

تصويرية المكان الموسعة في رواية (ظلال الجفر)

أميرة شايف علي الكولي^(*)

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى ضبط مفهوم (الصورة السردية) في رواية (ظلال الجفر) من خلال دراسة صورة المكان بوصفه مكوناً أساسياً يجمع بين حدوده عناصر العمارة السردية للصورة. وقد عرض هذا البحث لجملة من المطالب توزعت في فصل واحد، عرض المطلب الأول منها لأيقونتي القرية والمدينة، أما الثاني فقد تناول الصورة الأيقونية في كل من المنزل والبيت، في حين تناول المطلب الثالث: التصوير الأيقوني في الغرفة والمعتزل. وقد كشفت هذه الأيقونات عن أن أهمية المكان بوصفه عنصراً لازماً في تكوين الصورة السردية في رواية (ظلال الجفر)، و بثت الرواية من خلاله صوراً دقيقة لتفاصيل كثيرة أملت بها، خاصة وأن التصوير المكاني قد احتل مساحة واسعة من السرد يمكن لها أن تشكل الحدود الملموسة له في صورة فنية مستقلة. وتوصل البحث من خلال ذلك إلى استقلالية التصوير السردية عن التصوير البلاغي الضيق، إضافة إلى أن (المكان) في الرواية كان صورة حية تنبض من خلال علائق الأشخاص، وتوالي الأحداث في تفاعل تصويري متتابع استطاع الوصول بـ(الصورة السردية) إلى شط آخر يتحرر من سداة البلاغة القديمة وسلطتها ويحط في عتبة المصطلح بمفهومه الموسع.

الكلمات المفتاحية: الصورة السردية، المكان، المدينة، البيت، الغرفة.

Abstract

This study aims to control the concept of (narrative image) in novel (Shadows of Jafr) by studying the image of the place as an essential component whose limits

(*) باحثة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية اللغات، جامعة صنعاء. الجمهورية اليمنية.

combine the elements of the narrative architecture of the image. This research presented a number of demands distributed in one chapter, the first requirement presented the icons of the village and the city, while the second dealt with the iconic image in both the house and the house, while the third demand: the iconic depiction in the room and the retreat. These icons revealed that the importance of place as a necessary element in the formation of the narrative image in the novel (Shadows of Jafr), and the novel transmitted through it accurate images of many details that touched it, especially since spatial photography has occupied a wide area of the narration that can form tangible borders. him in an independent artistic image. Through this, the research reached the independence of narrative photography from narrow rhetorical photography, in addition to the fact that (the place) in the novel was a vivid image that pulsates through people's relationships, and the sequence of events in a successive photographic interaction that was able to reach the (narrative image) to another shore liberated from a dam. The ancient rhetoric and its authority and degrades the threshold of the term in its expanded sense.

keywords: House, Room, City, Place, Narrative image

مقدمة:

يعدّ المكان عنصرًا من عناصر الصورة السردية، وسيحاول البحث الكشف عن كيفية الإلقاء بظلاله التكوينية على هيئة الصورة ودلالاتها في السرد، إضافة إلى اكتساب الصورة المكانية أهمية نقدية تنقلها من خانة التهميش إلى مركزية البناء والتأثير المتبادل، من خلال استكشاف ملامحه في رواية (ظلال الجفر).

إن سبرا جادا لمفهوم (الصورة السردية) في رواية (ظلال الجفر) من خلال عنصر المكان أمر يقتضي انفتاحا على (الصورة) في مفهومها الموسع، وفي ذلك احتراز عن الوقوع في المفهوم البلاغي

الضيق المحصور في التجليات البيانية لها، وهي بمفهومها الموسع يمكن أن تطوي البلاغة فيها، إلا أنها لا يمكن أن تنضوي تحت أسر الصورة البلاغية، وهذه حقيقة تفرضها الطبيعة اللغوية للأجناس السردية.

وهذا البحث ينظر إلى (الصورة) بوصفها اصطلاحاً متمسماً بالانفتاح على كافة العلوم والميادين الأدبية وغير الأدبية، ويعمل على كرزها ضمن لغة السرد في أجناسها المختلفة، راغباً من خلال ذلك إلى استنتاج إمكانية سبر أغوار صورة المكان الموسعة في السرد.

ولعل الحديث عن الصورة السردية سيتطرق إلى استكشاف تجلياتها من خلال عنصر المكان في رواية (ظلال الجفر)، وهي منجز إبداعي تصدر المشهد الروائي اليمني في العقد الثاني من الألفية الثالثة، وهو عقد اقتضى صدور العديد من الأعمال الروائية المكتنزة بمهوم الوطن والإنسان في اليمن، متصدراً التوثيق الفكري والتاريخي لماضي اليمنيين، وناقلاً لتفاصيل حياتهم اليومية، ونشاطهم السياسي، إضافة إلى قضايا أخرى كالرحيل والاعتراب.

و(الصورة السردية) مصطلح نقدي واسع الدلالات متعدد المعاني، وقد أثبت حضوره المغاير في رواية (ظلال الجفر)، وهنا تكمن مشكلة البحث في الأسئلة الآتية: كيف كانت هيئة الحضور للصورة السردية في رواية (ظلال الجفر)؟ وكيف أسهم المكان بوصفه عنصراً من عناصر الرواية في تشكل هذه الصورة؟ هل يمكن للصورة السردية الموسعة أن تتحرر من قيود البلاغة لتتجلى في مفهوم تصويري يتناسب مع فنية الحكيم ولغة السرد الواسعة؟ وفي ضوء الاختلاف المتداول بين الباحثين حول مصطلح (الصورة) في الجنس الواحد، ومحاولة إيجاد حالة من التوافق والتوافق بينهما استعداد لصرهما من أجل الوصول إلى مسمى جديد تتضافر فيه جملة من العناصر والمكونات السردية القائمة على تحديد معناه في هذا البحث.

وهذا البحث محاولة تجذرية وتطبيقية لمصطلح الصورة السردية الموسعة من خلال عنصر المكان في رواية (ظلال الجفر)، كما أنه يسعى إلى الاختلاف في تناوله لهذا العنصر، مضيفاً بذلك

شيئا من التجديد في تحليله، ومفصحا عن إمكانية خلق نوع من الانسجام بين الصورة السردية الموسعة وعناصر التكوين والبناء في السرد.

إن تناول الصورة السردية الموسعة من خلال عنصر المكان في رواية (ظلال الجفر) سيحرر المفهوم من تقليدية التداول، وينفتح به على جرأة التناول، إيمانا بأن اتساع المكان في الرواية سيفرض آلية تصوير مغايرة للمألوف البلاغي والنقدي، وأن الصورة مصطلح مترجم يتسع جدا، ويتجذر في آداب وعلوم مختلفة فكيف له ألا يتجسد مع المكان في هيئة متكاملة.

ويروم هذا البحث تحقيق الأهداف الآتية:

- 1_الكشف عن هيئة الصورة السردية الموسعة في رواية (ظلال الجفر).
 - 2_الكشف عن دور المكان في تكوين الصورة السردية الموسعة في رواية (ظلال الجفر).
 - 3_ تكوين التوأمة الفنية بين الجنس والمصطلح، فالصورة السردية الموسعة تتجرد في هيئتها عن حدود البلاغة، وتتجاوزها، لتصبح البلاغة جزءا منها إلا أنها لا يمكن أن تكون الكل.
- في حين تتجلى حدود التصوير المكاني ضمن رواية (ظلال الجفر)، وهي رواية يمنية صدرت في العام 2013م.

وقد رأت الدارسة مناسبة السيميائية في دراستها لتصويرية المكان ضمن رواية (ظلال الجفر)، فالسيميائية هي المنهج الأكثر حضورا في ضوء تنوع المناهج النقدية النصية الحديثة، يمتاز بتنوعه، وتعمقه في سبر أغوار النص علميا وأديبا، وهي إجراء يقوم على جملة من المعطيات النصية، والعلامات الكامنة بين داخل النص وخارجه. وقد جاء هذا العمل في تمهيد وثلاثة مباحث على النحو الآتي:

أ_ المبحث الأول: أيقونة القرية والمدينة.

ب_ المبحث الثاني: أيقونة المنزل.

ج_ المبحث الثالث: أيقونة الغرفة والمعتزل.

