المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية

المجلد الرابع، العدد الأول، 36:19
آذار (2022)

بحث رقم 2

سيميائية الفضاء في رواية "الخيميائي" المترجمة

فطيم أحمد دناور

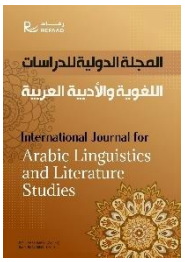
أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية- جامعة الطائف- المملكة العربية السعودية
ftaimdanawer@gmail.com

استلام البحث: 2022/4/2 مراجعة البحث: 2022/5/11 قبول البحث: 2022/5/28

DOI: https://doi.org/10.31559/JALLS2022.4.1.2

This file is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
International Journal for Arabic Linguistics and Literature Studies (JALLS)
Journal Homepage: https://www.refaad.com/Journal/Index/6
E-ISSN 2663-5860 | P-ISSN 2663-5852
رفاد REFAAD
www.refaad.com



سيميائية الفضاء في رواية "الخيميائي" المترجمة

فطيم أحمد دناور

أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية- جامعة الطائف- المملكة العربية السعودية
ftaimdanawer@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.31559/JALLS2022.4.1.2 **استلام البحث:** 2022/4/2 **مراجعة البحث:** 2022/5/11 **قبول البحث:** 2022/5/28

الملخص:

تتناولُ هذهِ الدراسة "الفضاءَ الروائيَّ" بوصفهِ دالًا يتمُّ تحليلهُ بالربطِ بينَ الشكلِ والمضمونِ، لمعرفةِ ما إذا كانَ المكانُ يحضرُ في الروايةِ حضورًا طبوغرافيًا مُحايدًا، أم حُضورًا عامليًا فاعلًا كغيرهِ من عناصرِ الروايةِ الشكليةِ. ولتحقيقِ هذه الغايةِ المبتغاة؛ سارت الدراسةُ وفقَ خطّةٍ ثلاثيّةٍ اعتمدتْ نمذجةً ذاتَ معيارين: الأولُ- التقاطبُ الذي تبلورَ في ثنائيتينِ متقابلتين، وهما أماكنُ الإقامةِ وأماكنُ الانتقالِ، وما تفرَّعَ عنهمَا من تقاطبات. والثاني- اعتمدَ علَى فاعليةِ الخيالِ للكشفِ عن شاعريةِ المكانِ وتلمُّسِ القيمِ الإنسانيةِ التي يضفِيها الإنسانُ عليه- أو العكْس، والتي تجلَّت في "عجائبية الصحراء". وسعتِ الدراسةُ إلى الاقترابِ مِنَ الطريقةِ التي شيَّد بهَا الكاتبُ فضاءاتِه، وتَمظهر كُلٌ منها كعاملٍ مُعطلٍ أو مُساعدٍ في البَرنامجِ السرديّ للفاعل، حتى انتهى إلى ذروةِ التحوّلِ حيثُ عجائبيةُ المكانِ وبُروزُه فاعلًا عاقلاً مساهمًا في توجيهِ الحبكة. وتأملُ هذهِ الدراسةُ أنْ تتقدمَ خطوةً في المقارباتِ السيميائية لواحدٍ منْ عناصرِ الإبداعِ السرديّ، وإماطةِ اللِّثامِ عن جانبٍ من أسرارِها العصيَّة.

الكلمات المفتاحية: الخيميائيُّ؛ سيميائيّة؛ فضاء؛ رِواية.

المقدمة:

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على نبيّه المصطفى ﷺ ..... وبعد،

وضع فيليب هامون (Ph. Hamon) نظرية "الشخصية" في الرواية، وقام (جيرار جنيت) بوضع نظرية "الزمن" السردي، فيما لم يحظَ عنصر "الفضاء" (space. espace) بنظرية تامة، ما دفع الباحثين والمنظرين إلى القيام بمبادراتٍ، يتقدم كل منها خطوة في سبيل بناء فرضية تنظر لعنصر الفضاء، وكيفية تشييده في العمل السردي. وكان للسيميائية دورٌ في هذه الجهود، قام على أساس أن كل عنصر في النص هو دال يتمّ تحليله بإحداث تعالقٍ بين التعبير والمضمون، وهو علامة ذات وجهين: دال وهو المكان الطبوغرافي، ومدلول، وهو الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله.

استنادًا إلى هذه القاعدة تمت مساءلة نص رواية "الخيميائي" وتحليل "الفضاء" لمعرفة الدلالات التي يؤشر عليها، والوقوف على دوره كعامل مساعد أو معطل للبرنامج السردي للفاعل. وتتجلى أهمية هذه الدراسة في أنها يمكن أن تتقدم خطوة في سبيل الكشف عن الفرضية التي يتشكل بمقتضاها فضاء النص روائي، وأنها تقدم دراسة تطبيقية للمعارف النظرية التي تم التوصل إليها بالاستناد إلى معطيات السيميائية، والإفادة من نتائجها، وتقديم مقاربة شاملة لدور الفضاء في رواية الخيميائي خاصة، يضعه في موقعه المأمول بين عناصر الرواية. ولا يخفى ما لعناصر الرواية من طابع تضامني، يقضي بأن تكون من التلاحم والتعاضد إلى درجة الاندماج، بحيث يصعب تحليل عنصر من دون التغلغل في تخوم العناصر الأخرى، وليس هذا وجه الصعوبة الوحيد في هذه المقاربة، بل هناك الطابع الانزياحي للأمكنة، يجعلها عصية على التصنيف والتحديد في كثير من الحالات، ولذا سننظر إلى الفضاء عالماً واسعًا يلفُّ الأمكنة ويمدّ يده إلى العناصر الشكلية الأخرى، بحيث يؤطر للأحداث والشخصيات، ويتمتع بالشمولية والمرونة.

وبناءً على هذه الرؤية تطرح دراستنا الأسئلة: هل قام الكاتبُ بتشييد الفضاء تشييدًا هندسيًا محايدًا بمعزل عن الشخصيات وحياتها؟ أم أنه جعل من المكان فضاءً معاشًا يتشكل وفق انعكاس وعي الشخصيات فيه أو انعكاسه في وعيها، بحيث يعكس القيم المحققة والأحداث المعاشة فيه؟ وإذا كان الأمر كذلك فما الدلالات التي أشارت إليها الأمكنة؟ وكيف تحولت تلك الأمكنة إلى عوامل مساعدة أو معطلة للبرنامج السردي للفاعل؟ تلك أسئلة عملت الدراسة على تقصيها، لتحقيق غاية ذات بعدين:

الأول: فنيّ نقديّ، يقف على أهمية الفضاء ودوره في النص السردي في رواية "الخيميائي" خاصة.

الثاني: ثقافيّ توجيهيّ يميط اللثام عن بعض أسرار العملية الإبداعية والكيفية التي يشيد بها الروائي عنصر الفضاء.

ولتحقيق هذه الغاية المتوخاة اتخذنا السيميائية منهجًا واستعملنا أدوتها الإجرائية، من دون أن نلتزم التزامًا تامًا بمبادئها، لقناعتنا بأن الباحث الذي يتقيد بنظرية ويلزم نفسه بتطبيق فروضها تطبيقًا صارمًا، يحرم منتجه من ماء المرونة ويعرضه للجفاف في كل خطوة، ولذلك استعملنا المنهج السيميائي المنفتح على المناهج الأخرى وخصوصًا البنيوية؛ لما لها من أهمية في الوقوف على أسلوب الكاتب في تشييد فضائه، وما تقدمه من نمذجات أفدنا منها في تصنيف أماكن الرواية، ولذلك استعملنا مصطلحات السيميائية من دال ومدلول وفاعل وعامل بجانب المصطلحات البنيوية من تشييد وبناء وتقاطبات، بغية الانطلاق من التشييد إلى الدلالة المنفتحة على المعنى.

أما عن اختيارنا هذه الزاوية الشكلية من رواية "الخيميائي" فذلك يرجع إلى الرواية نفسها التي بنيت حبكتها على الترحال، وبالتالي برز فيها هذا العنصر وفرض نفسه على رؤيتنا، بجانب ما لاحظناه من هيمنة التطبيق الشكلي للسيميائية في المقاربات التي سبقتنا، وللحقيقة صرفت جهود كبيرة في تحليل عنصر الفضاء في روايات عربية متنوعة، طبق كثير منها المبادئ تطبيقًا آليًا من دون الربط بين المدلولات والمعنى وبين المكان وشاعريته، ومع التقدير لتلك الجهود، أردنا تقديم رؤية أوسع لهذا العنصر من خلال ربطه بالأفعال المنفذة فيه من ناحية وبالشاعرية من ناحية أخرى.

وما كانت هذه الدراسة لترى النور لولا ما قامت به دراسات سابقة من تعبيد للطريق وإنارة للرؤية، وكان أكثرها حضورًا وأبعدها أثرًا في مقاربتنا الدراسات التالية:

- بنية الشكل الروائي (1990) خصص فيه حسن بحراوي الباب الأول لدراسة بنية المكان في الرواية المغربية وفق منهج البنيوية الشكلية، وخلص إلى أن تشييد المكان لا يمكن أن يتم بمعزل عن وعي الشخصيات وقيمها.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (1991) وفيه أفرد حميد لحميداني فصلًا ضمن مكونات الخطاب السردي، تناول فيه مختلف التصورات عن الفضاء الحكائي، ووقف على أهمية المكان كمكون للفضاء، فناقش علاقته بالمضمون الروائي، وخلص إلى أن المكان ليس محايدًا أو عاريًا من الدلالة، بل يمكن أن يكون أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم.
- تشكيل دلالة الفضاء تنظيرًا وتطبيقًا في روايات عبد المالك مرتاض (2018) بحث قصير لزينب مرزوق. عرفت فيه الباحثة بمصطلح الفضاء، وشرحت دلالاته مفرقة بين الفضاء الجغرافي والفضاء الروائي، وتناولت إشكالية المصطلح عند عبد الملك مرتاض، فانتهت إلى أنه استعمل مصطلح "الحيز" كمفهوم مساوي لمصطلح "الفضاء" وأشادت بريادته في دراسة عنصر الفضاء الروائي تنظيرًا وتطبيقًا.
- مقدمة في السيميائية السردية (2000) لرشيد بن مالك، تناول في القسم النظري أسس السيميائية وروادها ومبادئها، وفي القسم التطبيقي وقف على سيميائية الفضاء في رواية "رياح الجنوب" حلل فيه دلالات فضائي القرية والمدينة راصدًا الأفعال الممارسة في كل منهما والقيم المحققة فيهما، حتى انتهى إلى انّ قيم القرية تهدف إلى تكريس التمزق الاجتماعي واستلاب حرية المرأة، وأن فضاء المدينة المتصالح كشف تصدع البنية الاجتماعية في البادية. ويحدونا الأمل بأن تكمل دراستنا الطريق وأن تكون إضافة مجزية في هذا المضمار، وفق المنهج الذي سلكناه.

ومع الاعتراف المسبق بأن تصنيف الأماكن الذي اتخذناه ليس قطعيًا، وأن النتائج المستخلصة ليست قابلة للتعميم، فإن هاجس التصنيف الذي تفرضه البحوث العلمية، ونشدان المردودية، دفعنا إلى تقسيم الدراسة في تمهيد وثلاثة مباحث يجمع بينها وحدة العنصر (الفضاء) ووحدة المتن (رواية الخيميائي)، إضافة إلى تحويل المعارف النظرية المقدم لها في التمهيد إلى ممارسات تطبيقية. واشتمل التمهيد على الإطار النظري، إذ تتبعنا تطور بحث الفضاء في الدراسات السيميائية وأنواعه، كما قدمنا نبذة عن الرواية وكاتبها، وبينا الأسس التي تمّ عليها تقسيم مباحث الدراسة. وتناول المبحث الأول أماكن الإقامة بنوعيها: المؤقتة منها والدائمة، وفيه حللنا فضاءات الكنيسة والخيمة، ثم فضاء متجر البلوريات. أما المبحث الثاني فوقف على أماكن الانتقال بنوعيها: الآمنة منها والخطرة، وفيه حللنا فضاءات المقهى والسوق والصحراء، متتبعين طريقة تشييدها ومستنبطين دلالاتها ودورها في برنامج الفاعل. في حين تناول المبحث الثالث عجائبية المكان وفق نمذجة مغايرة للمبحثين الأولين، وقفنا فيه على تطور فضاء الصحراء بعناصرها من الجماد إلى الأنسنة، وبيّنا دلالة ذلك ودوره في إتمام برنامج الفاعل السردي.

ولعلنا أسهبنا في تقديم المعلومات النظرية في التمهيد، وهو ما أملته علينا ضرورة عرض الجهود المبذولة في مقاربة الفضاء، وامتصاصها خاصة في غياب نظرية تامة له حتى الآن، أما الجانب التطبيقي وهو يشمل البحث كاملًا فآثرنا فيه أن تكون الدراسة ذات طابع وصفي دون أن نهمل حكم القيمة الذي كنا نلجأ إليه في ثنايا التحليل، وكلما سنحت فرصة.

ونشير إلى العقبة التي واجهت الدراسة وهي اعتمادها على نص مترجم للرواية، ولا يخفى ما للترجمة من مخاطرة مسخ النص وسلخه عن مدلوله اللغوي، لكنّ ذلك لم يثننا في ضوء إجازة المؤلف للترجمة العربية للرواية، وشكر القائمين عليها وما عبر عنه من حماس لوصول كتبه إلى القراء العرب، الذين يحملون ثقافة هو مدين لها بتغذية معارفه، فكانت ترجمة الكتاب أول فرصة لرد المكرمة بمثلها. (كويلو، 2008)

تمهيد:

يشير الجذر اللغوي (س و م) إلى معنى العلامة، أو الميزة التي تميز الشخص أو الحيوان أو الشيء [1] (ابن منظور،1993. الوسيط،2004). فيما يفيد الاصطلاح أن "السيميائية" ترجمة لكلمة "سيميولوجيا" (semiologie) المشتقة من الجذر اليوناني (Sémeion) وتعني العلامة أيضًا. أما (Logos) التي تدخل في تركيب مصطلحات عدة مثل: (Sosiologie) علم الاجتماع، و(Biologie) علم الأحياء، فتعني العلم أو الخطاب، وبهذا تصبح "السيميولوجيا" علم العلامات (توسان، 2000). وكما يَبِين فإن الدلالة اللغوية تشترك مع الدلالة الاصطلاحية بمعنى (العلامة) الذي يعدُّ محور هذا العلم.

