الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح بورقلة

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

"جمالية المكان "

في رواية " فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص : أدب جزائري معاصر

أعضاء لجنة المناقشة:

أ د: أحمد موساوي	رئيسا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة
د : العيد جلولي	مقررا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة
د : عبد الحميد هيمة	مناقشا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة
د : عيسى بريهمات	مناقشا	جامعة الأغواط

إعداد الطالب :
*** عمارة حسين**

إشراف الدكتور:
*** جلولي العيد**

الموسم الجامعي
2010-2011م
1431- 1432ه

الإهـــــــــداء

بـدءا حمدا **لله** الذي أنعم و قـــدَر

أبـدا صلاة علـى أفصح **نبيَ** عبَر

دوما **لوالـدة** سهـرت **ووالد** كبَـر

حتما **لولـــد** أحسن و **زوج** صبـر

قطعا **لأستـــاذي** و **لمن** بالعلم نـوَر

أهدي ثمرة هذا الجهد والله أسأل القبول

* حسين عمارة *

تمهـ . يـ . ـد

المكان في السرد الروائي

يعيش الإنسان في رحم أمه لأجل معدود، ثم يخرج إلى الحياة باكيا، بعد أن يقذف به الرحم ن موطنه الأول ن خارجا ، لتلتقطه وتستقبله الحياة على سطح الأرض موطنه الجديد و الأكبر، ليعيش فيها أجلا محدودا ؛ شقيا أو سعيدا لتعيده هي الأخرى بعد موته إلى بطنها ، فعلاقة الإنسان بالمكان تكون إذا قبل وأثناء وبعد الميلاد ، وهذه العلاقة لا يتعاطى معها الإنسان ماديا فقط ، بل تتعدى ذلك بكثير إلى علاقات غير حسية متداخلة ومتشابكة لتخلق معقدة؛ نفسية ، وفكرية واجتماعية وأخلاقية وأيديولوجية كانت ولا زالت إلى اليوم محل اهتمام الفلاسفة ومجال بحث المفكرين على اختلاف مشاربهم ، وتنوع مصادر ثقافاتهم ، وكذلك كان الشأن بالنسبة لأهل الفن ، و نخص منهم بالذكر الأدباء والشعراء والنقاد المعاصرين الذين أولوا اهتماما خاصا بالمكان ، فنظروا إليه من زوايا متعددة وفهموه برؤى مختلفة ومتحررة في كثير من الأحيان من قيود الواقع وضيقه فنشأ ، عندهم مصطلح "الفضاء" الذي يعبر عن المكان اللامتناهي الذي يشمل كل الموجودات بما في ذلك المكان والزمان وما يحتويان .

وسيقتصر بحثنا هذا تحديدا على جمالية المكان في دنيا الأدب وفي عالم الرواية على الخصوص ، على اعتبار أن المكان بات يشكل أحد أهم ركائز بناء الـرواية ، كما أن تأثيرا بالغ الأهمية على باقي مكونات الـرواية الأخرى من شخوص وأزمنة وأحداث ، الأمر الذي يتيح للكاتب تشكيل نموذجه الروائي فنيا وفق رؤيته أو رؤيه ؛ لأنه ن أي الكاتب ن يظل يمتلك السلطة المرجعية لشخوص روايته ولمنظوريهم ، انطلاقا من خصوصية المكان الذي يتواجدون فيه ويتفاعلون معه تأثرا أو تأثيرا « **فالعالم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدودا إلى محركات خفية يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة** »[1] .

وقد أولى نقاد الرواية الحديثة عناية كبيرة بالمكـان الروائي ، منذ تعرفهم

[1]- حميد لحميداني - بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء- بيروت -ط3- 2000 - ص61

على مناهج التحليل النقدي الحديثة ، التي تزامن ظهورها و تطور وربما نضوج الفن الروائي الغربي أولا ، ثم العربي بعد حين ، والرواية الجزائرية الحديثة ليست بمنأى « **عن حداثة هذه النشأة في الوطن العربي كله مشرقه و مغربه سواء نشأتها الأولى المترددة أو في انطلاقتها الناضجة ، و لم تأت هذه النشأة عموما بمعزل عن تأثير الرواية الأوربية بأشكال مختلفة** »[1] .

وهكذا فقد عرفت الرؤى النقدية العربية الحديثة تطورا نظريا في ظل تراجع سلطة النظريات النقدية الكلاسيكية ، التي تبنت المناهج السياقية في مقابل تقدم المناهج النسقية ، التي تركزت تحليلاتها على بنيات النص الداخلية السطحية و العميقة و العلاقات التي تربط بينها إضافة إلى محاولة تحديد العلاقة من الدال والمدلول وكل هذه الدراسات و التحليلات أسهمت بشكل فعلي في إعادة الاعتبار للنصوص الأدبية ودفعت في اتجاه الكشف عن جمالياتها الفنية .

وكنتيجة لهذه الرؤية النقدية المستحدثة فقد حظي المكان في الرواية بجانب كبير من الدراسة و التحليل في النقدين المعاصرين الغربي و العربي على حد سواء وهذا ما جعل العديد من الأعمال الإبداعية تتحرر من أسر النظرة السطحية للمكان فصار بالإمكان أن تسبر أغوارها ، وأن تنال أخيرا حظ لكتشاف أسرار جمالياتها الفنية ، كما أتيحت للأديب المبدع أيضا فرصة إبراز عبقريته بحرية أكبر، ومنح جمهور القراء هو الآخر متعة القراءة و الحق في الوجود .

إن هـذه الرؤية النقدية المستجدة للمكان الروائي ، تعـود أساسا إلى تغير أو لنقل تطور نظرة المبدعين الجدد ، الذين خاضوا معركة ضد الأفكار الداعية والأصوات الداعمة إلى تقديس الأشكال الفنية القديمة ، التي احتكرت الرواية وجمدت الفن والإبداع ، ومن ثم دخل هؤلاء فيما بات يسمى "مغامرة التجريب" التي أسلسها الدعوة إلى الابتداع ونبذ الإتباع ، بحيث أنهم أبدوا إدراكا فنيا كبيرا بأهمية كل العناصر الروائية في عملية بناء النص ، وكان للمكان حضوره الملفت

[1] ـ عمر بن قينة ـ في الأدب الجزائري الحديث ـ ديوان المطبوعات الجامعية ـ ط2- 2009- ص 195.

ضمن تلك العناصر وفي ذلك الإبداع السردي ؛ « **لأنه حين يفتقد العمل الأدبي المكانية فهو يفقد خصوصيته و بالتالي أصالته** »[1] .

و هكذا فإن دراستنا للمكان الفني تركزت على الفن الروائي نظرا لغنه بهذا العنصر الذي أسهم في إضفاء جمالية فنية وشعرية خاصة جعلت من الراوية فنا يحظى بالاهتمام الكبير من قبل المبدعين و النقاد و القراء حتى أن البعض منهم هجر الشعر بعد أن وجد في السرد فضاء رحبا للإبداع .

[1] - غاستون بلاشير جماليات المكان – ت- غالب هلسا .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع . بيروت . لبنان .ط2 . 1984ص 5.

المقدمة . . .

لم يكن لاختيارنا لعنوان هذا البحث مصادفة، فقد تطلب منا ذلك زمنا غير قصير، وجهدا غير يسير في القراءة و البحث ، إلى أن وقع الاختيار و الاقتناع و الرضا من قبلنا على العنوان الموسوم بـ"جمالية المكان في رواية" فوضى الحواس" للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، التي أبهرت عالم الأدب بجمالية الرواية الجزائرية، بروايتها الشهيرة "ذاكرة الجسد" التي صارت أشهر من نار على علم، مما دفع أقلاما عديدة على أن تسيل الكثير من الحبر في نقدها لهذه الروائية ، فلعدة سنوات والأدب القادم من المشرق يحظى بالسيادة في فن الشعر، و بالريادة في فن الرواية، و بالعمادة في فن النقد، بمؤلفات سيطرت هذا طويلا على رفوف المكتبات الجزائرية، وحتى على الكتب والمناهج المدرسية الجزائرية إلى أن ظهرت للعلن أعمال إبداعية لأدباء جزائريين، فرضوا أنفسهم فنيا على الساحتين الأدبيتين العربية والعالمية بإبداعات كتبت باللغة العربية، و بعضها بأقلام نسوية، بحيث بلغت من الجمالية والتميز حدا بعيدا، تشهد بذلك أرقام الطبعات المتزايدة، وأعداد النسخ المتصاعدة التي بلغت الملايين في بضع سنين، وهو أمر أدى إلى تنشيط الساحة النقدية العربية عموما، و المغاربية خصوصا، لتبرز أسماء لنقاد، أثروا المكتبات العربية ببحوث نقدية علمية، أسهمت في كشف الجماليات الفنية المخبوءة في تلك الإبداعات، بعد أن سلط عليها الضوء عبر مناهج نقدية حداثية غربية .

ومع كل هذا الزخم النقدي، فإننا نعتقد أن كثيرا من الأعمال الأدبية الجزائرية لا تزال بحاجة إلى دراسات نقدية جادة، على اعتبار أن هذه التجارب الرائدة لا تزال في بدايتها مقارنة بالتجارب الغربية و المشرقية - فعمرها لا يفوق الأربعين عاما بكثير، إذا أرخنا وأسسنا لبداياتها بظهور رواية ريح الجنوب، (لعبد الحميد بن هدوقة) سنة 1971، أما إذا كان حديثنا عن الرواية الجديدة ذات المنزع التجريبي الرافض للإملاءات الإيديولوجية، فسيكون عمرها أقل من ذلك .

وعلى هذا الأساس، وقصد التعريف بالمنجز الروائي الجزائري من منظور نقدي، كان اهتمامنا واختيارنا، ومن ثم لشتغالنا على ذات العمل الروائي المذكور سابقا (فوضى الحواس)، بعد أن سيطرت علينا رغبة ملحة، دفعتنا إليها عدة تساؤلات يتصدرها إلحاحا، أين يمكن أن نلمس تحديدا جمالية المكان في هذا العمل الروائي؟ ثم هل كان حضور المكان في الرواية حضورا فنيا جماليا بالفعل ؟ ومن ناحية أخرى هل كان للطبيعة الأنثوية دور في صياغة هذه الجمالية التي نسعى لكشفها و معرفتها ؟ ثم أخيرا ما هي الوسائل و التقنيات التي وظفتها الأديبة و التي استطاعت بواسطتها رسم جمالية لأمكنتها المتخيلة ؟ .

كل هذه أسئلة سيحاول هذا البحث الإجابة عنها، رغم اعتقادنا أن الأسئلة لا تفتأ تطرح نفسها من جديد مع كل إجابة، وستكون غايتنا في كل ذلك؛ هي إبراز القيم الجمالية والإنسانية التي تحتفي بها الرواية الجزائرية النسائية التي شرفت الأدب الجزائري في عدة مناسبات وأثرت الرصيد الأدبي الإنساني بعد أن أثَرت فيه .

وكي لا نتيه في طرق البحث المتشعبة، كان علينا أن نهتدي ببعض الدراسات السابقة التي ولجت موضوع المكانية في الأدب، وهي أبحاث اشتغلت على كثير من الأعمال الشعرية و الروائية نخص منها بالذكر؛ جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر لقادة عقاق، والمكان في الرواية العربية لغالب هلسا ، و بناء الرواية العربية السورية لسمر روحي الفيصل ، وجماليات المكان في الرواية العربية لشاكر النابلسي وشعرية المكان في الرواية الجديدة لخالد حسين حسين، والمكان و أبعاده التاريخية و الحضارية في رواية ذاكرة الجسد لصالح مفقودة ، وجميع هذه الدراسات حاولت الكشف عن جمالية أوشعرية المكان في أعمال شعرية و روائية مختلفة، وبالتالي كان لها فضل السبق، غير أن هذا لا يعني أبدا ، أننا سنقفي أثر هؤلاء و أولئك خطوة بخطوة ورجلا برجل و إلا فقد بحثنا جديته و جدته و جدوى .

ومع بداية رحلة البحث، أحسسنا بوعورة دروبه، وتشعب مسالكه، وليس مرد ذلك؛ الجهل بأساليب البحث العلمي، وإنما يعزى الأمر؛ إلى عدم وجود الزاد الكافي من المراجع والمصادر، والذي يمكن أن يسد حاجتنا، في هذه الرحلة و التي نسعى من ورائها إلى اكتشاف المزيد و ربما الجديد من النتائج النقدية من خلال نقد ودراسة هذه الرواية على ضوء النظريات والمناهج النقدية المعاصرة التي عملت على تسوية كل الطرق، وتوسيع كل المنعطفات المؤدية إلى قمة البحث العلمي الرصين وقد اعتمدنا في تحليلنا على منهجين نقديين استعنا بهما أكثر من غيرهما وهما المنهج البنيوي الذي اعتمدنا عليه كثيرا في الفصلين الأول و الأخير أثناء تحليلنا لبنية المكان و دراسة علاقاته مع باقي بنيات النص ثم المنهج السيميائي الذي وظفناه في الفصل الثالث عند حديثنا عن انفتاح هذه البنيات على القراءات والتأويلات المتعددة .

وبعد الكثير من المطالعات، والعديد من القراءات والتساؤلات، توصلنا إلى وضع تصور موسع وشامل، يحيط بكل عناصر الموضوع المستهدف، الذي رسمنا له خطة بحث، اجتهدنا في ضبط عناوينها، و تحديد فصولها بدقة، ومن ثم كان علينا لزاما وضع جملة من الأهداف توصل إليها التساؤلات السابقة ، وقد سعينا جاهدين لتحقيقها وفق رؤية نقدية مدعمة بالحجج ، تمكننا في نهاية البحث من الحصول على بعض النتائج العلمية في ميدان النقد الأدبي .

ولقد استهللنا بحثنا بمقدمة ترسم خطة البحث إجمالا، وتوضح الأهداف المسطرة له ، وأسباب اختيارنا لعنوان جماليات المكان في رواية "فوضى الحواس" وأشرنا إلى أن هذه الرواية احتفت بعنصر المكان بنيويا ودلاليا وسيميائيا ، هذا ويتبع المقدمة تمهيد تتلوه أربعة فصول ، ثم خاتمة وأخيرا تنتهي الدراسة بقائمة المراجع والمصادر التي اعتمدنا عليها ويعقب كل هذا وذاك فهرس عناوين البحث .

يتصدر الفصول الأربعة ، فصل أول نظري معنون ب"المكان الروائي" في النقد الحديث" وهو يشتمل على دراسة نظرية مقسمة إلى خمسة عناصر حاولنا فيها بداية تحديد مفهوم المكان ، هذا المصطلح الذي تعددت مسمياته في الاستخدام

القدي الغربي والعربي على حد سواء من مثل :(الفضاء ،الحيز، الإطار، المحل الموقع ، الفراغ) وكان علينا الفصل و التمييز بين أكثرها استعمالا لغويا و توظيفا نقديا بعد ذلك رحنا نقب في أدبنا العربي قديمه و حديثه، بحثا عن المكان الذي ذكره الأدباء في شعرهم و نثرهم ، وهو ما لمسنا تجلياته في المقدمة الطللية، التي تتصدر مطالع أغلب القصائد التراثية خاصة ، ثم بعد ذلك سعينا جاهدين إلى القبض على مفهوم المكان الروائي في النقد الحديث ، حيث نُظر إلى المكان في الرواية على أنه محض لغوي ، وظف لأغراض تخييلية, وفي عنصر آخر أردنا توضيح كيفية بناء المكان في الرواية التجريبية ، الذي وجدنا أنه يتم عبر استخدام مجموعة من التقنيات كالوصف ، و الرمز والصورة الأدبية واللغة الشعرية ، و في نهاية الفصل ذكرنا أنواع المكان حسب تصنيفات النقاد العديدة فكان هناك المكان المسمى بالفضاء الهندسي ، والدلالي والنصي ، والمكان الواقعي و المجازي ، و المكان المعاش كتجربة .

أما الفصل الثاني، وهو فصل تطبيقي ، فقد عنونه ب"تجليات المكان في رواية فوضى الحواس", بدأنه بملخص للرواية التي تسرد لنا أحداثا ، امتزج فيها الواقعي بالخيالي حيث تدخل البطلة في مغامرة عشقية مع أحد أبطال رواياتها الحبريين ، وفي عنصر آخر حاولنا أن نميز بين المكان الموجود حقيقة في عالم الواقع والمكان الفني الموجود على مستوى الخيال ، وهذا الأخير هو الذي يعتني النقد بدراسته ، ثم قمنا بعدها برصد مجمل الأمكنة المذكورة في الرواية ، وقد سعينا إلى تقسيم هذه الأماكن وفق مبدأ التقاطب إلى ثنائيات ضدية تشمل أماكن مغلقة منها ما هو رئيسي وما هو ثانوي ، وأماكن مفتوحة عامة وأخرى خاصة.

الفصل الثالث وهو فصل تطبيقي أيضا ، أوردناه تحت عنوان "جماليات المكان في رواية "فوضى الحواس" ، حاولنا فيه أولا أن نبين خصوصية المكان في الكتابة الإبداعية النسوية ، وما إذا كان مفهوم المكان قد وظف وفق رؤية فنية حداثية ، تدرك حقيقة الشعرية والجمالية عبر لغة الانزياح والرمز أم لا، وفي

عنصر ثل أولينا اهتماما خاصا بتقنيات بناء المكان في الرواية ، كأدوات تمكن الأديب من تصوير المكان بطريقة فنية نظرة فيها الكثير من الجدة والإبداع ، كما حاولنا أن نثبت دور اللغة الشعرية في تشكيل جمالية المكان ، ثم وظيفة الوصف الـذي يرسم و يشيد المكان الروائي لغويا ، كما أشرنا إلى أهمية الصورة الأدبية والرمز الأدبي ومكانتهما في تصوير جمالية المكان المتخيل .

أما الفصل الرابع و الأخير فقد اخترنا له عنوان "علاقات المكان في رواية فوضى الحواس" ، أردنا من خلاله تتبع العلاقات التجاورية التي يقيمها المكان مع باقي العناصر الروائية الأخرى ، حيث حاولنا الإشارة إلى العلاقة التفاعلية المتبادلة ما بين المكان والشخصية ، وهل صحيح ما يشاع من أن قيمة المكان تحدد من خلال اختراق الشخصيات له ، لنتطرق بعد هذا العنصر إلى توضيح علاقة المكان بالزمن, وهل هي فعلا علاقة متداخلة يصعب رسم حدودها خاصة بعد ابتداع مصطلح الزمكان ؟ ، وعقب هذا مباشرة رحنا نبحث في علاقة المكان بالحدث الروائي ، وأردنا الإجابة عن السؤال القائل هل فعلا أن الأحداث هي سبب أو أساس في وجـود المكان في الرواية ؟ وفي نهاية هذا الفصل ، أردنا أن نبرز أهمية للقارئ في تحديد قيمة المكان الروائي ذلك أن هذا القارئ بدأ يتبوأ مكانة كبيرة في النقد الحديث من خلال علاقته بالنص الذي يعنيه بالأساس.

وقـد اعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من المصادر والمراجع القيمة ، نذكـر من أهمها رواية "فوضى الحواس"(لأحلام مستغانمي) ، وكتاب "جماليات المكان" (لغاستون بلشلار) ، و" الشعرية" (لتازفيطان تودوروف)؛ وشعرية الفضاء (لحسن نجمي) ، و بلاغة المكـان (لفتحية كحلوش) ، و عتبات الصورة و المكان (لطاهر عبد مسلم) ، و بنية النص السردي (لحميد لحميداني) ، وكتب نقدية أخرى كثيرة دونت في قائمة المصادر المراجع آخر البحث.

وكنهاية كل بحث ، كان لا بد من كتابة خاتمة تحوصل كل النتائج التي تم التوصل إليها ، وهو ما سعينا إليه من خلال هذا البحث ، الذي نأمل أن يكون

خطوة أولى في طريق البحث العلمي الناجح .

ولا يسعنا أخيرا إلا أن نذكر بجملة الصعوبات التي واجهتنا ، واعترضت مسيرنا ، يأتي على رأسها ؛ قلة إن لم نقل ندرة المصادر والمراجع ، فقد لاحظنا في زيارتنا لمعرض الجزائر الدولي للكتاب لسنة 2009 ، ندرة الكتاب النقدي بل وحتى الأدبي في مقابل كثرته في اختصاصات أخرى قد تقل أهمية ،أما المكتبات الجامعية فهي إن توفرت على بعض العناوين فنسخها قليلة العدد، يتنافس آلاف الطلبة للظفر بها ، ونفس الأمر يقال عن بقية المكتبات العمومية ، ويضاف إلى كل تلك الصعوبات الميدانية التي يجدها أي باحث مبتدئ ، صعوبة أكبر تتمثل في طريقة التعاطي مع النظريات النقدية الحديثة ، وفي كيفية تطبيق مناهج النقد المعاصر على النص المراد تحليله ونقده ، الأمر الذي دفع بنا أحيانا إلى الوقوع في بعض المواقف ، التي شكلت لنا مأزقا معرفيا؛ نظرا لكثرة الاختلافات الفكرية وتشعب المرجعيات الفلسفية ، وتداخل الاصطلاحات الاسمية ، بحيث وجدنا أنفسنا في بعض الأوقات داخل دوامة ، لم يكن من سبيل للخروج منها لولا عناية وخبرة الأستاذ المشرف ، التي أقنعتنا بضرورة تحدي كل العقبات بإصرار وعزم وشجعتنا أيضا وهو الأهم في نظرنا على الجرأة في البحث بحكمة ، وعلى نقد الآراء بروية وحجية ، وهذا ساعدنا كثيرا في التغلب على حالات الخوف والارتباك وحتى الإعجاب ، وهي أمور قد تضلل البحث ، وتمنعه عن الوصول إلى الأهداف والنتائج المبتغاة بطريقة علمية .

غير أنه ومع كل هذه الصعوبات ، لا بد أن نحمد الله تعالى ونشكر فضله على نعمة التطور التي وفرت لنا الوسائل التكنولوجية الحديثة خاصة الشبكة المعلوماتية التي يسرت لنا سبل الوصول إلى كثير من الكتب القيمة والمقالات المهمة ، وهو أمر لم يتوفر لكثير ممن سبقونا في طريق البحث .

وقد حاولنا جاهدين في بحثنا هذا ، أن نهتدي بخبرة أستاذنا المشرف الدكتور السعيد جلولي ، الذي أجزل لنا العطاء بنصائحه وتوجيهاته ، ووضع

فينا ثقة غير مسبوقة أجبرتنا على الجد والاجتهاد الدائمين ، نتمنى أن تثمر مجهودا لا يخلو من الجدة ، لذا نتوجه له بشكرنا الخاص والخالص على الرعاية السامية التي خصنا بها ، فقد كان بحق نعم الأستاذ المعلم والأب الموجه والأخ الناصح ، كل ذلك في إطار معاملة إنسانية قل نظيرها ، فنسأل الله له التوفيق والسداد ، كما أتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم الأدب بجامعة ورقلة و أخص منهم بالذكر الذين أشرفوا على تأطيرنا في السنة النظرية لدفعة 2008 تخصص أدب جزائري معاصر ، وشكري الأخير إلى كل الزملاء على صدق حبهم و حسن صحبتهم ، ومن لم يشكر الناس لم يشكر الله كما بين النبي عليه الصلاة والسلام .

حسين عمارة

ورقلة في 12-10-2010

03-11-1431

الفصل الأول

المكان الروائي في النقد الحديث

1 - إشكالية تحديد المصطلح .

2 - حضور المكان في الأدب العربي.

3 - مفهوم المكان الروائي في النقد الحديث.

4 - بناء المكان في الرواية الحديثة.

5 - أنواع المكان الروائي.

يمكن القول أن اصطفاءنا لمدونة الروائية (أحلام مستغانمي)المعنونة ب " فوضى الحواس" يأتي أساسا لأنها تمثل عملا روائيا أنثويا متميزا نال الشهرة داخل وخارج عالمنا العربي ، و خصه كثير من الباحثين بالدراسة في أحد جوانبه الفنية أو الموضوعاتية ، وقد تركز بحثنا تحديدا على دراسة جمالية المكان في هذه الرواية المكون الروائي لأجل دراسته و تحليله ؛ لأن مطالعتنا بينت لنا أن هذا الجانب الفني لم يحظ بالدراسة المستحقة ، على عكس جوانب أخرى حظيت بالاهتمام كدراسة الزمن الروائي والشخصية البطلة واللغة الشعرية فنيا ، ودراسة الثورة التحريرية والمأساة الوطنية وشخصية المثقف وقضية المرأة موضوعاتيا ، وقد لاحظنا أن جل الدراسات التي تناولت منجزات (أحلام مستغانمي) الإبداعية ، تركزت بصورة كبيرة على رواية "ذاكرة الجسد" ، وهو ما حذا بنا أن نختار لها هذا المنجز الذي لا يقل أهمية وجمالية و فنية عن سابقه وذلك رغبة منا في أن نسلك طريقا مغايرا لم تظهر عليه آثار أقدام غيرنا كما ظن اللحظة على الأقل.

إن حضور المكان في هذه الرواية تمثل في حضور الجزائر الوطن الكبير و ذكر مدينتي قسطينة والعاصمة ، كما تجلى أيضا في ذكر أماكن متعددة ، كالبيوت والغرف والمقهى والجسر ، وقاعة السينما و المقبرة و الحمام التقليدي ومخفر الشرطة والبحر، كما كانت مسميات المكان الحاملة لشتى المعاني والقيم الثقافية والاجتماعية والأيديولوجية لها حضورها هي الأخرى.

و بناء على هذا الأساس، فقد رأينا أن المكان يستحق هذه الدراسة في جوانبه البنائية والدلالية والسيميائية وهي كلها جوانب فنية ذلك أن الأدب « مهما زعم الزاعمون حول مفهومه ورسالته ووظيفته ، يظل جنسا ينتمي إلى الفن قبل كل شيء ، والفن في أدنى مفهوم له يظل محتفظا بطائفة من القيم الجمالية التي تضفي على الواقع مسحة ، هي التي تكسبه في الحقيقة القدرة على التأثير في النفس و نكهة هي التي تجعله في الحقيقة عبق المذاق الفني لذا هو يسمو على الواقع عبر

صورة هذا الواقع ذاته, و انطلاقا من صميمه »[1]. وكل هذه المفاهيم والقيم الفنية قد تجسدت بالفعل في الرواية الجزائرية الحديثة المكتوبة باللغة العربية ، عبر أقلام انشغلت وتشغلت بالأدب ، كفن يغري الكثيرين بدخول ميدانه الرحب، ويغـري بالمقابل أيضا أقلاما أخرى تسعى خلفه دوما لتعرف ماهية جماليته التي نسعى نحن أيضا لمعرفة تمثلاتها وامتداداتها من خلال تسليط الضوء على جمالية المكان في رواية "فوضى الحواس".

1-إشكالية تعدد المصطلح :

تعددت واختلفت المصطلحات التي وظفها النقاد المحدثون في تحديد مفهوم المكان في فن الأدب كمصطلح قديم أعيد لكتشافه أو أعيد له الاعتبار في الدراسات النقدية المعاصرة شأنه في ذلك شأن العديد من المصطلحات اللسانية والنقدية الحديثة فبالإضافة إلى اللفظة السابقة "المكان " استخدم نقاد آخرون اصطلاحات أخرى تدل في رأيهم على المعنى المقصود بصورة أدق و ربما أشمل كقولهم (المكان والفضاء والحيز، والموضع ، والإطار، والمجال، والموقع والمحل والخلاء) و« **المصطلحات الثلاثة الأولى أي المكان و الفضاء والحيز هي الأكثر تداولا دون غيرها عند كثير من النقاد والدارسين المحدثين الذين استعملوها في بعض الدراسات استعمل المترادفات** »[2] لذا ستكون هذه المصطلحات بالنسبة لنا أيضا موضع الاستعمال خلال دراستنا هذه .

إن مما تجدر الإشارة إليه هنا أن الاختلاف الحاصل في إشكالية تحديد المصطلح وجد بداية في النقد الغربي الكلاسيكي ، وانتقل بعدها هذا الاختلاف إلى النقد العربي الحديث في مراحل زمنية لاحقة لذا فمن الحكمة قبل الخوض في غمار هذه المسميات المتقاربة والمتداخلة نوعا ما نبدأ أولا بتحديد معنى كلمة "مكان" كونها استعملت بداية فقد ذكر ابن منظور في لسان العرب « **والمكان الموضع و الجمع**

1- عبد المالك مرتاض – القصة الجزائرية المعاصرة –المؤسسة الوطنية للكتاب – 1986 – ص234.
2- فتحية كحلوش- بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري- مؤسسة الانتشار العربي – بيروت – لبنان -2008- ص18

أمكنة وأملكن جمع الجمع ؛ والعرب تقول كن مكانك واقعد مقعدك فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه وإنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية »[1] وجاء في معجم متن اللغة « المكان الموضع الحاوي للشيء جمع أمكنة و مكن وجمع الجمع أملكن »[2] .

أما مصطلح "الفضاء" فقد لاقى هو الآخر قبولا وانتشارا واسعين في الدراسات النقدية المعاصرة خاصة ، وهو لفظ عربي قديم الاستعمال أيضا وقد ورد في لسان العرب أن الفضاء هو« المكان الواسع و الخالي و الفارغ من الأرض و الفعل منه فضا يفضو فضوا و يقال فضا المكان إذا اتسع كما يقال أفضى بهم إذا بلغ بهم مكانا واسعا »[3].

و أما ثالث المصطلحات المستعملة في الحقل النقدي فهو مصطلح "الحيز" و قد دعا إلى تعميمه في الاستعمال الناقد الجزائري (عبد المالك مرتاض) و يؤصل له بقوله « و الحيز من الألفاظ العربية القديمة الورد ذكر بعضها في القران الكريم .. وهو مصطلح لا يبرح غير قار و لا مجمع عليه »[4] كما يرى هذا الناقد أن هذا اللفظ قد اتسع لمستعماله في شتى الميادين ومن ذلك ما صار شائعا بين السلسة الذين أطلقوا لفظ مجموعة عدم الانحياز على الدول التي وقفت على الحياد فلم تمل لا شرقا و لا غربا في سياستها.

إن ما ذكر آنفا هو تمهيد لغوي لأصل تلك الألفاظ التي انتقلت من مستعمالاتها اللغوية المعجمية إلى مجال الدراسة الأدبية عموما وإلى حقل الدراسات النقدية خصوصا ولكن هذه المرة بمفاهيم كانت أكثر حداثة و افتتاحا و وعيا .

و إتباعا لمنهجية البحث العلمي الدقيق فإننا نشعر بضرورة محاولة توضيح

1- ابن منظور – لسان العرب- دار صادر – بيروت- لبنان – المجلد13 – ط1-1990 - ص 414.
2- أحمد رضا- معجم متن اللغة – دار مكتبة الحياة – بيروت – لبنان – المجلد 5- 1960- ص334.
3– ابن منظور – لسان العرب -ص113.
4- عبد المالك مرتاض – نظرية الرواية – دار هومه 2007-ص296

الحدود الفاصلة بين هذه المصطلحات من حيث المفهوم في الاستعمالات النقدية الحديثة بعد أن ميزنا بينها من حيث الاستعمال اللغوي .

إن الالتباس الواقع بين المصطلحات النقدية الدالة على المكان يدور في أغلب الأحيان بين مصطلحين اثنين هما "المكان و الفضاء" إلى درجة أن بعض الدارسين لا يكادون يفرقون بينهما نظرا للصلة الوثيقة بينهما وهذا ما دفع بالناقد المغربي (حميد لحميداني) إلى القول: « **لم نصادف ضمن الأبحاث التي اطلعنا عليها دراسة تميز بشكل دقيق بين الفضاء و المكان و يبدو أن هذا التمييز ضروري**»[1].

ويعتقد الدكتور مرتاض أن « **مصطلح الفضاء علم جدا و قد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه**»[2] بحيث تعددت مجالات استخدامه في شتى العلوم فصار يقال الفضاء المعماري الفضاء الجغرافي الفضاء الفلسفي وهكذا.

لكن بالمقابل نجد أن بعض الدارسين لم يؤيدوا هذا الخلط بين الاصطلاحين ورأوا أن بينهما تمايزا واضحا؛ لأن المكان الروائي في منظورهم دال على المكان المفرد، أما الفضاء الروائي فهو يدل مجموع الأمكنة المتعددة ذلك أن« **الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها** »[3]، كما أن مفهوم الفضاء صار يتسع أكثر ليشمل شبكة العلاقات المنظمة لسيرورة الحوادث التي تقع في تلك الأمكنة كما يشمل وجهات نظر الشخصيات ورؤاها المتباينة مما يعني أن مفهوم الفضاء أصبح أكثر شمولا واتساعا من مفهوم المكان لأن له حضورا في كل جزئية وزاوية من النص ، إنه كما يرى لحميداني« **مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة و بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية** »[4].

1- حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.ص62

2– عبد المالك مرتاض – نظرية النص الأدبي – دار هومة –الجزائر-2007- ص297.

3-حميد لحميداني – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي – ص63 .

4– المرجع نفسه – ص 64.

وهكذا فقد حظي الفضاء في الرواية باهتمام الدارسين وانشغالهم وعملوا على ترسيخ مفهومه و ربما إحلاله محل المكان أحيانا و عدوه « **الإيقاع المنظم لكل العملية الروائية بعديد الأجزاء التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي** »[1] .

وقد ارتأى بعض الدارسين أن يحصر مفهوم المكان في الحيز الجغرافي ذي البعد الواقعي الموجود خارج الرواية وهو الأولى في نظرهم بأن يطلق عليه اسم مكان،ومن أبرز المدافعين عن هذا الرأي الناقد عبد المالك مرتاض إذ يصرح بالقول « **من أجل ذلك ارتأينا أن نصطنع مصطلح الحيز الدال على الفضاء الأدبي ووقفه مصطلحا على هذا المفهوم الذي تحدد فتبدد وذلك لاعتقادنا بخصوصية ذلك و عمومية هذا فكأن الحيز خاص و الفضاء عام** »[2] وهو بهذا يعطي لكلمة "الحيز" في الرواية بعدا فنيا تخييليا أكثر اتساعا وشمولا و انفتاحا بعكس لفظة المكان التي تدل على البعد الجغرافي أو الهندسي المحدد بادراك بالحواس فقط « **كما يكون الحيز خياليا خالصا وهو المستعمل في علمة الكتابات السردية المعاصرة بحيث يوهم للقارئ الساذج بمكانيته والحال أنه لا مكانية له إنما هو مجرد مكون من المكونات السردية العامة للعمل الأدبي** »[3].

وأهم ما يميز دراسات هؤلاء النقاد ومن يواليهم من الباحثين, أنها تنقطع في كثير من النقاط أهمها الاحتفاء بالمكان كعنصر فني له وجوده الفعلي و الفاعل في النص الأدبي سواء ضمن المبنى أو المعنى حتى وإن تعددت المفاهيم النقدية اتساعا وحصرا أو سطحية وعمقا ، كما يلاحظ أيضا عند التدقيق في التعريفات اللغوية السابقة أن لفظة المكان تذكر وتتكرر في كل شرح و بدونها يعجز كل مصطلح آخر أن يعرف بنفسه .

1- سمر روحي الفيصل – بناء الرواية العربية السورية 1980-1990– اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1995 – ص 253.
2- عبد المالك مرتاض – نظرية النص الأدبي - ص298.
3- المرجع نفسه - ص302 -303.

إذا فالذي يعنينا في بحثنا هذا بصورة أخص وأدق هو الأمكنة المتخيلة المذكورة في الرواية بمسمياتها المختلفة و بمدلولاتها المتعددة المختزنة في ألفاظ لمستأثر بها المكان ليضمنها أو ليشحنها بمعان تكون اللغة هي الأقدر على التعبير عنها أحسن تعبير« **لأن الإفصاح عن الحالات العقلية كالذكرة والأحلام والخيل يكون باللغة أفضل** »[1] في أغلب الأحيان .

إن ما تكون في أذهاننا من تصورات حول هذه المصطلحات يقضي بأن الحيز هو العالم اللامحدود الذي يشمل كل ما في العمل الأدبي أما الفضاء الخارجي فيمثل الفراغ المشكل من مجموع الأمكنة وهذه الأخيرة تشتمل بدورها على عدد من الموجودات التي تحتل موضعا جزئيا من المكان ويمكن توضيح هذا الأمر بالمخطط التالي:

الحيز ـ ـ ـ ـ « الفراغ اللامحدود » ـ ـ أكثر شمولية.

الفضاء ـ ـ ـ «مجموع الأمكنة » ـ ـ ـ ـ ـ كلي .

المكان ـ ـ ـ ـ « الفراغ الذي يتواجد به الكائن » ـ ـ ـ ـ ـ جزئي .

المحل ـ ـ ـ ـ « الفراغ الذي يشغله جسم الكائن » ـ ـ ـ ـ ـ أكثر جزئية.

ولابد من أن نشير هنا إلى أن هذا التحديد يظل يغلب على المكان الموضوعي المدرك بالحواس أما المكان الفني الموجود داخل الرواية فيعبر عنه باللغة التي تستطيع تشكيله أو تصويره مما يعني أن بمقدور أي رسام بارع أن يقرأ رواية مكانية ثم يقوم برسم أمكنتها التي علقت في ذهنه بعد تمام القراءة ، بينما لا تتأتى هذه الإمكانية بالنسبة للفضاء الذي يظل حسب ما بينه سابقا عنصرا هلاميا « **ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنه مجرد مسألة معنوية وأغلب النقاد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يراعون شرطا أساسيا وهو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يدرك أو يتخيل كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف**

1- طاهر عبد مسلم – عبقرية الصورة و المكان – دار الشروق – عمان - الأردن – ط1 -2002-ص 124.

طباعية »[1].

أما الحيز الأدبي عند مرتاض فهو« كل ما يمكن أن يكون حجما أو وزنا أو امتدادا أو متجها أو حركة في سلوك الشخصيات أوفي تمثل النص الذي يتعامل مع هذا الحيز... وكل ذلك لا صلة له بالمكان الحقيقي ولا بالفضاء بمفهومه العام أيضا إذ كانت الشخصية وحيزها و كل كائن فيها كائنات ورقية ...و يكون الحيز اطلاقا من تصورنا هذا حيزا أسطوريا كمعظم أحياز ألف ليلة وليلة »[2] .

إن ما يطرحه هذا الناقد لا يختلف كثيرا في رأينا عن مفهوم الفضاء الروائي في النقد المعاصر بل نجد أن هذا الناقد يقارب بين المصطلحين إلى حد كبير كما في قوله: « فالعفاريت تحيز فضاءها و حيزها في حرية مطلقة كما نجدها قادرة كل القدرة على الغوص في أعماق الأرض و اتخاذها مأوى»[3] ، وفي موضع آخر يقول: « و النص حيز ممتد فضاء بعيد الامتداد مفتوح الدلالة »[4] ولعل تفضيله لمصطلح الحيز على مصطلح الفضاء بحجة أن هذا الأخير صار متداولا في شتى الحقول المعرفية المعاصرة لا يبدو أنه مقنع كفاية لوقفه كمصطلح أدبي دال على كل الذي ذكرناه سابقا ولا يتسع المجال لإعادته هنا ،ذلك أننا قد نجد أن الكثير من المصطلحات تتوزع على حقول مفاهيمية معرفية متعددة دون أن يطرح ذلك إشكالا أو خطأ في الاستعمال ما دام أن لكل مصطلح حقله الدلالي الخاص ؛ أي أن المعنى المقصود يفهم و يحدد من سياق الكلام و لعل المعاجم العربية تعج بالأمثلة الدالة على ذلك .

لذلك نرى من وجهة نظرنا أن الفضاء الروائي هو نفسه الحيز الروائي من منظور النقد الحديث بدلالة أن كلاهما أشمل من المكان و يحوي أشياءه كما أنهما يتداخلان في تحديد علاقاته إلا أن اختلافا أقره (مرتاض) يبقى قائما حيث أنه توسع

1- حميد لحميداني – بنية النص السردي – ص 61.
2- عبد المالك مرتاض – نظرية النص الأدبي - ص301 -302.
3- عبد المالك مرتاض ، ألف ليلة و ليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد – ديوان المطبوعات الجامعية ،1993 ص 113.
4- عبد المالك مرتاض – نظرية النص الأدبي – ص5.

أكثر في مفهوم الحيز، الذي رأى أنه يمتد إلى أعمال الروائي الأخرى ؛ أي أن الحيز يشمل المنجز السابق واللاحق لنفس المبدع وهو يعني بذلك ظاهرة التناص بين جملة الأعمال الأدبية لنفس الأديب ، لذلك فضل (مرتاض) هذا المفهوم للحيز لمسوة بالنقد الغربي إذ يصرح بالقول « **الحيز "الفضاء" الذي تحدثنا عنه وهو الأجرى على أقلام النقاد العرب ...و يخيل إلينا أن علامة المحللين الغربيين هم أبرع في تناول هذا المفهوم و تطبيقه على الأعمال السردية تطبيقا متألقا** »[1] غير أن هذا لا ينفي أن كلمة الفضاء بمفهومها النقدي المعاصر نقلها العرب عن نظرائهم الغربيين و بالتالي لم يتعد دور الجميع النقل و الترجمة وهذا لا يعد نقصا أو قدحا في مصداقية المعرفة الإنسانية ، وإنما المرفوض دائما كما تعتقد التعصب للرأي ورفض الجديد حتى لو كان تحت مسمى الإبداع فكل العلوم والفنون قابلة للتغير ومن ثم التجدد الدائم و إلا صارت معرفة غير مجدية مع تغير العصور و تجدد الأجيال وهو ما دفع بأحد بالناقد (حسن ناظم) إلى القول بأن: «**هذه الترجمات المتعددة و المتباينة تسهم لا من دون ريب لا في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث إذ لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد في الوقت الذي يدعو فيه كل أولئك المجترحون إلى ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي و ذلك عن طريق المناقشة الشاملة و الاتفاق من دون أية مماحكة و تحذلق يحلو لبعض النقاد ممارستها** »[2].

2 - مفهوم المكان الروائي:

بقي مفهوم المكان الروائي في أغلب الدراسات هو المحور الذي ظلت تدور في فلكه أغلب المصطلحات و تكاد تجمع معظم الدراسات النقدية الحديثة على أن مفهوم المكان في الرواية هو المكان المتخيل الذي تصنعه اللغة ويتم إدراكه عبر الاستذكار أو التداعي عن طريق الحلم وهو مكان تخترقه الشخصيات الفاعلة لتخوض

1- المرجع السابق - ص335.
2- حسن ناظم – مفاهيم الشعرية .دراسة مقارنة في الأصول و المنهج –المركز الثقافي العربي –بيروت - لبنان -1994 – ص17.

فيه تجربتها في صنع الأحداث وهذا يعني لستحالة وقوع الأحداث ولستحالة ممارسة الأبطال لأدوارهم في الفراغ حتى ولن كان العمل الروائي برمته متخيلا فالمكان بنوعيه الداخلي أو الخارجي يظل هو الأرضية التي تجري عليها كل الأحداث، وهو أيضا المسرح الذي يحتضن الشخصيات الفاعلة فمن غير الممكن أن نتصور تواجد الشخصيات الصانعة للأحداث تتحرك في الفراغ « **فحينما نتابع حركة هذه الشخوص ينشأ بصورة غير مباشرة إحساس المكان**»[1].

