الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل-
كلية الآداب واللغات

قسم : اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

شعرية المكان في رواية
شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب ا لعربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتان :
- سميرة بودمر
- صباح باقة

تحت إشراف الأستاذ:
د. محمد زكور

لجنة المناقشة:

1. أ.د.هشام بن سنوسي .....رئيسا
2. أ. د.محمد زكور .....مشرفا
3. أ.كريمة بوخاري.....ممتحنا

السنة الدراسية:
1437هـ/1438هـ الموافق لـ 2016م/2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم

وقل ربي زدني

علما

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنّا لنهتدي لولا أن هدانا الله.

اللهمّ لك الحمد ولك الشكر وإليك يرجع الفضل كلّه سرّه وعلانيته

الحمد لله الواحد المنان الذي هدانا ووفقنا لإتمام هذا العمل

نتقدم بالشكر الجزيل مع فائق التّقدير والاحترام

إلى الأستاذ" الدكتور محمد زكور "

الذي أفادنا بنصائحه وإرشاداته الوجيهة من بداية هذا العمل إلى نهايته.

والشّكر الجزيل إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل

مقدمة

مقدمة:

قد يختلف الكثير منّا في أن الفن الروائي واحد من أكثر الفنون الأدبية التي سجلت حضورها بقوة في النصف الثاني من القرن العشرين على المستوى العالمي والعربي على حدٍ سواء وقد قيل قديماً "**الشّعر ديوان العرب**" لأنه مجمع مآثرهم, وعاداتهم, وبطولاتهم, وأحداث حياتهم أما اللآن فقد عوضوها بقولهم: "**الرّواية ملحمة بورجوازية**" لأنها أصبحت أقرب الأجناس الأدبية تجسيداً لآمال القارئ لسعة فضائها, وسهولة لغتها .

فالرّواية في الأساس "**فنٌّ مكاني**", ولكل بيئة مكانية خصائصها الطبيعية والمناخية, و الجيولوجية, كما لها ذاتيتها التاريخية, ذلك أن الرّواية تحتاج نقطة انطلاق واندماج في المكان الذي تُنظّم من خلاله الأحداث, وحركة الشخصّيات, من هذا المنطلق أردنا أن نطرح مجموعة من الإشكاليات في دراستنا هاته الموسومة **بشعرية المكان في رواية "شرق المتوسط"**:

- فما البنية المكانية؟
- كيف تمظهرت هذه البنية في رواية "**شرق المتوسط**" لـ **عبد الرحمن منيف؟**
- وكيف ساهم المكان كبنية سردية في تكوين معمارية العمل الروائي؟

ولإتمام هذا البحث, و إخراجه على أكمل وجه, لابد من اتباع خطّة تتضح من خلالها معالم الدراسة, فجاءت كالآتي: مقدمة يليها مدخل يمهد للموضوع بعنوان: **في الشعرية (تحديد ماهية الشعرية عند الغرب والعرب)**, متبوعا بفصلين, الفصل الأول جاء نظرياً موسوماً **بـ: شعرية المكان في السرد العربي** يتفرع عنه أربعة عناصر تتمحور حول **ماهية المكان, وحضوره في الفن الروائي**, كذلك **علاقة المكان بالزمن والشخصية**, وأخيرا تناولنا نماذج عن **حضور المكان في الفن الروائي العربي**, وقد وقع الاختيار على عميد الرواية العربية "**نجيب محفوظ**" وكيفية توظيفه للمكان في **الثلاثية** و **زقاق المدق**, وأما الفصل الثاني فكان عبارة

عن مقاربة تطبيقية, حيث خصّصناه للتعريف بالروائي "**عبد الرحمن منيف**" وأهم أعماله, متبوعا بملخص الرواية وأهم عناصرها,ثم تناولنا **جماليات توظيف المكان في رواية "شرق المتوسط"**, لنصل في الأخير لخاتمة حوصلنا فيها أهم النتائج التي توصلنا اليها من خلال هذه الدراسة .

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي, بالإضافة إلى بعض الإجراءات المنهجية المتمثلة في البحث التاريخي و التصنيف للأعمال الأدبية .

أما عن الأسباب التي دفعتنا وحفزتنا هي الرغبة في سبر أغوار هذا النوع من الدراسات من خلال بحث مستفيض لرواية "**شرق المتوسط**", والتي تميزت بتنوع عناصر الخطاب السردي فيها من خلال الأحداث والشخصيات, الزمان والمكان الذي لفت انتباهنا نظرا لما يحمله من أهمية بالغة في هذه المقاربة باعتباره الموقع الرئيسي الذي تجري فيه الأحداث, وتتفاعل فيه الشخصيات مع بعضها البعض, كما لا ننسى الدافع الحقيقي للدراسة وهو اعجابنا بهذا الروائي, وتنوع أعماله الفنية, حيث تهدف دراستنا هذه إلى البحث عن جماليات المكان وشعريته, وكيفية تأثيره في إنجاز أي إبداع روائي .

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة مصادر ومراجع, وكان من أبرزها: رواية "**شرق المتوسط**" لـ **عبد الرحمن منيف**, **جماليات المكان** لـ **غاستون باشلار**, **بنية الشكل الروائي** لـ **حسن بحراوي**, **بنية المكان** لـ **سيزا قاسم**, بالإضافة إلى تحليل النص السردي لـ حميد لحميداني, ومراجع أخرى .

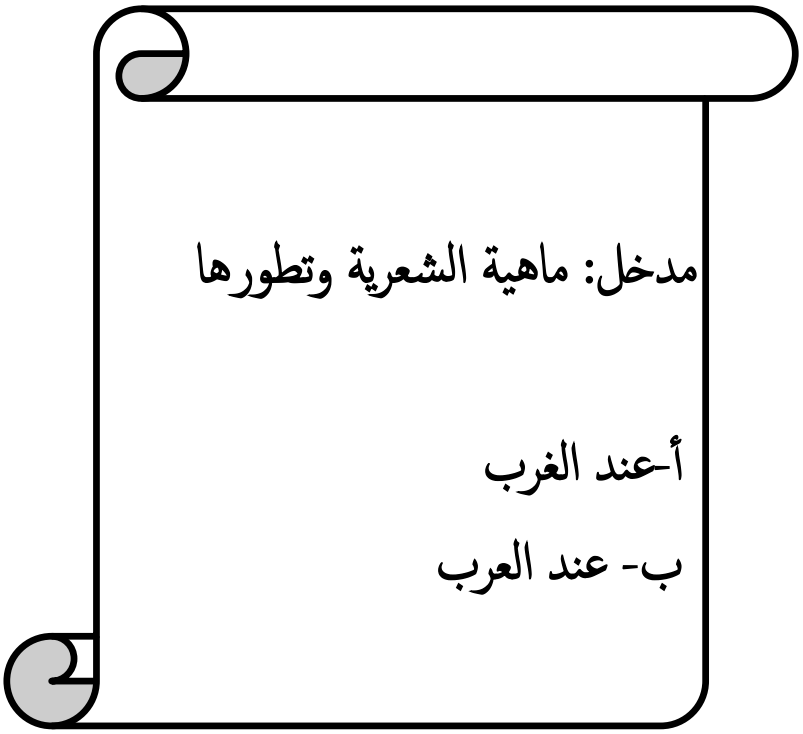
ونظرا للرواج الكبير الذي عرفته رواية "**شرق المتوسط**" حيث طبقت عليها دراسات سابقة, إلا أننا حاولنا جاهدين إضافة الجديد إلى هذه الدراسات من خلال إلقائنا الضوء على الأماكن التي احتضنت أحداث وشخصيات هذا العمل الروائي .

وقد واجهتنا صعوبات لعل من أبرزها: ضيق الوقت و قلة الدراسات المتخصصة في هذه الرواية إلا أن ذلك لم يمنعنا من إنجازنا لهذا البحث .

وأخيرا يجدر بنا التوجه بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف "**محمد زكور**" على مجهوداته التي بذلها لأجلنا للخروج بهذا العمل, وتوجيهاته التي لم يبخل بها علينا .

سميرة بودمر وصباح باقة

في 18 ماي 2017م الموافق لـ 21 شعبان 1438هـ


مدخل: ماهية الشعرية وتطورها
أ-عند الغرب
ب- عند العرب

بمجرد سماعنا أو مصادفتنا لمصطلح الشعرية لابد أن يتبادر لأذهاننا للوهلة الأولى مصطلح "الشعر"، هذا الأخير ممارسة جمالية إبداعية.

مفهوم الشعرية:

أ- عند الغرب:

أما عن مصطلح الشعرية (**poétique- poétics**)[1] في الدراسات الغربية فكان: «**مصطلحا قديما حديثا في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح إلى أرسطو**»،[2] فكان أول من استخدمه في كتابه **''فن الشعر''** في 322 ق.م **''وفي التعريف الساعد يدل هذا المصطلح على مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي''**. [3]

أي أن الشعرية تهتم بدراسة أدبية النصوص وتكوين نظرية داخلية للأدب، والشعرية تتعلق بالأدب كان شعرا أم نثرا، فجذورها الأولى أرسطية -نسبة إلى **أرسطو**- الذي سمى كتابه **-poetiks- فن الشعر أو في الشعرية**.[4]

فالشعر عند أرسطو هو محاكاة، والمحاكاة الأرسطية لا تعني تصوير الواقع بحذافره، ولا تعني أيضا تقيد الشاعر بالأحداث، ولكن عليه أن يقدم رؤيا جمالية.

وإذا كانت البنيوية تهتم بدراسة النص من بنيته، والأسلوبية بدراسة الأسلوب، فإن الشعرية تهتم بدراسة أدبية النص فهي: **"تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا، وليس أثرا أدبيا"**[5].

إذا هي تسعى أو تهدف إلى استنطاق خصائص الخطاب الأدبي منطلقة من النص ذاته.

---

[1]: عبد الملك مرتاض، "قضايا الشعريات"، (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإسلامية (1)، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، ص11.

[2]: حسن ناظم، "مفاهيم الشعرية"، (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص11.

[3]: سعد بوفلاقة، "الشعريات العربية"، (المفاهيم والأنواع والأنماط)، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2007م، ص24.

[4]: حسن ناظم، "مفاهيم الشعرية"، (مرجع سابق)، ص11.

[5]:حسن ناظم، "مفاهيم الشعرية"، (مرجع سابق)، ص33.

يقول حسن ناظم:"**ترجع محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكليين الروس الذين كان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم للأدب**".[1]

بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، بل متغيرة حسب التطبيق، وما يتطلبه.

كما أن "**عناصر الشعرية قد تطورت على يد المنهج الشكلاني الذي تعد الشعرية بمثابة ربيبته، وتدين له بكثير من عوامل ترعرعها**".[2]

فهم الذين اشتغلوا على إنتاج نظرية الأدب بشكل كبير، وقد كان من بينهم "**رومان جاكبسون Roman jakobson**"، هذا الأخير انطلق من منظور لساني فيقول:"**إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية حسبه جزءا لا يتجزأ من اللسانيات**".[3]

إذ يمكن تحديد الشعرية حسب تعريفه بأنها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية، وأنها تعتمد في دراستها على علم اللّغة، وذلك من أجل بلوغ أدبية النصوص، فهي تستنبط قوانين النص من لغته أي من النص ذاته، ويضيف أيضا قائلا: "**تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة، أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية**".[4]

---

[1]: المرجع نفسه، ص79.

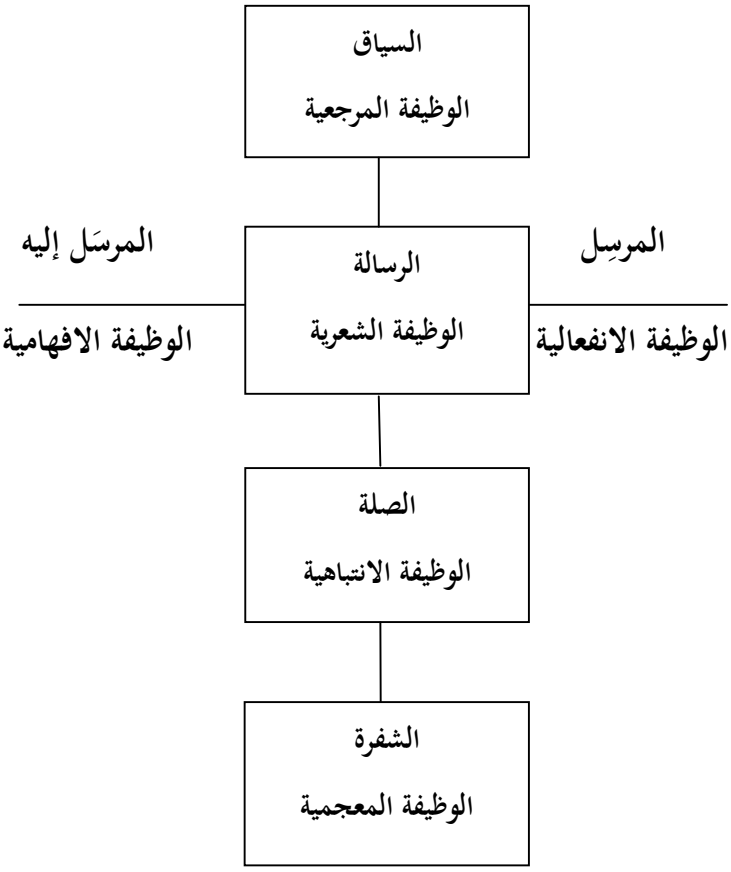
[2]:حسن ناظم، "مفاهيم الشعرية"، (مرجع سابق)، ص80.

[3]: رومان جاكبسون، "قضايا الشعرية"، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1988م، ص24.

[4]: عبد العزيز ابراهيم، "شعر الحداثة –دراسة– منشورات الاتحاد الكتاب العرب"، دمشق،د.ط، 2005م، ص09.

فالشعرية إذا وفق هذا المعنى هي نظرية دراسة خصائص الأشكال الأدبية، وهي بمعنى من المعاني نظرية الأدب نفسها، مما يعيدها تاريخيا إلى **أرسطو**، وهذا ما يرمي إليه **تودوروف** باعتراف بأن:**''كتب الشعرية ابتداءا من عصر النهضة ليست إلا تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية''**.[1]

أي أن أرسطو هو الأب الروحي للشعرية عموما، كما أن شعرية **''رومان جاكبسون''** لا تقتصر على الشعر وحده، إنما تشمل كل الخطابات اللغوية إلا أنه ضيّق مجال الشعرية في دراسة الوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع وجود وظائف أخرى للغة، والتي تمثل الأطراف الأساسية في كل عملية تواصلية وهي: المرسِل -Destinateur- المرسَل إليه Destinataire– الرسالة Message– السياق Contexte– وسيلة الاتصال Contact– الشفرة Code، بحيث كل عنصر له وظيفة



ويقصد بذلك قدرة المبدع على اختيار مرادفات لغوية، من مجموعات مختلفة وبطرائق متعددة يمكن ضمها والتأليف فيما بينها في صورة مثلى، لأن الأدب يستثمر الوقائع المتناثرة في المعجم اللغوي ليشكل أشكالا أكثر

[1]: تيزفيثان تودوروف، "الشعرية"، تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990م، ص23.

إثارة، إذ أنه ينطلق في رؤيته الشعرية من نظرية الاتصال بعناصرها الستة، إذ يوجه المرسِل رسالة إلى المرسَل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه، كما تقتضي شفرة مشتركة بين المرسِل، والمرسَل إليه وتقتضي أحيانا قناة الاتصال، "**ويولد كل عنصر من العناصر الستة وظيفة لسانية مختلفة، وتعنى الشعرية بالوظيفة الأدبية التي تولدها الرسالة.**[1]

وتبرز الوظيفة الشعرية الجانب الملموس للدلائل، كما تعمق الثنائية الأساسية للدلائل، والأشياء، ولا تقتصر على اللسانيات فهي تعالج الوظيفة الشعرية على مجال الشعر، كما أن على الوظيفة الشعرية أن تتجاوز حدود الشعرية. [2]

وعلى الرغم من تأكيده المستمر على تحقيق الوظيفة الشعرية خارج الشعر إلا أن تطبيقاته قد اتجهت اتجاها معاكسا، كذلك فهي لم تتخطّ حدود الشعر المنظوم متجاهلة بذلك جميع الأنواع الأدبية، وهو ما أخذه "**ريفاتير**" على "**جاكبسون**" حين قال:

"**رغم إدراكه أن هذه الوظيفة الشعرية الموجودة في جميع الفنون الإبداعية، فإنه ظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخر**".[3]

فشعرية **"جاكبسون"** شعرية تجزيئية لم تتخذ من الأنواع الأدبية إلا الشعر واجبا على اللساني الذي يكون مجال دراسته كافة أشكال اللّغة بوصفه نوعا من اللّغة.

وأما محتوى مفهوم الشعر عند "**جاكبسون**" فهو غير ثابت، وإنما يتغير مع الزمن، إلاّ أن الوظيفة الشعرية أو ما يسميها "**الشاعرية**" وهي –كما أكد ذلك الشكلانيون الروس– "**عنصر فريد لا يمكن اختزاله، والوظيفة**

---

[1]: رومان جاكبسون، "قضايا الشعرية"، (مرجع سابق)، ص57.

[2]: المرجع نفسه، ص32.

[3]:حسن ناظم، "مفاهيم الشعرية"، (مرجع سابق)، ص34.

الشعرية مجرد مكوّن من بنية مركبة، هذا المكوّن يحول العناصر الأخرى، ويحدد فيها سلوك المجموع إذا ظهرت الوظيفة الشعرية، وبلغت بأهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا سنتحدث حينئذ عن الشعر".[1]

لقد أضفى **"جاكبسون"** على دراسة الشعرية الطابع العلمي من خلال توظيفه لمبادئ اللّسانيات، كما أنه يستعين بعلم المنطق الذي يقسم اللّغة إلى لغة الأشياء التي تكمن في الممارسة العادية، وما وراء اللّغة وهي الشاعرية.[2]

وأما عن الشعرية عند **"تزفيثان تودوروف TZVETAN TODOROV"** فلا تنحصر لغتها في أفق ضيق، بل تتجاوزه لكي تشكل عالمها الخاص، ويعد التوجه الألسني بشكل عام، وتأثيرات دي **"سوسيير"** بشكل خاص الدافع الأساسي إلى رصد القواعد الجمالية التي يتشكل منها النص الأدبي، واجتاح ساحة الاشتغال النقدي سؤال مهم جدا ألا وهو: ما هو موضوع الشعرية؟ وكان **تزفيثان تودوروف TZVETAN TODOROV** السباق إلى الإجابة على هذا السؤال قائلا: **"ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعدّ إلاّ تجليا لبنية محدودة، وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن،وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"**،[3] فالشعرية عنده تعنى بدراسة الأدب من حيث خصائصه، والكشف عن قوانينه وهي بذلك اسم آخر لنظرية الأدب، ويدرجها ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات مؤكدا ارتباطها بالأدب لكونه خطابا، فهي لا تسعى لتسمية المعنى وإنما تبحث عن القوانين التي تحكم هذا الخطاب الأدبي.

---

[1]:رومان جاكبسون، "قضايا الشعرية"، (مرجع سابق)، ص19.

[2]:عبد الله الغذامي، "الخطيئة والتكفير"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1،1985م، ص: 160- 161.

[3]: ثيزفيثان تودوروف،" الشعرية"، (مرجع سابق)، ص23.

وقد ميّز " **تزفيثان تودوروف TZVETAN TODOROV** " في كتابه **"الشعرية"** بين موقفين ساعيا في ذلك إلى تحديد مفهوم وموضوع الشعرية، حيث يرى في **"الأول"** أنّ النّص الأدبي ذاته موضوع كاف للمعرفة، أما **"الثاني"** فكل نص يعد تجليا لبنية مجردة وهما مكملين لبعضهما، بحيث أطلق على **"الأول"**: التأويل: وهو جعل النص يتكلم بنفسه، أما **"الثاني"**: فيندرج في الإطار العام للعلم، بذلك "**وضعت الشعرية حدّا للتوازي بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية**".[1]

فالشعرية إذا حسب " **تزفيثان تودوروف TZVETAN TODOROV** " لا تتحدد بنوع أدبي محدد، وإنما تجاوزت الدراسات الأدبية والفنية لتشمل مجمل الخطاب الثقافي، فهو يدرجها ضمن العلوم المهتمة بالخطابات، أي مجموع ما يكتب عن الفلسفة والسياسة والدين، والمنطوق اليومي، إضافة إلى المسرح، والسينما مؤكدا صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى.**''فالشعرية إذا مقاربة للأدب مجردة، وباطنية في الآن نفسه''**.[2]

ومن الذين توسعوا أيضا في مفهوم الشعرية "**جون كوهن–JEAN COHEN** "بقوله: **"الشعرية علم موضوعه الشعر"**،[3] وهو بذلك يتفق مع **ابن طباطبا العلوي**، إذ يقول:**''الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم لما يخص به من النظم''**،[4] إذا هو يخصها بالشعر، أو القصيدة وبهذا يحدد خطوة رئيسية في دراسة الشعرية تتمثل في استخلاص الخصائص، والسمات التي تحقق جمالية النص من الوزن، والقافية والنظم والاستعارة وغيرها، فهو يؤكد أن الهدف ليس دراسة الأدب أو اللغة الأدبية، وإنما دراسة الشعر أو اللّغة الشعرية، بل إنه يطمح إلى تأسيس علم للشعر، أي الشعرية التي تبحث عن شكل من الأشكال عن عامل

---

[1]: تزفيثان تودوروف، "الشعرية"، (مرجع سابق)، ص23.

[2]: المرجع نفسه، ص.ن.

[3]: جون كوهن، "النظرية الشعرية"، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2000م، ص29.

[4]: حولة بن مبروك، "الشعرية بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم"، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013م، ص371.

مشترك عام للشعر، فهدف الشعرية لا يكمن في دراسة النصوص الفريدة المفتوحة، ولكن يكمن في دراسة المجموع المحدود من الطرق التي تولدها. وقد بنى شعريته على الانزياح **"التي تتمحور حول الفرق بين الشعر، والنثر من خلال الشكل، وليس المادة أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة، وليس من التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات"**[1]، فهو هنا يرى أن الانزياح ذو طابع توزيعي تعميمي، يمس كل مكونات القصيدة لتتحول بذلك إلى الانحراف عن القاعدة ويكون هذا الأخير أكثر ظهورا في اللّغة الشعرية وما يميز اللّغة الشعرية عنده هو عدولها عن المعاني القاموسية مما يجعلها تضفي على القصيدة صفة الشاعرية.

كما تتجلى شعريته في:**"البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"**،[2] وهذا ما تسعى إليه كل شعرية لأن تكون علمية، وهذه العلمية لا تتحقق في مساءلة المحتوى، بل في مساءلة العبارة، وانتقال المساءلة من الموضوعات التي تعالجها إلى كيفية التعبير عنها وعن طريق الدلالة، فقد فرق **"كوهن"** بين الجمل لكن القانون الذي يحكم تأليف الجمل يقتضي ملاءمة المُسنَد إلى المُسند إليه، وهذا دليل على أن الخطاب الشعري ناقص النحوية، لأن اللغة الشعرية انحراف على الكلام، فالانزياح في الشعر متعمّد، وما يميز لغة النثر عن لغة الشعر هو أن: لغة النثر لغة الطبيعة، أما لغة الشعر فهي لغة الفن.

أما الشعرية عند **رولان بارت ROLAND Barthes** ، فلا تتعلق بالعمل ذاته، بقدر ما تتعلق بمعقوليته، والشعرية عنده تعنى بوصف المنطق الذي تتولد المعاني وفقا له بطرق يمكن لمنطقنا الرمزي قبولها.

ويعد **"بارت"** من أهم النقاد الذين عالجوا **"مسألة القارئ بتفصيل فكان كتابة على كتابة أو نصا على نص"**[3] ويرى أن القراءة /النقد/ الكتابة الجديدة على الكتابة الأولى، أو تحرير النص هو "**في الواقع فتح الطريق أمام تناوبات غير متوقعة أمام لعبة المرايا اللامتناهية، وهذا الانقلاب هو ما يكون محل شك**"،[4] ويظل

---

[1]: جون كوهن، "بنية اللغة الشعرية" ، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص28.

[2]:المرجع نفسه، ص14.

[3]: رولان بارت، "نقد وحقيقة"، تر: إبراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، ع11، 1984م، ص26.

[4]: المرجع نفسه، ص، ن.

"بارت" يشير إلى أن الأثر الأدبي يوحي بقراءات متعددة، وأن النص ينطوي على معان متعددة، وبذلك فإن الأثر الأدبي ينتجه المؤلف الفعلي، أما النص فينتجه المؤلف الضمني أو القارئ، فهو إغناء للنص، وإعادة إنتاج له.

ب- عند العرب:

يعرفه بعض الدارسين القدامى بأنه: «**منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن، والقافية وإن كان كل علم شعرًا**»[1]، وهذا الكلام معناه: أن الشعر كلام منسجم، محكم بإيقاع خاضع المعايير الجمال الفني ووردت الشعرية في كتابات القدامى بتسميات مختلفة، وتكمن هذه الأخيرة في مدى تأثيرها على السامع لا فيما يقوله الشاعر، أو فيما يثبته، فالجمالية الشعرية بنيت على الجمالية الإسماعية والإطرابية، مما خرج بها عن دائرة الشعر إلى فنون أخرى كالسينما والخطاب الثقافي.

وقد تناول النقاد العرب القدامى الشعرية في عدة مفاهيم، ولعل من أبرز هؤلاء نذكر **''محمد بن سلام الجمحي** (139-231)، **أبو عثمان عمرو بن الجاحظ** (150-255)، **محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة** (213-276)، **أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي** المتوفى سنة (322)، **أبو الفرج قدامة بن جعفر** المتوفى سنة (337)، و**علي بن عبد العزيز الجرجاني** المتوفى سنة (392)، **بن رشيق القيرواني المسيلي** (390-456)، **أبو الحسن حازم القرطاجني** (684هـ)**''**[2] وغيرهم من الذين أسهموا في دراسة القضايا الشعرية.

فهذا **''ابن سلام الجمحي''** صاحب كتاب **''طبقة فحول الشعراء''** يقول:

''وللشّعر صناعة، وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم، والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان''.[3]

---

[1]: ابن منظور، "لسان العرب"، تح، عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ، مج3،ج3، ص382.

[2]: عبد الملك مرتاض، "قضايا الشعريات"، (مرجع سابق)، ص15

[3]: المرجع نفسه، ص16.

من خلال هذا القول نستخلص بأن هناك قرب بين مصطلحي الشعرية والصناعة، فقد حاول وضع أسس وقواعد للشعر الذي يعتبره صناعة، ومن أجل بلوغ أحسن صورة لابد من الإتقان، الخبرة والمهارة.

فالشعرية إذن صناعة نتذوقها، ونتلمسها لضمان استمرارية المجتمعات، والسير نحو الأمام، والتطلع لمستقبل زاهر يتخلله النمو والتطور.

أما **''الفارابي''** (339هـ) فيقول:**''والتوسع في العبارة بكثير الألفاظ، وبعضها ببعض، وترتيبها، وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلاً قليلاً''**.[1] فالفارابي قد استعمل مصطلح الشعرية ذاته، وهو يرى بأنها تكون بحسن ترتيب الألفاظ وتكثيرها، فالشعرية حسبه إذا تصنع بحنكة الشاعر لا عفويته.

وأما **''قدامة بن جعفر''** فيكون أول من عرّف الشعر تعريفا مدرسيا قائما على تمثيل المفاهيم تمثلا منطقيا وتحديدها بشيء من الدقة، فقد ذهب في تعريفه إلى أنه: **''كلام موزون مقفى، يدل على معنى''**.[2]

وبالرغم من كل الانتقادات التي وجهت إليه فيما بعد، ووصف هذا التعريف بالجفاء، والقصر إلاّ أنه البداية التي استند عليها النقاد بعده، وحتى التعريفات التي جاءت بعده، فهي لم تكن بعيدة عنه، أو عناصره الأربعة المحددة بالوزن، القافية، المعنى واللفظ، وهذا التعريف لم يؤخذ به بشكل واسع ودقيق، لأنه حتى النثر يمكن أن يكون موزونا، وإن لم يرد بشكل منظوم، وقد نبّه إلى هذه المسألة النقاد، والبيانيون، والمفسرون القدامى، ومنهم:

---

[1]:سعد بوفلاقة، "الشعريات العربية"، (مرجع سابق)، ص18.

[2]:عبد الملك مرتاض، "قضايا الشعريات"، (مرجع سابق)، ص28.

أبو عثمان الجاحظ حين دافع عن عدم شعرية القرآن في مثل قوله تعالى: «**تبّتْ يَدَا أبي لهبٍ**»[1] إذ زعم الزاعمون أنه في تقدير **مُسْتَفْعِلُنْ مُفَاْعَلَتُنْ** بحيث أنهم كانوا يتهمون **رسول الله ''صل الله عليه وسلم''** بقوله الشعر، في حين أنه كان يقول ما يوحى إليه من **الله** عز وجل.

يقول **حسن ناظم** في كتابه **''مفاهيم الشعرية''**:«**سنعثر ولمرة واحدة على المصطلح، والمفهوم معا عند القرطاجني أما سائر المصطلحات الأخرى فسوف تشير إلى معان مختلفة**»[2]وهذا دليل على أن **"حازم القرطاجني"** كان الأقرب إلى الشعرية الأرسطية أو الغربية على عكس النقاد القدامى، فهو الذي بحث كثيرا وبطريقة فلسفية، إذ سار على نهج أرسطو في بحثه: **نظرية اللفظ والمعنى** التي كانت محور اشتغال البلاغيين القدامى، وهذا ما يظهر جليا في تعريفه للشعر بأنه: "**كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه، أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب، والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها، وتأثيرها**".[3]

فقد ظل **''حازم القرطاجني''** في تعريفه هذا محافظا على الخاصية الذاتية في تعريفه للشعرية ألا وهي الوزن والقافية، وكذلك الخاصية العامة، وهي التخييل مما جعله قريبا من المفهوم العام لها، وبهذا يكون قد جمع بين الرؤيتين العربية والغربية معا، فقد شمل تعريفه الوزن والقافية، الممثلتين للعربية، في حين أن المحاكاة تمثل الرؤية اليونانية للشعر، كما أن **''حازم القرطاجني''** من الأوائل الذين اهتموا بالمتلقي، ويتجسد ذلك من خلال دور الشعر في تحبيب أو تكريه الشيء للمتلقي باعتماد الخيال والتخييل.

---

[1]:القرآن الكريم، سورة المسد، الآية/1.

[2]: حسن ناظم، "مفاهيم الشعرية"، (مرجع السابق)، ص11.

[3]: حازم القرطاجني، "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تح، محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، فيفري 2008م، ص63.

من خلال كل هذه الآراء السابقة التي قدمها النقاد العرب القدامى حول الشعرية يمكن القول بأن ملامحها لا ريب بأنها كانت في مؤلفاتهم، والتي ظلت طي النسيان.

إن تأثر الشعرية الغربية بالنظريات الجديدة كاللسانيات قد انعكس على الشعرية العربية الحديثة فقام النقاد العرب بعدة ترجمات، حيث اعتمدت أولا على ترجمة مصطلح **poétics** إلى عدة مصطلحات بحيث ترجمه **"سعيد علوش"** إلى الشاعرية، وهذه الأخيرة عنده هي: **''درس يتكفل باكتشاف المَلَكَة الفردية التي تصنع فردية الحدث، كما تعرف الشاعرية: بأنها نظرية عامة للأعمال الأدبية''**. [1]

أما **''عبد الله الغذامى''** فبدلا أن يقول الشعرية فقد اختار مصطلح الشاعرية هذه الأخيرة عنده تنبع من اللغة لتصفها من جديد، وقد وضّح تفضيله هذا بقوله: "**بدلا من أن نقول شعرية مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو ''الشعر"، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصنف اللغة الأدبية في النثر، وفي الشعر**" [2] فرغم تفضيله هذا إلاّ أنهما لصيقتين بالشعر دون النثر، ومجالها لا يقتصر على ما هو، وإنما يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لا يمكن مجيئه.

كما أنّ الشاعرية تنطلق من العمل الأدبي ذاته ساعية إلى تأسيس مساره، حيث أن العمل الأدبي يحمل أكثر مما في ظاهره، وأما الموجود من عناصره فهو المفقود، هذا الأخير عبارة عن إمكانيات يقترحها النص على القارئ ليتمها أي أن **"الشاعرية هي الكليات النظرية عن الأدب"**. [3]

كما تبنى **"توفيق حسين بكار"** مصطلح الإنشائية في مقدمته لكتاب **حسين الواد البنية القصصية في رسالة الغفران**، بالإضافة إلى "**عبد السلام المسدي**" في كتابه **الأسلوبية والأسلوب** مع الإشارة أنه يترجمها أيضا إلى

---

[1]: سعيد علوش محمد، "المصطلحات الأدبية المعاصرة"، الدار البيضاء، د.ط، ص74.

[2]: عبد الله الغذامي، "الخطيئة والتكفير"، (مرجع سابق)، ص21.

[3]: المرجع نفسه، ص23.

