بويطيقا الثيمة وغواية التأويل في رواية "الأسود يليق بك"

يوسف عطية

جامعة منتوري * قسنطينة * الجزائر

ملخص

لعل الرواية المعاصرة أقمن باستثارة أفق توقعات المتلقي حول شعرية التيمة، لاسيما حين تتواشج فيها تجارب تخييلية مبتكرة تقوض المتوقع، وتتملص من رباق الحدود الفنية التقليدية في سياق نوع من الابتكار والتميز يتيح الفرصة لممارسة طقوس التيمة بنوع من الابتداع والخلق.

من هنا تستوقفنا الرواية الجزائرية بما تنضح به من صور تيماتية تفكك كثيرا من العوالم، وتعيد هندسة جغرافيتها بشبق إبداعي مثير، وببصمة فنية تمنح المتلقي فرصة قراءة النص وفق خلفيات نقدية موضوعاتية، تتيح فرصة المعايشة وإعادة الإنتاج والابتكار والحلم.

لذلك سنستعين في دراستنا هذه بآليات النقد الموضوعاتي كما تمثله كل من باشلار و"جون بيار ريشار"، وتلك الطقوس النقدية التي تعيد للنقد بصمته الإبداعية، وتبيح للناقد معاينة كثير من مناطق الظل المحظورة.

Abstract

The contemporary novel seems to excite the receiver's expectations concerning thematic poetics, especially when invented imaginary experiences mix and break traditional artistic boundaries with a sort of inventiveness and distinction giving rise to opportunity to practice the tradition of Thematics with a kind of invention and creation .

Here, we take the Algerian novel as an example. It produces thematic images decomposing many universes and recomposing them anew in a very interesting inventive way and with an artistic print which gives the receiver the opportunity of reading the text according to objective critical backgrounds. It also gives the opportunity of experiencing, reproducing, inventing and dreaming .

This article is fuelled by the critical views of Bache lard and John Pierre Richard and the critical traditions which restore to criticism its creative touch and allow the critic to enter investigate shadowy, forbidden zones.

لعل الرواية المعاصرة أقمن باستثارة أفق توقعات المتلقي حول شعرية التيمة، لاسيما حين تتواشج فيها تجارب تخييلية مبتكرة تقوض المتوقع، وتتملص من رباق الحدود الفنية التقليدية في سياق نوع من الابتكار والتميز يتيح الفرصة لممارسة طقوس التيمة بنوع من الابتداع والخلق.

من هنا تستوقفنا الرواية الجزائرية بما تنضخ به من صور تيماتية تفكك كثيرا من العوالم، وتعيد هندسة جغرافيتها بشبق إبداعي مثير، وببصمة فنية تمنح المتلقي فرصة قراءة النص وفق خلفيات نقدية موضوعاتية، تتيح فرصة المعايشة وإعادة الإنتاج والابتكار والحلم.

مستلهمين في سياق ذلك النقد الباشلاري ونقد "جون بيار ريشار"، وتلك الطقوس النقدية التي تعيد للنقد بصمته الإبداعية، وتبيح للناقد تولج كثير من مناطق الظل المحظورة، فيكون على الناقد مباغتة العلاقات السرية واكتشاف جغرافية التيمة بحدودها الحاضرة والغائبة على مستوى النص الحاضر والغائب، وعلى مستوى القراءة وأفق التوقعات، وعلى مستوى رؤى الوعي المبدع، وتبدو هذه الطريق ملغمة بأبجديات الفكر الظاهراتي والمعايشة وإثارة أحلام اليقظة، وتحريض فرص الإبداع والابتكار بعيدا عن كل الممارسات القاحطة كالإحصاء واللهث وراء الكلمات المتكررة، والاكتفاء بالدلالات والصور الجاهزة، ونحن لا نغمط هذه القراءة، ولكن لنكون أكثر وضوحا في تبني الخلفيات النقدية، فالقراءة الموضوعاتية التي تعتمد الإحصاء والاكتفاء بالبنى الدلالية السطحية تفتش عن الموضوع بطريقة بنيوية، أما ما يعنينا هو الموضوعاتية الشعرية كما تبناها الناقد الفرنسي "جون بيار ريشار"، حيث يطارد الناقد التيمة بنوع من الابتكار والإثارة والإبداع والأدبية بغية الظفر بكيفيات تبني الوعي المبدع للتيمة، وهذا يحيلنا على الفلسفة الفينومينولوجيةالتي ترى أن المعرفة الحقيقية لا تكون بتحليل الأشياء كما هي خارج الوعي، وإنما بتحليل الوعي وهو يستبطن الأشياء فكل وعي هو وعي بشيء ما والوعي يتصل بالأشياء عن طريق أفعاله مثل الإدراك والحلم والخيال، ولعل الإبداع من أقمن أفعال الوعي إثارة، لأنه يتأسس على التعقيد، لاسيما حين يعيد الخيال بناء العالم بطريقة تسترعي الفضول، وكأن التيمة نوع من العالم المبتكر الذي يؤسسه الوعي المبدع بإزميل الخيال، ويجيء المتلقي ليكشف هذا العالم بنوع من الفضول، لكن الأمر يعتاص في سياق غياب كثير من الأجوبة، فالفن يفترض

التكثيف واللغز والشرك والفجوات، فيعيد القاريء النظر في ترسانته، ويكرر المحاولة والمحاولة ولا يمكنه في كل الحالات قراءة عالم الموضوعة إلا إذا تسامى بخياله وحذقه لدرجة الإبداع، واستطاع ابتكار عالم يكمل خبايا وخفايا عالم التيمة، فيلتقي وعيان وعي المبدع ووعي المتلقي، ويبرز على مستوى القراءة عالم لايمكن لأحد أن يدعي امتلاكه،كما لا يمكن لأحد إنكار وجوده.

ورغم أن حدود النقد الموضوعاتي غير واضحة، ويمكن لكل المقولات النقدية أن تحضر بشكل أو بآخر لدرجة يعتاص فيها تحديد الانتماء، بيد أن للنقد الموضوعاتي مقولات أساسية تؤسس هويته، وتمنح الناقد ثقة الممارسة النقدية الموضوعاتية، حيث إن مقاربته مهما غمضت حدودها وتداخلت تبقى متميزة، ولا غرو أن يكون مفهوم الموضوعة هو الأساس، تلك الموضوعة التي تتحدد بواسطة الانتشار والشيوع والانفجار الدلالي والهيمنة، وعن طريق العلاقات الدلالية المكثفة والمتصلة، وعن طريق الإحالات المتبادلة والمتواشجة.

