

الفضاء الحكائي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي قراءة سيميائية (تجريدية المكان)

الأستاذة: بن ستيتي سعدية
جامعة المسيلة

إن الفضاء الجغرافي* في رواية " الولي الطاهر يعود... " ليس طبيعياً محسوساً، بل هو فضاء تجريدي لا يعطي له الكاتب معنى محدداً، بل يخطط له مخطط المتاهة، فيصعب على القارئ إدراك الفضاء الذي تود الشخصية المحورية الوصول إليه، لذلك ارتأينا أن نتناول المكان من خلال توظيف الكاتب له في الرواية، وما نقصده بالفضاء الحكائي هو المكان الذي يصوره النص المتخيل ((الروائي يحاول تقديم إشارات جغرافية تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تقديم استكشافات منهجية للأماكن))¹ . وهذا الذي نرومه من خلال تعرضنا لأنواع الفضاء المبنوثة في النص الروائي، ويمكن أن نجمل هذه الأنواع في التالي:

أ- الفيف:

اتخذ الفضاء الحكائي صفة ميزته، ليصبح تجريدياً وليس طبيعياً، ففي الرواية، يقدم الكاتب مشهداً يصور لنا تموقع "الولي الطاهر" والأبعاد التي يقف فيها، فيقول: ((فوق التلة الرملية، عند الزيتوننة الفريدة في هذا الفيف كله قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة))²

نلاحظ أن الكاتب لا يحدد لنا موقع "الولي الطاهر" بالنسبة للمكان الذي هو موجود فيه، بل يجعل العضباء هي مركز الرواية ليفتتح بها النص الروائي، فهي أول من قام بفعل، إنها توقفت، وأين كان توقفها؟.... كان فوق التلة الرملية عند الزيتوننة، وهي فريدة في فيف، يقابلها المقام المنتصب، وبذلك يحدد الكاتب الجهات الأربع لمكان

تواجدها، ولا يكفي بذلك، بل يصف المقام الزكي، إنه يتكون من سبعة طوابق، وشكله مربع.

من خلال هذه الفاتحة السردية، يمكننا أن نتخيل مشهدا وصفيا للمكان، لكأننا نحمل فرشاة ونبدأ بالرسم... فالطبيعة هي فيف، صحراء فيها زيتونة، وقبالتها مقام، وفي مركز اللوحة توجد العضباء... ونلاحظ أن الكاتب لم يشر إلى أن الولي الطاهر كان رفقة العضباء، ولو حتى بضمير، لكنه مباشرة يواصل السرد بقوله على لسان الولي الطاهر ((ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا...إلى أن يقول ((قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرض، وتحية للزيتونة، ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكي))³

إن القرينة "ينزل" تعني أنه كان راكبا فوق ظهر العضباء، لذلك تكلم عنها الراوي بمفردها، لأنها كانت تسير لوحدها والولي الطاهر يمتطيها، فهو يعتبرهما كلا واحدا، يكشف هذا عن العلاقة الوطيدة التي تربط بينهما.

إذن فإطار المكاني لهذا المقطع الروائي، ينحصر بين ثلاث نقاط هي: المقام، الزيتونة والفيف. وقد نتصور مشهدا مماثلا لذلك في واقعا وهو صورة الهرم أمام النخلة والجمل، إنها صورة طبيعية، لطالما رأيناها في التلفزة والمجلات وغيرها، يدرجونها كتعبير عن تاريخ حضاري آفل بقي رسمه (أثره).

لكن، ما يجعلنا نقول أن المكان تجريدي في هذه الرواية، هو فقدان الأبعاد لقيمتها الجغرافية، يظهر لنا ذلك، عندما أراد الولي الطاهر الصلاة، فأخذ يبحث عن القبلة، وكان من المؤلف لديه سابقا، أن القبلة تكون على يمينه باستدارة ربع دائرة، لكنه لما استدار، ظل المقام يقابله، فظل يستدير حتى أكمل دائرة برمتها، والمقام ظل يتعدد، أراد الاستدلال بالشمس لكنها هي الأخرى كانت ثابتة في منتصف السماء، فلم يستطع الاهتداء بالظل، ولم يجد حلا، إلى أن تذكر عبارة ((أينما تولوا فثمّة وجه الله))⁴ ومن ثم صلى ركعتين.

