصف هذا المكان شكلاً من أشكال القبح الذي يواجهه البطل منذ نعومة أظافره، وأول مظاهره هو: قبح المنزل الذي يعيش فيه، ما يدفعه إلى الاستعاضة عنه بحالة من الارتحال المتواصل التي يمارسها عبر فصول الرواية؛ باحثًا عن عالم أقل قبحًا وأكثر جمالاً، فلا يكِلّ في البحث خلالها عن الجمال أينما وُجد، ويشعر أن ذاته لا تتحقق إلا من خلال مطالعة كتب الهندسة والعمارة القديمة التي تزخر بالطرز المعمارية التي شيدها لويس سوليفان (مهندس معماري أمريكي ١٨٥٦–١٩٢٤)، فيسعى إلى رؤية منجزاته المعمارية على الواقع، ويظل يبحث عنها مرتحلاً من بلدته الصغيرة "**بروكدال Brookdale** " التي تسيطر عليها ملامح قبح المكان، حيث يجد البطل في الأماكن التي يتنقل بينها متنفسًا، يُشكِل معادلاً موضوعيًا يعوِّضه عما يعتريه من إحباط وإخفاق؛ يعاني منه وسط تراكم

القبح المحيط به، ويصبح المكان الدافع أو المحرك الأول للبطل ولأحداث الرواية، كما يمثل قبح المكان دافعًا رئيسًا يوجِّه البطل نحو أماكن بديلة يستطيع خلقها وصياغتها من جديد، قوامها رغبته في تشييد المكان الأقرب للصورة المثال التي ينشدها، في محاولة من البطل لمواجهة هذا القبح والقضاء عليه، بعد أن ضاقت نفسه بما يقبضه.

يلتقي روبي روي بطل الرواية في سنته النهائية بالمرحلة الثانوية بفتاة رقيقة تدعى "ماري بترسن **Mary Petersen** "، وهى الشخصية الرئيسة الثانية في الرواية، حيث تقتنع بأفكار روبي روي وتؤمن بها؛ كما تؤمن كذلك بتميزه الشخصي عن أقرانه، حتى أنها تصارحه بمشاعر حبها له، ويقودها اقتناعها الكامل بروبي روي إلى الهرب من البلدة معه، والزواج منه بعيدًا عن الأهل، في كنيسة لاتشترط موافقة الأهل على الزواج؛ لتشارك البطل حلمه في بناء منزله بعد أن يصبح مهندسًا مثل فرانك لويد رايت (مهندس معماري أمريكي ١٨٦٧-١٩٥٩) الذي سيطرت عليه أعماله وعشقها روبي روي وحلم أن يبني مثلها، وينتقل روبي روي وماري بترسن ليعيشا سويًا في ولاية جديدة بعيدًا عن أهلهما ويتفرغان لصناعة مستقبلهما بأيديهما، ورغم خوف بترسن أحيانًا من تصاميم روبي روي؛ فإن حبها له ساعدها على تجاوز هذا، ودفعها إلى أن تترك دراستها الجامعية لتعمل وتساعد في توفير المال الكافي لشراء قطعة الأرض التي بنى عليها روبي روي منزلهما الخاص، الذي طالما حلم به أن يكون متحركًا.

وعندما يكتمل هذا البناء المتحرك يرفضه كل من يشاهده ويسيطر الاستغراب والنفور على كل من اقترب منه، فيبدأ الإحباط يتسلل إلى روبي روي، غير أنه لا يستسلم بسرعه، ويقوده حلمه في تشكيل عالم أقل قبحًا إلى أن يعيد المحاولة على نحو أكثر اتساعاً، وبالفعل ينجح بمشاركة أحد المقاولين ويُدعى "مستر سليد Mr. Slade " في أن ينشيء شركة مقاولات أسماها Scupper يديرها هو بمعاونة زوجته ماري بترسن؛ حيث يتكفل السيد سليد بإمداده بمواد البناء، وينجح روبي روي في بناء خمسة منازل متجاورة ترتبط ببعضها البعض في التصميم وفي توازي الحركة الدائرية بينها، يطلق عليها "عجلة عربة أوريللي" (O'Reilly's Wagonwheel)، غير أن هذه التصاميم لم تلقَ قبول أحد، وتفشل محاولة روبي روي في دعوة أهل البلدة لحفل شواء مجاني لمشاهدة عجلة أوريللي، الأمر الذي يصيبه وزوجته بالإحباط الشديد، الذي يدفع

مستر سليد إلى أن يقوم بالاستيلاء على تلك المنازل من أجل تعويض خسارته في مواد البناء التي استخدمها روبي روي دون مقابل، ثم يقوم مستر سليد بتحويلها إلى ملاهٍ ومتنزهات تلقى قبول الزوار في أيام الإجازات.

وتمثل الرغبة في الثورة ضد المجتمع الرأسمالي المتبني لمجموعة القيم الأمريكية؛ دافعًا قويًا لدى بطل الرواية "روبي روي"؛ فيثور ضد المكان بما يعكسه من ثقافة مجتمعية، ولا يقنع بطل الرواية بالرضوخ للواقع المحيط به، بل يتخذ قراره بأن يقف أمام هذا الواقع القبيح ويواجهه؛ سعيًا منه نحو محاولة التغلب عليه، وإيمانًا منه بدوره ومسئوليته تجاه المجتمع الذي ضاعت إنسانيته أمام سياسات رأسمالية وظواهر مستحدثة أشهرها **التشيؤ Reification** [١]، وغيرها من الظواهر التي أفرغت الإنسان من جوهر إنسانيته وأحالته إلى مجرد شيءٍ مستنزف تتقاذفه أهواء الحياة دون أن يرسو على حقيقة يطمئن إليها، وقد سعت بعض الدراسات الغربية إلى التعرض إلى مثل هذا الجانب الإنساني في نصوص سردية عديدة، من خلال توظيف الأحداث السياسية توظيفًا أدبيًا إسقاطيًا يشير إلى أثر تلك الأحداث في تصدع المجتمع، وانعكاسها على الحالة النفسية للأفراد، حيث تتسبب في تفسخ العلاقات الاجتماعية بين شرائح المجتمع المختلفة[٢].

تعرض رواية (العدو) مجموعة من المحاولات المتوالية التي يبذلها "روبي روي" من أجل تجميل القبح المكاني الذي يصطدم به في كل الطرق المحيطة به، ليصبح المكان غاية للعيش والتصالح مع الحياة، إنه الهدف الذي ينشده منذ نعومة أظافره من يوم أن وصف منزله بالقبح، فجاءت حياته استجابة للأمل الذي طالما راوده بأن يعيد بناءه بصورة أفضل مما كان عليه، محاولاً أن يُجسِّد من خلالها الحلم الذي آمل تحقيقه، مؤكدًا على أهمية المكان ودوره في حياة الإنسان، غير أن الحلم سرعان ما يتبدد ويسقط متهاويًا على أعتاب ثقافة الرأسمالية، حيث تحكم المجتمع سلطة المال

---

[١] مصطلح يعني تَحوّل شكل العلاقات بين البشر إلى ما يشبه العلاقات بين الأشياء، فعندما يتشيأ الإنسان؛ يشعر بالغربة تجاه مجتمعه وبيئته، حيث تسيطر قوى الطبيعة على مصير الإنسان وتصير حياته مفروضه عليه دون اختيار منه، ويصير الإنسان مفعولًا به وليس فاعلاً.

[٢] ومثال ذلك رواية الأديب التشيكي "فرانز كافكا" القصيرة المعنونة باسم ( The Metamorphosis) أي: المسخ أو التحولات والتي كتبت عام ١٩٣٣م.

ونفوذ أصحاب رؤوس المال، مما خلَّف وراءه مساحات من الفساد والتجاوزات التي تقضي على أحلام البسطاء، وتسحق كل جميل لديهم.

والرواية بشكل عام تُعبِّر عن حالة الصراع بين الإنسان بما لديه من معايير قيمية وأخلاقية وجمالية؛ وبين النظام الرأسمالي الذي يحكم بقوة المال وسطوة النفوذ، متخذًا من الشعوب وسيلة لتحقيق أعلى المكاسب، دون الاعتناء بما يقدمه لهم من خدمات، مؤكدًا على تسيّد رأس المال وتحكّمه في مناحي الحياة، ما يجعل من الرواية قراءة محايثة تسعى إلى "**تحليل مأساة المجتمع الأمريكي المعاصر الذي يصفه البطل بأنه مجتمع من الدرجة الثالثة ذو حضارة منهارة... مجتمع رأسمالي بالتحديد**"[1]، ولا شك أن هذا يأتي على حساب أحلام كثيرين ممن كانوا ينشدون عالمًا أكثر رحابة واتساعًا؛ يتوافق مع تصوراتهم المثالية التي تحلم بعالم أكثر جمالاً وأقل قبحًا.

وجاءت رواية (قدر الغرف المقبضة) بمثابة محاولة لمواجهة القبح، في رحلة البحث عن عالم أكثر جمالاً وأقل قبحًا أيضًا، يمرّ البطل فيها بسلسلة من المحطات المكانية المتنوعة ما بين (الغرف) و(البيوت الضيقة المقبضة) التي لا تختلف كثيرًا عن زنازين السجون التي كان البطل "**عبد العزيز**" نزيلها، ورغم اختلاف الأماكن وتعددها؛ بدءًا من القرية غير المسماة التي يقطنها البطل؛ مرورًا بطنطا والقاهرة والإسكندرية وصولاً إلى ألمانيا؛ فإن الراوي يتمكن ببراعة من أن يجمع فيها بين سجن كل من الجسد والروح معًا، فلا تتغير الحالة النفسية للبطل بتغير الأماكن وتبدل أشكالها، سواء أسكن غرف الأدوار الأرضية، أم غرف السطوح، فجميعها تظلّ مقبضة، موحية بالقهر، دالة على عمق الكبت الذي يعانى منه البطل في ظل وضع اجتماعي واقتصادي وظرف سياسي متأزم؛ مثّل عنصرًا ضاغطًا على مشاعر البطل وانفعالاته، حيث شكلت هذا الوضع مجموعة من الظروف والعناصر التي فُرضت على البطل فزادت من كآبته، بفعل قتامة الغرف التي قطنها، فكانت مكانًا ملائمًا لانقباض الروح وانكسارها.

تنتقل أحداث رواية "قدر الغرف المقبضة" مكانيًا: من إحدى قرى محافظات الدلتا حتى تصل إلى أحياء برلين العاصمة الألمانية، وزمانيًا: من مرحلة الطفولة حتى

---

[1] جيمس دروت: العدو، ترجمة: صنع الله إبراهيم، مقدمة المترجم، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط ٣، المنيا، ج.م.ع، ٢٠٠٤م، ص:٢٨

مرحلة الكهولة، وخلال تلك المراحل المتعاقبة زمانيًا ومكانيًا، يسعى الروائي إلى أن يضفي ملامح الحياة على الأشياء المكونة للفضاء السردي، باحثًا عن حلم طالما راوغه كثيرًا، طامحًا أن يتلمسه واقعًا ملموسًا؛ فيراه بالعين المجردة وينعم في ظلاله بهدأة الروح، ليستحيل القبح نسقًا بنائيًا؛ ووجهة نظر ومنطق عيش وحياة لا فكاك منها.

إن القرية التي لم يخصها الراوي باسم هى قرية "**البندرة**"، ورغم تجاهل الراوي لاسمها؛ فإن بطل الرواية "**عبد العزيز**" يحملها عبئًا ثقيلاً في صدره معه إلى ألمانيا، مؤكدًا على أثر ما خلفته تلك القرية فيه من قبح وقتامة، والقارئ لنص الرواية يلاحظ تماسّ كثير من أحداث الرواية مع أحداث عاشها الروائي عبد الحكيم قاسم نفسه، ما يدفعنا لأن نشعر بأن الرواية هي أشبه بالسيرة الذاتية؛ فـ "عبد العزيز" بطل الرواية؛ يكاد يكون هو عبد الحكيم قاسم نفسه، مع ملاحظة "**أننا في رواية السيرة الذاتية نجد البطل والراوي يميلان أكثر فأكثر إلى الالتقاء كلما اقتربت الرواية من نهايتها، فهما يتحركان– كما كتب بعض النقاد– نحو يوم تنتهي فيه مسيرة البطل خلال حياته إلى المائدة التي يدعوه الراوي– الذي لم يعد منفصلاً عنه بأي مسافة زمنية ولم تعد صلته به قائمة من خلال الذاكرة– إلى الجلوس إليها بجواره ليتمكنا من الكتابة معًا، وتلك هى الخاتمة**"[1]، وقد نشر عبد الحكيم قاسم دراسة عام ١٩٨٦م في مجلة البيان الكويتية تحت عنوان "**عن الغناء**" تضمنت أجزاء من سيرته الذاتية، وقد كانت هذه الدراسة بمثابة نصٍ إبداعيّ كتبه عبد الحكيم قاسم بلغة موحية محملة بقدرٍ كبيرٍ من المشاعر الدافئة النابضة، حيث امتزجت جمله وعباراته بشعوره المنغمس في زمن الأحداث وإطارها الاجتماعي والنفسي، وكأن كلماته نبضات ينطق بها واقعه المحيط، ويمكن للأنا الساردة أن تحكم وترصد الأحداث عن كثب، دون أن تتداخل مع الحدث، "**فإذا سلمنا بأن (أنا) الحاضر يمكن أن تختلف عن تجلياتها السابقة، وبأن للتجارب المبكرة،حاليًا، معنى مختلفًا عن الذي كان لها حين حصلت، فإننا نقبل ضمنيًا، بانقسام في أنفسنا إلى نفس تفعل ونفس أخرى تتأمل وتصدر الأحكام**"[2]، وهذا يقودنا إلى نتيجة مفادها أن الأدب السِيَري بشكل عام لا يقدم

---

[1] الدكتور السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص:١٥٥

[2] والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة:حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص:١٠٠

بالضرورة صورة طبق الأصل من حياة الكاتب؛ "**فقد تتغير قيمة الأحداث حين يُنظر إليها استرجاعيًا، وقد تكون النفس التي تصف الأحداث قد تبدلت منذ تجربة الأحداث أول مرة**"[١]، وقد كتبت رواية (قدر الغرف المقبضة) تجسيدًا للإحساس بالقهر ومعاناة الإنسان مع المعتقلات والسجون بأشكالها وصورها كافة، فتجسد القبح في مجموعة الغرف التي استحالت سجوناً تقبض أرواح ساكنيها.

وقد تميز أسلوب "**عبد الحكيم قاسم**" بلغة واصفة دقيقة، استطاع من خلالها رصد أدق التفاصيل باهتمامٍ وعناية فائقة، ومكنته تلك الطريقة من تعرية أبطاله وعرض ما يعتريهم داخليًا، كما جسَّد همومهم وعبَّرَ عن المشاكل التي واجهتهم، بما وضعهم تحت وطأة معاناة نفسية تسببت فيها بيوتهم المقبضة التي أشبعتهم بمشاعر القهر والكبت، وجاء كل ذلك في إطار لغة شاعرية عذبة، تميزت بالمباشرة والوضوح وبراعة الوصف والتجسيد، وذلك في إطار أن تكون لغة الرواية "**هى أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف،هى، بها؛ مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث.. فما كان ليكون وجودٌ لهذه العناصر، أو المشكلات، في العمل الروائي لولا اللغة**"[٢]، كما تزخر الرواية بالوقفات العميقة والوصف التفصيلي، حيث يرسم "عبد الحكيم قاسم" فضاء الرواية بلغة مشبعة بالأسى والألم، من خلال مفردات تحيل القارئ إلى فضاء فسيح، يصوره الروائي عبر رؤية معاصرة، قوامها ثنائيات متعددة منها: الحياة والموت، الجمال والقبح، كعادة أي فضاء يخفي داخله العديد من التناقضات التي تعكس دوائر من الأسى والقهر والكبت والتسلط والمعاناة، وعادة ما يكون الوصف "**أكثر ضرورة للنص السردي، من السرد؛ إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد؛ ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف. ولعل علة ذلك أن تكون عائدة إلى أن الأشياء يمكن أن توجد من دون حركة؛ على حين أن الحركة قد لا توجد من دون أشياء**"[٣] ، فلا يمكن للأنواع الأدبية كافة الاستغناء عن الوصف، الذي قد يصير حلية جمالية يتزين بها النص الإبداعي في أحايين كثيرة، ومن

---

[١] المرجع السابق، ص:٩٧

[٢] الدكتور عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨، ص:١٠٨

[٣] السابق، ص:٢٥٠

ثم؛ فالوصف يمنح الموصوف أبعادًا جمالية وفنية تسهم في تكوين الصورة الذهنية للأشياء لدى المتلقى.

تمثل رواية "**قدر الغرف المقبضة**" رحلة البحث عن الذات، وقد تشكلت هذه الرحلة عبر عدة انتقالات مكانية وزمانية، أولها: القرية ثم طنطا، تليها الإسكندرية، ثم القاهرة التي عانى فيها البطل من بقائه في المعتقل لأربع سنوات متتالية دون مواجهة اتهام، تليها مرحلة السفر إلى ألمانيا، وقد مثلت جميعها متوالية من الأماكن الشائهة والغرف المقبضة التي سقط البطل صريعًا فيها، عرضها الراوي من خلال لغة واصفة موحية، دون أن يضع لعنصر الزمن وزنًا أو قيمة تؤثر في بناء الأحداث ومجرياتها.

ولأن السرد المتكئ على صيغة ضمير الغائب "**له وثوقية أو سلطة مرجعية، تنبع من كونه خطابًا يقوم على نفى صفته كخطاب؛ ذلك أن الخطاب Discours ينبني على مخاطِب- بكسر الطاء(= متكلم)، ومخاطَب بالفتح، وهما الـ (أنا) والـ (أنت) في الحوار، ولكن السرد لا ذِكر فيه لأي من الضميرين اللذين هما عماد الخطاب**"[1] ، فإن استخدام ضمير الغائب يحيل إلى راوٍ خارج الحكي، وبالرغم من علمه بتفاصيل المكان، وملامح شخصيات الرواية كافة؛ فإنه يؤكد على انفصال ذات الراوي عن ذات البطل، لينفي فكرة الأدب السيري أو أدب السيرة الذاتية، وليؤكد على ما أسماه "رولان بارت **Roland Barthes** (١٩١٥-١٩٨٠م)[2] بـ (الأدب اللاشخصي)، رغم تدخل الراوي في السرد، متجاوزًا دوره بوصفه راويًا أو شاهدًا، متخذًا صورة أحد أبطال الرواية إن لم يكن هو البطل الحقيقي للأحداث، حيث يتخفى الروائي خلف قناع الراوي، ناطقًا بلسانه، في إطار تقنية سردية يعرض من خلالها لوجهة نظره، وهو ما يكشف الأبعاد الذاتية في الرواية، فلا يمكن أن نتخيل سردًا دون وجهة نظر، تأتي بدورها مطبوعة بوعى الراوي وثقافته؛ حيث ينقلها بشكل أو بآخر عبر ضمير الغائب/الحاضر في أحداث الرواية وبنيتها السردية، فالراوي نفسه "**شخص وهمي، ولكنه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين، وكلهم يعتبرون، بالطبع،**

---

[1] الدكتور السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص: ٢٠٧

[2] يعد رولان بارت Barthes,Ronald واحدًا من كبار منظري الأدب وناقدًا أدبيًا وفيلسوفًا ومفكرًا فرنسيًا كبيرًا. ولد بفرنسا في ١٢ نوفمبر ١٩١٥، وتوفي في ٢٥ مارس ١٩٨٠م، تنوعت دراساته لتشمل مجالات عدة في النقد الأدبي والبنيوية وعلم الدلالة وما بعد البنيوية.

**من ضمائر الغائب، يمثل الكاتب وشخصه. وينبغي لنا ألا ننسى أنه يمثل القارئ كذلك، كما يمثل بدقة فائقة وجهة النظر التي يدعوه الكاتب لها**"[1]، فمن يقوم بفعل السرد هو شخص يروي قصته بوعي كامل وإدراك محيط، وهو ما يجعله يتنقل خلال الرواية بين ضمير المتكلم وضمير الغائب.

تجدر الإشارة إلى ثراء التجربتين الروائيتين اللتين وقع عليهما اختيار الباحث، بما يخدم إجراء هذه المقاربة النصية، خاصة أن توظيف المكان القبيح يقع ضمن إطار نسقي أسهم إلى حد بعيد في تميُّز العملين عن غيرهما من الأعمال الروائية، فالمكان بوجه عام عنصر رئيس في الرواية، ولا تكاد توجد رواية تخلو من المكان، حيث يظل المكان هو الخلفية التي تستوعب الأحداث حتى لو لم يتفاعل معها، كما يُشَكِّل المكان مسرحًا لأحداث الرواية وشاهدًا عليها، وما نقصده بالمكان هنا "هو ذلك الحيز الذي يشغل مساحة فنية جمالية داخل العمل الروائي، بوصفه مكوناً من مكونات العمل، وعنصراً من عناصر السرد، وهذا تحديد لمصطلح المكان الذي تتناوله الدراسة بعيدًا عن إشكالية تحديد مفهوم المكان/الفضاء وما يحيل إليه من شمولية واتساع، حيث تقف الدراسة عند المكان– البطل الذي يمثل محورًا رئيسًا تقوم عليه أحداث العملين في إطار جمالي ثقافي".

وتسعى القراءة الثقافية في هذه الدراسة إلى كشف وظيفة النسق المكاني في العملين سالفي الذكر، وتتبع أثرها في تشكيل ملامح البناء السردي بوجه عام، حيث يسعى النقد الثقافي إلى تحليل الأنساق الاجتماعية المهمينة وتفسيرها، ولا يعني هذا أنه نقد أخلاقي صِرف؛ "**لكنه نقد عقلاني لأنه يحمل (وهذه سمة العقلانية في البحث العلمي) على كشف النماذج المسيطرة والأنساق المهيمنة التي تسوس المجتمع وتحكم طبقاته، ومستوياته، وفئاته المنتجة للخطاب والمستهلكة له على حد سواء**"[2]، وتهدف هذه القراءة المنفتحة إلى "**إنتاج بناء للنص انطلاقًا من محاولة**

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/ لبنان، ط٣، ١٩٨٦م، ص:٦٥

[2] الدكتور منذر عياشي: النقد الثقافي بين العلم والمنهج، (ضمن أعمال كتاب: عبد الله الغذامي الممارسة النقدية والثقافية)، تأليف:حسين السماهيجي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص:٩٣

**الكشف عنه داخليًا، ومن خلالها تنتج بناء للنص ودلالة تتماشى مع المنطق، وهى في ممارستها تملك الإيمان بتعدد القراءات وضرورتها أيضًا**"[١]، وتقوم هذه المحاولة على استراتيجية تتمثل في مجموعة من الإجراءات التي تهدف إلى الكشف عن الجمالي والثقافي داخل العملين، وهى عملية معقدة ومركبة، تتغيا الكشف عن العلاقات الظاهرة والخفية بين عناصر البنية السردية داخل العملين الروائيين، وذلك على المستويين الفني/الجمالي والثقافي، ومن ثم يستند الباحث إلى عناصر النقد الفني والمعطيات العامة للخطاب الجمالي الروائي، وصولاً إلى كشف الخبيء من الأنساق الثقافية المضمرة داخل النص.

