

المكان في الرواية العربية.

قراءة في المساءلات والبُنى النصّية الجماليّة.

الدكتور: أمين مصري

المدرسة العليا للأساتذة. وهران. الجزائر.

الملخص:

كان من المعروف عن الفضاء خلال الرواية في إطارها التقليديّ الكلاسيكيّ أنّ إحالته على الدلالة مباشرة لا تحتلّ إلاّ وجهًا واحدًا من التلقّي والتّعاطي القرائيّ، جرّاء انغلاقها ونهائيتها إذ كان تمظهر هذا الفضاء فيها عبر النقل الذي يجعله انعكاسًا مباشرًا للواقع العينيّ؛ ومع الرواية الجديدة شهد أنعراجًا جديدًا، انطلاقًا من الواقع وتعالياً عليه في آن؛ فصار محكومًا برؤية الكاتب وتجربته الجمالية التي تجعله وجهًا لوجه أمام الواقع، مُلزمًا بمسائل جماليّة تحتّم عليه تجاوز الحوار المباشر، "فتغيّرت طرق بنيته في النص الروائي، وتمت إعادة تشكيله وخلقها وإبداعه بطريقة تضفي خصوصية على الرواية، فأصبح يختلف ويتعدد من رواية إلى أخرى ليتمظهر قوة إبداعية يستكشف المؤلف من خلالها عوالم تعبر عن رؤاه وتبعده عن الجاهز والمعطى وتعانق الممكن"1.

الكلمات المفتاحيّة: المكان – الفضاء – الرواية – المؤلّف – النصّ.

Abstract :

It was known about space through the novel in classical framework that refer to denote directly only brook one face Of receiving and using reading by folding up wenhaeitha as a manifestation of this space through transport which makes him a direct reflection to the real , And with the new novel new anaraga saw, proceeding from reality and come on, He condemned, to see the writer and aesthetic experience which makes him face to face with reality, binding aesthetic issues had to bypass a dialog, I changed beninth methods in text novelist, was restructured and created him and his creativity in a way that confers specificity to the novel , It is different and numerous of other novel to become a creative force in which the author explores worlds that express his visions and keep him away from understudy and brightest

Keywords : The place – The space – The novel - The author - The text .

من خلال ما سبق يمكن القول إن أي واقع تتبناه الرواية إنما هو واقع متخفّ، بمعنى أنّه واقع غير موجود خارج الرواية ومن ثمة فهو واقع يتجاوز كونه ظاهراً عينياً، إلّا كونه متخفياً منكشفاً بتعبير هيدغري، وهو ما تتبناه الرواية العربية استفادة من الرواية الغربية، إذ يُتيح المتخيّل للرواية ما لا تتيحه الواقعيّة والمباشرة، وهو ما يذهب إليه "جون بول سارتر" Jean Paul Sartre "حين يتعرّض لمسألة المتخيّل" فالتخيّل عنده هو تلك العملية الإبداعية الجمالية التي تعرف تعاقب أنماط عديدة من الوعي، ومن ثمة يستحيل الوعي قادراً على أن "يصنع لنفسه موضوعه الخاص، ويضفي عليه تحديداته، التي يستطيع الإدراك الحسي أن يلتقي به، ومن ثمة فإنّ التخيّل قادرٌ على أن يقدم الوعي على أساس أنّه موضوعه"²

إنّ الحديث عن موضوع الجمال "L'objet esthetique" عند سارتر ينجلي في تلك "اللحظة التي يشهد الوعي أو الواقع تغيراً جذرياً، حين يصير العالم متخيلاً" ومن ثمة فإنّ موضوع الجمال الفعليّ متخيّل لا واقعي، وما من وظيفة فيه للواقع إلاّ إسهامه في إنتاج الخيال، والتّعالّي عن الواقع بشكلٍ تلقائيّ³.

انطلاقاً ممّا سبق يتجلى أنّ المتخيّل في الرواية أو في الفنّ عموماً مجرد إحالة لا تتجلى أو لا تنكشف إلّا من خلال المخيلة مخيلة الكاتب، والتي تتحقّق لدى متلقّ منتج وواعٍ، ومن ثمة عدّ التّخيّل عمليةً قصديّةً، وهي قصديّات ثلاث: قصديّة المؤلّف، وقصديّة النّصّ، وقصديّة القارئ، وهو شرطٌ أساسيّ في أيّ عملية يُرام من خلالها أنّها إبداعية. غير أنّه من الواجب الإشارة إلى أنّ الفصل بين الواقع والمتخيّل، يظلّ فصلاً متأبّياً، بين الشّيء، وترميزه، أو بين الواقع ومساحة تأويله وتأويله المضاعف، كما يذهب إلى ذلك كلّ من "ياوس" و"إيزر"، إضافةً إلى ما قدّمه "أمبرتو إيكو" و"جاك دريدا".

وهو جوهر ما يذهب إليه "إيزر" حين يقول: «إنّ النصّ الأدبي مزيج من الواقع وأنواع التخيّل، ولذلك فهو يولد تفاعلاً بين المعطى والتخيّل، ولأنّ هذا التفاعل ينتج شيئاً أكثر من الفرق بين التخيّل والواقع فيستحسن تجنباً لتعارض القديم بينهما واستبدال هذه الثنائية بثلاثية الواقعي والتخييلي (وما نسميه من الآن فصاعداً) بالخيالي. وانطلاقاً من هذه الثلاثية ينشأ النصّ». فيبتعد بذلك العمل عن التفوق ضمن ما هو واقعي ويضفي له التخييلي من أجل منح الخيالي فرصة للظهور⁴.

انطلاقاً من كلّ هذا يمكن لنا القول إنّ المتخيّل في الفضاء ليس يراعي الروايات التي تتأسّس على مرجعيّات واقعيّة، أو تلك التي تراهن أصلاً على الخيال، وبالتالي فهو عنصر متطلّب في الرواية، وفي العمل السردّي عموماً، وهو مرتبطٌ بمرجعٍ في النّصّ، وفي هذا يتجلى دور ما يسمّيه "إيزر" قارئاً أعلى، نقول. بناءً

على ذلك : "تتعدّد الأشكال الفضائية في الرواية العربية الجديدة، فنجدها تراوح بين فضاءات ذات مرجعية واقعية، وفضاءات متخيلة و استهلامية، وهذه الأخيرة لا تحيل على ما هو متعين في الواقع، وإنما تنفتح على الحلم والعجائبي والكوايبس وفراديس الطفولة المفقودة، فتعكس ما هو غير محدد ومتعين، فتصبح فضاء متعاليا لا يعكس الواقع و لا يقوم على المحاكاة، في تظهر الفضاء انطلاقا مما تفرضه رغبة الذات واستهلاماتها وأحلامها، فيتحقق من خلال النص الروائي عن طريق الكثافة الشعرية"5.

وعلى ذلك فالحديث عن علاقة الفضاء الروائي بالواقع وبعده عنه وتعاليه تخيليًا حديثٌ يحتاج إلى وقفة عميقة، إذ أنّ الحسم فيها يعدّ حسماً. أيّاً كان متسرّعاً. لأنّ الرواية . شئنا أم أبينا . تمتاح من الواقع إلا إذا كانت عجائبية أحياناً، كأن نجد "سنا شعلان" في روايتها "أعشقي" تتخذ من المشتري ودرب التبانة مكانين لشخصيات روايتها، إذ الموضوع يندرج ضمن الخيال العلمي، ولكن مع هذا فإنّ تعامل الروائي مع فضائه ليس تعاملاً فوتوغرافياً ، وإنّ كنّا نجد حتّى في الفوتوغرافية اقتناصاً للحظة انطلاقاً من زاوية محدّدة، ورؤية خاصّة، ومن ثمة فإنّنا قد نخلص إلى أنّ المكان في الرواية هو: "المكان اللفظي المتخيّل، أي المكان الذي صنعه اللّغة انصياعاً لأغراض التّخيل الروائي وحاجته"6.

إذن يتجلى لنا أنّ المكان الروائي، هو مكان قائم في خيال المتلقّي، وقبله في خيال المؤلّف، وليس في العالم الخارجي، وهو مكان وليد اللّغة، ومن ثمة نكون في مقابل مكانين خارجيّ له مكوّناته وأسسّه . وداخليّ له عوالمه وخصوصيّاته وأسس تأويله، وهذا ما تمليه أصول القصّ الحداثيّ عند أمثال "مالك برادلي" [Malcom Bradley](#) إذ يتكئ هذا القصّ على "التّحليل والتأمّل والهروب والخيال وإطلاق العنان للأحلام"7.

وانّه لقصّ يتعالى على الواقع وإن كان ينطلق منه، أو أنّه يعتمد عليه أساساً في تصوير عوالمه ، إنّه . بكلّ بساطة . "عالمٌ ينطلق من أنّ "عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريباً عن ذات الإنسان، بل إنّ الذات نفسها أصبحت مشكلةً بالنسبة لذاتها"8.

إذن خلال هذا يمكن أن نخلص . ولو بدايةً . إلى أنّه "إذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي الواقع، فإنّ نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، إنّها خلق عالم مستقلّ، له خصائصه الفنيّة التي تميّزه عن غيره"9، ومن ثمة فنحن لا نختلف في أنّ فنّ الكتابة الروائيّة هو فنّ تصوير، غير أنّ الروائي ليس معنياً بتصوير الواقع كما هو، إنّّه ليس مصوّراً من نوع المصوّرين المعنّيين بتصوير الواقع والمكان الواقعيّ، إنّّه يصوّر المكان، لكنّه ليس إلاّ المكان الروائيّ الذي يحيا في رحاب اللّغة وبها يوجد

(ينوجد)، وما من تطابق إلا يمكن أن يُعتبر تطابقاً مُوهماً، فمحالٌ أن تكون لندن "مصطفى سعيد" أو لندن "الراوي" عند الطيّب صالح في "موسم الهجرة إلى الشمال" لندن الواقع والجغرافيا،، إنها لندن التي وُلدت في رحاب الرواية وتنتهي مع آخر حرفٍ فيها. ومن ثمة فتصوير الواقع الخارجي ليس من مهمّات الروائي، وليس من متطلّبات الرواية، فالروائي خالقٌ لعوالمه وفضاءاته وأحيائه الخاصة.

