وزارة التعلـــيـــــم العالـــــي والبحـــث العلمـــي

جامعة العربي التبسي – تبسة

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم اللغة والأدب العربي

شعرية المكان في رواية "المدينة المحرمة" لمحمد جبريل

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

– خولة معبد

– دنيا علوان

إشراف الدكتورة:

– نوال مدّوري

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة العملية	الصفة
رشيد منصر	أستا محاضر (ب)	رئيسا
نوال مدّوري	أستا محاضر (ب)	مشرفا ومقررا
جمعة طيبي	أستا محاضر (ب)	عضوا مناقشا

السنـــــــة الجامعيـــــة: 2019 – 2020

وزارة التعلـــيـــــم العالـــــي والبحـــث العلمـــي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات الأجنبية
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية المكان في رواية "المدينة المحرمة" لمحمد جبريل

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
– خولة معبد
– دنيا علوان

إشراف الدكتورة:
– نوال مدّوري

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة العملية	الصفة
رشيد منصر	أستاذ محاضر (ب)	رئيسا
نوال مدّوري	أستاذ محاضر (ب)	مشرفا ومقررا
جمعة طيبي	أستاذ محاضر (ب)	عضوا مناقشا

السنـــــــــة الجامعيـــــــة: 2019 – 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تعدّ الرواية من الأجناس الأدبية التي لقيت رواجا كبيرا لدى الأدباء والنقاد على السواء، لقدرتها على تصوير الواقع المطعم برؤية المبدع، ومن المتفق عليه ان الرواية تتكون من عناصر سردية يتشكل بواسطتها النص الإبداعي، ومن أهم العناصر المكونة للرواية عنصر "المكان" إذ يعدّ من المحاور الأساسية المكونة للعمل الروائي، ويتشكل المكان في الرواية وفق بنيات فنية وجمالية.

وعليه وقع اختيارنا على رواية محمد جبريل "المدينة المحرمة" لما تكتنزه من أمكنة انطلاقا من العنوان، لذا تم الاشتغال على عنصر "المكان" في بعده الجمالي، فجاء البحث موسوما بـــ"شعرية المكان في رواية المدينة المحرمة لمحمد جبريل" نظرا لبراعة محمد جبريل في انتقائه وتوظيفه للأمكنة، كما كان من أسباب اختيارنا للموضوع، انجذابنا للرواية ورغبة منّا في دراستها والاطلاع عليها وإعجابنا بأسلوب الكاتب في رسم الأمكنة التي استفزتنا لطرح جملة من الأسئلة التي تبلور الإشكال المطروح:

ما مدى تحقق شعرية المكان في المنجز الروائي "المدينة المحرمة" وما مدى تفاعلات عنصر المكان مع العناصر السردية المكونة للنص الروائي، وكيف استطاع الروائي تشكيل عوالمه الإبداعية؟

وحتى لا تتشعب بنا الخطى وضعنا خطة مكونة من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، فجاء الفصل الأول معنونا بـــ"المهاد التاريخي والمفاهيمي لمصطلح الشعرية" حيث تناولنا فيه الشعرية في المعاجم الغربية، ثم جذورها في التراث الإغريقي، وكذلك الشعرية عند النقاد الغرب المحدثين، ثم تطرقنا إلى ملامح مصطلح الشعرية في النقد العربي القديم، ثم تلقي العرب لها.

أما الفصل الثاني فأحطنا فيه بمصطلح المكان من خلال "المفهوم والدلالة"، وبعد ذلك جاء الفصل الثالث تحت عنوان "شعرية المكان في رواية المدينة المحرمة"، تم تخصيصه لدراسة نقدية حيث تم التعامل مع شعرية الأمكنة إذ اعتمدنا على المنهج التاريخي إضافة إلى المنهج البنيوي المعتمد حسبما يتماشى ومتطلبات بحثنا.

وفيما يخص الدرسات السابقة فقد تنوعت واختلفت، اطلعنا على بعضها واستفدنا منها ومن بين هذه الدراسات: (جماليات تشكيل المكان في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي –أنموذجا–)، (شعرية السرد في قصص غادة السمان المجموعة القصصية "القمر المربع" –أنموذجا–).

كما استندنا في هذا البحث على عدّة مصادر ومراجع:

– مدوّنة العمل (المدينة لمحرمة لمحمد جبريل) بوصفها مصدر دراسة البحث، إضافة إلى المراجع التي أعانتنا على هذه الدراسة التي نوجزها في:

– قضايا الشعرية (لرومان جاكبسون والشعرية العربية لأدونيس)، إضافة إلى جمالية (المكان لغاستون بشلار).

أما عن الصعوبات التي واجهتنا هي كثرة المادة العلمية حول الموضوع وتباين الآراء النقدية حول مصطلحي الشعرية والمكان.

وفي الأخير لا يفوتنا أن نتقدّم بجزيل الشكر وجميل العرفان للدكتورة المشرفة "نوال مدّوري" التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها وكانت لنا نعم السند والمعين بعد الله تعالى، كما لا ننسى وقوفها معنا خلال إعداد هذا البحث وصبرها علينا، فلها منّا فائق الإحترام والتقدير.

كما نتقدّم بالشكر للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة على تفضّلهم بمناقشة هذه المذكرة وتصويب أخطائها.

I. الفصل الأوّل: المهاد التاريخي والمفاهيمي لمصطلح الشعرية

1. مصطلح الشعرية في المعاجم الغربية:

2. ملامح الشعرية في التراث الإغريقي:

3. الشعرية عند النقاد الغرب المحدثين:

أ) رومان جاكوبسون: Roman jakobson (1896-1982م):

ب) عند جون كوهن: Jean cohen (1919-1994م)

ج) عند تزفيتان تودوروف: Tzvetan Todorof (1939-2017م)

4- جذور الشعرية في النقد العربي القديم:

5- الشعرية عند النقاد المحدثين:

أ) عند أدونيس:

ب- عند كمال أبو ديب:

ج- عند محمد بنيس:

مصطلح الشعرية (Poétique) من المصطلحات النقدية التي حظيت بمكانة مرموقة في الدراسات النقدية، اهتم بها النقاد عربا وغربا، وأولوها عناية فائقة ورغم ذلك لا تزال غامضة ومتعددة تعاني إشكالية الضبط، سواء على مستوى الترجمة أو على مستوى المفهوم لتعدد تعاريفها، عند العرب أو الغرب، وهذا ما يقودنا إلى طرح بعض التساؤلات؛ ما هي أصول هذا المصطلح؟ وهل هو مصطلح غربي ترجم إلى العربية أم أنّ له جذور تضرب في أعماق التراث النقدي العربي؟

1. مصطلح الشعرية في المعاجم الغربية:

لقي مصطلح الشعرية (Poétique) اهتماما كبيرا في الدراسات الغربية فعند الفرنسيين ورد بـــ: (Poétique) وعند الإنجليز (Poetise) أما بالعودة لتاريخ هذا المصطلح فهو قديم أوّل من استخدمه أرسطو في كتابه "فن الشعر": «تسعى الشعرية إلى أن تكون بديلا للمصطلح الفرنسي (Poétique) المشتقة من الكلمة الإنجليزية (Poetise) وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية (Poétice) المشتقة من الكلمة الإغريقية (Poietikos)»[1]، فمصطلح الشعرية ينحدر من الأصل الإغريقي ونظرا لأهمية المصطلح تسارعت المعاجم في تحديد مفهوم له ومن بينها نجد المعجم الإنجليزي (Concise Dictionary of literary Terms) الذي يوضّح مفهوما موجزا للشعرية بأنّها:

«Poestics: (poh-et-iks) the general principles of poetry or of literaturn in general or the theorecial study of these prinples, As a boddy of theory, peotics is concemed with distinetive features of poetry (or literature as a whole), with its languages, forms g*Genrs ans modes of composition, Atheorist of poetry or literature maybe called a poeticion, see also aesthetics, Criteism»[2].

ويقصد بها المبادئ العامة للشعر أو الأدب عموما، أو هي الدراسة النظرية لهذه المبادئ.

[1]– يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، (د.ط)، 2007، ص14.

[2]- Baldick chris: Concise Dictionary of the world's most trusted reference books, oxford university, New york press, 1986, P197-198.

تهتم الشعرية بالخصائص المميزة للشعر (أو الأدب عموما) من حيث لغته، أشكاله أنواعه وطرائق تركيبه، ويسمى منظر الشعر أو الأدب بالشاعريّ، فالشعرية إذاً تعني بالقوانين العامة التي تحكم الشعر أو الأدب عموماً.

2. ملامح الشعرية في التراث الإغريقي:

تعود الجذور الأولى لمفهوم الشعرية إلى الفلسفة اليونانية، ويعد فلاسفة اليونان من الأوائل الذين تطرقوا إليها، لكن ليس بالمصطلح نفسه، بل بمصطلحات تقارب معانها كالجميل وغيرها من المصطلحات وأوّل من أشار إلى ماهية الشعرية «أفلاطون (428ق.م.347ق.م) حيث عرف الجمال بأنه: «الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة»[1] يمثل التعريف الشذرة الأولى التي انطلقت منها الشعرية الغربية بمفهومها الحداثي فأفلاطون من طليعة فلاسفة القرن4 ق.م الذين أسّسوا لنظرية المحاكاة التي تعنى بالفن والجمال كونها من أهم نظريات الأدب حيث تقوم نظرته للوجود عامة والفنّ خاصة على المحاكاة التي يفسر بها كل حقائق الكون: «...وعالم الصور الخالصة هو عالم الحس والخير والجمال، التي هي مقياس لما يجري في منطقة الحسّ وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور»[2]، قسّم "أفلاطون" العالم إلى عالمين، عالم مثالي يتضمن الحقيقة المطلقة واليقينيّة، وعدّ ما هو موجود في العالم الواقعي محاكاة أو إعادة تمثيل لما هو كامن في عامل المثل، أما العالم الثاني عالم المحسوسات وهو محاكاة لما هو موجود في عالم المثل، العالم الذي يمثل جوهر الحقيقة الذي أسّس من خلاله أفلاطون لمدينته الفاضلة محاولا جمع كل سمات الجمال والخير والحق...المطلقة الخالية من الزيف والتحريف كالفنون بما فيها الشعر باعتباره محاكاة لما هو محاكاة في الأصل، ولم يرفض الشعر عامة، بل الشعر القائم على المحاكاة لأنه تشويه للحقيقة فالشعر عنده: «محاكاة للمحكاة أي نسخة ثالثة»[3] فالشعر إذن محاكاة للواقع الذي هو محاكاة لعالم المثل، ومثال ذلك

---

[1]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، ص 393.

[2]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، (د.ط)، أكتوبر، 1997، ص 30.

[3]– أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، مكتبة الأسرة، جامعة القاهرة، (د.ط)، (د.ت، (د.س)، ص 56.

الشجرة في عالم المثل، فيأتي الفنان أو الشاعر ليرسم لنا شجرة محاكيا صورة الشجرة الموجودة في الواقع التي بدورها محاكاة للشجرة في عالم المثل فالشاعر بعيد كل البعد عن الحقيقة وهذا ما رفضه أفلاطون الذي ينشد دائما معرفة الحقيقة، والشعر لا يحقق ذلك: «ومن هنا يمكن أن ننتهي إلى أنّ شرط تسمية الفنون بأنّها جميلة أن تمنحها معرفة أو تساعدنا في إحراز هذه المعرفة»[1] فغاية الفنون الجميلة عامة والشعر خاصة الوصول إلى المعرفة، والشعر الذي لا يحقق معرفة مرفوض لأنّه لا يتوافق مع الشروط التي وضعها أفلاطون، أمّا مصدر الشعر عنده فقائم على الوحي والإلهام: «...إنّ هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر، لكنه سماوي من صنع الآلهة»[2]، فالشعر وحي وإلهام من الآلة وليس من صنعة أو تعلم.

إنّ الفنون حسب أفلاطون تقوم على فكرة المحاكاة والتي تعمل على تزييف وتشويه الحقائق والشعر أحد الفنون، فهو لا يصور الواقع كما كان بل يحرّفه ولا ينقله بصورته المثالية، كما أنه لا يوصل إلى معرفة أو يحقق المنفعة التي ينشدها لبناء عالم مثالي، ثم جاء تلميذه "أرسطو" (383 ق.م-322 ق.م) الذي تلقى الكثير عنه، فهل نهج أرسطو نفس منهج أستاذه أم أنه اتخذ طريقا آخر؟ كان أرسطو من السابقين بعد أفلاطون، حيث تبلور مفهوم المحاكاة معه في كتابه "فن الشعر" لكن نظرته لها تختلف عن ما جاء به أستاذه فيحصر المحاكة في كل الفنون سواء أكانت فنونا جميلة كالرسم والموسيقى، الشعر، أم فنون علمية نفعية كفن البناء، حيث جاء في كتابه: «لمّا كان الشاعر محاكيا شأنه في ذلك شأن المصور أو أي محاك آخر، فإنه يجب عليه بالضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الثلاث؛ أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون، أو كما يحكى عنها، أو يظن أن تكون، أو كما يجب أن تكون»[3] فالمحاكاة عنده ليست نقل حرفي للأشياء الموجودة في الواقع أو تقليدها، كما كانت أن تكون، وإنما محاكاة ما يمكن أن يكون، أي تجاور الواقع فالفنان مثلا عندما يريد رسم لوحة فنية، لا يتقيد بما تتضمنه الطبيعة، بل

---

(1)- عز الدين المناصرة: علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2007، ص 32.

(2)- وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت)، ص 23.

(3)- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، (د.ط)، (د.ت)، ص 215.

يتجاوزها لجعل اللوحة كأجمل ما يكون، فالطبيعة ناقصة والفنان يكمل نقصها، كما تطرق أرسطو لمفهوم الشعر من خلال المحاكاة بقوله: «الشعر الذي هو محاكاة، والمحاكاة هنا مكتسِبة معنى أرسطيا جديدا يجعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية»[1]، فالشعر محاكاة والمحاكاة ليست مجرد نقل حرفي لما في الطبيعة بل إضفاء كل ما هو جمالي عليها.

كما قسّم الشعر وفقا لطبائع الشعراء، فالنبلاء حاكوا الأفعال النبيلة، أمّا الأدنياء فحاكوا الأفعال الرديئة (المضحكة) فالأولى تمثلت في التراجيديا والثانية في الكوميديا وفي تعريفه للتراجيديا يورد: «والتراجيديا..إذن.. هي محاكاة لفعل جادّ تام (...) وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف»[2]، فالتراجيديا تتمثل في المأساة من خلال محاكاة الأفعال الفاضلة ومن المفهوم يعرض لنا أرسطو فكرة التطهير بأنّها: «محاكاة لفعل نبيل بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية التي تثير الشفقة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[3] إنّ التراجيديا تثير في الناس مشاعر من الخوف والشفقة وتلك الانفعالات تؤدي إلى تطهير النفس وإفراغها من تلك المشاعر، وفي تعريفه للكوميديا: «والكوميديا – كما ذكرمن قبل محاكاة – لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة وإنما تعني نوعا خاصا فقط، وهو الشيء المثير للضحك»[4] والكوميديا تتمثل في محاكاة الأفعال الرديئة والرداءة لا تعني كل الأشياء التي تحمل معنى الرذالة بل هي الأشياء المثيرة للضحك فقط، ولقد اهتم أرسطو بالتراجيديا وأولاها عناية بالغة على حساب الكوميديا.

---

[1]– أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، المرجع السابق، ص 25.

[2]– المرجع نفسه، ص 88.

[3]– إحسان علي: فلسفة الفن، رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 113.

[4]– أرسطو: فن الشعر، المرجع نفسه، ص 95.

المحاكاة عند أرسطو محاكاة للأفعال وليس للأشياء، فالشعر محاكاة تكمل نقص الطبيعة، بما له من دور مهم في العملية الفنية والجمالية وهو أنواع منها تراجيدي وكوميدي حيث يؤدي الأول إلى التطهير.

نستنتج مما سبق ومن خلال دراستنا لمفهوم المحاكاة أنّ أرسطو كان أكثر واقعية وموضوعية من أفلاطون، إذ أعطى للمحاكاة مفهوما جديدا تجاوز به المفاهيم السابقة واتضح ذلك من خلال المقارنة بين محاكاته ومحاكاة أستاذة الذي اعتبرها محاكاة للطبيعة أمّا هو فاعتبرها محاكاة لما ينبغي أن يكون أي محاكاة الأفعال، وبالنسبة للشعر جعله أفلاطون محاكاة مشوهة للطبيعة، بينما يجعل منه أرسطو وسيلة لتطهير النفس، فموقفه واقعي، أمّا التأصيل للشعرية عند الغرب فكان من خلال فكرة الجمال مع أفلاطون، وكتاب «فن الشعر» لأرسطو.

3. الشعرية عند النقاد الغرب المحدثين:

لقد كانت الانطلاقة الأولى لمفاهيم الشعرية (Poétique) في فرنسا عام (1546–1550م) بظهور جماعة شعرية (جماعة البلياد La pléiade) بحثت عن الجمال الأدبي في روائع الشعر اليوناني واللاتيني والإيطالي، ومن أبرز شعرائها: بيردورنسار (Pierrede Ronsard) ودي بيليه (Du Bellay) وكان من أهم نظرياتهم ضرورة خلق أسلوب شعري مختلف عن النثر وكان بوالو (Boileau) «فن الشعر» 1774م من مرتكزات الكلاسيكية (1660–1680م) الذي سار فيه على خطى أرسطو وهوراس وكان شيلر (Shiller) في حديثه عن منابع الإبداع الشعري، من أوائل المتحدثين عن اللاشعور، أمّا هيجل (Hegel) (1770–1831م) فيرى أنّ الشعر أعلى أنواع الفن الرومانتيمي، وتأتي البرناسية (1919–1930م) التي كانت منطلقا لمفاهيم الشعرية (Poétique) ومن مصطلح أدبية الأدب تحديدا ثم انطلقت عبر حركة براغ اللسانية لتصل في الأربعينيات إلى أمريكا بواسطة جاكسون ورينيه ويلك (René wellek) ومما سبق يمكننا تحديد البذرة الأولى

للشعرية مع المدرسة الشكلانية التي كانت نقطة ارتكاز تشير إلى دلالات الشعرية (Poétirs) عند النقاد الغربيين على اختلاف مذاهبهم النقدية وتحولاتهم.[1]

ولقد أولى النقاد الغرب اهتماما بالغا بمصطلح الشعرية حيث أصبحت من أهم النظريات التي انتزعت مكانة مرموقة لها في الأدب، ولم يتفق هؤلاء النقاد على ضبط المصطلح وتحديد مفهوم واحد له فهناك من إلتزام بالمصطلح نفسه الشعرية (Poétique) وهناك من أطلق عليه تسميات مختلفة كالشاعرية (Poétisn) الأدبية (Littérarité) وهناك الشعرية (Poéticite) الجمالية...، إلا أنّ المصطلح الشائع هو الشعرية (Poétique)، ومن أهم الدارسين الذين عرضوا لها: جاكسون، جون كوهن، تودوروف.

أ) رومان جاكوبسون: Roman jakobson (1896-1982م):

من الشكلانيين الروس الذين ساهموا في بلورة مفهوم الشعرية من خلال ربطها بحقل اللسانيات حيث يقول: «إنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أنّ اللسانيات هو العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن إعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات».[2]

إنّ الشعرية لا تقوم على المعطى الفني والجمالي فقط، بل تعني أيضا بقضايا البنية اللغوية، وهذا ما يجعل منها فرعا من فروع اللسانيات، ويورد في ذلك مفهوما للشعرية: «يمكن للشعرية أن تعرّف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص»[3] يحدد جاكوبسون مفهومه للشعرية من خلال الدراسة اللسانية للوظيفية الشعرية في الرسالة اللغوية عموما، وفي الشعر خصوصا وبالتركيز على الخصائص اللسانية التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا.

أمّا موضوع الشعرية عنده فيتحدد من خلال الإجابة عن السؤال الآتي: «إنّ موضوع الشعرية قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي؛ ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا

---

[1]- محمد خليل الخلايلة: منذلا كفايني: الشعرية تحديدات نظرية ونموذج تطبيقي، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، ص 08-10.

[2]- رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، ط1، 1988، ص 24.

[3]- المرجع نفسه، ص 35.

فنيا؟»[1]، فجوهر الشعرية الأدبية؛ أي ما يجعل العمل الأدبي عملا أدبيا، وذلك بتميز الفن اللغوي واختلافه عن الفنون الأخرى، لا يتحقق ذلك إلا من خلال الوظائف اللسانية، التي حددها في ستة وظائف، مركزا على الوظيفة الشعرية والتي تضفي على الرسالة اللغوية سمة أدبية.

ولاحظ جاكوبسون أنّ اللغة في مظهرها الكلامي ليست ذات غرض واحد أو وظيفة واحدة، ولكنها ذات وظائف متعددة وهذه الوظائف تتعلق بعناصر عملية الاتصال نفسها (...) والمخطط التالي يلخص هذه العناصر:[2]

السياق

الرسالة

المرسل ..... **المرسل إليه**

القناة (وسيلة الاتصال)

الشفرة (السنن)

(ويحدد كل عنصر من عناصر الاتصال السابقة وظيفة من الوظائف اللغوية فالمرسل وظيفته «إنفعالية»، والمرسل إليه وظيفته «إفهامية» والرسالة وظيفتها «شعرية»، أمّا السيّاق هو ذات وظيفة مرجعية والقناة وظيفتها «إفهامية» والشفرة وظيفتها «ميتاليسانية»)[3] فمن بين هذه الوظائف الست نجد الوظيفة الشعرية التي تتمثل في الرسالة وهي الوظيفة المهيمنة على حسب تعبير جاكوبسون: «استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص»[4]، ونستخلص من عرضنا لشعرية جاكوبسون أنّ مجال الشعرية مرتبط أساسا باللسانيات، وأنّ البنية اللغوية تقوم على عدة وظائف أهمها الوظيفة الشعرية التي تتضمن داخل الرسالة.

---

[1]– رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص 24.

[2]– مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عامل الكتب الحديث، أربدن الأردن، ط1، 2011، ص 30-31.

[3]– المرجع نفسه، ص 31-32.

[4]– المرجع نفسه، ص 31.

ب) عند جون كوهن: Jean cohen (1919-1994م)

اقتصرت شعرية جون كوهن على الشعر دون غيره حيث يعرفها بقوله: «الشعرية علم موضوعه الشعر».[1]

أضفى "كوهن" صفة العملية على الشعرية وعدّ موضوعها الشعر، فالشعرية حسب رأيه تتجسد في النصوص الشعرية، وتطرق أيضا إلى الشعرية من خلال مفهوم الإنزياح «إنّ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكلّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلاّ أنّ هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقوانين تجعله مختلفا عن غير المعقول»[2]، فالشعر عنده خرق لقوانين اللغة والانزياح هو خروج عن المألوف أي جعل الأشياء المألوفة غير مألوفة.

