الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة

Ministère de L'enseignement Supé.rieur Et de la recherche scientifique

جامعة 08 ماي 1945 قالمة — **Université 8 Mai 1945 Guelma**

كلّيـــة الآداب واللـغـــات — **Faculté :des lettres et des langues**

قسم اللغة والأدب العربي — **Département Lettre et Langue arabe**

الرقم:..... — **N° .....**

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة

الماستـــــــــــــــر

(تخصص:أدب جزائري)

المكان في النص السردي رواية "في حضرة الماء" لـ: مبروك

مقدّمة من قبل: — **تحت إشراف الأستاذ:**

وائل فخر الإسلام سعادنة — **عبد الغني خشة**

تاريخ المناقشة: 07جويلية 2019

أمام لجنة المناقشة:

علي طرش	**رئيسا**	**أستاذ محاضر -ب-**	**جامعة08 ماي1945 قالمة**
عبد الغني خشة	**مشرفا**	**أستاذ محاضر -أ-**	**جامعة08 ماي1945 قالمة**
نور الدين مكفة	**ممتحنا**	**أستاذ مساعد -أ-**	**جامعة08 ماي1945 قالمة**

الموسم الجامعي 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقَدِّمَة

مقدّمة:

تشتغل الدّلالة السّرديّة – لأيّ عمل روائيّ حلى نقل وتصوير الفضاء المكانيّ للعمل الإبداعيّ وعرض تصوّرات حالمة، مع نقل السّارد أو الذّات المبدعة لتأمّلات خارجيّة، كما يسعى انطلاقًا من هذه الرّؤية إلى التّمهيد لوضع القارئ (المتلقي) ضمن مُتَصَوَّرٍ مكانِيٍّ، يتّم تجسيد المكان فيه (العمل الإبداعيّ) بصورة حركيّة ولا زمنيّة بفعل اللّغة، وهو ما يتلفّظ به السّارد العليم ذو الرّؤية التّكعيبيّة المركّبة، لجهات معرفيّة متعدّدة ترصدها عدسة الاشتغال السّرديّ.

وعندما تختار دراستنا النّقديّة كتاب: "**جماليات المكان**" لـ: **غاستون باشلار**، مدّونة للاشتغال، نكون قد تنبّهنا إلى أهميّة المُرتغاة المكان المختلف والمُغاير المكان الخياليّ لا الواقعيّ وفي انفجار طاقات المكان لا الثّبات والرّكون، وفي انفتاحه الفضائيّ لا انغلاقه الحدوديّ والولوج إلى دراسة عوالم مكانيّة جديدة من منظور فلسفيّ باشلاريّ فقادنا بحثنا حول المكان –انطلاقًا من تصوّر غاستون باشلار - إلى تحويل المكان الواقعيّ المادّيّ المرئيّ إلى مكان خياليّ لانهائيّ.

ونجد من أسباب اختيارنا لموضوعنا الموسوم بـ: « **المكان في النّصّ السّرديّ رواية "في حضرة الماء" لـ: مبروك دريدي – أنموذجًا**»، ذاتيّة، نُحصيها على النّحو الآتيّ :

- الرّغبة في تطبيق وإسقاط "طروحات غاستون باشلار" النّقديّة حول المكان على الرّواية الجزائريّة، وقد اتخذنا رواية "**في حضرة الماء**" لمبروك دريدي، الحائزة على جائزة الشّارقة للإبداع، أنموذجًا للدّراسة والتّطبيق.
- مُعاينة وقراءة تجليات المكان من زاويّة جديدةُ مغايرة للدّراسات السّابقة.

حبّ الاشتغال حول الأعمال الرّوائيّة الجزائريّة، والمُغامرة في الإبداع النّصّي الرّوائيّ الجزائريّ، واكتشاف أقلام جديدة جديرة بأن نقرأها ونحفر في بنيتها النّصيّة.

أمّا الأسباب الموضوعيّة، فنُحصيها على سبيل المثال لا الحصر في النّقاط الآتية:

- رَصْد التّغيّر والاختلاف بين المكان الواقعّي المرئّي والمكان الخيالّي الحالم.
- مُعاينة المكان في تصّور غاستون باشلار باعتبارهمكانًا نمارسُ فيه أحلام اليقظة.
- قراءة المكان في الّرواية الجزائريّة باعتباره انقسامًا جدليًا بين الّداخل والخارج، يُفَعِّل قوّة جدليّة النعم واللا.

وانطلقنا من فرضيّة مفادها أنّ مشروع "غاستون باشلار" الفلسفّي حول المكان، شكّل تحّولاً وتقويضًا للمكان الواقعّي المرئّي في منظومتنا الثّقافيّة والفكريّة، فغدا مشروعًا جديدًا، يُؤسِّس لكوجيطو باشلارّي مغاير: "**أنا أتخيّل، إذن أبْنِي العالم وأصْنعُهُ**"، ولهذا اعتبرنا المكان في الخيال الباشلارّي نمطًا عويصًا يؤمن بمنطق اللاّزمنيّة وهَدم الحدود المكانيّة.

كما كانت قراءتنا لمدّونة الاشتغال رهينةالإشكاليّة الآتية: ما الجديد الذّي أضفاه "غاستون باشلار"، انطلاقًا من طروحاته النّقديّة للمكان ؟ وما التّحّول الذّي أفرزه هذا الانتقال من المكان الواقعّي إلى المكان الخيالّي؟ وإذا كان المكان في بُعْدِيْه المتناهي في الصّغر والمتناهي في الكِبر، ينظر إلى المكان بالكاميرا المُكبّرة والمُصغِّرة للأشياء والعوالم، فكيف ساهمت "العيُن الكبيرة" في رؤيتها للعالم بإلغائه؟ وكيف ساهمت "العيُن الصّغيرة" في رؤيتها للعالم بإثباته؟.

وحتّى يتسنّى لنا رَصْد وتتبّع تجليات المكان من منظور وتصّور باشلارّي فلسفّي، استثمرنا الأدوات الإجرائيّة للأسلوبيّة البنيويّة، مع التّركيّز على المنهج الوصفّي في قراءة ومُعاينة حضور المكان الباشلارّي في رواية "**في حضرة الماء**" لمبروك دريدي.

ومن الأهداف الّتي توخينا تحقيقها في دراستنا:

- رصْد كيفيةّ تفعيل العنصر الخيالّي المتناهي في الصّغر للقيمة الخياليّة.
- متابعة المتناهي في الصّغر وحقيقة صناعة الألفة.

- الكشف عن دور الخيال كنِتاجٍ للحقيقة والوجود.

الخروج بالمكان من عوالمه الواقعيّة الضيّقة (المغلقة) إلى عوالمه الخياليّة الحالمة (المفتوحة).

- مُتابعة كيف يسْكُن العالم الكبير داخل العالم الصّغير.
- مُعاينة قُدرة وكفاءة السّارد على تصغير العالم وتقزيمه، وتحقيق فعل وقّوة امتلاكه.
- مسايرة تشكّل فلسفة انبعاث الكبير منَ رِحم الصّغير.

وقّسمنا دراستنا إلى مقدّمة طرحنا فيها الإشكاليّة الأساس، وعرضنا الأهداف المرجّوة منها إلى جانب تحديد المنهج المعتمد في الدّراسة.

فبحثنا في الفصل الأوّل الموسوم بـ: «**الجهاز المفاهيمّي النّظريّ**»، عن الجانب النظّريّ في بحثناوعايَنّا فيه الجهاز المفاهيمّي وعرّفنبأهّم الطّروحات النّقديّة لغاستون باشلار، حيث استهلناه بدراسة "**المكان الرّوائّي**"، ووقفنا عند "**مفهومه وأهميته**"، ثمّ درسنا "**المكان الرّوائّي والمضمون**"، كما عايننا "**الدّراسات المكانيّة**"فبحثنا في الدّراسات المكانيّة الغربيّة، الّتي رأت أنّ المكان يرتبط بحريّة الإنسان، وتتبّعنا آراء الباحثين أ.مول (A. Moles) و إ.رومر (E.Rhomer) حول المكان، كما وقفنا عند "**شاعريّة المكان**" من خلال ارتباط المكان بالخيال خاصّة عند "غاستون باشلار"، كما قرأنا في الدّراسات المكانيّة العربيّة آراء عبد الملك مرتاض بخصوص المكان، حيث تبنّى مصطلح **الحيّز**" بدل مصطلح "**المكان**".

وتتبّعنا في الفصل الثّاني، المعنون: «**تشكّل الثّنائيات المكانيّة في فِكْر غاستون باشلار**» أهّم ثنائيات المكان عنده، ووقفنا في المبحث الأوّل، الموسوم: "**فلسفة المكان في التّصوّر الباشلاريّ**" عند عدّة ثنائيات، استهلناها أوّلا بدراسة: "**ثنائيّة انتقال البيت من القبو إلى العلية**"، وعايَننا فكرة أنّ البيت كيانمتميّز له ألفة مكانيّةثمّ ركّزنا حول ثُنائيّة أخرى أُولاَها "غاستون باشلار" اهتماما كبيرً اوَسَمْنَاها بثُنائيّة **البيت والكون وتشكّل حميميّة المكان** "، حيث اشتغلنا في هذا العنصر حول كيفيّة تشكّل حميميّة المكان، وكيف يتحوّل البيت إلى مكان

حميميّوترتفع درجة الحميميّة بقدر حاجتنا إلى مثل هذه الأمكنة، كأن يزيد الشتاء من حميميته ودفئه وأهميته، فيغدو المكانُ الّبتِي فضاءً مُقدّسا،ثمّ ركّزنا حول: " **ثُنائيّة الأدراج والصّناديق وألفة الأماكن المغلقة** " ، ولقدَ وَضّحْنا -في هذا العنصر-كيف أنّ للأماكن المغلقة ألفة وحميميّة يعيشها الحالم، فتغدو الأدراج والصّناديق وخزائن الملابس أماكن مغلقة، كونها تتيح للحالم أن يحلم ويسرح بخياله، وفي الوقت نفسه تحمي وتُسيّج أحلام يقظته، كما وقفنا عنلثنائيّة **"المتناهي في الصّغر" و"ألفة المتناهي في الكِبر"**وعايَنّاَ كيف تشكّلت **العوالم المتناهية في الصّغر** في رواية "في حضرة الماء" ، منطلقين من كوجيطو باشلاريّ جديد، يقول: « **أنا أُصَغِّر العالم وأُقَزِّمهُ ؛ إذن أنا أمتلكه** » ، ورصْدَنا –أيضا-**فاعليّة العوالم المتناهيّة في الكِبر وتمدّد الوجود**، وكيف ساهمت أحلام اليقظة بخلق عالم يتّسم باللاّنهائيّة والامتداد، كما تحدّثنا عن **"جدل الدّاخل والخارج وتشكّل منطق اللاّزمن"**، وكيف قوّض المكان في بُعده الفلسفّي الحدود والزّمن.

وفي الخاتمة عرضنا مجمل النّتائج المُتوصَّلِ إليها خلال دراستنا.

وفي محاولتنا لدراسة المكان الخياّلي عند غاستون باشلار، في تجاوزه للمكان الواقعّي المرئّي، عانَيْنَا من بعض الصّعوبات التّي تتمثّل في قلّة المهتّمين بالطّروحات النّقديّة لغاستون باشلار، ممّا جعل الدّراسات حوله نادرة، وإنْ وُجدت فهي تكتفي بتقصّي الجانب النّظريّ في كتابه، وتُغيّب الجانب التّطبيقّي.

ولقد اجتهدنا – ونحن بصدد إنجاز هذا البحث- للوصول إلى الأهداف المرجّوة، والنّظر إلى المكان وقراءته قراءةً نقديّةً مُغايرة، إلاّ أنّ النّتائج تبقى مؤقّتة ونسبيّة، ونكون بهذا قد ألممنا إلى حدّ ما بجوانب الموضوع، وكشفنا عن أهميّة المكان الخياّلي في العالم، ونحمد الله حمدًا كثيرًا طيّبًا، الذّي أمدّنا بالعون والإرادة لإتمام هذا البحث.

وائل سعــادنة

قالمة في 14 جوان 2019

الفصل الأول:
الجهاز المفاهيميّ النّظريّ

المبحث الأوّل: المكان الرّوائي

1- مفهوم المكان

أ- المكان لغة:

أورد (ابن منظور) لغة (مكان) تحت الجذر لكون من الكون (الحدث)، وأعاد الحديث عنه تحت الجذر (مكن) فقال والمكان الموضع، والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن عن جمع الجمع. قال ثعلب: يبطل أن يكون فعالان، لأنّ العرب تقول كُنْ مكانك وقُم مكانك، واقعد مقعدك فقد دَلَّ هذا على أنّه مصدر مكان أو موضع فيه"[1]

ويذهب (ابن سيده) إلى أنّ المكان " جمع أمكنة، فعاملوا الميم الزائدة معاملة أصلية"[2] والمكان اشتقاقه من كان يكون، ولكنه كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصلية "[3]

ويذهب (ابن بّري) إلى أنّ " مكين فعيل، ومكان فّعال، ومكانة فعالة، ليس شيء منها من الكون فهذا السمو، وأمكنة أفعلة، وما تمكن فهو تفعل كمتمدرع مشتق من المدرعة بزيادة، فعلى قياسه يجب في تمكن تمكون لأنّه تفعل على اشتقاقه تمكن وزنه تفعل"[4]

والمكان " الموضع والمكانة يقال فلان يعمل على مكينة أي على اتقاده والمكانة المنزلة عند الملك والجمع وكانات ولا يجمع جمع تكسير، وقد مكن مكانه فهو مكين"[5]

---

[1] محمد بن مكرم بن علي (بن منظور)، لسان العرب، مج6، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص83

[2] المرجع نفسه، ص 83

[3] المرجع نفسه، ص 83

[4] المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، باب النون تح: علي بشري، دار الذكر للطباعة والنشر، د.ط، 1994، ص488

[5] المرجع السابق، ص82

ووردت كلمة مكان عند اللغويين بمعان متقاربة تكاد تتفق على أنّ المكان " الموضع والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع "[1]، وفي القرآن الكريم يرتبط فعل الكون بالخلق والوجود، ونجد هذا واضحا في قوله تعالى: " ***إنّماأمرهُ إذاَ أرَاد شيئا أنَ يقولَ لهُ كُن فيَكُونْ "(2)***، وقد وردت كلمة (مكان) في القرآن الكريم بسياقات عديدة منها مكان البيت، ومكان قريب فلقد جاء في قوله {**واستمع يوم يناد المنادي من مكان قريب**}[3]، وقد جاء ت هذه اللفظة مجازًبمعنى المنزلة[4]، في عدة آيات من القرآن الكريم قوله تعالى: {***ورفعناهُ مكانًا عليًا***}[5]، ويبقى تحديد مصطلح المكان لغويا متباينا في الكثير من التغييرات التي قد يتوافق بعضها مع الآخر، ويتناقض البعض الآخر مع غيره، وهذا الاتساع دلالة لغوية، وعدم محدوديته.

ب - المكان اصطلاحا

تحمل كلمة مكان الكثير من الدلالات، وقد اقتحمت العديد من الميادين المعرفيةّ، فلقد وجدت اللّفظة صداها في مختلف الميادين العلميةّ والأدبيةّ، حيث حظي المكان باهتمام الفلاسفة والنّقاد قديما وحديثا فقدّموا تعريفات عديدة له، وقد أورد ***(الجرجاني)*** تعريفين هما: المكان المبهم والمكان المعين[6]، والمكان المهم عنده "عبارة عن مكان له اسم سمي به بسبب أمر دخل في مسماه كالدار، فإن تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما

---

[1] الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص 34

[2] سورة يس، الآية 82

[3] سورة ق، الآية 41

[4] ينظر: مجمع اللغة العربية، معجم ألفاظ القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة، ط2، 1989، ص544

[5] سورة مريم، الآية (41)

[6] ينظر : الجرجاني (علي بن محمد)، التعريفات: تحقيق، إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1998، 292، 293

وكلها داخلة في مسماه[1]، وقد وجد الجرجاني أنّ المتكلمين عرّفوا المكان أنّه " **الفراغ المتوهم الذّي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده[2]**، حيث بحث في مفهومه للمكان ودلالاته، وقسّم المكان إلى عدّة تقسيمات.

ووجود الإنسان وتموقعه في المكان اهتمامه وتأثُّره « مكانا لعبوره أيضا وهو مكان للوعي، يختزل عبر الوعي بالأمكنة كلّها، ابتداء من الأمكنة الصّغرى والكبرى المألوفة وانتهاء بالمكان المطلق (الكون)»[3]، لأنّ الإنسان يرتبط بالمكان، ووجوده في المكان يحتوي المكان بوعيه وإدراكه إياه، بفكره وعواطفه، فقد بات واضحا أنّ المكان يرتبط جذريا بفعل الكينونة للعيش والوجود، وفهم الحقائق وصياغة المشروع الإنساني[4]، والإنسان " يحول معطيات الواقع المحسوس، وينظمها لا من خلال توظيفها المادي.. بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة وتكتسب عناصر العالم المحسوس ودلالتها"[5]، **فيغدو المكان – من خلال جلّ هذه التّعريفات- وعاءً حاويًا لكينونتنا ولتفاصيلنا.**

ج- *المكان في الفلسفة*

شغلت قضية المكان اهتمام الفلاسفة القدماء ، وإن كانوا لم يفردوا له كتبا مستقلة ولم يقدّموا تصّورا منظّماً حوله، إلاّ أنّهم حاولوا البحث فيه والكشف عن أسراره، وحين تناول (أفلاطون) (Plato) (470 .347 ق.م) مفهوم المكان بالدراسة رأى أنّه "الحاوي

---

[1] الجرجاني (علي بن محمد) التعريفات، ص 292، 293

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] صلاح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص15

[4] ينظر، ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1،1997، ص15

[5] مجموعة مؤلفين، جماليات المكان، تر: سيزا قاسم وآخرون، الدار البيضاء، ودار قرطبة، لبنان، ط1، 1988، ص 64

للموجودات المتكاثرة، ومحل التغيير والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر الحقيقي "[1]، أي أنّ المكان يحوي الأشياء، ولا يستقّل عنها، ويقبلها، ويتشكل، ويتجدد بها ومن خلالها، وهو بذلك " لا يقبل الفساد ويوفر مقاما لكّل الكائنات ذات الصيرورة والحدوث"[2]، وهو باق في بقاء الزّمان والسّماء ومصيره مرتبط بمصيرهما دواما وزوالا"[3]

أما (أرسطو) (Aristote) (322384 ق.م) فقد تناول موضوع المكان بشيء من التفصيل والدقة، حيث يذهب إلى أنّ المكان هو " الحدّ اللامتحرك المباشر الحاوي أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحتوي"[4]، وحسب تصوره، فالمكان موجود ولا يمكن نفيه، أو إنكاره ما دمنا نشغله، ونتحيزّ فيه، وكذلك إدراكه عن طريق الحركة، الّتي أبرزها حركة النقلة من مكان لآخر.

ويلخّص (عبد الرحمن بدوي) في (موسوعة الفلسفة) فكرة المكان لدى (أرسطو) في أنه: " الحاوي الأوّل وهو ليس جزء من الشيء، لأنّه مساو للشيء المحوي وفيه الأعلى والأسفل، وهناك المكان الخاصّ وهو الذّي يحويك لا أكثر منك، والمكان المشترك الذّي يكون حيزاّ لجسمين أو أكثر "[5]، ويمكن اختزال رؤاه في النّقاط الآتية:

- ✓ إنّه الحاوي للأشياء
- ✓ أنه ليس جزءا من الشّيء فهو مساو للمحوي (الشيء)
- ✓ أنّ فيه الأعلى والأسفل

---

[1] محمد علي عبد المعطي: قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط2، 1984، ص124

[2] حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط1، 1987، ص27، ص 28

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1987، ص 171

[5] عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1984، ج11، ص 461

- ✓ أنّ فيه الخاص والمشترك، فالمكان الخاصّ المشترك (Lieu) هو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره... والمكان المشترك (Lieu commun) هو الحيز الذي يشغله جسمان أو أكثر على حدّ قول أرسطو[1].

في الوقت الذّي يؤكد فيه (أرسطو) وجود المكان على خلاف أفلاطون، فإنه ينفي وجود الخلاء، لأنه إذا وجد كما يقول:" المكان غير متناه، وليست فيه أبعاد، لأنه متجانس من كل الجهات، وبما أنه لا يوجد شيء بهذه الخاصية، فهو أقرب إلى العدم منه إلى الوجود، وهو ظاهر من اسمه إنه لا وجود له "[2].

تقوم التصورات السابقة للمكان لدى بعض الفلاسفة منهما (أفلاطون و أرسطو) على إدراك الإنسان الحسّي الملموس للمكان، أي أنّ المكان وفق ما تذهب إليه هذه التصورات وليد الإحساس؛ والحسية و"هي سمة الصور الذهنية للمكان لدى الإنسان البدائي، هي صور مظاهر محسوسة، تشير إلى أماكن، أو مواقع لها خصائص عاطفية"[3] .

وبالنّسبة للفلاسفة المسلمين، فمفهوم المكان لديهم لا يختلف عن مفهومه في الفلسفة اليونانية، وخاصة المفهوم الأرسطي؛ فقد أفادوا من فكرة (أرسطو) بإقراره بوجود المكان، وعدم تأثره بما يحتوي من أجسام متمكنة فيه، ومن الذّين أفادوا من فلسفة أرسطو المكانية: الكندي والفارابي وإخوان الصفا... وأجمع هؤلاء الفلاسفة وغيرهم أنّ المكان:" هو الفراغ المتوّهم الذّي يشغله الجسم وينفذ في أبعاده، ويرادفه الحيز"[4].

---

[1] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2007، ص 618

[2] حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ص29، ص 30

[3] حنان محمد موسى، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي، حجازي نموذجا) جدار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص17

[4] جميل صليبا، المعجم الفلسفي (عربي، فرنسي، إنجليزي، لاتيني)، بيروت، لبنان، د.ط، 1994، ص 412

كما يدلي (أبو الحيان التوحيدي) في مقتبساته، آراء من سبقوه من الفلاسفة العرب كـ(الكندي و (الفارابي)... في حين يقدّم (الرازي) رأيه المختلف عن آراء الفلاسفة العرب الآخذين بمذهب (أرسطو) في المكان، ويميز في ذلك بين نوعين من المكان:

أ. **المكان الكلّي:** المطلق الذّي يساوي الخلاء المطلق، وهو قديم لا يوجد فيه متمكن.

ب. **المكان الجزئّي:** الذّي لا يمكن بدون متمكن.

يقّر (الرازي) بوجود الخلاء، ويعتبر وجوده ممكنا، فيخالف بهذا رأي (أرسطو) ومن نحا نحوه من الفلاسفة العرب.

وعموما نشأ مفهوم المكان مع الفلسفة اليونانية، وأخذ مفهومه معنى يختلف عن غيره من المفاهيم كالزمان، الحركة، الجسم الطبيعي.. وكان (أفلاطون) واضع أّول مفهوم اصطلاحّي للمكان، إلاّ أنّ الفلاسفة الذّين جاؤوا بعده اختلفوا في تحديد مفهومه نظرا لاختلاف المنطلقات التّي تصدر عنها أبحاثهم[1].

أما في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، فلقد شغل مفهوم المكان اهتمام الفلاسفة، فيذهب (ديكارت) (Descartes) إلى أنّ المكان:" هو ماهية الأشياء ذاتها وجوهرها المادّي، فامتداد المادة وتحيزها ليس عرضا طارئا عليها، بل صورتها وماهيتها، فالمكان إذا جوهر وليس في الكون خلاء"[2]

[1] ينظر: حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ص 38

[2] محمد يعقوبي: الوجيز في الفلسفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط03، 2000، ص 350

كما قال (نيوتن) (Newton) أيضا بواقعية المكان، وقدم وجهة نظر مختلفة عن نظرة (ديكارت)، فهو يؤمن بـ "وجود مكان مطلق لا علاقة له بالأشياء الخارجية، ولا يتغير بتغير الأشياء في حركتها وتنوعها "[1].

ويرى (كانط) (Kant) أنّ المكان " صورة أوليةّ ترجع إلى قّوة الحاسة الظّاهرة التي تشمل حواسنا الخمس"[2]، أي أنّ المكان في تصّوره حدس حسّي خالص له خصائص المكان الإقليدي ذي الأبعاد الثلاثة، ويعدّ شرطا أساسيا لحدوث الظواهر.

كما يرى (برغسون) (Bergson) المكان، على أنه المجال الأّول الذّي تنتشر عليه أحوال النفس، ويراه " وسط متجانس وخال من أي تنوع في الكيف، والأشياء الحالة في مكان تؤلف كثرة مرصوصة متمايزة وخالية من أي تداخل، حيث يستطيع أن يضع بينها فواصل وأن نعدها، ونحدد مقدارها"[3]، ثمّ يفصل في فكرته ويقول:" فإذا ما تسربت فكرة الوسط المتجانس إلى مجال الشّعور الخالص، وأقحم المكان في الديمومة المحضة لم تعد ثمة ديمومة حقيقية، وإنما تصبح مزيجا من فكرتي الزمان والمكان، يصح أن نسميها الزمان - المكان"[4]، وقد ميز (هوفدينغ) (Hoffding) بين المكان النفسّي والمكان المثاّلي فيذهب إلى أنّ "المكان النفسّي الذّي ندركه بحواسنا، مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن، على حين أنّ المكان المثاّلي الذّي ندركه بعقولنا مكان رياضّي مجرد ومطلق "[5] .

---

[1] محمد يعقوبي، مرجع سابق، ص 350

[2] يوسف كرم. تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، لبيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص 222

[3] مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات، دار الهلال، بيروت، لبنان،د.ط، 2000، ص 96

[4] المرجع نفسه، ص نفسها

[5] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص 413

أمّا (وليام جيمس) (W. James)، فيرى أنّ: " كل الأحاسيس مكانية (Spatiales)"[1] ؛ بمعنى أنّ لها امتدادات (تتمدد لتشمل)، وبذلك هناك مكان لمسّي (حسّي)، ومكان بصريّ ومكان عضلّي، أمّا " المكان الهندسي المتجانس، والمتصل وغير الموجود، فهو مكان مجرد، أو تصور عقلي محيط بجميع الأجسام "[2]، وهكذا تمّ تقسيم المكان إلى عدّة أنواع تُحدّدها طبيعته ونمطه.

2- تشكّل نسبيّة المكانفي فِكر أنشتاين

إنّ (آينشتاين) (Einstein) من خلال رسالته:" ***الديناميكا الكهربائية للأجسام المتحركة،*** *" التي نشر من خلالها* نظرية النسبية المقصورة، يؤكد أنّه يمكن أن تبقى القوانين الثابتة، في حالة ما انتقلنا من مكان لآخر، حيث يتحرك كّل واحد منهما بالنسبة للآخر، إذا ما كان المكان نسبيا لا مطلقا[3]، يعتقد آينشتاين أنّ فرضيته الأولى تتضمن أساسا أنّ السرعة نسبية في كل الأحوال، لأنّ سرعة أي جسم تتحدّد بالنسبة لجسم آخر، وإذا كان الجسم الأول هو المتحرك أو الثاني، فهذا لا يغير في النتيجة شيئا، ما دامت أنّ المنظومة المرجعية لكّل منهما هي منظومة مرجعية غاليليه[4]، أي أنّ حركة كّل منهما هي حركة مستقيمة منتظمة، وعلى ذلك رأى (آينشتاين) كنتيجة على أنّه لا يوجد في الفضاء أي جسم يمكن أن يتصف بالثبات المطلق "يُعدم بذلك في نظره

[1] أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، مج (A-G)، تر. خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص 363

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 413

[3] مشرفة علي مصطفى، النسبية الخاصة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، دون طبعة، 1945، ص 11

[4] عبد الحليم بوهلال، المكان والزمان في فكر آينشتاين، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية،جامعة وهران2، العدد08، جانفي، 2018، ص 49

ما يسمى بالأثير"[1]، وحينئذ لا وجود للمكان المطلق فسرعة الجسم تختلف باختلاف المنظومات المرجعية من حيث الحركة والسكون"[2].

إنّ المكان في نظر (آينشتاين) مقدار متغير ونسّبي[3]، لذلك رفض تماما أن يكون مطلقا، فما هو متاح لنا فقط هو وصفه بالنّسبة إلى متغير آخر يكون بجواره.

كما يرى (آينشتاين) أنّ المكان والمسافة والحركة كلّها تصورات نسبية، فلم يعد هناك المعلم الواحد والوحيد الذّي يمكن أن نقيس على أساسه الحركة والوقت، يقول (آينشتاين): "حين أسقط حجرا من نافذة قطار يجري، فإني أرى حركة سقوط الحجر مستقيمة نحو الأرض، بينما يراها شخص يجري على الأرض خارج القطار حركة مائلة منحرفة، ولا معنى للحركة المستقلة عن الملاحظ ولا عن المجال الذي تحرك فيه"[4]

ويجب الإشارة إلى أنّ نسبية المكان التي يتكلم عنها آينشتاين هي نسبية فيزيائية، وأشار إلى أنّ ملاحظة شيء من مكان واحد فإن النظرة ستكون واحدة مشتركة بالنسبة للملاحظين، لكن بتغير المكان تختلف معه النظرة بالنسبة للمسافة والحركة.

