تمهيد:

إذا كان الواقع حصيلة الوجود الإنساني بأطره المكانية، و التاريخية و الاقتصادية، والسياسية والثقافية التي تشكل في مجموعها ما نطلق عليه مصطلح "الاجتماعي"، «فإن الرواية شأنها شأن سائر الأشكال التعبيرية و الفنية، من تخييلية أو غير تخييلية لا تعدو كونها نمطاً ثقافياً يشكل وحدة رئيسية من وحدات المخيال الاجتماعي، و بالتالي فهو يشكل عنصراً من عناصر الواقع. بهذا المعنى يغدو الاجتماعي، أو الواقع محفوراً في الرواية» ([1]).

إن ارتباط تحولات الرواية بتحولات الواقع، هو ما ينفي عن الرواية العربية طابعها التصويري الانعكاسي للواقع، و هو ما صعب من لغة الرواية، لأن اللغة لم تعد مجرد تراكيب ومعان معجمية، فقد غدت هذه اللغة عصية على فقه اللغة، «و اللغة في البنيوية هي الأساس الفاعل، و هي نظام دلالي و وسيلة للتواصل و المعرفة، و تنظر البنيوية إلى النصوص على أنها أنظمة مغلقة، أو منتهية حتى يتمكن القارئ من معالجتها بشكل منظم، و لذلك يرفض أصحاب هذا المنهج حضور العالم الخارجي في النص. فكل ما في النص من أيديولوجيا أو صور أو مشاهد أو أحداث أو شخصيات أو سواها هي نصية تنتمي إلى المتخيل»([2])، لأننا من خلال النص نخلق في عوالم الخيال و فضاءاته الشاسعة، و نطير في الأجواء. و «نحن حين نمسك بالنص فذلك لتحقيق هذه المتعة: متعة التحليق في العوالم المتخيلة، و النص الجيد هو الذي يوفر لنا أكبر قدر من التحليق نعود معه محملين بفوائد لا حصر من تلك العوالم التي "طرنا" إليها» ([3])، و قد اكتسبت الرواية هويتها من المعاني التي شيدتها، إلا أنها -أي الرواية- تعاني من تحديات العوالم الوهمية التي ينتجها طغيان الصورة في مرحلة النمو التكنولوجي أين طغت مرحلة الإنتاج الإلكتروني.

و بعد هذا التمهيد النظري نشرع في تحديد المفهومات التالية:

- الاستراتيجية.
- الوجودية.
- الخيال و المتخيّل.

---

[1] – رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع و المتخيّل، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2008، ص: 72.

[2] – خليل الموسى، جماليات الشعرية، م، س، ص: 252.

[3] – سعيد يقطين، النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية، م، س، ص: 32.

1- **مفهوم الاستراتيجية:** إن مصطلح الاستراتيجية في الحقيقة، مصطلح عسكري؛ و هو علم وفن ينصرفان إلى الخطط التي تعالج الصراع، و غالباً ما ترتبط الاستراتيجية بالأهداف البعيدة المدى، وكما تتعلق بالخطط ذات الأهمية، و صار هذا المصطلح يطلق على المواقع و الأهداف، ومعناها «لا يعني الخطة الرئيسية أو المهمة، و إنما صار يعني الأهمية القصوى للشيء أو الهدف»([1]). و قد استعملنا هذا المصطلح «بعد أن أصبح عاطلاً لا يشتغل في حقله الرئيسي» ([2]) و للاستراتيجية «جانبان: جانب عقلي ذهني، يتعلق بالخطط الذهنية، و هذا هو الأساس، و جانب مادي إجرائي متحقق يتعلق بتنفيذ بعض أجزاء تلك الخطط، أما بعضها الآخر، و أخص التفاصيل الجزئية غير المهمة، فترتبط بـ (التكتيك)، و هذان المعنيان متحققان في اللغة العربية الفصيحة المعاصرة، إضافة إلى المعنى الثالث الذي ذكر آنفاً، و هو وصف شيء ما بالأهمية القصوى»([3])، إلا أنها عند "فالح العجمي" تعني «(الإمكانات)»([4]).

2- **مفهوم الوجودية:** في الإنجليزية المعاصرة تراوح existential بين معنى قديم، و مجموعة معان جديدة نسبياً مستمدة من الوجودية existentialism الفلسفي. كانت existence في الإنجليزية منذ القرن الرابع عشر؛ أي حالة وجود.

إن العلاقة غير واضحة بين existence وجود، و الكلمة التي في ظاهرها تبدو بديلة essence جوهر، ماهية، و قد توجه معنى هذا المصطلح إلى معنى كيان أساسي، أو مطلق أو نحو الحقيقة التي تكمن خلف المظاهر، و أصبح هذا أساس التعارض مع وجود existence التي ركزت على الكينونة الواضحة و المدركة و الفعلية.

و في القرن العشرين تأثر المصطلح الألماني Existenzphilosophie الذي يترجم إلى وجودية existentialism و هو مصطلح فرنسي جاء بعد سنة 1945.

أما مع "كريكجارد" فقد ذهب إلى أن "الوجود" هو خاصية بشرية في التمييز لها عن الأشياء الأخرى([5]).

---

[1] – جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص (دراسة لسانية نصية)، النادي الأدبي بالرياض، و المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2009، ص: 173.

[2] – حسن نجمي، شعرية الفضاء، م، س، ص: 31.

[3] – جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، م، س، ص: 174.

[4] – المرجع نفسه، ص: 175.

[5] – ينظر ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح، م، س، ص: 129.

و منه نلاحظ أن كلمة existence "وجود" تتعارض مع essence "جوهر"، « حيث يزال متطلباً تعريف essence "جوهر" كشيء أساسي و حقيقي يكون ذلك مستمداً من صفات الوجود؛ أي من الكائن الفعلي. أحد استعمالات هذا العكس أو القلب هو نقد المثالية والميتافيزيقية: "الوجود يسبق الجوهر" (existence precedes essence): الحياة الفعلية هي الأساس»([1]). و عليه فإن الوجود يعني تحمل الفرد مسؤولياته دونما يقين محتمل لأية نتيجة معروفة حسب مخطط مدروس، و أن كشف الوجود كيفما كان يكون عبر «اللغة؛ أي في النطق و الكلام و الكتابة. ذلك أن اللغة هي التي تتحمل عبء الوجود ورهان الحقيقة و الحضور و المعنى، فلا رهان خارجها» ([2])، و معنى ذلك أن هذا النص يرى بأن اللغة بديلة بين الوجود و العدم، لأن اللغة هي التي تبين لنا -من خلال الكلام، و النطق، و الكتابة- وجود الإنسان من عدمه.

و يمكن أن تعني الطبيعة الوجودية، الحياة في المدينة الحديثة، الحياة اليومية المشاهدة مباشرة لسكان مدينة حديثة دونما افتراض مسبق بخصائصها الضرورية الجوهرية، أو حياة سكان المدينة الغربية فاقدة المعنى و المستلبة، و المشحونة بالتهديد و القلق و الفرص غير المتوقعة، أو الحالة العبثية للمدينة كنظام اجتماعي بما فيها من حالات متأصلة و جوهرية، «و بوجه عام فإن أي كلام عن المعنى و من ثمة عن الحضور و الحقيقة - سواء على المستوى الفيزيقي أو الميتافيزيقي للإنسان- لن ينكشف بحال إلا في اللغة، ذلك أنه ما من سبيل آخر و ما من شيء آخر يخص نفسه بهذه الكيفية في التكشف إلا الأدب: لغة الأدب؛ النفق السري و المعتم عليه مع أنه الذي فيه ينكشف حَدُّ الإنسان».([3])

3- **الخيال و المتخيّل**:

لكلمة fiction معنى مزدوج، كنوع من التخيّل الأدبي IMIAGINATIVE LITERATURE، و نوع من الاختراع المحض. المعنيان حاضران في الإنجليزية منذ القرن الرابع عشر، لكن المصطلح أخذ بعد ذلك أشكالاً متعددة، حيث ربط "كاكستون" الخيال بالخداع، و استعمله بمعنى أعمال متخيّلة، ثم خيال شعري، و خيال رياضي. أما في الاستعمال الأدبي فقد تطلب وجود بديل لاحق و هو تخيّلي و منه تخيّل درامي، و قد صار هذا التعبير مرادفاً للروايات، و منها أصبح لكلمة novel

---

1 – ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح، م، س، ص: 130.

2 – حسام نايل، أرشيف النص (درس في البصيرة الضالة)، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط1، 2006، ص: 28.

3 – المرجع نفسه، ص: 32.

التي هي الآن شبه مرادف لتخيّل fiction تاريخها الخاص([1]).

الخيال ملَكة نفسية و قوة باطنية تعيد إنتاج المعطيات الإدراكية السابقة. إنه يمثل متنفساً للذات الإنسانية، يشبع بها الإنسان أحلامه و رغباته، و يقاوم من خلالها مشاعر الحرمان التي يقاسيها. أما المتخيّل فمعطى مادي يدل على الخيال، و يكون شاهداً عليه، أو إنه صورة الخيال التي تتحول من مستواها الذهني المجرد إلى قالب تمثيلي و مظهر إيحائي ملموس.

أما نظرية المحاكاة Mimétisme فقد هاجمت الخيال، و اتهمته بالقصور و الفوضى والانحلال الخلقي و الفني، و هو ما نجده عند "جون دريدن" الذي وصف الخيال بأنه «تلك الملكة الفوضوية التي لا تراعي قانوناً، و هي أم الجنون و الأحلام و الأوهام و الحمى، و نادى معظم الفلاسفة والنقاد في العصر الكلاسيكي بضرورة أن يخضع الخيال لسلطان العقل خضوعاً تاماً، و كان العقل يعني عندهم، الانضباط و حارس الخلق الاجتماعي السليم، في حين كان الخيال يعني الفوضى والتحلل، كما كان يعني الدعوة إلى الحرية و الانطلاق بلا حدود في الشكل والمضمون»([2])، ولذلك طالب النقاد الأدباء بنهج الطرق القديمة أثناء الكتابة، و الغاية من ذلك هو محاكاة القدماء. و هي القضية نفسها التي دفعت الدكتور خليل الموسى إلى التفريق بين الخيال و التوهم باعتبار هذا الأخير يرتبط بالعقل، حيث ذهب إلى أن الخيال يعمل داخل بنية العمل الفني بواسطة قوته الصاهرة. أما العقل فيعمل خارج بنية العمل الفني بواسطة التجميع و التلفيق و الوصل، و منها يعمل الخيال على صهر الأجزاء المتفرقة، و توحيد الثنائيات الضدية وفق قانون الشكل العضوي، أما التوهم فيتوقف عمله عند الربط و الوصل بين الأجزاء المتفرقة وفق قانون تداعي المعاني، و منه يعمل الخيال على تحويل المادة إلى جسم حي من خلال العاطفة الصاهرة، و يكون عمل التوهم عقلياً صناعياً آلياً، و تظل العناصر على طبيعتها قبل مرحلة التشكيل([3]).

إن الحديث عن الخيال لم يكن وليد العصر الحديث، و لكنه ضارب في عمق الفكر البشري، باعتباره المدخل للنفس البشرية، و من خلاله يمكن كشف أسرارها الوجودية. كما أن «الحديث عن الخيال من حيث هو القدرة على استعادة صور الأشياء في الذهن و ترتيبها. وحديثنا هنا عن الخيال

[1] – ينظر ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح، م، س، ص: 139.

[2] – خليل الموسى، جماليات الشعرية، م، س، ص: 131.

[3] – ينظر المرجع نفسه، ص: 151.

الذي يتصور أشياء غريبة و غير مألوفة في الواقع، بالرغم من مرجعها (ومرجع السرد عامة)، هو الواقع و لا شيء غير الواقع. و الغرابة في هذا إنما تعود إلى قدرة المتخيّل على إقامة علاقات بين عناصر متنافرة في الطبيعة و المواءمة بينها على نحو غير مألوف»([1])، و قد ذهب البعض إلى اتهام الخيال و وصفه بالخداع، أمثال "باسكال" و "مالبرنش" الذي قال أنه يعيق الدماغ، على أساس أن كل من المجانين و مجنحي الخيال يتمثلون الأشياء على غير مظهرها الحقيقي، و يرون ما لا وجود له في الواقع ([2]). أما عند النقاد العرب فقد عرف التخييل عند عبدالقاهر الجرجاني بأنه ما يثبت فيه الكاتب «أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، و يقول قولاً يخدع فيه نفسه و يريها ما لا ترى (...) وستمر ضروب من التخييل هي أظهر أمراً في البعد عن الحقيقة، تكشف وجهه في أنه خِداع للعقل وضرب من التزييف»([3]).