"الشعرية"، كذلك "**فهد عكام**" ممن تبنّوها وذلك في ترجمته لكتاب "**جان لوي كابانس" النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، و"الطيب البكوش"** في ترجمته لكتاب "**جورج مونان" مفاتيح الألسنية**, و**حسين الغزي وحمادي صمود** في كتابهما "**التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس**".[1]

أما "**جابر عصفور**" فقد تبنى مصطلح علم الأدب في ترجمته لكتاب **عصر البنيوية** لـ"**أديث كرزويل**" و"**مجيد الماشطة**" في ترجمته لكتاب **"ترنس هوكز" "البنيوية وعلم الإشارة"**.[2]

ويعتبر **"أدونيس"** من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع **"الشعرية"** وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للبحث في موضوعها ومحاولة الفصل فيه، وتجلى ذلك في كتابه "**الشعرية العربية**" الذي تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية، "**بحيث لا يعد أي كلام شعرا إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية التي حددها الخليل..بحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفرضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض..**". [3]

وتكمن الشعرية عنده في الثابث والمتحول حيث ينتقدها في اعتمادها الثابت، فالنظرة التقليدية للشعر هي: "**تنظر إلى القصيدة بوصفها نداء استجابة، أو جدل دعوى متبادلة بين أنا الشاعر، ونحن الجماعة، كأن هناك توافقا مسبقا بين القصد الذي يدفع الشاعر الجاهلي لتأليف قصيدته، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها، وهنا لا فارق بين الشعر والحياة: الحياة شعر والشعر حياة، هكذا تجيء بنية القصيدة متطابقة مع حركة التواصل، وفعاليته، وغايته والإيقاع أساس القول الشعري الجاهلي... وقد تميز الجاهليون العرب في الإيقاع الشعري**".[4]

بهذه الصورة قدم **"أدونيس"** تصوره العام عن واقع الشعرية العربية في ماضيها الجاهلي، غير أن هذا الماضي لم يرضه، ويتضح ذلك في تعليقه على الخطاب النقدي القديم حينما يرى أنه خطاب **"حصر القول الشعري في**

---

[1]: سعد بوفلاقة، "الشعريات العربية"، (مرجع سابق)، ص29.

[2]: سعد بوفلاقة,"الشعريات العربية",(مرجع سابق)، ص31.

[3]: أدونيس، "الشعرية العربية"، دار الآداب، بيروت، ط2، 1982م، ص30.

[4]: المرجع نفسه، ص27.

قواعد نظمية معينة، بدلا من أن يظل حرا، يتحرك مرتبطا بالفاعلية الإبداعية، ونحن اليوم إذ نقرأ ماضينا الشعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل، واللاحقون، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم، وما لم يروه، نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، فهكذا اللّغة...تظل في توهج، وتجدد، وتغاير، وتظل في حركية وفجر". [1]

من هذا تتأسس الشعرية عنده على قراءة هذه الأخيرة تقرأ الماضي في ضوء الحاضر، وبآليات جديدة فهذا النوع من القراءة فرضته الطبيعة الجديدة للنص الشعري، وقيامه على خصائص متعددة تعرف بها شعرية النص وهي: الغموض، الفجائية، الاختلاف والرؤيا والزمن.

مما سبق ذكره يمكن القول أن الشعرية عند **"أدونيس"** تهدف إلى إيصال العمل الذي له قيمة في ذاته والذي يمكن تذوقه لذاته أيضا، ولا يكفي إيصاله والتعبير عن موضوعه، وغرضه، وإنما يجب أن يكون كاملا وشاملا في ذاته، وموضوعه، كما يجب أن تنقل هذه الشعرية عن طريق الخيال والتصوير.

وعن الشعرية عند **"كمال أبو ديب"** الذي تأثر بالشعرية الغربية بشكل واضح تجلى في تحديده لمفهوم الشعرية، وموضوعها فقد أورد في كتابه **"في الشعرية": "أنها خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا".** [2]

فهو يركز على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع في إضفاء الشعرية على هذا العمل الأدبي فهي لا تميز اللفظة منفردة، إنما تكمن في النص باعتباره بنية متجانسة مكونة من مجموعة من الأجزاء المترابطة، والتي تساهم من خلال علاقاتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة شعرية.

---

[1]: أدونيس، "الشعرية العربية"، (مرجع سابق)، ص31.

[2]: كمال أبو ديب، "في الشعرية"، مطبعة الأبحاث العربية،بيروت, لبنان، د.ط، ص14.

والشعرية في تصّوره وظيفة من وظائف ما يسميه **"الفجوة: مسافة التوتر"** ويعزز أفكاره بتقديمه لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر وهي وظيفة إيحائية، ينبني عليها تصوره للشعرية **"وهي خصيصة فنية ضرورية لتمييز التجربة الفنية عن التجارب العادية اليومية"**،[1] والفجوة هي ذلك الغياب الذي يخلقه النّص الشعري بعيدا عن المرجع الإنساني لرؤية الأشياء، أما مسافة التوتر فهي فاصل النشوة الذي يثيره انحراف اللغة عن حقيقتها الإخبارية وتحولها إلى كائن فني متألق.

وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى على الشعرية، بل إنّه الأساسي في التجربة الأساسية بأكملها بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية متمايزا عن التجربة أو الرؤية العادية اليومية، فشعرية **"كمال أبو ديب"** ليست الحقل الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشعري بل وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وميدان اشتغال الفجوة ومسافة التّوتر ليس الخطاب بل الرؤية والتجربة، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية يميزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية، ومن هنا يؤكد أنّ الفجوة: مسافة التوتر هي في الأساس فضاء ينشأ في إقحام مكونات للوجود أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه **"جاكبسون"** نظام الترميز في سياق تكون فيما بينها علاقات ذات بعدين:

1- علاقات تقوم باعتبارها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة.

2- علاقات تمتلك خصيصة "اللاّتجانس" و"اللاّطبيعة"، أي أنّ هذه العلاقات هي تحديد اللاّمتجانسة في السياق الذي تقدم فيه وتطرح في صبغة المتجانس.

من هذا نفهم أن الفجوة: مسافة التوتر فضاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة بها يضفي عليها صفة التجانس والوئام داخل سياق معين، والشعرية هي وظيفة من وظائف الفجوة من حيث هي فضاء التجربة الإنسانية باتساعها وهكذا تملك الفجوة: مسافة التوتر قدرة الانتقال

[1]: كمال أبو ديب، "في الشعرية"، (مرجع سابق)، ص20.

من مستوى بحثي إلى آخر، فهي أحيانا فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع أو ما يسميه **"غولدمان"** برؤية العالم: وأحيانا فضاء للمكونات اللغوية في النص، وفي الوقت نفسه قد تكون فضاء لآليات التلقي لدى القارئ يقول **أبو ديب: "تتشكل الفجوة: مسافة التّوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط بل من المكونات التصويرية أيضا، أي ليس من الكلمات فقط، بل من الأشياء أيضا".**[1]

أي أن لكل نص إبداعي خلفية فكرية ينطلق منها المبدع، ويظهر أثرها لا محالة في هذا النص، وبالتالي فهي تشكل جزءا من شعرية النص (أي من الفجوة: مسافة التوتر).

وقد تأثر **"كمال أبو ديب"** بمبدأ **"جون كوهن"** في الشعرية المتمثل في الانزياح والخروج عما هو مألوف. ويعتبره وسيلة لإنتاج الشعرية فيقول: **"إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا ينتج الشعرية بل ما ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر"**،[2] أي أنّ الشعرية تتحقق من خلال الخروج باللغة من مستواها العام التواصلي إلى مستواها الجمالي الفني أي خرق المألوف في استخدام اللغة، لكن يختلف **"أبو ديب"** في مفهومه للانزياح كونه لا يفصل بين الشعر والنثر، وقد انتقد **"كوهن"** الذي ميز بين الشعر والنثر، وما يؤكد عليه **"أبو ديب"** من خلال مفهومه الفجوة: مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر بقوله: **"فالفجوة تميز الشّعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا، وأن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسّد فيها فاعلية مبدأ التنظيم".** [3]وهذا ما يعنيه **"أبو ديب"** بالقيمة الموضوعية، القدرة على خلق بنيات فكرية أو رؤية متميزة.

---

[1]: كمال أبو ديب، "في الشعرية"، (مرجع سابق)، ص37.

[2]: أبيرة هدى، "مصطلح الشعرية عند محمد بنيس إشراف: مشري بن خليفة، رسالة ماجستير، تخصص أدب عربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012/2011، ص33.

[3]: حسن ناظم، "مفاهيم الشعرية"، (مرجع سابق)، ص124.

وقد أشار أيضا **"كمال أبو ديب"** إلى أن شعريته لسانية فهو يعتمد على لغة النّص أي مادته الصوتية، والدلالية مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند **"جون كوهن"**. والواقع أنه لم يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب بل تجاوزها إلى مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية الإيديولوجية أو برؤيتها للعالم بشكل عام.

وكخلاصة لمفهوم الشعرية عند **"أبو ديب"** يمكن القول أنه قد حاول جاهدا تنمية منهجه التحليلي البنيوي السيميائي خاصة من خلال مفهومي العلائقية والكلية ومفهوم التحول, فهو يرى أن الشعرية وظيفة من وظائف "الفجوة: مسافة التوتر لأن لغة الشعر–دلائليا– لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وهذا التنظيم حين ينشأ يخلق (فجوة: مسافة التوتر) على درجات مختلفة من السعة والجدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية..وهنا نلحظ كيف كان **"أبو ديب"** يولي أهمية خاصة لما اسماه الفجوة أو مسافة التوتر، وهي في منظوره النقدي ميزة الشعرية، لذلك فإن خلخلة الوزن لا يؤدي في نظره إلى انعدام الشعرية، والذي يؤدي إلى غيابها هو انتقاد الفجوة: مسافة التوتر، وحجته في ذلك هو أنّنا حتى وإن وفرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة هذا ما يخلق الفجوة، ومن ثمة الشعرية عند **"كمال أبو ديب"** هي الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة والجمع بين المتنافرات.

والترجمة الأخيرة هي الشعرية، حيث تبناها عدد كبير من المهتمين ومنهم **"محمد الولي"** و**"محمد العمري"** في ترجمتهما لكتاب **"جون كوهن" بنية اللغة الشعرية**، و**"شكري المبخوت"** و**"رجاء بن سلامة"** في ترجمتهما كتاب **"تودوروف" الشعرية**, و"**عبد السلام المسدي**" كما ذكرنا سابقا يراوح بين ترجمتين: الإنشائية والشعرية وغيرها من الترجمات، هذا التعدد في الترجمات رسّخ قضية توحيد المصطلح كما أن هذه الإشكالية قد صعبت في تحديد مفهوم جامع مانع لها، فمنهم من رأى أنها مرتبطة بالحداثة، فحيثما وجدت الحداثة وجدت الشعرية، ومنهم من أسسها على الانزياح بمستوياته في حين أن رؤية **"كمال أبو ديب"** تكمن في الفجوة: مسافة التوتر.

ومن الواضح أن مصطلح **الشعرية** هو الأكثر تداولا بالقياس إلى المصطلحات الأخرى وهو ما أكده **"يوسف وغليسي"** حينما قال: **"تمتاز الشعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية وشيوع التداولية جعلها تهيمن على ما سواها".**[1]

وما نصل إليه أنّ: مفهوم الشعرية واحد والوجوه الاصطلاحية كثيرة فقد تناسلت منها الأدبية، الإنشائية وفن النظم...إلخ، فكلمها نصّت في رحيق **الشعرية**، وكل هذا يوضحه الجدول التالي:[2]

التسمية	آراء النقاد	المرجع
الشعرية	حسن ناظم:"إن لفظة الشعرية قد شاعت أثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة"	حسن ناظم:"مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي:الدار البيضاء،ط1،1989م،ص16-17
الشاعرية	"نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر،والشعر..ويشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية "	عبد الله الغذامي،"الخطيئة والتكفير"،ص21،22
الأدبية	"الأدبية مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه، وإلى حد ما في طرائقه وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع"	حسن ناظم:مفاهيم الشعرية،ص36.
الشعرية	"الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح	نور الدين السّد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات

[1]: يوسف وغليسي، "إشكالية المصطلح"(في الخطاب النقدي العربي الجديد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص287.

[2]: خولة بن مبروك، " الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم "، مرجع سابق، ص367.

	جواز السفر لدخول عالم الشعر"	الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995م، ص9
الشعرية	"الشعرية وظيفة من وظائف الإنشائية يسميه الفجوة أو مسافة التوتر"	عزالدين اسماعيل:الشعر العربي المعاصر،ص13
الشعرية	"فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا"	كمال أبو ديب:في الشعرية مؤسسات الأبحاث العربية،بيروت،د.ط،1987م،ص35
الشعرية	"سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جيدة"	أدونيس:الشعرية العربية،دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص78.
الشعرية	"هي شعرية الانفتاح،والتجاوز والتغيير"	بشير توريريت،رحيق الشعرية الحداثية،ص179.
بويتيك	تبنّى هذا المصطلح حسين الواد في كتابه "البنية القصصية في رسالة الغفران"	حسن ناظم:مفاهيم الشعرية،ص27.
بويطيقا	"تبنّى هذا المصطلح د.خلدون الشمعة في كتابه الشمس والعنقاء"	حسن ناظم:مفاهيم الشعرية،ص27.
نظرية الشعر	تبنّى هذا المصطلح على الشرع في ترجمة لمقدسة كتاب نورثروب تشريح النقد"	حسن ناظم:مفاهيم الشعرية، نقلا عن فراي نورثروب مقدمة كتاب تشريح النقد،تر"د.علي الشرع في مجلة الأقلام،العدد9،1989م،ص66.
فن الشعر	تبنّى هذا المصطلح يوسف عزيز ترجمة لدراسة"ادوارد ستاكينفييج" عن الشعر البنيوي،وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث	

	عليه عزت عياد في معجم المصطلحات اللغوية والأدبية	
فن النظم	"رومان جاكبسون" وذلك في كتابه أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب	حسن ناظم:مفاهيم الشعرية،ص28.
الفن الإبداعي/الإبداع	تبنّى هذا المصطلح:جميل نصيف في ترجمة لكتاب ميشال باختين "شعرية ديستويفسكي"	حسن ناظم:مفاهيم الشعرية،ص29

الفصل الأول : شعرية المكان في السرد العربي

المبحث الأول:تحديد معنى شعرية المكان .

المطلب الأول: مفهوم المكان .

المطلب الثاني: أنواعه .

المطلب الثالث: أهميته .

المبحث الثاني: حضور المكان في الفن الروائى.

المطلب الأول: توظيف المكان في الرواية .

المطلب الثاني: دلالاته .

المبحث الثالث: علاقة المكان بالزمن والشخصية .

المطلب الأول: علاقة المكان بالزمن .

المطلب الثاني: علاقة المكان بالشخصية .

المبحث الأول: تحديد معنى شعرية المكان.

المطلب الأول: مفهوم المكان

إن طبيعة المكان المتغيرة والمتحولة تطرح إشكالا حول إيجاد تعريف جامع ومانع للمكان، لأن الأمكنة التي نعيشها، أو نحلم بالعيش فيها لا تبقى جامدة خاصة إذا تعلق الأمر بشاعر أو روائي، إنها تسكن ذاكرته وتأسر خياله ، والمكان الذي يأسر الخيال ، لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا خاضعا لأبعاد هندسية فحسب، بل هو مكان عاش فيه الناس ليس بطريقة موضوعية ، إنما بكل ما للخيال من تحيزات فإننا نود في هذا الصدد نتساءل عن المكان كمصطلح، وكمفهوم خاصة ونحن نلاحظ شيوع المصطلحات المكان–الفضاء–الحيز–الفراغ واستعمالها في أغلب الدراسات استعمال المترادفات، ولعل الميزة الأساسية للدراسة الأدبية أن تكون تأويل الكلام، وربما كان في ذلك متعة ، وتأويل عنصر المكان في النصوص الأدبية، لا يمكن فهمه على أكمل وجه ما لم يرجع إلى معرفة أصل كلمة مكان في اللغة ودلالته في الاصطلاح .

أولا– المفهوم اللغوي للمكان :

ورد في لسان العرب **لابن منظور** لفظ مكان تحت الجذر "**كَوَنَ** " من الكون (الحدث)، إلا أنه سرعان ما أعاد الحديث عنه تحت الجذر **مَكَنَ** فقال: والمكان الموضع، والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع.

قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالا لأن العرب تقول: كُنْ مكانك، وقُمْ مكانك، واقْعُد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان، أو موضع منه.

ويذهب الليث: مكانٌ في أصل تقدير الفعل مَفْعَلْ، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجْرَوه في التصريف مجرى فَعَالٌ فقالوا :مَكَّنًا له، وقد تمَكَّنَ، وليس هذا بأعجب من تَمَسْكَن، من المسكَنِ قال والدليل على أن المكان مَفْعَلْ: أن العرب تقول في معنى هو منيّ، مكان كذا وكذا إلا مَفْعَلْ كذا وكذا ، بالنّصب[1].

أمّا في كتاب العين **للخليل بن أحمد الفراهيدي** فالمكان في أصل تقدير الفعل: مَفْعَل، لأنه موضع للكينونة، غير أنّه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الفَعَالْ، فقالوا: مَكَّناً له، وقد تَمَكَّن، وليس بأعجب من "تَمَسْكَن" من المسكين ، والدليل على أن المكان مَفْعَلْ: أنّ العرب لا تقول : هو منّي مكان كذا وكذا إلا بالنّصب. [2]

ويتّضح لنا من خلال التعاريف السابقة أن المكان هو الموضع الذي يعيش ويتطور فيه الإنسان،وأنّ المكان مشتق من مادة (كَوَنَ)، وأنّها الجذر الحقيقي للمكان.

ثانيا– المفهوم الفلسفي للمكان:

إن قضية المكان قديمة بقدم الفلاسفة، إذ تعددت أراءهم في تحديد مفهوم دقيق له، ابتداءا من **أفلاطون، وأرسطو**، وانتهاءا بفلاسفة العصر، بحيث يرى **أفلاطون Aplaton** بأن المكان هو "**المسافة الممتدة والمتناهية بتناهي الأجسام**" [3] كما تناول مفهوم المكان بأنه "**الحاوي للموجودات المتكاثرة ومحل التغيير، والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر الحقيقي**"[4] أي أن المكان يحوي الأشياء، ولا يستقل عنها ويقبلها، ويتشكل، ويتجدد بها، ومن خلالها.

---

[1] : ابن منظور، " لسان العرب "، ج7، ص 995 (مادة شَعَرَ).

[2] : الخليل بن أحمد الفراهيدي " كتاب العين "، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، مج 4، ج4، ص161، (مَكَنَ).

[3]: مهدي عبيدي، " جماليات المكان في ثلاثية حنامينا"، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د،ط، 2011م، ص 28.

[4]: محمد علي عبد المعطي، " قضايا الفلسفة العامة ومباحثها"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1984م، ص 124.

أما **أرسطو Aristot** فتناول موضوع المكان بشيء من التفصيل، والدقة، وبخاصة في كتابه "السماع الطبيعي " **Physico** الذي وضع فيه كل اجتهاداته حول المكان.

وقد قسم **أرسطو** المكان إلى قسمين "**عام وخاص، فالحاضر : هو الذي فيه الأجسام كلها ، والخاص: هو أول ما فيه الشيء، وهو الذي يحويك وحدك ، ويشكل المكان العام مجموع الأمكنة الخاصة،أما المكان الخاص فلا يحوي أكثر من جسم في زمان واحد**".[1]

وحسب هذا التقسيم الأرسطي فإن المكان يشتمل على عناصر هي الحاوي للأشياء، كما أنه ليس جزءا من الشيء ، فهو مساو للمحوي (أي الشيء)، فالمكان الخاص هو الحيز الذي شغله الجسم بمقداره....والمكان المشترك هو الحيز الذي يشغله جسمان ، أو أكثر على حد قول **أرسطو**.

إذن حسب تصورات "**أفلاطون**" و"**أرسطو**" للمكان تقوم على إدراك الإنسان الحسي الملموس له، أي أن المكان حسب هذه التصورات وليد الإحساس.

أما الفلاسفة المسلمون فلم يخرجوا عن حيز المفهوم اليوناني للمكان إذ نجد "**ابن سينا**" يعرفه قائلا: "**بأنه السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، ويقال مكان للسطح الأسفل الذي يستقر عليه جسم ثقيل**"[2].

فهنا نجده قد فرّق بين مفهومين للمكان: المكان الحقيقي والمكان غير الحقيقي فالمفهوم الأول هو السطح المساوي لسطح المتمكّن، وهو كغاية الحاوية للمماسة لنهاية المحوي، أمّا المكان غير الحقيقي فهو الجسم المحيط

[1]: خالدة حسن خضر، " مجلة كلية الآداب "، ع 102 ، ص116.
[2]: المرجع نفسه، ص 117.

وعلى هذا فإن **ابن سينا** سار على نهج اليونانيين، إذ المكان سواءا كان حاويا للشيء أو محيطا بالجسم فإن هذه التصورات حسية مرتبطة بوجود أشياء محسوسة.

في حين نرى أن **الجرجاني** يقول في تعريفه للمكان: المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، وعند المتكلمين هو الفراغ المتّوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده"، وهو بهذا أيضا يتبع فلسفة "أرسطوا". أمّا "الرازي" فقد اختلف عن آراء الفلاسفة المسلمين، إذ ميز بين نوعين من المكان: المكان الكلّي، والمكان الجزئي.

1/ المكان الكلي: وهو المطلق الذي يساوي الخلاء المطلق، وهو قديم لا يوجد فيه متمكّن.

2/ المكان الجزئي: وهو الذي لا يمكن تصوره بدون متمكّن.

إذ أنّه يقرّ بوجود الخلاء، ويعتبر وجوده ممكنا، فهو بهذا يخالف **أرسطو**، ومن سار على نهجه. [1]

أما فيما يخص الفلاسفة المحدثون، والمعاصرون، فقد انشغلوا بتحديد مفهوم للمكان كغيرهم، فنجد على سبيل المثال "**رونيه ديكارت Descartes** "في تعريفه للمكان فيقول: "**المكان هو ماهية الأشياء ذاتها وجوهرها المادي، فامتداد المادة وتحيزها ليس عرضا طارئا علميا، بل هو صورتها، وماهيتها فالمكان إذا جوهر، وليس في الكون خلاء** ".[2]

---

[1]:حسن مجيد العبيدي ، " نظرية المكان في فلسفة ابن سينا "، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة" آفاق عربية "، ط1، 1987م، ص 38.

[2]-محمد يعقوبي، " الوجيز في الفلسفة "، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، د.ت، ص350.

ويرى " **إيمانويل كانط kant** " أن المكان "**صورة أولية ترجع إلى قوة الحاسة الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس**"[1]، أي أن المكان في تصوره حدس حسي خالص، له خصائص المكان التقليدي ذي الأبعاد الثلاثة ويعد شرطا أساسيا لحدوث الظواهر.

كما يقول "**جميل صليبا**" في معجمه الفلسفي أن المكان **space** هو"**الموقع، وجمعه أمكنة، وهو المحل المحدد الذي يشغل الجسم، ويعرّفون هذا الشّيء بأنه وسط غير محدد، يشتمل على الأشياء، ومتصل ومتجانس، لا تمييز بين أجزائه، وذو أبعاد ثلاثة هي الطول، والعرض، والارتفاع**"[2].

فهنا قوله بأنه المكان يشتمل على الأشياء دليل على أنه غير فارغ، ومتّصل، فهو متجانس، وغير عشوائي إذ يمكن بناء أشكال متشابهة بفضل أبعاده الثلاثة.

ومما سبق، فإن مفهوم المكان في الفلسفة ما هو إلا تصوّر عقلي يجدد علاقة الإنسان،والأشياء بالمكان، وقد تكون جدالات الفلاسفة حول المكان الفيزيقي، هي الجذور الأولى لإشكالية الروائي، فالشكل الروائي ذو علاقة في جذوره مع المواقف الفلسفية حول المكان الطبيعي، وقد أكّدت اجتهادات الفلاسفة قديما، وحديثا مدى حرص الإنسان وإدراكه لأثر المكان في حياته، ولدوره الكبير في العلاقة بينه وبين العالم الخارجي.

وما جعلنا نتطرق إلى مفهوم المكان فلسفيا هو محاولة الإقتراب من مفهومه للإستفادة من فلسفته في بناء تصور جمالي للمكان الروائي.

ثالثا– المفهوم الروائي للمكان :

---

[1]: يوسف كرم، " تاريخ الفلسفة الحديثة"، دار القلم، بيروت، لبنان ، د.ط، د.ت، ص 222.

[2]:خالدة حسن خضر، " مجلة كلية الآداب "، (مرجع سابق)، ص117.

لقد سعى النقاد في العمل على تحديد مفهوم نقدي إجرائي للمكان لتمييزه عن باقي المفاهيم التي طرحها الفلاسفة، وذلك لما له بلا ريب من منزلة مهمة، فلا وجود لرواية من دون مكان، ولا مكان من دون رواية.

فالمكان يمثل "**مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد، وزمان معين**" [1].

فنجد **غاستون باشلار Gaston Bachelard** يعرف المكان الفني أو الأدبي بأنه: "**المكان الملموس بواسطة الخيال، لن يظّل مكانا محايدا، خاضعا لقياسات، وتقسيم مساحة الأراضي لقد عيش فيه بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو شكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه**".[2]

والمكان عند"**باشلار**" يتمثل في البيت، وهذا لا يعني أن لا مكان في العالم سوى البيت، ولكنه يعتقد أن الأمكنة المسكونة حقا، والمحلوم بها تحمل جوهر مفهوم البيت **فباشلار** ركّز على الجانب النفسي للمكان "**كل الأمكنة المأهولة حقا تحمل جوهر الفكرة "البيت"...إن ذكريات العالم الخارجي لم تكن لها قط ذكريات البيت**"[3]، وهذا ما أعده "**عز الدين المناصرة**" حيث قال: "**إنه المكان منّا وفينّا، نبكي له بحرقة في اللّيالي، يدخل فينا وندخل فيه دون حواجز، نستحضره كلما حوصرنا أكثر في تراتزيت المطار، وفي السجن وفي الفندق...**" [4]

---

[1]: محمد بوعزة، " تحليل النص السردي" (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص 99.

[2]: غاستون باشلار،" جماليات المكان "، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م، ص 60.

[3]: المرجع نفسه، ص36.

[4]: فتيحة كحلوش، " بلاغة المكان "، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتصار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2008م، ص 20.

والمكان الروائي يتأسس على اللّغة "**فهو مكّون لغوي تخييلي تصنعه اللّغة الأدبية من ألفاظ، لا من موجودات وصور**".[1] وتعامل الروائي مع المكان لا يتم بالنظر إليه كأشكال وحجوم، وفراغات، ومناظر وأشياء، وألوان مختلفة، وإنّما يتم باعتبار كل هذا مجرد"رموز لغوية" حاملة للكثير من الدلالات الجمالية والوظائف الفنية، رغم ارتباط اللغة بأصولها الحسّية بفعل ما تتوفر عليه من أبعاد فيزيقية، ويكاد يتفق الباحثون في مجال النقد الأدبي أنّ المكان الرّوائي هو مكان قائم بذّاته ينهض على مقومات وخصائص جعلته يمثل "**العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية، وبشكل أعمق، وأكثر أثرا**".[2]

وتعدّ "**سيزا قاسم**" من الأوائل الذين اهتموا بدراسة المكان عربيا، إذ تعرفه بقولها: "**الإطار الذي تقع فيه الأحداث**"[3]، وتعتبره شكلا هندسيا مساندة بذلك تصور **غريماس**.

ويرى **ياسين النصير**"**أن المكان شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناءا خارجيا مرئيا، لا حيزا محدود المساحة، ولا تركيبا عن غرف، وأسيجة، ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغيّر والمحتوى على تاريخ ما**".[4]

وقد ارتبطت دراسة المكان بالتحليل لكونه هو المجال الذي تجري فيه أحداث القصة وإن كانت الرواية أيضا بالأساس حدثا روائيا، وشخصيات، وفكرة. للرواية جانب آخر هو مكان اللّقاء، هذا المكان الذي يسمح للشخصيات بالالتقاء ضمن إطار عام، وسياق واحد. وبالتالي يساهم في تكوين الحدث الروائي، إذا المكان هو

---

[1]: سليمان كاصد، " عالم النص " (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، د.ط ، 2003م، ص 127.

[2]: ياسين النصير، " إشكالية المكان في النص الأدبي "، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية ، بغداد ، ط1، 1986م، ص 05.

[3] :سيزا قاسم ، " بناء الرواية " دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م، ص 76.

[4] : حنان محمد موسى حمودة، "الزمكانية وبنية الشعر المعاصر" ، أحمد عبد المعطي أنموذجا، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2006م، ص 23.

العمود الفقري الذي يربط أجزاءها، فالرّواية هي التي تحدد المكان الذي يتحرك فيه البطل "**والمكان هو نظام وجود الأشياء في المجال الذي تجري فيه أحداث القصة، فمكان الرواية ليس المكان إذ إن النّص الرّوائي يختلف عن طريق الكلمات مكانا خاليا، له مقوماته الخاصة،وأبعاده المميزة.**" [1] وللرّوائي سبل شتى في تشييد المكان الروائي، منها الوصف، استخدام الصورة الفنّية، توظيف الرموز، ولكل منها دوره الفعّال في النّص الرّواي، فالرّوائي حين يلجأ إلى الوصف يبذل قصارى جهده للبرهنة على قدرته أن يجعلنا نرى الأشياء أكثر وضوحا، ذلك كون الوصف، ذكر الشيء كما هو أي: ذكر الأشياء في مظهرها الحسي الموجودة عليه في مظهرها الخارجي، والرّوائي حين لجوئه إلى الوصف فهو يرمي بذلك إلى بثّ المصداقية في ما يرى.

من المفاهيم السابقة نخلص إلى أن المكان يعّد لبنة في النّص الرّوائي وهو ذو أهمية كبيرة، فهو الذي يحدد ويخلق جوا تنفعل من خلاله الشخصيات، حيث يجب على الكاتب تحديد المكان بدقة ليعطي الحدث قدرا من المنطق، والمعقولية كما عليه أن يحسّن تصوير الأمكنة بمفردات دقيقة بحيث يتمكن القارئ من تصوّر هذه الدلالات المكانية، مما يسهل عليه تفسير الأحداث أو الشخصيات، كما ينبغي خاصة وأنّه ذا وظيفة جمالية تتمثل عامة في إغناء الأوصاف والصور الأدبية، شريطة أن يكون نقل الخيال نقلا جماليا مشحونا بالمعاني، وفيه دلالات حسب الفنّ الذي يندرج فيه لينتقل بذلك المكان الواقعي إلى المكان الروائي أو المكان الأدبي.

المطلب الثاني: أنواعه:

اختلف النقاد والباحثون في تحديد أنواع المكان الرّوائي، كما اختلفوا في تحديد مسمياته ومنطلقاته في تحديد هذه الأنواع، حيث تختلف الأمكنة شكلا وحجما ومساحة إلا أنها الفضاءات الأساسية لأحداث الرواية، فهي التي تعطينا لمحة عن بيئتها فمنها: الضيّق المغلق، والمتّسع المفتوح، المرتفع والمنخفض، القديم والحديث، إنّها أشكال

(1)- محمد عزام، " تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحديثة"، دراسة النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003م، ص 113.

انتقلت من الواقع إلى عالم الرواية وصارت من أهم عناصرها، كما أنّها رموز تكشف توجهات الرّواية، كما تسعى إلى تكوين خصائص تمنح الخطاب الروائي خصوصيته المكانية.

وكون المكان ضيقا أو واسعا، مغلقا أو مفتوحا، قديما أو حديثا فكلها تسهم في إضاءة الجوانب الرّوائية وجعلها أقرب إلى الواقع بما تضفيه على الشخصيات وتفاعلها اجتماعيا ونفسيا، وما تفرزه عن تفاعلها مع المكان الروائي أو حتى (مع) علاقة الشخصيات ببعضها البعض مما يقربهم أو يحدث تباعد وتباين بينهم.

وعادة ما ترد الأمكنة في شكل"**ثنائيات ضدية (المفتوح/المغلق)، والمكان المفتوح هو إطار انتقال الشخصيات، والمكان المغلق إقامتها**".[1]

أولا– الأماكن المفتوحة:

والمكان المفتوح "**هو حيّز مكاني خارجي، لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاءا رحبًا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق**"[2]، وعادة ما تتخذ الروايات الأماكن المنفتحة على الطبيعة، كالصحراء أو القرية التي تطلق العنان لدلالات مختلفة كالشعور بالحرية، والقوة، والانطلاق، وكذلك الوطن الذي تشعر فيه بالأمن والاستقرار والطمأنينة التي يحلم بالعيش فيها كل فرد من المجتمع والإنسان على سطح الأرض.

وللأمكنة المفتوحة أهمية بالغة في الرواية، حيث تفتح الأبواب للشخصيات من أجل التّردد على هذه الأماكن العامة في أي وقت وهي أماكن أكثر من جغرافية، حيث عندها ينتهي عالم السّر، ويبدأ عالم الجهر كما أنها أماكن تستقبل كل فئات المجتمع، وتمنحهم حرية التنقل والاكتشاف والاطلاع.

(1): الشريف حبيلة، " بنية الخطاب الروائي" (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد ، الأردن ، ط1، 2010م، ص 204.

(2): أوريدة عبود، " المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية "، (دراسة بنيوية لـ : نفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة، الجزائر، د .ط، د.ت، ص 51.

ثانيا– الأماكن المغلقة:

إذا كانت الأماكن المفتوحة امتدادا للفضاء الطبيعي فإن الأماكن المغلقة محدودة بأبعاد هندسية، ووظيفية كحماية الإنسان من الطبيعة "**يمثل غالبا الحيّز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها الملجأ أو الحماية التي يؤدي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة**"[1] والأماكن المغلقة عديدة منها الأليفة الإختيارية: كالبيوت رمزا الدفء والاستقرار النفسي، وباعتبارها مصدرا لفيض من المعاني والقيم فهي"**تشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له**"[2]، أو الأماكن المخيفة: كالمستشفى أو السجن حيث تكون الإقامة جبرية، وتنقل الشخصيات من العالم الخارجي إلى عالم داخلي مخلّفة وراءها عالم الحرّية، وخضوعها لإلزامات وعقوبات وتتحول إلى ممارسة قهرية يفرضها قانون السّجن، وبذلك يكون هذا المكان مصدرا للخوف والذعر.

ومن بين النقاد العرب الذين اهتموا بدراسة المكان في الرواية العربية نجد "**غالب هلسا**"، حيث قسّم المكان إلى أربعة أقسام هي: [3]

أ–المكان المجازي:وهو المكان الذي ليس له وجودا مؤكدا، وهو أقرب إلى الافتراض، ويدرك ذهنيا ولا نعيشه.