ويذهب (آينشتاين) إلى أنّ المكان هو مجرد ترتيب للأشياء المتجاورة، وأنه ليس مفصول الصلة عن الأجسام، يقول (آينشتاين): " المكان ليس منفصلا عن الأجسام، وليست الأجسام المادية في مكان، وإنما هي امتداد مكاني، وبالتالي يفقد

---

[1] اينشتاين، البرت وأنفلد، ليوبولد، تطور الفيزياء، ترجمة علي المنذر، أكاديميا، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص132

[2] المرجع نفسه، ص 132

[3] رومر، لانداو: ماهي النسبية؟، دار ميم للطباعة والنشر، موسكو، ط5، سنة 1983، ص 12

[4] اينشتاين، البرت، النظرية الخاصة والعامة، تر:رمسيس شحاتة، مر: محمد مرسي أحمد، دار النهضة، القاهرة، دون طبعة، 1965، ص 35

المكان الفارغ (الخلاء) معناه"[1]. إنّ المكان –إذن- لا يوجد إلاّ بالأشياء الموجودة فيه، وهذا يعني أنه يرفض (آينشتاين) وجود المكان الفارغ، ويتجاوز بذلك تصور **(نيوتن)** عن المكان، الذّي بموجبه يوجد مستقلا عن الأشياء الّتي توضع فيه.

يستدل (آينشتاين) في المقابل على استحالة وجود المكان الفارغ، على أساس أنّه لا يمكن تصّور المكان إلاّ إذا كان مسبوقا بالموضع، ويمكن أن نفهم وبكّل سهولة هذا السبق نفسيا، ويقصد بالموضع القطع الصغيرة من المسافة الأرضية، فلا يمكن اعتباره مستقلا عن الشّيء المادّي، فالشيء الذّي يخصصه الموضع هو الجسم، لذلك لا يبقى هناك أي معنى للمكان الفارغ[2]، ويكون بذلك (اينشتاين) قد انتصر لتصور (ديكارت) المتعلق بالمكان، فيقول اينشتاين في نص موّجه إلى (موريس سولقين) (Mouris Sulgune):

" إنّ ديكارت يحاجج تقريبا بالطريقة الآتية: المكان منتهاه مع الامتداد: الامتداد مرتبط بالجسم، وبالنتيجة ليس هناك من مكان دون أجسام، أي ليس هناك من مكان فارغ" [3]

3- تشكّل المكانُ اللّغويّ السّرديّ:

إذا كانت كلمة (مكان) كما يقول (لالاند): "عندما تستعمل دون أي تحديد آخر، إنما تنطبق على المجال الهندسّي الإقليديّ"[4]، الذي يخضع للقياس الموضوعي، فإن المكان في الأدب لا يفهم من خلال وصفه المادّي المجرد فحسب، لأنّ الأديب وخاصة الروائي يتعامل معه بخياله

---

[1] اينشتاين، البرت، النظرية الخاصة والعامة، تر:رمسيس شحاتة، ص 50

[2] النصّ نقلا عن باليبار، فرانسواز: أينشتاين غاليلو ونيوتن (المكان والنسبية)، تر: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، سنة 1993، ص 111.

[3] نقلا عن: باليبار، فرانسواز: أينشتاين غاليلو ونيوتن (المكان والنسبية)، ص 112.

[4] أندري لالاند، المعجم الفلسفي، مج(A-G)، ص 363

الواسع، وأحاسيسه، ورؤيته المكانية الخاص ، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين"[1]

يتأسس المكان الروائّي السّرديّ على اللغة، فهو "مكون لغوي تخييلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور"[2]، وتعامل الروائي مع المكان لا يتم بالنظر إليه كأشكال، وحجوم، وفراغات، ومناظر، وأشياء، وألوان مختلفة، وإنما يتم باعتبار كّل هذا مجرد «رموز لغوية»[3] حاملة للكثير من الدّلالات الجمالية، والوظائف الفنية، رغم ارتباط اللغة –أصلا- بأصولها الحسية بفعل ما تتوفر عليه من أبعاد فيزيفية، ذلك أنّ النص الروائي، يخلق "عن طريق الكلمات مكانا خياليا، له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[4]، و يكاد يتفق الباحثون في مجال النقد الأدبي أنّ المكان الروائي هو مكان قائم بذاته، ينهض على مقومات وخصائص جعلته، يمثل "العمود الفقريّ الذي يربط أجزاء الّرواية بعضها ببعض، و هو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثرا"[5].

يتأسس المكان اللّغويّ السّرديّ في خيال القارئ وليس في العالم الموضوعّي المادّي، فقراءة الّرواية "رحلة في عالم مختلف عن العالم الذّي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عالم خيالّي من صنع كلمات الّروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني الّمباشر

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 99

[2] سليمان كاصد: عالم النص(دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي النشر والتوزيع، الأردن،(د.ط)، 2003، ص 127

[3] عثمان بدري،: بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986، ص 94

[4] سليمان كاصد: عالم النص، ص 128

[5] يسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986، ص 05

الذّي يتواجد فيه القارئ"[1]، بيد أنّ ذلك يعني –مطلقا- وجود قطيعة بين عالم الرواية والعالم الخارجي الواقعّي، الذّي يعمل على تغذية الخطاب الّروائي، و"يعطي للمتخيل مظهر الحقيقة"[2]، فهما وجهان لمكان واحد.

تعمل اللّغة الّروائية –إذن- على الاستفادة من المكان الواقعّي في علاقته بالإنسان، وتستمر في شعرنتها للمكان باستعمال آليات خاصة، فتجعل منه شكلا من أشكال التمثيل الواقعّي وعبر تزويده ببعض العاملات الطبوغرافية الّتي تزيد من الإيهام بواقعيته، كأن تسميه بالاسم، على غرار ذكر أسماء المدن، أو تصف خصائصه كذكر أسماء الشوارع، والأحياء، والمعالم التاريخية... و غيرها، على الّرغم من أنّ تسمية المكان –وحدها عاجزة لا محالة- عن إرساء دعائم المكانية في النّص الّروائّي، و من هنا تنشأ مفارقة المكان الروائّي للمكان المرجعّي، وهذا ما سنوضحه عند معالجة البعد الواقعّي للمكان الّروائّي.

3- تجليات المكان الّروائّي فاعليّة المضمون السّرديّ

يلاحظ المتتبع لتطور الرواية أنّ المكان عرف نموا تدريجيا، لازم تطور الكتابة الروائية وتحولها من شكل روائي إلى آخر، وكذا تطور وعي الكتاب بالمكان، وتطّور رؤيتهم للعالم و الوجود ككّل.

يقوم السارد في (الرواية التقليدية) عادة باستعراض المحيط أو المجال الذّي تتحرك فيه الشّخصية وتجري في إطاره الأحداث، حيث توصف الأماكن وصفا يتناول كّل جزئياتها، غير أنّ درجة التأطير، وقيمته تختلفان من نوع روائّي إلى آخر، بل ومن نصّ إلى آخر و"غالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا، حيث نراه يتصدّر الحكي في معظم الأحيان، ولعل

[1] سيزا قاسم: بناء الروائية،(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) 1984، ص 74

[2] سليمان كاصد: عالم النص، ص 128

هذا ما جعل "هنري ميتران" يعتبر المكان هو الذّي يؤسس الحكّي، لأنه يجعل القصة المتخلية ذات مظهر الحقيقة"[1].

وتعتبر تحديد معالم المكان وخصائصه من أهم السمات التّي ميزّت رواية القرن التاسع عشر، لأنّ روائيي هذا القرن اهتموا اهتماما كبيرا بالمكان، و"حدّدوا العالم الحسّي الذّي تعيش فيه شخصياتهم وجسدوه تجسيدا مفصلا"[2]، حيث يطلع القارئ في روايات بلزاك وزولا وفلوبير على جميع المعلومات الخاصة بالمكان، الذّي سيؤطر الحدث، ويشهد حركة الشخوص، وقد وجد هؤلاء الروائيون ضالتهم في البيئة البرجوازية، فعمدوا إلى وصف الشوارع والمنازل والمدن، وقد امتاز وصفهم بدقة متناهية، إذ إنّه "يقدم ويعرض الموجودات الموصوفة بطريقة متزامنة بوجودها في المكان المحدد، وهو مهم أيضا لإدخاله العنصر الدراماتيكي في الرواية ومن ثمّ لإظهار النماذج البشرية والاجتماعية"[3].

و كّل هذا الإسهاب والشمولية في وصف المنازل والمبلوسات والشخصيات والطرق، إن هو إلاّ "أمرٌ مَسلَّم به لأنّه حقيقة مقررة واجب تنفيذها "[4].

ولعل أبرز الروائيين الذّين برعوا في رسم معالم المكان بدقة فلوبير (Gaustave Flauber) (1820-1821)، وذلك في روايته "السيدة بوفاري، التي استهلها الكاتب بوصف مزرعة السيد روو، التي نشأت فيها أيما، وهي " مزرعة حسنة المظهر، يرى الناظر إلى الإسطبلات من خلال الأبواب المفتوحة أحصنة الحراثة التي تأكل بهدوء في معالف جديدة، أما زريبة الحيوانات فكبيرة والعنبر عال ذو جدران ملساء كالكف، و نرى في داخله عربتين كبيرتين

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 65

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 106

[3] محبة معتوق: أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، ط1، 1991، ص22

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأربعة محاريث(...) و أدوات الحراثة بكاملها، وتأخذ أرض الفناء في الارتفاع تدريجيا، بينما زرعت الأطراف بأشجار تبعد بالتساوي الواحدة عن الأخرى..."[1].

يمتاز وصف (فلوبير) لهذا المكان بالدقة والتفصيل والإسهاب وكذلك الأمر بالنسبة لباقي الأمكنة في الرواية، خاصة تلك التي لها ارتباطها بالشخصية الرئيسة (ايما بوفاري) وبحركتها من مكان إلى آخر.

كانت رواية القرن التاسع عشر عند رواد الفن الروائي في الأدب الفرنسي والانجليزي والروسي، رواية مكانية بالمعنى الدقيق، وكان الوصف مقّوما أساسيا، كما في مدن تولستوي (Tolstoi)* وديكنز (Dikens)** وبلزاك "كانت هناك طرق وسكان والطرق مسماة بأسمائها الواضحة، التي ترد في فصول الروايات حقائق ثابتة، وبعض الأحياء يسكنها الفقراء وبعضها يسكنها الأغنياء (...) لقد كان هذا الحرص بمثابة بناء القاعدة المكانية للفعل، فهي قاعدة تفصيلية مسهبة موغلة في قراءة الأشياء بالشروح والتفاصيل"[2]

يذهب (بيرسي لوبوك) في حديثه عن بلزاك وتفصيلات المكان إلى أنّ (بلزاك) "لا يستطيع أن يفكر في شخصياته بمعزل عن البيوت التي يقطنونها(...)، وأنه لا يقنع بأن يكون مغزى وجود هذا الكائن مفهوم بأية حال دونما معرفة دقيقة بالأشياء التي تحيط به"[3]، إلاّ أنّ هذا التركيز

---

[1] محبة معتوق: أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص 73

(*) تولستوي(ليون)ك (1828. 1910)، كاتب قصصي روسي صور العادات والتقاليد الروسية من أشهر رواياته * الحرب والسلام*.

(**) ديكنز تشارلز: (1812. 1870)، قاص انجليزي أبدع في وصف حياة البسطاء، من أعماله دافيد كوبر فيلد.

[2] طاهر عبده مسلم: عبقرية الصورة والمكان (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 117

[3] بيرسي لوبوك، صنعه الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 199

* تيار الوعي: مصطلح أوجده وليام جيمس، 1840.1950، ويشمل كل منطقة العمليات العقلية، بما فيها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص (روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية العربية، تر: محمود الربيعي، دار عرب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000، ص 17.

الكبير على العالم الخارجّي سرعان ما تم تجاهله وتجاوزه نهاية القرن التاسع عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين لصالح المحتوى الذهّني الباطّني للشخصية الروائية، وذلك بظهور رواية تيار الوعي(*).

إنّ هذا التكنيك الذّي أضحى يستخدمه الروائي لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية، عن طريق وصف المؤلف الواسع (م. بروس) (M.proust) لهذا العالم الذهني[1]، تجسده رواية "البحث عن الزمن الضائع" (لمارسيل بروست) (1871-1966)، ويتمثل ذلك في بروز المونولوج الداخلي المباشر بوساطة ضمير المفرد والغائب، والمونولوج الداخلّي اللامباشر بوساطة ضمير المتكلم، ومناجاة النفس والتداعي الحر وتنظيم الذاكرة والحواس، إضافة إلى المونتاج السينمائي الذّي تتوالى فيه الصور واللقطات والمشاهد"[2].

ويعدّ المونتاج أهم التقنيات التي تعتمدها رواية (تيار الوعي)، وهو عبارة عن وسائل "تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها"[3].

يشير في هذا الإطار (داتشير) إلى طريقتين في تقديم هذا المونتاج في القصص: الأولى، تلك التّي يمكن للشّخص فيها أن يظّل ثابتا في المكان، بينما يتلخّروعيه في الزمان ثابتا في المكان، ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني، أي وضع صور وأفكار من زمن معين، على صور وأفكار من زمن خر، والطريقة الأخرى –بالطبع- أن يبقى الزمن ثابتا ويتغير العنصر المكاني، فينتج عنه المونتاج المكاني"[4].

---

[1] روبرت همفري، مرجع سابق، ص 54

[2] ينظر: خليل الموسوي: آفاق الرواية بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية، مطبعة" اليازجي"، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 17

[3] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية العربية، ص 72

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 94

وتعتبر (فرجينيا وولف) (Virginia Woolf) أكثر المستخدمين للمونتاج المكاني وبتأثير فائق، لأنّها استطاعت أن تصله بوسائلها الأخرى المميزة، و أن تلحقه بالموضوع الأساسّي لتيار الوعي"[1].

وحاول (دانيال ديفو) (Danial Divo) توضيح البيئة المكانية الّتي تتحرك فيها شخصياته، كما سار على نهجه كّل من (ريتشارد سون) (Richard Son) الذّي خطا خطوة إلى الأمام، وبلغ وصف البيئة المكانية حدا كبيرا عند (فليدنج) (Fleeding)، حين قدّم لقّرائه "توم جونز" وهو يتنقّل في البيئة المكانية من موضوع إلى موضوع في طريقه إلى لندن"[2].

فإذا كان الزمن في روايات **(تيار الوعي)** يحمل في جوهره وشيجة ملتحمة مع تيار الوعي المعبر عن مختلف عوالم الوعي، و الشعور في الذات المتشكلة في الرواية، وهو أداة مهّمة تبرز الذات المحترفة للّزمن، فإنه بات لزاما أن يرفد عنصر الّزمن توأمه عنصر المكان، حتى يشكلا معا "وحدة فنية في تشكيل سيمفونية لغة الوعي وتداعياتها في النص القصصّي الدائر في منظومة تيار وعي الذات، وترجمته من خلال شفرات سلوكية من النّص القصصي"[3]، إلاّ أنّ تركيز هذه الروايات على العقل الباطن، الذّ ي ترى في الحّر الأساسّي للعالم الخارجّي المحيط بالشخصية واعتبارها معزولة عنه، جعل الروايات التي يمكن اعتبارها روايات ذهنية "لا تولي المكان الموصوف أهمية كبيرة لذلك، فهو نادر الوجود، ويقتصر في الغالب على الإشارات الخاطفة"[4]، وحتى وصف الموجودات فيها "لا يركّز على وصف الأشياء المحسوسة، ولكن على تيار الأفكار المتواردة للوصف"[5]، أي أنّ الوصف في رواية تيار الوعي لا يظهر فيها بشكل مستقل كما هو عليه في الرواية التقليدية، خاصة الّرواية الواقعيّة.

---

[1] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية العربية، ص 100

[2] المرجع نفسه، ص 84

[3] سعاد سعيد: سيكولوجيا الأدب (الماهية والاتجاهات)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، د.ط، 2008، ص84

[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 67

[5] محبة معتوق: أثر الواقعية الغربية على الرواية العربية، ص 22

هذا ويقدّم (إدوين موير) (Edwin Muir)في : بناء الرواية 1929 نظرية الرواية الدرامية ورواية شخصية، اللتين وفقهما يشكل الزمن في الأولى وظيفتها، فيما يكون المكان وظيفته الثانية، فيذهب إلى أنّ "العالم الخياّلي للرواية الدرامية يقع في الزمان، وأنّ العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان، ففي الأولى يقدم لنا الكاتب تحديدا عابرا للمكان، ويبني حديثه في نطاق الزمان، وفي الثانية يفترض، فيكون الحدث إطارا زمنيا، يوزع دائما ويعدل مرة أخرى في نطاق المكان"[1].

تقدم روايات الشخصية شخصيات تعيش في مجتمع، بينما تقدم روايات الحدث أفرادا يتحركون من بداية إلى نهاية، ففي الرواية الدرامية عادة يكون معنى المكان فيها باهتا وتحكيميا، وهذا ما يدفع إلى الإحساس بامتلاء المكان في الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية و بازدحام الزمان في الرواية الدرامية"[2]، وإن كان الناقد يؤكد مرارا أنّ المكانية، أو الزمانية تتصل بالعنصر الغالب في الرواية.

وبظهور الرواية الجديدة، عرف المكان في الرواية منحى جديدا على يدّ كل من (آلان روب غرييه) (Alain Robe Grillet)، و(ناتالي ساروت) (Nathalie Sarute) و(كلود سيمون) (Claude Simon)، و(جان ريكاردو) (Jean Ricardo) و غيرهم.

إنّ ما يميز الرواية الجديدة هي أنها "تثور على القواعد، وتتنكّر لكّل الأصول وترفض كّل القيم والجماليات التّي كانت سائدة في كتابة الرواية، والتي أصبحت توصف بالتقليدية"[3]، وتكمن قوة الروائي في اعتقاد هؤلاء الرواد وفي مقدمتهم آلآن روب "في أنه يخلق بكّل حرية وبدون نموذج"[4].

---

[1] إدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية، القاهرة، د.ت، ص 62

[2] المرجع نفسه، ص 84

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998، ص 161

[4] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي تونس(د.ط)، (د.ت)، ص 226

تؤسس الرواية الجديدة كما يرى (محمد الباردي) "قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاور المستمر(...) فكّل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذّي تتيح في هدمها"[1]، لذا يرفض كتاب الرواية الجديدة الأسلوب التقليديّ في التعامل مع المكان الروائّي، ويرون "أن الكاتب الروائي بتأنقه ومبالغته في تحديد معالم الحيز، يجعله غير صادق مع نفسه ولا مع المتلقين أيضا"[2].

واقترحوا تقنيات جديدة كالتقطيع والانطلاق، أو الأنسنة والتشخيص وربطه بالأسطورة، فبدأ مرادفا للتيه والضياع، ولم يعد واضح التقسيمات و الملامح كما كان عليه أمره في الرواية التقليدية «فكان الكاتب نفسه لا يعلم معالم حيزه"[3]

يذهب في هذا السياق (آلآن روب غرييه) (Alaine Robbe-Grillet) إلى : أنّ رواد الرواية الجديدة يحطمون الزمان كمقياس لمغزى الحياة، ويحلون المكان محل الزمان، لأنّ وجود الأشياء في المكان أقوى وأرسخ من وجودها في الزمان"[4].

ويفهم من كلام الناقد أن المكان ما هو إلاّ وجود موضوعّي محض، يخلو من أية دلالة، وإضفاء الدّلالة عليه أمر مناقض لطبيعته بوصفه مكان يفتقد لأدنى المميزات والخصائص، فهو كما يصفه (غرييه) "لا هو عبث ولا هو دلالة إنّه ببساطة موجود"[5]، ولأنّ الشخصيات في هذه الرواية لم تعد تُحْظى بالعناية والاهتمام كما كانت في الرواية التقليدية، فإنه لم يعد يهمها ما يحيط بها من أمكنة، فالمكان الذّي تصوره روايات (كافكا) (Kafka) أو (آلآن روب غرييه) أو (ستندال) (Stendhal) ما هو إلاّ صورة معبرة عن الوضع الإنساني العام، و "ليس من باب الصدفة أنّ التراجيديا المعاصرة من (كافكا) تعبر عن نفسها خاصة من

[1] محمد الباردي، مرجع سابق، ص 291

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 154

[3] المرجع نفسه، ص 153

[4] آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص 11

[5] المرجع نفسه، ص 27

خلال مصطلح المكان، حيث أصبحت المتاهة الترجمة العادية والجيدة لوضعية الإنسان السخيفة، هذا الإنسان الذي يبتلعه العالم و يضيعه"[1].

ولعل هذا ما جعل الّروائّي (آلآن روب غرييه) يعتمد الأشكال الهندسية في تقديمه للملفوظ الحكائّي وفي هذا السياق يذهب رونالد بورناف إلى أنّ جمل (ألان روب غرييه) (الوصفية) يبدو كأنها تقدم شرحا لمشكلة هندسية" [2].

يتعامل كاتب الرواية الجديدة مع (المكان) بموضوعية تامة "لا يُحمِّله دلالات لا يحتملها، ولا يزيفه بوصفه واقعا متعينا، والإنسان في هذا المكان كائن معزول في عالم من الأشياء و الموجودات العارية من الدلالة والتي تتبدّى وجودا يعوزه الترابط"[3].

إنّ كّل ما يصادف من وشائج وعلاقات بين كّل من الإنسان والعالم الخارجّي وليد فهم مبالغ فيه حاول الفكر الإنساني ّثمّتكريسه عبر التّاريخ، وهو ما ينعكس على دلالة الاستعارة التّي تضفي على موجودات الكون وأشيائه عمقا داخليّا وزخماُ مسقطا من ذات الكاتب،ومن ثمّ تفقد هذه الأشياء تحت وطأة المجاز وجودها الموضوعّي وتتحّول إلى بؤرة إشعاع دلاّلي لا ينبع من وجودها، وإنّما ينتج عن قدرة الاستعارة على إضفاء ألق زائف على هذا الوجود الموضوعي[4]، فالإنسان في تصّور (آلان روب غرييه) يقوم بإسقاط روحه وانفعالاته وآماله ومخاوفه على الأشياء، ممّا يفقدها كّل كيانها، لأنّها في اعتقاده تتمتّع باستقلالها الوجودّي عن الإنسان[5]، ومن هنا تنصرف الّرواية الجديدة عن " العبادة المفرطة

[1] عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، ط1، 1987، ص 52

[2] Voir Roland Bourneuf et real Ouellet: l'univers du roman, P, UF, 1972, P: 108

[3] محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر (دراسة في التشكيل و الإيديولوجية)، ص 14

[4] محمد بدوي، مرجع سابق، ص 117.

[5] ينظر: آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص 14.

للشّخصيّة "[1]، فلا تُولي أدنى اهتمامٍ لمشاعر الإنسان وأحاسيسه وتَعَمَد إلى "التّحديق في الأشياء، فتمسح عنها غبار الإيديولوجيا البورجوازيّة، وتقلّمها في وجودها الصّلب العاري، وهو أمر لا يمكن للرّوائي أن ينهض به، وينجح في اكتشافه للواقع إلاّ إذا هجر الواقعيّة التّقليديّة بأشكالها، وابتعد عن خرافة الكشف عن العمق "[2].

أمّا بالنّسبة للمكان في الرّواية العربية، فيشير إلى التّغيرات الاجتماعيّة الّتي طرأت على المجتمع العربّي والتبدلات الاقتصاديّة الّتي تعرَّض لها، والأحداث السّياسيّة المتواترة الّتي هزّت كيانه ووسعت الفرقة بين أقطاره، بالإضافة إلى تعرض الوطن العربّي للغزو الاستعماريّ بطرق مختلفة طمعا بخيراته وموقعه الاستراتيجّي، لعبت كلّ هذه الظّروف دورا هاما في لفت نظر الرّوائيين للمكان"[3].

وقد التفتت الرّواية العربية للمكان بعد أن تجذّرت في الثّقافة العربيّة، وأوجدت لنفسها موطأ قدم بعد صراع مرير خاضته مع بعض الأجناس الأدبيّة التّقليديّة، وبعد أن حقّقت جانبا من التّراكم والنّضج على مستوى أشكالها ومضامينها، فكان لها أن اهتمّت بالمكان وبقضاياه التّقنية والفكريّة، فانضم إلى غيره من العناصر الحركيّة الفاعلة في العمل الرّوائّي؛ من أحداث وشخصيات وزمن...وساعدها على هذه النّقلة تأثرها بالحداثة والمدّ التّجريّبي الذّي " أفرز أكثر من اتجاه واحد إلى درجة أنّ الإبداع في فنّ الحكي العربّي أضحى موسوما بنزعة مستمّرة للتّجاوز هدم الحدود (...) مؤمنا بحريّة الخلق والإنشاء"[4]، كتبلور الوعي المكانيّ في الرّواية العربيّة الحديثة، و" تعمّقت دلالاتها بالأشياء المكانيّة، وبدقائق التفّاصيل والأسماء

[1] آلان روب غرييه، مرجع سابق، ص 36.

[2] محمّد بدوي، الرّواية الجديدة في مصر، ص 117، 118.

[3] ينظر: مرشد أحمد، البنية والدّلالة (في روايات إبراهيم نصر الله)، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 128.

[4] محمّد الباردي، إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة، ص 292.

بما أسهم عبر المتراكم في إنشاء ذاكرة سرديّة عربيّة جديدة، تستفيد من التّراث الحكائّي القديم وتضيف إليه جديدا هو من المكانيّة الحادثة وإليها "[1]، فتجعل من الأمكنة "مستودع الذّاكرة الجماعيّة التّي تعيد تاريخ نفسها انطلاقا من هنا "[2].

إنّ استدعاء الرّواية العربية للتّاريخّي ولخبرته المكانيّة الحادثقا هو إلاّ مغامرة سرديّة عربيّة جديدة، ترسخ حضورها في راهن الثّقافة العربيّة بقضايا وجوديّة مربكة حّولت الرّواية والعربيّة من رواية قوميّة، أو إقليميّة إلى رواية إنسانيّة بهموم كونيّة"[3] ومن هنا فإنّ أهميّة المكان في الرّواية العربيّة تكمن بالدّرجة الأولى في السّعي إلى إيجادخصائص محليّة إنسانيّة شاملة من ثوابت مكانيّة تمنح فّن القصّة عندنا خصوصيّة معيّنة، يمكنها أن تسم أدبنا بميسم واقعّي، يأخذ بعين الاعتبار مسعى الأدباء إلى تشكيل رؤية واضحة لهم، لا تقف عند الحاضر كليّا، بل تمتدّ إلى الماضي من أجل رسم خطوط عريضة للمستقبل"[4]، وكتابة رواية عربية "لا يخطئ من يقرأها في اكتشاف هويتها ومزاياها وطريقتها الخاصّة في القصّ "[5] بالتّركيز على مقوماتها الذّاتيّة وعلى مكانيتها التّي يمنحها الرّوائّي حياة متوهّجة وحسّا إنسانياّ، يتجدّد بالممارسة الواعية لمجريات الأحداث ف "العمل الأدبّي حين يفقد المكانيّة، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[6]، وهذا ما شدّد عليه نجيب محفوظ في أعماله الرّوائيّة، خاصّة تلك التّي كانت مدينة القاهرة مسرحا لأحداثها.

---

[1] مصطفى الكيلاني، الرّواية والتّأويل (سردية المعنى في الرّواية العربيّة)، أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 177.

[2] إلياس خوري، الذّاكرة المفقودة (دراسات نقديّة)، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 154.

[3] ينظر: مصطفى الكيلاني، الرّواية والتّأويل، ص 178.

[4] يسين النصير، الرّواية والمكان (دراسة المكان الرّوائي)، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2010، ص 24.

[5] عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، المركز الثّقافي العربي للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط4، 2007، ص 129.

[6] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط3، 1987، ص 06.

إنّ " ما يذكره الرّوائيّمن تفصيلات مكانيّة واقعيّة، استمدّها من مرحلته الفنية الواقعيّة، ليست مجانيّة، وإنّما استغلّها استغلالا وظيفيّا في بناء الرّواية من جهة وفي تأكيد الانتماء المصريّ لدى أشخاصه من جهة ثانية"[1]، في حين يذهب الرّوائي عبد الرّحمن منيف إلى أنّ اختياره للأمكنة كجغرافيا وأسماء يبقى ثانويا، فما المكان في الرّواية إلاّ رمزا أكثر ممّا يكون مكانا محدّدا، ويذهب إلى أنّ " عدم تحديد المكان في شرق المتوسّط[*] لم يكن هروبا، ولكن تشابه الوضع في البلاد العربية من حيث سجونها والتّعذيب فيها، يحّو ل كّل تعميم على تخصيص؛ لأنّ كّل بلد عربّي معني بالموضوع وكثيرون حاولوا إقناعي أنّ حوادث الرّواية جرت في المغرب العربّي ولم تجرِ في مشرقه، وأنّ تسميتها "شرق المتوسّط" محاولة هروب من تسمية الأشياء بأسمائها أو الأماكن بأسمائها "[2].

هذ وتشير النّاقدة (يُمنى العيد) إلى ثلاثة أشكال تخصّ جمالية المكان في الرّواية العربيّة الحديثة هي[3]:

الشّكل الأوّل يكون تيارا عرف تألّقه مع الرّواية العربيّة الواقعيّة في الخمسينيات والسّتينيات، ويجد أمثلته عند (نجيب محفوظ) الثّلاثيّة، وعند (الشرقاوي) في الأرض، علما أنّ الأشياء والرّموز لم يكن لها في الرّواية العربية ما كان لها في الرّوايةالواقعيّة الغربيّة، ورواية القرن التّاسع عشر عند (بلزاك) (Balzac) و(زولا) (Zola) من تفصيل وتشعيب في الوصف، كما أنّها تختلف في دلالتها لأنّ الدّلالة ترتبط بمظاهر الحياة الاجتماعية.