وهنا يكتسب المكان قيمته وفاعليته في التأثير في كلّ مفردات العمل السرديّ، أليس هو " الفضاء الذي تجري فيه، لا عليه* الحوادث"10، وما يمتلكه المكان من قدرة لا يتأتّى لغيره من العناصر الأخرى، فللمكان قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص، وحبك الحوادث، مثلما للشخصيات أثرٌ في صياغة المبنى الحكائي للرواية، فالتفاعل بين الأمكنة، والشخص، شيءٌ دائمٌ ومستمرٌ في الرواية، مثلما هو دائمٌ، ومستمرٌ في الحياة، فتكوين المكان، وما يعرّوه من تغيرٍ في بعض الأحيان، يؤثر تأثيراً كبيراً في تكوين الشخص، وقد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية"11

يتجلّى خلال هذا ما للمكان من أهمية في البناء الفني للرواية، ويتجلّى معه أنّه مدخلٌ من مداخل الرواية، إننا ندرك أنّ المكان يتجلّى في أحيان كثيرة عن طريق الوصف "La discription"، ففي الوصف تتجلّى أمكنة العمل السرديّ، وفي الوصف يستطيع المكان حشر مكونات العمل السرديّ كلّها لتخدم فنية الرواية وجماليّاتها، فهو "وصفٌ لا يقتصر على الإطار الجغرافي الذي تقع فيه الحوادث، وإنّما يؤدي دوراً حيويّاً في مستوى الفهم، والتفسير، والقراءة النقدية"12.

لذا "يمكنُ النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخلٌ من المداخل المتعددة التي يتم من خلالها النظر في عالم الرواية، والوقوف على مراميها، ومدلولاته العميقة، ورموزه، وما فيه من جماليّات الوصف، إلى جانب جماليّات السرد القصصي"13 ومن ثمة . إزاء التخييلية . أمام ضروب من الأمكنة وصنوف من الفضاءات، إذ أنّ هناك أمكنة لا يمكن الحديث عن علاقتها بالواقع من الأساس وهي تلك الأمكنة التي تراهن على ما لا يمكن أن يكون واقعاً كتلك التي تراهن عليها "سنا شعلان" في روايتها "أعشقي"، حين تفتتح روايتها بأول عنوانٍ لفصل وهو "من يوميّات امرأة عاشقة في مجرّة درب التبانة"14 حين تقول مثلاً: "نحن نخشى حكومة المجرة ومخابراتها يا وُردُ، ونكاد نُجزم بأنهم سيصلون إلى خبرٍ عن هذه المُعادلة، وسيقهروننا بكلّ الطّرق من أجل الحصول عليها"15 وفي قولها مثلاً: "المخابرات المركزية للمجرة، هي المصدر الأصعبُ للحصول على المعلومات عن صاحبة جسدي"16،

الناظر المتملّي في انبناء الرواية من حيثُ كَيْفِيَّةُ توظيف المكان يلقي أنّ التّوظيف ليس يقوم على رغبة في الاختلاف، أو اللافائدة، إنّ المكان هنا يصير عنصراً بانيّاً إذ تتأسّس عليه كلّ العناصر الأخرى، حيث تكون عادية وتكتسب قيمتها في أنّ الفضاء فضاءً خياليّ بامتياز، وحين يصير الجسد نفسه مكاناً تحلّ فيه روحٌ جديدة غير روحه، وهو يعالج مسألة وجوديّة هي الحبّ، وكيف تصير الأنا والآخر شيئاً آخر، وهو ما سنفصّل فيه تفصيلاً خلال تعرّضنا لدلالات المكان وجماليّاته.

ولذلك يمكن لنا أن نقول إنّ لواقعيّة المكان لتتجلّى واضحةً بيّنةً خلال روايات الخيال العلميّ التي تراهن على النأي عن الواقع والتّعالّي عليه. ففي رواية "أعشّقني" سيكون النأي إلى "درب التّبانة" و"المجرة" محاولة إيجاد ما استحال أن يتحقّق على الأرض. ومن ثمة فالمكان لا يعتمد "على" الحدثيّة. ويعتمد "في" فسناء شعلان هنا تنشد "الحبّ المفقود، فتجد حبّاً أسمى حيث يتّحد جسد المرأة بعقل الرّجل، بعد عمليّة خياليّة فيجد هذا الرّجل "العقل" نفسه في مكان غير مكانه. ومن ثمة يصير الجسد مكاناً لا مألوفاً. يصعب تصنيفه إن رُمنا تصنيف الأمكنة والفضاءات والأحياز في رواية من الروايات.

وإذا كانت "شعلان" قد سلكت هذه السبيل، فإنّ "الطيب صالح" سيسلك طريقاً أخرى ليست من نوع الطّريق الأولى، إنّها طريق تشبه في تفصيلاتها الأولى بعض تفصيلات أيام "طه حسين" وغيرها من روايات "نجيب محفوظ"، إلّا أن لواقعيّة أمكنة "موسم الهجرة إلى الشمال" تحاول أن تقترب. صياغةً على الأقلّ. من الواقع، لكأنّ صاحبها حكّاءً بارعٌ وفيّ، أو ساردٌ يتقن التّسريد وفعل الحكي، غير أنّ الأمكنة ليست واقعيّة حيث تستند إلى حبك خاصّ، ووصفٍ متفرد، فلك أن تقف على لندن "مصطفى سعيد"، لتجد البريطانيّات الجميلات متيسّرات لذلك الشّابّ السّودانيّ المتصنّديّ يفعلُ بهنّ وفهنّ ما يشاء، إنّّه تحييز تمليه روح الانتماء إلى الهويّة والوطن، وإلى أنّ الرّحلة اللّندنيّة ليست إلّا موسماً للهجرة إلى الشمال، عقّب موسم هجرة الأنجليز إلى الجنوب، ولنفهم دلالات هذا الحيز الجغرافيّ "الشّمال" يكون من بعض اللازم العودة إلى "ريّح الجنوب" للروائيّ الجزائريّ عبد الحميد بن هدّوقة.

ويتعالى المكان في النّصّ الروائيّ عن الواقع¹⁷ عند "أحلام مستغانمي" في "الأسود يليق بك" أيضاً. وهو يأخذ منه أسماء البلدان والأماكن، فالأسماء هي الأسماء. والبلدان هي البلدان، لكنّها بلدانٌ لم تأخذ من الواقعيّ غير الأسماء، فشتان بين قسنطينة الجغرافيا، وقسنطينة الرواية، وشتان بين بيروت الواقعيّ وبين بيروت التّخييليّ، و بونٌ بين باريس في الواقع وباريس الرواية، وللوقوف على هذه الفوارق يكفي أن نقرأ لها مثلاً قولها : " عندما قام الإرهابيون باغتيال الشّابّ حسني، وقطف زهرة صوته، ما توقّعوا أن

يصعد شقيقه إلى المنصة، ليثأر لدم أخيه بمواصلة أداء أغانيه أمام جثمانه، أربكهم أعزل إلا من حنجرته"18،

في هذا المقطع من الرواية تصوّر الروائية المشهد الجنائزي مشهداً تتداخل فيه دموع الحزن، مع الموسيقى المتحدية، حين تصوّر أخاه صاعداً ليواصل المسيرة، وهذا مشهد دراميّ، تخيليّ، إذ كان الواقع يقول عكس هذا في ظلّ عشريّة كانت ترى الرّكح وصلات السينما من الأماكن المحرّمة، ولا يخلو هذا المشهد من روح نيتشويّة تنتصر على الوجود بالموسيقى، أليس نيتشه هو القائل:

" la vie Sans musique serait une erreur "، "بلا موسيقى تكون الحياة خطيئة"، لكنّها الموسيقى التي يعادياها المجتمع، وهو خلال ذلك يسرّب انطباع الخائف من الفرح، أليست "أحلام" تقول: "تصوّر حين وقفتُ على الخشبة لأوّل مرّة، كان خوفاً من أقاربي يفوق خوفاً من الإرهابيين أنفسهم. أنا ابنة مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف"19، وحين تحدّثنا الروائية عن لبنان لا تحدّث عنه وهي تعلن أو تضمّر قلقها الوجودي في عيشها في غير المكان الذي حلمت أن تعيش فيه، أو ليست هي التي تقول: "في لبنان، ما من قضيةٍ إلّا وتصبّ في جيب أحد، فليعمل المرء إذاً لجيبه... "20، والحال نفسه في الحديث عن باريس . حيث العطر الفرنسي، والفسطان الأسود السّالب للألباب، واللقاء العاطفيّ المشحون بالحبّ، غير أنّ باريس هي الأخيرة تضيق على "هالة الوافي" بطلة الرواية، وهو ضيقٌ تعانيه "أحلام مستغانمي" ذاتها، أليست هي ابنة الأوراس؟ ثمّ أليس إطارُ تنقلها بين الأماكن الثلاثة لا يعدو إطارَ تنقل هالة:

الجزائر "المقام الأصليّ المؤمل"

"بيروت" "المقام"

باريس "المتنزه".

يمثّل الوصف إذن أهميّة بالغة في التأسيس للمكان تخيلياً، وهو "يقوم على مبدئيّ: الاستقصاء والانتقاء. وهما متناقضان ف "الاستقصاء" يصفُ كلّ ما تقع عليه عينا الراوي، ولا يدعُ تفصيلاً إلّا ذكره، بخلاف "الانتقاء" الذي يكتفي ببعض المشاهد الدّالة تاريخاً للقارئ مجالاً للإحياء، والروائيون في وصفهم المُدن والأحياء والبيوت والغرف... إلخ إنّما يعكسون القيم الاجتماعية التي يريدُ الراوي الإشارةَ إليه، ويعبرون

بهذا الوصف عن الطَّبِيعَة الاجتماعيَّة الَّتِي ينتمي إليها أبطال الرواية، ذلك أنَّ (البيت) كالمكان، يُسهم في حالة الإنسان، وتشكيل طِباعه ووعِيه²¹

ومن هذا يمكن لنا أن نقول: "وإذا كان "باشلار" قد درَس جدليَّة الخارج والدَّاخل، وعارض بين القبو/ والعلِّيَّة، وبين البيت/ واللابيَّة، فإنَّ "لوتمان" أقام نظريَّة متكاملة للتَّقاطبات المكانية، منطلقاً من فرضيَّة أنَّ الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة الَّتِي تقوم بينها علاقاتٌ شبيهةٌ بتلك العلاقات المكانية المعتادة، ولغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسيَّة للتعرّف على الواقع، فمفاهيم مثل: الأعلى / الأسفل، والقريب / والبعيد، والمنفتح / والمنغلق، والمتصل / والمنقطع ... كلّها تصبح أدوات لبناء التّماذج الثقافيَّة دون أن تظهر عليها أيَّة صفة مكانية²²، على أنَّ "باشلار" يركّز على المكان الحميميّ المتعلّق بالأسرة في إطار التَّقاطب بين الفرد والأسرة Espacesfamilial / personnel²³

وإضافةً إلى كلّ الذي سبق يتجلى أنَّ عرض المكان في التّماذج المأخوذة وغيرها يصدر عن منظور الشّخصيَّة الروائيَّة، وهذا الذي يذهب إليه جُلّ دارسي السّرديات استفادةً من بحوث "لوتمان" وغيره، "ومنه استمدَّ "حسن بحراوي مبدأ "التَّقاطب" ... حيث جعل "الفضاء الروائي" عنصراً فاعلاً في الرواية، لأنّه يتميَّز بأهميَّة كبيرة في تأطير المادّة الحكائيَّة، وتنظيم الأحداث. ورأى أنَّ (المنظور) الذي تتّخذهُ الشّخصيَّة الروائيَّة هو الذي يُحدِّد أبعادَ الفضاء الروائي: فحين تكون وجهَةُ النّظر متقطّعةً يأتي وصْفُ المكان مجزّأً مُفكّكاً، وحين تكون الرّؤية مُدسّعةً يأتي وصْفُ المكان مُوحّداً وشُمولياً. ومن هنا يبدو أنَّ المكان يُعاشُ على عدّة مستويات: من قِبَل الراوي بوصفه كائنًا تخيليًّا... وهكذا يصبح المكانُ شبكةً من العلاقات والرّؤيات ووجهات النّظر الَّتِي تتضامنُ لتشديد الفضاء الروائيّ الذي تجري فيه الأحداث²⁴.

