

سلطة الجمال في رواية امرأة القارورة
(دراسة في بنائها السردي)

مفاتيح البحث

(الزمان، المكان، الشخصية)

م.د جمال عجيل سلطان الأربجي

الجامعة المستنصرية / كلية العلوم السياسية

الملخص

إن السرد في رواية (امرأة القارورة) للكاتب (سليم مطر)، هو عملية حلول قبل أن يكون عملية خلق، فهو يسحب خيوط الحدث واحدا تلو الآخر، معتمدا على تقنيته في النسج التلقائي المتمثلة في تنامي الحدث المحكي، مختارا محطات زمكانية، يرافق القارئ إليها بعد أن يدس في جيب التوقعات لديه خريطة مرسومة بحبر سري. وهذه الخريطة المترامية الأطراف باتساع المكان وامتداد الزمن، ونمو الشخصيات فيها، كالنباتات البرية فاقدة لهويتها العمرية، ومحتفظة بإمكانيتها على تسلق جدار المكان ضمن زمن راوغ الحدود وتشعب باتساق المغامرة. وهذا البحث _ كما ازعم _ هو انخراط في ابتكارات (سليم مطر) الملونة، ومحاولة اغتراف جديّة من منهل الاستدلال الذي عبق به المكان، وتناسله الزمان وتعهّدت به الشخصية في رواية (امرأة القارورة).

**sltatu aljamal fi riwayat aimra'at alqarura
(drasat fi binayiha alssardi)
mafatih albahth
(alzzamana, almakani, alshshakhsiat)
m.d jamal ajeel sultan al'azbeji
aljamieat almstnsryt/ kulliat aleulum alssiasia**

Abstract

The narrative in the novel (woman flask) of the writer (Salim Matar), is the process of solutions before it is the process of creating, it pulls Event strings one by one, relying on his technique in tissue automatic of growing spoken event, selected Zmkanah stations, accompanied by the reader to After that tucked in the pocket of expectations has drawn map of secret ink .

This map sprawling wide place and over time, the growth of the characters, such as plants wilderness devoid of identity, age, and retain Bamkanatha to climb the wall rip off place within the time limits and complexity consistentlycontrary.

This research also would claim _ _ is involved in innovations (Salim Matar) colorful, and a serious attempt scoop of manholes inference that its fragrant place, and recruitment styles time and pledged personal novel (woman vial)

المقدمة

إن السرد في رواية (امرأة القارورة) للكاتب (سليم مطر)، هو عملية حلول قبل أن يكون عملية خلق، فهو يسحب خيوط الحدث واحدا تلو الآخر، معتمدا على تقنيته في النسيج التلقائي المتمثلة في تنامي الحدث المحكي، مختارا محطات زمكانية، يرافق القارئ إليها بعد أن يدس في جيب التوقعات لديه خريطة مرسومة بحبر سري.

هذه الخريطة المترامية الأطراف باتساع المكان وامتداد الزمن، ونمو الشخصيات فيها، كالنباتات البرية فاقدة لهويتها العمرية، ومحتفظة بإمكانيتها على تسلق جدار المكان ضمن زمن راوغ الحدود وتشعب باتساق المغامرة .

وهذا البحث _ كما ازم _ هو انخراط في ابتكارات (سليم مطر) الملونة، ومحاولة اغتراف جديّة من منهل الاستدلال الذي عبق به المكان، وتناسله الزمان وتعهّدت به الشخصية في رواية (امرأة القارورة)، كما أنها عين الكشف عن مخزون الذاكرة الزمكانية عند الكاتب، التي وثقت بروز مديات ملونة في السرد الروائي بعد أن جعل من الزمكانية حجر الزاوية في مهمة العبور الناجز لفيوضات الدلالة في المحيط الحاضر في الرواية، والعودة بسهولة إلى عمق الماضي الذي اتخذ منه رافداً سحرياً لتشكل نسق البناء السردى بمقتنياته المتاحة .

قد ضم هذا البحث امتداد السقف الزمني بمحاوره الثلاثة (التوقف) و(الاسترجاع) و(الاستباق)، وانقسام الاسترجاع على قسمين (استرجاع قبلي)، (استرجاع بعدي) وانقسام الاستباق إلى (استباق حقيقي)، و (استباق يقع في اطار مس المستقبل) .

كما ضم البحث (دلالة المكان)، وما تتطلي عليه (مكامن الوجود المكاني)، وتشخيص عدائية المكان وألفته في محطات رصد مدلولات الحدث الروائي .

جاءت بعدها الشخصية لتتخذ الحيز المتمثل باحتلالها المفروض في كل حدث روائي وهي تعقد السبل الكفيلة بنشأة مضامين الربط والاتحاد بين (الزمان والمكان)، وقد سلط الباحث الضوء على التماهي المتعمد الذي رسمه الكاتب من خلال خلق المعادل الموضوعي بين الشخصية الحقيقية والشخصية المفترضة.

متناولاً من خلال البحث الإيقاعات الدالة في مجريات السرد عن طريق الدالة اللونية والصوتية، والتحرر المدروس لتناغم المتغيرات الزمكانية التي جمعت (قارورة) رمزت للذات والحياة على حد سواء .

آمل أن أكون قد وفقت في إبراز الزمكان والشخصية في هوية الرواية العربية التي انتخبت (امرأة القارورة) انموذجاً لها.

امتداد السقف الزمني

لا يمكن للأشياء أن تمتثل شاخصة لتشكل احد محاور الماحول المحيط بالإنسان من دون أن يكون لها علاقة زمنية ترسم هويتها، ونمط انتمائها وحقيقة دلالتها الوجودية، كما أن الامتداد الزمني هو سقف ترتصف تحت مظلته سيرورة النمو الحياتي ف—— ((زمن الإنسان هو وجوده ، وإدراك للتغيير الحادث فيه ، وحياته اليومية التي يغلب عليها الشعور بالزمن، والزمن هو امتلاك الحياة حتى وان يكون إلغاء لها، وبإلغائها لها يكون إلغاء للزمن ذاته))^١، والزمن يمثل الامتداد الطبيعي للحظة الخلق العيني للشيء، متطوراً باتجاه اتخاذ

مكانه الطبيعي تحت السقف الزمني العام، محتفظاً بخصوصيته المرتبط وجودها بالعمومية الحياتية .

ويرتهن الحدث زمنياً بمحاور تمثل التوقف والاسترجاع والاستباق، فالحاضر هو محور التوقف في استشفاف ماهية انفراج اللحظة في ولادة غاية التعامل المعرفي مع الحدث، ويمثل الماضي المحور الثاني، أي حركة الاسترجاع في العمق المتوفر زمنياً لتحصيل الروافد الدالة على الاكتشاف الكامل لكل مقتنيات الحدث .