وما يقصده الباحث هنا بالقراءة الثقافية هي تلك القراءة التي تتخذ من الثقافة مرجعًا ووسيلة مساعدة في تأويل الخطاب الفني والجمالي داخل النص الأدبي، لما تتمتع به الثقافة من قدرة إحالية تمكننا من تأويل الظواهر النصية (فنية كانت أو اجتماعية أو سلوكية)، فالنص "**يُنتَج في إطار بنية نصية شاملة، وهذه البنية تتكون تاريخيًا. في تطورها التاريخي تتبين فيها ثوابت، وتطرأ تحولات، وبعض هذه التحولات تمتصها هذه البنية وتصبح جزءًا منها دون أن تنجح في تحويلها أو تغييرها، وبعضها الآخر يتلاشى مع الزمن لعدم قدرته على الوصول إلى البنية الأصل وتغييرها**"[٢]، استنادًا إلى النسق الثقافي الذي أنتجها وشيّدها في المحيط الخارجي، بوصفها تيمة أدبية **Theme** أو موضوعة أنتجتها الثقافة، فلعبت دورًا فاعلاً في تشكيل الخطاب الأدبي الثقافي، استنادًا إلى أن الثقافة هى الأداة الأكثر استقرارًا إلى حدٍ ما، رغم حالتها الديناميكية المستمرة، بما يسمح للباحث أن يفيد من كشف الفجوات والفراغات التي يزخر بها النص الأدبي، وما ينطوي عليه من إشكاليات ثقافية وجمالية.

---

[١] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط٢، ٢٠٠١، ص:٨٧

[٢] السابق، ص:١٣٧

**أولاً: أثر النسق المكاني في رواية العدو لـ "جيمس دروت":**

يمارس النسق المكاني وظيفته، فارضًا لغة وصفية تقوم بدور التصوير الفوتوغرافي في محاكاة الواقع المكاني ورسم إطاره، من خلال عرض تفاصيله وأجزائه الصغيرة، ما يؤثر إيجابًا في وثوقية السرد؛ ويحيل المكان الروائي من متخيل سردي إلى مكان واقعي، وبقدر ما تكون اللغة واصفة دقيقة ومعبرة وقادرة على خلق صورة بصرية للمكان؛ تكون درجة الصدق الفني؛ فيقف السرد ملمًا بتفاصيله وأبعاده الهندسية والجغرافية والجمالية أيضًا، بما يمكنه من ربط تلك العناصر التي أوردها الروائي داخل النص في إطار شمولي، يمكننا من تحقيق التواصل مع دلالات المكان الروائي.

وقد تعددت طرق وصف المكان في النص الروائي؛ فتارة نجد الكاتب يلجأ إلى وصف عام للمكان دون الوقوف على تفاصيله الدقيقة، عاكسًا الاكتفاء بدور المكان كخلفية للأحداث ومسرح لها، مثل الوصف عند دوستويفسكي وكافكا، وتارة أخرى نجده يقف بشكل تفصيلي أمام العناصر المكونة للمكان في إطار صورة هندسية واقعية، كما هو الحال عند بلزاك وستاندال ، حيث "**كان بلزاك يعير وصف المكان اهتمامًا خاصًا حيث إن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر، إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها**"[(١)]، ويُسهم الوصف التفصيلي القائم على تتبع عناصر الصورة في رصد الشيء الموصوف، وكشف دلالته في أحداث الرواية، فتتضح أهمية الوصف الدقيق الذي يستخدم أوصافًا أكثر معايشة للموصوف، "**وعُرف زولا خاصة بمجموعته الهائلة من البطاقات التي جمعها للاستفادة منها، وكان يستخدمها في وصف الأماكن والأشياء، وعُرف عن فلوبير أنه لجأ إلى مراجع في علم النبات والتاريخ لوصف حديقة (قرطاجة) في روايته (سالمبو)**"[(٢)]، ولأن الكاتب حين يلجأ إلى توظيف الجماليات البلاغية في وصف الصورة المكانية وعرض تفاصيلها؛ فإنه يمنح تلك الصورة الكثير من الدلالات العميقة والمضامين الخفية التي تربط المكان بأحداث السرد، وتجعل منه عنصرًا فاعلاً في البنية السردية؛ سواء أكانت على مستوى الأحداث؛ أم على مستوى

---

(١) الدكتورة سيزا قاسم: بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص: ١١٨، ١١٩.

(٢) السابق ، ص:١٣٠

لغة السرد، حيث يقتضي النسق المكاني في هذه الحالة مزيدًا من الوقفات الوصفية، التي يتوقف فيها سريان أحداث الرواية، وينقطع زمن السرد، ويبدأ الروائي في تشييد النسق المكاني الذي يمارس وظيفته معطلاً السرد، من خلال لغة وصفية تشارك الأشياء الموصوفة في حالة السكون والجمود يفرضها الخطاب الواصف، "**فهناك ولا شك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة. فإن النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبين. وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهى الصورة التي تعكس الأشياء المتحركة، أما الصورة الوصفية فهى التي تعرض الأشياء في سكونها**"[1]، ومن ثم يتجاوز وصف المكان وظيفته المعتادة التي مؤداها إيهام القارئ بالواقعية وإقناعه بصدق الأحداث وواقعية السرد؛ إلى وظيفة قصد لها الروائي أن تكون، وأسهم في فرض هيمنتها خطابه الروائي الواصف، سواء أكان مجملاً أم مفصلاً، فالدور الجمالي الذي يكشفه وصف المكان متحقق لامحالة، خاصة مع ذكر التفاصيل؛ غير أن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، فتظل أجزاء المكان مُحملة بدلالات رمزية تحمل بين طياتها أبعادًا ثقافية مضمرة، تؤكد على أثر النسق المكاني في عناصر البنية السردية، خاصة إذا سلَّمنا بانتقائية الوصف.

وبقدر ما يكون للحدث دور في صياغة المكان ورسم أبعاده السردية؛ فإنه يكون للمكان أيضًا دور في تحريك الأحداث وتناميها وتصاعدها، خاصة في ظل تتابع الأمكنة وتنوعها بين الأماكن المغلقة والمفتوحة، وتباعدها جغرافيًا، فالروائي في سعيه لتشييد بنائه السردي؛ يجد نفسه محاصرًا بمجموعة من العناصر المكانية المحيطة به، التي تتنوع ما بين الأماكن المفتوحة والمغلقة، التي تدفع الأحداث نحو مزيد من التفاعل والحركة إلى حد إحداث نوعٍ من التوتر والقلق أحيانًا، والروائي أثناء تخييله للمكان الروائي يعتمد على دور المكان في بناء الدلالة، "**فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني. غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبًا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنًا بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم**

[1] نفسه، ص:١١٧

**الأحيان**"[1]، وقد تتعدد الأماكن في الرواية بتعدد الأحداث وتتنوع أيضًا دلالتها بوصفها مسببات للأحداث ومصدرًا لها، وتقودنا تلك الأماكن إلى أحداث متنوعة، "**لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية، بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يُلتقَط منه. وفي بيت واحد يقدم الراوي لقطات متعددة، تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة، وحتى الروايات التي تُحصر أحداثها في مكان واحد نراها تخلق أبعادًا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم**"[2] ، فالمكان الروائي يمثل نواة لأمكنة عديدة، سواء أكانت موصوفة في الرواية أم في ذهن المتلقي؛ ومن ثم فإن العناصر التي يتألف منها المكان تقوم بدور فاعل في تكوين المعنى الكليّ الذي يشير إليه المكان، وبقدر ما يحويه المكان من تفاصيل؛ يكون المعنى أكثر عمقًا، الأمر الذي ينعكس على البناء السردي للعمل ككل، ويتباين دور مكونات المكان ودلالتها وفقًا لنوع المكان، فعناصر المكان المغلق تختلف عن عناصر المكان المفتوح، كما أن الدلالة الرمزية للمكان المغلق وما يتبعه من وصف داخلي؛ تختلف عن مثيلتها في المكان المفتوح، خاصة فيما تحيلنا إليه من أبعاد ثقافية، وهو ما يتجلى بوضوح في الروايتين موضوع الدراسة.

في رواية "العدو" لجيمس دروت تتنوع الأماكن بين المفتوح والمغلق، وقد انعكس هذا التنوع أيضًا على لغة السرد، التي شهدت وقفات وصفية طويلة جاءت بمثابة لوحات تُصور الأبعاد الهندسية والجمالية للأماكن التي توقف أمامها بطل الرواية ومنها **(ضيعة بابسون):**

**(كانت عبارة عن مساحة وقوة وبنيان، فإلى جانب المنزل الرئيسي كانت هناك حظيرتان للجياد تمتدان مسافة طويلة قريبًا من الأرض، إلى اليسار. ورغم أنهما تبدآن على الأرض بأعمدتهما الخلفية الغارقة في التراب؛ فقد كانتا جزءًا من الحركة العامة التي توّجت أخيرًا في اندفاع المنزل الرئيسي المشرع إلى أعلى. وما كان بوسع العين أن تتوقف عند جانب دون الآخر، فلابد وأن تنتقل من الحظيرتين إلى المنزل ومن المنزل إلى المدخل) الرواية– ص ٥٥.**

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط١، ١٩٩١م،ص:٦٥

[2] السابق، ص:٦٣

يتخذ مؤلف الرواية "جيمس دروت" من البناء الهندسي وهيكل المكان؛ معيارًا لتقييم المكان وتفضيله، فجاءت الصورة الهندسية بمثابة امتداد للبعد النفسي لدى بطل الرواية، إذ كانت المشكلة التي واجهته منذ طفولته هى صراعه الدائم مع المكان المحيط به، ورفضه القاطع لأشكال المدنية الزائفة التي غلبت على عمارة المجتمع الرأسمالي الذي يعيش فيه، مؤكدًا على أنها جميعًا جاءت على حساب الجانب الجمالي والإنساني الذي يُشكِّل جوهر الحياة، فقد شُيِّدت المنازل من حوله بصورة وصفها بالشائهة، وغابت عنها بهجة الحياة ورونقها، وانتشر القبح في أرجاء المكان، ما دفعه إلى أن يسعى لمعالجة هذا القبح المكاني، وبقدر ما يحمله داخله من مسئولية أخلاقية تجاه هذا الوجود؛ جاءت دوافعه محركة له تجاه المشاركة الإيجابية وإعادة صياغة الواقع، بإعادة بناء المكان الذي صار سجناً مفتوحًا تختنق داخله رغبة التغيير، فانطلق بدافع المواجهة والرغبة في التغيير، مواجهًا الانزواء داخل غرفته والاستسلام للأمر الواقع، متخذاً من واقعه دافعًا قويًا للثورة عليه، ومن موهبته أداة مائزة يمكنه من خلالها مواجهة سطوة المكان وقسوته.

وقد لجأ جيمس دروت في روايته إلى الوصف، محاولاً تشكيل الفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث الرواية، الأمر الذي جعله يستدعي إيقاف الزمن السردي للرواية، وفق ما تفرضه أبعاد المكان وحمولاته الدلالية التي يسقطها الراوي عليه، وقد تمثل اعتناء الراوي بالوصف في وقوفه أمام تفاصيل المكان، ووصف أبعاده ومدلولاته، ووصف عناصر الصورة بعناية فائقة كما جاء في وصفه التفصيلي لحانوت هركيل:

**(فرغم أن المتجر يقع في ركن بزاوية قائمة؛ نراه قد شيد على صورة مربع، وأقحم عليه مدخل يمتد قرابة عشرين قدمًا، وشيدت الجدران كلها من الزجاج بسقف منخفض، وفي الداخل ليست هناك سوى مساحة فارغة حشدت فيها الحاملات حيثما اتفق، ووضع جهاز الصودا بعرض الحائط الخلفي، وخلفه يقف هركي يحاول أن يبيع ما يكفي للإبقاء على عظمه العجوز. كل هذا يغطيه سقف وطيء تتدلى منه الأنوار) الرواية– ص ٦٤–٦٥.**

ليصبح المشهد الوصفي لوحة واضحة المعالم تزخر بتفاصيل دقيقة تجسد المكان وكأنه واقع يشهده القارئ بعينيه، فتتضح لنا دلالة المكان ويبين أثره في سير

الأحداث من جهة، وفي بناء الشخصيات من جهة أخرى، استنادًا إلى أن "**للمكان سطوة، لها فعاليتها المباشرة التي تصل إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات**"[١]، ولا تتحقق سطوة المكان بعيدًا عن جماليات الوصف التي يتم توظيفها داخل البناء السردي لغرض محدد، فالوصف "**لا يأتي بلا مبرر، بل كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث، وهكذا تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي، وتكتمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها بعضًا لتقديم الصورة المجسمة**"[٢]، غير أن سكون بنية السرد الحكائي في الوقفة الوصفية التي تترصد أبعاد المكان ودلالاته؛ ينتج عنه تعطيل دور السرد وتفعيل دور النسق المكاني الذي يهيمن على تفاصيل الصورة، فيمارس وظيفته عبر مجموعة من الأوصاف التي تتفق مع طبيعة الخطاب الواصف.

وقد يتنوع الخطاب الواصف لبنية المكان في رواية "العدو" ما بين الوصف الإيجابي والسلبي، فيقترن الوصف الإيجابي بالأماكن المفتوحة، ويقترن الوصف السلبي بالأماكن المنغلقة، ويتمكن الراوي من أن يقدم صورة بانورامية للأماكن التي وقعت فيها أحداث الرواية، فتأتي حركة الوصف تارة من داخل المكان إلى خارجه، وتارة أخرى تأتي حركة الوصف للمكان من الخارج ثم تدلف إلى الداخل، أما الأماكن المفتوحة فتشير إلى دال الانفتاح على الطبيعة، خاصة تلك الأماكن التي تاقت إليها روح البطل إعجابًا وإجلالاً لحسن تصميمها وروعة بنائها، وهو ما يتجلي في الوقفات الوصفية التفصيلية التي نسجها الراوي في خطابه الواصف، الذي شيَّد من خلاله المكان على نحو خاص، ويمكننا أن نستعرض تلك الوقفات وفقًا لطبيعة المكان على النحو التالي:

- **أولاً: الأماكن المفتوحة:**

حفلت الرواية بمجموعة من الأماكن المفتوحة التي تم توظيف المكان فيها بوصفه بنية لها دورها في البناء السردي على المستويين الجمالي والثقافي، وسيقف الباحث فيما يلي على المقاطع التي تصف تلك الأماكن، انطلاقًا من أبعادها الهندسية

---

[١] صبري حافظ: دراسة: الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، العدد الرابع، المجلد الثاني، القاهرة، ١٩٨٤م، ص:٧٢

[٢] الدكتورة سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: ١١٥

والجغرافية؛ إلى أبعادها ودلالاتها الثقافية، خاصة أن رواية "العدو" شهدت العديد من التنقلات المكانية المتتابعة، التي أكدت على حضور المكان بوصفه محركًا للأحداث، وشريكًا في صياغة رد فعل شخصيات الرواية بوجه عام، والبطل بوجه خاص، واستمدت الرواية حيويتها من تلك الأماكن التي يرحل إليها البطل، ما أسهم في تحريك أحداث السرد، وتحديد ملامح البناء الدرامي للرواية.

وجاءت "ضيعة كونلي" في مقدمة الأماكن المفتوحة التي أفرد لها الروائي مساحة وصفية في الرواية، وافتتح وصفه بأنها **( تكوين جميل)**، ثم فنَّدَ ملامح هذا التكوين الجميل من خلال مجموعة من الأوصاف عبر مجموعة من الجمل الفعلية غلبت عليها الأفعال المضارعة، ما أضفى على الوصف حركة وحيوية، ربطت المكان بسمة التجدد والاستمرارية، " **كانت الضيعة تكوينًا جميلاً من ستة أشكال، كل منها يؤدي من وإلى حوض السباحة الذي يطل على المنزل الرئيسي بحائط كامل من الأبواب الزجاجية تؤدي إلى حديقة منعزلة لكنها كبيرة، وكان الطابق الثاني فيما يبدو مكانًا فخمًا للجلوس، يعلوه ويحميه سقف مسطح عريض يرتفع فوق دعامات ضخمة من خشب السنديان الداكن، وعلى طول الجدار تقوم الجاراجات وحظائر الخيل، وأماكن الخدم، ومنزل الحارس، لكنها جميعًا كانت تتصل بالمنزل الرئيسي بردهات مسقوفة، بحيث كانت الحدود الخارجية للمنزل الرئيسي عبارة عن جدار الضيعة نفسها، فتبدو المباني الداخلية كأنها غرف، بعضها يفتح على حدائق وأحواض سباحة صغيرة، لكنها جميعًا تستحث العين أن تتجه إلى الحديقة الرئيسية العظمى وحوض سباحتها، تطل عليه الواجهة الزجاجية للمنزل الرئيسي الذي يحميه السقف العظيم، مغطيًا كل شيء، ومتصلاً بكل شيء**". **الرواية– ص ٤٧–٤٨**

**"The estate was a beautiful system of about six shapes, all either leading from or to the pool over which the main house was cantilevered with a whole wall of leaded-glass doors opening the house to a secluded but huge garden. The lower floor was a porch-dressing room of some kind, because the second floor obviously was a luxurious sitting room, its vast flat roof riding protectively out above it upon tracks of huge dark-ended oak beams. Along the wall were the coach-houses, stables and servants'**

**quarters, as well as the caretaker's house, but they too were all linked to the main house by covered hallways, so that the exterior limits of the main house became the estatewall itself, within which the various living quarters were like rooms, some opening on small gardens and smaller pools and lawen-aereas, but all urging the eye toward the one great main garden and pool, over which was hung the glass face of the main house, porotected by the great roof, covering everything and linked to everything" pp ١٩-٢٠.**

إن المتأمل لهذا النص يجد أن عدد الأفعال المضارعة التي تضمنها الوصف تجاوز الـ (عشرين) فعلاً مضارعًا، منها (**يعلوه- يحميه- يرتفع- تتصل- ينفتح- تُطل، ( riding protectively – opening- urging-covering)**، وجميعها أفعال تحيل إلى الانفتاح على الطبيعة الخلابة المحيطة بالضيعة، ما يجعل منها مكانًا مُفعمًا بالحيوية والتجدد، فهى تنفتح على حدائق وأحواض سباحة، ومن وراء ذلك حديقة رئيسية أخرى تفرض حضورها على عين الناظر إلى الضيعة، بالإضافة إلى فخامة المنزل وواجهته الزجاجية التي توحي بالانفتاح، وتربط الصور ببعضها البعض، الأمر الذي تجلى في وصف الراوي للضيعة التي لم يشهد مثيلها من قبل، ما دفعه إلى أن يقر بسلطتها وهيمنتها على ملامح المكان المحيط بها، لما تنضوي عليه من روعة تصميم تأسر النفوس، وتقهر القبح، وهو ما يسمح لهذا الجمال بأن " **يعتقل الفضاء الذي يشغله بدلاً من أن تعتقله الأرض التي يقوم فوقها" الرواية- ص ٤٨.** وقد تمتعت هذه الضيعة بكل ملامح الجمال الذي تشتهيه نفس البطل، خاصة صفة الاتساع التي تميزت بها في وصف الراوي، التي انعكست في حركة الطيور التي تذهب وتجيء إليها، وما نقصده بكلمة اتساع هنا ليست بوصفها "**مجرد كلمة منسوبة إلى بُعد من الأبعاد، إنها كلمة تتلقى القوى الملطفة للسكون اللانهائي. فيها تستنشق اللانهائية في رئتنا وخلالها نتنفس كونيًا بعيدًا عن القلق الإنساني**" [١]، وجاء وصف الراوي للضيعة شاحذاً لذهن القاريء، حاملاً معه أقصى درجات التفاعل الإيجابي، بعد أن جسدت اللغة أبهى لحظات الانسجام والتناغم بين مهارة الإنسان وسحر الطبيعة الخلابة، في تجربة

[١] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤،ص: ١٨١.

آسرة، غمرت البطل وأدخلته في حالة من التوازن والاستقرار النفسي، ظلت مستمرة حتى عودته إلى بلدته بروكسدال على دراجته، التي لم تكن مزودة بمصباح للإضاءة الليلية، غير أن الطاقة التي سرت بداخله من روعة الضيعة وأناقتها ؛ مثلت أملاً بهيجًا أضاء له طريقه الذي بدأ يرتسم أمامه بعد مطالعته تحفة "**فرانك لويد رايت**" المعمارية، حيث وجد فيها غايات كونلي الثلاث التي يبحث عنها في كل الأماكن التي يزورها، وهى( **التوازن- الراحة- السكون**).

