الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جماليات المكان في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار

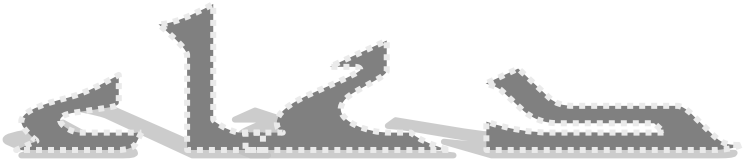
مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس، في اللغة والأدب العربي
تخصص: الأدب العربي

إعداد الطلبة:
-عايدة بوتڤرموشت
- فوزية شايبي

إشراف الأستاذ:
سليم بوعجاجة

السنة الجامعية:2012/2011

بسم الله الرحمن الرحيم



اللّهم علّمنا بما ينفعنا و انفعنا بما علّمتنا و زدنا علما،

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا،

و لا باليأس إذا أخفقنا و ذكّرنا أنّ الإخفاق هو التجربة

التي تسبق النّجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحاً فلا تأخذ تواضعنا،

و إذا أعطينا تواضعاً فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا

ربّنا تقبّل دعاءنا

إهداء

الحمد لله الذي هدانا، و ما كنا لنهتدي لولا هدانا الله بدمعة فرحة النجاح الممتزجة بدمعة فراق الأحبة،

أهدي ليونة صبري و ثمرة مسيرة عدّة سنوات،

و دراسة حافلة بالآمال إلى من لا أنسى فضلهم علي،

فضل الله الذي أحيا فيا العزيمة و الإرادة، و فضل الوطن الذي أحيا على ترابه و فضل والدي.

أهدي ثمرة جهدي إلى من كان قلبي و الرّوح التي تسري في جسدي،و إلى من كان و سيظل عزمي و قوتي إلى:

والدي العزيز- أطال الله في عمره-

إلى التي نصحتني و علّمتني معنى الحياة، إلى رمز العطاء إلى أحلى روضة عرفتها السماء إلى:

أمي الغالية – أطال الله في عمرها –

إلى الذين قاسموني كل لحظة في حياتي إخوتي الأعزاء:

رياض – وليد – سعيد

إلى أخواتي الأعزاء:

ناهد – ريمة – وسام

إلى جدّتي الغالية

إلى خطيبي عادل

الذي كان دائما يشجعني في مشواري

إلى الكتاكيت:

نيرمين – ياسمين – رامي

و أهديها إلى كل الصديقات و الأصدقاء الأعزاء

عايدة

إهداء

إلى جراح أمسي و عموضي غذي إلى مصدر الإلهام و الحب.

إلى الذي حصد ثمار جهدي إلى من كان صوته عطرا رشّه فوق صفحات دربي:

" أبي العزيز "

إلى التي علّمتني أن الحياة معركة و أن العلم سلاح إلى التي معها.

طال الزمن و معها سيطول إلى الشمعة التي تحترق من أجل أن تنير دربي إلى ينبوع الرحمة و الحنان:

" أمي الحبيبة "

إلى الذي فرش بالورود طريقي، و زيّن بالفرح أيامي.

إلى من كان السند و الدعم في كل خطوة في حياتي.

زوجي الغالي

" عمّار "

إلى من شاركوني في كل مشواري حياتي إخوتي و أخواتي:

حياة – ليندة – سهام – يزيد – و أخي رحمه الله " علي ".

و إلى أولادهم.

إلى كل من صرت له عبدا لأنّه علّمني حرفا

فوزية

شكر و عرفان

الحمد لله أولا و أخيرا و قبل كلّ شيء،

الحمد لله ربّ العالمين وفقنا إلى كل ما من نسعى إليه.

نتقدّم بالشكر الجزيل و الامتنان إلى الأستاذ المشرف

" سليم بوعجاجة "

الذي أمدّنا بالعون الكافي و الجهد الوافي لإنجاز هذا البحث المتواضع،

و الذي لا يبخل علينا بعطائه،

و غرس فينا حسن الفهم و الإصغاء.

كما لا أنسى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل المتواضع من قريب أو من بعيد.

مقدمـة:

تتخذ الرواية ألف وجه و ترتدي في هيئتها ألف رداء، و تتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفا جامعا، فالرواية تشترك مع الجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تمتاز عنها بخصائصها و اتجاهاتها المختلفة.

لقد ازدهرت الرواية في النصف الثاني من القرن العشرين، على نحو اصطبحت فيه ديوان العرب المميزة و قد حضيت بالدراسة و المتابعة و النقد، و قد ساعدها على هذا الازدهار في تحقيق المكانة الأدبية المميزة أن كثيرا من الإبداعات الروائية حوّلت إلى أفلام سينمائية يشاهدا الملايين في معظم أقطار العالم و بمختلف اللغات، و من بينها نخصّ بالذكر الرواية الجزائرية فقد حاولت أن تخلق فضاء خاصا بها و لا نجد عناء كبيرا في التدليل على ذلك لأنّنا سنقف وقفة احترام و تقدير أمام نتاج روائي لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاوزه، فمن منّا لم يقرأ مثلا: لـ **عبد الحميد بن هدوقة** و **أحلام مستغانمي**. و غيرهم ممّن عرفت أعمالهم صدى واسع في الرواية الجزائرية.

و قد اخترنا أن يكون الروائي الكبير الذي يعرف برائد الرواية الجزائرية و هو " **الطاهر وطار** " موضوعا لبحثنا حول تجليات المكان و جمالياته كما تبدي في إحدى روايات **وطار**، و قد تناولنا إحدى رواياته الأخيرة قصد الوقوف على عناصر التميز و الإبداع و هي رواية " **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** " التي كان لها أثرها على المساحة الأدبية.

إنّ القارئ عندما يقرأ نصا من النصوص فإنه يجرب فيه لغته و يشكل خياله بقدر ما استطاع من معانيه و دلالاته دون أن يضع في اعتباره أنّه سيصل إلى حقيقة النص، ذلك أنّه أثناء تعامله معه سيصل إلى توليد مجموعة من الدلالات و المعاني و الكامنة وراء المكان و تجلياته المختلفة.

إن نص **الطاهر وطار** " **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** " استهوانا و تشكل بالنسبة إلينا موضوع استشهاد و متعة، و حرّك رغبتنا في المعرفة خاصة و أن هذا النص أو أيّ عمل إبداعي " **للطاهر وطار** "لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة و نهائية بقدر ما يكشف عن إحالات متعدّدة.

و ككل بحث من البحوث العلمية، قسمنا بحثنا المتواضع هذا إلى فصلين ارتأينا أن نستهله بمدخل يكون ؟؟؟؟؟؟؟؟ للولوج إلى أهمية المكان في النّص الروائي، و قد حاولنا من خلال هذا المدخل الإجابة عن بعض الأسئلة، و من بينها:

ماهية دور المكان في النص الروائي ؟ و كيفية قراءة جمالية المكان في النص الروائي ؟

و كما ذكرنا سابقا أنّه قد قسمنا بحثنا إلى فصلين: فصل تتصدره تقديمات نظرية بدءا بطرح إشكالية عن مفهوم الجمالية كمصطلح، ثم قدّمنا تعريف للمكان من مختلف النواحي و انتقلنا إلى مجموع المترادفات لهذا المكان بالإضافة إلى حديثنا عن المكان في الرواية الحديثة، و فصلا ألقينا فيه الضوء على رواية " **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** " و هو الفصل المتعلق بالجانب التطبيقي مركزين على الجمالية المكانية في الرواية، فقمنا بدراسة مختلف الأمكنة و جمالياتها في الرواية ك: **المقام الزكي، الفيف، الميل** ... و غيرها، بالإضافة إلى دراسة مختلف الأشياء الموجودة في الرواية و تجليات الجمالية.

كما ختمنا بحثنا بملحق عن حياة و آثار هذا الروائي الكبير الذي خلّف وراءه أعمالا لا تزال تحظى بالبحث و الدراسة.

قد اعتمدنا في إنجاز هذا البحث على مجموعة من المراجع استفدنا كثيرا من آراء أصحابها، و من بين هذه المراجع في " **نظرية الرواية** " لـ **عبد المالك مرتاض، الزمكانية و بنية الشعر المعاصر** " لـ **حنان محمّد موسى حمودة** " ، و غيرها من كمٍّ و ثروة المصادر و المراجع التي أنارت لنا السبيل خلال مدّة إنجازنا لهذا البحث المتواضع و لو كنا قد استغلينا جزء ضئيل منها، في قالب المنهج " السينمائي " في جماليات المكان. و هذا لم يمنع الاستعانة بالمناهج الأخرى لنصقلها في دراسة نرجو أن نكون قد أعطيناها و وفيناها حقّها و لو بجزء بسيط من عظمتها و مكانتها.

مدخل نظري

مدخل:

ما تزال دراسة المكان في الرواية نادرة في النقد العربي، و الكتب التي صدرت في هذا السياق ما تزال دون عدد أصابع اليد، و ما تسعى إليه هذه هو وضع مقدمة نظرية لدارسة المكان في الرواية.

و في بادئ الأمر نستند إلى أهم ما صدر في الرواية العربية من دراسات في المكان الروائي، و هي دراسات **سيزا قاسم** (1985)، و **حسن البحتري** (1990)، و **سمر روحي الفيصل** (1995)، كما تستند إلى بعض الدراسات في الرواية الغربية.

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنّه أحد عناصرها الفنية أو لأنّه المكان الذي تجري فيه الأحداث، و تتحرّك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحوّل في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث و شخصيات، و ما بينها من علاقات، و تعبر عن وجهة نظرها و يكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية.

إن المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا و يتضمن معاني عديدة، بل إنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله.

و لابد من الاتفاق على أنّ المكان في الرواية أيا كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي، و لو أشارت إليه الرواية، أو عنته أو سمته بالاسم إذا يظل المكان في الرواية عنصرا من عناصرها الفنية.

إنّ المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي، و ليس في العالم الخارجي و هو مكان تستثيره اللغة، من خلال قدرتها على الايحاد، و لذلك كان لابد من التمييز بين المكان في العالم الخارجي و المكان في العالم الروائي.

يظهر المكان في الرواية التقليدية مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث، و لا تلقي من الروائي اهتماما أو عناية و هو محض مكان روائي، أما في الرواية الرومانتيكية يظهر المكان معبرا عنه نفسية الشخصيات و منسجما مع رؤيتها للكون و الحياة و حاملا لبعض الأفكار، و في هذه الحالة يبدو المكان، كما لو أنه خزّانا حقيقيا للأفكار و المشاعر، و الحدوس. حيث تنشأ بين الإنسان و المكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على آخر، و في كلتا الحالتين يظل المكان في إطار المعنى التقليدي للمكان في الرواية و يمكن أن يعدّ هذا المعنى البنية التحتية على حين يمكن أن يحقق المكان بنية فوقية، يغدوا المكان فيها فضاء، و ذلك عندما يسهم المكان في بناء الرواية و عندما تخترقه الشخصيات فيتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة و الشخصيات و الحوادث و هي فوقها كلها ليصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها. كما

أنّ الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محدّدا أساسيا للمادة الحكائية و لتلاحق الأحداث و الحوافز، أي إنه سيحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري، و يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور، و هكذا فإن المكان في الرواية عنصرا مهما فاعلا في تطورها و بنائها و في طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه و في علاقات بعضها ببعضها الآخر.