---

[1] مصطفى التواتي، دراسة في رواية نجيب محفوظ (اللّصّ والكلاب، الطّريق، الشّاذ)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص 125.

[*] عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط9، 1993.

[2] عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 129.

[3] يمنى العيد، الرّواية العربيّة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب، ص 112، 113.

الشّكل الثّاني: وهو لا يشكّل تيارا، وإنّما يحيل على أكثر من تجربة ذلك أنّ التّجربة الّتي تعلنه، تبقى فرديّة ومتميّزة في الرّواية العربيّة الحديثة كتجربة الرّوائّي اللّيبي إبراهيم الكوني في روايته المجوس(*)، الّتي تتراجع فيها الحكاية لصالح (المكان)، الذّي يمثّل فضاء الصّحراء(**)والجماليّة هي جماليّة خطاب نسج دلالات عالم هذه الصّحراء، عالم تتحكّم فيه وتكّونه قوى الطّبيعة.

الشّكل الثّالثوهو الذّي تتميّز جمالياته المكانيّة بدلالات الحنين إلى المدينة المفقودة، ونجد نموذجه في رواية (نجوم أريحا)للّروائيّةلفلسطينيّة (لينا بدر) الصّادرة 1993 عن دار الهلال.

*إبراهيم الكوني، المجوس، الدّار الجماهيريّة، طرابلس، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ج1، 1991.

** من أبرز النّصوص الرّوائيّة الّتي اتّخذت من الصّحراء مكانا لأحداثها نشير إلى الرّوايات الآتية:

- رجال تحت الشّمس لـ: غسان كنفاني، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط2، 1980.
- بادية الظلمات لـ: عبد الرحمن منيف، المؤسّسة العربيّة للأبحاث والنّشر، بيروت، لبنان، ط4، 1992.
- براري الحمى لـ: إبراهيم نصر الله، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1985.

المبحث الثّاني:الدّراسات المكانيّة.. تنظيراتٌ تأريخيّة

1- الدّراساتالمكانيّة الغربيّة:

تتعدّد النّظريات الّتي تهتّم بدراسة المكان، نظرا لاختلاف المقولات المرجعيّة والمعرفيّة الّتي تنطلق منها، ويمكن لنا أن نقف عند بعض الدّراسات الّتي نعتقد بأهميتها في إعطاء صورة عامّة عن مجمل المقاربات المكانيّة الحديثة.

1.1: المكان والسُّلطة:

يرتبط المكان بحرية الإنسان ويمكن القول أنّ " العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحى تظهر بوصفها علاقة جدليّة بين المكان والحريّة، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال الّتي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز ...ناتجة عن الوسط الخارجيّ " [1].

فالإنسان يعيش في بيته –المكان الخاصّ-ويتحرّك فيه بحريّة، لكنّه سرعان ما يفتقدها عند خروجه منه، ويبدأ في الخضوع لسلطة المكان، وتعدّد المساحات المكانيّة " دوائر متراكمة تمتدّ من حيّز فرديّ يمارس فيه الفرد حياته اليوميّة، إلى حيّز جماعيّ تنظّمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها، إلى حيّز قوميّ تحارب الدّول لحمايته، إلى حيّز كوني"[2]، أوسع وأشمل.

وبما أنّ الإنسان يعيش في حالة من التّردّد والتّغيّر بين " الرّغبة في الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى في حركة طرد إلى الخارج، أو بين الرّغبة في الانكماش والتّقوقع في حركة

---

[1] سيزا قاسم، القارئ والنّصّ العلامة، الدّلالة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، د ط، 2002، ص 45.

[2] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي تر: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 60.

جذب نحو الدّاخل "[1]، فإنّعلاقة الأنا المركز تتغيّر بتغيّر المكان، كما أنّ حريّته في الحركة تختلف من مكان إلى آخر، ومن ثمّ يقسّم الباحثان أ.مول (A. Moles) و إ.رومر (E.Rhomer) المكان إلى أنواع أربعة استنادًا إلى معيار السّلطة، الّتي تخضع لها هذه الأماكن،حسب حريّة الفرد في التّصرّف في إطارها، وهذه الأماكن هي[2]:

- ✓عندي: وهو المكان الحميم الذّي يكون فيه الإنسان مطلق السّلطة.
- ✓عند الآخرين: وهو مكان يشبه سابقه، يمنح الإنسان بعض الحميميّةلكنّه يشعر بالخضوع لسلطة الغير.
- ✓ الأماكن العامة: وهي أماكن تمتلكها الدولة (السلطة العامة)، يشعر فيها الإنسان بالحرية وإن كانت حرية مقيدة ومحدودة.
- ✓ المكان اللامتناهي: وهو المكان الذّي لا يمتلكه أحد، ولا يخضع لسلطة أحد (مثل الصحراء)، وتكون الدّولة وأجهزتها بمنأى عنها، أي أنها لا تمارس سلطتها القهرية فيها، ونظرا لبعدها وخلّوها من الناس، فهي تفتقر إلى مختلف المرافق الحيوية.

و يمكن أن تعطي -هذه الأماكن جميعها- للقارئ تصورا عاما عن الأماكن الجغرافية، التي يمكن أن تجسدها الرواية.

2.1: سُلطة الواقع والخيال وتشكّل شاعريّة المكان:

تجاوز (غاستون باشلار) (Gaston Bachelard) الفكر الفلسفّي الكلاسيكّي للمكان، الذّي يركّزلىع أبعاده الهندسيّة والجغرافيّة حينما قدّم تصوّره الفذّ في المكانية، وذلك في كتابة شعرية الفضاء.

---

[1] يوري لوتمان، مرجع سابق، ص 60.

[2] Moles et E.Rhoner : Psychologie de l’espace, cas terne, Paris, 1972, p 135 , 142.

نقلا عن: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي، تر: سيزا قاسم، عيون المقالات، ص 61، 62.

يركّز (باشلار) على القيم الإنسانية الّتي يتّسم بها المكان اعتمادا على فاعلية الخيال، فـ " الخيال يتخيل ويغني نفسه دون توقف بالصّور الجديدة، وما أودّ استكشافه هو ثروة الوجود المتخيل"[1]، فالمكان كما يقدّمه (باشلار) يتعلّق بـ" جوهر العمل الفنّي، فهو الصّورة الفنية ذاتها، الّتي يتواصل معها المتلقي مما يجعله قادرا على استحضار الصّورة المتخيلة لذكريات مكانه الأليف"[2].

لكن ينبغي لنا أن نميّز بين مستويين من المكان لدى (باشلار)[3]:

أ- معماريّة المكان الّتي تعني الأبعاد الهندسيّة والجغرافية للمكان؛ إذ يتجلّى المكان في المقام الأوّل بوصفه كيانا هندسيّا واقعيا، حيث يعدّ البعد الجغرافي للمكان ممثلاًأبعاده الموضوعيّة المميّزة له.

ب- شاعرية المكان الّتي تظهر، وتجسد لنا المكان الأليف، أوبيت الطّفولة الذّي يتّسم بقيم الحماية والأمان والاحتواء، أي المكان الأليف، الذّي وصفه (باشلار) أنّه " يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية "[4].

لا ينكر (باشلار) المكان بوصفه موضعا له أبعادهالجغرافية والهندسيّة، فالبيت في تصوّره هو في المقام الأوّل " كيان هندسّي مرئّي وملموس"[5]؛ إلاّ أنّه أكثر من ذلك؛ فهو بعد إنساني نّفسّيوروح يجسدها العمل الفنّي ، ويخرجها إلى الوجود من خلال الصّورة الفنية.

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 31.

[2] عادة الإمام، غاستون باشلار، جماليات الصّورة، التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 290.

[3] المرجع نفسه، ص 291.

[4] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 09.

[5] غاسون باشلار، مرجع سابق، ص 68.

وفي تركيز (باشلار) على قيم المكان، فإنّه يهتّم أيضا بالمكان الحميمّي الأليف، الذّي يتسم بقيمه الإيجابيّة المختلفة، حيث يعتبر بيت الطّفولة مكانا للألفة وفضاء رحبا لتكثيف الخيال، يتملّك الإنسان الشوق ويأخذه الحنين كلّما نأى عنه، فهذا البيت كما يقول: " هو البيت الذّي ولدنا فيه أي بيت الطّفولة، ذلك المكان الذّي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكّل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصّورة الفنية التّي تذكرنا، أو تبعث فينا ذكريات بيت الطّفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور"[1].

يذهب (باشلار) إلى أنّ هناك أمكنة ما يراودنا فيها الإحساس بالألفة لأسباب عديدة قد يكون على رأسها احتواؤها على بعض أشياء أماكن إقامتنا القديمة، ممّا يؤّي إلى الشّعور بالحماية والأمن؛ لأنّ هذه الأشياء مرتبطة بذواتنا، أو بالأحرى بأعماقنا، فهي مصدر ارتباطاتنا بالمكان على البعد النفّسّي للمكان الذّي أغفله من سبقه " لا يعيش المكان على شكل صور فحسب، بل يتمثل داخل جهازنا العصّبي في مجموعة من ردود الفعل، فلو عدنا إليه حتى في الظّلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله "[2].

وممّا سبق يتبيّن أنّ (باشلار) يتطّرق إلى مستوى أعمق للمكان الحميمّي ممثلا في بيت الطّفولة الأليف، الذّي يتجاوز في أبعاده البيت الواقعّي الذّي ولدنا ونشأنا فيه، فهو يتحدّث عّما يسّميه "البيت الحلمّي...الذّي يملئ السكنى الشّاعريّة، أي السكنى في تلك الأماكن التّي نحبها، نفقدها، تحزننا، فهناك علاقة شاعريّة تربطنا بهذه الأماكن، تجعلنا نستشعر إزاءها بالألفة والحميميّة، فهي التّي تظّل حيّة وباقية في ذاكرتنا ..."[3]، أي أنّها تمثل السكنى من

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 31.

[2] عبد العزيز شبيل، الفّن الّروائي عند غادة السّمان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1، ص 49.

[3] غادة إمام، غاستون باشلار، جماليات الصّورة، ص 292.

خلال الذّكرى، نحيا فيها الحياة الأليفة؛ لأنّ "الحياة الواقعيّة ليس لها على اللّوام إمكانية التّأصيل الجيّد لتلك الألفة أو الحميميّة "[1]، هي أماكن ثابتة لا تتغيّر مع الزّمن.

وقد اقتصرت شاعرية المكان لدى (باشلار) على المكان الأليف الذّي يلجأ إليه الإنسان طلبا للّراحة، ويقابل المكان المعادي – مكان الضّغط والإكراه، فالأوّل يرتبط بقيمة الحماية التّي يمتلكها المكان، والتّي يمكن أن تكون قيمة إيجابيّة، قيم متخيلة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة. إنّ المكان الذّي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذأبعاد هندسيّة فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعّي فقط، بلكلّ ما في الخيال من تحيّز، إنّنا ننجذب نحوه، لأنّه يكثّف الوجود في حدود تتسم بالحماية "[2]، في حين يكون المكان المعادي هو مكان الصّراع و" لا يمكن دراسته إلاّ في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصّور الكابوسيّة "[3]، لذا يسقطه النّاقد ولا يتطّرق إليه.

يقدّم هذا الطّرح المكانيالمتميّز للفيلسوف (باشلار)راسة نسقيّة نفسيّة للأماكن الخاصّة المرتبطة بحياة الإنسان، وهي أماكن تحمل دلالات وقيم جماليّة تحّفز المخيّلة على التّذكر والتّخيّل.

إنّ ما يؤّكد عليه (باشلار) هو أنّ المكان في الفّن ليس مكانا هندسيّا خاضعا للقياس، بل هو مكان عاشه الأديب كتجربة، وهو ممتلئ بالصّور، والّرموز، والدّلالات.

ولقد ركّزت جهود (باشلار)لّقديّة في المكان على طبيعة العلاقة بين المكان والإنسان وعلى الدّلالة التّي يمكن أن يؤديها تنّوع أشكال المكان، وقد اهتّمت هذه الجهود بالأماكن

[1] غادة إمام، غاستون باشلار، جماليات الصّورة، ص 293.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 31.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

الأليفة، وأقصت الأماكن المعادية الّتي تحدّ من طموح الإنسان، وتعيقه في الحياة، ومن هنا فإنّ هذا التّصوّر يفتقد إلى بعض الشّموليّة والتّكامل.

ومهما يكن فإنّ شعرية الفضاء -عند باشلار- يبقى من أهّم الدّراسات الّتي لها السبق في الالتفات إلى شعريّة المكان، وأيضا التّقاطب المكانيّ، وهي المقولة الّتي يبني عليها يوري لوتمان تصوّره للمكان.

3.1:التّقاطب المكانّي:

يذهب النّاقد (حسن بحراوي) إلى أنّ مفهوم التّقاطب ليس جديدا تماما نصادفه في جذوره الأولى عند (أرسطو)... حينيتحدّث عن الأبعاد الكلاسيكيّة الثلاثة (الطّول والعرض والارتفاع)[1]، وتبرز التقاطبات كما أشرنا في العنصر السّابق لدى (غاستون باشلار) في تناوله للمكان الأليف، والمكان المعادي، أو ثنائية الدّاخل والخارج.

ينطلق (لوتمان) في دراسته للتقاطب من أنّ "المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيّرة.. تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة (كالاتصال والمسافة...)"[2].

وتعدّ لغة العلاقات المكانيّة وسيلة من الوسائل الّرئيسة لوصف الواقع، فمفاهيم مثل الأعلى/ الأسفل، القريب/ البعيد، المنفتح/ المنغلق، المحدود/ اللاّمحدود...كلّها تصبح لبنات في بناء نماذج ثقافيّة لا تظهر عليها صفات مكانية [1].

---

[1] ينظر : حسن بحراوي، بنية الشّكل الّروائي، (الفضاء، الّزمن، الشّخصية)، المركز الثّقافي العربي، الّدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 33.

[2] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي، ص 65.

ويرى (لوتمان) أنّ النّماذج العالم الاجتماعيّة والدّينيّة والسياسيّة والأخلاقيّة العامة، التّي ساعدت الإنسان على إضفاء معنى على الحياة المحيطة به... تنطويهذه النّماذج دوما على سمات مكانيّة وقد تأخذ هذه السّمات تارة شكل تضاد ثنائّي: " السّماء- الأرض) أو الأرض، العالم السفلّي"...وتارة تأخذ شكل تدرج هرمّي سياسّي- اجتماعّي يؤكّد تضاد السّمات، التّي تقع في قّمة الهرم (الرّفيع)، وتلك التّي تقع في أسفل الهرم (الوضيع)، وقد تتّخذ هذه السّمات شكل تضاد أخلاقّي، يقابل بين (اليمين واليسار)، وتنتظم في شكل نماذج للعالم، تتسّم بسمات مكانية واضحة، كثير من الأفكار التّي تدور حول الخواطر أو المهن أو الأنشطة (الدّينيّة) و(الرّفيعة).

ويمكن إبراز هذه الثّنائيات في الجدول الآتي:ّ

ّقاطبات المكانيّة	اطبات الرّمزيّة (الثّقافيّة)
السّماء- الأرض	المقدّس/ المدنّس، الرّوح/ المادة، الخلود/ الفناء، السّعادة/ الشّقاء
الأعلى – الأسفل	السّمو/ التّدنّي، الرّفيع/ الوضيع، النّفيس/ الرّخيص، النبل/ الابتذال...
المفتوح – المغلق	الاتساع/ الضيق، المضاء/ المظلم، العام/ الخاص...
الدّاخل – الخارج	الخاص/ العام، الأليف/ المعادي، الحماية/ اللا أمن، المحدود/ غير محدود

يلاحظ المتتبّع لهذا الجدول كيف تتحّول هذه الثّنائيات من كونها وصفا للمكان، لتعّبر عن قيم مختلفة اجتماعية، دينيّة، إيديولوجيّة، فهي ليست مجّرد إحداثيات مكانيّة –مجّردة- بل نجد لها علاقة بواقع الإنسان وبمحيطه الاجتماعّي والسّياسّي والأخلاقّي.

[1] يوري لوتمان، مرجع سابق، ص 69.

إنّ الأنساق السّابقة ما هي إلاّ نتاج ثقافّي في المقام الأوّل؛ قد تتحوّل ثنائيّة العالي المنخفض إلى قيمة اجتماعيّة طبقيّة، بينما تعبّر الثّنائية اليسار/ اليمين عن قيمة دينيّة، أو إيديولوجيّة في حين تدلّ الثّنائية الثّالثة القرب/ البعد على أواصل القرابة العائليّة، بينما يدلّ التّقاطب الأخير على درجة الوعي والقدرة على الفهم، وبذلك يقدّم(لوتمان) تعريفا أكثر شموليّة واكتمالا للمكان، لا يقتصر على مكان النّصّ، ولا على المكان الجغرافّي، وإنّما يتجاوز ذلك كلّه إلى جميع الأشياء، الّتي يمكن أن تنشأ بينهما علاقات مكانيّة، فالمكان لديه " هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيّرة... تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانيّة المألوفة مثل الاتصال، المسافة..الخ "[1].

ويخلص (لوتمان)في دراسته للمكان الفنّي إلى مفهوم الحدّ (frontière) كصفة طبولوجيّة هامّة لها دورها في تنظيم النّصّ، ويقصد به: الحدّ الفاصل بين مكان وآخر ويختلف باختلاف الأمكنة وله ارتباط وثيق بمفهوم التقاطب، يقدّم (لوثمان) مثالا عنه بالحكاية الخرافيّة الّتي تتوفّر على نوعين من المكان الدّار والغابة، تفصل بينهما حافة الغابة ومن خصائص الحدّ أنّه غير قابل للاختراق (impénétrabilité)[2] ، وقد تعمّق (ويسنجر) (weisgerbre) في كتابه "الفضاء الرّوائّي" وتوصّل إلى إقامة البناء النّظريّ، الذّي ينهض عليه التّقاطب المكانيّ داخل النّصّ عن طريق إرجاعه إلى أصوله الأولى،حيث ميّز بين التّقاطباتالّتي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائيّة... وتلك المشتقة من مفاهيم المسافة، أو الاتساع أو الحجم...أو مفهوم الاستمرار أو مفهوم العدد...وما إلى ذلك"[3]، وخلص بعد إقامته لهذه التّمييزات إلى "أنّ التّقاطبات السّابقة لا تلغي بعضها البعض وإنّما تتكامل فيما

[1] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 66.

[3] Jean weisgerber, l’espace romanesque Ed loge d’homme, 1987 نقلا عن حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 35.

بينها لكي تقدّم لنا المفاهيم العلّة التّي ستساعدنا على فهم كيفيّة تنظيم واشتغال المادة المكانيّة في النّوع الحكائّي "[1].

وإذا كان مفهوم التّقاطب قد أظهر في تصوّر (حسن بحراوي) "كفاءة إجرائيّة عالية عند العمل به على الفضاء الروائّي المتجسّد في النّصوص، وذلك بفضل التّوزيع الذّي يجريه للأمكنة والفضاءات وفقا لوظائفها وصفاتها الطبوغرافية، ممّا سهّل التّمييز داخلها بين الأمكنة والأمكنة المضادة"[2].

و يستعمل النقاد الغربيون مصطلح مكان في حدود ضيّقة ولدلالات خاصّة، في حين يستعملون وبتواتر مصطلح (الفضاء)) (espace) في كتاباتهم ومقالاتهم.

وعن أهميّة المكان الّروائّي(الفضاء) في النّقد الغربّي، فيمكن القول أنّه لم ينل الاهتمام نفسه، الذّي حظيت به أغلب المكّونات السّرديّة الأخرى –كالزّمن، الشّخصيّة، الرّؤية السّردية...وما إلى ذلك، والتفاتة بسيطة إلى محللّي المحكّي الأدبّي، كما يذهب (هنري ميتران) (Henri Mitterrand) إلى التأّكيد أنّ اهتمامهم قد انصب على وجه التّحديد على " البحث في منطق الأحداث، ووظائف النّحوص وزمنيّة المحكي، فلا وجود لنظرية قائمة بذاتها في التّقصّي السّردي، وإنّما هو سبيل في بحثها مازال بعد، وسبل أخرى مازالت قيد التّهيؤ"[3]وفي ذات السّياق نبّه النّاقد (رولان بورناف) (Roland Bourneuf) إلى حجم التّهميش الذّي طال عنصر المكان الّروائّي في الدّراسات الأدبيّة المعاصرة لكنّه أكّد: أنّ السّبيل لازال مفتوحا أمام النّقاد في ذلك"[4].

---

[1] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي، ص69.

[2] المرجع نفسه، ص69.

[3] جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الّروائي، تر: عبد الّرحيم حزل، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2002، ص 135، 136.

[4] Voir : Roland bourneuf et ouellet : l’univers du Romon, p 32

إذا كان بعض النّقاد قد تناولوا بالدّراسة الدّيكور والوصف، فإنّ المعرفة تظلّ ضئيلة وتكتنفها الطّبيّة فيما يتعلّق بـ" تشكيل الفضاء المكاني، الذّي تجري فيه الحكاية، سواء أكان ذلك المكان واقعياّ محسوسا أو كان مجّرد حلم، أو رؤية"[1]، ذلك أنّ النّقد –باستثناء اهتمامات (لوثمان)- لم يوجّه اهتمامه إلى الطّريقة التّي تقدّم بها الرّواية ووضُع الإنسان أمام محيطه"[2].

ويأتي هذا الانشغال عن المكان لدى هؤلاء النّقاد على الرّغم من ارتباط الأدب الوطيد بالمكان، فلا يمكن على الإطلاق تصّور الأدب دون مكان، خاصة السّرد الأدبّي، فالأدب يصف الأمكنة التّي تنتقل فيها الشّخصيات والمنازل التّي نقّر فيها، والمناظر الطّبيعيّة وكما يقول (بروست): فإنّ الأدب ينقلنا إلى عالم الخيال والأماكن المجهولة، التّي نشعر ونحن نتجّول في أنحائها بأمن وسكينة، كتلك التّي يشعر بها الطّفل الصّغير عند استماعه إلى حكاية [3].

ويقّسم النّاقد الرّوسّي (فلادمير بروب) (Fladimir Proppe) في دراسته للحكاية الخرافيّة المكان إلى ثلاثة أطر (مكانيّة) هي:

- ✓ **المكان الأصل**: وهو عادة مسقط الرّأس ومحل العائلة والأنس.
- ✓**مكان الاختيار التّرشيحّي**: وهو مكان عرضّي وقّتي مجاور للمكان المركزّي
- ✓ **المكان الإنجاز (أو الاختيار الرّئيسّي)**: وهو المكان المركزّي الذّي يقع فيه الإنجاز[4]

---

[1] حسن بحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[3] Voir Gérard Genette : Figures 2 Ed seul. Paris, 1969, p44

[4] ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، الدار التّونسية للنّشر، دط، دت، ص 62، 63.

عدّل للنّاقد (غريماس) هذه الأطر المكانيّة، مستخدما مصطلحات بديلة عنها تعبّر عن تصوّر أكثر عمقا للمكان، حيث يطلق (غريماس) على المكان الأصل مصطلح مكان الأنس الحاف (Espace héleroto pique)، وتتمثّل وظيفته في خلق مبررات الأسفار والأفعال، أمّا مكان الاختيار التّرشيحّي، فقد أسماه بالمكان المجاور (Espace Paratopique) ويسمى المكان المركزّي باللامكان (Utopie) " مبينا بذلك أنّ الفعل المغير للذّات والجوهر، لا يمكن أن يتجسّم في إطار مكاني معيّن، فمكان الفعل هو اللاّمكان أي نفي للمكان بوصفه معطى (Donné) ثابتا وقارا"[1].

يركّز تصنيف (بروب) على متابعة أفعال الشّخصيّة في علاقتها بالمكان، إلاّ أنّه من زاوية أخرى، يركّز على ارتباط المكان بالحدث وهذا الاستقصاء المكاني، " يؤكّد أنّ المكان، أو البيئة كلّ منهما قوّة فعّالة، مؤثّرة في حياة الشّخوص، حيث أوجد أسلوبا اختياريا للمكان من خلال إيجاد الجّو الأكثر حميمية وارتباطا بالشّخصيّة، وهو ما يعرف بالعالم المصغّر (...) قد يكون زورقا، أو بيتا أو عربة قطار، فهو انتقاء للجزء من الكل العام الشّامل للمكان"[2]، وهو بذلك يضع يديه على خاصية من خصائص المكان الرّوائي، والمتمثّلة في كون المكان قوّةمؤثّرة على الشّخصية الرّوائيّة.

وبما أنّ الجهود النّقديّة (لبروب)، قد ركّزت في تناولها للمكان عن نوع معيّن من القصص الشّعبيّة وعلى منهج نقدّي خاصّ تمثّل في التّحليل الوظيفّي، فإنّها –كما يرى سمير المرزوقي- "تفتقر إلى عناصر أساسية أخرى، وبالتّالي، فلا بدّ لنظرية القصّة أن تقوم على شكلنة أوسع وأشمل للبنية المكانية"[3].

---

[1] ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، ص 25

[2] طاهر عبد مسلم، عبقريّة الصّورة والمكان، ص 115.

[3] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، ص 34.

ويقترح النّاقد أن يدرس المكان من زوايا أخرى كالتّركيز على علاقته الجوهريّة بالإنسان، أو بالتّركيز على وجهة النّظر (point de vue) ...وما إلى ذلك.

وفي دراسته[*] لروايات (مارسيل بروست) يركّز النّاقد الفرنسّي (جورج بولي) (george poulet)على أهمية المكان بالنّسبة للكاتب وعن كيفيّة تحّوله إلى زمن، فيذهب بعد تحليله لمدينّتي "كمباري" و"فنيس" عند (بروست) إلى أنّهما ليستا مدينتين فحسب، أي مكانين، وإنّما هما أيضا لحظات زمنيّة، والنّتيجة الّتي ينتهي إليها هي أنّ عمل (بروست) " ليس بحثا عن الّزمن الضّائع فقط، وإنّما هو أيضا بحث عن المكان المفقود"[1].

لا يشّدد (جورج بولي) في دراسته للفضاء البروستّي على بعدّي الفضاء الأساسيين، المكان والّزمان، وإنما أيضا يؤّكد على العلاقة الّتي تربط بين المكان والإنسان، فيذهب إلى أنّ الأماكن الأليفة بإمكانها أن تغيب عنّا وبإمكانها كذلك الّرجوع إلينا لتشغل من جديد مكانها الأّول"[2]، وإنّها كما الذّكريات قد تغيب وقد تعود.

أسعف تحليل الفضاء في روايات (بروست)النّاقد (ج بولي) في أن يصل إلى الوعي الّداخلّي العميق لكتابات بروست،فالنّاقد لم يركّز على الطّريقة الّتي يعرض بها الفضاء عند الّروائّيوإنّما اهتّم أكثر بما يمثّله بالنّسبة للكاتب وبكيفيّة تحّوله إلى زمن، ومن هنا فإنّ « "الفضاء البروستّي" يعدّ وثيقة حاسمة في الّدراسةالفضائيّة من حيث استكناهه للأزمنة وانعكاس الذّات والفّن الفضائّيوهذا المؤلّف بمعيّة خطاب المحكي –لجيرار جينيت حول

* George Poulet : l'espace Proustien, Gallimard, 1963

1 Ibid,p19

2 Ibid, p 23

بروست، صور (Figures III) تطبيق هام للنّظريات الفضائيّة على مؤلّف واحد وليس له نظير»[1].

وفي دراستيهما "العالم الرّوائي" يثمن (رولان بورناف) و"ريال أولى" القيمة الكبيرة الّتي يكتسيها المكان ويذهبان إلى أنّ الرّوائي " يوفّر دائما الحدّ الأدنى من الإشارات الجغرافية الّتي قد تكون مجرّد معالم بسيطة لإطلاق خيال القارئ أو لإطلاق اكتشافات ممنهجة للأماكن"[2].

فالمكان وفق تصوّر النّاقدين " بعيدا من أن يكون محايدا تماما ويتّم التّعبير عنه في أشكال متعدّدة، ويلبس معاني عديدة إلى الحدّ الذّي يشكّل فيه أحيانا سبب وجود العمل الأدبّي"[3].

ويلعب المكان في الرّواية دورا وظيفيّا، يتمثّل في تأمين وحدة الحكي، وحركته، وفي هذا يقول (رولان بورناف): " لو نبحث عن التّردّد والإيقاع خاصة عن سبب تغيّرات الأماكن في رواية، فإنّنا سنكتشف إلى أي درجة أنّه من المهم حتى يضمن السّرد كلاّ من وحدته وحركته في وقت واحد "[4] وسواء أكان المكان حقيقيا أو متخيّلا، فإنّه يوجد مندمجا في الشّخصيات مثلما هو مندمج في الفعل، أو في انسياب الزّمن"[5].

يركّز (رولان بورناف) في تناوله للمكان الرّوائيعلى إيقاع المكان ويولي أهميّة خاصّة للوصف، الذّي يرتبط ارتباطا عضويا بالمكان فهو التقنية الأساس، الّتي يتشكّل من خلالها الفضاء الرّوائي، فيذهب النّاقد إلى أنّ (ألان روب غرييه) يقدّم الملفوظ الحكائّي في رواياته

[1] جوزيف إكيستر، شعرية الفضاء الرّوائي، ص 38.