جاء الوصف في رواية العدو مبنيًا على جرد الموصوفات، وحصرها والتعبير عنها عن طريق مزجها بدلالات رمزية تُسهم في كشف البُعد الوظيفي الذي يمارسه النسق المكاني، وجاءت الوقفات الوصفية على النمط الترددي، "**أي أنها أوصاف لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة، بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة، وبالتالي لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية، بل على العكس بالضبط هو الذي يحدث**"[1]، ولأن الوصف هنا يرتبط بحركة البطل نحو فكرته دون الخضوع للملامح الموصوفة، فإن الوصف يتحول إلى مقدمة للحدث الذي يعقبه، ومن ثم يتجاوز الوصف حدود التوثيق و حصر الأبعاد الجمالية للوحة الموصوفة المؤلفة من مجموعة الألوان والصور، إلى الأنساق المضمرة خلف هذه الأبعاد الجمالية، فتقوم بدور تحريك الأحداث وتأطير الشخصيات داخل العمل الروائي، وهو ما يتجلى في وصف الراوي لضيعة بابسون، وقد أخفتها بعض الغابات عن أعين الناظرين، فصارت ديرًا للراهبات، يواجه مصير الهدم ليُفسح المجال لمستعمرة سكنية جديدة تعكس روح العصر، وسطوة الرأسمالية على ملامح الأصالة وعبق التاريخ، ويسرد الراوي وصفه للمنزل الرئيس بالضيعة المتجسد فيه النسق المضمر المختفي خلف جمال البناء وروعة التصميم:

**(كان المنزل الرئيسي عبارة عن سقف خشبي كبير على هيئة رقم سبعة منفرجة الساقين، ويستند إلى أعمدة سميكة من الطوب، ذكرتني بقبضة مرفوعة قليلاً، ينحدر السقف إلى الخلف فوق ساعدها حتى يقارب الأرض، بينما يرتفع من الأمام واسعًا وعاليًا وسميكًا، وأعمدته العظيمة من السنديان مزخرفة في نهايتها بمفاصل أصابع ضخمة "تدافع" عن المدخل، وتتحدى القادم، كأنما كان سوليفان يقول**

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: ١١٢

**"ها أنا ذا"... كان المنزل أكثر من تحد موجه للسماء بالارتفاع البطئ المقصود لسقفه الطويل عند المدخل، كان لكمة في وجه العدم). الرواية– ص ٥٣–٥٤.**

**"The Main House was one big massive wooden roof in a wide Vee, supported by thick columns of brick, and if it reminded me of anything it eas a partially raised fist, the roof running back along a forearm and nearing the ground, while at the front it rose wide and high and thick, its great oak beams ornamentsd at the end by huge knuckled shapes, (defending) the entrance, defying the incomer. It was as if Sullivan were saying: ( I AM!) ... the house was more a challenge hurled toward the sky by the slow purposeful rising slope of its long roof moving toward the entrance. It was a slug at Nothing" pp. ٢٥–٢٦**

يزخر الوصف هنا بالأفعال المضارعة (**ينحدر– يقارب– يرتفع– تدافع– تتحدى**) ( **running– nearing –defending– rising– defying** ) ما يضفى حالة من الحركة والتفاعل والحيوية مع تفاصيل المكان وعناصر الطبيعة، ويبدو المنزل الرئيس لوحة متحركة تؤطرها ديناميكية الحركة، وبينما ينحدر سقف المنزل إلى الخلف؛ يرتفع من الأمام، وتقف أعمدة المبنى حصناً رصيناً يدافع في تحدٍ وإصرار عن الجمال وروعة البناء في مواجهة متغيرات الزمن، ضد قبح الرأسمالية الجافة المتسلطة، وهو ما يُجمله الراوي في وصفه للمنزل بأنه " **لكمة في وجه العدم**" **a slug at Nothing"**بما يعزز فكرة المواجهة والروح المثابرة التي يتحلى بها بطل الرواية "روبي روي"، الذي لا يعرف الاستسلام أو اليأس؛ فيظل مستمرًا في رحلة مواجهة القبح بأشكاله كافة، صامدًا أمام تحويل المباني الصامتة إلى أبواق رافضة للقبح، تصرخ في وجه القبح: " **أصغوا يا من في الخارج أمامي ... ها أنا ذا**". **الرواية– ص ٥٤.**

إن ما يبحث عنه "روبي روي" هو تأكيد قيمة الإنسان في مواجهة الآلة والظواهر الناتجة في أعقاب الثورة الصناعية مثل التشيؤ والاستلاب، نتيجة هيمنة الآلة على شتى مناحي الحياة، وسطوة الرأسمالية التي أفقدت الحياة إنسانيتها، فبات الإنسان مُطارَدًا من هيمنة الآلة، وظلت روحه حبيسة جدران مبنية على عَجَل، وغرف متشابهة

تتطابق في شكلها؛ لتُطبق على أرواح ساكنيها، فما كان منه سوى أن اتخذ قراره بمواجهة القبح المكاني، والسعي نحو تغيير واقعه المؤلم في تحدٍ وإصرارٍ استمده بطل الرواية من الروح الخلاقة للمعماري "سوليفان"، التي تجلت في مبانيه الموحية النابضة الثائرة، التي وصفها بمفردات وأفعال عكست روح المثابرة والتحدي **( أكثر من تحد – لكمة– لطمة) ( slug–more a challenge )** ، إنها إذن الرغبة الصريحة في تأكيد الوجود، وإثبات الذات، تلك الرغبة التي اتخذت من معطيات القبح نواة لكل ما هو جميل، ودافعًا لمواجهة ما تفرضه طبيعة الأشياء من تشوه وقبح، إيمانًا من "روبي روي" بأن الشكل يتبع الروح، وهكذا أصبح المبدأ الحاكم الذي ينظّم عمله هو أن تأتي مباني الإنسان على صورته، مهما ثار ضده المجتمع وهاجمه مَنْ حوله، واتهموه بالإلحاد كما حدث مع "سوليفان" من قبل، غير أن الإيمان بالذات الإنسانية والدفاع عن رسالتها ودورها تجاه المجتمع؛ يجب أن يكون أقوى من كل محاولات الإحباط جميعها.

يتحقق حلم "روبي روي" الذي طالما راوده منذ طفولته، وتجسد أمامه المبنى الذي يشبهه، وتاقت إليه روحه المبدعة، وفي مقطع وصفي مكاني طويل، تتجاوز مساحته المكانية في الرواية الصفحات الأربع، يتوقف السرد، ويحل المكان بطلاً بديلاً في وصف يعدّ هو الأطول في الرواية، حيث تم تقديم المكان فيه بوصفه مركزًا لوجوده، ولا شك "**أن مركزية المكان لا تعني تفوقًا أو رجحانًا. بل إن هذه المركزية ناجمة في الأساس عن الوظيفة التأطيرية أو الديكورية التي يلعبها المكان**"[1]، وقد قدَّمَ الراوي صورة تفصيلية للمكان الذي شيده مطابقًا لحلمه، وعرض تفاصيله كأنه جزء منه، وهو ما يفسر استخدامه لضمير المتكلم في حديثه عن المبنى بدلاً من ضمير الغائب، ونلحظ في هذا المقطع الوصفي الطويل زيادة التفاعل بين اللغة والشعور، حيث يستخدم الراوي المنظور الداخلي، ويقدم رؤيته على لسان البطل، ويتحول بذلك الراوي من راوٍ مكتفٍ بالوصف الخارجي؛ إلى راوٍ داخل إطار الحكي، ويبلغ الوصف أبعد مدى تستوعبه اللغة، مستفيدًا من قدرته التصويرية التي تعكس حالة البطل النفسية، وحماسته الشديدة تجاه ما صنعه، كاشفًا عن رغبته القوية والحقيقية في مواجهة القبح دون الاصطدام به والقضاء عليه بسلاح الجمال، وبالرغم من أن زمن

---

[1] الدكتور إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٣م، ص:٢٠٢

السرد يتوقف عند المقطع الوصفي؛ فإن المقطع يحفل بالحركة والفعالية، بما تنبئ به كثرة الجمل الفعلية القصيرة، وسيطرة الأفعال المضارعة على المقطع، حيث مزج الراوي بين الوصف الفعلي والوصف الاستباقي، إذ ينتقل من رصد ما هو كائن وموجود بالفعل؛ إلى وصف ما ينوي تنفيذه، وهو ما يتضح في استخدام الأفعال **(سيزدحم- سوف تشيد- لن تشعر- ستوصل- لن تكون- ستتحقق) الرواية- ص ١٢٠-١٢١.**

**(would be stocked- would appear- would feel- would deliver- could be picked) pp.٩٢-٩٣**

الأمر الذي يجعل الوصف منفتحًا على مدلولات ترتبط بمعاني الاستقبال مع نظرة تفاؤلية تصاحب البطل، حيث خلا المقطع في بدايته من أفعال الإدراك، وجاء المكان حاضرًا بذاته وتفاصيله دون تدخل من الراوي/البطل في هذا المشهد، وهو ما جعل الوصف أكثر عمقًا من وصف عين تلتقط صورة مكانية لم تألفها بعد، غير أن التفاصيل تحضر بكثافة في بناء الصورة الذهنية للمكان، وهو ما يؤكد على أنها رؤية الروائي نفسه التي يمررها من خلال عين الراوي الواصفة، ثم يتحول من خلال دال الاستقبال إلى أفعال الإدراك التي غاب فاعلها، وهذا يدفع القارئ إلى أن ينسب تلك الرؤية للبطل، بعد أن منحه الراوي سلطة الوصف، التي سرعان ما يستردها لإثبات إلمامه الكامل بتفاصيل المكان وأبعاده، لتحقيق غايته التي يسعى إليها، وهي تبئير المكان وفرض معطيات النسق المكاني بكامل تفاصيله، كما تعكس التفاصيل رؤية من يصفها، وهو البطل في هذا المشهد، خاصة بعد أن تحققت كل شروط الوصف التي تبرز فيها الرؤية الشخصية، وأهمها رغبة البطل وفضوله الدائم في رصد التفاصيل الظاهرة وأبعادها الخفية، بدا ذلك واضحًا في أفعال الإدراك: (تبدو- تلهمني- اكتسحتني- سَمَتْ)**(seeming- inspire- swept- raising)** التي جاءت منسوبة إلى فاعلها وهو البطل في هذه الحالة:

**(كانت السقوف تسيطر على الفضاء، وتبدو جميعًا جزءًا من الحركة الواحدة الهائلة نحو الواجهة، لم تلهمني كثيرًا كما فعلت ضيعة كونلي بجمالها ورصانتها وتكاملها، لكنها اكتسحتني. وسمت بعيني وروحي بتحديها وقوتها) الرواية- ص.٥٥**

**(The space was dominated by the roofs, all seeming a part of the one mighty movement toward the front. It didn't so much inspire me, as the Coonly Estste had done with its beauty and repose and integration, it swept me up with it, raising my eyes and my spirit with its challenge and power) p ٢٧.**

**● ثانيًا: الأماكن المغلقة:**

بقدر ما طغى الملمح الإيجابي على وصف الأماكن المفتوحة التي أسهب جيمس دروت في وصفها على لسان بطله في رواية العدو؛ جاء وصفه للأماكن المغلقة متباينًا، فتارة نجد الوصف إيجابيًا، مثل وصف مبنى المركز ومبنى شركة كمبانا، وتارة أخرى نجده سلبيًا، مثل وصف البيت والمكتبة.

ومع تكثيف التفاصيل التي استخدمها دروت في وصفه من أجل بلورة الواقع المكاني؛ فإنه يمكن تفسير تباين الوصف من مكان لآخر، حيث تتفاوت بنية الوصف ما بين الوصف التفصيلي والوصف المُجمل، نجد ذلك في عناية الراوي الشديدة بالأبعاد الهندسية والجغرافية للمكان مثل وصف حانوت هركيل الذي سبق الإشارة إليه، في مقابل بعض الأوصاف التي جاءت شمولية تقف على الهيكل العام للمكان دون التفاصيل مثل وصف البيت الذي يعيش فيه مع والديه، مع التأكيد على أن تلك الحالات التي جاء فيها وصف المكان المغلق بمثابة مرآة تعكس الحالة النفسية التي خلَّفَها المكان وترك أثرها في نفس البطل.

ولا شك أن براعة الراوي تكمن في قدرته على دفع القارئ إلى العيش في المكان الروائي الذي يشيد أبعاده، حتى تبدو معالم المكان حقيقية في ذهن المتلقي، "**فالمكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانًا محايدًا خاضعًا لقياسات وتقييم مساح الأراضي، لقد عيش فيه، لا بشكل وصفي بل بكل ما للخيال من تحيز. وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم. وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه**"[(١)]، ما يؤكد على أهمية السرد الوصفي للمكان، فالصور الذهنية التي يشيدها الراوي للمكان في وصفه؛ تتجاوز كونها تمثلاً ذهنيًا؛ إلى أن تصير واقعًا ماديًا محسوسًا، يفرض هذا الواقع نفسه بقوة على ذهن المتلقي، سواء بالإيجاب أو بالسلب، وقد حظي وصف

(١) غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هانيء، دمشق/ سوريا، ١٩٨٩م، ص: ٧٦-٧٧.

الأماكن المغلقة في رواية "العدو" بهذا التباين الوصفي، إيجابًا وسلبًا، فجاءت بعض الأماكن المغلقة ذات أوصاف سلبية، وأخرى إيجابية، وسوف يقف الباحث بالدرس والتحليل أمام نماذج من تلك الأماكن، للتأكيد على أثر النسق المكاني في تصاعد أحداث الرواية، وكشف مدى تفاعل البطل معه، ما يسهم في تحول مسار الأحداث داخل الرواية.

**أ. الأماكن المغلقة ذات الأوصاف السلبية:**

يتصدر الوصف السلبي للمكان فصول الرواية، ويرتبط القبح بفعل الإدراك والمعاينة، وينفتح النص على مدلولات تُحيل إلى معاني القبح، وهو ما يُحيل القارئ إلى مدلول نفسي يرتبط بالحس، فيقع في حالة من القلق الدلالي يقوده إلى قلق نفسي يعانى منه البطل طوال أحداث الرواية، وقد جاء وصف البيت الذي نشأ فيه "روبي روي" بطل الرواية عامًا، تتسيده ملامح القبح المكاني، خاليًا من التفاصيل، " **كان منزلي ككل ما عاداه، قاصرًا، فقير البناء، وحشًا صغيرًا. ولما كنت أقصر انتقادي قبل على الآلات واللعب والطائرات، فإن إدراكي المفاجئ بأن أبوى وأنا نفسي قد غُرر بنا، وفُرضت علينا الحياة في بناء قبيح، صدمني، وأذلني، وجعلني أكثر غضبًا من أي وقت مضى. تساءلت: لماذا شُيِّد منزلنا بهذه الصورة الخاطئة؟ لماذا هو شديد القبح؟ لماذا يقوم وسط أرضنا دون أن يعطينا شعورًا بالحرية البيتية، ولماذا لا يتميز حتى بالرحابة التي يجب أن تكون داخله؟**". **الرواية– ص ٣٣.**

يُطل البيت كسائر البيوت المحيطة به، تكسوه سمات النفور والرفض، يفتقد ساكنوه الإحساس بالألفة تجاه المكان، ويصير منزلهم ومكان إقامتهم غير مرغوب فيه، لا يربطهم به رابط، والأصل في البيت أنه "**ركننا في العالم. إنه كما قيل مرارًا، كوننا الأول، كونًا حقيقيًا بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلاً**"[١]، وقد جاءت صورة البيت في رواية العدو لتدل على حالة الصراع النفسي الذي يخلّف شعورًا بعدم الارتياح ؛ وهو ما يعاني منه البطل منذ طفولته، حيث كان بقاؤه في البيت عاملاً ضاغطًا عليه معنويًا، "**فساكن البيت يضفي عليه حدودًا، إنه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام**"[٢]، وهو ما انعكس

---

[١] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: ٣٦

[٢] السابق، الصفحة نفسها

في لغة السرد، وجاء واضحًا في الحوار الذي دار بين "روبي روي" ووالدته حول شكل البيت وبنيته الجمالية، وتبدو رغبة روبي روي "الشيطان الصغير" –كما وصفته أمه– في إعادة بناء المنزل بصورة أفضل، "**ففي بعض الأحيان يكون بيت المستقبل أحسن بناءً وأكثر ضوءًا وأكبر من كل بيوت الماضي. فتصبح صورة بيت الحلم مواجهة ومعارضة لبيت الطفولة**"[١]، وعندما تتنبأ الأم بأن المنزل الذي سيشيده قد ينهار إذا ما هبت الرياح القوية، يتحول المشهد من حالة حركة وحوار"ديالوج" تفاعلي بين الابن والأم، إلى "مونولوج" داخلي يتحدث فيه الراوي/البطل، ويأتي هذا التحول في بنية السرد من الديالوج إلى المونولوج بفعل النسق المكاني الذي استولى على تفكير البطل ودفعه إلى محاولة إعادة بناء المنزل من جديد، ساعيًا إلى مواجهة القبح المحيط به في أرجاء المكان، وكأنها محاولة إعادة بناء عالمه الخاص، "**وهكذا أُجبرت على أن أُحلق في عالم من صنعي أنا، من أحلام اليقظة في المدرسة، إلى الانزواء في حجرتي أو القبو بعيدًا عن أبويّ عندما أكون بالمنزل، والذهاب إلى الكنيسة متبرمًا عندما أُرغم على هذا**". **الرواية– ص ٣٦.**

**(I was forced to floet in a world of my own making, day-dreaming in school, secluded in my room or basement workshop away from my parents whenever I was home, and going to church contemptuously only when I was forced) p ٨.**

هذا التحول في شخصية البطل فرضته معطيات النسق المكاني الذي فرض ملامح القبح على الصورة الذهنية المتخيلة، وفرض شعورًا سلبيًا تمكن من البطل، ما دفعه إلى الهروب من هذا المكان المُقبض والبحث عن مكان/عالم جديد أقل قبحًا، "**فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا) صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءًا من بناء الشخصية البشرية**"[٢]، وتجلت حالة الرفض في

---

[١] نفسه، ص: ٧٧

[٢] يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، دراسة: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات،ط ٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨، ص: ٦٣

لغـــة الراوي واختياره لأفعـــال جاءت بصيغة المبني للمجهول **(أُجبرت – أُرغـم) (I was forced)** للتأكيد على الاستلاب الذي عاني منه البطل، بعد أن فقد الأُلفة تجـاه منزله، الذي يمثل الضمان الأساسي لاستقرار الإنسان، وعلى عكس المعتاد صار مكان النشأة عنصرًا طاردًا لصاحبه، وضاع الشعور بالأمان والانتماء للمكان، وهيمنت علـى البطل مشاعر الرفض والطرد.

عبثًا يحاول "روبي روي" أن يفر من قيود المنزل المقبضة مستعينًا بمتعة القراءة التي تُخرجه من دائرته المقبضة، فيذهب إلى المكتبة، فيجدها لا تختلف كثيرًا في قبحها عما شاهد من مبانٍ غيرها في بلدته "بروكدال"، "**كان مبنى المكتبة مشيدًا من الحجـارة الكبيرة، قبيحًا كبقية المباني في بلدتي**".**الرواية ص ٣٦.**

مثلت المكتبة في واقع الأمر امتدادًا للصور القاتمة التـي ارتـسمت فـي نظـر "روبي روي"، والمكتبة بوصفها دالاً للمعرفة والاستنارة؛ يتوقع القارئ أن تـأتي علـى صورة تخالف ما عهده البطل في بلدته؛ غير أنها جاءت حجريـة، منطفئـة، ضـبابية الصورة، رمادية اللون، " **كان مبنى المكتبة الحجـري الرمـادي محاطًـا بـشجيرات وممرات ونافورة، تتوسط حوضًا صغيرًا**". **الرواية– ص ٣٦–٣٧.**

ينتفي مع هذه الصورة المعنى الثقافي للمكتبة، فجاءت الصورة كاسرة لأفق توقع القارئ، الذي ظن أنها قد تمثل معادلاً موضوعيًا للبطل يعينه على مـا يواجهـه مـن صعوبات، من رفض والديه عزلته وانهماكه في القراءة، غير أن المكتبـة بتفاصـيلها تجئ امتدادًا لصورة المنزل المقبضة، ثم تجئ ابتسامة "ميس ريسك" الـسيدة العجـوز التي كانت تعمل بالمكتبة، ومساعدتها للبطل في إشباع نهمه تجاه كتب المعمـار التـي أدمنها؛ لتمثل دافعًا إيجابيًا أعان "روبي روي" وحرك الأحداث علـى نحـو إيجـابي، ليتحول المكان من صورته السلبية إلى صورة إيجابية تنعكس في المباني العتيقة التـي أشارت "ميس ريسك" على البطل أن يذهب إليها، ليكتشف نفسه أمام روعـة تـصميمها ودقة بنائها.

**ب. الأماكن المغلقة ذات الأوصاف الإيجابية:**

تتضح هوة المفارقة بين الجمال والقبح فيما آل إليه حـال الأمـاكن العتيقـة ذات القيمة المعمارية، فلم يعد يدرك المجتمع القيمة الجمالية والفنية لتلك المباني، وطالتها يد العبث ونال منها الإهمال، وغابت الثقافة المجتمعية التي تؤمن بأهميـة تلـك المبـاني

المصممة على الطراز الإغريقي، وطغت السمة التجارية على المباني الحديثة، فافتقدت اللمسة الفنية والجمالية، وغابت عنها روح الإبداع الملهمة، وصارت جميعها كما يراها "روبي روي" شديدة القبح.

بالرغم من اتساع دائرة القبح حول "روبي روي" فإن عيناه ظلتا تسعيان نحو كل جميل، وتعلقت روحه بالمباني التي طالما حلُم أن يشيدها ويسكنها، وكان مبنى المركز هو أقرب تلك الأماكن إلى نفسه، فجاء وصفه له إيجابيًا، إذ طالما شعر بالفخر كلما وقف أمام مبنى المركز؛ لما تميز به المبنى من دقة في التصميم المعماري وجلال في البناء "**فلم تكن ثمة أخطاء يمكن رؤيتها، فمن أي ناحية أقبلت على المنزل يبدو مذهلاً، متكاملاً، دون زوائد قبيحة تبرز منه مثل الأصابع المتقرحة، وكلما تأملته زاد فخري به، وبيروكدال لأنها تضمه**". **الرواية– ص ٤٠.**

تطلّ صورة المبنى مفعمة بالإيجابية والحيوية، ويسيطر على الوصف الجمل القصيرة والأوصاف البهيجة، وتبثّ الأفعال المضارعة إحساسًا يشعر القارئ بالتجدد والاستمرارية حيث "**يحمل المكان في طياته قيمًا تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي؛ فيفرض كل مكان سلوكًا خاصًا على الناس الذين يلجون إليه. والطريقة التي يُدرَك بها المكان تُضفي عليه دلالات خاصة**"[(١)]، وهو ما بدا جليًا في وصف الراوي للمركز على لسان "روبي روي"، الذي جاء مسهبًا تفصيليًا، تفيض به نظرة فاحصة وعين مدققة ألفت المكان وأحبت كل تفاصيله، فالراوي مفتون بالمكان، وهو مكان مختلف عن غيره من الأماكن الأخرى المحيطة به، إذ "**كانت له جدران من الأسمنت وسقف خشبي عظيم وشرفات من الحجر المسطح تحيط به أسوار من الأسمنت جُعلت أركانها من أحجار عالية، وشيدت بها أوعية كبيرة من الأسمنت للنباتات. وفي الداخل كانت هناك دعامات (سود) سميكة، وقاعة ضخمة في نهايتها مدفأة كبيرة من الصخر المحروق**". **الرواية– ص ٤٠.**

**(It had concrete walls and a great wooden roof, and terraces of flat stone surrounded by concrete fences, and tall concrete corner stones placed upright in the system of fences, with great wide cement pots for planting. Inside were brown-black beams as thick as chopping blocks and**

(١) السابق، الصفحة نفسها

**at one end of a great hall a big wide charred-stone fireplace that could burn logs) p ١٢.**

وقد انعكست صورة البناء الهندسي للمكان على البناء اللغوي للوصف، وبقدر ما تمتع هذا المكان بالرحابة؛ عبرت اللغة عن فخامته وأناقته واتساعه المطلق، وهو ما تجلى في الأوصاف التي أطلقها الراوي على المكان وتفاصيله ( **سقف خشبي عظيم- أحجار عالية- أوعية كبيرة- دعامات سود سميكة- قاعة ضخمة- مدفأة كبيرة) ( brown-–great wide cement pots – stones– a great wooden roof (a big wide charred-stone fireplace– great hall–black beams)** ، كما جاء الوصف المكاني الذي قدمته لغة السارد منضبطًا، فاعلاً، مؤثرًا في المتلقي- القارئ، الذي سرعان ما يجد نفسه منغمسًا في أبعاد الصورة اللغوية وأساليبها التقريرية التي تحفل بالأوصاف والنعوت الدقيقة، فيكتسب النص دلالة ثقافية تنتجها اللغة، التي تسهم بدورها في تشكيل بنية النص، وتفرض عليه أنساقها المعرفية المكتسبة، فيخضع القاريء لمجموعة من البنيات المتحولة التي تعيد إنتاج خلفيات نصية مستحدثة، تتفاعل مع خلفياتنا الذهنية الأصلية، وينتج عن ذلك التفاعل "**أن الخلفية النصية الجديدة تبدأ تفرض نفسها علينا، وقد تنجح في زحزحة خلفيتنا الأولى. إننا من خلال فعل القراءة الآن غير ما كنا عليه بالأمس، وما يمكن أن نكون عليه. إن هذا التغيير يحدث بشكل تدريجي ومعقد**"[١].