أمّا بخصوص ربط الشعرية بالأسلوب فقد جاء في قوله: «الشعرية عبارة عن (علم الأسلوب الشعري) غير أنّ كوهن يوسع مفهوم الأسلوب، إذ لم يعد عنده الانحراف الفردي والشخصي، بل تلك العناصر الثابتة في لغة جميع الشعراء، أو الخصائص الجوهرية للّغة الشعرية يمكن أن يعرّف الشعر في هذه الحالة بكونه نوعا من اللغة وتعرّف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع»[3]، فالانزياح ينطبق على الأسلوب بكونه انحرافا عن المعيارــ وهذا الإنزياح تمثل في كونه انزياحا من الفردي إلى الجماعي كما سعى جون كوهن في شعريته إلى التمييز بين الشعر والنثر، أو المقاربة بينهما ويمثل الإنزياح معيار للمقاربة حيث يقول: «...فاللّغة تقبل التحليل كما نعلم في مستويين؛ صوتي ودلالي، والشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا»[4]، ويمكن تحديد هذا التصنيف بسهولة في الجدول الآتي:

---

[1]- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 09.

[2]- المرجع نفسه، ص 06.

[3]- يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقولات)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 126.

[4]- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص 11-12.

جدول لتصنيف السمات الشعرية

السمات الشعرية		
الجنس	**الصوتية**	**الدلالية**
– قصيدة النثر	–	+
– نثر منظوم	+	–
– شعر كامل	+	+
– نثر كامل	–	–

فالسمات الشعرية هي الخصائص التي تحقق للنص فرادته: مثل الوزن والقافية الاستعارة، ومن خلال الجدول يتضح لنا حضور السمات الشعرية الصوتية والدلالية في الشعر الكامل، بينما غياب كلا السمتين الشعريتين في النثر الكامل مما يدل على تغليب الشعر على النثر.

ج) عند تزفيتان تودوروف: Tzvetan Todorof (1939–2017م)

يُصنف تودوروف ضمن النقاد الحداثيين الذين أولوا عناية خاصة بمصطلح الشعرية من حيث التنظير والتأصيل، منذ الستينيات حيث خصّ مؤلفا من مؤلفاته يدرس فيه المصطلح معنونا بـــ (الشعرية)، جمع فيه أهم آرائه وتوجهاته حول الشعرية وفيه تتحدد شعريته على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي، فيورد في ذلك: «ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[1]، فمن بين المهام الأساسية للشعرية استنباط الخصائص المجردة للخطاب الأدبي وهذه الخصائص تضفي على الخطاب صفة أدبية، أي الشعرية باختصار تستنبط الأدبية في الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى.

[1]– تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1و2 ص 23.

كما يعرّف تودوروف الشعرية بأنها: «مقاربة للأدب "مجردة" و"وباطنية" في الآن نفسه»[1]، يعني بكلامه أنّ اهتمام الشعرية منصب نحو الكلمة لذاتها وبذاتها، فشعرية تودوروف بنيوية تهتم ببنية النص معزولة عن السياقات الخارجية: «إنّ كل شعرية هي شعرية بنيوية لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها ما دام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الإختيارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب)»[2]، بما أنّ الأدب بنية مجردة قائمة بذاتها منعزلة على مجموع البنيات الأخرى، فالشعرية تبحث في هذه البنية وهذا ما جعل منها شعرية بنيوية، أمّا في علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى فهي علاقة تنافر: «العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا هي علاقة تنافر»[3] بما أنّ الشعرية تهتم بالبحث في أدبية الخطاب الأدبي فإنها تبتعد عن العلوم الأخرى.

كما تحدث تودوروف عن شعرية القراءة أو التلقي: «حيث أشار إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه، فالقراءة تعزو لنفسها مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل مطوّرة للشعرية تحدّد معنى النّص الخاص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفذه»[4] لقد ربط تودوروف الشعرية بالقراءة، فالشعرية تسهم في بناء النص وتلقيه من خلال فك شفراته والغوص في أعماقه لكشف خباياه، أما القراءة فهي وصف لنظام النص حيث تنطلق من مقولات الشعرية لكن تتجاوزها بانفتاحها على القارئ.

جاءت الشعرية كمفهوم حداثي، مع كل من جاكبسون وجون كوهن وتودوروف، حيث مثلوا حلقة مهمة في تاريخ هذه النظرية فنجد الأوّل ربطها بحقل اللسانيات، أمّا جون كوهن فجعلها علم موضوعه الشعر، أمّا تودوروف فتتحدد شعريته من خلال اشتغالها

---

[1]– تزفيتان تودوروف: الشعرية، المرجع السابق، ص 23.

[2]– المرجع نفسه، ص 27.

[3]– المرجع نفسه، ص 24.

[4]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، المرجع السابق، ص 296.

على خصائص الخطاب الأدبي، ولكن على الرغم من هذه الاختلافات فإن الهدف واحد وهو البحث في جوهر الشعرية.

4- جذور الشعرية في النقد العربي القديم:

بالرغم من أنّ الشعرية (Poétique) مصطلح حداثي غربي لم يرد في كتب النقد العربي القديم إلا أنّ هناك محاولات مثلت إرهاصا أوليا لهذا المصطلح من خلال التركيز على الشعر كمنطلق أساسي لتحديد مفهومها، ولقد أورد العديد من النقاد العرب مفاهيم مقاربة للمعنى العام للشعرية كالصناعة، النظم، عمود الشعر... وللحديث عن ملامح الشعرية في النقد العربي القديم يستدعي الوقوف عند جهود "ابن سلام الجمحي (ت232هـ)" التي تعتبر من بين الإرهاصات الأولى في القرن الثالث الهجري، حيث جاء بمصطلح الصناعة كمقابل لمفهوم الشعر فيقول: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات؛ منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[1] فالشعر عنده ليس مجرد شيء بديهي، بل صناعة لا يجيدها إلاّ أهلها فمعايير الشعر لا تتوفر في عامة الناس كونه صناعة توحي على المهارة والإبداع والتفنن.

وإلى جانب ابن سلام الجمحي نجد «قدامة بن جعفر (ت337هـ) الذي يتفق معه في كون الشعر صناعة حيث جاء في كتابه (نقد الشعر): «ولما كان للشعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة»[2]، فالصناعة تنطبق على الحرف والمهن التي تتطلب دقة وتركيز

---

[1]- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح أبو فهد محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (د.ط)، (د.ت)، ص 05.

[2]- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، طبع في مطبعة الجوائب، قسنطينة، ط1، 1302هـ، ص 03.

فهناك من يجيد فتكون صنعته ذات جودة وقيمة، وهناك من لا يجيد فتأتي صنعته رديئة وكذلك الشعر «صناعة» فيه الجيد والرديء.

وفي موضع آخر نجده يعرّف الشعر بأنّه: «وإذ قدمت ما احتجت إلى تقديمه فأقول أنه لما كان الشعر على ما قلناه لفظا موزونا مقفى يدل على معنى»[1] أي أنّ الشعر عنده يقوم على الأركان الأربع المعروفة، (الوزن، القافية، اللفظ، المعنى).

ثم نجد "ابن رشيق القيرواني (ت463هـ)" في كتابه (العمدة) ينطلق في تحديده للشعر على العناصر المذكورة سابقا بإضافة النيّة عليها: «الشعر من أربعة أشياء وهي؛ اللفظ والمعنى والوزن والقافية هذا هو حدّ الشعر لأن في الكلام/موزونا مُقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية»[2] إنّ الشعر حسب ابن رشيق القيرواني لا يكون شعرا بالوزن والقافية والمعنى فقط بل يجب فيه حضور القصد والنية.

إلى جانب هؤلاء نجد "ابن طباطبا" (ت322) في كتابه (عيار الشعر) له رأي مخالف حيث لا يقتصر الشعر عنده على العروض إلا إذا صحّ الطبع والذوق فيه فيورد في ذلك «كلام منظوم بائن على المنثور الذي تستعمله الأسماع، وفسد على الذوق ونظمه معلوم محمود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه»[3] فرّق ابن طباطبا بين الشعر والنثر في كون الشعر منظوم، ولا يتحدد نظمه من خلال التقفية فقط بل من خلال الطبع والذوق.

---

[1]– أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، المرجع السابق، ص 06.

[2]– أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: البنوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1420هـ، 200م، ص 193.

[3]– محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر شرح وتحقيق عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 2005م، 1426هـ، ص 09.

بالإضافة إلى «المرزوقي (ت421هـ)» الذي جمع شروط وقوانين الشعر في سبعة عناصر سماها عمود الشعر: «التي عدّها الأمدي ووضحها الجرجاني من قبل وهي شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، وزاد عليها التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما»[1]، تعد هذه المبادئ الصياغة النهائية لنظرية عمود الشعر مكتملة كنظرية مهمة في ميلاد الشعر العربي، وهذا ما رفضه عبد القاهر الجرجاني في اقتصار الشعر على المبادئ المذكورة آنفا، فنحى منحا مغايرا حيث ربط الشعر بالنظم: «ليس النظم مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[2]، لا يكون النظم إلاّ بالتوافق بين اللفظ والمعنى دون الفصل بينهما مع الاعتماد على قواعد النحو التي تسهم في تأليف الكلام ورصفه وحمايته من اللحن.

ومن النقاد القدمى المتأخرين نجد حازم القرطاجني (ت684هـ) في مؤلفه منهاج البلغاء يسلك مسلكا مغايرا لما تقدم مخالفا لما دعا إليه سلفه من النقاد في كون الشعر مجرد كلام موزون، حيث ذهب إلى أبعد من ذلك في كونه قائم على التخييل متأثرا بالفلاسفة المسلمين الذين بدورهم نقلوا عن فلاسفة اليونان بالأخصّ «أرسطو» حيث جاء في صدد قول القرطاجني أنّ: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام»[3] فالقرطاجني يبحث عن صفة أخرى أو قانون آخر يحقق شعرية الشعر بعيدا

---

[1]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، الإصدار الرابع 2006، ص 312.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (في علم المعاني)، تع: محمد رشيد رضاـ دار المعرفة، بيروت، لبنان ط2، 1419هـ، 1998م، ص 80.

[3]– أبو الحسن حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: محمد حبيب بن خوجة، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص 63.

عن الوزن والقافية، وإن كان يعطيها امتيازا خاصا إذ ليس الشعر مجرد كلام موزون ومُقفى، بل تجاوز هذه الأركان إلى «التخييل والمحاكاة» فحقيقة الشعر وجوهره تقوم على التخييل حيث يقول «إنّ المعتبر في حقيقة الشعر أنما هو التخييل والمحاكاة في أيّ معنى اتفق ذلك»[1] التخييل أساس المعاني الشعر، فالمحاكاة تخييل المعنى، وهذا التخييل موجه إلى نفس المتلقي إلى عقله ويقصد بالمحاكاة التشبيه المرئي وهي أساس معاني الشعر وجوهره وقد تكون ظاهرة أو متضمنة.

«ولهذا فإن القرطاجني قد بيّن أنّ الشعري ليست كلاما عاديا، أو نظما بأي شكل من الألفاظ بل هي حقيقة الشعر وجوهره، وهي السر الكامن في جوهر الشعر بحيث يمنحه الفنية ويجعه عملا جماليا، وصناعة متميزة».[2]

ويؤكد الطاهر بومزبر أهمية التخييل والمحاكاة كأساسين للخطاب الشعري بقوله: «يتبين أنّ التخييل عمود الشعر، وركنه الذي يقوم إلا بوجود في أنساق نظمية موزونة ولا يبني التخييل إلا بوجود أشياء أو موجودات تجمع بينها المحاكاة، فتتمثل في الذهن على شكل (تخيل ذهني) وعليه لا يمكن الفصل بين التخييل والمحاكاة»[3] يعد كل من التخييل والمحاكاة عنصران مهمان في بناء الشعر، ولا يمكن الفصل بينهما لأنّ علاقتهما تلازمية فبحضور الأول يتوجب حضور الثاني.

يقول "القرطاجني" «وكذلك ظن هذا أنّ الشعرية في الشعر إنّما هي نظم اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون لا رسم موضوع»[4] ويشرح حسن ناظم هذا القول «إنّ حازما ينكر أن تكون الشعرية في الشعر نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية، فهو يبحث عن قانون أو رسم موضوع

---

[1]– أبو الحسن حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسرّاج الأدباء، المرجع السابق، ص 19.

[2]– محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، مؤسسة حمادة إربد، الأردن، (د.ط)، 2003 ص 17.

[3]– الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، الدار العربية للعلوم بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ، 2007م، ص 58.

[4]– أبو الحسن حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، المرجع السابق، ص 25.

– كما يعبّر – يمنح الشعر شعريته أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصا شعريا»[1] إنّ الشعرية بهذا المفهوم ليست نظما أي تأليفا للكلام ورصفا له فقط، بل هي قانون يظفي جمالية على النص الشعري.

حاول حازم وضع أهم الأسس التي تحدد الشعرية العربية، من خلال ربطها بالشعر الذي لا يقتصر عنده على الوزن والقافية فقط، بل جعل له قواعد ومعايير تحدد شعريته كعنصر التخييل.

نستخلص مما تقدم ذكره أنّ مصطلح الشعرية لم يرد عند النقاد العرب القدامى، لكن نجد مجرد محاولات للبحث عن مفاهيم مقاربة لهذا المصطلح من خلال ربطه بالشعر كالصناعة الذي يتفق عليه كل من ابن سلام الجمحي وقدامة بن جعفر والطبع والذوق عند ابن طباطبا وعمود الشعر عن المرزوقي الذي تمثل في المبادئ السبع التي تعد ركائز الشعر، غير أنّ الجرجاني جاء مخالفا لهذا الرأي معتمدا على نظرية النظم التي ربط من خلالها بين اللفظ والمعنى، ولقد ارتكز الشعر مع القرطاجني على التخييل والمحاكاة متأثرا في ذلك بالفلاسفة المسلمين.

5- الشعرية عند النقاد المحدثين:

تمثل مجهودات النقاد العرب القدامى نقطة الارتكاز التي تأسّست عليها الشعرية العربية الحديثة، غير أنّ هذه الأخيرة تجاوزتها بانفتاحها على المفاهيم الغربية واتساع مجال دراستها على مختلف الأجناس الأدبية، وبما أنّ العرب تأثروا بالغرب الذين لم يتفقوا في تحديد مصطلح موحد للشعرية (Poétique) فالعرب كلك تعددت المصطلحات لديهم وهذا الاختلاف الترجمة كالشاعرية، الإنشائية، الأدبية، البويطيقا... غير أنّ المصطلح الرائج لها هو الشعرية ومن أهم النقاد الذين خاضوا في هذا المصطلح: أدونيس، كمال أبو ديب، محمد بنيس.

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء ط1، 1994م، ص 13.

أ) عند أدونيس: يعتبر "أدونيس" من أهم النّقاد العرب الحداثيين، الذين اهتموا بمفهوم الشعرية في كتابه «الشعرية العربية» ومن أهم القضايا التي تحدث عنها في هذا الكتاب الشعرية والشفوية الجاهلية والفضاء القرآني، الشعرية والحداثة، نبدأ بالشعرية الشفوية الجاهلية حيث يرى أنّ: «...الأصل الشعري العربي في الجاهلية نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية وإلى أنّه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي بل وصل «مدونا» في الذاكرة عبر الرواية»[1]، يرجع أدونيس أصول الشعرية العربية والتي يربطها بالشعر إلى الشفوية الجاهلية، حيث كان الشعر في العصر الجاهلي يقوم على الإلقاء فهو سماعي وصل إليها عن طريق الحفظ في الذاكرة لا عن طريق التدوين لغياب الكتابة كما يرى أدونيس أنّ القضايا الأكثر التصاقاً بالشعرية العربية في تطورها التاريخي هي: «قضية الإعراب، لحفظ اللّسان، قضية الوزن لحفظ القضايا أهمّ المعايير المؤسسة للشعرية العربية».[2]

وعلى أساس الشعرية الشفوية بنى "أدونيس" رؤيته للشعرية الكتابية التي كانت محصورة في السماع فقط، إلى الإنفتاح، انطلاقا من عصر التدوين بداية مع القرآن الكريم الذي يمثل نقطة الإنتقال الحقيقية من الشعرية الشفوية إلى الكتابية، حيث ورد في معرض كلامه «هكذا كان النصّ القرآني تحوّلا جذريا وشاملا: به وفيه تأسّست النقلة من الشفوية إلى الكتابية»[3]. تمثل مرحلة تدوين القرآن الكريم نقطة الانتقال من الشفوية الجاهلية إلى الكتابية التي وضع لها معايير استلهمها من النصّ القرآني تتمثل في: «1- مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق وهو التجديد الذي عرفه الشعر العربي 2- اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد 3- النظر إلى كلّ من النصّ الشعري القديم والنصّ الشعري المحدث دون مراعاة عامل الزمن 4- نشوء نظرية جمالية جديدة تعتد

---

[1]- أدونيس: الشعرية العربية (محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985/ط2، 1989 ص 05.

[2]- المرجع نفسه، ص 14،

[3]- المرجع نفسه، ص 35.

بالغموض فأجمل الشعر ما "تذهب النفس فيه كلّ مذهب" كما يعبّر الرماني 5- إعطاء الأولوية لحركة الإبداع والتجربة فيبدو الشعر سمته التجاوز وتصبح الشعرية ضرب الفتنة كما يعبر الجرجاني»[1]. وهذه من أهمّ المبادئ التي قامت عليها الشعرية العربية.

كما تطرّق "أدونيس" إلى علاقة الشعرية بالحداثة: «إنّ مسألة الحداثة الشعرية في المجتمع العربي، تتجاوز حدود الشعر بحصر المعنى، وتشير إلى أزمة ثقافية عامّة هي بمعنى ما، أزمة هوية»[2]. يرى أدونيس أنّ الشعرية الحداثية العربية تجاوزت الشعر وأنّ الحداثة العربية التي تأثّرت بالحداثة الغربية خلقت أزمة هوية في الفكر العربي، ومن خلال المنطلقات الحداثية صاغ أدونيس مفهوما للشعرية: «وسرّ الشعرية هو أن تظلّ دائما كلاما ضدّ الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة – أي تراها في ضوء جديد – واللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنّما تبتكر ذاتها في ما تبتكره».[3] فالشعرية ردّة فعل ضدّ الكلام الذي قد يكون شعرا أو نثرا أو مسمّيات خارجية، والشعرية إضفاء لمسة ذاتية نوعا ما كما أنّ اللغة فيها لا تعطي مجرّد نظرة عن الأشياء، بل هي تبتكر ذاتها متجاوزة للمألوف.

«والرؤيا الشعرية في تعريف أدونيس هي: قفزة خارج المفاهيم السائدة... والرؤيا الشعرية تقوم على مجموعة من العناصر والمبادئ كالكشف والتجاوز والتنبؤ، والرفض والنفي، فهذه كلّها مستلزمات أغفلها النقد المعاصر والحديث، فعلى هذا الأساس كانت مقارباته تنأى على الروح الجمالي أو القيم الجمالية التي يزخر بها النصّ الشعري المعاصر والحداثي»[4] فشعرية أدونيس تكسر المفاهيم القديمة بخروجها عن المألوف حيث وضع مجموعة قوانين ومعايير كالكشف والتجاوز... التي لم يوليها النقد الحديث والمعاصر أهمية، كما أنّ النصّ الشعري المعاصر والحداثي يعلي من شأن القيم الجمالية.

---

[1]- أدونيس: الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 53- 55.

[2]- المرجع نفسه، ص 81.

[3]- المرجع نفسه، ص 78.

[4]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، المرجع السابق، ص 334.

وتناول أدونيس الشعرية: «من خلال اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي بحيث تجعل منه نصّا متعدّد التأويلات والإحتمالات نتيجة الغموض الفنّي الذي يتجسّد فيه»[1] فاللغة المجازية في النصّ الأدبي تفتح المجال لتعدّد التأويلات، وهذا راجع إلى الغموض الفنّي فيها، وهذا ما يحقق شعرية وجمالية النص الأدبي.

لقد كانت نظرة أدونيس للشعرية نظرة تاريخية على خلفية المراحل التي مرّ بها الشعر العربي، منذ العصر الجاهلي إلى غاية مرحلة الحداثة ومن أهمّ العوامل التي أثرت في الشعرية العربية حسب أدونيس، مرحلة الشفوية والشعرية الكتابية.

لقد كانت نظرة أدونيس للشعرية العربية نظرة تاريخية، عبر مراحل زمنية معيّنة ومن أهم ما قدّمه في إطار الشعرية، هو ربطها بالحداثة بصياغة مفهوم حداثي لها.

ب- عند كمال أبو ديب: من النقّاد العرب الحداثيين، الذين اهتمّوا بموضوع الشعرية، من خلال مؤلّفه "في الشعرية" متأثّرا بالفكر الغربي الحداثي، حيث يعرّف الشعرية بأنّها: «خصّيصة علائقية، أي أنّها تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّلية سمتها الأساسية أنّ كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعليه خلق للشعرية»[2]. في التعريف يظهر تشبّع وتأثّر أبو ديب بالفكر الغربي البنيوي، بوصف الشعرية بنية شاملة، تكون في العلاقات الرابطة بين أجزاء وعناصر النصّ، حيث لا تتجسّد في اللفظة منفردة بل من خلال مكوّنات النصّ متجانسة ومترابطة، وهذه السمة الأساسية لها.

كما أنّ جوهر الشعرية عند "كمال أبو ديب" يتمثل في الفجوة، (مسافة التوتر) كونها من أهمّ الأسس التي تبنى عليها الشعرية عنده بوصفها: «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنّها موحّدة الهويّة بها أو الوظيفة الوحيدة لها بيد أنّ ما يميّز الشعر هو أنّ هذه الفجوة تجد تجسّدها الطاغي فيه في بنية النصّ اللغوي بالدرجة الأولى وتكون التميّز

---

[1]- محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، المرجع السابق، ص 18.

[2]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 14.

الرئيسي لهذه البنية»[1]. تعدّ الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة والتي تنطلق من البنية اللغوية، التي تعتبر الوظيفة المعممة للقول الشعري، بخلق فجوة تهزّ بنية القول الشعري فتغيّره من بنية مترابطة متجانسة إلى بنية احتمالات وتوقّعات من خلال الفجوة أو مسافة التوتر التي تعمل على خلق شعرية العمل الأدبي.

«ويحدّد هذه الفجوة: مسافة التوتر بأنّها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكوّنات للوجود أو للغة أو لأيّ عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسون (نظام الترميز code) في سياق تقوم فيه بينهما علاقات»[2]. وظّف كمال أبو ديب مصطلحات من الحقل اللساني متأثّرا بجاكوبسون في تحديد الفجوة، كما يحيل مفهوم كلّ من الشعرية والفجوة عند أبو ديب على مفهوم الإنزياح عند جون كوهن حيث يقول أبو ديب: «إنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجدّدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر».[3]

إنّ خروج اللغة عن المألوف يمثل الإنزياح عند جون كوهن وهو ما يؤدّي إلى الشعرية التي تخلق الفجوة عند كمال أبو ديب ومن خلال مفهوم "الفجوة" ألغي التفضيل الذي حظي به الشعر على حساب النثر، بل وازن بينهما فيتّفق بذلك مع تودوروف في أنّ الشعرية قد يحتوي عليها النصّ النثري أيضا: «غير أنّ أبو ديب ومن خلال مفهوم الفجوة يلغي الإمتياز الذي يحظى به الشعر فليس النثر معيارا للشعر إنّهما أصلان متوازنان»[4].