من هنا تتبدى أقانيم البحث، من حيث شعرية التيمة ومحوريتها في الرواية الجزائرية، فلا يمكن أن تكون هناك تيمة إلا إذا أثبتت أنها حققت الهيمنة والمحورية والانتشار، وفق مفهوم العلاقات الفينومينولوجية التي تؤسس التيمة كما يتبناها الوعي المبدع، في حدود المعطيات اللغوية النصية، واستبعاد السياقات الخارجية والبيوغرافية، ومن حيث تقفي حدود التيمة، من خلال رصد العلاقات المتباينة التي تؤسس ماهية التيمة وجمالياتها، ومن حيث كيفيات تبني الوعي المبدع للتيمة في رواية مستغانمي الموسومة بـ: "الأسود يليق بك"، وتلك المسافات الإبداعية التي تبتكر التيمة نوعا من الفتنة السردية التي تستأهل الدراسة، وتحرض أفق توقعات المتلقيوتتيح لنا فرصة معايشة تفاصيل الثيمة بكل تجلياتها وأبعادها وخلفياتها، وكأننا نكرر ممارسة الثيمة بوعينا الخاص، لنعيد ابتكار التجربة الفنية بنوع من المغامرة الإبداعية الجديدة التي تؤسس أوار المقاربة النقدية، وتبيح الفرصة لتولج البنيات النصية العميقة، وسبر أغوار شهوة الإبداع والابتداع وتلك المسافات السردية التي تستوقف الوعي الناقد وتحرض أفق توقعات المتلقي، وتثير تأملاته الشاردة فلن: "نستطيع أن نكتشف سر الإبداع الفني وفعالية الفن إلا بالرجوع إلى حالة من المشاركة الصوفية"[1].

يعتقد الناقد الموضوعاتي أنه بصدد كشف كيفيات تبني الوعي المبدع لتيمة معينة عن طريق تفكيك فعل الوعي وهو يستبطن الأشياء، والمستهدف هنا هو الإبداع بوصفه لغة وفعلا من أفعال الوعي، وتتضح سطوة اللغة، ويظهر صولجانها حين تخلق أيضا وعي القراءة، وتتبرأ من كل الوصايات، وتكون التيمة ماهية تبتكرها اللغة على مستوى الوعي المبدع والوعي القاريء، وكلما أردنا خلق اللغة، وادعينا ذلك اكتشفنا أنها هي من تخلقنا وتعيد خلقنا، فقراءة اللغة بهدف قراءة الوعي مغالطة، لأن قراءة اللغة تخلق وعيا جديدا، وقراءة الوعي الجديد عن طريق اللغة مغالطة، لأن قراءة اللغة تخلق وعيا جديدا وهكذا، وكأن هناك قطيعة معرفية على مستوى الوعي، من حيث إن قراءة اللغة تخلق دائما وعيا جديدا ولا تمت بأية صلة لوعي قديم، فهي ليست مدينة للوعي بل كل وعي مدين لها، ولذلك نقرأ التيمة عن طريق اللغة لإنتاج وعي جديد يستبطن التيمة، لا لاكتشاف وعي قديم نعتقد – خطأ – أنه خلق اللغة وأن قراءة اللغة تتيح لنا فرصة التعرف على هذا الوعي، فلا يمكن التعرف أبدا على الوعي، وستهزمنا دائما اللغة لأنها تخلق ولا تمنح فرصة القراءة إلا مجازا.

على مستوى الإجراء النقدي سنحاول فضح بعض المناطق التي تتقيها الكلمات والعبارات والصور بغية الظفر ببعض تجليات بويطيقا الثيمة عن طريق تبني عتبتين عنوانيتين تركح عليهما هذه المقاربة؛ أما العتبة العنوانية الأولى فموسومة بـ: "ثيمة العماء" وأما الثانية فموسومة بـ "ثيمة المكان".

1/ ثيمة العماء:

لعل البداية تكون من حيث فكرة العماء، حيث تكون الفوضى الموهمة جاست خلال الدروب الدلالية والرمزية، ومن حيث العماء إيجابي، فهو نظرية: "كانت ولا زالت تسعى إلى اشتقاق قوانين الظواهر وانتظامها مما يظهر كأنه فوضى تامة"[2]، ومن حيث يؤكد النقد الموضوعاتي على ضرورة الحرية في اختيار الموالج النقدية حيث لا توجد بدايات أو مقدمات مفروضة.

من الوهلة الأولى تشتغل رواية "مستغانمي" على فكرة العماء، حيث تغيب القوانين وتغيض الأنظمة وكأن السرد يتأسس على فكرة الفوضى وإباحة العشوائية، لأن خلق النسق العاطفي تتقاذفه الصدف، ولا يمكن أن يتعرف "طلال" بـ "هالة" إلا عن طريق الصدفة، وهكذا تكون الإرهاصات السردية الأولى ناضخة من العماء؛ حيث تكون كل القوانين خائرة خاملة، وكل الاحتمالات ممكنة تستشرف ميلاد ثيمة ما في غضون تلك التشوهات البؤرية الموغلة

في الفوضى، وكأننا نعي أن للفوضى نظاما أيضا حتى إن كان غير ثابت، وحتى إن كانت الأسباب نفسها لا تؤدي إلى النتائج نفسها، وحتى إن بدا بعض التناقض واللاانتظام والصدفة وغياب التحديد المسبق، وعدم قابلية التنبؤ والوضوح، وما دمنا قد تقبلنا مصير العشوائية الموهمة وجب تجشم التجربة النقدية بنوع من تقبل التناقض والمغامرة والعماء.

