جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٦)، ع (٢)، ص ص ٧٣-٨٦، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٤م/ ١٤٤٥هـ)
Journal of Arts, Vol. 36 (2), pp 73-86, © King Saud University, Riyadh (2024 /1445H.)

المكان في رواية "حفرة إلى السماء" لعبد الله آل عياف

غيداء بنت حامد الغامدي

دكتوراه في الأدب والنقد، محاضر في جامعة الفيصل، السعودية.

(قدم للنشر في ٩/ ٣/ ١٤٤٥هـ، وقبل للنشر في ١٥/ ٥/ ١٤٤٥هـ)

الكلمات المفتاحية: المكان، الثنائيات، السرد، حركة المكان.

ملخص البحث: إن المتأمل في رواية "حفرة إلى السماء" يجد أن المكان جاوز دور الإيهام بواقعية المكان أو إدخال المتلقي في جو النص إلى تأثيره على الشخصيات وسلوكياتها، بل وتكوين صورة شاملة عن دواخلها، فلم يكن المكان مكتفيًا بتصوير الإطار الخارجي للنص، بل جاء مساعدًا في إبراز الداخل. ومن الأمور التي أسهم فيها المكان _في هذه الرواية_ هو تفاعله مع الشخصيات، حيث تجاوز حضوره دور القالب الجامد المؤطر لمسرح الأحداث إلى تكوين علاقة تفاعلية مع الشخصيات، فصار بذلك عاملًا مساعدًا لسبر أغوارها، والكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية، كما أنه ظهر في متن الرواية، وعنوانها، والعناوين الداخلية لبعض فصولها، رافعًا الستار عن التناقضات التي تحملها الرواية القائمة على الأضداد والثنائيات، متخذة من المكان أساسًا تدور حوله الأحداث والشخصيات، وكان لتنوع حركة المكان في السرد أثر في تكوين الدلالة التي تخدم مقصد الأديب، فجاء حضور المكان موظَّفًا سواءً في الأبعاد أو الثنائيات أو التقانات.

Narrative Space in the Novel “Hole to Heaven” by Abdullah Al-Eyaf

Ghaida Hamed Al-Ghamdi
Doctorate in Literature and Criticism, lecturer at Al-Faisal University, Saudi Arabia.
(Received: 9/ 3/1445 H, Accepted for publication 15/ 5/1445 H)

Keywords: space dimensions, dualities, narrative, space movement.
Abstract. Anyone who contemplates the novel “Hole to Heaven” will find that the space has gone beyond the role of giving an illusion about the reality of space or immersing the recipient into the text atmosphere to the influence thereof on the characters and their behaviors, and even to the creation of a comprehensive image of their internalities. The space did not only depict the externality of the text, but rather emerged as an assistant in manifesting the internality. One thing the place contributed in this novel is the interaction with the characters, where it went beyond the role of the static template framing the scene of events to forming an interactive relationship with the characters. Thus, it became a useful factor helping in exploring their depths and revealing the psychological and social dimensions, and appeared in the body of the novel, the title, and the internal sub-headings of its chapters. It lifted the curtain on the contradictions borne by the novel, which is based on opposites and dualities, taking space as a basis, around which the events and characters revolved. The diversity of space movements in the narrative had an impact in forming the connotation that served the author’s intention; hence, the space was employed, be that in the dimensions, dualities, or technologies.

مقدمة:

يتبوّأ المكان في النص السردي منزلة كبيرة، فهو الإطار الذي تقوم عليه الرواية، وهو "البوابة الأقدر على تمكين القارئ من النفاذ إلى دواخل الروايات، واكتناه أعماقها" (صالح، ٢٠١٩، ص ٣٨) وهو جزء من تكوينها؛ وتحديده سمة من السمات التي تميّز الرواية. (قاسم، ٢٠٠٤، ص ١١٠)

وتعود أهمية تشخيص المكان في الرواية إلى أمور عدة، منها إيهام القارئ بواقعية الأحداث، واحتمالية وقوعها. (لحمداني، ١٩٩١، ص ٦٥) فهو جزء من الفضاء ومقوّماته، وهو كما يصوغه النص السردي وليس كما هو في واقع البشر(معجم السرديات، ٢٠١٠، ص٣٠٩) وقد حظي بأهمية قصوى في النص العربي، فمن خلاله تنشأ الدلالات والمعاني (دريدي، ٢٠٢٠، ص ١٨٤) واقتضى البحث إجراء المنهج الإنشائي؛ لما فيه من استنطاق خصائص الخطاب، واستجلاء سماته. (معجم السرديات، ٢٠١٠، ص٤٤)

وانطلاقًا من دور المكان في هذه الرواية ستنقسم الدراسة إلى ثلاثة مباحث، أولها: أبعاد المكان، ويندرج تحته البعد النفسي، والبعد الفيزيائي، والبعد الاجتماعي. وثانيها: ثنائيات المكان، وفيه تجلّت ثنائيات عدة أبرزها: ثنائية الداخل والخارج، وثنائية العمق والسطح، وثنائية الحياة والموت. وثالثها: تقانات المكان، وفيه سندرس الصورة الدرامية وأنواع الحوار.

المبحث الأول/ أبعاد المكان:

إن إدراك المكان مرتبط بإدراك أبعاده وقد يصعب قياس هذه الأبعاد، والوصف البصري من أسهل عمليات تحديد أبعاد المكان في الواقع أما في العمل الروائي، فأبعاده تتوافر بتفصيلات وتجسدات أقل تجريداً (صالح، ٢٠١٩،ص٧٠) تنطلق محاولة إدراكها من تحديدها وضبط حدودها وتعالقاتها. وقد تتبع البحث في الرواية ثلاثة أبعاد: بعد نفسي، وبعد فيزيائي، وبعد اجتماعي.

١/ البعد النفسي:

البعد النفسي من أكثر أبعاد المكان شيوعًا؛ فالمكان الذي لا يثير جزءًا من المشاعر قلّما يستحوذ على اهتمام الأديب (صالح، ٢٠١٩، ص ٩٦) والروائي المتمكن هو من يستغل عناصر الرواية كلها لتكون مشاركة له في رسم الصورة كاملة بتفاصيلها، فتأتي عناصر البنية السردية _من مكان، وزمان، وحبكة وغيرها_ مترابطة لإيصال المغزى المراد من العمل السردي، دون اللجوء إلى ذكرها بطريقة مباشرة أحيانًا.

وقد يظهر المكان في بعض المواضع بصورة محايدة مجرّدة؛ ليعطي القارئ تصورًا عن مسرح الأحداث، إلا أن المتأمل في رواية "حفرة إلى السماء" يجد أن "مجهرة" القرية التي اتّخذها الكاتب قالبًا لأحداث الرواية صُوّرت بعيون شخصياتها، فمنهم من وصفها بالجنة، ومنهم من وصفها بالجحيم، ومنهم من حاول بشتّى الطرق الهرب منها، ومنهم من شدّ الرحال مبتعدًا عن أهله ومكانه ليلجأ إليها، ويرى فيها خلاصه.

وفي علاقة الشخصيات بالمكان إشارة لما يعتمل في دواخلهم، "وعادة ما يرتبط المكان على مستوى الرمز، ببعض المشاعر والأحاسيس، بل ببعض القيم السلبية والإيجابية" (أسعد، ١٩٨٢، ص ١٨٦) فقارئ الرواية يتلمّس ملامح المكان عبر تعبير الشخصيات عنه، وفي الفصول كلها يُسلّط الضوء على واحدة من الشخصيات لتحكي قصتها في هذه القرية، وعلاقتها بها.