و هو عند حسين خمري، شيء آخر، إذ يقول:« إذا كان مصطلح المحاكاة يوناني الأصل والخيال مشترك بين اليونان و العرب، و تطوّر في سياق علم النفس القديم، فإن مصطلح التخييل عربي المنشأ. و مادة التخييل لغوياً متكونة من عنصرين: الأول هو الخيال، والثاني هو بنية الكلمة التي تعني جعل "الأخر" يتخيل، أي إثارة نشاطه الخيالي، و التخييل يعني في مفهومه الواسع التأثير على المتقبل و إثارة خياله. و لكن هذه العملية لا تخلو من القصدية الفنية والأخلاقية على السواء»([4])، و هو الشيء الذي ذكره عبد المالك أشهبون من خلال كتابه "الحساسية الجديدة في الرواية العربية"، إذ يقول: «التخييل رسالة اتصالية تتطلب التخلي عن القراءة الدلالية الخطية، وتتبنى القراءة المتفاعلة الداعية إلى استراتيجيات استكشافية، تتفاعل فيها البنيات النصية مع البنيات المعرفية للقارئ (تفاعلات القراء)» ([5]).

أما عبد المالك مرتاض فقد ذهب إلى أن الخيال «هو الوسيلة الوحيدة التي تستطيع بها أن تنشئ عوالم لا ينازعك فيها أحد، و لا يسهم معك في إنشائها أحد. إن الخيال هو الحرية. والحرية هي السيادة، و هي القوة، و هي الوجود ذاته؛ إلى حد أن الخيال يظاهرك على أن تعرف عوالم

---

[1] – إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم (الأنواع و الوظائف و البنيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص:135.

[2] – ينظر يوسف الإدريسي،الخيال و المتخيل (في الفلسفة و النقد الحديثين)،دار النجاح الجديدة،المغرب،ط1،2005،صص:07-10.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة (في علم البيان)، دار الفكر العربي، لبنان، ط1، 1999، ص: 155.

[4] – حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، م، س، ص: 173.

[5] – عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخرّاط نموذجاً)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 231.

أخراة جديدة. و حين تعرفها، ربما تتنكر لعالمك هذا فتفترضه.. تلعنه و تشجبه»([1]).

إلا أن "كولريدج" يرى بأن الخيال «فعل إدراكي ذو مستويين أول و ثاني، فالخيال الأوّلي نشاط عادي و ضروري في عملية تمثل الواقع العيني و الوعي بمعطياته، و ملكة ذهنية يفهم بها الإنسان ذاته و عالمه، و هو أيضاً مصدر للخيال الثانوي لأنه يُقدِّم إليه مواد اشتغاله و يفيده في الانتباه إلى المواضيع الجديدة؛ أما الخيال الثانوي فهو أداة الإبداع و الكشف و التجديد، و نشاط إدراكي مغاير في التفاعل مع العالم و الوعي به لكونه يتجاوز مظاهر الأشياء و علاقاتها السطحية لينفذ إلى جوهرها و يشي بأسرارها و مفاتنها»([2]).

أما التمييز بين هذين النمطين فيكون على أساس أن الأول يعتمد على الحس، و يعجز عن التحرر من سلطته. أما الثاني فيقوم على الموهبة بخلق عوالم أكثر جمالاً و سحراً.

إلا أن التخييل عند الفلاسفة، فهو «الإيهام و يقال له التخييل أيضاً و هو أن يُذكر لفظ له معنيان قريب و غريب فإذا سمعه الإنسان سبق إلى فهمه القريب، و مراد المتكلم الغريب و أكثر المتشابهات من هذا الجنس، و منه قوله تعالي: [و السموات مطويات بيمينه] و على هذا تصبح المتخيلات هي قضايا يتخيّل فيها»([3])، فالهدف من التخييل هو إثارة النفس و دفعها إلى التخيّل، وتنشيط الخيال، ذلك أن التخييل فاعلية نفسية بالدرجة الأولى، مشحونة يقصد بها قضية معينة؛ أي أنها ترسم الهدف سلفاً و توجه المتلقي إلى وجهة معلومة و المحددة.

و قد ذهب كذلك "كولريدج" إلى التمييز بين الخيال و الوهم، و قال: «أن الوهم يحتل منزلة أدنى من الخيال و أعلى من الإدراك و التذكر، و أن حركته الإدراكية لا تعدو أن تكون نشاطاً ذهنياً للذاكرة متحرراً من كل القيود»([4])، و لا يستطيع أن يشكل نتاجات إبداعية جديدة، و لذلك يدعو "كولريدج" إلى ضرورة التخلص من أنشطته، و يحث الكُتاب على الاعتماد على الخيال في إبداع أعمالهم.

و من بين سمات التمييز بين الخيال الأوّلي و الثانوي، هو أن الأوّلي؛ هو الذي يتمتع به كل الناس. أما الثانوي؛ فهو الخيال الذي يتمتع به الشعراء. و دراستنا هنا تريد أن تهتم بالخيال الأوّلي

---

[1] – عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران/ الجزائر، دط، 2003، ص: 175.

[2] – يوسف الإدريسي، الخيال و المتخيل، م، س، ص: 50.

[3] – حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، م، س، ص: 173.

[4] – يوسف الإدريسي، الخيال و المتخيل، م، س، ص: 52.

الذي يعتبر قوة تمكن الناس من إدراك الأشياء، و تمهد لهم الطريق للوصول إلى المعرفة أو الحقيقة، ذلك أن حقيقة الأشياء لا تتوقف عن الإحساس بها أو بوجودها، و إنما تتجاوز ذلك إلى العلاقة بينها و بين الذات، و التي يؤدي الخيال دوره فيها ليكشف عن هذه العلاقة.

و من خلال هذا التحليل يمكن أن نسقط الخيال الثانوي كذلك على المبدعين "كُتاب الرواية" لأنه يهتم بالكشف عن العلاقة الخفية بين ذات الروائي و كيفية تصوره للأشياء الموجودة في الطبيعة، ذلك أن هذه النوع من الخيال يقوم بعملية هدم و تحطيم لإعادة بناء صورة جديدة تحل محل موجودات طبيعية عن طريق الخيال، و هذا ما يميز المبدع عن غيره من الناس العاديين. حيث أن هناك من يستعمل الخيال و التصور لفهم طبيعة العمل؛ فالتصور هو «عملية ربط بين أشياء مألوفة أو شاهدها المبدع من قبل، و براعته تكمن في إعادة توزيع النسب و ترتيب العلاقات من جديد لإظهارها في شكل لم يسبق أن استقرت عليه من قبل و ذلك دون المساس بطبيعتها. في حين أن الخيال هو خلق أشياء أو صور أو مثالات لم يسبق لها أن وجدت من قبل. و من هنا يتبين الطابع الخلاق و الإبداعي للخيال»([1])، و إذا كان للخيال وظيفة تشكيلية، فإن للتصور وظيفة تذكرية ترتبط بما شاهده المبدع من قبل و تقترب من الذاكرة، و لكنه يختلف عنها لأنه لا يتذكر إلا الأشياء القريبة من نسيج العمل الفني، أي أن التصور ليس إلا نمطاً من الذاكرة في حين الخيال يعمل على خلق عالم جديد، من خلال تركيب الأجزاء المفصولة إن في الواقع أو في التصور، وهذا ما يسمى بالوظيفة التشكيلية التي لا يمكن أن تكون ما لم يكن الروائي قد عاين الواقع أو عايش التجربة، لأن فاعلية الخيال مرتبطة باتساع الخبرة بالحياة المعيشة، و القدرة على النفاذ إلى العلاقات الفاعلة، و العلاقات التي تربط الأشياء، و بالإضافة إلى هذه الوظيفة التشكيلية للخيال هناك وظيفة أخرى، هي تحويل التجارب القديمة إلى تجارب جديدة، و هذه الوظيفة تمثل جانباً من جوانب الخلق الفني، ذلك أن القدرة التخييلية تمَكِن الروائي من إعادة تشكيل تجاربه، مثل: "ذاكرة الماء"، أو تجارب غيره، مثل: "كتاب الأمير". إنه الخيال الثانوي الذي يُمَكِّن الروائي من تقديم رؤية جديدة لكثير من المظاهر التي نراها عادية مألوفة تعيش بيننا و نعيش بينها، و لكن بطريقة جديدة لها دلالات جديدة، عبر التحام الذات بالموضوع، حيث «يتفنن المخيال الروائي في استلهام سلطة النص الآخر فلا يقف عند حدود المقولة المقتبسة بل إنه قد يستوحي عبقرية الأفق الأسطوري إذ يستدعي الزمن السردي (...) لتتأكد

[1] – حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، م، س، ص: 171.

حميمية الوشيجة بين العمل الإبداعي و مبدعه»[1]، فالخيال هو خلق جديد. إنه خلق صورة لم توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، و إنما هو صورة تأتي عندما تستحيل الحواس و الوجدان والعقل كلاً واحداً في الفنان، بل كلاً واحداً في الطبيعة[2].

و بعد هذا التقديم المنهجي نبدأ بموضعة الفضاء المتخيّل، حيث «يتموضع مفهوم المتخيّل Imaginaire في نقطة تماس يتقاطع فيها مع مفاهيم و مصطلحات أخرى في نفس المصدر، كالخيال، و التخييل، و المخيال، غير أن تباعدها الشكلي نسبياً لا يعكس في الحقيقة سوى صيغ صرفية تحتفظ بخصوصيتها، لكنها تشترك جميعها في جذر خيل»[3].

أما كلمة imaginaire (متخيّل) فقد استعيرت «من الكلمة اللاتينية imaginarius سنة 1480، ودلّت على المعطيات الذهنية التي لا تتطابق مع معطيات الواقع، (...) و استعملها "باسكال" في سنة 1659م لوصف الأشياء التي لا وجود لها إلا في مخيلة الإنسان، بينما دلت سنة 1820م مع "دوبيران" على مجموع نتاجات الخيال. و بهذا المعنى فإنها تتقاطع مع "تخييلي" Fictif وهي صفة استعيرت من الكلمة Fictus اللاتينية (...) و دلت على معنى الخداع و الغش وتطورت بعد ذلك فأشارت إلى ما يخلقه الذهن بواسطة الخيال، و إلى ما ليس واقعياً»[4].

و قد ذهب "دوران" إلى أن الخاصية الجوهرية التي تسم المتخيّل، هي الحركية و التفاعل بين مختلف عناصره و بنياته، و «يشير االمتخيّل إلى مجموع المعطيات التمثيلية و الرموز الإيحائية والترسيمات المتعالقة في مكوناتها و بنياتها و دلالاتها، و يشمل مختلف المظاهر الفكرية و العلامات الثقافية في حياة الإنسان، و من ثمّ يعتبر تراثاً حضارياً و رصيداً تعبيرياً مشتركاً بين الإنسانية جمعاء منذ أقدم العصور و إلى الآن؛ لأن كل مستويات التفكير الإنساني و مختلف العلوم و النظريات لا تتخلص أبداً من الهالة التخييلية بالكامل»[5]، و هو ما يشير إلى أن للمتخيل قيمة كبيرة في مختلف عمليات الفكر البشري، باعتباره نشاطاً يومياً مشتركاً بين كل الناس، و هو من جهة أخرى حركة ذهنية تنمي أنماط التفكير، لأن «خصائص التفكير لكل أمة من الأمم هو انعكاس لواقعها

[1] – وجدان الصائغ، شهرزاد و غواية السرد(قراءة في القصة و الرواية الأنثوية)،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2008، ص: 83.

[2] – ينظر شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، م، س، ص: 58.

[3] – آمنة بلعلي، المتخيّل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل، الجزائر، دط، 2006، ص: 17.