(1):أوريدة عبود، " المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية ", (مرجع سابق)، ص 59.

(2) : حسن بحراوي، " بنية الشكل الروائي "، (الفضاء ا، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1، 1990م، ص 43.

(3):غالب هلساء، "المكان في الرواية العربية، (الرواية العربية واقع وآفات)، درا ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص209.

ب– المكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بوصف أبعاده الخارجية بكل دقة وحياد، ويكثر فيه الروائي من تقديم المعلومات التفصيلية، ويتحول هذا المكان إلى مجموعة من السطوح والألوان أو بالأحرى يتحول إلى درس في الهندسة المعمارية.

جـ– المكان المعاش: وهو مكان التجربة المعاشة داخل العمل الروائي القادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ وهو مكان عاشه المؤلف وعندما ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال.

د– المكان المعادي: وهو المكان الذي يأخذ تجسيداته في السجن أو الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة أو المنفى.

في حين أن "**مول ورومير**" قد حدد أربعة أماكن حسب السّلطة التي تخضع لها هذه الأماكن، حيث قسمها إلى: [1]

1- مكان أمارس فيه سلطتي (عندي)، ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا.

2- مكان يشبه الأول في نواح كثيرة، ولكنه يختلف عنه من حيث أنّي أخضع فيه بالضرورة لوطأة سلطة الغير (عند الآخرين)، ومن حيث أنني لابّد أن أعترف بهذه السلطة.

3- أماكن ليست ملكا لأحد معين (عامة)، ولكنّها ملك للسلطة العامة النابعة من الجماعة (الدولة) والتي يمثلها الشرطي المتحكم فيها، ففي هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته وينظّم فيها السلوك، فالفرد ليس حرّا ولكن عنده أحد يتحكم فيه.

[1] : خالدة حسن خضر، " المكان في الرواية السّماعية " للروائي عبد السّتار ناصر," مجلة كلية الآداب "، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، العدد 102، ص 120.

4- المكان اللاّمتناهي: ويكون هذا المكان بصفة عامة خاليا من الناس فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد مثل الصحراء التي لا يملكها أحد، ويكون الدّولة وسلطانها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها فيها ولذلك تصبح أسطورة نائية، وكثيرا ما تفتقد هذه الأماكن إلى الطرق والمؤسسات الحضارية وإلى ممثلي السلطة فهذه الأماكن تقع بعيدة عن المناطق الآهلة بالسكان ولذا تكتسب دلالات خاصة.

أما **ياسين النصير** فقسّم المكان الروائي إلى نوعين: [1]

1- المكان الموضوعي: وتتلّخص خصّائصه في أنه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية وتستطيع أن تؤثر عليه بتماثله اجتماعيا وواقعيا أحيانا.

2- المكان المفترض: وتتلخص خصائصه، في كونه ابن المخيلة البحته الذي تتشكل أجزاؤه، وفق منظور مفترض، وهو قد يستمد بعض، خصائصه من الواقع إلا أنه غير محدد وغير واضح المعالم.

المطلب الثالث: أهميته

"**إن المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن بعض، بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي**" [2] وهذا دليل على أن النّص الرّوائي خاضع لمؤثرات تقوم بتأطيره من مكان تواجد القارئ إلى مواقع الأحداث إلى الشخصيات وغيرها من العناصر التي بها يتكون النّص الرّوائي، إذ أن الكاتب يفتح العنان لخياله متنقلا من مكان إلى آخر عن طريق الشخصيات التي رسمها بالأحداث والأزمنة عن طريق لغته الروائية، حيث أن الرواية تعتبر كرحلة محكومة في منظومة زمكانية، والنّص الرّوائي هو الذي يخلق مكانا خياليا تحكمه مقومات وأبعاد حسب ما يستوجبه الحدث والشخصية وما يريد الروائي أن يوصله "**فالمكان حاصل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة**". [3]

---

[1]: ياسين النصير، " الرواية والمكان "، (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى ، دمشق ، سوريا، ط2، 2010م، ص 22.

[2] : سيزا قاسم، "بناء الرواية"، (مرجع سابق)،ص 103.

[3]: المرجع نفسه، ص 104.

وقد اختلفت طريقة توظيف المكان في الرواية العربية، مما أدى إلى اختلاف في أهميته لوصفه مكونا روائيا بنيويا، ودلاليا، فبعدما كان المكان في الرواية التقليدية محصورا في حاجتها إلى مكان يؤطر أحداثها، إلا أنه صار في الرواية الحديثة مشاركا أساسيا في خلق المعنى، بل إنه كما يقول "**حسن بحراوي** "في كتابه **بنية الشكل الروائي**: "**قد يكون في بعض الأحيان هو الصّرف من وجود العمل كلّه**".[1]

إذا هو يكتسب أهمية كبيرة في الرواية، وذلك ليس لكونه أحد عناصرها الفنّية، ولأنّه المكان الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات بل لأنه يتحول في بعض الأعمال إلى فضاء يحتوي كل العناصر الرواية بما فيها من شخصيات، وأحداث، وما بينهما من علاقات ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبّر عن وجهة نظرها، ويكون هو المساعد نفسه على تطوير الرواية.

والحامل لرؤية البطل والممثل لمنظور المؤلف وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة قماش بالنسبة إلى اللوحة بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللّوحة، فتشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقاريء شيئا يحتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها أنّه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح ويكاد يفقد النّص الرّوائي خصوصيته إذا ما افتقد فيه المكان كونه اعتمد كجزء مهم لنجاح العمل الأدبي وإخضاعه للمكانية إذ يعتبر كمنسق داخلها، وهو الذي يجمع مكوناتها السردية محاولا ربطها ببعضها البعض وترتيب العمل السردي له سلطة على الأحداث والشخصيات.

وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصّور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالرّوائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته يختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة

[1]: حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي"، (مرجع سابق)، ص 33.

في الروايات الواقعية مهيمنا، بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعل هذا ما جعل "**هنري متران**" يعتبر المكان هو "**الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة**".[1]

من هذا القول نلاحظ أن المكان هو المسيطر والمهيمن على كل عناصر الرواية لاعبا بذلك دور البطولة فنجد الروائي مسترسلا في وصف المكان وجمالياته كي يؤكد واقعيته ناقلا الأمر من عالم الورق إلى عالم الواقع.

بهذا يصبح المكان مكوّنا سرديّا جوهريّا، يعمد إلى التحسيس بواقعية الأحداث، ليتجاوز بذلك وظيفته الأولية المحددة بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء يتسع لبنية الرواية ويؤثر بها إذ يقول **حسن بحراوي** "**إذن المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معان عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من العمل كلّه**"، [2] وهو يساعد على فهم الشخصيات وتفسيرها.

ومن هنا فالمكان يمثل الحيّز الأكبر في حياة الإنسان، ففيه يعيش وبه يحتمي، وإليه يعود بعد الموت، فنحن لا يمكن أن نتصور وجودنا بلا مكان وحتى أن هذا الكون الفسيح بنفسه، الكبير بحجمه لابّد من مكان يحتويه.

المبحث الثاني: حضور المكان في الفن الروائي

المطلب الأول: توظيف المكان في الرواية

يعتبر المكان أحد مكونات البنية الحكائية للرواية، ولابد منه لفهم الإطار العام للأحداث فيها، فالبيت لم يعد مجرد جدران فحسب، والحقول ليست أشجارا فقط، بل أخذت منحى رمزيا يرتقي بها إلى درجات أسمى تمثل

---

[1]: حميد لحمداني، " بنية النّص السردي "(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، ط1، 1991م، ص65.

[2]: حسن بحراوي: " بنية الشكل الروائي"، (مرجع سابق)، ص33..

الإحساس بكل جوانبه، حيث أن "**النقد بصفة عامة لم يوّجه اهتمامه إلى الطريقة التي تقدّم بها الرواية وضع الإنسان أمام محيطه المادي**".[1]

أي أنّ الدراسات الحديثة لم تقتصر على الشخصيات وعلاقاتها المادية، وإنّما تعدّتها إلى كل عناصر البنية الحكائية للرواية بما فيها السرد، والزمن والمكان. فالمكان في أيّ رواية كانت –جزء لا يتجزأ-، فمن خلاله يتوغل القارئ في أحداثها، ويفهم مجرياتها، ولا تكاد تكتمل له صورة عن المكان الذي جرت فيه الأحداث إلا من خلال دلالات متنوعة.

"**يرشح المكان الروائي بمستويات دلالية متنوعة إذا إنه علامة مفتوحة على العالم الخارجي، والعالم الدلالي، والثقافي، على أن هذه الدلالة مرهونة بالسّياقات التي تقرأ فيها، والقارئ الذي يقوم بفعاليات القراءة النّصية التي يعيد من خلالها بناء المكان واكتشاف تراكماته الدلالية**"،[2] وهكذا فالقراءة كفيلة بالكشف عن الدلالة والتي تنبني على إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية. تأتي تلك "**التّقاطبات عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبّر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عن اتصال الرّاوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث**".[3]

فالنّص الرّوائي مفتوح على عدّة تأويلات وقراءات، وذلك حسب القارئ نفسه، ممّا يحمله النّص من دلالات متنوعة ومرهونة بالسياقات التي تقرأ فيها، حيث يعيد القارئ بناء النص الرّوائي في مخيلته عن طريق دلالات النّص الأول، هذه الأخيرة يحددها التمظهر اللغوي للنص الرّوائي، حيث أنها لا تقتصر فقط على عنصر بعينه من العناصر الأساسية للبنية النّصية، وإنّما تتعداها إلى طريقة أدائها لوظائفها، وكيفية انتظامها في السياق الواردة فيه.

---

[1]: المرجع نفسه، ص 33.

[2]: جوادي هنية: "صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، إشراف : صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013/2012م، ص 76.

[3]:حسن بحراوي، " بنية الشكل الروائي"، (مرجع سابق)، ص33.

والسّرد بالدرجة الأولى يعتمد على الصورة، هذه الأخيرة التي تفتعل الخيال عن طريق اللّغة ، إذا فالمكان في الرواية مكان دلالي.

"**إن معالجة المكانية في الرواية لا يمكن أن تتحقق بالنظر إلى المكان كجزء من كلّ، ولكن من خلال ما يقيمه من علاقات مع مكونات البنية السردية، إذ أن دلالات المكان ترتبط بمكونات الرواية وتتنوع على مدارها خلق الأماكن والأشياء والروائح والأزمنة ومواقف الشخصيات وانفعالاته، والعلاقات القائمة فيها.**" [1]

وتتجسد معالم المكان في الرواية باعتبارها من مكونات النص محمّلة لمضامين، وأبعاد جغرافية، تاريخية وثقافية، هذه الأبعاد تحسّن صورة المكان وجمالياته، وبدورها تتأسس على استنطاق الأبعاد المعرفية للنص الرّوائي، وبذلك تتحول علاقة المكان بهذه الأبعاد إلى إبداع أدبي يقوم على المزاوجة بين الخيال والواقع، يوجّه للقارئ من أجل البحث في أبعادها الدلالية وتأويلاتها الجمالية والمعرفية.

والمكان لا يمكنه أن يؤسس رواية بمفرده، كما لا يمكنه أن يصنع عوالمها التخيلية إلا إذا تفاعل مع عناصرها من شخصيات وأحداث، بالإضافة إلى الذاكرة الثقافية والتاريخية للمكان، وبالتالي فإن المكان لا يعامل بمعزل عن باقي العناصر، وإنّما لا ينظر إليه إلاّ كجزء من كلّ، "**فعلاقته بالزمن وبالشخصية وبالرؤية السردية وبالأحداث وباللغة وبالقارئ، وكذا الواقع، هذه العلاقة هي التي تحدد وظائفه ودلالاته**". [2]

المطلب الثاني: دلالاته:

[1]: جوادي هنية: " صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج"، (مرجع سابق)،ص 80.
[2]:المرجع نفسه،ص 76.

يوظّف المكان من خلال منظومة من الصّور تتوازى دلاليا، فنجد عددا من الصور، وتتواتر هذه الأخيرة لنظام الرواية، تلك الدلالات اللغوية تصنع لدى الأفق أو المشهد المنشود ويكتفي المؤلف بالعبارات المتكررة التي تهيمن على الرواية، بل يسعى إلى استخدام آلية أخرى تدعم الآلية التي سبقتها، فمثلا قد يستخدم المؤلف عبارات: كالصمت يغلف المكان، أو السكون يعم المكان، ومن خلالها يوحى إلى المتلقي بأن المكان مغلق في حين أنّ إدراجه للأضواء قد يوحي إلى أمكنة مفتوحة وغيرها من الدلالات اللغوية وغيرها من الدلالات الآتية:

أ– الدلالة العمرانية: بحيث تتجسّد في المكان الذي قام الإنسان ببنائه أو قام بتعديله، وإضفاء اللّمسة الإنسانية عليه حيث يقوم السارد بوصف الأمكنة التي جرت فيها الأحداث وصفا دقيقا بكل تفاصيلها، ومن كافة جوانبها، وكأنه يريد أن يضع القارئ في ذلك المكان فيجعله بذلك يحسّ بجمال هذا الأخير أو قبحه ومن خلال عناصره الدقيقة يصل القارئ إلى نظرة عامة كلية تعينه على فهم الأبعاد الخارجية لمجملها، كأن يحول الرّوائي مكانية البيت إلى أفق تأمل إنساني، مفتوح على الوطن والعالم، أو كتأمّلات العزلة بتحديد مكان السجن لها، وذلك على سبيل الحصر.

ب– الدلالة البشرية: فلا يمكن للمكان أن يخلو من شخصيات الرواية وأحداثها حيث "**أن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النّص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال**"[1] , إذا فالمكان الرّوائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاّشعورية التي تعيشها الشخصية، ولا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه.

فالعلاقة وطيدة بين الإنسان والمكان، وكل منهما يؤثر في الآخر تأثيرا قد لا يكون متخفيا لكل متمعّن فالمكان الأليف هو ذلك البيت الذي عهدناه منذ ولادتنا، أي بيت الطفولة، وهو نفسه المكان الذي مورست فيه

[1]: حسن بحراوي ، "بنية الكل الروائي" ، (مرجع سابق)، ص 29.

أحلام اليقظة وتشكل فيها الخيال، "**فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنّية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة**"،[1] كما أن الإنسان الجبلي قد أخذ من الجبل تأثيرا قد لا يكون متخفيا لكل متمعّن فالإنسان الجبلي قد أخذ من الجبل صلابة الرأي وقوة التحمل، والسّاحلّي أخذ من البحر السّماحة والسّعة وكذلك الصّحراويّ والقرويّ والمدنيّ.

ج- الدلالة الجغرافية: وتتمثل في الوصف الدقيق للأمكنة التي وقعت فيها أحداث الرواية، وبذلك يتم نقل القارئ من مجرد قراءة إلى حالة زيارة تلك الأمكنة من خلال تخيّلها، وكأنه موجود بها أثناء القراءة، ومن خلال دلالة العمران يمكن للقارئ أن يعرف طبيعة السّارد ووجهة نظره من تلك الأماكن حبّا أو كرهّا فيربط بذلك بين الحالة العاطفية وبين المكان، ويمكن أن تكون هذه العلاقة متخبّطة وضائعة حسب تقلّب الأحداث "**وسواءً جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث**"[2] حيث يتم وصف حال المكان من التغيّر والسّكون ومختلف العوامل المؤثرة فيه بذلك يرسم سيرورة الأحداث ويوصلها إلى القارئ.

د- الدلالة التاريخية: للمكان معان دلالية تستمر مع تقدم الزمن لتعطي بعض العبر والدروس، والمكان ديوان الحضارة وهو الوطن بمعناه الكامل فهو ملهم الشعراء، وموجه النشاطات البشرية المتنافسة عليه وبارتباطه بحدث معيّن يوجّه بعض المسارات الفكرية والسياسية عبر استلهام دروس ما حدث، ويُعتمد المكان في إثبات الرّوايات التاريخية، فهو يعتبر شاهد لعيان التاريخ الأول عبر ارتباطه بالزمان، وأيّ مكتشف جديد للمكان يمكن تغيير فرضيات تاريخية تستتبعها إعادة قراءة التاريخ بمنحى جديد، وعلى سبيل المثال تحاول الحركة الصهيونية منذ زمن بعيد البحث عن أي دليل يثبت الرّوايات التوراتية في شأن القدس والهيكل.

---

[1]: غاستون باشلار، " جماليات المكان "، (مرجع سابق)،ص 6.

[2] : حسن بحراوي، " بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص 30..

يقول **ياسين النّصير**"**وما يخصّ الأمر بالمكان، لن تجد الرواية مكانها الصحيح إلا متى ما فهمت تاريخه.. الاعتناء باختيار المكان التاريخي**" [1] , فالمكان من حيث هو كيان ماديّ يشكل جزءا هاما من التاريخ الخاص لذلك العمل، والتاريخية في مجمل مفاهيمها تكمن في تجسيد طريقة الحياة وعن المكان "**فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطمح شخوصهم، فكان واقعا ورمزا تاريخيا قديما وآخر معاصرا شرائح وقطاعات، مدنا أو قرى**".[2]

إن الروائي يلجأ إلى تجسيد معالم المكان باعتبارها من مكونات النّص البنائية المحملة بمضامين وأبعاد تتخلّى عن ارتباطها بالتاريخ، فيلجأ الكاتب إلى جماليات المكان من أجل استنطاق خياله في أبعاد معرفية في النص ويعيد بذلك اكتشاف الماضي المحمّل بالتجارب الجديدة والممزوج بالعواطف التاريخية التي لا تنفصل عن ذاكرة المكان وإحالاته المختلفة، حيث أنّ النّصوص في فترات مختلفة محمّلة بتجارب تاريخية مرتبطة بذاكرة المكان فالمؤلف يفتح خياله على التاريخ والديانات وحتى الأساطير "**النص الأدبي يبعث في السياق العام ظواهر اجتماعية، ويشهد تماما كالوثيقة التاريخية على القيم والعادات والمباديء في فترة إنتاجه، غير أن يحول في نفس الوقت هذه العناصر إلى صور**" [3]. فالنّص المحمّل بدلالات تاريخية يوحي بالإنتماء إلى الموروث وانعكاس للتجارب عبر التاريخ.

المبحث الثالث: علاقة المكان بالزمن والشخصية في الرواية

المطلب الأول: علاقة المكان بالزمن

---

[1]: ياسين النصير، " الرواية والمكان"، (المرجع السابق)، ص 14.

[2]:،ياسين النصير، " الرواية والمكان"، (المرجع السابق), ص 09.

[3]: جمال مجناح، " دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970م"، إشراف العربي دحو جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2008م، ص 321.

يعدّ كل من المكان والزمان من أهم العناصر التي تسهم في تشكيل البناء الرّوائي، إذ لا يقل أحدهما أهمية عن الآخر، بالإضافة إلى الشخصية وغيرها من عناصر البناء المتكاملة، ولا يجوز الفصل بين هذه العناصر: المكان، الزمان، والشخصية أو اللغة من ناحية أخرى، ومن المعروف أنّ الرّواية تحكي أحداثا تقع من طرف الشّخصيات، ولابّد أن يكون هذا واقعا في حيّز مكاني، وفي زمن ما، كان محدّدا أم غير محدّد، واقعيّ كان أم خياليّ. فإذا كان المكان الروائي لا يمكن عزله عن باقي عناصر الرّواية لأنه يدخل في علاقات متنوعة مع مكوناتها جميعها فإن الزمن الروائي أيضا "**لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، فالشّخصيات التي تتأثر بمكان ما، فإنها لا تتأثر به إلاّ من خلال فعل الزمن في ذلك المكان.**[1]

فالمكان إذن والزمان توأم لا ينفصل أحدهما عن الآخر مثلما تؤكد ذلك مختلف التصورات الفلسفية الحديثة والمعاصرة، وبخاصة تصوّرات فيلسوف المكان والزمان والألوهية **صامويل الكسندر S.Alexandre** ، فلا وجود لانفصال المكان عن الزمن أو الزمن عن المكان لأن أفعال الناس وانفعالاتهم ما هي إلا أحداث معقدة مكانية وزمانية، كما أوضح **كولريدج Gloridje** بأنّ فكرتنا عن الزمان تأتي مختلطة دائما بفكرتنا عن المكان فالمكان يعتبر القرين، والملازم الضّروريّ والمكمّل للزمان، فلا وجود لأية حالة من حالات الحياة دون إدراجها في سياقها الزماني وتموضعها في مكان محدّد، إذ نجد العلاقة التي تحكم كلاّ من المكان والزّمان وغيرهما من عناصر التشكيل الرّوائي الأخرى هي علاقة تلازم، واتحاد وتداخل من ناحية، وبين عناصر الرواية ناحية أخرى، وبذلك فلا يمكن أن نعزل المكان بذاته بعيدا عن الزمان "**إذ لا يمكن طرح مسألة المكان أو الفضاء بمعزل عن الأزمنة فالعلاقة بينهما أساسية لأنها تشخّص جدلية الواقع في الحياة، وتشخيص جدلية الواقع الرّوائي في حدّ ذاته**". [2]

---

[1]: جوادي هنية، " صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج"، (مرجع سابق)، ص330.

[2]:أحمد عوين، "دراسات في السرد الحديث والمعاصر"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009م، ص 116.

وعليه فإن كلا من المكان والزمان عنصران أساسيان في العمل الرّوائي، ويتوقف كل منهما على ما عداه إذ لا يمكن وقوع حدث ما داخل الحكي إلاّ وكان مرتبطا بزمان معين ومكان ما. بالإضافة إلى أن المكان إلى جانب الزمان يمثلان "**الإحداثيات الأساسيات التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان**"[1]، وبما أن هناك علاقة تجمع كلا من المكان والزمان إلاّ أنه لكل منهما خصوصيته، إذ نجد أن تجسيد المكان في الرواية يختلف عن تجسيد الزمان، "**حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها، وإذا كان الزمان يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه. فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسّي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسّي، وعليه فإن المكان يتصل عادة بالوصف في حين يتصل الزمن بالسرد**".[2]

فمعظم الباحثين قد جمعوا في تحليلهم للنصوص الأدبية، أن ليس هناك فصل بين الزمان والمكان لأن طبيعة هذه النصوص مهما اختلفت أجناسها، إنما تعبّر في مجملها عن أحداث ووقائع وأزمنة ضمن إطار مكاني والزمكان هو الذي يكسب المكان خصوصيته، وخصائصه، إلاّ أنه عاجز عن إدراك واستكناه الوجود إلا إذا ارتبط بالمكان الذي تجري فيه أحداث الزمن، والنص الأدبي هو واهب الزمن لهذا الوجود من خلال طبيعته اللغوية.

ذلك "**أن اللّغة في العمل الأدبي ليست مكانية، فتتحدّد لنا المساحات، وليست كذلك زمانية، فتتحد لنا المسافات، ولكنها زمانية مكانية في وقت معا، وكان من المفروض في هذه الحالة أن تتمثل فيها**

---

[1]:صالح ولعة، " المكان ودلالته في رواية " مدن الملح " لعبد الرحمن منيف "، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، د.ط، 2010م، ص 52.

[2]: المرجع نفسه,ص,ن

الصورتان المكانية والزمانية، وهذا ما تحقق، ولكنه تحقق على نحو غريب، ذلك أن صورة المكانية تنطبق على الصورة الزمانية، فيخيّل للإنسان كأن أحدهما قد ذهبت بمعالم الأخرى، ولكن الحقيقة أن الصورتين تتوازيان"[1]. معنى هذا أن كل النصوص السّردية، وخاصة الروائية منها تقوم على عنصري المكان والزمان، فكلاهما ضروريان ومتلازمان داخل أحداث الرواية، وهذا لا يوجد إلا باللّغة، وفي اللّغة، ما يمنح الفرصة لتشحينه بحمولة دلالية ورمزية مكثّفة، فيؤدي بذلك الدور الحقيقي داخل الرواية وأحداثها. هذه الأحداث تصل المكان بالزمان وتتشكل في إطارهما، والحدث يرتبط بالأمكنة فـ"**حيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة**"[2]. لذلك يحرص الرّوائي على إعطاء كل لحظة، وكل مشهد من مشاهد روايته إطارا مكانيا، فهو **أكثر تنبها إن العلاقات التي توحّد بين الشخوص التي تبدع، والعالم الرّوائي الذي يحيط بهم لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جديدة**" [3] قد تكون قريبة أو بعيدة من الواقع الفعلي، لكنها رؤية – لا محالة – تنسج بعض ملامحها من الحقيقة الزمانية والمكانية التي تنمو بنمّو الخطاب الروائي بكل فعالياته.

كما نجد "**ميخائيل باختين Michail Bactine** قد تناول العلاقة بين المكان والزمان، وأطلق عليها مصطلح الزمكانية **Gronotope**، والذي يعدّ أحد مفاهيمه المعقّدة التي تعني حرفيا الزمان والمكان، لأنهما مركبة على التوالي مفردتين معا، وهو مصطلح مقتبس من علم الإحياء الرياضي، حيث يصف الشكل الذي يجمع بين المكان والزمن، وكما هو مألوف أن إشكالية المكان وعلاقته بالزمان إشكالية ليست بالجديدة بل قاربها "**كانط kant**"وأتباعه الفلاسفة، وغيرهم. ولا شك أن "**باختين**" في تبنيه المصطلح قد ربط العلاقة المكانية– الزمنية– بالنقد الأدبي، فالزمن هو البعد الرابع للمكان، والمفردة المركبة نفسها تؤكد هذا الوصل الذي يحاول "**باختين**"

---

[1]: عز الدين إسماعيل، " الأسس الجمالية في النقد العربي " (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، د،ط، 2000م، ص145.

[2]: جيرار جنيت وآخرون، " الفضاء الروائي"، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب د.ط، 2002م، ص 333.

[3]: المرجع نفسه، ص19-20.

تأكيد أهميته في الرّواية بحيث يرى أن أشكال الزمكانية في صورها المختلفة تجسّد الزمان في المكان، وتجسّد المكان في الزمان دون محاولة تفضيل أحدهما عن الآخر.

ويذهب أيضا إلى أن "**علاقات الزمان تتكشّف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني**"[1]. من هذا القول نخلص إلى أن المكان والزمان العمود الذي تقوم عليه أحداث الرواية، وأنّهما وجهان لعملة واحدة، فلا فصل بينهما، ولا يمكن عزل عنصر عن الآخر، لأنه لا وجود لمكان دون زمان ولا وجود لزمان دون مكان.

وقد عالج "**باختين**" هذا المفهوم في مقاله "**أشكال الزمن وأشكال الزماكانية في الرواية**" ملاحظات حوّلت شعرية تاريخية، حيث عرّف المفهوم بأنه: "**الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان المعبر عنها في الأدب**"[2] مشيرا إلى أن مؤشرات الزمان والمكان في الزماكانية الفنية الأدبية تتشابك معا، فالزمن كما هو الحال يتكثّف شخصا، يكتسي لحما، ويصبح من النّاحية الفنية مرئيا، وبالمثل فإن المكان يصبح مشحونا ومستجيبا لحركة الزمن، والحبكة، والتاريخ، وينصّب شرح "**باختين**" المفهوم الزمكانية على الأعراف الأدبية الإجناسية والإيحاءات الثقافية التاريخية، كما يرى أن أعراف بعض النّاس الأدبية تعبّر لدى جماعات معينة على نظرة محددة للكون، وهو أيضا ينظر إلى الزمكانية بوصفها بنية ذهنية نمطية تاريخية، لا تخضع فحسب لمعرفتها التاريخية بل هي أيضا ذاكرة تحفظ الأبعاد التاريخية والاجتماعية لحقبة معينة.

من هنا يرى"**باختين**"، أن العمل الأدبي محكوم بأنماط تاريخية مثل:الزمكانية المغامرة، زمكانية قصيدة الرّعاة الريفية، الزمكانية الفلكلورية، وزمكانية رواية النضج.

---

[1]: ميخائيل باختين، "أشكال الزمان والمكان في الرواية"، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة, سوريا، د.ط، 1990م ، ص 6.

[2]: ميخائيل باختين، "أشكال الزمان والمكان في الرواية"، (مرجع سابق)، ص 6.

وفي موضع آخر هناك من يعتبر كلاّ من المكان والزمان شكلان رئيسيان لوجود المادة، فالفلاسفة معنيّون أساسا بما إذا كان الزمان والمكان حقيقيين، أو أنهما بكل بساطة تجريديان خالصان لا يوجدان إلا في وعي الإنسان، فمثلا: نجد الفلاسفة المثاليون يرفضون موضوعية المكان والزمان، ويجعلانهما يعتمدان على الوعي الفردي. ومن بين المتبنّيين لهذا الموقف نجد: (**براكلي، هيوم وماخ**)، فهم يعتبرون المكان والزمان شكلين أوليين للتأمل الحسّي إذ تداركوا بذلك مادية وموضوعية المكان والزمان، ورفضوا وجود أية حقيقة خارجهما.

فالمكان والزمان إذن لا ينفصلان عن المادة، فالمكان ذو أبعاد ثلاثة:(الطول- العرض- والعمق)، في حين أنّ للزمان بعد واحد، ويعبّر المكان عن توزيع الأشياء الموجودة وجودا تلقائيا، في حين أنّ الزمان يعبّر عن تتابع وجود الظواهر حيث تحل الواحدة تلوى الأخرى.

في هذا الصدد قد تطرق أيضا الفيلسوف الظاهراتي "**غاستون باشلار Gaston Bachelard**"من خلال رؤيته الفلسفية بتلازم المكان والزمان، والتي يؤكد فيها على "**التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان ، بين فعل المكان في الزمان، ورد فعل الزمان على المكان**".[1]

من هذا القول نستخلص أن كل ما أراد "**باشلار**" إبرازه هو: أن الزمان يؤثر على المكان فيحوّله، وأن المكان عبر هذه الآثار والتحولات الزمانية يدل على وتيرة الزمان وسيرورته.

من خلال ما سبق ذكره نستنتج بأن العلاقة بين المكان والزمان أساسية، بحيث لا يمكن الفصل بينهما فكلاهما يعتمد على الآخر في العمل الروائي، بالرغم من تعدّد واختلاف الآراء حول هذه القضية.

وعليه فإن كلا من "**المكان والزمان متلازمين، فإذا كان المكان يعبّر عن حيزا أو فضاء، أو وقوع الأحداث فإن الزمان قابل لأن يتشكل داخل المكان، أو داخل الفضاء بأنواعه المختلفة**".[1]

[1]: صالح إبراهيم، " الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص 9.

المطلب الثاني: علاقة المكان بالشخصية

كان المكان يقوم بعملية تأطيرية في الرواية حيث يقوم بتأطير الأحداث والشخصيات إلا أنه تطور فيما بعد ليعد من أهم عناصر السرد، حيث أصبح غاية وموضوع في الوقت نفسه، ويقوم بوظائف فنية، وجمالية في الرواية، كما أنه يؤثر ويتأثر بباقي العناصر السردية مما جعله ذا أهمية، حيث يقول **حسن بحراوي** عنه "**بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز**"[2].

ولا يمكن لأي عنصر من عناصر البنية السردية أن يدرس بمعزل عن العناصر الأخرى نظرا للعلائق القائمة بينها، فلا يصوّر مكان أو حدث دون الإيحاء لزمن، كما لا يكتمل الموضوع إلا بوجود شخصية تتحرك داخل ذلك المكان وفي تلك اللحظة، حيث أن "**الشخصية هي التي تكشف بشكل أو بآخر عن القوى التي تحرّك الواقع ويحرص الرّوائيون على اختيار المكان المناسب للشخصية حتى يتمكن من إبراز سلوكها، وأكثر ما يؤكد هذه العلاقة بين هذين العنصرين تعود إلى طبيعة العلاقة بين الإنسان ومحيطه**" [3] , فعوامل الطبيعة لها تأثير على الإنسان وتطوره وبإدراك الروائيين لهذا التأثير أخذوا بالاهتمام بالعلاقة بين المكان والشخصية، "**فليس هناك بالنتيجة أي مكان محدد مسبقا، وإنمّا تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي تقوم بها الأبطال، ومن المميزات التي تخصّهم**"[4]، حيث أن الانتماء إلى ذلك المكان يحدّد طبيعة العلاقة مثلا الغربة والألفة، وللمكان تأثير على نفسية ومشاعر الشخصية إيجابية كانت أم سلبية، وقد أوردت "**أسماء شاهين**" في دراستها لجماليات المكان في روايات "**جبرا إبراهيم جبرا**" مبيّنة ما يقدمه المكان بالنسبة للإنسان وكيفية تفعيله للعلاقات

---

[1]: محمد مفتاح ، " دينامية النص " (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان، ط1، 1987م، ص 52.

[2]:حسن بحراوي، " بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص 20..

[3]:جوادي هنية، " صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج ، (مرجع سابق)، ص 366.

[4]: المرجع نفسه، ص 367.

الاجتماعية في قولها فالمكان الاجتماعي هو الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي إنتاج اجتماعي آخر، كما أنه يحمل جزءا من أخلاقية ساكنيه وأفكارهم ووعيهم، فمهما انتقلت الشخصية من موطن إلى آخر فإنها تبقى على علاقة بموطنها الأصلي وبيئتها التي تمخضت عنها أفكارها وتقاليدها وتعبّر عن هويته، وبالتالي فالمكان يلعب دورا هاما في تفعيل الأفكار والعادات الاجتماعية بالنسبة للشخصية مهما ابتعدت، فالعلاقة إذا بين المكان والشخصية علاقة تفاعل مستمر، وبمجرد إشارة الكاتب للمكان فلابد من تفعيل حدث وشخصية فهو يقدّمه كعنصر حكائي لا مجرد إطار.

فالمكان يعتبر الأرضية الخصبة التي تولدت عنها علاقات اجتماعية تقوم فيها الشخصيات بدور هام في بناء المكان عن طريق حركتها التي تبث فيه حيوية، وتزيده قربا من الواقع، كما أنها بمجرد الانتقال من مكان إلى آخر تتغير سلوكاتها.