إن الفضاء الروائي أكثر شمولا و اتساعا من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها إضافة إلى علاقتها بالحوادث و منظورات الشخصيات، فهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعدّدة لأنه يعاش على عدّة مستويات، من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا، و تحليليا، و من خلال اللغة، ثم من طرف الشخصيات الأخرى، التي يحتويها المكان، و في المقام الأخير من طرف القارئ، الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة، و هكذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحدّدة، بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء يتسع لبنية الرواية و يؤثر فيها، من خلال زاوية أساسية هي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه.

إن المكان في الرواية لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، و ليس هناك أي مكان محدّد مسبقا و إنّما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال و من المميزات التي تخصّهم.

إن وصف المكان وحده لا يساعد على خلق الفضاء الروائي، و لا بد من اختراق الإنسان للمكان و التفاعل معه، و العيش فيه، و تقديمه من خلال زاوية محدّدة، تخدم الإطار العام للرواية، بحيث يتحول المكان نفسه إلى عنصر فاعل.

إن المكان في الرواية يغدوا محض زخرف أو زينة و في أفضل الحالات يساعد على فهم الشخصيات و تفسيرها و لكنه لا يتحول إلى فضاء، إن الوصف هو الأرض التي يمكن أن يبنى عليها الفضاء، و لكن الوصف وحده لا يضنعه و لذلك يبدو الوصف الوسيلة الأساسية في تصوير المكان، و هو محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، و الكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجرّدا، و لكنه واقع مشكل تشكيلا فنيا، إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي.

إن الوصف يتناول الأشياء فيرسمها بواسطة اللغة، و هو عنصر أساسي في الرواية، فإذا كان السرد يروي الأحداث في الزمان، فإن الوصف يصور الأشياء في المكان، و لكنه ليس غاية في ذاته، و إنّما هو لأجل صنع المكان الروائي، أو بالأحرى لخلق الفضاء الروائي، فما هو بالتصوير الموضوعي إنّما هو تصوير فني.

فالروائي حين يلجأ إلى وصف المكان أو الفضاء الروائي، فإنّه يرمي من وراء ذلك إلى جعل المكان في الرواية مماثلا في مظهره الخارجي للحقيقة نابعا من مرجعيات يصف فيها المكان الطبيعي يستثمر عناصره الفيزيائية لتجسيده، و التي تخبرنا عن مظهره الخارجي، إذا أنه يرسم صورة بصرية جاعلا من الوصف أداة لتصوير المكان و بيان جزئياته و أبعاده المحسوسة لتشكيل مكانه المتخيل.

و كما ذكرنا سابقا فالمكان يعتبر عنصرا من عناصر الرواية، له دورا فعال في النص الروائي كما أنّ له أهميّة كبرى في تأطير المادّة الحكائية و تنظيم الأحداث بحيث يمكن القول بأنّه يشكل المسار الذي يسلكه اتجاه السرد، و هذا التلازم يعطي للرواية تماسكها و انسجامها.

و من هنا نستطيع القول أن المكان لم يكن عبثا في الرواية، و ليست وظيفته الإيهام بالواقع حسب، بل له دلالات تتعدى ذلك، فله وظائف قد تحمل مهمة الكشف عن إيديولوجية المجتمع.

و حتى يتسنى لنا قراءة المكان قراءة واعية تؤدي إلى فهمه على نحو صحيح. فيجب أن يتمثل أولا في الرؤية أو زاوية النظر أو المنظور التي يتخذها الراوي للمكان لأن الرؤية هي التي تقود نحو معرفة المكان و تملكه من حيث صور واعية. في حين يمثل المحور الثاني في وصف المكان فكل لغة لها صفات خاصة في وصف المكان. أما المحور الثالث فيتمثل في المتلقي أو القارئ التي يبين الجماليات المنبثقة عبر النص و التي لها أثرها في التلقي.

إشكالية مصطلح الجمالية و المكانية و مفهومهما

أولا– تعريف الجمالية:

لغة: يمكن الوقوف بداية على المفهوم اللغوي للجمال و الجمالية

و « الجمال مصدر الجميل و الفعل جمل، و قوله عزّ و جل: " فيها جمال حين تريحون و حين تسرحون » أي بهاء و حسن.

و إذا عدنا إلى المصطلح عبر عديد المعاجم، نجد أن مصطلح الجمال (أو الجماليات) لم يخل من ذكره أي معجم أو قاموس لغوي "[1]". فقد جاء في (لسان العرب) **لابن منظور** أنّ "الجمال": مصدر الجميل: و الفعل جَمُلَ و قوله عز وجل: « و لكم فيها جمال حين تريحون و حين تسرحون » أي بهاء و حسن، و الحسن يكون في الفعل و الخلق و قد جَمُلَ الرجل (بالضم جمالاً فهو جميل، و الجمال بالضم و التشديد أجمل من الجميل و جمله أي زينه و التجميل تكلف الجميل، جمل الله عليك تجميلا إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا، و امرأة جملاء و جميلة أي مليحة.

قال **ابن الأثير** و الجمال يقع على المعاني و منه الحديث « إنّ الله جميل يحبّ الجمال » أي حسن الأفعال كامل الأوصاف"[2]".

و جاء في أساس البلاغة **للزمخشري**، في مادة: ج م ل « فلان يعامل الناس بالجميل، و جامل صاحبه مجاملة، و عليك بالمداراة و المعاملة مع الناس و تقول أصبحت بنائية فتحمل أي تصبر، و جمل الشحم: أدابه و اجتمل و تجمل أكل و أشرب العفاف، أي بقية اللبن في الضرع، و استجمل البعير: صار جملا، و ناقة، جمالية: في خلق الجمل و رجل جمالي: عظيم الخلق ضخم»"[3]".

---

[1] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض، و تقديم، و ترجمة) دار الكتاب اللبناني بيروت شوشيريس، المغرب، ط1، 1985، ص62.

[2] – ابن منظور: لسان العرب تصحيح، أمين محمّد عبد الوهاب، و محمّد الطارق العبيدي. ج"2"، دار ضياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي بيروت، ط1 1996.

[3] – الزمخشري: أساس البلاغة " معجم في اللغة و البلاغة " مكتبة لبنان ط01، 1996 ص63.

و أضاف **الفيروز أبادي**:«جمل ككرم، فهو جميل، و الجلاء: الجميلة، و التامة الجسم من كل حيوان و تجمل: تزين و أكل الشحم المذاب، و جمل تجميلا: زينه و الجيش: أطال حبسهم» "[1]".

ب/ اصطلاحا:

لقد تبلورت النظرة الجمالية الفنية عند العرب في مرحلة ما قبل العصور الوسطى على النحو التالي: فهي شكل و محتوى أو لفظ و معنى و هما جسم العمل الفني، ثم زينة تضاف إلى الشكل ما قدر الفنان عليها، و أصاب و هذه الزينة كانت من التناسب الذهني بحيث ارتبطت بالترديد الزخرفي و الهندسي، على ما ظهر في معمار العباسيين و غيرهم و قد بلغ اهتمام الفنانين بهذه الظاهرة الشكلية حدا رفضوا معه أي تنويع داخلي ثم انطبع هذا على شعرهم يقويه إيمان عميق بالموروث الجاهلي فكانت النتيجة وضع القواعد التي تتحكم في التعبير الأدبي.

و على هذا يكون الجمال الفني حتى في هذه المرحلة من حياة العرب شيئا ظاهريا، قد تدخل القيم الدينية في تقديره و قد يقتحمه مبدأ " النفع " قدر ما يقتحمه مبدأ اللذة"[2]".

أما في القرن العشرين فقد ارتبط الجمال الفني بالمضمون، و كانت نظرية التحام الشكل بالمحتوى، التحاما عضويا قد استقر عليها أغلب الأدباء و كان من السهل أن يفكر و يشعر ويؤثر بلا قيود، ذلك أن قضايا إنسان هذا القرن لا يتسع لها الشكل التقليدي للعمل الأدبي.

إذن قد انهار الشكل الجميل و بقي المحتوى، و عن طريق موقف الأديب يحس الناقد أنّه يعبر فقط .... يرسم يوضوبه ..... يحدّد معنى أن يعيش كما ينبغي أن يعيش و هذه هي الجمالية الجديدية"[3]".

و جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " أن الجمالية " نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلة للإنتاج الأدبي و الفني، و تختزل جميع عناصر العمل في جماليته، و ترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة الفن للفن.

---

[1] – الفيروز أبادي: القاموس المحيط، فصل الجيم، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01 1415هـ، 1995م، ص480-481.

[2] – أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الثانية، حزيران، 1980 ص190.

[3] – المرجع نفسه ص115.

و ينتج كل عنصر " جماليته " إذ لا توجد جمالية مطلقة. بل جمالية نسبية تسهم فيها الأجيال، الحضارات، الإبداعات الأدبية و الفنية و لعلّ شروط كل إبداعية هو بلوغ الجمالية إلى إحساس المعاصرين"[1].

و بالرغم من كل ذلك فموضوع الجمال ثابت عبر الزمان، اختلفت الرؤيا إليه فقط في كل مرّة و إن اختلف في تفسيره أو رسم ملامحه، و إبراز تجلياته و التأسيس له، فقد ارتبط بالخير مرة و بالحق مرة أخرى و بالمنفعة مرات عديدة.

و لقد وجدت النظرة الجمالية مكانها في الأدب العربي منذ القديم و إن بدت الرؤيا مختلفة عما هو موجود الآن، فلخصوصية المجتمع العربي و الدّين الإسلامي الأثر الكبير في تشكيل الرؤية الجمالية العربية و إرساء ركائزها لدى المبدع العربي، فالجمال الأدبي إذا — بناء على ما سبق — عند المبدع العربي هو: "الخصائص الأسلوبية (و البلاغة جزء منها) التي تعطي النصّ ماهيته الفنية، و من ثم تجعله قادرا على رسم أبعاد التجربة لتغدو تجربة بطلال يصيغها بعد أن يبلغ ساحتها انفعالا و إحساسا.

فالجمالية إذا غاية كل تجديد و مطلب كل مبدع أصيل يبحث عن التميز في عالم مليء بحملة الأقلام، و بمنافسة الوسائط الإعلامية و الجماهيرية و خاصة التلفزيون. و الأدب سوف يشغل كل تقنية جديدة من أجل الانتشار و التأثير و ما تجريه الرواية المسجلة فوق الأقراص المضغوطة — و كذا الأشعار المسجلة بأصوات الشعراء — الاستثمار للتقنية من أجل الفن الروائي"[2].

ثانيا– تعريف المكان (المكان المحدود): يمكن التساؤل عن مفهوم المكان و جماليته فكيف يكون لنا التوصل إلى هذا المفهوم ؟

[1] – (المرجع السابق) سعيد علوش: معجم المصطلحات المعاصرة.

[2] – علي الشلق: الفن و الجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، لبنان ط1، 1982.

إذا أردنا أن نضع أيدينا على تعريف المكان و لمس لجمالياته فلا بدّ إذن أن نتطرق إلى بعض العلوم التي تناولت المكان بالدرس خاصة أنها كانت المنبع الذي انبثقت عنه مفاهيم المكان المتعدّدة حسب العلم الذي تناوله بالدرس.

فأفلاطون و أرسطو تحدّثا عن المكان في إطار فلسفي و تناولا علم الرياضيات و الفلسفة و الفيزياء، فكان الركن الأساسي فيها، ثم ما لبث أن دخل عالم الأدب بشعره و نثره و إن تكن معالمه أوضح في الرواية، و القصّة و هذا لا يعني أنه عدم التفات الشعراء القدماء إلى المكان و الاهتمام به و إلا فماذا تعد الأطلال و وصف الرسوم ؟.

