

2025

نصوص المكان في الأدب العراقي الحديث دراسة في المفهوم والفن



د. ندى ناصر شرهان

Scholar
Scholar Worldwide

2025

نصوصُ المكانِ في الأدبِ العراقيِّ الحديثِ
دراسةٌ في المفهومِ والفنِّ

نصوصُ المكانِ في الأدبِ العراقيِّ الحديثِ دراسةٌ في المفهومِ والفنِّ

د. ندى ناصر شرهان
الطبعة: الأولى، 2025م

محفوظة
جميع الحقوق

© جميع حقوق الطبع محفوظة، ولا يحق لأي شخص أو مؤسسة أو جهة، إعادة إصدار هذا المطبوع، أو جزء منه أو نقله، بأي شكل أو واسطة من وسائل نقل المعلومات، سواء أكانت الكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع.

©All rights reserved, is not entitled to any person or institution or entity reissue of this printed , or part thereof, or transmitted in any form or mode of modes of transmission of information, whether electronic or mechanical, including photocopying, recording or storage and retrieval, without written permission from the rights holders .

ISBN: 978-2596-4268-6-0

إصدارات مؤسسة

Scholar Worldwide (Schwlar)



نصوصُ المكانِ في الأدبِ العراقيِّ الحديثِ دراسةٌ في المفهومِ والفنِّ

د. ندى ناصر شرهان

810،9056307

ش 492 شرهان، ندى ناصر.

نصوص المكان في الادب العراقي الحديث ؛ دراسة في

المفهوم والفن / ندى ناصر شرهان. - ط 1 . -

بيروت: دار الفيحاء ، 2025.

138 ص. ؛ 24 سم.

1- الادب العربي - العراق- دراسات - 2 -المكان

أ-العنوان

رقم الايداع

2025/ 1576

المكتبة الوطنية / الفهرسة أثناء النشر

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق الوطنية ببغداد (1576) لسنة 2025

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

«إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَءَاتَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا»

سورة الكهف: 84

الاهداء

إلى كلّ من ينتصر للمكان ويخلق
من اللامكان مكاناً..

المقدمة

إن المكانية فرعٌ من فروع المعرفة الإنسانية، تُعنى باختبار علاقة الإنسان بوجوده في العالم من خلال إدراك طبيعة الصلة بينه وبين المكان الذي ينتمي إليه، لما للمكان من خصائص تكشف عن الروابط الخارجية للوجود الإنساني، وتجسّد أبعاد التجربة الحسيّة التي يخوضها الإنسان في تفاعله مع محيطه المكاني.

وقد اتّسمت التجربة المكانية بطابعٍ عامٍ وشمولي، إذ لم تقتصر على الأدباء وحدهم، بل تجاوزت حدود الأدب لتشمل ميادين حياتية ومعرفية متنوّعة مثل: العمارة، الصحافة، السياسة، الفلسفة، النقد الأدبي، الأمر الذي يؤكّد حضور المكان بوصفه مفهوماً عابراً للتخصّصات.

وفي سياق الأدب العراقي الحديث، ولا سيما في العراق، ظهرت نصوصٌ جديدة نقلت المكان من حيّزه الواقعي إلى فضائه المتخيّل، كاشفةً عن طبيعة العلاقة التبادلية بين الإنسان ومكانه، وذلك عبر استحضار صورة المكان الواقعي في تحولاته المختلفة، ثم إعادة إنتاجه فنياً عبر المخيلة النصيّة.

ولأن هذه النصوص غير محدّدة بجنسٍ أدبيٍّ واحد، جاء اختيار عنوان البحث: (نصوص المكان في الأدب العراقي الحديث – دراسة في المفهوم والفن)، ليكون مدخلاً لدراسة هذا النمط الجديد من الكتابة، بهدف:

الكشف عن طبيعة هذا النوع النصي وخصائصه الفنية.

دراسة الظروف الثقافية والفنية التي أسهمت في ظهوره.

بيان صلته بالأنواع الأدبية الأخرى.

تحديد الأشكال والأنماط التي تظهر بها هذا الفن الكتابي.

تحليل نماذج مختارة من هذه النصوص، تبعاً لوضوح الفكرة، وتجنباً للإطالة.

وقد اتخذ البحث من المنهج الفني طريقاً لمعالجة هذه النصوص، لكونه الأقرب إلى طبيعتها الجمالية والتعبيرية.

وتوزعت الدراسة على ثلاثة فصول، تقدّمها تمهيدٌ نظريٌّ تناول مفهوم المكان في الفلسفة والنقد، ثم:

الفصل الأول: الخصائص النوعية لنصوص المكان، وجاء في ثلاثة مباحث:

العناصر الأساسية في النصوص.

الخصائص الثانوية.

العتبات النصّية في هذا الفن.

الفصل الثاني: نصوص المكان وعلاقتها بالأنواع الأدبية الأخرى:

مقاربة مع السيرة الذاتية.

مقاربة مع الرواية.

الفصل الثالث: أنماط نصوص المكان الذاتي.

ثم أُختتم البحث بخاتمةٍ تضمّنت أهم النتائج.

وقد تنوّعت مصادر البحث تبعاً لطبيعته، فشملت كتباً في فلسفة المكان ونقده،

إضافة إلى الدراسات التي تناولت السيرة الذاتية والرواية.

التمهيد

مفهوم المكان عند اللغويين والفلاسفة والنقاد

المكان لغةً:

يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي: «المكان في أصل تقدير الفعل مفعّل، لأنه موضع للكينونه»⁽¹⁾ ووافقه ابن منظور على ذلك⁽²⁾.

أما صاحب التهذيب فقد أضاف دلالة الحال إذ «يُقال: امش على مكيتك ومكانتك وهيئتك وقال الله جلّ وعلا: ﴿اعْمَلُوا عَلَى مَكَانَتِكُمْ﴾ أي على حيالكم وناحياتكم»⁽³⁾.

كما وردت لفظة مكان في القرآن الكريم بمعنى الموضع أو المحل كما في قوله تعالى: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا﴾ سورة مريم: الآية 16. ووردت بمعنى بدل كما في قوله تعالى: ﴿قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبَا شَيْخَا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُ إِنَّا نَرِيكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾ سورة يوسف: الآية 78.

وبمعنى المنزلة كما في قوله تعالى: ﴿قُلْ مَنْ كَانَ فِي الضَّلَالَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ الرَّحْمَنُ مَدًّا حَتَّىٰ إِذَا رَأَوْا مَا يُوعَدُونَ إِمَّا الْعَذَابَ وَإِمَّا السَّاعَةَ فَسَيَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضْعَفُ جُنْدًا﴾ سورة مريم: الآية 75.

وهذه المعاني تنسجم مع العلاقة التبادلية بين كتاب المكان واماكنهم كما سنبين ذلك لاحقاً.

(1) العين، مادة (مكن).

(2) لسان العرب، مادة (مكن).

(3) تهذيب اللغة، الازهري، مادة (مكن).

المكان اصطلاحاً

كان افلاطون أول من تحدث عن مفهوم المكان في الفلسفة إذ عدّه «قابلاً أو وعاء لكل حدوث وصيرورة»⁽¹⁾. وعلى الرغم من تأكيد أرسطو على أن افلاطون هو أول من اهتم بدراسة طبيعة المكان وتحديد ماهيته، إلا أنه قدّم نقداً لقول افلاطون أن المكان هيولى أو صورة أو بُعد⁽²⁾ وإنما «يكون المكان هو نهاية الجسم الباقي من الأربعة، وهو نهاية الجسم المحيط، وهو نهاية الجسم المحتوى تماساً عليها ما يحتوي عليه، أعني الجسم الذي يحتوي عليه المتحرك حركة انتقال»⁽³⁾. وهو عند اقليدس ذو ثلاثة أبعاد هي: الطول والعرض والعمق⁽⁴⁾.

وقد عرفه ابن سينا أنه: «السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي»⁽⁵⁾ وذكر عبد الرحمن بدوي المكان على أنه «شيءٌ فيه الجسم. فأما أن يكون ذلك على سبيل التداخل وأما أن يكون على سبيل الإحاطة»⁽⁶⁾ كما يؤكد يوري لوتمان على أهمية المكان بقوله: «نستطيع أن نميّز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان»⁽⁷⁾.

وقد نظر له الناقد ياسين النصير في ثمانينيات القرن العشرين إذ عدّه «أحد العناصر الفنية المهمة التي تجمع التاريخ بالمعاصرة»⁽⁸⁾ لذا فالمكان «دون سواء يُثير إحساساً ما بالمواطنة، واحساساً آخر بالزمن وبالمخيلة، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيءٌ

(1) موسوعة المكان، ج 1، نصوص المكان في الفلسفة اليونانية، حسن مجيد العبيدي: 24.

(2) ينظر، السابق: 49 48.

(3) نفسه: 52.

(4) مدخل جديد إلى الفلسفة، عبد الرحمن بدوي: 197.

(5) موسوعة المكان، ج 3، فلسفة المكان عند ابن سينا، حسن مجيد العبيدي: 137.

(6) موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، ج 1: 55.

(7) جماليات المكان، جماعة من الباحثين: 59.

(8) اشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير: 7.

بدونه»⁽¹⁾. وقد وصفته سيزا قاسم «بالمساحة التي تقع فيها الأحداث»⁽²⁾ إلا أنها في المعالجة. أضافت الأبعاد النفسية، وقد فهمه إبراهيم جنداري على أنه «الإطار المحدود بخصوصية اللحظة المعالجة والحدث لا يكون في المكان بل في مكان محدد»⁽³⁾. أما حسن بحراوي فقد عدّ المكان عنصراً حكاثياً له فضاءاته، وما شعرية المكان إلا «رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله»⁽⁴⁾. في حين نجد ناقداً مثل حميد حميداني يؤكد على «إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكيلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالإتساع والضييق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزرزانه ليس هي الغرفة فهي دائماً مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع... حتى أن هندسة المكان تساهم أحياناً في تقريب العلاقات بين الابطال أو خلق التباعد بينه»⁽⁵⁾.

وقد اختلف الناقد عبد الملك مرتاض عن سابقه إذ أثر استخدام مصطلح الحيز وأكد على أنه «يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز. فالحيز شكل أساسي في الكتابة الحديثة... كما أنه من العسير ورود الحيز منفصلاً عن الوصف»⁽⁶⁾. فيما يرى حبيب مؤنسي «كل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة من العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود، وإنهاء، وهوية»⁽⁷⁾. ويرى لؤي حمزة عباس أن المكان «مستودع كل سر، وهو يؤدي أحد أهم وظائفه في احتواء الشيء وتمييزه وحدّه وفصله عن باقي الأشياء ومثلما عدّ حاوياً وقابلاً للشيء

(1) نفسه: 5.

(2) بناء الرواية، سيزا قاسم: 103.

(3) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري: 200.

(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: 45.

(5) بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، حميد حميداني: 72.

(6) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض: 122.

(7) فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مؤنسي: 7.

بتعبير افلاطون، سيمنح الشيء باحتوائه وقبوله شكلاً ومعنى مثلما يمنح الشيء الآخر شكله ومعناه بانفصاله عن الأول»⁽¹⁾. وكما أن المكان يمنح الأشياء شكلاً ومعنى ليميزها عن بعضها البعض فهو أيضاً يميز البشر ويمنحهم صفاته فالمكان «حقيقة معاشة، يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثر فيه»⁽²⁾. إلا أننا سوف لا نبحت عن المكان في الأدب بقدر بحثنا عن أدبية المكان في هذه النصوص.

أدبية نصوص المكان

ظهرت نصوص كتابية تعنى بالمكان كتجربة حسية تتمثل من خلال العلاقة التبادلية بين الكاتب ومكانه، يُقدم الكاتب عبر هذه النصوص معرفته بالذات والمكان والمجتمع، وبما أن الكاتب ينعي مكانه المندحر فهو يتخذ منه بديلاً عن ذاته المتألّمة الفاقدة لألفة المكان في الزمن الماضي لذلك ارتأينا أن نسميه بالمكان الذاتي، وبما أن هذه النصوص تتضمن رصد الحراك السياسي والمجتمعي بما فيها متناقضات الحياة، فهي مفعمة بالدهشة والمفارقات وهذا ما أمّن لها أدبيتها، فالأدبية «ظاهرة شاملة قد يكون النص عمدها بيد أنها تمتد إلى خارج النص فتكون جماع العلاقات التي تنشأ بين البنية وطرفي التخاطب والسياق»⁽³⁾ أي يكون المكان عبارة عن بنية نصية منتجة من مبدع يتلقاها قارئ بأسلوب مؤثر ومدهش، لأن «الأدب ينتج دلالاته طبقاً لاختيار الأدباء القائمة على الانتقاء والتمويه، انتقاء الواقعي وتمويهه بشبكة من العلاقات الأدبية التي تنتجها اللغة، وبذلك يكون الواقع في أحيان كثيرة عاملاً أساسياً في إنتاج الدلالة الأدبية»⁽⁴⁾، التي من شأنها تحقيق خصوصية النوع «حتى غدت مقولة المكان من الخطورة ما يجعلها موضوعية تشعب إلى رؤى ذات طبيعة ميتافيزيقية، بعدما كانت تدرك فقط في الحدود الجغرافية

(1) المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة، لؤي حمزة عباس: 10.

(2) جماليات المكان، جماعة من الباحثين: 63.

(3) جمالية الألفة، شكري المبخوت: 8.

(4) القول وما إليه، ضياء راضي الثامري: 99.

والاجتماعية والنفسية. ذلك أن المكان في صلته بالذات المبدعة والمتلقية، يتخذ من الصفات المتشابكة ما يجعله من المقولات الأكثر تعقيداً على مستوى المعنى والمبنى»⁽¹⁾ إذ «تتكشف معضلة المكان في شكلها المعقد، حينما يلامس التفسير والتأويل تحوماً، يكون فيها المعنى أكثر ارتباطاً بالمكان وإيجاءاته. وكأن المعنى لا يكتسب أبعاده القصوى إلا إذا استرشد المكان، واستخلص منه محمولاته الدلالية فإذا اقتصر التأويل على المعطيات الفكرية، والاجتماعية، والنفسية.. مثلاً فإن صنعة ذلك يظل ناقصاً، مهما كانت درجة العمق والإجادة في خطابه»⁽²⁾.

والمكانية تدخل الأدب العالمي «الذي يستطيع أن يتبنّاه الإنسان ويجد فيه خصوصيته. أي ذلك الأدب الذي تقول لنفسك حين تقرأه: "هذا ما كنت أريد أن أقوله، ولكن هذا الكاتب سبقني إليه. ومثل هذا الأدب يشق الطريق إلى العالمية، ولكنه يفعل ذلك. وهذه مفارقة - عبر ملامح قومية بارزة وقوية، أحدها المكانية»⁽³⁾.

والمكانية هي تلك «الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة. ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور»⁽⁴⁾ فهي «تتصل بجوهر العمل الفني، وأعني به الصورة الفنية»⁽⁵⁾ لأن «العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»⁽⁶⁾.

وهذا ما قد وجدناه في نصوص المكان، من حيث فنيّتها، فالفن «يهب الأشياء معنى من خلال تلك الصورة الفنية التي يهبها لمعطيات الأشياء، وهو يكشف لنا الأشياء في بداياتها الأولى وكأننا نراها لأول مرة، وبالتالي يكشف لنا عن وجودنا الذي نكون قد

(1) فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مونسي: 130.

(2) السابق: 7.

(3) جماليات المكان، غاستوب باشلار، ترجمة غالب هلسا: 6.

(4) نفسه.

(5) نفسه.

(6) نفسه.

شعرنا به من قبل ولكن متخفياً في تنكرات الحياة، أي أنه يكشف لنا بشكل عياني كما كنا قد شعرنا به بشكل خفي»⁽¹⁾.

وهنا يكمن الجمال «بوصفه امتزاجاً للتصورات التجريبية غير الإدراكية مع المجال الإدراكي»⁽²⁾ إذ إن الانسان «هو الذي يخلق الجميل، عندما يشكل مادة خارجية بغرض محدد هو جعلها تعبر عن جانبه العقلائي. ومن هنا كان الفن هو ميدان الجمال على الأصالة»⁽³⁾. لأنه «لا يُغيّر الحقيقة، ولكنه يعرضها بشكل جديد. ومهمة علم الجمال أن يكشف لنا كيف تم هذا العرض للحقيقة»⁽⁴⁾ وهذا ما تمثل في هذا النوع من الكتابة الجديدة، حيث يتسلح كُتاب هذا النوع برؤية فينومينولوجية، إذ هي «ليست مجرد رؤية أو وجهة نظر، وإنما هي أسلوب ومنهج للرؤية أو للنظر، أي أسلوب لضبط أدواتنا في الإبصار قبل أن نشعر في أي نظر على الإطلاق»⁽⁵⁾. بهذه الرؤية لا نجد المكان ديكوراً أو وسطاً يؤثر الأحداث لكن نجده محاوراً حقيقياً يقتحم عالم السرد، محرراً نفسه هكذا من أغلال الوصف.⁽⁶⁾ ليدخل عالم الوجود، إذ «إن جغرافية الإنسان بمثابة نمط وجوده وقدره»⁽⁷⁾. فهي علم «يتمتع بأهتمام شعبي لأنها أشبعت فضول الانسان في استطلاع تباين العالم من مكان إلى آخر»⁽⁸⁾. لأن «المكان يُعرّف بهوية الشخص بكيفية تظهر الروابط الخارجية لوجوده وفي الوقت نفسه تبين أغوار حرية إرادته وحقيقته»⁽⁹⁾.

(1) الخبرة الجمالية، سعيد توفيق: 75.

(2) معنى الجمال، ولترت ستيس، ترجمة: امام عبد الفتاح امام: 156.

(3) نفسه: 153.

(4) جماليات المكان في الرواية العربية: 10.

(5) الخبرة الجمالية: 5.

(6) ينظر: بنية النص السردى (من منظور النقد الادبي)، حميد لحداني: 71.

(7) المكان واللامكان، ادوارد رلف، ترجمة منصور محمد البابور: 31.

(8) السابق: 33.

(9) نفسه: 25.

من هذا المنطلق تشكل الأماكن «جانباً أساسياً من مظاهر وجود الإنسان في العالم، وإذا هي مبعث أمان ودليل هوية للأفراد والجماعات، فحريّ بنا أن نلجّ بسبل الخبرة بالأماكن ذات المعنى وسبل إبداعها وصونها حتى نحفظها من الضياع»⁽¹⁾ لأن «تاريخ الإنسان ليس إلا مكاناً عمل فيه وكانت أعماله من الفائدة مما خلق فكرة عن التطور، وهكذا تتراكم الخبرة العملية عبر تاريخية إنسانية، وعبر إرادة بشرية في السيطرة على القوى المجهولة»⁽²⁾.

فالمكان أصل التجربة الإنسانية وصانعها وهو - فضلاً عن ذلك - يطور «جدل الضرورة والتحقق، هذا الجدل الذي يؤمّن للثقافة فضاءً واسعاً بين حقلي الفكر والممارسة، كما يؤمّن لها شكلاً متعالياً متعدد الطبقات وهو يسندّها إلى نوع من الحراك المرجعي تغتني عبره، وتتأصل، وتضيف لوقائعها وقائع جديدة»⁽³⁾.

إن تحقق هذا النوع من الكتابة، كان ضرورة تلجّ على كتاب نصوص المكان تدوينها، ذلك أنهم يحفظون صورة مكانهم الذي يحقق إنتماءهم، كما يحفظون تجاربهم الحياتية والمجتمعية، وبذلك تكون نصوص المكان، حافلة بالفكر، والتجربة الإنسانية، والثقافة عموماً.

(1) السابق: 34.

(2) إشكالية المكان، ياسين النصير: 21.

(3) المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة: 10.

الفصل الأول

الخصائص النوعية لنصوص المكان

مدخل:

لمعرفة نوع أدبي ما، ينبغي مقارنته في نظرية الأدب لِنُظَر في أدبيته/ انتماؤه/ خصائصه النوعية، المائزة له عن غيره، من الأنواع الأدبية، ثم معرفة ما علاقته بجنسه والأنواع التي تشترك معه في خصائص الجنس نفسه، ثم مقارنته من حيث تداخلاته مع الأجناس الأدبية الأخرى، التي تختلف عنه في طريقة التعبير.

كما ينبغي دراسته ومعرفة مرجعياته في السياق التاريخي، والارهاصات العصرية التي بَشَّرَتْ به. ليستسنى للدارس تلمس خصائصه الجمالية، والإحاطة بسماته.

من هنا تأتي أهمية التصنيف الأجناسي، «فمفهوم الجنس عنصر أساس في الوصف الأدبي»⁽¹⁾، فقد بدأت الدراسات الأدبية من حيث انتهى المؤسس الأول لنظرية الأدب، أرسطو، في تصنيف الأدب إلى ثلاثة أجناس رئيسة كبرى هي: الملمحة، والدراما، والشعر.

ثم أخذ «مفهوم الجنس بالتكاثر: تشكلت بإزاء الأجناس المعروفة، في وفاق مع تطوّر الأذواق و"السياق" التاريخي، أجناس جديدة، خاصة، وأجناس صغار مستقلة، وأشباه أجناس، وأجناس فرعية، وأجناس تحت الفرعية، نالت كثرتها وتفردّها من مصداقية الأصناف الكبرى»⁽²⁾. نتيجة الإفراط والتفريط في فهم الجنس وتحديده.

الأمر الذي أدى إلى بروز اتجاهين متناقضين: اتجاه يفرط في التقنين المنظم⁽³⁾، وهذا خلاف ما جاء به أرسطو وأوائل الكلاسيكيين، الذين «لم يستخدموا قوانين النوع الأدبي

(1) الأجناس الأدبية، إيف ستالوني، ترجمة محمد الزكراوي: 17.

(2) نفسه: 199.

(3) الأجناس الأدبية، سابق: 197.

وسيلة لتكبير حرية المبدعين أو الحكم على أعمالهم، كما استخدمها الكلاسيكيون المتأخرون من المتعصبين للمذهب، بل استخدموها بوصفها إطاراً لتصنيف الأعمال الفنية وإبراز مقوماتها الجمالية فحسب»⁽¹⁾.

والإتجاه الآخر، ومنهم الرومانسيون، رفض الخضوع لأي أمر فيه تضيق، بحجة أسطورة العمل الفريد، وأولية النص، وانصهار الأجناس واختلاطها⁽²⁾. وقد أشار إلى ذلك، كروتشه، وعاب على الكلاسيكيين المتأخرين تزمتمهم في الإستخدام التقويمي الجائر للنظرية، فقد «حاکموا الأعمال الأدبية والفنية على هدى التزامها بقوانين النوع الأدبي أو الفني الذي تنتمي إليه، أو عدم التزامها، فجاءت أحكامهم جائرة وغير دقيقة بل خاطئة... لو أن كروتشه ركز على هذا الجانب الخاطئ فقط عند غلاة الكلاسيكية لما وسمت نظريته هو أيضاً بالمغالاة في الهجوم، ولما أنكر النظرية من جذورها»⁽³⁾.

إلا أن هذا لا يلغي أهمية الجنس أو يقلل من شأن النظرية الأدبية الوظيفية، إن هذا التداخل والإمتزاج بين الأجناس الكبرى والصغرى أمر طبيعي، لأن «الأدب ليس مفهوماً ثابتاً»⁽⁴⁾.

فكل نوع أدبي، «متصل بتلك القوة العقلانية غير المتوقفة - أي قوة التخيل - ومحتكم إلى عوامل لا يمكن الإمساك بناصيتها أو إخضاعها لحكم القانون المنطقي الصارم، مثل عوامل الانفعالات والجمال والتأثير، وكل نوع أدبي على هذه الشاكلة وله هذه الملامسات لا يمكن تحديده، من ثم فإنه لا قانون له ولغيره إلا الاجتهاد والابتكار والقدرة على الإمساك بتلابيب القارئ والتأثير فيه»⁽⁵⁾.

(1) البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي: 22.

(2) ينظر: الأجناس الأدبية: 228

(3) البنية السردية للقصة القصيرة: 22.

(4) ما الجنس الأدبي، سابق: 60.

(5) البنية السردية للقصة القصيرة: 57

ثم يأتي دور التصنيف لأجل التوصيف، والمعرفة بالنوع، وبيان مقوماته وجمالياته. وهو الهدف الذي أراده المؤسس الأول للنظرية، فالأعمال الأدبية، سابقة على التصنيف والتنظيم على العكس مما يراه فنسنت في تعريفه للأنواع الأدبية، بأن لها قوانين خاصة ينتظم خلالها الإنتاج الفكري⁽¹⁾.

إن الإنتاج الفكري، دائم التطور والتغير، بتغير العصور، كما إن «هذه الأنواع الأدبية لا تتطور فقط ولكنها تتحول إلى أنواع أخرى إذ أن المجتمع يتغير وعبقريته تجتهد في أن تخلق أشكالاً أخرى منسجمة مع الميول الجديدة»⁽²⁾.

وطالما إن النوع الأدبي مرتبط بالفكر والخيال المتجدد، وهو متغير من حيث البيئة التي يتولد فيها والثقافة التي ينسلخ عنها لذا «ينبغي ألا يعرف تعريفاً جامعاً مانعاً كما تعرف المفاهيم الفلسفية والعلمية بل ينبغي أن يتعرف عليه من خلال الحدود التي تفصله عن غيره من الأنواع التي تشترك معه في المادة، وهذا التعرف رغم أنه يتم من خلال النصوص، غير أنه لا يتقيد بقيود النص ولا يحد بحدوده، إذ أن دائرة النص أوسع من دائرة النوع الأدبي، لأن النوع مجرد صيغة متضمنة في النص، بينما النص نفسه إبداع حر، وقد يتمرد هذا النص على الصيغة المميزة للنوع وقد يمزج بينها وبين غيرها، وقد يلتزم بها»⁽³⁾، فلكل عصر ذوقه ولكل نوع أسلوبه وشكله.

لكن هذا لا يعني أن النوع يخترع اختراعاً، أو إنه لا يرتبط بالسياق التاريخي، فالتطور نتيجة «تأثير الأعمال في الأعمال»⁽⁴⁾، ففي «كل لحظة من التاريخ، كل من يكتب في الفن أو الأدب... فإنه يكتب تحت ضغط كل أولئك الذين سبقوه سواء عرفهم أم لم

(1) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية، فنسنت: 22.

(2) نفسه: 35 - 36.

(3) البنية السردية للقصة القصيرة: 77 - 78.

(4) ما الجنس الأدبي: 43.

يعرفهم»⁽¹⁾، معنى ذلك أنه، «لا توجد ابتكارات جنسية عدمية مسبقة، ولكن يوجد فقط إعادة تنظيمات وإمتدادات إنطلاقاً من أفق جنسي جاهز مسبقاً»⁽²⁾.

وهذا ما يدل على قدرة الجنس الأدبي على إعانة المبدع على الابتكار والتجديد في الصيغ الفنية وعلى إبتكار أنواع جديدة، «هكذا نرى أن الصيغ المجردة للأنواع الأدبية لم تمت، بل هي في ذهن الكاتب وفي ذهن القارئ حتى عندما يكون الأمر متعلقاً بأكثر النصوص تمرداً على الأنواع الأدبية»⁽³⁾.

إن الكشف عن هذه الصيغ، يتم من خلال نظرية التطور التي تحاول «أن تربط بين الصيغ التي أخذت أشكالاً أخرى، وأن تشرح كيف يتولد بعضها من بعض، وأن تكشف عن العنصر المستمر تحت هذا التدرج وعن الوحدة الباقية مع هذا التشقيق»⁽⁴⁾، لذا ينبغي - عند الإقتراح النوعي - ⁽⁵⁾ لتجميع نصي نوعي، أن نفهم طبيعة العلاقة بين النصوص والأجناس من جهة وطرق التعبير من جهة أخرى.

لو تفحصنا نصوص المكان جيداً، ونظرنا في طبيعة علاقتها بالأجناس الكبرى، لوجدنا أنها تنتمي إلى الجنس الحكائي/ السرد. إلا أن هذا لا يعني بالضرورة، عدم ارتباطها مع الأجناس الأخرى، إذ أن «نصاً ما يستطيع الانتساب غالباً إلى صنفين أو عدة أصناف»⁽⁶⁾ في حال كانت هذه الأصناف/ الأنواع، من الجنس الحكائي نفسه، فيكون هو وجنسه كوحدة كاملة.

كما أن هذا الإنتماء لا يعني بالضرورة عدم تداخل هذا النوع مع غيره في الأجناس المختلفة فإن «أسماء جنسية غير متداخلة تستطيع أن تستثمر مستويات مختلفة أو أجزاء

(1) نفسه.

(2) نفسه: 10.

(3) البنية السردية للقصة القصيرة: 27.

(4) نظرية الأنواع الأدبية، سابق: 27.

(5) ينظر: ما الجنس الأدبي: 55- 56.

(6) نفسه: 56.

مختلفة في عمل واحد⁽¹⁾. فمثلاً، نجد الحوار إلى جانب الوصف في نصوص المكان، كما نجد الشعر إلى جانب السرد، كذلك شأن الصورة والخيال الروائي، إلى جانب الواقعية التسجيلية، ونجد وثائقية السيرة وأنا الذاتية.. مما يضيف جمالية وتنوعاً وإغناء إلى هذه النصوص.

ولكن هذا لا يعني أن النص ينتمي إلى جنسين مختلفين، وإنما يرتبط بهذه الأجناس المختلفة في جزء منها. وتجدر الإشارة إلى أن فهم طبيعة النص من حيث إنتاؤه إلى جنسه لا يقوم على سببية داخلية نصية، لأنه «كان يعتقد أنه يمكن تعريف النص بالاعتماد على جنسه الذي هو الأساس الجوهرى والأساس الكلي للنص»⁽²⁾، وذلك من خلال توالد الأنواع بيولوجياً، إلا أن أرسطو، كان يرى خلاف ذلك من خلال «تشكيل صنف بيولوجي يقوم على استمرارية التوالد أي على سببية داخلية، في حين أن تشكيل صنف نصي هو لتطور متقطع مرتبط بسببية خارجية بصورة أساسية»⁽³⁾. وبهذا يكون تعريف النص - خارج نصي - منوطاً بقصد المؤلف في إختيار الجنس الملائم/ وبطريقة التعبير. إذن، «إن كان هناك إستعداد جنسي، فلن يكون إلا إستعداد المؤلفين والقراء وليس إستعداد النصوص»⁽⁴⁾. ذلك ما نهض به مؤلفو نصوص المكان، إذ وظفوا ثقافتهم وأسسوا الرؤاهم نصوصاً متنوعة/ متحررة إذ أن «النص لا يستحيل أثراً خالداً في مملكة الأدب إلا حينما يحمل إضافة جديدة على مستوى البناء النظري، خلخلة جمالية لطرائق القراءة وسنن التلقي السائدة»⁽⁵⁾، لذا كان المبدعون على وعي بضرورة تلوين نصوصهم عبر تداخل وتنوع أجناسي، من شأنه تشكيل نص حدائي جديد.

(1) نفسه: 57.

(2) ما الجنس الأدبي: 57.

(3) نفسه.

(4) نفسه: 59.

(5) السيرة الذاتية في المغرب ثلاث زوايا للنظر في تجربتها: 56، نقلاً عن: السيرة الذاتية الروائية. التنافذ الإجناسي وإشكالية التصنيف: 33.

سنقترح تصنيفاً لهذه النصوص عبر إحالتها من الهوية النصية إلى الهوية الجنسية من خلال عمل تعداد شامل لأسماء النصوص أو إقترح مصطلح مناسب لها، فـ«هوية جنس ما هي بصورة أساسية، هوية مصطلح عام مماثل مطبق على عدد من النصوص»⁽¹⁾، ثم إيجاد العناصر الأساسية والثانوية للنصوص، «فالنوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها»⁽²⁾، أي أن علاقة النص بالجنس، أن الأول تحقيق للأخير وتكوين له.

المبحث الأول: العناصر الأساسية في نصوص المكان

نقصد بالعناصر الأساسية، المكونات النصية التي تظهر في النصوص جميعها، والتي من شأنها أن تخلق توقعات لدى القراء، ويمكن أن تدرس من خلال معايير مناسبة، مثل: المماثلة (المشترك والمؤتلف بين النصوص)، والوظيفة، والثبات، والعدد (تشاكل عددي)، والعنات (النص الموازي)، والتمثيل (عناصر قارة تمثل جنساً أدبياً معيناً)⁽³⁾ سيتم بيانها لاحقاً.

1 - طبيعة الحكيم

إن هذه النصوص وإن احتوت على بعض عناصر الدراما، مثل: الحوار، ووصف المشهد وأخذت من الشعر: الصورة، واللغة الإيحائية الشاعرية، أحياناً، إلا أنها تمثل الجنس الحكائي، من حيث طريقة التعبير - سرد لا عرض - كما أن هذه النصوص وإن اشتركت مع الأنواع الأدبية الحكائية في السرد ومكوناته: زمان، مكان، شخصيات، أحداث، وحوار إلا أنها تتميز عن غيرها من الأنواع، في المعالجة الفنية لهذه المكونات، وفي المقصدية.

(1) ما الجنس الأدبي: 53.

(2) الأدب والغربة، عبد الفتاح كليطو: 126

(3) ينظر: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، جميل حمداوي، موقع ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 2011.

إذ أن قصد الكاتب في التأليف، يخرج عن الإندراج تحت أي من الأنواع الأخرى، لأن هذه النصوص متحررة/ مرنة، أولاً. ولأن غايتها تتعلّى على غايات الأنواع الكتابية الأخرى، ثانياً. لأنها تتضمّن خطابات تدعو إلى ضرورة إعادة النظر فيما يتعلق بالمكان الواقعي وقاطنيه. فلا الرواية أصبحت تفي بالغرض، ولا السيرة الذاتية، تقدم الحياة والمكان بهذه الكيفية.

إذ نجد أن كتاب هذه النصوص وقفوا حائرين أمام أماكنهم المحلية، بعد التحول والخراب الذي حل بها، ليعيشوا أحلام يقظة، عبر إستعادة الذكريات، فيقعوا تحت ضغط العلاقة/ الجدلية بين الماضي المفقود والحاضر البائس. بين غياب الأليف وحضور الموحش الغريب.

هكذا يقف الكتاب بين موقفين:

- الأول: موقف الأطلال، الذي سبقهم إليه الشعراء القدامى، فقديماً كان الوقوف على الطلل، مدعاةً لبكاء الأهل (الحبيبة أو القوم)، أما وقفة هؤلاء، فتختلف تماماً. إذ إن البكاء والحزن -هنا- على المكان تحديداً. إنما هو على تلك الحياة الضائعة التي تلاشت تحت دمار الحروب والتخريب، الذي طال هذه الأماكن.

- الثاني: شعرية المكان لدى باشلار، حيث أنهم فقدوا هذه الشعرية/ ألفة المكان، بعد وقوع الأحداث المؤسفة، فلم يبق منها غير الذكرى.

الأمر الذي يدعو إلى ظهور وظيفة جديدة ثابتة تشكل العناصر الأساسية الأخرى في الحكيم، تنسجم وجدة هذا النوع الأدبي وميوله، فإذا كانت وظائف المكان في تطور⁽¹⁾، عبر العصور، ابتداءً من الوظيفة الزخرفية، مروراً بالوظيفة التفسيرية - التي تفسر طبيعة الشخصية ومزاجها - إلى الوظيفة الإيهامية - في عالم الرواية التخيلي -، فهي اليوم في طور إنتاج وظيفة أخرى وهي الشعرية أو الذاتية، فالإحساس بالمكان، في لحظة التحول يستدعي الدهشة والإنفعال حد التماهي مع المكان، الأمر الذي يدعو الكاتب إلى

(1) ينظر: بناء الزاوية، سيزا قاسم: 114 - 115.

إفترض مكان ذاتي، يكون مزيجاً من ذكرى المكان الأليف، ومأساوية المكان/ الحاضر، الذي يدعو إلى الشعور بالوحشة والغربة.

لذا، يمكن أن نقترح له تسمية، المكان الذاتي - قد يكون فيما بعد مصطلحاً - بوصفه خلقاً إبداعياً، ينتج من تقابل صورتين متناقضتين، الصورة الأولى هي للمكان الواقعي في حال التدهور والإندحار، والصورة الثانية للمكان نفسه ولكن في الماضي حيث الألفة والبهجة.

فيبدأ الكاتب بخلق الصورة الإبداعية، المفترضة، ليوهم القارئ بما كان عليه، هذا المكان المهمش. الأمر الذي يبعث على الحزن والمأساة - في نفس المؤلف والقارئ معاً - وعلى الدهشة والإضحاك، أحياناً، تبعاً لأسلوب الكاتب، وخبرته الفنية. كما نجد أن التنوع الكتابي (قصص، مذكرات، أحداث تاريخية...) يغلب عنصر السرد على عنصر الوصف، ذلك لأن وصف المكان عائد في حالاته وتغيراته إلى فعل الأحداث غالباً، فتغدو نصوصاً سردية، لتنوعها وتحررها من جهة، ولأنها إفراز اجتماعي من جهة أخرى.