يلتقي كمال أبو ديب مع تودوروف في نقدهما لجون كوهن الذي ميّز بين الشعر والنثر من خلال الإنزياح الذي خصّ به الشعر على حساب النثر، غير أنّ كلّا من الشعر والنثر من الأجناس الأدبية.

نستنتج ممّا سبق اهتمام الناقد العربي الحديث كمال أبو ديب بالشعرية، من خلال تركيزه على مصطلح الفجوة: مسافة التوتر، لتحديد مفهوم الشعرية، كما لا يفوتنا تأثّره

---

[1]– كما أبو ديب: في الشعرية، المرجع السابق، ص 21.

[2]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المرجع السابق، ص 124.

[3]– كما أبو ديب: في الشعرية، المرجع السابق، ص 38.

[4]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 124.

بالنقّاد كتأثّره برومان جاكوبسون بتوظيفه لمصطلحات لسانية وتودوروف الذي لم يميّز بين الشعر والنثر بل وفّق بينهما، وكذلك جون كوهن باعتماده مبدأ الإنزياح الذي يتمثل في خروج اللغة عن المألوف.

ج- عند محمد بنيس: يمثل محمد بنيس أحد أهمّ النقّاد المغاربة الذين اهتمّوا بالشعرية في كتابه "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها" بأجزائه الثلاث: "التقليدية، الرومنسية والشعر المعاصر"، حيث كان هذا المؤلّف رافدًا مهمّا للشعرية العربية الحديثة فنجده يحمل: «موضوعات عدّة ومتفرّعة تراوحت بين كثير من التاريخية، بتقديمية للتقليدية والرومنسية والشعر على أنّها مراحل زمنية ذات روابط وتباينات إضافة إلى أنّ الناقد قد حشد العديد من الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية متعدّدة من البينونة إلى نظرية التلقّي»[1]. يحمل الكتاب قضايا متعدّدة ومتنوّعة عبر مراحل زمنية مختلفة، كما تطرّق فيه إلى آراء نقدية متعدّدة تعدّد التيّارات النقدية ممّا يصعّب تحديد منهجه النقدي، ومن النقاط التي أوردها بنيس في كتابه هذا الخوض في الشعرية العربية فهي: «تتبع الخط الذي تبنّته حضارات وثقافات مختلفة»[2].

فالشعرية العربية لم تتبنّى لنفسها منهجا خاصا بل سارت على منوال الثقافات والحضارات الأخرى.

كما تحدّث بنيس عن تاريخ الشعرية حيث يذهب إلى أنّ: «كل تاريخ الشعرية يؤكّد أنّ الرؤية توجد في الصوت»[3]. أي أنّ تاريخ الشعرية منذ ظهورها إلى العصر الحديث تقوم على الصوت كسمة أساسية أي الشفاهية كسمة بارزة.

---

(1)- سامي عبابنية: اتجاهات النقّاد العرب في قراءة النصّ الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط) 2004، ص 260.

(2)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها – التقليدية، ج1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2001، ص 43.

(3)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها – الرومنسية، ج2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2001، ص 82.

أمّا بالنسبة لأسس الشعرية العربية فتتضح في: «تحدّدت أسس الشعرية العربية بوصفها كتابة لها حضور بالرسم إلاّ أنّها ظلّت لصيقة بالأذن والسماع كمعيار مطلق يفرّق بين الشعر والنثر»[1]. إنّ أهمّ الأسس التي تقوم عليها الشعرية العربية في الأصل هي "الكتابة" غير أنّها ظلّت مرتبطة بالسماع كحدّ فاصل بين الشعر والنثر من خلال الإيقاع الذي يحدث.

كما تحدّث بنيس عن التباين بين الأنساق الشعرية: «فالشعر المعاصر مباين لكلّ من التقليدية والشعر الرومنسي العربي، مادامت الأنساق الشعرية متغايرة في بنيتها للفضاء النصّي»[2] ويتحدّد لنا من خلال الحديث عن الأنساق أنّها ترتبط بحيثيات تأليف النصّ الشعري وهذا ما يجعلها تختلف وتتعدّد، كما تطرّق بنيس إلى الأوضاع الشعرية عند العرب في المشرق والمغرب حيث يرى أنّ: «التداول المعطوب لأوضاع الشعرية بين المغرب والمشرق... يشير من ناحية ثانية لما هي عليه علاقتنا كعرب بثقافتنا الحديثة»[3] يرى بنيس أنّ هناك هوّة بين ثقافتنا العربية سواء بالمشرق أو بالمغربِ وهذا ما أثّر بالضرورة على أوضاع الشعرية حيث اختلفت وتباينت ولم يحدث اتفاق حولها عند العرب.

ومن أهمّ ما قدّمه بنيس فرضية الشعرية المفتوحة: «الشعرية العربية المفتوحة منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النصّ، تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي، دفعة واحدة تغزو المسلّمات والمتعارف عليه تختبر المنسي المكبوت واللاّمفكّر فيه، تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور في التعريف والتصوّر والمفهوم»[4] يأتي مفهوم الشعرية المفتوحة عند بنيس كطرح حداثي للشعرية العربية ويعمل على الغوص في أعماق النصّ وذلك برفض كلّ ما هو مسلّم به أو متعارف عليه، وتعيد المكانة لكلّ ما هو منسي ومكبوت داخل النصّ، وهذا ما يضفي عليها طابع الغموض من خلال البحث داخل دهاليز النصّ.

---

(1)– مشري خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص193.

(2)– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته – الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2001، ص 212.

(3)– المرجع نفسه، ص11.

(4)– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها – التقليدية، ج1، المرجع السابق، ص57.

لقد جمع بنيس في كتابه كلّ القضايا والآراء حول الشعرية في القديم والحديث، حاملا لمشروع حداثي يؤسّس لشعرية عربية حديثة، وفي هذا يلتقي مع أدونيس الذي أصّل للشعرية العربية.

لقد اختلف النقّاد في تحديد مفهوم عام للشعرية، فكلّ ناقد يراها بمنظور منهجه النقدي ويبقى البحث فيها مجرّد اجتهادات نقدية فحسب، فموضوعها مترابط له صلة بسائر علوم اللغة، وهذا ما استدعى البحث في جذورها عند كلّ من الغرب والعرب، حيث نجدها عند الغرب ترجع إلى العصور اليونانية، خاصة مع أرسطو في نظرية المحاكاة، آخذة منحى تطوّري إلى غاية بروزها كمصطلح في العصر الحديث على يدّ كوكبة من النقّاد أبرزهم: جاكوبسون (Jakobson) وجون كوهن (Jean cohen) وتودوروف (Todorof)، أمّا في التراث العربي القديم، فلم تكن هناك شعرية، بل مجرّد محاولات تقترب من معناها كالنظم الصناعة، عمود الشعر... والتي انحصرت في الشعر دون غيره، أمّا عند النقّاد العرب المحدثين فلم تتجاوز الشعرية التصوّرات والمفاهيم الغربية حيث تلقّى هؤلاء النقّاد المصطلح عن طريق الترجمة، فلكلّ ناقد ترجمته ومفهومه لها ومن بينهم أدونيس، كمال أبو ديب، محمد بنيس.

II. الفصل الثاني: مفهوم ودلالة مصطلح المكان

1- مفهوم المكان

أ. لـــغـــة:

ب- اصطلاحا:

2. أنواع المكان:

3- أبعاد المكان:

4. الفرق بين الفضاء والمكان:

1- مفهوم المكان

أ. لـــغـــة:

نظرا لأهمية المكان، كأحد العناصر والمكوّنات المحورية في بنية السرد، فقد أوردت المعاجم على اختلافها تعاريف مختلفة له، ومن بين هذه المعاجم نجد اللغوية، حيث يعرّفه اِبن منظور في معجمه "لسان العرب" بقوله: «المكانُ الموضع، والجمع: أمكِنَةٌ...، وأمَاكِنُ جمع الجمع. قال ثعلب: يَبْطُلُ أن يكون مكانٌ فَعالاً لأنّ العرب تقول: كُنْ مَكَانَكَ وقُمْ مَكَانَكَ وَاقْعُدْ مَقْعَدَكَ، فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من مكان أو موضع منه»[1] يقصد بالمكان هنا الموضع. كما ذكر الخليل في معجم "العين" المكان بأنّه: «المكان في أصل تقدير الفعل: مَفْعَل لأنّه موضع للكينونة»[2] على وزن مَفْعَل بمعنى موضع وتركيز على معنى موضع وجود الشيء وكينونته دون غيره من المعاني. أمّا بطرس البستاني فيعرّفه بأنّه: «الموضع أو هو مَفْعَل من الكون جمع أمكنة وأماكن وأمكن قليلا، ويقال: هذا مكان أي بدله»[3] ورد المكان هنا بمعنى الموضع على وزن مَفَعَلَ وبمعنى البدل أيضا. في حين عرفه صاحب المعجم الوسيط كما يلي: «المكان: المنزلة، يقال هو رفيع المكان والموضع جمع أمكنة»[4] يدور المكان حول معنى المنزلة الرفيعة التي تمنح له رفعة وعلو وجمع مكان أمكنة وهي الموضع.

تجمع المعاجم اللغوية على اختلافها على أنّ المكان من الناحية اللغوية جاء بمعنى الموضع رغم وجود معاني أخرى له كالمنزلة، البدل إلا أنّ المعنى الطاغي هو الموضع على وزن مَفْعَلْ.

---

(1)- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مادة (م ك ن)، دار صادر، مج14، ط3، (2003) بيروت، لبنان، ص 113.

(2)- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين مرتب على حروف العين، تر وتح: عبد الحميد حمداوي، مادة (م ك ن) دار الكتب العلمية، مج4، ط1، 2003، 1424 هـ، بيروت، لبنان، ص 161.

(3)- بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مادة (م ك ن)، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح طبعة جديدة، 1987، بيروت، لبنان، ص 859.

(4)- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (م ك ن)، المكتبة الإسلامية، الجزء01، (د.ط)، (د.ب)، (د.س) ص806.

من المعاجم اللغوية ننتقل إلى المعاجم الفلسفية التي كان لها اهتمام بالغ بمصطلح المكان لا يقل أهمية عن المعاجم اللغوية.

ففي موسوعة "لالاند الفلسفية" ورد المكان بأنه: «مكان مجال فضاء مدى Espace وسط مثالي متميز بظاهرية أجزائه تتمركز فيه مداركنا»[1] قارب هذا التعريف بين مصطلحات عدة؛ مكان، مجال، فضاء، مدى، التي تتمحور فيها مداركنا.

وفي موسوعة "مصطلحات الفلسفة" عن العرب المكان هو: «الذي ليس يخلو شيء من أن يكون في مكان بتّةٌ وليس إرادة الفلاسفة به ذلك فقط، إنّما أرادوا به أنّ الشيء الذي يريد الكمّ والكيف، المكان يتكثّر بقدر أبعاد المتمكّن ونهاياته، المكان نهايات الجسم يقال هو التقاءُ»[2] المكان هو المجال الذي يحوي كل الأشياء كماً وكيفاً، فلا وجود لجسم دون مكان والمكان يتعدد بتعدد أبعاد الشيء، فهو إلتقاء بين الجسم وموضع تواجده.

أمّا المعجم "الفلسفي" يحدد المكان فيما يلي: «يطلق المكان بمعنيين، يقال مكان لشيء يعتمد الجسم فيستقر عليه وذكر ابن سينا أنه قد قيل أن مجال وإما أن يكون مساويا لسطحه وهو الصواب»[3] ينحصر تعريف المكان في معنيين إما أن يطلق شيء فيه جسم محيط به، أو يطلق على شيء يعتمد الجسم ويعتبره موطن له، فإما أن يكون مساويا للجسم أو يكون مساويا لسطحه ويذكر المعجم الفلسفي المكان بأنه: «المكان موضع وجمع أمكنة وهو المحل (Lieu) المحدد لبذس يشغله الجسم تقول مكان فسيح ومكان ضيق وهو مرادف لامتداد (Etendua)»[4] ورد المكان بمعنى الموضع أو المحل الذي يريده الجسم.

---

(1)– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، مج3، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ص362.

(2)– جرار جهامي: موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، لبنان ناشرون، (د.ط)، (د.ت)، (د.س)، ص840.

(3)– مصطفى حسيبه: المعجم الفلسفي (أول معجم شامل بكل المصطلحات)، الفلسفية في العالم وتعريفاتها، دار أسامة، الأردن، عمان، ط1، 2009، ص903.

(4)– جميل طيبا: المجعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، لبنان، (د.ط)، 1999، ص412.

تختلف المعاجم الفلسفية في تسمية المكان بين الفضاء، المجال، المدى، الموضع المحل، لكن تتفق في أنّ المكان في الأخير هو الموضع أو المجال الذي تقع فيه الأشياء.

لقد ورد مفهوم المكان في معاجم مختلفة سواء أكانت لغوية أو فلسفية، بمعنى الموضع غير أنهم اختلفوا في أنّ المعاجم اللغوية يشتمل المكان فيها على الأشياء المادية الملموسة (الحسية) القابلة للإدراك والتي حددت في الموضع والمنزلة...أمّا الفلسفية فتنطلق من الموضع لتحاول طرح تصورات عقلية تحدد علاقة الإنسان بالأشياء، وعلاقته بمحيطه الخارجي، مع التركيز على الأثر الذي يتركه المكان في حياة الإنسان.

ب- اصطلاحا:

يعدّ المكان العنصر المكوّن والفاعل الرئيسي في النصوص الروائية فلم يعد مجرد ديكور كما كان في القديم، بل أصبح يقيم علاقات مع عناصر السرد الأخرى من جهة ويعمل على تنظيم وتأطير الأحداث من جهة أخرى.

ونظر الأهمية فقد تعددت المفاهيم والتعاريف التي تدرس من المصطلح حيث يعرّف بأنه: «مكون محوري في السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية دون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين»[1]، أي أن المكان سيشكل بؤرة أساسية في العمل السردي، فللمكان دورهم حيث أنه لا يمكن لبقية العناصر أن تتحرك داخل الحكاية إلا بالمكان فهو الذي يحدد الأحداث الشخصيات وكذلك الزمن، كما يعرفه "غاستون باشلار": «إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا أبعاد هندسية فحسب فهو مكان عاش فيه بشر ليس بشكل موضعي فقط بل في الخيال متحيز وأننّا ننجذب نحوه لأنّه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية في كل الصور لا تكون العلاقات المتبادلة من الخارج والألفة المتوازية»[2].

---

[1]- ضياء غني لفتية: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010 ص117.

[2]- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدار النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 1984م ص31.

فالمكان هنا يتجاوز الواقع المادي المحسوس الذي تقع فيه الأحداث، فلم يعد مجرد حيز جغرافيا لمحدود تحده بل أصبح للمكان أبعاد مختلفة (نفسية روحية اجتماعية) فهو عنصرهم في حياة البشر فهو عبارة عن لكمات تجسد خيال القارئ مما يجعل ذلك القارئ يعيش فيه وكأنه مكان واقعي.

كما يعرفه "مولاي علي بوخاتم": «المكان ثابت على خلاف الزمان المتحرك وهو في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسية، إنه المجال الذي يخرج منه الشخصيات الروائية أو تزحف إليه وهو الحيز الذي يكشف عن نظام الأخلاقيات وهو كالفضاء والفراغ والخيال»[1].

فرّق هنا "مولاي علي بوخاتم" بين المكان والزمان فالزمان متحرك بينما المكان الثابت يضم الأشياء الحسية المادية والذي يعد مجالا تنبثق منه شخصيات الرواية، كما أنه ربط المكان بالحيز والفضاء إذن فالمكان تسميات متعددة كالحيز، الفضاء، الفراغ، الخيال...

ويعرفه "عبد الصمد زايد" بقوله: «لقد غلب على الناس فهم المكان على أنه قبل كل شيء ظرف أو وعاء أو إطار ولكن ذلك لا يمثل إلاّ معناه المحدود المألوف الظاهر، وأما معناه العميق والواسع فيمكن في مجموعة العناصر المركبة لعمارته مهما كان نوعها فهي الوسيط إليه وهي محط ما نودعه فيه من الدلالات وتحمله من المعاني وهي المعتمد في تمثله أيضا»[2] من خلال تعريف عبد الصمد زايد للمكان يتضح لنا أنّه، نظر إلى إليه من خلال زاويتين الأولى، وهو في معناه الظاهر المألوف، المحدد، والثانية هي الباطن المخفي ولقد وصفه بأنه وعاء، وهذا الوعاء لا يمكن فهمه إلاّ من خلال التدرج إلى باطن المكان والذي يمثل مجموعة أجزاء مركبة ومنظمة، وبغض النظر عن نوعها فهي السبيل إليه.

---

[1]– مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص276.

[2]– عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2003، ص15.

نستخلص مما سبق أنّ للمكان أهمية بالغة لا يمكن الاستغناء عنه، بوصفه عنصرا ومكونا رئيسا لبناء النص السردي فهو بمثابة الهيكل الذي يحمل باقي عناصر السرد كالأحداث، الشخصيات، الزمن حيث يقول "محمد فتاح": «إنّ الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه ولذلك فإنه لا مناص عنه»[1]، وهذا اهتم به عديد النّقاد وأولوه العناية، فلم يعد المكان مجرد حيز جغرافي له حدود فقط بل إنه أصبح عنصرا فقالا في حياة البشر له خباياه وأسراره وجماليته.

بالإضافة إلى الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" في كتابه "تحليل الخطاب السردي" يعرفه بأنه: «هو كل ما عني حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته، على كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند على المكان المحسوس، كالخطوط والأبعاد والأجسام، والأثقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأنهار وما يعتري هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغيير»[2]، فالمكان عند عبد المالك مرتاض يعني به كل حير جغرافي أو فضاء خيالي أو كل ما يوحي أو يدّل على المكان المحسوس كالأجسام والأشياء...

2. أنواع المكان:

لم يعد المكان في الرّواية مجرد عنصر ثانوي تتحرك فيه الأحداث بل مسار مكونا تأسيسيا في تحريك العمل الروائي، بالتنسيق مع عناصر السرد الأخرى.

ونظرا لأهميته فقد اهتم به العديد من النقاد وأولوه عناية فائقة في أعمالهم، وقسموه إلى أنواع وفقا لمعايير فنية ذات صلة بالعمل الروائي، وقد تعددت أنواع المكان من ناقد إلى آخر، لكونه لا يتأسس على قاعدة ثابتة أو خطة محددة، وفي هذا الصدد نجد الناقد والروائي العراقي "غالب هلسا" المترجم لكتاب "غاستون باشلار Gaston Bachlar" شعرية الفضاء الذي نقله إلى العربية بعنوان "جماليات المكان" حيث يقسم فيه "غاستون باشلار"

[1]– محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص96.

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

المكان إلى نوعين: المكان الأليف والمكان العادي، مركزا على النوع الأول: «المكان الأليف وهو البيت الذي ولنا فيه، أي بيت الطفولة إنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا»[1]، فالمكان الأليف هو المكان الذي يأتلف معه الإنسان فيترك في نفسه أثرا لا يُمحى كمكان الطفولة البيت الذي ولدنا فيه وألِفْناه مكان الطمأنينة والراحة.

وقد أكّد "محمود بوعزة" بقوله: «بين أمكنة الألفة، والأمكنة المعادية، أمكنة الألفة هي التي تحب، وهي أمكنة مرغوب فيها وفي المقابل فإن المكان العادي أو العدائي فهو مكان صراع»[2]، المكان إذن نوعان مكان الألفة ومكان معادي فالأوّل قريب منا نلجأ إليه وقت الحاجة، نشعر فيه بالراحة والاطمئنان والسعادة كمكان محبّب إلينا والثاني مكروه، منبوذ من طرف الجميع مكان غير مرغوب فيه، لا يرغب الإنسان العيش فيه، يولّد العداء والكراهية وهو عكس المكان الأليف.

وعلى منواله امتد "غالب هالسا" بالمكان وقسّمه حسب علاقة الرواية به إلى ثلاثة أنواع: المكان المجازي، المكان الهندرس، مكان العيش.

أ) المكان المجازي: «وهو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض وهو مجرد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون»[3].

المكان المجازي مكان بعيد عن الحقيقة قريب من الافتراض ليس له وجود فعلي مؤكد يوجد في الروايات ذات الأحداث المتتالية، يكون فيها المكان مسرحا وساحة للحدث ومكملا لها، وهو مكان خيالي لا وجود له ندركه في أذهاننا ولا نعيشه.

ب) المكان الهندسي: «هو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية

---

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، المرجع السابق، ص06.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص105.

[3]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية ناشرون، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010، ص133.

عناصر العمل الروائي الأخرى»[1]، يتجلى المكان الهندسي في الرواية من خلال الوصف الدقيق للرواء للأماكن دون ربطه بالعناصر الأخرى وهو مكان تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة.

ج) مكان العيش (المكان الأليف): «وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش الروائي فيهـــ ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بع ابتعد عنه»[2].

مكان التجربة المعيشية داخل العمل الروائي القادر على إثارة وإحياء ذكرى من ذكريات المتلقي أو تجربة عاشها فيترك أثرا كبيرا في نفس المتلقي، كمكان عاشه مؤلف الرواية.

يظهر جليا تأثر "غالب هلسان" بـــ"غاستون باشلار" في تقسيمه للمكان إلى مكان مجازي هندسي، مكان العيش الأليف، بالإضافة إلى الناقدة "أوريدة عبود" التي حدّدت المكان في ستة أنواع ركزنا على نوعين هما (المكان المغلق، المكان المفتوح):

أ) المكان المغلق: «يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدود إمكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح»[3]، المكان المغلق مكان معزول عن العالم الخارجي، ضيق محدود بتميز بالرفض من الصعب الوصول إيه، وعلى العكس يكون مطلوبا عنه ما يحتاج الإنسان إلى مأوى يحميه من مدركات الحياة، كملجأ له وحامي يحميه من كل شيء.

فالمكان المغلق: «فضاءات ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح»[4]، الفضاء المغلق منه الفضاء المفتوح كفضاء خاص يتحرك من خلال الأفراد بحرية مقيدة

---

[1]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، المرجع نفسه، ص133.

[2]– المرجع نفسه، ص133.

[3]– أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (نفوس ثائرة، لعبد الله الركيب أنموذجا)، ص36.

[4]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 1431هـــ، 2010م، ص204.

ومحدودة كونه مكان محدود بحدود تمنعه من التواصل مع العالم الخارجي يتميز بأنه فضاء محدود، فهو فضاء غير واسع ضيق كالبيت، المستشفى...

ب) المكان المفتوح: «حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاءا رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق»[1]، مكان أكثر اتساعا وانفتاحا على العالم الخارجي لما يحمله من حرية كالطريق، الأحياء، المدينة...إلخ.

عكس المكان المغلق ونقيضه يقضي فيه الإنسان مشاغل الحياة، فضاء بلا حدود فالفضاءات المفتوحة: «امتداد للغطاء الكوني الطبيعي مع تغيير تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره»[2]، فضاء منفتح على العالم الخارجي.