و لعل الفضل الكبير في لفت النظار إلى التأثير الفاعل للمكان في حياة الإنسان والى فاعليته الجمالية في الفن والأدب يعود إلى الناقد الفرنسي (غلستون بلشلار) في كتابه المعنون بحسب الترجمة التي توفرت لنا ب"جماليات المكان " حيث أعطى هذا الناقد لدروس المكان المنزلة الفنية و الفلسفية الرفيعة وقد قام بترجمة هذا الكتاب الناقد العربي (غالب هلسا) الذي أعطاه العنوان السابق، وقد أوضح هذا المترجم في مقدمته للكتاب مدى وعي (غلستون بلشلار) بالدور الحيوي الذي يلعبه المكان في حياة كل إنسان منذ زمن الطفولة إلى زمن الكهولة كما أكد على فاعليته في أي عمل أدبي وقد كشفت مقدمة المترجم هي الأخرى عن مدى تبني هذا الناقد العربي لنظرية (بلشلار) حول المفهوم الجمالي للمكان وانعكاس ذلك في بناء الرواية العربية فنيا وقد تبلور هذا الوعي من الإدراك النظري إلى ممارسة نقدية تطبيقية تظهر ذلك في كثير من الدراسات والبحوث النقدية الحديثة لجملة من الأعمال الروائية التي لحقت بالمكان كما هو الشأن مع (سيزا قاسم) في كتابها بناء الرواية العربية ، و (حسن بحراوي) في كتابه بنية الشكل الروائي ، و(حميد لحميداني) في كتابه بنية النص السردي، و(عبد المالك مرتاض) في نظرية الرواية و(حسين نجمي) في كتابه شعرية الفضاء وغيرهم من النقاد ، ومما يلفت النظر حقا في هذه الكتابات النقدية أن آراء الكتاب المغاربة عن المكان و الفضاء كانت الأقرب إلى فهم و تحليل النقاد الغربيين و قد يكون مرد ذلك إلى عدة أسباب موضوعية أبرزها التقارب الجغرافي والظرف

1- خالد حسين حسين –الفضاء الروائي و العلاقات النصية – مجلة المعرفة – وزارة الثقافة – دمشق –العدد449-2001- ص 119 .

التاريخي اللذان أتاحا التواصل المعرفي و الاحتكاك الثقافي مع أوربا الأمر الذي ساعد هؤلاء المغاربة أكثر من غيرهم على الانفتاح والاطلاع على الإبداع الثقافي الأوربي في مجال اللسانيات و السرديات و النقد الحديث .

إن تحديد مفهوم المكان في الرواية يقودنا إلى ضرورة التمييز أو التفريق بين المكان الواقعي أو الجغرافي الذي هو مجال اهتمام علماء الطبوغرافيا ، و بين المكان الفني المذكور في الرواية الذي هو مجال اهتمام النقاد ، وطبعا لا مجال للمطابقة بين المكانين ، فالأول يعيش فيه الروائي بينما الثاني يتخيله الروائي أي يصنعه فنيا أو لغويا ، ومعنى هذا أن الأمكنة الواقعية المحددة بأبعادها الهندسية ليست هي الأمكنة المذكورة في الرواية حتى وإن تشابهت أو تطابقت في أسمائها و صفاتها مع مثيلاتها في الواقع ، فعندما يصف الروائي مكانا واقعيا أو يسميه أو يعنيه بالذكر فهو لا يسعى إلى تصويره فوتوغرافيا ؛ لأن هذا ليس غرضه أو مجال عمله « **إنما غرضه استثارة خيال القارئ و إيهامه بمصداقية الحوادث وواقعية المجتمع الروائي**»[1] وقد يكون هذا المكان الواقعي دافعا أحيانا إلى الكتابة إذا كان المبدع ذا صلة وثيقة به وعلى علاقة وطيدة بأبطاله فثمة أماكن توقظ الحلم وتدفع إلى التخيل وتغري بالكتابة كما أن « **ثمة بيوت أخرى بالمقابل لا تستطيع أن تكتب فيها سطرا واحدا مهما سكنتها و مهما كانت جميلة**»[2].

إن المكان الروائي المتخيل الذي يصطنعه المبدع في روايته هو الذي تستهدفه الدراسات النقدية وهو مكان يكتشف عن طريق القراءة و يستطيع الكاتب ببراعته الفنية أن يبتكر صورا عن طريق اللغة تجعل من المكان الفني ماثلا في الذهن لكأنه مشاهد بالبصر غير أنه يظل في النهاية « **محض مكان لفظي متخيل صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي و حاجاته** »[3] لذلك فهو يقوم في خيال القارئ حين تجذبه اللغة إليها من خلال قدرتها على الإيحاء و الاستثارة و الإدهاش .

1- سمر روحي الفيصل –بناء الرواية العربية السورية – ص283.
2- أحلام مستغانمي – رواية فوضى الحواس – دار الآداب – بيروت – لبنان – ط 16 -2007 –ص 24 .
3- سمر روحي الفيصل –بناء الرواية العربية السورية - ص251.

إن الذي يعنينا في بحثنا هذا إذا هو المكان المتخيل المذكور في الرواية بمختلف المسميات و شتى المدلولات التي تختزنها اللغة وهو الذي يقصده (بلشلار) بقوله: « **إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب ، فهو مكان قد عاش فيه البشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية** »[1] وبهذا عد المكان عند الكثير من النقاد المحدثين من أبرز الضروريات في تشييد النص الروائي، وغدا مكونا جوهريا لا يقل أهمية عن باقي المكونات السردية ولم يعد بالإمكان إغفال مساهمته الكبيرة و النشطة في بناء وانسجام و تماسك أحداث الرواية ولعل ما يعطيه هذه الفاعلية المؤثرة هو تشكله اللغوي على خلاف الأمكنة الأخرى في فنون السينما والمسرح والرسم التي يتم إدراك المكان فيها بالمشاهدة البصرية لا غير .

إن التخيل الفني للمكان الذي تصوره اللغة هو ما يجعل القارئ يتفاعل معه بخياله ويدفعه ذلك إلى أن يشارك الكاتب إحساسه بالمكان ، بحيث يصبح يعيه حتى لكأنه يبصره « **فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة و إذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الإنساني شاخص حي وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية**»[2]. لذلك يعتقد بعض النقاد أن الاهتمام بقضية المكان في الرواية تتخذ بعدا فنيا غاية في الأهمية وهو ما يجعل« **الانفتاحية على الأمكنة سببا قويا في تخليص الفن النثري من قيود البناء الكلاسيكي الذي حرم جيل القصة السبعينية من فاعلية التجريد** »[3] وربما حتى من التجديد على مستوى اللغة والإبداع الفني ليدخل بعدها الجيل الجديد من الكتاب الروائيين مغامرة التجريب ، بتفجيرهم للطاقات التعبيرية الإبداعية الكامنة داخل اللغة على مستوى التخييل وتوظيف البعد الأسطوري والعجائبي وإعادة بعث الشخصيات التاريخية وكسر الحدود الفاصلة بين لغة الشعر و لغة النثر بحيث أدرك

1- غاستون باشلير- جماليات المكان – ترجمة غالب هلسا –ص31

2- سيد قطب – التصوير الفني في القرآن الكريم – دار الشروق –ط (دت) - ص135.

3- عبد القادر بن سالم – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد – دار القصبة للنشر – 2009- ص 132 .

هؤلاء « أن الفن ليس نسخا للواقع وليس نسخا للطبيعة إنه إبداع في إطار علاقة جدلية بين الداخل و الخارج بين التجربة الشخصية و المعطى الموضوعي بين الخاص و العام إنه إعادة إنتاج ذاتية كليا لموضوع ليس ذاتيا كليا »[1] ، ولقد تنبه بعض الباحثين إلى هذه العلاقة التي تربط بين الأمكنة والشخصيات التي تشغلها ، فمن خلال ملامح الشخصية يمكن التعرف على طبيعة المكان الذي تتواجد به ومن خلال نوعية المكان أيضا تحديد طبيعة الشخصية التي تعيش فيه ، مما يعني أن بينهما علاقة تفاعلية ذات تأثير متبادل ، وهو ما يتطلب من الكاتب أثناء بنائه للمكان الروائي الذي ستجري فيه الأحداث أن يكون بناؤه منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته بحيث يدخل هذا المكان في علاقات متداخلة على مستوى الزمن و الشخصيات و على مستوى اللغة كواقع يعيد صياغة الأمكنة التي نعرفها تخيلا كما يؤكد على ذلك (باشلار) بقوله « فالمكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم انه يتوزع و يبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأمكن دون صعوبة و يتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم و الذاكرة»[2].

3 - المكان في الأدب العربي :

حفل أدبنا العربي بذكر المكان منذ القديم ، و المتأمل في الإرث الشعري العربي تحديدا يلحظ بجلاء ظاهرة الوقوف والبكاء على الأطلال التي صارت تعد تقليدا صارما بالنسبة لمقدمة القصيدة العربية العمودية وهذه النماذج الشعرية الطللية تمثل تجارب إنسانية رائدة في علاقتها بالمكان ، بحيث تعدت هذه القصائد الوصف الخارجي الصامت المدرك بالحواس إلى الإغراق في محادثة واستنطاق المكان فلم يعد الطلل مكانا عاديا مهجورا ، بل صار عند الشعراء هاجسا يثير أحاسيس ويوقظ مشاعر في النفس و يستفز ذكريات الماضي بكل مخزوناته فكلما مر الشاعر بمكان يعرفه أو له علاقة بساكنيه إلا واستوقف صاحبيه و استطر السماء له أو جاد هو

1- أدونيس – الثابت و المتحول بحث في الإتباع و الإبداع عند العرب– دار العودة - بيروت – لبنان –ط4 1986-ص266.
2- غاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة غالب هلسا –ص 72.

بدموعه عند ذكر مرابع الصبا وأماكن سكن المحبوبة ومرتع اللهو أيام شبابه حتى أصبح البكاء والوقوف على الأطلال تقليدا فنيا متوارثا تفتتح به مطالع القصائد الجاهلية والقصائد التي نسجت على منوالها في العصور الأدبية اللاحقة ومن أمثلة هذه القصائد التي هيج المكان أشواق قائلها ما ورد في ديوان (امرئ القيس)[1]:

وما هاج هذا الشوق غير منازل دوارس بين يذبل فرقدان

وكذلك قول (جميل بثينة) [2] وهو يبوح بحبه الأبدي للمكان المسمى بالحجاز :

أنا جميل و الحجاز وطني فيه هوى نفسي وفيه شجني

هذا إذا كان السبق ديدني

كما تظهر علاقة الشاعر بالمكان في العصر الإسلامي فيما سمي بشعر الحنين الذي عبر عن الحب والاشتياق الكبيرين اللذين اعتصرا قلوب العرب الفاتحين حين هجروا أماكن إقامتهم في صحرائهم طلبا للجهاد فضاقوا ذرعا بطبيعة البلاد المفتوحة حتى وإن كانت طبيعة فارس الآسرة وجنان الأندلس الساحرة فحنين الفتى يكون دائما لأول موطن .

وهكذا فقد بقي الطابع العام لأغلب القصائد في العصور الأدبية اللاحقة محافظا على صبغته الجاهلية ، فنجد في شعر (ذي الرمة) وهو شاعر أموي مجيد يحاكي القصائد الجاهلية في وصف المكان إذ يقول[3] :

وقفت على ربع لمية ناقتي فما زلت أبكي عنده و أخاطبه

و أسقيه حتى كاد مما أبثه تكلمني أحجاره وملاعبه

وفي العصر العباسي تغير وضع المجتمع العربي الذي انفتح على الأمم الأخرى فمسته نسائم التحضر والتعلم و، أصابته رياح الترف والمجون حتى غدت أماكن اللهو والفجور مفضلة عن غيرها من الأماكن عند شعراء كثيرين حيث وجدوا فيها راحة وسعادة ونشوة تنسيهم هموم الحياة و خذلانها حتى صار المكان الباعث والمحتضن لتجاربهم الشعرية والشاعرية ولعله الساتر لتجارب حياتهم الماجنة فكثر ذكر الخمارات

1- ديوان امرئ القيس – شرح و تقديم صلاح الدين الهواري – دار ومكتبة الهلال –بيروت – لبنان – ط 1- 2004- ص128.
2- ديوان جميل بثينة- شرح وتقديم عبد المجيد زراقط – دار ومكتبة الهلال – الطبعة الأخيرة 2001 – ص117.
3- شوقي ضيف - تاريخ الأدب العربي العصر الإسلامي – دار المعرف – مصر – ط 6 -1975 – ص 371.

و مجالس اللهو و الغناء و لنظر مثلا قول (أبي نواس)[1] :

عاج الشقي على رسم يسائله وعجت اسأل عن خمارة البلد

كل هذا يبين أن الشاعر العربي ارتبط بالمكان شعوريا فلم يعد بالنسبة له مجرد حجارة أو وتد بل « **لقد أحس الواصفون للأطلال – نثرا وشعرا- بهذه العلاقة الوطيدة وعادوا على المكان بأوصاف الإنس والاجتماع وانصرفوا عن المظاهر الخارجية لعدم جدواها فيما يريدون البوح به من أحاسيس. وكلما أفرغوا على المكان شيئا من نعوت وأحوال الإنس كلما بدت المسافة بين ما قصدوه وما حققوه قريبة يمكن الارتياح لها إذ هي تفي ببعض المراد**»[2].

أما في العصر الحاضر فكانت الأوطان ، وكل الأماكن التي خاض فيها الأدباء تجاربهم وبنوا فيها علاقات وثيقة مع المكان أحد أهم دواعي تغني الشعراء بحبها والدعوة للتضحية من أجلها.

غير أن الملاحظ على الدراسات القديمة السابقة أنها لم تول لهذا الموضوع العناية اللازمة فلم يكن يعتد بالأمكنة التي زخرت بها كل تلك النصوص الشعرية نظرا لغياب مناهج التحليل النقدي الحديثة كما أشرنا إلى ذلك في مواضع سابقة .

و لعل سائلا يقول : ما بالنا ركزنا في ذكرنا للمكان على الشواهد الشعرية دون الرواية أو غيرها من الفنون الأدبية الأخرى ونجيبه بالقول: بأننا لا نؤاخذ على ذلك فمن المعلوم أن « **البيئة العربية كانت تتنفس الشعر في حلها و ترحالها و تعده المرجعية الأسلس لكل تعبير ثقافي، فلم يكن هناك أصلا اهتمام بالقصة كفن قائم بذاته بل أن مفهوم الأدب كان ينحصر في الشعر وحده** »[3] ، وهو وضع ثقافي فرض نفسه وظل قائما لعقود خلت إلى أن هبت رياح التغيير القادمة من أوربا عقب ثورتها والتي حملت معها فنونا شعرية غير شعرية فكان من بين أبرز نتائجها لفت الانتباه للفن الروائي و القصصي في عالمنا العربي حيث تمكن هذا الجنس في ظرف وجيز

1- المرجع السابق– ص331.
2- حبيب مونسي - فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية – اتحاد الكتاب العرب – دمشق 2001 -ص- 21.
3- عبد الله الركيبي – تطور النثر الجزائري - الدار العربية للكتاب – ليبيا – 1978 – ص 163 .

من أن يتبوأ مكانة الريادة بين باقي الأجناس الأدبية بحيث استطاعت الرواية أو القصة عموما أن تنافس الشعر في عليائه و تحاحله من على عرشه وهو ما دفع بالبعض إلى القول أن الرواية العربية صارت هي « **ديوان العرب المحدثين الذي ينطق بالمسكوت عنه من هواجسهم و يحرر المقموع من رغباتهم و يفتح أمامهم أبواب المستقبل التي يغلقها تقليد الماضي الذي يأخذ بخناق الحاضر**»[1] .

وقد حظي المكان عند الروائيين باهتمام متزايد دفع النقاد إلى البحث عن تلك العلاقة التي تربط وتوحد بين الروائي والمكان فاكتشفوا أن كل زاوية في النص بإمكانها أن تحوي عوالم متخيلة مليئة بالأحداث للمكان فيها الدور البارز والمؤثر بما يحمله من دلالات و إيحاءات وجماليات .

وخلاصة القول أن المكان كان حاضرا بقوة في أدبنا العربي وتفاعل معه الأديب المبدع كما لو كان يشعر و يحس به فبادله الحب و حزن على فراقه فكما تألم آدم عليه السلام حين أنزل من الجنة حزن النبي عليه الصلاة والسلام أيضا بعد ترك مكة التي صعب عليه فراقها و نفس هذا الحال يتكرر مع الأمير عبد القادر ومحمود سامي البارودي والطاهر بن جاوت و إبراهيم الكوني وفي كتابات العديد من الشعراء و الروائيين العرب الذين فاضت قرائحهم و أبدعت أقلامهم أعمالا أدبية بكت المكان المسلوب وشكت مكان منفى و الاغتراب .

4 - بناء المكان في الرواية الحديثة :

كان للدراسات اللسانية الحديثة الدور الأكبر في إبراز دور اللغة كوسيط هام يمكن الناقد من ولوج الأعمال الإبداعية ، وقد تزامن لاكتشاف هذا الدور مع ظهور الفكر البنيوي بصفة خاصة الذي ارتكز على دراسة البنيات الداخلية المكونة لأي عمل فني « **فقد كان هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية**

1- جابر عصفور – زمن الرواية – دار المدى للثقافة و النشر – سوريا – ط1 -1999 - ص261

تولدها ثم - وهذا أهم شيء - كيفية أدائها لوظائفها الجمالية و الشعرية على وجه الخصوص و اقتضى التركيز على هذا الجانب - الشعرية - اتخاذ عدة إجراءات موقوتة»[1] وبهذه النظرة النقدية الجديدة أمكن الحد من تأثير العوامل الخارجية على النص الأدبي ، بدءا بالظروف التاريخية وانتقالا إلى الضغوط الاجتماعية وصولا إلى الدوافع النفسية ، وانتهاء بهيمنة شخصية الأديب، وهي تأثيرات جعلت المكان يظل عنصرا مهملا فاقدا للتأثير الفاعل في الحياة عموما وفي الأعمال الإبداعية خصوصا لعقود خلت ، وهو ما حذا ب(رولان بارت) الذي يمثل أحد أعمدة الفكر البنيوي إلى القول بضرورة فصل المؤلف عن نصه عند الانتهاء من إنجازه ليتحول هو الآخر إلى مجرد قارئ له ، وهو ما دعه إلى الإعلان عن موت مؤلف النص و ميلاد قارئ هذا النص، وقد قصد البنيويون بهذا الشعار أن تكون نقطة الانطلاق في دراسة أي نص من النص ذاته « فقد كانت مقولة موت المؤلف كناية بلاغية عن هذه الإستراتيجية الجديدة »[2] لذلك فقد شاع في الأوساط الأدبية والنقدية المعاصرة أن أي تجربة أدبية تشكل بمفردها عالما منفصلا ومتكاملا، له كامل الاستقلالية عن شخصية المبدع الذي أوجدها ، وانتهت قناعة مدرسة النقد الجديد بأن النص « عمل مغلق وعزلته عن مؤلفه وعن عصره و جعلت العمل وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها مع أي عمل آخر »[3] وهذا ما رجح كفة دراسة الشكل على كفة تحليل المضامين الأمر الذي أعاد للأدب أدبيته كفن لا يخضع لأية قيود خارجية ومن جهة أخرى أولى البنيويون عنايتهم بدراسة كل مكونات العمل الأدبي واهتموا بتحليل جميع الأجناس الأدبية المنتجة عبر كل العصور دون تمييز « ولأول مرة نرى أن منهجا نقديا لا يؤثر عنصرا على غيره إذ يتسع مداه لقراءة و تحليل جميع الأعمال الأدبية المنتمية إلى أي عصر على حد سواء ، ذلك لأنه لا يتبنى إيديولوجية خاصة و لا يؤثر مظومة قيمية معينة بل يتعامل مع مفاهيمه الأدبية و الشعرية

1- صلاح فضل – مناهج النقد المعاصر- دار الآفاق العربية – القاهرة – مصر – ط1 – 1997 – ص 94 .
2- م ن- ص 95.
3 - عبد الله الغذامي ، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر –ط4 -1998- ص 29.

وهي مفاهيم حاضرة في النصوص الأدبية في مختلف العصور كما نرى أنه لا يقدم جنسا أدبيا على غيره مثلما كانت تفعل التيارات السابقة » [1] وهو ما دعا الكثير من النقاد العرب إلى الاعتراف بالقول: «إن خطأ شاب عملنا النقدي و قد اعترفنا به أكثر من مرة وهو أننا أولينا الجانب المضموني من العمل الأدبي الاهتمام الأكثر على حساب الجانب الفني »[2] ، وبهذا بدأت الدراسات النقدية تولي عنايتها بالفن الروائي و تركز على دراسة مكوناته السردية وقد نال المكان اهتماما بالغا حيث اجتهد النقاد كثيرا في تحديد مفهومه كعنصر بنائي هام ضمن أي عمل فني روائي ذلك أنه يملك بنيته الخاصة المؤثرة داخل الرواية لأن المكان الفني المتخيل تبنيه أو تصوره اللغة بما تثيره دلالاتها في ذهن القارئ من صور و تخيلات لذلك فهو يوفر للناقد إمكانية التعرف على الشخصيات التي تجد فيه فرصة الإفصاح عما في دواخلها من مشاعر وأفكار كل ذلك يتأتى أيضا من خلال ما ينسجه المكان من علاقات مع المكونات السردية الأخرى و بما يضفيه من دلالات مجردة أرادها الأديب عن قصد أو عن غير قصد منه.

إن فهم المكان يكون خاضعا في أغلب الأحيان لوجهات نظر متعددة تشمل الراوي الذي يطوع اللغة لخدمة رؤيته ، ثم الشخصيات التي يحتويها المكان و تتفاعل معه وفق ما منحت من تكوين وأحيانا من حرية التصرف ، ثم أخيرا القارئ كطرف أولت له الدراسات النقدية الحديثة عناية خاصة لأنه كثيرا ما يتجاوب مع تموجات وتعرجات المكان الروائي فتصدر عنه ردة فعل كتعبير عن انفعاله وتأثره بحيث يكون رجع الصدى لديه نابعا من ثقافته و بمدى التحامه شعوريا بذلك المكان اللفظي الذي سيعيد بناءه من جديد خارج النص أي في ذهنه وعادة ما يوظف الروائي تقنيات متعددة في تشييد مكانه المتخيل منها توظيفه للوصف وللغة الشعرية وللصورة الفنية ، وللرمز الأدبي و لكل من هذه التقنيات دوره الفعال في كشف جمالية النص فالروائي حين يلجأ للوصف فإنه يبذل قصارى جهده للبرهنة على قدرته في جعل المكان يبدو

[1]- صلاح فضل – مناهج النقد المعاصر – ص 97 .
[2] - عبد القادر بن سالم – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد – ص 27.

أكثر وضوحا إلى حد تمثله في الذهن لذلك نجد الواصف يعتني بذكر الأشياء كما تبدو عليه في مظهرها الحسي الموجودة عليه في العالم الواقعي ، وهو بهذا الفعل يقدم الأشياء للعين في صور تبدو أمينة تحرص على نقل تفاصيل المكان الخارجي كل ذلك بحثا عن هندسة حقيقية للمكان كي يبدو أكثر واقعية و مع ذلك يجب ألا ننخدع بهذه الواقعية لأن هدفها غير المعلن هو الإيهام بتلك الواقعية لا أكثر ، لأن الروائي لا يمكنه إغفال الجانب الجمالي للمكان الذي لا يتجسد فقط بتسمية الأمكنة الروائية و تحديد أبعادها و إطلاق صفات حقيقية عليها ، بل يتجسد كذلك بوساطة الطريقة الفنية التي تقدم بها الأمكنة المرتبطة بالحوادث والشخصيات« **فالنص السردي صورة للواقع حقا و لكن لا ينبغي لهذه الصورة أن تكون مأخوذة بالأشعة الخطفة وإنما يجب أن تؤخذ هيئة رسم مرسوم بريشة فنان مبدع مثقل بالشعور والعواطف مشبع بالمبادئ مؤمن بالمواقف مسلح بالإعداد الفني** »[1] .

5 - أنواع المكـــان :

إذا كانت أغلب الدراسات النقدية الحديثة لا تكاد تتفق على نوع واحد أو على تقسيم موحد للمكان في الرواية ، فإن مجموعة غير قليلة من الدارسين لفن الرواية اجتهدت في وضع أنواع للمكان في الرواية واستندت في تصنيفاتها على بعض الدراسات الغربية التي اشتغلت بالبحث و التأصيل و التدقيق في ماهية المكان الروائي كدراسات (غاستون باشلار)، و(يوري لوتمان)، و(أبراهام مول) و(إليزابيث روم ـر) وعلى هذا الأساس فإننا سنعتمد في تقسيمنا للمكان الروائي وفي تحديد أنواعه على الرؤية الغربية أولا ، لأنها المنظور الأسبق وربما الأعمق ثم نعرج بعدها على تقسيمات النقاد العرب الذين لم تخل اجتهاداتهم من الجدة أيضا .

وانطلق (غاستون باشلار) في تحليله للمكان من اعتبار البيت هو المكان الأكثر التصاقا بنا منذ لحظة اتصالنا بالحياة إلى ما بعدها وظل نتفاعل معه إيجابيا طيلة هذه

1- عبد المالك مرتاض – القصة الجزائرية المعاصرة - ص 234.

المدة ، كما أنه ركز على دراسة ما أسماها أمكنة الألفة وخص بها تحديدا بيت الطفولة الذي خلده الزمن الماضي لذلك يتجدد حضوره عبر استرجاع الذكريات التي سكنت مخيلتنا ويصف (باشلار) هذا المكان بقوله : « **البيت هو ركننا في العالم إنه كما قيل مرارا كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى ، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبلس البيوت جميلا**»[1] و من خلال هذا الوصف قام هذا الناقد بتقسيم المكان إلى مكان أليف وهو البيت الأسري ومكان آخر معاد وهو خارج البيت ، ثم ذكر تقسيما آخر حين تحدث عن المكان المتناهي في الصغر والمكان المتناهي في الكبر وأكد«**أنهما ليسا متضادين وأن الإحساس بهما يوجد في داخلنا وليس بالضرورة في الخارج** »[2] .

أما (ابراهام مول) و(اليزابيت رومر) فيعتقدان « **أن الإنسان هو مركز العالم و المكان يحيط بنا من كل النواحي في شكل مواقع متتالية فتتغير الأنا بتغير المواقع التي تخترقها حسب حـدود الحرية المتاحة** »[3] لذا قاما بتصنيف المكان بحسب علاقته بالإنسان وهو تصنيف اعتمده (يوري لوتمان) من بعدهما بحيث رأوا أن المكان لا يتعدى أن يخرج عن هذه الأقسام الأربع:

1 - عندي وهو المكان الخاص الذي يمارس فيه الإنسان حريته في نطاق واسع جدا بعيدا عن سلطة الآخرين وعن أنظارهم و هو المكان الأكثر حميمية من غيره كالبيت الذي احتمينا به في طفولتنا .

2 - عند الآخرين و يقصد به المكان الذي نخضع فيه لسلطة الغير ما دمنا نتواجد معهم في الأماكن الخاضعة لملكيتهم أو مسؤوليتهم كبيوت الأصدقاء .

3 - الأماكن العامة وهي أماكن تخضع لسيادة وسيطرة الدولة و تكون حريتنا فيها مقيدة بقوانينها و دساتيرها كالمدارس و الجامعات و المستشفيات .

4 -المكان اللامتناهي وهو فضاء مشكل من أمكنة خالية خاضعة لحكم الدولة ولكنها

1-غاستون باشلير – جماليات المكان – ترجمة غالب هلسا – ص 36.

2- م ن – ص 31.

3- abrahame a.moles.et ‘ elisabet rhomer : la psychologie de lespace–paris-gesterman- 1978 p10

بعيدة عن رقابتها كالصحاري البعيدة النائية مثلا.

ويظهر في هذا التقسيم أن هذه الأنواع الأربعة تخص المكان الخارجي أو الشبيه له في الرواية وهي أمكنة لا يمكن أن للذات موضعا خارجها.

ويرى (يوري لوتمان) من جهة أخرى أن كل النظم الدينية الاجتماعية و السياسية تنطوي على صفات ذات طابع مكاني ذلك« **أن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها و تستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربها إلى الأفهام ويطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المفاهيم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمانية** »[1] وهكذا تصبح كلمات مثل يسار ويمين أو شمال وجنوب متضمنة لأبعاد أيديولوجية تظهر في الاستعمالات السياسية كأحزاب اليمين المتطرف واليسار الاشتراكي ودول الشمال الغنية ودول الجنوب الفقيرة كما تتجسد هذه الصفات المكانية عند تحديد مستويات الناس من الناحية الاجتماعية فالفقير في الدرجة الدنيا ، و الغني في درجة أعلى في سلم التصنيف الاجتماعي المتعارف عليه إنسانيا ، وفي المعتقدات الدينية نجد أن المؤمنين في عليين في مكان يسمى الجنة في حين أن الكافرين في الدرك الأسفل من النار.

وهناك تقسيم آخر قامت به (جوليا كريستيفا) التي رأت بأن المكان لا يمكن فصله عن بعديه الحضاري و الثقافي ففي كل عصر تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم وهو ما أسمته "ايدلوجيم " وهي ترى « **أن الفضاء الجغرافي محدد بمفهوم الفضاء في بداية عصر النهضة ، وذلك قبل أن يكتشف الفضاء الخارجي و قبل أن يمتد التحليل العلمي إلى أعماق اللاشعور ، إنه مع ذلك فضاء متميز عما كان يتصوره أدباء القرون الوسطى الذين كانوا يؤسسون فضاء تتقابل فيه السماء مع الأرض** »[2].

وإذا انتقلنا إلى بعض النقاد العرب لنستطلع آراءهم في تحديد أنواع المكان

---

[1]-سيزا قاسم – بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ– الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة –مصر – 1985 – ص75.

2- حميد لحميداني - بنية النص السردي - ص54 نقلا عن كتاب le texte du romon 1976p182 la psychologie de lespace - kristiva

الروائي فسنجدها لا تختلف كثيرا عن الآراء الغربية من حيث الجوهر كون أغلبهم يتبنى رأيا معينا يتناسب مع رؤيته النقدية و يتوافق مع مبادئ التيار الفكري أو النقدي الذي ينتمي إليه و يتبنى طروحاته المتأثرة في الغالب بالرؤية الغربية.

يعتقد الناقد المغربي (حميد لحميداني)[1] في دراسته للفضاء أنه يتخذ أربعة أشكال :

1 - الفضاء الجغرافي وهو المكان الواقعي بأبعاده الجغرافية الهندسية المادية المدركة بالحواس و الذي تحاول القصة أن تصوره بنقله عبر صور متخيلة.

2– فضاء النص ويقصد به المكان المحدود الذي تشغله الكتابة الطباعية على مساحة الورقة.

3 – الفضاء الدلالي وهو ما دعاه جيرار جينيت بالصورة ذات المدلول المجازي و الصورة المتخيلة هي الشكل الذي يتخذه الفضاء .

4 - الفضاء كمنظور وتمثله زاوية رؤية الراوي أو الخطة العامة الموضوعة مسبقا من قبله لرسم المشهد الروائي و يقول بعد هذا التقسيم « **..و أغلب النقاد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يراعون شرطا أساسيا وهو وجود مجال مكاني يمكن أن يدرك أو أن يتخيل كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية** »[2] لذلك يعتقد هذا الناقد أن المكان هو الأولى بالدراسة ذلك أن الفضاء يمثل فراغا خال من الشخصيات ، ومن ثم فهو خال من الأحداث لذلك « **فإن المفهومين الأولين ...نعتبرهما مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي ...بينما يمكن إرجاع مبحث الفضاء الدلالي إلى موضوع الصورة في الحكي والمبحث الرابع إلى موضوع زاوية النظر عند الراوي** »[3].

أما (غالب هلسا) فقد ميز بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الراوي به وهي :

1 - المكان الهندسي وهو الذي تصوره الرواية بدقة موضوعية تنقل أبعاده البصرية فتعيش مسافاته و تنقل جزئياته من غير أن تعيش فيه.

1- حميد لحميداني - بنية النص السردي – ص62.
2- م ن– ص61.
3- م ن - ص 62.

2 - المكان المجازي وهو الذي نجده في الرواية وهو محض ساحة لوقوع الأحداث ولا يتجاوز دوره التوضيح كما أنه لا يعبر عن تفاعل الشخصيات مع الأحداث.

3 - المكان بوصفه تجربة تحمل تجاذبات الشخصيات و أفكارها و رؤيتها للمكان و تثير خيال المتلقي فتستحضره بوصفه مكانا مبتدعا و متميزا عن نظيره في الواقع.

ووجد (سمر روحي الفيصل) في دراسته للمكان في الرواية السورية أن كل تلك التقسيمات أو الأنواع التي ذكرنا إنما تطلق على أوصاف أو وظائف المكان« **فقد اقترنت الأنواع والأبعاد لدى النقاد بصفات معينة فكان هناك مكان موضوعي و مفترض و مجازي وهندسي ومعاد و تجربة معيشة وجاذب وطارد وأليف وهناك أيضا مكان ذو بعد واحد وآخر متعدد الأبعاد و ثالث تاريخي أو نفسي أو واقعي أو تعبيري أو ذاتي و لا تخرج هذه الأنواع و الأبعاد عن أن تكون صفات للأمكنة الروائية يمكن اجتماعها كلها في رواية واحدة**»[1].

ولعل ما ينبغي التأكيد عليه هو أن كل هذه التقسيمات إنما تدل على أهمية هذا المكون الروائي في عملية الإبداع نظرا لما من دلالات إيحائية وجمالية فنية يعود الفضل الكبير في كشفها للسانيات الحديثة والنقد المعاصر من خلال تركيزهما على تحليل و دراسة البنيات وعلاقاتها الداخلية في النصوص الأدبية ومن ثم إبراز أهمية المكان كبنية نصية سردية لها دور كبير في عملية البناء الروائي .

[1]- سمر روحي الفيصل – بناء الرواية العربية السورية – ص 254-255.

الفصـ ـل الثـ ـاني

تجليات المكان في رواية "فوضى الحواس"

1 - ملخص الرواية.

2 - المكان الروائي بين الواقع و التخييل .

3 - بنية المكان في الرواية.

أولا – الأماكن المـ غلقة.

أ - أمـ ـاكن مغلقة رئيسية

ب -أمـ ـاكن مغلقة ثانوية.

ثانيا - الأماكن المفـ ـتوحة.

أ - أمـ ـاكن مفتوحة خاصة.

ب -أمـ ـاكن مفتوحة عامة.

1 – ملخص الرواية:

تتكون الرواية من 375 صفحة مقسمة إلى خمسة أجزاء عنونتها الكاتبة بكلمات قطعة وردت في الرواية على لسان بطلها وهذه الأجزاء مقسمة كالآتي:

- الجزء الأول " بدءا "من الصفحة 9 إلى الصفحة39.
- الجزء الثاني "دوما "من الصفحة 41 إلى الصفحة 136.
- الجزء الثالث"طبعا" من الصفحة 137 إلى الصفحة 196.
- الجزء الرابع "حتما "من الصفحة 197 إلى الصفحة 236 .
- الجزء الخامس" قطعا"من الصفحة 237 إلى الصفحة 375 وهو أطول الأجزاء.

والرواية صادرة عن دار الآداب البيروتية سنة1997، وقد وصلت في أعداد طبعاتها إلى الطبعة السادسة عشرة سنة 2007، وهي النسخة التي اشتغلنا عليها .

وملخص الـ ـرواية يتمثل اختصارا في أن حياة كاتبة روائية في العقد الثالث من العمر، ترغب في العودة للكتابة التي كانت قد انقطعت عنها منذ زمن ليس بالقصير، وكان ذلك عقب الانتهاء مباشرة من روايتها السابقة و المقصود بها " ذاكرة الجسد" « **كل ما كان يعنيني أن أكتب شيئا أي شيء أكسر به سنتين من الصمت** »[1] فتحاول أن تخوض تجربة أو مغامرة مع إحدى شخصياتها، عبر التجسس على أخبارها و تتبع حركاتها فيما كتبته هي عنها ، لتفاجأ حد الذهول حين تجد نفسها تخوض تجربة أشبه بالمغامرة الجنونية ومع ذلك تعجب بهذا الجنون لأنها تعتقد « **أن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنـون و يكتبها العقـل** »[2]، ومن هذا القول تنطلق نحو اللامعقول « **فالجنون بداية الحلم وحلمي الليلة أن أسكن جسد تلك المرأة التي ذهبت نيابة عنها لمشاهدة الفيلم .. بل أني وددت لو استعرت جسدها مدة كتاب** »[3] وبالفعل لا تتوانى الساردة في تقمص شخصية امرأة أخرى ، اختارت لها دورا في قصتها ثم أرادت أن تستعيده أو

1- أحلام مستغانمي – رواية فوضى الحواس – ص 23.
2- الرواية – ص38
3- م ن– ص 62.

تستعيره منها دون علمها ، ومن ثم تقع في غرام أحد أبطال روايتها الحبريين أو قرائها المهووسين بكتاباتها ، لتخوض معه في لعبة لغوية مادتها كلمات متقطعة ومتقاطعة ولتبدأ معه قصة حب تجمع لأول مرة بين كاتبة ورجل خرج لتوه من كتاب ،« **منذ البدء أخذت بجمالية تلك العلاقة الغريبة و المستحيلة ؛ و بذلك الحب الافتراضي الذي قد يجمع بين رجل من حبر و امرأة من ورق ؛ يلتقيان في تلك المطلقة الملتبسة بين الكتابة و الحياة ليكتبا معا كتابا خارجا من الحياة و عليها في آن واحد** »[1] ؛ وتنساق الراوية خلف وهمها لتعيش لحظات عشقية دامت شهورا ، اختلط فيها عالم الحياة الواقعية بعالم الـوهم والخيال الذي كان محض اختلاقها أصلا ،« **لا شيء كان يهيئني لأصبح طرفا في هـذه القصة أو الدخول في مغامـرة أدبية طويلة النفس** »[2] ؛ وقد أبدت الكاتبة إعجابها بهذه القصة الغريبة حين تساءلت مع نفسها قائلة: « **أليست الكتابة كالحب هدية تجدها فيما لا تتوقع العثور عليها** »[3] ؛ وفي خضم تلك اللحظات العشقية الشاعرية التي جمعتهما في أماكن محددة، لم تنس الكاتبة سرد ما يعيشه وطنها الجريح من أحداث مؤلمة ، فامتزج حب الوطن ومن صنعوا مجده ماضيا ، بحب رجل مثقف يعمل صحفيا في جريدة تناضل هي الأخرى لأجل حرية و كرامة هذا الوطن وهكذا تدخل مع الكاتبة في تسجيل واقعي للراهن الجزائري وما وقع فيه من حوادث مأساوية ، بحيث كانت أخبار الصحف التي تنقل أسوأ الأنباء كل صباح لها حضورها الملفت في الرواية «**مثلي مثل كل الجزائريين الذين يهجمـون كل صباح على الجرائد عن ضجر أو عن ذعر وكأن شيئا ما حدث أو سيحدث**»[4] كما كانت أحداث التاريخ قبل و بعد الاستقلال حاضرة هي الأخرى ، فقد ظلت ذاكرة الكاتبة تحتفظ بصور عـن نضال والدها في صفوف المجاهدين، حيث هاجـر بأسرته لاجئا إلى تونس خوفا من وحشية عدو لا يرحم ، ورغم مغادرته فقد

[1]- المصدر السابق – ص61.
[2] - م ن – ص 27.
[3] - م ن – ص 24.
[4]- م ن – ص 321 .

ظل ملتزما بواجبه نحو وطنه فكان كثير الغياب عن أسرته وصورته المعلقة هي الحاضر الوحيد الذي لا يمكنه أن يغيب لتجاورها بعد استشهاده صورة الزعيم جمال عبد الناصر، الذي سمى أخوها ناصر باسمه تيمنا ؛ « **وقد تفتح وعي ناصر على اسمه الذي كان نصفه منذورا للقومية و النصف الآخر للذاكرة الوطنية** »[1] .

وتتواصل وسط كل هذا السرد التاريخي والتسجيل اليومي للأحداث التي مر بها الوطن ، معاناة الراوية من تجربتها العاطفية مع عشيقها ، الذي استطاع ببراعته اللغوية وحسن قراءته لروايتها السابقة ، أن يلج قلبها فلم تعد تستطيع الصبر على فراقه ، رغم كونها امرأة متزوجة من ضابط مهم في أجهزة الدولة وهي أخت رجل متهم بتأييده للإسلاميين ، « **بين أخي الأصولي الذي تطارده السلطة وزوجي العسكري الذي يتربص به الأصوليون وذلك الصحافي الذي أحب والذي يصفي الاثنان حساباتهما وخلافاتهما بدمه ؛ كيف يمكنني أن أعيش خارج دائرة الذعر**»[2] ، ولكن ورغم خطورة الأمر فقد ظلت تتردد على شقة الصحفي هذا المكان الذي احتضن وستر مواعيد عشقية مشبوهة ، لم ترح أبدا بال الكاتبة بل زادتها توترا وقلقا ، لتتزداد حيرتها وعذاباتها عقب اكتشافها المذهل والمتأخر، بأن الرجل الذي أحبته ووطدت علاقتها به ، لم يكن هو الرجل ذاته الذي فتن قلبها في أول لقاء بينهما داخل قاعة السينما ، بل كان صديقه المقرب الذي اتضح أنه قارئ بارع لرواياتها السابقة ، والتي عرف من خلالها كل شيء عن حياة السارة «**فمنذ الأزل و أنا أبحث عن قارئ يتحداني** »[3] ، و« **ها أنا وفقت على الأقل مع قارئ واحد من انهماكه بكتاب تطابق مع بطلي حد إهمالي و قلب حياتي رأسا على عقب ! »**[4] وفي ظل تلك العاصفة الغرامية وما خلفته وراءها من فيضان المشاعر و حطام الأشواق ، ظلت الراوية تجاهر بآرائها

1- المصدر السابق - ص 224
2- (م ن) – ص 340
3- (م ن) – ص 96
4- (م ن) – ص 309

بجرأة تجله عديد القضايا القدية والسياسية والتاريخية والاجتماعية المطروحة للنقاش في المجتمع الجزائري كقولها : « **ففي الدكاكين السياسية التي يديرها حكام زايدوا علينا بدهاء في كل قضية...باعونا أم القضايا وقضايا أخرى جديدة معلبة حسب الظلم العالمي الجديد جاهزة للالتهام المحلي و القومي** »[1] ؛ وقد ظهر تأثر الكاتبة الكبير بسلسلة الاغتيالات التي طالت الكثير من الرموز التاريخية والعلمية والثقافية والوطنية (كمحمد بوضياف)، و(الطاهر جاووت)؛ و(سليمان عميرات)؛ ويضاف إلى هذه الأسماء حبيبها الذي عشقته أول مرة واغتالته أيادي المجرمين ذات صباح ، « **ومن بين كل الميتات جاء اغتيال عبد الحق الأكثر ألما** »[2] ؛ كما اغتيل قبله الرئيس المجاهد محمد بوضياف بأيادي مسلحة أخرى ذات مساء ، ولم تكن بأية حال أرحم من أولئك المجرمين ومنذ ، « **سقط بوضياف قتيلا مباشرة على شاشة التلفزيون أمام ملايين الناس ؛ كان واضحا أن موسم الصيد قد فتح و أصبح السؤال بعد كل موت من سيكون دوره الآن** »[3] ، ومن الملفت للنظر أن نجد الكاتبة تدخل حياتها الشخصية في هذه الرواية فتذكر وفاة والدها الذي ظل ينتظر صدور روايتها، فهو من كان يزودها بكل ما تحتاجه من معلومات لإتمام عملها ففي « **كل تلك السنوات التي كان يزودها فيها بالمعلومات عن مدينة لم تزرها ؛ اسمها قسطينة وبذاكرة أتعبه حملها بمفـــرده**»[4] .