[4] – يوسف الإدريسي، الخيال و المتخيّل (في الفلسفة و النقد الحديثين)،مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 2005، ص: 27.

[5] – المرجع نفسه، ص: 143.

المتطور، بل هي وثيقة الصلة بمجموعة الأفكار التي يتكون منها المناخ الثقافي»([1]).

و يرى "دوران" أن «هيمنة المتخيّل و رسوخ أنظمته الرمزية و بنياته التعبيرية في كل النتاجات الثقافية و الفكرية للإنسان يقتضي رصد الصور و الرموز التي تنبني عليها أنشطته التعبيرية الواعية و غير الواعية، و ذلك للوقوف عند المهيمنات الخيالية التي تطبع فترة زمنية أو ثقافية معينة»([2])، و إذا كان المتخيّل هو صفة الفن التي تعطيه قيمة يدركها المتلقي، فهو بالضرورة نتاج عمليات عقلية يمكن أن تنتج ما لا يوجد في الواقع و ما يستسيغه أحياناً، و يظهر ذلك من خلال صدم آفاق الانتظار لدى المتلقين، لكن تبقى هذه المعرفة المتخيّلة، مهما بعدت لا تتناقض مع المعرفة العقلية، و إنما تنهض منها من خلال إدراك الصور الحسية، و أن المتلقي يستطيع كشف المتخيّل من خلال إلمامه بشروط الإنتاج، أو إنتاج النص. كما أن عناصر المتخيّل قد تبقى ماثلة عند صاحبها إذا ما لم يتم إدراكها، من قبله، و هو الأمر نفسه الذي ينطبق على أنواع المتخيّلات بما في ذلك المتخيّل الديني. فالمتخيّل القرآني مثلاً نجده يرتبط بالعقل، فحيثما كانت هناك دعوة للتفكير في آيات الله، تقدم صور للمتلقي حيث يشتغل خياله ([3]).

4- الواقعي و المتخيّل:

تعتمد ثنائية (واقعي / متخيل) على المرجعية الفضائية الروائية و انبثاقها السردي، و المرجعية هنا هي المصدر الأساسي للواقع أو المتخيّل الذي تستقي منه المادة المكونة للفضاء. و منه فإن المكان الواقعي هو المكان الذي «له وجود حقيقي في جغرافية الإنسان الطبيعية المعروفة و المتداولة التي لا خلاف على تحديدها، و يستدل عليها من خلال منطق التآلف و العيش و التداول الحيوي بين الأشخاص المتعين حضورهم دائما في المكان على نحو دائم و شامل و كلي»([4])، و مع هذا فإننا نجد أن الإشكال الذي يصادفنا، هو ذلك الإشكال القائم بين الواقع و المكان، «فهناك من يرى أن المكان في الفن يجب أن يعكس بالضرورة على ما هو موجود في العالم الخارجي، و هناك من يرى أن ما يجب أن يحتويه المكان هو فقط درجة من المتشابهات مع المكان على الأرض؛ بل ثمة من نحا نحوا آخر حين جعل من حق الفنان أن يبتعد عن المتشابهات و عن كل ما يشير إلى مصدر

---

[1] – عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي، م، س، ص: 29.

[2] – يوسف الإدريسي، الخيال و المتخيّل، م، س، ص: 145.

[3] – ينظر آمنة بلعلي، المتخيّل في الرواية الجزائرية، م، س، ص:21- 22.

[4] – محمد صابر عبيد. د. سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 2008، ص: 237.

مكاني خارجي» ([1]).

أما المكان المتخيّل فهو عكس المكان الواقعي، حيث تأخذ ثنائية (المكان / اللامكان) أو المكان الحقيقي و المكان المتخيل بعدها الموغل في الإشكال و التعقيد في التعبير السردي، إذ لا يعود المكان مكاناً يخضع للمعايير التقليدية في مقايسة المكان و مقاربته، و هو ما يضاعف طاقته التخييلية، و يفتحه على مسارات نثرية لا تعترف برياضية الأبعاد و مساحية الوجود([2])، إنه ينظر إلى المكان من زاوية أكاد أسميها (جزائرية)، تنزع إلى محاولة الإمساك بخيط يوهم بالمكان أو يوحي به، طالما أن المكان المرجو غير متاح:

- «كانت البلاد واسعة فضاقت على أهاليها بسرعة. صالح عندما خرج كان يائساً و منكسراً. لقد رأى ما تراه العين التي لا تقبل الذل، بلاداً تشتعل فقراً وهي تنام على أنفس الخيرات؟ لم يبق أمامه إلا البكاء و الندب. و هل يبكي الزوفري بسهولة لو لم تجتحه الحرائق المدمرة؟ كانت بلادنا واسعة يا صالح فماذا حدث يا ابن أمي؟ شيء ما يسير على غير هداه. فإما أن الغلط فينا لم نفهم سحر هذه البلاد و أنها كانت دائماً هكذا، خادمة لأقوياء اللحظة و للانكشارية الجدد أم أننا لم نفهمها أبداً و كل ما فعلناه حتى الآن مجرد عبث؟»([3]).

يقدم لنا هذا النص محاولة يائسة للقبض على المكان، و منه فإن العلاقة بين الرائي و المرئي المكاني تتجاوز وصف الموجود، إلى ما يستجيب لمنطق العقل، و منه فهو يقدم لنا المكان بما يناسب حاجته و ما يخدم عمله. إنه ذلك المكان الذي« يمثل المنطقة التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها، سواء من حيث اسمها الذي تتميز به، أو بصفتها التي تنعت بها»([4]).

يتحدد المكان الواقعي من خلال المرجعية الحقيقية و الواقعية المعروفة في سياقها الجغرافي والإنساني، فيتمثل الفضاء الجزائري كله مكاناً واقعياً ما دام له اسم يميزه، و يستطيع القارئ أن يحدده واقعياً، كما تمثل البلدان التي ذكرها الروائي في نصوصه كذلك أماكن واقعية، مثل: باريس، و أمستردام، و سورية...الخ.

---

[1] – أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، التنوخي للطباعة و النشر، المغرب، ط1، 2009، ص: 25.

[2] – ينظر المرجع نفسه، ص: 36.

[3] – نوار اللوز، مص، س، ص: 211.

[4] – محمد صابر عبيد. سوسن البياتي، م، س، ص: 237.

يقول الراوي في وصف أمستردام مثلاً:

«هذه هي أمستردام الشهية؟ المدينة البريئة و العذبة التي تنام على الماء، مونتسكيو قال عنها: أحب فينيس كثيراً و لكني أحب أمستردام أكثر بها نستمتع بالماء بدون أن نُحْرَمَ من صلابة التربة. طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة، مدينة هادئة ما عدا هدير السيارات الخافت و الترام المطرّز بالألوان الغريبة، الذي يشقها طولاً وعرضاً، و غيمة رمادية و مطر لا يتوقف أبداً»([1]).

إن روايات واسيني الأعرج «تفتح أفقاً روائياً آخر أكثر قدرة على تمثيل الواقع و التعبير عنه، إذ تقيم هذه الرواية عالماً موازياً للعالم الموجود خارجها، أي ذلك العالم الذي تسعى إلى تمثيله بابتداع عالم متخيّل ليس هو العالم الواقعي معكوساً بصورة حرفية في الإنتاج الروائي»([2]).

أما المكان المتخيّل فنجده من خلال الأماكن غير المألوفة، و لاسيما تلك التي تكون مأوى للجن و العفاريت، و كذا تلك الأماكن الواقعية التي يخرجها الخيال الروائي من واقعيتها ليدخلها في فضاء متخيل، و الفضاء المتخيل «يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة تتضمن أحداثاً وشخصيات، حيث يكتسب معناه و رمزيته من العلاقات الدلالية التي تضفيها الشخصيات عليه، و بالتالي فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنيته الطبوغرافية (الجغرافية، المكانية) يملك جانباً حكائياً تخيلياً يتجاوز معالمه و أشكاله الهندسية، لذلك حتى لو كان الفضاء الروائي يمتلك امتدادات واقعية، بمعنى أنه يحيل على أمكنة لها وجود في الواقع، فإن ما يهم في السرد هو الجانب الحكائي التخيلي للفضاء، أي الدور الحكائي النصي الذي يقوم به داخل السرد»([3]) و هو ما نجده في "سوناتا" من خلال المقطع التالي:

-«لا يعلم من أين جاءها ذلك القدر من الاندفاع نحو الذاكرة و هي تستعيد تفاصيل ذلك اليوم الخريفي الذي ملأها عن آخرها، لتنشئ من أصدائه لوحتها الأخيرة. يختلط اللون الأصفر بالأحمر الذابل، على أرضية يغلب عليها الأزرق الرمادي، شكل يقترب من بحر فارغ، لا تكسر عزلته إلا البياضات الهاربة لموجات صغيرة تكاد لا تُرى، كانت تتكسر على أطرافه. تخرج من عمقه ظلال تمثال

[1] – شرفات بحر الشمال، مص، س، ص: 72.

[2] – فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 89.

[3] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، م، س، ص: 100.

الحرية و معابر لإليس آيلند الحديديّة الباردة، و هي تستقبل أشباحاً تبحث عن أمكنتهـــا في نيويورك. الضباب الكثيف الصاعد من الحواف الإسمنتية العديدة، في خلفيّة اللوحة، و الميناء الثقيل، لم يمنعا الشمس من أن تظل مشرقة و تعكس إشعاعاتها على الرافعات القديمة. ربما كان الإشراق الوحيد في اللوحة. لم تنس مي يومهـا أن تخلـط لونهـا الـذي اكتشـفته: فراشات القدس ببقيّة الألوان الأخرى. لمستها التي تعطي الحياة لبقيّة التفاصيل» ([1]).

هناك موازنة سردية دقيقة و فاعلة تعمل على ضخ هذه الثنائية (واقعي / متخيل) في أي عمل سردي يستجيب لمتطلبات الفضاء الروائي، لأن هذا الفضاء مثله مثل أي فضاء فني، «ينبني أساساً في تجربة جمالية، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (Ecart) عن مجموع المعطيات الحسية، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة و المتخيّل. لكنه مع هذا البعد عن الواقع الفيزيائي يظل متصلاً - في كل الأحوال- ببنية تاريخ التجربة الأدبية و الذاتية للكاتب (...)، بل و للقارئ أيضاً، إذا لم نسقط من اعتبارنا (...) آليات التصور أو التخيل أو التوهم في القراءة الأدبية (...) و إذن، فالفضاء الروائي في النهاية لن يكون إلا فضاءً وهمياً و فضاءً إيحائياً» ([2]).

إن قضية المتخيّل، قضية شائكة تطرح الكثير من التساؤلات، منها:

ما مدى مطابقة هذا النص للواقع؟

و كيف نجسد الواقع من خلال هذا النص؟

و ما الجوانب الواقعية المعبر عنها في النص؟

إن النص الأدبي في هذه الحالة موجود ليكون عنصراً من عناصر هذا الواقع المعبر عنه، ودور الأدب هنا هو محاولة إيجاد البديل لهذا الواقع عن طريق تصحيح وعي القارئ، من خلال تحديد مفهومات كل من الواقع و المتخيّل، حتى لا يكون الأول من مرادفات الثاني، و منه فإن المتخيّل هو «بناء ذهني؛ أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجاً مادياً، في حين أن الواقع هو معطى حقيقي و موضوعي»([3]).

فالمتخيّل يحيل على الواقع و في الوقت نفسه يستند إليه، أما الواقع فيحيل على ذاته، كما

---

[1] – سوناتا لأشباح القدس، مص، س، ص: 117.

[2] – حسن نجمي، شعرية الفضاء، م، س، ص: 47.

[3] – حسين خمري، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 43.

أن المتخيّل نوع من الممارسة على الواقع الذي يعاد إنتاجه من جديد. و أن «الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحس و تلمس آثاره بالملاحظة العينية، في حين أن المتخيّل بناء ذهني، خفي لا يدرك إلا بإعمال الفكر و النظر، عدا المواد التعبيرية التي يستعملها: الرموز البلاستيكية في الأدب -الحروف و الكلمات»([1]).