"**إنه من الوهم أن نعتقد في إمكان تحرير صورة المكان في تأثير الإنسان الذي يأهله أو يعبره**".[1]

فالشخصية تتأثر به بحيث يعكس سلوكها وانتمائها، كما أنها تتأثر بطبيعة المكان، ففي الأماكن المفتوحة مثلا نجدها تتصّف بسلوكات متميّزة كما تعبّر عن تطلعاتها بكل ثقة، في حين أنها تجد نفسها مقيّدة ومجبرة في الأماكن المغلقة لأن هذا المكان يكون بمثابة حاجزا لتطلعاتها، فالكاتب يهيء كل الأدوات من أجل أن يكون المكان مناسبا لشخصيات الرواية، وما يجب أن يتّصف به الأبطال من أجل إبراز سلوكات ومميزات الانتماء إلى ذلك المكان.

"وبما **أن الأمكنة تتشكل من خلال الأحداث التي تقوم بها الشخصيات فإنّ الروايات التي تتّخذ من الريف مكانا لها تختلف في أحداثها وشخصياتها وصراعاتها عن تلك التي تتخذ من المدينة مجالا**

[1]: حسن بحراوي، " بنية الشكل الروائي"، (مرجع سابق)، ص 89.

لحركتها، والتي تحدث في الأحياء الشعبية غير التي تحدث في الأحياء الراقية"[1], وذلك بحكم أن لكل مكان عوامله وتاريخ يحكمه وكل البنيات المكانية في الروايات نجدها تتبادل التأثير مع الشخصية ضمن بنى مكانية متأثرة ومتعالقة مع البنيات السردية الأخرى، وبالتالي لابد من معرفة تاريخ تلك العلاقة وتطوّراتها عبر مراحل الرواية والتي يعيشها الروائي داخل عمله الروائي، كما يظل المكان حافزا لاسترجاع الذكريات بالنسبة للشخصية، وهذا ما يقوله **غاستون باشلار** "**الذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا أصبحت أوضح**"[2] , ويعتبر المكان مكونا أساسيا يسهم في تشكيل الذات الفاعلة قدر إسهامها في تشكيله.

والتلازم بين الشخصية والمكان يؤدي إلى تبادل الدلالات بينها، وذلك لا يقتضي أن تخضع الشخصية لهيمنة المكان خضوعا كليا، فقد يحدث العكس، إذ تؤثر الشخصية على المكان، وهذا التأثير قد يكون سلبيا أو إيجابيا.

كما أن أثر الشخصية على المكان قد يؤدي إلى الإبداع فيبدع الروائي بوصف أماكن غير مألوفة أو أسطورية.

وبالتالي يقتضي المكان وجود شخصية وهي الأخرى لا يتحقق وجودها إلا في المكان، فهما إذا متلازمان وذلك لا يعني بطبيعة الحال أنهما متطابقان.

فالشخصية هي وحدها كفيلة باستدعاء المكان، أو خلفيته، إذ لا شخصية بدون مكان، كما أن المكان بدون شخصية يفقد قيمته الجمالية.

---

[1]: جوادي هنية، " صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج ، (مرجع سابق)، ص 369.

[2]: غاستون باشلار، " جماليات المكان "، (مرجع سابق)،ص 7.

الفصل الثاني: تجليات المكان في رواية " شرق المتوسط ":

المبحث الأول: التعريف بالروائي وأعماله.

أولا– حياته.

ثانيا– أعماله.

المبحث الثاني: ملخص رواية " شرق المتوسط "وفنياتها.

المطلب الأول: ملخص الرواية.

المطلب الثاني: شخصياتها.

المطلب الثالث: لغتها.

المطلب الرابع: فكرتها.

المطلب الخامس: تقنيات السرد في الرواية.

المطلب السادس: الزمكانية.

المبحث الثالث: جماليات توظيف المكان في رواية " شرق المتوسط ".

المطلب الأول: تجليات المكان من خلال العنوان.

المطلب الثاني: تجليات المكان في الرواية.

أولا– الأماكن المغلقة.

ثانيا– الأماكن المفتوحة.

المبحث الأول: التعريف بالروائي وأعماله

المطلب الأول: حياته [1]

"**عبد الرحمن منيف**"، كاتب سعودي، ولد في عمان-الأردن- عام 1933م، من أب سعودي، وأم عراقية، زاول مرحلة التعليم الابتدائي بالأردن، أما مرحلة التعليم الثانوي فقد كانت بالكلية الإسلامية في عمان، وتمتد سنة 1945م حتى 1951م، وبعد أن أنهى دراسة الثانوية التحق بكلية الحقوق في بغداد عام 1952م، ومنها انتقل إلى القاهرة 1955م، أين أنهى تعلمه العالي 1958م. وخلال فترة دراسته خاض غمار النشاط السّياسي في مرحلة هامة من تاريخ العراق... وبعد توقيع "حلف بغداد"، طرد "منيف" من العراق مع عدد من الطلاب العرب عام 1955م، واصل دراسته في جامعة القاهرة، في عام 1958م، سافر إلى بلغراد (يوغوسلافيا)، حيث تابع دراسته في جامعتها، وأنهى تلك الدراسة عام 1961م، نال دكتوراه في العلوم الاقتصادية، وفي اختصاص: اقتصاديات النفط: الأسعار والأسواق، عمل في الشركة السورية للنفط "دمشق" شركة توزي للمحروقات، مكتب توزيع النفط الخام، بعدها غادر سوريا عام 1978م، سافر إلى العراق، وتولى تحرير مجلة " **النفط والتّنمية** "، وظل هناك حتى عام 1981م، وذلك بعد اشتغاله بالسياسة لفترة طويلة لنشر أفكاره، وبعد ذلك غادر بغداد متوجها إلى فرنسا ليتفرغ نهائيا لكتابة الرواية بشكل كامل، فكانت "**مدن الملح**" بأجزائها الأولى من أهم نتاجاته وهي الرواية التي ترجمت إلى الإنجليزية، الألمانية، النرويجية والتركية والتي أكمل بقية أجزائها في دمشق التي استقر بها منذ أوائل 1987م، حيث ساهم في إصدار الكتاب الفصلي" **قضايا وشهادات**" بالاشتراك مع "**د. فيصل درّاج** " والمسرحي السوري المعروف "**سعد الله ونّوس**"، حصل على جائزة " **الرواية العربية** " 1998م، وقد ترجمت معظم

[1] : صالح ولعة،" المكان ودلالته في رواية –مدن الملح–" لعبد الرحمان منيف"، (مرجع سابق)ص 9- 10.

كتبه إلى لغات عديدة، (خمسة عشر لغة)، فلقيت أعماله إقبالا واسعا، وطبعت في طبعات مختلفة، فقد عاش "عبد الرحمان منيف " متنقلا بين بيروت، ودمشق حتى وفاته في 24 كانون الثاني 2004م.

المطلب الثاني: مؤلفاته

أولا– رواياته

إن روايات "**عبد الرحمن منيف**" قد بلغت منزلة رفيعة في الفن الروائي وخاصة العربي، الذي يناقش قضية "الحرية" ويحلل الظروف السياسية، والاجتماعية التي تحيط بالإنسان العربي، إذ استحق عليها جائزة "**سلطان العويس**" للرواية عام 1989م، وها نحن نذكر رواياته حسب التسلسل الزمني، مع تقديم ملخصّ موجز لكل رواية، وذلك لغاية الوقوف على رؤية الكاتب، وموضوعاته الروائية المختلفة:

1– الأشجار واغتيال مرزوق (بيروت 1973م): والتي صدرت بعد هزيمة "حزيران"، بحيث تبدأ هذه الرواية تقريبا من النهاية، إذ تصور قصة "منصور عبد السلام" أستاذ التاريخ الذي فقد عمله في الجامعة لأسباب سياسية، وكذلك قصة "الياس نخلة" الرجل البدائي الذي يمتلك رؤية أسطورية للواقع، والذي تشرّد منذ اللحظة التي قطعت فيها أشجار "الطيبة"، وبعد اغترابهما من الحياة يلتقيان في إحدى عربات القطار وهو لقاء الماضي بالحاضر، والأسطورة بالواقع.

وهذه الرواية تصور صورة الاستبداد الشرقي، من خلال ما كتبه الرّاوي لصديقته "كاترين" البلجيكية قائلا: "**والملوك عندنا يا كاترين لا يشبهون ملوككم أبدا...كل رجل عندنا ملك ... الملك قاسٍ إلى درجة**

أن الشرر يتطاير من عينيه... وكل يوم يقتل مئات النّاس..." [1]،أما الجزء الأخير فقد جاء في شكل يوميات مرتبطة بتواريخ مضبوطة، فرغم التعذيب والقهر الذي تعرض إليهما "منصور" وخاصة داخل السّجن، إلاّ أنه يعود في النهاية كي يستعيد زمن التّشرد والتّسول وهو يسافر في القطار، هذا ما أدى إلى رحيله إلى الجنوب قصد البحث عن الألواح الأثرية، عله يكتشف عطب الزمن العربي في الماضي الذي سبب المأساة والمعاناة المعاصرة، وفعلا توصل إلى أن تاريخنا جملة من الأكاذيب حولت الأحلام إلى هزائم، ومفاد هذه الرواية الكشف عن شتّى وجوه القمع الذي يدفع الإنسان لهجرة موطنه. [2]

2- قصة حب مجوسية (بيروت 1974م): هذه الرواية تعبّر عن حب الرّاوي لامرأة تدعى "**ليليان**"، يعترف لها بحبه المجوسي، فكان يعيش في عالم المدينة السفلي يبحث عن الجنس والمادة ليكتشف حقيقة المدينة السلبية لما انتقل إلى الجبل فيقول:"**وشيئا فشيئا بدأت المدينة تصبح لي عدّوا، فبدّدت الأحلام، أما الجنة الكبيرة التي تصورت أن المدينة تقيمها فوقها لكي تظل النّاس، فأصبحت عراءً شاحبا الشوارع المزدحمة في كل وقت فارغة، وأي شيء آخر في المدينة فقد معناه**"[3]. ويعود الرّاوي في نهاية الرواية إلى وطنه بعد رحلته الطويلة إلى الجبل، وصورة "**ليليان**" لا تزال شامخة في ذاكرته، تبكيه وتفرحه، فهي تنتظره في محطة ما بكل تأكيد حين يقول: "**إنها تنتظرني في المحطّة القادمة...نعم المحطة القادمة...سألتقي بها...لا تسخروا...بالتأكيد سألتقي بها**".[4] وتعد هذه الرّواية أكثر من مجرد "**قصة حب**" فهي دالة على أن العطب الذي أصاب الإنسان العربي أدى إلى خلق نوع من الخوف من الحياة الطبيعية السليمة، فالإنسان المضطهد سياسيا هو نفسه المضطهد في

---

[1] : صالح ولعة،" المكان ودلالته في رواية –مدن الملح–" لعبد الرحمان منيف"، (مرجع سابق) ص 10.

[2]: عبد الرحمان منيف، "الأشجار واغتيال مرزوق"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 6، 1991م، ص

[3]: عبد الرحمان منيف، "قصة حب مجوسية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 5، 1990م، ص 91.

[4]: المصدر نفسه، ص 130.

حقوقه، وفي شؤونه الخاصة، وبالتّالي أصبح الإنسان معاقا بمعنى ما، فمقدار ما يخاف من الشّرطي رمز القمع الخارجي، يخاف من المرأة كعالم بعيد، فالرّواية في الأخير تعالج قضية القمع والقهر السائد في مجتمعاتنا العربية.

3- حين تركنا الجسر (بيروت 1976م): كان موضوع هذه الرّواية هزيمة حرب أكتوبر، فقد حاول فيها الكاتب أن يقول إننا هزمنا قبل أن ندخل الحرب، وأن الذي تسبّب فيها هو من يتربع على القمة، في هذه الرّواية لم يهزم الشعب، بل هزمت النّظرة التي كانت سائدة، وهزم من كان يتّخذ القرار، فالجسر لا يزال ينتظر، والحرب لم تنته، والمطلوب هو امتلاك إرادة المقاومة للاستمرار، وبالتالي لعبور الجسر، والوصول إلى الضفة الأخرى. ونجد هذه الرواية أيضا تشير إلى زمن النكسة إلى "**ذلك الشهر الأعمى المليء باللّزوجة، بالريح المغبرة..تجمّد ذلك الشهر فوق رؤوسنا كالطير عندما يضاجع الهواء، كان ثقيلا مليئا بتلك الونّة الصّماء**".[1] فهو هنا يتذكر باستمرار هذا الشهر، الذي يصفه "**زكي**" بأقبح الصّفات لأنه سبب خرابه النفسي. فالكاتب صدّر هذه الرواية في بادئ الأمر بإهداء ونبوءة تنذر بالخيبة حين قال: "...**ذكرى خيبات كثيرة مضت...وأخرى على الطريق...ستأتي**".[2]

4- النهايات (بيروت1977): في هذه الرواية نجد وحدة الحياة تتحطم، وحدة الإنسان مع الموجودات ماثلة في الحيوان، فيغترب "**عسّاف**" بسبب التغيير، وتضّطر الطيبة الناتجة عن الجفاف والقحط إلى العودة إلى عصر الصّيد، التي تعني العودة إلى تلك الهوّة المليئة بالألم التي تفصل بين الإنسان والحيوان، فكان الإنسان قاتلا للحيوان، ومن

[1]: عبد الرحمان منيف، "حين تركنا الجسر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 5، 1990م، ص 124.

[2]: عبد الرحمان منيف، "حين تركنا الجسر"،(مصدر سابق)، ص05.

هذا المعنى يعترف "عسّاف" بطل الرواية بقوله: "**إن الإنسان في هذه الأيام يمتلك روحا شريرة يمتلكها الذئاب أو أية حيوانات أخرى**".[1]

5- سباق المسافات الطويلة (بيروت 1979م): هذا العنوان عبارة عن حكاية اتخذت من الشرق مكانا لأحداث مادتها، ألا وهي حكاية تدبير مؤامرة سياسية للإطاحة بأحد قادة بلد في الشرق من أجل السيطرة عليه قبل الآخرين، والتي قام بتدبيرها "بيتر ماكدونالد"، العميل البريطاني الذي انتقل إلى الشرق ليحافظ على أمجاد بريطانيا، وعليه أن يصنع السياسة التي يجب أن تتبعها هناك، بحيث تنبع أهميته من أهمية المهمة التي يسعى إلى تنفيذها من أجل ضمان مستقبل زاهر لهذا البلد-بريطانيا-.

مما سبق نستخلص بأن "**الكاتب قد عالج الصراع بين القوى الكبرى، وبالتالي حلول قوّة مكان قوّة أخرى، حلول الأمريكيين بعدما أصبح الإنجليز غير قادرين على المواجهة، والاستمرار**".[2]

6_ عالم بلا خرائط بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا (بيروت 1982م)[3]: في هذه الرّواية نجد الكاتبان يقدمان صورة للعصر العربي، ويستخلصان النتائج الأساسية في هذا الواقع أكثر من مكان فيه، وذلك من أجل تقديم صورة فيها التنبؤات الهامة، والتغيّرات الأكثر جدة لإبراز العصر وتحديد ملامحه، ومعالمه.

ومنه: **فإن موضوع فهم التاريخ، والنظرة الشاملة إليه في هذه الرواية يعد من أهم النواحي فيها**.[4]

---

[1]: عبد الرحمان منيف، "النهايات"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1991م، ص 53.

[2]: صالح ولعة، "المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمان منيف، (مرجع سابق)، ص 12.

[3]:المرجع نفسه، ص 13.

[4]: صالح ولعة، "المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، مرجع سابق, ص 16.

7- مدن الملح-خماسية- (بيروت 1984م- 1989م) [1]: وهذه الرواية تتكون من خمسة أجزاء جاءت مرتبة حسب التسلسل الزمني، فكان الأول بعنوان "**التيه**"، "**الأخدود**"، "**تقاسيم الليل والنهار**"، "**المنبتُّ**"، وأخيرا "**بادية الظلمات**".

أ- التيه 1984: والتي بدأت بحدث النفط، ودخول الأمريكان، وانتهت بالحركة العمالية التي يشير المؤرّخون إلى أن أول إضراب العمال "**أرامكو**" الأجانب كان عام 1945م، فكانت حركتها الزمنية في أواخر الثلاثينيات، وبداية الخمسينيات بموت ابن سعود "**خريبط**"..

ب-الأخدود 1985م: والتي تبدأ بإعلان موته، ومن ثم بداية مرحلة "**خزعل**"، التي تمتد إلى نهاية الخمسينيات، وبعدها نهوض الوعي السياسي الوطني التحرري الديمقراطي الثوري

ج- تقاسيم الليل والنهار 1988م: يحدثنا فيه الراوي عن لقاء السلطان "**خريبط**" مع كوكس "**بتلر**" المندوب السياسي البريطاني، والذي كان صلبا مثل صخرة في مواجهاته.[1]

د- المنبتّ 1988م: تفتتح "**المنبتّ**" بحديث نبوي شريف يلخص لنا سفر السلطان "**خزعل**" إلى ألمانيا وانقطاعه تماما من "**موران**"، وذلك لهجرة الأميرة "**عدلة**"، وعدد من أولاده الذين كبروا مع الهزيمة، ورغبة الانتقام ورغم رحيله وانقطاعه عن "**موران**" إلا أن الأمر في النهاية أدى إلى موته بعيدا عنها.[2]

---

[1]: المرجع نفسه، ص 25.

[2]: المرجع نفسه، ص 29.

(4):المرجع نفسه, ص31.

هـ- بادية الظلمات 1989م: فهذا الجزء يبرز لنا من جديد وجه "**هاملتون**" فهو ليس شخصا واحدا، وإنما الكثير في شخص، فهو محب لا يستطيع أن يخفي حبّه.

8- الآن.. هنا أو شرف المتوسط مرّة أخرى (بيروت 1991م): في هذه الرّواية نجد "**عبد الرحمان منيف**" قد عاد إلى موضوع سبق وأن عالجه في رواية "**شرق المتوسط**"، ألا وهو سياسة القّمع، والسّجن، والعنف والاضّطهاد التي يتعرض لها الشعب العربي حتى وإن كان في روايته هذه يفترض أن هذا القمع السخيف ليس إلاّ محصلة نهائية لسياسة النّفط التي كانت السبب الوحيد في إتلاف "**شرق المتوسط**". فهذه الرّواية التي تعتبر بمثابة الثمرة المأساوية للنفط، وأن القمع والاضطهاد الذين نلاحظهما في هذه الرواية هما أحد الإفرازات لهذه المدن القاسية.[1]

9- سيرة مدينة (بيروت 1994م).

10- ثلاثية أرض السواد (بيروت1999م).

11- أم النذور،(بيروت 2005م).

12- أسماء مستعارة (قصص قصيرة)، (بيروت 2006م).

13_ الباب المفتوح (قصص قصيرة)، (بيروت 2006م).

ثانيا- دراساته الأدبية والسياسية والثقافية

[1]: المرجع نفسه، ص 13.

- الكاتب والمنفى 1991م.
- الديمقراطية أولا.. الديمقراطية دائما (بيروت 1995م).
- بين الثقافة والسياسة (بيروت/ الدار البيضاء 1999م).
- رحلة ضوء (بيروت/ الدار البيضاء 2001م).
- ذاكرة للمستقبل (بيروت/ الدار البيضاء 2001م).
- لوعة الغياب (بيروت/ الدار البيضاء 2001م).
- عروة الزمان الباهي (بيروت/ الدار البيضاء 1997م).
- العراق: هوامش من التاريخ والمقاومة (بيروت/ الدار البيضاء 2003م).
- مبدأ المشاركة، وتأميم البترول العربي (بيروت 1973م).
- تأميم البترول العربي (بغداد 1976م).

ثالثا– دراساته الفنية: [1]

- في أدب الصداقة (رسائل متبادلة) مع:

ـمروان قصّاب باشي: رحلة الفن والحياة (دمشق 1996م).

ـجبر علوان: موسيقا الألوان (دمشق 2000م)

المبحث الثاني: ملخص رواية "شرق المتوسط"وفنياتها

[1]: عبد الرحمان منيف، "شرق المتوسط"، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط 19، 2016م، ص 246، 247.

المطلب الأول: ملخص الرواية

تتألف رواية "**شرق المتوسط**" من ستة فصول، حيث نتعرف في الفصل الأول على "**رجب إسماعيل**" بطل الرواية وهو مبحر على ظهر سفينة يونانية اسمها "**أشيلوس**"، حيث يسافر على متنها إلى فرنسا، فيخبرنا أنه خرج من السّجن بسبب مرض الروماتيزم الذي أصابه، وكان ثمن خروجه هو توقيعه على صك تخليه عن العمل السياسي....وهو مسافر على متن السفينة يروي لنا عبر ذاكرته ووعيه، فها هو يجلس على هذه المركبة ويسرد لنا ما حدث معه في السجن من صنوف التعذيب، وتوقيعه على ذلك الصّك...، وتظل ذكريات السجن تؤرقه وتؤلمه ويحاول إلقاء اللّوم على جسده الذي لم يعد قادرا على الاحتمال والصّمود، بعد أن بقي خمس سنوات شامخا لا يلين...

أما الفصل الثاني يكون السرد من طرف "**أنيسة**" أخت "**رجب**"، حيث تروي الأحداث والألم يعتصرها لما حصل لأخيها، "**فرجب**" أصبح لا يحتمل رؤية أحد....ونادرا ما يكلمها فهو كثير الصمت والسبب في هذا أن ضميره يؤنبه على توقيعه ذلك الصّك، وتتذكر "**أنيسة**" ماضي أخيها مقارنة إياه بحاضره الراهن، كيف اعتقل وزجّ في السّجن؟ وكيف كانت أمها تتصرف؟ فقد كانت تخرج منذ الفجر باحثة عنه ولا تعود إلا عند الغروب معتقدة أنهم قتلوه، وبعد أربعة أشهر عرفت أنه ما يزال حيا، وتدخل "**أنيسة**" في حوار مع أخيها فتخبره كيف ماتت أمها معتبرة أن الشرطة كانت وراء ذلك، وتتذكر كيف أخبرته عن شجرة الحور التي زرعتها أمه وكيف تألم وحزن وبكى، ثم قرّر أن يقطع هذه الشجرة لأنها تمثل العزة والألفة،فهي تطاول السماء شموخا وكبرياء، أما وقد سقط "**رجب**" ووقع الصّك فلم يعد هنالك كبرياء فقطع الشجرة...وتروي "**أنيسة**" بعض التفاصيل عن أخيها الذي زار قبر أمه قبل سفره بساعات وذكرياته وأوراقه وينتهي هذا الفصل وقد قرر "**رجب**" أن يترك أوراقه عند أخته، ويسافر مودعا أخته وأبناءها.

بينما في الفصل الثالث يظهر صوت "**رجب**" من جديد على متن "**أشيلوس**" وهي تبحر على المتوسط باتجاه اليونان، وهنا يتجه إلى "**أشيلوس**" يخاطبها ويبثها أخزانه وآلامه، وهواجسه، وذكرياته وعذابه في السجن...ويبوح لها بأسراره بكل حرية، ويستعيد "**رجب**" بعضا من حياته السياسية قبل دخول السجن، وصورا من التعذيب، وتشير المشاهد التي يطالعها على" **أشيلوس**" صنوف العذاب التي تحملها في السجن.

ومن خلال الفصل الرابع نعلم من كلام "**أنيسة**" أنها تلقت عدة رسائل من "**رجب**" ثم تتوالى الأحداث ويستدعى "**حامد**" زوج "**أنيسة**" للتحقيق ويهدّد بالسجن، وفي إحدى الرسائل نعرف أن "**رجب**" يعزم على كتابة رواية يكون موضوعها الرئيس التعذيب ويتطلع أن يكتبها كل أفراد الأسرة، وأن تكون جديدة في كل شيء، ويطلع "**رجب**" أخته على فكرة السفر إلى جنيف، وتقديم مذكرة عن العذاب غير الإنساني الذي يتعرض له السجناء السياسيون.

في الفصل الخامس يطلعنا "**رجب**" وهو الآن في (مرسيليا/ فرنسا) على الصك الذي وقع عليه ونصه كما يلي: أرجو أن تسمحوا لي بالموافقة على السفر للعلاج في الخارج بناءًا على توصية الطبيب، لأن مسؤولية موتي في السجن تقع عليكم، وأتعهد أن أتوقف على أي نشاط سياسي- لقد حاول رجب أن يكتب وعانى من ذلك الكثير، إلاّ أنه فشل في كتابة شيء، وتنقل من مقهى إلى آخر وقابل الأطباء كثيرًا وأوصوه ألاّ يغضب وألاّ ينفعل ويحزن، ويقارن "**رجب**" بين الحياة في أوروبا والحياة في الشرق، ويتلقى رجب رسالة يطلبه كاتبها العودة إلى الوطن، لأن صهره "**حامد**" موقوف في السجن ولن يخرج إلاّ عند عودته.

وأخيرا الفصل السادس يعود الصوت إلى "**أنيسة**" من جديد ويخبرنا أنها ستنشر أوراق "**رجب**" كما هي وفاء لذكرى شقيقها الذي عاد إلى أرض الوطن ليسجن مرة أخرى ثم يخرج فاقد البصر، ولا يطول الأمر حتى يفارق الحياة، أما حامد فيدخل السجن وتنتهي أحداث رواية "**شرق المتوسط**".

المطلب الثاني: شخصيات الرواية

تتمحور الرواية على نوعين من الشخصيات هناك شخصيات رئيسية بحيث تكون هي النجم أو البطل في الرواية، وهي التي تتواجد في المتن الروائي بنسبة تفوق خمسين بالمائة، وتبرز من مجموع الشخصيات الرئيسية، وهي شخصية مركزية تقود بطولة الرواية، وأما الشخصية الثانوية فهي كالعامل المساعد في التفاعل الكيميائي يأتي بها الرّوائي لربط الأحداث أو إكمالها، وهذا لا يعني أنها غير مؤثرة، فإن كانت كذلك فما الحاجة إلى الاستعانة بها، بل تكون مؤثرة لكنها غير مصيرية تحرف مسار الرواية أو تضيف حدثا شائقا.

وبدراسة رواية "**شرق المتوسط**" نجد نوعين من الشخصيات رئيسية متمثلة في شخصية البطل "**رجب**" وأخته "**أنيسة**"، وشخصيات ثابتة وهي شخصيات سائدة للشخصية المتحركة وهم أصدقاء "**رجب**" في السجن، والآغا وأمه وزوج **أنيسة**، فهذه كلها شخصيات ساندة للشخصية المحورية والأساسية وهي رجب هذه الأخيرة شخصية مثقفة وأهم سمة تميزها هي الرفض للأوضاع التي تحيط بها، وهذه الشخصية هي انعكاس لشخصية الروائي المثقف والسياسي الفعال "**عبد الرحمن منيف**" الذي امتهن السياسة لفترة طويلة، لذلك فإن رواية "**شرق المتوسط**" تهدف إلى إبراز وضع الإنسان في هذه المنطقة "**شرق المتوسط**" من خلال شخصية "**رجب**" وما عايشته من أحداث.

هذه الشخصية نامية متطورة، تنمو مع صفحات الرواية صفحة صفحة وتتضح معالمها شيئا فشيئا، بداية تصطدم مع السلطة وتسجن، ثم ترى مباهج الحياة، ويرافق ذلك المرض وموت الأم، وغيرها من العوامل المؤثرة، ليسقط بعدها رجب وينهار أمام جبروت السلطة وتتطاول المحن عليه، ثم يعود إلى النضال من جديد بعد أن يقرر العودة إلى أرض الوطن ومواصلة العمل السياسي.

ونلمح ثقافة "**رجب**" منذ طفولته، حيث كانت غير عادية، كما تقول "**أنيسة**": "**بدأ يقرأ دون توقف وكلمات أمي وهي تلح عليه أن يقوم ليأكل أو يتوقف عن القراءة بعد أن صاح الديك ولم يبقى أحد ساهرا كانت كلماتها تذهب هباء، ولم يكن يستجيب إلا إذا خانه السهر أو انتهى الكتاب**".[1]

وهكذا مهد الطريق لبطل الرواية، الذي تنمو شخصيته وتتطور ويدخل السجن كما يدخل رجب في عدة اختبارات ينجح فيها، فيتحمل صنوفا من العذاب، وبعد خمس سنوات يضعف وينهار وتسهم عدة عوامل وظروف أخرى في انهيار شخصيته ومنها- **هدى**- ليقول "**رجب**": "**كانت هدى أقوى الآمال التي تشدني إلى عالم الحرية، كنت أتصورها مثل بطلة الأساطير لا تمل أبدا من الانتظار**"[2]، ومن هذه الظروف موت أمه ليقول "**رجب**": "**لماذا مت يا أمي؟ لماذا تركت أنيسة الضعيفة لتكون نافذتي على العالم**"[3]. ومنها مرض "**رجب**" فقد كان مريضا بالقلب، وكانت "**أنيسة**" عاملا آخر من العوامل التي أدت إلى انهياره.

تستمر شخصية "**رجب**" في النمو والتطور، فيسافر إلى فرنسا، ويبدأ مرحلة جديدة ثم بعدها يقرر السفر إلى جنيف من أجل القضية التي طالما سعى إليها، إنها قضية الإنسان وكرامته حيث يريد عرضها على لجنة حقوق

---

[1]: عبد الرحمان منيف: "شرق المتوسط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط 6، 1986م، ص 124.

[2]: المصدر نفسه، ص 23.

[3]: المصدر نفسه، ص 24.

الإنسان، إلا أنه يعود بعد علمه بأن زوج أخته "**حامد**" قد سجن من قبل السلطات، فيعود إلى وطنه ليجد السجن في انتظاره، ليسجن مرة أخرى، ولا يخرج إلا وهو أعمى، ليموت بعد أيام قليلة.

يصّر الرّاوئي على منح "**رجب**" صفة البطل الملحمي، حيث كان بطلا في كل شيء وحتى في كيفية موته فتروي "**أنيسة**" وتقول: "**كان يهز رأسه بحزن، ولا يتكلم وفجأة رأيت وجهه يتعكّر، كأن ألما حادا يتلوّى في داخله...أتذكر تلك اللحظة المجنونة، وكأنها لا تزال تحت بصري تقع الآن، تقلص وجهه، ثقلت أنفاسه، أصابه شحوب جديد، ثم فجأة هز رأسه بقرف متألم وانتهى**".[1]

وهكذا يسير "**رجب**" في الرواية على مراحل: السقوط والضعف، الخضوع للسلطة وحكمها ثم معاودة النضال والعودة إلى الوطن، ليصيبه الإنهاك والعمى في سجنه الثاني، وفي الأخير يموت.

المطلب الثالث: لغتها

رواية "**شرق المتوسط**" تتمحور حول القهر والاضطهاد الذي تمارسه السلطة على المحكوم لذلك نجد لغة "**منيف**" تميل إلى الحدّة والتّوتر، حيث تنقل أشكال القهر والقمع الذي تعانيه الشخصيات الروائية والانعكاسات النفسية كالقلق والتوتر والثورة، فنلاحظ أن لغته تعكس الجو المأزوم والمشحون بين "**رجب**" و"**أمه**" قالت بعصبية جامحة وكأن الجرح الذي أصابها لم يترك لها فرصة كي تفكر بهدوء "**مئة جهنّم, وأكون مجنونة إذا سألت عنك مئة جهنم ولا أريد أحدا أن يسأل عنّي**" [2] , وكانت لغته فصيحة، ويستخدم أحيانا اللغة الدارجة، يوظف

[1]: "شرق المتوسط"، ص 174.

[2]: الرواية، ص 65.

بعض الألفاظ والشتّائم وبمجرد إلقاء نظرة سريعة على الرّواية حتى تدرك الكثير من الألفاظ التي اضطر المؤلف أحيانا إلى حذفها لأنها تمس الذّوق العام.

المطلب الرابع: فكرة الرواية

تدور الرّواية حول فكرة إنسانية تشحن المتلقي بالبكاء الأخرس، فالرّواية تتحدث عن إنسان يتعذّب هو ورفاقه في السّجون الممتدة على طول شرق المتّوسط إلى أعماق الصحراء فيتمرض وتنتهك وتخترق كل حقوقه الإنسانية بسبب انتمائه أو اعتقاده بعقيدة حزينة مخالفة لعقيدة السلطة المهيمنة على المجتمع الذي قد تنطبق عليه أحداث الرّواية.

المطلب الخامس: تقنيات السّرد في الرواية

"**عبد الرحمن منيف**" تجاوز الأسلوب السّردي التقليدي، وحاول استخدام الأساليب الحديثة، إذ أنه استخدم أسلوب التناوب السردي، قسمه بين شخصيتين متداولتين في الحديث، هما: الرّاوي الأول وهو "**رجب**"، والرّاوي الثاني أخته "**أنيسة**"، حيث لجأ الكاتب إلى هذا الأسلوب لمساندة البطل، ففي الفصول (1، 3، 5) كان الرّاوي هو البطل، وقد استطاع خلال متنه السّردي إيصال مكنونات النّفس وتفاصيل عذابها، وأما الفصول (2، 4، 6) كان السارد أخت البطل لجأ إليها الكاتب لتكون لدى المتلقي صورة وافية وواضحة حتى عن الملامح الخارجية والحياتية للبطل، كما أن الرّوائي احتاجها لتكمل الرواية بعد موت "**رجب**"وترسخ لدى المتلقي البعد الواقعي في الرّواية.