وكما في روايتها السابقة " ذاكرة الجسد" عمدت الكاتبة إلى ترك روايتها بلا نهاية أو بنهاية مفتوحة على أفق ، يجعل القارئ مشدودا بالنهاية المحتملة ليكون بإمكانه أن يبني لاحتمالات أوسيناريوهات من وحي مخيلته ، تقول الكاتبة في آخر الرواية: « **وكما اليوم ...البائع نفسه ..كما منذ سنة ..كنت سأطلب منه ظروفا**

1-المصدر السابق– ص 93 .
2- (م ن) – ص 349.
3- (م ن) – ص 340 .
4- (م ن) – ص 365.

و طوابع بريدية عندما ...»[1]، ليعقب هذه الرواية بعدة سنوات الجزء الأخير من ثلاثيتها الذي عنونته ب "عابر سرير " .

2-المكان الروائي بين الواقع و التخييل :

إن سرد الواقع بأحداثه الماضية أو المحتملة الوقوع مستقبلا وعبر وجهة نظر ذاتية تعد سمة مشتركة بين أغلب روايات (أحلام مستغانمي) تقريبا ، و نخص بالذكر هنا ثلاثيتها المعروفة " ذاكرة الجسد ، فوضى الحواس، عابر سرير " التي يبدو أنها اشتركت جميعها في بعض الأمكنة ، خاصة مدينة قسنطينة و جسورها المعلقة ، ومع ذلك لا يمكن القول ، أن أحداث وأماكن الرواية واقعية ، بسبب ما قد يتوهمه البعض ، نتيجة التطابق والتشابه الحاصل بين الأماكن الموجودة في الواقع والأماكن المتخيلة التي ورد ذكرها في الرواية ، وهذا يعني أن **« الرواية تخييل ينطلق من منظور من رؤية، ويحمل منظورا أو رؤية أو لنقل ،أن ثمة قدرا من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل كفن ، ثمة نزوع إلى التجديد و الرمز تجعل المكان الروائي مشاهد رمزية غامضة ، و الكاتب لا يقف عند حد وصف هذا الواقع العجيب وإنما يقف موقفا رافضا لهذا الواقع »**[2] ،

ويمكن القول أن الميزة التسجيلية لهذا النص الروائي الذي ندرسه ، أنها تفتح أفقا أوسع من عملية النقل المباشر أي أن قيمة التسجيل هنا تكمن في هذا التوظيف والتوصيف لأماكن ذات ارتباط وثيق بالواقع وهي هنا ، تؤدي وظيفة فنية تؤشر على حدود المعنى المراد، وتؤكد على تلازمه مع الواقع ووقائعه وهذا يعني أن المكان في الرواية ، بمجرد اكتسابه صفة أدبيّ يكون قد انتقل بطبيعته الجديدة من واقع مفروض محاط بالقيود و الإكراهات إلى عالم فني متخيل لا حدود له لأنه عالم افتراضي ينبني على الإيهام بالمستحيل الذي يظل احتمال وقوعه ممكنا فنيا وعملية التمييز بين هذين المكانين هي التي تحدد مفهومنا لمعنى الواقعية وكذلك لمعنى التخييل، وتحدد أيضاً جمالية النص هذا الفهم النقدي للواقع والمتخيل

1- المصدر السابق – ص 375.
2- عبد الحميد هيمة – علامات في الإبداع الجزائري – رابطة أهل القلم – ط2 -2006 – ص114

يولد أمام الباحث مفهوماً خاصا يجعلهما متداخلين و متقاطعين « فالمتخيل يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه صورة وشكلا و المتخيل من جهة أخرى يمثل جانبا من جوانب الواقع و أحد مكوناته على الرغم من كونه مكونا من مكونات الواقع، فهو يؤثر فيه ويحدث خلخلة في بنياته»[1].

وبهذا يمكن القول أن المكان الفني كان حاضرا في الواقع التخييلي في رواية "فوضى الحواس"، وقد تحول من كونه واقعا موضوعيا إلى واقع ذهني لفظي قابل للتحقق على مستوى خيال القارئ ذلك « إذ أن الإدراك الجمالي للواقع يثمر معرفة جمالية بهذا الواقع ومن هنا تصير علاقة المتخيل بالواقع علاقة جمالية و تصير وظيفة الأدب هي الوصول إلى حالة التناغم و الانسجام »[2] فجسر قسطينة مكان واقعي و لكنه في الرواية أخذ بعدا تخييليا فهو المكان الذي شهد جريمة اغتيال السائق التي لم تحدث إلا في الرواية ، لقد أصبحت وظيفة الواقع في هذه الحالة هي الإيهام بواقعية أحداث العالم الروائي ، هذا الإيهام يمثل عند الكثير من المبدعين واقعا جدلياً لا يمكن فصله عن مكونات الرواية ،لأنه يشكل عالما متكاملا ، يختل إذا نقص أو اختل أحد مكوناته، وهكذا فإن العلاقة بين المكان المتخيل و المكان الواقعي تعد وثيقة الصلة « أن التخييل هو نظام المحتمل الذي يبني قوانينه استنادا إلى العوالم الممكنة لا إلى حدود التجربة الواقعية ومع ذلك فإن التخييل أصدق من الوقائع التي تثبتها الشهادات أو تروي تفاصيلها السير الذاتية إنه كذلك لأنه قادر على توليد عشرات القصص»[3].

إن هذا العالم الفني المتخيل الذي يشيد من خلال الجنس الروائي يتجاذبه قطبان ، قد يبدوان على طرفي نقيض: هما التسجيل و التخييل ، فالتسجيل يرغم الرواية على أن تخضع للمرجع الواقعي وتقيد بقيوده ، بمعنى أنها تظل مرتبطة به وتتحدث عنه ، لكنها لا تطابقه أما التخييل فيأتي معكسرا لهذه الصورة التوثيقية

1- حسين خمري – فضاء المتخيل مقاربات في الرواية – منشورات الاختلاف – ط1 -2002- ص57
2- (م ن)– ص 54.
3- سعيد بنكراد- السرد الروائي و تجربة المعنى –المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب –ط1-2008- 151

النمطية المباشرة وليقطع الصلة مع مبدأ النقل المباشر والأمين ، الذي هو قوام الواقعية في الفن ، كما أن التخييل يقوم بخلخلة مبدأ اليقين الذي كان ينطلق منه القارئ ، وهو ما يتيح لهذا الأخير إمكانية المشاركة في إعادة خلق الحكاية وإتمامها عن طريق مد جسر تواصل بين واقعين : واقع معيش وآخر متخيل يستمد مادته وعناصره من خلال اللغة التي تعيد صياغة الواقع وفق رؤية الكاتب الذاتية « **ذلك أن المكان الروائي مكان لفظي بالدرجة الأولى، وعلى ذلك فهو يتضمن مشاعر وأحاسيس لابد من الإشارة إليها** »[1] .

وإذا كانت الساردة قد حرصت على تحديد الأماكن وتسجيل الأحداث والتأريخ المباشر لبعضها و الذي احتوته بشكل تسجيلي داخل بنيتها الفنية ، فليس معنى ذلك أنها قامت بعملية استنساخ لهذا الواقع الذي انطلقت منه ، حتى وإن كانت تحاكيه في كثير من جوانبه عند تصوير الواقع الاجتماعي والسياسي والنفسي الموجود ربما حقيقة قبل فعل الكتابة ، و لعل هذا ما يساهم في تشكيل أفق انتظار لدى القارئ الذي يرتبط تقويمه للنص الروائي و اندماجه به بمدى قدرته على التفاعل مع هذا الواقع الجديد الذي يعرفه مسبقا ، ولكنه يعمل على اكتشافه مرة أخرى بطريق اللغة ، التي تعمل على إعادة تشكيل الواقع بما تملكه من طاقة تخييلية مختزنة تظهر أثناء القراءة ، من ثم فإن القارئ لا يعتقد في واقعية النص الروائي بالمعنى الملموس ، ولكنه يعتبره واقعيا بالنسبة إلى مجموع العناصر المكونة له والتي تنسج واقعيته المتخيلة ، فلا عجب في أن نجد الساردة في روايتها تطلب مشاركة القارئ وتستحث حضوره ، لتؤكد أنه شريك في عملية بناء العمل الروائي وأن هذا العمل لا يمكن أن يوجد بدونه.

وقد اعتمدت الكاتبة في هذا السرد و الوصف على لغة ، أقل ما يقال عنها أنها لغة شعورية وشعرية ، أو لغة البوح والاعتراف في آن معا ، وهذا يؤكد على « **أن الاشتغال على لغة البوح التي تضفي على الخطاب شكل المناجاة والاعتراف من خلال مكاشفة المرأة الكاتبة لذاتها و استبطان أشكل الوجع**

1- صالح مفقودة – نصوص و أسئلة دراسات في الأدب الجزائري – اتحاد الكتاب الجزائريين –ط1-2002 – ص35

الأنثوي داخلها المعيش و الحلمي الواقعي والمتخيل مما يجعل الطابع الذاتي لهذه اللغة التي تتم صياغتها عبر الاستيهامات و التداعيات و الاستغلال المكثف على الحلم و الذاكرة »[1] هذه اللغة تجعلنا نرحل بعيدا عن الواقع مع الكاتبة إلى حيث عالمها الفني المتخيل حتى وإن كان في كثير من تفاصيله متشابها كثيرا مع الواقع نتيجة لسرد بعض الوقائع التاريخية ونظرا لتطابق أسماء بعض الأمكنة المذكورة في الرواية مع نظيراتها في الواقع ، بحيث لم يعد يفصل بينهما تقريبا سوى خيط رفيع يذكرنا دائما بأننا نقرأ عملا روائيا ليس إلا ، فلا غرابة أن نجد الكاتبة تتنقل في رواياتها في أماكن حقيقية معروفة و موجودة بالفعل ، كما في قسطينة حيث نجد ذكرا لحي الفويور، وسيدة السلام وجسر سيدي راشد ، و كما في العاصمة أيضا حيث شارع العربي بن مهيدي وساحة الأمير عبد القادر، ومقبرة العالية وهي مواضع ذات شهرة في هاتين المدينتين وهو تشخيص مكاني« **يجعل من أحداثها (الرواية) بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها**»[2] ؛ ومن جانب آخر نجد سردا لتفاصيل بعض الوقائع التاريخية ، كذكر بعض الأحداث التي وقعت إبان فترة الاحتلال أو التي وقعت بعد الاستقلال داخل و خارج الوطن،وإن كان التركيز الأكبر على الفترة الواقعة ما بعد أكتوبر 1988، وجوان 1991 و التي شهدت تغيرات جذرية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا لا زالت آثارها المأساوية راسخة إلى اليوم .

غير أن هذا النقل التسجيلي للحقائق لا يفقد العمل الأدبي فنيته ، لأن الرواية في مجملها كانت محض خيال ، وأن الجانب التسجيلي المذكور فيها لا يعني أبدا أنها حقيقية رغم واقعية الأحداث و الأمكنة ، فالكاتبة أصلا كانت تعيش في تلك الفترة المتعددة الأولان في بلاد الغربة ، ولم تكن على علم بما يحدث في الجزائر إلا من خلال ما يرسله لها والدها عبر الرسائل التي استطاعت أن تأخذ منها الشيء الكثير، كما لم توظفه ببراعة فنية في روايتها وهذا ما أضفى

1- بوشوشة بن جمعة – التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي – المطبعة المغاربية - تونس- ط1- 2003- ص183.
2- حميد لحميداني – بنية النص السردي – ص65.

على ثلاثيتها الروائية جمالية فائقة ، نظرا لقدرتها على ربط القارئ وجدانيا ودفعه لأن يشارك في سيرورة أحداثها ، بما قد يتوهمه من واقعية لأحداثها وشخصياتها وأمكنتها ، فتجعله يتماهى عبر لاوعيه مع مجريات الرواية و يفتح خياله و يندمج لاشعوريا في فضائها المتخيل ، ذلك أن الهدف من العمل الأدبي هو دفع القارىء للمشاركة في إعادة إنتاج النص من خلال فعل القراءة ، ثم إن عملية إيهام القارئ ودمجه في مجريات النص ، هي التي تعطي للنص فعاليته الفنية بحيث « ينتقل فيها المتلقي مع النص من حالة الوعي إلى حالة «الهيام » وهذه هي السمة الأولى للحالة الشعرية ،أي الانتقال من حالة العقل و معاييره ومعها المعاني إلى حالة الروح و الحلم و الهيام »[1] .

ولعل السمة الفنية الأجمل التي تشد إليها القارئ في هذه الرواية ، حين يجد الشخصيات الحبرية المتخيلة تشارك في صنع الأحداث ، وتتواجد في أماكن واقعية موجودة بالفعل ، وهو ما أثار الفضول الأدبي حتى عند الكاتبة ذاتها فراحت تتجسس على شخصياتها ، وربما يزداد الأمر روعة حين تحاول الكاتبة تقمص دور إحدى شخصياتها الورقية التي ابتدعتها من وحي خيالها ، وهكذا تتحرك الكاتبة مستجيبة لرغبة جامحة في معرفة ما يدور بين شخصياتها لتصبح أمنيتها الوحيدة أن تسكن جسد امرأة وهمية لتذهب نيابة عنها مع عشيقها لمشاهدة فلم يعرض في إحدى دور السينما بقسطينة ، وفي خضم عملية التجسس يتداخل الخيال مع الواقع وهذا ما يؤكد على «أن الواقعي و المتخيل في النص الروائي غير منفصلين عن بعضهما فلا يمكن معرفة الواقعي دون وجود المتخيل كما يستحيل الشعور بالمتخيل دون روافد واقعية تؤطره ضمن سياق اجتماعي أو ثقافي أو سياسي...ولكن العلامة التي تفرق بينهما في النصوص الروائية لا تكمن في وجود هذا أو ذاك و إنما تكمن في الكيفية التي يحضران بها في بنية النص الروائي »[2] .

1- عبد الله الغذامي – الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية–الهيئة المصرية للكتاب –ط4- ص 294

2- علاق سنقوقة –المتخيل و السلطة – رابطة كتاب الاختلاف – ط1- 2000 – ص278

وقد عمدت الكاتبة إلى استعمال مستويات خطابية متنوعة أثناء سرد أحداث رواياتها و تقديم شخوصها ، هذا التنوع كان أثره ايجابيا بحيث حاد عن النمطية السردية التقليدية التي تسير أحداثها وفق نمط خطي، بالكاد يتغير مما يولد في كثير من الأحيان رتة فعل متكلسة من قبل المتلقي ، أما في الروايات الجديدة كما هو الشأن في هذه الرواية فنجد، الكاتبة تنتقل عبر مستويات عدة ؛ فمن مستوى السرد التسجيلي الواقعي، إلى مستوى السرد الانفعالي الذاتي، إلى مستوى التحليل الفكري الفلسفي ، إلى مستوى إبلاغي إعلامي ، إلى مستوى تأريخي للماضي والحاضر، وكل هذه المستويات يعبر عنها من خلال زاوية نظر الشخصيات البطلة ، والتي هي مرتبطة ارتباطا وثيقا بحياة الكاتبة ؛ وبالواقع الجزائري الذي تعيشه على مستوى الوجدان و الذاكرة ولعل هذا ما جعل « **النص الروائي في الجزائر متخما بأحداث أشد التصاقا بالذاتين الوطنية العامة والفردية الخاصة ؛ مما ساعد على خلق نسيج متميز يصعب معه فصل الذاتي عن العام والعكس ؛ ومن هنا بات ذلك النص خلافا لكل ما يكتب في الجزائر أو عنها يقتفي أثر المسيرة الوجودية التي شارك في صنعها جمع من الأحداث و الأنوات فرسم تطوراتها و انفعالاتها بدقة و تؤدة** »[1] .

ومما تجدر الإشارة إليه أخيرا أن شعرية اللغة الموظفة و جمالية الأمكنة المذكورة، أكسبت الرواية القدرة على الإيحاء بأحداثها وشخصياتها وأمكنتها إلى مستويات تأويلية متعددة بما تضمنته من طاقات تخيلية سمحت للرواية أن تنتقل بدلالاتها من مستوى الحكاية الغرامية الثنائية، ذات البعد الذاتي إلى مستوى الإحالة الواقعية التاريخية والسياسية المرتبطة بالمجتمع الجزائري إلى مستوى البعد الإنساني الأشمل.

1- بشير بويجرة محمد ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)- منشورات دار الأديب ،وهران،2008، ص85

3 - بنية المكان في الرواية :

إن البحث عن الأمكنة في الرواية بغية تحليلها لن يكون بالأمر السهل ، إذ يتوجب علينا بداية إحصاؤها ، ومن ثم معرفة الأبعاد الدلالية التي لأجلها وظفت هذه الأمكنة ، وبعدها سنحاول الكشف عن في فصل لاحق عن الأبعاد الفنية والجمالية ، التي تعد عند الكثيرين جوهر الإبداع الأدبي أو ما يعرف بأدبية الأدب ذلك « **أن جماليات النص ليست فيما يقول ، ولكن فيما يحدث في النفس** »[1] وعند تتبعنا للمكان في الرواية نلاحظ أنه يتظاهر بمظاهر شتى ، فهناك المكان المادي الذي يتشكل من الحجم الهندسي الماثل للعين كالقرية والمدينة مثلا وما يحتويانه من بنايات وأكواخ وطرقات يضاف إليهما الامتداد الفراغي "فوق "أو" تحت" والامتداد النفسي الميتافيزيقي ، وامتداد آخر رمزي ؛ يتكون من تشكلات اللغة ودلالاتها المتعددة القابلة للتأويلات المختلفة.

وإن مما يقتضيه بحثنا هذا ونحن نحلل هذا العمل الروائي ، وجوب اعتماد طريقة علمية أو منهجية واضحة في تحليل المكان للحصول على نتائج نقدية واضحة أيضا ، ولعل من أكثر الطرائق انتهاجا لدى النقاد والدارسين في مقاربتهم للمكان الروائي ، هو اعتمادهم على التقنية التي تعرف بمبدأ التقاطب التي ترتكز على الجمع بين العناصر المتعارضة ، بحيث تتشكل لنا ثنائيات ضدية تسهم إلى حد بعيد في إبراز الدور الفاعل والفعال للمكان في الرواية بكل تفاعلاته و انفعالاته بجميع أشكاله و تشكلاته كما تساهم هذه التقنية في تحديد أبرز المعالم البنائية والفنية التي قد تكشف عن شبكة العلاقات المتداخلة للمكان مع بقية عناصر السرد الأخرى ضمن أي عمل فني متميز، ونظرا للأهمية التي اكتسبتها هذه التقنية في تحليل المكان الروائي والتي اعتمدها بالأساس كل من (غلستون باشلار) و(يوري لوتمان) وغيرهما وقد حاولنا الاستعانة بهذه التقنية في دراستنا لهذه

1- عبد الله محمد الغذامي – الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية – ص288

الرواية.

ولا بأس أن نبدأ أولا بإعطاء لمحة عن مبدأ التقطب المكاني كمفهوم استراتيجي اتكأت عليه العديد من الدراسات التي أنجزت حول المكان لإنجاز أهدافها النقدية هذا المفهوم صار الأداة الرئيسية التي تحكم الأمكنة و عناصرها وسنتخذه هنا أيضا وسيلة للإحاطة بمختلف تجليات شعرية المكان وتشكله في هذا النص الروائي ؛ وهكذا « فإن معايشة مكان جميل و نقل تجربته يثير في الذهن مباشرة هناءة و ألفة ذلك المكان ؛ و أما سلسلة الإحباطات التي يعانيها المرء في مكان آخر فتجعل من هذا الأخير مكانا عدوانيا وعلى العموم فجميع الأمكنة تندرج ضمن هذا التقطب الأساسي »[1] .

وخلال عملية إحصاء دقيقة لأمكنة الرواية، تمكنا من رصد أمكنة عديدة تفاوتت في نسبة الحضور ، وفي مدى تأثيرها في الشخصيات الفاعلة وقد آثرنا بداية أن نشير إجمالا إلى جل الأمكنة التي تشكل منها الفضاء الروائي لهذا النص حيث أمكننا رصد أمكنة عديدة ، ذكرنا وظائفها في الرواية من خلال جل الأحداث التي وقعت فيها و الشخصيات التي عاشت فيها عبر أزمنة مختلفة ، و كل ذلك يوضحه بصورة مختصرة الجدول التالي :

المكان	طبيعة دوره في الرواية
قاعة السينما	مكان مشاهدة الفيلم و تجسس البطلة على شخصياتها .
بيت الزوج	عش الزوجية.
المقهى	مكان اللقاء الأول مقهى الوعد.
بيت العائلة	المكان الذي كانت تقطنه الأم و البطلة قبل زواجها .
قسنطينة	المدينة التي تشكل فضاء لجل الأحداث.
الجسر «القنطرة»	أهم معالم قسنطينة ومكان اغتيال السائق.
بيت العشيق	مكان البوح الغرامي الساخن و الجدل السياسي المعقد.
العاصمة	مكان الاستجمام و الانفراد مع العشيق في بيته.
المقبرة	مكان زيارة الأب ولقاء الأخ عند قبره .

1- فتحية كحلوش – بلاغة المكان – ص26

الشارع	**مكان سير الراوية و سط مسيرات الملتحين.**
الجزائر	**الوطن الذي احتضن كل الأحداث التاريخية و الخيالية.**
ألمانيا	**منفى الأخ ناصر.**
مكة المكرمة	**المكان المقدس الذي قصدته الأم للحج.**
شاطئ عاصمة	**مكان الراحة والاستجمام و التذكر والحلم و الاشتهاء.**
الحمام التقليدي	**مكان الاجتماع والانكشاف الأنثوي.**
عنابة	**المدينة التي شهدت جريمة اغتيال الرئيس بوضياف.**
تونس	**منفى أسرة الراوية إبان الثورة.**
المخفر	**مكان التحقيق والاعتقال و التعذيب.**
بيت عمي أحمد	**مكان البكاء و العويل و العزاء.**
سيدي فرج	**المكان التاريخي الذي شهد دخول المحتل الفرنسي.**
الفيلا العاصمية	**مكان الراحة و الاصطياف أو الهروب.**
البحر	**مكان الأنس و الأحلام والغزل.**

وقد عمدنا إلى تحليل أهم الأماكن التي شكلت بؤرا مكانية بحضورها البارز في الرواية ، وذلك بحسب خصوصيتها ودورها وتأثيرها في باقي عناصر الرواية حيث قمنا بتقسيمها وفق مبدأ التقاطب إلى ثنائيات ضدية تجمع بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة وضمن الثنائية القطبية الأولى صنفنا الأماكن إلى أماكن أساسية ، وأخرى ثانوية أما الثنائية القطبية الثانية فصنفناها إلى أماكن عامة و أخرى خاصة و الجدول التالي كفيل بشرح و تلخيص الأمر على نحو مبسط :

الأماكن المغلقة		**الأماكن المفتوحة**	
1-أماكن رئيسية	**2 – أماكن ثانوية**	**3-أماكن عامة**	**4- أ ماكن خاصة**
شقة عبد الحق . **فيلا الزوج.**	**بيت الزوجية .** **بيت العائلة .**	**قسنطينة .** **الجسر .** **الجزائر(الوطن).** **البحر.**	**قاعة السينما .** **المقهى,** **المقبرة .** **الحمام التقليدي .** **مخفر الشرطة.**

إن لكل مكان مذكور في الرواية أي في الجدول ، دورا رئيسا أو ثانويا أو هامشيا أسند إليه ليؤديه ، ليساهم وان بنسب متفاوتة في اتساق البناء الروائي و انسجام عناصره ، فيختلف حضوره في الرواية بحسب درجة اعتماد الكاتبة عليه كما يرجع هذا الاختلاف إلى ردة فعل الشخصيات حيال هذا المكان ، فبيت العشيق مثلا كان المكان الأكثر حضورا في الرواية ، وفيه تجلت نظرة الكاتبة إلى كل الأحداث الدائرة من حولها ، و فيه أيضا مارست طقوس العشق روحا وجسدا وهو ما قد تعجز عن ممارسته حتما في أماكن أخرى ، بينما نجد من جهة أخرى أن بيت الزوجية أخذ دورا ثانويا مقارنة مع الأول وهكذا الأمر بالنسبة لباقي الأمكنة.

و يظهر من خلال الجدولين السابقين أن الرواية تحوي أمكنة عديدة ، وظفتها الكاتبة بنائيا ودلاليا وجماليا ، وبدون هذه الأمكنة لا يمكن إيجاد الشخصيات ووقوع الأحداث هذا إن لم نقل استحالة قيام العمل الروائي برمته ، فمن خلال المكان يمكن أن تفهم حركة الشخوص الروائية ودواخلها و رؤاها « فيبدو **المكان كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ علاقة بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر** »[1] .

كما أن المكان في الرواية يعد فضاء جماليا في غاية الأهمية مهمته تجسيد رؤى الكاتب وشخصياته ، ومن خلال بنية المكان يمكن الاعتماد على خطاب التعرية بكشف المسكوت عنه، وإدانة كل الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية وبهذه النظرة يمكن فهم سلوكات الشخصيات و دوافعها كما يصبح بالإمكان فهم العلاقات التي تجمع بين كل عناصر العمل الروائي بالاعتماد على المكان المذكور فيه، وبهذا وضع المكان ضمن أولويات الكتابة الروائية خصوصا لضمان التماسك البنيوي للنص الروائي من حيث شبكة العلائق النصية التي ينسجها مع قوى النص الأخرى كالزمن والشخصية.

إن أملكن الرواية كثيرا ما تحيل إلى أملكن واقعية حقيقية ، يتم توظيفها

1- حسن بحراوي –بنية الشكل الروائي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء- بيروت - 1990 - ص 31.

وتوصيفها بطريقة متخيلة مرتبطة برؤى الشخوص الفكرية ، ويمخزون الذاكرة ورؤى الأحلام لذا فالمتمم الكاتبة بالمكان في هذه الرواية كان ضرورة لكونه يؤطر أحداث ووقائع الرواية، ويحيل على أمكنة واقعية معروفة لدى المتلقي، مثل حي الفوبور ومسيدة السلام وجسر سيدي رشد وشارع العربي بن مهيدي وساحة الأمير عبد القادر ومقبرة العالية شطئ سيدي فرج وهي أمكنة تغني الرواية بدلالاتها الواقعية والرمزية ، كما أنها تحفز الذاكرة وتستثير المخيلة على الاشتغال تذكرا أو تخيلا .

أولا - الأملكن المغلقة:

والمقصود بها الأملكن التي لا يلجها إلا أصحابها أو المقربون منهم وفيها يجدون كامل الحرية في القيام بشتى الأعمال بما في ذلك التي يمنعها القانون و يحرمها الدين و ينبذها العرف أو تلك الأملكن التي شبه العامة و التي تفرض على من يدخلها أن يحترم قوانينها و لها حق طرده إن خالفها وقد قسمناها في الرواية إلى نوعين :

أ -أملكن مغلقة رئيسية:

1 –المكان المحبوب (بيت عبد الحق) :

أول قضية تجدر الإشارة إليها قبل تحليل هذا المكان، هي ما أكده (غلستون باشلار) من أن « **كل الأمكنة المأهولة تحمل جوهر فكرة البيت ؛ لأن الإنسان يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار و الأحلام** »[1] لذا فحديثنا عن هذا البيت يعتبر أمرا مهما ، لأنه يعد المكان الأكثر حضورا في الرواية ، وقد صار مع مرور الأيام ، أحب مكان عند الراوية بعد أن وقعت في غرام سلكنه « **و بهذا ندرك أن من بين الأسباب التي تحقق الاتصال في المكان هي غناه العاطفي بالنسبة للشخص الذي يقطنه أو يحل به ... وبمعنى آخر أننا نسعد**

1- غاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة غالب هلسا – ص36

بمكان ما لأنه كان مسرحا لتجارب حياتية معينة أو لنجاح ما ، فنشعر بأننا جزء من ذلك المكان ، ونعيش فيه بفرح حتى ولو كنا وحيدين »[1] وقد ارتحلت الراوية إلى هذا البيت حين واعدها عشيقها، فصارت تتردد على هذا المكان المغلق كلما اشتاقت إليه ، وبهذا ظل المكان شاهدا صامتا على قصة حب خيالية.

إذا فقد احتضن هذا البيت أول لقاء أو اتصال مباشر بينهما ، وقد كان الوصول إليه صعبا ؛ لأن البلد برمته كان على فوهة بركان وشوارع العاصمة تغلي بالاعتصامات والعصيان « لقد تحولت شوارع العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة ؛ افترش الإسلاميون الأرض لا ينهضون منها إلا في الصباح لإطلاق الشعارات والتهديدات »[2] لذا كان الذهاب إلى هذا المكان مجازفة غير مضمونة النتائج و لكنه جنون الشوق الذي عجزت السارة البطلة عن ترويض جماحه ، فقد « كان عدم اللقاء به هو أسوأ ما يمكن أن يحدث لها »[3] ، إن دخول هذا البيت صار يوفر الحماية في حدود الأمن و تحقيق الرغبات في مقابل الخارج الذي يمثل العدوانية ؛ و مما تذكره الراوية عن هذا البيت العاصمي ، أنه يتواجد في بناية لا تجذب إليها ريما سوى علشقة مجازفة ، تقول الراوية « درجها المتسخ لا يعنيني مصعدها المعطل لا يثنيني والطوابق الأربعة التي سأصعدها تزيد من حماسي »[4] إنها بالفعل مخاطرة حقيقية لامرأة فقدت صبرها وصوابها بفعل العشق ، وفعلها يقر بذلك خاصة في مثل تلك الظروف الأمنية المضطربة ، وتصل إلى هذا المكان « بسرعة سارقة و بلهفة علشقة . شوق يركض بي . قلب تسرع دقاته وباب ينفتح من دقة واحدة و يغلق خلفي باب يفصلني عن مدينة "لا" ويدخلني مدينة "نعم" »[5]؛ وهكذا تدخل إلى الشقة ليغلق خلفها الباب ، لتهنأ برفقة حبيبها و في هذا المكان المغلق ، تتصرف كما لو أنها في مكان ألفته أو أنها في بيتها « أتجه منهكة دون استئذان نحو أول غرفة تقابلني ؛ ألقي بحقيبة يدي

1- فتحية كحلوش –بلاغة المكان - ص 178
2- أحلام مستغانمي – رواية فوضى الحواس - ص 166
3- الرواية – ص168
4- م ن – ص172
5- م ن – ص256

على الأريكة ؛ أوشك أن ألقي بنفسي أيضا جوارها »[1] ، و بعد أن عاشت في هذا المكـان أجمل اللحظات العشقية بما فيها من ألحان الحب وقبلاته و ضماته و اجتياحاته ، يحين وقت مغادرتها المكان ويعاودها من جديد وتصرح هي بالقول : «أعـود إلى البيت سالكة الطريق نفسه ؛ ولكن بخوف أكثر وحملس أقل ؛ تسكنني فسحة غامضة للفرح ..وأخرى للندم »[2] إنها حتما فرحة تواجدها بالمكان المحبب إليها والندم على الخروج منه ، أما الخوف فسببه الأول التخلي عـن لحظات المتعة والسعادة ، وأما سببه الثـاني « فناتج عن الوضع السيئ الذي ينبئ بمواجهات قد تحدث في أية ساعة بين المظاهرين و الجيش »[3] ؛ هكذا إذا صارت شوارع العاصمة أماكن مخيفة وغير آمنة ، أما عشيقها فبقي في بيته متلذذا برائحة حبيبته التي بقيت تملأ المكان ، و التي تركتها قبل مغادرتها ، فتحولت إلى ذكرى مؤلمة يعرف هو وحده كيف يتلذذ بها و يعترف للراوية بصريح العبارة بقوله :« لم أغادر البيت ؛ فضلت أن أستفيد من ذاكرة الأمكنة ؛ رائحتك ما زالت تسكن هذا البيت إنها عقابك الجميل »[4] ؛ لقد صار البيت مكانا محبوبا عنده لا لشيء إلا لأنه يحتفظ بعبق وذكـرى حبيبته فضل المكوث في البيت أطـول مـدة ، لما يجده من متعة التذكر، وهـو ما يؤكد أن « لهذه الأماكن قيمة التوقعة ؛ وحين نصل إلى نهاية متاهات النوم و نصل إلى منطاق النوم العميق ؛ فقد نعيش هناءة حلم اليقظة ذاته ؛ يصبح استرجاع لحظات المكان المحصور البسيط المغلق تجارب المكان المنعش للقلب المساحة التي لا تحاول التمدد ولكن أشد ما ترغب فيه هـو أن تمتلك »[5] ؛ وإذا أخذ المكان هـذه هـذه الأهمية فلأن له قدرة عجيبة على إشباع رغبات الإنسان الروحية و الجسدية خاصة ، إذا كان هذا المكان مغلقا بحيث يمنحه لذة الرائحة أو الظارة أو الذكرى أو الحضور وحتى الغياب ، و تعلل الراوية حبها لذاك البيت بقولها : «بيت

1- المصدر السابق – ص173
2- م ن- ص 189
3- م ن – ص186
4- م ن – ص192
5- غاستون باشلار – جماليات المكان – ص 40

أسميته بيت الحلم فهنا كل شيء يصبح ممكنا كما في الأحلام »[1] حتى أنها اقترحت على عشيقها أن يتزوجها ويسكنا معا في هذا البيت ، **« تلك الشقة التي تسكنها تكفينا لنكون سعيدين معا..أنا أحبها »**[2] وهذا يؤكد أن المكان المغلق ليس دائما رديفا للتعاسة والكآبة **« وإذا طالعنا فسيبدو أبأس بيت جميلا »**[3] وبهذا أصبح هذا البيت أحب مكان يأوي إليه الحبيبان خاصة بعد أن ينغلق عليهما الباب مخفيا سرهما عن كل الأعين ،وما أن يغادراه حتى يخلفا وراءهما أحداثا يدفنها الماضي لتصير ذكريات تسكن ذلك البيت كالأطياف ، يقول (باشلار): **« إن الذكريات هي أحداث تسكن بيتا روحنا مأوى وحين نتذكر البيوت و الحجرات فإننا نتعلم أن نسكن داخل أنفسنا »**[4] ويمكننا القول بناء على الذي سبق؛ **« أنه في إمكاننا تحقيق التواصل في المكان بواسطة العامل الإنساني فقد يكون شعورنا تجاه المكان شعورا حياديا لكننا نتعلق به أكثر إذا ما ضم أناسا يشاركوننا أفكارنا و شعورنا و طموحاتنا»**[5].

2 – المكان الجميل (فيلا العاصمة):

بعد حادثة الاغتيال التي تعرض لها السائق على جسر قسنطينة ، و ما نتج عن ذلك من اضطراب نفسي للراوية التي شهدت وقائع الجريمة ، و ما تلا ذلك أيضا من قلق كبير لزوجه ا، لأنه كان المستهدف من ذاك الاغتيال بحكم منصبه الأمني ، قرر هذا الأخير أن يبعث بزوجته الكاتبة إلى العاصمة إلى فيلا يملكها على أحد شواطئ سيدي فرج حماية و إراحة لها **« زوجي الذي لم يكن له من وقت ليحاول فهمي، و لا كان يدري ماذا يجب أن يفعل بي وهو يراني أنغلق على نفسي كمحار، قرر أن يبعث بي إلى العاصمة لأرتاح بعض الوقت على شطئ البحر حتى مرور تلك الزوبعة ...وكانت هدية لم أتوقعها»**[6] تعترف

1- أحلام مستغانمي – الرواية– ص254
2- م ن – ص321
3- غاستون باشلار – جماليات المكان– ص36
4- الرواية – ص32
5- فتحية كحلوش – بلاغة المكان – ص178
6- الرواية– ص136

تعترف الساردة في هذا المقطع كيف أنها انغلقت على نفسها كالمحار بسبب الحالة النفسية المتأزمة و الكئيبة و المحبطة الناتجة عن حادثة الاغتيال المؤلمة، فكان الحل الأمثل للتخفيف من تلك الصدمة ، هو تغيير المكان أي مغادرة مدينة قسطينة لأنها صارت مكانا لا يوفر الاطمئنان النفسي كما أن البعد عنها قد ينسي بعض المعاناة « **عندما نسافر نهرب دائما من شيء نعرفه ؛ و لكن لا ندري بالضرورة ما الذي جئنا نبحث عنه**»[1] وفي هذا المكان المقابل للبحر تشعر البطلة بالاطمئنان ووافر أمان حتى لكأن هذا المكان هدية من السماء حظيت بها من غير أن تخطر لها على بال وفي هذا المكان الذي تصفه لنا الساردة بأنه :« **بيت لا يغري سوى بالحب و الكسل و ربما بالكتابة** »[2] ستمضي عدة أيام للراحة و المتعة لحقالا بحريتها .

إن كل مكان نألفه نحب المكوث أو العيش فيه لمدة أطول ، نظرا لما يمنحه لنا من قدرة على الحلم وشعور بالهناءة وفرصة الاستمتاع بجماله ، وهذا يوضح بجلاء عظم العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان المحبب إليه ، الأمر الذي يدفعه لأن يتفاعل معه إيجابيا حين يظهر رغبته بالبقاء فيه أو العودة إليه إذا كان قد غادره أو طرد منه ، «**ثمة بيوت تفتح لك قلبها وهي تفتح لك الباب وأخرى معتمة مغلقة على أسرارها ستبقى غريبا عنها و إن كنت صاحبها** »[3] إنه مكان يحوي ماضيا و يختزن تاريخا بل يمتلك ذاكرة ، كانت إلى الأمس القريب حلما جميلا ومع مرور الأيام صارت ذكرى لها صدى ترجعه ترددات الذاكرة ، متى حاولت الاسترجاع ، فيقلب حينها التذكر إلى أوجاع تقض المضجع ، إنه الحنين إلى المكان المحبوب ، و هو ما قاد الكاتبة بالفعل لأن تتساءل عن ذاكرة هـذا المكان رغبة في معرفة أسرار من سكنوه « **من ترى سكن هذا البيت ؟ ومن مر به قبلي ليؤثثه و يعتني بحديقته إلى هذا**

[1] - المصدر السابق- ص136
[2] - م ن- ص 140
[3] - م ن– ص140

الحد خلال أكثر من ربع قرن ؟ »[1] إنها تريد أن تعرف حقيقة أولئك الناس الذين مروا ذات يوم بهذا المكان ، و أعجبوا به وعبروا عن إعجابهم بتلك اللمسات الجميلة الساحرة التي أضافوها إليه، لتبقى بصمة خالدة تطبع ذاكرة ذلك المكان ، وهو ما انتبهت إليه الكاتبة بإحساسها المرهف فحين تحفر في ذاكرته التاريخية تجد أن المكان بني زمن الحقبة الاستعمارية حين استولى المعمرون على أجود الأراضي وأجمل المناطق و بنوا هناك فيلات ضخمة على الشواطئ الجزائرية ، كسيدي فرج و موريتي ونادي الصنوبر ليستولي عليها بعد الاستقلال كبار الضباط و من بينهم زوج الراوية و كأن قدر هذه الأماكن ألا يسكنها إلا أصحاب النجوم دون غيرهم و تتساءل البطلة دون أن تعنيها الأجوبة «**متى حصل زوجي على هذه الفيلا . وكيف ؟ أسئلة لا يعنيني الجواب عنها !.**»[2] و من خلال النبش في ذاكرة هذا المكان الأثري نجد أن المكان لم يعد مجرد حضور طوبوغرافي ، وإنما صار حاملا لمجموعة تصورات مرتبطة بهوية المكان التاريخية و الثقافية، التي لا تخلو من نظرة إعجاب تملكت البطلة أثناء استكشاف المكان ، بعد اندهاشها بجماليته ولعل في هذا ما يذكرنا بنظرية الحد بين الأماكن التي اقترحها يوري لوتمان التي أوضح فيها بأن هناك دائما حدا فاصلا بين الأماكن ، فبيت الغني مثلا ممنوع عن الفقير، في حين أن بيت الفقير مباح للغني ، ومما لاشك فيه أن هذا الحد الذي يقيمه (لوتمان) ليس حدا مكانيا جغرافيا « **إنما هو حد اجتماعي اقتصادي يفصل بين فضاءين روائيين** »[3] ؛ فهذه الفيلا حرم منها غالبية الجزائريين البسطاء الذين سكن الكثير منهم وإلى ما بعد الاستقلال بيوتا وضيعة ولسنوات طويلة ، وهذا ما ازدرت منه الراوية لأنها رأت في هذا الاحتكار مواصلة لنهج الاستغلال ، الذي اتبعه المحتل وهو الأمر الذي دفع بالجزائريين إلى الثورة لأجل استرجاع كرامتهم وسيادتهم التي لا تتم إلا باسترجاع المكان

[1] - م ن– ص141
[2] - المصدر السابق– ص141
[3] - سمر روحي الفيصل – بناء الرواية العربية السورية – ص272

المستلب ، فالنبش في ذاكرة هذا المكان يهدف ربما إلى فضح بعض السياسات غير العادلة التي مورست قبل وبعد الاستقلال و التي تقسم الناس عموديا إلى فئات عدة لكل منهم منزلته أو مكانه الخاص الذي يجب ألا يتعداه فللغني قصره وللفقير كوخه !. وأخيرا فإن هذه الفيلا التي سكنتها السارد ، والتي تحمل الرقم 68 بين الفيلات الأخرى لم تكـن مهجورة قبل مجيئها ، فقد اتضح لها أن زوجها يخونها في هذا المكان ، حيث أخبرتها جارتها أن النساء عادة ما يقين في هذا المكان ليلة أو ليلتين لا أكثر! وهكذا تغدو الفيلا مكانا لخيانة الزوج أو رمزا لحرية الرجل المطلقة فيما يفعله ، ومع هذا فالبطلة التي صارت تعلم أنها تتقاسم نفس المكان مع أخريات لا تعلم بالضبط عددهن لم تنزعج كثيرا إذ تقول: « **لم أشعر بالغيرة ولم أشأ أن أفكر في النساء اللاتي يتناوبن على هذا المكان المريح** »[1] ، فهل حل حب عشيقها في قلبها محل الغيرة على زوجها ؟. ومع ذلك فقد أرسل هذا الزوج أخته مع زوجته الراوية لتعمل على راحتها وتؤنسها في وحدتها وغربتها ،و« **في البيت كانت الحياة هادئة كما لم أعهدها مـن قبل وكنا بدأنا نعيش أنا و فـريدة على إيقاع جديد يتناسب مع حياة المصيف** »[2] ؛ هذا الإيقاع الذي تتحدث عنه الكاتبة هي الحرية لكليتهما ، والتي تشعرهما بسعادة ما كانت لتمنحانها لولا تواجدهما في هذا المكان المغلق ، « **كنا سعيدتين بوجودنا معا بعدما أصبح بيننا تواطؤ الحرية المؤقتة التي نزلت علينا معا** »[3].