لما أراد الولي الطاهر الصلاة، كان عليه أن يبحث عن الموقع، وبالتالي وجد نفسه في إطار متخيل لا يتحرك.... فيستحيل أن يتوقف الزمن، ويستحيل سكون الظل، لذا يبدو لنا المكان سرايبا، والمسافة التي تفصل المقام عن الولي الطاهر غير محدودة، فكلما اقترب من المقام، يبعد عنه هذا الأخير، فلا حيز يحده، وبذلك فقدت

الاتجاهات الأربعة قيمتها الجغرافية ((غير أن الاتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها))⁵

إن استعمال الكاتب لكلمة "فيف" يدلنا على اتساع المكان، وأن الولي الطاهر في مكان رحب، رغم ذلك يحس بأن الدائرة تلفه، تضيق أحيانا وتوسع أحيانا أخرى، فيتراءى له قصور عديدة، ويلتبس عليه معرفة المقام الزكي، وفي الحركة الانفتاحية والانغلاقية للدائرة، الأبعاد متوقفة ثابتة لا تتغير بين القصور، فنلاحظ هنا حركتين متناقضتين؛ ذلك أن الدائرة التي تضم القصور تضيق وتتسع، فيتغير نصف قطرها: "ميلا" ثم "نصف ميل" ثم "ربع ميل" ثم "ميل أو يزيد". وفي الوقت نفسه نجد الأبعاد بين القصور ثابتة غير متحولة، والكاتب بذلك يمزج بين الثابت والمتحول، وهذا أمر لا واقعي؛ أي أنه طبع الأبعاد بطبع غرائبي، يظهر لنا ذلك في قوله واصفا الدائرة ((إنها تضيق دون أن تفقد قصورها حجمها والمسافات التي تفصل بينها، ودون أن تختفي أي واحد منها... كأنها صورة الأبعاد فيها متوقفة بعد أن حددتها الرؤية الأولى)).⁶

لعل الكاتب جعل صفة التحول تتعلق ببصر الولي الطاهر، وما يترأى له أثناء عودته إلى المقام، أو أن ذلك من كراماته باعتباره وليا. إن الكاتب يعطي للعين أهمية كبيرة في تقصي الفضاء العام للرواية، فهو يضع شخصية الولي الطاهر فوق منصة عالية لينظر القارئ من خلاله إلى كل الأحداث الروائية عبر كامل المحطات التي يتوقف عندها الولي الطاهر بغرض الاستكشاف بحثا عن المقام الزكي.

وقد تحدث "حسين نجمي" عن المشهد الفضائي الذي يبدأ من النظرة البدئية، فالعين هي الأكثر فاعلية في جسم الإنسان، منها يبدأ المتخيل بسيرورة اشتغاله.⁷ والفيف قد يأخذنا إلى عالم آخر "عالم الجن"؛ لأنه العالم الوحيد الذي تفقد فيه الشخص هويته، ويصبح الإنسان جنيا، ويصبح الجني إنسانا، إنه مكان لا يستطيع الإنسان أن يتواجد فيه إلا عبر الحلم، ويبقى الفيف ملجأ الولي الطاهر عبر كامل محطات الرواية أثناء رحلته بحثا عن المقام الزكي.

إن الفيف فضاء متسع وهو لا متناه كما وصفناه من قبل، إلا أن الولي الطاهر لم يجد فيه راحتته، وظل غير مستقر يبحث عن المقام، وإن ذلك يرتبط مباشرة بالارتياح النفسي لهذه الشخصية داخل المقام، فليس اتساع المكان بالذي يجعل فيه ألفة

وحميمية* ، بل قد يكون أفضل منه بكثير بيت صغير ضيق، وفيه راحة وطمأنينة، فالأماكن المنفتحة قد لا تسعدنا، والأماكن الضيقة ليست دائما سيئة، بل نحقق فيها ما لا نستطيع تحقيقه في أماكن أوسع⁸ . وهذا ما يفسر تمادي "الولي الطاهر" في بحثه عن المقام الزكي، فهو يبحث عن راحته النفسية والذهنية.

