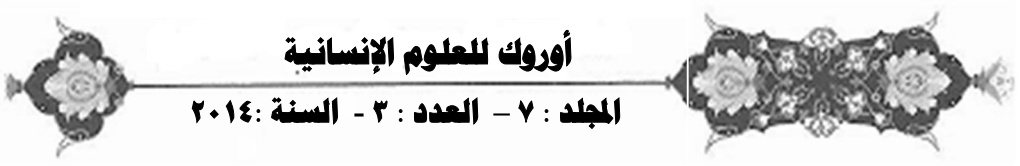
المكان الروائي في الأدب القصصي في المثنى

الأستاذ المساعد الدكتور
فوزية لعيوس غازي الجابري
الباحثة
شيرين ريسان رفاس



أوروك للعلوم الإنسانية
المجلد : ٧ – العدد : ٣ - السنة :٢٠١٤

المكان الروائي في الأدب القصصي في المثنى

الأستاذ المساعد الدكتور
فوزية لعيوس غازي الجابري
الباحثة
شيرين ريسان رفاس

المدخل

المكـــان:

يمثّل المكان عنصراً مهماً في بناء الرواية وتشييدها، فهو الإطار الحاوي لأحداثها وشخوصها وعناصرها الأخرى؛ لهذا بات المكان ضرورياً لمعرفةِ خصائص كل رواية، ومدى تميّزها عن غيرها من الروايات[١]، " وهو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض "[٢]، علاقة الإنسان بالمكان علاقة تواشجية، لا يمكن تصوّر وجوده من دون حيزٍ مكانيّ يضّمه؛ لأن المكان يمثّل المسرح المتضمّن بداخلهِ أنشطة الإنسان وخبراته المختلفة، وهذه الصورة نجدها جلية أكثر لدى باشلار الذي تحدّث عن علاقة الإنسان بالمكان؛ إذ يقول: " إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل كل ما في الخيال من تمييز "[٣]، فالمكان بهذا يتجاوز وظيفته بوصفه وعاءً يحوي شخصياته ويحدّد تصورات معينة عن ساكنيه، بل "هو الذي يحدّد صورة أصحابه ويمنحنا العماد اللازم الذي يقتطعون بمقتضاه مستقراتهم بأذهاننا "[٤]؛ ذلك لأنّ المكان "من العناصر الفاعلة في تحديد ملامح الشخصيات وطبيعة أفعالها "[٥]، وقد تبيّن أنّ الشخصية هي الأخرى تحدّد بطبيعتها ملامح المكان؛ لهذا قيل: " إنّ فهمنا الأساس للمكان ينشأ من كوننا موجودين وجوداً مكانياً، موجهين بالفعل نحو المكان ذلك نتيجة لكوننا نشغل حيزاً من المكان، ونحتل مواقعاً خاصة فيه،

فالمكان منظم منذ البداية من منظور مشاركتنا الجسمية "[٦]، وهذا يعني أنّ " الشخصية الروائية والحيز المكاني يتبادلان المعنى وكلّ يأخذ معناه من الآخر"[٧]، كما نجد أنّ الزمان بأنواعه المختلفة إطارهُ المكان الذي ينجز فيه لذلك فأنه لامناص عنه في تشكّل الخطاب الروائي[٨].

على الرغم من هذه الأهمية التي تربط المكان بعناصر الرواية كافة إلاّ أنّه في الروايات الكلاسيكية كان يفتقر إلى هذهِ الأهمية، فالمكان مرتبطاً بالوصف؛ لذا لم تظهر دراسة انفردت بهِ، إلاّ أنّ الرواية الحديثة أكسبت المكان أهمية كبيرة، فبدا عنصراً أساسياً لتشكّل العمل الروائي[٩]، الأمر الذي دفع عديد من النقاد إلى الإحاطة بهِ، فكثرت الدراسات التي تناولته وتعدّدت المفاهيم والمصطلحات التي أُنيطت به بتعدد الدارسين واختلاف توجّهاتهم، ممّا أحالت هذه الكثرة إلى الاضطراب في الثبات على مصطلح محدد للمكان ومفهومه حتى قال فيهم حميد لحمداني: " إنّ الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد ومن الجدير بالذكر إنها لم تتطوّر بعد ممّا يؤكّد بأنها أبحاث لا تزال فعلاً في بداية الطريق، ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اتجاهات متفرقة لها قيمتها ويمكنها إذا هي تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول الموضوع "[١٠].

ففي النقد الغربي الذي بدأت حفرياته عن المكان تظهر في النص الروائي، بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، برزت أسماء نقدية تنتمي لاتجاهات ومراحل مرّ بها النقد الغربي ممّا جعل رؤاهم ومفاهيمهم تتباين حول تقديم مصطلح أو مفهوم ثابت للمكان، أو الوصول إلى نظرية متكاملة يعتمد عليها الدارس للمكان عند تحليله، ولقد أشرنا سابقاً إلى الأهمية التي أبداها باشلار حول المكان، في حين نجد الناقد الفرنسي رولان بورونوف قد نظّر إلى المكان بوصفهِ عنصراً أساسياً وليس فضلٌ لا طائل منه في الخطاب الروائي؛ إذ يقول: " إنّ المكان الروائي ليس عنصراً

زائداً في الرواية فهو يتخذ أشكالاً ويتضمّن معاني عدة، بل أنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله "[١١]، لما يخلق من معانٍ تكون الأساس في إيصال الفكرة التي يبغي الكاتب تحقيقها وهذا يعتمد على أسلوب الكاتب الذي قصده في إيصال دلالة المكان عبر ألفاظٍ لغوية معبّرة، وهذا يعني أنّ المكان في الرواية ليس إطاراً ملموساً يمكن رؤيته، بل هو لفظٌ يدرك باللغة فهو يتشكّل كموضوع للفكر الذي يخلقه الراوي بجميع أجزائه طبعاً مطلقاً لطبيعة الفنون الجميلة لمبدأ المكان نفسه[١٢]، وهذا يستدعي من الكاتب الاهتمام والدقة عند اختياره لهُ، على أنّ هذا الاختيار لا يكون بشكل اعتباطي، بل عن وعي وإدراك لمناسبة المكان للموضوع المعروض، وهذه الدقة في الاختيار لا ترتبط بالهيكلية العامة للمكان حسب، بل نجدها تّتعمق مع الأشياء الأُخر المكونة له؛ لأن " المكان ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من الأشياء التي تشغل الفراغ والحيز "[١٣]، ولا يعني التسجيل الحرفي في وصف هذه الأشياء؛ لأن ذلك ارتبط بالرواية الكلاسيكية، وإنّما نعني الانتقاء لتلك الأشياء، ومدى ارتباطها بخدمة الحدث ونوع العلاقة التي تربطها بالمكان، وقريبٌ من هذا المعنى ما أوردهُ لوتمان حينما تحدّث عن المكان الذي وسّع في معناه ليكون عنده " مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات والوظائف أو الأشكال المتغيرة ... الخ) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الاتصال، المسافة... الخ)"[١٤].

