الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues
Département de langue et littérature Arabe

الرقم: .....

N°: .....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــــــــــــــــــر

(تخصص أدب جزائري)

شعرية المكان في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج

مقدمة من قبل:

ليلى عميرة

تاريخ المناقشة: .....

لجنة المناقشة:

السعيد بومعزة	رئيسا	أستاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
د/ ميلود قيدوم	مشرفا ومقررا	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
راوية شاوي	ممتحنا	أستاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة

السنة: 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكـــر

أتوجّه بالشّكر الخالص – بعد شكر المولى سبحانه وتعالى– لأستاذي

المشرف الدكتور "ميلود قيدوم" الذي أغرقني بجميل تفانيه وطول صبره ودقّة ملاحظته

وتصويباته، وغزير نصحه

أستاذي جزاك الله كل خير.

وشكر جزيل لأساتذتي من لجنة المناقشة

فلكم مني فائق الاحترام والتّقدير.

إهـــــــداء

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة السّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين

أهدي هذا العمل إلى

من عمل بكد في سبيلي وعلّمني معنى الكفاح، وأوصلني إلى ما أنا عليه "أبي" الكريم.

إلى من ربّتني وأنارت دربي وأعانتني بالصّلوات والدّعوات، إلى أغلى ما في هذا الوجود "أمي" الحبيبة.

أدامهما الله لي.

إلى أخواتي: هدى، هبة، إيمان.

إلى سندي في الحياة زوجي الغالي "خالد علوي" وعائلته الكريمة.

إلى رياحين العائلة: جابر، أماني، إسحاق، ريماس، غفران.

كما أتوجه بجزيل الشّكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور "ميلود ڤيدوم".

كذلك أشكر كل من قدّم لي يد العون والمساعدة وزوّدني بالمعلومات اللاّزمة

وأخصّ بالذّكر الشّاعر الطاهر مقرودي.

إلى زميلتي هدى.

وإلى جميع أساتذة اللّغة العربية.

وأشكر كل من تمنى لي النّجاح .

مقدمة

مـــقدمة:

يعدّ المكان أحد أبرز الأسس واللّبنات التي لا يمكن أن نتغاضى عنه إذا تطرقنا إلى أيّ عملٍ روائي لأنه أحد أبرز المكوّنات ومن أهمّ العناصر في صنع الرّواية، لذلك غالبًا ما يتطرّق له الكتّاب بنهمٍ وبالكثير من الرّوية، ولقد تطرّق له النّقاد المعاصرون في مجمل ومعظم الدّراسات ممّا يعطينا الإنطباع أنّ لا رواية دون شعرية المكان وكذلك لا مكانية دون حرّية فضاء الرّواية.

ومن أعظم الرّوائيين على المستوى العربي والدّولي ممّن جعل لشعرية المكان في الرّواية الحديثة مساحات جمالية تنقل لنا بنية فنّية خارقة لها آثارها البارزة في صنع الإبداع ذات الأفاق الرّحب في نسيج نصّي وتشكيل رائعٍ يجعل المتلقي يحلّق في فضاءات الأدب الرّوائي بحرّية وطلاقة ورغبة في الوصول لإكتشاف المحطّة الحاسمة والأخيرة في الفصل الرّوائي الدّكتور (واسيني الأعرج) بعمله المدهش المتمثّل في رواية (طوق الياسمين)، وقد اخترت هذه الرّواية كموضوعٍ لبحثي الموسوم بـ: «شعرية المكان في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج».

ومن هنا ينطلق البحث من إثارة إشكالية شعرية المكان في رواية (طوق الياسمين) التي تهدف للإجابة عن الأسئلة التالية:

كيف وظّف الكاتب (واسيني الأعرج) المكان في الرّواية توظيفًا مختلفًا حيث الأوّل يأخذ منحًى جزئيًا والثّاني شموليًا؟ وكيف جسّد الثّنائية في شعرية المكان المفتوح والمغلق؟.

وفيما تتمثّل علاقة شعرية المكان بعناصر السّرد الرّوائي الأخرى؟ وما هي أبعاد المكان ودلالاته الشّعرية في الرّواية؟.

ومن الأسباب التي دفعتني لإختيار موضوع «شعرية المكان» الرّوائي رغبتي في دراسة الأدب الجزائري المعاصر وإعجابي بلغة الرّوائي في التّخصيص والكشف والتّوظيف العامّي لتقريب الفهم وتبسيط الرّؤية للقارئ في تجربته المتميّزة، إضافةً إلى المكانة المهمّة والحيوية التي حظيت بها شعرية المكان والتّنوّع الذي اعتمده الرّوائي في حديثه عن الأمكنة المختلفة، بحيث جسّد رؤية ذاتية وعامة عن المجتمع الجزائري.

كما أن هذا البحث يهدف إلى تحقيق جملة من الأهداف تتمثّل في إخراج محتويات المكان الرّوحية والمادّية وكشف خباياها للمتلقي بشعرية وجمالية خارقة، وتفكيك وإبراز أسس العلاقات الإجتماعية بين الأفراد والأمكنة والرّوابط الرّوحية التي تبرز في الرّواية، إضافة إلى توضيح مختلف الأحاسيس والعلاقات والرّوابط النّفسية من جهة بين الأشخاص والمجموعات ومن جهة أخرى تجاه الأمكنة المعتادة والمقدّسة.

وتكمن أهمّية الدّراسة، على سبيل الذّكر لا الحصر، كبحث يغوص أكثر في شعرية المكان ودلالاته الجمالية التي لا حصر لها، لكن هذه المرّة من خلال تجربة روائية جزائرية تنقل الكثير من التّميّز والإختلافات الإجتماعية عن بيئةٍ تعلوها قيمٍ جماليةٍ متنوّعةٍ تجمع مشارب ثقافيةٍ تحمل الكثير من الصّور المدهشة لأسس تشكّل بنية خاصّة في المجتمع الجزائري في صورٍ شعريةٍ خالصةٍ عبر رواية (طوق الياسمين).

ومن خلال خوضي في هذا البحث عمدت أن تكون فصول الدّراسة رصدًا متأنيًا لجماليات التّشكيل المكاني وبحثًا في مظاهر ذلك التّنوّع الجمالي، ولقد قسّمت بحثي هذا إلى مقدّمة وفصل أوّل نظري وفصل ثانٍ تطبيقي وخاتمة.

تناولت في الفصل الأوّل النّظري مبحثين: تطرّقت في المبحث الأوّل لماهية الشّعرية، وقسّمته إلى ثلاثة أقسام: القسم الأوّل ضمّ التّعريف اللّغوي والإصطلاحي، والثّاني الأصول الشّعرية في الدّراسات الغربية والثّالث الأصول الشّعرية في الدّراسات العربية.

أمّا المبحث الثّاني فقد تمثّل في شعرية المكان في رواية «طوق الياسمين» لواسيني الأعرج، وقسّمته إلى قسمين: تطرّقت في القسم الأوّل منه لمفهوم شعرية المكان في الرّواية والقسم الثّاني لأهمّية شعرية المكان في الرّواية.

وتمّ تخصيص الفصل الثّاني التّطبيقي الموسوم بـ: «قراءة لشعرية المكان في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج»، لتّعمّق في شعرية المكان الموجودة في الرّواية وقسّمته إلى مبحثين: المبحث الأوّل خصّصته لعلاقة الشّعرية بالمكان وقسّمته إلى قسمين: القسم الأوّل تناولت فيه أنواع شعرية المكان في الرّواية من مكان مفتوح ومغلق، والقسم الثّاني تطرّقت فيه لأبعاد المكان في الرّواية ودلالاته الشّعرية.

أما المبحث الثّاني فتحدّثت فيه عن علاقة شعرية المكان بالعناصر السّردية الأخرى وقسّمته إلى قسمين: القسم الأوّل تناولت فيه علاقة شعرية المكان بالزّمن، والقسم الثّاني علاقة شعرية المكان بالشّخصية.

وأنهيت بحثي بخاتمة رصدت فيها مختلف النّتائج التي توصّلت إليها الدّراسة.

واقتضت طبيعة الموضوع أن أعتمد على آليات المنهج التّحليلي الوصفي وذلك من خلال جمع الصّور الجمالية للمكان في الرواية وتحليل تلك الصّور الجمالية التي وردت فيها وبيان أثر المكان.

كما استعنت بمجموعة وافرة من المصادر والمراجع أذكر في بدايتها مدوّنة البحث وهي رواية «طوق الياسمين» لواسيني الأعرج وكتاب جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدّقل، المرفأ البعيد) لمهدي عبيدي.

كتاب مفهوم الشّعر (دراسة في التّراث النّقدي) لجابر عصفور وبناء فضاء المكان في القصّة العربية القصيرة لمحمد السّيد إسماعيل وكتاب آليات الشّعرية بين التّأصيل والتّحديث (مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون463هـ) لحميد حماموشي.