إلا أن الفارق يكمن في أنّ المكان لم يعد إطارا للحوادث و المآسي بل غدا شيئا أعمى و استطاع الشاعر – بحسه المرهف – أن يكتشفه من جديد و يحمله الكثير من مكوناته الداخلية، و أن يجمع شتات الذات الإنسانية التي كسبها الزمن ليطلقها حتى عقالها و يعيد تركيبها من جديد في عالم يحلم به.

و لما كان الأمر كما أسلفنا كان لابد من التعرض لمفهوم المكان لغويا و فلسفيا. و أدبيا"[1]".

أ/ لغة:

« يقول **ابن منظور** : المكان و المكانة واحد، التهديب: الليث: مكان في أصل تقدير الفعل مفعل لأنه موضع لكينونة الشيء فيه غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فعال، فقالوا: مكنا له و قد تمكن و ليس هذا بأعجب من تمسكن من المسكن، قال: و الدليل على أنّ المكان مفعل أن العرب لا تقول في معنى هو مني مكان هذا و كذا إلا مفعل كذا إلا مفعل كذا و كذا بالنص – **ابن سيدة**: و المكان الموضع و المجمع أمكنة كقذال و أقذلة و أماكن جميع الجمع. قال ثعلب يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك و قم مكانك و اقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه، قال: و إنّما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية لأن العرب تشبه الحرف بالحرف كما قاول منارة و منائر فشبهوها بفعالة و هي مفعلة من النور و

[1] –حنان محمد موسى حمودة: الزماكنية و بنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطى نموذجا)، جدار للكتاب العالمي، عمان – الأردن. ط1– 2006، ص15.

كان حكمه مناور و كما قيل مسيل أو مسله و مسل و مسلان و إنّما مسيل مفعل. من السيل، فكان ينبغي أن لا تتجاوز فيهم مسايل لكنهم الميم الزائدة في حكم الأصلية فصار مفعل في حكم فعيل، فكسر تكسيره، و تمكن بالمكان و تمكنه: على حذف الوسيط»"[1]".

أما رأي **ابن هشام** : فيوضح صحة دليل الليث، فيقول: « أن يقع طرفا لما في أصله معه اجتمع، فلو اختلفت مادته، و مادة عامله نحو رميت مذهب زيد، و ذهبت مرمى عمرو، لم يجز في القياس، أن يجعل طرفا بل يجب التصريح معه بفي، و أما قولهم: هو مني مقعد القابلة و مزجر الكلب و مناط الثريا فشاد نصه لمخالفة مادته لمادة عاملة إذا لتقدير هو مني مستقر في مقعد القابلة، و في مزجر الكلب، و في مناط الثريا (فعامله الاستقرار) المتعلق به مني الواقع خبرا عن هو و مادة الاستقرار مخالفة لمادة مقعد و مزجر و مناط المعنى: هو مني في القرب مقلد القابلة من النفساء ».

نستخلص من كل ما عرض من آراء بأنّ الجذر الحقيقي للمكان هو (كون) و هو يتضمن الزمان، فلا حدث يقع إلا في مكان ما و في زمن محدّد (فالكاف و الواو، و النون أصل يدل على الإخبار عن حدوث شيء إما في زمان ماضي أو زمان راهن، كان الشيء يكون كونا إذا وقع و حضر)"[2]".

ب/ إصطلاحا:

إن دلالة المكان لم تحظ باهتمام كبير في المجال النقدي السابق لكن فيما بعد بدأ الأدباء يتفطنون لمدى أهمية هذا العنصر في نص أدبي معين و أصبحت دلالة المكان بعد هذا الاهتمام تحتل مرتبة أساسية و تعد عنصرا أساسيا من عناصر النص الأدبي إلى جانب بقية العناصر النصية و ليس المكان عنصرا فحسب بل هو عنصر جمالي إلى جانب الشخصية و الأحداث و الزمن و الحوار و غيرها من أعمدة النصوص الأدبية الحديثة قصصية كانت أو روائية، كما تناولت الدراسات دلالة

[1] – ابن منظور: لسان العرب، المجلد السادس، الطبعة الأولى 1997، ص73.

[2] – (المرجع السابق)، حنان محمد موسى جمودةص17.

المكان تنظيرا و ممارسة تطبيقية، فصار أكثرها حضورا، و أكثرها معنى، و دلالة، فتعدّدت المفاهيم الأدبية و الفلسفية حول إشكالية هذا المصطلح، و وضع المعنى المناسب له في النص فظهر بشكل بارز في الدراسات النقدية الأدبية حينما أصبح الاهتمام منصب على دراسة المكان أو الفضاء في رواية معينة.

و يمكن تلمس مفاهيم هذا المصطلح في علوم الجغرافيا و الفلسفة و كذا عند جميع المهتمين بالفنون المختلفة بمن فيهم الأدباء و النقاد"[1]".

ج/ المكان فلسفيا:

ثمة مفاهيم كثيرة للمكان عند الفلاسفة ابتداءا من أفلاطون و إنتهاءا بفلاسفة العصر، إنجاز انطلق منه الفلاسفة مقارنة **بأرسطو** مثلا: فقد طرح **أفلاطون** بأن (المكان حاويا و قابلا للشيء) و رأى **أرسطو**: (بعد مقدمة جدلية طويلة ردّ فيها على أقوال الفلاسفة في المكان).

أن المكان (هو نهاية الجسم المحيط و هو نهاية الجسم المحتوي).

الملاحظ على هذين التعريفين اتسامهما بالحسية التي هي سمة (الصور الذهنية للمكان لدى الإنسان البدائي هي صور مظاهر محسوسة، تشير إلى أماكن أو مواقع لها خصائص عاطفية"[2]".

و بينما نجد الفيلسوف **هيوم** (11 17-1776) ينظر إلى المكان بأنه " مؤلف من أثاث و لحظات و نقاط منفصلة. إلا أن هذا لا ينفي الأمكنة البعيدة لأنّنا يمكن إدراكها لوصفها جزءا من الوجود ذاته، و على حد قول **مور** (1873-1958):

إن ما نسميه جزء من موضوع مادي يجب أن يكون شيئا يشغل جزءا من المكان، فالمكان مدرك حسي: إما المكان الغالب الذي يجري تذكرا داعه فإنه يعد ضمن الإدراك غير المباشر للأشياء"[3]".

---

[1] – ينظر مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافة و الأدب، الكويت، 1998، ص[142].

[2] – (المرجع السابق). حنان محمد موسى جمودة، ص[18].

[3] – مور جورج، دحض المثالية و دفاع عن الإدراك الفطري، ترجمة أحمد فؤاد كامل القاهرة دار الثقافة للطباعة و النشر 1976، ص[158].

إلا أن ذلك لا يمثل إلا واحدا من خذيّة، ففي الوقت الذي يرتبط فيه بالكينونة. بوصفه جزء من الكون إلى أن ينشد الانفصال.

فالمكان الفلسفي هو: ما يحل فيه الشيء أو ما يحوي ذلك الشيء و يميزه و يحده و يفصله عن باقي الأشياء"[1]".

مكاننا و هي تؤيد ظاهرة المكان الممتد الواقع في جهاته المتعددة، لذا يعد من الخطأ التسليم بالرأي القائل أن " الجسم الواحد لا يشغل مكانين في آن واحد، و كذلك المكان لا يحوي جسمين منفصلين في زمان واحد"[2]".

د/ تحديد المكان نفسيا:

إن تحديد المكان بالمفهوم النفسي، أمر لا يخلو من الصعوبة لكون المكان هنا مادة تنزاح عن الأبعاد الهندسية.

فهي مجموعة متداخلة بين الإحساسات و الذكريات و الخبرات المخزنة في الذاكرة أو في اللاوعي و التي تكون قد نتجت في الغالب عن علاقة مباشرة بأمكنة كثيرة متعددة، أو عن علاقة غير مباشرة بأمكنة مهاجرة عبر النصوص الأدبية و الأفلام و الأخبار و الأساطير و التي تكون – في وضعها السديمي في النفس، و المختلف من فرد إلى آخر – مادة أولى لتشكيل الحلم بالمعنى السيكولوجي أو الشعري"[3]".

و قد فرق (**هوفنغ**) بين المكان النفسي و المكان المثالي بقوله: « إن المكان النفسي الذي ندركه بحواسنا مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن على حين أن المكان المثالي الذي ندركه بعقولنا مكان رياضي مجرد و مطلق و هو وحده متجانس و متصل»"[4]".

[1] – العبيدي، حسن: نظرية المكان عند ابن سينا، ص48.

[2] – المرجع نفسه، ص48.

[3] – أخضر بركة: الريف في الشعر العربي الحديث – قراءة في شعرية المكان – دار الغرب للنشر و التوزيع، الطبعة1. 2002.

[4] – المرجع السابق حنان محمد موسى حمودة: (الزمانية و بنية الشعر المعاصر)، ص23.

هـ/ المكان فنيا: يحمل مصطلح المكان في المفهوم الفني إحتواءات و دلالات متعددة فهذا الأخير لا يحمل معنى الرقعة أو الوسط المعين فحسب بل إنه يضم عناصر أخرى: كالشخصيات و الأحداث التي لا يحي إلا بوجودها في بنية معينة، و بالتالي فالمكان يعني كل ما يحيط بنا من الأشياء و هذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم الفضاء.

نجد أن الباحث **منير محمد البوريمي** بين أنّ هناك كثيرا من النصوص الروائية تتأسس فضاءاتها على فضاء جغرافي محدد و مضبوط حيث يقول: « أما في الاصطلاح فالفضاء الروائي L'espase Rommonque هو الحيز الزماني Léspace Temporal الذي تتمظهر فيه الشخصيات، و الأشياء ملتبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدّة تتصل بالرؤية الفلسفية، و نوع الجنس الأدبي، و بحساسية الكاتب و على هذا فالفضاء الروائي يتسع اصطلاحا يحتوي على أشياء متباينة"[1]".

و متعددة لا حصر لها بدءا من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بيانها جسم الكتابة، إدراكنا عبر أنماط السرد، و التي تجسد عالم الرواية»"[2]".

و/ المكان جغرافيا:

المكان في المفهوم الجغرافي يحمل معنى الأرض باختلاف مظاهرها و تعدد أشكالها من جبال و سهول، و هضاب و غابات و أودية و صخور إلى غير ذلك من المظاهر التي تكون على سطح الأرض إذن فالمكان يكون بهذا المعنى اسما لكل ما هو جغرافي محسوس.

فيقول غريماس: " أنه الشيء المبني انطلاقا من الامتداد المتصور هو أنه يعد كامل ممتلئ، دون أن يكون حل لاستمراريته ".

ثالثا– الفرق بين مرادفات المكان (المكان، الحيز، الفراغ، الفضاء، الموقع):

أود الآن أن أتطرق للمكان كمصطلح و كمفهوم، خاصة و نحن نلاحظ شيوع مصطلحات كثيرة منها المكان، الفضاء، الحيز، الفراغ .... و استعمالها في أغلب الدراسات استعمال المترادفات مما أدى إلى اختلاط الأمور بالنسبة إلينا حول قضية الاصطلاح هذه تشير إليه الدكتورة " **سيزا قاسم** " بصدد هذه

[1] – شريبط، أحمد شريبط: بنية الفضاء، في رواية " غدا يوم جديد " ع115 مجلة ثقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة، الجزائر، 1997، ص[152].