وقامت السيميولوجيا على دعائم لغوية وشكلانية وبنيوية. ولكنْ لم يعرف الخطاب السردي دراسةً جديةً إلا مع بداية القرن العشرين وتحديدًا مع أعمال الباحث الروسي فلاديمير بروب (V.Propp)[2] الذي حاول مساءلة النص السردي بذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية، في مسعى للكشف عن الخصائص التي تميز الخطاب السردي في (الحكاية الخرافية تحديدًا) عن غيره من الخطابات في دراسته الرائدة "مورفولوجيا الحكاية العجيبة". وفيها سعى بروب إلى عزل العنصر الدائم والثابت في النص عن تجلياته المختلفة؛ فرفض التصنيفات القائمة على الموضوعات والموتيفات. كما رفض المقاربات التاريخية؛ لأنها لا يمكن أن تشكل نموذجًا علميًا، يكشف عن ماهية الحكاية، فوجد العنصر الدائم والثابت في مستوى الوظائف؛ وبناءً عليه وضع مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام قائم على فكرة "الوظيفة"، التي يتعين موقعها داخل بنية الحكاية، وتنتظم هذه الوظائف ضمن دوائر الفعل. وعلى هذه الأسس تم النظر إلى البنية باعتبارها مورفولوجيا ثابتة، والشكل إحدى التحقيقات الممكنة لهذه البنية. وهذه التحقيقات هي مجال عمل السارد. (حشلافي، فاطمة، 2015)

ولكن بالرغم من أهمية مشروع بروب وقيمته التاريخية في فتح آفاق رحبة أمام السيميائية، فإنه لم يستطع بلورة أدوات إجرائية منفصلة عن الحكي وفاعلة فيه، فتعرض للنقد والتمحيص والتعديل على يد كلود ليفي ستراوس (Claude Lévi-Strauss) الذي قدّم ملاحظاتٍ وتعديلاتٍ أفاد منها مشايعه كريماس (Algirdas Julien Greimas)، الذي عمل بدوره على إصلاح نظرية (بروب)، فأعاد تعريف مفهوم الوظيفة بعد أن وجد فيه خللًا عند بروب، وعدل مستويات السرد، ونظر إلى الحكاية باعتبارها بنية تحتوي على ذاكرة تنظم مجموع العناصر المستترة منها والظاهرة، وبناءً عليه أقام نظريته القائمة على التركيب العاملي لبنية النص الحكائي. ولكن رغم التعديلات والتحويرات، عدَّ الدارسون النموذج (الكريماصي) صياغة جديدة للنموذج (البروبي): فبدل الحديث عن الوظيفة يجري الحديث عن الملفوظ السردي، وبدل الحديث عن دوائر الفعل يجري الحديث عن الأمل كبؤرة للاستثمار الدلالي، وبدل التتابع الوظيفي يجب الحديث عن الخطاطة السردية، التي تمثل تمفصلًا منظمًا توزيعيًا استبداليًا للنشاط الإنساني. (بنكراد، 2001)

وتتابعت الدراسات السردية التي تؤطر لكل عنصر من عناصر الرواية وتضع الأدوات الإجرائية لدرسه وتحليله. فحظي عنصرا "الشخصية" بنظريتيه على يد فيليب هامون الذي وضع لها جدولًا مورفولوجيا، وثبت الأدوات الإجرائية لتحليلها. وقام (جيرار جنيت) بوضع نظرية للزمن السردي ووضع الأدوات الإجرائية لذلك. فيما لم يحظَ عنصر "الفضاء" (space. espace) بالدرس الكافي، ولم يؤطر بنظرية على غرار العناصر الأخرى، ما يدفع الباحثين إلى التقدم في هذا المجال رغم ضبابية الرؤية ووعورة المسلك. ويقتضي تحديد "الفضاء الروائي" استبعاد:

- "فضاء النص" وهو ما يتعلق بالمكان، الذي تشغله الكتابة الروائية على الورق ضمن الأبعاد الثلاثية للكتاب.
- "الفضاء الدلالي" وهو الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالمكان.

[1] "السِّومة، والسّيمة، والسّيماءُ، والسيمياءُ: العلامة، وسوَّم الفرس: جعل عليه علامة...وفي الحديث قال يوم بدر: سوِّموا أنفسكم فإن الملائكة قد سوَّمت" أي اعملوا لكم علامة يعرف بعضكم بعض (ابن منظور، مادة و س م). و "وسَوَمَ: اتخذ سِمةً يعرف بها. و(السُّومة): السّمة والعلامة والقيمة. يقال: إنه لغالي السومة. و(السِّيما) العلامة " (مجمع اللغة العربية، مادة وس م).

[2] فلاديمير بروب (1895-1970) باحث روسي متخصص في الفلكلور وينتمي الى المدرسة البنيوية، اشتهر بدراسته لمورفولوجيا الحكاية.

- "الفضاء كمنظور أو كرؤية" وهي الزاوية التي يتخذها الراوي؛ ليرقب ويدير عالمه الحكائي.

وباستبعاد هذه المفاهيم الثلاثة للفضاء، يمكن القول: إن "الفضاء الروائي" يرتبط بالفضاء الجغرافي، لكن الأول يختلف عن الثاني، فالجغرافيا أو (علم المكان) تعني مثول المكان في مظاهر مختلفة وأشكال متعددة، جبال، سهول، هضاب، صحاري، أنهار... و "هي العلم، الذي موضوعه وصف وشرح الحيز الراهن الطبيعي والإنساني لوجه الأرض "(مرتاض، 1998، ص 123). أما أمكنة الرواية (وهي المكون الرئيس للفضاء) فهي تتجلى من خلال الوصف، الذي عادة ما يأتي متقطعًا متناوبًا في الظهور مع السرد والحوار، أو يُشار إليها ضمنيًا؛ لذلك فإن الرواية تشتمل على أمكنة عدة، بل إن المكان الواحد يتنوع بحسب زاوية النظر التي يُلْتَقَطُ منها. وحتى حين تكون أحداث الرواية محصورة في مكان واحد، فقد تقوم الرواية بخلق أبعاد مكانية في أذهان الأبطال، وبناءً على هذه المعطيات يمكن اعتبار الفضاء الروائي مجموع الأمكنة التي تجري فيها أحداث الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها مباشرة، أو التي تدرك بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، وهو ما يسميه عبد الملك مرتاض المظهر الخلفي للحيز[3]، أو الحيز الإيحائي كما سماه جيرار جانيت (Gérard Genette)، والذي يعبر عنه الروائي تعبيرًا غير مباشر مثل: "سافر، خرج، أبحر، سمع المؤذن... فهذه الأفعال أو الجمل تحيل إلى عوالم لا حدود لها، وهي كلها أحياز في معانيها، فالذي يسافر يتحرك ويتنقل ويتحمل، وهو لا يخلو من أحد الأمور-بناء على سياق السرد- فإما أن يسافر راجلًا، وإما على بعير، وإما في سيارة، وإما في طائرة" (مرتاض، 1998، ص 124) ويشير مرتاض إلى تتابع الحيز (الفضاء) فكلّ حيز سيولد حيزًا مثله أو أكبر منه ما يمكن أن يسمى بالحيززة (spatialisation) إذ ينشأ عن حركة المرور حركة المشي، التي ينشأ عنها امتداد غير محدود لهذا الحيز. فقد يكون الحقل الذي تسير فيه الشخصية ممتدًا في الطول والعرض، أو في الارتفاع إذا كان قائمًا في هضبة، فالمرور نفسه يستحيل الى حيز متحرك، وممتد في اتجاهات عدة. وإذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيّز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية، ويتعاملون معه كل بحسب اتجاهه، بحيث يغدو من مشكلات الرواية كالزمان والشخصية واللغة.

وإذا كانت الأمكنة في الرواية متعددة ومتنوعة ومتتابعة، فإن الفضاء الروائي يلفها جميعًا، فالفضاء أشمل وأوسع من المكان. فهو العالم الواسع الذي يشمل الأماكن والاحداث التي جرت فيها، وهذا لا يعني أن الفضاء مكون الأحداث، ولكنه فقط يؤطرها، لأنه موجود أثناء جريان الوقائع، وهو بهذا المعنى يشير إلى "المسرح " الروائي.

ومنذ عهد بلزاك، جعلت الرواية الحديثة من المكان عنصرًا ومكونًا أساسيًا في الآلة الحكائية. وفي هذا الاتجاه سارت الشعرية الجديدة للمكان، بعد أن تخلصت من عجزها المنهجي والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطق والسيميائيات وسائر العلوم الإنسانية. وأصبحت تنظر إلى الفضاء الروائي نظرة تغنيه وتغتني به ما أعاد له حضوره على مستوى التحليل والبحث. (بحراوي، 1990)

وتحدد اتجاهات الكتابة الروائية -بما تحمله من تصورات عن العالم- طبيعة التعامل مع تقنيات الروائية، ومنها تقنية وصف المكان التي اتخذ شكلًا جديدًا مخالفًا للأساليب السابقة في الكتابة الروائية. فبعد أن كان يمثل من خلال مقاطع وصفية مسهبة في الكتابة الروائية-التي تكتسب جزءًا كبيرًا من واقعيتها من التجسيم المكاني للمشاهد- تراجع هذا في الأشكال الروائية التالية حيث خفّ الاهتمام بالمكان الموصوف، واقتصر حضوره على ملامح خاطفة؛ ذلك لأن الحركة لا تجري في مكان محدد، بل تجري في الذهن. لكن تلك الملامح الخاطفة في السرد أضحت تكوّن صورة عن الفضاء الروائي المتّسع، الذي يحتوي على مجموع الوقائع في مكان ما، وهذا يعني أن تكوّن الفضاء الروائي ليس مشروطًا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة مسهبة للأمكنة، بل قد يتأسس حتى من خلال الإشارات المقتضبة غير المنفصلة عن السرد ذاته. (لحميداني، 1991) [4]

والفضاء الروائي فضاء لفظي، يتشكل من خلال الكلمات المطبوعة، ما يجعله يتضمن جميع المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، فهو يتميز عن الفضاءات الأخرى بعلامته اللغوية، وبمظهره التخييلي أو الحكائي. وذلك بتأثير الشعرية الجديدة التي رأت أن الفضاء "ليس فقط المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكن أيضًا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها" (بحراوي، 1990، ص 28). وهكذا تلاعب الروائي بعنصر الفضاء فأسقط الحالة النفسية أو الفكرية للأبطال عليه، أو حوله إلى محاور حقيقي من خلال أنسنته[5]؛ وأصبح نتيجة ذلك طرفًا فاعلًا في المشكلات السردية، بل تحول إلى "كائن يعقل، يضرّ، وينفع، ويسمع وينطق حين بات الروائيون الجدد يكلّفون بتعويمه بالأسطورة، ويدفعونه إلى الوعي والنّطق، ويدعون ما ليس له عقلًا من

[3] يشار إلى أن عبد الملك مرتاض رفض استعمال مصطلح (الفضاء) واستبدله به "الحيز".

[4] يرى م. ر. البيرسي أن حساسيتنا تجاه المكان راجعة لتغير موقفنا من الواقع. فالبشر في القرن العشرين شعروا أنهم يشتركون في الشر والبؤس والعبث والموت في حياتهم، فابتعدوا عن الأدب لذي يصورها بأناقة. وبناء على هذا غيروا أسلوبهم مع الواقع ولم يعد إحساسهم بالمكان يبعث فهم الشعور بالاطمئنان فتغيرت نظرتهم إليه (لحميداني، 1991).

[5] "الأنسنة": نسبة صفات الإنسان إلى الشيء من التفكير والسوك.

السلوك" (مرتاض، 1998، ص130) وهذا ما قام به باولو كويلو في "الخيميائي"[6]، إذ جعل الفضاء مشكلة سردية وعاملًا في السرد، حين مدّه بلا حدود منسجمًا مع حلم البطل البعيد، حتى بثّ فيه روح الحياة فبات يحاور، ويناقش، ويساعد الفاعل في برنامجه.

و"الخيميائي" رواية رمزية تحكي عن رحلة قطعها راعي إسباني (سانتياغو) لتفسير حلمه المتكرر عن كنز مدفون في أهرامات مصر. ويقابل في رحلته الإثارة، الفرص، الذل، الحظ، والحب، حتى يفهم الحياة وفق نسق "روح الكون". وتبدأت رحلته من إسبانيا -حيث التقى الملك "ملكي صادق" الذي تنبأ له بمكان الكنز- ثم يعبر مضيق جبل طارق ماراً بالمغرب، حتى يبلغ مصر، وفي أثناء الرحلة تقع له أحداث كثيرة تكاد تمنعه من المتابعة: يسلب مرتين، يشهد حروباً تدور رحاها بين القبائل، ويلتقي (فاطمة) حبّ حياته التي تدفعه إلى المضيّ نحو هدفه وتعده بانتظاره. ويتقلب بين تلك الأحداث إلى أن يلتقي "الخيميائي" عارف الأسرار العظيمة، فيسانده ويحثه على المضي نحو كنزه وتحقيق أسطورته الشخصية. وكانت تواجهه طوال الرحلة إشارات غيبيّة، ترشده وتوثق صلته بالكون حتى أصبح عارفاً بلغته فاهماً لعلاماته. وتبلغ الحبكة ذروتها عندما تقبض إحدى قبائل الصحراء على "سانتياغو" ومرافقه "الخيميائي" وفي هذه اللحظة من الحبكة، توضع العلاقة بين سانتياغو والكون على المحكّ، لكنه ينجح في الاختبار وينجو من الموت بمساعدة الصحراء. ثم يتابع الرجلان رحلتهما حتى يصل -بمفرده أخيراً- إلى الأهرامات ليصادف علامة أخرى ترشده إلى كنزه في الكنسية المهجورة في إسبانيا. فيقفل راجعًا ويستخرجه.

ولعل مزاولة القراءة لأكثر من مرة تكشف لنا الكيفية التي تم بها تشكيل الفضاء الروائي. فالمكان في الرواية شديد الارتباط بزمن الحدث وبالبرنامج الذي يسعى البطل إلى تنفيذه وهو السفر إلى الكنز، ما يجعل منه مكونًا حكائيًا أساسيًا، ومن ثمَّ فإن القراءة الكفيلة بالكشف عن دلالات المكان ودوره الحكائي، ستبنى على نمذجة ذات بعدين الأول- بعد التقاطبات، والثاني بعد الخيال والشعرية، تلك التقاطبات المكانية التي أقام نظريتها (لوتمان) يعثر عليها في أي بناء روائي، وقد أثبتت الدراسات مدى الخصوبة التي يتضمنها التقاطب كمفهوم، وكإجراء عند الاشتغال به لحلّ الإشكالات التي تطرأ عند البحث في بناء ودلالة الفضاء الروائي (بحراوي، 1990). وقد أظهر مفهوم التقاطب كفاءة إجرائية عالية في الدراسات التي اعتمدت عليه، ولذلك ستقوم الدراسة على تقاطب تبلور في ثنائيتين متقابلتين وهما (أمكنة الإقامة) و(أمكنة السفر) وما يتولّد عنهما من تقاطبات فرعية، مع مراعاة التراتبيّة الأفقيّة لتنظيم توالي الأمكنة في الرواية. وإلى جانب مفهوم التقاطبية المكانية سنتّخذ فاعلية الخيال بغية الوقوف على شاعرية المكان التي أسس لها الفيلسوف "باشلار" والكشف عن القيم الإنسانية فيه، وهو ما تفرضه الرواية فرضًا من خلال ما أفرغه الراوي من قيم وصور ومشاعر في المكان، بلغت ذروتها في عجائبية الصحراء التي جعلت منها كائنًا يتحرك ويتفاعل مع البطل.