وكذا مراجع مترجمة مثل: قضايا الشّعرية لرومان جاكبسون وبنية اللّغة الشّعرية لجون كوهن والشّعرية لتدوروف تازفيطان وكتاب جماليات المكان لغاستون باشلار.

ولا يخلو أيّ بحثٍ من صعوباتٍ تشكّل في الوقت نفسه حافزًا للمُضيّ قُدمًا نحو الهدف المنشود لعلّ أهمّها في هذه الدّراسة هو: غزارة المادة العلمية وتشعّب الموضوع واتّساعه، إضافة إلى صعوبة الحصول على المراجع الأصلية.

وفي آخر هذه المقدّمة أتقدّم بجزيل الشّكر لأستاذي المشرف الدّكتور «ميلود ڤيدوم» الذي أحاطني بتوجيهاته ونصائحه السّديدة التي أسهمت كلّ الإسهام في تقويم بحثي وإخراجه إلى النّور فله منّي جزيل الشّكر والتّقدير ومن الله الجزاء الأوفى.

كما أوجّه شكري الخالص إلى كل من وجهني وأرشدني ولو بكلمة، وتحياتي العطرة للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة وإلى جميع أساتذة قسم اللّغة العربية وآدابها.

وختامًا نسأل الله السّداد للجميع وأن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم.

الفصل الأول

لمحة عن شعرية المكان

المبحث الأول: ماهية الشّعرية

1- مفهوم الشّعرية.

2- الشّعرية في الدّراسات الغربية.

3- الشّعرية في الدّراسات العربية.

المبحث الثاني: شعرية المكان في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج

1- مفهوم شعرية المكان في الرواية.

2- أهمية شعرية المكان في الرواية.

المبحث الأوّل: ماهية الشعّرية

1- مفهوم الشّعرية:

يثير الشّعر فينا إحساسًا عجيبًا فيغرينا بالتّفاعل إلى حدّ الإندماج فيه، إذ يمنح الكلمة إحساسًا والرّمز لغةً، والصّورة إيحاءً، فقبل أن نمتلك منه شفافيته وعذوبته يجرّدنا من كل ما نملك ليصبح السّلطان الوحيد،فنرغب في كشف الأطر الفنيّة التي تغلّف قوالبه وتحتوي مضامينه، ومن بينها الشّعرية التّي تعتبر أحد المناهج الحداثية التّي حاولت أن تجابه عالم الشّعر لسبر أغواره وإدراك الإنفعال الذي يزرعه الشّاعر بين أسطره الشّعرية. وقد احتل هذا المصطلح مكانة شغل بها النّقاد المعاصرين، ويعتبر من المصطلحات «الأكثر زئبقيّة وأشدّها اعتياصًا»[1]. ولعلّ السّبب يعود إلى أنّ هذا المصطلح له جذور غربية ومما زاد في تعقيده التّرجمة التّي تختلف من قطر لآخر، وهذا ما أحدث لبسًا في مصطلح الشّعرية، إذن ماهي الشّعرية؟.

أ- لغـــــــة:

الشّعرية مصدر صناعي من الشّعر، وقد جاء في معجم الوسيط أنّ الشّعرية، من «مادة شَعَرَ، وشعر فلان شِعْرًا: قال الشّعر، ويقال شعر له: قال شِعرًا و- به شعورًا: أحس به وعلِمَ - فلانًا: غَلَبَهُ في الشِّعر.

و(شَعُرَ) فلان - شِعْرًا: اكتسب ملكة الشّعر فأجاده.

و(الشِّعْر): كلام موزون مقفى قصدا.

و- (في اصطلاح المنطقيين): قول مؤلّف من أمور تخييلية، يقصد به التّرغيب أو التّنفير.

والشّعر المنثور: كلام بليغ مسجوع يجري على منهج الشّعر في التّخييل والتّأثير دون الوزن ويقال: ليت شعري ما صنع فلان: ليتني أعلم ما صنع (ج. أشعار)»[2].

و«شاعر [مشاعرة] الشّخص: غالبه في الشّعر فغلبه، والشاعر (ج. شعراء) قائل الشِّعر وناظمه.

«والشّعر: هو ما غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن، والقافية، وإن كان كل علم شِعْرًا.

ج : أشعارُ، وشَعَرَ، كنَصَر، كَرُمَ، شِعْرًا، وشعرًا: قاله، أو شَعَرَ: قاله، وشعُر: أجاده.

وهو شاعر من شعراء، وشِعر شاعر: جيّد.

وشاعَرَ فَشَعَرَهُ: كان أَشْعر منه»[3].

ويدلّ على الثّبات أو يعلم بعضهم بعضًا، ومن هنا جاءت جملة شعرت بالشّيء أي علمته أو فطنت إليه وكذا أحسّت به وعقلته، ومنه جاء قولهم «ليت شِعري، ليتني أشعر أي ليتني أعلم وأعرف»[4].

---

[1] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات- قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السّرد العربي، قسنطينة، 2006، ص09.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط- من أول الهمزة إلى آخر الضاد، دار الدعوة، إسطنبول، تركية، الجزء الأوّل، ط4،1420هـ 2004، ص 484.

[3] مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني و الكلام، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ، 2000، ص475.

[4] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 8، 1426ه، 2005، ص417.

وبهذا فالتّعريف اللّغوي للشّعرية لا يخرج عن حدود الشّعر باعتباره كلام العرب، وهو منظوم القول ومصدر المعاني ومخزّن المعرفة ولقد كان ومازال هو «ديوان العرب»، فمفهوم الشّعرية مشتق من الفعل (شعر به) وهو يدور حول العلم والدّراية، وهذا العلم يشمل معرفة قواعد اللّغة وتقنياتها لإحداث الأثر لدى القارئ. إضافة إلى أنها مصطلح مشتق من لفظ الشّعر مع زيادة آخره للدّلالة على ميدان معرفي له صلة بالشّعر.

ب – اصطلاحا:

اتّجهت دراسات كثيرة نحو الشّعرية وتردّد هذا المصطلح في الأوساط الأدبية العربية والغربية على حدّ سواء، علمًا بأن مصطلح الشّعرية ما زال غامضًا مثل كثير من المصطلحات المتداولة في النّقد الأدبي.

فالشّعرية ليست بالمصطلح الحديث بل هو قديم، «فقد نشأت في بيئة غربية لدى الإغريق (Poietikos) وهو الفعل والإبداع، بمعنى أن كل جنس أدبي هو في حالة تحول وانتقال من حالة إلى حالة، فهي إذن انفتاح وتأثّر بالأشكال الأدبية وأبرزها الشّعر كجنس أدبي قديم»[1]. وكانت الرّواية واحدة من الأجناس الأدبية التي أدخلت الشّعر في بنيتها مما حقّق لها الكثير من الفنّية والمتعة، وبفضل مرونتها استثمرت تقنيات الشّعر فأكسبها أبعادًا جماليةً تتمثّل في صور بنيوية وفنّية تعبّر عن مختلف حقب زمنية مجسّدة تواريخ سلوكيات الأفراد والمجتمعات على مر العصور بإيجابية فتعطينا انطباعًا أنّ كلّ شيء كان في ذلك الماضي البعيد جميلاً صانعة صورة شعرية رائعة تحجب كل مآسي الإنسان، لأنّ الشّعر في حد ذاته أداة أمل لا تترك خلفها إلا ماهو جميل.

فالشّعرية مرتبطة «بالفن الشّعري،وبالتّالي فهي نظرية معرفية بفنّية العمل الشّعري وجماليات(Achetik) وتظهر هذه الشّعرية من خلال الصّورة الفنية(Biletkunst)»[2].

كما تعرّف بأنّها: «الإستعداد الطّبيعي لقول الشّعر، وهي تتّصل بعدّة أمور أهمّها الطّبع المتدفق المستعد للإبداع الشّعري والظّروف البيئيّة المحيطة من حيث التّربية مثلا في أجواء شعرية بالإضافة إلى الدّربة والتّمرن على التّعلم والكتابة الشّعرية»[3]، يبرز من هذا التّعريف أنّها متعلّقة بفطرة وملكة الشّاعر، المرتبطة بالظّروف البيئيّة المساهمة في تطويرها، إضافة إلى تمرّنه على الكتابة.

---

[1] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، م س، ص97.

[2] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية– دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن،دط،2003 ص 11.

[3] فوزية عبادشي، شعرية الإنشاد عند محمود درويش، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، من إشراف: العربي عميش، جامعة حسيبة بن بوعلي شلف، 2008-2009، ص 44.