يصير القارئ جزءًا من الصورة التي رسم ملامحها الخطاب الواصف، ويتنبه إلى أن الراوي هنا قد تجنب إحداث خرق دلاليّ يضع القارئ بموجبه في حالة من الحيرة، حيث يأتي الوصف مباشرًا لا يحتاج إلى تأويل، فقط يُسلم القارئ نفسه إلى اللغة بمفرداتها الموحية المفعمة بالإيجابية تجاه المكان الموصوف، مستجيبًا لما تحدثه المفردات من اتساع دلاليّ في الوصف الغني بالإيحاء والإفصاح، بقدر ما به من مجازات واستعارات تُسهم في وضع ملامح اللوحة الفنية التي صاغتها مفردات اللغة، التي تبدو وكأنها تحررت من قيودها لتحلق في سماء التعبير، كما تسري المادة الحكائية في انسيابية ومرونة تامة، عبَّرت عنها لغة تمتزج بروح الكاتب وفلسفته في الحياة.

---

[١] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص:١٥١

تنعكس الأماكن في لغة الحكي استجابة لتأثيرها في ذات الراوي، فيأتي وصف "روبي روي" للأماكن التي قرر أن يصطحب إليها صديقته "ماري باترسن" وأولها مبنى شركة "كامبانا" الذي شيده المعماري "رايت"، ذا طابع شعريّ، وتعكس المفردات ملامح المكان، فتمتلئ بالتفاصيل الجمالية، حيث يستطيع الراوي من خلال سرد هذه التفاصيل أن يرسم حدود المكان وأبعاده بدقة، فيحدد مدى ارتفاعه عن سطح الأرض، وروعة التصميم الجمالي الذي بدا عليه المبنى، "**الذي كان يقوم وحيدًا فوق حقل شاسع في الريف بين أورورا وإلجين وإلينوى. كانت الشركة تصنع غسولاً لأيدي السيدات، ولهذا كانت مباني إدارتها تعبر عن رقة إنتاجها المرطِّب المضاد للعفونة، وترتفع في خرسانة أرجوانية مثل إصبع يشير إلى السماء بظفر متقن الطلاء، بينما تحيط بهذا البرج أبنية مسطحة عديدة في الشكل الدائري لراحة اليد. لم تكن هناك أية أطراف خشنة للمنظر، فقد كانت جميعًا خطوطًا محددة في نعومة توحي بالرحيق الرقيق الذي يندفع يوميًا من أواني المصنع الضخمة إلى الزجاجات الوردية**". **الرواية– ص ٦٣.**

تكتسب المفردات الواصفة لمبنى شركة "كمبانا" مزيدًا من الرقة والعذوبة؛ كما تغلب عليها الحيوية والانسيابية، وهى السمات نفسها التي كان عليها مبنى الشركة الذي نال إعجاب "روبي روي" من قبل، فتمتزج الطبيعة والإحساس بالجمال بكل ما هو إنساني وتلتحم به؛ فيرى في مبنى الشركة رقة صديقته وعذوبتها، فيسهم المكان "**في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائمًا تبعًا أو سلبيًا بل إنه أحيانًا يمكن للروائي أن يُحوِّل عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم**"[(١)]، وتتتابع الألفاظ لترسم أرق الصور وألطفها، عبر لغة انسيابية منطلقة متحررة من قيود المكان، إلى فسحة التعبير والوصف المستبطن لمعاني الرقة والأصالة في آن واحد.

إن اللغة السردية الزاخرة بالصور الفنية الجمالية؛ تعكس مدى الانسجام بين فكر الراوي وخبرته، كما تمثل أداة فارقة من أدواته السردية، حيث يتجلى فيها براعة استخدام اللغة بما يسهم في تشييد الصورة الذهنية المتخيلة للمكان الروائي، وهو ما يضمن دقة تمثلها في ذهن القارئ، وتعبر اللغة عن وجهة نظر وأيديولوجيا صاحبها، ويتحقق تصور الكاتب من خلال لغة الحكي، "**وكل لحظة من المحكي تكون مُدركَة**

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

**بوضوح على صعيدين: على صعيد السارد، وحسب منظوره الغيري الدلالي والتعبيري، ثم علي صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي، ومن خلاله. والسارد نفسه، وكل ما هو مسرود، يدخل سوية داخل منظور الكاتب**"[١] ، فالتصوير اللغوي دال يحيلنا إلى عدد لا نهائي من المدلولات الجمالية، دون التقيد بالصور المرئية المتمثلة في الواقع.

وقد أجاد الراوي في راوية "العدو" استخدام اللغة في وصف المكان بوجه عام، واستطاع أن يرسم أبعاده الهندسية والجغرافية بأكثر من صيغة جمالية، امتازت جميعها بالدقة، ما أسهم في دقة تشييد المكان الروائي، والوقوف بوعى كامل على أبعاده المادية والمعنوية، وجاء أكثر وضوحًا وتحققًا، وجعل السرد أكثر موثوقية، وزاد أثر المعنى في المتلقي، ما جعل المكان ينتزع دور البطولة ويتصدر المشهد في الرواية، وقد استطاع "جيمس دروت" في روايته أن يجمع بين ما هو واقعي وما هو غرائبي بشكل مقنع، وبصورة يمكن للقارئ تصورها، تمثل هذا في وصفه لـ "**عجلة عربة أوريللي**"، الذي شغل أطول مساحة وصف في الرواية، بدأها بوصف المشروع وصفًا مجملًا بالفخامة، ثم أسهب في عرض التفاصيل التي تلاشت فيها الحدود بين الواقعي والغرائبي، "**وفي هذه البنية نجد السرد يتضمن التقرير ويؤطره، فبالسرد يُفتتح الخطاب، وبه ينتهي. وفي نطاق هذه البنية نجد السرد والتقرير يتداخلان ويتناوبان**"[٢]، واستطاع الراوي أن يصوغ المكان في واقعية تامة، وضعت المتلقي داخل الحدث، وجعلته جزءًا من المكان، دون أن يشعر فيه بالغربة، وأَلِف الصورة المكانية الموصوفة.

وقد جاءت اللغة مفعمة بجماليات البلاغة التي أضفت على النص حركة وديناميكية، فرصدت أبعاد المكان الجغرافية وملامحه البنائية، وأظهرت مهارة الربط بين الأشياء، حيث جعلت منه مدينة صغيرة مكتفية بمرافقها، وشكلت الاستعارات والكنايات سيمفونية متناغمة انعكس صداها على ذات القارئ، نتيجة لاعتماد الراوي على الصور الحسية التي جمعت بين الثبات والحركة في آنٍ واحد، كما جاء استخدام

---

[١] ميخائيل باختين: تحليل الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص:٨٣.

[٢] سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص:٢١٩.

الراوي للوصف المكاني قائمًا على رصد أبعاد الصورة الفوتوغرافية، ممثلاً في الوصف الخارجي للمكان، مستخدمًا ما يشبه كاميرا متحركة في رصد تصوير متحرك وموحٍ لأبعاد المكان من الداخل، الذي جاء فاعلاً، ليتحقق بذلك الغرض الفني والجمالي من الوصف، "**فالأشياء واحدة من أركان المكان المهمة إلى جانب حجمه الهندسي المعين، ومن حيث هو امتداد فراغي معين، وعن طريق هذه الأشياء يتواشج العالم الخارجي مع عالم الرواية ليُسهما معًا في خلق المناخ العام**"[(١)]، كما انعكست الحالة النفسية للبطل على الوصف، وظهر تفاعله مع المكان، الذي تحرر من قيد الأبعاد الهندسية الجامدة، واستحالت الصورة برمتها إلى مقطع متحرك تشدو فيه الطبيعة بأعذب الألحان، تاركة صورة ذهنية لدى المتلقي ينفتح فيها على كل ما هو جميل، ويقاوم ملامح القبح المحيطة به جميعها، وهنا يتحول السرد الوصفي إلى سرد ذاتي، يخرج فيه الراوي من دائرة السارد المحايد **Neutral narrative type** [(٢)] أو السارد الموضوعي التي يتحدث فيها بضمير الغائب، إلى دائرة الانتماء للمكان والتحيز له في مقابل القبح، وهو ما يتضح في وصفه التفصيلي لعجلة عربة أوريللي، حيث قدم الراوي رؤيته الشخصية للمكان كما حلُم به، وقد طغت على المقطع الوصفي حالة الإعجاب والانبهار بما صنعته يداه، "**وقد يصبح المكان جزءًا من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية ارتباطًا باللحظة النفسية التي تمر بها الشخصية فيضيق أو يتسع أو ينهار**"[(٣)]، ويظل المكان بوصفه مرآة تعكس الحالة النفسية لشخصيات الرواية بقدر ما يفتعله فيها ويتحكم في ردود أفعالها، وهذا يؤكد على ارتباط اللغة بمن يحكيها، فالأوصاف التي يسردها "روبي روي" ويصورها الراوي عبر اللغة، هى نفسها ملامح الجمال المكاني الذي يأمله البطل، خاصة بعد أن استهوته فكرة المباني المتحركة النابضة، كوجه زوجته "ماري باترسن"، الذي أوحى إليه في تجدده وتغيره بفكرة المباني المتحركة.

---

(١) الدكتور إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص:٢٤٩.

(٢) هو " نوع من السرد يتميز بالتبئير الداخلي وهو مع السرد (المحتوي على بؤرة actorial و (الخالي من أي بؤرة أو وجهة نظر avctorial) واحد من أنواع السرد الكلاسيكية الثلاثة في تصنيف (Lintvelt The Killers انظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي– ص: ١٦١.

(٣) الدكتور إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص: ٢٠٥.

إن هذا النمط من اللغة المحكية يلائم المكان من زاوية، ويلائم الملامح التي تتمثلها اللغة من زاوية أخرى، فقد جاءت اللغة عفوية، تصويرية، مليئة بالحيوية والإحساس الكامل بتفاصيل المكان، وعكست من خلال مفرداتها مشاعر الراوي وفلسفته للمكان، كما جاءت منسجمة مع أحلامه المستقبلية تجاه هذا المكان الذي يأمل أن يعيش فيه، وبشكل عام فقد تعددت مقاطع الوصف في رواية "العدو"، وجاءت مستقلة فيما بينها، لأن توقف زمن السرد فيها كان ضروريًا من أجل رصد ملامح النسق المكاني وإدراك أبعاده الإنسانية والمعرفية، ورغم ذلك لم يبتعد الوصف عن البناء الفني للرواية، بل تم توظيفه بشكل إيجابي/جمالي، ليخدم موضوع الرواية، مؤكدًا على أثر النسق المكاني الفاعل في سير أحداث الرواية بوجه عام، وفي رسم مستقبل البطل بوجه خاص.

لقد صار المكان هدفًا وغاية يسعى إليهما البطل، خلال صراعه مع أشكال القبح المحيط به، سواءً أكان قبح المكان أم قبح الأعراف المجتمعية التي طالما وقفت عائقًا أمام تحقيق حلمه، ونذكر منها المحضر الذي حرره المفتش لـ "روبي روي" لعدم حصول الثاني على تصريح بناء منزله الأول، ومنها أيضًا رد الفعل السلبي للناس وإعراضهم عن حفل الشواء الذي أعده على هامش افتتاح المنازل الخمسة التي شيدها وأطلق عليها "**عجلة عربة أوريللي**"، الأمر الذي أصابه بالإحباط واليأس.

يتجلى هنا بوضوح الصراع القائم بين "روبي روي" وثقافة مجتمعه الرأسمالي، "**الذي يعني ميلاد سيطرة الإنسان على الطبيعة والأشياء، مع العلم بأن قوى المجتمع، مهما كانت حدتها في ميدان العمل، لم تكن قد توصلت بعد إلى ذلك الكمال الزائف الذي تملكه في المجتمع الرأسمالي ذي الدعائم الثابتة، والذي يتحرك بصورة آلية**"[1]، فاتخذ بطل الرواية من دفاعه الدائم عن الجمال سلاحًا لمواجهة النسق المكاني الضاغط عليه، وقاوم بقوة الخيال وإرادة النجاح من أجل الخروج من منطقة نفوذ النسق المكاني المهيمن بأشكال القبح المادية والمعنوية، واستطاع أن ينجو بنفسه من هيمنة نسق القبح، دون أن ينكسر نفسيًا أو يتحطم معنويًا من أثر ممارسات النسق المكاني، "**فالمكان الذي يعيش فيه البشر مكان ثقافي، أي أن الإنسان يحوي معطيات الواقع المحسوس وينظمها، لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فقط، بل من خلال**

[1] جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، ترجمة: نزيه الشوفي، ١٩٨٧م، ص: ٥٢.

**إعطائها دلالة وقيمة**"[1]، وهو ما انعكس في أحداث الرواية، وأوضحته لغة السرد، فكلما استطاع "روبي روي" أن يخرج منتصرًا على الظروف المناوئة له ولحلمه؛ يكون قد حقق جزءًا من رسالته التي اختارها لنفسه من أجل صناعة الجمال ومواجهة القبح، وقد أسهمت بعض المشاهد السردية بما تضمنته من موضوعات في إيجاد معادلات موضوعية للبطل على المستويين (المادي والمعنوي)، وجاءت جميعها معبرة عن الظرف التاريخي والثقافي الذي مر به المجتمع في ظل ثقافة الرأسمالية، حيث عبر الراوي عن معاناة البطل في مواجهة مجموعة القوانين والأعراف المجتمعية التي ظلت تهدد حلمه وتقصي رسالته التي آمن بها، من أجل خلق عالمٍ أكثر جمالاً وأقل قبحًا.

- **ثانيًا: أثر النسق المكاني في رواية قدر الغرف المقبضة لـــ "عبد الحكيم قاسم":**

إذا تأملنا الوقفات الوصفية للمكان التي تزخر بها رواية "قدر الغرف المقبضة" لعبد الحكيم قاسم؛ نجدها تتنوع ما بين الأماكن المغلقة والمفتوحة أيضًا، ورغم اتخاذ الروائي من بعض الأماكن المفتوحة مسرحًا لأحداث روايته؛ فإن الأماكن المغلقة كانت حاضرة بكثافة، بكل ما تحويه من تفاصيل مادية ومعنوية، تحيل إلى أبعاد ثقافية قصد إليها الروائي، وهو ما يجعلها رواية مكانية من الطراز الأول، حيث كان حضور المكان فيها عاملاً رئيساً في تحريك الأحداث ودفعها إلى الأمام، وفيما يلي عرض لأبرز الوقفات الوصفية للنسق المكاني كما جاءت في الرواية.

- **الأماكن المفتوحة:**

اتخذ الروائي "عبد الحكيم قاسم" في روايته "قدر الغرف المقبضة" من بعض الأماكن المفتوحة مسرحًا لأحداث الرواية، مستغلاً ما يتميز به المكان المفتوح من قدرة البطل على ولوجه والتفاعل مع معطياته المتجددة والمتغيرة باستمرار، فضلاً عما يسمح به المكان المفتوح من الانفتاح على الآخرين والتفاعل معهم بكل مباشرة، وقد جاء الخطاب الواصف –الذي ألفه الروائي– شاملاً لأكثر من بنية مكانية مفتوحة، تنوعت ما بين (**الحارة – الشارع– الحي– القرية– المدينة**)، ورغم اختلاف الأبعاد الهندسية والجغرافية لتلك الأماكن؛ فإن الروائي ألف بينها جميعًا من خلال معجم وصفي زاخر بالألفاظ التي تعكس الكآبة والضيق، وهو ما فرضته ملامح القبح التي

[1] يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، ص: ٦٤.

شكلت تلك الأماكن، ونستعرض منها فيما يلي بعض الوقفات التي وظفها الروائي في تشييد مكانه الروائي المفتوح خلال فصول الرواية، وهو ما يتضح في البنى المكانية التالية:

**١- وصف الشارع:**

تمثل الشوارع بنية مكانية مفتوحة تشكل كل فئات المجتمع وأطيافه، وتسمح بلقاء شخصيات متباينة ومتنوعة شكلاً وموضوعًا، وهي دال من دوال الحركة والاستمرار، فهى مؤشر إيجابي لاستمرار الحياة وتجددها، كما أنها تتسم بالاتساع والوضوح، ما يسمح لمرتادي تلك الشوارع أن يقيموا علاقات متشابكة فيما بينهم، تمثل نسيجًا مجتمعيًا يشمل فئات المجتمع المختلفة، خاصة مع ما تُكسبه لهم الشوارع من حرية في الحركة ومساحة نفسية، تخرجهم من إطار الذات الضيق إلى فضاء الذوات الأخرى المنفتحة، فالشارع يرتبط دائمًا بدال الانفراج النفسي، لما يتميز به من قدرة على إذابة الحواجز بين البشر، والجمع بينهم في إطار مجتمعي واحد، فيلجأ إليه بطل الرواية من أجل إخراج نفسه من حالة الضيق والوحدة والألم النفسي الذي يعانيه، وقد استطاع "عبد الحكيم قاسم" في روايته أن يرصد لنا أكثر من شارع في المدن التي انتقل إليها، وأول تلك الشوارع التي يصفها؛ شارع الملكة فريدة الذي يتفرع من شارع القشطي في طنطا، وهناك " **يصير شارع الملكة فريدة وسخًا والمنازل على جانبيه متهدمة والأشجار غير مُعنى بها، ويحس عبد العزيز بشعوره القديم عند إيابه من طنطا، الإرهاق والاكتئاب والشرود، يلجون في شارع القشطي المظلم الطويل القذر المتحدر، البيوت على الجانبين كتل رثة معتمة تأتي منها روائح خاصة وأحاديث مكتومة وضحكات أو صراخ وعراك**". **الرواية- ص٤٢.**

يمزج الراوي بين الوصف المادي والمعنوي، للتأكيد على تبادل الأثر فيما بين المكان وعبد العزيز بطل الرواية، "**فالمكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤيا السردية... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها؛ يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد**"[(١)]، ويتحول "عبد العزيز" إلى مرآة ينعكس فيها قبح الشارع، ليسيطر عليه

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٠م، ص: ٢٦.

الضيق والكآبة، ويرى الظلام وقد ساد الشارع، فهيمن على ظلال البيوت الرثة المعتمة، التي تسلل إليها الاكتئاب والإرهاق بما فاضت به روح عبد العزيز، فبهتت صورتها بعد أن فقدت الإحساس بجمال الحياة، وتحول الشارع من بنية مكانية مفتوحة؛ إلى دال من دوال الانغلاق والإظلام، وتتداخل مكونات المادة السردية مع أبعاد الصورة الوصفية وتتعاقب زمنيًا، فيقوم الوصف المؤطَر برؤية الراوي العليم **Omniscient narrator** [1] ببناء المكان الروائي ويحيله إلى مكان مألوف.

لا يتبدد الانغلاق والإظلام النفسي حتى في بهر الشمس الصاهدة في شارع شبرا، حيث تتكرر حالة الاختناق والضيق بكل ما يحيط بالبطل؛ عندما تقوده قدماه إلى شارع شبرا عقب انتقاله إلى القاهرة ليبدأ "**شارع شبرا في الظهور والشمس كامنة في عروق الأشياء، سخنة باهرة صاهدة، الغبار يحرق الأنوف والضجة جنونية. الترام والحافلات والسيارات ودخان العادم، الخلق كحيوانات كاسرة مذعورة يطيرون على الأرصفة ووسط كتل الآلات. واجهات العرض والمقاهي. البيع والشراء والأكل والشرب والضحك والشتم. العداء والختل والهزيمة حتى الموت وتمزق الأشلاء على رصيف الشارع**". **الرواية– ص ٥٢.**

يفترسه الشارع إذن بكل وحشية، وتستحيل كل مقومات الحياة والحركة إلى آليات سحق الإنسان بداخله، وتلتهب الشمس كما تلتهب مشاعره الضائقة بالأشياء المحيطة بها، وتفرمه عجلة الحياة الطاحنة والنفوس المتعطشة للعداء والقتل، ويضيع طعم المأكل والمشرب مع تصاعد مذاق الشتم والعراك اللامتناهي، ويصير الموت مخرجًا ومتنفسًا ينقذ الإنسان بعد أن صرعه الشارع، ونلحظ في وصف الراوي لشارع شبرا؛ رصده لملامح حركة الحياة واستمراريتها؛ التي هى سمة من السمات الرئيسة للشارع بوجه عام، إلا أن الراوي هنا يستخدمها كأداة ضاغطة على البطل، الذي يفقد القدرة على التكيف مع هذا الجو الضاغط، لما يعانيه من قلق وضيق؛ أدخلاه في حالة من الرفض لملامح الحياة كلها، ما يدفعه للهروب إلى أحد الشوارع الجانبية بما تمتاز به من انعزال جزئي عن ضجيج الشارع الرئيس، عاكسًا لجوء البطل إلى العزلة

---

[1] هو "سارد على علمٍ (بصورة عملية) بكل شيء عن المواقف والوقائع المحكية، ومثل هذا السارد يمتلك وجهة نظر عليمة بكل شيء، ويستطيع أن يقول أكثر مما تعرفه بعض الشخصيات". انظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي – ص:١٦٤.

والانزواء بعيدًا؛ لافتقاره القدرة على مواجهة الحياة، ويتحول البطل على أثر ذلك إلى كتلة مصمتة غير قادرة على الطفو، ويتضح هذا في وصف الراوي لشارع غبريال، الذي تتجلى في تفاصيله معاناة عبد العزيز " **وشارع غبريال هذا سيء الرصف مليء بالحفر دائمًا غارق في الماء، تمخر فيه الحافلات والشاحنات صخابة تطلق سحبًا من دخان العادم، على الجانبين صفان من بيوت جديدة في معظمها، لكنها وسخة مسودة الواجهات، في الأدوار السفلية دكاكين صغيرة تتكدس فيها بضائع رخيصة، وعلى الرصيفين قطاران لا ينقطعان من زوجات عمال يحملن السلال في الطريق من أو إلى السوق، رثات الثياب مجهدات الوجوه، كذلك عمال متعطلون أو صبية لا يجدون ما يعملون، من شارع غبريال تتفرع حارة ضيقة على جانبيها بيوت صغيرة من دور واحد في معظمها جديدة لكنها رخيصة ومبنية على عجل**". **الرواية– ص ٧١.**

ينتهي به المطاف إلى أن يقبع في واحد من تلك البيوت، بعد سير طويل في طريق وعر، يعكس من خلاله الكاتب معاناته في الحياة بوجه عام، حيث ضنَّت عليه الحياة بطريق ممهد يبلغ من خلاله غايته، ليعلو أثر النسق المكاني في تشكيل البناء الفني للرواية وتحديد مسارها، "**فالوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محددًا أساسيًا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في النهاية، إلى مكوِّن روائي جوهري، ويُحدث قطيعة مع مفهومه كديكور**"[1]، وتستمر مفاجآت الحياة له بمطباتها الاصطناعية ودهاليزها الوعرة المعتمة، التي تتراكم فيها المواقف الصعبة وموجبات الألم والضيق، كما تتكدس البضائع الرخيصة في دكاكين شارع غبريال، ويبدو عبد العزيز ماضيًا في رحلته التي فُرضت عليه، فأضحى مطالبًا أن يعيشها بكل تفاصيلها المزرية، بعد أن فقد القدرة على المقاومة، وصار متعبًا مجهدًا كزوجات العمال العاطلين عن العمل، وما إن يتفرع الشارع؛ إذا به ينفتح على حارة ضيقة بيوتها أشبه حالاً ببيوت الشارع نفسه، فيسقط عبد العزيز فريسة للقبح المحيط به، ذلك أنه من الطبعيّ "**أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ**

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:٣٣.