للتملص من رباق العماء يستأنس الوعي المبدع بثيمة السفر، وكأنه يحاول أن يقلل من مسافات العماء ويبيح لنفسه تخريج بعض الإرهاصات السردية الغامضة، فتكون البداية رحلة، حيث يعي المتلقي أن "هالة" برحت مع أمها الجزائر وقرت في الشام، و"طلال" يتأهب للسفر، وتبقى كل الاحتمالات واردة في السفر، لاسيما على مستوى المفاجأة التي تمنح المتلقي فرصة التأهب للصدمة عندما تخيب كل توقعاته واحتمالاته، ولذلك ما وجد على مستوى البنية السطحية حول مشاهدة "طلال" لـ "هالة" في التلفاز بطريقة عارضة يعتبر تمويها سرديا يحيل على بنية الرحلة العميقة، التي تمنح الأحداث سببا أكثر وجاهة من العماء الظاهر، فيطفق المتلقي يفتش عن العلاقات والأنساق، وتراوده كثير من الألغاز وأضغاث الأحلام، حتى تتاح له فرصة معايشة ثيمة السفر بشعرية العماء، حيث تتحول الفوضى إلى ألغاز تمارس جماليتها وشعريتها، لاسيما حين تستبد الحيرة وتمارس الصدفة شرعيتها على مستوى المسافات السردية، وحتى تلك الإرهاصات السردية الأولى تبدو ضبابية تحيل على بعض الدلالات الناضبة، ويعتقدها حدس المتلقي هامشية تمارس التمويه والعبث والمجازفة، بخلق سبب واه يفسر فكرة الفوضى والعماء، ليزج بنا الوعي المبدع في فكرة السفر التي ترهق المتلقي دشها وفضولا كحركة ذكية تولجنا في عمق الثيمة، ففكرة السفر لن تبرح المتلقي وستبقى عالقة في ذاكرته تفرض وجودها، وتحفر أخاديد من المعاني والدلالات والتأويلات، وتؤسس للنسق العاطفي، وستنهار الأسباب السردية الأولى، ويحدث انشعاب متفجر أول: "يكون التحول فيه مفاجئا تغيب معه استمرارية عناصره الأولى"[3]، وهذا يعني انهيار المعطيات السردية الأولى التي كان ينتظر منها المتلقي نتيجة معينة، بغض النظر عن الاحتمالات والتوقعات، وتحضر فكرة العماء جذعة، لأنه ما من جدوى من أسباب هرمت وتبخرت فجأة، وحدثت قطيعة صارمة، حيث جاءت فكرة السفر واحتلت المسافة السردية وبدا كل شيء رحلة وتفاصيل عن رحلة، وطقوس رحلية بأسلوب معاصر، وهذا ما يسترعي وعي المتلقي ولا تهمه كل المقدمات السردية التي وردت في الصفحات الأربع عشرة الأولى، لأنها نوع من الفوضى الموهمة ونوع من الأسباب والمعطيات التي تخلى عنها السرد، وجيء بالسفر بداية موضوعاتية بعد قطيعة في عمق العماء.

يخال المتلقي أنه ظفر بفكرة النظام، واكتشف بعض بدايات نظام النسق العاطفي، لكن العماء يعود جذعا حين يمارس التناحر الدلالي والتناقض وجوده، ويلفي المتلقي نفسه عاجزا عن تفسير العلاقات بين فكرة السفر عند "طلال" و"هالة"، وتعود الصدفة الموهمة جذعة، حيث تنهار فكرة النظام السردي من جديد وتتقوض، ويفشل المتلقي من جديد في تلافي الخلاص من شرك العماء وعالم الفوضى، وتبقى البدايات السردية تشوهها الألغاز والصدف الموهمة والمفارقات، ويبقى السفر عشوائيا، بيد أن تلك العشوائية تنبئ بنوع من النظام أو هي في حد ذاتها نوع من النظام الذي تكون فيه الأسباب متنافرة متناحرة متناقضة فالسفر في حد ذاته غامض يهيئ لكثير من المفاجآت، ولذلك كانت فتنة السرد في البداية تتأسس على فكرة الكايوس: "حيث عدم الاستقرار منتشر في كل نقطة من النظام"[4]، وحيث تجرد المتلقي من كل حدوس أو احتمالات أو تخمينات ونتائج وتتعمد أسره في عمق الفوضى واللامتوقع والغموض والتحدي.

نؤوب للظفر ببعض الإجابات عن العلاقة المحورية في الرواية بين "طلال" و"هالة" قطبي النسق العاطفي تلك العلاقة التي لا تمهد لها أسباب وجيهة؛ فما ذكر في بداية الرواية تمهيد سردي يؤكد شرعية الصدف والفوضى الموهمة، حيث لا تمت معطيات الحياة عند "طلال" بأي صلة لمعطيات الحياة عند "هالة"، وكأن الوعي المبدع يسعى لترويج فكرة التباعد والنأي والاختلاف، ليتسنى له ترسيخ فكرة العماء ودحض التكوينات الجشطالتية المستمرة، حيث يُفترض بمقدمات سردية كتلك أن ينتج عنها التباعد والاختلاف، إلا إذا تعطلت فكرة السببية وأحبطت وتدخلت الصدفة لخلق عالم من الفوضى تحكمه المفاجآت واللامتوقع، ففكرة العماء في المقدمة السردية تؤسس لشعرية تيمة الحب، حيث تكون الصدف والفوضى والتناقضات تمارس قيظها وتشب أوار غواية القراءة.

وتكريسا لفكرة العماء يستحضر الوعي المبدع ثيمة السفر، فبعد أن كان "طلال" بعيدا كل البعد عن "هالة"، وكانت هي الأخرى بعيدة عنه كل البعد، تغريه رؤيته لها في برنامج تلفزيوني، ولا يدري عنها شيئا ولا تتاح له الفرصة لتسجيل البرنامج، كما لا تتاح له الفرصة للوقوع في الحب، وتبقى المعطيات بينهما مستعجمة كل شيء لا يوحي بأي شيء، لتتدخل الصدفة من جديد عن طريق السفر: "في الطائرة التي كانت تقله إلى باريس، راح يتصفح صحف الصباح، وبعض المجلات المتوفرة على الدرجة الأولى حين فوجئ بصورتها في صفحة فنية لأحدى المجلات، مرفقة بمقال بمناسبة صدور ألبومها الجديد"[5].

إذن في البداية السردية إثارة لفكرة العماء، حيث الأسباب لا تؤدي للنتيجة المنتظرة كما سلف أن أومأنا، ثم تتم فكرة التعارف عن طريق الصدفة غير المتوقعة، حين كان "طلال" يتأهب للسفر في مكتبه وفجأة شاهد "هالة" في برنامج تلفزيوني، ثم كادت تضيع صورتها وتتبخر تلك الصدفة الغريبة، لتحييها صدفة أخرى داخل الطائرة، ثم تتراكم الصدف وتبتز الفوضى المتلقي، وكأنه محكوم عليه باللهث وراء تلك الصدف، وبضرورة إلفاء قانون يحكم هذه الفوضى السردية، ويحبط فكرة العماء التي – رغم اعتياصها وعسرها – توقع المتلقي في شرك شبق القراءة وشعرية اللغز والتحدي، فالوعي لا تستثيره الأفكار البسيطة والعلاقات المنطقية وترتيب الأسباب والنتائج، ولا تستفزه إلا تلك الأسئلة التي تمارس غوايتها، وتلك الأساليب الشاذة التي تضطره لإعادة النظر في كثير من مسلماته وقناعاته.

يضيع القارئ في متاهات المسافات السردية من جديد، وكأن كل ما كان يخضع للصدفة هو مجرد صدفة تستغفلها أقدار الحب المفترض، وتبقى الاحتمالات عسيرة عسر العماء الذي يمارسه الوعي المبدع حيث يجتهد في تقويض كل أفكار السببية، ويلج على افتراس وتشويه فكرة النظام، فهو يسعى جاهدا لتشويه كل التوقعات ليحرص على مباغتة المتلقي، وسبي فضوله، والتحكم في أحلامه الشاردة، ويبقى العماء بغموضه يمارس شرعيته ويهب النص شعريته وخلوده على مستوى قراءة محفوفة بالغواية والمفاجأة.