يشكل امتداد للفضاء الكوني الطبيعي يسمح للإنسان الذي يعيش فيه بالحركة لكن رغم الحرية الممنوحة له إلاّ أنّ له حدود معينة لا يستطيع الإنسان تجاوزها.

ولهذا نجد "عدي عدنان" يعرّف الأماكن المفتوحة أنّها: «المكان العام الذي يمنح القدرة على الحركة والانتقال، ولكنه محدد بحدود معينة تسمح للشخصية بالحركة فيه بحرية وانفتاح، ويمكننا أن نطلق عليه المكان العام، إذ تقوم الشخصية بفعل معين ضمن مكان عام له حدوده الثابتة»[3]، يطبق عليه أيضا المكان العام، يسمح للفرد بالحركة والانتقال لكم هذه الحرية من حركة وانتقال حرية مشروطة تحدها حدود ثابتة لا يمكن عبورها أو تجاوزها.

كما نجد الناقد "حسن بحرواي" يصنف المكان انطلاقا من التقاطبات الهندسية عند "يوري لوتمان Youri lotmane" بقوله: «أن الفضاء مجموعة أشياء متجانسة تقوم بينهما علاقات كالامتداد أي الأبعاد الفيزيائية يُبنى عليها تقابل الأمكنة في النص الروائي، الأعلى ≠ الأسفل، القريب≠ البعيد المنفتح ≠ المنغلق المحدود ≠ المحدود المنقطع ≠

[1]– أرويدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية، المرجع السابق، ص36.

[2]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص40.

[3]– عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، (دراسة في ضوء منهجي بروب وغرماس)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص18.

المنفصل»[1]، يرى "لوتمان" أن الفضاء عبارة عن أشياء مترابطة تجمع بينها علاقات كالامتداد، حيث يقوم عليها تموضع الأمكنة في الرواية على نحو ضدّي، مثل الأعلى يقابله الأسفل، القريب يقابله البعيد...، وعلى أساسه قسّم "حسن بحراوي" المكان إلى قسمين: أماكن الإقامة، أماكن الانتقال، وهما نوعان يقتربان من تقسيم "أوريدة عبود" (المكان المغلق، أماكن الإقامة، المكان المفتوح، أماكن الانتقال).

أ) أماكن الإقامة: «...باستطاعتنا أنّ نعثر مثلا ضمن أماكن الإقامة على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاخيارية وأماكن الإقامة الإجبارية (المنزل مقابل السجن)»[2]، أماكن تتمثل في الأماكن المغلقة المحدودة بإطار معين أماكن المكوث مدة من الزمن وتنقسم أماكن الإقامة إلى اختيارية كالمنزل مثلا، وللإنسان الحرية في اختياره وإجبارية كالسجن الذي ليس للإنسان الحرية في اختياره، فهو مجبر عليه.

ب) أماكن الانتقال: «أمّا أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كل ما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء، والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي...»[3] أماكن الانتقال فضاءات فيها من الحرية ما يسمح للشخصيات بالانتقال من مكان إلى آخر دون قيود تقيدهم كالشارع الذي تتنقل فيه الأفراد بوصفها المساحات المفتوحة التي يجد فيها الإنسان بالضرورة عن مغادرته لأماكن الإقامة كالشارع والأحياء وغيرها..

كما درس الناقد الأردني "شاكر النابلسي" المكان واهتم به أيما اهتمام وصنفه إلى أكثر من ثلاثين نوعا وذلك في قوله: «فإن للمكان أكثر من ثلاثين نوعا»[4]، فالمكان حسب "شاكر النابلسي" قرابة ثلاثين نوعا أو أكثر، منها المكان المقارن الرمزي، النفسي،

---

[1]– الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م، ص48.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكر الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص40.

[3]– المرجع نفسه، ص40.

[4]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص16.

القاصر العالة الرحمي الحلولي الفوتوغرافي، التكميلي المسماري الشامل، البرقي، المنتج والموحي، الممتلئ الأنسي المركب، المطلق، الذهني، المحطة، الفاتح للشهية، المغلق، التخطيطي البوليفوني المتجمهر...إلخ، ونذكر على سبيل المثال ما يلي:

أ) المكان الرمزي: يتمثل المكان الرمزي في أنه: «هو ما يرمز به لمكان آخر»[1]، المكان الذي يشير ويرمز لمكان آخر غيره.

ب) المكان المركب: يتمثل في أنه: «يحتوي نفسه ويحتوي مكانا آخر غالبا ما يكون لوحة أو عدّة لوحات»[2]، المكان الذي يضم نفسه ويضم مكان غيره كاللوحة مثله أو أكثر.

ج) المكان النفسي: «إنه المكان المصور من خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع»[3]، مكان محصور ضيق منغلق على ذاته يتمثل في أنه المحور لما في النفس من مشاعر أو أحاسيس محيطة بها أحداث ووقائع.

د) المكان الرحمي: يشبهه شاكر النابلسي برحم الأم: «...يشبه رحم الأم والذي يبعث على الدفء والحماية والطمأنينة في أيام الطفولة مثل بيت الطفولة والقرية ويظلا عالقا بالذاكرة طول عمره»[4]، من الأماكن المختزنة في ذاكرة الإنسان كالقرية أو بيت الطفولة الذي يبعث الدفء والحماية والطمأنينة في المكان الذي تتواجد فيه.

ه) المكان الفوتوغرافي: «أي هو ما يصور تصويرا ضوئيا خالصا دون التدخل من الروائي»[5]، المكان الذي يصور تصويرا ضوئيا دون غيره ولا يكون للروائي أي تدخل في ذلك.

---

[1]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المرجع السابق، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص19.

[3]– المرجع نفسه، ص16.

[4]– المرجع نفسه، ص16.

[5]– المرجع نفسه، ص17.

و) المكان الحنيني: مكان الاطمئنان، الراحة، الأمان، يرجع الإنسان إلى الماضي الذي عاشه: «هو المكان الذي يذّكر بالماضي أكثر مما يذكرنا بنفس»[1].

مكان يعمل على تذكيرنا بالماضي من نفسه، يبعث فينا الراحة والطمأنينة...إلخ.

ي) المكان الصوتي: «وهو المكان الذي تبرز جمالياته من خلال الصوت فقط..دون باقي مظاهره الجمالية الأخرى»[2]، وهو المكان الذي تبرز جمالياته في الصوت فقط بالاستغناء عن باقي المظاهر الجمالية الأخرى.

ز) المكان الافتتاحي: «وهو المكان الذي يقوم بتقديم الأمكنة التي تليه مباشرة كما ينبئ عن طبيعة الأمكنة التي تليه... »[3]، مكان تتمثل مكانته في أنه يقدم لنا الأمكنة التي تأتي بعده مباشرة مع التنبؤ عن الأمكنة التي بعده وطبيعتها.

إنّ الأماكن عند "شاكر النابلسي" ذا أهمية كبرى لا غنا عنها مهما كانت هذه الأمكنة حيث ورد ذلك في قوله: «الأماكن مهما صغرت ومهما كبرت ومهما اتسعت وضاقت ومهما قلت أو كثرت تظل في الرواية الجيدة مجموعة من المفاتيح الكبيرة والصغيرة التي تساعد على فكّ جو كبير من مغاليق النص»[4]، الأماكن حسب رأي "شاكر نابلسي" على اختلافها سواء أكانت أماكن كبيرة أو واسعة ضيقة أو قليلة، صغيرة أو كثيرة..إلخ، تمثل المفاتيح الأساسية التي تساهم في فكّ شفرات النص.

وبما أن المكان في الرواية ليس له المكان في الواقع الخارجي ولو أشارت إليه الرواية إذ يظل في الرواية عنصرا من عناصرها الفنية وعلى هذا الأساس درست الناقدة "سيزا قاسم" المكان انطلاقا من أنه مكانا خياليا حيث أنها قسمت المكان إلى عالمين "عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع":

---

[1]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المرجع السابق، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص15.

[3]– المرجع نفسه، ص15.

[4]– المرجع نفسه، ص276.

أ) عالم الرواية التخيلي: عالم مفترض يستمد بعض سماته من الواقع في بعض الأحيان فالتخييل أهم ميزة تتميز بها الفنون والأمكنة بصفة عامة، أمكنة تخييلية وما المكان الروائي إلا مكان تخييلي من صلب اللغة وهذا ما أوردته الناقدة في كتابها بناء الرواية: «النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة»[1]، فالمكان في الرواية قائم في خيال المتلقي، وليس في العالم الخارجي بواسطة الكلمات، يضع مكانا خياليا له أبعاد وأسس تميزه عن غيره، وفي موضع آخر تورد: «المكان يضع عالما مكونا من الكلمات وهو الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه... فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة (صورة مجازية لهذا العالم)»[2]، المكان في الرواية عالم خيالي مؤلف من كلمات تولد لنا عالما خياليا خاصا قد يمثل العالم الخيالي العالم الواقعي وقد لا يشبهه، فالكلمة لا تورد لنا العالم الواقعي مباشرة بل تلمح له، وتسعى إلى إيراد صورة مجازية لذلك العالم وهناك من يطلق عليه المكان الخيالي بدل العالم التخييلي: «المكان الخيالي يتميز بكونه فضاء لفظي بامتياز لا يوجد إلا من خلال اللغة ويختلف عن الأماكن المدركة بالحواس فهو مكان لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في القصة أو الرواية أو الكتاب ويتشكل كموضوع للفكر يخلقه الروائي بكل أجزائه»[3]، المكان الخيالي مكان تستثيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء كونه مكان لفظي لا يكون إلا في إطار اللغة، مكان مختلف عن الأماكن المادي الملموسة، بل يكون في الكلمات سواء كانت قصة، رواية، كتاب... يصنعه الروائي بكل تفاصيله.

ب) عالم الواقع: المكان الواقعي غير المكان الخيالي من صنع اللغة بل هو مكان موجود مادي ملموس تتحرك فيه الشخصيات، مكان حقيقي وما الوصف إلا الوسيلة الأساسية في تصوير المكان من خلال ذلك تقول "سيزا قاسم": «فالكاتب عندما يصف لا يصف واقعا

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)، 2004، ص104.

[2]– المرجع نفسه، ص108.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص100.

مجرد ولكنه واقع مشكل تشكيلا فنيا متأثرا بالفنون التشكيلية فنستطيع أن نقول أن الوصف أساسي في الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر من وصف واقع موضوعي»[1].

الوصف عنصر أساسي في الرواية يدرس الأشياء ويقوم برسمها بواسطة اللغة بتصوير الأشياء قي المكان من أجل صنع المكان الروائي، فهو تصوير فني وليس تصوير موضوعي وهناك من يسميه بالمكان الواقعي عوض عالم الواقع بوصفه: « غير المكان الخيالي المكان الخيالي الذي تصنعه اللغة فهو مكان كائن وموجود وتتحرك فيه الشخوص وهو مكان حقيقي قائم على الأرض كلما يفعله الروائي أو الكاتب هو استنساخه ووضعه في روايته أو قصته وكليتها بحاجة إلى النوعين الواقعي والخيالي وليكونا فضاءا لحركة الشخصيات ونمو الأحداث»[2]، المكان الواقعي عكس المكان الخيالي الذي تصنعه اللغة حيث أنّه مكان كائن موجود فعلا تتحرك من خلاله الشخصيات كمكان حقيقي، ومهمة الروائي أخذ المكان ووضعه في الرواية والقصة من أجل خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل مع الأحداث لابد من توفر النوعين معا الواقعي والخيالي سواء في القصة أو الرواية.

كما تقول "سيزا قاسم": «يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال»[3]، عندما يدخل عالم الواقع بجزئياته الصغيرة في عالم الرواية التخييلي يجعل القارئ يشعر وكأنه في العالم الخارجي لا في عالم الخيال.

إذن فالمكان الروائي هو: «المكان المتخيل الذي يوجد داخل العالم الروائي، وهو مكان لا يتشكل إلا باللغة وعلاماتها»[4]، داخل العالم الروائي هناك مكان متخيل لا يتأسس إلا باللغة وعلاماتها أما المكان الواقعي فهو: «المكان الحقيقي الذي يوجد خارج العالم

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، المرجع السابق، ص155.

[2]– أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، المرجع السابق، ص67.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية، المرجع السابق، ص115.

[4]– حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية االنسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، ط1، 2007، ص121–122.

الروائي التخييلي...ويطلق عليه النقاد مسميات عديدة منه، المكان الموضوعي والمكان الخارجي المكان الطبيعي والمكان المرجعي»[1]، للمكان الواقعي أسماء مختلفة كالمكان الخارجي الموضوعي، الطبيعي...وهو مكان يتواجد خارج العالم الروائي التخييلي.

وهذا ما يدّل على أنّ: «المكان عنصر مهم وضروري في النص الروائي فهو ببساطة الوعاء الذي يحتوي الشخصيات وتدور في فلكه فالشخصية الروائية لا تحقق تواصلها السردي إلا بالارتباط السردي بالمكان الذي تتواجد فيه...، المكان الذي تتم به عمليات التخييل والاستذكار والحلم، ومن خلاله يمكنهم حركة الشخوص ورؤاها»[2]، للمكان أهمية في النص الروائي كونه عنصر مهم يضم الشخصيات المرتبطة به ارتباطا وثيقا ولا تكون من دونه ولا يمكن فهم تلك الشخصيات وأرائها من دون المكان الذي تقوم عليه علميات التخييل.

عني النقد العربي بالمكان في منتصف القرن العشرين كعنصر أساسي من عناصر البناء الفني حيث جاءت تصنيفات المكان على اختلافها عند النقاد العرب المتأثرين بالنقاد الغرب فغالبا هلسا مثل تقسيم المكان على طريقة "غاستون باشلار" و"حسن بحرواي" يأخذ من التقاطبات الضدية ليروي "لوتمان ليبني" عليها تصنيف للمكان، وغيرهم من النقاد بالإضافة إلى "أوريدة عبود" التي قسمت المكان إلى مغلق ومفتوح كما نجد "سيزا قاسم" اتخذت منحى آخر بتقسيمها المكان إلى المكان الروائي التخييلي والمكان الواقعي، باعتبار المكان في الرواية عالم تخييلي يصنعه الروائي تختلف عمّا يفكر به المتلقي وقد يشبه هذا العالم (العالم الخيالي)، العالم الواقعي وقد يخالفه وذلك يعود لتوظيف الروائي للمكان الواقعي كذلك نجد "شاكر النابلسي" يقسم المكان إلى عدة أنواع مركزين في دراساتنا التطبيقية على تقسيماته للمكان.

[1]– حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية االنسائية الفلسطينية، المرجع السابق، ص122.

[2]– محمد صابر عبيد، سوسر البياتي، المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015، ص147.

3- أبعاد المكان:

نظرا للقيمة التي يحظى بها المكان في تشكيل العالم الروائي ورسم أبعاده، فقد اهتم به العديد من النقاد والباحثين، لكن ثمة تفاوت بينهم في تحديد أبعاده، ومن نماذج ذلك نجد النموذجان اللذان يقدمها "صلاح صالح" و"مصطفى الضبع":[1]

صلاح صالح	مصطفى الضبع
- البعد الفيزيائي	- البعد الفيزيائي
- البعد الرياضي – الهندسي	- البعد الهندسي
- البعد الجغرافي	- البعد الجغرافي
- البعد الزمني – التاريخي	- البعد التاريخي – الزمني
- البعد الذاتي – النفسي	- البعد النفسي
- البعد الواقعي – الموضوعي	- البعد الاجتماعي العجائبي
- البعد الفلسفي – الذهني	- البعد العجائبي

من خلال التقسيمين نجد أنّ مل من "صلاح صال ومصطفى الضبع" يتقاربان إلى حد كبير في تقسيم هذه الأبعاد إلا أنهما لا يخلوان من اختلاف طفيف في البعد الواقعي أو الموضوعي، فعند "صلاح صالح": «يتجلى في الإحالة المستمرة من الخيالي المصنوع من الكلمات إلى الواقعي المصنوع من الطبيعة وعناصرها المادية»[2]، ويقصد به المكان الموجود في الواقع الحقيقي وبنقله إلى عالم الحكي أو السرد يصبح مكانا متخيلا يقابله عند "مصطفى الضبع" البعد الاجتماعي العجائبي والذي يتجسد في العادات والتقاليد وأسلوب العيش... كما نجد البعد الذهني الذي يحيل على التصورات الذهنية.

أ) **البعد النفسي:** «يرتبط الإحساس بالمكان بمزاجية الإنسان...ومصبوغا بحالته الشعورية»[3]، ينجذب الإنسان إلى مكان دون غيره من الأماكن وهذا راجع إلى الحالة

---

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، (الأهالي لأبي علي حسن ولد خالد)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، (د.ت)، ط1، 2009، ص141.

[2]- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، القاهرة، 1997م، ط1، ص58.

[3]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، المرجع السابق، ص146.

النفسية التي تربطه بذلك المكان، فللمكان تأثير بالغ في نفسية الشخص من خلال تحديد مشاعر الشخصيات من قبول نفور تعاطف إثر الأماكن المتعددة.

«المكان يدرك إدراكا حسيا، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده»[1]، أي أن المكان مرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان من حيث الخبرة والإدراك.

ب) البعد الواقعي: «تتجلى واقعية المكان في بعده الجغرافي...فيسهم في إبراز الشخصيات وتحديد كينونتها المصبوغة بصبغة المكان»[2]، إن البعد الواقعي بالمكان بتحدد من خلال البعد الجغرافي أي أن المكان الواقعي يتحدد بالمساحة الجغرافية التي تؤطره، والذي هو من العناصر المهمة في فعالية الشخصيات والتي تنتظم قيمتها وكيونتها من خلال المكان.

ج) البعد الهندسي: «يأخذ المكان بعدا هندسيا أي يدخل التوصيف الهندسي في لغة الوصف من إسباغ الأبعاد الهندسية عليه واستخدام المصطلحات المتداولة فيه»[3]، يتشكل المكان في شكل هندسي محدد وهذا ما يمنحه بعدا هندسيا حيث ترى "سيزا قاسم" أنّ: «الرواية تشبه الفنون التشكيلية... في تشكيلها للمكان»[4]، تشبه سيزا قاسم الرواية بالفنون التشكيلية في تجسيدها للمكان بوصفه أشكال هندسية.

د) البعد الجغرافي: «والمكان في مجمل أحواله يشير إلى المشهد أو البنية الطبيعية أو الاصطناعية التي تعيش فيها الشخصية الروائية وتتحرك وتمارس وجودها كما يضم الأثاث والديكور والأدوات كافة بمختلف أنواعها واستعمالاتها كما يشغل الوقت من اليوم وما يترتب عليه من أضواء مختلفة أو ظلمة، والطقس بكل أحواله، وتدخل ضمن المكان

---

[1]– قادر عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص259.

[2]– عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، المرجع السابق، ص142.

[3]– المرجع نفسه، ص147.

[4]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقاربة لثلاثة نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص14.

الأصوات والروائح»[1]، يضم البعد الجغرافي للمكان مجمل العناصر المحيطة به من أثاث، وقت أضواء، ...حيث يعْمَد الروائيون إلى وصف التضاريس وبيان طبيعتها السهلية والجبلية..

هـــ) البعد التاريخي: يتمثل البعد التاريخي في: «المكان الذي لا ينفصل عن الزمان وهو ما يدعو بـــ(الزمكانية) ويتكون من العلاقة الناشئة بين الأمكنة والتاريخ أو التاريخ والأمكنة»[2]، يتكون البعد التاريخي للمكان من خلال العلاقة بين المكان والتاريخ ولا يتأتى ذلك إلا بربط المكان بالزمان، أو ما يطلق عليه الزمكانية كما أنّ: «توظيف التاريخ وسيلة مثلى لفهم الواقع من خلال الماضي أو نقده من ناحية أخرى أسلوب جديد لفهم الرواية»[3]، يسهم التاريخ (الماضي) في فهم الواقع من جهة ومن جهة ثانية يعمل على فهم الرواية بصيغة جديدة.

و) البعد الاجتماعي: يعمل المكان من خلال بعده الاجتماعي عل تحديد: «هوية الشخصيات ويبرز الحقائق الاجتماعية ويستفز الذاكرة ويفجر المشاعر وفيه تنمو أحداث لا يمكن أن تنمو في غيره، وتسكنه شخصيات لا يمكن أن تسكن غيره»[4].

يساهم المكان في إبراز هوية الشخصيات والواقع الاجتماعي الذي تعيشه ويعمل على تحريك المشاعر فيقترن المجتمع بأنه المكان: «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنه»[5]، البعد الاجتماعي يحدد علاقة الإنسان بمجتمعه من

---

[1]– الشنطي محمد صال، المكان في الرواية السعودية، التوظيف والدلالة، (رواية الموت يمر من هنا) لعبده خال أنموذجا، أبحاث اليرموك، سلسة الآداب واللغويات، السعودية، 2003، ص248.

[2]– الخفاجي أحمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص425.

[3]– بوخالفة فتحي، شعرية القراءات والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص169.

[4]– المصري خالد وغائب طعمة هرمان، حركة المجتمع وتحولات، دار الهدى، دمشق، ط1، 1997، ص158.

[5]– ياسين النصرة، البنية المكانية في القصيدة الحديث، مجلة الآداب، 3 كانون الثاني، (يناير، أفريل، مارس)، 1986، ص34.

أخلاق أفكار، ووعي وتقاليدهم وطبائعهم للمكان أبعاد مختلفة حددها كل من "صلاح صالح" "مصطفى الضبع" ومن بين هذه الأماكن تناولنا البعد النفسي، البعد الواقعي، البعد الهندسي، البعد الجغرافي، البعد التاريخي، البعد الاجتماعي.

4. الفرق بين الفضاء والمكان:

إنّ من أكثر القضايا النقدية في مجال السرد التي شغلت بال العديد من الدارسين التقارب الكبير بين المكان والفضاء، لذلك تباينت الآراء حولهما، فهناك من يقر بالتداخل والتقارب الواضح بين هاذين المصطلحين، وهناك رأي آخر يرى أن الفضاء أوسع وأعم من المكان كونه أكثر انفتاحا أي الفضاء كمعادل للمكان، أو الفضاء أهم وأشمل من المكان ومن النقاد الذين قاربوا بين الفضاء والمكان نجد الناقد المغربي "حميد الحميداني" في كتابه بنية النص السردي وظف لفظة الفضاء كمعادل للمكان: «يُفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويُطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي»[1] أي أن مصطلح الفضاء هنا يتداخل ويتساوى مع المكان وليس أي فضاء بل خصّ الفضاء الجغرافي بوصفه حيزا مكاني في الحكي بصفة عامة كما يرى "أحمد مرشد" الفضاء بأنّه: «مجموع الأماكن الروائية التي تمّ بنائها في النص الروائي والتي يطلق عليها اسم فضاء الرواية»[2]، يتداخل الفضاء والنكان هنا بوصف الفضاء عامة يمثل مجموع الأماكن في الرواية فالنص روائي يضم مجموعة من الأمكنة التي تمثل فضاء تلك الرواية.

وبالإشارة إلى الارتباط بين المكان والفضاء نجد كذلك "حسن بحراوي" لا يشير إلى اختلاف بين المصطلحين، حيث يقول: «إنّ الفضاء ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات المشاركة فيه»[3]، استخدم "حسن بحراوي" المصطلحين (المكان، الفضاء) دون أن يفصل بينهما.