ب- الجبل:

ينقلنا الكاتب إلى مكان آخر هو الجبل، إنها مفارقة في المكان، فمن الفيف الواسع إلى مكان أضيق وأوعر تكثر فيه الحواجز، فيقول: ((وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان غزيرة، المياه قوية السيلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه ابيض وأسود، بعضه تتخلله ألوان تختلف بين الأخضر والأزرق، لهم لحمي مخضبة بالحناء، لتبلغ لدى بعضهم الركب، يرتدون جلابيب رمادية تعلوها طبقة خفيفة من تراب عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة في أعينهم الكحل، وفي شفاههم السواك، تعبق من أفواههم رائحة مسك بالغ الحدة.))⁹ في هذا المكان الجديد لا يشير الكاتب إلى الإطار العام فقط، بل يميزه عن الإطار السابق (الفيف) بأنه أهل بالبشر، فيصف شاكلتهم، وأنها لتتبيء بأنهم قوم معارك وحروب، تأقلموا مع طبيعة الجبل، وأصبحوا غليظين في هيئتهم ولباسهم،... وربما إدراج الكاتب لبعض التفاصيل، يشير إلى إدراكه لقيمة الأشياء بمساهمتها في خلق المناخ العام لروايته، حتى وإن قدمها بشيء من الترميز، فهي لا تكتفي بمعناها المباشر، بل تتجاوزها إلى مستوى أعلى، وكأنه يرسم صورة ملونة، بلون الجبال والمياه، وألوان ألبسة هؤلاء القوم الباهتة، والتي تختلط بلون طبيعة الجبل ليوهنا بواقع يحاكيه على المستوى المتخيل، وما كان ذلك إلا تمهيدا ليصف فيما بعد نشوب معركة كان فيها الولي الطاهر القائد والبطل معا.

لكن الكاتب يغير المكان ، فيجعله غير محسوس، إنه مكان خياليين فيقول: ((عند توقف التبريح، وجدنا أنفسنا هنالك عند كل نجمة، وعند كل مجرة، في كل كوكب، فوق كل كثبان الرمل، وفوق تلة من طين أو من حجر، فوق كل قمة جبل، في كل فج وبر، عرض البحار والمحيطات، نغوص في العمق، نعلو كل موجة))¹⁰

أي مكان هذا؟!.... إنه لا مكان، ما نفهمه فقط أن هناك علاقة تربط بين هذه الأمكنة (النجمة، الكوكب، كثبان الرمل، التلة، الموجة، الجبل) وهي علاقة السمو والعلو. فالولي الطاهر يرى نفسه في مكان مرتفع، لكن، لا يدرك طبيعته ولا يفقه كنهه.

وهناك علاقة أخرى تربط بين (فج، بر، نغوص في العمق،....) وهي علاقة الانحدار، وهنا يجد الولي الطاهر نفسه أسفل، ولا يدرك للمرة الثانية طبيعة المكان أيضا.

ج- المدينة:

الآن يضيق علينا الكاتب إطار الرواية نوعا ما، إنه يتجه صوب المدينة، يتحدث عن مدن موجودة فعلا، إنها القاهرة، فيقول ((القاهرة، القاهرة المعزية اختفت منها العمارات والحارات والمساجد، والقصور والفيلات، حتى الأزهر انطمست معالمه، حتى المقطم استوى، حتى الأهرامات توارت وبثت الزرابي على امتداد البصر...))¹¹ إن الكاتب لم يقدم لنا القاهرة كما هي في الواقع، بل جعلها في صورة مسطحة لا يبدو منها أي صرح، إنها تتلذذ كل ما يبرز نائئا، لتصبح منبسطة، وتطرح عليها الزرابي، لينقلنا مباشرة إلى ساحة رحبة، يقام فيها حفل زفاف، فيقول: ((القاهرة وما حوت، تحولت إلى فسطاط كبير، ازدان بالورود والبالونات متعددة الألوان، واصطف الناس رجالا ونساء دونما ترتيب أو تمييز على الجانبين بعضهم أغراب أعاجم، من مختلف الأجناس، بعضهم يرتدي الزي العربي المميز بعقاله الأسود، بعض الرجال لا يستترهم سوى تبنات قصيرة، بينما هم يحتضنون نساء وغلما لا يغطي نصفهم العلوي شيئا، أما الجزء السفلي فمكتف بتبنات حريرية شفافة...))¹²