1. أماكن الإقامة

يصرح كتّاب الرواية ونقادها أن تشكيل الفضاء الروائي لا يتبع خطة موضوعة مسبقًا أو قاعدة معينة، ولكنّ مثل هذه التصريحات قد تكرّس فكرة الاستيهامات والقوة العلوية، التي يدعي الكتّاب أنها تسيرهم. ولكن، إن سلمنا بهذا فيحق للمرء أن يتساءل: ما الذي يدفع الكاتب إلى جعل فضاء مريض نفسي مغلقًا متناقضًا مستفزًا، وبالمقابل ما الذي يدفع كاتب إلى جعل فضاء مغامر مفتوح خطر عجيب، إن لم تكن هناك صلة أو علاقة جدلية بين حياة الإنسان وتشكيل المكان الذي يحتويه؟ وبهذا المناسبة تصدى ميتزان (ومن قبله لوتمان) إلى النظرة السائدة عن تشكيل الفضاء الروائي، فرأى أن الروائي لا يلجأ إلى الصدفة لكي يشيّد فضاءه، كما أنه لا يخضع لخطة وثائقية (demarche ducumentaire) فالكاتب يخضع لقانون الأصالة أو قانون التشابه اللذين يخضعان بوعي أو بلا وعي لقاعدة (شكليّة). (بحراوي، 1990)

انطلاقًا من هذا القاعدة ستتم دراسة سيميائية المكان وشعريته للكشف عن تلك العلاقة أو الصلة بين تشكيل المكان والإنسان الذي يسكنه، تلك العلاقة التي تشكل البوصلة في حركة الرؤية إلى الفضاء الروائي. وسيُختبر الفضاء بوصفه "بنية دالة" كما رأى غريماس (2017) يحيل إلى بُنى أخرى خارج النص (بُنى عميقة) من خلال العلاقة بين الدال كمظهر خارجي (المكان) والمدلول كجوهر عميق بما يتحقق فيه من قيم اجتماعية، ونفسية، وثقافية، وحضارية باعتبار أن الفضاء بنية، يمكن معاينتها من خلال تمظهرها في اللغة الواصفة، وفي علاقاتها مع النص وسياقاته الخارجية.

وحيث إن الموضوع الرئيس في الرواية هو "الترحال"، فإن اعتماد "فضاء الإقامة" و"فضاء الانتقال" يمكن أن يكون الشكل الأنسب لبناء تقاطب بين محوري الحركة والثبات بتفحص التحولات الدلالية لهذين الفضاءين. وبذلك نحلل البنية بإحداث تعالق بين التعبير والمضمون، وقياس الوجود الدلالي لكلّ فضاء بمدى حمله للقيم والدلائل والإيحاءات الناجمة عن تفاعله مع الشخصيات والأحداث. كل ذلك وفق تراتبية أفقية يراعى فيها التوالي المكاني في الأحداث.

[6] باولو كويلو: قاص ومؤلف روائي برازيلي، له العديد من الروايات المشهورة حول العالم، وأهمها رواية "الخيميائي" التي ترجمت إلى أكثر من 80 لغة، كان يمارس الإخراج المسرحي، والتمثيل وعمل كمؤلف غنائي، وصحفي. لعه بالعوالم الروحانية بدء منذ شبابه كهيبي، حينما جال العالم بحثا عن المجتمعات السرية، وديانات الشرق. وفي عام 1986 قام كويلو بالحج سيرا لمقام القديس جايمس في كومبوستيلا. تلك التي قام بتوثيقها فيما بعد في كتابه "الحج". في العام التالي نشر كتاب "الخيميائي" (ويكيبيديا).

- **أماكن الإقامة المؤقتة (فضاءا الكنيسة والخيمة)**

لا يمكن للإنسان إلا أن يكون كائنًا مقيمًا بصورة ما، أيًّا كانت مهنته وهواياته. وبطلنا -الذي لم يذكر السارد اسمه إلا مرتين: في بداية الرواية وفي نهايتها، وبالعبارة ذاتها "اسمه سانتياجو" تيممًا بسانتياجو بطل رواية "الشيخ والبحر"- كان يسعى إلى أن يحقق برنامجًا سرديًا، وهو الترحال بين قرى الأندلس برفقة أغنامه، يجوبها بحرية كي يخبر الحياة متنصلًا من رغبة والديه في إتمام دراسته في اللاهوت، كي يصبح كاهنًا يفخر به ذويه البسطاء، وبناء عليه قد يبرر ظهور الكنيسة فضاء الإقامة الأول في الرواية.

وعادة ما يكون فضاء الكنيسة مترع بالقيم الدينية، التي تتراءى من خلال التصميم الخاص للمكان الدال، فالصور على الجدران، والتماثيل البارزة، والأثاث، وتوزيع الغرف كلها إشارات إلى ما يقام في المكان من الشعائر. لكنّ بطلنا "الفتى" لم يكن يدخل الكنيسة لتأدية الشعائر، بل كانت الكنيسة مكانًا للإقامة المؤقتة. وبذلك تحول المدلول الذي يشير إليه دال الكنيسة من مكان عبادة يقصد لأداء الشعائر، إلى محطة مبيت للرعاة العابرين؛ ولهذا جاء وصفها على هذا النحو: " كان النّهار على وشك أن ينتهي عندما وصل مع قطيعه إلى باحة كنيسة قديمةٍ مهجورةٍ، كان السقف قد انهار منذ زمنٍ بعيدٍ ونبتتْ شجرةُ جميز ضخمةٍ مكان الغرفة الملحقة بالمذبح. قرّر أن يقضي اللّيل في هذا المكان. أدخل كلّ نعاجه عبر الباب المهدم. ووضع بعض الأخشاب على نحو يمنعها من الهرب أثناء الليل". (الرواية، ص17)

تجاوز فضاء الكنيسة بعده الديني والاجتماعي، واكتسبت بعدًا جديدًا، جعله يشير إلى دلالات مغايرة للدالة التي أنشئ لأجلها. فالفتى غير معني بإقامة صلاة ولا تقديم اعتراف، بل يبحث عن مأوى له ولأغنامه التي يعدُّ رحلته معها عبادةً قد تضاهي الشعائر الكنسية، وقد أجبر الزمن والإهمال تلك الكنيسة على التخلي عن دلالاتها الدينية، واكتساب دلالة المأوى المؤقت. وبناء ذلك المدلول المكتسب لفضاء الكنيسة، يمكن فحص بعض الدلالات، ومنها: التقليدية والقدم والتخلي، وهو ما ينسجم مع فكر البطل الرافض التعرف على الربّ من خلال الكنسية ووسائلها التقليدية، وسعيه للوصول -بدلًا عن ذلك- بواسطة التطبيق العملي لتعاليمها المتمثل في برنامجه الاستكشافي، ما يجعل تحولها من مكان للعبادة إلى مأوى للراعي الرحال نتيجة طبيعية.

وانسجامًا مع الحالة الفكرية والنفسية للفتى نجد أن السارد صور المكان بعبارات وصفية مختزلة، أضاءت المكان دفعة واحدة، وتعليل ذلك أن الفتى قصد الكنيسة عند انتهاء النهار، وبالتالي لا يمكن تبيّن إلا الصفات البارزة فيها، ثم إن "الفتى" غير معنيّ بتأمل تفاصيلها، فهو غارق بالتفكير بأغنامه وما يقرأ في كتبه؛ لذلك "بسط رداءه على الأرض، وتمدد مستخدمًا الكتاب الذي أنهى قراءته وسادة" (الرواية، ص 17). وحتى حين قبل النهار لم يكن معنيًا بتأمل تفاصيلها، فكلّ ما كان يشغله يقع خارج جدرانها "كان الظلام ما زال مطبقًا عندما استيقظ، نظر إلى الأعلى وشاهد لمعان النجوم عبر السقف المهدم جزئيًا" (ص)، ولعل هذا ينسجم مع الرؤية السيميائية لوصف المكان، الذي يراد له الكشف عن حضورية الإنسان في المكان وتألقه الوجودي، أي وصف المكان من خلال صلة ساكنه به ووعيه إياه. فيبرز المكان العلاقة بين الإنسان والفضاء الذي يحتضنه (بحراوي، 1990) ومن ثمّ اكتسب فضاء الكنيسة دلالة المأوى استنادًا إلى ما جرى فيه من أحداث، وما قدم له من وصف، فأمسى عاملًا مساعدًا لرغبة الفتى في المبيت الآمن المؤقت، لا يعيق رغبته في الترحال.

وقد يصعب تجاوز فضاء الكنيسة دون الوقوف على الدلالة الرمزية لشجرة الجميز، ووضعها داخل الكنيسة وتعالقها مع فكرة الرحيل، وعلاقة المكان بالحلم الذي راوده ثانية فأيقظه، وبهذه المناسبة يرى (باشلار، 1979) أن "المسألة الجوهرية في البيت هي رؤية ساكنه له، باعتباره مكانًا مارس فيه أحلام اليقظة والتخيّل" (ص 58)، واستنادًا إلى هذه النظرة، يمكن تفسير بعض الإشارات الرمزية لشجرة الجميز، التي أبتْ أن تظل حبيسة الكنيسة، فقامت باختراق السقف في دلالة لقيم الانعتاق والحرية التي يؤمن بها "الفتى" وتغيير أسلوب المعرفة من التعاليم الكنسية التلقينية إلى الاستكشاف الذاتيّ. فالفتى يريد أن يتجاوز ما قرأ نظريًا ويجرب؛ ليصل إلى الحقيقة بنفسه. كذلك فعلت الشجرة حين شقت السقف، واطّلعت على ما يجري خارجه من أحداث كونية، وهي باحتضانها الكنز تحت جذورها من ناحية وخروجها نحو الفضاء الكوني من جهة أخرى، ربما ترمز إلى الفتى الذي كان الكنز بين يديه، ومع ذلك سار في رحلة طويلة، حصل فيها على العلمَ الحقيقي القائم على التجربة. ومن ثمّ فإن تفاصيل فضاء الكنيسة تحيل إلى ذلك الحلم، الذي لخص من جانبه حياة الفتى.

واشتملت أحداث الرواية على مكان إقامة مؤقتة في أرض الفيوم، وهو "خيمة" زعماء الواحة، التي دخلها البطل ليحذرهم مما رآه في الصحراء، فأثارت تفاصيلها دهشته. وبالوقوف على حركة الوصف التي صوّر بها السارد أجزاء المكان، نلاحظ تدرجًا محسوبًا في استعراض جوانب الخيمة، ينتقل من الأرض نحو السقف، ثم إلى صدر الخيمة مباشرة انتهاءً بما يجول فيها من نشاط. فالنص يفتح على سجاد الخيمة وامتدادها ثم يرتقي إلى السقف ليعرج على الصدر مختتمًا بحركة الخدم وأصناف الطعام مشكلًا وصفًا كاملاً لفضاء الخيمة. وإذا تتبعنا حركة الوصف، نجد أنه -خلافا لوصف باقي الأماكن في الرواية- قدّم دفعةً واحدةً. وهنا يتوجب على الدراسة النظر في حركة الوصف هذه، والاقتراب من المدلولات التي يشير إليها (أي الوصف) للكشف عن القيم التي يضمرها أو يعلنها.

وتنهض الخيمة -كما يعرضها نص الرواية - على مجموعة من المحمولات الوصفية التي شكلت بتداخلها نسيجًا دلاليًا بعيد الإشارات الرمزية والإيديولوجية المرتبطة بالقيم التي يحتضنها كفضاء سلطويّ استثنائي. وستتضح هذه الدلالات أكثر كلما قلبنا النص على أوجهه وأوغلنا في تأويل دلالات العناصر الواصفة فيه. وقد يضيق المقام عن مسح جميع المعاني التأويلية للدوال المكانية، لما تتمتع به تلك الدوال من انزياح وتنوع مستمرين، وإزاء هذا الوضع يتحتم على الدراسة التركيز على أكثرها ثباتًا وإنتاجًا، وفي المقام الأول أرضية الخيمة، فأول ما وقعت عليه عين البطل السجاد الذي وصفه السارد: "فالأرض مغطاة بأجمل أنواع السجاد الذي لم تطأ قدماه مثله" (الرواية، ص122) وبما أن السجاد يدرك بالنظر والمشي، استخدم السارد عبارة وصف بصرية لمسية، عكست معاني الفخامة، وأثارت دهشةً مبررةً لدى راعٍ لم يسبق له أن ولج بناءً مترفًا. ويأتي بعد الأرضية "الضوء"، وهو عنصر وظيفي تشييدي لكل وصف مقروء للمكان الروائي؛ لما له من أهمية التقاط التفاصيل في المكان. والضوء هو الذي يقود العين الواصفة في انتقالها عبر المرئيات التي تزخر بها الخيمة، كما أن وفرة الضوء وكثافته تكون قرينة على ثراء المكان وارتقائه. ويذهب السارد إلى مدى بعيد في تصوير فخامة أوعية الضوء "ومن السقف تتدلى ثريات من المعدن المرصّع بالذهب تحمل شموعا مشتعلة" (الرواية، ص122) للإشارة إلى ما يتمتع به المكان من الثراء والفخامة، نقيض ما ألفه في باقي خيم الواحة.

ثم يأتي دور العناصر البشرية التي تبثّ الحياة في فضاء الخيمة، وهي المستهدفة من زيارة البطل، فيكتمل وصف الفخامة والسلطة بوصف الزعماء المتصدرين للخيمة: "كان الزعماء يتصدرون الخيمة في شكل نصف دائريّ، وقد أرخيت أرجلهم وأذرعهم على طنافس من الحرير المطرز"(الرواية، ص122)، وقد يساعد استعمال العبارة الهندسية "نصف دائري" على الإحاطة الطبوغرافية بالمكان، أما وصف جلسة الزعماء داخل هذا التشكيل الهندسي فقد عزز الأهمية الوظيفية والدلالية للمكان. ثم يكمل السارد مظاهر الأبهة والسلطة والترف بوصف حركة الخدم والأواني التي يحملون: "وكان الخدم يروحون، ويجيئون حاملين صواني الفضة حافلة بأشهى الأطعمة، أو بأقداح الشاي، وآخرون ساهرون على إبقاء النراجيل مشتعلة، ورائحة التبغ الزكية تملأ الجوّ".