**عليها**"[١] ؛ ليؤكد الراوي على أن الحال ثابت لا يتغير مهما تغيرت الأماكن، وأن حالة الضيق والقهر تصبح قدرًا يفتك بالبطل لا محالة.

وبالرغم من قسوة الصورة التي يرسمها الوصف السابق؛ الذي أوقف معه الراوي زمن السرد؛ فإننا نجد أن الإسكندرية على وجه الخصوص كانت لها مكانة مائزة في نفس البطل عبد العزيز، فمنذ لقائه الأول بها؛ فقد اعترته حالة من الانفراج والارتياح النفسي أشبه بتلك الحالة التي تعتريه كلما اقترب من شارح البحر في طنطا، الذي كان " **أروح لنفس عبد العزيز، عريض مقسوم من وسط بمساحات من النجم الأخضر، بعض البيوت على الجانبين جميلة**". الرواية– ص ٤٣.

الصورة الجميلة هنا ترتبط بالبحر، وما يُضفيه من رونق على شاطئه والبيوت التي تطل على ضفافه، وهو ما يلقى أثرًا طيبًا في نفس عبد العزيز، حيث تأخذ مفردات الوصف مستوى آخر أكثر إيجابية، تتجسد فيه ملامح الجمال التي يخفق بها قلب عبد العزيز إذا ما ترك نفسه للإسكندرية " **متقوسة حول البحر، زرقة الماء ورمادية الشاطئ، والسماء تطفو على صفائها حجوم السحب الكبرى، معلقة هكذا منذ الأزل تفضي على هذا الجمال المهابة والإحساس بالخطر الغامض**". **الرواية– ص ٦٧.**

فالبحر هنا هو مصدر الحياة، وتستمد الاسكندرية/روح عبد العزيز رونقها من روعة البحر وصفاء السماء وبهائها، وهو ما يتناص مع شعور البطل في رواية "أيام الإنسان السبعة" للمؤلف نفسه، حيث جاءت الصورة الوصفية لشارع البحر في طنطا مفعمة بالإيجابية، "**هذا شارع البحر في طنطا، منتزهاته المهندسة وأشجاره المقصوصة الفروع وواجهات البيوت في العمائر الكبيرة، كان ثمة ترعة هنا دفنت وشُيِّد فوقها ذلك النظام الرائع من أشجار مقصوصة وعمائر عالية**"[٢]، وقد حفلت الشوارع بوجه عام في روايات عبد الحكيم قاسم بوقفات وصفية طويلة، "**عمل هذا السياق الوصفي على إيقاف تطور خطى الأحداث الروائية، وما يَلاحظ أنه أنجز**

---

[١] السابق، ص:٣٠

[٢] عبد الحكيم قاسم، أيام الإنسان السبعة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة،١٩٩٦م، ص: ١١٤.

**وظيفة توسيع مسافة الحكي، وذلك بإيقاف زمن الحكاية**"[1]، وبالرغم من اقتران روح عبد العزيز بالطبيعة المحيطة بها واستشعارها بهاء الجمال الخلاب، فإنه سرعان ما تأبى نفسه أن تنعم به وتسعد بما تتلمسه من استقرار واطمئنان، ويهاجمه الشعور بالخطر الغامض، فالنفس مازالت تعاني القلق المزمن، الذي يشاركها لحظاتها كلها، مخلفًا وراءه نفسًا واجمة، هائمة، حزينة، تترقب المستقبل بعين منكسرة وروح مكتئبة.

ويتشابه الوصف الإيجابي للإسكندرية مع وصف الراوي لشوارع ألمانيا بما عليها من بهاء وجمال، فالشوارع تزخر بالحدائق والمساحات الخُضر التي تبعث على التفاؤل وتزيد من فضول عبد العزيز وتدفعه كي يتسلل بعينيه إلى ما وراء تلك النوافذ والأبواب المحيطة به، فتدبّ الحياة في قلبه من جديد، ويأنس بالمشاهد الجميلة من حوله، فيغدو مقبلاً على الحياة بروح هانئة مستقرة، حيث "**يمضي في الشوارع النظيفة تحت الأشجار الباسقة، إن هذا لفردوس وإن الناس هنا خليقون بأن يكونوا ملائكة. لكنهم ليسوا كذلك**". **الرواية_ ص١٢٨-١٢٩.**

تنقله المشاهد الحية النابضة بالحياة إلى مشاعر نادرًا ما استشعرها وأدركها، فلم تعد قواه تألف تلك المشاعر الإيجابية وتقوى على التفاعل معها ، بعد أن نال منه القبح كثيرًا، وترك قلبه ممتلئًا بالندوب والآلام، ما دفعه إلى استشعار رفض الآخر له، تمامًا كما استشعر الخطر الغامض من خلف بهاء الإسكندرية؛ فينتقل من حالة إيجابية أحدثتها شوارع ألمانيا المنمقة، إلى حالة سلبية فرضها إحساسه بأنه مرفوض وغير مرغوب فيه.

**٢-<u>وصف الحارة / الحي:</u>**

لجأ عبد الحكيم قاسم إلى وصف الحارة التي يعيش فيها بطل رواية "قدر الغرف المقبضة": "عبد العزيز" ؛ لتأطير الخلفية المكانية للأحداث، فالحارة هي تلك المساحة الجغرافية التي تحوي البيت الذي يسكنه البطل، وتعكس الحارة الإطار الشكلي العام والنفسي الذي يضم سائر قاطني تلك المساحة، ويمثل التقارب المكانيّ الناتج عن تلاصق البيوت وتماثلها؛ شكلاً من أشكال التقارب النفسي والموضوعي الجامع بين قاطني تلك البيوت، ويبدو كما لو كان امتدادًا أفقيًا لروح التعاسة والإحباط التي يعاني

---

[1] أسماء ديلمي: البنية السردية في رواية أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بو ضياف، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، ٢٠١٧، ص: ٣٧-٣٦

منها البطل وأقرانه، فالرواية تتماس مع الواقع بشكل محايث، وتعرض الواقع عن طريق إقامة مستويات سردية مختلفة، تعتمد على مخاطبة ذهن القارئ، وقد جاء وصف الحارة في الرواية بوصفها نواة للحيّ بأكمله، وهو ما يتضح في تقارب الوصف وتطابقه أحيانًا إذا ما انتقل الراوي من وصف الحارة إلى وصف الحيّ، حيث شكَّل الحي امتدادًا مكانيًا وثقافيًا للحارة، ووصف الحي بسمة الاكتظاظ والتداخل هنا له أبعاده الثقافية، "**فإنه لا يبقينا في حدود البديهي والمسلم به، وإنما ينتقل بنا إلى مستوى من الإفصاح والوضوح يجنبنا التأويل المُغرض للدلالات المتصلة بهذا الفضاء**"[1]، ولعب وصف كل من الحارة والحي دورًا مهمًا في تفعيل صورة النسق المكاني وإبراز أثره في أحداث الرواية، إذ يطلّ علينا وصف الحارة في أول وقفة وصفية في الرواية، ليتمكن الراوي – من خلال هذا الوصف– تحميله بمجموعة من الدلالات الرمزية التي مثَّلت عتبة نصية يمكننا من خلالها تلمس أفق توقعٍ يقودنا إلى أثر المكان في البناء الروائي داخل الحكي، حيث يقول في وصف الحارة "**يميل عبد العزيز إلى اليسار إلى الباحة التي تتقد فيها الشمس أمام شرفة الدوار، من هنا تبدأ الحارة، ثم تمضي تضيق وتنفرج، ثم تتفرع إلى فروع تدق وتتقارب فيها الحيطان حتى تنتهي إلى أبواب غائرة مؤدية إلى أجواف الدور**". **الرواية– ص ٥.**

تبدأ الحارة وتبدأ معها حياة عبد العزيز، وببراعة يتمكن الراوي من أن يتخذ من الحدود الجغرافية التي رسمها لتلك الحارة، خريطة يستبق من خلالها مشوار حياة البطل، وتأتي أهمية وصف الأزقة بوجه عام، والحارة بوجه خاص؛ "**لأنها هي التي تسمح بترَصُّد العلاقات المتداخلة بين سكان حي واحد، إنَّ ترَصُّد مثل تلك العلاقات المتداخلة بين السكان يكاد يستحيل في أحياء ذات فضاء واسع، لأن المكان ومستوى العيش لا يسمحان بمثل هذا التداخل**"[2]، فالحارة هنا بمثابة المعادل الموضوعي لحياة البطل، تلك الحياة التي عاشها عبد العزيز بحُلوها ومُرها، تضيق كثيرًا وتنفرج قليلاً، تتقاذفه أحداثها منذ أن انضم إلى الحزب اليساري وواجه الأحداث بقوة وشجاعة، فعاش من أجل قضيته التي آمن بها، حتى قاده القدر إلى غياهب الغرف المقبضة، التي تبدلت من حوله كثيرًا دون أن يتغير هو، فبقي وحيدًا منفردًا فريسة سهلة لتلك الحوائط

---

[1] حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، ص: ٨٣.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: ٧٢.

المتردية المهترئة التي تساقطت عليها أحلامه صريعة، مخلفة وراءها بطلاً تراجيديًا حبيسًا محاصرًا داخل أبواب مصفحة، أبقته رهن الإقامة الجبرية، لا يختلف به الحال سواء أكان في زنزانته في السجن، أم في غرفته خارج السجن، إذ يفتك به سجن الروح قبل أن يصرعه سجن الجسد، ورغم ترحاله من دار إلى دار، ومن غرفة إلى غرفة؛ تظل رحلته مجموعة فصول متتالية لمعاناة كبيرة كُتب على بطلها أن يواصل فيها السير رغمًا عنه " **ثم يواصل سيره موغلاً مخترقًا فناء الدار الأولى ثم الدار الثانية حتى الخامسة الكائنة في قاع هذا الجب المؤلف من ردهات هذه الدور واحدة بعد الأخرى، سكة تتلوى وتضيق وتتسع وتعلو وتهبط حتى يجد في نهايتها الدار التي يقصدها واقعة في آخر سلسلة من الدور، تفضي كل واحدة منها إلى الأخرى مثل الحبات**". **الرواية– ص ١١.**

هكذا يمضي عبد العزيز في حالة ترحال مستمرة، من دار مرهقة، إلى دار مقبضة، لا يجد فيها متاعًا ولا مستقرًا، يخترق فيها "**جُبًا**" ضيقًا يثقله بمشاعر الضيق، ويضفي على روحه حالة من الشعور بالعتمة والإظلام المقبض، فضلاً عن حالة التلوي والاعوجاج التي تعترض مستقبل عبد العزيز وتحجب عنه الرؤية، بما يفرض ضبابية تقتل كل طموح وتقضي على كل رغبة، فما يملك من أمره شيئًا سوى الاستسلام لرغبة القدر، تاركًا نفسه فريسة سهلة للأيام، تتقاذفه من مكان إلى مكان، ومن غرفة إلى غرفة، حتى يصبح ضحية لإحدى تلك الغرف المقبضة، التي تتربص به وتفتك بجسده، ليجد نفسه وقد اعتاد على الأمر فأضحى مألوفًا لديه؛ ليبيت "**يمشي في سكك طويلة متعرجة تعلو وتهبط وتضيق حتى تختنق إلى أن تؤدي في نهاية الأمر إلى دور غامضة عميقة يخرج منها أهلها كأنهم فارين إلى الخلاء، حيث يجتمعون على رؤوس الحارات ويحكون**". **الرواية– ص ١٢.**

يتجاوز الوصف هنا حدود المكان إلى رسم صورة المستقبل بوجه عام، ويستخدم الراوي صورة الحارة والدور التي يقصدها البطل بوصفها مرآة تنعكس فيها معاناته مع الأيام، ومشوارًا لحياته الطويلة الصعبة المتعرجة، شأنه شأن أقرانه الذين يعيش معهم، فكلهم في الهم سواء، ينتظرون تلك الفرصة التي يكتسبون فيها حريتهم وخلاصهم فيفرون من تلك الأماكن المقبضة، تاركين معاناتهم خلفهم ذاهبين بعيدًا، بعد أن غابت عنهم الرؤية واضمحل في عيونهم الأمل، وأضحت جدران تلك الغرف التي

يقطنونها عبئًا ثقيلاً على نفوسهم "**أى تيه من الخوف والجمود والبلادة ترسمه هذه الجدران على الأرض متعوجًا متداخلاً حاصرًا الفكر والروح، ضاغطًا على القلوب تعفن في حبس الدور المقبض وتنتن بالحقد والنزاع**". **الرواية– ص١٣**

يمزج الراوي هنا بين الصورة الحسية والصورة المعنوية، ويتحول انحباس الأجساد بين تلك الجدران المقبضة إلى انحباس للروح في مشاعر الحقد والنزاع داخل الجدران/الدور، وتستحضر هذه الحالة مشاعر الضيق والألم والانقباض، ولأنها ليست حالة استثنائية؛ فإنها تبدو سلوكًا يوميًا وشعورًا مستديمًا متجددًا، فإن النسق المكاني يكشف تجددها وملازمتها للشخصيات التي تعيش في محيطه.

وعندما تحاول تلك النفوس المنقبضة الفرار من قسوة الجدران التي تفتك بمن تحيط بهم؛ تبوء محاولة التنزه/الهرب بالفشل، حيث تتلاشى ملامح ومعاني التنزه إذا ما اصطدمت الأعين والأنفس بملامح الحواري والأحياء المحيطة بالبيوت المقبضة، وينتقل البطل من جدران فاتكة إلى أحياء مفترسة تقضي على ما تبقى لديه من أمل في الفرار، حيث "**لم يكن شيء في الدنيا يثير في نفسه الاشمئزاز حتى القيء مثل هذه البيوت، يمشي في الحواري المرحلة الزلقة بماء الغسيل والقاذورات والدجاجات والكلاب الميتة، العيال والأطفال والرضع والخنازير والمعز والكلاب. الكل يلعبون معًا ويتعاركون ويضحكون ويصرخون ويبكون في نفس واحد**" **الرواية ص ٣٤.**

يجسد الراوي معاناة البطل في مشهد مريع، يجمع فيه بين ( الدجاج–الكلاب الميتة– الأطفال– العيال– الرضع– الخنازير– المعيز) في لوحة واحدة، ما يثير في ذهن القارئ تساؤلاً مؤداه، تُرى أي مكان يحتمل كل هذا القدر من الاندماج بين كل هؤلاء؟، يهدف الراوي هنا إلى تكثيف الصورة العبثية والعدمية التي تجمع عديدًا من التناقضات التي تستحيل معها الحياة السوية، "**فلكل غرض وظيفته المباشرة والواضحة، ولكننا حين ننظر إليه من الناحية الفنية فإن هذا الغرض يتعدى وظيفته الأولى ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها**"[١]، ويتجلى أثر النسق المكاني في ما يفتعله بمن يقطنون هذا المكان، فلا يمكن التصور أن يخرج من هذه المعاناة أشخاص أسوياء، حيث يتحول قاطنو هذه الأماكن إلى كائنات نسقية أنتجها نسق القبح

[١] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص:٥١–٥٠

المكاني وفق معطياته، وقد خلق بداخلها حالة من التشوة النفسي، وأصابها بمزيد من العيوب الخلقية، حتى صارت موتًا شائهًا.

وعندما يتغير المكان والزمان، وينتقل البطل من طنطا إلى القاهرة؛ تظل عينه عاجزة عن استشعار الجمال، بعد أن صارت ترقب كل قبيح حولها، حتى يصير الكون من حولها قبيحًا، "**فإن للأشياء تاريخًا مرتبطًا بتاريخ الأشخاص، لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه؛ فالشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا نشكل فردًا بحد ذاتنا جسدًا فقط، بل جسدًا مكسوًا بالثياب ، مسلحًا ومجهزًا**"[1]، وتتكرر المشاهد من جديد، في إشارة إلى استمرار المعاناة واستسلام البطل إلى تلك الملامح النسقية التي تظل تمارس سطوتها في تشكيل الأحداث ورسم ملامح الشخصية، حيث يترك معاناته في "**الحكر**" الذي يزخر بتناقضاته العجيبة وينتقل إلى "**درب طياب**"، الذي يستعيد فيه ذكريات القبح من جديد، فما أشبه الليلة بالبارحة، فما إن تطأ قدماه الدرب ؛ فيجد نفسه قد "**سقط في جب من العتمة. البيوت على الجانبين عالية معتمة سوداء. على الجانبين أفواه البيوت منخفضة غائرة كالكهوف. تأتي من اليمين والشمال أصوات مباغتة فجائية. عجائز خربات الأفواه يجلسن في فوهات هذه البيوت، كل إلى جانبها صندوق مثلجات وعليه مصباح صغير ينادين على المشروبات**". **الرواية– ص ٧٤.**

يفصح الراوي عن ملامح هذا الجب الذي سقط فيه البطل، ويصف حالة الخوف والترقب التي تعتريه أثناء مروره بهذا المكان الموغل في القبح، وتتشكل ملامح الصورة عبر بيوت سُود ومداخل للمنازل كالكهوف الغائرة، ومجموعة من الأصوات التي تفاجئ سامعها وتقذف في قلبه الخوف والرعب معًا، وهي صورة تعكس حالة النفور التي تعتري البطل، وتدفعه إلى الفرار من معطيات هذا المكان، غير أن شيئا ما يقوده إليها من جديد، وكأن علاقة ما أضحت تربطه بها النسق المكاني، يتضح ذلك في استدعاء البطل لما اختزنته ذاكرته من ملامح القبح التي مرت عليه من قبل، بما يعكس اعتياده وألفته لهذا النسق؛ ورضوخه لهيمنته وسيطرته عليه، إلى أن صار جزءًا منه، وهو ما يبدو جليًا في مشهد وصف أرض الفرنواني عندما ذهب عبد العزيز لتوقيع عقد إيجار المنزل الذي أقام فيه مع أسرته: "**العيال والمعيز والكلاب يلعبون ويتقافزون ويتمرغون في الوساخة، النساء تتنادين من الشرف ومن الشبابيك**

[1] السابق، ص:٥٥

**ومن مواقعهن أمام الأبواب، صوت العراك المرير الحرد في أجواف البيوت يرجف مصاريع الشبابيك الخفيفة" الرواية ص ١١٤.**

يتناص المشهد والمفردات في أرض الفرنواني مع درب طياب ومن قبله في شوارع طنطا التي أقام فيها البطل، حيث تشترك الصورة الطوبوغرافية لتلك الأماكن في إثراء دلالتها المأساوية، بوصفها حيزًا جغرافيًا خانقاً، تستمد قوتها من هول تأثيرها في النفوس المنكسرة التي تعيش فيها، مستسلمة لأنيابها التي تفتك بأرواح قاطنيها، فلا تقتصر دلالة الوصف المكاني على قبح المكان فقط، بل تتجاوز ذلك إلى قبح النفوس التي تقطن المكان، حتى أن البطل لم يعد باستطاعته التفاعل مع الفضاء المحيط به، وأصابه اليأس والتشتت الذي يقوده نحو اللاشيء، ومع مرور الوقت يفقد البطل ملامحه الشخصية ثم الإحساس بقيمة الحياة وغايتها، فلا تتركه تلك الأماكن إلا وقد "**شاهت قدرته على الرؤية والسمع والإحساس، واضطربت الأزمنة وتداخلت، يرى العمار كتلًا سمراء معتمة بلا ضوء ولا وسامة، بيوت .. بيوت .. بيوت، متلاحقة متساندة متراكبة قميئة شائهة**". **الرواية– ص ١٠٢.**

تتفاقم الأزمة التي يواجهها البطل بعد أن أصابه الاغتراب النفسي تجاه مجتمعه ومحيطه الخارجي، فضلاً عن حالة الاضطراب المزمنة التي أفقدته القدرة على استيعاب المكان وتلقيه بصورة إيجابية، حيث أصاب القبح كل شيء، وهيمن النسق المكاني بكامل وظيفته على كل فضاءات الصورة وأبعادها الجمالية والثقافية.

**٣- وصف الحديقة:**

الحديقة هى الحيز المكاني الذي تتجلى فيه ملامح جمال الطبيعة، وهى المتنفس الذي يلج إليه الإنسان هربًا من اكتظاظ الشوارع بالضجيج والأدخنة والعوادم، وقد تُلحق الحديقة بالمنزل بما يكسبه رئة يتنفس من خلالها ساكنو المنزل إذا ضاقت بهم الغرف المغلقة، وقد جاء وصف الرواي للحديقة ليعكس تناقضًا كبيرًا بين الحديقة الملحقة ببيت الجد، والحديقة الملحقة بالدور التي أقام فيها عبد العزيز في ألمانيا، حيث جاءت صورة الأولى لتنفي ما يمكن أن تمثله الحديقة بوصفها متنفسًا أو مظهرًا جماليًا يتزين به بيت الجد، حيث جاءت باعثة على الضيق والأسى، خاصة مع استخدامها في غرض يتنافى مع الغرض الأساسي لها، وكانت قذارتها وسورها المتهدم تدفع للتأسي، وهو ما جعل الجدة "**تقف في وسط الحديقة وتتأمل حولها أسيفة، تتناثر هنا وهنا،**

**على شطئان بقع الماء، حزم من نباتات وحشية تصفر أو تحترق أطراف أوراقها المتربة الوسخة، وما عدا ذلك فالأرض الناشفة السبخة لا تُنبت شيئًا" الرواية ص ٢٨.**

الإنبات هو دال الخصوبة والعطاء وتجدد الحياة، لكن هذه الحديقة لم تعد خصبة، تمامًا كالدور المحيطة بها، أصبحت عقيمة، غير قادرة على إنجاب الحلم الذي يولد وسط هذه المعاناة، وتسيطر على الوصف مفردات الذبول وانعدام صور الجمال، وهو ما دفع الجدة إلى أن تتخذ من الحديقة مكانًا لتربية البط، ليتحول البط في هذا المشهد إلى قاتل للجمال الذي ينشده البطل في الحديقة، ويمارس النسق المكاني قسوته في ممارسات ذكر البط الضخم الذي يسعى لاصطياد العصفورات الصغيرة في الحديقة والتهامها، وكأنه القدر الذي يقضي على كل ما هو جميل ورقيق وعذب؛ بما فيه أحلام البطل المتطلعة نحو غد جميل، لتتحول الحديقة إلى غرفة مقبضة أخرى من تلك الغرف التي تفتك بالبطل.