فكرة السفر تحرّض "طلال" من جديد لمطاردة عادة التحرش بالجمال، فيحاول أن يستفز أنوثة "هالة" التي للمرة الأولى تصلها باقة أزهار متميزة من رجل مجهول، معها ثلاث كلمات هي نفسها العتبة العنوانية للرواية "الأسود يليق بك"، ولا بد أن يعي المتلقي أن فكرة الأزهار أيضا تأسست على السفر حيث بعث بها "طلال" وهو في باريس إلى "هالة" وهي في حصة تلفزيونية في الشام، وكأن فكرة عبثية السفر مازالت تمارس وجودها وفتنتها على مستوى غواية السرد، وتبقى المسافات النسقية ضبابية، يحاول المتلقي أن يظفر بالعلاقات السببية بينها لكن الصدف تحبط كل المساعي؛ حيث يعود الوعي المبدع للعبة السفر فحتى بعد ما اتصلت "هالة" بـ "طلال" عن طريق الرقم الذي بعث به إليها مع باقة الورد الثالثة، وأفلح في إثارة هوسها الأنثوي الخامد لم يكن اللقاء متوقعا، فهي كلمته من الشام، وهو حينها في لبنان، وقد اعترف لها بذلك، وكان من الممكن أن

يسافر إليها أو تسافر إليه، أو يؤجلا فكرة اللقاء، إلا أن الوعي المبدع قمص "طلال" فكرة العماء من جديد لكي يضحي المتلقي بكل الاحتمالات، ويعود من جديد لاهثا وراء الصدف والعشوائية واللامتوقع، والمميز هنا أن "هالة" أيضا تقع ضحية فكرة العماء التي يمارسها "طلال" عن طريق السفر، حيث يطلب لقاءها في باريس، ويوهمها بأنه في لندن، ويسافر معها في الطائرة نفسها دون أن تعلم: "موعدنا في مطار شارل ديغول"[6]، ويفلح في الزج بها في لعبة من الفوضى، لم تتفطن إلى أنها ستخسرها إلا بعد أن خاضت غمارها، وانطلت عليها الحيلة، حيث قبلت لعبة الفوضى، وخانتها الصدف حين طلب إليها أن تتعرف إليه في المطار بقلبها وحدسها، ولما أخفقت خذلها وتركها، وكأنه يعاقب إخفاقها ويعاتب حدسها.

في كل ما سبق ييسر على المتلقي أن ينتبه لفكرة العماء، فكل شيء فوضى، والسفر في حد ذاته عبث ولعبة الحدس الأنثوي عبث، و"هالة" في حد ذاتها أصبحت ضحية مع المتلقي للعبث والصدف، فما كان متوقعا هو لقاء حتى إن كان اللقاء في باريس مفارقة إلا أنه هو المتوقع، لكن الوعي المبدع مارس فكرة العماء، وحول اللقاء إلى مجرد توقع مهزوم، بل "هالة" في حد ذاتها أوقعها الوعي المبدع في شرك من الفوضى والصدف، ليتأجج فضولها الأنثوي وتندفع للتوغل أكثر في عمق لعبة كل قواعدها لا تخضع لأية قوانين، بل تخضع لمجموعة من الصدف التي توهمنا بالعشوائية، لكنها رغم ذلك تؤسس لقانون ما.

عادت "هالة" مهزومة كاسفة البال إلى الشام بعد أن عصفت بها فكرة العماء وعصفت بالمتلقي، ولم يجد "طلال" حيلة لاستدراجها من جديد إلا عن طريق السفر أيضا، حيث دبر لها حفلا غنائيا في مصر واستدعيت دون أن تدري بحيلته، وعادت فكرة السفر تمارس العماء بالنسبة لـ "هالة"، أما بالنسبة للمتلقي فيبدو أن الوعي المبدع تساهل معه، وبين له أن الأمور مدبرة، ورغم أن حدة الفوضى تضعف بالنسبة للمتلقي، حيث يجد بعض تباريح الهوى مسوغا لتلك الاضطرابات والفوضى، إلا أن "هالة" يكبيها العماء، ولا تجد في أي شيء سببا منطقيا فتذويها الحيرة وفي الآن نفسه تحرض فضولها.

عندما تتمادى مسافات الغواية، وتوشك كل الآمال على الانهيار، يعود السفر جذعا ليبرر تلك الفوضى التي أنهكت "هالة"، حيث بالصدفة تجد "طلال" عندها أمام باب غرفة الفندق، وتتحرق شوقا لكل آلامها مسكونة بهذيان الذكرى و: "عادت إلى الشام من دون أن تغادر الغرفة 423"[7].

لقد برر السفر فكرة العماء من جديد، وبرر تلك الصدف التي أنهكت المتلقي وأغرته في الآن نفسه كما برر فكرة العماء والفوضى التي أحاطت بـ "هالة" وأغوتها، وما زال السفر كذلك، فكلما عمت كثير من الفوضى، واستعجمت الظروف، وتاهت "هالة" ويئست أو كادت تيأس، وكاد المتلقي أيضا أن ييأس معها، ولم تكن هناك نظرية ما أو مبررات، يعود السفر ليبرر ذلك العماء ويؤسس جذاء التجربة العاطفية المضطربة الموغلة في الفوضى، لتبرير بنية النسق العاطفي الغامضة.

وكما كان السفر تبريرا للتجربة العاطفية بفوضاها واضطرابها وصدفها، كان السفر أيضا تبريرا موهما لنهاية التجربة العاطفية: "أليس طريفا أن جولة بدأناها في مطار شارل ديغول تنتهي في مطار فيينا"[8].

لذلك لعبت ثيمة السفر دورا بارزا، أولا في إثارة فكرة العماء، حيث بدا كل شيء غامضا لا تحكمه غير الصدف والفوضى وهذا الأمر حفز المتلقي على التجاوب مع تلك الأقدار الغامضة، وحرض كثيرا من أسئلة الوجود المواربة، هذا على مستوى التلقي، أما على مستوى شخصية "هالة" مارست ثيمة السفر وجودها حين نظمت حياتها ببعثرة مدهشة، وأنزفتها على طول المسافات السردية والنسق العاطفي فضولا وأنوثة ووولها ونزقا وذهولا، وثانيا ثيمة السفر استحضرها الوعي المبدع كتقنية إبداعية ليبرر بها فكرة العماء على مستوى النسق العاطفي،حيث تتعطل كل الأنظمة، وتتلاهث الصدف، وتنهار كل التوقعات، وتتشوه العلاقات بين الأسباب والنتائج في وحام تجربة وجودية غامضة جدا لا تضاهيها إلا تجربة السفر من حيث هي الأخرى تعيش مخاض المفاجآت واللامتوقع، فالسفر كأنه معادل موضوعي يبرر العماء بالعماء، ولكنه يوهم المتلقي بضرورة استيعاب هذا العماء وتلك الفوضى التي تحيلنا في النهاية على السفر قانونا لها في رواية "الأسود يليق بك"، فالرواية نسق عاطفي في أوج جنونه يترجمه السفر في أوج جنون صدفه، وينهيه السفر في أوج جنونه أيضا وعبثه، وبين الجنون والعبث تكمن فتنة السفر وفتنة السرد، وتلك المسافات التيهاتية التي توقع في شرك غوايتها بنوع من الاحتراف والبراعة.