و هناك بُعد آخر يرى المتخيّل «مجموعة من العلامات»([2])؛ أي أن يكون المتخيّل مرادفاً للنص الأدبي الذي ينظر إليه على أنه مجموعة من العلامات (الرموز اللغوية)، وبالتالي فهذه العلامات التي ينطلق منها مفهوم المتخيّل لا تساوي الواقع، لأن مقاربة الواقع للمتخيل تكون من الناحية الدلالية. و أن دلالة هذا المتخيّل هي حتماً دلالة الواقع لارتباطهما عضوياً، كما أن لفظ رمز« عندما يستعمل مع لفظ خيالي و واقعي، فإنه يشير، عندئذ إلى ثالوث خاص بالمتن التحليفنسي، و بصورة أخص بـ"جاك لاكان" الذي منهج استعمالها. [هكذا] تتجاوز الوظيفة الرمزية معنى الرمز، مثلما يتجاوز الخيالي المعنى المشوش للخيال، و الواقعي المعنى الفلسفي لـ"الواقع"»([3])، و من ثمة يظل لفظ الخيالي يميز فيضاً معيناً، في حين يحتفظ الرمزي بمعنى الرباط الذي يشمل العلامات الثقافية، و أما الواقعي فيبقى مع الذات المفكرة. و ما دام أن المتخيّل هو خطاب حول الواقع «و يتمفصل على عدة مستويات في هذا الواقع، فإنه في حقيقة الأمر عبارة عن بناءات لغوية؛ هذه البناءات اللغوية تحاول قدر الإمكان احتواء الواقع و محاكاته أو التعبير عنه»([4])، و عندما نبدأ بتلمس الجانب الديناميكي من الخيال، سنبدأ باستعمال «مفهوم آخر استعمله علم النفس القديم و هو المخيلة التي تعطي ديناميكية للخيال لأنها هي القوة التي تتصرف في الصورة المحسوسة و المعاني الجوانية المنتزعة منها و تصرفها فيها بالتركيب تارة و التفصيل تارة أخرى مثل إنسان ذي رأسين أو عديم الرأس»([5]). كما نتلمس الواقعي من خلال "ذاكرة الماء" بشكل جلي و المتخيل من خلال أغلب الروايات، و عندما نشير إلى أغلب الروايات هنا فهذا لا يلغي واقعية أحداثها، و إنما يشير إلى تحكم السلطة التي يمارسها النص (الرواية) على الكاتب، ومع

[1] – حسين خمري، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرواية)، م، س، ص: 44. نقلاً عن مايكل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، 214.

[2] – المرجع نفسه، ص: 44.

[3] – جاك لاكان، اللغة (الخيالي و الرمزي). إشراف: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص:25.

[4] – حسين خمري، فضاء المتخيّل، م، س، ص: 45.

[5] – حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، م، س، ص: 166.

هذا فإن الكاتب قد تحرر في "ذاكرة الماء" من هذه السلطة الاستبدادية التي يمارسها جنس الرواية على كاتبها، و منه نقول: إنه استطاع أن يمزج بين الواقعي (السير ذاتي)، و المتخيل (الروائي)، مع العلم أن السيرة الذاتية تنتمي إلى عالم الكتابة الروائي في كل شيء ماعدا في المادة الحكائية التي تعتمدها فهي مستمدة من الواقع، و تتعلق بكاتبها، و خارج هذه الجزئية فإن السيرة الذاتية تتفق مع الرواية في كل خصائص الجنس الأدبي (السرد، الحبكة، الحوار...إلخ).

5- المتخيّل و علم الجمال:

إن فهم المتخيّل يدفعنا إلى عقد علاقة «بين المتعة الجمالية، و فكرة القصدية بالمتخيّل الذي يتأسس على مفهوم الالتذاذ و الانفعال عند علماء الإسلام، ذلك أن المتعة الجمالية التي عبر عنها بشكل أو بآخر بالموضوع الجمالي، ما هي إلا نوع من الانفعالات أو المشاعر القصدية نحو الموضوع المتخيّل»[1]، كما ندرك تماماً أن العلاقة بين المتخيّل و الواقع لم تحسم بعدْ «إذ إن الإدراك الجمالي للواقع يثمر معرفة جمالية بهذا الواقع. و من هنا تصير علاقة المتخيّل بالواقع علاقة جمالية(...) و هكذا تبدو العلاقة بين "الواقعي" و "الجمالي" علاقة مرآوية، و لا يصبح الفن إلا مرآةً عاكسة لصورة الواقع»[2]، ذلك أن الأدب يتأثر بالمحيط، و أنه جزء من المحيط الذي أنتجه.

إن أساس الخبرة الجمالية مرتبط بشيء متخيّل أي بشيء غائب، و هو ما يبرز العلاقة بين الموضوع الجمالي و المتخيّل و التلقي، هذا من جهة و من جهة أخرى يبرز الصورة المتخيّلة على أنها أسلوب من أساليب الوعي، فإدراكي للقلم مثلاً هو إدراك حسي، و لكن إذا تخيلت القلم بعيداً عن رؤيته، تكوّن هذه الصورة المتخيّلة لديّ وعياً بهذا الشيء المتخيّل، و بذلك فإن «التخيّل يسلب الموضوع وجوده الواقعي» [3]، و من هنا أُعتبر الأدب لا واقعياً لأننا لا نستطيع إلا أن نتخيل الموضوع الجمالي دون وجود الواقعي، لأن القضية ترتبط بالألفاظ، و لما «كانت بنية الموضوع الجمالي هي نفس بنية الصورة المتخيّلة، فإن ذلك يعني أن المتلقي ينبغي أن يقصد العمل الفني على مستوى الخيال، و هو موقف تتقطع فيه صلاتنا بالواقع، لأن الواقع لا يكون أبداً جميلاً، فالجمال قيمة لا تنطبق إلا على المتخيّل»[4].

---

[1] – آمنة بلعلي، المتخيّل في الرواية الجزائرية، م، س، ص: 30.

[2] – حسين خمري، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرواية)، م، س، ص: 57.

[3] – آمنة بلعلي، المتخيّل في الرواية الجزائرية، م، س، ص: 29.

[4] – المرجع نفسه، ص: 30.

6- واسيني بين الحقيقة و التخييل:

إن مسار واسيني الأعرج واحد من مسارات الرواية الجزائرية التي اتجهت نحو الخلط بين التخييلي و الحقيقي، عبر الارتكاز على كل التقنيات التي تختزل الحدود بين الحقيقي و المتخيّل، حيث نجد شخصياته الحقيقية و كأنها تخييّلية، و نجد الشخصيات التي ليس لها تصور في العالم المرجعي و كأنها فعلية في هذا العالم المرجعي، و هو الأمر الذي يفرض على قارئ واسيني الاهتمام بالخطاب أكثر من الشخصيات الحقيقية أو المتخيّلة، و هو ما ينطبق عنده على الفضاء من خلال شعرية الخطاب.

إن الحديث عن الحقيقي و المتخيّل يدفعنا إلى التساؤل عمن هو الراوي؟ و من هو البطل؟ و هل الراوي هو الروائي؟

إن هذه التساؤلات تدفعنا إلى عدم الخلط بين الشخصيات التخييلية و الشخصيات الواقعية، لأن معرفة هذا يحدد لنا الأمكنة الموظفة، و أن المكان المرجعي قد يشار إليه بتوظيف شخصيات تخييلية، و يكون الهدف من ذلك هو خلخلة الخطاب، و خلق الغموض الذي يتيه من خلال المتلقي.

ألاحظ أن واسني قد استخدم بعض التقنيات التي من خلالها استطاع أن يمزج بين الفضاء الحقيقي و الفضاء المتخيّل، و قد واكب هذا المزج و الخلط بين الحقيقي و المتخيّل -إلى حد ما- الفترة التي وجدت فيها مدن الجزائر نفسها بين سندان السلطة و مطرقة الأصوليين، و هو ما دفع بشكل كبير الروائي إلى تخيّل فضاءات بإمكانها أن تكون حلاً لما يعيشه الراوي. و من قبله الروائي لان الكتابة التخييلية ما هي إلا حفر في الذاكرة، و استنطاق دائم لها، و ما ساعده على ذلك هو أنه قد وجد في التيارات السردية المتدفقة، إمكانيات كبيرة ساعدته على تفجير طاقاته المتخيلة، ومكنته من الخروج عن الترسيمات السردية المقننة و الصارمة التي تخضع للتراتبية الزمنية، و التطور المنطقي و المعقول للأحداث المتخيلة([1]).

7- المدينة بين الواقع و المتخيّل:

ما دامت الرواية فضاء المدينة بامتياز، فإن المدينة الروائية هي أولاً عالم من الكلام، ينبغي

[1] - ينظر محمد معتصم، بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 174.

دراسته فضاء أبدعته الكلمات، و لهذا فهناك المدينة المتخيلة التي لا تحمل اسماً، و لا تسميها الرواية، و هناك المدينة الروائية التي تتعين في مدينة واقعية[1] -جزائر واسيني الأعرج مثلاً- و منه فإننا سنركز على علاقة الرواية الجزائرية بالمدينة، ذلك أن للرواية مدينتان: مدينة متخيلة كامنة في بنيتها السردية ذات دلالة. و مدينة محيطة بها في زمن مادي محدد. و منه يتبين أن الفضاء المكاني المسيطر على ما سواه من الأطراف، و مهيمناً بشكل بارز، هو الفضاء المديني؛ إنه الفضاء المركز والمتضمن لأفضية أخرى جانبية كالشارع والعمارة، و المقهى... و غير ذلك من الأمكنة التي تشكل بنيات صغرى للبنية المحلية الكبر، ألا وهي: المدينة.

إن الرواية لم تحقق قوتها إلا في عصر الواقعية، و اقتحام المجتمع المدني المعقد، حيث تعتبر المدينة بمثابة مكان الذاكرة الجماعية، لأن الذاكرة تدوم بدون المكان، و بتواصل وجود الناس فيه، و أين توجد الجماعة توجد معها الذاكرة الجماعية.

و معالجة لهذه المسألة (المدينة) نجد أن الصورة الذهنية قد ارتبطت بالكرونوتوب الباختيني، و شكلت الزمكانية الروائية المولدة للمدينة المتخيّلة رحلة البحث عن الخلود، إلا أنها مع الرومانسيين العرب شكلت لغزاً يشبه لغز الموت، «زمانها يعصى اللحاق به، و فضاؤها مفطور على المادة. فجسدت العودات الروائية إلى الريف، لتمجيده و لجوهرته، (...) غير أن الكتابات الروائية الحديثة عموماً، لم تعد تنظر إلى المدينة كمعطى واحد بل كفضاء مكاني زماني مرتبط بجدلية الصيرورة الاجتماعية» [2]، كما أن المدن المتخيّلة في الرواية الحديثة، واكبتها قيم رمزية وأيديولوجية مرتبطة بفكرة المكان، كأن تستحضر المدينة من خلال المرأة و هو ما لاحظناه في "سيدة المقام":

> -«كانت مريم وردة هذه المدينة و حلمها، و تفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة، رعشة المعشوق وهو يكتشف فجأة خطوط جسد معشوقته. لكنها فجأة سقطت من تعداد كل الأشياء الثمينة التي ظلّت مدة طويلة تعتز بها البنايات، والشوارع و قاعات المسرح، و صالات الرقص، و الحارات الشعبية التي بدأت تتآكل على أطراف المدينة التي غيّرت طقوسها و عاداتها منذ أن بدأ "حرّاس النوايا"

[1] – ينظر نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، م، س، ص: 31.

[2] – رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع و المتخيّل، م، س، ص: 153.

يزيحون سلطة بني كلبون ويستعيدون أمجاد الورق الأصفر و الحرف المقدس
والسيوف المعقوفة.

(...)

- كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذا الجمعة البئيس؟؟؟»([1]).

