وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص: تحليل الخطاب

بعنوان:

بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة
عبد الجليل مرتاض نموذجا

إعداد الطـــالب: **إشراف أ. الدكتور:**

إسما عيل زغودة **محمـــد عبـــاس**

أعضاء لجنة المناقشة

أ. الدكتـــــور: محمد طول	أستاذ التعليم العالي	جامـــعة تلمســـــان	رئيسا.
أ. الدكتـــــور: محمد عباس	أستاذ التعليم العالي	جامـــعة تلمســـــان	مشرفا.
الدكتـــور:عبد القادر ابن عزة	أستاذ محـــاضر "أ"	جامـــعة تلمســـــان	عضوا.
الدكتـــور: بن عودة عطاطفة	أستاذ محـــاضر "أ"	المركز الجامعي غليزان	عضوا.
الدكتـــــور: محمد سعيـــدي	أستاذ محـــاضر "أ"	جامـــعة مستغـــــانم	عضوا.
الدكتور: عبـــد القادر زروقي	أستاذ محـــاضر "أ"	جامـــعة تيـــــارت	عضوا.

السنة الجامعية:

1434هـ _ 1435هـ / 2013م _ 2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــدمـــــــة

يعد المكان من العناصر المهمة في تكوين النص الإبداعي عموما، وفي النقد الروائي خاصة –لأن دراسته لم تقتصر على الرواية فقط، وإنما تعدته إلى الشعر والمسرح وغيرهما من الفنون – ولما كان الأمر كذلك فقد أولى هذا البحث اهتماماً بهذا العنصر في محاولة استجلاء مكنوناته في الأعمال الروائية عامة والجزائرية منها خاصة.

لقد توجهت جهود النقاد الروائيين في بادئ الأمر إلى البحث في العناصر الروائية المتمثلة في الزمن والشخصية والسرد والحدث، مهملين بذلك عنصر المكان الذي كان في اعتقادهم مجرد إطار يحتوي العناصر الأخرى، وهو في هذه الحال خادم لها في كثير من الأحيان، لكن في السنوات الأخيرة من القرن الماضي، عرف النقد الروائي تطوراً كبيراً نتيجة التطور الحاصل في مجال الإبداع الروائي – والمعروف أن النص الروائي هو الذي ينتج المنهج النقدي في استظهار قيمه الفنية فلولا وجود الأدب لما وجد النقد – وبذلك تجاوزت الدراسات النقدية العناصر المذكورة آنفاً إلى عنصر المكان، وأضحى الباحث يفرد لهذا العنصر فصلاً، أو جزءًا من فصلٍ، ويوليه اهتماماً وعناية في الوصف والتحليل.

لأجل ذلك أردنا من خلال هذا البحث أن نثمن جهود السابقين، مواصلين مباحثة هذا العنصر السردي لما له من أهمية في النص الإبداعي من جهة وفي النقد الروائي من جهة أخرى.

ولما كان المكان هو العنصر الوحيد الذي يتصل بجميع العناصر السردية الأخرى؛ من زمن وشخصية وحدث، فقد غدا الدارسون لا يطرقون هذه العناصر بمعزل عن عنصر المكان، حتى أصبح متصلاً بالزمن مصطلحاً؛ فنجد في النقد الروائي مصطلح الزمكانية.

كما أن المكان، طرقه الدارسون النقاد المتخصصون عرباً وغير عرب، فنجده مطروقاً باللغة العربية، واللغة الفرنسية، واللغة الإنجلزية، ويرجع كل هذا للأهمية البالغة التي يكتسيها هذا العنصر، والدور الذي يؤديه في الرواية، ولما كان موضوع دراستنا حول بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة جعلنا اختيارنا للتجربة الروائية لدى عبد الجليل مرتاض.

يعد عبد الجليل مرتاض من الأقلام الجزائرية التي ذاع صيتها في مجال اللغويات عموما، من خلال كتبه ومؤلفاته؛ التي تدور في مجملها حول علوم اللسان، مستئنساً بالدراسات القديمة تارة، ومتأثراً بما توصل إليه الغرب تارة أخرى، غير أن الكثير من الدارسين والباحثين من لا يعرف هذا الاسم على أنه مبدع في مجال الرواية، على الرغم من أن رصيده يحتوي على ست روايات، منها ما هو منشور في الجزائر، ومنها ما هو منشور خارجها.

لقد تنوعت وتشعبت المواضيع التي عالجتها الأعمال الروائية في كتابات عبد الجليل مرتاض، منها ما عايش الواقع، ومنها ما تجاوزه إلى النظر إلى المستقبل، ومنها ما عاد الكاتب

إزاءه إلى فترة الثورة التحريرية، فهذا التنوع يفتح أبواب التأويل بين القارئ والباحث ليقدم كل منهما أراءه ومقارباته للنصوص دون مهابة أو وجل.

- **إشكالية البحث:**

بعد القراءة المتأنية للأعمال الروائية التي ألفها الكاتب عبد الجليل مرتاض، يجد فيها الباحث بعض الملامح والمميزات التي تميزها عن باقي الأعمال الروائية الجزائرية المعاصرة له، مما يجعلها محل اهتمام النقاد والدارسين، كما يجد فيها المكان قابلية للدراسة من عدة جوانب، وذلك من خلال تطبيق المناهج النقدية المعروفة ونذكر منها المنهج البنيوي والسيميائي والتفكيكي، فالمكان عند عبد الجليل مرتاض يعرف نوعاً من التركيز والاهتمام، ونظراً لذلك يمكن للباحث أن يطرح عدة تساؤلات منها:

- هل المكان في روايات عبد الجليل مرتاض يختلف عن المكان في الروايات الجزائرية الأخرى؟
- ما هي المرتكزات التي ارتكز عليها عبد الجليل مرتاض في بناء أمكنته الروائية؟
- ثمّ، ما هو المصدر الذي استمدّ منه عبد الجليل مرتاض مكانه الروائي؟
- وهل اختلفت الأمكنة عنده من عمل إلى آخر؟ أم أنها تشابهت في جل أعماله؟
- وهل لعبد الجليل مرتاض طريقة خاصة في بناء المكان الروائي تفرد بها عن بقية الروائيين الجزائريين؟

- ثمّ، ما هي الدلالات العامة التي حملتها الأمكنة الموظّفة في روايات عبد الجليل مرتاض؟

كل هذه التساؤلات حاول أن يجيب عنها هذا البحث.

- **أسباب اختيار الموضوع:**

يمكن تلخيص الأسباب التي دفعتنا إلى طرْقِ هذا الموضوع في النقاط الآتية:

- عزوف الباحثين عن دراسة المكان في الرواية، مقتصرين على العناية بالزمن أو الشخصية أو اللغة، طارقين بابه من خلال هذه العناصر، مما يجعل جل الدراسات التي تهتم به ناقصة مبتورة، لا تفي بالغرض، ولا يتوصل الباحث من خلالها إلى نتائج هامة تخص المكان الروائي.
- عدم تطرق الباحثين إلى الأعمال الروائية التي ألّفها عبد الجليل مرتاض، رغم أنه من الأسماء المعروفة في الوطن العربي.
- المزايا التي تميزت بها الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض، فمنها ما قدم معلومات تاريخية مهمة جدا، ومنها ما تطرق إلى السيرة الذاتية للمؤلف.
- للمكان في روايات عبد الجليل مرتاض دور هام في تماسك العمل، مما يجعل الباحث يعمل من أجل إبراز هذه الوظائف التي ميزت المكان عنده.

- حاجة المكتبة الجزائرية إلى مثل هذه البحوث، وخصوصاً تلك التي تتناول أقلاماً جزائرية.
- إماطة اللثام عن بعض مكنونات الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض في توظيفها لعنصر المكان، التي لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال القراءة الفاحصة.

- **أهداف البحث:**

يهدف هذا البحث إلى مجموعة من النقاط أهمها:

- إظهار الجهود التي قام بها الكاتب عبد الجليل مرتاض في مجال الإبداع الروائي.
- إعطاء صورة ولو موجزة عن كيفية بناء الأمكنة في الأعمال الروائية الجزائرية المعاصرة.
- الكشف عن مدى استيعاب الكتاب الجزائريين للتقنيات السردية التي عرفها الغرب في مجال الرواية.
- توضيح الطابع المكاني في الأعمال الروائية عند عبد الجليل مرتاض.

- **الدراسات السابقة:**

لم أصادف –حسب اطلاعي- بحثاً موسوماً بهذا العنوان، ولكن ما شد انتباهي هو مجموعة من المقاربات والدراسات لها صلة بهذا الموضوع سواء أكانت بحوثاً أكاديمية أم مقالات منشورة أو كتب مطبوعة، ومنها نذكر:

- مقالات منشورة في مجلة اللغة والاتصال بجامعة السانيا وهران، للإشارة فإن هذه المقالات كانت عبارة عن مداخلات اليوم الدراسي الذي انعُقد بقسم اللغة العربية بمساهمة مختبر اللغة والاتصال؛ الذي يشرف عليه الأستاذ الدكتور أحمد عزوز، وكان هذا اليوم الدراسي تكريماً للأستاذ الدكتور عبد الجليل مرتاض، حيث تطرق أصحاب المقالات إلى دراسة الأعمال الإبداعية التي ألفها الكاتب، ومن هذه المقالات نذكر:

  - صراع اللغة واللالغة في رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة" بقلم الدكتور عبد القادر بن عزة، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.
  - سرد الأنا بضمير الهو وإشكالية التجنيس في رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة" بقلم الأستاذة عرجون الباتول، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف.

- بحوثاً أكاديمية عبارة عن مذكرات الماجستير أو رسائل دكتوراه، ونذكر منها:

  - جماليات المكان في الرواية العربية الجديدة "رامة والتنين" نموذجا رسالة ماجستير من إعداد: خالدي سمير، جامعة وهران (2002، 2003).
  - الحبك المكاني في القصص القرآني، سورة الكهف نموذجا رسالة ماجستير، من إعداد: عشاب آمنة، جامعة الشلف (2008-2009).

- الكتب المطبوعة، وهي كثيرة نذكر منها:

- جماليات المكان في القصة الجزائرية لأحمد طالب الإبراهيمي، الذي تناول من خلاله عنصر المكان من جانبه الفني الجمالي.
- جماليات المكان في روايات جبرا خليل جبرا لأسماء شاهين.
- جماليات المكان في الرواية العربية لشاكر النابلسي.
- المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة لعبد الصمد زايد.
- بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري لفتيحة كحلوش.
- دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في اشكالية التلقي الجماعي للمكان لقادة عقاق.
- المكان في الشعر الأندلسي لمحمد الطربولي.
- جماليات المكان لغاستون باشلار.

كما أن هناك العديد من الدراسات التي تطرقت إلى عنصر المكان من عدة جوانب، ولكن إما أن يكون ذلك في ثنايا البحث في العناصر الأخرى للرواية، وإما أن يخصص له الدارس فصلاً أو جزءاً من فصلٍ.

خطة البحث:

اقتضت طبيعة الموضوع أن تكون الخطة مقسمة إلى مقدمة وأربعة فصول، وخاتمة؛ بدأنا البحث بفصلٍ نظري، ثم أردفناه بثلاثة فصولٍ تطبيقية، مركزين من خلالها على

الأعمال الروائية لدى عبد الجليل مرتاض، مرتكزين في بعض الأحيان على بعض الأعمال الروائية الجزائرية وغير الجزائرية على سبيل الاستشهاد، أو تدعيم الأفكار، وجاءت الفصول وفق النحو الآتي:

- الفصل الأول:

تطرقنا فيه إلى مفهوم البنية لغةً واصطلاحاً، متتبعين في ذلك آراء العرب القدماء، مستأنسين ببعض الآراء القديمة التي نراها مهمة لأي دراسة معاصرة، مردفين ذلك بأهم الدراسات التي تطرقت إلى مفهوم البنية في الدراسات الغربية لنصل في نهاية المطاف إلى إسهام العرب المعاصرين في هذا المجال؛ مبينين جهود المشارقة والمغاربة على حد سواء، لنختم الفصل بالأزمة التي يعيشها النقد العربي المعاصر عموما المتمثلة في معضلة المصطلح؛ حيث تحدثنا عن أزمة مصطلح البنية، مقترحين بعض الحلول الممكنة.

- الفصل الثاني:

ركزنا في هذا الفصل على عنصر المكان الروائي، مبرزاين أهم المفاهيم التي ساقها النقاد العرب وغير العرب، كما تطرقنا إلى الاختلاف الحاصل بين النقاد سواء في المفهوم أو المصطلح، وخاصة بين النقاد العرب، وختمنا هذا الفصل بالإشارة إلى علاقة المكان بالعناصر السردية الأخرى، مستدلين بشواهد روائية في ذلك.

- الفصل الثالث:

ولجنا من خلال هذا الفصل الأعمال الروائية للكاتب عبد الجليل مرتاض ، مستهلين بالحديث عن المصدر الذي استلهم منه عبد الجليل مرتاض أمكنته الروائية، مقارنين بينه وبين بعض الروائيين الجزائريين الآخرين، ثم بعد ذلك تطرقنا إلى أقسام المكان التي اشتملت عليها الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض، لكن هذه الأقسام قد تبدو ناقصة لأننا اقتصرنا على أهم الأقسام المعروفة عند الدارسين، لنختم هذا الفصل بالتداخل الذي عرفته روايات عبد الجليل مرتاض بين المكان والزمن.

- الفصل الرابع:

خصصنا هذا الفصل للحديث عن علاقة أسلوب الوصف بالمكان الروائي، فبدأناه بطبيعة الوصف المكاني، ثم أنواعه، معتمدين على روايات عبد الجليل مرتاض، لنستخلص في الأخير أهم الوظائف التي اشتغلها الوصف ومدى إسهامه في تزيين المكان الروائي وتوضيحه، و لم نقتصر الحديث عن بناء وصف المكان الروائي فحسب وإنما تطرقنا إلى دلالة وصفه، والصراع بين الأمكنة داخل العمل الروائي الواحد، لنختم هذا الفصل بالحديث عن علاقة الوصف بثقافة المكان.

أهم المصادر والمراجع المعتمدة في البحث:

ارتكزت هذه الدراسة على الأعمال الروائية الستة لعبد الجليل مرتاض – عقاب السنين، رفعت الجلسة، أنتم الآخرون، ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، لا أحب الشمس في باريس، دموع وشموع– وهي مصادر أساسية، لأن موضوع البحث جعل منها مادته للتطبيق وللتحليل، ومعظم القراءات التي تضمنها هذا البحث تتمحور حول الروايات المذكورة سلفاً، إلى جانب ذلك اعتمدنا على بعض الروايات الجزائرية والعربية على سبيل الاستشهاد سواء كانت مماثلة لروايات عبد الجليل مرتاض أو مخالفة لها.

كما اعتمدنا على كتب أخرى منها:

- الكتب التي درست المكان في الرواية: ومن ذلك كتاب المكان في الرواية العربية لعبد الصمد زيد، جماليات المكان في الرواية العربية لشاكر النابلسي...
- الكتب التي تناولت السرد الجزائري: منها القصة الجزائرية المعاصرة لعبد الملك مرتاض، جماليات المكان في القصة الجزائرية المعاصرة لأحمد طالب...
- الكتب التي تناولت الرواية عموماً: تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق...
- الكتب النقدية: نذكر منها الخطيئة والتفكير لعبد الله الغذامي، مناهج النقد المعاصر لصلاح فضل...

- الكتب المترجمة والأجنبية: لجأنا إلى بعض الكتب المكتوبة باللغة الفرنسية وحتى الإنجليزية، وإن تعذر ذلك رجعنا إلى بعض الترجمات التي ساعدتنا كثيراً، كونها تحل مشكلة اللغة خصوصاً بالنسبة للكتب المكتوبة بغير اللغتين المذكورتين آنفاً.

المنهج المتّبع:

تطرقنا في هذه الدراسة إلى البحث في مكنونات الرواية الجزائرية المعاصرة، معتمدين على تضارب واختلاف القراء والنقاد، مبرزين المميزات التي تميزت بها الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض عن باقي الأعمال الروائية الجزائرية الأخرى، ولهذا اقتضت طبيعة البحث أن يكون هناك تمازج بين المناهج ومنها:

- المنهج الوصفي:

قمنا من خلاله بتقديم صورة للمكان الروائي في الأعمال السردية الجزائرية، كما قدمنا بالاعتماد عليه أهم المفاهيم التي عنت بالبنية والمكان سواء في النقد الأدبي أو الفلسفة وحتى علم النفس.

- المنهج التاريخي:

تتبعنا من خلاله مسار المفاهيم عبر العصور، بداية بالدراسات العربية القديمة، مروراً بأهم الدراسات الغربية التي لها علاقة بموضوع البحث، وصولاً إلى مدى إسهام العرب المعاصرين في النقد عموماً.

- المنهج النقدي:

وفيه قمنا بتبني بعض الآراء التي رأيناها مناسبة، من خلال اعتمادها على البراهين المقنعة، كما أننا رفضنا بعض، وقمنا بالرد عليها، خصوصاً إذا كان فيها نوع من القصور أو عدم وضوحها؛ لأنها تساهم في تضليل المتلقي لا في فهمه واستيعابه.

وقد استعنا بالاستقراء في استنباط بعض النتائج، فارتكازاً على عينة محددة من الأماكن نحكم على كل الأماكن التي تتميز بنفس الصفات، فالانطلاق يكون من الجزء إلى الكل، لأن نفس المعطيات تؤدي إلى نفس النتائج.

- المنهج البنيوي التحليلي:

ومن خلاله تتبعت النصوص الروائية جزءاً جزءاً، ثم بعد ذلك قمنا بدراسة كل جزء على حدة لنتوصل في الأخير إلى بعض النتائج الجزئية التي بدورها تساهم في الوصول إلى النتائج النهائية، وكل ذلك في ختام التحليل.

صعوبات البحث:

وقد واجهتني صعوبات أثناء هذا البحث، أذكر منها:

- الأزمة المصطلحية التي يعيشها النقد عامة، والنقد الروائي خاصة، فالدراسات العربية لم تتفق إلى اليوم على مصطلحات مضبوطة ومحددة، ومن يحيد عنها يعتبر عمله مردوداً ويمنع من النشر، ولكن الواقع يعس هذه المرارة النقدية، فأحياناً نجد الناقد

الواحد يستعمل أكثر من مصطلح لنفس المفهوم، وهذا ما يؤدي إلى تيهان المتلقي واحجامه على قراءة مثل هذه الدراسات التي تستعصي على الفهم.

- انعدام الدراسات والبحوث التي أولت عناية للأعمال الإبداعية لدى عبد الجليل مرتاض، عدا تلك التي تزامنت واليوم الدراسي المذكور سلفاً.
- صعوبة التحصل على بعض المراجع المهمة، خاصة المكتوبة باللغة الفرنسية والانجليزية، إلا بعض المؤلفات التي تحصلت عليها عن طريق الشبكة العنكبوتية.
- الترجمة وما خلفته من تضارب واختلاف بين الدارسين، ما يؤدي إلى صعوبة التلقي الحقيقي المرجو من طرف القارئ.
- قلة الدراسات التي اعتنت بالرواية الجزائرية، إلا بعض البحوث التي اهتمت ، في معظمها، بالزمن والشخصية واللغة والحدث، مهملة بذلك عنصر المكان.

ما من باحث إلا من ورائه موجّهٌ يوجّه عمله، فينأى به عن الزلل، ويُبعد عنه الخلل، فأشكر الأستاذ الدكتور: محمد عباس على تحمله عناء الإشراف بالقراءة والتصحيح، وعلى صبره الجميل معي، فكان مشرفا علمياً في توجيهاته وتعليماته، كما استفدت من نصائحه وإرشاداته، فالباحث لا يحس بالكلل ولا بالملل معه.

وأشكر الأستاذ الدكتور عبد الجليل مرتاض، العلم الجليل، على تواضعه وتعاونه مع الباحثين الشباب، فلم يبخل علينا بشيء خاصة وأنه منشغل بالعديد من المهام العلمية، فأتمنى

أنني قد أعطيت لهذه القامة حقها، كما أتمنى أن تكون هذه الدراسة تكريماً له وهو على قيد الحياة.

ولا شكر يعلو على شكر الإله، فلولاه ما كنا مسلمين، ولولاه ما تكلمنا اللغة العربية، وهو القادر على كل شيء، فأحمدك ربي حمداً كثيراً، وأشكرك إلهي وأنتظر المزيد من البحوث العلمية.

الفصـــل الأول

البنـــية حقيقتها وأصـــولها

1. مفهـــوم البنيـــة لـــــغة

2. مفهـــوم البنية اصطلاحا

- **البنية في الدراسات العربية القديمة**
- **البنية في الدراسات الغربية**
- **البنية في الدراسات العربية المعاصرة**

3.البنيـــوية وأزمة المصطلح

1. مفهوم البنيوية لـــغة :

البنيوية مشتقة من الأصل الثلاثي (ب، ن، ي)، وفي الاستعمال انقلبت الياء الأصلية إلى ألف مقصورة، فأصبحت المادة (ب، ن، ى)؛ أي بنى، فإذا تصفحنا القرآن الكريم فإننا لا نجد هذه المادة اللغوية مذكورة وفق شكلها الأصلي، وإنما هناك ألفاظ مشتقة من هذا الأصل الثلاثي دالة على معناه. ومن ذلك لفظة "بناء" في قوله تعالى:﴿ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ فِرَاشاً وَالسَّمَاء بِنَاء وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقاً لَّكُمْ فَلاَ تَجْعَلُواْ لِلّهِ أَندَاداً وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ﴾ [1].

ومما جاء في تفسير هذه الآية الكريمة « الذي جعل لكم الأرض فراشا أي جعلها مهادا وقرارا، تستقرون عليها وتفترشونها كالبساط المفروش مع كرويتها...، والسماء بناء أي سقفا للأرض مرفوعا فوقها كهيئة القبة»[2].

وفي قوله تعالى: ﴿فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصاب وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاء وَغَوَّاصٍ﴾[3]، وقال المفسر في هذا «والشياطين كل بناء وغواص.. منهم من يستخدمه لبناء الأبنية الهائلة العجيبة»[4].

---

[1]- سورة البقرة، الآية (22).

[2]- محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط5 (1990)، ج1، ص:41.

[3]- سورة ص، الآية (36)- (37).

[4]- المصدر السابق، ج3، ص: 60.

وقال الله تعالى في سورة غافر: ﴿ اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَاراً وَالسَّمَاء بِنَاء وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾[1].

وقال تعالى في سورة الزمر: ﴿لَكِنِ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِّن فَوْقِهَا غُرَفٌ مَّبْنِيَّةٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَعْدَ اللَّهِ لَا يُخْلِفُ اللَّهُ الْمِيعَادَ ﴾[2].

وجاء في سورة التوبة قوله تعالى: ﴿أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىَ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾[3].

وقوله تعالى:﴿ لاَ يَزَالُ بُنْيَانُهُمُ الَّذِي بَنَوْاْ رِيبَةً فِي قُلُوبِهِمْ إِلاَّ أَن تَقَطَّعَ قُلُوبُهُمْ وَاللّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾[4].

وقال تعالى في سورة الصف: ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفّاً كَأَنَّهُم بُنيَانٌ مَّرْصُوصٌ﴾[5].

تتفق هذه الآيات الكريمة في مجملها على أن دلالة البناء هي التماسك والتشكل والتوحد، وهذا ما تؤكده المعاجم العربية،ومما فيها قول الخليل بن أحمد الفراهيدي في مادة بني:

---

[1]- سورة غافر، الآية (64).

[2]- سورة الزمر، الآية (20).

[3]- سورة التوبة، الآية (109).

[4]- سورة التوبة، الآية (110).

[5] - سورة الصف، الآية (4).

«بنى البَناء البناء يبني بنيا وبناء وبنى، مقصور. والبنية الكعبة يقال لا ورب هذه البنية.والمبناة، كهيئة الستر غير أنه واسع يلقى على مقدم الطرف، وتكون المبناة كهيئة القبة تجلل بيتا عظيما، ويسكن فيها المطر، ويكنون رحالهم ومتاعهم، وهي مستديرة عظيمة واسعة لو ألقيت على ظهرها الخوص تساقط من حولها، ويزل المطر عنها زليلا، قال الشاعر:

عَلَى ظَهْرِ مَبْنَاةٍ جَدِيدٌ سُيُورُهَا يَطُوفُ بِهَا وَسَطَ اللَّطِيمَةِ بَائِعُ »[1].

وقول الزمخشري: « ب،ن،ي بنى بيتا أحسن بناء وبنيان، وهذا بناء حسن وبنيان حسن"كأنهم بنيان مرصوص" سمي المبني مصدرا.

وبناؤك من أحسن الأبنية.

وبنيت بنية عجيبة.

ورأيت البنى فما رأيت أعجب منها.

وبنى القصور

قال: ألم تر حوشبا أمسى يبني قصورا نفعها لبني بقيله وفلان يباني فلانا: يباريه في البناء.

وابتنى لسكناه دارا وأبنيته بيتا.

وفي مثل المغزى تبهي ولا تبني.

وقال: لو وصل الغيث أبنين أمرا كانت له قبة سحق بجاد وحلف بالبنية وهي الكعبة.

ومن المجاز: بنى على أهله: دخل عليها.

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 (2003م، 1424هـ)، ج1، ص: 165.

واستبنى فلان وابتنى إذا أعرس »[1].

وجاء في الصحاح، قوله: « أبن بالمكان: أقام به. بني بنى فلان بيتا من البنيان، وبنى على أهله بناء فيهما، أي زفها. وبنى قصـــورا(شدد للكثرة)، وابتـــنى دارا وبنى بمعنى. والبنيان: الحائط وقوس بانية، بنت على وترها، إذا لصقت به حتى يكاد ينقطع، والبنية على فعيلة، الكعبة.

يقال بنية وبنى بكسر الباء مقصور. وفلان صحيح البنية، أي الفطرة»[2].

وجاء في القاموس المحيط للفيروزبادي في باب الياء فصل الباء أن«البني نقيض الهدم، بناه يبنيه بنيا وبناء وبنيانا وبنية وبناية، وابتناه وبناه، وبناء الكلمة: لزوم آخرها ضربا واحدا من سكون أو حركة،لا لعامل.

ورجل بناة: منحن على وتره إذا رمى.

وألقى بوانيه: أقام،وثبت»[3].

مما سبق ذكره من آيات الذكر الحكيم، ومن أقوال العرب نستخلص أن البنية هي التماسك،وتوحد الأشلاء، والتصاق بعضها ببعض، وهي الائتلاف، والستر، والابتعاد عن العالم الخارجي بدليل قوله تعالى في سورة الكهف: ﴿وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ

---

[1]- الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج1، ط1(1419هـ، 1998م)، ص: 78، 79.

[2]- الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط4(1990)، ج6، ص:2286.

[3]- الفيروزبادي: القاموس المحيط، طبعة جديدة لونان، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ج4، ص: 327.

اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَاناً رَّبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِم مَّسْجِداً ﴾[1].

والبنيان هنا بمعنى الستر[2].

وتتمة للمفهوم اللغوي لكلمة بنية، وتأكيدا لما ذكرناه آنفا، نورد قول عبد الوهاب جعفر: «البناء أو البنية، وبنية الشيء في العربية هي تكوينية، وهي تعني الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذلك»[3].

2. مـــفهوم البنيوية اصطلاحـــا :

- **البنية في الدراسات العربية القديمة:**

إذا تأملنا الدراسات العربية القديمة غاية التأمل، وجدناها لا تخلو من المفاهيم والمصطلحات الحداثية التي يدعي الغرب التوصل إليها.غير أن الدارس العربي لم يطور تلك الدراسات بحكم تقوقعه وطبيعة حياته.

وإن يرجع النقد المعاصر جل المفاهيم والمصطلحات إلى الدراسات الأوربية والأمريكية، إلا أن العرب عرفوا عدة مفاهيم ومصطلحات وإن لم يسموها بالتسميات المتداولة اليوم،

---

[1]- سورة الكهف، الآية (21)، برواية حفص.

[2]- ينظر محمد علي الصابوني: مصدر سابق، ص: 187.

[3]- عبد الوهاب جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دار المعارف (1989)، ص: 02.

ومن ذلك مصطلح البنية الذي لم ينعت بهذا الاسم في الدراسات العربية القديمة، وإنما كان المفهوم أقرب إلى ما توصل إليه النقد المعاصر.

وعليه، فإن المصادر العربية القديمة مليئة بالمفاهيم النقدية الحداثية، وإن لم يجعلوا لها منهجا متكاملا ومتطورا.

فالبنيوية أو البنية لم تذكر وفق هذا الشكل في الدراسات العربية القديمة ، بينما نجد مفهومها في مصنفات ومؤلفات كل من: ابن جني، الجاحظ، عبد القاهر الجرجاني والسكاكي.

- **السبك عند الجاحظ** :

تظهر البنية عند الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" في مصطلح التأليف،لأن البناء والتأليف متقاربان من حيث الدلالة، حتى وإن هناك بعض الفروق الجوهرية بينهما. يقول الجاحظ في هذا الصدد: «... والصوت آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع. وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف»[1].

يركز الجاحظ في كلامه هذا على مصطلح الصوت، فبنية الكلمة وتأليفها هو نتاج تحقق مجموعة من الأمور كالصوت والتقطيع، والكلام لا يستقيم بتوالي الحروف إلا إذا كانت

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي القاهرة، ط7(1418هـ، 1997م)، ص: 79.

مترابطة وذات تأليف وانسجام من حيث مخارج الأصوات، فالكلمة أو اللفظة التي تتكون من أصوات متقاربة في المخارج نجدها خشنة ووعرة على اللسان والأذن على حد السواء .

أما في كتابه الحيوان، فالبنية جاءت بمعنى السبك، وهذا من خلال قوله: «...والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي.[والمدني]. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج.[وكثرة الماء]، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[1].

تقوم هذه العبارات على فكرة رئيسية تتمثل في أن الفكر أوسع من اللغة، والمعاني ما هي إلا أفكار مخزنة في ذهن المتكلم أو المؤلف، نجدها عند جميع الأفراد،بيد أن المشكل لا يكمن هاهنا، وإنما يتعدى ذلك إلى كيفية التعبير عن المعاني، فصاحب القدرة على ذلك في نظر الجاحظ هو الذي يخير اللفظ الحسن من معجمه الخاص، على أن يكون هذا اللفظ سلسا، موافقا للطبع غير بعيد عن الألفة، وأن تكون بين جميع الألفاظ المختارة علاقة وطيدة عبر عنها الجاحظ بمصطلح السبك.

والسبك في نظرنا، من خلال ما فهمناه من كلام الجاحظ، يكون أقرب إلى مفهوم مصطلح البنية، فالعلاقة التي تجمع بين الألفاظ تكون علاقة لفظية أو معنوية، إذ أننا نجد في الجملة الفعلية:

---

[1]- الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، ط2(1385هـ، 1975م)، ص: 131، 132.

فعل+ فاعـــل نحـــو: خـــرج زيد.

فعل+ فاعل +مفعول نحو: أكل زيد تفاحة.

ونجد في الجملة الإسمية:

مبتدأ+ خبر نحو: الشمس مشرقة.

فالعلاقة اللفظية تكمن في البنية العامة للجملة، من خلال الفعل مع الفـــاعل لتأليف الجملة الفعلية، وتجاور المبتدأ والخبر لتأليف الجملة الإسمية، وهذا من حسن السبك. وأما العلاقة الثانية فتكمن في المعنى، إذ أن الجملة تكتسب دلالة صحيحة إذا وضعنا الألفاظ في إطارها الصحيح.

نحو قولنا: أكل الأسد جدارا.

هذه الجملة صحيحة من حيث السبك اللفظي (البنية التركيبية)، غير أنها غير صحيحة من الناحية الدلالية، كون أن السبك المعنوي مختل من خلال استعمال لفظة (جدارا) التي لا تمت إلى الجملة بأي صلة، كما أن ذهن السامع أو المتلقي لا يقبل مثل هذه الجمل إلا إذا كانت ذات سبك متين من الناحية اللفظية والدلالية.

وقد عاب عبد القاهر الجرجاني على الوصف الذي جاء به الجاحظ حول المعاني حين رأى بأن المعاني مطروحة في الطريق، فلم يتقبل منه ذلك، لأن الجرجاني يرى أن المعاني ذات شأن كبير وقيمة أكبر من وصف الجاحظ لها[1].

- البناء عند ابن جني:

إذا تطرقنا إلى مفهوم البنية عند ابن جني وجدناها مدروسة من وجهة نحوية في علاقة البناء بالإعراب. إذ أن الكلمة المبنية تلتزم وجها واحدا، بينما الكلمة المعربة فتتغير من ضرب إلى ضرب آخر بحسب موقعها من الكلام. يقول ابن جني: «... وكأنهم سموه بناء لأنه لما لزم ضربا واحدا فلم يتغير تغير الإعراب سمى بناء، من حيث كان البناء لازما موضعه، لا يزول من مكان إلى غيره. وليس كذلك سائر الآلات المنقولة المبتذلة، كالخيمة والمضلة، والقسطاس والسرادق، ونحو ذلك، وعلى أنه قد أوقع على هذا الضرب من المستعملات المزالة من مكان إلى مكان لفظ البناء»[2].

فالبناء عند صاحب الخصائص، هو كل شيء أو مكان قار وثابت، وانعدام هذه الصفة يجعل الكلمة معربة، وقد شبه ابن جني الكلمة المبنية بالمكان القار الذي لا تتغير هيئته، والمستخلص من مفهوم ابن جني وفق منظورنا ، هو ذلك الترابط الوثيق بين البنية والمكان، وهذا ما تضمنه القرآن الكريم، وأقرته المعاجم العربية القديمة.

---

[1]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ط5 (2004)، ص: 256.

[2]- ابن جني: الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج1، (1957)، ص: 37.

- **التركيب عند السكاكي:**

يعد الكتاب الذي ألفه السكاكي الموسوم بـــ: "مفتاح العلوم" من أهم المصادر العربية القديمة التي أذهلت عقول المحدثين وشغلت بالهم من لغويين وغير لغويين، إذ أنه احتوى على مجموعة من العلوم ؛كعلم الأصوات، وعلم الصرف ، وعلم النحو، وعلم العروض، والبلاغة...

والمعلوم أن الدراسات العربية القديمة في ميدان علوم اللغة، جاءت في مجملها للحفاظ على لغة القرآن، ودرأ اللحن عنها بعد الاختلاط الذي حصل في القرون التي تلت ظهور الإسلام بفعل دخول الأعاجم في الدين الجديد، وبفعل الفتوحات الإسلامية التي جابت مختلف المناطق في العالم.

نظرا لهذه الأسباب ، نجد أن الدارسين القدامى يصبون جل اهتماماتهم على الأمور اللغوية من وجهة نحوية، فالبنية عند السكاكي هي مرادف لمصطلح النحو ، وذلك حين يقول«اعلم أن النحو هو أن تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء الكلام، وقوانين مبنية عليها، ليحترز بها عن الخطأ في التركيب من حيث تلك الكيفية، وأعني بكيفية التركيب تقديم بعض الكلم على بعض »[1].

[1]- السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط وهميش وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2 (1404هـ ، 1987م)، ص: 75.

فالبنية وفق هذا المفهوم، تعني طريقة تركيب الكلام لتأدية الهدف المتمثل في المعنى المقصود، وكل هذا وفق شروط وقوانين معروفة مسبقا، وهذا ما يجعل اللسان بعيدا عن اللحن والخطأ.

ونجد السكاكي في نفس الكتاب، يتحدث عن التركيب ويقصد به البنية، فقد خصص له بابا كاملا وسمه بـــ: «علم خواص تركيب الكلام»، وفيه استوفى البنية حقها من المفهوم غير أنه لم يستعمل هذا المصطلح [1].

فكتاب "مفتاح العلوم"، قدم العديد من المفاهيم والمصطلحات التي لا يستهان بها في مجال البحث العلمي الحديث وخاصة علوم اللغة.

- عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم:

أضحت الدراسة التي خلفها عبد القاهر الجرجاني من خلال مؤلفه "دلائل الإعجاز" ذات شأن كبير في الدراسات الحداثية، فنظرية النظم شغلت بال النحويين والبلاغيين والأسلوبيين وحتى اللسانيين، فإذا قارنا بين مفهوم النظم ومفهوم البنية، فهما يشتركان في الكثير من الأمور، فمفهوم النظم عند الجرجاني هو« تعليق الكلام بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب بعض»[2].

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 433.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: مصدر سابق، ص: 04.

وفق هذا المفهوم نجد أن النظم، هو شكل بناء الكلام، مع التركيز على البنية اللفظية المتمثلة في الدوال (Les signifiants) ظاهريا، والبنية المعنوية المتمثلة في تشكل المدلولات(Les signifiés) ذهنيا.

كما أن عبد القادر الجرجاني نظر إلى النظم من وجهة نحوية، حين عرفه بقوله: «...وأن ليس النظم شيئا إلا توخي معاني النحو وأفكاره ووجوهه وفروقه بين معاني الكلم»[1].

فإذا كانت البنيوية تدعو إلى ضرورة الربط بين اللفظ ومعناه مع الاهتمام باللفظ أكثر، فإن نظرية النظم قد سبقت إلى ذلك منذ قرون، يقول الجرجاني: «واعلم أن مثلَ واضع الكلام مثلُ من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة، وذلك أنك إذا قلت ضرب زيدٌ عمرًا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديباً له، فإنك تحصل من مجموع هذا الكلم كلها على مفهوم، هو معنىً لا عدة معاني»[2].

أما عن علاقة الألفاظ ببعضها البعض من الناحية الدلالية، فيرى أنه « لن يتصور أن يكون للفظة تعلق بلفظة أخرى من غير أن يعتبر حال معنى هذه مع معنى ذلك، ويراعى هناك أمر يصل إحداهما بالأخرى»[3].

لقد تطرق إلى التشكيلة اللغوية المكونة من عدة مستويات؛ أي من نحو وصرف وصوت ودلالة، فتجاور الألفاظ وبناؤها لا يكون إلا إذا كانت علاقات التحام فيما بينها

---

[1]- المصدر السابق، ص: 525.

[2]- المصدر نفسه، ص: 413.

[3]- المصدر نفسه، ص: 406.

من الناحية التركيبية ومن الناحية الدلالية، كتجاور الفعل مع الفاعل من أجل تركيب الجملة الفعلية، واستعمال الاسم الموصول "الذي" للمذكر المفرد بدل الاسم الوصول "التي" الذي يستعمل للمؤنث المفرد، ووضع الألفاظ للدلالة المخصوصة لها؛ فمثلا قولنا: ذهب الفلاح إلى الجامعة لا يمكن أن نتقبلها مقارنة بقولنا: ذهب الطالب إلى الجامعة، حتى وإن كانت الجملتان صحيحتين من الناحية التركيبية، ونفس الكلام ينطبق على قول حسان بن ثابت في موقف الفخر حين قال:

لَنَا الجَفَنَاتُ الغرُّ يَلمعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَة دَمَا[1].

فالفخر يقتضي التعالي والسمو في القول، بالأهل والنفس والنسب، وهذه الدلالات تقتضي المبالغة في الوصف، فكان عليه أن يستعمل جموع الكثرة وليس جموع القلة فبدلا من كلمة جفنات كان عليه استعمال كلمة جفون، وبدلا عن كلمة أسياف يستعمل سيوف، وبدل لفظة يقطرن يستعمل مفردة يسلن. وكل هذه الصيغ الصرفية لديها تأثير على الدلالة، وهذا ما أراد إليه عبد القاهر الجرجاني من خلال قوله السابق.

وعليه نستنتج مما سبق ذكره، أن البنية هذا المصطلح القديم الحديث من الناحية المصطلحاتية ومن الناحية المفهوماتية ـــ جدته تكمن في استعماله في مختلف المعارف الجديدة كعلم النفس وعلم الاجتماع ـــ قد عرفته الدراسات العربية القديمة، ولكن بتسميات مختلفة،

[1]- حسان بن ثابت الأنصاري : ديوانه، دار صادر بيروت لبنان، ص: 221.

وذلك راجع في اعتقادنا إلى قوة الإبداع لدى الدارس العربي، وإلى احتواء اللغة العربية على زخم من المصطلحات التي تهدف إلى غرض ومقصود واحد.

فالسبك والبناء والنظم والتركيب هي مصطلحات، تصب في مفهوم واحد، يقوم على التشابك والالتحام والتوحد والتناسق والانسجام، ومن هذا المنطلق يمكننا أن نتساءل عن معنى البنية في الدراسات الحداثية. فما مفهومها عند الغرب؟ وما مفهومها عند العرب؟.

- **البنية في الدراسات الغربية:**

عرفت الحركة الأدبية واللغوية نقلة نوعية، بعد التطور الذي حصل في مجال الطبيعيات والجغرافيات والتاريخ والفلسفة، ومعظم العلوم والمعارف، فكانت هذه النقلة واسعة النطاق والانتشار، تبعها تطور في النقد الأدبي، إذ أننا نجد العديد من المؤلفات اختصت في مجال النقد بجميع أصنافه؛ النقد اللغوي، النقد الشعري، النقد السردي...، فالذي يؤم إلى أي مكتبة يجد أن هناك عدد كبير من الكتب النقدية.

فهذه الحركة كان لها الأثر الواضح في تطور المفاهيم والمصطلحات النقدية، وخاصة عند الغرب، لأن العالم العربي كان مجرد تابع في هذه الفترة، بسبب الاستعمار، ونظرا لكثرة المؤلفات في المجال النقدي، جعل القارئ في حيرة من أمره لتعدد المصطلحات والمفاهيم، إذ أصبح كل دارس يعبر عن رأيه، ويتعصب لفرضه على الآخرين.

ومن كل هذا، ظهر مصطلح البنيوية (structuralisme)، واختلف الدارسون والباحثون في منح مفهوم جامع مانع لهذا المصطلح، فاللساني يعرفه من وجهة لسانية، والناقد يعرفه من وجهة نقدية، والنحوي يعرفه من وجهة نحوية...

ولهذا سأستعرض مجموعة من المفاهيم لثلة من الدارسين معتمدا في ذلك على بعض النصوص المترجمة من أجل الاستعانة والاستئناس مردفين ذلك بنوع من التحليل والنقد.

- فرديناند دي سوسير (F. Desaussur) ودروسه اللسانية:

الواضح أن البنيوية أو البنية، ظهرت في بدايتها في مجال اللغويات على يد الدارس اللساني فرديناند دي سوسير (**F. Desaussur**)، من خلال دروسه التي ألقاها على طلبته في جامعة "جنيف"، بين عامي(1906ـــ1911)، ونظرا لوفاة دي سوسير، أقدم كل من شارل بالي(Charles Bally)، وألبرت زيشيهاي (Albert Séchéhay)على جمع هذه الدروس، على الرغم من أنهما لم يحضرا هذه المحاضرات أثناء عملية إلقائها، فوجدا صعوبة كبيرة في جمع شتاة هذه الدروس، لأن دي سوسير لم يحتفظ بها كلية، كما أنه لم يجمعها في مصنف واحد، ولذلك كانت دروسه مليئة بالتكرار والتناقض لأنها كانت تلقى شفاهة.

وعليه، قام شارل بالي(Charles Bally) وألبرت زيشيهاي (Albert Séchéhay) على جمع هذه الدروس في مؤلف واحد موسوم بـــ: محاضرات في اللسانيات العامة (Cours de linguistique général) ولم تقدم هذه الدروس إلى

الطلبة إلا بعد مرور فترة طويلة من الزمن، حين بدأ رودلف إنجلر (Rudolf Engler) في تقديمها عام 1967.

ومن أهم المفاهيم التي جاء بها دي سوسير هي ثنائياته المشهورة؛ المتمثلة في اللغة (Langue) والكلام (Parole)، واللغة في نظره هي نظام (Système)، واستخدام هذا النظام(Système) من خلال القدرة على التعبير من طرف البشر، وهو ما يعرف بالكلام(Parole) [1].

ومن الثنائيات التي أسالت الكثير من الحبر في المجال اللغوي، هي ثنائية الدال (Signifiant) والمدلول (signifié)، والعلاقة الاعتباطية (Arbitraire) التي تربط بينهما [2].

وتطرق كذلك إلى المحور التزامني (Synchronique)، والمحور التعاقبي (Diacronique)، وقد اهتم بالمحور التزامني كونه يعمل على وصف الظاهرة اللغوية في فترة زمنية محددة، بينما يعمل المحور التعاقبي على دراستها ومتابعتها في فترات زمنية مختلفة وهذا ما يتنافى مع الدراسة العلمية للظاهرة اللغوية، التي انشغل بها فرديناند دي سوسير من خلال محاضراته في اللسانيات[3].

---

[1]- voir :Ferdinand de Saussure :cours de linguistique général, publier par Charles Bally et Albert Séchéhaye, les ateliers de normandie, France(1997), p: 24.

[2]- voir le même, p: 102, 103.

[3]- voir le même, p: 114.

كما تحدث عن علاقات الاستبدال(Rapports paradigmatiques)، وعلاقات التركيب (Rapports syntagmatiques)، وهناك من النقاد العرب من يسميها بعلاقات الاقتران وعلاقات التركيب، وخاصة المشارقة منهم؛ فالنوع الأول من العلاقات (الاستبدالية) تكون خارج إطار الكلام؛ أي في الذاكرة أو في ذهن المتحدث (المرسل)، وحتى في لغتنا العربية نقول البدائل للدلالة على الألفاظ أو الكلمات، فالمتكلم أو المرسل لديه معجم خاص، فيه العديد من الألفاظ التي تحمل نفس المعنى أو الدلالة، فهو قبل عملية الكلام، لابد عليه أن يختار وينتقي ما هو مناسب لحديثه، ونمثل لذلك بقولنا:

- تناول، أكل، هضم، أخذ، تغذى،...
- الرجل، الإنسان، الذكر، محمد، علي،...
- تفاحة، طريقا، فطيرة، وحده،...

من خلال هذه الألفاظ أو البدائل يمكن للمتكلم أن يختار ما يتناسب مع المقام، فيمكنه أن يقول: تناول الرجل تفاحة، أو يقول: أكل الإنسان فطيرة...

أما عن علاقات التركيب، فتختص بدراسة التلاحم والتجاور بين البدائل والعبارات، فمن خلال هذه العلاقات التركيبية ترتبط الوحدات اللغوية فيما بينها، من الناحية النحوية والدلالية والمعجمية والصرفية، إذ أننا في جملة ما لا يمكن أن نجد الفعل يؤدي معنى غير المعنى الذي يؤديه الفاعل، وإلا فنحن خارج إطار الكلام الذي دعا إليه صاحب الألفية، واشترط فيه الإفادة من خلال قوله:

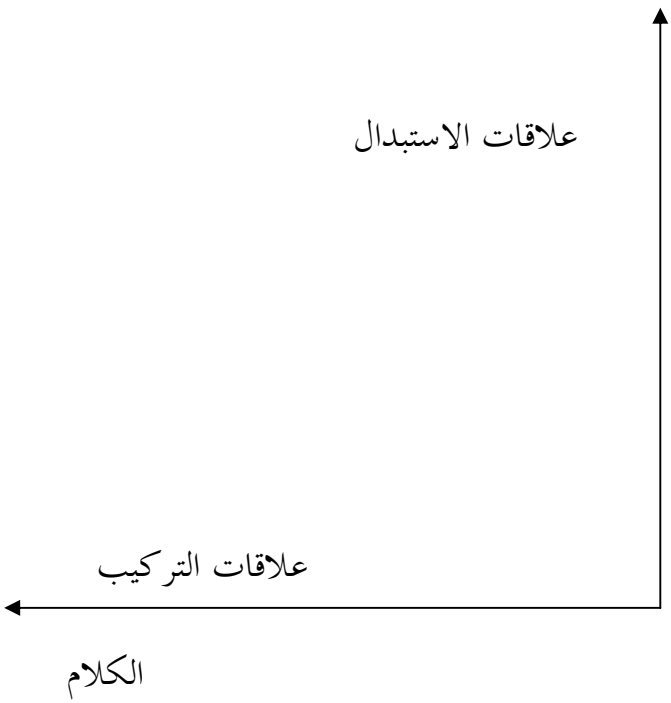
كَلَامُنَا لَفْظٌ مُفِيدٌ كَاسْتَقِمْ وَاسْمٌ وَفِعْلٌ ثُمّ حرفُ الكَلِم[1].

وعليه، فإن علاقات التركيب تقتضي تلاحم البدائل، وتجاورها تجاورا محكما، ولابد أن تشكل فيما بينها (البدائل) بناء لا خلل فيه، ولا زلل وفق المستويات الأربعة المذكورة آنفا.

نظرا للأهمية الكبرى التي تتسم بها علاقات التركيب، دعا فردينان دي سوسير الدارسين اللسانيين إلى الاهتمام بالعلاقات التركيبية، لأنها تلعب دورا بارزا في البناء الكلامي، وفي تشكيل النظام اللغوي(Système de langue).

ويمكننا توضيح مدى تداخل علاقات الاستبدال مع علاقات التركيب من خلال الشكل الآتي:

[1]- ابن مالك : ألفية بن مالك في النحو والصرف، مكتبة الآداب القاهرة، ط1(1422هـ، 2001م)، ص: 09.



- أكل الأسد الغزال.
- أكل الضرغام الغزال.
- هاجم الأسد الريم.
- هاجم الملك الأرنب.

من خلال هذا الشكل، يتضح لنا أن علاقات الاستبدال تكون خارج نطاق تنظيم الكلام، لكون أن الفكرة لم تستقر، فهي لا زالت في البنية العميقة، وعليه فإننا نجد في ذهن المتكلم الآلاف من الألفاظ، لكن عند الكلام لا يستعمل إلا مجموعة معينة منها؛ التي تفي

الموضوع حقه، وتكون مناسبة للمقام، محترمة للقواعد المتعارف عليها من نحو وصرف ودلالة.

فالمرسل من خلال رسالته ساء أكانت لغوية أو غير لغوية، أو المتكلم أثناء حديثه، أو الكاتب من خلال فعل الكتابة، لا يمكنه أن يستعمل جميع الألفاظ التي يمتلكها في معجمه الخاص.

ومن أهم الثنائيات التي ذكرناها آنفا، والتي شغلت العديد من الدارسين اللسانيين الذين جاءوا بعد فرديناند دي سوسير، ثنائية الدال (Signifiant) والمدلول(signifié)، المشكلان للدليل اللغوي، الذي يعد بمثابة بنية لغوية(Structure langage)، علاقة الدال (Signifiant) فيها بالمدلول(signifié) علاقة اعتباطية (Arbitraire) . عرفته الباحثة خولة طالب الإبراهيمي على أنه« كيان ذهني مكون من الدال وهو الصور الصوتية والمدلول أي المفهوم الذي يبينه الانسان من تصوره للشيء(مشخصا كان أو مجردا) »[1].

وقد بين دي سوسير أن علاقة الدال بالمدلول هي علاقة غير معللة في الطبيعة، وإنما الإدراك البشري من الناحية النفسية يجعل ارتباط الدال بالمدلول ارتباطا وثيقا(2)، فمثلا عندما نقول (ق،ل، م) فهذه الأصواتتجعل المتحدث أو السامع يتخيل ذهنيا الأداة التي نستعملها في عملية الكتابة، فهذه العلاقة الموجودة بين الصورة المادية (مسموع أو مكتوب)

[1]- خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر الجزائر، ط2 (2006)، ص: 20.

والصورة الذهنية (مدرك)، تجعلنا ندرك من الناحية النفسية على أن الحديث كان على أداة الكتابة "القلم".

وعليه، فإن الأثر النفسي الذي يحدثه الصوت في النفس البشرية، هو الذي جعل كل من الدال(Signifiant) والمدلول(signifié) مرتبطين ارتباطا اعتباطيا، ونمثل لذلك من خلال الحديث النفسي، فأحيانا يسترجع الإنسان أحداثا وذكريات وقعت له في الماضي، فيتحدث إلى نفسه دون أن يحدث صوتا أو يحرك شفتيه، ونفس الكلام ينطبق على القراءة الصامتة التي تطبق في عملي التعليم(Didactique)، فالمتعلم لا يقرأ بل يقوم بعملية متابعة الدوال بواسطة العين المجردة، لكنه في الأخير تجده يقبض على دلالة النص المقروء، وكأن أثرا نفسيا لعب دورا بارزا في عملي ربط الدوال بالمدلولات.

وبالتالي فالدال(Signifiant) يستحضر المدلول(signifié) في ذهن الفرد، ويمكننا أن نسمي هذا الارتباط بالبنية اللغوية، ففي قولنا: شجرة أو قلم أو كتاب، أو ما إلى ذلك من المسميات(الدوال)، فإننا نتخيل مفاهيمها(مدلولاتها) في الذهن بعد سماعنا لهذه المسميات.

مما نخلص إليه من خلال تطرقنا إلى المفاهيم التي جاء بها العالم السويسري فردينان دي سوسير، هو أن الدروس التي ألقاها على طلبته، والتي جمعت بعد ذلك في كتاب موسوم بـــ: محاضرات في اللسانيات العامة ، تعد مصدرا مهما من مصادر البنيوية؛ كمدرسة لسانية، أو حتى كمنهج نقدي معاصر، إذ أن جل الدارسين الذين أتوا بعد دي سوسير، لا

ينطلقون في دراساتهم إلا إذا هيأوا لها بواسطة ما توصل إليه دي سوسير من نتائج وأفكار، ويجعلوا منها أرضية خصبة في انطلاقاتهم من أجل تثمين أفكارهم الجديدة.

وفي الأخير لابد أن نشير إلى مهمة مفادها، أن ثنائيات فردينان دي سوسير كان لها الدور الأبرز في إرســـاء مبادئ البنيوية، إلا أن معظم الدارســـين يجمعون على أن سوسير لم يستعمل مصطلح البنية(structure)، واستـــعمل بدل ذلك مصطلح النظام(Système)[1].

- **أثر المدرسة الشكلية الروسية(formalisme):**

إذا كانت الدروس التي ألقاها العالم اللساني السويسري فردينان دي سوسير تنظر إلى البنيوية (Structuralisme) من وجهة لسانية (Linguistique)، فإن المدرسة الشكلية الروسية(formalisme) ـــ وإن كانت امتدادا لما حققته الدروس التي ألقاها دي سوسيرـــ نظرت إلى البنيوية من وجهة نقدية، كيف لا وهي المدرسة الأولى التي نادى أصحابها بعلمية الأدب، وإخراجه من قوقعته التي كان يتخبط فيها.

حتى وإن كان هناك اختلاف كبير بين اللسانيات(Linguistique) والنقد(critique)، إلا أن دروس دي سوسير تعد انطلاقة حقيقية لجل الدراسات اللغوية الحديثة، وبالتالي لا ريب في أن أصحاب المدرسة الشكلية (formalisme) تأثروا بالدروس اللسانية السوسيرية أيما تأثرا، وراحوا ينادون بالدراسة الموضوعية في الأدب، أو ما

[1]- ينظر: مجموعة مؤلفين : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ضاضا، مراجعة: المنصف الشنوفي، منشورات عالم المعرفة، الكويت (1997)، ص: 211.

يعرف بالأدبية(Littéraire)، مثلما نادى دي سوسير بالدراسة الموضوعية للغة(Langue).

وعليه، تعد دروس سوسير المصدر الأول التي نهلت منه البنيوية ، بينما تعد المدرسة الشكلية الروسية المصدر الثاني الذي جعل من البنيوية حقيقة بعدما كانت مجرد فكرة فحسب، فالمدرسة الشكلية كانت بمثابة المعين الذي لا ينضب، الذي أسقى البنيوية بأفكاره ومنطلقاته، وكل هذا راجع إلى جهود العديد من الدارسين أمثال: رومان جاكبسون (Roman Jakbson)، بتير بوغاتروف(Petr Bogatyrev)، فيكتور شكلوفسكي (Victor Shklvsky)، غريغوري فينوكر(Grigory Vinokur)، بوريس إيخنباوم (Boris Eikhenbaum)، يوري تينيانوف (Yuri Tynyanov) ...

مرت المدرسة الشكلية الروسية(formalisme) بمرحلتين مختلفتين؛ المرحلة الأولى عقدت في العاصمة الروسية موسكو سنة 1915 وسميت بـــ: حلقة موسكو اللغوية، أما المرحلة الثانية فعقدت في بترسبورغ (Petersburg) سنة 1916 وسميت بـــ: أوبجاز(OPOJAZ)؛ وتعني جمعية دراسة اللغة الشعرية[1].

فالعامل المشترك بين التسمية الأولى والتسمية الثانية، يكمن في احتواء كليهما على مصطلح اللغة (Langue)، مما يوحي بمدى الاهتمام البليغ بالدراسة اللغوية إبان هذه

[1] – ينظر المرجع السابق.

الحقبة الزمنية، إضافة إلى ذلك مدى تأثر جل الدارسين بالعالم السويسري دي سوسير الذي نبغ في مجال اللغويات.

لعل الذي يحسب لهذه المدرسة اللغوية، هو الأفكار الجديدة التي جاءت بها، والتي آلت إلى ظهور مفاهيم ومصطلحات جديدة لم تألفها الدراسة الأدبية من قبل، كإعطاء الأدب صفة العلمية (Scientifique)، وذلك من خلال المناداة بتطبيق المنهج الموضوعي(Méthode objective) في الدراسة الأدبية، وإن كان هذا الأمر صعب المراس من الناحية الإجرائية، لكون أن العلوم الإنسانية في معضمها تتسرب إليها الذاتية.

فنظرية الأدب (Théorie littérature) انبثقت وظهرت إلى الوجود من خلال المدرسة الشكلية الروسية، حين راح معظم أصحابها ينادون بتطوير الدراسة الأدبية، بالابتعاد عن العوامل الخارجة عن نطاق النص، والاكتفاء بدراسة بنية النتاج الأدبي في لغته الفنية والجمالية[1].

فالأدبية (Littéraire)، مصطلح ظهر مع المدرسة الشكلية، وذلك من خلال المقولة المشهورة للدارس الشكلاني رومان جاكبسون (Roman Jakbson) "الأدبية(Littéraire) ليست هي الأدب(Littérature) وإنما هي علم الأدب(Science du littérature)"، فهذه المقولة تؤكد بأن هناك اختلاف جذري بين الأدب (الإبداع)، والأدبية التي تدعو إلى دراسة النتاج الأدبي، وضبط ذلك بقوانين

[1] – ينظر المرجع السابق، ص:213.

ونظريات، والتنظير «يعني النظر إلى الأدب بوصفه ممارسة (كتابة إنشاء) نوعـــية تتصف بالإبداعية، والفرضيات التي يمكن أن تضع النظرية هنا ينبغي أن تنبثق من إبداعية الأدب وظواهره، لتكون نظرية. بالرغم من تعددها واختلاف مقاصدها، مقتصرة على الإجابة على أسئلة جوهرية في الأدب تنظم ظاهرة الأدب، وتفسرها أسئلة إشكالية مثل: كيف يُكتب الأدب؟ ماذا يعني الأدب؟ لم يختلف الأدب؟ ما قوانـــين الجنس الأدبي؟ ماذا يقوم به الأدب؟ مع احتمال تفرع كل سؤال وتوسعه»[1]، وإذا تمت الإجابة على هذه الأسئلة فثمة نظرية للأدب.

من أبرز النقاط التي ركزت عليها المدرسة الشكلية (Formalisme)، والتي لها علاقة وطيدة بمفهوم البنيوية (Structuralisme)، نذكر:

- ظهرت المدرسة الشكلية الروسية في حقبة تاريخية عرف فيها النقد الأدبي تطورا ملحوظا في معظم أنحاء العالم، فراح العديد من الدارسين ينادون بتجاوز كل العوامل الخارجة عن النص (Texte)، أو ما يعرف بسياق النص (Contexte)؛ أي أن الدراسة النقدية لا تنصب على العوامل الخارجية، كالعوامل التاريخية التي أنتج أثناءها هذا النص، أو العوامل المتعلقة بنفسية الأديب، أو الحالة الاجتماعية التي كانت سائدة أثناء كتابة النتاج الدبي، فالمدرسة الشكلية كانت مواكبة لهذا المطلب، وراحت تدعو إلى التعامل مع بنية

[1]- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1 (1999)، ص: 47، 48.

النص(Structure du texte)، دون اللجوء إلى ما هو خارج النظام اللغوي، مع التركيز الشديد على اللغة(Langue)[1].

- ركزت وبشدة على اللغة (Langue)، وفرقت بين نوعين منها؛ اللغة العادية(Langue normale) واللغة الأدبية(Langue littéraire)، و الأدب في نظر هذه المدرسة هو اللغة المستخدمة لأغراض فنية وجمالية، والأدب وفق منظور آخر هو الذي يعمل على تحويل اللغة العادية (Langue normale) إلى لغة شعرية (Langue poétique)، واعتماد هذه المدرسة على الجوانب اللغوية كان نتيجة تأثرها بالمنهج السوسيري، لأن سيرجي كارشوفسكي (Sergei Karchevsky)، أحد أقطاب هذه المدرسة كان من الحاضرين أثناء إلقاء دي سوسير لمحاضراته في جنيف، ثم عاد إلى موسكو متشبعا بأفكار سوسير وأرائه.
- فالشعرية(Poétique) هو المصطلح الذي شغل المدرسة الشكلية الروسية، واهتمت به أيما اهتمام، فراحت تبحث عن الآليات الإجرائية، والمميزات الوصفية التي من خلالها نفرق بين ما هو شعر من غيره من الكلام، والشعري مصطلح زئبقي لأن دلالته تختلف من ناقد إلى آخر، وفي هذا يقول كمال أبو ديب: «... كما شغلت مدرسة كاملة، هي مدرسة الأشكاليين الروس

[1] – ينظر المرجع السابق، ص:50.

(Formalists) نفسها بمحاولة اكتشاف الشعرية وتحديد شروط تكونها أو واقع تبلورها، وحتى حين لا يسعى نظام نقدي معين إلى بلورة مفهوم محدد للشعرية»[1].

- الاهتمام بشكل النص الشعري ــ وربما أخذت هذه التسمية أو اللقب لهذا السبب ــ من وزن (Métre) وقافية (Rime) ومقاطع الأصوات من فونيمات (Phonèmes) ومورفيمات (Morphèmes)، وكان تركيزها على الشكل (Forme) أكثر من المحتوى (Contenu)، لأنها ترى أن المدلول أو المحتوى رغبة من رغبات المؤلف أو الكاتب، يريد أن يوصلها إلى المتلقي (Récepteur)، بينما الذي لابد أن يحصل فيه اتفاق نهائي هو الجانب الشكلي؛ من أوزان وقوافي وجوانب شكلية أخرى، كما صبت اهتمامها بالمقاطع الصوتية، ونادت إلى تقطيع المقولة إلى وحدات لغوية صغرى، لاكتشاف بنيتها ، ومن ثمة اكتشاف وظيفتها، وهذا ما يعرف بوظيفة الأصوات (Fonction des Phonèmes)، وبذلك يمكننا القول بأن هذه المدرسة عملت على تقنين وضبط الشكل الأدبي المتعارف عليه اليوم وخاصة القصيدة (Poème).

[1]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروت لبنان، ط1(1987)، ص: 16.

- في نظر المدرسة الشكلية الروسية، يعد النص (Texte)أو الخطاب(Discours) منظومة، وتبر القيمة الوظيفة (Valeur fonctionair) لهذه المنظومة الأدبية في الأجزاء والعناصر المكونة لها، فالقصيدة مثلا تبرز أهميتها في الأبيات المكونة لها والبحر الشعري المنتمية إليه والقافية والروي...، وكذلك بالنسبة للرواية أو القصة، فأهميتها تكمن في العناصر المشكلة لها من شخصيات وأحداث وأزمنة وأمكنة. لأن انعدام الجزء يؤدي حتما إلى انعدام الكل.

فما توصلت إليه المدرسة الشكلية من نتائج، أو ما طرحته من أفكار في تلك الحقبة الزمنية من القرن الماضي، عاد بالنفع على الدراسة الأدبية، وخاصة الفكرة التي تبنتها هذه المدرسة على لسان أحد زعمائها البارزين رومان جاكبسون الذي نادى بعلمية الأدب (الأدبية).

ولا ضير في أن الأفكار التي طرحتها هذه المدرسة، قد استفادت منها مدارس أو أطياف أخرى، جاءت من بعدها، اهتمت بالحقل اللغوي والأدبي، وخاصة في اهتمامها بدراسة بنية النص الأدبي وشكله.

- **جهود حلقة براغ اللغوية(Prague ,cercle linguistique):**

كان لحلقة براغ اللغوية(Prague ,cercle linguistique) الدور البارز في إرساء معالم البنيوية، وذلك من خلال الأعمال التي ظلت تقوم بها طيلة عقدين من الزمن إبان النصف الأول من القرن الماضي.

ولم تقتصر حلقة براغ اللغوية(Prague ,cercle linguistique) على طائفة معينة من الدارسين اللغويين، بل ضمت العديد من الشخصيات ومن جنسيات مختلفة، جمعهم هدف واحد في بلد تشكوسلوفاكيا، هو الدراسة العلمية للغة.

تعتبر حلقة براغ اللغوية(Prague ,cercle linguistique) امتدادا للمدارس الأخرى التي سبقتها، كمدرسة جنيف اللسانية التي يتزعمها الدارس اللغوي فرديناند دي سوسير، والمدرسة الشكلية الروسية(Formalisme)، بيد أنها انفردت ببعض المزايا والصفات، التي جعلتها تختلف عن المدارس السابقة، والتي أهلتها لأن تكون مدرسة لسانية.

يرجع الفضل الكبير في تأسيس حلقة براغ اللغوية (Prague ,cercle linguistique) إلى الدارس اللغوي فيلام ماتيوس (Vilém Matheius)، إضافة إلى رومان جاكبسون(Roman Jakbson) الذي كان من مؤسسي المدرسة الشكلية الروسية. فبالإضافة إلى هذين الدارسين ، شارك في تأسيس هذه الحلقة كل من هافرانيك (B. Havranek)، وترنكا(Trnka)، وريبكا(Rypka).

وكان السبب الرئيسي والدافع الأساسي لتأسيس حلقة براغ اللغوية(Prague ,cercle linguistique)، هو الإجتماع الذي عقده هؤلاء الخمسة المذكورين آنفا؛ من أجل مناقشة المحاضرة التي ألقاها الدارس اللساني ذو الأصول الألمانية بيكار(Becker).

و لم تقتصر هذه الحلقة على الأسماء السابقة الذكر ــ على الرغم من الصراع التاريخي بين المعسكر الشيوعي والمعسكر الرأسمالي ــ بل اتسعت لتشمل أسماء عديدة ومن جل أنحاء العالم، من بينهم أولئك الذين تزعموا المدرسة الشكلية الروسية أمثال: جان موكاروفسكي (Jan Mukarrovsky)، وفيليكس (V. Felix)، ولوبومير دولازال (Lubomir Dolezel)...

اهتمت حلقة براغ اللغوية في دراساتها بالجانب الصوتي، أو ما يعرف بعلم الأصوات (Phonologie)، كما أنها لم تهمل دراسة لغة الشعر التي كانت من اهتمامات المدرسة الشكلية الروسية،« ومع أن حلقة براغ اشتهرت بدراستها الصوتية الدقيقة، فإنها أسهمت أيضا في تحليل لغة الشعر، فرأت أنه لابد لوضع مبادئ وصف لغة الشعر مع مراعاة الطابع الثابت المستقل لها، تفاديا لخطأ شائع يتمثل في الخلط الدائب بينها وبين لغة التواصل والتفاهم العادية»[1]، وفق منظور الدارس محمد عزام نجد أن حلقة براغ اللغوية، نهلت مما توصل إليه الدارس اللساني دي سوسير من أفكار، وخاصة في الجانب اللغوي؛ حيث أنها

[1]- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (2003)، ص: 45.

ركزت على المستوى الصوتي الذي يعد أحد المستويات اللسانية في الدرس اللغوي عند دي سوسير، كما أنها أخذت كذلك من أفكار المدرسة الشكلية ، وخاصة الاهتمام باللغة الشعرية، ولا عجب في ذلك، لكون أن معظم شخصيات الحلقة هم أتباع دي سوسير من جهة، وهم كذلك من مؤسسي المدرسة الشكلية من جهة أخرى.

لم تقتصر حلقة براغ اللغـــوية على الدراسة اللغوية فحســـب، بل تعدت ذلك إلى الجانب الدلالي، وذلك من خلال ما نادى به الدارس جان موكاروفسكي (Jan Mukarovsky)، « الذي رأى أن النشاط اللغوي للحلقة يجب ألا يقتصر على الجانب اللغوي، وإنما ينبغي أن يتعداه إلى الطبيعة السميولوجية للفن، وإلى دور الفاعل في الفكر الوظيفي، وإلى خواص الوظيفة الجمالية وعلاقاتها بالوظائف الأخرى، وإلى دراسة الرموز والعلاقات»[1].

يفهم من خلال كلام جان موكاروفسكي، أن حلقة براغ فتحت المجال أمام الباحثين الذين يولون أهمية للمحتوى، كما أنها تطرقت غلى مفهوم الوظيفة اللغوية التي لها شأن كبير في الدراسة البنيوية.

ومن أهم النقاط التي ركزت عليها حلقة براغ اللغوية نذكر:

- مواصلة درب المدرسة الشكلية الروسية التي نادت بعلمية الأدب (الأدبية)، وخاصة بعد اكتسائه حلة البنيوية.

[1]- المرجع السابق، ص: 46.

- إقامة معايير فنية وجمالية للعمل الأدبي من منظور علمي بحت، يعتمد في ذلك على الجانب الوصفي، للتوصل في الأخير إلى المتغيرات والثوابت التي توجد في العمل الإبداعي بنسب متفاوتة، مع فرضية استنتاج ضوابط تقنن العمل الأدبي.
- الاعتماد على الدراسة الشعرية(Poétique) ، أو الجمالية في تقييم الأعمال الأدبية؛ أي توضيح معالم الفن والجمال في أي عمل أدبي.
- ميزت حلقة براغ بين القارئ العادي(Lecteur normal) والقارئ الناقد(Lecteur critique)، وأولت هذه الحلقة عناية كبيرة للقارئ الناقد(Lecteur critique)؛ الذي له خبرة التمرس مع النصوص الأدبية، وهذا الاهتمام لم يكن محل صدفة بالنسبة إليها وإنما كون القارئ العادي(Lecteur normal) لا يمكنه دراسة أي عمل أدبي من جهة ، كما أنه لا يستطيع فهم مبادئ وأفكار وأسس هذه الحلقة بسلاسة

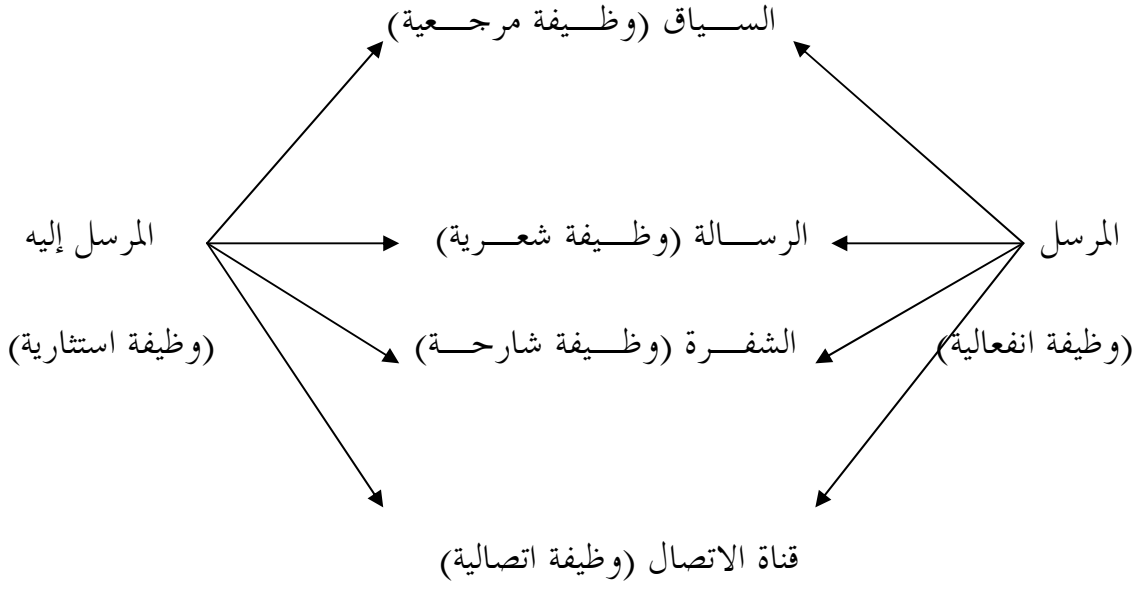
لقد اهتم أعضاء حلقة براغ اللغوية بالعملية التواصلية، التي أخذت أشواطا كبيرة في هذه المرحلة الزمنية، كون أن العديد من الدارسين أبدعوا في استنتاج مجموعة من العمليات، كعملية التخاطب التي توصل إليها كارل بولير(Karl Buhler)، والتي اشتملت على ثلاثة عناصر هي المرسل، والمرسل إليه، وموضوع التخاطب، واستنتج من خلال هذا ثلاث وظائف للغة هي: الوظيفة التعبيرية، الوظيفة التأثرية والوظيفة الإحالية.

تأثر موكاروفسكي بما توصل إليه كارل بولير، غير أن هذا الأخير أهمل عاملا مهما ـــ في نظر موكاروفسكي ـــ في العملية التخاطبية وهو عامل اللغة؛ الذي يعد أساس الإتصال بين المرسل(Destinateur) والمرسل إليه (Destinataire)، وبالتالي أضاف وظيفة أخرى للوظائف التي جاء بها كارل بولير، وهي الوظيفة الجمالية.

و لم يتوقف تأثير بولير عند هذا الحد، بل تأثر رومان جاكبسون بمن سبقوه في تحديد البنية الخطابية، وقام بتعديل آخر، وهو المنتشر حاليا بين الدارسين، وذلك حين حدد العملية الخطابية في ستة عناصر هي:

المرسل(Destinateur)،المرسل إليه(Destinataire)،السياق (Contexte)، الرسالة(Message)، الشفرة(Code)، قناة الإتصال.

ومن هذا استنتج ست وظائف للغة يمكن تشكيلها فيما يلي:



مما نستنتجه، من خلال تطرقنا لحلقة براغ اللغوية هو أنها اهتمت بالبنية العامة للنصوص الأدبية، فلم تترك أي طرف إلا ونبهت إليه، فأولت عناية للكاتب والقارئ على حد السواء، كما أنها أعطت الجانب الكافي لبنية اللغة، ويظهر ذلك جليا في الوظائف الست التي جاء بها رومان جاكبسون، والتي يمكن أن نسميها بنية اللغة العامة.

– معالم البنيوية في النقد الجديد :

عرفت كل من انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية في أواخر النصف الأول من القرن الماضي حركة أدبية ونقدية مهمة، وهذا ما ظهر من خلال عدد من النقاد والأدباء أمثال هيوم (Hyom) وراسنوم (Rosnom) ورتشاردز وامبسون واليوت .

استفاد النقد الجديد الذي ظهر في انجلترا وأمريكا مما توصلت إليه المدارس اللغوية الأخرى كمدرسة جنيف، والمدرسة الشكلية وحلقة براغ، وهذا ما يجعلنا نقر بأن هذا النقد كان يرتكز على النتائج السابقة « فالنقد الجديد يرتكز بالدرجة الأولى –أيضا– على المفاهيم اللغوية ابتداء من المفاهيم الوظائفية التي انتشرت لدى اللغويين الغربيين إلى نفس المفاهيم التي ستستقر بعد ذلك عند الالتقاء في تيار البنيوية العريض»[1] .

لقد استمدت البنيوية بعض الأفكار التي توصل إليها النقد الجديد الذي ظهر في أمريكا وانجلترا، مثلما استفادت من المدارس الغربية الأخرى، وكانت مزية النقد الجديد على البنيوية هي اهتمامه بدراسة الشعر وتشكله وهذا ما ظهر عند الدارس الغربي هيوم.

[1]– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية للنشر القاهرة، ص: 84.

لا يكاد أي دارس يتعرض لموضوع البنيوية إلا ويتحدث عن الأهمية الكبرى التي لعبها النقد الجديد في إرساء جل المفاهيم الحداثية على غرار مفهوم البنيوية، إذ يعد ركيزة أساسية لا يمكن تجاهلها وفي هذا الصدد يقول محمد عزام : « المصدر الثاني الذي استمدت منه البنيوية هو (النقد الجديد) الذي ظهر في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في أمريكا، فقد رأى أعلامه أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية (عزراباوند)، وانه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري (هيوم)، وانه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته (جون كروراتسوم) »[1].

فالنقد الجديد الذي ظهر في النصف الثاني من القرن الماضي، لما له من ايجابيات ولما عليه من سلبيات، إلا أنه كان السند الكبير في تطور المناهج النقدية من خلال آراء أصحاب هذا التوجه الذين سايروا جل الآراء المعاصرة لهم، التي تنادي بدراسة النص ومضمونه دون اللجوء إلى العوامل الخارجة عن نسقه، لأن مفهوم النقد أصبح يركز على النص « إن النقد الأدبي ينطلق من النص وينتهي إليه وللناقد أن يختار بين النص والنص المقاربة التي يشاء والمنهج الذي يراه ملائما، على ألا يدعي انفراده وحده بالكشف عن السر المطلق للعمل الأدبي، ويفسر النص على حمل الأفكار التي يريدها الناقد »[2].

يرى رضوان ظاظا من خلال ترجمته لبعض الأعمال الغربية أن النقد الموضوعاتي هو ما يعرف بالنقد الجديد وهذا من خلال قوله :« اعتبر النقد الموضوعاتي، في الخمسينيات،

[1]- محمد عزام: مرجع سابق، ص: 13.

[2]- مجموعة مؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 08.