تتباين العلاقة بالمكان بين صورتين أساسيتين، هما التماهي في المكان، أو النفور منه، وقد تتحول حالة النفور من المكان إلى حالة من التماهي فيه، خاصة إذا سيطرت المشاعر السلبية على قاطني المكان، وتأتي صورة الحديقة الملحقة بدور الإقامة في ألمانيا على النقيض تمامًا من صورة الحديقة الملحقة ببيت الجد، فقد كانت تلك الحديقة أول ما صافحته عينا البطل في ألمانيا، وكان لها أثر إيجابي في نفسه، ألهب حماسته تجاه تلك التجربة، وهو ما دفعه أن يتخذ من رحلته ملاذًا يأوى إليه بعد سلسلة من الأماكن الخانقة، يتضح ذلك في وصف الراوي للحديقة مقر إقامته في ألمانيا "**الممشى عبر الحديقة تسقط على أرضه أضواء من مصابيح مخبوءة تحت ظلل عاكسة تحملها قوائم لا ترتفع عن الأرض أكثر من زراع، يسيران على هذا البساط من دوائر الضوء والحديقة الصغيرة على الجانبين في عتامة ليلية ساجية" الرواية. ص- ١٢٥.**

تغلب الأضواء الهادئة التي تعكس الطمأنينة في النفس الإنسانية، ويتحول الليل الهادئ وأضواؤه الخافتة إلى نسمات ليلية ساجية تؤنس النفس وتأمن لها، وهو ما افتقده عبد العزيز في لياليه حالكة الظلام في مصر، ولا تقتصر هذه الصورة على حديقة محل الإقامة فقط؛ بل تمتد لتشمل المتنزهات والغابة التي لجأ إليها عبد العزيز ذات

مرة، حيث تمتد تلك الصورة الجمالية بتفاصيلها الشاعرية، ويبرز الوصف المكاني هنا حجم الفجوة الكبيرة بين جمال الحدائق والمتنزهات في ألمانيا؛ وبين ما كابده عبد العزيز في قريته تارة، وشوارع وأحياء طنطا والقاهرة تارة أخرى، واستبدل مشاهد درب طياب وأرض الفرنواني بصور بديعة ومشاهد أعادت إليه نفسه من جديد، حين اختلى وهو "**يجلس على شاطئ بحيرة صغيرة فيها سرب من البط تأتي العجائز والأطفال إليه يطعمنه .... ثم يمضي يتمشى في الغابة، في جزء منها كانت جماعة من أشجار قديمة شاهقة سوداء الفروع خضراء الأرواق خضرة ذهنية ناصعة لا يمكن أن يكون لها مثيل**". **الرواية– ص ١٣٢**

تلك الصورة الأخّاذة تجتمع فيها ملامح الحياة والتجدد، وتبعث على الإقبال على الحياة والانسجام معها، وهو ما دفع عبد العزيز لأن يجلس منصتًا لامتزاج صوت سقسقة العصافير مع تشقق البراعم، معتقدًا أنه يعيش في الفردوس، وقد استطاع الراوي أن يستخدم صورة الحديقة والمتنزهات في ألمانيا؛ ليؤكد على قدرة التشوه والجهامة التي أصابت عبد العزيز منذ نشأته في قرية البندرة، وحين إقامته في طنطا والقاهرة، على خلق المفارقة الفادحة التي انعكست من خلال وصف كل من الحديقة الملحقة بمنزل الجد، والحديقة الملحقة بدور الإقامة في ألمانيا، وهو الأمر الذي تجاوز حدود التأثير في عبد العزيز فحسب، إلى المقيمين في تلك الأماكن جميعهم.

- **الأماكن المغلقة:**

تأتي الأماكن المغلقة في رواية "قدر الغرف المقبضة" مؤكدة على حالة الاستلاب وتقييد حرية الشخصيات، وفرض حالة من التعتيم والضيق الذي ينتقل عبر النسق المكاني إلى دواخل النفس الإنسانية، فأول ما ينعكس من أثر سلبي للمكان؛ يقع في نفس البطل، فيصيبه بحالة من الاختناق والضيق النفسي بما يهيمن على ردود أفعاله تجاه المحيط الخارجي له، ثم يتسرب إلى أحلامه ويصيبه بالتشاؤم الذي يفقده الرغبة في محاولة تغيير الواقع وإصلاحه، وقد سيطر النسق المكاني المعتم على أغلب فصول الرواية ومارس هيمنته على أحداثها كاملة، بما في ذلك الشخصيات التي أضحت أشباحًا شائهة من وطأة قسوة الحياة العبثية التي عاشتها، ورغم تعدد الأماكن المغلقة في الرواية، لتشمل (البيت– الغرف – السجن – المخابئ – القاعة– الفندق– مبنى الأكاديمية)، فإنها لم تتنوع فيما بينها، وكان الانغلاق والإظلام هما السمة

المشتركة التي جمعت بينها جميعًا، جاعلة من تلك الأماكن مرادفات للقهر والانكسار وفقد الهوية، وقد حظيت الغرف بالنصيب الأوفر من الوقفات الوصفية في فصول الرواية ، وسوف نتوقف أمام أبرز ثلاثة نماذج شهدت وقفات وصفية مطولة من الراوي وهى ( البيت– الغرفة– السجن)، حيث جاءت تفاصيل المكان فيها واضحة بارزة مؤكدة على تجاوز وظيفة النسق المكاني الجغرافية؛ إلى آثاره النفسية، بما انعكس على لغة الوصف ومجريات الأحداث داخل تلك الأماكن.

**١– وصف البيت:**

أول الأماكن المغلقة التي يفتتح بها عبد الحكيم قاسم روايته هو دارهم في القرية، مستدعيًا دال القبح المضمر في وصف الأب لتلك الدار في قوله "**هذه الدار ريحها ثقيل**". **الرواية– ص ٣**، ويأتي هذا الوصف بمثابة عتبة نصية تالية بعد عنوان الرواية "قدر الغرف المقبضة"، فلم تسلم الدار بمدلولها المتسع الذي يحيل إلى الانفتاح من دال الانقباض الذي عُنونت به الرواية، فالبيت هو المكان الذي يأمن فيه الانسان ويأنس به، كما يُلقي فيه همومه وأحزانه ويتحرر فيه من قيود المجتمع وأعين الآخرين، فضلاً عن دلالته النفسية التي تتجاوز أبعاده الهندسية وتفاصيله، حيث "**يُعد بيت الطفولة هو جذر المكان، ويرتبط بدينامية الخيال بالنسبة للمبدع والمتلقي**"[١]، كما أن البيت هو دال الاستقرار والعيش والهدوء والسكينة، وهو الملاذ الذي يلجأ إليه الإنسان إذا ما ضاقت به سبل الحياة وأماكنها المفتوحة، وهو مكان الألفة والاستقرار، وهو النقطة الأساسية التي تبدأ منها حياة الإنسان، وكلما ابتعدنا عن بيت الطفولة حلَّت ذكراه، واستشعرنا الإحساس بالأمان والراحة باستحضاره في كل شيء حولنا، وهو ما أطلق عليه باشلار "بيت الأشياء"، حيث "**في البيت تمارس الشخصية طقس ألفتها، وبالتالي تهيمن بسلطتها على ما يوجد داخله من أشياء ثقافية تفيد منها وتستفيد، إن البيت مكان الإحساس الفردي بالوجود، بحكم أن الخروج منه يستدعي الرجوع إليه**"[٢]، إلا أن الراوي هنا يصدر لنا معاناة البطل مؤكدًا على أن المكان هو سبب تلك المعاناة، وأن المنزل الذي يمثل فضاءً مغلقًا تأنس به النفس وتستمد منه الأمل في الحياة؛ يتحول مصدرًا للكآبة والضيق، ويصير في ذاته عبئًا ثقيلاً يحمله البطل سواء

---

[١] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: ٦.

[٢] صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٤، ص:٥٢.

أكان ذلك داخله أم خارجه، كما يسعى الروائي إلى أن يفرض على المكان حتمية الانغلاق، بأن يُحكم غلق باب الدار وإلا فُض ستره "**لذلك بقي في غالب الأمر مغلقًا ليحبس خلفه في الباحة الصغيرة هواءً ثقيلاً**". **الرواية– ص ٣.**

يصبح الانغلاق علاجًا لعيوب هذا الدار، دونما رغبة في مواجهة هذا العيب والعمل على إصلاحه، فالستر والانزواء هما الحل المتاح لما يستعصي على البطل علاجه، ويسرد الراوي بلغته الوصفية ملامح قبح المكان وعيوبه كما تراها عين البطل، فقد أضحى خشب الدار كالحًا من أثر الشمس، والسوس قد نخر في بطن السياج وبهت وضاع كل جميل من شأنه أن يأنس به الإنسان، وفقدت الدار كل المقومات التي تجعلها صالحة للعيش والإقامة، وغلبت عليها ملامح الكآبة والأسى، وسيطر اليأس والسواد على كل شيء.

عندما تفقد البيوت الميزة الأساسية لها، والغرض الرئيس منها؛ الذي هو تحقيق الأمن والاستقرار للإنسان، وإحاطته بالسكينة؛ تصبح بيوتًا طاردة غير جاذبة، يفتقد ساكنوها القدرة على البقاء فيها والتأقلم معها، مع وجود حاجز نفسي يمنعهم من التعلق بها، "**البيوت غير مريحة، ليس فيها مكان يأوى إليه القلب**". **الرواية– ص ٩.**

فالقلب يسعى إلى مصدر الراحة والاستقرار، وبانتفاء عوامل الأمان؛ يفقد الإنسان ألفة المكان، ما يقوده إلى حالة ترحال عاشها بطل الرواية عبد العزيز منذ طفولته، عندما انتقل من الدار الكبيرة عقب غضب الجد على أبيه وإبعاده عن تلك الدار التي وُلِدَ فيها، "**فالبيت الذي وُلدنا فيه قد حفر في داخلنا المجموعة الهرمية لكل وظائف السكنى، إننا رسم بياني لوظائف سكنى ذلك البيت المحدد، وكل البيوت الأخرى هى تنويعات على نفس اللحن**"[١]، ويستمر عبد العزيز في ملاحقة الدور المظلمة والغرف المقبضة، واحدة تلو الأخرى، يهاجر إليها حيث يجدها من حوله في كل مكان، في كل رحلة إلى بيت جديد؛ حيث يبدأ عبد العزيز معاناة جديدة، يتجلى فيها ملمح من ملامح القبح ومسببات الألم، وهو ما يبدو جليًا في حديثه عن بيت "**ميت غمر**" الذي يصفه الراوي بأنه كان قميئًا وذريًا ، لافتقاره للألفة والراحة والانفتاح على الحياة، خاصة نوافذه التي منعت عبد العزيز من مشاهدة الشارع وما يحدث فيه، والنافذة وسيلة ينفتح من خلالها الساكن على الفضاء المكشوف من حوله؛ غير أنها

[١] غاستون باشلار: جماليات المكان ، ص٤٤.

تتحول عائقًا يقيد البطل عن تحقيق رغبته في التواصل مع عالمه الخارجي، وهذا ما يفسر رغبته في أن ينهدم هذا البيت في إحدى الغارات، فهو يحلم بتكسير تلك العوائق والحواجز المانعة له من الانفتاح على عالمه المحيط، إنها تعزله عن كل شيء حوله، فتظل حالة الرفض تلك مصاحبة لعبد العزيز في كل البيوت التي انتقل إليها، بدءًا من ميت غمر مرورًا بما تلاها من بيوت في طنطا والقاهرة والإسكندرية، وصولاً إلى مستقره الأخير في ألمانيا حيث لم يسلم كذلك من سمة النسق المكاني المهيمن على فصول الرواية، إذ جاءت جميعها مظلمة، ضيقة، متسخة، جالبة للضيق والأسى، مثيرة داخل نفس عبد العزيز الاشمئزاز واليأس، حتى أورثته شعورًا بالانكسار والقهر، انتقل منه ليشمل كل شيء حوله في تلك الأماكن المقبضة، فقد "**كان كل شيء (مكسورًا ذليلًا) مناطه هذا البيت، هذا الشعور كان يحير عبد العزيز بحيث كان يجهد أن يتحسسه ويلم أطرافه**". **الرواية– ص ٣٠.**

وقد تعددت أشكال وصف البيت وتنوعت، لتتخذ أكثر من منحى، ويمكننا أن نجمل هذه الأشكال في منحيين أساسيين:

**أ. المنحى السلبي:**

وتتجلى في هذا المنحى هيمنة النسق المكاني بأوصافه الصادمة– الطاردة، التي تجعل من البيت قوة طاردة لأصحابها، تتوقف فيه عين البطل عند التفاصيل كافة، وهو ما يتضح في وصف الراوي بلغة تقريرية موحية ومعبرة عن فجاعة المشهد وافتقاره للحد الأدنى من اللمسات الإنسانية التي تضفى جوًا من الراحة والسكينة يمكن أن ينعم بهما أصحاب المكان، وهو ما يتضح في مشهد وصف بيت عم البطل، حيث راحت عيناه تجيء وتذهب في أركان المنزل في حسرة وانكسار، عندما جلس "**يتأمل خلو الحيطان من صورة واحدة، خلو البيت كله من تحفة صغيرة، من مفرش مطرز، خلو من دليل على وجود بشر**". **الرواية– ص ٧٤.**

والخواء الذي يشير إليه الوصف هو خواء نفسي وإنساني، فاللمسة الجمالية تفرض طابعًا إنسانيًا جماليًا على المكان، وتسمح بأن يصير المكان جاذبًا لأصحابه، وافتقار المنزل هنا إلى تحفة صغيرة أو مفرش مطرز؛ يشير إلى حالة العراء المهيمنة على المنزل، التي أفقدته القيمة المادية والمعنوية، وعادة ما تكون الصور المعلقة على الحيطان تخليدًا لذكرى أو توثيق لمرحلة زمنية تاريخية يعتز بها أصحاب المكان، وهذا

دليل على افتقار أصحاب البيت لتلك المعاني التي تجعل من الذكرى لحظات حميمية تستدعي أوقات لها دلالات موحية ومعبرة، وافتقاد الذكرى فيه تؤكد على الانعزال عن الماضي، وعدم القدرة على التأقلم مع الحاضر، وهو ما جنى ثماره بطل الرواية في المستقبل عندما عاد إلى القرية عقب خروجه من السجن، فإذا به يصطدم بحال البيت وهو ليس ببعيد عن حاله، فقد "**ازداد عراء البيت القديم وقَلَّ التوقير له، رَثَّ فرش أودة الجلوس، وتوسخت ولم يتطوع أحد لتحسين الحال .... البناء متروك وهرِم وغير مرغوب من أحد في نفس الوقت لا توجد همة لهدمه وإقامة شيء بدله**". **الرواية– ١٠٦.**

يصبح البيت مرآة تعكس حال عبد العزيز عقب خروجه من تجربة مريرة في السجن، ولم يبق منه سوى حطام وبقايا إنسان أهلكته التجربة، وأفقدته الأمل في تحسين الحال وتبدله، لقد أضحى وحيدًا متروكًا، هرِمًا غير مرغوب فيه من أحد، تمامًا كمنزلهم في القرية الذي أضحى حطامًا بالية، ومرتعًا للعنزات، لا حياة فيه ولا أمل في غدٍ أفضل.

يدور بطل الرواية في دائرة مفرغة، حيث تتكرر الأماكن والبيوت دون تغير في الملامح أو المشاهد التي تلتقطها عيناه، وتسيطر معطيات النسق المكاني المهيمن على المشاهد الوصفية التي يرويها الراوي بلغته المرهفة، وما تنضوي عليه من ألفاظ وأوصاف جعلت من المكان واقعًا تشهده عين القارئ، ورغم تشابه تلك الأوصاف من بيت لآخر؛ فإن كل مشهد جاء مستقلًا بذاته، معبرًا عن إخفاق جديد يلحق بالبطل في رحلته للبحث عن الأمان والاستقرار، فقد تغول المكان من حوله وصار وحشًا كاسرًا يفتك به وبأحلامه التي اصدمت بجدران الواقع المرير، وتجلى ذلك عند عودته من جديد إلى أرض الفرنواني بعد أن استقدم أمه وأخاه وأخته الصغيرة من البلد، ليقيموا جميعًا في القاهرة، في أحد البيوت المكدسة الضيقة، التي تعاني فيها الأسرة من عدم الشعور بالأمان "**وكان تشطيب المسكن شديد الرخص والرداءة، وكانت مصاريع الشبابيك والأبواب رقيقة مخلصة لا تُغلق بإحكام**". **الرواية– ص ١١٤.**

يشير الراوي من خلال الوصف إلى افتقاد البطل للشعور بالأمان والخصوصية، فالشبابيك والأبواب رقيقة لا تغلق بإحكام، ما يجعله عرضه لتتبع عوراته وإمكانية استرقاق السمع إلى الأحاديث الخاصة داخل المنزل، وتمثل هذه

الصورة امتدادًا لصورة المنزل في البلد الذي افتقد هيبته وقيمته المعنوية، و لصورة البطل الذي افتقد إحساسه بإنسانيته بعد تجربة السجن، حيث تتواشج هذه العناصر مكونة صورة البطل الذي لم يعد قادرًا على مواجهة الواقع المؤلم المحيط به، الذي يهاجمه بكل ضراوة ويصرعه ببشاعة.

**ب. المنحى الإيجابي:**

ونقصد به الصورة الإيجابية التي نسجها الراوي في وصفه لبعض البيوت التي تركت أثرًا إيجابيًا في نفس البطل، والتحولات النفسية التي يمر بها بطل الرواية بوجه عام "**تنبعث من ظروف معينة ولكنها لا تستجيب إلى نهاية أو غاية ما، فهي مثل الضباب تهبط ثم ترتفع؛ وهى مثل الروائح، تنتشر ثم تتبخر، وفي حال حضورها تكون ذات تأثير عام شامل**"[1]، ويعتمد الراوي على الوصف التفصيلي -كعادته- حيث يصف أجزاء البيت تفصيليًا، وجاء وصفه مرتبطًا بحالة شعورية إيجابية تبعث على الراحة والاطمئنان، يرتبط فيها وصف المكان بأثره في نفسية البطل، وكان أول تلك البيوت التي أحبها البطل وكان مولعًا بها؛ هى دار إحدى السيدات التي كان يتردد عليها والده، ولم يذكر الراوي اسم هذه السيدة؛ أو صلة محددة تربطها بوالد عبد العزيز؛ إلا أن دارها أسَرَ عبد العزيز منذ طفولته، وكان في نظره مثالًا للدار التي يرغب في العيش فيها، وقدم الراوي صورة سردية للدار مفعمة بالحركة والحيوية، مستخدمًا مجموعة من الأفعال المضارعة التي تضفي إيقاعًا إيجابيًا في وصف الدار، وتكسبه حيوية ونشاطًا، "**يجوس عبد العزيز في الدار، ركن الكانون صغير لكنه مرتب ونظيف، البهائم في زريبة تبقى دائمًا مكنونة مغلقة ... السلم الطيني الصاعد إلى السطوح بلا سياج، يصعد عليه عبد العزيز حذرًا. هنا غرفتان متقابلتان بينهما باحة مسقوفة فيها شباك تهب منه نسائم شفيفة، والغرفة التي على اليمين فيها صندوق صاحبة الدار. لاتزال مبيضة الجدران وعليها رسوم ليلة الزفاف. عربة فيها العروس مزينة وتجرها جياد أصيلة والناس يحتفلون ويغنون**" **الرواية ص ١٠**، وجد عبد العزيز في هذه الدار كل ما افتقده في دارهم، وقدم لنا الراوي صورة الدار شبه مكتملة الأركان، بدءًا من باب الدار الذي كان على الطراز القديم أصيلًا وعريقًا في صنعه ودلالته، ومدخل الدار

---

[1] كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات، ترجمة: د.محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م، ص: ٢٣٩-٢٣٨.

جاء رائقًا جاذبًا للضيوف، منفتحًا بما يسمح بدخول الهواء الرطب الشفيف، ليس كدارهم المنغلقة على أصحابها، وبدا كل شيء من حوله مرتبًا ونظيفًا، فالبيت نظيف، مرتب، ومنظم، يتطلع إليه عبد العزيز منبهرًا بكل ما تاقت إليه نفسه، يسعد بتلك اللحظات القليلة التي يغمره فيها الدار بالراحة والطمأنينة، وجاء وصف الدار امتدادًا لصورة صاحبته، التي بدا من الطبيعي أنها تبدو "**امرأة شامخة قادرة، نظيفة الوجه واليد، لامعة القدمين في شبشب أنيق" الرواية ص٩**، فروعة الدار وأناقته انعكست على صاحبته، التي تجلى شموخها في روعة الدار وأناقته، ما جعل منه معادلًا موضوعيًا يجد فيه البطل ضالته التي فقدها في دارهم المثقل بريح القهر والحرمان.

ومن الصور التي أسهب الراوي في عرضها؛ وصفه لدار الحاج صقر صديق والده، وهى أطول حيز وصفى مكاني في الراوية بأكملها، تناول الراوي فيه دار الحاج صقر من الخارج والداخل، واصفًا تفاصيل الدار التي كانت إحدى الأعاجيب التي تركت أثرًا إيجابيًا في نفس البطل، لما وجده فيها من مظاهر الحياة والألفة، بدءًا من ردهة الدار التي لا تُغلق أبوابها أبدًا، في إشارة إلى الانفتاح على الحياة والتجدد، "**الدار تموج بحركة لا تهدأ وزعيق لا يكف، يقف عبد العزيز في باحة الدار مذهولًا، زير الماء مغروس في الأرض جنب جذع الشجرة، إلى جواره جرة أخرى هائلة الحجم ... هذان الإناءان الفخاريان الهائلان هما القطب والمدار، مسنة العيش بعد ذلك في قصر إحدى الغرف، الكبار يقضون حاجاتهم في المسجد. العيال والنساء في زريبة البهائم او حيثما اُتُفق، وعبد العزيز واقف في وسط الباحة ذاهلًا، فثمة فيض من زخم حياة يتفجر هنا من منابع لا تُرى، لكنه عارم وغامر" الرواية– ص ١٥–١٤.**

يصف الراوي هنا صورة سردية مفعمة بالديناميكية والحركة، تتجاوز حدود الصورة الوصفية الساكنة، فالدار تموج بالحركة والنشاط وهو ما يعكس طبيعة أصحابها، ويُطل البيت شاهدًا على العديد من الأنشطة الحيوية التي تجعله مركزًا حيويًا لفئات متعددة، سواء العمال الذين يستخدمون الفئوس والمناجل والحبال المعلقة في مدخل الدار، أو الطيور التي تموج في الدار ذاهبة آيبة، الكل في دأب ونشاط يعملون، ويزيدون هذا الدار قيمة معنوية ومادية بالإضافة إلى قيمته الجمالية، ويظل العطاء ميزة ينعم بها هذا الدار عن غيره، حتى ما يتساقط في بهو الدار من خيار وصغار البطيخ والبصل؛ يصير زادًا للجرة الكبيرة ليصير مخللاً طيب المذاق والطعم، فهى

دورة الحياة التي لا تنتهي، وتستمر الدار في أداء دورها الذي اختاره لها صاحبها، ويبقى السر كامناً في عتبة الدار، التي جاءت على النقيض من عتبة دارهم ذات الريح الثقيل، "**فقد استقر في نفس عبد العزيز أن دارهم منحوسة العتبة، وأنها هكذا تحبس حظوظهم في جوها المكتوم خلف جدرانها الصامدة الرطبة، وأنه لا أمل إلا بالرخوج، لكن إلى أين، والأحوال تسوء من يوم إلى يوم**"[1]، فقد صارت دارهم قدرًا ثقيلاً يرسم ملامح مستقبله المظلم "**وعلى هذا قرَّ في نفس عبد العزيز أن دارهم منحوسة العتبة**". **الرواية– ص ١٥.**

لم تدم هذه الصورة الرائقة لدار الحاج صقر طويلاً؛ فحين يعود عبد العزيز مرة أخرى لها بعد تجربة السجن؛ يجد الزمن قد ألقى ببصمته عليها، ونال منها كما نال منه، وأحدث فيها فراغاً كفراغه الروحى، فتفقد الدار بهاءها ورونقها، ويستوطن الخواء فيها بعد أن غادرتها روح الحياة، وجفت منابع الخير التي ميزتها عبر الزمن، "**عرصة الدار خاوية، تزوجت البنات وكبر العيال واستقل كل بدار، وعاء الماء ووعاء المخلل جفا وتملحت جدرانهما، الأرملة الباقية وحيدة تكفيها قلة ماء، تسلّم في وهن، يحادثها عبد العزيز قليلًا ثم يمضي في قلبه ذات الفراغ الذي تعانيه عرصة الدار بعد ما عرفت طويلًا صخب الحياة وثراءها**". **الرواية– ص ١٠٨.**

لم تكن دار الحاج صقر وحدها التي حظيت بمكانة كبيرة في قلب بطل الرواية، فقد كانت نفسه تتوق أيضًا لدار زوج عمته وتأنس بها، وربما كانت المسحة الحداثية التي تميزت بها هذه الدار سببًا في تعلق عبد العزيز وإعجابه المفرط بها، فقد عمل زوج عمته على أن تكون الدار أكثر تحضرًا وتمدناً عن غيرها من البيوت المحيطة بها، "**الرجل نزع الباب العتيق وجعل للدار بابًا حديثًا ذا مصراعين. إذا ما دخلت وجدت الباحة مبلطة والزير منصوبًا على حامل من الزنك له صنبور تحته طست، إلى جواره في الحائط دق مسمار عُلِّق فيه وعاء صغير فيه صابونة يعلوه مسمار آخر فيه منشفة للأيدي**" الرواية. ص– ١٧.