[2] – مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص[142].

القضية إلا أن بعض النقاد الغربيين تحاول التمييز بين المصطلحات المختلفة التي تعبر عن المستويات المتباينة للمكان حيث نجد في الانجليزية الصيغ التالية (Space, Place, Location) و في الفرنسية ,Local) (Espace, Lien) و نتوقع أن تقابلها في اللغة العربية المصطلحات الآتية (الفضاء، المكان، الموقع).

فكما نلاحظ أن المقابلة وقعت بين مصطلحي : المكان (Espase) و بين الفراغ (Place) غير أن المرادفات العربية لهذه المصطلحات التي قدمتها " **د. سيزا قاسم** " هي المكان، الفراغ، الموقع"[1]".

و إذا ما أردنا التفريق بين مصطلحي مكان و فضاء، نجد أن المكان أكثر تحديدا من الفضاء و هذا يعني أن الفضاء أكثر شمولا و اتساعا من المكان و هذا ما ينطبق على ما قام به المنظرون الألمان حين ميّزوا بين مكانين متعارضين هما (Raun, Lokal) أما الأول فقد عنوا به المكان المحدد و أما الذي تضبطه الإشارات الاختيارية كالمقدسات و أما التالي فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث و مشاعر الشخصيات في الرواية فإطلاق مصطلح مكان إذا يوحي بشيء من المحدودية في حين يوحي الفضاء بشيء من الإتساع و اللامحدودية و يبقى كلاهما متصلا بالآخر بحيث يحتاج الأول دائما إلى وجود التالي.

فالجسر كما يقول " **هيدجر** "مكان و هو كشيء يصنع فضاء تندمج فيه السماء و الأرض"[2]".

أما النقاد الفرنسيون فقد ضاقوا بمحدودية كلمة Lieu (الموقع) فعمدوا إلى استخدام كلمة espace (فضاء) في حين نجد أن النقاد الانجليز يضيّفون استخدام كلمة location (بقعة) للتعبير عن مكان إجراءات الحوادث أو المكان المحدود لوقوع الحدث.

و بذلك نجد أنّ النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل لكلمة الموقع و المكان و الفراغ للتعبير عن مستويين للبعد المكاني: أحدهما، محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث و الآخر أكثر اتساعا و يعبر عن الفراغ المتسع الذي تنكشف فيه أحداث الرواية"[3]".

و يدخل مصطلح آخر دائرة المصطلحات المتداولة في هذا المجال و هو مصطلح الحيز فهناك من الدارسين العرب من استخدم كلمة حيّز للدلالة على المكان مثلما يظهر في دراسة " **عبد المالك مرتاض**".

---

[1] – قاسم سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص75.

[2] – أنيس محمد، الشعر العربي الحديث، بنيته و ابداعاته دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ط1، 1990، ص113.

[3] – المرجع نفسه، أنيس محمد: الشعر العربي الحديث، ص113.

في ألغاز الغرب الجزائري) حيث ركز على فكرة أن الحيز خاص و ضيق و الفضاء عام و أشمل و أمام هذا الكم من المصطلحات أقول أنّ لكل باحث رؤيته الخاصة و هذه المصطلحات و إن

اختلفت فإن ذلك يرجع أساسا إلى المنطلق الذي أسست من خلاله وجهة نظر الباحث و حتى إلى كيفية الرؤية للمكان.

و للتوضيح أكثر نأخذ برأي أحد الباحثين حول هذا الصدد، فيقول: « فإن كان النظر إلى المكان على أنّه محدود نعني استعمال المصطلحات (licu, place) الحيز المكان، و إن قصد بالمكان الشمولية و الاتساع فنجد المصطلحات (الفضاء (espace)، (الفراغ، Spakalisation)»"[1]".

رابعا– المكان في الرواية الحديثة:

قبل الحديث عن المكان الروائي من الأجدر بنا أن نعرف أولا: ماذا يعني أو يمثل المكان بالنسبة للإنسان ؟.

إن السؤال عن المكان مرتبط بالوجود الإنساني، هذا الوجود الذي يحقق دوما في ظل مكان حيث كان رحم الأم هو المكان الأول، الذي مورست فيه الحياة بشكل أو بآخر ثم أمكنة أخرى يكون آخرها القبر.

الرواية تكاد تكون أكثر الأجناس الأدبية حساسية اتجاه المجتمع، فالنسيج الروائي كشبكة مؤلفة من شخصيات و حوادث، و لغة ...."[2]".

إن الأشكال الهندسية للأشياء و الأماكن تتخذ أبعادا متميزة غير أبعادها في الواقع فتنتقل من مستوى الموجود إلى مستوى التشكيل أساس على التعدد و التنوع، فالمكان الواحد قد يتخذ صورا عديدة و أبعاد متنوعة، تتشكل وفق عين الناظر، و المكان الذي أراه ضيقا مظلما قد يراه غيري متسعا مضيئا فالمكان في العمل الفني الحديث لم يعد مجرد شيء جامد ساكن بل إنه يكتسب فاعلية و حركية و حيوية و هذا ما يخلق العديد من الدلالات و الأبعاد التي نجد لها مقابلا في الواقع (مائلة بين الراهن و العمل الفني) وقد تكون موجودة في الواقع.

[1] – راشد حسان: القصة الجزائرية القصيرة، من خلال مجلة الأمال، رسالة ماجستير، في الأدب الحديث معهد الأدب و اللغة و آدابها، جامعة قسنطينة، ص325.

[2] –الخطيب محمد كامل: الرواية و الواقع، سلسلة النقد الأدبي، ط1، الحداثة و النشر و التوزيع بيروت، لبنان 1981، ص15-16.

و للمكان في العمل الروائي حضوره و للإنسان في المكان حضوره، و للزمان في المكان حضوره و للغة دورها في تجسيد هذا الحضور و ربطه بغيره من عناصر الخطاب الروائي ربطا يجعل منه نسيجا متشابكا، محكم التلاحم و التماسك شديد الاتساق و الترابط.

و هذا النسيج متواشج. هو الرواية التي تروي لنا حوادثها بأسلوب خاص يتباين من كاتب لآخر و إذا تأملنا المكان الروائي وجدنا أنّه هو يمثل البعد المادي الواقعي للنص و هو الفضاء الذي يجري فيه لا عليه الحوادث و لا نبالغ إذا قلنا: إن المكان يعد في مقدمة العناصر و الأركان الأولية التي يقوم عليها البناء السردي. سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة أو قصة طويلة أم رواية"[1]".

فللمكان قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص، و حبك الحوادث مثلما للشخصيات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية، فالتفاعل بين الرؤى و الشخوص شيء دائم مستمر في الرواية الحديثة، مثلما هو دائم و مستمر في الحياة، فتكوين المكان ما يعرف تغيير في بعض الأحيان، يؤثر تأثيرا كبيرا في تكوين الشخوص و قد يكون وصف الرؤى من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية، فهو وصف يقتصر على الإطار الجغرافي الذي تقع فيه الحوادث و إنما يؤدي دورا حيويا في مستوى الفهم، و التفسير و القراءة النقدية لذا يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعدّدة التي يتم من خلالها النظر في عالم الرواية و الوقوف على مراميه و مدلولاته العميقة و رموزه، و ما فيه من جماليات الوصف إلى جانب جماليات السرد القصصي"[2]".

و المعروف أن الاهتمام باختيار الرؤى في السرد الروائي يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي توصيله إلى المتلقي.

أنواع المكان في الرواية:

و في مجال الكلام عن المكان في الرواية قسم " **غالب هلسا** " الأمكنة إلى ثلاثة أنواع.

أ/ المكان المجازي: و هو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض و هو مجرد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث، مثل: خشبة المسرح أين يتحرك فوقها الممثلون"[3]".

---

[1] – إبراهيم خليل بنية النص الروائي (دراسة) الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2010، ص131.

[2] – المرجع نفسه، ص131-132.

[3] – المرجع نفسه، ص133.

ب/ المكان الهندسي: و هو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية و استقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى"[1]".

و باعتبار أن الوصف للمكان هو الأرض يمكن لأن يبنى عليها الفضاء و لكن الوصف وحده لا يصنعه...."[2]".

هذا الفضاء لا يتحقق إلا من خلال حركة الشخصيات في المكان و تفاعلها معه و كذلك حتى يتحول المكان إلى فضاء لابد من اختراق الشخصيات الروائية له و لابد من خلق الحركة و الفعل بإحياء العلاقات المكانية حتى تتعدد الرؤى و ذلك أن الفضاء الروائي لا يتشكل من مكان واحد فحسب بل من عدّة أمكنة و إن حدث و أن اقتصر الحدث على مكان واحد فحسب فلابد أن يخلق الروائي امتدادات مكانية أخرى و لعل ذلك كله يؤكد أن المكان في الرواية " ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا و لكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي و سواء أجاء في صورة مشهد وصفي أم مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[3]".

و كخلاصة لما سبق يمكنني القول أن مصطلح الفضاء الروائي يتسع ليشمل العلاقات بين الرؤى و الحوادث و الشخصيات.

و من هنا فإنه أكثر شمولا و اتساعا من المكان، مادام يعايش في عدّة مستويات من طرف الراوي و من طرف الشخصيات و من طرف القارئ.

و هكذا يتجاوز وظيفته الأولية المحددة باعتباره مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء يتسع لبنية الرواية.

---

[1] – مجلة الفصل: مجلة ثقافية شهرية العدد 286 مركز الملك فيصل للبحوث و الدراسات الإسلامية الرياض المملكة العربية السعودية، ربيع الآخر 1421هـ يوليو أغسطس 2000م، ص57.

[2] – قاسم سيزا أحمد: بناء الرواية ص81.

[3] – البحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ط1 المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء 1990، ص03.

يحيل الفضاء الجغرافي في رواية " **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** " إلى فضاء غير طبيعي ولا محسوس، بل هو فضاء تجريدي لا يعطي له الكاتب معنى محددا، بل مخطط المتاهة، فيصعب على القارئ إدراك الفضاء الذي تود الشخصية المحورية الوصول إليه، لذلك ارتأينا أن نتناول المكان من خلال توظيف الكاتب له في الرواية و ما نقصده بالفضاء الحكائي هو المكان الذي يصوره النص المتخيل «فالروائي يحاول تقديم إشارات جغرافية تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تقديم استكشافات منهجية للأماكن »"[1]" و هذا الذي نروه من خلال تعرضنا لأنواع الفضاء المبثوثة في النص الروائي، و الأمكنة على وجه الخصوص.

جمالية الأمكنة:

أ/ الفيف:

اتخذ الفضاء الحكائي صفة ميزته، ليصبح تجريديا و ليس طبيعيا، ففي الرواية يقدم الكاتب مشهدا يصور لنا موقع " **الولي الطاهر** " و الأبعاد التي يقف فيها، فيقول: « فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله قبالة المقام الزكي المنتصب ها هناك على بعد ميل، بشكله المربع و طوابقه السبعة »"[2]".

نلاحظ أنّ الكاتب لا يحدد لنا موقع " الولي الطاهر " بالنسبة للمكان الموجود فيه، بل يجعل العضباء هي مركز الرواية ليفتتح بها النص الروائي فهي أول من قام بفعل: انها توقفت، و أين كان توقفها؟ ....