وهكذاكانت العبارات الوصفية للمكان تدل دلالة مباشرة على أقصى ما يمكن أن يوجد من مظاهر الثراء والتمايز الطبقي في خيمة تقبع وسط صحراء: السجاد- الثريات- الطنافس- صواني الفضة- الأطعمة الشهية- الخدم... وأظهرت تناقضا بيّنًا ما بين مدلولها كخيمة لقادة عسكريين مهمتهم الدفاع عن الواحة ضد الأخطار محدقة-مباغتة وشبه حتمية-وبين ما دل عليه من أسباب الترف والحياة الوادعة المستقرة،، فكل ما أبصره كان يقوم بوظيفة تزينية ترفيهية، لا عسكرية دفاعية.[7]

وبالوقوف على مدى تحقق الفعل الذي يرمي إليه الفاعل البطل داخل فضاء الخيمة، ينبغي فحص قدرة هذا الفضاء على مساعدة البطل أو إعاقته عن تحقيق برنامجه السردي، وهو تحذير الزعماء من خطر هجوم مقاتلين على الواحة. ويجب أولًا تفحص مدى قدرة الشخصية على ملاحظة تفاصيل المكان، فيما يفترض أنها دخلته لغرض مصيري عاجل، لا يحتمل الانشغال بأي معيقات لأداء الفعل، ولكن بالرجوع إلى السرد يتبين أن الفتى جلس على باب الخيمة ساعات عدة، ثمّ مكث داخلها طيلة فترة نقاش الرجال، ما أتاح له تأمل تفاصيل المكان. ويظهر أثر هذا بالمقارنة بين هذه الخيمة وخيمة القائد العسكري التي اقتيد إليها الفتى أسيرًا مع الخيميائي، إذ وصفت وصفًا مقتضبًا أظهر القدرة العسكرية للزعيم بالقول: "ودفع أحد الجنود بهما إلى داخل خيمة تختلف عن الخيام المنتصبة في الواحة، وكان في الخيمة قائد حربي محاط بهيئة أركانه". (الرواية، ص 158)

وأوحى فضاء الخيمة بمدلول متناقض مع وظيفتها الدفاعية، ما شكل أول معيقات الفعل، وهو ما عبر عنه السارد بالقول: " ما شاهده في الداخل، أغرقه في حالةٍ من الذهول، لم يكن يتصور إطلاقًا وجود خيمة كهذه وسط الصحراء"، والذهول أول معيق لحماس الفاعل في تبليغ رسالته. ولم يكن التناقض قائمًا بين دال الخيمة ومدلولها الذي عكس تغيير القيم المتعارف عليها، فحسب، بل ينسحب ذلك على خطاب كبير الزعماء للفتى، الذي اتسم بالحكمة والخبرة والحلم وبالشدة والسطوة في آن معًا، فأظهر إيمان الزعيم بالرؤى وتصديقها، مستشهدًا بقصة النبي يوسف عليه السلام من ناحية، وتهديده للفتى بالموت -إن كذبت رؤياه- من ناحية ثانية. كلّ هذا لا يمكن إلا أن ينعكس على أداء الفاعل للبرنامج، الذي تذبذب بين الحماس والبرود، والثقة والخوف، والريبة والطمأنينة، حتى انتهى بيقين أنه سيدفع حياته ثمنًا لفعلٍ، هدفَ من ورائه تجنيب الواحة موتًا محققًا. وهكذا انتصبت الخيمة علامةً خالف دالها مدلولها، فقيم الرفاه والبذخ والحياة الوادعة لا تنسجم مع خيمة الزعماء، التي يفترض أن تحتوي على معدات الدفاع والقيادة. وكاد فضاء الخيمة بالفعل المحقق فيه (وعيد الزعيم) يعيق البرنامج السردي للفاعل، ويوقعه في مشكلة كبيرة، لولا أنّ فضاء الصحراء عدل الموقف، حين أظهر الخيميائي الذي ساعد الفتى، وأرسل الجنود الذين تنبأ الفتى بهجومهم وحذر منه، وبذلك نجى من الموت.

[7] وصفها في مكان آخر بأنها "الخيمة الكبيرة المركزية، التي يذكر الترف فيها بحكايا الجنيات" (الرواية 132).

- **أماكن الإقامة الدائمة (فضاء الحانوت)**

لعلّ مكان الإقامة الأطول أمدًا، والأعمق أثرًا في برنامج الشخصية هو "حانوت البلوريات" في مدينة "طنجة" حيث لجأ الفتى، بعد أن خسر ماله بعملية نصب تعرض لها من دليلٍ مجهول. ولم يخصص السارد فقرة وصفية كاملةً للمكان الذي يقع فيه الحانوت، إنما جزأه على دفعاتٍ محسوبةٍ ومضبوطةٍ في شكلها وتوقيتها، ومنسجمةٍ مع حضور الشخصية ووجودها، فعبر عنه أول مرة بالقول:

فهو (صاحب الحانوت) منذ ثلاثين عامًا يشغل هذا المكان، الذي يمثل حانوتًا يقع في قمة شارعٍ صاعدٍ حيث يندرُ مرور الزبائن. والآن فات الأوان على تغيير أي شيء. وقد مرَّ زمن كان حانوته يؤمّه فيه أناس كثيرون تجار عرب، علماء آثار فرنسيون إنكليز، جنود ألمان، كانت جيوبهم مليئةً بالنقود... قضى ثلاثين سنة من حياته وهو يبيع الأواني البلورية، ويشتريها. وها قد فات الأوان على اختيار مهنةٍ جديدةٍ (ص 50)

يعرض السارد المكان بتاريخه وما مرَّ به من أنشطةٍ بشرية. ما يجعل النص تمثيلًا لمدلول الفضاء الذي يصور المكان من خلال حضور الإنسان فيه. وقد دلّت العبارات الوصفية والسردية على موقع الحانوت "يقع في قمة شارع صاعد"، وأخرى بينت نوع البضاعة التي كان يبيعها التاجر "يبيع الأواني المنزلية"- "البلور سريع العطب... وهذه المزهريات الموضوعة فوق الرفوف". كما دلت العبارات: "ثم جلس على عتبة الحانوت يدخن النارجيلة بمفرده... انتظر بصبر أن يستيقظ العجوز بدوره ويفتح مخزنه، ليشربا الشاي معًا.."- "توجه الفتى إلى غرفته وجمع أغراضه. وملأ ثلاثة أكياس...التقط الخرج وحمله مع أكياس أخرى، وهبط الدرج كان التاجر منصرفًا على خدمة زوجين أجنبيين...غادر من دون أن يودع تاجر البلور" -"قبل دقائق معدودة من موعد الغداء، وقف شاب غريب أمام الواجهة الزجاجية.." (الرواية ص 60-79) على أن واجهة الحانوت كانت من الزجاج الشفاف، وأنه يحتوي على غرفة ملحقة، ينام بها الفتى وأخرى مستودع للبضاعة المستوردة بعد تطور نشاط المتجر.

وبما أن الحانوت شكّل فضاء الإقامة بما يعنيه المصطلح من تحقق وجوده من خلال الأفعال والقيم المحققة فيه، فمن الطبيعي أن يتحول مع تحول الخطة السردية للبطل وتطور كفاءته. ويحتل الفتى موقع فاعل منفذ يقوم بفعل خاضع لرغبته (إرادة الفعل). ولكنْ هل تكفي إرادة الفعل عند (الراعي البسيط) حتى يقوم بإدارة متجر بلوريات، ويصل إلى موضوع القيمة، وهو الحصول على المال لشراء قطيع من الأغنام؟ ثم هل سيطاوعه فضاء الحانوت على الوصول إلى القيمة؟

لابد من الوقوف على بداية وصلته بفضاء الحانوت التي عُبر عنها بالقول: "وقف شابٌ غريبٌ أمام الواجهة الزجاجية. كان يرتدي ما يرتديه سائر الناس، ولكن عين التاجر الخبيرة جعلته يحزر أنه معدم" (الرواية، ص60). وفيما يفترض أنه يائسٌ منكسرٌ، أبدى الفتى إرادة عوضت عن الخبرة (معرفة الفعل) وهي اللغة التي كان يؤمن بها "لغة الحماسة. ولغة الأعمال التي نؤديها بشغف واندفاع، لتحقيق نتيجة نتمنى بلوغها. أو نتيجة نؤمن بها" (الرواية، ص 78) وبناءً على هذا يمكن افتراض أن الحماسة والإيمان بالهدف، دفعا الفتى إلى فرض نفسه على فضاء الحانوت وصاحبه، فبدأ العمل فورًا مستخدمًا معطفه لتنظيف الواجهة الزجاجية. ولم تكن اللّغة عائقًا أمام اندماج الفتى في الفضاء الجديد، فصاحب المتجر يتكلم "لغات عدة" كما كُتب على اللوحة المعلقة على الباب.

ويمضي الفتى في تحقيق برنامجه السردي "مضى شهر ونيف على عمل الفتى، ولم تكن طبيعة هذا العمل لترضيه حقًا " (الرواية، ص67). ثم يطور هدفه من شراء ما يعادل أغنامه التي فقدها إلى شراء ضعف العدد، وهذا ما دفعه إلى رفض الوضع الراهن لفضاء الحانوت والسعي لتطويره، لكنّ مالك الحانوت كان يشكل معيقًا، فكل عمليةٍ تطويرٍ للقيمة المراد الوصول إليها -تحسين فرص البيع والحصول على المزيد من المال- كانت تقابل برفضٍ من قبل التاجر، كما حصل حين أراد أن يجذب الزبائن الصاعدين إلى المتجر: "أود أن أعمل خزانة لعرض قطع الكريستال. يمكننا وضع رفوف في الخارج، وسوف تجذب المارة في بداية الطلعة" (الرواية، ص 67) رغب الفتى بتطوير القيمة بتغيير نمطية شكل الحانوت، لكنّ التاجر كان يقاوم حتى إيجابيات هذا التغيير تمسكًا بالمعتاد، معللًا بالقول: "لقد ألفت حانوتي..." - "تجبرني على اكتشاف آفاق لم أفكر فيها..." (الرواية ص73-74). ولكنْ بالمحصلة تغلبُ إرادة البطل إرادة المعيق، فقد "سمح التاجر للفتى بوضع خزانة العرض"، ثم يردف الفتى بخطوة أخرى لتطوير فضاء المتجر، وهي تقديم الشاي بـ "أكواب كريستال. وبهذه الطريقة يعجب الزبائن بالشاي ويشترون البلور. لأن الجمال يغري الناس أكثر من سواه" (الرواية، ص71-72) وكالعادة يعارض التاجر -المعيق للفعل- بداية، ثم ينصاع لما يراه من نتائج مجزية تتحقّق.

وقد يشرع السؤال هنا: هل انعكس تطوير القيمة عند الفاعل على تطوير فضاء الحانوت؟ إن كان الكاتب يبني فضاءً لا مكانًا منعزلًا مكونًا من ركام هندسي، فعليه أن يعكس تطور البرنامج على تطور الفضاء. وهو ما ظهر على الحانوت الذي احتضن الأحداث، إذ كان شبه مهجور يحتوي على زجاجٍ جيّدٍ ورديءٍ انطفأ بريقه بما علق به من غبار، إضافة إلى حساسية الزجاج. بينت ذلك عبارات: "حيث يندر مرور الزبائن. والآن فات الأوان على تغيير أي شيء" (الرواية، ص 58) و"البلور سريع العطب " (الرواية، ص 70) "أنظف لك هذه الأواني. لأن من الصعب أن تباع على حالتها هذه" (الرواية، ص 61). لكن التطوير الذي يطرأ على القيمة المستهدفة لدى الفاعل، ينعكس

على فضاء الحانوت، وعلى حجم ما حققه من جذب للزبائن وبالتالي زيادة للقيمة. وبدا التغيير منذ أن دخله الفتى، إذ أظهر التاجر قبولًا للملفوظ السردي للفتى: "أريدك أن تعمل في حانوتي فقد دخل اليوم زبونان عندما كنت تنظف الأواني البلورية. وهذه إشارة طيبة" (الرواية، ص 62). ثم توالت التغييرات على الفضاء فحققت قيمتين الأولى- جذب الزبائن حتى غدا يعجّ بالحياة. والثانية- تحقيق مزيدٍ من المال، وهي هدف التاجر والفتى معًا. واستحالت العزلة والضيق والهجر والجمود والقدم إلى اكتظاظ واتساع وتواصل وحركة وحياة، بالتوازي مع تطور القيمة، وتبدل الرؤية، والحالة النفسية لدى الفاعل.

وعُبر عن ذلك التغيير لا بالوصف بل من خلال سرد الأحداث التي تجري في المكان، من مثل: "وبدأت خزانة العرض تجذب المزيد من الزبائن إلى حانوت الأواني البلورية" -"كان الناس يتسلقون الشارع الصاعد ويشعرون بالإرهاق لدى بلوغهم نهايته. وهناك في أعلى الطلعة حانوت لبيع البلور الجيد والشاي بالنعناع المنعش جدًا، يؤمونه ليشربوا الشاي في أكواب رائعة من الكريستال"-"سارع التاجر إلى استخدام موظفين آخرين. كما اضطر إلى أن يستورد -فضلًا عن الأواني البلورية- كميات كبيرة من الشاي، يستهلكها يومًا بعد يوم رجال ونساء، متعطشون إلى أشياء جديدة " (الرواية، ص72، 75). وهكذا أشعل فضاء الحانوت جذوة الأمل لدى الفاعل. وحقق ما كان يسعى إليه من قيمة، وعزز ما كان يؤمن به من رؤية. وجدير بالإشارة أن الأماكن الثلاثة التي فحصتها الدراسة أماكن إقامة مؤقتة لم يرمِ الفاعل المكوث فيها طويلًا، إنما هو مكوث مؤطر بزمن وحدث معينين. ولكن مكوث الفاعل في الحانوت مدة سنة دفعنا إلى اعتباره مكان إقامة دائمة.

2. أماكن الانتقال

تقوم الحبكة على التنقل والترحال. ما يجعل فضاء الانتقال هو المهيمن طبوغرافيًا وحدثيًا وقيميًا؛ فأماكن الانتقال هي الأماكن التي حدثت فيها غالبية أحداث الرواية، وحقق البطل حلمه الشخصي بتحوله إلى "خيميائي" فيها، وبما أننا تنقّلنا مكانيًا بين ثلاثة أماكن إقامة، ستعمل الدراسة على تغطية أماكن الانتقال التي تخللت أماكن الإقامة تلك. وبتفحص أوصاف تلك الأماكن وما احتضنته من أحداث يمكن نمذجة أماكن الانتقال إلى قطبين رئيسين: أماكن انتقال آمنة، وأماكن انتقال خطرة.

- **أماكن الانتقال الآمنة (ساحة "تريفا" وسورها)**

لعل الخارطة المكانية في الرواية تظهر "تريفا" أول أماكن الانتقال، وفيها تعددت الفضاءات انسجامًا مع حياة الراعي القائمة على الترحال الدائم. وإبّان هذا التعدد يتحتم على الدراسة التركيز على أبرزها وهو الساحة الكبرى وسور الحصن المطل عليها. وقصد الفتى الراعي مدينة "تريفا" ليشتري بعض لوازمه، ويهيئ مظهره للقاء بنت تاجر المنسوجات بعد ثلاثة أيام [8]. ولكنْ يشغله الحلم الذي تكرر فيعرج على عرافة غجرية لتفسره له، فلا يحصل منها على شيء ذي بال، حتى يجلس في الساحة الكبرى فيلتقي عجوزًا غريبًا، يفسر له حلمه مقابل عُشْر أغنامه، ويدفعه للسفر إلى الأهرامات بحثًا عن الكنز، وتلك الأحداث تجعل البطل الفاعل يتنقل بين الساحة والسور الكبير.