2- الزمن

إن كتاب المكان يعالجون نصوصهم من خلال الذاكرة المستعادة التي يُحفظها رؤية المكان في الزمن الحاضر إذ إن لحظة التحوّل كفيلة بخلق الشعور والإحساس بالمكان المنحدر وتعويضه بالمكان الذاتي عبر التخيل، فيضفون عليه صفات شاعرية ليغدو أجمل من حقيقته، ذلك لأنهم ينظرون إليه في زمن الكتابة الذي يسيطر على مشاعرهم وخيالاتهم، فيكتبون وفق ثقافات مرجعية، وصياغات أسلوبية، لذا سوف يكون هذا المكان ذاتياً بمعنى الكلمة، فلكل كاتب مكانه الذاتي الذي يقدمه من خلال المخيلة، إذ يأخذ القارئ في جولة لرصد المكان عبر صيغة زمنية آنية، أو قد يوصل الكاتب مكانه من خلال الضرب في جذور التاريخ عبر أسطورة الواقع فيكون الزمن - عادةً - مكتفياً يختزل العصور في زمن واحد، يشترك فيه الكاتب والقارئ، كما يلجأ الكاتب إلى استشراف المستقبل الذي يرتأيه لمكانه.

لذا تغدو هذه النصوص متنوعة، جاذبة، لا يشعر القارئ معها بالملل مهما كثرت وتعددت، لأنها صنعت من فكر وثقافة وشعور وأسلوب يختلف من كاتب لآخر، يظهر ذلك على شكل أنماط فنية متنوعة.

3- الوظيفة

إن وظيفة تقديم المكان الذاتي، تتطلب آليتين: هما الوصف والسرد، ذلك أن الغاية الرئيسة من كتابة هذه النصوص، هي حفظ صورة المكان الأليف في الزمن الماضي، خوف الضياع والنسيان، وهذا ما يستلزم الوصف اعتماداً على فعلي التذكّر والتخيّل. أما الوظيفة الأخرى، فهي بيان الكيفية التي أصبح فيها المكان لا مكاناً، من خلال سرد الأحداث التي تركت آثارها السلبية على المكان وكائنه. وعادة ما تكون نتيجة قوى سلطوية علياً تنتهك حقّ المكان وناسه في ممارسة حياتهم الطبيعية يتمثل ذلك السرد في خطابات معلنة أو مضمرة، تدعو إلى أحقية عودة المكان إلى سابق عهده.

وهناك وصف آخر يتم من خلال فعلي المشاهدة والمقارنة، مقارنة حال المكان في ماضيه وحاضره. في المحصلة سيتكون داخل نص المكان الذاتي، سيراً لأمكنة جزئية شارع/ نهر/ محلة/ مقهى.. داخل المكان الكلي/ المدينة.

ولأن المكان، ذاتي، يفترض أن تندرج السيرة الذاتية للكاتب، بوصفة كائناً/ شاهداً على المكان في الحالتين، قبل الأفلول وبعده. وهذه السيرة الذاتية تستدعي سرد كل الأحداث والشخصيات التي كانت في ذلك المكان، فيتضمن نص المكان عدداً من السير الغيرية والتراجم الشخصية، لكل من تقع ذاكرة الكاتب عليه.

4- الشخصية

أما من حيث الشخصيات، فهي لا تختلف عن العناصر المعروفة، في الأنواع الأدبية الأخرى، كالقصة والرواية (مسطحة، نامية). إلا أنها غالباً ما تكون ذات مرجعية واقعية، إلا ما ندر. وهي تتراوح -أيضاً- في المستوى الطبقي، بين الطبقة المهمشة، والطبقة السلطوية العليا.

ذلك أن طبيعة الأحداث، متشابهة، حرب/ حصار/ تعسف سلطوي... كما أن طبيعة الشخصيات التي قبع تحت هذه الظروف، متشابهة أيضاً، فـ: «هؤلاء اللاجئون إلى فناء الفندق هم صبيان الساحة، صباغو الأحذية وباعة السجاير وسماكرة السيارات، العائدون من رحلة النهار، الساقطون من هجرة العائلة، الهاربون من سطوة الشوارع»⁽¹⁾. بين الذاتية والتحرر، نجد الكاتب مطابقاً لشخصية الراوي. كما في السيرة الذاتية إلا أنه لا يتردد عن استدعاء حكاء يسرد من خلاله القصص والحكايات. كما في نصوص النمط التخيلي إذ عادةً ما يكون (الحكاء) خيالياً.

تُستجلب شخصيات المكان الذاتي، من صلب الواقع الحياتي، وقد يلجأ الكاتب إلى خلق شخصيات نموذجية، تُمثّل نمطاً اجتماعياً خاصاً، كما هو حال (شخصية الراوندي)⁽²⁾ في الباب الشرقي لخضير الزيدي، إذ يقوم المؤلف/ السارد في محاوره، مع هذه الشخصيات، بهدف تقديم الحياة في ذلك المكان.

5- اللغة

إن تحرر الكاتب في اختيار شخصياته، ينسحب إلى طبيعة الحكيم، فتكون اللغة في هذه النصوص ضمن مستويات عدّة، لتنتج تنميطات مختلفة - سنقوم بطرحها لاحقاً - المستوى البسيط والشعري والخيالي فضلاً عن وجود اللغة النقدية. إلا أن الجانب الأكثر حضوراً - في هذه النصوص - هي اللغة الواقعية/ البسيطة، ممزوجة باللهجة اليومية الدارجة، فطبيعة اللغة، في هذه النصوص واقعية أكثر منها تخيلية، ذلك بحكم الوظيفة والمقصد المتوخى من وراء إنتاج هكذا نصوص.

وتبرز جمالية الصياغة اللغوية، في تزاوج اللغة التراثية، مع اللغة المعاصرة. فيكون ذهن القارئ مشغولاً في مقابلة الماضي البعيد مع الحاضر القريب. الأمر الذي يبعث على الدهشة والمتعة. كذلك، من جمالية لغة هذه النصوص، تداخل اللغة الفصحى مع اليومية (المحلية)، حيث العفوية والتلقائية.

(1) بصرياً: 48.

(2) ينظر: الباب الشرقي، رواية الضحك بلا سبب: خضير الزيدي.

وخلاصة القول، إن المكان في هذه النصوص، هو مكان ذاتي، افتراضي، جدلي، وهو نتاج تقابل صورتين لمكان واحد، واقعي/ مرجعي، حاصر، في تحولاته، يبعث على الدهشة والمأساة. يحيل إلى مكان شاعري/ أليف، واقع في الزمن الماضي، يُسرد عبر استعادة زمنية، يقوم بها المؤلف المطابق لشخصية الراوي/ السارد، تتشكل وفق تنوعات كتابية، مثل، قصص، ذكريات أو مذكرات.. تذكر أحداثاً، وشخصيات، وأماكن مخزونة في الذاكرة، يعالجها المؤلف معالجة فنية متحررة، تتضمن خطاباً موجَّهاً عاماً. ليغدو نص المكان الذاتي، نصاً حيويّاً منفطحاً على كل الأنواع الأدبية وغير الأدبية.

نعتقد أن الذاتية، نتيجة التماهي الحاصل بين المكان المحلي، وبين ذات المؤلف الساردة، وبما إن المكان يتأرجح بين المحلية الواقعية، وبين الافتراضية التخيلية، إذن سيكون لهذا النوع، تنميطات متنوعة، تختلف فيما بينها تبعاً، لأسلوب الكاتب، ومخزونه الثقافي، وقدرته على توظيف التراث، الذي يتناسب مع الإستعادة الزمنية.

المبحث الثاني: الخصائص الثانوية

تنهاز نصوص المكان الذاتي، بخصائص نوعية ثانوية، يمكن للنوع أن يتجاوزها، دون أن يتضرر انتماؤه النوعي، بعكس العناصر الأساسية التي إن تجاوزها يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر، أو يخلق نوعاً جديداً⁽¹⁾، هذه الخصائص الثانوية لها من الجدة والجمالية ما يميزها عن غيرها من خصائص الأنواع الأخرى.

فدخول النقد إلى جانب الإبداع، خاصية جديدة، تنبعث من منطق العصر، ومنطق الفكر المتجدد. ذلك أن الأحداث الواقعية تأخذ شكلاً عجائبيّاً، حيث الحيات المسحوقة، تضحك رغم بؤسها، على مصير هؤلاء الملوك والرؤساء، الأمر الذي يدعو الكاتب، إلى الخروج، من نصه الإبداعي ليدخل في حقل التنظير، إذ يرى أنها وسيلة مناسبة للتعبير عما في ذهنه.

(1) ينظر: الأدب والغربة، عبد الفتاح كليطو: 26.

يقول خضير الزيدي، في هذا المجال: «الدراسات كانت تؤكد على كون السلب والإيجاب إزاء تلك العوالم قضية نسبية وغير واقعية أحياناً.. الباب هو أكثر من مملكة أقامتها مجتمعات القاع، إنه مدرسة تبث دروسها للوافدين عبر لغة وسلوكيات وإمتهان لحرف مختلفة، تعمل على إتساع نوع لغة التخاطب وإنتشار نمط الثقافة الخاصة في الباب الشرقي... هنا تبرز الحاجة لقراءة الباب الشرقي تحت ظل تلك المناهج المعاصرة بباعث إيכולوجي ضاغط قبل فوات الأوان وإندثار الأثر»⁽¹⁾.

يتكرر هذا الخروج الفني، فيضفي خصوصية على النص، لا تخرجه من النوع الذي ينتمي إليه، وإنما تضيف إليه، دلالة معرفية، إلى جانب دلالاته الجمالية.

كما نجد ظاهرة الإنفتاح على العلوم الأخرى مثل، التاريخ، والفلسفة، والجغرافية.. فتدرج الصور التوثيقية، لشخصيات تاريخية، وأحداث حقيقية، كالانتفاضات والمسيرات والانقلابات.. وإلى جانب ذلك نجد الصور العائلية والشخصية، للمؤلف، مما يؤكد التطابق بين الشخصية الرئيسة في النص وبين المؤلف/ السارد.

كذلك نجد صوراً، لتحديد الأماكن، كالأنهار، والمدن، والمقاهي، والمدارس التي تتلمذ فيها المؤلف.. وتكثر الرؤى الفلسفية، في بعض أنماط هذه النصوص، مقارنة مع الفلاسفة السابقين مثل أفلاطون، وغيره.

وتغتني نصوص المكان الذاتي، بالتنوعات الكتابية الأخرى مثل: الشعر/ القصص/ الحكايات/ الخطابات، التي تكون، مضمرة أو معلنة، وفق أساليب متنوعة (أحادية الصوت أو متعددة الأصوات) تنسجم مع سرد الحدث، ووصف حالة المكان.

كما تتعدد الإستعارات التشخيصية للمكان، والأشياء، وإضفاء صفات إنسانية عليه، ذات سمة مأساوية، تُثير في النفس شعوراً واحساساً بالألم والخوف والشفقة، تجاه ذلك المكان المتهالك/ المتراجع. فتظهر هذه الإستعارات بشكل واسع في أغلب هذه النصوص مما يزيدها جمالية وشاعرية.

(1) الباب الشرقي، خضير الزيدي: 45.

كما يتنوع أسلوب تقديم الحدث، عبر المعالجات الفنية، والخبرة، والممارسة، والتراكم الثقافي، لدى الكتّاب. فمرة يكون بهيئة القصة الأليغورية، وأحياناً، يكون عبر استدعاء فن المقامة، ومزج اللغة التراثية باليومية المعاصرة. وأحياناً يكون الحدث حواراً بين الشخصيات.

كذلك نجد توظيفاً خاصاً للتراث، يختلف - أسلوبياً - عن التوظيف داخل الرواية وغيرها من الأنواع الأدبية الأخرى. يأخذ هذا التوظيف أشكالاً عدّة منها: إستدعاء شخصيات تراثية للمحاورة، والمقارنة بين ما كتبوا في ذلك الزمان وما يجري الآن من مفارقات، تستوجب الكتابة والتدوين بشتى الأشكال.

ولا يكفي هؤلاء -الكتّاب- بإستدعاء الشخصيات التراثية، العربية، فقط، وإنما يلجأون إلى محاورة أدباء ونقاد غربيين، أمثال: فيركور وميشيل فوكو ورولان بارت وغاستون باشلار.. ذلك لبيان عجائبية الوقائع في المكان- كما في الباب الشرقي - من جهة، وبيان حجم المسؤولية التي تقع على عاتق أدباء هذه الأمكنة، في تصوير الواقع المأزوم.

يقول خضير الزيدي، في هذا المجال: «افترض الساعة مكاناً منزوياً على دكة إسمنتية طويلة يجلس عليها في قبولة صيف وعند مقهى الملك تحديداً في الباب الشرقي.. ثلاثة زبائن هم صيد سمين (كمش) لنشالة ساعات ما بعد الظهر.. الجالس الأول كما تكشفه الفرضية الفرنسي ميشيل فوكو يخطط لرؤيا جديدة في اليوتوبيات المفترضة غير السجن أو المشفى أو ردهة السجن الانفرادي، فتعثر قدمه في الباب الشرقي كمكان يعجب بعوالم متناقضة.. فهل يا ترى تجتمع النقائص كلها في كيس كتابه؟ بجانبه كان مواطنه رولان بارت ساهماً يتفحص وجوه النشالة من الرعيل الأول والذين نقلت خدماتهم من حقبة الجمهورية الفاتنة إلى حقبة الجمهورية الجديدة.. النشالة في تحديث آليات النشل الجديد تحت شعار (ما خف وزنه وارتفع سعره).. الثالث في المجموعة هو غاستون باشلار بكل غرابة جمالياته يبحث عن رؤيا جمالية في قبائح وخرائب الباب الشرقي.. يشتد الاشتباك

للخروج في رؤيا محددة لتوحيد (صف الكلمة المنظورة) في مقهى الملك، لكن دون جدوى، فالأمر جد ملتبس، النشالة والمقهى مكان يخدم كائناته المكانية المتجذرة عند الباب فقط.. النشالة هنا يجرسون آلهة المكان عبر سنيّ التكوين كلها لا يبتغون طمعا سوى عبور الأيام المتبقية بدنابير قليلة»⁽¹⁾.

إن هذه الخصائص، تميز نصوص المكان، عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى. ذلك أن الموضوع -في هذا النوع- يختلف عن موضوعات الأنواع السابقة، من جهة، واختلاف مقصدية الكاتب، وتوظيفها عبر هذه الآليات المستحدثة، من جهة أخرى.

كما ويستخدم كتّاب نصوص المكان خاصية اللون للدلالة على حالات عدّة، تتبع رؤية الكاتب نفسه، وعادة ما تكون ذات مسحة هتروتوبية، تنسجم مع مقصدية الكاتب عند وصفه للأشياء، ووصف الواقع الجغرافي المتناقض، الذي يعكس فوضى الحياة داخل المكان، واضطراب الكائنين فيه فلا تخلو هذه الألوان من تقديم وظيفة دلالية للنص.

إن عجائية الواقع، دفعت الكتّاب إلى إبتكار تقانات حديثة، في التعامل مع المكان. مثل أنستهم للمكان، وللأشياء، عبر الإستعارات التشخيصية، أو توظيف الأسطورة أو تقديم الحدث عبر المونتاج..

كما أن جمالية هذه النصوص تبرز في المعالجة اللغوية/ الأسلوبية، عبر إستخدام المفارقات، التي تبعث على الضحك، أحيانا، وعلى البكاء، أحيانا أخرى، وبتعبير نوفل الجنابي السخرية المرّة.

مثلاً خضير الزبيدي أضاف عبارة (رواية الضحك بلا سبب) تحت العنوان الرئيس للنص (الباب الشرقي)، من قبيل (شر البلية ما يضحك)، مستخدماً ثيمة النكتة، إذ إن «جمالية النكتة العراقية لا تتحدث عن موقف عابر في الحياة، إنما تولد من قلب حدث

(1) الباب الشرقي: 127 128.

المأساة العراقية المتميز بثقل وقيعته»⁽¹⁾، حيث «يتداخل المضحك/ المبكي في منطقة واحدة»⁽²⁾.

لقد جمع هؤلاء الكتّاب بين شعرية باشلار حيث ألفة المكان عبر الذكريات. وبين وحشة أو عزلة فوكو حيث المكان المعادي، ولكن هذه المرة - المكان المعادي - لا يقتصر على السجن أو المشفى.. وإنما يتعدى ذلك إلى المكان المحلي، الذي طاله الخراب والدمار فمحق تلك الصورة الجميلة من الواقع، إلا أن الكتّاب تداركوها فحفظوها عبر نصوصهم السردية.

كما وظّف هؤلاء التناص بوصفه، «الحضور الفعلي لنص في نص آخر... أقدم منه عبر المحاكاة أو التحويل»⁽³⁾، فيضفي عليه المؤلف سمة حداثية من خلال إستخدام مفردات لغوية حديثة، تبعث على الدهشة والإمتاع والتجدد في إنتاج المعنى، من خلال ربط المقصد القديم من النص مع مقصد المؤلف/ الكاتب، الأمر الذي «يعطي القارئ مطلق الحرية ويجعل كفاءته وذاكرته مقياساً في الإبانة عن تلك العلاقات»⁽⁴⁾ وهذا ما تميزت به نصوص خضير الزبيدي، حيث نقل نص المقامة البغدادية للهمذاني، مع تحويل في المفردات اللغوية التي تناسب العصر ليخلق الدهشة أولاً، وليحيل ذهن القارئ إلى عقد مقارنة وتساؤلات حول العلاقة بين العصر والظروف التي ظهر فيها فن المقامة. وقد استخدم الكاتب صياغة لغوية جميلة توحى إلى الأمثال المعروفة لدى القارئ، عبر لعبة فنية طريفة.

لقد حرص قسم من الكتّاب على إلزام اللغة الواقعية، واتّخذ من الأنا الساردة، سارداً موضوعياً، إلا أن البعض الآخر، دخل في منطقة السرد الذاتي أو ما يطلق عليه - الأسلوب - السير ذاتي، حيث يكون السارد متماهياً مع المروي، فلا ينفصل عنه.

(1) الباب الشرقي: 15.

(2) نفسه: 10.

(3) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون: 115 - 116.

(4) نفسه: 115.

المبحث الثالث: العتبات

غالباً ما ينشأ النوع وفق تداعيات إجتماعية تهيب للكتاب - بوصفه فرداً في المجتمع - الحضور الفكري عبر التأمل - والفعل - عبر الكتابة - لإنتاج نص ما، دون الحاجة إلى الإلتزام بقوانين أو تحديدات نوعية، تحول دون تمظهر ذلك الفكر وتلك الرؤية. وبما أن «النوع يقع في مجال الجمعي والإجتماعي»⁽¹⁾، فإن السبيل الأفضل لمعرفة «هو من خلال التجربة الإجتماعية والجماعية»⁽²⁾.

إذ لا يمكن أن يؤخذ تعريفه الحقيقي من علاقته بمنطقه الداخلي فقط⁽³⁾. وإنما ينبغي دراسته في وضعه الخارج نصي، ذلك لأن «النص في جوهره وحدة تواصلية»⁽⁴⁾ بين المؤلف والقارئ، ولقد دعا جنيت إلى دراسة النص الموازي - أو ما يسمى بالعتبات - لما لها «من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية»⁽⁵⁾، فالعنوان إسم، ومفتاح وجسر للتواصل بين القارئ والمؤلف، ويعد العنوان - أحد أهم عناصر النص الموازي - لما له من وظائف: تعيينية، ووصفية، وإيحائية، وإغرائية.. من شأنها أن تكشف بعض جوانب النوع، لذا تناولها النقّاد بالدراسة والتحليل.

والسؤال المطروح هنا كيف نفهم نصاً ما، من خلال العنوان الرئيس، دون أن يتم تحديده أجناسياً؟ بعبارة أخرى، كيف للقارئ أن يتعرف على النص من خلال العنوان الرئيس دون مؤشر أجناسي؟

بما أن نصوص المكان هي في طور الصيرورة، نجد أن عناية الكتاب تنصب على العنوان الرئيس الذي يحمل إسم المكان المحلي، دون إلتفات منهم إلى العنوان التجنيسي إلا أربعة نصوص حملت عنواناً أجناسياً ابتداءً من سياج الجهنميات الطويل لثامر سعيد،

(1) ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، تودورف، ترجمة: فخري صالح: 153.

(2) نظرية الأدب، رنيه وليك، أوستن وآرن، ترجمة عادل سلامة: 204.

(3) ينظر: الأجناس الأدبية: 145.

(4) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون: 145 - 453.

(5) عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري: 7.

الذي صدر في عام 2010 مروراً بكتاب بغداد سيرة مدينة لنجم والي، ثم كتاب (قبل خراب البصرة.. سيرة الماء والنخل)، وإنهاءً بكتاب لميادة العسكري عنوانه (في حديقة الملك) سيرة مكان كأنها - في قراءة كتابها - سيرة لأماكنهم المحلية، أو أنهم إرتأوا أنه يمكن أن يكون للمكان سيرة، ذلك نتيجة التماهي الواضح بين المكان والكائن وعلاقتها.

نعود إلى العنوان الرئيس، والعنوان الفرعي (مقصد الكاتب). دون الحاجة إلى عنوان أجناسي، فلو نظرنا في عناوانات هذه النصوص، مثل (بصرياً صورة مدينة)، (نجف.. أبعد من اللاهوت، وأبعد من الحلم)، (مدينة الثورة.. تراب المكان في المهبط)، (الشاكسية.. مكابدات مدينة طين)، (الميدان.. أحلام الساحة)، (بنجوين.. نهاية العالم)، (الوسيلة.. وهم الحضور وأسر الغياب)، (قبل خراب البصرة.. سيرة الماء والنخل) لرأينا أن العنوان الأول يشير إلى إسم المكان الذي يسكنه الكاتب، فهو صدى ذكرياته، ومحل تجاربه، ومقام الأهل والأصحاب، أما العنوان الفرعي، نجده يؤشر إلى معان ومضامين تدل على الضياع/ التراجع/ الإنهيار.. فمفردات مثل: (صورة، أبعد من الحلم، تراب في المهبط، مكابدات طين، أحلام، نهاية، خراب، وهم الحضور وأسر الغياب)، كلها تصب في معنى واحد، وهو المكان الآفل! إذ أن المكان المحلي أصبح ذكرى حزينة، لأنه تحول وتغير بفعل الحروب والدمار الذي خلفته السلطة فهو ضحية صراع السياسات، التي لا يعني لها (المكان والكائن) شيئاً.

إذا كان بإمكاننا فهم مقصدية الكاتب، من خلال تأمل العنوان فقط، فكيف لنا أن نفهم النص أجناسياً؟

نرى أن مقارنة العنوان في تعالقه مع النص، من شأنه أن يفتح للقارئ، منافذ مهمة إلى النص، «فيتسنى له الوقوف على وضع النص الأجناسي»⁽¹⁾ ومعرفة دلالاته وسياقاته

(1) معجم السرديات، سابق: 463.

الاجتماعية وتحديد نوعه إذ أن «النوع كينونة اجتماعية – تاريخية وهو كذلك كينونة شكلية»⁽¹⁾.

في عنوان (البصرة جنة البستان) لأنه رائد بين نصوص المكان، حيث كان للكاتب مهدي محمد علي، بيتٌ في بستان ضمّ فيه أجمل ذكريات الطفولة إذ كان يرى البصرة فيه ومن خلاله. لهذا كان النص تصافراً للصورة المكان مع حياة الكاتب.

أما «بصريا.. صورة مدينة» فقد نشر الكتاب بداية على شكل نصوص كل نص يحمل عنواناً (شط العرب.. حلم نهر) نشر في عام 1988 ثم نشر نص (أبو الخصيب: طريق الحكايات) بتاريخ 1989، تلاه نص (الزبير: عين الجمل) في عام 1990 و (مدينة متنقلة في عام 1989)، وقبل ذلك كان نص (صباحيات ولياليات) قد نشر في حلقتين – في جريدة الثورة – بتاريخ 1987 و 1988. ثم أضاف المؤلف لهذه الأقسام أقساماً أخرى.. يوتوبيات ويوتوبيات مغايرة، (المواطن الأبدى)، (الإكتشاف الأول)، (أم البروم: وليمة في مقبرة)، وأخيراً، (عطايا الجمعة)، ثم جمعها المؤلف في كتاب تحت عنوان (بصريا.. صورة مدينة) وكأنه ملمم أجزاء المدينة، ليكون مدينته الافتراضية. فهي تعكس رؤية فلسفية تقترب من مدينة افلاطون المثالية، مما يدل على إفتراضية المكان/ المدينة، أكثر من واقعيتها، فالكاتب قد جمع يوتوبيا افلاطون في «إقامة مدن مكتفية، منسجمة، قائمة على طبائع الخير..»⁽²⁾، ليقابلها بيوتوبيات مغايرة إذ «إن ما يسمى تخطيطاً عمرانياً لمدينة عصرية، يعكس فوضى كونية مصغرة. لا أجد تفسيراً لمجاورة مستشفى ولادة لمقبرة، أو ملهى لدار عبادة، أو سجن لمدرسة، أو بستان لصحراء، أو قصر لكوخ، في مخطط مدنيّ مسوّر بسور واحد، أو مرتبط بطرق متقاطعة على سطح واحد، إلا أن يكون التخطيط تمثيلاً رمزياً جدلياً لنوعين متناقضين من عناصر أحداث الخلق»⁽³⁾.

(1) ميخائيل باختين، المبدأ الحوارى، سابق: 154.

(2) بصرياً: صورة مدينة، محمد خضير: 14.

(3) نفسه.

نجد أن النص يتجه إتجاهاً فلسفياً، يمكن أن يدخله ضمن قائمة الأنماط التخيلية، حيث اللغة إيحائية، والراوي الذي وظفه المؤلف خيالي، والزمن إفتراضي وكذلك المكان، نجده مؤسساً على قاعدة واقعية، إلا أنه غير واضح المعالم. فهو صورة مفترضة للمكان. إن الكاتب لم يدرج نصه تحت عنوان (سيرة مكان) لأن السيرة لابد أن تكون واقعية، والكاتب لم يقصد المكان الواقعي. وإن كان الواقع بمثابة قاعدة ينطلق منها المؤلف في السرد، إلا أنه رسم مكانه الذاتي، وفق صورة متخيّلة/ مفترضة.

كان الكاتب على وعي بضرورة ظهور هذا النوع الكتابي، فلو لم يكن محمد خضير كاتباً لبصرياً، لكان غيره قد كتبه. فقد دعا الكاتب الأدباء إلى إقتفاء أثره في إنهاء هذا النوع الكتابي، في قوله: «أريد لكتابي هذا أن يمهد للقصص التي تأتي بعده»⁽¹⁾.

نأتي إلى نص آخر يختلف، بعض الشيء عن نص بصرياً، وهو (ذاكرة الكتابة.. حفريات في اللاوعي المهمل) لملك المطلبي، يشير العنوان - هنا - إلى الزمن/ الذاكرة، والنص/ الكتابة، وحفريات في اللاوعي، أي ما يحفر ويبقى في الذاكرة، من أحداث، أسماء، أشياء.. حتى تغدو جزءاً من عقله الباطني/ اللاوعي، الذي أهمله الكاتب إلى أن حان ظهوره.

ولعل غموض العنوان، دعا الكاتب إلى التقديم لنصه، يقول: «كل ما تقرؤه في هذا الكتاب وثائق مستلّة من الذاكرة: كل شيء فيها واقعي حقيقي، الأسماء والأشياء والأحداث. الزائف الوحيد هنا هو اللغة، أعني الروابط بين الأسماء والأشياء والأحداث، وهذا ما يمنح الأثر «زياً جديداً» لا غنى عنه لجعله يتراجع عن بقاءه في الماضي ليتحول نحو (الآن)»⁽²⁾.

هذه العتبة، تؤكد المرجعية الواقعية للنصوص، فضلاً عن أدبيتها، من حيث الانتاج اللغوي والفكري، عبر الصياغة الفنية، والتكثيف الزمني، والاستعارات.. الخ.

(1) بصرياً، سابق: 13

(2) ذاكرة الكتابة: حفريات في اللاوعي المهمل، ملك المطلبي: 11.

إن هذا التقديم - أعلاه - بوصفه نصاً موازياً، قد تكرر في ثلاثة مواضع.

اولاً: في الصفحة التي تلت صفحة الإهداء: 9

ثانياً: في صفحة التقديم: 11

ثالثاً: على صورة الغلاف الخلفي للكتاب.

ليؤكد الكاتب مصداقية هذه الاحداث والاماكن، والشخصيات، والوثائق المرفقة التي سطرها في هذا «الأثر» بوصفه، «الوسيط الوحيد لاستعادة الماضي. إنك تجلس على عتبة الحاضر وتشرف منه على هنالك: حيث المسالك المتداخلة المضيق، ثم تبدأ بانتزاعها من مكانها، كما هي، عن طريق» إزميل «لغوي: ينتج ما يُقرأ». وهذا المقطع - أيضاً - تكرر مرتين.

الاولى: في التقديم ص 11.

والثانية: على صورة الغلاف الخلفي أيضاً.

إن هذا التكرار، هو اسناد دلالي للعنوان، فكلاهما، (التقديم والعنوان) يؤديان وظيفة الدلالة أو الإحالة على النص (المتن) من جهة، ويؤكدان على المرجعية الواقعية لهذه النصوص من جهة أخرى. فهي استلال من الذاكرة.

لم يكتفِ الكاتب بذلك، وإنما لجأ إلى تحميل النص ثلاث وثائق تاريخية، كمدخل للنص - عتبة أخرى - فالوثيقة التي تعود للمؤلف، بعنوان «المهمة العراقية (العقوبات في مفاصل الدوافع)، وهي نتاج قراءة وثيقتين عالميتين، إحداهما (يابانية) والاخرى (المانية)، تقع على خط زلازل سياسية واحد»⁽¹⁾.

إن التماثل الحاصل بين هؤلاء الكتّاب (الالمانى والياباني والعراقي/ المؤلف) في الظروف التي عاشوها - منذ طفولتهم - حيث الحروب والمأساة والفقر، أدهش الكاتب وهو يقرأ رسائلهم بعد الحرب العالمية الثانية وما عانوه من تحولات وتغيرات سلبية على جميع الأصعدة، وكأنه يقرأ تاريخ العراق، الأمر الذي دعا إلى أن يكتب رسالة شبيهة

(1) ذاكرة الكتابة، سابق: 13

بالرسالتين (الالمانية واليابانية) لم يغير الكاتب سوى اسم البلد والتاريخ، ذلك لتشابه الأحداث. حيث إنهم كتبوا هذه الرسائل بدافع مسؤولية، التوثيق من خلال الذاكرة، ليتتجها الكاتب على شكل حفريات أدبية.

يقول غونتر غراس «من طبيعة الكتاب ان يكسوا مثل هذه التجارب، وليس من حقهم أن يتيحوا للنسيان غزو ذاكرتهم على اساس انه فعل خير»⁽¹⁾، إن هذا المدخل الوثائقي لا يؤدي وظيفة دلالية او تعينية او تواصلية، لنص المطلبي فحسب، وانما تتعدى وظائفه إلى جميع نصوص المكان العراقي.

إن الذاتية تتجلى من خلال صورة المؤلف، أو صورة لحادثة شخصية - مثل نص مالك المطلبي - تظهر على غلاف الكتاب، وهي عتبة أخرى تحيل إلى ذاتية هذه النصوص المكانية.

وبما اننا لازلنا في مقاربة نص المطلبي، فجدد بنا، أن نذكر عنوانات أقسام النص وعلاقتها بصورة الغلاف الخارجي، حيث نجد عنوانات أقسام النص تحيل إلى الأماكن التي ارتادها الكاتب، فالنص الأول، كان تحت عنوان (غريزة المقهى) الذي يكون فيه الوصف كما في نصوص المكان الاخرى، فالمقهى، ثيمة يتكرر ذكرها في أغلب النصوص. إذ نجد الكاتب - في هذا القسم - قد وظّف، صوراً تخطيطية لمقاهي شارع الرشيد، ويليه نص آخر تحت عنوان (لا وعي الفندق القديم)، أيضاً يدرج الكاتب صورة تخطيطية مبيناً إقامته فيه، والحال التي دعت المؤلف إلى الكتابة عنه. أما في قسم (تأسيس البنطلون) الذي يحيل إلى تجربة الكاتب الشخصية - في فترة طفولته - وهو يضم إلى النص صوراً جميلة، تُعبّر، - إلى جانب السرد - عن تلك التجربة الطفولية.

ويليه نص (صياغة العقائد) الذي يحكي فيه عن دور المكان في تحديد ثقافة الكائنين، وتندرج صور الذكريات - أيضاً - لتؤدي وظيفتها الجمالية والمرجعية في آن، والنص الأخير جاء تحت عنوان (الرقص العام)، ليحكي فيه الكاتب، ذكرياته في مدينته

(1) ذاكرة الكتابة: 18

(المشرّح) والمأساة العامة التي أصابت أبناء جلدته، حيث امسكت السماء قطرها، وجفت الأرض، فكان ذلك عام جوع جماعي. فسّاه المؤلف بالرقص العام، كمفارقة ساخرة، حيث الألم والحزن يكون رقصاً!

ويضم هذا القسم - كالأقسام السابقة - صوراً توضيحية لا تخلو من الدهشة والإمتاع، إلا أن الكاتب ارتأى أن يصدّر كتابه (صورة الغلاف) بالصورة التي تحمل تجربته الشخصية، أو لنقل أجمل ذكرياته على أقل تقدير. فالمكان هو مكان الذات.

ويقترّب نص ثامر سعيد (سياج الجهنميات الطويل) من نص مالك المطليبي عدا أن الكاتب هنا أضاف عنواناً أجناسياً فـ(سياج الجهنميات الطويل) وهو العنوان الرئيس. يليه عنوان آخر - تحته - (سيرة مكان).

وعلى الرغم من تعدد عنوانات النص، إلا أن الكاتب يختار عنواناً خاصاً/ شاعرياً، ليكون اسماً للكتاب. ما يؤكد ذاتية هذه النصوص، فهي وإن حملت عنواناً أجناسياً (سيرة مكان)، إلا أنها تدرج في ثنايا النص، وعلى لوحة الغلاف - على كلا الجانبين - عنوان التجربة الشخصية، مع صورة للكاتب على صفحة الغلاف الخلفي. فضلاً عن انتقائية النصوص المقتبسة من النص الموزعة بين المداخل والمقدمات والغلاف الخلفي للكتاب.. لتأكيد خصوصية الذات إلى جانب المكان.

أما نص طالب عبد العزيز (قبل خراب البصرة) فقد أضاف له المؤلف عنواناً فرعياً (كتاب الماء والنخل) إلا أنه عدّله في الطبعة الثانية فأصبح (سيرة الماء والنخل)، وكأن هذا التعديل بدّل وظيفة العنوان (التقريرية) إلى (التجنيسية)، فصار مؤشراً أجناسياً.

ولعل هذا التعديل، نتيجة لتنبّه الكاتب إلى طبيعة العلاقة التبادلية بين سيرة الكاتب وسيرة مكانه. فسيرة الماء والنخل في أبي الخصيب - محل سكن الكاتب - هي بمثابة سيرة له.

كذلك كان صدور كتاب نجم والي تحت عنوان (بغداد: سيرة مدينة)، وكتاب ميادة العسكري، تحت عنوان (في حديقة الملك: سيرة مكان)، وكأن الكتاب قد أحسّوا بالبعد السيري للمكان.

إلا أننا نرى أنه إن كان هنالك نوع سيري للمكان في هذه النصوص، فهو نسبي إلى حدّ ما، أي أن النص، يتضمّن سيراً لا مكنة مجزأة، ضمن المكان الرئيسي / الكلي، فللمدينة نصيب من هذه السيرة وللزقاق والمقهى والسوق.. إلا أن هذا المنحى ينحصر في البعد المرجعي / الواقعي للمكان، جغرافياً، الذي هو المحفّز المنطقي للمكان الذاتي، إذ نجد أن الكتاب قد غاب عنهم ذلك التماهي الحاصل بين المكان المرجعي والذات الساردة، رغم كل تأكيداتهم على حضور ذواتهم في النصوص الأمر الذي جسّد المكان الذاتي عبر هذه النصوص.

وينبغي التأكيد على أن المكان في الأدب، هو من خلق وابتكار الكاتب، وبما أنه خلق وابتكار، فهو واقع في منطقة الخيال، ومنطقياً، لا بدّ للخيال من تأسيس واقعي، يضمن له المقبولية من جهة القراء، إلا أن المكان المحفّز هنا - في النصوص -، ليس المكان الأليف، في الزمن الماضي، وإنما المكان المتحوّل عبر الأحداث والظروف والشخصيات والسلطة التي كان لها السبب الرئيسي في تراجع وتقهر ذلك المكان.

من هنا يبدأ الصراع، النفسي والذهني، وتبدأ المقارنة بين المكان / الأليف في الزمن الماضي المكان الموحش / المتحوّل، في الزمن الحاضر، ليبدأ زمن الكتابة، فيختزل الماضي والحاضر، لإنتاج المكان الذاتي، من خلال، تضافر الإحساس بالمكان المندحر عبر الخيال الخصب، خبرة الكاتب وأسلوبه في الصياغة اللغوية (أي كيفية معالجة النص)، الأمر الذي أفرز أنماطاً متنوعة، تبعاً لتنوع رؤى الكتاب، في تناول موضوعاتهم. فضلاً عن قدراتهم الإبداعية، في تشكيل النمط الخاص بهم.