كما يستخدم أسلوب الاسترجاع، فيورد نهايتها منذ بدايتها ثم يعود إلى تفاصيلها، فالفصل الأول من الرواية يدور حول لحظة خروجه من السّجن والتوجه إلى البيت لكنه يعود بنا عبر رحلة تذكّرية إلى الماضي والسجن

والعذاب ورفاقه وسقوطه. وتستمر الرّواية في الاستغراق في تيار الوعي من خلال التّذكر في كثير من مواطن الرّواية، **فرجب** يسافر إلاّ أن ذكريات السّجن لا تزال تلاحقه، والصورة السوداء لا تكاد تفارقه، فيلجأ إلى السفينة التي يسافر على متنها يخاطبها ويناجيها من خلال مناجاة نفسه أيضا: "**قل لهم شيئا يا رجب، اكذب عليهم، لا لن أقول كلمة واحدة أصرخ وقد اختفى وجهي، وأحس عيني تخرجان...واصمت لو عرفت السجن يا أشيلوس يوما واحدا لعرفت الصمت...**".[1]

كما لجأ "**منيف**" إلى المونولوج أحيانا، وقد بدأ يضيق من تصرفات السلطة مع "**رجب**" حيث يقول: "**هل يمكن لإنسان أن يعيش بهدوء لا أحد ينجو الذي يعمل في السياسة والذي لا يعمل، الذي يحبّ النظام والذي لا يحبّه.**[2]

كما يبدو الاسترجاع عند "**أنيسة**" وهي تتذكر أمها أثناء حديثها عن "**رجب**" قبل أن تنتقل إلى الدار الآخرة.

صوت الرّوائي يختلط بصوت الشّخصية للتعبير عن فكرة في ذهنه، فيجد في شخصيته متنفّسا له ليعبر عن فكرته تلك، ولعل الفكرة المبثوثة في شخصية "**رجب**" صدى لمجموعة أفكار في ذهن "**منيف**" أراد أن يوصلها للقارئ من خلال شخصية روائية، ونلاحظ في رسالته الموجهة إلى "**أنيسة**" والتي عبّر من خلالها عن رغبته في كتابة رواية عن التعذيب، أنه يلمّح إلى منهج "**منيف**" في العمل الرّوائي حيث يقول المؤلف على لسان "**رجب**": "**كيف يجب أن تكون الرواية: أريدها أن تكون جديدة بكل شيء، أن يكتبها أكثر من واحد وفيها أكثر**

[1]:الرواية، ص 81.

[2]: الرواية، ص 117.

من مستوى، وأن تتحدث عن أمور مهمة...وأخيرا أن لا يكون لها زمن"،[1] ويضيف: "**وحتى لا نقع في دوّامة قد لا تخرج منها، فمن الضّروري أن نحدّد موضوعا ونكتب فيه، التعذيب مثلا، كيف تتصورين الموضوع؟ وكيف يتصوّره إنسان من الخارج؟،...وطبيعي أيضا أن ننظر إليه من زوايا مختلفة، هذه الزوايا ضرورية لكي نرى الشيء من جميع جوانبه، فإذا ارتبط الموضوع أيضا بالأزمان العديدة والأعمار العديدة أصبح شيئا جديدا**".[2]

وهكذا تبرز رواية "**شرق المتوسط**" واضحة من خلال حديث "**رجب**" عن روايته التي يحلم بكتابتها بدون زمن، كما هو الحال **لشرق المتوسط**، بالإضافة إلى تعدد الكتّاب والمستويات، وهذا ما نراه في هذه الرواية يكون موضوعها التعذيب، وهو موضوع "**شرق المتوسط**" وكأن بصمات المؤلف بمثابة شرح لطبيعة طريقته، إذ يتحدث "**منيف**" عن هواجسه وآلامه وطموحاته بواسطة بديله "**رجب إسماعيل**" في "**شرق المتوسط**" ومن خلال تخطيط "**رجب**" للكتابة استطاع منيف أن يسّهل علينا تقنيته التي بنى في إطارها روايته فهي جديدة متعدّدة الكتّاب، كما تشابكت فيها الأصوات والخيوط والرؤى، إلا أنها تنصب جميعا في شيء واحد بأكثر من مستوى واحد، مستوى المباشرة، مستوى الحلم، مستوى الاستدعاء، مستوى التداعي، ومستوى الأنا والآخر يتبادلان المواقع.

لقد كان حلم البطل يتمحور حول الكلمة ليكشف بها واقع العذاب والضياع وأزمة الهوية المفقودة في الوطن: (شرق البحر المتوسط) بكتابته رواية تحتّج وتكشف التعذيب والقهر والقمع وتحرير بيانات لجنة حقوق الإنسان والصليب الأحمر الدولية بجنيف في محنة السّجناء السياسيين في الوطن العربي، في محاولة لإنقاذهم، وخلال

---

[1]: الرواية، ص 134.

[2]:"الرواية"، ص 135.

ذلك يتأرجح البطل بين اليأس والرجاء ومحاولة شحد الإرادة واستعادة الثقة والقدرة على عمل شيء مفيد لقضية الحرية.

المطلب السادس: الزمكانية

فتح المؤلف مجال التخمين للقارئ، فيما يخص زمن روايته هذه التي يكتبها تاريخا مفتوحا لعلاقة الفرد بالسلطة، حيث لا نستطيع أن نعرف في أي زمن حصلت أحداثها، وفي أي تاريخ بدأت وحتى انتهت، فيكتب البطل لأخته قائلا: "**أريدها أن تكون جديدة بكل شيء...وأخيرا أن لا يكون لها زمن**" [1]

المبحث الثالث: جماليات توظيف المكان في رواية "شرق المتوسط"

المطلب الأول: تجليات المكان من خلال عنوان الرواية

إنّ أول ما يلفت انتباهنا في رواية "**شرق المتوسط**" هو عنوانها، حيث يمكننا من خلاله تحديد الإطار العام الذي وقعت فيه الأحداث "**فالعنوان**" يوضح بأن الأحداث كانت في الشرق المتوسط مما يعطينا عدة دلالات مكانية داخل الرواية، فهو يبدو مكانا معلوما إلا أنه يفسح المجال لاتساع الدلالات، واجتهاد التأويلات، وإذا كان العنوان تحديدا جغرافيا لبقعة معينة، فهو يفترض الطرف المقابل ألا وهو غرب المتوسط هذا الأخير سنتعرف عليه من خلال غورنا في سطور الرواية بالتحديد من خلال ما يرويه لنا البطل، وذلك ابتداءً من اللحظة الأولى التي يقف فيها على ظهر الباخرة "**أشيلوس**"، والتي تنقله إلى أوروبا للعلاج من مرض الروماتيزم. هذا الأخير الذي أصابه وهو في سراديب سجون **شرق المتوسط**، وليس في الرواية ما يشير إلى مكان محدد في **شرق**

[1]: الرواية، ص 134.

المتوسط، هذا العنوان الذي يتكرر عبر صفحات الرواية على عكس أنه كان يشير إلى بلدان محددة في غربه وهي اليونان، ايطاليا وباريس.

ويستطيع القارئ منذ البداية أن يحدد وطن "**رجب**"، وذلك من خلال العنوان "**شرق المتوسط**" هذه المنطقة التي يصفها **رجب** بقوله:

"هل يتصوّر أن على الشاطئ الشرقي للمتوسط إنسان واحد يمكن أن يموت من الفرح".[1]

أو عندما يخاطب الباريسي:

"آهٍ يا أهل باريس لو جئتم بكتبكم إلى شاطئ المتوسط الشرقي لقضيتم حياتكم كلها في السّجون".[2]

ولا نستطيع أن نعرف في الرواية ما هو المقصود تحديدا ب "**شرق المتوسط**" هل هو الشرق بمفهوم جغرافي مقابل للغرب أو شرق المتوسط بعينه أو دولة بعينها، أو غير ذلك؟، وعلى الرغم من ذلك فإننا نستطيع أن نزعم أن المقصود بشرق المتوسط المنطقة الجغرافية الممتدة من ضفاف الشاطئ الشرقي للبحر الأبيض المتوسط وحتى أعماق الصحراء، وهذا واضح في الرواية في مواطن كثيرة ومنها قول المؤلف:

"آهٍ لو تنظرين مرة واحدة في قعر سرداب من آلاف السراديب المنثورة على شاطئ المتوسط الشرقي وحتى الصحراء البعيدة.[3]

---

[1]: الرواية، ص 154.

[2]: الرواية، ص 155.

[3]: الرواية، ص 147.

وقوله: " **تلك الأرض الممتدة على الشاطئ الشرقي المتّوسط وحتى أعماق الصحراء**".[1]

وقوله: "**أنت يا بلاد الشاطئ الشرقي، بدءًا من ضفاف البحر وحتى أعماق الصحراء**".[2]

وهكذا فإن المؤلف نفسه يذكر أن مكان الرّواية هو المكان الممتد من الشاطئ الشرقي للبحر حتى أعماق الصّحراء، وهذا ما يؤكد أن المكان الذي وقعت فيه أحداثها هو الشاطئ الشرقي، مما يبعد الأماكن الأخرى.

المطلب الثاني: تجليات المكان في رواية "الشرق المتوسط"

إن المكان ليس مستقلا بذاته، كونه يرتبط بكل عناصر البنية السردية، فهو مكوّن محوريّ لها، ولا يمكن تصور الأحداث، والشخصيات تلعب دورها بامتياز في الفراغ دون خضوعها لسلطة المكان الذي يعد أهم عناصر الإبداع الأدبي، ولكن الفراغ مثله "**مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفضي يختلف عن الأماكن التي نذكرها بالبصر أو بالسمع، كما نجده في المسرح أو السينما وتشكله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر، والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها**" [3]. فالمكان إذن مصطلح يشير في الخطاب الروائي إلى الموقع الذي تدور فيه أحداث الرواية، إذ يحمل في طياته العديد من الأشكال، والأنواع مشكلا فضاء روائيا، فهذا الأخير يعتبر كمعادل له، لكن الفضاء أشمل وأوسع من المكان. فالرّوائي له تمام الحرية في التصرف في المكان مع مراعاة توافقه مع أحداث الرواية باعتباره الفضاء الذي تسبح فيه الأحداث. فبانتهاء السرد ينتهي المكان، وكذلك الأمر بالنسبة للفضاء الروائي الذي يضم هو الآخر الأحداث التي تدور حولها النصوص الروائية. فكان شديد الحرص والارتباط بجميع العناصر الأخرى المكونة للسرد.

---

[1]: الرواية، ص 166.

[2] : الرواية، ص 140.

[3]: محمد عزام، "تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية"، (مرجع سابق)، ص193

ومن هنا يمكننا التمييز بين خمسة أنواع من الفضاءات وهي: الفضاء الروائي، النصي أي الطباعي الدلالي، الفضاء كمنظور وأخيرا الفضاء الجغرافي. هذا الأخير هو الفضاء الذي تطرقنا إليه كونه يتناسب وطبيعة الدراسة التي نحن بصدد البحث والتعمق فيها: وهو يدل على رقعة مكانية واضحة المعالم فيطلق عليه البعض "الفضاء كمعادل للمكان"، والذي فيه يعطينا الراوي بعض الإشارات الجغرافية التي نتعرف من خلالها على الأماكن التي يتواجد فيها الأبطال، ويفترض أنهم يتحركون فيها، فتعرض من خلال سرد الأحداث، إذ يعتبر "**الحيز الذي يتحرك فيه الأبطال**"[1] داخل الرواية". بهذا يمكن أن نقول أنه "**مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، ويتفاعل بعضهم مع بعض، ويؤثرون فيه ويتأثرون به**"[2]. فالرّاوي عندما يسرد الأحداث، ويصف الأماكن، تتشكل في عقولنا صورة المكان المجسد في الرواية وذلك ما نسميه ب "**المكان الجغرافي**".

من خلال ما سبق يمكننا التمييز بين نوعين من الأماكن الجغرافية: أماكن مغلقة تجسدت في السجن والبيت والمستشفى، وأماكن مفتوحة كالسفينة أشيلوس والميناء والشوارع والمقبرة...الخ

أولا– الأماكن المغلقة:

الأماكن المغلقة هي أماكن خاصّة وضيّقة ترمز للنفي، والكبت، والعزلة، والتعبير عن العجز، وعدم القدرة عن الفعل والتعامل مع العالم الخارجي. والمكان المغلق يحتضن عددا محدودا من البشر، إذ يعرفه "**عبد الحميد**

[1]: محمد عزام، "شعرية الخطاب السردي"، (مرجع سابق) ,ص 73.

[2]: حميد لحمداني، "بنية النص السردي"، (مرجع سابق)، ص 62.

بورايو": قائلا: "**وأمّا الانغلاق فنعني به خصوصية المكان واحتضانه لنوع من العلاقات البشرية**".[1] ومن بين هذه الأماكن نذكر:

1- السجن:

ففي بدايات الفصل الأول من رواية "**شرق المتوسط**" لمّح "**عبد الرحمن منيف**" إلى أن أحداثا قد وقعت في السجن إذ يقول على لسان الراوي، وهو يصف سحابة مرت فوق السجن قائلا:

"**أول غيوم تمر فوق السجن، كانت هشة صغيرة، تشبه الغبار، ومع مرور الدقائق تتمزق وتتلاشى، وكان في داخلي شيء يتمزق**".[2]

فقد كانت السحابة حرة طليقة في السماء الفسيح على عكس الرّاوي وهو سجين بين الجدران لكنه وقبل أن يخبرنا عن السجن، والأسباب والظروف المتعلقة به، وأخبرنا عن موعد مغادرته. وبذلك يكون الانتقال من الداخل إلى الخارج أي إلى عالم الحرية إذ يقول:

"**يوم الأربعاء 17 تشرين الأول، كنت أحزم أغراضي في الحقيبة البنّيّة، وأغادر السجن**".[3]

وبعدها يعود بيوم إلى الخلف، اليوم الذي أمضى فيه على صك حريته الشكلي، وهو ذاته صك انتحاره النّفسي، فقد كان في مكتب مدير السجن أين أخبروه عن قبول إطلاق سراحه...يقول الراوي:

---

[1]: عبد الحميد بورايو، "منطق السرد"، دراسة في القصة العربية الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994م، ص

[2]: الرواية، ص 07.

[3]: الرواية، ص 09.

"جاءت الموافقة على إطلاق سراحك، وغدا قبل الظهر ستكون حرّا...لم أفاجأ قد قدمت الثمن الذي طلبوه كاملا، ولم يبق إلا أن أغادر السجن".[1]

ويعود مرة أخرى إلى لحظة المغادرة ليصف لنا الأجواء السائدة، وهو يستعد لذلك قائلا:

"الأربعاء تشرين الأول، الساعة الحادية عشرة، الشمس في الساحة دافئة، الحقيبة تقف على حرفها بانتظار توقيع الأوراق، مرّ الآغا، ولما رآني مستعدّا، وقد ارتديت ملابسي بما فيها الرّباط الأحمر، غمز بعينه وهو يبتسم وتابع طريقه دون أن يقول كلمة" [2]

وأما عن غمزة **الآغا** فكأنه يهنئه بطريقة استفزازية، فبعد مدة دامت خمس سنوات استسلم أخيرا، ورضخ لتسلّطهم، وجبروتهم، وإن كان رضوخه ذلك من أجل صحته المتدهورة. ويخبرنا الرّوائي لاحقا كيف وقّع **"رجب"** ذلك الصّك اللّعين، لكنه في تلك اللحظة تمر عليه ذكرى سجنه قبل أربع سنين، وكيف كان يتلقّى شرّ العذاب والقهر. والأعمال الوحشية من خلال قوله:

" وقبل أن أغادر الغرفة تلقيت بصقة كبيرة على وجهي، وضربة انغرست في آليتي اليسرى من عبد....".[3]

وحدثنا كذلك على لسان **"رجب"** عن المعاملة البائسة التي كانت تتلقاها أمه أثناء زيارتها له، والكلام البدىء الجارح الذي كان يوجّه "لأمجد" في قوله:

---

[1]: الرواية، ص 09.

[2]: الرواية، ص 11.

[3]:الرواية، ص 14.

"وأنت يا عود النعناع، يا حبيب أمه، ألا تريد أن توقّع؟ وغيّر لهجته: أمك فاتحة مناحة، كل يوم تأتي إلى السجن، وتقول: صغير، لا يفهم شيئا، ورّطه أولاد الحرام نعم ورّطوه، اتركوه بجاه النّبي، الله يطول عمرك، اتركوه!".[1]

كما لم ينس **"رجب"** أن يحدّثنا عن أكلهم، وهم خلف أسوار السجن، وعدد الأطباق اللذيذة التي كانت تقدَّم لهم فيقول:

"تغذّينا في الثانية عشرة. جاءوا بالغداء قبل موعده بقليل، وضعت سيخ الكباب في رغيف وبدأت ألوكه، كان الأكل لذيذا...". [2]

وما ذكر **"منيف"** الضوء الكهربائي إلا ليطلعنا على العالم المظلم الذي يعيشه المسجونين إذ يقول:

"ينظر إلى الوجوه تحت الضوء الكهربائي".[3]

وفي تأكيد من **"أنيسة"** على أن **"رجب"** قد خرج من السجن كدلالة للانتقال من مكان مغلق إقامته إجبارية وهو السجن إلى المكان المغلق والتي تكون الإقامة فيه اختيارية ألا وهو "البيت"، إلا أن ذلك الانتقال لم يعط الفرحة الكاملة فتقول **"أنيسة"** في هذا الصدد:

"إن شيئا في داخلنا تمزق، أحسست بذلك، ونحن نمد أيدينا إلى الطعام في المساء الأول بعد أن خرج رجب من السجن"[1]

---

[1]:الرواية، ص 15.

[2]:الرواية، ص ن.

[3]: الرواية، ص 17.

وفي موضع آخر تحدّث الروائي عن الآثار التي يخلّفها السجن على الإنسان وذلك على لسان **"رجب"** وهو يقول:

"**السجن يغيّر الإنسان إلى الأسوأ، ألا ترى كم كبرت؟ كم تعبت!**"[2]

وتؤكد **"أنيسة"** قوله حيث قالت: "**لقد أفسده السجن اللعين**"[3]

وفي مقارنة بين الحياة الحرة الطليقة، وبين أسوار السجن، كان **"رجب"** يمايز بين طبعه قبل وبعد السجن فيقول:

"**الجوع أحسن معلم، قبل السجن كان لي مزاجا خاصا، هذا طلب، هذا أحبه، هذا لا أحبه...في السجن كنت آكل أي شيء**" [4].

فعبارة "قبل السجن" هنا دالة على ما قبل الانتقال من الخارج إلى الداخل، أي من عالم الحرية إلى عالم السجن.وفي موقف مناقض **لرجب**، نجده يعبر عن شعوره بالفخر كونه كان سجينا، وذلك أثناء جلسته الطبّية حيث يقول:

"**لأوّل مرة منذ سنوات أشعر بالفخر، بدا لي السجن شرفا، بدا لي كبيرا لدرجة أن نظرات الأطباء وهمساتهم تقديرا مباشرا**".[1]

---

[1]: الرواية، ص 55.

[2]: الرواية، ص 60.

[3]: الرواية، ص 62.

[4]: الرواية، ص ن.

لقد طغى لفظ **"السجن"** في هذا النص الروائي، لأنه ينتمي إلى ما يعرف ب "أدب السجون"،والذي أصبح أحد الميادين الأساسية للرواية العربية، فهو يمتاز بتواتر الأساليب الإنشائية، وطغيانها على الأساليب الخبرية، لأن صيغ النداء، الاستفهام البلاغي، وكذا صيغ الأمر تتبوأ المرتبة الأولى في هذا الأدب. والسجن من أبرز الأماكن المغلقة التي تمّ التّطرّق إليها في هذه الدراسة لرواية **"شرق المتوسط"**، والذي يحتل الصدارة في ترتيبها، بحيث يطبّق المكان على السجون حتى يصير كالقبر، وكل ما فيه يوحي إلى الموت. لذلك فهو يشكل عالما مناقضا تماما لعالم الحرية، إذ يمثل الواقع الأشّد مرارة، واقع الانحباس والانغلاق على الذات. فالبطل يتجرّد في هذا المكان المغلق حتى من أبسط حقوقه، ففيه يشعر بفقدان الإحساس، والانتماء، قوامه النفي، والتغييب وهو أيضا مكان مظلم، مرعب وضّيق يحتوي على غرفة مهملة، سيئة التّهوية، إذ يعدّ السجن بصفة عامة مصدرا للحرمان، واللاّحرية حيث يعرّفه **"عبد الملك مرتاض"** على أنه: **«هيكل بنائي أقيم للقمع،...وهو هيكل محروس، الظلام فيه أكثر من النور، والقهر فيه أكثر من الحرّية، وكل شيء سيّء يوجد فيه»**[2]. من هذا القول نستنتج بأنّ السجن نقيض للوجود، فبما أنّ جوهر الوجود هو حرّية الإنسان، فإنّ السجن هو سلب لهذه الحرية، وتقييد لها. وبالتالي فهو سلب للوجود كلّه. وهكذا يتّضح لنا أن السجن وجد لعزل الإنسان، وشلّ قدراته، وإطاحة كرامته لا لشيء سوى أنه إحدى وسائل الإرهاب والتخويف والقهر. أمّا بالنسبة للرّوائي فالسّجن السّياسيّ عنده **«يشير إلى أزمة الديمقراطية في ممارسة السلطة السياسية وتبقى حرية الفرد والمجتمع في معناها العميق ناقصة مادام هناك بشر يقضون جزءا من حياتهم وراء القضبان»** [3].

---

[1]: الرواية، ص 151.

[2]: عبد الملك مرتاض، "بنية الخطاب الشعري"، (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985م، ص 57.

[3]: صالح إبراهيم، "أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمان منيف"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص 124.

نعني من خلال هذا الكلام –السّجين السياسي– **"رجب"** بطل الرواية، الذي يخوض عدة صراعات مريرة من أجل الحصول على الحرية في ممارسة أدنى الحقوق. فالسّلطة تحسب السّجين السياسي أكثر خطورة من المجرم، وتقتل من يواجهها أو يخالفها الرأي.

ولقد وظّف الرّوائي **"السّجن"** من خلال وصف ظلمته، وقرفه، ويعدّ من أبرز المعالم الدالة على وجود ظاهرة القمع. لهذا يقول **"صالح إبراهيم"**: **«وقد ركزّ الرّوائي –منيف– اهتمامه على المكان لأنه أعلى درجات القمع»** [1]. فهو إذن يفضح آليات القمع الذي تمارسه السلطات، ولم يكتف بذلك، بل عالج السجن من حيث هو ظاهرة اجتماعية – نفسية، لأنّ هذا الأخير (القمع) يخلق آثارا نفسية حادة على الإنسان. ما جعله عار الشرق، لذلك تناول –منيف– هذه الظاهرة نظرًا لانتشارها الواسع في الوطن العربي بشكل أخطبوطي في العديد من رواياته أهمها: رواية **"شرق المتوسط"**، فهذه المنطقة تمتاز بكثرة المنتشرة انتشار الوباء، والتي تمتد عبر شواطئ الشرق وصولا إلى أعماق الصحراء. وهذا ما يدل على وضع غير طبيعي يعيشه المجتمع العربي من رعب، وترهيب الذي ينتج بين الحاكم والمواطن، ويحضر السجن في الرواية من خلال تداعيات **"رجب إسماعيل"**، وهو يرحل على ظهر الباخرة –**أشيلوس**– إلى باريس طلبا للعلاج، وهناك يتراءى ذلك الفضاء اللّعين –**السجن**– بحيث يتذكّر تلك الأيام الحزينة، حتى أنه في بعض الأحيان يُخَيّلُ له أنّ الباخرة تشبه السّجن في سلبيته، وسقوطه، وفقدانه لحريته. ثم يواصل حديثه، لمّا فُتِحَ الباب على مصراعيه، وارتدّ إلى تلك الدهاليز اللّعينة فيقول:

[1]:المرجع نفسه، ص 135.

"أتذكّر أنّي رأيت الباب يُفْتَحُ ثم رأيت بقعة الدّم التي غطّت مساحة واسعة من أرض القبو، لا أعرف كيف نزلت الدرجات العشر، حصل ذلك في لمح البصر، ضربني "حاتم" على وجهي بظهر يده، وفي اللحظة الثانية أحسست رِجْلاً تضربني على ظهري..." [1].

وهذا القول يشير بكل وضوح إلى الحياة المريرة والتعيسة التي يعيشها **"رجب"** نتيجة الطغيان الذي تعرّض له داخل السجن، وغياب الرحمة من قلب **"حاتم"** وأتباعه الذين غابت عنهم الإنسانية، وأصبحوا ذوي مشاعر متحجّرة، وكأنهم وحوش في هيئة بشر. ويذكر خلال سرده لهذه الأحداث بعض الوسائل القديمة المستخدمة في تعذيبه والمتمثلة في **"الضّرب، السّجن الإنفرادي، التعليق في السقف، المياه الباردة أيام الشتاء، والمنع من النوم"**[2].

وبعد ذلك يروي حكاية عن أسلوب قديم لكنه يحمل بعض الابتكار والإبداع فيقول:

"وضعوني في كيس كبير (...) أدخلوا قطتين (...) كانت يداي مربوطتين إلى الخلف (...) كلما ضربوا القطط وبدأت تنهشني (...) أُحسّ الأظافر تنغرز في كل ناحية من جسدي"، ويقول: **"أمسك نوري أصابعي بقوة، ودفعها بين شقي الباب، وبدأ يغلقه بهدوء، فلما صرخت بصق في وجهي"**.[3]

بعد كل هذه الأساليب، أطفأوا السجائر في ظهره، ورقبته، وداخل أذنيه. وأخيرا يروي عن أسلوب من الأساليب الحديثة:

---

[1]:الرواية، ص 75.

[2]: الرواية، ص 22.

[3]: الرواية، ص 94.

"**الكهرباء...الموت الحقيقي** (...) **يضعون التيار على الأكتاف، قريبا من القلب، فوق الأنف...**"[1].

من خلال اختلاف وتعدد أشكال التعذيب والإيلام الجسّدي والنّفسي، برز السجن مكانا يفضح عيب السلطة الجوهري، ويكشف شهوة رجالها للعنف، والإرهاب، والقتل. وكنتيجة لهذه الأعمال الشرّيرة الوحشّية قد طغت على "**رجب**" فكرة الموت الأيام الأولى، لكن قوة إرادته، وحرص أمه على عدم سقوطه قوّى في داخله إرادة الصمود والتّحدي، وتأقلمه مع السجن خاصة بعد سيطرته على خوفه، وتسلّحه بالشجاعة، وروح الصلابة، فكان سلاحه آنذاك هو جسده وصمته. وهكذا بدأ يتجاوز تلك المحن وحدود الضعف ليكتسب نوعا من الإرادة والعزيمة والقوة.

مما سبق ذكره نستنتج أن كل الأساليب والوسائل التعذيبية لم تُطبّق فحسب على السجناء وإنما كذلك على أمهاتهم ونسائهم، فقتلوا البعض منهنّ خارج السجن قتلوهن بطريقة غير مباشرة

"**قبضوا على أم رجب وضربوها وأبقوها في السجن حتى اليوم التالي، وعندما عادت إلى البيت أصابتها الحمى وماتت**"[2]

وليست "**أم رجب**" لوحدها تعرضت للضرب والشتم والإهانة، بل الكثير منهن كـ:"**أم محسن**" التي ماتت عندما رأته مشلولا نتيجة التعذيب والقهر. ولقد كانت صورة "**السجن**" متداخلة بشكل عجيب مع صورة "**أشيلوس**" وهذا ما يراه "**رجب**"، إذ يحذّرها من العودة إلى الشاطئ الشرقي حيث يقول:

---

[1]: الرواية، ص 100- 101.

[2]: الرواية، ص 45.

"احذري يا أشيلوس، إن عدت يوما للشاطئ الشرقي، سيجدون لك سردابا أصغر من القبر، وهناك يجب أن تقاومي الجنون والوحدة، لقد جُنّت المخلوقات هناك..."[1].

فبالرغم أن **رجبا** يعيش أبشع أيام حياته وسط السجن الذي سلب منه حريته إلا أنه لم يفقد الأمل، وظل يحلم بالسفر إلى الخارج بحثا عن الخلاص، والاستقرار، ولكن ذلك الحلم لم يدم طويلا، وبدأ بالتلاشي كالضباب بمجرد وصوله لأرض "باريس"، فلم يستطع التحرّر من سجنه، وأسقط ثانية معاناته على مدينة "باريس".فغذت بدورها سجنا، وتراءى له العالم بأكمله ليس أكثر من سجن كبير، والذي أصبح بالنسبة له حالة لا تفارقه، ظلّ يجري في دمه كالروماتيزم، حتى وهو موجود وسط أناس يغنّون ويستغلّون متاع الدنيا، ويتساءل مع نفسه قائلا:

"هل يعرف هؤلاء الناس معنى أن يكون الإنسان سجينا؟ ليس سجينا فقط، وإنما سجين في تلك السراديب المظلمة، الباردة، المليئة بالحشرات، وفي فترات الراحة يتلقى الصفعات، ويجلد مثلما تجلد الثيران النّابية"[2].

وهكذا ظل السجن مسيطرا على عقله، وظلّ يتخبّط مع تخيلاته الأليمة والمحزنة، وأيامه المريرة التي عاناها داخل السجن، حتى أنه لم يعد يفكر تفكيرا سليما، ولهذا ركب البحر الصاخب في الشتاء الحزين، وسافر من أجل أن يقول الكلمات التي طالما حلم بها لمدة خمس سنين. وبعد أن حسب نفسه في الغرفة المستطيلة الكئيبة في فندق الألزاس، وبعد أن جرب الانتحار، قرر العودة ، وغسل عار السقوط، ولكي يطهر نفسه، ويسترجع كرامته، ومكانته المفقودة التي سلبت منه.

أ–السرداب أو القبو:

---

[1]: الرواية، ص 96.

[2]: الرواية، ص 151.

وهو كيان يقع تحت الأرض كحفرة عميقة جدا تتجمع فيها أسرار الفرد، ويختفي في جنباتها المظلمة أنين الأولين الذين ودّعوا هذا العالم، وهم مهمومون، بحيث يكون باب السرداب واطئا يحتاج الداخل إليه إلى أن يحني ظهره، كأنه يؤدي صلاة تقليدية عند الدخول والخروج. فكان السرداب في السابق يضاء بمصابيح نقطية، تجد ذبالات الفانوس طريقها إلى فضاء أسود، فتبدو هذه الظلمة تحت ثقل اهتزازها الموضعي ليصبح السرداب آنذاك مقاسا بحضوره من خلال الأجزاء المكشوفة منه، ففي السرداب "**تعشعش الظلمة الدائمة، فهو يوضع لأجل حفظ مخاوف ساكنيه، ويطيل من عمرهم، ويملأ كيانا من الخوف والرهبة**"[1].

والسرداب لم يكن للنوم فقط أو الأسرار الشخصية والعائلية، بل كان مكانا أمينا، ومخزّنا للقوت، وهو الذي ينجي الأفراد من أزمات الطبيعة بحيث نلجأ إليه لتجاوز الصِّعاب، ثم العودة من جديد إلى الحياة والضوء الخارجي لا يدخل السرداب، بل تدخله الريح من فتحات عليا، فيكون الهواء فهو يتصل ويتعلق بالنّفس بحيث استخدمه البعض للفجور، والزّنا والمحرّمات، وهي في صميم الواقع الديني، الأشياء التي يخاف النّاس مزاولتها علنا إلاّ في أماكن لا تفشي الأسرار، ولذلك عادت حتى في تبدُّل وظيفتها إلى حقيقتها من أنها الأماكن التي تحفظ مخاوف الأفراد. فلم نجد في أدبنا تمثّلا لروحية السرداب تماما إلا قليلا، بحيث أصبح هذا الأخير أي ما يعرف الغرف المنزوية "**ميدانا لانتشار اللاّوعي في الشخصية لكن حقيقة السرداب الفنية لا تكن إلا في استنساج شكله في غرف أخرى موجودة على الأرض، فهو الصندوق المقفل الموشوم بالعذاب والسحر، والجن، وهو القلعة الكائنة في أعماق الأرض والمأمن والخلاص من عتبات الزمن**"[2]، وقد أدرجه "**منيف**" في الرواية

[1]: ياسين النصير، "الرواية والمكان"، (مرجع سابق)، ص 90-91.

[2]:المرجع نفسه، ص 94.

سواء كان ذلك مرتبطا بـ"**رجب**" البّطل أو سجناء آخرين، فنجده يصف القبو تارة ويحدثنا عن العذاب داخله تارة أخرى، فيبدأ بأرضية القبو حيث يصف مّا خلفه ذلك التعذيب فيقول:

"كنت أنظر إلى أرض القبو، وقد انتشرت فوقها قطرات الدم الذي سال من الجرح الذي أصابني في شفتي"[1]

وقد وصف "**رجب**" القبو الذي وضعوه فيه بعدما قبضوا عليه، وكان أول ما رآه بقع الدم التي تغطّي الأرض حيث يقول:

"أتذكّر أنّي رأيت الباب يُفتح، ثم رأيت بقعة الدّم، وقد غطّت مساحة واسعة من أرض القبو. لا أعرف كيف نزلت الدرجات العشر، حصل ذلك في لمح البصر، ضربني حاتم على وجهي بظهر يده، وفي اللحظة التالية أحسست برجل تضربني على ظهري وأهوي، ثم لم يدم ذلك وقتا طويلا، حصل بسرعة".[2]

ويواصل حديثه عن وصف القبو بشكل مفصّل ودقيق فيقول:

"كان القبو صغيرا لدرجة أن ثلاثة أشخاص لا يمكن أن يناموا فيه، أما الجدران، والسقف، فقد كانت متقاربة لزجة، والنافذة الصغيرة، والتي تشبه شقا كانت تستقبل ضوءا باهتا، ينزلق إليها من أرض الحوش"[3]

---

[1]: الرواية، ص 14.

[2]: الرواية، ص 85.

[3]: الرواية، ص ن.

ثم بعد ذلك يحدثنا كيف كان ردّ فعله على ذلك وكيف أنه رفض الخضوع لهم، والبقاء في القبو بحجة المرض، إلا أن ذلك لم يُجْدِ نفعا، بل إنهم عاقبوه على شتائمه وعناده عن طريق خرطوم ماء مندفع فيقول: "أوقعني خرطوم الماء المندفع من أعلى. وخلال فترة قصيرة كنت أعوم في بركة من المياه، وذهبت كلماتي التي حاولت أن تكون قاسية، في جوف المياه المتدفِّقة". ويستمر الرّاوي في حديثه عما كان يعانيه من قسوة وعنف، وفي محاولة منه لوصف ما عاشه في تلك الليلة حيث يقول:

"كنت أريد النوم، بعد أن شبِعت، كان طعم الخبز لذيذا، أكلت على مهل، وقد جعلتُ قطعة الجبن آخر شيء أضعه في فمي، بدا لي النوم في تلك اللحظة أجمل لذة يمكن للإنسان أن يمارسها، وقفت في الزاوية أحاول أن أستند إلى الجدار وأنام، ولكن رِجْليّ وهما تلامسان الماء البارد، جعلتا النّوم مستحيلا، رفعت ساقًا وتركت الأخرى في الماء، بدلت ساقا بالثّانية، ولكن النّوم كان لا يأتي"[1].

