الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل –

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي:.....

عنوان المذكرة

دلالة المكان في السيرة الذاتية عند واسيني الأعرج

"سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهتني" – أنموذجا -

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

إلهام بوفنيسة

آمنة جحيش

إشراف الأستاذ:

نورالدين سعيداني

لجنة المناقشة

أ/ مختار قندوز .....رئيسا

أ/ نورالدين سعيداني.....مشرفا

أ/ كريمة بوخاري.....ممتحنا

السنة الجامعية: 2017–2018 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على طه الأمين محمد صلى الله عليه وسلم،

وبعد:

نتقدم بالشكر والتقدير لكل من منحنا يد العون في إنجاز هذا البحث،

ونخص بالذكر الأستاذ المشرف

"نور الدين سعيداني"،

الذي أمدنا بما ينفعنا ولم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته ولمساته الإبداعية.

والشكر موصول إلى "أعضاء لجنة المناقشة"، وكل من ساهم في تنوير خطواتنا نحو الصواب.

إلهام + آمنة

مقدمة:

لقد أثبتت الدراسات السردية الحديثة اهتمامها بدراسة المكان وتحديد مفهومه ودلالته الأدبية، على يد ثلة من الباحثين والدارسين، من أمثال يوري لوتمان، رولان برونوف، وغاستون باشلار الذي يعد من أبرز المؤسسين للمكان داخل النص الروائي بفضل جهوده التنظيرية للمكان، والتي استطاعت أن تكشف حقيقة النص الأدبي وما تتركه من آثار في القارئ، أما اهتمام النقاد العرب بالمكان فقد جاء متأخرا، فانصبت جل أعمالهم على المكونات السردية الأخرى، كالشخصيات والأحداث والزمن وجماليات اللغة في حين أغفلوا عنصر المكان، ولم تظهر محاولات جادة في هذا المجال إلا فيما يذكر لدى كل من "غالب هلسا" و"حسن بحراوي ،و"عبد الملك مرتاض" وآخرون.

والرواية من أكثر الأجناس نقلا وتصويرا للواقع، وخير ممثل للمكان بكل تجلياته وأنواعه ومظاهره، إذ لا يمكن لرواية ما أن تتأسس دونه، لما يرتكز عليه في بناء النسيج النصي لها من خلال رسم الشخصيات وتحديد أدوارها ومواقعها، ونمو الأحداث وتطورها، فالمكان بذلك يعكس البنيات الفنية والجمالية المختلفة للرواية، أو الشعر أو القصة، أو السيرة، وما يهمنا من كل هذا هو البحث في فن السيرة بوصفها نمطا أدبيا متميزا وصورة صادقة لكاتبها لما تسجله من أحداث وتجارب انسانية ماضية، ومع ظهور جيل مميز من الدراسين في البحث والتنظير، كان لهؤلاء حضور في ممارسة النقد السير ذاتي عموما، وأسهم بذلك في الكشف عن تطور الأنواع السيرية وتفاعلها مع الأجناس الأدبية الأخرى، فبرزت في الساحة الأدبية أنواع جديدة لفن الذات، منها: السيرة الروائية، والسيرة الشعرية، والسيرة الذاتية، والسيرة الغيرية، والرواية السيرية، وهي أنماط كتابية حفلت كثيرا بالقيم الفنية ودلالاتها الجمالية والفكرية، وهذا ما جسدته "سيرة المنتهى" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، والتي استندنا في دراستنا لها تبعا للعنوان الآتي: «دلالة المكان في السيرة الذاتية»، ونظرا إلى طبيعة البحث المتعلقة بدلالات المكان وعلاقاتها، فإن نموذج

الدراسة الذي وقع عليه اختيارنا يحفل بتشكلات عديدة للمكان الروائي بأنواعه وأبعاده وعلاقاته مع المستويات السردية الأخرى.

وبناء على هذه القضايا اتجهنا إلى هذه الدراسة رغبة منا في كشف تجربة الكاتب المتميزة في الرواية عموما وفي السيرة الذاتية خصوصا، باعتبارها من أقرب الأعمال إلى قلب القارئ ولا نعلم فيما بلغنا أنه هناك دراسة سبقت للمكان في السير الذاتية، وقد حاولنا في ذلك قدر المستطاع الإجابة على الإشكاليات التالية:

- ما هي أهم التقنيات التي اعتمدها الروائي واسيني الأعرج في رسم معالم عنصر المكان؟
- إلى أي مدى وفق الكاتب في توظيف هذه التقنيات بطريقة إبداعية؟ وما هي الدلالات التي حملتها الأمكنة الروائية في سيرته؟

وقد اقتضت منا طبيعة الموضوع أن نقسم بحثنا إلى مقدمة، ومدخل، وفصلين، وخاتمة.

المدخل: خصصناه لعرض مفهوم فن السيرة، ونشأتها، وتعالقها مع الأجناس الكتابية الأخرى.

أما الفصل الأول: فكان دراسة نظرية لمفهوم المكان، تناولنا فيه المفاهيم والأنواع، وعلاقات المكان، وأهميته

ووقفنا في الفصل الثاني: عند الميثاق السير ذاتي والمكان بأبعاده الدلالية وعلاقاته بالمستويات السردية الأخرى.

وجعلنا خاتمة البحث لرصد أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وقد اتبعنا في دراستنا هذه المنهج الوصفي والتحليلي، كما استعنا بمعطيات المقاربة التأويلية للنص السير ذاتي، باعتبار مسار الدراسة هو البحث عن دلالات المكان.

وقد واجهتنا جملة من الصعوبات أهمها أن المدونة هي سيرة أدبية مطولة حافلة بإيحاءات المكان، وتعدد دلالاته، مما صعب الإلمام بالموضوع والإحاطة به من كل جوانبه.

ولا يمكن إغفال الدراسات السابقة المقاربة لدراستنا إذ نجد "دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي"، وصورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج.

ولقد تمت الاستعانة بجملة من المصادر والمراجع لإعداد هذا الموضوع وإثرائه، لعل أهمها:

- في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض.
- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) لحميد لحمداني.
- بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.
- بناء الرواية لسيزا قاسم.
- شعرية الفضاء السردي لحسن نجمي.
- جماليات المكان لغاستون باشلار.
- المكان ودلالاته في رواية مدن الملح لعبد الرحمان منيف، لصالح ولعة.

وفي الأخير نشكر الله عز وجل على إتمام هذا العمل، كما نتقدم بالشكر الجزيل لأستاذنا المشرف وصبره معنا، وكل الجهود المبذولة التي كانت سببا في إنجاز هذا البحث.

جيجل: في 05 جوان 2018م، الموافق لـ 20 رمضان 1439هـ.

مدخل:

السيرة الذاتية، المفهوم، النشأة والتداخل الأجناسي

أولا: مفهوم السيرة الذاتية.

ثانيا: نشأة فن السيرة.

1. السيرة الذاتية في الأدب الغربي.
2. فن السيرة في الأدب العربي القديم.
3. السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث.
4. لمحة عن فن السيرة في الأدب الجزائري.

ثالثا: تداخل الأجناس الكتابية مع السيرة الذاتية.

1. السيرة الذاتية والتاريخ.
2. السيرة الذاتية والمذكرات.
3. السيرة الذاتية واليوميات.
4. السيرة الذاتية والاعترافات.
5. السيرة الذاتية والرواية.
6. السيرة الذاتية الشعرية والسيرة الروائية.

أولا: مفهوم السيرة الذاتية

تشكل السيرة الذاتية مادة خصبة لترجمة الشخص عن حياته، وهي فن ونوع أدبي قديم مرّ بتطورات عبر مراحل تاريخية، ولم يقتصر مفهوم السيرة في كتابة تراجم عن أشخاص وكتّاب والتأريخ لهم، بل إنّه استخدم ليحيل على وجود أنواع مختلفة مثْل: اليوميات، الاعترافات، المذكرات، والرواية.

أما عن مفهوم السيرة فإن الدارسين والمنظرين لم يتفقوا عل مفهوم واحد، فقد تعددت مفاهيمها وتعاريفها، وعليه لابد أن نلقي الضوء أولا على معنى السيرة لغة واصطلاحا.

وردت كلمة "سِيرَة" في العديد من المعاجم اللغوية العربية، وفي لسان العرب لابن منظور:

السّيرُ: الذهاب: سَارَ يَسِيرُ سَيْرًا ومَسِرًا وتَسيارًا ومسيرة وسَيْرُورةً.

ويقال سارَ القَوْمُ يسِيرُونَ سَيْرًا ومَسِيرًا إذا امتَدّ بهم السّيْرُ في جهة توجهوا لها.

والسيرة: السنة، والسيرة: الطريقة، والسيرة: الهيئة، وفي التنزيل العزيز" سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الأُولَى"، وسَيّرَ سِيرَة: حدَّث أحاديث الأوائل، وسَارَ الكلام والمثَلُ في النّاس: شَاع.[1]

وجاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي:

السّيْرُ: الذهابُ، وسَارَ يَسِيرُ وسَارَهُ غَيْرُه وَسَارَ به وسَيَّرَهُ، والاسم: السِّيرَةُ.

والسَّيْرَةُ: الضَرْبُ من السَّيْرِ، والسَّيَّارَة: القافلة، والسَّيَّارِيُّونَ: جماعة، منهم عمر بن يزيد السّيّاريُ. [2]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (سَيَرَ)، دار صادر، بيروت – لبنان، ط4، 2005، ج 7، ص 317، 318.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط 8، 2005، ج 1، ص 412.

كما جاء في المنجد في اللغة العربية المعاصرة: "سِيرة: ج سِيَر: سلوك أو كَيْفِية سُلوك بين الناس، طريقةُ تصرفٍ وحياةٍ:" سِيرةٌ سَيِّئَة "، حُسْنُ السَّيرة"، الحالة التي يكون عليها الإنسان وغيره، ترجمة حياة، تاريخ حياة، كتب سيرة فلان، سيرة ذاتية: ترجمة حياة إنسان بقلمه".[1]

هذه المعاني اللغوية لكلمة " سيرة " تشير إذن إلى معنى السنة والطريقة والهيئة والسيرة اصطلاحا تعني " فن ترجمة الحياة لشخص ما ".[2]

ويعرف الناقد الفرنسي " **فيليب لوجون philippe lejeune** "السيرة الذاتية بقوله " حكي إستعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته"[3] وهذا التعريف يضع حدود مصطلح السيرة في كونها عملا أدبيا سرديا يهتم بإعادة كتابة حياة المؤلف ووقائعه التي مضت مع تحري الصدق في العرض ما أمكنه ذلك.

ويعد" إحسان عباس" من أوائل النقاد العرب الذين اهتموا بفن السيرة الذاتية، وأرسوا قواعده وأصوله تمثل ذلك في كتابه " **فن السيرة** " الذي أصدر عام 1956م، ويعرفها على أنها: " السيرة فن لا بمقدار صلتها بالخيال، وإنما لأنها تقوم على خطة أو رسم أو بناء، وعلى ذلك فهي ليست من الأدب المستمد من الخيال، بل هي أدب تفسيري، وهذا النوع من الأدب كالأدب الذي يخلق خلقا، من حيث أن صاحبه معنيّ بغاية محدودة

---

[1] صبحي حموي وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت لبنان، ط2، 2001، ص 632.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 2

[3] فيليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: وتقديم/ عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان– ط1، 1994، ص08.

تهديه في اختياره وترتيبه للحقائق [.....]أما السيرة فإنها تزاوج متعادل بين حقائق التاريخ والقوة المتخيلة البارعة في الهدف والإثبات والبناء".[1]

فالسيرة الذاتية هي كتابة الشخص لحياته وهي كذلك إعادة خلق جديد لماضي هذا الشخص أو مؤلفها في صورة تعتمد على الحقائق التاريخية مع شيء من الخيال في البناء العام لها.

ويعرفها " **محمد عبد الغني حسن**" بقوله:" الترجمة الذاتية هي أن يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه فيسجل حوادثه وأخباره، ويسرد أعماله وآثاره، ويذكر أيام طفولته وشبابه وكهولته وما يرى له فيها من أحداث تعظم وتضؤل تبعا لأهميته"[2] ويشترط صاحب التعريف في كتابة السيرة الذاتية أن تعرض في قالب فني لا يخلو من الحقيقة والواقع الذي هو الغاية المقصودة لكل كُتاب السيرة الذاتية.

وتعرف السيرة كذلك بأنها " السيرة الذاتية تعني حرفيا ترجمة حياة إنسان كما يراها هو".[3]

فالسيرة إذن بهذا المفهوم هي عمل سردي قوامه عرض لحياة شخصية ما وواقعها وأهم بصماتها في الحياة.

وهناك تعريف آخر للسيرة وضعه "**صالح معيض الغامدي**" محتواه أن السيرة: " تسجيل إستعادي صادق ومقصود لعمر (أو على الأقل لعدد معتبر من سنيه) من الخبرات والأفعال، والتفاعلات، وتأثيراتها الفورية والبعيدة المدى على الشخص".[4]

أما الدكتور "**يحي إبراهيم عبد الدايم** "يعرفها على النحو الآتي " الترجمة الذاتية الفنية هي التي يصوغها صاحبها في صورة مترابطة على أساس من الوحدة والاتساق في البناء والروح [....]وفي أسلوب أدبي قادر على

---

[1] إحسان عباس: فن السيرة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص84_87.

[2] محمد عبد الغني حسن: التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت) ص23.

[3] عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، (د. ط)،1992، ص 03، 04.

[4] صالح معيض الغامدي: كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية)، المركز الثقافي العربي، بيروت _ لبنان،2013، ص 19.

ينقل إلينا محتوى وافيا كاملا عن تاريخه الشخصي على نحو موجز، حافل بالتجارب والخبرات المنوعة الخصبة، وهذا الأسلوب يقوم على جمال العرض وحسن التقسيم وعذوبة العبارات وحلاوة النص الأدبي".[1]

إن هذه التعريفات السابقة لا تخرج عن كونها قصة حياة الشخص الذي يسردها بنفسه، كما أنها عمل نثري يسترجع فيه المؤلف أحداثا تاريخية ماضية، إنطلاقا من التفسير واستنادا للحقيقة التاريخية، وإيغالا في الصدق وعذوبة في التعبير والصياغة الفنية.

ثانيا: نشأة فن السيرة

1. السيرة الذاتية في الأدب الغربي:

إذا ما بحثنا في نشأة السيرة الذاتية لدى الغرب، فإننا سنجد ملامحها الاولى تعود إلى التراث اليوناني والروماني والمتجسدة في الوصايا والرسائل التي خلقها القساوسة ورجال الذين، فالأسباب التي أباحت ظهور هذا الجنس الأدبي" هي أسباب دينية اجتماعية تتصل بالمجتمع الغربي، ذلك أن محاسبة النفس والإيمان بالأخوة بين البشر وبتساوي النفوس كلها في القيمة التي تدعو إليها المسيحية سهلت ظهور بعض السير الدينية الشهيرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين".[2]

"أما ما كتب في فن السيرة الذاتية كان على يد شخصيتين يونانيتين هما **"تيوفراستوس"**(372-288ق.م) **وبلوتارك** (122-48 ق.م) غير أنهما اهتما بالأنماط العامة أكثر من اهتمامهما بالصفة الشخصية.

---

[1] يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 10.

[2] فوزية الصفار: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، كتاب سبعون لميخائل نعيمة أنموذجا، تونس، (د.ط)، 1999، ص17.

وقد ظهرت السيرة في الأدب الإنكليزي بداية من عام 1579، وكان أول هذه السير موقوفا على حياة القديسين [....] من هذه السير ما كتبه **ألفرك alfrik** من سيرة **أزوالد** والقديس" "**أدمون**" وكانت هذه الكتابات هي بداية الكتابة الجادة في فن السير والتراجم في الأدب الإنكليزي".

"أمّا أشهر التراجم الذاتية في العصور الوسطى، اعترافات القديس "**أوغسطين** " التي تعتبر قمة الاعترافات الدينية وقد حذا حذوها من كتب بعده، وهي تذكر بما احتوته من صراحة وصدق، وقدرة على الاستبطان والتعري النفسي والأصالة".[1]

وعموما ارتبطت كتابة السير الذاتية في هذه الفترة بالنزعة الدينية نظرا لسيطرة الكنسية بأفكارها الدينية فاتخذت "صورا عدة كالمذكرات واليوميات والذكريات والاعترافات، مثل مذكرات "**جيمس ميلفل**" (**1617**) ومذكرات " **روبرت كاري**" 1627، ومذكرات السير (**جيمس تارنر 1670**) ومن اليوميات يوميات (**بلستررود1675**)، ويوميات (**جون إيفلين 1706**) ومن الذكريات ذكريات (**كارلين 1881**) ومذكرات (**بتر هنري بروس**)، ومذكرات (**جلوفر 1814**)،ومذكرات (**هيوم**) ....إلخ. [2]

أما الكتابات التي شكلت نموذج الاعترافات نذكر" اعترافات **جون نيوتن**"، واعترافات (**كوبر**) وهناك ترجمتان ذاتيتان كان لهما أكبر أهمية في تطور هذا الفن، الأولى كتبها الفيلسوف ديفيد **هيوم D Hume 1887**م والثانية كتبها **جيبون Gibbon** عام **1796** م".[3] وبمجيئ عصر النهضة نلاحظ أن فن كتابة السير والتراجم الشخصية تخلصت من شكلها الوظيفي والإرشادي الذي ساد فترة من الزمن، بتأثير من العاطفة الدينية

---

[1] شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (رؤية نقدية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط2، 2008، ص 17.

[2] المرجع نفسه: ص 33.

[3] يحي إبراهيم عبد الدايم: مرجع سابق، ص 18، 19.

لدى كاتبها، "لتقلل بعض الشيء من طغيان النغمة الدينية في الحياة، وازداد عدد القرّاء أكثر من ذي قبل، وأخد بصيص من روح الديمقراطية يشع في بعض النفوس، حتى أوحى هذا لبعض الكتاب أن كل شخص يمكن أن تكتب سيرته، ومع كثرة السير وازديادها، كان محورها في الغالب هو النجاح في التجارة أو في التجارة أو في الجرائم، لأن هذا اللون كان مثيرا للناس يومئذ". [1]

"وتلقت السيرة بذلك مؤثرات من المسرحية إلا أن تأثير القصص فيها كان أعمق، واتجهت إلى الذاتية، وأصبحت مطولة لا موجزة وحلت دوافع الاستطلاع محل الدوافع الدينية والتعليمية السابقة [..] أما القرن الثامن عشر فهو عصر الدكتور **جونسون Johnson, Dr** ورفيقه **بوزول Boswell** ، وكلا الرجلين قد أدى لفن السيرة يدا لا تنكر، وواحدهما لا يذكر في تاريخ الأدب منفصلا عن الآخر". [2]

ومما لا شك فيه أن الترجمة الذاتية أفادت إفادة عظيمة من الأبحاث العلمية، والاكتشافات المختلفة التي كشفت للمترجم نفسه كثيرا من الأسرار النفسية التي تكتنف الشخصية الإنسانية، وأعانته على فهم طبيعته ليفيض بعدها فيض السير خاصة التي تصنع لنظريات معينة نفسية أو بيولوجية أو أنثروبولوجيا، كنظريات "**فرويد**" ونظرية "**داروين**" في أصل الأنواع وغيرها، التي ساعدت إنسان العصر الحديث على استبطان داخل نفسه وفهم الطبيعة الإنسانية.

كما ظهرت في كتابات الكتّاب رواسب الثورات الفكرية والاجتماعية والسياسية، وتأثيراتها القوية في وجدانهم وتكوين شخصيتهم. [3]

---

[1] إحسان عباس: مرجع سابق، 37.

[2] المرجع نفسه: ص 38.

[3] يحي إبراهيم عبد الدايم: مرجع سابق، ص 23، 24.

ومن أشهر السير هذه الفترة ما نشره "**إستيفان اتسفايج**" في مجموعاته الثلاثة في الأولى ترجمة **كليست وهيلدرلن ونيتشه**، وترجم في الثانية وعنوانها" **أساتذة ثلاثة**" ، **لدكنز و بلزاك و دوستويفسكي**، وفي الثالثة **بناة العالم** وترجم **لتولستوي كازانوفا واستندال**، إلى جانب تلك السير التي اتخذت النمط القصصي وغدا الخيال هو القوة التي تصنع جانبا كبيرا من الأشخاص والأحداث، ومن أمثلة ذلك سيرة "**الليدي هاملتون**" بعنوان "**السيدة المقدسة the Divine lady** ، وكذلك أعمال" **شللي** " "**وبيرون** " "**وشوبان**".[1]

وهي نماذج استطاعت أن تتخلص من رتابة الأساليب القديمة والخروج عن قواعدها، لتخلق شكلا جديدا يمزج فيها الكاتب بين نقل الوقائع مع شيء من التخيل في قالب يشبه الفن القصصي.

«وقد انتشرت السير الذاتية في القرن العشرين لانتشار المبادئ الرومانسية وعنايته بالفرد وأحاسيسه واتصفت هذه السير بالجرأة والصراحة والتعري أكثر من غيرها [...] ومن أشهر السير في الأدب الإنكليزي في القرن العشرين ترجمة "**وليم بتلربيتس**" (ت 19382) **وجورج مور** الذي كتب ثلاث ترجمات (**اعترافات شاب مذكرات حياتي المنسية –سلاما ووداعا**) وقد اتخذ الأسلوب المباشر في عرضه لسيرته كالمذكرات والذكريات.

ومن السير التي ظهرت في الأدب الفرنسي "**اعترافات روسو**" وكتاب "**صديقي**" **لأناتول فرانس**، ويوميات "**أندريه جيد**"، ويوميات "**جابريل مارسيل**"، ومن أشهر السير في الأدب الألماني رسائل **الشعر والحقيقة لجوته**، وثلاث تراجم **لكارل ياسيرز** وهي (**حول فلسفتي**)، وفي (**طريق الفلسفة**) وسيرة ذاتية فلسفية، وسيرة مجملة **لآينشتاين**، ومن أشهر السير في الأدب الروسي "**اعترافات تولوستوي**"، ويوميات **ماري بشكيرتسيف** و **الحلم والواقع**" **لنيقولاس برديائيف**».[2]

---

[1] ينظر: إحسان عباس: فن السيرة، مرجع سابق، ص51، 52، 53.

[2] شعبان عبد الحكيم: مرجع سابق، ص21.

إن ما يفسر تنوع فن السيرة الذاتية لدى الغرب وانتشارها في القرن العشرين، هو تأثر كتّابها بالمبادئ التي جاءت بها الرومانسية واستلهام أفكارها خاصة فكرة الحرية لدى جون جاك روسو، وزيادة اهتمام الفرد بنفسه، ومن ثمة كثرت أنماط كتابة الترجمة الذاتية وتطورت « لتنتهج سبيل التحليل والتفسير والتعليل مثل المقالة الأدبية أو الفلسفية أو الاجتماعية، أو تنتهج الأسلوب التفسيري التصويري الذي يجمع بين أسلوب المقالة النثرية، وبين أسلوب الرواية».[1]

2: فن السيرة في الأدب العربي القديم

كان فن السيرة ولا يزال من أهم الأجناس الأدبية إلى جانب الرواية والقصة والمسرح.... وأكثرها إثارة وتشويقا لدى القارئ، لما تتمتع به من خصوبة وتميز في أساليب الكتابة والتصوير الفني والمعالجة اللغوية وطرح الموضوع، والغاية المقصودة.

وإذا ما تتبعنا البحث في جذور فن السيرة في التراث الأدبي القديم، فإننا سنقف على نوعين من هذا الجنس الأدبي هما: السيرة الغيرية، والسيرة الذاتية، وعليه فإن السيرة الغيرية تمثل المحاولات الأولى في الكتابة والتأليف، وهي أسبق في الظهور من السيرة الذاتية لأنها اهتمت بالتأريخ للحكام والملوك ونقل الأخبار ...« وأول ما عرفوه عن السيرة النبوية فقد تناولت سيرته (صلى الله عليه وسلم) التأريخ لأفعاله وأقواله ومغازيه وقد ظلت السيرة عصورا يقتصر استعمالها على بيان حال الرسول (صلى الله عليه وسلم) ثم تطور الاستعمال في عصور تالية، فاستعملت بمعنى حياة الشخص بصفة عامة ».[2] ومن أمثلة ما أُلِفَ في السيرة الغيرية :

---

[1] يحي إبراهيم عبد الدايم: مرجع سابق، ص 21.

[2] شعبان عبد الحكيم محمد: مرجع سابق، ص 23، 24.

- في أواخر القرن الثالث الهجري ــ هو ما كتبه « **"أحمد بن يوسف بن الداية "** في سيرة أحمد بن طولون، وفي القرن الخامس الهجري أيام الفتوحات الإسلامية في عهد السلطان محمود الغزنوي. ألف **"أبو النصر العتبي"** (ت427 هـ) كتابا أسماه **"اليميني "**، إضافة ما تم تدوينه من قبل المؤرخ المترجم **" ابن الجوزي "** لجماعة من عظماء الأمة الإسلامية، مثل ما كتب في سيرة للخليفة "عمر ابن الخطاب "رضي الله عنه، وكذلك **"عمر بن عبد العزيز**، ليأتي بعد هؤلاء الإمام **"فخر الدين الرازي"** المتوفى سنة **606**هـ ويؤلف سيرة **"الإمام الشافعي"** ومناقبه».[1]

وهذه الأعمال تشكل المحاولات الأولى في كتابة فن السيرة في الادب العربي القديم، وأهم ما يميزها اهتمام كتّابها بالترجمة لحياة الحكام والوزراء والملوك والعلماء والتاريخ ورصد مختلف الوقائع والأحداث التي سادت في تلك الفترة.

وبمجيئ القرن السابع والثامن والتاسع الهجري «نرى **ابن شداد** المتوفي سنة 632هـ يكتب سيرة لصلاح الدين الأيوبي عنوانها **"النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية"**، كما نرى **"محمد بن أحمد الكسوي "** المؤرخ المتوفي سنة 639هـ ، يكتب **"سيرة السلطان جلال الدين منكبرتي"**، والقاضي الأديب **"محي الدين بن عبد الظاهر"** المتوفي سنة 692هـ يكتب سيرة السلطان **خليل بن قلاوون** في كتابه:**"الألطاف الخفية، من سيرة الشريفة السلطانية الأشرفية "**.[2]

---

[1] ينظر: محمد عبد الغني حسن: التراجم والسير، مرجع سابق، ص 28، 29،30 .

[2] المرجع نفسه، ص 30.

وعلى هذا الأساس تظل هذه المؤلفات من السير الغيرية من أكثر الكتابات ذات الصبغة التأريخية، وهي على حد قول إحسان عباس: « السيرة جزء من التاريخ بل يرون أن التاريخ ليس إلا سير الحاكمين».[1]

أما عن النماذج التي اختصت بكتابة السيرة الذاتية لدى العرب «فمن أقدم من نعرف ممن عالجوها الشاعر "**عمارة اليميني**" [...]في القرن السادس الهجري، فقد تحدث عن نفسه في كتبه " **النكت العصرية** "، على أن سيرة المؤيد "**داعي الدعاة** " بقلمه هي أسبق عهدا مما ترجم به الشاعر عمارة اليميني لنفسه، وترجع إلى منتصف القرن الخامس». [2]

وممن ترجم لنفسه من رجال الأمة العربية الإسلامية "العماد الأصبهاني" المتوفي سنة 597م في كتابه "**البرق الشامي** "و"**السيوطي**" المؤرخ المتوفي سنة 911هـ في **كتابه "حسن المحاضرة"**، و**السخاوي** المؤرخ المتوفي سنة 902هـ في كتابه" **الضوء اللامع في أعيان القرن التاسع**" و"**لسان الدين بن الخطيب**" مؤرخ الأندلس المتوفي سنة 776هـ في كتابه :" **الإحاطة في تاريخ غرناطة** ".[3]

ولا تزال التراجم الذاتية خلال هذه المراحل تأخذ طابع التأريخ السياسي، وممن اهتموا بذلك «" **أسامة بن منقد** " المتوفي سنة 584هـ في كتابه :**الاعتبار** [...] التي كتبها في شكل أخبار، وهي ترجمة كاملة له». [4] ومن أشهر السير الذاتية كذلك الكتاب الموسوم بـ«"**التعريف**" **لابن خلدون** وهو سيرة ذاتية ذيّل بها تاريخه المشهور ». [5]

---

[1] إحسان عباس: مرجع سابق،27.

[2] محمد عبد الغني حسن: مرجع سابق، ص 24،25.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

[4] عبد العزيز شرف: مرجع سابق، ص 57.

[5] أنيس المقديسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، مكتبة دار العلم للملايين، بيروت _لبنان، ط6، 2000، ص 247.

ومما سبق نلاحظ أن كتابه السيرة الذاتية تعد جزءا لا يتجزأ من التاريخ، فكاتبها بمثابة المؤرخ والمبدع في آن واحد، ولئن افتقدت هذه النماذج لأهم العناصر الفنّية المكونة لفن السيرة فإنها تشكل الإرهاصات الأولى لنشوء فن السيرة وتطورها في الأدب العربي.

3 السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث:

إذا ما تحدثنا عن السيرة الذاتية في العصر الحديث، فإننا سنجد تطورا عظيما في أنماط كتابة هذا النوع الأدبي، ولعلّ ذلك ناتج عن حركة التأثر المباشر بالأدب الغربي مع مطلع القرن التاسع عشر ولم يبرز في هذه الفترة من السير والتراجم الشخصية إلا فيما يبدو من « ترجمة **علي باشا مبارك** لنفسه في كتابه "**الخطط التوفيقية**" والسيرة التي كتبها **محمد عمر التونسي** في كتابه "**تشحيد الأذهان، بسيرة بلاد العرب والسودان**"، كذلك السيرة التي كتبها "**عبد الله النديم**" لنفسه في كتابه "**كان ويكون**"». [1]

ومن أشهر الكتابات السير ذاتية في هذه الفترة: " **تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة الطهطاوي**، و"**الساق على الساق**" "**لأحمد فارس الشدياق** [...]، أما سيرة رفاعة رافع الطهطاوي، فهي تصور خلاصة تجربته في الرحلة إلى فرنسا إماما للبعثة التي أرسلها محمد إلى هناك لتلقي العلم من منابعه الأصلية، فبهر هناك بتطور الحياة وسجل هذه الملحوظات، والتي أراد من خلالها تنبيه المجتمع إلى هذا التطور في شتى مناحي الحياة وقد استهلها بتعريف نسبه وبلدته وأسرته التي جار الزمان عليها، بعد سعة من العيش، وعمله واعظا في الجيش وسفره مبعوثا إلى باريس، وإن كان يؤخذ على هذه السيرة أنه كان متعثرا في أسلوبه، متذبذبا بين

[1] محمد عبد الغني حسن: مرجع سابق، ص 26.

أسلوب التقرير والشروح والتعاليق الأزهرية، وبين محاولة ابتداع أسلوب خاص به، خاصة حين كان يترجم بعض المصطلحات التي لم تعرفها اللغة العربية قبل».[1]

كما يعتبر كتاب "الساق على الساق فيما هو الفارياق " لأحمد فارس الشدياق من الكتابات الأدبية الأولى في العصر الحديث، إذ يتحدث فيه «عن نشأته وما اختبر في حياته، فهو مجموعة من الحوادث التي جرت له يتخللها استطرادات من المترادفات اللغوية، وقد جمع فيه الغث والسمين والمستملح والتافه، وطول باعه في التصرف بالكلام» .[2]

لقد تميزت هذه الأعمال الأدبية في فن السيرة الذاتية _أثناء هذه المرحلة بالتخلص من أسلوب السرد والتقرير المباشر الذي ساد في فترة العصور السابقة، ومن ثمة اتخذ هذا النمط الكتابي أسلوبا جديدا في عرض الشخص لحياته أو لحياة الآخرين، سواء على مستوى الشكل أو المضمون.

«و في مطلع القرن العشرين شهدت الساحة العربية أحداثا، واضطرابات، وأطماعا استعمارية كفيلة باستثارة وعي الإنسان العربي بذاته، مما ساعد على نمو الشعور بالذات، والإحساس بالفردية التي حثّت الأديب على كتابة سيرته الذاتية ».[3]

وفي هذا الشأن، يتحدث " **شوقي ضيف** " في كتابه "**الترجمة الشخصية** " قائلا: « ونمضي في القرن العشرين، فنجد كثيرين يترجمون لأنفسهم لا في مصر وحدها ، بل في بلدان العالم العربي المختلفة، ومن أشهر من

---

[1] شعبان عبدالحكيم محمد: مرجع سابق، ص 29.

[2] أنيس المقديسي: مرجع سابق، ص 560.

[3] تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي (فدوى طوقان، وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس أنموذجا)، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص 74.

كتبوا حياتهم "**محمد كرد علي** " أديب سوريا، وعالمها ، فقد ترجم لنفسه في نهاية الجزء السادس من كتابه "**خطط الشام** ".[1]

هذا ولابد أن نشير إلى مجموعة من النماذج والكتب في السير والتراجم الذاتية منها :« "**الأيام**" **لطه حسين**، "**وحياتي**" **لأحمد أمين** ، "**وقصة حياة**" **لإبراهيم عبد القادر المازني**، "**وسبعون** " وفي أجزائه الثلاثة الضخام **لميخائيل نعيمة**، "**وأنا**" **لعباس محمود العقاد**، و"**قال الراوي**" للشاعر المهجري **إلياس فرحات**، و"**حياة طبيب**" للدكتور العالمي **نجيب محفوظ** ، و"**قصة حياتي**" للدكتور **مصطفى الديواني**..... ». [2]

وقد تميز كتاب " الأيام" لطه حسين بمميزات وخصائص عديدة كان لها الأثر البالغ في الأدب العربي الحديث ، لذلك يرى إحسان عباس «أن للأيام في السير الذاتية الحديثة مكانة لا تتطاول إليها أي سيرة ذاتية أخرى، وفي أدبنا العربي ، وخاصة في الجزء الأول منه، لمزايا كثيرة منها: تلك الطريقة البارعة في القص، والأسلوب الجميل، والعاطفة الكامنة في ثناياه المستعلنة أحيانا حتى تطغى على السطح، وتلك اللمسات الفنية في رسم بعض الصور الكاملة للأشخاص، والقدرة على السخرية اللادغة في ثوب جاد حتى تظهر وكأنها غير مقصودة». [3]

وعلى هذا الأساس يبقى كتاب "الأيام " من أكثر الآثار الأدبية التي ساهمت في تشكيل السيرة الذاتية جنسا أدبيا قائما بذاته، له مقوّماته وأصوله وخصائصه الفنّية التي تميزه عن باقي الأنواع الأدبية.

« ولما ازدهر هذا الفن في القرن العشرين تعددت صوره الأدبية كاليوميات والمذكرات والذكريات والاعترافات، والرواية، ومن اليوميات نذكر: "**يوميات مصطفى عبد الرزاق** " **ويوميات نائب في الأرياف**" **لتوفيق الحكيم** "**ومذكراتي**" **لعبد الرحمان الرافعي**، وتعددت اتجاهات الكتّاب في الشكل الفني فاتخذوا الشكل

---

[1] شوقي ضيف: الترجمة الشخصية، دار المعارف، ط4، 1987، ص 110.

[2] محمد عبد الغني حسن: مرجع سابق، ص 26، 27.

[3] إحسان عباس: مرجع سابق، ص 131.

الروائي تارة وأسلوب المقالة تارة أخرى، وأسلوب المؤرخ تارة ثالثة [...]ومن أشهر هذه الأعمال التي توافر فيها المقومات الفنية لهذا الفن الأدبي "**زهرة العمر وسجن العمر" لتوفيق الحكيم، وتربية سلامة موسى " لسلامة موسى، "وأوراق العمر" للويس عوض، ورحلة صعبة (رحلة جبلية)، و"الرحلة الأصعب" لفدوى طوقان**..إلخ».[1]

وبناء على ما سبق نستنتج أن فن السيرة الذاتية من الفنون الادبية التي عرفها العرب مند القدم، كما أنها شهدت تطورا على مستوى الشكل والمضمون، وغزارة في الإنتاج، وتنوعا في أنماط الكتابة، الأساليب التعبيرية، والقوالب الفنية و المضامين الفكرية.

4: لمحة عن فن السيرة في الأدب الجزائري

إذا ما بحثنا في جدور الأدب الجزائري فإنما سنقف على نتاج أدبي متنوع شعرا ونثرا، أما في مجال النثر فقد حظي فن كتابة السيرة اهتماما بالغا لدى الكتّاب والأدباء الجزائريين، شأنهم في ذلك شأن رواد الأدب المشرقي.

وأول ما وصلنا من السير كان في فترة العهد العثماني بالجزائر على حد قول بعض الباحثين:« قد عمت جميع العهد العثماني ولكنها كانت في القرن العاشر قليلة أيضا ».[2]

ولقد تميزت هذه السير بنقل الأخبار والتأريخ، فكان غايتهم من تأليفها التبرك بالمترجمين مثلما فعل "**ابن مريم**" أو بغرض نقد الأوضاع، ومحاربة الفساد الاجتماعي والدين كما فعل **عبد الكريم الفكون** في منشور الهداية، غير أن السيرة النبوية كانت من أكثر الأشكال التي ألّف فيها الكتّاب الجزائريون، كالأشعار والأراجيز والمدائح النبوية التي تعد جزءا من تاريخ سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، بالإضافة إلى الرحلات الحجازية، وخير

[1] شعبان عبد الحكيم محمد: مرجع سابق، ص 33.

[2] آمنة مهرهرة وسلمى شكشاك: جماليات السيرة الذاتية المعاصرة لقبش لعياش يحياوي أنموذجا، (رسالة ماستر)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، 2015م، ص 41.

ممثل لهذه الأخيرة "**الورتلاني**" إلى جانب " **أحمد المقري**" الذي نجد له عدة مؤلفات منها "**أزهار الكمامة**"، "**الدر الثمين**" "**الأنوار وكنز الأسرار في نسب آل المختار** ...، ويأتي بعده " **أحمد بن قاسم البوني** "في مؤلفاته العديدة مثل : "**نظم الخصائص النبوية**"، و"**تنوير السريرة بذكر أعظم سيرة** ".[1]

ولعل ما يميز هذه النتاجات الأدبية من التراجم والسير هو كثرة التأليف في السيرة النبوية سواء كانت ذات نمط شعري أو نثري، وهي أعمال تصنف ضمن ما يعرف بالسيرة الغيرية التي يختص كاتبها بعرض حياة المترجم له.

« ويعتبر كتاب " **البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان "لابن مريم المديوني** " من أهم المعاجم التي ألفت في تراجم رجال، جاء مرتبا حسب حروف المعجم ، حيث ابتدأ بمن إسمه " **أحمد** "، ورغم أن الكتاب خاص بالتراجم التلمسانية إلا أنه تضمن كذلك تراجم لمصريين وشاميين و قيروانيين ...، ولم يقتصر "**ابن مريم** " في مؤلفه على قرن معين بل ترجم لأشخاص ينتمون إلى عصور مختلفة، ولذلك يعد كتاب البستان مرجعا مهما لتراجم الجزائريين، وبالأخص التلمسانيين في العهد العثماني والذي قبله، ومن أهم كتاب التراجم كذلك نجد "المقري " الذي ترجم لعالميين بارزين هما، " **القاضي عياض**" و**لسان الذين بن الخطيب** في مؤلفيه: **أزهار الرياض في أخبار عياض وما يناسبها مما يحصل به ارتياح و ارتياض**"، **ونفخ الطيب**"». [2]

وأثناء فترة الاحتلال الفرنسي برزت أنواع أخرى من السير ذات الطابع البطولي، أو ما يطلق عليه بالسير الشعبية مثل «"**سيرة عنترة** " أو سيرة "**سيف بن ذي يزن** " بالإضافة إلى "**سيرة بني هلال**" التي تروي قصة

---

[1] ينظر: آمنة مهرهرة وسلمى شكشاك ،مرجع سابق، ص 41، 42

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص42، 43.

انتقال قبيلة من قبائل البدو العرب للاستقرار بالمغرب العربي [...] وتشير الدراسات إلى أن هذه القصص كانت متداولة في الجزائر في عهد متأخر جدا.

وبرز كذلك مجموعة من الشيوخ والمثقفين في كتابة السيرة أمثال " **أبي القاسم الحناوي** " في عمله "**تعريف الخلف برجال السلف**" وألف **محمد الهادي السنوسي** كتابه "**شراء الجزائر في العصر الحاضر** "الذي قسمه إلى جزأين: ترجم فيه بعض الشعراء لأنفسهم، مع تقديم نماذج من أشعارهم، في حين قام "محمد الهادي السنوسي بترتيبها وتنسيقها، والتقديم لها، فكان الكتاب إضافة قيمة للحياة الأدبية بالجزائر»[1] وهو عمل إبداعي يصنف ضمن المذكرات حينما يترجم فيها الكاتب لنفسه.

أما في الادب الجزائري المعاصر فإننا نلفي نمطا وشكلا جديدا في كتابة السيرة الذاتية، فنجد رواية السيرة الذاتية لدى كتّاب وروائيين جزائريين كثر منها ما كتب باللغة الفرنسية ومنها ما كتب باللغة العربية.

وفي ظل هذا كلّه نجد أنّ: «ظاهرة اللجوء إلى السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية تكاد تشكل القاسم المشترك الذي تلتقي عنده جل الروايات إن لم تكن كلّها منذ نشأة الرواية الجزائرية إلى آخر ما صدر في المدة الأخيرة».[2]

«وفي فترة الاحتلال وبعد الاستقلال ظهرت أعمال روائية تحاكي أحداثها حياة كاتبها فرواية "**نجمة**" **لكاتب ياسين** تجلّت فيها سيرة الكاتب الذاتية من خلال مرحلة معينة من حياته، وكذلك رواية "**طيور في الظهيرة**" و"**محمد ديب**" الذي استقى أحداث ثلاثية "**الدار الكبيرة**"، "**الحريق**"، "**النول**"، من حياته الخاصة[...]إلا أن الكاتب الجزائري الوحيد الذي كتب عن نفسه بطريقة مباشرة ومن دون تمويه هو "**مولود فرعون**" في روايته "**ابن الفقير**"، إذ أنّه اعترف منذ البداية أنّه سيقدّم صورة لنفسه، إلى جانب العديد من الروايات الأخرى التي تبدو

---

[1] ينظر: آمنة مهرهرة وسلمى شكشاك: جماليات السيرة الذاتية المعاصرة، مرجع سابق، ص 44، 45.

[2] أحمد حيدوش: "الآنا والتجليات النفسية لعناصر السيرة الذاتية في الرواية"، مجلة الكاتب الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، عدد خاص بمساهمة الديوان الوطني للإعلام و الثقافة، ص236 .

أحداثها لصيقة بحياة الكاتب مثل: "**رائحة الكلب**" **لخلاص جيلالي**، "**باب الريح**" **لعلاوة وهبي**، ورواية "**الانهيار**"، و"**الشمس تشرق على الجميع**" **لإسماعيل غموقات**، و"**أطفال العالم الجديد**" **لآسيا جبار**.[1]

بالإضافة إلى هذه الآثار الأدبية الابداعية نجد بعضا من النماذج الأخرى التي شكلت النموذج في الأدب الجزائري المعاصر مثل: "**التطليق**" **لرشيد بوجدرة**، و"**قصة حياتي**" **لفاطمة آيت منصور عمروش**، و"**ما تبقى من نعومة أظفار الذاكرة**" **لعبد الجليل مرتاض**، كما نجد سير ذاتية أخرى لدى **عبد المالك مرتاض** وسيرته "**الحفر في تجاعيد الذاكرة**"، و"**عبر الزهور والأشواك لزهور ونيسي**، و"**ذاكرة الماء**" **لواسيني الأعرج**، و"**يوميات الوجع**" **لعمارة بلحسن**....

ما يمكن أن نستشفه من خلال ما سبق ذكره هو أن الباحث في جذور هذا النوع الأدبي وتطوره عبر العصور، فإنّه سيقف على نتاج أدبي متنوع من التراجم والسير الذاتية ذات الشكل الشعري أو النثري، فهي جزء لا يتجزأ من التراث الجزائري الذي لا يقل شأنا عن أدب المشارقة.

ثالثا: تداخل الأجناس الكتابية مع السيرة الذّاتية.