يختار الكاتب خضير الزيدي، عنواناً (الباب الشرقي: رواية الضحك بلا سبب)، ليكون منسجماً مع عجائبية الواقع، في ذلك المكان المهمّش، المنطوي على نفسه، بكائيته

وأشياءه ومفارقاته التي دعت الكاتب إلى رواية كل ما يجري في ذلك المكان عبر أسلوب سردي مميّز ثم يهدي ما يرويه إلى شخص ذلك المكان!

نجد أن وظائف العنوان (الباب الشرقي: رواية الضحك بلا سبب)، متعددة، فهي دلالية تحيل إلى المكان وهي جمالية، إغرائية، لأنها (رواية ضحك)، كما إنها تواصلية (اختصار مكثف للنص).

كذلك يحمل الغلاف صورة لمقهى يبدو على شخصه القَدَم، إذن، نحن أمام نص مكاني مكثف زمانياً، يوظف التراث، توظيفاً سردياً. فهو يروي ويحكى، لا رواية بالمصطلح النقدي، وإنما (رواية) من حيث القول (قال الراوي). إذ إن التقديم للنص يؤكد على حضور هذه الوظائف. من خلال استدعاء الاسم القديم للبَاب الشرقي (كلو آذي).

وفي التقديم يختصر الكاتب خطابه داخل النص، في قوله: «كل الرواية وما فيها، شعب آخر يقف خلف الشعب المعلن في المرأة»⁽¹⁾. دلالة على الخطابات المضمّنة في النص. يضيف الكاتب في تقديمه، توصيفاً وتوضيحاً، للعنوان الفرعي (رواية الضحك بلا سبب) إذ يقول: «الحياة هنا نكتة عراقية تماماً.. مضحكة لكنها توخر شيئاً ما في الداخل»⁽²⁾. ثم يواصل تأكيده على أن الضحك هنا، ليس بدافع الفرح. وإنما بسبب المفارقات المأساوية الباعثة على الضحك، من باب (شرّ البلية ما يُضحك).

هناك دلالة أخرى، وهي أن الضحك بلا سبب يحيل ذهنية القارئ إلى المثل المشهور (الضحك بلا سبب من قلة الأدب) الأمر الذي يضع القارئ موضع التأويل والمساءلة، هل أن شخصيات هذا الباب هي في ذلك المستوى المتدني؟

كذلك، نلاحظ توظيف التراث، في صورة المقهى القديم وزِي الشخصيات، يحيل إلى تراجع المستوى الثقافي، لهؤلاء المنسيين، وكأن الزمن متوقف عندهم.

(1) الباب الشرقي: 9

(2) نفسه: 11

إن هذا التهميش الذي ينال المكان وينعكس على الكائن، من شأنه، أن يبرز العلاقة التبادلية، بين الذات والمكان، وهذا، ما دلّ عليه عنوان آخر لخضير الزيدي، هو (أمكنة تدعى نحن)، حيث المكان في هذه النصوص هو ذات الإنسان.

أما نصه الثالث (ابن شارع) فهو يؤشر على علاقة النسبة بين الكائن والمكين. فالمكان يُضفي صفاته على الكائن، والكائن كذلك، حتى انه يُنسب إلى مكانه. أما النظر إلى المكان من بعيد عبر التأمل وتكثيف الأزمنة، فيصوغه لنا، حامد فاضل في كتابه (ثقافة الامكنة: مرثي الصحراء المسفوحة) يناسب صورة الغلاف (الصحراء) كذلك التقديم (صحاري يقظة) للناقد ياسين النصير داخل النص وعلى لوحة الغلاف الخلفي تكشف، وتختزل، دلالات النص، حيث تأكيد الوجود من خلال الصحراء. «هكذا يتداخل البصري/ الايقوني رديفاً للعنونة في الإفصاح والكشف والتأويل والتشويش»⁽¹⁾.

كذلك نجد صورة الغلاف في نص (الحلة.. عاصمة السخرية العراقية المرة وذكرى الساخرين) ذلك البعد الايقوني المتمثل في صورة الرجال الواقفين في صالون حلاقة - على ما يبدو - إلا أن الصورة تميل إلى اليمين، تاركة الإطار العام لها، على اعتداله.

الأمر الذي يوحى إلى قلب الموازين الأخلاقية، نتيجة التعسف السلطوي، الذي نال من أبناء ذلك المكان/ الحلة. وما يؤكد ذلك، تلك السطور التي تركها الكاتب على صفحة الغلاف الأخرى إذ يقول: «للحلاويين (إيثاكا هم) التي ديست بأحذية البداية فهدمتها وأحالتها إلى خطوط واهية... الحلة بسخريتها المرة، لم ترث لسانها الطويل من الأجداد البابليين الذين (بلبل) الله ألسنتهم، بل صنعتهم من قسوة أيامها، ووزعته على أبنائها الطيبين وغير الطيبين، ليستخدموه كما ينبغي وكما لا ينبغي»⁽²⁾.

(1) العنوان في الشعر العراقي المعاصر: أنماطه ووظائفه، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، د. ضياء الثامري: 19.

(2) ينظر: الحلة.. عاصمة السخرية العراقية المرة وذكرى الساخرين، نوفل الجنابي.

من خلال تضافر هذه العتبات، يتضح مضمون هذا الكتاب. فهو يعكس الجانب الثقافي للكائنين، الذي بدأ بالتراجع والإنحلال، بفعل ذلك التعسف السلطوي، والاضطهاد الذي طال المكان وكائنيه.

في كتاب (كوتوبيا.. «كوت سبع» كائنية المكان) للكاتب حميد حسن جعفر. يدرك الكاتب صعوبة فهم العنوان الرئيسي (كوتوبيا) فأضاف إليه عنواناً آخر «كوت سبع» كائنية المكان، دلالة التماهي بين الكائن والمكان.

من خلال العنوان الفرعي، والصورة الفوتوغرافية لمدينة الكوت، التي التقطت من الأعلى - على ما يبدو -، وبتضافرها مع التصريح من قبل لجنة التأليف والنشر، إذ رحبت بهذا النوع، الذي «استوعب شروط التجربة واستحقاقاتها فأنج بإمتياز وأبدع بجدارة وبرع بجلاء في خلق ذلك التأسيس المدني والمعرفي لشواخص إتسمت أبداً بالثبات والخلود» وقد ظهر هذا على صفحة الغلاف الخلفية، لذا ممكن للقارئ أن يتعرف على هذا النوع، من الكتابة، نسبياً.

من هنا يبدأ التأويل للعنوان الرئيس، حيث جمع الكاتب كلمة (كوت) مع مفهوم (اليوتوبيا)، ليحيل إلى مدينة الكاتب الافتراضية/ المثالية، عدّها أمّا قد تبتّته، فصار لها باراً، لم يبرحها كما فعل الآخرون.

وقد «استطاع هذا الابن الفقير من أن يدمج ما في دواخله من ذاكرة لم تستطع أن تتحول إلى مجموعة قصائد وأن تحول المواقف المتشكلة بالقرب منها أو البعيدة عنها إلى فرائس... استطاعت هذه الالتفاتة أن تعين ضمن حالة من الجمال والرضا ومن أجل أن يتوقف الخراب من نشر مفاتنه على الماضي محاولاً الإساءة له ولكائناته تمت هذه المتابعة لحياة الكائن المكاني». لقد كان هذا - الاقتباس - جزءاً من المقدمة، بوصفها أحد عتبات (النص الموازي)، لأداء وظائف، تعريفية، وجمالية، وإغرائية للدخول في عالم النص.

الفصل الثاني

نص المكان والأنواع الأدبية

مدخل:

إذا كانت نظرية الأنواع الأدبية قد دعت إلى فصل هذه الأنواع بعضها عن بعض قديماً، فهي في مرحلتها الوصفية الحديثة قد تخلت عن تلك الدعوة، إذ «يلاحظ أن التصور الذي أقامه أرسطو للأنواع، استناداً إلى مفهوم المحاكاة الذي فصله في كتابه فن الشعر وظل مولداً، طوال أكثر من ألفي سنة، لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تحصى في هذا الموضوع، قد بدأ يتعرض لهزات جامحة لا تحفى، فظهرت الحاجة الماسة لضم أنواع أدبية، لم تكن معروفة في عصر أرسطو والعصور اللاحقة، إلى العالم الأدبي»⁽¹⁾ مما أدى إلى ظهور وتوليد أنواع جديدة تناسب وروح العصر.

ومن أمثلة تداخل الأنواع الأدبية، تداخل السيرة الذاتية مع الرواية، إذ ولدت تنوعات فرعية مثل السيرة الذاتية الروائية، وكذلك، رواية السيرة الذاتية، وكان التوظيف الإصطلاحي لهذين النوعين، تبعاً للكشوفات التي يبيدها النوع إلى الجنس الذي ينتمي إليه.

لكن السؤال الذي يُطرح هنا، هل أن نص المكان، هو حصيلة تداخل لأنواع أدبية، أم إنه نوع قائم على أساس الشمولية والثراء؟

إن نظرية الأجناس الحديثة نظرية وصفية، فهي «لا تضع حداً لعدد الأنواع الممكنة، كما أنها لا تضع القواعد للكتّاب. وهي تفترض أن الأنواع التقليدية يمكن أن تمزج وأن تكون نوعاً جديداً... وهي ترى أن الأنواع يمكن أن تقام على أساس الشمولية أو الثراء، وأيضاً على أساس من النقاء (الجنس عن طريق التراكم وكذلك عن طريق الاختصار)

(1) موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم: 306.

وبدلاً من تأكيد الفروق بين نوع وآخر، تعنى النظرية بإيجاد العامل المشترك في إطار كل نوع، والأفانين الأدبية المشتركة، والهدف الأدبي الموحد»⁽¹⁾.

من هذا المنطلق يمكننا أن نكشف عن العامل المشترك بين نص المكان الذاتي والأنواع الأدبية الأخرى، عبر مقاربتها، ومعاينة التعالق فيما بينها، وبيان المؤلف والمختلف فيها. وسوف نبتدىء بالسيرة الذاتية، وفروعها. بوصفها الفن الأقرب لنص المكان الذاتي.

المبحث الأول: نص المكان والسيرة الذاتية:

شهدت السيرة الذاتية حضوراً واسعاً في الدراسات النقدية، بوصفها نوعاً مستقلاً له مقوماته وأسسها البنائية الخاصة، على الرغم من كثرة تنويعاته وتفرعاته، ذلك بحكم انفتاحه على أساليب الكتابة الإبداعية المتنوعة نتيجة التلاقح بين السيرة وغيره من الأجناس الأدبية، كالرواية والقصة القصيرة والمقالة..

وقد تعددت المفاهيم حول السيرة الذاتية، ومن أقدمها ما ذكره فاييرو، بأنها «كل نص يبدو أن مؤلفه يعبر فيه عن حياته واحساساته، مهما كانت طبيعة العقد المقترح من طرف المؤلف، وهذا المعنى هو الذي قصده فاييرو في «المعجم الكوني للأدب» (1876) الذي يقول فيه بأن السيرة الذاتية عمل أدبي، رواية، سواء كان قصيدة أم مقالة فلسفية، الخ... قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره»⁽²⁾.

إلا أن فيليب لوجون عدّ هذا المعنى مشكلاً وقع فيه الباحث. لأنه يشمل كل الفنون ذلك أن الفن جزء من حياة الفنان وفكره واحساساته ورؤيته، وهذا ما ينطبق على نص المكان الذاتي بوصفه فناً أدبياً، يعبر فيه المؤلف عن رؤيته للمكان والكائنين، كونه راصداً للأحداث والشخصيات الواقعية والقصص والمشاهدات.. عبر الذاكرة والبحث الميداني والاستجواب.. عارضاً لأفكاره، سارداً لحياته وتجاربه الشخصية.

(1) نظرية الادب، رينيه وليك، و أوستن وآرن، ترجمة عادل سلامة: 326

(2) السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، فيليب لوجون: 10.

لذا لجأ فليب لوجون إلى وضع حد للسيرة الذاتية فعرفها على أنها «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية أو على تاريخ شخصيته، بصفه خاصة»⁽¹⁾.

وهي «سرد قصصي يتناول فيه الكاتب ترجمة حاله»⁽²⁾. ويدل مصطلح السيرة الذاتية -أيضا- «على الكشف الذاتي لجانب من جوانب الحياة الشخصية»⁽³⁾.

يُلاحظ من خلال هذه التعريفات، أن هناك نقاط تماثل واختلاف بين نص المكان والسيرة الذاتية، من حيث الخصائص الأساسية، والثانوية كذلك.

1 - خصائص (المكان الذاتي) مقارنة بالسيرة الذاتية:

أ - طبيعة الحكي: - سرد كتابي يعتمد القص الإرتدادي في كلا النوعين (المكان الذاتي) و (السيرة الذاتية). وعادة ما يكون، الواقعي أكثر حضوراً من التخيلي، إلا أن نص المكان الذاتي، أكثر تحراً، من السيرة الذاتية في الخروج من الواقعية إلى التخيلية، حتى لنجد أنه يشكّل نمطاً تخيلياً قائماً بذاته كما أننا نجد لغة النص شعرية تجمع بين الصورة والإيحاء والبوح.

ب- المؤلف: - نجد أن المؤلف - في كلا النوعين - مطابق للراوي، والشخصية الرئيسية. ولقد حدد فليب لوجون استقلالية السيرة الذاتية، نوعياً، من خلال مقاربتها في خصائصها النوعية، فعلى الرغم من اشتراكها مع رواية الشخصية في القص الإرتدادي واشتراكها مع السيرة في تناولها حياة الفرد كمحور للكتابة، إذ أن رواية الشخصية لا تقوم على تطابق بين المؤلف الواقعي والراوي والشخصية.

وكذلك السيرة تفتقر إلى التطابق بين الراوي والشخصية الرئيسة فأثبت بذلك أن هذا التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية هو من يحقق للسيرة الذاتية، استقلالها

(1) السابق: 22.

(2) المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي: 536.

(3) السردية العربية، عبد الله إبراهيم: 143.

النوعي. فالتطابق والقص الإرتدادي إذا توافر في النص، يكون سيرة ذاتية⁽¹⁾. وقد غاب عنه أنه قد يأتي نوع يشترك مع السيرة الذاتية، في التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، فضلاً عن القص الإرتدادي في السرد الكتابي. إلا أن - النوع الجديد - يفترق عن السيرة الذاتية، في الموضوع المطروق.

ج - الموضوع: - إذ يكون في السيرة الذاتية، (قصة حياة الفرد) الذي يساوي بين المؤلف الواقعي وبينما يكون - الموضوع - في المكان الذاتي، هو (المكان الواقعي في حالة الراهن، في تقابل مع حاله في الماضي).

ومثلما تتطلب سيرة حياة الفرد - في السيرة الذاتية - ذكراً للأحداث والأماكن والشخصيات والسرد المستعاد عبر الذاكرة. كذلك الأمر في الحديث عن حالات المكان الواقعي في تغيراته وتحولاته.

2 - دواعي الكتابة وشروطها: -

تعددت أسباب كتابة السيرة الذاتية، «فهي تعتبر في أغلب الأحيان قولاً حاسماً لما يتعلق بمسيرة حياة كاملة أو رداً غير مباشر على آراء جدالية معروض لها المؤلف في حياته أو موقفاً تجاه قضايا تخص الوجود أو المجتمع أو السياسة وإذا كان المؤلف، صاحب السيرة يشعر بوقع الزمن الذي يهدده ويعرض مشروعه للتبدد والتلاشي في مرحلة ما من مراحل الحياة، فإنه يجد في كتابة سيرته الذاتية الفضاء الأرحب لحسم مواقفه تجاه نفسه والمناخ الثقافي والاجتماعي الذي يعيش فيه»⁽²⁾.

في مقابل هذه الأسباب، لكتابة السيرة الذاتية نجد اسباباً أخرى، تدعو لكتابة المكان الذاتي، «إذ إن استحقاقات الوعي المهيمن والمرجعية الثقافية للكاتب هما اللذان يصنعان مسارات قراءة المكان تحت تأثير الرؤيا المغايرة للآخرين.. ماهو مدفون ما بين نفايات المكان وما فُبر تحت سطحه الظاهر.. ماهو مستقر في القاع هو الذي يبرز من تحت يد

(1) ينظر: معجم السرديات، سابق: 260 261.

(2) عندما تتكلم الذات، محمد الباردي: 66.

الكاتب»^(١). إذ يعيد صياغة أسئلة فلسفية عن وجود المكان والكائنين، عبر كتابات تُعيد للمكان، الحياة قبل الأفل^(٢). وحيث استعادة حلم المدينة القديمة، وإن صارت خراباً، من خلال تقديم مستوى الحيات المسحوقة فيها، وتأشير تاريخهم الفردي^(٣)، إذ لا يمكن التعرف على المكان دون هؤلاء فهي رحلة «اكتشاف المعنى وليس سياحة عابرة»^(٤).

وإذا كان «سرد السيرة الذاتية، وذاكرتها، قد تكون بمثابة تصحيح مهم للمفاهيم المبكرة»^(٥) لدى كاتبها، فإن سرديات هذه النصوص، كانت بمثابة ثورة على نمطية السرد، حيث لم تعد تنفع تلك السرديات الكبرى، في الكشف عن معنى تناقض الحياة المعاصرة، فهي - اليوم - عاجزة عن مواثمة سخونة الفكرة الطازجة مع واقع الحياة المعيش^(٦). فأصحاب هذه السرديات يقرأون «الأشياء وهي تغادر الظلمة كي تحضر في الوجود»^(٧). ومثلما يرى الناس «آثار حيواتهم وروايتها وسيلة مناسبة وضرورية لتحقيق مقياس لفهم الذات»^(٨) وتقديمها للآخرين، كذلك نجد كتاب المكان، يحققون ذلك الفهم - للمكان - عبر فعل الكتابة، واستنطاق المكان، حيث «لا يخلو شيء من قول... والمهم في الأمر أن نستمع لذلك القول ونقرأ كلماته»^(٩).

ومع إن للمكان صفة الشراكة الجماعية وأن التعبير عنه لا يتم باللجوء إلى فن الرواية أو السيرة الذاتية، إذن «فالخلاص في أن ننفذ إلى ما نرى، وأن نقدّم للآخرين قولاً مختلفاً

(1) الباب الشرقي، سابق: 68 69.

(2) ينظر: سكنى المكان: 75.

(3) ينظر: الباب الشرقي: 44.

(4) نفسه: 77.

(5) السرد والهوية، جيتز بروكمير و دونال كريو، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم: 162 163.

(6) يُنظر أمكنة تُدعى نحن، سابق: 59، 60، 61.

(7) سكنى المكان، سابق: 78.

(8) السرد والهوية، سابق: 136.

(9) سكنى المكان: 33.

عما ألفتوه»⁽¹⁾، ذلك أن «وظيفة ابتكار الصورة الكلية لمدينة مثالية تنحصر في التعريف بوجود مدينة جزئية حقيقية»⁽²⁾ يجب تقديمها للآخرين.

أما من جهة شروط الكتابة، فشرط أن «تكتب السيرة الذاتية مرة واحدة لا تتكرر»⁽³⁾. ذلك أن «الأحداث غير قابلة للتكرار»⁽⁴⁾ بينما تتكرر كتابة المكان الذاتي، حول مكان واحد، تبعاً لتعدد رؤى الكتّاب للمكان. إذ أن «هويّات المكان تبلغ من الكثرة قدر ما يوجد من الناس»⁽⁵⁾.

كما يشترط بعضهم أن يكون كاتب السيرة الذاتية ليس عادياً، بأن يبلغ شوطاً كبيراً من حياته، وأن يكون من ذوي الشهرة⁽⁶⁾، بينما لا يشترط ذلك في كتّاب نصوص المكان الذاتي، فالتفاوت كبير وواضح سواء من حيث المستوى الثقافي أو من حيث التخصص في مجال الكتابة. إذ نجد المهندس المعماري إلى جانب القاص والروائي، كما نجد الشاعر إلى جانب الباحث والكاتب المسرحي، ونجد الناقد إلى جانب الموسيقي والمترجم⁽⁷⁾.

3- المكان في السيرة الذاتية ونص المكان الذاتي:-

إن المكان المرجعي في كلا النوعين واقعي، حيوي، ذلك بما يحتوي من تجارب شخصية، وأحداث واقعية، تُكسب المكان روحاً «تنطوي على الطبوغرافية والمظهر، والوظائف الاقتصادية والنشاطات الإجتماعية والأهمية الخاصة المستمدة من الأحداث

(1) نفسه: 23.

(2) بصريثا، سابق: 19.

(3) عندما تتكلم الذات، سابق: 52.

(4) السرد والهوية: 136.

(5) المكان واللامكان، سابق: 99.

(6) يُنظر: عندما تتكلم الذات، سابق: 55.

(7) يُنظر: المكان العراقي، سابق: 322، 323، 324.

الماضية والظروف الحالية»⁽¹⁾ ويكون ذلك عبر «قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة»⁽²⁾.

إلا أن هذه القراءة تتمثل في السيرة الذاتية عبر التذكّر، «حيث يقيم كاتب السيرة لذاته عالماً يصوّر فيه علاقته بالمكان، على الرغم من غيابه عن ناظره حين تعاد صياغته خطأً، إذ يخضع لتقنية بناء جديدة، أساسها تخيل ما يحيط بالمواقف الحياتية من تفاصيل مكانية يتم استدعاؤها، وهذه العملية وإن كانت معتمدة بالأساس على عنصر القصيدة في تجلية أمكنة واختزال أخرى، لاتخلو من ذوق فني يضيفي رمزية على الأمكنة في علاقتها بالذات المبدعة»⁽³⁾.

ولكننا نجد القراءة السايكولوجية للمكان في نصوص المكان الذاتي تتمثل في فعل التذكّر إلى جانب الرصد عبر «الجولة في ترقب البيوت القديمة أولاً، وتلمس سطوحها وتلقي خطابها والإنحناء لجلال حضورها»⁽⁴⁾ ثانياً. حيث المكان هو المقصد. «وقد يبدو المكان المجرد فكرة مؤسسة ومنظمة للإدراك، غير إن المهم في الأمر هو الأمكنة موضوع التلقي والمعاشرة والعلوق، تلك التي تقدّم للعقل معلوماته الحسية والذهنية وهو يدون تقرير الوعي بالوجود»⁽⁵⁾ وليس الوعي بالذات فقط، كما هو الحال في السيرة الذاتية. كما أن المكان في السيرة الذاتية يوحي بتذكر الأحداث والشخوص والتجارب الشخصية بالدرجة الأولى، وهذا الأمر على الرغم من حضوره في نص المكان الذاتي، إلا أنه يكون ثانوياً

عادة، فالتركيز يكون على المكان ذي السمة المساوية مقارنة بوضعه في الماضي. وبذا يكون للمكان في هذه النصوص، صورتين، ظاهرة أمام الكاتب، ومبطّنة في ذهنه.

-
- (1) المكان واللامكان: 104 105.
 - (2) الرواية والمكان، ياسين النصير: 17.
 - (3) أدبية السيرة الذاتية، ناصر بركة: 161 162.
 - (4) سكنى المكان، سابق: 33.
 - (5) السابق: 28.

يقول محمد خضير في هذا المجال «نخرج لنمشي... ونستمر في المشي بحثاً عن طرق أخرى لا نكثرث إلى أين تؤدي، فقط تمتد وتتصل. نمشي دون أن ننظر إلى الناس أو العجلات... نمشي مادامت هناك طرق تسعُ أرصفتها خطواتنا»⁽¹⁾.
هكذا تتكون العلاقة التبادلية بين الإنسان والمكان، في خبرة اللاوعي الذاتي، علاقة (أنا وأنت)، «التي يستبدل فيها استبدالاً كاملاً بالتقسيم إلى ذات وشيء، شخص ومكان، العلاقة نفسها، وذلك لأنها كاملة ومتبادلة»⁽²⁾. وقد لخص ذلك الفيلسوف الفرنسي جابريل مارسيل في قوله «لا يتميز الفرد عن مكانه، إنه ذلك المكان»⁽³⁾.

4 - جمالية المكان الذاتي في مقابل السيرة الذاتية:-

مثلاً يشترك نص المكان الذاتي مع السيرة الذاتية، في اتخاذ ضمير المتكلم صيغة للحكي، وحيث ان المؤلف مطابق للراوي والشخصية في كلا النصين. كذلك يشترك النوعان في استدعاء «اللذة الفنية الفريدة المتمثلة في فعل الكتابة ذاته... ذلك ان كاتب السيرة الذاتية يتلذذ باستحضار الذكريات السعيدة التي عاشها»⁽⁴⁾، وكذلك كاتب المكان الذاتي.

إلا أن سلطة (الأنا) في السيرة الذاتية تكون مطلقة، حيث يقع التركيز «على الداخلي متمثلاً في صاحب السيرة الذاتية وكاتبها أكثر مما يقع على غيره، ولكأن بقية الشخصيات لا تفعل في السيرة الذاتية إلا خدمة لصاحبها أثراً وتأثيراً»⁽⁵⁾.

وبذلك نجد أن سلطة (الأنا)، «تكبل الفعل السردى وتقلص من حجمه وتعوق انطلاقه نحو ارتياد العوالم الخيالية في كامل غناها وتنوعها. فعالم السيرة الذاتية يبني ذاته

(1) بصرياً، سابق: 28

(2) المكان واللامكان، سابق: 134 135.

(3) نفسه: 96.

(4) عندما تتكلم الذات، سابق: 66.

(5) سير المفكرين الذاتية، صدوق نور الدين: 17، نقلاً عن السيرة الذاتية الروائية التنافذ الأجناسي وإشكالية التصنيف، جولان حسين جودي، وعدنان حسين العوادي: 78.

استناداً إلى تفاصيل عالم الذات الفعلي ورؤاها الخاصة ومن ثم فهو صدى مبسوح لتجربة فردية محدودة الزمان والمكان، وهذا ما يجعل منه عالماً أحادي البعد على المستوى الفكري والأسلوبي، ومن ثم يسمح بتأويل واحد لتعددية مظاهر الحقيقة الواقعية⁽¹⁾، ذلك لأن عالم التجربة «يكون محصوراً في الأنا، وهذا يعني أن هذه التجربة غير قادرة على أن تتخطى الأنا وتصل العالم الخارجي»⁽²⁾. أما في عالم المكان الذاتي، نجد العكس من ذلك، إذ تكون الرؤية فيه من الخارج/ المكان، إلى الداخل/ الذات. «فعلى الرغم من أن الذات والعالم الخارجي مختلفان في صفاتها الأساسية إلا أنها يمكن أن يجتمعا في التجربة التي تضم كل الاختلافات»⁽³⁾.

يصف محمد خضير تجربته المباشرة مع المدينة بقوله: «لم نكن عرفنا زوايا المدينة التي نعيش فيها كلها... كانت المدينة مكاناً لا يُقصد من دون تهيؤ أو مساعدة لكننا فيما بعد، بتجول طائش ومداهمات نزقة أو نزعات حذرة، أخذنا نكتشفها جزءاً فجزءاً. ولما عرفناها... نحس اليوم أن معرفتنا أسرارها وصلت حدّاً لا نقوى بعده على كتمان هذه الأسرار عمّن يأتي بعدنا»⁽⁴⁾. وبذلك سوف تكون «أسمى صورة للتجربة المباشرة هي تلك التي تجمع فيها الأنا والعالم الخارجي»⁽⁵⁾.

أما السيرة الذاتية، فهي في أسمى حالاتها، تكتشف البعد الخلقي لبناء الهوية للفرد، واكتشاف النسيج الخلقي للعوامل الاجتماعية التي تظهر فيها⁽⁶⁾، فهي «تعرض للفرد في

(1) يُنظر أسلوبيّة الرواية - مدخل نظري، حميد حميداني: 44.

(2) مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميتافيزيقيا برادلي، محمد توفيق الضوي، 43.

(3) السابق: 43.

(4) بصرياً، سابق: 25.

(5) مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة: 43.

(6) يُنظر: السرد والهوية، سابق: 132.

نطاق المجتمع، وتعرض أعماله متصلة بالأحداث العامة او منعكسة فيها أو متأثرة بها فإن السيرة في هذا الوضع تحقق غاية تاريخية⁽¹⁾.

وهذه الغاية، تضاف إلى غايات أخرى يحققها المكان الذاتي، فلسفية/ جغرافية/ أخلاقية/ خيالية..

ذلك أن السيرة «فن لا بمقدار صلتها بالخيال، وإنما لأنها تقوم على خطة أو رسم أو بناء... من حيث ان صاحبه (الفن) معنيّ بغاية محدودة تهديه في اختياره وترتيبه للحقائق، وهو كالروائي والقاص أيضاً، يحاول أن يكشف الصراع بين بطل سيرته والطبيعة، وصراعه مع الناس الآخرين ومع نفسه وهو يحاول أن ينقل إلى القراء حقيقة ذات قبول عام، ولكنه لا يستطيع أن يحكم خياله في أجزائها، وبدلاً من أن يقف موقف الخلاق تراه يقف موقف المستكشف المفسر لأشياء وأشخاص وجدوا في الحقيقة»⁽²⁾.

إنَّ «كاتب السيرة الذاتية قريب إلى قلوبنا، لأنه انما كتب تلك السيرة من أجل أن يوجد رابطة ما بيننا وبينه، وأن يحدثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته»⁽³⁾، حيث أن ذاكرة السيرة الذاتية تعدّ مصدراً «جديراً بالثقة وغير ملتبس نسبياً لمعلومات عن الماضي»⁽⁴⁾ بينما كاتب المكان الذاتي يجمع ما بين هذه المزية ومزية أخرى، هي اكتشاف سرّ المدن وقراءة معالمها.

حيث «تستطيع الأمكنة في حالة تجريد خالصة البوح عن سر كينونتها»⁽⁵⁾. يقول أسعد غالب الأسدي: «صراخ وأنين وشكوى، تأتي من نوافذ الأبنية وتسرب من جدرانها وقد تعرضت إلى الأذى والتهديم»⁽⁶⁾، ويؤكد سعد محمد رحيم، على أنك «لن تحبر مدينة

(1) فن السيرة، احسان عباس: 12.

(2) فن السيرة: 84 85.

(3) نفسه: 93 94.

(4) السرد والهوية، سابق: 149.

(5) أمكنة تدعى نحن، سابق: 13.

(6) سكنى المكان، سابق: 45.

على حقيقتها ما لم تجس خلل ليلها.. ما لم تشرب فتنة عتمتها، وأنفاس أضوائها، وما لم تتحسس غموض لوعتها وهي تنسج أحلامها في خبائها السري»⁽¹⁾ فثمة «علاقة منسجمة بين الأمكنة والذاكرة»⁽²⁾ يكشف عنها كتاب النصوص المكانية في تساؤلاتهم مثل «هل تكفي سجلات الكون لتدوين دراما ما يدور هنا؟!»⁽³⁾. هكذا نستشعر العلاقة التبادلية بين الإنسان والمكان من خلال قراءة هذه النصوص. وبذلك تكون السيرة الذاتية مقيدة «بقيود قانونية قوية، ويكون مجال المعاني المحتملة محدوداً نسبياً»⁽⁴⁾. ذلك لأن أصواتها تبقى «فردية بدرجة كبيرة ومحددة ذاتياً»⁽⁵⁾. ذلك «أن المسار الداخلي هو المسار الوحيد الذي يجب السير فيه»⁽⁶⁾.

من هنا تكون «السيرة الذاتية كما هو معلوم من أقل الفنون الأدبية احتفاء بالأبعاد الجمالية والأسلوبية»⁽⁷⁾. إذ «لا شك أن الحكيم كما بدا لنا في مدونتنا العربية درجات، يبلغ أقصاها في السيرة الذاتية ذات الشكل الروائي ويصل درجته الدنيا في السيرة الذاتية ذات شكل أدب الوقائع... وبدرجة أقل في السيرة الذاتية ذات شكل الرسم الذاتي»⁽⁸⁾.

فتكون السيرة الذاتية الروائية «التي تمتزج فيها ملامح السيرة الذاتية بخطابها الاعترافي التصريحي، وبانطوائها على شيء من الوثائقية في تعاملها مع الحوادث والتواريخ، وفي انطلاقتها من التماثل بين صوت الراوي وصوت المؤلف، بسمات الخطاب الروائي بحريته التخيلية ترهف على الذاكرة الإنتقائية، وتحيله من سرد تراكم فيه

(1) بعقوبة.. ابتكار البساتين، سعد محمد رحيم، المكان العراقي: 223.

(2) الباب الشرقي، سابق: 42.

(3) السابق: 150.

(4) السرد والهوية، سابق: 131.

(5) نفسه: 153.

(6) نفسه: 157.

(7) كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية، صالح معيض الغامدي: 276.

(8) عندما تتكلم الذات، سابق: 185 186.

الحوادث كما دارت إلى إبداع روائي تلعب فيه عمليات الإنتقاء والتوليف والتخييل، والتحاوّر في الأزمنة، وأحداث متباعدة تفوق أدوارها في السيرة الذاتية التقليدية»⁽¹⁾. إلا أنها على جمالياتها وتنوعها الوظيفي توصف بأنها «تهجين سردي وظف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية»⁽²⁾ بينما نجد المكان الذاتي ليس تهجيناً وإنما نوع قائم بذاته يتخذ من موضوعه المكان أساساً له. وتندرج كشوفات باقي الأنواع الأدبية تحت لوائه. إذ نجد السيرة بأنواعها وتعدد أشكالها إلى جانب الخطاب الروائي، فضلاً عن القصة القصيرة والشعر والمقال.

المبحث الثاني: نص المكان والرواية

لعل الرواية أكثر الأنواع الأدبية إنفتاحاً على الأنواع الأخرى، الأمر الذي أدى إلى تنوعها، وتعدد أشكالها، فظهرت الرواية التاريخية، والرواية الواقعية، والرواية التخيلية..

وعلى الرغم من حداثة النوع في أدبنا العربي، إلا أنه شغل حيزاً كبيراً في مجالي النقد، والإبداع حتى أنه زاحم الشعر.

يعرف جيرمي هوثرن الرواية إنها «سرد خيالي نثري أو حكاية ذات طول معين.. تصور فيها شخصيات وأفعالاً تمثل الحياة الحقيقية للماضي أو الحاضر على شكل حبكة ذات تعقيد ما»⁽³⁾، أما ما جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، فهي «نمط سردي، يرسم بحثاً إشكالياً، يقيم حقيقة لعالم متقهقر»⁽⁴⁾ وهي أيضاً «سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد»⁽⁵⁾.

(1) البنية النصية لسيرة التحرر من القهر: التذييل الذي أنجزه الدكتور صبري حافظ لسيرة محمد شكري الذاتية: 227.

(2) موسوعة السرد العربي، سابق: 693.

(3) مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هوثرن: 5. نقلاً عن السيرة الذاتية الروائية والتنافذ الأجناسي.

(4) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش: 103.

(5) معجم المصطلحات الأدبية، سابق: 176.

وهي «أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنها تشغل حيزاً أكبر، وزمناً أطول، وتتعدد مضامينها، كما هي في القصة، فيكون فيها الروايات العاطفية، والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية»⁽¹⁾، وقد عرّفها الاكاديمية الفرنسية أنها «قصة مصنوعة مكتوبة بالنثر، يثير صاحبها اهتماماً بتحليل العواطف ووصف الطباع وغرابة الواقع»⁽²⁾، من خلال «مجموعة أحداث مختلفة التأثير تمثلها عدّة شخصيات على مسرح الحياة الواسع، شاغلة وقتاً طويلاً من الزمن»⁽³⁾.

من خلال هذه التعريفات نستطيع أن نتلمس نقاط التشابه والاختلاف بين الرواية والمكان الذاتي.

1 - طبيعة الحكّي والمؤلف

إن طبيعة الحكّي في كلا النوعين يكون سرّداً نثرياً، إلا أن ما يميز الرواية عن المكان الذاتي؛ هو الصيغة السردية، بوصفها عملية ترتيبية لمجموعة من الأحداث ينظمها إطار معين وتخضع لخصائص شكلية تميزها من أنواع الخطاب الأخرى⁽⁴⁾. فالرواية تسرد أحداثها عبر الراوي، وهو غير الروائي، بل يتخذ وسيلة لسرد الأحداث التي تقوم بها الشخصية الرئيسة والشخصيات الأخرى، مكوناً بذلك حبكة درامية تأخذ بالتصاعد حتى تبلغ الذروة ثم تبدأ بالإنحلال، معبرة بذلك عن الفكرة الرئيسة والخطاب الروائي من منظور المؤلف عبر شخصية الراوي/ السارد. وبذلك يكون سرّداً خيالياً من صنع الروائي.

(1) القصة والرواية، عزيزة مريدن: 20. نقلاً عن شعرية اللغة في رواية فوضى الحواس.

(2) في الأدب العالمي القصة والرواية والسيرة، مصطفى الصاوي الجويني: 13. نقلاً عن شعرية اللغة في رواية فوضى الحواس.

(3) فن القصة، أحمد ابو سعد، ج 1: 25. نقلاً عن شعرية اللغة في رواية فوضى الحواس: 19.

(4) فضاء المتخيّل، حسين خيري: 79. نقلاً عن السيرة الذاتية الروائية التنافذ الأجناسي، سابق: 76.