وفي البناء السردى للرواية بشكل عام يعمل التذكر على خلق المسار الاقناعي في العودة إلى العمق الزمني، إذ يرتبط التذكر بالماضي، فهو ردة زمنية إلى الوراء، وترتبط السيولة الشعورية الآنية بهذا التداعي الذي تثيره المرئيات والمدرجات، فهو مراوحة صريحة في الزمكان، ويرتبط التخيل بالآني فهو اختلاجات ورغبات تعرو النبض الزمني الراكد ٢، ويقتضي الاسترجاع الاعتماد على الإحالة، فهو انتقال من واقع حاضر إلى حدث في الماضي له علاقة وثيقة بالجانب الرافد لآلية الاسترجاع في لحظة انبثاق الحاجة التي حملها الواقع الحاضر، ومع اختلاف مستويات ثبات الصور الزمنية في الحدث يكون أبرزها ما يشتمل على التنامي الزمني الذي أوصل القصد إلى مقتنيات الاسترجاع، خادماً بذلك عملية خلق المسار الدلالي في السرد.

وينقسم الاسترجاع على قسمين .

١ _ استرجاع قبلي : ويفضي في منطلقاته إلى مد أنسجة العودة إلى ما قبل بداية القصة .

٢ _ استرجاع بعدي : وهو ما يبسط وجوده بالعودة إلى ماض يقع بعد بداية القص.٣

وتمارس مثل هذه التقنية في السرد من قبل الكاتب معتمدا على مستوى التراكمات الزمنية في اتساع أو ضيق الزمن، بما يخدم إبراز الحدث بكامل عافيته الصورية، ويشكل الاسترجاع بعدا نفسيا في بلورة جوهر الاكتشاف الحقيقي للحدث، ويمكن فنيا تسميته حسب تعريف تزفتمان تودوروف، بـ ((الاحتياي السردى بالتحريف الزمنى))٤، لكنه في الحقيقة أشبه بعملية العودة إلى الجذر لفهم ما آلت إليه الثمر في الغصن، أو أن تعود إلى أصل نشوب الحثيات لتصل إلى إدراك واضح لما ثبتت عليه النتائج .

ويمثل الاستباق المحور المقابل للاسترجاع في الامتداد الزمنى، ومثلما يكون التذكر في الاسترجاع المرتكز الأساس، يقابله في الاستباق الخيال، إذ إن الاستباق هو ((عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو إشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث)) ٥.

ويمكن الكاتب من رسم مخطط سير الحدث في الانتقال إلى المساحة المتاحة في المستقبل المعني بتفاصيل الحدث وما يشغله ضمن الحيز الزمنى الممتد، مرتكزا على لحظة الكشف عند كتابة السرد والاسترجاع الذي يخدم ثيمة الكشف .

وينقسم السبق:

١ _ استباق حقيقي: ويخضع هذا النوع من الاستباق إلى موضوعية ما سيقع في المستقبل .

٢ _ استباق يقع في إطار مس المستقبل: وهو ما ينظم في مدار التنبؤ والتوقعات^٦.

وهذه المدركات تتسق لتعطي الكاتب روافد سبك السرد وإعطاء المساحة الأوفر لمدى اكتمال سيرورة الحدث السردى .

الزمان

هل للزمن مذاق ؟ لون ؟ صوت ؟ يعترض الإجابة على هذه الأسئلة، وأسئلة أخرى أكثر من اختراق لعادة الوجود الزمني في الرواية، فلا تأتي الإجابة قطعية عندما يمارس الكاتب استقطاباً لثوابت زمنية اعتيادية، بالظاهر يسرب من خلالها دلائل تعطي ائتلافا للزمن مع الماضي والحاضر، وخفياً ماورائيات الأشياء والحوادث وثبوت هذه الدلائل على أسس نفسية قبل أن تكون فنية ، هكذا ترك الكاتب (سليم مطر) خطوط الزمن في رواية امرأة القارورة، إذ جعل الإيقاع الزمني على ثلاثة محاور أو اتجاهات:

الاتجاه الأول : الزمن الواقعي، **الاتجاه الثاني :** الزمن الرمزي، **الاتجاه الثالث :** الزمن العائم، ويكون الزمن الواقعي من المفردات الرئيسة في بناء الرواية العام، إذ يكون الإطار لرسم الأحداث متحداً مع المكان لتمرير تفاصيل الحدث، ونشوب توافق ما يتم سرده في الرواية والمخيلة لدى القارئ، مثل ذكره للمدة التي وجد بها المخطوطة وفكر في إحراقها، أو رميها في النهر ((منذ أن عثرت على هذه الحكاية بطريق المصادفة، قبل أسابيع))^٧، وذكر تاريخ اندلاع الحرب العراقية الإيرانية ((كنت أمضي عامي السابع في الحرب، منذ الشهر الأول من اندلاعها عام ١٩٨١))^٨،

وغير ذلك من الإشارة إلى زمن معروف ومتداول لدى الجميع ، يكون بذلك قد وضع الحجر الأساس لاستقبال الرواية على أنها جزء حقيقي من الحياة وفيها ما يخص القارئ، يوماً إليه على أنه أمام واقع معروف الملامح ومعيش من بعيد، أو قريب ، ولا يترك هذا الإيقاع حتى نهاية الرواية، فهو بذلك يحافظ على وجود الفكرة العامة في تعامل المتلقي مع الرواية بشكل عام، وبهذا يضمن احتلال الرواية حيز القبول والتفاعل الطبيعي.

أما الزمن الرمزي والزمن العائم، فهما من أدوات الكاتب الخاصة لبث ما تختلج ذاته وتريد رؤيته في توصيل مبتغاه الإيحائي، وقد نستشف من تأطير الزمن في جوانب عديدة من رواية (امرأة القارورة)، واكسائه بصبغة رمزية، أو يجعله عائماً غير مؤشِّرٍ على حدث واضح ذي معالم صريحة، حتى وإنْ امتلك هذا الزمن بيانات معلنة وحدود يبتدئ بها ، إنّما يترك الكاتب (سليم مطر) القارئ أمام ما تتشده مقاصده النفسية في إيصال ما يراه قابلاً وراء الأشياء، وتجدر الإشارة قبل الخوض الفعلي في تفاصيل الزمن في رواية (امرأة القارورة) إلى أنّ الكاتب ضغط كثير من المفاهيم الرمزية بين طيات أحداث الرواية، وهذا ما حدث في المشهد المقتطع من سيرة حياة (هاجر) فهو يقول: ((بعد انتظار طويل أقلق الملك وأتباعه ظهر الشيخ من أعماق الظلمة مجللاً ببياضه وبسواده))^٩، الشيخ الذي قام بتحويل هاجر إلى امرأة القارورة ، ويمثل الشيخ الزمن المطلق _ الزمن المفتوح _ الذي تتخلله روح الشغف الذكوري في تخليد الدنيا المتمثلة بالمرأة ، إنّ حب الدنيا وحب خلود الشهوة، والبال على هذا (سواده وبياضه) أي الليل والنهار، إذ لا يكون من ذكر اللون الأسود في ما يرتديه (العرفاني) من ترميز غير ذلك،