تعتبر السيرة الذاتية من الأنواع الأدبية الضاربة في القدم، ولكنها لم تحظ بالعناية الكافية إلاّ مع بدايات القرن التاسع عشر حيث أصبحت مدار اهتمام الأدباء والنقاد، فظهرت الكثير من الكتابات في مجال السيرة الذاتية حيث كتب أصحابها عن ذواتهم بأشكال مختلفة يدخل بعضها من باب السيرة الذاتية من بعض الوجوه عن صورة يوميات أو مذكرات أو أدب رحلات أو رسائل.....إلخ، وتعدّ قضية الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية وتلك الأجناس التي تتداخل معها أمرا تختلف رؤية النقاد حوله، فمنهم من ذهب إلى ضرورة حضور تلك الفواصل وعدوها إفرازا طبيعيا لطبيعة العصر الذي أنشأ الجنس الأدبي(السيرة الذاتية)، ومنهم من قال بضرورة القفز عن

[1] ينظر: آمنة مهرهرة وسلمى شكشاك: جماليات السيرة الذاتية المعاصرة، مرجع سابق، ص44، 45.

تلك الفواصل معتمدين في ذلك على مقولة النّص المفتوح، وللتعمق أكثر في تعالقات السيرة الذاتية مع الأجناس المتفاعلة معها سواء من ناحية التشابه فيما بينها أو من حيث الاختلاف سنقف عن أهم هذه الأنواع المستجدة:

1) **السيرة الذاتية والتاريخ**: «السيرة تاريخ حياة الفرد له قيمة وينفرد بخصائص تميّزه عن غيره، بحيث يكون له دور في توجيه الأحداث في عصره أو جماعته أو أمته التي قدّمت خلال حياتها أعمالا لها شأن في التاريخ».[1]

ففي كثير من الأحيان نجد أن البّاحث عندما يحاول أن يعرّف السيرة يعرفها بأنها تاريخ حياة، ومثال ذلك ما ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بأن «السيرة تاريخ الحياة، ترجمة الحياة»[2] فمعظم الدراسين الذّين تطرّقوا إلى فن السيرة ربطوها بالتاريخ، فمن المعروف أن الأديب أو الشاعر عندما يحاول استرجاع حياته الطفولية أو ذكرياته يعتمد في ذلك على التاريخ ولهذا كان التاريخ في الغالب مرتبطا بالسيرة الذاتية "وكلما كانت السيرة تعرض للفرد في نطاق المجتمع وتعرض أعماله متّصلة بالأحداث العامة أو منعكسة منها أو متأثرة بها فإن السيرة – في هذا الوضع- تحقق غاية تاريخية، وكلما كانت السيرة تحتزئ بالفرد وتفصله عن مجتمعه وتجعله الحقيقة الوحيدة الكبرى، وتنظر إلى كل ما يصدر عنه نظرة مستقلة فإنّ صلتها بالتاريخ تكون واهية وضعيفة".[3] وهذا ما يؤكد أهمية التاريخ بالنسبة لكاتب السيرة، فالسيرة الذاتية تتداخل مع التاريخ، وهذا التداخل بدوره أدى إلى وجود تشابه بين السيرة الذاتية والتاريخ و«السيرة تشبه التاريخ في حاجتها للتحّري والصدق، وفي اعتمادها في بعض الأحيان على الوثائق والمدّونات، كما أنها تشبهه في أنها تحتوي على أحداث وأشخاص ولكن التاريخ يرّكز

---

[1] سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديثة للنشر عمان- الأردن، ط1، 2010، ص4.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس: مرجع سابق، ص125.

[3] إحسان عباس: مرجع سابق، ص12.

غالبا على الأحداث. أما السيرة الأدبية فيجب أن تركّز على شخص واحد يكون هو محور الحديث والأشخاص الأخرون والأحداث تدور في فلكه». [1]

ولكن هذا التشابه بين السيرة الذاتية والتاريخ لا يمكن أن يصل إلى حدّ التطابق أي أنه يوجد بين السيرة الذاتية والتاريخ اختلاف "وتختلف السيرة الذّاتية عن التاريخ في اعتماد كاتبها على التذّكر في استرجاع الأحداث لإعادة صيّاغتها ومن طبيعة الذاكرة أنها تسقط بعض الأحداث، أو تصور للإنسان أمورا لم تحدث. وكذلك لابد لكاتب السيرة الذاتية من اللجوء إلى الخيال حتى يستطيع أن يصوّغ الأحداث التي تذّكرها في بناء فني، أما التاريخ فإن دخول عنصر الخيال إليه يُعّد تشويها للحقائق، أما كتابة السيرة الذاتية فإنها عملية إبداعية يمزج فيها المبدع بين الحقيقة والخيال«[2]. كما أن هناك اختلاف بين المؤلف والأديب، فالمؤلف يرصد لأحداث حياته بمنهج المؤرخ لا يتصّور الأديب الذي يخلق نصًا فنيًا، ومن النماذج التي تمثل هذا الشكل "**حياتي**" **لأحمد أمين**، و"**معي**" **لشوقي ضيف**، وكذا "**سنوات وذكريات سيرة ذاتية**" **لأحمد هيكل**....»

هذا فيما يخّص السيرة الذاتية والتاريخ، وهناك أشكال أدبية أخرى ترتبط بالسيرة الذاتية ارتباطا مباشرا يوّظفها الكاتب، ويستعين بها خلال تدوينه سيرته، ومن تلك الألوان:

2) **السيرة الذاتية والمذّكرات**: تعتبر المذكرات من أشكال السيرة الذاتية ويمكن لكاتب السيرة الذاتية إذا كان لديه مذكرات أن يرجع إليها عندما يكتب سيرته لتعينه على تذكر الماضي،« والمذكرات لا تكتفي بنقل الواقع جزئيا فهي من بين أنواع الكتابة السير ذاتية تستأنس بالحادثة الواقعية والموّثقة والمترابطة، والتي تصلح – إلى جانب

[1] تهاني عبد الفتاح شاكر: مرجع سابق ، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص18.

رصيفاتها- كلبنة في التاريخ »[1]، والمذكرات من حيث المادة التي تحتويها أوسع مدى من السيرة الذاتية فهي تستطيع أن تستوعب الأحداث الخاصة التي يهتّم بها كاتب السيرة الذاتية، كما أنها تهتّم برصد الأحداث التاريخية وتسجيلها، بل إن كاتب المذكرات« يعنى فيها بتصوير الأحداث التاريخية أكثر من عنايته بتصوير واقعه الذاتي» [2]، ولكن كون المذكرات شكل من أشكال السيرة الذاتية لا ينفي وجود اختلاف بينهما، ومن الفروق الجوهرية بين المذكرات والسيرة الذاتية أن شخصية كاتب المذكرات تلتزم عادة «بالتسجيل والتوضيح لما يدور حولها أما ما يدور داخلها فيظل في الظل» [3]، ومن أمثلة هذا النوع من الكتابة السير الذاتية (وهي المذكرات) في الأدب الغربي مذكرات "**روبرت كارتي**"، وكذا مذكرات "**جيمس ميلفل**". [4]

3) **السيرة الذاتية و اليوميات**: واليوميات تعتبر أكثر قربا من السيرة الذاتية وهي «سجل للتجربة اليومية، والحفاظ على عملية حياة المرء بالذات دون النظر إلى التطور الذي يحاكي نموذجا معيّنا، أو التواصل القصصي أو الحركة الدرامية نحو ذروة ما»[5] فهي إذن سجل للتجارب والخبرات اليومية وحفظ الأخبار والأحداث الحياتية للشخص، ويستطيع الكاتب خلالها أن يكشف عن تفاصيل دقيقة، ويلجأ إلى التعمق والتحليل.

واليوميات كغيرها من الأجناس الأخرى تتشابه مع السيرة في وجه، إذ أن اليوميات تشبه السيرة في ذكر ما يتعلق بحياة فرد ما، و لكنها تختلف معها في أوجه أخرى، « وتختلف اليوميات عن السيرة الذاتية في أن الأحداث

---

[1] شعبان عبد الحكيم محمد. مرجع سابق، ص56.

[2] نصير عوّاد: إعادة إنتاج الحادثة (دراسة تطبيقية في الكتابة السير الذاتية)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، (د.ن)، 2009، ص201.

[3] يحي إبراهيم عبد الدايم: مرجع سابق، ص3.

[4] نبيل راغب: مرجع سابق، ص47.

[5] ينظر: تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص33.

ترد فيها على شكل متقطع غير رتيب»[1]كما انها تتّسم بالقدرة على رصد المواقف عند حدوثها، وهي تفتقر تبعا لذلك إلى المنظور الإستعادي في القصّ[2] ونذكر من اليوميات في الأدب العربي **يوميات مصطفى عبد الرزاق، ويوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم**، أما في الأدب الغربي فنذكر **يوميات أندري جيد وكذا يوميات جابريل مارسيل**.[3]

4) **السيرة الذاتية والاعترافات**: تمثل الاعترافات رؤية متكاملة لحياة صاحبها ومسيرته واتجاهاته الفكرية والروحية في الحياة، وعليه فإن الاعترافات ينصرف أكثرها إلى معالجة ما يشغل نفس الإنسان من مسائل روحية وفكرية، حيث يخرج فيها صاحبها على نهج الاعتراف الصحيح[4]، وتمتاز الاعترافات أكثر من غيرها بالصدق والصراحة والاعتراف بالعيوب الشخصية، والخروج من المألوف والسائد في المجتمع، ولهذا خرجت عن نهج الاعتراف الصحيح. ولعل من أشهر الاعترافات في الأدب الغربي **اعترافات القديس أو غستين**»، وهي أول مثال لسيرة ذاتية حقيقية استحثتها في الغالب الرغبة في سرد الخطايا تخفيفا للشعور بالذنب» [5] وفي الأدب العربي «المنقذ من الضلال» للغزالي.....إلخ، وعليه يمكن القول أن الاعترافات كانت سندا قوّيا للسيرة الذاتية، فكاتب السيرة الذاتية قد استفاد من هذه الاعترافات في كتابة سيرته، فمن المعروف في الاعترافات أنها تعرض التفاصيل الحياتية بدّقة وتعرية- إنّ صحّ التعبير- دون نسيان أي شيء وحتى صغائر التفاصيل، ويمكن لكاتب السيرة أن يختار منها ما يلائم سيرته التي هو بصدّد تدوينها أو يدونها كما هي دون زيادة أو نقصان.

---

(1) عبد العزيز شرف: مرجع سابق، ص20.

(2) يحي إبراهيم عبد الدايم: مرجع سابق، ص3.

(3) ينظر: تهاني عبد الفتاح شاكر، مرجع سابق، ص33،34.

(4)يحي إبراهيم عبد الدايم: مرجع سابق، ص3.

(5) شرف عبد العزيز: مرجع سابق، ص45.

5) **السيرة الذاتية والرواية**:« تعدّ الرواية من أكثر الأشكال الفنية قربا من السيرة الذاتية، فمن حيث البناء الفني يوجد تداخل كبير بينهما[...]، ومن الاشكال المألوفة في الرواية أن يكون السارد هو الشخصية الرئيسية التي تدور حولها الأحداث و يصف الأحداث و الأشخاص من وجهة نظره، ومن المألوف أيضا أن يتسم السرد بالمنطق والتماسك إلى درجة نقتنع معها أن أحداث النصّ الذي نقرؤه قد وقعت بالفعل، فهذه الخصائص التي تتميّز بها الرواية يمكن أن تتطابق مع السيرة ولكن بشروط منها: أن يتطابق السارد مع المؤلف، ومسألة التطابق ما يمكن أن نتوثق منها إلاّ بإشارة من المؤلف. وفي كثير من الأحيان نجد أن هناك تشابها بين الشخصية الرئيسية في العمل الأدبي وبين المؤلف، لكن هذا التشابه لا يصل حدّ التطابق[1] وهذا الشكل سماه **فيليب لوجون**: "**رواية السيرة الذاتية**"، لأن المشابهة درجات قد تكون كبيرة أو قليلة "أما السيرة الذاتية فلا تحتوي درجات، إنها كل شيء أو لا شيء».[2]

«وتشترك السيرة الذاتية مع الرواية في أن الأديب الجيّد يستطيع أن يجعل فيها عنصر التشويق، فيغري القارئ بإتمام قراءتها إلى النهاية، ولكن تختلف معها في أن نهاية الروّاية تكون غالبا مجهولة لدى القارئ، أما السيرة الذاتية فعكس ذلك، لأن السيرة الذاتية هي الوصول إلى الوضع الذي يعيش فيه المؤلف وقت كتابة السيرة، وهذا الوضع يكون في معظم الحالات معروفا لدى القارئ لأن كاتب السيرة الذاتية إذا كان إنسانا مجهولا غير متميّز من أي مجال من المجالات فإن سيرته لن تلقى روّاجا بين القرّاء»[3]، ومن الفروق الجوهرية بين السيرة الذاتية والرواية وجود اختلاف بين « كاتب الترجمة الذاتية وبين الكاتب الروائي، فالأول يلتزم الترتيب الزمني في سرده تاريخ حياته بادئا بداية طبيعية بالكلام من أول مراحل حياته، ثم يمضي مصوّرا ما طرأ على حياته من تحوّل وتطوّر مراعيا في كل

---

[1] ينظر: تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص21.

[2] فيليب لوجون: مرجع سابق، ص37.

[3] تهاني عبد الفتاح شاكر: مرجع سابق، ص22.

ذلك التدرّج حتى تبدو ترجمته الذّاتية مطابقة لواقع الحياة التي تسير في خطّ بياني يكون متدرّجا. أما الروائي ليس مقيّدا بمثل هذا الترتيب وهذا التدرج وله مطلق الحرية في أن يختار لروايته ما يشاء من بدايات، كما أن له مطلق الحرّية في الارتكاز حول مواقف ومشاهد وشخصيات بعينها حين يعتمد على النقل التاريخي أو التصوير الخيالي، لكنه يطالب بمراعاة الترتيب الزمني، إذا هو قصد من روايته أن تكون ترجمة ذاتية له. وله الحرية حينئذ أن يختار لحظات نقدية ليعمقها، ونقط التحوّل ليزيدنا تمثلا لها»[1] وعليه فإن كاتب السيرة الذاتية يكون أكثر صدقا لأنه ينقل لنا الحقيقة عن الإنسان ويمدّنا بحياته على نحو أصدق. أما الروائي فله مطلق الحرّية في روايته فيمكن أن يختار لروايته ما يشاء من بدايات، وكذا الشخصيات والمشاهد التي يريدها ومن ثم كانت السيرة الذاتية من أكثر الفنون الأدبية احتفالا بالنقل الأمين لحقيقة الانسان.

ولعل أكبر روائي استعان بهذا القالب في كتابة سيرته الذاتية هو **نجيب محفوظ** في سيرته الموسومة بـ" **أصداء السيرة الذّاتية**". وقد استعان جبرا إبراهيم جبرا أيضا بالقالب الروائي في بناء سيرته الذّاتية "**البئر الأول**" التي نشرت عام 1987م.[2]

6) السيرة الذاتية الشعرية والسيرة الروائية:

- **السيرة الذاتية الشعرية:** لم يقتصر تداخل السيرة الذاتية مع الأجناس النثرية فحسب وهو النمط المتعارف عليه عند معظم كتاب السيرة الذاتية بل تعّداه إلى النمط الشعري الذي يعّد من الأجناس الأدبية التي عرفت انفتاحا على الفنون الابداعية وبذلك تعّد السيرة الذاتية الشعرية من الأنواع الأدبية المستفيدة من انفتاح الخطابات الأدبية على بعضها، فكانت ذلك الأدب الذي يتوسط جنس الشعر والسيرة الذاتية؛ فالسيرة

[1] يحي إبراهيم عبد الدايم: مرجع سابق، ص 28،27.

[2] تهاني عبد الفتاح شاكر: مرجع سابق، ص83.

الذاتية الشعرية إذن هي: «سرد نثري يتولى فيه الشاعر تدوين سيرته الشعرية فقط- تاريخا ومكانا وحادثة- لا يخرج فيها إلى تناول جوانب أخرى غير شعرية من سيرته إلاّ على النحو الذي له صلة ما يدعم قضيته الشعرية في السيرة». [1]

«وتكتب هذه السيرة عادة في مرحلة يتوجب أن تكون ناضجة من مراحل التطور الحيوي والشعري للشاعر، بحيث يتاح له المجال السيري للحديث عن محطات غنّية و خصبة في تجربته الشعرية، يعطي فيه صورة عن تاريخه الشعري وجغرافيته الشعرية وموقفه في خارطة العصر الشعرية» [2] أي أن كاتب السيرة الشعرية يجب أن يكون متمكنا حتى يستطيع كتابة سيرة ذاتية شعرية، لأن كتابة مثل هذا النوع من السير ليس عملا سهلا بل هو عمل إبداعي متميّز لا يمكن لأي شاعر من تحقيق نجاح كبير فيه إذا لم يكن يملك ثراءً في التجربة الشعرية وعمقها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية لابد أن تكون لديه قدرة على كتابة طراز نوعي من السرد.

- وتتنوع التسميات التي يطلقها الشعراء على هذا النوع من السيرة، فمنهم من يسميها "تجربتي الشعرية" ومنهم من يسميها" قصتي مع الشعر" أو "حياتي في الشعر" أو "حكايتي مع الشعر".....وغيرها، ومنهم من يتحدث داخل الفضاء السير ذاتي الشعري العام عن مرحلة معيّنة من مراحل السيرة يعتقد بأهميتها وتمثيلها لتجربته كاملة ومنهم من يتحدث عن التجربة كاملة على نحو يتضمن البدايات والمرجعيات ومراحل التطوّر والنضج، ومنهم من يكتفي بالحديث عن قصائد بعينها في ما يمكن أن ندعوه ضمن هذا الإطار سيرة ذاتية للقصيدة. وغالبا ما يأخذ الشاعر في سرده السير ذاتي الشعري حريته في تدوين ما يصلح لإعلاء شأن تجربته والدفاع عن أنموذجه، وفي اختيار التقنيات الاسلوبية الخاصة لاستخدام لغة سرد عالية الدّقة والتعبير في

---

[1] محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية (قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية) عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، ط1، 2007، ص110.

[2] المرجع نفسه : ص110.

مستوى تدليلها، وفي انكشافها على جماليات تعبيرية لا تكتفي بتدوين التجربة الشعرية وتسجيل مناطق كونها الشعري، بل تخرج الى إنجاز نصّ إبداعي خلاّق مزدوج الأهمية بالنسبة للشاعر والمتلقّي[1] فالسيرة الذاتية الشعرية إذن هي رصد لمراحل تطوّر التجربة الشعرية لصاحبها، وما تميزّت به من مواقف إبداعية جعلت له مكانة بارزة بين الشعراء.

- **السيرة الذاتية الروائية** وهي « سرد نثري سير ذاتي يتوجه فيه الراوي إلى تقويم سيري لتجربته الروائية يشتمل على نقل حكايته مع الرواية. والكتابة الروائية إلى القارئ، ولا يتحقق ذلك بطبيعة الحال إلاّ على يد روائي له حضور مؤثر ولافت في ميدان الابداع الروائي، وله تجربة فيها من الثراء و الخصوصية والسعة ما يؤكد انطوائها على خبرة وعمق وأصّالة تدفع القارئ إلى البحث عنها وتشجعه على ارتيادها والإفادة منها».[2]

فارتياد مثل هذا النوع من السير ليس بالأمر الهيّن، فيجب على الروائي الذي يكتب سيرته الذاتية في شكل رواية أن يراعي خصوصية كلا الجنسين (السيرة الذاتية والرواية) وأن يزاوج بينهما بطريقة فنية تثبت أنه روائي له حضور لافت في ميدان الإبداع الروائي، « وطالما ان السيرة الذاتية الروائية تمثل تحدّ ابداعي جديد أمام الروائي، فإنّه يعمد إلى العنايّة البالغة- تخطيط وكتابة- لإنجاز نصّ سير ذاتي روائي يمكن أن ينتمي بجدارة إلى عائلته الروائية، فضلا عن مركزيتها المرجعية لإضاءة مناطق معتّمة في أرضه الروائية، وحتى تتحقق قيمة استثنائية لهذه السيرة فحري بالروائي أن يكون شجاعا في الكشف عن مرجعياته بشفافية عالية، لتوكيد أصالة منجزه الروائي من جهة، وليمنح عمله السير الذاتي إثارة مطلوبة تمتّع القارئ وتغريه، وتفتح له مداخل التجربة».[3]

---

[1] محمد صابر عبيد: مرجع سابق، ص111.

[2] المرجع نفسه: ص112.

[3] المرجع نفسه: ص113.

هذا ما يؤكد من جديد صعوبة الخوض في مثل هذا النوع من السير، فهذه الشروط الواجب توفرها في شخص الروائي من شجاعة، وكذا الإثارة في عمله السير ذاتي وغيرها.....، تجعله يتوخى الدّقة والحذر عند كتابة سيرته الذاتية الروائية، ولكن «بوسع الروائي أن يقصر سيرته الذاتية الروائية على رواية بعينها يدرك خطورتها وفرادتها بالنسبة إلى تجربته، أو يسخرها لإضاءة مرحلة معينة من مراحل تجربته الروائية أو يحيط بتجربته الروائية كاملة».[1]

ومن السير التي توافرت فيها المواءمة بين سرد حياة صاحبها، واستخدام التقنيات الروائية "**الوسية**" **لخليل حسن خليل**، وكذا "**شواهد ومشاهد**" **لعبد الحميد إبراهيم** وهذا ما نجده أيضا في ثلاثية **حنا مينا (بقايا صور، المستنقع، القطاف)**، وفي الجزء الثاني من سيرة **محمد شكري (الشطار)**، فجاءت هذه الأعمال نموذجا للسيرة الذاتية الروائية في طزاجة النّص ونبضه الفني، ذلك لأن صيّاغة السيرة الروائية أكثر إمتاعا وتأثيرا في النفوس لما يتّصف به النّص الروائي من التصوير والتجسيد للمواقف والأحداث والشخصيات واستبطان الذات وتصوير مشاعرها وأحاسيسها الدفينة وانفعالاتها المتضاربة، وصراعها مع الواقع المعيش، ذلك الصراع الفني الذي يعطي العمل الفني حيوية ونبضا وروعة وجمالا، فالصراع جوهر العمل الفني ومنبع ثراءه وجماله الفني.[2]

والملاحظ من خلال ما تطرقنا إليه أن السيرة الذاتية استطاعت أن تجد طريقها بين هذه الأنواع الأدبية وأن تفرض نفسها كجنس أدبي مستقل له خصائصه الفنية التي تميّزه، وهذا إنّ دّل على شيء إنما يدّل على أن مجال الكتابة فيها واسع، مما جعله يلقى اهتماما كبيرًا من طرف الروائيين والقصاصين والشعراء وحتى النقاد فكل واحد من هؤلاء يكتب سيرته في مجال تخصصه وميولاته الأدبية التي برز فيها مستعملا الأسلوب الفصيح والتعبير الجميل الخالي من التكلّف اللذان يجعلان من سيرته تلقى الروّاج في الساحة الأدبية، والإقبال عليها من طرف القرّاء.

---

[1] محمد صابر عبيد: مرجع سابق، ص 113.

[2] شعبان عبد الحميم محمد: مرجع سابق، ص193.

الفصل الأول: في مفهوم المكان

أولا: مفهوم المكان

1- لغة

2- اصطلاحا

3- فلسفيا

4- أدبيا

5- المكان الروائي

أ-مفهومه

ب-أبعاده

ثانيا: الإشكالية الاصطلاحية للفضاء، المكان، والحيز.

ثالثا: وصف المكان في الرواية

رابعا: أنواع المكان

1- عند الغرب

2- عند العرب

خامسا: المكان من حيث الانغلاق والانفتاح

1- المكان المغلق

2- المكان المفتوح

سادسا: المكان وعلاقاته

1- علاقة المكان بالشخصيات

2- علاقة المكان بالزمان

3- علاقة المكان بالحدث.

سابعا: أهمية المكان

أولا: مفهوم المكان

لقي مفهوم المكان إشكالا واسعا بين العديد من الفلاسفة والعلماء والدارسين، الذين حاولوا التأصيل لطبيعة مفهومه وماهيته، غير أنهم لم يجمعوا على مفهوم واحد ولعل ذلك راجع إلى طبيعة مصطلح المكان في حد ذاته، لما يحمله من دلالة وتعقيد واختلاف مفاهيمه لدى الباحثين.

ويمثل المكان دورا هاما في البناء الفني للرواية فذكر الأماكن يساعد على توضيح الرؤى فيها ويجسدها واقعا ملموسا، ويسهم في إعطاء نظرة شاملة للرواية، وعليه يرجع مفهوم المكان إلى تلك التقاطعات بين الحقول المعرفية اللغوية، الفلسفية والفنية.

1. لغة:

لم تختلف الدلالة اللغوية لكلمة "مكان " في المعاجم العربية حول معنى المؤضع، كابن منظور أوردها تحت الجدر (كون) لكنه أعاد الحديث عنها تحت الجدر (مكن)، وفي لسان العرب يقول:« والمكَانُ المؤْضِعُ، والجمع أمْكِنَةٌ، وأمَاكِن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فَعَالا، لأن العرب تقول: كن مكانك، وقُم مَكَانَك، واقْعُدْ مَقْعَدَكَ، فقد دل هذا على أنه مصدر من مكان أو موضع منه، ومنه قال: وإنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية، لأن العرب تشبه الحرف بالحرف، كما قالوا منارة ومنائر وشبهوها بفَعَّالَةٍ وهي مفعلة من النور، وكان حكمه مناور».[1]

[1] ابن منظور: مصدر سابق، ص 112، 113.

وحسب ما أكد عليه ابن منظور فإن كلمة "مكان " مشتقة من الجدر كون، وهو ما ذهب إليه الزبيدي في معجمه" تاج العروس" حينما استشهد بقول الليث: «المكان اشتقاقه من كان يكون ولكنه لما كثر من الكلام صارت الميم كأنها أصلية ». [1]

وفي التنزيل العزيز جاء ذكر المكان بالفظ الصريح في أكثر من موضع، فكانت صياغته ذات بعد ديني وحتى فنيّ فورد في قوله تعالى:" وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا"(سورة مريم، الآية 16) وقال أيضا: " وَإِذَا بَدَّلْنَا آيَةً مَكَانَ آيَةٍ وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا يُنَزِّلُ قَالُوا إِنَّمَا أَنْتَ مُفْتَرٍ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ "(سورة النحل، الآية 101)، فالآية الأولى تعني اتخاذ مكان نحو الشرق، أما الثانية فهي تحيل على التبديل. وعليه فإن كلمة مكان عند اللغويين تعني الموضع، المحل، المنزلة.

ويذهب فاروق سليم إلى تعريف المكان واقتران هذه اللفظة بحياة الإنسان ووجوده فيقول: « نحصل على لفظ يدل دلالة عميقة على صيرورة الحياة الإنسانية فالمكان هو الموضع الذي يعيش ويتطور فيه، إذ ينتقل من حال إلى آخر، وما ينطبق على تطور حياة الإنسان الفرد، ينطبق على تطور حياة الجماعات »[2] فالمكان لا يسمى مكانا إلا إذا توفرت فيه شروط حياة كائن سواء من البشر أو الحيوان ، لذلك فهو مرتبط بالوجود والاستمرار والثبات في موضع ما.

2.إصطلاحا:

يعد عنصر المكان من أهم التقنيات في بنية السرد، كونه يؤدي دورا محوريا في تشكيل فضاء الرواية الذي تتحرك فيه الشخصيات والأحداث في إطار لغوي فني، ويؤكد الناقد حميد لحمداني على أن «الأبحاث المتعلقة

[1] الزبيدي: تاج العروس، (باب النون)، تحقيق علي بشيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، مج 18، 1994، ص 488.
[2] فاروق أحمد سليم: الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 1998، ص1.

بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي، مما يؤكد أنها أبحاث لاتزال فعلا في بداية الطريق، ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرقة لها قيمتها ن ويمكنها إذا هي تراكمت أن تساعد عل بناء تصور متكامل حول الموضوع »[1] وهو ما ذهب إليه هنري متران في قول« لا يوجد لنظرية مشكلة من فضاية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث موسوم بدقة ،كما توجد مسارات أخرى عل هيئة نقطة متقطعة ».[2] وتأسيسا على ذلك يمكننا تحديد مفهوم المكان انطلاقا من جهود الدارسين المحدثين وتنظيراتهم الخاصة لبنية النص الروائي لذلك فهو: «البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض في كل عمل تخيلي »[3]فالمكان على هذا النحو يعد محورا أساسيا في تشكيل بنية النص السردي ، لماله من صلة مع العناصر الحكائية الأخرى كالحدث والشخصيات والزمان ، وهو أيضا: «شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجرى فيه الأحداث» [4] لذلك يعد المكان من أهم الأركان التي تشكل بنية النص الروائي ، فباقي العناصر الروائية لا يمكنها الحضور ،إلا بمكان يجمعهم، إذن «فالمكان ليس عنصرا زائد في الرواية فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله ». [5]

ويعتبر **هنري متران** المكان: «هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة » [6] بمعنى أن المكان يؤثر في الشخصية ويسمح بتحفيزها إلى إيجاد الاحداث وبناءها في قالب روائي متخيل من جهة ومماثل للحقيقة من جهة أخرى.

---

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 53.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2009، ص 36

(3) المرجع نفسه، ص 32.

(4) المرجع نفسه، ص 33.

(5) حميد لحمداني: مرجع سابق، ص 65.

(6) المرجع نفسه، ص65

إذا كانت أهمية المكان تكمن في كونه المحور الذي توجد فيه العناصر الملموسة والمرئية في الكون، فإنه يؤدي في الرواية دورا لا غنى عنه في تماسك العناصر الأخرى، باعتباره مسرحا للأحداث والأدوار التي تؤديها الشخصيات وهذا ما يؤدي بنا إلى القول بأنه لا لا يمكن أن نتصور عملا أدبيا بدون مكان يسبح داخله.

ويعرف **غاستون باشلار** المكان بقوله: « إن المكان الذي ينجذب إليه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية، في مجال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية»[1]وصاحب القول يشير إلى فكرة جوهرها أن المكان يرتبط بالبعد الإنساني، لذا يُبدي اهتمامه بطبيعة الأماكن التي يصنفها إلى نمطين الأماكن الأليفة والأماكن المعادية، خاصة الأماكن الأليفة لأنها تشكل صورا ذهنية تطبع فيها الشخصيات بكل انفعالاتها وخيالها.

أما المكان عند **جيرالد برانس** يعرّفه في كتابه المصطلح السردي هو: «المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف والذي تحدث فيه اللحظة السردية، هذا ولو أنه من الممكن أن يتم السرد بدون الإشارة إلي مكان القصة، ومكان اللحظة السردي أو العلاقة بينهم »[2] فالمكان بهذا المعنى هو أحد المكونات الحكائية الأساسية داخل أي عمل أدبي ذلك أنه « المدى الحقيقي لوجود الإنساني، وشرطه الأولي، وقد تمكن الإنسان بوجوده في المكان من أن يضفي عليه سمة العقلانية [...] ولهذا أمسى المكان شرطا لازما للروائي، كي يبني عليه عالمه، ويحي فيه المجتمع الروائي الذي تعيش فيه مجموعة من الشخصيات ». [3]

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984 ص 31.

[2] جيرالد برانس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص214.

[3] أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص127.

إذا ما تتبعنا مختلف الجهود والآراء النقدية العربية حول مصطلح المكان فإننا سنجد اهتمامهم كان أولى بعناصر البنية السردية الأخرى كالزمان والشخصية مقارنة ببنية المكان،« وما كتب عنه اعتمد على الدراسات النقدية الأجنبية، وهي قليلة، وقسم منها غير مترجم [...]وكل ما كتب عن هذه البنية الحكائية بقي محصورا في رتبة الاجتهادات والتصورات المتنوعة التي لم ترق إلى مستوى بلورة نظرية عامة للمكان»[1] ،غير أن هناك من النقاد والدارسين ممن اهتموا بالبحث في أصول مصطلح المكان ومفاهيمه أمثال الناقد الجزائري" **عبد المالك مرتاض**" الذي قدم أعمالا ودراسات جديرة بالذكر، ويعرفه في كتابه" **تحليل الخطاب السردي**" بقوله: « هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا من حيث نطلق الحيز في حد ذاته، على كل فضاء خرافي، أو أسطوري، أو كل ما يند عن المكان المحسوس: كالخطوط، والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والاشياء المجسمة مثل الأشجار، والانهار، وما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير»[2] وهذا التعريف يحيل إلى إشكالية التداخل والتعالق بين مفاهيم متعددة تتعلق بممارسة المصطلح وهذا ما سنحاول التطرق إليه في العناصر الآتية.

إن اختلاف الرؤى النقدية والآراء والتصورات المنهجية حول مصطلح المكان، مَرَدُّه أساسا إلى وجهات النظر إلى المكان مصطلحا ومفهوما، ومن ثم لا تتعدد دلالته إلاّ في ضوء علاقته بالمكونات الحكائية الأخرى كالزمن والشخصية والأحداث واللغة إلى جانب القارئ.

1- المكان فلسفيا: إن لفظة المكان وما تثيره من دلالات ومعان وأبعاد تنطوي على جملة من المفاهيم منها المفهوم اللغوي المجرد من القرائن الدلالية التي تتحدد أبعادها من مختلف السياقات التي تنتجها المعرفة النصية

---

[1] أحمد مرشد: مرجع سابق، ص129.

[2] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر (د.ط)، 1995، ص245.

ومنها المفهوم الفلسفي الذي يتكئ على زاد معرفي سابق لماهية الأشياء، ومنها ما هو أدبي يمنح من الأجواء التي تشكلها النصوص.

أما مفهوم المكان في المنظور الفلسفي فيجب الإشارة إلى أن قضية المكان شغلت اهتمام الفلاسفة القدماء قبل **سقراط**، وإن كانوا لم يفردوا له كتبا مستقلة، ولم يقدموا تصورا منظما حوله، ويستحضر **حسن مجيد الربيعي** في كتابه الموسوم " **بنظرية المكان في فلسفة ابن سينا** " جملة من التعريفات لأهم الفلاسفة الغرب المنتمين إلى المدرسة القديمة والحديثة والمعاصرة نقتطع منها ما يأتي:

فأفلاطون يعرف المكان بأنه «**ما يحوي الأشياء ويقبلها ويتشكل بها**» [1] أي إن المكان يحوي الأشياء ولا يستقل عنها ويقبلها ويتشكل ويتحدد بها ومن خلالها. أما الفيلسوف الرياضي **إقليدس** فالمكان عنده ينبغي أن يكون ذا ثلاثة أبعاد هي: الطول، العرض، العمق. أما **أرسطو** يتصور المكان وعاء يحوي الأجسام لكنه لا يختلط بها، كما أنه يفسد بفسادها، ويعرفه بقوله: «إنه الحدّ اللامتحرك المباشر الحاوي، أو السطح الحاوي من الجرم المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي»[2]، وبحسب تصوره فالمكان موجود ولا يمكن نفيه أو إنكاره ما دمنا نشغله ونتحيز فيه ،وكذلك إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان لآخر.

أما في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، فقد شغل مفهوم المكان اهتمام الفلاسفة فيذهب **ديكارت** إلى أن المكان «هو ماهية الأشياء ذاتها وجوهرها المادي، فامتداد المادة وتحيزها ليس عرضا طارئا عليها بل هو صورتها وماهيتها، فالمكان إذن جوهر وليس في الكون خلاء». [3]

---

[1] باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2008، ص 171. نقلا عن حسين مجيد الربيعي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 172.

[3] محمود يعقوبي: الوجيز في الفلسفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، ط3، د ت، ص 305.

كما قال **نيوتن** أيضا بواقعية المكان غير أنه قدّم وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر **ديكارت** فهو يؤمن بـ«وجود مكان مغلق لا علاقة له بالأشياء الخارجية، ولا يتغير بتغير الأشياء في حركتها وتنوعها».[1]

ويرى **كانط** أن المكان «صورة أولية ترجع إلى قوة الحاسة الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس »[2] المكان في تصوره حدس حسي خالص له خصائص المكان الإقليدي ذي الأبعاد الثلاثة، ويعد شرطا أساسيا لحدوث الظواهر، ويصور برغسون المكان على أنه المجال الأول الذي تنتشر عليه أحوال النفس وعنده هو «وسط متجانس وخال من أي تنوع في الكيف، والأشياء الحالة في مكان، تؤلف كثرة مرصوصة متمايزة وخالية من أي تداخل، بحيث نستطيع أن نضع بينها فواصل وأن نعدها ونحدد مقدارها».[3]

وعليه يمكن القول إن تصورات الفلاسفة وخاصة أفلاطون وأرسطو للمكان تقوم على إدراك الإنسان الحسي الملموس للمكان، أي إن المكان وفق ما تذهب إليه هذه التصورات وليد الإحساس.

أما الفلاسفة المسلمون فنلفيهم قد أفادوا من فكرة أرسطو في إقراره لوجود المكان وعدم تأثره بالأجسام المتمكنة، حيث يقف **الكندي** إزاء فكرة المكان موقفه في تأكيد ثبوته وعدم فساده بما يحل فيه من أجسام وسوائل وهواء، يضرب على ذلك مثلا فيقول «إنه إذا زاد الجسم أو نقص أو تحرك، فلا بد أن يكون ذلك الجسم في شيء أكبر من الجسم، ويحوي الجسم ، ونحن نسمي ما يحوي الجسم مكانا»[4]

كما يستلهم **أبو حيان التوحيدي** آراء من سبقوه ابتداءً من **أرسطو، فالكندي** يلخص تعريفه للمكان في قوله مجيبا عن سؤال طرحه حول ماهية المكان، فهو «حيث التقى الاثنان المحيط والمحاط به، وأيضا هو ما ماس

---

(1) محمود يعقوبي: مرجع سابق، ص 305.

(2) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم ، بيروت –لبنان، (د.ط)، (د. ت)، ص350.

(3) مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار الهلال، بيروت- لبنان ، (د.ط) ، 2000، ص 96.

(4) باديس فوغالي: مرجع سابق، ص 174.

سطح الجسم الحاوي وانطباقه على الجسم »[1] فالمكان عنده هو ما كان بين سطح الجسم الحاوي وانطباقه على الجسم ذاته. أمّا **ابن سينا** فيفرّق بين مفهومين للمكان:

المفهوم الأول هو المكان الحقيقي، وإما المفهوم الثاني فهو المكان غير الحقيقي

إن المكان الحقيقي –حسب ما يرى – هو «السطح الحاوي لسطح المتمكن، وهو نهاية الحاوي المماسة لنهاية المحوي» وفي حين يرى أن الجسم غير الحقيقي هو « الجسم المحيط ».[2]

كما نجد **أبا حامد الغزالي** يقف من فكرة المكان موقف الفلاسفة الذين سبقوه والذين اجمعوا على أن المكان هو السطح الحاوي للجسم المحوي، وذلك في قوله «إن المكان عبارة عن سطح الجسم الحاوي، أعني سطح الباطن المماس للمحوي».[3]

ومما سبق فإنّ مفهوم المكان في الفلسفة ما هو إلا تصور عقلي يظهر من خلال تحديد علاقة الإنسان والاشياء بالمكان وقد تكون جدالات الفلاسفة حول المكان الفيزيقي هي الجذور الأولى لإشكالية المكان الروائي، فالشكل الروائي ذو علاقة في جذوره مع المواقف الفلسفية حول المكان الطبيعي، وقد أكدت اجتهادات الفلاسفة قديما وحديثا مدى حرص الإنسان وإدراكه لأثر المكان في حياته وبدوره الكبير في تحديد العلاقة بينه وبين العالم الخارجي، وإن ما دعانا إلى التطرق إلى مفهوم المكان فلسفيا هو محاولة الاقتراب أكثر من مفهوم المكان للاستفادة من فلسفته في بناء تصور جمالي للمكان الروائي، وقبل الحديث عن المكان الروائي ارتأينا الحديث أولا عن المكان أدبيا.

---

[1] باديس فوغالي: مرجع سابق، ص 173.

[2] المرجع نفسه، ص 174.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

2- المكان أدبيا:

إن المكان في الأدب ليس مجالا هندسيا تضبط حدوده بأبعاد وقياسات خاضعة لحسابات دقيقة كما هو الشأن بالنسبة إلى الأمكنة الجغرافية إنما يتشكل في التجربة الإبداعية انطلاقا و استجابة لما عاشه وعايشه الأديب إن على مستوى الآنية ماثلا بتفاصيله ومعالمه، أو على مستوى التخيل وافدا بملامحه وخلاله.[1]

ولقد لعب المكان في حياة الإنسان منذ القدم ولايزال يمثل دورا أساسيا تجلى أثره في تشكيل وجدانه على نحو معيّن، ووسم حياته بسمات خاصة تركت آثارها في تحركاته وسكناته، وأكثر ما تجلى هذا التأثير في الأدباء على مر العصور بحكم أنهم يمتلكون القدرة على إعادة إنتاجه وإكسابه إمكانية التجدد والتواصل، غير أن حضوره في التجربة الإبداعية يفقده بعضا من خصوصيته الواقعية ويزوده بجملة من الخصائص المجازية التي ترتكز أساسا على ذاتية الأديب وتتغذى مما يستوحيه من فضاء التجربة المعيشة ومناخ الإحساس الذي ينتابه ويصاحبه أينما حلّ وارتحل.

وقد أولت الدراسات الأدبية النقدية أهمية بالغة للمكان في العمل الأدبي وقامت بدراسته من جانبين:

الجانب الأول: المكان في الشعر

حيث اهتموا به على أساس أنه يعكس حياة الفرد المتمسك ببيئته، فهو شعر مستمد من الطبيعة الماثلة أمامه يتفاعل مع مظاهرها كما يتعامل مع أي شيء خارجي، كما نجد المكان في التجربة الشعرية جزء من اهتمامات الشاعر المتسمة بالقلق والحيرة إزاء ما يحيط به، إذ يعدّه جوهر الأزمة التي يعيش حدتها بكل جوانبها فكريا واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا.

---

[1] باديس فوغالي، مرجع سابق، ص 181.

ولقد لاحظ نقاد الشعر أن الشعراء الغابرين ابتداء من **ابن خدّام** مرورا **بامرئ القيس** وانتهاء **بلبيد** المخضرم قد وقفوا على الأطلال(المكان الغائب)، ليبكوا الإنسان الفتي والذكريات الفتية والفرح والمرح والعبث، فقد أدى ارتباط الشاعر العربي بالمكان إلى ظهور الطلل وانتشاره في الشعر العربي، وقد حملت الأماكن في القصيدة العربية دلالات عميقة، وبخاصة تلك التي تجاوز فيها الشعراء تخوم الوصف المادي (الحسي) الذي تبصره عين الشاعر، وتم الجمع فيها بين المكان والمرأة، وحوّل فيها المكان رمز للفناء والدمّار، في حين ترمز المرأة للبقاء واستمرار الحياة، وهذا« الجمع بين النقيضين الفناء والحياة في موقف واحد يدّل على تأكيد إحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل سواء في العلم الخارجي أو في عالمه الباطني، تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة، كما يتمثل في كيان الفرد الحي» [1]، فالطلل إذًا كان يحمل مكانة كبيرة في القصيدة العربية، فهو العلامة الخالدة المميزة للنص الشعري العربي، و الهاجس الحي الذي يسكن أعماق الشاعر ويملأ نفسه بحضوره الدائم على مر العصور الأدبية.

ولكن حدث تطور في المكان الشعري حيث لم يعد الشاعر الحديث والمعاصر يتغنى بالأطلال بوصفها مكان غائبا لأن هناك مغايرة حدثت في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وهذه المغايرة ليست معارضة للشعر العربي القديم، وإنما هو تطوير وتثوير وتطويع للعمود الشعري العربي، حيث استفاد الشاعر العربي الحديث من الأشكال الشعرية السابقة، كالأراجيز، والموشحات، تنوع القوافي في بناء الشكل الشعري الجديد المواكب للتطورات الحاصلة فكريا وتقنيا [...] وعليه برزت أمكنة أخرى تشبث بها الشعراء لأنها أماكن بديلة، وتجلى ذلك في شعر الوطن الذي لم يكن موجودا بهذا المفهوم من ذي قبل، حيث أصبح المكان مفردا بصيغة الجمع أصبح هو الذي يهيج الأشواق بما فيه من ذكريات، فكثر عن الشعراء ذكر الأوطان لأن الوطن هو الهوية والانتماء والقضية، وكلما تعلق وارتبط به الشاعر كلما تحققت إنسانيته وكملت مثله العليا لأنه: « المكان الأول الذي يتجدر في

[1] عمر عروة: الشعر الجاهلي، دار مدني، الجزائر، (د ط)، 2004، ص 92.