ومنهم من يرجعها إلى أنّها: «نتاج العلاقة بين البنية واللّغة والنّص، فالنّص لا يتسنّى له تحقيق غايته الشّعرية إلا بتوحد البنية في كونها قانونًا إلزاميًا في فضاء اللّغة، تتحدد عبره آلية بناء النّص ومعماريته بالجمع فيما بين الكلمات وصياغة نسيج متشكل يدعى اللّغة»[1]. فالشّعرية هنا لا تكمن في اللّفظة المفردة بل بالشّكل الأخير للنّص.

ويعرفها آخر: «بأنّه توتّر الدّلالة وتفجير (اغتصاب) النّظام العادي للّغة والحياد بالكلمات عمّا وضعت له أصلا»[2]، بمعنى أن الكلمة تخرج عن طبيعتها إلى طبيعة جديدة حيث أنه لا يتحقق هذا إلا حيث يكون الإنزياح.

نخلص في الأخير إلى أنّ الشّعرية ظاهرة فنّية في النّصوص يتفاعل فيها الشّعر والنّثر في خطاب واحد كما تمنح النّص الأدبي فرادته الجمالية، فهي صفة لا تنفرد بها المفردة وحدها لأنّ الألفاظ لا تتميّز بذاتها بل بالتّركيب المناسب داخل السّياق، كما أنّها العلم بالشّعر أو علم الشّعر على طريقة النّقاد العرب القدماء.

2- الشّعرية في الدّراسات الغربية:

ارتأيت أن أبدأ بتأصيل مفهوم الشّعرية عند النّقاد الغربيين باعتبارها امتدادًا لحلم النّقاد القدامى ورغبتهم في إرساء قواعد أدبية ونقدية تضاهي في دقّتها القواعد والمعادلات العلمية، ولهذا كان للشّعرية تاريخ عريق في النّقد الغربي الذّي يرجعه الباحثون إلى كتاب (فنّ الشّعر) لأرسطو الذّي اعتبر أوّل عمل منهجي في هذا المجال، وترجمه العرب القدماء تحت عنوان (البوّيطيقا) حيث عرض الشّعر في الكتاب على أنّه أعلى شكل للفن المنتج، وتلخّصت فكرة أرسطو بقدرة الشّعر على أنّه يولّد ويحاكي المواقف الإنسانية والواقع مغيّرًا بذلك مفهوم الشّعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصوّر آخر، وأصبحت الشّعرية مستقلّة عن رغبات ومتطلّبات المنظر واهتمّت بماهية الشّعر، ويتبيّن لنا من خلال ما أنجزه أرسطو في كتابه (فن الشّعر) أنّه أوّل من وضع أسس مفهوم الشّعرية المتداولة الآن وبكثرة في الدّراسات الحديثة والمعاصرة تحت أسماء ومسمّيات متعددة، فنجد مصطلح الشّعرية يتقاطع عند الكثير من الدّارسين في تعريفه فكلّ واحد يريد أن يعطيه تحديدًا معيّنًا ودلالة خاصة. وفي مايلي بعض النّقاد والدّارسين الغربيين وما يرونه في مصطلح الشّعرية:

---

[1] دانا عبد اللطيف سليم حمودة، شعرية النثر-طوق الحمامة- أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، من إشراف: د/ محمد خليل الخلايلة جامعة الشرق الأوسط، 2011-2012، ص 14.

[2] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، م س، ص 97

أ- رومان جاكبسون:

إن توظيف مفهوم الشّعرية في النّقد الحديث قد ابتدأ مع الشّكلانيين الرّوس إذ انطلقت الشّرارة الأولى للبحث في قوانين الأدب أو شعريته مع النّاقد الشّكلاني (جاكبسون)، الذّي كان يصطلح عليها بالبوّيطيقا (علم الأدبيّة) فيرى أنّ «موضوع علم الأدب ليس الأدب، وإنّما الأدبيّة أي مايجعل من عمل ما عملاً أدبيًا»[1]. وهكذا كان جاكبسون مع كثير من الشّكلانيين أوّل من حاول «بناء شعرية حدّدت موضوعها على أساس إجرائي يقوم على التّمييز بين الأدبي واللاّأدبي، بين اللّغة الشّعرية واللّغة اليوميّة»[2]. وباعتباره أحد أعلام اللّسانيات فرؤيته للشّعرية متأثّرة بالمبادئ اللّسانية وانطلق في تحديد موضوع الشّعرية من سؤاله الشّهير: «إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًا؟»[3]، أي البحث في الميزات والخصائص التي يختص بها الخطاب الأدبي وتكسبه تلك الجمالية ثم ربط (جاكبسون) بين الشّعرية واللّسانيات بقوله: «إن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشّعرية، ويمكن تحديد الشّعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشّعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية»[4]، فشعرية (جاكبسون) تتميز بخصوصية التّعمق في ماهية الأدب بحيث لا يعتمد على التّعميم بل يتعمّق من خلال الغوص في مكامن الأدب مما يجعل له نظرة خاصة تميزه عن غيره ويحرص على ضبط مجال الشّعرية في دراسة الوظيفة الشّعرية باعتبارها الوظيفة السّائدة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى للّغة.

وبعدها عمد (جاكبسون) على بيان أهمية هذه الوظيفة الشّعرية عندما اقترح نموذجًا تواصليًا قوامه ستة عناصر هي: «المرسل، المرسل إليه، الرّسالة، الاتصال أو الصّلة، السّياق والشّفرة، مشيرًا إلى أن استهداف الرّسالة بوصفها رسالة والتّركيز عليها لحسابها الخاص هو ما يشكل الوظيفة الشّعرية للّغة مؤكدًا أن كل رسالة أدبية مهما كانت تتضمن هذه الوظيفة الشّعرية، وعن كل عنصر من تلك العناصر تتولّد وظيفة لغويّة على النّحو الذي يبرزه مخطط (جاكبسون) الشّهير»[5]:

---

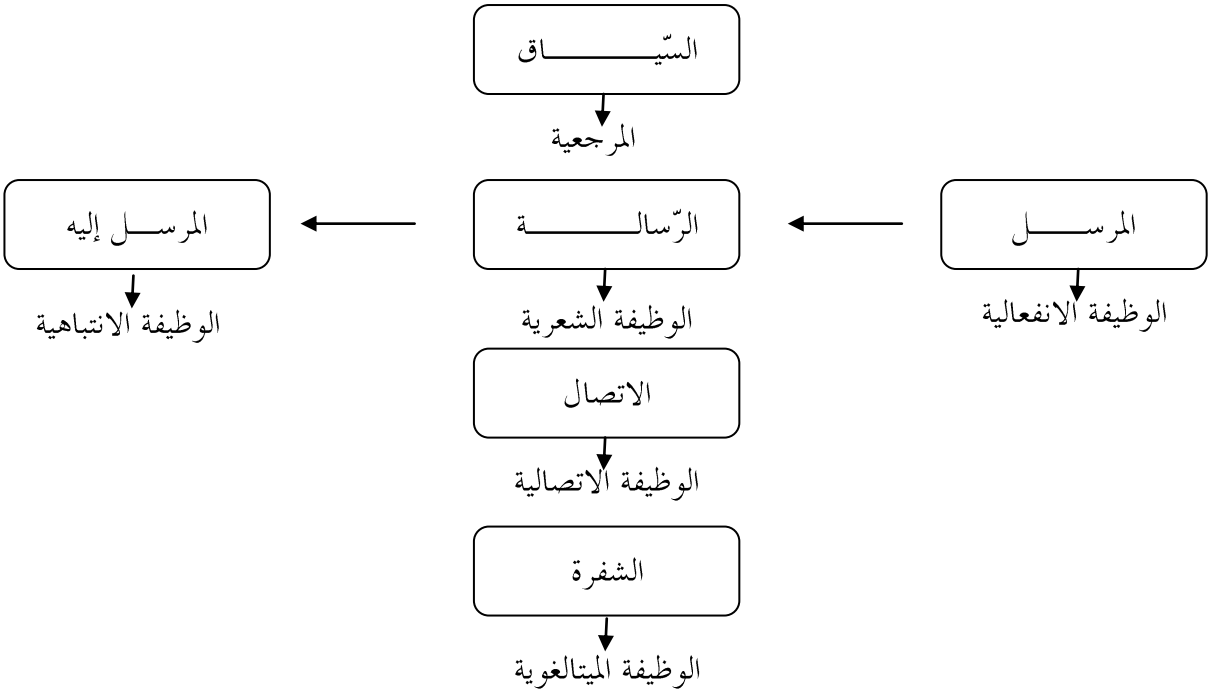
[1] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، م س، ص 27.

[2] حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث- مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون (463هـ)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد، الأردن ط1، 2013، ص 13.

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1988، ص 24.

[4] المرجع نفسه، ص 35.

[5] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، م س، ص 19.