التمهيد:

هذا البحث استكمال لجملة من الأبحاث، والدراسات السابقة التي أسست لاستقلالية (الصورة السردية) عن أجناس البلاغة التقليدية، وانفتاحها على آفاق أكثر سعة من المؤلف، وفي هذا المضمار يقر الدارسون أن (الصور) البلاغية الخاصة بالحكي ليست هي تلك الخاضعة لسلطة الاستعارة⁽¹⁾، وهم يندرجون بقولهم هذا في سياق بلاغة جديدة لفهم الخطاب السردى، وعلى ذات الرؤية سيمضي هنري متران (Henri) الذي يؤسس فصلا كاملا في كتابه (خطاب الحكاية) لدراسة (الصور) في رواية (Germinal) للروائي (zola)، الذي يعتقد أن (الصورة) "مكون لغوي في الحكاية"⁽²⁾، في حين يجعل (بيرسي لوبوك) من (الصورة) في الرواية رسما بالفرشاة، ويرى أن "التشابه بين فن الرسام وفن الروائي تشابه تام، فمصدر الوحي فيهما واحد، وعملية الإبداع في كل منهما هي العملية نفسها مع اختلاف الوسائل، ونجاحهما واحد"⁽³⁾. ويرى "أن هناك أشياء أكثر من أن تنطوي عليها المشابهة"⁽⁴⁾، كما يلفت الأنظار إلى الأسلوب ف"الشكل، والتصميم، والتكوين كلها أشياء نبحت عنها في الرواية"⁽⁵⁾. أما (ستيفن أولمان) فقد كان يسعى إلى "فحص أنظمة من الوقائع تثير أسئلة منهجية مهمة، وهي البنية الشكلية ل(الصور)، وطبيعة العلاقات التي تقوم عليها، والدور الذي تضطلع به في تنظيم عمل أدبي ما"⁽⁶⁾، وكان يقصد توازي صورة النثر بالشعر، ويهدف إلى فرض أسلوبية موقعية وسياقية للجنس الأدبي، وقد استنطق (أولمان) ماهية (الصورة) انطلاقا من منهجية تستنبط الخصائص اللغوية المعجمية، والتراكيب البلاغية في العمل السردى، حيث سعى إلى

(1) ينظر: أسلوبية الرواية: 80.

(2) نظرية الرواية: 72.

(3) صنعة الرواية: 20.

(4) نفسه: 20.

(5) نفسه: 227.

(6) الصورة الإنسان والرواية: 55.

دمج اللسانيات في المناهج الأدبية ليكسر الحواجز، ويزيح المعوقات القائمة بين كل من (الصورة)، و(السردي). غير أن (أولمان) لم يلتفت إلى تفاوت مستويات الإنتاج في (الصورة) بين المعقول واللامعقول، كما أن غياب الضوابط المقيدة التي تعمل على تغذية (الصورة) بالفن، والإبداع، سيغرقها في حالة من الفوضى، ويسمها بالارتباك، فضلا عن حصول صورة مشوهة المعنى والدلالة. أما عن اعتبار (الصورة) رمزا جوهريا في النص، فسيترتب عليه أن تكون الرواية بأكملها (صورة)، في حين كان قصر (الصورة) على الشخصيات فقط، وإقصاء بقية العناصر السردية يضع (الصورة) أمام قصور واضح يحد من صلاحيتها.

والحاصل عنده أن (الصورة الروائية) إشكال بحثي في الرواية، وأن منظوره النقدي لن ينفصل عن الرؤية البلاغية التي سيقوم بحصرها تحت هيمنة (التشبيه، والاستعارة، والكنائية)، وهذا سيولد إشكالا جديدا يقلل من حجم (الصورة الروائية)، وهو افتراض التحليل الشكلي للصور الروائية المائز بين أنواع التشبيهين الضمني والصريح في سياقها، وبين الاستعارة والتشبيه من سياق آخر. إنه يرى وجود تمايز واختلاف بين التشبيه بأنواعه التصويرية وصورة الاستعارة. ولم يغفل (أولمان) الوجود التصوري للتشبيه، وقد كان يركز في نقاشاته على التشبيه، والاستعارة، والكنائية مما يؤكد أن تناوله للصورة الروائية لم يخرج عن حدود البلاغة لا غير، وأن (السردي) لم يكن سوى مسرح لإسقاط الحاصل في الأصل. ولعل أهم دراسة شرعت لهذا الموضوع كانت دراسة الباحث المغربي أ. د. محمد أنقار مؤسس الحلقة التطوانية التي قدم فيها جهدا لازما في التأسيس لمصطلح (الصورة السردية) بمفهومها الأكثر اتساعا، و فيها قدم رؤية دقيقة ومؤسسة لمشروع الصورة السردية الموسعة في كتابه (بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية) الصادر في (1994م)، حيث قام بتجذير مصطلح (الصورة) وتجنيسه في (السردي) من خلال تطبيقه على نوع مغاير هو الرواية.

وعلى الرغم من التناقضات المعيقة في الوصول السريع إلى تعريف مباشر، وصريح لـ (الصورة الروائية) حيث تكون تارة نقيضا للصورة الشعرية، وأخرى تتناقض مع (الصورة التشكيلية)، ومرة مع (الفنية الدرامية، والسينمائية) إلا أن أنقار كان على يقين بأن (الصورة الروائية) هي صورة تخيلية، وإبداعية، وإنسانية، تتشكل من تفاعل حقيقي لمجموع التكوينات السردية ضمن سياقات متغيرة، ولذلك يمكن للناقد في السرد الروائي أن يدرس صورة الموضوع، وصورة اللغة، وصور الفضاء، والشخصية، والراوي، والإيقاع، والامتداد، والتوتر، وغيرها، وعلى ذلك يؤكد (أنقار) أن (الصورة الروائية) ليست "تكونا متحققا خارج بنية النص، ومكوناته، بما فيه البنية الذهنية، بل هي وجود مترج عضويا بالفقرة، والمشهد، والمقطوعة، والحوار، والحوادث، والفضاء، والشخصية، والموضوع، وكذا بالانطباعين الذهني، والنفسي اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي"⁽¹⁾. كما يؤكد دينامية (الصورة الروائية)، ومساهمتها في "ضمان دينامية النص الروائي، وهي توتر، وامتداد، وتفاعل بين مختلف أنماط الصور الكثيفة، والمباشرة، والجزئية، والكلية. وهذا الطابع التكويني الداخلي لا يلغي قيام جدل، وتعارض بين (الصورة)، وما هو خارجي عنها عندما تنخرط في لعبة تداولية غير متكافئة مع الخبر، والواقع، والتاريخ. كل هذه المعطيات تثبت أن (الصورة الروائية) ليست اعتبارية، بل خاضعة لمنطق يتحكم بدقة في مظاهر ترابط المكونات، وبذلك تتشكل أية صورة فنية في نسق يصبح هو كونها، ونسغ وجودها، ويغدو أي نقل، أو تحرير، أو فحص للصورة بعيدا عن نسق التشكل هدرا لكنها"⁽²⁾. وعلى الرغم من إقراره بصعوبة الوصول إلى تعريف دقيق للصورة الروائية حيث تتوازى في ذلك صعوبتها مع الصورة الشعرية إلا أنه يمكن استشفاف ذلك من نتائج سياقاته التحليلية، فهي "نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي هيئة، وشكل، ونوع، وصفة، وهي ذات مظهر عقلي، ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم، والحفر، والتصوير الشمسي، موعلة في

(1) بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: 16.

(2) نفسه: 16.

امتدادها إيغال الرموز، والصور النفسية، والاجتماعية، والأنثروبولوجية، والإثنية، جمالية في وظائفها، مثلما هي سائر صور البلاغة، و محسنتها، ثم هي حسية، وقبل كل شيء هي إفراز خيالي⁽¹⁾ كما أنها "إجراء لغوي، ووسيلة فنية، وغاية، ونسق من بلاغة النثر، كما هي مستند إنشائي يتعاوره كل من مبدع الرواية وناقدها"⁽²⁾.

ولربما كان عنصر (المكان) هو الأكثر ضعفا في السرد مقارنة ببقية العناصر التكوينية الأخرى، ولعل ذلك يرجع إلى تجاهل نظريات السرد الكبرى عن التنظير الفكري له مقارنة ببقية العناصر البنائية كالزمان، والشخصيات، والرواة، والأحداث. إلا أن الأمر لم يخل من محاولات جادة لفتت الأنظار إلى أهمية الدور الذي يؤديه هذا العنصر في السرد، فقد تقدم (غاستون باشلار) بدراسة أوضح فيها القيمة التي يمكن أن يحظى بها (المكان) من خلال الدور الذي يتمثله في السرد، إذ قام بدراسة "القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد، أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت، والغرف المغلقة، أو في الأماكن المنفتحة الخفية، أو الظاهرة المركزية، أو الهامشية، وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب و القارئ معا"⁽³⁾.