الذات الإنسانية، هو البؤرة المركزية التي تستقطب تفاصيل الحياة الشاملة، والنواة الخفة التي تتمحور حولها التجربة الشعرية». [1]

ولقد تحولت العديد من الأمكنة العربية في المشرق العربي ومغربه إلى رمز تاريخي يلهم الشعراء مثل الأوراس التي آمن بها الشعراء العرب فكتبوا العديد من النصوص الشعرية فيها تفاوت مستوياتها الفنية. أو فضاء فلسطين وهو مكان الشاعر ولا يمكن الاستغناء عنه لأنّه الحياة كلّها، ففلسطين هي النهر والماء الذي يحيا به وفيه، فكيف يمكن تصور الشاعر **محمود درويش** دون ماء.

وحينما عرف الشعراء العرب الحواضر انعكست تجلياتها في أشعارهم «وبلورها الشاعر ضمن وعيه الجمالي بالمكان إلى دروس وصفية أو مدحية، حنين أو مراثي تبرهن على تاريخية هذا الشعر وانخراطه في هموم المرحلة من جهة، وعلى كفاءته في التعبير عن موقفه إزاء المدينة ضمن حدود ما رسمته نظرية الشعر في تراثنا العربي وما اتاحته خبرته بالحضارة والمدن أنداك من جهة أخرى». [2]

وعليه يمكن القول أنّه من الأشياء المتميزة في بنية النّص الشعري العربي الحديث والمعاصر تعدد الأمكنة الشعرية، وانفتاح الشاعر على أمكنة قريبة أو بعيدة ولد فيها أو عاش بها أو زارها أو حتى سمع بها أو عنها، وأصبح المكان لمن يبدعه لا لمن يقيم فيه ويملكه.

ونحن هنا أثناء حديثنا عن المكان الشعري اكتفينا فقط بذكر نماذج (نموذج الأطلال في الشعر القديم، ونموذج المدينة في الشعر الحديث)، لأنه لا يمكن الإسترسال في ذكر كل الأمكنة من العصر القديم حتى عصرنا هذا، ولكن يمكن أن نتطرق إلى أهم الجهود التي اهتمت بالمكان في الشعر ونذكر من بينها:

---

[1] إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا 1925-1962)، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997، ص 205.

[2] المرجع نفسه: ص 30.

- " جماليات المكان في شعر السّياب" لياسين النصير.
- " المكان في النص الشعري " لمنصور نعمان ونجم الدليمي.
- " مفهوم الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية " لمحمد القاضي.
- "المدينة في شعر البياتي " لفاضل العسكري.
- " المدينة في الشعر العربي المعاصر" لمختار أبو غالي.
- "المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا 1925-1962) لإبراهيم رماني.
- " الوطن في الشعر العربي " لوهيب طنوس.
- "المكان في الشعر الأندلسي" لمحمد ساير الطربولي.
- " فلسفة المكان في الشعر العربي-قراءة موضوعاتية جمالية" لحبيب مونسى...إلخ، وغيرها كثير لا يسعنا المقام لذكرها كلّها.

وأخيرا يمكن القول إنّه لم توضع دلالات المكان في الشعر الجاهلي موضع تقييم جمالي، ولم يعتبرها النقاد العرب (الأماكن) عنصرا من عناصر أدبية النص حيث عدوّا الوقوف على الأطلال مجرّد افتتاحية للقصيدة أو سنة أدبية تلزم الشعراء الجاهليين إتبّاعها والسير على نهجها ولكن بفعل التطور الذي حدث في المكان الشعري أصبح المكان مهما لدى الشعراء وأصبح يحمل دلالات، واشتهر وكتب فيه الكثير من الشعراء والنقاد وهذا ما لمسناه مثلا في المكان الوطن الذي تشبث به الشعراء وتغنوا به لأنّه هو الهوية والانتماء.

الجانب الثاني: المكان في النثر

ويمثل هذا الجانب المكان الروائي أو القصصي على اعتبار أن المكان يعد محورا أساسيا تقوم عليه الرواية، فهو الذي يحرك أحداثها وشخصياتها كونه مسرح أعمالها لهذا كان محل اهتمام الكثير من الدارسين غربا وعربا نذكر

منهم لدى الغرب: **غاستون باشلار** في كتابه" **شعرية المكان**" حيث ينطلق في تصوره لمفهوم المكان من الفلسفة الظاهراتية حيث ربط بشكل مباشر علاقة الإنسان بالمكان لما لها من تأثير مباشر على سلوكه هذا التأثير الذي يفرز تلك الرمزية الجمالية والفكرية الذي يحملها التنوع المكاني في النص الروائي، فلقد ركز هذا المفكر في بحثه على الأماكن الي لها صلة مباشرة بحياة الأفراد في مراحلها المتعددة، فالمكان في النص الروائي لا يحمل أبعادا هندسية فحسب بل يتجاوز ذلك ليحمل قيم نفسية وفنية بحيث يدفع الأفراد دائما إلى التفكر والتخيل، ويبدو هذا واضحا من خلال حديثه عن البيت وما يتركه من إحساس وخيال وتذكر في نفسية الإنسان فيقول: «البيت مجموعة من التصورات التي تعطي الإنسانية براهين وأوهام التوازن ونحن نعيد تخيل حقيقتها باستمرار لتمييز كل هذه الصور لا يعني أن نصف روح البيت، إنّها تعني وضع علم نفس حقيقي للبيت»[1]، والملاحظة التي يمكن استخلاصها من رؤية باشلار للمكان هو أن تطرقه للمكان من وجهة نظر مادية ظاهراتية أكثر منها دلالية ورمزية التي نظر إليها نظرة نفسية أكثر منها أدبية فنية.

أمّا **يوري لوتمان** فيذهب بتعريفه للمكان على أنه: «مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والأشكال والصور والدلالات المتغيرة، التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الامتداد والمسافة»[2]، والعلاقات التي يقصد بها لوتمان في هذا التعريف هي التقاطبات المكانية أو الثنائيات الهندسية مثل: القريب /البعيد، فوق /تحت ، ... ورأى أن هذه العلاقات تعد من الوسائل الأساسية للتعرف على الوقائع، فالنماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية –حسبه– تتضمن في عمومها وبنسب متفاوتة صفات مكانية تارة في شكل تقابل السماء، الأرض، وتارة في نوع من التراثية السياسية والاجتماعية .

---

[1] غاستون باشلار: مرجع سابق، ص 45.

[2] باديس فوغالي: مرجع سابق، ص 175.

وخلاصة القول أن **لوتمان** نظر إلى المكان نظرة صورية، ويبدو ذلك من خلال مفهومه للمكان والتقاطبات الضدية التي أقامها على المكان دون الغوص في دلالات المكان في النصّ الروائي.

أمّا الفرنسيان **جورج بولي وبيلبير دوران** فقد درسا الفضاء الروائي لذاته وكانا يقومان بتحليل الروابط التي تجمع بين الفضاء الروائي والأنساق الطوبوغرافية الأخرى في العمل ، لا بينه وبين مجموع المكونات الحكائية[1] ومن ثم جاء تحليلهما للمكان الروائي قاصرا عن ان يدرك الأبعاد المختلفة لبنية المكان في تشكلاتها ومظاهرها هذا يخص النقاد الغرب، أما النقا العرب الذين تعرضوا للمكان الروائي فنجد منهم الناقد العراقي **غالب هلسا** ويعتبر أول الدارسين الذين تطرقوا لدراسة المكان وذلك في كتابه" **المكان في الرواية** " ويعود الفضل في ذلك إلى **غاستون باشلار** الذي نبه النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي، وكذا **حسن بحراوي** في كتابه " **بنية الشكل الروائي**" وغيرهم ...، هذا ولقد قام نقاد الرواية بالفصل بينه وبين المكان الواقعي، وتذهب **سيزا قاسم** إلى القول: «تقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق الواقع وقد تخالفه »[2]، فالمكان الروائي يحاكي في بعض خصائصه الأمكنة الفيزيقية لكنّه لا يطابقها تمام المطابقة لأنّه ينصاع لأغراض التخيل ومتطلباته.

وقد صرّح **باديس فوغالي** أنّ الاهتمام بالمكان كعنصر من عناصر البناء الفنّي الإبداعي جاء متأخرا بالقياس إلى العناصر الأخرى التي ينهض بها العمل الإبداعي كالشخصية والحوار والوصف والسرد...وغيرها، كما

---

[1] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 26.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) 1984، ص 107.

ذهب إلى أن النقاد الذين اتخذوا من المكان حقلاً دلاليا في دراساتهم قد أفادوا في تحديد مفهومه النقدي الإجرائي من مختلف المفاهيم التي طرحها الفلاسفة من قبل كالحيّز، الخلاء، الفضاء والبعد...إلخ[1]

وبقي أن نشير إلى المكان السير ذاتي الذي يؤدي هو الآخر دورا بالغا في تشكيل السيرة الذاتية بوصفها فنّا سرديا ينهض على استيلاد مكان معين ومحدد له مرجعية واقعية معروفة، لكنّه في الوقت نفسه ينفتح على مجال تخيلي مقيّد تتأنسن فيه الكثير من صفاته وخصائصه وأجوائه، وتأخذ بعدا بشريا إنسانيا بمعية الشخصية/ الشخصيات التي تتحرى عبره ومن خلاله وبواسطته. الكشف عن تشكيل سيرتها على نحو أو آخر، وتتنوع نماذج التعبير السير ذاتي وتتعدد لكنّها في كل أنواعها التعبيرية تقوم على فعالية استرجاع تجربة الكاتب في منحنى أسلوبي خاص للتعبير عن حيوية هذه التجربة وحساسيتها وفضاءها، والزوايا الحيوية الفاعلة والمؤسسة التي يستهدف الكاتب التركيز عليها وتكبير صورتها وإظهار بهائها التشكيلي لتمثيل تجربته ومواقفه وحالاته ورؤاه وتصوراته في الزمان، والمكان والحدث والطبيعة.[2]

فالمكان قد لقي اهتماما بالغا من قبل النقاد والفلاسفة وتنوعت مظاهره وتعددت فظهر المكان الفلسفي وهو المكان الحسي الملموس، وكذا المكان الأدبي الذي يتشكل في التجربة الإبداعية ويظهر في الأعمال الأدبية الشعرية منها والنثرية، ويمكن القول كذلك أن المكان الأدبي قد استفاد كثيرا من المكان الفلسفي، فالنقاد والأدباء قد انطلقوا في تعريفاتهم للمكان الأدبي من المكان الفلسفي، ويظهر هذا التأثير بالمكان الفلسفي كذلك مع المنظّر الأول له وهو **غاستون باشلار** الذي انطلق في تعريفه للمكان الروائي من الفلسفة الظاهراتية.

---

[1] باديس فوغالي: مرجع سابق، ص 174.

[2] محمد صابر عبيد: التشكيل السير ذاتي (التجربة والكتابة)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، (د.ط)، 2012، ص 97.

3- المكان الروائي:

أ-مفهومه:

يمثل المكان في الأدب دورا هاما، وركنا أساسيا من أركان النصوص السردية عامة والرواية خاصة، فهو «مكون محوري في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ولاوجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين». [1] والمكان الروائي مثله مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا عبر اللغة، ولأنه مكان لفظي فهو «مكون لغوي تخييلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور».[2] فهو مكان لا يدرك بالبصر والسمع مثلما هو الحال في الأمكنة الخاصة بالمسرح والسينما، بل إنه مكان متخيل وذهني تشكله الألفاظ والكلمات التي يخلقها الروائي بشكل خاص.

وتبرز أهمية المكان في كونه بعدا مهما في بناء السرد الروائي، وليؤسس معه السرد المكاني، وأن الأمكنة المتعددة تلعب دورها في النص الروائي، وعليه حظي المكان والفضاء في الرواية بالاهتمام من قبل الكثير من الدارسين باعتبار المكان عنصرا غالبا في الرواية وحاملا لدلالة ما، لذا يرى البعض «أن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته». [3]

إن المكان الروائي بناء لغوي يشيده خيال الروائي والطابع اللفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ذلك أن «المكان في الرواية ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي وإنما

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 99.

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

[3] غاستون باشلار: مرجع سابق، ص 5، 6.

هو مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئا خياليا». [1] وعموما فإن المكان الروائي بمثابة الدعامة الأساسية والمحور الرئيسي لكل نص روائي، فهو مكان مستقل بذاته له مقوماته وخصائصه وأبعاده الدلالية التي تجعله يمثل: « العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها بعض، وهو الذي يسمي الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثرا ». [2] لذلك يعدّ المكان من العناصر المهمة في بناء الشخصية الروائية إذ لا يمكن أن توجد شخصية بدون مكان، فالمكان هو الفضاء الذي تتحرك فيه، بالإضافة إلى الزمان الذي لا يقل أهمية عن المكان، وكلاهما يشكلان دورا ذا أهمية كبيرة في بناء الشخصية « فلا يمكن تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان، في أي مظهر من مظاهره» [3] وعلى هذا الأساس يمكن اعتباره «عنصرا من عناصر الرواية له دور فعال في النص الروائي، إذ قد يتحول من مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي، فالمكان له دور مكمل لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية، كما أن له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث، إذ يرتبط بخطية الأحداث السردية، بحيث يمكن القول بأنه يشكل المسار الذي يسلكه تجاه السرد، وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يأخذه السرد لتشييد خطابه، ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسية للمكان ». [4] وعلى هذا الأساس يعد الجانب الجمالي للمكان في مدى قدرة الروائي في

---

[1] عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان- ،ط 1، 1986، ص 94.

[2] ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط 1 ، 1986، ص 5.

[3] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 227.

[4] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 20، 29، 30.

تجسيد الأمكنة والأشياء التي يضفيها الوصف عليها، وما يقدم من انطباعات فكرية لدى القارئ، هذا الأخير الذي يبحث عن مواصفات وأبعاد دلالية أخرى في صورة فنية مختلفة غير تلك الصور المألوفة للمكان الروائي.

ب–أبعاده:

المكان الروائي له أبعاد عديدة تتمثل في البعد الفيزيائي، والبعد الهندسي، والبعد الجغرافي والبعد النفسي،...وغيرها، وهذه الأبعاد تظهر جليا في الروايات الملحمية ذات الطول المناسب للخوض في انحرافات جانبية، تبتعد أو تقرب من الحدث الرئيسي، ولكنّها تظهر في الروايات القصيرة التي لا تتحمل الخوض في تفاصيل دقيقة، فهي لا تعني للروائي شيئا ذا قيمة وإن كان لبعضها قيمة كالبعد الجغرافي والنفسي والاجتماعي، وهي لا تعادل قيمة في الرواية الطويلة، هذا ما سيتضح من خلال تناولنا لهذه الأبعاد.

البعد الفيزيائي:

«إن الأبعاد الفيزيائية أقل تواجدا وتداخلا في تشكيل الأمكنة الروائية، بسبب فقدان الصلة المباشرة بين الأمكنة المشكلة من عناصر قابلة للإبصار في الطبيعة، والفنون المكانية والأمكنة المشكلة بواسطة اللغة، ولكن طريقة الإحالة من النسق اللغوي الذي يشكل الأمكنة في الرواية إلى الأمكنة الطبيعية نستجلب طرائق التشكل الفيزيائي، وخصوصا ما تعلق منها بجماليات الإبصار وخدعه وإشكالاته المختلفة.

فالإيهام بالمكان الواقعي المشكل لجوهر المكان الروائي، هو نفس الإيهام الذي تستخدمه الفيزياء في تشكل المواد البصرية والأمكنة البصرية التي يكونها الخداع البصري وعمليات الإيهام المباشرة بشكل رئيسي كالصورة السينمائية مثلا.

إضافة إلى ذلك، فالتطور التقني الكبير الذي عرفته الرواية في القرن العشرين، جعل الروائي يتعمد الإقتراب كثيرا مما تنتجه الحركة السريعة في المكان، ويحاول السيطرة على طبيعتها واستثمارها في إثراء الرواية بعناصر جمالية،

تنتمي إلى روح العصر وإثاراته المختلفة. إن المكان من موقع الحركة (نافذة السيارة أو القطار) غيره من موقع الثبات، وهو في الطائرة غيره من شرفة المنزل». [1] وفي هذا الوضع يذهب **ميشال بوتور** إلى القول: «لكي نستطيع درس الزمن في ديمومته علينا أن نعتبره كأنه مسافة علينا أن نجتازها...كما أن زماننا ليس هو زمن علم الميكانيك الذي يوافقه، إنّه مدى لا تتساوى فيه الاتجاهات مطلقا، مدى مليء بأشياء تغير وجهة سيرنا، حيث الحركة في خط مستقيم هي مستحيلة من نقطة لأخرى، إنّ انتفال الشخص الطبيعي أي السفر يظهر كأنه حالة "لحقل محلي"، أو كما يقال "لحقل ممغنط"، وهكذا فكل انتقال في المدى يفرض تنظيميا جديدا للمدى وتغيرا في الذكريات والمشاريع». [2] فالزمن في الرواية ليس هو الزمن الواقعي، وكذلك المكان الروائي هو غير ذلك المكان المألوف أو الطبيعي، والعمل الروائي هو نسيج من الكلمات لتخلق مكانا وزمانا خياليا في ذهن القارئ مما يسمح له بالبحث والانتقال إلى عوالم متخيلة متفردة مادتها الأولى هي اللغة.

البعد الهندسي:

يمكن تسميته بالبعد المعماري، وهو مكان يحرص الروائي فيه على رسم الأبعاد الخارجية بدقة، تحرم القارئ من استعمال خياله، ويستخدم الروائي العناصر الهندسية ليحاول تقريب المكان من نفس المتلقي ورسم أبعاده باستخدام شفرات كالمربع والمستطيل والنقطة والمسافة والدائرة، فهي ليست غريبة على المتلقي، على أن لا يتسم المكان الروائي بالتعقيد والتداخل اللانهائي.

وتذهب الناقدة "**سيزا قاسم** " إلى أن الرواية من «جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان، وأن المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن البعض بالإضافة إلى

[1] صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص 18.

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 2 ،1995، ص 104.

المساحة التي تفصل بين القارئ، وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي». [1] والبعد الهندسي أو الرياضي للمكان الروائي يصاغ انطلاقا من تعدد الرؤيات الهندسية للأمكنة والفضاءات، غير أن ما يتسم به هو تطابقه مع الواقع إن لم نقل خلوه من الخيال، لذلك قلما يوظف في الرواية العربية.

البعد الجغرافي:

ويتمظهر البعد الجغرافي عبر مستويين:

الأول: نجده فيما يعمد إليه الروائيون من وصف تضاريس الأمكنة وتقرير طبيعتها وأشكالها وفق التسمية الجغرافية والجيولوجية (سهل، حبل، نهر، بحر).

الثاني: ما نجده لدى الروائيين من ذكر الأماكن والمناطق بأسمائها المطابقة للأسماء عل خارطة الواقع، قاصدين بذلك جملة من الغايات الفنية والفكرية، ينتظمها غالبا طلب المزيد من الإيحاء بواقعية المكان المسمى.[2] وأي تحديد للمكان الروائي يكون تحديدا دقيقا بذكر الحدود والعلاقات التي تكون سببا في تشابهه مع أماكن أخرى.

البعد النفسي:

هو ذلك البعد العاكس للانفعالات السلبية والإيجابية التي يتركها المكان في نفس المقيم فيه، فعادة ما يرتبط المكان عل مستوى الزمن ببعض المشاعر والأحاسيس، بل ببعض القيم السلبية أو الإيجابية، فهناك أماكن محببة هي بمثابة المرفأ والملاذ أهمها البيت بلا شك، رغم أنه مكان مغلق وهناك أماكن مكروهة.

---

[1] سيزا قاسم :مرجع سابق، ص 103.

[2] صلاح صالح: مرجع سابق، ص 19، 20.

البعد الاجتماعي:

مهما كان نوع المكان فله بعد اجتماعي مادام يضم أشخاصا يتفاعلون مع مكوناته، والبعد الاجتماعي في المكان الروائي يختلف من نص لآخر، والمعنى الذي يتضمنه الخطاب الروائي (المكان/القرية) يخلف(المكان/المدينة) في اللغة والعادات والتقاليد والانتماءات السياسية...،والبعد الاجتماعي يتضح من خلال مكوناته، فمحتويات المكان الروائي لها أغراض ووظائف تؤديها سواء على المستوى الفني والمباشر فلكل غرض وظيفته المباشرة الواضحة لكنّنا حين ننظر إليه من الناحية الفنّية فإنّ هذا الغرض يتعدّى وظيفته الأولى ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها.[1]

البعد الزمني – التاريخي:

يذهب **صلاح صالح** إلى أن « المهم في تجليات التاريخ، وتموضعه في الأمكنة الروائية، تلك الأشياء التي وضعها الإنسان على الأمكنة الأرضية من عناصر ساهمت في وسمها بكل ما ينظم إلى ما اصطلح عل تسميته " بالتاريخ الإنساني" ...وقلما أغفل ناقد، أو باحث روائي الإشارة إلى البعد الزمني التاريخي أثناء تعرضه للمكان الروائي».[2]

تتحدد دلالة المكان إذن من خلال علاقته بالزمن في بناء الرواية، وبالتالي فالبعد الزمني لا يستقل بذاته، وإنما هو متواشج مع المكان.

[1] محمد بن بادة :ضمن الرواية العربية واقع وأفاق(مقال)، دار ابن رشد، بيروت–لبنان، (د.ط)، (د.ت) ص 224.

[2] صلاح صالح: مرجع سابق، ص 20.

البعد الواقعي–الموضوعي.

لا يحتل البعد الواقعي أو الموضوعي مرتبة كبيرة لدى الروائيين والنقاد والمهم بالنسبة للروائي والناقد هو كيفية توضع الأمكنة في الرواية في قالب فني، دون إحداث قطيعة مع الواقع، فالمكان الروائي كما يؤكد " ميشال بوتور "«ليس المكان الطبيعي، وإنما النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا». [1]

ويفرق " **آلان روب غرييه**":بين الواقع الموضوعي الناتج عن القراءة، ومن ثم بين المكان الواقعي والمكان الروائي فيذهب إلى أن « الرواية الجديدة لا تدعي فقط أنها لا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة أو المشاهدة وإنما تبدوا أيضا محتجة على نفسها وتزداد شكا في المكان». [2]

يتجلى البعد الموضوعي والواقعي للمكان الروائي في خيال الكاتب وذهنه الذي يخلق الكلمات ويخرجها من الخيال المصنوع إلى الواقع المصنوع من الطبيعة وأشكالها المادية من المحسوسات والمرئيات.

من هنا يمكن القول: إن المكان الروائي مكون سردي مثله مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يتشكل إلا بواسطة اللغة التي يبتدعها الروائي ليشكل صورا للمكان تكون أقرب إلى الاستيعاب الذهني، وعليه كلما كان تصوير المكان أكثر إبداعا، كلما اقتربت الصورة الذهنية للمكان لدى المتلقي.

ثانيا: الإشكالية الاصطلاحية للفضاء، المكان، والحيّز

لقد تعددت المصطلحات والمفاهيم المترجمة لمصطلح المكان في الممارسات النقدية باختلاف وجهة نظر البدعين والنقاد والدارسين عموما، وهي مصطلحات تتداخل في الرؤية النقدية لقضايا المكان ومفهومه، ومن أكثر المصطلحات شيوعا في الساحة النقدية العربية نجد مصطلح " الفضاء" و "الحيّز"

---

[1] ميشال بوتور: مرجع سابق، ص 61.

[2] آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف، القاهرة، (د.ط) ، (د ت)، ص 127.

وقبل التوغل في تحديد مصطلح الفضاء لابد من التمييز بينه وبين المكان والحيز نظرا للأهمية التي تحملها هذه المفاهيم ودورها في بناء الرواية.

« لم تُعْنَ الدراسات الغربية في النقد الحديث بتخصيص أية مقاربة وافية ومستقلة للفضاء الروائي باعتباره ملفوظا حكائيا قائم الذات وعنصرا من بين العناصر المكونة للنص، أما الزمن الروائي فقد كان موضوعا للعديد من الدراسات، فكانت له الأسبقية، في الأدب، على الفضاء الروائي المعروض ».[1]

وباعتبار الفضاء ذلك الحيّز أو المحتوى الذي تدور فه أحداث الإنسان وهذه الأحداث بدورها تقع في أمكنة معينة، فإن مصطلح الفضاء كثيرا ما يتعالق بمصطلح المكان، مما يلاحظ وجود تداخل بين هذين المصطلحين لدرجة عدم التفريق بينهما في بعض الأحيان، ومن هنا يتوجب علينا وضع حدود فاصلة بينهما نحو تمييز نسبي.

ويعرف الفضاء على أنه: « العا لم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء، وتاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسا ».[2] ، ولقد ترجم مصطلح (espas) أو (spase) كمقابل لمصطلح (الفضاء) في الدراسات العربية، « ولفظ (espas) جاء من اللفظ اللاتيني (spatiam) ».[3]

---

(1) حسن بحراوي: مرجع سابق، ص25.

(2) ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص32.

(3) عبد المالك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر (د.ط)، 2007، ص296.

أما الدارسون فقد ميزوا في أبحاثهم المتعلقة بدراسة المكان بين المكان الروائي والفضاء الروائي« ولم تقدم مفهوما واحدا، بل هناك جملة من التصورات المختلفة حوله، نحو الفضاء النصي، والفضاء الدلالي، والفضاء كمنظور أو رؤيا، والفضاء كمعادل للمكان».[1]

غير أن الفضاء كمصطلح عام يشير إلى مجموع الأماكن التي تم بناءها في النص الروائي، لأن« الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي[...] بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة ».[2] فالفضاء إذن هو مجموع هذه الأمكنة، فهو العلم الواسع الذي يشمل الأماكن المحددة، بمعنى أن الفضاء يتصف بالشمولية، في حين أنّ المكان له صفة الجزئية، وعليه فإن سمة الاتساع التي يختص بها الفضاء يشمل الأمكنة والعلاقات القائمة بينها، وكذا العلاقات بين الحوادث التي تجري فيها، ولذلك يعدّ الفضاء على حد قول **"سعيد بنكراد"** في كتابه **السيميائيات السردية** «برمجة مسبقة للأحداث وتحديدا لطبيعتها(الفضاء يحدد نوعية الفعل، وليس مجرد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية ».[3]

وعليه فإن مصطلح المكان هو الأكثر تداولا في الدراسات العربية كمقابل لمصطلح الفضاء، بدليل وجود تلك الدراسات الكثيرة حول المكان الروائي سواء من ناحية المفهوم أو توظيفه في العمل السردي، كما اعتبروا مصطلح الفضاء مطابق لمصطلح المكان كما هو لحال عند **حسن بحراوي، وسعيد يقطين، ومحمد عزام، وعبد الحميد بورايو**.

---

(1) ينظر: حميد لحمداني: مرجع سابق، ص54، 55، 56.

(2) المرجع نفسه: ص64.

(3) سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2001، ص137.

وهناك من الباحثين والنقاد من يناقض هذا الطرح ويرفض مصطلح المكان ويطلق عليه باسم " الحيّز" وهو ما أشار إليه الناقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** في العديد من الدراسات التي قدمها في كتابه "**نظرية النص الأدبي**" يؤكد على أن مصطلح الحيّز (L'espace) هو المقابل الدال لمصطلح فضاء، « والحق أثناء عدلنا عن اصطناع مصطلح "الفضاء " إلى مصطلح "الحيّز" لأن الفضاء عام جدا، وقد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر[...] من أجل ذلك إرتأينا أن نصطلح لمصطلح "الحيّز" ،الدال على الفضاء الأدبي».[1] و يجعل عبد الملك مرتاض من مصطلح الفضاء معادلا لمصطلح الحيّز، على أن مصطلح الفضاء شاع لدى النقاد المعاصرين أكثر من لفظة الحيّز، ويؤكد كذلك على وجود طروق نسبية بين مصطلح الفضاء والحيز، فيقول: « الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى النُّتوء والوزن والثقل، والحجم والشكل ... ».[2]

وقد ساق في كتابه " نظرية الرواية" مظاهر للحيز الجغرافي تشترك كلها في صفة الحركة، فتحدث عن المظهر الجغرافي والمظهر الخلفي، أما الأول فهو المكان الذي يتمثل في مظاهر مختلفة، وأشكال متعددة، كالجبال والهضاب، والوديان والغابات داخل الحيّز الروائي، وأما الثاني فهو تجسيد للمكان بواسطة اللغة ودلالاتها الإيحائية، وهذا المظهر يصاغ بشكل غير مباشر أي التعبير عن المكان تلميحا كقول في كتابة روائية ما: سافر، خرج، دخل...[3]

---

(1) عبد المالك مرتاض: مرجع سابق، ص297، 298.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1990، ص121.

(3) ينظر: عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص123، 124.

ولعل اهتمام الناقد بهذا المكون السردي يأخذ الريادة والاهتمام الكبير في النقد العربي الحديث، وهذا ما أشار إليه الناقد (إبراهيم خليل) بقوله: « ولعبد الملك مرتاض عناية شديدة وولع بمحاور الخطاب السردي، وفي مقدمتها المكان أو الفضاء الذي يسميه الحيّز».[1]

وبناءا على ما سبق فإن الحيز عند عبد الملك مرتاض يتشكل من تلك التفاصيل الجغرافية والتي تكون اقرب إل المظهر الجغرافي وسماته، وهذا ما يؤكد عليه في قوله: «لو ذكرت التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيّز إلى مكان، ولا انقلب المكان إلى جغرافيا، وحينئذ لا يكون للخيال، ولا للتناص، ولا لجمالية التلقي معنى كبير، أي أن الأدب يستحيل في هذه الحال، إلى جغرافيا، كما تستحيل الأحداث الروائية " البيضاء " إلى تاريخ».[2]

وبين هذه الآراء والطروحات نجد الباحثة الأكاديمية " **نصيرة زوزو**" من المعارضين لوجهة النظر التي عمد إليها عبد الملك مرتاض، وعليه فإن مصطلح الحيز لا يعادل مصطلح الفضاء معللة ذلك بقولها: «وسنخالف هذه التسمية التي ارتضاها (عبد الملك مرتاض) لمصطلح الفضاء، لأن مدلولها سائر في الفراغ والخلاء والاتساع واللامحدود، في حين نلمس وضع الحدود والعلامات والتقسيم الهندسي في لفظة "الحيّز "، التي نعتبرها أقل مساحة من ملفوظات أخرى ».[3]

«ولعل انتقاء مصطلح (الحيز الجغرافي) كان الهدف منه شرح مقولة المكان أو الفضاء التي عنونته الباحثة به مقالتها ، والتي أزاحت من عليها مصطلح (الحيّز) الذي كان يستحسن تثبيته ما دام قد أحدث ضجة على

---

[1] إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن ط1، 2010، ص202.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص128.

[3] نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 6، 2010، ص208.

الصرح المصطلحي، لأن الناقد ذاته قد أفصح بوضوح أن مقولة (المكان) تعادل (الحيز الجغرافي)، وبذلك فإن دلالات الحدود والعلامات ستظل لصيقة بمصطلح(الحيز الجغرافي) لا (الحيز) بوصفه مصطلحا شاملا ».[1] ويؤكد الناقد عبد الملك مرتاض ثانية على هذه الرؤية في كتابه النقدي (تحليل الخطاب السردي) حيث يقول في هذا الشأن: «المكان لدينا هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضائي خرافي، أو أسطوري».[2]

وبذلك فإن تبني الناقد لمصطلح (الحيز) يمثل مكسبا جديدا في حقل المصطلحات والترجمة الادبية، ويمكن القول إن الحيز عنصرا متحركا غير ثابت لأنه يشغل كل شيء مادي يتحرك باعتباره حيزا جغرافيا معلوما، وهو ما يحيلنا إلى عدم استقراره الموضعي، أما إذا اكتسب خلفه الثبات فإنه يتحول إلى المكان الذي هو بوره جزء من الفضاء.

أما الفضاء فهو أوسع من الحيز مساحة، لأن الحيّز يتعلق بالمظهر الجغرافي المحدود الأطراف والضيق، فالفضاء بهذا يتصف بالشمولية والاحتواء لكل موجود.

إن مختلف الآراء التي تشكلت حول هذا الموضوع (الفضاء – المكان – الحيز) هي عبارة عن جهود متفرقة لها قيمتها العلمية، وإن أحدثت ضجة في تعدد المصطلحات واختلافها من باحث إلى آخر، فإن لذلك ما يبرره، فضلا عن ذلك فإن إشكالية مصطلح (الفضاء espace) لم تَبْنِ بعد أنموذجا نظريا يحتذي به في الدراسات الغربية، من أجل ذلك فإن هذه القضية تحتاج إلى توحيد الرؤى التنظيرية للخروج من هذه العتمة

---

[1] أحمد موساوي: المصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011-2012، ص60.

[2] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص245.

المفهوماتية وبناء أرضية ذات أسس وقواعد تعتمد عليها مختلف الأبحاث كانطلاقة أولية نحو الممارسات التنظيرية والتطبيقية.

ثالثا: وصف المكان في الرواية

تعد تقنية الوصف إحدى الخواص الفنية والجمالية في العمل الأدبي عموما والروائي خصوصا، وكل جنس أدبي يعقد بدرجة كبيرة على الوصف الفني الذي من خلاله ينتم تصوير الدقائق الصغيرة في العمل السردي.

والوصف كذلك آلية من آليات البنية السردية ونقل الواقع المرئي المحسوس والمجرد الذهني وتقريبه إلى ذهن القارئ من أجل تحقيق وظيفة بلاغية وتأثيرية في الرواية، ولا شك أن وصف المحسوس المرئي يرتبط بالدرجة الأولى بوصف المكان، أي وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي وبذلك يشغل الوصف حيزا مهما في بناء النص الروائي خاصة عندما يوفق الكاتب في سير الأحداث، ويضع القارئ وجها لوجه أمام مشهد ما.

لقد أكد النقاد العرب القدامى على أهمية الوصف في أعمالهم النقدية أمثال " **قدامة بن جعفر**" في كتابه "نقد الشعر" يقول: « الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته ».[1] وتكمن أهمية الوصف في الموروث العربي القديم في اعتباره معيارا هاما في بناء القصيدة الشعرية واكتمال خصائصها الجمالية والفنية ومن خلاله يستحضر الشاعر مكنوناته النفسية ووجهة نظره لما حوله، وعليه ارتبط الوصف ارتباطا شديدا بنظم الشعر كونه « أحد ميادين الشعر الأكثر خصوصية وخصوبة، فمن خلاله يتم التعبير عن حال الشاعر أو حال موضوعه،

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1979، ص118، 119.

وإنما من خلاله أيضا يجري تأكيد على فحولة الشاعر وتفوقهِ».[1] ومنذ القديم ارتبط الوصف بالتصوير الآلي للأشياء والمحسوسات المرئية في طبيعتها ووجودها في العالم الخارجي.

أما في العصر الحديث لم يعد الوصف مجرد عنصر قاصر على الجانب البلاغي والفني في المتن الأدبي، بل صار يحمل رؤية واسعة لدى النقاد والروائيين المحدثين، إذا يسهم في تشكل المكونات الحكاية الأخرى من زمان ومكان وشخصيات وسرد للأحداث ولغة، ومختلف العلاقات القائمة بين الوصف وهذه العناصر مجتمعة.

« إن الدور المتزايد للوصف في بنية الخطاب الروائي لم يبدأ إلّا مع القرن الثامن عشر وأنّه لم يبدأ يتحول إلى هدف في حد ذاته ويصبح مستقلا عن السرد كما يؤكد ذلك **بيبير زيما**، إلا في القرن التاسع عشر، خصوصا مع **فلوبير زولا**، ومن ثم يبدو من الصعب الحكم على أن كل عمل وصفي هو بالضرورة مفصول عن السيرورة الحكائية، نظريا وتاريخيا، ذلك أنه من السهل الحصول على نماذج عديدة في تاريخ الرواية لا يكون فيها الوصف سلبيا من وجهة النظر الزمنية، بل قد نجد الوصف في كثير من الروايات يعوض المحكي، يصبح هو نفسه محكيا: مثل روايات " **أندري بروتن** " ، حيث يتحرر السرد من إكراهات الحبكة والحكاية لكي تنتقل مغامرة الوصف لتقيم اللقاء بالمكان».[2]

وتعرّف "**سيزا قاسم** " الوصف بقولها: « فالوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين، فيمكن القول أنه من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال، ولكن ليست هذه العناصر هي العناصر الحسية الوحيدة المكونة للعالم الخارجي، فإذا تفرد الرسم بتقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى اللمس فإن اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل

---

[1] سامي سويدان: أبحاث في النّص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ط1، 2008، ص116.

[2] حسن نجمي: مرجع سابق، ص71.

الصوت والرائحة، ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي على أنه إيحاء لانهائي يتجاوز الصور المرئية ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية أي تجسيد المكان – لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان واشكال وظلال وملموسات».[1]

ومن هنا يتحدد الوصف من خلال التصوير بواسطة اللغة أي بالكلمات التي ينتقيها الكاتب ويقدم في وصفه العناصر المرئية كالأشكال والألوان، والعناصر غير المرئية مثل: الصوت والرائحة، وعليه فإن عملية الوصف لا تقتصر على وصف الشيء المادي فحسب بل يمتد إلى تصوير ما هو معنوي غير محسوس كذلك.

« وقد اقترن الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في الواقع الخارجي، لكن الدقيق لمظاهر الواقع الخارجي لم يكن حرفيا، بل كان الكتاب يحرصون على تفكيك عناصر الحدث، ثم يعيدون تكوين الحادثة تكوينا جماليا عن طريق الخيال، إلا أنهم كانوا يهتمون إهتماما متزايدا بذكر التفاصيل طلبا للموضوعية.

وهناك موقفان متمايزان في أسلوب الوصف: الموقف الأول هو الذي يحرص على التفصيل والتدقيق في الوصف، والموقف الثاني هو رد فعل أصحاب الموقف الأول ويمثله أصحاب مدرسة تيار الوعي الذين لم يكونوا ينتظرون إلى الأشياء على أنّها حقيقية مستقلة عن الشخصية، بل إنّهم وجدوا في الأشياء مجرد أصداء لمزاج

[1] سيزا قاسم: مرجع سابق، ص111.

الشخصية».[1] وبشكل عام فإن الموقف الأول يختص بالروايات ذات الاتجاه الواقعي في حين نجد الموقف الثاني يتبناه رواد المدرسة التعبيرية.

وفي ظل هذا كله يتفاوت الكتاب والروائيون في توظيف تقنية الوصف وآليات وصف المكان أو الفضاء الروائي إذ « يرى نجيب محفوظ نفسه أن عملية نقل عالم الواقع إلى عالم الرواية عملية مكر وحيل تدخل في مجال التقاليد الأدبية التي حكمت الرواية في القرن التاسع عشر وامتدت إلى كتّاب الرواية الجديدة وتتطلب تقنيات خاصة واستخدام خاص للغة، وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هو عالم الواقع فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، بل إنها خلق عالم مستقل له خصائصه الفنّية التي تميزه عن غيره ».[2]

استنادا إلى هذا الطرح يصبح الوصف ليس بمثابة أداة للتصوير الفوتوغرافي فحسب، بل يشكل أداة لا غنى عنها ليستخلص الكاتب أو الروائي جوّا مناسبا يساعد على خلق عالم جديد غير العالم الحقيقي بواسطة اللغة ومخيلة المبدع.

« ترتبط ظاهرة الوصف الروائي بنوع الرواية واتجاهها الفني وتعد روايات القرن التاسع عشر روايات مكانية، يمثل الوصف فيها أحد مقومات وجودها وتأثيرها ويولي الروائي عناية، من أجل تجسيم المكان وإعطاء وصف بالغ الدقة للموضوعات المحيطة بالشخصية ».[3]

---

[1] صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص142، 143.

[2] سيزا قاسم: مرجع سابق، ص109.

[3] طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان، (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2002، ص117.

ونرجع ذلك إلى أن أهم شيء اهتم به رواد فن الرواية في القرن التاسع عشر، هو تشكيل المكان الرواية وأبعاده وآليات صياغته كمكون حكائي من جهة ومعطى فني من جهة أخرى، وهو ما يفسر إذن انتقالهم إلى تجسيد المكان بأساليب عدّة، فكان الوصف أحد هذه الأساليب، باعتباره الدعامة الأساسية في بناء المكان خصوصا والرواية عموما.

للوصف وظائف مختلف تتحدد في كل رواية، ولكن هناك وظائف عامة يمكن إيجازها كالآتي:

1- **وظيفة واقعية**: تقدم من خلالها الشخصيات والأشياء، والمدار المكاني والزماني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتها ، ويمكن الإيهام بالعكس أي بعالم خرافي لا يشبه الواقع في شيء.

2- **وظيفة معرفية**: تقديم معلومات جغرافية أو تاريخية أو علمية أو غيرها، مما يهدد بتحويل النص إلى نص وثائقي أو تعليمي.

3- **وظيفة سردية**: تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجّو أو تساعد في تكوين الحبكة.

4- **وظيفة جمالية**: تعبر عن موقع الكاتب داخل نظام الجمالية الأدبية، فمحاولة إلغاء الوصف وإحلال الرسوم والصور مكانه تحيلنا إلى السريالية، وتوسيع مساحة الوصف إلى حد منافسة السرد يحيلنا إلى الرواية الجديدة التي فككت الشخصية والحبكة، واستخدام صور بعينها (استعارات وكنايات ومجاز مرسل) يحيلنا إلى الرومانسية أو الواقعية.

5- **وظيفة إيقاعية**: تستخدم لخلق الإيقاع في القصة: قطع تسلسل الحدث في موضع حسّاس يوكد القلق والتشويق، وبالتالي التوتر.[1]

يتضح من خلال هذه الوظائف المتعددة للوصف أن ثمة علاقة بين الوصف كتقنية وسائر المكونات السردية الأخرى كالشخصية والمكان والزمان والسرد، فالمكان يعكس سلوك هذه الشخصية ومشاعرها وأحاسيسها كما أنه يحدد طبيعتها وسماتها، أما السرد فهو يعدّ من أهم صيغ الخطاب السردي ولكل عمل حكائي، يعمد فيه الروائي على نمط سردي خاص والذي بدوره يشكل تقاطعا مع الوصف باعتبار هذا الأخير رسما بالكلام لنقل طوبوغرافية (*) المكان حقيقيا كان أم خياليا.

أمّا عن العلاقة بين الوصف والسرد فإنه –الوصف Description – « يتحدد من خلال قيامه بتجسيد الأشياء بطريقة ظاهراتية تتناول وجودها في بعدها الفضائي الذي تقع فيه، ومن ثم يتأسس الوصف في تعارضه مع السرد، على اعتبار حركتين متناقضتين لبنية الحكي، واحدة تجري مع المقولة الزمنية (السرد)، وأخرى تجري مع المقولة المكانية (الوصف) [...] فالوصف يتألف عادة من موضوع thème وكائن وموقف أو حدث موصوف، ومجموعة من الموضوعات الفرعية تحدد أجزاءه المكونة.

وعلى هذا النحو فإن البنية السردية للمحكي تتخلف بتعارض الفعل الخطي المتواصل لحركة السرد ولحدث ما، إزاء الوقفات السردية التي ينقطع فيها الحدث للتفرغ لمسائل الرصد للمكان في صور مشهدية، قد تطول بما يؤدي إلى

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص161، 162.

(*) الوصف والرسم التفصيلي للمكان.

تعطل حركة السرد، أو تقصر على نحو البنية السردية نحو التلاحق والتتابع الحدثي، ففي الوضعية الأولى يتكون البعد التزامني والثانية تنشط الأبعاد التعاقبية على نحو ما».[1]

وتذهب الناقدة **سيزا قاسم** في هذا الموضع إلى أن المقاطع السردية تتناول الأحداث وسريان الزمن أما المقاطع الوصفية، فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة وبالتالي فإن هناك نوع من التوتر في الرواية بين الوصف الذي يتميز بالسكون، والسرد الذي يجسد الحركة، وعليه فالناقدة تقر بوجود نوع من التداخل بين كل من الوصف والسرد بحيث تسمي الصورة التي تعرض الأشياء في سكونها بالصورة الوصفية بينما تسمي الصورة التي تعرض الأشياء في حركتها بالصورة السردية،[2] يتجلى من خلال هذه الرؤية أن الفرق بين الوصف والسرد يكمن فيما تحمل (الأشياء الكائنات في الوصف والافعال والأحداث في السرد) وفيما يحققان على مستوى الرواية (تعليق الزمن في الوصف، ودرامية الحكاية في السرد)، [3] يتشكل الوصف على هذا الأساس بناءا على تعارضه مع بنية السرد، حيث لا يوجد نص سردي مستقلا بذاته، ذلك أن الوصف تحول إلى مستوى من مستويات التعبير عن تجارب الكاتب المعقدة وتداخله مع بقية المستويات السردية الأخرى، فالوصف والسرد يتناوبان في مجرى الحكي، وقد كان تصور " جرار جينيت" للسرد والوصف في الصميم، أي أن تصور وصف خال من السرد أسهل من تصور سرد بلا وصف.