كان فوق التلة الرملية عند الزيتونة، و هي فريدة في فيف يقابلها المقام المنتصب، و بذلك يحدّد الكاتب الجهات الأربعة لمكان تواجدها، و لا يكتفي بذلك بل يصف المقام الزكي، أنّه يتكون من سبع طوابق، و شكله مربع.

[1] – حميد لحميداني في بنية النص السردي، ص53.

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

من خلال هذه الفاتحة السردية يمكننا أن نتخيل مشهدا وضعيا للمكان، لكأننا نحمل فرشاة و نبدأ بالرسم .... فالطبيعة هي فيف، صحراء فيها زيتونة، و قبالتها مقام، و في مركز اللوحة توجد الفضاء .... و نلاحظ أن الكاتب لم يشر إلى أن **الولي الطاهر** كان رفقة الفضاء، و لو حتى بضمير لكنه مباشرة يواصل السرد بقوله على لسان الولي الطاهر « ها نحن من جديد ترجع إلى أرضنا .... إلى أن يقول « قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية للأرض، و تحية للزيتونة، ثم أولا و أخيرا تحية للمقام الزكي »"[1]".

إن القرينة « ينزل » تعني أنه كان راكبا فوق ظهر العضباء، لذلك تكلم عنها الراوي بمفردها، لأنها كانت تسير لوحدها و **الولي الطاهر** يمتطيها، فهو يعتبرها كلا واحدا، يكشف هذا عن العلاقة الوطيدة التي تربط بينهما.

إذن فالإطار المكاني لهذا المقطع الروائي ينحصر بين ثلاث نقاط هي: المقام، الزيتونة، الفيف، و قد تتصور مشهدا مماثلا لذلك في واقعنا و هو صورة الهرم أمام النخلة و الجمل، و إنها صورة طبيعية، لطالما رأيناها في التلفزة و المجلات و غيرها يدرجونها كتعبير عن تاريخ حضاري .

لكن ما يجعلنا نقول أن المكان تجريدي في هذه الرواية، هو فقدان الأبعاد لقيمتها الجغرافية، يظهر لنا ذلك، عندما أراد **الولي الطاهر** الصلاة، فأخذ يبحث عن القبلة، و كان من المألوف لديه سابقا، أن القبلة تكون على يمينه باستدارة ربع دائرة لكنه لما استدار، ظل المقام يقابله، فظل يستدير حتى أكمل دائرة برمتها. و المقام ظل يتعدّد، أراض الاستدلال بالشمس لكنها هي الأخرى كانت ثابتة في منتصف السماء، فلم يستطع الاهتداء بالظل، و لم يجد حلا إلى أن تذكر عبارة « أينما تولوا فثمة وجه الله »"[2]" و من ثم صلى ركعتين.

[1] – الرواية، ص11.

[2] – الرواية، ص12.

لما أراد **الولي الطاهر** الصلاة، لكن عليه أن يبحث عن الموقع و بالتالي وجد نفسه في إطار متخيل لا يتحرك ..... فيستحيل أن يتوقف الزمن، و يستحيل سكون الظل، لذا يبدو لنا المكان سرابيا، و المسافة التي تفصل المقام عن **الولي الطاهر** غير محدودة فكلما اقترب من المقام، يبعد عنه هذا الأخير، فلا حيز يحده و بذلك تفقد الاتجاهات الأربعة قيمتها الجغرافية « غير أن الاتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها »"[1]".

إن استعمال الكاتب لكلمة « فيف » يدلنا على اتساع المكان فهي في دلالتها تشير إلى مكان بعينه و لها دلالة رمزية و هي الحرية لا تخضع لسلطة أحد و أن **الولي الطاهر** في مكان رحب، رغم ذلك يحس بأن الدائرة تلفه تضيق أحيان و تتسع أحيانا أخرى، فتتراءى له قصور عديدة، و يلتبس عليه معرفة المقام الزكي، و في الحركة الانفتاحية والانغلاقية للدائرة، تكون الأبعاد متوقفة ثابتة لا تتغير بين القصور، فنلاحظ هنا حركتين متناقضتين، ذلك أن الدائرة التي تضم القصور تضيق و تتسع، فيتغير نصف قطرها " ميلا " ثم " نصف ميل " ثم " ربع ميل " ثم " ميل أو يزيد ". و في الوقت نفسه نجد أبعاد القصور ثابتة غير متحولة، و الكاتب بذلك يمزج بين الثابت و المتحول، و هذا الأمر لا واقعي، أي أنه طبع الأبعاد بطابع غرائبي، يظهر لنا ذلك في قوله واصفا الدائرة « إنها تضيق دون أن تفقد قصورها حجمها و المسافات التي تفصل بينها و دون أن تختفي أي واحد منها .... كأنما صورة الأبعاد فيها متوقفة بعد أن حدّدتها الرؤية الأولى »"[2]".

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

[1] – الرواية، ص18.

[2] – الرواية، ص16.

و قد تحدث " **حسين نجمي** " عن المشهد الفضائي الذي يبدأ من النظرة البدئية، فالعين هي الأكثر فاعلية في جسم الإنسان، منها يبدأ المتخيل بصيرورة اشتعاله"[1]".

و الفيف قد يأخذنا إلى عالم آخر،(عالم الجن) لأنه العالم الوحيد الذي تفقد فيه الشخوص هويتها، و يصبح الإنسان جنيا، و يصبح الجني إنسانا ،. إنه مكان لا يستطيع الإنسان أن يتواجد فيه إلا عبر الحلم، و يبقى الفيف ملجأ **الولي الطاهر** عبر كامل محطات الرواية أثناء رحلته بحثا عن المقام الزكي.

إن الفيف فضاء متسع و هو لا متناه كما وصفناه من قبل، إلا أن الولي الطاهر لم يجد فيه راحته، و ظل غير مستقر يبحث عن مقامه و إن ذلك يرتبط مباشرة بالارتياح النفسي لهذه الشخصية داخل المقام، و ليس اتساع المكان بالذي يجعل فيه ألفة و حميمية.

بل قد يكون أفضل منه بكثير بيت صغير ضيق، و فيه راحة و طمأنينة، فالأماكن المنفتحة قد لا تسعدنا. و الأماكن الضيقة ليست دائما سيئة، بل نحقق فيها ما لا نستطيع تحقيقه في أماكن أوسع"[2]" و هذا ما يفسر تمادي" **الولي الطاهر** " في بحثه عن المقام الزكي، فهو يبحث عن راحته النفسية و الذهنية.

كما يحيل الفيف إلى جملة من الدلالات أهمها التيه و عدم تيين السبيل و اختلاط الاتجاهات مما يعني أن الراوي أراد أن يقصد إلى حالة اللبس و الغموض تحديدا.

ب- الجبل:

ينقلنا الكاتب إلى مكان آخر هو الجبل، إنها مفارقة في المكان، فمن الفيف الواسع، إلى مكان أضيق و أوعر تكثر فيه الحواجز، فيقول: « وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان غزيرة، المياه قوية السيلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه أبيض و أسود. تتخلله ألوان تختلف بين الأخضر و الأزرق لهم لحي مخضبة بالحناء، لتبلغ لدى بعضهم

[1] – حسين نجمي: شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت 2000، ص112.

[2] – voir: Goston Bachelard: la poetique de l'espace, P199

الركب، يرتدون جلابيب رمادية، تعلوها طبقة خفيفة من تراب عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة في أعينهم الكحل، في شفاههم السواك. تعبق من أفواههم رائحة مسك بالغ الحدة »"[1]".

في هذا المكان الجديد لا يشير الكاتب إلى الإطار العام فقط، بل يميزه عن الإطار السابق (الفيف) بأنه أهل بالبشر، فيصف شاكلتهم و أنها لتنبئ بأنهم قوم معارك و حروب، تأقلموا مع طبيعة الجبل و أصبحوا غليظين في هيئتهم و لباسهم ..... و ربما إدراج الكاتب لبعض التفاصيل، يشير إلى إدراكه لقيمة الأشياء بمساهمتها في خلق المناخ العام لروايته، حتى و إن قدّمها بشكل من الترميز فهي لا تكفي بمعناه المباشر، بل تتجاوزه إلى مستوى أعلى، و كأنه يرسم صورة ملونة، بلون الجبال و المياه و ألوان ألبسة هؤلاء القوم الباهتة، و التي تختلط بلون طبيعة الجبل ليوهمنا بواقع يحاكيه على المستوى المتخيل و ما كان ذلك إلا تمهيدا ليصف فيما بعد نشوب معركة كان فيها " **الولي الطاهر** " القائد و البطل معا.

لكن الكاتب يغير المكان، فيجعله غير محسوس، إنه كان خيالين فيقول: « عند توقف التبريج، وجدنا أنفسنا هنالك عند كل نجمة و عند كل مجرة، في كل كوكب، فوق كل كثبان الرمل، و فوق تلة من طين أو من حجر، فوق كل قمة جبل، في كل فج و بر، عرض البحار و المحيطات، نغوص في العمق، نعلو كل موجة "[2]" أي مكان هذا ؟ .... إنّه لا مكان، ما نفهمه فقط أن هناك علاقة تربط الأمكنة (النجمة، الكوكب، كثبان الرمل، التلة، الموجة، الجبل) و هي علاقة السمو و العلو فالولي الطاهر يرى نفسه في مكان مرتفع، لكن لا يدرك طبيعته و لا يفقه كنهه».

و هناك علاقة أخرى تربط بين (فج، برّ، نغوص في العمق، ...)و هي علاقة الانحدار، و هنا يجد الولي الطاهر نفسه أسفل، و لا يدرك للمرة الثانية طبيعة المكان أيضا.

كما يحمل الجبل دلالات كثيرة منها الارتفاع و الشموخ.

ج- المدينة:

[1] – الرواية، ص31.

[2] – الرواية، ص40.

الآن يضيق علينا الكاتب إطار الرواية نوعا ما، إنّه يتجه صوب المدينة، يتحدث عن مدن موجودة فعلا، إنّها القاهرة، فيقول: « القاهرة، القاهرة المغزية اختفت منها العمارات و الحارات و المساجد، و القصور و الفيلات حتى الأزهر انطمست معالمه، حتى المقطم استوى، حتى الأهرامات توارت و بثت الزرابي على امتداد البصر ... »"[1]".

إن الكاتب لم يقدم لنا القاهرة كما هي في الواقع، بل جعلها في صورة مسطحة لا يبدو منها أي صرح، إنها تبتلع كل ما يبرز ناتئا لتصبح منبسطة، و تطرح عليها الزرابي، لينقلنا مباشرة إلى ساحة رحبة، يقام فيها حفل زفاف، فيقول: « القاهرة و ما حوت، تحولت إلى فسفاط كبير، ازداد بالورود و البالونات متعددة الأوان و اصطف الناس رجالا و نساءا دونما ترتيب أو تمييز على الجانبين بعضهم أغراب أعاجم من مختلف الأجناس بعضهم يرتدي الزي العربي المميز بعقاله الأسود، بعض الرجال لا يسترهم سوى نباتات قصيرة، بينما هم يحتضنون نساءا وغلمانا لا يغطي نصفهم العلوي شيئا، أما الجزء السفلي فمكتف بتبانات حريرية شفافة »"[2]".يتعدى الكاتب وصف المكان إلى وصف الأشخاص و ما يرتدونه إنه حفل عرس غريب، لا يمكن أن يكون الزفاف، قد يكون ملتقى دوليا أو حفلة عمل لمجموعة من كبار رجال الأعمال من مختلف بقاع الأرض، إنهم كما عبّر عنهم من كل الأجناس التقوا لغرض نجهل طبيعتهم، فالكاتب لا يورد الأشياء على طبيعتها بل يقدمها مفلسفة، و قد أشار " **حميد لحميداني** " إلى لجوء الروائيين إلى مثل هذه التقنيات، معللا سبب ذلك، فيقول: « يعتم عن قصد صورة المكان، و يقتصر على إشارات عابرة تدعو لها الضرورة لإقامة الحكي »"[3]". فالقارئ لا يشعر بالأمان للمكان المسيطر في الرواية ذلك لتحوله الدائم، و سرعة الكاتب في تمييهه من حالة لأخرى. حتى لا يكاد هذا القارئ يفقد ثقته في الكاتب عندما يشرع في وصف مكان ما، فيجعله يتخيل أنه في مدينة، و فجأة ينقله على غرة إلى فلوات فيف لا نهاية له.