هذا المخطّط يوضّح العوامل المكنونة لكل حدث لساني مع ما تولّده من وظائف لسانية فنلاحظ هيمنة الوظيفة الشّعرية على الخطاب الأدبي وتركز الرّسالة على ذاتها، حيث إن الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الأكثر اتصالاً بالرّسالة وذلك لأن «استهداف الرّسالة بوصفها رسالة والتّركيز على الرّسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشّعرية للغة ومن جهة أخرى يتطلّب التّحليل الدّقيق للّغة أن تأخذ جديًا بعين الإعتبار الوظيفة الشّعرية»[1]. وهذه الأخيرة اهتم بها (جاكبسون) إضافة إلى نظريته اللّسانية التّواصلية التي اهتدى فيها إلى مفهوم "الرّسالة" وما يمكن أن تولّده من دلالات كالوظيفة الشّعرية التي تكون فيها الرّسالة غاية في ذاتها،كما أن الوظيفة الشّعرية غاية من الغايات التّواصلية في الرّسالة اللّغوية.

وهناك رابط بينهما فكلّما زاد هذا الإرتباط تحقّقت الوظيفة الشّعرية، حيث نجد (جاكبسون) يعرّف الشّعرية قائلا: « يمكن للشّعرية أن تعرّف بوصفها الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية في سياق الرّسائل اللّفظية عمومًا وفي الشّعر على وجه الخصوص»[2]. وتتجلى شعرية (جاكبسون) في الدّراسة اللّسانية لوظيفة الشّعر من بين وظائف كثيرة، لأن الشّعرية فرع من فروع اللّسانيات وجزء منها وهي العلم الشّامل الذي يبحث في البنيات اللّسانية، وأن ميدان الشّعر عند (جاكبسون) هو الميدان الأرجح لتجلي الوظيفة الشّعرية بحظ وافرمن الميادين الجماليّة الأخرى.

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، م س، ص 24-31.
[2] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، م س، ص 20.

وبعدها قام ببسط مفهوم الشّعرية فحصرها في: «إسقاط محور الإختيار Sélection على محور التّأليف conbination»[1]. ويقصد بذلك قدرة المبدع على اختيار مرادفات لغوية من مجموعات مختلفة ثم ضمّها إلى بعضها البعض والتّأليف بينها.

أمّا مفهومها عند (ريفايتر) هو «تطوير لمفهوم (الجمالية) المتداول عند (جاكبسون) وحلقة براغ لأن (الواقعة الشّعرية) موجودة داخل البنية اللّسانية بينما (الواقعة الجمالية) ميتالغوية، وقد غير (جاكبسون) لفظ الجمالية إلى شعرية بالمدلول نفسه ثم وسع دائرة مدلولها كي لا يكون حصرًا على الشّعر»[2]. ويعدّ هذا الأخير لغة في سياق وظيفتها الجمالية.

الملاحظ على الشّعرية عند (رومان جاكبسون) أنها تبحث في ماهية الأدب وخصوصياتها، كما أنها جزء لا يتجزأ من اللّسانيات وهي العلم الشّامل الذي يبحث في البنيات اللّسانية وجعل هناك رابط بين الشّعرية واللّسانيات وهو اللّغة، حيث تخرج الكلمة عن دلالتها المعجميّة لتضفي على النّص الأدبي قيمة فنّية.

وبالإضافة إلى (رومان جاكبسون) نجد أيضا من النّقاد الغربيين الذين اهتموا بمصطلح الشّعرية النّاقد (جون كوهن).

ب- جون كوهن:

هو أحد أعلام النّقد البنيوي ورواد الشّعرية حيث عرّفها بأنها (علم الأسلوب الشّعري) على اعتبار أن الأسلوبية تبحث في الوسائل اللّغوية التي تكسب الخطاب الإعتيادي خصائصه التّعبيرية الشّعرية فميزه عن غيره فحدد الشّعرية من خلال مفهوم الإنزياح (Écart) فقال أنها انزياح عن معيار قوانين اللّغة فكل ما يخرق قواعد اللغة من صور وغيرها يدعى انزياحًا، فالشّعرية عنده «علم موضوعه الشّعر»[3]. أي كيفية تحقيق الخطاب الشّعري لوظيفته الشّعرية المرتبطة بتحديد الأسلوب وكشف قوانين هذا النّظام مركزًا كثيرًا على خاصية الإنزياح في الشّعر لأن الشّعر حسب تصوّره «هو علم الإنزياحات اللّغوية»[4] وعليه فدراسة النّص الأدبي عنده تنصب كلها على اللّغة كنظام وتتمحور نظريته حول الرّفق بين الشّعر والنّثر وأثر أن يقيم موازنة بين المستويين الصّوتي والدّلالي للجنسين لينفي في النّهاية نسبة أي أوصاف شعرية من خلال جدوله التّالي:

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، م س، ص 220.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1991، ص 69.

[3] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 09.

[4] المرجع نفسه، ص 16.

(1)

الجنس	السّمات الشّعرية	
	الصّوتية	الدّلالية
قصيدة النثر	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

من خلال هذا الجدول يعتبر (جون كوهن) أن قصيدة النّثر ذات بنية دلالية لكنها تخلو من البنية الصّوتية، والنّثر المنظوم ذو طبيعة صوتية وليس له طبيعة دلالية، أما الشّعر الكامل فله بنية صوتية ودلالية معًا على عكس النّثر الكامل فهو خال من البنيتين الصّوتية والدّلالية، ومن هذا انطلق في قوله أن الشّعرية علم موضوعه الشّعر.

يمكن القول في الأخير أن (جون كوهن) نظر للشّعرية باعتبارها انزياحًا وخروجًا عن المعيار هذا الإنزياح الذي عدّه أسلوبًا تميّز به كاتب دون سواه، وما يميّز اللّغة الشّعرية عنده هو عدولها عن المعاني القاموسيّة فهي بعدولها ذاك تضفي على النص صفة الشّاعرية وما يميز لغة النّثر عن الشّعر أن الأولى هي لغة الطّبيعة والثانية لغة الفن، لهذا فإن نظرية الإنزياح هي مركز عمل (جون كوهن) وأساس شعريته.

ج – تدوروف تازفيطان:

إلى جانب (رومان جاكبسون) و (جون كوهن)، برز (تدوروف تازفيطان)، وهو أحد أهم أعلام التّيار البنيوي الذين أنشئوا – مع جاكبسون– داخل الخيمة الشّكلية الرّوسية، فيأتي في طليعة المهتمين بهذا النّوع من الدّراسة ويتّضح ذلك من خلال نتاجه في النّقد التّنظيري والتّطبيقي، لأن دراسته لموضوع الشّعرية كانت ناتجة عن مفهومه ومقاربته الإجرائية للخطاب الأدبي ومكوناته البنيوية، لهذا يعتبر أن ولادة الشّعرية بنيوية. فكيف ضبط إذن (تدوروف) مفهوم الشّعرية ؟.

كانت انطلاقته من فلسفة الجدل القائم على هذا النّحو بين التّأويل والعلم في حقل الدّراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النّوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الإجتماع ...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشّعرية إذن مقاربة للأدب «مجردة» و«باطنية» في الآن نفسه. فاستعملها

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، م س، ص 12.

«كمصطلح مرادف لـ (علم/نظرية الأدب) والشّاعرية درس كفيل باكتشاف الملكة الفرديّة التي تضع فرديّة الحدث الأدبي أي الأدبيّة على اعتبارها أنها تحمل ملامح وخصائص تثبت هوية الخطاب الأدبي وتميزه عن غيره»[1].

ثم حدّد الشّعرية في كتابه (الشّعرية) قائلاً: «ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي أي الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليًا لبنية محدّدة وعامة وليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، وكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبيّة»[2].

ومما تقدّم يمكن القول، «إن رؤية (تدوروف) حول مفهوم الشّعرية تتلخص في الآتي:

1- كل نظرية داخلية للأدب.

2- يستخدم في اختيار المؤلف ضمن كل الإمكانات الأدبية (في النظام الموضوعاتي، وفي التأليف، وفي الأسلوب ...).

3- يحيل على القوانين المعيارية المؤسسة من لدن مدرسة أدبية ما، وهي مجموعة من القواعد التطبيقية التي ينبغي التّقيد بها أثناء الممارسة الفنية»[3].

فالشّعرية عند (تدوروف) تندرج ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات حيث تحطم مبدأ التقاطعية بين الشّعر والنّثر وتستفيد من العلوم الأخرى وتتّخذ العمل الأدبي موضوعها، حيث تتحدّد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي. لهذا يمكن القول أن مفهوم الشّعرية عنده هو التّركيز على البيانات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح جوهر الأدبيّة أكثر من شرح مغزى النّصوص الأدبيّة.