---

[1]– حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، ط1، 1991، ص53.

[2]– أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص130.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص31.

وكذلك نجد "إبراهيم جنداري" يقارب بين كل من الفضاء والمكان: «الفضاء أداة يشتمل على المكان والزمان لا كما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين وموزين من لدن الكاتب ومساهمين في تخصيص واقع النص، في نسيج نكهته المميزة»[1]، الفضاء يشمل المكان والزمان داخل النص وبناءه بناءا متميزا وفقا للسياق الذي ورد فيه.

هناك تداخل مفاهيمي بين الفضاء والمكان، حيث يصعب الفصل بينهما فما الفضاء إلا مكان واسع وشامل يضم أماكن عدّة.

ونجد "حميد الحميداني" في موضع آخر من كتابه يفرق بين الفضاء والمكان: «إنّ مجموع هذه الأمكنة وهو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن الفضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إن العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية»[2]، يفرق "حميد الحميداني" بين المكان والفضاء بتغليب الفضاء على المكان كونه أوسع وأشمل فالمكان في الرواية متعدد ومتفاوت، أما الفضاء فهو الإطار المحيط بالمكان.

كما يقرّ "أوريدة عبود" بضرورة التمييز بين المكان والفضاء: «إنّ الفضاء أوسع من المكان وأشمل، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة القصصية المتمثلة في سيرورة الحكي تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع حركة حكائية»[3].

إنّ المكان متضمن داخل الفضاء وبهذا فالفضاء أوسع وأشمل إذ أنه يحوي كل الأمكنة التي يقوم عليها الحكي.

---

[1]– إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبر إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001، ص25.

[2]– حميد الحميداني، بنية النص الروائي، المرجع السابق، ص63.

[3]– أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، المرجع السابق، ص22.

أما "سمر روحي الفيصل" فيرى: «يبدو أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها»[1]، الفضاء هنا أوسع وأشمل من المكان.

ونجد "باديس فوغالي" قد فرق أيضا بين المكان والفضاء بقوله: «أستخدم المكان حيث أعني محسوسة الأشياء المحيطة بالشخصية والمحددة بالإشارات وأحجام وأبعاد الفضاء فأعني به كل ما يتعلق بالإدراك النفسي للشخصيات إزاء الأمكنة»[2]، يمثل المكان الأشياء المادية الملموسة التي تحيط بالشخصية أما الفضاء فهو متعلق بالإدراك النفسي للأماكن.

فرّق النقاد بين الفضاء والمكان كون الفضاء أوسع وأشمل وأعم من المكان، أي فروقات طفيفة لا ترقى إلى مستوى الفصل النهائي بينهما لكن رغم الجهود التي بذلها النقاد للتفريق بين الفضاء والمكان إلا أنه من الصعب الفصل بينهما لوجود علاقة تربطهما (علاقة الجزء بالكل)، فالمكان يمثل الجزء أما الفضاء الكل الذي يشمل الجزء رغم الفروقات والتميزات التي وضعها النقاد لهما.

ومن ثم فإن المكان في مجمل الدراسات النقدية لم يعد مجرد ديكور حاوي للأجسام إنما أصبح عنصرا مهما من عناصر العمل الروائي، لا يقل أهمية عن باقي العناصر لهذا أبدع الروائيون في تصويره وإبراز ملامحه في أعمالهم، وفي هذا الصدد حاولنا جمع أراء مجموعة من النقاد خول مفهوم المكان وإبراز أنواعه وأبعاده، وتحديد الفرق بينه وبين الفضاء فتكمن أهمية المكان في الرواية بخروجه عن العالم الواقعي الخارجي، المادي الملموس إلى عالم آخر مختلف تماما عنه عالم روائي تخييلي المثير للأشياء غير الموجودة في الواقع عن طريق اللّغة من خلال إبداع المؤلف فيصبح المكان مدرك بالعقل، الفكر، بخلق أماكن متخيلة تشبه الأماكن الحقيقية الواقعية، يقنع الروائي القارئ بحقيقة

[1]– سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، (مقاربات نقدية)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص74.

[2]– باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م، ص161.

وجود تلك العناصر فالمكان في الرواية ليس عنصر زائد بل عنصر مهم وفعال لا يمكن الاستغناء عنه.

الفصل الثالث: شعرية المكان في رواية "المدينة المحرّمة"

1. شعرية تشكل المكان في رواية "المدينة المحرمة":

أ. شعرية المكان الواقعي:

ب. شعرية المكان المتخيّل:

ج- شعرية المكان الديني:

د- شعرية المكان الصوفي:

هـ- شعرية المكان العجائبي:

و- شعرية المكان الرمزي:

2. علاقة المكان بالعناصر السردية:

أ- علاقة المكان بالشخصية:

ب- علاقة المكان بالحدث:

ج- علاقة المكان بالزمن:

د- علاقة المكان باللغة:

إنّ المتأمّل في رواية "المدينة المحرّمة" يجد حضور الأمكنة بشكل ملفت انطلاقا من العنوان، إضافة إلى تعدّدها، لذا حاولنا ومن خلال الفصل التطبيقي التطرق لدراسة شعرية الأمكنة في رواية المدنية المحرمة، مركزين على جمالية الأبعاد المكانية وعلاقتها بالعناصر السردية للرواية فإلى أي مدى تحققت هذه الجمالية وما مدى تبلورها عبر تعدد الأفضية؟

1. شعرية تشكل المكان في رواية "المدينة المحرمة":

شعرية المكان من الاتجاهات النقدية الجديدة التي استطاعت أن تعيد الاعتبار للمكان بعد ان كان مهمشا، في الدراسات النقدية: «...في هذا الاتجاه سارت الشعرية الجديدة للمكان بعد أن تخلصت من عجزها المنهجي والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطق والسيميائيات وسائر العلوم الانسانية وأصبح تنظر إلى الفضاء الروائي نظرة جديدة تغنيه وتغتني به ممّا أعاد له حضوره على مستوى التحليل والبحث»[1]، بعد أن استفادت الشعرية من العلوم الانسانية المختلفة من سيمياء، منطق... تخلصت من العجز الذي كان لصيقا بها، وبالتفافها بعنصر المكان، أصبح ينظر له نظرة جديدة، فمن المهام الأولى والأساسية الشعرية هي وضع تعريف دقيق وواضح للمكان: "وكانت أولى المهام المطروحة أمام الشعرية هي وضع تعريف دقيق قدر الإمكان لهذا العنصر الحكائي ثم تحديد الدلالات الواقعية والرمزية والايديولوجية التي ينهض بها داخل السرد»[2]، فالمكان من أهم العناصر السردية التي اهتمت به الشعرية، محاولة ضبط مفهوم دقيق له، وبعد ذلك يتم تحديد الدلالات الواقعية الرمزية الإيديولوجية، التي يتفاعل بها داخل السرد.

والمكان في الواقع: «ربما كان آخر الأمور التي يمكن اللجوء إليها لاستصدار الشعرية بوصفه مكونا أساسيا من مواد جامدة محايد شعوريا، ومحايدة جماليا إذ لم يتدخل الوعي والذائقة التي هي بدورها إحدى افرازات الوعي، لاستشعار الجمال أو تدخل العمل البشري على تحسين المكان وتجميله وما إلى ذلك»[3]، ان المكان من العناصر الجامدة

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المرجع السابق، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

[3] صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003، ص 250.

فالمبدع أو الأديب هو الذي يضفي الروح على هذا العنصر، بتحسين المكان وتجميله مما يضفي عليه صفة الشعرية، التي تعمل الذائقة والوعي على استجلائها في المكان، وشعرية المكان تتجسد في العلاقة التي تجمع المكان بالأشخاص: "ولأن حياة الانسان مرتبطة بأمكنة معينة في أساسها تاريخية بالنسبة له، فهي لا تلبث أن تتجاوزها وتصبح أمكنة نفسية وشعورية لها جمالياتها، ورموزها ودلالاتها وارتباطاتها النفسية في أخلاقيات ساكنيها وأفكارهم، فالمكان بالنسبة للإنسان ليس مجرد حيز يشغله، بل هو ملازم لتاريخه، حضارته..."[1]، ليس المكان مجرد إطار للإنسان، بل هو أكثر من ذلك، فحياة الانسان مرتبطة بالمكان، ومن هنا تتحول الأمكنة من كونها أمكنة عادية تشكل إطار عام للفرد إلى أمكنة نفسية، شعورية تتمتع بجمالية ورمزية خاصة، ويرتبط المكان بالحلة النفسية لساكنيه.

كما أنّ شعرية المكان تتجسد من خلال عرض الروائي للأمكنة التي تؤثر في القراء وتجذبهم كل حسب رؤيته لتلك الأماكن، وتأثره بها: "لأن المكان في العمل الروائي له طبيعة خاصة تخضع للخيال الذي ينقله إلى أفاق جديدة، ليحقق له الشعرية عبر الدلالية والرمزية التي يكتسبها من خلال علاقاته مع العناصر الروائية الأخرى"[2]، يرتبط المكان في الرواية بعنصر الخيال، فيأخذنا الروائي من الحقيقة إلى عالم المتخيل، وهذا ما يحثث شعرية ورمزية المكان ولا يكون ذلك إلا من خلال المكان بعناصر السرد الأخرى كالزمن، الشخصية ...

وتبين لنا مما سبق إسهام الشعرية في تغيير وضع المكان وتحويلة من مجرد رقعة جغرافية، إلى مكان له دلالته وأبعاده ورمزيته، وهذا ما يحقق لنا بما يسمى "شعرية المكان" والمتمثلة في العلاقة التي تربط المكان بباقي عناصر السرد الأخرى، فطريقة المبدع في السرد هي التي تبرز لنا شعرية المكان في العمل الروائي.

---

[1] عالية أنور الصعدي: شعرية الأمكنة في روايات يحي يخلف، المرجع السابق، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

لقد حظي المكان في الرواية باهتمام كثير من الدّارسين، لأنّ المكان في النصّ الروائي يتجاوز كونه مجرّد شيء صامت، أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية، بل له حضور كبير في الرواية، حيث يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها عنصر الرواية التي لا تستغني عنها، فهي بحاجة إلى المكان الذي تقع فيه أحداثها وتتطوّر، والمتأمل في أنواع الأمكنة في رواية "المدينة المحرّمة" يجد تتنوع من أمكنة واقعية، متخيّلة، صوفية، دينية، عجائبية ورمزية، ومن خلال هذه الدراسة سنحاول التطرق إلى أهم هذه الأماكن المساهمة في منح لسمة جمالية للرواية بداية مع المكان الواقعي.

أ. شعرية المكان الواقعي:

مكان تتفاعل عبره الشخصيات، إذ يشمل أحداثا واقعية على مستوى الرواية، كمكان ينقل الواقع بطريقة فنّية جمالية، أي ينقل الواقع المعاش لوجود حقيقي، قائم على أرض الواقع والرّاوي يأخذ المكان الواقعي ويقوم باستنساخه ووضعه في الرّواية وهذا ما نجده باستخدام محمد جبريل للأماكن الواقعية سواء كانت رئيسية أو ثانوية، مشكّلة للأحداث لها حضور كبير في الرواية حيث عهد الكاتب إلى ذكر الأماكن المتعلّقة بشخصية الأب يورد أماكن واقعية جرت فيها حوادث الرواية مثال ذلك في الرواية من خلال حديث الأب مع ابنه عن أصله ونسبه بقوله: «لم يكن قد رأى المدينة من قبل، وإن اطمأن إلى قول أبيه أنّه ليس وضيع الأصل ولا مجهول النسب، أصله ونسبه في المدينة المحرّمة»[1] يتحدّث الكاتب في هذا المقطع عن أصل نسب زياد أصله ونسبه المدين المحرّمة وليست المدينة الساحلية.

وفي مقطع آخر في الرواية يستعين الكاتب بإحدى الحواس ألا وهي حاسّة الشمّ ليصف لنا المدينة بفنّية وبراعة تحيل على شوق وحنين الأب للمدينة (المدينة المحرّمة) كونه يقيم في المدينة الساحلية (المنفى) فاقد الأمل بالعودة إلى وطنه (الفردوس المفقود) المتعلّق بالحلم والذكريات، جاء في الرواية «حدثه أبوه عن الرائحة التي تميّز المدينة المحرّمة»[2].

---

[1] . محمد جبريل، رواية "المدينة المحرمة" مصدر الجديدة، 2003، (د.ط)، ص 12.

[2] الرواية، ص 19.

فالمدينة المحرمة تشكل بالنسبة للأب مجرد حلم قيد الذاكرة، عيش على ذكراها وهذا ما نجده في قوله: «أدرك الأب بتوالي الأعوام أن إقامته في المدينة الساحلية ستطول، وأن العمر ربما لن يسعفه للعودة إلى المدينة المحرمة»[1].

خشوع الأب للمنفى وفقدانه للأمل بالعودة إلى موطنه الأصلي (المدينة المحرمة)، وللعيش في المدينة الساحلية (بلد المنفى) ويأسه بالعودة إلى مسقط الرأس.

إنّ الرواية عالم متخيل من نسج السارد إلاّ أنها لا تخلو من عناصر واقعية، كالمكان الواقعي الذي يمثل: «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه»[2] فالمؤلف عالما خاصا به، فيؤطر أحداث روايته ضمن اطار واقعي للإلهام بالواقعية، ومن أمثلة المكان الواقعي التي وردت في الرواية: «سأل الراعي الشيخ المسترخي تحت ظل شجرة أي مدينة هذه أ شار إلى البنايات الممتدة في أسفل الوادي.

قال الراعي وهو يفرك عينيه

هذه هي قرية البركة، أول الطريق إلى المدينة المحرمة»[3] لعلّ الروائي بذكره لقرية البركة يريد أن يوهمنا بواقعية المكان.

كذلك تتجلى واقعية المكان في بعده الجغرافي حيث: «ينقله المؤلف الضمني من عالم الواقع فيسهم في ابرازه للشخصيات وتحديد كينونتها المصبوغة بصبغة المكان فينقله القارئ بوصفه من الداخل»[4] وهذا ا يظهر جليا في الرواية حيث يقول الروائي: «لم يكن قد رأى المدينة من قبل وإن اطمأن إلى قول ابيه أنه ليس وضيع الأصل ولا مجهول النسب أصله ونسبه في المدينة المحرمة»[5] فالكاتب هنا يربط بين شخصية زياد والمكان ربطا وثيقا، فالمدينة المحرمة لم تكن مجرد مكان عابر بل كانت هي الأصل والنسب، فكينونة زياد مرتبطة بكينونة مدينته، وفي الرواية يضيف أماكن أخرى ليوهمنا بواقعيتها

---

[1] الرواية، ص 08.

[2] خضر خالدة حسن: المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 102، د ت، ص 131.

[3] الرواية، ص 34.

[4] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الراوية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، المرجع السابق، ص 142.

[5] الرواية، ص 35.

فنجده يورد في هذا الصدد: «هذه هي المدينة المحرمة ربما يلتقي فيها بمن يتذكره أو يتذكر الماضي المتلاشي المدينة واسعة، يتوسطها قصر كبير، من حوله ميادين وشوارع متقاطعة، على جانبيها البنايات، تمضي بلا نهاية، صور الملوحين بأيديهم، وبالسلاح، وعلى شرفات البيوت وواجهات المحال وتقاطعات الشوارع...»[1]

وفي مشهد آخر تصويري للمكان يقول محمد جبريل: «حكى له أبوه عن ايامه في المدينة المحرمة، والمدن والقرى حولها، المقهى على ناصية الشارع العمومي، بائع الكتب القديمة اول الطريق الصاعدة، التلال المحيطة بالجامع الكبير، البيوت ذات الأسقف القرميدية تعلو التلال في تدرج النوافذ المتشابهة للمشربيات في البيت ذي الطوابق الثلاثة، الكتاب أسفل الجامع القديم...»[2] إنّ الكاتب هنا يصف المدينة المحرمة بتفاصيلها وصفا فنيا، كما أن واقية الأماكن مستمدة من وصفها الجغرافي الذي يحدد ملامحها بوضوح: «أكبر قصوره وأشدها قربا لنفسه فوق هضبة متوعرة في الجبل جعله طلقا من جميع الجهات ولا يتصل به أي بناء، يطل على المدينة من أسفل بيوتها وحدائقها وشوارعها، وأسواقها كالقلعة أو كالحصن، لا يمكن الدخول اليه أو الخروج منه له أسوار عالية وثمانية أبراج...»[3].

فمحمد جبريل بوصفه للقصر وما يحيط به، يحاول أن يحدد لنا صورة المكان فيستقر في أذهاننا على أنّه صورة واقعية، ويستفيد الكاتب من المكان الواقعي بطريقة فنّية في الرواية من خلال ذكره لاختراق البطل زياد لأماكن طبيعية ليوهم القارئ بواقعية الأحداث" «عبر الجداول، وارتقى التلال، والجبال الصخرية والوعرة، تغطّي قممها ضبابية شاحبة، اخترق الطرق الرملية والترابية والحفر والمنحنيات والممرات والشعاب، والمجازات، انحدر في السهول والوديان.. تعرّج الطريق والتوى وصعد نحو قمم الجبال، الجبال والوديان وكروم العنب والتين والزيتون»[4]، وظّف الكاتب أماكن طبيعية واقعية متعدّدة اجتازها البطل كالجبال والوديان والسهول، ليوهمنا بواقعية الأماكن في الرواية.

---

[1] الرواية، ص 41.

[2] الرواية، ص 42.

[3] الرواية، ص 43.

[4] الرواية، ص 17.

كما أنّنا نجد «الجند ينطلقون من بيت إلى بيت يفتشون عن الأسلحة والمنشورات وقوائم المقاتلين في القاعات والسراديب والممرات وفي الروايات والأركان»[1].

في هذا المشهد يصور الروائي اقتحامات جند السلطان للبيوت والقاعات للبحث عن الأسلحة ليربط بين واقعية الأحداث وواقعية المكان، كذلك من أمثلة المكان الواقعي في الرواية نجد: «أدرك أن الطريق الطويلة قد لا تفضي به إلى شيء أمضى الكثير من الليالي داخل الأكواخ شارك أهل القرى جلساتهم على المصاطب، غربت الشمس وأشرقت، واصل السر في الطرقات المعبدة والوعرة، وفي الأحراش...ومضى يجوب الشوارع الضيقة والمتقاطعة والحارات»[2].

يمثل هذا المقطع اشارة على الأحداث التي مر بها البطل في طريقه للمدينة المحرمة، ولقد كانت إشارة على واقعية المكان.

للكاتب غاية وهدف في توظيفه للأماكن الواقعية، حيث أنه أراد أن يضفي عليها بعدا جماليا وقيمة فنية بتركيزه على الأماكن الأكثر واقعية مما تجعل القارئ يتفاعل مع الرواية لانجذابه لكل ما هو واقعي.

ومن هنا يمكننا القول أن توظيف الأماكن الواقعية في الرواية ليس بالضرورة نفي للجانب الفني، فلا قطيعة بين الواقعي والمتخيل، فمن الممكن أن يحمل المكان الواقعي في طياته فنية وجمالية عالية.

ومن المكان الواقعي ينتقل الكاتب إلى المكان المتخيّل ببراعة وفنّية.

ب. شعرية المكان المتخيّل:

هو مكان مستوحى من خيال الروائي، أي يتشكّل ضمن عوالمه المتخيّلة، إذ يتحدّد من خلال تفاعل الأحداث الروائية، التي تؤسس لقاعدة نصّية يتشكّل عبرها فضاء المتخيّل، إنّه المكان الذي شكّل بقوّة اللغة الشعرية التي صنعته «صناعة لأغراض الروائي وحاجته، فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته

---

[1] الرواية، ص 50

[2] الرواية، ص 16

الخاصة وأبعاده المتميزة»[1]، بهذا التصور يبرز المكان المتخيل المهارة الإبداعية التي يملكها الكاتب بقدر عمق مخيلته، وتتحرك الرؤية الشعرية للأديب داخل الرواية من خلال متخيلها السردي العميق كما في قوله: «المدينة المحرمة هي الموضع الذي يهفو إليه خياله براج، بلا أفق ينتهي»[2]، فالمدينة المحرمة قابعة في مخيلة البطل لم يزرها بعد، بل يحاول رسم معالمها في خياله ومن صفات الانسان المتخيل أنّه بعيد عن الواقع فَذِكْرُ جبريل للفظة "راح" والتي تدل على "الخمر" توضح لحظة التأمل التي يحاول فيها البطل جمع التفاصيل التي قد ترسم له المكان في خياله، فالمدينة المحرّمة تشكّل مكانا متخيّلا لدى البطل "زياد" يتصوّرها من خلال حديث والده له عنها: «ولد ونشأ، بعيدا – بآلاف الكيلومترات – عن المدينة المحرمة، لكنّه يعيش بالحنين إلى ما لم يره، حرّكته حكايات أبيه وذكرياته، واستعادته الأحداث والصور والملامح والقسمات ونثار التفاصيل»[3]، في البداية مثّلت المدينة المحرمة مكانا قابعا في مخيّلة البطل "زياد" لم يرها من قبل لكنّه رسم صورتها في مخيّلته: «كان يتّجه إلى امكنة رآها بالتصوّر، وليس بالعين، عنى أبوه – منذ طفولته – أن يرسم له الحياة في المدينة المحرّمة»[4].

فالقارئ هنا يدرك سعة المتخيل لدى الروائي وهذا ما يكشف عن وعي جمالي يساهم في إبراز الجانب الابداعي للفنان، والمتتبع لتفاصيل الرواية يستشف التوجه التخيلي للمبدع، كما في قوله: «حدّق في النهر، رأى الطّيف يتماوج فوق مياهه، صار مسحورا ومفتونا بها، هو مسكون بحبها، ملكت عليه ذهنه ووجدانه، تسللت إلى أعماق نفسه...واصل التحديق في النهر والشجر والعصافير والفراشات وهدأة الليل، يصحو على احلام مفعمة بقطرات الشتاء، هو دائم الاستدعاء لطيفها، يأخذ منها ويعطي، ربما سرقة الوقت في أحاديث لا تنتهي... وقف على عالم من السحر الفتاة تمتلك مفتاحه، أذهلته عن نفسه»[5]، هنا ينقلنا الروائي إلى عوالم بعيدة عن الواقع حيث يرسم لنا صورا مرهفة ذات

---

[1] سيزار قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص 106.

[2] الرواية، ص 06.

[3] الرواية، ص 13.

[4] الرواية، ص 13.

[5] الرواية، ص 32.

متخيل فني جمالي، ولقد شكل الروائي هذه الأماكن المتخيلة ليجسد لنا رؤيته وتوجهه ومن الأمكنة المتخيلة كذلك: «كان الخلاء يمتلئ بالأطياف والمخلوقات الجميلة المحلقة والتي تلامس الأرض، عشرات العرائس الجميلات يرتدين الملابس الحريرية البيضاء، تحدث في ملامستها للأرض ما يشبه حفيف الشجر...غاب احساسه بالوحدة في رقصات الأطياف، وغناء العرائس الذي يشبه التراتيل والأدعية والابتهالات، لم يعد بمفرده في الغابة. امتثلت له الأطياف والعرائس، تنصت إلى أوامره وتلبيها، وعدته أنّ حتميه وتدافع عنه»[1]، في هذا المقطع إشارة إلى توهج المتخيل السردي لدى المؤلف والقارئ يرى ذلك بوضوح، وفي الأخير يجب التنبه إلى أن الحنكة الابداعية لمحمد جبريل في روايته المدينة المحرمة تبرز جليا في توظيفه للمكان المتخيل لإضفاء لمسة شعرية على الرواية.