لقد غدت مدينة واسيني الأعرج مع مريم شاهدة على تجليات التاريخ فيه و في ناسها، فرؤية الراوي لمدينة الجزائر ارتبطت بمواطنيها بشكل لصيق، حيث ارتقت مدينته من جمودها إلى تحركها فكانت بمثابة شخصية لها دورها في سير أحداث الرواية، حيث ارْتَدَت المدينة أقنعة مختلفة فكانت بمثابة عدة مدن مجتمعة، لأنها تتكون من عدة أيديولوجيات متصارعة، و هو ما مثله الراوي من خلال الصراع بين "حراس النوايا" و "بني كلبون"، و ما أدى إلى موت المدينة بعد بداية الحرب ضد الناس، و من خلال مكاشفتنا للمكان (المدينة)، يتبين أن "مريم" لم تمت، بل قُتلت؛ قتلتها المدينة التي غيّرت طقوسها بمجيء "حراس النوايا"، لذلك تتداعى الذاكرة إلى السنة السابقة لموت "مريم" لأنها كانت مؤشراً قوياً على ما يحدث الآن في "مكاشفات المكان.([2])

لقد تحررت المدينة من الحدود الفيزيقية التي رسمتها لها النصوص الرومانسية من قبل. إن تحطيم الحدود و إزالة الحواجز بين المدن العربية مثلما جاء في "ذاكرة الماء" من خلال وصف الجزائر وسورية، ولّد إحساساً مكثفاً بالمدينة المتخيّلة، فبات على الصورة التي جاءت بها مدينة الجزائر أن تنقلنا إلى أي مدينة عربية نظراً لتشابه الصراعات، فأصبحت المدينة المتخيّلة رديفة للوطن العربي الكبير، إذ بدت «رحلة الرواية مع المدينة رحلة شاقة من حيث إنها مولودة من لدنها و تنحو إلى تحطيم و تغيير أوضاعها، و من حيث إن المشاعر التي جسدتها المدن المتخيّلة بدت مشاعر متناقضة، و قد تجلى ذلك في السعي عبر المتخيّل إلى بناء مدن أفضل، ليس الطريق إليها مجسداً بمدن مسكونة دائماً بالحب أو بالفرح، بل بكراهية و ألم أحياناً يحجبان مشاعر الحب عند مبتدعيها»([3]).

و قد استطاعت الرواية أن تكون ابنة للمدينة الطامحة إلى تأصيل شخصيتها المستقلة و هو ما قادها إلى النزوع إلى العصيان و التمرد، و لهذا يقدم لنا واسيني المدينة وحدة كبرى تضم

---

[1] – سيدة المقام، مص، س، ص: 6.

[2] – ينظر إلهام علولة، جمالية النظام الزمني في الرواية الجديدة"سلطة النص و آليات إنتاج الدلالة، سيدة المقام نموذجاً"، مجلة منتدى الأستاذ، دورية أكاديمية محكمة–تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، عدد03/أفريل،2007.

[3] – رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع و المتخيّل، م، س، ص: 160.

وحدات صغرى، كالشوارع و الطرق و البنايات، علاوة عن كونها تمثل فضاء مكانياً منفتحاً يسع كل البشر، على اختلاف أجناسهم و طبقاتهم الاجتماعية. بعبارة أخرى هي فضاء مكاني يحتفل بكل التناقضات الممكنة.

إن نص "ضمير الغائب" مثلاً لا يكتفي بتقديم المدينة فظاء من الرعب المجلجل بلاءً و دماراً بين التعذيب (في السجن) أو التشويه في (المصح العقلي) في إدانة حاسمة لقمع تعسفي شرس من قبل سلطة حاكمة مستبدة، و إنما هو «محاولة استدراج القارئ إلى موقف مما يروى على أن المروي ليس نقلاً لحدث بقدر ما هو وجهة نظر أو موقف ذاتي خاص بشأنه» ([1]).

أما "ذاكرة الماء" فيشير الراوي من خلال علاقته مع المدينة العربية إلى أساليب القمع والاضطهاد، و أن «تجربته في المدينة الغربية تبدي عالماً من الحريّة و الثقافة و المتعة و تفضي إلى التطور و التقدم و البناء. مقابل المثقّف الذي يسحق في الأولى، ينهض المثقّف الذي يتفتح و ينطلق في الأخيرة»([2])، و هذا ما يفتح المجال إلى دراسة أوجه الاختلاف بين الشرق و الغرب و صراع الحضارات، ذلك أن هذا النص الذي سنقدمه يعكس جبروت المدينة العربية على أهلها، وسيطرتها عليهم، و قمعهم، و تكميم أفواههم، و هو ما يعكس النظام السائد في الدول العربية.

-« تمنيت أن أقول له ما أسخفك، و لكن شيئاً في خاطري منعني. الناس يموتون. الرجال يذبحون كالأغنام و يحرقون، و يصرون على مقاومة تكاد تكون غريزية، و يحدثني هو عن منصب لرجل اغتيل أو اضطر إلى أن يترك بيته و ناسه ويختبئ في مكان ما داخل هذه المدينة القاتلة؟ أي طالب، و أية جامعة، و أي أساتذة؟ خراب في خراب، و موت يلد موتا آخر»([3]).

يتضح من خلال ما سبق أن المدينة تتحكم في مصائر الناس، و إخضاعهم لها بصورة أو بأخرى، و من ثمة يتوصل واسيني من خلال ملامسات المكان، «إلى أن فضاء المدينة يموج بمختلف التناقضات الاجتماعية منها و النفسية. إنها فضاء ضبابي و قاتم؛ بل هي فضاء للمجهول و مبعث للخوف. و مع ذلك، يبقى العزم منتصباً لإدراك حقيقة هذه المدينة، و التوغل في خبايا عالم

[1] – سامي سويدان، المتاهة و التمويه في الرواية العربية، دار الآداب، لبنان، ط1، 2006، ص: 12.

[2] – المرجع نفسه، ص: 13.

[3] – ذاكرة الماء، مص، س، ص: 238.

الطبقات الاجتماعية، التي تضمها» ([1]).

فالراوي يصف لنا المدينة الغربية بغير ما يصف به المدينة العربية، و هو ما ستبينه لنا "شرفات بحر الشمال" في وصف مدينة أمستردام:

«ما أجمل هذه المدينة و ما أكثر اتساعها. هل الميناء بعيد؟ يبدو أن كل المدن التي لا بحر فيها مدن آيلة إلى الزوال. البحر هو الحياة الدائمة التي فينا.

- لا. الميناء قريب. أقل من نصف ساعة مشياً على الأقدام أو عشر دقائق بالترام. تستطيع أن تفعل ذلك عن طريق زوارق القنوات المائية عبر نهر الأمستيل Amstel أنت ترى هذه المدينة بعين المحبّ، أمستردام كبيرة و لكنها ليست بكل هذا الاتساع.

- لا يا ماريتا. الاتساع و الضيق يتحددان بحسب الموقع الذي نحتله والزاوية التي نطل منها. أنتِ داخل مدينة تظهرها لك الألفة روتينية أمّا أنا يقدّمها لي الفقدان و ضيق الحياة جنّة واسعة. رؤانا تتقاطع و لا تتشابه.

صمتت قليلاً ثم قالت في نبرة اعتذار مبطنة. حساسية الغريب تتضاعف عندما يخسر أرضه و أحبابه.

- عندك حقّ. الإنسان لا يحسّ إلّا ما يعيشه» ([2]).

و من النصوص التي مجدت المدينة الغربية كذلك ما جاءت به "سيدة المقام":

- «هه. واش بك؟! تحلم بأستراليا؟ دعك من حلم الكلورادو. الأرض الموعودة كذبة كبيرة. في روما يقتلون، في باريس يكشرون. في لندن يطردون. في مدريد يرجعونك من المطار. ماذا بقي أمامك؟ أن تخبئ رأسك في رمال وطنك الواسع أو تموت، أو تهرب إلى عمقك، إذا بقي شيء في عمقك»([3]).

أما المدينة عند عبد المالك مرتاض فيصورها بطريقته، إذ يراها « ازدهار العلم و الفقه لا ينبغي له أن يكون في صحراء قاحلة، أو في مدينة جائعة، خائفة واجفة، فلا يكون ازدهار العلم إلا في بيئة تزدهر فيها الحضارة العامة بكل عناصرها. فالأمن و العدل و الرخاء، هي الركائز التي

[1] - أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، م، س، ص: 44.

[2] - شرفات بحر الشمال، مص، س، ص: 74.

[3] - سيدة المقام، مص، س، ص: 45.

أفضت إلى ازدهار العلوم و الآداب»[1] في المدينة، و شرطه في هذا الازدهار توفر الأمن و العدل والرخاء، هذا من جهة و أن رأيه قد ينطبق على بعض المدن و لا ينطبق على البعض الآخر، وخاصة منها المدن التي يقدمها لنا واسيني الأعرج، و أقصد بذلك المدن العربية. كما أن رؤية واسيني قد لا تنطبق مع رؤية غيره من الأدباء، حتى و أن اتفق أغلب الأدباء على كره المدينة العربية، و حتى الغربية في بعض الحالات، و لقد قصد الكاتب، بشكل أو بأخر، إلى فضح هذه المدينة، بكل ما تحويه من تناقضات، مع الإشارة إلى بعض الأزمات التي تتخبط فيها المدينة، بالرغم من جمالها، و عمرانها، و انفتاحها على حضارات أخرى؛ فالجزائر كما رآها واسيني، مدينة كبيرة و قديمة، متناقضة، منفتحة، منغلقة، مظلمة و منيرة، في آن واحد... مدينة ليست ببناياتها وعماراتها، بل بامتداداتها، و علاقاتها. إنها فضاء يثير في النفس السعادة بقدر ما يثير فيها الحزن.

8- المدينة الفاضلة أو اليوطوبيا:

استطاعت الرواية أن تصور لنا فضاءات نموذجية توصف عادة بكونها "يوطوبيا"(*) وبوصف أصحابها بالطوباويين، و اليوطوبيا هي عبارة عن محاولة فكرية لمعرفة طبيعة الدولة، كما أنها تتبع «المذاهب التي استطاعت أن تحقق أهدافاً سياسية محددة أو التي استطاعت أن تحتل ساحة المعارك و تثير غبار الصراع الدموي على جانبيها، متغافلة عن تلك الجماعات أو أولئك الأفراد الذين يصدرون عن مجال اجتماعي يقع فيما وراء السياسة. و هو المجال الذي بدونه لا تستطيع هذه الجماعة أو أولئك الأفراد أو كل الذين يريدون السير في طريقهم أن ينشطوا و أن يعطوا معنى لنشاطهم»[2].

لقد أصبح الكاتب الذي يعتمد الحلم البعيد عن الواقع الاجتماعي ينعت بهذه الكلمة ويسمى باسمها "يوطوبي"، في حين دعا "ريكور" إلى حماية المشروع اليوطوبي من الذوبان في عالم حلمي فارغ، حيث يوصي "ريكور" بأن نقرب هذا المشروع من الحاضر، عن طريق المشروعات

---

[1] – عبد المالك مرتاض، ألف ليلة و ليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص: 119.

[*] - اليوطوبيا كلمة يونانية مركبة (UTOPIE) و هي تتركب من "يو (U)" تعني النفي (اللا). و طوبيا (TOPOS) تعني المكان، و بالتالي تعني "اللامكان"، و قد انحدر من هذا المعنى معنى أدبي فأصبحت اليوطوبيا تعني المدن المثالية التي يصورها بعض الكتاب في قصصهم و التي تصطبغ بخيال جامح بعيد كل البعد عن الواقع مثل تصوير جمهورية فاضلة ذات حكومة عادلة. كما نجد أن توظيف هذا المصطلح (يوطوبيا) في المتن يكتب في بعض الحالات بحرف (التاء) بدل الطاء، و هذا راجع لاختلاف الترجمات. ينظر محمد علي الكبسي، اليوتوبيا و التراث، دار الفرقد، سورية، ط1، 2008، ص: 15.

[2] – محمد علي الكبسي، م، ن، ص: 16.

الوسيطة المتوفرة في إطار الفعل الاجتماعي. و بالاستشهاد بما يسميه بالنموذج "الكانطي ما بعد الهيغلي"، و يبلور "ريكور" ثلاثة شروط لابدَّ أن يلاحظها أفق التوقع اليوتوبي، و هي:

1- تحديد الأمل للإنسانية كلها.

2- أن تكون هذه الإنسانية جديرة وحدها بأن يكون لها تاريخ.

3- و لكي تظفر هذه الإنسانية بتاريخ يجب أن تكون موضوع التاريخ([1]).