والغالب المتعارف أنّ ما يرتديه النساك والعارفون، أو من يكونوا في اتجاهات روحية، هو اللون الأبيض عادة . إذن ذكر اللون الأسود الذي يكون متشاحاً فيه على البياض، هو ترميز لليل الذي يتشح به النهار، وتعزيزاً لإطلاق فكرة إضفاء ترميز الزمن على الشيخ ما ذكره الكاتب في وصف هاجر، إذ يقول : ((شذرة من روح أنثى شاملة تمكث حية في شهوات الرجال)) ١٠.

ولنفقرب أكثر من دلالات الزمن في تركيب شخصية (المرأة) المتمثلة في التمثال و(هاجر) ، فيقول : ((إني أعيش عالم حلم في رأسها ، الوجود بأجمعه ما هو إلا خيال في رأس هذه المرأة التي تعيش في عالم آخر، هو أيضاً خيال لكنه في رأس كائن أعظم . كل هذا التاريخ من آلاف وآلاف الأعوام والأقوام والأوطان ما هو إلا دقائق من حلم في رأس امرأة تمارس رعشتها الأولى في أحضان عشيقها)) ١١. ولديه أيضاً تفاصيل تتعدى الزمان والمكان ، إذ يكون الأمر برمته ذاتياً بحثاً له القابلية على الامتداد كيف تشاء خلجات الروح ، فيقول في محاولات هربه: ((لتنتهي بمعجزة لا واقعية تخطت قوانين الزمان والمكان)) ١٢، ويعطي في جانب آخر ما للزمان من حضور في تحقيق ما هو خارج عن المؤلف فيقول : ((لكن الزمن كان يبدو لصالح تصريحات ملا يوسف)) ١٣، ويعطي في جانب آخر لكل الأوقات المقدسة مكانتها، إذ يريد أن يبقى في أجواء الواقع المشوش بالحلم ، فيقول : ((في شهر رمضان وأيام عاشوراء وعيد نيروز يعمد الجنود إلى إضفاء الوقار عليها وغسل المكياج عنها وإلقاء نوع من الحجاب الأسود الشفاف عليها ، فتبدوا كأم حزينة، وفي أعياد الفصح ورأس السنة يعمد

الجنود المسيحيون إلى إضفاء بعض الألوان الخفيفة وإشعال الشموع في قارورتها وفي فم أفعائها وعلى نهديها)) ١٤، إنها الحياة - هي الدنيا - بكل تفاصيلها، إذ شملت كل الأطياف والأديان ، شملت الإنسان بكل تفاصيل انتمائه إليها، ويشير الكاتب إلى الانقسام الداخلي للنفس والازدواجية في تلك السفارة بعد أن يكللها بشيء من الواقعية ، في وصف علاقة آدم بآدم فيقول: ((في الصيف بعد إلحاح، أقنعت أن يرافقني بسفرة إلى البصرة، هناك اصطحبته إلى أطراف المدينة، حيث تنتشر بيوت غجر طينية في (حي الطرب) بعد دقائق من انزوائه ...)) ١٥، وأكد هذا الانقسام في عدة إشارات سابقة منها: ((قد أمضينا أعواماً من الترحال بين مدن الشرق الأوسط وشرق أوربا مشاغلنا أنستنا تماماً تلك القارورة القابعة في أعماق حقائب عتيقة وغرف فنادق رخيصة ومخيمات تدريب...)) ١٦، وفي الصفحة نفسها وهو يسرد تفاصيل نفسه التي تمثلها بالحقائب القديمة وغرف لفنادق رخيصة وغيرها، فيقول في إشارة زمنية جزء من واقع واضح ومعروف ليستدل بها على انقسام داخلي، فيكون في ذلك قد مزج الواقع بالخيال وخفايا النفس ((وصلنا صيف ١٩٨١ أوائل اندلاع الحرب ثلاثة أعوام عريضة من البحث والتجوال حتى قادنا قطار الزمن إلى هذه المدينة المهدبة...)) ١٧. هذه هي الرحلة الحقيقية التي تعيش في الظل برفقة تفاصيل رحلة الواقع المعلن المتاح، ويعود لترسيخ الانقسام وكيفية استتباب الهدوء بين الضدين لمدة من الزمن فيقول: ((منذ أن وصلنا إلى جنيف أختار هو الزواج والاستقرار والعزلة وتكريس كل شيء من أجل المستقبل، أتقن اللغة وتعلم إدارة الحاسوبات وأشتغل. يحلو له أحياناً أن يهتمهم أمامي بعبارة مكررة "

ماضي موحش وقاسي كالدغل ، كلما اقتلعتة رغماً عني ينبت في حديقة حاضري" لا أدري إن كان يعتبرني أنا أيضاً من بين ذاك الدغل...)) ١٨ .

هذا هو الزمن لديه، الزمن الداخلي في الحدث ،إنه تلك المساحة المبهمة الشائكة، التي تمتد على صفحات القلب، وتنمو بين طيات النفس، فتكون تماماً (كالدغل)، كلما بتر منها شيئاً واقتطع الساعات التي تحمل الوجد والتشتيت، حتى عادة مرة ثانية تنمو بكل جدارة في أرض النفس .

إنّ الزمن يتحول رغماً عنه إلى آلة جبارة تمارس الإقصاء والمثول لكل الشواهد التي يترجى الهرب منها، وتكون في أغلب الأوقات عندما تمتلئ بكل الجنون والانقسام مرآيا يرى فيها بوضوح تام كل تفاصيله المريرة، ويأتي الزمن في مواطن من الرواية، حاملاً في توقيته بُعداً آخر من أبعاد وجود الزمن، فيكون ذا دلالة زمنية عائمة عند انزلاقه في دهاليز الذات فيقول:

((ذات يوم أعتقد في شتاء ١٩٨٨ هبط آدم إلى القبو ليجلب أدوات الترحلق...)) ١٩ . جعل اليوم غير محدد، تركه للاعتقاد ليعطي عائمة جزئية، ليكون الزمن ذلك الجزء الممتد والمتواري خلف أحداث نمت بين طياتها جمهورية الانقسام والازدواج في نفسه.