كما أن هناك جهودا أخرى تذكر في سياق التأصيل لدراسة عنصر (المكان) في السرد، وهي الجهود التي قدمها الباحثون الألمان، فقد ميزوا في سبيل ذلك بين مكانين متعارضين الأول منهما هو المحدد، في حين كان الثاني فضاء دلاليا تشكله جملة من علاقات الشخصيات، ومشاعرها، وأفعالها. وقد استنتج (هيرمان) أهمية الدور الذي يلعبه المكان في صناعة التخيل الروائي. أما الفرنسيان (جورج بولي)، و (جيلبير دوران) فقد اقتصرنا في دراستهما على تحليل فضاء الرواية خارج أنساقها الفنية، وعلاقتها مع بقية المكونات الحكائية في العمل الفني الإبداعي. وقد أسهم (جورج

(1) بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: 15.

(2) نفسه: 15.

(3) بنية الشكل الروائي: 25.

بوليه) في دراسة الفضاء الروائي لذاته دون تحليل الروابط التي تجمع بينه وبين الأنساق الطوبولوجية الأخرى، في حين تساءل (رولان بارث) عن الضرورات الداخلية التي يخضع لها تنظيم (المكان) في الرواية، ماضيا في وضع اقتراحه بوصف الحدث وصفا دقيقا، ودراسة العلائقية بينه وبين مكونات الحكاية، إضافة إلى الاهتمام بوظائفه وكثافته السردية لأجل الوصول إلى مفهوم، ومعنى أكثر نضجا في دراسة (المكان). أما (يوري لوتمان) فقد كانت جهوده مائزة في دراسة (المكان)، حيث قدم تحليلا للتقاطبات المكانية، ضمن ضدياتها الثنائية التي ستجمع بين المتعارضات في علاقات انعكاسية متحركة، والتوترات الحاصلة عنها، وقد مثلت دراساته تطورا منهجيا ضمن مسيرة الدراسات التي وقع عليها الاهتمام بهذا العنصر. وإذا كان (باشلار) قد درس جدلية الداخل والخارج معارضا بين القبو والعلية، وبين البيت، وغيره البيت، فإن (لوتمان) قدم نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية انطلاقا من فرضية تفيد أن (المكان) حاصل تجانسي، وتفاعلي للأشياء الكامنة فيه. أما (جان فيسجر) فقد قدم في (الفضاء الروائي) البناء النظري الذي استندت إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها النصية، وذلك بعودتها إلى المفاهيم الأولى. ولربما سيحتل (المكان) موقعا بارزا في الرواية الحديثة، فيحظى بناء على ذلك بموقع نقدي يوازي غيره من التكوينات السردية الأخرى التي تشكل وجودها من خلال اللغة المطبوعة، والألفاظ المنتورة في الورق، وهو ما سيدفع به لأن يحتوي المشاعر، والتصورات، وهذا ما سيميزه عن غيره من الأمكنة، وقد يدعم (الراوي) صورة المكان بإضافة فضاء جديد يعتمد على الفراغات البيضاء، وعلامات الترقيم، والعناوين، والأغلفة، وفهارس الموضوعات... الخ، وهو ما يطلق عليه الفضاء النصي، أو الفضاء الطباعي، وهي فضاءات شكلية جافة، قد تصنع وجودها الخاص إلا أنها ستفتقر إلى خصائص الفضاء، ومظاهره التخيلية. ولقد تتشكل الأمكنة من خلال جملة الأحداث التي يقدمها الشخصون في إقامتهم، ورحيلهم،

وعلاقتهم مع بقية العناصر، وانتماءاتهم إليها. ووفقا لـ(غالب هلسا)⁽¹⁾ فإن المكان في الرواية العربية إما أن يكون مجازيا، أو هندسيا، أو تجربة معاشة، إضافة إلى المكان المعادي، ويقصد به السجن، والمنفى، والطبيعة الخالية من البشر.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن التعريفات الإجرائية في هذا الطرح وردت كالآتي:

1_ **الصورة السردية:** كل لفظي، وكون تتناغم فيه كل مؤثرات البنية السردية، وتترابط فيما بينها في علاقات داخلية دون الإعراض عن البيئة الخارجية للنص، شاغلة بذلك حيزا من اللفظ المجسم، ومؤثرة في دلالاته المتنامية.

2_ **المكان:** وهو الحيز المتعدد، المحصور بحدود لغوية فنية.

وفي (ظلال الجفر) يتجلى المكان بوصفه عنصرا تكوينيا في (الصورة السردية) في جملة من المسارات يمكن استجلاؤها في الآتي:

أ_ المبحث الأول: أيقونة التصوير في القرية والمدينة

المكان هو الحيز الذي يتنامى فيه الحدث⁽²⁾، وفيه تتحرك الشخصيات لتنسج علاقتها الفنية التصويرية، وهو أيقونة تضم بين حدودها مجموعة من الأيقونات الدالة، وهو حيز إقامة العلاقات بين الشخصيات، وفي هذه الرواية ستغرق الأيقونات المكانية في القدمية حتى تجعل القارئ أمام عزلة حقيقية عن العالم، و تتوزع بين جملة من القرى القاطنة في أماكن نائية في جبال بعيدة عن المدينة، في حين ستنتزع عن هذه القرى جملة من الأماكن القائمة الغامضة في فكر العامة، إلا أنها أيقونات تنويرية لملاكها، وحيننا آخر ستندرج هذه الأيقونات في الحداثة ل يتم التعاطي مع الصورة بحذر، ويمكن عرض تفاصيل ذلك في الآتي:

(1) المكان في الرواية العربية: 8_9.

(2) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد: 22,23.

1_ المطلب الأول القرية أيقونة تصويرية دالة:

ما هي القرية؟ وكيف أصبحت علامة دالة تحدد مسارات ومدلولات الصورة السردية في رواية (ظلال الجفر)؟

لغويا تحيل أيقونة (قرى) إلى كثير من الدلالات، ولها أن تخفى على الذهن أو تبدو، غير أن ما يقترب من القصد الدلالي لها في هذا البحث ما أشار إليه لسان العرب⁽¹⁾ إذ وردت في أيقونة (ق ر و) لتحمل دلالة المساكن، والبيت، والضياع، وقد أطلقت وقصد بها المدن. ولعل ابن فارس⁽²⁾ يؤكد المعنى فيطلقها على المكان الذي اتصلت به الأبنية، واتخذت منه مقرا وقرارا. في الحين نفسه استعملت هذه الأيقونة في الاصطلاح للدلالة على "المكان الذي يعيش فيه مجتمع قليل من الناس في منازل مركبة من الجدران والسقف غير مسورة، أهلها ذو زروع ونخيل وفواكه وخيل وشاء كثير، وإبل، ويكون فيها قرى لمن يمر بها"⁽³⁾.

ولعل القرية كانت أيقونة التصوير الأولى في المكان، وهي أيقونة دالة، فقد ظهرت قرية (المحجوبة) باسمها الذي سيطابق واقعها دلالة ومعنى، وهذا الاسم سيلقي عزله فلن يطال المكان فقط، بل سيتفرد بحجب إنسان هذه القرية عن كل المتغيرات الزمنية المحيطة، وقد منعت قرية (المحجوبة) عقول قاطنيها عن كافة المعارف الحياتية والعلمية. كما أن إنسان هذه القرية كان الأقرب إلى الإيمان بالخرافة من الحقيقة، إضافة إلى الإيمان بالماورائيات المجهولة. ويسهم موقع قرية (المحجوبة) في عزلتها، حيث توجد بين خمسة تلال تحيط بها من كل الاتجاهات، الأمر الذي يؤكد وعورة طريقها وصعوبة الوصول إليها، ومن يخرج عنها لن يعود إليها إلا إذا كان عودا أخيرا لا خروج بعده، فقد جاء في وصفها قول الراوي: "بلغنا القرية تمام الثامنة صباحا، ركنا السيارة في ساحة

(1) لسان العرب مادة (ق ر و).

(2) مقاييس اللغة: 75/5.

(3) مفهوم القرية ودلالاتها في القرآن الكريم: 3.

عند المدخل، ترجلت أتلفت في كل الاتجاهات متأملا تلالا خمسة تطوق القرية كوحوش أسطورية ليس لها من شيء سوى حماية هذه المحجوبة النائبة، وإخفائها عن الأنظار⁽¹⁾. هذه القرية أيقونة موعلة في التوحش، فهدوؤها القاتل يترك المجال مفتوحا أمام إنسانها ليؤمن بالخرافة، وقد يسم بركة السباحة فيها بالمسكونة، وهو اسم يتواءم مع المخاوف التي تسكنه في هذه الأماكن الأشبه ما تكون بالمهجورة، والمنكفئة على ذاتها كما يتضح ذلك في الصورة الآتية: "قررت أن ألقى بنفسي في إحدى تلك البرك التي كان لها أسماء كما هي للبشر، كان اسمها المسكونة، أما لماذا سميت هكذا فلأن أهل قريتنا يدعون أنها البركة المفضلة للجن، بل وأنها قلب مأواهم. كنت وحيدا لا من أحد ينتشليني إن نھشني الخوف، وداھمني العجز، نزلتها بملابسي حتى إذا ما أدركني الغرق شعرت بشيء ما يدفعني للأعلى، والطفو، أرعبني ذلك الشيء أكثر مما كان سيرعبني الغرق نفسه، فاندفعت مجدفا بكل ما أوتيت من خوف موليا الأدبار"⁽²⁾.