يتعدى الكاتب وصف المكان إلى وصف الأشخاص وما يرتدون، إنه حفل عرس غريب، لا يمكن أن يكون لزفاف، قد يكون ملتقى دوليا أو حفلة عمل لمجموعة من كبار رجال الأعمال من مختلف بقاع الأرض، إنهم كما عبر عنهم من كل الأجناس التقوا لغرض نجهل طبيعته. فالكاتب لا يورد الأشياء على طبيعتها بل يقدمها مفلسفة، وقد أشار "حميد لحميداني" إلى لجوء الروائيين إلى مثل هذه التقنيات، معللا سبب ذلك، فيقول: ((يعتم عن قصد صورة المكان، ويقتصر على إشارات عابرة تدعو لها

الضرورة لإقامة الحكيم))¹³. فالقارئ لا يشعر بالأمان للمكان المسطر في الرواية؛ ذلك لتحوله الدائم، وسرعة الكاتب في تمييزه من حالة لأخرى، حتى لا يكاد هذا القارئ يفقد ثقته في الكاتب عندما يشرع في وصف مكان ما، فيجعله يتخيل أنه في مدينة، وفجأة ينقله على غرة إلى فلات فيف لا نهاية له.

يأخذنا الكاتب إلى مدينة "الجزائر"، فيقدمها على أنها ملهى كبير من ملاهي "تايوان"، فهي تبدو له كأنها كهف مدلم، لا آخر لطوله، ولا نهاية لعرضه، لا يعمره البشر، بل تعمره الدواب من كل نوع، ((بعضها ديناصورات، بعضها تماسيح، بعضها ثعالب، بعضها ضفادع ونمل، بعضها يقضم أيدي بعضه، بعضه يقضم أرجل بعضه، بعضها ينهش صدور أو بطون أرحام بعضه...))¹⁴

إنه يشبه المدينة بأدغال غابرة في الزمن، يسودها قانون الغاب، حيث تفترس الوحوش بعضها بعضا، ويجعل المدينة تنفتح على عدة مخارج، فيقول: ((بعضهم يذهب يمينا، بعضهم يذهب شمالا، بعضهم يرتد إلى الخلف، بعضهم يظل يراوح في مكانه يلتف على نفسه وعلى من حوله))¹⁵

ويضيّق المكان تدريجيا، الآن نحن متجهين إلى جهة صغيرة من المدينة، إلى منطقة "أولاد علال" بـ"الرايس حميدو" إلى "بن طلحة"، فينقلنا الكاتب إلى أتون معركة تتداخل فيها المشاهد المرعبة، ينقل لنا مشهد الموت، وهول تنقله من منزل إلى آخر، فيقول: ((توقفت الحياة في هذا المنزل، خرجنا محمومين، كان الحي كله منزلا واحدا...))¹⁶

إن عبارة (كان الحي كله منزلا واحدا) تعطينا تصورا للإطار المكاني الذي تحدث فيه المجازر، ففي كل منزل يحدث موقف مشترك، هو مجابهة الأفراد للموت، وملاقاتهم المصير نفسه، وهو الموت.

إن المنزل المنفرد أو المنعزل عن المدينة يكون أكثر عرضة للأخطار من تجمع كبير من المنازل في المدينة، يرجع بنا هذا إلى مقولة لـ"باشلار" يرى فيها بأن: ((الإعصار في باريس لا يمتلك بالنسبة للحالم نفس العدوانية التي يمتلكها بالنسبة لمنزل ناسك))¹⁷، فالكاتب لم يجد بدا من وصف المدينة بالمنزل الواحد المنفرد لهول ما واجهته من أخطار، فبالرغم من تجاور المنازل وانفتاحها على بعضها، إلا أن ذلك لم يغير من الأمر شيئا، فالموت كان يسري من بيت إلى آخر كالسيل.