بدأ الكاتب الرواية مع شخصية "تيماء" ابنة الشيخ "سالم الجبر" فنرى مجهرة في البداية عبر وصفها، الذي يكشف عن علاقة النفور من بداية الفصل الأول **"الرتابة تلخّص حياة سبعمائة واثنتي عشرة نفسًا ضمّتها مجهرة"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٩) تذكر تيماء عدد سكان مجهرة بالكامل لتسبغ

هذا الشعور الذي فاض منها عليهم، تأكيدًا منها على حقيقة ما تقول، وهنا استبطان لمشاعر الشخصية من لدن السارد الموضوعي: **"يبدو أن السوق نفسها ملّت القرية فأخذت تنأى بعيدًا عنها. هذا هو التفسير الوحيد. فالجميع يهربون من مجهرة، لا تتذكر آخر مرة رأت فيها بعوضة في القرية"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٩) في استبطان مشاعر تيماء حيال الجمادات، والكائنات الحية تصوير للنفور الذي تكنّه لهذه القرية، فهي تراه متفشيًّا على ما فيها. ثم تكمل وصفها: **"ما أقبح السماء! فكرت وهي تتأمل سقفًا زجاجيًّا لا يراه سواها. لم تخبر به أحدًا... وحدها ترى تلك الغيمة من الأرواح المعلقة فوق مجهرة، التصقت بالسقف المخفي الذي منعها من الصعود، حتى الأرواح لا تودّ المكوث هنا، لكن لا مهرب، فالطريق من مجهرة إلى الجنة ليست معبّدة"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٠) في هذا المقطع تتضح علاقة تيماء بمجهرة، وشعورها بالقيد الخانق الذي يطوقها، فسماء هذه القرية ليست رحبة/ موحية بالحرية، بل مسقوفة خانقة/ تعجّ بالقيود. وكان نفور تيماء من المكان متصلًا بنفورها من ابنها "غيث" وعدم اهتمامها به، فنرى صورة المكان بعيون الطفل المهمّش في هذا المقطع: **"مشى نحو المدرسة وهو ينتقي مكان خطواته بعناية. فيدوس هنا ويلتفت ليرى مشهده المفضل كل صباح، خطواته على الثرى. يحسّ وهو يطأ الأرض بكل حبة رمل تنضغط وتلتصق بأختها لتشكّل خلال ثانية واحدة لوحة فنيّة جميلة، خطوطًا سميكة وقصيرة، أثر حذائه الأبيض"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٥٤) هذه الصورة البسيطة لطفل يذهب إلى المدرسة، تكشف عن نفسية الطفل الذي يتأكد من وجوده في هذه الحياة من أثر أقدامه على الأرض، ويصوّر المشهد بأنه لوحة فنيّة تتشكّل خلال ثانية واحدة، لم يتطلب منه الأمر سوى ثانية واحدة ليتأكد من وجوده، وأنه مرئي على هذه الأرض، فلمَ لم تتكلف أمّه عناء إشعاره بوجوده؟

أما شخصية ظافر المعلم القادم من الساحل، الذي اختار مدرسة في مجهرة لينتقل إلى هذه القرية، فتظهر مجهرة في الفصل المخصص له بصورة الجنة: **"فكّر وهو يمشي إلى الساحة الخارجية ويملأ رئتيه وروحه وعقله بهواء هذه الجنة ورائحتها، المكان الذي جعله يستيقظ حرًّا. البارحة، ولأول مرة في حياته لم يحلم بشيء! اكتشف أن مجهرة تستطيع تحرير ساكنيها من سجن مخاوفهم. وهنا في مجهرة، مقبرة الأحلام، تذكر ظافر أن يبتسم كما كان يفعل في صباه"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٧٨) في هذا المقطع تظهر مجهرة بصورة مضادّة لوصف تيماء لها، فالمعلم يراها مكانًا للحرية، بينما تراها تيماء قيدًا لها، مما يكشف أن وصف المكان جاء مشاركًا في رسم صورة عن دواخل الشخصيات تتجلّى من خلال نظرتهم إليه ويكمل السارد الموضوعي حديثه عن المكان: **"رحّب المكان بظافر وأضاء لياليه بشعلتين"** تعلُّق ظافر بفكرة المكان المنقذ/ الملاذ جعلته يتوهم هذا الترحيب، فجاء المكان مشحونًا بمشاعر إيجابية.

أما شخصية سويّر (أم سرور) فلم تمكن من تجاوز زوجها فرج، وعلى الرغم من المشكلات بينهما، إلا أنها مازالت تحبه: **"تدفّقت رائحة رطبة خارج الغرفة غامرة البيت المفتوح، سبحت في رائحة سجائر ثقيلة كتمت أنفاسها. رأت أم سرور جالسة على الأرض في زاوية الغرفة وهي تسند رأسها إلى كفّها. اتجهت إلى النافذة لتفتحها..."** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٢) يصوّر هذا المشهد حالة سويّر بعد طلاقها للمرة الثانية من زوجها، واختيارها الجلوس في الغرفة التي امتلأت برائحة السجائر؛ لأنه المكان الذي يذكرها بزوجها، ويكمل السارد الموضوعي الصورة بغضب سوير وزجرها لابنتها عندما جاءت حاملة البخور لتطيّب الغرفة وتغيّر رائحتها،

فكان هذا الغضب دلالة على تمسكها بالمكان كما هو من دون تغيير، وكأنها تزجر الأقدار التي تغيرت، وتتمسك بآخر خيوط الماضي.

٢/ البعد الفيزيائي:

العناصر الفيزيائية جزء من أجزاء وصف المكان المساعدة في تكوين صورة عنه، "فالروائي يستثمر عناصر الفيزياء وتشكيلاتها في تشكيل مكانه المتخيل؛ ليكشف عن صفاته" (الضبع، ٢٠١٨، ص ٨١) كاشفًا بهذه الصفات عن دلالات تلقي بظلالها على النص، وفي رواية "حفرة إلى السماء" تقصد السارد الموضوعي أن يصوّر ظواهر معينة ليلج إلى دواخل الشخصيات، ويكشف عن مكنوناتها، ويعبّر عن شعور مجهرة تجاه أبطال الرواية، وتفاعلها معهم.

ومن هذه الظواهر الفيزيائية رجع الصدى في قصة غيث: **"كل واحد صاح باسمه بأعلى صوته. كنا نسمع الصدى يرجع وهو يردد اسم اللي صاح. صحت أنا مرتين لكن ما رجع الصدى. يقولون صوتي كان ضعيف. رحت للأستاذ ظافر الله يرحمه وقلت له إن المغارة ما تعرفني وما تعرف اسمي. فضحك."** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٧٢) الأطفال كلهم تمكنوا من سماع صدى أصواتهم عدا غيث، ففي هذه الإشارة الخاطفة دلالة على تفاعل القرية (مجهرة) مع الشخصيات، وإنكار علاقتها بهم، فغيث الذي همّش من قبل أمه، واضطربت شخصيته وإحساسه بوجوده، وأهميته أصبح يبحث في الأماكن عما يطمئنه، ويثبت أنه موجود كغيره، فمجهرة/ الأم رفضته هي كذلك، ولم تعر صوته اهتمامًا.