إن التخيّل يحاول تحقيق هذا التوافق بين الفرد و الكل، بين الرغبة و تحققها، و بين السعادة و العقل عن طريق الحلم اليوطوبي، الذي قد يستند إلى الوهم، و لكن حقائق التخيّل لا تتجسد إلا إذا تجسدت في أشكال، و الخيال الذي لا يتحول إلى شكل، بحيث يمكن إدراكه و فهمه فإنه ينتقل إلى مجال الفن لأن الشكل ينقله إلى الموضوعية، بل يبقى أسيراً للذاتية الضيقة التي لا يمكن فهمها أو إدراكها، و بالتالي لا يمكن تحقيقها في الواقع، أو نقلها للغير من خلال التجربة الجمالية للعمل الفني([2]).

و انطلاقاً مما تمّ تحديده يمكننا النظر إليها «على أنها تلك التصاميم و الرؤى الفكرية التي تعتمد التأمل وسيلة للتخطيط. فهي نشاط فكري يرمي إلى اكتشاف ترسيمات جديدة تكوِّن منذ البداية شكل مدينة أو جمهورية يحلو فيها العيش و تختلف جذرياً عن تلك التي يعرفها الناس أو يحيونها فهي أشبه بالجنة الموعودة»([3])، و هو ما ستحدده "ذاكرة الماء":

- «منذ أن تعارفنا في تلك المدينة الساحلية التي لا اسم لها سوى زلازلها المتكررة. في المرة الأولى حطمت عن آخرها. ثم حطمت ثانية و ثالثة، لتبنى بعد ذلك بعيداً عن مكانها الأول، مدينة أخرى، بأسواقها، و بحرها، و بناياتها، لا يدخلها إلا المحظوظون» ([4]).

---

[1] – ينظر ريتشارد كيرني، بين التراث و اليوتوبيا: مشكلة التأويل النقدي للأسطورة، من كتاب الوجود و الزمن و السرد (فلسفة بول ريكور). تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999، ص: 92.

[2] – رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1998، ص: 23..

[3] – محمد علي الكبسي، م، س، ص: 19.

[4] – ذاكرة الماء، مص، س، ص: 22.

يقدم لنا الراوي المدينة الفاضلة التي نبحث عنها و التي نعرف تمام المعرفة أنها لم و لن تتحقق في ظل الصراعات التي يعيشها المجتمع. و واسيني حين يلقي هذه المدينة أمامنا، فإنه بذلك يريد أن يبين لنا احتجاجه على مجتمع الزيف و الخيانة، و أن هذه المدينة التي يقدمها فقد جسد من خلالها احتجاجه على اللاعدالة.

كما أننا نلاحظ أن الأماكن التي يقدمها الطوبائيون لا يصرحون بها« في الخطاب اليوطوبي بصفة عامة و ذلك عن طريق جعلها أماكن يصعب بلوغها أو التأكد منها بصفة جيدة، يوهم القارئ بضبابية هذا الموقع. إن لم نقل غيابه غير أن التريث عن هذا الإسهام بحقيقة المكان الذي يلتجئ إليه الطوبائيون يعني التأكيد على حفظ المكان و تفاوته أكثر مما يعني الخلاء أو الفراغ. وأكثر مما يعني مكاناً معيناً يكون محل الحركة من موقع إلى آخر» ([1]).

إن الخطاب اليوطوبي يستمد شرعيته من التدبير الحسن الذي تفتقد المدن أو الذي يفتقد عالم التزييف (الطوبيا). كما أن عالم اليوطوبيا ليس عالم الخوارق، و ليست شخصياته غير متجانسة، و أن الممارسة اليوطوبية (...) لا تحمل عنصر التشويق من النوع الذي يوجد عند أصحاب المدن العجيبة، أو أصحاب العوالم الأخروية. إن الخطاب اليوطوبي يجمع بين عدة عناصر ليؤلف بينها، فتصير رؤياه واحدة لا يخضع لعنصر المفاجأة بل كل ما فيه يتحرك رتابة و عقلنة تبعده عن الخرافة و الأسطورة»([2])، و أن الذي يتميز بهذه الصفات هو عالم العجائب الذي يطغى عليه خطاب المغامرة، كما نجد اليوتوبيا و الفانتاستيك يستمدان انطلاقتهما من المخيلة، و تعتمد اليوتوبيا على:

- تناولها للفردوس، حيث الحياة السعيدة.
- تناولها للعالم الخارجي المغاير نحو حياة أفضل.
- تطرقها إلى التحول في هذا العالم و السعادة التي ستعمه.
- تتطرق إلى التحول التكنولوجي، و كلها سبل لإسعاد الإنسانية([3]).

إن اليوطوبيا موقف سياسي رفضي، يدحض ما ذهبت إليه الطوبيا، من خلال العودة إلى الينبوع و الحنين و الإنقاذ، سواء في صورة المنقذ المتمثل في الرسول عليه الصلاة و السلام لدى

---

[1] – محمد علي الكبسي، اليوتوبيا و التراث، م، س، ص: 32.

[2] – المرجع نفسه، ص: 41.

[3] – ينظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، م، س، ص: 75.

السنة، أم في صورة المهدي لدى الشيعة، أم في صورة الولي لدى الصوفية[1]، و سنقدم بعض الأمثلة، التي تبيّن ذلك:

-«شخت يا صالح، يا القمح البليوني. بدأت تتحول إلى السي عمر بوحلاقي تحكي عن الزلازل المخيفة، و عن يوم القيامة، و كيف أن الدم سيسيل، ويقيم السيف في الأقطار غمداً، و كيف يظهر الفارس الملثم الذي يظلم العباد، ويسقط تحت ضغط الدجال. يطوف الأرض شرقاً و غرباً و يفعل المعجزات، ويظهر المهدي، لكن ابن مريم بقهره و يملك في العباد (...) و تظهر النيران في البلاد و بعدها ينكشف من وراء الدخان الكثيف، وجه الديان العادل و يقتص لكل المظلومين»[2].

- «يقول الأولون الذين حنكتهم التجارب، إن البلدة تحفظ بحفظ مقامات الأولياء الصالحين»[3].

و نجد الحديث كذلك عن الأولياء في "ذاكرة الماء":

-«إن ساكن بطنك هذه المرّة سيكون ذكراً. سيحفظ كلمات الله ويشربها كلما ضاقت الدنيا في عينيه. سمّيه باسم الولي الصالح الذي يزورك دائماً في الحلم "سيدي امحمد الواسيني" و إلا سيسرقه منك الموت لأنهم يغارون من الأحياء، أو يأكله الحديد الساخن أو البارد»[4].

- «يتمتم: الّسي لحسن. الله يغفر لنا. ثم يشيح بوجهه بعيداً عنّي. يبسمل ويحوقل، ثمَّ يدخل في إغفاءة المتصوف الولهان، ثم يقوم، يتوضأ. يصلي ركعتين، يفتح المصحف»[5].

هذه الأشكال التي قدمتها اليوطوبيا هي التي طاردت الطوبيا، إلا أن هذه المطاردة لم تكن ميسرة و لا سهلة لليوطوبيا، بل كثيراً ما انقلبت الآية و طاردت الطوبيا اليوطوبيا بحكم استعمالها لكل وسائل الضغط و المراقبة.

و قد اعتمدت اليوطوبيا على صورة الولي الذي يجسد البساطة في العيش و التقوى في

[1] - ينظر محمد علي الكبسي، م، س، صص: 82- 91.

[2] - نوار اللوز، مص، س، ص: 17.

[3] - المصدر نفسه، ص: 35.

[4] - ذاكرة الماء، مص، س، ص: 125.

[5] - سيدة المقام، مص، س، ص: 128.

السلوك.« إن الولي و من ورائه الصوفية يمثل انقطاعاً في مجال الطوبيا أو طارئاً يدفع القائمين على هذه الطوبيا إلى إعادة رسم أهدافها، لأن الولي يسعى إلى ضبط ممارسته وفق نموذج الرسالة فهو يرى الأحداث الوافدة إليه أو التي يحياها بناء على درجة تناسبها أو تعارضها مع هذه الرسالة (...) و هو من هذا المنطلق يطرح مباشرة مسألة بالغة الأهمية تتعلق بدوره داخل إطار الطوبيا»([1])، فالولي مبشر بحلول مدينة الله مكان الرجس. هذه هي بشارة الولي.

سعت الطوبيا إلى طرد كل من الولي و المنقذ و المهدي المنتظر، فانتحل الولي صفة الجنون مثلما انتحل الشيعة التقية([2])، و منها أصبح الولي يقاسي؛ إنهم المعروفون بالدراويش اليوم. إلا أن خطر الولي لا يتجسد لا في الدروشة و لا في الجنون، و إنما يتجسد في الصورة التي تجعل منه رافضاً لأسس الدولة من خلال الدعوة إلى العدل و المساواة.

إننا و نحن ندرس المدينة لا نركز على الجانب الديموغرافي، أو البعد التاريخي، و إنما نركز عليها في بعدها الابستيمولوجي، و هنا يأتي دور الفكر اليوطوبي الذي جعل منها ظاهرة أساسية في الرؤية العامة له. فاليوطوبيا عنده لا تعني « الأحلام و التمنيات، و إنما تعني شبكة واسعة ومتشعبة من القيم و العلاقات التي تربط بين الأفراد، و الجماعات لتفصلهم عن أصعدة الطوبيا المختلفة، و التي تعطي لبعض أسبقية أو امتيازاً، و تفوقاً على بعضهم الآخر، و إذا كانت الطوبيا تكرّس مجموع هذه السُلط و تركزها على أساس التمايز، فلا يمكنها أن تصبح حركة تغيير عندئذ ندرك أهمية هذه الحركة و تعقدها، لأنها لا تتطلب تبديلاً في موازين القوى السياسية التي تحدد العلاقات فيما بينها، لكنها تستدعي أيضاً تبديلاً في المفاهيم، و الأفكار و أنماط السلوك»([3]).

9- وظيفة المتخيّل:

كثر السؤال عن دور المتخيّل في الحياة اليومية، و أصبح من أكثر الانشغالات التي صاحبت التفكير العلمي في الظاهرة الخيالية، و بالرغم من كثرة التحديدات و التصورات، توصلنا إلى الإجابات التالية:

- انشداد الإنسان إلى التخييل، و إنتاجه الدائم للمتخيلات و الصور و الرموز إلى واقع جمالي يتصل بالرؤى التي تثيرها في نفسه ظواهر العالم.

---

[1] – محمد علي الكبسي، اليوتوبيا و التراث، م، س، ص: 92.

[2] – التقية: مبدأ يحمي به الفرد نفسه فيعلن عكس ما يبطن مدارة للناس و خوفاً منهم. ينظر المرجع نفسه، ص: 94.

[3] – محمد علي الكبسي، اليوتوبيا و التراث، م، س، ص: 112.

- اعتبار المتخيّلات وسيلة يحقق بها الإنسان رغباته.

أما "دوران" فقد ذهب إلى أن «المتخيّل تعبير نفسي إرادي مقصود تعكس بواسطته الذات طرق تفاعلها الغريزي مع المعطى الاجتماعي، و تواجه به الظواهر السلبية التي تهدد مصيرها»([1]).

إن الكشف عن حقيقة المتخيّل يتعذر الوصول إليها حين تختلف مستويات القراءة، و تتعدد آليات التحليل، و مناهج التأويل، و لا يعني أن المتخيّل ينفلت من كل دلالة، و لكنها إشارة إلى أن دلالته تتشكل من رمزيته النفسية و وظيفته الأنطولوجية. و هو ما دفع "دوران" إلى تصنيف هذه البنيات و الرموز المتخيّلة إلى نظامين: قيمة نظرية. و منهجية كبيرة، كون كل واحد منهما يحيل على موقف سلبي أو إيجابي للذات أمام العالم([2]).