يأخذنا الكاتب إلى مدينة " الجزائر " فيقدمها على أنها ملهى كبير من ملاهي " تايوان "، فهي تبدو له كأنها كهف مدلهم، لا آخر لطوله و لا نهاية لعرضه، لا يعمره البشر، بل تعمره الدواب من

[1] – الرواية، ص53.

[2] – الرواية: ص53.

[3] – المرجع السابق: حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص69.

كل نوع، « بعضها ديناصورات، بعضها تماسيح، بعضها ثعالب، بعضها ضفادع و نمل، بعضها يقضم أيدي بعضه، بعضهم يقضم أرجل بعضه بعضها ينهش صدور أو بطون أرحام بعضه... »"[1]".

إنه يشبه المدينة بأدغال عابرة في الزمن، يسودها قانون الغاب، حيث تفترس الوحوش بعضها بعضا، و يجعل المدينة تنفتح على عدّة مخارج، فيقول: « بعضهم يذهب يمينا، بعضهم يذهب شمالا، بعضهم يرتد إلى الخلف، بعضهم يظل يراوح في مكانه يلتف على نفسه و على من حوله »"[2]".

و يضيق المكان تدريجيا، الآن نحن متجهين إلى جهة صغيرة من المدينة إلى منطقة " أولاد علال "بـ "رايس حميدو " إلى " بن طلحة " فينقلنا الكاتب إلى أتون معركة تتداخل فيها المشاهد المرعبة ينقل لنا مشهد الموت، و هول تنقله من منزل إلى آخر، فيقول: « توقفت الحياة في هذا المنزل، خرجنا محمومين، كان الحي كله منزلا واحدا ...."[3]".

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

إن المنزل المنفرد أو المنعزل عن المدينة يكون أكثر عرضة للأخطار من تجمع كبير من المنازل في المدينة، يرجع لنا هذا إلى مقولة لـ " **باشلار** " يرى فيها بأن: « الاعصار في باريس لا يمتلك بالنسبة للحالم نفس العدوانية التي يمتلكها بالنسبة لمنزل ناسك »"[4]".

فالكاتب لم يجد بدا من وصف المدينة بالمنزل الواحد المنفرد لهول ما واجهته من أخطار، فبالرغم من تجاوز المنازل و انفتاحها على بعضها إلا أن ذلك لم يغير من الأمر شيء، فالموت كان يسري من بيت إلى آخر كالسيل.

لكن الكاتب يتمادى في خرق الأمكنة، و التنقل بينها، فهاهو ينقلها من مكان غريب، إنه ذاكرة الزمن، إنه الأرشيف، بل إنه مكان النفايات على جانب من المدينة، يحفر فيه " **الولي الطاهر** " ليستخرج منه أمورا يكشف من خلالها عن تناقضات الواقع، واقع سفك الدماء، إنه استدلال لما يجري من أحداث غير مفهومة يأخذنا إلى عالم تنشر فيه الجثث، و تتكلم فيه العظام، و يراها بعينيه

---

[1] – الرواية: ص97.

[2] – الرواية: ص98.

[3] – الرواية: ص101.

[4] – المرجع السابق: Goston Bachelard, P43.

تكسى لحما و شحما و شعرا، .... يعود أحيانا إلى أيام الصحابة بقرائته لتلك الرسالة التي كانت تحملها الجمجمة في فمها، إنّها جمجمة " مالك بن نويرة " تتحدّث إليه طالبة منه أن يثأر لسفك دمها كما يأخذنا إلى بعض المفارقات الاجتماعية، فها هو تجد يدا مقطوعة للإنسان بسيط، و يدا مقطوعة لقائد الجيش، فهي تحمل هاتفيا حربيا، ليجد بعد ذلك صندوقا، و الذي يحوي بداخله رسالة " **عيسى لحيلح** ". إن الكاتب بهذا، ينقلنا إلى مكان غرائبي الأمر الذي يجعل القارئ في حيرة من أمره، فلا يدري أي إطار التزمه الكاتب في هذا الظرف، فهل هو في مدينة ؟ أم هو في الفيف ؟ أم أين هو ؟ فالكاتب يحول المكان ليجعله أسطوريا لا نستطيع إدراكه و لا الإمساك به، و من ثم يبقى القارئ يعاني فكريا واقع هذا الأمر و مرجعه هي المعانات التي عبر عنها "**آدونيس** " بقوله" « و بذلك أبطل مقولتي الزمان و المكان بحسب الفعل، ....، و تحول الوجود إلى حركة من التحول و الضياع، حركة من الضياع لا تنتهي من الضياع في ضياع لا ينتهي، و المعرفة أصبحت معاناة لهذا التحول، و كشفا إلى ما لا ينتهي »"[1]".

د- المقام الزكي:

من أهم الأمكنة التي يشير إليها الكاتب هي ذلك القصر الذي طالما بحث عنه " **الولي الطاهر** " و لم يجده، فيبقى في مخيلته فبدأ يصفه بشيء من التفصيل، فهو قصر شامخ، ذو سبعة طوابق كل طابق مخصص لعرض معين، فيقول: « الطوابق هي هي، سبع بتمامها و كمالها،طابق الزوار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل بجناحيه جناح للرجال و جناح للنساء و المقصورة التي تتوسطهما، حيث يتخذ

المقدم مكتبه و موقع الاستقبال، الطابق الذي يليه يتشكل من جناح واحد و هو المصلى، به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبة و المريدين، الذي فوقه مرقد الطالبات و المريدات، الذي يليه نصفه للمؤن و نصفه للشيوخ ينامون فيه و يعدون دروسهم.

الطابق السابع ..... خلوتي و طريقي إلى حبيبي »"[1]".

[1] – أدونيس: الثابت و المتحول (تأصيل الأصول 2) دار العودة، ط1، بيروت 1982، ص27.

[1] – الرواية: ص21.

لا يمكننا حصر كل الأمكنة الفرعية في هذه المداخلة إلى أنه ما نشير إليه هو أن استعمال الكاتب للفضاء الحكائي كان استعمالا تجريديا و ليس طبيعيا، يظهر ذلك من خلال تلك التداخلات التي كنا نلمسها بين لوحة و أخرى، ففي كل مرة يخرج " **الولي الطاهر** " من مكان ليعود إلى الفيف، و الفيف هو مآله دائما، و هو النقطة التي يدور فيها محور الرواية، و لعل الكاتب اختار الفيف لشساعته و أهبته على حمل كل التناقضات.

لعلنا لاحظنا جيدا أن الكاتب في كل مرّة يفتتح لوحات الرواية بتقديم مشهد يضبط فيه الإطار المكاني بطريقة فنية مدهشة يختلط فيها المعقول باللامعقول سواء أكان ذلك في الفيف أو في الجبل أو في المدينة أو في المقام الزكي (قصره المتخيل) و كأنه يطبق ما قاله " **رولان بارث** ":

« يجب على الكاتب أن يحول الواقع أولا إلى منظور مصور ثم يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه عن إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه، و على ذلك فليست الواقعية تقليد للواقع، بل هي تقليد صورة مرسومة لواقع »"[1]".

إننا نجد علاقة واضحة بين المكان الذي يجعله الكاتب إطارا لروايته، و بين ما يشير إليه من رمزية، أي انه يربط بين العالم التخييلي للرواية و العالم الواقعي، وفق المثلث الدلالي الذي وضعه " أوجدن "و "**ريتشاردز** " في كتابهما « معنى المعنى »"[2]".

المدلول

المشار إليه الدال (الوصف)

الدال: هو الكلمات التي تشكل العالم التخيلي/ نعتبره الوصف

المدلول: العالم التخييلي الذي يخلق في ذهن القارئ.

[1] – Roland borthes: S/Z, Parus Seuil 1970. P61

[2] – المرجع السابق: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص104-105.

المشار إليه: قد يكون عالم الواقع، و قد يكون عالما خياليا من صنع الكاتب، و على أساس اختلاف المشار إليه، تختلف مضامين الروايات.

يشبه موضع القارورة: تلك التي تحمل داخلها رسالة أو خريطة البحث عن الكنز في قصة " **روبنسن** " مثلا.

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

الصندوق: الذي عثر عليه " الولي الطاهر " أثناء الحفر.

لعل عدم تمكننا من تحديد المكان في الرواية، هو ما جعلنا نصفه منذ البداية بأنه تجريدي: فلا مقاييس له، ولا ترابط له مع الزمن، و هذا لا يخضع لقانون الثبات، بل نتحول متحرك ضاربا الزمن عرض الحائط، و كأن الكاتب نسج هذه الرواية، لكن قريحته أبت إلا أن تخرجها على شكل القصيد للحفاظ عن بوثقة شعورية. فجاءت الرواية عبارة عن مقاطع تشبه إلى حد ما قصيدة شعر التفعيلة، أو لنقل قصيدة من الشعر المنثور. و كأنه يروي حلما يراوده ليتكرر كل ليلة، ليبعث بنا إلى عالم البعث و النشور، لحظة تلاقي الحاضر بالماضي. « نستكشف المجهول سواء، في الذات و في الطبيعة، تقتلعنا من وحل الأشياء العادية، و تقذف بنا فيما وراءها، و تعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، و أن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه و نحسه ليس إلا عتبة لما نراه، و ما لا نحسه، و تجتاز بنا العتبة حيث تزول الفواصل، و يصبح البطن و الظاهر واحدا .... »"[1]".

فالكاتب يعطي للمكان بعدا ميثافيزيقيا، يربطه مباشرة بعالم الغيب، و يمكننا أن نجعل من المقام الزكي الذي يبحث عنه **الولي الطاهر** مثال الجنة في السماء، و الوباء الخطير الذي يهرب منه إلى الفيف هو الجحيم، فيتيح لدينا بعدان هما أفقي و عمودي.

إن **الولي الطاهر** يجتذب قطبان ليمارس عليه تأثيرهما لأنه يريد الهروب من (الوباء الخطير) إلى (مقامه الزكي) ليحصل على (الجنة) و يتجنب بذلك (الجحيم)، فالعملية تتطلب انتقالا بين مستويات تتفاوت درجة، و على ذلك نميز مايلي:

- العلاقة بين الوباء و الولي الطاهر هي علاقة تجاذب.

[1] – المرجع السابق أدونيس:الثابت و المتحول، ص110-111.

- العلاقة نفسها نجدها بين الولي الطاهر و الجنة في حين أن كلا من الوباء و الجنة متناظران و متنافران لا يلتقيان.
- في المقابل نجد علاقة تنافر بين الولي الطاهر و الجحيم.