ويذهب الناقد" **عبد الملك مرتاض**" في حديثه عن حدود العلاقة بين الوصف والسرد: «الوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض حتما مع الوصف، الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم

---

[1] محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان، (دراسة في آليات السرد والتأويل، رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا أنموذجا)، دائرة الثقافة والإعلام، الامارات العربية المتحدة، (د.ط)، 2004، ص14.

[2] ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص82، 83.

[3] نجوى الرياحي: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008ن ص131.

الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف». [1]كما يضيف أن الوصف لازم من لوازم السرد والكتابات الأدبية باختلافها من الرواية والقصة والمقال، وعليه «تختلف وظائفه باختلاف الخصائص الفنية والتقنية لكل جنس أدبي، على حدة»:

1- قد يكون الوصف موظفا لذاته، وهذا شأن عام في الآداب الإنسانية، وخصوصا في الشعر مثل ما نلفي في وصف بركة المتوكل لأبي عبادة البحتري، ووصف البحيرة للإمارتين، ويقوم مثل هذا الوصف، غالبا على منح أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف، وذلك من أجل أن يتخذ شكلا أروع وصورة أبدع في ذهن المتلقي، فالغاية من كل وصف تكون إما تجميلية تحسينية ، وإما تقبيحية تبشيعية مثل الشعر العربي القديم.

2- قد يوظف الوصف لغير ذاته فيأتي عرضا في خضم سرد حدث من الأحداث، وبمقدار ما يكون ضروريا لتسليط الضياء على بعض الأحوال، أو المواقف أو المشاهد، أو العواطف، أو الأبعاد، أو الأطوال أو الأعماق، السطوح، أو الأفضية، أو المنحدرات، أو المسافات بمقدار ما يكون معرقلا لمسار الحدث الذي يتطلب المضي نحو الأمام». [2]

وتبعا لهذه الرؤية فإن الوصف إما أن يكون مستقلا بذاته يوظف لغاية فتية وجمالية في النص الأدبي، وإما أن يكون الوصف تقنية لغير ذاته وفي هذه الحالة يتداخل مع المستويات السردية الأخرى كالأحداث والشخصية وهو ما برز بشكل خاص لدى كُتاب الرواية الجديدة.

وبالنظر إلى علاقة الوصف بالمكان نجد أنها علاقة مباشرة، فالروائي يستعين بالوصف لبناء الأمكنة وصياغة مقاطع وصفية لا تنفصل بدورها عن المكونات الحكائية الأخرى.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص249.

[2] المرجع نفسه، ص252، 253.

«ومن العسير ورود الحيز منفصلا عن الوصف [...] فالوصف هو الذي يمكّن الحيز من أن يتخذ مكانة إمتيازية من بين المشكلات السردية الأخرى مثل اللغة، والشخصية، والزمان».[1]

ولم يعد الوصف أداة للتقريرية والمباشرة بقدر ما أصبح ذو غاية فنية وجمالية يصيغ الروائي به أبعاد المكان ودلالاته وأيديولوجيته وبذلك «يفتح أمام القارئ، آفاقا لاستعادة أماكن خاصة به تعود إلى ماضيه المختزن في الذاكرة ».[2]، « وحتى الأصوات تمنح لون للفراغ، وتضفي نوعا من الصوت المجسد عليه، ولا شيء كالصمت قادر على خلق شعور بالفراغ اللامتناهي، فغياب الصوت يجعله نقيا للغاية ».[3]

ويتطرق **فليب هامون**(F.Hamoune) في حديثه عن الوصف المكاني وعلاقته بالشخصية الروائية، فيقول:« إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية، وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، حتى أنه يمكن القول إنّ وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية» ووصف المكان إذن لا يقتصر على وصف أبعاده الجغرافية والتضاريسية، بل يمتد إلى وصف مكوناته وتفاصيله الدقيقة، وفي ذلك يقول **ميشال بوتور**: «عندما أقرأ وأصف غرفة في رواية ما فإن الأثاث الذي هو أمامي والذي لا أنظر إليه يبتعد أمام الأثاث الذي يطل على من خلال الإشارات المرسومة على الصفحة ».[4] هذا ما يبين أن العلاقة بين الوصف والمكان تتشكل انطلاقا من مقدرة الروائي في الجمع بين وصف المكان ووصف ما يتضمنه من أشياء حسية ومعنوية، إذن ليست غايته وصف الحقائق بواقعيتها بل إيهام القارئ بحقيقة الشيء أو بواقعيته، ومن ثمة لا يصبح الوصف مجرد «ديكورات خارجية لا علاقة لها بالحبكة والشخوص بل ينبغي أن تكون جزءا من الحبكة والحدث وتؤدي بالقارئ إلى الإحساس

---

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق: ص 122، 123.

(2) حسن الأشلم: الشخصية الروائية عند (خليفة حسن مصطفى)، مجلس الثقافة العام، سيرت، ليبيا، (د.ط)، 2006، ص450.

(3) حسني محمود: الضفة لأخرى، (دراسة في الثقافة والأدب والنقد)، دار وائل للنشر، عمّان، الأردن، ط1، 2008، ص 340.

(4) ميشال بوتور: مرجع سابق، ص49.

بوحدة العمل وكليته، ومن هنا لا يكون المكان زخرفة جمالية وإطارا خارجيا ولكن يكون عنصرا مؤثرا يحمل أبعادا وتفاصيل ودلالات متعددة ويكتسب العمل فنية عالية ».[1]

«إن أثر التجديد الذي عرفته الكتابة الروائية له تأثير بالغ على الوصف المكاني الذي سرعان ما تحول في الرواية الجديدة إلى مكمن إلى الرؤيا والإيديولوجيا، التي يقدمها النص، ولكنه وصف غريب ومختلف عن الوصف الواقعي، دقيق ومفصل يتحاشى الشخصية، ويركز على مختلف التفاصيل الخارجية الدالة عليه ».[2] ، «مثلما تبرزه روايات جيمس جويس (**James Joyce**)، مارسيل بروس(**Broste**)، وكلود سيمون(**Claude Simon**)، وناتالي ساروت (**Nathalie Sarraut**) الذين أبانت تجاربهم الإبداعية عن تغير وجهة الوصف ومهمته في الرواية، بحيث أضحت أهميته لا تكمن في الشيء الموصوف، ولكن في حركة الوصف نفسها».[3] وهذا ما تحدث عنه "**آلان روب غرييه**" في بناء الرواية الجديدة، إذا اصبح الوصف فيها ليس مطابقا وانعكاسا مباشر للشخصية أو البطل، بل إن الوصف هو عملية خلاّقة ومبدعة لها نظامها الخاص داخل النص الأدبي بدلالته وأبعاده المتعددة.

ووصف المكان الروائي قد يعطي انطباعا عن الفضاء الفكري التي تدور في فلكه الشخصيات و هنا يشكل أداة للتعبير عن مواقف الشخصيات وأدوارها وانطباعاتها ومواقفها الفكرية، وبالتالي تكمن أهمية المكان في كونه يمثل الدور الرئيسي لأحداث الرواية التي تنعكس آثارها في الشخصيات المختلفة، ومن أشهر الأعمال الإبداعية العربية التي جسدت ذلك نجد: **ثلاثية" نجيب محفوظ"(قصر الشوق)، و(بين القصرين، والسكرية)** وعليه فإن « تقديم الأمكنة في الرواية يأتي مرتبطا بتقديم الشخصيات فإن هذه الأخيرة لا تخضع كلّيا للمكان بل

---

[1] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمّان، 2003، ص278.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997، ص95، 95.

[3] ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1 1987،ص67.

العكس هو الذي سيحصل إذ أن الأماكن في هذه الحالة، هي التي سيوكل إليها مساعدتنا على فهم الشخصية».[1]

وهكذا يصبح الوصف مكوّنا وعنصرا هاما في بناء العمل الروائي الحديث، انطلاقا من علاقته بالسرد والمكان والشخصية والزمان واللغة، ليخلق الكاتب بواسطته التفاعل مع القارئ وتقل الانطباعات التي يرسمها المبدع عن الشخصيات والأمكنة بأبعادها المادية والمعنوية.

رابعا: أنواع المكان

لقد تعددت أنواع المكان من باحث إلى آخر وذلك تبعا لتعدد النصوص الروائية وما تحمله من أمكنة مختلفة، وكذا من خلال زاوية رؤية الشخصيات لها انطلاقا من تفاعلها معها، فلم تكن النظرة واحدة بخصوص نمط معين أو أنماط متعددة يؤول إليها النص الأدبي «بل كانت فكرة النص ودلالته متنوعة بتنوع أغراضه وبتنوع مؤثراته الداخلية والخارجية كعامل البيئة والمجتمع وظروف العيش فيهم، والمكان كواحد من تلك المؤثرات على حياة الأديب ونتاجه».[2]

وعليه فهناك أكثر من تقسيم لهذا العنصر الروائي، فالنقاد الغرب قدموا تقسيمات معينة، والعرب بدورهم أعطوا تقسيماتهم، وهذا ما سنعرض له بالتفصيل:

أ- عند الغرب:

لقد قسّم غاستون باشلار في كتابه " جماليات المكان" المكان إلى المكان الأليف والمكان المعاد، إلاّ أنّ هذا الأخير لم يصرّح به واعتبره مكان قار

---

(1) Rossum-Guyon (F.V) : critique du roman, Paris, Ed Gallimard, 1970, P.129.

(2) سيزا قاسم: مرجع سابق، ص51.

1/ **المكان الأليف**: وهو المكان الذي يحمل صفة إيجابية لماله من أهمية اجتماعية ونفسية، ويحصره باشلار خاصة في بيت الطفولة الذي: «يكون مريحا أو حتى جميلا، أو كأنه يدعونا إلى أن ننظر إليه أو نتمنى الإقامة فيه».[1] فهذا المكان الأليف يحيا في ذاكرتنا كلما ذكرنا لفظة البيت: « إننا حين نقرأ مثلا وصفا لحجرة نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا، أي أن قراءة لمكان في الأدب يجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة».[2]

كما أن البيت عنده لم يعد ذلك الركن من الجدران، فهو أصبح ذا دلالة تتطابق مع زواياه لتدل عن الإنسانية بين المكان والشخصيات ... تحفظ أحلامهم وذكرياتهم، دونها يبقى البيت والفضاء المكاني مجّرد شكل هندسي لا معنى له.

2/ المكان المعادي: وهو ذلك المكان الذي يحّس فيه الفرد بالكراهية والنفور والملل، وغير المرغوب فيه لكونه يحّد من حرية الفرد وطموحاته، والذي يستطيع بدوره أن يجرد ذلك الإنسان من إنسانيته.

أما **يوري لوتمان** فقد قسم المكان في كتابه " **بنية النص الفنّي** " على شكل تقاطبات وثنائيات ضدية انطلاقا من النماذج الدينية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن بنسب متفاوت – صفات مكانية [3] على اعتبار أن الإنسان " يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية". [4]

فالبنى السياسية والاجتماعية وما تضمّه من طبقات عليا، وطبقات دنيا تحمل في كنفها صفات مكانية بارزة، فالطبقات العليا تُقيم في الأماكن الراقية (القصور)، والطبقات الدنيا تقيم في أماكن شعبية (الأكواخ)،

---

[1] قاسم المقداد: عوالم تخييلية (قراءات موضوعاتية في السرد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2010، ص23.

[2] غاستون باشلار: مرجع سابق، ص07.

[3] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص34.

[4] سيزا قاسم: مرجع سابق، ص75.

وبذلك تتشكل ثنائيات ضدّية (القصر، الكوخ)، (الراقي، الشعبي)، (المحظور، المباح) فالأماكن الراقية محضورة على الفقراء، والأماكن الشعبية مباحة للأغنياء ولهذا فلأن الفضاء عند **لوتمان** مجموعة أشياء متجانسة تقوم بينها علاقات كالامتداد، أي الأبعاد الفيزيائية يبنى عليها تقابل الأمكنة للنص الروائي (الأعلى لا يساوي الأسفل)، (القريب لا يساوي البعيد)، (المنفتح لا يساوي المنغلق) ، فرغم تجردها من الصفة المكانية ظاهريا إلا أنها تتضمنها دلاليا.[1]

وعليه يمكن القول إن المكان عند الغرب اختلف من ناقد لأخر وذلك حسب وجهة نظر وتوجه كل منهم، وكذا حسب استعمال كل واحد منهم للمكان وتوظيفه في الرواية أو القصة أو الحكاية ...والتي هو بصدد كتابتها.

ب/ عند العرب:

والعرب بدورهم أعطوا تقسيمات للمكان، فهناك من قسّم المكان حسب تصّوره له، وهناك من تأثر في تقسيمه بالغرب كما هو الحال مع حسن بحراوي الذي اعتمد في تقسيمه للمكان على تقسيمات **يوري لوتمان**، وعليه سنعرض هذه التقسيمات كما يلي:

1/ **غالب هلسا:** يعتبر من اول الدارسين العرب للمكان، وذلك في كتابه " **المكان في الرواية العربية**" حيث درس فيه التأثير المتبادل بين المكان والسكان، وأظهر أن المكان ليس ساكنا بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان وقد صنف المكان إلى أربعة أنواع وهي:

- **المكان المجازي:** الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، إذ يكون المكان ساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، فهو مكان سلبي يخضع لأفعال الشخصيات.

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص194.

- **المكان الهندسي**: هو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد وذلك من خلال أبعاده الخارجية.

- **المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي**: وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي، وعن هذا المكان يقول غاستون باشلار: « المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدًا خاضعًا لقياسات وتقييم مسّاح الأراضي، لقد عيش فيه بشكل وصفي بل ما للخيال من تحيز وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنّه يركز الوجود في حدود تحميه».[1]

- **المكان المعادي**: كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة ....

وهناك من اعترض على هذه التصنيفات، ورأى أن المكان كلّه مجازي في الرواية ولا يمكن أن نقول مكان هندسي وآخر معيش لأن جميع الأماكن لها أبعاد هندسية ولأن المكان المعادي يظل بدوره فضاء، لأن هذه التصنيفات تقوم إدراكنا لأهمية الفضاء حين تعزله عن الزمان[2] ومن الذين إعترضوا على هذه التقسيمات

2/ **محمد برادة** الذي خالف غالب هالسا في تقسيماته، إذ أن أنواع الأمكنة عنده تنقسم إلى:

- **الفضاءات الممكنة**: حيث يمكن إرجاعها إلى مرجع معيّن.

- **الفضاءات المتخيّلة**: وهي التي لا يمكن أن نعود بها إلى خارج النّص أو إلى مرجع معيّن[3]

3/ **حسن بحراوي**: ينطلق حسن بحراوي في تصنيفه للأماكن وفق ثلاثة مفاهيم:

- **التقاطب**: ويعني وجود قطبين متعارضين في المكان وفق تقابلات ضدية كالإقامة والانتقال.

---

[1] غاستون باشلار: مرجع سابق، ص227.

[2] محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005، ص65، 66.

[3] سلمان كاصد: مرجع سابق، ص129، 130.

- **التراتب:** الذي يتوزع فيه الفضاء على عدة طبقات أو فئات مكانية وفق مبدأ تراتبي معقد في محاولة لتفكك أجزاء تلك التراتبية، وبيان الأساس المزيف الذي تقوم عليه دراستنا بعض نماذج طبقات الفضاء السجني بناءا على أهميتها من حيث الدرجة والرتبة خاصة فشاء الزنزانة وفضاء الفسحة وفضاء المزار.[1]

- **الرؤية:** ويلعب مفهوم الرؤية دورا حاسما في مجال السرديات، ولهذا المفهوم ميزة خاصة في دراسة الفضاء الروائي، لأننا في الرواية لا نواجه فضاء خاص بمعنى الكلمة، وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة فالرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان وتحيطنا علما بالكيفية التي تدرك بها أبعاده وصفاته، ولهذا فإن عدم إيلاء الأهمية لرؤية الإنسان لبيته أو فضاءه المعاش، والاكتفاء بالوصف الموضوعي سيتسبب بتجاهله الحضور الإنساني الضروري في التشويش على بناء المكان وهيئته التي يتشكل فيها.[2]

4/ **أما الناقد ياسين النصير** فقد قسم المكان إلى نوعين رئيسين هما:

أ- **المكان الموضوعي:** وتتلخص خصائصه في أنه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية وتستطيع أن تؤثر عليه بما يتماثله اجتماعيا وواقعيا أحيانا.

ب- **المكان المفترض:** وهو ابن المخيّلة البحث الذي تتشكل أجزاؤه وفق منظور مفترض، وقد يستمد بعض خصائصه من الواقع إلا أنه غير محدد وغير واضح المعالم.

وفيما يخص **حميد لحميداني** في كتابه " **بنية النص السردي** " فيعتبر المكان معادل للفضاء كون مصطلح الفضاء مصطلح حديث اصطلح عليه للدلالة على المكان، وعليه قام بتقسيمه إلى ثلاثة أنواع هي كالتالي:

---

[1] حسن بحراوي: مرجع سابق، ص41.

[2] المرجع نفسه : ص42.

– **الفضاء الجغرافي:** يقدم الروائي في نظر البعض حدّ أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل نقطة الانطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أوّ من أجل اكتشاف أماكن معيّنة، فالفضاء وفقا لهذا التصور يُفهم على أنه الحيّز المكاني في الرواية الذي يطلق عليه بالفضاء الجغرافي "هو مقابل لمفهوم المكان و يتولد عن طريق الحكي ذّاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه"[1] فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية" لكن ذلك المكان الذي تصوّره قصتها المتخيلة". [2]

غير أن هناك من يعتقد أنه يمكن دراسة الفضاء الجغرافي في الرواية بمعزل عن المضمون مثلما يفعل الاختصاصيون في دراسة الفضاء الحضري، فهم يدرسون بنية الفضاء الخالص ولا يهم من سيسكن البنايات، ولا من يمشي في الطرق، ولا ما سيحدث فيها ...

غير أن **جوليا كريستيفا** في حديثها عن الفضاء الجغرافي لم تفصله عن دلالته الحضارية فهو عند تشكله يحمل جميع الدلالات الملازمة له، فالمكان غالبا ما يدّل على مسماه ويوحي بماهيته، ويمّكن القارئ من الولوج إلى العوالم الداخلية للنّص، فالاسم إنمّا يكون مناسبا بمقدار ما استطاع أن يضيء عوالم النّص في عيني القارئ ويوحي بنكهة ويكشفه، الروائي تبعًا لذلك لا يطلق الأسماء جُزافًا واعتباطا وإنما ينتقيها بدّقة لتكون دالة على أماكن منسجمة معها. [3]

---

[1] حميد لحمداني: مرجع سابق، ص62.

[2] المرجع نفسه: ص54.

[3] ينظر: مرشد أحمد: المكان والمنظور الفنّي في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1998، ص41.

- **الفضاء النصّي**: وهو فضاء مكاني أيضا «ويقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها».[1]

ولقد أولى الكثير من الدارسين عناية بالغة بالفضاء النصّي، ومنهم ميشال **بوتور** الذي لم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها، وإنما نظر إل فضاء النص بالنسبة لأي مؤلف كان واعتبره فضاء مكاني أيضا لأنّه لا يتشكل إلا عبر مساحة الكتاب وأبعاده ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه -على الأصح- عين القارئ.[2]

- **الفضاء الدلالي**: يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام [3] ويشرح **جيرار جينيت** هذا الفضاء على الشكل التالي: «إن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلّا نادراً، فليس التعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يضاعف ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن إحداهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي وهناك إذن فضاء دلالي وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للإمتداد الخطي للخطاب».[4]

---

[1] صالح ولعة: مرجع سابق، ص48.

[2] حميد لحمداني: مرجع سابق، ص62.

[3] إبراهيم عبّاس: الرواية المغاربية (تشكل النّص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2015، ص217.

[4] حميد لحمداني: مرجع سابق، ص60، 61.

ويعتبر جينيت بأن هذا الفضاء ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة (صورة) ويقول في الموضع نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، فهو الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقاتها مع المعنى.

ومن خلال هذه التعريفات لأنواع الفضاء التي جاء بها لحمداني يتضح أن الفضاءين الأول والثاني هما فقط المعنيان بفضاء الحكي من حيث هو بنية معمارية في الواقع أو على الورق، وفي كلتا الحالتين يمكن أن نصل من خلالهما إلى المغزى الفكري والإيديولوجي وحتى الرمزي للنّص، فالفضاء بهذا المفهوم يعني المساحة المكانية: " فالمكان لا يظهر إلّا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج في، وعلى مستوى السرد فإنّ المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الإيديولوجي" ».[1] وعليه يمكن القول أن المكان هو مكّون الفضاء ولما كان هذا المكان دومًا متعدد الأوجه والأشكال فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميع، إنه الأفق الرحب الذي يجمع جمع الأحداث الروائية

وأخيرا كخلاصة لما جاء ذكره في أنواع المكان يمكن القول أنّه ونظرا لتعددية المكان وتحوّله من نّص روائي إلى آخر فإن النظرة لهذا المكان لم تكن واحدة لدى هؤلاء الدارسين، وهذا ما يجسده اختلافهم في التقسيمات التي يؤول إليها المكان الروائي.

خامسا: المكان من حيث الانغلاق و الانفتاح

تختلف الأماكن في الرواية شكلا وحجما ومساحة، منها الضيق المغلق والمتسع المفتوح والمرتفع والمنخفض والمتصل، وهي أشكال انتقلت من الواقع إلى الرواية وصارت عنصرا من عناصرها، ومن بين هذه الأنواع نذكر ما يلي:

[1] حسن بحراوي: مرجع سابق، ص32.

أ-**المكان المفتوح:**

«المكان المفتوح حيّز مكاني لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاءً رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق».[1] فمن الأماكن المفتوحة نجد القرية التي تحمل دلالات مختلفة منها الشعور بالحرية والقوة، وكذلك الوطن الذي يشعر فيه الإنسان بالأمن والاستقرار و الطمأنينة التي يحلم بالعيش فيه كل فرد من المجتمع.

ب-المكان المغلق:

«فهو يمثل غالبًا 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 تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا صخب الحياة».[2]

والأماكن المغلقة متعددة منها الأليفة والتي نلجأ إليها آخر النهار لنرتاح من التعب والشقاء كالبيت الذي يرمز إلى الاستقرار النفسي والجسدي، والأماكن المغلقة كالمقاهي والسجن، وهذه الأمكنة بدورها تنقسم إلى أمكنة الإقامة الإختيارية كالمقاهي والبيت وأمكنة الإقامة الجبرية كالسجن.

سادسا: المكان وعلاقاته:

إن النسيج العام للرواية ما كان ليأتي على تلك الصورة المتكاملة ما لم تتظافر جملة من التقنيات تعدّ أساس البنية السردية في الرواية عامة، تلك التقنيات التي تتشابك فيما بينها وفق علاقات تكاملية لا يمكن تلمّسها مفردة بقدر ما تتلمس مجتمعة متشابكة تشكل في مجموعها النسيج العام للرواية، والحال أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكاية الأخرى للسرد كالشخصيات، والأحداث، والرؤيات السردية ...وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصّي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد[3] وعليه يمكن استخراج مجموع العلاقات التي تجمع تلك العناصر على النحو التالي:

---

[1] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي)، دار الأمل، (د.ط)، 2009، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

[3] حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 26.

1/ **علاقة المكان بالشخصيات:**

والشخوص كما عرّفهم **مجدي وهبة** و **كامل المهندس**: «هم الأفراد الخياليون أو الواقعيون الذّين تدور حولهم الرواية أوّ القصّة أو المسرحية».[1] أمّا **عبد الملك مرتاض** فيذهب بقوله أن الشخصية « كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكوّنه ».[2]

فهذين المفهومين لا يتفقان تمامًا في تعريفهما للشخصية، حيث يذهب كل من كامل المهندس ومجدي وهبة أن الشخصيات قد تكون خيالية، وقد تكون واقعية في العمل الأدبي، أمّا **عبد الملك مرتاض** فيرى في الشخصية أنّها وهم وإيهام بالواقعي، توجد بوجود الفعل القرائي وتختفي باختفاء القراءة، فضاؤها الخيال وعالمها الورق هناك من يرى في الشخصية الروائية أنها: « كيان فني مكتف بذاته مادتها الواقع ولكنها بعدما تشكلت في قالب لغوي روائي فقّدت صلتها بالواقع الخارجي لتصبح صلتها به رمزًا لغويا يعبر عن رؤية فنية، ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع».[3]

فقد تباين الدارسون والمنظرون في فهم الشخصية ودراستها، هذا راجع إلى اختلاف الرؤى والمناهج التي اعتمدوها وإلى اختلاف الزوايا التي نظروا منها، وفي هذا دليل على تعدد المدلولات المستفادة من هذا الدال[4] «فقد حصرت بعض المعاجم الشخصية في الشخص الذي يتخيله كاتب الأثر، ووسعت بعض المعاجم التعريف ليشمل الحيوانات المشخصة أيضا».[5]

ومن خلال هذه التعاريف نلاحظ أهمية الشخصيات ودورها في أي عمل أدبي، فهي تعتبر الدعائم الأساسية التي يقوم عليها أي عمل حكائي بعامة، فلا يمكن تصّور أي عمل بدون الشخصيات فهي المحرك الأساسي الذي تقوم عليه أحداث الرواية بتغيراتها وتأثيرها على المحيط والبيئة، وتعدد الشخصيات الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب الايديولوجية والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية.[6]

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس: مرجع سابق، ص 208.

[2] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 126.

[3] عثمان بدري: مرجع سابق، ص 9

[4] عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس حوري، أزمة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2005، ص 120.

[5] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط 1، (د.ت)، ص 100.

[6] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 73.

هذا فيما يخص الشخصية ومدلولاتها المختلفة المقدمة من قبل النقاد والباحثين، أمّا فيما يخّص علاقتها بالمكان فهناك من يذهب بالقول إلى أن « المكان لا يتحقق حضوره من خلال قراءة هندسية أوّ عراقة تضرب في التاريخ فيشحب بحوارها الجديد ».[1] وإنما يتحقق هذا الحضور من خلال الشخصيات التي تتصارع على أرضه محققة لها وجودا واقعيا بفعل العلاقات التي يتم نسجها بين تلك الشخصيات في حواراتها وصراعاتها وحيويتها...وبذلك ينتقل من مجرّد قصة يعيش في رحابها أناس معيّنون إلى مستوى الرمز والدلالة التي يوحي بها المكان كمُعبّر عن نفسية الشخوص، والروائي أثناء تشكيله للفضاء المكاني الذي ستجرى فيه الأحداث سيعمل على أن يكون بناؤه له منسجمًا مع مزاج وطبائع الشخصيات، وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه، أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي لأن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها[2] فالمكان في هذه الحالة يقدم لنا يد المساعدة على التعرف على الشخصية، ذلك أن قراءة دلالية للمكان توّضح ملامح الشخصيات، ولذلك يمكن اعتبار المكان بناء يتّسم تشكيله اعتمادًا على ملامح ومميزات الشخصيات وطبائعها، وهذا ما يساعد على تجاوز المكان الهندسي إلى المكان الشعري الذي يحمل دلالات متنوعة تنسجم مع البناء العام للرواية « فالتأثير المتبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه والبيئة التي تحيط بها تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل قد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها [3] فتأخذ الأماكن دور المرايا العاكسة للكوامن النفسية، ومراعاتها الداخلية إزاء الاحداث، لتصبح الأوصاف الملاصقة لهه الأماكن في بعض مراحل السرد تعادلات رمزية ذات دلالة في سيّاق التشخيص، إن طبائع البطل وسلوكه الحياتي ومزاجه تصل إلى المتلقي من خلال الجزئيات المادية للمكان، يشكل المكان إذن عنصرا مؤثرا على الشخصية وأفعالها.[4]

---

[1] محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1993، ص 199.

[2] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 30.

[3] صالح ولعة: مرجع سابق، ص 55.

[4] محمد مصطفى علي حسانين: مرجع سابق، ص 26.

ونتيجة للبحوث الجادة في الكشف عن العلاقة الجدلية بين المكان والشخصيات أصبح بعض الروائيين يعتبرون المكان عنصرا أساسيا في الحركة السردية ويتعاملون معه كما يتعاملون مع الشخصيات، وهذا ما جعل **ميشال بوتور** في تحليله رواية **"بلزاك"** يقول: «وهكذا عند ما يصف لنا بلزاك أثاث قاعة، فهو يصف تاريخ الأسرة الذي يشغله، وإذا أتت المقاعد موّزعة فذلك يدّل على أن الأسرة قد ساء ت أحولها، ولا ينطبق ذلك غ=على الأسرة وحدها بل على البيئة بأجمعها».[1]

وعليه ومن خلال ما تم التطرق إليه يمكن القول: إنّ هناك علاقة وطيدة بين المكان والشخصيات، وهذا ما ذهب إليه بعض النقاد والباحثين ولكن هذا لا ينبغي وجود تعارض حول هذه العلاقة «فبحكم الصلة الوثيقة بين المكان والشخصية تبلور اتجاهين للنظر في تلك العلاقة، اتجاه يذهب إلى تأكيد التطابق بين الشخصية والمكان الذي تشغله، إذ يبدوا المكان وكأنّه مستودعًا للأفكار والمشاعر التي تنشأ بين الإنسان ومحيطه، وهنا يتشكل المكان باعتباره عنصرا أساسيا بل مشاركا في إنجاز السرد، وهناك اتجاه آخر يعطي للشخصية الأهمية الكبرى في تشكيل ذلك المكان وصياغته».[2]

وفي سيّاق البحث عن أوجه الخلاف بين الموقفين يكشف لنا **هنري متران** في تحليل دقيق عن أن : « الافتراضات النظرية التي طبقت على الشخصيات العوامل لا تؤدي إلى نفس النتائج إذا طُبقت على الأوضاع المكانية في الرواية فبينما الشخصية في الأساس دينامية (القوة الموّجهة بتعبير سوريو)، فإن المكان واضح الجمود والثبات، وذلك بخلاف الشخصية التي تنتقل من مكان لآخر محافظة على قدراتها في التدخل، وحتى في حالة غيابها فإنها تظل موجودة وتحافظ على مكانتها، ودورها في البنية العواملية، أما المكان فليست له قيمة إلا إذا حصل فيه شيء، فالمكان هو الذي يقتضي وجود الشخصيات والأحداث وليس العكس ».[3]

---

[1] ميشال بوتور: مرجع سابق، ص 54.

[2] محمد مصطفى علي حسانين: مرجع سابق، ص 27.

[3] حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 31.

وعليه يمكن التوصل في الأخير إلى أن العلاقة بين المكان والشخصيات لازمة ولا يمكن الفصل بينهما، فلا وجود لأحدهما بمعزل عن الأخر لأن «المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي ندرج فيه ».[1] وبالنسبة إلى هذه الاختلافات الموجودة بينهما والتي ذكرها متران فهي طفيفة ولا تنفي هذه العلاقة الموجودة بينهما لأن المكان هو الوعاء الذي يحوي كل هذه الأجزاء المكونة للنسيج الحكائي بما في ذلك الحدث والزمن وهذا ما سنعرض له لاحقا بالتفصيل.

2/علاقة المكان بالزمن:

ليس المقصود بالزمن هذه السنوات والشهور والأيام والساعات والدقائق والفصول، والليل والنهار بل هو «هذه المادة المعنوية المجرة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيّز كل فعل وكل حركة، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها».[2]

لذلك لم يصل الفلاسفة ومن بعدهم النقاد والباحثين إلى حصر مفهوم دقيق للزمن رغم الحضور الذي يمارسه في جميع دقائق الحياة، إن زئبقية الزمن التي حالت دون تحديد مفهومه جعلت الفكر في محاولة إمساك خيوطه المتشابكة فيكشف كل مرة مظاهر جديدة كان الزمن يلبسها ليضيفها إلى لبوساته المتعددة «وهذا التعدد لمقولة الزمن فرض تعدد وجهات النظر إليه مما يساعد على ظهور دلالات مختلفة باختلاف الميدان المعرفي الذي تناولها بأدوات تحليلية تتناسب وطبيعتها، وقد يستفيد ميدان من ميدان آخر لكنه خلال ممارسته التحليلية تتشكل لديه تراكمات تسمح له بصياغة تصّور خاص به للزمن فيصير لكل ميدان زمنه الذي يتخذه موضع دراسته».[3]

وتعد الرواية كفن أدبي أولاً وكنوع من أنواع الحكي ثانيا الأكثر ارتباطا بالحياة والواقع البشري عامة وبالتالي بالزمن، ذلك ما تشهد عليه الروايات التي كتبت إلى اليوم مما رشحها لتكون موضع درس يأمل النقاد عن

---

[1] الشريف حبيلة : مرجع سابق، ص 32.

[2] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، د ب، د ط، 1988، ص 7.

[3] الشريف حبيلة: مرجع سابق، ص 39.

طريقها «معرفة كيفية تعامل الرواية مع الخبرة الإنسانية، وكيفية تفاعلها مع الزمن ودوره في التصميم لشخصيتها وبناء هيكلها، وتشكيل مادتها وأحداثها».[1]

والزمن في الرواية لا يقتصر تصنيفه على زمن الحوادث المروية أو ترتيب عناصر الوقت الذي تقع فيه تلك الحوادث، فقد يصنّف الزمن تبعا لموقف الشخوص منه وتأثرهم به، فثمة زمن روائي بيولوجي [...]، وفي كثير من الروايات تبدأ القصة والشخصية شابة، وتنتهي وهي في الشيخوخة فمن الظواهر اللافتة في الزمن الروائي تعبير الكاتب عن نمو الشخوص والأفراد و انتقالهم من مرحلة في العمر إلى مرحلة أخرى[2] .ولكن هذا لا يعني أن الزمن ثابت في كل رواية، بل يختلف استعماله من مبدع إلى آخر، إنه الأكثر صعوبة يحاول الروائي تجاوزه بتشكيله في صورة تستعمل ضبط مظاهره المتنوعة وفق ما يقتضيه البناء العام للرواية، لأن طبيعته المرنة تمنحه القدرة على التشكل داخل الخطاب الروائي بأنواع مختلفة، وخير تعريف للزمن الروائي ذلك الذي قدّم به **نعيم عطية** دراسته "دلالة الزمن في الرواية الحديثة" حيث قال: « إن الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة ، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة، وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي ، أمّا قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن وجود، لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدة جوانب، فأحد هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن إذا أن استيعاب عمل أدبي لا يكون لحظيا أو آنيا مثل تأثير العمل التشكيلي وإذا بحثنا عن السبب في ذلك الامتداد الذي يستغرقه الإعجاب بالعمل الأدبي فسنجده في طبيعته الأداة التي يستخدمها الروائي ذاتها ألا وهي اللغة إذ أن رصّ الكلمات بعضها إلى جوار بعض يتضمن فكرة الحركة والصيرورة».[3]

من هنا اكتسب الزمن مكانا مهمًا في الدراسات النقدية نظرًا لكونه بنية خطيرة في تأسيس العمل الروائي، وبات بمثابة الروح للجسد نشعر بها ولا نراها، السبب الذي جعل الناقدة **سيزا قاسم** تصنفه كأول عنصر يستحق الاهتمام لأن طبيعته هي الأكثر فعالية في تشكيل الرواية وبناءها.[4]

---

[1] عبد الصمد زايد: المرجع السابق، ص 10.

[2] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي (دارسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1 ، 2010، ص 98، 99.

[3] نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، العدد 170، فبراير 1971، ص 19.

[4] سيزا قاسم: مرجع سابق، ص 34.

وإذا ما انتقلنا للحديث عن العلاقة القائمة بين المكان والزمان، فنجد اختلاف وجهات النظر حول هذه العلاقة القائمة، فهناك من يذهب إلى القول أن العلاقة بينهما تكاملية ولا يمكن الفصل بينهما لأن وجود المكان بمعزل عن الزمان هو شيء لا يمكن تصوّر وذهنيا ولا روائيا «فالعلاقة بين الزمان والمكان أساسية لأنها تشخص جدلية الواقع في الحياة، وتشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته».[1]

وهذه العلاقة الموجودة بين الزمان والمكان هي التي انطلق عليها **ميخائيل باختين** الزمكانية وهي أحد أهم مفاهيمه المعقدة وتعني حرفيا (الزمان والمكان) لأنها مركبة على التوالي من المفردتين معًا [...]،والمفردة المركبة نفسها تؤكد هذا الوصل الذي يحاول **باختين** تأكيد أهميته في الرواية، حيث يرى أن أشكال الزمكانية في صوّرها المختلفة تجسد الزمن في المكان، وتجسيد المكان في الزمن دون محاولة تفضيل أحدهما على الأخر، وقد عالج **باختين** هذا المفهوم في مقاله « أشكال الزمن وأشكال الزمكانية في الرواية: ملاحظات نحو شعرية تاريخية»، حيث عرف المفهوم بأنه : « الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان المبر عنها في الأدب».[2] مشرا إلى أن « مؤشرات الزمان والمكان في الزمكانية الفنية الأدبية تتشابك معًا في كل واحد متجسد ومحدد بعناية، فالزمن كما هو الحال يتكثف شاخصًا يكتسي لحمًا، ويصبح من الناحية الفنية مرئيا، وبالمثل فإن المكان مشحونا ومستجيبا لحركات الزمن والحبكة والتاريخ ».[3] وأواصر العلاقة بين البنية المكانية والزمانية تتجسد داخل كل التفصيلات السردية للعمل الروائي تتداخل وتتقاطع لتجسد العالم المتخيل الذي يؤسسه المحكي، فكل رصد وصفي له أطر مكانية محددة وفي نفس الوقت له تعيينه الزماني الذي تصاغ به مرجعياته، أي أن العناصر الزمكانية تكون دومًا حاضرة في كل موضع في الرواية. [4]

وعليه يمكن القول إن العلاقة بين الزمان و المكان تعتبر ضرورية ومهمة وهذا ما ذهبت إليه مختلف آراء النقاد والباحثين، فالزمن إذن له دور وتأثير كبيرين على المكان فقد يكون الزمن عبر مراحله الطويلة «يحمل حلولا

---

[1] محمد برادة: الرواية العربية واقع وآفاق ، دار ابن رشد للطباعة والنشر،ط1 ، 1991، ص 212.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان ، ط4، 2005، ص 170.

[3] المرجع نفسه : ص ن.

[4] محمد مصطفى علي حسانين: مرجع سابق، ص 28.

لمعضلات لم تكن تبدوا في طريقها للحل، فقد يعود البطل ليجد حارته القديمة الخربة قد تحولت إلى مكان تم بناؤه بأحدث الوسائل، فالزمن إذن يلعب دوراً كبيرًا في تغيير المكان وإعطاؤه صفات ومميزات جديدة تختلف عمّا كانت عليه سابقا، هذه المميزات إنما تكون بفعل التغيرات الزمانية التي يتعرض لها المكان، والملاحظ أن كلا من الزمان والمكان غير مقيدين بقانون يحكمها بحيث يمكن أن تدور أحداث ما في يوم واحد أو ساحة ...كما يمكن أن تدور أحداثها أيضا في منزل، شارع، سجن».[1]

غير أن هناك من قدم اختلافات جوهرية بين الزمان والمكان، ومن هنا يمكن القول إن « المكان أكثر التصاقا بحياة البشر من حيث إن خبرة الإنسان بالمكان وإدارته له تختلفان من خبرته وإدارته للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسّيًا مباشرا وكذلك يختلف تجسيد المكان في الرواية عن تجسيد الزمن، حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإنّ المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، حيث إن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها».[2] ومن جهة أخرى فإن المكان يتصل عادة بالوصف فحين يتّصل الزمان بالسرد حيث إن الوصف يتميّز بالسكون بينما يتصّف السرد بالحركة والتطوّر، ومع هذا فإن الكثير من الروائيين يمزجون بين الوصف والسرد، فلا يمكن تصّور سرد بدون وصف ولا وصف بدون سرد إلا نادرًا .[3]

3. علاقة المكان بالحدث

من المعلوم أن المكان يؤثر في الأحداث كما أن الأحداث تؤثر في المكان ذلك أن المكان هو الذي يصوغ الأحداث الروائية التي تؤديها الشخصيات الفاعلة في مسار الحكي.

ولقد عرف المكان تطورا تدريجيا في الكتابة الروائية، أما في الرواية التقليدية يظهر المكان مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث، ولا تلقى من الروائي اهتماما أو عناية، وهو محض مكان

---

[1] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الروية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص 76.

[2] سيزا قاسم: مرجع سابق، ص 102.

[3] صالح ولعة: مرجع سابق، ص 53.

هندسي. «وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة 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 الحقيقة ».[1] وعليه فإن تحديد معالم المكان وخصائصه وتشكلاته في البناء العام للرواية نال اهتماما كبيرا لدى الروائيين في القرن التاسع عشر ،« وحددوا العالم الذي تعيش فيه شخصياتهم وجسدوه تجسيدا مفصلا».[2]، أما ما يميّز الرواية الجديدة هي أنها« تثور على القواعد، وتتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية ».[3]ويرون «أن الكاتب الروائي بتألقه ومبالغته في تحديد معالم الحيز، قد يجعله غير صادق مع نفسه، ولا مع المتلقين أيضا ».[4] وفي ظل هذه الحالات يتسع مفهوم المكان ليشمل العلاقات بين الشخصيات والأزمنة والحوادث.

«إن الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور».[5] وهكذا يدخل المكان في الرواية عنصرا فاعلا، في تطورها، وبناءها، في طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وترسم الحدث الروائي،«وينشأ الفضاء الروائي من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على عدة مستويات، من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها، [...] ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة ».[6] وبهذا فإن المكان يتجاوز وظيفته الأولية المحددة، بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء يتسع لبنية الرواية ويؤثر فيها من خلال زاوية أساسية، وهي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه.

---

(1) حميد لحمداني: مرجع سابق، ص 65.

(2) سيزا قاسم: مرجع سابق، ص 106.

(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 54.

(4) المرجع نفسه: ص 154.

(5) حسن بحراوي: مرجع سابق، ص33.

(6) المرجع نفسه: ص 33.

«إن رواية الشخصية تقدم لنا شخصيات تعيش في مجتمع، ورواية الحدث تقدم لنا أفرادا يتحركون من البداية إلى النهاية، فالرواية الدرامية عادة يكون معنى المكان فيها باهتا وتحكيميا ».[1]

«فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفودها كما يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه».[2]

« وعلى هذا النحو كذلك يمسي الفضاء الروائي عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها، إذن فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه يكون في بعض الأحيان، والهدف من وجود العمل كله ».[3]

ومن هنا يصبح المكان ضروريا للعمل السردي ككل، فالرواية أساسا تسعى إلى تقديم مضمون حكائي في قالب لفظي لا ينفصل عن المكونات الحكائية الأخرى، وهذا ما يستوجب إذن تشكيل المكان إنطلاقا من علاقته بالحدث الروائي والشخصيات المحركة له والزمان.

سابعا: أهمية المكان

يمثل المكان أحد الركائز الأساسية للرواية، حيث لا يمكن تصور رواية بدون مكان تجري وتدور فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات، فهو الوعاء الذي يحوي الحدث الروائي « والمكان في الرواية يجب أن يكون عاملا فعالا، بناء فيها، سواء كان هذا المكان باهتا، أم كان واضحا، أم عاصفا في حركته، أم ساكنا في نقله، متدفقا في سيولته، أم كثيفا وضاغطا ».[4] وتظهر أهمية المكان كما يقول **حسن بحراوي** « المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله».[5]

---

(1) موير إيوين: بناء الرواية ،تر، إبراهيم الصيرف، الدار المصرية، القاهرة،(د. ط)،(د .ت)،ص 62

(2) حسن بحراوي: مرجع سابق، ص32.

(3) المرجع نفسه،:ص33.

(4) منصور نعمان نجم الديلمي :المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط1 ،1999، ص 10.

(5) حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 33.