هكذا ما كان يبدو عماء وفوضى تجلى على أنه نظام من الأسفار والرحلات، التي أسست النسق العاطفي الذي استجاب لظروفه المبدئية، قبل أن تفاجئنا النهاية بانشعاب متفجر ثان، كان التحول فيه مفاجئا غابت معه استمرارية عناصره الأولى حين انفصم النسق العاطفي، وعادت

حالة الخواء الأولى التي ألفيناها قبل الانشعاب المتفجر الأول، حين كان التحول المفاجئ من حالة الغفلة والصدفة والفوضى، إلى حالة من النسق العاطفي المتأجج، وفي كل ذلك مارس العماء شرعيته وشعريته عن طريق فكرة القطيعة، وتغير النسق الدلالي عن طريق نظام الأسفار الذي برر حالة العماء، وبين أن للفوضى – مهما عسرت واستعجمت – نظاما معينا هو نفسه التميز والشعرية والإبداع على مستوى الفن، وقد فرضت حالة من الجبر، حيث استبعدت الإرادة الحرة وخضعت الأنساق العاطفية لإرادة العماء والفوضى، حيث يبدو كل شيء ليس منطقيا كما في الحب كل شيء -تقريبا- ليس منطقيا، لكن يؤسس لنظام معين، وما فكرة العماء في حد ذاتها إلا نظام ما، له خصوصيته التي توهمنا دائما بالعشوائية والصدفة، في ظل غياب مبررات كافية لحياة النسق العاطفي الذي عاش في سياق الأسفار والرحلات يستلهم منها وجوده، ويستمد منها مبررات عالم العماء الذي ساور النسق العاطفي، وهي نفسها طبيعة الحب التي تتأسس على نظام الفوضى والاضطراب والصدف، حيث تكون الأنساق عمياء، وتكون أنساقا غير ثابتة وغير مستقرة، ورغم بساطتها: "باستطاعتها أن تنتج سلوكا فائق التعقيد"[9].

2/ ثيمة المكان:

بعدما ثبتت محورية ثيمة السفر من حيث هي تبرير لعماء النسق العاطفي، ومن حيث فكرة العماء تؤسس لشعرية الثيمة وغواية التلقي، يلفي المتلقي خلده مسكونا بهاجس المكان، فعلى مستوى الرواية يمكن أن تترجم الرحلات بمجموعة من الأماكن التي تهندس جغرافية الرحلة وتفترض دراسة تلك الخريطة المكانية المنظمة ببعثرة مدهشة، فلا يمكن استيعاب ثيمة السفر إلا من خلال تجلياتها المكانية، ومن خلال مقاربة موضوعاتية يمكنها أن تكتنه كيفيات تبني الوعي المبدع لثيمة المكان الذي: "لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب"[10]، في سياق تجربة الوحام الإبداعية فثيمة السفر المحورية تتضمن عدة أجنة تيماتية فرعية تتواشج لخلق الثيمة الكبرى، ولعل أقمن تلك الأجنة التيماتية بالدراسة هي أجنة المكان فلا يمكن افتراض سفر خاو من المكان، بغض النظر عن طبيعة هذا المكان، وعن أبجديات البناء الفني المكاني التي سنحاول سبر أغوارها وفك ألغازها، من خلال استنطاق البنيات المكانية التي أسست نسق السفر في الرواية.

أ/ الطائرة:

كل الرحلات الموجودة في الرواية، والتي أسست النسق العاطفي، وبررت فكرة الفوضى والعماء كانت وسيلتها الطائرة، بحكم بعد المسافة من جهة، وبحكم السياق الزمني المعاصر، حيث تفرض الطائرة حضورها كوسيلة نقل معاصرة تومئ إلى الرفاهية واليسر والسرعة والأمان، وباقتضاب نوجز كيفيات استعمال الطائرة في الرواية بطريقة إحصائية، حيث يتضح ما يلي: سفر"هالة" مع أمها من الجزائر إلى سورية – سفر "طلال" من بيروت إلى البرازيل– سفر "هالة" مع أخيها إلى "باريس"– سفر والد "هالة" إلى باريس. وكل هذه الأسفار أسست البنية الاسترجاعية للزمن الذي يسبق نشأة النسق العاطفي فهي تبدو أسفارا هامشية ولم يكن فيها أي وصف للطائرة.

وعندما نلج النسق العاطفي يتكثف حضور الطائرة، وتبدو وسيلة ضرورية لبناء النسق العاطفي الذي يتأسس على النسق الرحلي: "في الطائرة التي كانت تقله إلى باريس، راح يتصفح صحف الصباح، وبعض المجلات المتوفرة على الدرجة الأولى حين فوجئ بصورتها في صفحة فنية لأحدى المجلات، مرفقة بمقال بمناسبة صدور ألبومها الجديد"[(11)]، حيث برزت لنا بعض أوصاف الطائرة، وكيف كانت سببا – بمجلاتها وصورها ومقالاتها – في إذكاء جذاء النسق العاطفي، وتم تحريض الرغبة في الجو. وتكثف حضور الطائرة بعد ذلك، حيث كل الأسفار المباغتة والمفاجأة تكون بالطائرة، وكأنها خاتم سليمان بالنسبة لتلك الحالة الطارئة المعتاصة على الحل أمام همجية المسافة ونزق الزمن، ولا غرو أن يبتاع "طلال" بعد انهيار النسق العاطفي طائرة خاصة، وكأن حضور الطائرة في المتن الروائي ضرورة ملحة وعادة عصرية بارزة تفرض وجودها، وتؤسس الهوية الحضارية وبصمة التمدن التي يحاول الوعي المبدع دائما رسمها بوضوح، ففي كثير من الأحيان يكون المشهد المكاني أهم من الأحداث التي تدور في مسرحه، وفي كثير من الأحيان يكون المشهد المكاني ضبابيا يمارس الغواية على مستوى التلقي، من حيث يتيح الفرصة للمعايشة والتأويل وإعادة الابتكار والإبداع والحلم، فيحقق المكان نوعا من الخلود والجمال الطوباوي الفاتن.