وتتملئ أيقونة القرية بالأضرحة وقبور الأولياء، ومقاماتهم المقدسة، ولقدرات معينة يتوهم الناس بقداسة شخص ما من الأموات فيها، وهي في الأغلب خرافات خادعة، يتحول فيها القبر إلى مزار يتقربون من خلاله إلى الله، ويتبركون بدفن موتاهم إلى جانبه، كما يتضح في الصورة الآتية: "دفن الوالدان في ضريح الجد "الجنة" حيث مقام جده الولي على "أكمة الريح"، ودفن أخواه في مقبرة القرية جوار داره الحالية، كان يؤكد باستمرار أن لعنة الظلام وراء تلك المأساة"⁽³⁾.

والتعليم في القرية ليس على ذلك الرقي الذي يسمح للإنسان بالخروج عن الإطار العام للجهل فيها، وقد "تظهر بضعة علوم يتاح للقلة بالتعرف عليها ويمتنع الكثير عنها، غير أن كل ذلك سيكون على يد معلم واحد لا عن طريق المدرسة كان قد حفظ القرآن، وتعلم أصول

(1) ظلال الجفر: 64.

(2) نفسه: 159.

(3) نفسه: 47.

القراءة والكتابة، وقسطا لأبأس به من علوم الدين على يد أبيه في القرية"⁽¹⁾. وقرية المحجوبة أيضا أيقونة تصويرية لحياة الإنسان المعتمد على جهده الذاتي في الرعي والزراعة، وأحيانا يعتمد على مهارته في الدجل، والشعوذة لتذليل سبل العيش فيها، وهذه الموروثات الثقافية سمة لازمة للكثير من القرى النائية جدا في اليمن. إن عجز هذه الأيقونة عن مواكبة الحداثة العالمية، وما يحيطها من متغيرات زمنية فكرية وثقافية جعل منها بيئة طاردة للكثير من البشر، خاصة من كان لديه تطلع في الوصول إلى معارف أخرى مختلفة "لم يكن ثمة شيء يجبرني على مغادرة القرية، فأنا أعتمد في معيشتي على ما ورثته، ولم أكلف نفسي عناء البحث عن عمل لم يكن ذاك نقطة ضعف، بل إني أعده من نقاط القوة، إذ سيساعدني في عدم الخضوع لسيطرة أحد، إنما لم يكن لي من شيء أفعله هنا، فقررت مغادرتها ولو إلى الأبد"⁽²⁾.

2_المطلب الثاني: المدينة أيقونة تصويرية دالة:

وتختلف أيقونة المدينة عن القرية، فهي إن تشابحت معها في كونها تجمع سكاني لعدد من البشر فإنها ستغايرها في النهضة والتقدم، ويمكن لهذا البحث أن ينطلق في قراءة هذه الأيقونة في الرواية من تعريف ابن خلدون للمدن حيث وصفها بقوله: "أمصار تمتلك أبنية كبيرة وأجرام وهيكل عظيمة، وهي عامة حيث تحتاج إلى التعاون واجتماع الأيدي من أجل اختطاط المدن وتمصيرها"⁽³⁾. والمدينة في (ظلال الجفر) أيقونة فنية، صورت أشكال التجمعات البشرية المتقدمة، وأساليبها العمرانية، والاقتصادية، وأيدولوجيتها المتغايرة. وتحظى أيقونة المدينة بحضور خافت في الرواية، إلا أنها النافذة الأكثر انفتاحا على العالم، وهي ملاذ الإنسان المغادر لقرينته، ووجهة الباحث عن المعرفة. وتذكر المدن في (ظلال الجفر) بصفاتها لا أسمائها، وهي مدن مؤثثة بمحتوياتها البشرية المكتظة،

(1) ظلال الجفر: 47.

(2) نفسه،: 22.

(3) تخطيط المدن في العمارة الإسلامية_ فكر وفنون: 36.

وموجوداتها المادية المتشابهة. والمدينة أكثر حيوية من القرية، فهي مركز الاقتصاد، وتحتوي على البنك كما يشير إلى ذلك في قوله: "كان المساء قد خيم حين بلغنا إحدى المدن الصغيرة، ما كان بجوزي من المال أودعته صاحبة شيخي لتتصدق به، فكان لا بد من المبيت حتى يفتح البنك أبوابه، فأنقد صاحبي أجرة سيارته، وأدفع تكاليف المبيت، وآخذ مبلغا على سبيل الاحتياط لتغطية ما يطرأ من احتياجات"⁽¹⁾. هذا الموقف يؤكد الفجوة في المسافة النفسية، والفكرية بين القرية والمدينة، ففي المدينة يضطر الإنسان إلى التعامل مع البنوك، في حين لا يزال في القرية غير محتاج لحمل النقود، بل إن نقده تمثل في الموجودات الزراعية، والحيوانية في حالة ما إذا تمت المقارنة بين الوضعين الاقتصاديين للمكان. وإذا كانت المدينة "تجمعات سكانية كبيرة وغير متجانسة تعيش على قطعة أرض محدودة نسبيا"⁽²⁾، فإنها المكان الأنسب للهجرة. وهي ملاذ مناسب للبحث عن الرزق، حيث "اضطر بسبب الفقر إلى الهجرة، واجتياز البحر للبحث عن عمل في بلدان شرق ووسط أفريقيا، وتحديدًا أثيوبيا، وكينيا، وتنزانيا"⁽³⁾، وجميعها مدن تكتظ بالبشر، وتمتلىء بالحياة من خلال العلاقات القائمة بينهم.

ومقدار التفاوت الاقتصادي للإنسان في المدينة، وما يمتلكه من المال سيحظى بالخدمات التي يريدها فإن كان غنيا سيأخذ فندقا نظيفا، في حين إن كان لا يملك المال فسينزل في فنادق ذات وضع رديء كما يصور ذلك الآتي: "عدنا لنعثر على فندق صغير، بعد مسير ساعة عند المفترق مع الطريق العام، قبلناه مضطرين رغم رداءته عشاء خفيف، وانكفاء على سريرين متعفين"⁽⁴⁾.

(1) تخطيط المدن في العمارة الإسلامية - فكر وفنون: 18.

(2) ظلال الجفر: 23.

(3) نفسه: 48.

(4) ظلال الجفر: 62.

وقد يوجد نزل شعبي أو ما يطلق عليه (لوكندة)، وفيها الكثير من العمال والمحتاجين، فهي نزل عادي لا تبدو عليه مظاهر الأناقة والثراء لذلك كان قاطنوه من البسطاء جدا، وتظهر الألفة بين نزلائه، وقد جاء في صورته "نزلت نزلا شعبيا يقطنه العمال والمعوزون، (...) كل من ينزل هكذا نزلا يعدونه منهم، يزجون أوقاتهم في أحاديث فيها من المتعة والتلقائية مالا تحظى به عليه القوم، مزيج فيه كل شيء، شديني كثيرا شخص خمسيني يعمل منجد كتب يركن عادة إلى السرير المجاور لسريري (لا بد من الإشارة هنا إلى أن النزل هنا كان عبارة عن حجرة واسعة مزدحمة بأسرة مرصوصة دون فواصل)"⁽¹⁾. وقد امتلأ المكان البسيط ذو المسافات المتقاربة بالألفة بين النازلين فيه على العكس من سابقه.

والمدينة أيضا مركز للعلم والمعرفة، وتحتوي على الكثير من المكتبات النفيسة كما هو الحال في الصورة الآتية: "وها هي مدينة أحمد آباد، حيث واحدة من أكبر مكتبات المخطوطات والتي قد تضاهي مكتبة الفاتيكان، وداري المخطوطات في كل من مصر وتركيا، يقال إن مكتبة جامع أحمد آباد العملاقة هي من موروثات سلالة أمراء عرب من أصول يمنية تحديدا، ومن أتباع المذهب الإسماعيلي"⁽²⁾، ويمكن للشخصية أن تجد فيها ما تبحث عنه من معارف خاصة فيما يتعلق بفكرة الظلال. وأحيانا تكون المدينة مذهلة، ف(إسلام آباد) "بلد تلاقحت فيه الكثير من الثقافات، واللغات والأديان والرؤى، والأفكار، حتى تلك التي اندثرت في بقية الأصقاع، مئات اللغات والقوميات والأجناس، الكثير من الأفراح والأتراح في هذه الهند المكتظة بالظلال، الإله هنا حاضر بكل صورة، يرنو للجميع بود، فيتجلى ذلك الود مساجد وكنائس وبيعا ومعابدا وبشرا وحجر أو كائنات، الهندوسي، والبوذي، و السيخي والوثني واليهودي

(1) ظلال الجفر: 188.