ب -أماكن مغلقة ثانوية :

1 - مكان الحنين (البيت العائلي):

لا تذكر السارد الكثير عن هذا المكان ، لأن عائلتها كانت لاجـئة في تونس ولا تتذكر عن مكان مقامها سوى صورة جمال عبد الناصر المعلقة في صالون

[1] - أحلام مستغانمي – رواية فوضى الحواس – ص164
[2] - م ن– ص144
[3] - م ن– ص145

البيت والتي جاورتها صورة الأب عقب استشهاده في صيف 1960، وبعد الاستقلال انتقلت العائلة إلى قسطينة ، وحرصت البطلة على الاحتفاظ بالصورتين اللتين وجدتهما « في غرفة صغيرة فوق سطح البيت ، حيث تعودت الأم أن تخبئ أشياء تحتفظ بها منظمة ومرتبة ومدفونة في حقائب وصناديق حديدية.. كانتا ضمن أشياء أخرى تحتفظ أمي بها هكذا ، لكونها أهم من أن ترمى وأقل أهمية من أن تشغل مكانا في بيتنا »[1] ، ووسط هذه الأشياء الحميمية و المشحونة بالذكريات ، فضلت الأم البقاء وحيدة بعد زواج ابنتها وسفر ابنها ، « أمي رفضت منذ البدء فكرة الانتقال للعيش معي في انتظار عودة ناصر، فهي ترفض كل الإقامة عند صهرها خاصة ، و أنها تملك شقة جميلة وأنها متعلقة بأشيائها الصغيرة »[2]، فليس من السهل على الإنسان أن يترك بيته الذي لن يكون مع مرور الوقت مجرد جدران صامتة ، لأنه سيغدو مرور الأيام حيا ناطقا تتكلم أشياؤه لتسرد الكثير من أحداث وأحاديث الماضي ، بل إنها تظل تحتفظ برائحة الماضي في كل قطعة أثاث ، « إننا نعيش لحظات البيت من خلال الأدراج و الصناديق و الخزائن أي بيت الأشياء »[3] وما كانت هذه الأشياء لتأخذ كل هذه القيمة أو لتشحن بهذه القيم لولا أننا أحببناها وعشنا معها و بها هنا وهو ما يجعلنا نتعلق بها ونضفي عليها بعدا ميتافيزيقا مما يصعب عملية التخلي عنها « فالأشياء التي نتعامل بها بهذا الحب، تتخلق في ضوء حميم ، وهي بهذا تحقق درجة من الواقعية أعلى من تلك التي تحققها الأشياء المحايدة أو تلك التي تتحدد بحقيقتها الهندسية ، وهي لذلك تخلق واقعا وجوديا جديدا، و تأخذ وضعها ليس فقط ضمن نظام بل ضمن نظام عائلي »[4] . ومع كل هذا فالأم لم تكن سعيدة تماما مع هذه العزلة التي اختارتها دون إرادتها فقد كانت تتمنى ككل الأمهات « أن تزوج

[1] - المصدر السابق - ص227
[2] - م ن – ص228
[3] - غاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة غالب هلسا – ص 9
[4] - المرجع السابق – ص83

ابنها ، و يمتلئ البيت بكنة تتحكم فيها و بأحفاد ترييهم وتتسلى بهم »[1] في هذا المكان الذي تريد أن يكسر صمته بضجيج و صراخ و ركض و ضحك الأحفاد.

كما تذكر الراوية هذا البيت العائلي عقب عودة الأم من الحج ، حيث كانت تجلس في الصالون بزيها الأبيض وغطـاء رأسها الأبيض ، وقـد عبرت البطلة عن سعادتها ، حين وجدت أمها لوحدها في هذا المكان « سعدت بالانفراد بها ..وربما الالتصاق بها، وكأنني أسرق منها بعض بركاتها قبل أن تعود عادية »[2] إنه مكان حميمي يتيح للسارة فعل الاحتضان بأمها ، كونها تشعر بتوتر وقلق ناتجين عن غياب الرجل العشيق و أخيها في وقت واحد ، لكنها سرعان ما تنسحب في هدوء وصمت تاركة المكان للجارات اللاتي امتلأ بهن البيت ، فالمكان المكتظ بالنساء يزعجها فقد تعودت أن تتواجد وسط مجتمع الرجال الذين يرحلون سريعا .

إن للبيت العائلي أهمية كبيرة في حياة كل إنسان كما يؤكد على ذلك غلستون باشلار « فالبيت القديم بيت الطفولة هـو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه و نسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت »[3] ، فجل ذكريات الطفولة تنشأ في هذا المكان ، الذي يمنحنا الشعور بالألفة والإحساس بالأمان وهذه الذكريات والمشاعر، سيكون لها تأثيرها العجيب في رسم مستقبل حياة الإنسان وفي تحديد علاقته بأي مكان آخر قد يحل فيه، ومع ذلك فهذا البيت لم يحظ باهتمام كبير من الراوية، فلم نستطع تصنيفه ضمن الأمكنة الرئيسية ولعل التفسير المعقول لعدم عناية الراوية بهذا البيت ، يعود ربما لحياة المنفى في تونس فقد عاشت هناك رفقة أسرتها الصغيرة ظروف النفي والتشرد القلسية في الملاجئ

[1] - أحلام مستغانمي – الرواية– ص 275
[2] - المصدر السابق– ص214
[3] - غاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة غالب هلسا – ص 9

والمخيمات، أما في جزائر بعد الاستقلال ، فغياب والدها الشهيد أضفى على البيت حزنا و يتما فماضيها ربما لا يحتفظ بكثير من صور ذكريات الطفولة السعيدة.

2 -برودة المكان (بيت الزوجية) :

مما لا شك فيه أن بيت الزوجية مكان يتيح للزوجين سكنا و مستقرا نفسيا يوفر متعا روحية وجسدية حتى يصير بالنسبة لهما المكان المفضل وقد يتفوق في حبه حتى على البيت العائلي، خاصة بالنسبة للأنثى لأن«**الحنين لبيت الزوجية والأسرة كلاهما يحركان الذات الأنثوية ..فهي مأخوذة لباورة أملكن في اللاوعي تنخرط معها في صنع تفاصيل ترتقي بالمكان من وجوده العياني إلى وجوده السحري والافتراضي .. وقد تختصر الكون في منزل صغير و حجرة تجمع العطفة وتخبئ خلف جدرانها البوح و التكشف والانطلاق** »[1]، وقد كانت البطلة تبحث دوما عما يروي ظمأ مشاعرها الفتية، فكان عليها أن تترك بيتها الذي يشعرها بالوحدة والغربة والفتور العاطفي ، فوجدت نفسها تخوض مغامرة عاطفية ثلاثية الأطراف مع بطل حبري وهبته هي روحا صارت تسري في كائن رسمته بمداد قلمها و أهدته مكانا في مخيلتها لتعيش معه في مكان ألفته و أحبته .

لقد كان انشغال الراوية الأكبر إذا بقصتها الوهمية ، التي انشغلت بتأليفها واهتمت بسرد أحداثها المكثفة ، التي تنامت دراميا إلى الحد الذي جعل شخصياتها وأمكنتها تبدو واقعية جدا ، إلا أن الراوية لم تذكر لنا الكثير عن بيت زوجها عدا فيلته العاصمية ، أما سكنهما بقسطينة فلم تذكره إلا نادرا ، ولعل لجوءها إلى البحث عن مكان بديل لعش الزوجية ، جاء كتعويض لما تفقده في بيتها من مشاعر الحب والألفة والأنس ، فعاطفتها تجاه زوجها فاترة فهو يكبرها سنا بكثير وهي تشعر نحوه أكثر بعاطفة الأبوة ، التي حرمت منها صغيرة و« **قد تنبهت إلى أن أبوته هي التي كانت تعني لي الأكثر** »[2].

إذا فالحنين لبيت الزوجية في هذه الرواية ، لا يبرز بقوة و لذلك فهو مكان

[1] - طاهر عبد مسلم – عبقرية الصورة و المكان – ص186

[2] - أحلام مستغانمي – الرواية– ص 39

تجاوزته البطلة بعدما وجدت المكان البديل و الأجمل ، لأن « **المكان الذي يسلبنا عواطف الحب و الحميمية؛ هو مكان منفر بداهة والنفور من هذا المكان وعدم الاستغراق فيه يوجه المخيلة والأحلام وجهة أخرى** »[1].

ثانيا -الأماكن المفتوحة:

ونقصد بها الأماكن التي يستطيع جميع الناس دخولها دون طلب الإذن ومنها أماكن مفتوحة ولكن لها حيزا شبه مغلق و منها أماكن أخرى مفتحة لا يحدها أي مجال ويجد فيها مرتادوها هامشا من الحرية .

أ - أماكن مفتوحة خاصة :

1 - مكان التعارف (المقهى) :

من الأمور الشائعة في أذهان كثير من الناس ، أن المقهى مكان يقصده من يمتلكون فائض أوقات ، لا يدرون أين يقضونها فصار المقهى ، ملاذا لأمثال هؤلاء ، من للبطالين والمتقاعدين وحتى بعض المنحرفين ، غير أن هذه النظرة ليست قاعدة تصلح في كل الأحوال ، لأن هناك مقاه لا يقصدها إلا المثقفون و السياسيون و رجال الأعمال ، وهذا ما يجعل من المقهى مكانا جامعا لشتى فئات المجتمع ، لذلك فقد حظي هذا المكان باهتمام الروائيين ، ف«**بعض الأمكنة لها خصوصياتها تجعلها دائما مادة أساسية في الرواية ومنها المقهى ؛ ولو تتبعنا تاريخ الرواية سواء في الغرب أو العالم العربي ؛ لوجدنا لهذا المكان حضورا كبيرا؛ وهذا أمر لا يقتصر على الروايات الواقعية؛ ولكن أيضا الروايات الجديدة** »[2] .

إذا لم يعد المقهى مجرد اسم يطلق على مكان ما ، لقد أضحى في الرواية الحديثة يتجاوز صورته الديكورية ، ليكون عنصرا جوهريا في سياق النص ذلك أن المكان في هذا النوع من الروايات لا يخضع لقانون ثابت أو لخطة مرسومة

[1] - فتحية كحلوش- بلاغة المكان – ص 156
[2] - حميد لحميداني – بنية النص السردي – ص72

مسبقاً بل يصبح مكانا متعددا متجددا في تركيبه وتصويره ، ومن ثم في وظائفه المتنوعة ، التي لم تعد وقفا على إبراز البطالة والتعطل والممارسات المشبوهة وتمجيد الكسل ، وإنما صار له من الفاعلية ما لكثير من العناصر الروائية الأخرى وقد قسم الروائيون المقهى ، باعتباره صورة فنية ترسم لصالح النص كما عبروا أيضا من خلاله عن علاقتهم بواقعهم ولحظتهم التاريخية وعن علاقتهم بالمكان بوصفه مجتمعا إبداعيا بالأساس ، ومن الصعوبة بمكان أن نجد مبدعا ليس له علاقة بدرجة أو بأخرى بالمقهى كما في روايات (نجيب محفوظ) التي لحفت كثيرا بذكر مقاهي القاهرة ، غير أن الأكيد أن المقهى يظل في مجتمعنا العربي مكانا ذكوريا بامتياز، بينما تمثل أحلام مستغانمي وأخريات الاستثناء ، أو لنقل نموذجا متمردا على هذا العرف الاجتماعي السائد ، لذلك جاءت صورة المقهى لديها مفارقة في أبعادها لكثير من الصور التي قدمتها الرواية الجزائرية أو العربية فهو مكان لاجتماع المثقفين والصحفيين حيث يجدون فيه المكان الأفضل لعقد لقاءاتهم وفضاء للكتابة أحيانا ، كما كان يفعل (عبد الحق) في هذه الرواية ، غير أن هذا الأمر لا يدفع بنا إلى المبالغة ، لأن المقهى كمكان لم يحظ بالأهمية الكبيرة في هذه الرواية، ولم تعمد الراوية إلى ذكره إلا حين أرادت البحث عن ذلك الرجل الغامض ، الذي يهمها أمره ، إضافة إلى أن البطلة السارة لم تصف لنا على امتداد روايتها هذا المقهى الذي ارتادته ، وإنما لحفت بذكره كمكون فرعي تم من خلاله الولوج إلى المتن الحكائي ، وأول ما ذكر هذا المكان في الصفحة 63 ، حين أرادت الكاتبة السعي وراء العشيقين اللذين لختفتهما كبطلين لقصتها فبعد أن قرأت دفترها الأسود عثرت على اسم المقهى الذي كانا يلتقيان فيه، وكان لزاما عليها ككاتبة أن تذهب إلى هناك بدافع الرغبة و الفضول ، فتتجه إلى المكان المعني المسمى مقهى "الموعد" وعند دخولها إلى هذا المكان تقول على وقع المفاجئة : « كان المقهى أكثر هدوءا مما توقعت وبرغم ذلك دخلته بارتباك

واضح »[1] وصاحب هذا الخوف قلق متعدد الأوجه فهي لا تعرف عمن تبحث ولا أين ستجلس ، وماذا عليها أن تطلب من النادل إنه بالنسبة لأنثى مكان غير مريح لأنه يثير حولها الشبهات في مدينة لا ترتاد نساؤها عادة المقاهي ، ومع ذلك يستقر رأي البطلة على البقاء ، فاختارت مكانا مقابلا لرجل لفت انتباهها كان يلبس الأبيض و يجلس إلى الجهة اليمنى ، وهو منهمك في الكتابة فجلست «**هي في الزاوية المقابلة له محافظة على مسافة ثلاث طاولات بينهما تحسبا للخطأ**»[2] ومما لم تفهمه يومها « **كيف يكون بإمكان البعض أن يكتب هكذا في مقهى أو في قطار دون أي اعتبار لحميمية الكتابة**»[3] وأثناء هذه التساؤلات ، يستأذنها رجل كان يلبس الأسود بالجلوس قبل أن يطلب منها مغادرة المكان ومرافقته بقوله : « **أنا أكره هذا المكان..و أفضل أن نذهب لتناول شيء معا في مقهى آخر** »[4] ولعل ما يبرر هذا الطلب ، أن هذا المكان المفتوح أمام أعين الآخرين وتساؤلاتهم لا يوفر حرية التواصل المريح ، لـذا كان عليهما الانتقال إلى مكان آخر لا يزعجهما فيه أحد ، ويوفر أجواء ملائمة لرجل وامرأة لا يعرفان بعضهما بما فيه الكفاية و لكنهما على وشك أن يصبحا عشيقين ، وهو ما دفعهما إلى أن يختارا مقهى آخر عند "سيدة السلام" في موقع شاطئ يطل على أودية قسطينة التي لا نهاية لعمقها ولكن الأهم بالنسبة لهما أنه مقهى هادئ الأجواء ليشهد هذا المكان ميلاد قصة حب غريبة بطلاها ؛ كاتبة مبدعة وقارئ بارع .

يبدو من الواضح أن الكاتبة وظفت المقهى كمكان انتقال ، أو نقطة البدء في قصتها ، بحيث لم يجتمع فيه العشيقان إلا للحظات كونه مكانا مفتوحا ، تترصد فيه الأعين كل الحركات والسكنات ، فكان من المستحيل أن يحتضن لحظات عشقية بل الأكثر من ذلك أن أجواء البلد لم تكن تسمح بذلك ، لأن آلة القتل كانت تطارد كل المثقفين ، من فنانين وصحفيين فضلا عمن يعتبرون منحرفين ، فكان

---

[1]- أحلام مستغانمي – الرواية– ص64
[2] - المصدر السابق – ص65
[3] - م ن – ص65
[4] - م ن– ص72

لزاما على هؤلاء جميعا ، تجنب الأماكن المفتوحة العامة ، إلا تنكرا مما يعني أن الأماكن المفتوحة و الخاصة قد وفرت قدرا من الحماية و الأمن المفقودين .

2- مكان اللقاء (قاعة السينما):

يأتي ذكر قاعة السينما في القصة الأولى ، التي حاولت الكاتبة تأليفها عن رجل وامرأة تجمعهما علاقة حب ، حيث يقترح الرجل على عشيقته مرافقته إلى قاعة السينما لمشاهدة فيلم ، فتنشغل الكاتبة بهذه العلاقة ، « **و ربما تمنيت سرا لو كان هذا الرجل لي إنه على قياس صمتي و لغتي؛ وهو مطابق لمزاج حزني و شهوتي** »[1] وبعد أن يضرب العشيقان موعدا للقاء في قاعة سينما " أولمبيك" لمشاهدة فيلم، تحاول الكاتبة الذهاب لنفس الموعد الذي حددته لهما ، وكم كانت دهشتها كبيرة حد الذهول ، بعد أن وجدت على صفحة جريدة أن الفيلم يعرض بالفعل في إحدى دور السينما ، وهو ما حذا بها أن تأخذ الموعد على محمل الجد و بالفعل قصدت ذلك المكان في نفس الموعد ودخلت قاعة سينما "أولمبيك" لتجد « **بأنها نصف فارغة ..وكان الحضور جميعه رجالا ومن الأرجح أن يكون من الشبان** »[2] وكان لزاما عليها أن تجد مكانا مناسبا للجلوس فاختارت مقعدا خلف رجل وامرأة متجاورين في الجلوس حد الالتصاق « **فاستنتجت أنهما هما فاخترت مكانا خلفهما تماما و كأنني أحتمي بهما أو أتجسس عليهما** »[3] ورغم اهتمامها بقصة الفيلم فقد ظلت تراقب العشيقين وفي هذه الأثناء يسقط منها قرطها لتتسلمه من يد رجل غريب وبهذه الحادثة البسيطة تبدأ أحداث الرواية التي تسرد أحداث قصة غرامية غريبة و باستثناء هذه الحادثة لا نجد ذكرا للسينما في باقي الرواية وهذا يعني أن أنه مكان ثانوي وظف بكفاءة تساعد على بناء قصة عشق غريبة بطلتها امرأة كاتبة تسعى لامتلاك رجل من حبر.

---

[1] - المصدر السابق– ص27
[2] - م ن – ص45
[3] - م ن – ص46

3- مكان التكشف (الحمام التقليدي) :

من خلال الرواية ندرك أنه حمام عتيق يعود إلى العهد التركي، قصدته البطلة مكرهة نزولا عند رغبة والدتها ، والشيء المميز لهذا المكان أنه جماعي مفتوح لكنه خاص بالنساء في بعض الأوقات اللائي يقصدنه مرة في الأسبوع وتحدثنا الراوية عن أهمية هذا المكان بالنسبة لأمها بالقول : **« الحمام هو المكان الذي يمكن أن تلتقي فيه الأم بكل نساء المدينة و مثلهن يمكنها أن تثرثر وتحكي ما جد في حياتها و تباهي بمشترياتها الجديدة و صيغتها و ثيابها التي لم يرها رجل»**[1] كما تصف لنا هذا المكان من الداخل بأنه مكون من قاعات عدة ذات بلاط مائي، يتصاعد فيها البخار من البرك الجدارية ، و رغم أن الساردة كانت تقصد هذا المكان منذ الصغر إلا أنها لا زالت تكرهه و تتساءل مع نفسها عن ذلك **« لماذا منذ طفولتي الأولى كنت أكره الجلوس في هذه القاعات العارية إلا من البخار و الماء و التي لا تؤثثها سوى أجساد نساء عاريات ..لم تعد لها من حدود و لا تضاريس طبيعية ؟»** [2] ، ولعل أكثر ما أزعج البطلة في هذا المكان تكشف أجساد النساء التي شوهها الزمن، وهو ما دفع بالبطلة أن تلف جسدها بالفوطة تحت صراخ والدتها التي أنكرت عليها ذلك، أما هي فكانت تعي جيدا الأسباب التي تدفع بهؤلاء النسوة إلى جرأة التكشف في هذا المكان بالذات، الذي تسوده العتمة قائلة :**« في هذه المدينة التي ليس فيها أي مكان لما هو حميمي و خاص ، الحمام هو المكان الذي تنتهك فيه حرمة الجسد وحياؤه تسلط عليه الأضواء والنظرات الفضولية للنساء تتتالى عليه الأيدي حكا ودلكا و تشطيفا ساكبة عليه كميات هائلة من الماء و كأنها تريد أن تطهره من أنوثته »**[3] ، إن هذا المكان الخاص وشبه المغلق يعطي لجميع النساء فرصا ثمينة للتحرر ولو لحين من بعض الزيف والحيف الذي يعشنه تحت سلطة المجتمع الذكوري الذي يحكمهن، فيتجردن في العتمة وتحت الماء من كل ساتر، هذا التكشف داخل هذا

[1] - المصدر السابق – ص229
[2] - م ن – ص231
[3] - م ن – ص232

المكان ، يزداد فضاحة بوجود بعض المومسات وهن عاريات تماما ، لتنقسم قاعة الحمام تلقائيا إلى شطرين النساء الشريفات اللاتي يشعرن بفائض عفة في طرف والنساء المشبوهات اللاتي تلازمهن الخطيئة في طرف مقابل، أما بطلتنا فوقفت وسطا بين المكانين بين العفة والخطيئة دون أن تنحاز أخلاقيا لأي طرف « **هناك حيث يقف الكاتب و حيث يقف أي إنسان طبيعي** »[1] .

ومن بين العادات القسنطينية القديمة التي لازالت تذكرها الأم عن هـذا المكان « **أن العائلات الكبيرة تعودت أن تستأجر الحمام و تحجزه مرة في الأسبوع لتدعو القريبات و الصديقات على حسابها ، حتى تضمن عدم اختلاطها بالغرباء و بهذه النماذج التي هجمت على قسنطينة فانتهكت حرمتها** »[2].

يكشف لنا هذا المكان عن بعض خفايا العالم النسوي ، وما يعج به تناقضات لا تظهر إلا في مثل هذا المكان ، الذي يمنح النساء هامشا كبيرا من حرية التعرف على عالمهن ، وعلى أنفسهن ، وحتى على أجسادهن ، لتعرض كل العقد التي يعانين منها خارج هذا المكان على مرأى ومسمع الجميع بجرأة كبيرة.

4- مكان الشكوى (المقبرة) :

يأتي ذكر المقبرة بمناسبة عيد الأضحى ، حين تشعر البطلة بالوحدة فتقرر الذهاب لزيارة قبر والدها ، الذي تحب أن تزوره في غير المناسبات ، حتى لا يقاسمها فيه الآخرون ، وتكشف لنا البطلة عن تلك العلاقة الوثيقة التي تجمعها به بقولها :« **كان بيني و بين هذا الرجل الذي يقيم تحت هذا الرخام تواطؤ ما، و لذا صنعت له ضريحا صغيرا داخلي..ضريحا يكبر معي سنة بعد أخرى** »[3] ولتخليد هذا الحب أوجدت لأبيها مكانا داخلها أسمته ضريحا لتظل عظمته و ربما قداسته قائمة على مدى والأيام و السنين « **كنت أجلس إليه بين الحين والآخر كما تجلس النساء إلى ضريح الأولياء يشكين همومهن و يستنجدن ببركات الأموات**

[1] - المصدر السابق– ص234
[2] - م ن– ص235
[3] - م ن – ص201

على مصائب الحياة . »[1] ، وهكذا فإذا كانت المقبرة عند البعض ، تمثل مكانا قد يبعث الخوف في النفوس من المصير المحتوم الذي ينتظرها ، فإنها عند البعض الآخر تمثل مكانا للشكوى من ظلم الأحياء ، و متنفسا للإفصاح عن هموم ضاق بها الصدر، كما هو الحال عند البطلة، التي فوجئت عند ذهابها للمقبرة بوجود أخيها (ناصر) في نفس المكان ، و ربما لنفس السبب ولكنهما بعد العناق دخلا في جدال سياسي لا آفاق بعده ، وقد كان هذا قدر الوطن الذي فرقت السياسة بين أبنائه وجعلتهم يتخاصمون في كل مكان، فالسياسة فرقتهم «**حتى في أسرتنا وحتى في دفاترنا وحتى في المقابر** »[2] ، لقد شهدت الجزائر افتتاحا سياسيا غير مسبوق بتعدد وكثرة الأحزاب السياسية التي خاضت صراعات سياسية ضارية و لا تزال وهو ما أنتج حقدا أعمى ترجمته أعداد القبور المتصاعدة حتى صارت هذه الأمكنة تستقبل كل يوم نزلاء جددا ، كلشفة عن شرخ عميق أصاب أبناء الوطن الواحد يقول ناصر لأخته :« **أنظري حولك القبور كلها جديدة كلها طرية تستقبل كل يوم دفعة جديدة من الأبرياء**» [3] ،و يجيب أخته التي تسأل عن مكانه أو عنوان إقامته بقوله :« **ذات يوم ..لن تجدي صعوبة في العثور علي سيكون لي أخيرا عنوان ثابت هنا** »[4] ، ذلك أن الكل صار مهددا في كل مكان وآن ، حتى أمست القبر مكانا قاب قوسين أو أدنى من كل جزائري كحال ناصر وهو ما دفعه إلى التفكير في الهجرة إلى ألمانيا فكرة استهجنتها أخته خوف الفراق و استحسنتها حفاظا على حياته، فمن المعلوم أن الإنسان إذا تعرض لما يهدد حياته فإنه يضطر إلى ترك أرضه ووطنه إلى مكان يشعر فيه بالأمان ، و المتصفح للتاريخ الإنساني يقرأ عن تلك الهجرات التي قامت بها الجماعات والأفراد ، هروبا من المخاطر المحدقة والمهلكة ومن الغرائب التي صارت تميز مقابر الجزائريين في تلك الفترة « **أن عشاق هذه المدينة الذين ضاقت بهم الحياة يوما بعد آخر فأصبحوا يلتقون**

---

[1] - م ن – ص202
[2] - المصدر السابق– ص205
[3] - م ن – ص 205
[4] - م ن – ص207

في المقابر متنكرين في زي الحزن جالسين على أي قبر يصادفونه ليتبادلوا ما شاؤوا من حديث الوجد»[1] فلم يعد الأموات يخيفون ولا الأحياء يستحيون منهم .

5 - قاعة الحديد (مخفر الشرطـة):

كانت البطلة الشاهد الوحيد الذي كان حاضرا في المكان الذي اغتيل فيه السائق (عمي أحمد) ، فقد سمعت الطلقات النارية على مقربة منها ورأت القاتل وهو يختفي بعيدا عن الأنظار، ومع قدوم رجال الأمن ونقل الجريح إلى المشفى أخذت البطلة إلى المخفر هذا المكان الذي تصفه لنا قاعة الاحتجاز فيه بأنها«عارية الجدران متسخة البلاط بائسة المظهر ...بها أناس بمظهر مخيف ووجوه مغلقة و نظرات عدوانية ... أحدهم حليق الرأس في بذلة رياضية و يداه مشدودتان خلف ظهره بسلاسل حديدية و آخر جالس دون وجه و لا ملامح و آثار الضرب واضحة عليه »[2] ؛ لقد انضاف إلى كابوس الاغتيال كابوس آخـ ـر، عاشته البطلة في مكان الاحتجاز، إذ وجدت نفسها بين رجال كانوا إلى الأمس القريب إخوة وحولتهم السياسة إلى أعداء ، لقد قادها وهم الكتابة إلى أن تجد نفسها في « قاعة كل أثاثها من حديد »[3] وكل ما فيها مصنوع من حديد بما في ذلك قلوب الرجال ولعل رتبة زوجها العسكرية فرضت احتراما و تعاملا خاصا معها ، لذلك سرعان ما نقلت إلى « مكتب صغير مؤثث بلياقة أكثر تتناسب مع رتبة الضابط الجالس خلفه»[4] ليبدأ معها التحقيق حول وقائع الجريمة على اعتبار أنها الشاهدة الرئيسية لتغادر هذا المكان الحديدي ، وتعود إلى بيتها أين تلقى عتابا من زوجها الذي تعجب من تنقلها في أماكن خطرة قائلا لها :« البلاد يعيش حـالة حصار معلنة على كل التراب الوطني و أنت تتجولين؟»[5]، لقد صار الموت البشع يترصد بأرواح الناس في كل مكان في هذا البلد خاصة لموظفي

[1] - م ن – ص360
[2] - المصدر السابق– ص 112
[3] - م ن – ص113
[4] - م ن – ص114
[5] - م ن – ص120

الدولة الذين صار يتهددهم نفس مصير (عمي أحمد) ؛ الذي عمل جنديا بسيطا واغتيل خطأ على أنه ضابط كبير، لأن البطلة جلست إلى جانبه تواضعا عوض أن تجلس خلفه لستعلاء فرفعت من مرتبته ، ولكنها أنهت حياته دون أن تدري .

ب - الأماكن العامة المفتوحة :

وهي أماكن غير محدودة ومفتوحة للجميع ويتسع فيها مجال الحرية .

1 -الوطن الجريح (الجزائر) :

شكلت الجزائر كوطن الهاجس الأكبر لدى كثير من الأدباء الجزائريين قبل وبعد الاستقلال ، فكان لها حضورها الدائم و البارز في جل إبداعاتهم ، كتلك الأعمال الأدبية التي أنتجتها الثورة ، و الحال أن (أحلام مستغانمي) لم تشذ عن هذه الحالة الأدبية ، فهذه الكاتبة رغم غربتها الطويلة بين باريس و بيروت ، بقيت تحمل حبا كبيرا للجزائر، وليس هذا غريبا عن أسرة ثورية عانت من وحشية المحتل الذي ألجأها إلى تونس ، أين علشت مرارة الحرمان في المنفى «**فأمها كانت تسكن في بلد و أبوها في آخر، و لم يكن يعود من الجبهة إلى تونس إلا مرة كل بضعة أشهر ..يعود بعدها إلى قواعد المجاهدين حيث كانت تنتظره مسؤولية إدارة العمليات في الشرق الجزائري** »[1] ، ولعل هذا ما يبرر ذلك السرد التاريخي لماضي الوطن قبل وبعد الاستقلال وإن كان التركيز الأكبر على سنوات التسعينات التي عاش الوطن خلالها مأساة حقيقية بكل المقاييس ، حتى أن الكاتبة أفردت جزءها الأخير من روايتها ، لترصد مشاهد الأزمة ورعبها ، والتي تبدؤها بنقل بعض ما كتب في عناوين جرائد تلك الفترة :« **حضور عسكري مكثف حول المباني الرسمية والمساجد ,عملية للاستيلاء على الباصات التابعة للنقل الحضري استعدادا لمسيرة ضخمة على العاصمة** »[2] لقد خرج آلاف الجزائريين

[1]- المصدر السابق – ص 102
[2] - م ن – ص155

في مسيرات غضب و تعطلت معها الحياة و أصبح الوطن بكل أملكنه على مشارف الخطر فقد « **تحولت ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة افترش فيها الإسلاميون الأرض** »[1] .

و تواصل السارد تعداد مآسي الوطن خاصة بعد اغتيال (عمي أحمد) عند الجسر ثم رؤية مشاهد التعذيب في مخفر الشرطة وأخيرا قبولها مكرهة بهجرة أخيها خوفا عليه فلم « **تعد لها من رغبة سوى الهروب به إلى أي بلد آخر أو أية قارة أو كوكب آخر، ريثما يمـر قطار الجنون** »[2] ، هـذا القطار السريع المتعطش لدماء الجزائريين انطلقت صافرته مدوية حين ، « **أعلن الرئيس (بن جديد) في نشرة الثامنة من ليلة 11 يناير 1992 استقالته و حله للبرلمان .. ومن ثمة دخول البلاد في متاهة دستورية** »[3] .

فالرواية إذا تستوحي في بناء متخيلها، من أحداث سياسية وتاريخية حقيقية مر بها الوطن وكان بعضها قد فاق حدود الخيال في بشاعته ، فقد انقلب الوطن إلى وحش يذبح أبناءه دون رحمة « **فأي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله ..و إذ بنا نموت على يديه أوطن هو..هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه باغتنا بسكين و ذبحنا كالنعاج بين أقدامه ؟**»[4] ، وطبعا لم يكن أحد يتصور أن يحدث هذا لوطن مشبع بعواطف الأمومة بكل ما تحمله هـذه الكلمة مـن معاني الرحمة والحب والإيثار ، لأن « **في الأوطان عادة شيئا من الأمومة التي تجعلها تخاصمك دون أن تعاديك إلا عندنا فبإمكان الوطن أن يغتالك** »[5] ومن الغريب حقا أن السارد في حديثها عن الوطن، تستخدم دائما ضمير الغائب فكأنها لا تشعر بقربه أو تشكو بعده وهجره ووصده ، ولعل هذا يعلله غربتها الطويلة خاصة زمن المحنة حين كان الوطن في حاجة إلى كل أبنائه فتخلى عنه الكثيرون لجوءا إلى أوطان أخرى بحثا عن الحياة وخوفا من الموت ، ولعل التفسير الآخر

[1]- م ن – ص166
[2] - المصدر السابق– ص248
[3] - م ن – ص236
[4] - م ن – ص368
[5] - م ن – ص300

أنها تعاتب هذا الوطن على ما يقترفه في حق أبنائه، ذلك أننا نجد السارد في مواضع رمزية من هذه الرواية تكن حبا كبيرا لهذا الوطن حد العشق ، رغم كل المآخذ، وهو حب قد تجلى في حب (بوضياف) لهذا الوطن .

2 - المكان المعادي (قسطينة) :

إن التأثير الكبير للمكان على الذات البشرية حذا بكثير من الروائيين والشعراء إلى تخليد بعض المدن في أعمالهم الإبداعية ، لأنها سكنت مخيلتهم وشكلت هاجسهم الأكبر وحلمهم الجميل المدون على صفحات ذكرياتهم ، حتى أنها لازمت أسماءهم كملازمة أسماء بعض النساء لأسماء بعض الشعراء الغزليين كعشق ألبير كامو لمدينة تيبازة ، وشغف مالك حداد بقسطينة ، واحتفاء نجيب محفوظ بالقاهرة فأثناء حديث هؤلاء الروائيين عن المكان الأليف المحبب إلى ذواتهم ، تبرز لغة أخرى غير تلك التي يتحدث بها الآخرون عن نفس المدينة فلغتهم « **تختزل ملامح شعرية المكان حيث تهرب الأمكنة من حقيقتها ليبني الخيال المكان الآخر المكان اللغوي.. بهذه الصورة أمكن دائما الحديث عن شعرية للمكان في نصوص سردية في غالب الأحيان** »[1] ، وأغلب أحداث هذه الرواية أو إن شئنا أغلب أحداث الثلاثية تقع بمدينة قسطينة ، لكن بين الكاتبة وهذه المدينة في رواية " فوضى الحواس " ، علاقة تنافر غريبة فهي في جل صفحات منجزها لا تصف إلا مساوئها كاعتبارها مدينة ذكورية تحترف الإشاعات، و تنكر الحب أو لا تعترف به علانية لكنها بالمقابل تمارسه على خوف وحذر في سراديقها المعتمة، حتى أنها شعرت بالأسف على حال المحبين فيها قائلة :« **ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب ممسكا أنفاسه جالسا في عتمة الشبهات** »[2] إنها مدينة تستحي و ربما تخاف من أن تعترف بالحب ، فضلا عن أن تمارسه أمام الأعين وهو ما يلجئ العشاق إلى ارتياد الأماكن المشبوهة أو اعتياد الأماكن المهجورة كالمقابر كما رأينا سابقا

[1] - فتحية كحلوش- بلاغة المكان – ص 9
[2] - أحلام مستغانمي – الرواية– ص 46

وحين تشاهد الراوية قسطينة من أعلى الجسر تنتابها الدهشة فتقول: « **قسطينة كما لم أرها يوما من جسر هوة من الأودية الصخرية المخيفة موغلة في العمق تزيدها ساعة الغروب وحشة** »[1] وهي مدينة بالنسبة لها مدينة لا تمنح سكانيها كامل الحرية و تجتهد في منعهم من حق التميز عن الآخرين إنها « **مدينة ترصد دائما حركاتك تتربص بفرحك تؤول حزنك تحاسبك على اختلافك ولذا عليك ..أن تبدو عاديا و بائس المظهر قدر الإمكان كي تضمن حياتك فهي قد تغفر كل شيء عدا اختلافك** »[2] ، وتزداد قسطينة بعدا من الراوية عقب اغتيال السائق «**هذه مدينة لا تكتفي بقتلك يوما بعد آخر بل تقتل أحلامك أيضا** »[3] .

لقد صارت مدينة قسطينة بالنسبة للراوية أشبه بالمنفى الصعب، ذلك أن « **المنفى لا يعني دائما الوجود خارج الوطن فكل مكان للانفصال هو منفى بمعنى من المعاني** »[4] وإنه لمن الصعب جدا أن يعيش الإنسان حالة الاغتراب في وطن يشعر أنه يعاديه فيتحول اتساعه إلى زنزانة ضيقة، حراسها أبناء هذا الوطن أنفسهم ، وفي موضع آخر تعترف الراوية لأمها بضيقها من قسطينة التي جعلتها تبدو شاحبة الوجه «**هذه المدينة هي التي تتعبني** »[5] إنها مدينة عدوانية تطاردها في كل زاوية و مكان ، لتفرض وجهة نظر واحدة و تتدخل في أدق التفاصيل الشخصية للإنسان ، كأن تفرض على سكانيها مثلا لون و زي لبسهم وترسم مسارات تحركاتهم ، وتراقب عن كثب تصرفاتهم، «**هنا شوارع تخاف من عيون عابريها مطاعم لا تجرؤ على ارتيادها بيوت لا يمكن أن تدخلها معا هنا مدينة لا تعرف الحب إلا في أغاني الفرقاني لا تغادر بيتها إلا لتذهب إلى المسجد أو إلى مقهى لا تفتح نافذة إلا لتطل على مئذنة** »[6] ولم تتحرر الراوية من حالتي الاكتئاب و الاغتراب إلا عند سفرها إلى العاصمة التي بدت مدينة أجمل فلا شيء

---

[1] - المصدر السابق– ص106
[2] - م ن– ص114
[3] - م ن – ص136
[4] - فتحية كحلوش – بلاغة المكان – ص146
[5] - الرواية – ص214
[6] - م ن – ص331

فيها « يشبه شوارع قسطينة المكتظة بالسيارات و المارة و ضجيج الحياة كل شيء جميل و ظريف و مهندس بذوق وكأنه ينتمي إلى مدينة أخرى»[1].

لا تخبرنا الراوية الكثير عن حقيقة ما يجعلها تضجر وتضيق بقسطينة ، وهي المدينة التي تأصلت فيها أسرتها ، لكن بعض الأوصاف تشير إلى أن موجة التدين و التطرف الذي صاحبها وما أنتجه الوضع الأمني السيئ لأسباب كافية ربما لتجعل من قسطينة مدينة ذكورية ، تطارد كل أنثى لتغلق عليها الأبواب إما خوفا منها أو خوفا عليها ، وهذا ما جعل الراوية تضيق ذرعا بهذا الحصار المفروض في كل مكان الأمـر الـذي انعكس على مشاعرها تجاه قسطينة لأن « إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه ، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث »[2] .

ويظل الراهن السياسي و الأمني المتأزم يؤثر في جل الأماكن ، التي لم تعد كسابق عهدها قبل بداية الأزمة ، فلم يعد من السهل ضبط الأمن في مدينة كبيرة كقسطينة ذات التعداد السكاني المليوني وهـو ما اضطر زوج البطلة أن يداوم في عمله كضابط أمن حتى أيام العيد مبررا ذلك بقـوله :« من يضمن الأمـن في مدينة يتجاوز عدد طلابها في جامعة واحدة 23 ألف طالب أم مساجدها فلا أحد يعرف عددها إنها تنبت كل يوم ؟»[3] ، و لعل اللافت هنا تكاثر أماكن العبادة حيث عرف المجتمع الجزائري صحوة تدين ، دفعت بالكثير من الشباب إلى ارتياد هذه الأماكن ليس للعبادة فقط وإنما للتزود بأفكار مناهضة للحـكم وربما للتنفيس عن حالة الإحباط التي كان يعيشها الجزائريون والعرب على المستوى المحـلي و الدولي و التي لم تجد لها من علاج إلا سماع خطب نارية مدوية تهتف لها الحناجر تكبيرا .

3 - العشق الصامت (البحـر):

[1]- م ن– ص 146
[2] - حميد لحميداني – بنية النص السردي – ص71
[3]- أحلام مستغانمي –الرواية– ص 210

يمثل البحر بالنسبة للأدباء رمزا ثريا أضفى على أعمالهم الفنية الكثير من الجمالية واللمسات السحرية ، فصار للبحر عدد لا متناه من الدلالات ، بل إن البعض أضفى عليه بعدا عجائبيا جعله عالما هلاميا لا حدود له ، فقد حيكت عنه الأساطير الكثيرة منذ القديم وقد حفظ النفس العديد من القصص التي كان البحر الملهم لها فلا أحد يجهل مثلا أسماء كعروس البحر أو السندباد البحري في تراثنا العربي وهي شخصيات مازالت إلى اليوم تنبض بالحياة في الكثير من الأعمال الأدبية المعاصرة ، وتبعث في النفس دهشة سحرية ، لذا اعتبر البحر من الرموز الخصبة التي تم استثمارها بصورة ملفتة في الكثير من الروايات العربية، لكونه قد تشكل في مخيال الإنسان برموز عديدة ودلالات كونية متنوعة جعلته صورة للرغبة والحياة وللرهبة والموت إنه نعمة ونقمة في آن واحد، ولعل هذه الرمزيات المتعددة للبحر، هي التي منحته جاذبية خاصة في الإبداع ، وفي الكتابات الروائية فنجد أن أروع الروايات العالمية دارت أحداثها كاملة في البحر كرائعة (أرنست همنغواي) في روايته الشهيرة "العجوز والبحر".

فلا عجب في أن يحظى هذا المكان ـ البحر ـ بحضور مميز في رواية فوضى الحواس، فمنذ اللحظة الأولى لوصول البطلة إلى العاصمة كانت رغبتها شديدة في رؤية البحر حيث تصرح بالقول :« **لا شيء كان ينتظرني هناك .. عدا البحر . البحر الذي يملك وحده حق النظر إلي في ثياب خفيفة دون أن يناقشه أحد في ذلك ولذا جئته بأخف ما أملك و بتواطؤ صامت** »[1] ، تقر الراوية بمدى قوة العلاقة التي تربطها بالبحر إلى درجة أنها سمحت له وحده دون سواه أن يتملى و يتسلى برؤية جسدها وهي ترتدي لباسا شفافا كاشفا و هذا لا يتأتى إلا لأقرب المقربين هو زوجها.