تمثّلات الفضاء السّردية²⁵:

من خلال هذا يطرح سؤال الفضاء والتّمثّل، وتجدر الإشارة إلى أنَّ الفضاء المكانيّ فضاءات و تمثّلات، ويُطرَحُ الفضاءُ أوّل الأمر مُعادِلاً للمكان أو مرادفًا له. وللحيّز المكانيّ. وهو الذي أشرنا إليه سالفًا.

ثمّ يُطرَحُ ثانيًا ما يُسمّى فضاءً نصّيًّا "L'espace textuel" وهو ذلك الذي يشغل مساحة الورق في هيئة حروف طباعيَّة، بما في ذلك من تصاميم الأغلفة، وتنظيم الفصول وتغيير الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين، وهو الذي شاع الحديث عنه في القصيدة المعاصرة منذ "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السّياب"، وشاع في الوقت نفسه منذ بدء الحديث عن المكان في الكتابات السّردية الجديدة، "ولذلك فهو يتشكّل كموضوعٍ للفكر الذي يخلقه الروائيُّ بجميع أجزائه، ويحمّله طابعًا مُطابقًا لطبيعة الفنون الجميلة، ولمبدأ

المكان نفسه"26، وليست المطابقة هنا إلا مجازية، إذ للفنون الجميلة ما يجعل مبادئها تنأى عن مبادئ الرواية، وإن كان هناك تقارب فهو في تلك الأوراق التي تشبه أهميتها أهميتها اللوحة التي يتخذها الرسام مسرحاً وفضاءً لعالمه وعمله،، حيث أن النصّ الروائي على حدّ تعبير "عزّوز علي إسماعيل" في كتابه "شعرية الفضاء الروائي" مرسومٌ بالأسطر السوداء على الصّفحة البيضاء"27،

ينضاف إلى ذلك الفضاء باعتباره منظوراً أو رؤية "L'espace comme perspective ou vision"، مما يشبه زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الروائي عالمه الروائي حسب "جوليا كريستيفا" التي تحدّثت عن الفضاء النصّي للرواية L'espace textuel du roman. فراحت تعطيه دلالة خاصّة، إذ أنّه عندها يشبه زاوية النظر التي يُقدّم بها الكاتب أو الرّاي عالمه الرّائي فتقول: "هذا الفضاء مُحوّلٌ إلى كلّ، إنّّه واحدٌ، و واحدٌ فقط، مُراقبٌ بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلفُ بكامله مُتجمّعاً في نقطة واحدة، وكلّ الخطوط تتجمّع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (Les actants) الذين تنسجُ الملفوظات بواسطة المشهد الروائي"28.

وعلى ذلك فإنّ هذا التمثّل المكانيّ يشير إلى تلك الآلية التي يتمكّن الكاتب/الراوي خلالها وبها الهيمنة على عالمه الحكائي، ويصير بذلك أشبه بساحة عرضٍ للعرائس تستجيب لفعل مُفعّل، وتبدع أحيانا حركاتٍ جديدةً بفعل لا إراديّ من لدن المُحرّك، إذ اللاإرادية مُقابلَةٌ بذلك التمرّد الذي تعلنه الكلمات على سلطة سيّدها، فالعالم الروائي . على ذلك . "بما فيه من أبطالٍ وأشياء يبدو مشدوداً إلى مُحركاتٍ خفية يديرها الكاتب وفق خطّ مرسوم، وهذا يشبه ما يُسمّى برواية رؤية الراوي أو المنظور الروائي"29، وإنّ هذا ليشبه مسرح الظلّ، الذي تظهر في المُحرّكات ويغيب المُحرّكون.

وأخيراً الفضاء الدلالي "L'espace sémantique" الذي يسمو إلى الأبعاد الدلالية التي تنتجها الفضاءات الروائية والأحياز، وقد تحدّث عن هذا الفضاء "جيرار جينيت" Gérard Genette، بعد أن تحدّث عن الفضاء الجغرافي الذي يتولّد عن القصّة في الحكّي، نراهُ يشيرُ إلى فضاءٍ من نوعٍ آخر له صلةٌ بالصّور المجازية وما لها من أبعادٍ دلالية، ويشرّح طبيعة هذا الفضاء على الشكل التالي:

إنّ لغة الأدب بشكلٍ عامّ لا تقوم بوظيفتها، بطريقة بسيطةٍ إلا نادراً، فليس للتعبير الأدبيّ معنى واحد، إنّّه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدّد، إذ يمكنُ لكلمة واحدةٍ مثلاً أن تحملَ معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنّه حقيقيّ، وعن الآخر بأنّه مجازيّ، هناك إذن فضاءٌ دلاليّ (Espace Sémantique) يتأسّس بين المدلول المجازيّ والمدلول الحقيقيّ، وهذا الفضاء من شأنه أن يُلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطّي

للخطاب، ويعتبر "جيرار جينيت" بأنّ هذا الفضاء ليس شيئاً سوى ما ندعوه عادةً "صورة Figure"، ويقول في الموضوع ذاته "إنّ الصّورة، هي في الوقت نفسه الشّكل الذي يتّخذهُ الفضاء، وهي الشّيء الذي تهبُّ اللّغة نفسها له، بل إنّها رمزُ فضائيّة اللّغة الأدبيّة في علاقتها مع المعنى" ³⁰، وما من عمل روائيّ يعنى بالمكان لاعتبار أهميّته، إلّا ويمكن وجود هذه التّمثّلات مجتمعةً فيه، إذ هي مرتدّة إلى التّدليل الذي ينتجه القارئ العليم، ومن ثمة فمصطلح "الفضاء الدّلاليّ" يدلّ على "الأمكنة أو الأشياء الموظّفة في نصّ من النّصوص الأدبيّة تتجاوز دائماً واقعيتها بمجرد تحويلها إلى جسد لغويّ، إذ لا مكان خارج المخيلة" ³¹، ومن ثمّ فالحديث عن الدّلالة حديثٌ عمّا ينتجه القارئ باستعماله تقنيّاته واستراتيجيّاته القرائيّة، إذ "يلعبُ القارئ دوراً كبيراً في إنتاج فضاء النّصّ هذا وذلك عبر عمليّة القراءة، هذه القراءة التي لا تهدف إلى فكّ معنى النّصّ بقدر ما تهدف إلى إقامة مسافةٍ للحوار والتّواصل معه" ³²

ويأخذ مفهوم الفضاء أربعة أشكال هي الفضاء الجغرافي وفضاء النص والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور. ويميّز بعد ذلك تمييزاً نسبياً بين الفضاء والمكان، فالفضاء شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله، «والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي» ³³،

غير أن المكان شديد الأهمية كمكون للفضاء الروائي، لأن «الأمكنة، بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكّلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيّق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنازة ليست هي الغرفة، لأن الزنازة ليست مفتوحة دائماً على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائماً مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع، وكلّ هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتى أن هندسة المكان تساهم أحياناً في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم» ³⁴.

انطلاقاً من هذا يتجلّى التّمايز بين المكان والفضاء، إذ يصير الفضاء أرحب لا باعتبار الدّلالات والانفتاحات، ولكن باعتبار التّكوين، فالمكان واحد، والفضاء متعدّد، ثمّ إنّ المكان شيء من جغرافيّة النّص، أمّا الفضاء فأشياء من دلالات هذا النّصّ ومكانه العميقة وعوامله التي يقيم بينها نسجٌ محكمٌ، إذ أنّ فهم استراتيجيّة انبناء الفضاء، يحيل إلى فهم النّصّ..

أنواع المكان:

الحديث عن أنواع المكان حديثٌ يكتنفه اختلافٌ بين الدّارسين كبير، إذ لكلّ واحد تقسيمه، بناءً على زاوية نظر، أو تصوّر خاصّ، فهي هو "غالب هلسا" يقسم المكان إلى ثلاثة أنواع أو أنماط،

وهي: المكان المجازي كما في رواية الفعل المحض، حيث لا يتمتع المكان بوجود حقيقي، ويكون أقرب إلى الافتراض، وهو مجرد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث، ويمثل المكان المجازي مجموعة أنماط من الأمكنة الافتراضية تتجلى أحياناً في الكتابة الروائية الغرائبية أو العجائبية³⁵، مثل أمكنة رواية "أغشقي" المشار إليها سالفاً، حيث تدور الأحداث في المجرة ودرب التبانة والمشتري، وغيرها... انطلاقاً بإمكاننا الخلوص إلى أنّ المكان المجازي هو ذلك المكان الذي أحياناً "نجدّه في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، رواية الفعل المحض. وقد سمّاه "غالب هلسا" مجازياً لأنّ وجوده غير مؤكد، بل هو أقرب إلى الافتراض، إنّ المكان في هذا النوع من الروايات لا يزيد عن كونه ساحة للأحداث الجارية أو دلالة على الشخوص الروائية فيما يتعلّق بمركزها الطبقي أو نمط حياتها، وهو أيضاً مكملٌ للأحداث، مثل الأشجار التي تعترض طريق البطل أو التي تُخفي الهارب"³⁶، ومن ثمة فالمجازية في الفضاء الروائي ارتفاع عن الواقع العيني إلى أفق الجمالية التي تتضح من مدى امتلاك الروائي لقدرات تخيلية تجعله ينماز عن غيره، وليس العمل الأدبي والفني مساوياً ومقابلاً للكمية والقدرة التخيلية؟.