لكن الكاتب يتمادى في خرق الأمكنة، والتتقل بينها، فما هو ينقلنا إلى مكان غريب، إنه ذاكرة الزمن، إنه الأرشيف، بل إنه مكان النفايات على جانب من المدينة، يحفر فيه الولي الطاهر ليستخرج منه أمورا يكشف من خلالها عن تناقضات الواقع، واقع سفك الدماء، إنه استدلال لما يجري من أحداث غير مفهومة، يأخذنا إلى عالم تنتشر فيه الجثث، وتتكلم فيه العظام، ويراهنا بعينيه تكسى لحما وشحما وشعرا،... يعود أحيانا إلى أيام الصحابة بقرائنه لتلك الرسالة التي كانت تحملها الجمجمة في فمها، إنها جمجمة"مالك بن نويرة" تتحدث إليه طالبة منه أن يثأر لسفك دمها... كما يأخذنا إلى بعض المفارقات الاجتماعية، فما هو يجد يدا مقطوعة لإنسان بسيط، ويذا مقطوعة لقائد في الجيش، فهي تحمل جهازا هاتفيا حربيا، ليجد بعد ذلك صندوقا، والذي يحوي بداخله رسالتي"عيسى لحيلج".

إن الكاتب بهذا، ينقلنا إلى مكان غرائبي، الأمر الذي يجعل القارئ في حيرة من أمره، فلا يدري أي إطار التزمه الكاتب في هذا الظرف، فهل هو في المدينة؟ أم هو في الفيف؟ أم أين هو؟ فالكاتب يحول المكان ليحوله أسطوريا لا نستطيع إدراكه ولا الإمساك به، ومن ثم يبقى القارئ يعاني فكريا واقع هذا الأمر ومرجعه هي المعاناة التي عبر عنها "أدونيس" يقوله: ((وبذلك أبطل مقولتي الزمان والمكان بحسب الفعل،... وتحول الوجود إلى حركة من التحول والضياع، حركة من الضياع لا تنتهي من الضياع في ضياع لا ينتهي، والمعرفة أصبحت معاناة لهذا التحول وكشفا إلى ما لا ينتهي))¹⁸

د - المقام الزكي:

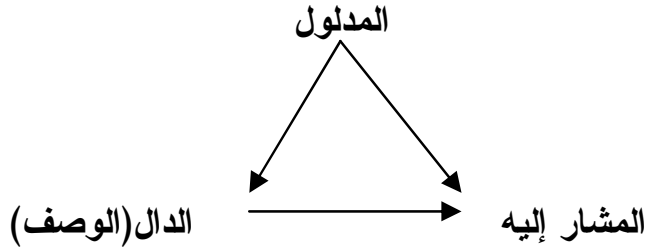
من أهم الأمكنة التي يشير إليها الكاتب هي ذلك القصر الذي طالما بحث عنه الولي الطاهر ولم يجده، فبقي في مخيلته، فبدأ يصفه بشيء من التفصيل، فهو قصر شامخ، ذو سبعة طوابق، كل طابق مخصص لغرض معين، فيقول: ((الطوابق هي هي، سبعة بتمامها وكمالها طابق الزوار، الذي يفتح عليه الباب الكبير في الأسفل بجناحيه جناح للرجال وجناح للنساء، والمقصورة التي تتوسطهما، حيث يتخذ المقدم مكتبه وموقع الاستقبال، الطابق الذي يليه يتشكل من جناح واحد وهو المصلى، به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبة والمريدين، الذي فوقه مرقد الطالبات والمريدات، الذي يليه نصفه للمؤمن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم.

الطابق السابع....خلوتي وطريقي إلى حبيبي))¹⁹

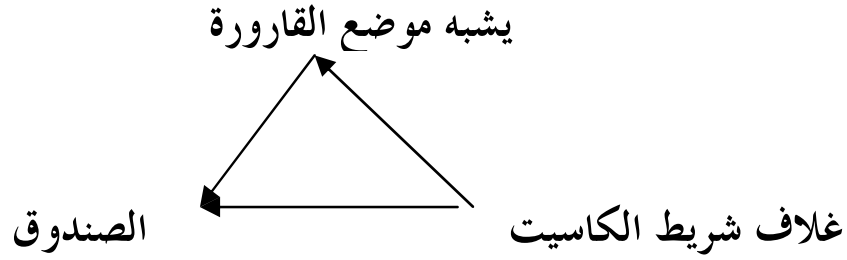
لا يمكننا حصر كل الأمكنة الفرعية في هذه المداخلة، إلى أنه ما نشير إليه هو أن استعمال الكاتب للفضاء الحكائي كان استعمالاً تجريدياً وليس طبيعياً، يظهر ذلك من خلال تلك التداخلات التي كنا نلمسها بين لوحة وأخرى، ففي كل مرة يخرج الولي الطاهر من مكان ليعود إلى الفيف، والفيف هو مآله دائماً، وهو النقطة التي يدور فيها محور الرواية، ولعل الكاتب اختار الفيف لشاعته وأهبتة على حمل كل التناقضات.