(2) نفسه: 152.

والمسيحي والمسلم، بل وحتى ذلك الذي ينكر كل شيء ولا يؤمن بشيء إنها الأرض والسماء بأبهى وأشنع صورهما وأكثرها كثافة، إنها الشرق والغرب، الجنوب والشمال، خليط متجانس متناقض، يخلق تنوعا ساحرا تترج فيه روائح التوابل بعبق الزهور، وأدخنة البخور والعود. بلد مآله الوثائم وإن أرهقته نيوب مغالين ودماء أبرياء⁽¹⁾.

غير أن المدينة ستشكل علاقتها مع الناس من خلال المنفعة، وتنوع الخدمات، وفيها قد يجد الشخص طعامه وما عليه فقط إلا أن يحمل النقود معه "ألفيتني وسط المدينة أمام تجمع للمطاعم، يلسعني بعض الجوع إذ أستم ما ينبعث من روائح مع أنهم كانوا على وشك الإغلاق، ودونما اختيار مدروس، دخلت أحدها"⁽²⁾، وفيها أيضا سيجد العلاج الصحي المناسب الذي لا يمكن له أن يجده في غيرها، يقول الراوي وهو في الهند "استحال كل ذلك مرضا أقعدي الفراش، زادت وطأته باطراد، نقلت إلى المستشفى بعدما لم تُجد مهاراتي في طب الأعشاب نفعا"⁽³⁾، وتوجد فيها المدرسة والجامعة، وهما القطبان الرئيسان في صناعة، وتوجيه الفكر البشري، غير أن التعليم تسوده جملة من المشكلات التي يمكن أن تحطم الحلم، والأمنية كما أشار إلى ذلك الراوي في قوله "زادت قدرتي على الاستيعاب بدرجة لم تكن أثناء دراستي في المدرسة، أو الجامعة طبعاً لم أخبركم أنني مثل كثيرين _ لم أدرس في الجامعة إلا ما لم أرغب به، وهو ما فرضته درجتي المنخفضة في الثانوية العامة، لأجد نفسي هكذا ومن دون تفكير أدرس الفلسفة _ ولأتمها بعد عناء ومشقة _ كيفما اتفق"⁽⁴⁾ والذي يبدو أن أيقونة المدينة قد توسعت في الرواية فتجاوزت اليمن إلى مدينة

(1) ظلال الجفر: 153.

(2) نفسه: 220.

(3) نفسه: 155.

(4) ظلال الجفر: 220.

إسلام آباد في الهند، والملاحظ وجود فارق كبير في المستوى الاقتصادي والتنظيمي بين المدينتين على الرغم من وجود رابط دقيق بينهما .

ب_ المبحث الثاني: الأيقونة التصويرية المنزل والبيت

المنزل أيقونة مفتوحة يمكن لأي من البشر الوصول إليها، فهو ذو رحابة اجتماعية كبيرة لا خصوصية فيها، إنما أعراف واحترام متبادل بين القائمين فيه، ويتوافق هذا المقصد مع المعنى الوارد له في معاجم اللغة، وقد ورد في لسان العرب، أن "المنزل والمنزلة، موضع النزول"⁽¹⁾، وهو في ذلك على العكس من البيت الذي ستكمن فيه حياة الإنسان، وخصوصيته المعيشية التي ينبغي ألا يطلع عليها الآخرون، فكيف كانت صورة هذه الأيقونة في الرواية؟ وكيف تصورت أيقونة البيت فيها؟

1_ المنزل أيقونة تصويرية دالة:

و الحقيقة أن المنزل لا يكاد يفرغ من الناس خاصة في استحواذه المناسبات المختلفة، فهو مكان واسع يجتمع فيه شخوص كثر من خارج الأسرة كالجيران _مثلا_، ففي مناسبة من مناسبات العزاء ظهرت صورتهم وهم يحملون المريض إلى المشفى، وكان المنزل أيقونة كثيفة يخيم عليها الصمت، والخوف "صمت ثقيل خيم على منزلنا، ذلك الصمت الذي ينذر بالعاصفة، كان طبيب من الجيران يساعده على المشي إلى سيارته، أزحت الطبيب، وأمسكته، أجلسته على المقعد الخلفي للسيارة، وجلست جواره، طلب مني أن أضع يدي على صدره من الجهة اليسرى.." ⁽²⁾، وهو أيقونة تمتلئ ضجيجا وعويلا، وقد ظهر مرة أخرى بوصفه حاو لخليط من النسوة في أداء واجب العزاء "وجد المنزل يضح بعويل النسوة، أحس بخيبة، لم يكن هذا ما يأمل، لا بد أن أحدا قد مات"⁽³⁾.

(1) لسان العرب: مادة (ن ز ل).

(2) ظلال الجفر: 17.

(3) ظلال الجفر: 32.

وقد يكون المنزل أيقونة عتيقة، مهجورة، خاصة في مكان بدائي كالقرية، ومن شأنه هنا أن يعمل على تكوين التهيئات لدى الناس، فيعتقدون بالجن فيه وفقا لبدائية الفكر المسيطرة عليهم، فقد جاء في سطور الرواية "توقفا وسط القرية أمام منزل عتيق من طابقين يبدو مهجورا، بعيدا عن منزل المتوفي، أشار إليه أن ينتظر خارج المنزل حتى يستدعيه، تقدم الرجل من الباب الخشبي العتيق، لينفتح من تلقاء نفسه، دهش (أ.ح) للأمر، لكنه ظنها تهيؤات جائع"⁽¹⁾.

وقد يكون المنزل أيقونة تصويرية موصوفة، حيث يتكون من طابقين أو ثلاثة، وهذه سمة ملازمة للبناء اليميني القديم، وتوزع طوابقه فيما يمكن أن يطلق عليه مكاتب عمل، ففي منزل شيخه، أو معلمه، كان الطابقان الأول والثاني لاستقبال الناس الراغبين في العلاج بالرقية عند الشيخ، وهي تتمات تجد طريقها بين الناس خاصة في بيئة بدائية يسيطر عليها الجهل، كما يتضح في الصورة الآتية: " كان منزله يكتظ طوال اليوم بالمرضى وطالبي قدراته المتنوعة، ما أتاح لي مخالطة أطراف مختلفة من البشر، والتعرف على الكثيرين وعلى الكثيرات، كان الكثير من الزبائن يسترضوني بالمديح والإطراء، والذي لم يعد بعد فترة بسيطة يؤثر علي، المال وحده بقي الوسيلة الأنجع لتسريع دخولهم، وعرض حالاهم على الشيخ. الاسم الجامع الذي يعن للناس إطلاقه على الدجالين، والمشعوذين، والفقهاء، ورؤساء القبائل الذين يشترك معظمهم في خداع الناس، واستغلالهم، وتضليلهم، وإن اختلفت الأساليب، والصور"⁽²⁾.

وتتسع هذه الأيقونة فتضم داخلها أيقونة أخرى هي البيت، ففي منزل الشيخ ذو الثلاثة طوابق كان بيته الذي لا يصل إليه أحد، والمغلق على زوجته فقط، وكان الطابق الثالث بيتا خاصا تعيش فيه زوجته، ولا يصل إليه أحد من الناس " زرتة في منزله العتيق ذي الأدوار الثلاثة،

(1) ظلال الجفر: 33.

(2) نفسه: 36.

والمنزوي في إحدى الضواحي العشوائية لمدينة ما، الطابقان الأول والثاني للعمل، والثالث للسكن"⁽¹⁾.

أما منزل شيخ القرية فهو على طقوس مغايرة في ذلك، إنه أكثر أهمية من غيره كونه الواجهة السياسية والاجتماعية في القرية، ويحتوي على ديوان متخصص لنزول الضيوف كما جاء في الصورة الآتية: "انفتح الباب الخشبي الكبير، (...) قادنا بعد الاستفسار عن بغيتنا إلى الدور الثاني حيث يقع الديوان، كما تسمى غرفة استقبال الضيوف، واستأذن منصرفا لإخبار سيده"⁽²⁾. وهو أيقونة لا تختلف عن المنزل في مدينة أخرى كالهند، حيث يتسم بالهدوء الجارف، والسكون المبالغ فيه، وهذه سمة الأماكن التي تعيش في عالم الماورائيات، وتحتل مساحة من تفكير العامة هي مساحة الغيبوبة، والمقصود بها خروج الناس عن العلم إلى دائرة الوهم والدجل والشعوذة. "بلغنا المنزل، كان كل شيء يشي بالخوف والحزن، ما الذي جرى ليتحول كل ما كان يترافق جذلا إلى سكون جازم"⁽³⁾.