ويكتسب المكان في الرواية دورا كبيرا كونه أحد عناصرها الفنية، ولأنه يتحول في بعض الأعمال إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية «وتشخيص المكان هو الذي يجعل من الرواية بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع فهو يعطينا واقعيتها، فكل فعل لا يمكن تصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني».[1] وقد أكد" **هنري متران** " على أهمية المكان عندما جعل الوعي عاملا فعالا في الصيغة الشكلية للمكان، حيث يقول: « المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة »[2] فالمكان يؤثر في الشخصية ويقوم بتحفيزها إلى إيجاد الأحداث في النص الروائي.

والفضاء الروائي هو المحرك الذي يكتسب القصة، وبالتالي إذا وجدت الأحداث وجدت الأمكنة، وعندما لا توجد أحداث لا توجد أمكنة داخل العلاقة بين الحدث والمكان الروائي، فالمكان إذن لا يتشكل بمعزل عن باقي العناصر السردية، بل يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية

إن للمكان أهمية كبيرة وبالغة في بيان هوية العمل الأدبي «بل يمكن اعتبار المكان هوية العمل الأدبي».[3]

وتتجلى أهمية المكان في الروايات الواقعية في كونه يتصدر الحكي ويعد المؤسس للحكي غالبا لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، فتحديد المكان في الرواية مرتبط باتجاه روائي معين هو الاتجاه الواقعي «فالمكان لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط عندما يصور أماكن واقعية، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية [...] وهذا الاتجاه نفسه يخلق أيضا أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس على القارئ، تأثيرا مشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية».[4]

قد يهيمن المكان في بعض الأحيان على كل العناصر الفنية للرواية، فنجد الروائي يستغرق في وصف المكان وجمالياته وأبعاده الدلالية كي يؤكد على واقعيته ناقلا الأمر من عالم الورق إلى عالم الواقع.

---

(1) صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2003، ص 13.

(2) حميد لحمداني: مرجع سابق، ص60.

(3) حسن بحراوي: مرجع سابق، ص32.

(4) حميد لحمداني: مرجع سابق، ص 66.

بناءً على ما سبق يتبين أن المكان دعامة أساسية في البناء الروائي، إذ يساعد على التفكير والتركيز والإدراك العقلي للأشياء، والبنية التي تتقاطع مع الأحداث والشخصيات تشكل وحدة فنية متكاملة.

إن توظيف المكان في العمل الأدبي عموما والرواية خصوصا يضفي بعدا جماليا ذو تصورات ودلالات بعيدة، وما يحمله المكان من تجارب إنسانية وسمات إبداعية وملامح ذاتية ...وهكذا يصبح المكان مكوّنا سرديا جوهريا، لما يقوم بوظيفة التحسيس بواقعية الأحداث، ليتجاوز المفهوم التقليدي بوصفه مكانا لوقوع الأحداث، إلى فضاء يتسع لبنية الرواية ويؤثر فيها إلى جانب المستويات السردية الأخرى.

الفصل الثاني:
تقنيات البناء المكاني ودلالاته في
سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني

أولا: الميثاق السير ذاتي

ثانيا: قراءة في العنوان "سيرة المنتهى".

1-علاقة العنوان بالمضمون.

ثالثا: الأمكنة الواقعية والأمكنة المتخيلة.

1-الأمكنة الواقعية.

2-الأمكنة المتخيلة.

رابعا: الأبعاد الدلالية للمكان.

1- البعد الديني.

2- البعد التاريخي.

3- البعد الثقافي.

خامسا: علاقة المكان المستويات السردية (الشخصيات، الزمان، اللغة).

1-علاقة المكان بالشخصيات.

2-علاقة المكان بالزمان.

3-علاقة المكان باللغة.

أولا: الميثاق السير ذاتي

تعرف السيرة الذاتية في مفهومها العام بأنها تصوير لحياة الشخص وماضيه وتاريخه وذكرياته وطفولته، فهي فن من الفنون الأدبية يُعنى فيها الكاتب بتتبع مسيرة حياة الشخصية منذ ولادتها حتى نهايتها، غير أن ما يميز هذا النوع الأدبي عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى هو وجود الميثاق السير ذاتي الذي يحدد طبيعة النص وهويته «فهو يشكل المقياس الثاني الذي يلجأ إليه لوجون في تحديد طبيعة النص السير ذاتي، إذ يرى أن السيرة الذاتية نوع من الأدب مبني على الثقة، أي انه نوع انتمائي استثنائي يتطلب من الكاتب السير ذاتي في بداية نصه إيجاد نوع من الميثاق الذاتي يتضمن الاعتذارات والتوضيحات والمقدمات وإعلان النية وكلها شعائر إيجاد اتصال مباشر».[1]

ويأخذ مفهوم الميثاق عند القارئ «للوصول إلى حقائق تتعلق بتاريخ شخصية واقعية، يسرد لها، أما غياب هذا الاتفاق فيجعل القارئ يعيش مع تجربة خيالية يصنعها الكاتب ويوقع القارئ في مأزق التجنيس، وضبط هوية النص، ويجعله يبحث عن مدى واقعيته وارتباطه بحياة كاتبه وقد يكون هذا الغياب أمرا قصده الكاتب ليوحي بالانفعال بينه وبين نفسه».[2]

من هنا تتجلى أهمية الميثاق انطلاقا من ذلك العقد الذي يبرمه كاتب السيرة أو المؤلف أو القارئ، مما يؤدي إلى نشوء علاقة بينهما، فقارئ الرواية يختلف عن قارئ السيرة، ذلك أن الأول يبحث عن الحقيقة في صورة تخييلية، أما الثاني يحاول أن يرصد الحقيقة في سيرورتها الواقعية والتاريخية.

---

[1] خليل شكري هياس: سيرة جيرا الذاتية في (البئر الأول وشارع الأميرات) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص 20.

[2] ينظر محمد موسى سامر صدقي: رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسات نقدية تحليلية (رسالة ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2010، ص 33.

وقد تناول "فيليب لوجون" قضية الميثاق، وجعله من العناصر القادرة على الفصل بين السيرة الذاتية، وغيرها من الأجناس الأدبية المتعالقة بينها، فالحد الذي وضعه للسيرة الذاتية تضمن أربعة عناصر، وهي:

1- شكل اللغة (حكي، نثري).

2- الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.

3- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل إلى شخصية واقعية أو السارد).

4- وضعية السارد.

أ-تطابق السارد والشخصية الرئيسية.

ب-منظور استيعادي للحكي.[1]

هذا المفهوم المؤسس لكل الكتابات السير ذاتية ولنظرية لوجون على حد سواء "تطابق المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية أنتج إشكالات عديدة من الكتابات مثل: المذكرات، الوقائع، اليوميات ...وغيرها.

يحدد "حسن بحراوي" في مفهومه للميثاق السير ذاتي أنواعا ثلاثة وهي:

الميثاق المرجعي، الميثاق الروائي، والميثاق السير ذاتي.[2]

[1] فيليب لوجون: مرجع سابق، ص 22، 23.

[2] خليل شكري هياس: مرجع سابق، ص 20، 21.

1-الميثاق المرجعي:

وهذا النوع خاص بفنون القول التي يتوخى الكاتب فيها الدقة العلمية والحقيقة التاريخية التي يمكن التحقق من صحتها بالرجوع إلى المصادر الأخرى أو تلك التي يحيل عليها الكاتب في النص، إذ يعمل هذا الميثاق على تحديد حقل الواقع المراد تصويره كما يحدد كيفية ودرجة التشابه الذي يزعمه النص بالواقع.

2-الميثاق الروائي:

وهذا النوع من الميثاق عماده نفي التطابق بين اسم المؤلف على الغلاف واسم الشخصية في النص، وسنده الإقرار بالطابع التخييلي للنص كأن يذكر في عنوان فرعي أن الكتاب رواية.

3-الميثاق السير ذاتي:

ويقوم هذا النوع من الميثاق على تلك العقدة التي يبرمها المؤلف مع القارئ لغاية التأكيد على التطابق بين المؤلف والبطل والرجوع بكل شيء إلى الاسم الشخصي المكتوب على الغلاف.

«وقد لجأ كتاب السيرة الذاتية، غالبا إلى تدوين مصطلح سيرة ذاتية على الغلاف، كما فعلت طوقان على غلاف سيرتها (رحلة جبلية رحلة صعبة)، وكذلك علي الخليلي على غلاف سيرته (بيت النار، المكان الأول، القصيدة الأولى)، وبذلك يكون الكاتب قد عقد ميثاقا مع القارئ وجعل النص وثيقة تاريخية لشخص يسرد تاريخ حياته، ويدون الحقائق، رغم علمنا بما يشوب السيرة الذاتية من نقص، ونسيان، وإخفاء لبعض الحقائق المتعلقة بالكاتب».[1]

[1] جابر عصفور: زمن الرواية، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999، ص 192.

ولتوضيح ما تقدم سنعمد إلى البحث عن حدود الميثاق السير ذاتي وروده في النص، ومدى تصريح الكاتب "واسيني الأعرج"والتزامه بالتعاقد السير ذاتي سواء أكان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر، وفي سيرة "المنتهى"يتوفر ميثاق السيرة الذاتية بأشكال محددة، مواقع مختلفة، ويمكن تحديد مميزات السيرة الذاتية من خلال النموذج الذي قدمه "فيليب لوجون" في دراسته.

1-العناصر المنتمية لداخل النص السير ذاتي:

أ-الميثاق السير ذاتي:

يمكن الإعلان عن هذا الميثاق بطرائق مختلفة في العنوان أو في الإهداء أو في المقدمة أو في البيان الختامي (جيد)، أو الأحاديث الصحفية التي تتم في وقت النشر، وهناك طريقتان للتصريح بهذا الميثاق:[1]

1-المعلن: وذلك عندما يتطابق اسم (السارد مع الشخصية المركزية) داخل السرد مع اسم المؤلف الموجود على غلاف الكتاب وفي الواقع.

2-الضمني: وهو على قسمين:

أ-يرجع بعض المؤلفين إلى عناوين لا تترك شكًا في أن الضمير النحوي الوارد في النص يعود إلى المؤلف كما نجد في (**سيرتي الذاتية**) (**قصة حياتي**) وعلى نحو ما نجده، في سيرة "أحمد أمين" الذاتية (**حياتي**) وسيرة "غاندي" في كتابه (**قصة تجاربي مع الحقيقة**).

[1] خليل شكري هياس: مرجع سابق، ص 22.

ب–النوع الثاني يظهر في تلك النصوص التي تجعل الراوي يتحدث إلى القارئ كما لو كان هو المؤلف نفسه، حتى وإن لم يذكر اسمه وذلك على نحو يجعل القارئ يقتنع بأن ضمير المتكلم المستعمل فيها إنما يعود على الاسم الذي يحمله الغلاف (اسم المؤلف).

والقارئ لسيرة "واسيني" الذاتية يجد أنه أمام الميثاق السير ذاتي الذي يظهر بشكل جلي وواضح في العنوان (سيرة المنتهى ... عشتها كما أشتهي)، وفي العنوان الفرعي الذي يحمل الضمير النحوي والذي يعود إلى المؤلف، كما يتمظهر ذلك التطابق الاسمي بين المؤلف والسارد والشخصية في النص السير ذاتي، إذ يصرح الكاتب باسم الشخصية الرئيسية أو البطل في اغلب فصول الكتاب

ب–التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية:

لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن تتطابق ثلاثة أنواع من الأنا تندرج في المتن السير ذاتي:[1]

- **أنا المؤلف الحقيقي**: هو الكاتب المعلن عنه صراحة.
- **أن السارد**: هو الذي يروي الأحداث في الحاضر.
- **أنا الشخصية الرئيسية (البطل)**: الذي سوف يتحدد نسبة إلى الأفعال والوصف داخل العمل نفسه.

ويمكننا أن نرصد ذلك في (سيرة المنتهى) من خلال العلاقة بين المؤلف والسارد والشخصية في البينة السردية للنص الأدبي، وهذا ما يؤكد أن الكاتب يروي سيرته انطلاقا من أسماء الشخصيات الذين يمثلون أفراد أسرته الحقيقية، وكذلك الأماكن باعتبارها أماكن حقيقية في حياة المؤلف.

[1] نهلة راحيل: سمات النص السير ذاتي في "أثقل من رضوى"، مجلة الجديد، ع 8، 2015، ص 144.

ويتشكل هذا التطابق بين المؤلف والسارد والبطل في المتن الأدبي، حيث نجد كاتب العمل هو الأديب "واسيني الأعرج" المعلن عنه صراحة في الغلاف الخارجي للسيرة، وقد جاء اسم الكاتب في أعلى صفحة الغلاف، ولعل من وراء ذلك هو التأكيد على أن الذات المتمثلة في سرد الأحداث في هذا النص هي التي تتمركز حولها كل العناصر الأخرى في السيرة.

أما راوي الأحداث فهو المؤلف نفسه "واسيني الأعرج" في الغالب، والذي يروي بضمير المتكلم وهو الضمير الذي يحيا على الكاتب تارة وعلى الشخصية تارة أخرى، جاء في قوله «مازلت أرى الصورة أمامي وأنّها تحدث أمامي»[1]، «سعدت عندما رفع جدي يده اليمنى ... أدركت لحظتها أن الروخو بالقرب مني صاف داخليا».[2]

وأي قراءة إذن لهذه السيرة الذاتية يتبدى لنا من الوهلة الأولى مدى حضور هذه العناصر الفنية الثلاثة في سيرة الكاتب إلى حد التوحد فيما بينها، وهو ما يشكل تشابها كبيرا بين المؤلف والسارد والشخصية.

وتأتي أهمية استخدام ضمير المتكلم في انه «يحل على الذات مباشرة، ويجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، كما أنه يقرب القارئ من العمل السردي ويجعله أكثر التصاقا به، ويستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية، فيعرفها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها للقارئ كما هي لا كما يجب أن تكون»[3]، وبالتالي فإن استخدامه يسمح للكاتب بأن يصور انفعالاته ونقل انطباعاته اتجاه أحداث العالم الخارجي وما عاشه في واقع من الآلام والآمال مما يثير انتباه القارئ وتحفيزه لقراءة المزيد.

---

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها ...كما اشتهتني (رواية سيرية)، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط5، 2015، ص 160.

[2] المصدر نفسه: ص 55.

[3] عبد المالك مرتاض" في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 184، 185.

كما أن توظيف ضمير المتكلم له القدرة على التذكر والاسترجاع وكل ما تعلق بذاكرة الكاتب الشخصية، وما مر به من مواقف وأحداث وشخصيات تركت بصماتها في مساره الأدبي والفكري، وعليه فإن ضمير المتكلم جعل من العمل الأدبي مصنفا ضمن شكل السيرة الذاتية.

إن هذا التشابه بين كل من المؤلف والسارد والشخصية من العناصر اللافتة للانتباه في الرواية عند "واسيني الأعرج" وأن لهذا التطابق ما يبرره: فبراعة الكاتب تكمن في رسم الشخصية وتوصيفها وتبيان خصوصياتها وتفاصيلها الدقيقة ورصد أحداثها وسلوكاتها إلى حد التماهي بين ذات المؤلف وذات الشخصية.

2-العناصر المنتمية لخارج النص السير ذاتي:

1-العنوان:

يمثل العنوان عنصرا أساسيا ضمن العناصر المنتمية لخارج النص السير ذاتي، وهو «أول ما تقع عليه عين القارئ عند دخوله عالم الرواية هو العنوان، فالعنوان يحمل دلالات قد تتعدد أو تتمحور أو تتضح أو تستغلق على القارئ، وبالتالي فإن البنية الأساسية أو الفنية الأولى يدخل منها إلى العمل، كما أن العنوان يقوم بدور المحفز للقارئ كي يبحث عن المعنى المستقر وراء العنوان»[1]، وللعنوان أهمية بارزة في تحديد معالم النص الأدبي وهويته فهو «يشكل عنصرا أساسيا ولا سيما في النص النثري، وهو المفتاح الإجرائي الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النص وكشف أسراره، ومن الممكن تقسيم العنوان إلى ثلاثة أقسام هي: العنوان الرئيسي، العنوان الفرعي، والعنوان الداخلي».[2]

[1] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2010، ص 194.

[2] خليل شكري هياس: مرجع سابق، ص 26.

وفي الغلاف يبدو العنوان الرئيسي "سيرة المنتهى" والعنوان الفرعي "عشتها كما اشتهتني" وكلاهما يحيل إلى دلالة صريحة من الكاتب تحدد نمط العمل الأدب وشكله إلى جانب ذلك حمل الغلاف مصطلح رواية سيرية في إشارة من الكاتب إلى أنها سيرة ذاتية كتبت في قالب روائي، وأن ما يقدمه هو نتاج حياته وتجربه، كما يميل ذلك إلى الهروب من الوصف المباشر أو ما يعرف بالتعمية، لصناعة مصطلح رواية سيرية، ولعل ذلك من أجل إيهام القارئ وتشويقه، فالكتابات السير ذاتية لم تأخذ حظها الوافر بعد من الدراسة والبحث والقراءة من قبل الباحثين والنقاد والمتلقين مثلما هو الحال بالنسبة لفن الرواية.

فالعنوان بحسب رأي "جينيت" يدخل ضمن «العتبات التي تسيج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه».[1]

ب–الإهداء:

يمثل الإهداء، بوصفه عنصرا من العناصر الموجهة للنص السير ذاتي، عتبة نصية مهمة تسهم في إضاءة النص وتشير بشكل مباشر ولا سيما في نص يمثل سيرة الكاتب الذاتية، والإهداء في العمل الروائي يحيل خارج النص في حين أنه في العمل السير ذاتي يحيل إلى داخل النص، ويعمل على توضيح بعض جوانبه.[2]

جاء الإهداء في سيرة "واسيني" الذاتية مخصصا لشخصيتين مهمتين في مساره الأدبي والحكي، ليشكل عتبة هامة بعد العنوان في التزام الكاتب بالعاقد السير ذاتي.

فالإهداء الأول مرسل لـ "ميترا" وهي شخصية لا وجود لها في واقع حياة المؤلف، بل هي من صنع مخيلته، وفي هذا الشأن يقول «ميترا ... ميما الصغيرة، شكرا ... شكرا لك وحدك، لولاك ما كانت هذه السيرة، وما كان

---

[1] James Goo win : autobiography the self mad texte, twoyne pabhshzes, NewYork, 1993, p 15, 16.

[2] خليل شكري هياس: مرجع سابق، ص 51، 52.

هذا المنتهى»[1]، أما الإهداء الثاني يعلن فيه انتماءه للجد الأول المسمى "الروخو" قلبا وروحا وبصيرة، وولائه التام للأصول والجذور الأولى تنحدر من سلالة الجدّ الأندلسي، وقد اختار هذه الشخصية ليتحدث عن حياته وحياة أفراد عائلته وسرد لمختلف المحطات والمواقف في سلالة أسرته وأحداث بقيت عالقة في ذاكرته وحواسه، كلها شكلت سمات في حياة الكاتب وسيرته «لك وحدك يا جدي أوجه خوفي وطفولتي العارية، لو وجدت عمري كله، شبيها بلحظة واحدة، من حياتك السخية، سأكون أسعد حفيد لك وأنا أتهيأ للقياك بقلب صغير، وشوق كبير إلى التربة التي شربت من دمك وعرقك، وشكلتني كما اشتهيت، ولكني كتبتها كما اشتهيتُ».[2]

ج–صورة الغلاف:

«تعد الرسوم والأشكال مظهرا من مظاهر تشكل فضاء النص، ويتركز هذا التشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنص»[3]، ويمكن تصنيف أنماط الغلاف الأمامي إلى نمطين حسب ما أقر به "حميد لحميداني": «تشكيل واقعي، يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة أو إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث، وتشكيل تجريدي يتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته وللربط بينه وبين النص».[4]

أما في غلاف سيرة الكاتب "واسيني" فإن أول ما يلفت النظر إليها هو صورة المؤلف التي جاءت واضحة في المقدمة ودقيقة أسفل العنوان، ويمكن استخراج بعد الدلالات من طبيعة هذا التشكيل، فالواجهة الأولى للغلاف تحمل صورتين للكاتب، إحداهما تأخذ الحجم الأكبر في الخلف وهي صورة له في فترة شبابه، ومما يلاحظ كذلك أن الغلاف لا يحمل إلا هذه الصورة مما يتفق مع هدف الكاتب من كتابته للنص السير ذاتي، وأن هذه الصورة ما هي إلا انعكاس لتجربة فردية وحرصه على نقل تفاصيل حياته بين الماضي والحاضر، فصورة المؤلف إذن

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 09.

[2] المصدر نفسه: ص 13.

[3] مشال بوتور: مرجع سابق، ص 127.

[4] حميد لحمداني: مرجع سابق، ص 59، 60.

لها أهمية في تحديد الملامح الأولى للعمل الأدبي خاصة في تشكيل مسار الأحداث، وعليه فإن رسمة الغلاف تساعد ما أمكن المتلقي على فهم المضمون العام من المحتوى وبيان المقصدية منه على المستوى الفني أو التشكيلي

لقد تم الإعلان عن الميثاق السير ذاتي بشكر صريح ومباشر من قبل الكاتب وفي عدة مواضع من المتن الأدبي، فكان ضمير المتكلم الذي يعود إلى المؤلف هو محور التطابق بين السارد والمؤلف والشخصية الرئيسية، إلى جانب العنوان الذي يعد عتبة مهمّة في إتمام هوية الشكل الأدبي، إلى عتبة الإهداء وصور الغلاف وأنماط تشكيله، وهي عناصر كلها حددّت ماهية العمل الفني باعتباره سرد نثري لحياة الكاتب.

ثانيا: قراءة في العنوان

للعنوان مكانة متميزة في الأعمال الإبداعية الأدبية والدراسات النقدية، باعتباره عتبة لها علاقات دلالية وجمالية ووظيفية مع النص، ونظرا لموقعه الاستراتيجي لقراءة العمل الأدبي، فإنه يساعد القارئ على الولوج إلى النص، بل واقتحام فضائه ثم تفكيك بنياته المستترة فهو «أولى عتبات النص التي لا يجوز تخطيها ولا تجاهلها»[1]، أما الدراسات الحديثة تعتبره «علامة لغوي تعلو النص لتسمّه وتحدده وتغري القارئ بقراءته»[2]، وعادة ما يصبح العنوان رغم فقره اللغوي «مرجعا بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يبث فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي يخيط المؤلف عليها نسيج النص»[3]، وهذا يعني من بنية ودلالة العمل الذي يعنونه، فالعنوان يختزل النص من ناحية المعنى والمبنى.

---

[1] عبد القادر رحيم: علم العنونة (دراسة تطبيقية)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2010، ص 39، 40.

[2] المرجع نفسه: ص 45.

[3] ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 2004، ص 155.

فالعنوان بمثابة نص مشفر يحتاج إلى بعض الآليات التحليلية لتبيان مكونات النص النثري أو الشعري والحا لم لدلالات وعلامات مكثفة تثير انتباه القارئ.

وقد تفنن الروائيون في كثير من أعمالهم الروائية في تسمية وتشكيل عناوينها بطرق شتى، مثل عناوين روايات "واسيني الأعرج" نحو عنوان "سيرة المنتهى" وتبعا لهذه الأهمية التي حظي بها العنوان سنحاول الوقف عند دلالة عنوان السيرة لكاتبها "واسيني الأعرج".

1-"سيرة المنتهى عشتها ... كما اشتهتني" لواسيني الأعرج:

- **العنوان الرئيسي**: سيرة المنتهى عشتها ... كما اشتهتني.

- **العنوان التجنيسي**: رواية سيرية.

- **العناوين الفرعية**:

العنوان الفرعي	الصفحة من ... إلى ....
1-جدي الرّوخو (خطوات الدهشة على الجبل الأعظم).	من ص 17 إلى ص 91.
2- ميما أميزار (مكاشفات العشاء الأخير).	من ص 95 إلى ص 154.
3- جدتي حنّا فاطنة (معلمي الأول ينبئني بما لم أعلم).	من ص 157 إلى 219.
4-القديسة مينا (الشياطين تغير جلدها أيضا)	من ص 223 إلى ص 345
5- حبيبي سرفانتس (يوم استيقظ دون كيشوت تحت جلدي)	من ص 349 إلى ص 439
6- مسلك التماهي (عودة المعراج إلى سحر الكتاب).	من ص 443 إلى ص 485
7-بعض ما خفي من سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني.	من ص 487 إلى ص 512.

– بنية العنوان الرئيسي:

"سيرة المنتهى عشتها ... كما اشتهتني" عنوان طويل من حيث مبناه ويتكون من عبارتين، الأولى وهي جملة اسمية"سيرة المنتهى" أصلها مضاف ومضاف إليه، أما العبارة الثانية "عشتها كما اشتهتني" فهي تتكون من فعلين في الزمن الماضي وأداة للتشبيه.

وإذا كان العنوان يمثل أولى عتبات التلقي في النص الأدبي، فإنه يحتل الصدارة في الآثار الأدبية، باعتباره مجموعة من العلامات اللسانية واللغوية التي تحمل في طياتها دلالات متعددة.

وفي قراءة عابرة للعنوان "سيرة المنتهي عشتها ... كما اشتهتني" يتضح مباشرة لدى القارئ وفكرته عن الشجرة العظيمة في الجنة والموسومة بسدرة المنتهى.

وهي «شجرة في أقصى الجنة إليها ينتمي علم الأولين والآخرين، ولا يتعداها ولم يتجاوزها أحد سوى رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهي في السماء السادسة ومعظمها في السابعة، وهي عن يمين العرش، وقالوا إليها: تنتمي إلى أعمال الخلق وعلومهم، ومن هناك ينزل الأمر الإلهي، ومن هناك تؤخذ الأحكام والملائكة تقف قربها، وإليها ينتهي كل ما صعد من العالم السفلي، وينزل منها من العالم العلوي، من الأمر العالي».[1]

لعل اللافت للانتباه في هذا العنوان اشتماله على عناوين، عنوان رئيسي "سيرة المنتهى" وعنوان ثانوي سمي بـ "عشتها كما اشتهتني"، ترتكز دلالات العنوان الرئيسي على لفظة سيرة المنتهى، ومن المعلوم أن السيرة هي الطريقة والنهج المتبع، أما كلمة المنتهى فهي تعني النهاية وسير الإنسان نحو النهاية، ولقد وردت كلمة سيرة في مقدمة العنوان وهو معيار لتحديد الصدق والحقيقة التي يسعى إليها الكاتب، ولتدوين حياة شخصه، أما عبارة

[1] محمد علي التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، (د.ط)، 1996، ج1، ص 941، 942.

"عشتها ... كما اشتهتني"، فهي متممة لدلالات العنوان الرئيسي وشارحة له، وتحيل إلى سيرة الكاتب وحياته التي عاشها كما اشتهى هو أو كما اشتهته الحياة.

علاقة العنوان بالمضمون:

يعرض الكاتب "واسيني الأعرج" في سيرة المنتهى أحداثا تندرج ضمن سرد يتقاطع بين ثلاثة محاور أساسية وهي الصوفية، التاريخ، والسيرة، إذ يبدأ في قص وقائع ومشاهد ومواقف حدثت له ولعائلته، مستلهما في ذلك شخصيات تاريخية وأخرى متخيلة (مولاي السالك، الجد الأندلسي، الكاهن أنجيلو ألونصو، صاحبة الشعر الأحمر)، ويحاول المؤلف أن يصور هاجس الموت والبعث إلى العالم الآخر ليبقى تائها في البحث عن أسراره وعجائب هذا العالم الغيبي، وليحقق ذلك يبدأ رحلته الخيالية بمساعدة هذه الشخصيات في عبور مسالك عديدة، أما السالك فكان أول مرشد له، للعالم الآخر عبر المعراج الصاعد إلى السماء، فيظهر له جده الأندلسي "الروخو" ليساعده على الوصول إلى جبل "تيغراو" أو جبل النار، ومما يلفت الانتباه تعالق هذه الأحداث بالعنوان بشكل مباشر عبر فصول الرواية الأولى والإشارة بذلك سدرة المنتهى، وتربة المنتهى والقبر، وكذلك غيمة المنتهى في مواضع محددة من النص، وفي قوله مثلا: «ابن عربي، الذي أقحم سدرة المنتهى، قبل أن يقف عاجزا أمام ما يغشاها من النور والبهاء»[1]، ليصور لحظة الموت وصعوده نحو المعراج إلى جبل النار ويشاهد هناك فرق الصوفيين وجماعات من المسيحيين واليهوديين يؤدون طقوسهم وشعائرهم الدينية، من أناشيد وتراتيل دينية وإسلامية، وكل هذا حدث في مسالك غيمة المنتهى وأعماقها المؤدية إلى شلالات النور «قبل أن ألبس للمرة الأخيرة غيمة المنتهى التي ألمس للمرة الأولى جلدها الناعم وأمشي على أرضها اللدنة...».[2]

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 17.

[2] المصدر نفسه: ص 22.

يستحضر الكاتب تاريخ سقوط الأندلس من خلال سرد قصص من جدته حنّا فاطنة التي كانت تروها له، ليصل إلى شجرة الخلد برفقة صاحبة الشعر الأحمر التي كانت دليله في أصعب اللحظات، ولا تزال الأحداث تدور في أماكن مبهمة وغريبة ومتداخلة من السيول والأنهار والشلالات والجبال البركانية، وهنا يلتقي بمينا وبكل أفراد عائلته المتوفين، ليمثل وجودهم بمثابة عرض معلومات وأخبار عن حياته وحياتهم للمتلقي، وكذا استرجاع لمختلف الذكريات العالقة بذاكرته الشخصية.

أما جدته حنّا فاطنة فقد كانت أقرب الأشخاص إلى قلبه وروحه وحكاياتها التي لا تنتهي عن جده الأول الأندلسي، وكذلك حديثه عن أخته زوليخا التي توفيت في سن مبكرة، مخلفة في نفسه فراغا رهيبا لا يسده إلا تلك اللقاءات التي كانت تحدث مع صاحبة الشعر الأحمر، والتي غالبا ما كانت تحمل نفس الملامح والمواصفات الخارجية لحبيبته مينا لأخته زوليخا، كما تحدث عن والده الذي مات شهيدا إثر حادثة اغتيال مع صديقه من قبل جنود الاستعمار الفرنسي، لتبدأ معاناة وبؤس الوالدة ميما أميزا وتنذر لنفسها تربية الكاتب وإخوته بعد استشهاد والده، وتستمر الأحداث إلى أن يكتشف أن صاحبة الشعر الأحمر هي حبيبته مينا، هذه الأخيرة تسترجع حادثة قتلها من طرف إخوتها، ومن أكثر الشخصيات حضورا في سرد الأحداث شخصية ابن عربي الصوفي، وشخصية سرفانتس التي توحي إلى المقاومة والرفض والسخرية من العالم، وهكذا تشكلت سيرة الكاتب واسيني بين ماضي وحاضر ومستقبل، ليختم عمله الأدبي بأن السيرة ما هي إلا اختيار جدي لقدرات الإنسان، وأنها ليست عملا فرديا، بل هي فعل جماعي يصور فيها المؤلف حياته وحياة الآخرين.

ثالثا : الأمكنة الواقعية والأمكنة المتخيلة:

لقد تطورت أهمية المكان في الدراسات الأدبية، وبالخصوص عندما برزت إلى الوجود عناصر متعلقة بدراسته في الرواية والتي من ضمنها: دلالة المكان داخل النص الروائي وهو تموضع سيظل باستمرار بحاجة إلى مزيد

من التوضيح لمواكبة تطوره، وبناء على أن المكان في النص الروائي قد تحرر من أساليب توظيفاته التقليدية إلى أسلوب آخر جديد حامل لخصوصية الحركة والدلالة، مما جعله فرصة لتفجير الإمكانات الإبداعية لدى الروائيين، ومتضمنا للخيال الروائي لديهم وللمشاعر والتصورات حتى وإن كان متخيلا، ولتحقيق جمالية العمل الإبداعي يشكل المؤلف أمكنة واقعية وأخرى خيالية، لتضفي عليها ما أمكنه من الخيال الفني لتصوير الأمكنة في الرواية، وهذا ما نلمسه في سيرة المنتهى...، إذ نجد تنوعا وتعدّدا في الأمكنة الواقعية، كما نجد أماكن رئيسية وأخرى ثانوية وليست غايتنا أن نستقصي كل الأماكن، بل سنكتفي بذكر الأماكن الرئيسية فقط:

1-الأماكن الواقعية:

ونلمس في السيرة أماكن واقعية تحدث عنها واسيني الأعرج، وهي أماكن مستمدة من واقعه المعيش، سواء عاش فيها أو زارها أو حتى سمع بها من الآخرين، و«المكان الواقعي هو الذي يحيل الأحداث إلى المرجعية التاريخية ينحو بها نحو الحقيقة والوقائع الفعلة، وقد انسجم هذا الصنف المكاني باطراد من خلال الأسماء الصريحة التي ترددت وجاءت مخصوصة بفضاءات مختلفة، أو هو الواقع الحقيق الملموس والمجسم في أماكن محدّدة بواجهات الأسماء».[1]

والأماكن الواقعية في السيرة ليست كثيرة مقارنة بالأماكن المتخيلة، ونذكر من الأماكن الواقعية:

البيت: وهو من الفضاءات المغلقة «وهو المكان الذي تشعر فيه بالألفة والسعادة لظروف وأسباب مختلفة، فالبيت هو الذي يحمينا ويحمي ذكرياتنا وأحلامنا وأشياءنا [...]، فهو جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول»[2]، ولقد ارتبط واسيني الأعرج بالبيت الطفولي أيما ارتباط لأنه تربى فيه وترعرع، وعاش فيه معظم ذكرياته الحزينة منها والسعيدة، لأنه تشكل في لاوعيه وأصبح جزء من ذكرياته التي تظل دائما تحمل تفاصيله وخطوطه بكامل

[1] بشير الوسلاتي: مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان، سوسة-تونس، ط1، 2001، ص 74.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق، ص 38.

وضوحها واتساقها، وهذا الارتباط بالبيت الطفولي نلمسه في هذه السيرة من خلال استرجاع البطل لذكريات الطفولة ابتداءً من مولده يوم عيد الأضحى المبارك «في صباح اليوم الموالي الذي صادف عيد الأضحى ولدت فجرا في عز القيظ» [1]، حتى دخوله المسجد لتعلم القرآن وحفظ كتاب الله عز وجل «كلما سألتني حنّا وأمي عن أحوالي في الجامع أرّد بحماسة وبلا تردد: أنهيت من حفظ الربع الأول من القرآن الكريم، وزوّقت لوحتي العديد من المرات، وبدأت أجلس في الأماكن الخلفية للجامع، وأقرأ في المصحف الكريم»[2]، وكذا دخوله إلى المدرسة وحصوله على شهادة التعليم الابتدائي «عندما فتح المدير علبة طويلة بها بطاقات بأسماء الناجحين رأيت بطاقتي فجأة تتراقص بين يديه» [3]، وقد كانت فرحة العائلة به كبيرة، وخاصة والدته التي وعدت زوجها بأن تقدم له أحسن الظروف لكي يتعلم ويحمل كل الشهادات «كانت السيزيام هي أولى شهاداتي وأهمها على الإطلاق».[4]

فرغم الفقر الذي عاشه واسين مع عائلته في هذا البيت إلا أنه كان يشعر فيه بالدفء العائلي، وهو يتميز بالبساطة حيث يلف بيت جدرانه عائلة بسيطة ميسورة الحال، وهذا ما نلمسه من خلال تلميح الراوي إلى ذلك عندما تحدث عن غرفته الصغيرة التي كانت الجدة تحكي له فيها الحكايات، وكذا حوش المنزل الذي كانت تحضر فيه حنّا فاطنة أو الجدة الفلفل من أجل بيعه، والاستفادة من ثمنه في إعالة العائلة «كانت تقص الفلفل في حوش الدار وتنشفه لتحضيره وتحويله إلى بهارات ثماره كانت لبيعها لأسواق مغنية»[5]، وكذا المخزن الموجود في البيت الذي كانت الجدة تخبئ فيه السلاح للثوار وغيرها...

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 131.

[2] المصدر نفسه: ص 193.

[3] المصدر نفسه، ص 135.

[4] المصدر نفسه: ص ن.

[5] المصدر نفسه: ص 173.

المسجد: وهو من الأماكن المغلقة كذلك، وهو فضاء للعبادة والتقرب إلى الله عز وجل بالصلاة والدعاء، ولقد كان هذا المسجد أولى قبلات واسيني الأعرج وبداية تعلمه، حيث حفظ فيه القرآن الكريم، وهو جامع صغير يقع في القرية حث يتعلم فيه الأولاد القرآن الكريم قبل دخولهم إلى المدرسة، وهو عبارة عن مسجد قديم «والذي يقول العارفون أن عمره تجاوز بقليل الأربعة قرون، بني لحاجة أهل القرية أيام البرد والشتاء حتى يتمكنوا من أداء صلواتهم في مكان قريب، ولا يضطروا للذهاب بعيدا»[1]، ولم يتمكن واسيني من تعلم القرآن في هذا الجامع فحسب بل استطاع كذلك الحصول على نسخة من كتاب ألف ليلة وليلة، وهو من أول الكتب التي أثرت أدبنا العربي والذي كان يعتقد لفترة من الزمن أنه عبارة عن قرآن كريم، وبعد مرور الوقت اكتشف أن ما كان يقرؤه في الأصل ما هو إلا كتاب ألف ليلة وليلة: «اكتشفت عندما كبرت قليلا أن قرآني لم يكن في الحقيقة إلا كتاب ألف ليلة وليلة في جزئه الأول المطبوع بمكتبة ومطبعة المشهد الحسيني بالخورية بالقاهرة، بأوراق وحروف ورائحة لم تكن بعيدة عن رائحة القرآن، وربما كانت رائحة المكان نفسه»[2]، هذه الرائحة التي خلفها الأجداد الأندلسيون، والذين كانوا بدورهم يرتادون هذا المسجد لأداء الصلاة وقراءة ما تيسر من كتاب الله عز وجل، فهو إذن مسجد ورثه هؤلاء عن أجدادهم، وهذا ما أكد عله معلم المسجد «هذا جامع أجدادهم الأندلسيين ومربط خيولهم، كانوا يأتون إلى هنا يصلون، يضحكون، يقرؤون ثم يتفرقون نحو شأنهم اليومي، وعندما يكون لدى بعضهم وقت إضافي يمكثون في زاوية الجامع يقرؤون القرآن وبعض الكتب التي أتوب بها من الأندلس وخزنوها لكي تحفظ من التلف».[3]

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق: ص 193.

[2] المصدر نفسه، ص 202.

[3] المصدر نفسه: ص 193.

فهذا المكان إذن ظهر في الرواية كما أراده واسيني أن يكون، مكان لالتقاء أهل القرية والتفافهم حول الكتب لقراءة القرآن وحفظه، وهو أيضا فضاء يسجل أيام طفولة الكاتب رغباته وميوله حينما كان يحفظ القرآن على يد شيخه سيدي سعد، فنجد أن مختلف هذه الأماكن المذكورة في السيرة مرتبطة بطفولة الكاتب.

المدينة: وهي من الأماكن المفتوحة، وهي فضاء يتجمع فيه السكان إذ يتوفر فيها كل سبل الراحة والعيش الكريم من حاجيات ومستلزمات الفرد المختلفة حيث «أوجدها الناس لتكون في خدمتهم، وعلى مستواهم، أوجدها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم».[1]

وقد تعلق واسيني بالمدينة أيما تعلق، فقد كان يذهب مع أمه إليها وحبّه لها كان كبيرا كان يفرح كثيرا بمرافقة والدته إليها، وقضاء أمتع الأوقات فيها بزيارة مختلف الأماكن الموجودة فيها «لالة مغنية مدينة القلب الأولى، يسميها عشاقها لالة تبركا بالولية الصالحة التي تحمل نفس الاسم»[2]، فهي مدينة تتوفر على الكثير من المرافق العمومية مثل الحمامات كحمام النوارة وحمام الوردة، وكذا المعالم مثل الكنيسة وتمثال سيدة الرخام أو المونيما والتي كان واسيني يستمتع كثيرا بمشاهدتها والوقوف بجانبها وحمايتها من الأطفال، وكذا البازار الكبير ومطعم العّم عمر، والبريد القديم وقاعة السينما، وحتى الشوارع مثل شارع الحرية ...الخ.

كما نجد في هذه السيرة مدينة الأندلس (غرناطة) وهي مكان هام بالنسبة للكاتب لأنها المدينة التي سلبت من الأجداد بالقوة، فهي تذكره بجدّه الموريسكي الروخو وبحروبه التي قادها فيها، وهي مكان واقعي من حيث الوجود ومتخيل في متن النّص الأدبي، لأن الكاتب أراد من خلالها أن ينقل صورة من واقع تاريخ الأندلس،

---

[1] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينا (حكاية بحّار، المرفأ البعيد) ،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص 96.

[2] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 241.

وبطولات جدّه، ودفاع المورسكيين عن أرضهم فيها وسقوطها «أكاد لا اصدق يا جدي أن أجدني في قلبك، أهي المدينة التي أرى أم مجرّد نور هارب مثل النجم الذي انكسر في عرض السماء قبل قليل».[1]

ويورد كذلك في موضوع آخر أثناء حديثه مع جده الروخو «مدينة جميلة وأكاد أعرفها بمرتفعاتها ودروبها بمساجدها وكنائسها وناسها، أراها يا جدّي وأسمع أيضا نداءات خفية تأتي من بعيد في شكل موكب جنائزي يا جدّي».[2]

القرية: تعتبر من الأماكن المفتوحة ولقد تمثلت من حيث هي بفقرها وعزلتها وأمكنتها البسيطة، وفي حياة الخواء التي يعيش فيها أبناؤها، وقرية واسيني التي تربى وترعرع بين سكانها بسيطة كما صرّح بذلك في قوله: «حياتي بدأت بسيطة في قرية لا توجد على أية خريطة وطنية باستثناء الخرائط العسكرية التي أنجزها الاستعمار في وقت مبكر، وكبرت في هذا الجو من البساطة متعاطفا مع فقراء قريتي لأني كنت واحدا منهم ولم أبتعد عنهم أبّدا»[3]،وهذه الصورة تتجلى في سيرة واسيني، إذ كانت القرية مكانا يتسم أهله بالبساطة والحياة القاسية أما أوضاعهم فقد كانت تشير إلى حالة الفقر والبؤس الناتج عن أفعال المستعمر الفرنسي أثناء فترة الاحتلال، وهو حال أي قرية من القرى الجزائرية في تلك الفترة التي تعيش القلق وعدم الاستقرار والشعور بالخوف والضياع «كنت أحلم فقط بأن أخرج من هذه الدائرة القاتلة لأنها لم تكن قدرا مفروضا بالخصوص بعد استشهاد الوالد في ظروف ظالمة وشديدة القسوة، ودخولنا في دوامة الخوف والضياع».[4]

ولكن رغم هذا البؤس والفقر والضيّاع الذي يعيشه البطل وأهل قريته وعائلته في هذه القرية، فإنها كانت تحمل ذكريات جميلة عاشها مع عائلته كذهابه إلى القرية مع أخته زوليخا لجلب التربة الصلصالية لصنع الأواني

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 53.

[2] المصدر نفسه: ص 47.

[3] المصدر نفسه: ص 134.

[4] المصدر نفسه: ص ن.

الفخارية، وكذا مرافقة شقيقه حسن إلى أعلى جبل القرية «ولما يتوفر لي بعض الوقت كنت من حين لآخر أنزل أنا وحسن للجبل».[1]... الخ.

ومن القرى التي ذكرها الكاتب قرية سيدي بوجنان التي مرّ فيها بأبرز الأحداث والمواقف أثناء طفولته وكذا شبابه كحادثة مقتل القط الأسود مع ابن عمه، ومغامراته مع أصدقائه في صيد الطيور والأرانب وغيرها ...، فهذه القرية إذن تمثل موطن يحمل ذكريات واسيني الماضية بحلاوتها ومرارتها.

2/ الأمكنة المتخيلة:

أما عن الأماكن المتخيلة في سيرة الكاتب فإنها اشتملت على أمكان عديدة، منها ما هو مألوف ومنها ما هو من صنع خيال الأديب واسيني، ولعل ذلك ما أضفى جمالية للنص الأدبي.

يتخطى السارد مسالك متخيلة عبر رحلة خيالية في شكل حلم، من أجل الوصول إلى سدرة المنتهي، وهي أيضا مكان متخيل، وعبر هذه المسالك يمر بأماكن ذات طبيعة مبهمة وغريبة ومغايرة تماما للواقع، ومن أبرز هذه الأماكن نجد: القبر، جبل النار، البيت الزجاجي، المقام، المغارة.