فالعلاقات تبدو متداخلة تجعل الولي الطاهر دوما في صراع مع نفسه، أي تيار سيسلك ؟ و أي درب سيأخذ ؟ فيجد نفسه في دوامة بأربع زوايا.

إن الأشياء الموجودة و الموظفة في رواية " **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** " أشياء طبيعية محسوسة، أعطى لها الكاتب دلالة و ميزة محدّدة، فيتمكن القارئ من معرفة وظيفتها و ما تؤديه في الرواية، لذلك رأينا أن ندرس هذه الأشياء و نتمكن من معرفة دلالاتها و مميزاتها، و جمالياتها في الرواية، لما تكسب هذه الأخيرة من أهمية كبيرة، لها دلالاتها التي ترفد الأمكنة.

جمالية الأشياء في الرواية:

1- الزيتونة:

للزيتونة دلالات كثيرة و متنوعة، حسب المكان الموجودة ، أو الموظفة فيه، منها الارتفاع، الطول، الشموخ، الكثرة، الخصوبة، الإنتاج و دلالة البركة (زيتونة مباركة لا شرقية و لا غربية) [1] فالزيتونة هنا دلالة البركة و الأصل الطيب و ربما كانت الشريفة... إلخ، و لكنها في الرواية تأخذ طابع معين، حيث أنها اتخذت مكان الاستظلال، إذ إن **الولي الطاهر** يتوقف عندها و يستظل تحتها، فيقول: " تقدم حتى الزيتونة يستظل فتبعثه الأتان دون أن تغير من توجهها"[2].

كما نجد الكاتب يتحدث عن شيء مادي و هو الشجرة، و هي جامدة لا تتحرك، و رغم هذا كانت بالنسبة " **للولي الطاهر** " ذات قيمة و مكانة عالية بالنسبة له، فهو كلما كان يصلي لله يصلي تحية للزيتونة أيضا، و هذا من خلال قوله: " قرر أن ينزل فيصلي ركعتين، تحية لله، و تحية للأرض، و تحية للزيتونة "[3].

فهذه المكانة عنده تستحق الصلاة تحية و تقديرا لها لأنها تساعده في الاستظلال كلما كان بحاجة إليها، فكلما تعب من حرارة الطقس لن يجد له ملجأ سواها.

2- الشمس:

تعد الشمس النجم المركزي للمجموعة الشمسية، تعد في التصنيف النجمي نجما من نوع القزم الأصفر، و تدور حولها الأرض، و تعد الشمس اقرب النجوم إلى الأرض و لهذا فهي لديها

دلالة الإشراق و النور، لكنها في الرواية أخذت طابع لمعرفة الوقت، أو معرفة جهة القبلة فكانت بمثابة البوصلة **للولي الطاهر**، بالإضافة إلى دلالتها على كثرة الحرارة في هدا الفيف.

كان **الولي الطاهر** ينظر إلى الشمس حتى يتمكن من معرفة مضي النهار أم لا، و يتضرع لله حتى تتحرك و هذا لأنه قد تعب من حرارتها من خلال قوله: « يتضرع إلى الله بمختلف الأدعية ساعات طويلة، لا يتوقف إلا ليلقي نظرة جانبية لعل الشمس تحركت فمد الله الظل »"[4].

---

[1] - الآية: سورة النحل

[2] – الرواية: ص[15].

[3] – الرواية: ص[148].

[4] – الرواية: ص[12-13].

فاشتداد حرارة الطقس دفعت **بالولي الطاهر** للتضرع لله لربما تنخفض هذه الحرارة و تمد قليلا من الظل.

بالإضافة إلى أن **الولي الطاهر** في الفيف فهو في مكان شاسع و هذا يعني أنه في تيه و اتساع و رهبة، و ربما لن يتمكن من معرفة الاتجاه الذي يسلكه، و هو يعلم كما يعلم الجميع أن الشمس تشرق من المشرق، و تغرب من الغرب، و بالنظر و التأمل و متابعة الشمس سيتمكن من معرفة الاتجاه الذي يسلكه، أكان يسير في اتجاه الشرق أن في اتجاه الغرب، و هذا في قوله: « هذه الشمس الذاهلة هل فقدت اتجاهها، ضاع عنها المشرقان و المغربان، فلا تدري أين تذهب ؟»"[1]".

إن إشراق الشمس و عدم غروبها لساعات طويلة، يولد حرارة شديدة، و هذه الأخيرة تؤدي إلى التعب، و العطش و الصعوبة في التنقل و مواصلة السير، لكن نجد أن " **الولي الطاهر** "لم يتأثر بهذه الحرارة، و لربما هي لم تؤثر فيه، و هذا من خلال قوله: « ظل بصر (**الولي الطاهر**) عالقا بالقصر غير مبال بحرارة الشمس فوقه، و بحرارة الرمل من تحت أرجل العضباء»"[2]"، لأن كثرة حرارة الطقس تؤدي إلى كثرة حرارة الرمل كذلك، و نجده لا يبالي لهذه الحرارة لا " **الولي الطاهر** "، و لا العضباء، لأنها لم تكترث لحرارة الرمل تحت قدميها أيضا.

كذلك كما قلنا سابقا أن الولي الطاهر اعتبر الشمس و كأنها بمثابة البوصلة يتعرف من خلالها على اتجاه المكان، و في أي اتجاه هو، فهو ينظر دائما إليها و يتمم مسيرته، لدرجة أنه ربما يخاف إن فقد الشمس و أصبح لا يراها على أن يتيه، و هذا من خلال قوله: « أين ذهبت الشمس؟ أين ذهبت الشمس ؟ الشمس قلت لكم أين ذهبت »"[3]".

[1] – الرواية: ص[16].
[2] الرواية: ص[19]
[3] – الرواية: ص[115].

نلاحظ أنّه كرر كلمة أو لفظ الشمس ثلاث مرات و هذا إن دلّ على شيء فهو يدل على قيمتها بالنسبة له و خوفه الشديد من فقدانها، لأنها تعتبر الموجه الذي يوجهه، و اختفاءها بمثابة اختفاء أو فقدان بوصلة في مسيرته الطويلة.

3- الرايات البيضاء:

للرايات البيضاء دلالة الاستسلام فهكذا تعرف عليها المتنافسون في شتى الأصعدة، و حتى في الرواية اتخذت دلالة الاستسلام، و طلب توقيف القتال، أو الحرب، و هذا لتخليص المقتولين، و ظهر هذا من خلال قوله: « فجأة رفعت الرايات البيضاء من هنا و هناك تطلب وقف الاقتتال لتخليص الجثث من الماء، و دفن الشهداء »"[1]".

كما أن وضع أو تعليق الرايات البيضاء، لن يكون لمجرد التزيين أو يكون دون معنى خاصة في الحرب و أثناء المعارك و إنّما إن رفعت فهي تدل فورا على الاستسلام من قبل الطرف الذي يرفعها و أنه لا يرغب في إتمام المعركة أو القتال لأي سبب كان.

4- الخنجر:

الخنجر له دلالة الاعتداء، و ربما أخذ صفة المقاومة و لكنه في الرواية يأخذ طابع الاقتتال عندما يتضافر مع واقع دموي، و هو ليس خنجر للزينة أو لتأثيث مكان معين، بقدر ما هو قطعة سلاح من الأسلحة البيضاء القصيرة التي لها مقبض و نصل و غمد في بعض الأحيان، يصنع من البرونز و الصلب و الحديد، و لهذا نجده يسهم في إخراج صورة مأساوية و قد وظفه الكاتب لنا

في الرواية غير مرّة، و منها في قوله: « ارتفعت الخناجر تكبر و تهلهل بالجثة حية و ميتة، و دكن لون الماء، و اسودت السّماء»"[2]". و ارتفاع الخناجر يؤذن بالاقتتال و الاحتراب و الحالة اللاأمن.

فهذا السلاح كما قلنا سابقا يستعمل للعنف و الاقتتال و المحاربة فهو فور استعماله أخرج مجموعة من الجثث، فلن يستعمل الخنجر دون أن يترك أثرا مأساويا سواء القتل أو الجرح ... إلخ.

5- المدفعية:

[1] – الرواية: ص33.

[2] – الرواية: ص33.

لقد وظفت المدفعية في الرواية لأكثر من مرّة، و كما نعلم أنّها آلة تستعمل في الحرب لإطلاق مقذوفات كبيرة الحجم، و تنوع أنواع و استخدامات المدافع و تشمل طوائف عديدة منها، المدفعية المضادة للطائرات، و المدفعية المضادة للدروع، و المدفعية الجبلية، و المدفعية الساحلية و في الرواية وظف النوع الأول و هو: المدفعية المضادة للطائرات، و هي تحمل صفة الاعتداد، و هذا الأخير يحمل أكثر قوة لأن السلاح ليس كالخنجر، بل المدفعية تطلق مقذوفات كبيرة الحجم، و هي تحمل دلالة الوحشية و القتل دون تريّث أو شفقة، و هذا من خلال قوله: « تقرر أن يخوض الجميع الحرب ضد هؤلاء العملاء الدخلاء، غيرت المدفعية مراميها، و حوّلت الطائرات أهدافها »"[1]"، فإنّنا نجد " الولي الطاهر " قد قرّر الحرب و المواجهة، و هذا باستخدام المدفعية كسلاح.

6- الرّصاص:

الرصاص طلقات نارية، و هي قطعة معدنية اسطوانية الشكل تطلق من سلاح ناري، و الطلقات النارية ذات أحجام و أنواع مختلفة، إذ إنّ حجمها يعتمد على نوع السلاح الذي تطلق منه، و قطر فوهته، حيث لكل طلقة ميزة محدّدة.

و قد وظف الرصاص في الرواية لأكثر من مرّة، فمجرد الإصابة بهذه الطلقة النارية لن يتمكن المتلقي من العيش مرّة أخرى، و يرجع هذا لخطورتها، و سبب توظيفه في الرواية يرجع لنفس سبب توظيف الخنجر و المدفعية، إذ لهم مدلول القتل و الاعتداء، و الإسهام في إخراج

صورة مأساوية، و هذا من خلال قوله: « كلما تعرض لعملية الذبح أو الرمي بالرصاص، أحد حوله. ازداد شعورا بأنه يغوص في الأرض و أنه و الموت شيء واحد »"[2]".

فهو يعتبر أنّه كلما أصيب بالرصاص أحسّ و كأنّه يغوص في الأرض، و هذا طبيعي مع درجة قوة الطلقات النارية.

7- الجدار:

[1] – الرواية: ص34.

[2] – الرواية: ص114.

نجد أن للجدار دلالة القوة و الصلابة و محدودية الفضاء، إذ يعتبر بمثابة الحاجز و الواجهة أمام الشخص، إذ لا يتمكن هذا الأخير من معرفة ما وراء هذا الحاجز، بالإضافة إلى أنه كلما وجد الشخص نفسه أمام هذا الجدار، فهذا يعني أنه أصبح في مكان محدّد و معين و لن يتعدى هذا المكان، و لكن رغم معرفتنا بصلابة الجدار و قوّته إلا أنّ " **الولي الطاهر** " يعتبره هشا و رخوا و هذا يعني العكس تماما، بالإضافة إلى هذا الاعتبار من " الولي الطاهر " يرجع لرغبة في داخله و هي المهم كيف يتجاوز هذا الحاجز و يمر عبره للوصول إلى مكان يرغب في الوصول إليه، و لهذا قال أن مجرد ضربات خفيفة تكفي لإسقاطه و هذا من خلال قوله: « عاد إلى الجدار كان هشا، تكفي ضربا خفيفة لسل حجارته و الاسمنت الذي يشدها، بل إنه لرخو كأنّما هو مبني من مادة غير الاسمنت و الحجارة »"[1]".