من هنا تعدّدت دلالة المكان الواحد في الأعمال الروائية بتعدّد زوايا النظر عند النقاد لذلك المكان، ومدى التواشج الداخلي الذي يربط بين أجزاء المكان الواحد، حتى أسماه غريماس بـ (اللامكان)، مبيّناً بذلك، " إنّ الفعل المغيّر للذات والجوهر، لا يمكن أن يتجسّم في إطار مكاني معين، فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي المكان بوصفه معطى ثابتاً وقاراً "[١٥]، وهذا يعني أنّ المكان تظهر له صورٌ مختلفة نابعة من

الاختلاف في الرؤية للمكان الواحد كما أشرنا، فبعضهم يراه في أبعاده، وبعضهم الآخر يراه بعمق أكبر فيصبح واسعاً جداً، وهناك من يراه في محتوياته، وآخرون يجدونه في أفكار الشخصية الموجودة فيه(١٦).

أما النقد العربي، فلم يولِ المكان عنايته إلاّ متأخراً (١٧) مع بداية الثمانينيات من القرن العشرين، ثم بدأ يشهد توسعاً في التسعينيات، وهذه العناية بدأت تظهر بوادرها حينما أخذ الناقد العربي ينهل من المقاربات النقدية الغربية التي كانت الأساس لإدراكه بأهمية المكان في الخطاب الروائي الغربي، ذلك النقد الذي قطع أشواطاً طويلة في دراسة هذا العنصر، ولم يصل إلى نظرية متكاملة ناضجة بعد، فاكتفى النقد العربي بإيجاد مسارٍ للبحث ذي منحى جانبي غير واضح، ممّا جعل الدراسات العربية المعنية بهذا العنصر تفتقر إلى توحيد المصطلح وضبطه أو المفهوم العام له، فجاء مفهوم المكان في المقاربات النقدية العربية متبايناً أيضاً، وتبعاً لتوجه كل ناقد ، فنجده عند سيزا قاسم يمثل " الإطار الذي تقع فيه الأحداث "(١٨)، بينما يلخص ياسين النصير مفهومه للمكان:"بأنّه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه "(١٩) فهو إذاً ليس بناءً أجوفاً أو معزولاً في النص الروائي، بل يظهر بوصفه نشاطاً إنسانياً مرتبطاً بسلوك أشخاصه، وإلى اليوم مازال النقد العربي يتخبّط في الوصول إلى مفهوم محدد حول مصطلح خاص بالمكان(٢٠).

حاول الدكتور عبد الفتاح عثمان تجاوز النظرة السابقة للمكان التي لا تتعدى كونها رقعة جغرافية، موسعاً في دلالته محملاً إياه أنماطاً مختلفة، اشتملت على محيط البيئة بما رحبت من أرض وأناس وهموم وأحداث وتقاليد وعادات وقيم، فيصبح المكان أشبه بالشخصية الإنسانية النابضة بالحياة؛ إذ يمارس حركته في الخطاب

الروائي ويؤثر ويتأثر بباقي عناصر الرواية لاسيما الشخصية[٢١]، التي تّتجسد عبرها جمالية المكان حينما تظهر خبرتها وتجارب الحياة التي اكتسبتها عليها، فالمكان لا يكتسب قيمته إلاّ إذا اخترقتهُ الشخصية وتفاعلت معه عبر حركتها وأفعالها التي تصبّها داخله، وهذا ما يؤكد العلاقة الوطيدة التي تربط المكان بالشخصية.

مثلما أهتم النقد الغربي بمفهوم المكان أهتم أيضاً بتقسيمه، فنجد بروب مثلاً يقسّمه على ثلاثة أُطر في دراسته للحكاية الشعبية الروسية وهي:

- المكان الأصل.
- المكان الذي يحدث منه الاختبار الترشيحي.
- المكان الذي يقع فيه الانجاز أو الاختبار الرئيسي[٢٢].

أستند بروب في تقسيمه على قيمة الحدث، فالمكان الأول يمثّل البيئة التي نشأت فيها الشخصية، بينما المكان الثاني سجّل حضوراً وسطاً بين المكانين الأول والثالث، والأخير هو المكان المستوعب للأحداث الأخيرة في العمل الروائي[٢٣].

مثلما أخذ النقد العربي مفهومه للمكان من المقاربات النقدية في الغرب نجده لم يتوانَ في أخذ تقسيمات المكان منه أيضاً، فحينما أقدم غالب هلسا على تقسيم المكان حاول أن ينحى فيه منحى الغرب، فقسّمه على ثلاثة أنواع هي:

- المكان المجازي
- المكان الهندسي
- مكان التجربة المعاشة

فنجده ربط المكان الأول بالشخصية، لكنّه لا يمثل شيئاً على أرض الواقع، فهو أقرب إلى الافتراض، إنما ارتبط بها ليعطيها زخماً في الوجود الروائي، في حين ارتبط المكان الثاني بالكاتب نفسه، واصفاً أجزاءه بدقة من أجل التأثير في المتلقي، بينما ارتبط المكان الثالث بالأحداث، من هنا جاءت أهميته في إبراز ملامح العمل الروائي بشكل عام[٢٤].

بينما ينحى الناقد ياسين النصير منحىً مختلفاً في دراستهِ المتخصصة للمكان؛ إذ يقسمه على أنواع هي:

- المكان المفترض، وهي أمكنة حفّزت الكُتّاب على تصويرها فأطلقوا لخيالهم العنان فجاءوا بأمكنة اليوتيبا وصحراء التيه.
- أمكنة موضوعية.
- أمكنة البُعد الواحد، وهي الأمكنة التي لا تملك إلاّ وظيفة واحدة ولا تعطي إلاّ قيمة واحدة كأن يحمل الحدث لكن لا يرمز إلى شيء آخر، ولا يساعد على التأثير في الشخوص[٢٥].

ويقدم الدكتور شجاع العاني تقسيماً للمكان يقوم على نوع الأحداث في ذلك التقسيم، وجاء على أربعة أنواع هي:

- المكان المسرحي.
- المكان التاريخي.
- المكان الأليف.
- المكان المعادي[٢٦].
- وهناك من جاء بالمكان الأسطوري[٢٧].

على الرغم من كل الدراسات المتقدمة التي تناولت المكان، إلاّ أنّنا لم نقف على دراسة شاملة لهذا العنصر الذي هو أكبر من أن يكون في العمل الإبداعي مجرد مكانٍ جغرافيٍ هندسيٍ، هذا إذا عرفنا أنّ الرواية اليوم تخوض في حقول تجريبية متنوعة؛ لذا لا يمكن أن نخضع العمل الإبداعي والمكان جزئية فيه لتحديدٍ من دون آخر، مّما يعني " أنّ تشكّلات الخطاب السردي لا تسلك طرقاً محددة "[٢٨]؛ لذا كان لزاماً علينا حينما ندرس المكان ألاّ نتقيد في دراسته بمنهجية نقدية محدّدة؛ لأننا نريد سبر أغوار النص من جميع جهاته، وحتى لا تفوتنا واحدة من الزوايا التي تكشف عن جماليات النص، التي قد تحدّها عنا منهجية خاصة لهذا ارتأينا أن نوظّف جميع

المناهج النقدية بما يتلاءم وحاجيات كشف حيثيات النص، من الوقوف على الوقع الدلالي لتلك الأمكنة ضمن النتاج الروائي في المثنى، ومدى ارتباط فكرة كُتّابها مع دلالة المكان الذي حدّدوه لترسيخ تلك الفكرة؛ لأنّ " إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد ممّا يقرّبه إلى الإفهام "[٢٩].