وفي مراحل أخرى من رحلته يفقد الارتباط بالزمن، ويعطي الواضح منه تماماً استغراباً يضيف إحياء بالعمق الذي انسلت منه خلجات الجنون والانقسام ، فيقول على لسان (هاجر) عندما أخرجها من القارورة :((خبرني أين نحن ، لما ودعني أبوك كانت هناك شمس غاربة وشتاء يطرق أبواباً منذ قرون ما

شفت مثل هذا الثلج ...)) ٢٠، وإذا تتبعنا الوقت الذي تخرج فيه هاجر كان الوقت ليلاً دائماً، وهذا الوقت الذي يرمز فيه إلى الاختلاء وممارسة طقوس اللذة . ويشير الكاتب إلى محاولة الخلاص من التعب المتراكم في حياته على لسان (هاجر) لبطل الرواية (آدم) :

((تمهل واسترح.. هاك تلمسني وتيقن مني إني بأجمعي لك فلا تخشني، دعني أدنو منك لأمسح عنك غبار العمر بحكاياتي عن أسلافك...)) ٢١، ويعطي دلالة للزمن المسيطر في وشم أثاره على جسد حقيقته: ((هم كانوا ماضي وأنت الآن حاضري وذريتك مستقبلي، ديمومة نسلكم سر خلودي...)) ٢٢، ثم يأتي الزمن ليكون العنصر الأهم في إبراز هوية الحدث، فيخصص الكاتب فصلين يمكن لنا أن نطلق عليهما فصلي زمن الحدث، إذ يأتي الفصل الثاني ، ماضي القارورة ، يسرد فيه الكاتب ما يظهر البعد والامتداد الزمني لوجود روح القارورة ، تلك الكينونة المتشربة بجدارية في أعتى جنون يمكن له أن يسكن النفس . ولم يترك الماضي من دون أن يؤشر على الحاضر الذي يمتد بالإيقاع نفسه، مغيراً فقط تلك العنوانات التي لا تكون سوى إشارة استدلال ضمنني فيأتي الفصل الثالث، حاضر القارورة ، ولا يختلف الفصلان في تثبيت حقيقة الانقسام التي يعانيتها (آدم) على خريطة الحياة منذ آدم وإلى آدم حتى عندما يحاول التأقلم ويعيش الزمن المعتاد راضياً بانقسامه، ويسلم له، ويتعوده تلك العادة التي تشبه إلى حد ما تعودك أنت القارئ على شكلك فتتساه على مر الوقت، يكون قد أرسى رغباً عنه زوارقه الحالمة على مرافئ دافئة وقتية: ((منذ عامين وهما ينتظران ساعة الخصب هذه منذ أن وافق آدم على تحقيق رغبة زوجته في إنجاب

طفل...)) ٢٣ . جاء الزمن هنا إشارة استمرار في سرد الحدث، وقد يكون فعلاً هو الوقت الفعلي التقريبي في عملية قبول الواقع الجديد والانغماس في عاداته وتفصيله من دون أن تكون هناك بادرة في إظهار الشذوذ، أو عدم التوافق والتجانس مع المجتمع الغربي . إنَّ الكاتب (سليم مطر) يخلق للزمن في رواية امرأة القارورة مضامين عديدة، يختص كل واحد منها في إبراز هوية معينة لجانب من جوانب الحدث ولا يفوته أن يجمع بين الواقع وبين الخيال تحت خيمة الانقسام الذاتي الذي يعيشه بازدواجية باردة، حيث ينكفي على نفسه وهو يخاطب قسمه الآخر بفصيح ألم وانشطار واضح، وبلغة صامته تماماً، وإنَّ جاء السؤال هنا : ماذا يمكن لنا أن نسمي أو نطلق على الرواية؟ هل هي زمانية أم مكانية؟ فيكون الجواب : إنَّ رواية امرأة القارورة هي رواية زمانية تحمل بين طياتها خفايا تتعدى وتسبق حدود الزمن وتسبق عقارب ساعة الواقع.

دلالة المكان

قسم أرسطو طاليس المكان على قسمين هما عام وخاص، معتمدا في ذلك على موقع الجسم، فالعام هو الذي فيه الأجسام كلها، والخاص، هو أول ما فيه الشيء، وهو الذي يحويك وحدك لا أكثر منك ٢٤. ومن منظور اقرب أن ((المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي ، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ في أبعاده)) ٢٥.

ويحتل المكان من السرد المساحة الأقرب إلى التصوير لما يمتلكه من دعائم للتكوين الصوري ، كما يوفر الفضاء الأوسع عندما يرتبط بمعطيات نفسية ترفد التشكيل الصوري القائم على تقنية الربط النفسي، فتارة يكون المكان مرفوضا لا لما يمتلكه من اطر سلبية، فقد يكون المكان جميلاً لكنه يرتبط بذكرى قاسية، وتارة يكون مقبولا لا على أساس جمالي، فقد يكون المكان متواضعا وبسيطاً، لكنه يرتبط بواقع أليف وقريب من النفس، كأن يكون بيت الطفولة، وقد استخلص شجاع العاني أربعة أنواع للمكان :

المكان المسرحي الذي أطلق عليه (غالب هلسا) المكان المجازي،
والمكان التاريخي، والمكان الأليف والمكان المعادي.٢٦، في حين أعطى
(ياسين نصير) تقسيما آخر للمكان فقد قسمه على ثلاثة أنواع:

مكان مفترض، ومكان موضوعي، والمكان ذي البعد الواحد .

والتقسيمات متقاربة على الرغم من اختلاف العنوانات، إذ يشتمل جميعها على ارتباط المكان بالواقع النفسي وعلاقة الإنسان به، فالسجن والمنفى أمكنة، وبيت الطفولة الأول، وشارع المدرسة أمكنة أيضا، يقف الواعز النفسي حائزا، يقسمها حسب الترتيب النفسي .

مكامن الوجود المكاني

عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إلى المكان عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكاتب ٢٧، إذ يرتقي الحيز المكاني في بعضها إلى مصاف تركز جوهر

الحدث بعد أن يتم تعويم الزمان، ويمتزج الطرفان، الزمان والمكان في توليفة تتناغم مع نمو الحدث في الرواية عند البعض الآخر، إذ إنّ الزمان والمكان هما وجهان لعملة واحدة كما يقول الفلاسفة ٢٨.