[2] Roland bourneuf et oullet, l'univers du roman, p 99

[3] Ibid,p100

[4] Ibid,p103

[5] Ibid,p107

بطريقة مختلفة تتّم بواسطة الأشكال الهندسيّة[1]، وهذا ما ذهب إليه أيضا (جيرار جينيت) عند تناوله لتقنيّة الوصف في الرواية الجديدة خاصة عند رائدها الأوّل (ألان روب غرييه)، فيذهب إلى أنّ الوصف أضحى مختلفا عند هذا الكاتب، إذ أنّ وصف الشّيء الواحد يتغيّر لديه بين الصّفحة والأخرى، إلاّ أنّه في تصوّر النّاقد يبقى وصفا مبدعا خلاقا يعتمد على ما تنقله الرؤية"[2].

هذا ويعقب (هنري ميتران) على مشروع (رولان بورناف) بعد أن يعطي خطوطه العريضة بالقول: لقد تساءل (رولان بورنان) في عام 1970عن الضّرورات النّصيّة التّي تتحكّم في تنظيم الفضاء داخل الّرواية، ودعا إلى وصف طبوغرافيا الحدث وصفا دقيقا، وفحص مظاهر الوصف، وتقييم وظائف الفضاء في علاقاته بالشّخوص والمقامات والّزمن، وقياس مقدار كثافة الفضاء، أو سائلته واستخلاص القيمالّرمزية والإيديولوجيّة المتعلّقة بتشخيصه، وهو برنامج عريض، يؤّسس لدراسة سرديّة المكان، لكن يبدو أنّه لم يتبع بدراسات ذات بال ولا كانت له أثار"[3].

إنّ المكان كما يرى (شارل كريفل) (Charles Grivel) هو الذّي يؤّسس المحكي؛ لأنّ الحدث في حاجة إلى مكان بقدر حاجته إلى فاعل وإلى زمن، والمكان هو الذّي يضفي على التّخيلّ مظهر الحقيقة "[4].

وينطلق (غريماس) (Greimas) في تحديده لمفهوم المكان من زاوية رؤية للفضاء (vision de l’espace)، فيرى: أنّه هيكل يحتوي على عناصر متقطّعة، غير مستّمرة

---

[1] Roland bourneuf et oullet, l’univers du roman, p 108

[2] Voir Gérard, Genette, Figures 2, p 58 ,p 59

[3] ينظر: جينيت وآخرون، الفضاء الّروائي، ص 137.

[4] ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

وإن كانت منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسّي متميّز يسهم في تصوير التّحوّلات والعلاقات المدركة (المحسوسة) بين الذّوات الفاعلة في الخطاب الرّوائّي"[1].

وتحيلنا على العموم السيميوطيقا في قراءاتها للمكان إلى إدراك جديد للمكان، يتجاوز ماديات المكان إلى علاماته.

وتتحدّث النّاقدة (جوليا كريستيفا) في كتابها "النّصّ الرّوائّي" عن الفضاء الجغرافّي في الرّواية، وتجعله مرتبطا بحضارة عصره "حيث تسود ثقافة معيّنة، أو رؤية خاصّة للعالم، وهو ما تسميه "إيديوليجم العصر" Idiologème والإيديوليجم هو الطّابع الثّقافّي العام الغالب في عصره من العصور، ولذلك ينبغي للفضاء الرّوائّي أن يدرس في تناصيته، أي في علاقته مع النّصوص المتعدّدة لعصر ما أو حقبة تاريخيّة محدّدة"[2].

وممّا سبق شهد مفهوم المكان تطوراتحذريّة في النّقد الغربّي الحديث لاسيما على يدّ النّاقد (غاستون باشلار) ومن نحا نحوه من مؤسسّي النّقد الظاهراتيّ، وقد تركت هذه التّطورات أثرها على النّقد العربّي الحديث، خاصة بعد الانتشار الواسع لمفهوم المكان.

2 الدّراسات المكانيّة العربيّة

يقف الباحث في موضوع المكان الأدبّي والمكان الرّوائّي على وجه التّحديد أمام إشكالية تداخل المصطلح وتعدّده في الممارسة النّقديّة العربيّة، ممّا أثار ولا يزال يثير نوعا من التّردد والتّشويش في ذهن الباحث والمتلقي للخطاب النّقديّ.

---

[1] Voir Greimas et courtés : Dictionnaire raisonné du langage ed, Hachette, paris, 1979, (espace, p 133)

[2] J.kristiva :le texte du roman mouton, 1976, p 182 نقلا عن: حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي، ص54.

تتعدّد مفاهيم مصطلح (**مكان**) في الممارسة النّقدية العربية، تبعا لمنظورات استخدامه من المكان إلى الفضاء إضافة إلى مصطلح الحيّز.

وحول هذا التّداخل المفاهيميّ يذهب النّاقد (عبد الملك مرتاض) إلى توظيف مصطلح "الحيّز" مقابلا لمصطلح فضاء معتقدا أنّ الفضاء قاصرا بالقياس إلى الحيّز، لأنّ الفضاء من الضّرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ"[1].

وحول تمييزه بين المصطلحات الآتية: المكان، الفضاء، الحيّز، يقول (عبد المالك مرتاض): " المكان الذّي نقفهعلى الحيّز الجغرافّي الحقيقّي، ومثل الفضاء الذّي نريد به إلى كّل ما هو مجّرد، فراغ أصلا، كما يدلّ على أصله اللّغويّ والحّق أنّ هذا المعنى يطلق أيضا على الحيّز الجغرافّي الحقيقّي حيث أنّ تعريف الفضاء في بعض المعاجم العربيّة، هو المكان الواسع من الأرض"[2].

ويذهب (عبد الملك مرتاض)إلى أنّه سعى في أن يبعث في مصطلح "الحيّز" معان جديدة، فيقول في هذا الصّدد: "إنّما نريد به إلى كّل الامتدادات، والأبعاد والأحجام، وكّل الأشكال المتشكّلة على اختلافها، وهو لا يمتنع لدينا، بحكم هذه التوسعة التّي أجريناها عليه من أن ينصرف إلى غير ما ينصرف إليه مفهوم الفضاء، لدى المحللين الحداثيين من العرب الذّين يقفونه على المكان وحده"[3].

---

[1] عبد الملك مرتاضظرية القراءة (تأسيس النّظرية العامة للقراءة الأدبيّة)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، د ط، د ت، ص 219.

[2] المرجع نفسه، ص 219.

[3] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص 219

ووفق هذا التّصوّر، فالحيزّ " أكبر من الجغرافيا مساحة وأوسع بعدا، وأنّه امتداد وارتفاع وطيران وتحليق في عوالم لا حدود لها"[1].

ولا شكّ أنّ مثل هذا المفهوم الذّي أورده (مرتاض) في أكثر من دراسة[*] قد أدى إلى تمييع الحيّز وضياع مفهومه ومعناه، والتفاتة بسيطة إلى معجم لسان العرب تؤكّد هذا التناقض، فالحيّز وعلى خلاف ما يذهب إليه عبد الملك مرتاض، هو ما يحدّ بحدود معيّنة فحيّز الشّيء نواحيه ومن ثمّ "لا يصحّ أن نقول الحيّز هو ما يحدّ بحدود ولا ينتهي بنهاية، فنعرف الشّيء بضدّه حتى ولو كان المعنى اصطلاحا"[2].

ويشيفي نفس السّياق النّاقد إلى أنّ مصطلح "الحيّز" شائع في الدّراسات الأدبيّة العربية، منذ عقود أمّا مصطلح فضاء الذّي ذاع في النّقد العربّي المعاصر فـ "لا نعتقد أنّنا نصادفه في الكتابات العربية التّي كتبت منذ ثلاثين عاما "[3]، وهذا ما تذهب إليه (سيزا قاسم) في أغلب دراساتهاالنّقديّة، حيث ترى أنّ المكان "يتّسق مع لغة النّقد العربّي"[4]، وهذا ما جعلها تختاره بدل مصطلح "فضاء" الذّي تسّرب إلى النّقد العربّي المعاصر كغيره من المصطلحات بفعل عمليّة التّرجمة من النّقدين الفرنسّي والإنجليزّي.

وتذهب النّاقدة إلى أنّ النّقاد الغربيين وظّفوا قبل ذيوع مصطلح فضاء "Espace" بمفهومه الحديث مصطلحات متعدّدة تعبّر عن المستويات المختلفة للمكان، حيث نجد في

---

[1] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص 219.

[*] جاءفي لسان العرب لابن منظور: أنّ الحيّز هو كّل جمع منظّم إلى بعض، وحيّز فلان كنفه، حزت الأرض إذا أ علمتها وأحييت حدودها، حيازة الّرجل ما في حوزته من مال وعقار، حوزة الشّيء، حدوده ونواحيه...ينظر: لسان العرب، مادة حوز، مج 2، ص 185.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النّصّ الأدبي (تضاريس الفضاء الّروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، مصر، ط 1 ،2002، ص 68.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الّرواية، ص 142.

[4] سيزا قاسم، بناء الّرواية، ص 76.

الإنجليزيّة الصّيغ الآتية: (Space, Place, Location) ونجد في اللّغة الفرنسيّة الصّيغ: (Espace, Place, lieu) والمرادفات العربية لهذه المصطلحات هي المكان، الفراغ، الموقع[1].

وفي حالة ما إذا كانت النّاقدة قد تحرّت التّرتيب عند ترجمتها لهذه المفاهيم المذكورة، فإنّها –لا محالة- تقابل بين Espace والمكان من جهة، ومن جهة أخرى تقابل بين "place" والفراغ والأصح هو أنّ مصطلح Espace يرادف الفضاء أو الفراغ، في حين أنّ المكان أكثر تحديدا من الفضاء الذّي يفيد اللاّتحديد وشدّة الاتساع.

وحري بنا ونحن نتناول المكان وإشكالية المصطلح أن نشير إلى ارتباط مصطلح المكان بالفضاء في بعض الدّراسات العربيّة، وفي مقدّمتها دراسة النّاقد (حسين بحراوي) الموسومة بـ: بنية الشّكل الرّوائّي، التّي جمع فيها هائلا من التّعريفات النّقديّة (الغربيّة) لمفهوم الفضاء الرّوائّي إلاّ أنّها أبانت في قسمها التّطبيقّي عن تردّد كبير بين مصطلحّي المكان والفضاء.

لكن تبقى هذه الدّراسة من بين أهّم الدّراسات الرّائدة في النّقد العربّي الحديث التّي تناولت المكان، وأبانت عن أهميته كعنصر شكلّي فاعل في الرّواية، طبق النّاقد فيها مبدأ التّقاطب، الذّي سبق وأن اعتمده (يوري لوثمان) في كتابه بنية النّص الفنّي[*].

وقد اختار حسن بحراوي الرّواية المغربيّة نموذجا لهذه الدّراسة.

وتأتي في هذا السّياق جهود النّاقد المغربّي (حميد لحمداني)، الذّي تناول في كتابه "بنية النّص السّردّي" الفضاء الرّوائّي، وقد تبيّن له بعد الإطلاع على أراء النّقاد الغربيين أنّ مفهوم الفضاء يتّخذ أربعة أشكال:

[1] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 76.

[*] Youri lotmane, la structure du texte artistique trad, Française Anne fourier et autre ed Gallimard, 1973

❖ **الفضاء الجغرافّي**: وهو مقابل لمفهوم (المكان)، ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذّي يتحّرك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحّركون فيه.

❖ **فضاء النّصّ**وهو فضاء مكاني ّ أيضا، غير أنّه متعلّق فقط بالمكان الذّي تشغله الكتابة الرّوائيّ ة أو الحكاية باعتبارها أحرفا طباعيّ ة- على مساحة الورق...

❖ **الفضاء الدّلالّي**: ويشير إلى الصّورة التّي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدّلالة المجازيّ ة بشكل عام.

❖ **الفضاء كمنظور**: ويشير إلى الطّريقة التّي يستطيع الرّاوي/ الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائّي بما فيه من أبطال...[1] وتحت عنوان: نحو تمييز نسّبي بين الفضاء والمكان، حاول النّاقد أن يميّ ز بين المصطلحين واعتبر ذلك ضروريّا.

يذهب حميد لحمداني إلى أنّ " الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكّون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرّوايات غالبا ما تكون متعدّدة، ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرّواية هو الذّي يلفّها جميعا، إنّه العالم الواسع الذّي يشمل مجموع الأحداث الرّوائيّ ة"[2]، أي أنّ الفضاء وفق هذا التّصوّر "شموّلي إنّه يشير إلى المسرح الرّوائّي بكامله والمكان يمكن أن يكون فقط متعلّقا بمجال جزئّي من مجالات الفضاء الرّوائّي"[3].

ويذهب النّاقد (سعيد يقطين) في دراسته للبنيات الحكيّاّ ة في السّيرة الشّعبيّ ة مذهب (حميد لحمداني)في تمييزه بين المكان والفضاء، خاصة فيما يتعلّق بخصوصيّ ة الأوّل، وعموميةّ وشمول الثّاني، فيقول في هذا: " إنّ الفضاء أعم من المكان، لأنّه يشير على ما هو أبعد

[1] حميد لحمداني، بنية النّصّ السّردي، ص 62.

[2] حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 63.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

وأعمق من التّحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، إنّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدّى المحدود والمجسّد لمعانقة التّخييلي، والذّهني ومختلف الصّور التي تتّسع لها مقولة الفضاء"[1].

يرى (سعيد يقطين) أنّ مقولة الفضاء: مقولة غنيّة وبالغة التّعقيد والخصوبة تتنوع بتنّوع واختلاف طرائق اشتغالها، وتوظيفها باعتبارها مسرحا للأحداث، أو موضوعا للفاعل[2]، إلاّ أنّ النّاقد يشدّد في هذه الدّراسة على محدوديّة المكان وضيق أفقه أمام الفضاء الحاويّ لمختلف البنيات المكانيّة على اختلافها وتنّوعها.

ومن الدّراسات العربيّة التّي خصّت المكان في الرّواية العربية، نشير إلى دراسة النّاقد غالب هلسا الموسومة بـ:**المكان في الرّواية العربيّة،** التّي قدّمت في "ملتقى الرّواية العربية واقع وآفاق بالمغرب"ونبّهت إلىضرورة دراسة المكان باعتباره عنصرا حكائيّا مهّما.

وبعد أن عاين النّاقد قضيّة تحديد قوميّة خاصة للمكان الرّوائّي ، كالمكان العربّي بوصفه **مكانا أمومياّ**، يقسم غالب هلسا المكان إلى أربعة أقسام هي:

- **المكان المجازيّ**: وهو المكان الذّي ليس له وجودا مؤكّدا، وهو أقرب إلى الافتراض، ويدرك ذهنيّا ولا نعيشه.
- **المكان الهندسّي**: وهو المكان الذّي تعرضه الرّواية بوصف أبعاده الخارجيّة بكّل دقّة وحياد، ويكُثر فيه الرّوائّيمن تقديم المعلومات التّفصيليّة، ويتحّول هذا المكان إلى مجموعة من السّطوح والألوان أو بالأحرى يتحّول إلى درس في الهندسة المعماريّة.
- **المكان المعاش**: وهو مكان التّجربة المعاشة داخل العمل الرّوائّي، القادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ وهو مكان عاشه المؤلّف وعندما ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال.

[1] سعيد يقطين، قال الرّاوي البنيات الحكائيّةفي السّيرة الشّعبيّة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط 1، 1997، ص 240.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

❖ **المكان المعاديّ** : وهو المكان الذّي يأخذ تجسداته في السّجن أو في الطّبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة أو المنفى[1].

أثارت هذه التّقسيمات جدلا واسعا، بين النّقاد المشاركين في هذه النّدوة، وقد عارضها النّاقد (محمد برادة) بأنّه " لا يمكن تقسيم الأمكنة والفضاءات في هذه الحال إلى مجازية، وغير مجازية، لأنّها كلّها مجازية، أي لا تساوي الواقع...والمكان داخل أي نصّ أدبّي يصبح في النّهاية نوعا من السّعة في المجازيّة، كما لا يمكن أن نقول: مكانا هندسيا أو مكانا معاشا، لأنّ جمع الأمكنة لها أبعاد هندسيّة، قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها، وقد يستنبطها من خلال إحساساته الدّاخليّة"[2].

وبالنّسبة للمكان المعاديّ يرى بأنّه " يظّل بدوره فضاء وهذا الفضاء، إمّا أنّه بالإمكان التّأكيد من وجوده، وإرجاعه بالتّالي إلى مرجع معيّن، وإمّا هو فضاءات متخيّلة تماما مثل فضاءات كافكا"[3]، ويخلص (محمد برادة) إلى أنّ هذه التّقسيمات " لا داعي لها لأنّها تعوم إدراكنا لأهمية الفضاء"[4].

ويدافع (غالب هلسا) عن تصّوره للمكان بقوله: " إنّ ما أعنيه بالمكان هنا هو المكان البسيط،هو الأبعاد الثلاثة وقد اضطررت لأسباب منهجيّة أن أعزله عن الزّمان وعن الحركة رغم استحالة العزل فعليّا، وهذا من شأنه أي يؤّدي إلى مفارقة (...) أفعل ذلك لدواع منهجيّة لا علاقة لها بالرّؤيا"[5].

---

[1] غالب هلسا، المكان في الرّواية العربية، الرّواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1981، ص 209.

[2] المرجع نفسه، ص 396.

[3] غالب هلسا، مرجع سابق، ص 209.

[4] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص 400.

أعاد (غالب هلسا) النّظر في هذه الورقة المقدّمة في ملتقى الرّواية العربية بالمغرب، وذلك في كتابه الموسوم بـ**المكان في الرّواية العربيّة**[*].

ويقترح (محمّد برادة) تقسيم الأمكنة إلى:

- ✓ فضاءات موجودة (ممكنة) يمكن إرجاعها إلى مرجع معيّن.
- ✓ فضاءات متخيّلة لا يمكن أن تعود إلى خارج النّصّ، أو على أيّ مرجع مثل فضاءات كافكا[1].

ويقسّم النّاقد (ياسين النّصير) المكان الرّوائي إلى نوعين:

" الأوّل: **المكان الموضوعيّ:** وتتلخّص خصائصه في أنّه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعيّة، وتستطيع أن تؤثّر عليه بتماثله اجتماعيّا وواقعيا أحيانا، والثّاني: **المكان المفترض** وتتلخّص خصائصه، في كونه ابن المخيّلة البحت، الذّي تتشكّل أجزاؤه وفق منظور مفترض، وهو قد يستمدّ بعض خصائصه من الواقع إلاّ أنّه غير محدّد، وغير واضح المعالم "[2].

وجعل الكاتب هذه الدّراسة، تحية لذكرى الرّوائي (غالب هلسا) بعد أن مّهد لها بتحديد أسباب اختياره لروايات (هلسا): كاهتمام الكاتب الكبير بعنصر المكان الرّوائي، وغنى رواياته بجماليات المكان.

---

*غالب هالسا، المكان في الرّواية العربيّة، دار بن هاني، دمشق، سوريا، ط 1، 1989

[1] المرجع نفسه، ص400.

[2] يسين النّصير، الرواية والمكان (دراسة المكان الرّوائي)، ص 22.

اعتمد النّاقد في تحليله للمكانية في الّروايات المذكورة على أسلوب بسيط، لم يمكّنه من سبر أغوار المكان، وأبان هذا الأسلوب عن تعسّف في تأويل النّصّ، فكان في كثير من المقاطع، أقرب إلى الإنشائيّة، أو التّقريريّة حول الأوضاع العامة في البلاد العربيّة(*).

3-فاعليّةالدّلالة الأدبيّة للمكان

لا يؤسّس المكان بمفرده رواية، ولا يصنع عوالمها التّخييليّة وأشياءها، إلاّ إذا تفاعل تفاعلا إيجابيّا مع بقيّة المكّونات الّروائيّة؛ من شخصيات وأحداث وتقنيات وأساليب فنيّة، من شأنها أن تتظافر جميعها مع المكان و تجّسد صورته وتخلق ديناميته وشعريته.

لاشكّ أنّ الذّاكرة الثّقافيّة للمكان، تمدّ الّروائي برؤية ثرية تطبع المتخيّل بسمات خاصّة، إلاّ أنّ ذلك كلّه لا يعطينا رواية فنيّة تضطرب فيها الأحداث، وتنمو فيها الشّخصيات وتتصارع، وترشّح فيها اللّغة الأدبيّة بمستويات دلاليّة مختلفة؛ لأنّ الّرواية لا يمكن لها أن تتحوّل إلى حياة كاملة ومتكاملة إلاّ بتفاعل مكّوناتها، وتكاتفها في النّصّ، فتغدو الّرواية كما يقول (تودوروف): «كائنا حيّا واحدا وغير منقطع مثل كّل جهاز عضويّ آخر...تعيش بالضّبط إذا ما ظهر في كّل جزء منها شيء ما من جملة الأجزاء الأخرى »[1]، هذا لا يمنع بروز عنصر من عناصرها على حساب غيره من العناصر الأخرى، فتوسم الّروايّة زمانية أو دراميّة أو رواية حدث أو رواية شخصيّة أو مكان، وإن كان النّاقد والّروائي الإنجليزّي الشّهير (هنري جيمس) (Henry James) لا يقّر بهذا التّمييز المتعسّف بين هذه الأنواع.

* صلاح صالح، الّرواية العربية والصّحراء، وزارة الثّقافة، دمشق، د ط، 1992.

[1] تزفيطان تودروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص26.

يقول (جيمس) في مقال له يعود إلى 1884: " هناك روايات رديئة وروايات جيّدة، كما أنّ هناك صورا رديئة وصورا جيّدة (...) هذا هو التّمييز الوحيد الذّي أجد له معنى"[1].

ولأنّ المكان الرّوائّي يؤسّس بنفس الدّقة والعناية التّي تؤسّس بها عناصر الرّواية الأخرى، فإنّه " يؤثّر فيها ويقوّي من نفوذها، كما يعبّر عن مقاصد المؤلّف، وتغيير الأمكنة الرّوائيّة سيؤدّي إلى نقطة تحوّل حاسمة في الحبكة، وبالتّالي في تركيب السّرد والمنحى الدّرامّي الذّي يتّخذه"[2]؛ أي أنّ حضور المكان في الرّواية يسهم في اشتغال البنية النّصيّة وإغنائها، وعلى العكس، فإنّ حضوره المتصدّع، غير النّاجز يعمل على تعطيل البنية وتفكّكها وهلهلتها[3]، وأهميّة المكان كمكوّن روائّي تكمن أساسا في عمله الفعّال في مجمل المكّونات/ البنى والسّيرورات، التّي تشكّل الرّواية، وكذا في البرهان على وجود "رواية مكانيّة"، أو على الأقل وجود سيرورة مكانية داخل الرّواية، تتغلّب على السّيرورات الأخرى وتطبعها بها "[4].

ويتحوّل على هذا الأساس المكان الرّوائّي، إلى عنصر جمالّي تتناسب جمالياته مع جماليات مكّونات الرّواية ككل، ولا تفارقها في جميع المستويات والأحوال وهو " في حركة

---

[1] هنري جيمس، الفنّ الرّوائي، نظرية الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1971، د ط، ص 84.

[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 32.

[3] ينظر: خالد حسين، شؤون العلامات (من التّشفير إلى التّأويل)، دار التّكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص 162.

[4] صلاح صالح، الرّواية العربيّة والصّحراء، ص 235.

أخذ وعطاء مع شخصيات الرّواية وأحداثها، يتوجّه بوجهتها ويرتبط بحركتها، ويقدّم ما يدفع به أحداثها إلى الأمام"[1].

ومن هنا فإنّ سبر أغوار المكانية في الرّواية، لا يتأتى إلاّ بالنّظر إلى المكان كجزء من كلّ؛ فعلاقته بالزّمن وبالشّخصيّة وبالرّؤية السّرديّة وبالأحداث وباللّغة وبالقارئ وكذا بالمرجع (الواقع)، أي أنّ علاقته بكلّ هذه العناصر جميعها، هي الّتي تحدّد وظائفه وتحدّد دلالاته.

يرشح المكان الروائّي بمستويات دلالية متنّوعة، إذ إنّه " علامة مفتوحة على العالم/ العالم الخارجّي – والعالم الدلاّلي – والثقّافّي على أنّ هذه الدّلالة مرهونة بالسّياقات الّتي تقرأ فيها، والقارئ الذّي يقوم بفعاليات القراءة النّصيّة"[2] الّتي يعيد من خلالها بناء المكان، واكتشاف تراكماته الدّلاليّة.

إنّ المكان كما يرى (خالد حسين) يتجاوز مستوى الخلفية، بوصفه وعاء للأحداث، إلى مستوى بؤرة مركزيّة لصراعات القوى الفاعلة، وإراداتها في هذا النّصّ الرّوائّي، أو ذاك، إنّه ليس مكّونا خارج- نصّي ، وإنّما محصّلة قوى و" أثر أيديولوجّي ناتج عن حفريات الكائن بالعالم"[3]، ولأنّ " كلّ ما هو أيديولوجّي يملك قيمة دلاليّة "[4]، فإنّ المكان إذا ما كان بعدا أيديولوجيا، كان مرآة لمستويات الوعي وأنماط القيم السّائدة في المجتمع.

---

[1] أسما شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 17.

[2] خالد حسين، شؤون العلامات (من التّشفير إلى التّأويل)، ص 167.

[3] المرجع نفسه، ص 164.

[4] يمنى العيد، في معرفة النّصّ (دراسات في النّقد الأدبي)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 69.

يساهم المكان كما يقول النّاقد (حميد لحمداني) " في خلق المعنى داخل الرّواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنّه أحيانا، يمكن للرّوائي أن يحّول عنصر المكان إلى أداة للتّعبير عن موقف الأبطال من العالم"[1].

للمكان الرّوائي القدرة على خلق المعنى، ولا تقف أهميته عند مستوى تشكيل البنية النّصيّة، بل تتجاوز ذلك إلى مستوى الدّلالة التّي يحّددها التّمظهر اللّغويّ للنّصّ الرّوائي والدّلالة الأدبيّة لا تقتصر على معنى كّل عنصر من العناصر التّي تدخل في تشكيل البنية النّصيّة، ولا على شبكة العلاقات المتبادلة بينهما، بل لابدّ أن تشمل طريقة أدائها لوظائفها، وكيفيّة انتظامها في السّياق الذّي وردت فيه "[2].

يتأّسس السّرد الرّوائّي على الصّورة فيما يعرضه على القارئ من أحداث يعمد إلى تصويرها من خلال لغة يحكمها الخيال، ومن ثمّ فالمكان الذّي نتلقاه في الرّواية هو مكان دلاّلي، وارتباط المكان بالخيال يقود إلى ضرورة الإشارة إلى الصّورة الفنيّة أو الأدبيّة.

جرى ارتباط الصّورة بالشّعر أكثر من أّي فّن آخر، فقد اعتبر (ويليك) الصّورة المجاز، الرّمز والأسطورة، البنية المركزية للشّعر"[3]، فهي أداة هامّة من أدوات التّشكيل الشّعريّ، يعبر بها الشّعراء عن انفعالاتهم وتجاربهم الشّعرية ويعّدها النّقاد مقياسا لجودة الشّعر وعامل كشف لجوانب النّصّ الإبداعيّة.

يرى (سيسل دي لويس) أنّ "كلمة الصّورة قد تمّ استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية، نحو ذلك كقّوة غامضة، وهذا ما فعله (ييتس) بها ومع ذلك، فإنّ الصّورة ثابتة في

---

[1] حميد لحمداني، بنية النصّ السردي، ص 70.

[2] مرشد أحمد، البنية والدّلالة في الرّواية العربية، ص 388.

[3] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، مؤّسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، دط، 1987، ص 192.

كلّ القصائد، وكلّ قصيدة هي بحدّ ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغيّر، كما يتغيّر نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهريّ يمكن أن يتغيّر دون إدراك، ولكن المجاز باق كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشّاعر»[1]، ويعرّف "سيسل" الصّورة أنّها: «رسم قوامه الكلمات»[2].

فالطّابع الأعم للصّورة كونها مرئيّة، وكثير من الصّور،التّي تبدو غير حسيّة، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئّي باهت ملتصق، ولكن من الواضح أنّ الصّورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النّظر[3]، وهي تمثيل للإحساس " تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئتين الحسيّة والشّعوريّة للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع وتجربته،وفق معادلة فنيّة بين طرفين هما المجاز والحقيقة"[4]، وهي إضافة إلى هذا " تقوم في حدود مغايرة تخول لنا افتراض انهدام هويّة هذا العنصر، أو اختلاف سمته المميزة السّابقة وولادة هويّة أو سمة جديدة»[5].

ولهذا نؤكّد حضور الصّورة في السّرد عبر العلامات اللّغويّة والإشارات البلاغيّة والمسارات الحكائيّة، الّتي تبرز من خلالها ملامح المثيل المضاعف، ويتحقّق "الغياب" الذّي تحدّث عنه سارتر بالنّسبة للصّورة الذّهنية، الّتي تتواشج خيوطها لتحديد غياب الشّيء في

---

[1] سيسل دي لويس، الصّورة الشّعريّة، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، دار الرّشيد للنّشر، العراق، 1982، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] سيسل دي لويس، مرجع سابق، ص 21.

[4] عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشّعري الحداثوي والصّورة الفنيّة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط 1، 1990، ص 101.

[5] يمنى العيد، في معرفة النّصّ، ص 105.

صميم حضوره، فتغدو الصّورة الرّوائيّة أو القصصيّة، نتيجة لذلك متميّزة بتلك الخاصية التأسيسيّة المزدوجة القائمة على حضور/ غياب/ واقع/ تخيّل"[1].

ويذهب (تودوروف) إلى أنّ "الكلمة ليست معان ثابتة...لكنّها جوهر دلاّلي شرطّي يتحقّق بطريقة مختلفة في كّل سياق"[2].