لهذا سندرس أشكالاً محددة من الأماكن التي وجدنا أنّها الفضاءات المركزية الرئيسة التي تواشجت مع العناصر الأخرى في سير الأحداث المهمة داخل العمل.

يبدو أنّ المكان الروائي في المثنى قد أخذ بمبدأ الثنائية الضدّية، من حيث مغايرة دلالة المكان في الرواية ذاتها عن مكان آخر ضمنها[٣٠]، فقد وردت أماكن في تلك الأعمال الروائية حملت دلالة الانغلاق، قابلتها أماكن أخرى حملت دلالة الانفتاح من هنا كان لزاماً علينا أن نقيم دراستنا على وفق ثنائية المغلق/ المفتوح - أليف/ غير أليف، فالمغلق يمثل مكان أقامة الشخصيات وتحدّه الحدود من جوانبهِ الثلاث على أقل تقدير، شريطة أن تكون له حدود وسقف، والمكان هنا "ليس من شأنه أن يتيح للبطل الوحدة والانفراد بالنفس، وبالتالي تحقيق الحرية التي يتهددها وجود الأخر، بل هو مكان خانق ومولد للسأم والضجر"[٣١]، أمّا المكان المفتوح، فهو مكان انتقال الشخصية، الذي لا سقف له " الذي ينفتح على الأخر مباشرة "[٣٢]، وفي الغالب نجد أنّ المكان المفتوح يرتبط بعلاقة خاصة مع الشخصية والحدث؛ إذ يخلق من اجتماعهما الدلالة التي يرجو العمل إيصالها إلى المتلقي محاولين أن نرصد عبر هذه الثنائية أهم الأمكنة التي وظّفها الكاتب في أعماله، واختلاف دلالة تلك الأمكنة عند الكاتب نفسه وعند غيره.

ساق لنا الكاتب عادل علي محسن في روايتهِ (الطريق إلى بغداد)٢٠٠٧م أماكن إقامة إجبارية (مغلقة)، وأماكن انتقال (مفتوحة) كانت الغاية من اختيار الكاتب

لهما؛ الاتكاء عليهما في عرض ثيمة الرواية لحظة وقوفه على هذين المكانين وهما: (الهور) و(المعتقل)، أما الأول فكان قريباً من المكان الموجهة إليه ثيمة العمل، في حين كان الثاني في قلب ذلك المكان؛ ليحقق الكاتب بعد ذلك ما يبغي الوصول إليه من أهداف داخل هذه الرواية، فكان (الهور) الفضاء الفسيح الذي جعله الكاتب الإطار الذي ضّم اغلب أحداث الرواية؛ كونه المكان المائي المنفتح من جميع جهاته، المغلق على غير أهله، فهو مكان عصيٌ على الغرباءِ على الرغم من انفتاحهِ؛ لما يحمله من طبيعة قاسية لا يمكن لأي فرد التعايش معها بسهولة، هذا المكان الذي صنعته الطبيعة الكونية ليكون الملجأ لكثير مّمن يرغبون في التخفّي بسبب أمرٍ ما يخشى من أن يعرفه الآخرون، فيكون بمثابة المكان الطارئ بالنسبة لبعضهم، ومكان إقامة إجبارية لبعضهم الآخر، فضلاً عن أن الهور يعدّ مكاناً لعيش العديد من القرى التي تكيّفت وهذه الطبيعة حتى باتت لا تألف غيرها، فهو يمثل لها أساس نشأتها ووجودها، وهو مكان إقامة دائمة لهم.

سعى الكاتب إلى توسيع دلالة المكان (الهور) فلم يعد مجرد ديكورٍ لأحداث الرواية، بل كان له دور وظيفي مهم في تشكيل عقدة الرواية التي تبدأ بالنمو انطلاقاً من ذلك المكان (الهور) ليصبح أداة بنائية أساسية وعاملاً حقيقياً يتوقف عليه الحدث الروائي نفسه، ويبدو الكاتب تقليدياً في تقديم المكان؛ إذ يقدّم أولاً وصفاً لمحيط الأحداث وإطارها عن طريق شخصية البطل السارد (زكي الطيب) الذي يصف المكان بتدوينه لتأريخ إحدى الشخصيات الأسطورية التي وظّفها في الرواية ومثل تأريخها، تأريخ " أبو حبال الذي عاش في أزمان بعيدة من الآن... عمر كل حقبة ألف عام... سليل عائلة حكمت مملكة الأهوار العظيمة في الطرف الجنوبي من

أرض السواد وقد فنيت هذه المملكة بعد انطفاء مجدها التليد... خصوصاً بعد تفتت كيان مملكته في لجة مياه بحيرة كونية هائلة الاتساع، سمّيت فيما بعد بأهوار العراق الجنوبية "[٣٣]، فالراوي يقدّم عرضاً تاريخياً للهور، وكأنّه يمهّد عن طريقه لما سيقع من من أحداث داخله، واقفاً عند طبيعة الحياة داخل هذا المكان الذي عرف بقساوة العيش فيه، ليعرض علينا تلك الصورة من توظيفه الأفعال التي تؤديها الشخصيات داخله، وليس عبر مدلولية الأشياء التي يحتويها " ففي عوالم الأهوار يصدن السمك في البرك والسواقي الضحلة، مع صيادي القرية المبتدئين... الذين يصقلون مواهبهم في الأنهر الصغيرة والمستنقعات الضحلة جيئة وذهاباً لخفق المياه بالأوحال، لخنق السمك وإجباره على الخروج إلى السطح طلباً للتنفس، ليسهل صيده بمتعة لا تقاوم، ويحلبن الأبقار المنزعجات دوماً بسبب شراهة ذباب المستنقعات الأكثر شراسة من أي ذباب آخر في العالم، ويشربن اللبن الطازج برائحته الزكية ويأكلن الخبز القروي الساخن..."[٣٤] ومن هذه الصورة السردية المتحركة التي توحي للمتلقي بتحرّك الحياة في هذا المكان، نلحظ التآلف بين المكان وأهله، ثم يطلعنا السارد على الغرباء الذين اتخذوا من الهور مكاناً يواريهم ويخفيهم من السلطة المطلوبين لها، ممّا اضطرهم إلى تغيير أسمائهم، فضلاً عن لبسهم وتصرفاتهم من أجل التناسب مع المكان الجديد، فأصبح الهور مكان الإقامة الإجباري أي (الملجأ) للمطلوبين الذين "يتخفّون في ظلمات الأهوار كملاذٍ آمن، للتغطية على نشاطاتهم التخريبية الموجه "[٣٥]، ومنهم (مصطفى أغا) الذي استغل جهل أهل الهور وطيبتهم لإدعائه بأنه رجل دين، ليرتكب جريمته بالاعتداء على حفيدة رجل الهور الأسطوري (أبو حبال) الذي تمّ في " أثناء مبيته في بيتهم العام الفائت حين كان يقضي تعزية لديهم "[٣٦]، ليؤدي المكان دوراً خطيراً في تعقيد هذه الحادثة ليُحكم على الضحية