وجاءت الظواهر الفيزيائية على غير المتوقع في قصة ظافر الذي حاول أن ينزل إلى عمق بئر مجهرة ليشعر بقربه منها، وانتمائه إليها: **"انتبه إلى جمال الزرقة التي تركتها السماء على سطح البئر، زرقة سماوية مريحة للأعصاب. بدأت ارتدادات انعكاسه تتناغم. لم يعد يرى انعكاس الحبل! لا شيء سوى انعكاس لشخص يتمايل ويتلوّى كدرويش منتشٍ نسي ما حوله في الحضرة. نظر إلى وجهه على الماء فرآه بلا ملامح."** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٩٠) وظف السارد لظواهر الفيزيائية التي لا تقبل الخطأ، ولكنها أخطأت مع غيث وظافر، وأنكرتهم بالتجاهل، ليوصل بهذا الخطأ فكرة رفض مجهرة لهذا الغريب الذي ظنّ أنها ستكون ملجأ له، وتعطيه الحرية والحب، لكن مجهرة تنكرت له وردّت عليه بتغييب ملامحه من خلال انعكاس وجهه في أعماقها في إشارة منها إلى أنه لن يكون يومًا ما من أبنائها.

٣/ البعد الاجتماعي:

يوظف السارد المكان لينقل صورة عن المجتمع، فمجهرة هذه القرية المتخيلة ماهي إلا انعكاس للواقع، يصوّر الكاتب عبر وصفها ظواهر اجتماعية بطريقة متوارية خلف الفضاء المكاني للرواية، وفي قصة بيت فرج وسويّر النائي عن القرية يترجم الكاتب فكرة إخفاء الخطأ بدلًا من معالجته؛ لأن رأي المجتمع هو الأهم: **"كانت تسير في القرية كمذنبة تخشى زوال ستر الله عنها. أصبحت ترى نظرات نساء القرية ورجالها إليها بشكل مختلف، هل كان الجميع على علم بأمر فرج؟... بعد فترة رجعت إلى المنزل، فشمّت رائحته قبل أن تبلغ الباب. تستطيع كتم الصوت لكن كيف ستمنع الروائح؟ أصبح منزلها يعجّ بالبخور والعطور. أحاطت نفسها بجدران من الضباب كي لا يراها الهمّ وحيدة. وذات فجر وفرج فاقد للوعي أخذت تتأمل غرفتها فاكتشفت أنها بدأت تضيق عليها كثيرًا. كيف لم أنتبه إلى صغرها!"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٣٨) في هذا المقطع تشعر الشخصية بضيق المكان وفيه إشارة إلى الضيق النفسي الذي أحست به من نظرات الجيران، ليس انكارًا لفعل زوجها، بل خوفًا من كلام الناس فقط. لذلك كان حل مشكلتها الانتقال لمنزل على أطراف القرية متحججة بقلة أسعار الأراضي البعيدة.

"سكنت البيت الجديد، وبعيدًا عن المنازل الأخرى. لم تعد تنزعج من حال فرج، مادام الناس لا يقولون شيئًا" وعلى الرغم من أن فرج هو المذنب إلا أن مجتمع القرية كان ينظر لها هي نظرة ازدراء، وكأن الرجل منزّه عن الخطأ في مجهرة.

وفي قصة تيماء وتحديها رجال القرية الذين سخروا من قدرتها على زراعة النخيل، وامتلاك مزرعة تخصّها، أدخل السارد وصف الباب الذي لم يكمل نقوشه زوجها الذي تركها فجأة دون سابق إنذار، فجاء وصف الباب في الفصل الأول من الرواية: **"همّت بإغلاق الباب وهي تغادر لكنّها ترددت. فكرت وهي تتأمل درفتيه. مررت يدها على الباب الذي حمل رسومًا لنقوش لم تغطَّ غير ثلثيه"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٨) ثم جاء ذكر الباب مرة أخرى في موضع آخر: **"بعد سنة ونصف، سمعت من فرج أن زوج صاحبتها شوهد وهو يصبغ باب منزلها ويزيّنه. بدأ مع ظهور نور الصباح، وقبل أن يُتمّ الباب كله توقف فجأة، تأمل الباب ثم توجّه إلى منزل والده قبل أن يغادر القرية من غير سبب معلوم"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٤٣) وجاء ذكره مرة أخرى: **"فلتضحكوا ما شاء لكم الضحك أيها الحمقى المتعجرفون. والله لأزرعنّها ولأجعلنّها أجمل النخلات في مجهرة. كانت تدفع باب منزلها الذي يحوي رسومًا لم تكتمل عندما حسمت أمرها"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٠٩) جاء الباب هنا مذكرًا تيماء بعدم حاجتها إلى رجل في حياتها، وأن الرجل لا يكون يومًا قادرًا على أن يقوم بالأدوار كلها _كما يظن رجال مجهرة_ فالباب يذكرها بزوجها الذي تركها وهي حبلى، مما جعلها تؤدي دوره في الحياة، ومن هنا تمكنت تيماء من كسر الصورة النمطية للمرأة التي لا تعرف الصرام، والاعتناء بالنخل، ومع ذلك قوبلت أكثر من مرة بمحاولات من رجال القرية لإفساد مزرعتها. كما كانت تشير شخصية تيماء إلى عدم خنوعها واستسلامها لنظرة الرجل الدونية لها، فهي بدورها كانت توجه انتقاداتها لهم في عدة مواضع، منها: **"تأملت أعلى المنزل وهي تقترب منه. كانت جدرانه أعلى من كل الجدران في القرية. ما أقبحه! لمَ لا يهتم الرجال بالأسطح عند بناء منازلهم؟"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١١) وقولها في وصف المزرعة التي اشترتها من مفلح: **"ستعيد ترتيب الممرّات. ستضع عتبات جديدة لمدخل حجيرة ماكينة الماء. تساءلت: لمَ لا يهتم الرجال بالعتبات عند عمار مزارعهم؟"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢٣٩) فوصفها لقبح الأسطح والعتبات التي بناها الرجال رد على من وقف في وجهها، واتهمها بعدم فهم أمور الزراعة، وقصر وجودها على منزلها. وامتدّ تحدّيها لهم بدخولها المسجد بعد انتهاء الرجال من الصلاة طلبًا لصلاة استسقاء لتُسقى نخلاتها، فالمكان جاء وسيطًا لنقل أفكار الشخصيات، وتعبيرهم عن عاداتهم وطباعهم.

وفي حديث حمود مع صديقه مبخوت الأفريقي ووالدته اعتمد السارد المكان المضاد ليكشف عن البعد الاجتماعي في مجهرة، فيقول مبخوت في وصفه لقريتهم في أفريقيا: **"تدري إننا قبائل مثلكم؟ قبيلتنا هي (الأشانتي). تقول أمي إنها أشرف وأكثر أصالة من كل قبائلكم. عندنا ملوك كثير وفرسان أكثر. بيوتنا محوّطة بالأشجار والأنهار. هناك الجميع يحب الجميع"** ويكمل بحديث والدة مبخوت: **"سألها عن الأنهار ماهي؟ ضحكت وانطلقت تصف شيئا كالبحر لكنه طويل، عذب، وأكثر نقاءً، يمرّ بالقرى فيهديها حياة. كانت تقبل رأس مبخوت وتشمّه كلما مرت بجانبه مكررة كلمة (أودو). هل هذا هو اسمك في لغتكم يا مبخوت؟ عندما ينحني عليّ والدي أستعد لصفعة أو للطمة"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢٠٧-٢٠٨) يعبر بنا السارد في هذا المشهد إلى صورة تكشف عن انغلاق سكان مجهرة على أنفسهم، فهم ينبذون الصبي للونه دون أن يعرفوا أنه ذو شأن في بلده، وفي

وصف القرية المحاطة بالأشجار والأنهار الجالبة للحياة إشارة للموت المحيط بمجهرة من تعصّب ساكنيها، فهم على عكس القرية الأفريقية التي يحب الجميع فيها الجميع، وانطلاقًا من قول: "فالضد يظهر حسنه الضد" أظهر حسن قرية مبخوت قبح عادات مجهرة القائمة على التعصب والقسوة.