متمثلا بشكل كامل في "النقد الجديد" الذي أثار جدالا حادا بين أنصار وأعداء الحداثة، لكن هذا التمثل خادع؛ فالنقد الحديث نشأ تحت شعار اللسانيات والبنيوية والتحليل النفسي، أي تلك التيارات الثلاثة التي عمل النقد الموضوعاتي دوما على صون استقلاليته تجاهها »[1].

بينما يرى حميد لحمداني أن النقد الموضوعاتي يتنافى مع البنيوية ومع أفكار النقد الجديد باعتبار أن « المناقشة الموضوعاتية البسيطة تستغني عن أهم عنصر في نقد النصوص، ووصفها، وهو دراسة العلاقات القائمة بين وحدات الخطاب، كل ما يشغل بال الناقد الموضوعاتي هو جزئيات المحتوى، والقضايا المضمونية التي تثيرها بعض جوانب النص، والنقد الموضوعاتي يقترب في هذا الجانب من سوسيولوجيا المضامين إلا أنه يبيح لنفسه في الـــتأويل أن يستفيد من جميع المعارف»[2].

ليس الطائل من وراء هذه المقارنة بين النقد الجديد والنقد الموضوعاتي هي المقارنة في حد ذاتها، أو تبيان معالم النقد الموضوعاتي، وإنما الهدف من ذلك هو توضيح بعض المفاهيم الغامضة بالنسبة للمتلقي، كون أن اللغة العربية – من خلال الدراسات النقدية – تعرف أزمة في المصطلح، وبالتالي فالنقد الجديد يختلف اختلافا جذريا عن النقد الموضوعاتي .

---

[1]- المرجع السابق، ص: 117.

[2]- حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1 (1990)، ص: 142.

مما نخلص إليه، هو أن النقد الجديد الذي ظهر في النصف الثاني من القرن الماضي، قد استفاد من المدارس اللغوية الأوربية – مدرسة جنيف، المدرسة الشكلية ، حلقة براغ اللغوية – وتغذى بأفكارها، فلا ريب في أن نتائجها كانت منطلقاته، وما البنيوية إلا جزء من أفكار الأوربيين التي أفادت النقد الجديد واستفادت منه ، من خلال التركيز على الخطاب (Discours) في الدراسة النقدية، دون اللجوء إلى العوامل الخارجية المؤثرة في إنتاجه، من مؤلف وسياقات تاريخية أو اجتماعية أو إيديولوجية، كما أن النقد الجديد اهتم بدراسة شكل الشعر، وهذا ما نادت إليه البنيوية من خلال حلقة براغ اللغوية التي اهتمت بدراسة وزن وقافية الشعر، فالحلقة النقدية متسلسلة ومستمرة من أجل جعل مفهوم البنيوية على أرضية خصبة يمكن أن توسم فيما بعد بالنظرية البنيوية أو المنهج البنيوي .

- **البنيوية ومورفولوجيا الحكاية عند بروب :**

لقد خلف الدارس الروسي فلاديمير بروب (V.Propp) كتابا مهما في حقل الدراسات الأدبية وخصوصا الأدب الشعبي منه وسمه بـــــ: Mofologiga skazki) - (Leningrad-Nauka-1969، وكان لهذا المؤلف Morphologie) du conte) شهرة كبيرة في أوساط الدارسين ، وذلك لكونه قنن لفن من الفنون كان منتشرا في ذلك الوقت ألا وهو الحكاية (Histoire).

وترجم كتاب بروب إلى العربية ترجمات عديدة، أولاها كانت في الدار البيضاء سنة 1988 بعنوان "مورفولوجيا الخرافة"لإبراهيم الخطيب، والثانية كانت في جدة سنة 1989

بعنوان "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"لكل من أبي بكر أحمد عبد القادر وأحمد عبد الرحيم نصر، وقد انتقد الترجمتين كل من عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو من خلال ترجمة ثالثة قاما بها عام 1996 «وقد تبين لنا من معاينة الترجمتين – ونحن نقدر عاليا جهود زملائنا– أن النهوض بترجمة ثالثة أمر لا مفر منه لإغناء هذا الكتاب ،الذي قدم خدمات جليلة للعلوم الإنسانية في النصف الثاني من القرن العشرين »[1]. وقد وسما هذا الكتاب المترجم بـــ: "مورفولوجيا القصة" .

وقد أفاد هذا الكتاب النقد الأدبي كثيرا ، وقدم له خدمات جليلة حتى أنه كان بمثابة ثورة جديدة في حقل الدراسة النقدية. فإذا بحثنا على كلمة مورفولوجيا (Morphologie) وجدناها أقرب إلى مصطلح البنيوية (Structure) من حيث الدلالة فكلمة مورفولوجيا تعني «دراسة الأشكال، وفي علم النبات فهي تنطوي على دراسة الأجزاء المكونة للبنية وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، علاقة كل جزء منها بالمجموع ، وبشكل آخر، فإنها تعني دراسة بنية النبتة»[2].

وقد استثمر بروب (Propp) مصطلح "مورفولوجيا " من علم النبات ووظفه في حقل النقد فوسم كتابه بمورفولوجيا الحكاية أو القصة، وربما كان إن هذا الاستثمار في محله لكون

[1]– فلادمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، دار الشراع للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، ط1 (1996)، ص:07.

[2]– المر جع نفسه، ص: 15.

أن العديد من الدارسين كانوا ينادون بالأدبية (علم الأدب) في هذه الفترة، لا عجب في أن يستثمر الأدب أو النقد من المعارف والعلوم الأخرى .

تكمن أهمية هذا الكتاب في حديثه عن بنية الحكاية أو القصة العجيبة ، وذلك من خلال تعداده لمجموعة من الوظائف التي لا بد أن تتوفر في القصة أو الحكاية العجيبة ويمكن اختصارها فيما يلي :

1- النأي أو الابتعاد Eloignemet

2- الحظر أو المنع interdiction

3- تجاوز الحظر أو المنع Transgression

4- الاستخبار أو الاستعلام Interrogation

5- الإخبار، توفر معلومة Information

6- الخديعة Tromperien

7- التواطؤ Complicité

8- الإساءة Méfait

9- الوساطة؛ لحظة التحول Médiation,moment de transition

10- الفعل المعاكس Début de l'action contraire

11- الرحيل Le départ

12- بداية وظيفة المانح Première fonction du donateur

13- رد فعل البطل Réaction du héro

14- تلقي الأداة السحرية Réception de l'objet magique

15- الانتقال، أو السفر بصحبة دليل Déplacement dans l'espace entre deux rouyames,voyage avec un guide

16- المعركة Combat

17- السمة Marque التي يوسم بها البطل

18- الانتصار Victoire أو هزيمة المعتدي

19- إصلاح الإساءة Réparation

20- العودة Retour، عودة البطل[1]

21- مطاردة البطل Poursuite

22- النجدة Secours

23- الوصول المتنكر Arriveé incognito

24- المزاعم الباطلة يقوم بها البطل المزيف Prétentions mensongères

25- المهمة الصعبة Tache difficile

26- انجاز المهمة Tache accomplie

27- التعرف على البطل Reconnaissance

[1] - ينظر المرجع السابق، ص:25.

28- اكتشاف البطل المزيف Découvert

29- التجلي في مظهر جديد للبطل Transfiguration

30- عقاب البطل المزيف Punition

31- زواج البطل الحقيقي[1] Mariage

إن تعدادنا لهذه الوظائف أمر ذو أهمية كبيرة، لكون أن هذه المهمات التي تقوم بها شخصيات الحكي ما هي إلا عناصر مشكلة للعمل الحكائي بأكمله، كما يمكن أن نجد حكاية جزئية داخل الحكاية الأم .

وعليه فالعمل الذي قام به فلاديمير بروب (V.Propp) من خلال هذا الكتاب هو تبيان بنية الحكاية الخرافية، وبذلك قدم لنا مفهوما للبنيوية بطريقة غير مباشرة، فمن خلال حصره لوظائف الشخصيات ضمن الحكاية فهو بصدد إعطاء بنية عامة للحكاية الخرافية، وبالتالي قد أفاد المنهج البنيوي في حقل جديد من الحقول الأدبية المتمثل في الأدب الشعبي .

وقد استفاد العديد من الباحثين في مجال السرد (Narration) من أعمال فلاديمير بروب وخاصة منهم الباحث في مجال السرديات غريماس (Greimas) صاحب مشروع السيميائيات السردية (Sémiotique du narration)، ومن بعده نهل الكثير مما خلفه بروب وغريماس على غرار الباحث المغربي رشيد بن مالك والجزائري عبد المالك مرتاض والمصري صلاح فضل .

[1]- للإطلاع أكثر ينظر: المرجع السابق.

- **ليفي شتراوس والأنثروبولوجيا(Anthropologie):**

ارتبط مفهوم البنيوية عند كلود ليفي شتراوس(Claud Lévi_strauss) من خلال اقترانه بمفهوم الأنثروبولوجيا(Anthropologie)؛ وهو العلم الذي يدرس الحياة الإنسانية وتطوراتها.

فدرس كلود ليفي شتراوس نظام القرابة _هذا المصطلح الأنثروبولوجي يدل على تكاثر الإنسان واتصاله_ وقام باستثماره في التواصل اللغوي، كون أن اللغة البشرية ذات قرابة ببعضها البعض، ويكاد وفق هذا المفهوم الى مصطلح العلاقات التركيبية التي تربط ألفاظ اللغة لتشكل بنية لغوية، وبنيوية كلود ليفي شتراوس في نظر جون ستروك« من الناحية النظرية هي_ كما يزعم _ مزيج غريب من المبادئ السليمة والتوقعات غير السليمة، ولقد تكون قد أدت الغرض المطلوب منها، ولكنها غدت عقبة تقف في سبيل التطوير الكامل لأفكاره الأنثروبولوجية الثاقبة»[1].

يفهم من خلال كلام جون ستروك، بأن لولا تدخل الفكر الأنثروبولوجي في دراسات كلود ليفي شتراوس(Claud Lévi_strauss) ، لنبغ في الدراسة البنيوية، وولقطع بها أشواطا كبيرة في الدراسة العلمية للغة، كما فهمنا من هذا القول، بأن البنيوية تعد النقطة السوداء التي وقفت في وجه الأنثروبولوجيا(Anthropologie) لدى كلود ليفي شتراوس.

[1]- جون ستروك : البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت (1996)، ص: 54.

فنظرية القرابة عند كلود ليفي شتراوس(Claud Lévi_strauss) هي نظرية أنثروبولوجية ذات طابع بنيوي، يدرس من خلالها الحياة الأسرية، وما يتخللها من مستجدات، فيتطرق إلى الزواج والبنى المحيطة به، من صلات وأواصر حين يرتبط الرجل بالمرأة لتشكيل بنية جديدة، كما تحدث عن الظروف التي يحرم فيها الزواج...

ولم تقتصر الدراسة البنيوية التي قام بها المفكر كلود ليفي شتراوس على الأمور الأنثروبولوجية فحسب، وإنما عاد بها إلى الأصل، حينما تحدث عن المصدر السويسري المتمثل في بنيوية العالم اللغوي دي سوسير.

لقد قام كلود ليفي شتراوس(Claud Lévi_strauss) بأعمال جليلة عادت بالنفع على الدراسة البنيوية، فدرس البنية الداخلية للغة، وطرق مفهوم الكلام وعلاقته باللغة، كما أنه تطرق إلى العناصر اللغوية من خلال علاقاتها المتبادلة، ولم يشفع له هذا الاهتمام اللغوي من التحرر من قيود الأنثروبولوجيا، إذ أن معظم هذه المفاهيم قدمها وفق نظرته الأنثروبولوجية [1].

بالرغم من دراسته للبنيوية في مجال تخصصه (الأنثروبولوجيا)، إلا أنه شديد الحرص على مرجعيتها إلى الدراسات اللغوية، ويظهر ذلك من خلال الأسس التي ارتكز عليها في

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص: 58.

دراسته، التي ذكرها محمد عصفور من خلال ترجمته لكتاب "البنيوية وما بعدها" لجون ستروك[1]، والتي يمكن حصرها في النقاط الآتية:

- يجب أن تُدرس اللغة دراسة كافية في نفسها ومن أجل نفسها، قبل أن تدرس في علاقاتها بالنظم الأخرى (سواء كانت هذه النظم تاريخية أو اجتماعية أو نفسية)؛ أي أن البنية الداخلية لها الأولوية على البنية الخارجية.
- يعد الكلام بمثابة الشكل المنطوق والمسموع من اللغة (الجانب الفيزيائي)، فيجب أن يحلل غلى عدد محدود من العناصر البسيطة كالفونيمات(Phonèmes) على المستوى الفونولوجي.
- يجب أن تُحدد عناصر اللغة على أساس علاقاتها المتبادلة.

لا يعد كلود ليفي شتراوس(Claud Lévi_strauss) دارسا لغويا متخصصا، إلا أنه استطاع بفكره الثاقب أن يطرق بابا ليس له فيه باع، وأن يلج معرفة هو بمنأى عنها، فخلص بذلك إلى إبداء رأيه في مجال شغل الدارسين اللغويين والفلاسفة والمفكرين،« فقد خطا ليفي شتراوس خطوة كبيرة بعيدا عن التجريبية عندما أكد أن الثقافات لم تتطور استجابة للحاجات الخارجية فقط بل تطورت ــ بشكل أعمق غورا ــ طبقا للضوابط الداخلية في الذهن البشري وقد فعل ذلك في وقت هيمنت فيه التجريبية هيمنة شبه كاملة

[1]- المرجع السابق، ص: 58.

على العلوم الاجتماعية والنفسية تحت شعاري "السلوكية" في علم النفس و"النسبية الثقافية" في الأنثروبولوجيا »[1].

لم يسلم كلود ليفي شتراوس(Claud Lévi_strauss) من الانتقادات، التي طالته في مجال الدراسة البنيوية، خاصة أنه دارس أنثروبولوجي التخصص، فقد أثبتوا عليه بعض النقائص وأعابوا عليه بعض الاستعمالات منها:[2]

- اتخاذه للمنهج التجريبي في دراسته للبنية، رغم تداركه للموقف بعد الانتقادات التي وجهت إليه.
- استخدامه لمصطلح البنيوية في جوانب عديدة وعامة فهو قد يقول مثلا: إن الاهتمام في الأساطير بنواحي اختلافها المنظمة قدر الاهتمام بنواحي أوجه الشبه بينها أمر "بنيوي". كذلك قد يصف "بالبنيوية" عدم رضاه عن أي وصف"الطوطمية"[3] يفسر شكلها ولا يفسر محتواها.

ومن الذين ناهضوا أفكار كلود ليفي شتراوس(Claud Lévi_strauss) الأنثروبولوجية، نجد لويس ألتوسير (Louis Althusser) الذي« رفض المعطى الأنثروبولوجي الذي تضمنته المعركة الفكرية بين سارتر وشتراوس، ليؤكد المفاهيم

---

[1]- المرجع السابق، ص: 60، 61.

[2]- المرجع نفسه، ص: 61.

[3]- طوطم : تعني في الأنثروبولوجيا علاقة قرابة أو صداقة بين شخصين.

الاقتصادية الماركسية، ويفصل الظواهر الاجتماعية المشاهدة عن القوانين الكامنة للصراع الطبقي»[1].

مما نخلص إليه، أنه وبالرغم من الانتقادات التي واجهت الدراسات والأفكار التي خلفها كلود ليفي شتراوس(Claud Lévi_strauss) ، إلا أنه أسهم إسهاما كبيرا في تطوير العلم الذي تخصص فيه وهو الأنثروبولوجيا(Anthropologie)، كما أنه قدم أفكارا مهمة في مجال الدراسة البنيوية لا يمكن لأي باحث أن يجحدها، وهذا صلاح فضل يثمن العمل الجليل الذي قام به كلود ليفي شتراوس،« ليفي شتراوس قد أدرك بفطنته أن المنهج التاريخي والتحليلي لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لا يسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة، وأن النموذج اللغوي يمكن أن يكون أكثر عونا وأشد خصوبة من التحليل التاريخي»[2].

وبهذا يمكن القول أن كلود ليفي شتراوس(Claud Lévi_strauss) قد وافق المبادئ التي تبناها الدارسون البنيويون وخاصة الابتعاد عن الظروف الخارجية المحيطة بالنتاج الأدبي كالعامل التاريخي.

- **بنيوية جاك لاكان التحليل النفسي Jacques Lacan:**

تأثر جاك لاكان (Jacques Lacan) بالنظريات التي توصل إليها علم النفس الحديث على يد العالم النفساني سيغموند فرويد (S.Freud) وخاصة قضية اللاوعي الذي

[1]- محمد عزام: مرجع سابق، ص: 25.

[2]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص: 85.

غذى مجال تخصصه بقضايا مهمة جدا ، أصبحت محجا وملجأ للعديد من الدارسين ، وخاصة علماء النفس منهم .

كان لأطروحة جاك لاكان(J.Lacan)من أجل نيل شهادة الدكتوراه الموسومة بـــ: (De La Psychose paranoiaque dans ses rapports avec la personnalité) ونشرت هذه الأطروحة سنة 1932، بينما ترجم هذا العنوان إلى العربية بواسطة جابر عصفور (ذهان البارانويا من حيث علاقته بالشخصية)تارة، وترجم من طرف محمد عصفور (ذهان العظمة علاقته بالشخصية) تارة أخرى، فالترجمة لا تهمنا بقدر ما يهمُّنا مضمون الكتاب .

تضمن الكتاب تهجما على بعض الطرق والأنماط السائدة في مجال التحليل النفساني« يرفض لاكان في معرض إعادة التفكير في نصوص فرويد "من الداخل" الخضوع لمغريات القول التام أو الرفض التام بالدرجة نفسها من الثبات»[1] .

على الرغم من هذا التهجم الصادر من جان لاكان إلا أن معظم الدارسين يجمعون على أن جاك لا كان أحد الأسماء البارزة التي تأثرت بدروس فرويد النفسانية، في هذا الشأن تقول إديث كريزويل:«... ومنذ ذلك الوقت وهو لا يكف عن إعادة تفسير فرويد، وبالقدر نفسه يشن أقسى الهجوم على تطبيب Médicalization المحللين النفسيين الأمريكيين وعلى النزعات التجريبية والسلوكية والعلمية في أمريكا، فضلا على الهيمنة التي

[1]- جون ستروك: مرجع سابق، ص: 141.

تفرضها الرابطة الدولية للتحليل النفسي International Psychoanalytic Associationبواسطة أعضائها الأمريكيين» [1] .

كان لجاك لاكان الدور البارز في مجال علم النفس البنيوي (Psychologie de structure)، إذ يعود الفضل إليه في تزاوج علم النفس بالنظرية الجديدة التي سادت في خمسينيات القرن الماضي المتمثلة في البنيوية، « لقد قام لاكان بدور الأب الروحي، والمؤكد، ورجل العلاقات العامة لهذه الحركة المزدوجة في التحليل النفسي و البنيوية على السواء، ولذلك تقبل المثقفون الفرنسيون التحليل النفسي عند لاكان بوصفه لازمة من لوازم البنيوية» [2].

لقد تطرق جان لاكان إلى موضوع اللغة وأهميتها الكبرى التي تعد قاسما مشتركا بين مختلف المعارف والعلوم مثل: السياسة وعلم النفس والنقد وعلم الاجتماع والتاريخ الفلسفة ...، « والحق أنه أكد أهمية اللغة قبل أن يصبح علم اللغة البنيوي أداة أثيرة في تحليل الواقع، كما أكد هذه الأهمية عندما قدم صياغته الأحداث لمرحلة المرآة عام 1949، خصوصا ما انطوت عليه هذه الصياغة من تأكيد لدور اللغة في تخيلات المرحلة قبل اللغوية، بل لقد ذهب ـــ في هذا الوقت ـــ إلى أن الكلام هو أكثر العناصر حسما في التحليل النفسي » [3].

---

[1]- إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح الكويت، ط1 (1993)، ص: 205.

[2]- المرجع نفسه، ص: 207.

[3]- المرجع نفسه، ص: 220.

الأكيد، أن للكلام دورا بارزا في عملية التحليل النفسي، لأن الطبيب النفساني يشخص الأمراض بواسطة الكلام، كطرح الأسئلة، وانتظار رد الأجوبة على خلاف الطبيب الفيزيولوجي الذي يشخص الأمراض العضوية فقط .

لقد أفاد جان لاكان النقد الأدبي وخاصة مجال اللغة، بحيث أبرز أهميتها في التحليل النفسي، وذلك حين نظر إليها من حيث أنها « شكل كلي (Gestalteneinheit) من حيث هي نسق قائم بذاته، له وحدته المتكاملة وبعده التاريخي الآني، ولقد أتاح علم اللغة البنيوي قراءة جديدة كل الجدة لفرويد، قراءة يقيمها لاكان على أساس التوسط الجدلي [أوالديالكتيكي] بين الثنائيات التي ينطوي عليها هذا العلم، تلك الثنائيات التي تنتظمها العلاقات بين الدال (صورة الصوت) والمدلول من ناحية، وبين اللغة Langue(النسق اللغوي) والكلام Parole(خطاب الفرد) من ناحية ثانية» [1].

وقد برز عمل لاكان من خلال الدراسة التي أقامها بين اللغة المستمدة من فردينان دي سوسير، واللاوعي المستمد من سيغموند فرويد، حيث قام بمقارنة بين « اللغة واللاوعي بصفتهما نظامين شاملين ووصفه لتداخلاتهما الكثيرة الممكنة بدراسة مفصلة للمكونات البنيوية الأساسية لكل منهما، وهو يستند بشكل خاص إلى تعريف سوسير للرمز اللغوي القائم على زوج المصطلحات » [2].

---

[1]- المرجع السابق، ص: 223.

[2]- جون ستروك : مرجع سابق، ص: 148.

ما نستنتجه من خلال ما سبق، أن جاك لاكان اهتم كثيرا بالعلوم الإنسانية، في مقدمتها علم النفس (Psychologie)، بيد أنه لم يتوقف عند هذا الحد، بل عرفت معارفه تنوعا من خلال المزاوجة بينها كالاستفادة من حقول معرفية أخرى كالتاريخ وعلم الاجتماع والنقد الأدبي ومجال علم اللغة، ولهذا كان هذا العالم حلقة وصل بين نمطين معرفيين كانا يسيران في خطين متوازيين هما علم النفس وعلم اللغة، فمن خلال تأثره بما توصل إليه سيغموند فرويد في علم النفس، ودراسته لما توصل إليه فردينان دي سوسير في علم اللغة، استطاع أن يبتكر نمطا معرفيا جديدا يمكننا من أن نسمه بعلم النفس البنيوي (Psychologie de structure)، وقد سبقْنَا علم النفس عن البنيوية لكون أن جاك لاكان دارس نفساني قبل أن يكون بنيويا .

- **ميشال فوكوه والنظرية الأبستيمولوجية :**

قدم الباحث ميشال فوكوه (M.Foucault) خدمات جليلة للدراسات البنيوية والحديثة، رغم أن ميوله لم يكن أدبيا أو لغويا، إلا أن أفكاره الفلسفية كانت ذات أبعاد معرفية لا يستهان بها في مجال الدراسة البنيوية، فمن خلال كتابه "الكلمات والأشياء" Les mots et les choses) تظهر ملامح البنيوية في المجال الفلسفي بصورة عامة، في البحث الأبستيمولوجي على وجه الخصوص.

هذا التوجه الأبستيمولوجي الذي نهجه الباحث ميشال فوكوه هو الذي جعلنا نصنفه ضمن خانة البنيويين، كون أن الأبستيمولوجيا في حقيقتها تؤمن وتنادي بالدراسة الموضوعية

«ونلاحظ أن البداية الأبستيمولوجية التي كانت تستهدف الحذر الحرص على الموضوعية تصبح المبدأ الميتافيزيقي للنسق: فهو (أي النسق) تفكير بارد يفتقر إلى الحماس، لا علاقة له بالأشخاص (Impersonnel)، شيد بعيدا عن الذات الفردية أو الجمعية، ولا يعترف بوجود ذات قادرة على التعبير وعلى العمل المستقل» [1].

وفق هذا المنظور، ارتسمت ملامح البنيوية، كونها كانت تنادي باستقلالية الموضوع عن الذات أو ما يعرف بالموضوعية؛ أي تغييب النزعة الذاتية التي كانت سائدة من قبل، وهذا ما توافق عليه رواد الأدبية الذين تزعموا الطرح البنيوي ، من خلال مناهضتهم للإتجاه الذاتي .

ويجمع الكثير من الدارسين على أن الباحث الأبستيمولوجي ميشال فوكوه يعد من زعماء البنيوية، والحق أن كل ما يجمع ليفي ستروس، وفوكوه، ولاكان، وألتوسير (وهم فرسان البنائية الأربع) إنما هو ذل المشروع العلمي الذي أرادوا تطبيقه على معرفتنا بالإنسان... [2].

نظرا لانتشار الفكر البنيوي في هذه الفترة، وذيوع صيته في أنحاء المعمورة، إما بالمدح والإشادة من أنصاره وأتباعه، أو بالنقد والانتقاص من خصومه، قدم لنا ميشال فوكوه تعريفا موجزا للبنيوية : « هي الضمير المتيقظ والقلق للمعرفة الحديثة » [3].

---

[1]- عبد الوهاب جعفر: مرجع سابق، ص: 12.

[2]- ينظر زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر للنشر والتوزيع، ص: 12.

[3]- عبد الوهاب جعفر: مرجع سابق، ص: 15.

لم يستقر مصطلح البنيوية على مفهوم واحد عند ميشال فوكوه، وذلك راجع إلى تعدد مشارب الرجل المعرفية، واختلاف منابعه الثقافية، فهو صاحب مجموعة من الأعمال التي يظهر من خلالها منهجه وانتماؤه، ومن هذه الأعمال لدينا :

ـــ تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي1961 (Histoire de la folie à l'age calssique).

ـــ مولد العيادة 1936(Naissance de la clinique).

ـــ الكلمات والأشياء (Les mots et les choses).

ـــ أركيولوجيا[1] المعرفة 1969 (Archéologie du savoir).

ـــ نظام الخطاب 1971(L'ordre du discours).

من خلال هذا الزخم الذي خلفه ميشال فوكوه، يتراوح مفهوم البنيوية لديه بين الفكر العلمي، والفكر الفلسفي، فقد تطرق ميشال فوكوه إلى المعرفة من الوجهة البنيوية، فكان «هدف فوكوه تحليل دور المعرفة في علاقاتها بالنظم والمؤسسات، وذلك لكي يكشف عن علاقات السلطة (Pouvoir)الموجودة داخل المقال» [2]، كما أنه قدم مفاهيم من الناحية العلمية وبالخصوص الوجهة الطبية، كظاهرة الجنون في العصر في العصر الكلاسيكي، فتطرق إلى الجزئيات مردفا ذلك بظهور الطب النفسي .

---

[1]- مشتقة من اللفظ اليوناني أركيه Arché أو أرخايوس Arkhaios الذي يعني "قديم" وهي عند فوكوه "علم الآثار".

[2]- عبد الهاب جعفر: مرجع سابق، ص: 35.

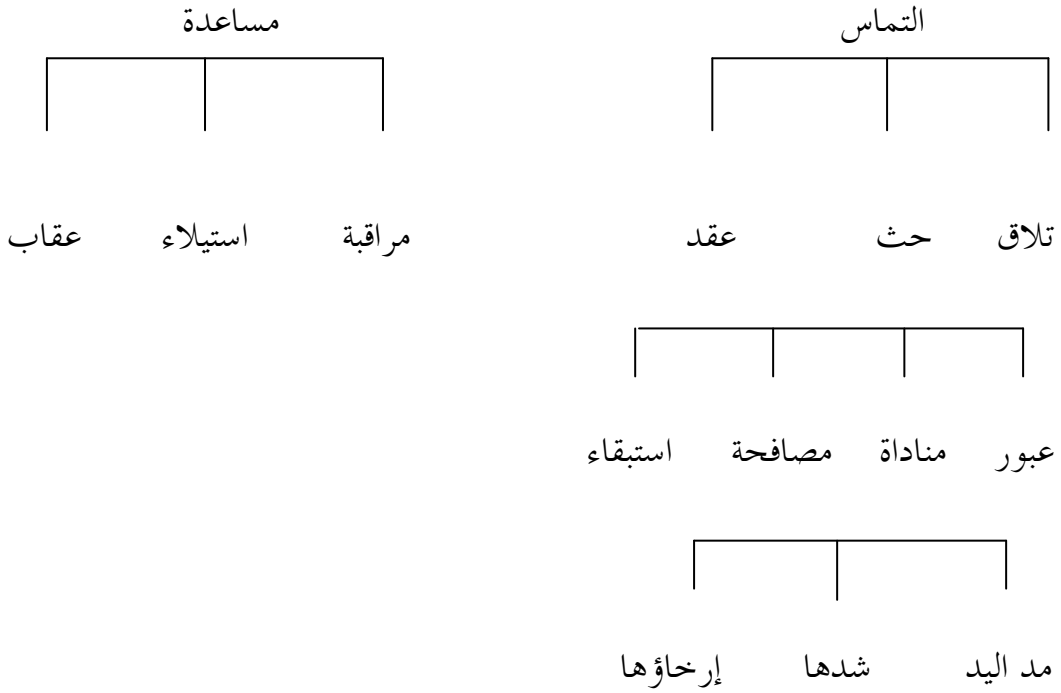
لعل من أبرز أفكار البنيويين التركيز على متن النص دون اللجوء إلى أسباب وجوده ولا حتى الشخص الذي أوجده المتمثل في صورة المؤلف، وهذه أفكار نادى بها فلاسفة ومفكرون أمثال الفيلسوف الألماني نيتشه (Nitcha) صاحب فكرة موت الإله، ومن بعده جاء الأبستيمولوجي ميشال فوكوه صاحب فكرة موت الإنسان، إلى أن وصلت الفكرة إلى رولان بارت صاحب مقولة موت المؤلف التي أحدثت ضجة كبيرة في أوساط الدارسين والأدباء والمفكرين .

وعليه ، فإن ميشال فوكوه، هذا الفيلسوف الذي قدم للعم خدمات جليلة من خلال أفكاره الأركيولوجية، التي أصبحت تقدم للعلم ما يحتاجه من فلسفة، وتمنح الفلسفة ما لا تستطيع تلبيته، ومن خلال هذه الأفكار العميقة الفلسفية تأثرت جل المفاهيم الحديثة بها، وفي مقدمتها البنيوية التي قطعت أشواطا كبيرة، ولم تكن حكرا على الدراسة الأدبية فحسب، بل تعدت ذلك إلى الدراسة الفلسفية والعلمية، فالبنية هي الحياة بأكملها .

- **بنيوية رولان بارت (Roland Barthes):**

قدم رولان بارت (Roland Barthes)خدمات جليلة للدراسات الأدبية الحداثية، وخاصة في مجال النقد البنيوي وذلك من خلال الكم الهائل الذي خلفه من المؤلفات منها الكتابة في الدرجة الصفر1972(Le degré zéro de lécriture)، نقد وحقيقة(Critique et vérité)، لذة النص1973 (Le plaisir du texte)، النقد البنيوي للحكاية1966 (L’analyse structural du récit)، والمؤلَف الأقرب إلى

موضوعنا هذا هو النقد البنيوي للحكاية – مع أن كل هذه الكتب لها دور هام في الدراسة البنيوية – الذي يعد محاكاة لكتاب فلاديمير بروب "مورفولوجيا الحكاية"، وفي اعتقادنا أن رولان بارت استفاد كثيرا مما توصل إليه بروب، كونه استنتج من خلال دراسته لبنية الشخصيات بعض الوظائف الأقرب إلى تلك التي توصل إليها بروب ومنها هذه الخطاطة:[1]



ولم يقتصر مفهوم البنيوية عند بارت على الشخصية فحسب، بل تعداه إلى بنية لغة السرد (Structure de langue narrative)، « ولما كانت لغة السرد مختلفة عن لغة الكلام الملفوظ – وإن كانت غالبا محمولة من قبلها – أضحت الوحدات الإنشائية

[1]– رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات بيروت، ط1(1988)، ص: 120.

مستقلة ماديا عن الوحدات الألسنية ، ويمكن لها أن تتماشى بالتأكيد ولكن بصورة ظرفية غير منظمة ، حينئذ تتمثل الوظائف حينا عبر وحدات أرفع من الجملة »[1] .

ويكشف لنا رولان بارت عن حقيقة البنيوية (Structure)، من خلال تجاوزها للمؤثرات الخارجية التي تؤثر على النص الأدبي، أو ما يعرف بالعوامل السياقية. فيعرف النقد البنيوي بقوله:« يقصر مهماته على الدفاع عما يراه نوعية جمالية ، لأنه يرى من الضروري أن يحافظ على القيمة المطلقة التي بثها الأديب في عمله الأدبي، والتي لم يمسها واحد من العلوم "البرانية " كالتاريخ وخلفيات علم النفس؛ فلا يكف النقد القديم عن أن يرى العمل الأدبي نقيا لا تشوبه أية علاقة مع العالم ، ولا أي اقتران بالرغبة ، فالأحرى أن يكون نموذج هذه البنيانية المتحفظة أخلاقيا بحثا »[2] .

فبارت يصنف ذلك النقد الذي ينصب على تاريخ المجتمع أو الأمة ، أو على الحالة النفسية التي كان يعيشها الأديب، أو حتى الحالة السياسية في خانة النقد القديم الذي تجاوزه الزمن، بينما النقد الذي ينصب على محتوى النص من خلال سبر أغواره وكشف مكنوناته وفك رموزه، فهو نقد جديد تمثلته البنيوية أحسن تمثيل، « وهذا ما قام به النقد الحديث، والعالم يدرك تماما ما أنجزه هذا النقد حتى الآن، حين اعتمد في قراءاته الطبيعة الرمزية للأعمال الأدبية، أو ما يدعوها باشلار ارتدادات الصورة، على أن النقد القديم، الذي حاول

---

[1]- المرجع السابق : ص: 104.

[2]- المرجع نفسه، ص: 50.

أن يختلق معركة لم يع لحظة أن يكون المعني بالبحث هو الرموز، وأن الذي وجب أن يناقشه بالتالي هو حريات وحدود نقد رمزي واضح» [1].

ويرد رولان بارت على أولئك الذين ناهضوا النقد الجديد الذي يهتم بدراسة النص حين قال: « إن المثالب التي يأخذونها اليوم على النقد الجديد، ليس لأنه جديد، ولكنه لأنه نقد بكل معنى الكلمة، وكذلك، فإنهم يعيبون عليه أنه يعيد توزيع الأدوار الخاصة بالمؤلف والمعلق، وإنهم ليرون في هذا اعتداء على نظام الألسنة »[2] .

ولم يخف بارت صراحة حين تطرق لمناقشة الجانب العلمي في الأدب، بأن الدراسة العلمية انصبت على تاريخ الأدب، وليس موضوع الأدب « إننا نملك تاريخا للأدب، وليس علما للأدب، ولعل السبب يكمن من غير ريب في أننا لم نستطع حتى الآن، أن نعرف طبيعة موضوع الأدب معرفة كاملة، مع أنه موضوع مكتوب»[3] .

وتطرق إلى شرط من شروط العلم المتمثل في الموضوعية فيرى أنها ضرورية لكي يتحقق علم الأدب « إن الموضوعية، وهي مطلب هذا العلم الجديد للأدب، لن تتجه إلى العمل المباشر (الذي يصدر عن التاريخ الأدبي أو عن فقه اللغة)، ولكن إلى معقوليته، ولقد أسس

---

[1]- المرجع السابق، ص: 53، 54.

[2]- رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري حلب سوريا، ط1(1994)، ص: 35.

[3]- المرجع نفسه، ص: 91.

علم الأصوات موضوعية للمعنى الصوتي (وليس فقط المعنى المادي) دون أن يرفض التحقيقات التجريبية للصوتيات »[1].

من خلال المقال المشهور لرولان بارت الموسوم بـــ: "موت المؤلف" يرى أن اللغة هي التي تتحدث في النص وليس المؤلف، وأن الكاتب عند فراغه من الكتابة قد أمضى شهادة وفاته، بقول بارت « إنه على الرغم من إمبراطورية المؤلف لا تزال عظيمة السطوة (لم يكن عمل النقد الجديد سوى تعضيد لها)، فمن البديهي أن بعض الكتاب، قد حاول، منذ أمد بعيد، أن يزلزلها. ولقد كان مالارميه هو أول من رأى في فرنسا، وتنبأ بضرورة وضع اللغة نفسها مكان ذاك الذي اعتبر، إلى هذا الوقت مالكا لها. فاللغة، بالنسبة إليه كما هي الحال بالنسبة إلينا، هي التي تتكلم وليس المؤلف»[2] .

وفي نفس السياق، يقول: « لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة؛ واختفى شخصه المدني، والانفعالي، والمكون للسيرة، ما أن ملكيته قد انتهت، ولذا، فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي، والتعليم، والرأي العام ليقيموا قصتها ويجددوها»[3] .

لقد وافق رولان بارت التوجه البنيوي القائم على تجاهل العوامل الخارجية والسياقية، مكتفيا بمبنى النص من دوال و مدلولات، « ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهري في العمل

---

[1]- المرجع السابق، ص: 97.

[2]- المرجع نفسه، ص: 17.

[3]- رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب سوريا، ط1 (1992)، ص: 56.

الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسي ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته، إنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب أي تلك العناصر التي تجعل الأدب أدبا»[1].

ويقر الكثير من الدارسين وخاصة العرب منهم – أمثال جابر عصفور ، صلاح فضل، عبد الله الغذامي ، عبد الملك مرتاض – أن رولان بارت أهم شخصية فرنسية بنيوية عرفت في مرحلة الدراسة النصية « لعل أبرز ناقد فرنسي أعطى لمصطلح البنية منطلقه الأول كان "رولان بارت" في دراساته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية »[2].

بيد أن صلاح فضل – رغم هذا الإقرار – نجده ينتقد رولان بارت في مسألة "موت المؤلف" التي أثبتتها البنيوية، لأن المؤلف في نظره حلقة لا يمكن الاستغناء عنها سواء في الحالة الإبداعية أو في الحالة النقدية « عيب على البنيوية أنها تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها وهذا ليس صحيحا، فلا يوجد ناقد يحترم عمله يدرك طبيعته لا يأخذ في اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية، لكنه يصبح مطالبا بأن لا يسرف في الاعتماد على هذه السياقات، فلا يرى إلا من منظورها، يصبح مطالبا بأن يوظف السياق لفهم النص بدلا من أن يوظف النص لفهم وشرح السياق »[3].

---

[1]– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص: 87، 88.

[2]– المرجع نفسه، ص: 92.

[3]– المرجع نفسه، ص: 95.

فبارت هذا الدارس الذي ذاع صيته في العالم بأسره من خلال كتاباته المتناقضة (النقد البنيوي للحكاية، نقد حقيقة، لذة النص، الكتابة في الدرجة الصفر، مبادئ السيميولوجيا)، والتي أثبتت أن بارت دارس متمرس ينهل من كل الدراسات، ويواكب كل التطورات، حتى يمكننا وصفه بالمتعدد، فهو بنيوي من جهة، وسيميولوجي من جهة أخرى، وتفكيكي من جهة ثالثة « فقد مر بتحولات نقدية عديدة : المرحلة الاجتماعية البنيوية والسيميائية، وحتى التفكيكية، وظل يتجاوز نفسه باستمرار، ويزوغ من تصنيفات الحدود المعرفية، ويرفض أي تصنيف يحصره في نمط معين، لينطلق في تداع حر»[1] .

لكن رغم هذا إلا أن رولان بارت خدم النقد المعاصر خدمة جليلة، من خلال كتبه ومقالاته التي اشتهر بها، وقد أفاد الدرس البنيوي إفادة كبيرة لا يمكن لأي دارس أن ينكر جميله أو يجحد خدمته في مجال النقد عامة.

لم تكن البنيوية حكرا على الدارسين والمفكرين المذكورين من قبل فحسب، وإنما هنا العديد من النقاد الذين خدموا هذه المدرسة، لا يمكننا أن نتحدث عنهم جميعا بالتفصيل، ومن هؤلاء دارس الأسلوبية (Stylistique) ميشال ريفاتير(Michael Riffatere) صاحب كتاب الأسلوبية البنيوية (1971)، أوزياس Auziasصاحب كتاب البنيوية (1792)، ويعد أول كتاب ترجم إلى اللغة العربية، جان لوي كابانس (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية) ، روبرت شولز صاحب كتاب البنيوية في الأدب (1973)، الباحثة

[1]- محمد عزام: مرجع سابق، ص: 25.

إديث كريزويل صاحبة كتاب عصر البنيوية : من شتراوس إلى فوكو ، تيري إيغلتون (نظرية الأدب) ، تودورف (T. Todorov)، بنفنيست (E .Benveniste)، جوليا كريستيفا(J. Kristiva)، جيرار جنيت (G.Genette)

يتفق معظم هؤلاء – من خلال مؤلفاتهم – على أن البنيوية (Structuralisme) أخذت حيزا كبيرا في الدراسات المعاصرة، كما أنهم يجمعون على أن المصادر التي أسقت معين البنيوية تتمثل في دروس فردينان دي سوسير اللسانية، مدرسة موسكو الشكلية، حلقة براغ اللغوية والنقد الجديد .

ما نستنتجه من خلال عرضنا لأهم المؤلفات الغربية التي تناولت موضوع البنيوية، هو أنها لم تركز على حقل معرفي معين، بل إن البنيوية شملت كل المعارف من علم وفلسفة، فنجد مؤلفات حولها في علم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ، والتربية، والأدب، واللغة، والرياضيات ، كما أن أصحاب هذه المؤلفات ما انفكوا يزينون البنيوية كونها هي النظرية الرائجة والمنهج الأكثر انتشارا في الفترة المعاصرة .

آن الأوان أن نتساءل عن جهود العرب المعاصرين في مجال الدراسة البنيوية فهل كان لهم من باع فيها ؟ أم أنهم كانوا مجرد مستهلكين مترجمين للأعمال الغربية ؟

- **البنية في الدراسات العربية المعاصرة :**

مما لاشك فيه، أن الغرب هم السباقون إلى التنظير للمنهج البنيوي في بدايات القرن الماضي، لكن الذي يشفع للعرب هو أن الركود الثقافي الذي عاشته الأمة العربية مرده ومآله إلى أسباب تاريخية، لأن جل الدول العربية كانت تحت وطأة الاستعمار أنذاك، مما أدى إلى تأخر النقد العربي، غير أن النصف الثاني من القرن العشرين، شهد استفاقة عربية في مجالات دراسة الأدب؛ من إبداع(شعر، نثر) ودراسات نقدية، إذ اخذ الكثير من الدارسين على عاتقهم مهمات صعبة، كترجمة ما توصل إليه الغرب من اوربيين وأمريكيين، كما أنهم راحوا يواكبوهم ويحاكوهم في العمليات الإجرائية التي كانت تطبق على النصوص الأدبية الغربية.

فالاتصال الحاصل بين العرب والغرب كان ذو طابع تأثري؛ فقد تأثر العرب بما توصل إليه من نظريات نقدية معاصرة، وراحوا ينظرون إليها على أساس أنها غربية الأصل، ويقرون بذلك في ثنايا كتبهم، ولكن الدور الإيجابي الذي لعبه العرب إبان هذه المرحلة هو تطبيق هذه المناهج التي توصل إليها الغرب على نصوص عربية الأصل سواء كانت تراثية أو معاصرة.

وسنتطرق فيما يلي إلى بعض الأعلام العربية التي ساهمت في ظهور البنيوية وتطويرها في الوطن العربي.

- جابر عصفور بين التأليف والترجمة :

أخذ الباحث والدارس العربي جابر عصفور على عاتقه مهمتين مختلفتين؛ هما التأليف والترجمة في المجال البنيوي، ويظهر دلك جليا من خلال كتابه "نظريات معاصرة"، وكذلك من خلال ترجمته لكتاب إديث كريزويل إلى اللغة العربية عام 1993 الموسوم بـــ: "عصر البنيوية".

تناول جابر عصفور من خلال كتابه الأول (نظريات معاصرة) البنيوية من وجهتين مختلفتين هما: البنيوية التوليدية، والبنيوية والشعرية؛ تحدث عن البنيوية التوليدية (Structuralisme génétique)، وصرح بأن مرد هذا المنهج يعود إلى الباحث لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) وهو« المنهج الذي يتناول النص الأدبي بوصفه بنية إبداعية متولدة عن بنية اجتماعية، وذلك من منطلق التسليم بأن كل أنواع الإبداع الثقافي تجسيد لرؤى عالم متولدة عن وضع اجتماعي محدد بطبقة أو مجموعة اجتماعية بعينها»[1].

كما أنه تحدث عن مدى تأثر النقد العربي المعاصر بالمناهج الغربية، وفي مقدمتها البنيوية « هكذا، بدت البنيوية بوجه عام بشارة لعهد عربي جديد من النقد، عهد بدأت

[1]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة (1998)، ص: 83.

تباشيره في الانبثاق التدريجي المتتابع طوال السبعينيات، وظلت ممارساتها إلى أن استحصدت في الثمانينيات، فتحول المشهد النقدي العربي ليستبدل بالنقد الجديد...»[1].

ولعل اختيار جابر عصفور لتسمية البنيوية التوليدية، كان نتيجة تأثره بالنحو التوليدي الذي ظهر في أمريكا على يد الباحث اللساني نوام تشومسكي (N. Chomsky) خاصة وأن جابر عصفور أخذ تجربة مديدة في الولايات المتحدة الأمريكية مدرسا في قسم اللغات الإفريقية بجامعة وسكنسن ماديسون [2].

وكان حديثه عن البنيوية والشعرية، من خلال الصلة الوطيدة التي ربطت المصطلحين، بحيث أن الدراسات الغربية أثبتت تلك العلاقة التي ميزتها المدرسة الشكلية بين البنيوية ذات التوجه النقدي والشعرية ذات التوجه الإبداعي، ورسمت البنيوية القوانين والأسس التي تجعلنا نحكم على أي نص أدبي بشـــعريته من عدمها، « وقد وجدت الشعرية في الفكر البنيوي أقوى دافع على تأسيسها، خصوصا أن النموذج اللغوي لهذا الفـــكر خايل الأذهان بإمكان الكشف عن القوانين المحـــايثة لكل أشكال الممارسات اللغوية، ووجد الفكر البنيوي في الشعرية المجال الأمثل لممارسته الأدبية »[3].

صحيح، أن جابر عصفور قدم خدمة جليلة للبنيوية العربية، من خلال كتابه الموسوم بـــ: "نظريات معاصرة"، بيد أنه_ في ثنايا كتابه_ لم يقدم سوى ما توصل إليه الدارسين

---

[1]- المرجع السابق، ص: 89.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 193.

[3]- المرجع نفسه، ص: 223.

الغربيين في مجال الدراسات النقدية المعاصرة، أمثال: لوسيان غولدمان Lucien (Goldman)، رومان جاكبسون(Roman Jakbson) وتزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) وغيرهم، كما أنه لم يقم بأي إجراء عملياتي على نص عربي حتى يمكننا الحم عليه بأنه أسهم إسهاما يتصف بالجدة والنوعية.

- صلاح فضل ونظرية البنائية في النقد الأدبي :

قدم الباحث صلاح فضل للنقد العربي العديد من الدراسات والبحوث، احتوتها مجموعة من مؤلفاته بداية بـــ "مناهج النقد المعاصر" _الذي تناول في أحد أجزائه موضوع البنيوية_ وصولا إلى "بلاغة الخطاب وعلم النص" (1992)، وختاما بـــ "نظرية البنائية في النقد الأدبي" (1998)، ولعل هذا الأخير هو الذي أعطى للمنهج البنيوي حقه من الدراسة، كون أن الكتابين الأولين لم تكن البنيوية سوى مجرد عنصر جزئي فقط.

تطرق في كتابه هذا (نظرية البنائية في النقد الأدبي) إلى الأصول الرئيسية للمنهج البنيوي، مثمنا جهود كل من العالم السويسري فردينان دي سوسير، وجهود المدرسة الشكلية الروسية، إضافة إلى خدمات حلقة براغ اللغوية، ثم تطرق إلى علاقة البنية بغيرها من المعارف كالرياضيات والأنثروبولوجيا والتاريخ والأدب، ثم بعد ذلك قدم للقارئ بعض الشروط التي يفرضها النقد البنيوي، مردفا ذلك بتقسيم الدراســـة البنيوية إلى بنيتين

متمايزتين هما بنية الشعر وبنية النثر، مختتما مؤلفه بالمحاولات الإجرائية الرائدة في الوطن العربي التي تهدف إلى التنظير العربي للبنيوية.

فالبنيوية في نظر صلاح فضل هي: « مجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة، ومع ذلك فمن الملاحظ أنه كلما اجتمعت بعض العناصر في كل ما نجمت عنها أبنية يتسم تركيبها بالاطراد، هذا الكل هو ما يسمى بالنظام»[1].

ويبدو جليا، من خلال هذا المفهوم أن صلاح فضل في غاية التأثر باللغوي السويسري فردينان دي سوسير من خلال مصطلح النظام (Système) الذي استعمله سوسير للدلالة على البنية (Structure)، كما أنه متأثر بمبادئ المدرسة الشكلية التي نادت بدراسة وظائف اللغة في جزئياتها المفصلة.

أما من خلال كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص" فقد مزج الباحث بين الدلالة والبنيوية ووسمها ببلاغة جديدة، وفي هذا الصدد يقول: «... ويرى البلاغيون الجدد أن علم الدلالة البنيوي الحديث هو الذي يعد أصلح أساس لتنظيم مسائل هذه المشكلة بدقة، إذ أن ما تركه البلاغيون القدماء من تراث غني متصل بالتغيرات الدلالية المجازية عموما وببعض الأشكال الخاصة مثل الاستعارة يمثل ركاما هائلا مختلطا تتكرر فيه نفس القواعد والأمثلة»[2].

---

[1]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق للنشر والتوزيع القاهرة، ط1 (1998)، ص: 122.

[2]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، منشورات عالم المعرفة، الكويت (1992)، ص: 83.

ففي نظر محمد عزام، يعد القسم الثاني المخصص للنقد الأدبي البنيوي أهم ما في كتاب "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، كونه احتوى على أهم العناصر البنيوية؛ البنيوية في الأدب، مستويات التحليل البنيوي، شروط النقد البنيوي، لغة الشعر، تشريح القصة، والنظم السيميولوجـــية في الأدب «والـــواقع أن هذا القسم هو أهم ما في الكـــتاب، لأنه يضرب في صميم النقد الأدبي البنيوي الذي كثيرا ما كان غير واضح في أذهان النقاد والقراء، لجدته، وعدم استساغته من قبل أصحاب الذوق التقليدي، ومن مؤثري النقد الذي يعتمد على العلوم المساعدة»[1].

بيد أن هذه الإشادة العلمية من طرف محمد عزام سرعان ما تتحول إلى نقد بناء، كون أن صلاح فضل وقع في بعض الهفوات التي جعلته يخرج من المنهج البنيوي إلى مناهج أخرى كانت سائدة في أوربا أنذاك «... وعلى الرغم من محاولة الباحث الإحاطة بالنقد البنيوي، فإن موضوعه هذا بحاجة إلى تعمق أكثر، وبخاصة في اتجاهات النقد البنيوي التي لم يذكر عنها شيئا، على الرغم من تعددها (النقد البنيوي الشكلي، والتكويني، والسيميائي...إلخ) وتباينها، ولقد كان في معالجته لموضوع النقد البنيوي، مشتتا، وغير شامل...»[2].

كما أن محمد عزام سجل على صلاح فضل بعض النقاط التي لا تمت إلى المنهج البنيوي بصلة، ومن ذلك تركيزه على المضمون الذي يعد من العناصر الخارجة عن نطاق

[1]- محمد عزام: مرجع سابق، ص: 53.
[2]- المرجع نفسه، ص: 54.

الدراسة البنيوية، لأنه من اهتمامات علم الدلالة، « ومن سلبيات فهم الباحث للنقد البنيوي مناقشته لـــ(مضمون) العمل الأدبي، على الرغم من ان هذا المنهج لا يلتفت إلى المضمون، وإنما يحصر همه كله في (بنية) العمل الأدبي المفترضة، وعلاقات وحداته ببعضها البعض، وقد غالط الباحث نفسه عندما رأى هدف التحليل البنيوي هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية»[1].

بالرغم من هذه النقائص التي وقع فيها الباحث المصري صلاح فضل، إلا أنه قدم خدمات جليلة للفكر البنيوي العربي، كونه كان من أوائل الباحثين العرب الذين تناولوا موضوع البنيوية، كما أنه كان علميا في طرحه للقضايا البنيوية، معتمدا على الثقافة العربية، وخصوصا في مجال الفن الشعري، فهو صاحب فكر بنيوي باقتدار.

- زكريا إبراهيم ومشكلة البنية :

جعل زكريا إبراهيم من البنيوية مشكلة، في كتابه الموسوم بـــ : "مشكلة البنية"، ضمن سلسلته المشهورة "مشكلات فلسفية"، وفي خضم حديثه عن البنية يرى في البداية، أن هذا المنهج الجديد قد تسيد العالم إبان هذه المرحلة، فشغل أذهان الدارسين والمفكرين، فلا نجد معرفة أو علما إلا وطرقته البنيوية. « البنية La structure (بألف لام التعريف)! صاحب الجلالة "البنية"! سيدة العلم والفلسفة رقم واحد، بلا منازع، ابتداء من سنة 1966 حتى اليوم، وربما المستقبل القريب والبعيد أيضا!... قفزت_ على حين فجأة_ من مؤخرة

[1]- المرجع السابق، ص: 54.

الصفوف، لكي تجيء فتحتل _ في أقل من عشر سنوات_ مكان الصدارة بين مفاهيم الفكر الحديث... ! وبعد أن كان الفلاسفة_ حتى عهد قريب_ لا يتحدثون إلا عن "الوجود" أو "الذات" أو "الإنسان" و "التاريخ"، أصبحوا الآن لا يكادون يتحدثون إلا عن "البنية" و"النسق" و"النظام" و"اللغة"»[1].

من خلال هذا المفهوم، نجد أن زكريا إبراهيم قد أقر بعلم جديد لم يكن موجودا من ذي قبل، فهذا العلم استطاع أن يتصدر العالم في فترة وجيزة من الزمن.

وافق زكريا إبراهيم جل الدارسين الغربيين والعرب، في مدى اهيمام الدراسة البنيوية بالشكل لا بالمضمون،«... وربما كانت كل قيمة البنيوية إنما تنحصر في كونها تفسح المجال أمام تساؤل علمي جديد يطرحه المفكر على العالم، ولكن بلغة تنطوي على تغيير جذري عميق في صميم معايير المعرفة، وبيت القصيد هنا أن البنيوية تشدد على عملية الصناعة، لا على المعاني نفسها! ومهما يكن من ضيق الكثيرين بهذا الاهتمام الكبير الذي أصبحت اللغة تحظى به على البنيويين»[2].

ويظهر جليا الطابع الفلسفي الذي يميز دراسات زكريا إبراهيم، من خلال طرحه لفكرة البنية، فيرى أن هناك ثلاثة مستويات مختلفة لتحقيق البنية؛ المستوى القصدي، والمستوى النسقي، والمستوى البنائي، «... وعلى حين أننا على المستوى الأول لا نكون إلا

[1]- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مرجع سابق، ص: 07.

[2]- المرجع نفسه، ص: 11.

بإزاء "قصد" أو "بنية"، نجد أننا على المستوى الثاني نعلن أن للموضوع الذي ندرسه "بنية" بينما نحن نستطيع أن نقرر، على المستوى الثالث، إن هذا الموضوع هو نفسه "بنية"!»[1].

يخلص زكريا إبراهيم في الأخير إلى تقديم البنية في صورتها العامة بقوله: «هي نظام من العلاقات الثابتة الكامنة خلف بعض التغيرات، ولعل هذا ما حدا ببعض الباحثين إلى القول بأن كل علم من العلوم لابد من أن يكون بنيويا»[2].

أخذ زكريا إبراهيم في كتابه "مشكلة البنية" زمام المبادرة، لكونه يعد من أوائل الكتاب العرب الذين تناولوا موضوع البنيوية، وقد أحاط بجميع المصادر التي نهلت منها البنيوية، فبعد تقديم مفهوم شامل للبنيوية، تطرق إليها من خلال الدراسات اللسانية (البنيوية اللغوية)، ثم بعد ذلك فسح المجال للبنيوية الأنثروبولوجية لدى، فالبنيوية الثقافية وتأثير، و لم يغفل البنيوية السيكولوجية، وختمها بالبنيوية الماركسية.

فكتاب "مشكلة البنية" لم يكن مشكلة بقدر ما كان حلا للدراسات النقدية العربية، إذ راح المؤلف يعرف من خلاله، بالبنيوية وأعلامها، أمثال دي سوسير، ميشال فوكوه، جان لاكان، كارل ماكس ولويس ألتوسير، فكان كتابه هذا مهما بالنسبة للنقد العربي، خاصة وأنه يعد أول كتاب عربي تخصص في مجال البنيوية.

---

[1]- المرجع السابق، ص: 20.

[2]- المرجع نفسه، ص: 37.

- بنوية عبد الملك مرتاض :

قدم الباحث الجزائري عبد الملك مرتاض للقارئ العربي عددا هائلا من المؤلفات؛ التي اعتنت بالدراسات القديمة والحديثة، فقد درس جماليات الشعر، وفنيات النثر، فقدم بذلك مشروعا عربيا خالصا في الدرس النقدي المعاصر.

لقد نهج عبد الملك مرتاض نهج الدارسين العرب في اعتنائه بالمفاهيم النقدية الجديدة، بيد أنه يؤصل لها بالعودة إلى التراث العربي، فلا يتبنى أي مصطلح إلا إذا بحث عن جذوره في الدراسات العربية القديمة، ومثال ذلك مصطلح التناص الذي يرده إلى التسمية العربية بالسرقات الأدبية أو التضمين أو الاقتباس، وهناك العديد من المصطلحات التي يحبذ هذا الدارس بالبحث عن جذورها في الدرس العربي القديم.

اهتم الباحث عبد الملك مرتاض بالدراسة البنيوية، فقدم لنا وجهة نظره من هذا المصطلح الجديد الذي استعاره العرب من الدراسات الغربية، فهو يستعمل مصطلح البنوية بدل البنيوية؛ وله مبرراته وتفسيراته، وعليه فقد تحدث عن المفاهيم العامة للبنيوية، رغم أنه من الباحثين الذين يميلون إلى الابتعاد عن تطبيق المنهج البنيوي على النصوص الأدبية، إلا إذا اقتضت الضرورة، أو اقترن مع منهج آخر، لأن البنيوية في نظر عبد الملك مرتاض هي منهج قاصر، غير كاف لتحليل النص الأدبي، « إن هذا المنهج المهجن لا يبرح لدى التطبيق، غير دقيق المعالم، وأحسبه غير قادر على استيعاب كل جماليات النص، وبناه، حيث انه إذا جنح

للبنوية تتنازعه الاجتماعية، وإذا انزلق إلى الاجتماعية تتنازعه البنوية فيضيع بينهما ضياعا بعيدا»[1].

لكن على الرغم من هذا النقد الموجه للمنهج البنيوي، إلا أن الباحث عبد الملك مرتاض أثنى على الجهود التي قام بها زعماء البنيوية «... وهذا لا يمكن أن ينافي تقديرنا العظيم لجهود لوكاتش وقولدمان وجيرار؛ وإن كنت أحسب هؤلاء لم يسعوا إلى البنوية إلا لإنقاذ النزعة الماركسية من ميلها إلى المتحول الذي لا يجري إلا ضمن ثوابت لا تتغير»[2].

لم يلغ عبد الملك مرتاض البنيوية إلغاء مطلقا، بل راح يبين مدى الاستفادة منها؛ إما بالاستئناس بالمناهج النقدية الأخرى كالتفكيكية والسيميائية، أو بالخروج من دراسة الشكل إلى دراسة المضمون، وقد سمى هذا الأمر بالبنوية المطعمة بالتيارات الأخرى[3].

والدليل على كلامنا السابق، هي المؤلفات التي خلفها الباحث عبد الملك مرتاض في مجال الدراسات المعاصرة، فمن خلال كتابه "في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد" تطرق إلى الشخصية، واللغة الروائية، والحيز (المكان) ، والزمن[4]، ونحسب كل هذه أن جل هذه العناصر تدرس من وجهة بنيوية، لكن الباحث زاوج أثناء ذلك بدراسة التأثير الدلالي لكل عنصر من هذه العناصر، وبالتالي خرج من نطاق البنيوية إلى نطاق السيميائية.

---

[1]- عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص:17، 18.

[2]- المرجع نفسه، ص: 18.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 18.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 259.

ونجده يطبق هذا المنهج الموسوم بـــ : "البنوية المطعمة" في كتابه القصة الجزائرية المعاصرة، حيث أنه تطرق إلى أربعة عناصر هي: المضمون، الشخصية، الحيز والمعجم الفني[1]، ومن خلال هذه العناوين الأربعة يظهر لنا جليا أن الدراسة النقدية عند عبد الملك مرتاض لا تتقيد بمنهج محدد، ولا بقراءة واحدة، وإنما تفتح لنفسها أفقا رحبا من أجل المزاوجة بين المناهج النقدية.

صحيح، أن عبد الملك مرتاض لم يقبل المنهج البنيوي متفردا أثناء الدراسة النقدية، إلا أنه أفاد الدراسة العربية المعاصرة بالحديث عن هذا المنهج الجديد الذي ساد العالم في فترة وجيزة، كما أنه قدم للدارس العربي وجهة نظر مختلفة، لا تعترف بكل ما هو آت من الضفة الأخرى، مفصحا عن مدى أهمية اقتران المناهج النقدية للخروج بدراسة شمولية للنص الأدبي.

- عبد العزيز حمودة والمرايا المحدبة :

قدم الباحث عبد العزيز حمودة كتابه الموسوم بـــ : المرايا المحدبة، ونوه بالأعمال الكبيرة التي قام بها الدارسون العرب في الفترة المعاصرة، رغم الفترة التي عاشها المثقف العربي.

أولى عبد العزيز حمودة للحداثة عناية كبيرة، فخصص لها الفصل الأول من كتابه هذا، مبديا تهجمه منذ الوهلة الأولى على المناهج النقدية الحداثية بما فيها البنيوية التي

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (1990)، ص: 05.

أصبحت في قمة الدراسات اللغوية والأدبية، «... البنيويون، إذن، يقدمون خمرا قديما في قوارير جديدة، وهذا ما سوف تحاول هذه الدراسة إبرازه وتأكيده عن أكثر مقولات البنيوية والتفكيك!!...»[1]

ميز عبد العزيز حمودة أثناء حديثه عن البنيوية بين نوعين منها؛ البنيوية الأدبية والبنيوية اللغوية، وتطرق إلى الصلة الوطيدة بينها، « البنيوية الأدبية لم تنشأ من فراغ، و لم تكن تمردا كاملا على القديم دون تمييز، وإذا كان يحلو للبنيويين أن ينظروا إلى البنيوية الأدبية باعتبارها صنو البنيوية اللغوية المتخصصة التي كانت قد وصلت إلى أوج ازدهارها في الخمسينات والستينات»[2].

لقد أعطى الباحث الأسبقية للبنيوية الأدبية، غير أنه وفي معرض حديثه عن العلاقة بينها وبين البنيوية اللغوية، أبدى اهتماما بهذه الأخيرة على حساب الأولى، وجعل من البنيوية الأدبية تابعة للبنيوية اللغوية، « والواقع أن البنيوية اللغوية تحدد هوية البنيوية الأدبية، وتعين مسارها منذ البداية إلى النهاية...»[3].

لم يقف عبد العزيز حمودة عند هذا الحد، بل أبدى امتعاضه من الدراسة البنيوية، التي تعمد إلى إبعاد العوامل الخارجية والاكتفاء ببناء النص، « إن الكثير من دلالات النص التي

---

[1]- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة الكويت (1998)، ص: 19.

[2]- المرجع السابق، ص: 174.

[3]- المرجع نفسه، ص: 175.

يسعى المنهج البنيوي إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا الداخل، أي بالنظر في النص الثقافي وربما الإجتماعي»[1].

على الرغم من هذا النقد الموجه إلى البنيوية، إلا أنه قدم لنا تصورا عاما عن البنيوية، منوها بالجهود التي بذلها الغربيين في إرساء معالم هذا المنهج؛ أمثال دي سوسير، ليفي شتراوس، وميشال فوكوه، ولم يغفل جهود العرب على غرار حكمت الخطيب خصها بالدراسة، وأسهب في الحديث عن مدى دراستها للمنهج البنيوي.

- **عبد الله الغذامي بين البنيوية والتشريحية :**

نهج عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نهج الدارسين العرب، حين راح يثمن الأعمال التي قدمها الدارس السويسري فردينان دي سوسير، ولم يغفل الأعمال التي قام بها كل ليفي شتراوس وفوكوه ومالارميه.

جعل عبد الله الغذامي أمر تحديد مفهوم البنيوية أمرا مستعصيا، نظرا لمدى تداخل العناصر المكونة للنص الأدبي، «... ولعل هذا التداخل المعقد هو ما جعل تعريف البنيوية أمرا صعب التحديد حتى بدت وكأنها تصور ذهني يستحيل تبيانه»[2].

ولم يترك الباحث الأمر مبهما، بل حدد أساسيات البنيوية، وضمنها في ثلاثة عناصر هي: الشمولية والتحول والتحكم الذاتي، « وهذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها

---

[1]- المرجع السابق، ص: 183.

[2]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4 (1998)، ص:33.

خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حده، ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للجمع، لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفس الخصائص إلا في داخل هذه الوحدة»[1].

لقد أبرز عبد الله الغذامي دور الصوت اللغوي في الدراسة البنيوية، « ولمفهوم (الصوتيم) تأثير بالغ على تصورات الفكر البنيوي منذ أن تحمس ليفي شتراوس في ما سماه (بالثورة الصوتية) وجعله أساسا في دراسته للأساطير»[2].

والأمر الذي شد انتباهنا من خلال تطرقنا لدراسة عبد الله الغذامي، هي النماذج التطبيقية التي كان يستعين بها من أجل تدعيم أفكاره كلما استدعى الأمر لذلك، ومنها تطرقه للمقدمة الطللية في معرض حديثه عن الصوت اللغوي، فهي تعد قانونا إجباريا للشاعر الجاهلي، كما أنه مثل للعلاقات التي جاء بها رولان بارت من خلال تطبيقها على الشعر العربي[3].

وعليه، يمكن القول بأن عبد الله الغذامي كان من الدارسين العرب الحريصين على إفادة القارئ العربي بالأفكار التي سبقنا إليها الغرب، فكان منظرا في استعانته بما توصلت إليه الدراسات الغربية، ومطبقا على المتون العربية من شعر ونثر.

---

[1]- المرجع السابق، ص: 34.

[2]- المرجع نفسه، ص: 35.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 41.

3. البنيوية وأزمة المصطلح :

عرفت الدراسات النقدية العربية المعاصرة، معركة ضارية من الناحية المصطلحاتية، فلا نجد مفهوما نقديا إلا وله العديد من المصطلحات والمسميات، وخير مثال على ذلك مصطلح (Linguistique) الذي يقابله مجموعة من المصطلحات عند العرب، ففي المشرق يطلقون عليه مصطلح (الألسنية)، بينما المغاربة يسمونه (اللسانيات)، والبعض الأخر يحبذون مصطلح (علم اللسان) أو (الألسنيات).

وعليه، فالبنيوية شأنها شأن جل المفاهيم النقدية المعاصرة، عرفت هي الأخرى عدة مسميات في النقد العربي، وهذا التعدد المصطلحاتي يعود إلى سوء اختيار الألفاظ المناسبة أثناء عملية الترجمة، كما أن هذا الكم الهائل من المصطلحات يجعل من المتلقي مدبرا عن الكتب النقدية المعاصرة.

البنيوية، البنائية، البنية، البنوية، هي المصطلحات المنتشرة بين النقاد العرب، المقابل لـــ (structuralisme) باللغة الفرنسية، ولعل أهم باحث دافع عن رأيه هو عبد الملك مرتاض الذي برر تبنيه لمصطلح "البنوية" – الذي لم يستعمله إلا هو – وجاء بأدلة وبراهين من الناحية اللغوية والنحوية «...وذلك عوضا عن الاستعمال النحوي السليم الذي هو إما «بنييَة» وذلك كما تقول في النسبة إلى«فتية» «فتييَ» على القياس؛ لأنك تجريه مجرى ما لا

يعتل؛ وهو مذهب أبي عمرو بن العلاء، كما يمكن أن يقال: «بنويَ» وهو في رأينا أخف نطقا، وأكثر اقتصادا لغويا وهو مذهب يونس بن حبيب»[1].

ويعتبر عبد الملك مرتاض استعمال مصطلح "البنيوية" يعد خطأ فادحا من الناحية اللغوية « وإنه على ثقل الدرس النحوي على النفس في مثل هذا المستوى من الكتابة؛ فقد كان لا مناص من تبرير استعمالنا لمصطلح «البنوية» من وجهة وإظهار فساد الاستعمال الشائع في المصطلح النقدي المعاصر وهو «البنيوية» من وجهة أخراة»[2].

ويظهر لنا جليا أن الباحث عبد الملك مرتاض، لم يتطرق إلى المصطلحات الأخرى مثل "البنائية" و"البنية" كون أنها صحيحة من الناحية النحوية، وركز اهتمامه على "البنيوية" التي تبدو خاطئة في نظره.

أما الباحث المصري صلاح فضل، فقد مزج بين ثلاثة مصطلحات (البنيوية، البنية، البنائية)، غير أن مصطلح "البنائية" هو الذي اشتهر به، كونه كان عنوان كتابه "نظرية البنائية في النقد الأدبي"؛ الذي تطرق فيه إلى البنيوية في صورتها العامة.

فنجده يستعمل مصطلح "البنيوية" في كتابه "مناهج النقد المعاصر"، «...لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن في حقل الدراسات اللغوية على وجه التحديد، لأن هذا الحقل كأنه يمثل طليعة الفكر البنيوي، وأن لم تستخدم فيه منذ البداية البنيوية»[3].

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر (2005)، ص: 191.

[2]- المرجع نفسه، ص: 191.

[3]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص: 81.

وفي نفس الكتاب يستعمل مصطلحا آخر هو مصطلح "البنية" وذلك حين يقول «يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضا في دراسة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ولطبيعة النثر»[1].

بينما يستعمل الباحث نفسه مصطلح "البنائية" في كتابه "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، ويظهر ذلك من خلال قوله « ومن الطريف أن يضطر الباحث في البنائية إلى الكشف أولا عن أهم معالمها التاريخية، مع إدراكه العميق لما قد يكون في هذا من تناقض، لأن البنائية لم تسع جهدها لمقاومة شيء مثلما تسعى لمقاومة فكرة التاريخ ذاتها»[2].

رغم هذا التبني للمصطلحات العديدة من طرف الباحث صلاح فضل، إلا أنه لم يقدم أي برهنة نحوية أو دليل لغوي لتبنيه هذه المصطلحات، مثلما قدم الباحث عبد الملك مرتاض براهين وأدلة تخص تبنيه لاستعمال مصطلح "البنوية".

والمتصفح للكتب النقدية العربية، يجد أن هناك انقسام بين العرب أنفسهم؛ فالمشارقة يؤثرون استعمال مصطلح "البنائية" والمغاربة يؤثرون استعمال مصطلح "البنيوية"، بيد أننا ومن خلال تطرقنا لموضوع "البنيوية" استنتجنا أن المصطلح الأكثر انتشارا في أوساط الباحثين والدارسين هو مصطلح "البنيوية"- على الر غم من أنه خاطئ من الناحية النحوية في نظر عبد الملك مرتاض- فنجده في كتابات كل من جابر عصفور، عبد الله الغذامي، محمد عصفور، حميد لحمداني، عبد العزيز حمودة، سعيد يقطين ورشيد بن مالك...

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 83.

[2]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 18.

والذي أدى بنا إلى التطرق لهذه القضية (أزمة المصطلح)؛ هو الغموض الذي يواجه المتلقي أثناء إقباله على الدراسات الحداثية، فسرعان ما يعيد الكتاب إلى رفه في المكتبة؛ لأنه تعترضه العديد من المصطلحات التي تصب في نفس المفهوم.

وعليه، فالحل المقترح من أجل محاربة هذه الأزمة المصطلحاتية التي أصابت اللغة العربية، يكمن في مناشدة المجامع اللغوية، والهيئات الأدبية من أجل ضبط المصطلحات التي تأتينا من المصادر الغربية بفعل عامل الترجمة، مع العمل على مصادرة الكتب التي لا تستجيب للشروط المتفق عليها في الهيئات اللغوية الرسمية، والتي تؤثر استعمال مصطلح دون آخر، فإذا توحد المصطلح العربي وجد المتلقي لذة في النقد العربي المعاصر، ما يجعله يقدم على المؤلفات النقدية بيسر وسلاسة.

الفـــصل الثـــاني

حقيقة المكان وتجلياته في الرواية

1. المكان الروائي.. إشكالية الماهية والمصطلح:
   - المفهوم اللغوي.
   - المفهوم الاصطلاحي.
2. علاقة المكان بالعناصر السردية:
   - علاقة المكان بالزمن.
   - علاقة المكان بالشخصية.
   - علاقة المكان بالحدث.

1- المكان الروائي.. إشكالية الماهية والمصطلح:

- **المفهوم اللغوي:**

تتفق جميع المعاجم العربية [1]على أن لفظه "المكان" مشتقة من المادة اللغوية ذات الأصل الثلاثي (م ، ك ، ن).

ومما جاء في "لسان العرب" أن « مكن، المكن والمكن: بيض الضبة والجرادة ونحوهما »[2]

ومن مشتقات هذه اللفظة: المكانة والمكنان والمكان.

« والمكان في أصل تقدير الفعل: مفعل، لأنه موضع للكينونة، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الفعال »[3].

والمكان هو الموضع، وجمعه أمكنة وأماكن[4].

---

[1]- ينظر:المعاجم الآتية:

- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مصدر سابق، ص: 790 .
- ابن دريد: جمهرة اللغة: تحقيق وتقديم : رمزي منير البعلبكي ج2، دار العلم للملايين بيروت ط1 (1987)، ص: 983 .
- الزمخشري : مصدر سابق ،ص: 223.
- الفيروزبادي : مصدر سابق، ص: 279.
- ابن منظور: مصدر سابق، ص:412 – 414.

[2]- المصدر نفسه: ص: 412 .

[3]- الفراهيدي: مصدر سابق، ص: 790.

[4]- ينظر : لسان العرب، ص: 414.

ومما ورد في مادة وضع، الموضع وهو اسم مكان، ووضع الشيء في المكان: أثبته فيه[1].

وجاء في الأساس: « وضع الشيء موضعه ومواضعه، والخياط يوضع القطن على الثوب توضيحا»[2].

والظاهر لنا من خلال تطرقنا إلى المفهوم اللغوي لمادة(م، ك، ن) بالرجوع إلى المعاجم العربية القديمة أنها تعاملت مع مفهومها من وجهتها الواقعية المادية.

- **المفهوم الاصطلاحي:**

يعد المكان الروائي أو السردي من المفاهيم المتفلتة التي يصعب على أي باحث أو دارس أن يضبطه بتعريف جامع مانع, لأنه و بحكم طبيعته يتخذ أشكالا زئبقية مختلفة، لكن و بالرغم من ذلك عرف النقد الأدبي المعاصر وخاصة النقد الروائي منه، بعض المحاولات التي اهتمت بهذا العنصر اهتماما واضحا، إذ لانجد دراسة أو بحثا تطرق الى دراسة العالم الروائي إلا و تطرق الى عنصر المكان باعتباره حلقة من حلقات النص الروائي .

و لعل الذي يشفع للنقاد في اختلافهم حول مفهوم موحد للمكان الروائي، هو ذلك الاختلاف الذي نجده بين الأماكن في الأعمال الروائية، وإن شئت في العمل الروائي الواحد. فنجد الروائي ينطلق من الغرفة إلى الشارع، و من المقهى إلى السجن، و من الريف إلى المدينة...

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 399 .

[2]- الزمخشري: مصدر سابق، ص: 314.

يتفق جل الدارسين، الذين أولوا عناية بالنص الروائي، بأن عنصر المكان قد أُهمل من طرف النقاد الغربيين و العرب، بالرغم من اعتناء الروائيين به و« لكن كل هذه العناية الشديدة التي حظي بها الحيز في الإبداع العربي على مختلف أجناسه لم يحظ في الدراسات والتحليلات العربية للرواية، حيث ظل التعامل مع الحيز جاريا على شيء من الاستحياء والتخوف ... على عكس التعامل مع الشخصية، و المكونات السردية الأخرى »[1]

و قد نحا الدارس حسن بحراوي نفس نحو الدارس الجزائري عبد الملك مرتاض في الحكم على تجاهل النقاد لعنصر المكان الروائي، بحيث أن معظم الدراسات النقدية المعاصرة البنيوية أو السيميائية لم تعتن بهذا العنصر الذي يبدو مجرد إطار يحتوي الأشياء، لكن في حقيقته هو القلب النابض للعمل الروائي، يقول حسن بحراوي، «لم تعن الدراسات الشعرية او السيميائية في النقد الحديث بتخصيص أية مقاربة وافية و مستقلة للفضاء الروائي باعتباره ملفوظا حكائيا قائم الذات و عنصرا من بين العناصر المكونة للنص، و على العكس من ذلك، فقد كان الزمن الروائي موضوعا للعديد من الدراسات»[2].

فتحديد مفهوم المكان مستعصي جدا، كونه يتخذ الواقع مرتكزا له في احيان، و يتخذ الخيال كذلك في أحيان أخرى . فالمكان الروائي في حقيقته هو رسم بالكلمات و ليس وجود مادي له زواياه و حدوده . «ربما كان المكان أهم المظاهر الجمالية الظاهراتية في

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق،ص:210.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،الطبعة الأولى (1990)،ص:25.