أي أنّها فعل دلاّلي لساني منجز بالتّخييل، الذّي يعدّ وسيلة خلاّقة لتوليد الصّورة، و"نشاط فعّال، يعمل على استنفار كينونة الأشياء، ويبني منها عملا متّحد الأجزاء منسجما"[3]، إذ إنّه يعيد تشكيل صور الأشياء والموجودات، أو يبني صورا جديدة وعوالم ممكنة.

والصّورة كما يرى (جيرار جينيت) هي"رمز فضائيّة اللّغة الأدبيّة في علاقتها مع المعنى"[4].

ويذهب (حميد لحمداني) إلى أنّ هذا الفضاء الدّلاّلي، الذّي يسميه جنيت صورة "Figure": بعيد عن ميدان الرّواية، وإن كان له علاقة وطيدة بالشّعر. فإنّ النّاقد لم يتحدّث–كما يذهب لحمداني- إلاّ عن مبحث بلاغّي معروف يمكن أن يدرج تحت عنوان عام هو المجاز، ثمّ إنّ هذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ّ ملموس لأنّه مجّرد مسألة معنويّة"[5].

---

[1] أحمدبوزيد، في الرّواية العربيّة (التّكّون والاشتغال)، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، دار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص 11.

[2] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005، ص 84.

[3] عبد القادر الشّرفي، الصّورة الفنيّة في النّقد الشّعري (دراسة في النّظرية والتّطبيق)، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط 1، 2009، ص 162.

[4] حميد لحمداني، بنية النّصّ السّردي، ص 61.

[5] حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 61.

يمثّل النّصّ الرّوائي ممّا سبق مجالا خصبا لبناء الصّورة، وأيضا مجالا لإنتاجها ضمن خارج إرادة القارئ، وبعيدا عن تدخلاته وعلى المحلّل تقع مهّمة الحصول على ما يودّ النّصّ قوله استنادا إلى هذه الوسيلة أو تلك "[1].

وفي ما يتعلّق برؤية النّقاد للمكان الأدبّي بوجه عام، وللمكان الرّوائّي على وجه التّحديد، فقد ثمّن النّقاد الغربيون القيمة الكبيرة الّتي يكتسيها المكان في ا لسّرد وفي مقدّمة هؤلاء النّاقد (هنري ميتران)، (جورج بولي) و(رولان بارث)...

ركّزت جهود كّل من (غاستون باشلار) و(يوري لوتمان) على علاقة الإنسان بالمكان، وعلى الدّلالات الّتي يمكن أن يؤّديها تنّوع الأشكال المكانيّة في حين انصبّت جهود النّاقدة (جوليا كريستيفا) على الدّلالات الثّقافيّة والأبعاد الحضاريّة للمكان.

وبحكم ارتباط النّقد العربّي بالنّقد الغربّي في العصر الحديث، فقد أثرت التّصّورات النّقديّة الغربيّة في المكان على تصّورات النّقاد العرب، وأدى عدم رسوخ الفروقات بين مصطلحّي "المكان" و"الفضاء" في الوعيين الفكريّوالنّقديّ لدى كثير من الباحثين العرب إلى اختلافهم في تقسيمات المكان، ومن ثمّ عدم تمكّنهمن وضع أسس نظريّة لمفهوم المكان في الّرواية العربيّة.

يؤّسس المكان الرّوائّيبدقّة متناهيّة، فيسهم في إثراء الّرواية على المستويين البنائّي والحكائّيإلاّ أنّ معالجة المكانيّة في الّرواية لا يمكن أن تتحقق بالنّظر إلى المكان كجزء من كّل، ولكن من خلال ما يقيمه من علاقات مع مكّونات البنية الّسرديّة، إذ إنّ دلالات المكان ترتبط بمكّونات الّرواية، وتتنّوع على مدارها، وتتوارى خلف الأماكن والأشياء والّروائح والأزمنة ومواقف الشّخصيات وانفعالاتها.

[1] سعيد بنكراد، الّسرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثّقافي العربي، الّدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 38.

الفصل الثاني:

تشكّل الثّنائيات المكانيّة في فكر "غاستون باشلار"

قبل الوقوف عند عتبة العنوان، ومُحاولة تحليلها ودراستها ، لابأس أن نُقدّم مُلخّصًا للرواية يُعِينُ القارئ ويُمهّد له.

ملخّص الرّواية:

وُلد (عامر) في بيت العائلة الكبير، حيث الجدُّ هو رأس الحكمة ومُقولتها، ترعرع (عامر) بجوارِ جدّه يتعلّم ويرى معجزاته وكراماته، فهو وليٌّ من أولياء الصّالحين، مجاهدٌ دافع عن القرية وعن الوطن في سنوات الاستعمار. خرج(عامر) من القرية مفارقًا أمّه وإخوته البنات والشّيخ (جدّه)، وذهب إلى المدينة ليُكمل دراسته في الجامعة، ليتخرّج منها طبيبًا، نال شهرةً واسعةً في القرية والمدينة معاً، وظلّ متنقّلاً بينهما، في المدينة حيث عيادته، وفي القرية يزور الأهل ويداوي المرضى.

بعد مرور السّنوات (سنوات التسعينات على وجه التّحديد) عرف البلد انزلاقات وأوضاعا سياسيةً مُضطربةً (هته الفترة التي عرفت الآلاف من الجزائريين وانتشار الرُّعب والإرهاب)، في تلك الفترة بالتّحديد مات (الربيع) (رفيق درب عامر وزوج أخته حسينة)، قتله الإرهابيون في بيته. (عامر) كان في روما وقتها مُشاركاً في ملتقى تم دعوته لحضور ملتقى طبّي عالمّي يقام في ايطاليا، في مجال التّغْذية والوقاية الصّحية، ولكن عاد سريعا إلى الوطن بعد أن زاره جدّه (في المنام) وأخبره بوجوب العودة لأمر مهّم وهو استخراج السّر، الذّي لطالما ظلّ مُحبّأً طوال عقود (منذ أيام الثورة). تسلق (عامر) جبل الشُّوفيوسْ مع (خمُّوس) لأنَّ (الحاج) كلّفهما بذلك، وكان أن وجدوا السرَّ؛ سبعة صناديق تحمل داخلها لسّرعظيما ، ذهب وكنوز منذ الرومان إلى الآن. قرَّر (عامر) اصطحاب (خمُّوس) إلى مكان السّر وتمَّ إخراجه وفتح الصَّناديق كُلِّهاَ. فقرّر مساعدة البلد بذلك الكنز والسِّرُّ العظيم، وبناء مستشفى للأدوية ومساعدة المرضى، فقد فكّر (عامر) في التّخلّي عن فكرة الاستقرار في روما، بعدما بزغ نجمه هناك (الدكتور عامر الجزائري) ونال شهرةً كبيرةً كانت سبلاً وحافزاً

ليُساعِد البلد بإنتاج الدَّواء، الذّي يُعدُّ أهّم شيء يستطيع أن يفعله (عامر) تجاه وطنه (فهو طبيب)، وبعد كل الإجراءات لِفتح المصنع الذي أنفق عليه كامل الكنز لبنائه، وطالته الشُبُهات من كّل مكان، حتى الوزارة قامت باستدعائه والتَّحقيق معه لمعرفة من أين جاء بكّل تلك الثَّروة لبناء مصنع ضخم، وكانت الأيام تتوالى وتم الموافقة على المشروع واشتهر في كامل البلد (رجل أعمال يبني مصنعاً بشراكة إيطالية)، بالّرغم من العراقيل إلاَّ أنَّهُ تم فتحه وأصبح يُنْتج الدَّواء، إلى أن سمع (عامر) بأنَّ المصنع احترق وكوت الكثير من العمال الأمر الذي شكَّل صدمة لعامر.

المبحث الأّول: العنوان التّركيبّي؛ رؤيّة في طبيعة التّشكّل السّرديّ الّدريديّ

قبل أنْ نُعاين تشكّل الثّنائيات المكانيّة في فِكر "غاستون باشلار"، من خلال رواية "في حضرة الماء"، لمبروك دريدي، لابأس أن نقف أّولا عند عتبة العنوان، باعتبارها أُولَى العتبات التّجسيريّة، التّي تُمكّن القارئ وتُساعده في فهم دلالة النّصّ، وتُقوّي قوّة الفهم لديه.

جوابة الإغراء الَمائِيَّة وتشكّل العوالم الصّوفيّة في رواية "في حضرة الماء":

يُعتبر تَمَثُّل الحساسيّة الصّوفيّة في الّسرد الجزائريّ، ظاهرة سرديّة قائمة بذاتها، تُفَعِّل خصوصيات الخطاب الصّوفّي في بُعده الإشراقّي الّرؤياوّي.

ويرجع سبب استثمار الّروائّي العربّي عامة والجزائريّ خاصّة، لمرجعيات الصّوفيّة بعد أن تمّ تغييبها لسنوات عدّة، إلى التّأكيد أنّ الّرواية وإنْ كانت قريبة من الواقع تقرؤه وتُحاكي تفاصيله، إلاّ أنّها تُفَعِّلُ العالم التّخييلّي في بُعدِهِ الإشراقّي، فيغدو الّسرد والتّصّوف عالمين متقاربين، يَتَماهَان في عالم معرّفي واحد، وهو عالم الّداخل (الأعماق/ الّروح)، الّذي يتوارى

خلف فكرة الحَجْبِ (المضمر)، والقابع خلف العالم المُتجلّي الواقعّي (الجسد)، ولهذا يُفَعِّل السّارد العوالم الصّوفيّة بأبعادها الإشراقيّة الثّنيّة في عتبته العنوانيّة، الّتي تعتبر جسرًا رابطًا بين الدّاخل النّصّي وخارجه، حيث يُعتبر عنوان " **في حضرة الماء** " في دلالتهالمائيّة، مفتاحًا لغويًّا لفكّ مغالق النّصّ، والولوج إلى عوالمه الإشراقيّة الرّؤياويّة.

ولهذا فإنّ السّرد في رؤيته التّصّوفيّة – من خلال رواية "في حضرة الماء" – يقرأ ظاهر الأشياء بحفريّة، للولوج إلى أعماقها الخفيّة المُضمرة، فحاول السّارد عبر رؤيته المُتَفَرِّدة للأشياء والعالم، الكشف عمّا يواريه السّالك في حياته وما يُكابده، فبعد المُكابدةتتحقّق المُكاشفة وتتجلّى المعرفة، وبعد الإضمار يتحقّق التّجلّي.

ولهذا تتّضح أهميّة استثمار الرّؤية الصّوفيّة في بحثها الدّائم عن الحقيقة بوصفها تجربة لا متناهيّة، فتتناسل عبر الدّلالة العنوانيّة الكليّة للرّواية دلالات فرعيّة، تتوزّع في ثنايا النّصّ من خلال فكرة "الحُلم"، الذّي تجلّى في قول السّارد: « فتحتُ باب الشّقة، وكأنّي فتحتُ باب الحُلم، رجل في قامة باسقة، تنبت من أسفل رجليه، من جذعهما رهبة أعرفها، صدره مرتفع كربوة من الأعاصير الهادئة، ومن جيب القميص تطّلقبضة من الشعر الأسود اللاّمع يضيء منها بعض الشّيب، جذع رقبته يرفع رأسًا شامخا توشحه غيمة من سمرته الخفيفة.. حين وقع بصري على فّمه المتوج بشارب أسود (...) اندفعت نحوه بكّلقّوتي كأنّي أرى المسيح أو موسى»[1]، فيغدو "**الكون**" في الكتابة السّرديّة الصّوفيّة، خاصّة من خلال روايتنا الّتي نحن بصدد الاشتغالعليها، بيتًا تسكنه الأحلام والأسرار وتصنعه ألفة المكان.

ويبدو واضحًا أنّ هذه الخصوصيّة الّتي يشتمل عليها خطاب "مبروك دريدي"، من خلال رؤيته الحداثيّة المتفّردة للوجود، عبر دلالته المائيّة، تمنح العالم إنعاشًا فكريًّا، يُفَعِّلُ من طاقة الخيال، ويخلقفي العوالم المائيّة عوالمَ حيّة، وُمُذًا خياليّة خالدة، فيستعير "مبروك

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 31.

دريدي" من المُتصَوِّف منهجه في الرّؤيا وطريقته في الكشف، ويستعير من الماء شفافيته التّكوينيّة وصفاءَه الجِينيّتي وبنيته الانعكاسيّة.

فيتمثَّل المكانُ – في روايته –مكانًا انسيابًّا انفلاتِيًّا، يصعب القبض عن حدوده الجغرافيّة وهندسته المكانيّة، مكانٌ يستقرُّ في الخيال والذّاكرة، عبر أحلام اليقظة.

المبحث الثّاني: فلسفة المكان في التّصوّر الباشلاريّ

1/ ثنائيّة انتقال البيت من القبو إلى العلية

يتّضح أنّ البيت كيان متميزّ له ألفة مكانيةّ، وله قيمته الخاصّة، ويصوّره (باشلار) على أنّه "كيان مميز لدراسة فينومنولوجيا قيم ألفة المكان من الداخل، بشرط (انسبت إلى دارنا كحفنة ماء جاءت من خلف صحراء العطش كعادتي لن أطرق الباب، الباب يعرفني وكل شبر في حوشنا يذكر لي خطوة قالتها رجلاي قبل ربع قرن) رأسته كوحدة بشرط دراستها كوحدة وبكل تعقيد"[1]، والبيت يمدّنا بصور متفرقة تتشكّل من خلاله ثمّ يعرضها، ويمنحنا صورا متكاملة تتجسّد في خيالنا، والذّي بدوره يعطيها معنى وشكلا (قالبا)، "إذ يتوجب علينا التجاوز عن وصف البيت، سواء كان يراد به حقائق أو انطباعات للوصول إلى الصّفات الأولية التّي تكشف ارتباطا بالبيت يتوافق مع الوظيفة الأساسية للسّكنى "[2]، أي لن يكون البيت متمثّلا فقط في شكله الهندسّي، بل ارتداد صورته إلى الذّهن، وهذا ما يعطي البيت نوعا من الحميمية والعلاقة بين الكائن (الإنسان) والمكان.

[1] عماد فوزي شعيبي، الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص 263

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط3، 1987، ص35

و يسرد الرّاوي عودته من روما ودخوله البيت، بيت الطفولة الذّي ترعرع فيه قائلا:

دخل الرّاوي في علاقة مع البيت، فأضحى كأنّه خليط متجانس مع الدار(البيت)، لأنه مكان ألفة، مكان يعرفه (تربى فيه)، والمكان (البيت) مألوف بساكنيه وحاضن له (عامر). فالبيت كان أشبه بمهد أو حضن، والشّخصية (عامر) دخلت إليه، وجعله يتمتع بطمأنينة وأُلفة ويؤكد بقوله: (حوشنا يذكر لي كل خطوة...)[1]، فكان البيت أشبه بعالم متجسد للشّخصية (عامر) " البيت هو ركننا في العالم"[2]، ففيه نستطيع أن نحلم وأن نبني آمالا، فهو المنقذ في ساعات الخوف، "حيث أنّ الخيال يبني جدرانا من ظلال دقيقة، مريحا نفسه بوهم الحماية"[3]، والألفة مع المكان تخلق نوعا من الطمأنينة والهدوء والأمان، وقد يتجّسد البيت الأليف في خيالنا، كشخص نعرفه أو شيء حميمّي، نتخيلّه يعرفنا ونعرفه، وننسجم معه بطريقة شعوريةّ خياليةّ، فيحصل ذوبان بين البيت الأليف وصورته في خيالنا وبين الإنسان (الساكن).

هاته العلاقة يحكمها الخيال، وكيف تتجسد الأشياء من خلاله، وقبل أن ترتد صور البيت إلى الخيال، فهي قبل كّل شيء ترتد من النفس (جانب نفسي) تتبلور من خلالها الصّورة، ويتّم تشكيلها ثم تكتسي طابعا (الألفة) بعدها الخيال يعيد ترتيب الصّورة، ويتفاعل معها لينتج صورة في الذّهن نتخيلّها، وتْقاُد عواطفنا تجاهه.

لقد ذهب الرّاوي إلى حدّ وصف البيت كقطعة تكاد تكون من السماء، ومكاناً منيراً يجمع الملائكة من حوله، وهذا لما دخل (عامر) إلى البيت، ورأى أخته تُزفُّ في أبهى حللها "دخلت إلى الحوش قبل ساعة من زفافها، وجدتها تلبس كما لم أرها يوما... كانت ملاكا

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 6
[2] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 36
[3] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص 263

ونساء العرش كواكب تحيطها "[1]، فعامر لما رأى أخته كملكة (أو ملاك)، والنّساء من حولها كواكب، انساب خياله (عامر) بعد رجوعهم إلى بيتهم القديم والذّي شهد زواج أخته، فقد أصبح البيت جنة، وبات وكأنّه عالم مثالي لا نظير له، لأنّه بيت الطفولة، والألفة، وعلاقته الحميمية التي جعلت الراوي يسرح بخياله، ويحلم أحلاما جعلته يرى إخوته النسوة، وأخته (العروس) في البيت كأنهّن ملائكة وكل ما حولهم كواكب تدور في فلكهم، وهذا لأن البيت يحتل مكانة في ذاكرة وخيال الشخصية (عامر)، وجعله ينساب في خياله بتصوير البيت والأشخاص تصويرا ملائكيا، "فالبيت يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدو"[2]، والبيت هو الذّي يربط وجودنا بالهناءة المتأتية عن ولادتنا وقدومنا إلى هذا العالم..[3]

وهذا ما حصل مع (عامر) فقد تحّرر من صورة البيت النّمطية إلى صورة أخرى فعَّلها في خياله وراح يراها بأوصاف أخرى، (لأن الحدث غلب وتحكم في شعور عامر)كانت أخته تُزفُّ إلى بيت زوجها (يوم زفافها) فكان (عامر) يلج البيت (الحوش) بهدوء ليدخل إلى غرفة أخته، حيث يتم التحضير للعروس وإعداد زينتها، فلما رآها انطلق خياله في وصف شعوره والفرحة التي جعلته يرى أخته ملاكا.

دخل (عامر) مرة إلى بيت الأم (بيت الطفولة الذّي ولد وعاش فيه)، جلس يفكر فيما حوله، يجول ببصره حول الأشياء، ويطلق العنان لذاكرته التي تحمل في طياتها الكثير من المشاعر والأحاسيس والصور التي ترتد دائما إلى ذهنه (وعيه)، " حلم اليقظة يتعمق إلى حد أنّ منطقة من التاريخ (البعيد جدا) تنفتح أمام الحالم بالبيت"[4] و في هذا قال:

---

[1] مبروك دريدي، في جضرة الماء، ص 7

[2] غاستن باشلار، مرجع سابق ، ص 37

[3] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص 263

[4] المرجع نفسه، ص 263

"خلعت معطفي الكاشمير في بيت أمي، الذّي ما زال على حاله، وجلست على صخرة الدار وأطلقت خواطري في دروب البصر... "[1]، البيت بقي محافظا على هيئته وأُلفته، وذلك ما جعل البطل (عامر) يشعر بالهدوء والصفاء وأُلْفة البيت (بيت الطفولة) لا نظير لها، "فالبيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات، وأحلام الإنسانية"[2]، جعله البيت يسمو بروحه، وذهنه وخياله إلى إعادة الماضي البعيد، أخذ يحفر في الذاكرة مسترجعا صورا قديمة وذكريات، ما زالت عالقة في ذهنه " تبدَّل كل شيء.. من هنا مّر الإرهاب.. ترك حسينة أرملة ونارا مشتعلة في قلب أمي على عقيلة زوجة ضابط العسكر..."[3]، وقد رأت الشخصية (عامر) أنّ الكثير من الأشياء تغيّرت مقارنة بالماضي، كان وقعه أليما على نفسية (عامر)، فكان أشبه بشر حطّم كل شيء، وأزال الألفة التي كانت من قبل في هذا المكان، وحّل ألم كبير أشعل القلوب (قلب أمه وحسينة وعقيلة) فالإرهاب ترك قلوبهم مشتعلة وقضى على كل شيء في المكان الذّي وطأته أقدامه.

صحيح أن البيت يربط وجودنا بالهناءة ويخلق تثبيتات للّسعادة (على حد قول غاستون باشلا) في معاكسته لما جاءت به الفلسفة من أنّ نقطة الانطلاق هي " لحظة إلقاء الإنسان في هذا العالم، وهي رؤية ثانوية عند (باشلار)، لأنّ إلقاء الإنسان في هذا العالم قد كان لهناءته، ولكن بهذا يقيم (باشلار) تجاوزا مبالغا فيه عندما يقوده الخيال الذّي ينشأ إلى تكريس وجود الإنسان، كوجود سعيد بالضرورة وهو انتهاء غير مبرر في رأينا"[4]، وكذلك

[1] في حضرة الماء، ص 14

[2] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص 263

[3] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 14

[4] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص 263

" لأن لحظة الخيال هي لحظة غير مستمرة في الوجود البشريّ، إنها أقرب- برأينا -إلى المنقطع منها إلى المتصل"[1].

المكان هنا تغيّر، وحافظ على نوع من الألفة ككيان قائم يحوي ويحتضن الإنسان ولكن الماضي وأحداثه، غيّرت من صورة البيت لدى ذهن الشخصية (عامر)، وأصبح يرى بوضوح كيف أنّ الكثير من الأشياء تغيرت، بقدر ما أصبح المكان موحشا ليس أليفا مثل قبل، لكن بقي البيت في ذاكرة (عامر) له منزلة خاصة، لأنّه رأى وعاش فيه أُلفته وحميميته وطفولته « وأنّ كّل أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا»[2].

إن الهناءة هي مطلب إنساني، لكننا يصعب أن نقبل به سمة وجود، وإلاّ لكان علينا أن نلغي من قاموس الوجود التعاسة والحزن والشّقاء والاغتراب والصراع.."[3]، أي لا يستوجب علينا أن نلغي جّل كلمات قاموس الوجود، كما لا يستوجب الأمر إلغاء التاريخ البشريّ باعتباره تاريخ معاناة ودراما، أوليست المأساة قافلة التاريخ ولُحْمَتُه؟"[4]، هنا صخرة الدار كانت بمثابة عزلة بالنسبة لعامر، يمارس فيها نوعا من الاستغراق والتفكير، والتي مع مرور الوقت وتواليه تنتج نوعًا من الحميمية بينه وبين العزلة وبينه وبين المكان، ويظّل راسخا في ذاكرته لأنّ العزلة تصبح أُلفة بالنسبة للحالم (عامر) وكما تصبح "لهذه الأماكن قيمة القوقعة "[5] وهنا تكمن الحميمية، فالقوقعة تُضْفي على المكان سحرا، وأحلام يقظةٍ نواصل الحلم من خلالها وبناء أحلام وصور وخيالات والتكيف معها زمنيا، لأنّ الذاكرة تبحث في

[1] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص 263

[2] غاستون باشلار، مرجع سابق ص 40

[3] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابقص 264

[4] المرجع نفسه، ص 263

[5] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 40

ثنايا الزمن، كما أنّ للزمن ذاكرته، والذكريات ساكنة "وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا كلما أصبحت أوضح"[1].

وهذا ما حدث مع (عامر)، فالذكريات ساكنة لم تتغير (حدوث الكثير من المجازر في القرية وهلاك أزواج إخوته)، وأضحت حقيقة لارتباطها بالمكان الذّي رسخها قلب الوجود وفي ذاكرة (عامر) وخياله.

إنّ الذاكرة بعودتها إلى الحاضر تبقى مقيدّة بزمن، ولذلك الذاكرة هي تأكيد على المكان لأنها واضحة في خيال الشخصية (عامر) واضحة بكل تلك المعاناة والأحاسيس التي صادفت تلك الحقبة الزمنية، والتي يذكرها، وكان حاضرا (آن ذاك) لذلك هي تتجلى في خيال ذاكرته.

ولهذا فإنّ البيت يحمي أحلام اليقظة، ويوفّر لها الحماية والهدوء، ويتيح للإنسان بأن يحلم " فلو طلب إلي أن أذكر الفائدة الرئيسة للبيت لقلت: البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء "[2]، وهذا على رأي (غاستون باشلار)، حيث يبيّن أنّ البيت مركز حماية لما له من قيمة نفسية على وقع الحالم، وحميمية باعتباره (البيت) هنا يمنحنا مجموعة متكاملة من الصّور، والخيال ينتج ويمنح إضافات لقيم الواقع"[3]، فَبْيتُ الطُّفولة يتميَّز بجاذبيةٍ وحميميَّةٍ خاصّة جدًّا، يفّعلها الخيال والذاكرة، فَتتَولَّد ألفة مع المكان (البيت) فيطلق الإنسان الحالم (الساكن أو الإنسان الذّي تذكر بيت الطفولة) العنان لخياله، فينتج صوًرا وشعوًرحميميًّا يكون البيت ملجأ وحاضنا للإنسان، وتكون أيضا كل الأمكنة المأهلة-حقا- تحمل جوهر فكرة البيت"[4]، كذلك "فلا تقتصُر مسألة البيت على

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 39

[2] غاستون باشلار، مرجع سابق ، ص 37

[3] المرجع نفسه، ص 35

[4] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق ، ص 263

إعطاء وصف له، أو ذكر مختلف أجزائه وتبيان وظيفة كل جزء وما تمنحه لنا من الراحة، بل على عكس هذا تماما، إذ يتوّجب علينا التجاوز عن وصف البيت للوصول إلى الصّفات الأولية التي تكشف ارتباطا بالبيت يتوافق على نحو من الإنحاء مع الوظيفة الأساسية للسُّكْنى"[1]، فالراوي لم يذهب إلى وصف البيت أو إعطائه صفة، بل صوَّر البيت وكأنه باب من عالم واسع " فتحت باب الغرفة واستلقيت، وضعت جسدي على السرير... أغمضت عيّني، وركضت نبضات قلبي خلفها، كنت أسبح في قناة الحياة بكّل قوتي، وعلى جانبي وفي خلفي عشرات الحيوانات.."[2].

لقد صّور الراوي البيت وكأنه عالم فسيح، وسبح بخياله وذاكرته حالما، فالبيت يحمي أحلام اليقظة، ويجعلها أكثر حميمية، والفعل (استلقيت) دليل على الهدوء والراحة والطمأنينة.

أتاح البيت للشخصية (عامر) أن يحلم بهدوء ويطلق العنان لخياله، فأخذ عاما في تخيل صور جامحة « أسبح في قناة الحياة بكل قوتي»[3] وشعر «بمرونة نفسية تحرك أعماقه»[4]، لا يمكن تصور مداها.

وجود (عامر) واستلقائه في الغرفة التي ُولِد فيها جعله ينخرط مباشرة في حميمية مع البيت ذاهبا في تخيل ووصف فردوس وعالم لا متناهي، لأننا « حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلّي، في تلك المادة لفردوسنا المادّي، هذا هو المناخ الذّي يعيش الإنسان المحمي في داخله"[5]، وقد انخرط

[1] غاسون باشلار، مرجع سابق، ص 35
[2] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 30
[3] المرجع نفسه، ص 30
[4] غاستون باشلار، مرجع سابق ، ص 38
[5] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 38

عامر في الحلم داخل بيت الطفولة، واستلقى في غرفته، وهنا تجسد استرخاء عميق وإحساس بالدّفء، وشكّل خياله صورا أعاد رؤية البيت كعالم فسيح وصور الأشياء المحيطة به.

2 ثنائيّة البيت والكونوتشكّل حميميّة المكان

في غمرة ما نشعر به في غالب الأوقات «... أننا في القلب الذّي يحمينا قلب لبيت الذي في الوادي، أننا نحن أيضا نلتف ببطانية الشتاء »[1] فيرى (غاستون باشلار)، أنّه لكي يصبح البيت، بالنسبة للخيال، قلب الإعصار، مما يجعلنا نتجاوز مجرد انطباعات السلوى التي نعيشها في بيت عاديّ، علينا أن ننخرط في أحداث الكون الدرامية، التي تدعمها وتزودنا بها صورة البيت المقاتل[2]، فالشتاء يزيد من حميمية البيت ويضفي عليه نوعا من القداسة، ويجعله مثل الأساطير الجميلة، فيكون البيت في فصل الشتاء حاضنا لأحلامنا، وكذلك يضفي «الشّتاء على البيت شعورا بالحميمية لا نظير لها »[3].

وقد وصف الراوي هذا الشعور وهو في روما في إحدى فصول الشتاء العاصفة قائلا: «وأنا على سريري بروما في ليلة شتاء باردة، كان الثلج يكتب بقذائفه فصول مسرحية الحصار الشائكة دوائره »[4].

كان منظراً خارج البيت يشُعُرِ بالبرد لأنّ تلك الليلة كانت «إحدى ليالي باردة في فصل الشتاء في روما، وعامر يشعر بنوع من الدّفء لأنّ الخارج بارد، كما يجب على ساكن البيت أن يسيطر على العزلة»[5]، ويعيد جلالة العزلة التي عاشها أحد أجداده [6]، وهنا

---

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 61

[2] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق ، ص 263

[3] المرجع نفسه، ص 61

[4] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 24 .

[5] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص267

[6] المرجع نفسه، ص 67

يعيدنا (غاستون باشلار) إلى النّمط العريق للإنسان البدائّي في بيته الذّي يواجه به الكون ويحيط به من كّل جانب.