إن هذه الصيغة السردية تختلف تماماً عن صيغ نصوص المكان الذاتي. ذلك إن الكاتب هو الراوي وهو مطابق للشخصية الرئيسة التي تكشف مباشرة عن طبيعة الأحداث وعن الشخصيات الواقعية من خلال الرصد المباشر عبر فعل المشي أو التجوال والسفر والسؤال.. وبذلك يكون السرد واقعياً، له مصداقه الخارجي. وقد يتخذ الكاتب/ المطابق للشخصية الرئيسة، رايماً آخر يجري معه حواراً، يريد بذلك أن يؤكد على أن الحكاء - في النصوص الخيالية - هو ذات الكاتب وصوته السارد، الذي يحاوره إذ أنها تقنية حديثة تشبه - نوعاً ما - المونولوج الداخلي. ولكن بطبيعة حوارية خارجية/ صوت خارجي يميل إلى شخصية المؤلف نفسه⁽¹⁾. وهو يصف عالمه الواقعي مستخدماً لغة إيحائية وطريقة خيالية تخفف من شدة الواقعي. بينما يكون الأمر على العكس في الرواية، حيث يستحضر الراوي كل ما هو واقعي ليوهم القارئ بواقعية عالمه الروائي/ المتخيل. من هنا يصعب الحديث عن عكس النص الروائي للواقع أو عن مماثلة له لأن «الرواية في نهاية المطاف ظاهرة ثقافية/ أدبية متصلة بالعالم عبر التمثيل السردى، ومنفصلة عنه [عن العالم] بالتعبير الذاتي عن المؤلف كمنتج للنص وخالق العوالم المتخيلة فيه»⁽²⁾. وبذلك يكون نص المكان الذاتي أكثر قدرة على تصوير الواقع المعاش، كما يمكن أن يكون مرآة عاكسة لثقافة المجتمع. ذلك لأن المؤلف يطابق الشخصية الرئيسة في النص وإن الحديث يدور حول مكانه المحلي والكائنين فيه. من هنا تبرز ذاتية المؤلف في هذه النصوص، في مقابل حيادية الروائي في نصه، إذ «يكمن المحك الحقيقي لنجاح الروائي في بناء عالمه الروائي في التعبير عن ذاتيته/ رؤيته بطريقة حيادية غير مباشرة، وذلك بواسطة راوٍ يخفي خلفه قادر على صياغة عالمه المروي بشكل يوهّم بحقيقته وهو ليس بالضرورة عالم الكاتب الشخصي؛ أي لا بد للكاتب من ممارسة دور فني يخوله

(1) كما في نصوص: بصريانا، ومراثي الصحراء المسفوحة، وقبل خراب البصرة.

(2) السرد والتمثيل السردى في الرواية العربية - بحث في تقنيات السرد ووظائفه، عبد الله إبراهيم، مجلة علامات، ع 16: 6.

تشكيل عالمه الروائي وإقامة علاقاته الخاصة به بشكل يوحي باستقلالية هذا العالم ومن ثم بحقيقته، ويدخله في علاقة مع قارئ لا يحاوره كشخص بل يحاور عمله الذي كثيراً ما يفارق كاتبه⁽¹⁾.

وحتى لو بنى الروائي عالمه عبر استخدام ضمير المتكلم، فهو «لا يحيل إلا على صورة مخترعة»⁽²⁾، لأن عالمه خيالي وبذلك يكون الأسلوب الذاتي والسرد المباشر في المكان الذاتي في مقابل الأسلوب الموضوعي والسرد غير المباشر في الرواية⁽³⁾.

2 - المضمون أو الفكرة

يشترك المكان الذاتي مع الرواية في كون المضمون أو الفكرة منتقاة من الواقع، مضمون الرواية إما للتعبير عن حالة إجتماعية - غالباً - أو لمعالجة وضع معين في الواقع، أو قد يعكس الكاتب رؤية خاصة حول العالم المتناقض وقضايا أخرى. وبذلك تكون - الرواية - متعددة المضامين والموضوعات. في حين نجد تمحور نصوص المكان الذاتي حول موضوع واحد، ألا وهو المكان ففي مقابل شمولية الرواية وعموميتها نجد وحدة الموضوع والخصوصية في نصوص المكان الذاتي وتندرج تلك القضايا (المرأة، العادات والتقاليد، الظلم، العنف، التعليم، الاحتلال، الحرب..) تحت موضوعة المكان ليكون المكان الذاتي حاملاً لقضايا المجتمع في مكان واحد. فإذا كان الروائي يتحدث عن واقع المرأة العربية - على المستوى القومي أو الوطني - نجد كاتب المكان يتحدث عن واقعها في حدود المحلي.

الأمر الذي يبرز الجانب الخصوصي، لتغدو المرأة بألوانها واختلاف طباعها وعاداتها في هذه النصوص.

(1) السيرة الذاتية الروائية: التنافذ الأجناسي وإشكالية التصنيف، سابق: 77.

(2) النقد والأدب، جان ستاروبنسكي، ترجمة: بدر الدين القاسم: 79.

(3) ينظر: السيرة الذاتية، جورج ماي، سابق: 207.

وكذا حال الموضوعات الأخرى. تأخذ طابع الخصوصية تبعاً للمكان المحلي. فالرواية تعكس ثقافة محلية لمجتمع ما، أما نص المكان الذاتي فإن دوره يتضح في تجزأة تلك الثقافة وتفصيل ملاحظاتها بدقة.

3 - الشخصية

تعد الشخصية من أهم عناصر الرواية والفن القصصي عموماً. حيث «تمثل مع الحدث عمود الحكاية الفقري»⁽¹⁾. وقد بدت النقلة النوعية في دراسة الشخصية بعدما أعادت السرديات النظر في طابع الشخصية النفسي يستند إلى المقاربات البنيوية والسيمائية، فقد كانت الرواية الواقعية هي منطلق التصور النفسي للشخصية⁽²⁾، فكل «شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة، وأخيراً أيديولوجيتها الخاصة، وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللساني نفسه»⁽³⁾. إلا أن الشخصية في الرواية «يجب أن تكون ممكنة الحدوث مع الحياة الواقعية اليومية التي يحياها البشر بالفعل»⁽⁴⁾ ذلك لأن «قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقاً؛ بحيث، بواسطتها يمكن تعرية أي نقص، وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع، وحين يقرأ الناس تلك الشخصية في رواية من الروايات العظيمة يقتنعون... بأن تلك الشخصية تمثلهم على نحو ما، وربما رأوا أنفسهم فيها على هون ما»⁽⁵⁾. وقد يستخدم الروائي ضمير المتكلم لإضفاء البعد الذاتي وشيء من الحميمية على عالمه الروائي إلا أن ضمير المتكلم لا يحيل على حقيقة الشخصية، ذلك لأن الرواية «عالم

(1) معجم السرديات، سابق: 270.

(2) يُنظر: نفسه.

(3) النقد الروائي والأيديولوجية، حميد حميداني: 33.

(4) دراسات في نقد الرواية، طه وادي: 25.

(5) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض: 80 79

خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ»⁽¹⁾.

بينما يجد القارئ حقيقة الواقع المكاني وشخصه في نصوص المكان الذاتي. عبر المؤلف السارد الذي يصف كل من يراه من شخص ذلك المكان. أو يذكر أفعال كل من تقع عليه الذاكرة، وكان له وجوده الحقيقي في ذلك المجتمع وذلك المكان.

وقد أكد عبد الله العروي أنه لم يُخطط بعد «لكتابة رواية جامعة، بصيغة الغائب أو المتكلم، تنعكس فيها بنية المجتمع، وتتزاحم فيها أشكال وأساليب السرد المختلفة، وربما المتناقضة تماماً كما تتصارع في المجتمع هيآت وطبقات عدّة»⁽²⁾.

بينما نجد ذلك الأنعكاس واضحاً في النصوص المكانية المعاصرة، حيث التناقضات والاختلافات حاضرة، سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي أو حتى الديني دون الحاجة إلى التمثيل أو إختيار شخصيات قد تكون أو لا تكون نموذجاً مطابقاً لفئات وطبقات المجتمع تماماً.

وتعتمد قدرة تصوير حالات المجتمع، على سخونة الحدث من جهة، وعلى شعور الكاتب بالمسؤولية تجاه تلك التحولات التي تصيب المكان والكائنين على حدٍّ سواء، من جهة أخرى.

ذلك عائد لانتساب الكاتب لمكانه المحلي، ومعايشته لكل القضايا التي يدونها في سردياته.

4 - المكان

إن المكان هو أحد العناصر البنائية في الرواية. «فهو ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي»⁽³⁾.

(1) بحوث في الرواية الجديدة، ميشيل بوتور: 61.

(2) الأديولوجية العربية المعاصرة، عبد الله العروي: 240.

(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: 29 30.

إذ «أنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يُفترض أنهم يتحركون فيه»⁽¹⁾، فهو «لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصّهم»⁽²⁾.

والمكان «سواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث»⁽³⁾. حيث إن الروائي وهو يشكل مكانه الذي ستجري فيه الأحداث سيعمل «على أن يكون بناؤه منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمّن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية. التي تطرأ عليها»⁽⁴⁾. وبما إن عالم الرواية عالم خيالي، فمن الطبيعي أن يقوم الوصف بوظيفته الإيهامية، خاصة عندما يقف على التفاصيل الصغيرة في وصف المكان إذ «يُدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي ويُشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال»⁽⁵⁾.

ليلجأ الروائي إلى إضفاء صفة الواقعية على روايته من خلال تسمية المكان بأسماء حقيقية في الواقع فإن إختيار أسماء حقيقية للمدن والأحياء والشوارع يعطي للقارئ إحساساً بأنه يستطيع أن يتحقق من وجودها وأن يذهب إلى زيارة هذه الأماكن⁽⁶⁾ ولكن

(1) بنية النص السردى، حميد الحميداني: 62.

(2) بنية الشكل الروائي: 29. ويُنظر بناء الرواية، سيزا قاسم: 103.

(3) نفسه. ويُنظر بناء الرواية، سيزا قاسم: 30

(4) نفسه.

(5) بناء الرواية، سيزا قاسم: 115.

(6) ينظر: نفسه: 117.

يبقى «المكان الروائي لفظياً متخيلاً، يحيل إلى نفسه، ولا يتأثر بمحاولات الروائيين تسميته بإسم حقيقي بغية إيهام القارئ بمصادقية الحوادث وواقعية المجتمع الروائي»⁽¹⁾. أما في نصوص المكان الذاتي، نجد المكان وإن كان متخيلاً في ذهن الكاتب ونابعاً من ذاته إلا أنه يحيل إلى مكان مرجعي / حقيقي. ذي أبعاد هندسية، جغرافية، وشخص واقعيين. يستطيع القارئ التحقق من وجودهم الواقعي في المكان المدروس. كما أن المكان في هذه النصوص قائم في الذاكرة الجمعية لدى القراء والكتاب على حدّ سواء. إن الحوادث والشخص وممارسة العادات والتقاليد تسهم في تحديد وتأصيل الخصوصية. وإذا كان وصف المكان في الرواية هو الأسلوب الأهم في تجسيد المكان⁽²⁾، فإن ذكرى الأحداث والشخص والمكان عبر تحولاته، هي من يجسد ويوصل المكان في هذه النصوص.

في نص المكان الذاتي يكون المكان واقعياً، وإن صيغ في مخيلة الكاتب وذهنه وكان مشوباً بالذاتية إلا أنه يحيل إلى مكان مرجعي / حقيقي، يستطيع القارئ التحقق من وجوده الخارجي فهو مكان قائم في الذاكرة الجمعية لدى القراء والكتاب على حدّ سواء. لأنه يحمل صفة التاريخية والمحلية. كما أن الأحداث العامة الواقعة فيه وعليه. وشخصه / الكائنات يتمثلون من خلاله عبر ذاكرة المؤلف الشخصية الرئيسة فالمكان في هذه النصوص ليس عنصراً من عناصر النص فقط؛ وإنما هو الموضوع والمقصد من وراء الكتابة، فهو محدد مسبقاً لدى كاتبه، وليس مهمته التنظيم الروائي للأحداث - كما في الرواية - بل إن الأحداث والوقائع تذكر من خلاله وعبره، وليس هو الذي يتشكل من خلال الشخصيات، بل تظهر الشخصيات أثناء الحديث عنه. ولا يكون، فقط، إطاراً للأحداث، التي تجري فيه، وإنما يكون هدفاً تجري عليه الأحداث، فتكون، فاعلة ومؤثرة فيه. لأنها أحداث حقيقية / تاريخية.

(1) سمر روجي الفيصل: 283.

(2) يُنظر: بناء الرواية، سابق: 110.

لذا تكون وظيفة الوصف ليست إيهامية - كما في الرواية - وإنما كشفية تعريفية، تكشف عن تحولات المكان وعن الأحداث والشخصيات.

وإذا كان المكان في الرواية يكشف عن الحالة الشعورية للشخصية، فهو في نصوص المكان يكشف عن حال الشخصية، وتكشف الشخصية عن حال المكان. ذلك لواقعية المكان ولوجود العلاقة التبادلية بينه وبين الشخصية. حيث أن التحولات الطارئة، التي تصيب المكان والكائنين، فضلاً عن الذكريات، التي تُسرد عبر الكاتب/ الشخصية الرئيسة، هي من يُشعرن المكان ويُؤصل وجوده الفني. وبهذا لا يكون الوصف وحده هو الأسلوب الأهم في تجسيد المكان، كما في الرواية⁽¹⁾.

5 - الزمن

إن الزمن الروائي زمن متخيل، وهذا يشمل الزمن التاريخي، فعندما يدخل الرواية يكون ضمن زمنها المتخيل. حيث «يكون في الرواية التاريخية على درجة من التحديد والدقة لأنّ الروائي في هذا الجنس الفرعي يأخذ بعض مادته من فترة تاريخية معروفة الأحداث والأشخاص. ولا تخلو الرواية الواقعية من ربط لمسارها الحدسي المتخيل بأحداث تاريخية سعياً إلى مضاعفة الوهم المرجعي... ثم إنّ الزمن الذي يعرضه السرد لا يكون دائماً موضوعياً محسوساً قابلاً للتحديد والقياس أي قد لا يكون خطياً قائماً على التعاقب. فمن الجائز أن يكون ذاتياً متصلاً بالعالم الداخلي للشخصية وتأملاتها وأحلامها، قائماً على التداخل بتداخل الأحاسيس والمشاعر والذكريات»⁽²⁾، إن الزمن في نصوص المكان أقرب ما يكون إلى رواية تيار الوعي حيث «يتركز السرد على الحياة النفسية للشخصية. ويغيب التنظيم المنطقي للأفكار. ويفسح المجال للتداعي الحرّ والتكرار والحلم والإرتداد والإستباق. وتمحى الحدود الفاصلة بين الأزمنة وبين الداخل والخارج أي بين الأفكار المتدفقة وبين ما يحدث للشخصية وحولها. فتتفنى الحبكة.

(1) يُنظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، سابق: 110.

(2) معجم السرديات، سابق: 231.

وتعوّض بانسياب الذكريات والمشاريع والمدركات. ويغيب التسلسل الزمني للأحداث⁽¹⁾ فغالباً ما يقف كاتب المكان ناظراً متأملاً التحولات التي نالت من مكانه فأحالاته دماراً وخراباً. يبدأ باستخدام تقنيات أخرى مثل المونولوج الداخلي، أو قد يدخل في محاوره القارئ مباشرة، ليحكى له الواقعة أو يسرد الأحداث في الزمن الحاضر، ثم يأخذه إلى الوراء، ليصف له حال المكان والشخص في زمن الماضي. في مثل هذه الحال «يتكسر الزمن، يتحرر من خطيته، وعليه فالأحداث لا تتعاقب وفق تاريخية واضحة، بل تتقاطع وتترامى وفق رؤية الراوي»⁽²⁾. فتكتسي هذه النصوص بصبغة الخطاب الشعري، الذي يحررها من قيود التاريخ، إن كان التأريخ والتوثيق خصيصة من خصائص هذا النوع.

6 - الحدث

لابد للأحداث والوقائع التي تصيب مجتمعاً ما، من تأثير على المكان والكائنين على حدّ سواء إذ من شأن الحدث بوصفه «الواقعة المهمة التي تخرج عن المألوف»⁽³⁾ أن يخلخل القيم والعادات، ويحدث أثراً واقعاً في كل نواحي الحياة. لذا كان من الطبيعي أن ينعكس هذا التأثير على الفن عموماً والأدب على وجه الخصوص. وهذا الأمر أدى إلى ظهور الرواية التاريخية «في الغرب مطلع القرن التاسع عشر مع "والتر سكوت" (1771-1832) الذي وفق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيّلة، وأحلها في إطار واقعي، وجعلها تتحرك في ضوء أحداث كبرى إتفق القوم على اعتبارها مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول»⁽⁴⁾، وكان «كاتب الرواية التاريخية، وإن غلب الجانب المتخيّل على الجانب المرجعي، مطالب بأن ينزل الشخصيات والأحداث في إطار زمنيّ

(1) نفسه: 126.

(2) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: 100.

(3) معجم السرديات: 145.

(4) نفسه: 210.

ومكانيّ قوامه المشكلة. وبذلك يتيح للقاريء أن يدرك أسباب ماوقع ماضياً ومايترتب عليه من نتائج لاحقاً⁽¹⁾ وبذلك تكون الرواية «تاريخ بحث عن قيم أصيلة في عالم لا أصيل، فهي بالضرورة وفي آن واحد سيرة وتاريخ إجتماعي»⁽²⁾، إن «كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضي إلاّ من خلال قضايا حاضره»⁽³⁾، وهذا ما يحصل مع كتاب المكان في إضاءة الحدث عبر الذاكرة. «فللذاكرة مشيآتها في إعادة إنتاج الحدث، في إبتكار عناصره وتجديدها بما يحافظ على دورها في إعادة إنتاج أحاسيسنا»⁽⁴⁾.

إذن «الكتابة عن المكان ورصد قوس حياته سموّاً وإندحاراً قراءة كانت أساساً غير واضح من تأريخ التحولات الانسانية من البدائية إلى الثقافة، من الوحشية إلى التمدّن، ومثلما يكون تطور المكان دلالة على رقي الإنسان وتطوره يكون تراجع تعبيراً عن تراجع الإنسان، إرتكاسه وتخلفه»⁽⁵⁾. فالحدث يعني، «الإنقال من حالة إلى أخرى»⁽⁶⁾، وهو «كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء. ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات»⁽⁷⁾، حيث إن الحدث في هذه الحال يحتاج إلى طريقة تنظيم «مرتبطة عادة برابط السببية»⁽⁸⁾، ألا وهي الحبكة «فالحبكة إذن تتمثل أساساً في إنتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، وهو ما يجعل من المادة السردية حكاية مؤكدة تامة

(1) السابق: 210.

(2) مقدمات نحو سوسولوجية الرواية: 18، نقلاً عن السيرة الذاتية الروائية: التنافذ الأجناسي وإشكالية التصنيف

(3) معجم السرديات: 211.

(4) المكان العراقي: 15

(5) نفسه: 19.

(6) معجم السرديات: 145.

(7) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني: 74.

(8) فن القصة، محمد يوسف نجم: 63.

بها بداية ووسط ونهاية»⁽¹⁾. وهذا قلماً يوجد في النصوص المكانية فكايتها، لا يحتاج إلى ربط الأحداث وتنسيقها برابط السببية، لأن الأمر - هنا - متروك للقارئ الفطن الذي يدرك نوع الحدث وتأثيراته من خلال رؤية الكاتب وخبرته الفنية في تقديم إعادة الحكاية. فضلاً عن أن «الطبيعة التبادلية التي تجعلنا بعضاً من أماكننا مثلما تجعلها بعضاً منا تدعونا لقراءتها مرة بعد أخرى، لمراجعة ما يمحي من سطور حياتنا، والنظر إلى ما يستجد من سطور. من هنا يبدو المكان أكثر قدرة في التعبير عن الحدث»⁽²⁾، وإذا كان لوكاش قد عدَّ «المغامرة التي يخوضها البطل والمؤلف جوهر الرواية وأبرز ما يميزها عن سائر الأجناس الأدبية»⁽³⁾. فإن الإحساس بالمكان المتمثل في العلاقة التبادلية بين الكاتب ومكانه الآفل ومحاولة استعادة صورته في الماضي هو أبرز ما يميز نصوص المكان الذاتي. فـ«مثلما يختفي بشر وتظل لوعة إختفائهم ساخنة في صدور أهليهم تختفي شوارع ومحلات ومناطق ونواح وأقضية. ومدن وتظل آثارها حاضرة حضورها الطيفي في نفوس أبنائها، يحس الكتاب لحظة إستعادة أماكنهم المختفية بأنفاس إنسانية تتصاعد من حولهم، بأرواح تراحم أخيلتهم، تجربهم على أن يسيروا في دروب لم يفكروا بالسير فيها»⁽⁴⁾. ذلك لأن كاتب المكان لا يكتب عن إختفاء مكانه الأول فحسب «إنه يسعى بالكتابة عنه إلى استعادة عالم كامل لم يعد لإستعادته من سبيل، المكان نفسه سيسلم حضوره للخيال»⁽⁵⁾، فيكون عالم المكان، إنعكاساً مباشراً لفعل الحدث عبر رؤية الكاتب، فعلى سبيل المثال نجد غائب طعمة فرمان وهو يبني عالم روايته " النخلة والجيران " «على خلفية آثار الحرب العالمية الثانية في العراق، إذ صيغ نظام الحياة اليومية بشخصياتها في

(1) معجم السرديات: 141.

(2) المكان العراقي: 20.

(3) معجم السرديات: 204.

(4) المكان العراقي: 37.

(5) عن النخلة والجيران، عبد الله إبراهيم، مجلة الروائي www.alrowaee.com/article.

ضوء تداعيات تلك الحرب في بغداد، فظهرت منزوعة الإرادة، ومجردة عن أي فعل إيجابي وما لبثت أن مضت في حال يكتنفها اليأس إلى نهايات مقفلة أدّت بها إما إلى الموت أو القتل أو الغياب»⁽¹⁾. نراه يلجأ إلى خلق مجتمع متخيل يميل بالتمثيل السردى على عالم بغداد في أربعينيات القرن العشرين في ظل الاحتلال الإنجليزي. بينما لا يضطر كاتب المكان الذاتي إلى ذلك الخلق، لأنه في تمامه مع عالم الواقع المعيش، فينتقي شخصياته من واقعه مباشرة، ويسرد أحداث قصصه، مستلة من الذاكرة والرصد والترقب. ليخلق مكانه الذاتي في هذه النصوص وهي تعبر عن الحدث بمصدقية أكبر، ذلك لأن الروائي وهو يذكر أحداثاً تاريخية مستمدة من الواقع والمكان المعاش يكون مضطراً لخلق قصة وشخصيات وصراع وحبكة ليحقق خطابه الروائي عبر عالم الرواية المتخيل ثم إنه غير ملزم بتوثيق أحداثه توثيقاً دقيقاً، كما يفعل كاتب النص المكاني، حيث يوثق الخبر عبر التأريخ ولصق الصور الحقيقية⁽²⁾.

وبذلك يكون المتلقي إزاء نصوص المكان أكثر إنجذاباً وإطمئناناً لتلقي الأحداث، لأن السارد - هنا - ليس الراوي المتخفي خلف شخصية الرواية، بل هو الكاتب/ المؤلف. وهنا تنشأ العلاقة الحميمة، في تلقي الأحداث، بين الكاتب والقارئ عبر محاوره فنية أخاذة، مشحونة بالعواطف المتبادلة بين الطرفين وهما يتقاسمان هموم المجتمع، جرّاء الأحداث الفاعلة في المكان والإنسان، والثقافة عموماً.

(1) السابق.

(2) غالباً ما يهتم كتاب المكان بتقنية الصور الفوتوغرافية، للتعريف بالشخصيات الحقيقية أو لتوثيق الأحداث وذلك مثل، صورة مقتل الزعيم عبد الكريم قاسم عند زهير الجزائري، يُنظر: النجف الذاكرة والمدينة: 251.

الفصل الثالث

أنماط نصوص المكان

مدخل

يعالج الكتاب نصوصهم المكانية بوصفها تظهر معرفة ذواتهم، فضلاً عن معرفة المكان. وللقارئ أن يتساءل عن كيفية تحصيل المعرفة - بالذات والمكان - ثم عن كيفية التمثيل لهذه المعرفة في النصوص.

إن الطريق إلى معرفة الذات، يتم من خلال موقعها في العالم الخارجي. ويكون ذلك من خلال الوعي بوجودها انطلاقاً من الحياة، بوصفها الحاضنة للتجارب الإنسانية، وللأشياء. «وبما أن الوعي بوجود بين الأشياء هو في واقعه تحديد لموقع الذات في هذا الوجود، يكون هذا الوعي بمثابة تحديد لهوية الذات بين الأشياء»⁽¹⁾.

كما أن معرفة المكان وإدراكه يتم من خلال الموقف التأملي للحياة، ذلك أن عالم الحياة هو «عالم من الظاهرات الذاتية التي تتكشف أمامنا عندما نعمل على الرجوع إلى مضامين الحياة الواعية في هذا العالم»⁽²⁾ عبر منهجة الرؤية والنظر إلى الأشياء من حولنا. فالكتاب أو التأمل في الوجود، عموماً، يحتاج إلى أسلوب لضبط أدوات الإبصار قبل الشروع في الإبصار والنظر.

وقد تمثل هذا الأسلوب في نصوص المكان عبر استخدام الكتاب للمنهج الفينومينولوجي (الظاهراتي)، فهو «أسلوب ومنهج للرؤية أو للنظر»⁽³⁾ وهو «منهج مفتوح وأداة مرنة قابلة للتطوير باستمرار»⁽⁴⁾ يتناسب مع طبيعة نصوص المكان (النوع

(1) مقام الجلوس في بيت عارف آغا، رفعة الجادرجي: 11.

(2) مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، انطوان خوري: 129.

(3) الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، سابق: 5.

(4) نفسه: 16.

الذي يتصف بالمرونة والانفتاح) إذ إن القارئ عندما يتوجه إلى قراءة رواية ما يخضع منذ البداية إلى قوانين النوع فيدرك أنه أمام نص تخيلي أو خيال، وكذلك الحال مع السيرة أو غيرها من الأنواع الأدبية بينما عندما يدخل نصاً غير أجناسي، فهو (القارئ) لا يدرك تماماً ما سيلقي داخل النوع الكتابي الجديد، لذا سوف تتحقق الدهشة فضلاً عن التأويل والمشاركة في إنتاج النص، كما يحتاج المتأمل إلى الشعور الأصيل بما حوله. لأنه في علاقة مباشرة مع العالم، فبينما «يكون منغمساً باللاوعي الذاتي في علاقة مباشرة مع دلالات العالم، أو بينما يواجه بالوعي الذاتي حقائق وجوده»⁽¹⁾.

من هنا تحدد طبيعة العلاقة بالمكان، فإذا كان الإحساس بالمكان أصيلاً (في خبرة اللاوعي الذاتي) تكون العلاقة كاملة ومتبادلة وقد وصفها مارتن ببر «بعلاقة "أنا وأنت"، التي يستبدل فيها إستبدالاً كاملاً إلى ذات وشيء، شخص ومكان»⁽²⁾. أي أن «نُحس بالوجود في الداخل والانتماء إلى مكانك بوصفك فرداً وعضواً في جماعة على حدّ سواء وأن تعرف ذلك بدون تفكير»⁽³⁾. هذا الإحساس الأصيل بالمكان نجده في بعض أنماط نصوص المكان - كما سنأتي إليها لاحقاً- حيث التوحد مع المكان، أما إذا كان الإحساس غير أصيل (غير خالص) بالمكان، فتكون العلاقة التبادلية غير كاملة أي تكون الألفة بين الذات والمكان غير كاملة ولكنها ممكنة، «علاقة غير المنتمي أو الغريب الذي يرغب في الخبرة بالاماكن بأكثر ما يمكن من التفتح والتقبل، بحيث يستجيب للهوايات الفريدة لهذه الأماكن»⁽⁴⁾. فهو يختبر المكان من خلال الإحساس الواعي الذاتي به، فيكون في مواجهته. هذه الخبرة «تشكل مصدراً في المعرفة الذاتية ونقطة مرجعية تعود أهميتها الكبرى إلى مرحلة الطفولة، ولكنها قد تستمر محوراً للاستقرار الذاتي والمعاني طوال حياة

(1) المكان واللامكان، سابق: 133 134.

(2) نفسه: 134 - 135.

(3) نفسه: 136.

(4) المكان واللامكان، سابق: 137.

الفرد»⁽¹⁾. وهذا ما نجده بكثرة في أنماط نصوص المكان. وخصوصاً النمط السيري، فيكون المكان موضوعاً مقصوداً من قبل الذات الواعية وهي تختبره.

إن الكلام «عن الذات هو، في الوقت ذاته، كلام عن الموضوع»⁽²⁾. إذ إن تقوّم الموضوع في الذات الواضعة «هو من عطاء الذات»⁽³⁾ إذ إن «التقوّم بهذا المعنى يُشير إلى دور الوعي ونشاطه الفعلي في تقديم الموضوعات دفعها إلى الأمام... حيث تتسع له معانيها ورؤيتها بل إضفاء الوعي على موضوعاته طابعاً إمامياً من خلال فعل معانيته ورؤيته لها»⁽⁴⁾. وبذلك يكون تقوّم الكتاب لموضوعاتهم المكانية «تقوّم المعنى والقيمة والمعرفة»⁽⁵⁾. من هنا تتحصّل المعرفة بالذات والمكان على حدّ سواء، ويتمثّل ذلك في النصوص الكتابية المتنوعة، من حيث الأسلوب والمعالجة الفنية للخبرة بالمكان، والموجهات الفكرية والرؤية التي تقوّم الموضوع وتبثّ فيه الخطاب. إن هذا التنوع - في الكتابة - تطلّب تصنيفاً لمعظم النصوص وفق مقاييس شكلية أو وظائفية محددة، تحدد مفهوم النمط. الذي من شأنه إختزال هذا النوع في ظروف السرد وطرائقه. وبعد إستقصاء نصوص المكان ظهرت أنماط منها: النمط التخيلي، النمط السيري، والمختلط، والمعرفي، والثقافي، والشعري.

النمط التخيلي:

يتعامل كُتّاب هذا النمط مع أماكنهم، تعامللاً أصيلاً، حيث الإحساس الأصيل بالمكان، والخبرة المباشرة به، فهم يقيمون معه علاقة تبادلية كاملة. يتماهى فيها الكاتب مع مكانه وهو يُعيد انتاجه عبر متخيّل سردي يكشف فيه عن ذاته ومكانه وموقعها في

(1) نفسه: 138.

(2) مدخل إلى الفلسفة، الظاهراتية، سابق: 90.

(3) نفسه.

(4) نفسه.

(5) نفسه.

العالم، عبر تأمل انعكاسي⁽¹⁾ يبدأ من العالم الخارجي (المكان الواقعي)، المعني وهو دائماً يزخر بالحياة، وعادة ما يتم استدعاؤه عبر فعل التذكّر حيث الماضي المألوف. ثم معاينة هذا المكان في زمنه الحاضر الذي يُطبع بطابع مأساوي، إذ يوصف بالتبدد والظلمة، وذلك بفعل التحوّل المرهون بالسلطة والقوة القاهرة للمكان وقاطنيه، يتم بعد ذلك خلق المكان الذاتي المتخيّل، بوصفة وسيلة دفاعية عن المكان الواقعي من السلطة من جهة، وتعويض عما أفل وتبدد من حياة المكان والكائن. من جهة أخرى. ليحمل هذا الإنتاج (المكان الذاتي) رؤى وثقافة وخطابات وخبرة للكاتب. وسوف نختار كتاب ثقافة الامكنة كنموذج عن النمط التخيلي.

ثقافة الأمكنة: مرآتي الصحراء المسفوحة

تقترب صحراء حامد فاضل من صحراء الروائي عبد الرحمن منيف في خماسيته "مدن الملح". حيث التعامل مع الصحراء بتوق رومانسي، وقد قُدّمت بوصفها فردوساً مفقوداً⁽²⁾، يتوق فيها البطل إلى العودة إلى نقائها وهدوئها وإن إستحالة تلك العودة يطبعها بحسّ تراجيدي. كما تضع هذه الروايات لشروء الواقع الحديث في مقابل حياة الماضي التي يُفترض أنها كريمة ومنظمة. إن إستحالة العودة إلى الحياة تتمثل في المرآتي من خلال ثيمات (الماء والقتل)، - كما سنرى - إذ نجد الصحراء تتغنى بالحياة وتزواج شخصياتها ثم تُفاجئ بقدوم الشر والقتل.

لا شك أن ثقافة الأمكنة هي نتاج ثقافة الكاتب، إذ إنه تمكّن من تقوّم الموضوع في ذاته العارفة (تقوّم المعنى والقيمة والمعرفة)، أو إنها حسب ياسين النصير كون سماوي أرضي ممتلئ بنصوص وأزمنة وأمكنة لا عدد لها. يتجاوز فيها الكاتب الأدبي إلى المعرفي،

(1) إن عملية التأمل الأنعكاسي، هي تحول من نظرتنا للأشياء والوقائع، إلى تأمل بالأشياء والوقائع.. ويجدر التمييز بين مفهوم التأمل الباطني الإنعكاسي في الفينومينولوجيا، ومفهوم الإستبطان في علم النفس. إذ أن الأخير، هو مجرد ملاحظات لحالة المرء الباطنية أو الذاتية إزاء واقعة ما، بينما يكون التأمل الإنعكاسي، وصف لماهية أو معنى تلك الخبرات القصصية للوعي. ينظر: الخبرة الجمالية، سابق: 22.

(2) ينظر: شعريّة المكان في الأدب العربي الحديث: 72.

حيث أستمثر الأفق السطحي والأفقي ليغور في أعماقه عبر مدونة تاريخية ثرة معطاة لقوة المعرفة، فهو نتاج تجارب وحوادث جيولوجية، وتاريخية، وإنسانية.. وقد أختار الكاتب الصحراء بوصفها المكان الأقدر على إستيعاب كل ما يحدث في الكون، ذلك أن صحراء المادة تمتلك تاريخاً متضائفاً مع تاريخ العراق القديم والحديث، وشواهد حية مثل نقرة السلطان وأوروك والمواقع الأثرية التي جرت عليها خيول الفاتحين والغزاة، وقد استبطن الكاتب هذا التاريخ لينزع عنه الوثيقة المدونة، ويحيله إلى نغمة شعرية مجسدة في المكان عبر أسلوب شعري خالق.

أما كلمة مرائي، فهي جمع مرأى، والمرأى⁽¹⁾ في حدود الرؤية والمشاهدة، اسم مكان من رأى، فهو مكان النَّظر. إلا أن هذا النظر أو هذه المشاهدة ليست عادية تماماً. وإنما هي موقف الكاتب تجاه مكانه، منبت الجذور والأصالة. إذ ان «الموقف الأصيل من المكان هو الخبرة المباشرة الحقيقية بكامل مركَّب هُويَّة الأماكن... يأتي هذا الموقف من المعرفة الكاملة بالأماكن كما هي عليه بوصفه نتاجاً لمقاصد الانسان على اعتبار أنها المحيط ذو المعنى الذي تجري فيه نشاطاته، أو يأتي من الهُويَّة العميقة اللاوعية ذاتياً بالمكان»⁽²⁾. حيث العلاقة التبادلية الكاملة بين السماوة وباديتها وبين الذات الشاهدة. فما يراه الكاتب في صحرائه، يجد أثره واضحاً في روحه وحياته، إذ أن «الكتابة تمثل الرغبة اللاوعية في إعادة صياغة الحياة»⁽³⁾.

إن الصحراء عند حامد فاضل، مكان للتطهّر ف«إذا أردت أن ترى الله فتعال إلى الصحراء»⁽⁴⁾. وهي «مكمن الفطرة التي أودعها الخالق في سر المخلوق»⁽⁵⁾. وأن اللقاء بها

(1) يُنظر: معجم المعاني الجامع، والمعجم الوسيط، مادة (مرأى)

(2) المكان واللامكان، سابق: 134.

(3) شعرية المكان، سابق: 124.

(4) ثقافة الأمكنة: 5.

(5) نفسه: 28.

في « لحظة بوح العاشق والمعشوق في مرآة الصحراء التي لا تعكس مرأى البصر، ولكنها تزدحم برؤى البصيرة»⁽¹⁾. وهي مسفوحة، حيث إن استعارة مفردة (السَّفح) للصحراء تعطي دلالات متعددة تصبُّ في معنى واحد (الأصل والأفول)، وقد جاء في المعاجم اللغوية: السَّفح سفحُ الجبل: أسفلُّه الذي يغلظ فيسفح فيه الماء. فسفح الجبل، يرمز إلى الهبوط والأصالة (سفح الجبل أصله وأسفله)⁽²⁾ كما جاء في المعجم وهو ما يتناسب مع الهبوط المعنوي للكاتب نتيجة تحولات المكان وترديه والأصل، هو أصل الكاتب ومنبت جذوره، والهبوط أيضاً تعامد الرؤية العمودية (المعرفة) مع أفقية الصحراء (السطح) حيث يعود الكاتب في تقصِّي أخبار المكان، في كل التواريخ والآداب والأساطير ليتتج مكانه الذاتي الأصيل.

وجاء في المعاجم دلالة السفح، سَفَحَ الدَّم: سفكه وأراقه. وهو رمز القتل والدماء الذي يُختتم الكاتب فيها قصصه في المرائي، حيث يُشير إلى موت المكان وأفوله بسبب السلطة وممارستها القاهرة للمكان وقاطنيه. دمار بادية بَصِيَّة ونقرة السلطان. هو دمار لذات الكاتب.