المبحث الثاني/ ثنائيات المكان:

تطرّق النقاد العرب و الغربيون لفكرة الثنائيات في دراسة النصوص، وبيّنوا أن المكان قادر على إنتاج المعنى من خلال الثنائيات التي تؤهل المكان إلى الإعلان عن صفاته ودلالاته. (معلم، ص ١٠١-١٠٢) "وتجدر الإشارة إلى أن التناول الثنائي لعالم الرواية يكسبها حيوية وحركية تتسم بالتنامي المطّرد شمولًا وعمقًا" (صالح، ٢٠١٩، ص ١٣٠)

وفي رواية "حفرة إلى السماء" تظهر ثلاث ثنائيات بشكل لا يمكن تجاهله، وهي:

١/ ثنائية الداخل والخارج:

إن المتأمل في هذه الثنائية يرى نوعًا من الطمأنينة لفكرة الداخل؛ لما تعطيه هذه الكلمة من إيحاء بالمألوف والمعروف لدى الإنسان، والإنسان عدو ما يجهل، لذلك قد توحي كلمة الخارج إلى ما هو بعيد عن دائرة المألوف، وكما عبّر غاستون باشلار: "البيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارًا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى" (باشلار، ١٩٨٤، ص ٣٦) إلا أن البيت/ الهوية الأولى للإنسان لم يحمل الألفة ذاتها في هذه الرواية، فحضور النفور من المنزل/ القرية جاء عند أكثر من شخصية، ومحاولة الخروج من الداخل واتّخاذ الخارج ملاذًا محتويًا لهم جميعًا، كان الأكثر حضورًا في هذه الرواية.

ومن النماذج على هذه الشخصيات، تيماء وهربها من المنزل ولجوئها إلى المزرعة، ويتّضح ذلك في المقاطع التالية: **"كم أتمنى أن أغمض عيني ولا أفتحها حتى نهاية عمري، كي لا أرى البيت، ولا فراش أبي، ولا مطبخ أمي، أدرك الآن لماذا كان يعقوب الأزرق يحمد الله على العمى! لأنه لم يرَ ما يجعله حبيس ذكرى وأسير لوعة"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٩٧) فتيماء تعبر عن حالها قبل أن تمتلك مزرعة خاصة بها، كان المكان عاملًا من عوامل الشجن التي تذكرها بمن فقدت، إضافة إلى التعبيرات عن قبح المكان، والسماء، و ما يحيط بها _كما ورد سابقًا_ ومع تقدم الأحداث: **"بدأت الحياة تبتسم لها. وجدت في المزرعة جنّتها. كانت تعود إلى منزلها مرهقة، تعدّ عشاءها وتنام مبكّرًا وكلّها شوق إلى الانطلاق مرةً أخرى نحو مبروكة."** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٢٤) كان لهرب تيماء من الداخل/المنزل، إلى الخارج/المزرعة أثر في لغتها وتعبيرها، فالسارد يختار كلمة (جنة) في وصف مزرعتها التي أسمتها مبروكة، وهذه النقلة تبيّن أثر المكان في نفسية الشخصية المتشائمة المعبرة بغضب عن كل ما تراه، فتغيرت وتيرتها في التعبير، ونظرتها إلى ما حولها.

وتظهر هذه الثنائية في قصة فرج زوج سويّر الذي بحث عن ملاذه منذ الصغر، فبدأ بمنزل خالته: **"أصبح منزل خالته قصرًا براحًا وعالمًا جديدًا له"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٣٤) ويعبّر السارد عن توق الطفل إلى مساحة رحبة يهرب فيها من عالمه بقوله: **"أحبّ حفيف الهواء وهو يلامس أذنيه الصغيرتين منطلقًا في الفضاء الواسع وفي خطٍّ مستقيم تاركًا العالم خلفه"** كبر هذا الشعور عند الطفل، وعندما أصبح رجلًا اتّخذ من توصيل الركاب إلى الساحل متنفسًا له ومهربًا من الداخل: **"كانت السياقة أجمل فعل يزاوله. لا شيء يضاهي شعور الانطلاق بلا قيود. أنشأ مع طريق الساحل علاقةً خاصة، طريق طويل بلا تعرّج تقل فيه محطات**

التوقف... أصبح يعرف الساحل ومواريه جيّدًا، لكنه يعرف الطريق بينهما أكثر. وما كان للملل أن يعرف طريقه حتى وهو وحيد. فراديو السيارة ونوافذها المفتوحة والهواء الذي يلفح أذنيه كافية لإسعاده" (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٣٦) كان الداخل عند فرج يمثل القيود، والخارج هو حريته، لم يكن فرج ممن يحتملون وجود أي قيد أو معيق في طريقه، وهذا سبب جمعه للمفاتيح: **"ما الذي سيفهم هؤلاء الحمقى عن المتعة التي يجدها في تأمل تلك المفاتيح! باستثناء مفتاح سيارته وباب بيته، كان الباقي غنائم وجدها ملقاة على الطريق. كيف يترك شخص هذه الأشياء الصغيرة الجميلة التي تحرّك العالم وتفتح أقفالًا وتوصل الناس إلى ما أحبوا من أماكن أو نفائس"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٤٠) السارد في هذه المقاطع يصوّر شخصية فرج مستعينًا بالأماكن والأشياء، فشغفه بالخارج لم يقف عند هذه المقاطع، فجاء افتتانه بجميلة سوق الساحل التي لم يرَ منها شيئًا اثباتًا لتوقه لكل ما هو بعيد، ومختلف عما يعيشه، وكان في أكثر من موضع عندما تصدّه سوير بنت خالته يردد: **"أين أنتِ يا راعية السوق؟"** وظلّت هذه الفكرة عالقة في ذهنه على الرغم من تغيّر الأوضاع: **"لم يعد الساحل كما كان. وراعية السوق لم تعد إلى الظهور رغم بحثه الدؤوب عنها في كل الأزقّة. أصبح ينطلق في الطريق من دون زبائن. لا شيء يغريه مثل قضاء النهار في طريق الساحل منطلقًا نحو سراب لا يود الوصول إليه. أما أمسيات مجهرة فكان يكتفي فيها بجسد سويّر الدافئ لتبرير جلوسه في القرية أول الزواج. أما الآن فلا شيء يحدث في مجهرة. لم تكن سويّر كفتيات الساحل اللاتي تمنّى"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٥٢) فتاة الساحل ماهي إلا فكرة في عقله تغريه للهرب؛ لأنه في وصف (راعية السوق) ذكر أنه لم يرَ شيئًا منها، فمقارنة سوير بها لم تكن مقارنة منطقية، سوى أن المفاضلة بينهما تكمن في أن سوير منتمية إلى الداخل الذي يهرب منه.