ما ميز حضور الطائرة كمكان لتأسيس النسق الرحلي والعاطفي هو حين احتال "طلال" على "هالة" وأوهمها أنه مسافر من لندن إلى باريس للقائها، وهو في الحقيقة مسافر معها في الطائرة

نفسها من الشام إلى باريس: "ويسافر معها في مقصورة الدرجة الأولى"[12]، وكان مدة أربع ساعات وهو قريب منها دون أن تدري وقد وصف الوعي المبدع كيف كان "طلال" يتأملها ويتأمل فشلها في تشغيل السماعات والشاشة على الطائرة وقد شكلت هذه التجربة على مستوى الطائرة أوار تجربة الشك والغيرة، حيث على طول مسافات النسق العاطفي يكرر "طلال" التجربة في نفسه أو لـ "هالة"، وهو يتأسف حين خاب حدس "هالة"، ولم تفلح في التعرف إليه مدة طويلة، وكأن حضوره ضحل جدا، وهو رجل فاحش الثراء والجاه يتقزم في الطائرة ويتوارى في حدسها أمام كثير من الظلال الذكورية الأخرى. تلك التجربة في السماء قوضت قناعات "طلال" وسكنه السؤال بهوس فاوستي شرس عن مدى حقيقة حضوره عند المرأة، أم أنه مجرد نكرة كما حدث في الطائرة، وما يحدث له فيما بعد ادعاءات عاطفية واهمة يحيكها ثراؤه الصفيق، وكأنه محكوم عليه بالسجن على متن تلك الطائرة، حيث كان عاريا من مجده تخنقه حقيقته المهمشة: "أما ما لا يغفره لها، فهو كونها لم تتذكر ملامحه برغم جلوسه أربع ساعات بمحاذاتها في الطائرة"[13]، فهنا تكون كل الدوال نازفة بنوع من الأسى ومشحونة بنوع من الدلالة الطوباوية حيث: "إن كل دال منها ليصيب هدفه"[14].

ب/ الفندق:

يتكثف حضور الفنادق في الرواية كتجل بارز من تجليات النسق الرحلي، حيث تمارس الفنادق وجودها كبنية مكانية لها شعريتها وقيمتها في بناء النسق العاطفي، ولعل أهم ما تتميز به فكرة الفندق كما تبناها الوعي المبدع هو الصراع، حيث يبدو جليا صراعا بين الفنادق البسيطة والفنادق الفارهة، وعلى طول مسافات النسق العاطفي كانت تخيب آمال "هالة" كثيرا عندما يفاجئها "طلال" وهي تنزل في أحد الفنادق البسيطة، كأن الوعي المبدع يتعمد تسليط الضوء على غرفتها المبعثرة وعلى أثاثها المتواضع، وعلى تحرجها الشديد من كل ذلك: "لقد عرف من عنوان الفندق وعدد نجومه كل شيء"[15]، ولم تكن "هالة" لترضى بهذا الوضع وكأن الإهانة قد تمكنت من أنوثتها لا سيما في حدود معطياتها المادية التي كثيرا ما ترزح تحت وطأة المشقة والمبالغة، بغية تأمين الحد الأدنى من الكرامة في الحب، لكن أمام الثراء الفاحش لـ"طلال" تنهار كل المحاولات والأقنعة: "بالمناسبة، لقد حجزت لك غرفة في هذا الفندق ابتداء من الليلة"[16]، وهنا يتجلى الصراع بوضوح حيث تحاول "هالة" أن تنتفض وترفض وتندد وتتمرد، وتستنكف للذود عن

حياض كبريائها وكرامتها وأنوثتها إلا أن أوار التجربة العاطفية العنيفة يهور صروح المقاومة وتعلن "هالة" استسلامها للفنادق الفارهة، حيث الجمال والتميز والأبهة والجلال، وحيث يغرق الوعي المبدع في وصف تلك الأماكن وصفا شاعريا يحيل على عالم من الفتنة والثراء الغاوي، ولا يمكن أن تكتمل فتنة النسق العاطفي إلا بحضور المكان واستطيقا المكان وغوايته، لا كبعد هندسي حيادي بل كذاكرة مرهقة: "ليس المكان إذن ذلك المعطى الخارجي المحايد الذي نعبره دون أن نأبه به، وإنما المكان "حياة" لا يحده الطول والعرض فقط"[17].

رغم استسلام "هالة" لموضة الثراء بحكم تورطها في علاقة عاطفية مجنونة، إلا أن الصراع يستمر، ومنذ البداية تتواطأ الظنون على خلد "هالة" وتهزمها، وتستبد بها عقدة النقص فتلجأ لاستئجار شقة تفوق إمكانياتها المادية على أمل أن يزورها "طلال" ويراها، ويرى ما فيها من أثاث فاره ونادر، وكأنها تكفر عن ضعفها و: "تريد أن تمحو من ذاكرته بؤس تلك الغرفة التي رآها تقيم فيها، يوم فاجأها في الفندق"[18]، ويستمر هذا الصراع العاطفي تترجمه الفنادق، حيث أفلح "طلال" في الانتصار عاطفيا حين تنازلت "هالة" عن فنادقها البسيطة وروضتها الفنادق الفاخرة في باريس وفيينا، وبدأت تسلو فكرة الكرامة والكبرياء الأنثوي، إلا أن الصراع يعود جذعا يفغر فاه بنوع من الإساءة العاطفية الماكرة، حين يهينها "طلال" في فيينا، وتلفي نفسها مضطرة للإقامة في فندق بسيط بحكم إمكانياتها المادية البسيطة، وكم يشعرها ذلك بالحسرة والامتعاض، حيث تنجزر حصونها الأنثوية تجر تاريخا كاملا من الخيبة والانكسار.