إن حياة الإنسان التي يعيشها بين الأمل و الألم تعكس وفق صور و رموز تعبر عن المخاوف التي تجيش في خيال الذات، و يمكن أن تسقط ما ذهب إليه "دوران" في دراسة الشعر على الرواية باعتبارها مجال الدراسة، و بذلك تكون الرواية وسيلة تخييلية يعكس الإنسان من خلالها قلقه الوجودي بالتحولات المفاجئة و الماكرة للزمن، فوظف المكان في كثير من متخيلاته الروائية لتمثيل رعب الإنسان و خوفه منه مثل الصحراء. فالمتأمل «في أنطولوجيا الصحراء يلاحظ بأن هذا العالم يشكل بعداً ساعد كثيراً على تشجيع فكرة الاختلاف، و يرجع ذلك إلى سبب ظاهر، لا يمكن أن نغض الطرف عنه بسهولة، فالكل يعرف بأن البنية الاجتماعية الصحراوية بنية غير قارة، تتداخل و تتخارج فيها القبائل بسبب الترحالية lenommadisme، و يرجع ذلك كما هو معروف إلى البحث عن الماء الذي يعد نادراً في المنطقة»([3])، و سنلاحظ فضاء الصحراء من خلال "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف":

- «كانت الصحراء مخيفة و لكني قاومت، وصلت مقوس الظهر، أبيض الشعر، الوجه متعب فقد ملامحه و الرمال ملأت الذاكرة. سمعت كثيراً عن اليأس ولكني هذه المرّة رأيته بكل ملامحه، سمعت صوته، شممت رائحته. و مع ذلك ظل هناك داخل الفراغات، شيء ما يشدني إلى الحياة، كان أكبر مني و من يأسي. كان عليَّ أن أقاوم، أن أبني ذاكرة للمستحيل. (...) كان كل شيء قد انتهى و نيران

[1] - يوسف الإدريسي، الخيال و المتخيّل، م، س، صص: 161.

[2] - ينظر المرجع نفسه، ص: 163.

[3] - وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، م، س، ص: 262.

الصحاري بدأت تصعد من تحت أقدامي» ([1]).

و هو ما أشارت إليه كذلك "نوار اللوز":

- «صعب أن يجد المرء نفسه فجأة في صحراء قاسية أوسع و أكثر حرقة من صحراء العلمين التي أكلت شبابه و لحمه»([2]).

و كذلك في "ضمير الغائب":

- «أكلنا الحديد و العذاب مقابل أن لا نشرب الذل في حليب من يحاكمنا اليوم. متنا شامخين كنخيل قاوم الحر في صحراء شمسها نار. و كنا نعرف أن الحرّ سيزداد يوماً عن يوم»([3]).

و في "كتاب الأمير":

- «كانت السماء قد امتلأت بالغربان و الجوارح القادمة من الصحراء بعد أن سحقها الجوع»([4]).

و على كل حال فإن الكاتب يسعى إلى تشخيص الصحراء و خلع الصفات الإنسانية عليها، فهي عند الراوي مكان موحش مخيف. لقد قدمها الكاتب شخصية مهمة في عمله، إذ إنها تمارس سلطتها على الإنسان باعتبارها تمثل الجدب، و الشحوب، و الجفاف، و الصهد ...الخ، إنها تستطيع أن تزفر صهداً، و تعصف ريحاً، و أسوأ ما تستطيع فعله أنها تبخل بالماء ([5]).

فهنا قدم لنا الراوي الصحراء في علاقتها مع الطيور، و الطير هنا هو رمز لفلسفة الترحال، كما يكون مرشداً للقبائل المهاجرة، و يرتبط الترحال هنا بمحاولة القبض على الواحة الغائبة، أو النعيم المطلق، أو الفردوس المفقود، و القبيلة مثلها مثل الطير تبحث عن واحة مفقودة([6])، إلا أن واسيني قدم لنا نوع هذه الطيور؛ المتمثلة في الغربان و الجوارح، و هي دلالة أخرى على قساوة الصحراء و جدبها.

---

[1] – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مص، س، ص: 35.

[2] – نوار اللوز، مص، س، ص: 126.

[3] – ضمير الغائب، مص، س، ص: 75.

[4] – كتاب الأمير، مص، س، ص: 58.

[5] – ينظر محمد السيد إسماعيل، بنا "فضاء المكان" في القصة العربية و القصيرة، دائرة الثقافة و الإعلام،الشارقة،ط1،2002،ص:118.

[6] – ينظر ميرال الطحاوي، محرمات قبلية (المقدس و تخيلاته في المجتمع الرعوي روائياً)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008، صص: 172-171.

إنه يقدم لنا الصحراء مكانا غامضا ملتبسا، فهي ليست كالمدينة، و لا كالريف، والصحراء هنا ليست هي الخلاء الواسع العجيب الخالي القاسي، الحار، و من خلال هذا الطرح الذي تقدمه الصحراء، تبدو هناك إشارة عدم الاستقرار في مرحلة معينة من الزمن، لكنه و بعد اكتشاف البترول، و حركة الرحال الأجانب، هو ما دفع إلى نوع من الاستقرار. أما واسيني فيقدم لنا الصحراء من جوانب مختلفة فهو بالإضافة إلى ما ذكرناه حول الصحراء من مآس، فإنه في جانب آخر يجعلها رمزاً للبطولة و الجهاد من خلال النص التالي:

- «بكى الشيخ رومل القهواجي، بكاءً قاسياً و مرّاً. كان شيء ما، قاسياً، كالزيت المحروق يتحرك في صدره، و في كامل عظامه. و هو الذي ركّع رومل في الصحراء العلمين (...) فتح مقهى الدرب من عرقه وعرق طفله الوحيد المتبقي من حرب الدمار، العربي. حين عاد من الحرب، كان يحمل في جيبه عشرة فرنكات، كانت رصيده التاريخي كله» ([1]).

- «كانت الحرب العالمية الثانية في أشدها. سجلونا في سجلات كبيرة وأخبرونا بأننا مطلبون للمقاومة و أنه بعد دحر النازية و الحاج و قوافله مباشرة ستستقل أرضنا. لم نفكر كثيراً في البقية. كان هو من الدفعة الأولى التي غزت الصحراء المصرية»([2]).

لقد أبرز واسيني من خلال نصوصه الامتداد اللامتناهي لهذا الفضاء المحكوم بالمجهول، الذي يولد رهبة خاصة و شعوراً بالخوف، و «الصحراء بالإضافة إلى ذلك متغيّرة، متبدلة، لا يمكن الإحاطة بها أو فهمها. قد تجن و تغضب أحياناً»([3])، و أنه لا تتغير، و إذا تغيّرت فإن هذا التغيّر لا يصل إلى عمقها أو جوهرها، لأنها تحافظ على صفاتها الثابتة، لا تغير حرّها، و لا قحطها، ولا امتدادها، فسكانها لم يشعروا فيها بالاستقرار لذلك لم يرسوا فيها «قواعد الحضارة، إنها بالنسبة إليهم فضاء الرحيل الدائم، و أنها أحياناً فضاء للموت»([4]). و منه نستخلص أن هذا المكان تكتنفه الأخطار في أحايين كثيرة.

---

[1] – نوار اللوز، مص، س، ص: 112.

[2] – المصدر نفسه، ص: 133.

[3] – صالح إبراهيم، الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص: 17.

[4] – المرجع نفسه، ص: 19.

الصحراء هنا تلمح إلى هوية شعب تائه، يعيش وعياً شقياً و حتمية عذاب دائم، و منه فإن الصحراء هنا هي محاولة لاكتشاف الذات من خلال اكتشاف الآخر الذي يعيش في الصحراء، وتكون الصحراء هنا بمثابة الفضاء الواسع الذي يرعب الإنسان. أما بالنسبة لعلاقة المتخيّل بالواقعي فأنه جمع بين الذاكرة مكانا متخيلا، و الصحراء شكلا طوبوغرافيا(*). و المعروف أن « أغلب الأشكال الطوبوغرافية هي بمثابة العدو الغادر، و المترصد، المتحول، و المتحدي (...) إنها تكشف في الغالب عن صراع الإنسان مع الواسع، و انهزامه أمام الرخوة، و رفضه للضيق والمنخفض...الخ»([1])، كما تختلف الأشكال الطوبوغرافية عن الأعلام الجغرافية ببعدها عن الوهم المرجعي، «فهي لا تحيل على مكان بعينه، و إنما تتيح بكثرتها، و تنوع أشكالها إمكان تحويلها إلى نسق أو إلى فضاء متخيل يحتضن كل العناصر المكانية»([2]).

الغرفة كذلك نجدها من الفضاءات التي ترعب الإنسان إذا ارتبطت بالظلمة، و الإشارة هنا إلى الظلام و ليس إلى المكان في حد ذاته، و هو ما تحدده "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف":

- «أدخلوني إلى حجرة مظلمة، و ضيقة جداً لا اختلاف بينها و بين القبر»([3]).

كذلك جمع الكاتب بين ظلام الغرفة و ظلام القبر، و هو هنا يجمع بين المكان الواقعي (الغرفة)، و المكان المتخيّل (القبر)، و هدفه من وراء كل ذلك؛ أن الظلام الذي يعم الحجرة يشير إلى بدء تغلغل القمع في أرجائها، فإن الظلمة تحمل في طياتها ما يرتبط بهذا القمع من لبس وانهيار، و انطلاقاً من هذه الظلمة لا يعود بالإمكان تمييز بعض الوقائع. و في هذه الحالة يتحول البيت والذات معاً إلى ساحة صراع بين القلق و الرعب و الرهبة، و قد أشار الكاتب إلى الظلام كذلك في بداية "ذاكرة الماء":

---

* - الأشكال الطوبوغرافية صفات عامة يمكن إطلاقها على أي مكان، و هي تختلف عن الأعلام الجغرافية التي تكتسب خصائص مميزة، و دلالات محددة تجعلها اسما لمكان دون غيره، و تتمثل الأشكال الطوبوغرافية في: الأشكال المرتفعة، الأشكال المنخفضة، الواسعة، الضيقة، الصلبة، الرخوة، الرملية، المياه، المخصبة، المجدبة، الوديان، الطرق، البناء، الهدم. ينظر رشيد نظيف، الفضاء المتخيّل في الشعر الجاهلي، دار المدارس، المغرب، ط1، 2000، ص: 44

[1] - رشيد نظيف، الفضاء المتخيّل في الشعر الجاهلي، م، س، ص: 248.

[2] - المرجع نفسه، ص: 248.

[3] - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مص، س، ص: 78.

- « هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيلاته بدون أن تخسر الكتابة شرطها. كُتب داخل اليأس و الظلمة بالجزائر و مدن أخرى على مدار سنتين من الخوف و الفجيعة...الخ»([1]).

ارتبطت الظلمة بخيال الإنسان من خلال الشؤم و الأفكار السوداوية، و اعتبرت رمزاً للموت، و بؤس الزمان و التذكير بالمصير المرعب الذي يتربص الإنسان، و هو ما حدده الروائي من خلال "سيدة المقام":

- «صحيح أن البؤس يقود الناس إلى ارتكاب الحماقات. عالمهم مغلق و كل يوم يموت فيه جزء.

قلت: يا مدام أناطوليا هؤلاء الناس مظهر فقط، الوضع مزرٍ في العمق. السؤال يبدأ من هنا. ربّما كنت أكثر تشاؤماً منك، إذ بقي الوضع هكذا. سيعم الظلام هذا الوطن مدّة من الزمن، قد تستمر قروناً طويلة لتظهر بؤرة نور.السلطة تتخلى عن كل شيء لفقهاء الظلام»([2]).

هنا يؤدي الخيال دوره، إذ يعتبر وسيلة يتعوذ بها الإنسان من رعب الزمن، و المصير المظلم، ذلك أن «كل المتخيّلات تبدو كمضادات ذهنية للخوف الوجودي الذي يسكن النفس البشرية ويجثم على تفكيرها في الذات و العالم و المستقبل، لكونها تحرر الإنسان و تطهر أفكاره و مشاعره من الآثار السلبية المترسبة فيها نتيجة المعاناة اليومية المريرة إزاء رموز المصير المرعب، و الغامض، والزمان القاسي و المتناهي التي تقود بلا رحمة إلى الموت، فتعيد إليه بدل ذلك حبه للحياة و إقباله الحالم عليها و المتساكن معها»([3]).