القبر: القبر مكان منغلق وضيق للآفاق والمساحة، وأول ما يتبدى لنا في حديث السارد عن القبر عندما التقى بالشيخ الأكبر "محي الدين ابن عربي" الذي رافقه حتى النهاية في رحلته الطويلة الشاقة حينا، والسهلة المسالك حينا آخر، حيث يقول «لقد اقتفيت خطا سيدي بصعوبة، ولكن حتى النهاية، حتى غَامَ كل ما كان يحيط بي وأنتفي أو كاد ولم أعد أرى إلا نورا خفيا تسرب من السماء ليخترق كل شيء فيّ ويهز يقيني في التربة التي كنت أقف عليها ويريني أرضا معشقة بمبهم آخر كان علي اختراقه بلا تردد ولا حسابات وإلا لن أكون أنا»[2]، وحتى

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 164.

[2] المصدر نفسه ص 17، 18.

لا يخيب ظن الشيخ الأكبر يسلم نفسه «للتربة والأعشاب والماء والهواء»[1]، وهي إحالة مباشرة إلى القبر، أين تنفصل الروح عن الجسد وتصعد إلى خالقه «كانت لحظة انفصال الروح عن الجسد قاسية، بينما كان مولاي السالك كما سمعت المنادين له [...] يمد لي يده ويسحبني نحو بوابة النور»[2]، والقبر هو مكان يبعث على الحزن والأسى التي عاشها في حياته، ومنها فقدانه لبعض من أفراد أسرته مثل والده وأخته زوليخا، وفي مقاطع أخرى من السيرة يمزج الكاتب بين وصف المكان والحالة النفسية لديه «أحاول أن أمد يدي نحو الأشياء الصغيرة التي تعبر أمامي خارج كل جاذبية، أغمض عيني في هدأة الأنفاس الأخيرة، تنتابني الأشكال الغامضة التي لا سلطان لي عليها»[3]، وهنا يتحدث واسيني عن نفسه وهو يلاقي الموت ومستقبلا لعالم جديد غير عالم الأحياء، فالقبر إذن يظل يفصح عن معاني الحزن والألم واكتشاف المجهول من وراء الحياة التي يعيشها الإنسان.

جبل النار (تيغراو):

الجبل هو مكان طبيعي وهو كل ما ارتفع من الأرض وجاوز التّل علوا، وقد ظهر في المتن الأدبي كمكان متخيل، وصل إليه بعد عبوره لمسالك شاقة وموحشة وقاسية ليكتشف هذا المكان (جبل تيغراو) أو جبل النار، الذي يعد الملجأ الوحيد الذي تسير إليه الأرواح نحو خالقها، وهو على حد قول الكاتب «الجبل البركاني الذي نزل فيه جدّي الأول الروخو، منكسرا ومنفيا بعد حرب لم تكن عادلة (...) أو جبال البشرات في آخر مقاومة أندلسية شارك فيها بين سنوات 1568 و 1571»[4]، وكأن الجبل هنا يحيل إلى بلوغ المنتهى والنهاية الأبدية لحياة شخصية البطل بعد أن تمر عبر مسالكه وتضاريسه وقممه الشامخة «وأنا أتسلق القمة الجارحة التي، كلما تأملت شموخها وعلوها زادت بعد، تساءلت من الأعماق إذا ما كنت أملك حقيقة القوة الكافية للوصول إلى قمة

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 18.

[2] المصدر نفسه: ص 23.

[3] المصدر نفسه: ص 19.

[4] المصدر نفسه: ص 28.

التماهي والتناهي»[1]، وللجبل دلالات منها الاغتراب، التيه، السفر عبر الحلم إلى العالم الآخر، المغامرة والشجاعة وهذه المعاني تكرس حديث "واسيني" قائلا: «لا سراب في يقيني ولا خوف في رعشتي واستكانتي، هذه المرة كنت متأكدا من أنّ جدّي كان يسمعني وينتظرني، وكنت أميّز نداءاته المتأتية من الجبل الأعظم»[2]، ويبرز الجبل في هذا المثال مكانا هاما بالنسبة للكاتب لأنه سيقوده نحو هدفه المنشود الذي يسعى إليه، حيث يتسلق الصخور ذات المسالك الجارحة، ليصل إلى قمة التماهي والتناهي إلى أن يصل حيث تتواجد الصخرة، وهي عتبة للعبور نحو مسلك آخر جديد «هذه صخرة الله، تستقبلك اليوم، كما استقبلت ناسا غيرك في أزمنة أخرى، فهي تحمل الكثير من خلوده وجبروته وأنفاسه وخيره، من هنا يرى الله تفاصيل البشر وأوهامهم وحروبهم، يتأملهم قليلا، بحبهم وجشعهم، ثم ينسحب في خلوته الأبدية»[3]، والصخرة من الأماكن المفتوحة أين التقى هناك واسيني بجدّه الذي كان ينتظره ليريه المدينة التي شغف برؤيتها، مدينة غرناطة.

البيت الزجاجي:

يمثل البيت الزجاجي لدى "واسيني" عتبة أخرى لتخطي مسالك النور وبلوغ المنتهى، فهو مكان نوراني يملؤه الإشعاع المنبعث من كل أجزاء البيت، وكذا تداخل الألوان فيه بشكل لا يمكن تمييزه، «كان البيت الزجاجي واسعا، عالم غريب الذي كنت في أعماقه، من عالم العواصف والضباب إلى عالم به درجة صفاء شديدة الغرابة، قبل أن نسلك البهو الطويل»[4]، ويصور الكاتب هذا البيت كوسيلة أو نقطة انطلاق للحديث عن سيرته الشخصية، من خلال لقائه بأفراد عائلته ليسترجع أحداثا وقعت له في الماضي منذ ولادته، ومن أكثر الذكريات التي بقيت عالقة في ذهنه لما كانوا مجتمعين حول الطاولة «التي كان عليها صحن اللفت والخرشوف [...]عرفتهم

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق ، ص 31.

[2] المصدر نفسه: ص 32.

[3] المصدر نفسه :ص 45، 46.

[4] المصدر نفسه: ص 105.

بلا أي جهد بنفس اللباس الأبيض، ميما أميزار، بكل كبريائها، في حضنها صبي هادئ إلا بعض ملامحه الطفولية، زوليخا أختي بقيت طوال العمر الذي مضى جائعا إلى وجهها، بابا أحمد، الوحيد الذي كانت على صدره بعض بقع الدم تشبه التي رأيتها مرتسمة على لباس جدي الروحو، عزيز أخي بابتسامته الأنيقة التي كانت آخر ما رأيته على وجهه»[1]، وانطلاقا من هنا يبدأ واسيني في استرجاع أهم المواقف والمحطات في حياته منها المفرح ومنها المؤلم، ومنها المثير للضحك ...، فأمه ميما أميزار التي كابدت نفسها وروحها في سبيل تعليم ابنها "واسيني" وتحمل مشقة الحياة وقسوتها لوحدها، بعد وفاة والده الشهير تحت وطأة التعذيب وإلقائه في البئر، ويقول في وصف ذلك المشهد «لحظتها كان كل شيء قد انتهى، عمر ركض عبر العالم، وامتطى السماوات، ثم فجأة، توقف كل شيء مثل ساعة حائطية سقطت من الأعالي»[2]، أما تلك المنطقة فقد حوّلت إلى سد كبير (سدّ السواني) ودفنت جثثهم تحت التراب، ليبقى السدّ جافا «وكأن الله والملائكة والأرواح الطيبة رفضت أن تدفنكم ثانية، بعدما فعل فيكم الاستعمار»[3]، بيد أن ذلك إشارة إلى تلك الفئة من المجتمع الجزائري التي انساقت وراء وعود المستعمر الفرنسي، وفي المقابل باعت أرضها وتاريخها ووطنها، واستسلمت لإنقاذ حياتها وحياة الآخرين.

للبيت علاقة وصلة وثيقة بشخصية البطل، نظرا لما تحمله في ذاكرتها من أحداث ومواقف وقعت في زمن مضى، وإن كان مكانا متخيلا فإنه استطاع أن ينقل لنا مكنونات نفسه وهواجسها.

المقام:

من الأماكن المقدسة التي تضم أضرحة الأولياء الصالحين وما يمتلكونه من طاقات لتحقيق رغبات الزوار وإجابة الدعاء، ويعني المقام لدى المتصوفة «مقام العبد بين يدي الله عز وجل بما يقوم به من مجاهدات ورياضات وعبادات، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى مقام إذا لم يستوف أحكام ذلك المقام».[4]

---

[1] واسيني الأعرج : مصدر سابق،ص 107.

[2] المصدر نفسه : ص 152.

[3] المصدر نفسه: ص ن.

[4] عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2003، ص 963.

يرد المقام في سيرة المنتهى من خلال حديث البطل عن مقام الشيخ الأكبر أين تستقبله جدته حنّا فاطنة، ويصف هذا المكان إذ يقول: «عندما بدأنا نعبر أمكنة كثيفة الضباب، لكن جاذبيتها الموجهة لم تغادرني أبدا، وهي تسحبني وراءها [...] كأنه بيننا وبين الخارج حاجز شبيه بالغلالة التي لا يمكن اختراقها مع ذلك، كنت أرى الفراشات الملونة التي كانت تطير في كل الاتجاهات، أمد لها يدي بنعومة لكي لا تخاف، من وراء كثافة الضباب، فتحط عليها وأشعر بدغدغتها الناعمة».[1]

كما يصف في مثال آخر السجاد قائلا: «كنت جالسا على سجاد شبيه بالطراز الإيراني الذي رأيته في أصفهان، ألوانه فاتحة يغلب عليها الرسم النباتي الميال نحو الخضرة الهاربة والزرقة المغيمة التي سرقتها [...]، لم أر إلا الظلال التي كانت تعبر المقام الواسع كأن غيوما كانت تمر على رؤوسنا أو كأنها شمس مظللة بالضباب، تتجه بسرعة نحو المغيب»[2]، أما المقام كمكان له بعد ديني غالبا، ويرتبط هنا أكثر بحالة الخوف، والشعور بالذنب ومحاولة تطهير النفس الإنسانية منها من خلال بلوغ مسالك المقام على طريقة الصوفيين وتأدية طقوسهم تلك، لبلوغ أقصى درجة من السمو الروحي.

بالإضافة إلى أن المقام يبعث على الطهارة والنقاء، وصفاء الروح من الآثام والذنوب، فإنه يتصل كذلك ببعض الممارسات الدينية والطقوس كالصلاة وتلاوة القرآن وحفظه.

المغارة:

تمثل المغارة مكانا متخيلا ومغلقا، وقد اتخذت بعدا تاريخيا بالنسبة للمؤلف، خاصة في تعلقه وارتباطه الشديد بالجد اللغوي دون كيشوت، وحول المغارة يقول الكاتب: «مشيت قليلا قبل أن ألتفت للمرة الأخيرة نحو

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 170.
[2] المصدر نفسه: ص 176، 177.

مغارة مونتيسينوس، لم أر شيئا، أغمضت عيني مرة أخرى ثم فتحتهما (...) افترضت أنها مغارة مونتيسينوس لأنه لا يمكن أن تنطفئ بهذه السهولة»[1]، ويحدث في هذه المغارة أن يواصل السارد سيره برفقة الفتاة المدعوة "زريدة"، وبمساعدة منها في تخطي أماكن داخلها كانت تتسع أحيانا وتضيق أحيانا أخرى، يحاول "واسيني" برغبة وإصرار كبيرين إيجاد حقيقة ما، أو إتمام الزائف منها، ولا يتم ذلك غلا عن طريق الاستذكار وفي هذا الموضع يقول: «ذكرني هذا الفضاء الذي يتسع ويضيق بحسب المعاير بأشياء كثيرة كانت تملأ ذاكرتي وكان من الصعب عليّ التخلص منها، إذ كلما خطوت خطوة نهضت في عمق ذاكرتي الأمكنة والألوان والوجوه»[2]، وعليه فإن المغارة موقع مناسب للكاتب أين يسرح بخياله اللامتناهي، والعودة إلى حقيقة الأشياء والوقائع والأحداث والشخصيات التي بقيت خالدة وحية في ذاكرته، ولقد أخص بالحديث في ذلك عن الكاتب العالمي سرفانتس وروايته دون كيشوتي، هذا الأخير الذي عرف ببطولاته وشجاعته ومقاومته للظلم بكل أشكاله الممارس من طرف المحاكم الإسبانية، وفي خضم كل ذلك يظل السارد تائها في البحث عن أثر مادي وملموس للكاتب سرفانتس سواء ما اتصل بكتاباته أو لوحات فنية تلخص سيرته البطولية والأدبية والشخصية في آن واحد، فالمغارة هي مكان يفضي إلى البحث عن المجهول والناقص والزائف من الحقيقة، بالإضافة إلى ما سبق يمكن أن نرصد حضورها بعض الأمكنة الواعية والمتخيلة في سيرة المنتهى منها: حمام الملائكة، غرف التعذيب، شلالات النور، الميناء ...الخ، وقد شكلت في معظمها سيرة الكاتب كجنس أدبي استطاع من خلاله أن يمزج بين الواقع والمتخيل.

وإن اكتفينا بذكر الأماكن السالفة الذكر فإن لذلك ما يبرره، فهي أماكن شغلت الإطار العام والأساسي لبناء العمل الأدبي، فضلا عن حضور الفاعل في صياغة العناصر الحكائية الأخرى، كالشخصيات، والزمان، والمستوى اللغوي.

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 446.

[2] المصدر نفسه: ص 369.

رابعا : الأبعاد الدلالية للمكان

1- البعد الديني:

يشكل المكان عنصرا هاما في بناء كل عمل روائي، فهو ليس مجرد وسيلة لتسجيل الأحداث والوقائع وتصويرها، بل هو ركن أساسي من أركان الأعمال الروائية الحديثة التي انكبّ عليها النقاد المعاصرون بالدراسة والبحث تنظيرا وتطبيقا، وإذا كانت الرواية عموما من أكثر الأجناس الأدبية التي تقف عند التشكيل المكاني ووصف معالمه، وتحديد أبعاده واستكناه مختلف الدلالات والمعاني التي يفصح عنها، فإننا سنحاول ما أمكننا البحث في غمار تجربة الكاتب "واسيني الأعرج" في (سيرة المنتهى).

وإذا ما عدنا إلى سيرة الكاتب نجدها تكشف لنا عن وعي أدبي وفنّي عميق، يُنمّ عن تعدّد وتشعب في المشارب الثقافية والرؤية وتجربة الكتابة الأدبية، باعتبار هذه السيرة أو رواية السيرة مثلما صنفت جنسا أدبيا حَفِلَ بالكثير من الأمكنة الواقعية أو المتخيلة، المفتوحة أو المنغلقة، التي تمّ بناؤها داخل النص السردي، ومن المعلوم أنّ النص لا يُقرأ بشكل أحادي بل إنّه يعطي لكل قارئ معان ودلالات تختلف باختلاف ثقافة ومعارف كل قارئ «بهذا المعنى ليست القراءة شيئا معطى بواسطة النص الذي نقرؤه، بل هي فعل تبنيه وتنميه عبر سفر جميل، ونعيد نسجه عبر ذواتنا»[1]، فكل قراءة جديرة بالبحث والكشف واستنطاق لأعماق النص وفك دلالاته العميقة اللامتناهية، وعليه يقدم الكاتب في عمله هذا رحلة خيالية صاغها في قالب فنّي لا يخلو من التعقيد والإبهام والغرابة، والخروج عن المألوف أحيانا، ولعل أبرز ما ضمّنه فيها هو استحضاره لما هو ديني، تاريخي، وثقافي، سواء أكان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر.

---

[1] حسن نجمي: مرجع سابق، ص 76.

تنطلق الأحداث من مكان متخيل يلتقي فيه "واسيني" بالشيخ الأكبر "محي الدين ابن عربي"، الذي يساعده لتخطي عتبات ومسالك عديدة لبلوغ قمة المنتهى أو سدرة المنتهى، وأول الأمكنة التي يقصدها هي جبل النار (جبل تيغراو) بعد أن يمنحه «سلسلة من العلامات والمفاتيح والخرق الخضراء»[1]، ليدخل في تيه الأبدية الذي يسوده النور المنبعث من السماء، وهو إشارة من الكاتب إلى انتقاله إلى العالم الآخر يوم سلّم نفسه للتربة والأعشاب والماء والهواء، كما حدث في هذا المسلك أن سمع السارد بعضا من التراتيل القرآنية والعبرانية من معابد قديمة تسودها الكآبة والرهبة، كان هذا المكان يبعث على الحزن والخوف «شعرت برعشة خفيفة ثم بسرعة حاولت أن أنساها، كان عليّ أن أنساها لأتمكن من الفهم والانتباه لشيء آخر كنت أراه أمامي، كان الحاضرون يبكون، حتى الصغار منهم، والصبايا وبعض الوجوه من الذين لم يكونوا يحبونني»[2]، فلحظة الموت إذن لم تكن بالأمر السهل عليه، وهو يرى أهله وأصدقاءه أمام عينيه وكل الحاضرين هناك، إلى أن يمشي برفقة السالك في مسلك النور، هذا المسلك الذي يمتد طولا أحيانا ويقصر أحيانا أخرى وسط الحقول الكثيفة والأشجار والنباتات المتداخلة، وفي غمرة كل هذا يؤكد السالك في كلامه قائلا: «واسيني يا ابني، قلبك كبير وخاطرك واسع، أمامك مسالك الأنوار الكثيفة التي تعمي الأبصار بقوة، أعبرها بلا تردد، فأنت سيّد شأنك، سيخفّف كل شيء بالتدرج، امش يا ابن ولا تلتفت وراءك»[3]، لقد كان هذا العبور إذن بمثابة خطوة نحو تحقيق المستحيل بالنسبة للبطل السارد، فالاعتماد على النفس والحواس التي يمتلكها الإنسان كفيلة بمقاومته كل العراقيل والصدمات والأخطار، ليتذكر أثناءها مقولة ابن عربي في أوقات الضيق: «لكل بحره، فعُمْ بحرك، وها عليّ أن أسلكه»[4] كانت هذه المقولة بالنسبة له الحافز والمرشد لمواصلة السير نحو بلوغ قمة الجبل.

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 17.

[2] المصدر نفسه: ص 21.

[3] المصدر نفسه: ص 25.

[4] المصدر نفسه: ص 26.

وفي السياق ذاته يصف السارد جانبا آخر من جبل النار ذي المسالك الجارحة حيث يصل إليه: «لم تكن المعابر بالقسوة التي تصورتها إلا مرة واحدة، حينما فقدت الاتجاه الأسلم فجأة، وأظلم كل شيء في عيني، لم يزعجني النور القاسي الذي أحرقني بقوة في بداية المسلك [...] وقفت قليلا كي لا أسقط، ثم تشبثت أكثر بالمكان الذي كنت فيه ، لأن الدوار الذي انتابني كان أقوى من تحمله»[1]، وفي هذا المقطع يمزج الكاتب بين وصف المكان وحالته النفسية أثناء وصوله إلى قمة الجبل، إذ يجد نفسه في لحظة من التيه والخوف والرعشة، ومن ناحية أخرى يرتبط الجبل بالبحث عن المجهول واليقين والمطلق والخروج من التيه وبلوغ قمة الحقيقة المطلقة، وأن النفس الإنسانية لا تبلغ حقيقتها إلا إذا سمت بروحها وعبرت نحو خالقها، وما الموت إلا طريق يسلكه نحو عالم الأبدية، وفي هذا الشأن تنبهه الجدّة حنّا فاطنة قائلة: «لا تستعجل المنتهى، فهو مؤلم يا قلبي، للجبال العظيمة أصواتها الخفية، ستناديك حتى وأنت في بحر نومك، ماذا يبقى من الأجداد إلا ذلك النداء السري الذي لا يموت؟ يظل يحدد مساراتنا الخفية حتى يسحبنا نحو دائرة الصمت القاسية، والمصالحة الأبدية مع ذات ظلت زمنا طويلا معلقة على شطط دنيا ليست رحيمة، وأشواق لا تموت؟».[2]

وفي مقاطع أخرى يركز السارد في وصف مسالك النور «لا أدري كيف وجدتني داخل جاذبية دافعة كان من الصعب عليّ مقاومتها، تفيض فيّ كالموجة الصاخبة والعنيفة، تسحبني إلى الوراء حتى أكاد أتمزق على صخور الشط المهجور، ثم تدفع بي نحو الجبل الأعظم حافي القلب والقدمين، مغمض العينين كالمولود الذي سحبته يد خشنة نحو دنيا ظلت لا شكل لها، مجرد حالة هلامية تملأ ذاكرته المرهقة»[3]،وهذا يشير إلى رغبة شديدة من قبل السارد إلى تجاوز المعابر والمسالك وبلوغ قمة التماهي والتناهي، ولن يحدث ذلك إلا بعد أن يغادر عالم الأحياء والسكون إلى عالم الأموات بحثا عن مستقر لنفسه وروحه أين ينتظره هناك جدّه الأول، وبناء على هذا فإن للجبل

---

(1) واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 27.

(2) المصدر نفسه: ص 28.

(3) المصدر نفسه: ص 31.

دلالة صوفية، فالأحداث التي جرت فيه معظمها تحيلنا مباشرة إلى التجربة الصوفية في أبعادها بين السفر إلى العالم الآخر، ولقائه بأشخاص من أفراد أسرته، وكذا الاستماع إلى مرويات جدّته حنّا فاطنة، ولحظة الموت التي لمسها الكاتب واتجه نحوم مسلك مجهولة بمساعدة من الشيخ الأكبر لتخطي أماكن كثيرة بمهمة، فتجربة الكاتب هنا هي تجربة صوفية يتداخل فيها المألوف والغريب، والكامل والناقص، والحقيقي والزائف، والنسبي والمطلق.

يصل السارد إلى الصخرة البركانية حيث الفناء والتلاشي والعدم والفراغ، مكان تغلب عليه رائحة النباتات البحرية والبرية والبنفسج البرّي، وهنا يلتقي واسيني بجدّه الروخو ليستمع إلى أناشيد وتراتيل كانت أصواتها مزيجا من التراتيل والقرآن «لأن التراتيل أصبحت واضحة وقريبة، والناس الذين كانوا يحيطون بشيء ما، كانوا كثيرين، كانوا يدورون على بعضهم، في شكل حلقات لا متناهية، تمتد من الحلقة الصغيرة وتتوغل عميقا في الضباب على مرمى من البصر حتى تغيب نهائيا»[1]، ويضيف متحدثا عن طقوس الصوفيين: «يهزون رؤوسهم في انحناءة خفيفة، ثم يواصلون عبورها نحو مركز التجمع بألبستهم البيضاء وكأنهم في حالة طواف [...]) رأيت المنشدين في شكل دوائر، الدائرة الأولى منهم كانت مكونة من رجال على رؤوسهم قبعات خضراء يرتديها الصوفيون عادة»[2]، أما في الدائرة الثانية يرى مجموعة أخرى من المسيحيين يؤدون طقوسهم وسط أجواء من الأناشيد الغريغورية من اللاتينية والعبرية والعربية، التي لا يفهمها إلا منشدوها وهي ممارسات وطقوس جنائزية تؤدى بعد وفاة شخص ما، وفي ذلك تأكيد على تعدّد الديانات السماوية وحرية المعتقد الديني والفكر البشري بين سائر الأمم.

بعد أن يتجاوز السارد الصخرة البركانية برفقة جدّه الروخو يصلا إلى حمام الملائكة، ليتجها نحو معبر يُسمى معبر الخروب، وقد سمي كذلك نسبة إلى شجرة الخروب الموجودة في أرض الأندلس التي ترمز إلى الحياة، كما توحي بتعدد إرث الموريسكي وأحفاده، وأثناء هذه اللحظة يخبره الجد في حديث له: «من هنا تبدأ رحلتك

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 36.

[2] المصدر نفسه: ص ن.

السخية، لا أملك سلطان أن آخذك إلى سدرة المنتهى التي قرأتها عند معلمك الشيخ الأكبر، سدرتك وكرسيك فيك، أنت من يجد مسالكهما، بعد حمام الملائكة»[1]، وفي هذا المكان يدخل البطل مرحلة جديدة من السير اللامتناهي، ليمارس فعل الاغتسال تحت شلالات النور الدافئة والناعمة الشبيهة في لمعانها بالذهب والفضة، فالحمام ما هو إلا مكان لتطهير نفسه من الذنوب وتنقيتها من كل المعاصي والرذائل كبيرة كانت أم صغيرة، وهو كذلك منبع لسكون الروح وسموّها وتخلصها من متاعب الدنيا وحاجاتها، كما يرتبط البيت كذلك بمعان الحنين والاشتياق والغياب والوحدة من جهة، والطمأنينة والراحة النفسية من جهة أخرى، بدليل اجتماعهم حول طاولة واحدة (طاولة العشاء) وعادة ما يكون استحضار البيت في الرواية يصور خفايا النفس الإنسانية ومكنوناتها ويكشف أعماق نفسيتها، إلا أن تمظهر ذلك في سيرة المنتهى غالبا ما كان محطّة من محطات رحلته الخيالية ومتابعة مسالك النور إلى منتهاها ومنتهى العالم الآخر.

كما نجد أمكنة أخرى نستشف من خلالها مرتكزات دينية، وكان لكثرة الأحداث وتشعبها في النص الروائي أو السير الذاتي أثر في تعدد الأماكن وتنوع بنائها وتشكيلها بأبعادها وحدودها، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ولا يمكن تصور عمل حكائي بدون مكان، وما نجزم به هو أننا أمام خطاب أدبي مفتوح من حيث القصدية والدلالة والحقيقة التي يمتلكها الأديب ليست هي الحقيقة نفسها التي يستنتجها القارئ، وبالتالي فإن عمل الأديب تتشابك فيه مؤثرات منها ما يتصل بذاته الفكرية، ومنها ما تتصل بنتاجه الأدبي، أما عن الأمكنة الأخرى التي استقى منها الكاتب واسيني المعطى الديني وأسلوب الصوفيين الذي طغى في تشكيل الأحداث وبناء المكان نجد: المقام الذي يمثل أهم معبر نحو المعارج المتبقية، وهو مقام الشيخ الأكبر، حيث يسير فيه مع صاحبة الشعر الأحمر وسط عتبات ضوئية «كنا نتلاشى فيها من حين لآخر بسرعة الضوء ولبياضه الشديد، أصبحنا نمشي وكأننا في أكواريوم مغلق كليا ندور داخله بلا نهاية، نرى كل شيء من خلال زجاجه الشفاف الذي لم يكن

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 96، 97.

زجاجا ولكنه كان غلالة شديدة البياض تنعكس عليها كل التجليات والألوان»[1]، والمقام يمثل عتبة التماهي بعد أن سلك عتبات من النور والخوف والحزن والألم، وهنا يشاهد ما رآه من حيوانات «بعض الجراد الملون الذي أراه لأول مرة في حياتي، كان يبهرني»[2]، كما يدل المقام على السكينة والهدوء والخشوع، وهو مكان مقدس تقام فيه الطقوس الدينية أمام أضرحة الأولياء الصالحين، وهو موضوع يقصده الزوار حيث تتسامى فيه النفس الإنسانية والروح من جديد في لحظات من النور الذي يلج إلى باطنها، وبعد أن يلتقي واسيني بجدته حنّا فاطنة تسحبه اليد الناعمة إلى غرفة ضيقة وشبه مظلمة «لا نور فيها إلا ما كان يتسرب من الأعالي الموغلة في التسامي»[3]، وهناك بعد أن يستحم ثانية يرتدي الخرقة الخضراء التي تركتها له صاحبة اليد الناعمة، ليسلك ممرها المضاء من خلال باب صغير «مشيت باستقامة ولم أتحسس أي شيء في طريقي، نظري كان مثبتا على الباب المواربة والنور المتسرب من فجوتها، عندما خرجت، وجدتني في عمق مكان دائري تملؤه أصداء الدفوف التي لم تكن مزعجة ... وأصوات أنفاس متلاحقة ومتقطعة، نفس التقطعات، نفس الحشرجات المتلاحقة»[4]، وإذا ما تأملنا في سيرورة هذه الأحداث فإننا سنجدها تجسد كذلك طقوس المتصوفة، وابن عربي في كتابه المعراج، فلحظة تسليم الكاتب نفسه للموت أو للتربة والماء والهواء، ولقائه بالشيخ الأكبر ابن عربي هي بداية مسارات العروج نحو سدرة المنتهى، وفي هذا يقول: «الكلمة الصوفية يعرج معناها مع مقامات السالكين، فهناك معنى يفهمه العامة، وربما كنت منهم، ومعنى يرقى إليه الخاصة، ربما كنت منهم، ومعنى لا يناله إلا خاصة الخاصة، فأنا أبحث عنه في مسالكك وإشاراتك»[5]، وهي كذلك الحادثة الواقعية لقصة النبي صلى الله عليه وسلم لما أسري به من مكة المكرمة إلى بيت المقدس، ثم عرج به إلى السماء بوحي من جبريل عليه السلام، ثم يتابع واسيني سيره نحو شجرة الخلد وهي

---

(1) واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 169.

(2) المصدر نفسه: ص 170.

(3) المصدر نفسه:ص 183.

(4) المصدر نفسه: ص 186.

(5) المصدر نفسه: ص 188.

«شجرة عالية عالية أنوارها كثيفة تتسلقها حتى الأعالي التي تغيب بشكل لا متناهي»[1]، وقد شعر هناك بالتعب فكلما كان يتقدم نحوها تزيد المسافة بينه وبينها، إلا أن هذا المكان كان بمثابة الخلاص من المعاناة والخوف، كانت شجرة الخلد قبلة لكل من يمر عليا، فواسيني أراد أن يشرب من بئر لكنه لم يستطع فتراجع عن أمره، وبطلب من الرجل الساقي تبدّى له أن يشرب في إناء فخاري «كان قد ملأ دلوا حديدا من الماء ثم ملأ لي الإناء الفخاري من جديد ... كان باردا أكثر من الأول وصافيا كأنه خرج من عين جبلية»[2]، ليخبره الساقي قائلا: «أنت في دار البقاء لتستفي حاجة إلى رحمتي»، غير أن ما وقع له إشارة له وغواية في آن واحد، فحادثة انكسار الإناء الفخاري وتحوله إلى قطع صغيرة مخلفا وراءه دخانا عاليا يثير فضول السارد وحب الاستطلاع لفهم ما حوله، وهنا يبدأ يتساءل عن سبب هذا، لكنه لا يجد أجوبة مقنعة، إلى أن فتحت له السبل من جديد عندما قدمت له طفلة الماء من جديد، وهذه الأحداث تتهادى مع قصة النبي آدم وأمنا حواء وأكلهما من الشجرة التي منعهما الله من الاقتراب منها.

2- البعد التاريخي:

إن ظهور التاريخ وتجليه في الأمكنة الروائية أصبح ضرورة يعتمد عليها كل روائي مقبل على أي عمل إبداعي، وقلما أغفل ناقد أو باحث روائي الإشارة إلى البعد الزمني التاريخي أثناء تعرضه للمكان الروائي، أن البعد الزمني التاريخي يوّسع من دائرة المكان الروائي ويرقي بالقصة المحلية إلى العالمية، كما أن المكان الروائي لا يقدم دلالاته من ذاته، وغنما متواشجة مع عنصر الزمن، والكاتب "واسيني الأعرج" من الروائيين الذين يعتمدون التاريخ كمادة في روايته وهذا ما لمسناه مثلا في رواية "الأمر" التي تغنى فيها بأمجاد الأمير وبطولاته وبسالته في الحروب ضد المستعمر الفرنسي، كما نلمس التاريخ كذلك في سيرة المنتهى حيث قام فيها بتوظيف التاريخ الأندلسي بطريقة مزج فيها بين الحقيقة والخيال، وكأن الروائي حين يستلهم أحداث روائية من حياة مجتمع ينتمي إلى طور تاريخي منصرم، أو استقى من مرحلة مضت وانقضت، وربما ينحاز إلى تاريخية أحداثه مازجا بين الواقع الفعلي

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 143.

[2] المصدر نفسه: ص ن.

المتعيّن في الذاكرة الجماعية وبين الجانب التخييلي، وكأنه يحاول إعادة إنتاج أحداث تاريخية وفق رواية جديدة، ونلمس البعد التاريخي للمكان في هذه السيرة من خلال غرناطة وهي مكان متجذر في ذاكرة الكاتب لأنها تذكره بجده الموريسكي الروخو وبحروبه وبطولاته، وكذا بانتمائه إلى تاريخ الأندلس، هذا الانتماء مرتبط بجدّه من خلال حكايات الجدّة حنّا فاطنة «كانت سيدة الحكاية الأولى، وهذا وحده كان كافيا لألتصق بها نهائيا، أصبحت أنتظر الليل بفارغ الصبر لأسمع قصص جدّي الأندلسي وهي ترويها بطرقتها لدرجة كانت تدخلني بسهولة إلى عالم لم يكن مجرّد تخييل، ولكنه كان حقيقة أمامي، كنت أرى جدّي الروخو ببهائه وقوته وحروبه التي لم يهزم في أي منها أمام النصّارى». [1]

والجدة حنّا فاطنة كانت السبب في تعلق الكاتب بجدّه وبتاريخه الأندلسي، فهذه الحكايات التي كانت ترويها عن الروخو كانت السبب في تعرفه أكثر على جدّه، وكذا بحروبه التي قادها ضد الإسبان، وانتصاراته وانكساراته، وكانت الجدّة تمدحه كثيرا حتى وان واسيني كان يتخيله أمامه كما صرّح بذلك «الشيء الذي يأسرني في هذا كله قصصها عن جدّي الموريسكي سيدي علي رمضان الكوخو الملقب بالروخو، عندما تستحضره ل كنت أراه وأشعر به أيضا، كأنه يراني بكل بهائه فارسا وعاشقا نبيلا عرفت منها أسماء الأحصنة التي ركبها والأراضي التي غزاها، والمخطوطات التي امتلكها وقلوب النساء التي سكنها»[2]، هذا من جهة، ومن جهة ثانية نلمس البعد التاريخي من خلال الحوار الذي دار بين الكاتب وجدّه عندما تجلّت غرناطة للكاتب وجدّه الروخو يتغنى الجدّ بها ويتأسى عليها «سرّقوا منّا أرضا حفرناها من الرماد وبنيناها كما تشتهي العين والقلب والأذن»[3]، وإذ يبلغ الكاتب وجدّه سقوط غرناطة تشرع التأرخة بالتكثير، حيث يبدأ الجدّ في سرد حروبه ضد الإسبان والتي دامت ثمانية قرون ونصف «ثمانية قرون ونصف ليست سهلة، كل شيء كان قد تغير ركن المشكلة هي أن كل الأجيال السابقة عاشت رخاء وكان لا بد أن يدفع الجليل الأخير الثمن قاسيا»[4]، وهو قصد بالجيل الأخير جيله الذي عانى ويلات الحروب من أجل الحفاظ على هذه الأرض (غرناطة) وتعرضه لأبشع طرق التعذيب التي عرفتها البشرية، وكذا جيل جدّه البعيد الذي عاش بدوره في هذه المرحلة (أي مرحلة الحكم الإسباني على الأندلس)، وترك له المشعل ليكمل المسّار الذي تركه له ويدافع عن أرضه التي ضحى من اجلها بالنفس والنفيس «الأقدار

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 166.

[2] المصدر نفسه: ص 173.

[3] المصدر نفسه: ص 48.

[4] المصدر نفسه: ص 49.

اختارت جيل الحواف جيلي، حملنا سلاحا لندافع عن حق صنعناه قد تركنا ملمسا جميلا على الأرض لكن ذلك كله لم يشفع لنا ولا لأجدادنا». [1]

كما أن "الروخو" تظاهر بالمسيحية من أجل الحفاظ على حياته، وكذا الحفاظ على المكتبة، والتي ورثها بدوره من جدّه (الجدّ البعيد)، هذه المكتبة التي تحمل تاريخا عريقا، والتي تجمع في رفوفها العديد من الكتب والمخطوطات الثمينة التي كان الجدّ البعيد يتاجر بها،، وعمل كل ما في وسعه لكي يحافظ عليها ويورثها لحفيده من بعده (الجدّ القريب)، والذي استطاع بدوره الحفاظ عليها لفترة من الزمن، ولكن الأقدار شاءت أن تحترق هذه المكتبة وتحرق معها الكتب والمخطوطات، وكذا الذكريات التي كانت تحملها في طياتها «ورثت عن جدّي مكتبة في حي البيازين [...] وحتى لا تشرق المخطوطات الثمينة التي كان الجدّ يتاجر فيها بين غرناطة وطليطة أعلنت للجميع: إن من يسرق كتابه يلحقه شرّه ويصّاب بعدواه». [2]

ويواصل الجدّ الروخو حواره مع حفيده بتبئير التاريخ والإطلالة على الحاضر والواقع من خلاله، نازعا عنه بعض البطولات الخارقة التي حاولت الجدّة أن تزرعها في مخيّلة حفيدها، مؤكدا أن البطولة تأتي متأخرة عن الحدث «البطولات تصنعها الروايات التي تلي صوتك يا حبيبي، ولا شأن لك بها أبدًا»[3]، حيث قام بإخباره عن حقيقة ما تعرّض له وما لقاه خلال حروبه، وكيف تمّ القبض عليه وسلم إلى محاكم التفتيش المقدسة التي زجت به في غرف التعذيب التي شاهد فيها أبشع طرق التعذيب، لكنه استطاع بعد ذلك الخروج من ذلك الجحيم بمساعدة الكاهن أنجيلوا ألونصو الذي أمره بترك الأندلس إن أراد الحفاظ على حياته، ليظل بعدها الكاتب عبر هذه الشخصية المثالية (الجد الروخو) على مرحلة الخروج من الأندلس ليؤكد أن الهزيمة ليست من أعداء الخارج دائما، إذ أن المجد الضائع ساهم حكامه بضياعه حيث أصبحت غاياتهم الشخصية تسوّغ قذارة أعمالهم خصوصا حين

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 49.

[2] المصدر نفسه: ص 50.

[3] المصدر نفسه: ص 73.

تدخل فتاوى غريبة في تسيير أمور الناس، فاستخدم الكاتب مثلا رمزية تحليل قل الخيول لسدّ جوع أصحابها معتمدين على أسباب هزيلة بغية إراحة ضمائرهم، ومنها أن تلك الخيول خذلتهم في التغلب على أعدائهم النصّارى «أكلوا خيولهم التي ساعدتهم على خوض حروبهم إذ قال المفتون هي أحصنة في رتبة البغال الثقيلة، لأنها لم تحقق أي انتصار معلوم ضد النصارى، بل كثيرا ما خذلت راكبها بأن أوصلته إلى العدو خيول متواطئة ذبحه وأكل لحمها حلال». [1]

ليواصل بعدها حدثه عن المورسكيين وحروبهم ضد الإسبان، ووصولهم إلى الضفة الأخرى ودفاعهم عن هذه الأرض، وهزيمتهم أمام قوات النصارى، وكذا حديثه عمّا يتصل بالأكراد والمغاربة الذين تطوعوا لحمل السلاح ومساعدة إخوانهم المورسكيين، وحتى لحظة سقوط غرناطة في يد النصّارى وكان ذلك عام 1567 «وتم إشعار الأهل بذلك في أول يناير 1567 ليوم الموافق لسقوط غرناطة نهائيا، واتّخذته إسبانيا عبدا لها». [2]

فالكاتب إذن قام من خلال حواره مع جدّه، بنقل كل التفاصيل المتعلقة بتاريخ غرناطة من لحظة سقوطها ف يد الإسبان إلى غاية الاستيلاء عليها كليّا وأصبحت الأندلس تابعة لإسبانيا، وقد رسم لنا صورة واضحة عن التاريخ الأندلسي بكل حذافيره في قالب تخييلي ولكنه واقعي استطاع من خلاله توضيح كل ما يتعلق بغرناطة وأمجاد المورسكين وبطولاتهم، كما كانت لديه قدر على تحريك الزمن التاريخي وجعله زمنا حاضرا ينطبق على واقع الإنسان العربي، ومن هنا كان التاريخ معينا كبيرا في توسيع دائرة المكان (غرناطة) وتوضيح صورتها.

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 54.

[2] المصدر نفسه: ص 58.

3- البعد الثقافي:

إن للثقافة دورا كبيرا في الرقي والحضارة، لكل ثقافة روافد مادية ومعنوية تزدهر بنشاط شعبها وقوة إنتاجهم تضعف بعكس ذلك، أما ثقافة المكان في العمل الإبداعي فتتجاوز حدود المكان الجغرافي إلى الزمن المتغير عندما تمارس الثقافة فعلها الإيجابي على مستوى الحضور والتفاعل والتجدد، و؟؟؟ ثقافة المكان في سيرة المنتهى (أو البعد الثقافي فيها) فقد عالجها الكاتب من خلال المعطيات الثقافية والفكرية التي تناولتها السيرة ومن الجدير بالذر أن هذه المعطيات مرتبطة بالمجتمع الجزائري وثقافته التي تميّزه عن باقي الأمم الأخرى، ومن هذه المعطيات:

1/العادات والتقاليد الجزائرية:

تمثل العادات والتقاليد ركنا أساسيا وسمة حقيقية من سمات أي مجتمع إذا أُريد معرفة خصائصه الحياتية الخاصة والعامة، وطبيعة تشكيله الاجتماعي والجزائريون بصورة عامة امتازوا بعادات وتقاليد تميزهم، ومن هذه العادات والتقاليد ما ذكره الكاتب فيما يخص أسماء الأولاد، حيث يسمى الذكر حسب المناسبة التي ولد فيها، وهي عادة توارثها الجزائريون أبّا عن جدّ، ومازالت إلى يومنا هذا في بعض المناطق خاصة في الغرب الجزائري منها «لأنها عادة رجال البلاد، التقليد المتّبع في القرية يفرض رمزيا وتبركا أن يسمى الذكر الذي يولد صباح العيد باسم عيد، والذي يولد في شهر رمضان يسمى رمضان، وشعبان يسمى شعبان وهكذا».[1]

ومن العادات كذلك والتي ذكرها الراوي في هذه السيرة "الحضرة" وهي عبارة عن تقليد صوفي قديم، تقوم به جماعة من الرجال أو النساء، حيث يقومون خلاله بطقوس غريبة يستحضرون من خلالها الأولياء الصالحين وما شابه ذلك، وفيما يرويه الكاتب عن هذه الحضرة قوله: «كان طقس الحضرة عند لالة الحضرية غريبابعض الشيء،

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 132.

في البداية يتجمعن ثم فجأة تدق إحداهن على المهراس، عندما يستقيم في شكل نداءات داخلية تتبعها القانية بالنقر على الصينية بشكل متواتر فتتناغم الدّقات حتى تصبح إيقاعا جماعيا مسكونا بالأصداء البعيدة التي تصل إلى بعض النساء قبل غيرهن، فجأة تصاب مجموعة منهن بالرعشة فيدخلن في حالة قريبة من الجدبة، ثم تتبعهن الأخريات ويفرقن في الحضرة التي كلما قوي النقر غرقن أكثر من اللامرئي الذي لا يرينه إلا هنّ في لحظات التصافي مع النفس، وبعد لحظات قد تطول وقد تقصر تبدأن في السقوط الواحدة تلو الأخرى كالفاكهة الناضجة من شجرة عالية تستقبلهن على الحصائر الممدودة نساء أخريات وهنّ بين الحياة والموت، في لحظة غيبوبة كلية عن كل ما يحيط بهنّ، ثم تبدأ النساء المستقبلات في وضع النعناع في الأنوف والعطور الحادة، وتمتمات لا أحفظ مها الكثير [...] المهّم أن تصفو في الحضرة الروح والجسد وان يكون في أعالي صدقهما وانتفائهما ونقائهما». [1]

ومن العادات أيضا التي استحضرها الراوي في سيرته أن النساء كن يوشمن وجوههن وأيديهن وكاحلهن لأنها تزيدهنّ جمالا، كما أنها تعبر عن ثقافتهن، وقد اشتهرت بهذه العادة النساء الشاويات حيث يتميّزن عن غيرهن بهذه الوشمات، وقد ذُكر هذا التقليد من خلال قول اميزار: «... الشوافة الغجرية التي جاءت توشم وجهي وكاحلي»[2]، وكذا من خلال إشارة الكاتب إلى ذلك في قوله: «مسحت أمي على وجهها بيديها الناعمتين اللتين لم تكن فيهما أية تجاعيد باستثناء أوشام رقيقة كانت تتفرع كشجرة خروب قامت بها امرأة عامرية خطت لها وجهها ومعصميها وكاهلها، فقد وجدت العامرية في جسد أمي الغض الذي لم تنهكه أية ولادة مساحة مريحة للرسم»[3]، وغيرها من العادات والتقاليد التي اشتهر بها الجزائريون أكثر من غيرهم، ولكن هذا لا يمنع من اشتراكهم بعادات وتقاليد عامة اشترك فيها كل العرب في المأكل والملبس والغيرة والشهامة، وغيرها من التقاليد الحميدة الأخرى

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 182.