أما عن شخصية حمود أو طافي _كما أصبح يسمى بعد مغادرة مجهرة_ فهو من أكثر الشخصيات التي اتضحت في وصفها ثنائية الداخل والخارج، كان أحد سكان مجهرة الذين تركوها لسنوات طويلة، وافتتح السارد الفصل الخاص به بقوله: **"تولد الأحلام ميتة في مجهرة، أحمق من عاش في هذا الجحيم برضاه، والأشد حمقًا من يعود إلى الجحيم بعد نجاته، لم يلتفت حمود خلفه، ولم يلقِ نظرة وداع وهو يغادر مجهرة حافي القدمين. مشى نصف نهار حتى أشفق عليه رجل بعربة يجرّها حمار. سأله الرجل عن وجهته في رمضاء ذلك اليوم الحار. جاءه الرد: إلى أي مكان لا يُسمع فيه اسم مجهرة"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢٠٣) خرج حمود من مجهرة بعد وفاة صديقه الأفريقي مبخوت، أو كما سمّي في مجهرة بالعبد أو سويّد، كان كارهًا لها، ولسكانها، ولم يتمكن من العيش فيها، ومن يستطيع العيش في الجحيم؟! _كما وصفها_ كان هاربًا من الداخل المشحون بالعنصرية، والقسوة، متّجهًا إلى أي مكان يجد فيه ذاته، ثم يصف حمود البحر الذي أصبح قبطانه، وأكسبه اسمه "طافي" لأنه لم يغرق في البحر طيلة تسعٍ وأربعين سنة: **"نظر حمود إلى النجوم التي غاب عنها القمر. وحدها الصحراء تشبه البحر. لم يكن بدويًّا كما قالوا عنه، لكنه أحبّ البدو وكثبان الرمل أكثر من أمواج البحر، على ما بدا له من تشابه. البحر والصحراء يمتدّان كلاهما إلى الأفق، كلاهما يجعلان السماء أشد سوادًا ونجومها أشد لمعانًا. كلاهما يدعوان إلى التأمل والتفكير. حدّق في السماء، لم يكن يسمع سوى صوت البحر، ذلك الصوت الذي يجعلك تحار وقت سماعه. إن تذكرت وجوده سمعته، وإن سرحت عنه اختفى. أغمض عينيه، غاب صوت البحر. سمع ضرباتٍ مكتومة منتظمة، لم يسمعها من قبل. التفت. لم يعرف مصدرها. وضع**

يده على صدره. أحسّ بها وسمعها جيّدًا. أدرك وهو يسلّم نفسه لبراثن النوم، أن ذلك الصوت قادم من صدره. كان صوت ضربات قلبه" (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢١٨) في هذا المقطع يكشف السارد عن أثر القرية/ الداخل في حمود، الذي لم يتمكن من سماع صوت قلبه فيها، ولقد حاول سابقًا مع صديقه مبخوت في هدوء المغارة وظلمتها، لكنه لم يتمكن من ذلك، لم يكن حمود متصلًا بذاته، كانت مجهرة مسيطرة عليه، ويظهر ذلك في الفرق بين لغته المشحونة في المقطع الأول، ولغته الوادعة المتأملة في المقطع الثاني، تمكن حمود من التصالح مع ذاته، لمجرد خروجه من قريته. لم يكن خروجًا بل انسلاخًا تامًا تغير معها اسمه وطبعه، فخوفه من الظلمة في المغارة تبدّل، وانقلب إلى حب وارتياح لها **"أخرج دفتره الصغير، تفحّصه على ضوء سراج أزعج الظلمة التي كانت تحيط بالمكان"** وفي حديثه عن تغيّر اسمه إشارة إلى أن الأماكن وحدها هي من تعيد تشكيل الإنسان، وتطبع هويته مدى الحياة: **"ها قد أصبحت نوحًا وطافي والنوخذة، كما كنت أنت سويّد والعبد وأودو. لم يعد أحد يسميني حمود، مثلما توقف الصبية عن مناداتك بمبخوت"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢٢١) تنازل حمود عن اسمه أمام هذه الألقاب، وجعل الناس ينادونه بها، ليتذكر دومًا أنه لا ينتمي إلى يابسة الصحراء (مجهرة) ويعلن انتماءه للبحر. على الرغم من أن البحر لم يكن مكانًا آمنًا كما يصفه، ولم يكن منتميًا له، فهو "النوخذة" الذي قضى نصف عمره في البحر ولم يكن يجيد السباحة، ولم يلمس البحر أبدًا، ولكن هربه من مجهرة/ الداخل هو ما دفعه لمواجهة خوفه، فالبحر بمكره وأهواله أهون عليه من لعنة مجهرة. وقد "سجلت الكثير من النصوص الروائية العربية فكرة الجدل بين هنا وهناك في محور متمايز الحدّين" (دريدي، ٢٠٢٠، ص ٩٦) وظهر هذا الجدل بصورة جليّة في شخصية حمود/ طافي.

٢/ ثنائية السطح والعمق:

وعلى عكس ثنائية الداخل والخارج، تأتي ثنائية السطح والعمق لتبيّن حاجة بعض الشخصيات إلى الاحتماء بأعماق مجهرة، ليشعروا بالأمان المفقود في السطح، لكن مجهرة لم تستجب لهذه الحاجة، فهي لم تكن يومًا الحضن الذي يحتويهم بل كانت تلفظ ساكنيها وتجعلهم يبحثون عن دواخلهم خارجها _كما ورد في المحور السابق_ وظهرت هذه الثنائية في قصة ظافر الموهوم بحضن مجهرة واستقبالها له بحفاوة. وجاء ذلك في صورتين: **"مجهرة تناديني، كيف أصل إليها؟ نظر إلى الرمل الرمادي تحته. بدا جميلًا ومختلفًا عن رمال كل الطرق التي مرّ بها. نزل وجلس على الرمل. حاول دفن يده فيه، فلم يتح له تماسك الأرض ذلك"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٨٣) لم يستسلم ظافر لهذه الإشارة من مجهرة التي جاءت متفاعلة مع الشخصية برفضها طلبه، وتوجه إلى البئر، وكانت محاولته الثانية للغوص في عمق مجهرة، ولكنها قوبلت بتغييب ملامحه من خلال انعكاس صورته على الماء _كما ورد سابقًا في البعد الفيزيائي_ وهذا الإصرار على تكرار التصرف يشي بإلحاح الشخصية على الهرب من الذات.

وفي الصورة الثانية لم يكن العمق عند غيث مختلفًا عن ظافر، فغيث ولد في عمق مجهرة (داخل قبر جده) عندما سقطت والدته في البئر وهناك ولدته، لكنه لم يجد من أمه المعاملة التي يستحقها، هذا الجفاء جعله يبحث عمّا ينتمي له، ويصف السارد الموضوعي مشاعر غيث عندما غاص في النبّاعة لأول مرة، وهو لا يعرف السباحة: **"هناك سمع غيث أجمل الأصوات، همهمة الماء الغريبة، لا صمت ولا صوت... خفت الضوء وتلاشت صرخات الصبية مع كل درجة ينزلها. تردد وهو يكتشف أن لا مزيد من الدرجات الحديدية تحته. هذه هي اللحظة التي ستجعلني بطلًا أمام هؤلاء الحمقى والقرية، وربّما أمام أمي أيضًا. أغمض عينيه وغاص... قوة غامضة تسحبه نحو النفق، نحو مصيره الجديد، نحو غيث**

آخر يحبه الجميع ويحترمونه" (آل عياف،٢٠٢٠، ص ٦٤) استعان غيث بالنباعة كي يتخلص مما يؤذيه، من سماع صوت الأطفال وهم يتهكمون عليه، ومن تهميش والدته وتقريعها له، ذهب إلى حيث الصمت، والابتعاد عن السطح ليتمكن من الغوص في عمق مجهرة/ الذات؛ ويصنع قدرًا يليق به، ولكن مجهرة بلعناتها أبت ذلك، وأهدته مرضًا نادرًا بعد هذه الحادثة، يحرمه من الاقتراب من الماء أو المطر، إلى آخر يوم في حياته.