لذلك كان مكان الفندق في الرواية مميزا جدا، من حيث مارس شعرية الصراع، وأذكى فتنة النسق العاطفي، ومن حيث استعملت الفنادق كوسيلة لاستعباد المحبوب وتدجينه وترويضه من جهة، ومن جهة أخرى بينت فكرة النضال الأنثوي في سبيل الكرامة والكبرياء، ومن حيث النسق الرحلي كانت الفنادق ضرورية بحضورها، فبعد كل رحلة مباشرة يسلط الوعي المبدع الضوء على الفنادق بوصفها مكانا مهما لبناء تفاصيل النسق العاطفي، من حيث يشكل هذا المكان ثيمة ضرورية لتأسيس العلاقات الدلالية على مستوى فكرة السرد ورغم ضرورة حضور ثيمة الفندق لبناء النسق العاطفي والرحلي، إلا أن كاميرا الوصف الإبداعي لا تسهب في التركيز عليها، وكأن فكرة السفر ما زالت تسيطر على رؤية الوعي المبدع، حيث لا تظهر الحياة العاطفية إلا بعضا من تفاصيل الرحلة بين الفنادق، وهذا يحيلنا على بعض تفاصيل الصور الغائبة

والمسكوت عنه، لنعي أن حياة النسق العاطفي في الفنادق مفعمة بالتفاصيل لاسيما على مستوى الذاكرة والخيال، حيث: "الخيال يعطي ما يرفضه الواقع"[19]، لكن أوار تجربة السفر يحبط فضول التعرف على التفاصيل لحساب غواية النسق العاطفي ولحساب صور الفخامة في الفنادق الفارهة كفندق فيينا، لتجسيد فكرة الثراء الفاحش من جهة، وفكرة الصراع العاطفي من جهة ثانية، وفكرة الجنون العاطفي من جهة أخرى، ويبقى حضور الفنادق مرهونا بثيمة السفر وأوار تجربة النسق العاطفي، ومتسما بالصراع والجمال والحضور والغياب، كما يبقى الفندق مكانا لتهيج الشبق الإيروسي والتهاب الأشواق والصبابة بنوع من التحفظ؛ حيث على طول مسافة النسق العاطفي بقيت الممارسات الشبقية مؤجلة، في كل مرة نخال الفندق فرصة سانحة للتوغل في أعماق الآخر، واقتحام الحدود الجسدية، لكن تبقى مجرد مناورات عاطفية ترحل بين الفنادق تمارس الإغراء والغواية، إلى أن تعلن المناورات الإيروسية فشلها في فندق فيينا، وتنهار الرغبات الشبقية، وتسيجها حصون الخيبة الصفيقة.

ج/ المطعم:

لم يسهب الوعي المبدع في وصف الطائرة والفنادق والمطار، لكنه أطنب في وصف المطاعم تلك الأماكن التي كانت ميدانا للقاءات عاطفية متعددة، بعد رحلة معينة إلى مصر أو باريس أو فيينا وكانت تلك المطاعم فرصة للتعارف العاطفي، حيث كانت البداية في مطعم عائم في النيل بمصر، ويختار الوعي المبدع تفاصيل الإغراء بحذق وخبث لسبي فضول المتلقي وإيقاعه في شرك فكرة تعليق القراءة: "أي أننا حين نقرأ – مثلا– وصفا لحجرة نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا، أي أن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة"[20] وكل صور المطاعم فارهة مثيرة تكرس فكرة الثراء الفاحش، وما ينجم عنه من سلوكات راقية، كأن يكون العشاء دليلا على الرقي والرفاهية والسيادة، حيث يكون الطعام قليلا لكنه غال جدا، أو كأن تكون زجاجة نبيذ ثمنها يساوي عدة أشهر من الكد والعمل عندما كانت "هالة" معلمة، هذا من حيث دلالة الثراء أما من حيث الرومانسية يكمن عبقها وتميزها ليس في فخامة المكان فقط بل في بعده، ففكرة تناول وجبة في مطعم ما بعد رحلة طويلة في حد ذاتها تثير نشوة لا تضاهيها نشوة، لأن العبرة ليست بالطعام في حد ذاته أو في الفخامة في حد ذاتها وإنما في أسلوب اللقاء الشاعري، وما يثير من جنون عاطفي وإعصار لدى الأنثى، التي يبدو أن المسافات أنهكت حصونها، وأذهلتها

الأماكن النائية بنوع من الأسطرة والعجائبية، ولذلك كانت المطاعم بعد رحلة نوعا من المغامرة التي أذكت أوار تجربة النسق العاطفي، ولعلها من أهم الاستراتيجيات السردية التي تبناها الوعي المبدع لترجمة شطحات النزق العاطفي المهوس باختبار التجارب النادرة والشاذة، وكأن الأمر منوط بإحباط أفق توقعات المتلقي وتقويض يقين القراءة، فكلما أمحلت استشراقات القراءة كلما صديت الرغبة أكثر، وتعطشت لممارسة طقوس وشعائر الغموض، والأمر ينطبق على "هالة" التي أبهرتها التجربة بنوع من المجازات العاطفية الغريبة؛ حيث على بعد أميال تكون لقاءات غريبة إلى درجة تغير فيها معنى الوطن، وتحول في سياق النسق العاطفي المجنون إلى نوع من الرحيل الدائم وفوضى السفر، وكل تلك التغيرات المثيرة تكون ممكنة في الأسيقة التي يتبنى فيها الوعي فكرة قراءة العالم قراءة قد تتناقض كل التناقض مع العالم خارج الوعي.

د/ المطار:

من بين الأجنة التيماتية لثيمة السفر نلفي ثيمة المطار، حيث متى وجدت الطائرة وجد المطار كمكان استراه الوعي المبدع لممارسة غواية النسق العاطفي، هذا النسق الذي يبدو راحلا دائما لا يعرف الثبات والاستقرار أبدا، ويتأسس على الاضطراب والحركة والفوضى والعماء، ويكون المطار من تفاصيل تلك الفوضى حيث يتردد حضوره في الرواية كثيرا، فضاء يهندس ثيمة السفر بأبعادها الإبداعية المبتكرة، وحيث يناط الأمر بعلاقة حب تفترسه الأشواق والمفاجآت، وتذكيه المسافات وتلهبه.

رغم أن المطار حاضر بكثافة في الرواية كثافة الأسفار والرحلات ذاتها، إلا أن الوعي المبدع لا يسهب في وصف تفاصيل المكان إلا نادرا، كأن يتحدث عن بعض إجراءات المطار وعن تقديم جواز السفر وعن سيارة الأجرة أو الاكتظاظ، وتبقى صورة المطار غامضة، فالمطار موجود حاضر لا مراء في ذلك لكن حدود صورته ضبابية، وكأن الوعي المبدع تعمد تغييب وصف المكان ليستعيض عنه بتكثيف دلالات مشفرة أخرى، لعل أقمنها بالذكر هي أن المطار حوكمت فيه مصداقية الحدس الأنثوي عند "هالة" حين اختبرها "طلال" بدهاء وأخفقت في التعرف عليه في مطار شارل ديغول، وتركها هناك ضائعة بين الوجوه، وبرح المكان مع سائقه، وعلى طول مسافة النسق السردي والعاطفي لم يسل "طلال" حادثة المطار التي سكنته بهواجسها وشكوكها