[2] المصدر نفسه: ص 119، 120.

[3] المصدر نفسه: ص 130.

2/ الألفاظ العامية:

للألفاظ الجزائرية وقع خاص باعتبارها تتشكل من لهجة تقترب إلى اللغة الفصحى، وقد اشتملت السيرة على عدد من الألفاظ الجزائرية التي تدّل على اعتزاز الكاتب بلهجته، وهي إما من ألفاظ العوام ومن قبيل العادة التي تعودوا على الكلام بها، أو ألفاظ الأطعمة أو الحرف أو العمارات الجزائرية من هذه الألفاظ نذكر:

أ/ ألفاظ العوام: وهي ألفاظ متداولة بين عامة الناس يتواصلون بها فيما بينهم، وقد ذكر الكاتب مجموعة من هذه الألفاظ والتي نذكر منها على سبيل المثال:

- **الميزرية:** وتعني العيش في حالة صعبة من الفقر والجوع، والمعاناة.
- **هجالة:** وهي المرأة التي فقدت زوجها، ونقول في اللغة العربية "أرملة".
- **القرعوشة:** هي كلمة تقال في سب أحدهم وهي «شتائم شعبية تعني النحيفة المسلولة أو النعجة المصابة بالجرب».[1]
- **نقطع حوايجي على جالك:** هي لفظة تقال لمن نحّب لنعبر لهم عن مدّى حبنا لهم.
- **وحق سيدي بوجنان:** وهو القسم الأكبر في قرية سيدي بوجنان وكذلك لفظة وراس يما العزيزة وهي عبارة تقال كذلك في القسم أو الحلف وغيرها كثير لن نسترسل في ذكرها كلها.

ب/ أسماء المأكولات من الأطعمة: والطعام كذلك يعبر عن ثقافة الشعوب وخصوصيتها، والجزائريون صفة عامة من الأمم التي تشته بأطباقها التقليدية الشهية، وقد ذكر الكاتب مجموعة من الأطعمة من بينها:

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 308.

صحن اللفت والخرشوف: هو طبق جزائري تقليدي يصنع خاصة في أيام البرد والشتاء لأنه طبق يساعد على الشبع، ويقلل من الرغبة في الجوع، وكان الراوي يحبّ ها الطبق كثيرا كما صرحت بذلك والدته أميزار في قولها: «سنلتقي على مائدة اللفت والخرشوف الذي كنت تحبه منذ طفولتك». [1]

الكرانتيتا: تعتبر من أشهر الأطباق في الجزائر، وإن كان يكثر انتشارها في الغرب الجزائري، وفي بعض أجزاء الوسط وخاصة في الجزائر العاصمة، ويباع الطبق في المحلات كما يحضّر أيضا في المنازل، ويطلق الكثيرون على القرنطيطة طبق القليل من القلة أي الفقير بسبب رخص ثمنه، حيث يعتبر ساندويتش الكرانتيتا في متناول المواطنين ذوي الدخول الضعيفة.

هذا إضافة إلى طبق اللوبيا والحريرة وهما كذلك من الأطباق التقليدية والمحبوبة جدّا لدى الجزائريين، ويستهلكان خاصة أيام البرد والشتاء نظرا لسخونتهما، وغيرها من الأطباق.

ج/ أسماء العمارة التي ذكرها الكاتب في السيرة:

يلعب العمران دورًا كبيرًا في رقي الأمم وازدهارها، وهذا العمران يحمل في طياته تاريخا عريقا يعبّر عن ثقافة الشعوب، وذلك من خلال طريقة بنائها وزخرفتها وحتى ألوانها، وقد ذكر الكاتب في سيرته هذه عمران تعبّر عن بساطة وحال أهلها، والتي من بينها:

الحوش: هو من ألفاظ العمارة الجزائرية، ويطلق على فناء الدار، وهو المساحة غير المسقفة منها؟، تحيط به غرف الدار ومشتملاته، وقد ذكر هذا المكان في السيرة من خلال استحضار الراوي لذكرياته في هذا الحوش الذي كانت الجدّة حنّا فاطنة تحضّر فيه الفلفل الحار وتجففه من أجل بيعه في سوق مغنية، هذا الحوش الذي يحمل ذكريات

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 117.

سيئة بالنسبة للكاتب لأنه قام بإفساد الفلفل الموجود فيه يوم أغضبته جدّته، وبقيت هذه الحادثة في مخيّلته ولم ينسها، لأنه كلما تذّكر الحوش شعر بألم كبير وندّم عمّا فعله بفلفل جدّته التي لم ترفض له أي طلب في حياتها.

المطمورة: هي مكان تحت الأرض قد هيئ ليطمر فيه مختلف أنواع الحبوب من شعير وقمح وفول ...الخ، وقد وجد هذا المكان خاصة أيام الثورة حيث كان الجزائريون يدّخرون فيه هذه الحبوب من أجل استهلاكها أيام الفقر والجوع الذي كان المستعمر الغاشم السبب فيه لأنه كان يحرمهم مما كانت تنتجه أراضيهم، فكانت المطمورة هي الحل الأمثل للحفاظ على طعامهم حتى لا يموتوا من الجوع، وفيما يستحضره الراوي عن هذه المطمورة ما حكته له أخته زوليخا يوم رأت جماعة من الرجال قاصدين بيت حنّا فاطنة من أجل استلام السلاح من عندها فلجأت الجدّة إلى المطمورة لجلبه لهم، «كنت نائمة ليلتها عندما رأيت جنودا يأتون إلى البيت ويفتحون المطامير ويخرجون الأسلحة». [1]

فهذه المطمورة إذن لم تكن مكانا لادّخار الحبوب فقط، بل كانت شاهدة على مسار ثوري حافل بالبطولات صنعه هؤلاء الثوار. وقد ذكر الكاتب أيضا كذلك أماكن أخرى وإن لم تكن تعبر عن الثقافة الجزائرية فهي أماكن حقيقية موجودة في الجزائر، وهي مرتبطة بالبعد الثقافي للمكان:

حمام الوردة: وهو حمام يقع في قلب مدينة مغنية، وقد صنع على الطراز التركي، وهو حمام قديم يعود بجذوره إلى عصور مضت، وقد «كان حمام الوردة حماما تركيا ضخما [...] مزخرفا بالنقشي والزليج والقاشات والزجاج المعشّق الملون القديم». [2]

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 126.

[2] المصدر نفسه: ص 242.

هذا بالإضافة إلى تمثال سيدة الرخام أو المولیما وهو عبارة عن معلم تاريخي لم يكن محورا رئيسيا إلا أن الراوي ذكره، وقام بوصفه بكل التفاصيل وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدّل على اهتمامه بهذه المعالم وبدورها الذي تلعبه في التعبير عن ثقافة الشعوب الأخرى، وهو « تمثال المرأة التي كأنها إنسان حي بسبب حركتها النادرة، تنفرد بين كل التماثل بسموها، بجسدها المصقول بدّقة متناهية وبقامتها الممشوقة، وصدرها المندفع إلى الأمام، بنهديها النافرين باتجاه سماء فاترة، ويدّها التي تلوّح في الهواء بحنو مفتوحة على حمامة تستعد للطيران، تعطي الانطباع وكأن المنظر حقيقي، كانت سيدة الرخام تقف بكل قامتها على كومة من الأحصنة التي كانت تحاول القيام من عمق الأرض بصعوبة. امرأة من رخام صاف، كلما هبت الريّاح الصحراوية القادمة من محيط المدينة اصفر لونها بسرعة، لكن بمجرد سقوط الأمطار الأولى تصبح من جديد بيضاء مثل القطن، وتعود الحياة إليها من جديد ».[1]

3/ ثقافة الأحياء الجزائرية:

تحتفل هذه الثقافة بوصف الأحياء مكانا جغرافيا وثقافيا له معالمه الخاصة، به مكانة متميزة في السيرة، فقد تعددت الأحياء وتنوعت بحسب طبيعة ساكنيها، وهذا ما أظهره الكاتب عندما أعطى لكل حي من هذه الأحياء مميزاته، وإن لم يطل في الحديث كثيرا عن هذه الأحياء، ولكنه لم يغفل دورها في حياته لأنه كان متعلقا بهذه الشوارع وبقاطنيها، فكانت أحياؤه شعبية تمثلت مقارنة باختلاف ناسها وطريقة عمران بيوتها وشوارعها وأسواقها، ولعلّنا نلمس ذلك في السيرة من خلال ذكر هذه الأمكنة ومنها:

الشوارع: والشارع عبارة عن فضاء شغلته السيرة، إذ اتخذ هذا المكان حيّزا من أحداث الرواية، ومن بين هذه الشوارع نذكر بالخصوص شارع الحرية، والذي يعتبر من أهم الشوارع الموجودة في الجزائر لأنه مرتبط بحياة الشعب

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 246، 247.

الجزائري وباستقلاله «شارع الحرية الذي ما زال الكثير من الناس يسمونه كليمونسو»[1]، وبعد حصول الجزائر على استقلالها غيّر اسمه من شارع كليمونسو إلى شارع الحرية.

الأحياء: وللأحياء كذلك حضورها في السيرة وهي مرتبطة بالشعب فنقول الأحياء الشعبية، ومن الأحياء التي ذكرها الكاتب في سيرته والتي مازال بعضها يحمل نفس الاسم الفرنسي، نذكر:

حي القيصريات: هي أماكن تجارية توجد في مدينة مغنية يرتادها عامة الناس، وسمي الحي باسمها ، أي حي القيصريات.

حي البراديل: كلمة من أصل فرنسي والتي تعني المواخير. والمواخير هو بيت الدعارة والفساد، حيث ذكر بورديل عيشة الطويلة أو قصر عيشة الطويلة الذي يحتوي على عدّة أبواب نحاسية وفي داخله العديد من الغرف ، تحتوي في مدخلها على بهو واسع فيه نافورة ماء.

ضف إلى ذلك المحلات مثل محل النوفوتي وهو عبارة عن محّل صغر يقع في القرية يحتوي على مختلف الحاجيات الضرورية التي يحتاجها أهالي القرية، وكذا الأسواق والتي كان الراوي يرتادها مع والده منها سوق الأحد، وكذا سوق القيصريات وغيرهما ...

4/ ثقافة الأيام والمناسبات الجزائرية:

ومن الأمور التي اهتمت بها هذه السيرة، والذي يحفل بها المكان الجزائري بكل أطيافه الدينية والاجتماعية، وهي كثيرة ولكن الكاتب ذكر منها:

---

[1] واسيني الاعرج: مصدر سابق، ص 246.

المناسبات الدينية: والتي ذكر من بينها ليلة عاشوراء، وكذا عيد الأضحى المبارك، ولما كان لدور العبادة والعلم أثرهما الثقافي فقد حفلت السيرة على مكانين مهمين من الأمكنة الثقافية وهما: المدرسة والجامع.

أما المدرسة فلم يطل الحديث عنها كثيرا إلا إشارة وذلك من خلال حديثه عن يوم اصطحبته والدته لكي تقوم بتسجيله، وكذا دفع حقوقه في الإطعام كما تحدث عن الثانوية التي كان يدرس بها، وهي ثانوية ابن زرجب بتلمسان، والتي كان يقيم فيها بصفة داخلية، أما ثقافة الجامع وما كان يعتريها من مواقف عفوية يقوم بها تلاميذ الملأ، فقد أعطت الأسرة جوّا اجتماعيا وبُعدا ثقافيا شكّل في كليته ما كانت عليه الجزائر فيما مضى حيث كان الجامع ولا يزال يؤدي دوره التربوي والديني والثقافي على أيدي شيوخ الجزائر وعلمائها، ومما رواه الكاتب أن الجامع عبارة عن تحفة أندلسية حيث بناه الأندلسيين على طرازهم، وهو جامع صغير فيه زاوية بها مجموعة من الكتب التي كان المرتادون إلى هذا المسجد يقرؤونها وبعد انتهائهم من أداء صلاتهم، كما يوجد ركن خلف الجامع فيه صناديق قديمة متراصة فوق بعضها البعض في شكل مكتبة، وهي صناديق الأجداد حملوها معهم من الأندلس معبأة بالكتب «الأماكن الخلفية كانت تعني أنه أصبح بإمكاني أن آخذ نسخة من النسخ العشرة من القرآن الموضوعة في الركن الخلفي من الجامع، داخل صناديق متراصة فوق بعضها البعض في شكل مكتبة، يصّر سيدي سعيد أنها صناديق الأجداد التي حملوها معهم، ولهذا فقد رفضت دائما تغييرها»[1]

المناسبات الاجتماعية: والتي من بينها ليلة الحنة، الزفاف، الختان ...، والكاتب في هذه السيرة لم يذكر مناسبات كثيرة ولكنه أشار إلى ذلك من خلال قوله عن والدته عندما كانت تستعد للذهاب إلى الأعراس «كانت أمي كلما ارتدت لباسها البربري الملون بألوان قوس قزح المتدرجة، الفضفاض الذي يشبه لباس الشاوية كلما وضعت عقد اللويز المعشّق بأحجار الصحراء في كتفها، وارتدت حزامها المكوّن أيضا من حبات اللويز

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 193، 194.

المنوعة، ووضعت الخلاخل الفضية المرقشة بالأحجار الكريمة التي ورثتها عن جدتها، بدت كأميرة بربرية من عمق جبال تيغراو مع نساء أعمامي اللواتي على الرغم من حسدّهن وغيرتهن من أمي كنّا يتضامنّ في الأعراس».[1]

ولا ننسى ذكره بثقافات أخرى والمرتبطة بمكان الولادة (قرية سيدي بوجنان) والتي من بينها اللبّاس الذي يعبر عن ثقافة المنطقة، فقام باستحضار اللّباس الذي كان يرتديه جدّه الروخو، وهو عبارة عن كتّان ثقيل يدار حول الجسد، وهذا النوع من اللباس نجده بالخصوص في الغرب الجزائري «عندما نشّفت جسدي امتدت نفس اليد الناعمة لتمنحني لباسا أبيض غير مخاط يشبه لباس جدي تماما، كتان ثقيل وشديد البياض لا قفل له، لكنه حينما يدار حول الجسد مرتين يعقد على مستوى الكتف كالألبسة الشاوية واليونانية القديمة».[2]

وكذا ذكره لبعض الحكم والأمثال الشعبية «والمثل قول معروف قصير العبارة يحتوي فكرة صحيحة أو قاعدة من قواعد السلوك البشري، أطلقه شخصا من عامة الناس في ظرف من الظروف ثم انتشر بين الناس، يقولونه في مختلف المناسبات التي تشبه الحالة التي قيل فيها لأول مرة»[3]، ومن هذه الأمثال ما كانت الجدّة حنّا فاطنة تضربه في موقف من المواقف، وهي أمثال متصلة بقرية سيدي بوجنان، والمناطق الأخرى المجاورة لها، كما أنها أمثال معروفة وسط الجزائريين عامة، ومن هذه الأمثال نذكر:

واش خاصك ألعمياء خاصني لكحل يا لالة: وهو مثل شعبي يقال لمن يبحث عن شيء لا يحتاجه ويترك الأشياء الضرورية.

عمي مليح وزاد له الريح: هو مثل يضرب لمن يجمع خصلتين مكروهتين أو يظلم من وجهين.[4]

---

[1] واسيني الاعرج :مصدر سابق، ص 140، 141.

[2] المصدر نفسه: ص 101.

[3] جعكور مسعود: حكم وأمثال شعبية جزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، (د.ط)، 2008، ص 5.

[4] المرجع نفسه، ص 49.

على كرشو يخلي عشوا: أي عند البطون ضاعت العقول.

وعليه يمكن التوصل إلى أن استحضار الكاتب لمثل هذه الثقافات في السيرة مرتبط بالثقافة الجزائية عامة، وبالمكان الذي ولد وتترعرع فيه الكاتب (سيدي بوجنان) بصفة خاصة، لأن مثل هذه الثقافات هي التي تميز الشعوب عن بعضها البعض، فبمجرد ذكر العادات والتقاليد مثلا، أو اللهجة المتداولة، أو نوع اللباس المنشر في المنطقة، أو حتى الأكل وكذا العمران يعرف طبيعة ذلك المجتمع، ومن هنا كانت الثقافة معينا كبيرا للمكان ولدلالاته وأبعاده، وخاصة في هذه السيرة حيث استطعنا من خلال هذه الثقافات التعرف على طبيعة المنطقة التي ولد فيها الراوي، وكذا المناطق المجاورة، بل والجزائر بأكملها، وكذا التعرف على الثقافات المتصلة بالأمم الأخرى والتي استحضرها الكاتب في السيرة ، ولا ننسى الجمالية التي أضافتها هذه الثقافة على السيرة.

خامسا: علاقة المكان بالمستويات السردية (الشخصيات، الزمان، اللغة)

1/ علاقة المكان بالشخصيات:

إن تتابع حركة الشخصيات الروائية داخل الرواية قد يوحي بصورة مباشرة بالمكان الذي تعيش فيه، ذلك أن المكان يسهم في تكوين إحساس الشخصية الروائية، وأن الشخصية الروائية نفسها لا يبرز دورها وتنقلاتها إلا من خلال مكان معين «فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر أن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها».[1]

وهذا ما نلمسه في سيرة المنتهى، حيث نجد العديد من الشخصيات، وهي مرتبطة أيما ارتباط بالمكان الذي رسمه الراوي من خلال هذه الشخصيات، منها التي وجدت حقا في حياة الكاتب وهم أفراد أسرته: الجد الروخو والأب الشهيد والجدة حنّا فاطنة والأم ميما أميزار والأخ عزيز والأخت زوليخا، وإلى هؤلاء تأتي جمهرة

[1] ضياء غني لفتة: البينة السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 122

النساء اللائي وشمن روح وجسد الكاتب المتخيلة منهم والواقعية: ذات الشعر الأحمر، مينا، وديانا، وفي المعراج الصوفي والتكوين الروحي للكاتب تتوالى شخصيات ابن عربي وسرفانتس، وهي شخصيات كان لها عظيم الأثر في إثراء قريحته الأدبية، بالإضافة إلى شخصية السالك، هذا إلى جانب الشخصيات الثانوية وهي كثيرة ومتنوعة في هذه السيرة، والتي نذكر منها: شافية قارة، زريدة، ابنة عمه وكذا زهور وحسن، ولالة الحضرة، ووردة صاحبة الحمام...

أ/ الشخصيات الرئيسية:

وقبل التطرق إلى علاقة هذه الشخصيات بالمكان لا بد من الوقوف على تعريف خاص بكل شخصية باعتبارها شخصيات مهمة في حياة الكاتب، فلولاها لما كانت هذه السيرة، ولما كان هذا المعراج، لأننا حين نذكر هذه الشخصيات فإننا نربطها بالمكان الذي وجدت فيه سواء أكان خيالا أم واقعيا، فهذه الأماكن، خاصة الخيالية منها، هي التي صنعها الراوي وربطها بشخصياته، فكان له الأثر البالغ في ظهور هذه الأماكن، ولذلك ارتأينا في البداية تقديم هذه الشخصية (شخصية الراوي).

شخصية الراوي: وهو الكاتب نفسه واسيني الأعرج، والذي قدّم لنا هذه السيرة، وأراد من خلالها البحث عن أناه في هذه الشخصية، حيث قام بتقديم وصف مفصل خاص به على لسان شخصياته خاصة من عائلته، فكان واسيني ذو شعر أحمر وعينان تميلان إلى الأخضر والأصفر الغامق الذي ورثهما عن أجداده الأندلسيين، وهذا ما أخبرته به والدته ميما أميزار : «... يبدأ في عدّ الألوان هيمنة اللون الأخضر والأصفر الغامق والبني، لا سواد، تسألني عن سر ذلك: فأجيبك الأخضر من أجدادك البربر وجدّك الروخو وعماتك كلهم عيونهم خضراء، الصفرة

... مما كان يرويه أجدادك في سلالتنا شيئا من عيون الذئاب البني لنا في العائلة أخوالك العامرين، وهم قبائل عربية هلالية عيونهم أغلبها بني».[1]

ولهذا كان يلقب بالأزعر الحمصي لأنه كان في وجهه نمش وشعره أحمر كما كان طول البنية «لكني أمامها (يقصد جدّته) كنت دائما أبدوا عملاقا بينما كانت هي حفنة من الضوء» [2] .

وقد استطاع الراوي أن يرسم لنا الكثير من الأمكنة، والتي كانت علاقته بها علاقة انتماء، ونقصد بعلاقة الانتماء وجود ألفة وود يجمعان الشخصية الروائية بالمكان، وقد تجسدت هذه العلاقة في السيرة بامتياز خاصة في أماكن الطفولة، لأن هناك عوامل وظروف عززت الانتماء في نفسه، كالذكريات وخاصة ذكريات الطفولة التي جرّت في مكان نشأته منها بيت الطفولة الذي كان يشعر فيه بالانتماء لأنه البيت الذي يقيم فيه الإنسان يؤثر تأثيرا بليغا في نفس المقيم فيه، ويحدد مدى إحساسه بهذا المكان، وهذا الإحساس نجده عند الكاتب الذي كان لديه شعور اتجاه بيته الطفولي، حيث كان يبعث في نفسه الطمأنينة والأمان والسعادة، هذه السعادة التي تجسدت من خلال المواقف الجميلة التي مرّ بها في حياته منها: ولادته يوم عيد الأضحى المبارك حيث كانت فرحة العائلة به كبيرة خاصة أنه أو حفيد للعائلة لأن والدته كانت ترزق بالبنات فقط، وكذا يوم حصل على شهادة التعليم الابتدائي (السيزيام) حيث كان عرسا كبيرا وسط العائلة ...

وكذا القرية (قرية سيدي بوجنان) التي حملت في طياتها ذكريات جميلة في حياة الكاتب، هذه القرية البسيطة التي كان أهلها يتشاركون فيما بينهم أفراح وهموم الحياة، كما حملت معها ذكريات الطفولة البريئة حيث كان يلعب مع أولاد عمه وكذا أهالي القرية، إلى جانب أشقائه من العائلة خاصة زوليخا التي كانت الأقرب منه، فكان يشعر بالسعادة لانتمائه إلى هذه القرية وإلى ناسها رغم الفقر والجوع.

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 119.

[2] المصدر نفسه: ص 211.

هذا بالإضافة إلى المدينة (مدينة مغنية) وهي مدينة القلب التي تعلق بها منذ صغره، حيث كان يشعر بالسعادة كلما زارها وتجول في أزقتها ومحلاتها، وكانت تحمل ذكريات جميلة عاشها الكاتب وخُلدت في ذاكرته.

ولكن هناك بالمقابل أماكن كانت تبعث على الحياد في نفسية الكاتب والمقصود بعلاقة الحياد عدم وجود رابط إيجابي أو سلبي يجمع بين المكان والشخصية التي تتواجد فيه، أي أن هذه الشخصية لا تتخذ أي موقف من هذا المكان، وغالبا ما يكون هذا المكان ثانويا، كما هو الحال بالنسبة إلى الثانوية التي درس فيها الراوي وهي ثانوية ابن زرجب بتلمسان «كنت كالسجين في نظامها الداخلي»[1]، فهو مضطر للبقاء في هذا المكان من أجل التزود بالعلم والمعرفة، وإسعاد والدته التي كان حلمها الأكبر أن تراه يدرس وينجح ...

وإذا ما انتقلنا للحديث عن الشخصيات الأخرى الرئيسية سنجد أن الراوي تحدث عنها كثيرا وأطال في الحديث حتى أنه أفرد لكل واحدة منها عنوان خاص عل سيرته، مثل: جدي الروخو (خطوات الدهشة على الجبل الأعظم)، ميما أميزار (مكاشفات العشاء الأخير)، جدتي حنّا فاطنة (معلمي الأول ينبئني بما لم أعلم) ... غيرها، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أهمية هذه الشخصيات التي كانت في حياة الكاتب.

مولاي السالك: هو دليله في الرحلة الأولى نحو المسالك المؤدية إلى جبل النار (مكان خيالي)، وقد كان كما وصفه الراوي «خفيفا كريشة وعالما كبحر وناعما وهشا كأشواق العاشقة»[2]، وكان طويل القامة ذو لحية بيضاء طويلة، يرتدي لباسا أبيض ويضع عطرا حادّا، وهو رجل ليلة الرحيل الأخيرة، فهو إذن شخصية خيالية تخيلها الكاتب، ولكنه كان معينا له في رحلته هذه التي لم يكن يعرف عنها شيئا، فتكونت بينهما علاقة ودية كان هذا المسلك شاهدا عليها والذي سماه بالتماهي الأخير، إلى لحظة انفصال الروح عن الجسد، وهو مسلك لا أحد منا يرغب الوصول غليه، ولكن الأقدار تصنع ما تشاء، فهو مكان يبعث على التنافر، وتظهر حالة التنافر بين المكان

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 211.

[2] المصدر نفسه:ص 26.

والشخصية عندما يتحول المكان بالنسبة إلى الشخصية مقر غير مرض يجعل الشخصية تنفر منه «أخرجني بنعومة من دائرة الأهل والأصدقاء وهم يتلاطمون ويندبون ويبكون غائبا مسجى على فراش الموت، هذا يضرب رأسه على الحائط، ذلك يندب وجهه، وآخر يتمرغ في الأرض بكل ما أوتي من قوة، نبّهت السالك لحظتها وهو يسحبني من يدي بأن أهلي سيكتشفون بسرعة أني غادرت المكان».[1]

الجد الروخو: هي الشخصية الثانية التي يلتقي بها الكاتب في رحلته الأبدية حيث اصطحبه في المسلك الثاني عندما تركه مولاه السالك «واسيني يا ابني قلبك كبير وخاطرك واسع، أمامك مسالك الأنوار الكثيفة التي تعمي الأبصار، أعبرها بلا تردد فأنت سيّد شأنك سيخفف كل شيء بالتدرج، امش يا ابني ولا تلتفت وراءك، ثم انعطف فجأة مشبت متشمما سر مبهمي...وأخيرا وصلت إل جبل النار»[2]، أو جبل تيغراو وهو الجبل البركاني الذي نزل فيه جده الأول الروخو أين يلتقي به الراوي هناك، وهو أحد أجداد الكاتب وأقربهم إليه، وهو من أبرز الشخصيات التي يستعيدها الأعرج في سيرته، وقد كان كما وصفه الراوي ذي لحية حمراء وشعر أحمر، رجل مستقيم كنخلة في لباس أبيض، وجهه ناصع، « الروخو كلمة من أصل إسبانيRojo وتعني الأحمر نظرا لشفرة بشرته التي تميل نحو حمرة طاغية»[3] ، وكان حنونا وطيبا كما حكّت له الجدة حنّا فاطنة، وكان بالمقابل رجلا قوي البينة، كما كان عالما ومثقفا، وهذه المواصفات تتوفر في شخصية الكاتب التي ورثها عنه، وكان واسيني سعيدا بلقاءه جدّه الذي لم يراه في حياته ولكنه كان بذرة وجوده «كانت كل الوجوه التي أحب قد غابت ولم يبق منها إلا وجه جدّي الأول في السلالة التي تنام على الشجرة العائلية، سيدي علي برمضان إلكوخو الملقب بالروخو لحمرة شعره ووجهه ولحيته الذي صنعته من أشواق جدّتي».[4]

---

[1] واسيني الاعرج: مصدر سابق، ص 24.

[2] المصدر نفسه: ص25.

[3] المصدر نفسه: ص 28.

[4] المصدر نفسه: ص 22.

وهذا ما يؤكد انتساب الراوي إلى جده وشعوره بالانتماء إليه، هذا الانتماء المرتبط بالتاريخ الأندلسي وبغرناطة التي تعلق بها الجدّ الروخو كثيرا، وورثها لحفيده من بعده، كيف لا وهي مجد وفخر أجداده، حيث غرستها في ذهنه جدّته حنّا فاطنة، وما يؤكد هذا التعلق والانتماء لغرناطة حديث الراوي عن ذلك في قوله: «تأملت جدّي الروخو، كان بعيدا متوغلا في داخله بعيدا يخترق صورة مدينة ما تزال مرتسمة في قلبه وجراحاته الخفية».[1]

كيف لا وهي مدينة أجداده الأولين الذين ضحوا بالنفس والنفيس من أجل المحافظة عليها، وترك المشعل للجيل اللاحق ليكمل مساره فيها «وهكذا مشيت نحو قدرٍ لم أكن أعرف شيئا واضحًا عنه سوى الدفاع عن مدينة رأيت أنه لي الحق فيها مثل غيري».[2]

لكنه في المقابل كان يشعر بالألم الشديد لفقدانه (الروخو) لأنه أراد أن يحافظ عليها كما فعل أجداده الأولين من قبل، ولكنه لم يستطع فعل ذلك، ولهذا بقيت جراحاته الدفينة واردة تجاه هذه المدينة حتى بعد موته، وهذا ما جاء على لسان الراوي: «التفت نحو المدينة رأيته حزينا وهو يغوص بنظره فيها وهو يتهيئ لمغادرتها للمرة الأخيرة، أن تترك مدينتك وناسك وهواءك وبنومك وحرائقك ومقابرك وراءك تحتاج إلى قوة أخرى غير تلك التي يراها الناس فيك»[3]، كما جاء في قوله كذلك على لسان جده الروخو: «كنت في حاجة لمن يحسسني بأن غرناطة التي كبرت فيها لن يسرقها رماد القتلة ميّ، وأنها ستعود، وتعود مهما كانت قسوة الغياب، كنت أهدي فقط من شدة ألم الفقدان».[4]

---

[1] واسيني الاعرج:مصدر سابق، ص 53.

[2] المصدر نفسه: ص 54.

[3] المصدر نفسه: ص 73.

[4] المصدر نفسه: ص 80.

هذا ما يؤكد من جديد الانتماء إلى هذا المكان أي غرناطة، هذا الانتماء الذي تقاسمه الجدّ والحفيد معا، وهذا ما جاء واضحا على لسان الكاتب «كنت فقط سعيدا أن أنتسب لهذه السلالة التي ظلت وفية للتراب والماء والناس والسماء».[1]

صاحبة الشعر الأحمر: وهي كذلك من لشخصيات التي تخيلها الكاتب، وهي كما قام بوصفها طويلة القامة شعرها أحمر وظهرها مستقيم، وأصابعها كانت طويلة قليلا، وكانت دليله في بقية المسارات المتبقية بدءا بحمام الملائكة الذي يحتوي على شلالات من الماء الدافئ، وهو مكان يبعث على الراحة حيث شعر فيه الراوي بالدفء والسكينة، وصولا إلى البيت الزجاجي وهي كلّها أماكن متخيلة رافقته خلالها ذات الشعر الأحمر وكانت نعم الرفيقة له. في هذه الأماكن التي كان يشعر فيها بالألفة والأمن، خاصة وأنّها موجودة معه، وقد تعلق بهذه الأماكن كثيرا لأنه كان يشعر أنها مسالك آمنة لأن صاحبة الشعر الأحمر تقوده إليها فقد أصبح يثق فيها وفي بمساراتها وكانت دائما تذكره انه أصبح ينتمي إلى هذا العالم الأبدي الذي لا مفّر منه «كانت صاحبة الشعر الأحمر هي من يحدّد الأماكن التي كنت أراها فيها ولا أراها».[2]

ميما أميزار: من الشخصيات الرئيسية التي يستحضرها الراوي في سيرته هذه وهي والدته أميزار «والتي تعني في اللغة الأمازيغية إله المطر وقوس قزح».[3]

كانت له بالفعل كالمطر فرّوت جفاف روحه بعد فقدان الأب الشهيد، الأم أميزار هي التي سعت لوجود واسيني اليوم، فكانت له الأب والأم معّا، ونذرت نفسها لتربيته هو وإخوته، وقد كان لها الدور الكبير في غرس مختلف القيم النبيلة فيه.

---

[1] واسيني الاعرج: مصدر سابق ، ص 97.

[2] المصدر نفسه : ص 185 .

[3] المصدر نفسه: ص 116.

زوليخا: شقيقة واسيني المقربة إلى قلبه، كانت تحدث عنها حنونة، طيبة، وكانت مشرقة دائما، كان لها عينين واسعتين، وقامة طويلة، كانت له كالوالدة، ولهذا تأثر كثيرا بفقدانها «أردت أن أمد يدي نحو زوليخا وأضمها إلى صدري لأنه منذ أن سرقها الموت في السنة السابعة عشر من عمرها في 1961م وأنا أشعر بيُتم».[1]

بابا أحمد: والده الذي لم يشبع منه في حياته لأنه عاش بعيدا عنهم، كان أنيقا وجميلا، وكان قويا جدّا كما وصفته أميزار بقولها «أحمد كان كي يوقف السبوعا يهربو منه»[2]، قضى معظم حياته في الغربة التي دفعته الحاجة والفقر إلى ترك قريته باتجاهها للبحث عن عمل وتخفيف مشقة الحياة على العائلة.

عزيز: هو شقيق واسيني الأصغر، وهو شخصية مرحة بسيطة تحب الحياة وتتمتع بكل ما هو موجود أمامها، توفي بعدما قام بإجراء عملية جراحية متعلقة بنزع ورم سكن بداخل العمود الفقري، وقد كان موته صدمة كبيرة بالنسبة لواسيني، وقد تأثر كثيرا بموته، كما عبّر عن ذلك في قوله: «البارحة عندما فتحت الخزانة، وجدت بعض ألبستك المتداخلة، معاطفك الصوفية وكوفياتك الكثيرة، وطاقمك الأبيض الذي لا تلبسه إلا في المناسبات والأعراس، جواربك المبعثرة عبر رفوف الخزانة، كل شيء يقول بأنك كنت ها هنا».[3]

كل هذه الشخصيات السالفة الذكر (الجد الروخو، ميما أميزار، الأب الشهيد، زوليخا ، عزيز) وهي من أفراد عائلته التي بها الراوي في البيت الزجاجي الذي اصطحبته إليه ذات الشعر الأحمر «كانوا كلهم هنا محلقين حول الطاولة التي كان عليها صحن اللفت والخرشوف[...]عرفتهم بلا أي جهد كانوا بنفس اللباس الأبيض، ميما أميزار بكل كبريائها في حضنها صبي هادئ لا تظهر إلا بعض ملامحه الطفولية، زوليخا أختي التي

---

[1] واسيني الاعرج: مصدر سابق، ص 115.

[2] المصدر نفسه ص121، 122.

[3] المصدر نفسه: ص 113.

بقيت طوال العمر الذي مضى جائعا إلى وجهها، باب أحمد الوحيد الذي كانت على صدره بقع الدّم (...) عزيز أخي بابتسامته الأنيقة التي كانت آخر ما رأيته على وجهه».[1]

والبيت الزجاجي عبارة عن مكان خيالي، وهو فضاء هادئ يبعث على السكينة والهدوء، والراحة التي شعر بها واسيني خاصة مع حضور عائلته، فأحسّ حقا انّه في بيته وبين أهله وناسه وحول مائدة الطعام الذي كان يحبّه كثيرا في طفولته، فهذا المكان أشعره بالانتماء حقا وبالدفء العائلي، بالإضافة إلى التأثير الكبير الذي خلفه في نفسيته، فكان كالسحر «رأيت بيتا زجاجيا جميلا توقفت [...]كانت الأنوار تنعكس على البيت محدثة تدرجات مذهلة من الألوان الغارقة في شلالات النور، كان اللون الغالب على البيت هو الأخضر المائل، ظلال زرقاء دافئة كلما انعكس النور الحادّ عليها تغيّر اللون الأصلي أو الغالب».[2]

مينا: هي من الشخصيات الرئيسية، حيث قام الكاتب بمنح حبه الأول دور الشخصية الرئيسية، وهي فتاة جريئة لم يكتب لها القدر أن تعيش كما أرادت، تتصف بالنقاء والبساطة والطيبة، رغم القساوة والمعاناة التي كابدتها في حياتها، وقد قال عنها الراوي «... مينا أول امرأة أدخلتني في دوار الحبّ للمرة الأولى، كان شعرها أحمر وعطرها دوخة وحبّها دوّار وخيالها ظل أشجار الجنة»[3] ، وهي شخصية تركت أثرها في نفسية الكاتب لأنها كما قال هي من علمته كيف يحّب وكيف يصير إنسانا، ولما نذكر مينا نذكر قصر عيشة الطويلة (البورديل) الذي جمعتهما الصدفة فيه وشهد على حب قوي لكنها وجدت في مكان لا يليق بها وبمقامها لأن الأقدار جرتها إليه، ولهذا كانت علاقة مينا بهذا المكان علاقة تنافر لأنها أصبحت تعيش حالة من الاغتراب النفسي والذهني والفكري التي كان سببها طبيعة المجتمع الذي عاشت فيه هذه الشخصية «فالشخص قد يجد نفسه عاجزا تمام أمام ما يسود

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 107.

[2] المصدر نفسه: ص102.

[3] المصدر نفسه: ص 141.

المجتمع الذي يعيش فيه من أنظمة اجتماعية فاسدة، هذه الأنظمة تقف حائلا، دون تحقيق أهدافه وتطلعاته ورغباته».[1]

ويظهر نفور الشخصية من هذا المكان من خلال تصريحها للراوي بذلك في قولها: «أنت صغير واش جابك لهذه الزبالة؟»[2]، وكذلك جاء في قولها «الناس يموتون مرة واحدة وأنا كل يوم أموت قليلا في هذا المكان».[3]

حنّا فاطنة: هي جدّة الراوي ومعلمه الذي علمه ما لم يكن يعلم، كانت بمثابة والدته التي لم تنجبه، وقد تعلق بها كثيرا، وهي كذلك، وقد تعلقت به فيقول واصفا إياها «حنّا فاطنة التي كانت تشبه أميرة بربرية من أعالي جبال الشاوية (...) عصاها المنحوتة من خروبة جدّها الأول وحجرة التيمم الزرقاء التي لا تغادرها ... كانت تضع على رأسها رداء بربريا خفيفا ربما كانت تلبسه في شبابها، عرفتها من بهاء وجهها الذي زاد نورا وبهاءً».[4]

فهي كانت له كالنور الذي أضاء دربه، وفتحت أمامه الطريق نحو العلم والمعرفة من خلال الحكايات التي كانت ترويها له والتي كان يجد لها نهايات غير التي حكت له حسب ما يرغب ويشتهي، حيث تعرف من خلالها على موهبة في نفسه وهي حبّ الاطلّاع والكتابة «كانت حنّا عبارة عن حفنة من النور الجميل الذي ينزلق بسرعة من بين الأصابع كماء متدفق يشبه الضوء».[5]

ابن عربي: الرجل الصوفي الذي تأثر به واسيني من خلال كتبه التي كان يقرؤها وتعلق به من خلالها، وقد كان كما وصفه الراوي: «... لم يكن طويلا، لم يكن قصيرا أيضا، كان وجهه وضيئا تعلوه ابتسامته فيها شيء من

---

(1) السيد حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرة المعاصرة بين النظرية والتطبيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط1، 1986،ص 18.

(2) واسيني الأعرج: مصدر سابق ، ص 288

(3) المصدر نفسه: ص 304.

(4) المصدر نفسه: ص 171.

(5) المصدر نفسه: ص 172.

الذكاء والكثير من الملعنة التي تشبه اليقين، كان كلما تحدث انزلقت ابتسامته الماكرة قليلا نحو اليسار وفشلت اللحية الكثّه في أن تحجبها»[1]، وقد التقى الراوي بجدّته حنا فاطنة وابن عربي في مكان واحد كما رغب واشتهى، فقد كان طوال حياته يحلم بلقياه وقد تحقق حلمه في جنة الخلد، خاصة أن جدته معين معرفته كانت موجودة وكانت فخورة جدا به وسعيدة بأنه حقق حلمه في هذا المكان الذي شعر فيه بالانتماء، وسعد بتواجده فيه لأنه مقام يليق به وبجدّته، وهذا المكان عبارة عن قاعة واسعة «وقفت متأملا القاعة الواسعة التي كانت انعكاسات الضوء على النوافذ تكوّن المكان والأوجه بكل ألوان الزجاج والمنافذ الصغيرة التي كان يتسرب منها الضوء الذي يكسر قوته الزجاج المعشق وكأنه زجاج فينيسا...»[2]، فهو إذن مكان خيالي اجتمع فه الثلاثة معًا وتقاسموا فيما بنهم ذكريات مضّت وكانت جميلة بجمال هذا المكان، وقد كانت فرحة الراوي كبيرة لأنه في مقام شيخه الأكبر الذي كان يحكي كثيرا عنه لحنّا فاطنة وها هي الصدفة تشاء أن تجتمع به في هذا المكان.

سرفانتس: يمثل سرفانتس شخصية أدبية عالمية استطاعت أن تصل إلى العالمية برائعتها دون كيشوت، ودون كيشوت شخصية مغامرة تبحث عن حقيقة نفسها والذي يكاد يشبه سرفانتس في مغامراته، وقد يكون هو نفسه، وتمثل رواية كيشوت المصدر الملهم والكتاب الحيوي الذي ترك أثره في كتابات واسيني الأعرج، وقد التقى الراوي بسرفانتس في المغامرة التي رافقته إليها زريدة، وكان سعيدا جدّا بلقائه لأنه كان يعتبره جده اللغوي، وكان يشعر بالانتماء إليه «اعتبرتك جدّي أو في صورته وتجلياته، انتميت لك كما ينتمي عاشق اللغة لكاتب يشعر أنه من ضلعه وخوفه وانشغالاته»[3]، هذا الانتماء إلى سرفانتس ولد لديه الانتماء كذلك إلى هذا المكان (المغارة) التي قضى فيها فترة من الزمن معه ومع زريدة، وهذا المكان عبارة عن مغارة طويلة فيها الكثير من المعابر التي تؤدي إلى

---

[1] واسيني الأعرج : مصدر سابق، ص 172.

[2] المصدر نفسه :ص 186.

[3] المصدر نفسه: ص 374،375

غرف «كان الدهليز الموصل إلى عمق المغارة طويلا نسبيا [...] وكان المكان مضاء إضاءة خفيفة تأتي من فجوات غير مرئية، لكنه كان مريحا ومعطرًا لا يعطي الانطباع بأننا كنا في مغارة».[1]

ب/ الشخصيات الثانوية:

الشخصية الثانوية هي التي تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورت معناه، والإسهام في تطوير الحدث، وهي كثيرة في السيرة، ولكن سنكتفي بذكر بعضها:

زريدة: من الشخصيات الثانوية في السيرة، وتمثل الشخصية المثقفة التي تتقن عدد من اللغات منها الإسبانية، وتعد زريدة واحدة من الأسماء التي خلدّت صورتها في ذهن واسيني وهي من أشكال التأثر بدون كيشوت، وقد قام الكاتب بتقديم وصف دقيق لهذه الشخصية بقوله «عندما استقامت زريدة تحت مسافة النور لأول مرة اكتشفت أن لها قامة مدهشة وكأنها تمثال نحت بإتقان كبير... التفتت زريدة نحوي لأكتشف كامل وجهها تحت النور الذي كان ينزل من فوق، الغريب أني هذه المرة رأيت فيها فجأة وجه زوليخا، نفس أنفها الصغير، نفس شفتيها، بل نفس عينيها الواسعتين..». [2]

فعندما نستحضر زريدة نربطها بسرفانتس وبالمغارة حيث التقى بها واسيني هناك مع سرفانتس، وأحس بشعور وعاطفة نحوها لأنه يرى فيها أخته زوليخا، وكذا حبيبته مينا، وهو نفس الشعور الذي شعر به اتجاه المغارة.

الحضرية: أو لالة الحضرية كما يدعوها الراوي، وقد ارتبط اسمها بالحضرة التي كان الراوي يرافق جدّته ليها، وقام بتقديم وصف دقيق لهذه الحضرة، والتي كانت تجري في مكان وزمان معينين، هذا المكان (مكان الحضرة) الذي

---

[1] واسيني الاعرج:مصدر سابق، ص 369.

[2] المصدر نفسه: ص244,

كان يشعر فيه الراوي بالحياد لأنه لم يكن يفهم تلك الطقوس التي كانت تقام فيه، فهو لا يحب هذا المكان ولا يتحمّس للذهاب إليه، وفي مقال ذلك لا يكرهه.