٣/ ثنائية الحياة والموت:

جاءت هذه الثنائية مرتبطة بمجهرة التي ترفض الظهور بمظهر ما من مظاهر الحياة، فهي قرية لا يليق بها سوى الموت، فكل شخصية من شخصيات الرواية تموت في نهاية الفصول، _ماعدا شخصية فطوم_ وختمت الرواية بجملة **"ووحدها مجهرة ستبقى لأنها تنسى"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٣٠٧) وكل من حاول بث الحياة فيها قابلته بالهلاك؛ فالحياة في مجهرة دبّت لأنها كانت المكان الذي دفن فيه والد جبر وصبيح، ومن هذه الحادثة قرروا أن يسكنوا هذه الأرض؛ ليكونوا بجانب قبر والدهم: **"بدأت تتشكّل نواة، ولاحقًا ملامح قرية صغيرة من شقّين تفصل بينهما نخلة وقبر"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٧٢) النخلة رمز النماء/ الحياة، والقبر/ النهاية والموت، فجاءت جمل عدّة تكرر هذه الفكرة: **"وحدها المقبرة ستجعل مجهرة قرية"**، وفي قصة ولادة تيماء ابنها غيث في قبر والدها إكمال لهذه الدورة (حياة تبعث من موت): **"تحت ستار الغبار المتصاعد نحو السماء، رأى رجال مجهرة، ومن قدم من القرى المجاورة، المرأة في قاع القبر وهي تئنّ، سمعت نسوة القرية صراخًا عاليًا آتيًا من جهة الموت، صراخًا يعرفنه جيدًا وإن أنكرن الجهة التي يأتي منها، صراخ من يلفظ جوفها طفلًا نحو العالم"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢٠) هذا الطفل الذي ولد في قاع الموت حاول أن يعبث به، ويهدي حياة للأموات، عندما كبر غيث أعاد ترتيب القبور، فغيّر مكان قبر الأستاذ ظافر: **"رأى قبره، ألم يجد عيسى مكانًا أفضل من هذه البقعة النائية؟ بجانب الشق الذي تدخل منه الحشرات وربما الفئران!... وقف أمام قبر ظافر و دعا له. رأى أثر أفعى بجانب القبر كانت قد دخلت من الشقّ. اتّجه إلى العريش. أخرج المجرفة. وعاد إلى القبر... رفع المجرفة عاليًا وبدأ الحفر... هذا هو المكان الذي يليق بك يا أستاذ ظافر... نام سعيدًا ذلك المساء وهو يعلم أنه حقق العدل وأعطى معلمه القبر الذي يستحق"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٩٢-١٩٣) حقق غيث العدالة وهي من صفات الحياة لا الموت، فكأنه بهذه الحيلة يبث الحياة في روح أستاذه. وتكرر فعل تغيير القبور أكثر من مرة، حتى تجرّأ وأعاد ترتيب المقبرة: **"أصبح يتّجه إلى المقبرة كلّما شمّ رائحة المطر حاملًا رداءً صنعه يقيه منه. كان يقوم بما يظنّ أن الله خلقه للقيام به: يعيد ترتيب قبور مجهرة كما يجب أن تكون. جمع الإخوة بجوار والدهم ،الزوجات مع أزواجهنّ، دفع بفقراء القرية نحو المنتصف، خسروا بفقرهم الدنيا، لن يخسروا في البرزخ. وعلى مدى سبعة أشهر كاملة أعاد ترتيب أكثر من خمسة وعشرين قبرًا."** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢٠٠) هذا الطفل المهمل الذي سُرقت منه الحياة أصبح يجد في المقبرة حياته، فهو ابن المقبرة كما يقول: **"لتكون المقبرة أكثر الأماكن رحابة وطمأنينة وحياة"** ومن محاولات بثّ الحياة في من رحلوا موقف غيث مع قبر حمود؛ لينصفه بعد وفاته، ويحيي ذكره بالخير: **"أخرج العلبة التي أعطاه إياها طافي وسكب بعض ما فيها من عنبر على قبره. دعا له بالرحمة والسعادة... صباح الجمعة هو الوقت الذي اختاره غيث ليمر على قبر طافي فيضمّخه بالعنبر، حتى يتسنّى للخارجين من صلاة الجمعة شمّه عند مروره قرب المقبرة. أصبح**

الرجال يتداولون قصصًا عن صلاح طافي..." (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ١٩٩) تمكّن غيث _بعد هذه السنوات من الذكر السيّئ لحمود الذي لم يتركه أهل القرية حتى في جنازته_ من أن ينصف (حمود)يعطيه ما يستحقه من تقدير أهل القرية له حتى وإن كان في مكان آخر.

المبحث الثالث/ تقانات المكان:

يتجلّى حضور المكان ودوره في الرواية عبر تكاتف عدة عناصر مع بعضها البعض، ليكون أثره فاعلًا في تكوين دلالات النص، ومن هذه الأمور: استعمال الصورة الدرامية المتحركة، والحوار المباشر، وغير المباشر، وأنا الراوي الغائب والمونولوج، فالسارد في الرواية يمكنه أن يتحدث عن شخصياته على لسانهم، كما يستطيع أن يصل لمناجاتهم لأنفسهم، وبذلك يمكنه التعمق والوصول إلى خفايا الشخصية، (فورستر، ١٩٦٠، ص ١٠٣) ومن هنا يتمكن من تفسير شعورها تجاه الأمكنة.

١/ الصورة الدرامية وأنواع الحوار:

لكل رواية أسلوبها الذي يتّخذه السارد لحركة المكان، إلا أن رواية "حفرة إلى السماء" جاءت متنوعة الحركة؛ فتتجلّى فيها الحركة الارتدادية، حيث تنطلق الشخصية من مكان وتعود له مرة أخرى، (الضبع، ٢٠١٨، ص ٩٨) وهذه الحركة تتجلى من خلال تصوير السارد الموضوعي للشخصية وهي تعود إلى المكان، وغالبًا ما يكون هذا العائد إليه مشحونًا بالحنين، بعد انفتاح الآفاق أمامه، واتساعها، فلا يكون بوسعه سوى العودة لمكانه بحنين ظاهر. (الضبع، ٢٠١٨، ص ١١٦) واستعمل السارد هنا تقانة (أنا الراوي الغائب) فبدأ الكلام في ظاهره بلسان حمود، لكنه في الأصل بلسان السارد الموضوعي المتخفي وراء شخصيته، فكان أول موقف له عند وصوله غرق غيث في النبّاعة: **"جئتك يا مجهرة مادًّا يدي للصلح، وها أنتِ تحاولين قتلي ساعة وصولي! تركتك عندما غدر هواؤك بمبخوت وترك صدره بلا نفس. وها أنتِ تسلبين صبيًّا آخر الهواء لأنه يسابق غيره!... ما أشدّ وحشة المكان! لا تقلق أيّها الصبي المجنون. لن ترحل وحيدًا بسبب السباق. أنا خلفك. لطالما كنت الثاني في مجهرة"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢٢٤) على عكس العائد المشحون بالحنين، جاء حمود حاملًا نفوره القديم من مجهرة، مخاطبًا القرية بشكل مباشر، واستبطن السارد الموضوعي دواخل حمود باستعمال تقانة الحوار المونولوجي: **"كان يستيقظ من فراشه ويمشي خطوات معدودات إلى المتّكأ في منتصف الغرفة وبين حين وآخر نحو الحمّام. أصبحت هذه هي المحطّات التي يبحر إليها كل يوم؟ ما أقبحك يا مجهرة، و ما أشدّ لياليك البطيئة، كل من فيك ممل، وكل ما فيك ممل، لا مغامرة ولا مغامرينّ لا أحد يستحق الاحترام"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢٢٥) في انتقال الأسلوب من السرد إلى حوار داخلي يعبر عن شدّة نفوره من المكان، ويشير تجدد اللغة المشحونة لحمود بعد أن كانت لغته وادعة، هادئة في البحر، إلى أثر مجهرة عليه، وأن شعوره تجاهها شعور أصيل لا تغيره السنوات والعمر. فاستعانة السارد بكسر الصورة النمطية للعائد، والانتقال من السرد للخطاب، تكشف عن عمق شعور الشخصية، وعلاقتها بالمكان، وعلاقة المكان بها.