كذلك السفح للماء: صَبَّه وأساله، فالماء يرمز للحياة، وقد سُكب مما يدل على ضياع حياة المكان الماضية في بهجتها وألفتها.

وسفح الدَّمع: وهو دلالة على الحزن والأسى ونعي المكان الآفل. وقد عبّر الكاتب عن السفح بأنه (صحراء الروح المسفوحة). الذي يتناسب مع ما قدّمنا من دلالات ترميزية لمعنى السفح.

سوف نستقصي انتاج المكان الذاتي في المرأى الأول كنموذج لبيان النمط التخيلي، والمرأى الأخير لبيان ذاتية الكاتب وواقعية الحدث في هذا النمط.

(1) السابق: 28.

(2) يُنظر: معجم المعاني الجامع، والمعجم الوسيط، مادة (سَفَح).

المرأى الأول: (آخر المستحقات في حمام زبيدة)

إن الإبداع في مرآتي الصحراء/ يكمن في جمال صياغة الأفكار وتقديم الأحداث من خلال أسطورة الواقع، واللغة الشعرية، حيث الایاء والتجسيد والصورة والاستعارة.. فضلاً عن استخدام تقانات تنسجم مع جدّة النوع الكتابي، مثل تكثيف الزمن ومزج الواقعي بالعجائبي، واستحضار كل التواريخ والحضارات، وتوظيف الجغرافية والآثار الحضارية، كل ذلك يتركز على ثقافة عميقة، وواسعة، جسدها من خلال المخيال. فإذا كان الواقعي في المتخيّل الروائي يوهّم بالواقعية، فإن التخيّل في نصوص المكان، يوسّع من مجال الواقعي، «يؤسس عمقه المكاني والزمني، ويجعل مظهره كلاً لا يُستنفذ»⁽¹⁾. من خلال التنقل في الأمكنة والأزمنة واستدعاء الحوادث التاريخية وبعث العراقة والأصالة للمكان، من مدونات وثائقية متجذرة، تُطرح عبر اللغة الشعرية والخيال.

يبدأ النص بلحظة وصال بين زبيدة وهارون وهذه الشيمة (التزاوج) تكرر في بقية المرآئي⁽²⁾. حيث يتزاوج النهر مع المدينة، والثور مع البقرة، والذئب وأنثاه، والضبّ وأنثاه.. وما تلك العلاقة التكاملية بين الكاتب والمكان والكائنات، إلا وصال الكاتب العاشق مع مكانه. والتزاوج يعني، إنتاج المكان الذاتي، وهو يعني ديمومة الحياة التي يأملها، ثم ينسج الكاتب من خيلته قصة رحلة زبيدة في طريقها إلى الحج فيجده يُصرّح بأن القصة خيالية، على العكس مما هو معروف في الفن الروائي الذي يلجأ إلى الواقعي للتوهيم به. يقول حامد فاضل.. «أتخيل وأنا في محاولتي للكتابة أن هناك احتمال، بأن سيدة بني العباس فكرت بحمامها في لحظة توجب الاغتسال، إذن ستنعطف الحكاية نحو غرفة نوم قصر الخلافة»⁽³⁾.

(1) الخبرة الجمالية، سابق: 284.

(2) يُنظر: المرأى الخامس ص 94 - 95، والمرأى السادس ص 162 - 163، المرأى السابع ص 218

والثامن ص 223، والتاسع ص 232.

(3) ثقافة الأمكنة: 18.

لذا تطلب زبيدة من زوجها «أن يبتني لها في طريقها إلى الحج حمامها الخاص». أن السفر إلى الحج، مناسب لسفر لكاتب إلى مكانه، الصحراء، مكان التطهر، «ليس عليك الذهاب بعيداً إذا اردت أن ترى الله فتعال إلى الصحراء»⁽¹⁾. كما إن بناء الحمام في منازل الطريق يعطي مساحة كافية للكاتب كي يستعرض باديته (الساواة). ابتداءً من المنزل الأول (الكوفة) ثم (الرحبة) مروراً بالمنزل الثالث (أم القرون) «التي يقول معجم البلدان أن نسبتها جاءت من منارتها العالية المبنية من قرون الوعول والغزلان»⁽²⁾. يرى حامد فاضل أن مكانه ذكر في كتب المعاجم والرحلات، حيث ذكر الحموي هذه المنازل في معجم البلدان وكذلك فعل ابن بطوطة وابن جبير.

يتخيّل الكاتب قافلة من قاصدي الحج على درب زبيدة، حتى إذا قطعوا المسافة إلى منزل (ام القرون)، «لاحت لهم منارتها/ الجميلة/ المدهشة/ الغربية/ الرائعة/ وإذا وصلوها خرجت عليهم من محراب البرية، لتغلب لباهم بزينة حلتها من/ الزخارف/ والنقوش/ والكتابات الإسلامية/، فيهرعون إلى تسلق سلمها الدائري، ليطلّ على أهمهم البادية، وهي تنعم بيقولتها/ ومن تحتها/ ومن خلفها/ وبين يديها/ تسيل الازاهير/ والشجيرات/ والعشب/ من حولها الغزلان ترعى، حيث الربيع ينشر ثيابه التي بللها ندى الصباح»⁽³⁾. من خلال هذا المشهد، نجد الكاتب يؤنس شخوص المكان، فالمنارة خرجت عليهم من محراب البرية وهي بكامل زينتها، وأهمم البادية، تنعم بيقولتها، وبين يديها، ومن تحتها ومن خلفها.

إن هذه الأنسنة ما هي إلا نتيجة للإحساس الأصيل بالمكان (في اللاوعي الذاتي)، حيث يتماهى الكاتب مع البادية (الأم). وهو ينظر إليها من جميع جوانبها حيث التكتشف الكلي للمكان.

(1) نفسه: 5.

(2) نفسه: 19.

(3) السابق.

إن هذا الكشف هو حقيقة العمل الفني⁽¹⁾ بوصفه تكشفاً لشيء محبوب، والجمال هو الكشف لا التحجب «الشعرية الحديثة هي طريقة لقراءة فضاءات بأسلوبية الكشف الخالق»⁽²⁾.

كما نلاحظ أن الكاتب بث الحياة في البادية، من خلال تأثيث المكان بالازهار والعشب والشجيرات، حيث الغزلان ترعى، والربيع ينشر ثيابه التي بللها الندى.

هذه الصورة هي صورة المكان في الماضي مكان يضج بالحياة كما نلاحظ حركية الصورة من خلال الافعال (لاحت لهم، خرجت عليهم، يهرعون إلى تسلق سلمها الدائري ليطل على أمهم البادية) هذه الحركة اللولبية التي تبرز طبيعة نظرة الكاتب إلى مكانه، حيث يرصده من جميع أبعاده وآفاقه، فهو ينظر إليه في أفقه الداخلي (في الوعي الذاتي) وكذلك الافق الخارجي (موقع المكان في محل النظر والملاحظة) وكذلك ينظر إلى باديته في الافق الزمني (لها بعد ماضٍ وآخر تطل على المستقبل) وكذلك الافق البين ذاتي (الوعي الجمعي، فالبادية نتاج تجارب آخرين وهي مكان بين ذاتي ترى بالعقل الجمعي لأبنائها إذا يتحول الرأي إلى رؤيا) وعادةً ما نجد هذا الحس الجماعي في نصوص المكان كافة وهي ميزة خاصة بالمكان المحلي الذي يشترك فيه جميع أبنائه

ثم يستكمل الكاتب عرض المنازل، حيث المنزل الرابع في منطقة (مغيثة) «وهي من أهم المنازل... المعروفة (بالسماوة - قلب)»⁽³⁾. يوجه الكاتب الأهمية القصوى لهذا المنزل بوصفه منبأً للجدور وموطناً للطفولة والنشأة. ثم يذكر بقية المنازل (بركة حمد سدة)، (حمام زبيدة)، (بركة طليحان)، (بركة عمية) «وهكذا تظل قافلة الحجيج/ تحمل وترحل... حتى يحلوا بيت الله الحرام»⁽⁴⁾. وهو مكان الطهر والسكينة المائل في قدسيته

(1) ينظر: الخبرة الجمالية: 105 - 106.

(2) ثقافة الأمكنة تقديم، ياسين النصير: 16.

(3) السابق: 20.

(4) نفسه.

لمكان الكاتب/ الصحراء. «ها أنا الآن في طريق الحاج (درب زبيدة) وقد وصلت لتوي إلى قصرها وأراه قصرًا جميلًا»⁽¹⁾.

يعمد الكاتب إلى إختزال الزمن وتسخيرهُ لأجل المكان. بحيث يكون «لاغياً الزمن مكوناً المكان سلطةً زمنية»⁽²⁾. ذلك بفضل المخيّلة التي تسعف الكاتب في انتقالاته عبر الأزمنة والأمكنة وهذا ما يدعى بزمن التجربة الذي هو «ليس تراكمًا للحظات متلاحقة بل تيار جارف تتقوم فيه حياة الوعي بما فيها من مضامين وأنحاء وأبعاد. وهو، هذا الزمن المعيش، "حاضر" بالذات»⁽³⁾. وهذا الحاضر متجذر في ذات الكاتب ببعديه: الماضي والمستقبل.

يصف الكاتب قصر زبيدة، على النحو الذي يُفترض أن يكون عليه في ذلك الزمن، زمن العباسيين، وكأنه انتقل من زمنه (الحاضر) إلى الزمن (الماضي)، «أدخل القصر فتظللني اقواس الايوانات، ويملاً عينيّ/ منظر الغرف؟ الحمامات الصغيرة/ وابوابها المقوسة/... أمدّ يدي على استحياء نحو أبواب الحمامات أتمهل وأنا أفتحها... تدهمني رائحة... أجزم أنها رائحة العباسيات اللواتي كنّ يوماً هنا عاريات... ربما تسألون أين حمام زبيدة؟ لا تتعجلوا إنني الآن واقف عند بابه... تدهمني فكرة... ربما تكون السيدة العباسية الأولى الآن بحمامها تغتسل... ولكنني والحمد لله لم أجد بحمامها غير رائحتها التي لم تزل رغم طول السبات فواحة»⁽⁴⁾. يشبه هذا الانتقال الروحي في قصة (رايزنج ولف) الذي سأل صديقه الأمريكي عن طبيعة حياة البلاكفيت، فأجابه بأن الأمريكيين البيض لا يفهمون الطريقة التي تمثل بها الحياة الروحية جزءاً حميماً من الحياة اليومية والأشياء اليومية، مؤكداً على البعد الروحي للحياة كلها، وأهمية التناغم مع الأبعاد

(1) نفسه.

(2) نفسه: تقديم ياسين النصير: 8

(3) مدخل إلى الفلسفة الظاهرية، سابق: 145.

(4) ثقافة الأمكنة: 21.

الروحية للأشياء والناس والأحداث كلها، ومن خلال نقلة روحية، وصف رايزنج ولف تلك الحياة وهو يُشاهد عبر المخيلة، وطن أجداده، ويرى أشخاصاً كانوا قد انتقلوا إلى العالم الآخر، وبعد رجوعه من تلك الرحلة الخيالية، سأل صديقه الأمريكي: هل رأيت حرفياً ما وصفته لي؟ فأجابه: نعم رأيت حرفياً، ويمكنك أن تشم وتحس⁽¹⁾.

هكذا يبدو حال الكاتب وهو يستشعر مكانه روحياً، وبعدها ينتهي من قصة الحمام، يستدعي بدوياً (شخصية مفترضة) تناسب شخوص الصحراء ليدخل في قصة الغزال، ثيمة الصحراء «لو أنني خلّيت زمام حكاية الحمام ليتمها صديقي البدوي، ورحلت أبحث قانصاً في الجوار، لعلّي أحظى بصيد فريد»⁽²⁾. يبدو أن شخصية البدوي، هي وجه الكاتب الآخر، أو قد يكون إلهامه، بعد ما علّق الكاتب قصة الحمام إلى وقت آخر، وبدأ البحث عن الغزال، يعود إليه ذلك البدوي «فجاءني على غفلة كالردم ليروزي بعين كعين الصقر»⁽³⁾ فبدأ معهم المحاورّة حول وجود الغزال أو عدمه ممهداً للسير في المكان الذاتي.

مما يلاحظ أن اللغة أو المفردات التي يستعيرها الكاتب، تنسجم مع زمن العباسيين حيث اللغة ووصف المكان في ذلك الزمان، ومنه قوله: (لعلّي أحظى بصيد فريد) الذي يحيل إلى زمن الهمذاني والحريري، فقد ذكر الهمذاني في مقامته البصرية "ظفرنا والله بصيد"⁽⁴⁾ وقوله: "إني اسمع حسّ صيد"، وكذلك قول الحريري: "فناجيت النفس باتباعه. ولو إلى رباعه. لعلّي أظهر على أسرارهِ"⁽⁵⁾.

إن التناص مع الحريري والهمذاني من حيث لغة الخطاب التي كانا قد ظمّناها في ثنايا المقامات، يوحي بانفتاح النص على الخطاب. فالتخييل ينتج «خطاباً منفتحاً قابلاً

(1) يُنظر: السرد والهوية، سابق: 180 - 185.

(2) ثقافة الأمكنة: 22.

(3) نفسه: 23.

(4) مقامات بديع الزمان الهمذاني، محمد محمود الرافعي، المقامة البغدادية.

(5) مقامات الحريري، أبو القاسم بن علي الحريري، المقامة الصعديّة.

لاستيعاب عوالم مختلفة وغير متجانسة، فتظهر قوته في قدرته على منح هذا الكل اللامتجانس انسجاماً نوعياً يساعد على مقروئته وتلقيه»⁽¹⁾. ولكي يتحول الكاتب إلى قصة الغزال يستخدم وسيلة القدر إذ «يجب أن لا تؤلف القصة من أحداث غير ممكنة»⁽²⁾. فشاء القدر لهذه الغزال أن «تركت أكوام قرون أجدادها»⁽³⁾. لتكون مقدمة منطقية لاستكمال عملية السرد.

كانت الغزالة عطشى ومتعبة، وقد سقاها ومسح على رأسها حتى ألقت برأسها في حجره ونامت، كان ذلك في خيال الكاتب إذ لم يكن قد جهر بذلك حتى جاءه البدوي المفترض مسرعاً، متسائلاً باستنكار: «أتفكر أن تأتي إليك غزالة؟ ثقب أن غزلان درب زبيدة أنقرضت ولم يعد لها من وجود بفضل البنادق والعربات السريعة»⁽⁴⁾ هنا تبدأ مرحلة أفول المكان، حيث انقرض الغزلان، ومن خلال مفردة العربات السريعة، نستشعر الجو المشحون في ذات الكاتب تجاه عصر الحداثة والتطور المتمثلة بالسلطة فبدلاً من أن ترتقي بالمكان، تبده.

و(البنادق) إشارة إلى القتل والدمار. إذ ينعى الكاتب مكانه عبر البدوي الذي دعاه بصفة الحكاء، ليشركه بذرف الدموع على البادية. «تعال لأحكي لك حكاية آخر المستحبات بحمامها»⁽⁵⁾. ثم بدأ البدوي، يسرد حكاية آخر حفيدة لغزلان منارة (أم القرون) التي نجت من (الكلاب، والضباع، والذئاب، والنسور، والصقور، والافاعي السامة) التي تناسب مرحلة التحول السلبي للمكان. وظهور الغرباء الذين عبروا إلى البادية إشارة إلى السلطة الفاعلة في المكان مصوراً حالة الطبيعة وهي غاضبة لهذا

(1) التخيل وبناء الانساق الدلالية نحو مقاربة تداولية، سعيد جبار: 80

(2) فن الشعر، أرسطو، تقديم إبراهيم حمادة: 247.

(3) ثقافة الأمكنة: 22.

(4) نفسه: 23.

(5) نفسه.

التحول ففي ظهيرة «ترجلت جهنم فيها عن صهوة نارها، ونزلت لتحيل درب زبيدة إلى قطعة من جحيم... فوقهم الشمس محمرة غاضبة... قدامهم الصحراء مسفوحة، حولهم الكثبان حاسرة الرؤوس جاثمة، الهواء مقيد، الشجيرات محنية الظهر مثل العجائز، لا طائر.. لا دب لا زاحف، غير أفعى السراب تتلمظ تنساب قدام سيارتهم المبردة»⁽¹⁾.

إن غضب السماء وإختباء الحيوانات الأليفة في مقابل الحيوانات الشرسة يضفي على جو القصة طابع الحزن والترقب استعداداً لتلقي الحدث الذي سيصيب الغزال حيث مطاردتها، وهي العطشى وهم «قد هياؤا أسلحتهم الفتاكة» فالغزال تسرع/ تقفز/ تناور/ إلى أن دخلت حمام زبيدة لاهفة تود الماء «لم يمهلوها حتى تشرب... صوبوا البنادق/ فنفرت الغزالة، وقفزت إلى اعلى ما تدفعها قوائمها طائره فوق رؤوسهم، لتلوذ بحجر أمها البادية، ولكنها حين نفخت البنادق نكست إلى الحمام ثانية، فاستقبلتها السيدة زبيدة، فكانت آخر المستحجات بحمامها الذي تغير لون الماء في حياضه إلى الأحمر القاني»⁽²⁾.

في هذا المشهد نجد قوتين متضاربتين قوة الشر المتمثلة بالصيادين الغرباء، وقوة الخير المتمثلة بالغزال ابنة البادية، السلطة والمكان. وإن دلالة استقبال زبيدة للغزالة دلالة على فقدان ألفة المكان هذا الفقدان الذي أشار له الكاتب منذ العنوان (آخر المستحجات) وانتهاءً بتغير لون الماء إلى الأحمر القاني دلالة على ممارسات السلطة القاهرة للمكان. إن هذا الخطاب سواء كان مضمراً أو معلناً عنه، هو ما يود إبلاغه كتّاب هذه النصوص. يستمر الكاتب في سرد القصص والحكايات وهو ينتج مكانه الذاتي عبر المخيلة، انتهاءً بالمرأى العاشر، (ساعة الله مواقيت الصحراء) الذي ينتج فيه المكان من خلال تضافر صورتين: الأولى في المخيلة والثانية في الذاكرة، ليضبط الكاتب ساعته المرآتية من خلال المخيلة والذاكرة.

(1) السابق: 25.

(2) نفسه: 26.

إذ يصف الكاتب صحراءه جغرافياً كأنها «ساعة وزنبك»⁽¹⁾ بادئاً نصه بالمدح «فسبحانه حين ألقى على الأرض حفنة رملٍ، وقال لها كوني صحراء، ليؤثثها بالكائنات، ويجعل أفئدة البدو تهفو إليها»⁽²⁾. يلاحظ أن هناك إشارات قرآنية تضع قدسية البادية في مكان القبلة إذ تهفو أفئدة الناس إليها في الحج ما يؤكد على أهمية المكان في ذات الكاتب. يخلق الكاتب قصة أخرى حيث يقول: «سأختار واحدة من قوافل ذاك الزمان، وأعدُّ لها متكاً في مخيلتي»⁽³⁾ ليروي لنا من خلال راوٍ افتراضي «من السلطان، يقال له عبد الامير بن شنان»⁽⁴⁾.

عادةً ما يتم استدعاء الراوي الافتراضي، لإتمام عملية السرد الكاشفة لمقصديّة الكاتب من خلال المحاورّة والمساءلة التي يقدمها إلى البدوي الخرافي الذي يستلم زمام القول ويخلق عوالم متخيلة ليتم إنتاج المكان من خلالها، في مراحل الثلاث:

أولاً: مرحلة الحضور والإحساس الأصيل بالمكان في اللاوعي الذاتي وعادةً ما يكون في الزمن الماضي، سواء كان مستلّاً من الذاكرة أو مقدّماً عبر الخيال.

ثانياً: مرحلة الأفول والتبدّد التي عادةً ما تكون في الزمن الحاضر.

ثالثاً: مرحلة إنتاج المكان الذاتي، التي ينمى فيها الكاتب مكانه ليعيد إنتاجه من جديد حفظاً لصورة المكان الآفلة/ البادية «روضة من رياض الجنة على الأرض كانت»⁽⁵⁾.

من خلال مفردة (كانت) ندرك مرحلة المكان في الزمن الماضي، ودلالة التحسر على غياب المكان تشير إلى المرحلة الثانية (الأفول) فالبدوي ابن شنان (يضرّب كفّاً بكف يتحسر ويزفر آهته) وهو ما يعادل ذات الكاتب الحزينة على أفول المكان «أتسائل وأنا

(1) السابق: 243.

(2) نفسه: 242.

(3) نفسه: 244.

(4) نفسه.

(5) السابق.

أبحث عن أثر لآبار ساعة الله التي غور ماءها جنود الزمان/ فاندثرت/ واندرست/
وانقرضت»⁽¹⁾.

يرمز الكاتب إلى السلطة القاهرة للمكان من خلال مفردة (جنود الزمان) تنتهي
مرحلة الأفلول إلا أنه يأمل بعودة الحياة إلى المكان وكأنه يقدم خطاباً يدعو فيه لإحياء
المكان «تري هل سيأتي على هذه الارض حينٌ من الدهر، فيعاود الناس حفر آبارها»⁽²⁾.

بعد إنهاء الرحلة الخيالية في المرائي العشرة يدخل الكاتب إلى الحياة الواقعية حيث
ذكريات الطفولة «اتذكر حينما كنت طفلاً، كان لنا من الطين بيتاً، يطل على الدرب إلى
البادية»⁽³⁾.

يمكن للقارئ أن يتساءل عن عدول الكاتب في إنتاج مكانه من المخيلة إلى التذكر؟
نعتقد أن جنوح الكاتب من النمط التخيلي إلى النمط السيري حيث التصريح يعطي
مساحة واسعة للروح الذي يتناسب مع ما يعتلج في صدر الكاتب من مأسٍ جراء تبدد
المكان «ولما كبرت وصرت اختلف على مكث إلى حبيتي البادية، اجس بداوتها المهدة
بالإنقراض، وليس لدي سلاح أجابه فيه هذا التردّي إلا القلم، وصلت ذات صباح إلى
ساعة الله، وآلني الذي حلّ فيها، فطفت اتطلّع بها حولها/ اسمع/ أبصر/ اسجل/ اعد/
وها أنا اكتب مرأى، واحلم ان يعود ذات الزمان، لينهض من بين كثران هذي الرمال من
يعيد ملء ساعة الله، ويضبط توقيتها»⁽⁴⁾.

نجد الكاتب على الرغم من اختياره النمط التخيلي حيث الترميز إلا أنه يصرح
بمطابقة الشخصية في النصوص للكاتب في المرأى السادس (الوركاء دويلة الملوك
والمعابد والآلهة) وهو يحاور الشخصية المفترضة حارس الألواح والرموز المقدسة قائلاً:

(1) نفسه.

(2) نفسه: 245.

(3) نفسه.

(4) السابق: 246.

«أنا حامد فاضل، كاتب عراقي مهتم بأمر دويلات المدن، اعكف الآن على كتابة مرأى عن الوركاء»⁽¹⁾.

إذا كان الكاتب قد صرح بأنه الشخصية الرئيسة في النصوص، فلماذا لجأ إلى التخيل؟ نعتقد ان للتخيل قدرة على أستيعاب عوالم مختلفة، ومتناقضة تشبه إلى حدّ ما تناقض الحياة المعاشة، وإن التخيل يسهم في تقديم تلك العوالم بطريقة محببة شيقة، لأن النفس البشرية تهوى الحكايات والأساطير والخرافات أكثر من الواقعي الذي هي بصدده.

عادةً ما يكون الأغرب في الفن أجمل وأوقع في النفس، فالفنان «لا يعبر عن شي سوى لقائه بالعالم»⁽²⁾، والتخيل «محيط معرفي ممتد الاطراف تتحرك فيه الذاكرة الإنسانية لتبدع من خلاله ما تعتقد أنه يلامس الحقيقة من بعض جوانبها، وترى فيه نموذجاً لما تطمح إليه وترغب في تحقيقه»⁽³⁾ كما إن أسلوب الترميز وتقديم الخطاب غير المباشر، يدعو القارئ إلى تأويلات عدة يملأ بها فجوات النص، وبذلك ف«العمل الفني نتاج للنشاط القصدي لدى الفنان بينما الموضوع الجمالي نتاج تفاعل قصدين»⁽⁴⁾ قصد الكاتب وقصد القارئ*.

2 - النمط السّيري

تتخذ بعض النصوص طابعاً سيرياً، ذلك بفضل طغيان صوت السارد، وهو يحكي قصة حياته منذ الطفولة إلى حاضر الكتابة كما يستعرض حيوات شخوص المكان من خلال الذاكرة. راصداً تحولات المكان عبر تلك الحيوات ومنها سيرة الكاتب وسير شخصياته.

(1) نفسه: 171.

(2) الخبرة الجمالية، سابق: 231.

(3) التخيل وبناء الأنساق الدلالية نحو مقاربة تداولية، سابق: 83.

(4) الخبرة الجمالية: 343

* يندرج تحت هذا النمط: نص بصرياً، ونص ثقافة الأمكنة، مرآي الصحراء المسفوحة، ونص كوتويا كائنية المكان..

يتسم كتاب هذا النمط بالشعور بالفرادة، والنرجسية ما يظهر من خلال هيمنة الجانب الأنوي لديهم. كما يتسم النص بالواقعية والمحلية على صعيد اللغة والوصف والتنظيم المكاني، وهذا من شأنه أن يطبع النمط بطابع السيرة الذاتية، حيث تقدّم الذات من خلال المكان. فتبدو العلاقة التبادلية غير كاملة أحياناً، علاقة الغريب عن المكان الذي يرغب في الخبرة به، ذلك بسبب غياب أغلب كتاب هذا النمط عن أماكنهم غياباً قسرياً من شأنه أن يوتر العلاقة بين المكان والكاتب، خصوصاً عندما يعود من سفره ويجد مكانه الأليف قد صار خراباً.

البصرة جنة البستان

نعتقد أن نص (البصرة جنة البستان) هو النص الريادي لنصوص المكان، فقد بدأ الكاتب مهدي محمد علي كتابته عام (1982-1990) وهو يعيد كتابته «خلال المرات الثلاث للتيض»⁽¹⁾ يؤكد على أن هذه الكتابة ستظل بحاجة دائمة إلى تجدد وإعادة كتابة «ما دامت البصرة تعاني الخراب تلو الخراب»⁽²⁾.

يقول الكاتب: «إن غايتي الأساسية هي رسم المدينة بريشة الذاكرة الأولى، وبحدود إمكاناتي المؤرّخة، وخلاف ذلك يعني التخلي عن المخزون الطفولي والتلقائي... الذي يشكل ضباب أشعاري ونثري... ان ذلك الضباب لا يشوّش، بل يرسم بلون عاطفي شعبي، كل تلك الجزئيات المكونة لحياتنا الأولى»⁽³⁾.

يتضح من هذا النص الغاية في رسم المدينة التي تقابل الحياة، العلاقة بين الذات الشاعرة/ الكاتبة والمكان وقد جاءت الكتابة في هذا النمط مقيدة ومحددة بحدود حياة الكاتب في مكانه. إذ ان الكاتب يحدد كتابته عن المكان ابتداءً من سن «الخامسة حتى

(1) البصرة جنة البستان: 7.

(2) نفسه.

(3) نفسه: 6.

الرابعة عشرة... أنها صور مرئية وذكريات»⁽¹⁾ ذلك ان الكاتب لم يتمكن من العودة إلى مدينته البصرة بعد هذا السن فجاء النص تمثيلاً لذلك إذ نجد أن مرحلة المكان الأليف حاضرة، بينما مرحلة التراجع والتحويلات غائبة، نوعاً ما، إلا بقدر ما عاينه الكاتب في فترة الطفولة وهو قليل.

أما مرحلة إنتاج المكان الذاتي فهي نتاج المرحلتين ومعاناة الغربة. إذ يبدأ الكاتب بسرد قصة حياته، مصرحاً بأسمه (مهدي)⁽²⁾ عندما كان صغيراً فهو يعيش بيت داخل البستان، حيث أشجار التوت والصفصاف والنبق والبمبر، حيث الجدول الصغير، والطيور المغردة.

يقول: «فقد كنت أعقد صداقة مع الشجرة كي أتسلقها واختلف إليها كل حين... تأتيني أصوات الطيور من كل ناحية... الشمس التي أذمنت على مراقبتها في كل تحولاتها من خلال أوراق شجرتي الأثيرة شجرة التوت... وأنا أراقب إلى يساري الجدول الذي تطفو البطات على صفحة مائه دون أن تغرق»⁽³⁾.

يبدو التماهي واضحاً مع المكان في مرحلة الطفولة، يستمر الكاتب سرد الذكريات الحميمة (فترة الخمسينيات من القرن العشرين) واصفاً مكانه الاثير البستان الذي يرى المدينة كلها من خلاله، نثراً وشعراً، اذ يضمن نصه السردى شعراً يحكي المكان⁽⁴⁾.

ظلت جذوع النخل القتيلة
مطروحة على أرض البستان أياماً
وظلّ السيد حبيب
شيخ الشمانين

(1) نفسه: 5.

(2) السابق: 33.

(3) نفسه: 32 33.

(4) نفسه: 36.

يأتي كلّ مساء
يجلس قبالتها
وينشج!
لم يستطع أحد أن يثنيه
وهو لا يفتأ يبكي ويردد:
إنها مثل أولادي
إنها مثل أولادي

لم يكتفِ الشاعر بذكر الحدث شعراً، وإنما لجأ إلى إستعادته عبر الذاكرة سرداً، ذلك لما يوفر له من حرية في تفصيل الأحداث وتوثيقها عبر التأريخ والتصوير.

أما طبيعة الزمن فنجد أن الكاتب يعتمد إلى الأخذ بيد القارئ وهو يستعيد الأحداث والأمكنة «سنسير على صفتي نهر العشار»⁽¹⁾ «وما دمنّا قد أنتقلنا إلى الضفة المقابلة لذلك القصر، فلنسر فيها»⁽²⁾.

هذه المشاركة تدعم واقعية النص، حيث الوصف المنظم للمكان وحركة الشخصيات فيه. وقد ركّز الكاتب على ذكر حياة والديه وإخوانه وما وقع لهم من أحداث ذلك لصغر سنه فلم تشكّل حياته بؤرةً للحديث.

نجد أن الكاتب لا يفتأ يذكر الممارسات السلطوية للأنظمة الحاكمة آنذاك وهي تمارس قهرها للمكان وشخصه. مما يجعل النص إنعكاساً للأحوال السياسية والفورانات الشعبية والحوادث الاجتماعية، فضلاً عن وصف المدينة في تحولاتها، إذ تحولت «مرايع الطفولة إلى مجرد شوارع حمقاء وأرصفتة جرداء»⁽³⁾.

(1) السابق: 69.

(2) نفسه: 71.

(3) السابق: 7.

لذا يرى الكاتب أن لزماً عليه أن يحفظ صورة مدينته «صورةً ينبغي أن تُحفظ في القلب ويعاد أنتاجها عبر نص المكان»⁽¹⁾.

إن بروز صوت السارد، وهو يحكي ذكرياته والأحداث التي وقعت في المكان مقدماً ذلك على الوصف كما نجد النص يشكّل حصيلة إبداع فكري ومخزون ذاكراتي مقسماً بين الشعر والنثر «ضباب أشعاري ونثري، ذلك الضباب الذي لا يلغي ماوراءه من نخيل وأنهار وجداول»⁽²⁾. مما يضيفي على النص خصائص السيرة الذاتية وإن كان القصد من الكتابة هو رسم المدينة إلا إن تقديم الذات على المكان يُدرج النص ضمن النمط السيري.

بغداد: سيرة مدينة

يؤسس نجم والي مكانه الذاتي، تحت عنوان: سيرة مدينة، ويمكن للقارئ أن يتساءل هل للمكان من سيرة؟

إن الدخول إلى عالم النص المكاني - في هذا النمط - لا يتم إلا من خلال سرد السيرة الذاتية للكاتب، بادئاً نصه بعبارة «ها أنذا أسير إلى جانب أبي، يُمسك بيدي»⁽³⁾.

يحكي الكاتب قصة حياته منذ سن الخامسة حين كان يحلم برؤية بغداد، إذ إن أباه كان يضيق ذرعاً من مدينته العمارة فيذهب إلى بغداد التي يودّ الانتقال إليها لاحقاً. وفي هذه الأثناء يبني الطفل مدينته المتخيلة عبر مكان (مغلق) يتمثل بسقف الغرفة، حيث تحمله أمّه إلى الفراش تاركة له حرية التحليق في خياله وهو يحدّق بالزوايا والتعرجات والأعمدة والزخارف التي تغريه بالتحديق والدوران إذ يقول «كنت أمشي في خرائط أتوهمها، أتفحصها، وأجبر نفسي على المضي في تضاريسها، مثل من يريد أن يكتشف سرّاً»⁽⁴⁾.

(1) نفسه: 6.

(2) نفسه.

(3) بغداد سيرة مدينة: 11.

(4) السابق.

أما في الصيف، فيستبدل الكاتب سقفه بالسما (المكان المفتوح) حيث النوم في باحة البيت الواسعة، فكانت السماء «مثل شاشة عرض تتألاً بتخيّلاتي. بهذا الشكل رسمتُ صورة خريطتي الخاصة عن بغداد»⁽¹⁾.

إذا كان المكان ينبنى في خيال الكاتب فما الذي يميز نص المرائي التخييلي عن هذا النص؟ أو بعبارة أخرى ما الذي جعل نص المرائي يدخل ضمن النمط التخييلي، ونص بغداد ضمن النمط السيري؟
يمكن إختصار الجواب عبر المقارنة الآتية:

1- أول ما يميز النمط السيري هو وجود السيرة الذاتية للكاتب فضلاً عن سرد سير الآخرين (شخصيات المكان الواقعية). بينما يخلو النص في النمط التخييلي من السيرة الذاتية للكاتب فضلاً عن تشكيل شخصيات إفتراضية مثل (البدوي، الغزاة، الضبّ،... الخ).

2- نجد اللغة في النمط السيري واقعية/ محلية، حيث ترد النصوص باللهجة العامية أحياناً إلى جانب الفصحى، تعبّر عن سخونة وواقعية الحدث المعاش، مُشكّلة خطاباً صريحاً. بينما تكون اللغة في النمط التخييلي، مرمّزة، إيحائية، تحمل خطاباً ضمناً، تسمح للقارئ المشاركة في إنتاج المعنى.

3- تُسرد الأحداث - في النمط السيري - بصورة واقعية، مدعومة بالصور الفوتوغرافية للكاتب وأهله ومكانه، بينما يسرد الحدث الواقعي - في النمط التخييلي - من خلال القصص الخيالية (قصة النهر والمدينة، آخر المستحتمات في حمام زبيدة..)، حيث يعرض حامد فاضل تاريخ البادية ضارباً بجذورها في التاريخ، مبيّناً المواقع الجغرافية (منازل الحج) من خلال خلق قصة خيالية لزبيدة وهي سائرة إلى الحج.

4- تُقدّم الذات قبل المكان، ومن خلاله - في النمط السيري - إذ تهيمن الأنا الساردة على جميع جوانب النص بينما يتم تقديم المكان على الذات في - النمط التخييلي -

(1) نفسه.

حيث القصد معرفة المكان ثم الذات من خلال التماهي الحاصل بين الذات والمكان (تبادلاً كاملاً).

5- مرحلة المكان الأليف - في النمط السيري - تُقرَن بطفولة الكاتب كما هو الحال عند مهدي محمد علي عند قوله (طفولة البصرة، طفولتي) بينما تكون أو تقع مرحلة المكان الأليف في - النمط التخيلي - في منطقة ماضي المكان (أصله) المتجذر تاريخياً عبر التوغل في الحضارات، وليس ماضي الكاتب.

6- الزمن في السيرة مُستعاد عبر الذاكرة وتابع لها أما في النمط التخيلي فهو مُحْتَزَل / مُكْتَفٍ تابع لخيال الكاتب.

بعد بيان ملامح النمط السيري يمكن لنا أن نرصد كيفية إنتاج المكان الذاتي:

1- مرحلة حضور المكان (في زمن الطفولة).

2- مرحلة أفول المكان (في زمن الشباب).

3- مرحلة إنتاج المكان الذاتي / الخلق (في زمن الكتابة).

إذ نجد بغداد حاضرة في مخيلة الطفل من خلال ما يرسل إليه والده من بطاقات بريدية ومعايدات، حيث كان لها الدور الأكبر في تحفيز الخيال. فقد كانت أمه تقصّ له القصص حول تلك المعايدات الواقعية في بغداد (صور واقعية لبغداد). وقد وثّق الكاتب نصّه بتلك المعايدات، إلى جانب صورهِ الشخصية في مرحلة الطفولة⁽¹⁾.

يجد الكاتب مكانه حاضراً في المخيلة أكثر واقعية منه في الخارج، ذلك بفضل المعاشة الروحية، فبعدما رحل مع أبيه لمشاهدة بغداد للمرة الأولى يقول: «لم تلغ حقيقة المدينة التي بنيتها من قبل، على العكس، حملتني على الذهاب في خيالي بعيداً ومواصلة بناء مدينتي المتخيلة، مدينة الحلم، لكن الأكثر واقعية من بغداد التي رأيتها بعيني وأنا طفل»⁽²⁾.