والمنزل أيضا قد يكون مكانا لممارسة الجريمة فقد تلتقي فيه عصابة ما بعيدا عن أعين الناس لتتفق على سرقة مقصودة لتاريخ ومخطوطات الجامع الكبير "اتفق مع رئيس عصابة من معارفه على نهبها، استأجروا منزلا يطل على باحة الجامع، تم الإعداد لكل شيء"⁽⁴⁾. وفيه أيضا يمكن أن يلتقي الأشخاص المجرمون مع محظياتهم في علاقات غير شرعية، إضافة إلى تنفيذ جرائم عدة في القتل لا يعلم عنها أحد "أخذه إلى المنزل حيث يلتقيان ومحظياتهما، صودف أن كانت إحدى المحظيات في المنزل بناء على وعد أبرم معها الليلة السابقة، كانت قد انتظرت طويلا حتى

(1) ظلال الجفر: 28.

(2) نفسه: 65.

(3) نفسه: 36.

(4) نفسه: 221.

هاجمها النعاس فاستلقت غائبة في نوم عميق، وها هي تستيقظ على صراخ ووعويل لتخرس مكانها يملؤها الذعر"⁽¹⁾.

2_ البيت أيقونة تصويرية دالة

البيت أيقونة أكثر ضيقا، وخصوصية من المنزل، وفيه يكون المبيت بعيدا عن تدخلات الآخرين ممن لا يرتبطون مع قاطنيه بعلاقة دم أو غيرها، ولا يمكن لأحد من خارج المكان الوصول إليه دون إذن من قاطنيه، أما إن وصل غريب إليه فإنه يكون قد وصل إلى مرتبة عالية في القرب بينه وبين شخوص هذا البيت فلا يعد غريبا عن أهله. فالفعل بات جاء للدلالة على المبيت والإقامة، وقد ورد في الذكر الحكيم قوله تعالى " ليس عليكم جناح أن تدخلوا بيوتا غير مسكونة"⁽²⁾، وقد أطلقه نوح عليه السلام على سفينته فقد جاء في قوله تعالى: " رب اغفر لي ولوالدي ولمن دخل بيتي مؤمنا"⁽³⁾، وقد يطلق على القبر في إشارة إلى أنه أيقونة خاصة جدا، حيث جاء في حديث أبي ذر: " فكيف نصنع إذا مات الناس حتى يكون البيت بالوصيف"⁽⁴⁾ ويريد بالوصيف هنا القبر.

وقد يظهر البيت مقفرا لا حياة فيه، فهو كالبيوت المهجورة منذ أزمنة طويلة، وهو مظلم بشدة حتى في أوج النهار، ويتكون من أكثر من طابق، وسلام وغرف كما يصور ذلك الآتي: "سيذهب إليه وليترك هذا العجوز الخرف، وهذا البيت المقفر، الذي يبدو مهجورا منذ زمن طويل، وبهذا يكون قد حظي بجزء من أجرته على الأقل، مشى خطوتين... ثلاثا، قبل أن يتوقف على صوت يناديه من إحدى نوافذ الطابق الثاني، شعر بشيء ما يشده للاستجابة للنداء، كان الظلام كثيفا داخل المنزل، مع أن النهار كان في أوج شمس. تحسس طريقه بصعوبة، مسترشدا

(1) ظلال الجفر: 221.

(2) النور: 29.

(3) نوح: 28.

(4) لسان العرب: مادة (ب ي ت).

بمهمات غامضة قادمة من الطابق العلوي، كانت كأن حشدا من الناس يتحادثون بأصوات خافتة"⁽¹⁾.

ولعل البيت يكون جزءا من المنزل الكبير في مكان واحد، فحين كان الدوران الأول، والثاني في المنزل مكانا لممارسة العمل، واحتواء الناس من كل مكان كان الدور الثالث خاصا بسكن الرجل مع زوجته، الأمر الذي منع التلميذ من دخوله لاحتوائه على خصوصيات شيخه، وظل واقفا على الباب ينتظر ليفعل ما يؤمر به إذ لا يمكن له الدخول إلا إن أمر بذلك أو أذن له "حملناه صاعدين به إلى الدور الثالث، وهناك تركاني أمام الباب، ترددت قليلا في طرق الباب، كنت أعرف حساسيته المفرطة تجاه زوجته، لكنني كنت قريبه الوحيد في تلك الأثناء، كما أن حالته كانت تستلزم تفكيراً على غير ذلك النحو، فأنا لا أعمل بذلك سوى ما يتوجب عمله. اضطربت قليلا إذ فتحت الباب، لم يند عنها أي اضطراب، ولا حتى المتوقع من زوجة علي زوجها"⁽²⁾. وفي البيت توجد السكينة، والطمأنينة، وحين يقترب الأشخاص من القلب يسمح لهم بالعيش في البيت دون حرج كما توضح الصورة الآتية: "وبعد أقل من ساعة وبطريقة ما، ربما بما أظنه لديه من نفوذ كبير، أخرجني من المستشفى، ليس إلى النزل، بل إلى بيته"⁽³⁾.

ج_ المبحث الثالث: أيقونة الغرفة والمعتزل التصويرية

1_ الغرفة أيقونة تصويرية دالة:

تزداد خصوصية الإنسان في غرفته، فهو يختلي فيها بنفسه حتى عن أهل بيته، وهي حيز من المكان تتفاوت الأغراض والفوائد من وجوده، وقد استخدم القرآن الكريم هذه الأيقونة بإفرادها

(1) ظلال الجفر: 34.

(2) نفسه: 38.

(3) نفسه: 38.

وجمعها للدلالة على المكانة العالية والجزاء الوافر قال تعالى: "أولئك يجزون الغرفة بما صبروا ويلقون فيها تحية وسلاما" (سورة الفرقان 75).

وقد احتفى المكان في (ظلال الجفر) بالغرفة احتفاء قويا، كيف لا وجوهر الرواية ينطلق من الخاص جدا إلى العام، وتتصور الغرفة على أنها مكان للسكن، والمبيت المؤقت، وغير الدائم، يتضح ذلك من قوله: "خصص لي شيخي إحدى غرف الطابق الثاني، في الأيام الخمسة الأولى، اقتصر عملي على مراقبته"⁽¹⁾، وفي الوقت نفسه تكون الغرفة مكان إقامة دائم وخاص لكل فرد من أفراد الأسرة كالزوجة، وفي هذه الحالة ستتأثت بالسرير، وسيشاركها الزوج فيها "جلت بنظري في أرجاء الغرفة، رأيتها تحوم في السقف، بدأ الجسد المسجى على السرير يرتعش بقوة، وقسمات وجهه تنقلص في الغياب"⁽²⁾. وتحتوي الغرفة على بعض الأشياء المهمة في حياة قاطنها كالمكتبة الخاصة -مثلا- وفيها مجموعة من الكتب، والعلوم المتكررة التي لا يمكن لأحد أن يصل إليها سوى أشخاص معينين، ومقصودين لذاتهم "عدنا مع الزوج إلى منزله لأجد ذلك الصبي القنفذي وقد هيا لي مكانا منفردا ليس سوى فراش رتب بعناية وسط تلك الغرفة المكتبة، هل كنت لأنام وبين يدي هذان اللذان لم يبارحا ذراعي معانقا إياهما، كما لو كنت طفلا حصل على هدية لم يكن يتوقعها، وها هو يتشبث بها خوف أن يسلبها أحد منه"⁽³⁾.

وللغرفة مستلزمات ومرافق خاصة، فكل غرفة لها حمام خاص يعزلها عن الغرف الأخرى، وتقع مقصورة في أعلى الدار ليصل قاطنها إلى خصوصية الخلو "صعد بي إلى غرفة منفردة مع حمام أعلا الدار، قال إنه يستخدمها مكتبا ومكتبة، طلبت منه بنبرة أمره خرجت دون إرادة مني، عدم

(1) ظلال الجفر: 36.

(2) نفسه: 23.

(3) نفسه: 96.

السماح لأي كان بإزعاجي، وأيا كانت الأسباب، حتى أخرج من تلقاء نفسي"⁽¹⁾. وأحيانا تظهر الغرفة هشة، فهي متفانية في القدم حتى أنها أصبحت سريعة الهدم فتنهار أرضيتها ليموت جميع من فيها "مضى الأب لإنقاذ البقية إلا أن أرضية الغرفة انهارت لتبتلعهم جميعا"⁽²⁾.