الرواية العربية المعاصرة مما يستدعي من النقاد العرب و علماء المجال العرب الاهتمام به، وتقصيه، و دراسته[1]».

لقد ارتبط عنصر المكان بالفن عامة، كون أن الفن يعتمد على الخيال، و ما الخيال إلا صورة محاكية للواقع، و ما الخيال كذلك غلا مجموعة من التساؤلات أثارها الإنسان حول وجوده وواقعه الذي يحيط به، و لهذا نتج تعالق بين الخيال و الواقع، وقد عبر غاستون باشلار (G .Bachler) عن ذلك بقوله : «العلم هو خيالي أنا »[2] .

فالعالم هو واقع محسوس و مدرك من طرف الجميع، لكن نظرة الأشخاص إليه تختلف من فرد إلى آخر، فالإنسان العادي لا ينظر إلى العالم بنفس منظار الإنسان الفنان، فالرسام يختلف عن الموسيقي، و يختلف عن الأديب ...

و لهذا فالمكان مرتبط بمعظم الفنون الادبية و غير الأدبية، فالرسام يحتاج إلى مكان، والموسيقي يحتاج إليه كذلك، كما أن المسرح لا يقوم إلا على مكان، حتى عبر الباحث شكري عبد الوهاب عن المكان بأنه «يعني المسرح أو دار العرض المسرحي»[3]، فاللوحة الزيتية مكان، و الورقة مكان، و القلم مكان، و الآلة الموسيقية مكان، و الجسد مكان،

---

[1]- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 1 (1994)، ص: 10 .

[2]- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط5(2000)، ص: 15 .

[3]- شكري عبد الوهاب: الموسوعة المسرحية، دراسة في خشبة المسرح، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية (1987)، ص:01.

وكل شيء له وجود مادي، فانه يخضع لقانون المكان، كونه يشغل جزءا من هذا الوجود، وحتى الجنة و النار تعدان مكانين غيبيين،حيث وصف الرسول صلى الله عليه و سلم مكان الجنة بقوله:« ما لا عين رأت و لا أذن سمعت و لا خطر على قلب بشر»[1].

فالفن التشكيلي يميزه المكان، فلولا هذا الأخير لما وجد الأول، «ما يجعل الرسم فنا فضائيا ليس ما نجده فيه من تشخيص المساحة، بل لأن هذا تشخيص المساحة، بل لان هذا التشخيص، نفسه يتم ضمن المساحة، مساحة أخرى من خلال مساحته المكانية المميزة له»[2].

و لم يشغل المكان بال أصحاب الفن المحسوس من مسرح أو رسم،و إنما تعدى ذلك على الأدب، و ما الشعر الجاهلي إلا دليلا واضحا على ذلك من خلال اهتمام الشاعر القديم بالطلل، حتى و إن كانت هذه النظرة نابعة من الخيال الذي يعد عماد النص الأدبي، و قد أكد غاستون باشلار في مفهومه للمكان على خيال المؤلف و حالته النفسية، و مدى توافق و اختلاف خيال المتلقي معه [3] .

فالمكان لدى الشاعر هو المحبوب الأول، الذي يحن إليه، ويستلهم منه شعره، فالقصيدة القديمة (الجاهلية) إذا خلت من الوقوف على الأطلال فهي قصيدة مردودة لا يعتد بها،

---

[1] – أخرجه : البخاري: الجامع الصحيح مع فتح الباري، كتاب التفسير، باب قوله تعالى: " فلا تعلم نفس ما أخفي لهم من قرة أعين "(السجدة:17)، دار السلام، الرياض، دار الفيحاء، دمشق، ج 7 ، ط(2000) ، ص:54 .

[2]– جيرار جنيت و آخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (2002)، ص:12.

[3]– ينظر: غاستون باشلار، مرجع سابق، ص :12 .

فمكان الطلل هو أساس القصيدة، ومنه يبدأ الشاعر في نظم شعره، وعليه يرتكز، وذلك من خلال عمليتي التذكر والاستذكار.

فتبرز أهمية المكان في القصيدة القديمة من ناحيتين؛ تكمن الأولى في اعتباره مصدرا من مصادر إلهام الشاعر، فهو الأنيس في الغربة، والرفيق في الوحدة، وبه يتذكر الأيام الخوالي وهو بين الرفاق والأحبة والأهالي، وتتمثل الثانية في كونه أحد المكونات الأساسية للنص الشعري القديم، يقول امرؤ القيس في مقدمة قصيدته:

قِفَا نَبْكِي مِنْ ذِكْرَى حَبِيب وَمَنْزِل بِسِقْطِ اللّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فحَوْمَلِ[1].

إذن، من خصوصيات الشعر العربي القديم اهتمامه بعنصر المكان من خلال المقدمة الطللية التي تعد من أهم القيود التي يتقيد بها الشاعر، لكن هذا لا يعني أن الشعر القديم كان يهتم بهذا العنصر من خلال المقدمة الطللية فحسب، وإنما تعدّى ذلك إلى جعله عنصراً أساساً في الشعر، فهذا ابن خفاجة الأندلسي يصور لنا الطبيعة الأندلسية في شعره فيقول:

يَا أَهْــلَ أَنْدَلَـــــــس للهِ دَرّكُم مَاءٌ وظلٌّ وأنهــارٌ وأشجــارُ

مَا جنّةُ الخُلدِ إلّا فِي ديـــــارِكم وَهَذهِ كُنت لوْ خُيِّرت أَختارُ[2].

[1]- ديوان امرؤ القيس، تصحيح: الشيخ ابن أبي الشنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر(1974)، ص:60.

[2]-حمدان حجاجي: حياة وأثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2(1982)، ص:60.

ولم يقتصر الاهتمام بعنصر المكان على الشعر فقط، بل تعداه إلى الفنون النثرية التي كانت معروفة في ذلك الوقت؛ كالحكاية والمقامة، حيث نجد أن مثل هذه الفنون الأدبية لا تخلو من هذا العنصر، فبديع الزمان الهمذاني تأثر بالمكان، ودليلنا في ذلك أن ظهوره كان في ثلاث وعشرين مقامة؛ كالمقامة الكوفية نسبة إلى مدينة الكوفة، والمقامة البلخية نسبة إلى مدينة من مدن خرسان تسمى بلخ، والمقامة السجستانية نسبة إلى أقاليم بلاد فارس الشرقية...[1]

ويفصح فن المقامة عن عنصر المكان في بدايته، ومن ذلك قول بديع الزمان الهمذاني في المقامة البغدادية «حدثنا عيسى بن هشام قال: اشتهيت الأزاذ وأنا ببغداد، وليس معي عقد على نقد»[2].

ويقول في المقامة الموصلية: «حدثنا عيسى بن هشام قال: لما قفلنا من الموصل. وهممنا بالمنزل. وملكت علينا القافلة. وأُخِذ منّا الرحل والراحلة...»[3].

ولا تختلف مقامات الحريري عن مقامات بديع الزمان الهمذاني، فنجد العديد من مقاماته، أخذت عنصر المكان عنواناً لها، كالمقامة الحلوانية والمقامة الصنعانية والمقامة الكوفية والمقامة الإسكندرية، والمقامة الدمشقية.

---

[1]- ينظر: عمر عبد الواحد، السرد والشفاهية، دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط2(2003)، ص:38.

[2]- بديع الزمان الهمذاني: مقاماته، تقديم وشرح: محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1(2002)، ص:71.

[3]-المصدر السابق، ص:115.

يقول الحريري في المقامة الصنعانية: «حدث الحارث بن همام قال: لما اقتعدت غارب الاغتراب وأنأتني المتربة عن الأتراب طوحت بي طوائح الزمن، إلى صنعاء اليمن...»[1].

وفي حكايات ألف ليلة وليلة، نجد المؤلِّف يكشف عن عنصر المكان في بداية سرد الحكاية، يقول الراوي: «حكي والله أعلم فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين صاحب جند وخدم وحشم»[2].

والملاحظ هنا؛ هو اقتران عنصري المكان والزمان منذ بداية ظهور الفنون الأدبية إلى يومنا هذا، حيث لا نجد قصة قصيرة أو رواية خالية من العنصرين السالفين، لما لهما من أهمية في الأعمال السردية.

من المعلوم أن الإنسان في القديم كان شديد الترحال من مكان إلى آخر، فقد يُفضّل مكانا عن البقية، وقد يحنُّ إلى أمكنة أخرى، ولهذا نلفي العديد من الرحالة العرب يصفون عدة أماكن من خلال رحلاتهم، وللتوضيح أكثر نورد نصاً للرحالة ابن بطوطة يصف فيه مدينة الإسكندرية التي وقف عندها أثناء رحلته، فيقول:« ولمدينة الإسكندرية أربعة أبواب، باب السّدرة، وإليه يشرع طريق المغرب، وباب رشيد، وباب البحر، والباب الأخضر، وليس يفتح إلا يوم الجمعة، فيخرج الناس منه إلى زيارة القبور، ولها المرسى العظيم الشأن،

[1]- الحريري: مقامات الحريري أو المقامات الأدبية، دار الكتب العلمية، بيروت، ص:17.

[2]- ألف ليلة وليلة، دار نوبليس، بيروت، ط1(2003)، ص:05.

ولم أر في مراسي الدنيا مثله، إلا ماكان مرسي كولم وقاليقوط ببلاد الهند، ومرسي الكفار بسرادق ببلاد الأتراك ومرسى الزيتون ببلاد الصين»[1].

إن عنصر المكان كان متجليا في العديد من الفنون الأدبية وغير الأدبية، كالرسم مثلاً، كما اهتم به الأدب العربي القديم شعره ونثره.

يقول عبد الملك مرتاض:«...«فالحيز، كما نرى، لم يكن قط وقفا على الأدب وحده، وما كان ينبغي أن يكون كذلك، بل هو مظهر يمثُلُ لكل الذين يتعاملون معه بالفكر والقلم، والريشة، والصورة جميعا. ولكن لما كان الأدب هو الأصل في التفكير، وفي الخيال، وفي التصوير، وفي كثير من مظاهر الإبداع الأخر، فإنه قد يكون هو المجال الذي يتبنك فيه الحيز ويتمكن بامتياز»[2].

فالفنون الأدبية المعاصرة من قصة ورواية تأثرت في اهتمامها بعنصر المكان بالفنون القديمة، ويؤكد ذلك محمد سيد عبد التواب حين ربط بين ظهور الرواية الحديثة والمترجمة بتأثير المقامة التراثية عليها[3].

بعد هذه الوقفة الموجزة على عنصر المكان، آن لنا أن نتساءل عن مفهوم المكان الروائي؛ أي المكان الموظَّف في الرواية عانة وفي الرواية الجزائرية على وجه الخصوص.

---

[1]- أبو عبد الله محمد ابن إبراهيم اللواتي: رحلة ابن بطوطة، دار صادر، بيروت ، ط1(2002)، ص:13.

[2]-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص:205.

[3]- ينظر: محمد سيد عبد التواب، بواكير الرواية، دراسة في تشكل الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(2007)، ص:91.

تعددت الرؤى وكثرت الأفكار التي حاولت ضبط مفهوم المكان الروائي، فنجد العديد من المفاهيم الغربية التي انطلقت من بيئتها في تحديداتها، ومنها العربية التي تختلف عن الأولى في البيئة، وحتى المنطق، بل نلفي المفاهيم العربية تختلف فيما بينها، ويمكننا القول بأن هناك مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي يستعملها الباحث الواحد، وهذا ما جعل الدراسة العربية تعيش أزمة مصطلحية ومفهوماتية.

اعتنى الباحث يوري لوتمان بدراسة المكان من خلال بحثه الموسوم بـــ : مشكلة المكان الفني، وذلك حين تحدث عن وصف الإطار الفني الذي تدور فيه الأحداث، «وإذا كان الباحثون قد كتبوا كثيرا حول وظيفة الديكور أو الوصف فإن معرفتنا تظل ضئيلة، في الوقت الراهن، بتشكيل الفضاء المكاني الذي تجري فيه الحكاية، سواء أكان ذلك المكان واقعيا محسوسا أو كان مجرد حلم أو رؤية. وباستثناء المنظِّر السوفيتي يوري لوتمان فإن النقد بصفة عامة لم يوجه اهتمامه إلى الطريقة التي تقدم بها الرواية واقع الإنسان أمام محيطه المادي »[1].

يظهر لنا جليا، من خلال القول السابق، أن عنصر المكان كان مهملا من قبل الدارسين والباحثين، باستثناء ثلة منهم، الذين أولوا عناية بهذا العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

كما اهتم روبير بيتش (R. Petsch) وأتباعه بهذا العنصر مفرقين بين نوعين من الأمكنة «وقد قام المنظرون الأمان بعد روبير بيتش (R. Petsch) (1934) بالتمييز بين مكانين متعارضين هما، Loka وRaum، أما الأول فقد عنوا به المكان المحدد التي تضبطه

[1]-حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:25، 26.

الإشارات الاختيارية كالمقاسات والأعداد...إلخ، وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية»[1].

وينحو الدارس عبد الملك مرتاض المنحى نفسه تقريبا، بيد أنه يستعمل مصطلحا آخر يختلف جذريا عن المكان في نظره« وإذا كان للمكان حدود تحدّه، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء. فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودّون من هذا التعامل حيث يغتدي الحيز من مكونات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة...»[2].

غير أن الملفت للانتباه، والذي لا بد من الإشارة إليه، هو أن عبد الملك مرتاض نجده يستعمل مصطلح المكان في كتابه تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، غير أن هذه التسمية لا يؤْثرها كونها تمت إل الواقع الحقيقي بصلة، على خلاف مصطلح الحيز، يقول عبد الملك مرتاض: «أطلقنا المكان على هذا العنوان الفرعي من باب التغليب الذي لم نجد منه بدًّا، وإلا فإننا لا نرتاح إلى هذه التسمية الجغرافية في النقد الروائي»[3].

---

[1]-المرجع السابق: ص:26.

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:191.

[3]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، مرجع سابق، ص:245.

كما أن عبد الملك مرتاض لا يميل إلى استعمال مصطلح الفضاء، لأنه أوسع وأشمل، «والحق أننا عدلنا عن اصطناع مصطلح الفضاء إلى مصطلح الحيز، لأن الفضاء عام جدّا، في رأينا، وقد تسرّب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه»[1].

كما أن مصطلح الفضاء قد تتفلت دلالته ومقصديته، ليصبح يدل على الدلالة بدل الدال، أو يدل على الموضوع بدل الشكل، وهذا ما نجده عند الباحث محمد الماكري الذي جاء بمصطلح الفضاء السيميوطيقي«نكون هنا أمام مفهوم جديد هو مفهوم التفضية(Spatiolisation) الذي يُعد من بين مكونات التخطيب(Discursivisation)، أي إدماج بنيات سيميوطيقية أكثر عمقا في إطار الخطاب، ومفهوم الموضعة الذي يعني الموضعة الفضائية (Localisation spatial) القابلة للتأويل، والمنجزة من قِبل مُصدر الخطاب»[2].

وعليه، فمصطلح الفضاء قد يتفتق ويبتعد عن المبتغى الذي يصبو إليه الناقد؛ وهو دراسة الإطار الذي تجري فيه أحداث العمل الروائي.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ص:297.

[2]- محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1(1991)، ص:178.

ومن الدارسين من يَعتبر أن الفضاء (L'espace) أو الديكور (Décors) مصطلحات مسرحية، ففي إطاره تركب وتجري الأحداث وفق ترتيب محدد ومعين[1].

ولعل الذي يشفع لأولئك الذين يفرقون بين الفضاء والمكان هو ما جاء في كتاب شعرية الفضاء الروائي لجوزيف كيسنرJoseph.A.kestner حين «ساهم أحد الفيتاغوريين، وهو أرخيتاس (428- 347ق.م) باقتراحين آخرين: هناك فرق بين المكان (Topos) والفضاء وهذا الأخير يختلف عن المادة ومستقل عنها»[2].

ويفرق جون لوك JoneLock بين الفضاء والمكان بقوله: «الفضاء هو المسافة بين نقطتين، في حين أن المكان هو علاقة المسافة بين نقطة أو نقطتين أو أكثر»[3].

من خلال تصفحنا لكتاب الفضاء الروائي، الذي هو عبارة عن مجموعة من المقالات لأسماء مشهورة في النقد الأدبي الغربي، أمثال: جيرار جنيت وبورنوف وميتران وغيرهم، والمترجَم من طرف الباحث عبد الرحيم حزل، وجدنا هناك مجموعة من المصطلحات الموظفة التي تصب في صلب الموضوع؛ أي في مفهوم المكان، ومثال ذلك مقال جيرار جنيت الموسوم بـــ :الأدب والفضاء وفيه يقول: «لكن يمكن، بل ينبغي، أيضا، أن نبحث في علاقة الأدب بالفضاء، وليس يدفعنا إلى ذلك أن من مواضيع الأدب ما نجد فيه من حديث عن

---

[1]_ Voir : christianachour et simanrezzoug , convergence Critique Office De Publication Universitaire, Alger(1995), p :253.

[2]- جوزيف. إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، أفريقيا الشرق (2003)، ص:18.

[3]-المرجع نفسه: ص:21.

الفضاء، ووصف للأمكنة، والمساكن والمناظر الطبيعية، أو لأن ما نقرأ منه قد ينقلنا عبر الخيال، إلى الأصقاع ومجهولها فيخيل إلينا لبرهة، أننا نجتازها أو نقيم فيها، فهذه أيسر طريقة، لكن أقلها ملاءمة، في تدبر علاقة الأدب بالفضاء»[1].

لقد أعطى جيرار جنيت أهمية بالغة لعملية التخييل لأنها العنصر الأساس الذي يرتكز عليه الأدب، ولأن المعروف في الأدب من الواقع شيء ومن اللاواقع أشياء أخرى ناتجة عن خيال الأديب شاعراً كان أو كاتباً.

فالأدب ينتقل من العالم الحسي أو الواقع بواسطة الحواس المعروفة إلى اللاواقع ؛ أي عالم التفكير والخيال لينسج لنا مجموعة من المعاني، التي يبحث المتلقي على فكِّ شفراتها، وبالتالي فللتخيل وظيفتان هما: استرجاع صور المحسوسات، والاستنجاد بها في عملية التفكير[2].

ويفرق الباحث كولد نستين بين المكان والفضاء، ويرى أن مصطلح المكان مناسب لفن القصة القصيرة، بينما مصطلح الفضاء فهو مناسب لجنس الرواية لما فيها من أحداث كثيرة وأزمنة مختلفة وشخوص متعددة، فهي على قدر من السعة مقارنة بالقصة القصيرة«...وإذا كان قصر الحكاية والقصة القصيرة ووحدة العقدة فيهما يجعلانهما تقتصران على الإشارة إلى

[1]- جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق(2002)، ص:11، 12.

[2]- ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(1984)، ص:12.

الزمن والمكان إشارات سريعة، فإن الرواية، بما تتسم به من سعة، تسند دوراً حقيقيا لمقولتي الزمن والفضاء»[1].

وقد أثبت ميشيل رايمون علاقة المكان بالوصف، مستعملا مصطلح الفضاء، من خلال مقالته الموسومة بـــ :التعبير عن الفضاء، ومن خلالها تطرق إلى الأشياء التي لها علاقة بالفضاء الروائي، كما أنه تطرق إلى مكان الغرفة وعلاقته بالفضاء الخارجي، والمنزل وغيرها من الفضاءات[2].

تطرق شارل كريقل في بحثه المكان في النص، إلى فكرة مهمة مفادها، أن معظم الأعمال الروائية تبيح وتكشف عن سر مكان سير أحداثها منذ الوهلة الأولى «ويكاد تعيين الموضع يرد في الرواية بصفة دائمة، منذ سطورها الأولى، بل إنه ليرد، في الغالب، في أول جملة فيها»[3].

وهذا ما تثبته معظم الروايات الجزائرية وخاصة روايات **عبد الجليل مرتاض**، ففي روايته «دموع وشموع« يكشف عن المكان، الذي انطلقت منه الأحداث، منذ البداية وذلك حين يقول: «**الخيل، البارود، سباق القوم، الناس مستوون حلقات حلقات ينهمون الكسكس بالزبدة والعسل المصفى، لم تكف الملاعق، الكبار يُلقمُون الصغار...الغايطة، البندير، العرفاء، الطلبة،**

[1]- جيرار جنيت وآخرون: مرجع سابق، ص:19.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:61، 62.
[3]-المرجع نفسه، ص:71.

المتسولون، المحسنون، البائعون، المشترون...هذه هي حال الوعدة السنوية للولي الصالح سيدي الجيلالي»[1].

وكذلك الشأن بالنسبة لروايته "أنتم الآخرون"، فيكشف عن قريته التي افتتن بها وأحبها حباً جماً فيقول فيها:

«**لماذا يتهيأ لك أن تلومني وتستصغر شأني، لربما رميتني بالبلاهة والسذاجة، إذا أفضيت لك بأمر لم يعد بالنسبة لي ولمن يعرفني عن قرب سرًا عجيبًا؟ أي ذنب اقترفته، لله درك، في حق نفسي، إذا وجدت نفسي هكذا أحب قريتي حبا لا يعدله حب في الأرض ولا في السماء؟..**»[2].

وتنطبق نفس الفكرة على رواية "وأخيرًا تتلألأ الشمس" لمحمد مرتاض، بحيث يكشف عن المكان في سطورها الأولى «**كان لقاءً عابرًا بالأعين لأول وهلة، وطيفا حالما اخترق رواق الستار، وأطل على وجه مستدير كالهلال، ناصع كالقمر، بديع كالزهور، جميل كثغور الورود الحمراء، حين تتنافس مع روعة عيون البنفسج الزرقاء!!**»[3].

كما تطرق كريقل إلى الثنائيات المكانية أو الدالة عليه؛ مثل الهنا والهناك، الداخل والخارج، العالي والمنخفض، والتي تنبه إليها الباحث الروسي يوري لوتمان، ثم أصبحت فيما بعد من أهم المفاهيم الإجرائية التي لا بد أن يقوم بها الناقد أثناء تعامله مع النص الأدبي، ومن ذلك مفهوم التقاطب المكاني الذي يبدو النموذج الأمثل القابل للتحليل من طرف الناقد

---

[1]- عبد الجليل مرتاض: دموع وشموع، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق(2001)، ص:05.

[2]- عبد الجليل مرتاض: أنتم الآخرون، دار الغرب للنشر والتوزيع(2005)، ص:07.

[3]- محمد مرتاض: وأخيرا تتلألأ الشمس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر(1989)، ص:05.

الروائي من خلال دراسته للثنائيات الضدية مثل: الضيق والاتساع، الداخل والخارج، الخلف والأمام، البعيد والقريب.

كما يرى كريقل أن الحدث السردي لا بد له أن يكون كاملا، من حيث وقوعه؛ فلا بد أن يتحدد زمانه ومكانه ومن يقوم بهذا الحدث«...يلزم المحي أن يقول «متى» كما يلزمه أن يقول «أين»و«من» و «ماذا»، فلا يرد الحدث السردي إلا مصحوبا بكل محدداته وإحداثياته، وبدون المعطيات الزمنية والفضائية (مقترنة بغيرها) لا يتأتى بث الرسالة السردية»[1].

إن معظم الأعمال الروائية تحمل بين سطورها جانبا من الواقع، وإن كانت في حقيقة الأمر هي خيالية بحتة، ولهذا فالمكان الجغرافي في نظر كريقل أو التسمية المكانية يحمل على الاعتقاد بحقيقة التخيل[2] وبالتالي يصبح القارئ بين نمطين مختلفين تماما؛ الواقع والخيال، لكن بالرغم من ذلك إلا أن هناك علاقة وطيدة بين هذين النمطين،« وسواء نظرنا إلى المتخيل في علاقته بالواقع أم بالعقل والمحسوس، أو فصلناه عن ذلك لا شيء يوحي بالتعارض، مادام الإنسان لا يتخيل إلا انطلاقا من حقيقة حتى وإن بدا ما يتخيله أن لا حقيقة له»[3].

وقد تقتضي منا دراسة المكان الروائي ربط العمل الأدبي – الذي يُعد فنا خياليا – بالواقع المادي الطبيعي، وعليه فالمتلقي قد يتغير من مجرد قارئ للعمل إلى مشارك فيه،

[1]- جيرار جنيت وآخرون: مرجع سابق، ص:72.

[2]-المرجع السابق: ص:83.

[3]- آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الملل للطباعة والنشر والتوزيع، ص:23.

وبالتالي يصبح العمل الروائي أكثر قربا من الواقع، وقد لخص ماتوري (Matoré) هذا الرأي قائلا: «لا شك أن قاعدة معرفة الواقع تتم دائما في صلب المكان»[1].

لقد تعددت الأسماء الغربية التي اهتمت بالمكان سواء في الرواية أو في الأدب عموما، ومن هؤلاء غاستون باشلار (Gaston bachlard) صاحب كتاب جماليات المكان (La poétique de l'espace) الذي يرى من خلاله بأن المكان ليس البناء الشكلي، وإنما هو ما وراء هذا الشكل من مقاصد ونوايا خفية[2]، وبالتالي فالمكان في نظر غاستون باشلار ليس هو ذلك البناء الشكلي الموجود في الواقع فعلا كالغرفة والشارع والجدار...، وإنما هو ذلك العنصر الفني الذي يتوافق عليه خيال المؤلف والمتلقي مع مراعاة الحالة النفسية[3] التي يتمتع بها كل طرف من طرفي العملية التواصلية، وتؤكد أسماء شاهين ذلك في كتابها جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا[4].

إن الدراسات الغربية التي وصلتنا- حول عنصر المكان- بالغة الأهمية، لأنها بعثت الروح في نفس الدارس العربي لأجل التعامل مع المكان - وخاصة الروائي منه- معاملة كبقية العناصر الروائية الأخرى، ومن هذه الدراسات الغربية نذكر الكتاب المشترك الذي خلفه

---

[1]- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1(2003)، 130.

[2]_ Voir: Gaston bachlard, La poétiquede l'espace, pressesuniversitaires de France, paris, France, 7éme ed(1972), p:25 .

[3]- ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5(2000)، ص:30.

[4]- ينظر: أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا خليل جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1(2001)، ص:19.

كل من أبرهام مول (A. Moles) وإليزابيت روميرE. Rhomer) والموسوم بـــ Psychologie de l'espace: (نفسية المكان)، وكتاب آخر لمجموعة من المؤلفين الغربيين والمعَنوَن بـــ:Espaces vécus et civilisation، وكتاب L'espace romanesque لجان فيسجربيرJean weisgerber)، إضافة إلى بعض المؤلفات التي لم تُعن بعنصر المكان صراحة، وإنما تحدّثت عنه في إطار البحث عن كينونة الرواية بصفة عامة، ومن ذلك كتاب (Figure 2) لجيرار جنيت.

وبالتالي فالأسماء الغربية التي صالت وجالت في مسرح الدراسة النقدية- خاصة الروائية منها- عديدة ومتعددة، لا يمكن أن نحصرها أو نعدها، وإنما التمثيل أقرب إلى البرهنة والحقيقة، وعليه فلا سبيل لنا إلا ذكر بعض الأسماء التي تكررت في الدراسات العربية المعاصرة، والتي نحسبها رائدة في النقد الغربي عامة، والنقد الروائي خاصة، أمثال: تودوروفTodorov) موريس بلانشوM. blanchot)، جورج ماتوري Géorgesmatoré)...

إن هذا النهوض الذي عرفته الدراسات الأدبية الغربية، إبان بدايات القرن الماضي، جعلت من الدارس العربي متلّقياً إيجابياً، حين راح ينسج على منوالها سواء في المجال الإبداعي (الرواية، القصة، الشعر الحر)، أو في المجال النقدي (النقد الأدبي، النقد الروائي)، فالمفاهيم التي ظهرت في أوربا استثمرها الدارس العربي، وراح يطبق بعضها على النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة.

كان لعنصر المكان حظ في الدراسات النقدية العربية الحديثة، وتبعا لذلك ظهرت عدة مفاهيم ومصطلحات تصب في موضوع المكان، بعد أن أخذ ثلة من الدارسين العرب على عاتقهم الولوج في هذا الموضوع ، وإن بدت الدراسات حوله خجولة في بداية الأمر، فراح يعرف كل دارس المكان حسب فهمه وتأويله، كما أن البيئة كان لها أثر كبير في ظهور عدة مصطلحات ومفاهيم.

تعددت المفاهيم والرؤى التي تدور حول المكان، فمنها ما هو عام (فلسفي أو أدبي)، ومنها ما هو خاص (المكان السردي أو الروائي)، ومن جملة هذه المفاهيم العربية نسوق مجموعة منها للبرهنة على اهتمام الدارس العربي بعنصر المكان.

إن الطبيعة الإنسانية تفرض عليه الالتصاق بالمكان، فمنذ أن وطأت قدم آبانا آدم على وجه الأرض إلى آخر كائن بشري، إلا والمكان ملازم له. قال تعالى: ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـــذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾[1].

[1]- سورة البقرة، الآيات: 35، 36، 37.

فالمكان والإنسان متلازمان منذ القدم، ولهذا عبر الطربولي عن هذه الصلة بقوله: «فكرة وجود الكائن الحي في مكان ما فكرة قديمة »[1].

ويتجه الأخضر بركة في مفهومه للمكان إلى الكائن البشري، حين يرى بأنه يمكن تقديم مفاهيم مكانية بالاعتماد على الحواس الإنسانية، ففي نظره لدينا «مكان بصري، ومكان لمسي، ومكان تذوقي، ومكان شمي، ومكان سمعي»[2].

ومن الأمثلة الواردة في الرواية الجزائرية، والدالة على الفكرة التي جاء بها الدارس الأخضر بركة ما جاء في رواية "لا أحب الشمس في باريس" لعبد الجليل مرتاض، قوله على لسان الراوي:

«**أليس بين الصداقة والعشرة والاستهتار حدود؟... المقاهي.. الشوارع.. الحانات.. تغص بالحسناوات.. فما يُحرجني إلى ذلك**»[3].

من خلال الشاهد نستنتج أن المكان طُبِع بطابع الرؤية الخالصة المتمثلة في مشاهدة الحسناوات، فلولاهن لكان المكان عاديا، وعليه يمكن أن نطلق عليه المكان البصري وفق منظور الأخضر بركة.

كما ورد في الرواية نفسها دليل آخر يخص المكان السمعي، في قوله:

---

[1]- محمد الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1(2005)، ص:10.

[2]- الأخضر بركة: الريف في الشعر العربي الحديث، دار الغرب للنشر والتوزيع (2002)، ص:51.

[3]- عبد الجليل مرتاض: لا أحب الشمس في باريس، دار هومه (2005)، ص:05.

«منذ مدة وأنا هنا حبيس بيتي كالأعمى في هذه الضاحية النائية عن صخب باريس وضوضاء حياتها، لو وجدت عملا نائيا لاضطرني ذلك إلى الميتروهات والقطر والطوبيسات»[1].

وقد ربط الباحث قادة عقاق بين الإنسان والمكان في دراسته لدلالة المكان في الشعر العربي المعاصر، فيرى بأنه «لا يحكم على سلوك الإنسان إلا من خلال تواجده في المكان»[2].

فعلا، لقد ذهب الدارس قادة عقاق إلى فكرة مهمة والتي تقرها الفكرة الفلسفية القائلة بأن الإنسان ابن بيئته، فالإنسان المؤمن المخلص نجده متعلقا بمكان المسجد، بينما الذي لا يبالي فإما أن يكون في المقهى أو في الحانة أو في...، وكذلك الشأن بالنسبة للطالب الجاد تجده يحرص على الحضور دوما في قاعة التدريس، بينما الطالب المهمل فإما أن يكون لاهيا أو غير مبال.

فهذه العلاقة بين الإنسان والمكان، تجعل من الأول يكتسب خبرة مكانية او ما يسميها قادة عقاق الحس المكاني، فالإنسان عندما يزور مدينة وتعجبه ثم يعود إليها في يوم من الأيام لا شك أنه ينتظر الوصول إليها بفارغ الصبر، على خلاف الذي يدخل إلى السجن ثم يعود فينتابه شعور معاكس للأول، فهذا الإحساس المكاني «هو منبع المادة المكانية

---

[1]-المصدرالسابق، ص:06.

[2]- قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في اشكالية التلقي الجماعي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (2001)، ص:60.

التي تتخزن في الذاكرة بفعل التجربة، وتسهم مع الوقت في تشكيل حس مكاني معين يمكن أن نقف من خلاله على طبيعة العلاقة بين البشر والأمكنة»[1].

فقضية المكان عامة مرتبطة بقضية الوجود الإنساني، «هذا الوجود الذي تحقق دوما في ظل مكان حيث كان رحم الأم هو المكان الأول الذي مورست فيه الحياة بشكل أو بآخر، ثم جاء المهد، ثم البيت، ثم الشارع، ثم المدرسة، ثم المدينة أو القرية، ثم أمكنة أخرى يكون آخرها القبر»[2]. و عليه فوجود الإنسان يقتضي مكانا معينا لممارسة نشاطه الحيوي، وحتى بعد موته فإنه مرتبط بمكان وكذلك بعد النشر و الحشر، لأن كل هذه الأمور تقتضي مكانا يؤطرها تجري على مسرحه.

إن المكان الموظف في العمل الروائي يختلف تماما عن المكان الموجود في الواقع، لأن الأول مستعمل لأغراض جمالية و فنية، لا تحده حدود فاصلة و مضبوطة، وغير مقيد بقيود معروفة بينما الثاني فهو محدود المساحة و معروف المعالم.

بيد أن الكثير من الروائيين يلجؤون إلى الواقع من أجل أن يستمدوا عنصر المكان، كي يقرب عملهم من الحقيقة -إضافة إلى الخيال الأدبي- فالكاتب ينسج من اللغة عالما روائيا، يعد هذا العالم عدولا عن الواقع، ممزوجا بخياله (الكاتب)، و بالتالي فإن المكان

[1]-المرجع السابق،ص:219.

[2]- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان،قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، ط1(2008)،ص:17.

امتزاج بين الواقع و الخيال، غير أن الكاتب له القدرة على أن يسم المكان بسمات مؤثرة، فيؤثر هو بدوره على الشخصيات الروائية أو العكس، حيث تؤثر الشخصية في المكان[1].

يعد المكان عمادا وأساسا للرواية، لأن معظم المكونات السردية تقوم عليه، ففي نظر فليب هامون (Philippe hamon) أن وصف المكان يعتبر محفزا للشخصية على القيام بالحدث، ويرى كذلك بأن وصف البيئة المكانية يعد بمثابة وصف لمستقبل الشخصية[2].

قد يكون المكان أنيسا للشخصية، أو حلماً بالنسبة إليها، أو عدوا لها، كل ذلك حسب ما تقتضيه رؤية الروائي، وسيرورة الحداث، ففي رواية الجازية والدراويش، يعتبر المكان أنيسا لشخصية الأخضر بن جبايلي

«وخرج. وفي مكان منخفض عن الدشرة غير بعيد عن الطريق العادي إلى سفح الجبل، جلس على يساره بنحو المائتي متر ارتفع غلى السماء جزء من الجبل، حيث اتخذ الحمام البري له هناك وكرًا...بقي الأخضر في مكانه يترصد الحمام...»[3].

فالمكان وفق هذه الصورة لا يعد مسرحاً للأحداث فقط، وإنما يغدو بطلا مرافقا لبقية الشخصيات، تأنس إليه في فراغها، وتحن إليه عند اشتياقها.

---

[1] -ينظر: مجلة فصول، إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزمانيوالمكاني لرواية "الحواف"، مج12، ع2، القاهرة(1993)، ص:313.

[2] - Voir: philippe hamon, introduction a l'analyse du descriptive, paris(1981), p:133.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر(1983)، ص:214.

إذن، فالزمن يسبح في المكان، والحدث يجري في المكان، والشخصية تدور في المكان، فهذا العنصر يعد «جزءاً أساسيا عن هندستها ومعماريتها، وليس مظهرا تزويقيا، بمعنى أن جمالياته تتفق وتتناسق وتتماشى مع جماليات الرواية الكلية، ولا تخرج عنها بأي حال من الأحوال، باعتبار أن المكان في حركة أخذ وعطاء مع شخصيات الرواية وأحداثها، يتوجه بوجهتها ويرتبط بحركتها، ويقدم بما يدفع أحداثها إلى الأمام دائما»[1].

شهد النقد العربي المعاصر حركة واسعة النطاق، وذلك حين راح يهتم بالعناصر الروائية التي أهملت في الفترة التي سبقته وذلك حين«لم تعد الدراسات الشعرية في النقد الحديث بتخصيص أية مقاربة وافية أو مستقلة للفضاء الروائي باعتباره ملفوظا حكائيا أو عنصر من بين العناصر المكونة للنص»[2].

وعلى هذا الأساس عرف هذا المكون الروائي عدة مفاهيم عند الباحثين العرب، وكل راح يعرفه وفق فهمه وتأويله، بل شهد النقد الروائي مجموعة من المصطلحات التي وسم بها هذا العنصر، منها المكان والحيز والديكور والفضاء والمحيط...

قدم الباحث حسن بحراوي مشروعا مهما في الدراسات الروائية، من خلال تطرقه إلى العناصر الثلاثة المكونة للنص السردي- الفضاء، الزمن، الشخصية — من خلال مؤلفه (بنية الشكل الروائي)، بيد أننا نجده يستعمل أكثر من مصطلح واحد لنفس المفهوم، فيعرف

---

[1]- أسماء شاهين: مرجع سابق، ص:17.

[2]- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1(2004)، ص:247.

المكان الروائي بقوله: «إنّ الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي (space verbel) بامتياز، يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع ، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب»[1].

من خلال هذا المفهوم، نستنتج أن المكان في الرواية يختلف اختلافا جذريا عن المكان في الواقع، فالمكان الروائي هو مكان فني، ورقي، غير مجسد وغير محسوس، غير أننا ندركه من خلال عملية القراءة (lecture)، لأنه مكون من مجموعة من الألفاظ، كما أن المكان في الفن الروائي يختلف عن الأماكن الفنية الأخرى، كون أن المكان في المسرح هو بمثابة الدار التي يؤدى فيها العمل المسرحي، وبالتالي فهو مجسد وموجود حقا، كما أن الفن التشكيلي أو الرسم يهتم بالمكان كون أنه فن مكاني بحت،وبالتالي فالذي «يجعل الرسم فنا فضائيا ليس ما نجد فيه من تشخيص للمسافة، بل لأن هذا التشخيص، نفسه يتم ضمن المساحة، مساحة أخرى من خلال مساحته المكانية المميزة له»[2].

لقد جاء حسن بحراوي بمصطلح جديد يتمثل في الفضاء الموضوعي (L'espace objectif) الذي يتميز بالتجسيد والوجود، والذي يمكن كذلك للقارئ أن يدركه بحواسه «فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد هو الفضاء الموضوعي

[1]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:27.

[2]- جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص:12.

للكتاب (L'espace objectif) أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية»[1].

سار الدارس المغربي حميد الحمداني نفس المسار الذي سلكه حسن بحراوي من خلال مفهومه هذا، وذلك حين قدم مجموعة من التصورات في كتابه بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، التي تجعل مصطلح الفضاء الروائي يتداخل مع مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الأخرى، كعلاقة الفضاء بالمكان، والفضاء النصي (L'espace textuel) والفضاء كمعادل للرؤية أو المنظور[2].

غير أن الباحثين يختلفان في أمور كثيرة أهمها قضية المصطلح، التي أرقت جل الدارسين والباحثين في خبايا النقد المعاصر.

نجد الدارس عبد المالك مرتاض يعدل عن استعمال مصطلح المكان في معظم كتبه، بمصطلح آخر وهو مصطلح الحيز، غير أن كتابه الموسوم بـــ: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، قد استعمل فيه مصطلح المكان، و لم يرتح إلى هذه التسمية، فالمفيد إلينا هو المفهوم الذي جاء به للمكان حين يقول: «أطلقنا المكان على هذا العنوانالفرعي من باب التغليب الذي لم نجد منه بدا، وإلا فإننا لا نرتاح إلى هذه التسمية

---

[1]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:28.

[2]- ينظر حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1 (1991)، ص:53 وما بعدها.

الجغرافية في النقد الروائي حيث أن المكان يصبح قاصرا أمام إطلاقات أخرى أشمل وأوسع وأشسع مثل الحيز أو الفضاء»[1].

نفهم من خلال هذا المفهوم أن المكان مصطلح جغرافي بحت، لا يمت إلى النقد الروائي بصلة، وبالتالي، وفي نظر عبد المالك مرتاض، من المستحسن أن نغير مصطلح المكان عند دراستنا للرواية بمصطلح آخر، وقد جاء بمصطلحي الفضاء والحيز خلافا لذلك، غير أنه لاستعمال مصطلح الحيز أميل، وهذا بالنظر إلى محتوى كل مؤلفاته التي تطرق فيها إلى دراسة هذا العنصر الروائي.

وللبرهنة على ما أوردناه سابقا، نجد أن عبد الملك مرتاض يُؤْثِر استعمال مصطلح "الحيز" حتى وإن كان هذا الحيز جغرافيا ونجد ذلك في مؤلفه "القصة الجزائرية المعاصرة"، عندما قام بتحليل مجموعات قصصية لكتاب جزائريين، «والحيز يختلف باختلاف كتاب هذه المجموعات السبع التي نتناولها في دراستنا هذه، فنجده لدى عبد الحميد بن هدوقة جغرافيا، كحديثه عن تونس، ومدينة الجزائر، وبوزريعة، والبويرة، وفرنسا، وهلمّ جرا... أما لدى منور فالحيز في الغالب، أيضا، جغرافي، ولا يكاد يشذ عن ذلك إلا في قصة "عودة الأم" حيث نلفي الحيز رمز للوطن»[2].

لقد أطلق الباحث الجزائري عبد الملك مرتاض مصطلحين لنفس المفهوم، ففي كتابه "تحليل الخطاب السردي" استعمل مصطلح "المكان" ويطلق على كل ما هو جغرافي، ولكن

---

[1]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:245.

[2]- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر(1990)، ص:99.

يُطلق مصطلح الحيز في مؤلفه "القصة الجزائرية المعاصرة" على نفس المفهوم؛ أي على كل ما هو جغرافي.

ونجده في كتابه "في نظرية الرواية" يتطرق إلى إشكالية المصطلح، حيث يُفرق بين المصطلحات الثلاثة المتداولة – المكان، الفضاء، الحيز– وذلك حين يقول: «ولعلّ أهمّ ما يمكن إعادة ذكره، هنا، حتى لا نكرر كل ما قرّرناه من ذي قبل، أنّ مصطلح "الفضاء" من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريًا في الخواء، والفراغ، في حين أن الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل.. أما المكان فإنا نريد وقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[1].

عبد الملك مرتاض لا ينفي استعمال مصطلح المكان في النقد الروائي نفيًا قاطعا، وإنما يدعو إلى استخدام المصطلح في مكانه؛ أي تماشيًا مع دلالته الحقيقية ومفهومه المخصص له، وبالتالي فمصطلح المكان عنده يُطلق في النقد الروائي على الحيز الذي تحده حدود، ويتقيد بتسمية معينة ومعروفة كالمقهى، المحطة، الصحراء، وهران...

فالمكان الروائي عنده «هو كل ما عَنَى حيزًا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز، في حد ذاته، على كل فضاء، خرافي أو أسطوري،أو كل ما بندّ على المكان المحسوس،

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:185.

كالخطوط والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والأشياء المجسمة مثل الأشجار، والأنهار، وما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغيّر»[1].

كما أن المكان الروائي يكون «ممثلاً في قرية أو مدينة، كما يتمثل في هضبة أو جبل، كما قد يكون طريقا ملحوبا، كما قد يكون شاطئ بحر، أو ضفتيْ نهرٍ، أو جلْهَتَيْ بحيرة، أو جانبا وادٍ... ويتسم الحيز الروائي، في معظم أطوار مثوله، بالجمالية والإيحاء، ويتفاوت الروائيون في البراعة لدى بنائهم الحيز ورسمه، وتحديد معالمه، وجعله، كما يتعامل معه في الرواية الجديدة، طرفا فاعلا في المكونات السردية بحيث يستحيل إلى كائن يعي ويعقل، ويضرّ وينفع، ويسمع وينطق...»[2].

بعد النقلة النوعية التي عرفها النقد عامة ، وخاصة في الوطن العربي الذي تأثر بنظيره الغربي، ظهرت مجموعة من الدارسين العرب، أولت عناية بعنصر المكان مواصلة ما تم تحقيقه في النقد الأوربي، منهم نذكر شاكر النابلسي الذي قام بدراسة شاملة في موضوع المكان، ففي كتابه "جماليات المكان في الرواية العربية" قدم عدة مفاهيم مهمة من بينها قوله في مفهوم المكان: «ربما كان المكان أهم المظاهر الجمالية، في الرواية العربية المعاصرة مما يستدعي من النقاد العرب وعلماء الجمال العرب الاهتمام به، وتقصيه ودراسته... ونحن بحاجة لمزيد من الدراسات في الشعر والقصة القصيرة والمسرح،... تأسيسا على مفهوم

[1]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:245.

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:199.

وجماليات المكان في الحضارة العربية الذي كان واضحا في التراث العربي من خلال المعمار: المسجد، البيت، القصر، وكذلك في الشعر والفلسفة والتاريخ وغير ذلك»[1].

أعطى الباحث شاكر النابلسي للمكان بعدًا فيزيائيا، وذلك حين درسه في روايات غالب هلسا، فالمكان في نظره هو ذلك العنصر المجسد واقعيا، والمحدد بحدود جغرافية كالمسجد مثلا الذي يتميز بمميزات تجعله يختلف عن بقية الأماكن.

وينحى الدارس عبد الصمد زايد المنحى نفسه، في مفهومه للمكان الروائي، حين يرى بأنه العنصر الذي تجري في إطاره الأحداث وتدور في مجراه الشخصيات، ويسير في مساره الزمن، بيد انه انفرد في دراسته الموسومة بـــ: "المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، ببعض المفاهيم، فتحدّث عن علاقة الصحراء بالتاريخ، فيرى أن المكان قد يُحيلنا إلى تاريخ معين، أو من خلاله نسترجع حادثة تاريخية ما،«كل مكان يحمل تاريخا غالبا ما تتجلى أهم مظاهره في الأدب والفنون عامة والمؤسسات ووسائل التبليغ، ومن البديهي أن الإنسان لا يرث في المكان ما يمثله من ظرف فقط، بل يرث كذلك هذا التاريخ الذي يلفه، ولا تتساوى في هذا الإرث كل أقسام المكان بل تتفاوت وتتفاضل على أساس ما اضطلعت به من مهمات وما شاهدته من أحداث تختلف قدرًا وقيمة»[2].

فعلاقة المكان بالتاريخ علاقة حميمية في نظر عبد الصمد زايد، إذ يمكن لتاريخ ما أن يحيلنا على مكان معين، أو العكس حين نذكر مكانا معينا باسمه يحيلنا على تاريخ مشهود

---

[1]- شاكر النابلسي: مرجع سابق، ص:10.

[2]- عبد الصمد زايد: مرجع سابق، ص:133.

ومعروف عند مجموعة من الناس، والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة، منها: عندما نذكر مثلا أمكنة سطيف، قالمة وخراطة تحيلنا مباشرة على أحداث الثامن مايو سنة خمسة وأربعون وتسع مائة وألف الأليمة، وعندما نذكر تاريخ العاشر من أكتوبر سنة ثمانون تسع مائة وألف، نتذكر مباشرة مكان مدينة الأصنام، والزلزال العنيف الذي ضربها، وعندما نذكر عام إثنان وستون تسع مائة وألف، يتذكر كل الجزائريين الفرحة التي شهدتها كل أصقاع الجزائر، التي أصبحت منذ ذلك اليوم كل الأماكن الجزائرية تنعم بالحرية والاستقلال.

كما أن الباحث تطرق إلى قضية مهمة تتمثل في المكان اللفظي الخيالي المجرد، والذي يعرّفه بأنه فضاء وجداني خيالي ينبسط داخل الذات، غير أن الملفت للانتباه هو أن الباحث -شأنه شأن العديد من الباحثين العرب- يستعمل أكثر من مصطلح واحد، ليس في الكتاب كله، وإنما في صفحة واحدة يستعمل ثلاثة مصطلحات (المكان، الفضاء، الحيز)[1].

عرفت الدراسات العربية التي اعتنت بدراسة المكان الروائي تطورًا ملحوظا، فبعدما كان المكان يُطرَق من خلال العناصر الأخرى، أصبحت الدراسة منفردة بالمكان وحده، فنجد الباحثة الأردنية أسماء شاهين تقدم المكان الروائي من خلال روايات جبرا إبراهيم جبرا، فهذا العنصر في نظرها هو علاقة حتمية بين الواقع والخيال، «أما المكان في الرواية الحديثة فقد انتقل به الروائيون المحدثون نقلة نوعية عندما أصبح صورته تتشكل من خيال الروائي لا مما يبصره في العالم المحيط بنا... فكم من ضريح نخشع أمامه وهو في واقع الأمر

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:391.

من صنع خيال البشرية، وما وجوده الفعلي إلا تجسيم لوجود أسبق عليه هو من صنع خيالنا ورغبتنا وطقوسنا»[1].

لم تقف الباحثة عند هذا الحد، بل تطرقت إلى قضية المحاكاة، التي من خلالها يعتبر الإنسان جزء من هذا الوجود، يحاكي الطبيعة، فيشكل أمكنة معينة كبناء القصور، والبيوت، وتشييد المقاهي والمنازل، وما الروائي إلا مُحَاكي لما هو مُحَاكَى أصلاً، لأنه يأخذ من المكان الذي شكله الإنسان منطلقًا لأحداثه، وحاويًا لشخصياته.

انتقدت الدارسة أسماء شاهين الرواية القديمة، التي تعتمد على أدق التفاصيل التي تشكل المكان الروائي؛ أي أن الروائي يُصرّح بكل الجزئيات والتفاصيل التي يحتويها المكان، بعكس الرواية الجديدة التي تعتمد على التلميح بدل التصريح[2].

لم يقتصر الدارسون العرب على تخصيص دراسات شاملة ومتفردة في المكان الروائي، وإنما هناك الكثير من جعل من المكان جزءً من كتابه أو أحد فصوله، وهذا ما يتجلى في دراسة حسن بحراوي، الذي درس إضافة إلى المكان الزمن والشخصية، فيعرِّف الفضاء بقوله: «إن فضاء في الرواية ليس، في العمق، سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث»[3].

---

[1]- أسماء شاهين: مرجع سابق، ص:21.

[2]- ينظر: المرجعنفسه، ص:23.

[3]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:31.

يرى حسن بحراوي أن مجمع الأمكنة التي تتكوّن منها الرواية هي التي تُشكّل الفضاء الروائي، وبالتالي ذهب إلى ما ذهب إليه العديد من الدارسين على أن مصطلح الفضاء أوسع وأشمل من مصطلح المكان، كما قدّم رؤية واضحة المعالم حين رأى بأن المكان هو المؤطر للأحداث والشخصيات التي تقوم بهذه الأحداث، كما أن الزمن يجري في إطار مكاني معين، وعليه فالمكان ما هو إلا قطعة أساسية من كتلة عامة هي العمل الروائي.

ولم يتوان الدارس سمر روحي الفيصل في كتابة اسمه في النقد الروائي العربي، وخاصة دراسته للمكان في كتابه "الرواية العربية البناء والرؤيا"، حين أفرد فصلا كاملا تطرق فيه إلى عنصر المكان، بيد أنه وسمه بالفضاء الروائي أحيانا للدلالة على مجموع الأمكنة الموظفة في الرواية، وبالمكان للدلالة على المفرد منها، ويوضح معالم المكان في الرواية بقوله: «المعروف أن المكان الروائي هو المكان اللّفظي المتَخيَّل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعًا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته»[1].

بينما الذي يختلف فيه هذا الدارس عن بقية الدارسين العرب، هو أن المكان يتحول إلى فضاء بمجرد أن تخترق الشخصية الروائية المكان إلى مكان آخر «... فإن هذا الوصف مجرد تمهيد لاختراق الشخصيات المكان بوجهات نظرها الخاصة، ومحاولتها بناء فضاء روائي يضبط إيقاع الأمكنة الروائية التي اخترقتها الشخصيات وتفاعلت معها»[2].

---

[1] – سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق(2003)، ص:72.

[2] – المرجع نفسه، ص:72.

فالفضاء الروائي في نظره أوسع من المكان، بل هو مجموع الأمكنة التي يعتمد عليها الكاتب، غير أن هذه الأمكنة كي تتحقق الفضائية لابد أن تتعالق فيما بينها، لأن العمل الروائي يحتاج إلى الالتحام المكاني والتسلسل الزماني، «لم يكن الفضاء الروائي يتشكل من مكان واحد، بل يحتاج إلى أمكنة عدة ذات بنية نابضة بالحركة والفعل، متماثلة في علاقاتها وطبيعتها ودلالتها، بحيث يبدو الفضاء إطارًا لحوادثها وصراعاتها ووجهات نظرها»[1].

اتخذ بعض الدارسين العرب – أثناء تعاملهم مع عنصر المكان الروائي – الواقع المحسوس مرجعًا لأفكارهم ومنطلقاتهم، فنجد سيزا قاسم مثلًا تعتبر أن المكان الروائي هو العالم الحي الذي تعيش فيه الشخصيات أثناء حركتها وسكونها[2]، والذي يعمل الروائي على تحديده وتجسيده، تصريحا أو تلميحا، معتمدا في ذلك تقنية الوصف، كي يُعبر عن واقعه بجميع مجالاته، لا عن التصور الذي يفترضه، وهذا ما يميز الخطابات الروائية الواقعية التي ترتكز على الهنا المكانية والآن الزمانية[3].

على الرغم من هذه الأهمية البالغة التي تميز المكان الروائي ، في ربط النص الروائي الخيالي بالعلم الواقعي بواسطة جمالية اللغة، إلا أن الباحث أحمد زياد محبك يرى أن اللغة قاصرة على نقل الواقع بتفاصيله وحيثياته، وإذا استطاعت فعل ذلك فغن العمل الأدبي

---

[1] – المرجع السابق، ص:85.

[2] – ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ– الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص:206.

[3] – ينظر: إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص:08.

سيفقد ميزة مهمة هي الجمالية والشعرية، وعليه فاللغة لا تستطيع «أن تنقل تفاصيل الواقع، وإذا فعلت ذلك سكنت الحركة في الرواية»[1].

إذن، يعد المكان في السرد العنصر الوحيد الذي يجمع شمل العناصر السردية الأخرى، ففيه تقوم الشخصية بالحدث أثناء فترة زمنية معينة متحدِّثة بلغة اختارها المؤلف لأغراضه الفنية، وبالتالي فهذه العناصر السردية تسبح في فلك واحد يتمثل في المكان الروائي، «يجسد المكان الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتتفاعل معه، وأي نص مهما كان جنسه الأدبي لابد أن يتوافر على هذا العنصر مادام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه ويتمظهر من خلاله وبوساطة آلياته وقوانينه»[2].

المكان هو العنصر الوحيد الذي به يستطيع النص الأدبي – الذي منطلقه الخيال- أن يتميز بالواقعية المادية، لأن حضوره يُخرج النص طابعه العقلي الخيالي إلى طابع المحسوس، «فإذا تأملنا المكان الروائي، وجدنا أنه هو الذي يمثل البعد المادي الواقعي للنص، وهو الفضاء الذي تجري فيه، أو عليه، الحوادث، ولا نبالغ إذا قلنا إن المكان يعد في مقدمة العناصر والأركان الأولية، التي يقوم عليها البناء السردي، سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة، أم قصة طويلة، أم رواية»[3]، وبذلك يُعد هذا المكون السردي الركيزة الأساسية التي

---

[1] – أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات دار علاء الدين(2001)، ص:27.

[2] – محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1(2008)، ص:229.

[3] – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص:131.

يرتكز عليها العمل الروائي بأكمله، ويمكننا أن نشبهه بالجسر الذي يربط ضفتي النهر، فبين بداية السرد ونهايته يتواجد المكان، ليؤطر الأحداث وتتحرك في فلكه الشخصيات.

لا تقتصر دراسة المكان على الرواية فقط، بل نجد له أثر كبير في تأطير القصة القصيرة، كما أن البحث فيه تعدى الرواية إلى القصة القصيرة وهذا ما نجده في كتاب "مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد" لعبد القادر بن سالم، الذي استعمل من خلاله أكثر من مصطلح للمكان منها الحيز والفضاء، كما أنه توصل غلى نتيجة مهمة مفادها أن المكان في الرواية المعاصرة؛ أي الجديدة، يغدو أن يكون بطلا حقيقيا، وذلك بمنافسته للشخصية والحدث وحتى الزمن، «...وإذا كان المكان في القصة الكلاسيكية نمطيا يساير الحدث دون أن يتجاوزه، أو يتمرد عليه، بحيث يبدوان وكأنهما متطابقان، فإنه في القصة الجديدة يبدو غير ذلك تماما، بحيث أضحى حيزا مفتوحا على أمكنة غرائبية أحيانا لا علاقة لها بالواقع، وقد يعود ذلك إلى توظيف القصة الجديدة للأسطورة التي غالبا ما تحوي أماكن من نسج الخيال»[1].

وقدم الباحث أحمد طالب في كتابه "جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائري" مفهومًا، جمع فيه بين طبيعة المكان المادية واللغوية، ففي نظره «المكان هو القاعدة المادية

[1] – عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في القصة الجزائرية الجديدة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق(2001)، ص:90.

الأولى، التي ينهض عليها السرد وعلاماته اللغوية منوطة بخلق بناء فضاء خيالي "حميمي" له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة التي تعبر الهوية والكينونة والوجود»[1].

ويُقدِّم تصورًا آخر حول هذا العنصر، حين يرى بأن هناك علاقة بين النص الإبداعي والتجربة الواقعية تتجسد من خلال المكان الروائي «والحقيقة أن توظيف المكان في الإبداع القصصي من الوسائل الفنية ذات الأعماق البعيدة، لما يحمله من ملامح ذاتية، وسمات جمالية وعواطف إنسانية وتجارب اجتماعية»[2].

يسلك الباحث التونسي بشير الوسلاتي في كتابه "مقاربات في الرواية والأقصوصة" نهج الدارسين الذين تطرقوا إلى هذا المكون السردي، حين يرى أن الفضاء أوسع من المكان، كما أن العديد من الدراسات اهتمت بعنصر المكان في الآونة الأخيرة لما له من أهمية بالغة في النص السردي سواء أكان رواية أو قصة، «تولي جل الدراسات السردية الحديثة أهمية فائقة للمكان باعتباره عنصرًا قصصيًا يرتقي عن كونه مجرَّد إطار تتنزل فيه الأحداث ليقترن بوظائف يضطلع بها في نسج السرد وفي علاقته المتشابكة مع عناصر القص الأخرى كالوصف والزمان والأشخاص والأشياء وغيرها..."[3].

استثمر الباحثان سمير المرزوقي وجميل شاكر - في كتابهما المشترك والموسوم بـــ: "مدخل إلى نظرية القصة"- ما جاء به فلادمير بروب من وظائف للحكاية، واستنتجا

---

[1] - أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران(2005)، ص:05.

[2] - المرجع نفسه، ص:11.

[3] - بشير الوسلاتي: مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان، تونس، ط1(2001)، ص:49.

مجموعة من الأماكن، كالمكان الأصل الذي يعدّ «مسقط الرأس ومحلّ العائلة والأنس، لكن الإساءة (Méfait) تحدث في هذا المكان فيترتب عنها سفر الفاعل"[1]، والحقيقة أن حدوث الإساءة ورد الفعل والرحيل لا يتم إلا من خلال المكان، كما تطرقا إلى المكان العرضي والمؤقت، الذي يُطلق عليه غريماس مصطلح (space paratopique) وهو المكان الذي تُنجَز فيه المهمة الصعبة، وهناك مكان آخر هو مكان رئيسي في الحكاية وهو المؤطر لحدث الامتحان أو الاختبار[2].

أخذ الدارس المغربي حميد لحمداني على عاتقه، البحث في أهم المفاهيم التي جادت بها الأقلام العربية والغربية في كتابه الذكور آنفًا، فبعد تعرضه للجهود التي بذلها الدارسون الغربيون أمثال هنري ميتران (H. Métterand) وجورج بولي (G. Poulet)، تطرق إلى أهم التصورات التي اهتم بها الباحثون في دراساتهم المتعلقة بعنصر المكان في الحكي، فاستنتج أن هذا العنصر يتجلى في إحدى الصور الآتية:[3]

[1] – سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، الدار التونسية (تونس)، ص:62.

[2] – ينظر: المرجع السابق، ص:63.

[3] – ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي،مرجع سابق، ص:53 وما بعدها.

❖ **الفضاء كمعادل للمكان:**

وهو الحيز الجغرافي(L'espace geographique) الذي يتخذه الروائي إطارًا لأحداثه، ونكتشف ذلك من خلال الإشارات والتسميات، يقول عبد الجليل مرتاض في روايته "عقاب السنين":

«**أخذ السائق يسوق حينًا وينظر إلى ساعته حينًا آخر، وإل معالم الكيلومترات مرة فأخذ العد التنازلي يتقلص شيئا فشيئا بين باب العسة ووهران**»[1].

من خلال هذا المقطع الروائي نستنتج أن المكان الروائي محدد ومعروف بواسطة الأسماء، باب العسة ووهران، كما يمكننا استنتاج مكان آخر من خلال الإشارات اللغوية تتمثل في السيارة أو وسيلة النقل التي لم تُذكر وإنما حددتها اللغة.

❖ **الفضاء النصي (L'espace textuel):**

والمقصود به الحيز الذي تشغله الكتابة، أو هو السواد على البياض. ويضم كل ما هو شاغل لمساحة ورقية سواء أكان كتابة أحرف أو علامات وقف، أو فقرات، أو عناوين، أو رسوم...

[1]- عبد الجليل مرتاض: عقاب السنين، رابطة الأدب الحديث، ص:65.

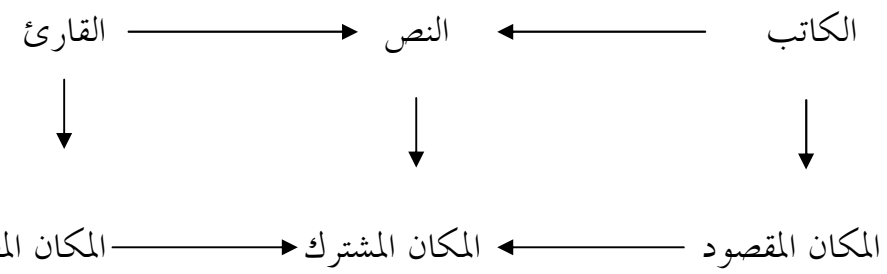
❖ الفضاء الدلالي (L'espace sémantique):

وهذا النوع من الأفضية حدده الناقد جيرار جنيت في كتابه "الصور2"، فهو في نظره يتأسس بين الدلالة الحقيقية والدلالة الماورائية؛ أي المجازية[1].

❖ الفضاء المعادل للمنظور:

تحدثت عن ذلك الباحثة جوليا كريستيفا، ففي اعتقادها أن الفضاء هو رؤية الروائي التي ينظر من خلالها إلى عالمه الروائي، ويستطيع أن يحرك هذا العالم في فضاء محدد متى شاء وأينما يشاء، وبالتالي تصبح رؤية الكاتب هي العليا (الرؤية من الفوق).

بناء على ما سبق التطرق إليه من أراء مختلفة غربية وعربية، التي خصت المكان بالدراسة والتحليل، وارتكازًا على أن العملية الخطابية تطال ثلاثة عناصر هي: الكاتب والنص والمتلقي، يمكننا التمييز بين ثلاثة مفاهيم للمكان انطلاقًا من العناصر الثلاثة المذكورة سابقًا، ويمكن تمثيل ذلك في الخطاطة الآتية:



[1]- Voir: G. Genette, fugures 2, seuil(1976), p:46.

انطلاقًا من هذه الخطاطة، ارتأينا أن نحدد المكان الروائي من خلال ثلاثة زوايا مختلفة هي: زاوية الروائي، زاوية النص الروائي وزاوية المتلقي.

- **المكان باعتبار الروائي:**

يعدُّ الكاتب عنصرًا مهمًا في العملية الخطابية، كونه صاحب السلطة المطلقة، والحرية اللامحدودة، في ديباجة نصه، وذلك حين يُضفي عنصر الخيال على الواقع الذي ينطلق منه سواء أكان قد عايشه أم لم يعشه.

والمكان ما هو إلا جزء لا يتجزأ من النص الأدبي، فأثناء عملية الكتابة يتعامل صاحب النص مع إنتاجه كتعامله مع بقية أجزاء النص الأخرى، وبالتالي فبناء المكان قطعة من البنية النصية العامة.

يعتبر المكان الروائي في النص، العنصر المُعبِّر على الجانب المادي – كما ذكرنا سلفًا- وذلك حين ينطلق الروائي في بناء المكان من واقعه، ولكن أثناء عملية الكتابة قد يُغيِّر الكاتب هذا الواقع، وقد ينقله، مازجًا ذلك بعنصر الخيال الذي يعدّ ركيزة في العمل الأدبي الفني.

ونظرًا لهذه الأهمية البالغة التي يتميز بها الكاتب، اهتم النقد الحديث به؛ حين راح يدرس الجانب التاريخي والنفسي والاجتماعي وحتى الواقعي لصاحب النص، ونظرًا لذلك ظهر ما يُعرف بالنقد التاريخاني أو التاريخي، النقد النفسي، النقد الاجتماعي والنقد الواقعي.

فكاتب الرواية لا مناص له من الانطلاق من الواقع، ثم يقوم بعملية تحويل الواقع إلى خيال فني أدبي، مرتكزًا في ذلك على اللغة، وأثناء هذه العملية التحويلية يكتسب المكان الروائي بعض المميزات الفنية، كما أنه يفقد بعض الصفات المَحَدِّدَة له في الواقع، وبالتالي فالروائي يعمل «على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه»[1].

يعمل الكاتب على تحويل المكان الجغرافي المحدود بالحدود، والمعروف بالهندسة، والمملوء بالأشياء، والتحرر منه، إلى مكان فني، بعيد عن القيود الجغرافية، والتسميات الواقعية، بيد أن الكاتب وبالرغم من ما تمنحه اللغة من حرية، إلا أنه يظَلُّ حبيس المكان المرجعي (الواقعي، الخارجي)، مرتبطًا به ارتباطًا وثيقًا، ويمكن أن نبين هذه العلاقة الثلاثية بين المكان المرجعي، الروائي والمكان المتخَيّل في هذه الخطاطة:

المكان الحقيقي ← الكاتب ← المكان المتخيَّل

(عالم الواقع) (عالم الرواية)

إن العمل الروائي ليس هو الواقع، بكل ما تحمله اللفظة من معنى، وليس هو خيال أسطوري مطلق، وإلا أطلقنا عليه تسمية التاريخ أو الخرافة، إذن فالرواية هي عمل أدبي يتأرجح بين الحقيقة والخيال، يستعمل الكاتب فيها أماكن حقيقية واقعية لأغراض أدبية

[1] – سيزا قاسم: مرجع سابق، ص:107.

وشعرية، معتمدًا على اللغة التي تفتح له أفقا رحبًا للخيال باستبدال الأمكنة المرجعية بالأمكنة التخييلية[1].

اهتم كتاب النص السردي سواء أكان حكاية أم قصة أم رواية بعنصر المكان، فيبدأ الكاتب منذ الوهلة الأولى في تحديد الإطار المكاني الذي تدور في فلكه الأحداث السردية، كما يعمل على التجسيد المفصل لهذا العنصر من خلال عملية الوصف الخالص تارة، والوصف الممزوج بالسرد تارة أخرى، وعليه يصبح المكان عالما يفعم بالحرية والنشاط تقوم عليه الأحداث، وتعيش فيه الشخصيات[2].

عبد الجليل مرتاض من الكتاب الذين يفصحون عن أمكنتهم في بداية النص، فالقرية هي المكان الرئيس في رواية "عقاب السنين"، فحدد معالمها في بداية الرواية، فيقول:

«غير صعب على أحد في هذه القرية المهملة ما بين الغويبات الجرداء والمهجورة إلا من الرعاة والمتهيفين على الوقود، أن يتعرف في لحظة أسرع من البرق في ليل معطر مظلم على الطفل قدور الذي كان ينادى بثلاثة نداءات بتغيير الصوت الأول من اسمه بين قاف، وقاف، وكاف حتى وإن كان طفلًا يؤثر القاف اللاتينية التي يدل بها في اللهجة المحلية على التفخيم»[3].

---

[1] – ينظر: مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص:103.

[2] – سيزا قاسم: مرجع سابق، ص:110.

[3] – عبد الجليل مرتاض: عقاب السنين، مصدر سابق، ص:03.

ويفصح عن المكان كذلك، منذ البداية في روايته الموسومة بـــــــ: "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة»، وذلك حين يقول:

«نجوم تارة تبدو، وتارة أخرى تتوارى خير عنده من أفولها تمامًا خلف حُجُب سميكة من سحاب أقتم غشَّى سحمتَه طبقات كثيفة من ظلام أسود فاحم لا يكاد من اضطرته الحاجة لخوض سدوله يرى شبحه فيه، خطوات وئيدة يتخللها عثرات لا تنفعل معه حدة بصرك، ولا يشفع لك فراستك في معرفة شعاب برّه وسهوله وأوديته...»[1].

يعمل الكاتب على استمرارية الحركة والحيوية داخل العمل السردي، وهذه الحركة لا تكون إلا ضمن إطار مكاني، وبالتالي قد يستعين المؤلف أثناء عمله ببعض الإشارات الجغرافية المشَكِّلة للمكان، أو المحيلة عليه، من أجل تحريك خيال القارئ[2]، أو يعَبّر عن المكان باعتباره صورة مجازية يحيلنا على الشخصية أو المؤلف[3]؛ الذي غالبا ما يشارك في الحكي كراوٍ أو كشخصية.

ودليلنا في هذا رواية "دموع وشموع" التي تحيلنا مباشرة على مكان مسقط رأس الكاتب، يقول الروائي:

---

[1]- عبد الجليل مرتاض: ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران(2006)، ص:05.

[2]- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص:53.

[3] - ينظر: قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الأول، إعداد مديرية الثقافة لولاية برج بوعريرج، ص:96.

«...جعل يتأمل سائحاً في أزقة ضيقة لمدينة تلمسان العتيقة، وكأنه يراها لأول مرة، ما من شك أنه لا يستطيع أن يعدد الجولات السابقة، ولكنه يشعر لأول وهلة بنكهة سياحية ذكرته أمجاد الرومان والموحدين والزيانيين...»[1].

المعروف أن الأدب الذي يتأثر بالواقع يسمى الأدب الواقعي، ومنه جاء مصطلح الرواية الواقعية (Roman naturalisme)، التي يتخذ فيها المؤلف الواقع أساسا في سرده، وبالتالي يركز الكاتب في هذا الخطاب الروائي على الهنا المكانية والآن الزمانية[2]؛ أي الانطلاق من الواقع في زمن معين ومعروف.

من مهمات الروائي يعمل على انتقاء واختيار الأماكن المناسبة لنصه السردي، إما أن يكون متأثراَ بأماكن معينة، مثلما هو الحال بالنسبة لرواية "لا أحب الشمس في باريس"، أو أن لهذه الأماكن مكانة تاريخية أو اجتماعية بالنسبة للكاتب، مثلما هو الحال في رواية "عقاب السنين"، أو أن الغرض السردي يفرض أماكن لابد له أن يوظفها في نصه، فقلم الكاتب يصبح «بمثابة العدسة الدقيقة، تنقل كل شيء بتفاصيله مجسدا الهوية المكانية التي تستقطب ما حولها وتشع على ما يحيط بها»[3].

يحتل الكاتب في العملية السردية مكانة مرموقة، خاصة عندما يكون مشاركاً في الحكي؛ إما أن يكون شخصيةً من شخصيات العمل السردي، أو سارداً لأحداثه، ونظراً

---

[1]_ عبد الجليل مرتاض: دموع وشموع، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق(2001)، ص:20.

[2]- ينظر: إبراهيم فتحي، مرجع سابق، ص:08.

[3]- أحمد طالب: مرجع سابق، ص:09.

لهذه الأهمية البالغة، كان من الواجب علينا نحن الدارسون، أن نبرزها لا باعتبارها كاتباً للعمل، وإنما لأنه أحد الركائز السردية التي لابد للنقد الروائي المعاصر أن يوليها العناية ويفيها قدرها.

تجدر الإشارة إلى فكرة مهمة مفادها؛ أن المكان قد يكشف لنا عن الحالة النفسية أو الانتماء الإيديولوجي أو الديني أو حتى التاريخي لشخصية المؤلِّف، فيتخفى هذا الأخير خلف المكان، للتعبير عن ذاتيته وميوله ورغباته، ويجعل منه رمزًا يعبر به عن دلالات متعددة، لا يمكن الكشف عنها إلا بقراءات متعددة للنص الروائي، وبالتالي فللنص أثر في تشكيل المكان.

- **المكان باعتبار النص الروائي:**

يعد النص الحلقة الواصلة بين طرفي السلسة التواصلية؛ التي يمثلها – إضافة إليه– كل من الكاتب والقارئ، والحقيقة أن هذا النص هو عبارة عن مجموعة من الرموز اللغوية المصطلح والمتواضع عليها، القابعة في ذهن كل واحد من العنصرين المذكورين آنفاً

ولما كان للنص أهمية كبيرة في الدراسات النقدية المعاصرة، وخاصة النقد البنيوي؛ الذي راح يبحث في مكونات النص الأدبي – والمقصود هنا النص الروائي باعتباره الراد في الدراسة– وما المكان إلا جزءً من هذه المكونات.

إذن، فالنص هو التحام مجموعة من العناصر، تعمل اللغة على ربطها وتماسكها وترتيبها وفق ما تقتضيه الحاجة السردية، فلغة النص السردي تؤدي مهمة الربط بين الشخصيات وبناء الأحداث والأزمنة والأماكن[1].

يغدو المكان في العمل الروائي عنصراً بطلاً، وليس مجرد وعاء يقع في مسرحه الحدث، كما هو في الواقع. فالمكان في النص يختلف اختلافاً جذرياً عن مقابله في الواقع، حتى ولو أخذ منه بعض المميزات الواقعية، فهذا العنصر في النص «صنعته اللغة الروائية بحيث يكتسب وظيفة جديدة لا تتطابق مع وظيفة نظيره الموضوعي الخارجي. وإن شاكله وحمل عليه جزئيا أو كليا لأنه باختصار المكان المظهر في الكلمات والجمل والفقرات والمقاطع والفصول، ومن ثمة في النص الروائي كله بوصفه إبداعاً في اللغة وباللغة»[2].

فالمكان جزء لا يتجزأ من النص، واللغة بحروفها وكلماتها وجملها وفقراتها تمثل المكان الروائي، لا كما هو في الواقع ولكن قد يشابهه في بعض الصفات، وهذا الاختلاف يعود إلى كون اللغة لا تستطيع أن تنقل كل شيء، فهي في نظر أحمد زياد محبك قاصرة على نقل تفاصيل الواقع[3] بكل ما يحتويه، لأن هذا الأمر قد يجرّد النص من أدبيته.

---

[1]- ينظر: عبد الرزاق حسيني، فن النثر المتجدد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص:63 وما بعدها.

[2]- قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مرجع سابق، ص:89.

[3]- ينظر: أحمد زياد محبك، مرجع سابق، ص:27.

فعلاً، لا يمكن للغة أن تنقل الحادثة أو القصة كما هي في الواقع، وبكل ما تحتويه، بيد أنها تملك أهمية بالغة، حين تقدم المكان الروائي، فيعتمد عليها النص في «إضفاء الإحداثيات المكانية على المنظومات الذهنية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية»[1].

يمكن للألفاظ الدالة على المكان أن تُوظَّف في المجال الأخلاقي، أو المجال السياسي، أو المجال الاقتصادي، كما يمكن بواسطتها أن ترفع من قيمة شخص ما أو العكس ومن بين هذه الألفاظ نذكر:

يمـــــــــين ← يســـــــار

فـــــــــوق ← تحـــــــت

عـــــــــال ← منخـــــفض

شمـــــــــال ← جنـــــــوب

إن وجود مثل هذه الأجزاء المكانية في النص الروائي يوهم القارئ بالمكان، غير أنه إذا تأمل فيها غاية التأمل وجدها تحمل دلالات غير الدلالات الحقيقية التي من المفروض أن تحملها بين ثناياها، ومن ذلك قولنا: أصحاب اليمين وأصحاب الشمال، يتبادر إلى ذهن المتلقي على أنها تدل على أمكنة أو أجزاء منها، بينما المتمعن فيها، وفي طبيعة النص، قد يستنتج أنها تدل على أمور سياسية، أو دينية.

[1]- مرشد أحمد: مرجع سابق، ص:128.

فاللغة إذن هي الدال، الحامل للنص الروائي، والمعبِّر عن عناصره، من حدث وشخصية وزمن ومكان،، فالمكان الروائي «مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفظي espace verbal بامتياز... إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه»[1].