بالقتل "موت حفيدته رباب... لشعورهِ بالعار... بعد أن تأكد من حملها "[٣٧]، فنجد المكان على الرغم من سعتهِ يضيق على الضحية (رباب) فيتسبّب بقتلها، بينما يبقى في سعته ورحابته مع الجاني الذي أصبح اسمه (الشيخ حسن) المتمتع بمكانة اجتماعية مميزة أبعدته عن كل ما قد يتسبّب في تشويهِ سمعتهِ، وإذا كان الهور/ المكان المفتوح يمثل مكاناً منغلقاً على ذاته كما لحظنا، فإننا نجد في الرواية مكاناً منغلقاً كان الإطار لأحداثٍ أريد لها أن تصبّ داخله، لأنّه المكان الأنسب لها، ذلك المكان هو (السجن) " قاعدة هرم تراتب الفضاءات المكان المغلق بامتياز... وأنه مسرحٌ تتحقق فيه مختلف فصائل الاضطهاد والإلزام والمصادرة على شخصية النزيل "[٣٨]، لأنّه يمثل بؤرة الحصار المكاني بل يمكن عدهُ نقيضاً لباقي الأمكنة إذ يظل معبراً عن حضور الموت والقمع وتسييح الذات، ومحاصرتها، معنوياً، وفكرياً، ومادياً[٣٩]، ذلك لأنّه كان مكاناً كئيباً وضيقاً ومحزناً حتى لنجد الزمن الذي يجري داخله يتخذ الآخر بوصفه وسيلة عقابية تستخدم ضد الشخصية/ السجين الذي بداخله؛ لأنّ الإحساس بطول الوقت بات يخنقه؛ بسبب ما يعانيه في هذا المكان (الإجباري) الذي جُلب إليه مع " عدد محدد من الجند المدجّجين بالسلاح (في) الشاحنات القلاب وأركبوهم بالضرب والتنكيل، رغم الأيدي الموثقة للخلف، وما أن وصلوا إلى مقر عسكري يقع خلف الجبهة، تبيّن فيما بعد أنّها مدينة ديزفول الإيرانية، أنزلوهم داخل شراك من الأسلاك الشائكة والمكهربة، كان فيها عدد كبير من الأسرى... وكان أشد ما يعانيه الأسرى حالة الجوع والعطش، الرعب وهمجية التعامل، ففي كل لحظة، كانت تطلق رصاصة خاطفة، كنذير موت، تمرّ من فوق الأسرى وبطريقة مقصودة، ليموت أحدهم... لغاية لا يبررها إلا حب القتل فحسب "[٤٠] فكان المكان الذي حمل تلك المعاملة من صورة ترسم معاناة الأسرى داخله، ومن بينهم

الشخصية البطلة التي سعت بعد ذلك إلى التخلص من ربقة هذا المكان المعادي لا بالخروج الحقيقي منه ولكن عبر فسحة روحية تستدعيها اللحظات الجميلة التي جمعتها مع الأهل والأحبة في مكان الألفة الحق؛ ليكتسب المكان المعادي الألفة بتداعيه لتلك الأمكنة بعد أن " أدرك أنّ الرغبة في النسيان لا تتحقق بالضرورة من عدم التفكير بالمشاكل، لأنه غالباً ما يصبح النسيان أكبر محرضّ لتذكرها، وكانت هذه إحدى وسائله المتاحة في مواجهة مشاكله الإذعان للحنين "[٤١]، وبذلك تحقق الاتساع المجازي للمكان خالقاً ثنائية التناقض المكاني الذي أشرنا إليه بدايةً في هذه الرواية، فبدا الهور بما يحمل من سعة وانفتاح مكاني كبير، ضيّق في احتواء شخصية (رباب) التي راحت ضحية أصحاب هذا المكان، أما السجن عند الأسرى وعلى الرغم من طبيعته الضيقة، إلاّ أنّه كان نقطة انطلاقهم نحو الحرية، عن طريق خيالهم وأحلامهم التي جعلوها بمواجهة قسوتهِ وضيقهِ.

لا تختلف رواية (مبدر ومشاعل)٢٠٠٩م، لمحمد الخرساني عن هذه الثنائية المتناقضة، إلاّ أنّ الكاتب هنا يقلب الصورة فيكون الانتقال بالأحداث من المكان المعادي/ الأليف بطبيعته إلى آخر معادٍ/ غير أليف بطبيعته، لتصنع منه الشخصيات مكاناً أكثر ألفة، فالصحراء بقسوتها تصبح مكاناً أليفاً لـ (مبدر ومشاعل) بعد أن انتقل (مبدر) إليها نتيجة غلطة تسبّب بها السائق الثمل ليكون القدر الوسيلة التي دفعت بالشخصية المحورية إلى هذا المكان الذي لم يعرفهُ من قبل والمفتقر لكلّ ما يدلّ على وجود الحياة؛ إذ " لم أرَ شيئاً أبداً سوى تلال وعرة متناثرة... ليس هناك ما يشير إلى حياة أو طريق أو آبار... ولا حتى طير في السماء، إذاً نحن الآن في قلب صحراء جرداء خالية من أي شيء ذي حياة "[٤٢]، حتى لنجد الشخصية الساردة تصوّر لنا إحساسها بالمكان الذي فقد فيه الأمان لشعورهِ بالوحدة داخل " هذا المكان

المقفر المرعب تحيط به التلال الشيطانية من كل اتجاه "[٤٣] فأصبح المكان لديه يتخذ هيأة شيطانية، مقدماً تفاصيله، لغايةِ ضروريةِ تحتمها طبيعته المضببة لدى الكثيرين فكانت المهمة الأولى التي تقع على عاتق الراوي (الشخصية) هي حتمية تنضيد فرشة للمكان والإحاطة بتفاصيله قبل سوق الأحداث التي يرغب في صبّها داخل هذا القالب الصحراوي غير الأليف، فقد ساق لنا تلك التفاصيل عبر لسان الشخصية المحورية (مبدر)؛ إذ يقول: " دفعت بصري أتفحص المكان الذي نقف فيه، تلال رملية واطئة متحركة تملأ الأفق، تتخلّلها أرض منبسطة تقريباً تتناثر عليها أحجار صغيرة حمراء اللون وسوداء وبعضها بني داكن، مع وجود حفر عميقة جداً منتشرة "[٤٤]، وحينما يجد (مبدر) أنّه بقى وحيداً داخل هذا المكان، وأنّه سيواجه كل مسبّبات الوحشة والقلق الناجم من طول الإقامة فيه فـ " لم يبقَ عندي من ماء الشرب سوى ما يكفيني أسبوعاً أو أقلّ؛ إذ أصبحت أيامي محدودة، سيكون مثواي الأخير ذلك يؤلمني أو يخذلني بالمعاناة والتعب، سوف انتحر بإطلاقه واحدة شجاعة "[٤٥]، لكن هذا القرار بدأ ينحسر مع وجود بوادر الألفة داخل المكان المتمثل بعثورهِ على الماء الذي استبدل قراره بالكفاح المشروط لبقائه " كان وجودي هنا مجبراً، ومنطق أيام حياتي الآن تستوجب أن أكافح لأعيش، وأن أبقى حيّاً في هذه الصحراء التي إذا لم أنجح فيها فسأموت... فثمّة أمل لامع... ولا أمل من دون صبر لاحتمال المصاعب "[٤٦]، ومع الكفاح الذي خلقه الصبر والرغبة في البقاء أمّن (مبدر) على ما يضمن حياته، فأزاح من مصاعب هذه البيئة الكثير، لكن المكان بقى لا يحمل الألفة الحق إلاّ بعد أن شاركته شخصية أنثوية المكان غير الأليف/ الصحراء، تلك هي (مشاعل) الفتاة البدوية التي ساقها القدر لهذا المكان أيضاً، وقد سبقها (مبدر) إليه قبل عام، ليعلن المكان بشخوصه عن مدى الألفة المتحققة لكلا الشخصيتين، فالشخصية