ثمّ المكان الهندسي، الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد، ويحرم فيه القارئ من استعمال خياله، «والواقع، برأي "هلسا"، أن مثل هذا المكان نادر الوجود في الرواية العربية، فالرواية العربية قد نشأت كامتداد للرواية الأوروبية، وقد كان أثر الرواية الأوروبية قوياً إلى حدّ أن تقاليدها المكانية فرضت نفسها على الرواية العربية، وبهذا قطعت الرواية العربية روابطها مع التراث المكاني في الأدب العربي»³⁷، ثمّ إنّ بإمكاننا القول إنّ المكان الهندسي هو ذلك المستند على دقة وصف الأبعاد الخارجية، وبالتالي فإنه ذلك المكان "الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد، أي حين يتفكّك المكان ليتحوّل إلى مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة ولا تحاول أن تقيم منها مشهداً كلياً، إنّ الروائي هنا يتخذ حياد المهندس إذ يحذف كلّ الصفات ذات الطابع التقييمي، ويكثر من المعلومات التفصيلية"³⁸.

قد نختلف في حيادية المهندس، لكنّ لن نختلف في أنّ المكان الهندسي ضروري في الرواية أحياناً في بعض الجزئيات وبعض المشاهد والتفاصيل التي توجب على الروائي الإمعان في وصف المكان، إذ لا يريده مكاناً مُخيلاً، ونتيجة ذلك أنّه "كلّما زدنا في إتقان المكان الهندسي كلّما حرّمنا القارئ من استعمال خياله، وحرمانه من إعادة صياغة الأماكن التي عاش فيها، وهذا النوع هو الذي استشرى عند "هيمنجواي" و"روب جرييه" خاصة"³⁹، ومن ثمة يحاول "غالب هلسا" مثلاً البحث عن هذا المكان في تنظيرات "باشلار" للمكان وجماليّاته، فيقول: "ولعلّ "باشلار" في كتابه "جماليّات المكان"⁴⁰، قد قصد هذا النوع بالذات

عندما قال: "المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً محايداً، خاضعاً لقياسات وتقييم مساح الأراضي. لقد عيش فيه لا بشكلٍ وضعي بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه" 41.

انطلاقاً من هذا يؤكد "باشلار" على المكان الهندسي ليس باعتباره مكاناً شهاده الروائي، بل باعتباره تجربة معيشة. ومن ثمة يصير المكانة تجربة معيشة، ليس يمكن أن توجد على أرض الواقع وإن وجدنا من الأماكن ما يشبهها إلى حد، لا يمكن أن يكون مكتملاً، ومع حالة كهذه يدخل القارئ في عطلة كبيرة دون قدرة على التخيل القرائي، وهو الذي استخلصه "باشلار" وهو يقدم قراءة أدبية تحلنفسية ظاهراتية لرواية "الولد والنهر"، للروائي "هنري بوسكو" "Henri Bosco" 42.

ومن ثمة نلغي أن "ما يؤكد عليه باشلار هو أن المكان في الفن ليس مكاناً هندسياً خاضعاً للقياس بل هو مكان عاشه الأديب كتجربة، ويذكر كذلك أن المكان لا يعيش على شكل صورٍ فحسب، بل يتمثل داخل جهازنا العصبي في مجموعة من ردود الفعل. فلو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله، ومثل هذا المكان يعرف حداً من القوة تجعل القارئ يتوقف عن القراءة ليستعيد ذكرى مكانه الخاص" 43.

أما النمط الثالث فهو المكان المعادي مثل مكان الغربة أو المنفى، أو السجن، و«يتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبويكل ما يعنيه منهريمة للسلطة داخله وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات. وتعبير المكان الهندسي عنالشعور بالهزيمة واليأس وفقدان الأمل، هو الذي جعل واحداً كغالب هلسا إلى أن يضيفه إلى «المكان المعادي». هذا المكان الذي يراه "هلسا" بحاجة إلى رد فعل من لدن إنسان يقيم في مكان ضد (وهو مكان أُمومي بامتياز) وذلك ليكون في مواجهة هذا المكان الذي ننته بالمعادي» 44.

ويحتاج هذا المصطلح إلى كثير من التحليل، إذ يخرج عن إطار الأمومية والأبوية، فلندن مثلاً بالنسبة إلى "مصطفى سعيد" لم تكن مكاناً أو وطناً أصلياً، لكن استعدادها جاء من مسألة هوياتية، حيث يحمل الشاب المتعلم السوداني تاريخاً في محفظته، وهو يرى في نفسه الفاتح أو الراد صاع التغريب والاستعمار بالصاع، ليصير المكان المعادي أكثر أنواع الأمكنة الرواية طغياناً في الكتابات الروائية عربيها وغربيها على حد سواء، حين يصير المتخيل والهوية رديفين وشريكين، وفي مثل هذا الاتجاه يذهب "رولان بورنوف" "Roland Bourneuf" إذ يرى أن المكان المعادي، أو "القمعي" "Repressive space" هو الطاغى على أغلب الأعمال الروائية المعاصرة لأنه ينمي السخط والكراهية والتمرد عند البطل، أو ذلك القلق الوجودي،

ينضاف إلى أنّ المكان قد يحملُ بعض المعاني الفلسفية من قبيل "المتاهة" "The Maze" أو "The Labyrinth"، وهذا وغيره يترجم بوضوح شديد جدًا شعور الإنسان بالفزع أمام ذلك العالم الذي لا يجد فيه مكانًا له، في مثل أعمال "كافكا" و"روب غرييه"، وهو ما يعطينا صورة واضحة عن وضع الإنسان الذي صار شائعًا لدى الأدباء، ولذلك يقول "لودفيك جانفي": ليس من باب الصدفة أنّ التراجيديا المعاصرة منذ كافكا تعبر عن نفسها خاصّة من خلال مصطلح المكان⁴⁵، ومن أمثلتها . إضافة إلى "لندن" مصطفى سعيد . كلّ تلك الروايات التي يكون فيها المكان المكوّن الرئيس، حيث يكون الحلم وعدًا مؤجلًا ، وتغدو العودة إلى الوطن أمرًا مستحيلًا، ويستحيلُ الوطن جحيما مُقيماً "حيث سيدو الرحيل وعدًا بتحقيق حلم جميل لا يزال يداعبُ خيال البشريّة منذ القدم: اكتشاف جنّة خفيّة في هذا العالم، يستطيع الإنسان أن يسترجع فيها سعادته المفقودة"⁴⁶

يتّضح ونحن نخوضُ في أنواع الفضاء المكانيّ أنّ للروائي طرائق عديدةً فيسبيل تشييد فضائه الروائيّ، وبناء معماره السردّي، منها: الوصف، وتوظيف أنواع شتى من الفضاءات التي تنم عن مُكنة في السرد، ولهذا الأثرالفاعل ليوسم النصّ الروائيّ بالجودة والنضج. ولذلك قد يكون اللجوء إلى الوصف، لجعل القارئ يدرك مدى قدرة الروائيّ على جعل الأمور أكثر وضوحًا وجلالة⁴⁷.

ليست هذه أنواع الفضاء فحسب، بل إنّ هناك أنواعًا أخرى، وتقسيمات عديدة، إذ إنّ خلأً بين الدارسين في ذلك، ومن بين ذلك ما يذهب إليه "خليل إبراهيم" الذي يضيف إلى المكان أو الفضاء الهندسيّ فضاءات أخرى، من قبيل الافتراضيّ والأيدولوجي....

وعلى ذلك فالمكان الهندسيّ عنده هو ذلك النوع من المدينة التي لا هي بالمكان الافتراضيّ، وليست هي ذلك المكان الأليف، إنّها ذلك الفضاء الممتدّ، إذ للقاصّ أن يعيش فيه، أو أنّه يشغل جوانب منه "راضيًا أو مُكرّها، لذا نجدُ فكرة التناوُل السردّيّ للمدينة في الغالب، يتخذُ منها مرجعًا جغرافيًا لوقوع الحوادث"⁴⁸ ففي رواية "لعبة المغزل" يجعل الروائيّ المدينة فضاءً للبحث عن الحبّ المفقود، والحضن الدافئ لامرأة عيّت في سبيل ذلك، فيقول الراوي: "شَارَفَتِ السَّاعَةُ عَلَى السَّاعَةِ الثَّامِنَةِ مَسَاءً، فَحَمَلْتُ حَقِيبَتَهَا عَلَى عَجَلٍ، وَهِيَ تُودِعُ مِرْآةَهَا بِابْتِسَامَةٍ نَاعِمَةٍ.

كَانَتْ الْمَسَافَةُ قَيْبَةً مِنْ بَيْتِهَا إِلَى مَيْدَانٍ مَسْكُورٍ حَيْثُ تَتَوَقَّعُ مُرُورَهُ. عَادَ إِلَيْهَا ارْتِبَاكُهَا وَهِيَ تُغَادِرُ عُرْثَتَهَا إِلَى ضَحِيجِ النَّاسِ. لَمْ يَكُنْ يَخْطُرُ بِبَالِهَا أَنَّ مَوْعِدَهَا الْأَوَّلَ فِي أَسْمَرَ سَيَكُونُ مُحْفُوفًا بِالشُّهُودِ وَالْعُيُونِ

الْمُتَلَصِّصَةُ. لَكِنَّمَا بِذَلِكَ كَانَتْ تَفِي بِانْقِيَادِهَا التَّامِّ لِلْحَظَلِهَا الْمُخْتَلِفَةِ؛ حَيْثُ يَمْضِي كُلُّ شَيْءٍ عَلَى غَيْرِ اعْتِيَادٍ.