ما يحيل على الارتباط الوثيق بينهما فالا يمكن توظيف المكان بمعزل عن الشخصية والعكس صحيح وهذا ما نجده في رواية المدينة المحرمة لمحمد جبريل إذ يصرح البطل بمدى ارتباطه بمدينته يقول محاورا والده: متى أزور مدينتي؟ أشار ببنانه إلى أسفل: هذه مدينتم...المدينة التي تحدثني عنها المدينة المحرمة حدجه بنظرة متسائلة: اكتف بالسمع والقراءة والمشاهدة هي الآن مدينة ناس آخرون...وهو يشير بإصبعه إلى صدره أريد أن أزورها..."[2].

تمثل المدينة المحرمة الفردوس بالنسبة للأب إنها المكان الذي يحن إليه وتمثل بالنسبة للابن المدينة المنشودة التي يحلم باستعادتها فلقد كان: «بوسعه أن يخلف المدينة وراءه، ويمضي نحو المواضع التي أقام فيها السلطان قصوره، حلم بالمدينة قبل أن يتطلع إلى رؤيتها»[3]، في هذا المقطع تتجسد لنا صور عن قمة توق كل من البطل ووالده بالعودة إلى المدينة المحرمة لكن بالنسبة للبطل زياد حلم قريب المنال، أما بالنسبة لوالده فهي حلم قيد الذاكرة، لا يمكن تحققه، فجيل الأب يمثل فضاء الهزيمة باستسلام الأب للمنفى وفقدانه للأمل بالعودة إلى وطنه، أمّا الابن فجسد الجيل الثاني الطامح إلى الفردوس الذي يجب استعادته.

---

[1] الرواية، ص 125.

[2] الرواية، ص 10

[3] الرواية، ص 41.

المكان المتخيل فضاء متعلق بشخصية البطل (زياد) الطامح، الراغب في استعادة الوطن المنشود، المسلوب من قبل السلطان الظالم، حيث شكلت المدينة بالنسبة للابن مكان متخيل رسم صروتها في مخيلته من خلال استرجاعه لحكايات أبيه عنها.

ج- شعرية المكان الديني:

يتجسد المكان الديني في الرواية في مواضيع متعددة وبأشكال مختلفة ومن الأماكن الدينية التي حوتها الرواية نجد المساجد التي تضفي طابع القداسة على طبيعة الأمكنة بوصفها مكانا للعبادة والتقرّب إلى الله، حيث أدّت مهاما في تشكيل البعد المقدّس على الفضاء الروائي، لكنّ المسجد في "المدينة المحرّمة" تحوّل عن مساره أي تحوّل من مكان مقدّس إلى مكان مدنّس "للمسلمين" في المقابل يعدّ فضاء مقدّسا منشودا بالنسبة لغير المسلمين، باتخاذه وجها جديدا وهذا ما نجده في المشهد الروائي إذ يصفه المبدع وقد تعطّلت وظيفته بقوله «أغلقت المساجد في وجوه المصلّين واتخذت شرفات المآذن العليا مراصد يطلق منها الجنود رصاصاتهم على الأهداف الساكنة والمتحرّكة»[1]، ينطلق الروائي في تشكيل فضاء جديد انطلاقا من هذا الفضاء المتحوّل بفعل الأحداث الطارئة التي طغت عليه واستبدلت ملامحه حيث تحوّلت المساجد والمآذن من أماكن مقدّسة إلى أماكن مدنّسة وهكذا تحوّل المسجد كمسرح لتنفيذ خططهم وذلك بإصدار السلطان قرار غلق المساجد على المصلّين ومنعهم من أداء فرائضهم وهذا ما نلمحه في هذا المقطع من الرواية في قوله: «قصر صلاة الجمعة على المسجد الجامع في المدينة وحدها وأفتى بعدم جوازها في المساجد والزوايا بالقرى كان الجنود يمنعون النّاس –أحيانا –ولأسباب غير معلنة– من الصلاة في المسجد الجامع، فيصلّون في الميادين المحيطة وفي الشوارع المتفرعة والحارات والأزقة وباحات البيوت»[2]. يتحوّل المسجد في هذا المشهد من مكان لأداء العبادة إلى مكان مغلق يمنع النّاس من دخوله، حيث قصرها السلطان على صلاة الجمعة فقط بل تجاوز ذلك إلى إلغاء الصلاة في المسجد وغلقه تماما.

---

[1] الرواية، ص 67.

[2] الرواية، ص 67.

المنحى المغاير الذي سلكه المسجد في الرواية لم يكن هكذا عبثا بل أنّ وجه المسجد الجديد أسهم في تشكل المكان، بمنحه صورة جديدة مخالفة للمألوف، هذا ما يحيل على براعة وفنّية الروائي في اقتحام الفضاء الطارئ (تشكّل فضاء الثكنة) على فضاء الأصل (المسجد).

وإلى جانب المسجد في الرواية نجد مقطعا آخر كجزء يؤسس لتشكّل المكان الجديد، المكان الطارئ يشير فيه الروائي إلى فكرة الإستيطان عبر تشكّلات الأفضية الطارئة طعّمها بهذا المشهد المكثّف الذي يختزل فيه فكرة الإستيطان حيث يصرّح بقوله: «وثمّة رجال تميّزهم خطوات مهرولة يرتدون ثيابا سود ويطلقون لحاهم، وتتدلّى خصلات الشعر من ذقالهم وسوالفهم، وعلى رؤوسهم قبّعات عالية سوداء»[1]، كلّ هذه المواصفات تحيل إلى ديانة غير الديانة الإسلامية، الديانة الطارئة على سكان المدينة المحرمة هذا ما يكشّل الفضاء الإستيطاني الطارئ.

وفي الأخير نتوقّف على الأماكن الدينية التي أضفت صبغة جمالية، على النّص الروائي، وذلك بتشكيل مكان مختلف عن المألوف ما منح النّص الروائي بعدا إديولوجيا.

د- شعرية المكان الصوفي:

تتجلى ملامح الفضاء الصوفي بوضوح في رواية "محمد جبريل"، والتصوف كما يقول يحي شامي: «الإعراض عن الدنيا والبقاء بالله واتباع الطريقة السلوكية التي قوامها الزهد والتقشف وتجنب الموبقات والرذائل والتحلي بالفضائل والسمو بالنفس إلى حالة يشعر معها السالك أنه على اتصال منذ بمبدأ سام أعلى»[2]، والتصوف بمفهوم أبسط هو الانقطاع عن كل ما يشغل العبد عن طاعة الله، والاكتفاء بالعبادة والتقرب إلى الله عز وجل، ويعتبر المكان الصوفي الفضاء الذي تتبع منه مظاهر هذه الطريقة، فهو يعبق بروحانية عالية ومن الاماكن المهمة للمتصوفة "الصحراء"، وفي الرواية يذكر المؤلف: «كان يكثر من الخروج للصيد والقنص، الصحراء لا يحدها البصر، الأفق ممتد بلا نهاية، التكوينات الصخرية شكلتها الطبيعة في مالا يقوى على صنعه البشر»[3]، فانقطاع البطل

---

[1] الرواية، ص 43.

[2] يحي شامي، محي الدين ابن عربي: إمام المتصوفة، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، 2002، ص 07.

[3] الرواية، ص 06.

إلى الصحراء للصيد، من المحطات الأولى التي يمهد فيها الروائي لفكرة أن الشخصية من أتباع طريقة معينة للصوفية فالصحراء موطن للتأمل والاختلاء ويصف (الأفق ممتد بلا نهاية)، وهي مكان للتحرر في كل القيود ومن الأماكن أيضا التي التجأ إليها البطل نجد الخلاء، وهو تلك المساحة الشاسعة الخالية من كل شيء ففي رحلة زياد «امتدت المسافات التي تخلو منها الأرض من الأشجار أو التلال أو ما يمكن أن يستظل به»[1].

مرّ البطل بطرق عديدة في رحلته كما انه عبر الخلاء والأماكن المخيفة والموحشة حيث «فضل تفاديا للتوقعات أن يسير في الليل، يلوذ بالأماكن المختفية عن الأعين يعبر ما بين التلال والجبال والهضاب يختار القنوات يكثر من التلفت حتى لا يتوه في الشعاب، قد يلوذ بتجويف في داخل صخرة أو في باطل جبل»[2] .

فالبطل زياد ليس شخصا عاديا حتى يستطيع فعل كل هذا فهل يملك سلاحا يساعده على تخطي كل الصعاب وربما كان هدفه بالوصول إلى المدينة المحرمة الدافع القوي الذي جعله يحتمل كل هاته العواقب فطريق المدينة كان طويلا وشاقا فالغابة من الأماكن التي حكى له أبوه عنها وحذره من ما يسكنها «حذره من أن الأرواح والأشباح وربما العفاريت جزء من حياة الغابة، أعداد لا حصر لها، بعضها يؤدي من يراه أو يغيبه»[3]، وضع زياد كل ما قاله له أبوه في نفسه وطيلة الطريق يسترجع حكايات وذكريات أبيه ويضعها نصب عينيه، وفعلا وجد كل ذلك بالفعل حيث رأى في الغابة ما لم يره غيره.

«رأى في ظلام الغابة أشباحا متماوجة أعاد التحديق.

بدت كالأطياف النورانية تتحرك من حوله، تحلق تطير خيالات أو أطياف بيضاء لا تصدر أصواتا على أي نحو لا نداءات، ولا أغنيات ولا دعوات ولا همسات وان ميز موسيقى جميلة، خافتة تتناهى من موضع قريب راح في النوم تجسدت له مخلوقات الطيف عيونا وأنوفا وشفاه تأكد أنه يرى ما يُرى بالفعل حلقت الأطياف راقصة، جولة تقترب

---

[1] الرواية، ص 16.

[2] الرواية، ص17.

[3] الرواية، ص 19.

وتتباعد وتمضي في الافق ميزها وإن لم يتبين التفاصيل»[1]، فالغابة في هذا المقطع من الرواية مكان يعبق برائحة الصوفية حيث يضيف الكاتب الأطياف...وهي مخلوقات يقال أنها لا تظهر إلا لأناس ذوي كرامات ولا تظهر لأي شخص عادي، فزياد شاهد في الغابة ما لم يشاهده في حياته فلقد «ازدحمت الغابة بالأجساد الطيفية رأى الأشباح والخيالات والأرواح فوق التلال والهضاب والأشجار ووسط الأدوية والشعاب الجبال ومنعطفات الدروب كلمته الأطياف...

علمته ما كان يحتاج إلى تعلمه من التاريخ القريب والبعيد، وأصول الأسر والعائلات والنواحي ولافتات الطرق والميادين والمساحات والأسواق والشوارع والحدائق والنباتات وأحوال الجو...

اتجهت الأطياف ناحية الفضاء البعيد، لم يعد سوى أصداء عباراتها المنفعة وابتهالاتها وتسبيحاتها، منحة اللقاء بكائنات الغابة روحا جديدة»[2]، لقد صور الروائي الغابة على أنها فضاء تنكشف منه روحانية عالية فالأطياف من المخلوقات الغيبية التي تظهرأمام أولياء الله الصالحين، ولقد صارت هذه الأطياف: «جزء من وجوده وترددات أنفاسه شعر أن بداخله من القوة ما يجعله سطانا على العالم، وأنه يستطيع أن يقاتل البشر والحيوان والكائنات المتوحشة، شعر بما يشبه النور ينبعث من داخله، يفيض على ما حوله من بشر وكائنات»[3]، كانت الغابة بالنسبة لزياد المكان الذي تعرف فيه على مخلوقات ساعدته على تحقيق أمنيته وجهته ونصحته ودلته على الطريق وفي مكان ما من الغابة: «ثمة أصوات تناديه من بعيد صعب عليه تبين موضعها في داخل الغابة انطلق نحو دنيا تخيل ملامحها أو أنها ذات ملامح غائبة»[4]

كذلك مضى زياد: «إلى الخلاء حيث انفرد بنفسه تكلم مع المخلوقات الجميلة دلوه على المواضع الذي اتجهت إليه القبيلة وان اعتذروا –لاعتبارات الكشف– عن مرافقة،

---

[1] الرواية، ص 19–20.

[2] الرواية، ص 20–21.

[3] الرواية، ص 21.

[4] الرواية، ص 29.

زودوه بكلمة السرد التي تفتح أمامه المغاليق، وتكشف ما قد يلقاه من المصاعب والعقبات»[1] فالتفرد أو الخلوة هي الجلوس منفردا والانقطاع عن أي مخلوق، ويصف محمد جبريل انقطاع زياد عن كل العالم لينشغل بالتحدث مع المخلوقات التي ألفها وتعود قدومها إليه عند حاجته إليها وعند ما يكون بمفرده، لتنصحه وتوجه وتقوده إلى طريق الحق، ويواصل زياد رحلته مرورا بأماكن يختلي فيها، لتأتي تلك المخلوقات لتؤنس وحدته، وبالرغم من وصوله إلى مدينته ظلت الأطياف تلاحقه و: «-بتوالي التردد على المدينة- شوارعها وأسواقها وحدائقها وبناياتها وحصونها وأبراجها، ترافقه الأطياف في تدرج الهضاب الصخرية واسراب الحمام المحلقة، والشرفات، والنوافذ، وفوق الأسطح، وعلى أطياف الفضائيات وأسلاك الكهرباء والتليفونات ومناشر الغسيل.

هل ما يراه حقيقة؟ وهل يراه وحده؟

لماذا إذن لا يتطلع الناس إلى الأطياف في تحركاتها التي لا تنتهي؟!»[2] لقد أصبحت الأطياف حقا جزء من حياته، فلم تعد تأتيه في خلوته فقط، بل أصبحت تظهر له أمام الناس، وفي ضجيج الشوارع حتى أنه صار: "يشعر بالأطياف في كل ما حوله"[3]يتوالى قدوم المخلوقات الغيبية لزياد في غير مكان محدد وبدون سابق إنذار، كما لا يمكن تحديد زمن مكوثها أو غيابها عنه.

وتتواصل رحلة زياد ليلجأ إلى الشيخ السبحي لمساعدته على تحقيق مرادفه فبالقرب من بيت الشيخ: «عبقت في المكان رائحة عظيمة، تسكر الحواس سأل المرأة القعيدة أمام البيت:

أين الحراس؟

قالت المرأة وهي تنفض الدقيق من جلبابها الأسود؟

أي حراس؟

---

[1] الرواية، ص 46.

[2] الرواية، ص 59.

[3] الرواية، ص 61.

جراس الشيخ... من يأذنون لي بالدخول؟
إذا أردت لقاء الشيخ فقف على باب البيت...
استطردته موضحة

الشيخ يضايقه الزحام، ويميل إلى الخلوة»[1] لقد استخدم الروائي في هذا المقطع من الرواية لغة مكثفة موحية فلم يغيب حتى التفاصيل الصغيرة. تبرز جمالية المكان الصوفي من خلال الرائحة العبقة التي يشمها البطل والتي تجذبه لذلك العالم

كما أن شخصية المرأة بجلبابها الأسود تجسيد الهوية الصوفية، بوصفها جزءا من الانتماء إلى الفضاء الذي يقييم فيه الشيخ السبحي، وعند دخول زياد البيت: «أوقفه فيض نور من داخل حجرة الشيخ، فلا يقوى على الدول، تأدب أمام الخمرة أو أنه خشي على الضوء من أن يؤذي عينيه»[2] فالنورانية من مواصفات الصوفية التي ساهمت في تشكّل المكان

يصور لنا الروائي في هذا المشهد صور مليئة بمظاهر الخشوع والتواضع والروحانية، فالشيخ السبحي يروى عنه أنه: «عكف على الصلاة والعبادة والدعاء، انقطع إلى الله تعالى لا يصرف وقته في غير طاعته، يمتثل الأوامر ويجتنب النواهي، هجر الدنيا الفارغة وتجافى عنها، زهد في زخرفها وزينتها، نفض يديه عن كل ما يشغله بها، خاض بحار المعرفة المتناهية الأفاق، حفظ القرآن من الفاتحة إلى المعوذتين، وحفظ الصحيح من الأحاديث الشريفة، وقرأ السيرة النبوية، وسير آل البيت والخلفاء الأربعة، وكبار الصحابة والتابعين وأولياء الصوفية...»[3] إنّ ميل المؤلف إلى التجربة الصوفية في العمل الروائي يساهم في إضفاء طابع الشعرية عليه، ويمكننا القول أن المكان الصوفي في رواية المدينة المحرمة وسيلة مهمة لتشكيل شعرية المكان.

كما أنّ للشخصية دور في تشكّل المكان وفي الرواية نجد وصفا لشخصية الشيخ السبحي فمن خلال أفعاله وأقواله يتشكل المكان الصوفي ونجد ذلك في قول الروائي:

---

[1] الرواية، ص 105.
[2] الرواية، ص 105.
[3] الرواية، ص 106.

«مال إلى الزهد في الدنيا، والإعراض عنها، والتخفيف من أثقالها، يخلع الدنيا مع مركوبه عند باب حجرته، حياته انعزال قد يطول انقطاعه عن المشيخة والمريدين، يحبس نفسه في صومعة عبادته، يؤثر الانفراد والعزلة والخلوة، يخلص في العبادة والزهادة، يقبل على الصلاة والصيام والذكر والمجاهدات الروحية، يؤدي صلوات –في أوقات مختلفة من الليل والنهار– غير الصلوات الخمس المفروضة... يحرص أن تفتح باب صومعته لكل من يقصده، يخاطب المرتدين على الصومعة بلغة بسيطة، يسهل فهمها ما يتناسب مع مدارك الجميع وقدراتهم، يتسنى لهم الإيمان بما يقول، والإذعان بآرائه وأقواله»[1] يضيف الروائي شخصية الشيخ السبحي أو شخصية المساعدين الذي لجأ له البطل زياد، ومن المظاهر التي تشير على حضور الصوفي في شخصية الشيخ نجد ما تؤثره الشخصية من انقطاع وانعزال وزهد وعبادة وخلوة... كما أنه: «إذا تحدث ظهر منه نور يملأ المكان، فلا يقوى المريدون على النظر إليه، وكان الناس يحنون رؤوسهم عند مرورهم أمام بيته أطاعه مريدوه، أسلموا له قيادهم، سلموا بعظمته وعلو قدره... روى أن معجزاته انتقلت إلى الكثير من خلفائه وأتباعه ومريديه، ازدادت شوكته وازداد تأثير زاويته وطريقته الصوفية»[2]، إنّ من مظاهر الصوفية أيضا في شخصية السبحي النور الذي يظهر منه ليملأ المكان فحضور المريدين في هذا المقطع يسهم في تأسيس المكان الصوفي، ويواصل محمد جبريل وصف الفضاء الذي يقيم فيه الشيخ فيقول: «امتلأ المكان بالأطياف مثل التي التقى بها زياد في الغابة اقتعدّت الأرض وتلاحقت في الطرقات وعلى السلم وأمام البيت... ترنو إلى الشيخ المستغرق في رؤية ما يراه هو وجده، يفيق مما يبدوا أنه يستغرق وينادي بالاسم، يجيب طيف، ويمتثل في حضرة الشيخ ينصت إلى ما يطلبه قد يتجه النداء إلى الواقفين والقعود، رجال ونساء قصروا أنفسهم على تلبية ما يطلب، أو يضحون من يختارونهم، فينطلقون.

حين أنهى الشيخ ما كان يشغله من تأملات شحب الضوء في الغرفة»[3].

---

[1] الرواية، ص 107.

[2] الرواية، ص 109.

[3] الرواية، ص 109.

إن هذا الوصف للمكان يوحي بالأجواء الصوفية العالقة به، حيث يصور فيه الروائي الحالة الوجدانية للشيخ في لحظة تأملاته، وعند نهاية زمن هذه الحالة يضئل الضوء في الغرفة، وفي نفس المكان كان اللقاء الأول بين الشيخ السبحي وزياد والذي دار فيه الحوار التالي: «أرجو ألا أكون قد أسأت اختيار وقتي...

قال الشيخ السبحي وهو يمسح حبات عرق نبتت في جبينه:

لا أكتفي بما أقرأ... وإنما أفكر فيما أقرأه

ظل الشيخ صامتا وهو يروي له ما تصور أنه لا يعرفه، فاجأه بأنه يعرف الحكاية من ألفها إلى يائها»[1]. إن وصول زياد للشيخ السبحي يمثل بداية الانفراج، وتخطي العقبة الأولى للوصول إلى الهدف المنشود، حيث وجد زياد في الشيخ: «قطبا يدين بتعاليمه، وأستاذا يرشده، يعلمه يوجهه، ينصحه، خصّ – من بين مريديه– للدخول إلى حجرة نومه.

عرف من أحاديث الشيخ، أن مصيره تحدد منذ مولده وأنّ طريقه إلى الجنة»[2].

يتفاعل زياد مع الشيخ السبحي لتتكون علاقة وطيدة بينهما، حيث يجمعهما بيت الشيخ وفي أحيان أخرى «كان زياد يلوذ بنفسه في موضع لا يلتقي بأحد، ولا يأذن حتى لأصدقائه من أبناء القبيلة أن يلحقوا به، وإلى جانب شخصية الشيخ السبحي نجد شخصية البطل زياد كشخصية ساهمت في تشكل المكان. من خلال الأحداث التي دارت في هذا المكان نلحظ فاعلية البطل وتفاعله مع الأحداث التي عاشها داخل هذا الفضاء، فبمجرّد ارتقائه إلى هذا الفضاء أثّرت فيه الأحداث التي قام بها الشيخ، فمن خلال الأحداث والشخصيات يبنى المكان .

«لم يكن يتحدث عن الموضع الذي يتجه إليه، يكتفي بالقول أنه ألف العكوف على القراءة والتعبد والتأمل في موضع بالخلاء ولا يجلس فيه أحد، ولا ينشغل إلا بما قصده،

---

[1] الرواية، ص 110.

[2] الرواية، ص 119.

إذا عاد بدا عليه تمازج الراحة والإرهاق، وانتاب جسده ما يشبه الرجفة، وتداخله في نفسه حشرجة كأنه يعاني...»[1] يقترن المكان الصوفي في الرواية بالشعائر أو العبادات التي تؤديها الشخصيات ويمثل الخلاء أحد المواضيع التي يفضلها زياد للعبد والتأمل... ويصف الروائي لحظة العودة منه بحالات وجدانية، وتمثل هذه اللحظة العودة من عالم غيبي روحي إلى عالم الواقع.

يستدرجنا الكاتب للولوج إلى هذه العوالم الصوفية ما يبيّن براعته في تشكيل المكان كمكان يستدرج فيه القارئ لا يصرّح به مباشرة وهذا ما يكسب النص شاعرية وجمالية.