(مبدر) يسرد لنا شعوره الجديد تجاه المكان " أصبحت أرى جمال الصحراء... شيء لابّد منه... وأنها جزء متمم لأجزاء أخرى... لقد تبدّل تفكيري وتغيّرت مشاعري... أصبح معي إنسانة تحسّ بما أعاني... بعد سنة من الصمت والضجر والوحدة "[٤٧]، وهذا يعني أنّه كلّما زاد تكيّف الشخصية وارتباطها بالمكان زادت الألفة بينهما (الشخصية والمكان) ممّا " يجعل الحكاية قابلة للتصديق ويصبح السرد بالتالي سرداً لوقائع حقيقية تقبل التصديق أيضاً "[٤٨]، فقد مثّلت الصحراء القاسم المكاني المشترك للأحداث التي واجهتها الشخصيات (مبدر ومشاعل)، غير أن انتقال الشخصية الأولى إليها تمّ من مكان أليف نحو مكان معادٍ/ الصحراء في محاولة التآلف معهُ تدريجياً، غير أن الشخصية الثانية (مشاعل) الفتاة البدوية تركت المكان المعادي (مضارب الأهل) المكان الأليف بطبيعتهِ قبل أن يسقط من متناميات الأحداث التي احتواها مكان الإقامة الأصلي ليحوّله إلى مكانٍ معادٍ لا تحمل الشخصية (مشاعل) معه أية ألفة، وذلك بعد أن قرّرت الهرب من أهلها؛ بسبب إبعادهم إيّاها ممّن تحب وحينها كانت الصحراء/ المكان ملاذاً لها ولحبيبها، إلاّ أنّ القدر الذي رافق رحلتهما حوّل المكان الذي كان بالنسبة إليهما مكاناً منقذاً لكن رماله المتحركة قلبت الموازين لتحول دون تحقيق أمالهم في النجاة مغرقةً الرمال بحركتها جسد الحبيب، لتبقى (مشاعل) وحدها تضرب بها رمال التيه " هاربة، وأهلي وعشيرتي يسعون في طلبي لقتلي "[٤٩]؛ لتعود الصحراء/ المكان إلى طبيعتها المخيفة الموحشة حتى تلتقي بمن يزيح وحشة المكان (مبدر) فتّتحول الصحراء من جديد إلى مكانٍ أكثر ألفة، لما حمل بعد لقائهما من أمان وحميمة وألفة تقارب بحيثياته من ألفة مكانها الأصلي، فكانت الصحراء المكان المركزي في هذه الرواية الذي ضّم الأحداث الرئيسة داخله؛ إذ لم نجد حدثاً عالجه الكاتب خرج عن إطار هذا المكان، متخذاً منه الفضاء الواسع الذي

لا يحده فاصل مّما جاء مناسباً مع انفتاح نهاية الرواية، فقرر الراوي عندها أن يرجع الشخوص إلى داخل بيئة الصحراء بعد مغادرتهم لها إلى مكانهم الأصلي الذي جاؤوا منه " طلبت من الشيخ أن يهيئ لنا قافلة تنقلنا إلى المكان الذي عشنا فيه "[٥٠]، لينهي أحداث الرواية في هذا المكان الذي لا يعرف الألفة بطبعهِ مع بني البشر، مقرراً أن يفرّق بين من حمّلوه الألفة، وذلك حينما أزمع على تأطيره لحادثة غسل العار" في اليوم الأخير ونحن ننوي المغادرة... طلع علينا أربعة رجال مسلحون كان أحدهم ذياب ابن عم مشاعل قيدوّنا نحن الثلاثة... ثم تقدّم ذياب فأمسك مشاعل... فطعنها... وقطع كفها الأيمن وإحدى ضفيرتيها "[٥١]؛ ليفقد المكان/ الصحراء من جديد الفته ناهياً بذلك الكاتب عمله داخل هذا المكان، الذي ضيّق الخناق فيه على نفسه جاعلاً منه المكان الأبرز لهذه الرواية.

تتجلى ثنائية المكان أيضاً في رواية (سبت يا ثلاثاء) ٢٠١٠م لزيد الشهيد بتواشج الانفتاح والانغلاق داخلها للمكان ذاته ونعني بهِ البيت الذي مثّل في حاضر ساكنيه الشخصية (نجاة) مكاناً موحشاً مخيفاً؛ لذا كانت تنشد الاستعاضة عنه بما كان عليه المكان نفسه في الماضي لما يحمل من روح الألفة التي جمعتها والأهل، مستدعية كل ما كان جميلاً به عبر الذكريات، لأن البيت وكما يراه باشلار " هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار، وذكريات، وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هو أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت دينامية مختلفة، كثيراً (ما) تتداخل أو تتعارض وفي أحياناً تنشط بعضها بعضاً "[٥٢] ؛ كونه " مكان المعيشة المقترنة بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان فسحة للحلم والتذكر "[٥٣]، وهذا يعني أنّ الكاتب في هذه الرواية قد وظّف تداعي الذكريات لرسم صورة لمتناقضات المكان الواحد داخلها بعد أن سجّل حضور البيت الماضي المناقض للواقع الحاضر الذي تعيش أجواءه الشخصية المحورية

(نجاة)، فعلى الرغم من أن تفاصيل البيت الذي يقدّمه الراوي هي ذاتها لم تختلف عمّا كان عليه في الماضي " حسبوه أربعة أمتار طبقاً لتعاقب أجزاء النهار بامتداد تماسه مع الغرف الثلاث "(٥٤) فقد بدا قريباً من النهر المتاخم " أمامهم منذ عشرين خريفاً + عمرها - عمر انتصاب الباب لأول مرة - وبحساب النتائج مؤكداً يصبح خمسيناً "(٥٥)، كما يبدو أنّ البيت يتوسّط بيوتات لا يفصلها سوى جدار، حتى نجد إنّ الصوت يُحلّق بين البيوت لعدم وجود ما يحجز بينها وهذا ما جاء بهِ الراوي في النص الآتي " سمعتُ من وراء دركات الطابوق المجصّص مفتّت الحواف صوت حليمة جارة البيت تقول: أطفئي التلفزيون الآن "(٥٦) فقدّم لنا خريطة جغرافية للبيت/ المكان، تعكس جميع زواياه وأن لم يأتِ بها مجتمعة في نصٍ واحد، بل جاءت متناثرة عبر امتداد سياق الخطاب الروائي وهذا يعود لمنهجية الكاتب في تقديم الهيكلية العامة للمكان، فنجد الراوي يداخل بين أحاسيس الشخصية داخل المكان الحاضر بشيئياتهِ وآلياتهِ التي تبدو غير مألوفة وتدميرية مع عالمه الآني، لاسيما بعد أن أخذت " تطلي كفيها بحناء الفراغ "(٥٧) فنجد الراوي يربط بين حال الشخصية (نجاة) والبيت الذي يتحوّل بشيئياته إلى مكانٍ موحش " هل هذا بيت أم لجّة خراب أرعن "(٥٨)؛ ذلك لأنّ المكان " لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه وإبراز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما "(٥٩)، فنجد البيت يكتسب وحشته في هذه الرواية حينما يعلن القدر عن بدأ سلسلة الفقد التي باتت تضرب أركان المكان وساكنته (نجاة) لتصرخ المرعوبة والمحاصرة بالوحشة داخله عن " رعب موت الأم، رحيل الأب الصامت، ابتعاد حميد، زواج افتخار غير المتكافئ "(٦٠)، كل هذا جعل المكان يفقد دلالة الألفة التي عُرف بها عادةً والناتجة من الأمان والراحة والحميمة التي يكتسبها بوجود التآلف والترابط بين أفراد البيت الواحد، أي باجتماع أهله؛ ذلك لأنّ المكان الأليف يتشكّل من " شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الذي