وكخلاصة عن هذه المسحة الشّاملة عن طبيعة المفهوم في التّراث الغربي، يمكن القول أن شعرية (رومان جاكبسون) قائمة بذاتها في حقل اللّسانيات، أما (جون كوهن) فجعل الشّعرية في كونها اِنزياحًا، أما (تدوروف تازفيطان) تتحدّد الشّعرية عنده على أساس انشغالها على خصائص الخطاب الأدبي والملاحظ هنا أن مفهوم الشّعرية تطور في النّقد الغربي منذ ظهور الدّراسات البنيوية، حيث اهتم النّقاد الغربيون بالشّعرية وحاولوا تحديد ماهيتها فمعظمهم نظر للّغة على أنها أداة تشكيل فهي المادّة التي يتشكّل منها العمل الأدبي، ثم توسعت آفاقها وأصبحت تتعلق ببلاغة النّص من حيث جوهره (تركيبته الدّاخلية) حتى أصبحت الشّعرية أحد المناهج الحديثة.

---

[1] تدوروف تازفيطان، الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، م س، ص 15.

3- الشّعرية في الدّراسات العربية:

انحصرت الشّعرية في النّقد العربي القديم في مجال الشّعر كونه المظهر السّائد من مظاهر الإبداع الأدبي في تلك الحقبة، فقد شغل مكانة مرموقة في نفس العربي فهو مبلغ حكمتهم والحافظ لتاريخهم وأنسابهم حتى اعتقدوا أن الشّاعر ليس إنسانًا عاديًا وإنما له شيطان يوحي له بقبول الشّعر، ويعد (حازم القرطاجني) من بين النّقاد العرب الذين يظهر تأثير الفلسفة اليونانية في نقدهم ويتجلّى ذلك بداية في تعريفه للشّعر بأنه «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الإستغراب والتّعجب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[1]، من هنا ومن خلال ما نلمسه من فوارق في الرّؤية الشّعرية مقارنة بين العرب واليونان نجد اختلافات تتجسّد ما بين المقنّن بالوزن والقافية وما هو فوضوي متحرّر يعتمد على أسلوب المحاكاة وهذا بارز في ترجمة (ابن سينا) و(الفرابي) لكتاب (فن الشّعر) لأرسطو. فلكل حضارة لغتها ولكل لغة غِناها المعهود نكتشفه من خلال غزارتها وعمقها وقدرة كتّابها على الولوج للخلود كما أنها تكون نتيجة لعلاقة المبدع بواقعه، أما التّخييل فهو تجسيد تلك المحاكاة داخل العمل باعتماد عنصر الخيال، أما التّخييل فهو الأثر الذي يتركه العمل الفنّي في الملتقي، كما جمع هذا التّعريف بين الجانبين الشّكلي والمضموني.

ومن هنا بدأ اهتمام النّقاد العرب بالدّراسة الشّعرية وكثرت البحوث حولها وتردد هذا المصطلح في الأوساط الأدبية علمًا أن هذا المصطلح مازال غامضًا ومختلفًا مثل كثير من المصطلحات المتداولة في النّقد الأدبي، و لم يتخط النّاقد حواجز الذّوق العربي العام الذي كان يُدخل كل كلام إلى دائرة الشّعر دون أن يُبرز خصائص الملفوظ، ولعل ذلك يرجع إلى طغيان أدبية المنطوق على أدبية المكتوب لكن هذه الشّفوية القديمة لم تدم طويلاً حيث ظهرت دراسات حديثة اهتمت بالأثر الكتابي وزاوجت بين المعنى والمبنى.

فعرف هذا المصطلح اختلافا فكل دارس في هذا المجال إلا ويختار لنفسه مصطلحا يتماشى وآراءه وأفكاره فنجد لهذا المصطلح العديد من التّسميات منها: الشّعرية، الشّاعرية، فن الشّعر، فن النّظم والإنشائية والبويطيقا وعلم الأدب ...، «وكل هذه الكلمات منحدرة من الكلمة اللاّتينية (Poétics) ذات الأصول الإغريقية الدّالة على مفاهيم الصّنع والإبداع والإبتكار»[2].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، لبنان، ط 2، 1981، ص 71.

[2] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، م س، ص 14.

وحتى نحدّد ملامح الشّعرية العربية الحديثة سنحاول الوقوف على نظرة بعض النّقاد العرب للشّعرية فيما بينهم:

أ- علي أحمد سعيد أدونيس:

يعتبر (أدونيس) من أبرز النّقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشّعرية وخصّصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع ومحاولة الفصل فيه وقد تجلّى ذلك في كتابه (الشّعرية العربية) الذي تناول فيه الشّعرية الشّفوية والشّفوية الجاهلية الذي بيّن فيه أثر الشّفوية على النّقد من خلال خصائصها المتمثّلة في السّماع، الإعراب، الوزن...، وفي رؤياه الخاصة يعتمد على أن الشّفوي أو ما هو كلام مرسل يعتبر سمة في العصور القديمة فهو يُحفظ ويُلقى ولا يُكتب إلا نادرًا، ونحن نعرف أن الشّعر العربي ومن قوته ومستواه وطلاقة مَنْ كتبه مِنْ فطاحل الشّعراء جعل منه عند الملتقي نكهة خاصة حيث كان الشّاعر يُلقي بأبيات أو قصيدة فيتغنى بها الناس في كل أسواق المدينة وشوارعها.

والشّاعر هو لسان حال بيئته بحيث لابد أن ينقل وبلغته الخاصة صورًا جميلةً عن واقعه المعاش وفق شروط وحقبة زمنية عايشها لأن البيئة المعاشة تعتبر من العوامل المؤثّرة في لغتهم وشِعريتهم. وللشّاعر أدوات يستنبطها ليُتحف بها مسامع الناس لكي يجد في المتلقي آذانا صاغية ومُتذوّقة لشِعره بحيث يتمرّس في الإلقاء ويختار الصّوت العذب ويحترم المقاييس اللّغوية ويستخدم كل أساليب التّشويق لكي يُظهر لمن حوله على أن شعره له نكهة خاصة وقدرة على التّوغل فكان نجاحه مرتبط بموهبته وقدرته على التّبليغ والإنشاد التي تستوجب الصّوت وحركة الجسد والموهبة الفطرية في الإفصاح والتبليغ، «فكان بعض الشّعراء مثلا، يُنشد قائمًا...وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو جسمه...ومن الشّعراء الذين عُرفوا بإجادة الإنشاد... الأعشى وقد سمي بصناجة العرب»[1]. وفي هذا المنوال نجد من أهم الظّواهر الشّعرية التي برزت أهميتها (لجابر عصفور) التّناسب الذي شدّ انتباهه فأخذ ينظر إليه كخاصية شعرية لا يمكن قيد الشّعر بدونها، وهي ما يتكفّل الطّابع الشّفاهي باستظهارها في الشّعر عن جدارة وفرادة لهذا وجدناه يتقصى حيزه وأبعاده ودلالاته وعلاقاته في مواضع كثيرة من كتابه (مفهوم الشّعر)، فأشار إلى ضرورة تباعد الحروف في كلمات الشّعر بخاصة وهو ما يخضع لمبدأ وقوع التّجانس في الألوان المتباعدة، فكلما تباعدت مخارج الأصوات «كانت أحلى في السّمع من الحروف التي تتقارب مخارجها»[2].

ثم تطرّق (أدونيس) إلى جذور الشّعرية عند العرب من خلال ربط هذا المصطلح بالفضاء القرآني وكبداية وقبل أن نتطرق لرأي (أدونيس) لابد أن نعرف أن العرب كانوا يتميّزون بلغة قوية وبمستوى رائد

[1] علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، ص 8- 9.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 5، 1995، ص 342-343.

في مجال اللّغويات فلما جاءهم النّص القرآني أدركوا جيدًا أن هذا النّص لم يكن نصًا بشريًا وقد كانوا هم أرباب اللّغة فاكتشفوا فيه من الإعجاز ما يجعلهم مشدوهين فكانت اللّغة عندهم تنسجم ولا تتعارض في هذا النص فيقول: «إن جذور الحداثة الشّعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النّص القرآني من حيث أن الشّعرية الشّفوية الجاهلية تمثّل القدم الشّعري وأن الدّراسات القرآنية وضعت أسسًا نقدية جديدة لدراسة النّص بل ابتكرت علمًا للمجال جديدًا ممهدًا بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة»[1].

وبعدما عالج علاقة الشّعرية بالحداثة وقد بحث بداية في أصل هذا المصطلح في الثّقافة العربية قائلا: «كانت السّلطة، بتعبير آخر، تسمي جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة بـ (أهل الإحداث) نافية عنهم بذلك انتمائهم الإسلامي...فالحديث الشّعري بدا للمؤسّسة السّائدة كمثل الخروج السّياسي أو الفكري»[2] وهنا تظهر الخلفية الدّينية والسّياسية لهذا المصطلح باعتبار الشّعرية تأريخًا لحقبة ما بحيث يتميز فيها لدى شعراء الحداثة وعلى لسان (أدونيس) أن يتحدث المبدع بلغة تطبعها لغة مختلفة من زاوية حداثية تجعل منه يعارض كل شيء بل ويرفضه كاصطلاح ليفرض باستقلاليته كلامًا ورؤية جديدة نسميها حداثية ونحصرها في جوانب ثقافية واجتماعية وسياسية لكل فرع منها أدواته وأهدافه ومؤطّريه لكي نرسم هذه الحالات أو الحقب كمراحل ما في تواريخ الحضارات والأمم.