وجاءت حركة المكان امتدادية، "من نقطة امتدادية صفرية إلى مساحة متشعبة دون العودة إلى النقطة الأولى" (الضبع، ٢٠١٨، ص ٩٧) وفي هذه الحركة تبدو شخصية الأستاذ ظافر مفتونة بمجهرة، وكوّنت معها علاقة تفاعلية، فظافر كان يسمع صوت مجهرة: **"ها قد عاودته الأحلام! وهنا في مجهرة! كيف سمحت مجهرة بذلك؟ هل غلبها ذلك الحلم أن أرادت أن تلقنني درسًا؟ كيف لمن منحته ضيافتي أن يؤذي أحد أطفالي! سمع العبارة بصوتٍ أنثوي قوي"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٨١) هنا استعمل السارد في هذا المقطع

التداعي الحر باستعمال تقانة المونولوج، حين بدأت صورة مجهرة تنكشف أمام ظافر، الذي توهّم الحرية فيها، واستمرّت إشاراتها له بأساليب عدّة، منها الرؤى والأحلام: **"خير إن شاء الله، قالها عيسى ثم ذكر له تفسيرًا لم يشفِ غليله. كيف أعود إلى أهلي! نام ذلك المساء منزعجًا. حتى شيخ مجهرة لا يفهم رسائلها. ديرتك تناديك! تردد صدى صوت الشيخ عيسى ليوقظه أبكر مما يفعل عادة. نهض واتّجه إلى البئر. كيف أغادر وأعود ديرتي؟ مجهرة هي ديرتي. إذن هي من يناديني. غمرت السعادة عالمه لوصوله إلى هذا التفسير. مجهرة تناديني كيف أصل إليها؟"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٨٢) أكمل ظافر توهمه ورفض تفسير حلم الشيخ عيسى الذي يدفعه للرحيل، وسمح لنفسه الانتماء إليها، فجاءته رسالة أخرى عبر رجع الصدى عندما نزل إلى أعماق البئر فلم تنعكس ملامحه على صفحة الماء، بل انعكس له وجه يهز رأسه بالرفض، _بعد أن طلب من مجهرة إشارة واحدة ويكون من المخلصين لها_، ثم رددت البئر صدى صوته: **"من أنت؟"** لم تتعرف مجهرة عليه، ولكنه لم يستجب لذلك فظهرت له الرسالة الأخيرة في صورة "تيماء": **"رأى امرأة جميلة بعينين ناريتين تميل عليه وتقبّل رأسه. عرف أنها مجهرة تلك الجميلة القاسية"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٨٩) مجهرة ذات العينين الناريتين كما زارته في الحلم، جاءته في صورة تيماء التي اشتركت مع مجهرة في هذه الصفة: **"عندما دخلت تيماء كان يمسك كتابًا في يده متجنّبًا تضييع وقته في حوارات بقية المعلمين المعتادة توقفت عند الباب ونظرت إليه بعينيها الناريتين... وعندما لامها على ما أصاب جسد غيث من آثار حروق انفجرت في وجهه ورفعت صوتها تهدده وهي تصرخ: "استح يا غريب"... علم أن مهمته ليست سهلة. استح يا غريب!"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٩) وكأن مجهرة _بعد المحاولات كلها_ اختارت أن توجه الرسالة بشكل مباشر، عبر عبارة تيماء: "استح يا غريب" ولكنه لم يستسلم لهذه الإشارات وقرر أن يعيد طلاء المكتبة بلون سماوي: **"كل خيارات حياته تقوده إلى مجهرة التي همست له طوال الوقت وانشغل عنها بصراخه الداخليّ. ها قد استجابت الآن، مدّت حبلها لتحرره وأوصلته إلى أعماقه لأول مرة، وكما تربط بئرها بأم المطاليب، سيربط ظافر عبر المكتبة مجهرة بأبنائها"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٩٢) لم تكن مجهرة قرية حاضنة لسكانها، فتطفّل عليها ظافر بمشاعر انتماء لا تقبلها، وأراد أن ينقل هذه المشاعر لأبناء القرية، وإعادة طلاء المكتبة بلون سماوي مريح للأعصاب _كما وصفه_ ليجذب الطلاب لها ويعلقهم بها، وليخلق صورة جديدة عنها: **"نظر إلى الجدار وعلم أن مهمته قد بدأت. غدًا جدار آخر. وغدًا مجهرة جديدة"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص٩٥) تجرّأ ظافر على مجهرة، وأراد إعادة تشكيلها بوصفها: "مجهرة جديدة" فلم يكن منها إلا أن أشعلت النار في جسده، بسقوط المصباح الضوئي على الطلاء فاندلعت النيران معلنة عن رفضها لأشكال الحياة كلها التي أراد أن يبثها فيها ظافر.

وجاءت حركة المكان دائرية مسوّرة يتحكّم فيها المكان بصورة درامية مغلقة، فتدور الأحداث في المكان نفسه بلا خروج منه، (الضبع، ٢٠١٨، ص ٩٨) وسأحلل شخصيتيّ غيث وتيماء اللذين اعتمدا على المكان لإشعال دلالة لا يمكن تجاهلها، فغيث بعد سنوات من الصبر على جفاء أمه التي تجاهلت مرضه، ونقلته للعيش في بيت عيسى، ولم تهتمّ لأمر ألم يده التي انتهى بها الحال إلى البتر؛ لأنها فضلت وضع النقود على مزرعتها/ مكانها الآمن، بدلًا من إنفاقها على علاج ابنها، فانتقم منها بطعن نخلاتها بيده الوحيدة: **"تناقل الرجال خلال أسابيع إشاعات عدة عن المرض الغريب الذي حلّ بنخل تيماء. كانوا يعزّونه ويستفسرون عن هذه المصيبة فيجيب: لا أعلم. أصاب الجنون تيماء. كانت تجرب كل يوم**

طريقة ما. جرّبت قراءة القرآن. غطّت مبروكة وكل القرية بطوابين الدخان الذي أحرقت من أجله الكثير من جريد النخل. أحضرت سوائل كيماويّة من الساحل قال أصحابها إنها تقتل سوسة النخل الحمراء وحفّار النخل وحفّار العذوق وكل الأمراض قد تكون السبب. قال البعض إنه الوجام الذي لا دواء له..." (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢٧٩) تمكّن غيث من الانتقام من والدته مستعينًا بالمكان الذي هربت إليه متجاهلة حياتها وبيتها وابنها، وهي أيضًا اتجهت إلى المقبرة التي اعتبرها مكان الطمأنينة والحياة: **"دخلت راكضة إلى المقبرة. لم تظن يومًا أنها ستكررها ثانية، لكنها لن تستطيع النوم مالم تتأكد مما رأته في مزرعتها. داست على بعض القبور وزلقت قدماها في طين المطر الغزير. أتاح البرق الخاطف رؤية غيث هناك وقد خرج نصفه من باطن الأرض وهو يرمي شيئًا ما. ثم انحنى ليختفي في الأرض. نادته فلم يسمعها. اقتربت منه وراعها ما رأت"** (آل عياف، ٢٠٢٠، ص ٢٨٢) كان غيث داخل قبر جده محاولًا دفن يده المبتورة، وحين شاهدته تيماء قتلته بالمجرفة، ودفنته هناك. غيث الذي حاول أن يبث الحياة في المقبرة مكان الموت، سلبت حياته فيها، قتلته تيماء لانتمائها لنخلاتها وتفضيلها على ابنها، فهل كانت تيماء هي مجهرة فعلًا كما رآها الأستاذ ظافر؟

وعبر تنوع علاقة الشخصيات بالمكان، وتنوع الحركة الدرامية في النص، يكشف الكاتب عن ثبات مجهرة، رغم اختلاف الشخصيات وعلاقتهم بها، إلا أنها وقفت ثابتة على موقفها، وتركت لشخصياتها المحاولات التي لم تسفر عن شيء، فكانت مجهرة هي بطلة الرواية.