إن اللغة وفق هذا المفهوم تعبر عن النص، وبذلك تعبر عن المكان، فتكون وسيطا بين النص وكاتبه وبين النص ومتلقيه. فتعطي المصداقية والواقعية للنص الروائي وللمكان، فتجعل الأشياء المجردة في خانة المحسوسات. فعملية تلقي النصوص السردية تنطلق من خلال ربطها بعالم الواقع، لأن القارئ يبحث دوما عن النصوص التي تشبع لذته الفنية، وتشفي غليله الخيالي، فنجده يربط النصوص الأدبية بالواقع الذي يعيشه ربطا وثيقا؛ فالإنسان الذي يعيش حياة رغيدة ومترفة يميل إلى قراءة النصوص المسلية كالملهاة لأنها إلى حياته أنسب، وإلى واقعه أرحب. أما الإنسان الذي يعيش حياة الشقاء والغبن، فيميل إلى قراءة النصوص المأساوية، لأنه يشعر أثناءها بأن واقعه أحسن وأفضل من الواقع الذي قرأه، وبالتالي تجعله مطمئنا هادئا. وعليه ، تصبح الأماكن الروائية قريبة من الواقع فيتعامل معها المتلقي على أنها أماكن حقيقية وليست خيالية، ويرجع ذلك إلى العلاقة الحميمية التي تقوم على مبدأ التماهي- تداخل القارئ مع النص فيصبح مشاركا فيه - التي تتيحه اللغة

[1]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:27.

للقارئ باعتبارها المعبر الأساس عن الأمكنة، فمتلقي الأعمال الروائية ينتقل من مكان إلى آخر عن طريق اللغة، فالمكان الـــذي ينبني على أساس اللغـــة «يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها»[1].

فتخلي النصوص السردية عن المكان أضحى من الأمور المستحيلة في العملية السردية بحكم الأهمية التي يلعبها في حبك الأحداث وانتقال الشخصيات وسيرورة الزمن، و لأن «الحيز المكاني هو الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهـــد والصـــور والمناظر والدلالات والرموز التي تشكل العمود الفقري للنص»[2] ولهذه الأسباب نجد أن اللغة«السبيل الأبـــرز وإن لم يكن الوحيد الذي اعتمده الروائيون في بناء أمكنتهم وفي وصفها أيضا»[3].

كما أن الروائي هو الوحيد الذي له الاستطاعة على تفجير اللغة لبناء الأمكنة الروائية، فتتيح لـــه طاقات كبيرة ومتعددة تجعله يبني المكان كما يشاء، تماشيا مع الوتيرة السريعة التي تفرضها الأحداث من خلال عملية السرد القائمة على التعاقب والتوالي، محافظا على عنصر التشويق، فتغدو بذلك اللغة «حيزا قابلا للتضخيم والزيادة، والتضاؤل والنقصان لما يمليه الموقف السردي...فاللغة هي أساس الحيز الأدبي»[4]، وتصبح بذلك هي السبيل الوحيد للحقيقة الأدبية

---

[1]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:27.

[2]- أحمد طالب: مرجع سابق، ص: 5.

[3]- ناصر يعقوب: مرجع سابق، ص: 247.

[4]- عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 344.

يفهم من خلال هذه التعددية في الرؤى، والاختلاف الحاصل بين النقاد والدارسين أنه بالإمكان القبض على دلالة المكان من خلال الإشارات اللغوية الموظفة في النص الروائي قصد بناء المكان بنية لغوية متماسكة. فلا يفهم معنى توظيف هذا العنصر في الأعمال الحكائية إلا إذا عمل المتلقي على فك شفرات (codes) هذه الإشارات. فبنية المكان الروائي قد تؤدي دلالة قريبة من البناء الذي قصد إليه المؤلف، كالأماكن التي تسمى بأسماء واقعية، وتكون مجرد إطار يحتوي الأحداث السردية، وقد يحتمل دلالات ومعاني أخرى غير التي انبنى من أجلها.

يختلف المكان الواقعي عن المكان الروائي اختلافا جذريا، رغم الصلة الوطيدة التي تجمعهما. فإذا كان المكان الواقعي يحمل دلالة واحدة التي تمثل مساحته واسمه، فإن المكان الروائي«حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة »[1]، وهذه الحقيقة المزدوجة (المعنوية والمحسوسة) تكتسب من خلال اللغة التي استعملها المؤلف في نصه من أجل بناء الأمكنة، ومن أجل إضفاء معاني متجاوزة للمعنى الحقيقي للمكان. وبالتالي ينتقل النص من سلطة الكاتب إلى يد القارئ الباحث عن استجلاء معانيه وفك رموزه والقبض على دلالته.

[1]- سيزا قاسم: مرجع سابق، ص: 104.

- **المكان باعتبار المتلقي:**

لعل الاهتمام الذي عرفه المتلقي في الدراسات الحداثية لم يكن خبط عشواء، وإنما يرجع ذلك إلى الدور الذي أصبح يؤديه هذا العنصر في النتاج الأدبي، فاليوم نرى أن النص الإبداعي الوحيد – سواء أكان شعرا أم نثرا– ينتج مجموعة من النصوص النقدية، فالنص واحد والقارئ متعدد، حتى وإن كان القارئ واحدا فإن القراءات تختلف من قراءة إلى قراءة أخرى.

فتلقي النصوص السردية ينبني على الحالة النفسية التي يتمتع بها القارئ، ومدى استيعابه للنص وارتباطه به، فيصبح وكأنه شخصية من شخصيات الأثر، تشارك في الأحداث « فمن اللحظة الأولى يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع الكلمات، ويقع هـــذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني الذي يوجد فيه القارئ »[1].

فمتلقي النص نراه يغوص في أعماقه، باحثا عن دلالة كل كلمة وكل عنصر من عناصره، فيصبح في علاقة حميمية مع الشخصيات الخيرة، متعاطفا معها، يتمنى لها الخير والنجاح، يبحث لها عن الأماكن التي تحس فيها بالأمان والاطمئنان، محاولا إبعادها عن الأماكن الخطيرة والمآزق، وعلى العكس تماما نجده يبحث للشخصيات الشريرة على الأماكن الخطيرة التي تعجل في القضاء عليها والتي تؤول إلى الموت والفناء وكل ذلك في

[1]– سيزا قاسم: مرجع سابق، ص: 74.

عالم خيالي لا صلة له بالواقع، فالمكان الروائي«يوهم القارئ بمكانته والحال أن لا مكانية له،وإنما هو مجرد مكون من المكونات السردية للعمل الأدبي...»[1].

والذي يساعد على إيهام المتلقي بواقعية الأماكن ومصداقيتها، أسلوب الوصف الدقيق- الذي لا يخل منه أي عمل سردي- « فقد يكون وصف الموضع مسهبا في تفصيله لكي يمنح القارئ الإحساس بصدق الواقع أو يصور وقعا هو في حقيقة أمره مشارك في العمل القصصي»[2]، فعملية التلقـــي تضفـــي الجانب الواقعي على النص السردي، فبمجرد فتح أي عمل سردي فإننا ننتقل إلى الأمكنة التي تجري فيها الأحداث، فإذا فتحـــنا مثلا الصفحات الأولى من رواية "عقاب السنين" نتوهم بأننا مشاركين في الحكي لا بمنأى عنه، وذلك حين يقول:«... إذا ما دخل القرية، وهو لاف شعره برزة صفراء والتي يواري بها شعره المقصوص قصاً قصيراً حتى لا يكون مثل النصارى أو الكفار... »[3].

فهذه المقدمة تعرض على المتلقي أن يتخيل نفسه أنـــه أحد القاطنين للقرية، أو أنه أحد الشخصيات المشاركة في الحكي. وذلك بانتقاله من مكان الواقع إلى المكان الذي يعرضه النص السردي، وكأن النص بعد نهايته يعطي الأولوية للقارئ في تركيب الأحداث وتسييرها فيصبح كالهدية التي تهدى إليه يفعل بها كما يشاء، يتعامل معها وفق ما تمليه حالته النفسية، فيصبح النص شبيها بالبحر أو المحيط، فيركب القارئ أمواج ألفاظه، ويعمل على الغوص في

---

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 303.

[2]- محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن(2007)، ص: 167.

[3]- عبد الجليل مرتاض: عقاب السنين، مصدر سابق، ص:04.

أعماق عباراته، ويحلق في فضاءات دلالته، ينتقل إلى أي نقطة أشار إليها النص ولو كانت غير موجودة على الإطلاق. فيصبح في علاقة حوارية مع النص في ظل غياب الكاتب.

فالقارئ عضو من أعضاء العملية الإبداعية، فلا يمكننا تصور نص بدون قارئ أو متلقي، إنه ينتقل من عالمه الواقعي إلى عالم آخر هو عالم الخيال مدركا جميع عناصر النص بما فيها المكان في هذا العالم المفعم بالحرية والحيوية، «فالقارئ بالإمساك بهذا المجلد ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى، إلى روسيا تولستوي، إلى باريس بلزاك، إلى قاهرة محفوظ إلى عالم خيالي مـــن صنع كلمات الروائي نفسه»[1].

والمكان حتى ولو كان خياليا أو أسطوريا لا يمت إلى الواقع بصلة، فإن المتلقي يرى على أنه مكان واقعي، يمكنه الانتقال إليه في أي لحظة، بمجرد سماع أو قراءة مقطـــع من مقاطع النص السردي الـــذي يحتوي على مكان معين، فالقراءة لا تعترف بالمستحيل ولا بالخطير لأنها قابعة في مجال الفكر، فهي انتقال من الجانب الشكلي المتمثل في الحروف والألفاظ والعبارات والفقرات إلى الجانب الذهني المتمثل في التفكير والخيال المبنـــي على اكتشاف المعاني والدلال، فالقارئ يتمكن دائما من « ارتياد أماكن مجهولة، متوهما بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء»[2].

ويؤكد باشلار على أن المكان الواحد في الرواية يتحول إلى أمكنة أخرى بواسطة عملية التلقي حين يقول عن القارئ بأنه « يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة ويتحرك نحو

---

[1]- سيزا قاسم: مرجع سابق، ص:103.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 65.

أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات العلم والذاكرة »[1]، فالحرية التي يتمتع بها الراوي أثناء بنائه للمكان الروائي مع مراعاة الحاجة السردية، كذلك يتمتع بها المتلقي من خلال الآفاق الرحبة التي تنتجها عملية القراءة في الانتقال من مكان إلى آخر متى شاء دون معاناة أو صعوبات.

فالمتلقي يتواجد أثناء القراءة في عالم المحسوسات (الواقـــع)، لكن بمجرد الشروع في عملية قراءة النص السردي والانتقال من سطر إلى سطر، ومـــن صفحة إلى صفحة، فإنـــه يتحول من هذا العالم الواقعي إلى عالم آخر يختلف عنه، إنه عالم خيالي من صنع الكلمات، غير العالم الذي يوجد فيه القارئ [2] .

لكن بالرغم من هـــذا الاختلاف الموجود بين العالمين (الواقع والخيال)، إلا أن المتلقـــي يظل مشدودا بواقعه، رابطا بين المكان في الواقع والمكان في الحكي، لذا نجـــده يعمل على تأويل الأماكن الروائية والاندماج فيها والتماهي معها، وهكذا يتحول خياله إلى حقيقة شعرية عبر عملية التذكر، ومقارنة الأشياء والموجودات »[3]، كما أن الأسماء المكانية الموجـــودة في النص السردي توهمه بحقيقتها وواقعيتها، ويؤكد ذلك أحمد زياد محبك

---

[1]- غاستون باشلار: مرجع سابق، ص: 72.

[2]- ينظر: ناصر يعقوب، مرجع سابق، ص: 252.

[3]-أحمد طالب: مرجع سابق، ص: 24.

بقولـــه: «فتسميه المكان في الرواية تحيل القارئ على المكان الذي يحمل الاسم نفسه في الواقـــع، وإن كـــان المكان في الرواية ليس هو المكان نفسه في الواقع »[1].

غير أنه يفرق بين المكان الواقعي والمكان الروائي؛ باعتبار هذا الأخير « لفظي متخيَّل، يحيل إلى نفسه ولا يتأثر بمحاولات الروائيين تسميته باسم حقيقي بغية إيهام القارئ بمصداقية الحوادث وواقعية المجتمع الروائي »[2].

فاللجوء إلى الخيال لا يعني الهروب من الواقع، لأن الخيال يعـــطي القارئ الحريـــة لإضافة أماكن أخرى غير الأمكنة الموجودة في النص السردي، فيمكنه تخيل أماكن ثانوية أو حتى أساسية، استقاها من الواقـــع، لـــم ينتبه إليها الروائي أثنـــاء عملية الكتـــابة، وهنـــا يكمـــن تأثير المتلقي على النص السردي بإضافة عناصر أخرى جديدة مكملة للعناصر التي ذكرهـــا الكاتب، وفق ما يمليه خياله وتصوره الخاص، وعلى هـــذا الأساس يعود الروائي في أحيـــان كثيرة «إلى أمكنة متخيلة لإعطاء القارئ نكهة الواقع الذي يحاول خلقه وتصويره محدثا بذلك تواصلا بين النص والمتلقي »[3].

يختلف القراء أثناء عملية تلقي النصوص الأدبية عامة، والسردية منها على وجه الخصوص. فالقراء أنماط ومستويات مختلفة، فيتميز القارئ الأول عن القارئ الثاني عن القارئ الثالث ...، وهكذا تختلف القراءات وينتج النص الواحد مجموعة متنوعة من

---

[1]- أحمد زياد محبك: مرجع سابق، ص: 151 .

[2]- المرجع السابق، ص:151.

[3] - هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله الكندي للنشر والتوزيع الأردن (2004)، ص: 277.

النصوص النقدية المتوصل إليها عن طريق عملية التلقي. فالنص الروائي هو بمثابة البحر الذي يدخله مجموعة من القراء، فمنهم من يقف على ساحله، ومنهم من يركب أمواجه، ومنهم من يغوص في أعماقه. والمكان هو جزء من النص وفهم النص هو فهم للمكان، وقراءة النص هي مسايرة لأماكنه وفهم دلالاتها الرمزية والإيحائية، وبذلك « يحتوي المكان الروائي على موجودات يخلق من الكلمات التي تصفها صورا ذهنية تختلف من قارئ إلى قارئ»[1] فالنص ذو طابعين؛ طابع شكلي يتمثل في اللغة من خلال ألفاظها وعباراتها وفقراتها، وطابع مضموني يتمثل في الدلالة والمعنى.

والمكان شأنه شأن النص، يحتوي على جانبين:

- جانب شكلي متمثل في الأسماء والحدود؛ كاسم: البيت، الغرفة، المترل، الجزائر، مكة، القدس...
- وجانب ذهني وهو ذلك التصور العقلي الذي يختلف من شخص إلى آخر، تماشيا مع تلقي النصوص وفهمها.

وهذا التعدد والاختلاف في القراءة ينعكس بالإيجاب على النص، إذ أن القارئ يدخل إلى النص منأى نافذة يشاء، وبذلك تتعدد أمكنته وتصبح لامتناهية كلما فُتح النص للقراءة، « كـــل قارئ لهذا النص الواحد–السردي خصوصا– يتمثل حيزه على نحو بعينه»[2]،

---

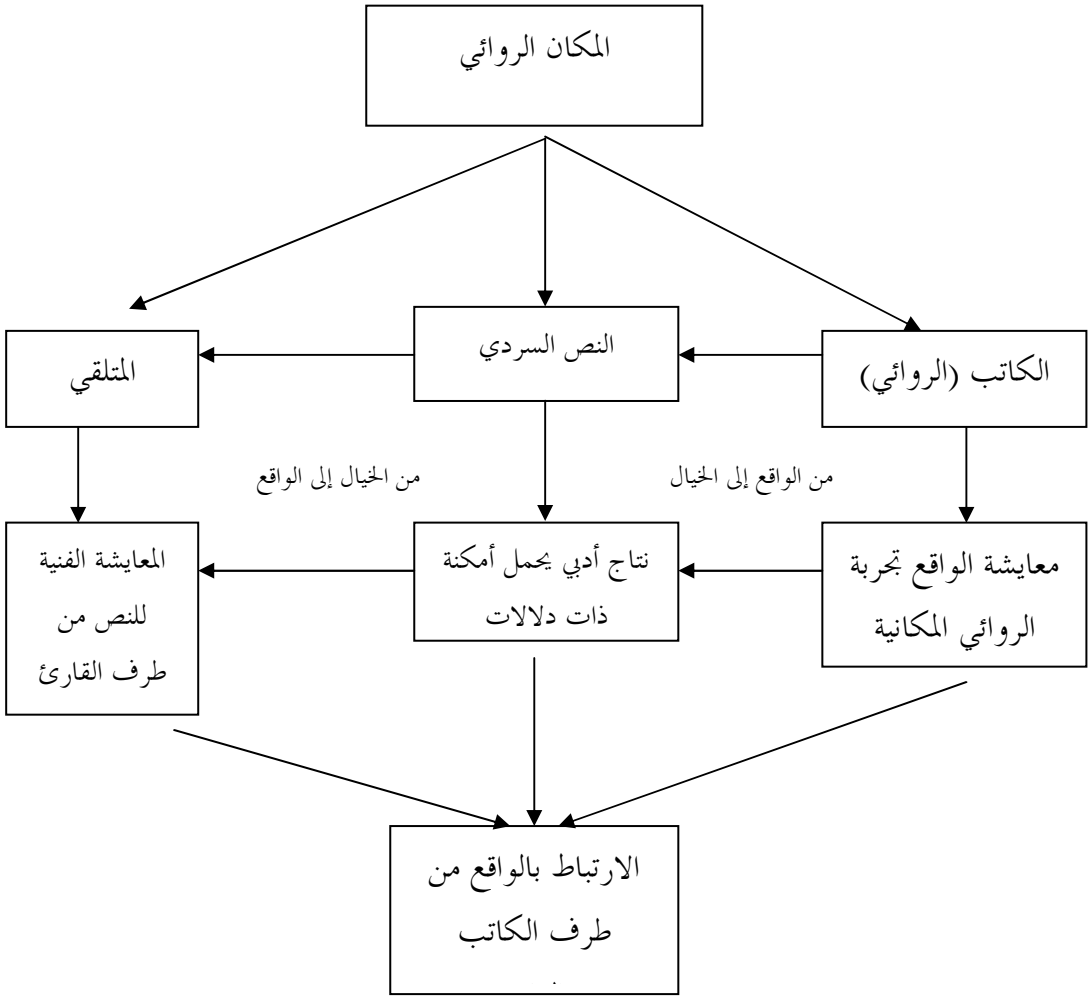
[1]– إبراهيم فتحي: مرجع سابق، ص: 57 .

[2]– عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 319.

وهكـــذا يصبح النص مفتوحا على عدد كبير من القراءات والدلالات، فقوة النص السردي تكمـــن في كثـــرة قراءاته، وتأثير المكان في النص والقارئ يكمن في تعدد دلالاته.

وخلاصة القول من خلال المفاهيم السابقة الذكر، نرى أن مفهوم المكان الروائي ينظر إليه من ثلاث زوايا مختلفة، من زاوية الروائي بانطلاقه من عالمه الواقعي إلى عالم الخيال، ومن زاوية النص السردي باعتباره الجانب الشكلي الحامل للدلالة العامة المتوصل إليها عن طريق القراءة، ومن زاوية المتلقي الذي ينطلق بواسطة القـــراءة المستفيضة من عالم الخيال إلى عالم الواقع، وربطه به، وبالتالي «فالفضاء في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات، من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسيا ومن خلال اللغة التي يستعملها.فكل لغة لها صفات خاصة لتحدد المكان (عرفة- حي- منزل) ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة»[1]، ويمكننا تحديد المفاهيم الثلاثية للمكان الروائي في هذه الخطاطة:

[1]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص: 32.



نلاحظ من خلال الشكل العلاقة الاتصالية بين العناصر الثلاثية المتمثلة في الكاتب والنص والقارئ في تحديد المكان الروائي، ونستنتج أن المكان يتخذ أشكالا متعددة تختلف من كاتب إلى آخر، ومن نص إلى آخر،ومن قارئ إلى قارئ، وعليه« فالكاتب يخال الحيز، والقارئ يتخيله. والكاتب يصور الحيز، والقارئ يتصوره. والكاتب يشكل الحيز والقارئ يبلور تشكيله»[1]، فالمكان الروائي هو عنصر«تخيلي، قائم بذاته، صنعته اللغة لأغراض التخيل الروائي، يبنى لأداء وظائف تخيلية على المستوى البنائي كالتفضي، وذلك

[1]- مرشد أحمد: مرجع سابق، ص: 130، 131.

يخلق تجاوزا مع الأماكن الأخرى، والإسهام في تشكيل الفضاء الروائي، وفي خلق المعـــنى، وعلى المستوى الدلالي بتوظيفه دالاً، لإضـــفاء الدلالـــة على الحكاية »[1].

إذن، فالمكان في الحكي ليس هـــو المكان في الواقع، وإن كان يكتسب بعض الخصائص التي يتميز بهـــا المكان الواقعي، إنـــه مكان من حروف وألفـــاظ يلجـــأ إليـــه الكاتـــب لأغراض جمالية فنية، فهو عنصر جوهري من السرد له تأثيره وأهمية في المعنى الإجمالي للنص الحكائي.

2- علاقة المكان بالعناصر السردية:

تعد عملية الكتابة من أصعب لحظات العمل الإبداعي عموما والروائي على وجه الخصوص، لأن المؤلف أثناءها يبذل كل ما في وسعه من أجل نقل الأفكار من عالمها الرحب الواسع، إلى عالم السواد، فالكتابة هي تسويد البياض بالأفكار، كما أنه يعمل على إيراد الأفكار المهمة والأساسية حتى يتجنب الإطناب والوقوع في التكرار، لا يتم ذلك إلا بتصويب فكره نحو مبتغاه، المتمثل في إنتاج نص مكتمل من حيث المبنى والمعنى، وبناء النص لا يتم إلا إذا تعالقت عناصره، لأن تعالق الشخصيات والأحداث والزمن والمكان يؤدي إلى نتاج أدبي ناضج ومكتمل، يحتضنه القارئ، ويبحث عن مدلوله فلذا نجد أن المتلقي يبحث

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 312.

دوما عن النصوص التي تتميز عناصرها بالتماسك والالتحام، وليس عن النصوص المبنية على الشتات والاختلاف.

يتصف المكان الروائي عن بقية المكونات السردية الأخرى بصفات كالثبات والسكون والجمود، لكنه رغم ذلك يعطي الحيوية للنص الروائي من خلال إقامة علاقات مع العناصر الأخرى، لأن تعالقه بها يخرجه من هذه القوقعة السكونية إلى مكون مفعم بالدلالات والمعاني، كما أن دراسة المكان لوحده لا تمكننا من الوصول إلى المعنى العام للنص، فالمكان الروائي «لا يمكن بأية حال أن يظل منعزلا عن باقي مكونات السرد الأخرى للنص كالشخصيات والأحداث، والزمن وعدم النظر إليه في تفاعله مع هذه المكونات يجعل التأويل قاصرا على إدراك الأبعاد الدلالية»[1].

فلا يمكننا تصور احتواء نص سردي على مكان بدون العناصر الأخرى، كما لا يمكننا تصور احتوائه على المكونات الأخرى من دون المكان لأنه «لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد»[2].

---

[1]- جوزيف كيسنر: مرجع سابق، ص:10.

[2]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:26.

والظاهر في كثير من الأحيان، أن المكان يمكنه التعبير عن بقية المكونات السردية، فعندما توظف جبال الأوراس مثلا في رواية ما، فإن القارئ يتذكر أحداث الثورة الجزائرية، كما أنه يتذكر ميقاتها (زمنها)، والشخصيات التي دافعت عن الوطن. وبالتالي فيمكن للمكان أن يخرج من إطاره السكوني إلى حيوية نشطة تساهم في المعنى والدلالة. فهذه العلاقة المتينة التي تجمع بين المكان وبقية المكونات السردية، شبّهها حميد لحمداني بالخلية الحيّة، فـــإذا كان الزمن والشخصيات والأحداث يمثلون النواة داخل هذه الخلية، فإن المكان يمثل السيتوبلازم الـــذي تنسج فيه تلك النواة[1]. وتأسيسا على ذلك يمكننا النظر إلى المكان الروائي من خلال علاقته بالزمن والشخصيات والأحداث.

- **عـــلاقة المكان بالزمـــن**

إن الحديث عن المكان (Lieu)، يفـــرض على الباحث التحـــدث عن الزمـــن (Temps) بالضرورة، بحكم العلاقة التي تربط العنصرين منذ أمد بعيد، فالمكان لايستغني عـــن الزمان كما أن الزمان لا ينفصل عن المكان، فضبط الوقت الزمني في أصله مكاني، باعتبار أنه يعود إلي طبيعة المكان من خلال خطوط الطول ودوائر العرض. فأي نقطة من

[1]- ينظر حميد لحمداني: مرجع سابق، ص:81.

العالم على وجه الأرض يمكن إدراكها زمنيا، ولذلك « لا يوجد مكان بدون زمان ولازمان بـــدون مكان، فالمكان بطبيعته زمني والزمن بطبيعته مكاني»[1].

يتصل المكان بالزمن في الواقع الحقيقي فهما متداخلان واقعيا، كما أنهما يعقدان علاقات حميمية في النصوص السردية. وذلك بالرجوع إلى القدرات التخيلية المخولة للكاتب أثناء عملية نسج نصه « ففصل المكان عن الزمان أمر غير ممكن لأنّ الأديب يتصور الأشياء في مكان ما، على هيئة معينة، وفي لحظات متعاقبة يصعب الفصل بينهما »[2].

تتضح علاقة المكان بالزمن من خلال هذا الأخير الذي قد يؤثر في الأول والعكس صحيح، فيمكن أن نجد في عمل سردي ما المكان مهيأ بطريقة معينة في زمن محدد، وبعد سيرورة الأحداث يتغير المكان فيصبح في صورة تختلف عن الصورة الأولى. فالبحر ملائم لزمن فصل الصيف، والريف مناسب لزمن فصل الربيع، وغرفة النوم مناسبة لزمن الليل، والمعمل مناسب لزمن النهار... فالمكان يحيلنا على الزمن، والزمن يعبر عن المكان؛ فالأشياء باعتبارها أجزاء مكانية قد تتغير صورتها من هيئة إلى هيئة أخرى مع توالي الأزمنة وتعاقبها، حتى وإن بقيت في نفس المكان، لأنها تداخلت مع عنصر جديد « وأضيف إليها بُعد آخر، وهو الزمن، الذي لابد أن يغير من طبيعة النظرة إليها »[3].

---

[1]- قراءات ودراسات نقدية في أدب بد الحميد بن هدوقة، مرجع سابق، ص: 90.

[2]- محمود محمد عيسى: تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة دراسة مقارنة ، مكتبة الزهراء القاهرة، ط1 (1981)، ص:19.

[3]- المرجع السابق: ص: 19.

من الذين تطرقوا لعلاقة الزمن بالمكان الباحث إليوت ، الذي ربط الزمن بالأشياء بوصفه له على أنه يمثل نسيج حياتنا الداخلية، وأن الأشياء- المعبرة عن المكان- هـــي التي تبرر هذا النسيج وتقتنع به[1].

كما تبنى ميخائيل باختين مصطلح الزمكانية (Chronotope) الذي استعاره مـــن العلوم الرياضية والفيزيائية واستثمره في النقد الأدبي، ومن هنا نلاحظ أن علاقة المكان بالزمن لا تميز النصوص الأدبية فقط، بل إن هـــذه العلاقة ضاربة بجـــذورها في جميع الحقـــول المعرفية، فبتماسك هـــذين العنصرين يتشكل النص الأدبي فيساهمان في عملية القراءة والكتابة[2].

إن ارتباط المكان بالزمان في النص السردي من شأنه أن يحدث عجزا للباحث في الفصل بينهما، لما فيهما من تداخل في بناء النص وتماسكه، وربما بمجـــرد حـــذف أحدهما يختـــل المعنى ومنه تأفل دلالة النص العامة، وتتضح علاقة هذين العنصرين مثلا في الجمل الأولى من رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، إذ يقول الراوي:

« **عدت إلى أهلي يا ساد تي بعد غـــيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوربا، تعلمت الكثير وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى، المهم أني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل** »[3].

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 19، 20.

[2]- ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط4 (2005)، ص: 171.

[3]- الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة بيروت، ط13 (1981)، ص: 05.

يكشف لنا هذا المقطع السردي عن مكانين مختلفين، يعبر المكان الأول (أوربا) عن زمن الماضي، ويعبر المكان الثاني (القرية الصغيرة) عن زمن الحاضر والمستقبل، وها هنا تكمن أهمية المكان الروائي أثناء ارتباطه بالزمن، فيجعل من الشخصية الروائية أكثر التصاقا بزمنها ومكانها، كما يساهم هذا التزاوج بين عنصر المكان وعنصر الزمن في تقريب الفكرة السردية إلى ذهن المتلقي الذي يسعى دوما إلى استجلاء معاني النص ومعرفة محتواه.

كما تكشف لنا رواية " الشمعة والدهاليز" عن علاقة العنصرين، في الأسطر الأولى منها حين يقول الراوي:

«**استيقظ الشاعر مرعوبا، على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع، متفاوتة القوة، والتقارب من شارع لآخر**»[1].

يتضح لنا من خلال هذه المقدمة السردية، ربط بين المكان الضيق والزمن الذي يتميز بالهدوء والسكينة، فالمكان الضيق تمثله غرفة النوم التي لم يذكرها ولكن نستنتجها إيحائيا، أما زمن الهدوء هو الصباح الباكر، كما انتقل إلى مكان آخر يتميز بالشساعة والرحابة، وتمثله الشوارع التي تتميز بالحركة والصخب والضجيج، وهنا تحدث المفارقة بين مكانين مختلفين ومدى علاقة كل واحد منهما بالزمن. فالمكان الضيق في اعتقادنا يتميز بقلة الحركة و قلة الأحداث، فزمنه يكون مختصرا ومثال ذلك القصة القصيرة التي تنبني على حدث واحد في زمن معين، أما المكان الرحب فيتميز بكثرة الأحداث حتى ولو كان على

[1]- الطاهر وطار:الشمعة والدهاليز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية- الجزائر(2004)، ص:11.

حساب الزمن، فيمكن أن تقع مجموعة من الأحداث في زمن واحد، لكن الروائي يصعب عليه الأمر أن يذكرها دفعة واحدة فيلجأ إلى تقنيتي الاستذكار و الاستشراف، و بالتالي يمكنه ذكر مجموعة من الأمكنة في زمن واحد أو في أزمنة مختلفة.

يتصل المكان بالزمن في بناء النص السردي، ويشتركان كذلك بوصفهما عنصرين رديفين داخل الخُطاطة السردية في نفس الوظيفة والاشتغال، فبعض الأحداث تفترض أزمنة معينة، وبدورها هذه الأزمنة تستلزم أماكن خاصة، فحج بيت الله الحرام محكم بميقات معين، فقد تتواجد شخصية روائية ما في مكان معلوم بحيث يكون هذا المكان يتناسب والزمن النفسي للشخصية إذ لا يعبر مكان آخر عنه مهما كان نوعه[1]،كأماكن العذاب أو الراحة أو الخوف أو الاطمئنان، فالوظيفة التي يؤديها مكان السجن هي الإحساس الدائم من طرف الشخصية بالقلق النفسي، وبالتالي نجدها متصارعة مع الزمن.

إن الاتصال الحاصل بين عنصر المكان وعنصر الزمن من شأنه أن يساهم في خدمة الموقف السردي الذي لا يقوم إلا بحضور المكان ، كي تجعله الشخصية مسرحا لأحداثها في زمن معين أو في أزمنة مختلفة، فالمكان والزمن وجهان لعملة واحدة، فإذا كان المكان يمثل جسد النص السردي فإن الزمن يمثل روحه، ولا يمكننا الفصل بين الجسد والروح، ولهذا عبرت سيزا قاسم عن علاقتهما بقولها: «إذا كـــان الزمـــن يمثل الخط الذي تسير عليه

[1]- ينظر: سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية رواية الشراع والعاصفة لحنامينة نموذجا، دار مجدلاوي، عمان، ط1(2003)، ص: 136.

الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه»[1]، نفهم من خلال هذا القول أن المكان لا ينفصل عن الزمن، لأن المكان يتمظهر وجوده في أية لحظة من لحظات السرد.

يرى عبد الملك مرتاض أن هذه العلاقة التي تجمع بين المكان والزمن صعبة الانفصام والانفصال سواء في النص الأدبي أو في الحياة اليومية حين يقول: « فالحيز والزمن لا يجوز تصور أحدهما بمعزل عن تصور وجود أحدهما الآخر، والآيـــة على ذلك أن الساعـــة التي تضبط الزمن وتحسبه هي حـــيز »[2].

وفي نفس السياق، يرى عبد الرحيم الكردي أن علاقة المكان بالزمن تظهر بصورة جلية في القصة القصـــيرة بعكس الرواية ذات البنـــية المعمقة ، ففي القصة القصيرة يمكـــن للمكـــان أن يتخذ صفات الزمن، كـــما أن الزمن يمكنه أن يلبس لباس المكان وخصوصا في القصة ذات النسق التعبيري الذي يجمع بيـــن التشكيل والفعـــل بوصف التشكيل عنصرا مكانيا، والفعـــل عنصرا زمانيا[3].

ينطلق الكاتب في التمهيد لنصه السردي بالإشارة إلى البيئة المكانية والزمنية التي ستَجري فيها الأحداث، ونظرا لهذا الارتباط الوثيق بين العنصرين الذي يوليه المؤلف أهمية كبـــرى يبدو «الزمان والمكان متمازجين وتبدو اللغـــة الوصفية هنـــا متمـــردة على

---

[1]- سيزا قاسم: مرجع سابق، ص: 106.

[2]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 318.

[3]- ينظر: عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3 (2005)، ص:121.

الترتيب العقلـــي بمفهومها التقليدي»[1]؛ معنى ذلك أن المؤلف لـــه القدرة على كسر النظام العـــام للسرد المبني على التتابع والتوالي، عن طريق خاصّيتي الاستذكار والاستشراف[2] بإدماج أمكنـــة تـــدل على ماضي أو حاضر أو مستقبل الشخصية الروائية.

يكتسب المكان حيويته ونشاطه من خلال تعالقه مع الزمن، لأن دلالة المكان لا يمكن القبض عليها إلا باتصاله مع الزمن، فالزمن لا بد له من مكان يحتويه ويجري في فلكه، فلكي يبرز تأثير الزمن على النص لابد أن يدخل هذا الأخير مع المكان في علاقة حميمية، ولهذا «يعد المكان العنصر الهام الحيوي للزمان»[3].

تظهر أهمية المكان الروائي البنائية والدلالية والجمالية الفنية، من خلال علاقته بعنصر الزمن، لأنه العنصر الأساسي الذي يُخرج المكان من بوتقته وتقوقعه وسكونـــه، كما أنـــه يضفي عنصر الحيوية عليه وعلى النص السردي عموما؛ «فالمكان والزمـــان شريكان، لا ينفصلان يختلط بشكل ما بالمكان لسبب بسيط هو الحركة»[4].

---

[1]- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق (2001)، ص: 91.

[2]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، فصل زمن خطاب الرواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(2005).

[3]- مرشد أحمد: مرجع سابق، ص: 172.

[4]- المرجع نفسه، ص: 233.

ومن شأن هذه الحركة أن تعطي النص السردي شعـــريته وجماليته، لأن الحـــكي عمومـــا ينبني على الحركة والصراع والحيوية التي يضفيها الزمن على المكان؛ « ولـــذا فإنـــه لا يكتسب المكان قيمته الفنية الموضوعية إلا بوصفه وعاء للزمان »[1].

يتميز النص السردي في حال تعالق المكان بالزمن بصفات عديدة منها إضفـــاء جـــانب المصداقية والحقيقة عليه وعلى النص عموما، فإذا اتحد هذان العنصران، فإن المتلقي يتوهم بواقعيـــة الأحداث، أو أنها محتملة الوقوع في زمن المستقبل.

يرى بشير الوسلاتي أن العلاقة بين المكان والزمن علاقة جدلية، فإذا كان زمن الحاضر يمثل الحالة المكانية المهترئة للشخصية، فإنها تتذكر الماضي على سبيل التلذّذ النفسي وتتذكر كذلك الأماكن التي أحست فيها بالاستقرار والسكينة، وبالتالي يمثل الماضي حالـــة الاستقرار، بينما يمثل الحاضر حالة الاضطراب[2].

وتبعا لموقف بشير الوسلاتي يمكن اعتبار المكان المتخيل والمبحوث عنه هو مكـــان زمـــن المستقبل، لأن الشخصية تبحث عنه وتكافح من أجله، فهذه النظـــرة تختص بالأماكـــن التي تعيش فيها الشخصية حياة تعيسة وقاسية كالسجن مثلا، فإن حاضر الشخصية فيه يمثل حالة الاهتراء والاضطراب، أما ماضيها فيمثل حالة الاستقـــرار، فتبحث

[1]- أحمد طالب: مرجع سابق، ص: 11.

[2]-ينظر: بشير الوسلاتي، مرجع سابق، ص: 77.

في دواخلها عـــن العودة إلى المكان الماضي المألوف أو تتطلع إلى مكان أوسع وأرحب وهذا الذي يمثل زمن المستقبل.

نستنتج من خلال الآراء السابقة، أنه لا يمكن الفصل بين المكان والزمن في أي حال من الأحوال، وخصوصا في الأعمال الأدبية التي تبحث دوما عن الشمولية في المبنى والمعنى معا. ونظرا لهـــذه العلاقة الوطيدة يمكن استنتاج المظاهـــر المكانية من خـــلال المعطيات الزمنية، كما يمكننا التعرف على الزمن بربطه بأماكن معينة من خلال المعارف المسبقة والمصطلح عليها بين الأمم والشعوب، كانعقاد الملتقيات والمؤتمرات والأشغال السياسية، إضافة إلى العوامل التي يبقى كل من المكان والزمن محافظين عليها. فعلاقة هذين العنصرين تساهم في سردية الخطاب وشعريته ودلالته.

- **عـــلاقة المكان بالشخـــصية:**

تبدو علاقة المكان (Lieu) بالشخصية (Personne) في العمل الســـردي واضحة مثـــل وضوحها في الواقع، فكما نجد الإنسان يتصل بالمكان في أية لحظة من اللحظات في العالـــم الحقيقي، نجد كذلك هذا الاتصال في النص الحكائي، فالشخصية هي عنصر فني ينتمي إلـــى بيئة مكانية تتحرك فيها، وتنتقل منها وإليها، وتعمل على التأقلم معها أو اختراقها، فالشخصية متصلة بالمكان مثل اتصالها ببقية العناصر الأخرى.

بما أننا- كقراء- نقف أمام متخيل سردي، فإننا نكشف عـــن علاقـــة العنصرين من خلال الحرية المطلقة التي تتيحها اللغة للمؤلف في استعمال الأساليب المختلفة من أجل الربط بين المكان والشخصية، ومن أجل الربط بين جميع العناصر الأخرى.

يرى فليب هامون(Philippe hamon) أن وصف المكان يحفـــز الشخصية على القيـــام بالحدث، ويذهب كذلك إلى أن وصف البيئة المكانية يعد بمثابة وصف لمستقبل الشخصية.فالكاتب أثناء تقديمه للمكان من خلال عملية الوصف،فإنه يعرف بطريقة غير مباشرة القارئ على المستقر الذي ستؤول إليه الشخصية الروائية.

يستطيع المكان الروائي أن يعبر عن آلام وآمـــال الشخصيات، فالشخصيات التي تعيش في المباني الشاسعة والفاخرة بين الحدائق المزهرة ليست كالشخصية التي تعيش في غرفة واحدة ضيقة، «فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفســـرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها»[1]، فالقارئ يمكنه معرفة نفسية الشخصية والحكم عليها من خـــلال تواجدها في المكان، فالشخصية التي تعيش في العالم المتقـــدم ليست كالتي تعيش في العالـــم المتخلف سواء من حيث الحالة النفسية أو حيث التفكير، أو من جميع النواحي، ولهذا يمـــكن لبنية المكان الروائي«أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي

[1]-سيزا قاسم: مرجع سابق، ص: 119.

تعيشها الشخصية »[1]، فالمكان بحكم طبيعته المجسدة يمكنه الخروج عنها للتعبير عن أمور غير ظاهرة كالأمور النفسية والفكرية مثلا.

تتعدى علاقة المكان بالشخصية من ذلك التواصل المستمر بينهما، إذ أن انتقال الشخصية وسكونها لا يكون إلا في مساحة مكانية معينة، إلى أن يصبح المكان أنيسا وصديقا لها، وهذا ما نجده في رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة" حيث أن شخصية البطل عادت إلى الدار، فعبر الكاتب عن هذه اللقاء بالحار، حين قال على لسان الراوي:

«...**ما كاد يدير وجهه خطوة أو خطوتين حتى فُكَ قيده، وعاد فرحا إلى الدار التي احتضنته واحتفلت به وصار منذ ذاك اليوم مناضلاً كبيراً، ومجاهداً صغيراً في عين القرية كلها**»[2].

يكشف لنا هذا النص السردي عن مدى تعالق الشخصية بالمكان فكأن مكان الجبل لا يمثل ذلك المكان المتميز بالثبات والسكون، وإنما يحمل بين طياته دلالات رمزية تتمثل في كونه يعبر عن الحالة الشعورية للشخصية الروائية.

يعد المكان الروائي حافزا من المحفزات التي تدفع الشخص إلى « التعبير عما يجـــول في دواخلها من مشاعر، تنتج عن اختراقها له »[3]، فالمكان يمكنه التعبير عن الشخصية من حيث الجانب التاريخي أو الانتماء السياسي أو حتى الميول الأيديولوجي .

---

[1]- حسن بحراوي، مرجع سابق،ص: 30.

[2]- عبد الجليل مرتاض: ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص:201.

[3]- مرشد أحمد: مرجع سابق، ص: 219.

تفسَّر علاقة المكان بالشخصيات من خلال أن « كل فعل يقوم به فاعل يجري في الزمان، فإنه يقع كذلك في المكان»[1]، وبالتالي لا يمكننا تصور قيام شخصية من الشخصيات الروائية بفعل أو حدث ما في الفراغ أو في اللامكان، فالمكان مـــلازم للشخصية في حركتـــها وفـــي سكونها«فأفعال الشخصيات بقدر ما هي محكومة بالتعالي الزمني الذي يحدد أوانها ونفـــاذها، محكومة بتحققها في فضاء معين»[2].

تتميز الشخصية في العمل السردي بحركتها الدائمة والمستمرة من مكان لآخر، ومن هنا يكمن تأثير الشخصية على المكان كما أنها تتأثر به، فهي « حين تنتقل من حيز(أ) إلى الحيـــز (ب) عبر طريق محسوس فهي تنتقل في حيز، ويجب ضبط حركتـــها الحيزية على أســـاس تنقلها من الأول إلى الآخر»[3]؛ معنى ذلك أن المسافـــة التي تقطعها الشخصية بين مكانيـــن مختلفين تعد هي الأخرى مكان، لأن عملية الانتقال لا تكون إلا بشغل مساحة مكانية معينة، سواء كان هذا الانتقال بريا أو جويا أو بحريا، فمتى تحركت الشخصية فإن ثمة مكان يؤطر حركتها كما أن هذه الحركة تؤثر في المكان، فإذا انتقلت الشخصية فإنها تقوم باختراق أماكن مختلفة ومنه تساهم في العملية السردية « فحركة شخصية من الشخصيات في تنقلاتها المختلفة في عمل ســـردي مـــا، تعني أحيـــاز ممتـــدة متنوعة، وهلم جرا »[4].

---

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص:276.

[2]- المرجع نفسه، ص: 276.

[3]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص: 302.

[4]- المرجع نفسه، ص: 276.

أضحى المكان الروائي يعبر عن الشخصيات، كما نجده في بعض الأحيان هو الشخصية بعينها، كمكان المسجد الذي يعبر في الغالب عن الشخصية المتدينة. فالوسائل المتاحة للكاتب من طرف اللغة التي تجعله يخفي بعض مظاهر شخصياته، لكن القارئ يكشف عن هذه المظاهر من خلال ربط الشخصيات بالأماكن المخصصة لحركتها، وبالتالي يمكنه الكشف عن أبعادها وخلفياتها، فالمكان يحمل صفات الشخصية من خلال الألفة والحركة، كما أن الشخصية تتأثر بالمكان فتسمى باسمه كقولنا شخصية شامية نسبة إلى الشام، وهذا فارسي نسبة إلى بلاد فارس...

يكشف المكان الروائي عن طبيعة الحدث الذي ستقـــوم به الشخصية الحكائـــية ، إذ لا يمـــكن تصور عرض مكان المحكمة من أجل حدوث فعل السفر بالنسبة للشخصية، كما أن طبيعة الحدث تفرض على الشخصية الانتقال إلى أماكن معينة لها صلة بالفعل المراد عرضه في متن العمل الروائي، فذكـــر مكـــان الحمَّام مثلا في رواية "الشمعة والدهاليز" يدل على استعداد الشخصية للنوم، حيث ورد على لسان الراوي:

«تمت باسمة، وهي تسوي سروال المنامة، وتلقي النظرة الأخيرة على و جهها الذي يعطيها، بلا مساحيق، ملامح غلام سمح، غـــادرت الحمام، ائتزرت، انتظـــرت انتهـــاء أمهـــا مـــن الدعاء...»[1].

[1]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 123.

يستطيع المكان أن يتحكم في الفعل الذي تـــود الشخصية القيام به داخـــل العمل السردي، فالمكان« لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه »[1]؛ أي أن المكان الروائي يتقمص لباس الشخصية فيغدو معبرا عنها، والحديث عنها يجرنا إلى الحديث عنه بصورة غير مباشرة لأنه أكثر التصاقا بها.

يمكن لجزء واحد من أجزاء المكان الروائي أن يعبر عن شخصية بكاملها، وهذا ما نجده في رواية الطيب صالح الذي قال على لسان إحدى شخصياته:

« **وقفت عند باب دار جدي في الصباح– بـــاب ضخم عتيق من خشب الخـــراز – لاشك أنـــه استوعب حطب شجرة كاملة، صنعه ود البصير، مهندس القرية الذي لم يتعـــلم النجـــارة فيالمدرسة** »[2].

فالباب بوصفه جزءا من أجزاء المكان الروائي المتمثل في الغرفة أو البيت بكامله، عبر عن شخصية من شخصيات الحكي تمتهن عمل النجارة، حتى وإن لم تذكر في متن هذا المقطع، إلا أن القـــارئ يستنتج على أنها شخصية بارعة في فن النجارة محترفة فيها، ولولا وجود المكان الذي احتوى على الباب لما أطلعنا الراوي على هذه الشخصية ولما تعرفنا نحن على أنها شخصية تمتهن النجارة.

---

[1]–حسن بحراوي: مرجع سابق، ص: 32 .

[2]– الطيب صالح: مصدر سابق، ص: 74.

ترتبط معرفة الشخصية الروائية بالمكان الذي تتحرك فيه وتدور في فلكه، فالمكان يمكـــنه التعبـــير عن حالة الشخصـــية وعـــن مهامها وحـــتى انتمائها ، فالإطار المكـــاني «ليس منفصـــلا عن الممثلين ولا غريبا عنهم، ولا يشتغل كصورة محايدة، فنحن لا ندرك هـــؤلاء إلا من خـــلال علاقتهم بهذا الإطار»[1].

إن الشخصية الروائية تكـــون أمام مكانين متناقضين، مكـــان أليف ومكان آخـــر معـــادي، فالأليف يكون من مطالبها التي تبحث عنه وترغب فيه، إنها تكافـــح وتعمل مـــن أجـــل الوصول إليـــه والانتماء له، والمعادي يعبر على الأشياء المستهجنة وغير المرغوبة، فتعمل على الابتعاد عنه بكل ما أوتيت من قوة؛ أي أن الأول يعبر عن سعادتها وفرحها وهنائها تحن إليه إذا فارقته، وتود العودة إليه إذا ابتعدت عنه، أما الثاني فيعبر عن تعاستها وشقائها لأنه لا يُعدّ من أحلامها التي تودّ تحقيقها، بل تجدها دوما نافرة له مبتعدة عنه لا تود التفكير فيه على الإطلاق.

تسهم حركة الشخصيات في ذهابها وإيابها، سفـــرها واستقرارها في بنـــاء المكان، لأنـــه يتشكل من خلال الأفعال التي تقوم بها هذه الشخصيات، وإلا أصبح عنصرا ثانويا تابعا لبقية العناصر لا يعتد به أثنـــاء عمليـــة الحكي، فالمكان يؤدي دورا رئيسا في عقد

[1]- سعيد بن كراد: سيميولوجية الشخصية السردية، مرجع سابق، ص: 137.

الصلات بين شخصيات العمل السـردي الواحـد، وذلك «حين تنشأ علاقة صداقة تستمر حتى نهاية الحكي بين شخصيتين روائيتين في رقعـة مكانيـة محددة»[1].

إذن، فالمكان الروائي لا يمكنه الاستغناء عن الشخصية، لأنها تعطيه الجانب الحيوي الـذي يفتقده، لكونها عنصرا يتصف بالحركة والتنقل، كما أنها هي الأخرى لا تستطيع الاستغنـاء عنه، لأنه يعتبر محل تنقلها وحيويتها، فإذا غاب المكـان غابت الحركـة، وبالتالي تصبـح الشخصية عنصرا سلبيا في الحكي، فالشخصية تكمل المكان، كما يقوم هو الآخر بالدور نفسه؛ لأنهما يطبعان النص بطابع الحركية والحيوية كما أنهما يساهمان في استمرارية الأحداث.

- **عـلاقة المكان بالحـدث:**

يتميز النص السردي وخصوصا الروائي، من الناحية البنائية بتعدد الأحـداث وتتابعها، ونظرا لأهميته الكبرى التي أصبح يشكلها الحدث الروائي بوصفه أحـد مكونات الخطاب السردي، أولتـه السرديات (Narratologie) عناية كبيرة، فأصبح يشكل القلب النابض للأعمـال السرديـة القائمة على الحركة والحيوية.

ويدخل الحدث الروائي في علاقات حميمية مع بقية المكونات السردية الأخرى كالزمـن والشخصية والمكان، فالفعل في الرواية أو القصة محكوم بزمن معين يصرح بـه

[1]- مرشد أحمد: مرجع سابق، ص: 219.

الكاتب أو الراوي أثناء سرده للأحداث، سـواء كان في الماضي أو الحاضر، أو أنـه فعل مفتـرض (متخيل) في المستقبل، وتتضح علاقته بالشخصيات من خلال أن لكل فعل فاعـل، فالشخص أو الكائـن الحي في الرواية هو الذي يقوم بالأحداث ويسيرها وفق دوره المكلف به في العمل الروائي، أما في علاقته بالمكان فلا يمكن تصور وقوع أي فعل خارج نطاق المكان، كما أن الأمكنة في الحكي هي التي تحتوي جميع الأحداث من بداية النص إلى نهايته. فالحدث الروائي « يتفاعل بشكل انزياحي مع بقيـة العناصر الفنيـة التي تشكل فضاء النص »[1]، فلا يمكن للنص الحكائي أن يحتوي الحـدث مـن دون العناصـر السردية الأخرى، كما أنه لا يحتوي العناصر الأخرى دون حدث، لأن طبيعته تقوم على الأحداث.

فعلاقة المكان بالحدث علاقة وطيدة وقوية؛ لأن « وقوع حدث من الأحداث يفرض تعيين موضع له، وما لم يأت ذكر المكان يظل من المتعذر الشروع في المغامرة، أو اختلافـها، إن المحكي يتأسس فيما يتموضع »[2]؛ يعني هذا أن غياب المكان يفترض تغييب الحدث لأنـه هو المسرح الذي يشمل أفعال الشخصيات ويحتويها، وعليه، فالعلاقة بينهما علاقة استلزامية إذا ذكر الحدث فالموقف السردي يفرض علينا ذكر المكان أو تخيله ، كما أن ذكـر المكـان يتطلب نوعا من الحركة السردية التي يمثلها الحدث الروائي، فتشكيله

[1]- عبد القادر بن سالم: مرجع سابق، ص: 62.

[2]- جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص: 74.

إذن « لم يعد ينظـــر إليه بذلك المنظور التقليدي بعيدا عن البيئة الزمانية والمكانية »[1]، وإنما أصبح يدرس من خلال علاقته بالشخصية والزمن والمكان .

وتكمن أهمية المكان الروائي وقيمته السردية حين تجري الأحـــداث على مسرحـــه، وفي إطاره، وإلا أصبح مكونا سلبيا لا يؤثر على النص ولا يخدم الحركة السردية؛ يعني ذلك أن عدم تعالق الحدث بالمكان يؤدي إلى غياب الحركة فيه، وهذا ما يفقده غايتـــه المنشـــودة في الحكي، كما أنه يفقد النص السردي ماهيته الأساسية المتمثلة في التماسك والانسجام.

يؤثر المكان في الحدث الروائي من خلال أن تعدد الأمكنة وكثرتها في العمـــل الســـردي يؤدي إلى تسارع الأحداث نحو النهاية المقصـــودة من طـــرف الكاتب، كما أن الحـــدث في اتصاله بالمكان يكتسب جانبا من الحقيقة والمصداقية، لأنه هو الذي يؤطـــره ويعطيه طـــابعا ملموسا ومجسدا فالإطار المكاني يعطي الحدث من « المعقولية ما يجعله قابلا للوقـــوع على هذه الصفة أو تلك»[2]، واحتمال وقوعه يكون نقطة مشتركة بين صاحب النص والقارئ من خلال وصول هذا الأخير إلى ما قصد إليه الأول.

ويؤدي النص السردي رسالته المرجوة إذا تعالقت جميع عناصره، مـــن مكـــان وزمـــن وشخصية وحدث، وهذا الأخير« لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية والمكانيـــة ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته

[1]- عبد القادر بن سالم: مرجع سابق، ص: 62.

[2]- حبيب مونسي: مرجع سابق، ص: 05.

الحكائية»[1]، فانفصال الحدث عن المكان لا يخدم الموقف السردي الذي يقصد إليه المؤلف، لأنـــه يعمل دوما على تحقيق التكامل والتعالق بين جميع العناصر السردية، حتى يكتسب نصه المصداقـــية الواقعية والجمالية الفنية.

تضفي الأحداث التي تقوم بها الشخصيات جانبا من الوضوح على المكان، وتخرجه من جموده وسكونه، فيصبح بذلك عنصرا « نابضا بالدلالات والحوادث »[2]، فقيمـــة المكـــان وأهميته نستنتجها من خلال الأحداث التي تقع على مسرحه، فلولا وجود الأحداث لانعدمت حاجتنا إلى المكان، وبتعالقها يبلغ النص السردي غايته المقصودة، فمثلا وجود الحـــدث أعطـــى لمكان الدار قيمة سردية في رواية " الشمس في يوم غائم " حين قال المؤلـــف على لســـان الراوي:

« **ركض إنسان ما، بفانوسه الغازي، من الطرف الآخر للدار، لكنه لم يصل أطفأته الريح. أشعل بعضهم أعواد ثقاب وقداحات** »[3].

ففي هذا النص السردي وجود الحدث افترض وجود مكان ما يجري في إطاره، كما أن طبيعته عبرت عن طبيعة المكان، فالشخصية التي قامت بحدث إشعال أعـــواد الثقاب عبرت عن طبيعة المكان المظلمة، كما أنها عبرت عن زمن الليل المظلم، فلولا وجود

---

[1]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص: 29.

[2]- سمر روحي الفيصل: مرجع سابق، ص: 89.

[3]- حنا مينة: الشمس في يوم غائم، دار الآداب، ط4 (1984)، ص: 290.

هـــذا الحدث لما توصلنا إلى استنتاج هذه الطبيعة التي تميز مكان الدار، وبالتالي يمكن للمكان أن يعبر عن الحدث، كما أن الحدث يمكنه التعبير عنه بحكم الصلة التي تجمعها.

ويمكن أن تكون طبيعة المكان عاملا مساعدا لوقـــوع بعض الأحـــداث، أو تفرضـــها وتستوجبها في أحيان كثيرة، كمكان الوادي في رواية " الشمعة والدهاليز " الذي ساعد على وقـــوع الفاحشة إذ قال الراوي:

« **كانت جميلة، بضه، حمراء مكتملة، في العشرين من عمرها، راودها عسكـــري هام بها وهي في الوادي مع بعض الأطفال تغسل الصوف، قدرت أن قدرها أن تستسلم أو أن تنتحر،أن تتنازل عن الشرف الذي أوصاها به زين شباب الدوار مختار خطيبها، أو أن تجـــد سبيـــلا آخر**»[1].

من خلال هذين النموذجين السرديين، نلاحـــظ أن المكـــان يفتـــرض في بعض الأحيـــان أحداثا معينة « فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنـــه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث »[2]، فعلاقة المكان بالحدث الروائي تجعل القارئ أكثر قابلية للتوهم بحقيقة الأمر، لأننا بمجرد الإشارة إلى المكان نتخيل أن هذا الحدث، وقـــع في زمن الماضي على هذه الصورة، أو أنه حدث قابل للوقوع عليها،

[1]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 35.

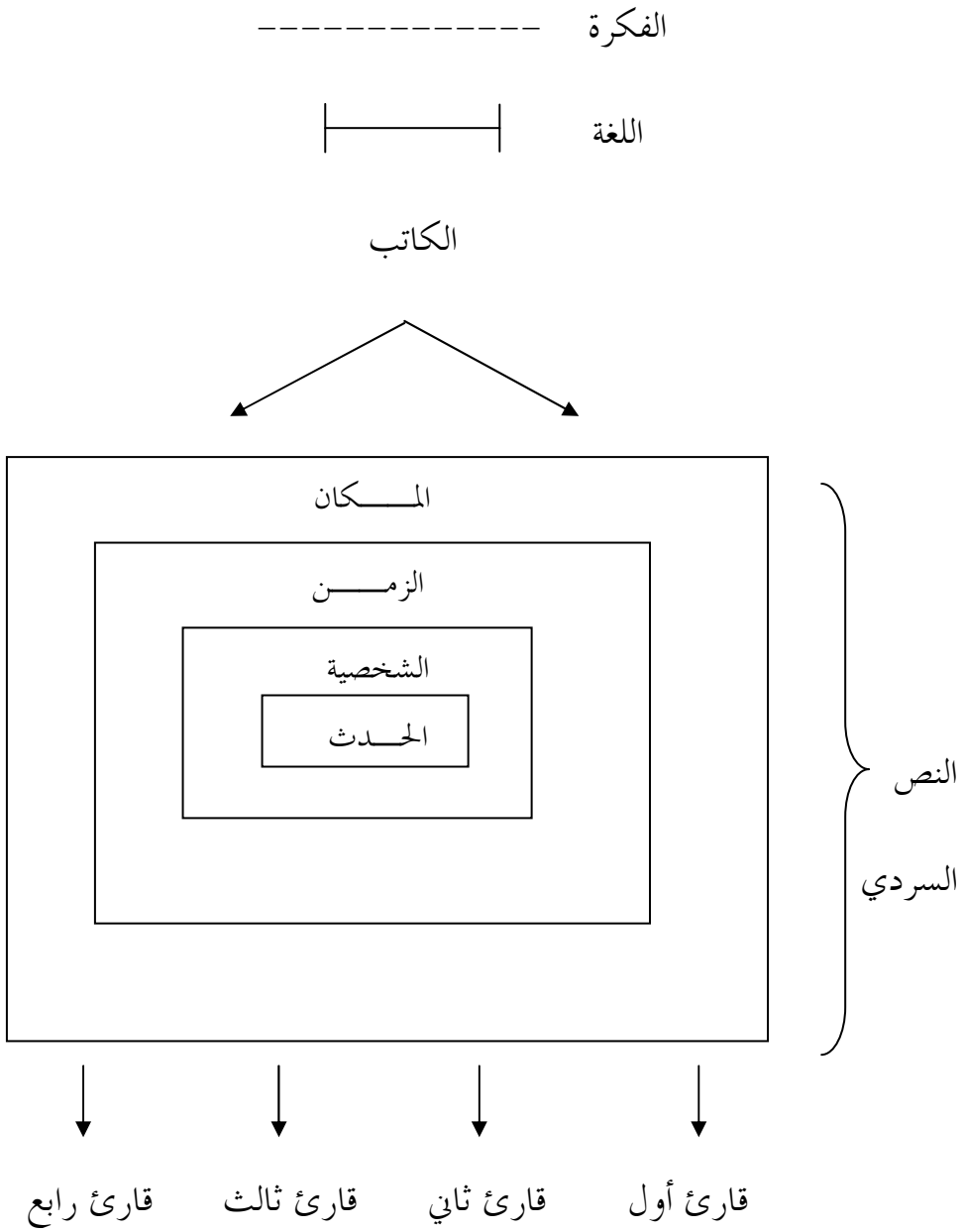
[2]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص: 30.

فلتصوير أحداث العمـــل الحكائي « صلة وثيقة بما يسمى المجال أو البيئة أو الجو العام إذ ليست الحكاية معزولة عن مجالها الطبيعي والاجتماعي »[1].

إذن، إن علاقة المكان بالحدث شأنها شأن علاقته بالمكونات السردية الأخرى، فلا يمكـــن فصل الحدث عن المكان، لأن هـــذا الاتصال من شأنه أن يساهم في تماسك العمل الســـردي وانسجامه، كما أنه يعمل على تقريب المعنى من ذهن المتلقي باعتبار أن علاقة المكان بالحدث الروائي تجعلنا نتوهم على أنه حدث حقيقي وطبيعي .

مما سبق ذكره نخلص إلى أن وحدة العمل السردي تكمن في تعالق وتضافر مكوناته، فيقيم المكان علاقات وطيدة مع بقية العناصر السردية الأخرى، شبيهة بتعالق الخيوط أثناء عمليـــة النسج، فتساهم هذه العلاقات في بناء النص بناء متماسكا يتميز بالبنية الشمولية والدلالة القوية إضافة إلى ذلك تعمل على تأكيـــد الدلالات التي قصد إليها المؤلف وتقويتها، يمكننا تمثيل هذه العلاقات التي يقيمها المكان مع بقية العناصر الأخرى داخل النص السردي في الشكل الآتي:

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة – بيروت، ط1 (1973)، ص: 560.



يتضح لنا من خلال الشكل، أن العمل الحكائي يتكون من مجموعة مـــن العناصر، فنجـــد المكان هو الذي يحتوي بقية العناصر الأخرى وبالتالي يقيم علاقات معها، فيتصل الحدث به بوصفه الإطار الذي يجري في مسرحه، وتتصل به الشخصية باعتباره المجال الذي تتحرك فيه، ويتصل به الزمن من خلال أن الحدث محكوم بزمـــن ومكـــان معينين، وأن الشخصية عندما تقوم بالحدث فهي مرتبطة بالزمن والمكان، كما أننا نجد أن إنتاج النص

يكون فرديا، من طرف المؤلف فقط، لكن تلقيه يكون جماعيا (تعدد القراء) وبالتالي فالعمل الحكائي ينطلق من فكرة واحدة لينتج مجموعة من الدلالات، وبذلك تتعدد معاني المكان وتتضارب بين القراء.

الفصل الثالث

بناء المكان في روايات عبد الجليل مرتاض

1. مصدر المكان الروائي.
2. أقسام المكان الروائي.
   - الضيق والاتساع
   - الريف والمدينة
   - الأماكن المحددة والأماكن غير المحددة
   - الأماكن العامة والأماكن الخاصة

3. صفات المكان
   - الطابع الجغرافي
   - رسم المكان
   - تشييء المكان
   - الطابع الإحالي

4. زمانية المكان ومكانية الزمن
   - تذكر المكان
   - مكان اللقاء
   - مكان الحلم

1. مصدر المكان الروائي:

تتعدد المصادر التي يستعين بها الكاتب أثناء تعامله مع المكان، فمنها ما هو واقعي (وهو الشائع في الروايات الجزائرية)، ومنها ما هو تاريخي (الكاتب يتعامل مع الأثر)، ومنها ما هو أسطوري خرافي (وهو الأقل وروداً في الروايات العربية).

فالمكان في الرواية الجزائرية يتخذ شكله من الواقع، مستمدا التسمية و الحد و الموقع، فلا نجد الروائي يستعمل مكانا إلا عايشه أو سمع عنه، فالرواية الجزائرية تتحدث عن مناطق مختلفة من الجزائر خصوصا الثورية منها، كقالمة وخراطة وسطيف، كما أنها تجعل من الصحراء مسرحا لأحداثها .

لا تتوقف علاقة المكان الروائي بالواقع عند حد التسمية، بل تتعدى ذلك إلى تأثر الكاتب بالواقع الريفي أو الواقع المدني، فكثير منهم ما يعمد إلى استعمال القرية أو الجبل أو الريف عموما، لما فيه من قساوة، و صعوبة الحياة، تفتح أفقا رحبا للمؤلف في إذكاء نصه بالأحداث و اقتراح الحلول، من خلال معالجته لأحد القضايا الشائكة في الواقع المطروق .

لعل روايات عبد الجليل مرتاض تقترب كلها من الواقع، إذ نجد رواياته الست يتخذن من الواقع مسرحا للأحداث، فيعكس لنا الكاتب من خلالها الواقع بحيثياته .

فمدينة تلمسان- مسقط رأس الكاتب - كانت هي المكان الطاغي والمعتمد في رواياته، فقد لجأ إليها الكاتب في خمس روايات من أصل أعماله الروائية.

ففي رواية " ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة "، نجد أماكن مختلفة من مدينة تلمسان تستحوذ على الرواية و مثل ذلك: مسيردة،مغنية، باب العسة، إضافة إلى أسماء الغابات و الجبال، كغابة الركبة الطويلة، جبل الناظور.

و يعمد الكاتب في هذه الرواية إلى تعليل بعض التسميات فيقول:

« **لا يتجادل الناس في"الحجرة الكحلاء" قليلا و لا كثيرا، كل ما في الأمر أنها حجرة ملونة بلون أكحل، و لكنهم يتمارون في غابة "الركبة الطويلة" ، فالركبة من الشخص معروفة، و قد ينعت بها كل ذي ركبة من غير الإنسان ، لكن لماذا سميت بها هذه الغابة ؟ لو وقفت على شكلها لرأيتها أنها محاطة بمرتفعات أعلى من قمتها المستطيلة الطويلة لتنحدر قليلا إلى وادي بوعلوش**»[1].

استعان الكاتب عبد الجليل مرتاض بأماكن مغربية ــ بحكم أنها أقرب من مدينة تلمسانــ ففي روايته المذكورة سلفا، إتخذ من مدينة أحفير المغربية مكانا و ملاذا آمنا لعائلة البطل "جليل": «... **لولا وجود أحد أهل مدينة أحفير المغربية الهادئة الجميلة لجرفه تيار الضلال والتيهان، يستحيل على قروي أن يتجول في ليل تحول بكل ما فيه من طبيعة وحركة إلى نهار ...**»[2].

[1] – عبد الجليل مرتاض: ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص:30.

[2] – المصدر نفسه، ص:75.

وتقربنا رواية "عقاب السنين" من الواقع المرير الذي عاشته المدن و القرى الجزائرية إبان فترة الاحتلال، وما مدينة تلمسان في هذه الرواية إلا مثالا عن الحياة الصعبة التي عاشها الشعب الجزائري:

«... **ليست هناك سيارة لنقلها على عجل كما تقول إلا الحافلة الوحيدة التي تمر فجر كل يوم قادمة من "بورساي" و لكنها تتجه إلى مغنية فقط، ثم أنها يجب أن تنقل – كما ترى– ممدودة لا جالسة**»[1].

صعوبة العيش – كما تصوره الرواية – المتمثلة في عدم وجود وسيلة نقل أو اتصال بين مدينتي تلمسان ووهران، أدى إلى وفاة الشابة قبل وصولها إلى المستشفى، وما هذه الحالة التي وظفها الكاتب في عمله الروائي ما هي إلا غيض من فيض، فهناك الآلاف ممن ماتوا إبان الاحتلال الفرنسي وفق هذه الشاكلة .

فالاحتلال الفرنسي لم يترك منطقة إلا وداس على كرامة شعبها وحاول طمس مقوماته، فعبر السارد عن ذلك بقوله:

«**لم يبق لهذه الدولة إلا أن تسلبنا في قهوتنا وشاينا بعدما استحوذت على الأخضر واليابس في هذا البلد، لم نعد نملك أي شيء ، الأراضي للمعمرين أو البلدية، الغابة لحراسها، أولادنا نحتضهم ونكبرهم للخدمة العسكرية، بناتنا إما محجوبات مقهورات أو**

[1] – عبد الجليل مرتاض: عقاب السنين، مصدر سابق، ص:63.

منهكات بالأعمال الشاقة، محاصيلنا تشترى علينا بأثمان زهيدة، أنعامنا و مواشينا كثيرا ما حجزت عند القايد في سوق الأحد كلما سرحت غنمه في ضيعة معمر أو غابة البلدية...»[1].

يكفينا هذا المقطع السردي، للدلالة على الحياة القاسية والواقع المر الذي كان يعيشه الشعب الجزائري أثناء فترة الاحتلال، ولعل هذا العمل الروائي وظف الكثير من الحقائق متخذا من المكان الواقعي مسرحا لأحداثه لأن الرواية في حد ذاتها تؤرخ للواقع التلمساني -أو جزءا منه- إبان الاحتلال الفرنسي .

يعبر المكان الواقعي عن حياة الروائي أو جزءا منها أو يعبر عن حياة أمته بأكملها، فيغدو المكان هوية للكاتب أو أمته، فللمكان أثر " في التعبير عن هوية الكاتب الروائي الشخوص، فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف و البيئة المحيطة، و التاريخ، و العادات، التقاليد، والأعراف، ونتيجة ذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسكهم بهويتهم»[2].

وتعكس لنا رواية " لا أحب الشمس في باريس " لعبد الجليل مرتاض، مدى تمسك البطل بعاداته وثقافاته رغم من أن أحداث الرواية جرت على مكان غير مألوف بالنسبة للشخصية البطلة، تمثل في مدينة باريس.

---

[1] - المصدر السابق، ص:32.

[2] - إبراهيم خليل: مرجع سابق، ص:141.

« إن عاطفة ما جياشة وهجتني شوقا، وذوبتني حنينا إلى ذلك المسقط الذي لم أجن منه غير الآلام، لكنها كانت سلسبيلا عذبا... أحسست بسندبادية حقيقية...أعلو جناحي طائر ضخم يحلق بي جنوبا،...جنوبا،...جنوبا،... لكنه كان طائرا أعجز وأوهى من يجتاب بي تحوم الشمال...»[1].

يظل الكاتب مشدودا بالمكان الأصلي بالرغم من أنه أمام مكان فني غرضه إبداعي من جهة، و أن أحداث الرواية جرت وقائعها في أماكن غير أصلية بالنسبة للشخصية، لأن مدينتي باريس ومرسيليا ليست هي المكان الأصل بالنسبة لشخصية رشيد التي تنحدر من مدينة تلمسان.

يؤدي هذا التناسق بين الأماكن الموظفة في العمل الروائي والشخصيات المشاركة فيه إلى شد انتباه المتلقي، حيث أنه لا يجد صعوبة في الربط بين المكان الروائي والشخصية الروائية، كما أنه يقرب العمل الروائي أكثر من الواقع.

ونجد الروائي عبد الجليل مرتاض في روايته "رفعت الجلسة" يستعمل أماكن غير مألوفة بالنسبة للشخصيات، وذلك حين تم توظيف مجموعة من المدن الفرنسية.

« دخل باريس "بلعيد" و هو لا يدري منها و لا شوارعها ولا ... ولا ... ولا ... فتيلا ... ما عدا الاسم محرفا...هجر بلعيد تلك الحمير والشكساء، والمناجل المصدأة

[1] – عبد الجليل مرتاض: لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:37.

العوجاء،...وارتاح من تلك الآبار النائية البعيدة القعر والخالية إلا من أوحال كدْرَا...»[1].

مما يزيد المكان الموظف في هذه الرواية واقعية، رغم أنه غير مألوف بالنسبة للقارئ الجزائري، هي التسمية الحقيقية للأماكن، فنلفي الكاتب يستعمل أماكن مثل: باريس، ليون، شارع سولفيرينو... «**لم يغادر القرية بلعيد إلا بعدما تزود بثلاثة عناوين لأقرب أقربائه من أبناء قريته... من هذه الناحية لم يكن وجلا ولا خائفا... حطه التاكسي الذي أقله من محطة "ليون" الضخمة في المكان الموعود له " تسعة وسبعون، شارع سولفيرينو، كولومب"**»[2].

ومما يؤكد أن الكاتب لجأ إلى الواقع في ديباجة أعماله الروائية وخاصة توظيف الأمكنة الواقعية، هو اعتماده على أماكن معينة ربما صادفته خلال حياته، أو سمع عنها، من ذلك محطة "ليون" التي ذكرت في المقطع السابق من رواية "رفعت الجلسة "، وتكررت في رواية " لا أحب الشمس في باريس " .

[1] – عبد الجليل مرتاض: رفعت الجلسة، مكتب النيل للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ص:07.

[2] – المصدر نفسه، ص:08.

« حبيبي رشيد، سأزور مع نهاية الأسبوع خالتي القاطنة بـــ " مونطراي "،... سأصل محطة "ليون" عشية السبت على الساعة السادسة مساء، ... لم أتعمد إبلاغ خالتي بذلك متظاهرة لوالدي بعدم الإزعاج حتى أنعم بلقياك ...»[1].

إن الاعتماد على الواقع يجعل المتلقي مشاركا في العمل السردي، يتحرك في الأمكنة التي يمر عليها من خلال عملية القراءة، ونظرا لهذا نجد العديد من الكتاب يعمدون إلى استعمال المكان الواقعي الواضح المعالم. «إن القصاص الواقعي كثيرا ما يستهل عمله بسمات مكانية واضحة الانتساب إلى مواقع معينة معروفة، مع الإكثار من التفاصيل، وتدقيق الملامح المميزة وذلك حتى يضمن تنزيل القارئ في عالم القصة باعتبارها إيهاما بالواقع...»[2].

يستمد الروائي بعض ملامح نصه المكانية من الواقع، حتى يضفي جانب الحقيقة على عمله، لكن على الرغم من ذلك يبقى المكان في الرواية يختلف عن المكان في الواقع، كون أن الأول لفظي لا يوجد إلا من خلال اللغة، كما أنه قد يعبر عن ثقافة ما، والميزة المهمة التي يتميز بها هي أنه مكان موظف لأغراض فنية إبداعية لا غير، أي أن الكاتب قد يضيف عليه بعض الإضافات غير الموجودة في الواقع[3].

---

[1] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:04.

[2] – الصادق بن الناعس قسومة: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض (1430-2009)، ص:104.

[3] – ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1(1431-2010)، ص:99-100.

ما نخلص إليه هو أن الرواية باعتبارها عملا فنيا جماليا، تعتمد على الخيال الفني، كما أنها تنهل من الواقع حتى يمزج بين الفن والحقيقة ، ويعمل على جعل المتلقي متعلقا بها، مسايرا لأحداثها.

2. أقسام المكان الروائي:

تختلف أنواع المكان الروائي من دارس إلى آخر، ومن نص إلى نص أخر، فيقوم الدارس باستنتاج أنواع المكان من خلال مقاربته وفهمه الخاص للنص الروائي.

إن اختلاف مشارب الروائيين، وتنوع منهلهم، ينعكس على توظيف الأمكنة في أعمالهم الروائية، وبالتالي قد نجد مجموعة عديدة من الأمكنة المختلفة والمتناقضة في العمل الواحد. وهذا الاختلاف يؤثر على عملية التلقي، فيمكن أن نجد مجموعة من القراء تختلف في تصنيف الأمكنة لأن النص واحد وبالتالي المكان واحد لكن القراء يختلفون في مقاربة هذه الأمكنة وفهمها .

تنوعت وتعددت أقسام الأمكنة الروائية بتنوع وتفرع النصوص والقراء، ومن خلال تصفحنا للدراسات النقدية الروائية لا نجد الباحثين يتفقون على تفريعات معينة من الأماكن يسير وفقها الباحث، حتى لا يتيه في العدد اللامتناهي من الأمكنة الموظفة في النص حتى يقارب النص وفق الأقسام المتفق عليها .

يعود الاختلاف الحاصل في المقاربات النقدية التي انصبت حول المكان الروائي وتفريعاته إلى طبيعة النصوص السردية، التي تختلف في منطلقاتها وشخصياتها، وأزمنتها، أماكنها، فيمكن للمكان الواسع أن يعبر عن ثقافة معينة في نص ما، بينما نجده يعبر عن ثقافة أخرى في نص آخر، وعليه فالقراءة النقدية هي التي تحيلنا على أنواع الأمكنة في النص الروائي.

لكل عنصر من السلسلة التواصلية (الكاتب،النص،القارئ) دورا هاما في هذا الاختلاف الحاصل في أقسام المكان، ونظرا لهذه الأسباب « كانت الدراسات النقدية للمكان تحمل بين طياتها تقسيمات و عنوانات عدة لأنساقه وأنماطه»[1].

للاستدلال على هذه الصفة التي تتميز بها أنواع المكان في النص الروائي، سنسوق مجموعة من الآراء المختلفة التي درست المكان الروائي من خلال تفريعاته و أقسامه.

قسم الدارس فلادمير بروب المكان من خلال ربطه بوظائف الحكاية الخرافية إلى ثلاثة أقسام هي:

- المكان الأصل: وقد يعبر هذا النوع عن أصل الكاتب، أو مسقط رأسه، وبالتالي يعبر عن حياة المؤلف أو حياة شخصية البطل الذي عادة ما يكون صاحب النص نفسه .

[1] – محمد الطربولي: مرجع سابق، ص:13.

- المكان الوقتي أو العرضي: يوحي اسمه عليه، فهو المكان المرتبط بالزمن، لأن فلادمير بروب ربط هذا النوع بوظيفة الاختبار (الامتحان) ، لأن أساس هذه الوظيفة هو الانتقال من حالة (هيئة) إلى حالة أخرى، وعليه يكون المكان نقطة عبور مؤقتة عبر من خلالها البطل إلى المكان المركزي[1].
- المكان المركزي: في الحكاية الخرافية هناك ما يعرف بوظيفة إنجاز المهمة الصعبة، ولتنفيذها لا بد من مكان يؤطرها، وبالتالي فالمكان المركزي يرتبط بوظيفة الإنجاز، فهو محل الاختبار الحقيقي بالنسبة لشخصية البطل، فمن خلال هذا المكان تؤول الحكاية إلى النهاية والخلاص .