فالشّعرية عنده شعريات وليست واحدة «شعرية الحضور، شعرية القراءة، شعرية الهويّة، شعرية التّجديد الإستعادة، المؤالفة، الحقيقة، شعرية الجسد، شعرية العنف، شعرية الرّسالة، شعرية الرّفض»[3]، ثم يحدد سرّ الشّعرية فيقول: «وسرّ الشّعرية هو أن تظل دائما كلامًا ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة أي في ضوء جديد»[4]. فهذه المعارضة في الطّرح هي إحدى أسرار الشّعرية العربية مثلما يحدث في السجال الشّعري التّقليدي بين (الفرزدق) و(جرير) في شكل مناضرات وتضاد فنّي إنساني لتصنع صورة جديدة يسميها نصًا في ثوب جديد.

كما شكّل علاقة أخرى بين الشّعرية والفكر عند العرب تمثلت في: «ثلاث ظواهر تتّصل الأولى بالتّقدم الشّعري، والثّانية بالنّظام المعرفي القائم على علوم اللّغة العربيّة الإسلامية، نحوًا وبلاغة، فقهًا وكلامًا أما الثّالثة تتّصل بالنّقد المعرفي الفلسفي»[5]، ومن هذا المنطلق نعود إلى الكتب والدّواوين الشّعرية التي تحتويها مكتبات الشّعر العربي التي تتميّز باكتسابها خزانات لم تترك موضوعًا إلاّ وتحدّثت عنه قائمة فطاحل للشّعراء

[1] علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، م س، ص 56.
[2] المرجع نفسه، ص 80.
[3] علي أحمد سعيد أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط 1، 1989، ص 44.
[4] علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، م س، ص 78.
[5] المرجع نفسه، ص 56.

العرب في تأثيرهم في الحضارات والثّقافات العالمية بحيث لا يمكن تجاوز الرّصيد الشّعري والأدبي العربي كموروث إنساني ويتبعه الفكر الذي لا يمكن أن يكون إلا مرتبطًا ارتباطًا قسريًا وذا علاقة وطيدة مع الشّعر العربي في أمّة غنيّة بفكرها ورُقيّ لغتها المتكاملة نحوًا وبلاغةً ولغةً لا تتعارض لا مع الفكر ولا مع النّظم اللّغوية ولا مع الفلسفة.

فالشّعرية عنده لا يجوز أن تقسّم وتفكّك بخصائصها الأسلوبية والبنائية إلى شعرية جيّدة وأخرى ساقطة ويكون السّياق مركزًا في صحّة الوزن، وهذا ما دفعه إلى اعتبار أن الشّعرية «ليست في المعنى وإنما هي في اللّفظ، ومن هنا تنبع القيمة الشّعرية مما هو مقصور خاص: اللّغة، إذ لا سبيل إلى أن نعرف بامتياز شعر ما وتفرده إلا بمعرفة الشيء الذي يفرده عن سواه»[1]، ففي نظر (أدونيس) هنا أن قوّة اللّفظ هي أساس البناء الشّعري حيث تعطينا أسلوبًا خاصًا بالشّاعر أو الكاتب المتميّز بفلذات شعرية خارقة تتجسّد في السّهل الممتنع. ومن هنا نعرّف الشّعرية بأنّها اللّغة الخاصة بالكاتب أو المبدع إلا بخصائص التّفرد التي غالبًا ما تكون في قوة اللّفظ دون قوة المعنى.

ثم يرفض (أدونيس) لغة الموروث الشّعري ويدعو إلى ضرورة التّخلص من اللّغة القديمة، علمًا أن اللّغة «ليست ملك الشّاعر، ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي...اللّغة دائما تخص زمانًا بنية اجتماعية ما، إنها تجيء في الماضي...فاللّغة الشّعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عمّا تكلمته لتتخلّص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها»[2]، فاللّغة عند (أدونيس) هي علاقة ثقافية واجتماعية ولا يتحقق الإبداع إلا بإيجاد علاقات جديدة بين مفردات اللغة.

ويعمد (أدونيس) على استخدام مصطلح تفجير اللّغة الشّعرية للتّعبير عن مدى الرّفض الذي تنطوي عليه قصيدته إزاء اللّغة الرومانسية الموروثة أي أنه تفجير مسار اللّغة وأفقها. أما (رولان بارت) فيعرّفه بأنه انفجار معرفي لم يتوصّل الإنسان المعاصر على السّيطرة عليه وفيه يحاول (أدونيس) إشتراك القارئ في صناعة الأدب وصياغة الرأي بحيث يترك المجال له للبحث والتّعمق وكأنه يبحث عن الحقيقة التي وَضَعَ أو رَسَمَ لنا بدايتها لكي يَختم ما يريد الوصول إليه.

فالملاحظ في نظرة (أدونيس) للشّعرية أنه لم يتطرق في كتابه (الشّعرية) للبحث في ماهية هذا المصطلح أو موضوعه وإنما تتبع فقط الحركة الشّعرية والإبداعات النّصية التي ميزها، كما نظر إليه نظرة تطورية تاريخية وفق المحطّات التي مرّ بها الشّعر العربي منذ النّشأة إلى الحداثة الأخيرة، مستظهرًا أهم العوامل المؤثّرة في الشّعرية العربية لاسيما القرآن الكريم الذي حققت معه نقلة نوعية عند مرحلة الشّفاهية إلى التّدوين والكتابة فشِعريته تمثلت في الفضاء القرآني والفكر فالحداثة.

---

[1] علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، م س، ص 34.

[2] علي أحمد سعيد أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1983، ص 78.

إضافة إلى (علي أحمد سعيد أدونيس) نجد أيضًا من النّقاد العرب الذين اهتموا بمصطلح الشّعرية النّاقد (كمال أبو ديب).

ب – كمال أبو ديب:

يعتبر المنهج البنيوي من أكثر المناهج النّقدية تعاملاً مع النّصوص الأدبية العربية وأكثرها انتشارًا في أوساط النّقاد المحدثين لأنه المنهج الوحيد الذي يركّز على النّص في ذاته، ويعتبر (كمال أبو ديب) واحد من النّقاد الأوائل الذين تشبّعوا بالمنهج البنيوي وقد اعتمد على العديد من المؤلّفات من بينها كتابه (في الشّعرية) فهو «لم ينطلق من فراغ معرفي لصياغة نظريته حول الشّعرية وإنما كان مستندًا على مرجعية غربية حديثة خولتها له ثقافته واطلاعه الواسع على النّقد الغربي الحديث، وعلى مرجعية عربية قديمة أتاحتها له أيضا اطلاعاته الواسعة على أعمال جاء بها النّقاد العرب كالجاحظ، الآمدي، الجرجاني...»[1]، فما المقصود إذن بالشّعرية عند كمال أبو ديب؟ وما هي الأسس التي تُبنى عليها؟.

اهتم (كمال أبو ديب) بموضوع الشّعريات لاسيما الحديثة منها ويعدّ رائدًا في هذا المجال حيث بنى تصوّره للشّعرية على أساس وظيفة إيحائية أسماها بالفجوة (مسافة التّوتر)، وهي الغياب الذي يخلّفه النص الشّعري بعيدًا عن المرجع الإنساني لرؤية الأشياء. أما مسافة التوتر، فهي فاصل النّشوء الذي يثيره انحراف اللّغة عن حقيقتها الإخبارية، وتحوّلها لكائن فنّي متألق، وعلى هذا الأساس يقول: «ما ينتج الشّعرية هو الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق أسميته الفجوة، أو مسافة التوتر وخلق المسافة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة»[2]، فالفجوة: مسافة التوتر التي يشير إليها (كمال أبو ديب) في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ وهي ما سمي بخيبة أفق المتلقي وهذا هو سرّ جمالية الإبداع الأدبي فهي منبع الشّعرية ولا تتحقق إلا حيث يكون الإنزياح والخروج عن كل تمظهر نصي، وهي خلخلة للنظام اللّغوي وبنية النص محدثة طاقات شعورية جمالية ونفسية فالفجوة إذن هي تلك القدرات البلاغية الأدبية.

ومن هنا عرّف (كمال أبو ديب) الشّعرية بأنها: «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة في بنية النص اللّغوي بالدّرجة الأولى وتكون المميز الرّئيسي لهذه البنية»[3].

---

[1] حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، م س، ص 96.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1991، ص 38.

[3] المرجع نفسه ، ص 61.