اِقْتَرَبْتُ مِنَ الْمِيدَانِ فَازْدَادَ ضَجِيجُ النَّاسِ وَقَدْ مَلَأُوا الْجَنَبَاتِ، كَانَ شَاغِلَهَا أَنْ تَجِدَ مَكَانًا قَرِيبًا مِنْهُ، تَمَنَّتْ لَوْ تَسْتَطِيعُ الْوُقُوفَ فِي وَسْطِ الْمِيدَانِ، بِحَيْثُ يَمُرُّ أَمَامَهَا تَمَامًا، يَصْطَلِمُ بِهَا، يَخْتَرِقُهَا وَهُوَ يَعْبُرُ طَرِيقَهُ الْمُتَمَدَّةَ مِنْ مَسْكَرَمٍ إِلَى آخِرِ سِيْتِي بَارَكٍ⁴⁹. هكذا هي المدينة في النَّصِّ الْعَرَبِيِّ المعاصر نثرًا كان أو شعرًا، تكون فيه المدينة متأبَّيةً على احتضان الحبِّ، وحين تفعل فباحثشام أو عنت، وهكذا المدينة فضاءً للبحث عن الحبِّ الذي كثيرًا يكون مفقودًا أو عصيًا على قلوب المحبِّين، يتجلى بعضُ ذلك حين يقول الراوي: "أخذتها أقدامها إلى شارع الحرية. مرَّت بمحلات الخياطة. استوقفتها أشكال المغازل المختلفة، كانت تتأمل نهاياتها الحادة المعقوفة، لا مغزل دون نهاية حادة، الحكايات كذلك"⁵⁰، وليس يختلف مفهوم المدينة عند "حجي جابر" في "مرسى فاطمة"، فهي ذلك الفضاء العاج الضَّاجَّ بالنَّاسِ، لا يعرف راحةً، والحبُّ فيه متعسر إن لم يكن مستحيلًا، حيث يغيّر النَّاسُ فيه أحبَّتهم تمامًا كما يغيرون متاعهم. وينتقلون من حبيب إلى حبيب، فلا فرق بين حبيب وبى باص. فمن حبيب إلى حبيب، ومن باصٍ إلى باصٍ، يقول راوي "مرسى فاطمة": "لم تكتمل فرحتي بقدوم الحافلة حين وجدتها مُختنقةً بِالرُّكَّابِ.

لَوَحْتُ بِبِأْسٍ، فَقَابَلْتَنِي إِشَارَةٌ رَفُضٍ لَامْبَالِيَّةٍ.

تمرُّ الحافلةُ المنهكة على مهلٍ، بينما تتعلَّقُ بي عيونُ رُكَّابِها الملتصقة بالرُّجاجِ.

ستغضب سلمي..

من بعيد أرقبُ أخرى تسيرُ بِتَنَاقُلٍ. الْوَحُّ بِكُلَّتَا يَدَيَّ، وَأَنَا أُمِّي النَّفْسَ بِحَظِّ أَفْضَلِ هَذِهِ الْمَرَّةِ.

تتوقَّف الحافلةُ على بُعْدٍ أَمْتَارٍ. أَهْزُولُ نَحْوَهَا، يَنْفَتَحُ بِأَيْهَا الْخَلْفِيُّ لِتَدْحَرَجَ مِنْ بَيْنِ الْأَجْسَادِ الْمُتَرَاخِمَةِ عَجُوزٌ تَنُوءُ بِحَقِيبَةٍ جَلْدِيَّةٍ مُهْتَرَّةٍ... أَحْيَرًا وَجَدْتُ مَاذَا فِي الْحَافِلَةِ التَّالِيَةِ.

مَضَى الْوَقْتُ ثَقِيلًا، وَأَنَا مَحْشُورٌ بَيْنَ الْبَابِ وَجَسَدَيْنِ لَمْ أَتَبَيَّنْ مَلَامَحَ أَصْحَابِهِمَا لِفَرِطِ النَّصَاقِيهِمَا بِي. لَحْظَةً وَاحِدَةً ارْتَحْتُ فِيهَا مِنْ هَذَا الْعَنَاءِ، حِينَ تَوَجَّجَ عَلَيَّ التُّزُولُ لِأَسْمَحَ بِخُرُوجِ رَاكِبٍ وَصُعُودِ آخَرٍ، ثُمَّ سُرْعَانَ مَا عُدْتُ إِلَى حَالَتِي تِلْكَ⁵¹. وفي هذا تتجلى نظرة معظم الروائيين للمدينة، فإذا مزيجٌ من ضوضاء وصخب النَّاسِ وزحامهم. ممَّا يجعل المدينة . على اتساعها . ضيقة، ممَّا يدفع الشخصيات الروائية تفر من هذا الضيق إلى سعة القرية ونقاء جوها. وصفاء قلوب ساكنيها، فإذا "عمر" "سمراويت" إلى أسمر.

و"مصطفى سعيد" "موسم الهجرة إلى الشمال" إلى الرّيف السّودانيّ المُعَبَّق تاريخًا وأصالَةً ورُوحا جماعيةً، وحُضُنًا دافئًا. نخلصُ مِنْ هذا إلى أنّ المدينة ذات انطباعٍ واحدٍ لدى الكتبة والنّقدّة ، أو عند أغلبيهم على الأقلّ فيها هو "بشير مفتي" هو الآخر يقول في "أ،شباح المدينة المقتولة": "وَكُنْتُ أُحِبُّ هَذِهِ الْمَدِينَةَ الَّتِي لَا تَتْرُكُ مُحَايِدًا أَمَامَ عَظَمَتِهَا وَانْحِطَاطِهَا، وَبِنَايَاتِهَا الْفَرَنْسِيَّةِ الْبَدِيعَةِ وَعُمْرَانِهَا الْمُتَدَاخِلِ، وَشَوَارِعِهَا الضَّيِّقَةِ وَأَحْيَائِهَا الْمُتَرَاصَّةِ.

نَعَمْ أَعْرِفُ. هِيَ مَدِينَةُ الْفَرَنْسِيِّينَ، وَقَبْلَ ذَلِكَ مَدِينَةُ الْقَرَاصِنَةِ وَالْأَتْرَاكِ، وَهِيَ مَدِينَةُ مُوحِشَةٍ عِنْدَمَا تَتَصَلَّبُ فِي وَجْهِكَ، وَهِيَ أَرْضُ الْعَذَابِ الْكَبِيرِ عِنْدَمَا تَتَحَدَّكَ وَتَفْهَرُكَ، وَهِيَ مَدِينَةُ الْغَوَايَةِ عِنْدَمَا تَغْوِيكَ نِسَاؤُهَا، وَجَمَالُ طَبِيعَتِهَا، وَهِيَ مَدِينَةُ الْحُلُمِ عِنْدَمَا تَرْتَفِعُ بِرُوحِكَ إِلَى سَمَائِهَا، وَهِيَ مَا يَحْدُثُ مُتَكَتِّمًا بَيْنَ تَضَارِيصِهَا، وَمَجَاهِيلِ مَلَذَّاتِهَا فَأَنْ تَطْفَرِجَهَا فَكَأَنَّكَ ظَفَرْتَ بِأَجْمَلِ امْرَأَةٍ فِي الْعَالَمِ. وَأَنْ تَطْفَرِجَ فِي بِكَ فَكَأَنَّكَ وَقَعْتَ بَيْنَ فِكِّي أَسْوَأَ جَلَادٍ فِي التَّارِيخِ.

إِنِّهَا مَدِينَةُ لَعْنَةٍ كَمَا قِيلَ عَنْهَا، وَمَنْ تُصَبِّهُ بِسَهْمِهَا تُفْقِدُهُ الْبَصِيرَةُ قَبْلَ الْبَصَرِ، وَمَنْ يُحِبُّهَا سَيَمُوتُ عَنْ عَشْقِهَا كَالْمَجَانِينِ. وَمَنْ لَا يُبَارِكُ سُلْطَانَهَا سَيَظَلُّ مَنْفِيًّا عَلَى الْأَرْضِ طَوَالَ حَيَاتِهِ، وَ فِي السَّمَاءِ طَوَالَ مَمَاتِهِ..... فَالْلَّعْنَةُ هِيَ التَّفْسِيرُ الْمُقْنَعُ الْوَحِيدُ لِهَذِهِ الْمَدِينَةِ، أَوْ هَكَذَا كَانَ يَقُولُ أَبِي عَنْهَا... "52،

وليس ما تذهب إليه "أحلام مستغانمي" في "ذاكرة الجسد" ببعيد، حين يجيء على لسان البطل وهي تُحَدِّثُ "قسنطينة" المدينة، حين يُخْتَرَلُ الْوَطَنُ فِي مَدِينَةٍ وَاحِدَةٍ: "وَحْدِي أَعْرِفُ طَرِيقَتَكَ الشَّاذَّةَ فِي الْحُبِّ، طَرِيقَتَكَ الْفَرِيدَةَ فِي قَتْلِ مَنْ تُحِبِّينَ.. لِتَوْثِّي كَتَبِكَ فَقَطْ...

أَنَا الرَّجُلُ الَّذِي حَوْلَكَ مِنْ امْرَأَةٍ إِلَى مَدِينَةٍ، وَحَوْلَتِهِ مِنْ حِجَارَةٍ كَرِيمَةٍ إِلَى حَصَى.

لَمْ يَنْتَهُ زَمَنُ الزَّلَازِلِ، مَا زَالَ فِي عُمُقِ هَذَا الْوَطَنِ حِجَارَةٌ لَمْ تَقْدِفْهَا الزَّلَازِلُ بَعْدُ...

دَعِينِي أَحْجِزُ مَسْبَقًا مَكَانًا لِي إِلَى جَوَارِكَ، مَا دَامَتْ كُلُّ الْأَمَاكِنِ مَحْجُوزَةً حَوْلَكَ هُنَا... يَا امْرَأَةً عَلَى شَاكِلَةِ وَطَنٍ.. أَيُّهُمْ بَعْدَ الْيَوْمِ أَنْ نَبْقَى مَعًا؟

حَقْبَةُ صَغِيرَةٍ فَقَطْ لِلْمُلَاقَاةِ الْوَطَنِ.

وَلَا شَيْءَ سِوَى بَذْلَةٍ سُودَاءَ لِحُضُورِ حَفْلِ زَفَاكَ.. وَشَفَرَاتِ حِلَاقَةٍ.

هَنَالِكَ أَوْطَانٌ تُنْتِجُ كُلَّ مُبَرَّرَاتِ الْمَوْتِ، وَتَنْسَى أَنْ تُنْتِجَ شَفَرَاتِ حِلَاقَةٍ...

كنتُ سَاحِجُزِي مَكَانًا في الدَّرَجَةِ الأولى مثلاً. فيحدثُ للذَّاكِرَةِ في مثل هذه المناسبات، أن ترفض الجلوس في الكراسي الخلفيّة.

ولكن لا يَهُمُّ سَيِّدَتِي.. كانت كلُّ الكراسي الأماميّة محجوزةً مسبقاً لأولئك الذين حجزوا كراسي الوطن أيضاً بأمر..

فلأعُدُّ إليه كما جئتُ منه إذن، على كرسيّ جانبيّ للحزن.

نُغَادِرُ الوطن محمّلين بحقائب نخشُر فيها ما في خزائِننا هم عُمر، ما في أدرجنا من أوراق.