ويتوجب علينا بداية جمع العبارات الوصفية المتفرقة وتفحّصها؛ كي نكون صورةً ناجزةً للساحة. وقد ظهرت تلك الملفوظات على شكل جذاذات متفرقة ذات دلالات وصفية غير مباشرة للساحة وما يدور فيها، كقول السارد:

-تذكر أن عليه القيام بعدة أعمال: شراء ما يأكله واستبدال كتاب أضخم حجمًا بكتابه، والجلوس على مقعد الساحة، ليتذوق قدر ما يشاء النبيذ الجديد الذي اشتراه، إنه نهار شديد الحرارة. والنبيذ قادر بإحدى أسراره العصية على إنعاشه قليلًا. وكان قد أودع قطيع أغنامه حظيرة عند مدخل المدينة (الرواية، ص32).

- "قرر الانتظار حتى تنخفض الشمس" - "وراح يكتب على رمل الساحة..." - "وقبل أن يختفي بإحدى زوايا الساحة" (الرواية، ص32، 36، 40)

وتؤشر هذه العبارات المتفرقة على مدلولات عدة للساحة: الساحة تحتوي على متاجر لبيع الكتب، والنبيذ- موقعها في وسط المدينة- شكلها هندسي ذو زوايا- وذات أرض رملية- الجو فيها حار، فتلك الملفوظات أشارت إلى البناء الطبوغرافي للساحة وظيفتها ساحةَ سوقٍ عامة. وعزز الوصف غير المباشر بعبارات دلت على الحركة والحياة في ثنايا السرد: "قال الشيخ وهو يشير إلى العابرين في الساحة: ماذا يفعل هؤلاء؟ ...إنهم يعملون" و"الناس يروحون ويجيئون ويبدون منشغلين للغاية" و"أشار الرجل إلى بائع للفشار يقف بعربته الحمراء على ناصية الساحة" (الرواية، ص32،35،38). فالوجود البشري فيها تمفصل إلى أكثر من وجه: عام تمثل باكتظاظها بالناس يروحون ويجيئون، وخاص تمثل في بائع الفشار الذي كان في مرمى الرؤية البصرية للفاعل الفتى والعامل لمساعد (الرجل العجوز).

[8] هي بنت تاجر منسوجات، الذي الفتى قصده ليبيعه أصواف أغنامه. ونظرا لأن التاجر يشترط جز الغنم أمام عينيه، توجب على الفتى انتظار دوره أمام محل التاجر، وفي هذه الأثناء جلست معه بنت التاجر ودار بينهما حديث شده إليها، ثم طلب منه التاجر العودة في العام التالي، لذلك هو يهيئ نفسه للقائها.

وغالبًا ما تشير الفضاءات الأثرية إلى علاقة جدلية بين الصفات الطبوغرافية والدلالات التي تؤشر عليها، لما تحمله تلك الأمكنة من شاعرية يحس بها من يقطنونها أو يعبرونها، وبالتالي قد يحار الدارس هل شخّص شعور الإنسان في المكان، أم شخص المكان في وعي الإنسان؟ وبالنظر في تشكيل الساحة وإنتاجها فضاءً معاشًا يخضع لتأثير الإنسان، نجد أن رؤية الساحة توجهها العلاقة بين الفتى والمكان على هذا النحو، إذ قدم الفتى إلى الساحة لينفذ برنامجه السردي المتمثل في الحصول على مستلزماته وإعداد نفسه للقاء بنت التاجر، وثمة برنامج سردي ملحق وهو انتظار وقت الظهيرة حتى يخفَّ الحرّ فينطلق بأغنامه، وبناء على هذا كانت التفاعل الذهني بين الفتى والمكان شبه معطل؛ ففكره في ساحة أخرى وكل ما يدركه في هذه الساحة هو الحرارة الشديدة.

ومع تدخل الشيخ في سير الحكي تبدأ تفاصيل المكان بالتّمظهر، فتبدو زاوية الساحة، والرّمل الذي يغطيها. وقبل تطفل العجوز عليه، لم يكن الفتى يتفاعل مع المكان، بل كان المكان جاثم بروتينه المعتاد. وفي اللحظة التي يبدأ الفتى يدرك وجوده في المكان، يلاحظ أن الناس "يروحون ويجيئون" في حركة نمطية تتعارض مع برنامج الفتى الطامح لكل اكتشاف جديد. والأهم من ذلك كله "بائع الفشار" الذي يعمل وجوده على زعزعة قناعات الفتى، ويشكل دافعًا كي يغير برنامجه، ذلك لأنه تخيل نفسه يعيش تلك الحياة النمطية المملّة التي يعيشها بائع الفشار، إن لم يعقد العزم على السفر؛ ومن ثمّ غدا أكثر جدية مع برنامج السفر لتحقيق الحلم. وفي تلك اللحظة من سير الحدث يبدأ وجود الفتى بالظهور على وجود المكان، إذ راح يدرك حركة الناس، وبائع الفشار الذي تحول من راع مستكشف إلى جزء ثابت من ذلك المكان.

ولعل ما بدا من جدلية العلاقة بين الفتى والمكان، يؤكد قيام المكان كفضاء معطّل لبرنامج الفتى القديم، ومساهمته في إذابة جليد قناعاته. ولكي يمضي في البرنامج الجديد، لابد من تغيير المكان، فالاختلاف الطبوغرافي بين الفضاءات يصاحبه اختلاف في القيم والأفعال، ولذلك كان لابد من وجود فضاء آخر يأخذ الفتى باتجاه البرنامج الجديد، وهو فضاء السور البعيد عن السوق، لكنه يقع ضمن المدار البصري للجالس على ذلك السور، ومن ثمّ فالجلوس على كرسي في ساحة مغلقة وسط المدينة، يختلف عن الجلوس على سور على أطراف المدينة. وتبين العبارات السردية التالية البعد الوصفي والدلالي للسور: "وهو يودّ تسلّق المنحدر الصخري والجلوس على السور. باستطاعته أن يرى إفريقيا...ومن علٍ يستطيع أيضًا أن يشاهد القسم الأكبر من المدينة بما في ذلك الساحة التي تحادث فيها مع الرجل العجوز" - "تأملَ من علٍ، الساحة. مازال البائع المتجول يبيع الفشار، في حين أن المقعد الذي جمعه بحديث الشيخ، قد شغله شاب وفتاة مستغرقين في قبلة طويلة" (الرواية، ص42،43) بينت هذه العبارات الوضع البرجي للسور ببنائه المرتفع وموقعه المتوسط والمطل على جغرافيتين منفصلتين ومتباعدتين.

وفي السور، بدأ تشخيص وجود المكان في وعي الفتى جليًا، تمثل ذلك في حركة الصعود إلى السور التي عكست قيمة الارتقاء من فكرة الراعي-الذي قد يرفض الناس تزويجه بناتهم- إلى المغامر الحرّ الذي يمكن أن يمتلك ما يطمح إليه. كما أن موقع السور المطل على عالم الفتى الذي يعرفه، وعالم آخر يطمح بارتياده، يعكس فكرة انتقال الفتى من برنامجه الذي اعتاده، إلى برنامج مغامرة يطمح إلى تحقيقه في بلاد غريبة. وفي اللحظات التي اقترب فيها من قراره بالمضي في مغامرة السفر، يجلس في هذا المكان الذي يطل على المكان الحلم، إذ وقعت إفريقيا تحت بصره " قبل أن يتعرف إلى مدينة تريفا لم يكن يتصور أن إفريقيا قريبة إلى هذا الحد" (الرواية، ص42). وقد هيأ له فضاء السور اتصالًا مباشرًا بالفضاء الذي يحلم بالوصول إليه (الصحراء) من خلال الريح التي تلامسه "بدأت الرياح تهبُّ إنه يعرف هذه الرياح، فهي تدعى الرياح الشرقية، لأنها هي بالذات، جاءت معها العصابات... ازداد عصف الرياح" (الرواية، ص 42). وبهذا الاتصال المحسوس المتمثل بالرؤية البصرية والإحساس اللمسي، برز فضاء السور عاملًا مساعدًا للراعي على نقله من الفكر المحدود إلى الحلم الواسع، حيث تتحقق "أسطورته الشخصية"، كما شكل حدًا فاصلًا بين الفضاء التقليدي الوادع الآمن، وفضاء الحماس الذي يذهب بالروح إلى أقصى حدود المغامرة.

- **أماكن الانتقال الخطرة (فضاء قهوة طنجة وسوقها، وفضاء الصحراء)**

كثيرة أماكن الانتقال الخطرة التي مر بها الفاعل. وهذا يلزم الدراسة أن تكون انتقائية للأماكن وليست مسحية. ولعلنا نستخلص ثلاثة أمكنة، وهي مقهى طنجة وسوقها، والصحراء ببعديها الانتقالي والعجائبي، وسنتناول البعد الأول، ونفرد المبحث الثالث للبعد الثاني.

وبالوقوف على قهوة طنجة التي تعدّ المكان التالي طبوغرافيا لسور "تريفا" وفيها بدأ جرّ البطل لأخطر عملية نصب في رحلته، إذ التقى شابًا أوهمه أنه يستطيع أن يوصله إلى الأهرامات، وبينما هما يسيران في السوق الشعبية شُغل الفتى عن مرافقه لحظة، فهرب اللصّ ومعه كلّ ما كان يملك الفتى من نقود تاركًا الفتى وحيدًا غريب المكان واللغة. ويمكن رصد السمات الشكلية للمقهى من خلال العبارات الوصفية:

كان جالسًا في مقهى يشبه سائر المقاهي، التي استطاع مشاهدتها أثناء تجواله في شوارع المدينة الضيقة. ثمة رجال يدخنون ما يشبه الغليون العملاق (النارجيلة) ينتقل من فم إلى فم...اقترب صاحب المقهى منه وأشار بشاي قدمه لزبائن في الطاولة المجاورة، وهو شاي مرّ الطعم. لكنه يفضل احتساء النبيذ (الرواية، ص 46)

صور السارد الحالة النموذجية للمقهى، بما يلفها من رتابة يومية، تتجلى في شرب النارجيلة، والشاي المرّ. وكشف فضاء المقهى أول حالة تصادم بين تفضيلات الفتى الغريب في حبّه للنبيذ وعقيدة سكان هذه البلاد، التي تمنع شربه. لكن المقهى مكان عبور، سيجلس فيه وقتًا محسوبًا قبل بدء طريقه إلى أهرامات مصر لإكمال برنامجه السردي، ولكونه غريب عن البلاد لابدّ له من مساعد يدله على الطريق، ووجد ضالته في فتى يلبس الزي الأوربي و"يتكلم الإسبانية" لكن لون بشرته يدلّ على أنه من سكان طنجة، عرض على الفتى مرافقته، وشراء جمل للسفر. واللافت أن صاحب المقهى حاول تحذيره فـ "أمسك بذراعه وأسمعه عظة طويلة دون توقف...قال له: إنه يطمع بمالك، فطنجة ليست كسائر مناطق إفريقيا، نحن هنا في ميناء. والموانئ مغارات اللصوص" (الرواية، ص51).

لعل تقديم فضاء المقهى على أنه فضاء يضمّ الممارسات المشبوهة. والشخصيات المريبة التي تترصّد بالضحايا للانقضاض عليهم، يعدُّ صورة نمطية في المجتمع المغاربي كما صورت ذلك الرواية المغاربية، ويشير بحراوي (1990) إلى أن المقهى في الرواية المغاربية تتحول في إحدى صورها إلى فضاء مشاع، تتجمع فيه فلولُ الأجانب من كلّ صوب، باحثةً عن الغريب والعجيب الذي يغذي حاجتها إلى المغامرة وارتياد المجهول. أما الحالة النمطية لفضاء المقهى فهي فضاء لتأطير الممارسات المشبوهة، التي تنغمس فيه الشخصيات الروائية، وأن أبرز الدلالات التي تؤشر إليها تحمل طابعًا سلبيًا، يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش، ولذلك يصبح المقهى مسرحًا للعديد من الممارسات المنحرفة. وكان لابد والحالة هذه أن يتعرض الفتى لإحدى تلك الممارسات المشبوهة، وبما أنه غريب ويملك مالًا، فإن أولى تلك الممارسات هي النصب والاحتيال.

ومن الضرورة في هذه المرحلة الوقوف على وصف المكان، الذي يتجلى من خلال سرد الحدث: "وانطلقا معًا في شوارع طنجة الضيقة، كانت كل النواصي والحوانيت، مملوءة بضائع معروضة للبيع. وصلا أخيرًا إلى وسط ساحة كبيرة حيث تقام السوق. كان ألوف الأشخاص يتجادلون ويبيعون ويشترون، وكانت المنتوجات الزراعية تجاور الخناجر والسجاد والغلايين في شتى الأنواع" (الرواية، ص51-52)، لعل الملاحظ في هذا النص انفصال وعي السارد عن وعي الفتى، إذ قدم السارد وصف المكان بعيدًا عن انعكاسه في وعي الفتى الفاعل، وكأنه (أي السارد) أشغل هو الآخر عن الفتى وعالمه، فقدم فضاء السوق عبر مجموعة من الانطباعات البصرية والسمعية وربما اللمسية، بنزعة وصفية مشهدية جعلت من السوق مكانًا حياديًا وليس فضاء معاشًا. فالفتى المنشغل بنقوده التي بحوزة الدليل الغريب، لا ينبغي له -وفق شعرية المكان- أن يلاحظ هذه التفصيلات، وأن تترك انطباعًا في وعيه. فكلّ ما يشغله هو مراقبة الدليل الغريب، وشراء جمَل للذهاب إلى وجهته، دل على ذلك عبارة: "ولكن الفتى لم يحول نظره عن صديقه الجديد، فهو لا ينسى أن كل نقوده باتت بين يديه" (الرواية، ص 52)، وهنا يصعب السكوت عن السؤال: من الذي رصد المشهد الوصفي للسوق إذًا؟ لعل الإجابة الوحيدة هي: السارد، الذي فصل فضاء السوق عن العالم الداخلي للفتى. يعزز هذا الزعم أن المرة الوحيدة التي ذُهل بها الفتى عن صاحبه الشاب متأملًا لدقيقتين سيفًا فضيًا لم يرَ مثله من قبل، هرب الشاب بالنقود، ويبين هذا السرد الدرامي الدقيق أن الفتى كان مشغولًا كلّيًا عما يدور أو يعرض حوله في السوق.