إنه عشق متبادل مع البحر، الذي صار يمتلك صفات إنسانية وربما هو الأمر الذي دفعه أن يتحرش بالبطلة لتشاركه المتعة إنه يرسل رائحته ليلا إلى غرفة

[1] - المصدر السابق– ص139

البطلة ليوقظ شهية الحب لديها إذ تقول عن ذلك :« **رائحته بعد ليلة كاملة من المد و الجزر تزحف نحوي متوحشة تستفز حواسي بشهية غامضة للحب**»[1] .

و لعل السؤال البديهي الذي يلح على طرح نفسه هو ما سر هذه القرابة و العلاقة الوثيقة بين البطلة و البحر إلى درجة السماح له باختراق كل الحجب الخاصة بها ؟. هل هو سحره وجماله ؟. أم هو صمته الذي يغري بالبوح و كأننا متأكدون من حفظه لأسرارنا؟. أم تراها قوته التي تشعرنا بقدرته على حمايتنا ؟. وهل في لجوء الكثير من الأدباء إلى البحر يبثونه همومهم و أحزانهم ما يجعل الأمر عادة متداولة بين كل أولئك المبدعين كبكاء الشعراء للأطلال قديما ؟ الجواب في اعتقادنا هي كل ذلك و ذاك .

إن ما أوردناه من مقتطفات مقتبسة من كلام البطلة يعطينا دلالة مفادها؛ أن الكاتبة تنظر إلى البحر من منظور رومانسي ، أي أنه مكان يهرب إليه من شعر بالضجر وأحس بالضيق أو حالم يريد أن يعيش« **تجارب المكان المنعش للقلب** »[2] كما يعد البحر مكانا منلسبا للقاءات الحميمية بين الأحبة ، وفضاء ملائما للباحثين عن الهدوء و التأمل و الاختلاء بالنفس ، وهذه الرؤية الرومانسية للبحر هي أقرب ربما إلى الوعي الأنثوي ، الذي لا يعي كثيرا مخاطر البحر، على عكس الرجال الذين يدركون جيدا أهواله ، و عظمته في صمته وفي غضبه، حتى صار عندهم رمزا للجبروت الذي لا يثبت أمامه إلا الرجال الأشداء المتمرسون ، الذين في تحديهم له، إثبات لرجولتهم ، لذلك يفتقر قاموسهم اللغوي لألفاظ الرقة واللطافة والنعومة التي تتقنها الأنثى حد شعورها بمغازلة البحر و تحرشه بها كما في هذه الرواية .

4 - معلم قسطينة (الجسر) :

[1] - الرواية– ص142

[2] - غاستون باشلار – ص 40

في رحلة بحثها عن عشيقها تطلب البطلة من سائقها بعد أن لفَ بها نصف شوارع مدينة قسطينة أن يأخذها إلى أي مكان يحبه يقولها له « **راني شويه قلقانة إذا عندك بلاصه تحبها أنت ..أديني ليها** »[1] و يجيبها بعد تفكير صامت « **أنا نحب كل شيء في قسنطينة ..راني ولد لبلاد** » و لكنه يعترف أن حبه الكبير يكنه لأهم معالم مدينة قسنطينة بقوله « **نحب القناطر .. ما كان حتى بلاد عندها قناطرها** »[2] و تستجيب البطلة لرغبته لتتنقل بين جسور المدينة المعلقة بين السماء والأودية العميقة بحبال حديدية و ما إن تتوقف عند أحدها حتى يبدأ التأثير السلبي لهذا المكان في نفس البطلة ذلك أنها لا تحس تجاه هذا المكان المرتفع بنفس مشاعر الحب والتعلق التي لدى (عمي أحمد) و تشير إلى ذلك بقولها : « **يعاودني فجأة إحساسي الدائم بالدوار و قدماي تكادان لا تحملانني و أنا أقف مذعورة على علو سبعمئة متر** »[3] هذا الإحساس المفاجئ هو ما يجعل الراوية تتحاشى الوقوف على قناطر قسنطينة الشاهقة تقول للسائق « **تعرف يا عمي أحمد..هاذي أول مرة نجي فيها هنا..كل ما نوقف قدام قنطرة ..تجيني الدوخة ..القناطر تخوفني** » وهذا الخوف جعلها تكره هذا المكان الأجمل في قسنطينة لدى السائق «**ماعلا باليش علاش تحب القناطر.. نقولك الصح أنا نكرها** » أما عمي أحمد فيقف في لحظة صمت يتأمل هذا المكان المحبب إليه ثم يقول للبطلة « **حتى واحد ما يكره بلادو ..واش تكون قسنطينة بلا قناطرها ..إيه لو تنطق هاذ القناطر يا بنتي ؟**»[4] ومن الغريب أن إخلاص (عمي أحمد) في حبه للجسر جعلها آخر شيء يودعه أو يراه حتى أنه « **ربما مات سعيدا في المكان الذي يحبه الأكثر في قسنطينة الجسور المكان نفسه الذي من الأرجح أن يكون قد حارب فيه منذ ثلاثين سنة**»[5] ولعل الإحساس بتلك الجسور، يختلف

[1] - أحلام مستغانمي – رواية فوضى الحواس- ص104

[2] - المصدر السابق – ص 104
[3] - م ن- ص107
[4] - م ن - ص 108
[5] - م ن – ص 122

ما بين البطلة و السائق، فهذا الأخير يحمل في ذاكرته و في نفسه حبا كبيرا متأصلا لها، بل أن قسنطينة ما كانت لتحب لولا احتواؤها على هذه الجسور وعلى العكس من ذلك تكن البطلة لتلك الجسور المعلقة كراهية غريبة ، وإن من دواعي الغرابة لهذه الكراهية، أن تكون البطلة قسنطينية ولا تحب الجسور و من دون أن تتذكر لذلك سببا مقنعا ! بل تظل تؤكد على كرهها لتلك الجسور « **رحت ألقي نظرة أخيرة على تلك الأودية القاحلة وكأنني أودعها بعدما تأكد لي الآن تماما أنني أكره هذا الجسر و أن فضولي تجاهه قد مات تماما** »[1] ، لكنها بالمقابل تتذكر أنه في رواية سابقة لها اعترف لها ذلك الرسام الذي أحبها، بعشقه لتلك الجسور إلى درجة أنه كان مهووسا بها حد الجنون، وعبر عن كل ذلك الحب بأن خلدها في إحدى رسومات ، والتي بقيت كلوحة زيتية معلقة على جدار غرفة الاستقبال الخاصة بالبطلة هذا الأمر يدفعنا إلى التساؤل التالي : لم يمكن أن نفسر تعلقها لصورة الجسر في غرفة لستقبالها ؟ حيث أنها تتذكر بأنه « **وقبل هذه اللوحة لم أكن أحب الجسور الحديدية تلك الشاهقة كسؤال لا يطاله جواب و أنا أرى هذا الجسر خارج تلك الألوان الزيتية التي تعودتها تعاودني كراهية غامضة له لم أجد لها يوما سببا منطقيا** »[2] ، لعل التفسير الممكن لهذا الشعور هو أن صورة الجسور ارتبطت بذلك الرسام الذي أحبته البطلة، حتى صارت الجسور تتذكرها به وتوقظ مشاعرها الدفينة ، فليس بإمكانها أن تكره ما يحبه الحبيب و ربما يكون دافع كراهية الارتفاع الشاهق الذي يسبب الدوار والإغماء والعمق الغائر الذي يبعث على الخوف .

[1] - المصدر السابق – ص109
[2] - الرواية – ص106

الفصل الثالث

جماليات المكان الروائي في رواية " فوضى الحواس "

1 - خصوصية المكان الروائي في الإبداع النسوي.

2 - اللغة الشعرية و دورها في تشكيل جمالية المكان

3 - جمالية الوصف اللغوي في الرواية.

4 - جمالية الصورة الأدبية.

5 - جمالية الرمز الأدبي.

1 - خصوصية المكان الروائي في الإبداع النسوي :

قبل الخوض في دراسة المكان في هذه الرواية محل بحثنا، يجدر بنا أن نعرج ولو بإيجاز على تجربة الكتابة النسوية عند (أحلام مستغانمي) ؛ لأن ذلك يلقي بظلاله على شعرية المكان الفني ، الذي صار في روايتها أنثويا انطلاقا من طبيعة البطلة التي تشغله ، ومن خصائص مكوناته ومحتوياته العديدة و تفاصيله المتنوعة وبما يجري فيه أيضا من أحداث ، تختلف كثيرا عن المكان الرجولي إن صح التعبير نظرا للطبيعة النفسية ، والفيزيولوجية ، وحتى الفكرية المختلفة والمتباينة ، بين الرجل والمرأة ، والتي لابد أن تنتج فروقا فردية تكون ذات تأثير كبير على حياتهما وعلى كتابتهما الإبداعية ، دون أن ينفي ذلك طبعا أن الرؤية قد تتوحد بينهما في إدراك نفس المكان كتجربة ، كون المغامرة الإبداعية لكل منهما تظل في النهاية تعالج قضايا وهموما، لها ارتباط وثيق بالذات الإنسانية بالدرجة الأولى.

لذا فإن مبدعة هذا العمل الروائي مادامت أنثى ، وفي نفس الوقت هي الراوية والبطلة، فسيكون لذلك تأثيره الكبير والمميز على المكان الروائي ، وربما هو الأمر الذي دفع بالكاتبة ذاتها ، بأن تصرح مشاهدة على أهمية المكان كدافع للإبداع ، لتقول« **ما زلت أبحث خلال كتاباتي عن قيمة حياتي، ومعنى ما عشته فكان المكان عندي، هو الشخص الأقوى أرض الأحلام والصراع معا .**»[1]

وهكذا فإن الحديث عن خصوصية المكان الأنثوي، سيقودنا إلى الحديث عن إشكالية الأدب النسوي ، حول وجوده من عدمه ، « **فالكتابة النسوية أو الأدب النسائي مصطلح ما زال يثير عدة اعتراضات و تحفظات.** »[2] و دون الخوض في تفاصيل هذا الجدل الدائر حاليا بين العديد من النقاد ، يمكن القول بدءا بأن تجربة الكتابة عند المرأة لها خصوصيتها حتما ، بمعنى أن الأدب النسوي ينبني

1- بوشوشة بن جمعة – التجريب و ارتحالات السرد- ص167 نقلاعن صحيفة الأخبار المصرية – مقال لأحلام مستغانمي بعنوان "ارض الأحلام و الصراع"بتاريخ 22 فبراير 1998 –ص 9

2- حسن نجمي – شعرية الفضاء .المتخيل و الهوية في الرواية العربية –المركز الثقافي العربي –الدر البيضاء –المغرب -2000- ص173

على أسئلة تمثل بالأساس شواغل المرأة الكاتبة وهواجسها، فهي تحاول عن طريق الفن إزاحة الستار عن العالم الخفي الخاص بالمرأة ، لتكشف عما يزخر به من مشاعر الحب و الألم والقهر، وما يخفيه هذا العالم دائما من رغبات الجسد الجامحة والمكبوتة وما ينتج عن كل ذلك التخفي أو المبالغة في التستر من معاناة دائمة ، يسيطر عليها الصمت القاتل في أغلب الأحيان ، أو ما يسمى بالمسكوت عنه "وجوبا" في مجتمعاتنا العربية و الإسلامية ، وهكذا تغدو الكتابة النسوية في معظمها ؛ « ترجمة لتجربة شعورية و شواغل ذاتية ؛ من خلالها تبحث "الأنثى" عن هويتها التي تراها تتعرض للطمس و التشويه ؛ و بالتالي فهو أدب اعترافات أساسه الاستذكار التداعي بالغوص في عالم أنوثتهن ؛ وسبر أغواره في بعديها الشعوري والجسدي والاجتماعي.. ببسطة بهي أوجاع ذات في محرقة الأنوثة »[1] ؛ ومما تذكره (أحلام مستغانمي) في روايتها ، «أنا هنا ..لأن ولجيي ككاتبة هو البحث عن الحقيقة ..وكامرأة..من الطبيعي أن أبحث عن الحب »[2].

هذه الخصوصيات الأنثوية ذات الطابع الذاتي، و ربما الموضوعي أيضا تؤدي حتما إلى تمايز من حيث طبيعة اللغة التي تكتب بها بنت حواء ، التي تميل إلى توظيف لغة الجسد الأنثوي ، وهي لغة تتيح لها قدرا أكبر من حرية التعبير « كما تريد "هي" ؛ و بكل الطرائق الممكنة ؛ وأن تظل اللغة قريبة من الجسد الأنثوي ؛ و ألا تبتعد عنه مطلقا ؛ أن تقول هذا الجسد المتعدد»[3] وهذا معناه أن المرأة الكاتبة تحاول أن تثبت حضور هذا الجسد الأنثوي المغيب، في نصها الذي تكتبه، لتفرض معه و به حضورها و كينونتها ، «إن سرد المرأة إثبات لحقيقة الذات و كينونتها ؛ كينونة الجسد الذي تختبئ داخل ظله؛ و تنجذب إلى التأمل بوجوده ؛ حيث عالم المرأة الأنثوي راقد ساكن في جسدها قابل للتحرك بحيويتها و انطلاقاتها ؛ وما تقوله المرأة هو من قبيل الحكاية الرامزة بجملة عناصر

1-جعفر يايوش – الأدب الجزائري الجديد التجربة والآمال – مركز البحث في الانتربولوجيا الاجتماعية و الثقافية - وهران-2007 –ص161

2- أحلام مستغانمي–الرواية - ص 272

3- حسن نجمي – شعرية الفضاء .المتخيل و الهوية في الرواية العربية – ص184

جسدها المتوازية و المتقاطعة؛ بين نصها و جسدها »[1] .

وهكذا تصبح اللغة التي تكتب بها المرأة المبدعة ، أفضل أداة تعبيرية لما تتيحه لها من إمكانية المراوغة أو التحايل لغويا، للتواصل مع القراء، «لأن الإبداع الحقيقي يكمن في القدرة الفائقة على توظيف اللغة توظيفا جماليا ؛ وهذا الأمر يحتاج إلى مهارة الاختيار وإجادة التأليف »[2] ، وهكذا يصبح الهدف من الإبداع النسوي، هو التعبير الحر في الكشف عن خفايا العالم الأنثوي ، وما يعج به من أسرار، يصعب البوح بها في أغلب الأحيان ولو بطريق الإبداع في مجتمع ذكوري يحرم على المرأة ما يحله لنفسه ، « وهي بهذا الفعل"الإبداع" تكون أكثر تحررا و انفلاتا من ضغط وإكراه و عنف لغة الرجل»[3] ، إن عدم شعور المرأة بكامل إنسانيتها ، دفع بالمبدعات في كثير من الأعمال الفنية إلى التمرد دفاعا عن حريتهن ، ولو كان ذلك بتجاوز المحرم عرفيا؛ لأن «حياة امرأة مطلقة في بلاد كهذا إهي عبودية أكبر؛ إنها تتحرر من رجل كي يصبح كل الناس أوصياء عليها »[4] ؛ فكيف يقبل المجتمع هذا التمرد إذا كان عنوانه جسد المرأة وانكشافه ، أو منافسة الرجل في ميدانه اللامحدود ، حتى صار « فضاء الحانة بالنسبة للأنثى يمثل البحث عن وجود أكمل »[5] .

إن كل هذه الاعترافات الأنثوية ، يبدو حضورها جليا في رواية "فوضى الحواس"، فنجد الروائية تسرد مغامرة عشقية مع أحد أبطالها، رغم حصانتها وهذه جرأة في البوح بالمحرم دينيا، و باللاأخلاقي في العرف الاجتماعي السائد، بل إنها تصف في غير مشهد من رواياتها ، أمكنة تسترت على لحظات لاشتعالية عالية ، ما كانت لتتحقق لولا وجود المكان المغلق والآمن ، وأثناء هذا الوصف «تظهر السارد علامة أساسية في الرواية ؛ فهي التي تحكي و الرجل يستمع ؛ وتبقى

1- الأخضر بن السايح – الرواية النسائية المغاربية و الكتابة بشروط الجسد - مقال في مجلة الخطاب – جامعة تيزي وزو- دار الأمل العدد الرابع جانفي 2009- ص107

2-عبد الله محمد الغذامي – الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية – ص18

3- حسن نجمي – شعرية الفضاء .المتخيل و الهوية في الرواية العربية – ص 184

4- أحلام مستغانمي – الرواية– ص320

5- جعفر يايوش – الأدب الجزائري الجديد التجربة والآمال – ص 164

السارد تضيء الأبعاد الدلالية و الرمزية ؛ بين الكثافة الشعرية و الاسترسال الروائي ؛ إنها تستقطر رحيق الجسد الأنثوي؛ و تجمع عصارته حين تصف تلك العلاقة الجوانية بين ال "هي" و ال "هو"»[1]؛ غير أن هذا الإغراق في عالم الذاتية عند أغلب الروائيات العربيات ، لم ينسهن الاهتمام بالواقع المعيش لشعوبهن ، وما مرت به أوطانهن من تغيرات جذرية في المجالات السياسية ، والاجتماعية و الاقتصادية والتي كان لزاما على المبدعات ككل الخوض فيها ، بتحد كبير عاد عليهن بالنظرة السلبية من قبل الجهات المتطرفة الحاكمة أو المعارضة ، والتي تحتكر لنفسها الحقيقة المطلقة ، وترفض الرأي الآخر، ففي هذه الرواية مثلا نجد الكاتبة تخوض في مسائل السياسة وتعقيداتها ، من خلال سرد ما عرفته الجزائر من تقلبات في شتى المجالات ، أثرت إلى حد بعيد في حياة المجتمع واستقراره فكانت الأوضاع المأساوية والدموية التي عاشها البلد ما بعد حوادث أكتوبر 1988، ثم ما بعد جوان 1991 والتي أدت إلى جروح غائرة في جسد الوطن وفي نفس الكاتبة هذه الجروح التي نجد لها موضعا ، ونرى له لونا ونسمع لها ألما في كل زاوية من أمكنة رواياتها ، فقد كان الوطن كمكان ، هو الحاضن الطبيعي لكل تلك الأحداث بل كان أحد الأمكنة الأبرز، وغدا هذا **«المكان مكان الذات الذي تتجسد من خلاله رؤاها ومعاناتها و أحاسيسها في علاقاتها بالكون و الكائنات والنص مكان الذات إذ تتموضع في اللغة ؛ فتجد فيه سكنها ومن خلال هذا التموضع تجد الذات هويتها ؛ وهذه الهوية مع الهوية المادية الجسدية ؛ هويتان تتحركان في جسد العالم ؛ و فضاءات المكان الأكبر "الوطن"»**[2] .

وفي هذه الرواية أيضا ، عالجت الكاتبة بسخرية وبألم ومن منظورها الخاص كروائية مثقفة وكاتبة مجتهد ، كل الممارسات التعسفية التي جعلت عجلة التطور في وطن كالجزائر تسير بسرعة ولكن نحو الخلف ، فراحت تنتقد و تفضح

1- الأخضر بن السايح – الرواية النسائية المغاربية و الكتابة بشروط الجسد - مجلة الخطاب - ص96
2- المرجع نفسه – ص94

و بشجاعة الكثير من السيلسات المتطرفة ، لدى الفئات المتصارعة على الحكم هذه السيلسات التي لم ترق أبدا في نظر الكاتبة إلى مستوى تطلعات المرأة و انشغالات المواطن العادي فضلا عن المثقف بل أنها كانت ربما مناقضة لأحلام الشهداء وتطلعات المجاهدين فقد« **أصيبت النساء بخيبة أمل بعد الاستقلال** ؛ حيث **وجدت المرأة نفسها تعود القهقرى ؛ لأن المجتمع عاد إلى صورته الأصلية التي تنظر إلى المرأة نظرة قصور ودونية** »[1] ؛ غير أنه ومع كل هذا السرد التاريخي لتلك الوقائع السيلسية المعقدة، والظروف الاجتماعية الصعبة التي عاشها الجزائريون ظل سرد الجانب العاطفي الذاتي هو الحدث الغالب ، والذي كان المكان فيه دائما هو الحاوي لكل اللقاءات ، والمناسبات والحوارات والأزمات و الانزواءات والذكريات والأحلام، وحتى الخيبات التي عاشتها الراوية .

إن أنثوية المكان التي عنيناها من وراء تحليلنا لمجمل أمكنة الرواية ، كان الهدف من ورائها ؛ التأكد من العلاقة الوثيقة ، بين السارة وبقية الأمكنة التي عاشت فيها عبر أزمنة مختلفة ، تطول و تقصر بين الحاضر و الماضي ، وكان من الواضح أن السارة سعت دوما إلى التحرر من قيد المكان ؛ لأنها كانت تشعر أنه يمارس عليها ضغطا و قيدا، مما دفعها لأن تخوض صراعا ضده، لأجل أن تعيش حرة ، وأن تبدع دون قيود ، في استجابة طبيعية لتكوينها الأنثوي المغاير للرجل جسدا وعقلا و روحا ، وبطبيعة الحال كان لهذا الصراع انعكاسه على الأثر الفني الذي أبدعته في هذا النص ، وهو ما لمسناه في كيفية توظيفها لمختلف الأمكنة في روايتها دلاليا و جماليا .

ومما يلفت نظر الباحث في هذه الرواية أيضا ، أن الذي يهيمن على الحكي في الرواية هو صوت السارة البطلة ، فالسرد يخضع لضمير المتكلم المفرد المؤنث، الذي يتحول في بعض الأحيان إلى متكلم جمع ، و هذا الضمير يكشف كينونة ورؤية الأنثى إلى واقعها وتاريخها ، وهي رؤية ناجمة من أعماق وجدان شخصية البطلة السارة مما يبين أن « **الأنا محاصر من بعض الوجوه لتعرية**

1- صالح مفقودة – نصوص و أسئلة دراسات في الأدب الجزائري - ص159

النفس و لكشف النوايا أمام القارئ ؛ مما يجعله بها أشد تعلقا وإليها أبعد تشوقا .»[1] لذا فقد جاءت أحداث الرواية موسومة بذاتية تميل إلى الحزن والألم وتصبو إلى الانعتاق والتمرد، ومن ثم غلبت على صور الشخصيات و تمثيلاتها في النص سمات الحب والألم والمولسة ، تغلفها هالة رومانسية تارة ، وتراجيدية تارة أخرى ، كما تؤكد الكاتبة أن النص الذي دونته، لم تكن له علاقة بحياتها الخاصة حيث تقول: « **فقد كتبت أخيرا نصا جميلا ؛ و الأجمل أنه خارج ذاتي وأنني تصورت فيه كل شيء ؛ و خلقت فيه كل شيء ؛ و قررت أن لا أتدخل فيه بشيء و أن لا أسرب إليه بعضا من حياتي »**[2] وهذا الذي تقر به الكاتبة ، يصعب تصديقه ، فقد تسربت في بعض المواضع ، لمحات من حياتها الشخصية ، حين وصفت فجيعتها بموت والدها ، الذي كان ينتظر صدور هذه الرواية لكن الموت كان أسبق منها في إتمام مهمته و« **أمام قبره ؛ لم تبك كانت مشغولة بالتساؤل لماذا مات الآن ؟ لماذا مات اليوم ؟ لماذا بعد (بوضياف) بثلاثة أشهر؟ لماذا قبل صدور الكتاب بأسبوعين ..و قد انتظره عدة سنوات كل تلك السنوات التي كان يزورها فيها بالمعلومات عن مدينة لم تزرها اسمها قسطينة ؛ و بذاكرة أتعبه حملها بمفرده ؛ أرجل كي يترك مكانا أكبر لذلك الكتاب ؛ وكأن الحياة لا يمكن أن تسعهما معا ؟»**[3].

2 - اللغة الشعرية و دورها في تشكيل جماليات المكان :

غالبا ما تتعدد المصطلحات القدية وتختلف من حيث اللفظ اللغوي المستعمل ، كما رأينا سابقا ، لكنها بالمقابل أيضا قد تتقاطع في أحيان كثيرة من حيث المصطلح و المدلول ، ويغدو الاختلاف قائما في جانب التنظير لا الممارسة .

و إذا كانت الرواية أكثر الفنون افتتاحا على بقية الأجناس نظرا لمرونتها التي لا تحدها قيود الشعر، فإنها حين تستعير من الشعر شعريته وتصهره في نسيجها

1- عبد المالك مرتاض - نظرية الروية بحث في تقنيات السرد-مجلة المعرفة -المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب – الكويت - 1999 – ص160

2- أحلام مستغانمي – الرواية– ص 26

3- م ن – ص365

فذلك يضفي عليها جمالية مؤثرة، كالذي يضفيه السرد على القصيدة فيكسبها عمقا لذا فإن فتعرضنا لجمالية المكان في الرواية ، و يتطلب منا بداية توضيح مفهوم "الجمالية" في الإبداع الأدبي ، فقد صار لهذا المصطلح حضوره اللافت في الكثير من الدراسات النقدية ، لكن الصعوبة الحقيقية تكمن في اختلاف النقاد في حد ذاتهم في ضبط مصطلح يحصل عليه الإجماع أوشبه الإجماع ، وهذه إمكانية لا تتأتى كثيرا في دراسة الفنون ومنها النقد الأدبي .

وقد وجدنا خلال بحثنا، أن بعض الدارسين والنقاد يستخدمون عدة مصطلحات دون التفريق بينها أحيانا ، ولو أخذنا كمثال على ذلك كتاب غلستون باشلار الذي ترجم عنوانه تحت مسميات مختلفة "جماليات المكان" تارة و"شعرية المكان" تارة ثانية و"شعرية الفضاء" تارة ثالثة[1].

ولعل الخلط الشائع يكون عادة بين مصطلحي الجمالية والشعرية ، و يؤكد الناقد حسن ناظم على هذا الاختلاف بقوله: « إن لمصطلح "Poetics" (الشعرية) مقابلات تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتغال النقدي ؛ للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي ؛ أو مفهومات عدة لمصطلح واحد في النقد الغربي, تتقارب وتتباعد تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك. كما فُرضت عليها إرغامات كثيرة ؛ أسهمت في تعددها؛ فصار لدينا : الشعرية الإنشائية، الشاعرية,الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي ، فن النظم ، فن الشعر نظرية الشعر , بويطيقا، بويتيك»[2] .

أما الناقد عبدالله الغذامي فيرى أن الأسلوبية مع الأدبية اتحدتا معا « في تكوين مصطلح واحد يضمهما و يوحدهما ثم يتجاوزهما ؛ وهو مصطلح "poetics"(الشعرية) ؛ و لقد ترجمه الدكتور المسدي بكلمة " الإنشائية " .. و لكن هذه الترجمة لا تحمل روح المصطلح المذكور؛ فالإنشائية تحمل جفاف

1- حسن نجمي - شعرية الفضاء– ص 6
2- حسن ناظم – مفاهيم الشعرية– ص15-16

التعبير المدرسي العادي »[1] ؛ ومما هو شائع في أذهان الكثير من الناس، أن مفهوم الشعرية خاص بفن الشعر، ولكن البحث والتقصي يثبت زيف هذا القول المتداول فقد ذكر (أرسطو) هذا المصطلح في كتابه "فن الشعر" وقد عنى به « القدرة على التصرف في أساليب الكلام ؛ وهي عدول عن المألوف إنها شعرية اللغط و الحركة »[2]. أما (الفارابي) فيرى أن الشعرية تتولد من خلال « التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض؛ وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا .»[3] وهذا يعني أن العمل على انتقاء الألفاظ وحسن ترتيبها و انحرافها عن الكلام العادي ، يخلق في النهاية ما يسمى بجمالية اللغة أو اللغة الشعرية ، التي تختلف من حيث قدرتها الإبداعية وطاقتها التخييلية عن اللغة العادية ، وهذا المفهوم أخذ به النقد الحديث في درسه للغة الشعر، وكذا للغة النثر يقول (تودوروف) في كتابه "الشعرية ": « وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب؛ سواء كان ذلك منظوما أم لا؛ بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية .»[4] و يضيف قائلا: « يبدو أن اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي ؛ أي اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها ؛ حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق ؛ الذي يعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات صلة بالشعر .»[5] وقد أكد هذا الناقد أيضا أن هذه الشعرية لا تختص بالشعر لوحده وإنما تشركه فيها عدة فنون أخرى بما في ذلك الفن الروائي عكس ما كان سائدا ويعلق (تودوروف) بالقول :« وإنما تتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله ؛ سواء منظوما أم لا؛ بل قد تكاد تكون متعلقة

1- عبد الله محمد الغذامي – الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية – ص20
2- نوارة ولد احمد –شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس –دار الأمل -2008 – ص10
3- حسن ناظم – مفاهيم الشعرية - ص 12
4- تازفيطان تودوروف-الشعرية –ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة – دار طوبقال للنشر – المغرب - ط2-1990- ص23
5- م ن- ص 23

على الخصوص بأعمال نثرية .»[1] في حين فضل الدكتور الغذامي استعمال مصطلح الشاعرية لأنه حسب رأيه « يرفعه عن احتمالات الملابسة مع سواه و بدلا من أن نقول "شعرية " مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو "الشعر" ...نأخذ بكلمة "الشاعرية" لتكون مصطلحا جامعا يصف " اللغة الأدبية " في النثر و في الشعر معا، و يقوم في نفس العربي مقام "poetics " (الشعرية)في نفس الغربي ويشمل فيما يشمل مصطلحي:"الأدبية"و"الأسلوبية"».[2]

وهكذا ظل الاختلاف قائما في التسمية ، ولعل الظروف المختلفة تكون قد سمحت لمصطلح بالشيوع دون غيره ، حتى و إن كان لهما نفس الهدف ذلك أن « الأدبية والشعرية يشتركان معا في أن لهما غاية واحدة وأنهما يتسمان بالعلمية؛غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى ؛ فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه »[3] وقد أصر الناقد حسن ناظم على التمسك بلفظة الشعرية ، قائلا: « إن لفظة الشعرية قد شاعت و أثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية. »[4].

و إذا كانت هذه الشعرية ، لا تقتصر على الشعر بل تشمل النثر أيضا، فهذا يعني أن مادتها التي تتشكل منها هي اللغة ، وهذا يعني أيضا أن الشعرية التي دعا إليها (تودوروف) تبحث شعريته تحديدا «في أدبية الخطاب الأدبي المحض بعيدا عن سائر الخطابات الأخرى ؛ التي تحمل طابع الفلسفة والتاريخ ؛ لأنها تبحث عن أدبية اللغة في إطارها الانزياحي ؛ الذي لا يعرف حدودا تنفتح لفهم الخفي و الآتي هذا ما يرسخ الفكرة القائلة :إن الشعرية هي عملية خلق لغة داخل لغة أخرى. »[5].

1- المصدر السابق - ص 24
2- عبد الله محمد الغذامي – الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية – ص22
3- حسن ناظم – مفاهيم الشعرية – ص36
4- م ن –ص 17
5- نوارة ولد احمد –شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس – ص 18

وعلى هذا الأساس فضلنا أن يقتصر بحثنا هذا على استعمال لفظة "الشعرية" عند الحديث عن اللغة الإبداعية المعبر بها ، وعلى لفظة "الجمالية " عند ذكر الأثر الناتج عن فعل المكان في الذات المبدعة ، والمعبر عنه بلغة شعرية تعتمد توظيف تقنيات (الوصف والتصوير و الترميز و الإيحاء والانزياح و التخييل والتكثيف) في بناء المكان الروائي ، كل هذا طبعا وفق رؤية ذاتية خالصة ، هذه الرؤية مع اللغة تؤثران في المتلقي ، فيفتتن بجمالية هذا المكان لغويا و ليس بصريا إلى الحد الذي يجعله يتشارك مع المبدع في إحساسه بالمكان ، وبمعنى آخر يمكن القول: أن الشعرية لعبة لغوية يمارسها المبدع فيستحيل معها المكان الغائب حاضرا متمثلا في ذهن القارئ ، وسواء أصورت - هذه التقنية أو اللعبة اللغوية - مكانا سلميا مقدسا أو مكانا دانيا مدنسا ، فإن الأهم يبقى دائما ، هو أن يستطيع المبدع تصوير ما يريده بوعي فني جمالي متميز، يبتعد هذا المكان المتخيل عن رتابة الواقع ، « **ويمكن تمثل مسألة الجماليات في مفهومين اثنين: مفهوم الإبداع و مفهوم التلقي الجميل.** »[1].

إن مصطلح الجمالية في الأدب يمكن أن يطلق إذا عن الأثر الناتج عن قراءة النص ، وما يولده ذلك من راحة في النفس، أو إن شئنا ما يبعثه هذا الأثر من لذة أو متعة ، كما قد ينتج عما تستهجنه النفس من قبح يولد اشمئزازا و ألما ، فيحصل النفور، ثم إن التعبير اللغوي يختلف من شخص لآخر بحسب درجة التأثر و درجة التحكم في ناصية اللغة ، و لنضرب مثالا على ذلك فإذا قيل في الحديث الشريف"إن الله تعالى جميل يحب الجمال" ، فسنجد أن تعابير الصوفية في رؤيتهم للذات الإلهية و تملقيهم في حبها ، يختلف كثيرا عن تعابير العامة من الناس في حب نفس الذات الإلهية ، لذلك كان أكثر كلامهم و أشعارهم إبداعا جميلا « **فهذا التعبير على الجوانب الخفية يشكل الفجائية و الدهشة و الخرق للمألوف يحقق الجمل**

1- عبد المالك مرتاض – نظرية النص الأدبي - ص 71

الفني.»[1] وهذا التعبير الجمالي يختص به الفن عموما والأدب تحديدا لأن الأدب يتميز بحسن تصويره للأشياء بطريقة فنية جميلة ، ومن ثم فإن مسألة الجمال النص الأدبي تكون بالتمييز بين الكلام الجميل من غير الجميل وقد ترجم غالب هلسا كتاب (غلستون بلشلار) ب "جمالية المكان" بدل "شعرية المكان" برغم رفض بعض النقاد لهذه الترجمة لعدم دقتها .

لقد اتضحت إلى حد ما معالم الجمالية التي اجتهد النقد الغربي في تحديد معالمها و ضبط حدودها ، وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن النقد الأدبي العربي الحديث الذي تبنى المناهج النقدية الغربية الحديثة واشتغل بترجمتها وعنى بتعريبها على ما أوضحنا سلفا ، وقد اشتغل العديد من النقاد العرب على استنكناه جمالية المكان في النصوص العربية تنظيرا وتطبيقا في الوقت نفسه من ذلك ما ذكره الناقد (كمال أبو ديب) من أن « **استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج عن الكلمات من طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة** ».[2]

إن جمالية المكان لا تتجسد فقط بتسمية الأمكنة في الرواية وتحديد أبعادها الهندسية ، ولا حتى بجمالها الطبيعي المادي بل إنها تتجسد قبل ذلك بمدى تفاعل الروائي الرائي معها و بالكيفية التي سيعبر بها عن ذلك الجمال الذي أدهشه بطريقة فنية لغوية تثير الكثير من الإدهاش الناتج عن جمالية اللغة لا عن جمالية المكان المحسوس ، وقد ركز البنيويون على الأنظمة اللغوية المخالفة للدلالات المعجمية المعهودة فوظفوا « **ما يسمى بالانحراف أو العدول أو الانزياح حسبما يفضله كل ناقد في الصياغة ، يمثل المنطقة التي يفضي تأملها إلى استكشاف خصوصية اللغة الشعرية و ما يصبح به الأدب أدبا،واكتشاف فاعلية هذا الإجراء في توليد الدهشة لدى المتلقين وجذب انتباههم إلى القول في حد ذاته** »[3] لقد

1- نوارة ولد احمد – شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس – ص 32
2- كمال أبو ديب – في الشعرية – مؤسسة الأبحاث العربية ش .م .م – بيروت – لبنان – ط 1 – 1987 – ص 38
3- صلاح فضل - مناهج النقد المعاصر– ص100

انتفت بهذا تلك النظرة التقليدية التي تمجد المكان الخارجي و تعنى برسم تفاصيله المادية عناية كبيرة ، حتى صار المتلقي لا يجد متعة ولا ينبهر بالمكان المذكور في الرواية ، بسبب هذا النقل الحرفي الممل للتفاصيل ، حتى لكأنه صورة فوتوغرافية ميتة ، لا تحرك الخيال ولا توقظ المشاعر فضلا عن أن تبهرها فكان لزاما على المبدع أن يرتقي بالمكان الذي يصفه في ذهن القارئ على الأقل إلى أعلى مستويات الدهشة ؛ ذلك« **أن الأمكنة ليست شعرية لأنها جميلة في تفاصيلها و غير شعرية لأنها قبيحة الظاهر؛ كلا إنها تكتسب شعريتها بدخولها عالم النص اللغوي ...فوحدها اللغة تفصل جماليته؛ و عبر تلك اللغة تصل إلينا الأشياء و الأمكنة؛ فنعيش تجربتها من جديد**»[1] .

و مما لاحظناه أثناء قراءتنا لبعض الدراسات النقدية التي تناولت روايات (أحلام مستغانمي)، أن الجانب الجمالي كان حاضرا بقوة في أغلب أعمالها الروائية و قد تمثل خاصة في جانب اللغة الشعرية ، التي كتبت بها أكثر أعمالها الروائية وضمن هذا السياق « **يمكن الإشارة إلى الطابع الشعري للغة في رواية "ذاكرة الجسد" فهي تشبه لغة القصيدة ؛ كما أن تنظيم العبارة له شكل القصيدة الحرة مثلا...ويغلب عليها الإيقاع الشعري الغارق في سبر الأحوال البطنية للشخصيات ولا شك أن اللغة الشعرية هذه ؛ فرضتها طبيعة الشخصيات وكذا مسار الأحداث و دلالاتها** »[2]، ويدعم هذا الرأي أيضا الشهادة النقدية التي ذكرناها في فصل سابق للشاعر الكبير (نزار قباني) الذي قال عن رواية ذاكرة الجسد: « **أنها اغتسلت بأمطار الشعر**» مما يعني أن لغة النثر عند هذه الروائية المبدعة قد امتزجت بلغة الشعر، هذه الأمطار الشعرية امتد رذاذها إلى كل عناصر روايتها فبللتها لتضفي عليها جمالية ما كانت لتتحقق لولا رذاذ الشعر العائد إلى

1- فتحية كحلوش – بلاغة المكان – ص66

2- علال سنقوقة – المتخيل و السلطة – ص143

بدياتها الإبداعية « وهذا قد يعل انفتاح الرواية على الشعر كأداة للتعبير الروائي فامتزجت بذلك اللغة السردية باللغة الشعرية لتشكلا إيقاع الخطاب الروائي وهو إيقاع غنائي يعكس عمق معاناة الذات الكاتبة و اغترابها عن واقعها المعيش الذي أحبط الكثير من طموحاتها »[1].

ونفس الأمر يكاد ينطبق على رواية " فوضى الحواس"، حيث لستظلت هي الأخرى بجمالية المكان و بشعرية اللغة ، وهي القضية الفنية التي أثارتنا وحذت بنا إلى التركيز عليها كموضوع للدراسة .

إن ما يميز النص الروائي الذي أنتجته (أحلام مستغانمي) هو القدرة الإبداعية على المزاوجة بين لغة الشعر و لغة السرد ، أو لنقل أنها مزاوجة بين وظيفتي اللغة البلاغية والإبلاغية وهذا يؤكد على أن « الرواية تتعامل مع اللغة من موقع الإضافة الحقيقية وهو ما يحول علامات شذوذها عن معايير الفصاحة إلى بلاغة تجلت في اهتمام النصوص بالإطناب أكثر من الإبانة و تفصيح الخطاب .»[2]، إذ تجافي لغتها الأداء السردي التقليدي وتتجاوزه رامية إلى تعابير شعرية ودلالات جمالية ،فشعرية اللغة سمة تصويرية مشتركة بين جملة النصوص الروائية التي كتبتها (أحلام مستغانمي) ، والتي يمكن القول عنها أيضا أنها تشاركت أيضا في المنطلقات الفكرية والجمالية وبالأخص المقدرة على تفجير طاقات اللغة « وهو ما يجعل أسلوبها التعبيري يقترب من الشعرية المكتنزة بالرموز ؛ حيث إن الرؤيا عند الكاتبة تؤطر لفلسفة الجسد و تجسيد آلياته المختبئة وراء اللغة الشعرية المشفرة الغنية بالتأويل .»[3] وهو ما يمنح الروائي حرية التعبير ، والقدرة على التحليق في فضاءات تخييلية تعجز اللغة "المباشرة" أو"التواصلية" عن مجاراتها، ولا ننسى أن نذكر أن الذاتية المفرطة التي تحكم أجواء الرواية ، أغنت النص الروائي بجمالية تقترب من خصائص الشعر

1- بوشوشة بن جمعة –التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي – ص72
2- م ن – ص72
3- الأخضر بن السايح – الرواية النسائية المغاربية و الكتابة بشروط الجسد - مجلة الخطاب - ص 94

وطرائقه في التكثيف والتصوير، وهو ما يجعل الساردة البطلة « تعتقد أن الرواية هي فن التحايل تماما كما أن الشعر هو فن الدهشة »[1] وفي هذا النص نعتقد أنها مارستهما معا .

و حتى لا يظل كلامنا مجرد تنظير، سنحاول أن ندلل على كلامنا السابق بأمثلة تطبيقية، مبثوثة في متن الرواية محل البحث نرى أنها مناسبة لإثبات صحة أقوالنا ، تقول الساردة في إحدى مقطوعاتها النثرية[2] :

قطعا.. لم تصل.

أنت المسافر في كل قطار صوب الأسئلة من قال لك وصلت ؟ من قال لك تدري أين ذاهبة بك الأجوبة ؟فالأجوبة عمياء ..وحدها الأسئلة ترى

الوقت سفر.

مراكب محملة بالأوهام عادت ؛ و أخرى بحمولة الحلم ذاهبة.

ضحك البحر لما رآني أبحر على زورق من ورق ؛ و أرفع الكلمات أشرعة في وجه المطلق ؛ عساني أعرف كل هذا قد حصل.

الوقت مطر.

غيمة تغادر الهاتف و تأتي كي تقيم في حقيبتي؛ وخلف نافذة الخريف مطر خفيف .. يطرق قلبي على مهل.

الوقت قدر.

قطار يسافر صوب الأسئلة ، و مراكب محملة بالأوهام ، و أخرى بالأحلام

و بحر يضحك عن كاتبة تركب زورقا ورقيا ، وغيمة تقيم في حقيبة ، و مطر يطرق قلبا هائما ، إنها أمكنة لا تتشكل إلا في عالم الأحلام الذي لا وجود له إلا في خيال أحلام وحيلة الكاتبة .