وقد أخذ المكان في رواية (امرأة القارورة) مفاهيم اختزالية، عديدة، يصل بعضها إلى الإغراق في رمزية الدلالة، مبتدئاً بعنوان الرواية (امرأة القارورة)، إذ انبثقت رمزية المكان الأولى في (القارورة) التي تم من خلالها إعطاء البعد الانتقالي المنفصل عن حيثيات الثبات الواقعي للمكان، على الرغم من امتداد الجذور المعنوية المرتبطة بالصورة الأم للحدث بعد إعطائها تجسيدا واقعيا في وجودها الأول، هو المغارة العميقة في الجبل الصخري الأحمر: ((التقوا شيخا يقطن مغارة عميقة في جبل صخري أحمر)) ٢٩. وفي نهاية رحلتها غابت تلك المغارة وبقيت الصحراء، ذلك المكان الأم الرافد لروح ووجود القارورة: ((بعد أن أمضينا ساعات الصباح الأولى نجول دون جدوى في أنحاء جبل موسى وجبل كاترين، أخفت المغارة ومعها غيمة رحلتنا .. ليس هناك غير صخور حمراء...)) ٣٠، وارتبطت حقيقة وجود ديمومة الحدث حتى في الأطر الطبيعية للرواية والمتمثلة في (آدم)، الرمز الأول للإنسان بالماء، فكانت الأهوار في الجنوب ساحة المعترك المترامي الأطراف والممتد في الاتجاهين الماضي والحاضر، إذ برز الماء في صور عديدة، فهو تارة الأهوار حين يرتبط الحدث بالحرب، وبالنهر حين يرتبط بالحياة، وبالشلال عندما يأتي من وهدة الخيال، ويكون البحيرة عندما تلح الحاجة إلى الراحة والاستسلام، ولنذكر الشواهد المتوزعة على جسد الرواية بإتقان غرائبي: ((المحاولة الرابعة كانت في شتاء ١٩٨٥ هربت مع أحد

الأصحاب إلى أعماق الهور)) ٣١، ((سنبنتي هناك بيتاً دافئاً على ضفاف دجلة من عطايا الإمبراطور مباركاً بخرزة أفعى)) ٣٢، ((تقدمت من الشلال المتساقط في قارورة خشبية صغيرة بحجم الكف موضوعة على الأرض)) ٣٣، وعندما يمارس الكاتب دخوله المفعم بالولوج الحقيقي لأقصى أغوار النفس، تطل مفردة (القبو) في البيت الذي يسكنه (ادم) في مدينة جنيف ليكون (القبو) مكان (القارورة) المنسية لوقت معين، وفي الوقت نفسه يكون دلالة على رمزية وجود القارورة المفترض في النفس، فهو حيث خبأ القارورة، وتسلل إليها النسيان لزمان لم يكن المكان اعتيادي الوجود ضمن تفاصيل البيت، بل كان (القبو) حيث يحتاج الداخل إليه إلى النزول ومعالجة الظلمة المتوقعة كونه تحت الأرض ولا تصله الشمس، وهناك حيث اكتشف سر القارورة التي أعطت له تفسير أخذها هي بالذات، وحملها ضمن متاع سفره المرتجل من دون باقي الأغراض الموجودة في صندوق أبيه: ((ذات يوم اعتقد في شتاء ١٩٨٨ هبط ادم إلى القبو ليجلب أدوات الترحلق على الجليد ليمارس رياضته المعهودة مع زوجته، أثناء نبشه الأغراض المتراكمة في الزحمة لمح القارورة .. كانت مركونة في زاوية متخنة بعثمة ورطوبة وخيوط عنكبوت متكئة على حائط كأنها تستريح من انتظار)) ٣٤، حتى إنه _ أي الكاتب _ تمكن من خلق صورة أخرى لمكونات النفس مع القبو وهي الزنزانة: ((إنه كابوس جميع من في المنفى . نجحنا في الهرب من سجن الماضي ولم ننجح في جعله يهرب منا)) ٣٥، ((لم أكن أدري الوقت ليلاً أم نهاراً حينما فتحت القارورة في عتمة الزنزانة)) ٣٦ ((عبر قنوات الأرض تبينت الحقيقة المرعبة ... زنزانتي محاطة بعدد هائل من زنزانات تحتوي

رجالاً قابعين مثلي بانتظار مجهول عبر فجوات أرض مظلمة عابقة بعثق وموت اكتشفنا هوية مشتركة...)) ٣٧. وفي الوقت نفسه لم يغادر الكاتب الإيحاء المكاني الذي يرمز لدواخل الذات فهو حينما ينتقل من القبو إلى الزنزانة يجد ماهية تبلور القصد في أعتى رموز الاختفاء والتواري، ألا وهو القبر: ((استمرت الأفعى تزحف بين شواهد مقبرة يقطنها أسلاف منسيون بينما كانت خطوط شفق نحاسية تضيء على قبور مخسوفة هيئة حيوانات منقرضة)) ٣٨، ((ذات ليلة كنت على حالي وحيداً أصلي لآلهتي تحت ضياء قمر متسللاً عبر سعفات نخيلات متفرقة في مقبرة القرية)) ٣٩، ((لم أكف عن مراقبة أبي في لياليه الماجنة عند قبر جدي)) ٤٠. ولم يفته ما للأنفاق السرية من دلالة وإيحاء بالغور بعيداً، حيث اكتشافات الذات المدججة بالانبهار والخضوع فيقول : ((بينما كانت النيران تلتهم القصر أخرج الملك أمه من القارورة وبكى على صدرها وأخبرها بقرار موته . رفض الهرب من النفق السري المؤدي إلى أطراف المدينة...)) ٤١، فضلاً عن ذلك سطوة المكان المخيف المتمثل بالكهوف: ((كان آدم يلتهم منها حكاياتها عن الماضي ويغور خياله بعيداً في كهوف كلماتها)) ٤٢، ثم يعم المكان انتشاراً قديماً ومثولاً أزلياً لحقيقة كل مقاصد السبر المتمثل بالصحراء _ الصحراء جوهر الشرارة _ في انبثاق الروح وتدايعات مخلوقاتها: ((بعد ليال من الجدل والاستقصاء توصلنا إلى نتيجة أكيدة، هي أن المكان المطلوب هو صحراء سيناء)) ٤٣، إنه ابن الماء، ذلك الهور الحافل بكل الحروب والثورات ورهين السجون، وتوأم الصحراء، وخليل الكهوف والمقابر . هكذا توج الكاتب إمكانيته في التصوير بخلق الأماكن المنفصلة والمغلقة والمفتوحة على

باحة النفس، جاعلاً تنامي الحدث يرتكز على تدرج في استيعاب المكان من خلال بث الحدث بأطر واقعية متمثلة بالأهوار في جنوب العراق ومدينة جنيف، والمساح والمراقص والقطارات والفنادق الريفية في أطراف المدن، ولم يتمكن من قبول كل هذه الشواهد لتحقيق مبتغاه في توصيل كينونة الذات البشرية، حتى تمثل لها بالبيت العتيق: ((كما ترون، صار يحلو لي أن أتخيل آدم كقصر عتيق قشطت عنه ريح الزمان، زينته وعرفته من فخامته ولكن "امرأة القارورة" بسحرها ومهارة فنّها أعادت إليه أمجاده ونفخت الروح في قاطنيه)) ٤٤.