إن العتمة (الظلمة) نعت للمكان. « فكل مكان هامشي يعتبر معتماً لأنه مقصي عن دائرة الضوء، و لا يساهم في تحريك عجلة المجتمع! و لا يؤمه الزوار إلا متخفين و متنكرين، لأنهم يشعرون في قرارة أنفسهم أنهم مقدمون على عمل شنيع و أنهم سيلجون مكاناً ممقوتاً اجتماعياً. وإن كانوا يعرفون في قرارة أنفسهم كذلك أنه الملجأ الوحيد لإفراز تناقضاتهم و محاولة البحث، دون جدوى، عن توازن الذات - تعارض الرغبة و الواقع» ([4]).

---

[1] – ذاكرة الماء، مص، س، ص: 7.

[2] – سيدة المقام، مص، س، ص: 162.

[3] – يوسف الإدريسي، الخيال و المتخيّل، م، س، ص: 167.

[4] – محمد معتصم، النص السردي العربي (الصيغ و المقومات)، دار المدارس، المغرب، ط1، 2004، ص: 152.

إن التأثيرات الإيجابية التي يحدثها المتخيّل في النفس لا تفاضل بين رموزه الظلامية أو النورانية، لأنها تؤدي كلها دوراً فعالاً في حياة الإنسان سواءً من خلال تهدئ رعبه و إعادة التوازن لنفسه و تحسين شروط بقائه، أم من خلال تحفيزه على إعلاء كينونته و تحسين شروط بقائه، ذلك لأن المتخيّل يعمل على تلطيف الرموز السوداوية[1]، و منه يمكن اعتبار النور و الظلام، أهم مرجع زمني، فعن طريقهما يتعاقب الليل و النهار، يضاف إلى ذلك الدورات الشهرية و السنوية، و أثر ذلك على الكائنات الحية، حتى إنه وجد بل أثبت علمياً أن بعض الحيوانات تنشط لدورة معينة، وتستريح لأخرى.

في هذه المرحلة من البحث نطرح السؤال التالي: لماذا تتموضع أحداث رواية من الروايات في مكان دون الآخر؟

إن توظيف المكان في الرواية سواء كان شكلاً طوبوغرافياً أم مكاناً جغرافياً لا يكون اعتباطياً و لا مجانياً، فلا يقدمه الروائي لذاته، بل يقيده باقتصاد المحكي، من خلال التهذيب البلاغي الضمني الذي يتحقق من خلال القراءة، فالمتلقي حين يقف عند وصف مكان معين يعتقد في قرارة نفسه، بأن هناك أمر سيحدث عند هذا المكان الذي تمّ تقديمه عن طريق الوصف، و هو ما يجعل التخيّل المقبل محتمل الوقوع، و أن هذا الممكن كذلك سيصلح لعرض ذلك التخيّل، لأن المكان و الشخصية يستمدان معناهما من بعضهما، حيث أصبح من الشائع منذ "بلزاك"، «اعتبار الديكور خالقاً للشخصية؛ يؤثر فيها و يشكلها» [2]، ذلك أن وصف الشيء هو الذي يدل على صاحبه، فالمكان يشير إلى الذين يعيشون فيه. و طبيعة الشخصيات تشير إلى الأمكنة التي تعيش فيها، لأن الفضاء يقوم بوظيفة رمزية، و لا «يكون الدور المسند إلى الفضاء، داخل الرواية بهذا الوضوح دائماً. و سيكون على القارئ الذي يقوم بقراءة متماسكة حقاً، أن يجهد لاستخلاص القدرات الرمزية الممكنة للموضعة، بعيداً عن الطرفة المروية»[3].

10- الفضاء العضوي و المتخيّل:

المعروف أن كل عمل أدبي هو بناء لغوي، و بالتالي «فهو عملية احتواء الواقع في صلابته

[1] – ينظر يوسف الإدريسي، م، س، ص: 170.

[2] – جنيت و آخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحمن حزل، م، س، ص: 33.

[3] – المرجع نفسه، ص: 35.

ومحاولة تكثيفه. أو هو في النهاية متخيّل. لذلك فكل عمل يتأسس على واقعين. واقع صلب يُحال عليه من خلال القرائن الزمانية و المكانية اللسانية، و واقع متخيّل نستدل عليه من خلال القرائن الزمانية و المكانية اللسانية»([1])، من مثل النص التالي:

- « [7 **ماي** 1833]. الربيع لا يحمل دائماً الأخبار السارة. رائحة البارود التي كانت تملأ كل البايلك الوهراني، سرقت من الربيع زهره و نواره و عطره.

بعد أن انتهى الاطلاع على خريطة التضاريس الخاصة [**بالمنطقة المحيطة بوهران**]، خرج الجنرال دوميشال باتجاه الفيالق التي كانت تنتظره في الساحة استعداداً للتحرك» ([2]).

التاريخ المسجل أعلاه قرينة زمنية ذات بعد واقعي غير لساني، لأنها تحمل معان خاصة، و تاريخها يحيل على وقائع في التاريخ و الواقع.

أما القرائن المكانية غير اللغوية، فنجدها في النص نفسه المذكور أعلاه، و هو موقع موجود حقاً في الواقع، و هو المتمثل في مدينة "وهران"، و الكاتب هنا يحاول أن يقنع بواقعية ما يكتب، والأمر هنا لا يتعلق بعملية تخييل، و إنما نجدنا هنا أمام إقرار حقائق.

و من القرائن الزمانية اللسانية المرتبطة بالمتخيّل، ما يلي:

- « بعد [**نصف ساعة**] سيدخلون المدرج و نحن ما زلنا هنا. لا وقت لا للكلام و لا للنوم. [**مساء**] سنحضر مسرحية الزير سالم اللي أخذ عقلك و في النهاية نمسح تضاريس المدينة حتى [**الفجر**]»([3]).

- «أحك يا قرة العين و يا صفاء عرق الجبين. أحك آخر حكاية في عمرك. سجلات حياتك ستوقف [**الليلة**]. القصة يجب أن تبدأ من هنا. من القفزة النوعية التي نحققها على حساب خرافة [**الليلة السابعة بعد الألف**]»([4]).

فهذه القرائن الزمنية عامة، لا تتعلق بشيء يمكن التأكد منه زمنياً في الواقع، فنحن لا نعرف تلك الساعة، و لا ذاك (مساء)، و لا أي (فجر) يتحدث عنهم الراوي في "طوق الياسمين"، و لا أي

---

[1] – محمد معتصم، النص السردي العربي (الصيغ و المقومات)، س، ص: 186.

[2] – كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديث)، مص، س، ص: 93.

[3] – طوق الياسمين (رسالة في الصبابة و العشق المستحيل)، دار ورد، سورية، ط2، 2006، ص:81.

[4] – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (ج2)، مص، س، ص: 450.

ليلة من الليالي التي يشير إليها الراوي في "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"؛ لأنه قد تكون أي ليلة هي السابعة بعد الألف، و كل ليلة تصلح لذلك، و منه يكون هذا «التعبير حافزاً على السرد. لأن السرد يحتاج إلى تركيب لغوي يستند عليه و تركيب آخر يكون امتداداً له»([1]).

و من القرائن المكانية اللسانية، ما يلي:

- «الخطأ كان في [**مفترق الطرق**] الذي يقود العيون إلى [**السوق الشعبية**]»([2]).

- «امش. امش و لا تلتفت و افتح آذانك جيداً. [**المنطقة**] ملغومة بهم»([3]).

- «عبرنا بعد ذلك نحو [**الجناح الشرقي**] الذي تطرح فيه كل الأسئلة الغريبة التي لم أكن أتخيّل أنّها ستنهال على بابا حسن» ([4]).

نلاحظ في هذه الأمثلة التعابير التالية: [**مفترق الطرق**]، و [**السوق الشعبية**] في أحلام مريم الوديعة. و [**المنطقة**] في نوار اللوز. و "[**الجناح الشرقي**]"، في سوناتا، لها دلالة لسانية و هي نتيجة الخيال (اللغة) و تظل متداعية. و منه فإن الفضاء هنا «يتوزع على ما هو لساني محض، و ما هو غير لساني ، و هو ما سميناه بالعضوي و المتخيّل»([5]).

إن جمالية النص الروائي تتحدد بقوة اندماج متخيل الكتابة و متخيل القراءة و سعة انفتاح أحدهما على الآخر، و هذا لا يعني عدم وجود ضوابط تحكم القراءة، و توجه فعلها التخييلي؛ إذ القارئ الذي تعنيه شعرية المتخيّل قارئ خبير يهدف دائماً إلى تذوق الجماليات، و يعيش عالمه التخييلي لحسابه الخاص، و منه يشكل المتخيّل طريقة لمواجهة الإنسان لتناهي الزمن و عدميته، ووسيلة للانفلات من الرعب و المصير المظلم([6]).

---

[1] - محمد معتصم، النص السردي العربي، م، س، ص: 187.

[2] - أحلام مريم الوديعة (حكاية مصرع الساموراي الأخير)، مص، س، ص: 35.

[3] - نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، مص، س، ص: 225.

[4] - سوناتا (لأشباح القدس)، مص، س، ص: 237.

[5] - محمد معتصم، النص السردي العربي، م، س، ص: 188.

[6] - ينظر يوسف الإدريسي، م، س، صص: 191-193.

و منه فلا يمكن أن نتصور أن الكتابة تمنحنا نصاً روائياً "يترجم" فكراً أو أحداثاً جاهزة. إنها على العكس من ذلك تقدم لنا نسيجاً معقداً من الأفكار، و الأحداث عبر كتابة تمتص كل شيء و تدمجه في إيقاع عميق من فضاءات التجربة الذاتية و اللغة و التلاقيات المختلفة، كل ذلك عبر صوت قادم من واسيني الأعرج.

إن الاستراتيجية التي يقوم عليها الفضاء الروائي هي استراتيجية كتابة و استراتيجية قراءة على السواء. و ربما بسبب هذا التداخل؛ انتشر مفهوم الفضاء دونما أي حاجز يعيّن له الحدود، ويحدد مفهومه، ليصبح الفضاء بعد ذلك لصيقاً بكل شيء، و بكل حقل، و بكل الصفات: فضاء أدبي، فضاء روائي، فضاء أيديولوجي...الخ، إن هذه الاستراتيجية، ليست فقط استراتيجية فضاء مكتوب ينبغي أن يقرأ، بل استراتيجية الإمساك بالمتوقع و اللامتوقع في كتابة روائية ممتلئة من حيث هي كتابة أدبية، و من حيث هي كتابة ذات خصوصيات أساسية بالفضاء، و بشعريته، وبأيديولوجيته، و بهندسته. و الاستراتيجية هنا هي كل العناصر و المكونات التي تجمع من أجل عملية شاملة؛ إنها باختصار شديد هي السلوك و التنفيذ بالوسائل الجيدة لتصور معين. كما أنها أيضاً عقلنة للاختيارات، حساب و تقييم الوسائل، و منه فإن هذه الاستراتيجيات هي التي تدفع المجتمعات أن تسيطر على تاريخها.

من خلال مقارباتنا للفضاء نلاحظ أنه يشكل على الدوام "محايثاً للعلم" تنتظم فيه كل الكائنات، و الأشياء، و الأفعال، و إنه معياراً لقياس الوعي و الترتيبات الوجودية، والاجتماعية والثقافية، كما نجده يخترقنا و يخترق أفكارنا، و وجداننا و معارفنا([1]). و في الأخير نقول إن استراتيجية الفضاء هي استراتيجية كتابة، و استراتيجية قراءة، و«القراءة حرية لا تمنح الوجود و لا تأسره، و خاصة لما يتعلق الأمر بوجود وعي الكاتب في النص، أي ما أراد الكاتب أن يقوله، لكن حرية القراءة أكثر شساعة من ذلك. إنها تهتم بما لا يريد الكاتب قوله أيضاً»([2])، و منه تصبح القراءة إعادة إنتاج للنص المقروء، لأنها فاعلة تتيح لنا استجابة منتجة، و بالتالي فإن تلاقي النص والقارئ هو ما يمنح الوجود للعمل، ذلك أن القراءة هي التي تمزج بين بنية النص و الذات القارئة.

---

[1] - ينظر حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيّل و الهوية في الرواية العربية)، م، س، صص: 26- 32.

[2] - المرجع نفسه، ص: 78.

الفصل الثالث ـــــــ