إنها لغة يكتنفها الغموض و تكثيف المعاني ، وهو ما ألفناه في قصائد الشعر الحر، يضاف إلى كل ذلك تلك الفواصل التي تشبه قوافي الشعر و التي أضفت

1- أحلام مستغانمي – الرواية – ص328
2- المصدر نفسه – ص329

على النص إيقاع الشعر و موسيقاه الصوتية ، كما نجد السجع و الجناس اللذين منحا النص نغمات النثر، و تدل على ما قلناه آنفا بالألفاظ (سفر , مطر, قدر, تصل , حصل, مهل, زورق, ورق, الخريف, خفيف) ويكاد التكرار يلازم جل السطور مع كلمة الوقت ، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هنا ، ألا تقترب كل هذه الخصائص التي ذكرت من بعض ميزات الشعر المعاصر.؟ ولأجل الإجابة عن هذا التساؤل سنحاول أن نقارن بين هذا المقطع النثري والمقطع الشعري التالي من قصيدة رثاء كتبها عبد الحق قبل موته[1] :

مذهول به التراب
خرج ذلك الصباح
كي يشتري ورقا و جريدة
لن يدري أحد ماذا كان سيكتب
لحظة ذهب به الحبر إلى مثواه الأخير
كان في حوزته رؤوس أقلام
وفي رأسه رصاصة
و لذا ..لم يضعوا وردا على قبره
وضعوا ما اشترى من أقلام
و لذا لم يكتبوا شيئا على قبره
تركوا له كثيرا من بياض الرخام
و لذا ..لن تتعرفوا إليه
هناك حيث كل القبور
لا شاهد لها سوى قلم
و حيث كل مساء
تستيقظ أيد لتواصل الكتابة .

كيف أصيب التراب بالذهول، و شغل برجل اسمه عبد الحق ؟. و أي قبر

1- المصدر السابق– ص362

هذا الذي لا اسم لصاحبه ولا ورود عليه ؟. و لماذا يترك الكثير من الفراغ على الرخام الأبيض ؟. لقد جعلت السارة من هذا القبر مكانا كلثما بشاعة ما حصل ، مكانا نطقا بكثير من كلام لم يقل ، فكأن السارة تكفلت بقول نصف ما تريد قوله، وتركت إكمال النصف الآخر للقارئ ، فيكتمل العمل بالنصفين معا و تتشكل الجمالية، ومن المفارقة المدهشة أن يجتمع تقابل أو تعارض بين شعرية اللغة و قساوة الواقع المتخيل المليء بدماء و دموع الجزائريين .

إذا وأمام هذين المقطعين ، هل يمكن القول أن المقطع الأول سردي و لكنه كتب بلغة الشعر، أم أن المقطع الثاني شعري غير أنه كتب بلغة النثر؟. و لعل الإجابة الأكثر دقة تقول : أن بينهما برزخ لا يبغيان ، فقد شحنت الكاتبة كلا المقطعين بطاقة تعبيرية تتميز بالتكثيف والغموض ، ويمقطع إن لم نقل سطورا شعرية ، « **فبمقدار ما كانت الهوة سحيقة بين الشعر و النثر الأدبي في العصور القديمة؛ بمقدار ما اغتدت ضيقة في العصور المتأخرة ؛ حتى أن بعض النظريات النقدية الجديدة تحاول في بعض مقولاتها إزالة الحواجز بين الصناعتين بمصطلح(أبي هلال العسكري)** »[1].

وكمثال آخر على امتياز الكاتبة بلغة شعرية تناغمت فيها لغة الشعر مع لغة النثر ، نورد هذه المقطع التي تجاوزت اللغة العادية وارتقت إلى مستوى لغة إبداعية لا تحدها القوالب المعجمية تقول[2] :

لي موعد مع " نهم" وكل شيء داخلي يعيش على مزاج "نهم"

صباح "نهم" أيها العالم صباح "نهم" أيها الحب.

يا كل الأشياء التي تصادفني و التي أصبح اسمها "نهم" .

يا كل الكون الذي يستيقظ جميلا على غير عادته : من نقل إليك خبر "نهم".

أيتها الأغاني التي يرددها المذياع هذا الصباح ..وكأنه يدري ما حل بي .

أيتها الطرقات المشجرة التي تمتد أشجارها حتى قلبي.

1- عبد المالك مرتاض – نظرية النص الأدبي – ص93-94

2- أحلام مستغانمي – الرواية - 255

أيتها الطاولات التي تنتظر على رصيف شتوي عشاقها.

أيتها الأسرة غير المرتبة التي تنتظر في مدن "نعم" متعتها .

أيها الليل الذي مساؤه "ربما" صباحك "نعم" فكم كان مساؤك " لا " يا أيها المساء.

تتكرر صيغة النداء في كل سطر تقريبا ، ومن وظائف هذا التكرار إضافة إلى التنبيه، توليد الإيقاع لإبراز قيم شعورية و لتحقيق أبعاد جمالية ، كما يعبر هذا التكرار عن رسوخ العبارة في نفس قائلها وإلحاحه في إيصالها إلى ذهن المتلقي ثم إن الإيقاع في الرواية غير مشروط بالوزن، وإنما يتجسد هذا الإيقاع في ظاهرة التكرار والترديد بمختلف أشكاله ، ترديد حروف، كلمات، مقاطع، حركات تراكيب وبهذا صار الأنا الغنائي لدى الراوية مسيطرا على الذات ، وهو الصوت المسموع المعبر عما في نفسها من خلجات ضاق بها الصدر ولا يسعها إلا الشعر أو نظم من الكلام يمنح اللغة « التميز بسرعة الإيقاع الذي يعكس الانفعالات داخل الأنثى و يكشف عن أحوالها عند التناغم أو التنافر؛ فالجمل في الأغلب قصيرة متعطفة أو متلازمة تنسحب أحيانا ليعوضها نوع من كتابة البياض؛ تعبر عنه العلامات تعجب أو استفهام أو نقط متتابعة؛ وهو ما يسم نسقها بالتدفق الذي يجسد حال توتر الـذات الكاتبة؛ وهي تمارس فعل الإبداع؛ ومن علاماتها تقطع العبارة بانعدام الروابط وتسارع الوتيرة والترجيع الغنائي و تقسيم الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية»[1]؛ إن ما يعطي السمة الشعرية لهذا المقطع ليس كتابته الهندسية على الصفحة فقط و إنما هو أيضا الإيقاع الموسيقي الداخلي والخارجي للجمل والتي تتسم بنوع من التوازن فيما بينها حيث يقوم بعضها على التكرار المكثف لكلمتي "أيتها "و "نعم" ويكسب هذا التكرار الكتابة إيقاعا وبعدا غنائيا ، ويحقق المبدع من خلاله الوظيفة الشعرية وبصورة أدق إذا اتكأ الروائي على معجم ينتمي لحقل الوجدان والتأثير في المتلقي يحقق الوظيفة الانفعالية ؛ كما أن قصر الجمل يبعدها عن عمق التفصيلات النثرية وهي جمل تجسد ملامح الشعر ذلك أن القارئ

1- بوشوشة بن جمعة – الروائية النسائية المغاربية – مؤسسة سعيدان للطباعة و النشر – سوسة – تونس – 1996 - ص297

صاروا لا يميزون بين لغة الشعر و النثر من خلال الجانب الشكلي الخارجي ولكن من خلال «ما يحمل النص من خصائص جمالية وفنية؛ فكلما اشتمل النص على مقدار أكبر من هذه العناصر؛ ازدادت شعرية النص ؛ وكلما اشتمل على مقدار أقل منها ضؤلت هذه الشعرية في النص المطروح للقراءة »[1] .

إن المقطع النثري الذي أوردناه آنفا بنية الاستشهاد يبدو محاولا بعض الشيء وليس مرد ذلك مجرد الإعجاب بهذه اللغة ، بل لاعتقادنا أن الاقتصار على ماهو أقل من ذلك ، فيه اغتصاب لفرحة السارد في لحظة بوحها وهو تشويه للنص قبل لاكتمال خلقه ، وإنقاص من متعة المتلقي وحتى لفهمه ، وما يمكن قوله عن هذه اللغة هي :« أنها قابلة للتغير؛ بحكم زئبقية الخيال العامل فيها ؛ و بحكم الحرية الفنية التي يتمتع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته ؛ وهو ينفخ فيها من روحه معاني جديدة ؛ ويحملها طاقات دلالية لم يعهدها أحد من ذي قبل ..أي أنه يتبع في الكتابة ما يطلق عليه في اللغة النقدية المعاصرة "الانزياح" »[2] ؛ إنها لغة إذا تخالف كل معقول و معهود من القول ، لتعبر بطلاقة عن مشاعر الحب والسعادة التي تغمر قلب البطلة ، فحاولت أن تقذف بها خارج الذات لتتدفق أمواجا شعرية تسمعها الكائنات ، و حتى يشاركها كل من في الكون فرحتها، لكن عليها أن تستجمع قدراتها اللغوية ؛ لتبدع من ألفاظها جملا يصعب القبض على أسرار مدلولاتها ولاحتواء جمال معانيها ، إنه الهروب باللغة إلى قمم الأدب التي لا يرتقيها إلا القليلون ، ولم يكن من سبيل أمام الكاتبة إلى هذا كله إلا اللغة و باللغة فقط ولم يعد المبدع « يقنع باستخدام اللغة في حدود المتعارف عليه من دلالاتها الاصطلاحية أو الاحتمالية؛ وإنما أصبح يطمح دائما إلى استخدامها بدلالات جديدة مع كل تجربة جديدة ؛ و أصبحت مهمته الأولى تكمن في تحرير اللغة من دلالاتها الماقبلية ؛ وذلك بفك الارتباطات القديمة التي كانت تربط الدول

1- عبد المالك مرتاض – نظرية النص الأدبي - ص 95-96
2- عبد المالك مرتاض – في نظرية الرواية – ص- 95

بالمدلولات ؛ وتحويلها من علامات لها دلالة ثابتة و مدلولات معينة؛ إلى مجرد إشارات متحررة؛ يمكنها أن تشير إلى عدد لا حصر له من المدلولات دون أن تتقيد بمدلول محدد »[1] .

وهكذا فإن الكتابة كما الإبداع تتوق دائما إلى استحداث الجديد ، عبر خوض مغامرة التجريب ، ومن ثمة كان التحول و التميز و التفرد، فالكتابة فعل« يخترق تخوم أكثر من جنس ؛ وحدود أكثر من فن؛ وتتوق إلى أكثر من أفق؛ فهي ذلك القلق الذي لا يهدأ إنه قلق الكتابة و الإبداع »[2] ولقد سعى رواد الرواية التجريبية إلى الانفتاح «على سائر الفنون و الأجناس الأدبية و اختراق حدودها؛ بتوظيف مقوماتها الجمالية في تشكيل متنها ؛ و صياغة شكله؛ ونحت لغتها؛ واشتقاق أساليبها »[3] .

وفي مقطع شعري نثري آخر تقول الراوية على لسان بطلها[4] :

حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى
لك متسع لأكثر من بداية
وقصيرة كل النهايات
إنني انتهي الآن فيك..
فمن يعطي للعمر عمرا
يصلح لأكثر من بداية

إنها لغة تتداعى فيها الكلمات من اللاوعي ، وتتدفق اللغة سلسة عبر مجرى اللاشعور أو اللاوعي ، دون أن يحدها المنطق أو يوجهها الفكر وعقلانيته ، وبهذا التوظيف الشعري للغة يغدو النثر شعرا والشعر نثرا مادام كلاهما قادرين على أن يفسحا المجال واسعا للتعبير الحر عن رؤية جمالية للأشياء والأمكنة ، بلغة شعرية أخاذة وهو مفهوم يعطي للكتابة الروائية الجدة والجمال، ويبعدها عن الجمود

1- الربيعي بن سلامة – تطور البناء الفني في القصيدة العربية – دار الهدى -2006 – ص188
2- بوشوشة بن جمعة –التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي – ص75
3- المرجع نفسه - 75
4- أحلام مستغانمي – الرواية– ص 290

و الابتذال.

و ما يمكن قوله في هذا الصدد لختصارا: « **أن اللغة تملك وسائل البرهنة على التلاحم الضروري بين الجمالية و الشعرية ؛ فالحقيقة قائمة في أن مجمل النصوص المحللة في الشعريات عموما هي نصوص جميلة؛ غير أن هذه الشعريات لا تناقش الجمالية بوصفها قانونا يعضد القوانين الأخرى التي يفرزها النص بفعل التحليل** »[1] .

3 - جمالية الوصف اللغوي في الرواية :

اعتنت الرواية التقليدية بوصف المكان، واغتنت بذكر أدق تفاصيله من أجل تجسيمه وجعله ماثلا للعين، سعيا وراء إعطائه الصبغة الواقعية كما يفعل المصور تماما بآلة التصوير، حين ينقل الواقع كما عندما يأخذ صورة لظله ، لذلك كانت الأمكنة في رواياتهم سلكنة حد الجمود ، و كانت في حاجة إلى من ينفخ فيها الحياة ، وهو ما تأتى على أيدي رواد الرواية الجديدة ، الذين باتوا على قناعة أن الأديب ليس كالمصور الفوتوغرافي يحاكي ظل الواقع ، بل على الأديب المبدع أن يقوم بإعادة تشكيل العالم بصورة متخيلة مغايرة لما هو عليه حقيقة ، انطلاقا من تجربته الخاصة التي عاشها وفق رؤية فنية نابعة عن رؤية ذاتية للعالم و لأشيائه وهـذا من شأنه أن ينتج عملا أدبيا فريدا ، فيه من الجدة و الإبداع ما يجعله مؤثرا بل و متجددا عبر العصور.

وما دام حديثنا سيقتصر على جمالية المكان في رواية "فوضى الحواس " فإن التطرق إلى تقنية الوصف أو لوصف المكان تحديدا ، يصبح من الضرورة بمكان ذلك أن الوصف « **هو محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي؛ في لوحة مصنوعة من الكلمات ؛ والكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجردا؛ و لكنه واقع مشكل تشكيلا فنيا ؛ إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر منه**

1- حسن ناظم – مفاهيم الشعرية – ص 113

وصف واقع موضوعي »[1] ، لذلك يصبح الوصف الوسيلة الأهم في التصوير الفني الجمالي للمكان الروائي « **ويقوم الوصف غالبا على منح أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف وذلك من أجل أن يتخذ شكلا أروع و صورة أبدع في ذهن المتلقي** »[2] ، لذلك حين يهتم الروائي بهذه التقنية في وصفه للمكان، فذلك حرصا منه على التعريف به وجعله حاضرا برغم غيابه ، مما يجعل المتلقي أثناء قراءته للنص يلج هذا المكان الذي يتواجد فيه الأديب لوحده ، بعد أن شكله اعتمادا على الوصف الذي يعتبر« **هو الطريق الصحيح لربط بنية العمل الأدبي بقيمته و ربط الشعرية بالجمالية** »[3] .

ويكاد يجمع النقاد على أن عملية سرد الأحداث مرتبطة بحركية الزمن وسيرورته، مثلما أن عملية الوصف مرتبطة بتصوير الأشياء أثناء سكونها انطلاقا من منظور نسبي جمالي فكل رواية لها بعدان:« **أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية ؛ والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث و عن طريق التحام السرد و الوصف ينشأ فضاء الرواية**»[4].

و نشير أيضا إلى أن دور الوصف في الرواية ، هو تصوير المكان في خيال القارئ عن طريق بناء مكان افتراضي شبيه بالواقع لكنه لا يطابقه ، مما يعني أن وظيفة الوصف في الرواية هي« **وظيفة إيهامية إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ، فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال و يخلق انطباعا بالحقيقة تأثيرا مباشرا بالواقع** »[5] .

غير أنه من الضروري التأكيد هنا على أن الهدف من الوصف ، ليس هو التزيين الشكلي الظاهري للمكان ، والإغراق في رسم تفاصيله كما كان يفعل الأدباء الرومانسيون الذين بالغوا في وصف الطبيعة ، بل« **أن وصف المكان**

1- سيزا قاسم – بناء الروية - ص110
2- عبد المالك مرتاض – في نظرية الرواية – ص252
3- حسن ناظم – مفاهيم الشعرية - ص 42
4- حميد لحميداني – بنية النص السردي - ص 80
5- سيزا قاسم – بناء الرواية – ص81

في أية رواية لا بد أن يخضع لمبدأ الاقتصاد؛ و إلا تحولت الرواية كلها إلى لوحات وصفية مطولة ؛ يتعطل بسببها جريان الأحداث »[1] وهذه الميزة الفنية للوصف نجدها واضحة في رواية "فوضى الحواس"، إذ ابتعدت الكاتبة عن ذكر التفاصيل الدقيقة للأمكنة التي ذكرتها في روايتها ، و لكتفت بوصف مختصر لكنه غير مخل ، ثم تركت عملية إتمام رسم تفاصيل المكان لمخيلة القارئ الذي صار جزءا من هذه العملية الروائية وشاهدا فيها أو عليها ، وهذه ميزة لا تتأتى إلا للروائيين المبدعين أو « المحنكين الذين لا يوردون كل التفاصيل المنصرفة إلى الحدود الجغرافية للمكان وطبيعته ؛ و ذلك كيما يستحيل الأدب إلى جغرافيا »[2] .

إن الوصف هو نقطة الانطلاق لولوج المكان أو تمهيد لاختراق الشخصيات له ، ومن ثم ميز النقاد بين صورة المكان والمكان الروائي فجعلوا الوصف مرحلة إجرائية أولى، تليها المرحلة الإجرائية الثانية، والتي تتمثل في اختراق الشخصيات للمكان وتحركها في فضائه الروائي ، حيث يبنى المكان علاقاته مع بقية عناصر السرد، فتنشأ علاقات متبادلة ما بين الأمكنة والشخصيات والحوادث وحينما يصف الروائي المكان ، فإنه سيمزج الوصف بأحاسيس الشخصية أو بمعنى آخر أنه سيقدم وصفا للمكان من زاوية رؤية الشخصية طبقا للحالة النفسية التي تشعرها بالمكان وتأثيره ، وقد ورد الوصف في هذه الرواية مجملا ، وذلك تلبية لضرورة فنية اقتضتها حالات الشخوص وتشابك علاقاتهم مع المكان الذي يوجدون فيه ومع ذلك فصورة المكان لم تلغ أو لم تطغ على الأحداث ، ولم تجد الراوية ضرورة تحتم إعطاء وصف مسهب للمكان ، فتلك الثقة العاصمية التي كانت تتردد عليها تصفها من الداخل بقولها :« يغطيها أثاث بسيط منتقى بعناية بذوق عزوبي لا يتعدى أريكة من المخمل تشغل وظيفة الصالون ؛ وطاولة ومكتبة على طول الجدار المقابل ولا تترك فيها الكتب المصطفة بنظام سوى مكان لجهاز التلفزيون

1- حميد لحميداني – بنية النص السردي - ص 130
3- عبد المالك مرتاض – في نظرية الرواية – ص128

و لجهاز الموسيقى .»[1] ولعل أهم جزء من الأثاث لفت انتباه السارد هو المكتبة المنزلية ذات الكتب الكثيرة والمتنوعة ، حيث تقول عنها « **فلجأتني شساعة المواضيع التي تضمها هذه المكتبة؛ والتي تفضح ثقافة عالية باللغتين و اهتمامات تاريخية و سياسية متشعبة** »[2]. وقد اهتمت السارد بوصف المكتبة دون باقي أثاث البيت ؛ لأن« **لعملية الوصف ضرورتها في الإفصاح عن الوسط الثقافي والاجتماعي و الأطر الفكرية و الجمالية** »[3] للشخصيات في الرواية وما يميز وصف السارد لهذه الغرفة ، أنه تجنب ذكر تفاصيلها الهندسية الدقيقة كمساحة الغرفة ولون جدرانها ، ونوعية أرضيتها، وعدد نوافذها وطبيعة إضاءتها ولعل ما يبرر ذلك أن عناية السارد اتجهت إلى وصف بعض المحتويات التي تؤثثها مما قد يسهم في التعريف بشخصيتها بشكل أعمق ، ولم ترد أية لوحة وصفية متكاملة للمكان ، ولعل ما جعل الرواية تعنى بالمكان ليس الوصف المسهب ، ولا طغيان صورة المكان على الأحداث ، بل لأن الشخصية لها ارتباط قوي بالمكان وهي كما يشي بذلك أثاث الغرفة ، شخصية متواضعة مثقفة واعية ومرهفة الحس « **مما يعني أن كل قطعة أثاث من الدار قد تكون بديلا للشخصية**»[4]

ورغم بساطة هذه الغرفة ، فقد بدت جميلة في تواضعها الذي يشبه « **بساطة عش و دفئه** »[5] كما أنها جميلة في قطع الأثاث البسيطة التي تملأها، والتي وضعت مع بعضها وفق انسجام وتناسق يدل على ذوق ديكوري جميل ، يشير إلى العديد من الدلالات الجمالية في سياق الوصف الروائي التي يوضحها قول السارد وهاتفها يرن في :« **بيت عرفت فيه الحب فيوقظ أثاثه و يتحرش بذاكرته** »[6] وكأن أثاث البيت هو الذي ينتظر هاتفا من البطلة فقد صار يشتاق إليها، بعد أن

1- أحلام مستغانمي – الرواية– ص174
2- المصدر نفسه – ص178
3- طاهر عبد مسلم – عبقرية الصورة و المكان – ص 117
4- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة ، دار الأمل ،2009، ص37
5- أحلام مستغانمي – الرواية– ص173
6- المصدر نفسه – ص247

ألفتها الأريكة والمكتبة والمرآة « إن الأثاث في الرواية لا يؤدي دورا شعريا افتراضيا فحسب بل دورا إيحائيا؛ لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر و نعترف عادة و إن وصف الأثاث و الأغراض ؛ هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه ، فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ و يحسها إلا إذا وضعنا أمام نظاريه "الديكور" و توابع العمل و لواحقه »[1] لقد ولد المكان لدى البطلة إحساسا بالدفء وشعورا بالحماية ، لذلك لا نعجب حين تتعت البطلة هذه الغرفة ببيت الأحلام، ففي أحلامنا دوما نحقق كل ما نرغب فيه ونعجز عن تحقيقه في أرض الواقع« بيت أسميته بيت الحلم ؛ فهنا كل شيء يصبح ممكنا كما في الأحلام »[2] ومن خلال هذا القول نلتمس العلاقة المتميزة بين المكان و البطلة وهذا يؤكد بأن الإنسان إذا وجد « مكانا يحمل أفضل صفات المأوى؛ سوف نرى الخيال يبني "جدرانا" من ظلال دقيقة مريحا نفسه بوهم الحماية أو على العكس نراه يرتعش خلف جدران سميكة متشككا بفائدة أقوى التحصينات ؛ باختصار واطئا لجعل لا نهائي فإن سكن البيت يضفي عليه حدودا ؛ إنه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها و حقيقتها خلال الأفكار والأحلام »[3] ، لقد تحقق التواصل بين الراوية وهذا المكان من خلال الشعور بالحميمية و الألفة، و لقد ساهمت أشياء الغرفة رغم بساطتها في خلق جمالية هذا المكان الضيق ، من خلال جعله متميزا عن أية غرفة أخرى قد تكون أفخر و أرحب، فقد أعجبت الراوية بدقة ترتيب وحسن تنظيم أثاث البيت ، بذوق عزوبي ذكوري متميز، يؤكد على أن ذوق سكنه في ترتيبه للمكان يتطابق و ذوق الساردة البطلة رغم التمايز القائم بين الرجل والمرأة في طريقة ترتيبهما للمكان أو البيت ، فالأخيرة لها نظرتها الخاصة للمكان وجماليته فهو مملكتها قبل أن يكون ملكا للرجل.

إن هذه الغرفة اعتمدتها الراوية كمكان تعود إليه من حين لآخر، لا لتصويره

1- طاهر عبد مسلم – عبقرية الصورة و المكان – ص 119- نقلا عن كتاب ميشال بوتور – الرواية الجديدة – ص 53
2- أحلام مستغانمي – الرواية– ص254
3- غاستون باشلار – جماليات المكان – ص36

كجدران وأثاث فقط ، وإنما كمكان أليف يأخذ جزءا كبيرا من وقت الراوية ومن زمن الرواية ففي هذا البيت تم التعريف بالشخصيتين البطلتين اللتين كان لهما ارتباط شعوري وثيق بهذا المكان، من خلال سرد سيرتهما الذاتية أو عرض جزء من تاريخ الجزائر الحديث ، إضافة إلى نقد و تشخيص الواقع المتأزم الذي يحياه المجتمع الجزائري وحتى العربي .

وتواصل السارد رحلتها عبر الأمكنة لتصف فيلا العاصمة التي ارتحلت إليها بعد أن اغتيل ساقها الشخصي ، وهي مكان جميل نال إعجابها و تصفه بقولها :« **كل شيء فيه أبيض وشاسع لا تحده سوى خضرة الأشجار أو زرقة السماء**»[1] بياض و خضرة وزرقة إنها ألوان توحي بجمالية المكان ، فالبياض رمز النقاء والطهر والخضرة توحي بالنماء والخير، والزرقة لون الماء رمز الحياة وكما يؤكد بلشلار على ذلك بقوله :« **حين نحلم فنحن نعيش غريزة العصفور على نحو ساذج بتأكيد الملامح الإيمائية للعش الأخضر بين أوراق الشجر الخضراء**»[2] إن وظيفة الوصف في ذات المقطع ليست مجرد رسم إطار خارجي للمكان بقدر ما هي محاولة لإبراز التغيير الناتج عن تغيير الإقامة ، وهو تغيير كما يبدو ايجابي على الذات السارد ، بحيث تآلفت مع الأشياء و الألوان والفضاء على إعطاء معنى الاتصال الذي تجلى في طبيعة الأحاسيس المتولدة من الصفات (أبيض ،شاسع ، خضرة زرقة لا تحده)، إنها في حقيقتها ليست مجرد صفات حسية بسيطة تظهر من خلال اللغة بل هي عند استبطانها تجلي الكثير من المعاني الإيحائية ذات الارتباط الدلالي القوي بالمكان، فمهمة اللغة « **لا تقتصر على المعاني الذهنية بدلالتها المعجمية فحسب؛وإنما مهمتها الأولى أن تثير الأحاسيس والمشاعر لدى المتلقي بصورها وظلالها؛ وتلك هي الوظيفة الحقيقية**

1-أحلام مستغانمي – الرواية– ص140
2- غاستون باشلير – جماليات المكان– ص11

للحظة في التعبير الأدبي »[1] ويبدو أنه بتغيير المكان وجدت الكاتبة ما يهدئ من روعها و يفيض مشاعرها الرقيقة المصدومة، وفي هذا المكان المغلق المحاط بأسوار ورقابة أمنية لستنشقت البطلة نسيم الراحة وعبق الحرية و تصف لنا هذا البيت بقولها:« **أحببت هذا البيت هندسته المعمارية تعجبني ; و حديقته الخلفية حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون تغريني بالجلوس على مقعد حجري تظلله ياسمينة مثقلة فأجلس وأستسلم للحظة حلم »**[2] ، إن هذا المشهد الجميل الذي رسمته السارة لهذا البيت يدل على إعجاب كبير بهذا المكان الذي أحسنت رسم مكوناته و ترتيبها فهندسته المعمارية الحديثة تتطابق و ذوق السارة وهو ذوق أوربي فرنسي يتميز بلمسات فنية فهذه البنايات الاستعمارية تتميز بضخامة البناء وجماله، واتساعه وصلابته وبالأعمدة المقوشة ، والتماثيل المنحوتة يضاف إلى ذلك احتواؤها على الحدائق المنتظمة الأشجار والأزهار والمقاعد الموضوعة للجلوس في أماكن تريح النفس لقد أثّر جمال المكان في نفس البطلة مما جعلها تشعر أن هناك تشابها كبيرا بينها و بينه ، ولعلَ هذه الاستجابة السريعة لتأثير سحر المكان وجماليته تدل على مدى انسجام واندماج الذات المبدعة معه بعد أن مالت إليه نفسها كل الميل«**هذا البيت يشبهني نوافذه لا تطل على أحد أثاثه ليس مختارا بنية أن يبهر أحدا و ليس له سر يخفيه على أحد »**[3] و ليس واضحا إن كانت البطلة تصف نفسها أم تصف المكان المحبب الذي يحتضنها، أم تراها أسقطت على المكان حالتها النفسية وربما ألبسته شخصيتها إلى الحد الذي جعلها تشعر بأنه فعلا يشبهها في توقعه وانعزاله وتواضعه و شفافيته؟ « **فالأشياء الموزعة في المكان ليست موزعة عفويا ; وإنما خاضعة لنظام خاص ونسق موضوعي تحتَمه طبيعة وظائفها وأشكالها وهيئاتها وألوانها و حجومها وغيرها**

1- محمد ناصر – الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية (1925-1975) – دار الغرب الإسلامي – بيروت – لبنان 1985 – ص 121-122

2-أحلام مستغانمي – الرواية– ص140

3- المصدر نفسه – ص 140

من الصفات والخصائص الذاتية ؛ وهكذا يعمد الروائي إلى سلسلة من المتتاجعات اللفظية في رسم الأشياء و ملء المكان بعناصره و مكوناته الدالة »[1] .

من الواضح أن الرؤية الفنية للسارد البطلة للمكان ، تختلف عن رؤية الإنسان العادي و يكمن الفرق الجوهري في طريقة التفاعل و كيفية التعبير عما يجول في الخاطر ويجيش في النفس بعيدا عن مسالك الفكر و تمطق العقل « فوظيفة الفن بمفاهيمه المختلفة بما فيها الكتابة الأدبية؛ لا ينبغي لها أن تبحث في ثنائية الحقيقة والزيف ؛ ولكن في ثنائية الصدق الفني و جمالية النسج أو شعريته فشعرية منظر طبيعي لا تعني أنه حقيقة وجودية ؛ ولكن تعني فقط أنه حقيقة أدبية أساسها شعرية الجمل و جمالية شعريته »[2] .

إن صفات هذا المكان الأليف منحت البطلة حتما شعورا زائدا بالأمان والاطمئنان اللذين افتقدتهما في قسطينة ، فقد أتاحت لها هذه الفيلا "المكان" الاستمتاع بعطلتها برفقة البحر ونسيان - ولو لحين - ما كان قد بعث الذعر في نفسها ونغص سعادتها وهو السبب الذي جعلها تحب هذا المكان في مدة قصيرة « فالبيوت أيضا كالناس ؛ هناك من تحبه من اللحظة الأولى ؛ وهناك ما لا تحبه ولو عاشرته وسكنته سنوات »[3] .

ومما يجب توضيحه في هذا المقام، أن المكان الواحد قد ينظر إليه من زوايا مختلفة بحسب شعورنا نحوه بالألفة أو العدوانية فنظرة الراوية لقسطينة وجسورها مغايرة تماما لرؤية سائقها الشخصي (عمي أحمد) ونجد السارد تكلثفنا بشعورها الرافض لهذه هذه المدينة التي تؤرقها بقولها :« أعود إلى قسطينة متحاشية النظر إلى هذه المدينة كنت أتمنى لو أراها بعيون بورخيس عندما يرى بوينوس ايرس بعينين فاقدتي البصر عساني أحبها دون ذاكرة بصرية »[4] إنها

1- طاهر عبد مسلم – عبقرية الصورة و المكان – ص112
2- عبد المالك مرتاض – نظرية النص الأدبي – ص92
3- أحلام مستغانمي – الرواية– ص140
4- المصدر نفسه – ص331

تفضل أن ترى قسطينة مغمضة العينين عساها تحبها دون أن تراها أما وهي مفتحة العينين فإنها لن تر حقيقة جمال قسطينة كأن على صدرها غشاوة من الكراهية تحجب عنها جمال هذه المدينة « تفاجئني قسطينة كما لم أرها يوما من جسر قوة من الأودية الصخرية المخيفة موغلة في العمق تزيدها ساعة الغروب وحشة »[1] أما سائقها فنظرته مغايرة لها تماما لمدينة سكنته قبل أن يسكنها و يصارحها بقوله :« أنا نحب كل شيء في قسطينة ..راني ولد لبلاد»[2] ولعل من بين الأشياء الأهم والأجمل الذي يعشقها في قسطينة هي قنطرها « نحب لقنطار .ما كان حتى بلاد عندها قنطرها »[3] .

إن رحلة الفعل تجاه المكان المعادي تتضح من خلال طبيعة اللغة المعبر بها و التي من خلالها يتم توجيه الوصف ، فقلق السارد في قاعة المخفر جعلها ترى القاعة انطلاقا من مزاجها المضطرب ، حيث تقول عنها: « قاعة كل أثاثها من حديد ؛ يجلس خلف مكاتبها رجل من حديد؛ يستجوبون رجالا آخرين مكبلين بسلاسل حديدية »[4] إنه مكان رجولي مروع ، ينعدم فيه الأمان لهذا فهو يتنافى ورقة الطبيعة الأنثوية ، التي رفضته منذ البداية لأنه يشعرها بالتوتر و« يمزيج من الحزن و الذهول و الذعر و الغثيان»[5] ؛ لذلك كان المكوث في هذا المكان الحديدي المعادي صعبا للغاية ، فهي لم تشعر بالأمان مطلقا إلا حين نقلت إلى مكان آخر منحها قدرا من الاطمئنان لأن لا أثر فيه للحديد.

أنه قاعة لا تجمع إلا الرجال ذوي القلوب الحديدية والذين لا يحسنون إلا القتل بأبشع الطرق فقد صار الجزائريون بأسهم بينهم شديدا ، إنه مكان خاص يجمع الأفكار المتناقضة والتي جعلت من الإخوة أعداء ، يتربص كل منهم بالآخر ليفتك

2- المصدر السابق– ص 106
3- م ن – ص 104
4- م ن – ص 104
5- م ن– ص 113
6- م ن – ص 112

به تقول الراوية واصفة هذا الوضع المأساوي الذي آل إليه أبناء الجزائر « **وطن ؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله ..و إذ بنا نموت على يديه** »[1] لقد صار هذا الوطن يجرم في حق أبنائه .

4 - جمالية الصورة الأدبية:

إن حرص الروائي على الوصف يهدف إلى بناء عمل فني أدبي على نحو موضوعي و إبداعي مبتكر، وحين يعمد إلى رسم مكان ما فهو يسعى إلى ملامسة جماليته أوسحريته التي لا تتأتى إلا عن طريق لغة تبتعد عن المألوف المعجمي ذلك أن اللغة تضع قدراتها تحت تصرف الروائي كي يتسنى له بناء عالمه المتخيل ويتمكن من بعث الروح فيه بغرض إثارة الأحاسيس الكامنة في أغوار النفس وليس من سبيل للإفصاح أو التعبير عنها إلا بوساطة لغة تمتلك طاقات إيحائية و تراكيب بلاغية استعارية قابلة لأن تشحن بشتى الحمولات الفكرية و العاطفية .

و كتأكيد على هذا الكلام ، نورد المقطع التالي الوارد في الرواية « **فأعود رفقة البحر حشيا على الأقدام أمشي و تمشي الأسئلة معي وكأنني انتظر علامات الاستفهام** »[2] ، في هذه الصورة يتخلى "البحر" عن مفهومه المكاني الموضوعي أو الطوبوغرافي ليتحول إلى كائن حي يشبه البشر ويتنقل مثلهم ومعهم كما يتضح من كلمة "يمشي" ذلك أن المشي فعل حسي يتم بالأقدام وهذا تعبير يخالف توقع القارئ ، الذي يزداد توتره حين يعلم أن البحر يمشي كمرافق للساردة « المفعول معه» ويبلغ التوتر مداه ، حين يغادر البحر مكانه متجها إلى الشاطئ قاصدا بيت البطلة ، ليتسلل تحت ستر الليل إلى غرفتها و يعتلي سريرها لينعم بقربها بعد أن أعجب بها حينما رآها بأرق لباس وأكثفه « **يستبقيني إحساس بمتعة مباغتة لم**

1- المصدر السابق – ص 368
2- م ن– ص 328

أسع إليها جاءني بها البحر حتى سريري ..ليتحرش بي »[1] و رغم كل الذي حدث و ما لم يحدث بينهما فقد « تجلت صباحا اعترافه الفاضح بليلة حب قضاها على مقربة مني»[2]. إن المكان ينهض هنا بفعل اللغة ويتحول إلى كائن يملك حواسا ورغبات بشرية ؛ تدركها مشاعر البطلة تبعا لحالتها النفسية التي أنسنت البحر وفق رؤيتها الذاتية الوجدانية الحالمة ؛ فغاب الإطار الموضوعي "الطبوغرافي" للمكان ؛ لتبرز تلك العلاقة الغامضة المسكونة بالأسرار المدفونة في دواخلنا ويبدو أن هذه العلاقة التي تجمع بين الشخصية البطلة والبحر حميمية حد الاشتهاء تشكل نوعا من العلاقة اللامنطقية عبر أنسنة عناصر الطبيعة ، وهو ما تريد الكاتبة الوصول إليه لأن « من المقاييس الجمالية في العمل الأدبي التي لا تخضع للأبعاد المنطقية الأنسنة بضفي المؤلف الصفات الإنسانية على الأمكنة وما شاء من الظواهر الطبيعية ؛ فيعمل على تشكيلها إنسانيا تحس وتعبر حسب ما أنسنت من أجله من مواقف »[3] إن الانزياح الكبير في معاني اللغة أتاح للعين أن ترى مشهدا غير منطقي ، لا يتحقق إلا بسحر من الخيال الشعري عبر لاستعارة السارة صفات إنسانية رجولية للبحر و ليس الأخير في هذه الصورة الفنية إلا تشخيصا للرجل الذي أغرمت به البطلة ، فلستحضرت صورته لتؤانسها حين كانت تتمشى وحيدة فإن لم يكن البحر قد مشى حقيقة فإن ذكرى رجلها التي تسكن مخيلتها هي من كان يتمشى معها على الشاطئ ، إنها ذكرى الشوق التي تأبى الرحيل و ينتفي بذلك النسيان وهذا ما عمل على تحفيز الذاكرة وجعلها قادرة على الاسترجاع و على الاستثارة .

وفي لقاء حميمي متجدد ، تكني البطلة عشيقها مرة أخرى بالبحر فتقول عنه « خلع البحر نظاراته السوداء و قميصا أسود وجلس يتأملني رجل نصفه حبر

1- المصدر السابق– ص 142
2- المصدر نفسه - ص 142
3- أوريدة عبود – المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية – ص155 – نقلا عن كتاب مرشد أحمد - أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف– دار الوفاء – الإسكندرية -2002- ص7

و نصفه بحر يجردني من أسئلتي بين مد و جزر يسحبني نحو قدري رجل نصفه حياء .. و نصفه إغراء يجتاحني بحمى من القبل ..بذراع واحدة يضمني .. يلغي يدي و يكتبني ..يتأملني وسط ارتباكي .. أحاول أن احتمي بلحاف الكلمات يطمئنني .. رجولته تباغتني ..فانتفض بين ذراعيه كسمكة ثم أدخل طقوس الاستسلام التدريجي كمن يتململ داخل قفص الجسد انتفض واقفا كان يريد أن يغادر ذاته و يتحد بي»[1] ثم « ينسحب البحر سرا..مع الدمعة القادمة »[2]

إن بين البحر "المكان" و العشق تشابه و توائم و توحد فكلاهما تجمعه علاقة حب بالراوية و كلاهما متخيل يملك من الإمكانات ما يمكنه من أن يغوي بها أنثى لاهثة وراء قصة حب و متعة عشق، لقد رمزت السارة لعشيقها بالبحر، الذي يملك من القوة ما يغمر مساحة أنثى و لو كان بذراع واحدة أما هي فترضى بوجودها بين أمواجه كسمكة عادت إلى الماء بعد أن عانت الكثير خارجه لقد منحت السارة للبحر صفات إنسانية حسب مزاجها فجعلته يبكي لأن الانفصال حان موعده فيعود البحر رجلا أي إلى طبيعته البشرية ، وهذا « التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسط يؤطر الأحداث انه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي و يقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف »[3]

لقد تحررت صورة المكان من قيود الواقع التي أبطأت سيرها وأثقلت حركتها بفعل توظيف الذاكرة و الحلم و الخيال، حيث كان لهم فعل السحر في هذا الإبداع الفني الذي ارتقى من الواقع الواعي إلى اللاواقعية اللاواعية ، و بالتعاون بين كل هذه العناصر شكلت الصورة الأدبية المحاوم بها « فكم من الأحلام التي رويت

1-أحلام مستغانمي – الرواية– ص288
2- م ن– ص290
5- حميد لحميداني – بنية النص السردي - ص 71

بموضوعية أصبحت مجرد غبار في حضور صورة تحلم نحن مدعوون لاستكمل حلم اليقظة الذي خلقها »[1] .

وننتقل إلى صورة أخرى من صور المكان التي تزخر بها الرواية وهي وجود تمثال (الأمير عبد القادر) بين حشود المعتصمين وسط العاصمة تقول الراوية : « ما يلفت انتباهي وجوده وسط بحر من الحشود البشرية التي لا يكاد يعلو عليها سوى بمترين أو ثلاثة حتى إن بعضهم تسلقه بسهولة و حمله أعلاما خضراء و سوداء»[2] يظهر أن الراوية تأسف لحال الأمير وكيف أن هذه الجموع التي هي كغثاء السيل تعلو على تمثال الأمير وتتطاول على رمزه دون أدنى احترام « لرجل وهبنا كبرياء التاريخ وأسس لنا أول دولة جزائرية أذهلت فرنسا نفسها »[3] لا غرابة إذا في أن « "تمثال "الأمير منذ ربيع قرن مازال غير راض عن وجوده بيننا موليا ظهره إلى مقر حزب جبهة التحرير ..ووجهه صوب البحر »[4] لقد رسمت الراوية صورة معبرة ذات أبعاد سيلسية عميقة الدلالة من خلال تمثال الأمير الذي يبدوﻥ حسب الراويةﻥ أنه غير راض عن السيلسات التي انتهجها الدولة منذ الاستقلال تحت حكم حزب جبهة التحرير، فأبى الأمير النظر إلى هؤلاء و إلى هؤلاء وولى وجهه شطر البحر، ينظر أو ينتظر زمنا أفضل وأنلسا أعدل .