يقدم الراوي عبر تلك الصورة لوحة فنية تعكس الأثر الطيب الذي تركه هذا البيت في نفس عبد العزيز، الذي تاقت روحه إلى مظاهر التحضر التي وجدها في

---

[1] عبد الرحمن أبو عوف: دراسة: تراجيديا الثورة والقهر في رواية جيل الستينات، مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد الأول، ربيع ١٩٩٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص:١٧٩

منزل زوج عمته، فالأرضيات مبلطة، والجدران مكسوة بالصور واللوحات، التي تظلل الأرائك المخصصة للجلوس، والملابس محفوظة في دولاب خاص بها، وقد جعلت هذه الملامح صورة البيت أكثر رحابة وأُنسًا، واستمر البيت مكانًا لطيفًا محببًا على مر الأيام، ولم يكن مصيره كمصير دار الحاج صقر، الذي أصابه الإهمال والخواء، واحتفظ دار محمد أفندي برونقه وجودة تأثيثه، وحافظت بنات العمة على روح الدار وسمته الطيبة الرائقة، التي استمدتها الدار من روحهم السمحة، وهو ما يتجلى في صورة جمعت بين الوصف المادي والمعنوي يصف بها الراوي دار محمد أفندي بعد أن عاد إليها عبد العزيز عقب خروجه من السجن، فإذا به "**يدخل من الباب إلى الردهة الصغيرة المبلطة. يميل على اليسار إلى الغرفة حيث الكنبات والعمة وبناتها جالسات نظيفات قريرات يبتسمن ترحيبًا، الغرفة رحبة مبيضة جيدة الإضاءة والتهوية، الكنبات على قدر الوسع نظيفة والأشياء مرتبة**". **الرواية– ص ١٠٨.**

تجتمع الأوصاف المادية والمعنوية لتنسج ملامح هذه الصورة السردية المفعمة بالبهجة، وتنتقل بهجة الغرفة المضاءة إلى وجه العمة وبناتها لتكسوهم بالابتسامة النقية الخالصة، ويتسع المكان بقدر اتساع قلوبهم الدافئة، وهو ما عهده البطل في بيت عمته منذ صغره، الرغبة الملحة في قهر النسق المكاني القبيح الذي يقتل الأمل ويورث الإحساس بالقهر ، وظل يبحث فيهم عن حلمه الذي يراوده إينما ذهب، محاولًا أن يجد ضالته في أي من تلك البيوت التي يرتادها، لعله يجد راحته وسكينته التي افتقدها منذ أن رحل أبوه عن دار جده، وأورثه البيوت المقبضة.

ولأن تأثيث البيت يرتبط بالراحة التي ينعم بها صاحبه؛ فقد عانى عبد العزيز من مأساة الخواء والعراء التي طغت على البيوت التي سكنها، فالجدران دائمًا عارية، والبيوت خاوية من السجاد والصور والمقاعد الوثيرة واللمسات الجمالية، وهو ما حاول أن يعوضه في شقته التي حظِي بها أثناء إقامته بالإسكندرية، فكانت مصدرًا مبهجًا له، اجتهد في تأثيثها على الشاكلة التي تطيب لها نفسه، "**وضع طاولة الكتابة وكرسيين في الصالة. علق على الحائط تقويمًا به لوحات عالمية وفرش على الأرض بساطًا من الصوف البلدي. كان يقضي معظم وقته في البيت، وكان كثير من الأصدقاء يزورونه ويجدون عنده راحة وكان هذا يسعده**" **الرواية. ص**– ٦٧، مثلت تلك الشقة نقطة مضيئة في حياة عبد العزيز، وحظى للمرة الأولى بمكان يكسر من خلاله نسق القبح

المكاني الذي طارده كثيرًا، وصنع بيديه جمالاً يخصه، بعد أن تعلقت روحه بلوحات جميلة موزعة بين (دار السيدة الشامخة- دار الحاج صقر- دار محمد أفندي- دار أقارب خالته- بيوت الطليان)، ولم يعد بحاجة لأن يختلس النظر للجمال، حيث صار جزءًا من اللوحة التي ينشدها، وسكن الجمال بيته ولو لحين، فبقى في شقته يستمد قوته من مسحة الجمال التي سادت فيها، ودعا أصدقاءه إلي مملكته الخاصة، وأصبحت تلك الشقة محورًا تدور حوله حياته، فاتخذ له محل نجارة خلف جدار ردهة الشقة، وظل يعمل فيه منذ الصباح حتى أوقات متأخرة من المساء، وخاطبه الأمل من جديد، ودبت الروح في أحلامه لتعيده إلى الحياة؛ ذاتًا مفعمة بالجد والرغبة في استعادة ما حرمته منه الأيام فيما مضى.

**٢- وصف الغرفة:**

تمثل الغرف مراحل مكانية يستكمل بها عبد الحكيم قاسم المراحل الزمنية التي بدأها في روايته الأولى "أيام الإنسان السبعة" التي يشير فيها إلى " **انغماس أبطال روايته في هذه الأيام السبعة التي يمثل كل يوم فيها مرحلة في حياة عبد العزيز والدراويش، وكأن الأيام السبعة هى العمر كله، وكأن الروائي يفجر كل ما يكمن في العدد (سبعة) من دلالات دينية وأسطورية وشعبية**"[١]، وقد مثلت الغرفة في رواية قدر الغرف المقبضة فضاءً سرديًا محركًا لأحداث الرواية، ربط بين الأحداث والشخصيات التي جاءت كصورة ممتدة لحال تلك الغرف، ومنذ العتبة النصية الأولى لرواية "قدر الغرف المقبضة"؛ يشحذ القارئ أفق توقعه نحو مجموعة من الغرف التي فرضها القدر على بطل الرواية، وأبدع الراوي في سرد ووصفه تفاصيلها بلغة موحية ، استطاع من خلالها رسم لوحة تعبر أصدق تعبير عن معاناة البطل مع تلك الغرف، التي كانت هى البطل الحقيقي المحرك للأحداث، وهي المسرح الذي استوعب الشخصيات وتحكم في ردود أفعالها، وأسهم في تكوينها الإنساني والنفسي، خاصة أن علاقة الإنسان بالمكان علاقة تبادلية، ورغم تعدد المقاطع السردية التي تصف غرف الرواية وتنوعها بين السلبي والإيجابي؛ فإن السمة السائدة للوصف هى الأوصاف التي كان لها أثرٌ سلبيٌ في نفوس قاطني تلك الغرف، وقد سكن البطل على مدار فصول الرواية أكثر من غرفة،

---

[١] الدكتور محمد بدوي، الرواية الحديثة في مصر- دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م،ص:٤٩.

بعضها قبع في الأدوار السفلية وبعضها أطلّ على السطوح، وهذا لم يمنع من أن نجد قدرًا كبيرًا من التشابه فيما بين تلك الغرف، فقد كان القبح النسق المهمين على ملامح تلك الغرف والأحداث التي شهدتها، فحالة الترحال المستمرة التي عاشها البطل؛ جعلت من تلك الغرف محطات يتوقف أمامها راصدًا موثقًا لحظات فارقة في معاناته اليومية، وواصل بحثه تحت أسقف تلك الغرف عن ذاته التي تشتت وتفككت، وسقطت فريسة سهلة يفتك بها النسق المكاني المهيمن على غرفه المقبضة، التي افتقدت إلى الأصالة والمتانة وجودة التأثيث، وانتفى فيها الشعور بالأمان والاستقرار، وندرت فيها مقومات الحياة الآدمية، لكن عبد العزيز بطل الرواية لم يكن أمامه من سبيل سوى الانصهار في تلك المعاناة، واللواذ بتلك الغرف ليحتمي من القهر بالقبح، وأن يستجير من الرمضاء بالنار، فمنذ استقبل بغرفته على سطح دارهم راجيًا أن ينعم بقدر من الخصوصية والاستقلالية؛ هاجمته الغرفة بكل قسوة، في مشهد وصفي أحسن الراوي صياغته لينقبض قلب القارئ، وتُجهز عليه الغرفة بتفاصيلها المقبضة "**السقف من عروق من الخشب نخرها السوس، ومن كسر من ألواح خشبية ألقيت حيثما اتفق. الجدران مدهوكة بالطين تنفر فيه عروق التبن. مصاريع الشبابيك النحيلة الجرباء منغلقة تنفذ منها مستطيلات متوهجة من الشمس على الأرض وعلى الجدران. من الأرض يهب التراب بعد أن يجف بسرعة ما رشه على الأرض من ماء**" **الرواية. ص- ١٦.**

يكشف الراوي عن ملامح غرفة البطل عبر لوحة تصويرية محايثة، استطاع من خلالها أن يقترب بالقارئ من تلك الغرفة وكأنه يسكنها، ويتضح من الوصف أن القبح يهاجمه من الاتجاهات الأربعة، فالسقف غير آمن، والجدران بالية، ولم تستطع الشبابيك أن تقيه حر الشمس ولهيبها، والجدران تبعث على الكآبة والأسى، كما مثلت أرضية الغرفة عبئًا ضاغطًا عليه بقدر ما التهمته من بعض الماء الذي رشه في محاولة يائسة لتلطيف بشاعة الغرفة، ونلحظ هنا أن لغة الراوي تكتسي بمشاعر اليأس والإحباط، التي فرضتها طبيعة النسق المكاني الداعم للقبح، الذي خلق جوًا من الكآبة والسوداوية نقلتها لغة الراوي بدقة ومكاشفة، ما أحال القارئ إلى جزء من المكان، ولا عجب أن تنتقل تلك الأوصاف والمفردات مع عبد العزيز عبر فصول الرواية، وكأن الغرف صورٌ مكررة، كُتب عليه أن يتعايش معها ويدمنها، فلم تختلف غرفته على

سطح دارهم عن غرفته التي استأجرها بالقرب من نفق شبرا على سطوح إحدى عمارات القاهرة، فيهاجمه القبح مرة أخرى، فـ "**بياض جدران الغرفة ساقط، وهى من الوساخة استحالت إلى لون مسود كئيب، السقف مبقع ساخن يتدلى منه سلك المصباح، ثمة نافذة واحدة صغيرة تطل على منور فيه سبابيك دورات مياه المساكن التحتية ومطابخها. تهب منه أخلاط روائح رديئة، في الشبابيك معلقة حزم البصل والثوم والمكانس**". **الرواية– ص ٥٣.**

تتعدد مسببات القهر ناسجة معاناة من نوع خاص، فالجدران الكالحة والأسقف الواهنة تشكل الأبعاد الجغرافية التي تحد المكان في الرواية، وتتقاذف البطل من مكان إلى مكان بالأوصاف نفسها والمعاني المضمرة ذاتها، يطل البطل "**على عالم من الحيطان الكالحة والأثاث الرث والبيوت المتداعية والأكواخ الزرية والأزقة معتمة والحجرات المتناثرة على أسطح العمارات. عالم تنطق حجراته الضيقة وقذارة مراحيضه ونتانة شوارعه بمستويات متراكمة من بؤس يخيم رازحًا**"[(١)]، فالنسق يتحقق هنا عبر وظيفته، يقهر روح الأمل والرغبة في الحياة، يجتث الأحلام من صدور قاطني المكان وقاصديه، لا تأخذه به رحمة أو شفقة، فالمكان ينضوي على مجموعة من الشواهد المقبضة التي تلعب دورًا بارزًا في تنمية الإحساس بالقهر والضعف لدى البطل، بقدر ما تحمله من عوامل منفرة تسهم في إقصائه عن الواقع و تهميشه وسلب إرادته، ما يدخله في حالة من الاغتراب النفسي عما حوله من أنماط إيجابية موجودة في المجتمع، وتكتمل الصورة بغرفة أخرى من غرف السطوح التي ألفها عبد العزيز واعتاد السكن فيها، وأصبح جزءًا من عالم هامشي يعيش عيشة رثة في أحياء راقية، لا ينتمي إلى المكان الذي يعيش فيه إلا بمشاعر القهر والعجز والضعف، ما يؤكد الإحساس بالتهميش ورفض الآخر له، وتتحول كل غرفة يسكنها إلى دال نسقي يشير إلى ملمح من ملامح القبح الذي يشكل أبعاد المكان، ويُحدث أثرًا في نفس البطل ويدفعه إلى مزيد من العزلة والخواء النفسي القاتل، الذي يهدد هويته ويُفقده الإحساس بالواقع والأمل في المستقبل، "**غرفة عبد العزيز مساحتها أربعة أمتار، جدرانها مبيضة مصمته فيما عدا الباب والشباك الملتصق به، وضع فيها سريرًا**

---

(١) محمود عبد الوهاب: دراسة: قراءة في روايات عبد الحكيم قاسم، مجلة أدب ونقد، العدد ١١، فبراير ١٩٨٥، القاهرة، ص:٧٢.

**وطاولة للكتابة وكرسي. دق في الحائط مسامير لتعليق ثيابه. فيما عدا ذلك فالغرفة عارية. يعود إليها من المكتبة في راحة الظهر فيجد الشمس منصوبة على السطوح متوهجة على البلاط وثمة صمت مخيم كصمت القبور حتى ما تطن ذبابة ولا تطير نسمة". الرواية– ص ١٠٩، ١١٠ .**

يحيلنا الراوي عبر الجدران المبيضة المصمتة والصمت المطبق في وهج الشمس إلى مشهد جنائزي يستدعي من خلاله صورة القبر، فالغرفة أشبه بقبر يسكنه عبد العزيز، وبدت عارية مجردة من الأثاث الذي يضفي ملمحًا من ملامح الحياة "**فالخزائن برفوفها، والمكاتب بأدراجها، والصناديق بقواعدها المزيفة هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية. دون هذه (الأشياء) ومثيلاتها فإن الحياة تفقد نماذج الألفة. وهذه الأشياء تمتلك صفة الألفة مثلنا وعبرنا ولأجلنا**"[١]، فالبطل يفتقد في غرفته إلى ما يغرس مشاعر الألفة في في قلبه، وبدا منعزلاً كليًا عن المكان الذي يعاني خواء ماديًا ومعنويًا، حيث "**يمثل الأثاث مظهرًا من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعية، ولذا نشأ ما يسمى بفلسفة الأثاث حيث يعكس الأثاث الذي فُرش به المنزل مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية ذات الدلالة الخاصة التي يريد الكاتب تقديمها**"[٢]، وقد اعتاد عبد العزيز أن يجلس في غرفته العارية راقدًا كأنما يرقد رقدته الأخيرة، والغرفة تتراص مع مثيلاتها من الغرف كمقبرة أو زنزانة أودع فيها البطل، يقتلع فيها قلبه رجفًا وخوفًا من المجهول، بعد أن ضنت عليه الحياة بمكان يأنس به ويطمئن له قلبه، وفرضت عليه قدرًا/نسقًا غاشمًا قبيحًا يتقاذفه بين الغرف المقبضة.

ويمكننا أن نلحظ تشابه عناصر الصورة الوصفية التي يقدمها الراوي لتلك الغرف على مدار الرواية، فقد فرض النسق المكاني تشكلات القبح على الإطار العام للوصف في الرواية، ومن ثم اشتركت غالبية الغرف في مجموعة من السمات أهمها:

١. **انعزال الغرف مكانيًا ونفسيًا، إما في الأدوار السفلية أو في السطوح للتأكيد على التهميش الذي يعاني منه البطل.**
٢. **البناء الهندسي للغرف يأتي دائما رثًا ويفتقد إلى الجانب الجمالي.**

---

[١] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص:٩١.

[٢] الدكتورة سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: ١٤٣.

**٣. تفاصيل الغرف مزرية، فالجدران عارية، والأرضية رطبة، والسقف واهن غير آمن.**

**٤. انقباض الغرف، فهى رديئة التهوية تكاد تنعدم الإضاءة فيها.**

**٥. الغرف عارية من الأثاث فيما عدا الحد الأدنى من سبل الإقامة.**

**٦. انتشار الحشرات في الغرف خاصة تلك التي تقبع في الأدوار الأرضية.**

وقد مثلت هذه العناصر الستة مكوِّنًا رئيسًا لغرف الرواية، وصارت أغلبها إن لم تكن جميعها بمثابة قبور يتنقل فيها البطل طواعية دون أن يملك من قراره شيئًا، وتحول إلى كائن نسقي يدخل في إطار النسق، ويمارس النسق المكاني عليه كامل سلطاته، وانحصرت رؤيته للمكان في إطار النسق، وظلت عينه تتبع القبح وتستشعره أينما وُجد.

فلم يعد عبد العزيز يرى من الأماكن إلا ما يسوؤه ويؤلمه، وألفت عيناه القبح من حوله، وتكررت الأماكن واستمرت المعاناة مع كل غرفة جديدة ينتقل إليها، فلا نجد فارقًا بين غرفة يسكنها مع ابن عمه وأخيه في طنطا؛ وغرفة أخرى يسكنها مع زميل له في القاهرة، حيث تتشابه مأساة الأوصاف إلى حد التطابق، ويتجلى هذا في وصف غرفته مع ابن عمه وأخيه التي يرسم من خلالها الراوي صورة حية لمعاناة لا يحتملها بشر، "**كان على الثلاثة أن يستقلوا بغرفة كانت في الدور الأرضي في حارة ضيقة لا تدخلها الشمس أبدًا، يكنسها عبد العزيز كل يوم ومع كل ضربة مقشة تخرج أسراب من الخنافس والصراصير وما يجن به الليل حتى ينهمر البق زحفًا على الحيطان مثل مطر حارق كاو، وحتى يكاد عبد العزيز يبكي قهرًا ومذلة**". **الرواية– ص ٤٦.**

تلك إذن إحدى المقابر التي سكنها عبد العزيز في رحلته مع الأماكن المقبضة، وهى صورة متكررة صاحبت عبد العزيز أينما ذهب، لم تختلف صورة الغرفة باختلاف المكان، فالوصف السابق لغرفته في طنطا يتطابق مع وصف غرفته في أحد الشوارع الجانبية لشارع محمد علي بالقاهرة، حيث أقام عبد العزيز بصحبة أحد أصدقائه، "**صحبه إلى غرفة صغيرة جدًا، قذرة بشكل لا يحتمل. مصباح صغير عارٍ يتدلى من السقف. الحيطان لا لون لها من الوساخة. الأرض مفروشة بطبقة ممهدة من الأسمنت ... فوجئ عبد العزيز برائحة البق ثم تدفقت أسرابه على الحيطان ومن**

**الأرض سحبًا مهلكة. أقام مذهولاً، أضاء النور وأحداث البق ظهورها دسمة لامعة. هاجت أمعاء عبد العزيز وامتلأ غيظًا حتى البكاء". الرواية– ص ٧٥.**

دائمًا تبدأ المعاناة مع الغرف الخاوية والجدران العارية، وحالة من صمت القبور لا حركة فيها سوى لحشرات زاحفة تحيل حياة البطل إلى كارثة إنسانية لا تُحتمل، فتخور قوى البطل ولا يقدر على الاحتمال، ولا يجد له من مفر سوى أن يدخل في نوبة من البكاء، نتيجة لقلة حيلته وضعفه وإحساسه الغامر بالذل والمهانة، لافتقاد ذاته الحد الأدنى للإنسانية والإحساس بالحياة.

هكذا استطاع عبد الحكيم قاسم أن يتخذ للغرف المقبضة دلالة نسقية يمارس من خلالها النسق المكاني وظيفته المضمرة في تحريك الأحداث بوصفه بطلاً للأحداث ومحركًا لها، وقد لجأ الراوي في صوره السردية إلى مجموعة الأنساق المضمرة خلف مجموعة من العادات المجتمعية مثَّلت في ذاتها بنية ثقافية راسخة في الذهن الإنساني، فرضت حالة من الكآبة والحرمان، وميزت البنية الاجتماعية للطبقة المُعدمة، كما استطاع الراوي أن يقوم بدور مهم في عرض أحداث الرواية، وإضفاء جوٍّ من المعايشة البصيرة من خلال دور السارد العليم القادر على الإلمام بتفاصيل المكان، التي جاءت عاكسة وكاشفة لتفاصيل شخصيات الرواية، وهو ما تجلى بشكل مباشر في مسار الأحداث التي قادها النسق المكاني وحركها باقتدار.

**٣- وصف السجن:**

السجن دال يرتبط بالحرمان وتقييد الحرية، ويشير إلى التعرض لأشكال التعذيب والإهانة، ويمثل السجن "**نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالإلزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفًا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات لن تنتهي سوى بالإفراج عنه**"[١]، وقد مثَّل فضاء السجن لعبد العزيز بطل رواية "قدر الغرف المقبضة" حدثًا صادمًا لم يكن يتوقعه، نتيجة لظروف اقتياده الغامضة للسجن، فلم يدرك ماذا حدث حتى بعد دخوله السجن،" **أي محاولة لفهم موقفه والحكم عليه كانت مستحيلة". الرواية– ص ٨٠.**

[١] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: ٥٥.