نخشُر ألبوم صورنا، كُتُباً أحببناها .. عيون من أحببونا .. رسائل كُتِبَتْ لنا .. وأخرى كُنّا كتبناها... "53،

من خلال هذا يتجلّى أنّ موقف الرّوائي العربيّ من المدينة. يكاد يكون واحداً، بل إنّه واحد، وهو ممّا ورثه النّصّ الأدبيّ العربيّ عن الرّومانيّة وما بعدها، إذ في هذا يتّفق الشّاعرون والنّاثرون، إنّها الغول أو الوحش الضّير. على حدّ قول "البيّاتي" في "سوق القرية"، فأحلام مستغاني لا تختلف عن غيرها من الرّوائيّ والمثقف العربيّ إزاء الوطن. والمدينة الأمّ، ولذلك يواصل بطل روايتها قائلاً: "نحمل الوطن أثاثاً لغربتنا، ننسى عندما يضعنا الوطن عند باب، عندما يُغلق قلبه في وجوهنا، دون أن يُلقي نظرةً على حقائبنا، دون أن يستوقفه دمعنا .. ننسى أن نسأله من سيؤثّثه بعدنا... .

عاراً أن نشترى الوطن ونبيعه حلماً في السُّوق السّوداء. هنالك إهاناتٌ أصعبُ على الشّهداء من ألفِ عمليّة سوداء"54

المكان الافتراضي:

تراهنُ الرّواياتُ التي تبتعدُ عن الواقعِ أو التي تبتعدُ عنه لتلتفّ عليه، على أمكنةٍ يستحيلُ أن توجد في الواقع بصورتها الفنيّة، ويكثرُ هذا النّمودجُ عادةً في الأعمال الغرائبيّة والعجائبيّة، و"إذا كان العجائبيّ هو التّردّدُ الذي يُحسُّه كائنٌ لا يعرفُ غيرَ القوانين الطّبيعيّة، فيما يُوَاجِه حداثاً فوق طبعي، حسب الظّاهر، فهذا يعني أنّه مرهّنٌ بالحقائِق والمُعْتقَدات الخاصّة بكلِّ شعبٍ من الشّعوب أو فئَةٍ من النّاس، فمثلاً أخبَارُ الجنّ وفوقَ ما ينظُرُ إليه تُودُورُوف تدخُلُ في بابِ العجائبيّ على أنّها ليستُ من الواقع، ولا مُطابِقةً له. في حين أنّ مثل هذه الأخبار عند من يعتقدُ بوجود الجنّ تخرُجُ عن مفهوم العجائبيّ... وقد وضع "تودوروف" ثلاثة شروط يجب أن تتحقّق في النّصّ حتّى يكون عجائبيّاً: الأوّل: هو ضرورةُ عِدِّ عالمِ شخصيّات النّصّ عالمَ أشخاصٍ أحياء، والتّردّد بين تفسيرٍ طبعيٍّ، وتفسيرٍ فوق طبعيٍّ للأحداث. والثّاني:

أنّه قد يكون التردّد محسوساً من قبل شخصيّة داخل النصّ، كما هو محسوسٌ من قبل المتلقّي، والآخر: هو ضرورة استبعاد القراءة الرّمزيّة أو الشعريّة للنصّ، كما هو محسوسٌ من قبل المتلقّي⁵⁵.

ويمكن لنا القول إزاء الأعمال العجائبيّة الغرائبيّة، إنّها تقنيّات جديدة من همومها كسر التقنيّة السرديّة، نشدائاً للجديد على مستوى الأشكال والرؤى والمضامين والفضاءات والأمكنة، ولذلك بإمكاننا أن نقول عنها أيضاً إنّها على حدّ تعبير صاحب كتاب "الحساسيّة الجديدة" "إدوار الخراط تلك "الحساسيّة الجديدة تعبر عن وعي خاصّ تجاه الأشياء سواءً في الشّكل أم المضمون، وهذا الوعي يقوم على تقنيّات كسر التّرتيب السّرديّ، وتجاوز العقدة التّقليديّة، والغوص إلى الدّاخل، والتّعلّق بالظّاهر، وتوسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر، ووضع المعجز والخارق موضع الحقيقة المسام بها دون دهشة، والانفتاح على عوالم وأكوان ما تحت الوعي، أمّا الزّمن فقد أصبح مهمّشاً ومحطّماً ضنت توافق نادر عند بعض المبدعين"⁵⁶.

إنّا نقول بناءً على هذا الذي سبق إنّ المكان الافتراضيّ قد يجذب في الافتراضيّ العجائبيّ " Virtual Miracle" ما قد لا يجده في سواه، ولذلك "فالأديب في سعيه إلى رسم واقعه بكلمات غير التي عهدناها، وبعوالم لم نعرفها، إنّما يهدف أيضاً عن سبق إصرارٍ إلى تكسير الرّتبة التي هيمنت على ذاتيّة القارئ طويلاً، بخلق غرابيّة مقلقة والتّفاذ إلى الشّعور والذاكرة، وتفتيتها إلى ذرّاتٍ مرتبكة"⁵⁷.

ومن الرّوايات التي تنبني على هذا رواية "أعشقي" التي تشهد في زمن فضائيّ، في عالم متخيّل كونيّ، انقاذ رجل مناضل بوضع دماغه في جسد أنثى مناضلة ماتت من التعذيب. إنقاذاً لجسدها، وممّا جاء فيها من هذا على لسان البطل (الذكر/الأنثى): "لم أَعُدْ أراني، فقط هي الحاضرة في العدم الممتلئ... في حضرة جسدها أشعر بكلّ الغربة والتّطوّل، ولذلك اعتدت منذ أسابيع على أن أجلس في الظّلام كي لا أراه ولا يراني، فقد بتُّ أكره طقوس الاستئذان التي ألزم نفسي بها تجاهه، أخجلُ كلّما حمّته، أنزعج عندما أعريّه لحاجة... أبالغ بالتّقرّز منه، وأُمّي النّفس وأعلّلها بأنّ أغادره في يومٍ قريب.

هو متّسع لي، ولكنني على الرّغم من ذلك أشعر بأنّه ضيقٌ عليّ حدّ الاختناق، وكثيراً ما يخون حركاتي، فهو أضعف من ذاكرة القدرة عندي..."⁵⁸.

، الرواية كما هو معلومٌ عجائبيّة غرائبيّة، وهي تستجيب إلى كلّ مقومات الغرابيّة والعجابة، أمّا المكان فهو شقّان شقّ افتراضيّ يتمثّل في أنّ تركيب الجسدين قد تمّ في كوكبٍ غير الأرض، وفي زمن لاحق أي في الألفيّة الثّالثة، أمّا الشقّ الثّاني فهو أن يجد المرء نفسه حيث لا يريد، وهذا الذي لا يريده ليس مكاناً

بإمكانه الرّحيل عنه أو الحيّدة منه، إنّّه جسدٌ غير جسده. وهو خوُصٌّ في مكان ليس يوجد في الواقع، بل إنّّه ليس يجد مرجعًا إلّا خلال الرّمز، أو اعتباره شفرةً لتأويلٍ قرائيّ عالٍ. لأنّ الظّاهرة العجائبيّة لم تعدّ ظاهرةً استثنائيّةً، بل إنّّه قد تسلّلت لتكوّن فضاءً ضمن فضاءات الرواية العربيّة الجديدة، حيث تجاوزنا تلك النّمطيّة الّتي تملّحها مكونات السّرد، وعناصر العمل السّرديّ، على لحظة تجريب مستمرّ في كسر كلّ أفق يصل إليه العمل الفنّي أنّى كانت وجهته.

ومن ثمّ تمّ تجاوز النّقل الحرفيّ الّذي يسلم العمل السّرديّ إلى القراءة الجاهزة، ، حين صار خيال الروائيّ موسومًا بالتّجنّيح إلى آفاقٍ بعيدة، يصعب فيها القبض على المرجع في أحيان كثيرة، لم يعدّ الروائيّ الجديد مطالبًا بالتّخييل، أو الارتفاع على مستوى الواقع فحسب. بل تجاوز هذا الطّرح الّذي صار بدوره نمطيًا إلى الغرابة وخلق ما لا يمكن أن يكونه الواقع، وهنا تداخلت الرواية مع السّينما في تصوير ما لا يعرفه واقعٌ عينيّ، من قبيل "دراكولا" و"الزّومبي" وغيرها، وشئنا أم أبينا فإنّ الروائيّ هنا قد يستعين بالسّرياليّة ليصوّر واقعًا مقنّنًا ويُعرّبه بطريقته الّتي ترفض المباشرة لدواعٍ فنيّة ثقافيّة، إذ لا يقابل بشاعة الواقع وزيفه إلّا البشاعة والزّيف والوهم.

وحين نلتفتُ إلى أيّ فضاء ذي مرجعيّة تشي بأنّها واقعيّة، فلا بدّ أن نجد مرجع هذا الفضاء في الواقع الّذي انطلقت منه واستندت خلال انطلاقها منه، وهو ما يطرح قضية علاقة الفضاء الواقعيّ بالفضاء النّصّيّ الرّوائيّ للنّقاش والمُدراسة، ومن ثمّ محاولة الوصول إلى كُنه: "العلاقة بين «الكلمات» و«الأشياء» 59، أو بين النصّ و«العالم»، -وباختصار- يطرح هذا التشخيص علاقة ما هو لغوي بما هو مرجعي، غير لغوي، بل إننا لنقف على هذه المواجهة في أجلى صورها، حتى في الجمالية الروائية ذات الطبيعة المسرفة التي تمتع من لغة قادرة على الإيهام بالواقع بواسطة الكلمات». ليظل المكان الروائي مرتبطاً بالتخيل، فواقعية ما يعرض تظل نسبية نتيجة: «التحويلات المتوالية التي يتعرض إليها الواقع الخارجي ، أولاً عندما يخترق وعي الروائي فيتشبع بعناصر «ذاتية» وثانيا عندما تتم ترجمته إلى لغة». فاللغة والأشياء واقعان متعارضان كما يؤكد ذلك Roland Barthes بقوله: «لا يمكن اعتبار الواقعية، هاهنا، هي تقديم نسخة مطابقة للأشياء، بل الواقعية معرفة باللغة، فليس الأثر الأدبي الأكثر «واقعية» هو ذلك الذي «يرسم» الواقع.