هنا أو هناك برزت من خلال ملامح الرواية أمكنة ارتدت عباءة الإيحاء لتعطي الاستمرار في النظر للإنسان كما هو مسجى على أرض أحلامه وحضارته وتنبؤاته وعنفوانه وهوانه، وانغماسه في رغبته ومجون استفعال روح التملك لديه وانصهاره في خطوط غارقة بمسحة الالتجاء إلى أقرب المرافئ أماناً _ الحلم _ ، ولا يفوتنا أن نقول : إن للكاتب (سليم مطر) تلك القدرة على تصوير الأشياء وتوجيهها إلى حيث يبتغي مرامه الإبداعي، إذ كل صوره المتناثرة على طول خط الرواية المضيء بأحداث لها ذلك السلوك البشري وتواريخ لها طعم الماضي والحاضر والمستقبل، ولم يرهق القارئ بجعل حيثيات المكان تنتشر على طول خط نمو تفاصيل الرواية من دون جدوى، ولم يكن المكان إلاّ جزءاً مهماً من النسق الرمزي في تبلور مجموعة الأنماط الإيحائية لبث الحدث، فهو حين يذكر الفراش، إنما يأتي بطل الرواية (آدم) إلى حيث رمز الخلود، إلى الراحة، إلى رمز النوم والغياب عن تفاصيل اليقظة المؤلمة، التي كان يحتاج أن يخرج من أجوائها

بدخوله إلى أجواء مسالمة لا تبث شيئاً من تهديد مهما كان، أو في أي اتجاه كان، وعندما يذكر جذع النخلة المحروق الذي كان أصلاً ذلك المكان الذي مارس أبوه الحب مع أمه فبُذرت تلك البذرة التي كانت هو، بذرة في ذلك المكان الذي يمثل رمز الخصب رمز رفد الحياة، رمز الانطلاق ، إنه (رحم أمه) ، حيث جذع النخلة الذي كان يوماً من الأيام نخلة شهدت العناق والامتزاج والانصهار، إنها تلك النخلة التي ترمز إلى امتداد الحياة ، وإنما صلب عند تلك النخلة التي أصبحت جذعاً محروقاً ، فهو يضع امتداد الحياة بين قوسي تلف ذلك الامتداد، إنَّ المكان ينطق ويتحدث بلغة مفهومة بكل مداولاته القرينة والبعيدة، الصغيرة والكبيرة، الواضحة والمتوارية، جميعها ومن دون استثناء، إنَّ هذه اللغة تشبه الحكمة البدوية المفعمة بروح الصحراء ووهج خيوط الشمس، حتى إنه لم يجازف حين يجمع كل الأماكن ويختصر لها مكاناً واحداً ، له ألف باب وباب ، فيقول : ((ما تزال قبائل روعي وشعوبها تتطلق في أرجاء رأسي تجتاح غابات وصحاري وأنهار وبحار ...))٤٥، ثم يفتح ويكشف حقيقة هذا المكان وماذا يحتويه وكيف يحتويه فيقول : ((آلاف من حالات ولادة وموت تستقر روعي على ضفاف دجلة والفرات ، تستقر وتتناسل وتبني السدود وتحفر السواقي وتشيّد المدن والمعابد والأبراج...))٤٦، كل مكان يرمز إلى باب داخل (رأسه)، المكان المنتخب أبداً ليكون صاحب الامتياز في نبذ الاتجاهات الاعتيادية وامتلاكه آلاف الأبواب المفضية إلى عشرات الأسئلة والأجوبة المختلطة معا بارتباك لا يعرف مخاضه سواه، أي بطل الخسائر المتتالية (آدم).

جدلية الشخصية

الشخصية في جميع الأنماط الحكواتية بشكل عام تعتمد في اللغة السردية على مجموعة من مقومات تكون موجودة من خلالها وتكون بها، والرواية بشكل خاص تعتمد على الشخصية التي تتحرك ضمن حدود مكانية وفضاءات زمانية ، ويشكل الراوي من خلال النمط (الزمكاني) معالم الحدث من خلال الشخصية، التي هي مفهوم تخيلي تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية، وليست لها وجود واقعي. هكذا تتجسد الشخصية الروائية على أنها كائنات من ورق تتخذ شكلا دالا من خلال اللغة وهي ليست أكثر من كونها قضية لسانية .

وفي رواية (امرأة القارورة) اتخذت الشخصية أكثر من بعد تخيلي، وعززها الروائي بثوابت واقعية بث من خلالها روح التواصل مع الحدث، وجعل منه نمطا زمكانيا مألوفاً، إذ وضع القارئ أمام مزج مفعم بالدلالات التي تنم عن تواصل بين الحدث والقارئ، وقد أجاد في ذلك عند الدخول الأول في الحدث الروائي عندما جعل الراوي في معزل عن أحداث الرواية، ثم وبطريقة مدروسة كللها بتتام غير مفاجئ، وضع القارئ أمام حقيقة، أن الراوي هو جزء لا يتجزأ من الحدث الروائي: ((ليست معجزة انتقالي، وحدها ما يثير عجبي، إنما كذلك ادعاء سيدة الحانة، أنني صاحب مخطوطة هذه الحكاية، واني نسيتها عندها منذ أيام، وأنها تعرفني من رواد الحانة منذ سبعة أعوام .. واني غريب الأطوار.... لكي أجنبكم متاعب شكواي وإسهابي اعرض عليكم الحكاية كما وجدتها في المخطوطة لتحكموا انتم

بأنفسكم (...))٤٧. إنه يضيف شخصية ظل تكون مع شخصيات الرواية قسراً، وهي شخصية القارئ من خلال إشراكه بحيرته وعجبه وادعائه أنه لا يعرف شيئاً عن المخطوطة، بيد أننا يمكن لنا أن نفصل الشخصية في رواية (امرأة القارورة) إلى شخصيات واقعية خيالية، وأخرى شخصيات خيالية بحتة، ويحمل العنوان أول إعلان عن الشخصية في الرواية (امرأة القارورة) ، فتكون المرأة هي أول الشخصيات التي يتوالى الممكن في بيان حقيقة وجودها ضمن الحدث الروائي بعد التمهيد له عن طريق إضفاء تلك المسحة الغرائبية على التفاصيل، حتى عندما يصل إلى حيث غايته في إرساء قاعدة الاستقبال لدى القارئ وهو يضع بصمته في مفكرته الذهنية _أي مفكرة القارئ _ من خلال مجموع محصلات الشخصية في الرواية، ويأتي إلى حيث إعلانه عن عنوان هذه الشخصية الأولى (هاجر) بعد أن يحيطها بمجموعته السحرية من تفاصيل خيالية تمتلك الكثير من سحر مرغوب به، يتحول بعد حين إلى تعويذة يتخطى المتلقي بعد حملها في اللاشعور مشكلات تتبعه للحدث الروائي. والكاتب يدس ما يشاء من خلط للواقع بالخيال، متخذاً من النفس بوتقته السرية التي يصدر من خلالها مضامين حياتية زاهرة مكتظة بالمعاني والأطروحات.