(1) ينظر بغداد سيرة ومدينة: 13، 14، 18.

(2) نفسه: 23.

أن هذه الألفة بين الكاتب ومكانه التي نمت من خلال أمنية العيش في بغداد، هيأته لبناء وتأسيس نصّه المكاني/ الذاتي «كأنني هيأت نفسي لما سأفعل لاحقاً، عندما أصبح كاتباً وأبني مدناً أخرى»⁽¹⁾.

يلي ذلك، مرحلة غياب المكان، ذلك بفعل الانقلابات السياسية والحروب التي تعكس آثارها على المكان والكاتب على حدّ سواء، إذ تعرض الكاتب - في مرحلة الشباب - إلى ضغوطات سياسية اضطرتّه إلى مغادرة البلد قسراً، إلا أنه ظل يبني المدينة في خياله، وبعد مضي عقود من الزمن يعود الكاتب إلى مدينته، حيث يرى الخراب الذي حلّ فيها وتبدّل أحوالها. «يتبدّل لون المدينة يصبح منظرها غريباً أمامي. الألفة التي بنيتها معها طول سنوات إقامتي تصبح ذكرى بعيدة تنتمي إلى الماضي، كأنها لا تعود لي. فجأة تصبح المدينة غريبة عن... شعور بالحزن يمتزج مع إحساس قوي بالفقدان، بالخسارة»⁽²⁾.

بعد غياب ملامح المكان الأليف، حيث أن «بغداد الطفولة التي ماعدت هناك»⁽³⁾، تبدأ العلاقة التبادلية بالتوتر حيث الشعور غير المنتمي/ الغريب، بالمكان، يقف الكاتب أمام مكانه، موقف اللا أصيل وهو «عدم إحساس بالمكان أساساً، لأنه لا ينطوي على دراية بالمعاني العميقة والرمزية للأماكن»⁽⁴⁾، التي كان قد عهدها سابقاً، فيبدأ إنحلال الإلتئام ويستبدل باللا إلتئام الوجودي «ينطوي اللا إلتئام الوجودي على عدم إهتمام ومشاركة بوعي ذاتي تأملي، جفاء من الناس والأماكن، تشرد، شعور بزيغ العالم، وبعد الإلتئام»⁽⁵⁾، ذلك بسبب التحولات السلبية، والتغيرات التي تخفي ملامح المكان، وروحه.

(1) السابق.

(2) نفسه: 344.

(3) نفسه: 370.

(4) المكان واللامكان، سابق: 160.

(5) السابق: 109.

إن هذا الضياع، ينعكس على روح الكاتب، ذلك لأنه ربط ماضي المكان بماضييه. فما يُصيب المكان يُصيب الذات. لذا يؤثر الكاتب التخلي عن المكان المبدّد، بعدم الالتفات إليه، والتنكّر له. وتأسيس مكانه الذاتي (مرحلة الخلق)، من خلال تقديم الذات، على المكان. أي التعرّف عليها واكتشافها من خلال استعراضها داخل النص. كأنه وهو يعيد إنتاج المكان في النص، يعيد اكتشاف ذاته. تعويضاً لما خسره من مكان مألوف، وحياة تبددت.

يقول نجم والي: «ما أن أغادر حدود المدينة، مدينتي بغداد، سأغمض عينيّ، ليس لأنني نعس، أو تعبان، بل لأنني أريد أن ابقى محتفظاً بالصورة تلك، صورة بغداد الطفولة»^(١).

ظاهراً يبدو أن نص المكان الذاتي-في هذا النمط - وسيلة دفاعية ضد التحولات القسرية والتغيرات السلبية التي أصابت المكان وأثرت فيه. إلا أن المتفحّص في ثنايا النص، يجد أن بغداد هي المعادل الموضوعي للذات الساردة. إذ إن تكرار جملة (بغداد الطفولة) التي توحى إلى أن الكاتب يدافع عن سنيّ عمره التي تبددت بين السجن والمنفى والمطاردة.

كما نجد الكاتب يُشير إلى اكتشاف بغداد، وهو في حقيقته اكتشاف الذات من خلال المكان الذاتي. «كنت فخوراً باكتشافي بغداد... بدون بغداد ليس هناك أنا»^(٢).

إن ذلك الفخر والاعتداد بالذات، حيث الشعور بالفردة، والاعلاء من شأن الذات، يُقابله حرية الحكم على شخصيات أخرى. مادام النص الذاتي ملكاً للكاتب، أو تمثيلاً له. يتّضح ذلك من خلال ذكر زيارته للشاعر سعدي يوسف، بصحبة الشاعر فوزي كريم، حيث قدّم الكاتب موقفاً سلبياً للشاعر الأول^(٣).

(١) بغداد سيرة مدينة: 370.

(٢) السابق: 118.

(٣) نفسه: 334 - 336.

إن نص المكان الذاتي -عموما- هو حصيلة تفاعل المكان المستعاد عبر الذاكرة، مع المكان الحاضر المبدّد، عبر المشاهدة والرصد وطبيعة العلاقة بين المكان والكاتب، يُقدّم خطاباً متمثلاً بشكوى الكاتب من الإقصاء والتهميش، المتمثل عادة في ممارسات السلطة المؤثرة في المكان والذات الساردة.

إلا أن طبيعة العلاقة التبادلية، وتقديم الخطاب يختلف من نمط إلى آخر. ففي النمط السيري تتوتر العلاقة بين الكاتب والمكان فيكون تأكيد الحديث عن الذات الساردة وكيفية تقديمها إلا أن الكاتب يوهننا بأنه قدّم سيرةً للمكان وقد وجد الكاتب في هذا النوع السردى الجديد (المكان الذاتي) وسيلةً ناجعة تغنيه عن الكتابة في فن السيرة الذاتية لما يمتاز به هذا النوع، من تحرر ومرونة وتوهيمات تزيج عن كاتبه الإحراجات والمساءلات التي يتعرض لها كتّاب السيرة الذاتية إذ نجده يوهننا بحديثه عن إختراع المدينة/ بغداد، وإكتشافها إلا أنه سرعان ما يقع في مطبات تقديم الذات إذ يقول: «بغداد فتحي الأول، وطريقي لكي أصبح " ذا شأن"، نقطة إنطلاق شديدة بأتجاه الحياة... ها أنا أبدأ مرحلة جديدة إذن... حان أوان الانقلاب الذي سيحدث في حياة الصغير الذي كنته... هذه اللحظة التي يتم فيها عادة تبادل الأدوار بين الكائن وموضوعه، التي ستبدأ بصناعة الإنسان»⁽¹⁾.

بذلك يكون نص المكان الذاتي في هذا النمط وسيلةً لسرد السيرة الذاتية. إلا أننا لا نستطيع أن نطلق عليه سيرةً ذاتية، ذلك لاحترام العقد المقترح بين المؤلف والقارئ، بخصوص العنوان " بغداد سيرة مدينة " إذ لم يؤشر المؤلف عنوانه تحت فن السيرة الذاتية، لما وجد في نص المكان الذاتي من إغناء وسدّ كل حاجات الكتابة عن الذات. ولما يوفر له من حرية في التنقل الزمني، إذ لا يلتزم كاتب النص المكاني بالتسلسل الزمني في عرض أحداث حياته كما يمكنه هذا النوع من تنويع نصّه بسرد القصص والحكايات والانفتاح على فنون أخرى مثل الشعر والأمثال، إذ لم يكتفِ الكاتب بسرد السيرة الذاتية،

(1) السابق: 120.

وما يتخللها من أحداث، حيث التجربة العاطفية، والدخول إلى الحياة الأدبية مروراً بالسجن في أقبية مديرية الاستخبارات العسكرية ثم المنفى بعد إندلاع الحرب العراقية الإيرانية، والعودة إلى المكان الغريب بل راح يسرد سيرة بغداد منذ تأسيسها عام 762 وزهوها، حتى فترة خرابها على أيدي المغول للتظليل على السيرة الذاتية المهيمنة في نص المكان الذاتي كما أستنتق الكاتب نصوص أدباء غربيين زاروا بغداد تاركين ورائهم قصصاً تحكي إنطباعاتهم حول بغداد، الأمر الذي يبرر للكاتب اختياره للعنوان أو اجتراحه للعنوان "بغداد سيرة مدينة".

زهير الجزائري بين نصيه (النصف الذاكرة والمدينة) و (حرب العاجز سيرة عائد سيرة بلد)

يتناول النص الأول (النصف الذاكرة والمدينة) حياة الكاتب منذ الطفولة حتى فترة الشباب (العشرين من عمره) عندما غادر مدينته ثم عاد إليها بعد عقود من الزمن. إذ يصرّح بسيرته الذاتية «سأبدأ سيرتي في هذه المدينة من جدنا الشيخ أحمد»⁽¹⁾ ثم يبدأ بوصف المكان (الصحن والمحلات الأربع)، مكانه الذي ولد وترعرع فيه. ذاكراً تفاصيل الحياة في مدينة النجف من عادات وتقاليد وميثولوجيا وأحداث سياسية. يعود الكاتب من منفاه ليرى مدينته بين المشاهدة والذاكرة «أتجول في ذاكرتي وأنا أتجول في المدينة، وأصفها زقاقاً بعد زقاق وبيتاً بعد بيت ثم أدخل المدينة لأرى إن كانت موجودة أم لا»⁽²⁾.

تختلف الأزمنة في ذهن الكاتب، فيختلط عليه الماضي والحاضر ويصاب بشعور الغربة والوحشة من خلال مشاهدة التغيرات التي طرأت على المكان في فترة الغياب، التي تركت أثرها في ذات الكاتب، حيث تغير الشعور بالإنتماء تبعاً لتغير شكل المكان. ذلك لأن الكاتب يرى طفولته في مكانه الأول كبديل مماثل لها. حيث شكل المكان الأول

(1) النجف الذاكرة والمدينة: 9

(2) نفسه: 282.

يمثل الطفولة البريئة لذا يتنكر الكاتب من مكانه الحاضر الذي يبعث على الخيبة والإنكسار قائلاً «أترك الصحن ومناثره خلفي وأنا أغادر المدينة وأعيد سؤال البداية: ماذا تبقى منها فيّ، وماذا تبقى منّي فيها؟»⁽¹⁾.

نتيجة الانفصال الحسي عن المكان، والتغرب. يذهب الكاتب إلى خلق مكانه الذاتي، المرحلة التي تحفظ صورة المكان الأليف. حيث يعيش الكاتب عبر نصه حالة من التماهي بينه وبين مكان الطفولة، فيشكّل مدينته المتخيّلة من صلب واقعه، من خلال استعادة الذكريات، ذكرى المكان وخيال الكاتب الخصب «كل المشاهد والأحداث تتزاحم ثم تصطف وتشكّل المدينة التي عرفتها، وربما التي أفترضتها، وهي أنا»⁽²⁾.

إن المدينة الافتراضية في سيرة الكاتب تشكل القسم الأول من حياته وحياة أهله وأقاربه، فهو يتناول المكان واصفاً للمكان سارداً لحيوات وقصص شخصه، وبما أن عمر الكاتب كان لا يسمح له بالممارسة السياسية، فهو يذكر الأحداث السياسية التي تقع لأخواله وأبيه، ليأتي نصه الآخر (حرب العاجز سيرة عائد، سيرة بلد) مكملًا للقسم الآخر من حياته، وقد ركّز فيه على الحديث عن حياته السياسية، وسرد الأعمال التي قام بها بعد عودته مثل: الصحافة، وتأسيس المجلات..

إن نص المكان الذاتي في - هذا النمط خصوصاً - هو وسيلة للحديث عن الذات، ذلك للعلاقة التبادلية بين الذات والمكان. فالتبدد والتهميش الذي يصيب مكان الطفولة، هو مرآة عاكسة لذات الكاتب، ذلك لأن الأماكن التي تستأثر بالأهتمام «ليست أشياء مجردة أو مفاهيم، ولكنها ظواهر... تزخر بالمعاني والأشياء الحقيقية وتعج بالنشاطات المستمرة. والأماكن مصادر مهمة للهوية الفردية والجماعية، وكثيراً ما تكون مصادر عظيمة للوجود الإنساني يرتبط الناس بها بروابط عاطفية وسيكولوجية عميقة»⁽³⁾.

(1) نفسه: 296.

(2) السابق.

(3) المكان واللامكان، سابق: 252.

لذا يكون صوت الجماعة حاضراً في هذا النوع فلكي يصف الكاتب مكاناً واقعياً، لابد من سرد القصص والحكايات والأحداث التي تقع له ولغيره من شخصيات التي تشترك معه في ذات المكان. لذلك يكون الوصف مترجعاً - عادة - أمام السرد الذي يُظهر الجانب العلائقي بين الكاتب والمكان ويتضح ذلك من خلال وصف الكاتب، مالك المطلبي لمقهى البرلمان، في نصه (ذاكرة الكتابة.. حفريات في اللاوعي المهمل) قائلاً: «كانت الكنبات العشر التي تمثل الشريط الملاصق لشارع الرشيد محرّمة إلا على الأدباء: الأسماء كلها كانت هناك! سامي مهدي وخالد علي مصطفى، وعبد الامير الخضيرى ويوسف الحيدري، وفوزي كريم، وعبدالرحمن مجيد الربيعي، وطراد الكبيسي، وموسى كريدي، وجيليل العطية، ومالك المطلبي، وجيليل حيدر، ورزاق ابراهيم حسن... في البرلمان كتبتُ أجمل قصيدة لي "الشارع والنهر" سار النهر والشارع، كتفاً إلى كتفٍ حتى خرجا من بغداد، ثم عاد أحدنا، ومات الآخر. البرلمان سيرتنا الذاتية جميعاً»⁽¹⁾.

هكذا تتمظهر السيرة الذاتية من خلال المكان وتتضح طبيعة العلاقة التبادلية بين الذات ومكانها من خلال مقطع القصيدة، إذ إن عبارة (عاد أحدنا) وهو يحكي عن النهر والشارع، توحى بأن أحد ركني المكان هو ذات الكاتب.

إن مرونة النوع تسمح للشعر بمجاورة السرد لأستكمال خاصية البوح لمشاعر الكاتب تجاه ذاته المتألمة والناعية على حالها ومكانها أيضاً. كما أن الشعور بإنتماء الفرد والجماعة للمكان هو المحفز الذي يسمح للكاتب بسرد سيرة الآخرين (شخص المكان). ومثل المطلبي نجد زهيراً الجزائري في نصّه (حرب العاجز.. سيرة عائد، سيرة بلد) يحكي معاناة المنفى والحنين إلى الوطن، بصوت جماعي، مقارناً بين معاناة السيّاب في ذلك الزمن الأليف. ومعاناة أقرانه في الوقت الحاضر، وشتان ما بين الحالتين: «غادر السيّاب بصرته إلى الكويت التي على مرأى البصر. ومع ذلك صرخ:

(1) ذاكرة الكتابة حفريات في اللاوعي المهمل: 55 - 56.

أصبح بالخليج: ياخليج!

ياوهّاب المحار والردى!

لم يدرِ أن الزمن الأسود الذي تلاه بعثنا من اليمن حتى أستراليا حتى أقاصي البلاد
الأسكندنافية، وتبعثرت قبور مجايله بين السيدة زينب في الشام حيث يرقد الجواهري
والبياتي، وبين جليد موسكو حيث يرقد غائب طعمة فرمان، مروراً بمقبرة هاي غيت في
لندن حيث يرقد بلند الحيدري وزاهد محمد⁽¹⁾.

هكذا تظهر الشكوى في نصوص المكان كافة. فهي تحكي مآسي العراقيين وترسم
التحولات بلون عاطفي شجي وهم يكتبون من دواعي الشعور بالمسؤولية تجاه حيواتهم
المبددة بين المنافي والسجون. وتجاه أماكنهم بوصفها هوية الإنتماء. فالشعور بالإنتماء إلى
المكان هو «جوهر الإحساس بالمكان»⁽²⁾. تتفاوت درجة الإحساس بالمكان، وتختلف
طريقة التعبير عن ذلك، من كاتب لآخر، فكتاب النمط السيري، يبررون الجانب
الأنوي، من خلال الحديث عن الذات عبر المكان، ويمكن أن نقترح مصطلحاً لذلك
وهو (تمكين الذات) تأصيلها/ تجذرها/ معرفتها ثم تقديمها. أما كتاب النمط المعرفي
فيعيشون حالة التماهي مع المكان، إذ يطغى شعور الإحساس بالمكان، والذوبان فيه، على
الجانب الأنوي، وهو ما أطلقنا عليه بـ (تذويت المكان) أي رؤية المكان وتقديمه من
خلال الذات العارفة به*.

3 - النمط المعرفي:

يقترّب هذا النمط من فكرة ورؤية كتاب النمط التخيلي، إلا أن الأخير يُسخر سرد
القصص الخيالية وتأصيل المكان تاريخياً لتقديم المكان. أما النمط المعرفي فيقدّم المعرفة

(1) حرب العاجز سيرة عائد، سيرة بلد: 228 - 229

(2) المكان واللامكان، سابق: 253.

* يندرج تحت هذا النمط: نص البصرة جنة البستان، نص ذاكرة الكتابة حفريات في اللاوعي المهمل،
ونص النجف الذاكرة والمدينة، ونص حرب العاجز: سيرة عائد سيرة بلد، ونص بغداد سيرة مدينة.

بالذات والمكان، حيث ينظر كَتَّاب هذا النمط إلى المكان، نظرة ظاهراتية⁽¹⁾، إذ إن «الأماكن المتخيلة تنظم الأماكن المجربة تضعها في موقعها من تاريخ حياتهم»⁽²⁾. يقول الكتاب بأن تحولات المكان ومؤثراته، كانت بفعل ممارسة السلطة. وهذا هو الخطاب الذي تضمّره أو تعلنه نصوص المكان الذاتي بأنماطه المتنوعة.

الكراجات.. حياة مرتجلة:

يقراً لؤي حمزة عباس، الكراجات، بوصفها «إحدى البوابات الواسعة للدخول إلى الحياة العراقية، لقراءتها والإشتباك معها»⁽³⁾ مبرّزاً جانب الإقصاء والتهميش الذي طال المكان، الذي ينعكس بدوره على حياة الكائنين، «فالإنسان، في النهاية، نتاج الأماكن التي عاش فيها» حيث تتشكل الكراجات وتنطبع بطبائع ناسها وهي تعرض ممارساتهم الحياتية وأساليبهم اللغوية، «خارج نظم المدينة، خارج أساليبها وممارساتها، هذا الخارج الذي أمّن لها وجوداً ظلياً في الحياة العراقية مكنّها من التقاط متغيرات هذه الحياة لأكثر من ثلاثة عقود»⁽⁴⁾.

إذ إن فعل التهميش والإقصاء، أصبح لازمة من لوازمها، حتى صار جزءاً من خصوصية المكان، ويشكل هويته. إن هذا الوجود الظليّ، مكّن الكراجات من فرض هيمنتها على العابرين، وكأنه ردة فعلٍ معاكسة. لما وُصِّمَتْ به من إهمال وتذليل. فهي بهذا الإقصاء، تقصي (الراكب عن زمنه لتدخله، «إرادته أو رغماً عنه، إلى زمن عام ليس له فيه رغبة أو إرادة أو شرط. أن تدخل كراجاً عراقياً موحداً يعني أن تستجيب لإرادة المكان وتتمثل برغباته وتصبح شرطاً بشرياً مكماً لشروط وجوده»⁽⁵⁾). يصف الكاتب

(1) منظور فكري استهدف توليد المعرفة المتصلة بالطريقة التي يعي الناس بها الأمور. وعياً يوصل إلى فهم الحقيقة الاجتماعية. ينظر البحوث الكيفية في العلوم الاجتماعية: 69 - 70.

(2) شعرية المكان، سابق: 219.

(3) الكراجات حياة مرتجلة: 304.

(4) نفسه: 304 - 305.

(5) الكراجات حياة مرتجلة: 305.

ذلك الوجود المهمش، من خلال عرض حالة الناس المرتجلة (ذهاباً وإياباً) إلى الكراجات، كما يصف تردي أحوال المكان حيث التلوث بزيوت المكان، وتصاعد الروائح الكريهة، والدكاكين المفتوحة ليل نهار، و «بعد أن تكمل دورتك في مطعم الكراج، حيث الماء لا يشبه الماء، والخبز لا يشبه الخبز، والطعام لا ينتمي للطعام، وهم جميعاً يشكلون وجبة واحدة لا تُرى أو تؤكل خارج الكراج، إنها جزء من هويته وسلوكه بمبردة الهواء المجهد، ومائدة الطعام بسطحها الفورمايكا المثقّب، وأقداح المعدن خافضة البريق، بجناح العوائل المفصول بستارة مزهّرة حائلة اللون، برائحة الدهن البائت وزفرة البيض في البيض، باصابع الباميا وحبّات اليايسة الطافية في صحن المرق، والتمن المعجن أصفر اللون بالشعرية، وصحن الطرشي الملازم لكل الوجبات»⁽¹⁾، إن وصف المكان بهذا الحال، يجعل من الكراجات، مكاناً معادياً، في مقابل ألفة المكان في المدينة. المكان المعادي - هنا - ليس في ذات الكاتب، بقدر ماهو معادٍ للمدينة، التي أهملت كراجاتها «حتى لتبدو كأنها ليست بعضاً من جسد المدينة»⁽²⁾. إن ذلك الإقصاء شكّل قوة في مقابل قوة، إذ بينما تتزين المدينة بطرقها المشجرة وجسورها، وتنشغل بالمنتزهات النظيفة وهي على بريق صورتها، «تنسى أن الكراجات تعمل بدهاء الأماكن المعبدة على أن تكون هي الأخرى بعضاً من مراهاها، مراها مضادة ينعكس عليها ما لا يرى عادة في مراها البهجة وما لا يحب من وجه المدينة»⁽³⁾.

إن هذه القوة المضادة، تمثلت في فرض الكراجات سلطتها على كل من ينسحب إليها ففي «الكراج ليس بإمكانك أن تحافظ على رغبتك في أن ترى وتسمع وتتنفس ما تشاء، إنك تتنازل حال دخولك بوابته عن شروطك الشخصية لتدور في فلك متسع يحكمه المكان نفسه بما يقترحه من ممارسات وأخلاقيات»⁽⁴⁾.

(1) نفسه.

(2) السابق: 304.

(3) نفسه: 311.

(4) نفسه: 312.

إن غياب الكراج عن الأذهان، وانسحابه من المدينة ومؤسساتها، عزز من سلطته وأكد خصوصيته، إذ يقتحم الكراج خصوصيات المدينة ويدخل أماكنها من خلال أفرادها «حيث تتعدد اللهجات فيه وتتخالط فيه الطبقات وتنكسر خصوصية الأفراد»⁽¹⁾. كما أن للكراج قدرة على فضح المدينة عبر تكشف زواياها المهملة أمام المسافرين. «فالمدينة لا ترى إلغارية في الكراج الموحد ومن خلاله»⁽²⁾. لم يكتف الكراج بذلك التكشف والفضح، بل راح ينافس المدينة في التوسع، حيث تنتعش الكراجات في سنوات الحرب، وتتحول «إلى ما يشبه المدن على حواف المدن، فقد أنجب المطعم مطاعم حافظت بأمانة على طبيعة أكل الكراجات، وأنجب المقهى مقاهي ولدت جميعها بأرائك مضعضة وأستكانات لا تستقر على الصحن، وفتحت دكاكين جديدة لحاجات لم تكن موجودة من قبل على لائحة طلبات الركاب: ملابس داخلية وجواريب. ومناشف ومناديل لمن يتوجّه من البيت إلى الجبهة، وعطور نسائية ودشاديش وألبسة أطفال ولعب رخيصة لمن يعود من الجبهة إلى البيت»⁽³⁾.

لم يقتصر الأمر على التوسع اللامنطقي والمنافسة غير الشرعية للكراجات بل أضحت عتبات للعدم، عبر ممارسة السلطة للعنف «فتغيّر متجهات بعض الجند بخطوط القسوة المستقيمة من الوحدة إلى السجن بدلاً من خطوط رغباتهم من الوحدة إلى البيت»⁽⁴⁾. وعلى الرغم من كون الكراجات عتبات للعدم، نجد الجند منقادين للتوجّه إليها بعد كل إجازة. وبذلك سيكون للكراجات دور مؤثر «في زعزعة الشعور بالمواطنة لدى الإنسان العراقي»⁽⁵⁾.

(1) نفسه.

(2) نفسه: 311.

(3) الكراجات حياة مرتجلة: 307.

(4) نفسه: 308.

(5) نفسه: 309.

يتضح أن الكراجات تشكّل مكاناً معادياً يفرض هيمنته على كل من يدخل أو يخرج منه، الذي يختلف هو الآخر من حيث الشعور، إذ إن الدخول إلى المكان المعادي هو انفصال عن المكان الأليف والخروج منه، يعني العودة إلى المحيط العاطفي حيث الألفة والسكن. البيت في مقابل الالتحاق من أجل الوطن الذي تحوّل بدوره إلى «معسكر قاهر بأوامره ومخدراته». فتكون الكراجات بذلك محطة انسلاخ الجندي من حياة للدخول في أخرى. فقد تكون الخطوة بإتجاه الكراج «خطوة أخيرة ينسل فيها من نسيج الحياة»⁽¹⁾.

ولكي يتم فهم المكان ذاتياً، يلجأ الكاتب إلى أنسنته، حتى يسهل التعامل معه، حيث الإنصات والمحاورة ينظر الكاتب إلى الكراج بوصفه «بعض المدينة الحي، النابض المتحرك، ينبضه وحركته ينبض قلب المدينة وتتحرك أعضاؤها، تحيا وتمتد وتتصل مع سواها من المدن. الكراج: رئة المدينة، الكراج: فمها ومخرجها»⁽²⁾.

إن هذه الصفات التي خلعتها الكاتب على مكانه (الرئة، الفم، المخرج) تنسجم مع حركة الدخول والخروج في الكراجات، حيث يأوي المسافرون ويرحلون عبرها، أما طبيعة المؤلف - هنا - نجده يتقصّ شخوص المكان، فمرة يكون الكاتب مسافراً له حق الدخول إلى المكان، إذ «بدخول المسافر من باب الكراج، وبنظره إلى مقهاه، وبجلوسه في مطعمه، يكون قد أصبح بعضاً من مهرجان الظل»⁽³⁾. مما يتيح للكاتب الالتصاق بالمكان والتأمل فيه ومعرفة طبيعته، وقد يكون الكاتب جندياً، يمثل المكان بالنسبة إليه نقطة فاصلة بين البيت والجبهة وبذلك تُعدّ الكراجات «حاجزاً زمنياً بين صحب الحياة المدنية بأسواقها وباراتها ومنتزهاتها وبين صمت ليالي السواتر المنذرة توقظ شعوراً عميقاً بالعدمية يتعزز في نفس الجندي إجازة بعد أخرى»⁽⁴⁾.

(1) الكراجات حياة مرتجلة: 308.

(2) نفسه: 304 - 305.

(3) نفسه: 305.

(4) نفسه: 309.

أما الشخصية الثالثة التي أختارها المؤلف كي يستطيع تقديم مكانه من خلالها فهي، رجل المقهى إذ «سيلمح رجل المقهى أجساداً بشرية تتراكم»⁽¹⁾، «سيرى رجل المقهى الأجساد الخاطفة وقد أنسحبت من أمامه»⁽²⁾، «يفكر رجل المقهى بالحياة من حوله»⁽³⁾، «ويواصل رجل المقهى من على أريكته النظر إلى أشباح الناس وهي تتخاطف على أرض الكراج»⁽⁴⁾.

يختتم الكاتب نصه متأملاً/ راصداً الحياة في الكراج/ المرأة العاكسة للحياة الاجتماعية، «مايزال الرجل جالساً على أريكة المقهى وقد غابت أشباح الناس أمامه.. إنه ينزل في أوقات الكراج، يغور في بئر أزمانه المعتمة، محاولاً الإمساك بتفاصيل مشهده والتقاط وقائع حياته الحاضرة منها والغائبة... يفكر كم تحتوي أماكننا من أحزان»⁽⁵⁾.

يختفي الكاتب وراء شخصيات المكان المتنوعة، ليتمكن من الإحاطة التامة والمعرفة والإحساس الأصيل به، وخلق نص المكان المُتخَيَّل المتجسد من خلال اللغة والأفكار، ليقدّم خطاباً غائياً يظهر في ثنايا النص، حيث الوجود الظلي للمكان، واصطبغ الكراجات بلون وشكل واحد «في سبيل مدنيّة مثلى تجمع الكراجات (الموحدة) وتنظم أدوارها في حياة الناس، بل منحتها مقداراً متقارباً من المهجورية والخراب»⁽⁶⁾، وهذا ما فرضته السلطة، وهي تخضع الأمكنة لإرادتها. ولا يقتصر التوحد في المهجورية والخراب، بل تتوحد الكراجات في بعث الخوف في الجنود وأهلهم، حيث الطريق إلى

(1) السابق: 307.

(2) نفسه: 309.

(3) نفسه: 313.

(4) نفسه.

(5) نفسه: 318.

(6) نفسه: 306.

الحرب أو السجن وهم مجبرون على السير نحو هذا الطريق، لأنهم «معجونين لحظة بعد أخرى في مأكنة الإذلال الوطني»⁽¹⁾. هذا الخضوع امتدّ عقوداً من الزمن، خلال سنوات الحرب وسنوات السلام. لذا يتساءل الكاتب مستنكراً «هل من سلام، حقاً، في سنواتنا»⁽²⁾.

إن هذه الصرخة تنسحب إلى كل نصوص المكان الذاتي، في مختلف تمثّلاتها الفنيّة. فإذا كان كتاب النمط التخيلي، يؤصلون أماكنهم من خلال الضرب في جذور تاريخ المكان، وجغرافيته، وعرض ثقافات وحضارات المكان، فإن كتاب النمط المعرفي، يدخلون المكان عبر الرؤية الكلية من خلال التأمل الإنعكاسي / الحضور، ثم يبدأون بتفكيك المكان، وتجزئته وصولاً إلى الكشف والمعرفة به وبالذات من خلاله.

إذ أن «الفنومولوجيا المثالية ونزعتها إلى تعليق الوجود كمدخل إلى ماهيات الأشياء لا تريد إنكار وجود العالم واعتبار واقعيته مجرد وهم. إن مهمة هذه الفنومولوجيا الرئيسة تكمن في الكشف عن معنى هذا العالم وعن معنوية وجوده الواقع بالنسبة لنا»⁽³⁾. هكذا رأى الكاتب مكانه، الكراج بوصفه مدينة ظلّ، وحياة مرتجلة، ومراة عاكسة للمدينة، أو الوجه المقصّي أو المخبوء للمدينة، هذه الرؤية الكلية تكتمل من خلال التفكيك والفحص، فيكون الكراج، رئة المدينة / فمها / مخرجها / حبلها الممتد / عضو من أعضائها. هكذا هي النظرة الظاهرية، تبدأ من الكل العياني إلى ظاهرة مجزأة تتجرّد عن تلك المقولات المتعالية كالزمن والتاريخ والمادة بغية الوصول إلى حقيقته ومعرفة الحياة الإجتماعية من خلاله.

(1) السابق: 308.

(2) نفسه: 312.

(3) مدخل إلى الفلسفة الظاهرية، سابق: 69.

سُكْنَى المكان:

يؤسس أسعد غالب الأسدي، نصّه على أساس العلاقة التبادلية بين الذات والمكان ابتداءً من العنوان، فالسُكْنَى: محلُّ إقامة الإنسان، محلُّ مسكنه وسُكْنَاهُ⁽¹⁾، والمكان عند الكاتب «الجسد الذي نسكنه ويسكننا»⁽²⁾. حيث يوظّف فن العمارة ليكون الطريقة التي يقرأ بها مكانه، بصفته مهندساً معمارياً لكنه «لا يدخلنا في خصوصيات تجاربه، وإنما يدور بنا حول فهمه للعمارة وتأمّله لخصائصها في اللحظة التي يتأمل فيها صلتها بالوجود الإنساني، مبتعداً عن كونه مهندساً ليصبح ناقدًا ظاهراتيًا»⁽³⁾. حيث يتأمل الكاتب الأمكنة، وهو يختبرها في الوعي الذاتي ويقومها في الذات بوصفها «أمكنة بمعطيات ولقيّ ذهنية وحسية، هي التي تجتمع لتؤدي صورة العالم.

وقد يبدو المكان المجرد فكرة مؤسسة ومنظمة للإدراك، غير إن المهم في الأمر هو الأمكنة موضوع التلقي والمعايشة والعلوق، التي تقدّم للعقل معلوماته الحسية والذهنية وهو يدوّن تقرير الوعي بالوجود»⁽⁴⁾. حيث الإحساس الواعي الذاتي بالمكان. تلك العلاقة التي يستحيل معها اللامكان مكاناً. «فعندما تغادر البيوت تصبح خراباً»⁽⁵⁾.

إن فعل السكنى والمعايشة للمكان هو نفسه فعل العني والقصد لدى الكاتب إذ نجده يُعلّق التاريخ والزمن وكل شيء كي يدخل مكانه ويقرأه عبر فعل السكنى / العلوق. يقول الكاتب: «بودي لو أعلق في كل شيء، كل مكان، أدخل الغرفة كي أرقب جدرانها وألوانها وأشياءها، وأمضي وقتاً طويلاً فيها، أدخلها ذاكرتي وعزليتي، وأعيد تجليتها في هدوء يكشف عنها وتكشف عنه وهي تتكشف فيه»⁽⁶⁾.

(1) ينظر: معجم المعاني الجامع، والمعجم الوسيط، مادة (سُكْنَى).

(2) سُكْنَى المكان: 23.

(3) سُكْنَى المكان، تقديم ياسين النصير: 20.

(4) نفسه: 28.

(5) نفسه: 25.

(6) سُكْنَى المكان: 29.

إن الموقف التأملي يُعد وسيلة للكشف عن معنى المكان، حيث القدرة على خلق مسافة ما بين الكاتب والمكان المقصود بوصفه موضوعاً جمالياً، مُدركاً من خلال مزج الخيال بالواقع، فالخيال يتجاوز الواقع ليصل إلى المعنى الذي يقوم به الكاتب في ذاته، حيث الإنصات إلى المكان/ الأشياء بعد أنستتها بمناسبة التعامل فيما بينه وبينها. كالحوار والفهم!.. إذ «لا يخلو شيء من قول كما تبين لنا ونحن نتأمل خطاب الأشياء، وبين ما تقوله الأشياء وما يتلقاه المتلقي... وبين الصوت والصمت، واللون والبياض، الجديد والمألوف، نقرأ الأشياء وهي تغادر الظلمة كي تحضر في الوجود»⁽¹⁾. الوجود الذي تحقق من خلال توظيف فن (العمارة) وهي تكشف عن الذات والمكان معاً، إذ (ما يتوجب على العمارة بلوغه، هو إيقاظ المكان في اللامكان بوصفه الممكن الذي يجهز للحضور... وذلك يتكفل المكان بتجلية القصد و المعنى وهو يستحيل بعداً للوجود الإنساني، وليس محض قضاء لحضور الوجود»⁽²⁾. إن هذا التوظيف للعمارة، في النص هيأ له الدخول إلى النمط المعرفي، حيث تقديم الرؤية، والطروحات الفكرية، حيث الدعوة إلى التنسيق والإنسجام والخطاب النظري والتعريف بألفة المكان، عبر أسلوب يتيح للكاتب المراوحة بين الفلسفة والأدب حيث الكتابة من الداخل (ممارسة فكرية بلغة أدبية شاعرية) إذ يقول: «إن مرأى الفضاءات المفتوحة موضوع ثراء حسيّ وشيئي ليس أقل مما يتوقع من مرأى الأبنية والفضاءات المغلقة، في مديات التعامل مع المعطيات البيئية التي تصبح مادة أساسية للمنجز المعماري وهو يتعامل مع الرياح في مختلف حالاتها، والشمس وهي تلاعب الأشياء والعالم لعبة الضوء والظل، والمطر الذي ينشر الفرح مع حباته الثقيلة ويطلق الضحكات الهاربة، وفي آفاق مدّ البصر، وحركة الشوارع والعجلات، وأعمدة الإنارة والهاتف ولوحات الإعلان ومنحوتات المدينة الشاخصة، وأثاث الحدائق وتنوع الأشجار والورود والمساحات الخضراء، والتواءات الأنهار النافذة

(1) نفسه: 78.

(2) نفسه: 24.

في الحدائق وفي جسد المدينة، والجسور التي تعبرها حانية، والأصوات التي تتدخل في ترتيب البعد الفضائي وتؤثث الفراغ بالصوت والصمت والصدى»⁽¹⁾.

إن ترقّب الكاتب لأجزاء المدينة ومبتكراتها ومعاشة فضاءها المفتوح لا يشكل بغيته من المكان «بل الأهم في الأمر، هو أن نكشف عن العمق الاجتماعي الممكن في التعامل مع الفضاء المفتوح»⁽²⁾. وهو ما أشار إليه الكاتب لؤي حمزة عباس في نصه (الكراجات.. حياة مرتجلة) وهو يدخل إلى الحياة العراقية وقراءتها عبر الكراجات. كذلك يدخل أسعد الاسدي مدينته عبر فن العمارة. إذ يقول: «مع إن المدينة التي نسكن فيها واحدة. إذ لكل منا مدخله إلى المدينة ومساراته فيها، وصورتها المتفردة التي يبينها، وسعاداته التي يجنيها. ونحن نتلقى كرم الوجود وهو يأتي بفعل المعرفة، بما هو خاصتنا ومدينتنا، عالمنا»⁽³⁾.