ويبدأ بعدها "**رجب**" في مرحلة البحث عن حلول من أجل التخلص من تلك المياه، لكن دون فائدة، فيقرّر أن ينام على درجة لقوله:

"سأجلس على درجة من درجات القبو وأنام" "[2].

ثم يعود لعملية وصف القبو مرة أخرى ودرجاته فيقول:

[1]: الرواية، ص 86.

[2]: الرواية، ص 87.

"بدأت من أولى الدرجات كانت ضيقة، صغيرة، لا تتيح للإنسان أن يجلس، وكانت حوافها محطّمة في أكثر من موضع، حتى أن تفكيري قادني إلى أنّ هذه الدرجات حُطّمت بشكل مقصود لكي لا ينام عليها أحد" [1].

ويستمرّ في وصفه أيضا من خلال حديثه عمّا كان يقوم به داخل القبو، فالروائي هنا حاول أن يبرز المكان من خلال الشخصية المتواجدة به فيقول "**رجب**":

"بدأت بالدرجة الأولى..كانت أكثر الدراجات ضيقا، تركتها ونزلت إلى الثانية، كان أحد جوانب الثانية مكسورا بحيث لا يمكن الجلوس عليها أبدا، أما الثالثة فكانت مريحة للغاية. جلسْتُ فوقها، كانت لا تتّسع لي إلا إذا جلست، لو حاولت أن أنام يجب أن أمدُّ رجلي لكي تتجاوز درجتين أو ثلاثا...مددت رجلي، شعرت بألم في ظهري، شعرت بألم رأسي يزداد، تركت رأسي يرتاح على الدرجة العليا، استدرت لأنام على جنبي، استدرت إلى الناحية الثانية، كان السقف، أو الظلام يغطي كل شيء، حتى أن فكرة الموت طغت علي لدرجة لم أستطع أن أنام،طردت الأفكار، وحاولت من جديد، قلت بتصميم لا حدود له: لا يوجد غير هذا المكان، ويجب أن أنام" [2].

فالروائي يتحدث هنا بكل جرأة، وبدون أي تحفظ عن المعاناة التي يعيشها السجين، وما يتعرض له من قهر واستبداد، داخل الأمكنة الضّيقة المعزولة، وحتى الظلام الدّامس، مما يجعل الأفكار تَسْوَدُ عليه، كما حدث مع "**رجب**" الذي وصل حدّ التفكير في الموت، إذ يعود مرة أخرى "**رجب**" للحديث عن ظلمة وبرودة السراديب، وهو في زيارة عند الطبيب حيث يصفها قائلا:

---

[1]: الرواية، ص ن.

[2]: الرواية، ص 87.

"ليس سجينا فقط، وإنما سجين في تلك السراديب المظلمة الباردة، المليئة بالحشرات" [1]

ومرة أخرى، يحدثنا الروائي عن السراديب من خلال "**رجب**" وهو يخاطب الباخرة "**أشيلوس**" حيث يقول:

"يجب أن أقول للنّاس ما يجري في السراديب، في الظلمة، وراء الجدران، ذلك البناء الأصفر الذي يربض فوق قلوب البشر مثل حيوان خرافي" [2]

ب- الحبس الانفرادي:

لقد كان "**منيف**" مسرفا في الألم، جريئا وشجاعا، بحيث تطرق إلى أماكن وقضايا ليست بالهيّنة، وذلك من خلال روايته هذه –شرق المتوسط–، هذه الأخيرة تكاد تنطق بصوت صارخ، خاصة وهو يسرد العذاب الذي يتعرض له الإنسان داخل السجون العربية، وكان الحبس الانفرادي مكانا للعقوبات أحيانا، فها هو يسرد لنا كيف عوقبوا مدّة واحد وعشرين يوما ردا على تمرّد أحد السجناء على الحارس حيث يقول:

"سقط الحارس وأغميّ عليه، ودفعنا كلّنا ثمن الضربة حبسا انفراديا لمدة واحد وعشرين يوما...ومرّة أخرى بصق عصمت في وجه آمر الحرس" [3]

تستمر عقوبة "**عصمت**" إلى أكثر من ذلك في الحبس الانفرادي:من خلال القول:

---

[1]: الرواية، ص 151.

[2]: الرواية، ص 142.

[3]: الرواية، ص ن.

"بصق في وجهه...وسالت البصقة الكبيرة حتى الوسام الذي كان على صدره الوسام الذي كان مفخرة للحرّاس الأفراد، وظل "عصمت"في الحبس المنفرد خمسة وأربعين يوما"[1]

كما يذكر "**رجب**" أيضا موقفا آخرًا عند سرده لأنواع العذاب الذي تعرض له، وهو يحادث "**عصمت**"، فيقول له:

"قل يا عصمت، هل تحمّلت أكثر مني؟ الضّرب، السجن الانفرادي، التعليق في السقف، المياه الباردة أيام الشتاء، المنع من النوم..."[2]

وبالرغم من أن الحبس الانفرادي كان دائما للعقوبات القاسية، إلا أن "**رجب**" كان أقوى من أن يتنازل عن صبره وتحدّيه للاضطهاد، والقمع الذي مورس عليه، وهذا ما قاله الرّوائي على لسان **أنيسة**:

"أخي رجب إسماعيل ظل ثلاثة شهور، وسبعة أيام في المنفردة...كان ينام ويأكل دون أن يرى إنسانا، أو يسمع صوت إنسان، ليس هذا فقط، رأيته مباشرة بعد هذه الفترة، كان أكثر شجاعة، وأقوى من ذي قبل" [3]

وبالتالي: فإنّ دلالة الحبس الانفرادي في هذه الرواية تعود على التعذيب، والعقاب البشع الذي يتعرض له السجناء في منطقة –**الشرق المتوسط**– من طرف السّلطة، فدلالتها عند "**منيف**" أنها من أنواع العذاب في السجن.

---

[1]: الرواية، ص 20.

[2]: الرواية، ص 22.

[3]: الرواية، ص 53.

ج_ النّظارة: بما أن رواية "**شرق المتوسط**" تدخل ضمن أدب السّجون فإنّ "**منيف**" قد أولى أهميّة كبيرة إلى أماكن خاصّة بالسجون فنجده يصوّر أحداثا في أمكنة مخصّصة كالنظارة أين تم اعتقال "**أم رجب**"، وعشرات من اللّواتي ذهبن لزيارة أبنائهن، وكيف كان رد فعل الوحوش –كما سمّاهم الرّوائي–، من أفعال مشينة وكلام جارح، فيقول:

"**قبضوا عليها، وقبضوا على عشرات أخريات، وفي النظارة كانوا وحوشا، ضربوها، أهانوها شتّموها...وأبقوها حتى اليوم التالي**"، **وكيف أنّهم سيعذّبون "رجب"، ويضاعفون محكوميته: "قالوا لها في النظارة أن رجب سيموت قبلها، وأنهم سيضاعفون مدة محكوميته، وأن رجب سيأكل ضربا لا يحتمله حمار**"[1].

وفي مواقف أخرى يعمد الرّوائي إلى تغيير الاسم من النّظارة إلى مركز الشرطة، وذلك عند حديثه عن "**حامد**" زوج "**أنيسة**"، وكيف أنّه صار يعاني من ضغطهم عليه وإجباره بزيارته كل يوم، ما جعل منه عدوانيّا وعصبيّا، حيث تقول **أنيسة**:

"**عن حامد الذي يبدأ بالشّتميّة، قبل أن يغادر البيت بساعة، لكي يذهب إلى مركز الشرطة؟**" [2]

لاحقا أخبرتنا كيف أنّهم طلبوا منه أن يكفّ عن زيارتهم، وذلك من خلال رسالتها لأخيها رجب:

"**قالوا له: ما سنطلبه إليك أن تراجعنا في وقت آخر، لا نريد أن تأتي بعد اليوم لمركز الشرطة؟**"[3]

---

[1]: الرواية، ص 45.

[2]:الرواية، ص128.

[3]:الرواية، ص132.

لكن حدث عكس ذلك. فالسّلطات لا تؤتمن فقد كانت غادرة في نظر الروائي، إذ أنه غير من إرادتهم، وقد أوقفوا حامدًا وطلبوه بمراجعتهم في اليوم ثلاث مرات دلالة على القمع السلطوي الذي يتعرض له الإنسان حيث تقول:

"**إن حامد رهينة الآن، أوقف خلال الفترة الأخيرة، وطلب منه بعد التوقيف مراجعة مركز الشرطة ثلاث مرات، لكي يثبت وجوده**"[1].

وخلاصة القول أنّه بالرغم من بعض السّلبيات التي يحدثها السجن في الشخصيات المسجونة، إلا أنه يبقى أحد الأماكن التي تجعل من الرواية كيانا ذا بعد واقعي، فالرّواية الحديثة أو المعاصرة لم تعد تلك الرواية ذات البطل الخرافيّ الذي لا يُقهر، فالسجن دائما يعمل على توليد الأحداث والأفكار بأنواعها، فكان بذلك أحد مواطن الجمال في الفضاء الرّوائي.

2_ البيت:

أ_ بيت أنيسة:

يقول **حسن بحراوي**: "**من الخطأ مثلا النظر إلى البيت كركام من الجدران والأثاث يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي، الانتهاء من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة، لأن هذه الرؤية تنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه وتفرّعه من كل محتوى**".[2]

---

[1]: الرواية، 164.

[2]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص 43.

فالبيت أكبر من أن يكون مجرد جدران وكما يقول **غاستون باشلار**: "**هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدّمج وأساسه هما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميكية مختلفة كثيرا تتداخل أو تتعارض، وفي أحيان أخرى تنشّط بعضها في حياة الإنسان ينحي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية لهذا، فبدون البيت يصبح الإنسان كئيبا مفتتّا، إن البيت يحفظه عواصف السّماء، وأهوال الأرض**".[1]

فلم يعد البيت في الخطاب الروائي مجرد رّكن من الجدران تزيّنه مجموعة من الأثاث، وإنما تعدته إلى الدلالة الموجودة بين البيت وبين الشخصيات التي تسكنه واللّمسات الموحية لروح هذه الشخصيات، هذه العلاقة التي تكشف جماليات العائلة، فالتّفاعل القائم بين الشخصيات داخل ذلك المكان يولد فيه تدفّق الحياة وتجدّدها، فالبيت باعتباره مكانا خاويّا فارغا لا يؤدي أي قيمة جمالية، هذه الأخيرة تقاس بمدى تأثير الشخصيات فيه.

والبيت الذي دارت فيه أحداث هذه الرواية والذي قوّمه لنا "**منيف**" هو بيت البطل، وقد قدّم لنا صورة شبه كاملة للبيت من الدّاخل والخارج، وذلك من خلال صور مجزّئة حيث لم يقم بوصفه دفعة واحدة بل الصورة المستَنتَجة لهذا البيت هي صورة مركبة من مقاطع سردية في كل مرة يتم إلحاق مقطع يقرّب لنا صورته بشكل أفضل، وتختلف طريقة السّرد، فتارة نجد "**أنيسة**" هي الراوية وتارة أخرى "**رجب**".

وحسب ما يقوله "**غاستون باشلار**" عن البيت حتى وإن كان "**هو الكون الأول للإنسان أو عالم الإنسان الأول**"[2]، إلاّ أنه قد يضطرّ لمغادرته أو استبداله، وكل ركن فيه يشكل جزءا من حياة ساكنيه، وقد ورد

[1]: غاستون باشلار: جماليات المكان، (مرجع سابق)، ص 38.

[2]: المرجع نفسه، ص 36.

في النّص عدة مظاهر للبيت سواء مرتبطة بحدث ما يستدعي تفصيل البيت أو ذكرى مرّت على "أنيسة" أو رجب أو غيرهما من المواقف والمظاهر التي وظّف فيها الكاتب البيت وصورته.

ولهذا كان البيت ذا قيمة جمالية ثابتة. فقد كان الشّاهد على الحالة التي يعيشها كلٌ من رجب وأخته وغيرهما من الشخصيات المذكورة في الرّواية، والحامل لتمنياتهما وأحلامهما وعيشهما في ظروف تحكمها الضّغوطات التي خلّفها السّجن على نفسيّتهما.

وقد أراد الرّوائي من خلال هذا البيت أن يصور قلق وحرمان كل من رجب وعائلته من العيش الرغيد والظروف الملائمة والحسنة لأي إنسان، وهذا ما سنكتشفه إذ نتتبع الوصف في جميع مستوياته من خلال رصد حركته ونظامه وتحديد التفاوت الكّمي بين الأجزاء الموصوفة ونجمع بين الصفات والموضوعات التي تشغل المكان.

وقد كانت "**أنيسة**" كفيلة بوضع القارئ في جوّ الحزن والبؤس الذي ساد البيت كلّه، وذلك بسبب تعاسة "**رجب**" وما يعانيه فكان وصفها كالتالي:

"**لا يكاد يوم جديد يأتي حتىّ أرى حزنَه يتحوّل إلى عمامة سوداء تفرد ظلّها على البيت كله**"[1]

إذ أنها وصفته بالسّواد نظرا لما يحمله اللون الأسود من حزن وشؤم وكآبة.

ولم تُذْكرْ بيوت كثيرة في الرّواية فقد كان البيت الرئيسي والذي تدور فيه الأحداث، فهو بيت "**أنيسة**" والذي انتقلت إليه بعد زواجها من "**حامد**"، والتحقت بها أمّها بعد فترة لأنها لا تستطيع أن تعيش وحيدة خاصة بسبب الغياب المتواصل لرجب فيقول الرّوائي على لسان "**أنيسة**":

[1]: الرواية، ص 38.

"تزوّجت وانتقلت إلى بيت جديد وظلّت أمي في بيتنا الأول، لكن هذا لم يستمر طويلا، فبعد أن صار رجب يغيب عن البيت فترات طويلة، ويسافر لم تجد وسيلة ألا أن تنتقل أمي للسكن معنا".[1]

فالرّوائي اضطرّ هنا للتلميح إلى التّخلي عن بيت الطفولة والذكريات للضرورة التي يعيشها أهل البيت فلم يخبرنا عنه شيئًا سوى أنّه أطلق عليه اسم البيت الأول، هذا الأخير الّذي باعه حامد فيما بعد من أجل الاستفادة من ماله.

أ-1- الغرفة:

تعتبر أكثر الأماكن خصوصية وامتلاكا للفرد، كما أنها تؤدي دلالة المزج بين الانغلاق على الأنا والحرية الفردية لصاحبها، والضرورية في الاحتفاظ بأسراره بعيدا عن الآخرين، ولهذا نجدها الحجرة الأساسية في البيت كله، وهي من الجزئيات التي يقدّمها الرّوائي من خلال قول "**أنيسة**" لأخيها بعد خروجه من السجن:

"غرفتكَ نظيفة جاهزة"[2].

ويقص علينا طريقة أخته في الاعتناء به والسّهر على توفير الرّاحة له.

"أحضرَت لي بيجامة حامد، أحضرت لي ملابس داخلية نظيفة، وضعَتْ علبة سجائر ومنفضة إلى جانب السرير، أنزلت السّتارة، وابتسمت وهي تغادر الغرفة".[3]

---

[1]: الرواية، ص 126.

[2]: الرواية، ص 12.

[3]: الرواية، ص 25.

فالرّوائي قدّم لنا بعض أثاث هذا المكان انطلاقا من تعامل الشّخصيات، كالملابس، علبة السجائر، المنفضة السّرير، الستارة، الفراش، الوسادة.

وتبقى للحجرة دلالتها الخاصة بها، ومع أنها غرفة للنوم إلا أن النوم أقل ما يمارَس فيها فهي ليست فقط للنوم عند "**رجب**" و"**أنيسة**"، فهو لم ينم بعد مغادرتها، إذ أنّ هذه الغرفة تحمل دلالات كثيرة وأهمها حفظها لأسرار صاحبها، ووظيفتها لا تقتصر في كونها للراحة والنوم فقط، بل تتعداه لحمل الكثير من الذكريات ومعاودتها، فهيّ تحمل شهادة رجب على جدرانها دلالة تفوّقه في دراساته، وبجانبها صورته التي أنكرها بطريقة ما، حيث يقول الرّاوي:

"الفراش لامع نظيف، نحيتُ الوسادة ووضعتُ رأسي على طرف الفراش، تقلّبتُ ونظرتُ إلى الجدران، توقّفتْ عيناي على صورة الشهادة، كانت في زاويتها الكبيرة صورتي، نهضتُ على رؤوس أصابعي صعدتُ فوق المقعد، ونظرتُ طويلا إلى الصورة "ليس بيننا أي شبه"، ذهبت إلى المرآة وتطّلعتْ إلى وجهي شعرات بيضاء في الفودين، وفي منتصف الرأس، صفرة خفيفة في العينين «لمن هذا الوجه» وعدتُ أتطّلع إلى الصّورة في زاوية الشهادة قلت في نفسي: «إنّ أحد هذين مات».[1]

أراد الرّاوي أن يضعنا معه في الصورة بالرغم من أنه في بيته وفي غرفته الخاصة إلا أنه كان يرى نفسه غريبا عن نفسه عمّا حوله، وحتى عن صورته عن طريق المرآة التي قارن من خلالها بين وجهه الحالي ووجهه في الصورة،

[1]: الرواية، ص 26.

فكانت المرآة كمشارك فعّال في توضيح الغرفة بين "**رجب**" قبل وبعد السجن، ونكرانه لأحدهما وتبقى حركة العين المتحكّمة في تقديم أثاث الغرفة.

وإن كانت الغرفة مخصّصة للنوم بالدرجة الأولى إلا أن "**رجب**" لم ينم بالرغم من الفراش النظيف الذي حضّرته "**أنيسة**" إلا أنه لم يكن على راحة فظّل حبيس ذكريات سجنه ومرضه، فكانت غرفته مثيرة لاسترجاع ذكريات سجنه وما يقوم به رفاقه في تلك اللحظة، إذ أنه أخبرنا عن كل واحد وعما يفعله:

"**ماذا يفعلون الآن؟ الساعة تجاوزت الواحدة، في الواحدة تبدأ القيلولة، الغذاء ينتهي في الثانية عشرة والربع، لم يكن غذائنا يحتمل أكثر من عشرة دقائق، حسيب لا يتخلّى عن عادته أبدا...يجب أن ينام بعد الظهر، وعصمت ينام...التي يقولها إبراهيم**". [1]

فقد اتخذ الرّاوي هنا الغرفة كمنير للاسترجاع والعيش للحظة ماضية في ظّل اللحظة الرّاهنة بكل تفاصيلها وأحداثها من خلال الذكريات وأحلام اليقظة.

ليضيف الرّاوي الخزانة إلى أثاث غرفته من خلال أعمال "**أنيسة**" وطريقة تنظيمها للملابس حيث كانت ترتّب الغرفة وملابسه وحقيبته.حيث يقول:

"**أنيسة تقترب وتبتعد، ترتّب الغرفة، ترتّب بقايا ملابسي، سمعتها وهي تفتح الحقيبة، ثم حين فتحت الخزانة...أي شيء في هذه الحقيبة المسلولة؟ بقايا ثياب، بقايا يأبى حتى المتسوّلون أن يمدّوا إليها أيديهم...**"[1]

[1]: الرواية، ص 13.

ثم يعود إلى المزج بين الحضور الإنساني والمكاني من خلال نور الغرفة الذي رأته "**أنيسة**" ينبعث من خلال الستارة، وهذا إن يدل على شيء فإنما يدل على أن "**رجب**" لم ينم بعد، كما عرفنا بأن البيت يحتوي على صالة أيضا، وبالرغم من أن الروائي لم يخبرنا عنها، لا بحجمها ولا شكلها ولا حتى بأثاثها، وتعتبر الغرفة بالنسبة لصاحبها مكانا للعزلة كان يعتكف بها "**رجب**"، كما فعل بعدما ثار على عمته ولم يخرج للعزاء وإنما ظلّ رفقة سيجارته وقهوته حيث يقول:

"قلت لعمتي أشياء كثيرة لأقنعها، لكن قبل أن يحلّ المساء كانت تعود إلى القرية والدموع تملأ عينيها، ورجب رفض أن يخرج إلى العزاء، ورفض أن يقول كلمة، ظلّ يدخّن ويشرب القهوة ولما جاء حامد ودخل غرفته، رأى بقايا دموع في عينيه".[2]

وفي هذا الجزء يطرح الرّوائي بشكل غير مباشر ثنائية **القرية/ المدينة** عن طريق إخباره بعودة العمة إلى القرية. لقد كانت غرفة "**رجب**" مسرحا للذكريات وتبادل الحوارات مع أخته بالرغم من أن الروائي كان متحفّظا في وصفه لها، فلا نجده يركز على وصف الغرفة، وإنما ركز على الشخصيات الموجودة بها، بالإضافة إلى أثاثها أحيانا، وفي محطات أخرى يحدثنا عن جلسة "**أنيسة**" فوق السرير، لكن قبلها صوّر وضع "**رجب**" فيقول على لسان "**أنيسة**":

" ترَاجَع فجأة، أسنَد ظهره إلى السرير، ومدّ قدمه اليسرى على طولها "[3]

وتارة أخرى عن "**أنيسة**" فتقول:

---

[1]: الرواية، ص 35.

[2]: الرواية، ص 37.

[3] : الرواية، ص 43.

" قلت وأنا أغيّر جلستي فوق السرير، أتراجع وأستند إلى الحافة الواطئة "[1]

وهما يسترجعان معا ذكرياتهما الماضية في حال سبيلها، حيث كانت ترافقهم السجائر في جلستهما، ومن الدلالات التي تحملها الغرفة في النّص نجدها في حديث الرّوائي عن بطله، والذي اتخذ من جدار غرفته وسيلة للعقاب، فكأنّه يعاقب نفسه بعدما شعر بالذّنب حِيال ما عانته والدته خلال فترة سجنه، و يتضح ذلك من خلال القول: "**وضرب رأسه بالجدار**"[2]،" **لكن رجب وهو يضرب رأسه بالجدار**"[3].

في هذه الأثناء، ومن غرفة أخرى كانت "**أنيسة**" تترقّب انتحار أخيها في أي لحظة، فلم تستطع النوم وإنما تركت خيالها يبحر ويتوّقع الطريقة التي سيختارها لقتل نفسه، هل ستكون بطلق ناريّ أم عن طريق جدار الغرفة نفسها حيث تقول:

"كنت أنتظر سماع صوته أو سماع طلق ناريّ، رغم أنه لا توجد في البيت كلّه أسلحة، كنت أتوقع صوت ارتطام رأسه بالجدار...سيقف في أول الغرفة، ويركض بسرعة نحو الجدار المقابل ويضرب رأسه...إن ضربة واحدة من هذا النوع تكفي لأن ينتهي "[4].

كما حدّد لنا موعد سفره، فقبل ساعة من ذلك كانت إنارة منبعثة من غرفته، وإن دّل على شيء فإنما يدل على استيقاظه حيث يقول الرّاوي: **"كان الضوء يلعب في أرجاء الغرفة "**[5]

---

[1]: الرواية، ص 44.

[2]: الرواية، ص 46.

[3]: الرواية، ص 47.

[4]: الرواية، ص ن.

[5]: الرواية، ص 62.

كانت "**أنيسة**" تتأمل الساعة المعلقة بجانب الشباك في هذه الأثناء قائلة: "**كان فسفورها يشّع مثل حبّات صغيرة راكضة**"[1]، وهي غارقة في التفكير في سفر أخيها الذي لم يتبقّ له سوى ساعة من الزمن.

ومن الدلالات التي تحملها غرفة "**رجب**" أيضا كونها كانت مركزا وبيتا لأسراره، حيث كان يبث أسراره في أوراقه التي قدّمها لأمه لتخفيها عن العيون، وذلك في جو يسوده صمتا مرعبا، كما اتّخذت من الفراش مخبأ مؤقّتا، لتنقلها في ما بعد إلى المدخنة التي لم يذكر عنها أي شيء سوى أنها في الغرفة العليا، وهذا دلالة على وجود طبق علوي فيه غرفة صغيرة ويتضح ذلك من خلال قوله:

"أتذكّر أن صمتا مرتابا كان يخيم على الغرفة، في ذلك اليوم، رأيت أمي تجفل وتضع الأوراق بسرعة تحت الفراش حين دخلت، ترَاجعَتْ وأنا أتظاهر أني لم أر شيئا، وقبل أن تموت أمي، قالت وهي تشير إلى المدخنة، في الغرفة العليا الصغيرة. "[2]

وقد وُظّفتْ المدخنة هنا كحامل للأسرار، إضافة إلى وظيفتها الأصلي في البيت.

لقد صّور لنا الرّوائي لحظات "**رجب**" الأخيرة في البيت قبل مغادرته له، حيث كانت حركته شبه ضائعة، كمن يبحث عن شيء ما، عندما كان يتنقّل من غرفة لأخرى، وينظر إلى الجدران كأنه يودّع كل شيء في البيت الذي يحمل ذكرياته ويتضح ذلك في القول:

"كان يدور بحركة أقرب إلى من يفتّش عن شيء ضائع. كان يخرج من غرفة لأخرى، ينظر إلى الجدران، إلى النوافذ، إلى وجوهنا "[1]

---

[1]: الرواية، ص 54.

[2]: الرواية ، ص 67.

لم يحدد لنا الرّوائي أيَّ غرفة كانت بيت أسرار "رجب" التي سيبثها لأخته المقربة منه، ويتضح هذا من خلال قولها: **" وبسرعة لم أفطن لمّا سحبني من يدي إلى الغرفة القريبة "**[2]

وفي موقف آخر صوّر لنا الروائي طريقة استغلال "**رجب**" لغرفته، فقد كان يحبس نفسه داخلها لساعات من أجل الكتابة، إلا أنه لم يصف أيَّ شيء فيها سوى أنها داخلية، ويتضح ذلك في القول التالي:

"كان يحبس نفسه قبل عشر سنين، ساعات طويلة في الغرفة الداخلية ويكتب"[3]

ولطالما حفظت الغرفة أسرار صاحبها، فرحه وحزنه، وها هي مرّة أخرى تحضن "**رجب**" في ساعاته الأخيرة، لما كان ممدا على السرير وبجانبه "**ليلى**" و"**أنيسة**" حتى لفظ أنفاسه حيث اندفعت ليلى خارج الغرفة لهول المنظر وصغر سنها ويتضح ذلك من خلال:

"كان يهزّ رأسه بحزن، ولا يتكلّم، وفجأة رأيت وجهه يعتكر، كأنّ ألما حادا يتلوّى في داخله. أنزلت ليلى عن السرير، ودفعتها إلى خارج الغرفة وظللت واقفةً إلى جانبه "[4]

فمنذ خروجه من السجن في المرة الأولى، وانتقاله إلى البيت كانت الغرفة هي التي تحتضنه في كل حالاته وها هي تحتضنه في لحظة وفاته.

أ-2-الصالة:

---

[1]: الرواية، ص 75.

[2]: الرواية، ص 76.

[3]: الرواية، ص 137.

[4]: الرواية، ص 174.

وهي من الأجزاء التي لم يتطرّق إليها الرّوائي كثيرا لافتقارها إلى أحداث أو أهمية كبيرة وإن لم يصفها لنا بدقة إلا أنه لم يغفلها، وقد صوّر لنا لحظة وصول المسؤولون إلى بيت "**رجب**" وقلبوه رأسا على عقب بحثا عنه ، هذا الأخير الذي كان مستعدا للاختفاء عن الأنظار(اختفى قبل ثلاثة أيام) وهنا فصّل لنا وضعية البيت بشكل كبير فيقول:

"كان الاثنان يتغيران كل بضع ساعات وكانا يجلسان أغلب الوقت في الصالة في واجهة الباب "[1]

وهذا ما خلق ذعرا وسط ساكني البيت وخاصة الأطفال، كما أنهم شدّدوا الحراسة، وبلغ بهم الأمر إلى تعطيل الحركة والتجوّل في أرجاء البيت لمدة دامت أربعة أيام حسب الرّوائي، إلى حين عودة "**رجب**" واعتقاله.

وكذلك كانت الصالة مكانا لارتشاف القهوة حيث انتقل "**رجب**" من المطبخ اتجاه الصالة، هذه الأخيرة التي تضم مقعدين متقابلين جلسا عليهما "**رجب**" و"**أنيسة**" وتبادلا أطراف الحديث وإن كان حديثا ميتا، حيث استغل الفرصة بالتجول في أرجاء البيت، وكان وصف **أنيسة** دقيقا لحركة خطواته الراقصة وطريقة مسكه للفنجان، ويتضح ذلك في قولها:

"الآن وأنا أراه يلتقط فنجان القهوة ويشرب منه رشفات بينما كان يسير نحو الصالة، سيطرت علي رغبة جامحة لأن أمنعه من السفر، ولأول مرة أرى في حركته فرح طائر مهاجر، كان رشيقا وخطواته ترقص، أما أصابع يده عندما انطبقت على الفنجان والصحن معا بطريقة محكمة، فقد بدت لذيذة

[1]: الرواية، ص 47.

تنهش الإنسان من الداخل، قلت لنفسي وأنا أضرب الأرض بحقد: لماذا يعود رجب في هذه اللحظة إلى أيام الطفولة؟ لمّا جلسنا على مقعدين متقابلين "[1]

أ-3- الباب:

هو جزء من البيت و يُعَدّ الباب الخارجيّ الحدّ الرئيسي للبيت، في حين الأبواب الداخلية تمثل الحدود الثانوية التي تفصل بين الغرف ، حيث تكون أقل صرامة من الباب الخارجي، ومن خلال الأبواب يكون الانتقال من مكان لآخر بمجرد تجاوزها، حيث تكمن وظيفة الباب في حماية ساكنيه من مخاطر العالم الخارجي والفصل بين عالم النساء اللواتي تتجاوزنه عند الضرورة وبين عالم الرجال الذين لهم مطلق الحرية في تخطّيه إلى العالم الخّارجي فمن يفتح الباب الرئيسي للبيت يفتح له المجال للتواجد في أمكنة كثيرة، وهي تمنح الشعور بالأمن والحماية وحتى الأبواب الثانوية تمنح صاحبها شعورا بالراحة، وخاصة عندما يتطلّب الحديث بين الشخصيات نوعا من السرّية،كما أنها تكون أحيانا **"وسائل تلصّص"**[2] أو تجسس.

فوراء الأبواب والدهاليز الممتدة بينها تحدث أشياء كثيرة، فبعدما ترك "**رجب**" السجن وعاد إلى البيت يدخل في حوار مع نفسه قائلا:

"قبل الثانية عشر كنت أطرق باب البيت...طرقته طرقة خفيفة ثم دفعته ودخلت، وجدت أختي تنشر فراشا مبلولا، وإلى جانبها امرأة عجوز لا أعرفها ولما رأتني أنيسة انفتح فمها من الدهشة

[1]: الرواية، ص 73.

[2]: سيزا قاسم,"بناء الرواية",(مرجع سابق), ص 122.

والفرح وهجمت عليا وبدأت تقبّلني وتبكي ثم ابتَعَدَتْ عني خطوة صغيرة وأخذت تتأمّلني، الدموع تتساقط من عينيها بغزارة، كانت دموعا حزينة وفرحة، وظلّت تنظر إلّي! "[1]

فالرّوائي صوّر مشهدا دراميا عند عتبة الباب الرئيسي، أي بعدما انتقل "**رجب**" من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي، أينما أحس بالأمان مع عائلته، حيث كانت "**أنيسة**" أول من رآه في بيته، التي أصيبت بدهشة يعتريها الحزن والفرح في الوقت ذاته، والتي كانت تبكي بغزارة وتتأمّل أخاها العائد بعد فترة دامت خمس سنوات، وما زاد من حزنها فقدان أمها التي وافتها المنية، والتغيير الذي لاحظته على أخيها، فلم يعد الشخص الذي عهدته قبل خمس سنوات بسبب ما خلّفه السجن، واستمرّ المشهد الدرامي إلى أن أخبرها بأنه متعب ويريد النوم.

وفي تلك اللحظة التي كان يتوجه فيها إلى غرفته أخذته الذكرى إلى ما قبل خمس سنين، وما كان يفعله عند دخوله الدار. وتبقى للباب دلالاته وهو يعزل "**رجب**" في غرفته عن باقي أجزاء البيت، إلا أن صوته ينتبه بانفتاحه عليه والعكس، فبصريره عرف أن "أنيسة" قد دخلت غرفته إلا أنه فضل التظاهر بالنوم كي يخفي لحظات حزنه وعذابه، قائلا:

" سمعت صرير الباب، أغمضت عيني بسرعة لكي أواصل لذة العذاب لم أكن أريد أن أرى أحدا، أو أسمع صوتا، شعرت بالأقدام الناعمة التي تشبه خطوات قطة، أن أنيسة دخلت الغرفة... "[2]

فدلالة الباب هنا تتجسد في معرفة و إخبار "**رجب**" بما يحدث حوله، بينما كان يفضّل العزلة و التفكير في لحظات العذاب بمفرده، ويبدوا أن "**أنيسة**" قد اعتادت التلصّص ومراقبة غرفة أخيها من وراء الباب الذي يفصلها عنه، حيث تقول:

---

[1]: الرواية، ص 24.

[2]: الرواية، ص 25.

"اقتربت من باب الغرفة ووضعت أدني، كان السكون الأخرس يخرق الدار ظننته نائما، وأنه نسي الضوء ولم يطفئه، انتظرت لحظة ثم شققت الباب بهدوء ومددت رأسي، كان يجلس في السرير مثل الكرة، وما كاد يراني حتى انتفض، شعرت أن ملامح وجهه تنتفض دفعة واحدة، تصبح غاضبة أردت أن أتراجع لكنه كان قد رآني، تقدمت لأوضح له وأعتذر...ولم أجد سوى الضوء حجة..."[1]

لقد كان الضوء حجتها لتلصّصها وانتقالها إلى داخل الغرفة متجاوزة بابه لتُصدم بحزنه ودخان سجائره التي تكاد تجعل الرؤية مضطربة، والتنفس ثقيلا وصعبا.