كما يوحي لنا (عامر) إحساس سريع بالهدوء، والّلذة إلى الجسد والنفّس وشعور بالأمان والحلم، يكون في حالة تجسد أولى وخلف صور، فالحالم في فصل الشتاء يطلق (الساكن) العنان لخياله وحلمه في تصوير الحكايات والأساطير، بفعل الدفء داخل البيت في هذا الفصل، والحالم يتنقل ابتداء من أبسط الصّور إلى أن يدفع أمواج خياله إلى الإشعاع [1]، فالبيت يشغل ديناميكية دفاع على حدّ قول (غاستون باشلار)، وبها يسمح الحالم بأن يحلم بهدوء، وتتحول فضائل الحماية والمقاومة التّي يمتلكها البيت إلى فضائل إنسانية[2]، قال (عامر) «...كان الثلج يكتب بندائفه فصول مسرحية الحصار الشائكة دوائره ... »[3]

وصف – هنا- شعور نفسيته إزاء الثلج، من جهر كان مصدر راحة له، لأن الخارج بارد، والتذكير بالشتاء يزيد من سعادة السكنى "[4]، وما ينتج عنها من حميمية في هذا الفصل البارد، وفي خيالنا يصبح الثلج أو في أي شيء يذكّرنا بالشتاء، إضافة لقيمة البيت كما كان يعيش فيه[5].

ثم أضاف الراوي وهو يقول كان «يكتب بندائفه فصول مسرحية الحصار الشائكة دوائره »[6]، هنا وصف الثلج بأنه يقيم عالما في –الخارج- خارج البيت ومسرحية

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق ، ص 59.
[2] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق ، ص267
[3] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 24.
[4] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 62.
[5] المرجع نفسه، ص 62.
[6] مبروك دريدي، مصدر سابق، ص 24.

بشخصيات ومسرح (العالم الفسيح)، ولكن ليس تراجيديا أو ملهاة بل فصول صراع وتوتر وحصار شائك وخطر محدق، فأصبح الشتاء والثلج وكّل ما يذكّرنا به مصدر وخطر وعداء: في الوهلة الأولى نعتقد كأنها (نفي للبيت والوظيفة السكني)[1]؛ لأنّ خارج البيت أصبح يقيم حصاراًيضرب عليه بأشواك، ولكن رغم هذا يريد (عامر) أن يشارك الثلج مسرحية وينغمس معه، بل ويشارك فصول الحصار معه ويواصل أحلامه، صحيح أنّ الثلج غاضب (كما صوره)، ولكنه ليّن، وهذا لما أضفى عليه صفات إنسانية وكأنه مسرحّي يدير مسرحية بفصول كاملة ومسرح فسيح تقام عليه أدوار مسرحية الحصار .

هنا نلاحظ ديناميكية بين البيت والكون، فصورة (النفي) ذات دلالة؛ لأنها تعطينا الدليل على ديناميكية في الصراع ذات أبعاد كونية[2]، والراوي يحّسسنا بأن باقي البيوت ملغاة أو شبه خالية من حوله، وهذا الفراغ من حوله ساهم في إعطاء البيت جاذبية أكثر، ويتيح للحالم أن يحلم، لكن البيت والفراغ ليسوا مجرد عنصرين مجاورين من المكان، فهما في مملكة الخيال تثير أن أحلام يقظة متعارضة[3]، فالخارج والفراغ من حولك تشعر وكأنّه بارد (مثل ما شعر عامر والثلوج تحاصر البيت)، ولكن داخل البيت يزاد دفئا، ويكون على شاكلة بطانية شتاء تقينا من برد الشتاء والثلج، وبيت كهذا يستثير بطولة ذات أبعاد كونية إذ هو أداة نواجه بها الكون[4]، فهو حامي الإنسان (الساكن الحالم) للتصدي للعالم أجمع.

[1] مبروك دريدي، مصدر سابق ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 63

[3] المصدر نفسه، ص 64 .

[4] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص267

كما أنّه يستمد قوة وَتَرِقُ الألفة في الشتاء، خارج الشتاء [1]، ويتيح للحالم أن يعيش حكمه داخل البيت لأنّ الخارج -العالم الخارجي-تناقضت ملامحه، وهويته بعد أن كساها وغطاها الثلج (وكنتيجة لهذا البياض الكوني ّنشعر بنوع من النفّي الكوني ّيفعل فعله)[2] فالحالم يلجأ إلى حميمية ألفة البيت لكي ينزوي في أحشائه، فعامر قرر الاستلقاء و(التقوقع) على سريره ووجد نفسه منفيا في غرفته؛ لأنّ العالم الخارجي سيطر الثلج وأصبح سيدّ المشهد وألفى كّل صور ذاك العالم الخارجّي وكما له من جاذبية فهوية العالم الخارجّي قد ُسلبتَ من قبل الثلج، فالبيوت في الأيام الثلّجية (يصبح البيت أيضا قديما)[3]، كأنه عاش عبر القرون الماضية البعيدة وتصبح الحكايات والأساطير أكثر جاذبية وتراجيدية وصور الكون (خارج البيت) تصبح بصفات إنسان ويقدّم عروضا ومسارح (على حدّ قول الراوي بأن الثلج يكتب مسرحية ...)، لكن البيت واثق أنه سوف يستعيد وضعه الطّبيعّي في الوقت المناسب»[4].

من ناحية نشعر مع الراوي أنه منغمر في الوحدة داخل البيت في هذا الفصل الذّي يغطي فيه الثلج العالم الخارجّي، كأنه إنسان خائف غارق في وحدته عن معونة إنسانية [5] وهذه حقيقة سايكولوجية على حدّ زعم (غاستون باشلار)، وعامر يريد أن يسيطر على عزلته داخل البيت.

وتحّول البيت في الّرواية من حامي للحالم وأحلامه ومهد للحميمية والألفة، إلى بيت يحارب الشجاعة، وذلك لما صّو ر لنا الّتي تسلل العشرات من الأشخاص داخل البيت لقتل

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق ، ص 63.
[2] غاستون باشلار، مصدر سابق، ص 63.
[3] المصدر نفسه، ص 63 .
[4] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص267
[5] المرجع نفسه، ص 68.

(الربيع زوج أخته)، « تسللوا عشرات حول البيت وفي كّل فجوة ظلام نسيها القمر سكن واحد منهم وتقدم اثنان وفي آخر خطوة عند باب الحوش نبح الكلب وصكّت الأبقار يعيق أبواب الإسطبل الحديدية والبيت القائم واحلق جفن القمر على سجائر داكنة و غاب النور في المكان الهادي » [1].

في هذا المقطع من الرواية يظهر البيت هادئاً وقائًما بذاته (كأنّه جبل شامخ) فتسلّل العشرات من حوله، لم يضُقّ ولم يحطّمه بل تخفّز من داخل الحواشي في البيت (نبح الكلب وصكّت الأبقار بعتق أبواب الإسطبل)[2]، وأصبحوا كأنهم يقاومون العدو والخطر فالبيت يحارب بشجاعة لكن بمساعدة من فيه، كأنّ البيت شخص يحتاج للآخرين ليقاوم لكن البيت تصالب وبقي أقوى؛ لأنّ فيما بعد دخل الربيع في صراع مع الأشخاص داخل (أطلق الربيع قرانة الساعة كل بارود غضبه في اتجاههم ...وما نفذ البارود أخذ البندقية من مسورتها وتربع خلف باب الإسطبل في آخر حوش البيت [3].

فالبيت تم اقتحامه من قبل أشخاص بعدوانية ووحشية ولكن بقي يساند الشخصية (الربيع) مقاوما، فتحّولت فضائل الحماية والمقاومة التي يمتلكها إلى فضائل إنسانية[4]، فكأنه سنَدٌ (الربيع) له أبواب أقصى بها وهو مواجهة الأعداء (الإرهابيين) فكان رغما عن البيت مقاوما وحاميا له ويؤكد ذلك قول الراوي «تربص خلف باب الإسطبل ...»[5].

فالبيت قوة مضادة أعطى قوة أيضا للشخصية (الربيع) للمقاومة، وقد تجّسد صراع ديناميكّي بين البيت والكون وتجاوز البيت مقولة أنّه مجّرصندوق ساكن، فالمكان المسكون

---

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 25 .

[2] المصدر نفسه، ص 25 .

[3] المصدر نفسه، ص 25 .

[4] غاستون باشلار، مرجع سابق ص 67.

[5] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 25.

يتجاوز المكان الهندسّي [1]، وهكذا فإنّ البيت يساعدنا على القول: سوف أكون من سكان هذا العالم رغما عن العالم[2]، وهنا المسألة ليست مسألة الوجود وحسب ولكنها مسألة القوة، وبالتالي مسألة القوة المضادة[3]، ويكتسي البيت صفات إنسانية يحدث ذلك حيث يكون البيت مكاناً للفرح والألفة [4] .

ويصير مكاناً يستقطب ويكثف الألفة ويدافع عنها، ويصبح الإنسان داخل البيت مركزا للكون (فهو يضفي -البيت- على الإنسان بخصائصه التي يكتسبها)، ونلاحظ أنّ (باشلار) الذي حمل على عاتقه منذ البواكير إعادة الاعتبار للميتافيزياء... فالميتافيزياء لديه لا تحيل إلى سؤال أو أسئلة أنطولوجية عن الوجود، إنما تحاول أن تعيد تشكيل الّروح البطليموسية عند الإنسان المعاصر، باعتباره مركز الكون..[5]، فالّلاي (أو عامر) تجسد له ذلك (مركزيته) من خلال جلوسه مع أمه في مطبخ البيت «من جهتي كلما شربت قهوة الصباح معها وأمي في خيمة مطبخ البيت لا أزيد علي نظرة واحدة في وجهها، وجهها الذي تتناوب صفحاته وتضطرب أمواجه بين الحزن والفرح القليل »[6].

أضحى البيت بأحد أركانه (المطبخ) ملازما لكلمة (خيمة) فيما تدل عليه من سمة الصفاء والهدوء، فالخيمة في الصحراء إنما هي ملجأ لإنسان الصحراء وبيته الذي يأويه ومكان سكناه، والحميمية في البيت (بيت المدينة) ربما ليست حميمية كما في بيت الطفولة فهو يزيد ألفة عن بيت المدينة، لكن إطار البيت ورمزية الأم ومكانتها جعلت من البيت مكانا للألفة أثناء الحزن والفرح، وهذا ما فعلته الميتافيزياء الّتي يبقى (باشلار) أمينا لها، قد

---

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 67.

[2] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق ، ص267

[3] المرجع نفسه، ص267

[4] المرجع نفسه، ص 68 .

[5] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق ، ص268

[6] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 26 .

وضعت المرء أمام جلال الماوراء ورهبته، ولكنّها من الجانب الآخر قد وضعت الإنسان مركز للكون إذ استخلفته في الأرض، التي جاءت البطليموسية كي تجعل منها (أي الأرض) مركزا للكون، وبالتّالي قد جعلت الإنسان مركزا للأشياء[1]، حيث تخلق الدّيناميكية بين الكون والبيت، وتجعل من الإنسان وسطا، وموضوعا، ومركزا للاثنين في عمليةّ التفّاعل، فيظهر الإنسان مركز الكون بحدّ ذاته، حيث استعاد قيمته ووجوده وحتى مركزه في هذا الكون، فالفلسفات الحديثة والعلوم حاولت إعادة تحجيم الإنسان بجعل الأرض جرما من الأجرام، وحّولت الإنسان إلى حشرة، والداروينية قالت بأصله الحيواني، وربطته (الفرودية) بالغريزة الجنسيةّ (المشتركة مع الحيوان)، فإنّ (غاستون باشلار) يحاول من خلال الخيال أن يقُيم وجها جديدا (مُستَعادا وإن بشكل آخر) للإنسان باعتباره مركزا للكون[2].

نجد أنفسنا مع (غاستون باشلار) وفلسفته، أمام إعادة تشكيل أنطولوجية جديدة لنا، أداتها الخيال، وحلم اليقظة نموذج له[3]والّتي نستجليها في العنصر الآتي ّ :

1.2: فاعليّة الخيال وتشكّل البيت الحُلْمِي (الخيالُ بيتُ الوجودِ):

في محاولتنا لم ُ عاينة حضور **ثنائيّة البيت والكون** " في رواية " في حضرة الماء" لمبروك دريدي، - الّتي نشتغل عليها – بحثنا عن كيف يجعل "**خيالُ الطّمأنينة**" من البيتِ مركز الّراحة والطّمأنينة، والذّي يتجلّى في قول السّارد: « في غرفة مهّربة من قصر القيصر الّرومّي كنت أمارس زواجي من حنّا تحت مظلّة الشّمس، كنت قد حجزت لحنّا غرفة في فندق

[1] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص 268

[2] عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص268

[3] المرجع نفسه، ص 268

متواضع في حيّ قديم بروما، هي اختارته، قالت أنّ المكان يشبه غرفة خالد في كيّيف...»[1].

يغدو البيتُ –في نصّ دريدي- حاوية الوجود وحامله؛ وذلك من خلال تفعيل طاقة الخيال، ومحاولة اختزال الوجود بتفاصيله داخل "بيت" يَعُمُّ بالطّمأنينة والأمان، يضيف السّارد قائلا: «فتحتُ باب الغرفة ودخلتُ كمثل مفتاح في فراغ ليس فيه إلاّ عطر حنّا، لم أبحث عنها في زوايا الفراغ »[2].

يستغرق السّارد الرّوائي في سرد التّفاصيل اليوميّة، فيتجلّى قوله كأنّه نفي للخارج وإثبات للدّاخل الْبَيْتِ – حسب صوت عامر- بينما تتجلّى صورة نفي البيت ووظيفة السكنى، من خلال صوت سميرة (زوجة عامر)، برغبتها في أخذ ابنها "خالد " إلى قمّة "الشّوف"، ومغادرة جحيم البيت والخروج خارج أسواره، ليس للتّمتّع بالطّبيعة، وإنّما لتواصل أحلامها في أنْ ينشأ ابنها في طبيعة نظيفة نقيّة، وأنْ يكون أوّل هواء يستنشقه هو في قمّة الشّوف، حين قالت: « إنّي أحبّ أن يكون أوّل نفس يأخذه من شذى نسيم الشّام، ويومًا سينسج أنفاسه بأنفاس آدم وآسيا هناك في قمّة شوف الجزائر...»[3]، تُعطينا هذه الصّورة في نفيها للدّاخل الْبَيْتِ ديناميّة تفاعليّة بين الذّات والبيت والوجود، وخلق جدل خياليٍّ بين هذه الأقطاب الثّلاث.

لم يكن عرض السّارد للبيت والفراغ في بداية مشهده، حين قال: « فتحتُ باب الغرفة ودخلتُ كمثل مفتاح في فراغ ليس فيه إلاّ عطر حنّا، لم أبحث عنها في زوايا الفراغ »، مجرّد عرض لعنصرين متفاعلين ومتجاورين مكانيّا، وإنّما لقوّتهما الفاعلة في عرض " أحلام يقظة متصادمة ومتصارعة" في مملكة الخيال.

---

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 29، 30.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

[3] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 30.

ولهذا ننطلق من فكرة أنّ " **الخيال بيتُ الوجود** "،ذَوتتَصَّل من حقائقنا الواقعيّة، من خلال العيش على أُلفة الذّكرى وطمأنينة الخيال.

بينما يتجلّى " **إثباتُ البيت ونفي الوجود** " من خلال قول السّارد: « فتحتُ باب الشّقة، وكأنّي فتحتُ باب الحُلم، رجل في قامة باسقة، تنبت من أسفل رجليه، من جذعهما رهبة أعرفها، صدره مرتفع كربوة من الأعاصير الهادئة، ومن جيب القميص تطّل قبضة من الشعر الأسود اللاّمع يضيء منها بعض الشّيب، جذع رقبته يرفع رأسًا شامخا توشحه غيمة من سمرته الخفيفة.. حين وقع بصري على فمّه المتوج بشارب أسود (...) اندفعت نحوه بكلّ قوتي كأنّي أرى المسيح أو موسى»[1].

يلاحظ المتتبّع للمقطع السّابق، كيف يتمدّد المكان ويتّسع من مكان واقعّي ضيّق، إلى مكان حُلْمّي تخييلّي واسع، فيتّجه الفضاء من خلال الفعل " فتحتُ"، الذّي فَعَّل الحدث الرّوائّي، ورفع من وتيرة السّرد، فجاء الانفتاح على الحُلم انفتاحًا على عوالم خياليّة غير متناهيّة، أي انفتاحٌ يحدّده اتجاه الفضاء من الضّيق إلى الانغلاق، من الباب الواقعّي، إلى الاتساع والانفتاح أي بابُ الحُلم.

3 ثنائيّة الأدراج والصناديق وألفة الأماكن المغلقة

تقوم الكلمات في لغة حياتنا اليوميّة، بوظيفة شريفة بريئة، إذ نجد أنّ أغلب تلك الكلمات الّتي يتّم تداولها كّل يوم عادية ومبتذلة، لكنّها بالرّغم من ذلك لا تفقد شاعريتها ولا إمكاناتها الرّاقية التّعبيريّة والجماليّة، هكذا فسّر (باشلار) دور الكلمة، وشاعريتها بالنّظر إلى وظيفتها الشّريفة (وظيفة تبليغيّة بالدّرجة الأولى)، وراح يصّور ويوضّح فارقا جذريّا

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 31.

بين الصّورة والاستعارة، قبل الانتقال لدراسة الألفة الّتي تنسجم مع الأدراج والصّناديق، ومع كلّ أماكن الاختفاء، الّتي يخفي فيها النّاس-الحالمون الكبار بالأقفال- أو يحتفظون فيها بأسرارهم.

ولقد تطرّق (باشلار) إلى معنى الاستعارة تحديدا مستعينا بانطباع يصعب التّعبير عنه، وهي تحال إلى وجود نفسّي يختلف عنه، أما الصّورة فهي نتاج الخيال المطلق وتدين له بوجودها الكامل[1] ،كما أنّه لو تعمّقنا وعايننا الفروقات بين الصّورة والاستعارة (حسب رأي غاستون باشلار)، نرى أنّه لا يمكن أن ندرس الاستعارة ظاهراتيا، أي ليس لها قيمة

ظاهراتيّة باعتبار أنّها (الاستعارة) « في أحسن حالاتها صور مصطنعة، ليس لها جذور عميقة أو صادقة وحقيقية»[2]، فدعا (باشلار) إلى ضرورة إهمالها، وتجاوزها وعدم ممارستها، في حين أنّه على القارئ أن يركّز وجوده (القارئ) على الصّورة لأنّها تضفي وجودا علينا"[3]، فهي نتاج الخيال المطلق، إذ تصبح ظاهرة وجود، وإحدى ظواهر الكائن النّاطق المحدّدة"[4].

ويمثّل البيت بالنّسبة للحالم، مكان ألفة وحميميّة، مكان يحمي الحالم ويوفّر له الأمن والأمان، فالبيت ليس جدراناً يحمل سقف البيت كمكان مادّي فقط، وإنّما هو مكان معنويّ مؤثّثٌ بأشياء كثيرة تصنع ذواتنا وتخلق تفرّدنا.

وتطرّق (غاستون باشلار) في الفصل الثّالث من كتابه المعنون: "**جماليات المكان**" إلى قضية "**الأدراج والصّناديق وخزائن الملابس**"، وصنّفها ضمن **أماكن ألفة** تتيح للحالم أن يحلم ويسرح بخياله، وفي الوقت نفسه تحمي وتُسيّج أحلام يقظته.

---

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 88

[2] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 88.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

قد تنال الصناديق ألفة عظيمة بما هو مُحْتوى فيها -باعتبارها تحمل قيمة خيالية- كنوزٌ وأشياء ذات دلالات قيّمة بالنسبة للحالم.

وقد تجسد لدى (عامر) ذلك حينما تفقّد صندوقا خشبيا، وهو يجمع أغراضه للسفر "وأنا أجمع أغراضي للسفر وحين فتحت صندوق الخشب الجوزي، الذّي حملت أمي شورتها يوم تزوجت فيه، وأخرجت ما فيه من أوراق حّركت محراث قلمي على أرضها، لم يخطر على بالي أن مكاتيب القدر نامت مفاتيحها في ذلك الصندوق السّحريّ.."[1]، حمل الصّندوق معنى كبيرا لدى (عامر) فقد كان رمزا لبناء تاريخ الأسرة، فأمه حملت فيه شورتها يوم الزفاف، وهذا دليل على أن الصندوق يحمل تاريخ العائلة، وبداية تأسيسها " وليس لنا أنندهش حين نجد أن قطعة أثاث تحتوي على كّل هذا الثراء من الألفة وتنال كّل هذه العناية والحب.."[2]، فصندوق الخشب الجوزي الذّي فتحه (عامر) لا شكّ في أنه تم المحافظة عليه في زاوية ما من البيت، ومنذ زواج أمه، فالصندوق حمل في طياته تاريخ بناء الأسرة وتكوينها، لذلك يمتاز صندوق الخشب بألفة غير عادية نظرا لمكانته في وعي العائلة (وعامر أيضا باعتباره فردا وجزءا منها)، لذلك تم العناية به (الصندوق) كأحد أعمدة البيت، به يكون سقف العائلة، ليحلموا به (وفيه) بالألفة والهناءة المتأتية بما يحمله من سّر وكنز العائلة بأسره.

وما يثير أيضا في هذا الصندوق، أنّ ليس له قفلٌ ولا مفتاح لفتحه، بل عامر فتحه مباشرة، يقول: «فتحت صندوق الخشب...» لم يذكر أنه استعمل مفتاحا أو قُفْلا، بل تم فتحه من دون أي عارض يمنعه من ذلك.

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 08

[2] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 93

قد لا يكون للخزائن مفتاح لفتحها، فمفتاحها لا يوجد في بابها[1]، كما يقول (باشلار) في وصفه للخزائن التي تجّسد ألفة لا نظير لها، نظراً لما تحمله في ثنايا أدراجها، كذلك الصناديق قد لا يكون مفتاحها في قُفلَها، فيتم فتحها وكأنه عالم فسيح سحريّ، وهذا ما بينه عامر في قوله " لم يخطر في بالي أنّ مكاتيب القدر نامت مفاتيحها في ذلك الصندوق السحريّ. " ووصف الصندوق بـ(السحريّ) لما له من صورة خيالية في ذاكرة الإنسان.

ثم يذهب (عامر) في وصف ثنايا ما يحمله الصندوق، فيضيف قائلا: "جلست على الأرض وُرْحتُ أُقلّبُ الأوراق وذاكرتي تقفز بين الحروف في حقول الأرض"[2]، فبمجرد فتح الصندوق وتَفقّد الأشياء التي يحملها، تفاعلت ذاكرته وخياله مع الأوراق، ومع ما وجد داخله، فكان أن تحَفّزتْ ذاكرته وأخذت تتآلف مع مُحْتوى الصندوق «... وذاكرتي تقفز بين الحروف كخروف في حقول الأرض»[3]، فكان لعامر أن دفعه الصندوق إلى ألفة بين ما هو مُحْتوى في الصندوق، وبين ذاكرته التي تفاعلت مع الأشياء والأوراق والحروف، وقد خلقت نوعا من الديناميكية بين ذاكرة (عامر) وبين الأوراق والأشياء التي في الصندوق، وهذا ما خلق نوعا من الألفة والهناءة، فذاكرة راحت تقفز بين الحروف كخروف في حقول الأرض، وتشبيه الذاكرة بالخروف، إنما هو لتجسيد خيال الحالم في أرض الواقع، فالديناميكية بين الصندوق وذاكرة(عامر) خلقت حركية، كان على الّراوي تشبيهها بشيء متحرك لبيان حركيتها، فالخيال يضرب خيوطه بعيدا في الكون لا حدود له.

كما راح الراوي يسرد ما جاء في الصندوق، ولم يتوقف هنا وحسب، بل الصندوق يحمل الكثير من ذلك، باعتباره إرثا عميقا له جذور راسخة تاريخية، فيقول: "ووصل نهر

---

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 92

[2] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 08

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

ذاكرتي عشرات الأوراق، بل مئاتها، وعند الفجر وصل بي تقليب أوراقي إلى ما كتبته في مرحلة الجامعة (إنها رواية جبل الشوفيوس)، هي حكاية أطلقت للخيال امتدادها وطّرزت بالقلم دروبها وأشياءها، وصلت حبل الزمن فيها من الرومان إلى زمن الفلاحين والجامعة في بلدي.."[1].

الصندوق كان يحمل كل هذا، أشبه بعالم خياليّ سحريّ، حمل في طياته أشياء تُؤَرِّخ لحقبات زمنية، وصل زمنها إلى الماضي البعيد منذ الرومان وصولا إلى زمن الفلاحين إلى زمننا الحاضر، كلّ ما حمله هذا الإرث التاريخّي، هو مجرد رواية (جبل الشوفيوس)، فقد ضرب عامر بذاكرته زمنا بعيدا إلى الوراء، منذ العهد القديم (زمن الرومان) الّذي سطر فيها تاريخ أسرة (ليس الأسرة وحدها) والكون أجمع، وهذا ما يجسد بالنسبة للحالم شيئا سحريا تحمله الصناديق، فهي كون برغم صغره "متناهيا في الصغر"، إلاّ أنّه يجّسد عالما بأسره "متناهيا في الكبر". تحتوي الصناديق-أيضا-على أشياء لا تُنْسى بالنسبة للحالم، فأُلفته بما يحتويه الصندوق، سواء أشياء مجردة، مثل ما وجد عامر (روايته جبل الشوفيوس) ، أو كنوزا «تحتوي العلبة على أشياء لا تُنسى، لا تُنْسى بالنسبة لنا، بالنسبة لمن سوف تمنحهم كنوزها»[2] ، والعلبة قد تكون صندوقا ولا تَفْرقُ عنه، صندوق صغير قد يكون علبة مطرزة أو غير ذلك، وتكون مكان صندوق، لكن الخيال يمسح الشكل الهندسّي عن أماكن الألفة (كما يرى باشلار) كذلك مع الصندوق.

وقد يتكثّفُ في العلبة/الصندوق الماضي والحاضر والمستقبل، فالعلبة لا تعيه الذاكرة من زمن[3]، وهذا تشكّل في خيال عامر وذاكرته معا، فرِوايتهُ التي وجدها داخل الصندوق كثّفت الزمن، فتحفزت ذاكرة عامر، بالرجوع إلى ماض بعيد (منذ الرومان) إلى عصر الفلاحين

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 09

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 96

[3] المرجع نفسه، ص 96

والجامعات، فالزمن داخل الصندوق مالا تعيه الذاكرة من زمن، وليس محدودا في زمن معين واحد، فيتكثَّفُ فيه الماضي والحاضر وحتى المستقبل باعتباره (الصندوق) رمزا ومكان ألفة سيتم المحافظة عليه ليكتب به إرهاصا لذاكرة مستقبلية تحمل تاريخا عميقا وطويلا، كما أنّ للخيال قوة كبيرة في تحفيز الذاكرة، بخلق صور عن زمن أو مكان ما، فهذه الصورة تُصْبُح حيّة في ذاكرة الحالم، وهي أبلغ تجسيدلكما قال (غاستون باشلار) أن الحالم يُغالي في خياله كثيرا إلى حدود لا يتصوّرها العاقل "أنّه بهذا ينقل الصّورة إلى نقطة تصل فيها المبالغة إلى حدّ لا يمكن لعقل متوازن أن يُضْفي بها أو يلقبها، ولكن المبالغة هي دائما الصّورة الحيّة"[1]، وتبيّن أنّ الصّناديق ليست خشبا أو علبة موضوعة في زاوية ما من ركن البيت، وتشغل مكانا وحسب، بل قد يكون ذكرى وكنزا، أو تاريخ أُسرٍ بأكملها يتمثل فيها الماضي والحاضر والمستقبل.

كما أنّ إغلاق الصندوق سيكون مثل فتحه من قبل الحالم (عامر) لأجل أن يكون إغلاقه سلسا، وبكل هدوء فكما أنّ "الإغلاق المتأني يطالب بفتحٍ متَأَنٍّ، إذا أردنا للحياة أن تمضي بيُسْر في كل حين"[2]، عامر مثلما فتح الصناديق بهدوء وتأنّي، قام بإغلاقه بهدوء، لأنّ الصندوق يكتسب حبًّا وأُلْفةً لا نظير لها في ذاكرة وخيال عامر، وذلك حين قال: "أعدت ترتيب الأوراق في الصندوق وأغلقت قبة سمائه على غابات الحروف التي نامت بداخله.."[3]، كان يوحي هذا الوصف بأنّ عامر قام بإغلاق الصندوق الخشّبي بكّل سلاسة و تريُّثٍ، وأعاد الأوراق داخله بِرِفْق (للحفاظ عليها أيضا يجب العناية بها)، فكل ورقة من تلك الأوراق التي في الصندوق، بمثابة كنز نفيس، غالي الثمن، له مكانته في حياة الإنسان (الحالم)، وقد استشهد (باشلار) بما قاله (برغسون): "نجد أنّ كل ذكرى مهمة- ما يسميه

[1] غاسون باشلار، مرجع سابق، ص 93

[2] المصدر نفسه، ص 94

[3] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 10

برغسون بالذكرى المحضة- موضوعة في علب مجوهراتها الصغيرة"[1]، وهذا ما يؤكّد أنّ الصندوق (صندوق الخشب) أيضا يحمل أشياء لها ذكرى مهّمة في تاريخ الوجود الإنساني ّ ، كما قد تتفّرق بين صندوق عاديّ يتّم وضع فيه أشياء، وآخر له ألفة ومحبة بالنسبة للكائن، وأشير هنا إلى أنّ عامر بيّن نوع الصندوق (صندوق الخشب الجوزي) ومكانته بالنسبة له وللعائلة، فهو الصّندوق الذّي حمل صورة أّمه يوم زفافها، فهنا لم يصبح صندوق الخشب الجوزي كباقي الصّناديق في البيت، بل أضحى متفّردا بألفته، واحتّل مكانة في ذاكرة الأسرةوعامر معا، صار وكأنّه يمثّل الوجود بأسره.