ستجري فيه الأحداث "[٦١]، لكن البيت هنا تحوّل " بحساب الهجران " وانتفاء الأقدام المتفاوتة في طبع وجودها على مربعات الطابوق الفرشي "[٦٢]، إلى مكان غير أليف، فنلحظ بعد ما تقدّم إن المكان (البيت الحاضر الذي فقد طبيعته)، أنّهُ كان مؤثراً فاعلاً وقوياً في دفع الشخصية إلى استذكار/ استرجاع اللحظات الجميلة/ الأليفة الماضية داخله، في محاولة من الشخصية (نجاة) لاستبدال المكان المظلم الموحش بمكان أكثر دفئاً وأماناً؛ ذلك لأنّ البيت لم يعد " مجرد إطار للأحداث والشخصية وإنّما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات "[٦٣] مُداخلاً الراوي بين البيت في الماضي البديل المستدعى عن البيت ذاته في الحاضر من توظيفه للتقنية السينمائية (المونتاج)؛ إذ يمكن للشخصية أن تظلّ ثابتة في المكان بينما يتحرّك وعيها في الزمان، أي وضع صور وأفكار تنتمي لزمنٍ آخر[٦٤]، فقد ساعدت شيئيات المكان في إنجاح هذه التقنية داخل هذا العمل الروائي، لاسيما النافذة (أم الذكريات) بوصف بودلير[٦٥]، فهو المكان الأثير بالنسبة لـ (نجاة) لاستدعاء ذكرياتها الجميلة التي ضمّها البيت في الماضي " تدعوها لمنحها هواءً ليلياً وإشراقات ضئيلة من بريق الطرق، تستعد للذهاب مع ندى... ترسم قوامها... والثوب المشدود من وسطه يثير متعة النظر قبل ضياعه باستحواذ العباءة... تهمّ بالاستدارة... لكنها تصطدم بتحية الصديقة ندى واستقبال بهيجة لها، ثم تفاجأ بضحى تدخل، مع أنها لا تتوقّع الحضور لمرافقتها "[٦٦] يوم كانت الألفة تحيط بالمكان ومن ثم بالشخصية (نجاة) أيضاً، ولا يقف تبدّل إحساسها مع البيت عبر ثنائية القديم والحاضر، بل نجده يتعدّى إلى الأماكن القريبة منها كالنهر مثلاُ الذي كان لها يوماً ما مرتعاً للّعب " وهي نجاة لم تغنِ فقط للنهر الذي لا يهرب سوى أمتار عنها عندما كانت تقف أو تخطر عند شرفة البيت المتطلعة دوماً إلى الشارع باتجاه أشجار الكالبتوس الذي يعلو قامتها وتراه يجاهد للصعود ارتفاعاً "[٦٧]، ذلك المكان الذي "تعرف كم يغريها النهر فيربكها فيربكها بغوايته... مدفوعة برغبة مصاحبة سلحفاة كانت تمسكها نائمة على دفء

الجرف الذي تجيء بهِ الشمس"[٦٨]، لكنه اليوم لم يعد المكان ذاته الذي يشدّها إليه من أجل اللعب عند جرفه ومع حيواناته التي كانت تألفها فـ"تذكرت وهي المطعونة برغبة الاهتمام بمخلوقات النهر/ السلاحف فخافت، سلحفاتها التي رفعتها وجاءت بها يوماً ما عدواً ثم أعادتها بعدما جوبهت بوائدة الرغبات بهيجة الأم خافت من الجوقة، خافت فاستدارت مستعينة بشاشة الظلام/ بثقل الحركة/ بالبطن المنتفخ/ بصمت الجدران/ بتهافت/ الأعوام/ بالسنوات الخمس والثلاثين/ بنأي الأخ المتجافي/ بجحود الأخت "[٦٩] فلا يمكن بعد هذا أن نسهو عن حقيقة العلاقة المتواشجة بين الشخصية المحورية (نجاة) والمكان الذي يتبدّل حاله بتبدّل حال ساكنتهِ مّما خلق الثنائية الضديّة داخل المكان/ البيت نفسه وهو ما نشدنا دراسته داخل هذا العمل.

تتوسّع دلالة المكان في رواية أخرى للكاتب نفسه، تلك هي رواية (فراسخ لآهات تنتظر) ٢٠١٠م التي اتخذ فيها الكاتب عدة أمكنة امتدت عبر مدنٍ و دولٍ عدة، انطلاقاً من مدينة السماوة مروراً ببغداد، فاستنطبول، وعمان، فطرابلس، ليتجلّى من جديد عبر هذا التنقّل والرحيل للشخصية المحورية (مبدر)، ثنائية الانفتاح والانغلاق، فالوطن يصبح بالنسبة له مكاناً مغلقاً بعد أن قوّضت حريته من قبل السلطة، عاكساً صورة من صور التصادم بين المثقف العراقي والسلطة الحاكمة للبلاد، لتكون الرحلة هي الثيمة الأساس للرواية والناتجة عن هذا التصادم، والساعية إلى تحقيق شكل من أشكال الأمان والحرية المفقودة داخل الوطن لشخصية (مبدر)، الذي سعى جاهداً للخروج منه " أعدّ اللحظات التي أخالها تمطّت فبلغت دهراً، مثلما أحثّ الحافلة التي تقلّنا برجاءاتي المتوسلة - للإسراع والخروج من شراك الفخّ الملغم الذي اسمه " طرييل " هذا المنفذ الحدودي الوحيد المتاح لنا للانزلاق من عنق الزجاجة/ من دائرة الاختناق "[٧٠] عاكساً لنا الانطباع النفسي للشخصية تجاه هذا المكان الذي جعله الراوي الحدّ الفاصل بين فضائيين مختلفين حدّده الطريق الممتد "من بغداد إلى عمان، كان الطريق... شاقّاً ومرهقاً وثقيلاً...