قسم الدارس حسن بحراوي المكان الروائي، حين جعل من الرواية المغربية أرضا خصبة لمقارباته النقدية، إلى قسمين هما:[2]

1- أماكن الإقامة: وفيها تعرف الشخصية الروائية نوعا من الثبات والسكون.

2- أماكن الإنتقال: في فلكها تعرف الشخصية حركة دؤوبة ودائمة.

كما قسم بدوره هذه الأماكن إلى أجزاء مكانية فرعية فاستنتج من القسم الأول فرعين هما:

أ- أماكن الإقامة الاختيارية: وتحدث فيه عن مكان البيت، الذي أولاه الباحث

[1] - ينظر: حسن بحراوي، مرجع سابق، ص:43.

[2] - ينظر: المرجع السابق، ص:43 وما بعدها.

غاستون باشلار أهمية كبيرة [1]، إضافة إلى هذا المكان يمكن أن نجد أماكن أخرى كالفنادق، الحمام...

ب- أماكن الإقامة الإجبارية: وفيه ركز حسن بحراوي على مكان السجن، الذي حوته مجموعة من الروايات المغربية، كما أن لهذا النوع من الأمكنة دلالة مهمة في العمل الروائي قد تعبر عن الانتماء الفكري للكاتب، كما أنه قد يضفي طابع الصراع الداخلي في الرواية، ولا يقتصر هذا النوع من الأماكن على السجن فقط بل تتعداه مثلا إلى: الثكنة العسكرية، الزنزانة...

واستنتج من القسم الثاني فرعين كذلك هما:

أ- أماكن الانتقال العمومية: وهي الأماكن التي يشترك فيها أكثر من شخص واحد، وقد مثل حسن بحراوي عن ذلك بمكان الحي،الذي تتحرك في إطاره مجموعة من الشخصيات، ويمكن أن نجد في روايات أخرى أماكن كالشارع أو الجبل أو الغابة، القطار دالة على هذا النمط من الأماكن.

ب- أماكن الإنتقال الخصوصية: و هي الأماكن الخاصة بشخص واحد، أو يملكها، وجاء حسن بحراوي بمكان المقهى الأكثر تداولا في الرواية المغربية والعربية، كما يمكن أن نضيف أماكن كالمطعم و سيارة الأجرة، و الحافلة...

[1] - ينظر : غاستون باشلار، مرجع سابق.

مما نستنتجه من خلال التقسيم المكاني الذي جاء به حسن بحراوي هو اعتماده على التقاطب المكاني المتمثل في:

الإقـــــامة ـــــــ الإنتقـــــال

الإجباري ـــــــ الإختياري

العامـــــة ـــــــ الخـــــاصة

وسار على نهج حسن بحراوي في تقسيمه للأماكن الروائية، محمد عزام في كتـــــابه " شعرية الخطاب السردي " ، الذي درس فيه ثلاثية عبد الكريم ناصف الموسومة بـــ : "الطريق إلى الشمس " ، التي تشمل على (تشريقة آل مر، شرق/غرب، الجوزاء) ، وأثناءها توصل إلى التقسيم الآتي: [1]

- أماكن الانتقال العامة: و تشمل القرى و المدن و الجبال و السهول و الأحياء، والشوارع و الطائرة و القطار ...
- أماكن الإقامة الاختيارية: كمكان البيت .
- أماكن الإقامة الإجبارية: كمكان السجن .

[1] – ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:74.

ولم يكتف الدارس محمد عزام بهذا التقسيم، و إنما تطرق إلى تأثير كل قسم من الأقسام السابقة على بنية النص السردي عامة، ومدى تعالق المكان مع بقية العناصر السردية الأخرى كالزمن والشخصية والحدث و حتى اللغة السردية .

خلافا لما سبق ذكره فيما يخص أقسام المكان، قدم الباحث الجزائري عبد الملك مرتاض تقسيما مغايرا، و ذلك في كتابه " القصة الجزائرية المعاصرة "، حين قارب عدد من المجموعات القصصية[1] الجزائرية، وتوصل في نهاية المطاف إلى أن المكان في هذه المجموعات القصصية لا يخرج عن طابعه الجغرافي، سواء في الحد أو الاسم، غير أنه يتميز ببعض المميزات تختلف من مكان إلى آخر كالسعة والضيق، الضخامة والثقل، الطول والعرض، الخوف والقـــــلق[2].

بينما في كتابه "تحليل الخطاب السردي" ،اعتمد في تقسيمه على التسميات الواردة في متن العمل الروائي (زقاق المدق لنجيب محفوظ) ، كما أنه تطرق إلى دور كل مكان في السرد، فتوصل إلى أن الأماكن في رواية " زقاق المدق " لا تخرج عن : الشوارع،

[1] – المجموعات هي: الأشعة السبعة لعبد الحميد بن هدوقة، القرار للحبيب السائح، الأضواء والفئران لمصطفى الفاسي، الصداع لأحمد منور، تحت الجسر المعلق لعثمان سعدي.

[2] – ينظر: عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص:99 وما بعدها.

الأحياء، الميادين، الدكاكين، المقاهي، الحانات، المقابر، المدارس، كما أنه قسم الأماكن إلى أمكنة داخلية و أمكنة خارجية، وذلك باعتماده على الأجزاء المكانية المذكورة آنفا[1].

قدم الدارس شاكر النابلسي مشروعا مهما في تقسيم المكان الروائي، وذلك من خلال كتابه " جماليات المكان في الرواية العربية " .

اعتمد في تقسيمه للأمكنة على ما توصل إليه غالب هلسا في دراسته لأنماط الأمكنة، والتي يراها تنقسم إلى أربعة أنماط: « المكان المجازي: وهو المكان المفترض، ذو الوجود غير المؤكد، وتجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، و رواية الفعل المحض، والمكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بأبعاده الخارجية، و يكون خاليا من المعلومات التفصيلية، والمكان الثالث، هو المكان ذو التجربة المعاشة: وهو المكان الذي عاشه الروائي وبعد أن ابتعد منه، أخذ يعيشه في الخيال، وهو المكان القادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ، والمكان الرابع، هو المكان المعادي: وهو المكان الهندسي المعبر عن الهزيمة واليأس»[2].

اعتمادا على تصنيفات غالب هلسا للأمكنة، قدم شاكر النابلسي المكان في حوالي تسعة وعشرين نوعا هي:[3]

---

[1] – ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:99.

[2] – شاكر النابلسي: مرجع سابق، ص:12-13.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص:15 وما بعدها.

01- المكان الإنبائي أو الإفتتاحي: وهو المكان الذي يقدم الأمكنة التي تأتي بعده.

02- المكان الصوتي، والمكان المقترن بالصوت: ومثال ذلك الحانة المليئة بصخب الأغاني.

03- المكان الحنيني: يمكن أن نطلق عليه المكان المتذكر أو هو المكان الذي يحيلنا إلى زمن الماضي، كجبال الأوراس مثلا تذكرنا مباشرة بثورة التحرير المباركة.

04- المكان الثالث: وفي نظره هو مزيج بين المكان الحاضر والمكان الماضي فيتولد عن ذلك مكانا ثالثا.

05- المكان المقارن: وهو المكان الذي يقدم فيه الكاتب مكانين مختلفين من أجل إبراز خصائص كل واحد منهما من أجل المقابلة والمقارنة.

06- المكان الرمزي: وهو المكان الذي يرمز إلى مكان آخر أو إلى عنصر آخر .

07- المكان النفسي: هو المكان الذي تنتجه نفسية الكاتب، تماشيا مع مقتضيات العمل السردي، لأن الحالة النفسية للكاتب لها أثر كبير في إنتاج المكان الروائي[1].

08- المكان القاصر: وهو المكان الذي يحتاج إلى أمكنة أخرى من أجل إتمام الحدث السردي.

09- المكان العالة: وهو المكان الذي لا دور له في العمل السردي، وإنما يذكر عرضا.

[1]- ينظر المرجع السابق، ص:17.

10- المكان الرحمي: وهو المكان الذي يدل على الطفولة والصغر، فيحس أثناءه الكاتب بالراحة و الطمأنينة.

11- المكان الحلولي: وفي نظر شاكر النابلسي هو المكان المسكون، فهو الذي يحل فيه جسد، أو تحل فيه روح .

12- المكان الفوتوغرافي: وهو المكان الذي صور تصويرا كما هو في الواقع، دون تدخل الحالة النفسية للكاتب ، أي أن الكاتب يرسمه رسما كما هو في الواقع المادي.

13- المكان التكميلي: وهو المكان الذي يعد جزءًا من مكان آخر يكون هو المكان العام، و يمكن للكاتب أن يتجاوز هذا المكان.

14- المكان المسماري: وسمي بهذا الاسم، كونه يربط بين جزئين من الأمكنة، كالطريق الرابط بين مكانين مختلفين.[1]

15- المكان الشامل: وفيه ربط الباحث عنصر المكان بعنصر الزمن،حين يرى بأن المكان الشامل هو الذي يحتوي على الأزمنة الثلاثة (الماضي، الحاضر، والمستقبل)، كما أنه يرى بأن هذا النوع من الأمكنة هو الأكثر جمالية في العمل الروائي.

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:20 وما بعدها.

16- المكان البرقي: هو المكان الذي لم يذكر باسمه، وإنما يشير إليه الكاتب عرضا، منذرا من خلاله بما سيأتي من أمكنة روائية.

17- المكان المنتج: هو المكان الذي يستمد صيغه من الطبيعة أو الإنسان ثم يعيد إنتاجها على شكل مادة روائية.

18- المكان الموحي: هو المكان الذي لم يذكر إسمه، ولكن العمل الذي تقوم به الشخصية يدل عليه.

19- المكان الممتلئ: وهو المكان الذي لا فراغ له، فهو مليء بحركات الشخصيات والأشياء.

20- المكان الأنسي: ويوضح هذا النوع من خلال الأعمدة و الأقواس و المخارج والمداخل التي تختفي فيه، لكن تظهر الشخصية فيه من خلال أعمالها وأفعالها.

21- المكان المركب: وهو المكان المركب من نفسه ومن مكان آخر يحويه، مثال ذلك لوحة زيتية معلقة في حجرة ما.

22- المكان المطلق: أهم ما يميز هذا النوع في نظر الباحث خلوه من الفعل الكلامي، كما أنه يحتوي أمكنة أخرى غالبا ما تكون لوحة أو تماثيل أو قناع، أي أن هذا النوع يحتوي المكان نفسه.

23- المكان الذهني: وهو المكان الذي يتم تشكيله بواسطة إشارات ذهنية، لا من خلال التصوير الحقيقي.

24- المكان المحطة: هذا النوع هو بمثابة جسر يمر من خلاله الكاتب إلى الأمكنة الأخرى، غالبا ما يكون مكانا متذكرا، كما يمكن أن يكون مكانا للقاء أو العودة.

25- المكان الفاتح للشهية: في نظر الكاتب أن هذا النوع من الأمكنة تقود الشخصية إلى شهوة الأكل أو الشرب أو الجنس ويتم ذلك من خلال فعل الشخصية وتحركها في إطاره.

26- المكان المغلف: و هو المكان المحفوظ عن سلطة الكاتب، فمثّله الباحث بالحلوى التي تغلف بورق الشفاف، لا يلامسه الفنان ولا يفركه بين أصابعه، ولا يلعب به بقدميه...[1]

27- المكان التخطيطي: يقوم الكاتب من خلاله بتحديد شكله وإبراز أجزائه.

28- المكان البوليفوني: هو المكان الذي تكون أجزاءه مبعثرة في العمل الروائي، حيث أن كل جزء يقدم بطريقة ما حسب الشخصية والحدث.

29- المكان المتجمر: وهو المكان الذي يبقى متوهجا دائما بالذاكرة، من أيام الطفولة إلى لحظة الاسترجاع.

إن الطرح الذي قدمه الباحث شاكر النابلسي بالغ الأهمية، غير أن الملاحظ على هذه التصنيفات كثيرة ومتعددة من جهة، كما أنها تتقارب من بعضها البعض في الماهية والمفهوم،

[1] - ينظر: الرجع السابق، ص:22.

لكن على الرغم من ذلك حاول الباحث القبض على الوجوه المحتملة للأنماط المكانية من خلال مقاربته لأكثر من عمل روائي.

ومن الأماكن التي يراها الباحث شاكر النابلسي تختلف فيما بينها لكن في اعتقادنا تبدو متشابهة في المضمون كالمكان الفوتوغرافي مع المكان التخطيطي، والمكان القاصر مع المكان العالة...

يتوافر العديد من الدارسين على تقسيم الأمكنة الروائية من حيث الانفتاح والانغلاق، الضيق والاتساع، العلو والانخفاض... ومن ذلك ما نجده في مقاربة الدارسة لينة عوض لأعمال الروائي الجزائري "الطاهر وطار"، الموسومة بـــ:" تجربة الطاهر وطار الرواية بين الإيديولوجيا وجمالية الرواية "، حيث استنتجت الجدلية المكانية بين الانغلاق والانفتاح، كما تطرقت إلى مدى ارتباط الشخصية بالمكان الروائي، مع العلم أن الشخصيات الروائية تبحث دوما عن الأماكن الرحبة كي تحقق مبتغاها تماشيًا مع الغرض السردي، وبالتالي فرغبة الشخصية في الأماكن الواسعة والمريحة، « يجعل حركتها تنمو في الفضاء المناسب لها وهو قطعا فضاء مفتوح يشكل حيزا مناسبا للحركة، وفي المقابل يقفون موقفا سلبيا من كل مكان محدد أو مغلق، إذ تظهر الأماكن المغلقة والمحدودة كقيود للحركة تؤطرها وتحد من فاعليتها»[1].

[1] – لينة أحمد عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجمالية الرواية، منشورات أمانة، عمان(2004)، ص:213

بقدر ما يؤثر المكان المفتوح أو المغلق أو الضيق أو الواسع على فاعلية الشخصية داخل العمل السردي، كذلك يؤثر على الحدث السردي فيجعل منه حدثا طويل الأمد أو أنه سينتهي بمجرد الخروج من الفضاء المكاني المذكور.

ونظرًا لذلك، ربطت الدارسة أسماء شاهين بين عنصر المكان و الزمان أثناء تقسيمها للمكان من خلال دراستها لروايات جبرا خليل جبرا فتوصلت إلى أن المكان في أعماله ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

- المكان المغلق: و يضم مكان البيت، السجن، المقهى و الملهى.
- المكان المفتوح: و يشمل مكان الصحراء، البحر و الشارع.
- المدينة: و تتفرع إلى المدينة الحلم و المدينة الواقعية. [1]

ويتفرع المكان في دراسة أحمد فرشوخ لرواية لعبة النسيان إلى أربعة أقســـام، غير أنه يؤثر استعمال مصطلح الفضاء بدل مصطلح المكان، و هي:[2]

- الفضاء الحميمي: إذا تأملنا الحياة اليومية العادية وجدنا أن أحب الأماكن للإنسان المؤمن المخلص هو المسجد، بينما أماكن الرذيلة بشتى أنواعها هي مبتغى

[1] – ينظر: أسماء شاهين، مرجع سابق، ص:29 وما بعدها.

[2] – ينظر: أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان الرباط، ط1(1996)، ص87ومابعدها.

الشخص المنحرف و غير السوي. وبالتالي فهذه العلاقة الحميمية بين الشخصية والمكان نستنتجها من خلال نظرة الشخصية للمكان، وليس نظرتنا نحن إليه.

- فضاء المركز: وهو المكان المحوري الذي يكون في نهاية الأحداث السردية بطلا في الرواية، وليس مجرد إطار تقع فيه الأحداث الروائية.
- فضاء العتبة: أثناءه تنتاب الشخصية الروائية حالة من الاضطراب والقلق، والحيرة والاغتراب وكل ذلك لخدمة الهدف السردي المراد.
- الفضاء الهامشي: هو المكان الذي يقدم خدمة مؤقتة أو هو المكان الذي يُذكر ذكرا عابرا و تكون مساهمته في السرد من عدمها سيان.

الملاحظ على هذا التقسيم الذي جاء به أحمد فرشوخ أنه يحدد أقسام المكان في علاقته بالشخصية الروائية والحدث، كما تنبه إلى مدى تأثير الشخصية الروائية في المكان، حيث أن بإمكانها تغيير نمط سير الحدث في المكان من نقطة إلى نقطة مغايرة تماما.

ويفرق الدارس محمد بوعزة بين نوعين من الأماكن في مفهومه العام؛ يتمثل الأول في المكان الواقعي الذي ندركه ونتحسسه، بينما النوع الثاني هو المكان الموظف في العمل الروائي لغاية فنية، ويتميز النوع الأول بتحديداته ومفاهيمه المكانية المتمثلة في: أعلى، أسفل،

متصل، داخل، خارج، منفصل، في حين أن المكان الروائي إضافة إلى المميزات السابقة يتميز بكونه: فضاء لفظي، فضاء ثقافي و فضاء متخيل[1].

كما تطرق الباحث إلى مفهوم التقاطبات المكانية (Polarités Spaciales) التي «تصنف الأمكنة وتبحث في دلالاتها في شكل ثنائيات ضدية، بحيث تعبر عن العلاقات والتواترات بين قوى وقيم متعارضة. تبعا لهذا يمكن تصنيف الأمكنة في السرد إلى ثنائيات ضدية متعارضة انطلاقا من مفهوم المسافة (قريب/بعيد) أو الحجم (صغير/كبير) أو الاتساع (محدود/لا محدود) أو مفهوم الشكل(دائرة/مستقيم) أوالحركة (جامد/متحرك، اتساع/تقلص، جذب/إقصاء، اتجاه عمودي/اتجاه أفقي) أو مفهوم الاتصال (منفتح/منغلق، داخل/خارج) أو مفهوم الاستمرار (استمرار/انقطاع) أو مفهوم العدد (تعدد/وحدة، مسكون/مهجور) أو مفهوم الإضاءة (مضاء/مظلم، أبيض/أسود) »[2].

وبناء على ما جاء به غاستون باشلار، تطرق الباحث محمد بوعزة إلى دلالات المكان المألوف و دلالات المكان المعادي. حيث أن الأمكنة المألوفة تشعر فيها الشخصية بالحماية، والطمأنينة، والجاذبية، والحب والراحة و تكون قابلة للسكنى والإقامة، على خلاف الأمكنة

[1] – محمد بوعزة: مرجع سابق، ص:100.

[2] – المرجع نفسه: ص:101 .

المعادية حيث أنها تتميز بـــ: التهديد، النفور، الرعب، الكراهية، التعب، وهي غير قابلة للسكنى.[1]

ما جاء به الباحث محمد بوعزة من تقسيمات مكانية، هو اختزال للدراسات الروائية السابقة التي اهتمت بعنصر المكان، حيث أن التقاطبات المكانية أشار إليها غاستون باشلار، كما أن الأقسام التي تضمنتها دراسة محمد بوعزة هي نفسها التي تضمنها كتاب الدارس حسن بحراوي من أماكن الإقامة وأماكن الانتقال.

ألّف الباحث إبراهيم خليل دراسة مهمة موسومة بـــ: "بنية النص الروائي"، عالج فيها الكثير من القضايا الروائية أبرزها قضية عنصر المكان في علاقته بالنص الروائي، وفي علاقته كذلك بالعناصر السردية الأخرى من شخصية وحدث، ومن خلال ذلك استنتج مجموعة من الأقسام المكانية منها ما يتفق مع التقسيمات السابقة، ومنها ما يختلف عن ما ذكر سلفا، ويمكن أن نجملها فيما يلي: [2]

- المكان الهندسي: وفيه تحدث عن مكان المدينة في الرواية العربية، ومدى تأثيرها في سيرورة العمل السردي، كما أنه تحدث عن رؤية الشخصية الروائية تجاه مكان المدينة.

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص:105.

[2] - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص:133.

- المكان الافتراضي: فهذا النوع في نظر الباحث هو المكان الذي يُرمز إليه بإشارة سواء من خلال العنوان أو في بداية السرد، فالقارئ يفترض أن المكان المزعوم هو المكان المشار إليه.

- المكان الإيديولوجي: فهذا النوع من الأمكنة يعبر عن خلفيات وأفكار الشخصيات، وبالتالي يمكن للروائي أن يتخفى وراء شخصياته لتمرير فكرة معينة، أو للتعبير عن موقف محدد، وذلك كله في عمل سردي قد حدد معالمه وضوابطه.

إضافة إلى ذلك، استطرد الباحث في ماهية المكان، وذلك حين تحدث عن علاقته بالهوية، فيقول: « ولا ريب في أن للمكان أثرا في التعبير عن هوية الكاتب الروائي والشخوص، فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة، والتاريخ، والعادات، والتقاليد، والأعراف، ونتيجة ذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسكهم بهويتهم»[1].

ارتكازا على ما سبق، مما سقناه من أقسام مختلفة للمكان، وبناء على الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض يمكننا القول أن هذه الأعمال تقبل تطبيق العديد من التقاطبات المكانية، كالضيق والاتساع، المسمى وغير المسمى، العام و الخاص، المدينة والريف، المغلق

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص:141.

والمفتوح، لأن المكان في أعمال عبد الجليل مرتاض بصفة عامة يعد مكانا مضطربا، يتيح للدارس فرصة المقاربة النقدية من عدة أوجه مختلفة.

- **الضيق والاتساع:**

تعددت الأمكنة الدالة على الضيق والاتساع في الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض، فمن الممكن أن نجد بعض الأمكنة الواسعة في الواقع الحقيقي، غير أنها ضيقة في نظر الروائي، لأنه يعبر عن أفكار خيالية تتمثل في أفكار الشخصية الروائية، كما أن بعض الأماكن الضيقة في الواقع، يصورها الروائي على أنها واسعة، وذلك لخدمة العمل السردي.

ما من شأن هذا المزج بين الأماكن الضيقة والواسعة في الأعمال السردية أن يضفي دلالات عديدة وكثيرة تفسرها طبيعة العلاقة بين المكان الروائي والعناصر السردية الأخرى من شخصية وحدث وزمن، فقد يقوم الروائي ببناء الأمكنة الضيقة للدلالة على تسارع الأحداث واكتناز السرد، فمكان كالمسجد أو الكتّاب يعد ضيقا، لكن كثرة الحركة السردية فيه تجعله مكانا رئيسا بامتياز.

« **كان سيده الفقيه يضطلع بتحفيظ القرآن إياه آيات آيات، و سوراً سوراً إلى جانب عدد ضخم من أبناء مداشر و قرى مسيردة برمتها، ولربما تتلمذ عليه كتابيون و طلبة كانوا يأتونه من أقصى الجهات الغربية والشرقية المتاخمة لبلدة مسيردة الشاسعة، غير أن**

الوافدين عليه من أقصى الجهات جماعات جماعات غالبا ما يتتلمذون عليه وقد حفظوا الستين حزباً حفظاً»[1].

بالرغم من ضيق المكان إلا أنه اتسع لعدد هائل من الأحداث والشخصيات نستنتجها من خلال المقطع السردي السالف الذكر، كما أن مكان الكتاب كان مجمعا لعدد من الأمكنة الأخرى كمدينة مسيردة و المناطق المجاورة لها شرقا وغربا، شمالا وجنوبا.

لا يعبر المكان الضيق دوما على تسارع الأحداث، و كثرة الحركة السردية، وإنما قد يعبر عن الحالة النفسية للشخصية سواء كانت حالة متدهورة أو تعيين حالة من القلق النفسي أو السعادة.

« **ألقيت نفسي كما كنت على مطرحي،... حاولت القيلولة فلم أفلح،...أوقدت سيجارة وبدأت أمصها امتصاصا طويلا من غير لذة ولا استلذاذ وأنا أحدق في قش الغرفة وكأني أراه لأول وهلة و أودعه إلى غير رجعة»**[2].

في اعتقادنا، أن مثل هذه الأمكنة هي الأنسب لمثل هذه الحالات النفسية بالنسبة للشخصية المذكورة في المقطع السردي، فحالة العزلة التي تعيشها الشخصية تفرض على الروائي توظيف الأمكنة الضيقة حتى تخدم السرد، ويصل من خلالها إلى المبتغى و الهدف.

[1]- ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص:19.

[2] - لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:91.

كثيرا ما يلجأ الروائيون إلى الأماكن الضيقة للدلالة على الحالة النفسية للشخصيات، ومن ذلك ما جاء على لسان الراوي في رواية: " ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة " حين قال :

«...**فلا ينفك سامراً ساهراً مع جنح الظلام، وفرائصه ترتعد ارتعاداً، وجنانه يخفق خفقاناً يخلولق أن ينفصل عن مكانه فرقا، بدأ يردد آياً من الذكر الحكيم لعلها تؤنسه وتزيل عنه وسوسة الشياطين، وصور الأشباح التي جعلت تتراءى له وسط الظلام ترائياً غير متشاكل في أشكالها وألوانها و أجناسها**»[1].

من خلال هذا المقطع، يمكن للروائي أن ينأى عن العالم الحقيقي و يستأنس بالعالم العجائبي، ليجعل من خطابه خطاباً خيالياً خالصاً ، و هذا ما قام به فعلا عندما تحدث عن العالم الخرافي على لسان الراوي:

« **ربما تصور غولة ذات أسنان كالمذرى، و هي تهم بطرق الغرفة:**

- **عَزة مَعْزُوزَة، فْتَحْ لْبَابْ يَا بَنْتي.**
- **جَبْتْلَكْ لَحْطَبْ عْلَى قْرينَتي.**
- **وَلْعَكْ في دْرسَتي.**
- **اُو لَحْليبْ في دْرعَتي.**

[1] – ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص:141-142.

– عَزَة مَعْزُوزَة، فْتَحْ لْبَابْ يَا بَنْتِي»[1].

فلولا المكان الضيق المتمثل في مكان الغرفة، لما هم الروائي باستخدام الخطاب العجائبي، كما أن الحالة النفسية التي كانت تعيشها الشخصية من فزع وخوف فتحت للكاتب أفقا رحبا للاستئناس بعوالم أخرى غير حقيقية.

يمكن للروائي أن يلجأ إلى المكان الضيق من أجل المتعة السردية والترويح عن المتلقي، كي لا يمل من توالي الأحداث وتراكمها. يقول الراوي:

« ما لم يفهموه و لا وجدوا له منفذا إلى التفسير ذلك النشيد المارسي الذي كانت تردده معهم وهَادْ و نجود أنغاما رخيمة و ذلك الانتشار البري البريء، كأنهم ليسوا عساكر احتلال، و ما لم تصل إليه فراسة تحديقهم الطويل جهة الشرق، قبالتهم تماماً»[2].

فهذا البناء الفني للأمكنة يجعل القارئ يتمتع بلذة السرد، وكأنه هو الذي يتجول بين الأمكنة، يستمع إلى صوته من خلال رد الصدى الذي تحدثه الأماكن الضيقة وخاصة الكهوف.

يتفلت الروائي من الحديث عن الأمكنة الضيقة المحددة إلى أمكنة أوسع وأشسع، ذكرا في نصه، أو دلالة عليه، فيمكنه أن يتحدث عن حيه أو قريته لكن المقصود من ذلك هي المدينة بأكملها، أو المقاطعة برمتها، ففي رواية " أنتم الآخرون " قد تعبر القرية عن

---

[2] – المصدر السابق، ص:143.

[2] – المصدر نفسه، ص:46.

الريف الجزائري بأكمله، أو عن الوطن من شرقه إلى غربه ومن شماله إلى جنوبه، كون أن الرواية تحكي جزءا من الريف الجزائري إبان الثورة التحريرية.

«...قريته صغيرة أو كبيرة، قريته جزء من كرة بكاملها، قريته بلده الصغير، ووطنه الكبير، الذي ينتمي إليه منذ قرون و قرون دينا و لغة، و تاريخا ووجدانا ومصيرا، قريته الصغيرة تتمطط آليا زمنا وفضاء كلما اقتضى الأمر منها ذلك، صدرها رحب قلبها الواسع ينبض حبا وتحية للجميع...»[1].

كما يمكن للقارئ أن يتصور المكان الضيق على أنه واسع، خصوصا عندما تحس فيه الشخصيات بالراحة و الطمأنينة، وهذا ما حدث في غرفة النزل بين البطل رشيد ومحبوبته، حين قال الروائي على لسان سارده:

« يستلقي رشيد بكامل كسوته غير المعطف الصيفي و الحذاء، أما فولة فإنها في الحمام تستعرض جسدها البسيط من دون أن تنزع أحد أجزائه،...ثم تنبطح على هامش السرير طولا شبه حية، وهي تستعذب ارتعاشها الطيفي،...يشعر الجسمان الغريب أحدهما عن الآخر بأنهما يتشاحنان...»[2]

[1] – أنتم الآخرون، مصدر سابق، ص: 13.

[2] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:13.

فاستنتاج التقاطب المكاني، وخاصة في ثنائية الضيق والاتساع لابد على القارئ أن يلجأ إلى ظروف الشخصية الروائية للحكم على نوعية المكان، لأنها العنصر الوحيد الذي يمكنه التعبير عن بقية العناصر السردية الأخرى.

يمتاز المكان الضيق بمحدودية الأحداث وحصرها، كما أنه يحتوي أشخاصا معدودة ومعروفة، والزمن فيه يكون معلوما، وبالتالي تنحصر دلالة الأمكنة الضيقة في مجرد الإشارة إلى المحيط المادي الذي يحتوي الأحداث في فترة زمنية معينة، فبيت عائلة فولة لم يتح الفرصة للمؤلف إلا بوصفه مكانا ضيقا، وهذا ما ورد على لسان الراوي:

« **خيراً فعلوه و الله!... شقة المرحوم ضيقة لا تسع مأتما سواء أكان فرحاً أو قرحاً...**»[1].

يجد المتلقي في الأمكنة الضيقة تراكما في الأحداث، وذلك حين يركز الروائي على مكان واحد لتأطير الأحداث، هو بداية السرد وهو نهايته، فمكان الغرفة مثلا في رواية "دموع و شموع" شهد عدة أحداث مهمة في السرد كمعالجة الفقيه للمريض "سمير"، ومجيء الجارة إليه، وهذا ما جاء على لسان الراوي البطل سمير:

« **ما إن رمق الفقيه الذي كان مسترسلا في شروحاته اللغوية إحدى الجارات، وهي تدخل بمجمر "بَيْدَري"، زاهر و ضاء مبسملة و مسبحلة ومحركة شفتيها بغمغمات أخرى حتى انقطع الفقيه عما كان فيه من حديث جذبني به إليه جذبا، و شدني إليه شدا،**

[1] - المصدر السابق، ص:114.

وأنساني ما رهق وجهي من امتقاع، و اعترى جسدي من حمى و عرق،...إلى هنا كانت الأمور عادية لأن الحالة التي يكون عليها أحد مثلي تجعله يتخيل فعلا بأن شيئا ما خارج ما هو طبيعي قد ألم به، ألم أمس وأنا كسائر الناس... وها أنا ذا أفيق في ضحوة متأخرة، ولا أشبه أحدا من الناس؟... بدأت أجمع وأسترد وعيي شيئاً فشيئاً، وأتوب إلى رشدي تدريجيا، لكن الفقيه لن يتدوم أكثر مما تدوم، ولينتظرني حتى أتخلص من كابوس تلك الليلة الثقيلة تخلصا كاملا، أمر الكل بالإنصراف، لم يبق في الغرفة سوانا»[1].

على خلاف ما سبق ذكره، نجد أن دلالة المكان الواسع تختلف عن دلالة المكان الضيق، كون أن الأول يتيح للروائي فرصة تفتيق طاقاته اللغوية، كما أنه يساعده على تأطير الأحداث وفق الطريقة التي يريدها تماشيا مع الغرض السردي، ببساطة لأنه مكان واسع وشاسع.

فالمكان الرحب، الفسيح تحس فيه الشخصية بنوع من الأمان والاطمئنان، حتى وإن كانت وحيدة، لأن الاتساع المادي يؤدي إلى الاتساع المعنوي، فخلاله تكون الشخصية مرتاحة البال، فتأثير المكان الواسع في الشخصية باد في رواية "لا أحب في باريس" ليس من خلال مدينة باريس فحسب، وإنما من خلال شوارعها وأزقتها و مقاهيها، وهذا ما ورد على لسان الراوي:

[1] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:16.

«لم يجد صعوبات تذكر في التحليق بذاكرته المفقودة في هذا الشارع الفسيح، فحركات المرور تضاءلت، اليوم يوم عمل...»[1].

ويواصل السارد وصف هذا المكان المتميز بشساعته.

« كان يرفرف بعقله في فضاء ما. نظراته لم تبارح ذلك الشارع الطويل العريض، عاين سحابيات متفاوتات أعماراً و قامات يتجاوزنه و هن يدركن الرصيف البلاطي...»[2].

على الرغم من أن الأماكن الواسعة تؤدي دورا مهما في العمل السردي، وذلك من خلال تأثيرها الإيجابي على الشخصية الروائية من جهة، وتفتح آفاق التأويل للمتلقي من جهة أخرى، إلا أنها قد تحس الشخصية في إطارها بنوع من الضيق، وهذا ما حدث لشخصية "سمير" التي أحست بضيق مكان مدينة تلمسان بأكملها على فساحتها وشساعتها.

« جعل يتأمل سائحا في أزقة ضيقة لمدينة تلمسان العتيقة، و كأنه يراها لأول مرة، ما من شك أنه لا يستطيع أن يعدد الجولات السابقة، ولكنه يشعر لأول وهلة بنكهة سياحـــية ذكرته أمجاد الرومان و الموحدين و الزيانيين...»[3].

---

[1] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:86.

[2] – المصدر نفسه، ص:86.

[3] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:20.

يمكن للروائي أن يضفي صراعا حادا بين شخصياته حول الأمكنة وهذا ما حدث بين شخصية سمير و شخصية نورة، فالأولى تبحث عن المكوث في مدينة تلمسان أو الشمال بصفة عامة بينما الثانية تبحث عن الجنوب، كونهما يكملان بعضهما البعض ويكونان وطنا واحدا، فعلى الرغم من شساعة مكان الصحراء إلا أنه ممقوت من طرف سمير و هذا ما جعل الراوي يقارن بينهما.

«... **نورة طبيبة في الشمال مثلما هي طبيبة في الجنوب،... لكن سمير المولع بفلسفة الأشياء و الأفكار له نظرات أخرى، البوح بها يعد تنغيصا لرغبة نورة، و هذا ما لا يرده سمير أو ليست له إرادة في ذلك، فالصحراء بالنسبة لشمالي عقاب صوبت الطبيعة سهمه اتجاه من رابطوا و صمدوا فيها...**»[1].

يضفي هذا المقطع السردي الذي يعد جزءا لا يتجزأ من النص بأكمله، نوعا من الصراع الداخلي الذي تعيشه شخصية سمير، فهو من جهة يعيش صراعا مكانيا بين الشمال والجنوب، بيد أنه ماقت للجنوب، راغب في الشمال، لكن نورة تفكر عكس تفكيره، ومن جهة أخرى لا يستطيع أن يصارح نورة بمقته لمكان الجنوب حتى لا يكفهر جو السعادة بينهما.

[1] – دموع وشموع: مصدر سابق، ص:42.

« **يعلم سمير المسالم أو المسلم أمره لله أنه لا يملك أدنى قدر من الشجاعة الأدبية أو الرجولة للوقوف في وجه قرار نورة،ما عرف من صفات قاسية من الصحراء التي سماها بحارا رملية أو قارة قائمة بذاتها**»[1].

فالمقاطع السردية المذكورة آنفا تعبر عن المكان الواسع لكن إذا اقترنت برأي الشخصية نجدها ضيقة ممقوتة، لا تحبها ولا تود العيش فيها، كونها تعيش إزاءها حالة نفسية مضطربة غير مستقرة.

فنظرة الشخصية الروائية للمكان جد مهمة للحكم على اتساع أو ضيق المكان، فالمعروف أن أمكنة مثل المقهى أو المطعم أو الحانة تقصدها الشخصية من أجل التفسح وإزالة الهموم والغموم، بينما نجد شخصية "رشيد" تحس بنوع من الفتور والمقت لمكان المطعم الذي قصده بعد جولته. « **تماسكت و تكلفت الجلوس بقوة على طاولة منفردة... ناولتني أنجال نفسها وجبة كانت تعرف مدى ولعي بها...ثم جالستني و جعلت تشاركني في الأكل طالبة من صالح أن يقابل الصندوق لحظات...لكنها أبت أن تصر علي في أن أقول لها ما يرهقني أو يشغلني...**»[2].

---

[1] – المصدر السابق: ص:42.

[2] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:91.

إن فراق الأهل والأحبة، يجعل الشخصية تحس إحساسا مغايرا للواقع، فتنظر إلى المستقبل نظرة تشاؤمية، فالمكان على اتساعه ورحابته إلا أنه في نظر رشيد الذي فارق محبوبته ضيقا، لا حيوية فيه ولا حياة.

إن شساعة المكان أو رحابته لا تشفع له، حتى تميل إليه الشخصية أو تنجذب إليه، فالكل يهوى باريس لما فيها من تقدم علمي وتكنولوجي، ولما فيها من شساعة في المكان، إلا أن شخصية "حميدة" ظلت متمسكة بقريتها التي تقدسها وتحبها حبا جنونيا، فالقرية بالنسبة إليها هي الوطن بأكمله، هي الدالة على العالم الثالث، على خلاف الكثير من الشخصيات التي تأثرت بالمكان الباريسي بمجرد الولوج في عالمه.

« **هو، على خلاف أقرانه، حتى هذه اللحظة لم يؤمن بأنه هاجر "أم قراه" غير أنه لا يجد جرأة في الإفصاح عما يؤمن به، لم يعد يرى ما كان يرى في منامه وحسب، بل صار يمثل له أحيانا حتى في يقظته**»[1].

فمكان القرية، على الرغم من شساعته إلا أنه يعد ضيقا بفعل الأحداث التي تميزه، فكل الشخصيات تتمنى تحسُّن أوضاع القرية أو هجرها دون رجعة، وهذا نظرا للتضييق الذي يفرضه الاستعمار عليها.

[1] – أنتم الآخرون، مصدر سابق، ص:37.

« بدا جليا أن لا قاطن من قطان هذه القرية المترامية أطرافها يستطيع أن يخمن أي شيء يريده هذا الفتى، وحدته أقل ألما من رجالات يقبعون في زنزانات، وآخرين يظلون مدفونين أحياء في "كنيات" أو مستخفين في غويبات و كهوف صحبة وحوش ضارية وزواحف سامة»[1].

إن الأماكن الروائية التي اعتمدها عبد الجليل مرتاض في أعماله الروائية كتلمسان ومغنية ومسيردة، وأحفير وبوكانون وباريس ومارسيليا، وسانت إتيان، والمقاهي، والمطاعم، والشوارع، والديار والكهوف والغرف تدل على ثنائية الضيق والاتساع، ويظهر ذلك جليا للمتلقي حين يرى مدى تأثير المكان في الشخصية وتأثرها به.

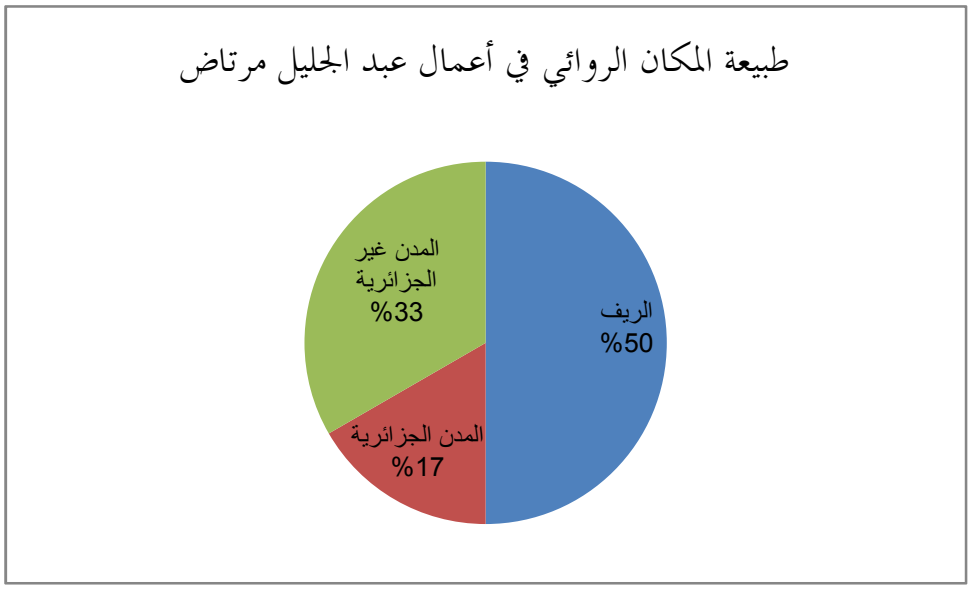
فبناء الأمكنة الضيقة و المتسعة من شأنه أن يؤثر على البنية العامة للنص السردي، كون أن المكان الضيق يجعل من الأحداث واضحة المعالم، يصرح من خلالها الروائي عن الهدف المرجو منها، بينما المكان الواسع يجعل من المتلقي مشاركا في السرد، متماهيا مع الأحداث، وعليه مكّنه ذلك من عدة قراءات و مقاربات، و بالتالي يفتح أمامه أفق التأويل و الدلالة.

[1] – ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص:150.

- **الريف و المدينة:**

يظهر لنا التشكيل المكاني في روايات عبد الجليل مرتاض في صورتين مختلفتين بين المدينة والريف، فبعض الروايات تتخذ مكان الريف مسرحا لأحداثها كرواية عقاب السنين مثلا، والبعض الآخر تتخذ المدينة بدلاً عن الريف، لكن هذا لا يعني أن الكاتب، من خلال الطاقات التي توفرها له اللغة، لا يستطيع أن يزاوج بين الريف و المدينة في رواية واحدة.

إذا تأملنا الروايات الست، التي ألفها عبد الجليل مرتاض، وجدنا ثلاث منها ذات طابع قروي ريفي و هي: عقاب السنين، أنتم الآخرون، ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، و تتخذ جلها الثورة موضوعا لها، بينما نجد ثلاث روايات أخرى ذات طابع مدني و هي: رفعت الجلسة، لا أحب الشمس في باريس، دموع و شموع، وروايتي رفعت الجلسة، و لا أحب الشمس في باريس تتخذ المكان الآخر إطارا لأحداثها، بينما رواية دموع و شموع فتتخذ مدينة تلمسان مجرى لشخوصها ومسرحا لأحداثها، وبالتالي يتخذ الطابع الريفي ما نسبته 50 % من الروايات التي ألفها عبد الجليل مرتاض و كذلك بالنسبة للطابع المدني، غير أن المكان الآخر (غير الجزائري) يمثل ما نسبته 66,66 % من الأمكنة المدنية و نسبة 33,33 % للطابع المدني الجزائري، و يمكن تمثيل ذلك في الرسم البياني الآتي:



يؤدي مكان القرية في رواية عقاب السنين دورا مهما في نسج وبناء العمل الروائي، فالأحداث السردية – تقريبا – كلها جرت على مسرحها، فهي مصدر حضور الشخصيات، يقول الراوي في وصف القرية:

«... عبد الرحمن لا تقل هذا يا إبراهيم، أليست قريتنا مليئة بالفقراء واليتامى والمساكين و أبناء السبيل؟..أعترف أننا لم نذر واحدا من هؤلاء يوما يضيع جوعا، و لكن الفقر والحرمان لا يريدان من يوم إلى آخر إلا فشواً و تمكناً»[1].

عرف الكاتب كيف ينسج مكان القرية، خاصة عندما أقرنها بصفتي الفقر والحرمان، والمعروف أن أهالي القرى و المداشر مهمشون من طرف الإدارة سواء في مرحلة الاستعمار

[1] – عقاب السنين، مصدر سابق، ص:28-29.

أو بعده، لأن كل العيون تتجه مباشرة نحو المدينة دون القرية، أثناء القيام بأعمال التهيئة والإصلاح.

كما أن الروائي في هذا العمل يعود بنا إلى المرحلة الاستعمارية، حيث وظف قريته في الرواية، و ما هي إلا جزء لا يتجزأ من قرى الجزائر التي تعاني نفس معاناتها أو أكثر، و عليه فهذه القرية أنموذجا جعلها الكاتب مسرحا لأحداث عمله الروائي.

ويؤكد الكاتب عبد الجليل مرتاض على مكان القرية في عمله "أنتم الآخرون" حين يرفع من شأنها، فهذا المكان الريفي في نظر شخصية "حميدة" هي المحبوب الأول و الأخير رغم أنه سافر إلى مدينة باريس إلا أنه بقي مرتبطا بمحبوبته الأولى المتمثلة في القرية التي في اعتقادنا هي رمز للبلد كله الجزائر.

يصور لنا الكاتب مدى تعلق شخصية "حميدة" بقريته فيقول:

« هل لهذا القروي إثم كبير، إذ غالى مغالاة في حبه لقريته التي تصورها تصورا قاطعا لا عدول عنه بأنها موطنه الأبدي اليوم وغدا ؟ و هل لأحد ، بما أوتي من معارف الأولين والآخرين أن يثبت له دليلا ينقض ذلك ؟ إني لأكبر في هذا القروي صراحته و شجاعته»[1].

[1] - أنتم الآخرون، مصدر سابق، ص: 10.

تغدو القرية في نظر شخصية حميدة بطلا آخر إضافة إلى البطل الحقيقي المتمثل في الشخصية المذكورة سلفا، كون أن حميدة متعلق بها أيما تعلق، لا يمكن أن يفارقها، و حتى إن كان ذلك فيظل مرتبطا بها، سارحا بعقله في أرجائها، هائما بقلبه في حقولها، لا يفضل مكانا آخر عنها، حتى أن الروائي نعتها بأمِّ قراه حين قال:

« **ما كان ينبغي لك أن تثير حواسه كلما تعلق الأمر بقريته تلك، فقريته ليست في مخيلته ككل القرى التي حولها، إنها رُسمت في ذاكرته رسماً لا تمحوه الأحداث المتكالبة، ولا السنون الغابرة، إنه لا يرضى بغير "أم القرى" اسماً بديلا...**»[1].

تكشف لنا رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة" عن قرية "لخماس" إحدى القرى الموجودة بضواحي مسيردة بمدينة تلمسان، فيصور لنا الروائي المعاناة التي عاشها أهل هذه القرية إبان فترة الاستعمار الفرنسي. فميزها وصفه بالإهمال واللامبالاة من طرف المسؤولين، فهي مصدر للرزق، لكن تعد موقعا لذوي البطون المنتفخة والقلوب المتسخة، إذ أن أهلها لا يعرفون إلا رعي المواشي وحرث الأراضي، لكن في نهاية المطاف لا يجنون ولا يحصدون شيئاً، فهي قرية منسية كما صورها الروائي:

«... **قرية محيت من ذاكرة كل ما هو رسمي، لا طرق معبدة، لا مياه موصولة، لا كهرباء ممدودة، لا قواديس لصرف المياه، لا حمام، لا مدرسة، لا حكومة... الكل هنا يعيش مع**

[1] - المصدر السابق، ص: 07.

بعضه بعضا على الطبيعة التي تلد في كل وقت معلوم أربعة فصول، الناس يولدون مع هذه الفصول كلما وُلدت، ويتغيرون معها كلما تبدلت...»[1].

يُفند هذا المقطع السردي الفكرة المزيفة التي جعلها الاستعمار الفرنسي مبرراً لاستدماره للجزائر، القائلة بأن فرنسا احتلت الجزائر من أجل تطويرها والرقي و الازدهار بها. لكن الواقع يعبر عن أشياء مخالفة تماماً، فبناء مكان القرية في هذه الرواية يعبر عن المعاناة التي عاناها الشعب الجزائري إبان فترة الاحتلال الفرنسي، ونظراً لهذه الظروف القاسية، راح كل فرد جزائري يبحث عن قوته ولقمة يسد بها رمقه. فالطفل جليل بطل هذه الرواية ترك التعلُّم في الكتّاب وولج عالم الرعي، يقول الروائي على لسان راويه:

« **لا يصدق راع منهم ما يرى، هامة قادمة نحوهم تفوق طولاً سنَّ صاحبها، هامة تكسوها عمامة بيضاء تتلاعب بها الرياح البحرية التي كانت تهبُّ هبًّا خفيفا ذات نكهة عليلة، طفل تقوده خطوات مثّاقلة خجولة يزيدها بطئًا تضاريس الركبة الطويلة التي توسّدت أراضيها بجيش ممدود مدًّا أفقيا مدمياً لا يمكن لأقدام تدوس هذه الممرات لأول وهلة أن تنجو من مساميره»**[2].

لا نستثني عند الحديث عن الأمكنة ذات الطابع القروي، الأعمال الروائية ذات الطابع المدني، كونها هي الأخرى، احتوت على عدد من الأماكن الريفية، سواء كانت هي منطلق

[1] – ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص:13-14.

[2] – المصدر نفسه، ص:33.

الرواية للولوج إلى العالم المدني، أو أن الروائي أثناء بناء المكان المدني يستعين بالريف على سبيل استذكارها أو الحنين إليها، وعلى سبيل التمثيل لا الحصر ما ورد في رواية "دموع وشموع"، حيث أن الروائي قبل أن يلج العالم المدني المتمثل في مدينة تلمسان انطلق من عالمه الريفي الذي يمثل بالنسبة إليه الأصل الذي لا بد من العودة إليه، يقول في أحد المقاطع السردية:

«... **وجدت نفسي هكذا أجوب شعابًا ضيقة وسط أدغال متعانقة لاحظت أن أحدنا غريب عن الآخر. ليست الربوات والجبال أو السهوب التي تعودت أن أجوبها، كلما انحدرت من أعلى دغل إلا وقد واجهني في أسفله واد جاف مهيل، كان عليَّ أن أحتال حتى أتمكن من العبور إلى طرفه المقابل بسلام**»[1].

فالريف بمعالمه العديدة والمتعددة والمتمثلة في الجبال والسهوب والوديان والربوات والأنهار، كان منطلقًا لهذه الرواية، وما يدلُّ على أن الروائي يحن إلى الريف، أو أنه عاش فيه، هو قوله "تعودت" الواردة في المقطع، فهذه السمات القروية مألوفة بالنسبة إليه، لكنه لم يستمر في نفس الطابع المكاني، وإنما غيَّر وجهته المكانية من الريف إلى المدينة وذلك عندما وصل سمير إلى بيته وهو مريض.

[1] - دموع وشموع، مصدر سابق، ص:05.

نلفي الروائي عبد الجليل مرتاض في روايته "لا أحب الشمس في باريس"، يعود بنا إلى الخلف خصوصًا عندما يستذكر الأماكن التي جمعت بين الحبيبين رشيد وفولة، أيام كانا عشيقين في إحدى قرى مدينة تلمسان، قبل أن يسافرا إلى فرنسا؛ رشيد بحثًا عن العمل وفولة بمعية أهلها من أجل العيش والاستقرار هناك، ففي إحدى المقاطع السردية يبرهن الروائي عن مدى تأثر شخصية فولة بالمكان الجديد من جهة، واستذكارها للمكان الجديد من جهة أخرى، وذلك حين يقول:

« **كثيرًا ما أخذني الضحك، هذه هي الطفلة التي كانت بالأمس القريب فقط سارحة في الجبل، ترحل من عالم الشمس المتوهجة القاسية إلى عالم السحاب المتقطر الرحيم لتقتحمه وتتفاعل معه بهذه السرعة العجيبة؟ ثم ماذا بعد؟ تربط علاقات،... تقيم اتصالات في بضعة شهور مع شخصيات غنية وعالية المستوى...**»[1].

يكشف لنا الروائي في عمله هذا عن السرّ الكامن وراء تسمية البطلة بـــ "فولة"؛ فهذا الاسم نابع من الحياة الريفية كون أن نبات الفول يُغرس في البادية وليس في المدينة عمومًا، فالبطل رشيد تمنى في هذه الرواية لو أنه بقي رفقة محبوبته فولة في قريته الهادئة، دون الولوج إلى عالم معروف بسرعته، غير مألوف بالنسبة إليه، لأنه عالم لا يعترف إلا بأصحاب المال والمكانة، فيقول الروائي على لسان فولة:

[1] - لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:110.

«... كلما تذمرت من إطراقك الطويل، وسلوكك المريب إلا ونسخت حاضرك بصور لا تزال عالقة بذاكرتي، أم تراك نسيت؟ من سماني "فولة"؟ حتى صالح يوم اتصل بك عندنا لم أنزعج سوى أني تمنيت لو ظلت تلك الذكرى البلدية في تلك الغويبة الجرداء بيني وبينك، لا أنكر أن شيئًا ما من هذا قرع أسماء العائلة لكنهم يجهلون صاحب التسمية، وكثيرًا ما أخذ الواحد منها الدهشة والحيرة... ألا يحق لهم ذلك، لا توجد أمارة في مساحة جسدي تشبه الفولة»[1].

أما رواية "رفعت الجلسة" فمكانها المركزي يتميز بالطابع المدني يتمثل في منطقة كولومب إحدى ضواحي مدينة باريس، لكن الأمر الذي يشد الانتباه هو عودة البطل بلعيد بمخيّلته إلى قريته التي بارحها، تاركًا إياها ملتحقًا بصفوف جبهة التحرير الوطني في فرنسا، فهذا النأي عن الموطن الأصل، وعن الأهل والأحبة، جعل بلعيد كثير السرحان والتفكير والتأمل، حيث أن مخيلته لم تنس قريته وأصدقائه، وحتى الألعاب التي كان يلعبها مع أقرانه.

«... عائدًا بذاكرته إلى الوراء البعيد،... أيام كان طفلا في الكتّاب يلعب مع لدّاته لعبة القام... حيث كانوا يكررون أربعة. قامات. عموديًا طول كل واحد منها ذراع وشبر،يتقدمون. قام. واحد،... يبتعدون بضع خطوات تضبط ضبطا دقيقًا،... يعينون

[1] - المصدر السابق، ص:143.

حكما محايدا قد يكون من وسطهم، وقد يكون من أحد الرعاة القريبين أو بعض عابري السبيل من الغلمان أو الأولاد السقاة أو المكلفين بمهمات شتى من أمهاتهم...»[1].

ويعود بلعيد بذاكرته إلى الخلف، عندما فارق مكان القرية متجها نحو أوربا، تاركا أمه وحيدة في قريتها، تأمل أملا واحدا هو عودة ابنها بلعيد إليها، فتقول متحسرة على فراق زوجها وابنها:

«... يا رب ماذا جنت وهيبة من جرم أو اقترفت من منكر لا ترضاه حتى تقدِّر عليها هذه الشقوة؟!... رحماك ربنا !.. غفرانك!.. وهبت قربانا لك، سأقيم وعدة قروية على سيدي "لحسن"، إذا سمح "الخاوة" و رخص "لاصاص"،... ليرفض كلاهما، سأدعو إليها في منزلي ظهرا...»[2].

يعد هذا المزج بين الأنماط المكانية في العمل الروائي الواحد من الجماليات البنائية التي تميزه وتجعله مكسرا للنمط المكاني الواحد، الذي ينطلق منه الروائي وتتحرك فيه الشخصيات ويكون خاتمة له، وبالتالي فبناء المكان وفق نظم مختلفة ومتعاكسة يجعل الصراع محتدم داخل العمل السردي بين الأمكنة، وأي منها لها السلطة في أن تحتضن الحكي أو تتصف بصفة المكان الأساس.

---

[1] – رفعت الجلسة، مصدر سابق، ص:61.

[2] – المصدر نفسه، ص:101.

وتتجلى المدينة في أكثر من عمل روائي من أعمال الكاتب عبد الجليل مرتاض، فهذه رواية " لا أحب الشمس في باريس " تدل على طابعها المدني من خلال عنوانها، إذ نجد أن أحداثها تتأرجح بين مدينتي باريس و مرسيليا الفرنسيتين، غير أن الروائي يركز على مكان مدينة باريس، و يجعل منه البؤرة المكانية الأساسية في سرد أحداثه، فيقول واصفا معالم مدينة باريس:

«... **سرنا في اتجاهنا على غير هداية، بعدما دلتنا السيدة على بيت أهلها العتيق، لكن وقف خطانا ساحة كبيرة فسيحة دائرية يتوسطها تمثال ضخم نقش على مساحته الجانبية جمل ذهبية تمجد أسماء أشخاص، و تشيد بالجمهورية و الحرية و العدالة و التضحية الروحية لمقاومة رق العبودية، و تدعو إلى الأخوة و المحبة و السلام، كان صعبا علينا أن نعبر هذا الميدان الذي يؤمه السياح من كل سقع و مصر**»[1].

فالطبيعة الوصفية التي سلكها الروائي في بناء مكانه هذا، تحيل القارئ على ثقافة منتسبيه، إضافة إلى ذلك يعبر هذا المقطع الوصفي على الشعار الذي اتخذته جمهورية فرنسا المتمثل في الحرية و العدالة والمساواة، وعليه فالمكان الروائي قد يؤدي الدور الذي يؤديه التاريخ أو المجتمع، أو يمكن القول بأن المكان يمكنه التعبير عن حقائق تاريخية وطبائع اجتماعية.

[1] - لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:12.

يواصل عبد الجليل مرتاض من خلال روايته "رفعت الجلسة" الحديث عن مدينة باريس، بوصفها ملتقى الحضارات، ومحطة لتمازج الثقافات، وجسرا لربط العلاقات، فيقول في مدى تأثر شخصية بلعيد بهذه المدينة:

« **لا أحسب أن إنسانا نبيها أو رجل أعمال كبيرا دخل باريس من جميع أرجائها وأبوابها... مثل دخول بلعيد... في عجلة كالبرق الخاطف أو أشد، تفاعل تجاوبا مع المجتمع الباريسي بما يحويه من جنسيات عدة، وعادات و تقاليد ثقافية جمة،... وتسرب إلى عمقه ليطل على كل عنصر من عناصره كما هو، وليس كما يسمع الناس السذج أو يعتقدون...** »[1].

فمدينة باريس هي المدينة الرئيسة التي سيطرت على الأماكن السردية الأخرى في الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض ، فنجدها في رواية " أنتم الآخرون " ذات الطابع الريفي عندما يتحدث الروائي عن مغادرة بطله "حميدة" إلى مدينة باريس، تاركا خلفه أمه وحيدة، فيقول:

[1] – رفعت الجلسة، مصدر سابق، ص:29.

« تعقّبه القرويون في كل مكان، حتى في مهاجره الفاتن، لم يدعوه يعيش جوه الباريسي اللذيذ آمنا،... هو شاب جلد، وسيم،... ألم تسرع إليه الشقراوات الثلاث في حادثة السفينة»[1].

استحوذ مكان مدينة باريس على الأعمال الروائية لدى عبد الجليل مرتاض سواء كان هو المكان الرئيس في الحكي، أو أنه مكان ثانوي يلجأ إليه الروائي للضرورة السردية، بالتحديد عند حديثه عن المكان الأصل، فيعمل جاهدا على المقارنة بين المكانين، المكان الأصل و المكان الآخر، فيقول في إحدى مقارناته على لسان الرواي:

« إذا رأى ناطحة سحاب تذكر ديارا مقامة في قفاف و لو كانت إحدى هذه الدور مشيدة على جبل الناطور لازدرى نواطح السحاب الباريسية كلها، و إذا عاين عمارات من طوابق منخفضة ماثلها بديار أو أكواخ بنيت متراصة على كل ما انخفض و اطمأن من أراضي قريته، و لو حط نظره قليلا إلى الأرض و اصطدم بفيلات وقصور فردية لما تردد في تذكر بيت جده»[2].

ويتذكر مدينة باريس في روايته "دموع و شموع"، التي أنسته في مكانه الأصل المتمثلة في مدينة تلمسان. فيقول في أحد المقاطع السردية:

---

[1] - أنتم الآخرون، مصدر سابق، ص:39.

[2] - المصدر نفسه، ص:45- 46.

« هجرت تلك الفنون الرائجة يوم هاجرت من جنوبك إلى الشمال خلعت من على رأسك "الرزة" وحلقت ما كان يعلو سطح رأسك من قصة، و عاديت السروال "العربي" وتكّته البيضاء لترتدي سروالا روميا أمسيت تستلذ جوًّا باريسيا مفعما بالفرح و الملذات، أنساك كل شيء في وقت قصير، "لالّة ستّي " و ربوتها التي كنت تطل من على شرفاتها مرتين على الأقل في كل أسبوع»[1].

يكاد وجود مدينة باريس حاضرا في الأعمال الروائية للكاتب كلها تقريبا، فبمجرد تصفح أي رواية إلا وجدناها على سبيل الذكر أو على سبيل التذكر، أو أنها هي المكان الأساس في عملية السرد.

لم يقتصر الروائي على مدينة باريس في رواياته ذات الطابع المدني فحسب، بل تحدث عن مدن فرنسية كثيرة كمرسيليا و ليون و ستراسبورغ... فيقول في أحد المقاطع السردية متحدثا عن مدينة مرسيليا:

« لأول لحظة لفت نظري أن الأزقة المارسيلية الشعبية عتيقة فهي ضيقة، لكن حركات المرور فيها قليلة مما يسهل مهمة المشاة الفضوليين. و أضواؤها فاترة لم تستطع مغالبة انتشار الضباب الكثيف»[2].

---

[1] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:10.

[2] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:32.

أخذ المكان الآخر القسط الأوفر في الروايات المطروقة ذات الطابع المدني، و ذلك حين نجده يتحدث عن معظم المدن الفرنسية مفصلا إياها تفصيلا و مدققا وصفها، فنلفيه يسرد محطاتها، و شوارعها، و مقاهيها و حتى أزقتها و مطاعمها، و هذه المعالم المدنية تؤدي دورا مهما في بناء المكان الروائي.

أطر المكان ذو الطابع المدني الجزائري رواية واحدة من أعمال عبد الجليل مرتاض، فاتخذت رواية "دموع و شموع" مدينة تلمسان مسرحا لأحداثها فيقول في أحد مقاطعها:

« **و من يدري؟... لعل قصده لهذه الأزقة التي أنسته كل ما هو حداثي و عصري من صناعة وعمران لم يكن من باب المصادفة، لماذا تحاشى الساحة العمومية الوحيدة لهذه المدينة**»[1].

حضرت مدينة تلمسان في روايات الكاتب من خلال مدنها المنتشرة في أرجائها. كمدينة مغنية و مسيردة، و باب العسة و غيرها... ففي رواية "عقاب السنين"، نجد مدينة مغنية هي الأصل المكاني المؤطر للأحداث، كون أن القرية التي جرت على مسرحها الأفعال الروائية؛ هي قرية من قرى مدينة مغنية.

[1] - دموع وشموع، مصدر سابق، ص:20.

« ... ولسنا زعيمي سياسة في هذه القرية، و هي تخال أن عين الشيخ "بلعربي" نائمة أو غافلة عن أي تحرك مشبـــوه لأحد. إنه ينقل كل كبيرة وصغيرة شفويا وكتابيا إلى القايد سي أحمـــد و هذا ينقله كالبرق الخاطف بواسطة التليفون إلى سيده الحكم بمغنية...»[1].

كما قدم لنا الروائي في هذا العمل مدينة مسيردة في قمة تخلفها إبان فترة الاحتلال الفرنسي، حين تحدث عن عدم وجود وسيلة للاتصال قصد التواصل مع أحد المستشفيات القريبة، من أجل معالجة شخصية "فاطمة".

« وكم كانت دهشته عظيمة حين أنبأه بعدم وجود جهاز من هذا القبيل في مسيردة كلها إلا عند الدرك هناك قربه فقال ساعتها: "حسنا سأطلب منهم ذلك انتظروني...»[2].

غاية الروائي من خلال هذا المقطع السردي، ليس الحط من قيمة مدينة مسيردة وإنما القصد الذي آل إليه –في اعتقادنا– هو تذمره من الاستعمار الذي كان سببا في تخلف مدينة مسيردة، لا بل الجزائر برمتها، وما مسيردة إلا أنموذج من النماذج التي عرفت نوعا من اللامبالاة أثناء الحقبة الاستعمارية، لكن على الرغم من ذلك يكشف لنا مقطع آخر عن تضامن بعض المعمرين مع القضية الجزائرية، وخصوصا عند مرض شخصية "فاطمة".

[1] – عقاب السنين، مصدر سابق، ص:29– 30.

[2] – المصدر نفسه، ص:64– 65.

«... ولكن الرومي أجاب: "ذاهب إلى تلمسان فقط، ثم نزل من سيارته وائتم نحو المريضة، فلما عاينها رق لحالها، وجعل يعلي صوته ساخطا غاضبا بلهجة أعجمية لم يفهمها غير الطبيب سي محمد الذي قال لهم: "هذا فرنسي حر، يحتجّ على إهمال فرنسا لهذا الشعب في هذه الخريطة المنسية من العالم»[1].

ويصور لنا عبد الجليل مرتاض مدينة مسيردة في صورة أخرى من خلال روايته "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة"، فيجعل منها منارة للعلم والتعلّم، ومكانا يحجّ إليه المتعلّمون من كل حدب وصوب، وذلك حين يقول:

« كان سيّده الفقيه نفسه يضطلع بتحفيظ القرآن إياه آيات آيات، وسورًا سورًا إلى جانب عدد ضخم من أبناء مداشر وقرى مسيردة برمتها، ولربما تتلمذ عليه كتابيون وطلبة كانوا يأتونه من أقصى الجهات الغربية والشرقية المتاخمة لبلدة مسيردة الشاسعة»[2].

مما لا شكّ فيه أن العمل الروائي لا يمكنه أن يؤطَّر أو يرَكَّز في مكان واحد. وإنما تحتاج الشخصيات إلى فسحة مكانية كي لا تحسّ بالتضييق من طرف الكاتب، وحتى لا يصنف العمل الروائي في زاوية النظر من الفوق؛ أي أن الكاتب هو المسيطر على الحكي وما الشخصيات إلا دمى يحركها كما شاء ومتى يشاء، وهذا ما نجده في أعمال عبد الجليل

[1] - المصدر السابق، ص:64.

[2] - ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص:19.

مرتاض، من خلال التنوع المكاني وخاصة المدن الجزائرية المتاخمة لمدينة تلمسان، كمدينة وهران التي ذكرت في متن روايته الموسومة بـــ: "عقاب السنين".

« **فأجابها: الحل الوحيد أن تُنقل على عجل إلى وهران لإجراء عملية جراحية عسى أن تنقذ قبل فوات الأوان**»[1].

يعد هذا التعالق المكاني الذي ميز هذا العمل الروائي بالغ الأهمية، كون أن مدينة وهران كانت من الأماكن المكملة للعملية السردية، وذلك حين تعالقت مع مدينة مسيردة التلمسانية أثناء حادثة مرض "فاطمة"، فكان الانتقال إلى هذه المدينة من الحتميات لأن المرض الذي أصابها لا يمكن علاجه بمدينة تلمسان. وراح الروائي يصف لنا هذا التعالق بدقة أكثر من خلال قوله:

« **أخذ السائق يسوق حينا وينظر إلى ساعته حينا آخر، وإلى معالم الكيلومترات مرة فأخذ العد التنازلي يتقلص شيئا فشيئا بين باب العسة ووهران. إلا أنه لم يتقلص إلا ببضعة كيلومترات لأن السيارة التي كانت تطوي الأرض طيا رهيبا ما كادت تشرق على سيدي "بوجنان" حتى لاحظ عبد الرحمن وراءه الفتاة ترتعش...**»[2].

[1]- عقاب السنين ، مصدر سابق، ص 62.

[2] - المصدر نفسه، ص: 65.

ولم يقتصر الروائي في بنائه للأمكنة على مدينة تلمسان والمدن المتاخمة لها فحسب، وإنما تعدى ذلك إلى الجزائر العاصمة في معرض حديثه عن إحدى مقاطعاتها المتمثلة في مدينة باب الواد، الذي يعد المكان الذي ترعرعت ودرست فيه شخصية "نورة" من خلال رواية "دموع وشموع"، يقول فيها:

« **لم تنس نورة كل شيء لا تبرح تلهج وتبدي إعجابًا وفخرًا بالأيام التي كانت تصحب فيها أباها إلى الكتاب، بعد هجرة عائلتها إلى باب الواد صارت تتفوق على أقرانها في العربية تفوقًا جر عليها حقدًا دفينا من إداريين، وعجبا محيّرًا من تلاميذ جزائريين**»[1].

وكان حظ مدينة "أحفير" المغربية وافرًا، عندما جعلها الروائي من الأماكن التي ارتكز عليها أثناء سرده لأحداثه، فنلفيها مكانًا أليفًا وملاذًا آمنًا، بالنسبة لوالد جليل أحد شخصيات رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة"، كما أنها تعد مكانًا للتجارة يقصده العديد من الجزائريين الذين يقطنون بالمدن المجاورة لها على الحدود المغربية، على غرار الشخصية المذكورة آنفًا. يقول الروائي على لسان جليل:

« **كنت أحسب أن كل شيء قد انتهى معهم، وجعلت أَشْغَلُ بالي بشغل آخـــر، عودة**

[1] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:33.

الوالد من سوق "أحفير" الأسبوعي، يستحيل أن يؤوب قبل أن تطفّل الشمس للغروب»[1].

لا ضير في أن يستعين الروائي بمدن مجاورة لمدينة تلمسان، خاصة تلك الحدودية التي لم يكن بين مدينته (تلمسان) وبينها فاصل، ومثال ذلك أن شخصية الرومي في رواية "عقاب السنين" تتنقل بحرية مطلقة بين المدن الجزائرية والمدن المغربية المجاورة لها دون أي إشكال.

«... وبينما هما قادمتان نحوهما سمعتا ضجيجا غريبا يتجه نحوهما قادما من جهة أحفير بالمغرب، وإذا بهما تلمحان سيارة سوداء تلمع لمعانا تنعكس عليها أشعة الشمس الفاترة»[2].

ما نخلص إليه، من خلال التطرق إلى التقاطب المكاني المتمثل في ثنائية الريف والمدينة، هو أن بناء الأمكنة في روايات عبد الجليل مرتاض تنوع بين الطابع القروي (الريفي)، وبين الطابع الحضري (المدني). ومن شأن هذا التنوع أن يجعل الأعمال الروائية

[1] – ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص:37.

[2] – عقاب السنين، مصدر سابق، ص:64.

متميزة بالجمالية الأدبية، كما أن بناءها المرتكز على التضاد والاختلاف من شأنه كذلك أن يساهم في البناء العام للنص السردي ككل، ويمكن أن نبرز هذه الثنائية في الجدول الآتي:

الأماكن ذات الطابع الريفي	الأماكن ذات الطابع المدني	
	المدن الجزائرية	المدن الأجنبية
- قرية لخماس. - الركبة الطويلة. - الحقول الزراعية. - بئر ربوز. - جبل سيدي بورخيلات. - ضريح سيدي الجيلالي. - الغابات. - الحراش. - مسيردة.	- تلمسان. - وهران. - باب الواد. - باب العسة. - مغنية.	- باريس. - مرسيليا. - ليون. - كولومب. - ستراسبورغ. - أحفير.

- **الأماكن المحددة والأماكن غير المحددة:**

يراد بالأمكنة المحددة تلك المسماة بتسميات لها مقابل في الواقع الحقيقي المعروف، كمدينة تلمسان أو إحدى ضواحيها، أو مدينة باريس المعروفة بكونها عاصمة دولة فرنسا، أما الأمكنة غير المحددة فهي المصطَلحُ عليها من طرف الجميع اعتمادًا على خصائصها ووظائفها؛ كالمقهى الموجودة في كل أصقاع العالم، والمعروف على أنه مكان يؤمه الناس من أجل الراحة أو قضاء أغراض شتى، وكذلك الشأن بالنسبة للشارع أو الزنقة أو الحي.

لكن يمكن لهذه الأمكنة غير المحددة أن يضاف إليها اسم فتصبح بذلك أماكن محددة، كشارع "أناتول فرانس" الوارد في رواية "لا أحب الشمس في باريس"، وذلك حين يقول الروائي:

« **الثلاثاء الخامس يوليو، ستجدني هنا في شارع "أناتول فرانس" على السادسة والنصف مساءً**»[1].

ففي هذا المقطع السردي نجد أن المكان محدد بالتدقيق والتفصيل، لا يحتاج المتلقي إلى إضافة أخرى للتعرف عليه، بينما في مقطع آخر من رواية "دموع وشموع" نلفي المكان مبهمًا، وبالتالي يحتاج المتلقي إلى إضافات تفصيلية من أجل استكناه جوهره، ومعرفته، وذلك في قوله:

[1] - لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:14-15.

« عبقر أصل وجودهم، جاؤوا مع الفاتحين منذ أن وطئت قدم الصحابي الجليل سيدنا أبي المهاجر رضي الله عنه ضواحي مدينة تلمسان، هم موجودون في كل مكان»[1].

إن اشتغال الأمكنة المحددة يبرز في الإيهام بالحقيقة، وهذا ما يتجلى في الأعمال الروائية ذات المنحى الواقعي، فالقصاص الواقعي يعمد إلى استعمال التسميات الحقيقية للأماكن، ويعمل على إبراز الصفات المميزة لها، وذلك من أجل إضفاء صبغة حقيقية على العمل، حتى يتماهى المتلقي معه.

تتعدد الأماكن المحددة في الأعمال لدى عبد الجليل مرتاض. إذ لا يمكن حصرها، أو عدّها، ولكن على سبيل المثال لا الحصر، ما ورد في رواية "عقاب السنين" من أمكنة محددة كمدن خراطة وسطيف ومغنية، وقرى كقرية لخماس، وبلدان كالجزائر وفرنسا وألمانيا...

يقول الروائي على لسان راويه، محددًا مكان وقوع الأحداث بتسمية حقيقية واقعية:

« بينما كان إبراهيم آثبًا اعترضته جنازة شيخ كان أوصى قبل أن يموت بأن يدفن في مقبرة قرية "لخماس" فحتم عليه الواجب الديني والعادة القروية أن يصحب هذه الجنازة»[2].

---

[1] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:15.

[2] – عقاب السنين، مصدر سابق، ص:54.

وعلى خلاف ذلك تحفل الرواية نفسها بأمكنة غير محددة، أي أنها مذكورة دون الاسم الواقعي الحقيقي، كالمسجد والأرض والدار والبيت والسوق... وبالتالي تقل التفاصيل وتنعدم الدقة في وصف الأمكنة، ويكون هذا النوع من الأمكنة عنصرًا مشتركًا بين جميع الأعمال الروائية والقصصية، « ففي هذه الحالة تقل التفاصيل، وينتفي الانتساب إلى بيئة معينة، فلا يغدو البيت مثلا ذا هندسة محددة وسمات مخصصة. وإنما هو رمز عام للعائلة والأمان»[1].

يُعبّر مكان البيت في رواية "عقاب السنين" عن المأوى الذي تجتمع فيه العائلة، وتحس إبانه بالأمان والاطمئنان.

« **أبوك يعود من السفر ويدخل... وعمك عبد الرحمن... شيء مقلق ومحير... آه نسيت أن أباك هناك في البيت عند (ماماك) رضية، كلّمه يخرج فالرجل ينتظره...**»[2].

إن بناء الأمكنة المحددة والأمكنة غير المحددة من شأنه أن يؤثّر على البناء الكلي للعمل الروائي، فالمكان المحدد والمسمّى بتسمية واقعية يجعل القارئ متعلقًا بالنص السردي، متفاعلاً مع أحداثه، معتبرًا نفسه شخصية من شخصياته، متماهيًا معه، بينما يكمن تأثير المكان غير المحدد في عدم شعور القارئ بالملل إزاء قراءته للعمل الروائي، حيث يبتعد النص عن الحقائق التاريخية والتقارير التسجيلية؛ أي أن القارئ إذا كانت له معرفة سابقة بالمكان المحدد، فإنه

[1] - الصادق بن ناعس قسومة: مرجع سابق، ص104-105.

[2] - عقاب السنين، مصدر سابق، ص:24.

يترك العمل الروائي ليفرغ إلى قراءة نص لم يعرف عنه شيئا، لأنه يبحث دائما عن ما هو جديد.

- **الأماكن العامة والأماكن الخاصة:**

المقصود بالمكان العام هو ذلك المكان الذي يكون مشتركًا بين الشخصيات في العمل الروائي، أو كما عبّر عنه حسن بحراوي بمكان الانتقال. حيث عرّف هذا النوع من الأمكنة بأنها«مســـرح لحركة الشخصيات وتنقلاتها»[1].

فتتجلى الأماكن العامة في الشوارع والأحياء والمدن والقرى والمحطات والمطارات وغيرها من الفضاءات المكانية التي تتسم بالشساعة والاتساع، على خلاف الأماكن الخاصة التي تتميز بالمحدودية والضيق، وقد وصفها حسن بحراوي بأنها أماكن للإقامة. وتتمظهر في الغرفة والبيت والزنزانة والمحل بالنسبة لصاحبه... وغيرها من الأمكنة التي تعد ملكا لصاحبها سواء كانت هذه الملكية دائمة أو مؤقتة.

بالعودة إلى النصوص الروائية لدى عبد الجليل مرتاض، نلفي أن طبيعة بناء الأمكنة تنوعت بين ما هو عام وبين ما هو خاص، ففي رواية "لا أحب الشمس في باريس"، يغلب المكان العام عليها لأن معظم أماكنها تتمثل في المقاهي والشوارع والمدن والمحطات، يقول الروائي على لسان شخصية فولة:

[1] - حسن بحراوي: مرجع سابق،ص:40.

« **حبيبي رشيد سأزور نهاية الأسبوع خالتي القاطنة بـــ "مونطراي".. سأصل إلى محطة "ليون" عشية السبت على السادسة مساءً. لم أتعمد إبلاغ خالتي بذلك متظاهرة لوالديَّ بعدم الإزعاج حتى أنعم بلقائك**»[1].