وقد تأتي الغرفة موصوفة، فهي بلا ضوء سوى نافذة واحدة، كما أنها تمتلئ بالرفوف والكتب، إضافة إلى مفروشاتهما من سجاجيد حمراء مطرزة، وسوداء، وهي ألوان ذات دلالة نفسية عاملة في ديكور الغرفة، حيث تضفي هالة من القلق والتوتر على قاطناتها "وها هي الغرفة تتبدى أمامي، كأني حين دخلتها لم أكن أنا، أو كأنها لم تكن هذه التي أراها الآن، كانت بلا نوافذ عدا واحدة في الجهة الجنوبية إلى يسار المكتب، بينما تحيط بباقي جوانبها رفوف خشبية رص عليها المئات من الكتب، يا لهذا الكنز الدفين، في هذا المنزل الدفين، في هذه القرية الدفينة! سجاجيد حمراء مطرزة الحواف بخيوط سوداء ثخينة تعطي للغرفة منظرا مهيبا ومفزعا في آن، خصوصا مع تلك الإضاءة الخافتة التي تغمرها حتى في مثل هذا الوقت"⁽³⁾.

وكلما صغر حجم الغرفة زادت خصوصيتها، ففي الغرفة الصغيرة سيكون الاختلاء الذي سيتم فيه تبادل الأسرار، ويتم فيه أيضا التحرش الجنسي الذي لا يمكن له أن يكون في غيرها "قادتني إلى غرفة صغيرة، مشيرة لزوجها وصاحبي بالانتظار في غرفة الاستقبال ريثما ننهي حديثنا. أحسست بالخوف حين جال بخاطري أنا سنكون وحدنا، سأركز كل قدراتي وحواسي على تجاهلها، على الأقل تحييد مشاعري عازما على عدم الخضوع لجمالها المدهش. (...) جلسنا متقابلين كما كنا قبيل العشاء في غرفة الاستقبال صحيح أنني كنت قد انتهيت من فك الشيفرة، إلا أنني لم أكن أدري إلى أي شيء انتهيت (...) بابتسامة ساحرة نهضت إلى جوارتي كأنما تود مكافأتي على ما التزمت

(1) ظلال الجفر: 71.

(2) نفسه: 47.

(3) نفسه: 71.

من صمت، حرارة جسدها المتوقد تلسعني، رغبة كاسحة تصاعدت حتى رأسي، (...) أحسستني مستسلما، طويتها بين ذراعي، أدنيت فمي من فهمها، وإذا بالباب يقرع فجأة، انتفضنا جسدين قبل أن تمب واقفة بانزعاج لتفتح⁽¹⁾.

كما أن غرفة النوم تظهر شاحبة السرير والجدران لا رغبة فيها، وفي ذلك تلميح إلى ضعف العلاقات الزوجية بين الأزواج وربما ضعف الرغبة الذي سيؤدي إلى هشاشة العلاقة الأسرية، فتنبثق عن ذلك مشكلات أخرى هي في صميمها أدوار حقيقية تتحكم في صناعة الحدث في الرواية، ف"غرفة نومها توحى بانقطاع اللذة عنها منذ أمد طويل، كل شيء يسكنه الشحوب، سريرها مختار بعناية، وهي مسجاة عليه، يبدو مغشيا عليه مثلها، بل وشاحبا أيضا حتى الجدران كانت كذلك"⁽²⁾.

ولقد تحتص الغرفة بشخص واحد فقط، ولا يمكن للقارئ الوصول إلى محتوياتها، أو وصفها حتى يأذن له القائمون عليها، وكذلك هي غرفة الجد، فهي "غرفة مغلقة منذ فترة طويلة فالأتربة تغطيها وكل محتوياتها، بيوت العنكبوت تتناثر هنا وهناك، ولا شيء أوحى لي بالرهبة أكثر من تلك الصورة"⁽³⁾.

ولربما كان هذا الإهمال متعمدا لصرف الناس عنها، وهي غرفة تحتكر الموروث الفكري، والعلمي الخاص بالجد، حيث لا يمكن أن يخرج إلا لأشخاص مقصودين بذاتهم، ولعل الصورة الآتية تبين صفة هذه الغرفة، وخصوصيتها ف " هي غرفة جدها إذا، هكذا أوحى لي رهبة المكان، لا أدري إن كان شيخي قد حكى لي عنها أم لا، لكنني شعرت كأنني أعرفها تماما، كانت واسعة نوعا ما، غير أن ذلك الاكتظاظ الذي تعيشه أبداها صغيرة ضيقة، الكثير من الكتب وأشياء أخرى

(1) ظلال الجفر: 89.

(2) نفسه: 108.

(3) نفسه: 92.

غريبة، أقماع وأنايب زجاجية متعددة الأشكال والأحجام متصلة ببعضها بعض، وغير متصلة تشبه تلك المستخدمة في المعامل الكيميائية والفيزيائية. ستقول لي بتلك اللكنة التي كانت لها وهي تقرأ المتن، والتي مازال صداها يرتج بداخلي إلى الآن إنه كان يستخدمها في إجراء بعض تجارب في تحنيط الحيوانات، وتحضير الأعشاب، اشتهر وذاع صيته بها وبكثير من الأمور الأخرى الخاصة به، كما ستشير مزهوة إلى عدة دوائر فلكية، وخرائط جلدية، يبدو عليها القدم معلقة على الجدران، وإلى عدد من رؤوس منحطة لحيوانات مفترسة، وإلى بضع قطع خشبية، ومعدنية عتيقة كان على ما يبدو يهوى اقتناءها. ها هما عيناى تجولان كل ذاك لتستقرا أخيرا على صورة كبيرة تتصدر الغرفة، تتوسط جدارا خشبيا زخرفه النحت، أسفل منها مكتبة خشبية تضم كمية لا بأس بها من كتب متنوعة تتعلق بعلوم وفنون شتى من فلك وحيل وتنجيم وسحر وشعوذة وعطارة وبصريات وكيمياء وميكنة، بل وحتى علم نفس، واجتماع وفلسفة وإيحاءات وإشارات وحروف وتصوير وأديان... الغريب أن كان ثمة أيضا بعض كتب رياضية وهندسية بحتة، لا أدري أهميتها لشخص مثل معلمي" (1).

وقد تدفع هذه الصورة إلى التساؤل عن جدوى هذا المعمل الفيزيائي الكيميائي في مثل هذا المكان، فهل كان يبحث عن إكسير الحياة مثلا؟ وهل ستقود إليه الظلال؟ ! أم أنه كان يبحث في التحنيط وتجاربه محاولا تخليد الطين، أما الروح فهو لم يصل إلى تخليدها أو سرها بعد، ولعل الموت أدركه قبل أن يصل إلى المعنى لذلك سيورث عمله هذا لتلميذه. وفي وجود الخرائط المعلقة في الجدران إشارة إلى المواقع، والبلدان التي سينشر معتقداته من خلالها إلى أماكن أخرى في العالم يعرفها جيدا.

وقد تتحول الغرفة إلى مدى منبسط، واسع، ومفتوح، وهو مكان مفتوح لا حدود له، يتجاوز سقف الغرفة، وجدرانها، تجاوزا تخيليا، يتطور فيه الحدث، وتتعدد فيه أفعال الشخصية كما يظهر في الصورة الآتية: " خفق ضوء في سماء الغرفة، لم تعد غرفة بل صارت مدى فسيحا من ليل، بل هي ذاتها وأنت أنت، وهذا الكرسي وهذه الطاولة، فلا تستسلم لهذا الإغواء، وبينما غرقت في تساؤلاتي تلك إذا بخفق آخر يضيء لي كل ذلك المدى الفسيح لأقف مذهولا كأنما أستعد لصعق شديد سينزل بي الآن، كان ما توقعته، فرأيتني بعدها جسدا معتما يهوي في دوامة ظلال لا يخرج منها. يلفني من الظلام ما يلفني. نقطة ضوء تخفق في الأعماق وأوغل في اتجاهها. إنه هو ينظر إلي وقد أصبحنا قريبين جدا بعضنا من بعض لكأنه يتلبسني! أو لعلي أتلبسه، العتمة ذاتها، والدوامة صارت مدى منبسطا، وأنا فيه ذاك الجسد، جسد فحسب، وإنما مضاء. المدى المنبسط يتحول فجأة إلى تلك الغرفة الشحيحة التي كما أخبرت كان معتزلا أواخر حياته فيها، أراني واقفا على عتبتها، ذلك الممسوس يبدأ أدعيته، (...)المدى المنبسط ذاته أذرعه بخطى منتشية إلى حيث لا أدري. (...) لا أدري كم من الوقت مضى، وأنا على تلك الحال.. "(1)".