وضمن الشّعرية العربية توجد «علاقة بين الإبداع والتّراث تفرزها علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة بأصول هذه اللغة وأوضاعها الجماعية، ومن هنا يبدو أن الشّاعر والشّعري هو استمرار للإستخدام الجماعي للغة المتكونة الثابتة المبنية»[1]، نلاحظ هنا ما تتناوله الشّعرية العربية في علاقة شبه مفروضة تطبع جنسية الشّعرية العربية لتميّزها في نقطة وصل يتشارك فيها الإبداع والتّراث كموضوعين مرتبطين متناسقين ليصنعا صورة تفرز علاقة الفردية واستعمال المبدع للّغة كبناء متكامل وأصول تصنع الأوضاع الجماعية بحيث تبرز لنا الشّعرية والشّاعر كاستمرار لِلُحمة تتكوّن من لغة الثّابت والمبني.

وكان وصف الشّعرية «من منطلق تجليها في إطار الفجوة: مسافة التوتر التي تنشأ لا على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط بل على صعيد المواقف الفكرية والرّؤى الكلّية التي ينبع منها النص الشّعري»[2] إذ نعمل على وصف الشّعرية من مبدأ التّجلي كصورة تتميز لأول وهلة بالإنقطاع أو التّريث في شكل نسميه الفجوة إلا أنها تساوي في أعين النّقاد بعدًا يرقى به التّوتر إلى قمة اللّغة التي تشبه المكونات أو الجزيئات التي تصنع نقلة فكرية أو رُءًا فكرية في فلذات شعرية نسمّيها نصًا أو نص شعري.

سمح استغلال «مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في تحليل الشّعرية وتحديدها بإضاءة أطروحات متعددة حول طبيعة الشّعر وإعادة صياغتها في إطار معطيات جديدة تقصي عن الشّعرية ما حددت به من ملامح عرضية أحيانا، وتلغي ما كان يبدو تضاربًا أحيانًا أو تفسّر ما هو مقبول بداهة تقريبًا دون أن يكون ثمّة من تعليل نقدي صارم لقبوله»[3]. فالأثر الغربي في شعرية (كمال أبو ديب) يبدو جليًا في تحديده لمفهوم الشّعرية وموضوعها وفي تحليلاته النّموذجية التي أوردها في كتابه (في الشّعرية) كما يركّز في تعريفه على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي من خلال إضفاء صفة الشّعرية على هذا العمل الأدبي، حيث تعتبر الشّعرية بنية متكاملة مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة وذات علاقة فيما بينها، وهذا ما جاء في قوله: «أنها خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كل منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا، لكنه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشّعرية ومؤشر على وجودها»[4]. (فكمال أبو ديب) يرى أن كل تحديد للشّعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدّقة والشّمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم العلاقات (Systéme des rapports) ومن ثم حدد الشّعرية على أساس الظّاهرة المفردة المرتبطة بالنّص كالوزن أو القافية أو الإيقاع الدّاخلي أو الصّورة أو الرّؤيا أو الإنفعال أو الموقف الفكري أو النّحو أو الصّرف التي تعتمد على لسانيات النّص حيث

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، م س، ص 38.
[2] المرجع نفسه، ص 61.
[3] المرجع نفسه، ص 84.
[4] المرجع نفسه، ص 14.

أننا عندما نحلل نصًا فإن كل الجزيئات التي يتكون منها لابد أن تتّفق عندها فيجب معرفة كل شيء عن النص وصاحبه قبل الشّروع في عملية التّحليل، فشعريته شعرية لسانية تعتمد في تحليلاتها على لغة النص في أبعادها الصّوتية والدّلالية والتّركيبة والإيقاعية أي أنه يخرج في نظرته عن دراسة اللّغة والشّعر من خلال الإيقاع ومسافة التّوتر.

كانت هذه وقفة وجيزة لشعرية عربية تطمح في حداثة شاملة لتجمع بين قديمها وحديثها في شعرية متكاملة.

ونخلص في الأخير إلى أن الشّعرية مازالت تثير جدلاً واسعًا في الدّراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية بسبب اشتباك معانيها وتنوّع تعاريفها واكتنافها كثيرًا من الإلتباس، إذ تعدّ من المرتكزات النّقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكوّنات النّص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفته الإتصالية والجمالية أي أنها تعنى بشكل عام بـ (قوانين الإبداع الفنّي).

المبحث الثّاني: شعرية المكان في رواية "طوق الياسمين "لواسيني الأعرج

1- مفهوم شعرية المكان في الرّواية:

يعدّ المكان مفتاحًا من مفاتيح استراتيجية القراءة بالنسبة إلى الخطاب النّقدي، ويشكّل محورًا من المحاور الرّئيسية التي تدور حولها نظرية الأدب، وأحد العناصر والرّكائز المهمّة والأساسية في البناء الرّوائي. «فالوضع المكاني في الرّواية يمكنه أن يصبح محددًا أساسيًا للمادّة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز أي أنه سيتحول في النّهاية إلى مكوّن روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور، وهو بذلك يمثّل عنصرًا وظيفيًا، أو بمعنى آخر متحكمًا في الوظيفة الحكائية والرّمزية للسّرد، وذلك لما يترتب عليه من مادة خام، وهو يتّخذ أشكالاً متعددة، ويتضمّن معاني عديدة بل إنه قد يكون، في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه»[1].

كما أنه لا يكون منعزلاً عن باقي عناصر السّرد، بل يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسّرد: كالشّخصيات والأحداث والرّؤى السّردية وعبر هذه العلاقات المركبة يلعب المكان دوره النّصي داخل السّرد...وقد استطاعت الشّعرية أن تجعل من المكان عنصرًا حكائيًا بامتياز، إذ أصبح مكونًا أساسيًا في الآلة الحكائية.

وقد تنوّعت الدّراسات في مداخلها ورؤيتها للمكان تنوعًا يحكمه توجّه الدّراسة النّقدية، وقد اعتمدت دراستنا في تناولها للمكان على التماس شِعريته و اتخاذها كإطار نظري.

ويبرز هذا المفهوم في كتاب (جماليات المكان) (لغاستون باشلار) حيث يقول: «أن البيت القديم – بيت الطفولة– هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال وعندما نبعد عنه نظل دائمًا نستعيد ذكراه ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن الذي كان يوفرهما لنا البيت...وانطلاقا من تذكر بيت الطفولة تتّخذ صفات وملامح المكان طابعًا ذاتيًا، وينفي بعدها الهندسي»[2]. حيث تعدّ ذلك النّسق المعماري الذي نستشفّ من خلاله إبداع الفنّان وفن المبدع.

كما تتجلّى أهمية الشّعرية المكانية «في أن تحليل الفضاء المكاني وفعاليته، لا يمكن أن يفهم إلا بالرّجوع إلى شعرية المكان والنتائج التي تسفر عنه، كما أن شِعرية المكان هي الأقدر في الحديث عن المكان

---

[1] ميلود قيدوم، الموروث الثقافي في الأدب العربي الحديث –الروائي حنا مينه– نموذجا، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1434هـ-2012م، ص 180.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت،لبنان، ط2، 1984،ص 09.

الروائي بكل دلالاته المتنوعة»[1]. فحضور المكان في السّرد الروائي حقق دلالات مكثّفة وأبعاد فكرية وإشارات قابلة للتأويل حتى يتوسّع النص ويصبح فضاءً للواقع والإبداع الفنّي، إضافة إلى أن حضور المكان «يستثمر تمظهرت الشحن الإبداعي البديع المخصّب بالرّؤى الجمالية التي تحقق له واقعيته وتواصليته التّفاعلية حتى تجعل الأمكنة تعبر بصدق عن الوقائع والأحداث المجسّدة على أرض الواقع»[2]. وتتبنى الشّعرية حضورًا قويًا على مستوى التّحليل والبحث، فشعرية المكان تعتمد في تجسيدها على الطريقة الفنية التي يقدّم بها المكان حيث يكون هناك رابط بين المكان والدّلالات المحيطة، «والجمالية المكانية تعني أن اكتساب أبعاد رمزية يكون الوصف فيها غايته الإفادة والنّفع معًا، لأن الجمالي هو الممتع الجميل ولأن الجمالية خصيصة من خصائص الأدب»[3]. فجمالية المكان لا تهتم بالمكان العادي الموظّف بطريقة اعتباطية بل المكان الذي يجسّد منحى جمالي يؤدي دورًا فاعلاً في العمل الإبداعي، «فالمكان يوظّف توظيفًا جماليًا في خدمة محور الرّواية وفي إضفاء الدّلالات على مسار القصّ»[4].