بل ذلك الذي، فيما يستخدم العالم باعتباره مضمونا (...) يستكشف بأعمق ما يمكن، واقع اللغة غير الواقعي». وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على كون الفضاء الروائي يحقق وجوده من خلال النص الروائي عن طريق اللغة المجردة، حيث تتم بنينته مع العناصر الأخرى التي تشكل الرواية من قبل الخيال

الحكائي، فتحقق الأمكنة استقلالها عن الوجود الواقعي، فلا تحيل على الأمكنة الواقعية الموجودة في الواقع، رغم كون العناية بالمكان تصل ذروتها عند الكتاب الواقعيين كبلزك الذي وصف أزقة باريس وشوارعها لدرجة تجعله يوهم القارئ بواقعية العالم المعروض⁶⁰.

ومن خلال هذا يكون من الجدير بالذكر أنه من الوجوب التفريق بين ما تمليه الحقيقة الفنية، وما يمليه الواقع، لأن الفاصل بين الواقعيين مستند إلى كينونة كل واقع، واقع عيني وواقع آخر فني متخيل، "لأن العمل الفني مستقل بذاته، ومكتف بكينونته، وعناصر العمل الفني لا تكتسب دلالتها إلا ضمن الخيوط الدلالية للرواية، ولا تقوم بوظيفتها إلا داخل البنية الروائية، فالواقع المعروض في الرواية منفصل عن الواقع المرجعي ولا يحيل عليه بطريقة مباشرة، ولكن عبر وسائط لأن: «المتخيل لا يعكس الواقعي بشكل مرآوي، ولا يبعده من دائرة اهتمامه ويعكس ذاته، وبذلك، فإن كل حدث تخيلي إنما هو إطار متضمن لوقائع حدثية محاذية، هي بمثابة أبعاد نصية لا يقوم التخيل إلا على مستوياتها». فوظائف الفضاء وقيمته ودلالاته مختلفة عما هي في الواقع الخارجي لأنه في النص الروائي يخضع لاستراتيجية الخلق الفني التي تهتم بما هو دال ووظيفي"⁶¹.

المكان الأيديولوجي:

يتجاوز المكان الأيديولوجي الحديث عن المكان باعتباره مسألة سردية، بوصفه عنصراً يسهم في تحقيق المشهدية "أو الإطار الذي لا بد منه لإضفاء الواقع الحسي على الحوادث، إلى اعتبار آخر... إلى الوظيفة الأيديولوجية، ويكون ذلك باتخاذ المكان وسيلة تعبير، أو تشخيص للواقع الاجتماعي، والطبقي للشخص⁶²، ففي بحث منّا عما يمثل هذا الضرب من الأمكنة، نقف أول ما نقف على رواية "الأسود يليق بك"، لكن نقول بدايةً معظم الناقدين في قراءتهم لهذه الرواية، ويذهب البعض إلى أنها دون مستوى الثلاثية: "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير" و"فوضى الحواس"، غير أنني أرى رأياً متواضعاً، هو أن قياس عمل أدبي لأديب بعمل سابق له، مجاف للصواب، وهذا يشي بأن القارئ عندنا قد صار قارئاً نمطياً، يريد من أديبه أن يلتزم خطأً فنياً واحداً.

وهذا لا يستقيم، ومن ثم فإنني أرى أن "الأسود يليق بك" تحاول أن تسلك سبيلاً أخرى نجحت أم أخطأت، ومن ثم نحاول أن نقف عندها في هذا النوع من الفضاء المكاني، وقبل أن نناقشه نذكر مقتطفات من الرواية ومنها: "هل تعتقد أن المرء أمام الموت يفكر في النجاح؟ كل ما يريده هو أن ينجح في البقاء على قيد الحياة. ما اردته هو أن أشارك في الحفل الذي نظمته بعض المطربين في الذكرى الأولى

لاغتفالف أبل بأءافهم أغانفه. قرزت أن أؤدلف الأغنفة الأحب إلى قلبه، كف أنازل القفلة بالفنفاء لفس أكفرف.. إن واجهفهم بالفأموع فكونون قد قفلونف أنا أفضاف.. لقد غفر فففد الأفارب سلّم مأوفف. إن امرأة لا فخشف القفلة، فاف مجفمعا ففحكمم فمأة الشرف فف رقابه. فمة إرهاف معنوفف ففوق جرافم الإرهابفف.. فففور فف وفقت على الفشفة لأول مرة، كان فوفف من أفاربف ففوق فوفف من الإرهابفف أنفسفم"63.

فف فذا المقفط من الروافة نزة أفففولوجفة قوافماف سنفان، سنء أصولف ففصّب فرف الفن جرفمة فف فف الشرف محرمة، فعاقب علفماف فافهاق الأفواف فمفلها فف فذا المشفء الإرهابفون الففن أءفلواف الفزافرف فف فففة ءموفة مءفها عشر سنوات كاملاف ءامفاف. أما السنف الفاف ففمفلها البفلة هالة. المغنفة العازفة الجمفلة الفافرة من ففوء القبفلة المفعففة، ءاف الرّوح الوطنفة، المنفصرة لءفن الحب والجمال، وهنا ففءم الرّواففة ففن ففعل النزال نزال الموفسقف للرفصاففة، وففن ففعل الفشفة مكاناف لنزال أفففولوجف فسفطف الانتصار على الإرهاب ، وعلى فعف القبفلة ومبالفها بفءوى حمافة الشرف. ومن فمة فسففل مكان أءاف الموفسقف إلى مكان ففبارف ففه الأفففولوجفاف، ففكون الغلبة للحب والجمال والجمال، فم إن "أحلام مسفغانف" لا ففكفف ففذا عنء فذا، بل ففنفقل إلى المكان الهندسف الفف هو المءفنة، ففن فففر مكاناف معاءفاف فرفض الأفلفة، ولا فؤمن إلا بالفرفة، فرفة الفاف عن نفسها بل واغفرافها ءافل الوطن، ومن فلك قولها على لسان الرّوافف: "مصطفف فمفنفه زوفاف. الففاه معه لها ففقه ءمه، والقلب لا فجاعفء له، ربّما كان فمكن أن فءف فلك لو أفها فقفف فف مروانة، لكن الأفءاف فسارعت بفء اغففال والفها، وأفءف مجرفف فجاوز أمففافها.

لم فمفلها القءر وففاف كاففاف لقصفة حب. فف مءفنفها فلك، الحب فرب من الإفم، لا فءرف المرء أفن ففرف لفعفشه .. فف سفارة؟ أم فف قاعة المفعفمن؟ أم على مفعف فف ءءففة عامّة؟

الففار هو بفن فافواف الشفهاف لفس أكفرف. أفر مرة فاولاف الفلوس على كرفف فف ءءففة، كان مجرفء الفلوسو معا فضففة انفسرف بسرعة "ففر عاجل".

كان فمكن أن فكون الكارفف أكبر، ففءف أن فقوم فواف الأمف بمءاهمة الفءافق والفففقف مع كل انفن فجلسان ففجافرفن... كان زمنا من الأسلف ففه أن فكون قافلا على أن فكون عاشقا"64، كما ففءو فلال فذا المقفط الفاف الفف لا فقل ففامّة، فرسم "أحلام" مشفءاف قففما مءفنة مشفونة بالفففولوجفام بمعناه السلّفف، فف فكون ففها الحب أبشع من القفل. وأهون منه، وهنا ففور الرّواففة المءفنة فضاء مقلوب القفم، مقلوباف فف انتصاره لأفففولوجفام فعفنها.

ثم إنّه لمن غير المنطقيّ ألاّ تجد جلّ الروايات الجديدة تعرض للمكان الأيديولوجي وتمعن فيه، وإنّه أحياناً يتداخل لدى البعض مع المكان الهندسيّ إذ يكون فيه الموقف من المدينة، وهو ما يقترب منه "سمير قسيبي" في روايته "الحالم"، حيث يرتبط بين سائق سيارة الأجرة النتن ذي الهيئة المشينة. وحرصه على تشغيل قرص القرآن دون استئذان الرّاكب، فيقول على لسان البطل: في فضاء مكانيّ متحرّك: "لم نقطع منّي مثير حتّى سألني السائق من دون أن ألحظ على وجهه ما قد يُفيد بأنّه يسألني رغبة في معرفة الجواب: "أيمكن أن أشغل المذياع؟". حرّكت رأسي إيجاباً وأنا أحاول العثور على مكانه في لوح القيادة. والحقيقة أنّي فكرت في أن يكون مذياعه من نوع سيّارته، من نوعه هو: "مُسْرِفٌ في القِدَم" تفاجأت حين اكتشفت بأنّه مذياعٌ رقميٌّ، ورغبت في الضحك وأنا أتصوّر رجلاً بضمّ نتنٍ وأسنانٍ فاسدةٍ تتوسّطها سنٌّ مصنوعةٌ من الذهب. ولكن بمجرّد أن شغل مذياعه حتّى طارت عني نيّة الضحك. قلتُ له بصوتٍ افترضت فيه بعض الحزم: "لا يصلح أن تشغل "سي دي" قرآن في سيّارةٍ مخصّصةٍ للعمل.. وكأنّه لم يسمعي...."65.

في هذا المقطع من رواية "سمير قسيبي" يضحّ المكان أيديولوجياً، فالمكان مكان مؤقت، وهو عبارة عن سيارة أجرة، يتجلّى فيها بطل الرواية رافضاً توظيف أيّ شيء له علاقة بالدين في مكانٍ مخصّص للعمل. وسائق السيارة الذي له اهتمام بالغ في اتّخاذ مذياع رقمي جديد للاستماع إلى القرآن، ليس له وقت في تنظيف فمه، وإصلاح أسنانه، والخروج من رنقة القدم إذ أسرف فيه إلى درجة أنّهما قد تساكنا، وهنا تعيى البنية المكانية للتعبير عن قمة التناقض في المجتمع، ولبيان ضجيج الأيديولوجيا الذي لا يكاد يتوقّف. أو يعرف المجتمع منه قراراً.

الخاتمة:

الحديث بعد هذا عن المكان الروائيّ هو حديثٌ عمّا تحاول الرواية النّاضجة وصاحبها الركون إليه، واتخاذ موقف من الوجود والحياة بالاختفاء وراءه، ولذلك يصير من الواجب - في كثيرٍ من الأحيان - قبل اتخاذ موقف من الرواية العودة إلى أمكنتها وفضاءاتها، إذ يتوارى خلفها كثير من الأفكار والتوجّهات، فقد صار معيار التميّز في النصّ الروائيّ القدرة على تخييل الأمكنة ومجاوزة الواقع والممكن إلى الرّحاب الأوسع واللاممكن.