يقول: «كُنّا نحفر أنا وخموس... أزحنا الصّخرة بهدوء عن صدر التراب الناعم.. حفنة بحفنة.. سطح من خشب قرمزي ُوضَّع بنحاس أحمر مثل تابوت عريق.. برز صندوق مكعب الشكل»[2]، لذلك تم إخفاؤها، وأعطى إشارات (الشيخ) لعامر لاستخراجه يوما في وقت الحاجة، ولأنّ عامر صاحب السّر عرف مكان الصناديق المدفونة وذهب لاستخراجهم بمساعدة (خموس)، فالشيخ دفنهم للمحافظة على السّر خوفاً من أعين المتربصين به، فالصناديق أضحت مبتغى كّل واحد في القرية، بعد أن علموا أنّ الشيخ يملك سرا عظيما، فَعَمَد الشيخ لدفنه للحفاظ عليه "من يدفن كنزا يدفن نفسه معه، والسُّر قبر، ولذا يفخر الإنسان الذي يحافظ على السر بقوله "السُّر قبر""[3]، وهذا حال الشيخ أيضا، لم تكن هناك طريقة ما لإبعاد عيون المتربصين سوى دفنه، فالسّر يتم دفنه للحفاظ عليه وعلى الكنز العظيم، فموت الحاج بعد أن دفن السّر، يعني موت السّر أيضا، لكن الشّيخ أراد للسّر أن يحيا بعده، فقام في كّل ليلة (في المنام) يأتي (عامر) ليُخْبره ُ عن مكان السّر ويُجَهِّزه

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 96

[2] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 41

[3] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 99

وينصحه، عن كيفية إيجاده وكيفية استخراجه، وعن الوقت الذّي يذهب فيه إلى قمة جبل الشوف، فكان للسر أن يبقى حيا حتى بعد وفاة الحاج كما أراده هو أن يكون.

ثم قال الحاج لعامر في (المنام) حين أتاه مُخَبّرا: "صناديقك السبعة على بعضها كالسموات العُلى، في طياتها أنفاس آدم.. وكلُّ البشرية وريث فيها..."[1]، وصل وصف الحاج للصناديق إلى حدّ قد يكون للعاقل خيال يستطيع أن يتصوّر ذلك في صورة ما، لكن الحلم والألفة والحبّ للصناديق، جعل الحاج يراها في صور لا متناهية، وأن هذه الصناديق السبع يتشارك فيها بنو آدم جميعا، وأنها حتى كالسموات العلى، وفيها من روح آدم مالا يوجد في شيء آخر، فوصل الوصف إلى نقطة بالغ فيها كثيرا (الحاج) إلى حدود لا يستطيع إنسان عاقل أن يصلها أو يُشكّل صورتها في ذاكرته، أو حتى أن يقبلها كما هي، ولكن المبالغة أّدت دورا مهّما في تثبيت صورة متميّزة، في الخيال والذّاكرة معا، يحدث أن يسرح الخيال بالذّاكرة إلى آفاق لا متناهية لتصوّر الصناديق التي فيها من روح آدم وتبلغ عنان السموات العُلى، فكان للمبالغة أن أّدت دورها (المبالغة في تصوير الحاج للصناديق)، والتي قال فيها (باشلار) أنّ المبالغة هي دائما الصورة الحية.

بعدما قال ووصف (الحاج) لعامر الصناديق (بأنها تبليغ حد السموات العلى)، أصابت عامر الدهشة، ودفعه هذا إلى التساؤل: «ماذا سأجد في الصناديق؟»[2]، التي وصفها له جدّه، الحاملة للّسر.

وبقي على (عامر)) فتح الصناديق ومعرفة ما فيها من كنز وأسرار ظلا عقدا طويلا من الزمن مدفونا في مكان دَلَّهُ عليه جده (الشيخ) «ثلاثتنا حول الصناديق متحلّقين، يَسْري بيننا الصّمت مجرَّةٌ تربط من أنفاسنا مدارا يستحكم إغلاقه على رغبة ودهشة ورجاء وحنين..

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 42

[2] المصدر نفسه، ص 46

أهي سدرة المُنتهى حيث لا إنس ولا جنٌّ ولا شياطين»[1]، أصابتهم الرهبة والذعر والخوف قبل فتح الصناديق (حينما وجدوها) فساد الصمت بينهم (ثلاثتهم)، فكانت الصورة ومشهدهم محلّقين حول الصناديق، شيئا خياليا أشبه بحلم، الخيال دفع بالذاكرة إلى الحلم (أشبه بحلم يقظة) وتخيل ما سيكون داخل الصناديق من سحر وكنوز ومجوهرات، طفا الخيال فوق ذاكرتهم، وسيطر على حواسهم، مما زادهم رغبة في كشف ما بداخل الصناديق، ورهبة وذعر وخوف، لجهلهم التام ما يوجد في الصناديق ورجاء أيضا، وصدق (باشلار) لما قال: «الخيال يزيد حدة حواسنا»[2]، فيجعل شعور الإنسان مضاعفا لما هو عليه في حالته العادية، يزداد تصوره للأشياء من حوله ورؤيتها من زاوية سيكولوجية نفسية، وقد لا يكون لتصوّر الحواس (ولا تقديرها) حدود معينة يقف عندها، قد تصل إلى حدّ المبالغة في الشّعور بالأشياء (مثل البيت) باعتباره مكانا أليفا، تختلف فيه مشاعر الإنسان الساكن الحالم داخله، فيشعر بحميمية لا نظير لها وحماية أيضا، وقد يتجسّد البيت كإنسان أو بصفات إنسانية، والبعد عنه كذلك، قد يتصوّر الإنسان بيت الطفولة كمكان فردوسّي افتقده أو أصبح غريبا عنه.

وعلى ذكر المبالغة والخيال وتأثيرهما على حواس الإنسان (الحالم) الذّي يشعر بالحميمية والألفة المتأتية من الأشياء حوله، أو أماكن بِعْنِيَها، تحمل قيمة أليفة في ذاكرته وخياله (الإنسان الحالم)، أرى أنّ (باشلار) قد عبّر عن صفة الخيال الذّي يحفّز ذاكرتنا ويزيد من قوّة حواسنا وشعورنا بالأشياء من حولنا بقوله: «الخيال لا يقول أبدا: هنا يكفي لأنّ هناك دائما وجودا لأكثر مما تراه العين..»[3]، أصبح الخيال يحمل صفة إنسانية، صفة التكلم والتحفيز، وعنصرا كيميائيا مفاعلا، يزيد من تركيز وخلق ديناميكية بين باقي الأشياء

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 48

[2] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 98

[3] المرجع نفسه، ص 97

(المفاعلات) حوله (هنا نقصد زيادة ضغط المحاليل الكيمائية بمفاعلات أكثر تركيز) على حدّ قول (غاستون باشلار).

ويحدث أن يصيب الإنسان نوعٌ من الرغبة وروح المغامرة في اكتشاف الأسرار المدفونة أو المحجوبة داخل الأشياء، لامتلاكها قوة وتفوقا على الأشياء الظاهراتية، فيقول (باشلار) في ذلك: «هناك مكان واحد للعنصر الأكثر تفوقا فيما هو مخفي..»[1]، لم يهدأ بال عامر حتى أخذ يبحث عن طريقة ليفتح الصندوق «ذراعي تندفع إلى قبة الصندوق الأول جسرا من الله إلي مبسوط خلقه.. قبَّةُ الصندوق بوابة ثقيلة..»[2] فبحث عامر عن كيفيّة فتح الصندوق ولم يجد إلاّ لفّ ذراعه على قبّة الصندوق، فكانت أَشْبَهَ ببوابة ثقيلة، وثِقْل قبة الصندوق لوحده، جعله يتأمل قيمة ما يحمله الصندوق من كنز ومجوهرات، وأنه جسر من الله أنزله على الشيخ، فكانت أشبه بِهِبَةٍ إلهية لا تُعدُّ ولا تُحْصَى من الكنوز والأسرار.

ولا أحد يفتح السّر (الصناديق السّبع) سوى عامر، فهو صاحب السّر، يقول جدّه في كل مرة «والله إن هذا الولد مبارك..»[3]، ويجب أن يكون هو صاحب السر وصاحب شرف فتحه فكما يقول باشلار « إنّ القوة التي تفتح وتغلق يجب أن تكون قّوة الحياة، وهي إمّا قوة إنسانية أو حيوانية..»[4] ، وعامرُ مكلّفٌ بذلك لأنّه "الولد المختار" مختلف عن البقية، وصاحب السر كما تنبأ به جده يوم ولادته.

مادام يجب أن تكون قوة إنسانية هي من تفتح السر (الصندوق)، فقد تكفَّل عامر بفتحه بهدوء وحذر « يفتح الصندوق فمه مثل طفل صغير يبتسم في وجه أمه.. ينجلي أول السر.. طوابق من الأوراق، كتب ومخطوطات.. محيط من الحروف يصرخ حبرها دما نديّا من

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 99
[2] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 49
[3] المرجع نفسه، ص 12
[4] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 94

هاتيك الأقلام.. وصنوف المعارف والعلوم..»[1]، فتح الصندوق بمثابة فتح باب الحلم، وعالم لا نهائي، يشمل العالم بأسره، مما يتيح للإنسان أن يطفح خياله، ويحلم بقيم الألفة المتأتية ويضرب الخيال بذاكرته في عوالم واسعة يشعر معها الإنسان وكأن الكون كله بين عينيه ويديه، فالخيال أكثر خصوبة دائما في التجربة[2]، كذلك الصورة أقوى من الاستعارة، فهي –الصورة- أصدق في تعبيراتنا وفي خيالنا وذاكرتنا.

ونستطيع القول أيضا أنّ الصناديق (أو العلب) تحمل أسرارا في داخلها، وفتحها يعني أنّ بابا واسعا فُتِح للتّوِ، باب واسع أشبه بعالم جديد، قبل ولوجها أو فتحها (الصناديق) وهي مغلقة تكون شيئا من الأشياء موضوعة في زاوية ما، مدفونة في مكان، لكن بمجرد العثور عليها وفتحها، تَشِعُ نوراً ساطعا وضياءً ، وفي تَفَتُّحَها نعيش تجربة البياض[3]، وهذا ما حصل مع عامر، فرأى الصندوق يُفْتَح كما يفتح طفل صغير فمه في وجه أمه، ونحس معه بهذا النور والبياض والدهشة معا في موقف مثل هذا، يعيش الإنسان تجربة البيا ض وهو مُقْبِلٌ على شيء خيالّي، أو معجزة يراها تَتَجلي في وجهه ويحصل هذا أمام أشياء لها ألفة غير عادية بالنسبة له (الإنسان الحالم) فخياله ينساب في أحلام يقظة جارفة.

ويضفي الخيال على أماكن (وأشياء) تتمتع بالألفة لدى الإنسان الحالم صفة إنسانية، فالصندوق بمكانته لدى عامر، وحامل لقيمة الألفة، اكتسب صفة التَّبَسُّم، التي تخصّ الإنسان وليس الأشياء والجمادات، على سبيل تشخيص الصّندوق ليغدو إنساناً يفتح فّمه، لكن صفة المبالغة في الحلم التي يكتسبها من خلال الخيال والذاكرة، تجعل صورة الأشياء (التي لديها قيمة أليفة قوية) تكسب صفات وأوصاف خيالية وإنسانية.

---

[1] مبروك دريدي مرجع سابق، ص 49

[2] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 99

[3] المرجع نفسه، ص 93

بمجرد فتح الصّناديق قال عامر: "انجلى أوّلُ السّر.."، هنا انتهى الجدل تماما وحالة الخوف والهلع التي عاشها (عامر) قبل فتح الصندوق، ورأى فيها طوابق من أوراق مكدّسة فوق بعضها، وكتبا ومخطوطات تحمل حروفا لا متناهية وصنوف معارف وعلوم، انخرط عامر في الحلم مع هاته الأشياء وساده جّو من اللّهشة والجِدَّة، ونسي العالم أجمع من حوله «لأنه بمجرد فتحها فإنّ الجدل ينتهي تماما، يُلْغي الخارج بضربة واحدة.. فلا يعود للخارج معنى»[1]، فانجرف (عامر) وراء صور الأوراق طوابق فوق بعضها، طوابق علوها مرتفع، والكتب والمخطوطات موضوعة وكأنها تحمل سحرا وعالما داخلها، والحروف داخلها (الكتب والمخطوطات) يصرخ حبرها دما نديّاً، كّل هذا انفتح في وجه (عامر)، عالم متناهي في الصغر أضحى يضاهي عوالم متناهية في كبرها « وحتى الأبعاد المكعبة تفقد معناها وذلك لأنّ بُعْدًا جديدا، هو بُعْدُ الألفة، انفتح للتو»[2]، فالإنسان الحالم والقادر على الحكم في مجال قيم الألفة، يرى الأشياء من حوله بنظرة عميقة لها ومن زاوية قيم الألفة للشيء، ويصير لمكان الألفة أو الأشياء الأليفة (بالنسبة له) سحرا وصورة خيالية ينسجها في ذاكرته، ويمكن أن يَحْتَلَّ هذا البُعْدُ بُعْدا لا نهائيا حسب رأي (غاستون باشلار).

وقد تكون الصناديق مشحونة بأشياء غير معروفة وأشياء خيالية بمجرد فتحها يُفْتَح معها باب الحلم، وفرضيات لعالم غير متناهي في الاتساع، فينخرط الحالم (فاتح الصندوق) في الحلم وتتفاعل ذاكرته مع الصندوق وتخيّل الأشياء داخله كنوزا لا متناهية ولا حصر لها في العالم الفسيح، عالم الخيال الذّي يكون من نسيج ذاكرة وحلم الإنسان في مكان الألفة. تساءل الجميع من هم حول الصناديق «ماذا يوجد فيها..»[3]، فكان أن رأوا كنوزا ومجوهرات لا تُعدُّ ولا تُحْصى، قال لهم (عامر): « تقول مالا وثروة لا تُعدُّ ولا تُحْصى..

[1] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 97

[2] المرجع نفسه، ص 97

[3] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 49

سبائك من ذهب خالص فّواح بصفرة هائجة.. أغمضت هاربا من دهشتي»[1]، عالم لا متناه يحمل كنزاً عظيما وجواهر لا تُعدُّ ولا تُحْصى، هنا انخرط (عامر) في الحلم مع الذهب والجواهر التي في الصندوق، فأُلْفةُ الصندوق جعل ما بداخله عالما وروحا بعدما كان الكنز مُتخفِّيا داخلها، ها هو يخرج إلى النور ليحمل للحالم صورة جامحة لا متناهية، فيْنَخرِطُ الحالم مع صورة الكنز ليتشكّل تفاعل على مستوى الذاكرة والخيال، هذا التفاعل يتيح للحالم أن يحلم في هناءة وألفة متأتية، وتكون الجواهر التي في الصناديق أو العلب «مشحونة بعناصر غير معروفة ومتعدّدة الإمكانات، وهي تُصْبِحُ مرة أخرى أشياء خيالية، تتولّد عنها فرضيات وأحلام، وتنخرط في العمق، هاربةً من ذاتها إلى عدد غير متناهٍ من الكنوز الأخرى»[2].

اصطفت الصناديق السبعة معا بعضها البعض أمام (عامر) وصنعت عالما يحمل الكثير من الأحلام وتحفيزا للخيال عبر صورة الكنوز، وما تحمله داخلها من كنوز ومجوهرات لا حصر لها، وكلّما كانت الكنوز في صناديق مخبأة أو مدفونة، تصبح الصناديق شيئا من الأشياء، ولا تظهر قيمة الألفة إلاّ في الخيال لصورة الصّندوق وما يحمله من سرٍّ وكنزٍ، «في الصندوق قنطار ذهب بحاله.. مئة سبيكة في الواحدة كيلوغراما تماما.. صناديقك كاملة تحمل ذهبا.. عدا الأول والأخير.. كل الصناديق ذهبا.. خمسة قناطير في كفّة البصر.. مال داهم وكنز خطير»[3]، وحين يظهرالصندوق تزيد أُلفَتَهُ ويتيح للإنسان الحالم أن يحلم في هناءة متأتيَّة فـ « كُلُّ أُلْفةٍ تختفي عن الأنظار»[4]، واختفاؤها هذا إنَّما هو للحفاظ على قيمتها بعيدا عن أَعْيُنِ اللُّصوص، لذلك تبقى الصّناديق مَخْفيَّةً مُغْلَقةً ، ذلك «أنَّ هناك دائما

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 49

[2] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص99

[3] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 49

[4] غاستون باشلار، مرجع سابق ص 98

أشياء في العلبة المغلقة أكثر من الأشياء في العلبة المفتوحة إنّ تحديد الصور يقتلها»[1]، وذاك التقوقع داخل الصندوق هو ما يجعلها تكسب ألفة لا نظير لها وتتيح للحالم أن يحلم بهناءة.

بقي الصُّندوق الأخير (الصندوق السابع)لم يَتم لْمسهُ لأنَّ فيها أشياء تَخُصُّ جدَّه، بقي محافظا على السّر الموجود داخله، وذلك حين قال: « في الصندوق السابع أمْر جلل.. أمر ثقيل خطير.. وثائق ومخطوطات بأختام الثّورة وقادتها.. وفي جَيبٍ صغير منه وصيّةُ جدِّي»[2]، وبقي هذا السرُّ محفوظا في الصندوق السابع لما فيه من كنزٍ خطيرٍ، فالصّناديقُ السُّبع تحمل كل واحدة منها على كنز أوراق ومجوهرات وذهب، مخطوطات وأوراق طوابقٌ فوق بعضها البعض، كّل سرٍّ له صندوقه الخاصّ، وهذا السرُّ المطلق المحروس بعناية مستقِلٌ عن كل دينامية، وتتحقَّقُ هنَا الحياة الأليفة وتصنع جسرا مترابطا بين الذاكرة والخيال حسب رأي (غاستون باشلار).

4/ ثنائيّة "المتناهي في الصّغر" و"ألفة المتناهي في الكِبر":

يُمكنُ معاينة كّل نوع على حدة على النّحو الآتي:

أ. تشكّل العوالم المتناهية في الصّغر في رواية "في حضرة الماء":

يؤّسس (غاستون باشلار) من خلال ثنائيّةالمكانيّةالمتناهيّة في الصّغر لكوجيطو جديد هو: « **أنا أُصَغِّر العالم وأُقَزِّمهُ ؛ إذن أنا أمتلكه** » حيث يُفعِّل في هذه الثّنائيّة- العنصر الخيالّي المتناهّي في الصّغر القيمة الخياليّة، ليغدو كّل شيء في الوجود ذا قيمة، فيفتح (المتناهي في الصّغر)بابا للحلم والتّخيّل؛ أي تنشيط الذّاكرة، فيصبح الخيال نِتاُج الحقيقة

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 99

[2] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 499

(الموجوداتِ) يعمل العقل التّخييلّي على مُعاكسة العقل المُلاحظ؛ وذلك من أجل تشكيل الصّورة الكُليّة المقلوبة (انقلاب العوالم).

ويُمكن مُعاينة حضور العوالم المتناهية في الصّغر في رواية (في حضرة الماء) من خلال قول الرّوائّي: " لا أحد يعرف أنّ عينيه كواكب في مجّرة بعيدة رهيبة، خارطتها نبضٌ من قلوب الطّهارة (...) وكلّما تركتها تجتمع في صوته كجبّات سبحة تتتابع مجّرة كواكبها"[1].

يحاول الرّوائّي اختزال الكون وتصغيره داخل عين جدّه، حيث عَمِل على صناعة عالم كونيّ كامل، فيكفي أن نمتلك (خارطة الطّهارة) حتّى نتمكّن من السّفر في هذه المجّرة الرّهيبة، هكذا تمكّننا من خلال "العالم المَصَغَّر (عيُن الجدّ)" الانفتاح على العالم الواقعّي والدّخول إلى العالم الخيالّي، في استثماره لطاقات الأُلفة مع العوالم المُصَغَّرة، هذه العوالم الخاضعة الّتي تُولِّد في الإنسان وعيّا بالعالم (رؤية العالم)، الذّي ينبع من ذواتنا الحالمة، وبهذا نؤّسس لكوجيطو بَاشلاَرْي، يقول: " **أنا أعيشُ في عالمٍ متناهي الصّغر بصدق، إذن أنا أُقَوِّضُ العالم الخارجّي وأنفصل عنه**"، وقد يتحّول العالم المتناهي في الصّغر إلى بيت احتواء، فيتّم إسقاط العوالم المادية والمجّردة على الأشخاص، وذلك من أجل صناعة وخلق عالم مغاير تتماهى فيه العوالم المتناهيّة في الصّغر مع المتناهية في الكِبر، ويظهر ذلك جليّا في قول السّارد: " يرفع وجهه في قامتي وتشرق كّل أساريره كأنّما السّماء كلّها تسكن محيّاه..."[2]فالمتتبّع لهذا المقطع يلاحظ استثمار "السّارد" للشّعوذة الأدبيّة، وحاول تفعيل طاقاتها الجماليّة، فالرّوائّي ساحر تمكّن عن طريق عصاه السّحريّة (قلمه وأدواته اللّغويّة)، أن يُصغّر ويُقزِّم السّماء على نحو يمكن أن تُسقط فيها على "وجه الجدّ"، ليغدو عالماً موسَّعاً عليفه(العدسة المُكبِّرة (الانتباه) يحتوي السّماء؛ فيتمكّن الرّوائّي من خلال شعوذته الأدبيّة

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، 01.

[2] المرجع نفسه، 02.

من صناعة الحُلم؛ أي صناعة أوصاف أدبيّة تعمل على تصغير العالم وتقليصه، فيتّم دْمج العالم الكبير داخل العالم الصّغير.

ويُمكن أن نُعاين مجموع ا لأمثلة الواردة في الّرواية حول (المتناهي في الصّغر) على سبيل المثال لا الحصر على النّحو الآتّي:

تجليات المتناهي في الصّغر	الصّفحـــــــــة	ليّة التّأويل
- أحسّ الآن كأنّ رأسي سفينة نوح على أمواج أنفاس صدرك، أو كقارب يحمل "أودوسيوس" إلى معبد أفروديت...	ص 20	صَدُر الحبيبة مكانُ احتواء: يسكن العالم الكبير: (سفينة نوح، الأمواج، القارب، أودسيوس الخ...) داخل العالم الصّغير "جَسَدُ سميرة/ الحبيبة" = **اختزال العالم في جسد**
- دخل بكاء آسيا كهوف أذني	ص 25	تشخيص البكاء على أنّه شخصٌ يدخل كهوف الأذن، فيتشكّل الصّوت/ الإنسان المتناهي في الصّغر، لذا عندما نقرأ التّركيب السّابق (دخل بكاء آسيا كهوف أذني) فسوف نتجاوز ونتخطّى عتبة السّمع، ونلج عالم الخيال، فنجد أنفسنا مجبرين على السّماع بخيالنا، لذا فدخول "بكاء آسيا" إلى "الأذن"

		يحقّق معنى مزدوجًا: الإصغاء والمؤانسة، فيغدو الصّوت المتناهي في الصّغر أشدّ رهافة في بعده المزدوج

نقرأ في الجدول الآتي ّ تجليات المتناهي في الصّغر داخل رواية (في حضرة الماء) وتتبّعنا كيفيّة خروج الكبير من َرِحم الصّغير، حيث فَعَّل "السّارد"في النّماذج المنتقاة سابقًا الشّعوذة الأدبيّة، وحاولخلق فاعليّة جماليّة، يتجلّى مفعول السّحر اللّغويّ من خلال تصغير العالم وتقزّيمه داخل النّصّ السّرديّ على نحو يمكن لسفينة نوح أن تسكن وتسير فوق " صَدْرِ الحبيبة"، ويتّم –كذلك- تشخيص البكاء على أنّهشخصٌ قَزمٌ يُمكن أن يَدْخُل كهوف الأذن، فتغدو كلّ هذه الأشياء الكبيرة أو المتناهية في الكبر أشياء صغيرة بفعل اللّغة، يُمكن لها أن تستقّر في عوالم أصغر منها، فيتحوّل (جسدُ الحبيبة) و(الأذن) إلى عوالم موسّعة بفعل العدسة المُكبِّرة (الانتباه) يمكن لنا أن نستقّر فيها وأن نلج عوالمها ؛ فيتّم من خلال قوّة اللّغة دْمج العالم الكبير داخل العالم الصّغير.

بفاعليّة العوالم المتناهيّة في الكِبر وتمدّد الوجود:

يشير (غاستون باشلار) في عنصره الموسوم (**ألفة المتناهي في الكِبَر**) إلى إمكانية وقدرة (**أحلام اليقظة**) كتأمّل أصلّي، على أنْ ترحل بنا إلى عالم يحمل سمة اللاّنهائيّة والامتداد.

يتنبّه المتتبّع لرواية (في حضرة الماء) إلى اشتغال الرّوائي حول تقنيّة (العالم المتناهي في الكِبَر)، حيث تأخذنا أحلام اليقظة إلى عالم يحمل سمة اللاّنهائيّة، فيغدو حلم اليقظة حينها تأمّل أصلّي؛ ويمكن أن نُعاين هذه الفكرة في النّصّ الرّوائي الذّي أمامنا من خلال إحساس

"الجدّ" باقتراب أجله، فيقول: " وفي اللّيلة الأخيرة وقبل الفجر، دخلت عليه غرفته لأطمئن عليه، فوجدته مستغرقا في التّسبيح (...) وفجأة قال: بشرى...بنيّتي...نادي أمك وحسينة، سأرحل بعد قليل (...) كنت أظنّه مسافرا ...فعلت ما طلب منّي (...) ثمّ ذرف دموعًا وقال: دعوني أنام ...قلت له ...ألا تصلّي الفجر يا جدّي، قال ...سأصلّيه **هناك...هناك...هناك في السّماء...**"[1].

نلاحظ أنّ كلمة **(هناك)** التّي تَعَمَّدَ الجَدُّ تكرارها كتأكيد لفعل الغياب والرّحيل تُحدّد كيف أنّ المكان في **(الهناك)** يمتدّ إلى ما لا نهاية، حيث تتعطّش الأنا إلى مكانها الأليف العلويّ الأوّل باعتباره المكان الذّي تستقرّ الأنا فيه.

وهكذا، فإنّ الحياة (السُّكنى) والحالم يتموقعان ويستطيلان؛ إذ لا يمكن في عالم الحلم أن تظهر وتتجلّى الحياة كوجود مكتملٍ غير ناقص، وإنّما هي فارغة في بعض أجزائها، فتبحث عمّا يملؤها ويشحنها في (العالم العلويّ المستقرّ) وذلك حين قال الجَدّ: (سأصلّيه هناك...هناك...هناك في السّماء).

كما يتجلّى العالم المتناهي في الكبر من خلال قول السّارد: " كنت أرى منها كلّ حقول قريتنا هناك وسنابل القمح الذّهبي الذّي سمّته روما "مطمورها" ذات يوم، كنت في السّاحة الكبرى كلّ صباح أشرب فيه "الكابتشينو"..."[2]؛ يلاحظ المتتبّع لهذا المقطع أنّ صورة "السّاحة" تبدو أكثر قيمة عندما تتّ ؛ حيث تمّ التّعبير عن اتساع السّاحة من خلال الحالة النّفسيّة والتّوتّر الدّاخلّي الذّي تعيشه شخصيّة "دكتور عامر الجزائري"، فيدعونا السّارد إلى التّأمل واستثمار طاقات العدسة المكبّرة أي "الانتباه والتّركيز"؛ وذلك من خلال الجمع والتّآلف بين المتباعدات والمتضادات، حيث يمكننا أن نعيش معه تجربة **(تأمّل**

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، 16، 17.
[2] المصدر نفسه، ص 19.

الرّحلة)الّتي جَرت أحداثها بين برزخ الواقع (اليقظة) والحُلم (الخيال)، ويمكن أن نوزّع هذه الصّور على النّحو الآتي :

1- صورٌ أنتجها الواقع (المكان الخارجّي):

« - كان جبل الشوف يمتصّ كلّ زلازل الدّهشة بهزاتها الرّومية وأضوائها الثّلجيّة

- وسنابل لقمح الذّهبّي الذّي سمّته روما (مطمورها)
- أفتح عيني على روما الفرعونة بصلابة بنيانها وخطوط شوارعها التّائهة كأذرع أخطبوط يقيم في ظلمة اللّيل »[1].

2- صورٌ أنتجها الحُلم (المكان الدّاخلّي):

« - أغمض عيّني لدقيقتين أرى فيهما جدّي يصلّي.

- الرّبيع مبكّرا على صهوة الجرار يلّبي للحقول كحاج في مناسك القداسة.
- أمّي تدير قرص المطحنة الحجريّ على فلقته السفلى كزوجين على فراش الإنجاب.
- أهل الدّوار يصنعون سلسلة من دمائهم يسيّجون بها الأمان والفرحة
- الرّيح الصّباحيّة خيوط في يدّ الشّمس كالغزل تكبر لتصنع برنوسًا دافئا للقرية في عيد ميلادها المليون »[2].

تتعالق وتتضافر كلّ هذه الصّور الواقعيّة فيما تحمله من علامة **(الاتّساع)** في (المكان الدّاخلّي)، وبين هذا الإسقاط والدّمج تتشكّل الصّور المختلفة والمتنّوعة في عُمقِ **(المكان الدّاخلّي)**، ويمكن اختصار واختزال هذه الفكرة كما في المعادلة الآتية:

---

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 19.