تتضح شخصية الراوي في رواية (امرأة القارورة) بعد التصريح غير المباشر في أن الذي وجد المخطوطة هو بطلها نفسه على الرغم من التشويش البسيط الذي يرسمه الكاتب في مجمل تساؤلاته المقصودة عن ماهية المخطوطة، وكيف وصلت إليه؟ ولماذا اختير هو بالذات ؟ ولعل أهم ما يمكن أن يشار إليه، هو إمكانية إخفاء تفاصيل الشخصية الرئيسية، وفي الوقت نفسه

إظهارها بشكل واضح. وقد تمكن الكاتب فعلا من تمرير أهم مرتكزات الشخصية وهي أن الراوي، وادم وصديق ادم شخصية واحدة، وإذا جاء السؤال هنا: كيف تمكن الكاتب من تمرير مخططه الجمالي على القارئ وجعله يتعامل مع الراوي بمعزل عن آدم، بل عن صديق آدم، أو رفيقه الملازم له أبدا في أدق تفاصيل حياته؟ يكون الجواب: إن الكاتب جعل ذلك التلوين الغرائبي يشوب معظم شخصيات الرواية، وجعل شخصيات أخرى تأتي كومضة سحر تبث شيئا من الحياة وتختفي مع بقاء أثرها الضوئي في عين القارئ، حتى وإن تم إغماضها عن الحدث الجزئي التي وجدت فيه وانشغاله بتفاصيل الحدث الكلي، مثال على ذلك: (صاحبة الحانة) التي أحاطها الكاتب بسرية معينة، تكاد تكون شفرة الدخول إلى عالم موبوء بالجنون، فهو لم يعط أية دالة على اكتشاف شيء من ملامحها الوجودية، سوى أنها (سيدة الحانة)، وكأنه يقول: إن الذي سلمني المخطوطة هي سيدة السكر والنشوة، إنها الذروة في الانتشاء والسكر، وتمثل لها بـ (سيدة الحانة)، والشخصية الأخرى في هذا الإطار (ملا يوسف)، الذي صرح من خلال اللقب الذي جاء مع الاسم (ملا) يوسف، أن ما سيقول، أو ما يفعله يمثل جانب الفطرة في الإنسان، ولم تقتزن هذه الشخصية بأي جزء آخر غير هذا الجانب، وزرع الكاتب شيئا من سحره الإبداعي في تمرير وقبول الشخصيات لدى القارئ من خلال ختم ما قاله (ملا يوسف) في أن من تمكن من غلب هذه المخلوقة واحد فقط وهو أحد الأولياء، وهذا الزرع البسيط يجني حصاده القادم عندما يتعامل القارئ مع هاجر على أنها حدث فيه شيء كبير من الصدق، أو التصديق، ثم تبرز شخصية أخرى سرعان ما تغيب

حالتها حال الأخريات وهي شخصية (أبو يحيى شيخ العشيرة)، ثم بعد ذلك (عمو توما) وهو الذي أطلق عليه اسم (آدم) بعد أن وجده تائها في البراري. والشخصية المرتبطة في تفاصيل حياته في جنيف (مارلين) التي كما أوردنا في بحث الزمان من هذه الرواية في أنها تمثل كل ماهية المعترك الغربي وتفاصيل المجتمع الذي يعيشه (آدم)، ولا ينفك فيه عن شعوره بأنه طارئ عليه، أو غير متجانس في شكل من الأشكال على الرغم من إظهار الهدوء النسبي السطحي في حياته من خلال وصف رفيقه إليه حين قال: بأنه _ أي آدم _ عندما وصل إلى جنيف تزوج وارتضى بانشغاله بدفع الجو العائلي والحاسوب، في الوقت نفسه الذي يصرح به انغماسه هو _ أي رفيقه _ في الملذات وسبر أغوار الجنون والتمرد.

إنه يضع مرآة قلبه أمام مرآة أخرى لقلبه، فتتكرر الصور له متناهية في الصغر مبتعدة إلى حيث عمق سحيق، ثم أنه في سير الحدث يركز على فرد واحد من عائلته أيضا من دون طرح أي من علامات التعريف الاعتيادية التي تكمن بين طيات الروايات الأخرى، مثل الاسم، أو المهنة، والى آخره، وذلك لكون ما يريد ذكره، هو ذلك الامتداد الحياتي الذي يوصله إلى أعماق جذوره التاريخية، فيعطي بعد ذلك مستندا على هذا الامتداد انه من سلالة ملوك و حكام و قادة ساروا في ركب الحياة الطويل، وتفتن شخصية أبيه بشخصية الصديق الذي يحمل ملامح الشيخ نفسها الذي جعل من (هاجر) خالدة في القارورة، تاركا معظم الشخصيات من دون أسماء، فهو يبتغي منها الثيمة الرئيسة في الحدث، أي وجوده الممتد من أقصى التجذر الإنساني إليه،

حتى يكاد يرسم بوضوح ويعطي بالدليل المغيب أنه تموزي، وحياته، أو هذه الدنيا المحتبسة في دواخله هي (هاجر) .

إن رواية (امرأة القارورة) هي إعلان إجمالي، وتصريح مفعم بالدلالات، بأن الحياة وهم حقيقي يعيش في داخل الإنسان، وما من شيء خارجي إلا حقيقة واهمة، مستعرضا الكاتب كل ما جادت به روحه من تفاصيل تكوين الإنسان وانطواء نفسه على الرغبة الكامنة، ووله الهرب من كل شيء حتى منه هو نفسه.

إن الشخصية في رواية (امرأة القارورة) هي واحدة _ إن صح التعبير _ موجودة جميعها في الراوي وآدم، ورفيقه، أو نصفه الآخر، وفي أبيه الذي يمتد إلى حيث تموزي وأسلافه، حتى تصل به الحياة في جنيف إلى أنه غير قادر على فك اغلال الحبيبة التي تربطه بقوة هستيرية دفينة إلى (هاجر) حياته أو دنياه.