من شأن هذه الأماكن العامة المذكورة سلفًا في المقطع، أن تكون وحدها مسرحًا لأحداث العمل الروائي بأكمله، كما أن هذا الصنف من الأمكنة يعطي حرية أكثر للروائي، حيث يَمكِّنه من تكنيز سرده بأحداث لا متناهية، ببساطة لأن المكان يتسع لها، كما أن هذا الصنف من الأمكنة يمْكنه أن يحتوي عددًا هائلاً من الشخصيات.

ويتبدّى المكان العام في رواية "أنتم الآخرون" من خلال قول السارد:

« **كان واقفًا ككل الواقفين ينتظر الأطوبيس في أحد مفترق الطرقات وسط ازدحام شديد، وضجيج قوي، ودخان منتن**»[2].

يدل هذا المقطع على أن المكان العام بإمكانه احتواء الكثير من الشخصيات، فمكان الطريق المقصود في النص السابق لم يحتوِ شخصية "حميدة" – بطل الرواية – فحسب، وإنما كان يدور في مسرحه عددًا هائلاً من الشخصيات، وبالتالي يمكن لهذه الفواعل أن تقوم بأعمال، قد تكون مهمة بالنسبة للسرد، أو تفرضها الغاية السردية.

---

[1] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:04.

[2] – أنتم الآخرون، مصدر سابق، ص:89.

وأدَّت قرية "لخماس" في روايتي "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة" و"عقاب السنين" دور المكان العام بامتياز، فحقيقتها تدل على أنها مكان يتّسم بالشساعة ويمكنه احتواء عدد لامتناهي من الأحداث. وتعد هذه القرية هي المكان المحوري في الروايتين، فرواية "عقاب السنين" تكشف لنا طبيعة هذا المكان من خلال وصف السارد لها بقوله:

«لم تعد القرية الشاسعة المتناثرة بتناثر رباها وآبارها ومسارحها ومروجها... بتلك القرية المألوفة بانضباطها وسكونها مع ما فيها من قحط وجذب وأودية جافة ومتجاورة وجبال صخرية متباينة علوًا وانخفاضًا»[1].

وتعد قرية "لخماس" في رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة" رمزًا للبطولة ومجابهة الاستعمار الفرنسي، وعليه أضحت هي البطل في الرواية التي أضفت على الشخصيات نوعًا من الحركة والحيوية.

« بعد هذه الليلة حسبنا أن غليلهم تماثل إلى الشفاء. وأن انتقامهم من موتاهم في معركة "لخماس" قد انتهى. مما جعل سكونا رهيبا وحزينا يسود هذه الربوع التي لم يبق بها إلا نسوة وشيوخ وعجزة».[2]

---

[1] – عقاب السنين، مصدر سابق، ص:107.

[2] – ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص:197.

إذا كانت كتب التاريخ الجزائرية وغير الجزائرية قد عجزت عن تخليد هذه الأماكن القابعة في البوادي والأرياف والقرى النائية، وإذا كانت ألسنة المؤرخين والشاهدين قد تناست مثل هذه الشهادات المادية، التي دُفنت حية في غياهب المدن وصخبها، فإن الأدب الإبداعي لدى عبد الجليل مرتاض قد كشف اللثام عن الكثير من الحقائق التاريخية بأسلوب أدبي جمالي فني، لا يحس المتلقي أثناء قراءته بالكلل أو بالملل، بل يتشوق إلى معرفة المزيد والجديد، ويتلذذ أكثر بالأماكن الواردة في أعماله الروائية، فالذي لم يزر مدينة تلمسان فعليه بالعودة إلى روايات عبد الجليل مرتاض، لأن على متن صفحاتها يصول ويجول في أكثر من منطقة تلمسانية، والذي لم يسبق له وأن سافر إلى فرنسا، فقراءة أعماله تجعل الزائر يتجول دون خوف أو فزع، فتُعَد بذلك دليله السياحي في هذا البلد.

ويَعمَد الروائي عبد الجليل مرتاض إلى استعمال الأماكن الخاصة لما لها من دور فعال في بنية النص السردي بأكمله، وذلك حين تضفي صفة البطولة لدى الشخصية؛ التي تحس بأنها تمتلك هذا المكان أو لها سلطة عليه. كما أن هذا النوع من الأمكنة يحس المتلقي إزاءه وكأنه يعيش في واقعه، فيذوب فيه ويتماهى معه، لأن من خلاله تضيق دائرة الأحداث، ويظهر للمتلقي وكأن المكان هو البطل في العمل الروائي لما يحتويه من أحداث.

من الأمكنة الروائية الخاصة التي ذُكرت في المتون الروائية المدروسة، الغرفة والبيت والمخبزة بالنسبة لصاحبها...، ولعل بيت شخصية "سمير" في رواية "دموع وشموع" يُقربنا أكثر من الواقع حين يتحدث عنه بنوعٍ من التفصيل.

« **ما كادت قدما سمير تطأان العتبة، حتى دفعت الباب الخارجية على إثره دفعًا رفيقًا، وإذ بولديه يلجان، وفي يد أكبرهما الهاتف النقال، انصرف كلاهما بهدوء وسكينة إلى غرفة الطعام...** »[1].

من شأن هذه الأمكنة أن تعطي نوعًا من القيمة الفنية للشخصية الروائية، كون أن المتلقي يشعر أثناء قراءته للنص السردي أن الشخصية يمكنها أن تتحكم في مصيرها، وبالتالي يصبح هذا المُكوِّن الورقي ذا كيان وجودي له مكان خاص به.

لكن يمكن للمكان الخاص أن يكون عائقًا في وجه الشخصية، فلا تحس إزاءه لا بالحرية ولا الحياة العادية، وبالتالي يصبح مكانًا معاديًا بالنسبة إليها، وهذا ما نجده فعلاً في رواية "عقاب السنين" على لسان الراوي:

« ... **وهو متجلد ثابت النفس رابط الجنان لا يرد عليهم شيئًا إلا قوله بصعوبة (لا إله إلا الله، محمد رسول الله) فيئسوا منه وأجمعوا على نقله إلى سجن تلمسان ريثما يمثل أمام المحكمة الجنائية للنظر فيما هو متهم به**»[2].

ومن الأماكن التي استطاع أن يُزاوج فيها الروائي في بنائه لها بين المكان العام والخاص، ما نجده في رواية "دموع وشموع"، وذلك حين تحدث عن مكان المكتب الخاص بشخصية "نورة"، الذي يتواجد ضمن مكان عام هو مكان المستشفى.

---

[1] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:23.

[2] – عقاب السنين، مصدر سابق، ص:140.

« ...لو كان التدخل سريعا قبل ساعات لما آلت إلى هذه الحالة المـــزرية،... دعته إلى مكتبها المجاور لغرفة العمليات، بينما كلفت مساعداتها الداخليات بإجراء وتحضير روتينيات عملية الجراحة»[1].

من شأن هذا التزاوج بين الأمكنة العامة والأمكنة الخاصة أن يساهم في البناء العام للنص الروائي، خصوصا عندما يكون البناء المكاني مبنيا على التقاطب والمفارقة، فالدارس أثناء تعامله مع المكان الروائي يحس وكأنه يتعامل مع مكان واقعي.

3. صفات المكان:

يتميز المكان الروائي بخصائص ومميزات تجعله يتفرد ببعض المظاهر عن باقي المكونات السردية الأخرى، وفي النص الأدبي تعد اللغة الوسيلة الوحيدة القادرة على التعبير، فبواسطتها يمكننا أن نجعل المكان باعتباره مكونا خياليا على أنه مكون واقعي مجسد، كما أن اللغة تحيل على الأشياء والأثاث التي تعد أحد المظاهر التي لا يمكن الاستغناء عنها أثناء التحليل المكاني، ويمكننا أن نجمل هذه المظاهر أو الصفات في العناصر الآتية:

[1] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:66.

- **الطابع الجغرافي:**

أثناء عملية التلقي، يكون القارئ أمام نص أدبي متخيل، فهو يقدم على النص بجميع جوارحه الظاهرية والباطنية، فيتفاعل معه، وينتقل عبر أمكنته، ويتقمص إحدى شخصياته، فيصبح المكان في الرواية(المتخيل) ذا طابع جغرافي، له حدود تحده، وله أبعاد تميزه وتضبطه.

ومن النماذج التي ينطبع فيها المكان الروائي بالطابع الجغرافي؛ تلك الروايات ذات المنحى الواقعي،فيمكن أن نجد أحداث رواية ما تقع في بيت أو في حديقة أو في غابة أو على شاطئ بحر أو إلى غير ذلك من الأمكنة التي تتصل بالواقع المعيشي.

فرواية (الشمعة والدهاليز) "للطاهر وطار" توهمنا في كثير من الأحيان بجغرافية الأماكن وحقيقتها، وذلك لما تحتويه من أماكن حقيقية ومسماة، ومن ذلك قوله على لسان إحدى شخصياته:

« **قطع المسافة بين الحمام وبين الغرفة ذات السرير العريض، عاريا، تناول من على السرير قميصا أبيض طويلا. إرتداه، وراح يفتح حقيبة قديمة زاملته منذ أيام الثانوية، وربى نحوها عاطفة خاصة، وهي الوحيدة التي يصبّحها أو يمسّيها، ويحييها كلما قابلته**»[1].

[1]– الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:67.

فالحمام، والغرفة والسرير، أماكن ذات أبعاد وحدود تشغل مساحة جغرافية معينة، وبالتالي توهم القارئ بالحقيقة الجغرافية للأماكن الروائية، أي يمكننا القول أن الأماكن بالرغم من هذه المزية التي يتميز بها المكان الروائي إلا أنه يختلف عن المكان الواقعي (الجغرافي)، كون أن الأول نتعامل معه من الناحية الأدبية الجمالية، بينما الثاني فنتعامل معه في إطار علمي موضوعي(الطبيعيات)، وبذلك يكون المكان الروائي «أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشسع بعدا، فهو امتداد، وهو ارتفاع، وهو انخفاض، وهو طيران وتحليق، وهو نجوم من الأرض، وهو هوي من السماء، وهو غوص في البحار، وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لا حدود لها، في حين أن الجغرافيا بحكم طبيعتها المتمحضة لوصف المكان الموجود، لا المكان المفقود، ولا المكان المنشود، والذي يحلم الإنسان برؤيته خارج إطار الأرض: لا تستطيع استكشافه، ولا الوصول إليه...»[1].

يتخفى الروائي في أحيان كثيرة بالأماكن ذات الحقيقة الجغرافية أثناء بنائه للمكان المُؤطِّر للأحداث، كي يكتسب عمله نوعًا من المصداقية. ومن الأمثلة الواردة في أعمال عبد الجليل مرتاض والدالة على صلة الرواية كفن جمالي بالجغرافيا كعلم، هو ذلك التناسق المكاني الموجود في رواياته عندما يُنقلنا من مكان إلى آخر، فنحس أثناءه بأن حدود المكان الأول قد انتهت، ونحن بصدد الدخول إلى حيز المكان الثاني، وهذا ما تجلى في رواية "شموع ودموع" عندما كانت تبحث شخصية نورة الهجرة إلى الجنوب الجزائري للعمل هناك كطبيبة، ليس

[2]– عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 189.

من أجل المال ولكن لظروف إنسانية كشفت عنها الرواية، وتمثلت في تقديم خدمات جليلة للمواطنين القاطنين بالصحراء، وهذا ما ورد على لسان الراوي:

« **الأيام تمر سريعة، ونورة لا تبالي بما يساور زوجها من أوهام ربما تكون نتيجة لضغوطاته النفسية الخارجية والداخلية، ولعلها من بنات نسج خياله المفرط في غد مجهول. نورة طيبة في الشمال مثلما هي طيبة في الجنوب،... لكن سميرًا المولع بفلسفة الأشياء والأفكار له نظرات أخرى**»[1].

فالجغرافيا هي ميزة تتميز بها بعض الأمكنة، وتنعدم في أمكنة أخرى؛ أي حسب طبيعة المكان الموظف في النص الروائي، فيمكن أن يشير الكاتب إلى مكان ما وهو في حقيقة الأمر "لامكان"، فالمكان الروائي أوسع من الطبيعة الجغرافية كلها.

- **رسم المكان:**

إذا كان المكان في الواقع محدد بالأبعاد والحدود، وإذا كان الفن التشكيلي هو رسم اللوحات بواسطة الريشة والألوان، فإن الفن الروائي هو رسم بواسطة الكلمات (اللغة) فالرسام يستلهم فنه من خلال الفكر وربطه بالواقع، فيحاكي الواقع ويماثله، أي يعمل جاهدا على تمثله في لوحاته، أما كاتب الرواية فيربط الفكر باللغة، فيختار من اللغة مجموعة من البدائل (المحور الاستبدالي L'axe paradigmatique)، ويعمل على تركيبها في

[1]- دموع وشموع، مصدر سابق، ص:42.

علاقات متجاورة(المحور التركيبي L'axe syntagmatique)، فيشكل لنا جملة، ومجموعة من الجمل تشكل الوحدة الكبرى المتمثلة في النص.

يلتقي الفن السردي مع الفن التشكيلي من خلال أسلوب الوصف الذي يعد «محاولة تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات»[1].

وتتأكد علاقة الفن التشكيلي بالوصف المكاني بالنظر إلى جمال الرسم من خلال الرؤية البصرية(بواسطة العين المجردة)، وجمال الوصف المكاني نكشف عنه من خلال الربط بين الرؤية البصرية والرؤيا العقلية، لأن المؤلف أثناء عملية الوصف ينطلق من حقائق واقعية ومظاهر طبيعية، ثم يعبر عن ذلك بواسطة اللغة.

فالواقعية بوصفها مذهبا أدبيا كان منطلقه فن الرسم، "فيرى بلاند" (Bland) أنّ تطور الوصف في الرواية محكوم بمدى تطور فن الرسم، لأن عنده عمل الرسم يأتي في المرتبة الأولى لكي يلهم ويسير عينا الكاتب[2].

يتأثر كاتب الرواية عموما بالواقع الطبيعي، وأثناء عملية الوصف«لا يصف واقعا مجردا، ولكنه واقع مشكل تشكيلا فنيا متأثـــرا بالفنـــون التشـــكيلية فنستطيع أن نقول إن

[1]– سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: 155.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 155، 156.

الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر منه وصف واقع موضوعي»[1].

يتخيل المتلقي في أحيان كثيرة، أمام عملية الوصف المكاني، على أنه ضمن الإطار المكاني المراد وصفه، أو يتخيله على أنه لوحة زيتية مرسومة أمامه، وماورد في رواية "التفكك"، يجعل القارئ وكأنه أمام لوحة مشكلة من مظاهر حقيقية أو طبيعية من خلال قول الراوي:

« **القط يستنشق ظله ويعيد الكرة متواركا داخل مجال فصله بسهوكته وقد بدا متقلصا من فرط الحر الذي يموّج الهواء فيبهره وهو ذاهب وراجع داخل حلقة مفرغة وكأنه طلاها بسويداء مافتئ يتشممها والظل يتلاشى رويدا رويدا ثم يزول بسرعة فيهرع نحو الجدار المرقوش بالجير النيلي فيلمع لمعان الملح في السبخات البلورية الموشورية حيث تتفق الألوان وتعلو في السماء البيضاء اللمساء كصحيفة معدنية ركبت هكذا بارتجال وعجلة...**» [2].

ومن الأمثلة الواردة في الأعمال المدروسة، والتي بإمكان الفنان التشكيلي أن يجعل منها لوحة زيتية أو رسما، ورد على لسان السارد في رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة":

---

[1]– المرجع السابق، ص:155.

[2]– رشيد بوجدرة: التفكك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط2(1982)، ص: 21.

«... "سي العربي" الذي ابتلعته الأرض ابتلاعًا، ولم يظهر له أثر ولا خبر منذ أصيل تلك المعركة، واثنتان في الهندية الكثيفة المحيطة بالدار من جهاتها الثلاث، والرابعة في شفا منحدر غابة "لَحْرِيقَة" الحمراء الجرداء»[1].

تؤدي الألوان دورًا مهمًا في تشكيل الأمكنة الروائية، كما يمكن للقارئ أن يحوّل بخياله النص المكتوب بحروف طباعية إلى صورة مشكلة أو مرسومة ، فطبيعة لون التين ميزه أحد النصوص السردية من رواية "عقاب السنين"، جعلها تتميز عن بقية الأشجار، يقول الكاتب على لسان الراوي:

« شوهد الشيخ على بغلته يحثها على العدو حثًا، وكان إبراهيم يصلي صلاة العصر في البستان تحت شجرة من التين الأبيض... »[2].

فالرواية والرسم يتداخلان في كثير من الأحيان، لكن الاختلاف يكمن في كون أن الفن السردي فن لساني لغوي، بينما الفن التشكيلي فهو فن سيميائي غير لغوي، يتحدد من خلال الأشكال المرسومة، في حين أن الرواية تتحدد من خلال اللغة.

[1]- ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص: 201.

[2]- عقاب السنين، مصدر سابق، ص:123.

- **تشييء المكان :**

يمثل الشيء (Objet) مظهرا من مظاهر العالم الخارجي الظاهر، إذ يمكن للإنسان أن يتصل به ويشاهده في أي لحظة، وبأي طريقة شاء.

ونظرا للأهمية البالغة التي يتميز بها الشيء، فكان من الواجب أن يأخذ حقه من العناية والاهتمام في الدراسات النقدية وخصوصا في المجال السردي "فإليوث" مثلا« يركز على ارتباط الأشياء في المكان، من حيث أنها تبرر الأفكار و الأحاسيس، وهذه الأشياء بينها علاقات تربطها، و هذه العلاقات مصدرها، الداخل النفسي للكاتب»[1].

فوجود الأشياء في العمل الروائي بصفة عامة هو وجود خيالي عبرت عنه الحياة الداخلية للمؤلف المتشبعة بالأفكار الجمالية والفنية، لكن هذا لا يمنع من أن تصبح هذه الأشياء الخيالية معبرة عن الواقع الحقيقي وخصوصا عندما تسمى بأسماء موجودة حقا في المجتمع الواقعي.

واهتم الخطاب الروائي الواقعي بالأشياء، لأنها تكسبه المصداقية والحقيقية، وعلى نقيض ذلك نجد أن الرواية الجديدة لا تهتم بالأشياء« فإذا كانت الأشياء في الرواية التقليدية هي دلالات على مدلولات، فالكرسي الخاوي يدل على الغياب والانتظار، واليد التي تربت على الكتف هي علامة استلطاف، فإن هذه الأشياء في الرواية الجديدة تفقد دلالاتها،

[1]- محمود محمد عيسى:مرجع سابق، ص: 19.

وتستغني عن أسرارها، وتتخلى عن جوانيها التي كانوا يسمونها (القلب الرومانسي) للأشياء»[1].

يعد إذن، الشيء أحد الأجزاء التي تشكل الخطاب الروائي وتطبعه بطابع الحقيقة والواقع، ويساهم في الدلالة العامة للنص الحكائي لأنه « يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي... وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة في النص».[2]

يتميز المكان الروائي عن بقية المكونات السردية الأخرى كونه المكون الوحيد الذي يحتوي مجموعة هائلة من الأشياء، التي يتعذر على الباحث حصرها في عدد معين، وتدخل هذه الأشياء في علاقات فيما بينها من جهة، وبينها وبين الشخصيات الروائية من جهة أخرى، وذلك بالنظر إلى العلاقة الوطيدة التي تربط الإنسان بالمكان. فيمكن أن نجد «في المنازل أثاث وأدوات مائدة وملابس ومأكولات ومشروبات وأدوات زينة وأدوات كتابه، وقراء، وآلات مهنية يستخدمها كل عامل في مزاولة حرفته»[3]، و عليه فإن المكان يمكن أن يحتوي عددا هائلا من الأشياء التي يمكن أن تصبح هي الأخرى أمكنة؛ كالمائدة مثلا الموجودة في الغرفة، و الغرفة الموجودة في المدينة و هكذا بالانتقال من الجزء إلى الكل.

---

[1]– محمد عزام: مرجع سابق، ص: 70- 71.

[2]– سيزا قاسم: مرجع سابق، ص: 140.

[3]– المرجع السابق، ص: 140.

فتشييء المكان ظاهرة روائية مهيمنة على جميع الخطابات السردية، وما من حكاية أو قصة أو رواية إلا ونجد صاحبها يذكر أشياء ذكر متعمدا أو اعتباطيا. فنجد مثلا في رواية (الجازية والدراويش) ذكر للأشياء بين الفينة والأخرى حيث يقول على لسان الراوي:

« **اشتغال الفتيات به ضخم شعـــوري بالنقص، وضخم كراهيتي له.لكـــــني كبحت كل ذلك وكتمته، افتعلت عدم اللامبالاة وعدم الاكتراث. دخلت إلى البيت وجثته بقميص وسروال. خرج أبي في اللحظة التي كنت أناوله فيها الثياب، لم يرقه ذلك بدون شك. كانت نظراته إلي مليئة بالإشفاق والمقت معا. لكنه لم يقل شيئا. ذهب في اتجاه البساتين الفأس على كتفيه**»[1].

ويؤثر عبد الجليل مرتاض ذكر الأشياء في متونه الروائية، حتى يظهر المكان للمتلقي بكل تفاصيله الجزئية، ما يجعله أقرب من الواقع الحقيقي وبالتالي يستمر القارئ في عمليته التي دونها لا يعد النص نتاجًا أدبيًا، ومن ذلك ما ورد في رواية "دموع وشموع" على لسان الراوي:

[1]– عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، مصدر سابق، ص: 144– 145.

« استويت إلى طاولة مستطيلة أتعشى وحيدًا حتى يوسف دعي إلى خطوبة أحد أصدقائه. نورة وعزيز... إن الوحدة صورة وحشية لنهاية الطريق لكل إنسان،... سأكون مجبرًا على السهر،...»[1].

من شأن الأشياء أن تؤثر على العمل السردي، لأن ذكر مثل هذه التفاصيل يساهم في بناء المكان الروائي من جهة، ويطلعنا على الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية الروائية من جهة أخرى، فورود شيء مثل الطاولة بوصفها مستطيلة الشكل أنها في العادة مخصصة لأكثر من شخص واحد، لكن يُطلعنا النص على أن شخصية سمير تعيش حالة نفسية مضطربة تتمثل في هجرة زوجته نورة إلى العمل رفقة ابنها. وبالتالي فهو يقضي ليلته وحيدًا في بيته إلى أن كشف الكاتب عن شيء آخر يدل على المكان، وله أثرًا مهمًا في السيرورة السردية، فالهاتف أبعد همّ الوحدة عن شخصية سمير، بعد أن اتصلت به شخصية سارة في بيته، وطلبت منه اللقاء.

« رنّ الهاتف على العاشرة تمامًا، كنت قد هدأت نفسًا. وسكنت غضبًا وأسفت في قرارة نفسي على ما ... هذه الطالبة على الأقل جادة، وشابة في مقتبل العمر، وأي منهن إلا وتحلم بغدٍ جديد، فلماذا أقف في درب حلمهن الطويل أو القصير؟... ومع ذلك دفعًا

[1]- دموع وشموع، مصدر سابق، ص:49.

لأية أسئلة ثقيلة علميا ودسمة منهجيا تفاديت الرد عليها، لكن الهاتف بدأ يرن للمرة الثانية»[1].

تساهم الأشياء في عقد الصلة بين العالم الحقيقي (الواقع) والعالم الخيالي (الرواية) فتدخل «العالم الخارجي في عالم الرواية وتساهم في خلق المناخ العام»[2]، فالأشياء بتجمعها وتكاملها تعمل على بناء موحد للمكان الروائي، وبذلك تساهم في بناء النص الحكائي، أما من حيث الدلالة، فيمكن للأشياء أن تخرج عن دلالتها الحرفية لتصبح إشارات إيحائية أو رموز دلالية، إذن فالمكان قد يتميز بفضائه العام، أو أن مجموعة من الأشياء قد تميزه و تجعله أحد المكونات القوية في العمل السردي، كوجود مجوهرات في غرفة ما تعد محلا للصراع. وعليه يمكن القول أن الأشياء هي أمكنة، وتضافرها يؤدي إلى تشكيل المكان.

- **الطابع الإحالي**

أطلق عليه "عبد الملك مرتاض" مصطلح (المظهر الخلفي)، "أما جيرار جنيت" (G.Genette) فيسميه الحيز الإيحائي (Espace Connoté)، وفيه يمكن أن يستغني المؤلف عن التصريح بالأمكنة الروائية، ويأتي بما يحيل عليها من مختلف البدائل الدالة والموحية عليها؛ أي يمكن « تمثل الحيز بواسطة كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل، الطريق، والبيت والمدينة، وهلّم جرّا...وذلك بالتعبير عنها تعبيرا غير

[1]- المصدر السابق، ص:49.

[2]– سيزا قاسم: مرجع سابق، ص: 141.

مباشر مثل قول القائل، في أي كتابه روائية:سافر، دخل، أبحر، ركب الطائرة،سمع المؤذن، مر بحقل...».[1]

فهذه المفردات اللغوية لها أكثر من دلالة مكانية، شأنها شأن الضمير المستتر في النحو العربي، فكلمة سافر مثلا تدل على التحرك، والانتقال، والسير، وهذه الحركة تفترض مكانا معينا، سواء كان محددا أو غير ذلك، وبالتالي تعترض المتلقي مجموعة من التساؤلات الخاصة بطبيعة السفر: هل سافر راجلا أم راكبا؟ هل سافر إلى مكان قريب أم بعيد؟ إلى مكان معلوم أم مجهول؟ ،إلى غير ذلك من الإشكالات التي تقف أمام القارئ.

فجميع المفردات المذكورة آنفا تدل على الحركة، والحركة لا تكون إلا في إطار مكاني معلوم أو مجهول، فكلمة خرج تدل على وجود مكانين مختلفين، الأول يمثل محل الإقامة(سواء أكانت دائمة أم مؤقتة) وأصبح فارغا، والثاني كان يمثل الفراغ وأصبح يمثل محل الإقامة، ونفس الشيء بالنسبة لكلمة أبحر فإنها تدل على الانتقال من محل إلى محل آخر، وإن كانت من الناحية الدلالية أعمق من كلمة خرج،لأن الإبحار كما يمكن أن يكون جسديا، يمكن أن يكون نفسيا، وكذا الشأن بالنسبة لراكب الطائرة، فإنه ينتقل من الأرض إلى السماء، ومن السماء إلى الأرض، فهو يجمع بين المتعارضات المكانية(السماء – الأرض) فهو ينتقل عبر أمكنة مختلفة، عرفناها من خلال عبارة "ركب الطائرة" .

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 189.

تساهم الأفعال كمفردات لغوية في الإحالة إلى أمكنة معينة، لأن الأفعال في النص توحي بالحركة والسيرورة؛ وعليه فهي أكثر إيحاءً بالأمكنة. كقولنا خرج أو دخل فهي أفعال دالة على الحركة من جهة كما أنها تدل على أمكنة معلومة أو مجهولة من جهة أخرى. فالفعل أدى دورًا بارزًا في بناء الأمكنة في الأعمال الروائية المقروءة. فيقول في أحد مقاطع رواية "أنتم الآخرون":

« انزوى القروي في ركن مقهى من المقاهي البارسية التي تكاد تكود تكون خاوية على عروشها إلا كراسي جلدية سوداء، وطاولات مستديرة خشبية بنية، وقد جلس هنا وهناك عجوز مسن، أو كهل معطوب، أو عابر سبيل لا يتناول مشروبه إلا واقفًا».[1]

فالأفعال الواردة في هذا المقطع السردي توحي بأن المكان غير مألوف بالنسبة إلى الشخصية خاصة الفعل "انزوى"، وبالتالي فمكان مدينة "باريس" هو مكان مجهول بالنسبة لشخصية "حميدة" التي ألفت القرية وأحبتها على عكس المدينة، كما أن الوصف الذي قدمه الكاتب لمكان المقهى كان مهمًا جدا. لأن الشخصية الغربية تبحث دومًا عن الأمكنة البعيدة عن الزحام والضجيج كي لا يعلم أنها غريبة عنها.

[1]- أنتم الآخرون، مصدر سابق، ص:44.

وتكشف لنا الأفعال الحركية عن طبيعة بناء المكان في رواية "رفعت الجلسة "، كما أنها تحيلنا مباشرة إليه وذلك حين قامت "مارغريت" مع بلعيد (عدنان) بجولة في مدينة باريس، حيث ورد على لسان الراوي:

« ... **وظلت تمشي به وتمشي أزيد من ساعتين... ثم ما لبثت أن اقترحت عليه الجلوس في مقهى رئيسي مقابل لساحة فسيحة يتوسطها تمثال يحكي أمجاد جندي مجهول...**»[1].

يكشف لنا المقطع السردي عن قضية مهمة تتمثل في أن شخصية "جاكلين" تمنت لو أنها ستظل تمشي وتبيت وتصبح وتمسي كذلك لأنها وقعت في هوى شخصية "بلعيد" (عدنان)، وبالتالي فالكاتب أكد لنا أن المشي لم يكن متعبا لها خاصة وأنها إضافة إلى التجوال طلبت منه أن يجلس معها في المقهى. إذن فعملية المشي تدل على أمكنة معينة لم يخصصها الكاتب بالذكر. كما أن عملية الجلوس تحيلنا إلى مكان المقهى الذي ذكره الكاتب. وينبع هذا الاستنباط من الإشارات الدالة على المكان الروائي.

فتسمية المكان الروائي بأسماء حقيقية بقدر ما يكون مهما في العمل السري، إذ لا يمكن الاستغناء عنه، إلا أن هذا لا يمنع المؤلف من الإحالة إلى الأمكنة عن طريق إشارات مكانية، تجعل من الخطاب الروائي ذا دلالة إيحائية مفتوحة على مجموعة من التأويلات والقراءات، كقول الروائي "رشيد بوجدرة" على لسان راويه:

---

[1]- رفعت الجلسة، مرجع سابق، ص:19.

« في النهار يزبرون شجر المشمش والزيتون، وفي الليل ينصبون الفخاخ... بالمرصاد...لا ننتقل. نبقى في مكاننا صامدين... يأتي الجيش الفرنسي ولا نفوه بكلمة، يأخذون الرهائن، يقتلون واحدا منا أو اثنين...».[1]

فهذه المظاهر الإحالية التي توحي بوجود أمكنة روائية، تفتح أمام القارئ أفقا رحبا من أجل القبض على دلالات النص المقروء.

4. زمانية المكان ومكانية الزمن:

إن الحديث عن المكان الروائي يستدعي بالضرورة الملحة الحديث عن الزمن، لأنهما يشكلان النواة الأساسية للحكي عموما، وانعدامهما يعني انعدام السرد.

توصلت الدراسات الحداثية إلى أن الزمن يقوم على مبدأين أساسين هما الاستذكار والاستشراف، وهذين التقنيتين من شأنهما التأثير على السرد عموما وعلى عناصره على وجه الخصوص من شخصيات ومكان وأحداث.

يتأثر المكان الروائي باستذكار الأحداث واستشرافها، فالروائي إذا أراد أن يسترجع أمراً ما فإنه يستذكره بشخصياته و أماكنه فيتذكر بذلك المكان، والعكس بالنسبة لعملية

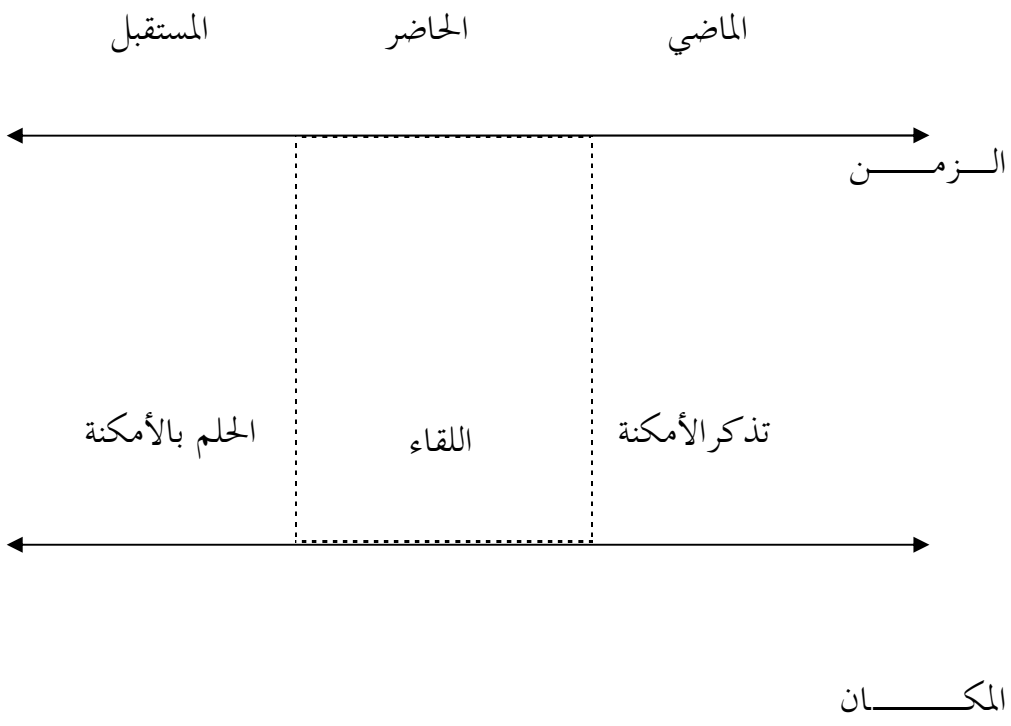
[1]– رشيد بوجدرة: التفكك، مصدر سابق، ص: 03.

الاستشراف، فيعمد إلى ذكر الأحداث المستقبلية بزمنها ومكانها وشخصياته، لأنه لا يمكننا تصور وقوع حدث في المستقبل من دون مكان وبذلك يتأثر المكان بالزمن. فيمكن أن نطلق على هذين الميزتين بالاستذكار والاستشراف المكاني.

إن نقطة الحاضر كانت تعبر عن المستقبل في لحظة ماضية، كما أنها تعبر عن الماضي في لحظة قادمة، والمكان الذي احتوى الأحداث في زمن الحاضر كان في مخيلة الكاتب على أنه مكان مستقبلي أو مكان الحلم بالنسبة إليه وبالنسبة إلى الشخصيات، ولما احتوى الأحداث، فهو مكان الماضي لم تعد له أهمية إلا بالعودة إليه.

وعليه فإن المكان يتأثر بالزمن، فالمكان الذي يكون على صورة ما في زمن معين، قد تتغير هذه الصورة في زمن آخر وذلك بتلاحق الأحداث وتأثير الشخصيات وسيرورة السرد.

حملت الأعمال الروائية عند عبد الجليل مرتاض بين ثناياها ثلاثة أزمنة مختلفة، زمن الماضي على سبيل تذكر المكان، وزمن الحاضر على سبيل مكان اللقاء، وزمن المستقبل على سبيل مكان الحلم، ويمكن أن نمثل ذلك في هذه الخطاطة :



يمثل الحاضر نقطة اتصال بين الماضي والمستقبل، لأن الشخصيات أثناء هذا الزمن تعمد إلى المقارنة بينه وبين زمن الماضي، متطلعة إلى زمن المستقبل على سبيل التلذذ والمتعة.

- **تذكر المكان:**

تنطلق عملية التذكر من الماضي، فهي لصيقة به ولا يمكننا أن نجد زمنا غير الماضي يتمثلها، فالتذكر يقوم على استرجاع الذكريات سواء أكانت قريبة أم بعيدة.

فاللغة تمنح الكاتب جميع الوسائل من أجل الاختزال ومن أجل العودة إلى الماضي في أي لحظة من اللحظات، حتى ولو يكون على مشارف نهاية الحكي.

وتذكر المكان في رواية "لا أحب الشمس في باريس" عرف صورتين مختلفتين، تتمثل الأولى في الحنين إلى الوطن الأم، والمتصفح لهذا العمل يجد الشخصيات غير فرنسية بيد أن

الأحداث وقعت على أراضيها وفي مدنها. فلا ريب أن تحلق الشخصيات بذاكرتها، وتربط الاتصال الخيالي بالبلـــد الأصلي، كشخصيـــــة رشيـــــد وصـــــالح وفولـــة وسي حميـــــد وعبد اللاي وسوزان وكازانوفا وأنجال.

أما الصورة الثانية للتذكر فتتمثل في تذكر الأماكن التي أطرت الأحداث في الرواية نفسها، أي أن التذكر يكون أقرب من الحدث، كأن تتذكر شخصية ما وهي في مكان معين، حدثا سبق لها وأن قامت به في مكان آخر.

وتضفي عملية التذكر على النص عموما طابعا عاطفيا وشعوريا، وذلك حين تحن الشخصية إلى الأمكنة التي التصقت بها لفترة زمنية محددة، فهذا البطل رشيد يأخذه الحنين إلى مكانه الأصلي فيتذكره في هذه العبارات:

« يجب أن أعترف بضعفي على الرغم من كوني شمسيا قاسيا متشددا بتذكري شاطئ مسقط رأسي هناك،... حلق بي التحنان والشوق هكذا على حين غرة إلى ذلك المسقط الحراشي المزركش بجفاف يابس»[1].

تنبع أهمية التذكر من خلال هذا النص في الكشف عن الموطن الأصلي لشخصية رشيد، فمدينة الحراش هي المكان الذي تذكرته الشخصية، فعبرت عن ذلك بنوع من العاطفة

[1] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص: 37.

الجياشة والصادقة، يتصورها القارئ على أنها شخصية واقعية ممتلئة بالصدق والحنين إلى وطنها الأم.

ومزجت فولة بين الحنين إلى الوطن والحنين إلى المحبوب من خلال استرجاع أماكن اللقاء في البلد الأم، وهذا إن دل على شيء وإنما يدل على أن علاقة رشيد بفولة علاقة قديمة، منذ أن كانا صغيرين في البلد الأم.

« لقد غزوت قلبي غزوا بلديا ليس من السهل عليّ أن أتحرر منه حتى ولو حاولت مواجهته وأكذب على نفسي مرات ومرات، إني مازلت أتذكر لقاءاتنا السعيدة في البلد أم تراك نسيت؟ لا أخال ذلك، إن من يحب أول ما يحب ليس سهلا عليه أن يتجاهل ذكرياته التي تظل منه أقرب مما يتصور»[1].

كما يكشف لنا رشيد عن ماضيه الثقافي في بلده الأصلي، حيث كان يتعلم القرآن الكريم في المساجد والكتّاب على يد مجموعة من الشيوخ، فيتذكر ذلك بقوله:

« لقد وعيت هذا تحت وطأة عميدات الخروب والزبوج... على اللوحة وبـــ"التباع"... ليس في كلام العجوز ما يزيدني معرفة»[2].

وذهب به التذكر إلى وصف حاله في مكانه الأصلي، حين يقول:

---

[1] – المصدر السابق، ص: 03، 04.

[2] – المصدر نفسه ، ص: 65.

«... لأني تعودت هكذا سنين طويلة هناك أعلو مطايا من الدواب، فكانت جرائدي وكتبي صفحات السماء المخبرة بحروف وجمل نسجتها بإتقان أخاذ طبيعة الفصول الأربعة وما تجود به على أديم الأرض من بحيرات زرقاء متناثرة هنا وهناك، وأودية تسيل نحو المتوسط رقراقة عذبة في الربيع، وفوارة هادئة في الخريف والشتاء... »[1].

ولم يتحرر رشيد من استرجاع الذكريات، حتى وأنه يعيش في مكان مليء بالحركة والحيوية، فراح يقارن بين ما يقع له من أحداث في واقعه الحالي، مع ما كان يقع له في المكان الأصل:

« فرأيت من جانبي الأيمن مرتفعا تكسوه أشجار وأشواك، تذكرت على الفور مصارعته العنيدة الشرسة مع الرعاة الذين كانوا في كل مرة يتعمدون الاعتداء على مرعاي المحظور عليهم»[2].

وهذه المقارنة تضفي طابع الصراع المكاني، فيغدو بذلك المكان من مجرد إطار يحتوي الأحداث إلى عنصر مهم له دور متميز في الحكي.

نقيضا لهذا، نجد أن شخصية رشيد تبدي رأيا آخر في مكانها الأصلي، فهي تنظر إلى وطنها على أنه وطن متخلف مقارنة بواقعها الحالي، فمن خلال السرد نتوصل إلى أن

---

[1] – المصدر السابق، ص: 119.

[2] – المصدر نفسه، ص: 120.

شخصية رشيد عاشت مرحلتين متناقضتين فكانت نهاية المرحلة الأولى هي بداية الثانية، فعبرت الأولى على حنينه للوطن الأم، أمّا الثانية فتعبر عن مسايرة الركب الجديد ومعايشة الوقت الراهن، وهذا ما يتجلى في قول رشيد:

«... **حتى أنفض غبار روح البلد الذي ظل عالقا بي أكثر من اللازم، فبعض الناس لا يعلق بهم حتى رمضان، وأنا ظللت متمسكا بكل طبائعي البالية، ما كان أعياني وأشد ضلالي!،إذا عليّ أن أنتعل العفاص الذي يتخذ هنا شكلا لرأس القارورات... عليّ أن أتعلم السباحة في هذا اليم الذي لا ترحم أمواجه المتلاطمة لعلي أستطيع الصبر والحياة**»[1].

إن الطبيعة البشرية تبحث دوما عن السعادة والراحة، كما أنها تعمد إلى المقارنة بين الأشياء، وخصوصا الأكثر التصاق بها، فالإنسان قد يقارن بين بلده وبلد آخر، أو بين بيته وبيت آخر، وهذا ما يجعله يشعر بالراحة إذا كان الصراع لصالحه ويشعر بالهزيمة إذا كانت النتيجة عكس ذلك.

فالحاضر بالنسبة للشخصية الروائية قد يشعرها بالاستقرار والراحة النفسية إذا كان الحاضر أحسن من الماضي، وتشعر عكس ذلك إذا كان الحاضر أسوأ من الماضي، فكل شخصية من الشخصيات لها ماض وحاضر و مستقبل.

[1] – المصدر السابق ، ص: 11.

فشخصية رشيد تشعر بحاضر سعيد، لما طرأ على حياتها من تغيير سواء من الناحية المادية أو النفسية.

« لم أصدق نفسي أني ودعت عالم البراريك والأكواخ والأتعاب والحرمان... حتى من نوم الصباح اللذيذ في باريس، وطرقت عالما جديدا من الشعور بالكرامة، والأشغال التجارية المريحة والمدرة... »[1].

أما الصورة الثانية لعملية الاسترجاع، فتمثلت في تذكر الشخصيات للقاءات التي جمعتها أثناء سيرورة الحكي، والتي تشعر أثناءها بالسعادة العاطفية أو التأزم النفسي، من ذلك قول رشيد:

« رأيتها آخر مرة وهي تقوم مقام أبيها المنهك في محاسبة شريكه في الأعمال التجارية أو شريكها في سعادتها الجديدة،... يوم عشت معها تلك الأيام الباريسية الحلوة... »[2].

فحلاوة اللقاء ومتعته، جعلته يتذكر الأيام الباريسية التي جمعته بمحبوبته فولة، وخاتمة هذا المقطع السردي تبرز مدى اتصال المكان بالزمن، فالأيام الباريسية، عبارة زمنية مكانية في آن واحد. وتذكر المكان أثناء اقترانه بالزمن يدل على الحالة النفسية الصعبة التي تعيشها

[1] – المصدر السابق، ص: 58.

[2] – المصدر نفسه، ص: 103.

الشخصية والتي تتميز في هذا النص بالسعادة واللذة، فهي تتمنى لو أن هذا الزمن يعود إلى الوراء ويجمعها بمن تحب في المكان الذي جمعهما من قبل.

ونبالغ القول إذا قلنا أن المحب يتذكر الأمكنة التي جمعته بمحبوبه بكل ما تحمل من أشياء، وهذا ما حدث بالفعل لرشيد عندما رأى المقعد الذي جلس عليه مع فولة فتذكره بقوله:

« **من المستحيل أن يكون هذا المقعد غير المقعد الذي جلـــسنا عليه أول جلوس، و فيه أول قبلة مترددة... الآن فقط أحسست أنها كانت حارة وقوية...** »[1].

فالمقطع السردي يكشف لنا عل أن دلالة قوة اللقاء تمثلت في تذكر المكان، ولولا استرجاع رشيد لمكان المقعد لما حكم في نهاية الأمر بقوة وحرارة لقائه بفولة.

إن السفر يلهم الشخصية، ويجعلها تتذكر كلما مرت على مكان أو حلت به، وخصوصا إذا كان هذا المكان قد وطأت قدماها عليه في الماضي، فهذا رشيد يتذكر محبوبته فولة أثناء رحلته من باريس إلى مرسيليا:

« **اقترحت عليهم ناحية معينة، وطاولة أخرى، من حسن حظي أنها كانت مهجورة، وإلا استمهلتهم إلى حين فراغها،... كانوا يتناولون مشروباتهم المفضلة وهم يتنكتون**

[1] – المصدر السابق ، ص: 125.

ويتضاحكون،... أما أنا فقد كنت حاضرا غائبا،... تماثلت لي صورتها الهائمة العاشقة وهي تعانقني.. »[1].

ولم تقف الرواية عند حدود تذكر الوطن الأم من طرف الشخصيات، أو استرجاع اللقاءات المفعمة بالشوق والحنين، بل مزجت بين هذا وذاك، فمزج رشيد تذكر ماضيه البلدي، وتذكر حاله القديم الجديد، قِدمه يتمثل في مرور الزمن عليه، بينما جدته تتمثل في ركوبه بحرا جديد، وعالما غريبا.

« **غمرني إحساس من الخزي والعار، أنا الذي كان يحمل أكياس الإسمنت... أنا الذي كان يرفع أمدادا من القمح والشعير على البغلة والحمار هناك تحت الشمس،... أنا الذي يفرغ السيارة من صناديقها الملأى بالمشروبات والخضر والفواكه والمواد الغذائية،... أنا الذي وصفتني ماريا كازانوفا المحترفة في ليلتها الليلاء تلك بالثور الذي لا يقهر.. »**[2].

ووصف لنا الراوي شخصية فولة في صورة مزدوجة بين الماضي والحاضر:

[1]- المصدر السابق ، ص: 145.

[2] - المصدر نفسه، ص: 97.

« هذه هي الطفلة التي كانت بالأمس القريب فقط سارحة في الجبل، ترحل من عالم الشمس المتوهجة القاسية إلى عالم السحاب المتقاطر الرحيم لتقتحمه وتتفاعل معه بهذه السرعة العجيبة»[1].

تتمثل أهمية تذكر الماضي في الربط بين أشلاء النص، لأن الماضي يعد نقطة مهمة لبناء المستقبل، فالسرد يتأسس على الماضي مع مسايرة حاضر الشخصية لبلوغ الغاية المستقبلية.

يجدر بنا الإشارة إلى نقطة مهمة اكتشفناها من خلال تصفحنا لرواية " لا أحب الشمس في باريس" وهي أن تذكر المكان الأصل كان ريفيا في عمومه، حتى ورد على لسان إحدى الشخصيات في الصفحات الأخيرة من الرواية:

«...وهي تعلم تعلقي الدائم بحب الريف وجماله، فكيف لو جمع هذا الريف إلى جماله الموهوب وسائل المدنية المرهفة والمريحة» [2].

يظهر لنا هذا التأثر بالعالم الريفي من خلال استرجاع الشخصية لذكريات عاشتها وعايشتها فيه، ففي رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة"، يعد الريف رمزًا للبراءة والذكريات الجميلة، لأنه عبّر عن مرحلة الطفولة، ويتجلى ذلك في المقطع الآتي:

---

[1] – المصدر السابق ، ص: 110.

[2] – المصدر نفسه ، ص:144.

« **التفت جهة تلك البئر التي تذكرني دائما بطفولتي المبكرة، وبأشياء أخرى كثيرة...**»[1].

فتذكر المكان هو تذكر الريف الذي يعبر عن جماله وحسنه في لفظه، أما مكان الحاضر فهو مكان المدينة، لكنها مدينة تعبر عن الغربة والاغتراب، بيد أنها أصبحت أنيسة من خلال اللقاءات الحميمية بين الشخصيات. حتى تمنى رشيد في المقطع السابق لو تمازج الريف بالمدينة أي الماضي بالحاضر.

وينحو الروائي عبد الجليل مرتاض المنحى نفسه في رواية "رفعت الجلسة"، حيث أن المكان الريفي (الأصل) يقترن بالزمن الماضي على سبيل الاستذكار والاسترجاع، لأن الأحداث وقعت في مدينة باريس شأنها شأن أحداث رواية "لا أحب الشمس في باريس"، ويعود بنا الروائي إلى البادية عندما يصف لنا شخصية "عدنان" وهي شاردة الذهن، متصلة بمكانها الأصل.

«... **كان غائب في عالم آخر، عالم الأرواح والأحلام... ربما كانت أرفع لذاته من أحلامه الغابرة بباريس وهو لا يزال في الحقل... في السهل... في الجبل... فتى جلدًا تهابه المحاريث الخشبية والدواب الحرون بأصنافها...** »[2].

وتسترجع شخصية "جاكلين" مكان السينما الذي كان قد جمع بينها وبين شخصية بلعيد، بيد أن هذا المكان (السينما) يختلف عن المكان السابق (الريف)، ويكمن هذا

[1] – ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مرجع سابق، ص:301.

[2] – رفعت الجلسة، مصدر سابق، ص:78– 79.

الاختلاف في أن استرجاع مكان الريف يوحي بتذكر المكان الأصل على خلاف تذكر مكان السينما الذي يوحي بتذكر مكان من أمكنة الأحداث. يقول الروائي على لسان "جاكلين":

«...تعرف ما عنوانه؟ أغرب من فيلم ذلك العام الذي ربط أول ذكرى بيني وبينك...ذكرى جميلة... نسيتها يا بلعيد؟ قالت هذا بتنهد شديد... »[1].

وعلى خلاف ما ذكرناه سابقًا، نجد المكان ذا الطابع المدني في رواية "دموع وشموع" هو المقترن بالزمن الماضي على سبيل التذكر، لأن شخصية "نورة" تعلقت بمدينة "ليون" الفرنسية التي تعلمت فيها وربطت علاقات قوية ومهمة.

« دخلت تلك المدينة التي ستبقى ذكرياتها ما مرّ منها وما حلا ماثلة في ذاكرتي، وأنا فتاة ساذجة عفيفة لا أكاد أملك أي شيء، فخرجت منها، وأنا امرأة جسور،... في متناولي كل شيء، لكن بأي ثمن؟ في بداية عهدي بتلك المدينة كانت علاقتي المهنية والعلمية والاجتماعية لا تكاد تتجاوز حيًّا من أحيائها»[2].

فتذكّر المكان في الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض تنوع بين الر يف والمدينة، فعندما نجد أحداث العمل تجري في بيئة ريفية نجده يتذكر المدينة، وإذا كانت الأحداث تجري في

[1] – المصدر السابق، ص:52.

[2] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:78.

بيئة مدنية نجده يتذكر الريف، كما أن يتذكر المكان الآخر في حال سير الأحداث في بيئة جزائرية، ويقع العكس عندما تجري الأحداث في بيئة أخرى وخصوصا الفرنسية.

- **مكان اللقاء:**

إذا كانت عملية التذكر تعبر عن الحكي في الماضي بجميع عناصره من حدث وزمن ومكان، فإن مكان الحاضر يعبر عن الحكي بصيغة الحاضر، فيتصور القارئ أن الحكي كان لحظة وقوع الأحداث، بيد أن الواقع السردي يناقض ذلك، لأن عملية الكتابة تبدو متأخرة بالنسبة إلى الأحداث، فيسعى الكاتب من أجل إيهامنا بأن الحكي مساير لوقوع الأحداث من خلال الكتابة بضمير المتكلم في زمن الحاضر، لأن في اعتقادنا أن ضمير الغائب "هو" مناسب لزمن الماضي، وضمير المتكلم "أنا" مناسب لزمن الحاضر، وضمير المخاطب "أنت" مناسب لزمن المستقبل وخصوصا فعل الأمر. وفي هذه السلسلة يلعب الحاضر دور الوسيط بين الماضي والمستقبل. ويمكن أن نمثل هذه السلسلة بربطها بالنقد عموما في الخطاطة الآتية:

الزمن : ⟵ الماضي ⟵ الحاضر ⟵ المستقبل

الضمير: ⟵ الغائب (هو) ⟵ المتكلم (أنا) ⟵ المخاطب (أنت)

المنهج النقدي: ⟵ المنهج الخارج عن النص ⟵ الكاتب والنص ⟵ القارئ.

إن السرد في معظمه ينبني على ثلاثة ضمائر هي الغائب (هو) والمتكلم (أنا) والمخاطب(أنت). والأزمنة المتعلقة بذلك هي الماضي والحاضر والمستقبل، والدراسات التي انصبت على النصوص الروائية والأدبية عموما، تعاملت مع الأطر الخارجة عن نظام النص، أي أنها تعاملت مع شيء غائب، لأن الحاضر هو النص الذي يثبت وجوده ووجود صاحبه، أما المستقبل فهو القارئ، لأن النص يكتب ليقرأ، وعملية القراءة لا تكون إلا في المستقبل(أي بعد عملية الكتابة).

وعليه، يمكن القول أن زمن الحاضر يمثل النص بكل ما يحتويه سواء أن يكون هذا النص معبرا عن الواقع، أو حاملا لأشياء خيالية أسطورية.

فحاضر رواية "رفعت الجلسة" يتجلى في اللقاءات المستمرة بين شخصية "بلعيد" وشخصية "جاكلين"، سواء كانت هذه اللقاءات مبرمجة أو على حين غرة من إحدى الشخصيات، ومن ذلك قول الراوي:

« ولا يبرح يمشي ويجيء في شارع سولفيرينو، وهو يخمن، ويفكر، ...حتى عاينته جاكلين وهي آتية من دراستها عبر محطة "ملعب كولومب"...كم كانت غبطتها وهي تناديه مهرعة، تركت صواحبها اللواتي لم يشككن في تصرفها معهن قط معتقدات أنها على موعد معه... »[1].

[1] – رفعت الجلسة، مصدر سابق، ص:51.

وحاضر رواية "لا أحب الشمس في باريس" تمثل معظمه في لقاء الشخصيات، وهذه اللقاءات كانت محكومة ومؤطرة في مساحة مكانية معينة، فمكان اللقاء « يسمح لشخصيات متعددة بالالتقاء ضمن إطار عام وسياق واحد، وبالتّالي يساهم في تكوين الحدث الروائي (الحبكة)»[1].

وتمثل زمن الحاضر في معظم اللقاءات التي جمعت بين رشيد فولة، غير أننا نجد الحالة النفسية للشخصيات قلقة جدا قبل موعد اللقاء، لأن الشوق والحنين الذي يميز الشخصية أكبر من لحظة اللقاء نفسها.

« ما لي وما لغيري؟ أين هي؟ لابد أن أصعد على إحدى عربات النقل الجاثمة في مقدم الرصيف حتى لا يفوتني مراقبة أية فتاة... الحياء الأدبي تملكني، ثم نزلت، وبينما أنا أحملق في كل مسافرة شعرت بيدين نديتين لذذت بقاءهما على عيني أطول لولا اشتياق حرارة اللقاء»[2].

عبرت هذه المقدمة التي سبقت اللقاء الفعلي عن مدى الحالة الشعورية التي تملكت البطل رشيد، وهذا ما جعل النص اللاحق أكثر دلالة وتلميحا عن لقاء المحبوبين.

---

[1] – غسان زيادة: قراءات في الأدب والرواية، إنه نداء الجنوب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت– ط1(1995)، ص: 107.

[2] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق ، ص: 08.

« لم يكن ضمي إياها أقل عنفا من ضمها إياي، ومما زادنا متعة أن أغلب المنتظرين تشابكوا بالحرارة نفسها أو أكثر»[1].

يطلعنا هذا النص عن أهمية مكان المحطة الذي يعج بالمسافرين فهو يمثل مكان الصخب والضجيج، كما أنه يساهم في تطوير الأحداث وسيرورتها، لأن مكان المحطة ما هو إلا نقطة للانطلاق في أحداث جديدة. فزمن قبل اللقاء ليس كزمن اللقاء.

وتكشف لنا الرواية عن اللقاء في غرفة من غرف نزل قرب محطة ليون، فعبر هذا المكان عن حرارة اللقاء إلى حد الطيش الجنسي، فكانت ليلة ليلاء في هذا النزل بالنسبة للشخصيتين:

«...ثم تنبطح على هامش السرير طولا شبه حية، وهي تستعذب ارتعاشها الطيفي،... يشعر الجسمان الغريب أحدهما عن الآخر بأنهما يتشاحنان،... جعلت فولة تتضايق بما فوقها من فضلات عازلة»[2].

يختلف هذا اللقاء عن اللقاء الذي جمعهما في المحطة، كما أن الكاتب اختار لهذا اللقاء زمنا مناسبا ومكانا أنسب، فالزمن الليلي ملائم لمثل هذه اللقاءات الحميمية والعاطفية،

[1] – المصدر السابق، ص: 09.

[2] – المصدر نفسه، ص: 13.

كما أن مكان الفندق بعيد عن نظر باقي الشخصيات، ونظرا لهذا المشهد الجنسي الذي شهده لقاء رشيد بفولة، عبر الكاتب بقوله متسائلا:

«...أم هو في ليلة زفاف هناك تنتظر فيه الخرقة الملطخة عجائز محترفات، أو تتطاول عليها ألسنة حداد؟»[1].

فطبيعة هذا اللقاء جعلت الراوي يتساءل عن اللقاء القادم باحثا عن مكان مناسب له، ففي نظره أن اللقاء الأول كان بمثابة التداخل وترابط الذاتين، فالشخصيتان كسرتا ذلك الحاجز المتعارف عليه في زمن الماضي، وفي المكان الأصل، وسايرتا الركب الجديد والموجة التي تبيح كل شيء.

« لم يطق كلا المحبين التنائي عن بعضهما، وكأنهما لم يعودا إلا نفسا واحدة في جسم واحد مشكل في اثنين، ألأنهما لم يتعودا مثل لقاء أمسهما الغريب؟... ظل كلاهما يترقب لقاءهما القادم بحرارة شديدة لعلهما سيعيدان الكرة من جديد ولم لا؟ فباريس وضواحيها تضيق ذرعا بفنادقها... »[2].

[1] – المصدر السابق، ص: 13.

[2] – المصدر نفسه، ص: 16.

وكان اللقاء الموالي أقل حدة من الناحية النفسية على الشخصيتين لأنهما تعودتا على اللقاء، لكن الكاتب عبر عن ذلك الشعور الداخلي الذي كان يكبته رشيد تجاه محبوبته فولة، فكان مكان المقهى أنسب إلى مثل هذه اللقاءات العاطفية:

« **جعلنا نتراشق قهوتنا المسائية التي نشّطت عروقنا، وغازلت أطيافنا، وحلقت بفولة إلى ما وراء البحار هناك، وضعت يدها اليمنى على اليسرى...** »[1].

فتجلت دلالة المقهى، بوصفه مكانا للقاء رشيد وفولة في صورتين مختلفتين، تتمثل الأولى في الراحة الجسدية التي تميز الإنسان أثناء تواجده في المقهى بين أحبائه وأصدقائه، وتكمن الصورة الثانية في السفر الذهني الذي ينتج عن الراحة الجسدية، وبالتالي فالشخصيتين موجودتين جسديا غائبتين ذهنيا، فهما سارحتان في فضاء الحب والعاطفة.

فمكان المقهى لا يعترف بالحدود والفواصل رغم محدوديته لأن تواجد الشخصية فيه يعبر عن الحرية الخيالية المطلقة، فتسافر إلى أي مكان تريد وفي أي زمن ترغب. كما أن هذا النوع من الأمكنة، يتيح الفرصة للكاتب من أجل الراحة، بحبس السرد، أو التوقف الزمني فيعمد إلى الوصف، وهذا ما نجده بالفعل في رواية "لا أحب الشمس في باريس"، على لسان الراوي:

[1] – المصدر السابق، ص: 17.

« تعمدنا الاستواء إلى طاولة مستديرة أنظف من صنعها تطل على هذا الميدان الفسيح الذي ما هو إلا سويحة صغيرة لآلاف الساحات والميادين الباريسية المتماثلة في أشكال فراشها الطبيعي والصناعي المثير»[1].

إن اللقاء يتناقض مع الفراق، والذات التي تعودت اللقاء يصعب عليها الفراق، فمجرد معرفة رشيد بأن فولة ستعود إلى مرسيليا جعله يعيش حياة نفسية صعبة.

« قضيت يومي في المشغل على غير عادتي مبعثر الفكر، مضطرب النفس، مرتبك الشغل،...لم أع المكان الذي كنت أعمل فيه، ولا الزمان الذي أمضيته ولا الطريق الذي اتخذته في غدوي ورواحي، ولا الرفقاء الذين ضللت أعمل معهم،... إن عزم فولة على العودة إلى مرسيليا صرفني عن كل مشاريعي التي خالجتني من ذي قبل،... »[2].

لكن مرارة الفراق تمحى بعقد المواعيد، فمن شأن ذلك أن يجعل الشخصية الروائية أكثر ارتياحا من الناحية النفسية والعاطفية، وهذا ما عبرت عنه فولة من خلال ربطها المكان بالزمن.

[1] – المصدر السابق، ص: 17.

[2] – المصدر نفسه، ص: 28.

« **سأزورك في كل المناسبات،... مرة على الأقل في الشهر،... لكن ليس هنا دائما،... سنتلاقى في منتصف الطريق وليكن "ليون بيراش"...إنك لا تعرفه، ستكون لقاءاتنا القادمة فيه فرصة لك لتوسيع معلوماتك...** »[1].

من خلال هذا المقطع السردي نجد أن فولة تتحدث في زمن الحاضر(اللقاء) عن زمن المستقبل في مكان افتراضي. وها هنا تكمن الشبكة العلائقية بين الأمكنة، لأن الماضي كان حاضراً، والحاضر هو الركيزة الأساسية لبناء المستقبل.

يختلف زمن الحاضر من رواية إلى أخرى، ومن مقطع لآخر، فإذا كان زمن الحاضر في رواية "لا أحب الشمس في باريس" يتميز باللقاءات الحميمية بين شخصية "رشيد" وشخصية "فولة"، وكذلك الشأن بالنسبة لرواية "رفعت الجلسة" بين شخصية "بلعيد" وشخصية "جاكلين"، فإن الأمر يختلف في رواية "عقاب السنين" التي تبدي المأساة الجزائرية إبان الفترة الاستعمارية من البداية إلى النهاية، فماضيها وحاضرها ومستقبلها يدلون على المآسي والآلام، فحاضر شخصية "إبراهيم" في هذا العمل أزمات نفسية ومشاكل عصبية، عبّر عنها الروائي على لسان الراوي بقوله:

[1] – المصدر السابق، ص: 29.

« تراجع إبراهيم إلى المقهى وجلس على كرسي وجعل يرشف قهوة ويهذي علنًا حتى سمعه بعض من كان قريبا منه في المقهى يقول: "في يومه أو ليس في يومه؟ وماذا يعتبني أنا؟ ثم ما دخل "بلعربي" هنا لم يكن المسكين إلا حمالا... »[1].

تبرز أهمية اقتران المكان الروائي بزمن الحاضر في اختراق الشخصيات لمساحات مكانية جديدة، كما أنه يزود المتلقي بمعلومات جديدة تخص الأماكن والشخصيات، لأن المكان في زمن الحاضر يكشف عن محتواه لأول وهلة أثناء عملية القراءة، إضافة إلى هذه المزايا يسهم زمن الحاضر وتعالقه بالمكان في الإحالة على زمن المستقبل، فيجعل من الأماكن الموجودة في الحكي على أنها أماكن متخيلة، فمعظم الشخصيات تبحث دوما عن بديل من أجل الاستقرار والراحة، فزمن الحاضر في الحكي يضفي طابع الحيوية والنشاط على الأمكنة الروائية، كما أنه يوهم المتلقي بواقعية الأحداث ومصداقيتها لأنه يحكي عن لحظة حدوث الفعل.

- **المكان الحلم :**

من الطبيعي جدا أن أي إنسان في الكون يحب التغيير في الملبس والمأكل والمسكن وكل شيء يملكه، فإن لم يستطع تحقيق ذلك على أرض الواقع فإنه يسرح بخياله من أجل

[1] – عقاب السنين، مصدر سابق، ص:130.

التخلص من واقعه الراهن، والتطلع إلى واقع أحسن من الأول وهذا أمر مشروع بالنظر إلى المزاج البشري الذي يتكون من عالمين، عالم مادي وعالم روحي .

والشخصية الروائية هي ذلك الكائن الورقي الفني الذي يحاكي الكائن الحي المتمثل في الإنسان فتنهل من واقعه الحقيقي وتذهب معه إلى الخيال البعيد والحلم المستحيل فالإنسان يتخيل أشياء مشروعة بينما الشخصية الحكائية يمكنها أن تكسر ذلك الأفق وتبتعد بخيالها لتشمل العوالم المعقولة واللامعقولة .

فالشخصية في الرواية تمثل الإنسان في الواقع تهوى ما يهوى، وتتمنى ما يتمنى وتكره ما يكره والإنسان في علاقته بالمكان يميل إلى الأمكنة الواسعة الرحبة النظيفة الجميلة المتحضرة التي تتوفر على جميع الشروط الحياتية، فالشخصية في الأعمال الروائية شأنها شأن الإنسان تميل إلى ما يميل إليه في الواقع الحقيقي .

فالنص الروائي بوصفه أثرا أدبيا جماليا، يعتمد على الحلم والخيال أكثر من الحقيقة والواقع، فروايات عبد الجليل مرتاض نهلت من الواقع واستلهمت من اللاواقع أشياء أخرى، ويعود ذلك إلى طبيعة الشخصية التي تمثلت شقين مختلفين الواقع والخيال الطبيعة والحلم .

احتوت الأعمال الروائية على عدد هائل من الأمكنة التي لم تطرح في النص كإطار لتضمّن الأحداث بل كانت الشخصية تحلم بها. فانفتحت بذلك هذه الأمكنة من مجرد مساحات محدودة إلى أماكن واسعة ورحبة من خلال الحلم والخيال، فالشخصية الحالمة تبتعد

بخيالها عن العالم الواقعي الذي يتميز بالمصداقية والحقيقة إلى عوالم غير محدودة وغير معروفة، فالحلم يضفي على المكان جوانب الجمال والمتعة الفنية، فينطبع بطابع أدبي يجعلنا نغوص بأفكارنا في عالمه الخيالي الممتع، فمكان الحلم يسافر بنا من عالم الحقيقة إلى عالم اللامعقول وهذا ما يثير فينا رغبة القراءة ومتابعة الأحداث من البداية إلى النهاية من دون كلل ولا ملل.

يبدو للمتلقي من الوهلة الأولى أن مكان الحلم في رواية "دموع وشموع" هو الصحراء بالنسبة لشخصية "نورة"، التي أحبت هذا المكان، وراحت تحلم بالعمل فيه، مما تسبب في فتور العلاقة بينها وبين زوجها "سمير"، الذي كان رافضًا للفكرة تمامًا.

« **ما كان سمير ليتوقع يومًا أن تعرض عليه أمرًا أكثر مرارة ودهشة مما عرضت عليه، أن تذهب إلى العمل في الصحراء، ولربما في أقصى نقطة جنوبية**»[1].

رغم هذا بقي الانتقال إلى الصحراء مجرد حلم فقط، لأن "سمير" رفض الفكرة رفضًا قاطعًا من جهة، وكذلك لأن زوجة "سي البشير" – الشخصية التي تحترمها "نورة"- كانت على وشك أن تنجب له أول مولود. ما استدعى الروائي إلى تغيير النمط السردي للحديث عن شخصية سارة التي تميزت بدورٍ فعال في الرواية.

[1] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:29.

تبحث شخصية "رشيد" في رواية "لا أحب الشمس في باريس" دوما على فولة فهي تحلم بملاقاتها في كل لحظة وفي كل مكان، إن فولة دم يجري في عروق رشيد فما على رشيد سوى أن يكافح من أجل لقائها أو أنه يتطلع إلى ذلك بواسطة الحلم والخيال .

« **لو سمحت لي الباطرونة والشريكة الجديدة بالمكوث أطول لمددت إجازتي مع هذا الملاك الهادئ الأخاذ...** »[1].

يأخذنا هذا التمني الذي أبدته شخصية رشيد إلى عوالم الخيال، فرشيد يبحث عن الزيادة في الإجازة من أجل التقرب من فولة أكثر فأكثر، والذي يدل على أنه يحلم بذلك وصفها بالملاك الهادئ الأخاذ الذي لا يتحقق وجوده إلا في الخيال .

يقترن الزمان بالمكان ليشكلا وحدة متماسكة، تؤثر على الشخصيات الروائية، ولعل شخصية "إبراهيم" في رواية "عقاب السنين" وقعت بين سلطة الزمان ورحابة المكان، تحلم أن يمر الزمان بسرعة حتى تلج المكان المقصود.

« **استبطأ إبراهيم سوق الأحد استبطاء كثيرًا لينال بشراه، إنه خيرًا فقط عرف غلطته التي لم تكـــد تغتفر له، لولا ذلك الشيخ النصوح...** »[2].

[1] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص: 128.

[2] – عقاب السنين، مصدر سابق، ص: 129.

يظهر لنا جليا ذلك التعالق بين الزمان والمكان من خلال هذا المقطع، كون أن مكان السوق مقترن بزمان يوم الأحد، كما أن مكان السوق هو المبتغى والهدف المنشود بالنسبة لشخصية "إبراهيم".

يمكن للشخصية الروائية أن تستهجن مكانا ما لعلة قاطنيه أو لطبيعتهم الاجتماعية، وهذا ما يجعلها تبحث عن التغيير، فتتطلع إلى أمكنة أخرى تجد فيها راحتها واستقرارها ولذتها ومتعتها، فلولا الحزب السياسي الذي عمد "سي حميد" إلى تأسيسه لهمّ بالرحيل والنأي عن فرنسا .

«...وتطلعي الشخصي المتفائل إلى غد سياسي أفضل ...لهاجرت هذا البلد لم يعد الواحد منا بحاجة إلى الآخر...كثيرا ما طاف بي طائف من التفكير في شد الرحـــــال إلى المغرب لأستقر في الدار البيضاء أو وجدة... »[1].

يرمز هذا النص إلى الحالة النفسية التي تميز شخصية سي حميد الذي عاش نوعا من الغربة والاغتراب بين أشخاص يعرفهم وآخرين لا يعرفهم، فأداه ذلك إلى التفكير والبحث عن أماكن ملائمة لعيشه تجعله مستقرا في حياته .

[1] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص: 129.

تدفع مرارة الفراق ولوعة اشتياق رشيد إلى فولة بالسباحة في بحر الأحلام والغوص في الأعماق، إذ تحمل بين ثناياها إشارات رمزية فتظهر لنا ما هو خفي، وتبوح لنا بأسرارها ونستقي معانيها من خلال فك رموزها .

« **ألا يحق لامرئ مثلي أن يسافر به التوهم مسافرة أكثر قربا إلى ما يـــضاهي الحقيقة منـــها إلى الرجم بالغيب بأن الأيام لا تتلاحق من أمسها إلى يومها إلا لتتزاوج وتتناسل ويخلق بعضها بعضا مثل البشر... »**[1].

إن هدم عالم الواقع وولوج عالم الخيال والأحلام، يجعل من الشخصية أكثر حيوية، ومن المكان أكثر انفتاحية، ومن النص أكثر شعرية، فحلم أنجال في خاتمة الرواية جعلنا نقف أمام قصيدة نثرية في ألفاظها شعرية في معانيها، و ما النهاية المكانية المفتوحة إلا رمز على شعرية الرواية وجمالية محتواها .

«**...ستكون حياتنا نكدا بدونه ...،تآلفنا وتحـــابنا ،ربما كنت أهذي من غـــير داع ...رشيد وعدنا بالرجوع ...رجوع زيارة خاطفة ليأخذ أغراضه أم...؟؟ »**[2].

أخفى لنا كاتب الرواية نهايتها وجعلنا نتساءل عن مستقبلها هل فعلا سيعود رشيد إلى باريس؟أم سيبقى إلى جانب ملاكه الهادئ فولة؟.

---

[1] – المصدر السابق ، ص: 139.

[2] – المصدر نفسه، ص: 147.

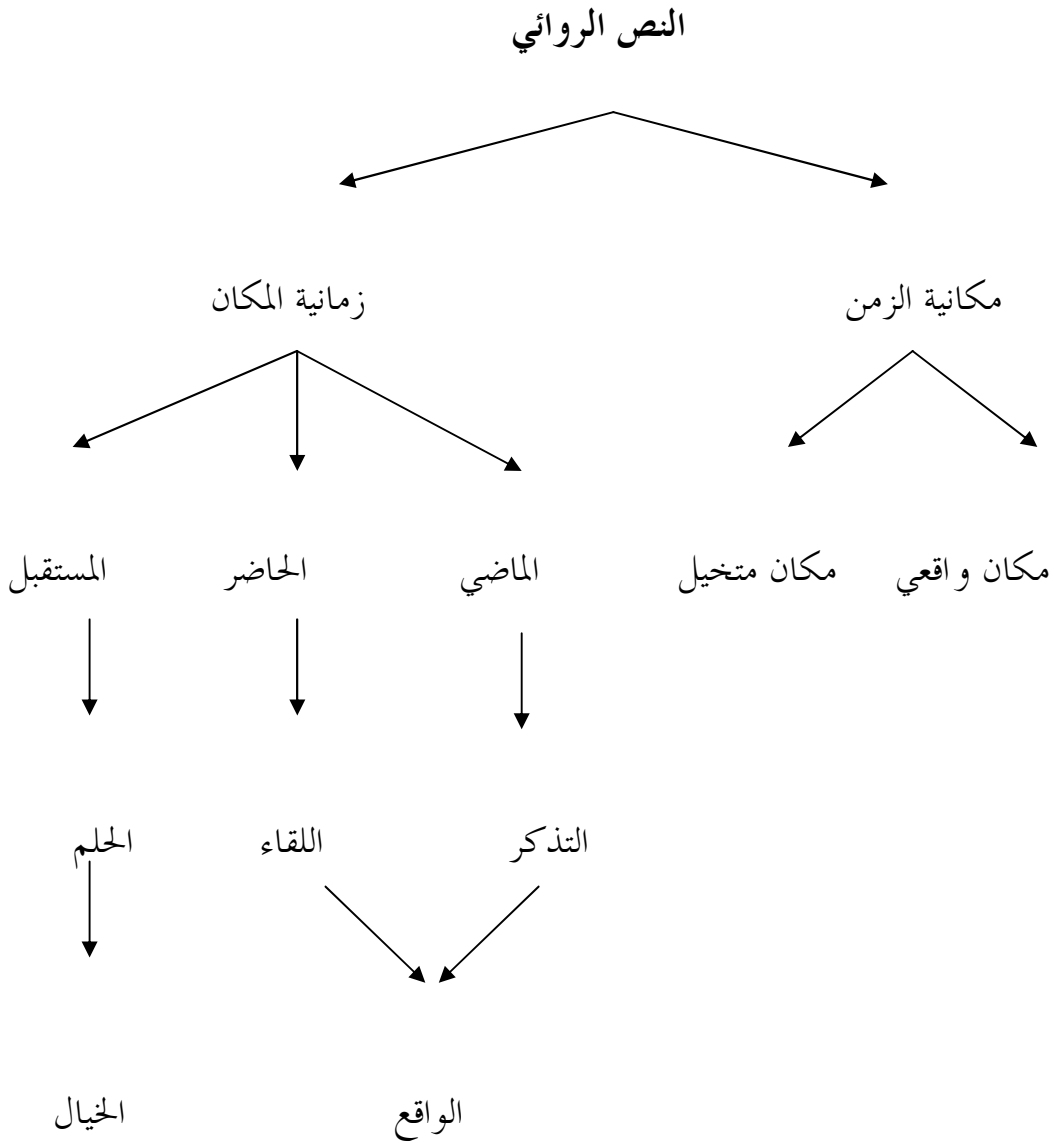
يوحي مكان الحلم بالزمن المفتوح الذي لا يعد ولا يضبط، إنه زمن نفسي يقف على خيال الشخصيات وأحلامها ، فالحلم يرمز إلى الحرية الإبداعية والكتابة الجمالية، كما أنه يذهب بالمتلقي من خلال وصفه المادي (القراءة بالعين) إلى بعد خيالي حين يحلم بما تحلم به شخصيات الحكي، فيبلغ أماكن بعيدة ويصل إلى أماكن مستحيلة، فيركب زمنا في الحقيقة لا زمن له، ويبلغ أماكن لا مكانية لها في الواقع .

فالرواية تكشف لنا عن زمانية المكان ومكانية الزمان خلال تداخل العنصرين فيمكن أن يعبر الزمن عن الأماكن كما يمكن للمكان أن يعبر عن الزمن، وتجلت هذه الازدواجية الوظيفية في قول الراوي:

« **أصبحت المسافة اليوم تقاس عند النصارى بالزمن لا الأبعاد ولكن يبدوا أنك لا تنفك نفسيتها بالأشجار البلدية** »[1].

يمكن أن نُظهر علاقة الزمان بالمكان في الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض، في الشكل الآتي:

[1] – المصدر نفسه، ص: 146.