وفي الأخير يمكننا القول أنّ «المكان الصوفي بهذا المعنى هو تأسيس فعلي لمفهوم الحرية التي تطال من أكرمه الله بامتلاك المكان وعرّفه أسراره وحقائقه، وهذا من حيث إن له قابلية مطلقة لأنّ يستوعب الحالات الوجدانية والروحية المختلفة، التي يعيشها الصوفي، فهو وإن كان فضاء سجينا مغلقا في الظاهر، فهو للفارق الصوفي كون مفتوح من الدلالات»[2].

وهذا ما يشكل شعرية المكان الصوفي حيث تبرز جمالية المكان الصوفي من خلال استدراج الكاتب للولوج لهذه العوالم (الأفضية الصوفية) ما يبين براعة المؤلف في تشكيل المكان، ويقود الروائي القارئ إلى تلك الأمكنة بطريقة غير مباشرة ممّا يكسب النص الروائي شاعرية وجمالية فنيّة.

هـ- شعرية المكان العجائبي:

يتشكل المكان العجائبي في رواية المدينة المحرّمة وذلك بتحوّله من أحداث واقعية إلى أحداث غير مألوفة التي تسهم في إضفاء الطّابع العجيب للفضاء، وقد عرّفه الناقد حسن علاّم بأنّه: «ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعة تتدخل في

---

[1] الرواية، ص 123.

[2] طارق زياني: صورة المكان في المخيال الصوفي، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، ميلة، المجلة 13، العدد1، ص 196.

السير العادي للحياة اليومية فتغير مجراه تماما، وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين... بالإضافة إلى المعجزات والكرامات التي يشكل ما فوق الطبيعي إطارها»[1].

ومن ذلك ما تشكّل في متخيّل البطل بفعل حكايا جدّته التي تنقله من فضاء الواقعي الذي يحياه وسط أهله إلى فضاء واسع مفتوح على العجيب يرد ذلك في هذا المقطع المحيل على عالم الغول بصوره العجيبة التي ترسمه مفزعة إضافة إلى الأماكن المخيفة كالآبار المطمورة والموحشة: «عرف الحكاية منذ طفولته، وكبر معها، أضافت الى روايات العجائز وما قرأه عن الأحداث القديمة والوقائع التي أسقطها الزمن، تختلف عن التي روتها له جدته أعوام طفولته، وأماتته من الخوف: آكلي البشر والآبار المطمورة على حشرات تؤذي وتقتل والموتى المستيقظين من قبورهم»[2]، ينقله إلى فضاء غير مألوف حيث يعيش في عالم غريب عن عالمه ذلك العالم المتشكّل من قوى غيبية وشخصيات فوق طبيعية منها وصفها لفضاء الغول حيث يصوّر فضاء الآبار المطمورة الموحشة والمظلمة التي تسكنها الحشرات المؤذية والقاتلة، ليصعّد أكثر في بشاعة المشهد وعجائبيته وذلك باستيقاض الموتى من قبورهم، إنّه فضاء عجيب ومفزع مقترن بتلك العوالم الغيبية التي عاشها بفعل تخيّله لحكايا جدّته في طفولته، حيث يحملنا المبدع ببراعة وصفه لتلك الأمكنة الغيبية العجيبة ليؤسّس فضاء عجائبيا غير مألوف لم يأنسه البطل حيث يتنقّل بخفّة فنّية من مشهد واقعيّ إلى مشهد عجائبيّ أي من فضاء واقعيّ يحياه البطل على مستوى الواقع الفنّي إلى الفضاء العجائبي ثمّ سرعان ما يعود إلى الواقع حال نهاية الحكاية.

وفي الرواية نجد وصف السارد لشخصية السلطان الذي يتحول أوقات الحظر إلى تنين مما يضفي على المكان (المدينة المحرمة) الطابع العجائبي فــ: «-بتأثير السحر- يتحول-أوقات الخطر- إلى تنين هائل، ينبعث اللهب من فمه، والنار في زفيره، وأذرعه أخطبوطية»[3] إذن فبتحول السلطان إلى تنين يصبح المكان مثيرا للرهبة والدهشة، يتحوّل

---

[1] حسن علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ، 2009م، ص32-33.

[2] الرواية، ص 13.

[3] الرواية، ص 24.

فضاء المدينة المحرّمة إلى فضاء عجائبي عن طريق تحوّل السلطان إلى تنّين فبتحوّله يتلوّن المكان ويأخذ بعدا عجائبيا، يحمل صفة الرهبة والدهشة ليصبح فضاء مثيرا.

كما يقال عن السلطان أيضا أنه: «أحاط المدينة بالأسوار، جعل حول الأسوار خنادق عميقة، واسعة تناثر –من خلفها– القلاع والأبراج والحصون والمزاغل قالت روايات إنه جعل على أبواب المدينة طلاسم تكشف من يفلح في التسلل»[1] يظهر الطابع العجائبي بتعليق طلاسم للسحر تكشف من يحاول دخول المدينة المحرمة، ومن جبروت السلطان أنّه: «كان يشرف بنفسه على قطع الرؤوس في بقعة دم، أمر بعرض الأجسام المقيدة فوق الجبل، تلتهمها الطيور الكاسرة، تؤذيها بمخالبها ومناقيرها وهي تأتي عليها، علقت الأقفاص الحديدية بين الأعمدة على امتداد الطريق الرئيسية يوضع في داخلها يحكم عليه بالموت... تتناوب في نهشه –وهو حي أو بعد أن يموت– الطيور آكلة اللحم لا تبقى منه إلا كومة عظام»[2].

يبدوا المكان الذي يمارس فيه السلطان أعمال التعذيب مروعا ودمويا وغريب بأنواع التعذيب المسلطة على المتهيمن، ويستمد المكان عجائبيته من خلال الوصف المميز للأحداث التي تقع فيه.

كما نستحضر صورا عجيبة رسمها الروائي للفضاء المحيط بقصر السلطان حيث:

«جعل الوادي – أسفل القصر– موضعا يلقي فيه ببقايا الجثث التي هشمها التعذيب الجماجم، الرؤوس المهشمة، البطون المقبورة، الأذرع المبتورة، الأجساد المحترقة، الأعين التي ظلت –بالموت– على تحديقها

نهى الجند عن إخفائها في الرمال، تجد النسور والغربان فيها ما يسد حاجتها من الطعام، دون أن تنشغل بالتحليق والبحث...»[3] يمثل الوادي أسفل القصر نهاية بشعة لكل من يتطاول على السلطان كذلك يحرك وصف الروائي لهذا المكان شعورا متفاوتا بين

---

[1] الرواية، ص 25.

[2] الرواية، ص 53.

[3] الرواية، ص 53.

الخوف والرهبة في نفس القارئ ومن العجائبي الذي يتمازج مع الصوفي قوله: «استعاد ما أنصت له من روايات: الشيخ السبحي يخاطب الأطياف البشرية والملائكة والجان لسكناه قرب الغابة، ألف الناس رؤية الكائنات التي تحيا فيه تدخل بيته وألفوا رؤية الشيخ يخاطب تلك الكائنات كل بلغته، الطيور والوحوش والدواب حتى خرير الماء وهسسة الشجر وضوء القمر والنجوم»[1]. لقد تجاوز الروائي في هذا المقطع المألوف، لينقلنا لعوالم أخرى تحيل على العجب، وفي صدد العجائبي يمكن إدراج المعجزات والكرامات التي يحظى بها أهل التصوف والتي تتجاوز الطبيعي ضمن الأدب العجائبي، إذ ورد في الرواية مشهدا تلوّن فيه العجائبي بالتصوّف جاء ذلك في المشهد التالي الذي يعدّ جزء من الأحداث التي أسهمت في إضفاء البعد العجيب والغريب على فضاء بيت الشيخ السبحي، فنتيجة تلك الممارسات التي مارسها الشيخ تحوّل الفضاء من مجرّد بيت على مستوى الواقع إلى فضاء عجيب، يتّضح ذلك في وصفه لبعض المشاهد التي تؤسّس قاعدة الفضاء العجائبي؛

وممّا قيل عن الشيخ السبحي أيضا أنّه: «عرف عنه أنّه لم يستخدم قدراته في الأذى مرة واحدة، رفض ما قيل عن تسلل جاسوس للسلطان إلى مجلسه ينقل ما يشاهده، ويسمعه فيعد السلطان خططه وردود أفعاله، جرت شفتا الشيخ بتعازيم فتحوّل إلى جرذ، وإن ظلت ملامحه، جرى ناحية المدينة المحرمة، يستغيث بالسلطان ليعيده إلى هيئته لمحه قط في المسافة الفاصلة بين الغابة والمدينة المحرمة، التقطه بمخالبه وقذفه في فمه»[2].

يتحول المكان من واقعي إلى عجائبي من خلال الأحداث التي تسري فيه فمجلس الشيخ السبحي يصبح فضاء عجائبيا عندما يتحول جاسوس السلطان إلى جرذ، إضافة إلى مشهد آخر حيث ساعد البطل على تحقيق أمنيته وذلك بتحويله إلى طائر يجوب فضاء المدينة «اشترط عليه الشيخ السبحي، لكي يتحول إلى طائر أن يؤدي ألف ركعة دون توقف، لم يلحظ تحت إبطيه ولا في جنبه في الركعة المائتين والستين ريشا أو زغبا»[3].

---

[1] الرواية، ص 115.

[2] الرواية، ص 116.

[3] الرواية، ص 131.

كما تبدّ الفضاء العجائبي أيضا مع البطل زياد وذلك حينما يكون بمفرده في مواضع خالية، يتصل بقوى خفية تسهم في تأثيث الفضاء العجائبي رغم اتّساع الفضاء غير أنّ هذه الأحداث قد طوّقته وحوّلته من مكان واقعيّ إلى مكان غير مألوف عجائبي عن طريق حضور قوى خفيّة أسهمت في تطعيم أسّسه، نلمح ذلك في طريقة تقديم المبدع لهذا المشهد الذي يصوّر البطل وهو يحاور القوى الخفيّة: «قيل أنّه يصادف الجان، فيكلمهم ويكلمونه... تحدثت روايات عن اتصاله بأقوام من خارج المدينة، وقد يكونون من خارج الأرض، أقوام لهم بسحنهم المميزة، ومعتقداتهم التي تقتصر عليهم، لا يجازيهم فيها أحد يؤمنون بالإسلام، وإن مارسوا شعائرهم بطريقتهم الخاصة، يضمنون صلواتهم تلاوات سحرية، وأدعية يلتقي بهم في الخلاء»[1] يتمظهر العجائبي في هذا المقطع من خلال ما يثيره فينا من دهشة وفضول حيث أنّ طبيعة الأحداث المسرودة تتلاءم مع المحيط الذي تجري فيه وفي مسار السرد العجائبي اشترط الشيخ السبحي على زياد: "لكي يتحول إلى طائر أن يؤدي ألف ركعة صلاة دون توقف... تحسس بشرته بدت نعامة ملساء إلا من الشعر الذي ألف وجوده في مواضيع متناثرة من جسده، منحه بدلا من الاختفاء سر التحليق في الفراغ، وما يعينه على اقتحام المخاطر، فرد ذراعيه بامتدادهما تمتم بأدعية شعر بعدها كأن جناحين ينبتان تحت إبطيه ويمتدان وبذراعيه تتغطيان بالريش كأن ذراعيه تحولتا غلى جناحين يحفظان توازنه، وبعد أن يحمله إذا حلق طائر»[2]، فبعد أن كان بيت الشيخ السبحي مكانا واقعيا عاديتــ تحول إلى فضاء عجائبي من خلال ما تحقق فيه من تحول البطل زياد إلى طائر وتحقيق الأمنية التي لطالما حلم بها.

وانطلاقا من هذه المشاهد السردية التي تنقلنا من عالم الواقع إلى عوالم متخيلة وعجائبية، تتشكل شعرية الفضاء الذي يتجلى في بعده غير المألوف من خلال وصف الروائي لأحداث وشخصيات وأمكنة يطبعها طابع العجيب.

---

[1] الرواية، ص 123.

[2] الرواية، ص 131.

و- شعرية المكان الرمزي:

يقدّم الأديب هذا النوع من الأمكنة في أعماله عن طريق التلميح بعيدا عن التصريح، باجتذاب الإشارة المباشرة للمكان المقصود، بطريقة فنّية، حيث «تعد الدلالة الرمزية من أهم الدلالات التي لا يمكن أن يحيل إليها المكان في النص الروائي إذ تعد من أصعب ما يمكن أن يدرجه الكاتب فيه لأن هذه الدلالة تقتضي فنية وبراعة وعناية في الأسلوب»[1]، فالمكان الرمزي من الأماكن المهيمنة في الرواية التي تسهم في تشكيل المكان وبناءه، ممّا يمنح للنص الروائي جمالية بإضفاء سمة الشعرية للرواية، فالرمز عادة يوظفه الروائيّون لطرح قضايا سياسية، اجتماعية، ثقافية... عاشها الروائي في واقعه دون التصريح بها، أي بطريقة غير مباشرة اطلق عنوان "المدينة المحرمة" على روايته، كناية أو ترميز المدينة القدس في فلسطين، أما تسمية المدينة فهو اقتباس من حكاية شعبية صينية، حيث تعد المدينة المحرمة في الصين: «أو ما يعرف بالقصر الامبراطوري عمره 6000 عام وقد سميت المدينة بذلك الاسم لأنه كان "محرما" دخول القصر والمنطقة المحيطة به على أي شخص عير مئات السنين وكان فقط يسمح للإمبراطور وأسرته والمسؤولين والموظفين بالدخول»[2]، استعارها المبدع لتشكيل أفضية مدينته "المدينة المحرّمة"، يأتي العنوان رمزا إلى فلسطين الفردوس الذي أضاعه المسلمون وحرّم فضاؤه عليهم وهذا ما نلمحه من خلال أفضية الرواية التي وإن تنوّعت فهي تصبّ في مجرى واحد هو تحريم هذا الفضاء من قبل "السلطان": «أدرك أنّ المدينة المحرّمة تحتاج إلى ما يسوء اقتصارها على الخاصة من أبناء قبيلته، والخاصة من أبناء القبائل المناصرة لها... قصر الإقامة فيها على جنده وأعوانه وأبناء قبيلته، أبناء القبائل الأخرى يتردّدون عليها للزيارة والفرجة وحدها – هي ما يملكون – للتعرف على ما تحقّق في المدينة المحرمة ممّا لم يخطر في بال أحد، تغلق الأبواب نهارا وليلا، ولا تفتح إلاّ لأبناء قبيلة السلطان، ولم يحمل تصريحا من أبناء القبائل الأخرى»[3]، الذي يعدّ رمزا للمستوطنين الوافدين على أرض القدس ذلك

---

[1] سعد بن يحي: دلالة المكانة في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية عابر سرير، نموذجا دراسة تطبيقية، ط 1، دار الضحى للشر والاشهار، الجزائر، 2014، ص 28.

[2] على الموقع wikipedia.org تاريخ الإطلاع: يوم 28 مارس 2020 على الساعة 12:37.

[3] الرواية، ص 25.

الفضاء الذي هو في الأصل محرّم عليهم فيحاول المبدع ومن خلال إعادته تشكيل رمزية تلك الأفضية إلى تمرير موقفه وفق رؤية خاصة في تشكيله للأفضية المتعلّقة بتلك المدينة المحرّمة والمقدسة، فالمدينة المحرّمة محرّمة على أبناء القبيلة "الفلسطنيين" يمنعون من الدخول إليها حرّمها السلطان (المستوطن) إضافة إلى تحريمها على باقي القبائل (المسلمين والمسيح) ومحاولته بشتى الطرق تغيير ملامح فضاء المدينة المحرمة إلى فضاء يؤسّس لوجوده في رمزية للكيان الصهيوني الطارئ على فضاء القدس وبرؤية استشرافية تمتدّ إلى مشروع استيطان أفضية إسلامية أخرى (فضاء الدول العربية المسلمة) وذلك بممارساتهم القمعية والإستبدادية لتهجير الفلسطينيين (قبيلة زياد) عن طريق استلام أراضيهم تماشيا ومشروع تحويل الفلسطينيين إلى لاجئين وهكذا يصوّر لنا مشهد الفضاء المستلب من خلال تصوير مشاهد منها وصف الروائي لإحداها بقوله: «فطن إلى أنّ رحيل القبيلة كان مفاجئا، ثمّة آثار نيران منطفئة، ومزّق ثياب، وأوعية، وأوراق، وبقع دماء، عرف أنّ جند السلطان أجبروهم على الرحيل، قوضوا الخيام ودمّروا وقتلوا... رحلت القبيلة إلى حيث لا يدري أحد، أجبرت على الفرار من قبضة السلطان وبطشه»[1]، وهكذا تغدو المدينة المحرمة رمزا للقدس التي حرّمها المحتل الصهيوني على أهلها وحوّلهم إلى لاجئين: «لم تكن تشغله مسألة العودة إلى الوطن فوجئ أن سنه لا تتيح له الاقامة في البلد الذي يعيش فيه سكت أبوه عن القول: متى نعود إلى الوطن؟

أدرك الأدب بتوالي الأعوام انا اقامته في المدينة الساحلية ستطول وأن العمر ربما لن يسعفه للعودة إلى المدينة المحرمة.

كما أعرف: فقد اقتصرت سكنى المدينة المحرمة على قبيلة السلطان... صارت المدينة مقصد قبيلة السلطان وملجأهم ومعقلهم»[2]، كما نجد أنّ الكاتب نشر الكثير من الرموز في روايته بفنّية، كوصفه للحراسة الصارمة لأسوار المدينة المحرمة وتبيان الوثائق اللازمة قبل دخولها، فيستطرد قائلا، "كان الطريق إلى المدينة المحرمة مغلقا أمام حركة المرور بدا الصابور طويلا من أمامه ومن خلفه، والتحرك بطيئا والحقائب والأكياس في الأبدي والصمت سادرا في اتجاه نقطة التفتيش...يتأملون الأوراق، يدققون

---

[1] الرواية، ص 46.

[2] الرواية، ص 08-09.

في وثائق الاثبات الشخصية، يسألون الوجهة، من تقصد. لماذا؟ كيف نصدقك؟"[1]، يذكرنا هذا المقطع من الرواية بما يفعله جنود الاحتلال مع من يريد دخول "فلسطين" حيث صرامة التفتيش والمعاملة، ومنع الدخول عن أي غريب مشكوك في أمره:«ويتخذ جبريل من المكان بؤرة مركزية وقاعدة محورية في السياق الروائي العام تشد بقية العناصر الى بنيتها، وتوظفها لتكون رمز لما هو أبعد وأشمل وأرحب أفقا فالمكان عنده لا يوصف لذاته»[2]، وهكذا يطرح محمد جبريل قضية فلسطين الفضاء المستلب أو الفردوس المفقود بطريقة فنية ابداعية فيستل رموزه بكل جمالية للإحالة على المكان الرمزي.

فالمكان الرمزي يحمل في طياته دلالات تستوجب براعة وفنية عالية وعناية من طرف الأديب، وأديبنا محمد جبريل في روايته (المدينة المحرمة) قدم لنا رموزا موحية ومعبرة، تحمل في ثنياها قضية مهمة ألا وهي القضية الفلسطينية المستعمرة من قبل الاحتلال الصهيوني كرسالة يريد الروائي أن يمررها للقارئ ببراعة فنيّة، مما يحيل على حذاقت وبراعة المؤلف.

2. علاقة المكان بالعناصر السردية:

يعدّ المكان عنصرا أساسيا وفعّالا في الرواية لا يمكن تجاوزه في العمل الروائي أو الإستغناء عنه، فالشخصيات مثلا تحتاج لمكان تتفاعل فيه، والزمان بحاجة لمكان يقيم فيه وينتقل فيه كذلك، بالإضافة إلى الأحداث التي لا تكون إلاّ من خلال المكان، ولا ننسى اللغة التي تميّز كلّ كاتب عن غيره، ما يدلّ على ارتباط المكان بعناصر السرد الأخرى: «والحال أنّ المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد»[3].

---

[1] الرواية، ص 39-40.

[2] سمية سليمان علي الشوابكة: التراث والبناء الغني في أعمال "محمد جبريل" الروائية 1972-2002 قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا الجامعة الاردنية، نيسان 2004، ص 289.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المرجع السابق، ص26.

لايمكن عزل المكان عن العناصر السردية الأخرى، لأنه ينمو ويتداخل معها، ويعد هذا التداخل تشكيلا جماليا للعمل الروائي.

أ- علاقة المكان بالشخصية:

تتجسّد علاقة المكان بالشخصية من خلال الأثر الذي يتركه المكان في الشخصية حيث أنّ: «المكان مؤهل للكشف عن اللاّوعي الشخصية وحياتها النفسية والاجتماعية لأنه ببساطة لا معنى ولا دلالة للمكان بعيدا عن الإنسان»[1].

للمكان دور في بناء الشخصية من خلال الكشف عن وعيها وحياتها النفسية والاجتماعية، فلا يمكن فهم الإنسان إلاّ من خلال المكان فالمكان: «يرتقي بالكائن فيه إلى المستوى الذي يجعله يندمج فيه، مثلما يسر الكائن إلى المكان الذي يوجد فيه بشيء من وحدته الخاصة، وهو نوع من التقابل التبادلات بين الأشخاص والأمكنة»[2].

ما يحيل على الارتباط الوثيق بينهما فلا يمكن توظيف المكان بمعزل عن الشخصية والعكس صحيح، وهذا ما نجده في رواية "المدينة المحرمة" لمحمد جبريل، إذ يصرح البطل بمدى ارتباطه بمدينته يقول محاورا والده:

«متى أزور مدينتي؟

- أشار ببنانه إلى أسفل: هذه مدينتك...المدينة التي تحدثني عنها المدينة المحرمة دحجه بنظرة متسائلة:

اكتفى بالسماع والقراءة والمشاهدة هي الآن مدينة ناس آخرون

- وهو يشير بإصبعه إلى صدره أريد أن أزورها...» [3].

تمثل المدينة المحرمة (الفردوس المفقود) بالنسبة للأب وتمثل المكان الذي يحنّ إليه، أما بالنسبة للابن الوطن المنشود الذي يحلم باستعادته. نجد ذلك في قوله: «ولد ونشأ بعيدا بآلاف الكيلومترات عن المدينة المحرمة، لكنه يعيش بالحنين لرؤيتها، الحنين إلى ما لم

---

[1] نبيل سليمان: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في ملحمة الروائية مدارات الشرق)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص201.

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المرجع السابق، ص140.

[3] الرواية، ص 10.

يره، حركته حكايات أبيه وذكرياته واستعادته الأحداث والصور والملامح والقسمات ونثار التفاصيل»[1].

في هذا المقطع تتسجد لنا صورة عن قمة توق كل من البطل ووالده بالعودة إلى المدينة المحرمة التي تمثل حلم بعيد المنال بالنسبة للأب وحلم قريب المنال بالنسبة لزياد فجيل الأب يمثل فضاء الهزيمة، باستسلام الأب للمنفى وفقدانه للأمل بالعودة إلى وطن، أما الابن فيجسد الجيل الثاني الطامح للانتصار إنه الفردوس الذي يجب استعادته، وفي مقطع آخر من الرواية يسرد لنا الكاتب حدس السلطان بأمر مهم ألا وهو التقاء الفتاة فدوى بالشاب زياد حيث دار حوار بين السلطان وفدوى على زياد: «قالت: شاب [وهزت يدها دلالة النفي] لا أعرف اسمه إلتقيت به مرتين في الغابة...