إن الصورة الأدبية بالكيفية التي وظفتها بها الراوية، تصبح وسيلة تواصلية ناجحة وناجعة في التعبير عن رؤية نقدية ذاتية تسخر من الواقع المتردي لتعبر عن حالة من التذمر و الألم و الحزن تعصف بمشاعر المبدعة و تعتصر روحها وقد تمكنت هذه الأخيرة وبطريقة عبقرية من الإيحاء بالمعنى أو المغزى المراد إيصاله بعيدا عن المباشرة الفجة فأصبح المتلقي قادرا على التقاط الإشارات

1- غاستون باشلار – جمالية المكان – ص147
2-احلام مستغانمي – الرواية– ص169
3- م ن – ص169
4- م ن – ص170

المشفرة وفك رموزها وتحويلها إلى دلالات قد تضيق أو تتسع حسب طبيعة مرجعية المتلقي وقدراته على تأويل ما تكتنزه اللغة من دلالات عميقة ليس من سبيل لاختزالها في لغة عادية منزوعة الصور « **فالصورة تتفاعل مع المكان ليس على أساس أنه معطى مادي مرئي مكون من المرئيات ..و لكن على أساس أنه احتواء لهذا المعطى و ترسيخ للفكرة التي ينطوي عليها ..و الفكرة هي تعبيرية الصورة و قدرتها على التأثير و التوصيل** »[1] ثم إن الصورة الأدبية لا تتشكل فقط بما يبعثه المكان الخارجي في النفس من أفكار و مشاعر، بل أنها قد تتشكل أحيانا بفعل الحلم ، أو برؤى المستقبل فهاهي ذي السارة تتشوق لذلك الرجل و تتمنى لقاءه في أي مكان ولو في الحلم بعد أن افتقدته في الواقع « **أحيانا كانت تذهب بي الأحلام فأتصور مكانا قد يجمعنا مصادفة** »[2] ولعل الأكيد أن هذا المكان المحلوم به سيكون جميلا تحت ظلال رومانسية حسب طبيعة اللقاء وفي بحثها الدائم عن السعادة تظل الأخيرة معلقة « **السعادة ذلك العصفور المعلق على شجرة الترقب أو على شجرة الذكرى ها هو على وشك أن يفلت مني الآن أيضا** »[3] ترى هل طائر السعادة الذي تتحدث عنه الراوية موجود بالفعل أم أنه مجرد رمز لتلك الفرحة التي ملأت قلب السارة و تكاد تهرب منها مع عشيق غاب، وانتظار طال ؟ ، إن السعادة التي تقصدها الراوية هي تلك اللحظات الهنيئة التي يمكن أن تجمعها مع عشيقها بعلاقة غرامية قد تغير مجرى حياتها الكئيبة فقد رأت في هذا الرجل المخلص لها من تعلستها و لكنه الآن على وشك أن يغيب فهكذا حالها دوما مع الرجال الذين تعرفهم فهم يأتون دوما كي يرحلوا.

وفي صورة أدبية أخرى تصور الراوية المكان الشاغر الذي كان يجلس فيه الصحفي (عبد الحق) داخل المقهى، فتقول :« **مهلا كان الحزن في ركن من هذا المقهى .حيث طاولة معلقة على سرها كبيانو تنتظر رجلا تعود أن يأتيها ليكتب**

1- طاهر عبد مسلم – عبقرية الصورة و المكان – ص102
2- أحلام مستغانمي – الرواية– ص332
3- م ن– ص312

وهي الآن صامتة دونه وحدها تشاركني الحداد عليه وتسأل لماذا اختارها هي دون غيرها »[1]. لقد تألمت الراوية لموت (عبد الحق) و تغيرت صورة المكان الذي فقد حميميته حين غاب عنه صديق تعود الكتابة بشجاعة في ركن من هذا المكان وبغيابه عم الصمت والحداد المكان وتلك الطاولة التي كان يجلس عليها ستخرس للأبد حزنا على من غلبه القدر بأيدي من غدر وهذه الطاولة المنزوية لوحدها في ذلك المقهى نجد أنها اتخذت صفات إنسان يعرف جيدا كيف يكتم أسرار من أحب ، وهكذا يشارك المقهى الراوية في ذات الشعور بالحزن فكلاهما كان ينتظر الصحفي (عبد الحق) وبعد أن طال انقطاعه عنهما أعلنا الحداد عليه حزنا ولعل هذا يوضح كيف أن« **الصورة من حيث أهدافها ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه وإلى الكشف عما يعذر معرفته فهي إذن وسيلة من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها لنقل رسالته** »[2].

نستنتج من هذه التحديدات أن لغة الصورة الشعرية ليست لغة عادية، لأنها لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في معاجم اللغة ، بل غدت في السياق الجديد أشكالا مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التي ترسلها الراوية ويلتقطها القارئ الذي يعيد إنتاجها من جديد، بعد أن يفك رموزها ليقع تحت تأثير جماليتها بفعل انزياحها عن كل ما ألفه هذا القارئ من لغة عادية ذات معنى مباشر لا تأثير لها عليه لأن القارئ يتلقى النص بالصيغة اللغوية غير المألوفة لديه نحوا وبلاغة مما يغني تجربته بما يقع تحت طائق حسه وفهمه من إشارات فتتصل "أنا" القارئ بالنص لتتمكن من القيام بعملية بناء جسور خاصة مع النص ، ثم بعملية سد كل فجوات النص وهذا بملئها بما تستوجبه من تخييل قائم على استجابة جمالية للنص لذلك يمكن القول « **إن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية و تتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية أو تخف إلى درجة**

1- المصدر السابق – ص346

2- رابح بوحوش – اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري – دار العلوم للنشر و التوزيع – عنابة -2006 – ص152

الانعدام تقريبا وحين تنشأ خلخلة و تغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية و تتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص »[1].

وحين تحاصر الحياة الراوية وتضغط عليها تهرب إلى غرفتها ، وبعد أن تغلقها تحاول الاستنجاد بوالدها الذي غادر الحياة و بقي صورة معلقة على الحائط و مع ذلك تبوح له بكل أخطائها وأحزانها ، و بكل ما يثقل مشاعرها المحبطة تقول عن ذلك :« و أحيانا أغلق باب غرفتي و أفتح له ذاكرة حزني وأخطائي وأدعوه إلى الجلوس على طرف سريري ، أقص عليه بعض ما حل بي أستشيره و أتوقع أجوبته ، وعندما لا يأتي جوابه و تبقى صورته صامتة أجهش بالبكاء »[2] ؛ إن هذه الغرفة المغلقة هي المكان الوحيد الذي كانت تأوي إليه البطلة السارة ، لتنشر أسرار حياتها على سريرها لأبيها ، حين تستحضر صورته الغائبة وتنتظره كي يأتي ولكنه لا يأتي ، وفي هذه الصورة تندمج أزمنة مختلفة تبعث على التوتر حين يتفعل الحدث داخل المكان من جديد فداخل كل البيت « تندمج أفكار و ذكريات و أحلام إنسانية ومبدأ هذا الدمج و أساسه هما أحلام اليقظة و يمنح الماضي والحاضر والمستقبل ، البيت ديناميات مختلفة كثيرا ما تتداخل أو تتعارض وفي أحيان تنشط بعضها بعضا »[3].

إن شعرية المكان هنا لا تتأتى من دقة وصف تفاصيله ، ولا من كثرة تعداد وأشيائه ، ولا حتى في النقل الحرفي الأمين لما هو عليه في الواقع ، بل تجيء « من طريقة توظيفه في النص ، عبر رؤية خاصة عمادها الخيال و الوجدان ومن خلال بنية رمزية تصويرية تعيد صياغة الزمن و ترتيب المسافات وضبط الإيقاع المتبادل بين الداخل و الخارج ضمن وعي فني نافذ وشامل »[4].

إن الصورة الأدبية تمكّن الكاتب من الإفصاح عن كثير من القضايا التي يود

1- كمال أبو ديب – في الشعرية – ص57
2- أحلام مستغانمي – الرواية– ص202
3- غاستون باشلار – جماليات المكان– ص38
4 - إبراهيم رماني - المدينة في الشعر العربي الجزائري - رسالة دكتوراه-1992 - جامعة الجزائر – ص235-236

البوح بها للمتلقي ، فيختار لذلك طريقة التصوير اللغوي التي تمكنه من التأثير في هذا المتلقي حين يضعه في عالم خيالي نابض بالحياة فيعيشان وجدانيا نفس اللحظات ، ليدرك القارئ من خلال هذا الفضاء المتخيل ما أراد الكاتب تبليغه في العالم الواقعي، ولكنه امتنع عن ذلك السرد المباشر لأن« الصورة من حيث أهدافها ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه و إلى الكشف عما يعذر معرفته هي إذن وسيلة من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها لنقل رسالته و عقد الحوار و الاتصال مع المتلقي »[1].

5 - جمالية الرمز الأدبي :

يعرف الرمز الفني بأنه « صورة الشيء محمولاً إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي ، بحيث يغدو لكلٍّ منهما الشرعية في أن يستعان في فضاء النص. فثمة إذاً ، ثنائية مضمرة في الرمز. وهذه الثنائية تحيل على تقويمين جماليين متماثلين. مع الإشارة إلى أن هذا التماثل هو الأسس في التحويل الذي يجريه المبدع»[2] ، كما يميز النقاد بين الرمز اللغوي و الرمز الأدبي يتعلق الأول بالدال و المدلول و وظيفته « إثارة صور المدلولات لدى السامع أو القارئ أي عقد آصرة بين الدال والمدلول لدى هذا السامع فتتشكل في مخيلته صورة الشيء على نحو معرفي يؤدي إلى ردود الأفعال المباشرة أو البعيدة»[3] ؛ وأما الثاني فهو الرمز الأدبي الذي يتجاوز ثنائية الدال والمدلول إنه « أداة لغوية تحمل وظائف جمالية ، عندما تسهم في تشكيل تجربة الأديب المبدع على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني»[4]؛ والرمز من خلال تسميته يأخذ دلالات عديدة من خلال الاستعمالات اللغوية الجديدة ،التي يعمل المبدع على تضمينها لرسائل مشفرة ، كل

1- رابح بوحوش – اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري – ص152
2- سعد الدين كليب – وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية – اتحاد الكتاب العرب – دمشق -1997- ص156
3- الداية فايز – جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي – دار الفكر المعاصر – بيروت – لبنان –ط2 -1990- ص174
4- م ن – ص175

ذلك خدمة لأهداف فنية ، وهذه ميزة اعتمدها كثير من المبدعين الجدد فقد عاد بعضهم إلى مقبرة التاريخ يستخرج منها أسماء دفنت منذ أمد بعيد ليبعث فيها الروح من جديد فتقف حية ، لتواجه بدله ربما تغيرات العصر الحاضر كما سبق و أن جابهت هي تبديلات الزمن الماضي ، فنجد و (لالا فاطمة نسومر) و (الأمير عبد القادر) و(الكاهنة) إضافة إلى بعض الأمكنة كجبال الأوراس و بلاد الأندلس أسماء متداولة بكثرة في النصوص المعاصرة و« **الرمز في الأدب قد يتمثل في لفظة واحدة ، كما قد يكون تركيبا يتجاوز اللفظة الواحدة ، و قد تحمل هذه اللفظة أو ذلك التركيب دلالة تاريخية ، أو قد تكون اسم شخص أو اسم مكان أو اسم مدينة أو قرية وتتحول تلك الأسماء إلى رموز أدبية عبر تجربة الأديب**»[1]

ومن الرموز التي احتفت بها هذه الرواية كثيرا "الوطن" الذي في اعتقادنا يرمز إلى الشعب الجزائري الذي راح يقتل بعضه بعضا تحت ادعاءات مختلفة فغيب بالقتل خيرة رجاله تقول الراوية عن هذا الذي أجرم « **أوطن هو .هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه باغتنا بسكين و ذبحنا كالنعاج بين أقدامه ؟!وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد من الرجل كانت لهم قامة أحلامنا .. و عنفوان غرورنا**»[2] ؛ لقد صار هذا الوطن من أعتى المجرمين ، و فظائعه اليومية متداولة على كل لسان ، حتى نعت بأنه وطن يفرخ الإرهاب وتتساءل الراوية تحت وقع الذهول والفجيعة « **الوطن ، كيف أسميته وطنا.هذا الذي في كل قبر له جريمة ، و في كل خبر لنا فيه فجيعة**»[3] هكذا تحولت الجزائر فجأة إلى وطن لا يرحم إلى الحد الذي جعله يقتل ويذبح بهم بارد من أحبوه وعشقوا ترابه.

ولم يكن لستعمال الراوية للفظة الوطن إلا كرمز للشعب الجزائري الذي رمزت إليه بالمكان «الوطن» غير أن أرض الجزائر بطبيعة الحال تظل بريئة كل

1- المصدر السابق – ص177
2- أحلام مستغانمي – الرواية - 368
3- م ن – ص368

البراءة من دماء كل الضحايا.

وإذا كانت الرواية السابقة "ذاكرة الجسد" قد بينت كيف أن المرأة "حياة " روحا وجسدا كانت رمزا للوطن إذ أن « **الجسد هنا يقابل الأرض / الوطن و لذلك فإن التوحد بالمرأة جسدا و روحا ، هو التوحد عينه بالوطن أرضا وهوية وارتبط الحب بالموت والتعلق الشهوي بالوطن يكشف العلاقة الإنسانية العميقة بين الشخصية و الأرض ، الذات بالوطن حيث الانتماء و الحب و الأمومة و الطفولة و البقاء ، الذي لا موت و لا فناء بعده**»[1] ؛ والذي يظهر في هذه الرواية تحديدا أن الرجل الغريب الذي أحبته الراوية كان أيضا رمزا للوطن الذي شوهه العسكر غداة أحداث أكتوبر1988 والإسلاميون غداة أحداث جوان1991 وهذا تمثيل صادق على جرائم الفريقين في حق هذا الوطن « **قبلك طلب العسكر يدي اليسرى وأخذوها في أحداث 1988 مع آلة التصوير أما اليمنى فما كدت أتحول إلى الصحافة المكتوبة حتى أصبح الإسلاميون يطالبون بها ، تصوري أنا رجل مزعج ، اتفق الفريقان على قطع يديه**»[2] ، إن كل تلك الأحداث الأليمة وما لكتفها من عنف وغموض كشفت حين عبر عنها هذا الجسد المشوه والذي صار ذاكرة تشير إلى تاريخ هذا الوطن الذي سيظل يحفظ و يتذكر للأبد ، ما حدث وارتكب في حق الأبرياء « **تصوري تلك اللحظة التي نزلت كي أصورها وتختزنها آلة تصويري لتختزنها جسدي إلى الأبد و أصبحت ذاكرة جسد أتقاسمها مع مئات الجرحى والقتلى الذين سقطوا في تلك الأحداث**»[3]. إن هذا الجسد المشوه ليس إلا وطنا لسمه الجزائر وقد لختزنت تلك اليد المشاولة ذاكرة هذا الوطن ، وما علشه من مآسي ، ومع ذلك فقد بقيت يده الأخرى تكافح بالكتابة كتحد واضح لمن قطع يده اليسرى ، ولمن يهدد يده اليمنى ، ولكن برغم هذه العلاقة التي تبدو معيبة

1- علال سنقوقة – المتخيل و السلطة – ص132
2- أحلام مستغانمي – الرواية - 222
3- م ن – ص 318.319

على هذا الرجل أو على هذا الجسد، ازداد حب و إعجاب الراوية بهذا الوطن في عظمة كبريائه وجمال عنفوانه خاصة بعد أن أهداها الحقيقة دون أدنى خوف أو خجل، تقول السارة [1]:

بدا لي في عنفوانه أجمل من وهمي به .

قلت: أتدري أن الحقيقة تزيدك إغراء .

أجاب: تمنيت أن تزيدني احتراما فلا اعتقد أن بإمكاننا أن نحب أو نشتهي شخصا فقد احترامنا، و لذا حرصت أن لا أصغر في عينيك بسبب علاقتي .. و الأجمل أن أكبر في عينيك بها.

قلت : لم الق قبلك برجل مثل كبرياء إلى هذا الحد .

أجاب: هل أفهم أنك تحبينني ؟.

كدت أقول "طبعا" و لكنني قلت "حتما" »

نلاحظ في هذا المقطع النثري كيف أن الكاتبة توظف الجسد الذي وجدت فيه الكثير من المبدعات « **فضاء ملائما للإسقاط الفني ؛ تجتاز الذات المتكلمة به عالمها الراهن في اتجاه فضاءات باهرة؛ تمنحها نشوة سرابية بوصفه فضاء مناسبا لشعرية السرد واللغة التصويرية** »[2] ، إن المتلقي في حاجة إلى فك الرموز اللغوية ، والبحث عن المعنى المتخفي وراءها وهو ـ و معنى تتعدد دلالاته ذلك أنها قابلة للتأويل ، الذي يفتح الباب أمام دلالات لا حصر لها ، تنشأ في أذهان القراء غير أن الأهم في هذه العملية اللغوية ، أن المبدع عمل فنيا على « **تكسير المتوقع لدى المتلقي ؛ و توليد عنصر الدهشة قصد إشراكه في فك رموز الصياغة اللغوية الجديدة؛ و من ثمة احتضان الرسالة و التفاعل معها**»[3] .

1-المصدر السابق – ص 319.320

2- الأخضر بن السايح – الرواية النسائية المغاربية و الكتابة بشروط الجسد -مجلة الخطاب – ص108

3- رابح بو حوش – اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري – ص224

الفصل الرابع

علاقات المكان في رواية "فوضى الحواس"

1- بالشخصية .

2- بالزمن .

3- بالحدث .

4- بالقارئ .

تتداخل العناصر الروائية في أي عمل إبداعي ضمن شبكة من العلاقات تتشابك و تتقاطع عموديا وأفقيا لتنشئ في الأخير عملا فنيا محبوك البناء منسجم الأجزاء متناسق العناصر ؛ وهذا يعني أن لكل عنصر روائي أهميته في العملية الإبداعية مما يقتضي ضرورة عدم إغفال دور هذه العلاقات المتجاورة التي تؤلف بين مختلف العناصر الروائية ، وهو ما نود توضيحه في هذا الفصل الأخير تحديدا ، بحيث سنعمل على تتبع شبكة الامتدادات التي نسجها المكـ ـان في رواية " فوضى الحواس" مع الشخوص والزمن والأحداث ومع القارئ ، وهي روابط رأينا أنها ذات أهمية ليس بالإمكان تجاهلها أو تجاوزها ، فقد « **بدأت القصة الحديثة تتخلص من النمذجة التقليدية أو تلك النظرة التجزيئية التي فصلت بشكل قهري بل و فككت بين عناصر القصة فأفرغتها من محتواها الجمالي** »[1] وقـ ـد أوضحنا في فصول سابقة علاقة المكان باللغة و علاقته بالفضاء مما نعتقد أنه لا فائدة ترجى من إعادته في هذا الفصل الذي سنعمل فيه على توضيح طبيعة تلك العلاقات التجاورية للمكـ ـان مع الشخصية أولا ومع الزمن ثانيا ومع الحدث ثالثا ومع القارئ أخيرا ، وسيكون حديثنا عن هذه العناصر مختصرا لأنها ليست محل البحث في حد ذاتها .

1 -علاقة المكان بالشخصية:

يرى أغلب النقاد أنه من غير الممكن أن تتواجد الشخصيات في اللامكان لأن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي مباشر ودائم ديمومة حياته على الأرض التي يتواجد عليها ، لذا فمن الطبيعي أن تكون العلاقة بين الشخصية الروائية والمكان علاقة ذات تأثير متبادل فشخصية الإنسان و قيمته قد تتحدد من خلال المكان الذي يتواجد فيه ، كما أن وجود شخصية معينة في مكان محدد قد يعطي لهذا الأخير قيمة ، و للاستدلال على ذلك نقول مثلا أن الإنسان المسلم يشعر بقية أرفع أثناء تواجده بالمكان المقدس المسمى المدينة المنورة والمدينة المنورة

1- عبد القادر بن سالم – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد – ص87

لكتسبت قيمتها أو قدسيتها من خلال تحاول شخصية الرسول محمد «ص» بها لذلك فإن وجود شخوص في مكان معين يمنح ذلك المكان حياة وحركية وحيوية ما كانت لتحصل لولا اختراق الشخوص له ، و تفاعلهم معه و تحميلهم إياه قيما عاطفية أو تاريخية أو دينية مختلفة ، فحقيقة المكان بالنسبة للإنسان ليست فقط كونه يشكّل أرضية لتواجده ، بل لأن المكان الذي عاش فيه هذا الإنسان معظم طفولته يصبح خزانا للذكريات و مستفيضا بالمشاعر و مفعما بالأحلام وهي أمور يسعى الإنسان جاهدا لحمايتها أو لاسترجاعها عن طريق التذكّر أو التخيل ولا يعدم المكان أن يكون سببا أو دافعا لكليهما حين يمنح الإنسان شعورا بالأمن و يريه جزءا من كيانه المفقود ، فالمكان « **لا يكتسب أهمية إلا إذا عبر عن أبعاد النماذج الإنسانية النفسية و الاجتماعية لأن ، إحساس الشخصية بالمكان و الزمان هما أساس الشعور بالتواجد و الكيان الفردي و الاجتماعي ، كما أنهما يوحيان بمدى سعادة الفرد و تعاسته و يكشفان عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به نفسية و اجتماعية** »[1].

إذا لا معنى للمكان في الرواية إن لم تحتله شخوص فاعلة تصيره نابضا بالحياة حتى وإن تماهى دوره أحيانا وانطمس ظهوره ، فإنه سيبقى في كثير من الأعمال كالروح للجسد فهي لا ترى لكن أبسط حركة للجسد تدل على وجودها ، والسؤال الذي نود طرحه بداية ، هل شخصية الإنسان هي التي تشكل صورة المكان أم أن المكان هو الذي يبلور شخصية ساكنيه ؟.

إنه ليس من العلمية في شيء التسرع في الحكم أو الإجابة عن هذا التساؤل بل إنه من الأجدى بنا العودة إلى بعض النظريات القديمة وإلى الرواية محل البحث للتعمق في الفهم أكثر و من ثمة يمكننا أن نحكم على حدود هذه العلاقة الجدلية . وقد رأينا في فصل سابق ، كيف أن شعور السارة و حالتها النفسية تغيرت بتغير المكان ، فوجودها في مدينة قسطينة أثار القلق و الاضطراب لديها عكس شطئ

1- أحمد طالب – جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية – مقالة في مجلة الأثر – جامعة ورقلة - العدد4 -2005 –ص282

سيدي فرج الذي ولد الراحة النفسية والرغبة في البقاء في حدود الأمن الذي وفره لها ، فشعرت بميل وجـ ـداني كبير نحوه فالإنسان « يعلـ ـن دائما عـ ـن حاجاته إلى إقرار وجوده و البرهنة عن كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيا وراء رغبة متكاملة في الاستقرار وطلب الأمن للذات »[1] .

ولعلَ أقدم علاقة بين الإنسان و المكان ؛ تتمثل في علاقته بالأرض التي يشعر أنَه جزء منها ، ووجه الكبير يظلَ متعلقا بها وظهره يبقى مشدودا إليها حين يهجرها أو يهجر منها فينتابه الحنين الدائم إليها لذلك نجد كثيرا من الأدباء المغيبين طوعا أو كرها ، تظل أوطانهم حاضرة بقوة في جل أعمالهم الأدبية رغم بقائهم في بلاد الغربة لسنوات طويلة يتحرقون شوقا للعودة إليها فينتظرون لحظة بلحظة ساعة الاتصال ولاحتضان بالمكان وما يمكن قوله عن هذه العلاقة الحميمية التي تجمع بين الإنسان والمكـ ـان ، أنها علاقة انتماء متجذرة أوهي علاقة وجدانية خالصة تجعل الإنسان يتشبث بهذا المكان أو ذاك ، وبكل ما يرمز إليه مـ ـن قيم وثوابت وأشياء ، بل إنَه يضطر إلى الدفاع عن مكان الانتماء بكل ما أوتي من قوة لأجل استرجاعه ، إنَه شعور جارف في داخله يمثل معه المكان الكيان والوجدان الحاضر والماضي الذي يختزن أجمل الذكريات ، ذكريات الطفولة، وسلب هذا المكان يمثل سلبا لهويته بكل أبعادها ، وهو ما يدعوه لأن يقاوم أو أن يموت دونها وهذه العلاقة تظهر في الرواية في عودة الرئيس (بوضياف) إلى أرض الوطن بعد ثلاثين عاما من الغياب في بلاد المنفى ، وتصف الراوية عودته بقولها « ليست أقدامه التي كانت تبوس تراب الوطن مع كل خطوة ، إنَما تراب الجزائر هو الذي كان يحتفي بخطاه و يقبل حذاءه »[2] ، إن تعبير الراوية عن هـ ـذا المشهد يدل على مـ ـدى الصلة القوية التي تربط هـ ـذه الشخصية التاريخية والثورية بالوطن الذي يظهر أنه في حاجة أكيدة إلى إخلاص هذا الرجل ، وهو ما دفعه لأن يستنجد به ويفرح بعودته إلى حد النزول عند قدميه يقبلهما و يقبل حذاءه اعتذارا عما فعله

1- حسن بحراوي – بنية الشكل الروائي -53
2- أحلام مستغانمي – الرواية– ص243

في الماضي في حق هذا الرجل من سجن و نفي و نسيان ، ولكن حب (بوضياف) لوطنه لم يكن بأقل من ذلك ، ولأدل على ذلك لستجابته السريعة لنداء الوطن حاضرا كما فعل ماضيا علم أربعة وخمسين « **فمنذ الأزل لم يحدث أن نادته الجزائر ولم يستجب لندائها** »[1]، وقد حفظ التاريخ مقولته الشهيرة « **الجزائر قبل كل شيء**»[2]، وهي مقولة تؤكد مرة أخرى على مكانة الجزائر كوطن في قلب هذا الرجل رغم طول بعده عنها ، ومما يلفت النظر حقا في هذا الرجل، أنه لختار مكان منفاه قريبا من الجزائر في المغرب الأقصى كي تظل عينه ترمق عن كثب مكانا محببا إليه لسمه الجزائر.

من خلال ما أوردناه من أمثلة ، يتبين لنا أن علاقة الشخصية بالمكان الذي تعيش فيه حسيا أو حلميا علاقة لا يمكن أن تنفصل أبدا ، فالمكان يسكن في داخل الإنسان الذي سكنه ومنحه تاريخه وهويته ومشاعره ليصبح المكان مؤنسنا يمارس أفعالا وأقوالا ويبطن أحاسيس و ذكريات وأحلاما ، وأثناء الحديث عن المكـان في هذه الرواية ، نتجاوز حالة الوصف الخارجي إلى لستكشاف خبايا المكان وما يستبطنه من انفعالات وتصورات تسهم في بنائه و تشكيله من منظور جمالي يجسد في العلاقة المتميزة للذات المبدعة مع المكان الروائي ، وهذا الأخير هو المعني بالدراسة النقدية و التحليل .

وإذا كان من المعلوم أن الإنسان هـو المحرك لكل الأحداث في الرواية من خلال الأفعال التي يقوم بها خلال تجاربه الحياتية ، فإنه سيظل يتفاعل قصرا مع المكان الذي يشغله في علاقة تتسم بالمد والجزر ، فأحيانا تتوحد الشخصية مع المكان المحبوب حين يغمرها بالألفة و السكينة كقول السارد عن فيلا العاصمة « **هذا البيت يشبهني نوافذه لا تطل على أحد** »[3] هذا الاندماج الكامل بالمكان يجعل الشخصية تتشبث به خوف الاستـلاب و تظل تبحث في أرجائه و أركانه

1- المصدر السابق– ص242
2- م ن – ص244
3 - م ن – ص140

عن أملكن ملائمة لتمد فيها جذورها ، فتنمو علاقة وجدانية لا تقطع بترك المكان الذي يظل حيا حاضرا في الذاكرة ، وتبقى في النفس الرغبة الجامحة للعودة إليه حتى إذا ما عجزت عن ذلك ظلت ترسمه تخيلا في أحلامها و تتهيؤه في يقظتها وتغنيه في الخلوات بأجمل الكلمات كلما أتيحت لها فرصة المناجاة ، تماما كما تغنى الصوفية العاشقون في خلواتهم أو كما تغنى بذلك قيس في ليلاه .

وقد يحدث في أحايين أخرى أن يستبد المكان بالإنسان "الشخصية " فيحصل التنافر فيضيق المكان ويوحش فتضطر معه الشخصية إلى الهروب بحثا عن مكان يتواءم وطبيعتها النفسية و الفكرية ، فينشأ صراع حاد بين الشخصية والمكان ما طال بقاؤها فيه، وهذا الصراع « **ليس مقصورا على الإحساس بالغربة و الضياع فقط بل قد تمتد إلى الصراع القائم بين الذات والوجود** »[1] ولا تهدأ هذه النفس حتى تجد ما تصبو إليه من اتساع المكان و أمنه ، لكن الحنين إلى المكان الطفولي يظل كابوسا يطاردها في نومها و يقظتها يشعرها بالاغتراب والضياع فتلجأ النفس للحلم للتخفيف من توترها وقلقها ، فتحاول إعادة صياغة مكانها الذي انسلخت عنه وفق رؤية داخلية وجدانية مغايرة تماما لما هو عليه في الواقع الخارجي ، وتكون هذه الرؤية الذاتية للمكان في الغالب أجمل وأفضل تبعا لما تحبه النفس و تأمله، ثم إن «**فصل الإنسان عن مكانه -كيفما كان هذا الفصل - و مجابهته عادات مختلفة عما كان قد ألفه يولد تخلخلا في التوازن النفسي و شعورا بالغرابة و صدمة في اللقاء** »[2] لذلك لا غرابة أن نجد أملكن تحترق بالثورات حيث الموت والدمار يطارد الأحياء في كل الأنحاء ومع ذلك نجد بعض المبدعين تنقلب لعندهم الوقائع ليصبح للموت طعم مشتهى و لمشهد الدماء صورة أجمل في أملكن معينة بحيث تتحرق النفوس شوقا للهجرة إليها .

وقد يدفع حب المكان ببعضهم الآخـ ـر أحيانا إلى الوصف المبالغ فيه من ذلك

---

[1]- علي خذري ، شعرية الانتماء دراسة في أغنيات النخيل لمحمد ناصر ،مقال في مجلة الأثر ،ع4 ماي 2005،جامعة ورقلة، ص204

[2]- نفس المرجع - ص204

قول مفدي زكرياء[1] متغنيا بجمال وديان قسطينة :

الكوثر العذب يحكيها و يحسدها و حوضها الحلو مثل الحوض مورود

وشتان ما بين وصف الراوية لوديان قسطينة المخيفة على حد قولها و بين وصف هذا الشاعر الذي جعل أفضل أنهار الجنة يحسد جمالها وهذان الوصفان لوديان قسطينة يكشفان الرؤية المختلفة بين المبدعين تبعا لطبيعة علاقتهما الوجدانية بهذه المدينة إقبالا أو إعراضا توحدا أو انسلاخا عنها .

2- علاقة المكان بالزمـ ـن :

أولى الفلاسفة والمفكرون عناية خاصة بالزمن ونظروا إليه على أساس علاقته المباشرة و الخطيرة بحياة الإنسان التي هي علاقة وجود لأن حياة الإنسان تقاس بالزمن ذلك أنه « **أنه يستحيل أن يخلق كائن ما أو شيء ما أو فعل ما أو تفكير ما أو حركة من نسيج الزمنية** »[2] و ربما ساهمت الأديان بدرجة كبيرة في تعميق هذه النظرة بما منحته للإنسان من معتقدات عن الآخرة و عن الأمم السابقة التي أتى عليها الدهر فجعلها رميما و يكثر في القرآن الكريم مثلا استعمال الصيغ الزمنية المختلفة والتي تجمع كلها على محدودية الزمن الذي يحياه الإنسان من ذلك قوله تعالى: « **يود أحدهم لو يعمر ألف سنة وما هو بمزحزحه من العذاب أن يعمر والله بصير بما يعملون**»[3] وقوله تعالى :«**قل كم لبثتم في الأرض عدد سنين قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم فسأل العادين قل إن لبثتم إلا قليلا لو إنكم كنتم تعلمون** »[4].

و مع ازدهار الحركة العلمية الحديثة في أوربا احتل الزمن حيزا كبيرا من اهتمامات العلماء الفيزيائيين ثم امتد هذا الاهتمام إلى عالم الأدب مع ازدهار الدراسات اللسانية الحديثة فأولى النقاد عناية خاصة بالزمن في الرواية و جعلوه من أهم ركائز بنائها لتزداد أهميته مع ظهور المناهج النقدية الحديثة و انفتاح النقد

[1]- مفدي زكرياء –اللهب المقدس –الشركة الوطنية للنشر و التوزيع – 1983- ص264

[2] - عبد المالك مرتاض - نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – مجلة المعرفة – الكويت -1999 ص- 121

[3] - سورة البقرة – الآية 96.

[4] - سورة المؤمنون – الآيتان.114- 112.

المعاصر على قراءات جديدة لدلالات الزمن خلاصتها أن « **مقولة الزمن تجد لختزالها العلمي و المباشر مجسدا بجلاء في تحليل اللغة** »[1] و كما أن المكان الروائي ليس هو المكان الخارجي الموجود في الواقع فكذلك الشأن بالنسب للزمن الذي يخالف وجوده في الواقع الموضوعي وجوده في الرواية فهذا الزمن يصنعه المبدع وبهذه الرؤية الجديدة والفهم الجمالي في إدراك الزمن انتفت النظرة التقليدية التي تجلت في الحفاظ على خطية الزمن وتسلسله الفيزيائي وهذا ما أدى إلى تحرر الأدباء من قيد الزمن وقهره في الرواية بأن تلاعبوا و تصرفوا في صيغه انطلاقا من تصور جمالي تتداخل معه الأزمنة و تتسارع و تتقطع وتختزل لأغراض فنية.

وهذا يعني أن الزمن في الرواية الجديدة صار يوظف بكثافة عالية و بدلالات جديدة تتجاوز سكونية السرد الكلاسيكي وفي هذه الرواية نجد أن الزمن كان متحررا من سلطة التاريخ مطلقا في فضاءات تخييلية لا محدودة وخاضعا للتجاذبات الذهنية والنفسية التي تعيشها الشخصية الفاعلة على مستوى البطن فتحاول أن تتجاوز الزمان و المكان للهروب إلى عالم تغيب فيه معطيات الواقع المؤلمة للشعور« **فالأمر قد يتعلق بتقنية الانقطاع و القفز بحيث يستحيل أن تروي جميع الأحداث في تسلسل خطي لأننا لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات** »[2].

و بهذا التوظيف المرن لعنصر الزمن ضمن بنية المتن الروائي الحديث تجلت ظاهرة التجديد على مستوى البناء الفني لهذا المتن و التي كان مردها أساسا إلى نسيج اللغة الذي يضفي على النص الروائي جمالية و يسمو به إلى مراتب الفن وقد « **كان للغة و شعرية الخطاب القصصي دورهما في النهوض بمسار السرد إلى أفق الانفتاحية مما انعكس على الزمن الذي غـدا هـو الآخر طرفا في المعادلة الجمالية حيث تخلص هو أيضا من ملازمة الواقع الحرفي والخضوع**

[1]- عبد المالك مرتاض –نظرية الرواية - ص121

[2]- عبد القادر بن سالم – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد – ص120

للتقسيم الكرونولوجي حاضر/ماضي »[1] وبهذا يتجلى تأثير الزمن في المبدع من خلال طريقة تشكيل اللغة كما يتجلى تأثيره في القارئ من خلال تأثير اللغة في هذا الأخير مما يعني أن اللغة حين تنزاح عن معجميتها و عن قوالبها الجاهزة تحرر طاقة المبدع من قبضة الزمن المتوقع لينفع نحو التعبير المطلق عن زمن يسترجع الماضي بالذكريات و آخر يستشرف الآتي بالأحلام وزمن يتوحد مع التاريخ ليعيد بعثه من جديد وكلها أزمنة تنأى عن الزمن الراهن وتتبع زمنا فنيا قد يكون عجائبيا أسطوريا أو ميتافيزيقيا غامضا أو مؤولا عن الواقع بحيث يشبهه ولا يحاكيه.

و ما سنحاول معالجته في هذا الفصل الأخير ليس الزمن في الرواية بطبيعة الحال و إنما طبيعة العلاقة القائمة بين الزمن و المكان في رواية "فوضى الحواس" و هي بلا شك علاقة متداخلة بحيث أن حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر و يظهر جليا في الرواية أن هناك أزمنة مركبة يختلط فيها زمن الذاكرة مع زمن الحلم بالزمن الراهن وللمكان دور في هذا الانتقال فكأن لكل مكان ذاكرة و أحلاما وواقعا حاضرا يعيشه و بتغير المكان يتغير الزمن بل إن سرعة الزمن و بطأه تختلف باختلاف المكان الذي نشغله وهذا ما يسميه البعض بالزمن النفسي أو الزمن الداخلي ومع أن روايتنا تصنف ضمن السيرة الذاتية إلا أن ما يميز زمنها هو طغيان الحاضر حيث كانت انطلاقة الحدث الروائي في لحظة آنية بدأت مع انتهاء الراوية مـ ـن تأليف قصة قصيرة خيالية لتبدأ جـ ـها قصة ألفتها الحياة و كانت الكاتبة فيها أحد أبطالها لتعيش أحداثا مع أبطالها الخياليين عـ ـبر أزمنة متخيلة وأخرى تاريخية وواقعية و قد كانت قاعة السينما المكان المطلق فعقب دخول الراوية إلى القاعة الذكورية شعرت بوضع حـ ـرج ومحـ ـرج « **في لحظة من الخيبة كدت أهم بمغادرة القاعة و الهروب من الجو المشبوه الذي وضعت نفسي فيه لولا أنني تذكرت أن السائق لن يحضر قبل انقضاء ساعة** » إن هذه اللحظة الآنية التي تعيشها البطلة تمارس عليها ضغطا قويا في هذا المكان وهذا

[1]- المرجع السابق - ص 121

يجعلها تحس بالاختناق وقبل أن تغادر المكان تتذكر الاتفاق الزمني مع السائق فتستسلم لسلطة الزمـ ـان والمكان ونشير هنا إلى أن ضغط الزمـ ـن كان أقـ ـوى من ضغط المكان وفي المقطع السابق نجد البطلة واقعة تحت رهن ثلاثة أزمنة مختلفة حاضر يخنق و مستقبل مغلق و ماض يقلق و يلاحظ هـ ـنا أن الانتقال من زمن لآخر لم يكن تراتبيا أو تسلسليا بدليل أن الزمـ ـن الماضي القائم على التذكر تأخر عن الزمنين الآخرين .

و نبقى في نفس القاعة لنتابع تلك العلاقة المتلازمة بين الزمان والمكان أو ما يسمى بالزمكان ففي حدث غرامي رومانسي شعرت البطلة بالزمن وقد تلاشت فواصله أثناء عبورها مكانا ضيقا بين كرسيين «**ووقف ليلتصق بكرسيه تاركا لي ما يكفي من المسافة ليلامس جسدي جسده..مسافة لم أعـ ـد أدري أعبرتها في لحظة أم في ساعات و لكنها المسافة الصغيرة و الكبيرة في آن واحد تلك التي عندما نقطعها نكون قد تجاوزنا عالم الحلم إلى عالم الحقيقة** »[1] من الواضح أن البطلة لم تعد تدري ما إذا كانت مدة عبور ذلك المكان قد دامت لحظة أم ساعات وهذا الزمن الذي نجهل مدته يكون عادة في عالم الأحلام أما الزمن الذي نعيشه في عالم الحقيقة فيخضع لطبيعة الحدث الذي نعيشه فإن كان فيه لذة تضاءل وقصر الزمن وإن كان فيه ألم تمدد الزمن وطال، غير أن الكاتبة كانت في حالة يقظة حين عبرت المنطقة الفاصلة بين الكرسيين المحاذيين للرجل الغريب و لم تدرك نتيجة الاضطراب حقيقة المدة الزمنية التي استغرقتها تلك المسافة المكانية و ربما يوعز تفسير ذلك إلى أن البطلة تداخل في نفسها شعوران متناقضان أحدهما شعور بمتعة الالتصاق بما يشبه الاحتضان وامتد ذلك للحظة و شعور مضاد أحسّت معه بالحرج و الخوف الذي امتد لساعات، لذا كانت بالفعل مسافة صغيرة و كبيرة في آن معا « **إن الحدث القصصي نفسه أصبح يخضع لتناقضات الحياة مما كسر خطية العقلانية السردية وأدى بالمبدع إلى أن يلون ذلك الارتداد و تلك الاسترجاعات بأزمنة متداخلة و متناقضة في الآن معا تتقاسمها مظهريات**

[1] - أحلام مستغانمي – الرواية– ص58

غيبية و نفسية »[1] وهذا يبين كيف أن قطع مسافة الحلم الجميل كان سريعا زمنيا بعكس قطع نفس المسافة في عالم الحقيقة حيث يتباطؤ الزمن حتى لكأنه قد توقف كما توقف مع امرئ القيس[2] حين صرخ مناديا تحت وطأة الليل :

ألا أيـها الليل الطـويل ألا انجـلي بصبـح وما الإصبـاح منـك بأمثل

فيا لك مـن ليـل كـأن نجـومه بأمـراس كتـان إلى صـلم جنـدل

و ربما كحال امرئ القيس نلقى البطلة في موعد حب آخر تشعر بطول مسافة الطريق« **انطلقت بي السيارة ظهرا سالكة طريق الحب نفسه الذي بدا لي أطول رغم سرعة السائق و رغم خلو الطرقات هذه المرة من حواجز التفتيش** »[3] .

لقد أصبح الزمن الداخلي يسيطر على حياة البطلة في كل مكان ترحل إليه شوقا وصار كاشفا للحياة الداخلية للشخصية في تعاطيها مع الواقع الذي يضايقها و يطيل معاناتها الفردية فرغم أن المكان قد فسح المجال لإمكانية انطلاق السيارة بسرعة إلا أن الزمن عمل على إخضاع الشخصية البطلة لسلطته بل إن هذا الزمن صار هو المغذي لتلك الصراعات الداخلية حيث تصبح النفس مسرحا تتجاذبه فيه الذات مع الأزمنة المختلفة فتتجاذب الحاضر ذكريات الماضي و أحلام الآتي مما يولد مشاعر الحيرة والقلق و التيه التي يعمل الفن على التعبير عنها بجمالية مدهشة بعد أن يكون قد انفلت أولا من قبضة المضمون و ضغط الواقع الخارجي بمعونة المخيلة التواقة و اللغة الخلاقة.

ويبدو أن الزمن في هذه الرواية يمارس سلطته على الأماكن العديدة التي شغلتها البطلة و ذلك من خلال تمدداته و تموجاته غير الاعتيادية في عوالم زمنية متخيلة علشتها البطلة عبر العودة إلى الماضي لاسترجاع بعض الصور المكانية التي ظلت تطفو على سطح الذاكرة تلاحق الزمن الآتي الذي هو زمن مفتوح فالماضي يملك القدرة على أن يفتح فجوة زمنية يمكن العبور منها إلى المستقبل الذي يظل هو الآخر ينتظر المرور عبر جسر الحاضر وهاهي ذي البطلة

[1] - عبد القادر بن سالم – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد – ص121

[2] - ديوان امرئ القيس – تقديم و شرح صلاح الدين هواري – دار ومكتبة الهلال – بيروت – لبنان -2004 – ص30-31

[3] - أحلام مستغانمي – الرواية– ص256

تسترجع أيلم زمن طفولتها الصغيرة بأحلامها الكبيرة «**وأذكر أنني في طفولتي كثيرا ما كنت أفتح تلك الحقيبة خلسة كما نفتح صندوق عجائب و أجلس على طرف السرير أحلم بذلك العالم النسائي الذي لم أكن أعرفه بعد ..أحلم ..أحلم ثم أغلق على جسد أمي في حقيبة أعيد الحقيبة إلى الخزانة و أغادر مسرعة تلك الغرفة** »[1] إن الحلم زمن مفتوح لما هو كائن الآن و لما يمكن أن يكون مستقبلا إنه لحظات مقتطعة أو مختطفة من الواقع تتمكن من خلالها الشخصية من الهروب إلى عالم أرحب يغيب فيه المطلق المتصلب وكما في المقطع المذكور آنفا فقد كانت البطلة تختلي في غرفة أمها لتحلم في أن تكون امرأة ناضجة تمتلك ما تمتلكه أمها من أسرار نسائية لا مكان لها خارج الغرفة حتى إذا لكفت من الحلم عادت إلى الزمن المتسلط الذي انطلقت منه لتغادر ذلك المكان بسرعة غير أن هذه الأزمنة المرتبط بذاتية الراوية لم تحدد مؤشرا زمنيا يمكننا من تحديد الأيلم و الشهور و السنوات بدقة و لكتفت بلستعمال صيغ الماضي مثل "اذكر، لم أكـن منذ ، متى" وبعد أن يسافر ناصر و تطول مدة غيابه تظل الأم تلح بالسؤال عليه « **منذ سافر ناصر من ثلاثة أشهر و أنا أحاول أن أجيب أمي عن السؤال الذي أخفي عليها دائما نصف حقيقته وهي تسأل : متى يعود ؟ بعد أسابيع ؟ بعد أشهر؟ بعد سنوات؟**»[2] إن جهل الأم لزمن عودة ابنها يثير خوفها و يضاعف قلقها و يزيد من شوقها إليه لذلك تطلب من ابنتها تحديدا زمنيا دقيقا لأن ذلك من شأنه أن يريحها و لو إلى حين .