النص الروائي
مكانية الزمن
زمانية المكان
مكان واقعي
مكان متخيل
الماضي
الحاضر
المستقبل
التذكر
اللقاء
الحلم
الواقع
الخيال

الفصل الرابع

شعرية الوصف المكاني في روايات عبد الجليل مرتاض

1. طبيعة الوصف المكاني
2. أنواع الوصف المكاني
   - الوصف الموضوعي
   - الوصف النفسي
3. وظيفة الوصف المكاني
   - الوظيفة الجمالية
   - الوظيفة التفسيرية
   - الوظيفة الإيهامية
4. دلالة الوصف المكاني
5. الوصف وبناء المكان الروائي
   - مبنى الوصف
   - معنى الوصف
6. الوصف والصراع المكاني
7. الوصف وثقافة المكان

1. طبيعة الوصف المكاني:

يعد الوصف إحدى الوسائل التي تمنحها اللغة إلى الكاتب، فمن خلاله يكشف لنا المؤلف عن طبائع الشخصية سواء كانت ظاهرية جسدية، أو داخلية نفسية، فيمكننا التعرف من خلال الوصف، على قامة الشخصية ووزنها ولون شعرها وعيونها ونوع لباسها، إلى غير ذلك من الأبعاد الفيزيائية التي تشكل الشخصية الروائية، ويتمكن الكاتب من تجاوز هذه الأبعاد إلى أبعاد ما ورائية؛ أي الأبعاد الميتافيزيقية، فيلج دواخل الشخصية، فيصف لنا حالتها الشعورية، كأن تكون مفعمة بالحب والحنان ومجمل العواطف الصادقة والجميلة أو أن تكون شخصية شريرة، شديدة البغض والكراهية.

عرفت جميع الأجناس الأدبية، الشعرية منها والنثرية، أسلوب الوصف، كما أن النقد القديم تطرق إلى مفهوم هذا الأسلوب، فعرفه" قدامة ابن جعفر" على أنه «ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته»[1].

الذي شد انتباهنا في هذا المفهوم الذي وصلنا منذ قرون، هو انتباه النقاد القدامى إلى فكرة "التشييئية"، التي تعد أهم الدعائم الفكرية التي تتداخل مع عنصر المكان، بوصفه

[1] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتقديم محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ص: 130.

المكون السردي الوحيد الذي يحتوي جميع الأشياء كما أن هذا المفهوم يشترط أن يكون الوصف أقرب من الموصوف، حتى يكتسب النص الأدبي المصداقية والواقعية.

فكما يهتم الوصف بالشخصيات الروائية، يهتم كذلك بالمكان الذي يحتوي هذه الشخصيات، فيخرجه لنا في صور مختلفة، تتميز بالحسن أو الرداءة، الضيق أو الاتساع، التحضر أو التخلف ... إلى غير ذلك من التقاطبات المكانية، كما أن وصف المكان الروائي، يجعله معلوما ومعروفا، لدى القارئ ولدى الشخصية الحكائية، فهي تختاره إذا كان ملائما لها، يتميز بالرحب والأمن والهدوء، وتنفر منه إذا كان غير ذلك؛ يتميز بالضيق والاضطراب والرداءة، وبالتالي يمكن للوصف المكاني أن يتحكم في مصائر الشخصيات الروائية.

فطبيعة الوصف المكاني يستلهمها المؤلف من الطبيعة الواقعية الموجودة حوله- والذي هو جزء منها- فيظهر المكان الروائي، إما في صورة جميلة جمال الواقع الذي استقى من معينه الكاتب فكرته السردية، وإما أن يكون في صورة رديئة إذا كانت الفكرة تعالج واقعا مريرا ومشتتا.

وفقا لهذا نجد أن الرواية الواقعية هي أهم الأنماط السردية التي اهتمت بالوصف المكاني، لأنه الأسلوب الوحيد الذي يعبر عن الواقع، إذ يضفي ملامح الحقيقة على النصوص الحكائية، حتى أصبح هذا النمط الأسلوبي ينافس الأساليب الأخرى كالسرد، « فمنذ

الواقعيين أصبحت الدقة في هذا الوصف لا محيد عنها، وصار الكتاب يعنون كل العناية ببعث البيئة الفكرية والاجتماعية والطبيعية للطبقات والشخصية»[1].

فالوصف الدقيق للأشياء والشخصيات والأمكنة كان نتيجة حتمية للعلاقة التلازمية التي تربط بين المؤلف وواقعه، فهو ينطلق في نصه الأدبي من خلال رؤيته للمشاهد المألوفة أو غير المألوفة في مجتمعه، فيقدم لنا من خلال الوصف بالتحامه مع الأساليب الأخرى نصا يتميز بالحقيقة والمصداقية والواقعية، وإن كان مجرد عمل أدبي نابع من الخيال.

ويشترط أن يكون هذا الوصف مكتملا وموحدا، فيقوم المؤلف بوصف الأمكنة في علاقاتها بالعناصر السردية الأخرى كالزمن والحدث والشخصية، حتى لا يكون هناك نقص أو إخلال في الموقف السردي لأن « الغاية منه وصف عالم القصة المكتمل غير المبتور»[2].

فوصف المكان أضحى من المسائل المهمة في سيرورة الأحداث السردية، لأن عرض المكان من طرف الكاتب ما هو إلا مقدمة لوقوع حدث ما؛ « فالوصف إذن هو الذي يتكفل بتأطير الأحداث، وهو الذي يأخذ على عاتقه رسم أجوائها...، إن الوصف عملية تهيئ الديكور للأحداث»[3].

---

[1] - محمد غنيمي هلال: مرجع سابق، ص: 561.

[2] - المرجع السابق، ص: 562.

[3] - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الأفاق الجزائر، ط1 (1999)، ص: 101.

مثلما يحتاج النص الحكائي إلى السرد، بوصفه الأسلوب الملائم للسيرورة الزمنية، يحتاج كذلك إلى الوصف في التعريف بالشخصيات والأماكن، بالرغم من اختلاف الأسلوبين، لأن الأول يفترض الزمن، بينما الثاني فيفترض على الموقف الأدبي انقطاعا في الزمن[1].

يختلف الأسلوب الوصفي عن الأسلوب السردي، فهما لا يلتقيان إلا نادرًا في العمل السردي، فهذا الأخير يستقي معينه من الأسلوبين، لكن إذا حضر الوصف في مقطع ما يغيب السرد، فالوصف « لا يتعايش مع السرد سلميا إلا إذا جاء موجزًا مختصرًا دون أن يتشكل مقطعا»[2].

يمكن أن نجد وصفًا دون سردٍ، لكن من الصعب جدًّا أن نجد سردًا دون وصفٍ، لأن الروائي باستطاعته الراحة من عناء السرد ليجد ضالته في أسلوب الوصف، فيتوقف عند الحديث عن شخصية معينة، أو يصف مكانًا محددًا، ومن ذلك ما ورد في رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة"، حين توقف الروائي ليصف لنا دار شخصية "حبار"، إذ يقول:

« ...**بيوتها كثيرة وقَبليَّة، أصغر بيت فيها أكبر من بيت جدي، عرصتها ليست بأقلّ من ألف متر مربع، تكنفها شمالاً، وأنت تنظر إلى القبلة، بساتين مورقة أشجارها فنّاء ذات**

[1] - Voir : G.Genette, Fugures 3, Seuil (1976), p : 94.

[2] - محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر والتوزيع تونس، ط1(2005)، ص:58.

ثمار متنوعة، ...أرضها واعدة مريعة تَوْرَابها خصب إذا استنشقت البذور نكهته نبتت قبل أن تُبْذر وتُفْلح بمحراث ...»[1].

فالوصف، إذن هو وحدة أسلوبية متمتعة باستقلالية ما ومزودة ببعض العلامات، وحدة قابلة للعزل، قطعة مختارة بامتياز[2]، فيه تزدان الرواية بمقاطع فنية، حين يفجر الروائي طاقاته اللغوية، كما يتعامل المتلقي مع هذه المقاطع بنوع من الأريحية والسلاسة.

في كثير من الأحيان، تكون القصة أو الحادثة نابعة من الواقع الحرفي للكاتب، فأثناء عملية التحويل التي يقوم بها هذا الأخير من القالب الواقعي إلى القالب اللغوي، يبتعد كل البعد عن هذه المرجعية الواقعية، وبذلك يصبح الوصف المكاني إعادة لبناء وتشكيل الأمكنة الواقعية التي جرت بها الأحداث الحقيقية عن طريق اللغة المتاحة للكاتب.

من هذا المنطلق، نستنتج أن الوصف هو أحد السبل التي ينتهجها الروائي في عمله السردي، من أجل بلوغ الغاية المنشودة و المتمثلة في خدمة الموقف السردي أولا، والتأثير في الملتقي ثانيا، لأن وصف المكان في طبيعته « صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة»[3]، فيؤثر في المتلقي ويوهمه بحقيقة الأماكن

---

[1] – ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة ، مرجع سابق، ص:260.

[2]- voir :philippe hamon, p:165.

[3] – أحمد زياد محبك: مرجع سابق، ص: 154.

والأحداث، فالنص الأدبي بإمكانه أن ينقلنا من مكان إلى مكان آخر عن طريق وصف الأماكن والمشاهد الطبيعية المتعلقة بها[1].

يساهم الوصف الذي ينقلنا من مكان إلى مكان آخر في تشكيل وحدة مكانية للنص السردي، « وهكذا يظهر واضحا أن الوصف للمكان ليس غاية في ذاته، إنما هو وسيلة لخلق الفضاء الروائي»[2].

هذا التنوع في الوصف، والانتقال عبر الأمكنة، عن طريق اللغة الوصفية، من شأنه المساهمة في البناء العام للعمل الروائي من جهة، والمساهمة في دلالته العامة من جهة أخرى.لأن الوصف يتخذ طبائع مختلفة كتفسير الأمور الغامضة والكشف عنها بواسطة الاستطراد، أو تزيينها، وجعلها في صورة جميلة تخدم الغاية الفنية التي يطمح إليها النص.

تنبني اللغة الوصفية على الأشياء المحسوسة، لأن الوصف هو نقل للأمور الواقعية أو الخيالية كما يتصورها المؤلف، ولذا يعرَّف وصف المكان بأنه « تقنية إنشائيـــة تتنـــاول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي، وهي نوع من التصوير(الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء»[3].

---

[1] – ينظر عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 18.

[2] - أحمد زياد محبك: مرجع سابق، ص: 154.

[3] - محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق (2005)، ص: 69.

يساهم أسلوب الوصف في معرفة الشخصيات، وهي تشغل أحيازا مكانية معينة، كما أنه يؤدي بالمتلقي إلى التعاطف معها في أحيان كثيرة إن كانت محتاجة إلى ذلك، فنجد "الطاهر وطار" مثلا يصف "جمال " إحدى شخصياته وصفا مجسدا ذا ملامح مكانية بقوله:

« **فتاة في الثانية والعشرين، وجهها غلامي، عيناها المنتصبتان، في طـــرفي الوجـــه تبدوان، كأنهما لموميياء فـــرعونية، لنفرتيتي، أو لكيليو باطرة، أو كـــأنها لغـــزالـــة، لهما مضاء حاد، ولهما تودد سخي، أنفها رقيق بغسطة تتناسب تمـــام التناسب مع شكل الوجه الطويل، منخراه صغيران يروحان يهتزان، كلما تنفست**»[1].

فكما يعبر الوصف الروائي في كثير من الأحيان عن مظاهر مادية، يعبر كذلك عن أمور مجردة وخفية، وهذا ما يظهر جليا في رواية "الطاهر وطار" من خلال قوله:

«**بقايا جدران تشكل عمارات، متصاقبة أو متقابلة، تشكل في مجموعها مدينة تشكل في اذاتها مقبرة هجرها سكانها من الفرنسيين واليهود والأسبان والمالـــطين، وتفرق ما بقي فيها من جزائريين، لهم بصفة أو أخرى، مهما كان مستواهم الاجتماعي والثقافي، تقاليد وطقـــوس مدنية، على الأحياء العصـــرية موزعين في الفيلات، هنا وهناك، يستأنفوا من جديد حياة جديدة التقاليد فيها والثقافة فردية، لاتمت إلى المجتمع بصلة من الصلات**»[2].

---

[1] - الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 150.

[2] - المصدر نفسه، ص: 23.

يبين المؤلف من خلال هذه المقـــاطع الوصفية حـــقيقة تاريخية تتمـــثل في المخـــلفات التي خلفها الاستعـــمار الأوروبي ، كما أننا نجد بين ثنايـــاها تمييز بين عالمـــين مختلفين، عالم غربي له مقوماته وتقاليده الخاصة، وعالم شـــرقي يســـعى بكل ما أوتي من قوة لاستـــلهام ثقافة وتقاليد العالم الأول، ومن هنا تظهر المفارقة بين العالمين، عالم الشمال المتقدم، وعالم الجنوب المتخلف.

إن التعمق في الوصف يساهم في إضفاء دلالة قوية على النص السردي، فالكاتب إذا أراد أن يكون لعمله الروائي دلالة قوية لا بد له أن يصف الشيء بجميع جزيئاته لأن«الاكتفاء بوصف المظهر الخارجي للبيت مهما كان هذا الوصف موضوعيا، لا يمكن أن يستوفي الدلالة الكاملة فيه، من مظاهر الألفة والحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات فالبيت هو امتداد لها، ووصفه هو وصف لها»[1].

فالوصف الموضوعي للمكان يركز على معرفة بعض أجزاء المكان «ويقف عند هذا الحد، ولا يتجاوزه للتعبير عن الإرادة الإنسانية التي تشغل المكان وتعطيه امتلاءه الدلالي، وتلك هي محدودية الوصف الموضوعي للمكان»[2].

[1] - محمد عزام: مرجع سابق، ص: 23.

[2] - حسن بحراوي: مرجع سابق، ص: 44.

يتمكن الروائي بواسطة الوصف المكاني من الإشارة إلى الأشياء المرئية وغير المرئية لأن التجسيد المكاني لا يقتصر على« تشكيل للأشكـــال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل بجميع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وأشكال وظلال وملموسات»[1].

فالروائي عبد الجليل مرتاض في روايته "أنتم الآخرون"، يقوم بوصف دقيق لأحد الجبال الجزائرية، مستلهما منه جوانب مجردة كالشجاعة والبطولة والبسالة التي كان يتميز بها الأمازيغ، وذلك حين يقول على لسان الراوي:

« **هو جبل عظيم يفصح لك في صمت رهيب، ووقار كبير عن الأمازيغ الأشاوس الذين لطالما اتخذوه حصنًا حصينًا من عوادي الطبيعة القاسية، وهجوم الحيوانات الضارية، وشرور الدخلاء الشرسة**»[2].

و يختلف أسلوب تقديم المكان من مؤلف إلى آخر، ومن عصر إلى عصر آخر، حسب ما تقتضيه طبيعة الحدث، وحسب الفكرة التي ينطلق منها صاحب النص، فبالرغم من أن كتاب أمثال "نجيب محفوظ"، "وبلزاك"(Balzac)، و"فلوبير" (G.Floubert)، و"زولا"(Zola)، يتميزون بنزعة واقعية؛ إلا أن طريقة وصف المكان عند نجيب محفوظ تختلف عن طريقة "بلزاك" وتختلف عن طريقة "فلوبير"، وعن طريقة "زولا"، لأن تجسيد المكان وتشخيصه يختلف « تبعا لطرائق الوصف التي يختارها الروائي، فقد يكون بانوراميا،

[1] - سيزا قاسم: مرجع سابق، ص: 111.

[2] – أنتم الآخرون، مصدر سابق، ص:29.

أو أفقيا أو عموديا (ينظر الروائي بعيني أعلى ومن أعلى إلى أسفل)، وقد يكون سكونيا أو منتقلا بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها...»[1].

تتغلغل اللغة الوصفية لتشمل جميع المتناقضات والمتماثلات والانقطاعات التي تبني الحكاية، وكل الأبعاد التي تحدد الشكل الروائي، فالأمكنة الكتابية أو الروائية تشكل حقولا معرفية داخل العمل الحكائي[2]، وعليه يمكن القول أن للوصف قدرة كبيرة على كشف المتناقضات والحديث عنها، وتقريبها من ذهن المتلقي، كما أنه يستطيع أن يظهر في خطابات كثيرة غير أدبية كمجال الإقتصاد أو القضاء أو السياسة أو في التفكير عموما[3].

نستنتج مما سبق ذكره، أن الوصف يرتبط بالمكان الروائي ارتباطا وثيقا، لأن أسلوب السرد ينبني على رواية الأحداث في الزمان، بينما أسلوب الوصف فيصور الأشياء في المكان وفق هيئة معينة، وغايته صنع مكان ملائم لعملية الحكي.

يمكن أن نجد بعض المقاطع الروائية التي تحتوي على أسلوبي السرد والوصف معًا، حيث أن الروائي على استمرار الأحداث وتحريك الشخصيات، مع الوقف على وصف أمكنة أو شخصيات معينة، وبالتالي يكون هذا الوصف خادمًا للاستمرارية السردية، ففي رواية "رفعت الجلسة" اقترن السرد بالوصف في عدة مقاطع منها:

---

[1] – جيرار جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص: 32.

[2] - Voir :Christiane Achaur, Simane rezzoug :Convergence Critique, office des publication universitaires Alger, p 209.

[3] - Voir : ph, hamon, introduction a lanalyse du descriptif, p5.

« **ارتدى جل المقتحمين مماطرهم اتقاء لغزارة أمطار مارس الغليظة التي خنقت أنفاس مجاري الشوارع المبلطة ببلاط أبيض مربع زادته فقاقيع الأنوار والأضواء الكاشفة نصاعة وبهاء، ...على الرغم من تحركهم من أحياء مختلفة ومتفاوتة بعدا، إلا أنهم وصلوا الميدان الموعود في زمن واحد...**»[1].

استطاع الروائي أن يقرن بين الأسلوبين (السرد والوصف)، دون أن يحس القارئ بذلك؛ لأنه بدأ بأسلوب السرد ثم توقف ليصف لنا شوارع مدينة كولومب، ليواصل بعد ذلك سرده للأحداث، ويعد هذا التزاوج في الأسلوب من الطرائق المهمة في العملية السردية، خصوصًا عندما يكون الوصف خادمًا للسيرورة الزمنية، فوصف شوارع مدينة كولومب كان مساعدًا للاستمرار السرد.

فيتمظهر المكان الروائي من خلال الأشياء التي تشغل مساحة مكانية معينة، والأسلوب المناسب لتقديم هذه الأشياء هو الوصف، وبالتالي يمكننا القول بأن الوصف ليس حقيقة مجردة وإنما لديه القدرة التصويرية على تثبيت المشاهد في ذهن المتلقي مما يضيف إلى رصيده قائمة من الأسماء أو قائمة من الأشياء.

فإذا كانت الأمكنة الواقعية متباعدة ومتفاوتة في المساحة فإن عملية الوصف تجعل منها أمكنة متزامنة ومتجاورة[2]؛ أي مهما تعددت الأمكنة، وكان فاصل كبير بينها من

---

[1] – رفعت الجلسة، مصدر سابق، ص:83.

[2] - ينظر محمد سالم سعد الله: مرجع سابق، ص: 156.

حيث المساحة، فإن اللغة الوصفية تستطيع أن تجعل منها أمكنة متقاربة من خلال الحديث عنها في مقطع وصفي، وهذا ما يجعل المكان الروائي مدركا من طرف المتلقي.

فالوصف إذن، هو ذلك اللباس الذي يكتسيه المكان الروائي، فيكتسب من خلاله حلة جديدة مفعمة بدلالات سطحية وأخرى رمزية، وبذلك يخرج هذا المكون الجوهري من مفهومه التقليدي القائم على السكون والثبات إلى مفهوم جديد يتمثل في الشعرية والجمالية والفنية التي تعد الغاية المنشودة للنص الأدبي، كما أنه يتيح للمؤلف فرصة التلميح بدل التصريح، وبذلك يكتسب النص طاقات دلالية هائلة، يكشف عنها المتلقي أثناء قراءته الفاحصة له.

2. أنواع الوصف المكاني:

يعد أسلوب الوصف من أهم الأساليب المعتمدة في كتابة الرواية خاصة، وبقية النصوص السردية على، وأثناءه يتخذ المؤلف مركز القيادة، فيطلق العنان لقلمه لأنه يتحرر من عملية السرد والقص التي ترهقه، فيلجأ إلى الوصف من أجل راحته ومن أجل راحة المتلقي، فيوجهه إلى أمور تتعلق بالصفات المكانية أو بالطبائع الشخصية.

وينظر إلى الوصف المكاني من خلال علاقته بالكاتب وفق نمطين مختلفين هما:

- **الوصف الموضوعي:**

وفيه يعنى الكاتب بتفصيل أجزاء المكان أو« باستقصاء عناصر المكان الخارجية المكونة له التي تساعد على معرفة أبعاد الشخصية وما يميزها من صفات تختلف بها عن غيرها من الشخصيات الأخرى»[1].

وللوصف الدقيق أهمية كبرى في العمل السردي، بالنسبة للمؤلف، وللشخصيات وحتى للمتلقي، فهو أسلوب« يفسر الحالات والدوافع النفسية، ويمهد للتطورات ويبرر الأحداث ، وهذا هو أقوى مظاهر الموضوعية في القصة»[2].

يقوم الوصف الموضوعي على الاسترسال في الكلام والتفصيل في الأشياء، فبقدر ما يكون هذا الأمر عيبا في النصوص الأدبية إلا أن « الاستطراد في الوصف واللجوء إلى الجزئيات التفسيرية أو التبريرية من شأنه شد الانتباه إلى هذه الشخصية أو تلك، إلى هذا المشهد أو ذلك...إلخ»[3].

وفق هذا المفهوم يمكننا أن نشبه الوصف الموضوعي بآلة التصوير التي لا تترك شيئا إلا أعطته حقه، إذا كان في حقلها التصويري، فالمؤلف لا يترك شيئا وقعت عليه عيناه إلا ذكره وفصل فيه، فيقوم بالتطرق إلى جميع الأشياء الظاهرية والباطنية، لأنه يكون بمنأى عن

---

[1] - مجلة فصول: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية "الحواف"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج12 ،ع صيف 1993، ص: 314.

[2] - محمد غنيمي هلال: مرجع سابق، ص: 562.

[3]- قاسم مقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر دمشق، ط1 (1974)، ص: 78.

الشيء أو المكان المراد وصفه، وهذا النمط من الوصف (الوصف الفوتوغرافي) كان منتشرا في الروايات ذات المنحى الواقعي، التي تهتم بتفصيل الأماكن وتصوير الأشياء كما هي موجودة في الواقع، ولذا ننظر إلى الوصف الموضوعي(الاستقصائي) من خلال كل «ما تقع عليه عينا الراوي، ولا يدع تفصيلا إلا ذكره»[1]، فإذا أراد الكاتب وصف غرفة ما، فإنه يتحدث عن نوعها، أهي غرفة نوم؟ أم غرفة استقبال؟ أم حمام؟ أم مطبخ؟ وبعد ذلك يصف الأشياء الموجودة فيها، ومن ثمة يتطرق إلى جميع أجزائها، وفق ما تصطلح عليه المنظومة الاجتماعية، فلا يمكننا وصف الأرائك على أنها أحد الأجزاء المكونة لمكان المطبخ أو الحمام أو غير ذلك من الأماكن التي لا يمكن تصور وجود الأرائك فيها.

من المقاطع الوصفية التي قام فيها الروائي بوصف كل ما وقعت عليه عيناه وصفا استقصائيا، ما ورد في رواية "أنتم الآخرون" على لسان الراوي:

«... **لعنة الشقراوات الثلاث ظلت تطارده في كل مكان، ...كان واقفا ككل الواقفين ينتظر الأطوبيس في أحد مفترق الطرقات وسط ازدحام شديد، وضجيج قوي، ودخان منتن، ...فجأة أبصر عن يساره مذهبة ذات واجهة زجاجية كبيرة ووراءها شقراء تسر العابرين**»[2].

[1] - محمد عزام: مرجع سابق، ص: 70.

[2] – أنتم الآخرون، مصدر سابق، ص:89- 90.

كان باستطاعة الروائي أن يكتفي بذكر الفتاة الشقراء التي أبصرتها شخصية البطل "حميدة" لكنه أراد من خلال هذا الوصف الدقيق أن يُطلع المتلقي على كل تفاصيل الحدث حتى يجعله أكثر تمسكًا بالعمل الروائي.

كما يؤدي هذا النوع من الوصف دورا مهما في تحريك الأحداث، ويساهم في معرفة الشخصيات، والأماكن، وبالتالي يكون المتلقي على قدر وفير من المعلومات. ومن ذلك ما نجده في رواية" الشمعة والدهاليز" "للطاهر وطار" حين قال على لسان الراوي:

« **فتح الباب، فداهمه نور خافت من أنبوبة بعيدة تركها أحد الجيران لسبب ما، متقدة، سحب الباب خلفه بقوة، وانحنى يغلق أولا القفل السلفي، ثم رفع قامته قليلا، وعالج القفل الأوسط، ثم صعد الدرج وتطاول وأغلق القفل الأعلى، ونـــزل يقطع المسافة القليلة بين باب الدار، وباب الحديقة الصغيرة المهملة من جميع الوجود، كـــان بابها دون قفل...** »[1].

- **الوصف النفسي:**

وفيه يعنى « بوقع الأماكن والأشياء على النفس، ومدى تأثرها بها مما يطبع الأماكن بطابع شعوري خاص...ولهذا أكثر كتاب تيار الوعي من هذا الوصف، في الوقت نفسه لم يهتم به كتاب الواقعية الذين اهتموا بالوصف الخارجي عن الطبيعة النفسية للشخصية»[2].

[1] - الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 16.

[2] - مجلة فصول، مرجع سابق: ص: 314

فإذا كان الوصف الموضوعي يهتم بجميع التفاصيل التي يتكون منها المكان، فإن الوصف النفسي يهتم بالأجزاء الرئيسة، التي يمكنها أن تؤثر على الحركية الســـردية من حيث البناء ومن حيث الدلالة.

يستطيع الكاتب أن « يكتفي أحيانا يوصف المكان دون تجزئته وتصنيف أبعاده، فيغدو الوصف فيه أسلوبا تعبيريا أكثر من كونه وصفا مجردا»[1] ومن شأن هذا الوصف الذي يعتمد على انتقاء بعض الملامح والطبائع، أن يتيح الفرصة للمتلقي بأن يدلي بدلوه، ويملأ الفراغات الشاغرة، فهو فرصة لشد انتباه القارئ والتأثير فيه، ومشاركته في النص السردي، فاختيار بعض الصفات من طرف الكاتب يجعل القارئ يبحث عن الصفات الأخرى التي لم تذكر في متن النص.

وقد قسمت الدارسة "سيزا أحمد قاسم" الوصف إلى نمطين مختلفين، وصف تصنيفي وفيه يقوم المؤلف بتجسيد الشيء بجميع حيثياته ومكوناته بعيدا عن إحساسه به، وبعيدا عن المتلقي، و آخر تعبيري وهو الذي يتناول وقع الأشياء والإحساس الذي تثيره هذه الأشياء في نفسية القارئ التي يتلقاها، فيلجأ النوع الأول إلى الاستقصاء بينما يلجأ الثاني إلى التلميح والإيحاء[2].

أما غيرو(**P. Guiraud**) فيرى أن هناك نوعين من الحركات الوصفية وهي «الحركات الواصفة، المعيّنة، والحركات المؤكدة الدالة على النفي والسؤال والأمر، وهناك

---

[1] - محمد سالم سعد الله، مرجع سابق، ص: 128.

[2] – ينظر سيزا قاسم: مرجع سابق، ص: 113.

أيضا حركات تعبر عن اتصال تعبيري (الذراعان الممدودتان مع انفتاح الكفين يعبران عن الصدق والإخلاص» [1].

تحفل رواية "دموع وشموع" بالمقاطع الوصفية التي اكتفى فيها الروائي بذكر الجزئيات الهامة والأساسية، دون التطرق إلى الأجزاء التفصيلية، التي أحيانا ما يحس أثناءها المتلقي بالملل، ومن هذه المقاطع ما جاء على لسان الراوي:

« **خف الضجيج والعجيج في شوارع المدينة الرئيسة وأزقتها الشعبية إلى إشعار قريب، ما كان القوم أحوج إلى هذا كله لو غيروا نظام عملهم، ولكن الناس عندنا إذا شبوا على شيء... مالك أنت ولهؤلاء حسبك مصائبُك...**»[2].

فالوصف الانتقائي يجعل المتلقي أكثر تعلقا بالنص، حيث أنه يبحث عن الأوصاف التي لم تقع عينا الروائي عليها، أو أنه يبحث عن دلالة هذا الوصف الانتقائي.

« **بعد سهرة متأخرة، تعب الجميع، ولم يعد ممكنًا لأحد أن يبارح الدار، ... استأثرت لطيفة بحفيدها عزيز، بينما نامت منيرة في غرفة أخرى مع يوسف، ليس في هذه الشقة إلا ثلاث غرف،...**»[3].

[1] – قاسم مقداد: مرجع سابق، ص: 56.

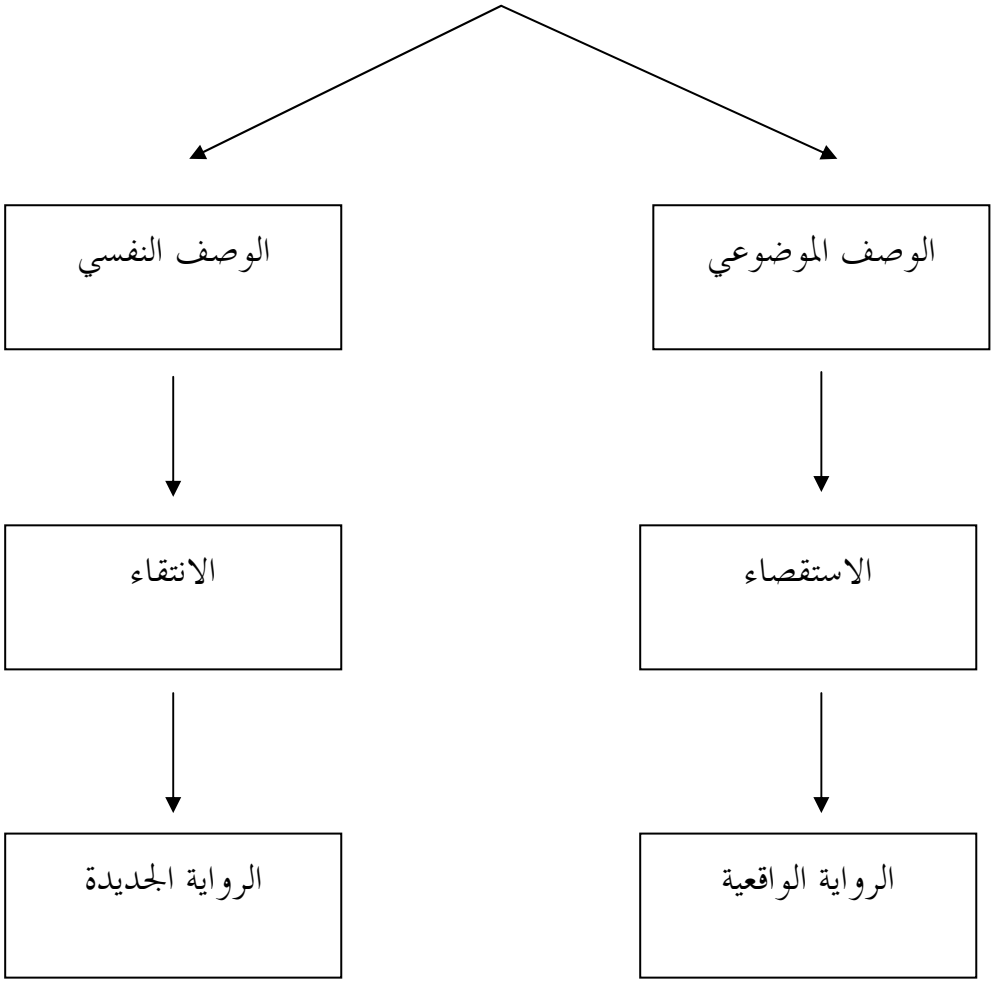
[2] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:21.

[3] – دموع وشموع، مصدر سابق، 75.

فالجملة الأخيرة تعكس لنا وصفا انتقائيا، غير مفصل، حيث أن الروائي كان بإمكانه القول بأن الدار ضيقة لا تتسع للشخصيات المذكورة، لكنه عبر عن ذلك بذكر عدد الغرف الموجودة فيها، كما أن المتلقي يتوصل إلى المعنى الذي قصده الروائي.

إذا كان المكان الروائي هو الأرضية المهيأة التي ينبني عليها النص السردي، فإن الوصف هو مجموع اللبنات التي تشكل هذا البناء على هذه الأرضية، وأثناء تشكيل هذه اللبنات، يتعامل الكاتب معها وفق مبدأين مختلفين، يقوم الأول على الاستقصاء، ويقوم الثاني على الانتقاء، ويمكننا تبيان نوعا الوصف المكاني بحسب تأثير الكاتب ونوعية النص السردي في هذه الخطاطة:

الوصف المكاني



نستنتج من خلال هذه الخطاطة، أن الرواية الواقعية تهتم باستقصاء أجزاء المكان الروائي، فلا تترك شيئا ظاهرا إلا ذكرته، بينما تولي الرواية الجديدة عناية كبيرة للقارئ، وتجعله عنصرا فعالا في إنتاج الدلالة، وكل هذا نتيجة تأثرها بالمناهج النقدية الجديدة.

3. وظيفة الوصف المكاني:

ذكرنا فيما سبق أن الوصف المكاني ينطلق من الواقع المعيشي في أحيان كثيرة، ويصبغ ذلك الواقع بصبغة جمالية فنية، و عليه فإن اشتغاله وعمله لا يكون إلا بالتطرق إلى الأشياء والأماكن الواقعية فلا « ينهض الوصف بوظيفته السردية حتى يشمل المناظر الطبيعية والأحياز الخارجية كالريح والمطر والشمس، والقمر، والليل وما فيه من ظلام، ووصف الأمكنة الحضرية كالشوارع والأحياء والمساحات، ووصف الأمكنة الطبيعية كالجبال والسهول، والأنهار وهلم جرا...» [1].

وعليه، فوصف الأمكنة في الرواية الواقعية يختلف عنه في الرواية الجديدة، كما أن اشتغال الوصف المكاني في الرواية الكلاسيكية يختلف عنه في الرواية الجديدة على حد تعبير "ألان روب غرييه"، حين قال: « لقد كان الوصف يدعي تمثيل الواقع موجود مسبقا –وهو يشير هنا إلى الوصف في الروايات الواقعية– أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة»[2]؛ أي أن الرواية في العصر الحالي تعتمد على الوصف الذي يجعل المتلقي أكثر تعلقا بالنص من أجل الكشف عن شفراته (Codes) ودلالته الإيحائية، وهذه ميزة من مميزات الحكي المعاصرة الذي يعتمد على تعدد الدلالات وكثرتها في النص الواحد.

بناءً على تلقي النصوص السردية، يمكننا استنتاج ثلاث وظائف للوصف وهي: الوظيفة الجمالية(التزيينية)، الوظيفة الرمزية (التفسيرية) والوظيفة الإيهامية.

---

[1] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 205.

[2] – ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى دار المعارف، ص: 66.

- **الوظيفة الجمالية:**

هي إحدى الوظائف التي يقوم بها الوصف الروائي، فيجعل النص الأدبي وكأنه لوحة زيتية اشتملت على جميع الألوان والأشكال، وأثناءها يتوقف السارد عن الحكي ليتيح لنفسه نوعا من الراحة، ويجعل القارئ أكثر انتباها إلى العمل السردي من خلال خروج الحكي عن نمطه المعروف بالتوالي في الأحداث، وانتقال الشخصيات... إلى الوصف الفني الجمالي.

ويمكن للكاتب أن يجعل من الوصف الروائي زخرفة يتزين بها النص السردي، فيذهب بنا إلى جمال الشخصيات، أوإلى طبيعة الأمكنة أو غير ذلك من المكونات التي تقبل الوصف، ومن ذلك ما ورد في الصفحات الأولى من رواية (التفكك) "لرشيد بوجدرة" إذ قال على لسان الراوي:

«... **ولكن الأمر لا يغني عن الجوع فيعود يحدق في الحمامة الثانية وقد أخذت ترسم على صفيحة الأرض نخاريب ما كان ليراها أحد غيره وما كان ليفيق لها أحد وقد بدت له الحمامة وكأنها خزف حريري هومزيج من الخزامي والرمادي والأزرق الفاتر وقد زادت الشمس من بريق ريشها المرقش هنا وهناك قرب العنق وعلى الجناح الأسير بفولاذ رخو وماكان منـــه أن وقف مشدوها بعض الشيئ يحرك رأسه من الخلف إلى الأمام ودواليك في محاولة منهكة لئلا تفوته أية حركة من تلك الحركات المجهرية التي كانت تقوم بها هذه الحمامات الضخمة...**»[1].

[1] - رشيد بوجدرة: التفكك، مصدر سابق، ص: 5- 6.

من خلال هذا المقطع السردي، نلاحظ أن الوصف زاده جمالية وفنية، و لم يقتصر هذا الوصف على إبهار المتلقي فقط، بل تعداه إلى الشخصية الروائية التي وقفت مندهشة أمام جمال المكان، الذي شغله سرب من الحمام، وهذا دليل على أن الكاتب يمكنه أن يفعل باللغة مثلما يفعل الفنان التشكيلي بالألوان.

فالوصف هو ضرورة قسوى في جمالية المكان الروائي والشخصية الروائية،لأنه الأسلوب الوحيد الذي يعبر عن جمالها.-فإذا أراد الروائي أن يتفنن في رسم مكانه فلابد له من الوصف لأنه « من العسير ورود الحيز منفصلا عن الوصف، و حتى إن سلمنا بإمكانه وروده خاليا من هذا الوصف فإنه حينئذ يكون كالعاري»[1]، فالمكان يكتسب الجمال من خلال الوصف الروائي، و هذه الوظيفة خاصة بهذا الأسلوب مقارنة بالأساليب الأخرى.

من المقاطع السردية التي راح الروائي عبد الجليل مرتاض يتفنن في وصف المكان، ما ورد في رواية "عقاب السنين" على لسان الراوي:

« **تناول الرجلان الحميمان عشاءهما الذي شاركت في تهيئته أم سعدية، وأخذا يتجاذبان أطراف الأحاديث على بخار الشاي الصيني المكور الرفيع الذي أفعم أركان البيت الطويل بنكهة تكاد تخترق الجدران لتعم أرجاء السهول والأودية المجاورة، وتمتزج عطرًا بروائح البساتين والحقول المحيطة بالدار**»[2].

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 187.

[2] – عقاب السنين، مرجع سابق، ص:31.

اكتسب المكان من خلال هذا المقطع السردي صفة جديدة، تتمثل في الفعل الشمي، حيث أن طبيعة الوصف الذي وظّفه الروائي أدى دورًا مهما في اكتساب المكان لهذه الصفة، كما أن المكان تزين برائحة الشاي التي عمت أرجاء البيت، وعليه فالقارئ يستنتج جمالية الوصف المكاني من خلال الرائحة، وبالتالي فإن لحاسة الشم دورًا بارزًا في الحكم على طبيعة المكان، فالرائحة الزكية تحيلنا على المكان المرغوب، بينما الرائحة النتنة فتحيلنا على المكان المعادي (غير المرغوب فيه).

يرى محمد عزام أن هناك فرقا بين نظرة النقاد التقليديين و بين الروائيين الواقعيين بقوله: « وإذا كان النقاد التقليديون يرون أن الوصف أسلوب مستقل بذاته، وأنـــه وظيفة زخرفية فهو كاللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية، فإن هذا يجرد الوصف من وظيفته الفنية، وينكر التحامه بالعمل الأدبي؛لكن الروائيين الواقعيين جعلوا للوصف وظيفة بالغة الأهمية هي الكشف عن الروائيين الواقعيين جعلوا للوصف وظيفة بالغة الأهمية هي الكشف عن الحياة النفسية للشخصية، والإشارة إلى طبعها ومزاجها والإيهام بواقعية الأحداث»[1].

يقوم الكاتب أثناء عملية الوصف بالانتقال من مكان إلى آخر و من جزء إلى جزء آخر، وبالتالي يقوم بتشتيت المكان إلى مجموعة من الأجزاء، وهذا ما يتنافى مع النص

[1] – محمد عزام: مرجع سابق، ص: 69.

السردي الذي يبحث دوما عن الوحدة والتماسك، « فهي خلال حركته الدائرية حول الأشياء والأغراض ينتهي الوصف دائما إلى إلغاء الفعالية النصية التي ينهض عليها المكان لفائدة وظيفته التزيينية التي تميل إلى تجزئة المكان وعدم رؤيته في وحدته وتعقيده وأكثر من ذلك إلقاء الحضور الإنساني فيه»[1].

يتزين المكان الروائي من خلال الإشارات الوصفية التي يقوم بها الروائي، ولكن بقدر ما يكون الوصف مهما بالنسبة إلى تجميل المكان قد يكون عيبا إذا أكثر الكاتب من طبع المكان بصفات جمالية غير مهمة في عملية السرد، فتنقلب هذه الجمالية المكانية إلى بشاعة ورداءة نصه.

- **الوظيفة التفسيرية:**

تلعب اللغة من خلال أسلوب الوصف دورا بارزا في تفسير حالة الشيء أو الشخصية في العمل الروائي، فمن خلالها يمكن معرفة دواخل الشخصيات ومدى تأثير المكان عليها من الناحيتين الظاهرية والباطنية، وأثناء عملية الوصف الذي يعمل على تفسير حالة ما يقوم الكاتب بذكر الأوصاف الخارجية التي تشير إلى أشياء داخلية نفسية، فوصف البيئة الصحراوية مثلا يفسر الحالة النفسية التي يعانيها قاطن الصحراء من قساوة العيش وصعوبة المكان.

[1] – حسن بحراوي: مرجع سابق، ص: 44.

تعمل الوظيفة التفسيرية على وصف الحالة الظاهرية والباطنية للشخصية من خلال علاقتها بالمكان الروائي، ومدى تأثيره عليها، فوصف البيئة الريفية مثلا قد يكشف لنا عن الحياة التي يعيشها الفلاح من اضطراب في الحياة، كما أن وصف المدينة يكشف لنا عن حياة الشخصية المليئة بالصخب والاضطراب.

ترى الباحثة "فاطمة الزهراء محمد سعيد" من خلال تحليلها لرواية(السمان والخريف) "لنجيب محفوظ" أن الكاتب اعتمد على وصف الجزئيات و لم تكن هذه هي غايته الأساسية بل إن الهدف من وراء ذلك الإشارة إلى أفكار أخرى أو استعمال الوصف كرمز أو كتفسير لحالات معينة[1] وبالتالي فإن غاية "نجيب محفوظ" ليس الاسترسال في الوصف و إنما الإشارة إلى أشياء أخرى عن طريق الوصف، فيصبح بذلك الوصف مساهما في إنتاج المعنى وتفسيره، فيؤسس وظيفته الأساسية المتمثلة في الدلالة على أفكار معينة وليس مجرد زخرفة النص بكلام لا طائل من ورائه.

يمتلئ المكان الروائي بالدلالات الرمزية والإيحائية من خلال الوصف الروائي، فيعمل هذا الأسلوب على التفسير والتبيان والإيضاح.

[1] – ينظر فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1 (1981)، ص: 169.

تفسر لنا بعض المقاطع الوصفية الواردة في رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة" طبيعة الحياة التي كانت تعيشها قرية "لخماس" ، إحدى قرى مدينة تلمسان، إبان فترة الاستعمار، حيث قال الراوي:

« **فرقة عسكرية تربو على الأربعين تجري تمشيطا روتينيا بين كل فترة وأخرى، أنهت عملها يائسة، وبينما هي عائدة بمحاذاة دار المعاز شاهدت شخصًا في حدود الأربعين على بضعة أمتار يرتدي جلبابًا أحمر مغبرًا، وهو يلف عمامة صفراء على رأسه الشامخ الطويل، ويسرع الخطى لعله أن يفلت من قبضتهم أو رصاصهم إذا وفّق في اجتياب عُقَيبَة صغيرة ستستره وراء مسجد القرية**»[1].

ليس الغاية من ذكر كل الأجزاء الوصفية هو الوصف في حد ذاته، وإنما يأتي الوصف ليفسر العديد من الأمور الغامضة التي لا يمكن للمتلقي استيعابها إلا به، وبالتالي فللوصف أهمية كبرى في تفسير وتعليل الأشياء الغامضة.

توحي الإشارات الوصفية للمكان في رواية " التفكك" إلى أن هذا العنصر يعمل على تفسير حالة الشخصيات الروائية، وذلك من خلال قول الراوي:

«**وهو (الأب) يبقى جالسا في فناء الدار تشطيه الظلال المسعورة إذ تكثر الحركة حوله من ذهاب وإياب النساء يحسبنه محورا أساسيا في كل غروب وكأنهن أردن مسابقة الشمس لإنتهاء من الإشغال المترلية، وهي (الأم) تركض من حجرة إلى أخرى ومن**

[1] – ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، مصدر سابق، ص:211.

المطبخ إلى الحمام(تفاجئنا توبخنا) ومن غرفتها إلى حجرة الأطفال ومن وسط الدار إلى الحديقة ومن الحديقة إلى حجرتها حيث يتراكم الأثاث من غطـــاء المصباح الكهربائي المستطيل وصندوق الثياب المستدير وقطيفة الزريبة الحمراء وحلفاء سجادة الأب المعلقة على الحائط–لم يستعملها منذ عدة سنوات وسقط فيجنون عذب، لين لطيف»[1].

من خلال هذه المقاطع الوصفية للمكان نلاحظ مدى العلاقة التي يقيمها الوصف بين المكان الروائي والشخصية الروائية، فوصف المكان الروائي يفسر لنا الحالة النفسية للشخصية الحكائية.

فبإمكان الوصف المكاني أن يساعد المتلقي على معرفة أشياء كثيرة عن الشخصية، وذلك من خلال تواجد هذه الشخصية في المكان. فيمكننا أن نتعرف عن مرتبتها الاجتماعية ومستواها المالي والدراسي إلى غير ذلك من الأمور التي لا يمكن أن نجدها في العمل السردي بأسلوب صريح، ولكن يمكن الإشارة إليها عن طريق الوصف المكاني القائم على التفسير والتوضيح.

- **الوظيفة الإيهامية:**

إذا كانت الوظيفة الجمالية من اختصاص الكاتب لأنها قائمة على عملية الكتابة ومدى تفنن المؤلف فيها، وإذا كانت الوظيفة التفسيرية من اختصاص اللغة المانحة نفسها للروائي من أجل الوصف الذي يعد دالاً لغوياً في الظاهر، كما أنه يعتبر مدلولاً أثناء عملية

[1] – رشيد بوجدرة: مصدر سابق، ص: 38 – 39 .

التفسير، فإن الوظيفة الإيهامية من اختصاص القارئ، لأنها قائمة على توهم القارئ بحقيقة الأحداث ومصداقيتها.

يصبح المتلقي من خلال الوصف المكاني مشاركا في الحكي، ينتقل مع البطل من مكان إلى مكان آخر, يرغب معه في الأماكن اللائقة، ويعمل على تجنيبه الأماكن المحفوفة بالمخاطر، فالقارئ ينتقل من العالم الواقعي المحدد طبيعيا إلى عالم خيالي وهو عالم الرواية.

وعليه يؤدي الوصف المكاني دورا مهما في« تحقيق الإيهامي والهروب من الم الـــواقع والحياة المضنيـــة من شظف العيش وقسوة الواقع إلى الغابات والعـــوالم المسحورة والقصور، ومن عالم الفقر الكافر والجوع الفتاك، والكدح المذل إلى عالم اللذات والمتع والترف النعيم »[1].

فالقارئ لرواية " الجازية والدراويش" ينتقل إلى أماكن كثيرة كالدشرة وغير ذلك من الأماكن المذكورة، فيقول عبد الحميد بن هدوقة على لسان الراوي:

« **عند الصفصاف ذات عشية...أتتذكرين؟ كانت آخر عشايا عطلتي الصيفية بالدشرة. سألتني، لماذا الصفصاف طويل؟ أجبتك، لأراك من بعيد، لم أكذب.الصفصاف هو أول جزء من الدشرة أراه وأنا قادم إليها، وهو آخر جزء من الصورة يبقى في عيني وأنا مسافر منها الجامع أيضا يرى من السهول البعيد، قبل أن تلتوي الطريق...»**[2].

[1] – إبراهيم السعافين: تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن، الطبعة العربية، ص: 166.

[2] – عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، مصدر سابق، ص: 13.

فمن خلال هذه المقاطع الوصفية للأماكن المفعمة بالحركة والحيوية يتخيل القارئ وكأنه البطل الذي التقى هذه الفتاة، فتشد الأحداث الروائية انتباهه « فيدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال»[1].

يرى الروائيون الجدد أن الوصف هو« تصوير ألسني موح، يتجاوز الصور المرئية حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية»[2]، وبالتالي ينتقل القارئ مع هذا الاختراق من العالم الحقيقي إلى العالم الخيالي.

من المقاطع الوصفية التي تجعل المتلقي وكأنه شخصية من الشخصيات المشاركة في العمل السردي، ما ورد في وصف ولوج الشخصية لقاعة السينما، إحدى الأمكنة التي ارتكزت عليها رواية "رفعت الجلسة"، ومما جاء فيها:

« **جلس الثلاثة في مقاعد خلفية، لأنهم وجدوها قد اكتملت أو كادت... جلست السيدة لويزة ثم جاكلين، ... وبعدهما بلعيد، ... خيم الظلام الدامس على القاعة، والكل مشتغل بمتابعة الفيلم إلا بعض المغرمين الذين انتهزوا فرصة الظلمات الكثيفة لتبادل قبلات جنونية لها طعم خاص»**[3].

---

[1] – سيزا قاسم: مرجع سابق، ص: 115.

[2] – محمد عزام: مرجع سابق، ص: 69.

[3] – رفعت الجلسة، مصدر سابق، ص:26.

عدد الأشخاص المذكور في المقطع هو ثلاثة، لكن أثناء عملية التلقي يرتفع العدد إلى أربعة، كون أن القارئ يتماهى مع العمل الروائي ويصبح إحدى الشخصيات المشاركة في الحكي، التي ولجت مكان السينما مع لويزة وجاكلين وبلعيد، وكل هذا يعود إلى الدقة التي تعامل بها الروائي مع نصه.

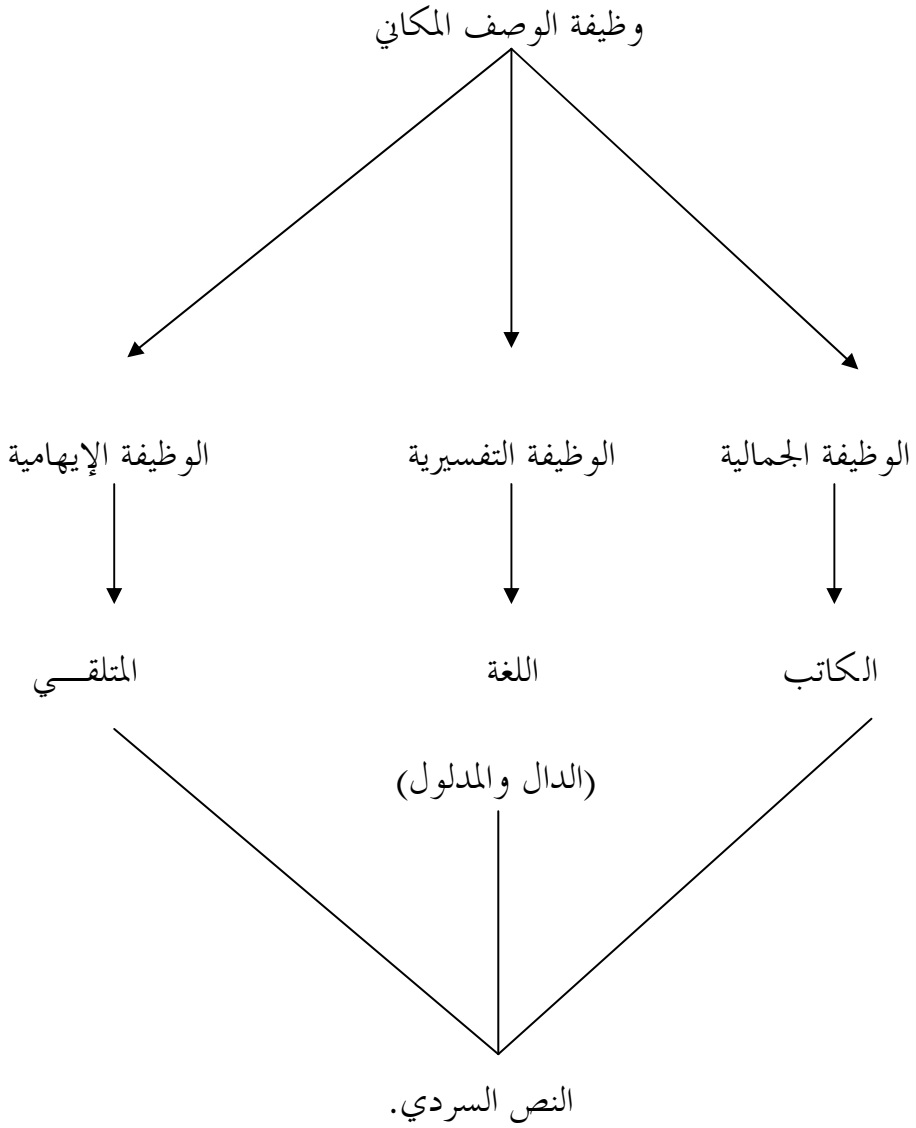
وتصبح بذلك الوظيفة الإيهامية التي يقوم بها الوصف المكاني بمثابة تأشيرة موقعة من طرف الكاتب ينتقل بواسطتها المتلقي من المكان الواقعي إلى أي مكان آخر سواء كان هذا المكان معلوما أو متخيلا.

ولا يقتصر الوصف المكاني على هذه الوظائف فقط، بل يتعداها إلى تبيان «رؤية السارد وعلاقته الحميمية بالمكان»[1] أو يساعد«على تقريب المكان من القارئ تبعا لرسمه صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكنا»[2].

ويمكننا أن نبرز أهم الوظائف التي يقوم بها الوصف المكاني في هذه الخطاطة:

[1] – بشير الوسلاتي: مرجع سابق، ص: 30.

[2] – سمير روحي الفيصل: مرجع سابق، ص: 72.



4. دلالة الوصف المكاني:

يعمل المكان الروائي شأنه شأن المكونات السردية الأخرى على تحقيق الرغبة الدلالية التي يطمح الكاتب الوصول إليها، فيتمظهر في مظاهر مختلفة ومتنوعة، كالأشياء والأثاث والجبال والسهول والبحار والمحيطات والسماء والأرض...، فيعمد الروائي إلى تبيان هذه المظاهر المكانية عن طريق أسلوب الوصف.

فالمتلقي يمكنه أن ينظر إلى الوصف الروائي من زوايا مختلفة، فوصف الأشياء مثلا يساعد على فهم المسائل التجريدية واستجلاء معانيها، باعتبار أن هذه الأشياء إحدى المكونات الأساسية للمكان الروائي[1]، كما أن الأثاث يلعب دورا مهما في التأويل الدلالي للمكان الروائي من جهة وللنص السردي من جهة أخرى، فالحديث عن الأثاث الثمين والباهظ، ليس كالحديث عن الأثاث الرخيص الزهيد، فالأول يدل على أن الشخصية التي تملكه ثرية، أما الثاني فيدل على شخصية فقيرة.

كما أن الدلالة تختلف من مكان إلى آخر، فدلالة مكان كالسجن مثلا ليس كدلالة مكان كالحديقة، ودلالة مكان كالبحر ليس كدلالة مكان كالصحراء، فكل مكان من هذه الأمكنة يلعب دورا مهما من حيث الدلالة، وذلك بتأثيره على الحياة النفسية للشخصية الروائية، والتأثير كذلك على المتلقي لأنه يساير الأحداث عن طريق فعل القراءة ، لأنه جزء في السلسلة الخطابية.

يكتسب المكان الروائي دلالته الأساسية من خلال انبنائه الثنائي المتضاد، المبني على الانعكاس والتناقض، والمتمثل في مفاهيم كالانغلاق والانفتاح، الضيق والاتساع، الارتفاع والانخفاض، السطحية والعمق، الداخل والخارج، الطول والقصر...

[1] – ينظر ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت(1982)،ص: 53.

فالأشياء من شأنها أن تساهم في ضبط هذه المتناقضات المكانية، فهي لا« توصف اعتباطا بل غايتها إبراز الصفو والكدر وتلك الحركية في إطار الأحداث العامة»[1].

يمكن للمكان الروائي أن يمتد خارج نطاق النص السردي، أي خارج بنائه العام، وهذا الامتداد يساهم في قدرته على مجموعة من المفاهيم والمعاني فقد يكون «تعبير ضمني عن موقف فكري أو رؤية سياسية مبنية على التعارض»[2].

كما يمكن استخدام الوصف المكاني«لإجلاء الصراع المحتدم بين الشخوص التي في جوهرها أفكار متحركة متطاحنة»[3]، كأن تكون شخصيتان ترغبان في امتلاك مكان معين، أو أن تكون طبيعة المكان دالة على الصراع، كمكان الجبل مثلا في الروايات الجزائرية ذات المنحى الثوري، فيحمل أكثر من دلالة على الصراع القائم بين المجاهدين الجزائريين والاستعمار الفرنسي.

يساهم الوصف المكاني في الحفاظ على الهوية التاريخية للأمم والشعوب على مر العصور والسنوات، فشارل بون (Charles Bonn) مثلا درس المكان من خلال

[1] – بشير الوسلاني، مرجع سابق، ص: 31.
[2] – المرجع نفسه، ص 64.
[3] – المرجع نفسه، ص 64.

علاقته بالتاريخ، وتوصل إلى نتائج مهمة تتمثل في كون أن المكان في الرواية يضفي مجموعة من الدلالات التاريخية التي تبقى راسخة في أذهان الأجيال [1].

صنف " جان ريكاردو" (Jean Ricardou) الوصف أربعة أصناف مختلفة[2].

بناء على هذا التصنيف وانطلاقا من العلاقة الوطيدة بين الوصف والمكان والمعنى، نستنتج أربعة أنماط للوصف المكاني:

01- أن يسبق المضمون الدلالي الوصف المكاني، ويكون الأول محددا للثاني، وهذا أضعف أشكال الوصف المكاني.

02- أن يكون وصف مكان من الأمكنة سابق لمعنى من المعاني الضرورية والأساسية في العمل الحكائي، وهذا الشكل يعتبر مرحلة من المراحل المساهمة في المعنى العام في النص.

03- أن يكون وصف المكان مساويا للدلالة التي يريدها الروائي دون تصريحه بها.

04- أن يكون الوصف المكاني مساهما في تعدد المعاني، خلاقا لمجموعة من الدلالات والتأويلات، وبذلك يكون وصف المكان منافسا للسيرورة الزمنية التي يمثلها أسلوب السرد في الأعمال الحكائية، فيعمل الباحث على اكتشاف وتقصي الدلالات الظاهرية والباطنية للوصف المكاني من خلال تعدد القراءات.

---

[1] - Voir : Charles Bonn : Problematiques Spatiales Du roman Algérien , entreprise Nationale du livre, Alger (1986), p 89- 91.

[2] - ينظر جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلق عليها صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق (1977)، ص: 138 وما بعدها.

وهذا الصنف الأخير هو الذي دافع عليه أنصار الرواية الجديدة أمثال نتالي ساروت، وألان روب غرييه.

اهتمت الرواية الجديدة بوصف الأمكنة أكثر من اهتمامها بوصف الشخصيات نظرا للأهمية الكبيرة التي أضحى يلعبها هذا المكون السردي في تأطير الأحداث واحتواء الشخصيات، كما أن الوصف المكاني الذي عرف اهتماما من طرف أنصار الرواية الجديدة يمكنه أن«يؤدي دور الإيهام بالواقع، حين يصور أماكن واقعية»[1].

فالمكان الروائي بوصفه مكونا خياليا يتعالق مع الواقع، لكونه عنصرا محسوسا نلاحظه ونلمسه ونمشي ونجلس وننام فيه، وبالتالي «فكل دلالات المكان ورموزه وإشاراته نجد لها تفسيرا واقعيا ملموسا، والإنات عن الواقع لتدخل ضمن الخيال والافتراض»[2].

فبالرغم من هذه العلاقة الوطيدة التي تربط المكان بالواقع، إلا أن بعض الأعمال التي تنطلق من أماكن واقعية، والغاية المنشودة إما أن تكون سياسية أو ثقافية أو تاريخية أو اجتماعية «والروائيون في وصفهم المدن والأحياء والبيوت والغرف...إنما يعكسون القيم الاجتماعية التي ينتمي إليها أبطال الرواية، ذلك أن البيت كالمكان يسهم في حالة الإنسان، وتشكيل طباعه ووعيه»[3].

---

[1] – محمد عزام: مرجع سابق، ص: 69.

[2] – محمد الطربولي، مرجع سابق، ص: 18.

[3] – المرجع السابق، ص: 70.

فالشخصية التي تعيش في ترف وغنى، في منزل يتوفر على الضروريات والكماليات تعكس طابعا اجتماعيا متقدما، أما الشخصية التي تعيش في بيت يتوفر على غرفة واحدة، فإن ذلك يعكس الطابع السلبي للمجتمع.

يتبنى الخطاب الروائي قضايا اجتماعية كثيرة ومتنوعة، فالأمة تحيى أو تضمحل من خلال أدبها وثقافتها، ونظرا لهذا الترابط الوثيق بين الأدب والمجتمع؛ نجد "مرزاق بقطاش" يحلل رواية (الدار الخالية) " لتشارلز ديكتر" من وجهة اجتماعية، إذ يقول: «فهي حافلة بالبشر ولها حبكة تشد الانتباه إليها، ولكن لها قصدا، ونعني بذلك أنها تفضح الظلم الاجتماعي»[1]، وينهج "مصطفى الفاسي" السبيل نفسه أثناء تحليله لرواية (عين الحجر) "لعلاوة بوجادي"، فيقول: «تقوم هذه الرواية على موضوع رئيسي، هو قضية الطبقية، طبقية أنماط العيش وأساليب الحياة، وطبقية الفارق المادي بين أفراد المجتمع»[2].

مثلما يعبر الوصف المكاني عن الحياة الاجتماعية، كذلك «يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، وأن لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه»[3].

---

[1] – مرزاق بقطاش: الكتابة قفزة في الظلام، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (1986)، ص: 192.

[2] – مصطفى الفاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، درا القصبة للنشر والتوزيع الجزائر (2000)، ص: 68.

[3] – حسن بحراوي: مرجع سابق، ص: 44.

أشار "ميشال بوتور" من خلال كتابه " بحوث في الرواية الجديدة" إلى أن الوصف المكاني في الرواية الواقعية له دلالة على الحياة العامة بالنسبة للمجتمع وعلى الحياة الخاصة بالنسبة لشخص معين من خلال تأثيره في هذا المجتمع أو تأثره به[1].

فالوصف المكاني المساهم في المعنى العام للنص السردي؛ هو ذلك الوصف الذي يحتمل مجموعة من القراءات، ويترك المجال مفتوحا لعدة تأويلات ودلالات، على حين نجد أنماطا وصفية لا تقبل إلا قراءة واحدة، وخصوصا ذلك الوصف الذي ينصب حول المكان باعتباره عنصرا ثابتا كقولنا: السماء زرقاء، الأرض كروية الشكل، الغابة كثيرة الأشجار، البحر كبير، فهذه الصفات التي أطلقت على هذه الأماكن معروفة، وخالية من الدلالات الماورائية، فهي وهبت نفسها للمتلقي دون أن تجهده.

يساهم المكان الروائي في تنظيم « تمفصلات الأحداث في العمل الروائي، ويعمل على ربطها، ويقوم على انسجامها وتماسكها»[2]، فوصف المكان يهيئ الأجواء العامة لوقوع الأحداث وسيرورتها، كما أنه يلعب دورا مهما في تأطيرها واحتوائها، والحدث بدون معنى كالجسد بلا روح لأن « المعنى بالنسبة لكاتب القصة ركن من أركان الحدث وجزء لا ينفصل عنه، ولذلك فإن الفعل والفاعل، أو الحوادث والشخصيات، يجب أن تقوم على

[1] – ينظر ميشال بوتور: مرجع سابق، ص: 17.

[2] – محمد نجيب التلاوي: الذات والمهماز، دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (2007)، ص: 113.

خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها، فإن لم تفعل ذلك، كان المعنى دخيلا على الحدث، وكانت القصة بالتالي مختلة البناء»[1].

من خلال هذه العلاقات والصلات الوطيدة بين المكان والحدث من جهة، وبين الحدث والمعنى من جهة أخرى، فلا حرج أن يكون وصف الأمكنة حاملا لمعان مختلفة، كالدلالة على أبعاد نفسية أو اجتماعية أو تاريخية الدائمة الارتباط بالأحداث في النص الروائي.

وعليه، فالوصف المكاني يساهم في رفع المستوى الدلالي للنص السردي، حتى أن تسمية المكان الروائي بتسمية معينة تساهم في البعد الدلالي العام، وبذلك إذا اختلفت التسمية يختلف المعنى، فإذا كان« البيت يعني الأمن والحماية والراحة، فإنه يختلف عن المنزل وعن الدار، إذ لكل من هذه التسميات دلالتها الخاصة، وإن كانت جميعها تطلق على مكان واحد»[2].

يختلف الوصف المكاني من عمل روائي إلى عمل آخر، وهذا الاختلاف من شأنه أن يثير قراءات سيميولوجية مختلفة، وينتج دلالات رمزية وإيديولوجية متنوعة، ويرجع ذلك إلى طبيعة الكاتب، ومدى استيعاب المتلقي، لأن دلالة الوصف المكاني نقطة مشتركة بين الكاتب والقارئ.

---

[1] – رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، دار العودة بيروت، ط2 (1985)، ص: 51.

[2] – محمد عزام، مرجع سابق، ص: 70.

إذن، فالنص السردي يتميز بجانبين الأول ممظهر ويتمثل في الكتابة الخطية للعمل الروائي، وجانب آخر مجرد، ويتمثل في الأحداث المتخيلة، والوصف المكاني باعتباره جزء لا يتجزأ من النص السردي يتصف هو الآخر بجانبين وهما الشكل(Forme) ومحتوى (Contenu) أما الشكل فيتمثل في مساحة المكان ومظهره، أما المحتوى فيتمثل في دلالة الوصف لمكاني، أو هو التصور الإنساني للمكان الروائي في عمومياته[1].

5. الوصف وبناء المكان الروائي:

يبحث النص الأدبي عن التماسك والالتحام بين عناصره، التي تعمل دوما على تحقيق الرغبة الأدبية المتمثلة في الشعرية والجمالية الخيالية، ومن أجل تحقيق ذلك يتخذ الكاتب جميع الوسائل المتاحة، وينتهج مختلف السبل الموجودة.

تتكفل اللغة الأدبية باحتواء جميع هذه الوسائل، ومختلف هذه الأساليب، فنجد اللغة مثلا تعبر عن أسلوب السرد، كما أنها تعبر عن الوصف والحوار.

يتخذ الوصف في معظم الأجناس الأدبية- الشعرية منها والنثرية- مرتبة مرموقة، نظرا للدور الذي يلعبه في تقريب المغزى العام للمتلقي، كما أنه يقرب العمل الإبداعي من الحقيقة الواقعية.

---

[1] -Voir: Nicol evraert- Desmedt, Sémiotique du récit, Editions de Boeck université Bruxelles, 3e édition (2004) ? P 240.

ويتجلى الوصف في رواية "لا أحب الشمس في باريس"، من خلال بناء الأمكنة والشخصيات، فالشخصية تعتمد على الوصف من خلال مظاهرها الجسدية وحتى النفسية،ويلجأ الكاتب إلى الوصف، عند الحديث عن بناء الأمكنة من حيث الضيق والشساعة، الجمال والرداءة، الانغلاق والانفتاح، ...

وعليه يمكننا التساؤل عن وصف المكان في رواية "لا أحب الشمس في باريس" فهل كان الوصف ملائما لبناء أمكنة الرواية؟ وهل كان الوصف يهدف إلى غاية شعرية جمالية، أم إلى تفسير واقع الأحداث؟ وهل كان للمتناقضات المكانية تجلي ودور في الرواية ؟...

اتخذ وصف الأمكنة في الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض صورا مختلفة، حيث راح الكاتب يصور لنا مدينة باريس في رواياته –"لا أحب الشمس في باريس"، "أنتم الآخرون"، "رفعت الجلسة"– وهي في أبهى حللها من خلال تجوال البطل "رشيد" في أرجائها، ومن خلال قيام الأحداث على مسرحها في رواية "لا أحب الشمس في باريس"، ووصف بلعيد في رواية "رفعت الجلسة" لطبيعتها، وتفنن حميدة في الحديث عنها في رواية "أنتم الآخرون"، فها هي" فولة" تتحدث عن مدينة باريس، رغم أنها لم تكن على دراية مسبقة بها، إذ تقول في إحدى رسائها:

« فأنا لا أعرف باريس،...ولكنها كما وصفت لي أجمـــل عاصمة في العالم، فقاطنها لا يشـــعر بغربة وإن كان عنها غريبا، ولا يمل فيها حياة، وإن عال حالا... إلى أن ألقاك، أقبلك بحرارة وحنان ،المحتاجة إليك، فولة» [1].

وينتقل الوصف في رواية "لا أحب الشمس في باريس" من مكان إلى مكان آخر بصورة منظمة ومرتبة، كلما استدعت الضرورة إلى هذا الأسلوب، فنجده ينتقل من المكان العام إلى المكان الخاص، فقد استهل الكاتب في إحدى وقفاته الوصفية بالحديث عن مدينة باريس، ومن خلالها راح يدقق في الوصف شيئا فشيئا:

«**فباريس وضواحيها تضيق ذرعا بفنادقها التي لا تحرج زبونا بتقديم أية هوية، أليست وضيفتها الإيواء وخدمة الواردين عليها من كل الأجناس والفئات والأشكال**»[2].

ثم عرج على وصف ساحة "ميري مونطراي"، التي كانت إحدى مقاهيها مكانا للقاء المحبوبين(رشيد وفولة):

«**ائتممنا مقهى عموميا مشرف على ساحة" ميري مونطراي" الرحبة التي تتخللها أكشاك لبيع الأتباغ من كل العلامات، وجرائد وطنية ودولية تلبي ميول كل الاتجاهات**»[3].

ويواصل الراوي تركيز وصفه، حين لجأ إلى الحديث عن الطاولة الموجودة في المقهى، ومن خلالها أطلق العنان لوصف الأحياء والساحات الباريسية:

---

[1]- المصدر السابق، ص: 04.

[2] - المصدر نفسه، ص: 16.

[3] - المصدر نفسه، ص: 16.

«تعمدنا الاستواء إلى طاولة مستديرة أنظف من صنعها تطل على هذا الميدان الفسيح الذي ما هو إلا سويحة صغيرة لآلاف الساحات والميادين الباريسية المتماثلة في أشكال فراشها الطبيعي والصناعي المثير»[1].

واستمر وصف الأماكن في هذه الرواية باستمرار الحركية السردية وانتقال الشخصيات، فكلما سرد الراوي مجموعة من الأحداث أردفها بوقفات وصفية تهيئ الأماكن لاحتوائها، ويمكن للسيرورة الزمنية أن تتوقف إذا كانت الضرورة ملحة للوصف، أو إذا كان المكان محل انبهار الشخصية ودهشتها، فإحدى الساحات الباريسية شدت انتباه البطل رشيد، فعمد إلى وصفها بقوله:

«سرنا في اتجاهنا على غير هداية، بعدما دللنا السيدة على بيت أهلها العتيق، لكن وقف خطانا ساحة كبيرة فسيحة دائرية يتوسطها تمثال ضخم نقش على مساحتها الجانبية جمل ذهبية تمجد أسماء أشخاص، وتشيد بالجمهورية والحرية والعدالة والتضحية الروحية لمحاربة رق العبودية، وتدعوا إلى الأخوة والمحبة والسلام، كان صعبا أن نعبر هذا الميدان الذي يؤمه السياح من كل صقع ومصر. »[2].

---

[1] – المصدر السابق، ص:17.

[2] – المصدر نفسه، ص: 12.

وتعد هذه التقنية التي انتهجها الكاتب في هذا المقطع، والمتمثلة في وصف المكان الحاوي للأماكن الأخرى، ثم الانتقال إلى الأمكنة الأخرى كلما استدعت الضرورة إلى ذلك مهمة، نظرا لما تحمله من دلالات قوية، فتجعل من القارئ أكثر التصاقا بالنص، ينتقل عبر الأماكن الموصوفة، فيتصور على أنه إحدى الشخصيات المشاركة في الحكي، كما أن هذا النمط الوصفي يجعل من النص السردي أكثر تنظيما وترتيبا، من خلال التسلسل العقلاني في الوصف المكاني.

تقوم رواية "لا أحب الشمس في باريس" على مبدأ السفر، فشخصياتها ذوات متحركة، وكلما وقعت عينا الراوي على مكان لم يذكر من قبل، وقف عنده بنوع من التفصيل والوصف، فأخذت مدينة" مرسيليا" حقها من الوصف، شأنها شأن مدينة" باريس" في ذلك . كما أن الأمكنة الواقعة بين المدينتين لم يمر عليها الروائي مرور الكرام ، وإن لم يكن مثل وصف باريس ومرسيليا، ببساطة لأن الكاتب ركز على الأماكن التي كانت مسرحا للأحداث، فقدم لنا مدينة مرسيليا في أبهى حللها، من خلال وصف شوارعها، و أشجارها ومقاهيها ومنازلها وكل ما يحيط بها.

يكشف لنا الفصل الثالث من رواية "لا أحب الشمس في باريس" سفر البطل"رشيد"إلى مدينة"مرسيليا"، وعند وصوله عمد إلى وصفها بقوله:

« **لأول لحظة لفت نظري أن الأزقة المارسيلية الشعبية عتيقة فهي ضيقة، لكن حركات المرور فيها قليلة مما يسهل مهمة المشاة غير الفضوليين، وأضواؤها فاترة لم تستطع مغالبة**

انتشار الضباب الكثيف، لكن لم تفتر في مغازلته ومداعبته فينقشع فجأة ليعقبه رذاذ بدأ يرذ رذا خفيفا، فيزيد الجو لطفا، ثم ما يلبث هو الآخر أن ينهزم أمام صحوة النجوم الساطعة، وإذا بالأزقة تزداد ضياءا وازدحاما»[1].

ويمكن للراوي أن يجري مقارنة بين مكانين متباعدين، لكنهما متشابهين، وهذا الذي كشف عنه البطل" رشيد" أثناء تجواله، فقدم مدينة "مرسيليا" بقوله:

«**ثم توجهت عن قصد وعن غير قصد منحدرا إلى الأسفل، إلى مجاورة البحر الذي حياني ملوحا لي بزرقة مياهه الشاطئية اللامعة المكدرة،... فمئات الأصناف من الروائح والعطور الزكية وعشرات البائعين والبائعات من الورود المحمرة والمصفرة الشذية،... والأسواق الرفيعة، ومحلات الحلاقة الفوارة بضباب من الشذا القوي ،...كانت تعطر تعطيرا مفعما تلك الأجواء المتدانية التي كانت تعاكس ما تفور به تلك الرياح الندية الرطبة الآتية من أمواج الجنوب المنعش.** »[2].

ثم عرج إلى منطقة معروفة بالإهمال وعدم المبالاة من طرف المسؤولين، وذلك على سبيل التذكر بقوله :

«**...حلق بي التحنان والتوق هكذا على حين غرة إلى ذلك المسقط الحراشي المزركش بجفاف يابس، ووهاد منخفضة، وربـــوات عالية، وغوييات جرداء إلا من شجيـــــرات**

[1] – المصدر السابق، ص:32، 33.

[2] – المصدر نفسه، ص:36، 37.

خاوية، ونباتات متناثرة هنا وهناك من الدوم والجندل والديس والشيح،...جذورها مفضوحة، وعروقها ذابلة ...لا تسمن ولا تغني بهائم طاوية »[1].

نرى أن هذه المقارنة طبيعية، وأقرب إلى الواقع، وأنها ترمز إلى تباعد الطبيعتين (مرسيليا والحراش).فالروائي أثار نقطة مهمة تمثلت في أن المستدمر الفرنسي الذي كان ينادي بالمساواة لم يكن عادلا في حكمه، والدليل على ذلك أن هذه المنطقة المعروفة بالحراش لطبيعتها أهملتها السلطات الاستعمارية رغم أنها تحت سيطرتها، في حين أن مدينة مرسيليا تنعم بالحياة الهادئة، وتوفر كل متطلبات الحياة.

وتوقف البطل" رشيد" أثناء سفره عند بعض الإشارات الوصفية التي أبدعها الخالق وأملتها الطبيعة الساحرة :

«**نعمة الطبيعة الساحرة بين مرسيليا وباريس تغني المسافر المرهق والحزين عن كل جريدة ومجلة ...طوال مئات الكيلو مترات تشدك على جانبي السكة غابات وأدغال نضرة، وحقول مزروعة، وبساتين مثمرة، وبحيرات مهملة قد يحظى بعضها أحيانا برضى سباحة بط أبيض أو تحليق لقالق فويقها أو بإقبال فاتر من طيور فضولية ...ولربما شدك إلى تلك النعمة المائية الموهوبة قطعان من الأبقار المزركشة السارحة في حرية وكأن أحدا لا يملكها**»[2].

[1] – المصدر السابق، ص:37.

[2] – المصدر نفسه، ص: 119.

ويبالغ الكاتب في الوصف، حين يجعل منه فنا تشكيليا، أدواته في ذلك المفردات والعبارات التي تنتجها اللغة، فيرسم بواسطتها لوحة وصفية جميلة جمال الفن التشكيلي، فيقول على لسان بطله رشيد:

«...**يوم اشترت لعائلتها هذه الفيلا الجديدة الجميلة المحاطة بهذه الحقول المهندسة وبعض الغوبيات من الأشجار الخفيفة المنعشة، تجعلك تشعر تماما وكأنك مقيم في بادية**»[1].