وردة: أو خالتي الوردة وهي صاحبة الحمام الذي كان يرتاده واسيني مع والدته وهي كما قام بوصفها: «كتلة ضخمة، غميقة البشرة، مفتوحة من كل الجهات، بطنها ملئ بالانطواءات التي لا حصر لها»[1]، ولكنها كانت امرأة حنونة وطيبة خاصة مع واسين الذي تعلق بها كثيرا وبحمامها ورائحته.

ديانا: هي من الشخصيات التي ظهرت في حياة الكاتب، وعاود استرجاعها في هذه السيرة، حيث تعرف عليها الكاتب في باريس وقامت بينهما علاقة حبّ، حيث زار معها شلالات نياغارا وهي مكان يبعث على الدهشة كما وصفه في قوله: «يوم رأيت شلالات نياغارا لأول مرة أصابتني الدهشة مما كنت أراه [...]كانت شلالات نياغارا تتدفق بسخاء كبير حتى تشعر أنه الوحيد الذي بقي طبيعيا...»[2]، وقد ارتبط الراوي بهذا المكان وبديانا كثيرا وبقي راسخا في ذاكرته.

هذا إلى جانب شخصية ثانوية أخرى ظهرت في حيات الكاتب وارتبط اسمها بمكان معيّن مثل شافية قارة أول امرأة يتعرف عليها والتي كانت تدرس معه في نفس الثانوية (ثانوية ابن زرجب بتلمسان)، وكذا ابنة عمه التي كان مرتبط بها من خلال تقليد عائلي والذي يقول أن البنت لابن عمها، هذا إلى جانب شقيقته زهور وهي أصغر أخواته التي لم يتحدث عنها كثيرا، فقد كانت كما قال عنها شخصية مرحة قوية تحب المغامرة ولا تبالي بما يدور حولها من مخاطر، وقد ارتبط اسمها بالقرية وخاصة بالجبال التي كانت ترتادها مع نعاجها ...وغيرها من الشخصيات.

---

[1] واسيني الاعرج : مصدر سابق، ص 333.

[2] المصدر نفسه: ص 463.

2-علاقة المكان بالزمان:

يتفق أغلب الباحثين والدارسين على أن الزمان عنصر لا سبيل للاستغناء عنه في النصوص الراوئية، وقد عني بدراسات أبحاث نفسية وفلسفية وأدبية، فهو يمثل «مقولة متعددة المظاهر مختلفة الوظائف استنزفت كثيرا من الجهود في سبيل التعرف إلى ماهيته وإدراكه».[1]

والزمن عنصر مهم في تشكيل السرد وبنائه في الرواية ف «من المتعذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن، وإذا جاز لنا افتراض أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن»[2]، وعليه فإن الزمن أحد العناصر التي لا تنفصل –لا محالة- عن المكان، وذلك لأن العلاقة بينهما متلازمة ومتواشجة.

وفي كل بناء سردي يتشكل الزمن وفقا (لامتداده على الطولية المألوفة، بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل)، غر أنه تطور إلى ان أصبح «يشمل أيضا تقلب الأحداث وتشويش بنائها، وذلك بتقديم ما يجب أن يؤخر وتأخير ما يجب ان يقدم»[3]، وحول هذا الطرح يؤكد جيرار جينيت بأنه «يمكن للمفارقة الزمنية ان تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة (الحاضرة) أي لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية [...] يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج إليها اتلي ينضاف إليها».[4]

---

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، (بحث بمستويات الخطاب في الوراية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث ،إربد،الأردن، ط1، 2006 ص 151.

[2] حسن بحراوي: مرجع سابق: ص 117.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية مرجع سابق، ص190.

[4] جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: عمر معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2 ،1997، ص 59،60.

والحديث عن النظام الزمني في العمل الروائي يحيلنا بالضرورة للتابع المنطقي للأحداث، وزمن السرد لا يقيد بهذا التتابع المنطقي وهذا ما يتيح مفارقة زمن السرد مع زمن القصة، وهذه المفارقة تتمظهر في نسقين هما: الاسترجاع والاستباق.

1-الاسترجاع:

يعرف الاسترجاع بالتوقف الزمني للأحداث، والرجوع إلى الزمن الماضي واستذكار ما فيه من أحداث متصلة بالحدث الرئيسي الذي يتحدث عنه السارد، وله عدة تسميات منها: الاستذكار، التذكر، اللاحقة، ويعرفه "جان ريكاردو" بقوله: «هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن»[1]، كما يعرفه جيرار جينيت على أنه «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد».[2]

وفي سيرة المنتهى تتحدد الكثير من الاسترجاعات، إذ نلمس ذلك فيما يستذكره السارد لأحداث ماضية، سواء ما تعلق منها بفترة طفولته أو شبابه، وفيما يلي نوجز بعض الاستذكارات المحددة.

يقوم السارد بالعودة إلى أحداث مضت ليسرد لنا أهم الوقائع التي جرت له، بداية من الطفولة التي عاشها في قرية سيدي بوجنان أين يتعلم حفظ القرآن مع زملائه لينقل مغامراته مع معلمه سيدي سعيد وصديقه عمر، الذي كانت بينهما اشتباكات وملاسنات للحصول على النسخة الجديدة من القرآن الكريم، ومع مرور الأيام في تلقي الدروس وحفظ القرآن، اكتشف واسيني الكتاب الجديدة والغلاف الأحمر «نسخة القرآن العجيبة تلك، عثرت

[1] ينظر: جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر، صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 1977، ص 250.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 51.

عليها في رف المكتبة في خلفية الجامع الصغير»[1]، ليدرك فيما بعد أنها قصص ألف ليلة وليلة «اكتشفت عندما كبرت قليلا، أن قرآني لم يكن ف الحقيقة غلا كتاب ألف ليلة وليلة، في جزئه الأول»[2]، وهو الكتاب الذي نال إعجابا شديدا منه إلى حد أن سرقه من مكتبة الجامع دون علم أحد.

كما يسترجع من أحداث طفولته لما كان يدرس في فترة امتحانات السيزيام، وحادثة غياب اسمه عن قائمة الناجحين المنشورة في الجريدة «يوم خروج نتائج امتحانات السيزيام لم أر اسمي، بينما رأيت أسماء من كانوا ضعافا حقيقة، أعدت قراءة صحيفة الجمهورية التي كانت تصدر بالفرنسية، وجدت كل الأسماء إلى اسمي، بكيت يوما بكامله وبتّ ليلتها في الكوابيس»، إلا أن المفاجأة التي حدثت معه هي أن يعثر على اسمه ضمن قائمة الناجحين على يد الحاج سليمان الذي لف في تلك الصفحة قطعة قماش، لتكون بذلك أول شهادة ينالها في مساره الدراسي.

ومما يتحدث عنه كذلك –أيام طفولته– لما قام بإفساد الفلفل الذي كانت تعده جديته في شكل بهارات لتسترزق منه مالا ببيعه في سوق مغنية «في لحظة غيابها تركت الدجاج يعبث فسادا في الفلفل، لو أن الدجاج لم يشف غليلي رميت ماء على الفلفل الأحمر الذي كان ينشف، فأفسدته وهي التي قضت أياما وهي تقصه بالمنجل وتحضره وأنا أساعدها بلا كلل».[3]

فالسارد هنا يستذكر شيئا من مغامراته وتصرفاته الصبيانية وحماقاته في معاملاته خاصة مع جدته حنّا فاطنة.

وتحضر في سيرة الكاتب كذلك استرجاعات محددة، ولنا في ذلك استذكار ما عاشه من معاناة أفراد عائلته بعد استشهاد والده لتتولى أمه رعاية أبنائها، وتضم للعمل في أرض فلاحية لوحدها، وتتحمل مسؤولية البيت ورعاية

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 193 .

[2] المصدر نفسه: ص 202.

[3] المصدر نفسه : ص 174.

الأبناء، إلى جانب الجدة حنّا فاطنة «كانت عندما تقوم فجرا وتلبس التباندا التي تربطها من الوراء بمساعدة حنّا فاطنة [...] ثم تضع مظلل الدوم الكبير على رأسها وتخرج، تتحول في ثانية إلى رجل وتنسى أنها قبل مدة قصيرة كانت امرأة».[1]

وفي هذا المقطع يتبين كيف أن المكان والزمان متلازمان، إذ يشكلان معا أحداث السيرة فالمكان يحتوي الزمان، باعتبار أن المكا مسرحا تجري فيه الأحداث آنيا، فلا وجود لأحداث تقع خارج المكان، فضلا عن ذلك فإن الزمن يضفي جمالية في رسم البنيات الحكائية الأخرى، ويزيل الغموض، ويلفت انتباه القارئ أكثر، وبذلك نجد ارتباط المكان الذي هو (الحقل) بالزمان (فجرا).

وفي حديثه عن إخوته فإن صورة حياتهم لم تكن أقل بؤسا، فزليخا اهتمت بصنع الأواني الفخارية وهي «تنشغل في التربة الصلصالية اليوم كله، كانت تعجنها كما تشتهي لصناعة الأواني الفخارية اليدوية والطواجين»[2]، أما زهور فهي أخته الصغرى فقد اهتمت برعي الأغنام وقد كانت من «أكثرهن شطارة ... لا تترك أغنامها التي اشترت جزءا منها»[3]، أما بالنسبة لواسيني فقد كان يساعد أخته زوليخا في صناعة الأواني وتشكيل الدمى، التي كانت لعبتهم المفضلة والسخرية بها من اشخاص موجودين في واقعه المعاش آنذاك، ومع قسوة الحياة المستمرة أحيانا يضطر واسيني إلى جمع الحلزون من الجبل مقابل الحصول على مبلغ يسير من المال لمساعدة العائلة وسد حاجياتها.

---

[1] واسيني الاعرج : مصدر سابق، ص 160.

[2] المصدر نفسه : ص 161.

[3] المصدر نفسه: ص ن.

ومما يعلق بذاكرة الكاتب كذلك حادثة وفاة أخيه عزيز «كان عزيز في موقعه، لم يكن يتحدث، كان ممتلئا بألم غير ظاهر، مثله مثل زوليخا، فقد اختطفهما في وقت مبكر»[1]، فقد خلف الموت فراغا رهيبا وألما لم يندمل جرحه لأنه اختطف في وقت مبكر مثل اخته زوليخا، وعن طريق الحلم يسترع الكاتب كذلك ذكرى وفاة جدته حنّا فاطنة «عندما وصلني الخبر في ثانوية ابن زرجب بتلمسان التي كنت كالسجين في نظامها الداخلي الصارم، كانت حنّا قد دفنت في غيابي»[2]، إن السارد هنا يستذكر في هذا المقطع واقعة أليمة في حياته، وما بقي يحز فينفسه هو عدم حضوره لمراسيم الدف، وعموما فإن الروائي واسيني الأعرج استطاع أن يظهر قدراته بالرجوع إلى الماضي، وتوظيفه لتقنية الاسترجاع، باعتبار السيرة الذاتية فنا أدبيا يقوم على سرد حياة صاحبها، ونقل لأهم المحطات والمواقف التي عاشها في حياته.

2-الاستباق:

الاستباق هو توقع الأحداث قبل حدوثها وانتظار لما سيقع مستقبلا، وهو «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا»[3]، وهذا ما يظهر جليا من خلال العنوان "سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني": «ومن هنا فإن الاستباق يشيع في ورايات الذاكرة كروايات السيرة الذاتية لأن االسارد المتجانس حكائيا مؤهل لإدراك مسار الأحداث منذ لحظة بدء الحكي [...] ويمكن للاستباق أن ينطلق من العنوان المقروء بصفة لأن الصفة هنا ستطبع متن الحكاية»[4]، ومنذ بداية مجريات الأحداث وتتابعها، نجد أن الزمن متشظيا ومتلاشيا ضمن تقاطعه مع أماكن متخيلة وافتراضية والظاهر في ذلك في قول الراوي « لم يكن ذلك اليوم الذي سلمت فيه أمري

---

[1] واسيني الأعرج :مصدر سابق، ص 114.

[2] المصدر نفسه: ص 211.

[3] سمير المرزوقي وشاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 80.

[4] عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2010، ص 19.

للتربة والأعشاب والهواء»[1]، فالزمن هنا يكاد يكون معدوما إذا ما اعتبرنا البنية الحكائية أو السردية معظمها سارت في شكل حلم ورحلة خيالية، كما جاء ذلك في قوله: «لا أدر كم استغرق الزمن الذي قضيته في النوم قبل الاستيقاظ على شعاع شجرة النور».

يتمهر المكان كذلك مع الزمان من خلال تفاعلاتهما في سرد الأحداث وذكر التفاصيل الدقيقة التي تضم المكان وتمنح الرواية بعدا فنيا وجماليا، سواء بالعودة إلى الماضي والتاريخ أو باستشراف المستقبل ومساءلة الذات عبر ثناية الماضي / الحاضر، والاستباق يظهر على شكل افتراضات لا يقينية «في عام الغيب يا ابني من المؤكد سترافقك روح أخرى تحبك بالقدر الذي تمنحك القدرة على المزيد من النور والفيض والحي، سأظل فيك كما كنت معك عندما تشتاق لي، ضعني فقط في قلبك وأغمض عينيك، واملأ قلبك بيقينك وشكوك أيضا، ستجدني في أنفاسك كلما احتجتني لا تردد أبدا، أي تردد هو خسارة للحظة لا تستدرك مهما ركضت وراءها»[2]، وهو نموذج للحظة استشرافية لكشف عالم الغيب والموت والتنبؤ بما لم يحدث بعد، وقد تمثل ذلك في حوار دار بين الكاتب وجده.

3-الخلاصة:

من التقنيات التي يعتمد عليها الكاتب في سرد أحداث الرواية ولها عدة تسميات من بينها: الايجاز، المجمل، الملخص، وترد الخلاصة «ضمن الإيقاع المتسارع للسرد، ولكنها أقل سرعة من الحذف، فهي تلخيص عدة أيام، أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء أو الأقوال»[3]، ونجد كمثال على ذلك قول السارد: «ثم ثالثة ورابعة ثم رمى بحفنة أخرى من الرماد، سألني نفس

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 18.

[2] المصدر نفسه :ص 97.

[3] حميد لحميداني: مصدر سابق، ص 75.

السؤال، فأجبته بالإجابة نفسها، وكانت المدينة ما تزال تظهر في عز بهائها كنائسها وصوامعها، ثم حفنة سادسة غابت على إثرها تفاصيل غرناطة البعيدة، غابت هضابها وجبل البشرات نهائيا».[1]

ومما يلاحظ على هذه التقنية أنها ساهمت في تقليص الأحداث، وهنا جاء حديث الكاتب عن تاريخ مدينة غرناطة في أيام مجدها، إلى أن تحولت في لحظة إلى مدينة تقاوم الموت والجحيم والبطش الاستعماري، وإدا ما تأملنا في تشكيل المكان في هذا المقطع، فإننا نلمح وجود المكان وهو (جبل النار) الذي جرت فه الأحداث، أما البنية الزمني فإنها تظهر ضمن إطار سردي غير محسوس، في حين أن المكان غالبا ما يتم رؤيته ويكون محسوسا.

4- الوقفة:

يعرفها حميد لحمداني بقوله: «توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها»، فالوقفة من التقنيات السردية التي تعمل على تعطيل السرد، ولها أهمية في بناء الأحداث وتتابعها ورتابتها، وقد لجأ الكاتب واسيني إليها، ومن ذلك ما نذكر في وصف إحدى الشخصيات وهي ابنة الشيخ أبو شجاع بن رستم الأصفهاني في قوله: «بنت عذراء، طفيلة هيفاء، تقيد النظر، وتزين المحاضر، وتحير المناظر، تسمى بالنظام وتلقب بعين الشمس والبهاء، من العابدات العالمات السابحات الزاهدات، شيخة الحرمين، وتربية البلد الأمين الأعظم بلامين، ساحرة الطرف، عراقية الظرف، إن أسهبت أتعبت، وإن أوجزت أعجزت، وإن أفصحت أوضحت ولولا النفوس الضعيفة السريعة الأمراض، السيئة الأغراض، لأخذت في شرح ما أودع الله تعالى في خلقها من الحسن، وفي خلقها الذي هو روضة المزن، شمس بين العلماء بستان بين الأدباء، حقة مختومة، واسطة عقد منظومة يتيمة دهرها، كريمة عصرها، سابغة الكرم»[2]، وهذه الوقفة كانت أهم النماذج

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 78.

[2] المصدر نفسه: ص 208.

التي أسهب الكاتب فيها بالوصف والإنشاء، لابنة الشيخ الاصفهاني في أسلوب يشبه فن المقامات في التراث الأدبي القديم.

يمكن القول إن الزمان والمكان محوران رئيسيان في كل عمل أدبي، فالزمن يشكل الأحداث الواقعة، أما المكان فإنه يحتوي هذه الأحداث الفاعلة في البناء الحكائي العام فكلاهما يحقق غاية الآخر لوجود علاقة تلازمية بينهما.

3- علاقة المكان باللغة:

تشكل اللغة جزءا من البناء الفني للرواية، لما تحمله من صور عاكسة للشخصيات في الرواية وتوضيح افكارها وأحوالها، فهي دلالة على ثقافة الكاتب وقدرته على الصياغة الفنية للكتابة الأدبية، لتمثل «جزءا عضويا من بنية العمل نفسه، ولذا تختلف الأعمال الأدبية باختلاف لغاتها داخل اللغة الواحدة».[1]

ولقد أثارت اللغة الكثير من الجدل بين المبدعين والدارسين والنقاد، ويكمن هذا الاختلاف حول طبيعة الكتابة الأدبية بين أن تكون لغة عربية فصحى في بنية السرد العامة، أو لغة بلهجة كاتبها مثل لغى الحوار، أما «الرواية فهي التنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا، فخطاب الكاتب وساردیه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص، ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس التي تتيح التعدد اللساني للدخول إلى الرواية».[2]

ويعد المنظر الروسي "ميخائيل باختين" من أهم الدارسين الذين أرسوا دعائم اللغة الروائية التي جمعها في كتابه "الخطاب الروائي"، وفي حديثه عن لغة النثر في كتابه "الخطاب الروائي" يرى أنها تشتمل على:

---

[1] محمود الأمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي "البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، (د.ط)، 1994، ص 149.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 39.

- تعبر صراحة ومباشرة عن نوايا المعنى والتعبير لدى الكاتب.

- وعناصر أخرى تعمل على حرف اتجاهها، إذ أنها بدون أن تتضمن تماما مع تلك الخطابات تزيد في نبرتها بكيفية خاصة، بحيث تصبح اللغة هزلية وساخرة.

- عناصر أخرى تبتعد أكثر عن مستواها الدلالي الأخير، وتكسر بعنف أكبر نواياها.

- عناصر لغوية مجردة من نوايا الكاتب، إنه لا يعبر عن نفسه من خلالها (بصفته كاتبا) بل يظهرها كأنها شيء لفظي أصيل. [1]

ومن الدراسات التي توقفت عند ظاهرة الكاتب الروائية ومستوياتها، نجد عبد الملك مرتاض، حيث يرى أن مستوى اللغة عند الكاتب الروائي تقسم إلى مستويين:

أ- مستوى السرد: وتكون لغته فصيحة وسليمة وراقية.

ب- مستوى الحوار: وتكون لغته متدنية، وعامية بالدرجة الأرذل.[2]

وعموما فإن لغة السرد هي أحد المرتكزات الأساسية التي تظهر حقيقة الشخصيات في الرواية وحقيقة الكاتب، وهذا ما نجده في أغلب الروايات العربية المعاصرة، التي يسعى كتابها إلى استثمار كل الطاقات التعبيرية من أجل إعطاء النص السردي بلاغته وقيمته الفنية والجمالية، لأنها «المعيار الأساسي المعول عليه وذلك لما تحمله من طاقات وإمكانات، فهي التي تبعث على الإدهاش أو عدمه، أو الغرابة أو الوضوح، ....، فالمادة الأساسية التي تشكل الإغراء لس الموضوع الذي تتحدث عنه لغة النص فقط، بل اللغة نفسها»[3]، ويمكن أن نرصد أهم مستويات اللغة عند واسيني الأعرج في سيرته، إذ نلاحظ وحدة البناء الفني، عموما في لغته الروائية ، فكانت اللغة

---

[1] ميخائيل باختين: مرجع سابق، ص 67.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 102.

[3] موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير للنشر والتوزيع، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 2008 ، ص 20.

الفصحى هي لغة السرد / الحكي، أما اللغة العامية هي لغة الحوار، وفي نماذج من عمله الأدبي كان يجمع بين هذين المستويين، لأن طبيعة النص تقتضي ذلك، ولقد أبانت اللغة هنا عن شخصية الكاتب باعتباره رائدا في مجال الكتابة الأدبية خاصة منها الروائية، فالقارئ لعمله الموسوم بـ "سيرة المنتهى" يلتمس نوعا من الإيحاء والتكثيف اللغوي وعذوبة في الاسلوب، و سلامة الألفاظ، وجمال العبارة، وهو الذي قال دائما بأن بيئته اللغوية هي العربية، ولغة السرد هي «لغة واحدة، ويفترض أن تكون صحيحة، وأن تليق بصاحبها»[1]، ويمكن أن نستجلي مكامن هذه اللغة في مقاطع كثيرة في المتن الأدبي منها قول الكاتب مثلا: «كذا تنسحب من الدنيا بصمت مثلما جئت، بدون ضجيج على ايقاع نحيب خافت لأم دفنت في قلبها، منذ أكثر من أربعين سنة زوجها الذي لم تعرف قبره مطلقا، ثم ابنتها وانتظرت شرف النوم الأخير بين يدي الابن الوحيد الذي رفض أن تبدد حنينه مغريات المدينة، لا شيء يملأ القلب الآن إلا بقايا صورة الوالد لم تمهله الحرب الوقت الكافي ليمارس حبه الأبوي»[2]، وفي قوله كذلك: «هؤلاء يسكنوننا بهم نتفادى عبثية الأقدار وجنون الحياة التي لا ترحم، أحفظ هذا كله عن ظهر قلب، لأن حياتي وربما حياتنا جميعا هي سلسلة من الصدف، بعضها قاس وبعضها يرمينا في أجمل نقطة في الحياة»[3]، وقد استعمل هذا الكلام من قبل السارد نفسه، فالسارد هنا هو شخصية الأديب واسيني الباحث والروائي والأكاديمي المتخصص، وعليه ستؤدي الشخصية دورها المثقف العارف بلغته الأم، أي مطابقة اللغة على الشخصية التي يوظفها في السيرة، بما يتلاءم في ذلك مع طبيعة الموضوع والمكان الذي تدور فيه الأحداث، وفي صفحات أخرى مزج الكاتب بين الفصحى و العامية، ومرد ذلك النزول عند مستوى القارئ

---

[1] عادل الأسطة: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 2002، ص 99.

[2] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 108.

[3] المصدر نفسه: ص 108.

العادي حتى لا يقع في الملل والنفور من قراءة سيرته، «تعبت يا سينة من نصف حياة، تعبت كثيرا، عييت والله، ولم أعد أقدر على التحمل، خلي الله حابه ربي يكون، أنا قابل به».[1]

الروائي هنا لا يكتفي باستعمال اللغة الفصيحة في نقل أفكار شخصياته بل يضفي عليها بعضا من الكلام الدارج حتى يتسنى فهمه، وهو ما يسميه بعض الدراسين باللغة الوسطى التي تكون أداة لتحقيق التواصل بين المؤلف والقراء.

يبرز المستوى اللغوي للعامية في تشكيل الحوار المتبادل بين الشخصيات، فالحوار من الأساليب التي تكشف عن سمات الشخصيات المتحاورة ووجهات نظرها، وأدوارها في بناء الحدث، ويعرف الحوار بأنه «اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية»[2]، والحوار أكثر ما يكون مطابقا للغة الشخصيات لما يفصح به عن حقيقتها وواقعتها ويضيف عبد الملك مرتاض: «إن لغة الحوار لا ينبغي لها أن تكون هي أيضا رفيعة عالية المستوى، ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة سخيفة، إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك»[3]، وفي سيرة الكاتب نجده يحيل الحوار للشخصيات لتعبر عن مكنوناتها وملفوظاتها، كقوله مثلا:

- واش بيه لزعر الحمصي؟ ما يعرفش يقرا ارجع للحوحة يا حبيبي.

[...] ما قلت والو.

- قلت

- واش قلت.

- أنت قَّل.

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 108.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الوراية، مرجع سابق، ص 116.

[3] المرجع نفسه: ص 117.

– والله غير ما نخرج نقتلك. [1]

وهو كلام دار بين واسيني وصديقه عمر أثناء فترة الطفولة لما كانا يقصدان المسجد لحفظ القرآن الكريم، وفي حديث هذه الشخصيات يتضح بأن الحوار لا يخرج من سياقه الاجتماعي لها والبيئة التي عاش فيها الكاتب في تلك المرحلة وهي القرية، ويقول كذلك على لسان أمه:

«أحمد سبع، يسوى الرجال كلهم، روح تلعب أنت وسرفانتس ديالك، شفت سبنيول ونعرفهم مليح، أحمد كان كي يوقف السبوعا يهربو منه، لا يا حبيبي سرفانتس ديالك خليه عندك وشبع به».[2]

وفي مقطع آخر يتحدث السارد قائلا في حوار جرى بينه وبين صاحب المكتبة:

– واش راك تقرا يا لصهب حتى غفوت؟

– عم يتساءلون عن النبأ العظيم ...

– حفظت شيئا منها؟

– ما زلت في البداية؟

– نحب أسمعك قبل أن تخرج.

فالشخصيات هنا تعبر عن واقعها، وهذا التوظيف من طرف الروائي كان مقصودا، لأنه ينمي فاعلية لدى المتلقي وفئة القراء بكل طبقاتها، والحوار هنا يتناسب من حيث بناءه مع الشخصية والمكان والسياق الاجتماعي للأحداث التي تسير.

كما يحضر الحوار الداخلي للشخصية، وهو حوار الشخصية مع نفسها ومناجاتها كقول الأديب:

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 195.

[2] المصدر نفسه: ص 190.

- من أين كانت تأتي كل هذه الأناشيد التي تُدخل القلب في دوار يتحلل فيها كل شيء إلى دراته الاولى؟
- من أين تأتي هذه الشهقة السجينة في الحق التي لم أستطع التخلص منها منذ طفولتي؟
- من أين يأتي هذا البرد الحارق في الظهر؟
- لم أصدق، لكنها كانت هنا، جميلة مثلما لم ارها من قبل. [1]

وتكمن قيمة الحوار الداخلي في إبراز دوافع الشخصية وباطنها وهواجسها الفكرية وقد تجسد هذا النوع الحواري في قالب فصيح وظفه الروائي بما يتطلب العمل السردي ككل.

بالإضافة إلى ما سبق، نلمس أنماطا أخرى للأداء اللغوي، كاستحضار اللغة الفرنسية والاسبانية، ونزوع الروائي في هوامش صفحاته إلى شرح بعض المصطلحات الأجنبية مما كان له الأثر العمي في البناء العام للسيرة، ومن أمثل ذلك قوله:

Je serai sous la terre, et, fantôme sans os,

Par les ombres myrteux je prendrai mon repos ;

Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et votre fier dédain.

Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :

Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.[2]

وترد كذلك بعض العبارات والألفاظ باللغة الإسبان مثل: لانوتشي دِلْ رِيُو[3]، وهي تعني ليلة الوادي بالإسبانية.

---

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق ، ص 325.

[2] المصدر نفسه: ص 279 .

[3] المصدر نفسه: ص 50.

«كلمة "الروخو"[1] وهي من أصل إسباني وتعني الأحمر، نظرا لشقرة بشرته التي تميل نحو حمرة طاغية، إضافة إلى ورود أسماء وشخصيات مثل: Salvo Rodrigaez Marin ، وهو اسم لشخصية أحد شراح سرفانتس Alcagaraquivit، وهو أحد أسماء القصور ... وغير ذلك من الألفاظ الأجنبية التي كان لها وقعها الخاص في تشكيل اللغة، ولعل هذا التوظيف له ابعاده الايديولوجية والواقعية والثقافية للكاتب.

ما نخلص إليه هو أن نص واسيني الأعرج يتميز بالتعددية في الأداء اللغوي، فالمستوى الفصيح للغة اختص ببنية السرد الحكائي، أما المستوى العامي كان له حضور في لغة الحوار، باعتباره تقنية مناسبة لنقل واقع الكاتب والشخصيات التي اختل رجعا لذل، وعليه فإن الكاتب استطاع أن يمزج بين هاتين التقنيتين في قالب فني لا يخلو من أثر جمالي.

[1] واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص 28.

الخاتمة:

وختاما يمكن القول إنه بعد دخولنا عالم الأديب واسيني الاعرج ومن خلال هذه القراءة المتواضعة نستشف ما نقله لنا الكاتب في صورة غير مألوفة، والتي أدى فيها السرد دورا أساسيا في تشكيل عالمه وبنائه، وما أنتجه من بناءات مكانية، وفي علاقاتها بالعناصر الروائية الأخرى من جهة ثانية، وعليه فقد توصلنا إلى تسجيل بعض الملاحظات والنتائج والتي نوجزها فيما يلي:

1- يعد المكان الروائي محورا أساسيا في تشكيل الرواية بأبعادها ومستوياتها السردية، ولم يقتصر المكان على بعده الجغرافي المألوف فحسب، بل أصبح تقنية وأداة فنية تتفاعل مع المكونات الحكائية الأخرى، مما يضفي بعدا جماليا للنص الأدبي.

2- سيرة المنتهى عمل أدبي للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، وقد استطاع من خلالها أن ينقل حياته وماضيه وحاضره في أسلوب لا يخلو من التجريب والتخييل وكسر المألوف، فهي لون من الإبداع الروائي الرفيع والجديد.

3- سيرة المنتهى تلخص ثنائية الحياة / الموت، فهي مساحة للبوح والصدق والافصاح عن واقع حياة الكاتب، أما الموت فلأن أغلب شخوص السيرة من الأموات، وهذا ما سمح له أن يكتب نصا بطابع إبداعي.

4- أمكنة واسيني في هذه الرواية السيرية كثيرة ومتنوعة منها ما هو واقعي مستمد من واقعه المعاش كما هو الحال بالنسبة للقرية، المدينة، ... ومنها ما هو متخيل، فهي في مجملها رسمت هاجس الموت لديه مثل: المقام، البيت الزجاجي، القبر، ... وغيرها.

5- يحمل المكان في سيرة واسيني أكثر من دلالة نظرا لتداخل الأمكنة فيما بينها وتتابع الأحداث وسيرورتها، والتنوع الموضوعاتي لها.

6- سيرة المنتهى استجابة لمعطيات ومرتكزات دينية في أغلب فصولها من خلال توظيف الرحلة المعراجية للرسول الأعظم والرحلة الصوفية لابن عربي.

7- يحضر التاريخ في عمل الأديب من خلال سرد التاريخ الأندلسي المرتبط بجده الموريسكي، وإعادة بعث للموروث الأدبي القديم والإرث الصوفي عبر أسماء وشخصيات فاعلة في ذلك.

8- يكشف المكان كذلك عن أبعاد ثقافية كثيرة، تنم عن اتساع في العوالم السردية الحكائية الطويلة.

9- تَصدَّر المكون التخييلي في سيرة الكاتب، فأخذ نصيبه الأكبر من المكون الواقعي في تحديد الأمكنة.

10- أمكنة السيرة هي أمكنة فكرية حاضرة في مسار الروائي اجتماعيا ونفسيا وتاريخيا.

11- تمثل سيرة المنتهى سيرة يعود فيها صاحبها إلى أزمنة وشخصيات شكلت مراحل مهمة في حياته.

12- اعتمد الروائي في سرد أحداثه على أسلوب سردي جديد بتوظيف تقنيتي الاسترجاع المتكئ على ذاكرة الكاتب، والاستباق من خلال استشراف المستقبل والحديث عن الموت وما بعده.

13- شكل الوصف أداة مهمة في تصوير المكان والأحداث الفاعلة فيه، وتحديد أبعاده وملامحه، وقد استطاع بذلك أن يلخص النص من تراتبية السرد المتسلسل.

14- تعتبر علاقة المكان بالشخصيات من أكثر العناصر الفنية تشابكا وبلورة لمفهوم المكان وإرساء أبعاد الدلالية في سيرة الكاتب.

15- علاقة المكان بالزمان هي علاقة تكامل وتلازم، ولا سبيل للفصل بينهما، فهما يمثلان ركيزتين أساسيين في تشكل المكان الروائي.

16- تتميز سيرة الكاتب بأسلوب اللغة الروائية، فقد استطاع أن يجعل اللغة السردية ذات بعد فني موحد متماسك، فهي لغة الكاتب الأكاديمي المتخصص والكاتب بلغته الأم.

17- تطابق اللغة مع تشكلات المستويات السردية في السيرة، فالفصحى اختصت بالسرد الحكائي والوصف والإنشاء وحديث السارد عموما، أما العامية فقد نسج فيها المؤلف لغة الحوار بين الشخصيات، باعتباره أسلوب يعبر عن حقيقتها وثقافتها.

وبعد ... فهذه رؤوس مسائل أردنا تضمينها في البحث، وأننا لم نستقص الموضوع من شتى جوانبه، إنما حاولنا بجهد المستطيع أن نرسم أهم ملامحه وخطوطه الكبرى، فهذه بدايات ولبنات نسعى لوضعها أساسا مبنيا، والسير بعد مفتوحة للدراسين، كأن يتناول الباحثون مثلا: الزمان ف سيرة المنتهى، أو استلهام التاريخ الأندلسي، أو توظيف الشخصيات ...

وإن كان ثمة نتائج طيبة ومفيدة في هذه الدراسة فإن ذلك بتوفيق من الله ورعايته، ومن ذا يؤتى الكمال، والله الموفق الصواب.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم: رواية ورش.

المصادر والمراجع:

أولا: بالعربية

1- إبراهيم، صالح: الفضاء ولغة السرد في رواية عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 2009.

2- الأسطة، عادل: قضايا وظواهر في الرواية الفلسطينية، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 2002.

3- الأشلم، حسن: الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى ، مجلس الثقافة العام، سيرت، ليبيا، (د.ط)، 2006.

4- الأعرج، واسيني: سيرة المنتهى عشتها ... كما اشتهتني (رواية سيرية)، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط5، 2015.

5- الباردي ، محمد: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2010.

6- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2009.

7- بدري، عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، 1986.

8- بنكراد، سعيد: السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2001.

9- بدوي، محمد: الرواية الجديدة في مصر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1993.

10- بوعزة، محمد: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010.

11- جعكور، مسعود: حكم وأمثال شعبية جزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، (د.ط)، 2008.

12- جميل شاكر، وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ديونا المطبوعات الجامعة، جزائر، (د.ط)، (د.ت).

13- حبيلة، الشريف: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010.

14- محمد حسن، عبد الغني: التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت).

15- خليل، إبراهيم: بنية النص الروائي (دارسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

16- ديك، زهرة: واسيني الأعرج هكذا تكلم ... هكذا كتب، دار الهدى، الجزائر، (د.ط)، 2013.

17- الديلمي نجم ،ومنصور نعمان: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

18- راغب، نبيل: فنون الأدب العالمي، در نوبار للطباعة، القاهرة، ط2، 1996.

19- ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي، در جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

20- رحيم، عبد القادر: علم العنونة دراسة تطبيقية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2010.

21- رماني، إبراهيم: المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا 1925-1962)، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997.

22- الرويلي ميجان، وسعد البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، ط4، 2005.

23- الرياحي، نجوى: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

24- زايد، عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، 1988.

25- سعد، السيد حسن: الاغتراب في الدراما المصرة المعاصرة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1986.

26- سلام، سعيد: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديثة للنشر عمان- الأردن، ط1، 2010.

27- سليم، فاروق أحمد: الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 1998.

28- سويدان، سامي: أبحاث في النّص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2008.

29- شاكر، تهاني عبد الفتاح: السيرة الذاتية في الأدب العربي (فدوى طوقان، وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس أنموذجا)، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

30- شرف، عبد العزيز: أدب السيرة الذاتية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، (د. ط)،1992.

31- شعبان، عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (رؤية نقدية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط2، 2008.

32- شعبان، هيام: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمّان، 2003.

33- الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ البحث في مستويات الخطاب في الروية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006.

34- صالح، صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 1997.

35- الصفار، فوزية: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، كتاب سبعون لميخائل نعيمة أنموذجا، تونس (د.ط)، 1999.

36- ضيف، شوقي: الترجمة الشخصية، دار المعارف، ط4، 1987.

37- عاشور، عمر: البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2010.

38- العالم، محمود الأمين: أربعون عاما من النقد التطبيقي (البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، (د.ط)، 1994.

39- عباس، إبراهيم: الرواية المغاربية (تشكل النّص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2015.

40- عباس، إحسان: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

41- عبد الدايم، يحي إبراهيم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

42- عبد مسلم، طاهر: عبقرية الصورة والمكان، (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2002.

43- عبود، أوريدة: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي)، دار الأمل، (د.ط)، 2009.

44- عبيد، محمد صابر: السيرة الذاتية الشعرية (قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية) عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2007.

45- عبيد، محمد صابر: التشكيل السير ذاتي (التجربة والكتابة)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، (د.ط)، 2012.

46- عبيدي، مهدي: جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينا (حكاية بحّار، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.

47- عزّام، محمد: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005.

48- عصفور ،جابر: زمن الرواية، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999.

49- علي حسانين، محمد مصطفى: استعادة المكان، (دراسة في آليات السرد والتأويل، رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا أنموذجا)، دائرة الثقافة والإعلام، الامارات العربية المتحدة، (د.ط)، 2004.

50- عوّاد، نصير: إعادة إنتاج الحادثة (دراسة تطبيقية في الكتابة السير الذاتية)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، (د.ن)، 2009.

51- الغامدي، صالح معيض: كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية)، المركز الثقافي العربي، بيروت _ لبنان،2013.

52- فوغالي، باديس: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2008.

53- قاسم، سيزا أحمد، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) 1984.

54- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1979.

55- قسومة، الصادق: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط 1، (د.ت).

56- سليمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د. ط)، 2003.

57- كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، بيروت –لبنان، (د.ط)، (د. ت).

58- لحمداني، حميد: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

59- لفتة، ضياء غني: البينة السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

60- محمد برادة: الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1991.

61- محمود، حسني: الضفة لأخرى، (دراسة في الثقافة والأدب والنقد)، دار وائل للنشر، عمّان، الأردن، ط1، 2008.

62- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1990.

63- مرتاض،عبد الملك: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر (د.ط)، 1995.

64- مرتاض، عبد الملك : نظرية النّص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر (د.ط)، 2007.

65- مرشد، أحمد: المكان والمنظور الفنّي في روايات عبد الرحمن منيف، دار العالم العربي، سوريا، ط1، 1998.

66- مرشد، أحمد : البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2005.

67- المقداد، قاسم: عوالم تخييلية (قراءات موضوعاتية في السرد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2010.

68- المقديسي، أنيس: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، مكتبة دار العلم للملايين، بيروت _لبنان، ط6، 2000.

69- نجمي، حسن: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

70- النصير، ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط 1 1986.

71- النعيمي، أحمد حمد: إيقاع الزمن في الروية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2004.

72- هياس، خليل شكري: سيرة جيرا الذاتية في (البئر الأول وشارع الأميرات) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001.

73- الوسلاني، بشير: مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان، سوسة-تونس، ط1، 2001.

74- ولعة، صالح: المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

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

76- يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 2004.

77- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987.

78- يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.

ثانيا: المترجمة

1- إيدوين، موير: بناء الرواية ، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية، القاهرة،(د. ط)،(د .ت).

2- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

3- باشلار، غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

4- برانس، جيرالد: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

5- بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 2، 1995.

6- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى القومي، دمشق، (د.ط)، 1977.

7- ريكاردو، جان: قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 1977.

8- غرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف، القاهرة، (د.ط) ، (د ت).

9- لوجون، فيليب: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان- ط1، 1994.

10- منديلوسون، دانيال وآخرون: قضايا أدبية (نهاية الرواية وبداية السيرة وقضايا أخرى مترجمة)، تر: حماد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2011.

ثالثا: الأجنبية

1- James Goo win : autobiographythe the self mad texte, twoyne pabhshzes, NewYork, 1993.

2- Rossum-Guyon (F.V) : critique du roman, Paris, Ed Gallimard, 1970.

رابعا: المعاجم والموسوعات

1. ابن منظور: (أبو الفضل جمال الدين)،لسان العرب، مادة (سَيَرَ)، دار صادر، بيروت – لبنان، ط4، 2005، ج 7.
2. التهانوي، محمد علي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، (د.ط)، 1996، ج1.
3. الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، مكتبة مديولي، القاهرة، ط1، 2003.
4. الحموي، صبحي وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت لبنان، ط2، 2001.

5. الزبيدي :(السيد محمد مرتضى بن حمد الحسيني)، تاج العروس، (باب النون)، تحقيق علي بشيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، مج 18، 1994.

6. زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

7. غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار الهلال، بيروت-لبنان ، (د.ط) ، 2000.

8. الفيروز أبادي :(مجد الدين أبو طاهر محمد يعقوب) القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 8، 2005، ج 1.

9. وهبة مجدي، وكامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 2001.

خامسا: الرسائل الجامعية

1- الخزاعي، إسراء سلام موسى: السيرة الذاتية في جهود الدارسين العرب، (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية، جامعة القادسية، 2017.

2- صدقي محمد، موسى سامر: رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسات نقدية تحليلية (رسالة ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2010.

3- مهرهرة آمنة وشكشاك سلمى: جماليات السيرة الذاتية المعاصرة لقبش لعياش يحياوي أنموذجا، (رسالة ماستر)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، 2015م.

4- موساوي أحمد: المصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011-2012.

سادسا: المجلات

1- بن بادة، محمد: ضمن الرواية العربية واقع وأفاق (مقال)، دار ابن رشد، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت).

2- مجلة الكاتب الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، عدد خاص بمساهمة الديوان الوطني للإعلام والثقافة.

3- مجلة الجديد، ع 8، 2015.

4- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 6، 2010.

ملخص البحث:

تناول هذا البحث موضوع المكان في سيرة الكاتب الجزائري واسيني الأعرج، من خلال مقاربة لأحد أعماله الإبداعية، فكانت رواية السيرة "**سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهتني**" موضوع الدراسة المخصصة للتمظهرات المكانية فيه، وآليات تشكيله فنيا، أو في مستوى توظيفه دلاليا.

جاء البحث في مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، يمثل المدخل مجموعة من العناصر الأساسية حول مفهوم السيرة الذاتية ونشأتها وتقاطع هذا النوع الأدبي مع أجناس أدبية أخرى.

في الفصل الأول تم فيه عرض لمفهوم المكان، والمكان الروائي الذي يعد المحور الأساسي في البحث تنظيرا وتطبيقا، كما التفتنا إلى قضية مهمة، وهي إشكالية مصطلح المكان، الفضاء، الحيز، وتداخل هذه البنية الحكائية مع تقنية الوصف، وخصصنا كذلك في هذا الفصل الحديث عن أنواع المكان وعلاقاته بالشخصيات والزمان والحدث، وأهميته في بناء النص السردي.

أما الفصل الثاني وهي دراسة تطبيقية لعمل الأديب واسيني الأعرج، منتهجين في ذلك منهج التحليل والبحث في تأويلات النص اللامتناهية، والغوص في دلالات الأمكنة الموجودة داخل المدونة، وهو ما سمح لنا بتحديد الأمكنة إلى الأماكن الواقعية والأماكن المتخيلة، وعند هذا الحد وقفنا بشكل أكثر لتوضيح مسار الدراسة عند تحديد الأبعاد الدلالية لهذه الأمكنة، ومن دون شك أن لكل مكان يحمل من وراءه الروائي معاني ودلالات معينة، وقد تم إيجازها في ثلاثة أبعاد رئيسية، وهي البعد الديني، والبعد التاريخي، والبعد الثقافي، لنختم هذا الفصل بقراءة موجزة لعلاقة المكان بالشخصيات والزمان، واللغة في سيرة المنتهى.

وفي خاتمة البحث تم التوصل إلى نتائج أهمها أن سيرة الكاتب حافلة بالكثير من الأمكنة الواقعية أو المتخيلة وهي في الغالب تحمل دلالات دينية و تاريخية.

الكلمات المفتاحية: المكان– السيرة– المكان الروائي– الفضاء–الزمان–الشخصية–الوصف.