وقد مثَّلت الزنزانة المظلمة التي أودع فيها الحضور السردي الأول للسجن في الرواية وفي حياة عبد العزيز أيضًا، وبدت غامضة مبهمة، تمامًا كالسبب وراء إيداعه فيها، فلم يشر الراوي من قريب أو بعيد عن السبب المباشر الذي أودع على أثره البطل في السجن، وتتزامن مدة السنوات الأربع التي قضاها عبد العزيز في السجن مع نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات وهى المرحلة "**التي شهدت قمع القوى اليسارية من قبل عبد الناصر. وهى مرحلة شهدت بناء الأحزاب الشيوعية لنفسها داخليًا، وامتد نشاطها إلى مختلف فئات الشعب، الأمر الذي يبرر دخول عبد العزيز السجن على طريقة كافكا**"[1]، وربما أراد الروائي أن يشارك القارئ بطل روايته في الإحساس بالغموض وضبابية الرؤية، وأن يدخل معه في إطار النسق الذي يهيمن على مصيره، وهو ما نجده في وقفته الوصفية التي يستعرض فيها سجن القناطر الذي نُقل إليه عبد العزيز، "**حينما وقف في البناء تطلع، يصعد بصره على جدار العنبر العالي الأصفر تقسمه صفوف متتابعة من شبابيك الزنازين الصغيرة المقسمة بالقضبان الغليظة. دخل العنبر. على اليمين والشمال صالة مبلطة شديدة الطول على جانبيها صفان من زنازين أبوابها صغيرة متتابعة ... صعدوا به سلمًا حديديًا. طابق أعلى. صفان آخران من الزنازين على الجانبين أمامهما ممر مسيج بالحديد**". **الرواية– ص ٨١.**

يهيمن الوصف الهندسي على الصورة، فجاءت مادية جافة تفتقد إلى الروح، ومع تكرار صفوف الزنازين وطول الممرات بينها ينتقل الإحساس بالحصار والقيود التي تحد البطل، ويطل العنبر العالي الأصفر بسطوته وضخامته ليتضاءل حجم البطل أمامه، ليتأكد إحساسه بالضعف وقلة الحيلة، بعد أن أحس بالاستلاب والقهر، ونسج الصمت والكآبة مع إحساس الخوف نسقًا سلطويًا يمارس هيمنة قاسية على البطل، جسَّد السجن فيها معاني الإنكسار والحسرة والندم، وهو ما جاء ملائمًا لحالة عبد العزيز النفسية، كما أسهم في ترسيخ شعور الضآلة والذل والامتهان، ولم يعد الشعور بالاشمئزاز أو نوبات البكاء علاجًا كافيًا للترويح عما بداخله من ألم، فقد أطل القهر والكآبة من أركان الزنزانة الأربعة.

---

[1] محمد سليمان: دراسة: المكان في الرواية، قدر الغرف المقبضة نموذجًا، مجلة الموقف الأدبي، المجلد ٤١، العدد ٤٩٥، سوريا، ٢٠١٢، ص: ٤٣.

استدعت حالة الزنزانة الرثة سابقاتها من الغرف المقبضة التي أقام فيها عبد العزيز، وجاءت صورة زنزانته في سجن مصر امتدادًا لصور سابقة شيّدها الراوي في سرده للغرف المقبضة، "**الزنزانة فيها سرير ذو ثلاثة طوابق، عار مترب معوج ساقط من وسط حتى تقارب زوجا الأعمدة من أعلاه، تكاد تتلامس رؤوسهم. في الركن بضعة بطاطين متصلبة بالقذارة وركام التراب. الحيطان مليئة بالحفر والبقع**" **الرواية ص ٨٤**، تتجانس عناصر الصورة السردية مكونة إطارًا مكانيًا يتجلى فيه النسق المكاني المهمين على فصول الرواية، وبدت مكونات الزنزانة أقرب لمكونات الغرف التي اعتادها البطل، فقط سرير وغطاء ينتشر عليهما التراب والقذارة، الحيطان جاءت –كالعادة– عارية إلا من بعض الحفر والبقع التي تزيد من تشوهها وكآبتها، ولم ينس الراوي أن يُكمل الصورة التي اعتادها القارئ في غرف البطل السابقة، فإذ يأوي عبد العزيز إلى زنزانته "**يتمدد في السرير المعوج، القمل يسحب على جسده وينهش فيه ويحذر أن يلمسه حتى لا يقئ أمعاءه قرفًا**". **الرواية– ص ٨٤.**

يمتد القهر والكبت من الماضي حتى الحاضر، ويقر في الذاكرة ليرسم ملامح المستقبل البائس الذي ينتظر البطل، فقد ظلت تلك الغرف/الزنازين داخل السجن وخارجه؛ تأخذ دلالتها وتكتسب قيمتها من أثرها في سير الأحداث وردود أفعال بطل الرواية، فعندما يفقد الإنسان حريته ويُحبس في مكان ما؛ يمتلك المكان السلطة لأن يعيد تشكيل هذا الإنسان ويمارس عليه النسق وظيفته، فيخلق ذاتًا جديدة يتحقق فيها النسق على حساب حرية الإنسان وطموحه الشخصي، بعد أن يستحيل شبحًا وبقايا إنسان، ويقوده في نهاية الأمر إلى أن يصير مسخًا، بعد أن فقد إنسانيته وإحساسه بالحياة، ولم يكن عبد العزيز ببعيد عن هذا الإحساس الذي راوده عندما أُعيد إلى زنزانته في الدور الأرضي بسجن مصر؛ "**تكور وجلس في الركن، سيطر عليه خاطر أنه سيتحول إلى صرصور**[1]". **الرواية– ص ١٠٣.**

إن الدلالة النفسية للانزواء في الركن تتواشج مع الدلالة المكانية، "**فالركن المنعزل الذي ننزوي فيه ينزع إلى رفض أو كبح، أو حتى إخفاء الحياة. أي أنه يصبح نفيًا للكون، ففيه لا يتحدث الإنسان مع نفسه. ولهذا فإننا عندما نستعيد**

---

(١) يتشابه هذا الإحساس بما حدث بالفعل مع"جريجور سامسا" بطل التحولات Metamorphosis لكافكا، حيث صحا من النوم فوجد نفسه وقد تحول إلى صرصور أو حشرة insect ذات سيقان طويلة.

**الساعات التي قضيناها في ركننا المنعزل فإننا نتذكر الصمت – صمت أفكارها فوق كل شيء**"[1]، ويمر الزمن ثقيلاً بطيئًا كأزمنة قضاها من قبل في غرف مقبضة مظلمة أشبه بالقبور، وصار الانتظار بلا معنى، بعد أن أصبح بلا هوية، حائرًا بين ماضٍ قاسٍ ومستقبل لا أمل له فيه.

يعاود الراوي رسم صورة لفضاء مكاني جديد يمارس النسق هيمنته فيه بطريقة مختلفة، يتجسد هذا في سجن الوادي الجديد، الذي نُقل إليه البطل بعد صدور حكم نهائي بشأنه لتنفيذ العقوبة فيه، وفرض البناء السردي لهذا السجن حالة من اليأس دفعت البطل أن يجمع بين عزلتين؛ العزلة المكانية والعزلة الروحية، وخلق تصميم السجن جوًا من الرتابة والانعزال الشديدين، "**وهذا السجن عبارة عن ثلاثة أبنية كبيرة مستطيلة متوازية على مساحة هائلة من أرض الصحراء، يحيط بها سور شاهق على مساحة هائلة من أرض الصحراء، يحيط بها سور شاهق عليه منصات مظللة يقف عليها عساكر الحراسة، تحيط بالسجن خارج السور مرتفعات صخرية سوداء ورمادية ومحمرة ذات وقع يفيض على النفوس، فوق هذا تسطع شمس بيضاء باهرة حارقة**". **الرواية– ص ٩٢.**

يحاصره النسق بكل صور الحصار الممكنة، فالمباني شاهقة بالمقارنة بحجمه الضئيل المتناهي في الضعف والانكسار، ومساحة الأرض من حوله شاسعة لا تقيم له وزنًا وتمثل عائقًا جغرافيًا منيعًا، ويحيط به السور الشاهق بمنصاته التي لن تأخذها به رحمة أو شفقة إذا حاول تجاوزها، ومن الخارج تحيط به وبالسجن المرتفعات الصخرية، التي تمثل حاجزًا طبيعيًا فرضته معطيات النسق المكاني المقبض المتحقق في أشعة الشمس الحارقة، التي تكوي ما تبقى في النفوس من أمل في النجاة من هذا الحصار، ويسقط عبد العزيز صريعًا للنسق، لا نجاة له من وطأته وقسوته، "**يهوى إلى بئر لا قاع له/ إحساس كابوسي لا يستطيع إيقافه، فقد امتلأ داخله بذلك الكابوس المروع بعدم التآلف مع المكان**"[2]، لا يملك لنفسه طوق نجاة سوى لحظات قليلة يستجير فيها بالمظلة التي أقامها أحد المعماريين من رفقاء السجن، فكان يأنس بها ويجلس في ظلها في طريق عودته من الحقل الملحق بالسجن، فقد كسر تصميم تلك

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: ١٣٤

[2] محمد سليمان: دراسة: المكان في الرواية، قدر الغرف المقبضة نموذجًا، ص: ٤٢.

المظلة النسق الشاهق الذي بُنى عليه السجن، وبُنيت على هيئة "**أعمدة نحيلة وعقود منكسرة على طراز أندلسي، السقف مزدوج من صاج البراميل القديمة ثم من الخيش**". **الرواية– ص ٩٤.** وكانت تشبه إلى حد بعيد عبد العزيز نفسه، في نحول أعمدتها وانكسارها بالإضافة إلى مسحة الرقة التي فرضها عليها الطراز الأندلسي، لتفتن في عذوبتها عبد العزيز وتطيب لها نفسه وسط هذا التغول المكاني الذي أذاقه برودة الوحشة، وقسوة القيد، ومرارة الانكسار.

## خـــاتمـــــة

حاولت هذه الدراسة الوقوف أمام نصين روائيين لعب المكان فيهما دور البطل متجاوزًا دوره التقليدي المتمثل في كونه خلفية لأحداث العمل الروائي أو فضاء له، وقد أدى انتماء كل مؤلف منهما إلى ثقافة ومفاهيم مختلفة في طبيعتها وأبعادها الفكرية والمعرفية؛ إلى تشكيل رؤيتين إبداعيتين وصل الاختلاف بينها إلى حد التباين؛ وقد سعت الدراسة إلى كشف أثر تشكلات النسق المكاني فيهما بوصفه مكونًا من مكونات السرد المختصة بإنتاج العمل الروائي، وبيان وظيفة هذا النسق، ودلالاته الثقافية والجمالية، ورغم اختلاف الثقافتين واختلاف المرحلة التاريخية لكل عمل منهما؛ فإن النسق المكاني قد ظل فاعلاً مسيطرًا في العملين ومُحددًا لطبيعة السرد، ومتحكمًا في إيقاع الزمن، وهو ما انعكس بالضرورة على سلوك الأشخاص وردود أفعالها النابعة من طبيعة المكان المحيط بها.

وقد سعى الباحث إلى تجلية أثر المكان في بنية السرد وعناصرها عبر مستويين يرصد من خلالهما وظيفة النسق وهما:

**١. لغة السرد.**

**٢. بناء الشخصية.**

حيث تتجلى بوضوح من خلال هذين المستويين وظيفة النسق المكاني وأثره في البناء الجمالي والثقافي للعملين الروائيين محل الدراسة، وهو ما يعيننا على فهم آلية عمل هذا النسق وطبيعة الأنساق الثقافية الأخرى المكونة له، والباحث في محاولته هذه يستند على معطيات النقد الثقافي التي تعينه على كشف الأنساق المضمرة داخل النصوص، ورصد وظيفتها وأثرها في البناء الفني للعمل من ناحية؛ وتقدير قراءة تعتمد على الثقافة في تفسير طبيعة تلك الأنساق وكيفية تشكُلها وفقًا للبيئة الاجتماعية والثقافية التي أنتجتها.

لم يلحظ الباحث أي أثر لرواية العدو للروائي الأمريكي جيمس دروت في رواية قدر الغرف المقبضة للروائي المصري عبد الحيكم قاسم، فالعملان كلاهما يؤكد على تجربة فنية ناضجة فكريًا وثقافيًا قدمها كل روائي منهما وفق معطياته السوسيو-ثقافية، ولا شك أن الثقافة قد ألقت بظلالها على المعالجة الفنية التي تبناها كل منهما، حيث تجلى في رواية العدو التلقي الإيجابي لبطل الرواية روبي روي لكل معطيات

القبح من حوله، ما دفعه في رغبة دائمة إلى محاولة كسر النسق القبيح وإعادة إنتاجه في صورة أقل قبحًا وأكثر جمالاً، رافضًا كل ما كان يُملى عليه منذ طفولته، سواء أكان ذلك في المدرسة أم الكنسية، وهو ما دفعه إلى أن يهجر بيت أبويه ويسعى برفقه زوجته ماري بترسن إلى تحقيق حلمه الذي مثّل نقطة تحول في حياته وفي مجرى أحداث الرواية، وكلفه هو وزوجته تضحيات ضخمة، لكن إيمانه بأن من يمتلك الحس الفني والموهبة الإبداعية؛ عليه أن يؤمن بما هو عليه، وأن يواجه القبح بالجمال، وأن يستعد لأن يخوض حرب عصابات ضد المجتمع الحديث المتمثل في ثقافة الرأسمالية التي تنتفي معها سمة الإنسانية، فالصراع بين الجمال والقبح أزلي لن ينتهي، ويبقى الجمال دافعًا يقود حماسة من يبتغيه إلى مواجهة دعاة القبح والتوحش، في رحلته من أجل عالم أكثر جمالًا وأقل قبحًا.

واستنادًا إلى أثر الثقافة في تشكيل أنساقها المعرفية؛ فقد قدمت رواية قدر الغرف المقبضة صورة للنسق المكاني الذي يستحيل نسقًا من أنساق القبح، تسيطر عناصره وتشكلاته على حياة البطل لتصير منطقًا يعيش به ويرى الأشياء من خلاله، كما لعب التلقي السلبي لبطل الرواية دورًا مؤثرًا في تصاعد أحداث الرواية، ورغم محاولاته المتكررة للهرب من قبح المكان؛ فإن القبح صار نسقًا مختبئًا داخله، ما جعل لقبح المكان أثر فاعل في مسار الأحداث، حيث تنقل البطل بين محطات مكانية متعددة، كان للقبح فيها السطوة والغلبة، فلم يعد البطل يفرق بين غرفته وزنزانته، فكلتاهما تقبض روحه ويضيق بها صدره، وقد كان للبيئة الاجتماعية والظرف التاريخي أثرٌ كبيرٌ في البناء السردي للأحداث من ناحية، وفي طبيعة الصراع النفسي الذي عانى منه البطل من ناحية أخرى، سواء في الفترة التي أمضاها البطل في قريته ثم في طنطا والإسكندرية مرورًا بالقاهرة وتجربة السجن، أو في الفترة التي أمضاها بألمانيا خارج البلاد، فقد مارس النسق المكاني وظيفته في جميع المراحل المكانية والزمنية التي مر بها البطل، وأسهم في تشكيل رؤيته وقناعته تجاه الأشياء، الأمر الذي جعل منه ذاتًا سلبية متشظية لا تمتلك مقومات الدفاع عن الحلم الذي راوغه كثيرًا، ما أوقعه في دائرة مفرغة من التنقلات، سقط فيها صريعًا لقبح المكان، بعد أن أسلم نفسه للنسق المكاني الذي غلبت عليه سطوته وهيمنته.

وقد توصل الباحث من خلال الدراسة إلى أن الروائيين قدما رؤيتهما الفنية والجمالية؛ عبر البنية السردية المتمثلة في مجموعة الأحداث والشخصيات والأبعاد المكانية والزمانية التي حوت أحداث العملين موضوع الدراسة، وقد جاء البناء السردي زاخرًا بالدوال الرمزية المعبرة والأساليب والتراكيب اللغوية التي تم توظيفها بما يخدم الفكرة الرئيسة التي تعالجها الروايتان كلتاهما، كما عبرا عن موقفهما من القضايا المجتمعية والثقافية التي يشهدها المجتمع، وتمثل عاملًا أساسيًا في تشكيل ثقافة الفرد وطبيعة تلقيه للأحداث والمتغيرات المحيطة به، وقد كشف تباين معالجة كل منهما لقضية القبح المكاني عن دور الثقافة في تحديد طبيعة أنساقها المعرفية، وأثر ذلك على سلوك الأفراد، وتبانيها بين التلقي الإيجابي في المجتمع الغربي، والتلقي السلبي الذي فرضته معطيات الثقافة العربية، بما في ذلك الأبعاد الأبستمولوجية والاقتصادية والسياسية، فقد مثل الظرف التارخي حجر الزاوية في تحريك الأحداث وفق ظرف أيدولوجي يفرض معطياته وسياقاته السوسيوثقافية.

لقد استطاع العملان الروائيان أن يرصدا أزمة الإنسان في العصر الحديث، وجسدا صراعه الدائم مع القبح من أجل عالم أكثر جمالًا وأقل قبحًا، وإلى أي مدى تؤثر الثقافة في سلوك الأفراد وتشكيل قناعاتهم تجاه قضايا مجتمعهم، فقد فسرت هذه القراءة الثقافية الاختلاف الحادث في طبيعة المعالجة لقضية قبح المكان بين الثقافة الغربية والثقافة العربية، فالأنساق تتماس فيما بينها في ظل اختلاف الثقافات، ورغم تعدد أشكال القبح المكاني؛ فإن جميعها يبقى دالًا من دوال القبح الذي يهرب منه الإنسان ويحاول تغييره، كلٌ حسب ثقافته، ويكمن الفارق الحقيقي في أسلوب المواجهة، وكيفية التعامل مع النسق، والتحرر من سلطته وهيمنته التي تفرضها اعتبارات تاريخية وسوسيوثقافية لها منطقها الخاص، وقد توصل الباحث لمجموعة من النتائج يمكن أن نجملها فيما يلي:

١. إن الإبداع الروائي يمثل نافذة تنفتح لنطل من خلالها على طبيعة المعالجة الأدبية لقضايا مجتمعية، كما يقدم آلية منهجية لرصد تلك القضايا بما يلقي الضوء على ظروف إنتاجها وعناصرها المكونة لها.

٢. إن آليات المعالجة الروائية لقضايا المجتمع؛ تستند في واقع الأمر على البيئة الثقافية وأنساقها المعرفية التي تشكل الوجدان الإنساني، وتؤثر على سلوك الأفراد وكيفية التعامل مع تلك الأنساق.

٣. يوفر العصر الحديث للإنسان العديد من سبل العيش والتمتع بالحياة؛ وفي الوقت نفسه يضعه في مأزق أمام مجموعة من القضايا الإنسانية التي تقتضي مواجهتها، والتعامل معها وفقًا لظروف ليس له دخل فيها، في حين يبقى مطالبًا بالتغلب عليها أو معايشتها والتأقلم معها.

٤. معاناة الإنسان تصنعها ظروفه من ناحية؛ وتنميها ردود أفعاله من ناحية ثانية، وبقدر إيمان الإنسان بنفسه وإصراره على حلمه؛ يمكنه مواصلة سعيه والتغلب على معاناته، وهو ما ينعكس إيجابًا على مجتمعه.

٥. اختلاف ثقافة الفرد والمجتمع يصنع فارقًا في قدرته على مواجهة التحديات ومعالجة الأزمات التي تواجهه، وبالرغم من تماس القضية التي تناولتها الروايتان؛ فإن طبيعة تلقي البطلين لتلك القضية هى التي صنعت الفارق بين ذات متشظية لا تقدر على المقاومة، وبين ذات قوية تمتلك مقومات مواجهة القبح.

٦. إن اختلاف البيئة المكانية وتباين الفترة الزمنية؛ لم يكن سببًا في تغير القضية التي تجمع بين الروايتين، حيث يظل القبح المكاني فارضًا ملامحه على التجربتين؛ رغم اختلاف الأبعاد المعرفية والأبستمولوجية للثقافتين.

٧. مثّلت قضية قبح المكان عاملًا مشتركًا بين الثقافتين الغربية والشرقية، لما لها من أثر سلبي يهاجم إنسانية الفرد، ويهدد أحلامه المستقبلية ويؤرقه نفسيًا، ما يدفعه إلى الهروب من مواجهته والارتحال عن موطنه في محاولة يائسة لإعادة صياغة الواقع من حوله.

٨. تفرض الأنساق الثقافية معطياتها خلال معالجة الأعمال الروائية لقضايا الإنسان والمجتمع، بما يؤثر على طبيعة السرد ولغته، وإيقاع الزمن ومعدل

نمو الأحداث وتصاعدها، وذلك بما يتوافق مع طبيعة تلك الأنساق وإطارها الثقافي الذي أنتجها.

٩. إن تحليل العناصر الفنية والجمالية للأعمال الروائية؛ يمثل خطوة تأسيسية للوصول إلى قراءة ثقافية شارحة تمكننا من تفسير الأنساق المضمرة داخل تلك الأعمال، ووظيفة تلك الأنساق وفقًا لمعطيات الثقافة التي أنتجتها.

## قـــــــائمة

## بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها الباحث

**أولاً: المصادر :**


١- James Drought: (novel) The Enemy, Fawcett Crest Book, U.S.A, ١٩٦٤

٢. جيمس دروت: (رواية) العدو، ترجمة: صنع الله إبراهيم، دار الهدى للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، المنيا، ج.م.ع، ٢٠٠٤م.

٣. عبد الحكيم قاسم: ( رواية) قدر الغرف المقبضة، مطبوعات القاهرة، الطبعة الأولى، القاهرة،١٩٩٦

٤. عبد الحكيم قاسم: ( رواية) أيام الإنسان السبعة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة،١٩٩٦م


**ثانيًا: المراجع العربية:**


١. إبراهيم جنداري (دكتور): الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م

٢. حسن بحرواي (دكتور): بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م

٣. حميد لحمداني (دكتور): بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩١م

٤. سعيد يقطين (دكتور): السرد العربي: مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م

٥. سعيد يقطين (دكتور): انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠١

٦. السيد إبراهيم (دكتور) : نظرية الرواية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م

٧. سيزا قاسم (دكتور): بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣م

٨. صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٤

٩. عبد الملك مرتاض (دكتور): في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨
١٠. غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هانيء، دمشق/ سوريا، ١٩٨٩م
١١. محمد بدوي (دكتور): الرواية الحديثة في مصر– دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م
١٢. منذر عياشي (دكتور): النقد الثقافي بين العلم والمنهج، (ضمن أعمال كتاب: عبد الله الغذامي الممارسة النقدية والثقافية)، تأليف:حسين السماهيجي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م

**ثالثًا: المراجع المترجمة**:

١. جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، ترجمة: نزيه الشوفي، ١٩٨٧م
٢. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معصم،عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧.
٣. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٤
٤. كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات، ترجمة: د.محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م
٥. ميخائيل باختين: تحليل الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧
٦. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/ لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م
٧. والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة:حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٨م
٨. يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، دراسة: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م.

**رابعًا: الدوريات والرسائل الجامعية**

١. أسماء ديلمي: البنية السردية في رواية أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بو ضياف، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، ٢٠١٧

٢. صبري حافظ: دراسة: الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، العدد الرابع، المجلد الثاني، القاهرة، ١٩٨٤م

٣. عبد الرحمن أبو عوف: دراسة: تراجيديا الثورة والقهر في رواية جيل الستينات، مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد الأول، ربيع ١٩٩٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م.

٤. محمد سليمان: دراسة: المكان في الرواية، قدر الغرف المقبضة نموذجًا، مجلة الموقف الأدبي، المجلد ٤١، العدد ٤٩٥، سوريا، ٢٠١٢م.

٥. محمود عبد الوهاب: دراسة: قراءة في روايات عبد الحكيم قاسم، مجلة أدب ونقد، العدد ١١، فبراير ١٩٨٥، القاهرة ١٩٨٥م.

٦. منيرفوزي (دكتور): رباعية الطبيب والمرأة والمريض والواجب بين "تشيخوف" و"إبراهيم ناجي" و"يوسف إدريس"– مقاربة نصية. مجلة الدراسات العربية– العدد الثامن– يونيو ٢٠٠٣م

**خامسًا: المعاجم**

١. جيرالد برنس:المصطلح السردي (معجم ومصطلحات) ترجمة: عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣م.