الخاتمة

رواية (امرأة القارورة)، رحلة مدججة بالتوقيفات الملونة، إذ تزخر تفاصيلها المتسقة بانثيالات ومقاصد عبأها الكاتب في جيوب الزمن، ليفضها القارئ في مخابئ المكان، مصطحبا الشخصيات التي تسلفت عبر شقوق الحدث لتتناسل، موثقة أن الزمن برمته هو لحظة واحدة معاشة في مكان واحد مهما تعددت العنوانات، وأن الجزء الإنساني هو الكل المتشظي، ولعل أهم مرتكزات الاكتشاف، أو أوثقها صلة بالتأويل والقصد، هي تلك المحايثة التي اندرجت تحت اختيار الأسماء المتوسمة بـ(آدم) و (هاجر) ، فآدم هو رمز الإنسان الأول المتمثل بالجانب الذكوري، ولم يختار الكاتب الاسم الذي يمثل الجانب الأنثوي بـ(حواء)، وذلك من أجل أن لا يجعل مقاصده مباشرة وسطحية، فعمد إلى اختيار اسم (هاجر)، ذلك الاسم الذي اقترن بأبي الأنبياء إبراهيم (عليه السلام)، فأصبح لدى الكاتب دلالة أولى مشتقة من أبي البشر (آدم)، ودلالة ثانية مشتقة من أبي الأنبياء إبراهيم (عليه السلام)، تاركا الزمن مباحاً للانتقال به من الحاضر إلى أقصى الماضي، ومن أوج التفاعل الحياتي، حيث أوربا إلى انقسامات (تموزي)، وعمق الأهوار السحيق الذي تثرثر به ذاكرة القصب .

إن الزمان والمكان والشخصية في رواية (امرأة القارورة)، وبكل تفاصيلها تكون امتداداً حياً لتوجهات الروح الإنسانية، وهي تتقصى وجودها في يمين القبول، أو يسار الرفض، أو في دائرة المنافي الأليفة والمعادية التي يرتادها الإنسان طائعاً، أو كارهاً، أو فاقداً لأهلية الإقرار بشعور ما .

الهوامش

١. نظرية الرواية، جورج لوكاتش: ١٨٨.
٢. ينظر: مقارنة الواقع في القصة، نجيب العوفي: ٥٤١.
٣. ينظر: الصورة في شعر الرواد، د. علياء سعدي: ٢٧٨.
٤. مقولات السرد الأدبي، ترفتيان تودوروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق المغربية، العدد ٨_٩، ٤٢: ١٩٨٨.
٥. مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي، وجميل شاكر: ٧٦.
٦. ينظر: الزمان الوجودي، د. عبد الرحمن بدوي: ٢٠، وللمزيد، ينظر: جدلية الزمن، غاستون باشلار: ١١٢_١١٣، والصورة في شعر الرواد، د. علياء سعدي: ٢٤٨.
٧. رواية امرأة القاروة: ٥.
٨. نفسها: ٦.
٩. نفسها: ٤٤.
١٠. نفسها: ٨.
١١. نفسها: ٩.
١٢. نفسها: ١٠.
١٣. نفسها: ٣٧.
١٤. نفسها: ٢٨.
١٥. نفسها: ٢٨.
١٦. نفسها: ٢٨.
١٧. نفسها: ٣٠.

١٨. نفسها: ٣٨.
١٩. نفسها: ٣٥.
٢٠. نفسها: ٣٥.
٢١. نفسها: ٥٧.
٢٢. نفسها: ٥٨.
٢٣. نفسها: ٥٩.
٢٤. ينظر: تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم: ١٤٢.
٢٥. التعريفات، الجرجاني: ١١٩، وينظر: تيارات فلسفية معاصرة، د. علي عبد المعطي محمد: ٢٩٠.
٢٦. ينظر: نظرية الرواية في الأدب الانكليزي الحديث، ترجمة: انجيل سمعان: ١٩٠، وللمزيد، ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: ١١١، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع العاني: ٢٥٨، ونظرية الأدب، أوستن ورينيه ويليك: ٢٨٨.
٢٧. ينظر: جماليات المكان، باشلار: ٤١، وللمزيد، ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير: ٣٠/١، وينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير: ١١٢.
٢٨. أساليب السرد في الرواية لعربية، صلاح فضل: ١٨٩، وللمزيد، ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعد يقطين: ٩١، وينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري: ٦٦.
٢٩. أساليب السرد في الرواية لعربية: ١٩٢.
٣٠. الرواية: ٤٣.

٣١. نفسها: ١٢٩.
٣٢. نفسها: ١٦.
٣٣. نفسها: ٨٣.
٣٤. نفسها: ٤٣.
٣٥. نفسها: ٣٠_٣١.
٣٦. نفسها: ٣٢.
٣٧. نفسها: ٨٧.
٣٨. نفسها: ٨٨.
٣٩. نفسها: ٤٦.
٤٠. نفسها: ١٠٠.
٤١. نفسها: ١٠١.
٤٢. نفسها: ٤٩.
٤٣. نفسها: ٦٦.
٤٤. نفسها: ١١٦.
٤٥. نفسها: ٧٥.
٤٦. نفسها: ١٢٨.
٤٧. الرواية: ١٢٨.
٤٨. نفسها: ٢٣.

المصادر والمراجع

١. أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢.
٢. إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسات نقدية)، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
٣. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٨٥.
٤. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠.
٥. تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم، دار القلم، بيروت، ط٢، د.ت.
٦. تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التثوير)، سعد يقطين، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
٧. التعريفات، للشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي السيد الزين أبو الحسن الحسيني الجرجاني الحنفي (ت ٨٢٦هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
٨. تيارات فلسفية معاصرة، د. علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية - مصر، ط١، ١٩٨٤.

٩. جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل محمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ط٢، ١٩٨٢.
١٠. جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ١٩٨٤.
١١. رواية امرأة القارورة، سليم مطر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٦.
١٢. الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٩٥)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦.
١٣. الصورة في شعر الرواد، دراسة في تشاكلات الصورة، د. علياء سعدي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠١١.
١٤. الفضاء الروائي، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١.
١٥. مدخل إلى نظرية القصة، تحليلًا وتطبيقًا، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
١٦. مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية، (من التأسيس إلى التجنيس)، نجيب العوفي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧.

١٧. مقولات السرد الأدبي، ترفتيان تودوروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق المغربية ، العدد (٨_٩)، ١٩٨٨: ٤٢.
١٨. نظرية الأدب، أوستن وارين، ورينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي، وحسام الخطيب، القاهرة، ط٣، ١٩٦٢.
١٩. نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، دراسات بقلم مجموعة كتّاب، ترجمة وتقديم: د.انجيل بطرس سمعان، مراجعة : د. رشاد رشدي، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ط١، ١٩٧١.
٢٠. نظرية الرواية، جورج لوكاتش، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، ١٩٨٨.