خاتمة:

تناول البحث حضور البناء المكاني في رواية: "حفرة إلى السماء" انطلاقاً من أهميته، وأثره في الرواية، وأحداثها، وتكوين شخصياتها، وقد خلص إلى أنّ المكان قد جاوز دور الإيهام بالواقع، إلى تأثيره في الشخصيات، وسلوكياتها، وتكوين صورة شاملة عن دواخلها، فلم يكن المكان مكتفيًا بتصوير الإطار الخارجي للنص، بل جاء مساعدًا في اكتناه الداخل بامتزاجه في شعور الشخصيّات ودواخلها؛ فكل شخصية كانت تظهر المكان وتصوّره كما تشعر تجاهه، فأسهم هذا التصوير في تشكيل الأحداث، وفي الكشف عن أبعاد الشخصيات النفسية، والاجتماعية، إضافة إلى تصوير العناصر الفيزيائية التي لا تتغير_ كرجع الصدى، أو انعكاس الوجه على صفحة الماء_ وتوظيفها لصالح النص، عبر تغيّرها وتفاعلها مع الشخصيات، وقد وضّح هذا التفاعل والتغير أهمية مجهرة في الرواية، وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى والرد عليها تارة بالأحلام، أو الوهم، أو عن طريق تجسّدها في شخصيات الرواية _شخصية تيماء مثلا_ ، فهي البطل الأول، والمؤثر الأكبر فيها. كما انكشف أثر الثنائيات وتضادات حضور المكان في ربط أحداث الرواية بعضها ببعض، واشتراك الشخصيات في سمات عدة بالرغم من تعددهم، واختلاف ظروفهم، فالشخصيات كلها كانت تتوق للهرب من نفسها، باتجاه الخارج، أو إلى عمق المكان.

ومن الأمور التي شارك فيها المكان _في هذه الرواية_ خروجه من صورة القالب المؤطّر للأحداث، إلى تكوين علاقة تفاعلية مع شخصيات الرواية، رافعًا الستار عن التناقضات التي تكتنف الرواية القائمة على الأضداد والثنائيات التي أظهرها المكان، واتخذته الأساس الذي تدور حوله بأحداثها، وشخصياتها.

وبتتبع علاقة الشخصيات بالمكان يبرز الهلاك بوصفه مصير الشخصيات النافرة من مجهرة ،حتى شخصية (ظافر) الغريب حين انتمى لمجهرة شمله هذا المصير، ونجت فطوم بمشاعرها المحايدة فكوّنت حياتها بعيداً عن هذه المدينة، وبقيت نخلة باسمها بعدما جهلها الناس ونسوا من هي فطوم، **"ووحدها مجهرة تبقى لأنها تنسى"**

المصادر والمراجع:

المصادر:

آل عياف، عبدالله (٢٠٢٠) *حفرة إلى السماء*، (ط.١) ، عرعر: دار رشم.

المراجع:

أسعد، سامية، (١٩٨٢) *القصة القصيرة وقضية المكان*، مجلة فصول، مج٢، ع(٤) سبتمبر ١٩٨٢. ص١٧٩- ص١٨٦.

باشلار، غاستون، (١٩٨٤) *جماليات المكان*، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

دريدي، مبروك، (٢٠٢٠) *المكان في النص السردي العربي البنية والدلالة*، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

صالح، صلاح، (٢٠١٩) *قضايا المكان الروائي*، (ط.١)، اللاذقية: فواصل للنشر والتوزيع.

الضبع، مصطفى، (٢٠١٨) *استراتيجية المكان دراسة في جماليات المكان في السرد العربي*، (ط.٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فورستر، إدوارد مورغن، (١٩٦٠) *أركان القصة*، ترجمة: كمال عياد جاد، القاهرة: دار الكرنك.

قاسم، سيزا، (٢٠٠٤) *بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ*، القاهرة: هيئة الكتاب.

القاضي، محمد،(٢٠١٠) *معجم السرديات*، تونس: دار محمد علي للنشر.

لحمداني، حميد، (١٩٩١) *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*، (ط.١) ، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

معلم، وردة، *الفضاء الروائي: المصطلح والعلاقات*، مجلة الآداب، قالمة: جامعة ٠٨ ماي ١٩٤٥، ع (١٤) ، ص٧٩- ص١٠٧.

References

Āl ʻyyāf, Abdullāh, (2020). *Ḥufrat ilá al-samā'* [in Arabic], (ed. 1), ʻAr'ar: Dār rashum.

al-Ḍab', Muṣṭafá, (2018). *istirātījīyah al-makān dirāsah fī Jamālīyāt al-makān fī al-sard al-'Arabī* [in Arabic], (ed. 2), al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb.

al-Qāḍī, Muḥammad, (2010). *Mu'jam al-Sardīyāt* [in Arabic], Tūnis: Dār Muḥammad ʻAlī lil-Nashr.

As'ad, Sāmiyah, (1982). al-qiṣṣah al-qaṣīrah wa-qaḍīyat al-makān [in Arabic], *Majallat fuṣūl*, *2*(4), 179-186.

Bachelard, Gaston, (1984). *Jamālīyāt al-makān* [in Arabic], (translated by Ghālib Halasā), Bayrūt: al-Mu'assasah al-Jāmi'īyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzī'.

Duraydī, Mabrūk, (2020). *al-makān fī al-naṣṣ al-sardī al-'Arabī al-binyah wa-al-dalālah* [in Arabic], al-Qāhirah: ru'yah lil-Nashr wa-al-Tawzī'.

Forster, Edward Morgan, (1960). *Arkān al-qiṣṣah* [in Arabic], (translated by Kamāl ʻAyyād Jād), al-Qāhirah: Dār al-Karnak.

Liḥmidānī, Ḥamīd, (1991). *Binyat al-naṣṣ al-sardī min manẓūr al-naqd al-Adabī* [in Arabic], (ed. 1), Bayrūt : al-Markaz al-Thaqāfī al-'Arabī lil-Ṭibā'ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī'.

Mu'allim, Wardah (1945), al-faḍā' al-riwā'ī : al-muṣṭalaḥ wa-al-'alāqāt [in Arabic], *Majallat al-Ādāb*, Qālimah: 14, 79-107.

Qāsim, Sīzā, (2004). *binā' al-riwāyah dirāsah muqāranah fī "thulāthīyat" Najīb Maḥfūẓ* [in Arabic], al-Qāhirah: Hay'at al-Kitāb.

Ṣāliḥ, Ṣalāḥ, (2019). *Qaḍāyā al-makān al-riwā'ī* [in Arabic], (ed. 1), al-Lādhiqīyah : Fawāṣil lil-Nashr wa-al-Tawzī'.