ولكنّ الكاتب سرعان ما يستعيد زمام الأمور، ففي النص الذي تلا لحظة السرقة تمظهر السوق فضاءً معاشًا من قبل الفتى "ما زال كلّ شيءٍ حواليه، السوق، والناس يروحون ويجيئون ويصرخون ويشترون السجاد والبندق..." (الرواية، ص 52) قد يغدو وصف المكان مبررًا في هذه اللحظة من عمر الحدث، إذ انفصل الشاب عن وعيه ودخل في لحظة ذهول في فضاء السوق، الذي لم يكن قد دخل وعيه من قبل إلا لحظة دهشته أمام السيف. وكأنه يخرج للتو من عالمه الداخلي إلى العالم الخارجي، ليدرك ذلك الفضاء الذي تسبب بإحدى محتوياته المدهشة (السيف) في مصيبته، بل ويقضي على حلمه، الذي تخلى عن كل شيء لتحقيقه. وبذلك بات السوق عاملًا معطلًا للفتى فيما كان يأمل منه أن يكون مساعدًا له على تحقيق الفعل. ولكن الكفاءة التي يمتلكها الفتى (الإرادة) تمكّنه من استعادة موقعه كفاعل في الحدث الروائي، فيمارس عمله -كما بينت الدراسة- في متجر البلوريات، ويمضي في برنامجه، الأمر الذي يهيئه لولوج الصحراء، المكان الخطر الثاني في الرواية.

وتختزل الصحراء دلالاتٍ مجمعٍ عليها في وعي الإنسان عبر العصور، إذ يقف الضياع والمجهول والخطر والمغامرة والكنوز الدفينة دلالات متأصّلة، تجعل منها مسرحًا لرحلات المغامرين أو غزواتهم على مرّ التاريخ[9]. وهي بالرغم مما تخبّئه لعابرها من المفاجآت والمخاطر، فإن الإنسان لم يستنكف يومًا عن عبورها. وقد يغدو السفر في الفضاءات المجهولة هدفًا بحد ذاته، فضلًا عن كونها معبرًا لتحقيق هدف ما. وبهذه المناسبة رأى لوتمان (2011) أن السفر الطويل يجعل المسافر أكثر قداسةً، وتتزامن فكرة القداسة مع فكرة التخلي عن حياة الرفاهية والرغبة في تحمّل مشقة السفر. فالتحرر من الآثام يتطلب التحرك داخل الفضاء.

وكانت مكتسبات السفر نصب عين الفتى، إذ طمحَ أن يحقق من ورائه الوصول إلى المعرفة الصحيحة، عبّر عن هذا في مواضع عدة من الرواية، منها قول "الخيميائي" للفتى: "ثمة طريقة واحدة للمعرفة، هي العمل. إن كلّ ما كنتَ بحاجة إلى معرفته، علمكَ إياه

[9] "كان ضوء القمر يغمر صمت الصحراء وكذلك السفر الطويل الذي يتجشّمه الرجال بحثا عن الكنوز" (الرواية 179).

السفر" (الرواية، ص144). وكان اجتياز الصحراء من أصول برنامج الفتى السردي، ويمكن اعتبارها فضاءً حتى مع تحفظات عبد الملك مرتاض (1998) الذي رفض المصطلح لأنه يشمل الخواء والفراغ، فيما يبرز الخواء والفراغ سمتين أساسيتين في الصحراء، فيمنحانها امتدادًا في كافة الأبعاد، فضلاً عن البعد الأفقي الذي يدخل بعلاقة جدلية مع الامتداد الزماني. وفي فضاء الصحراء، كان أمام الفتى فائضًا من الوقت ليتأمل ويرصد ويصف، وخاصةً بعدما نصح له الجمّال بالصمت أمام عظمتها.

وكانت الأماكن التي عبرها كثيرة ومن ثمّ فإنّ فالدلالات ستكون غزيرة، تتضح كلما تقدّمنا أكثر في تقليب أوجه النص للكشف عن ملامحه الأكثر نفاذًا. ولكن سيتعذر علينا تطويق كلّ الدلالات والفراغ منها مرة واحدة بسبب التنوع والوفرة الذي تتخذه، والذي يخلق دومًا فرصًا مضاعفة للتعدد والاطّراد، وإزاء هذا الوضع لا يبقى أمامنا سوى التركيز على اكثرها استمرارًا وإنتاجًا للدلالة. ومع أن الصفات المنسوبة لفضاء الصحراء تتمظهر ناطقة بدلالاتها، بحيث يغدو كلّ تأويل زيادةً لا طائل منها، فإنه يمكن الاستدلال بمدلولات نفسية وفكرية تكاد تدخل مع التضاريس الجغرافية بعلاقة عضوية؛ لذلك ينشأ جدل مستمر بين التضاريس والمظاهر الكونية والدلالة التي تؤشر عليها، حتى باتت تلك التضاريس منجمًا لدلالات قابلة للتوليد والمطاوعة باستمرار. فقد تشير الأماكن إلى الدلالة وضدها معًا، فتتشكل لدينا مجموعة من المدلولات المتضادة، والمتعايشة معًا في هذا الفضاء الغني، كالحرية والسجن، فمن المتعارف عليه أن من دلالات الصحراء الحرية والانطلاق، دل على ذلك ملفوظات كقول الجمال: "سبق لي أن عبرت هذه المساحات من الرمال. ولكن الصحراء على درجة ن الاتساع، والآفاق على درجة من البعد، بحيث نشعر معهما أننا صغارٌ جدًا" (الرواية، ص91). ولكن هذا المدلول يتغير بسبب تغير الفعل الممارس في المكان، ما يحقق جليًا العلاقة (تغير المكان- تغير الفعل- تغير المدلول) [10] عبر عن ذلك قول السارد: "فالصحراء التي كانت قبل قليل، مدًى حرًا لا حدود له، غدت الآن، سورًا منيعًا" (الرواية، ص 160) وتبعًا لهذا ينتقل مدلول الصحراء من الحرية إلى السجن.

ومن المدلولات التي تشير لها تضاريس الصحراء: السكون والحركة، وقد يكون السكون الدلالة التقليدية لأي مساحة على الأرض، ولكن أرض الصحراء تثبت وتتحرك فيها الرياح والكثبان، فالكثبان تتحرك بفعل الرياح أو بتأثير اقدام الحيوانات: [11] " ولكن في الصحراء لا شيء سوى الريح الأبدية، والسكون، وحوافر الحيوانات، حتى الأدلّاء لا يتبادلون الكلام إطلاقًا... ما كانت الرّياح لتهدأ قط " (لرواية، ص 91) "فالكثبان تتغير بفعل الرياح، ولكن الصحراء تستمر هي ذاتها" (الرواية، ص91، 116). وأما الرّياح فهي العنصر الأكثر في فضاء الصحراء "فالشيء الوحيد الذي يتغير في الصحراء عندما تهبّ الرياح إنما هو الكثبان" (الرواية، ص 131) وبتجاوُر فعلي السكون والحركة، تتجاور دلالتي الثبات والتغيير، نتيجة تجاور دالين من جسد الصحراء، وهما سطح الأرض والرياح والكثبان.

ويرتبط بالثبات والحركة دلالتا الأمان والخوف. وقد يكون الخوف دلالة طارئة على الصحراء، التي تتميز تضاريسها (دوالها) بالامتداد والوضوح الذي قد يوحي بالأمان، لكن الخوف يأتي من تقلبات المناخ من ناحية، ووفرة العناصر البشرية الخطرة من ناحية ثانية، عبر السارد عن هذه المعاني بالعبارات التقريرية: "باتت الصحراء، الآن، هي الأمان، والواحة هي الخطر" وبالمقابل: "ينبغي أن تحب الصحراء ولكن لا تثق بها ثقة عمياء. لأنها محك الرجال: تختبر كل امرئ من وقع خطواته، وتقتل من يستسلم للسهو" (الرواية، ص119، 129).

ومن المدلولات التي تؤشر عليها تضاريس الصحراء "الحقيقة والوهم"، اللذان يؤشر عليهما عنصرا النور والظلام، فالظلام جلباب الليل، والنور خيوط النجم، بين ذلك عبارة: "نظر الفتى إلى النجم الذي يسيرون فيه، فبدا له الأفق أكثر انخفاضًا، لأن في الصحراء مئات النجوم" (الرواية، ص 103) وبذلك أشار الضوء وامتداد الأفق إلى الحقيقة المطلقة، ورمز الظلام إلى الوهم، وهذا لا مراءة فيه. ولكن المبالغة في ضوء الشمس يخلق حالةً، تشير إلى مدلول مضاد وهو السراب، الذي عُبّر عنه بالعبارات: "راح الفتى ينظر في الأفق المواجه له، ثمة رجال في البعيد وصخور ونباتات زاحفة، تتشبث بالحياة هناك حيث الحياة غير محتملة" (الرواية، ص163)، لكن الفاعل امتلك من المعرفة ما هيأه لإدراك المدلول النفسي للسراب، فقال عن السراب: "وما السراب إلا رغبات تتجسد فوق رمال الصحراء"(الرواية، ص 118).

وبذلك، فما ورد من وصف للصحراء مكانًا مفتوحًا للانتقال دلّ على امتلاء وظيفي ودلالي، عزز مردودية فضاء الصحراء. وتأويل هذا أن الأفعال التي كانت تمارس فيها تعكس المدلولات المشار إليها أعلاه. وأدى تذبذب الدلالات في الصحراء، وانتقالها بين الأضداد إلى تأرجح فضاء الصحراء بين المساعد والمعطل لبرنامج الفاعل، كما بينت النصوص السردية والوصفية، وبخاصة النصوص التي وصفت حركة المسافرين من طنجة إلى الواحة: "انطلقت القافلة باتجاه الشرق، وأنت تمعن في السير صباحًا، وتتوقف عندما يشتدّ القيظ. ثم

[10] "إن الصحراء تشكل سورا منيعا يستحيل اختراقه" (الرواية، ص162).

[11] "عاد الفتى يتأمل الصحراء والرمال التي تذريها الحيوانات أثناء سيرها " (الرواية، ص 101)

تستأنف السير مع انخفاض الحرارة " (الرواية، ص90) وتجلّى هذا التأرجح حتى على مظهرها فتبدو "تارة من رمل، وتارة من حجارة". وعبرت النصوص عن قدرة الفاعلين على التلاؤم مع الصحراء، لما توفره تضاريسها من مرونة فكلما:

بلغت القافلة كتلةً حجريةً، دارت حولها، وإذا كانت الكتل الصخرية مكدسةً، قامت بدورة أوسع. وعندما يكون الرمل ناعمًا جدًا تحت أخفاف الجمال، يجري البحث عن ممرّ تكون الرمال فيه أكثر ثباتًا. وتكون الأرض مغطاة بالملح في مكان جمع من قبل مياه الأمطار؛ فتجد الجمال صعوبةً في السير، عند ذلك يترجّل الجمالون ويساعدونها (الرواية، ص 92).

وكانت نجوم الصحراء توفر لهم الضوء الذي ينير دربهم، [12] فتكون مصدر نور وأمان. وقد تكون مصدر خوف، لما تحمله في بطنها من أخطار: "وذات مساء قرر قائد القافلة عدم إيقاظ النّار منعًا للفت الأنظار. فاضطر المسافرون، عندئذ، إلى النوم وسط دائرة مغلقة تشكّلت من الحيوانات، ليتّقوا برودة الليل" (الرواية، ص 95)، كلّ ذلك يجعل من الصحراء عاملًا يتأرجح بين الإعاقة والمساعدة، ولعلّ هذه المدلولات تعكس تشخيص الوجود المكاني في وعي الإنسان. لكن العلاقة بين الإنسان والفضاء لا تسير باتجاه واحد، إذ قد تعكس وجهتها، فينعكس الوجود الإنساني في المكان، وتتحول من فضاء حاضن للمكان والشخوص والأحداث، إلى شخصية مفكرة فاعلة في الحدث، عبر الفتى عن ذلك بقوله: "راقبت القافلة وهي تعبر الصحراء، إنّهما تتكلمان اللّغة نفسها. لذلك تسمح الصحراء للقافلة بأن تعبرها، وهي لا تكفّ عن الإحساس بكلّ خطوةٍ من خطاها، لكي تتحقق من أنها على تناغم معها" (الرواية، ص 96). بهذا السريان الانسيابي للإحساس في الصحراء، تتأنسن وتغدو فاعلًا مفكرًا مؤثرًا، فيمضي بها الكاتب إلى نقطة بعيدة من الشاعرية حتى يتشكل البعد العجائبي المدهش.

3. عجائبية المكان (فضاء الصحراء)

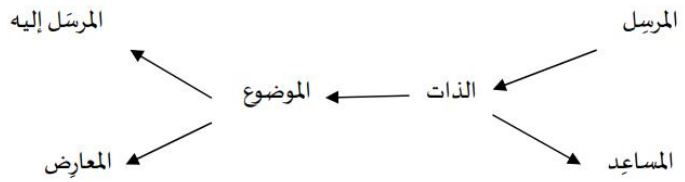
ينبغي الإقرار -بداية- التسليم رؤية الفضاء تتردد بين تشخيص وجود الإنسان في المكان وتشخيص وجود المكان في وعي الإنسان. ولكن إذا غلب وجود الإنسان استحال المكان إلى عامل بحسب (غريماس) والذي لا يشترط فيه "أن يكون شخصًا ممثَّلا. فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر، أو التاريخ، أو يكون جمادًا" (الحميداني، 1991، ص52)، لكن الصحراء في الرواية تجاوزت المستوى الوظيفي (الدور) إلى المستوى (الممثَّلي) فتحولت إلى فاعل، وغدت شخصية مساعدة لشخصية البطل.

والسؤال الذي يشرع هنا: لماذا أنطق الكاتب الجماد؟ لماذا لجأ إلى هذا الخطاب؟ لجأ الكاتب إلى خطاب "يصبو إلى تحرير اللغة والمتخيلة، ويسمح بتجاوز الحدود الوهمية، التي تفصل الواقع عن اللاواقع" (سعيد،1984، ص35) ذلك هو الخطاب العجائبيّ، الذي تتغير فيه أسس العلاقة بين الطبيعة الخرساء والإنسان الناطق؛ فتتحدث وتحاور وتغضب وترضى. ولا يتم هذا بنقلة نهائية للذهن من الواقع إلى الخيال، بل يجري تدريجيًا عبر حركة يتأرجح فيها الذهن بين الحقيقة والخيال، فلا يثبت في الواقع تمامًا ولا يستقر في الخيال نهائيًا. وتعدّ هذه الوضعية من أبرز ما يميز العجائبية وهي بحسب الفيلسوف تودوروف (1993) "التردّدُ الذي يحسُّ به كائنٌ لا يعرف قوانين الطبيعة، فيما يواجهُ حدثًا غيرَ طبيعيّ حسبَ الظاهر" (ص 48). ويعرف العجائبي بحصول أحداث طبيعية، وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي (كما سيتضح من تحول الفتى إلى ريح).