لعلنا لاحظنا جيداً أن الكاتب في كل مرة يفتح لوحات الرواية بتقديم مشهد يضبط فيه الإطار المكاني بطريقة فنية مدهشة يختلط فيها المعقول باللامعقول سواء كان ذلك في الفيف أو في الجبل أو في المدينة أو في المقام الزكي (قصره المتخيل)، وكأنه يطبق ما قاله "رولان بارث": ((يجب على الكاتب أن يحول الواقع أولاً إلى منظور مصور، ثم يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه عن إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه، وعلى ذلك فليست الواقعية تقليداً للواقع، بل هي تقليد صورة مرسومة للواقع.))²⁰

إننا نجد علاقة واضحة بين المكان الذي يجعله الكاتب إطاراً لروايته، وبين ما يشير إليه من رمزية، أي أنه يربط بين العالم التخيلي للرواية والعالم الواقعي، وفق المثلث الدلالي الذي وضعه "أوجدن" و"ريتشاردز" في كتابهما "معنى المعنى".²¹



- الدال: هو الكلمات التي تشكل العالم التخيلي / نعتبره الوصف.
 - المدلول: العالم التخيلي الذي يخلق في ذهن القارئ.
 - المشار إليه: قد يكون عالم الواقع، وقد يكون عالماً خيالياً صنع الكاتب، وعلى أساس اختلاف المشار إليه، تختلف مضامين الروايات.
- وكمثال على المثلث الدلالي، لدينا المثلث الدلالي الآتي:



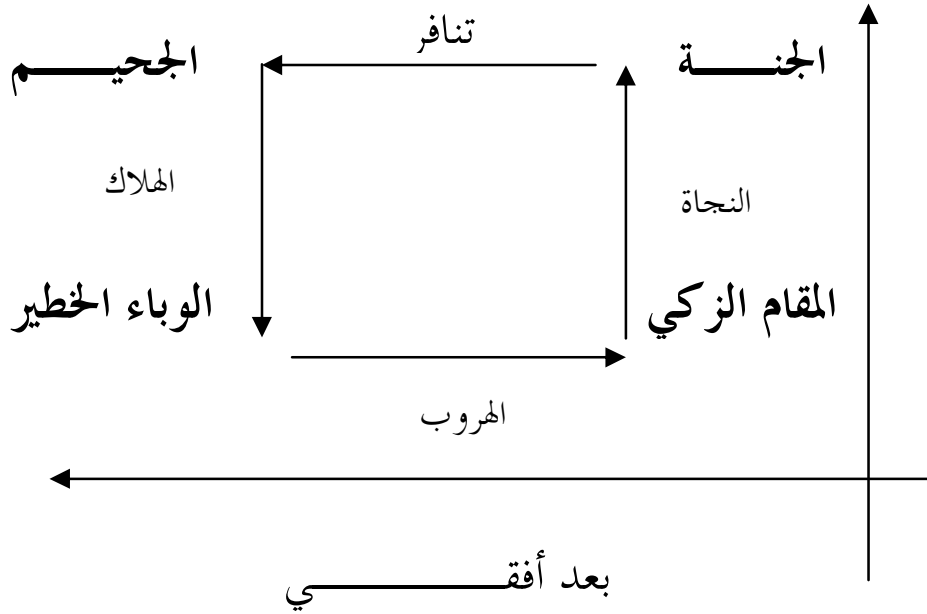
- يشبه موضع القارورة: تلك التي تحمل داخلها رسالة أو خريطة البحث عن الكنز في قصة روبنسن مثلاً.

- غلاف شريط الكاسيت: الذي عثر فيه على رسالة الشاعر "عيسى لحيلح"

- الصندوق: الذي عثر عليه الولي الطاهر أثناء الحفر.