و على الرغم من أن الباب الخارجي هو الذي يحمي العالم الداخلي والأسرة من مخاطر العالم الخارجي، فإنه يعجز عن ذلك وخاصة في مواجهة السلطة، كما حصل لبيت "**أنيسة**" عندما جاءوا لاعتقال "**رجب**" وقابلتهم أمه بالصد، حيث تقول:

"أمي تقف في وجه الباب تمنعهم من الدخول. جاءوا عند الفجر، قبل الفجر بقليل، سمعنا صوت أمي، كانت تصرخ في وجوههم لكن دفعوها بقوة ودخلوا، قبضوا على حامد أول الأمر ظنوه رجب لكن الهمسة الصغيرة التي وصلت إلى أذن قائد المفرزة من أحد العناصر جعلته عصبيا أكثر مما تصورنا".[2]

[1]: الرواية، 37.

[2]: الرواية، ص 47.

ولنا أن نتصور العنف و الضغط الكبير اللذين مُورِسَ على العائلة، وذلك من خلال الألفاظ التي وظفها الرّوائي (تصرخ، دفعوها بقوة، قبضوا، عصبيا...)، كما وظف "**الباب**" للدلالة على وجود أمل كبير في الانتظار عند عتبته، فها هي "**أم رجب**" تنتظر الصباح بشغف، حيث اتخذت الباب مكانا للانتظار:

" فتحت باب البيت وجلست على العتبة حتى الصباح "[1]

لاحقا حدد لنا الروائي حركة البطل بانتقاله من الداخل إلى الخارج عن طريق تجاوزه للباب الخارجي، وبذلك يكون الانتقال من العالم الداخلي المحصور في البيت إلى العالم الخارجي المنفتح على عدة أمكنة، فيقول الروائي على لسان أنيسة: **"لكن لما سمعت الباب الخارجي يغلق وراءه اضطربت"**[2] ، مما زرع في نفسها خوفا واضطرابا بسبب جهلها عما يقوم به "**رجب**" أو إلى أين يتجه في وقت مبكر، ثم يعكس الحركة بالانتقال من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي و يتجسد ذلك في عودته إلى البيت حيث تقول:

" أبديت دهشة كبيرة وأنا أراه يدخل. فتح الباب بهدوء وانزلق..."[3]

وبهذا يكون الباب وسيلة للانتقال من الداخل إلى الخارج والعكس، وتستمر دلالات الباب كلما غرقنا في أحداث الرواية ، فقد كان المكان الذي افترق فيه "**رجب**" عن العائلة إذ أنه ودَّعهم عند الباب، حيث قالت:

" الخطوة الأخيرة قبل الرحيل...دفعني بيد رقيقة أمامه، حتى إذا أصبحنا عند الباب قبلني، قبَّل شعري وقبَّل وجنتي". [4]

---

[1]: "الرواية، ص 52.

[2]: الرواية، ص 62.

[3]: الرواية، ص ن.

[4]: الرواية، ص 77.

وقد عرفنا من خلال ذكريات "**أنيسة**" أنه في مقابل الباب الخارجي توجد شجرة ، التي اتخذها "**رجب**" ذات يوم مخبأ لحذاء حبيبة قلبه "**هدى**" في مداعبة طريفة منه، فتقول "**أنيسة**" عن رسالة بعثها "**رجب**" محتواها كالآتي:

"استعدي للمستقبل، ستضطرين للانتظار فترات أطول، واعلمي أن أكثر الأماكن سرية هي الأماكن المكشوفة...الحذاء على الشجرة مقابل الباب تماما".[1]

وفي الفصل الأخير من نص الرواية حدّثنا الروائي عن موت "**رجب**"معتمد تقنية الاستباق، حيث بدأ من مرحلة ما بعد موته ليعود إلى الحادث، وكيف كان في المنزل. وبينما هو منهمك في قراءة رواية من الروايات حتى عادوا من جديد لأخذه، وكان دخولهم عنيف فقد "**دقوا الباب بعنف**"[2]، إلا أن "**رجب**" هذه المرة كان أقوى منهم، إذ أنه:

"رجب مشى بثقة وجسارة، قبل أن يصل إلى الباب التقط "ليلى" التي تقف أمامه وتضحك، حملها إلى صدره".[3]

بالرغم من قوته إلا أنهم أخذوه وتركوا وراءهم جوا بائسا غارقا في دموع "**ليلى**" وأمها، وظل الباب مفتوحا على العالم الخارجي حيث لم يستطع أحد غلقه من هول الصدمة، أملا في العودة، حيث تقول:

" ظل الباب بعد خروجهم مفتوحا، حتى بعد أن غادروا بفترة طويلة، ظل الباب مفتوحا، ولم يكن أحد منا يملك القدرة أو الرغبة لأن يفعل شيئا "[4]

---

[1]: الرواية، ص 113.

[2]: الرواية، ص171.

[3]: الرواية، ص172.

[4]: الرواية، ص ن.

وها هو الباب يدق مرة أخرى في وقت متأخر، وكانت عودة "**رجب**" الذي فقد بصره في السجن وكان "**حامد**" من فتح الباب، فتقول:

"دقوا باب البيت في الليل المتأخر، دقوه عدة مرات ثم سمعنا صرير سيارة كان الصرير قريبا صاخبا في البداية، ثم أخذ يبتعد حتى غاب ".[1]

أ-4-المطبخ:

ويعد المطبخ من أهم أجزاء البيت، لما يؤديه من وظائف، إلا أن الروائي لم يتحدث عنه بشكل مباشر، وإنما فعل ذلك عن طريق الإشارة إلى أثاثه وأفعال "أنيسة" حينما كانت تحضر القهوة "لرجب"قبل موعد سفره فتقول:

"كنت أضع القهوة ولما أخد يحلق، كان الصمت ممتدا مثل جسر من الموت، لم أكن أسمع تمزق صوت الماء وهو يتقلب في الوعاء ويغلي تذكرت الأوراق من جديد وكنت أضع القهوة في الماء الغالي وأتذكر".[2]

فالمطبخ مكان لتحضير الطعام والقهوة وغيرهما، و قد تعمّدت "أنيسة" أن تخبرنا كيف كانت تحضّر القهوة قائلة:

"كانت يدي ترتفع وتنخفض بوعاء القهوة دون وعي حتى إذا قرّبتها من النار أكثر مما ينبغي انسفحت، انطفأت النار و استيقظت...ورأيته يضحك "[4]

---

[1]: الرواية، ص 173.

[2]: الرواية، ص 71.

[4]:**الرواية، ص** 72 .

فكان المطبخ المكان الذي حضرت فيه القهوة الأخيرة "**لرجب**" قبل سفره والمكان الذي خلق فيه جو مرح خاصة و"**أنيسة**" تحضر قهوتها في اللاوعي، ما جعله يستسلم لضحكته، فكأنما تلك القهوة التي أُطفئت النار بسببها هي نفسها التي أطفأت نارا في داخل "**رجب**" نفسه.

أ_5_ الدهليز:

ويقصد به المدخل بين الباب والدار أو الممر الطويل الضيق وقد وظفه الروائي كشكل توضيحي للأيام التي قضاها "**رجب**" وأخته مع والدتهم، وقد وصفه بالعتمة، إلا أنه ينتمي إلى ضوء مشع جامح دلالة على الانتقال من حياة بائسة إلى حياة أحسن منها، يقول الراوي:

"**وتمر الأيام، وعلاقتنا تمر معها في الدهليز المعتم لتخرج في النهاية إلى الضوء المشع الجامح**"[1]

أ–6– المرحاض:

لم يذكره الروائي إلا من خلال حديثه عن حادثة السجائر حينما كان "**رجب**" يُعلِّم أمه كيفية التدخين لكنها كانت ترفض الفكرة في بادئ الأمر، حيث أنها رمت السجائر في المرحاض، فيقول الروائي على لسان "**أنيسة**":

"**أتذكّر كيف علَّم أمي، كانت أمي في البداية قاسية، تشتمه أكثر من مرة، رمت السجائر في المرحاض**».[2]

أ–7– الحديقة:

[1]: الرواية، ص 124.

[2]: الرواية، ص 40.

لم يُغفِل الروائي الجانب الخارجي للبيت وإن لم يتحدث عنه كثيرا، إلا أنه أعطانا فكرة بسيطة عنه من خلال ذكره لحديقة صغيرة تحيط به، تضم أزهارا و أشجارا و حتى قن الدجاج، هذا الأخير كان بابه يصدر صريرا من جراء الرياح حينما كان البيت يغُط في سكون وهدوء تام لولا أن هذا الصرير أربكة، حيث يقول الراوي:

"كان السكون يغطي الدار كلها، الأولاد نائمون منذ ساعات، وفي الخارج شيء يشبه الريح الصغير، كنت أرى آثارها من الاهتزازات الليِّنة للستائر ومن صرير باب قن الدجاج"[1]

كما وصف لنا الرّاوي الحديقة قائلاً:

"حديقة صغيرة لها سور من أحجار مصفوفة بعلو نصف القامة، ولأن أرضها تستقبل المياه القذرة والصابون، تحولت إلى سيخة ولا تنبت فيها غير تلك النباتات الشيطانية والتي تتحمل الحرارة والبرد ومياه الغسيل...".[2]

فهو يرفض أن يطرأ تغيير على ما خلفه وراءه إلى أن تخبره "**أنيسة**" بأن عباد الشمس أطول من رجل على الحصان، والريحان، والآس، وهي تقصد أن الحديقة التي تركها لم تعد كذلك، خاصة بعدما غطّت الذكرى واقع "**رجب**" وهو في السجن، حيث أنه كان يتذكر كل شيء وحتى الحديقة الصغيرة فيقول:

"أتذكر تلك الحديقة جيدا ولا أعتقد أنه من الممكن أن تتحول خلال فترة غيابي إلى شيء مختلف"[3]

---

[1]: الرواية، ص 36.

[2]: الرواية، ص 54.

[3]: الرواية، ص54.

ومن منبر غرفة "**رجب**" تذكرت "**أنيسة**" حديقة المنزل والتي كانت تظم كرسيين وصفتهما بالواطئين أين كان يجلس "**رجب**" إلى أمه و يدخنان سوية:

"حتى كان يوم أصبحا يجلسان عند أول المساء في الحديقة على كرسيين واطئين و يدخنان"[1]

وفي لحظة استرجاع من أنيسة حدثتنا عن الحديقة مرة أخرى قائلة:

"قبل ثلاثة أيام , وكنت أسير أمامه في الحديقة خلف الدار , أريد أن أريه الأزهار الجديدة وشجرة المانوليا التي كبرت"[2]

وقد حدد لنا الروائي على لسان "**أنيسة**" وبشكل واضح وضعية الحديقة بالنسبة للمنزل ,كما وصفتها "**أنيسة**" من خلال ما تحويه من أزهار وأشجار , وبخروج "**رجب**" من غرفته إلى الحديقة أي الانتقال من الداخل إلى الخارج وما خلفه هذا الانتقال في نفسية "**رجب**" , ما جعله يفتح حوارا مع أخته عن "**هدى**" , فهما الآن في مكان يسمح لهما بالتحليق في الأفق البعيد لا يحجبهم عن السماء أي سقف مما يشعرهم بالحرية .

وكذلك تظم الحديقة شجرة **حور** و هي من زرع "**أم رجب**" بعد سجنه بشهرين على أمل أن يكون شامخا مثلها بعد انقضاء فترة عقوبته , يقول الرّاوي:

"نعم شجرة حور , وقالت عندما يخرج رجب من السجن سيكون كبيرا شامخا مثلها "[3]

---

[1]: الرواية، ص 40.

[2]: الرواية، ص 55.

[3]: الرواية، ص 57.

وهذا دليل على الكبر في العمر و الصلابة و الشموخ مثل هذه الشجرة , لكن ما حدث كان عكس ذلك فقد كان منهارا مريضا لذلك قام بقطعها خاصة وأنه كان يتصورها عدوا له , وقد ساعده على ذلك زوج أخته "**حامد**"

"ساعده حامد بصمت , ظلا يعملان معا و عندما هوت الشجرة تداعى جزء من سور "[1]

وإن كانت حديقة البيت قطعة من الفضاء المفتوح على الهواء والضوء ورؤية السماء والمكان الذي يهرع إليه من يضيق به البيت كالعمة عند غضبها من "**رجب**" إلاّ أنها لم تكن مفتوحة انفتاحا مطلقا وإنما كانت محدودة بجدار وبقطع الشجرة تغيرت نفسية البطل إلى الأحسن خاصة وأنها رمز للماضي الذي يؤرّقه وبسقوطها قد سقط معها ذلك الماضي.. وانتهى .

وأيضا شهدت الحديقة لحظات الوداع الأخير والتي بها مَمْشَى استقلّه "**رجب**" وهو يغادر , كما وصف لنا الرّاوي الجوّ السائد في الخارج بقوله:

"لما خرج كانت أمطار بداية الشتاء الصغيرة الناعمة , تنزلق بهدوء أخرس على أوراق الشجر , وكانت الأقدام على مَمْشَى الحديقة , تترك علا مات حزينة باهتة..." [2]

وفي موقف آخر تحدثنا "**أنيسة**" كيف أن الحديقة كانت شاهدا على حسرة "**هدى**" على ذكرياتها التي تتقاسمها مع "**رجب**" , وأين عرفت "**أنيسة**" عن موافقة زواجها من رجل آخر , تقول "**أنيسة**":

"قالت لي وهي تجرني إلى الحديقة وتبكي:

---

[1]: الرواية، ص 58.

[2]: الرواية، ص 77.

–لم أستطع أن أفعل شيئا يا أنيسة قال أبي لأبيه في الليلة الفائتة أنه موافق "[1]

ب– بيت الخالة: هناك أماكن لم يكن توظيفها إلا للتوضيح أكثر و ربما لموقف يستدعي ذكرها و التعقيب عليها وهذا ينطبق على بيت خالة أنيسة حيث تقول:

"أتذّكر عندما سمع قصة ذلك الرجل الذي سكن بعيدا عن بيت خالتي والذي يحلو له أن يتعرى من أغلب ملابسه ويصعد إلى السطح"[2]

فهنا تذكر أنيسة للموقف استدعى ذكر كل من بيت خالتها و السطح .

ج– بيت الحاج مصطفى الغزاوي: وقد ذكر الرّوائي هذا البيت باسم صاحبه **الحاج مصطفى الغزاوي** وهو مدير الشرطة , هذا الأخير الذي قصدته **أم رجب** من أجل السؤال عن ابنها ومصيره , لكنها لم تجد ضالتها وطُردت من طرف أهل البيت , فتقول الوالدة على لسان ابنتها:

"أنيسة.. ماذا تقولين لو ذهبت إلى الحاج مصطفى الغزاوي إنه يعرفه أناسا كثيرين ويمكن أن يساعدنا ؟ قبل طلوع الشمس سأذهب إلى بيت مدير الشرطة , سوف أقبّل يده , أريد أن يطمئنني أن رجب ما يزال حيا الكلب أبو سعدي لم يشأ أن يتطلع في وجهي، قال لزوجته أن له علاقة بالأمر ويجب ألا أسأله مرة أخرى" [3]

فالروائي من خلال بيت مدير الشرطة استطاع أن يصور ما تعانيه أم "**رجب**" من قمع من طرف السلطة والمحيطين وكيف أنها لم تستطع أن تحصل على أيّة مساعدة.

---

[1]: الرواية، ص 111.

[2]: الرواية، ص 61.

[3]: الرواية، ص 49.

3- المستشفى:

وهو مكان عمومي يلجأ إليه المرضى لأجل المعالجة، بحيث تحدَّث عنه الروائي في الجزء الخامس بشكل واسع، وذلك من خلال طلب "**رجب إسماعيل**"، وترجِّيه والسماح له بالعلاج في الخارج فيقول:

"أرجو أن تسمحوا لي بالموافقة على السفر للعلاج في الخارج بناءا على توصية الطبيب، لأن مسؤولية موتي في السجن تقع عليكم، وأتعهد أن أتوقف عن أي نشاط سياسي "[1].

فهو هنا يستسلم لمرضه، ولم يعد يقاوم السجن، وما يترتب عنه من تعذيب، وقهر، وضرب، وغير ذلك من الوسائل والأساليب الوحشية التي اعتمدتها السلطة، والمؤدية في بعض الأحيان إلى الموت، والمستشفى لم يصفه الكاتب لنا، ولم يذكر اسمه حتى وهو المكان الذي دخله "**رجب إسماعيل**" مشوَّها جسديا، فهو إذن فضاء إقامة يكتسب فيه الفرد نوعا من الراحة، والحرية، والخصوصية أحيانا، ويتجلى لنا هذا من خلال قوله:

"لما جلست على الكرسي مقابل الطاولة التي يجلس وراءها الطبيب المسن استأذنت في أن أدخن، هز الطبيب رأسه بود، وربما فعل الآخرون ذلك، ورد علي بابتسامة، وكلمة صغيرة: تفضل". [2]

وهذا المكان يتيح للإنسان فرصة التحدث كما يشاء، ويطلب ما يشاء، ويفعل ما لم يستطع فعله داخل السجن اللّعين، لأن السلطات تلحقه أينما كان. وما إن كان الراوي في انتظار موعد دخوله المستشفى حتى صرخ صرخات ملعونة يملأها الوباء فيقول:

"ما الذي دفعني لأن أكتب تلك الكلمات المنحطة؟ ما الذي جعلني أقف أمامهم مثل طفل مذنب،

---

[1]: الرواية، ص 141.

[2]: الرواية، ص 151.

وأقول لهم: لم تعد لي علاقة؟"[1].

فهو هنا لم يعد يثق نهائيا بنفسه ولا بقدرته على السيطرة على الوضع، والتحلي بالقوة والصمود بسبب مرضه، حينما أدرك أن كل ما مر به كان كابوسا لا يرحم أحدا. ولذلك نجده يعبر عن استسلامه وسقوطه إذ يقول:

"رجب إسماعيل سقط، هذه هي الكلمة الوحيدة التي تفسر النهاية التي وصلت إليها، ولا يجدي أن يقال الآن ظل رجب خمس سنين، بأيامها ولياليها، وراء الجدران وأنه مر على سبعة سجون لم يضعف، ولم يعترف الإنسان محكوم عليه بنهايته، الصمود، الإرادة، كل كلمات المجد المتوردة الوهاجة تسقط في لحظة النهاية البائسة...لقد استطعت، تراجعت السنوات الخمس، الأيام والليالي لتذوب في الكلمات الذاوية التي كتبتها بيدي، صرخت بيأس في وجوههم: أنتم تعرفون أحسن مني أن صحتي تنهار، وأية فترة جديدة أقضيتها في السجن، تعجِّل بنهايتي"[2]

فبالرغم من أن الراوي تعرض لعدة مصائب، وأعمال لا أخلاقية، إلا أنه ظل صامدا. لكن مع مرور الزمن أصيب بالمرض ما جعله يستسلم، ويوقع تلك الورقة تاركا السياسة، وقطع الصلة بها نهائيا، ونهايته كانت محسومة، ولذلك طلب منهم التعجيل في موته لأنه لم يعد قادرا على الاستمرار في الحياة كون صحته قد تلاشت وانهارت تماما، زيادة على ذلك ذهب إلى المستشفى لإجراء فحوصات، وتحاليل الدم التي كلّفه بها الطبيب ، بيد أن الممرِّض المكلَّف بأخذ عينات الدم رفض ذلك حين قال له:

---

[1]: الرواية، ص 142.

[2]: الرواية، ص ن.

" لقد جئتني في وقت غير مناسب، ألا تعرف أن اليوم هو السبت، وأنك ستنتظر حتى صباح الثلاثاء لكي تحصل على النتيجة؟ ".[1]

فهو يعاني أيضا حتى في المستشفى فأينما ذهب تلاحقه تلك الكوابيس المرعبة. هذا كله حدث في منطقة الشرق، أما في منطقة الغرب فهناك اختلاف كبير جدا في طريقة المعاملة بين الأطباء والمرضى وكانت جد لطيفة حيث يصف لنا المستشفى في البلدان الغربية فيقول:

" كانت الغرفة دافئة، بلونها الأزرق الهادئ والملاءة الموضوعة على طاولة الفحص نظيفة، شعرت أني لا أستحق ذلك. يجب أن أتعرّى في مزبلة " [2]

من هنا نستنتج أن الراوي عقد مقارنة بين المستشفى في المنطقة الشرقية و في المنطقة الغربية، فوجد فرقا شاسعا بينهما، وكل هذا سببه المعاناة التي مر بها خلال سنوات سجنه، والشتائم التي تعرض إليها، ولا ننس قوله أنها صامتة يسودها الهدوء، والأمان والاستقرار. وقد وضّح للأطباء سبب دخوله المستشفى حين قال:

"الشيء المهم الذي قد يفسر مرضي هو أني كنت سجينا، سجنت خمس سنين متواصلة. ليس هذا كل شيء، ففي البداية تعرضت لأنواع عديدة من التعذيب!".[3]

ففي بادئ الأمر بدت الدهشة والحيرة على وجوههم لكن بمجرد إشعال "**رجب**" السيجارة وتطاير الدخان زالت وسقطت تلك الحيرة.

وبعد برهة طرح عليه الطبيب المسن عدة أسئلة تتضمن طريقة العيش داخل السجن في قوله:

---

[1]: الرواية، ص 149-150.

[2]: الرواية، ص 150.

[3]: الرواية، ص ن.

"هل تشرح لنا ظروف سجنك؟ أقصد كيف كان السجن، ضمن أيّة شروط تغذية، وأية شروط صحية؟".[1]

فأجابه بسؤال تعجبي: **"الشروط الصحية والتغذية سخرية أم تساؤل"؟.**[2]

وقد سجنت لأمر سياسي لا شيء سوى أني أردت للناس حياة سعيدة يسودها الأمن والاستقرار. فبعد هذه الرحلة العلاجية عاد "**رجب**" إلى وطنه، وهو يحمل نصائح "**الدكتور فالي**".

4**– الفندق**: وهو من الأماكن المغلقة التي ذكرت في النص وإن لم يكن ذي أهمية كبيرة أو مكانا للأحداث، إلا أن الرّوائي لم يخبرنا عنها حيث يقول على لسان "**رجب**" وهو يحدد لنا اسم الفندق ورقم الغرفة:

"وها أنا ذا الآن في غرفة فندق الألزاس رقم37، أذرعُ الأرض،أنظرُ من النافذة،أميل برأسي قليلا لكي أسمع وقع الخطوات في الدهليز،ولا أجد شيئا يمكن أن أقوله! ماذا لو شنقتُ نفسي؟".[3]

وهذا لأنّ وِحدته في غرفته جعلته يفكر في الانتحار، فيسرد علينا أفكاره بطريقة واصفة لنتعرّف من خلالها على أثاث تلك الغرفة حيث يقول:

"في سقف الغرفة، إلى جانب النور المتدلّي حلقة يمكن أن أمزّق ثيابي أصنع منها حبلا، أقف على الكرسي حتى أُسقط الحبل في الحلقة، أمسكه من الناحية الثانية أعقده حتى إذا ربطته جيّدا،صنعت حلقة الحبل ووضعتها في عنقي، وفي لحظة أدفع الكرسي وأتدلى...".[4]

---

[1]: الرواية، ص150.

[2]: الرواية، ص.ن.

[3]: الرواية، ص145.

[4]: الرواية، ص.ن.

وفي هذه الغرفة من الفندق بلغَت شدّة ضعف "رجب" ذروتها، ودليل ذلك تفكيره في الانتحار دون الوصول إلى هدفه حتى دون أن يفكّر في من تركهم خلفه، ويواصل في خياله حيث يقول:

"أرتعش في محاولة لأن أسحب الهواء، لأن أرخي الحبل لكن الفقرات تكون قد انزلقت وانتهى...ينتظرني يوما ...يوما آخر، وحيث يفتحون باب الغرفة بدون الحبل يهزّ في الهواء، والجثة المتقيِّحة تفوح منها رائحة كريهة ".[1]

ولاحقا يخبرنا عن أرقه وبأنه لا يستطيع النّوم، ولا حتى الدخول في الفراش ويعترف بضعفه.

ثانيا: الأماكن المفتوحة

1- الباخرة (السفينة): وهي من الأماكن المفتوحة التي توحي بالانطلاق والشغف بالحرية حيث يعرفها الروائي بقوله: **"أشيلوس باخرة الركاب اليونانية تبحر الآن عبر المتوسط".**[2]

وهي الباخرة التي خرج بها الراوي إلى العالم الآخر، عالم الغربة الذي يأمل أن يطلق صوته الحر وهي من خلال هذا الصوت الذي حرم منه في شرق المتوسط، حيث يفتتح الراوي الفصل الأول من النّص بوصف حركتها وهي تبحر نحو الغرب الذي يقصده من أجل العلاج وإيصال قضيته إلى عالم حيث يقول:

"تهتز تترجرج، تبتعد بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك من بوح...وأشيلوس المجدولة من العبث والدوي تزحف... تبتعد...".[3]

---

[1]: الرواية، ص145.

[2]: الرواية، ص78.

[3]: الرواية،ص 07.

ويصورها الراوي بما تحمله بكل حزن، كما يتحدث عن الغربة والتعاسة والشؤم، وكأنها تشترك معه في شيء ما، فيحاورها كأنها شمعة أو كأنه يبحث عن شيء ما يساعده في إخراج ما هو مكون في صدره عن كل ما مر به في سابق عهده يخاطبها قائلا:

"اهتزي أشيلوس، اهتزي أكثر، تحولي إلى صوت إذا أصبحت حوتا انتفضي فجأة، اقلبي البشر، وعندما يطفون حواليك موتى ممسوحي الوجوه، ستنقضي لحظة التردد، وتفعلين..." [1]

وخلال حديثه الموجه إلى الباخرة أشيلوس والتي يخاطبها على أنها كائن بشري حيث صورها كأنها إنسان تستطيع سماعه، وفهمه فيما يريده قصد تحريضها على البشر، وربما من خلالها يحاول أن ينفِّس عن غضبه، والتي ستكون بيت أسراره، دون شك، فهي لن تستطيع أن تبوح بما أخبرها عنه، إذ وجد نفسه من خلالها يشعر بحرية غامرة، إذ يمكنه أن يقول ما يخطر بباله بعد ما كان مسجونا بسبب كلماته، وهذا ما يقوله:

"**الباخرة منذ ثلاثة أيام توفر لي حقا من الحرية** ".[2]

لكن حريته هذه ظلت محصورة فلا يستطيع أن يفعل كغيره من المبحرين،حيث لا تصل إلى حد الغناء بأعلى صوته، فهو يريد أن ينفِّس عن روحه التعيسة لكنه يجد صعوبة في ذلك حيث يقول: **"كيف أدعوا الناس لكي يخرجوا إلى ظهر الباخرة ويسمعوا غنائي".**[3]

[1]: الرواية، ص 79.

[2]: الرواية، ص.ن.

[3]: الرواية، ص.ن.

حيث نجده يصف الحالة التي الت إليها ظهر السفينة بعد أن اجتمع الرجال والنساء ناحية المؤخرة وبدؤوا بالفناء، حيث كان أشيلوس منبر حرية العرب وغير الغرب الذين اجتمعوا على متنها باحثين عن حياة جديدة، في بلاد غير بلادهم حيث اجتمعوا في مكان متنقل هو أشيلوس حيث يقول:

"كنت أقف وراء السارية، ورغبة الغناء في حلقي مثل دمل أريده أن ينفقئ لكن لذة العذاب غير المقدسة جعلت السارية الكبيرة مثل، أشباحهم وقررت أن أصمت".[1]

إذ يحدد لنا الراوي مكان تواجده بدقة، أينما كان يعاني من مرارة ذكرياته الأليمة التي لا تريد أن تغادره وكأنه يتلذذ بعذابه هذا، فرغبته في الغناء كانت أقل من لذة عذابه، ونجده مرة أخرى يخاطب أشيلوس ويحدثها عن ذكرياته في السجون الشرقية إذ يقول:

" أشيلوس يا صديقتي... لو عرفت السجن يا أشيلوس لتعلمت كيف تصمتين".[2]

فيخبرنا عن السجن والعذاب الذي ذاقه بين جدرانه من ضرب وشتم ومختلف الأشكال من العذاب وكيف اتخذ من الصمت كدفاع عن نفسه حيث كان يغضبهم به ونجح في ذلك , ثم يعود ليعدها بأن يكتب لها أشعارا، **"سأنظم لك أشعارا يا أشيلوس"**[3] وكأنه يسقط كل ما يحسه وما يعيشه في حياته على أشيلوس التي اتخذ منها صديقة مناسبة لما يريده، حيث يتحدث عما يريده وهي تصغي بروية دون أي سؤال فنجده يصفها بطريقة غير مباشرة في قوله:

---

[1]: الرواية، ص80.

[2]: الرواية، ص ن.

[3]: الرواية، ص ن.

"الآن أشيلوس، الحديد الصلب، الخشب المثقل بالملوحة والمطر، الزبد المتطاير، الأيام الصعبة التي تنتظر عندما تموتين يا أشيلوس، حين تهرم أركانك وتتداعى أي مصير سيواجهك؟ أشيلوس وحدها التي أريد أن أتحدث معها ووحدها يمكن أن تسمعني..".[1]

وكأنه يتوقع ما سيواجهه فبعدما كان صلبا حازما بالسجن ليذوق أنواع التعذيب ويصاب بالمرض وينتظر مصيره المجهول، وكأنه يبحث عن هويته في أشيلوس الهوية التي اغتصبت في سجون شرق المتوسط الممتدة على طول الساحل إلى عمق الصحراء.

وفي موقف آخر خاطب الراوي الباخرة أشيلوس والتي أطلق عليها اسم الهرّة قائلا

"أشيلوس الهرّة، هل تريدين شيئا؟في الفترة البعيدة، في المقدمة يجلس رجل يتجاوز الأربعين، له لحية صغيرة رمادية، وهو الذي يدير كل شيء... يقول لك أسرعي توقفي انحرفي هذه الناحية أو تلك ذاك هو الذي يريد، وأنت أيتها الرائعة، أيتها البقرة الثقيلة لا تفعلين شيئا سوى انتظار أن يقول لك ".[2]

لقد حاول تصويرها بمن فيها بطريقة ساخرة كأنه يتحدث عن السلطة والقمع السياسي التي تفرضه على المواطن من أجل التنفيذ دون احتجاج فالباخرة يأمرها الربان وهي تنفذ فقط.

ولم يكتف الراوي بظهر السفينة، فإنه ذكر أيضا ما بداخلها أينما وجد ذكريات السجن تشبهها كثيرا خاصة من حيث الظلمة والوحشة فيقول:

---

[1]: الرواية، ص 84.

[2]: الرواية، ص 89.

"كل شيء في أشيلوس يذكّر بتلك الأيام، نزلت أمس إلى العنابر الوقود والمّون ورجال لا تظهر منهم سوى أشكال غامضة تتحرك في الدهاليز نصف المضاءة".[1]

ولاحقا يذكر رجب الطريقة التي كان يعذب بها في أقبية السجن، فيلجأ إلى تحذيرها عن الشواطئ الشرقية تحديدا، وربما يقصد الساحل على طول امتداده لما يعانيه المواطن من قمع من طرف السلطة الحاكمة وخاصة في البلاد العربية وسجونها حيث يقول:

"احذري يا أشيلوس إن عدت يوما إلى الشاطئ الشرقي... سيجدون لك سردابا أصغر من القبر".[2]

إن العذاب والقهر اللذان خلفتهما السجون الشرقية في نفس رجب أدت به إلى العيش في قوقعة مظلمة حاقدة على السلطة وفي بلاد المشرق حاملا كل الخيبة والقهر والعذاب منها، إذ أصبحت له كعدو ومدمر، وغدر حتى لأشيلوس نفسها، كما اختار الرّوائي السجون كشبيه للسفينة من حيث الدقة في الوقت وفي موقف آخر قال عنها:

"أشيلوس البقرة البيضاء المقطوعة السيقان، تعاند البحر، تقهره، لم تتأخر في رحلتها إلا مثلما يتأخر حاتم في فتح باب القبو".[3]

وكيف أنها كانت تقاوم البحر من أجل الوصول إلى ما تسعى إليه من خلال القول:

"أشيلوس تجاهد لكي تصل، تعذّبها لحظات الانتظار الباقية، تفترس نفسها بشكل ما تحقيقا لرغبات مبهمة".[1]

---

[1]: الرواية، ص90.

[2]: الرواية، ص96.

[3] الرواية، ص99.

وحاول أن يوصلنا بطريقة ما إلى صورتها الطبوغرافية بأنها تحتوي على مظلة قرب مقدمتها قائلا:

"رأيت تحت المظلة ، قريبا من مقدمة أشيلوس رجلا يضع على أذنه راديو صغيرا!" [2].

ويعود مرة أخرى الراوي لمحادثة السفينة، هذه الصديقة الحميمة التي وجد من خلالها حرية وإن لم مطلقة، إلاّ أنها كانت تصغي لكل ما بجوفه من ذكريات وهو يبوح لها بأسراره بكل حرية، حيث يقول:

"أشيلوس...أنت سفينة الحرية، سفينة لها مائة باب، لا ترجعي، اقفزي دائما إلى الأمام، ويل لك، إذا أمسكوا بك يوما، إذ قبضوا عليك لابد أن يفعلوا بك شيئا...كانوا يفعلون... إذا صمت، إذا تكلمت، إذا نظرت، إذا لم تنظري... كانوا يجدون سببا لما يفعلون". [3]

وها هي **أشيلوس** تبتعد عن الشرق المتوسط، وها هو رجب يعود لمخاطبتها من جديد، وهم ويجرون بين ميلانو ومرسيليا قائلا:

"أيتها السفينة أنت الصّماء المقطوعة الآذان، لا أظنّك تفعلين ما يفعله البشر...أنت تمنحين الدفء والفراش، تمنحين الغذاء ولا تريدين مقابلا". [4]

فنراه يمدحها تارة ويحقرها تارة أخرى يشبهها بالبشر في تصرفاتها، إذ أنها معطاءة بدون مقابل على عكس بعض البشر الذين يسلبون الإنسان كل شيء حتى ذكرياته ويمنحونه في المقابل الضرب المبرح والألم، وقد اعتبر الرّاوي نفسه مجرد جثة جيفة تحملها أشيلوس وكأنه جسد بدون روح، روحه التي اغتصبت بين جدران السجن من طرف

---

[1]:الرواية، ص99.