شيءٌ ما تبدّل عند دخول الحافلة الأراضي الأردنية، تمثّلت الأبنية المقتربة شيئاً فشيئاَ شواخص ارتياح وطرد زفير، تغيّر الهواء الذي كان ينهمر على الوجوه ساخناً، مستحيلاً نسمات طرية باردة "[٧١]، وهنا يظهر الراوي انطباع الشخصية عن المكان الأول الذي مثّل بامتداده البلد حتى حدود (طرييل) ذلك المكان الخانق القلق بحسابات الشخصية التي تشعر بالضيق داخله؛ إذ نجد الهواء فيه يتحوّل بانطباع الشخصية إلى جحيم في حين نجد تغاير الانطباع عن المكان الآخر من الجهة الأخرى للحدّ، فهو مختلف في كل شيء؛ ذلك لشعور الشخصية بالأمان والراحة داخله حتى الهواء يتخلّى عن سمومه متحوّلاً إلى نسائم عليلة بعد أنّ ابتعد عن الوطن، المكان الذي هدّد وجوده حينما أراد التنكيل به، ليكون الحدّ بعد ذلك المكان الفاصل بين المكانين؛ كونه يقسم " المكان النصّي إلى شقّين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا "[٧٢] أحد هذه الأمكنة التي يفصلها الحدّ تكون عدائية مع الشخصية المحورية (مبدر) والآخر يكون أليفاً معه على الرغم من غربته، إلاّ أنّه يضيق فيما بعد على الشخصية (مبدر) حينما يكتشف ما حلّ بحبيبته فيه ليكون المكان/ الأردن هو مكان الإقامة الإجبارية ليس للشخصية (مبدر) فقط هذه المرة، بل لحبيبته (نجاة) أيضاً التي أطال الراوي رحلة البحث عنها حتى بات التنقّل عبر الأماكن لإيجادها غاية الأقطاب جميعاً في هذا العمل من كاتب وراوي ومتلقي ليقع الحدث الأهم في كازينو أردني ضّم بداخله غرفة احتوت شخصية (نجاة) التي أطال الشوق لرؤيتها من جديد من قبل الشخصية (مبدر) غير أن الكاتب كعادته لا يقدّم الحدث بشكل مباشر في المكان الحاوي له، ما لم يمهد له بوصف مكونات ذلك المكان؛ لغاية يبتغيها الكاتب قد تكون السعي إلى تحميل المتلقي شحنة إثارة تفوق وقعها لو قدّمت بشكل مباشر بعد أن تُلاحق أنفاسه كل كلمة خطها الكاتب ليوصله إلى ما ينتظر؛ لكي لا يفصله عن الحدث إلاّ الباب الذي حمّله الراوي دلالتين عند فتحه " فتحوا الباب!!! هل كانت بوابة الجحيم أم الدرب إلى الفردوس؟!... هل أنا في حلم لذيذ أم كابوس أرعن؟ وأنا أضع أول خطوة بعد أن أغلقوا الباب ورائي وغدوا خارجاً، أقف متسمراً أتملى مشهد الغرفة الوسيعة ببهرجةٍ أقرب إلى مصافي اللامعقول... جدران لميعة تمتص

الأنوار الساقطة من ثريات تتصارع بأنوارها الضاجة وترميها في الفضاء المعطّر بأرائج سحرية شبقية نافرة... لم أتساءل وماذا بعد... ومن يكن على السرير؟. لم أنتبه إلاّ أن عليَّ أن أكمل استطلاع المكان فأشهد إنّ كان السرير فارغاً أم ثمة من يتواجد عليه... لكني ما إن تقدّمت لإكمال مشهد النظر حتى تسمّرت أنظاري على جسد أنثوي، ممدّد، عار، منهك، صرخت ملتاعاً، من...؟آآآآآآآ. من أنت ؟!... كانت نجاة!!! "[٧٣] عالناً عن تقويض حياة (نجاة) عند دخولها إلى هذا البلد الغريب، ومستأنفاً لرحلة الشخصية المحورية (مبدر) فيه أيضاً ناهياً رحلته بإصدار قرار الرجوع إلى البيت/ الوطن الذي ظلّ يداعب خيال (مبدر) على الرغم من انفتاح المكان الذي هو فيه الآن، وسعته بالمقابل مع ضيق المكان/ الوطن هناك وتواتر العيش فيه " ها أنا عائد... سأبقى حبيس البيت؟... سأكتب بما يعوض ما أحرقت "[٧٤].

وبذلك ننتهي إلى أنّ هذه الرواية قدّمت ثنائية مخالفة لما لحظنا في الروايات السابقة التي خرجت من المكان المغلق إلى آخر وإنّ كان معادياً، فجعلت منه أليفاً، إلاّ أنّ أبطال هذه الرواية يتوقون للمكان المغلق المخيف وغير الآمن والمتمثل في الوطن لا لشيء إلاّ لأنّهم مشدودون لمن في داخله ليتسع المكان بوجوده بينهم، ومن الأعمال الروائية الأخرى التي تعاملت مع هذه الثنائية أيضاً رواية (أفراس الأعوام)٢٠١١ لزيد الشهيد ورواية (ثورة الخلاص)٢٠١٢ لغازي موسى الخطيب وغيرها.

الخاتمة

نخلص من كل ما سبق إلى أنّ المكان عند الكاتب في المثنى تجلّى واضحاً ضمن ثنائية الانفتاح/ الانغلاق وما تمخّض عن هذا التقاطب من صفات مغايرة لكلٍ منهما حملت أحداهما الألفة، بينما تمسّكت الأخرى بعدمها، لتكتسب الأولى الأمان بينما تتخلّى الثانية عنه أو العكس من ذلك؛ ويمكن أن نعلل سبب بروز هذه الثنائية المتناقضة عند كاتب المثنى إلى حقيقة انطلاقه المنسدل عن مكامن الوجود البيئي الحقيقي (المثنى) التي أثّرت بشكل جلي على معظم كتاباته لاسيما المكان عندهم الذي عرف بحقيقته المنغلقة (المحافظة) سعياً من الكاتب لنشدان أماكن أخرى أكثر

أتساعاً وانفتاحاً، غير أنّ التفاوت كان قائماً بين من يُؤثر العودة منهم إليه فيعود، وآخر يرسم له مكاناً آخراً أليفاً ومنفتحاً يتخذه مكاناً لراحته.

هوامش البحث

(١) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم:٧٦.
(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين: ٧٨.
(٣) جماليات المكان، غاستون باشلار:٣٧.
(٤) المكان ودلالاته في رواية اللجنة، صنع الله برهيم، عبد الصمد زايد، مجلة جوليان: ٦١.
(٥) المكان في رسالة الغفران (أشكاله ووظائفه)، عبد الوهاب رغدان: ٧٣.
(٦) الوجودية، جون ماكوري: ١٣٩.
(٧) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٠٣.
(٨) دينامية النص، محمد مفتاح: ٩٦.
(٩) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٧٩.
(١٠) بنية النص السردي، حميد لحمداني: ٥٣.
(١١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٧٨.
(١٢) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ٢٧.
(١٣) بناء الرواية (دراسة مقارنة)، سيزا قاسم: ٧٦.
(١٤) جماليات المكان، يوري لوتمان: ٦٩.
(١٥) مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي، وجميل شاكر: ٥٩.
(١٦) ينظر: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي: ٢٠.
(١٧) ينظر: التحليل البنيوي للرواية العربية: ٢٣٧.
(١٨) بناء الرواية (دراسة مقارنة)، سيزا قاسم: ٧٦.
(١٩) الرواية والمكان، ياسين النصير: ٧٠.
(٢٠) ينظر: التحليل البنيوي للرواية العربية، د. فوزية لعيوس غازي الجابري: ٢٧٦.
(٢١) ينظر: بناء الرواية (دراسة الرواية المصرية)، عبد الفتاح عثمان: ٥٩.
(٢٢) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي: ٥٧ -٥٩.