وافترائها وبين الفينة والأخرى تهجس الصورة في خلده كنوع من أحلام اليقظة المزعجة، وكنوع من الانهيار الرجولي في حضرة انهزام عاطفي كاسح، وبقيت تلك الذكرى تقمع فكرة الكمال العاطفي لديه يتوسم الثأر متنفسا لكبواته ونكباته، حيث: "قرر أن يثأر لذلك الخذلان العاطفي"[21]، ورغم محاولات الثأر العاطفي ما ينيت كلمة مطار تثير كثيرا من الهواجس والذكريات التي آلمت "طلال"، وشجت ثقته العاطفية يوم لم تتعرف إليه "هالة" رغم أنه يدري أن فكرة الحدس الأنثوي نسبية إلى حد كبير، وفكرة المطار في حد ذاتها نوع من الجنون والعبث والمجازفة وبالفعل غيرت هذه المجازفة في المطار كثيرا من معطيات النسق العاطفي، حيث ضرجته بالشك والافتتان وبنوع من المرض النفسي الفتاك الذي لن يفلح المحب في تجاوزه والتملص من رباق عدواه، والأمر سيان بالنسبة لـ "هالة" حيث أرهقتها فكرة المطار على طول مسافة النسق العاطفي، وكأن أوار التجربة العاطفية قد تأسس على جذاء بنية المكان في المطار، حيث وقعت "هالة" في شرك الكيد العاطفي، ولم تحالفها الذاكرة في سلوان تلك الخيبة حين خاب حدسها وانتكست لهفتها الأنثوية، وأدركت بعد فوات الأوان جنون موافقتها على فكرة المطار في سياق هوسها العاطفي، ولذلك لم تنس قط: "ذلك الفخ الذي نصبه لها في المطار قبل أشهر ووقعت فيه"[22].

هذه جل الأماكن التي جسدت الأجنة التيماتية لثيمة السفر في الرواية، ولعل المقام لم يتسع لذكرها جميعا، لكن يمكن أن نومئ إلى أن هناك أماكن أخرى، حتى إن كان حضورها ضعيفا على مستوى النص الإبداعي، إلا أنها ساهمت في ترجمة تجليات النسق الرحلي، فبالإضافة إلى الطائرة والمطار والفندق والمطعم هناك صالة الحفلات الغنائية في "مصر" وفي "ألمانيا"، وهناك شقة في "بيروت"، وأخرى في "باريس" وهناك غابة "بولونيا" في "باريس"، وغير ذلك من الشذرات المكانية التي هندست البنية المكانية كتجل واضح من تجليات النسق الرحلي، ليقتنع المتلقي بضرورة الإيمان بفكرة أن النسق العاطفي في نزقه وقلقه وشروده واضطرابه وعمائه ترجمه النسق الرحلي في فوضاه وصدفه وزئبقيته، وهنا تكمن غواية الإبداع وفتنة السرد، وشعرية الرحلة، لمغامرة عاطفية تحبط فيها كل التوقعات والاحتمالات، ويكون فيها الحب في حد ذاته رحلة تحبل بالمفاجآت والملابسات والصدف، حيث تحضر الإثارة بهوس كاسح تؤسس لشعرية النص من جهة، وتؤسس لشعرية التلقي من جهة أخرى.

هكذا مارس المكان فتنته وغوايته على مستوى التلقي وعلى مستوى الإبداع، فهو من جانب جسد بعض تضاريس النسق الرحلي، ولمجرد حضوره يلهم المتلقي نشوة السفر والترحال ويوهمه بالواقعية ويحيله على كثير من الصور الغائبة والتأملات الشاردة: "ذلك أن القارئ عندما يشرع بقراءة الرواية، فإنه ينتقل مكانيا إلى المكان المتخيل الذي أنشأه الروائي من خلال رحلة في المكان"[23]، ومن جانب آخر يمكّن حضور المكان المتلقي من معايشة فكرة غيبوبة القراءة، فالمكان كثيرا ما يستوقفنا عن القراءة، ويحيلنا على استحضار تجارب ذكرياتنا الخاصة، ويضخم القراءة، ويمنح النص نوعا من الخلود، وفي كل هذا تكمن الشعرية والأدبية، كما جسد المكان فتنة النسق العاطفي حين يكون المكان بدلالاته وغواياته وذكرياته يسكن الشخصية ويؤزم مواقفها العاطفية ويؤجج الصراع النفسي، ويمكّن لكثير من الشك والهوس والانفعال والفوضى، ورغم العماء الذي مارسته فكرة المكان إلا أنها في النهاية تحيلنا على نظام النسق العاطفي الذي يتوارى اضطرابه وراء شعرية الأنساق الرحلية.

الإحالات:

(1)- مارك، شورد. جوزفين، مايلز. جوردن، ماكنزي. النّقد: أسس النّقد الأدبي الحديث. ترجمة: هيفاء هاشم.الطبعة الثانية. دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة، 2005 (م). ص 251.

(2)- الرويلي، ميجان. البازعي، سعد. دليل الناقد الأدبي. الطبعة الثالثة. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2002 (م). ص 291.

(3)- المرجع نفسه. ص 294.

(4)- غليك، جايمس. نظرية الفوضى علم اللامتوقع. ترجمة: أحمد مغربي. الطبعة الأولى. بيروت، لبنان: دار الساقي، 2008 (م). ص 34.

(5)- مستغانمي، أحلام. الأسود يليق بك. دط. بيروت، لبنان: هاشيت أنطوان، 2012 (م). ص 19.

(6)- المصدر نفسه. ص 56.

(7)- المصدر نفسه. ص 150.

(8)- المصدر نفسه. ص 298.

(9)- غليك، جايمس. المرجع السابق. ص 364.

(10)- باشلار، غاستون. جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا. الطبعة الثانية. بيروت لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984 (م). ص 31.

(11)- مستغانمي، أحلام.المصدر السابق. ص 19.

(12)- المصدر نفسه. ص 56 .

(13)- المصدر نفسه. ص 130.

(14)- رولان، بارت. لذّة النّص. ترجمة: منذر عياشي. د ط. حلب، سورية: مركز الإنماء الحضاري، د ت. ص 31.

(15)- مستغانمي، أحلام.المصدر السابق. ص 162.

(16)- المصدر نفسه. ص 166.

(17)- حبيب، مونسي. فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية .د ط. دمشق، سوريا: اتحاد الكتاب العرب، 2001 (م). ص 18.

(18)- مستغانمي، أحلام.المصدر السابق. ص 281.

(19)- شارل، مورون. مالارميه. ترجمة: حسين نمر. الطبعة الأولى. بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، 1979 (م). ص 98.

(20)- باشلار، غاستون. المرجع السابق. ص 07.

(21)- مستغانمي، أحلام.المصدر السابق. ص 129.

(22)- المصدر نفسه. ص 122.

(23)- سيزا، قاسم. بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. د ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 م.