يتّضح أن كتاب هذا النمط، يتجوز مكانهم الذاتي من خلال توطيد العلاقة بالمكان الواقعي / المدينة / الكراج.. عبر التأمل الذي ينتج عنه المعرفة بالذات والمكان والمجتمع، من خلال شعرنة اللغة والوصف والخيال، الذي يقترب فيه الكاتب من الفن الروائي. حيث يفتح أسعد غالب الأسدي نصوصه بمقطع روائي يغري فيه القارئ وهو يتلقى المعرفة. إذ يقول: «تعودت أن تجلس قبالة زوجها، شاغلة كرسيها الركني أمام طاولة الطعام البيضاء المستطيلة، تتسع أمامها نافذة عريضة مطلة على حديقة مربعة تتوسط مساحة البيت. عندما سافر زوجها يوماً وشغلت كرسيه على الغداء، لم تجد سبيلاً إلى فهم ما تأكل... البعض منا عندما يغير مكان طعامه يفتقد طعامه، وعندما يُغير مكان نومه يفتقد نومه»⁽⁴⁾.

(1) السابق: 87.

(2) نفسه: 88.

(3) السابق: 23.

(4) نفسه: 27.

ثم يبدأ بالحديث عن العلاقة التبادلية والتكاملية بين الذات ومكانها. كذلك نجده في نص آخر، يفترض شخصية (الصديق) ليتمكن من مساءلته، وهو يجيب عنه مُقدِّماً الحلول المناسبة لإنشاء مدن تتناسب مع زمن ما بعد الحداثة. منتشلاً إياها من خرابها، آملاً إلى عودة الجمال الآفل من خلال العمل بهذه الطروحات وأخذها مأخذ الجد.

يتم إنتاج المكان الذاتي معرفياً وعبر الخيال وإعمال فكر المؤلف، وهو يُنتج النص وعادة ما يكون المؤلف المطابق للشخصية الرئيسة ملمّحاً إليه غير مصرّح به، فهو يقترب من المؤلف في النمط التخيلي، ويتعد عنه، في النمط السيري، إذ يشير الكاتب إلى مهنته (مهندس معماري) دون التصريح بالإسم. وهو ينسب نفسه إلى مدينته (البصرة)، كما يُصرّح بإنتاج نصه الذاتي وتقديم معرفته عبر نص أُنتج في الخيال.

يقول في محاوره له مع صديق افتراضي: «مساءً، وبعد أن تناولت قذح الشاي الدافئ، تذكرت صوت الهاتف الذي فاجأني وكنت أجول في زحمة السوق ظهيرة ذاك النهار، ليسألني عبره أحد الأصدقاء أن أجيب دعوته إلى جولة في شوارع المدينة، نتحاور خلالها عن ملامح البيوت... وافقت في الحال، مقترحاً أن نبدأ الجولة في ترقّب البيوت القديمة أولاً... وهي بداية أجدها منفذاً لإدراك ما هو جديد من بيوت المدينة.

- ما سرّ تعلقك بما هو قديم؟ وما الذي تبقى لدى هذه البيوت لكي تقولها؟
- لا يخلو شيء من قول، أما عن هذه البيوت فلديها الكثير، والمهم في الأمر أن نستمع لذلك القول ونقرأ كلماته...

- أنت كما أرى تستعيد حلم المدينة القديمة، وهي لم تعد سوى خراب!
- خراب! كل الأشياء تشيخ وكل المدن تشيخ... وما خراب المدينة إلا هجاء لسكانها وهم يرقبون أفول الجمال...

- عن أي جمال نتحدث؟
- جمال الحرفة وجهد الصنعة والعناية وثمره زمان العمل الطويل والعنيد... إن على مهندس العمارة أن يعي حاجة الإنسان إلى استدعاء المتعة في حضور الأبنية، وهي الموجودات الأكثر قرباً من إنسانها والأكثر هيمنة في الوجود والبقاء...

عندما رن الهاتف من جديد، كنت ما أزال مستغرقاً في خيالاتي. صديقي من جديد وقد وجدتني متحمساً لكي ألتقيه في الغد، يساورني قلق لم أتحسبه من قبل، ترى ما الذي سيقوله هذا الصديق عن عاشق معمر للطابوق البصري مثلي؟⁽¹⁾.

إن رنة الهاتف التي تفتح نافذة لتجديد الخيال وهو يُنتج النص، تذكرنا بالبدوي المفترض عند حامد فاضل وهو يُعيد إنتاج الصحراء في مرآئيه، إلا أن حامد فاضل قد غلب الخيال على نصه وهو يردد مفردات التخيل، وينسج الأساطير والخرافات والميثولوجيا، ويستدعي التاريخ لتأصيل المكان.

بينما يغلب على نص (سكنى المكان) الطابع أو الحسّ المعرفي فهو يُنظر ويُقدّم وظائف العمارة ومقترحاتها وهي تكشف عن شكل جديد للمكان «يقصد تمام الإرتواء الذي يبتغيه الإنسان من العمارة، في الملائمة والاستقرار والشعور بالجمال»⁽²⁾، ليختم به النص.

4- النمط المختلط

وهو النمط الذي يتراوح في خصائصه بين النمط التخيلي والنمط السيري. إبتداءً من المؤلف الذي لم يُصرّح بإسمه، فيلجأ إلى استدعاء راوٍ ينوب عنه. وهو شخصية مفترضة، مستلّة من ذات الكاتب، بوصفها/ إلهامه/ فكره/ خياله الخصب/ رؤيته.. فيقوم الكاتب باستدراجه للحديث وسرد الحكايات والأحداث التي وقعت في الحقيقة، وهو بذلك يقترب من تقانات النمط التخيلي، إلا أنه لا يتوانى عن سرد ذكرياته وسيرته والتطرّق إلى الحياة الاجتماعية وذكر الشخصيات الواقعية في المكان الواقعي، مع توثيق الأحداث وتأريخها، وإلى جانب ذلك، تقترح مخيلة الكاتب مكاناً وزمناً افتراضياً فيكون آنياً، تارة، وماضوياً، أخرى وينعكس ذلك على اللغة فهي شعرية إيائية أحياناً، وهي واقعية/ عملية، تتناسب مع الوصف الواقعي للمكان والشخص الواقعيين أحياناً أخرى ليتم عبر ذلك المزج بين خصائص النمط التخيلي والنمط السيري، وخلق المكان الذاتي مكوناً نمطاً مختلطاً.

(1) السابق: 33 - 38.

(2) نفسه: 134.

قبل خراب البصرة: سيرة الماء والنخل

يؤسس طالب عبد العزيز مكانه الذاتي، من خلال مزج ملامح النمطين: التخيلي والسيرى. كي يتمكن من تقديم مكانه للعالم عبر الخيال والسيرة تفصيلياً وهذا ما يُسهم في تشكيل صورة تكاملية لدى القارئ، يتمكن - هو الآخر - من فهم العلاقة التبادلية (اللاوعي الذاتي) بين الكاتب والمكان، وهو يقدم الحياة الاجتماعية لسكان أبي الخصيب في ذلك المكان الذي «أمتزجت حياتهم بحياته» ولو تأملنا العنوان - قليلاً - لوجدنا أن الكاتب يستدرك صورة الجمال الآفل في الواقع، والحاضر في الذاكرة، إذ يبرز الجانب الجمالي الذي أفقده، وهو يصف المكان قبل، الخراب بالجنة. يقول: «ما الذي يغرينا في الجنة أكثر؟»⁽¹⁾.

يُوصل الكاتب مكانه تاريخياً - كما في النمط التخيلي - «منذ أن إحتقر أبو الخصيب مرزوق، قائد صاحب الزنج، في حربه ضد الدولة العباسية سنة 126 للهجرة نهره المسمى بإسمه حتى اليوم، حفرت الناس أنهارها، وصار بمقدور الجميع ري بساتينهم وقلوبهم الضمئة [الظماء] للماء والحرية والانعقاد»⁽²⁾.

إن هذا التأصيل بمثابة تأصيل هوية الكاتب في إنتمائه للمكان وهو ينشد الحرية للمكان والكائنين. والانعقاد من يد السلطة القاهرة، التي عادة ما يشار إليها تلميحاً في النمط التخيلي، في مقابل التصريح الذي نجده في النمط السيرى.

لقد قسّم الكاتب نصّه إلى أبواب، تماشياً مع تقسيمات المكان الواقعي، فالباب هو «الأرض المحصورة بين نهرين». فتشكّلت تشكّلاً تخيالياً وبعضها الآخر تشكّلاً سيرياً، وعوداً إلى العنوان (قبل خراب البصرة.. سيرة الماء والنخل). نجد أن الكاتب يصف مكانه قبل الخراب ثم يردف ذلك بكلمة سيرة. تلك السيرة التي تحكي حياة الكاتب وأهله - كما في النمط السيرى. فحياة المكان هي حياة قاطنيه. ذلك التماهي الواضح في النمطين كليهما، وسوف نختار (باب سليمان) لرصد خصائص المكان في نمطه التخيلي.

(1) قبل خراب البصرة: 9.

(2) نفسه: 5.

يبدأ الكاتب بتأسيس مكانه الذاتي من خلال تأصيل المكان تأريخياً، ففي «سنة 124 للهجرة إحتفر سليمان بن جامع قائد جند علي بن محمد (صاحب الزنج) النهر، المسمى باسمه حتى اليوم (نهر باب سليمان)»⁽¹⁾.

إن الضرب بجذور تاريخ المكان يعني بيان عراقته والانتماء الأصيل إليه. إلا أن التاريخ «لم يحفظ لنا قصره» لأنه كان من القصب والطين والجذوع، فلم يشهد منه الكاتب ما يبعث على الذكرى والاستعادة، لذا لجأ إلى ما تبقى من بيتٍ لحفيده حميد الهارون، «بعد ألف ونيف من السنوات»⁽²⁾. فقد سكن القصر وقد «احتفظت الأيام الأخيرة بأطلال قصر أجداده على النهر ذاته»⁽³⁾. هذه الشرفة المطلة على النهر أطلالة يستطيع الكاتب منها بعث ماضيها الأثير. حيث الضفاف التي كانت ورداً وظلاً والسفن المحملة بالتمر والعنب. كذلك «النهر كان ممراً لعشرات الأبلام، أبلام التمر والفاكهة والورد والخضار، قوارب الليل والغرام والسماء المفضضة بآلاف النجوم»⁽⁴⁾.

هذا الجمال وتلك الألفة بين المكان وساكنيه، يمر عليها الزمن سريعاً فتتحول اليوم طلاً بيد البلى، فالجسر «لم يعد يصلح لمروور المركبات، دعاماته نابتة حد اذنيها في الماء الضحضاح»⁽⁵⁾ وقد اختفت قوارب الشيطان المنخورة، بالريح والمجاذيف.

ذلك بفعل السلطة، القوة القاهرة التي لمّح إليها الكاتب بلغة مرّمة، فأطلق عليها بالزمن الوقح ومرة تكون ظلم الولاية العثمانية على العراق ومرة تكون السلطة متمثلة بالمارّة الذين يتخذون من الجسر معبراً «ويبيعون عند ناصيته الجنوبية السمك والقصب والحلفاء» المتحالفون على تبديد المكان.

(1) السابق: 21.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

(4) نفسه.

(5) نفسه.

هذا الوصف لتحول المكان عبر الزمن وفعل السلطة، يتيح للكاتب أن يخلق من المكان/النهر شخصاً ينمى حاله. فهو يعزف العود ويُسمع منه صوتاً شجياً عذباً وهو «يغني وحدته وعزله ووحشة العمر، غير آبه بما جلب الزمان وما استودع»⁽¹⁾ وهو يحتسي التمر وقد لعبت الكأس بلبه، لذلك ستضيع ريشته التي يعزف بها وتتعلل النغمات «وحيث جد في البحث عنها بين كؤوسه وقواريره وأواني فاكهته، تراءت له السكين ريشة، راح يعزف بها نغمه الأخير، ذكرى عمر طحنته السنون»⁽²⁾.

إن جسدنة النهر تتلاءم مع جسد الكاتب الذي يُصيبه ما يُصيب مكانه، وعمر النهر هو عمر الكاتب الذي شهد ابتهاج المكان وتبدده، هو غير قادر على استرداده من يد الزمن الذي تُقنن في قتل الإنسان والقوارب والأنهار. وعندما يشتد الألم به يطلب من الراوي المفترض/ المستل من ذاته ورحه «أيها الراوي هلا قلبت الورقة»⁽³⁾. وبعد أن يستعيد الكاتب قواه، يقف على صخرة المسناة الصلدة حيث وقف القنصل البريطاني وهذه إشارة أخرى إلى المحتل/ الغريب الذي عبث بالمكان، «ولما كانت الحجارة صلبة بما يكفي للرفض، سقط القنصل، وانكسرت ساقه، هل يعلمنا باب سليمان درساً في الماء والنخل والعشق والأمل، أم درساً في الرفض والإباء؟»⁽⁴⁾. من خلال هذا التساؤل وهذه الإيحاءات (الحجارة الراضة)، (كسر ساق القنصل) (الدرس في الأمل بعودة المكان الأبى)، (والرفض لكل ما هو دخيل).

يتم تقديم الرؤية والمعرفة بالمكان، المكان الذي يعني الحياة فموت المكان هو الموت المعنوي لحيوات أناسه الذين امتزجت حياتهم بحياته. إذ لم يستطع الكاتب استرجاع ما ضاع وأفل، فقد استطاع استعادة صورته الجميلة، من خلال ما سطر في نصه الذاتي. وهو

(1) السابق: 21.

(2) نفسه: 22.

(3) نفسه.

(4) السابق: 24.

يختزل الزمن من خلال سحب القارئ إلى الماضي والعودة به إلى الحاضر، وهو يمسك بيده ويُشركه في تجواله في المخيلة والذاكرة. أذ يقول: «ها نحن على عتبة باب سليمان»⁽¹⁾. و«إذا ابتعدنا قليلاً عن جسر باب سليمان، باتجاه مدخل النهر... سنرى جسراً»⁽²⁾. «وليأت حفيد بيت الهارون، بعد ألف ونيف من السنوات»⁽³⁾. نجد الكاتب يوائم بين الماضي البعيد والحاضر، وهو يستحضر التواريخ ليؤصل مكانه الآفل، ثم يعيد إنتاجه عبر الخيال.

أما ميل الكاتب في بعض ابوابه إلى النمط السّيري، فيتضح في باب عبد العزيز، وهو والد الكاتب، وباب الشاعر، وهو ذات الكاتب، الذي يستعيد ذكرياته وذاكرات أساتذته الشعراء مثل (محمود البريكان ومحمد علي إسماعيل) الذين أفرد لهم ثلاثة أبواب. في (باب السّروجي) يدخل الكاتب إلى حياته، من خلال نهر - السّراجي - الذي أوعز تسميته إلى أبي زيد السروجي في المقامة الخمسين، هذا الاستدعاء مناسب للحديث عن حياة الكاتب الأدبية. فعندما يختفي أبو زيد السروجي «نعيد، نحن، الرواة المتأخرون سرد الحكاية... تحت نخلة على شط المدينة»⁽⁴⁾. وكأن الكاتب يكمل سيرة القدماء من أمثاله. وهذه أيضاً مقدمة منطقية لسيرة الكاتب التي جزأها على مدار الكتاب تلميحاً وتصريحاً. «وفيمَ كان الناس يمتدحون عيد النوروز بقناني خمر محليّ وأوراق خس وقشور وفستق وحلوى وبرتقال، كنت امتدح العيد بقصيدة»⁽⁵⁾ حيث يسرد الكاتب انشغاله بالقصيدة، التي حملها إلى البريد وكان قاصداً مجلة الأعلام، «التي كان يرأس تحريرها الشاعر علي الحلاق، فيما يعمل الناقد حاتم الصكر مديراً للتحرير»⁽⁶⁾.

(1) نفسه: 21.

(2) نفسه: 22.

(3) نفسه: 21.

(4) السابق: 50.

(5) نفسه: 60 51.

(6) نفسه.

تتضح ملامح النمط السيري من خلال، ذكر أسماء شخصيات واقعية، عبر اللغة الواقعية الصريحة، كما يبرز صوت السارد المطابق للشخصية، فالكاتب عُرف واشتهر بالشعر وله مجموعة شعرية تحت عنوان (الخصيبي) ما يدل على التطابق بين الكاتب والشخصية داخل النص حيث الإشتراك مع قوانين السيرة الذاتية.

وبعد الإنتهاء من سرد قصة القصيدة، يذهب الكاتب لموضوع الحرب مع إيران. ليكون الحدث محوراً للتحول المكاني، حيث القصر الذي بناه (يوسف باشا احمد القرطاس) الذي ظلّ شاهداً على جمال البصرة، اتى عليه الجند يقتلعون زهوره وآسه، واتخذوا منه سواتر وخنادق يطلقون منها الرصاص «ولمّا لم يكتف الدكتاتور بذلك، أمر خاصة جنوده باحتلال القصر، وطرد الزهور والشعراء والفراشات والصباحات من أركانه كلها»⁽¹⁾ ليتحول المكان إلى اللامكان، «وحيث وجد ذلك غير كافٍ لجبروته انتزع اسمه، فسماه قصر صدام»⁽²⁾.

يتضح، من خلال التصريح بفعل السلطة القاهرة، إن الكاتب لم يجد ذاك التلميح بها - في النمط التخيلي - كافياً للروح بما يختلج في صدره من شجى ونعي للمكان وقاطنيه. وفيما كان يجول في الأزمنة والأمكنة عبر الخيال، نجده يُصرّح بتجواله الواقعي محدداً الزمن الحقيقي حيث المشاهدة المباشرة للمكان. «ذات يوم، وقبل أكثر من سنوات خمس، وحدي أخذت الطريق الترابي، طريق الطفولة القديم ماشياً للقصر، حيث كنت أسلكه صبيّاً، وقد تمكن الجنود البريطانيون من طرد الشرطة البعثية التي تحيط به... كانت الطريق صعبة على مثلي، فقد كنت استدل عليها بالكاد، لإختفاء المعالم التي تحفل الذاكرة ذات يوم»⁽³⁾.

(1) السابق: 52.

(2) نفسه: 53.

(3) نفسه.

يبرز الحديث عن الطفولة في النمط السيري، بينما يكون الحديث عن طفولة المكان، وماضيه، في النمط التخيلي، ذلك لطغيان صوت السارد، على لغة المكان في النمط السيري، وهنا يبدأ التوتر في العلاقة التبادلية بين الذات والمكان، فتكون الذات مقدّمة – نوعاً ما –، كما يكون الحديث عن المكان من خلال الذاكرة، وصعوبة التعرف على المكان الأليف، بسبب التحولات القاهرة ما أدى إلى اختفاء معالم المكان. وفي باب (عبد العزيز) رثى الكاتب والده الذي كان شاعراً شعيباً، إذ يقول: «مازلتُ اقتني خطي أبي وأخي، اللذين تركاني ومضيا إلى التراب، التراب الذي نصنع منه نشيدنا الأبدي، أحب الأرض لأني أبحث في أعطافها عن الذين أحبهم»⁽¹⁾.

هذا الموقف من المكان، يشبه الموقف من الطلل قديماً، حيث يقف الشعراء يبكون (الحبيبة أو القوم) من خلال الطلل.

كما يتضح إن هذا الأقول/ الطلل، هو أقول الذات الكاتبة. حيث يقول: «أريدهم كي أكمل معهم مسرّاتي الناقصة، مسرّاتي التي لم تعد تشرق عليها الشمس كما كانت معهم»⁽²⁾. هنا يبرز الرثاء على الذات، التي تحوّلت وتغيرت كما يتحول المكان. فالأرض عند الكاتب «تريك الموت في حفنة من التراب مثلما تريك الآس والأسى معاً»⁽³⁾. ليكون المكان انعكاساً لما في الذات وتظهر للكائنات فيها.

عندما يحكي حياة أبيه وصفاته وأخلاقه يصف المكان بال عمران حيث الورد والنرجس والليمون والريحان.. مؤكداً على أن ذاكرته لم تزل تحفل بتلك الحياة والمكان الزاخر بالبهجة. «بل هي الحقيقة الوحيدة التي وجدتها في كل ما حولي»⁽⁴⁾.

(1) السابق: 54.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

(4) نفسه: 56.

إن هذه الواقعية أصدق من الصدق الفني في الروايات والسيرة الذاتية التي يُقدّم فيها - عادة - نرجسية الكاتب وهو يُعيد إنتاج حياته في سيرته الذاتية، فيبرز ما يريد إبرازه ويخفي أو يسكت عما يريد إخفاءه. في نص المكان الذاتي عموماً يكون البوح أصدق وهو أقرب للحقيقة والواقع، ذلك للتماهي الذي يحصل بين الذات الكاتبة والمكان من جهة، ولعمومية المكان، حيث الصوت الجماعي حاضر، فالمكان يشترك فيه عموم أبنائه وليس الكاتب وحده، وهو دائم التذكير بالمكان وغالباً ما يُشرك القارئ، حيث يأخذ بيده ليريه ما حلّ بالمكان ويؤكد على صورة المكان وتأصيله في التاريخ، كما يؤكد على أهميته الجغرافية، والحضور الثقافي الذي ينتمي إليه الكاتب، فهو إذ يمتدح المكان، يمتدح ذاته، كما أن تخليد المكان في النص، جزء من الوفاء للمكان وحفظاً للهوية التي يُخشى عليها من الضياع.

يحكي الكاتب أحزانه عندما يحكي سيرة والده، فعندما جاء ذات يوم حاملاً الصحيفة التي نُشر فيها أول قصيدة له، وقد أخبر والده (الأمي) بذلك فراح يمسح على كلماته وأبياته ويسأله «أين كتبوا أسمك؟ فأشرت له المكان.. لا أعرف سعادة له كالتّي كان فيها اللحظة تلك، الآن، وهو يمرر أصابعه على إسمي وقد قرنته باسمه الميمون أشم رائحة تراب آخر هو التراب ذاته الذي يرزخ فوقه شاهدة قبرك... سلاماً لأصابعك ياعبد العزيز»⁽¹⁾.

نلاحظ أن الكاتب وهو يسرد ذكرياته الأليمة يتعد عن المكان ليقترّب من السيرة الذاتية، في أصدق معانيها، وهو يُصرّح بذاته المطابقة للشخصية الرئيسة، كما نلاحظ تراجع الحكاء أو راوي الحكايات، أمام الذات الكاتبة. وقد رثى والده بقصيدة. يخلد عبرها تلك الذكرى الحزينة. نجد إن هذا النوع من الكتابة - هو بمثابة استرداد لكل مفقود/ مكان/ أب/ وطن.. وهي ابتكارات نجمت عن هزائم ألحقت بالمكان وناسه فتشكلت على هيئة/ خطاب/ معرفة/ أمل «لم يكمل الرواة وصفها بعد»، طالما بقي

(1) السابق: 58.

المكان في تراجع واندحار. فما لم يستطع استرجاعه في الواقع، يمكن له ان يستعاد عبر التدوين. «نحن نبتكر المواسم لتبتهج الأنهار، نؤجل الجبال لينام الماعز ونقترح ضفافاً أخرى كحمايم ستصل قريباً، هكذا نتعلم أبجدية الرغبات»⁽¹⁾. إن هذه الرغبات مهّدت لظهور هذا الفن الكتابي، حيث الجدّة والإبتكار والتنوع في الأساليب والخلط بين خصائص الأنواع الأدبية، ما يجعل النص ملوناً بألوان الفنون، ليلبغ غايته القصوى من إمتاع القارئ.

5 - النمط الثقافي

يتفق كتاب المكان الذاتي، على أن نصوصهم، نتاج حفظ لصورة المكان في الماضي خشية نسيانها، وبيان حالاته المتغيرة، تبعاً لتغير الظروف (انقلابات، حروب، حصار..). التي عكست فوضويتها على المكان وقاطنيه، الأمر الذي جعل الواقع يبدو غرائباً يبعث على الإدهاش، ليدخل إلى منطقة الأدب بامتياز وفي مقابل تلك النصوص التي ركّزت على تحولات المكان، نجد نصوصاً ركّزت على إبراز الجانب الثقافي في تحولاته السلبية الذي تمثّل في اللغة والممارسات اليومية، من خلال استنطاق الطبقة الشعبية المهمشة.

الباب الشرقي.. رواية الضحك بلا سبب:

لم يكن (الباب الشرقي) مكاناً لطفولة الكاتب، فما الذي دفعه للحديث عنه؟ يُجيب الكاتب بأنه «اختبار كل ما هو هامشي ومنزوي وشبحي في لبة المركز»⁽²⁾، هو من وحي انجذاب الكاتب «إذ إن استحقاقات الوعي المهيمن والمرجعية الثقافية للكاتب هما اللذان يصنعان مسارات قراءة المكان تحت تأثير الرؤيا المغايرة للآخرين»⁽³⁾. نلمس المسؤولية عند أغلب كتاب المكان ذلك بفعل العلاقة التبادلية بينهم وبين أماكنهم المقصودة. فهم دائبون على حفظها، هذه «العلاقة التي ما فتئت تضمر بسبب تضخم

(1) السابق: 37.

(2) الباب الشرقي.. رواية الضحك بلا سبب: 68.

(3) نفسه.

إحساسنا باللا انتهاء، فحقب الحروب المتتالية جذّرت الاحساس الكلي بعدميتنا ولا إنتمائنا وانفصالنا عن العالم الذي غادر تلك الأحاسيس التي نحن عليها الآن»^(١).

نستشعر الصوت الجماعي واستحضار الذاكرة الجمعية من خلال قراءة النص، في مقابل فردية الصوت في السيرة الذاتية، وكأن الباب الشرقي وجود رمزي مكثف. يدعو الكاتب لكشفه وتدوينه «حياتنا الهاربة في أروقة الباب الشرقي التي تمثلنا في بواطننا المكبوحة»^(٢) إذ إن أي تهميش يصيب المكان، يصيب الكائنين أفراداً وجماعات فهو «باب رمزي يؤشر تاريخهم الفردي»^(٣).

كما أن الكاتب يعي مدى ما توليه النظريات الفكرية المعاصرة من اهتمام «للكيانات المقموعة والمهمشة في الحياة الاجتماعية والثقافية»^(٤)، فكانت هذه الكتابة بمثابة «تحديث الخطاب الثقافي الذي يهتم بخطاب الثقافة الشعبية السائدة»^(٥). وهو يرى - أيضاً - أن «الحاجة إلى التدوين هي كالحاجة إلى تفصيل تاريخ الجماعات الاجتماعية الفاعلة في المجتمع والقاطنة في محيطها المغلف... نحن بحاجة اليوم لمعرفة كيف يُدار ما يُسمى بالحرّك الاجتماعي الشعبي، كيف يؤثر فينا؟ يؤثر بلا وعي كل واحد منا»^(٦).

يتّضح اهتمام خضير الزبيدي بالكتابة عن الباب الشرقي بوصفه مكاناً مروجاً لثقافة فاعلة في المجتمع، فهو «المسرح العاكس لما يجري في البلد كلها وليس العاصمة»^(٧).

بخصوص العنوان (رواية الضحك بلا سبب) يوضّح الكاتب معنى مفردة رواية على أنها رواية هزل حقيقي يُصوّر حالة طبقة شعبية مهمشة تقف خلف الشعب المعلن

(١) السابق: ٧٠.

(٢) نفسه: ٤٣.

(٣) نفسه: ٤٤.

(٤) نفسه: ٣٤.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه: ٣٠.

(٧) السابق: ٧٥.

في المرأة، عبر ثيمة الضحك فالكاتب يستغل المفارقة والموقف المتناقض ثم يعيد انتاجه عبر السرد ليُحيلها إلى «قهقهة متواصلة ما يشبه الرشق»⁽¹⁾، ذلك أن «الضغط النفسي المتواصل يكوّر المأساة ويحيلها إلى ضحكة ثلاثية الأبعاد»⁽²⁾، من خلال خلق مدرسة أطلق عليها (فرقة الضحّابة) وهي تنتج النكات ذات الإشارات المرمّزة «للوضع السياسي أو الديني أو الجنسي»⁽³⁾، لتتحوّل هذه المدرسة «إلى صحافة يومية ناطقة بالسخرية اللاذعة والمؤثرة بحياة الناس»⁽⁴⁾. لتصل إلى أسمع صنّاع السياسة بفعل قدرتها على التماهي «مع الأحداث الجسام والتقلبات العظمى التي تنخر الجسد الاجتماعي المتآكل»⁽⁵⁾.

ليكون الضحك وسيلة أهل الباب في تقبل حياتهم البائسة، فهم لا يجيدون وسيلة دفاعية تقف بوجه ما يحدث من تقلبات سياسية واقتصادية واجتماعية، غير السخرية. فربما «اعتادوا على نمط السلوك الذي ينتمي إلى شر البلية»⁽⁶⁾.

نلاحظ إن الكاتب اتخذ من ثيمة الضحك احتجاجاً على المظالم التي يتلقاها الناس، وهي محاولة شجاعة تسخر من تسلّط الحكومات وتعسفها. لذلك سوف يخلق شخوص ذلك المكان المغلق، سلطة موازية، تضع نظاماً اجتماعياً خاصاً. يحدد هوية المكان.

«- أين ذاهب؟»

- الباب الشرقي..

- دير بالك على محفظتك يعمود»⁽⁷⁾.

(1) نفسه: 62.

(2) نفسه: 12.

(3) نفسه: 14.

(4) نفسه: 17.

(5) نفسه: 28.

(6) السابق: 24.

(7) نفسه: 9.

إن هذه السلوكيات التي تمارسها شخصيات المكان (باعة البالات، باعة أقراص الفيكارا، باعة الأقراص الخليفة، الخياطون، واللصوص الظرفاء). هي رد فعل معاكس، للسلطات الحاكمة، إذ نجد أن سراق الليل لديهم سلطة مغايرة، لسراق النهار ونظاماً خاصاً يتمثل عبر مستويين للمكان: ظاهر للعيان (نصب الحرية، جدارية فائق حسن، الرواقات الأربع، مقهى الملك..) ومستوى رمزي غير منظور، «والذي دائماً يُقلق الحكومات المتعاقبة في تمرده على نسق النظام وشكل القانون المتمثل بإتاحة محضورات الرصيف والبسطات الممنوعات الكثيرة تصالح مع هيئات القانون»⁽¹⁾.

يقترح الكاتب، شخصيات رمزية نموذجية لأهل الباب مثل (رشيد الخياط) وهو من معتزلة الباب، حيث يلتزم الصمت وينشغل في خياطة وروافة الملابس الذي يُناسب نسيج الكلام، إلا أنه «سارد الحكاية بطريقة النكتة العراقية اليومية»⁽²⁾. فالنكتة كذلك تحتاج بعض الترقيعات لإلباسها «الحداثة واغواءات العصرنة إن كانت مسموعة او مستخدمة»⁽³⁾. والشخصية الأخرى (الحاج عباس الراوندي) بيّاع الراديو المعطوبة، وهو أيضاً من «الصامتين المزمين، غير انه يتحدث بنكتة سوداء»⁽⁴⁾ عند الضرورة، إذ يسرد حكاية المقامة البغدادية للهمذاني، بشكل عصري، ولغة بابية طريفة.

إن هذه الإشارات (استدعاء المقامة، الراوندي، حدثي رشيد الخياط..) ماهي إلا انفتاح الماضي على الحاضر لندرك «بأن ماضينا هو في الغالب أئمن ما نملك... لأن لحظتنا أسوأ مما فات وغدنا سيكون الأسوأ على الإطلاق. ننتمي إلى الماضي ونمقت زمن اللحظة، حين تتوارث الأجيال حب السرد الحكائي الشفاهي ببنية عالية متوارثة عن الآباء والأجداد، وكأن مكان الحوادث أهم من المكان الفعلي اليومي والآني»⁽⁵⁾.

(1) السابق: 98.

(2) نفسه: 48.

(3) نفسه.

(4) نفسه: 53.

(5) نفسه: 72.

يجمع الكاتب بين السرد والميتاسرد، إذ يخرج عادة من عملية السرد ليدخل منطقة الميتاسرد، عندما يبدأ بالتنظير والنقد والتوضيح، وهو يُشير إلى ذاته الكاتبة مراراً. أما عندما يريد أن يكشف عن لغة المكان، فيستدعي رشيد الخياط، حيث يبرز صوت الراوي الافتراضي بلغة أهل الباب، ليجيبه الكاتب باللغة ذات المستوى الرفيع.

«حدثني رشيد الخياط..

– عمي أنا أتحدث لك بلغة أهل الباب، وأنت رندجها/ رتبها مثل مايردون ربعك القراء الذين نفخت بصورتهم في الإهداء المميز على قولتك... حجي

– أنا لم أحج.. وتستطيع أن تنادينني بالأستاذ يا حاج.

– وأنا كذلك لم أحج، ولكنها ضرورات التخاطب الجديدة في البلد»⁽¹⁾.

إن تصريح الكاتب بمهنته، وكذلك توضيح استدعائه للشخصيات وخروجه عن السرد، والتنظير الذي يفصح عن ثقافة الباب الشرقي، وتقسيم النص إلى قسمين: الأول تحت عنوان (رؤى رحلة مشي وضحك للصباح) والثاني (ألواح من أدب الباب) وغير ذلك من انعدام الحبكة كل ذلك يخرج النص المكاني من منطقة الرواية.. التي أشار لها (اسماعيل إبراهيم عبد) في جريدة النهار في بحثه الموسوم (الهامش المهيمن في مدونة الباب الشرقي) الذي أكد فيه بأن النص (رواية مقامية)⁽²⁾. بل على العكس، إنها «معايشة زمنية محدودة في أمكنة مخصصة في الباب الشرقي لاكتساب الهوية الشرعية العراقية»⁽³⁾، هذا ما أكدّه خضير الزبيدي وهو يرصد المكان عبر فعل المشي الاستطلاعي «رحلة استكشافية فيها مفارقة عظمى هو الخروج من فعل هوام الأفكار وسكونيتها إلى فعل اكتشاف الأفكار وهي تتنزّه أمام العين المجردة»⁽⁴⁾.

(1) السابق: 185.

(2) ينظر: الهامش المهيمن في مدينة الباب الشرقي، اسماعيل إبراهيم عبد، جريدة النهار عدد 980، 2017.

(3) الباب الشرقي رواية الضحك بلا سبب: 11.

(4) نفسه: 28.

فمن خلال المشاهدة واستحضار الذاكرة «عيني أنا وأنا عين لذاكرتي»⁽¹⁾. يجد الكاتب نفسه في قلب الظلام (الحقيقة) الباب الشرقي، مدينة «تختلف عن الركب في كل ساعة»⁽²⁾. فهو ينقل الواقع العجائبي / المأساوي، إلى نص سردي يأخذ طابعاً ذاتياً، بفضل فعلي المشاهدة والتذكّر فضلاً عن الطابع الجماعي، بفضل تجذّر الكيانات المقموعة وهي «تصطبغ بألوان أمكنتها»⁽³⁾. حيث العلاقة التبادلية «أمكنة تلد شخصها وكائنات تعطي معنى للمكان»⁽⁴⁾. ليكون للباب هويته الخاصة به التي يفرضها على كائنيه (أهل الباب، قفّاصة الباب وغيرهم..)، بوصفهم مكاناً متحرّكاً حيث «لا يمكن التعرف على المكان دون هؤلاء»⁽⁵⁾. ذلك أن المكان لا يمثل مكان الطفولة، للكاتب، وإنما كان مكاناً مقصوداً، عايشه الكاتب، عبر رحلة المشي والاستطلاع، وقد وصفها بأنها رحلة غريبة الأطوار تحكي مكاناً مألوفاً للجميع في ظاهره لكنها غريبة «كل الغرابة في تفاصيل ونبس القاع الضاج بدراما مبهرة في التمثيل في عوالم الباب المخفية والمسكوت عنها طوال دهر من السنين»⁽⁶⁾، لينتج الكاتب نمطاً ثقافياً فاعلاً في المجتمع، من خلال رواج النكتة العراقية ذات السمة المأساوية، التي تنطق بحجم المفجائع والمفارقات اليومية. أما عن كيفية رصد المكان في تحولاته السلبية، فقد «كانت كلو آذي (الباب الشرقي الحالي) مزارعاً وحقولاً ومروجاً خضر، لكن الخراب حلّ بها»⁽⁷⁾. فقد أحالت السلطة / الحروب / الحصار.. «ذلك المكان من الصيرورة إلى العدم»⁽⁸⁾. ليعيد الكاتب إلى مكانه «الحياة قبل

(1) نفسه: 125.

(2) نفسه: 83.

(3) نفسه: 38.

(4) نفسه: 184.

(5) نفسه: 77.

(6) السابق: 21.

(7) نفسه: 51.

(8) نفسه: 98.

الأفول». وهو يُشيد بهذا الوعي المكاني الذي أنتج «أدبا مكانيا مغائرا»⁽¹⁾. يتسم بالجدّة والإختلاف عما سبقه من أنواع أدبية كالسيرة والرواية.. فهو «فن استيطاني متأمل لذاته ينتقي الهامش المتروك ليزيل عنه هامشيته، يُلغي الحدود بين الثقافة النخبوية والثقافة الشعبية، كأنه بذلك يُلغي الحدود بين مظاهر الفن والحياة اليومية»⁽²⁾.