الحواشي:

1. انظر: حورية الظّل، الفضاء الروائي بين الواقعي والمتخيّل، المجلة العربية، السعودية، ع 490، أوت 2017، ص 05.
- 2-Jean Paul Sartre, L'imaginaire, Editions Gallimard, 1986, p21, 22.
- 3 -Ibid, p22. Sartre il a dit : « Et qu'est – ce au juste que? Ce n'est évidemment pas la chaise: d'une façon générale , l'objet de l'image n'est pas lui-même image. Disons-nous que l'image, c'est l'organisation synthétique totale, la conscience ? Mais cette conscience est une nature actuelle et concrète, qui existe en soi, pour soi et pourra toujours se donner sans intermédiaire a la réflexion..... p21.
4. فولفغانغ أيزر، فعل القراءة . نظرية جمالية التجاوب في الأدب . تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، د.ت، ص 101.
5. حورية الظّل، الفضاء الروائي بين الواقعي والمتخيّل، المجلة العربية، السعودية، ع 490، أوت 2017، ص 07.
6. المرجع نفسه، ص 05.
7. مالكم برادلي وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ج 1، تر: مؤيد حسن، ط 1، دار المأمون، بغداد، 1978، ص 71.
8. نبيلة إبراهيم، قصص الحداثة، مجلة فصول، مج 167، ع، القاهرة، 1986، ص 96.
9. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 785.
- *. يبدع إبراهيم خليل بلفتته الأسلوبية عن المكان بقوله فيه لا عليه الأحداث، وهو بذلك يقرر بأسلوب جميل ما قرّره الدراسات النقدية، فالمكان أرضية العناصر الأخرى لكثها أرضية ورقية طباعية، تستمدّ جماليّتها من هذه الخاصية الجمالية، والجلية الفنية.
10. إبراهيم خليل، بنية الخطاب الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2010، ص 131.
11. المرجع السابق، الصفحة السابقة نفسه، والصفحة نفسها.
12. المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
13. المرجع نفسه، ص 132.
14. سناء شعلان، رواية "أعشقني"، دار الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، د. ت، ص 9.
15. المرجع نفسه، ص 94.
16. المرجع نفسه، ص 63.
17. التعالي على الواقع هو ارتفاع من الواقعية إلى المتخيّل ، ويرتبط المتخيّل بركنين هما: الوعي والحكاية، ولذلك يقول "شعيب حليفي": " يرصد المتخيّل عدّة بناءاتٍ مُوازية متراكبة أولّها الإيهام الذي يجعل التصنيف متراوِحًا بين قصّة

طويلة سيرة ذاتية وسيرة متخيلة، وهي متغايرات تنصهر في بوتقة الرواية، بحيث إنّ بناء الحكاية ينقاد وراء بناء الوعي الذاتي والتفسي للشخصية والتحويلات الدلالية التي لم تفعل شيئاً في المعجم والتركيب بينما يساهم ... في جسر مترابط بين التمرق والانفصال والاتصال"، شعيب حليفي، هوية العلامات. في العتبات وبناء التأويل، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2015، ص 168.

18. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط7، 2013، ص76.

19. المرجع نفسه، ص16.

20. المرجع نفسه، ص84.

21. محمد عزّام، شعريّة الخطاب بالسردّي، اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص72،

22. المرجع نفسه، ص69.

²³-INC₁ UZUNHASN. L'espace-temps et la quête identitaire dans Les hommes qui me parlent d'Ananda Devi. près une formation de Lettres Modernes à l'Université Jean Moulin Lyon 3, je prépare une thèse portant sur la question de « L'espace-temps dans l'œuvre de J. M.G. Le Clézio », Espaces familial / personnel Les hommes qui me parlent est le récit d'une rupture à plusieurs égards, en premier lieu par rapport à un homme époux, une famille, et à leur installation dans un espace. On ne trouve cependant presque pas de description détaillée de la maison constituée en domicile conjugal et familial où l'auteur se sent emprisonné, et qu'elle se décide à quitter. Ce lieu apparait, comme il est suggéré par le titre du roman, à travers les voix des hommes qui parlent ; il fait aussi l'objet d'une écriture sensorielle allusive, marquée par ce que Bachelard appelle « l'imagination matérielle ». L'espace est davantage perçu par l'ouïe que par l'organe visuel. Parce qu'elle entraîne un phénomène de huis clos et de cloisonnement interne, la maison s'apparente à une cellule de prison, où le point de vue est limité par les positions dans l'espace. INC UZUNHASN. L'espace-temps et la quête identitaire dans Les hommes qui me parlent d'Ananda Devi. près une formation de Lettres Modernes à l'Université Jean Moulin Lyon 3, je prépare une thèse portant sur la question de « L'espace-temps dans l'œuvre de J. M.G. Le Clézio », p2.

24. محمد عزّام، شعريّة الخطاب السردّي، ص 79 . 80.

25. هذه التي يراها الكثير أنواعاً لست أراها إلا تمثلاتٍ يتمثلها المكان، ويتلبّسُ بها جهة المنظور أو الدلالة أو النصيّة، إنّ الحديث عن الأنواع حديثٌ آخر يتعلّق بالهندسيّة والتخييليّة والواقعيّة والعدائيّة.

26. حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي، ص27.

27. نقلاً عن عبد الله تّوام، دلالات الفضاء الروائي في ظلّ معالم السّيميائية . رواية "الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى" لعبد الرحمن منيف" (رسالة دكتوراه)، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة وهران1، الجزائر، 2016، ص 18

28. حميد لحميداني بنية النصّ السردّي من منظور التّقد الأدبيّ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص61.

29. محمد عزّام، شعريّة الخطاب السّردّي، ص 73 . 74.
30. حميد لحميداني، بنية النّصّ السّردّي، ص 60 . 61 أو G. Genette. seuils. Éditions du Seuil, 1987.p46 -
31. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، ص 25، و مقولة "إذ لا مكان خارج المخيّلة" لمحمد الهادي الطّرابلسي، بحوث في النّصّ الأدبيّ، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، 1988، ص 22.
32. المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
33. حميد لحميداني، بنية النّصّ السّردّي، ص 63.
34. انظر: المرجع السّابق، ص 72.
35. انظر: إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائّي، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص 136.
36. عبد العزيز شبيل، الفنّ الرّوائّي عند غادة السّمّان، ص 47.
37. نقلاً عن: عبد الله أبو هيف،جماليّات المكان في النّقد الأدبيّ العربيّ المعاصر، مجلّة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلميّة، سلسلة آداب والعلوم الإنسانيّة، اللاذقيّة، سوريا، مج 27، ع، 2005، ص 126
38. عبد العزيز شبيل، الفنّ الرّوائّي عند غادة السّمّان، ص 48.
39. المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
40. صدقاً أحرار في إيجاد الطّريق أو المسلك الذي دفع "هلسا" إلى ترجمة عنوان كتاب "غاستون باشلار" "La Poétiques de L'espace" إلى "جماليّات المكان" من جهتين: الجهة الأولى: أنّ "La Poétique" مقابلها في العربيّة "الشّعريّة". والجهة الثانية أنّ "باشلار" أراد للكلمة الأفراد "La Poétique" وأراد لها "غالب هلسا" الجمع بقوله "جماليّات"
41. غالب هلسا، المكان في الرّواية العربيّة، "فصل من كتاب "الرّواية العربيّة واقع وآفاق" إعداد محمد بريدة، دار بن رشد، بيروت، ط 1، 1981، ص 224.
- ⁴²-Gaston Bachelard il a dit : « La page de Bosco par sa rêverie cosmique apporte au lecteur un grand repos de lecture en lui demandant de participer au repos que donne tout onirisme profond. Le récit séjourne alors dans un temps suspendu propice à l'approfondissement psychologique. Maintenant, le récit des événements réels peut reprendre: il a reçu sa provision de cosmicité et de rêverie. En fait, par-delà l'eau souterraine, la cave de Bosco retrouve ses escaliers. La description, après la pause poétique, peut dérouler à nouveau son itinéraire: «Un escalier se creusait dans le roc et, en montant, tournait. Il était très étroit et raide. Je le pris » (p. 155). Par cette vrille, le rêveur s'extrait des profondeurs de la terre et il entre dans les aventures de la hauteur. En effet, à l'extrémité de tant de défilés tortueux et étroits, le lecteur débouche dans une tour. Cette tour est la tour idéale qui enchante tout rêveur d'une antique demeure: elle est «parfaitement ronde» ; elle

est entourée d'une «brève lumière» tombant «d'une fenêtre étroite». Et le plafond est voûté. Quel grand principe de rêve d'intimité qu'un plafond voûté ! Il réfléchit sans fin l'intimité à son centre. On ne s'étonnera pas que la chambre de la tour soit la demeure d'une douce jeune fille et qu'elle soit habitée par les souvenirs d'une aïeule passionnée. La chambre ronde et voûtée est isolée dans sa hauteur. Elle garde le passé comme elle domine l'espace ». Gaston Bachlard ,

Les Presses universitaires de France, 3^e édition, Paris 1961, p51.

⁴³. عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ص49.

⁴⁴. عبد الله أبوهيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص127.

⁴⁵. انظر: عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ص51. 52. أو

Roland Bourneuf et Real Ouelet, L'univers du roman, coll. puf. Littératures Modernes. 2e Edition, paris , 1975, p126.

⁴⁶. عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ص53.

⁴⁷. سيزا قاسمدرار. بناء الرواية، ص80.

⁴⁸. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص133.

⁴⁹. حسي جابر، لعبة المغزل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015، ص11.

⁵⁰. المرجع نفسه، ص93.

⁵¹. المرجع السابق، ص11. 12.

⁵². بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط2012، ص19.

⁵³. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار نوفل، بيروت، لبنان، د. ط، 2013، ص265. 266.

⁵⁴. المرجع نفسه، ص266. 267.

⁵⁵. لؤي علي خليل، تلقى العجائبي في النقد العربي الحديث. المصطلح والمفهوم. هيئة الموسوعة العربية، دمشق، 2005،

ص11. 12.

⁵⁶. نقلاً عن: سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص31. 32.

⁵⁷. شعب حليفي، الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 1998، ص10، أو سناء شعلان،

السرد الغرائبي والعجائبي، ص35.

⁵⁸. سناء شعلان، أعشقي، ص53. 54.

⁵⁹. من أجمل ما كُتب في هذا كتاب "ميشال فوكو" "الكلمات والأشياء". Les Mots Et Les choses، ويمكن مراجعة كتاب

"جون بول سارتر" "الكلمات" "Les Mots".

-
60. حورية الظلّ، الفضاء الروائي بين الواقعي والمتخيّل، ص10، أو حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائيّ، ص26.
61. المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
62. إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائيّ، ص 137.
63. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 16.
64. المرجع السابق، ص 25 . 26.
65. سمير قسيبي، الحاليم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 20 . 21.