لعل عدم تمكننا من تحديد المكان في الرواية، هو ما جعلنا نصفه منذ البداية بأنه تجريدي، فلا مقاييس له، ولا ترابط له مع الزمن، وهذا لا يخضع لقانون الثبات، بل نتحول متحرك ضاربا الزمن عرض الحائط، وكأن الكاتب نسج هذه الرواية، لكن قريحته أبت إلا أن تخرجها على شكل القصيدة، للإفصاح عن بوتقة شعورية، فجاءت الرواية عبارة عن مقاطع تشبه إلى حد ما قصيدة شعر التفعيلة، أو لنقل قصيدة من الشعر المنثور* وكأنه يروي حلما ظل يراوده ليتكرر كل ليلة، ليبعث بنا إلى عالم البعث والنشور، لحظة تلاقي الحاضر بالماضي. ((نستكشف المجهول سواء، في الذات وفي الطبيعة، تقنلنا من وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس. فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما نراه، وما لا نحسه، وتجتاز بنا العتبة، حيث تزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحدا...))²²

فالكاتب يعطي للمكان بعدا ميتافيزيقيا، يربطه مباشرة بعالم الغيب، ويمكننا أن نجعل من المقام الزكي الذي يبحث عنه الولي الطاهر مثال الجنة في السماء، والوباء الخطير الذي يهرب منه إلى الفيف هو الجحيم، فينتج لدينا بعدان هما: أفقي وعمودي كما في الشكل التالي:



العلاقة ، هنا، هي علاقة تنافر لا تجاذب ، إذ يجتذب الولي الطاهر هذين القطبين ليمارسا عليه تأثيراتهما، لأنه يريد الهروب من (الوباء الخطير) إلى (مقامه الزكي) ليحصل على (الجنة) ويتجنب بذلك (الجحيم)، فالعملية تتطلب انتقالاً بين مستويات متفاوتة درجة، وعلى ذلك نميز ما يلي:

- العلاقة بين الوباء والولي الطاهر هي علاقة تجاذب
 - العلاقة نفسها نجدها بين الولي الطاهر والجنة في حين أن كلا من الوباء والجنة متناظران ومتنافران لا يلتقيان.
 - في المقابل نجد علاقة تنافر بين الولي الطاهر والجحيم...
- فالعلاقات تبدو متداخلة تجعل الولي الطاهر دوماً في صراع مع نفسه، أي تيار سيسلك؟ وأي درب سيأخذ؟ فيجد نفسه في دوامة بأربع زوايا كما في الشكل السابق.

الهوامش:

*: تعتقد جوليا كريستيفا، أن الفضاء لا ينفصل عن دلالاته الحضارية، فهو يتشكل من خلال العالم القصصي، يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسيطر رؤية خاصة للعالم، أو كما تسمى ذلك بـ إيديولوجيم *Idiologeme*

ينظر في هذا المجال: J.K : Le texte du romon, Mouton, 1976,182. نقلا عن :
حميد الحميداني: النص السردي، ص54.

¹: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص53.

²: الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص11.

³: الرواية، ص11.

⁴: الرواية، ص12.

⁵: الرواية، ص18.

⁶: الرواية، ص16.

⁷: ينظر: حسين نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية). المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت، 2000، ص112.

*: في هذا المجال نستشهد بقول الشاعر الفرنسي " جول سوبرفيال" (Jules Supervielle):

« Trop d'espace nous étouffe beau coups plus que s'il my'en avait passassiez »

« Voir : Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, p199. »

⁸: Voir : Gaston Bachelard : La poétique de L'espace, p.199.

⁹: الرواية، ص31.

¹⁰: الرواية، ص40.

¹¹: الرواية، ص53.

¹²: الرواية، ص53.

¹³: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص69.

¹⁴: الرواية، ص97.

¹⁵: الرواية، ص98.

¹⁶: الرواية، ص101.

¹⁷: Gaston Bachelard : La poétique de L'espace, p.43.

¹⁸: أدونيس: الثابت والمتحول(تأصيل الأصول2). دار العودة، ط1، بيروت، 1982، ص97.

¹⁹: الرواية، ص21.

²⁰: Roland Barthes: S/Z, Paris, Seuil, 1970, p.61.

²¹: ينظر: سيزا قاسم : بناء الرواية، ص104، 105.

* : من خلال لقاء مع الكاتب "الطاهر وطار" يوم: 2002/06/24. أفصح فيه أنه أخرج روايته في قالب شعريا و بموجة شعورية شعرية تخترق المكان والزمان الطبيعيين.

²²: ادونيس: الثابت والمتحول(تأصيل الأصول2). ص110، 111.