ذلك لأن الواقعي أصبح غرائبياً لحدّ لا تدركه مخيِّلة الروائي، فهو لا يحتاج اختراع فكرة أو خلق حدث يتصاعد عبر حبكة.. وإنما يكفيهِ أن يتأمل الحياة/ المكان في تحولاته العجيبة، ويدونها عبر أسلوب سردي يتماشى مع نقل الواقع المعيش، من الخارج إلى الداخل، ليتم إنتاح المكان ذاتياً.

وإن كان ثمة تشابه بين نص الكراجات ونص الباب الشرقي من حيث التعرف على المكان من خلال ناسه فإن الذي أضفى على الكراجات، طابعاً معرفياً هو معرفة الكاتب للحياة الاجتماعية من خلال الكراجات بوصفها مكاناً للدخول والخروج. فالكراج مكان يجتمع فيه كل أبناء المحافظات على اختلاف طبائعهم واختلاف لهجاتهم.. ثم إن الكاتب ركّز على المكان بصفته مكاناً ظلاً معادياً للمدينة التي هو جزء منها وكأنه ليس بعضاً منها.

بينما نجد خضير الزبيدي يُركّز على ثقافة أهل الباب (الكيانات المقموعة) وهي تكوّن سلطتها ضد السلطات الحاكمة، من خلال ممارستها السلوكية ولكونها مصنعة للنكتة اللاذعة التي تنال من كل ما هو مقدس. كردة فعل للتهميش والإقصاء.

فالتعرّف على المكان وعلى المجتمع من خلال التعرف على الذات وموقعها في هذا الوجود وموقع المكان من العالم، يدخل ضمن النمط المعرفي، بينما يكون التعرف على ثقافة الكائنين وبيان الدور الفاعل لها في المجتمع ومعرفة مدى تأثير هذه الكيانات بحياة المجتمع العراقي، عبر ترويج اللغة البابية، يدخا ضمن النمط الثقافي. ذلك لقصد

(1) نفسه: 75.

(2) نفسه: 47.

الكاتب وتوجهه إلى دراسة ومعرفة كيف يُدار الحراك السياسي حولنا، وتأثيره في انبثاق ثقافة جديدة ولغة جديدة، مثل مفردات «اشطح/ افلت/ أطفر/ اقلب.. هذه ليست أفعال أمر عابرة إنما هي ترجمات في لغة أهل الباب وصمت أهل الرواقات الأربع.. إنها متداولة في ثنانيا الباب، وقد عبرت من مملكة الباب إلى الصفات الأخرى»^(١).

يتَّجه النمط اتجاهًا ثقافيًا من خلال خصوصية اللغة في المكان، التي نشأت بفعل الظروف المقيّنة. وتمكّنت من فرض سيطرتها على اللغة العامة، عبر اقتحامها الأمكنة الأخرى. «تري مَنْ صاغ فعل (يكبسِل)؟»^(٢). يجيب الكاتب على سؤاله، إنه «معجم الباب الشرقي الذي انفجر على حين غرة.. او قل انفلت من الركب ما بعد 2003،... بل هو النمط الثقافي الشعبي الذي عمّ رقعة واسعة من الأرض العراقية وفق ميديا الانتشار الجماهيرية»^(٣)، وهو يؤكد على انتصار هذه الثقافة عبر رواجها السريع وانتشارها، مادامت الظروف المولّدة لها قائمة*.

6- النمط الشعري:

يتميّز هذا النمط باللغة الشعرية التي تنبع من توجّه الكاتب/ الشاعر. حيث يجمع كتاب هذا النمط بين الشعر والسرد. الشعر لتكثيف المعنى والسرد للروح المفتوح لما يتعلق بالمكان أو التجربة الشخصية. ذلك البوح الشعري، المتمثّل بالعلاقة التبادلية بين التجربة الشخصية والمكان.

يُشير ثامر سعيد في مفتتح (سياج الجهنميات الطويل)، ذي الوظائف المرجعية والشعرية الجمالية إلى ألفة المنزل الأول عند الشاعر حبيب بن أوس الطائي، مقابلًا أيّاه

(1) السابق: 38.

(2) السابق: 99.

(3) نفسه: 99 100.

* يندرج تحت هذا النمط: نص: الباب الشرقي رواية الضحك بلا سبب، ونص: الحلة عاصمة السخرية العراقية المرة وذكرى الساخرين، ونص: ابن شارع، ونص: أمكنة تدعى نحن ونص: مقام الجلوس في بيت عارف آغا.

بألفة الفيلسوف باشلار، حيث المجسات القلبية والعقلية، تجتمع عند الكاتب/ السارد، ليوح بها في داخله من حنين لمكانه الأول واصفاً أياه، بالحنين العذب المرير، ثم يذكر مباشرة (قلب البصرة القديمة)، ليدلل على التماهي الحاصل بين المكان الواقعي وبين المكان داخل النص حيث البوح بما في الداخل.

وعند تفحص عناوانات النصوص داخل الكتاب، نجدها تحمل أسماء أماكن شاعرية داخل مدينة الكاتب، فالقسم الأول، عنوانه (واحة العشب الأسود) واصفاً منطقة الخضراوية شعراً ونثراً. إذ يُقدّم المؤلف/ السارد، نصاً شعرياً:

وسأحتفي بها أيضاً

بالدنايك والأعواد والطناير والنيات والدفوف

وسأحتفي بها

بالنيط والماني ماني والسعد وعود الهند

والتنصاري..

بكلّ الأسماء التي يخلعها العشاق على معشوقاتهم

سأحتفي بها

وبالجنون الذي لا يُطاق

يقتبس الكاتب/ الشاعر هذا النص الشعري من ديوانه (بداية البنفسج البعيد) ليكون مقدمة للوصف الشاعري الذي يُسطره سرداً. يقول: «أشجار السدر والبمبر والتوت تنحني على النهر ناشرة أغصانها كمظلات، على مائه الرقراق. حبات توت تشبه حلقات شبقات يأخذها المدُّ بعيداً ويعيدها الجزر لتصطادها قبل أفواه السمك، أيدي الصبية والفتيات وشيوخ الحي»⁽¹⁾.

نلاحظ إن الإحتفاء الذي قُدّم عبر الشعر، لم يفسح للكاتب حرية الوصف الكافي للمكان، إلا من خلال السرد. كما نلاحظ شعرية اللغة الواصفة من خلال التغني بالمكان

(1) السابق: 13.

عبر الصورة، حيث الأشجار كالمظلات تنحني، والتشبيه لحبات التوت عبر حركية الصورة، حيث المدّ والجزر التي تصير إلى أفواه السمك، بدلاً من أيدي أبناء الحي، كما هو حال المكان الذي يخضع للسلطات الحاكمة وممارساتها التعسفية، بدلاً من إعمارهِ وتمتّع ساكنيه به.

أما في القسم الثاني من النص، الذي يحمل عنوان الكتاب (سياج الجهنميات الطويل) فقد افتتحه الكاتب بنص شعري من ديوانه الآخر (أرض الله الغليظة):

من كان منكم شغوفاً أو على قلقٍ

فليفتح باب البصرة

قبل يومٍ لا نخل فيها ولا ضفاف فمدينتي تمشي إلى غدها

بقدمين داميتين ورؤوسٍ دائخة.

نجد أن المكان قد بدا متحولاً دائماً، يتم توضيحه من خلال السرد بعد الشعر مباشرةً، ومن خلال الذاكرة. «مثل ماء قربةٍ مثقوبة تنزف الذكريات من الذاكرة حين تأخذك الخطى عنوة إلى أماكنك الأولى فتجدد شباهها باستمرار... لتحتفظ بالصورة الأولى، خرائط الدروب التي درست والسواقي التي طمرت والنواير التي طارت من المكان، الوجوه التي ملأت تضاريس الزمان البعيد، أصدقاء الطفولة الذين غيّبوا إلى الأبد في دهايز القمع الأسود في سني البوار أو الذين تلاشوا مع آخر إجازة دورية على مدى الحروب، وجوه الحبيبات، المعلمون القدامى قبل أن يחדش الحصار أناقتهم المعهودة»⁽¹⁾.

يُلاحظ كيفية تقديم المكان في نوعين مختلفين أجناسياً. حيث الشعر، يُكثف المعنى فلا يتناسب وحجم المأساة القابعة عقوداً من الزمن. لذا يبتكر الشاعر نوعاً سردياً جديداً، يسطّر فيه ما يشاء من الذكريات الأليمة التي تكشف عن مدى مرارة الكاتب تجاه مكانه/ أهله/ أصدقائه/ معلميه.

(1) السابق: 51.

من هنا ندرك أهمية هذا النوع المكاني الجديد، الذي يفتح آفاقاً واسعة، أمام الكاتب وهو يصف ويسرد ما يختزن من ذكريات، وما يُشاهد من تحولات.

أما السؤال عن سبب تسمية الكتاب بـ(سياج الجهنميات الطويل)، ذلك السياج الذي يحّد البستان المحاذي درب الطويل شرق المحلّة، حيث «كانت أغصان الجهنميات تتعانق بوجد مع السعفات المغروقات في الطين والمثبتات بأسلاك معدن طويلة لتكمل جسد السياج»⁽¹⁾، فهو مكان التجربة العاطفية للكاتب. الذي يُسهم في إنتاج المكان الذاتي.

«من فتحاته الكثيرة كنت أراها دائماً تزوق صمت المكان بنشيد مدرسيّ قديم، شريط شعرها القرمزي وصدرها الذي نهّد الآن كرأسي أرنبين صغيرين وعنقها الذي استعارته من غزالة وثوبها المقلّم القصير ما زالت تدور في رأسي حتى الآن، لم تكن تشبه بنات الفلاحين، كنت أراها مثل أميرة وحيدة... بعد سنين كنت جالسا ذات مساء في بهو محطة قطار المعقل حين دخلت ذات الشريط القرمزي، بأناقة نمرّة دخلت بكعبين عاجيين يعزفان على البلاط سيمفونية شاهقة، لمحتني بنظرة كانت تصوبها نحوي أيام السياج نظرة لم تصوب من عين امرأة أخرى، سحبت لحظتها خفقة عالية من وجيبي المضطرب: يا الله.. غزالة الأمس صارت زرافةً فارعة، دخلت عليّ ودخلت معها الأشجار والترع الصغيرة، هدوء ضحى البستان، المستطيلات الخضر والزقزقات، رائحة الكري التي ملأت رئتي أياما طوالا، فامتلاّت المحطة بالعصافير والحفيف، كانت ابتسامتها التي كشفت عن خطين نضيدين من اللؤلؤ اللاصف تضمّر لي دعوة غامضة، ليلتها لم نجلس على مقاعدنا إلّا قليلا فأكملنا ما تبقى من رحلتنا واقفين قرب نافذة بين عربتين، تحدثنا عن أشياء لم نتوقع الحديث عنها حتى تخشّبت سيقاننا من الوقوف الطويل»⁽²⁾.

(1) نفسه: 63.

(2) السابق: 63 64.

إن غياب الحبيبة وعودتها، كان تخفيفاً يُضاف إلى رؤية المكان بعد تحولاته واختفاء ملامحه. ليتضافر الحدثان في إنتاج نص المكان ذاتياً، حيث ركّز فيه الكاتب على تلك التجربة، التي تصدرت عنوان الكتاب. فكانت مزيجاً من سيرة المكان وسيرة الكاتب. ذلك لحضور المكان وشخصه الذين كان لهم حظوة في سرد حيواتهم والأحداث التي تعرضوا لها.

نجد أن ذات الكاتب حاضرة شعراً ونثراً وهو ينتج مكانه الذاتي، من خلال توظيفه للشعر إلى جانب النثر، ومن خلال رسمه للمشهد الختامي، (مشهد عاشوراء)، مؤكداً على أن هذه الفنون التي يُقدمها - سواء على المستوى السردى أو المستوى الشعري - ما هي إلا أجزاء من ثمرات حياته الأدبية وقد فاته الكثير. حيث يقول في نهاية نصه: «لقطات المشهد العاشورائي الأولى في رأسي لم تكن الوحيدة التي فلتت من شاشة عرض المدينة بل رافقتها انفلاتات لقطات آخر خلال العقود الأخيرة من القرن المنصرم والسنوات المنقضية من قرننا هذا، فنحن ما زلنا نعيش في مدينة تمشي دائماً من ماضيها إلى حاضرها خلال الأربعين سنة الفائتة من عمرها برؤوس دائخة وأقدام مقروحة، لم يكن تشكيل المدينة المضطرب السبب الوحيد على انفلات كم كبير من اللقطات بل أسباب أخرى، فمثلما غابت عن سماء المدينة أسراب الإوز الصيني بسبب تصخر أمواج الهور محطة استراحتها بين آسيا وأوروبا، ومثلما غابت أصوات أبواق البواخر العابرة في شط العرب التي أغرقتها الحرب في مجراه الكبير بصواربها المزينة بالأضواء والأعلام والتي كنا نراها من مفترق أبي شعير كل يوم، وأشياء غابت هي الأخرى عن المكان، نتذكرها في كل حين شاردين!»⁽¹⁾.

نجد أن غياب (الحبيبة، الأوز، البواخر، أشياء أخرى) قد تمّ تعويضه عبر إعادة إنتاج المكان ذاتياً، ليدخل النص نمطه الشعري، من خلال تقديمه عبر لغة شعرية تزخر بالمعاني

(1) السابق: 181 182.

والصور والتشبيهات، كما نلاحظ إن الكاتب/ الشاعر، لم يتنكّر وينفر من مكانه المتغيّر -
كما هو الحال عند كتّاب النمط السّيري- بل راح يُقابل فوضى الأدخنة وتلال القمامة
بغناء فواخته الحزين *.

* يندرج تحت هذا النمط، نص: سياج الجهنميات الطويل.. سيرة مكان، ونص: الناصرية.. وجوه
الأنبياء والفقراء، ونص: بغداد السبعينات.

الخاتمة والتائج

كان البحث قراءة في نصوص المكان في الأدب العراقي الحديث، وقد هدفت الدراسة إلى الكشف عن طبيعة هذا النوع الكتابي، وبيان صلته بالأنواع الأدبية الأخرى، من خلال بحثه في نظرية الأجناس الأدبية وبيان الخصائص الأساسية البنائية والخصائص الثانوية الفنية، ثم مقارنته مع السيرة الذاتية والرواية - بوصفهما النوعين الأقرب لطبيعة نصوص المكان الذاتي- والكشف عن مواطن الإلتلاف والإختلاف بينهما، وقد اقتضى ذلك منهجاً فنياً يتناسب مع طبيعة هذا النوع الجديد من حيث مواجهة الأثر الأدبي بالقواعد الفنية المباشرة فينظر في خصائص الأثر ويميزها عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، وقد ظهر أن نص المكان الذاتي الذي تناول المكان الواقعي بوصفه موضوعاً يلجّ على كتابه أن يتداركوه بالكتابة والتعريف خشية النسيان فكان تثبيتته في نص تعويضاً لحياة آفلة نتيجة ما حلّ به من خراب وضياع له ولحياة كائنيه.

وكان لابد من بيان البعد التطبيقي إلى جانب البعد النظري لبيان خصائص النوع ومميزاته، وأشارت الدراسة إلى طبيعة الظروف التي مهدت لظهوره وتنوع أنماطه، ليكون إضافة مغنية إلى حقل الأدب، وقد خرجت الدراسة بأهم النتائج الآتية:

1. إن نص المكان نوع كتابي جديد ينتمي إلى جنس السرد، له خصائص أساسية بنائية وثانوية جمالية فنية.

2. يشترك مع السيرة الذاتية في التطابق بين الكاتب والراوي والشخصية ويختلف عنها في مقصدية التأليف، فعندما يكون الهدف من كتابة السيرة الذاتية هو سرد قصة حياة الكاتب يكون الهدف من كتابة المكان الذاتي سرد قصة المكان وما تعلّق به من أحداث وشخوص وقصص واقعية.

3. ويشترك مع الرواية في سرد الأحداث والتعبير عن قضايا المجتمع إلا أنه يخرج عنها في التحرر من الحبكة التي لا تنتظم الرواية بدونها فهي من صنع الروائي الذي يبني روايته من شخصيات وأماكن وأحداث وهمية تخضع لخيال الروائي فيقدمها عبر راوٍ

افتراضي، على العكس من كاتب المكان الذي يبني نصه من المكان الواقعي والشخصيات الواقعية والأحداث الموثقة التي يُقدمها عبر القص الإرتدادي وهو يُصرّح باسمه داخل النص.

4. إنه نوع قائم بذاته لا يخضع لقوانين الأنواع الأدبية وإنما كان وليد الحاجة العصرية.

5. يتسم نص المكان بالذاتية وإن اتخذ من المكان الواقعي موضوعاً له فكان من المناسب أن نصطلح عليه بالمكان الذاتي.

6. يقف ككتاب المكان أمام أماكنهم البالية وقفة الأطلال عند القدامى، إلا أن كاتب نص المكان لم يبك القوم أو الحبيبة وإنما كان البكاء والنعي على المكان الأقل الذي مثل حياة الكاتب الضائعة.

7. إن شعرية المكان لدى باشلار تتم من خلال الإحساس بالمكان الأليف والتفاعل معه في حال حضوره، إلا أن الشعرية في هذه النصوص تمت من خلال الاستعادة والتفاعل مع ذكريات المكان في الماضي نتيجة التحول الذي طرأ على المكان.

8. كان لدراسة العتبات دور فاعل في تحديد بعض جوانب النوع وكشف دلالاته، إذ إن عنوانات النصوص صرّحت باسم المدينة واسم الكاتب وهي تؤثر وتكرر مفردات مثل: الأفول والضياع والإنحدار..

9. نجد العلاقة التبادلية قائمة في هذا النوع بين المكان الواقعي وذات الكاتب، فعندما يصف الكاتب مكانه نجده يتحدث عن حياته المأزومة عبر الذكريات المستعادة وتكون هذه العلاقة نسبية نوعاً ما، فتارة تُستبدل الذات بالمكان استبدالاً كاملاً وتارة أخرى غير كامل فيتشكل النمط وفق هذه العلاقة.

10. يغتني نص المكان بالتنوع الأسلوبي والوظيفي ولذلك تنوعت أنماطه فظهر النمط التخيلي والنمط السيري وكذلك المعرفي والمختلط والثقافي والشعري.

11. تنوعت لغة النصوص تبعاً لتنوع الأمكنة، فضلاً عن اختلاف توجهات الكتاب وتباين ثقافتهم وتعدد رؤاهم.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً: المصادر

- ابن شارع، خضير فليح الزيدي، دار عدنان، بغداد، 2013.
- أمكنة تدعى نحن، حفريات ونصوص، خضير فليح الزيدي، الينابيع، دمشق، 2010.
- الباب الشرقي رواية الضحك بلا سبب، خضير فليح الزيدي، دار عدنان، بغداد، 2013.
- البصرة جنة البستان، مهدي محمد علي، دار المدى، دمشق، 1998.
- بصرياً صورة مدينة، محمد خضير، منشورات الأمد، 1993.
- بغداد السبعينات الشعر والمقاهي والحانات، هاشم شفيق، دار المدى، بيروت، 2014.
- بغداد سيرة مدينة، نجم والي، مكتبة الفكر الجديد، دار الساقى، (د.ت).
- ثقافة الأمكنة مرآتي الصحراء المسفوحة، حامد فاضل، تموز، دمشق، (د.ت).
- حرب العاجز سيرة عائد، سيرة بلد، زهير الجزائري دار الساقى، (د.ت).
- الحلة عاصمة السخرية العراقية المرة وذكرى الساخرين، نوفل الجنابي، دار المدى، بيروت، 2014.
- ذاكرة الكتابة حفريات في اللاوعي المهمل، مالك المطلبي، ديوان المسار، بغداد، 2007.
- سكنى المكان، أسعد الأسدي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2011.
- سياج الجهنميات الطويل سيرة مكان، ثامر سعيد، تموز، دمشق، (د.ت).
- قبل خراب البصرة، كتاب الماء والنخل، طالب عبد العزيز، دار آراس، أربيل، 2012.

- كوتوبيا «كوت سبع» كائنية المكان، حميد حسن جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2015.
- مقام الجلوس في بيت عارف آغا، رفعت الجادر جي، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت-لبنان، 2001.
- المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة، لؤي حمزة عباس، دراسات عراقية، بغداد، أربيل، بيروت، 2009.
- الناصرية وجوه الأنبياء والفقراء، نعيم عبد مهلهل، دار ميزوبوتاميا للنشر والتوزيع، بغداد، 2014.
- النجف الذاكرة والمدينة، زُهير الجزائري، دار المدى، بغداد، 2015.

ثانياً: المراجع

أ - الكتب العربية

- الأدب والغربة، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، الدراسات البيضاء-المغرب، ط8، 2016.
- أسلوية الرواية - مدخل نظري -، حميد الحميداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989.
- إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- الأيديولوجيا العربية المعاصرة، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995.
- بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، سلسلة ابداع المرأة، مكتبة الأسرة، 2004.
- البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
- بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
- التخيل وبناء الأنساق الدلالية نحو مقارنة تداولية، سعيد جبار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي يمنى العيد: دار الفارابي، بيروت - لبنان، ط2، 1999.
- تهذيب اللغة، محمد بن أحمد الأزهرى، تحقيق علي حسن هلالى، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة. (د.ت)
- جماليات المكان، جماعة من الباحثين، عيون المقالات - الدار البيضاء، ط2، 1988.
- جماليات المكان في الرواية العربية، شاعر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.
- جمالية الألفة، شكري المبخوت، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 1993.
- الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1992.
- دراسات في نقد الرواية، طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994.
- الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط2/ 2000.
- سيرة المفكرين الذاتية - دراسة وتحليل -، صدوق نور الدين، المركز الثقافي العربي، بيروت 2000.

- عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة - الدار البيضاء، ط8، 1996.
- عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، محمد البارودي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان. (د.ت.)
- الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تموز، دمشق، 2013.
- فضاء المتخيل دراسة أدبية، حسين خمري، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2001م.
- فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مونسي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- فن السيرة، احسان عباس، دار صادر، بيروت 1996.
- فن القصة، أحمد أبو سعد، ج1، منشورات دار الشرق الجديدة، 1959.
- في الأدب العالمي القصة، والرواية والسيرة، مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2002.
- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- القصة والرواية، عزيزة مريدن: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971.
- القول وما إليه، ضياء راضي الثامري، مؤسسة السياب، لندن، 2012.
- كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية، صالح معيض الغامدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب 2013.
- لسان العرب، جمال الدين ابن منظور، المجلد الثالث عشر، دار صادر، بيروت. (د.ت.)

- مدخل الى الفلسفة الظاهرانية، انطوان خوري، دار التنوير، بيروت - لبنان، 1984.
- مدخل جديد إلى الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، 1975.
- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر - تونس، 2010.
- معجم المصطلحات الادبية، ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني - بيروت، 1985.
- المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2/1999.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون - دار النهار، ط، 2002.
- مقامات الحريري، القاسم بن علي الحريري، المطبعة الحسينية المصرية، 1929.
- مقامات بديع الزمان الهمذاني، محمد محمود الربيعي، مطبعة السعادة، مصر. (د.ت)
- موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2005.
- موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.
- موسوعة المكان، ج3، فلسفة المكان عند ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، 2016.
- النقد الروائي والايديولوجيا، حميد حميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

ب - الكتب المترجمة

- الأجناس الأدبية، إيف ستالوني، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة - مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2014.
- البحوث الكيفية في العلوم الاجتماعية، شارلين هس - بيبر، باتريشيا ليفي، ترجمة: هناء الجوهرى، المركز القومي للترجمة، 2011.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1986.
- جماليات المكان، غاستوب باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط2، 1984 م.
- السرد والهوية، جينز بروكمير ودونال كريو، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2015.
- السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، فيليب لوجون، ترجمة: عمر حلمي، المركز الثقافي، بيروت، 1994.
- شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، تحرير بطرس الحلاق، وروبن أوستل، وشتيفن فيلد، ترجمة: نهي أبو سديرة، وعماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.
- فن الشعر، أرسطو، تقديم إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، (د.ت).
- ما الجنس الأدبي، جان ماري شيفير، ترجمة غسان السيّد، اتحاد: الكتاب العرب. (د.ت).
- مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هورثن: ترجمة: غازي درويش عضبة، سلسلة المئة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، الدار التونسية، 1986.

- معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، ولترت سنييس، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
- مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميتافيزيقيا برادلي، محمد توفيق الضوي، منشأة المعارف بالاسكندرية. (د.ت)
- مقدمات نحو سوسيولوجية الرواية، لوسيان غولدلمان، ترجمة: بدر الدين عروودي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سوريا، 1993.
- المكان واللامكان، ادوارد رلف، ترجمة: محمد منصور البابور، دار الكتب الوطنية، بنغازي - ليبيا، 2008.
- ميخائيل باختين: المبدأ الحوارى، تودورف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1996.
- نظرية الادب، رينيه ويلك، وأوستن وآرن، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر الرياض 1992.
- نظرية الأنواع الأدبية، فنسنت، ترجمة: حسن عون، مطبعة رويال، الاسكندرية.
- النقد والأدب، جان ستاروبنسكي، ترجمة: بدر الدين القاسم، مراجعة: أنطون مقدسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، 1976.

ج - الدوريات والمواقع

- ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) أنموذجاً، فارس عبد الله بدر الرحاوي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج11، ع2، 2011.
- السرد والتمثيل السردى في الرواية العربية - بحث في تقنيات السرد ووظائفه، موقع سعيد بنكراد:

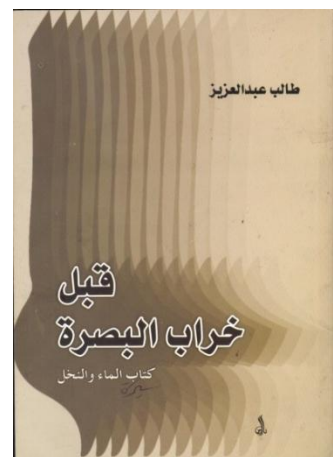
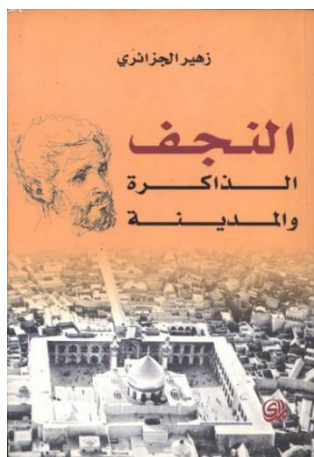
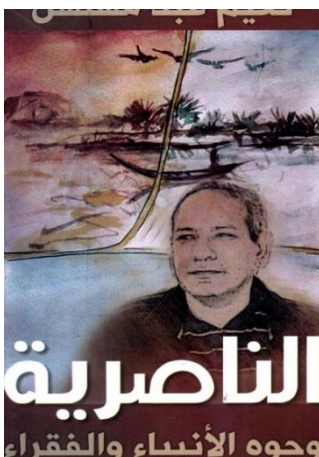
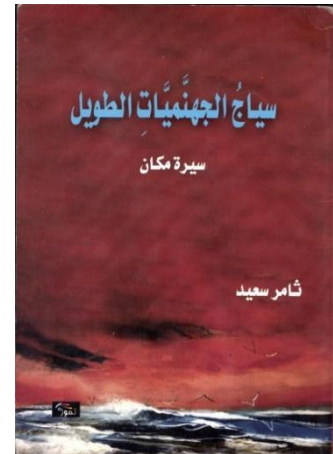
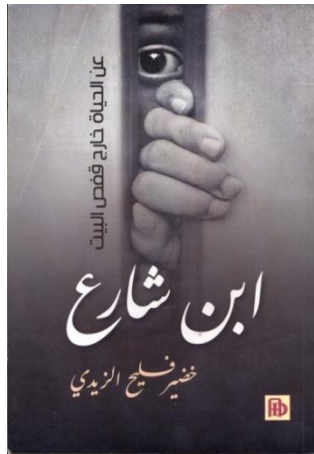
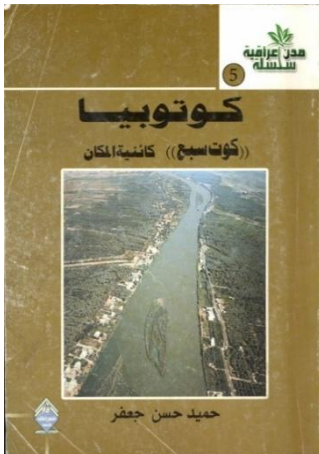
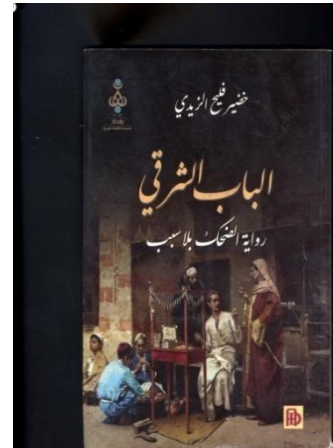
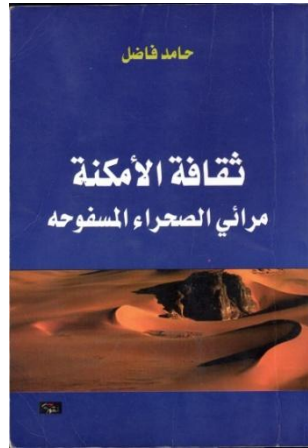
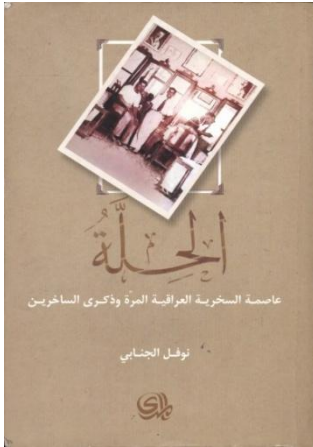
<http://www.saidbemgrad.com/ar/artill.html>

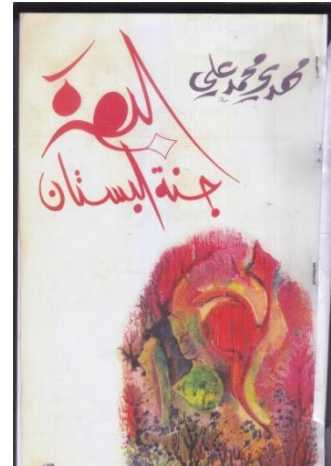
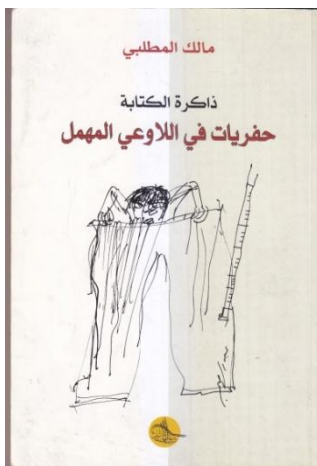
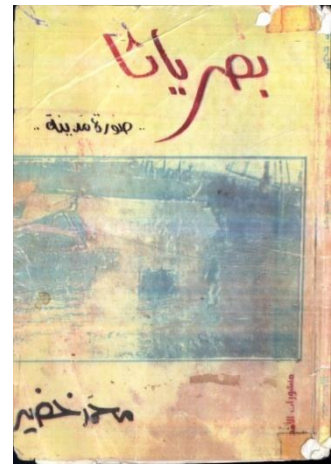
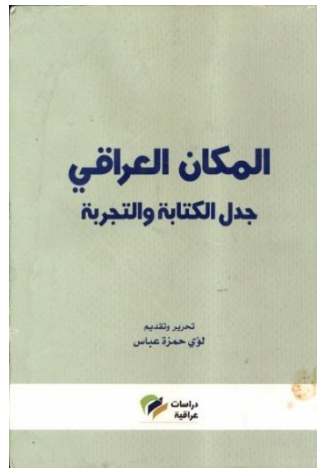
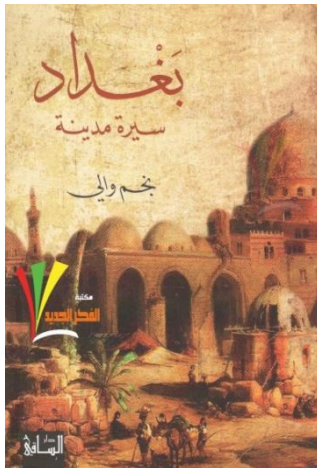
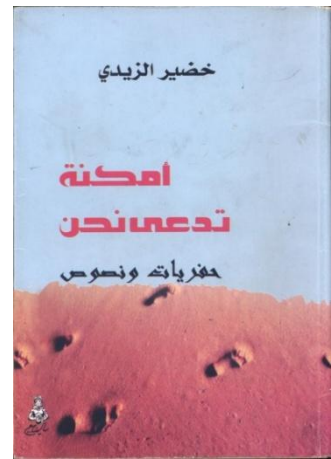
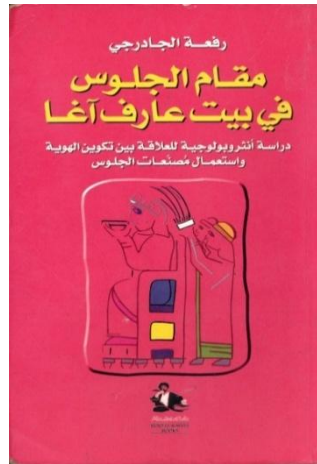
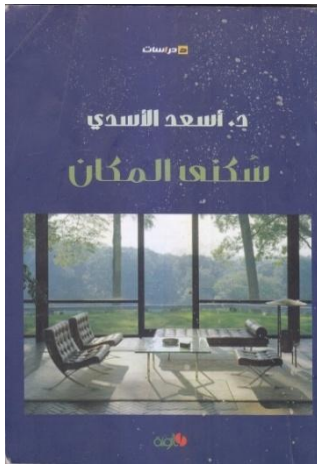
- السيرة الذاتية الروائية: التناهد الأجناسى وإشكالية التصنيف، جولان حسين جودى وعدنان حسين العوادى، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، ع1، 2010

- السيرة الذاتية في المغرب ثلاث زوايا للنظر في تجربتها، هشام العلوي، مجلة البحرين الثقافية، المنامة، ع4، ديسمبر 2004 م.
- عن النخلة والجيران، عبد الله إبراهيم، مجلة الروائي: www.aleowaae.com/article
- العنوان في الشعر العراقي المعاصر، ضياء راضي الثامري، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد (9) العدد (2)، 2010.
- معجم المعاني الجامع <http://www.almaany.com>
- معجم الوسيط <http://www.almaany.com>
- من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، جميل حمداوي، موقع ديوان الغرب منبر حر للثقافة والفكر والأدب: www.diwanalarab.com، ديسمبر 2011.
- الهامش المهيمن في مدينة الباب الشرقي، اسماعيل ابراهيم عبد، جريدة النهار عدد 980، 2017.

ج - الرسائل والأطاريح

- أدبية السيرة الذاتية في العصر الحديث، ناصر بركة، اطروحة دكتوراه، الجزائر 2013.
- شعرية اللغة في رواية فوضى الحواس لـ أحلام مستغانمي، نسيم بلعيد وكريمة بلخن، رسالة ماجستير، الجزائر، 2011.





المحتويات

6	الاهداء
7	المقدمة
9	التمهيد
9	مفهوم المكان عند اللغويين والفلاسفة والنقاد
9	المكان لغةً:
10	المكان اصطلاحاً
12	أدبية نصوص المكان
17	الفصل الأول
17	الخصائص النوعية لنصوص المكان
17	مدخل:
22	المبحث الأول: العناصر الأساسية في نصوص المكان
27	المبحث الثاني: الخصائص الثانوية
32	المبحث الثالث: العتبات
43	الفصل الثاني
43	نص المكان والأنواع الأدبية
43	مدخل:
44	المبحث الأول: نص المكان والسيرة الذاتية:
54	المبحث الثاني: نص المكان والرواية

67	الفصل الثالث
67	أنماط نصوص المكان
67	مدخل
69	النمط التخيلي:
70	ثقافة الأمكنة: مرآي الصحراء المسفوحة
73	المرأى الأول: (آخر المستحتمات في حمام زبيدة)
83	البصرة جنة البستان
86	بغداد: سيرة مدينة
96	الكراجات .. حياة مرتجلة:
102	سُكنى المكان:
107	قبل خراب البصرة: سيرة الماء والنخل
114	الباب الشرقي .. رواية الضحك بلا سبب:
127	الخاتمة والنتائج
129	قائمة المصادر والمراجع
129	أولاً: المصادر
130	ثانياً: المراجع
130	أ - الكتب العربية
134	ب - الكتب المترجمة
135	ج - الدوريات والمواقع

توفر نصوص المكان مرآة لذوات كتابها إذ تهيم الذات
الكاتبة في فضاء المكان باحثة عن منعرج تذهب إليه،
ومكان تلقي فيه ما تراكم عليها، فالبحث عن المكان هو
بحث عن الذات بالدرجة الأولى، ونصوص المكان هي كيفية
لتحصيل المعرفة بالذات من خلال المكان ولذلك فإن
الكتابة عن نصوص المكان تمثل تميزا في البحث النقدي
وما يقدمه هذا الكتاب يقع في قمة هذا الوصف .

أ.د. ضياء الشامي

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق الوطنية ببغداد (1576) لسنة 2025