وبخلاف هذه الأزمنة المضطربة نجد أن المؤشرات التاريخية محددة بدقة زمنية في هذه الرواية حيث الحضور الملفت للتاريخ القابع في ذاكرة الأمكنة التي كثيرا ما يتصادف وجود البطلة فيها و قد شكل التاريخ عنصرا مهما في تشييد المعمار الجمالي لهذه الرواية عبر الوقوف أمام أهم المحطات التاريخية التي عاشها المجتمع الجزائري و التي خلدتها أماكن بعينها « **أذهلتني مصادفة وجودي**

[1] - المصدر السابق– ص230
[2] - المصدر نفسه – ص276

دائما في الأماكن التي يطوقها التاريخ و التي يشهر ذاكرتها في وجهك عند كل منعطف .."سيدي فرج " اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر فهنا ربست سفنها الحربية ذات 5 يوليو من صيف 1830 »[1] إن هذه الأماكن التاريخية تحتفي ذاكرتها بأحداث تاريخية بارزة كانت حافزا مهما لإثارة العديد من التساؤلات ذلك أن تاريخ ثورة نوفمبر المجيدة وأحداثها لكتسيا هالة من القديس غطت على كثير من الخلافات السياسية و الأمنية التي وقعت بين المجاهدين و ألزمتهم الصمت دهرا « فوحده الزمن سيدك على الصواب عندما يفقد الآخرون صوابهم أما التاريخ ..فلا تتوقع في هذه الحالة أن يقول كلمته على عجل »[2] و بعكس بعض الروائيين الذين سايروا الظلم السياسي في ذات الفترة امتلكت الراوية جرأة كبيرة بتقيبها في ذاكرة بعض الأماكن التاريخية بحثا عن حقائق دفنت فيها فتوغلت في ذاكرة المكان تستنطقها لتكشف بعض التجاوزات التي حدثت في الماضي تقول مثلا عن فيلا المصيف التي استولى عليها زوجها الضابط كحال بعض رجال الثورة الذين استولوا على أملاك المعمرين الشاغرة « من الأرجح أن تكون هذه الفيلا هي إحدى هذه الأملاك التي يتناوب عليها الضباط كل صيف قبل أن يأتي من يحجزها نهائيا مستندا إلى نجومه الكثيرة أو إلى أكتافه العريضة وسيشتريها حسب قانون جديد بدينار رمزي مثير للعجب»[3] وتتساءل بطلتنا عن حقيقة سبب تأخر (بوضياف) في العودة لأرض الوطن و قد كان في بلد قريب و مجاور « أكان بين الوطن و المنفى مسافة ساعة فقط ؟ لماذا كان يلزمه إذن ثمانية وعشرون عاما ليقطعها »[4] من العجيب حقا أن تقطع المسافة بين الجزائر و المغرب خلال ثمانية و عشرين عاما إلا إذا كان الرجل مبعدا كل هذه المدة الطويلة عن بلده مرغما و لعله كان ينتظر زمنا

[1] - المصدر السابق – ص143
[2] - م ن – ص239
[3] - م ن– ص141
[4] - م ن – ص239

يسمح له فيه رفقاء السلاح بالأمس حكم الحاضر باختصار زمن العودة إلى ساعة واحدة وهو ما حدث بالفعل عام1992 .

وما يجب أن نشير إليه هنا أن زمن الأحداث المسرودة يتجاوز الزمن التاريخي إلى زمن داخلي هو زمن المبدع الذي هو زمن تاريخي منظور إليه برؤية ذاتية تتداخل فيها معطيات ثقافية وأيديولوجية خاصة بالكاتب الذي لا يجاهر بها صراحة وإنما تظهر بفعل القراءة والتأويل و يظل التمايز قائما بين الزمنين من وجهة نظر نقدية لأن» **التاريخي في الرواية احتمالي فني، والتاريخ خارج الرواية حقيقي موضوعي ومن ثَمَّ فالرواية لا تنوب عن التاريخ ولا ينوب التاريخ عن الرواية لأنهما حقلان مختلفان جمالي ومعرفي** »[1] وهذا الاختلاف يؤكد على أن توظيف التاريخ في الرواية الحديثة يضفي على النص الروائي جمالية فنية ما دام هذا النص قادرا على أن يثير في ذهن المتلقي تساؤلات تبعث على الدهشة و الاستغراب فيندمج دون وعي منه في فضاء الرواية ليتفاعل و ينفعل و يشارك في أحداثها كشاهد على الأقل .

3 - عـلاقة المكان بالحدث :

سعت الكاتبة في المقطع الأول إلى رسم حدث قصصي متمـرد علـى الخطيـة والنمطية التقليدية للأحداث التي سيرتها وفق معطى سردي متخيل إذ سرعان مـا تنزاح الكاتبة عن خط سردها الأول لتدخل في سرد أحداث سيرة ذاتيـة وهميـة إيهامية أخذت منها مجهودا لغويا فنيا كبيرا مكنها من بناء نصـها علـى أسـس إبداعية استلهمت جماليتها من التوظيف الجديد للغة على اعتبار أنها ذات إمكانات دلالية لا محدودة وهذا المفهوم التجريبي الجديد يولي عنايته لكل عناصر السـرد « **لأن الرؤيا الإبداعية أضحت لا تولي الاهتمام الكبير للحدث مجردا عن الهـم الفني العام** »[2] فالنص الروائي الجديد صار ينأى عن التعبير المباشر عن الأحداث

[1]- سمر روحي الفيصل – الرواية العربية البناء و الرؤيا –اتحاد الكتاب العرب – دمشق -2003 – ص55

[2] -عبد القادر بن سالم – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد - ص87

ليلامس جماليته الفنية عبر تفاعل كل العناصر الفنية مجتمعة في فضـاء روائـي مفتوح يمزج بين الوقائع التاريخية و الأحداث المتخيلة القابلة للتشكيل و للتأويـل لغويا والقابلة للقراءات المتعددة وهذا «ما يمكن تسميته بالتمويه الحدثي »[1] تسرد الراوية حادثة اغتيال الرئيس(محمد بوضياف) وتصف لنا مكان وقوعها بقولهـا : « كان أحدهم من المسؤولين عن أمنه يخرج إلى المنصـة مـن وراء الســتار الموجود على بعد خطوة من ظهره و يلقي قنبلة تمويهية .جعل دويها الحضور ينبطحون جميعهم أرضا ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف هكـذا مباشـرة أمام أعين المشاهدين ويغادر المنصة من الستار نفسه كنا في التاسع و العشرين من حزيران كانت الساعة تشير إلى الحادية عشـرة وســبع وعشـرين دقيقـة وكانت الجزائر ..تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها كان الجميع ينتظر ســيارة الإسعاف التي لم تأت وكان علم الجزائر قد أصبح مصادفة غطاء لرجـل ينـام أرضا جاء ليرفع رؤوسنا ..فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم »[2] يبدو أن الحادثة أثرت في الراوية بشكل واضح من خلال تدخل ذاتيتها في محاولة ربما للتأثير في القارئ عن طريق جعله يشارك البطلة في تصور المشهد لغويـا ثـم دفعـه لأن يتعاطف مع الشخصية المغتالة وهو ما نستشفه من انفعال و تفاعل الراويـة مـع هذا الحدث المأساوي بحيث « لم يعد هذا " الحدث " مفصولا عن البنيـة الفنيـة التي تسهم في الهرم الجمالي للخطاب القصصي بحيث غدا الحدث يتفاعل بشـكل انزياحي مع بقية العناصر الفنية التي تشكل فضاء النص »[3] إن حادثة الاغتيـال هنا عرضت ضمن بنية سردية مستحدثة تثير لدى القارئ العديد مـن التســاؤلات عن حقيقة هذا الحدث التاريخي الذي أقحمته الكاتبة في روايتها خاصة وأن الأديب يختلف عن المؤرخ في كتابته للأحداث الماضية فالروائي المبدع بإمكانه أن يسرد ما حدث وما لم يحدث كيف كان سيحدث لو حدث انطلاقا من حريته في تخيل ما يراه ممكنا وهذا غير متاح للمؤرخ المقيد بالشروط الموضوعية .

[1] - عبد المالك مرتاض – تحليل الخطاب السردي – ديوان المطبوعات الجامعية – 1995 - ص208
[2] - أحلام مستغانمي – الرواية - ص337
[3] عبد القادر بن سالم – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد - ص86

وفي ذات المقطع السابق نجد كيف أن اغتيال (بوضـ ـياف) كـ ـان اغتيـ ـالا لأحلام وطن كبير لسمه الجزائر بعد أن كانت قـ ـد استعادت أحلامها بعودته إليها لكن أيادي الغدر أردته قتيلا على أرض المنصة فتخضبت أحلامه وسـ ـط بركـ ـة دمه ولم يكن من سبيل لإخفاء المظـ ـر المروع على مسرح الجريمـ ـة إلا تغطيتـ ـه بالعلم الوطني وهو ما كان يتمنه مع بداية الثورة فناله بعد الاستقلال ومن المؤكـ ـد أن هذا الحدث المأساوي الكبير سينحت في ذاكرة هذا المكـ ـان وسـ ـيحتفظ بهـ ـذه الذكرى للتاريخ أو للحقيقة إذا سئل عنها يوما كما خلد قصر الباي حادثة المروحة وما أنتجته من أحداث تاريخية كبرى .

و إذا كانت الأحداث التي ذكرناها تحاكي واقعة تاريخية إلى حد ما فإن أحداثا أخرى ذكرت في الرواية أقرب ما تكون إلى الخيال وربما أقرب إلى الجنون فقبل دفن الصحفي "عبد الحق" حضرت البطلة إلى جنازته وفكَرت في أن تشتري لـ ـه علبة سجائر ليدخنها في قبره « **وحدي أيضا فكرت في أن أحضر له علبة سجائر لليلته الأولى بعد ذلك سيكون عليه أن يتوقف عن التدخين لا لأن التدخين يضـ ـر بالصحة و إنما لأنه لن يكون بإمكاني أن أزوده بالسجائر دائمـ ـا** »[1] وقـ ـد كـ ـان من الصعب شراء السجائر من قبل امرأة في مدينة ذكوريـ ـة كقسـ ـطينة و لكـ ـن البطلة تجرأت على فعل ذلك إذ تصرح بالقول :« **وجـ ـدت من الحماقة أن أتبـ ـرأ من تلك التهمة و اشرح له " البائع" أن علبة السجائر ليست لي .. وإنما لرجـ ـل سيدفن بعد قليل .. وسيحتاجها إذا أراد أن يكتب شيئا هذا المساء فأنا أتوقع أن لا يستطيع اليوم بالذات ..أن يمتنع عن الكتابة** »[2] إنه لإحساس غريب هذا الذي قاد البطلة إلى مثل هذا التفكير اللامعقول و التصرف الجنوني في منلسـ ـبة أليمـ ـة كهذه فمتى كان الأموات يدخنون؟ ولعل التبرير المنلسب لهذا السلوك أن الحـ ـزن والألم العميقين على موت (عبد الحق) أثرا في نفسيتها إلى حد كبير وانعكس ذلك

[1]- أحلام مستغانمي – الرواية - ص358
[2]- المصدر نفسه - ص 358

على رؤيتها للحقائق ويبقى الحدث الأجمل في هذا كله أن "عبد الحق" سيظل يمارس عادته في الكتابة وهو يدخن سيجارة كما كان يفعل دائما أثناء جلوسه في المقهى حيث شاهدته البطلة على عادته غير أنه هذه المرة سيكتب في مكان آخر اسمه القبر وسيحرص كثيرا في هذا المكان على كتابة شيء ما فليلته الأولى فيه تختلف عن الأخريات حتما .

إن الحدث الإبداعي هنا محض نفسي يصور حالة اللااستقرار داخل الذات وحالة اللاانسجام مع الحدث مما ولد رغبة فعل رافضة للتسليم به فعبد الحق الذي أريد لقلمه أن يصمت إلى الأبد سيواصل الكتابة في كل مكان حتى في قبره كتحد صارخ للذين اغتالوه كما أن البطلة ستظل في اتصال معه لمساندته على الصمود في عالم الصقيع وهذه الحالة « **التي تنزع من العقل شخوصه المطلقي لتسبغ عليه شطرا من حساسية القلب. فيتجاور العقل والقلب لتدبر الملاحظة، وما يرافقها من تحويلات رمزية، تفتح النص على فائض النص**»[1].

إن السارة تمارس نوعا من الهروب بالحدث بعيدا عن حدود الممكن لتفتح أمام هذا الحدث أفقا أرحب من التأويلات التي لا ترتبط بمظاهر الحياة العادية و إنما ترتقي أكثر في مستوى تفكير معمق يتم الوصول إليه عبر تأملات وجودية وتساؤلات فلسفية تقود في النهاية إلى تجاوز عالم الممكن بوساطة تعابير و تراكيب بإمكانها أن تضفي جمالية على العالم المتخيل الذي أبدعته اللغة وهي جمالية من شأنها أن تحدث الإدهاش و الإمتاع لدى القارئ كما في قولها: « **هو رجل الوقت سهوا حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس يأتي يدخل الكهرباء إلى هواليز نفسها يوقظ رغباتها المستترة يشعل كل شيء داخلها ..ويمضي فتجلس في المقعد المواجه لغيابه هناك. حيث جلس يوما مقابلا لدهشتها تستعيد به انبهارها الأول** »[2] إن ما يميز الأحداث في هذا المقطع هو غموضها وجنوحها عن الواقعية المادية نتيجة حدوثها في مكان داخلي ميتافيزيقي موريست فيه أحداث

[1]- حبيب مونسي - فلسفة المكان في الشعر العربي–ص116

[2] - أحلام مستغانمي –الرواية - ص 10

تخص المكان الخارجي فلا نكاد« **نظفر بشيء نتشبث به خارج النص ذاته وليس أمامنا إلا التركيبة اللغوية التي تنسج لنا واقعها الخاص الذي يعطل عمل المرجع الخارجي** »[1] إن ما تتحدث عنه السارة محض تجربة داخلية حدثت على مستوى الشعور في سياق حلمي متخيل حيث التبست الأحداث وغابت حدود المكان و الزمان وهذا ما تكشفه تلك المفردات الهلامية من قبيل «عتمة الحواس ، هالة نفسها ، هناك ، يوما» إنه عالم مستتر يمكن للذات أن تحقق فيه اللاممكن راهنا وواقعا فتثور الرغبات الخامدة و تشتعل المشاعر البارة في حالة اعتراف بالذي تريده أن يحدث ؛ وهذا يعني أن هذه الأحداث النلشئة أصلا عن تعابير لغوية تحيلنا إلى واقع نفسي بالأساس يعرض باعتباره قابلا للتحقق على مستوى الذات السارة أو أنه إمكانية متاحة أمام التأويل من بين عدة إمكانات تحتاج إلى إمعان في القراءة لفهم قصدية التعابير المنشأة.

و الملاحظ على الأفعال المضارعة « يأتي ، يدخل ، يوقظ ، يشعل ، يمضي» أنها أفعال دالة على حركة وقد وردت وفق تراتب و تكثيف حدثي يبدأ مـ ـع الفعل « يأتي » أي"الفاعل" مـ ـن مكان معين وينتهي مع الفعل « يمضي » أي"الفاعل" إلى مكان معين و يظهر أنه بتغيير الفعل يتغير الحدث و بتغير الحدث يتغير المكان وهـ ـذا يدفعنا إلى الاعتقاد « **وكأن تلازما بين والمكان و الحدث يفرض على الحركة التي تكون للمكان أن تكون للحدث** »[2] أما بقية الأفعال المذكورة بينهما « يدخل يوقظ ، يشعل » فتدل على إحداث تغييرات ايجابية داخل النفس لإخراجها من حالة السكون و الظلمة و إيقاظها مـ ـن حـ ـالة السبات التي تعيشها و التي لا سبيل للخروج أو الخلاص منها إلا إذا أضاءت عاطفة الحب كل الهالة المعتمة لتبعث نور الحياة من جديد في هذه النفس التي استسلمت بفعل الدهشة و الانبهار بهذا الرجل وممـا ينبغي الإشارة إليه في هذا الموضع أن تغير الأحداث يفرض تغير الأمكنة « **لأن تغيير الأحداث يفترض تعددية الأمكنة**

[1] - حبيب مونسي – شعرية المشهد في الإبداع الأدبي – دار الغرب للنشر والتوزيع - 2003– ص231
[2] - المرجع نفسه – ص210

واتساعها أو تقلصها حسـ ـب طبيعة موضوع الرواية لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية بل أن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها و في بيت واحد قد يقدم الراوي لقطات متعددة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة »[1] .

4 - علاقة المكان بالقارئ :

لم يعترف بالدور الحيوي الذي يلعبه القارئ في العملية الإبداعية إلا مع ظهور النظريات النقدية الحديثة التي أولت له و لفعل القراءة ككل أهمية قصوى لا تقل عن دور المبدع وعن قيمة العمل المنجز لأنه ـ أي القارئ ـ المستهدف بهذا الإنجاز الذي عليه أن يقرأه استنادا إلى ذوقه الفني ورؤيته الجمالية وإلى مستواه الثقافي كما عليه أن يفهمه بالنظر إلى قدرته على الاستجابة لتأثير فاعلية النص من جهة وإلى قدرته على التأويل من جهة أخرى وهي إمكانيات تتيح للقارئ فك شيفرات النص و رموزه وهذا يعني أن عليه أن يقوم بعملية هدم و تفكيك لبنى النص الداخلية ثم إعادة بناء دلالاتها من جديد وبهذا الدور الفاعل في عملية إنتاج النص ارتقى الأخير من مستوى المتلقي أو المستهلك للنص بدوره السلبي الهامشي إلى مستوى القارئ ذي الدور الايجابي والأساسي بحيث عد هذا القارئ أخيرا طرفا ثالثا في نظرية القراءة باعتباره مشاركا في عملية الإبداع و ليس مجرد مستهلك لها بمعنى أنه أصبح متورطا قرائيا مع النص و لن يكون سهلا عليه بعدها التنصل من هذا الاندماج الحاصل بينهما .

إن أغلب النظريات النقدية المعاصرة صارت تتفق على أهمية علاقة الاتصال الثلاثية التي تجمع بين« المؤلف و النص و القارئ » وقد تركزت جهود بعض النقاد على فاعلية القارئ ودوره في معادلة الإبداع وبهذه الرؤية النقدية المستحدثة برزت للعلن نظريات تمجد فعل تلقي النص بوساطة القراءة التي تمثل جسر التواصل بين النص والقارئ وبذلك ارتقى هذا الأخير إلى مستوى المؤلف المبدع

[1]- حميد لحميداني – بنية النص السردي – ص36

أو على حسابه إلى درجات أعلى كونه يمارس نشاطه داخل النص لينجز إبداعاً جديداً عن طريق تأويلات لا حدود لها ليصبح النص بحسب تنوع القراء وتعدد أفهامهم نصوصا متمايزة متجددة، كما أن القارئ حين يطلع على النص من منظور مكاني فإنه لا يقف عند المظهر الجغرافي الذي يراه في العادة وإنما يحاول أن يقرأ المكان عبر خاصية التأويل التي تمكنه من تفسير كل ما هو مضمر ومجرد داخل النص وهو ما يجعل المكان يتصف نسبيا بالانفتاح والاتساع لأنه مرتبط بفعل التخييل « **وتكون ممارسة القراءة وفقا لهذا التصور تنقلا حرا في فضاء النص وإسقاطا للجانب الذاتي في هذا الفضاء النصي والقارئ لهذا النص يضطلع بتمييع حدوده ليحقق نقدا فاعلا يجتاح القراءة المغلقة له فيضيف و/أو يحذف**»[1]

و بهذا النوع من القراءة يجد المتلقي نفسه يتفاعل مع النص على مستوى اللاشعور وهذا ما يدفعه إلى إعادة التعاطي مع المكان في الرواية بوصفه عالما يتجاوز المادي إلى اللامادي فتنشأ في أعماقه الإشارات التي يريد السارد أن يضفيها على المكان ولا شك في أن تلقي هذه الإشارات الصادرة عن المكان يكون بقراءتها أولا ثم محاولة تأويل دلالاتها ثانيا وهذا من شأنه أن يسهم في فهم النص بشكل مختلف مادام قد تم تلقيه بشكل مختلف أيضا و إذا وصل القارئ إلى هذه المرحلة من فهم النص فإنه سيجد نفسه بلا شك معايشا لشعور المبدع ومتمثلاً لتجربته وبالتالي سيجد أن تأثيرا ما طرأ عليه مما سيغني تجربته الجديدة التي سيضطر معها إلى الخروج من حياديته إزاء النص المقروء كل ذلك تحت تأثير لحظات الإدهاش التي تولدها اللغة بسبب ما في ألفاظها من شحنات ذات أبعاد فنية أو لغوية أو نفسية تمكن القارئ من الوقوف أمام جمالها الفني وهذا أمـ ـر يرتبط إلى حد كبير بذوق القارئ وثقافته وظروف تلقيه للنص حتى إذا ما انفعل هذا القـ ـارئ مع النص فهذا يعني أنـ ـه وصل إلى مرحلة مشاركة المبدع في تجربته في إطار تخييلي يمكنه أن يحقق التواصل بصورة حميمة أكثر ذلك أن القارئ حين يستقبل إيماءات وإشارات النص فإنه يفتح وبشكل تلقائي مجال بناء التخيل

[1]- حسن ناظم – مفاهيم الشعرية – ص39

والتشارك الشعـ ـوري عبر استدعاء صور حسية أو معنوية كانت موجـ ـودة فقط في ذهن المبدع وانتقلت إليه بطريقة جمالية ذلك أن« **جمالية التلقي وضعت القارئ في مركز مهم للقيام بتأويل النص الأدبي و سندت إليه لكتشاف المعنى المتجدد عبر التاريخ كما أن دور القراءة هو لكتشاف البنيات الشعرية في النص و تحقيق استجابة لها في آن واحد** »[1].

وهكذا أصبح بالإمكان القول أن الرواية الجديدة في صيغتها التجريبية لم تعد ذلك النص الذي يقرأ لوظيفة الإمتاع الذي يسبق أو يسبب النوم بل على العكس من ذلك فهي قد تمنع عنه النوم حين ينصهر مع أحداثها وشخصياتها و يتواجد في أمكنتها أي حين يملأ كل فضاءاتها وهذا يعني أن الرواية الجديدة تقرأ بحثا عما فيها من أثر جمالي مدهش بإمكانه أن يخلق فضاء تخييليا يعيش فيه القارئ ويضيف إليه من وعيه وثقافته لذلك «**تعتبر الجمالية خالصة لا تخدم غرضا تعليميا أو أخلاقيا أو اجتماعيا و إنما الغاية منها الإدهاش** »[2].

وكي لا ننساق طويلا خلف الجانب التنظيري فإننا سنركز دراستنا أكثر على الجنب التطبيقي ففي الرواية التي بين أيدينا التي يظهر أن من أبرز أبطالها قارئ بارع تقمص شخصية أحد الأبطال السابقين و الذي كان قد ذكر في رواية سابقة لنجد أن هـ ـذا القارئ البطل يسهم في جل أحداث الرواية و يتواجد في كثـ ـير من الأماكن بل انه أكثر من ذلك يقع في حب السارة التي تبادله نفس العاطفة فكل ما ذكرناه سابقا من مغامرات عشقية بين البطلة و الرجل الغريب الذي لا اسم له كانت تخص هذا القارئ الذي استطاع أن يقرأ الرواية السابقة للسارة قراءة جيدة مكنته من أن يتعرف على شخصيتها جيدا فسهل عليه مراوغتها رغم أنه شخصية لم توجد إلا في خيالها و يقدم نفسه لها بقوله« **كنت تبحثين عن رجل خارج من كتبك خلقته أنت على قياسك و لكن أليس الأجمل أن أكون أنا الرجل**

[1] - المرجع السابق– ص135

[2] -رمضان كريب -فلسفة الجمال في النقد الأدبي – ص64 ينظر مجلة الفكر العربي عدد25 -1982 ص38

الداخل إلى هذا الكتاب..و لست الخارج منه ؟»[1] هذا القول يدفع السارد إلى أن تتذكر شخصية (خالد بن طوبال) ذلك الكائن الحبري الذي خلقته منذ عدة سنوات وقلم هذا القارئ بلستعارة لسمه ليوقع به مقالاته الصحفية فتقول عنه :« **هـذا الكائن أعرفه عن ظهر قلب فقد عشت معه أربع مائة صفحة وما يقارب الأربع سنوات ثم افترقنا انتهى عمره مع آخـر سطر و بـدأ عمري دونه منذ ذلك الحين »**[2] لقد لحقت الكاتبة بالقارئ فلم تكتف بجعله قارئا لنصها بل أسندت له دور البطل في روايتها ليخوض معها تجربة كتابة أو قصة حب أو هما معا وهذا ما يفتح الباب ولسعا أمام البعد الإيهامي و الرمزي وحتى السحري مما قد يمنح القارئ لذة فنية بجعل لشتهاء النص المقروء فيكسبه ذلك الخبرة المعرفية والمتعة الجمالية للنص عند تلقيه فإذا كان المبدع يماوس إغراء و تحايلا ضد القارئ فلما لا يكون بمقدور القارئ هو الآخر أن يقوم بإغواء وخداع الكاتب كما حدث في هذه الرواية« **وإذا كان من المعقول أن تحب كاتبا حتى تتوهم أنك بطل من أبطاله فأين العجب في أن يحب كاتب بطلا من أبطاله حتى يتوهم بدوره أنه موجـود في الحياة وأنه حتما سيلتقي به يوما فـي مقهـى و يتبادلان كثيرا من الأخبار و الذكـريات »**[3] لقد تساوى المبدع و القارئ في القدرة على الإبداع فلكل منهما طريقته في التحايل على النص بهدف تطويع معانيه وفي محاولة التطبيع مع الطرف الآخر فلا عجب إذا أن نجد السارد في هذه الرواية تطلب مشاركة القارئ و تحثه على الحضور الفاعل لأنه شريك حقيقي في العمل الإبداعي الذي لا يمكن أن يوجد بدونه لأن « **مشاركة القارئ في متعة الخلق هي دلالة الخلق**»[4] لذلك فقد حرصت الكاتبة أثناء الوصف على جعل المكان يبدو أكثر قربا من القارئ حتى لكأنه يعرفه من قبل نظرا لما يشعر به في داخله من ألفة لهذا المكان و ليست تلك إلا مشاعر تسربت إلى نفس وعقل المتلقي أثناء القراءة من خلال

---

[1]- أحلام مستغانمي – الرواية - ص 296
[2] - م ن – ص274
[3] - م ن – ص310
[4] غاستون باشلير – جماليات المكان ـــ ص25

ربطه أو دمجه بين مكانين شبيهين لبعضهما لكنهما غير متطابقين أحدهما واقعي يعرفه القارئ و الثاني يتعرف عليه عند قراءة النص فمدينة قسطينة التي يعرفها الكثيرون ويعدونها من كبريات مدن الجزائر ليست هي نفسها حين يقرأون هذه الرواية فقسطينة المقروءة إن شئنا قد رسمت بمزاج الكاتبة الذي يفر من هذه المدينة أو هكـذا تقدمها اللـغة على الأقل وكذلك الجزائر الوطـن قد صورت في الرواية وفق مشاعر الكاتبة التي تعاتب هذا الوطن على تقصيره و خذلانه لأبنائه ثم ذلك البحر الذي غادر مكانه ليتمتع بجسد البطلة بعد أن افتتن به .

إن القلبات النفسية المتمثلة في المزاج النافر و المشاعر المعاتبة و الافتتان بالجسد هي أحاسيس سرعان ما ستنتقل أثناء القراءة لتستقر في وجدان القارئ داخل لاوعيه تحديدا حيث ستنعكس في طريقة تجاوبه مع المكان فكل الأمكنة التي ذكرناها لم تعد بهذه الصورة محايدة ذلك أنها تمارس تأثيرا على القارئ الذي سيتصدى لهـذا التأثير عبر قدرته على التأويـل الحـر لصورة المكان و أشيائه ومن ثم سيضفي القارئ على النص تفسيراته الذاتية الخاضعة لانفعالاته العاطفية و توجهاته العقلية التي تجعل رؤيته للمكان عند الانتهاء من قراءة النص رؤية متحررة من تبعيتها للكاتب أو حتى للنص« **إن القارئ لا يستهلك النص فحسب و إنما يشارك بقواه العقلية و الوجدانية في صناعة النص و إنتاجه كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يحكم توجهات العاطفة وتكون العاطفة التوجه الانفعالي المقنن وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي** »[1] لقد استطاعت الكاتبة أن تجعل القارئ فاعلا أساسيا و نشطا في روايتها فهو لم يعد يكتف بالقراءة كما في كثير من الروايات بل صار يتشارك مع الكاتبة في إبداع نص جميـل و تأتى له ذلك بعـد أن أحسن قراءة نصوصها السابقة و لعلـها دعوة من المبدعة إلى القارئ ليكون فاعلا حقيقيا في إعادة بناء أو إنتاج النص لتنشأ علاقة تبادلية تأثيرية بين القارئ و النص و مبدعه « **إن مشاركة القارئ في تجلية خصائص المكان، لا يكون من خلال التلقي الساذج السلبي، وإنما**

[1]- حسن ناظم – مفاهيم الشعرية – ص139

المشاركة بانفعال في المنبهات التي يزرعها الشاعر «أو المبدع » في نصه فإنها تعمل على صعيدين في آن واحد: صعيد إحداث الصدمة الانفعالية حين لقاء المتلقي بلغة النص، وصعيد فتح سبل الصور الوجدانية المنثالة عن طريق التخييل، حين التوغل داخل تعتيم الصياغة الأسلوبية »[1].

وأخيرا فإن دراسة المكان في الرواية تفتح بلا شك آفاقا واسعة و خصبة يتأكد معها الـدور الحيوي للمكان الفني في أي عمل روائي وهـو ما يمكن الباحث من الإبحار بعيدا في محيط المعرفة القدية كما يتمكن القارئ بدوره من تحقيق المتعة الفنية التي هي جوهر العمل الأدبي برمته .

[1] - حبيب مونسي – فلسفة المكان – ص116

الخ . . . اتمة

إن جملة النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا هذا، لا تعد قطعية ولا نهائية وإنما نعتبرها صحيحة إلى الحد الذي يجعلنا نطمئن إليها، بعد أن تدعمت بحجج نعتقد أنها مقنعة ، ذلك أنه من الصعب أن يجزم الإنسان بصحة النتائج التي توصل إليها خصوصا إذا كان بحثه في ميداني الأدب والنقد لأنها ستكون بلا شك محل تساؤلات جديدة قد تفتح الباب أمام رحلة بحث أخرى ، مما يجعل أفقها يظل مفتوحا دائما على رياح التغير والتجدد وغلقها بالمقابل يعني الركود و الجمود.

وخلاصة النتائج نجملها في النقاط التالية :

1. استحالة مسايرة القارئ للمبدع في تخيله لمجريات الرواية في اللامكان ، وهو ما يتطلب من المبدع تحديدا لهذا المكان برسم معالمه التي لا تتطابق بالضرورة ومثيلها في الواقع ، وهذا يؤكد أن المكان المتخيل أو حتى الواقعي بات يشكل عنصرا ضروريا في بناء الرواية الجديدة .

2. أن المكان المغلق في الرواية لم يكن رديفا للسجن والتعاسة ، ذلك أن الأنثى تجد فيه مساحة أوسع من الحرية حيث يتيح لها إمكانية البوح بمشاعرها المكبوتة و الاستجابة لرغباتها المقموعة لذلك وجدنا أن الاهتمامات الخاصة بالعالم الأنثوي ألقت بظلالها على مجمل أحداث و أماكن الرواية وهذا يدعم ويثبت القول بأن البيت رغم إغلاقه و ضيقه ، يظل هو المكان المحبوب و المفضل عند الأنثى .

3. يبرز الدور الكبير للغة في تصوير المكان و رسم جماليته ، بفضل طاقتها التخييلية و قدراتها الانزياحية و الرمزية ، التي تبثَ في المكان حياة تصيره كائنا حيا يأنس الإنسان إليه ويأنس به ، وهو الأمر الذي لم تنتبه لخطورته الروايات التقليدية التي بقي فيها المكان جامدا فاقدا لنبض الحياة أما عند أحلام مستغانمي فقد نالت اللغة الاهتمام الأكبر و حظيت بالعناية الأوفر ، وقد تجلى ذلك في لغة رواياتها التي تحلت بزينة الشعر ومما يلفت الانتباه في هذا كله أن أحلام مستغانمي كروائية لم تستطع التخلص من ماضيها الشعري الذي علشته في مطلع تجربتها الأدبية ، حتى في ظل انقطاعها عن حمل القلم لسنوات طويلة فقد ظهرت في رواياتها مقطوعات شعرية ،

تفيض منها مشاعر متدفقة غمرت أمكنة الرواية فمنحتها نبض الحياة وهو ما اتضح في أنسنتها للمكان.

4. حظي الجسد بحضور بارز في الرواية ،وقد مثل لغة خاصة تختصر الكثير من الكلمات التي تود اللغة قولها ، وتجدر الإشارة هنا أن هـذا الجسد ابتعد كثيرا عن وصف المشاهد الجنسية المغرقة في ذكر التفاصيل ، فحتى في قمة الاحتضان الجسدي بين البطلة والبطل ظلت المشاعر الرومانسية مسيطرة تماما على الوضع العشقي وهـو ما يجعل هذا الجسد في هذه الرواية يعد مكانا ذا بعد تخييلي و رمـزي زاد من جماليتها .

5. بين المكان والفضاء علاقة تلازم ، فالفضاء يتشكل من مجموع الأمكنة المذكورة في الرواية والتي تنبض بالحياة بفعل اختراق الشخصيات لها، وهذا يزيل إلى حد ما ذلك الإشكال الذي استمر طويلا حول حدود العلاقة بينهما التي وصفت بالترادف .

6. يشعر الإنسان عند تبدل المكان بالاغتراب يفوق ذلك الاغتراب الناتج عن تغير الزمن ؛ ذلك أن سرعة تكيف الإنسان مع الزمن المتغير تفوق سرعة تكيفه عند تغيير مكانه المحبب ، وهـذا يؤكد مدى قوة تأثير المكان في الإنسان .

إن هذه الدراسة كما نتائجها أيضا لا تمثل سوى اجتهاد باحث مبتدئ لم يحسن الوقوف بعد فضلا عن المشي في طريق البحث ، ومع ذلك يكفينا شرفا أننا حاولنا واجتهدنا و صبرنا للوصـول بالبحث إلى هـذه الخاتمة التي لا تخلو مـن الزلل والهفوات التي سعينا بحرص شديد إلى أن يخلو بحثنا منها فإن لم نستطع فبالقليل منها ، فإن وجدت بعد هذا أخطاء فذاك شأن البشر جميعا و يبقى الكمال لله وحده.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكـريم.

قائمـة المصـادر :

1. ابن منظور . لسان العرب . دار صادر . بيروت. لبنان . المجلد13 . ط1 -1990.
2. أحلام مستغانمي – رواية فوضى الحواس – دار الآداب – بيروت – لبنان –ط 16 -2007.
3. أحمد رضا. معجم متن اللغة . دار مكتبة الحياة . بيروت . لبنان . المجلد 5 - 1960 .
4. ديوان امرئ القيس –شرح و تقديم صلاح الدين الهواري – دار ومكتبة الهلال –بيروت – لبنان –ط 1 - 2004.
5. ديوان جميل بثينة -شرح وتقديم عبد المجيد زراقط – دار ومكتبة الهلال – الطبعة الأخيرة 2001 .
6. تازفيطان تودوروف -الشعرية –ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة – دار طوبقال للنشر – المغرب -ط2 -1990
7. .غلستون باشلار . جماليات المكان . ترجمة غالب هلسا .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع . بيروت . لبنان .ط2 . 1984

قائمـة المراجـع :

8.إبراهيم رماني. المدينة في الشعر العربي الجزائري . رسالة دكتوراة . جامعة الجزائر.1992.
9.أدونيس – الثابت و المتحول صدمة الحداثة – دار -بيروت – لبنان -1997.
10 . أوريدة عبود– المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة – دار الأمل –للطباعة و النشر- .2009.

11. بشير بويجرة محمد – بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970 - 1986) - منشورات دار الأديب –وهران -2008.

12. بوشوشة بن جمعة – التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي – المطبعة المغاربية - تونس -ط1 - 2003.

13 . بوشوشة بن جمعة – الروائية النسائية المغاربية – مؤسسة سعيدان للطباعة و النشر –سوسة – تونس – 1996.

14 . جعفر ياوش – الأدب الجزائري الجديد التجربة والآمال – مركز البحث في الانتربولوجيا الاجتماعية و الثقافية - وهران -2007.

15. جابر عصفور – زمن الرواية – دار المدى للثقافة و النشر –سوريا –ط1 – 1999

16. الداية فايز – جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي – دار الفكر المعاصر – بيروت – لبنان –ط2 -1990.

17. حبيب مونسي – شعرية المشهد في الإبداع الأدبي – دار الغرب للنشر والتوزيع – 2003.

18. حبيب مونسي - فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2001.

19. حسن بحراوي –بنية الشكل الروائي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء - بيروت – 1990.

20. حسن نظم – مفاهيم الشعرية .دراسة مقارنة في الأصول و المنهج –المركز الثقافي العربي –بيروت - لبنان – 1994.

21. حسن نجمي –شعرية الفضاء .المتخيل و الهوية في الرواية العربية –المركز الثقافي العربي –الدر البيضاء –المغرب – 2000.

22. حسين خمري – فضاء المتخيل مقاربات في الرواية – منشورات الاختلاف –ط1 – 2002.

23. حميد لحميداني .بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي .المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء. المغرب .ط 3- 2000.

24. رابح بوحوش – اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري – دار العلوم للنشر و التوزيع – عنابة -2006.

25.الربيعي بن سلامة – تطور البناء الفني في القصيدة العربية – دار الهدى - 2006.

26. طاهر عبد مسلم – عقرية الصورة و المكان – دار الشروق – عمان - الأردن –ط1 -2002.

27. فتحية كحلوش . بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري . مؤسسة الانتشار العربي . بيروت . لبنان . 2008.

28. قادة عقاق – دلالة المدينة في الخطاب الشعري الجزائري – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2001.

29. كمال أبو ديب – في الشعرية – مؤسسة الأبحاث العربيةش .م .م – بيروت – لبنان –ط 1 – 1987 .

30. محمد ناصر – الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية (1925-1975) – دار الغرب الإسلامي – بيروت – لبنان -1985.

31. مفدي زكرياء – اللهب المقدس –الشركة الوطنية للنشر و التوزيع – 1983.

32. نوارة ولد أحمد –شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس –دار الأمل - 2008.

33. سعد الدين كليب – وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية – اتحاد الكتاب العرب – دمشق -1997.

34. سعيد بنكراد - السرد الروائي و تجربة المعنى –المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب –ط1 -2008.

35. سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير –المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب ط4 -2005

36. سمر روحي الفيصل – الرواية العربية البناء و الرؤيا –اتحاد الكتاب العرب – دمشق -2003.

37. سمر روحي الفيصل – بناء الرواية العربية السورية – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1995.

38. سيد قطب – التصوير الفني في القرآن الكريم – دار الشروق . مصر ط (دت).

39. سيزا قاسم – بناء الرؤية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة – مصر – 1985.

40. عبد الحميد هيمة – علامات في الإبداع الجزائري – رابطة أهل القلم – ط2 -2006 .

41.عبد القادر بن سالم – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد – دار القصبة للنشر – 2009.

42. عبدالله الركيبي – تطور النثر الجزائري - الدار العربية للكتاب – ليبيا – 1978.

43. عبدالله الغذامي – الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر –ط4 -1998.

44. عبد المالك مرتاض – ألف ليلة و ليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد – ديوان المطبوعات الجامعية – 1993.

45. عبد المالك مرتاض – القصة الجزائرية المعاصرة – المؤسسة الوطنية للكتاب – 1990.

46. عبد المالك مرتاض – تحليل الخطاب السردي – ديوان المطبوعات الجامعية – 1995.

47. عبد المالك مرتاض - نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد مجلة المعرفة -المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب – الكويت -.1999

48. عبد المالك مرتاض – نظرية النص الأدبي – دار هومة –الجزائر- 2007.

49. علاق سقوقة –المتخيل و السلطة – رابطة كتاب الاختلاف – ط1- 2000.

50. عمر بن قينة – في الأدب الجزائري الحديث – ديوان المطبوعات الجامعية –ط2- 2009 .

51. صالح مفقودة – نصوص و أسئلة دراسات في الأدب الجزائري – اتحاد الكتاب الجزائريين -ط1 -2002.

52. صلاح فضل – مناهج النقد المعاصر- دار الآفاق العربية – القاهرة – مصر –ط1 – 1997.

53.شوقي ضيف - تاريخ الأدب العربي .العصر الإسلامي – دار المعرف – مصر –ط 6 -1975.

54. . خالد حسين حسين –الفضاء الروائي و العلاقات النصية – مجلة المعرفة – وزارة الثقافة – دمشق – العدد 449 - 2001.

قائمة المجلات :

55. أحمد طالب ، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية ، مقال نشر في مجلة الأثر، جامعة ورقلة ، العدد4 ماي ، 2005.
56. الأخضر بن السايح ؛ الرواية النسائية المغاربية و الكتابة بشروط الجسد مقال نشر في مجلة الخطاب ، جامعة تيزي وزو، العدد 4 ، جانفي، 2009.
57. علي خذري ، شعرية الانتماء دراسة في أغنيات النخيل لمحمد ناصر – مقال نشر في مجلة الأثر ، جامعة ورقلة ، العدد 4 ماي ، 2005.
58. رمضان كريب - فلسفة الجمال في النقد الأدبي – ص64 ينظر مجلة الفكر العربي عدد25 -1982 .

المراجع الأجنبية :

59.Abrahame a.moles.et elizabet rhomer .lapsychologie de l espace.paris.gesterman.1978