– لم يعد في الغابة، لم يعد في مكان بالذات، إنه يدخل المدينة المحرمة ويخرج منها كأنها بيت أهله»[2].

من خلال هذا القول يتبيّن لنا حضور كل من شخصية الشاب (زياد) الفتاة (فدوى) والسلطان في مكان واحد ألا وهو المدينة المحرمة ما يدل على علاقة المكان بالشخصية.

معظم الأماكن في هذه الرواية مرتبطة بشخصيات معينة مما يوضح العلاقة الوطيدة بين المكان والشخصية، حيث ركزنا على أهم الشخصيات الرئيسية في الرواية المتمثلة في البطل، والده، الفتاة، السلطان، بوصفها أبرز الشخصيات المتعلقة بالمدينة المحرمة (الفضاء المنشود) في النص الروائي.

ب– علاقة المكان بالحدث:

من خلال علاقة المكان بالشخصية تتضح لنا علاقة المكان بالحدث فلا وجود للمكان دون حدث، فبانعدام الأحداث تنعدم الأمكنة وبوجودها تتوجد والأحداث لا تكون إلا من خلال الشخصيات التي تؤدي أدوار هامة فيها: «إن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء الحكائي في النص فالمكان لا يتشكل إلا باختلاف الأبطال له وليس هناك بالنتيجة أي مكانا محدد مسبقا وإنما تتشمل الأمكنة من

[1] الرواية، ص 13.

[2] الرواية، ص 81.

خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي نخصهم»[1]، فالمكان لا بد له من أحداث تسري وتتحرك فيه لتغطية دلالة تميزه، فلا تتجسد الأمكنة داخل الرواية إلا من خلال الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، وللمكان علاقة بالحدث، حيث: "يفترض الحدث بعض التنقلات في الأمكنة وتنوعها تنوع الحدث وتحريكه ويصعب أن نجد رواية تجري أحداثها في مكان واحد"[2]، إن بتنوع الأماكن تتنوع الأحداث، فلكل حدث مكان يقع فيه، فلا يمكن لرواية أن تكون كل أحداثها في مكان واحد، ففي الرواية تتنوع الأحداث بتنوع الأمكنة: "فطن إلى أن رحيل القبيلة كان مفاجئا، ثمة أثار نيران منطفئة ومزق ثيابه وأوعية وأوراق، وبقع دماء، عرف أن جند السلطان أجبروهم على الرحيل، قوضوا الخيام ودمروا واقتلوا...رحلت القبيلة إلى حيث لا يدري أحد، أجبرت على الفرار من قبضة السلطان وبطشه"[3]، عاشت القبيلة أحداثا مروعة، بقت صورتها على الارض المهجورة حيث بقع الدماء، وآثار النيران المنطفئة، مما يوحي على بشاعة هذا الحدث، الذي أدى إلى تدمير القبيلة واضطرار اهلها إلى الرحيل.

"ذاع في المدينة المحرمة أن غريبا مجهولا يتسلل إليها...حدس السلطان أن المجهول فهو الشاب الذي يعرف نيته، هو الذي يهيئ الناس وان لم يدعهم لذلك صراحة إلى الخروج على السلطان والثورة ضده"[4].

أشاع السلطان خبرا أن غريبا يدخل المدينة ويحرض الناس على الثورة ضده وهذا ما أدى إلى البحث عنه، فالأحداث في هذه الرواية لم تكن مجرد وصف فقط بل وردت على شكل حوار: "قال السلطان: –ما اسمك؟ –فدوى–من أي القبائل؟ –قبيلة الصباغ–لماذا رفضت طلبنا باستدعائك وقاومت الجند؟ – اخفضت عينيها وظلت صامتة، فأجابها بالسؤال: –أين تلتقينا بزياد؟ –من زياد؟ –تقابلا وافترقا دون أن يسالها عن اسمها أو

---

[1] الرواية، ص120.

[2] حسن صحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 29.

[3] مهدي عبيدي، جماليات المكان (في ثلاثية ختامية)، الهيئة العامة السورية، دمشق، د ط، 2011، ص 218.

[4] الرواية، ص 64.

تعرف اسمه"[1]، تم استدعاء (فدوى) من قبل السلطان من أجل استجوابها حول لقاءاتها بالشاب (زياد) في الغابة ولقد دارت أحداث هذا الحوار في قصر السلطان.

فالمكان لا ينفصل عن الحدث والحدث لا يقع إلا في المكان: فكلاهما يكمل الآخر.

ج- علاقة المكان بالزمن:

للمكان علاقة بالزمان فلا يمكن الفصل بينهم، فالمكان يمتد ويتشكل في الزمان، والزمان يكتمل دوره في المكان: "المكان والزمان عنصران متلازمان بالضرورة فلتحديد معالم قضية ما، لا بد من اللجوء من الناحية المنطقية إلى عاملين مشتركين هما الزمان والمكان"[2]، بما ان الزمان والمكان من العناصر المهمة في تشكيل العمل الروائي، حيث تنشأ بينهما علاقة تلازمية تجعل منهما وجهان لعملة واحدة، وهذا ما يفرض علينا اللجوء إليهما لتبيان قضية أو طرح ما، فهناك من يطلق عليهما مصطلح الزمكانية، كما أن: "علاقة المكان بالزمان هي علاقة توحيدية، تكمن في انتقال الشخصية عبرالزمان من مكان معين إلى آخرون ومن ثم إلى مكان آخر حتى تعود إلى مكنها الأصيل"[3]ن الشخصيات في الرواية تميز بالتنقل، فتنتقل من مكان إلى آخر ولا يكون ذلك إلا من خلال زمن معين، وهذا ما يوضح علاقة الزمان بالمكان، ويتجلى عنصر الزمان في الرواية في: "حصل على النصيحة من قبل أن يبدأ رحلته من قبل أن يعرض حياته للخطر، النصيحة التيتساعده في التغلب على ما قد يصادفه من عقبات"[4]، اول ما ابتدأت به الرواية هي النصيحة التي تلقاها (البطل) قبل أن يبدأ رحلته وفي مقطع آخر من الرواية يتحدث الكاتب عن حاضر المدينة فيقول: "صارت المدينة مقصد قبيلة السلطان وملجأهم ومعقلهم، توسعوا خططها، وغرسوا وسكنوا منها ما لم يسكن من قبل"[5]، كانت المدينة المحرمة أرضا لأجداد (البطل) وأصبحت بعد ذلك مقصدا ومعقل للسلطان.

---

(1) الرواية، ص 72

(2) جنداري ابراهيم، الفضاء الروائي عند ابراهيم جبر، المرجع السابق، ص 13.

(3) عدي دعنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، المرجع السابق، ص 171

(4) الرواية، ص 6.

(5) الرواية، ص 9.

"شعر أن عليه أن يمضي وراءها إلى حيث تذهب هو في حاجة إليها لا يستطيع أن يحيا بدونها، تغيب صورتها عن ماضيه وحاضره، لكن لا يتصور غيابها عن أيامه القادمة"[1]، فبعد أن صادف البطل الفتاة في الغابة، أغرم بها فشعر أن عليه أن يكون بجانبها لأنه لا يتصور حياته في المستقبل بدونها، حيث أصبح مستقبله مرتبطا بوجودها من عدمه.

التجأ البطل إلى الشيخ السبحي لتحقيق حلمه "قال الشيخ السبحي: استعد لفراقنا...فما هو صائر قد حان أوانه"[2]، أصبح حلم البطل قريبا من التحقق وذلك بمساعدة الشيخ السبحيله ففي القريب سيكون له ما تمنى.

تعكس الرواية مدى عمق الزمن بالتعانق مع المكان ما يمنح العمل فيه تتداخل فيها الأزمنة بالأمكنة.

د- علاقة المكان باللغة:

تمثل اللغة أحد الأشكال التعبيرية التي تساعد على وصف الأماكن داخل الرواية، بوصفها أهم مكون من مكونات النص الحكائي، فتسهم في ابراز قدرات وابداعات الكاتب مما يجعله يتميز عن غيره "فاللغة من الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب في التعبير عن المكان، وفي الوقت نفسه تتفاعل هذه اللغة مع المكان مثلما تتفاعل مع أركان الرواية الأخرى، فهي مكون مهم من مكونات النص الروائي"[3]، يستعين الكاتب باللغة لوصف المكان فاللغة عنصر مهم من عناصر النص الروائي، تتفاعل مع المكان، فالمكان لا يستغني عن اللغة الموضحة له بكل أبعاده وأنواعه.

استند الكاتب محمد جبريل في رواية المدينة المحرمة على عنصر الوصف لتصوير المكان والتعبير عن كونه: "الوسيلة الرئيسية لتقديم المكان الروائي وقد اعتاد استعماله في تصوير المكان والتعريف بأشكاله وأحجامه وجزئياته، وفنن في ربطه بعد ذلك بالحوادث والشخصيات حتى ان الوصف أصبح لديه من مكونات الرواية"[4]، تقوم اللغة في ابراز

---

[1] الرواية، ص 33.

[2] الرواية، ص 129

[3] عالية أنور الصعدي، شعرية الأمكنة (في روايات يحي يخلف)، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن، ص 156.

[4] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، المرجع السابق، ص 88.

المكان داخل الرواية على عنصر الوصف كآلية رئيسية تسهم في عرض المكان الروائي، حيث أصبح وثيق الصلة بالشخصيات والحوادث، فلم يعد الوصف كما كان في السابق مجرد تصوير للأماكن بأحجامها وأشكالها...

ففي رواية محمد جبريل يتجلى وصف اللغة للأماكن بدقة متناهية لتقريبه من الواقع: "استلقى في ظل شجرة زيتون معمرة، تعلوه زقزقة العصافير، وتترامى إليه نسمات الليل المحملة بروائح الزئبق والسوسن واللقاح، من فوقه السماء بزرقتها الصافية، افقها إلى داخل مدينته"[1]، يعمق الكاتب هنا، صورة المكان ويقربها لذهن المتلقي عن طريق اللغة، بوصف المكان الطبيعي الذي يتواجد فيه البطل، حيث يستلقي في ظل الشجرة تتلقاه نسمات الليل، ويمتد فوق السماء من فوقه إلى داخل مدينته، كما وصف محمد جبريل فيروايته قصر السلطان "اكبر قصوره وأشدها قربا لنفسه فوق هضبة متوفرة في الجبل جعله طلعا من جميع الجهات ولا يتصل به أيبنا يطل على المدينة في أسفل بيوتها وحدائقها وشوارعها وأسواقها كالقلعة أو كالحصن لا يمكن الدخول إليه أو الخروج منه له أسوار عالية وثمانية أبراج صنعت في أسواره وأبراجه فتحات لأسلحة الرمي، واحتوى على ما يصعب حصره من المزاغل والشرفات والسلالم الدائرية والأقبية التحتية"[2]، يصف الروائي قصر السلطان بوقوعه في مكان مرتفع (فوق هضبة متوعرة في جبل)يطل على المدينة من أسفل حدائقها ويوحي ارتفاع القصر على مكانة السلطان العالية، فالقصر محكم البناء حوله أسوار عالية، وفيه ما يصعب حصره من المزاغل والشرفات والسلالم.

وفي مشهد آخر يسلط محمد جبريل الضوء على زاوية ثانية للمدينة المحرمة حيث:"بدت المرئيات مناقضة لما شاهده في المدينة المحرمة الملاصقة، أو الأبهة التي طالعته في قصر السيد الصباغ البيت في داخل الحي الشعبي الملاصق للجبل، الشوارع ضيقة متربة موحلة، يكسوها الطين والحفر والمطبات والبيوت من الخشب والكرتون، والصاج والصفيح، الأولاد العرايا، والنسوة الجالسات على الأبواب"[3]، تمثل المدينة بصورة مخالفة لما رآه (البطل) ففي جهة مغايرة بدت الحياة أكثر بؤسا، حيث صور لنا

---

[1] الرواية، ص 18.

[2] الرواية، ص 68.

[3] الرواية، ص 104.

الكاتب المان بكل مظاهر الفقر التي يعيشها أهله حيث الشوارع الضيقة متربة وموحلة والبيوت من الخشب والكرتون الأولاد العرايا...

للمكان علاقات مع مختلف عناصر السرد من زمان، مكان، شخصيات، لغة تتخذ الوصف كآلية من آلياتها، فلا أهمية للمكان دون هذه المكونات التي بدورها لا تكون بمعزل عن المكان.

وفي ختام هذا الفصل نكون قد استوفينا جميع عناصر شعرية المكان في رواية "المدينة المحرّمة"، بدارستنا لشعرية الأماكن الموجودة في الرواية على اختلافها والتركيز على أهمها: الواقعيّ، المتخيّل، الدّيني، الصوفيّ، العجائبيّ والرّمزي، التي ساهمت كلّها بناء المكان وتشكّله بانتقال الروائي ببراعة ب ين الأفضية، كما أنّ المكان في الرّواية لا يقوم لوحده بل يقوم من خلال علاقته مع عناصر السرد المختلفة من زمن، حدث، شخصيات... كلّها عناصر فصّلت تشكيل المكان، وهنا تتحقّق شعرية المكان وجماليّته. فشعرية المكان تكمن في الصياغة الشاعرية للمكان ولأشيائه وعلاقاته، والتغنّي بجمالية المكان.

خاتمة

من خلال دراستنا لـــ: "شعرية المكان في رواية المدينة المحرّمة، توصّلنا إلى نتائج مهمة أوجزناها في النقاط الآتية:

- تلاحم وتضافر الأفضية في الرّواية يسهم في إبراز جمالية تشكيل المكان ومنحه صورة فنّية ذات طابع جمالي.
- صنعت لغة محمد جبريل أماكن متخيّلة خضوعا للأغراض الفنّية التي يتطلبها تشكّل الفضاء الروائي.
- استحضر جبريل عدّة رموز ووظفها في روايته لإثارة جملة من المعاني والصور في نفسية القارئ وليرسم مكان رمزيا يطور من خلاله الرؤية الشعرية للمكان.
- تحوّل المكان الديني من مكان مقدس إلى مكان مدنّس محاولة من المبدع تمرير إيديولوجيته.
- تعتبر الأماكن الصوفية في الرواية مظهرا من مظاهر حداثة الرواية، وتمثل هذه الأماكن طريقة جديدة لتشكيل شعرية الرواية.
- يصوّر المكان العجائبي عالما مختلفا من حيث الدلالة فيعمد إلى قبول أشياء خارقة وغير مألوفة تصنع العالم العجيب للرواية ما يبرز فنّياتها وجماليّاتها.
- إنّ تضافر الأماكن في الرواية من: (المكان الواقعي، المتخيل، الصوفي، الرمزي، الديني والعجائبي) لبناء الفضاء المستجدّ.
- قدّم جبريل الأماكن في روايته للدفاع عن قضايا الإنسان ونضاله من أجل الحرّية.
- يهدف الروائي من خلال الرواية إلى رسم صورة الشعب الفلسطيني وما يكابده من معاناة وظلم واحتلال.
- سيطرة "المدينة المحرّمة" على جلّ الأماكن الأخرى في الرواية نظرا لقيمتها البالغة إبداعيا وإيديولوجيا.

- كذلك اكتشفنا التلاحم بين الشخصية والمكان حيث مثّل بالنسبة للبطل الحلم والهدف المنشود.
- تحوّل المكان "المدينة المحرّمة" بالنسبة للمبدع إلى قضية.
- من أبرز ما توصّلنا إليه أيضا انتصار المكان في آخر الرواية على كلّ العناصر الأخرى وتحقق حلم البطل فنّيا.

قائمة المصادر والمراجع

I. المصادر:

1. محمد جبريل: رواية المدينة المحرمة، مصر الجديدة، (د.ط)، 2003.

II. المراجع:

أ. الكتب العربية:

2. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1987.

3. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبر إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001.

4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية ناشرون، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010.

5. أبو الحسن حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: محمد حبيب بن خوجة، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.

6. أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، طبع في مطبعة الجوائب، قسنطينة، ط1، 1302هـ.

7. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: البنوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1420هـ، 200م.

8. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، الإصدار الرابع 2006.

9. إحسان علي: فلسفة الفن، رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

10. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

11. أدونيس: الشعرية العربية (محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985/ط2، 1989.

12. أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، مكتبة الأسرة، جامعة القاهرة، (د.ط)، (د.ت، (د.س)..

13. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (نفوس ثائرة، لعبد الله الركيب أنموذجا).

14. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م.

15. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1.

16. بوخالفة فتحي، شعرية القراءات والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

17. حسن بحراوي، بنية الشكر الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

18. حسن علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ، 2009م.

19. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء ط1، 1994م.

20. حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية االنسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، ط1، 2007.

21. حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، ط1، 1991.

22. خضر خالدة حسن: المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 102، د ت..

23. الخفاجي أحمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

24. سامي عبابنية: اتجاهات النقّاد العرب في قراءة النصّ الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط) 2004.

25. سعد بن يحي: دلالة المكانة في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية عابر سرير، نموذجا دراسة تطبيقية، ط 1، دار الضحى للشر والاشهار، الجزائر، 2014.

26. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، (مقاربات نقدية)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.

27. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)، 2004.

28. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1994.

29. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 1431هـ، 2010م.

30. الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م.

31. الشنطي محمد صال، المكان في الرواية السعودية، التوظيف والدلالة، (رواية الموت يمر من هنا) لعبده خال أنموذجا، أبحاث اليرموك، سلسة الآداب واللغويات، السعودية، 2003.

32. صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003، ص 250.

33. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، القاهرة، 1997م، ط1.

34. ضياء غني لفتية: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

35. طارق زياني: صورة المكان في المخيال الصوفي، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، ميلة، المجلة 13، العدد1.

36. الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، الدار العربية للعلوم بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ، 2007م.

37. عالية أنور الصعدي، شعرية الأمكنة (في روايات يحي يخلف)، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن.

38. عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2003.

39. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (في علم المعاني)، تع: محمد رشيد رضاـ دار المعرفة، بيروت، لبنان ط2، 1419هـ، 1998م.

40. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995.

41. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، (الأهالي لأبي علي حسن ولد خالد)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، (د.ت)، ط1، 2009.

42. عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، (دراسة في ضوء منهجي بروب وغرماس)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.

43. عز الدين المناصرة: علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2007.

44. قادر عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، (د.ط)، 2001.

45. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، ط$_1$، 1987.

46. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر شرح وتحقيق عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 2005م، 1426هـ.

47. محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح أبو فهد محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (د.ط)، (د.ت).

48. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته – الشعر المعاصر، ج$_3$، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط$_2$ 2001.

49. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها – التقليدية، ج$_1$، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط$_2$ 2001.

50. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها – الرومنسية، ج2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2001.

51. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

52. محمد خليل الخلايلة: منذلا كفايني: الشعرية تحديدات نظرية ونموذج تطبيقي، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

53. محمد صابر عبيد، سوسر البياتي، المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015.

54. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، (د.ط)، أكتوبر، 1997.

55. محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، مؤسسة حمادة إربد، الأردن، (د.ط)، 2003.

56. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عامل الكتب الحديث، أربدن الأردن، ط1، 2011.

57. مشري خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

58. المصري خالد وغائب طعمة هرمان، حركة المجتمع وتحولات، دار الهدى، دمشق، ط1، 1997.

59. مصطفى حسيبه: المعجم الفلسفي (أول معجم شامل بكل المصطلحات)، الفلسفية في العالم وتعريفاتها، دار أسامة، الأردن، عمان، ط1، 2009.

60. مهدي عبيدي، جماليات المكان (في ثلاثية ختامية)، الهيئة العامة السورية، دمشق، د ط، 2011.

61. مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

62. نبيل سليمان: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في ملحمة الروائية مدارات الشرق)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

63. وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت).

64. ياسين النصرة، البنية المكانية في القصيدة الحديث، مجلة الآداب، 3 كانون الثاني، (يناير، أفريل، مارس)، 1986.

65. يحي شامي، محي الدين ابن عربي: إمام المتصوفة، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، 2002.

66. يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقولات)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

67. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، (د.ط)، 2007.

ب. الكتب المترجمة:

68. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

69. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، (د.ط)، (د.ت).

70. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، مج3، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001.

71. رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، ط1، 1988.

72. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1و2.

73. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدار النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 1984م.

ج. الكتب الأجنبية:

74. Baldick chris: Concise Dictionary of the world's most trusted reference books, oxford university, New york press, 1986.

III. المعاجم والقواميس:

75. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مادة (م ك ن)، دار صادر، مج14، ط3، (2003) بيروت، لبنان.

76. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (م ك ن)، المكتبة الإسلامية، الجزء، 01، (د.ط)، (د.ب)، (د.س).

77. جميل طيبا: المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، لبنان، (د.ط)، 1999.

78. جرار جهامي: موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، لبنان ناشرون، (د.ط)، (د.ت)، (د.س).

79. بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مادة (م ك ن)، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح طبعة جديدة، 1987، بيروت، لبنان.

80. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين مرتب على حروف العين، مر وتح: عبد الحميد حمداوي، مادة (م ك ن) دار الكتب العلمية، مج4، ط1، 2003، 1424 هـ، بيروت، لبنان.

VI. الأطروحات:

81. سمية سليمان علي الشوابكة: التراث والبناء الغني في أعمال "محمد جبريل" الروائية 1972-2002 قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا الجامعة الاردنية، نيسان 2004.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة 4
مقدمة .....أ

I. الفصل الأوّل: المهاد التاريخي والمفاهيمي لمصطلح الشعرية

1. مصطلح الشعرية في المعاجم الغربية: 4
2. ملامح الشعرية في التراث الإغريقي:.....5
3. الشعرية عند النقاد الغرب المحدثين: 8
أ) رومان جاكوبسون: Roman jakobson (1896-1982م): 9
ب) عند جون كوهن: Jean cohen (1919-1994م) 11
ج) عند تزفيتان تودوروف: Tzvetan Todorof (1939-2017م).....12
4- جذور الشعرية في النقد العربي القديم: 14
5- الشعرية عند النقاد المحدثين:.....18

II. الفصل الثاني: مفهوم ودلالة مصطلح المكان

1- مفهوم المكان 26
أ. لـــغـــة:.....26
ب- اصطلاحا: 26
1- مفهوم المكان 27
أ. لـــغـــة:.....27
ب- اصطلاحا: 29
3- أبعاد المكان:.....41
4. الفرق بين الفضاء والمكان:.....44

IIIالفصل الثالث: شعرية المكان في رواية "المدينة المحرّمة"

1. شعرية تشكل المكان في رواية "المدينة المحرمة":.....50
أ. شعرية المكان الواقعي: 52
ب. شعرية المكان المتخيّل: 55
ج- شعرية المكان الديني:.....58

د- شعرية المكان الصوفي: 59
هـ- شعرية المكان العجائبي: 66
و- شعرية المكان الرمزي: 71
2. علاقة المكان بالعناصر السردية: 73
أ- علاقة المكان بالشخصية: 74
ب- علاقة المكان بالحدث:..... 76
ج- علاقة المكان بالزمن:..... 77
د- علاقة المكان باللغة:..... 78
خاتمة 81
قائمة المصادر والمراجع 84
فهرس المحتويات 94