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

اتّساع المكان الواقعّي (العالمّي) + عُمقُ المكان الدّاخلّي = فلسفة انّحاء الدّاخل مع الخارج وتشكّل المكان المزدوج

فإدخال تلك الصّور – السّابقة الذّكر – باتّساع مكانها داخل الفرد يجعلنا نعيش دراميّة هذه الصّور، والتّأسيس لصور دراميّة متّصلة في أبعادها الإيحائيّة **بالواقع والماء**، فيغدو **(البحُر)** -مثلا – **(مكاناً طائِيّاً)**، ويظهر ذلك في قول السّارد: " وأفتح عيني على روما الفرعونة بصلابة بنيانها وخطوط شوارعها التّائهة كأذرع أخطبوط يقيم في ظلمة البحر"[1]، فأصبح الواقع بتفاصيله المثيرة نوعًا من **(المكان المائّي)** حيث **(العُمقُ المطلق)** أي عُمقٌ تجاوز الحلم، فحجم العمق في الماء يساوي ما لا نهائيّة الحلم، ونستجلي هذا في المعادلة الآتيّة:

حجم العمق في المـــاء = لا نهائيّـــة الحلـــم

ح ع H_2O = ∞ + حـــــم

ويمكن نُعاين مجموع الأمثلة الّتي تقول العوالم المتناهيّة في الكِبَر، من خلال الجدول الآتيّ :

تجليات المتناهي في الكِبَر	الصّفحـــــــة	دلالة التّأويل
- سميرة...احذري أن تغرقي رأسي...احذري، سأغرق قلبك...وأصبحت أمواجها من	ص 20	تمضي السّاعات معَ مَنْ نُحب دون أن ننتبه، فيمتدّ المكان إلى ما لا نهاية ويغدو

[1] مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص 19.

فوقي ومن تحتي، ودخلنا الجنّة معًا، واهتزّ نسلي من كوكب الأرض كلّه.		"جسدُ سميرة" بحرًا عميقًا يعيش الحبيبُ بينَ مدِّه وجَزْرِه ، فيتحوّل "**جسدُ لحبيبة " إلى عُمقٍ مطلق.**
- أصبحتُ أبلغ من العمر ليلة	ص 20	يسكن العمُر في امتداده داخل ليلة واحدة في محدوديتها = **الكلّ داخل الجزء.**
- فتحتُ باب الشّقة، وكأنّي فتحتُ باب الحُلم، رجل في قامة باسقة، تنبت من أسفل رجليه، من جذعهما رهبة أعرفها، صدره مرتفع كربوة من الأعاصير الهادئة، ومن جيب القميص تطلّ قبضة من الشعر الأسود اللاّمع يضيء منها بعض الشّيب، جذع رقبته يرفع رأسًا شامخا توشحه غيمة من سمرته الخفيفة.. حين وقع بصري على فّمه المتوج بشارب أسود (...) اندفعت نحوه بكلّ قّوتي كأنّي أرى المسيح أو موسى.	ص 31	تسْكُن حياة كاملة خلف باب الحُلم. = **الكبير يخرج من رَحِم (باب) الصّغير**
- دخلتُ السّجن في سيجارة	ص32	تغدو السّيجارة بفعل الشّعوذة الأدبيّة عالما ممتدًّا واسِعًا يحوي عالم الشّخصيّة

		ويسكن فيها.

يُلاحظ المتتبّع لهذا الجدول كيف تتولّد العوالم الكبيرة من رحم العوالم الصّغيرة، وكيف أنّ العوالمالصّغير عوالم مُكثّفة مملوءة ومشحونة بطاقات الكبير.

المبحث الثّالث:جدليّة الدّاخل والخارج وتشكّل منطق اللاّزمن

يُفعِّلُ (غاستون باشلار)طروحاته النّقديّة بخصوص تشكّل الدّاخل والخارج كانقسامٍ جدلّي فعّالٍ موازٍ لجدليّة النعم واللا، من خلال مقالته المعنونة: " العالم كنزوة وكتصغير"[1]، فيغدو الخيال في العوالم المتناهية في الصّغر خيالاً طبيعيّا غيرُمصطنع (وإن كنّا أكثر دقّةً فهو يعيد البناء لصور جديدة) باعتباره الملكة الأساسيّة في تشكّلها (العوالم)، فَيؤَسِّسُ بذلك لكوجيطو بشلاريّ: "**أنا أتخيّل إذن أنا أبْنِي العالم وأصْنعُهُ**"، فكُلّما مارسنا التّصغير (تصغير العالم) بكفاءة أكبر، كلّما امتلكناه بشكلٍ مُطلق (الإمتلاك للحالم بالنسبة له هو الحميمية والهناءة المتأتيّة من المكان)، لتتشكّل فلسفة جديدة تقول بانبعاث الكبير من رَحِمِ الصّغير، حيث استطاع المتناهي في الصّغر وفق رؤيته الميتافيزيقيّة، أن يؤّسس لوعي جديد للعالم، انطلاقًا من محاولة إدراكه (العالم) بطاقات قليلة فتيّة وخلقِ صورة ذهنيّة شاملة، فيتّم تقويض المتعارف الثّقافّي الذّي يقول: القويّ يأكل الضّعيف، إلى القول بأسلوب بشلاريّ: الضّعيف الصّغير يسيطر على القويّ الكبير، فنعتبر بذلك أنّ المتناهي في الصّغر يقول حقيقة: الصّغير القويّ الذّي يحتّل الكبير الضّعيف (الصّغير يأكل الكبير).

[1] (P.E), P144- 214 نقلا عن: عماد فوزي شُعيبي، الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار، 1999، ص 269.

كما أشرنا –سابقًا- إلى أنّ (الكِبر) مقولة حلم يقظة فلسفيّة؛ إذ تتطوّر أحلام اليقظة وتنمو من خلال تكريسها لجميع المشاهد، إلاّ أنّها تُكّرس –في الوقت نفسه- مبدأ (الفخامة) وتُفعِّله، فيتّم إنتاج حالات داخليّة جديدة مغايرة للوجود والموجود؛ (تصنعه من جديد بصور مختلفة على مستوى وعي الحالم وتفعيل الذاكرة)، حيث يتمكّن حلم اليقظة من جعل الحالم يقفز خارج دائرة العالم ليسكن في عالم يتّسم باللاّنهائيّة والاستمراريّة، كما يتميّز بالتمدد والاتّساع.

وإذا حاولنا معاينة (صور المتناهي في الكبر)، و دورها الفعّال في بناء الصّور المختلفة، فإنّنا بهذا نتمكّن من الدّخول إلى " منطقة أنقى أنواع الفينومينولوجيا، أي الفينومينولوجيا الّتي لا تجعلنا بحاجة إلى انتظار ظاهرة الخيال حتّى تتشكّل وتستقر في صورة"، ويخلص (غاستون باشلار) إلى التّأكيد بفاعليّة (الخارج والدّاخل) باعتبارهما انقسامًا جدليًا، يُفعّلان جدليّة أكثر حدّة وهي جدليّة (النعم واللا)، الّتي تتحكّم في العالم وتمنح رؤى جديدة للأشياء.

وبهذا نؤكّد أنّ (فلسفة المكان) عند (غاستون باشلار) محاولة لصياغة وصناعة عالم مُتخيّل مفتوح جديد (العالم/ المكان المفتوح)، يتجاوز العالم المرئّي ويَقوّضُه (العالم/ المكان المغلق)، أي يحاول (باشلار) خلق عالم لا تَحّده حدود هندسيّة ولا تتحكّم فيه أبعاد مكانيّة، فهي محاولة (باشلارية) لصناعة وخلق عالم غير مقيّد يحكمه منطق اللاّزمن أي ينفر من الزّمن والمكان الماديّ، حيث تمكّن (باشلار) عن طريق ما أسماه انتقال الأنماط العريقة إلى خلق عالم موجود خارج عالمنا الواقعّي ... لا نراه ولا نلمسه... لكن نؤمن بحقيقةِ وجوده .

ونخلص في الأخير إلى التّأكيد أنّ رؤية (غاستون باشلار) كانت رؤية جديدة مغايرة، تناول فيها المكان من منظور فلسفّي جديد يقّوض فيه الحدود والزّمن، فيغدو المكان في الخيال (الباشلاريّ) نمطًا عريقًا باعتبار أنّه يشتغل بعيدًا عن الزّمن؛ أي مكان يقول بمنطق

اللاّزمنيّة كمقّوم أساسّي لنمط عريقٍ، ويُمكن أن نختزل هذه الرّؤية كما في المُعادلة الآتية التي تُقرِّب لنا صورة واضحة للمفهوم (الباشلاري) :

المكـانُ الخيالّي الباشلاريّ= منطق اللاّزمن + الانفلات المكانّي الواقعّي = النّمط العريق

يلاحظ المتتبّع لهذه المعادلة أنّ المكان (الباشلاريّ) **مكانٌ خيالّي منفتحٌ** بامتياز يتّسم بالاطلاقيّة والانفتاحيّة والانطلاقيّة، عكس **المكان المادّي الواقعّي** الذّي يتّسم بالمحدوديّة والانغلاقيّة.

خاتمة:

من جملة ما خرجنا به في بحثنا –بتوجيه من الأسئلة المركزيّة للأهداف المرجّوة- أنّ المكان عند غاستون باشلار عرف رؤيّة خاصّة مغايرة للتصوّر المرسّخ والمُكرّس في ثقافتنا، إذ تعمّد من خلال كتابه " **جماليات المكان**"، أن يُصوّر لنا مكانًا جديدًا لا نُدرك ماديته إلاّ من خلال أُلفته الّتي نعيشها، وهو المكانُ الخياليّ بفيادة اللاّزمنيّة، حيث يتشكّلُ (المكانُ الخياليّ) من خلال طروحات نقديّة وإشكاليات معرفيّة متعدّدة، تمنح فرصًا مختلفة ليتظافر ويتعالق العالم الواقعيّ الحسّي بالعالم الخياليّ الحلُميّ؛ وذلك من أجل خلق علامة سرديّة مغايرة ومتفرّدة، **ومن النّتائج المتوصّل إليها:**

- تشكّل البيت كجسد وروح، باعتباره الرّحم الأوّل الذّي يحتضن تفاصيلنا ويمنحنا الإحساس بالألفة (الدّفء الأصلّي).
- توصّلنا إلى أنّ (غاستون باشلار) في رؤيته الجديدة للمكان، حاول خلق لُعبة جديدة للوجود، لُعبة لغويّة تجعل من الشّعوذة الأدبيّة آليّة جديدة لصناعة الحلُم.
- فاعليّة "الشّعوذة الأدبيّة" وقدرتها على نَهج العالم الكبير داخل العالم الصّغير.
- توافق العالم المتناهّي في الكِبر مع العمق الأليف للوجود.
- استثمار كلمّتي (واسع) و(فخامة) في الخطاب السّرديّ يزيدُ من قوّة الانفتاح ويُفعّل لا نهائيّة المكان الأليف.
- تفعيل "المسح التّحليلّي" لآليّة اللاّوعي البيّتي، وقُدرته على تحقيق سعادة الفرد وإنسانيته، وذلك من خلال وضَع التّحليل النّفسّي الإنسانَ موضَع حركة، وتقّويض فكرة السّكون، أي الدّعوة إلى العيش خارج مقصورات اللاّوعي، وتجاوز الذّات للولوج إلى عوالم الحياة،بهذا نصنع مصيرًا جديدًا خارجيًا للإنسان الدّاخلّي الذّي يسكننا، انطلاقًا من مسح أغلب الأماكن الّتي ساعدتنا في الخروج من ذواتنا، وصناعة **ذاتٍ ديناميكيّة متحرّرة انطلاقيّة.**
- مُساهمة الحُلم بالارتفاع (الاستقطاب العموديّ) في خلق مشاريع ذهنيّة رفيعة.

- مُساهمة الحُلم بالعُمق والأسفل (الاستقطاب السُفلّي) في مُعاينة الدّاخل في جَوْفيته وحيويته الكامنة.
- توصّلنا من خلال بحثنا إلى أنّ الإنصات إلى المكان الدّاخلّي، يولّد لغة تحتفي بالمكان الخيالّي المغاير للمكان السّائد المرئّي؛ وذلك انطلاقًا من استحضار عالم التمثّلات الذّهنيّة والتّخييليّة.
- توصّلنا إلى أنّ (الخيال والحلم) هي بؤرة اشتغال مركزيّة عند (غاستون باشلار)، حيث جعل من الحُلم المُكوِّن الأساسّي لصناعة (المكان الخيالّي) في بُعده الانطلاقّي واللاّنهائّي.
- استنتجنا أنّ (شاعريّة المكان) عند (غاستون باشلار)، تفيض شعريته السّرديّة حين يتّم قولها ، فتتعالق الفاعليّة النّصيّة (الرّوائيّة) مع الفاعليّة الخياليّة، حيث يتّم تحريكُ المكان تحريكًا لغويًا واسعًا لا تَحُدّه حدود، فيتجاوز السّارد –حسب تصوّر غاستون باشلار- في اشتغاله اللّغوّي "المكان" باعتباره فضاء يمتلئ بالموجودات، مُكتسبه سمة الانفتاحيّة والاستمراريّة واللاّنهائيّة.

وفي الأخير تبقى قراءتنا ورؤيتنا محاولة اكتشاف لفاعليّة المكان الخيالّي في حياتنا اليوميّة، وفي تجاربنا الإبداعيّة السّرديّة منها على وجه الخصوص، وستتوسّع –إن شاء الله- مع جهود الباحثين، الذّين نرجو أن نكون قد فتحنا لهم باب الحَفْر في طروحات (غاستون باشلار) ، وقراءاته الثّاوية بحفريّة، **فالمكانُ واحدٌ وطريقة إدراكه مختلفٌ ومتعدّدٌ.**

المُلحق

لمحة موجزة عن الكاتب:

الاسم: مبروك، اللّقب: دريدي، من مواليد 02 ماي 1978 بسطيف، تدّرج بالتّعليم منذ 1985 حتى تحصّل على شهادة البكالوريا سنة 1996 درس بجامعة فرحات عبّاس بسطيف وحصل فيها على شهادة اللّيسانس سنة 2001، ليكمل بعدها ويحصل على شهادة الماجستير في الأدب العربّي في 2005بجامعة قسنطينة، ثمّ على الدّكتوراه سنة 2014 ثمّ التّأهيل الجامعّي عن مجملالأعمال البحثيّة والعلميّة يوم 02 جانفي 2016 بجامعة سطيف، دخل مجال التّدريس الجامعّي منذ 2007 ، ويدّرس حاليابكليّة الآداب واللّغات بجامعة الدّكتور محمّد لمين دباغين – سطيف2-، برتبة: أستاذ محاضر أ.

شارك في العديد من الملتقيات العلميّة الوطنيّةوالدّوليّة نذكر منها:

- الملتقى الدّوّلي "النّصّ والمنهج" بمنشور عنوانه: القصّة الشّعبيّة في دائرة الاتّصال، جامعة البويرة 2008، الجزائر.
-الملتقى الدّولي "الهويّة والمتخيّل في الخطاب الأدبّي المعاصر" المنعقد بجامعة جيجل يومّي: 03/ 02 ديسمبر 2012، الجزائر، عنوان المداخلة: المتخيّل في القصص الشّعبّي
- الملتقى الوطني "الشّعر الشّعبّي واقع وآفاق" المنعقد بكليّة الآداب واللّغات، جامعة باتنة، الجزائر، بتاريخ: 11 و12 مارس 2013عنوان المداخلة: نصّ القصيدة الشّعبيّة والثّقافة؛ تجديد القراءة.

ندوة-وطنيّة: "أصدقاء الثّورة الجزائريّة"، المنعقدة بكليّة العلوم الاجتماعيّة جامعة سطيف2، الجزائر، بتاريخ: 10 فيفري 2014عنوان المداخلة: إنسانيّة الثورة الجزائرية وشاعريّة الإنسان؛ نماذج من نصوص سليمان العيسى.

أهّم منشوراته:

1-كتاب دراسّي عن القصّة الشّعبيّة الجزائريّة بعنوان "القصّة الشّعبيّة في منطقة الهضاب"، صادر سنة 2011بالجزائر، عن وزارة الثّقافة الجزائريّة (سطيف).

2-كتاب جماعي عن المقاومة الجزائريّة "المقاومة الجزائريّة عبر العصور"، وآخر بعنوان "السّؤال عن الهوية" سنة 2016، أيضا "الثّقافة والمثقف العربّي" سنة 2017.

3- قصّتان شعبيتان للأطفال (بقرة اليتامى/ أحمد ومحّمد) صادرتان عن وزارة الثقافة الجزائر، سطيف 2015.

4-كتاب منشور عن جائزة الطيب صالح العالميّة (بحث مجاز للدّورة الثّامنة 2018)، بعنوان المكان في النّصّ السّرديّ العربّي؛ البنية والدّلالة.

5- رواية منشورة عام 2018 بعنوان: وادي الجّن، فصل من سيرة فريد الجحش، عن دار الجزائر تقرأ، الجزائر، 2018.

بالإضافة إلى العديد من المقالات العلميّة والمشاركة في الملتقيات الوطنيّة والدّوليّة.

الجوائز:

1- حائز على جائزة الشارقة للإبداع العربّي – الإصدار الأوّل- للدّورة التّاسعة عشرة 2016، عن رواية بعنوان " في حضرة الماء".

2- حائزعلى جائزة الطّيب صالح العالميّة للإبداع الكتابّي في دورتها الثّامنة 2018؛ فرع الدّراسات النّقديّة عن دراسة بعنوان: المكان في النّصّ السّرديّ العربّي؛ البنية والدّلالة.

الملخّص:

يطرح التّاريخ السّرديّ العربيّ عامة، والجزائريّ خاصّة وهو يُعلن ميلاد تجارب سرديّة معاصرة جديدة، أسئلة متنوّعة وشائكة، منها: كيف تحوّل السّارد الجزائريّ في كتابة نصوصه من المكان "**المادّي الواقعيّ**" إلى المكان "**الحُلميّ التّخييليّ**"؟ وكيف تحوّل في هندسة المكان الرّوائيّ من التّفاصيل المكانيّة الواقعيّة إلى صناعة أمكنة وهميّة قد تتماهى في الكِبر أو في الصّغر؛ وذلك من أجل خلق غاية جماليّة في التّشكيل السّرديّ الجزائريّ. وكيف استثمر طاقات (الشّعوذة الأدبيّة) –حسب تصوّر غاستون باشلار- في الممارسة الكتابية السّرديّة الجزائريّة؛ وذلك من خلال تفعيل **الثّنائيات المكانيّة"** -التي طرحها "غاستون باشلار"- في النّصّ السّرديّ الجزائريّ، والتي نُحصيها فيما يأتي **ثنائيّة البيت من القبو إلى العلية، ثنائيّة البيت والكون، ثنائيّة الأدراج والصّناديق، ثنائيّة المتناهي في الصّغر وألفة المتناهي في الكِبر**، لذا نُحاول في مُذكّرتنا دراسة كلّ هذه الثّنائيات وقراءة العوالم المتناهيّة في الصّغر وألفة العوالم المتناهيّة في الكِبر وتتبّع تغيّرات المكان وتجلياته داخل النّصّ السّرديّ الجزائريّ، ومُعاينة تفعيل السّارد الجزائريّ –من خلال رواية "**في حضرة الماء**" **لمبروك دريدي**- لطروحات "غاستون باشلار" المكانيّة في نصوصه السّرديّة.

الكلمات المفاتيح: النّصّ السّرديّ، المكانُ السّرديّ، المكانُ الواقعيّ/المكانُ التّخييليّ/ الحُلميّ.

Résumé :

L’histoire de la narration arabe en général et algérienne en particulier, soulève des questions diverses et difficiles, en annonçant la naissance de nouvelles expériences narratives contemporaines, par exemple : comment le narrateur algérien s’est transformé dans ses textes du lieu « concret réel » au lieu « imaginaire fictif » ? comment il s’est transformé dans l’architecture du lieu romancier des détails spatiaux réelsà la construction des lieux fictifs qui peuvent s’identifier dans leur taille, pour créer l'hétérogénéité linguistique dans la formation narrative

algérienne. Et comment il a investi les énergies (la sorcellerie littéraire), selon le concept de Gaston BACHELARD, dans la pratique de l'écriture narrative algérienne, et cela à travers la stimulation des « dichotomies spatiales », proposées par « Gaston BACHELARD », dans le texte narratif algérien, dont on peut les citer comme suit : la dichotomie de la maison du sous-sol jusqu'au grenier, dichotomie de la maison et l'univers, dichotomie des tiroirs et casiers, dichotomie de l'infinitisme.

Pour ce faire, nous tentons dans notre thèse d'aborder toutes ces dichotomies, suivre les changements du lieu et ses formes dans le texte narratif algérien et prévisualiser la stimulation du narrateur algérien, à travers le roman « في حضرة الماء » de Mabrouk DRIDI, des propositions spatiales dans ses textes narratifs.

Mots clés : texte narratif, lieu narratif, lieu réel, lieu fictif/imaginaire.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

I. المصادر:

1- مبروك دريدي، في حضرة الماء، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربيّة المتّحدّة، ط 1، 2016.

II. قائمة المراجع العربيّة:

1- إبراهيم الكوني، المجوس، الدّار الجماهيريّة، طرابلس، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ج1، 1991.

2أحمد اليبوري، في الّرواية العربيّة (التّكّون والاشتغال)، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، دار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000

3- أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤّسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001

4-إلياس خوري، الذّاكرة المفقودة (دراسات نقديّة)، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1982

5- حسن بحراوي، بنية الشّكل الّروائي، (الفضاء، الّزمن، الشّخصية)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1999

6- حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط1، 1987

7- حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2003

8- حنان محمد موسى: الزمكانية وبنية النص الشعر المعاصر، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص17

9- خالد حسين، شؤون العلامات (من التّشفير إلى التّأويل)، دار التّكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2008

10- خليل الموسوي، آفاق الرواية بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية، مطبعة" اليازجي"، دمشق، سوريا، ط1، 2002

11- رومر، لانداو، ماهي النسبية؟، دار ميم للطباعة والنشر، موسكو، ط5، سنة 1983

12- سعاد سعيد، سيكولوجيا الأدب (الماهية والاتجاهات)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، د.ط، 2008.

13- سعيد بنكراد، السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2008

14- سعيد يقطين، قال الرّاوي البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبيّة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط 1، 1997

15- سليمان كاصد، عالم النص(دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي النشر والتوزيع، الأردن،(د.ط)، 2003

16- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، الدار التّونسية للنّشر، دط، دت.

17- سيزا القاسم، بناء الروائية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) 1984، ص103

18- سيزا قاسم، القارئ والنّصّ، العلامة، الدّلالة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، د ط، 2002.

19- صلاح صالح، الرّواية العربية والصّحراء، وزارة الثّقافة، دمشق، د ط، 1992.

20- صلاح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997

21- طاهر عبده مسلم، عبقرية الصورة والمكان (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002

22-عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشّعري الحداثوي والصّورة الفنيّة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط 1، 1990

23- عبد الرحمن منيف، الكاتبوالمنفى، المركز الثّقافي العربي للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط4، 2007

24-عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط9، 1993

25- عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، ط1، 1987

26- عبد العزيز شبيل، الفّن الّروائي عند غادة الّسمان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1، دت.

27-عبد القادر الرعي، الصّورة الفنيّة في النّقد الشّعري (دراسة في النّظرية والتّطبيق)، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط 1، 2009.

28- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998

29-عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة (تأسيس النّظرية العامة للقراءة الأدبيّة)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، د ط، د ت.

30- عثمان بدري، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986

31- عماد فوزي شعيبي، الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1999

32- غادة الإمام، غاستون باشلار، جماليات الصّورة، التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010

33- غالب هلسا، المكان في الّرواية العربية، الّرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1981

34- محبة معتوق: أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، ط1، 1991

35- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي تونس(د.ط)، (د.ت).

36- محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر (دراسة في التشكيل و الإيديولوجية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993

37- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، 2010

38- محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفسلفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1987

39- محمد علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط2، 1984

40- محمد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط03، 2000

41- مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النّصّ الأدبي (تضاريس الفضاء الّروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، مصر، ط 1، 2002 .

42- مرشد أحمد، البنية والدّلالة (في روايات إبراهيم نصر الله)، المؤّسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005

43- مشرفة علي مصطفى، النسبية الخاصة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، دون طبعة، 1945

44- مصطفى التواتي، دراسة في رواية نجيب محفوظ (اللّصّ والكلاب، الطّريق، الشّاذ)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008.

45-مصطفى الكيلاني، الّرواية والتّأويل (سردية المعنى في الّرواية العربيّة)، أزمنة للنّشر 45-والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009

46- مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات، دار الهلال، بيروت، لبنان،د.ط، 2000

47- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997.

48- يسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986

49- يسين النصير، الّرواية والمكان (دراسة المكان الّروائي)، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2010

50- يمنى العيد، الّرواية العربيّة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998

51-يمنى العيد، في معرفة النّصّ (دراسات في النّقد الأدبي)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1983

52- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، لبيروت (لبنان)، د.ط،د.ت.

III. قائمة المراجع الُمترجمة:

1- إدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية، القاهرة، د.ت.

2- أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، مج (A-G)، تر. خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

3- اينشتاين، ألبرت وأنفلد، ليوبولد، تطور الفيزياء، ترجمة علي المنذر، أكاديميا، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1993.

4- اينشتاين، ألبرت، النظرية الخاصة والعامة، تر:رمسيس شحاتة، مر: محمد مرسي أحمد، دار النهضة، القاهرة، دون طبعة، 1965.

5- باليبار، فرانسواز: أينشتاين غاليلو ونيوتن (المكان والنسبية)، تر: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، سنة 1993.

6- بيرسي لوبوك، صنعه الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000.

7- تزفيطان تودروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

8- جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الّروائي، تر: عبد الّرحيم حزل، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2002.

9- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية العربية، تر: محمود الربيعي، دار عرب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000.

10- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الّدين صبحي، مؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، دط، 1987.

11- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، ط3، 1987

12- مجموعة مؤلفين، جماليات المكان، تر: سيزا قاسم وآخرون، الدار البيضاء، ودار قرطبة، لبنان، ط1، 1988.

13- هنري جيمس، الفّن الّروائي، نظرية الّرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1971.

14- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي، تر: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.

15- سيسل دي لويس، الصّورة الشّعريّة، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، دار الّرشيد للنّشر، العراق، 1982.

16- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005.

IV. قائمة المراجع الأجنبيّة:

1- Gérard, Genette, Figures 2 ,Editions du Seuil , 1969.

2- Greimas et courtés : Dictionnaire raisonné du langage ed, Hachette, paris.

3- Moles et E.Rhoner : Psychologie de l'espace, cas terne, Paris, 1972

4- Roland Bourneuf et real Ouellet: l'univers du roman, P, UF, 1972

5- Youri lotmane, la structure du texte artistique trad, Française Anne fourier et autre ed Gallimard, 1973.

II. المعاجم والموسوعات:

1- ابن منظور، لسان العرب، مج6، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، تحقيق، ابراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1998.

2- جميل صليبا، المعجم الفلسفي (عربي، فرنسي، إنجليزي، لاتيني)، بيروت، لبنان، د.ط، 1994.

3- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، باب النون تح: علي بشري، دار الذكر للطباعة والنشر، د.ط، 1994.

4- عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفسلفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1984، ج11

5- مجمع اللغة العربية، معجم ألفاظ القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة، ط2، 1989.

6- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2007.

- الإهداء
- كلمة شكر
- مقدّمة

الفصل الأّول: الجهاز المفاهيمّي النّظريّ

المبحث الأّول: تجليات المكان الّروائّي.....**.....**ص02

1- مفهوم المكان.....ص02
2- تشكّل نسبيّة المكان في فِكر أنشتاين.....ص09
3- تجليات المكان الّروائي وفاعليّة المضمون الّسرديّ.....ص13

المبحث الثّاني: الّدراسات المكانيّة..تنظيراتٌ تأريخيّة.....ص25

1- الّدراسات المكانيّة الغربيّة.....ص25
1.1 : المكان والّسلطة.....ص25
2.1: سُلطة الواقع والخيال وتشكُّل شاعريّة المكان.....ص26
3.1 التّقاطب المكاني.....ص30
2 الّدراسات المكانيّة العربيّة.....ص39
3-فاعليّة الّدلالة الأدبيّة للمكان.....ص47

الفصل الثّـاني: تشكّل الثّـنائيات المكانيّـة في فِـكر "غاستون باشلار"

ملخّص الرّواية.....ص 55

المبحث الأوّل: العنوان التّـركيبّي؛ رؤية في طبيعة التّـشكّل السّرديّ الدّريديّ....ص 56

1بوّابة الإغراء المائيّـة وتشكّل العوالم الصّوفيّـة في رواية "في حضرة الماء".....ص56

المبحث الثّـاني: فلسفة المكان في التّـصّور الباشلاريّ.....ص58

1- ثنائيّـة انتقال البيت من القبو إلى العلية.....ص58

2-ثنائيّـة البيت والكون وتشكّل حميميّـة المكان.....ص65

أ. فاعليّـة الخيال وتشكّل البيت الحُـلمّي (الخيال بيتُ الوجود).....ص71

3- ثنائيّـة الأدراج والصناديق وألفة الأماكن المغلقة.....ص73

4- ثنائيّـة "المتناهي في الصّغر" و"ألفة المتناهي في الكِبر".....ص86

أ. تشكّل العوالم المتناهية في الصّغر في رواية "في حضرة الماء".....ص86

ب. فاعليّـة العوالم المتناهيّـة في الكِبر وتمدّد الوجود.....ص89

المبحث الثّـالث جدليّـة الدّاخل والخارج وتشكّل منطق اللاّزمن.....ص94

خاتمة.....97

الملحق.....99

ملخّص البحث.....102

قائمة المصادر والمراجع.....104

فهرس المحتويات.....112