2_ أيقونة المعتزل وتصويريتها الدالة:

والمعتزل اسم مكان من الفعل عزل، وهو مقصد ينحو إلى التنحي، والابتعاد عن كل نشاط حياتي مشترك، ويؤكد ذلك ما جاء على لسان نوح - عليه السلام - في نداء ابنه: ﴿ وَنَادَى نُوحٌ أَبْنَاهُ، وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَبْنَىٰ أَرْكَبَ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ ﴾ (٤٢) هود: ٤٢ ويشير بذلك إلى خلو المعتزل وخصوصيته من كل الوجود المغاير للشخص. وفي رواية (ظلال الجفر) تتحول الغرفة إلى معتزل، فتصبح أيقونة شديد الخصوصية، تمارس فيها الشخصية طقوسا اعتكافية إلا أنها مع الظلال لا مع الله، وفي المعتزل يمنع كل ما يمكن له أن يشتت الفكر من الزاد، أو الناس، فتقيم

الشخصية صلاحها الروحية مع النهج الذي اختارته لذاتها، لذلك ليس من الغريب أن يكون بعيدا عن أماكن الضجيج كما يظهر في الصورة الآتية: "عاد من تشرده الطويل يا بني منهكا موهنا ساكنا، كأن على رأسه الطير، مكث شهرين يسترد عافيته، ويعوضنا عن ذلك الكثير والكثير الذي حرمانه، ليشرع في بناء مبنى صغير في الفناء الخلفي، محولا إياه إلى معتزل يدون فيه كل ذاك الذي مر به، أو الكتاب الأخير للظل كما كان يقول"⁽¹⁾.

وهو أيقونة هادئة إلى الحد الذي يمكن أن تتم فيه جريمة قتل دون أن يشعر بها أحد "في الصباح الباكر التمس معتزله قائلا إنه سيلقي عليه النظرة الأخيرة، قبل أن يودعه ويتحرر من كل ما كان له من حياة، ويعود بعدها إلينا، تأخر كثيرا، ذهبت لتفقدته، مقتولا شر قتلة كان"⁽²⁾.

وقد يأتي المعتزل موصوفا، فهو عبارة عن غرفتين وحمام، إحدى الغرفتين لاستقبال الزوار، في حين تكون الثانية خاصته وكلاهما لا شبَّك فيه أو نافذة لدخول الضوء الأمر الذي سيحكم سيطرة الظلال عليه "ها نحن نخترق كل ذلك الغموض، أصداء خطانا، أصوات باب منذ دهر لم تفتح، ضوء المصباحين، وهوام الغبار المحتفية به، كل ذلك زاد من رهبة المكان، غرفة ليس فيها ما يستحق الذكر سوى أنه حسب قولها كان يستقبل فيها زواره القليلين، سجادة كبيرة لم أتبين لونها، تتوسط أرضية الغرفة، محاطة بثلاث أخريات أصغر منها، وبعض وسائل ومتاكئ ومخدات من تلك المستخدمة في جلسات القات، غرفة أخرى لاشك أنها غرفته الخاصة، فالمعتزل عبارة عن غرفتين وحمام، ولا شيء آخر، وجدتها أكثر اتساعا، ومكتظة بأدوات معملية وكتب وأشياء لا سبيل لحصرها، كانت ستكون غرفة عادية لشخص في مثل غرابة الرجل، لولا أنها مصممة بلا

(1) ظلال الجفر: 219.

(2) نفسه: 219.

شبابيك، الهواء ثقيل كأن أنفاسه ماتزال حاضرة، ستشير إلى طاولة وكروسي صغيرين أسفل الغرفة قائلة إنه كان ينكب لساعات وساعات عليهما⁽¹⁾.

وأخيراً.. فإن هذا البحث قد خلص من دراسة التصويرية المكانية في رواية (ظلال الجفر)

إلى جملة من النتائج يمكن إيجازها في الآتي:

1. احتزرت البحث بمفهوم الصورة السردية من المفهوم البلاغي التقليدي للصورة، وقد تجلت الصورة بمفهومها الموسع في رواية (ظلال الجفر) من خلال عنصر المكان، محملة بذلك إلى قناعات جديدة تخالف المؤلف التقليدي إلى غير التقليدي. وقد اختلفت الصورة السردية في المكان في رواية (ظلال الجفر)، عن الصورة البلاغية التقليدية، وتمثلت تجلياتها في كونها جملة من الإجراءات اللغوية، والوسائل الفنية، والغايات، إضافة إلى كونها نسق من البلاغة النثرية، والأنساق المتبادلة بين المبدع والناقد.
2. المكان عنصر تكويني ملزم في الصورة السردية في رواية (ظلال الجفر)، وقد اختلفت صورته ما بين مكان قديم غارق في الريفية وآخر حديث يتوغل في المدنية، وقد يكون صورة لخصوصية الإنسان في البيت، وأحياناً أخرى يكون عاماً مشتركاً كما في المنزل، وقد يضيق فيصبح غرفة، كما أنه يصبح أكثر خصوصية وقدسية فيصبح معتزلاً.
3. القرية صورة للمكان المنعزل في رواية (ظلال الجفر)، فهي مكان بعيد عن كل شيء وتكبر فيها الخرافات، ويكثر الدجل، أما المدينة فهي على الضد من ذلك، فهي المكان المنفتح على مختلف أنواع العلوم، والمعارف، وهي مستويات عدة بين أن تكون مدينة بسيطة صغيرة، وأخرى أكثر تطوراً وحدائثاً.
4. البيت كان صورة للحياة المتقاربة بين أفرادها، أما المنزل فقد كان يتشاركه الناس مع أهله.

(1) ظلال الجفر: 224، 225.

5. كلما ازداد المكان ضيقا ازدادت خصوصيته، فالغرفة خاصة بالفرد، وقد تتحول إلى مدى منبسط

مفتوح، أما المعتزل فهو مكان ينغلق الإنسان فيه على ذاته انغلاقا تاما.

ويوصي البحث بإعادة النظر في مفهوم الصورة السردية، ودراسته بما يتواءم وخصوصية الجنس المتداول، كما يوصي بضرورة الالتفات إلى صورة المكان ودوره في إحاطة المعمار الروائي للصورة في الرواية، إضافة إلى المغايرة النقدية في دراسة عنصر المكان، وتبسيط الضوء بجدية على الرواية اليمينية.

كما تقترح الباحثة تنبيه الباحثين إلى دراسة الصورة المكانية في الرواية اليمينية انطلاقا من المفهوم الموسع للصورة السردية.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

ابن فارس. أبو الحسين أحمد. مقاييس اللغة. تح: عبد السلام هارون. دار الفكر. 1979م.
أنقار، مُجَّد، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي، تطوان، المغرب، ط1، 1994م.

أولمان، ستيفن، الصورة في الرواية الفرنسية، تر: رضوان العبادي، ومُجَّد مشبال، رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016م.

بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009م.
جيمس، هنري، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث مج باحثين، تر: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة العامة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، (د، ط)، 1971م.

حاج، سمير فوزي، مرايا جبرا، إبراهيم جبرا والفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

دماج، وليد، ظلال الجفر، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2015م.

- شوقي، عبد المنعم مجتمع المدينة (الاجتماع الحضري)، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1981، 2م.
- مُجَّد، عمرو إسماعيل. تخطيط المدن في العمارة الإسلامية_ فكر وفنون_. وكالة الصحافة العربية ناشرون، مصر، ط1، 2019م.
- العمرى، مُجَّد، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د، ط) 2005م.
- القاديلي عزيز، الصورة الإنسان والرواية عبد الرحمن المنيف أو شرق المتوسط مرة أخرى، لندن إي _ كتب (د، ط)، 2018م.
- لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد، سلسلة الكتب المترجمة. 1981م.
- لوتمان، يوري، بنية النص الفني، التكوين للطباعة والنشر والترجمة، سوريا، ط2019، 1م.
- هلسا، غالب، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، (د، ط) 1989م.
- الوربغالي، مصطفى، الصورة الروائية، مكتبة دار الأمان. الرباط، المغرب، ط2012، 1م،
- وغليسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر، ط2009، 1م.
- الكولي، أميرة، الصورة السردية في الرواية اليمنية من (1990_2017)، أطروحة دكتوراة، كلية اللغات، جامعة صنعاء، 2022م.
- الدوريات والمجلات:
- زيد.حازم حسني. مفهوم القرية ودلالاتها في القرآن الكريم: دراسة موضوعية، مجلة الجامعة العربية الأمريكية للبحوث: مج2، ع2، 2016م.