[2]: الرواية،ص 100.

[3]: الرواية، ص103.

[4]: الرواية، ص140-141.

ساجنيه لأجل كلمته التي حاول أن يوصلها عن طريق حروف خطت على الأوراق، الكتابة عن السياسة هي التي تسببت له في ذلك فكان استسلامه في صمت من خلال قوله:

"أشعر بالعجز والانتهاء! لماذا حملت معك تلك الجيفة يا أشيلوس طوال ثمانية أيام؟ ألم تقتلك الرائحة؟ رائحة الرجل الميت؟ لم أر أحدا غيري على ظهر السفينة يحمل هذا المقدار كله من رائحة الموت".[1]

ونجده يعاتبها لأنها نقلته من المكان الذي قُهر فيه إلى المكان الذي يأمل أن يوصل قضيته عبره، والانتقال من الشرق إلى الغرب، فالرّوائي يطرح قضية التقابل (**الشرق/ الغرب**)، فهو يعاتبها بكل حزن وقهر. وهو يعد المدة التي قضاها على متنها، فرغم قلتها إلا أنه اتخذها رفيقة له وحاملة لأسراره قبل أن تكون حاملة لجسد هوهو يفكر في العودة إلى بلاده بعد أن عرف بحزن أخته "**أنيسة**"، كانت أشيلوس هي نفسها التي ستعود به أهي صدفة أم ألفة أم ماذا؟. لا يعلم شيئا، وذلك من خلال قوله:

"شيء ما دفعني لأن أؤجل السفر خمسة أيام من أجل أن أعود على أشيلوس "[2]

وقد وجد على متن **أشيلوس** حريته المطلقة حيث اتخذها صديقة، لأنها خلقت له جوا من الألفة، وها هو "**رجب**" بالرغم من علمه بحزن أخته، والضغوطات التي يمر بها حامد (زوج أخته)، إلاّ أنه فضّل أن يتأخر في العودة إليهم ليس لشيء سوى أن يعود على ظهر أشيلوس عازما على احترامها، حيث يقول:

---

[1]: الرواية، ص144.

[2]: الرواية، ص167.

"لن أشتمها، لن أقول عنها يا أشيلوس الزّانية، يا آكلة الأبناء، فعلى ظهرها لم يمت أحد، ولم أسمع طوال ثمانية أيام أنّ أحدا مات".[1]

وكأنه يقرّ بأنها آمنة أكثر من أي مكان آخر عكس السجن الذي كثيرا ما سمع فيه عن موت فلان وفلان، ما خلق في نفسه طمأنينة نحوها، كذلك وقع الاختيار عليها من أجل العودة إلى أرض الوطن.

ولم تكن الباخرة التي اختارها الرّوائي لنصّه مجردة وسيلة للتنقل، بل كان كذلك للترفيه والتسلية والغناء والمجون، وذلك في البار الموجود بها، إضافة إلى الصالة أين اجتمعوا، في حين أن "رجب" ظل على ظهرها في قوله:

"لا أحد الآن على ظهر الباخرة، أنهم يتكومون في الصالة وفي البار".[2]

وقد كانت حفلاتهم تنطلق من منتصف الليل إلى غاية الساعة الخامسة،كما كانوا يحتفلون فوق ظهر السفينة، ويغنون بشكل مختلف، هذه الأغاني كانت أكبر دليل على التعاسة التي يعيشونها، وهذا ما يقوله الرّوائي على لسان "**رجب**":

"أمس فوق ظهر الباخرة كانوا يغنون بشكل مختلف، كانت أفواههم وهي تصرخ بتلك الآهات، تحمل معنى ألم الإنسان رأيت دموعهم المتحجرة في عيونهم، أما الأغاني التي كانوا يغنونها فإنها تذكّر بالعالم السفلي، عالم الدماء والقطط".[3]

---

[1]: الرواية، ص167.

[2]: الرواية، ص80.

[3] الرواية، ص92.

ويصور الرّوائي بطريقة ما الحياة الصعبة التي يعيشها الإنسان الشرقي الذي اتخذ السفر كحل للفرار من القمع والاضطهاد بحثا عن الحرّية في الغرب، وأما الأغاني التي كان يغنّيها الرّكاب فقد شبهها بما كان يحدث داخل أقبية السّجن وطرق العذاب التي كانت تُطبَّق كالعقاب بالقطط.

كذلك ذكر الرّوائي جزءا من أجزاء السفينة "أشيلوس" وهو صالة الطعام و الشرفات من خلال قوله:

"كانوا يسافرون ويتعبون، ثم يجلسون في ظل صالة الطعام وتحت الشرفات ليغنوا"[1]

2- الميناء: وظّف الرّوائي الميناء وهو من الأماكن المفتوحة، معتبرا إياه رمزا للشقاء و القهر خاصة أنه آخر مكان يغادره متجها إلى اليونان، حيث يقول:

"ميناء الشقاء ويا ليته ميناء اللاّعودة، آخر قطعة من الوطن وآخر أوراق خضراء وأنين!". [2]

ويصف كيفية استعداد الركاب للنزول في الميناء من خلال قوله:

"ابتعدت أيام أشيلوس وجفّت معها أطياف البشر الذين كانوا عليها، المرأة الطفلة التقت بشابين يسافران إلى بريطانيا وظلّت معهما طوال الوقت والعجوز التي تعاركت مع بحّار في ميلانو وضربته بحقيبة اليد أصبحت النظرات تلاحقها أينما ذهبت، كانت تبدو متجهّمة الوجه، غاضبة ولا تكفّ عن الشتم، و أصرّت أن تقف في بداية الطابور لتكون أوّل من يهبط على أرض فرنسا ... أما

[1]: الرواية، ص145.

[2]: الرواية، ص07.

المكسيكي فقد علّق قيتارته في رقبته وحمل الحقيبتين، كل حقيبة بيد، وكان يغنّي وهو يهبط سلم الباخرة..." [1]

كما يخبرنا عن "**أشيلوس**" الباخرة التي أفرغت ما بجوفها في الميناء، لتعود من جديد إلى أرض الوطن وعلى متنها "**رجب**" حين يقول:

"أفرغَت كل من و ما في جوفها في الموانئ، وغدا تعود لتتوقف في الموانئ مرة أخرى، وتقذف ما في جوفها، حتى إذا جاء ميناؤها الأخير، حملتُ حقيبتي ونزلتُ». [2]

وبهذا يكون قد بلغ الميناء الذي وصفه قبل رحلته بميناء الشقاء، وكانت أمنيته آنذاك أن يكون ميناء اللاعودة إلا أنه كان عكس ذلك، لأنه عاد إليه من جديد و ذلك من خلال قوله:

"فأخرجُ من الميناء و أدقُّ الباب والضحكة تملأ وجهي". [3]

3-المقهى:

ومما لاشك فيه فإن المقهى تعتبر"**كمكان انتقال خصوصي بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الرّوائية كلما وجدَت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يفضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما...».** [4]

---

[1]: الرواية، ص140.

[2]: الرواية، ص167.

[3]: الرواية، ص ن.

[4]: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص91.

فوجود المقهى في الشارع قد أعطى بعدا جماليا جديدا، فقد أتاح المقهى للروائي أن يتأمل الشارع جيدا وما يدور فيه، وهذا ما نجده في النّص، كانت المقهى مكان إلهام بالنسبة "لرجب"، فقد كان يكتب هناك بعد ارتشافه لقهوته على مهل، و يتضح هذا من خلال قوله:

"ذهبت إلى ثلاثة أو أربعة مقاهي في مرسيليا، ذهبت منذ الصباح الباكر، وبعد أن شربت القهوة على مهل،وحاولت استرجاع الكلمات،بدأت...".[1]

كما يعترف بأنه لا يمكن الكتابة في المقهى،هذا التناقض الذي يعيشه بسبب الكلمات الضائعة و ذلك في قوله:

"المقهى، العجائز، العشاق، البحارة، هؤلاء لا يمكن أن يتيحوا لي لحظة أمن تمكنني من الكتابة !".[2]

وبتناقضه هذا نجده يبحث عن ضالته من مقهى إلى آخر، باحثا عن أفكاره في الطريق الرابط بين المقاهي، وعن انتقاله من الشارع إلى المقهى حيث يقول:

"أنتقل إلى مقهى آخر...أفكر في الطريق... أية أفكار يجب أن تكتب أية كلمات يمكن أن تُنقد أمجد أو إبراهيم ؟ وتفترض ذاكرتي كلمات كبيرة مثل مسامير جذوات الخيل، وأدخل المقهى، ومع قدح النبيذ، أمدد أوراقي كمتسوّل، أنظر عبر الزجاج، أنظر إلى الوجوه،وأخطّ الكلمة الأولى".[3]

---

[1]: الرواية، 146.

[2]: الرواية، ص.ن.

[3]: الرواية، ص146.

فالمقهى إضافة إلى كونها تقدّمُ القهوة والنبيذ كما أنها مكان التقاء الرجال والنساء أيضا، أين يحدث الاحتكاك الاجتماعي والثقافي، ومن هذا المكان كُتب مشروع رسالة "رجب" لـ"أنيسة" لكنه فشل في ذلك وبدأ يُقلّب نظراته في من يحيط به ويتضح ذلك من قوله:

"وأكتب مشروع رسالة لأنيسة بعد أن أعجز من كتابة أي شيء أطوي الأوراق،وأنظر إلى العجوز والجرسون والزجاج، و تمر أمامي الوجوه:وجوه ضاحكة يعربد فيها الفرح،وجوه قاسية يعذّبها التفكير وأرى الجرائد فوق الطاولات،يتناولها الناس بهدوء و يقرأونها...وأرى شابا له لحية يقرأ كتابا... ».[1]

ويعود مرة أخرى للحديث عن المقهى، لكن هذه المرة كانت شيّقة حماسية على عكس ما ذكره من قبل حيث يقول:

"سأجلس في المقاهي لأدرس تقاطيع وجوه البشر، تصرّفاتهم ضحكاتهم، وحتى همومهم أريد أن أراها لعلّي أتعلّم شيئا".[2]

أما من محطته الأخيرة عن المقهى، فقد كانت في رسالته لأنيسة لكن هذه المرة على غير العادة كانت بائسة فهو يخبرها عما سيسمعه في المقهى عند عودته إلى أرض الوطن وعن اتهامه بأنه خائن.

"إذا جلست في مقهى، قال الكبار وهم يديرون لي ظهورهم: أنظروا الرجل الأصغر الوجه، الذي يجلس ورائنا خائن ...تصوروا الخيانة لونها أصفر، وتبدو على الوجه بسرعة...". [1]

---

[1]: الرواية، ص147

[2]: الرواية، ص155.

وأما عن دلالة الصفرة، فكأنه يلمح إلى أنها بسبب المرض،أي يريد أن يوضح بأن صحته خانته وأدت به إلى التنازل عن قضيته.

4– الشوارع: وتمثل جزءا من الفضاء أو العالم الخارجي دون أن تكون له حدود أو حواجز تحول بينها وبين الخارج عنها وهي تمثل مسرحا شاهدا على تحركات الداخلين إليها وعتبة لتنقل الشخصيات بغدورهم ورواحهم يتخطونها من أجل بلوغ أماكن عملهم أو الأماكن التي يقضون فيها أوقاتهم، ولاشك أنها تساعد في بناء حركة الشخصيات وتطور الأحداث الروائية، ونجد الرّوائي قد تطرق إلى الشوارع وإن لم يكن بتفصيل ، فهي تضم أنواع الشخصيات وحتى المجانين منهم ويتضح من خلال القول: **"باسل جنَّ، أصبح يدور في الشوارع "**.[2]

وفي فترة سجن "**رجب**" كانت "**أنيسة**" عينها على العالم الخارجي فكانت تخبره بما يجهله وأخبرته عن تغيّر الشوارع وكل ما فيها حيث تقول:

"كل شيء تغير الشوارع غير الشوارع، البيت غير البيت،الحدائق، الأضواء أشياء كثيرة تغيرت !".[3]

كما أن الشوارع قد كانت شاهدة على لحظة اعتقال "رجب" وكيف أن والدته جعلت من الزقاق مكانا لدعمها لولدها من خلال قولها:

---

[1]: الرواية، ص170.

[2]: الرواية، ص26.

[3]: الرواية، ص34.

"لما أخذوا رجب، ولولت أمي وركضت وراءهم تجمع الناس في الزقاق، لكن أحدهم وقف وهو يرفع مسدسه، وهدد كل من يتقدم، حتى أمي لم تستطع أن تتابع، أمسكها الرجل أول الأمر ثم دخل الناس في الزقاق وقالوا لها كلمات أقرب إلى الخشونة "[1]

وعبر الشوارع كانت والدة "**رجب**" تنتقل من مكان إلى آخر من أجل أن تحصل على مساعدة أو أي معلومات عنه، وكانت تتطلع إلى الشارع بكل أمل، ربما يأتيها "**رجب**" أو أيّ خبر عنه فتقول:

"وإذا كانت في البيت تشق الباب وتتطلع إلى الشارع".[2]

وفي الجهة المقابلة لشرق المتوسط (الغرب)، حاول الرّوائي أن يضع الشارع في أحسن صورة مما كانت عليه في شرق المتوسط، فبعدما كانت عليه من قبل مكانا لضياع وتشتت والدة "**رجب**"، هاهو ذا الأخير يتجول في شوارع مرسيليا متنقلا بين المقاهي، ويصفها قائلا:

"مرسيليا مثل الدنيا كلها تستعد لاحتفالات رأس السنة، الناس يتراكضون، المحلات تمتلئ بالبشر والأضواء، والثلج يتساقط يدفن كل شيء:الماضي والأحزان والأفكار البائسة، وأنا وحدي في مرسيليا الكبيرة لا أشعر بذرّة انسجام مع كل ما حولي، خطوات النّاس الكبيرة، هرب من الوباء الذي أمثله بخطواتي الصغيرة البطيئة الأضواء الساطعة تستلقي على وجهي لتفضح ضعفي وخيانتي، وابتسامات العشاق وهم يتعانقون تحت أعمدة النور سخرية كاذبة يتمزق آخر الأفكار البائسة التي تجول في رأسي "[3]

---

[1]: الرواية، ص48.

[2]: الرواية، ص49.

[3]: الرواية، ص150.

فقد كان متحمّسا لشوارعها وهو يتجول هنا وهناك حيث يقول:

"سوف أسرح مرة أخرى في مرسيليا ، سأذرعها في اتجاهاتها الأربعة ، لن أترك مقهى ، ولن أترك ساحة".[1]

ومرة أخرى وبشكل أوضح حاول أن يقارن بين شرق المتوسط وغربه إذ يميز شرقه القمع والاضطهاد في حين يعطي غربه الحرية لقاطنيها فيقول عن باريس:

"الأحزان لها مراكز مكتوبة عليها الأسماء بوضوح يدخلها النّاس دون خوف، يدخلون دون أن ينظروا وراءهم ويتكلمون في الشارع بصوت عال... أما الجرائد فإنها تنشر كل شيء... الأفكار وحوادث القتل والطرق الحديثة في العلاقات الجنسية... والناس يقرأون... أما الكتب فلابد أن الإنسان يعجز عن معرفة ما يصدر عنها لكثرتها !".[2]

ورجب يلمّح إلى القمع الذي تفرضه السلطة في الشرق والخضوع المفروض على المواطن وحرمانه من أبسط حقوقه على عكسها في الغرب أين تمنح السلطة كامل الحرية للمواطن ليعيش بسلام.

6– **المقبرة:** وقد ورد ذكرها في النص بشكل متفاوت إذ تتراوح مابين لفظتي قبر تارة ، ومقبرة تارة أخرى ، وعند الحديث عن الذكريات الماضية لا بد من حضور وإدخال المقبرة على الحكي باعتبارها رمزا للماضي ، فكل من لجأ إليها وأهمَّ ما فيها لديه تاريخ وماض مؤلم وحزين ، والذي سيظل يرّافق الشخص حتى بعد وفاته في شكل ذكريات،وهذا فعلا ما حدث مع البطل الذي لم يستطع احتمال فراق أمه الحبيبة ، فأخرجها من القبر ويتحدث

[1]: الرواية، ص155.

[2]: الرواية، ص.ن.

إليها وكأنها موجودة في الواقع أمامه بشحمها ولحمها ، وهذا يظهر جليا في حواره مع أخته"**أنيسة**" عندما قال لها:

"أريد أن أكون وحيدا إلى جانب القبر، سأبكي، سأقول لها كل شيء، سأقول لها كيف حصل الأمر لماذا حصل؟ هي الوحيدة التي تفهمني، تفهم ما يدور في رأسي حتى دون أن أقول كلمة واحدة، سأبقى ساعات إلى جانب قبرها ".[1]

فهنا تم ذكر المقبرة من طرف الراوي، وذلك من خلال قول "**أنيسة**":

"قال لي إنه يريد زيارة قبرها في الصباح التالي، حاولت صرفه عن الفكرة لكن شبح أمي ظلّ يلاحقنا نحن الاثنين طوال هذه الأيام، أقام معنا في البيت ، وما يزال حتى الآن. ولنا ذلك كثيرا أما الآن، فإننا نواجه المشكلة وهذه المرة دفعة واحدة".[2]

وبالإضافة إلى توظيف المقبرة أراد الروائي أن يبعث رسالة مفادها أن الشوق والحنين إلى الأم شيء لا يقاس بكنوز الدنيا كلها فهو (الشوق) قادر على فعل أي شيء لصاحبه، والأم هي الملجأ الوحيد ، والقفص المغلق الموشوم بالأسرار الذي لا يمكن الخروج منه مهما كانت الأحوال والظروف التي يعيشها الإنسان ، ففي هذا الصدد يقول "**حافظ ابراهيم**"[3]

الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبا طيب الأعراف

[1]: الرواية، ص31.

[2]: الرواية، ص42.

[3]: حافظ ابراهيم، قصيدةالعلم والأخلاق.

وذلك كونها الأساس الذي يُبنى عليه المجتمع فهي عماده ، وهنا كانت بمثابة الجسد والنفس الذي يتنفسه"**رجب**" ولا يوجد أدل على ذلك من قوله:

"غدا سأنام عند القبر ، سأقول لها أنّ جسدي هو الذي خانني يا أميّ ، أنت التي بنيت هذا الجسد وإذا انهار فلأنه ضعيف هكذا، وأنا لست مسؤولا، لم يكن جسدي ضعيفا بهذا المقدار عندما كنت حية".[1]

فموتها كان بمثابة المنعرج الذي غير مجرى حياته، إذ أنه أصبح يملك جسدا لا يقاوم إلا المآسي والآلام والأحزان، فأصبح عبئا ثقيلا أثقل كاهله وأتعب نفسيته، فلا يذوق طعم النوم والراحة، و لا مذاق الأكل وحلاوته، وفي حديث آخر نجد الراوي يُلقي العتاب واللوم على أخته "**أنيسة**" لأنها لم تعط أهمية لقبر أمها وكأنه لا يعني لها شيئا فيقول:

"قبر أمي يا أنيسة ...لماذا تركتموه شقيّا منبوذا هكذا ؟ ألا تعني شيئا بالنسبة لك ؟ يجب أن تعرفي تماما أنها تعني لي شيئا كثيرا ومتزايدا، ففي كل يوم جديد أراها تشمخ، و تكبر حتى أني لا أبالغ إذا قلت لك أني أراها أكثر حياة الآن من أي وقت سابق ".[2]

ورجب لم يتقبّل فكرة موتها وأنها لم تعد موجودة، إذ بقي أثرها محفور في نفسه وظن أنّها تصاحبه أينما كان، وهذا دليل على عدم صبره ومقاومته لأعباء الحياة وبعد إلقائه اللوم والعتاب على أخته أمرها ببناء القبر في قوله:

---

[1]: الرواية، ص32

[2]: الرواية، ص121.

"كل ما أريده منك يا أنيسة أن تبني قبر أمي، لن يُكلّف كثيرا، وإذا لم تفعلي، وفي وقت قريب فسوف يقتلني الحزن".[1]

فالرّاوي عبّر عن رغبته في بناء قبر أمه، و يتمنى لو يكتب عليه كلمات تحمل دلالة معينة مثل قوله:

"صمود امرأة في وجه الطغيان" أو "هنا ترقد المرأة التي تُحدّث الجلادين دون سلاح، سوى الغضب".[2]

ولكن هذا كان حلما بالنسبة له، كان شيئا مستحيلا بسبب السلطة التي تفرض سيطرتها، وتلقي بأعمالها الوحشية على السّجناء.

وخلاصة القول أن المقبرة هي مكان موحش يدخله الإنسان مجبرا، وذلك امتثالا لقضاء **الله** وقدره إضافة إلى زيارة الأحباب والأهل، فقد قدمت عِبرا وعظات كثيرة ومختلفة أثرت بها الرواية.

[1]: الرواية، ص121.
[2]: الرواية، ص136.

الخاتمة

الخاتمة :

وختاماً نحط رحالنا بعد رحلة شيّقة ممتعة , قضيناها رفقة هذا البحث لتكون خاتمتنا محصلة لما أردنا الوصول إليه منذ البدء نحاول من خلالها رصد أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراسة رواية **"شرق المتوسط"** لـ **عبد الرحمن منيف** وهي الدراسة التي كشفت بنية المكان وقيمته ومكانته كلون أدبي , لنخرج بالنتائج التالية :

- يُعدّ المكان عنصراً فنياً مهماً في النّص السردي وهو ما لاحظناه بجلاء في ثنايا الرواية محل الدّراسة .
- المكان الرّوائي لا يقتصر على كونه إطاراً تجري فيه الأحداث فقط, بل هو أحد العناصر الفاعلة و الفعّالة في تلك الأحداث ذاتها , فهو يتضمن جملة من الأفكار والقيم الفكرية والاجتماعية والثقافية, وفي رواية **منيف** مثّل المكان فضاءاً بارزاً و مميزاً في الحبكة العامة للرواية .
- يؤثر المكان بشكل كبير و واضح على نفسية الشخصيات الرّوائية ,ويتراوح هذا التأثر بين الإحساس بالرّاحة و التوتر والاكتئاب ,ويضاف إليه ذلك الأثر الذي يخالج نفسية كلّ من الكاتب والقارئ ,من خلال الأحداث, وهذا ما لاحظناه على شخصية البطل **"رجب اسماعيل"** .
- لم يحدّد الرّوائي بنية مكانية دقيقة وإنّما تركها مفتوحة على عدّة احتمالات ما يقبل عدة تأويلات و ترجيحات (جغرافيا لم يحدد المكان –شرق المتوسط) .
- الرّواية تصف العذاب الذي يعيشه الإنسان في السّجون العربية وما يتركه من آثار سلبية على نفسيته تستمرّ معه ,وتطال حتى الشخصّيات المحيطة به فالبطل **رجب اسماعيل** سُجن مدة خمس سنوات وكان لها الأثر البالغ وهذا

واضح وجلي في مخاطبته **أشيلوس** : "**احذري يا أشيلوس إن عدت يوماً للشاطئ الشرقي** .."، حيث ساهم في تحضير القارئ وتمهيده لما سيقع من أحداث ففي "**شرق المتوسط**" يعين بلدان عربية وقمع سياسي واجتماعي .

- ساعد المكان بشكل كبير على فهم الإطار العام للأحداث ,ففيه تتجمع مشاهد وفقرات وحوارات الرّواية ,سواء كان ذلك حقيقياً أو خيالياً ,وذلك أن العمل الروائي إذا ما فُقد كمكان, فإنه يفقد خصوصيته وأصالته .
- وبالرغم من تعدد الأماكن في الرواية , حيث تراوحت في كونها أماكناً مفتوحة (مقهى ,شوارع, ...إلخ) وأماكناً مغلقة (بيت ,سجن , ...إلخ) إلا أنها أكثرت بالدرجة الأولى من تلك الأماكن المرتبطة بالسجن, وما يعتري حياة السجن .
- تنوعت واختلفت دلالات البيت في الرواية فهو أحياناً مكاناً للاحتماء والاستقرار وأخرى للتذمر, وأخرى للتفكير و الانفراد بالنفس كقوله : "**لم تعد هذه الغرفة غرفتي**" وأيضا "**أمي زرعت لك هذه الشجرة, زرعتها بعد شهرين من سجنك**".
- لا يمكن إدراك المكان بمعزل عن عنصري الزمان و الشخصية ,لأنه لا يمكن أن نتكلم عن مكان دونما الحديث عن الشخصيات والزمان التي تواكب ذلك الفضاء المكاني .

وخلاصة الحديث هو أن المكان عنصر أساسي في أي عمل سردي روائي وهذا ما لمسناه بشكل واضح وجليّ من خلال دراستنا للرواية التي حملت الأماكن فيها دلالات سياسية

واجتماعيـــة عميقـــة, وظـــف فيهـــا الروائـــي الفـــذّ تقنيـــات الســـرد بطريقـــة بارعـــة وفنيـــة جعلـــت روايتـــه تحضى بالاهتمام والدراسة من طرف القرّاء سواءٌ كانوا قرّاءً عاديين أم قرّاءً نقاداً .

قائمة

المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

أولا – قائمة المصادر:

1– عبد الرحمن منيف: "شرق المتوسط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط 6، 1986م.

2– عبد الرحمن منيف، "النهايات"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1991م.

3– عبد الرحمن منيف، "حين تركنا الجسر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 5، 1990م

4– عبد الرحمن منيف، "شرق المتوسط"، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط 19، 2016م .

5– عبد الرحمن منيف، "الأشجار واغتيال مرزوق"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 6، 1991م.

6– عبد الرحمن منيف، "شرق المتوسط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 8، 1991م.

7– عبد الرحمن منيف، "قصة حب مجوسية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 5 1990م.

8- نجيب محفوظ ، " بين القصرين"، الطاسيلي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1989م، ج1.

9- نجيب محفوظ، " السكرية"، الطاسيلي للنشر والتوزيع، ط1، 1989م.

10- نجيب محفوظ، " زقاق المدق", مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ط1، 1947م.

11- نجيب محفوظ، "قصر الشوق"، الطاسيلي للنشر والتوزيع، الجزائر، ج1.

ثانيا– قائمة المراجع

1– باللغة العربية :

1– أحمد عوين، "دراسات في السرد الحديث والمعاصر"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 2009م.

2– أدونيس، "الشعرية العربية"، دار الآداب، بيروت، ط2، 1982م.

3– أوريدة عبود، " المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية "، (دراسة بنيوية لـ : نفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة، الجزائر، د .ط، د.ت.

4– حازم القرطاجني، "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تح، محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، فيفري 2008م.

5– حسن مجيد العبيدي ، " نظرية المكان في فلسفة ابن سينا "، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة" آفاق عربية "، ط1.

6– حسن ناظم، "مفاهيم الشعرية"، (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1994م.

7– حميد لحمداني، " بنية النّص السردي "(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، ط1، 1991م.

8- حنان محمد موسى حمودة، "الزمكانية وبنية الشعر المعاصر" ، أحمد عبد المعطي أنموذجا، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2006م.

9- سعد بوفلاقة، "الشعريات العربية"، (المفاهيم والأنواع والأنماط)، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات عنابة، الجزائر، ط1، 2007م.

10- سعيد علوش محمد، "المصطلحات الأدبية المعاصرة"، الدار البيضاء، د.ط.

11- سلمان كاصد، " عالم النص " (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، د.ط ، 2003م.

12- سيزا قاسم ، " بناء الرواية " دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م.

13- الشريف حبيلة، " بنية الخطاب الروائي" (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد ، الأردن ، ط1، 2010م.

14- صالح إبراهيم، " الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

15- صالح إبراهيم، "أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمان منيف"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.

16- صالح ولعة، " المكان ودلالته في رواية " مدن الملح " لعبد الرحمن منيف "، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، د.ط، 2010م.

17- عبد الحميد بورايو، "منطق السرد"، دراسة في القصة العربية الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994م.

18- عبد العزيز ابراهيم، "شعر الحداثة –دراسة– منشورات الاتحاد الكتاب العرب"، دمشق، د.ط 2005م.

19- عبد الله الغذامي، "الخطيئة والتكفير"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1،1985م.

20- عبد الملك مرتاض، "بنية الخطاب الشعري"، (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985م.

21- عبد الملك مرتاض، "قضايا الشعريات"، (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإسلامية (1)، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة.

22- عز الدين إسماعيل، " الأسس الجمالية في النقد العربي " (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، د،ط، 2000م.

23- غالب هلسا، "المكان في الرواية العربية، (الرواية العربية واقع وآفات)، درا ابن رشد للطباعة والنشر بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

24- فتيحة كحلوش، " بلاغة المكان "، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتصار العربي، بيروت– لبنان، ط1، 2008م.

25- كمال أبو ديب، "في الشعرية"، مطبعة الأبحاث العربية،بيروت, لبنان، د.ط.

26- محمد بوعزة، " تحليل النص السردي" (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

27- محمد عزام، " تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحديثة"، دراسة النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003م.

28- محمد علي عبد المعطي، " قضايا الفلسفة العامة ومباحثها"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1984م، ص 124.

29- محمد مفتاح ، " دينامية النص " (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان، ط1، 1987م .

30- محمد يعقوبي، " الوجيز في الفلسفة "، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، د.ت.

31- مهدي عبيدي، " جماليات المكان في ثلاثية حنامينا"، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د،ط، 2011م.

32- ياسين النصير، " إشكالية المكان في النص الأدبي "، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية ، بغداد ، ط1، 1986م.

33- ياسين النصير، " الرواية والمكان "، (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى ، دمشق ، سوريا، ط2، 2010م.

34- يوسف كرم، " تاريخ الفلسفة الحديثة"، دار القلم، بيروت، لبنان ، د.ط، د.ت.

35- يوسف وغليسي، "إشكالية المصطلح"(في الخطاب النقدي العربي الجديد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008 م.

2- المترجمة :

1. تيزفيثان تودوروف، "الشعرية"، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990م.

2. جون كوهن، "النظرية الشعرية"، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2000م.

3. جون كوهن، "بنية اللغة الشعرية" ، تر: محمد الولي ومحمد العمري،مكتبة الأدب المغربي، دار توبقال للنشر، 2015م.

4. جيرار جنيت وآخرون، " الفضاء الروائي"، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب د.ط، 2002م، .

5. رولان بارت، "نقد وحقيقة"، تر: إبراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، ع11، 1984م.

6. رومان جاكبسون، "قضايا الشعرية"، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1988م.

7. غاستون باشلار،" جماليات المكان "، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م.

8. ميخائيل باختين، "أشكال الزمان والمكان في الرواية"، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة سوريا، د.ط، 1990م .

9. يوري لوتمان، "مشكلة المكان الفني"، (جماليات المكان)، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م.

ثالثا– المعاجم:

1. الخليل بن أحمد الفراهيدي " كتاب العين "، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، مج 4، ج4، (مَكَنَ).

2. منظور، " لسان العرب "، ج7، ص 995 (مادة شَعَرَ).

3. منظور، "لسان العرب"، تح، عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، مج3،ج3.

رابعا– المجلات والدوريات:

1. خولة بن مبروك، "الشعرية بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم"، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013م.

خامسا– الرسائل الجامعية:

1. أبيرة هدى، "مصطلح الشعرية عند محمد بنيس إشراف: مشري بن خليفة، رسالة ماجستير، تخصص أدب عربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012/2011م.

2. جمال مجناح، " دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970م"، إشراف العربي دحو جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2008م.

3. جوادي هنية: "صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، إشراف : صالح مفقودة، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013/2012م.

4. خالدة حسن خضر، " المكان في الرواية السّماعية " للروائي عبد السّتار ناصر،" مجلة كلية الآداب "، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، العدد 102.

الفهرس

مقمة.....**أ–ج**

مدخل: ماهية الشعرية وتطورها.....**5–23**

أ– عند الغرب.....5

ب– عند العرب.....12

الفصل الأول : شعرية المكان في السرد العربي.....**25–51**

المبحث الأول:تحديد معنى شعرية المكان **25**

المطلب الأول: مفهوم المكان **25**

المطلب الثاني: أنواعه **32**

المطلب الثالث: أهميته **36**

المبحث الثاني: حضور المكان في الفن الروائى.....**38**

المطلب الأول: توظيف المكان في الرواية **38**

المطلب الثاني: دلالاته 40

المبحث الثالث: علاقة المكان بالزمن والشخصية **43**

المطلب الأول: علاقة المكان بالزمن **43**

المطلب الثاني: علاقة المكان بالشخصية **49**

الفصل الثاني: تجليات المكان في رواية " شرق المتوسط ".....53–132

المبحث الأول: التعريف بالروائي وأعماله.....**53**

المطلب الأول: حياته.....53

المطلب الثاني:مؤلفاته.....**54**

المبحث الثاني: ملخص رواية " شرق المتوسط "وفنياتها. **60**

المطلب الأول: ملخص الرواية.....**61**

المطلب الثاني: شخصياتها.....**63**

المطلب الثالث: لغتها.....**65**

المطلب الرابع: فكرتها.....**66**

المطلب الخامس: تقنيات السرد في الرواية.....**66**

المطلب السادس: الزّمكانية.....69

المبحث الثالث: جماليات توظيف المكان في رواية " شرق المتوسط ".....69

المطلب الأول: تجليات المكان من خلال العنوان.....69

المطلب الثاني: تجليات المكان في الرواية.....71

أولا– الأماكن المغلقة.....**72**

ثانيا– الأماكن المفتوحة.....**115**

الخاتمة.....**136–134**

قائمة المصادر و المراجع.....**145–138**

الفهرس.....**149–147**