ولجأ الكاتب إلى العجائبية عندما وقع الفاعل في مأزق لا منجى منه إلا بمعجزة، فقد اعتقل وصديقه (الخيميائي) في مخيم عسكري، حيث وجه لهما القائد العسكري تهمة التجسس، فتقدم الخيميائي وادّعى أن لدى الفتى قدرات خارقة، وأنه يستطيع أن يتحوّل إلى ريح، فأمهلهما القائد ثلاثة أيام قبل عرض تلك القدرات. واتكئ الكاتب على وجود الفتى وصديقه في أرض غريبة يعيش سكانها حياة بدائية، يؤمنون بالخوارق، وهو ما عبر عنه قول السارد: "فهم رجال من الصحراء ويخافون السحرة" وقول قائد المعسكر: "أريد أن أرى عظمة الله. أريد أن أرى رجلًا يتحول ريحًا" (الرواية، ص 159، 167) ما دفع إلى القيام بالفعل الخارق من جهة، وخلق بيئة صالحة لتصديقه من جهة ثانية.

وقد يتوجب الرجوع إلى النموذج العاملي عند غريماس لتحديد موقع الصحراء الجديد في البناء السردي. ويتكون النموذج العاملي (الغريماسي) من ستة عوامل: الذات=الموضوع. المرسل = المرسل إليه. المساعد= المعيق. فالذات هو -غالبًا- الشخصية المحورية ناطقًا كان أو جمادًا، والموضوع هو ما تتجه إليه رغبة الذات. أما العامل المرسِل فهو الدافع أو الحافز للشخصية على تحقيق "الموضوع"، والعامل المرسَل إليه هو من يتجه تحقيق الفعل "الموضوع" إليه، وهو المستفيد الأول، وغالبًا ما يشاركه مستفيدون آخرون. وتقوم بين العوامل الستة ثلاث علاقات: علاقة الرغبة والتواصل، أو الإحجام والانفصال/ بين الذات والموضوع. علاقة الإرسال/ بين المرسِل والمرسَل إليه. علاقة التعاون او الصراع/ بين الذات والمساعد أو المعاكس، فقد تكون الذات منفصلة عن الموضوع وترغب في تحقيق وصلة به، وقد يحصل العكس فتكون متصلة وترغب بتحقيق انفصال عنه. وتنشأ علاقة تعاون بين الذات والمساعد، وعلاقة صراع بين الذات والمعارض. وتمر علاقة المرسل والمرسل إليه عبر الذات وفق الشكل التالي:

[12] "وبعد تجاوز كل العقبات، تجد أمامها النجم، الذي يستمر في تحديد الاتجاه نحو الواحة" (الرواية، ص 92)



شكل (1): الخطاطة السردية) (بنكراد، سعيد، 2001)

وبتطبيق النموذج العاملي على الرواية نجد أن العوامل تتوزع على النحو الآتي: العامل الذات: الفتى. العامل الموضوع: التحول إلى ريح. العامل المرسِل: إثبات قدراته، النجاة من القتل على يد القائد العسكري. العامل المرسَل إليه: الفتى، القائد العسكري وجنوده، الخيميائي. العامل المساعد: عناصر الصحراء، فكرة التحول. العامل المعارض: روح العالم (اختلاف طبيعة المتحوِّل عن المتحوَّل إليه)، وبهذا تطورت الصحراء من مكان إلى عامل.

ولعل لوسيلة الوحيدة لتحول الجامد إلى ناطق هي العجائبية، فهي تتوسل بقوانين الطبيعة وتستثمرها لصالح وجود الإنسان، الذي يرتبط بالمتخيل للتعبير عن رؤية مغايرة، تقدم تحولًا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية، ومع الأخرين، مع الواقع واللاواقع (تودوروف، 1994). وتمظهر هذا الدور لفضاء الصحراء من خلال شخصيات ثلاث: الصحراء (سطح الأرض)، والرياح، والشمس. ولكن هذا التمظهر مرّ بمراحل تطور فيها انعكاس الوجود الإنساني، ونمت علاقتها بعامل الذات، حتى بلغت مرحلة الأنسنة، التي مكنتها من التحاور مع تلك الذات، وجعلها عاملًا مساعدًا. ومن جهة الفاعل كان لابدّ أن يتمتع بكفاءة تجعله قادرًا على الاتصال بالجماد، ما تطلب منه تمارين روحية طويلة.

وأول تلك الشخصيات (الصحراء)، التي بدأت علاقتها مع عامل الذات كفضاء انتقال منذ بدء رحلته الطويلة إلى الواحة، وفيها كان يقطع المسافات الطوال وهو يمارس رياضته الروحية التي أكسبته الكفاءة اللازمة للتحاور معها، وأبرز تلك التمارين "التأمل الصامت" لعناصر الصحراء، كما كان يفعل أمام البحر والنار من قبل. عُبّر عن ذلك مرات عدة كقول السارد: [13] "يقضي الساعات الطوال وهو مستغرق في صميم هذا الكون الشاسع وقوة عناصره" -"لزم الفتى الصمت، بعض الوقت وهو يتأمل القمر والرمل الفضيّ" -"عاد الفتى يتأمل اتساع الصحراء..". (الرواية، ص96،91، 101)

وكان الفتى يفعل ذلك ليكتسب لغة الصحراء، فللصحراء لغة يعرفها ساكنوها والخاشعون أمام جلالها، عرف ذلك من الأدلاء، وعبر بالقول: "إنه سحر الإشارات، لقد شاهدت كيف يقرأ أدلاؤنا إشارات الصحراء، وكيف تتحاور روح القافلة مع روح الصحراء" (الرواية، ص 96)، ونتيجة هذا الوضع تعلّم لغتها، وبين ذلك قول السارد: "كان ثمة شيء يساعده على الفهم، هو الصحراء فحسب" (الرواية، ص117)، حتى بات يحمل رسائلها ويصدقها، إذ خاطب زعيم الواحة: "إنني أحمل رسالة من الصحراء"، فرد عليه الزعيم "ولكن التقليد يقول لنا، أيضًا، أن نصدّق رسائل الصحراء، لأن كل ما نعرفه، علمتنا إياه الصحراء" (الرواية، ص 122-124)، وبمثل هذا عبّر الخيميائي بالعبارة التقريرية: "لأن الصحراء معلّم، فوق كل معلّم" (الرواية، ص137). وبهذا اليقين استطاعت الذات الفاعلة تعلم لغة "روح الكون" التي تسكن الصحراء، وبذلك وضع الفاعل قدمه في أول مرحلة لتحقيق موضوع القيمة، إذ كان على يقين إلى معرفة لغة الصحراء هي الطريق لتحقيق هدفه [14]، وعبر عن ذلك مراتٍ عدة، منها قوله للخيميائي: "أرني الحياة في الصحراء، فإن من يستطيع أن يجد فيها الحياة، هو وحده من يستطيع أن يجد فيها كنوزًا، أيضًا... ردد الفتى في سره: لست أدري هل أنجح في العثور على الحياة في الصحراء، فأنا لا أعرف الصحراء بعد". [15] (الرواية، ص 135)

ومعرفة لغة الصحراء هي وسيلة الفاعل للوصول إلى لغة العالم، لأن "الكل "واحد أوحد"، ولغة العالم هي اللغة التي تفهمها جميع الكائنات، والسبيل الوحيد لتعلمها هو مزاولة الصمت والتأمل الروحي في الصحراء ذاتها. عبر عن هذا بقول السارد مثلًا: "استمر الصمت يلف الرجال الثلاثة... فاستشف مرة أخرى اللغة الخالية من الكلمات، أو اللغة الكونية" وقول الفتى: "إن العالم يتكلم بأكثر من لغة واحدة" (الرواية، ص 94، 104) وعبر عن إيمانه بإمكانية أن يمنحه التأمل العلم الذي يغنيه عن (إكسير الفلاسفة) [16] بسؤاله لصاحبه الإنكليزي: "ألا يكفي أن نراقب البشر والإشارات لاكتشاف هذه اللغة؟" (الرواية، ص 98). وهذا رأي الخيميائي الذي نصح له بالقول:[17]

---

[13] "لقد تعلم الصمت من الصحراء" (104) "لقد غدا سكون الصحراء الان حلما بعيدا" (107).

[14] قال الخيميائي عن الإنكليزي المتشوق لمعرفة سر الفلاسفة حين بدأ يتأمل الصحراء: "لكنه بات على الطريق الصحيح، لقد بدأ يتأمل الصحراء" (133)

[15] أيضا ص (143) من الرواية.

[16] تركيب كيميائي سرّي يمكن من تحيل المعادن إلى ذهب.

[17] "حبة الرمل لحظة خلق .." (الرواية، ص149)

ولكنك في الصحراء، فتوغل فيها إذن: إنها تساعد على فهم العالم أكثر من أي شيء آخر على وجه الأرض؛ ولن تكون في حاجة إلى فهم الصحراء، يكفي أن تتأمل حبة رمل واحدة، لكي ترى فيها كل عظمة الخلق.

-ما لذي يجب أن أفعله كي أتوغل في الصحراء؟

-أنصت إلى قلبك.. (الرواية، ص146)

وتبادل الفتى مع المحيطين به الاعتقاد بوجود روح لكلّ ما هو على الأرض، إذ علق الإنكليزي بحماس حين سمع قصة نجاح الفتى في متجر البلور: "إن كلّ ما على سطح الأرض يملك أيضًا روحًا، سواء أكان معدنًا أم نباتًا أم حيوانًا أم مجرد فكرة" (الرواية، ص96) ولعل مثل هذه الأفكار أسست لتكّون العجائبي في وعي الفتى لاحقًا. وكانت جلسات الفتى التأملية تتكرر أمام الصحراء ولكنه بدأ أولى حواراته معها، في أثناء مكوثه في الواحة حين "ألقت الشمس ألوانها الوردية على رمال الصحراء، فشعر عندئذ، برغبة جامحة في الذهاب إلى هناك ليرى إن كان السكون قادرًا على أن يجيب عن تساؤلاته" (الرواية، ص117)، ومنذ ذلك الحين حصل الاتصال بين روح الفتى وروح العالم الساكنة في عناصر الصحراء، ولذلك يمكن عدُّ تلك الجلسات بمثابة تمرينات واظب عليها للحصول على كفاءة محاورة الصحراء وعناصرها.

وبرزت الصحراء شخصيةً محاورةً للفاعل في مشهد درامي، وفي هذا الموضع يصعب على التأويل السيميائي أن يتجاهل المعنى، ففي حوار الفاعل مع الصحراء يتقرب إليها بما يحبان معًا، وهي محبوبته التي تقطن الصحراء وتنتظر عودته، كي يقنعها (أي الصحراء) بمساعدته على التحول إلى ريح. فيجرها إلى حديث "الحبّ"، وهو الشيفرة التي ستمكنه من اكتشاف أسرار الكون، والولوج في روح العالم، تلك الروح التي التمسها حين التقى فاطمة "عندئذ، بدا الأمر كأن الزمن قد توقف، وكأن روح العالم قد انبثقت بكل قوتها أمام الفتى... وأن الحبّ الذي يكنه لها، سوف يمكّنه من اكتشاف أسرار العالم جميعها" (الرواية، ص113). بهذا الإيمان الثابت على قدرة الحب في الكشف عن روح الكون التي تتجلى في مخلوقات وظواهر مختلفة [18]، ومدّ جسور التواصل بين الموجودات، خاطب الصحراء متزلفا لها بالحبّ، وناقشها فيه، فأوّل دورةَ الحياة التي تجري على سطحها بالحب: "الحب هو عندما يحلّق الصقر فوق رمالك، فهو يرى فيك حقولًا خضراء" (الرواية، ص163)، وكرر مناشدته لها بحبه "لفاطمة" فتاة الصحراء.

وبما أن العجائبية لا تترك الذهن يذهب باتجاه الخارق ويستقر فيه، فيغدو خرافة، بل تبعث على الحيرة والتردد بين الخارق والطبيعي، عبرت الصحراء (الجماد) عن عجزها عن تحويل الفتى ريحًا، لكنها جعلت رمالها في خدمته، فأحالته إلى الريح. ولم يكن هذا هو اللقاء الأول بين الفتى وبين الريح، إذ دأب على الاستماع لها في أثناء رحلته الصحراوية استماعًا كان يترك في نفسه متعة بالغة: "وجد أن مراقبة القافلة والإصغاء إلى صوت الريح أكثر إثارة" حتى باتت الريح تتحدث إليه فذكّرته[19] "بوجود لغة الإشارات، المتأهبة على الدوام، لتريَه ما لا تستطيع عيناه أن ترياه" (الرواية، ص 92، 144)، وهكذا حتى غدت الريح قناة اتصال بينه وبين محبوبته وساعي بريد بينهما: [20] "وسوف تبعث إليه بقبلاتها على أجنحة الرياح، آملة أن تلمس الرياح وجهه، وتخبره انها ما تزال قيد الحياة" (الرواية، ص142). ليس ذلك وحسب، بل تجلت مظهرًا من مظاهر الجمال والحرية في الوجود، عُبر عن ذلك في قول السارد يصف صوت فاطمة: "كان الفتى يصغي إلى صوتها فيجده أكثر جمالًا من وشوشة الريح وأشجار النخيل"-"أريد أن ينطلق رجلي حرًا، هو أيضًا، مثل الريح التي تحرك الكثبان". (الرواية، ص 115،117)

وإذن، فالريح في وعي الفتى فاعل حنون مساعد، وهو حرّ، إذ "تتجول في العالم، دون أن يكون لها مهدٌ ولا لحد" (الرواية، ص164)، ويناشدها بما بينهما من ألفة، وبمحبوبته فاطمة التي سمع صوتها من خلال الريح، ويطلب إليها أن تساعده كي يتحول إليها (ريحًا)، لكن ذلك مستحيل بسبب اختلاف طبيعة كلّ منهما. وهنا يستعين البطل بفكرة "التحول" التي تبرز عاملًا مساعدًا له في تنفيذ برنامجه القائم على إقناع محاوريه الثلاثة. وهي فكرة اكتشفها في أول جلسة استنطاق للكون واستماع إلى عناصره، إذ " كان يصغي إلى الريح، ويحس بصلابة الحصى تحت قدميه. كان أحيانًا يجد صدفةً، ويدرك أن هذه الصحراء كانت في غابر الزمن بحرًا واسعًا" (الرواية، ص117) ونمت الفكرة في وعي البطل فكلّ " شيء في الكون ينمو ويتطور، فالعارفون يرون في الذهب أكثر المعادن تطورًا" (الرواية، ص155)، حتى صارت من قناعاته التي يجادل فيها، فأقدم على محاججة الصحراء والريح فيها.