فما صوره " الولي الطاهر " عن هذا الجدار لا يحمل لا القوة و لا الصلابة بل إنه مجرّد شيء هش، رخو، يمكن لأي شخص أن يسله مباشرة بمجرد ضربات خفيفة.

8- العمامة:

للعمامة دلالة معينة و محددة فهي تشير إلى اللباس التقليدي أو الديني أو المذهبي، إذ إنّها لباس رأس منتشر في كثير من دول و شعوب العالم المختلفة، تختلف أنواعه و ألوانه و أشكاله من مكان إلى آخر، كما يختلف المغزى من لبسه بين جزء من زي تقليدي شعبي و بين زي ديني أو مذهبي،

يشتهر الشيخ بلبس العمامة المميزة و الكبيرة، كذلك يشتهر الطوارق بلبسها و هي إحدى العلامات المميزة لهم، كذلك يرتدي العمامة رجال الدّين المسلمون و يختلف لونها و شكلها باختلاف المذاهب الإسلامية و قد تختلف في المذهب نفسه كذلك، نتيجة اختلاف معناها و ما تشير إليه.

فالعمامة عند الشيعة تنقسم إلى قسمين العمامة البيضاء، و يرتديها عموم رجال الدين أو طلاب الحوزة العلمية، و العمامة السوداء يرتديها رجال الدين و طلاب العلم من السّادة الذين يرجع نسبهم إلى النبي محمّد. أما العمامة عند أهل السنة و الجماعة من علماء الأزهر الشريف عبارة عن طربوش أحمر يلف حوله قماش ابيض، و استخدمت العمامة كعلامة لذي السلطة خصوصا في

[1] – الرواية: ص127.

الشرق الأوسط، حيث استخدمها السلاطين الذين حكموا الشرق الأوسط و وسط آسيا كبديل شكلي عن الناتج الذي يستخدم في مماليك أوروبا"[1]".

و في الرواية كما يلبسها الولي الطاهر، و قد ظهر هذا في قوله: « إزداد لون الولي الطاهر زرقة، فكان يبدو من تحت العمامة البيضاء المستديرة كبقية خشبية محترقة »"[2]".

و كما ذكر أن " الولي الطاهر " كان يلبس عمامة بيضاء، و كما قلنا سابقا أن أصحاب الشيعة و بالضبط عموم رجال الدّين و ليس رجال الدّين و كذلك طلاب الحوزة العلمية هم من يلبسون العمامة البيضاء، و هذا يعني أنّ " **الولي الطاهر** " ينتمي إما لعموم رجال الدّين، أو طلاب حوزة العلم.

9- الجبة:

الجبة لها دلالة الزي التقليدي أيضا مثل العمامة، و هي عبارة عن ثوب واسع يمثل القطعة الأساسية من اللباس التقليدي، إذ إنّ هذا اللباس يغطي كامل الجسم ما عدى الذراعين و الساقين، و يصنع من الصوف أو الحرير.

و قد تم لبس هذه القطعة من قبل " **الولي الطاهر** "، و هذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على أنّه تقليدي محافظ على كل ما هو قديم. و ديني مغرق في التدين.

كما أنّ للجبة دلالة السترة و الاحتشام لأنه واسع و يغطي كل الجسم، و إن لبسه " **الولي الطاهر** " فهذا يدل على أنّه متدين، و قد تجلى هذا في قوله: « يتغير المظهر الخارجي أولا بتغير اللباس الذكر ينزع العمامة و الجبة، و يقمّط نفسه في أردية ضيّقة تجعله أشبه ما يكون بتيس أو بحيوان آخر يشبهه »"[3]".

[1] - voir: Goston Bachelard: la poetique de l'espace, P199

[2] – الرواية: ص86.

[3] – الرواية: ص21-22.

و هو في هذا القول ثائر على كل رجل ينزع العمامة، و الجبة التي هي تلبس للسترة و الاحتشام، و إبدالها بثياب ضيقة حيث شبه من يلبسها بحيوان و هذا لأنها تقمّطه تقميطا.

و نخلص إلى أن الطاهر وطار استعمل في روايته مجموعة من الأمكنة، و الأشياء تحمل معاني و دلالات، و جماليات أيضا، كانت لها الدور الفعال و المهم في بناء الرواية و المساعدة في فكّ شفراتها، و فهم معانيها و مقاصدها.

خاتمـة:

يشكل المكان بما توافر عليه من جوانب جمالية في رواية " **الولي الطاهر** " عنصرا هاما ساهم في رفد الصورة الكلية الدلالية التي حملتها الرواية عموما و قد مثّل المكان الذي قمنا بدراسته أهم العناصر المكونة للبناء الروائي لأنّه الأداة الطيّعة التي تخدم الرواية، كما أنّ المكان يتنوع في أشكاله و تتعدّد الرؤية إليه وفق معطيات السرد، و وفق علاقته بالعناصر الأخرى كالزمن، و الشخصيات، و الحدث، و قد كانت أهميّته متفاوتة الدرجات حسب معانيه، و دلالاته، و جمالياته التي كان يحملها في طياته حيث إنه لم يكن مجرّد حيّز شغلته الشخصيات، بقدر ما كان عنصرا أثبت العمل الروائي ككل.

لقد اهتم " **الطاهر وطار** " بالمكان، بل و اظهر مجموعة من الأمكنة كانت حاملة لجمالية آسرة امتازت في المشهد و الدلالات أيضا.

حيث أخذ الكاتب ينتقل بنا من مكان إلى آخر، من مكان أوسع إلى مكان ضيّق و هكذا، ليعرّفها بمجموعة من الأمكنة.

و لم يجسّد لنا المكان فقط بل مجموعة من الأشياء أيضا، أسهمت في بناء الرواية و التي لا تقل أهمية عن الأمكنة.

رصدت الرواية المدروسة علاقة الإنسان بالواقع المعيش و ما فيه من وباء و أخطار قد يتعرض له هذا الإنسان، خاصّة إذا ضعف إيمانه و ابتعد عن ربّه.

و لأن موضوع الرواية كان ذا دلالة معنوية، و قد جاء المكان في عمومه تحريديا مفتوحا و مطلا على دلالات لا متناهية.

و ما نتوصّل إليه في الأخير هو أنّ النّص الروائي كان نصّا مفتوحا أمام التأويلات، ذات التعدّد الدّلالي، فقراءة النصوص الروائية لا تعتمد قراءة واحدة، و لا تكتفي بتأويل نهائي، مادامت تتأسّس و تتغذى على المكون اللغوي، الذي بمثابة المادة الأساسية لأي إبداع روائي.

سيظل المكان الروائي في رواية **وطار** محل اهتمام النقاد و الشغوفين بالعمل الروائي، في تحولاته التي ميّزتها الجدّة و الابتكار و طبعها العامل التجريدي في أبعاده الفكرية و المعرفية التي كانت جانبا مهما أثر على المشهد المكاني بكل تجلياته في رواية نهضت بقراءة واقع متحفز و عالم مليء بالتناقضات و المتغيرات.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

المصـادر:

1- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الجزائر 1999.

المراجـع

1- البحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ط1 المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء .1990

2 - الخطيب محمد كامل: الرواية و الواقع، سلسلة النقد الأدبي، ط1، الحداثة و النشر و التوزيع بيروت، لبنان .1981

3- العبيدي، حسن: نظرية المكان عند ابن سينا، ص.48

4- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، فصل الجيم، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01 1415هـ، 1995م، ص480-481.

5- الزمخشري: أساس البلاغة، معجم في اللغة و البلاغة، مكتة لنان، ط1، 1996.

6- ابن منظور: لسان العرب تصحيح، أمين محمّد عبد الوهاب، و محمّد الطارق العبيدي. ج"2"، دار ضياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي بيروت، ط1 .1996

7- ابن منظور: لسان العرب، المجلد السادس، الطبعة الأولى 1997، ص73.

8- إبراهيم خليل بنية النص الروائي (دراسة) الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، .2010

9- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الثانية، حزيران، 1980 ص.190

10- أخضر بركة: الريف في الشعر العربي الحديث – قراءة في شعرية المكان – دار الغرب للنشر و التوزيع، الطبعة1. .2002

11- أنيس محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبداعاته دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ط1، 1990، ص.113

12- أدونيس: الثابت و المتحول (تأصيل الأصول 2) دار العودة، ط1، بيروت 1982، ص.27

13- حسين نجمي: شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت .2000

14- حنان محمد موسى حمودة: الزماكنية و بنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطى نموذجا)، جدار للكتاب العالمي، عمان – الأردن. ط1- 2006، ص.[15]

15- راشد حسان: القصة الجزائرية القصيرة، من خلال مجلة الأمال، رسالة ماجستير، في الأدب الحديث معهد الأدب و اللغة و آدابها، جامعة قسنطينة.

16- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض، و تقديم، و ترجمة) دار الكتاب اللبناني بيروت شوشيريس، المغرب، ط1، 1985، ص.[62]

17- شرييط، أحمد شرييط: بنية الفضاء، في رواية " غدا يوم جديد " ع115 مجلة ثقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة، الجزائر، 1997، ص.[152]

18- علي الشلق: الفن و الجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، لبنان ط1، .1982

19- قاسم سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص.[75]

20- مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص[142].

21- مور جورج، دحض المثالية و دفاع عن الإدراك الفطري، ترجمة أحمد فؤاد كامل القاهرة دار الثقافة للطباعة و النشر 1976، ص.[158]

22- ينظر مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافة و الأدب، الكويت، 1998، ص.[142]

Roland borthes: S/Z, Parus Seuil 1970. P61 -23

voir: Goston Bachelard: la poetique de l'espace, P199 -24

المجـلات:

1- مجلة الفصل: مجلة ثقافية شهرية العدد 286 مركز الملك فيصل للبحوث و الدراسات الإسلامية الرياض المملكة العربية السعودية، ربيع الآخر 1421هـ يوليو أغسطس 2000م، ص[57].

فهرس المعروضات

فهرس الموضوعات

المحتـــوى	الصفحة
دعـاء	
إهـداء	
شكر و عرفان	
مقدمـة	أ
مدخل نظري	3
الفصل الأول: إشكالية مصطلح الجمالية و المكان و مفهومهما	
أولا: تعريف الجمالية	6
أ/ لغة	6
ب/ اصطلاحا	7
ثانيا: تعريف المكان	8
أ/ لغويا	9
ب/ اصطلاحا	10
ج/ فلسفيا	11
د/ نفسيا	12
هـ/ فنيا	12
و/ جغرافيا	13
ثالثا: الفرق بين مرادفات المكان (المكان – الحيز – الفراغ – الفضاء – الموقع)	13
رابعا: المكان في الرواية الحديثة	15
الفصل الثاني: جمالية الأمكنة و الأشياء في الرواية	
أولا: تقديم الرواية	18
ثانيا: جمالية الأمكنة	21

المحتـــوى	الصفحة
ثالثا: جمالية الأشياء	32
خاتمـة	
ملحق	
أولا: ترجمة لحياة الطاهر وطار	40
ثانيا: آثاره	40
قائمة المصادر و المراجع	
فهرس الموضوعات	