يمكن للنفس الشاعرة ذات اليد الساحرة، أن تترجم هذه المقاطع الوصفية المكونة من الكلمات إلى لوحة زيتية مكونة من الأشكال والألوان، لأن أي كلمة من النص الوصفي تحيل إلى شكل معين يمكن رسمه على اللوحة.

ووصف حيا من أحياء مدينة باريس، غالبية قاطنيه من الأفارقة السود بقوله:

«...**ألحوا علي إلحاحا صادقا في زيارتهم بحيهم الهادئ المقام وسط حقل معشوشب تغشى أعشابه الكثيفة الباسقة أحيانا مقارهم وتحولها إلى لوحات طافية تزهو يمينا وشمالا على سطح بحر أزرق ساكن، ويتوسط هذا الحي ساحة فسيحة اتخذ جزء منها ملعبا حقيقيا**»[2].

خرج الكاتب عن الوتيرة السردية، ليجعل من الوصف أداة لراحته، ولراحة الشخصيات من توالي الأحداث وتعاقبها، فعمد إلى هذا الأسلوب من أجل تهيئ الأرضية للأحداث، أومن أجل الجانب الجمالي الذي يضفيه على النص السردي. فقال الكاتب في أحد مقاطعه الوصفية رابطا بين عنصري المكان والزمن :

---

[1] – المصدر السابق، ص: 143.

[2] – المصدر نفسه، ص:60.

«حان وقت الأصيل ... لاحظت أن عنان الشمس غشي بطبقة سميكة من الغمام الأدكن المتراكم في أسود قاتم، ليس في هذا الإكفهرار عجب ونحن في نهاية ديسمبر، ومع ذلك فإن الأرض الحبلى بمياه جارية يكسو أديمها بساط من العشب الخجول وهو يقام في بسالة عوادي الطبيعية المسلطة عليه من جليد محرق، وصقيع لاذع ... »[1].

يكشف لنا هذا النص السردي عن الطبيعة الحقيقية التي تتميزها مدينة "باريس"، فهي مدينة باردة طوال السنة، وطقسها مختلف عن مدينة مرسيليا ،وشمسها هادئة ودافئة.

ومما يزيد النص جمالا، وعمقا، ذلك الوصف المكاني الذي يخرج صاحبه عن النمط العادي للغة إلى التعبير عن الأشياء بطريقة غير مباشرة .فقال في أحد مقاطعه الوصفية:

« تحول في شارع رئيس واحد تحفه أشجار متناسقة بديعة من على اليمين والشمال، بعضها تعدى علو الفيلات المتقابلة التي أحكمت شكلا، وأتقنت بناء، فغشت أفنان منها قرميدها الأحمر المتعانق فوق المداخل والسطوح» [2].

تمثل غرفة النزل مكانا رئيسا في سيرورة أحداث رواية "لا أحب الشمس في باريس"، فهي تدل على الراحة والاطمئنان، كما أنها تعني التواصل والتعالق، فهي عالم يعج بالدفء والحنان. فنظرا لهذه الخصائص التي تميز مكان الغرفة، وصفها الكاتب في صورتها الجميلة ، ترضي الشخصيتين"رشيد" و"فولة" الباحثين عن كل ما هو جميل وأبهى، كما أنها ترضي المتلقي، الذي لا يعترف باللقاءات الجميلة إلا في الأماكن اللائقة المناسبة للدفء والحنان.

---

[1] - المصدر السابق، ص: 61.

[2] - المصدر نفسه ، ص: 86.

«الغرفة نظيفة جدا، مهيئة تهييئا" حسنا، تطل على شارع فسيح كبير، لا تبعد إلا بخطوات عن البيت العتيق للسيدة العجوز العائدة من.... »[1].

يعمل الوصف على تفصيل بعض الأماكن الروائية، إذا كان الكاتب بحاجة إلى ذلك، حتى يتمنى للمتلقي فهم مجرى الحدث على النحو الذي يريده الروائي، وظهر هذا الوصف التفصيلي في الحديث عن بيت فولة، وإن كان هذا الوصف من الخارج يقول رشيد واصفا البيت:

«لم يكن أمامي غير الإحتماء بشرفة تواجه مدخل عمارتها المركبة من أربعة طوابق، كانت هي تقطن الثاني منه، ...لاحظت الأضواء تنشعل تارة في هذا البيت وتنطفئ مرة في الآخر»[2].

يجعل الوصف التفصيلي للمكان القارئ أكثر انتباه وتمسكا بالنص، فتتعدى وظيفته من مجرد متلق إلى مشارك في الحكي، حين يتوهم نفسه بأنه شخصية من شخصيات العمل السردي.

لم يوظف وصف المكان في الرواية من أجل التزيين والزخرفة فحسب، بل استعمل في مقاطع كثيرة للتعبير عن الحالة المزرية التي تعيشها بعض الأحياء الباريسية. كالحي الذي يقطنه البطل رشيد، إذ وصفه بقوله:

---

[1] – المصدر السابق، ص: 13.

[2] – المصدر نفسه، ص: 32.

«إن سؤالا ظل يراودني منذ حللت بهذا الحي السكني ما الذي أغرى هؤلاء الأشقياء للبقاء في هذه المزبلة على الرغم من أن البلدية قد أحظرت غير ما مرة مستغلهم بضرورة إخلاء تلك البراريك لتشيد عمارات ومرافق صالحة حديثة في مكانها»[1].

فاللغة الوصفية لم توظف للتزيين والتجميل، وإنما تعدت ذلك إلى وصف الحالات التي تعانيها بعض الأمكنة في باريس، وقد عبر المقطع الوصفي السابق عن حالة واحدة من الحالات الكثيرة التي تعيشها معظم الدول في العالم. كما أن هذا المقطع يقبل مجموعة من التأويلات والرموز التي يشير إليها وصف المكان.

ومن شأن هذا النوع الذي عرفه الوصف المكاني أن يضفي طابع المصداقية والحقيقية على النص الروائي لأن عينا الراوي، لم تسقط على الأماكن الجميلة فقط، وإنما كان هذا الأسلوب يتراوح بين الجمال والرداءة، وهذا ما يعطي صفة الموضوعية لوصف عبد الجليل مرتاض من خلال هذا العمل الروائي.

أولى الكاتب في هذا العمل الروائي عناية بالوصف، وخصوصا المكاني منه، ففي بعض المقاطع نجد أن الجمالية الفنية قد انخفضت بفعل وصف الشوارع، فيقول في إحدى وقفاته الوصفية على لسان بطله:

---

[1] – المصدر السابق، ص: 27.

«شارعنا لم يكن تجاريا ما عدا بعض المخازن التي تعرض أحدث ماجد في الصناعة الفخارية، والملابس الرفيعة والثريات البراقة والآلات العجيبة المتباينة أشكالا ووظائف...»[1].

فكثرة المقاطع الوصفية، والإطناب فيها، يعد من «الثغرات الفنية التي تشد المؤامرة إلى السردية التقليدية، ومعلوم أن التجديد ينبع من التقليد ولا ينفصل عنه انفصالا تاما مفاجئا»[2].

عموما، إن الوصف المكاني في رواية لا أحب الشمس في باريس أدى وظيفته الفنية سواء من الناحية البنائية أومن الناحية الدلالية .

و لم يقتصر وصف مدينة باريس الفرنسية على رواية "لا أحب الشمس في باريس" فحسب، وإنما تعدى ذلك إلى مختلف الروايات التي كتبها عبد الجليل مرتاض التي تعد مكانا مركزيا في جل أعماله.

- **مبنى الوصف :**

تماشى بناء وصف الأمكنة مع الحاجة الفنية والمبتغى الأدبي، فجاءت بعض المقاطع الوصفية قصيرة، مناسبة للمكان الموصوف، ملبية رغبة المتلقي، جاعلة منه أكثر التصاقا

[1] – المصدر السابق، ص: 09.

[2] – بشير الوسلاتي : مصدر سابق، ص: 104.

بالنص، وخصوصا في المقاطع التي تحتوي على نقاط دالة على علامة الحذف، فهذا يفتح أفقا رحبا للتخيل من طرف قارئ النص.

- **معنى الوصف:**

عبر الوصف في مجمله عن دلالات تمت إلى الواقع بصلة، فقد سمى لنا الكاتب الأماكن، ووصفها لنا من خلال عيون الشخصيات الروائية، فكان الوصف حقيقيا إلى أبعد الحدود -حسب الشخصيات- كما أضفى بعض الدلالات الإيحائية المتمثلة في طبيعة المجتمع المتقدم من خلال وصف الكاتب لمدينة باريس، التي تعد عينة أو جزء من هذا المجتمع، أما المعنى المخفي في الرواية هو ذلك التصور الذي يشغل ذهن المتلقي والمتمثل في الصورة الثانية للعالم الموجود، والذي لم يذكر في الرواية إلا عرضا، وها هنا تحدث المفارقة، بين المكان الغربي والمكان الشرقي، أو الشمال والجنوب، ومن هنا يحتدم الصراع بين المكانين، ونجد الكاتب في روايته يتأرجح بين المكانين، بأسلوب جاد، ولغة عميقة .

6. الوصف والصراع المكاني:

تكشف لنا الأعمال الروائية لدى عبد الجليل مرتاض من خلال علاقة الشخصيات بالأمكنة عن صراعات حادة، وخصوصا عندما تكون الشخصية رافضة لواقعها، محبة للتجديد والتغيير .

فتحتوي رواية "لا أحب الشمس في باريس" على مكانين متنافرين ومتناقضين، الشمال الأوروبي والجنوب العربي، فبالرغم من تباعدهما من حيث المساحة، إلا أنهما يبرزان تناقضات تتمثل في التقدم والتخلف، الذات والآخر، التطور التقني والوسائل التقليدية، البعد المادي والبعد الروحي.

وعبرت اللغة السردية في هذه الرواية عن الصفات المتناقضة التي تميز العالمين، وإن أخذ المكان الشمالي (أوروبا) الحظ الأوفر من الحديث، لأن الأحداث وقعت على مسرحه وفي إطاره، إلا أن مكان الجنوب تضمنته الرواية بأسلوب قوي يعكس ذلك الاحتدام والصراع الضارب بجذوره في القدم بين الشرق والغرب.

فالقارئ لهذه الرواية يستنبط المتناقضات بين المكانين بطريقة سهلة وبسيطة، لا تكلفه أي عناء ذهني، لأن الكاتب كان صريحا في مقارنته بين العالمين، باحثا عن الخير لوطنه ومكانه الأصلي، متأسفا في أحيان كثيرة عن الأوضاع التي آل إليها. فيقول عن الصراع القديم الجديد في التقدم والتخلف بين العالمين على لسان بطله:

« **ألم يحن الوقت بعد لهذه النفوس المشرئبة بغير فعل من وراء هذه البحار أن تحذو حذوهم لتتقدم تقدمهم، وتزدهر ازدهارهم ربما سيكون ذلك في يوم تتجسد فيه روح العدالة الصحيحة**» [1].

[1] - المصدر السابق، ص: 07.

ربط الكاتب من خلال هذا النص السردي قضية التقدم بالعدالة ومنه كشف لنا عن تناقض آخر جلبته إشكالية التقدم والتخلف ويتمثل في الاختلاف الموجود في العدالة بين العالمين.

كما تكشف لنا الرواية عن فروق أخرى بين المكانين الغربي والشرقي، وخاصة في طريقة المعاملة حيث يصبح فيها المكان إنسانا، يأنس إليه كل غريب، يقول الكاتب على لسان الراوي:

«**فباريس وضواحيها تضيق ذرعا بفنادقها التي لا تحرج زبونا بتقديم أية هوية، أليست وظيفتها الإيواء وخدمة الواردين عليها من كل الأجناس والفئات والأشكال؟ ليست نزل باريس جواسيس ولا جهازا بوليسيا سريا** »[1].

ليسترسل في حديثه، ويقارب بين المعاملة في باريس، والمعاملة في مناطق أخرى ومنها يكشف لنا عن صراع بين المكانين حين يقول:

«**هذه الهوية مرغوب فيها وبشدة لدى فنادق في بلدان وظائف جهاز أمنها فاشلة مطبوعة بالقهر والانتهازية والتظاهر بحماية أمن الدولة والمواطن وحب الوطن، ...والنظرة القاصرة المتخلفة وسوء الظن بالآخرين،...إن العباد هنا أحرار كما ولدتهم أمهاتهم أول مرة ما لم يعتدوا على حرية الفرد ومشاعره الداخلية** »[2].

[1] – المصدر السابق، ص: 16.

[2] – المصدر نفسه، ص: 16.

يتعدى الصراع بين الشمال والجنوب جوانبه الاقتصادية، والسياسية إلى المعاملات بين أفراد المجتمع الواحد فنجد، ومن خلال الرواية أن المجتمع الشمالي أكثر تنظيما من المجتمع الجنوبي الذي يعيش في الشتات والهمجية حين يقول البطل رشيد :

«فالمقاييس هنا محكمة، الخضار له منزلته، والتاجر له دخله والمقهوي له مكانته، والمخزني حسب واجهته ومركز بيعه وما يعرض من سلع لزبائن من نوع ارستقراطي أو عام، ...ليست المقاييس مثل تحت الشمس هناك مختلة ومتضاربة لا حدود لها »[1].

وتذهب الرواية من خلال المقارنة بين الشمال والجنوب إلى أبعد من ذلك حين تكشف عن الرغبة الجامحة لشباب الجنوب في الهجرة إلى الشمال منتهجين جميع السبل وشتى الوسائل، فقد صور لنا رشيد – بناء نظرة المهاجرين – أوروبا على أنها جنة الخلد التي يحج إليها الناس من كل اتجاه، بقوله :

«...أحسنهم حالا هاجر بيتا مشيدا من طين وقصب وخشب ليس له من الصلابة والمتانة ما يقويه على الصمود أمام عوادي الطبيعة وغضبها وطوارئها. وأنا ؟مالي ولهؤلاء التعساء الذين دعمت تعاستهم ؟أليسوا أحوج ما يكونون إلى تجاوزها ؟إن شحهم وتعتبرهم على أنفسهم استفحالا في جلهم توفيرا للعملة الصعبة التي ازداد عليها الطلب

[1] – المصدر السابق، ص: 28.

في هذه الأيام بشكل جنوني وبحماقة ليس بعدهما جنون ولا حماقة من أبناء الشمس هناك في ركن معين من أركانها »[1].

فيغدو بذلك عالم الشمال رمزا للحركة والعمل والنشاط، أما عالم الجنوب فهو رمز للبطالة والسكون والثبات، ولهذا صور لنا الكاتب العالم الأوروبي على أنه قبلة يتوجه إليها كل راغب في مستقبل زاهر و زاخر بالأموال والحياة الرغيدة .

وتكشف لنا بطلة الرواية فولة عن اختلاف آخر بين عالم الشمال وعالم الجنوب يتمثل في الصورة المتناقضة التي تميز العلاقات العاطفية والزوجية فتقول :

«**ألا تفهم العائلة المتحضرة بأن الزواج هنا رغبة شخصية وحب داخلي وليس قسمة أو نصيبا كما اعتادوا أن يقنعونا هناك ؟...**»[2].

يتضمن هذا النص مجموعة من المتناقضات التي تميز كلا العالمين، وخصوصا تلك التي تتعلق بالتقاليد التي تسبق زواج المرأة، ففي نظر فولة أن المرأة في أوروبا تتمتع بالحرية المطلقة أثناء اختيار شريك حياتها، بينما المرأة في الجنوب فعلى العكس تماما، إذ أن التقاليد تفرض تفاهم العائلتين وليس رضا الزوجين. ويرمز هذا التناقض إلى أن شخصية فولة رافضة لواقعها القديم، تحب الانغماس في العالم الجـــديد، (الذي يعطي للمرأة حرية مطلقة) والـــذوبان في

[1] – المصدر السابق، ص: 27.

[2] - المصدر نفسه، ص: 28.

أفكاره وتقاليده، ببساطة لأنه يعطي الحرية المطلقة للمرأة، وهذا الذي لم تعشه فولة من قبل.

فالإنسان الذي يعيش في بيئته ثم ينتقل إلى بيئة أخرى، تجده يحافظ على بعض الملامح التي تميز بيئتة الأولى، ثم التأقلم والتفاعل مع البيئة الثانية، وهذا ما ميز عائلة فولة التي حافظت على بعض التقاليد الجزائرية مع إضفاء صبغة جديدة تتلاءم والعالم الأوروبي، في تنظيم البيت من الناحية الجمالية، فعبر ذلك رشيد بقوله:

« ...**وأنا أتأمل هذه الشقة التي أثثت ونضدت بشكل اغترابي محلي، ولكن مضمونها لم يبـــرح شمسا خالصا ...فأنت تأكل وتجلس وتشرب، بهيئة وأطباق وطرق مغايرة، ولكن تحضيرها وتقديمها إليك وشعورك بها يسافر بك على الفور من هنا إلى هناك** ... »[1].

فلا ريب في أن الإنسان الذي يفارق مكانه الأصلي ومسقط رأسه، سيعيش حالة نفسية مضطربة، فعندما يرى مظهرا من مظاهره الأصلية يشده الحنين إلى المكان الأول، ويتمنى أن تبقى هذه المظاهر مميزة لمكانه الجديد، حتى يظل متمسكا بمكانه وعالمه الحقيقي.

إذا عبرت المراجع التاريخية عن الصراع بين الغرب والعرب من خلال تقرير الحقائق وسردها في قالب جاف خال من الروح الفنية، فإن الرواية عبرت عن ذلك الصراع من الناحية التاريخية في قالب أدبي جمالي، بحيث كان التاريخ رمزا مهما للكشف عن الصراعات بين العرب والصهاينة من خلال قول الراوي في الحديث عن الفتاة اليهودية" أنجال":

[1] – المصدر السابق، ص: 41.

« وأقسمت لي إن عائلتها القاطنة بـــ"بيل فيل " والتي تشردت خلال الحرب العالمية الثانية لم تشارك في أي ظرف من الظروف ضد العرب، غير أنها لا تجترئ على أن تصرح بنسبها خوفا من سوء ظن الناس بها هنا ظن السوء، ولا سيما حربي سبع وستين وثلاث وسبعين... »[1].

يكشف لنا هذا المقطع السردي عن الصراع المحتدم بين العرب والصهاينة من أجل مكان القدس الشريف، الذي أدى إلى نشوب الحروب بين العالمين، وذلك ما أبرزته الرواية بنوع من الأدبية والفنية، مبتعدة في ذلك عن التقرير الذي يعد أسلوبا من الأساليب التاريخية

أما الصراع الديني بين العالمين من أجل المكان، فيتضح من خلال أن المسجد يعد رمزا للمسلمين، أما الكنيسة فترمز للمجتمع المسيحي، بينما البيعة فتحيلنا على العالم اليهودي، فأورد هذا العمل الروائي صراعا بين المسجد والبيعة أثناء التفكير في عقد قران بين "صالح" و"أنجال"، ففضل "صالح" المسجد لأنه مسلم، بينما فضل عم "أنجال" البيعة بحكم أنه يهودي لكن "رشيد" جاء ليفك ذلك الصراع بين المكانين اللذين اقترحا من طرف الشخصيتين بقوله:

« لا المسجد، ولا البيعة ...تزوجا زواجا مدنيا في البلدية، ...ولا البلدية أيضا أعقدا قرانا عرفيا»[2].

---

[1] – المصدر السابق، ص: 56.

[2] – المصدر نفسه ، ص: 98.

ويتعدى الصراع المكاني جوانبه الروحية إلى الجوانب المادية المتمثلة في الجانب الاقتصادي وخصوصا مجال الصناعة، التي عرفها العالم الغربي في القرون الأخيرة بصورة متطورة جدا، وتجلى هذا الفرق بين الشمال والجنوب في الرواية من خلال قول الراوي:

« **إن ما صنعته أمريكا في قرنين لا يمكن للشمسيين أن يتقنوه اليوم في بضعة أيام** »[1].

لكن البطل رشيد راح يشيد بثروات عالمه، ليستنتج في الأخير أن هذه الأمور لا تحدث الفارق بين العالمين حيث يقول:

«**هؤلاء لم يتفوقوا علينا بالرزق فثرواتنا أضخم من ثرواتهم، ومساحتنا أشسع من أراضيهم، ...واليابان لا يملك قنطار واحدا من تراب بالقياس إلى ما نملك...فاقونا بما عوضهم الله من عقول ميكانيكية** »[2].

فالمقطع السردي يخفي مجموعة من الخبايا التي لا يمكن التوصل إليها إلا بعد جهد جهيد، وفي اعتقادنا أن الكاتب أخفاها عمدا. فيمكن أن نؤول تفوق العالم الغربي على العالم الشرقي، رغم التفاوت في الثروات بسوء التسيير من الناحية السياسية والاقتصادية والثقافية، وهذا ما لم يكشف عليه الكاتب، واستنتجناه من خلال الصراعات الموظفة في العمل الروائي .

[1] - المصدر السابق، ص: 132.

[2] - المصدر نفسه، ص: 80.

والكشف عن الصراع المكاني بين الشرق والغرب لا يتوقف عند حدود تعبير شخصية واحدة، بل تعدى ذلك إلى احتدام الصراع بين شخصيتين أو أكثر، وتجلى ذلك من خلال اختلاف وجهات النظر بين "رشيد" بطل الرواية، والفتاة الإسبانية "ماريا كازانوفا"، فشـــخصية رشيد كانـــت تبحث عن الإفلات من وطنها، والاتجاه إلى الغرب من أجل المال والتقدم، بينما الفتاة الإسبانية اشتد حنينها إلى وطنها الأصل ، يقول الراوي:

«...**أتمكن من الإفلات من الشمس وإلى الأبد،...إن "ماريا كازانوفا" كانت أصدق مني إحساسا نحو ضبابها وثلوجها** »[1].

كما أدى هذا الاختلاف بين العالمين (الشرق والغرب)إلى اختلاف كل من رشيد وفولة، العشيقان اللذان انتقلا من الشرق إلى الغرب، وما زالا على حبهما الشرقي القديم الذي طرأ عليه نوع من التغيير، ففي الشرق كانا محافظين، لكن الغرب طورهما وجعلهما أكثر تحضرا، وخصوصا الفتاة فولة التي طلبت من البطل رشيد أن يترع الثياب البالية التي تميزه منذ كان في العالم الشرقي حين تقول:

« **مضت عليك سنوات تحت السحاب وأنت مانفككت تفكر بمنطق الشمس** »[2].

ولم يبق لرشيد إلا مسايرة هذا العالم الجديد، الذي لم يتعود عليه، بسبب الاختلاف الجذري الذي يتميز به هذا العالم، عن العالم المألوف لدى شخصية رشيد، فعبر عن ذلك رشيد بقوله:

---

[1] – المصدر السابق، ص: 37.

[2] – المصدر نفسه، ص: 142.

« **فأيقنت أن لا نجاة من هذه الشمس المتوقدة إلا بتغيير و الإبحار في هذا العالم الجديد الذي لا شمس فيه، وإن وجدت فهي شمس حضارية لا تزعج أحدا في حله وترحاله** »[1].

وتحفل رواية "أنتم الآخرون" بصراعات مكانية يكشف عنها الأسلوب الوصفي خصوصا بين المدينة الممثلة في مدينة باريس والريف الممثل في قرية الكاتب، وذلك حين يقول على لسان الراوي:

« **ما هذه العولمة الشرهة التي يتشدقون بها؟ لتزداد قراهم غنى، وتزداد قرانا فقرًا، ليتفقه قرويوهم علمًا، وينحط قرويونا جهلاً، لترتفع عملاتهم، وتتدنى عملاتنا، لتكون صادراتهم أضعاف وارداتنا إليهم، ليتضاءل تضخمهم مقابل تفاقمه عندنا، لتتطور صناعتهم التي يبخلون بها علينا إلا بمقدار...**»[2].

يكشف لنا هذا المقطع السردي عن التبعية التي فرضها التاريخ للعالم المتقدم، كما يتضح للمتلقي بعض الحقائق الاقتصادية التي قد لا نجدها في الكثير من الأعمال الروائية، وهذا ما يدل على سعة اطلاع الروائي وإحاطته بالكثير من المعلومات الإقتصادية.

وتلتقي رواية "أنتم الآخرون" مع رواية "لا أحب الشمس في باريس" في المكان المؤطر لأحداثهما من جهة، كما تلتقيان في الصراع المحتدم بين الأمكنة التي تجري عليها الأفعال الروائية، ومن ذلك؛ الكاتب يرمز للجنوب بالشمس الوهاجة، بينما الشمال الأوربي فشمسه تتميز باللطف. يقول الكاتب على لسان الراوي:

---

[1] – المصدر السابق، ص: 19.

[2] – أنتم الآخرون: مصدر سابق، ص:48.

« لن ألعن قراي بكاملها انسياقا لأهواء عاطفية كاذبة، ومن أدراني أنهن متزوجات أو عُدن أدراجهن إلى القرى الشمسية هناك؟، في هذه الجزيرة الصاخبة لا تغتر كثيرا بكلمة الأوانس إذا سلمت لك في قصاصة أو جاءتك في رسالة تعارف»[1].

يتعلق البطل "حميدة" من خلال هذا المقطع بقريته التي ترعرع فيها، حتى وإن سافر إلى مدينة باريس وتأثر بأجوائها، وجال في أرجائها.

يظهر الصراع المكاني في هذه الرواية عندما تعود شخصية "حميدة" إلى زمن الماضي متذكرة مكان القرية التي كانت تعيش فيه، مشدودة إليها، تود لو تعود إليها لبضعة لحظات، وبالتالي يمكن القول أن الشخصية تعيش صراعا نفسيا بين المكان الأصل المتمثل في القرية، وبين المكان الآني المتمثل في مدينة "باريس"، تقول شخصية "حميدة" :

« لا تصدقوني أيها القرويون البسطاء إذا قلت لكم، أزور قريتي في كل ليلة، أقسم لكم بالله إني لصادق فيما أقول لكم، وأنتم أحرار، لكم أن تصدقوا، ولكـــم أن تكذبوا،... أطير بجناحين، كلما غصت في نومي، إلى القرية...»[2].

يعد الاغتراب وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها الروائي من أجل المقارنة بين أمكنة مختلفة أو من أجل إذكاء الصراع بينها لتختار الشخصية المكان التي تحس فيه بالراحة، والكثير من الأعمال الروائية تجعل من المكان الأصل هو المكان المرغوب فيه بينما المكان

[1] – المصدر السابق، ص:52.

[2] – المصدر نفسه، ص:54.

الجديد الذي تعيش فيه يعد معادياً لها، لأنها لم تألفه إلا من خلال حروف طباعية غرضها فني جمالي.

تحفل رواية "عقاب السنين" بصراعات مكانية بالغة الأهمية، يدل مجملها على الصراع الأزلي بين المسلمين والكفار، وبين الجزائريين والفرنسيين على وجه التحديد، وذلك حين تحدث الروائي عن هدف فرنسا المتمثل في طمس مقومات الشخصية الجزائرية المتمثلة في الدين واللغة والعادات والتقاليد، وهذا ما جعل الصراع يحتدم في الرواية بين المسجد؛ الذي يمثل الدين الإسلامي والشخصية الجزائرية، والكنيسة؛ التي تمثل الدين المسيحي والشخصية الفرنسية، والبيعة؛ التي تمثل الدين اليهودي والشخصية الفرنسية كذلك، يقول الروائي في أحد المقاطع السردية:

« ...**غير ما مرة فقيه قريتنا الذي حثنا على التمسك بالأرض والتعلق بكل ذرة من ذراها، وحذرنا بأن النصارى لن يألوا جهدًا في التضييق علينا ومطاردتنا بأساليب شتى حتى تصير مساجدنا كنائس أو بيعا لليهود، ووعظنا بأن التمسك بالأرض لا يعني إلا التعلق بهذا الدين وهذه اللغة اللذين أضحيا يواجهان في كل مكان** »[1].

ويتجلى الصراع المكاني بين سطور هذا العمل الروائي، في الفروق الجوهرية بين مكانين مختلفين، التي راح الروائي يكشف عنها من خلال المقارنة بينهما، ليتوصل في الأخير

[1] – عقاب السنين: مصدر سابق، ص:33.

إلى ميول الشخصية لأحد منهما، خصوصا وأن هذه الرواية تعالج فترة من فترات الجزائر غداة الاستعمار، حيث ورد على لسان الراوي:

« **وإذا أردنا أن نكون قريبين من الإنصاف وبعيدين عن الإجحاف فلنقارن وضعية أية قرية خارج مدينة فرنسية بأحسن قرية في هذه المستعمرة، بالطبع فإنكم تسكتون لأنه لا يوجد أي وجه للمضاهاة حتى تجري مثل هذه المقارنة التي تروونها من غير شك وهمية وغريبة**»[1].

يعد الارتكاز على أكثر من مكانين في العمل الروائي الواحد أفقا رحبا أمام الكاتب للتصرف في مصائر الشخصيات، تميل لأي مكان تشاء، بعد أن يكشف لنا عنه عن طريق الوصف، أو بعض الإشارات الضمنية، وهذا ما نجده بالفعل في هذه الرواية، حين تحدثت عن ألفة شخصية "إبراهيم" للقرية والعالم الريفي بصفة عامة، ثم بعد ذلك تحدثت عن إعجابها بالمدينة، ما جعل هذا الأمر يذكي الصراع بين العالمين الريفي والمدني، وكل ذلك بأسلوب وصفي، قال الراوي:

« **جعل يسيح ويجول في شوارع مدينة تلمسان الضيقة التي يراها لأول وهلة مشدوها بمخازنها ودكاكينها وكثرة مقاهيها وحاناتها وعظمة مسجدها الكبير، ومأخوذا بسحر جمالها، وتفنن نسائها في لف الحائك على أجسادهن...**»[2].

[1] – المصدر السابق، ص:69.

[2] – المصدر نفسه، ص:143.

وتكشف رواية "ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة" عن صراع بين القرية والمدينة، ومدى انبهار الشاب "جليل" بالمدينة التي لم يتعود عليها من قبل، حيث تراءت له على أنها جنة الله على الأرض، فورد على لسان الراوي قوله:

« **افتتن الشاب افتتانا، كل ما يراه من مناظر وحركات وسلوكات... في هذا العالم الحضري لا قبل له بعالمه القروي، ما إن وصل تلك الأشجار الباسقة الذاهبة عمودياً في الفضاء حتى لفت بصره الذي برق من جديد جنتان خضراوان عن يمين وشمال منظمتان غاية التنظيم أحواضاً أحواضاً، ومهندسة تهندساً بديعاً، تجري وسطها سوق رقراقة لولا ضجيج السيارات لسمعت هديرها...**»[1].

يتصارع الريف مع المدينة في جل الأعمال الروائية، سواء كانت جزائرية أو غير ذلك، ويبحث كل واحد منهما عن مكانة أساسية في السرد،لكي يكون هو المنطلق الأساس في جل الأعمال عند روائي ما، ونلاحظ ذلك من خلال تأثر كاتب ما بالريف أو المدينة، فينعكس هذا في أغلب أعماله.

يتصارع الشمال الجزائري مع جنوبه في رواية "دموع وشموع"، فتقدم لنا شخصية "نورة" الصحراء الجزائرية في أبهى حلة، متمنية السفر إليها بمعية شخصية "سمير"، بينما هذه الأخيرة تفضل الشمال الجزائري على جنوبه، وبالتالي احتدم الصراع بين المكانين وبين الشخصيتين، وعليه كان مكان الصحراء بالنسبة لشخصية "نورة" حلمًا يراودها في حياتها،

[1] – ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة: مصدر سابق، ص:247.

بينما شخصية "سمير" فتبحث عن المدينة التي تتميز بالرقي الحضاري، جاء على لسان الراوي في أحد المقاطع قوله:

« **قبل أن تفكر نورة فيما فكرت فيه لم يغب عن بالها إطلاقاً ما سيسبب قرارها النهائي من كآبة وعذاب لحماتها، ولكن ليس من عادة نورة الحصيفة الرثيدة أن تقف أمام إرادة سمير متى شاء أن يزورها، لكن هل الأمر يتعلق بإحدى ضواحي تلمسان أم...؟. وهل سيكون في استطاعة العجوز أن تغامر بجسمها الضاوي لتصحبهم إلى الصحراء؟**»[1].

يصور لنا الروائي شخصية "سمير" في تنافر تام مع مكان الصحراء، ويعلل ذلك بقساوة الحياة هناك مقارنة بالشمال، الذي يتمثّل في مدينة تلمسان، كما تعد الصحراء في نظره مكاناً لنفي الشخصيات التي ارتكبت أخطاء مهنية، أو أنها لم تساير النظام المعتاد، يقول سمير واصفا مكان الصحراء:

« **فالصحراء بالنسبة لشمالي عقاب صوبت الطبيعة سهمه اتجاه من رابطوا وصمدوا فيها وكأنهم تحدوا قساوتها وفظاظتها، وإلا فلم كلما أذنب شمالي أو سطا على الحقوق العامة أو الخاصة أو وجد في نفسه حظاً من الجرأة للتعبير عن مكنون نفسه أو معارضة الآخر،...إلا ونقل أو نفي إلى الصحراء**»[2].

[1] – دموع وشموع، مصدر سابق، ص:42.

[2] – المصدر نفسه، ص:42.

بينما يعد الجنوب المتمثل في الصحراء الجزائرية مكانا ملاذا لشخصية "نورة"، ففي نظرها مهنة الطب لا حدود لها، فهي تعمل في الشمال كالجنوب لا فرق بين المكانين، على الرغم من رفض زوجها "سمير" للفكرة تماماً.

« **منذ بضعة أيام قبل هذه الواقعة التي استعظمتها، فاتحتني برغبة انتقالها إلى أحد مستشفيات جنوب الصحراء فأجبتها مازحاً، نحن بخير، وليس لنا إلا ولدان، كادت تمزق ثيابها، وتجز شعرها** »[1].

فهذا الصراع بين الشمال والجنوب كمكانين موظفين في العمل الروائي، من شأنه أن يؤزم العقدة، وبالتالي يتشوق القارئ لمعرفة أي المكانين سيتفوق في آخر المطاف، هل هو الجنوب؟ أم أن الشمال هو من سيهزم الجنوب؟، وعليه فيغدو المكان الروائي من مجرد عنصر يُبنى من أجل احتواء العناصر السردية الأخرى، إلى بطل في الرواية شأنه في ذلك شأن الشخصية، ينتظر القارئ النهاية بفارغ الصبر لمعرفة حقيقة البطل المكاني.

تكشف لنا رواية "رُفعت الجلسة" عن صراعات مجردة؛ كالحرية والعدالة والسعادة والديمقراطية والاضطهاد والظلم وغيرها من الصفات التي تنتشر في جل المجتمعات، ويؤدي المكان الروائي دوراً بارزاً في تفسير هذه الظواهر المجردة بطريقة حسية مُدركة.

فإذا كان مكان المخبزة في هذا العمل الروائي يعكس صفة السعادة التي غمرت قلب الشخصيتين "جاكلين" و "بلعيد"، فإن مكان السجن عبر عن الاضطهاد الذي عاشه

[1] – المصدر السابق، ص:25.

الجزائريون في فرنسا، وهم يعملون كالعبيد عند الفرنسيين، فوظف الروائي مكان المخبزة ليعكس لنا اللقاءات الحميمية التي كانت تجمع "بلعيد" بـــــ "جاكلين"، فصور ذلك بقوله:

« **لم يحتمل روبير... لم يصدق نظراته وهي تبصر جاكلين لا تنام في مضجعها إلا بعد أن تهبط في منامتها الصفراء أو الحمراء المزركشة، ... فتقبله أمام جميع العمال... حتى روبير نفسه، وهو ملطخ بغبار الدقيق أو العجين، ... لا تبالي بما قد يتعلق بها من وسخ، أما بلعيد فقد كان جبينه يند في الليالي الأولى...** »[1].

ويعكس لنا مكان السجن المعاناة التي عاشها الجزائريون في أرضهم، وفي الأراضي الفرنسية، فشخصية "بلعيد" ذاقت أشد أنواع التعذيب من أجل حصول المستعمر على معلومات سرية تخص عمل جبهة التحرير الوطني في فرنسا، فصور لنا الروائي هذا المكان المعادي بقوله:

« **قيد بلعيد مع بعض من ألقي عليهم القبض إلى سجن "غانسان" ... وضعوا كل واحد بمعزل عن الآخر، ... استغرق البحث والاستنطاق حينا، والتعذيب حينا آخر معهم أيام، ... فشددوا عليهم خاصة في معرفة قائد منطقتهم فلم يفلحوا، ... الكل يحمل بطاقة مزيفة،...**»[2].

---

[1] – رفعت الجلسة، مصدر سابق، ص:31.

[2] – المصدر نفسه، ص:86.

من خلال المقطعين السالفين، يمكننا القول أن المكان الروائي قد يُعبّر عن بعض الطبائع المعنوية؛ كالحرية مثلاً التي عاشها "بلعيد" في المخبزة، لكن سرعان ما انحرف بنا السرد إلى حالة أخرى تتمثل في أسر البطل، وعليه تبدل حال الشخصية رأسا على عقب، واحتدم الصراع بين المكانين وبين الصفتين إلى آخر الرواية.

مما يجعل هذا العمل الروائي يشد انتباه المتلقي، هو النهاية المفتوحة التي تركها الروائي، فيمكن لأي متلقي أن يقرأ مصير شخصية "بلعيد" وفق فهمه واستيعابه للعمل، فصاحب الرواية لم ينبئنا بما حدث بعد محاكمة "بلعيد"، وبالتالي يتساءل المتلقي عن مصير هذه الشخصية: هل أُطلق صراح "بلعيد"؟ أم أنه ظل يقبع بين جدران السجن؟، فالجلسة رُفعت دون الإدلاء بالحكم النهائي، حيث ورد في نهاية الرواية على لسان الراوي قوله:

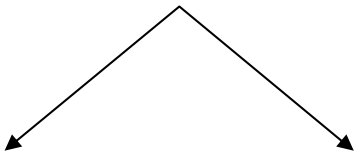
« ...**ولج المحكمة شخص وقور في حدود الأربعين أو يزيد عنها بقليل، ثم ائتم المنصة مباشرة، أو كاد،... يئسوا من عودة القاضي،... خمس دقائق،... ست،... عشر،... عاد ووجهه ممتقع،... لم يجلس رفع مطرقته الخشبية وضرب بها ضربة واحدة: "أيها السادة، أيتها السيدات،... رفعت الجلسة**»[1].

من شأن هذه النهاية غير الواضحة أن تفتح أفق التأويل أمام القارئ، وتجعله يعيش حالة من الصراع الداخلي، حول المصير التي آلت إليه شخصية "بلعيد"، وبالتالي يصبح عنصراً مشاركاً في الحكي، وليس مجرد متلق سلبي.

[1] – المصدر السابق، ص:117.

شهد الوصف في الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض، بعض الصراعات بين الأمكنة التي احتوتها هذه الأعمال، كما أن هذه الأمكنة عبرت كذلك عن بعض المميزات المادية والمعنوية هي الأخرى شهدت صراعات محتدمة، ويمكن أن نمثل ذلك كله في الخطاطة الآتية:

الوصف والصراع المكاني



الشـــمال	الجنـــــوب
الغـــــرب	الشـــــرق
المديـــــنة	القـــــرية
مجتمع متحضر	مجتمع متخلف
مجتمع مـــادي	مجتمع روحي
مجتمع صناعي	مجتمـــع فلاحي
مجتمـــع منتج	مجتمع مستهلك
مجتمع حـــر	مجتمع مـــــقيد

من خلال هذه المتناقضات يمكننا الكشف عن بعض الدلالات الرمزية التي تضمنتها الأعمال الروائية، خاصة تلك التي تتعلق بالأمكنة .

فمدينة باريس بوصفها المكان الرئيس تمثل ذلك العالم المتقدم، وما ينطبق عليها قد ينطبق على بلد فرنسا بأكمله أو أوروبا إذا أردنا المبالغة في التحليل المكاني الموظف في الروايات التي ألفها عبد الجليل مرتاض.

أما مدينة مرسيليا، فيمكن اعتبارها من الأمكنة التي أخذت حظا وافرا من خلال وقوع الأحداث على مسرحها، فشكلت مع مدينة باريس صراعا داخليا ذا أهمية كبرى، وهذا ما كشفت عنه رواية "لا أحب الشمس في باريس" على لسان شخصية "فولة" :

«...**سنتلاقى في منتصف الطريق وليكن "ليون بيراش"...إنك لا تعرفه، ستكون لقاءاتنا القادمة فيه فرصة لك لتوسيع معلوماتك...إنه لا يختلف كثيرا عن مرسيليا، ولكنه غير مشابه لباريس**»[1].

نعتقد ومن خلال النص، أن مرسيليا أقل تقدما مقارنة بمدينة باريس، فهي ترمز لمجتمع وسطي بين التقدم والتخلف، والمعروف أن مدينة مرسيليا تحتوي على عدد كبير من الجالية المغاربية والإفريقية، فلذا وصفت بهذا الوصف في صراع مع مدينة باريس حول التقدم.

[1]- المصدر السابق، ص: 29.

تضمنت روايات عبد الجليل مرتاض مجموعة من المتناقضات، ذات أهمية كبرى في التعبير الرمزي عن عالمين اشتد الصراع بينهما منذ فجر التاريخ حول قضايا مختلفة (سياسية، اقتصادية، اجتماعية، ثقافية ودينية)، وهذا الصراع تمثلته مجموعة من الأمكنة منها ما ذكر في متن الأعمال الروائية، ومنها ما يستنتج من خلال القراءة المستفيضة والمعمقة للنص .

7. الوصف وثقافة المكان :

يحمل المكان بين ثناياه في مختلف الأعمال الروائية عدة جوانب وذلك حين أصبح يمثل الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية وحتى الدينية، وهذه المزية التي يمتاز بها المكان الروائي تمنح الكاتب الحرية المطلقة في إظهار بعض الأمور أو إخفائها، فيكشف عن بعض القضايا، ويخفي البعض الآخر، كقضية التميز العنصري مثلا، فالكاتب لا يمكنه الإفصاح عن كل شيء، بل يعمد إلى الحديث بطريقة غير مباشرة عن هذه الآفة الإنسانية في مختلف الأماكن، فيغدو بذلك المكان حاملا لقضايا غير التي وظف من أجلها؛ أي أنه رمز يخفي بين ثناياه ثقافة معينة.

يمكن للوصف كأسلوب روائي أن يؤدي دوراً مهماً في إظهار بعض المميزات الثقافية الخاصة بالمكان، فيشرح لنا من خلاله الروائي طبيعة المكان، ويكشف لنا عن الثقافة السائدة فيه، فالثقافة تختلف من مكان إلى آخر ومن زمن إلى زمن آخر.

يجدر بنا الحديث عن العالم الشمالي كأوروبا وأمريكا إذا أردنا التحدث عن التقدم التكنولوجي والثقافي، بيد أننا نكتفي بالحديث عن العالم الجنوبي في حالة التطرق إلى صفتي التخلف العلمي والركود الثقافي.

صور لنا الروائي مدينة باريس في روايته "رفعت الجلسة"، على أنها مكان معروف بتنوع ثقافته، يتأثر بها كل من يؤم إليها، فينساق وراء خصوصياتها الثقافية دون أن يشعر بذلك، فشخصية "بلعيد" تأثرت بثقافة المكان بمجرد ولوجه لأول مرة، فيصف لنا الكاتب ذلك بقوله:

« ...**لكن في القدرة الذاتية البلعيدية التي قيضت له أن يتهيأ ويتقبل، ...هذه الأخلاط الاجتماعية والثقافية، ويجمع بين هذه الأهواء أو تلك والمتباينة سلوكا ودينا ورغبة سياسية جامعة**»[1].

كما أن لمدينة باريس ثقافة إشهارية بالغة الأهمية، كشفت عنها رواية "أنتم الآخرون"، حيث جاء على لسان الراوي ما يلي:

« **كان القروي كلما سرّح نظره عبر الزجاج بعيداً ليمتع نفسه بالمارة، وواجهات محلات، وصور إشهارية جنونية معلقة على الجدران وحتى على الحافلات والناقلات**

[1] – رفعت الجلسة، مصدر سابق، ص:29.

العامة، ...إلا زاغ بصره، ووجد عقله وقلبه في مكان آخر غير المكان الذي هو الآن فيه»[1].

والذي يشد ذهن المتلقي أثناء قراءته لهذا العمل الروائي؛ هو الوصف الذي قدمه الكاتب فيما يخص الحياة الاجتماعية الباريسية، فآثر أن يفيد القارئ ببعض الجوانب الثقافية التي يتميز بها أبناء هذه المدينة.

« انزوى القروي في ركن مقهى من المقاهي الباريسية التي تكاد تكون خاوية على عروشها إلا من كراسي جلدية سوداء، وطاولات مستديرة خشبية بنية، وقد جلس هنا وهناك عجوز مسن، أو كهل معطوب، أو عابر سبيل لا يتناول مشروبه إلا واقفا، ثم إنك لا تكاد تحس به وهو ينصرف محيياً متأدباً لأي شأن من شؤونه»[2].

يحمل هذا المقطع السردي بين سطوره إشارات خفية، لم يصرح بها الكاتب؛ على سبيل المقارنة دون ذكر الطرف الثاني، تتمثل في كون أن شعوب المجتمع المتقدم تتميز بثقافة السرعة، فلا يمكن لأي فرد أن يترل بمقهى ويقبع فيه لساعات، إلا إذا كان هذا الجلوس لأداء خدمة معينة، على خلاف المجتمع المتخلف الذي يجد فيه الرائي المقاهي تعج بالوافدين، الذين يحسبون أنفسهم وكأنهم في منازلهم، وبالتالي تختلف ثقافة المكان من مجتمع إلى آخر في نظر الروائي.

---

[1] – أنتم الآخرون، مصدر سابق، ص:45.

[2] – المصدر السابق، ص:44.

كما صورت لنا هذه الرواية ثقافة التعلم في هذه المدينة، خاصة المغتربين الذين يَودون تعلم اللغة الفرنسية، فشخصية "حميدة" قبل سفرها إلى باريس كانت تعاني الجهل والأمية، لكن بعد ولوجها عاصمة الجن والملائكة -كما وصفتها الرواية- أصبحت متشبعة باللغة الفرنسية.

« ...**ما أنا إلا قروي أمي متخلف، سأحاول أن أنفض غبار هذه الأمية، وقد بدأت منذ شهور، ... أنا الآن شرعت في تهجية "لوموند" بشيء كثير من الصعوبة و"فرانص صْوار" بقليل من السهولة**»[1].

وللغة دور بارز في إرساء معالم الثقافة لأمة من الأمم، مهما كان تاريخ هذه الأمة، فهذا الركود الذي تعيشه اللغة العربية -رغم أنها من اللغات القديمة- مقارنة باللغة الفرنسية والإنجليزية، جعل الثقافة العربية في المراتب السفلى، وهذا ما يتجلى في أوساط المجتمعات العربية، حيث أن اللغات الأخرى غزتها حتى في تربية أبنائها، فلا ضير في أن تغزوها في ثقافتها العلمية، وهذا ما كشفت عنه الرواية حين انتقدت شخصية حميدة اللغة العربية.

« ...**إذا أردنا أن نكون أحياء، فعلينا أن نهجر لغة قروية "ميتة" ونتخذ، دون تردد، لغة "حية"، انظروا إلى إخواننا الأتراك الذين نبذوا الحرف العربي كيف تقدموا وصاروا يقودون قرى أوربية غربية وشرقية تقنولوجيا واقتصاديا**»[2].

---

[1] - المصدر السابق، ص:50.

[2] - المصدر نفسه، ص:51.

ويواصل في ذكر محاسن اللغة الأخرى التي يصفها بأنها اللغة الحية مقارنة باللغة العربية، ويقر بأنها هي السبيل الوحيد للتقدم الثقافي والتطور المعرفي.

« ...**ألا تفهمون بَعْدُ، أيها القرويون، أن لغة "حية" لغة آلية دون بذل صاحبها أدنى جهد، فهي تعلمك دون أن تتعلم، وتصل لك الأراضي وتزرعها وتسقيها، وتكوّن وتخترع وتقيم المصانع، وتصنع لك صناعات سلمية وحربية**، ...»[1].

وتكشف رواية "عقاب السنين" عن معطى ثقافي آخر، يخص اللغة الفرنسية، حيث أنه لا يمكن لأي فرد جزائري أن يتكلم بها على وجهها الصحيح، وخصوصا أولئك القاطنين في القرى والمداشر، باستثناء الذين هاجروا إلى فرنسا بحثاً عن العمل، أو الذين أُجبروا على أداء الخدمة الوطنية، فاللغة تهب نفسها لمن يكد ويجد في تعلمها.

« **إن أبرع بدوي في الفرنسية لا يعرف أكثر من "وي" أو "نو" إلا من تغرب إلى فرنسا أو زاول الخدمة العسكرية ينطقون بعض الألفاظ محرفة في أصواتها وبناها وقواعدها وضمائرها، تكونت لدى هؤلاء لغة فرنسية**»[2].

فاللغة من المميزات الثقافية التي تتميز بها الشعوب والأمم منذ الأزل، كما تعد من الأسرار الكامنة وراء أزلية وبقاء الحضارات عبر التاريخ، والتخلي عن هذا المعطى الثقافي يؤدي بالأمم إلى الاضمحلال والتدهور، مهما بلغ بها التاريخ إلى القمة.

---

[1] – المصدر السابق، ص: 51.

[2] – عقاب السنين، مصدر سابق، ص:67.

والمتصفح لرواية "لا أحب الشمس في باريس" يجد أنها امتزجت في أحداثها وشخصياتها وأماكنها وهذا ما يؤكد بعدها الإنساني، فلم تستقر على جنسية واحدة، كما أن أحداثها انتشرت في مجموعة من الأماكن، وإن كانت مدينة باريس هي المسرح الحقيقي للأحداث، فهذا التضاد بين الشخصيات والأماكن، ولد ثقافة معينة خاصة بمكان باريس، وقد أطلق الكاتب العنان لقلمه حين تحدث عن الثقافة السائدة في باريس، فتطرق إلى العالم المتقدم بصفة عامة لأن باريس هي صورة من صور التقدم في العالم .

فيمكن للمكان أن يتصف بثقافة معينة تميزه عن باقي الأمكنة في العالم، كثقافة اللباس والأكل والتعامل ومختلف الشؤون الأخرى، فالأماكن الإسلامية تختلف بثقافتها عن الأماكن المسيحية كما أنها تختلف عن الأماكن اليهودية.

إن التقدم الحاصل في العالم الشمالي الذي مثلته مدينة باريس كان نتيجة حتمية للثقافة السائدة في مختلف أنحائه، فقد كشفت الرواية عن مدى تقدير هذا العالم للوقت، كما أن شعوبه يتعاملون مع الآخرين بجدية، مظهرين صفات إنسانية كالتقدير والاحترام.

« إن الناس هنا يقدرون الوقت، كل شيء عندهم قائم عليه، لا يميزون أدنى تميز بين دقيقة واحدة و ساعة أو يوم، لا يباشرون أعمالهم متأخرين، ولا يغادرونه متقدمين، إنه انضباط داخلي، وتربية وظيفية قبل أن يكـــــــون نظاما خارجيا شكليا، إنهم قوم لا يزكون ولا يرغبون مـــن أحد أن يزكي عليهم، لا يعتدون على حقوق الغير... »[1].

[1] – لا أحب الشمس في باريس، مصدر سابق، ص:07.

فهذه الثقافة السائدة بين الأفراد جعلت من العالم الشمالي أكثر تقدما، بل إن هذا الوصف المتميز الذي وصف به الكاتب مدينة باريس يفسر اهتمام الفرد الجنوبي بالعالم المتقدم، بل أكثر من ذلك إن شعوب العالم المتخلف تلهث من أجل النأي عن عالمها، حالمة بولوج العالم المتقدم، كما أن هذا المقطع السردي يشير إشارة ضمنية إلى عالم الجنوب الذي يعيش حياة الفوضى والشتات، فالثقافة السائدة تقودنا إلى الحكم عن طبيعة المكان.

إن الثقافة السائدة في باريس جعلت من الشخصية الروائية أكثر ارتياحا واطمئنانا بالمكان المتواجدة فيه، يقول الروائي:

« **فالمقاهي هنا لا تحرجك ولا تزعجك، ولو ظللت مستريحا على طلب واحد، ولا يرفع كأسك أو قنينتك المرغوبة ما لم تنهض أو تبدلها بطلب آخر**» [1].

فهذه المميزات قلما نجدها في العالم الجنوبي، لأن ثقافة التعامل منعدمة فيه، إنه عالم يسبح في الجهل والظلام، مما جاء على لسان الروائي قوله:

«...**لابد أن نكون واقعيين، ...نحن شمسيون سواء أحببنا أم كرهنا، هي المقبرة المؤقتة لمقبرة دائمة** » [2].

وتنعكس ثقافة المكان حتى في تعامل الرجال مع زوجاتهم، فالثقافة الأسرية تختلف من عالم إلى عالم آخر، وتعامل الرجل الشمالي مع زوجته ليس كتعامل الرجل الجنوبي.

---

[1] – المصدر السابق، ص: 39.

[2] – المصدر نفسه، ص:83.

«...بعض الشمسيين لا يتردد لحظة في ذبح أو إحراق زوجته إذ لم تشبهه وجنحت إلى ميولاتها الطبيعية التي قد تجدها في الآخر،... إن السحـــابي هنا لا يقدم على هذه الهمجية المباشرة السريعة،... يقتلها صبرا أو يعدمها انتحارا تلقائيا... » [1].

رغم ما أبدته الرواية من مظاهر الإعجاب بالعالم المتقدم وثقافته السائدة إلا أنها استهجنت بعض المظاهر التي اكتسبها الفرد الجنوبي تأثراً بالغرب، كذوبانه في الثقافة الشكلية التي لا تمت إلى التقدم بصلة.

«طالما عاينت البعض يركبه غرور التعقيد، فيطيل شعره ويدهنه ادهانا ويظل يسرحه أمام المرآة يمينا وشمالا،...ويقلد الشبان المحليين في زيهم وحركتهم، وحتى غنة تخاطبهم، الراء غينا...حتى لا يشتبه في محليته... »[2].

كما أن الرواية كشفت عن مظهر من المظاهر السلبية، وهو غياب الروح الجماعية، أي أن المجتمع المتقدم لا يبالي بحياة الفرد، فالقوي لا يبالي بالضعيف، والغني لا يهتم بالفقير.

«...واهم من يحسب أن المجتمع السحابي رحيم بحالة مثل حالتي أو أشد، لا أحد يبالي بالآخر، قد يعبأ الفرد بالكل، ولكن الكل لا يكترث بالفرد،... هذا المجتمع السحابي قد ارتوى بكل خير ونعيم حتى أضحى كل فرد منهم غنيا عن الآخر بالطبع»[3].

---

[1] – المصدر السابق، ص:108.

[2] – المصدر نفسه، ص:58.

[3] – المصدر نفسه، ص: 114، 115.

مما أشارت إليه الأعمال الروائية لدى عبد الجليل مرتاض، عن مكنونات الثقافة القروية، والمتفشي بين الأفراد الذين في إيمانهم ريب وشك، هو طقوس السحر والشعوذة، فالكثير من الذين عايشوا ويلات الاستعمار من يؤمن بهذه الخرافات، وخاصة أولئك الذين يقطنون بالبادية، وهذا ما اتضح في رواية "عقاب السنين"، التي كشفت اللثام عن طبيعة الثقافة السائدة بين أفراد القرية.

« **أسرى كل زائر إلى وكره إلا رضية التي باتت تواسي شقيقتها، وبدأت تقول لها: "إن العين أصابتنا يا أختاه، كم نصحتك بكتابة حرز عند فقيهنا فيحررها من شر العيون الحاسدة، ولكنك ما انتصحت... على كل حال ما حصل حصل، كأن فتياتنا أضحين في أوكارهن أكثر تعرضاً للملمات من أنعامنا في حظائرهن**»[1].

فالثقافة المكانية ما هي إلا محرك للأحداث في الأعمال الروائية، لأنها تساعد الشخصيات الحكائية على نسج أفعالها وفق ما تمليه هذه الثقافة، وبالتالي تتوافق الشخصيات مع الأمكنة، فتكون الأحداث أكثر انسجاما.

فمدينة باريس ما هي إلا رمز من رموز الثقافة الغربية التي تختلف اختلافا جذريا مع نظيرتها الثقافة الجنوبية. وما القرية التلمسانية التي وظفت في معظم روايات عبد الجليل مرتاض، إلا إشارة ضمنية تحيلنا إلى الوطن كله، بكل ما يمتاز به من ثقافة سواء كانت سيئة

[1] – عقاب السنين، مصدر سابق، ص:57.

أو محمودة، كما استطاع الروائي أن يفتق طاقاته اللغوية، ليزاوج في البناء بين مكانين متضادين ومتصارعين تاريخيا وثقافيا، فخرجت لنا أعماله الروائية في صورة تتسم بالقوة الأسلوبية والبراعة اللغوية، سواء من حيث البناء، أو من حيث المغزى العام الذي قصده من وراء أعماله الإبداعية.

خـــــاتمـــــة

بعد قراءة الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض في مضامين هذا البحث، خرجت بمجموعة من النتائج أذكر أهمها في النقاط الآتية:

أولا: قطعت الرواية الجزائرية أشواطاً كبيرة من التطور والرقي متأثرة في ذلك بما حصل في المشرق العربي من جهة، وبما حصل في الضفة الغربية الأخرى من جهة ثانية.

ثانيا: لم تتوقف الرواية الجزائرية عند حد التغني بالثورة التحريرية، وذكر مآثر الأبطال، وتسجيل البطولات، وتمجيد الأسماء، وإنما اقتفت أثر الرواية العربية عموماً حين راحت تبحث عن الحلول الممكنة للرقي بالمجتمع الجزائري على سبيل المدح مرّةً، والذمّ واقتراح الحلول في مرات عديدة.

ثالثا: اختلف المكان الروائي في الأعمال السردية من رواية إلى أخرى فمنها ما تضمن أمكنة تمتّ إلى مسقط رأس الكاتب بصلة، ومنها ما كان المكان فيها عبارة عن بطل يزاحم الشخصيات في الظفر بالبطولة، ومنها ما عبّر عن رحلات الكاتب وتجواله غبر العالم.

رابعا: لا يعد المكان الروائي في الأعمال الجزائرية مجرد إطار تقع عليه أو فيه الأحداث، وإنما هو بطل كغيره من العناصر، خصوصاً أن الجزائر عرفت مرحلة الاستعمار التي تعد في حد ذاتها مشكلة مكانية بكل ما تحمله الكلمات من دلالات.

خامسا: عبّر المكان الروائي عن الكثير من الدلالات؛ اختلفت باختلاف توظيفه في العمل الروائي، فأحياناً يدل على أمور سياسية وأحياناً أخرى يدل على طبائع أخلاقية أو دينية، وفي أحيان كثيرة يدل على طبيعة المجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب.

سادسا: كان للمكان أهمية بارزة في التعريف بالأماكن الجزائرية ذات الطابع السياحي، وعليه أصبحت الرواية دليلاً سياحياً تروج للقارئ الأجنبي الأماكن التي لا يعرفها في الجزائر، شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً.

سابعا: يجنح الروائي الجزائري إلى الوصف التفصيلي للمكان، كونه دائماً يحافظ على العلاقة الوطيدة بينه وبين القارئ. بيد أن هذا الوصف لابد أن لا يحس إزاءه المتلقي بالملل والكلل، لأنه يرتبط بالعمل ارتباطاً وثيقاً.

ثامنا: استطاع المكان في الأعمال الروائية الجزائرية أن يميط اللّثام عن الكثير من القضايا والأمور التي كانت مخبّأة ومستورة في أذهان الناس، أو أنها موجودة في كتب التاريخ لا يلجأ إليها إلا المتخصّصون في هذا المجال، وبالتحديد الأماكن التي ارتبطت بالثورة التحريرية.

تاسعا: يعد الروائي "عبد الجليل مرتاض" من الأسماء التي ظهرت في الوطن العربي، كونه ألّف ست روايات منها ما هو منشور في الجزائر، ومنها ما هو منشور خارجها، غير أن هذا الإسم الإبداعي لم تلق أعماله الحظ الأوفر من الدراسة والممارسة النقدية.

عاشرا: عبر مكان القرية في روايات "عبد الجليل مرتاض" عن بلد الجزائر عامة، وذلك بذكر المعاناة التي يعيشها أولئك الذين يقطنون في البوادي والأرياف من جهة، وكذلك تمسكهم بالعادات والتقاليد المتعارف عليها في المكان المقصود من جهة أخرى.

حادي عشر: عبّر مكان المدينة في كثير من الأحيان عن المكان الآخر؛ وبكثرة الفرنسي منه، والباريسي على وجه التحديد، حيث ظهرت لنا المدينة من خلال الأعمال الروائية لعبد الجليل مرتاض في أبهى حللها، فصوّرها لنا الروائي إبان فترة احتلال فرنسا للجزائر، ومدى تمسك الجزائريين ببلدهم فقاموا بعدة انتفاضات في باريس من أجل استرجاع الحرية، كما عبّر مكان المدينة عن بعض الأماكن الجزائرية، وعن ثقافاتها.

ثاني عشر: لم يكن المكان في روايات "عبد الجليل مرتاض" مجرد إطار تجري فيه الأحداث، وإنما عبّر عن عدة ثقافات مختلفة، تتنوع من رواية إلى أخرى، منها ما قصد به الروائي الصراع الأزلي بين العرب والغرب، وهذا ما تجلى في رواية "لا أحب الشمس في باريس"، ومنها ما دلّ على الصراع المحتدم بين الريف والمدينة، وهذا ما نجده في رواية "شموع ودموع".

ثالث عشر: تغنت الأعمال الروائية عنده بالبطولات ومجدت الثورة التحريرية، وهذا أسلوب جل الروايات التي كُتبت بعد الاستقلال، فنجد أغلب رواياته تعود بنا إلى فترة

الخمسينيات من القرن الماضي، لتهتم بحادثة معينة، سواء كان السارد شاهداً للحادثة أو مروية له.

رابع عشر: استطاع الروائي "عبد الجليل مرتاض" أن يُزاوج بين الأساليب الروائية من سرد ووصف وحوار، جاعلاً من المكان خادماً لها في كثير من الأحيان، مركزاً على الوصف لأنه يتناسب وهذا العنصر الروائي، فمن خلال هذا الأسلوب بعمد الكاتب إلى رسم الأمكنة بواسطة الكلمات.

خامس عشر: يعد مفهوم المكان الروائي من المفاهيم المتفلتة والزئبقية في النقد، حيث راح النقاد يؤوّلون هذا العنصر ويصوغون مفاهيم كلٌّ بحسب فهمه له؛ فمنهم من يراه مجرد عنصر تابع وخادم للعناصر السردية الأخرى، ومنهم من يراه عكس ذلك، حيث يمكن أن يكون بطلاً في الرواية دون الشخصيات التي عادة ما تكون هي العنصر القوي في العمل الروائي، إذ يرتكز عليها الكاتب في بنائه للعمل السردي.

سادس عشر: استمد الكاتب "عبد الجليل مرتاض" عناصره المكانية من واقعه الحرفي، فنجد مدن كتلمسان ومسيردة وباب العسة وغيرها من الأماكن المسماة بتسمية واقعية، كما أنه اعتمد على بعض الأماكن التي عاش فيها ولو لفترة قصيرة من الزمن كباريس ومرسيليا وليون وغيرها.

في الأخير لا ندّعي أننا توصلنا إلى نتائج يقينية خالية من النقص، لا تقبل النقد والمراجعة، وإنما هذا البحث يعد مقاربة للأعمال الروائية التي كتبها الروائي الجزائري "عبد الجليل مرتاض"، فإن كان من أمر يشفع لنا في محاولة هذه الدراسة فهو متعلق بعامل السبق إلى الاقتراب من أعمال عبد الجليل مرتاض الروائية قبل أن تظهر أي ملامسة سبقتنا إليها، وقد دفعتنا ضرورة العناية بهذه الأقلام التي ستعرف أعمالها النور من خلال هذه الدراسات، كما نتمنى أن تكون هذه الدراسة فاتحة لبحوث أخرى حتى يُكرّم الرجل المعطاء في حياته بين أبنائه الطلبة، فهذه دعوة منا إلى الباحثين من أجل الاهتمام بإسهامات الكتاب الجزائريين في اللغة والأدب لأن الدارس الجزائري لا يحس بالاغتراب أثناء مقاربة نصوص أدباء بلده.

وصلى الله وسلم على نبينا محمد، وعلى آله وأصحابه، ومن سار على نهجه إلى يوم الدين، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

- **المصادر العربية:**

عبد الجليل مرتاض:

01. أنتم الآخرون، دار الغرب للنشر والتوزيع (2005).

02. دموع وشموع، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق (2001).

03. رفعت الجلسة، مكتب النيل للطبع والنشر والتوزيع، مصر.

04. عقاب السنين، رابطة الأدب الحديث.

05. لا أحب الشمس في باريس، دار هومه (2005).

06. ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران(2006).

- **المراجع العربية:**

" أ"

01. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون.

02. إبراهيم السعافين: تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن، الطبعة العربية.

03. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الأفاق الجزائر، ط1 (1999).

04. إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

05. أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات دار علاء الدين (2001).

06. أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (2005).

07. أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان الرباط، ط1(1996).

08. الأخضر بركة: الريف في الشعر العربي الحديث، دار الغرب للنشر والتوزيع (2002).

09. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا خليل جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1(2001).

10. ألف ليلة وليلة، دار نوبليس، بيروت، ط1 (2003).

11. امرؤ القيس: الديوان، تصحيح: الشيخ ابن أبي الشنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (1974).

12. آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الملل للطباعة والنشر والتوزيع.

" ب"

13. البخاري: الجامع الصحيح مع فتح الباري، كتاب التفسير، باب قوله تعالى: " فلا تعلم نفس ما أخفي لهم من قرة أعين "(السجدة:17)، دار السلام، الرياض، دار الفيحاء، دمشق، ج 7 ، ط(2000) .

14. بديع الزمان الهمذاني: مقاماته، تقديم وشرح: محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1(2002).

15. بشير الوسلاتي: مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان، تونس، ط1(2001).

" ج"

16. جابر عصفور: نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة (1998).

17. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي القاهرة، ط7(1418هـ، 1997م).

18. الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، ط2(1385هـ، 1975م).

19. ابن جني: الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج1، (1957).

20. الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4(1990).

"ح"

21. حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق (2001).

22. الحريري: مقامات الحريري أو المقامات الأدبية، دار الكتب العلمية، بيروت.

23. حسان بن ثابت الأنصاري : الديوان، دار صادر بيروت لبنان.

24. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،الطبعة الأولى (1990).

25. حمدان حجاجي: حياة وأثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2 (1982).

26. حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1 (1991).

27. حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1 (1990).

28. حنا مينة: الشمس في يوم غائم، دار الآداب، ط4 (1984).

"خ"

29. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 (2003م، 1424هـ)، ج1

30. خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر الجزائر، ط2 (2006).

"د"

31. ابن دريد: جمهرة اللغة: تحقيق وتقديم : رمزي منير البعلبكي ج2، دار العلم للملايين بيروت ط1 (1987).

" ر"

32. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، دار العودة بيروت، ط2 (1985).

33. رشيد بوجدرة: التفكك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط2(1982).

" ز"

34. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر للنشر والتوزيع.

35. الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج1، ط1(1419هـ، 1998م).

" س"

36. سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية رواية الشراع والعاصفة لحنامينة نموذجا، دار مجدلاوي، عمان، ط1 (2003).

37. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، فصل زمن خطاب الرواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (2005).

38. سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية.

39. السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط وتهميش وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2 (1404هـ ، 1987م).

40. سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق (2003).

41. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، الدار التونسية (تونس).

42. سيزا قاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ– الهيئة المصرية العامة للكتاب.

"ش"

43. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 1 (1994) .

44. شكري عبد الوهاب: الموسوعة المسرحية، دراسة في خشبة المسرح، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية (1987).

"ص"

45. الصادق بن الناعس قسومة: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض (1430-2009).

46. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، منشورات عالم المعرفة، الكويت (1992).

47. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق للنشر والتوزيع القاهرة، ط1 (1998).

48. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية للنشر القاهرة.

"ط"

49. الطاهر وطار:الشمعة والدهاليز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر (2004).

50. الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة بيروت، ط13 (1981).

"ع"

51. عاطف جودت نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(1984).

52. عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (1983).

53. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3 (2005).

54. عبد الرزاق حسيني، فن النثر المتجدد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

55. عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1(2003).

56. عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في القصة الجزائرية الجديدة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق (2001).

57. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ط5 (2004).

58. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة الكويت (1998).

59. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4 (1998).

60. عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.

61. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران.

62. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر (2005).

63. عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (1990).

64. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر.

65. أبو عبد الله محمد ابن إبراهيم اللواتي: رحلة ابن بطوطة، دار صادر، بيروت ، ط1 (2002).

66. عبد الوهاب جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دار المعارف (1989).

67. عمر عبد الواحد، السرد والشفاهية، دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط2 (2003).

"غ"

68. غسان زيادة: قراءات في الأدب والرواية، إنه نداء الجنوب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع -بيروت- ط1(1995).

"ف"

69. فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1 (1981).

70. فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، ط1 (2008).

71. الفيروزبادي: القاموس المحيط، طبعة جديدة لونان، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ج4.

"ق"

72. قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في اشكالية التلقي الجماعي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (2001).

73. قاسم مقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر دمشق، ط1 (1974).

74. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتقديم محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.

"ك"

75. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروت لبنان، ط1(1987).

"ل"

76. لينة أحمد عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجمالية الرواية، منشورات أمانة، عمان(2004).

"م"

77. ابن مالك : ألفية بن مالك في النحو والصرف، مكتبة الآداب القاهرة، ط1(1422هـ، 2001م).

78. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1(1431-2010).

79. محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1 (1999).

80. محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن(2007).

81. محمد سيد عبد التواب، بواكير الرواية، دراسة في تشكل الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (2007).

82. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1 (2008).

83. محمد الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1 (2005).

84. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (2003).

85. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق (2005).

86. محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ج1ط5 (1990).

87. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1 (1973).

88. محمد نجيب التلاوي: الذات والمهماز، دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (2007).

89. محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر والتوزيع تونس، ط1(2005).

90. محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1(1991).

91. محمد مرتاض: وأخيرا تتلألأ الشمس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (1989).

92. محمود محمد عيسى: تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة دراسة مقارنة ، مكتبة الزهراء القاهرة، ط1 (1981).

93. مرزاق بقطاش: الكتابة قفزة في الظلام، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (1986).

94. مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

95. مصطفى الفاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، درا القصبة للنشر والتوزيع الجزائر (2000).

96. ابن منظور:

97. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط4 (2005).

"ن"

98. ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 (2004).

"ه"

99. هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله الكندي للنشر والتوزيع الأردن (2004).

➢ **المراجع المترجمة:**

"أ"

01. إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح الكويت، ط1 (1993).

02. ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى دار المعارف.

"ج"

03. جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلق عليها صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق (1977).

04. جوزيف. إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن احمامة، أفريقيا الشرق (2003).

05. جون ستروك : البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت (1996).

06. جيرار جنيت و آخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (2002).

"ر"

07. رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب سوريا، ط1 (1992).

08. رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات بيروت، ط1(1988).

09. رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري حلب سوريا، ط1(1994).

"غ"

10. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط5(2000) .

"ف"

11. فلادمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، دار الشراع للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، ط1 (1996).

"م"

12. مجموعة مؤلفين : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ضاضا، مراجعة: المنصف الشنوفي، منشورات عالم المعرفة، الكويت (1997).

13. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت(1982).

➢ **المراجع الأجنبية:**

01. Charles Bonn : Problematiques Spatiales Du roman Algérien , entreprise Nationale du livre, Alger (1986).

02. christian achour et siman rezzoug , convergence Critique Office De Publication Universitaire, Alger(1995).

03. Ferdinand de Saussure :cours de linguistique général, publier par Charles Bally et Albert Séchéhaye, les ateliers de normandie, France(1997).

04. Gaston bachlard, La poétique de l'espace, pressesuniversitaires de France,paris, France, 7éme ed(1972).

05. G. Genette, fugures 2, seuil(1976).

06. G.Genette, Fugures 3, Seuil (1976).

07. Nicol evraert Desmedt, Sémiotique du récit, Editions de Boeck université Bruxelles, 3e édition (2004).

08. philippe hamon, introduction a l'analyse du descriptive, paris(1981).

➢ **المجلات والدوريات:**

01. قراءات و دراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الأول، إعداد مديرية الثقافة لولاية برج بوعريرج.

02. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج12، ع2، القاهرة 1993.

الملخـــصـــات

باللغة العربية:

تعد الرواية من الأنماط النثرية التي ذاع صيتها في الوطن العربي عموماً في النصف الثاني من القرن الماضي، وعليه فقد حظيت بقدر كبير من التحليل والدراسة.

تأثرت الرواية الجزائرية بالتطور الحاصل في الوطن العربي إبداعاً ونقداً، حيث أن الدراسات والتحليلات التي انصبت حول هذا الجنس الأدبي الذي كان لها الدور البارز في تطوره، حتى غدت هذه الدراسات تهتم بالعناصر السردية من شخصية وزمن ومكان.

ولم يحظ عنصر المكان بالعناية الكافية من الدراسة بنفس الدرجة التي حظيت بها العناصر السردية الأخرى،وقد قاد هذا الإجراء إلى أن قاربت هذه الدراسة عنصر المكان في الأعمال الروائية للكاتب عبد الجليل مرتاض، الذي يعد من الأقلام الجزائرية النادرة التي تكتب في عدة مجالات خصوصاً النقدية والروائية منها.

وقد جاء اهتمامنا بهذا العنصر نتيجة حتمية للوضع النقدي الحالي، الذي أصبح يولي المكان أهمية تليق بمقامه ورتبته في العمل السردي.

باللغة الفرنسية:

Le roman est considéré comme l'un des types prosaïques qui se répandus dans le monde arabe en général pendant la seconde moitié du siècle passé ce qui lui a valu un grand intérêt d'analyse et d'étude.

Le roman algérien a été influencé par le développement qu'a connu le monde arabe sur le plan de la créativité et la critique, car bien des études et des analyses ont pris ce genre littéraire pour objet au point ou elles se sont intéressé des éléments narratifs, dont le personnage, le temps et l'espace.

Or l'espace n'a pas eu la même part d'intérêt que les autres éléments narratifs, ce qui a conduit cette étude à approcher l'élément de l'espace dans les œuvres romantiques de l'écrivain ABDELDJALIL MORTADH qui compte parmi les rares écrivains algériens dont les travaux touchent plus d'un domaine, en particulier la critique et le roman.

Notre intérêt à cet élément narratif est la conséquence logique de la position actuelle de la critique qui ne cesse de donner de l'importance à l'espace son statut dans le travail narratif.

باللغة الإنجلزية:

The novel is considered a prosaic types that spread across the Arab world in general during the second half of the last century which earned him a great analysis and study interest.

The Algerian novel was influenced by the pace of development of the Arab world in terms of creativity and criticism , as many studies and analyzes took the genre to be developed or they are interested in narrative elements including the character, the time and space.

But space does not have to share the same interest as the other narrative elements , which conducted the study to approach the element of space in the romantic works of the writer Abdeldjalil MORTADH which is among the Algerian rare writers whose work involves more than one area , in particular the critical and novel.

Our interest in this narrative element is the logical consequence of the current position of the criticism that continues to give importance to the area 's status in the narrative work .

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	
المقدمة	أ..ن
الفصل الأول	
البنية حقيقتها وأصولها	
- مفهوم البنية لغة:	18
- مفهوم البنية اصطلاحاً:	22
• البنية في الدراسات العربية القديمة:	22
• البنية في الدراسات الغربية:	31
• البنية في الدراسات العربية المعاصرة	78
- البنيوية وأزمة المصطلح	93
الفصل الثاني	
حقيقة المكان وتجلياته في الرواية	
- المكان الروائي.. إشكالية الماهية والمصطلح:	100
• المفهوم الغوي	100
• المفهوم الاصطلاحي	101
- علاقة المكان بالعناصر السردية:	160

- علاقة المكان بالزمن 161
- علاقة المكان بالشخصية 169
- علاقة المكان بالحدث 176

الفصل الثالث

بناء المكان في روايات عبد الجليل مرتاض

- مصدر المكان الروائي 186
- أقسام المكان الروائي 193
  - الضيق والاتساع 210
  - الريف والمدينة 222
  - الأماكن المحددة والأماكن غر المحددة 242
  - الأماكن العامة والأماكن الخاصة 245
- صفات المكان 250
  - الطابغ الجغرافي 251
  - رسم المكان 253
  - تشييء المكان 257
  - الطابع الإحالي 261
- زمانية المكان ومكانية الزمن 265
  - تذكر المكان 267
  - مكان اللقاء 278
  - مكان الحلم 286

الفصل الرابع

شعرية الوصف المكاني في روايات عبد الجليل مرتاض

- طبيعة الوصف المكاني : 296
- أنواع الوصف المكاني : 307
  - الوصف الموضوعي 308
  - الوصف النفسي 310
- وظيفة الوصف المكاني 315
  - الوظيفة الجمالية 316
  - الوظيفة التفسيرية 319
  - الوظيفة الإيهامية 322
- دلالة الوصف المكاني 326
- الوصف وبناء المكان الروائي 334
  - مبنى الوصف 345
  - معنى الوصف 346
- الوصف والصراع المكاني 346
- الوصف وثقافة المكان 366

خاتمة 377

قائمة المصادر والمراجع 383

الملخصات 402

فهرس الموضوعات 406