لكن السبيل إلى التحول هو الاتحاد مع الكائنات، ولا يكون ذلك إلا بالحبّ، أي بالاتصال الروحي، وهو القيمة التي أشعرت الريح بالعجز فأذعنت لطلب الفاعل، وراحت تثير الغبار بعنف مكونةً عاصفةً جارفةً لكلّ شيء، ومشكّلةً حجابًا واقيًا، يمكنه من التحديق في

[18] حين ابتسمت فاطمة، كانت بمثابة إشارة انتظرها فترة طويلة جدا من حياته وبحث عنها في "الكتب، وقرب نعاجه، وفي الكريستال، وفي صمت الصحراء" (112) "وربما استطاعت الصحراء أن تشرح له معنى الحب دون امتلاك" (118).

[19] قال الخيميائي للفتى: "لقد انبأتني الرياح أنك آت وأنك بحاجة إلى المساعدة" (الرواية، ص 132)

[20] "كانت الريح تحمل أصوات الواحة، فحاول أن يتبين بينها صوت فاطمة" (139)

الشمس والتحدث إليها. وقدم السارد الحدث بمشهد دراميّ حماسيّ مدهش. جعل من هبوبها المثير يتحكم بتخييل الموجودين، فيلقي في وهمهم تحوّل الفتى الخرافيّ إلى ريح.

ثم ينتقل الحوار إلى الشمس التي لم يتطرّق الفاعل إلى الحديث عنها من قبل، إنما كان يتحدث عن آثارها في الصحراء من خلال الحرّ، أو السراب. ونظرًا لخطورة أثرها، طلب من الريح صنع قناع رمليّ يمكنه من النظر إليها (أي الشمس). ثم دخل في حوار معها، وراحت تقنعه بفكرة "وحدة الوجود" القائمة على اختلاف الطبائع والمهام لعناصره، وأن الحبّ هو الحفاظ على الثبات والاختلاف. وهو من جهته يقنعها بإمكانية تحقيق وحدة الوجود من خلال التحول للأفضل حتى يحقق الكائن وجوده: "لكلٍّ أسطورته الشخصية. هذا صحيح، ولكن الأسطورة الشخصية سوف تنجز يومًا ما. ينبغي، إذن، التحوّل لشيء أفضل. كما ينبغي أن تكون، لدينا، أسطورة شخصية جديدة، إلى أن تغدو روح العالم، بالفعل، شيئًا واحدًا" (الرواية، ص 168). رأى الفاعل أنّ التحول للأفضل هو أساس وحدة وجود الكائنات، وهو وسيلة المرء كي يحقق طموحاته. ويربط فكرة "التحول" بالحب، فيقنع الشمس أنه (أي الحب) القوة التي تحرك روح العالم وتحسّنها، وهو يرمي بذلك إلى أن الحياة في الحركة والتغيير للأفضل "لأن الحبَّ لا يعني البقاء في حالة من الجمود كما هو شأن الصحراء؛ ولا يعني التجوال في العالم، مثلما تفعل الريح؛ ولا مشاهدة كل شيء عن بعد، كما تفعلين (أي الشمس). إن الحب هو القوة التي تحول روح العالم وتحسنها" (الرواية، ص 169)، وحين يصل الفاعل إلى هذه المرحلة من الحوار، يقدم رؤيته بأن الكائنات على الأرض هي من يغذي روح العالم، ومن ثمَّ تكون الأرض أفضل أو أسوأ تبعًا لحالة الكائنات، وهنا يأتي دور الحب، لأن من يحب يريد دائمًا أن يكون أفضل مما هو عليه.

وحين تصل الشمس إلى العجز عن تحويل الفتى ريحًا (وهذا منطقي) تحيله إلى اليد التي كتبت كل شيء. وبفيض روحانيّ غامر في لحظة اتصال مع "الخالق" على طريقة الاتصال الصوفي، يدرك الفتى أن كلّ الكائنات (الصحراء- الريح- الشمس) تديرها يدُ الخالق الأوحد، وأن الكائنات جميعها لا تعرف لمَ خلقت، بل اليدُ التي كتبت كل شيء -وحدها- تعرف العلّة التي من أجلها خلقت الكائنات. وفي هذه المرحلة من الحوار يتوغّل في روح العالم، فيجد أنها في روح الله، وأن روح الله فيه، ومن ثمَّ "بات باستطاعته، منذ الآن، أن يجترح المعجزات". (الرواية، ص 170)

ويُذهل الحاضرون بمشهدٍ مثيرٍ، يشبه أفلام الخيال العلمي، فيخيّل إليهم أنّ ما يجري عملية تحول شاب إلى ريح، مع أنّه كان اتصالًا روحيًا بين الفتى وروح الله، مرّ عبر الصحراء، والريح، والشمس. ويمكن عدّ الصحراء وعناصرها (الريح، والشمس) عوامل مساعدة لعامل الذات على تحقيق الموضوع (الاتصال بالروح)، تطورت إلى فواعل، كما يمكن عدّ فكرة (التجول) عاملًا مساعدًا ثانيًا في الحوار الذي دار مع الصحراء وعناصرها. كلّ ذلك مُرر عبر المخيلة العجائبية التي أتاحت للكاتب كسر الحاجز بين المعقول واللامعقول، بين الواقع والمتخيل؛ فمكنت البطل من محاورة الجمادات، حين تحولت تلك الجمادات إلى شخوص ساعدته على الوصول إلى روح العالم، واكتساب القدرة على اجتراح المعجزات. وبذلك لم يعدْ تملُّكُ قدراتٍ عجيبة وسيلة البطل الفاعل إلى تحقيق الموضوع وحسب، بل الوصول إلى مركز تلك القدرات هو الموضوع الرئيس الذي طمح إلى تحقيقه من رحلته المقدسة.

الخاتمة:

ناقشت الدراسة الفضاء في ثلاثة مباحث وفقا لنمذجتين: الأولى قامت على فكرة التقاطب المكاني، الذي أتاح لنا دراسة المكان مسرحًا لثنائيات تخلق التوتر الاعتيادي بين عناصر، وتعطيه طابعه الجدليّ، ورأينا كيف استطاع هذا المفهوم أن يمدّنا بمعرفة مقبولة بالمجال الهندسي للمكان أو بالدلالات الاجتماعية والعاطفية والفكرية لأطراف التقاطب، ووقع اختيارنا على التقاطب المكاني بين الإقامة والانتقال، لأنهما القطبان الأساسيان في الأمكنة التي جرت فيها أحداث الرواية، وشكلا مسرحًا للتوترات بين الفضاءات: الكنيسة والساحة ومتجر البلوريات، والمقهى السوق والصحراء... وأما النمذجة الثانية فقد فرضتها شاعرية المكان، فتجلت العجائبية في فضاء الصحراء أحد أمكنة الانتقال.

ويمكن القول بكثير من الاطمئنان أن باولو كويلو لم يشيّد فضاءه صدفةً، بل جعل الأمكنة -أو أغلبها-فضاءاتٍ معاشةً لا أمكنة طبوغرافية حيادية، وبالتالي شكل المكان فضاءً روائيًا لا مكانًا منعزلًا مكونًا من ركام هندسي. ولذلك ظهرت الأمكنة من خلال انعكاسها في وعي الفاعل، أو انعكاس وعي الفاعل عليها، ما هيأها لأن تغدو عناصر دالة في البناء السردي، وعوامل مساعدة للفاعل على تنفيذ برنامجه السردي، وقلّ ما انفصل وعي السارد للأمكنة عن وعي البطل، كما حصل في وصف سوق طنجة، أما بقية الأمكنة فكانت تبنى على العلاقة الجدلية بين وعي الفاعل ووجود المكان.

ووفقا لهذا انقسمت تلك الفضاءات إلى عوامل مساعدة كالكنيسة وساحة تريفا وسورها وطريق الصحراء، وعوامل معطلة كسوق طنجة أو عوامل شبه معطلة كخيمة الزعماء، وعوامل متغيرة متطورة وفقًا لتطور برنامج البطل كمتجر البلوريات وصحراء الواحة،

التي بلغت فيها الشعرية ذروتها في التحول العجائبي، الذي أتاح للكاتب أن يسخر اللامعقول في وصل الفاعل بفضاء الصحراء، فمارس الخيال جولاته في التردد بين الواقع واللاواقع.

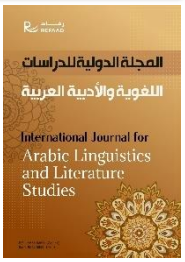
وفي هذه المرحلة من تطور انعكاس وعي الفاعل في الفضاء، انتقلت الصحراء من عامل مساعد إلى فاعل محاور ومؤثر، وبهذا تمكن الكاتب أن يصور أعلى درجات المعايشة والتفاعل بين المكان والإنسان الذي يسكنه. فهل سنشهد دراسات تطبيقية غير تقليدية على روايات عربية تساءلها عن طريقة بناء فضائها، وتسهم في بناء نظرية الفضاء الروائي؟

المراجع:

1. البيرسي، م. ر. (1965). *الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين*، ط (1). ترجمة: جورج، طرابيشي. عويدات.
2. الوسيط . (2017). تم الاسترداد من دراسة: *سيميائية الفضاء في الخطاب السردي لقصة* «الاقتناص»: https://bit.ly/30QP94s
3. بحراوي، حسن. (1990). *بنية الشكل الروائي*، ط (1). الدرا البيضاء: المركز الثقافي العربي.
4. بن مالك، رشيد. (2000). *مقدمة في السيميائية السردية*. دار القصبة.
5. بنكراد، سعيد. (2001). *السيميائية السردية، مدخل نظري*. ب، م: منشورات الزمن.
6. تودوروف، تزفيتان. (1994). *مدخل إلى الأدب العجائبي*. ترجمة: الصديق، بوعلام. مراجعة محمد برادة، ط (1) . دار شرقيات.
7. توسان، برنار. (2000). *ما هي السميولوجيا*. ترجمة: محمد، نظيف. إفريقيا الشرق.
8. لخضر، حشلافي، وفاطمة، بديرينة. (2015). السيميائية السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس. *مجلة مقاليد*: عدد (09).
9. سعيد، خالدة. (1984). *الملامح الفكرية للحداثة*. مج 4. ع (4). الهيئة المصرية العامة للكتاب.
10. كويلو، باولو. (2008). *الخيميائي*. ط (16). ترجمة: جواد، صيداوي. شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
11. لحميداني، حميد. (1991). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*. ط (1). المركز الثقافي العربي .
12. لوتمان، يوري. (2011). *سيمياء الكون*. ترجمة: عبد المجيد نوسي، ط (1). المركز الثقافي العربي.
13. مجمع اللغة العربية. (2004). *الوسيط*. ط (4). مكتبة الشروق.
14. مرتاض، عبد الملك. (1998). *في نظرية الرواية*. عالم المعرفة، 240.
15. مرزوق، زينب. (2018). تشكيل دلالة الفضاء تنظيرًا وتطبيقًا في روايات عبد المالك مرتاض . *مجلة آفاق للعلوم*: الصفحات 293-301.
16. ابن منظور. (1993). *لسان العرب*. ط (3)، دار صادر.

رفـــاد REFAAD
www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
International Journal for Arabic Linguistics and Literature Studies (JALLS)
Journal Homepage: https://www.refaad.com/Journal/Index/6
E-ISSN 2663-5860 | P-ISSN 2663-5852



The Semiotic of the Space in the Translated Novel "The Alchemist"

Futaim Ahmed Danawer

Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language,
University of Taif, KSA
ftaimdanawer@gmail.com

Received : 2/4/2022 Revised : 11/5/2022 Accepted : 28/5/2022 DOI : https://doi.org/10.31559/JALLS2022.4.1.2

Abstract:
This study deals with the "narrative space" as a signifier that is analyzed by linking form and content, to find out whether the place has a neutral topographical presence in the novel, or an active global presence like other elements of the formal novel. To achieve this desired end, the study proceeded according to a tripartite plan that adopted a modeling with two criteria: the first – the polarity, which is crystallized in two opposite pairs, namely the places of transition and the polarities branching from them. The second – relied on the effectiveness of the imagination to reveal the poeticity of the place – or vice versa, which was manifested in the " Fantastic of the desert". The study sought to approach the way in which the writer constructed his spaces, and each of them appeared as a disruptive or auxiliary factor in the program of the narrative actor, until it ended at the height of the transformation, where the fantastic place and its emergence as a sane actor contributing to directing the plot. This study hopes to take a step forward in semiotic approaches to one of the elements of narrative creativity, and to unveil some of its intractable secrets.

Keywords: *alchemist; semiotics; space; novel.*

References:

1. Albyrsy, M. R. (1965). Alatjahat Aladbyh Fy Alqrn Al'shryn, T (1). Trjmh: Jwrj, Trabyshy. 'wydat.
2. Bhrawy, Hsn. (1990). Bnyt Alshkl Alrwa'y, T (1). Aldra Albyda': Almrkz Althqafy Al'rby.
3. Bnkrad, S'yd. (2001). Alsymya'yh Alsrdyh, Mdkhl Nzry. B, M: Mnshwrat Alzmn.
4. Kwylw, Bawlw. (2008). Alkhymya'y. T (16). Trjmh: Jwad, Sydawy. Shrkt Almtbw'at Lltwzy' Walnshr.
5. Lhmydany, Hmyd. (1991). Bnyh Alns Alsrdy Mn Mnzwr Alnqd Aladby. T (1). Almrkz Althqafy Al'rby.
6. Lkhdr, Hshlafy, Wfatmh, Bdyrynh. (2015). Alsymya'yh Alsrdyh Mn Fladymyr Brwb Ela Ghrymas. Mjlt Mqalyd: 'dd (09).
7. Lwtman, Ywry. (2011). Symya' Alkwn. Trjmt: 'bd Almjyd Nwsy, T (1). Almrkz Althqafy Al'rby.
8. Bn Malk, Rshyd. (2000). Mqdmh Fy Alsymya'yh Alsrdyh. Dar Alqsbh.
9. Mjm' Allghh Al'rbyh. (2004). Alwsyt. T (4). Mktbt Alshrwq.
10. Abn Mnzwr. (1993). Lsan Al'rb. T (3), Dar Sadr.
11. Mrtad, 'bd Almlk. (1998). Fy Nzryt Alrwayh. 'alm Alm'rfh, 240.
12. Mrzwq, Zynb. (2018). Tshkyl Dlalh Alfda' Tnzyrana Wttbyqana Fy Rwayat 'bd Almalk Mrtad. Mjlt Afaq Ll'lwm: Alsfhat 293-301.
13. Alwsyt. (2017). Tm Alastrdad Mn Drash: Symya'yt Alfda' Fy Alkhtab Alsrdy Lqsh «Alaqtnas»: https://bit.ly/30qp94s
14. Twdwrwf, Tzfytan. (1994). Mdkhl Ela Aladb Al'ja'by. Trjmh: Alsdyq, Bw'lam. Mraj't Mhmd Bradh, T(1). Dar Shrqyat.
15. Twsan, Brnar. (2000). Ma Hy Alsmywlwjya. Trjmh: Mhmd, Nzyf. Efryqya Alshrq.
16. S'yd, Khaldh. (1984). Almlamh Alfkryh Llhdathh. Mj 4. ' (4). Alhy'h Almsryh Al'amh Llktab.