(٢٣) ينظر: دراسة في رواية نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب، والطريق والشحاذ)، مصطفى التواتي: ١٠٧.

(٢٤) ينظر: التجريب في القصة العراقية القصيرة: ٢٣٢ - ٢٣٣.

(٢٥) ينظر: الرواية والمكان: ٣٠ - ٥١.

(٢٦) ينظر: البناء الفني للرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، شجاع مسلم العاني: ١/ ٣١ – ٩٠ .

(٢٧) ينظر: الأسطورة والتأريخ في التراث الشرقي القديم، د. محمد خليفة شكر: ٨٦.

(٢٨) نظم صوغ المتن الروائي، عبد الله إبراهيم، الأقلام: ٨٧.

(٢٩) بناء الرواية (دراسة مقارنة)، سيزا قاسم: ٧٥.

(٣٠) ينظر: جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون: ٨١.

(٣١) البناء الفني للرواية العربية في العراق: ٦٢.

(٣٢) البنية السردية في قصص لطفية الدليمي، أحمد حسين جار الله (رسالة ماجستير): ٥٣.

(٣٣) رواية (الطريق إلى بغداد)، عادل علي محسن: ١.

(٣٤) الرواية: ٦.

(٣٥) الرواية: ١١.

(٣٦) رواية (الطريق إلى بغداد): ٧٣.

(٣٧) الرواية: ٣٢.

(٣٨) بنية الشكل الروائي: ٦٩.

(٣٩) بنية الخطاب الروائي، د. الشريف جبيلة: ٢٢٢.

(٤٠) رواية (الطريق إلى بغداد): ٩٧.

(٤١) رواية (الطريق إلى بغداد): ١٠٠.

(٤٢) رواية (مبدر ومشاعل): ٤٩.

(٤٣) الرواية: ٥٧.

(٤٤) الرواية: ٤٧.

(٤٥) الرواية: ٨٣.

(٤٦) رواية (مبدر ومشاعل): ٨٩.

(٤٧) الرواية: ١٢٤- ١٣٠.
(٤٨) الموضوع والسرد، سلمان كاصد: ٢٨١.
(٤٩) رواية (مبدر ومشاعل): ١٣٩.
(٥٠) رواية (مبدر ومشاعل): ٢٥٧.
(٥١) الرواية: ٢٦١ -٢٦٢.
(٥٢) جماليات المكان، باشلار: ٤٤.
(٥٣) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٣٧.
(٥٤) رواية (سبت يا ثلاثاء):١١.
(٥٥) الرواية: ١٢.
(٥٦) رواية (سبت يا ثلاثاء): ١٣.
(٥٧) الرواية: ١٦.
(٥٨) الرواية: ١٣.
(٥٩) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ٥٤.
(٦٠) رواية (سبت يا ثلاثاء): ٦٥.
(٦١) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ٣٢.
(٦٢) رواية (سبت يا ثلاثاء): ٥٩.
(٦٣) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى تواتي: ١٠٣.
(٦٤) ينظر: الأصالة والتغريب في الرواية العربية، د.أسماء أحمد معيكل: ٣٢٠ - ٣٢١.
(٦٥) ينظر: أزهار الشر، شارك بودلير: ١٠٢.
(٦٦) رواية (سبت يا ثلاثاء): ٥١-٥٢.
(٦٧) الرواية: ١٥.
(٦٨) الرواية: ١٧.
(٦٩) الرواية: ٨٨.
(٧٠) رواية (فراسخ لآهات تنتظر)، زيد الشهيد: ١١.
(٧١) الرواية: ٢٥.
(٧٢) جماليات المكان، يوري لوتمان: ٨١.

(٧٣) رواية (فراسخ لآهات تنتظر)، زيد الشهيد: ٣٠٢ - ٣٠٤.
(٧٤) الرواية: ٣١٤.

قائمة المصادر و المراجع

- ازهار الشر، شارل بودلير، ترجمة: د. إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، لبنان، د. ت.
- الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، د. محمد خليفة شكر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٨.
- الأصالة والتغريب في الرواية العربية، د. أسماء أحمد معيكل، عالم الكتب الحديثة، ط١، أربد، الأردن،٢٠١١.
- التجريب في القصة العراقية القصيرة حقبة الستينات، د. حسين عيال عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٨.
- التحليل البنيوي للرواية العربية، د. فوزية لعيوس غازي الجابري، دار صفا للنشر، ط١، عمان، ٢٠١١.
- الفضاء الروائي عند (جبرا إبراهيم جبرا)، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠١.
- المكان في رسالة الغفران (أشكاله ووظائفه)، د. عبد الوهاب رغدان، دار صامد للنشر، ط٢، صفاقس، ١٩٨٥.
- الموضوع والسرد (مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي)، د. سلمان كاصد، دار الكندي، أربد، الأردن،٢٠٠٢.
- الوجودية، جون ماكوري، ترجمة: د. أمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢.
- بناء الرواية (دراسة الرواية المصرية)، د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة.
- بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، ١٩٨٤.
- البناء الفني للرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ج١، ج٢.

- البناء الفني للرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ج١، ج٢.
- بنية الخطاب الروائي، د. الشريف جبيلة، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط١، ٢٠١٠.
- البنية السردية في قصص لطفية الدليمي، أحمد حسين جار الله (رسالة ماجستير) كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٠.
- بنية الشكل الروائي، د. حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، بيروت، ١٩٩٠.
- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، د. حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، بيروت، ٢٠٠٠.
- جماليات المكان، د. اعتدال عثمان (مجلة الأقلام)، العدد (٣)، ١٩٨٦.
- دراسة في رواية نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب، والطريق والشحاذ)، د. مصطفى تواتي، الفارابي، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨.
- دينامية النص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.
- رواية (الطريق إلى بغداد)، عادل علي محسن، تحت الطبع.
- رواية (فراسخ لآهات تنتظر)، زيد الشهيد، دار الينابيع، ط١، سوريا، دمشق، ٢٠١٠.
- رواية (مبدر ومشاعل)، محمد موسى الخرساني، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٩.
- رواية سبت يا ثلاثاء (دراسة بنيوية)، د. فوزية لعيوس الجابري، (مجلة جامعة الكوفة)، ٢٠٠٨.
- الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، د. ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، سوريا، دمشق، ٢٠١٠.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً)، د. خالد حسين حسين، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠١.
- مدخل إلى نظرية القصة، د. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦.
- نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، د. حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
- نظم صوغ المتن الروائي، د. عبد الله إبراهيم (مجلة الأقلام)، العدد (١١)، السنة (٢٤)،١٩٨٩.