كما ميّزت الدّراسات الشّعرية الحديثة للمكان بين العديد من المصطلحات حيث «تبتدئ بإقصاء طائفة من الإلتباسات وعلى رأسها رفع الإلتباس عن العلاقة بين الفضاء النصي والفضاء الحكائي والفضاء الواقعي»[5]. فالرّوائي يتلقى جماليته المنبثقة عبر النّص السّردي والتي لها أثرها في التلقي، كما أنه يساهم في إنتاج هذه الجماليات فيعدّ الجانب الجمالي للمكان درجة من الجودة تحسب للروائي لقدرته على اختزان أمكنة مغايرة لما يعهده المتلقي أو تقديم المكان الذي يعيشه المتلقي في صورة فنّية مختلفة.

---

[1] منال بنت عبد العزيز العيسي، تمثيلات الذات المروية على لسان الأنا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1،2003، ص 214.

[2] مصطفى الشمري، شِعرية المكان بين مستوى التشكيل والتعبير، مجلة الحرية الإلكترونية، 30 يناير، 2011، بيروت، لبنان، ص 115. www.alhouriah.org

[3] منال بنت عبد العزيز العيسي، تمثيلات الذات المروية على لسان الأنا، م س، ص 213.

[4] المرجع نفسه، ص 213.

[5] محمد علي البنداق، الفضاء المكاني في رواية حقوق الرماد (المواصفات، المكونات، الوظائف)، المجلة الجامعية، المجلد الثالث، العدد الخامس عشر 2013م، ص 08.

2- أهمّية المكان في الرّواية:

يمثّل المكان الحيز الأكبر في حياة الإنسان ففيه يعيش ويحتمي وإليه يعود بعد الموت، فنحن لا يمكن أن نتصور وجودنا بلا مكان وحتى هذا الكون الفسيح بنفسه الكبير بحجمه لابد له من مكان يحتويه، ويعتبر الرّوائي واحد من الذي يعيش في مكان يؤثر فيه من خلال تشكيله وبنائه، ويتأثر به في أدق تفاصيل حياته وأهم تشعّباته فلا جرم أن نجد انعكاسات كثيرة ودلالات مختلفة لهذا التأثير بين الروائي ومكانه، «فلا أحد يجادل اليوم في الأهمية القصوى التي بدأت تحظى بها الأمكنة داخل النص الروائي العربي، لكونها ملاذا يمنح الكاتب فرصة المواجهة مع الذات والواقع ومع الذات والمجتمع»[1]. فعنصر المكان بالنسبة للكاتب أصبح وسيلة يعبر من خلالها عن صراعاته الذّاتية سواء مع مجتمعه أو واقعه، وهذا ما يضفي جمالية على عمله. كما أنه ترجمان لإنفعالاته ومشاعره «لهذا يعد المكان مجالاً واسعًا من أوسع مجالات الإبداع التي تضفي على الخطاب الرّوائي الرّاهن رافدًا من روافد الثّراء والجمال، نظرًا لما يختزنه هذا المكان من تجارب، وخبرات وذاكرة توسّع آفاق الرؤية الفنية، وتنوع مجالات العمل الروائي»[2]، لهذا يعتبر المساحة التي يؤطرها ويؤسس لها الإحساس والشّعور الإنساني، باعتباره يعبّر عن حقيقة الذّات وهو المنبع في تكوين الفرد ذاتيًا واجتماعيًا.

وتتمثّل أهمية المكان في كونه عنصرًا من العناصر الروائية بحيث لا يمكن لهذا العمل أن يبنى بمعزل عن المكان فهو عمل مركزي فيه، وله علاقة متشابكة مع باقي عناصر البناء الروائي بل تمثل الرّكيزة التي تبنى عليها هذه العناصر (الزّمن، الشّخصيات والأحداث)، ولما كانت له هذه الأهمية قد عني الدّارسون بدراستهم ولعل هذا ما جعل (هنري متران) يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.

ومما يزيد من أهمية المكان في الرواية «هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الدّيكور والخشبة في المسرح. وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالراوي دائما بحاجة إلى التّأطير المكاني»[3].

فالمكان أو الفضاء الروائي يساهم في تطوير الإبداع الروائي فلا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ دون مكان. ومن هنا تأتي أهمية المكان لا كخلفية للأحداث فحسب، بل كعنصر حكائي قائم بذاته إلى جانب العناصر الأخرى المكونة للرواية كما له شخصيته المتميزة، وهو مكمّل لبعدي الشّخصيات والأحداث في الأعمال الأدبية السّردية فيهبنا الإيهام بالواقع ويخادِعنا بواقعية المكان فيتحول من ظاهرة جغرافية ميتة إلى مكان حيوي نابض مملوء بالحياة وذات شعرية «فلا يشكل الوعاء الروائي فحسب

---

[1] مصطفى الشمري، تجليات المكان في الرواية العربية، مجلة الحرية الإلكترونية، 30 يناير 2011، بيروت، لبنان، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، م س، ص 65.

بل يؤدي دوره في العمل الأدبي كأي ركن من أركان الرواية، ويخطئ من يفترض من أنه تكوّن جامدًا ومحايدًا»[1] فالروائي ينطلق من هذا المكان الجغرافي الفارغ إلى مكان نابض بالحياة يحمل الكثير من المعاني والدّلالات.

كما يبرز الإهتمام بدلالات المكان وأنماطه عند (غاستون باشلار) من خلال كتابه (جماليات المكان) الذي كان نافذة يطلّ منها الدّرس النّقدي العربي الحديث على مفاهيم جديدة ...وكان المكان شخصًا متميزًا. وكأنه العمود الفقري الذي يكفل النّجاح والإجادة لذلك العمل، «فالعمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[2]، لهذا اشترط (باشلار) عنصر المكان لأن العمل الأدبي يفقد خصوصيته التي ينتمي إليها وأصالته التي تعد من أساسيات أبعاد هذه الأهمية.

أما (حسن بحراوي) فيصفه على أنه عنصر شكلي فاعل في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير «المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز»[3]، وبفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤى. في حين يرى (حميد لحميداني) بأن: «ضوابط المكان في الروايات متّصلة عادة بلحظات هي لحظات متقطعة أيضًا تتناوب مع السرد أو مقاطع الحوافز»[4] فنغير الأحداث وتطوّرها بغرض تعدد الأمكنة واتّساعها أو تقلّصها.

وأهمية المكان لا تقتصر على المستوى البنائي بل تتجلّى أيضا على مستوى الحكاية، فالتّبادل بين الصّور المكانية والذّهنية يمتد «لإتساق معان أخلاقية بالإحداثيات المكانية التي تنبع من ثقافة المجتمع وحضارته»[5] فالمكان يساهم في خلق المعنى مع إمكانية أن يحوله الرّوائي إلى أداة للتّعبير عن موقف الشّخصية الرّوائية في العالم.

كما أنه بداية حقائق الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان من جوانبها المتعدّدة فهو لا يقتصر على كونه أبعادًا هندسية وحجمًا، لكنه فضلاً عن ذلك نظام من العلاقات المجرّدة يستخرج من الأشياء الملموسة بقدر ما يستمد من التّجريد الذّهني بل إن إضفاء صفات مكانية عن الأفكار المجرّدة يساعد على تجسيدها وتستخدم التّغيرات المكانية بتبادل مع المجرد مما يقربه من الإفهام ويتطبّق هذا التّجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدّينية والسّياسية ...،بل إن هذا التّبادل بين الصّور الذّهنية والمكانية امتد على

[1] عبد الرحمن منيف، عروة الزمان الباهي، المركز الثقافي، بيروت، ط 2، 1999، ص 89.

[2] بدر نايف الرشيدي، صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كليات الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2011-2012، ص 43.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي والفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط 1، 1996، ص 20.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي، م س، ص60.

[5] المرجع نفسه، ص 72.

التصاق معاني أخلاقية بالأحداث المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته ومن هذا المنطلق يحوي التّجسيد المكاني دلالات اجتماعية ودينية وسياسية ملتصقة بذات الشّاعر ومعبّرة عن مجتمعه وفكره ومن هنا تأتي أهمّية المكان في النّص الشّعري بهذه الدّلالات المختلفة.

فالمكان إذن له علاقة حميمية مع عناصر السّرد الأخرى كما أن له علاقة بالرّواية حيث تفتح له فضاءات نعتبرها حيزًا مكانيًا يستنطقه المؤلّف من خلال تفكيك رموزه وطلاسمه التي تُشبه خزائن الأزمنة المغلقة التي تكتم كل أسرارها، ومن خلال معاينة رموزه ودلالاته ولتجلّياته بأكثر من تجل واستحضاره بأكثر من حضور وهذا ما حرص عليه (واسيني الأعرج) في روايته (طوق الياسمين) التي حفلت بالأمكنة بمختلف أنواعها التي كان لها تأثير في نفوس الشّخصيات.

الفصل الثاني

قراءة لشعرية المكان في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج

المبحث الأول: علاقة الشّعرية بالمكان

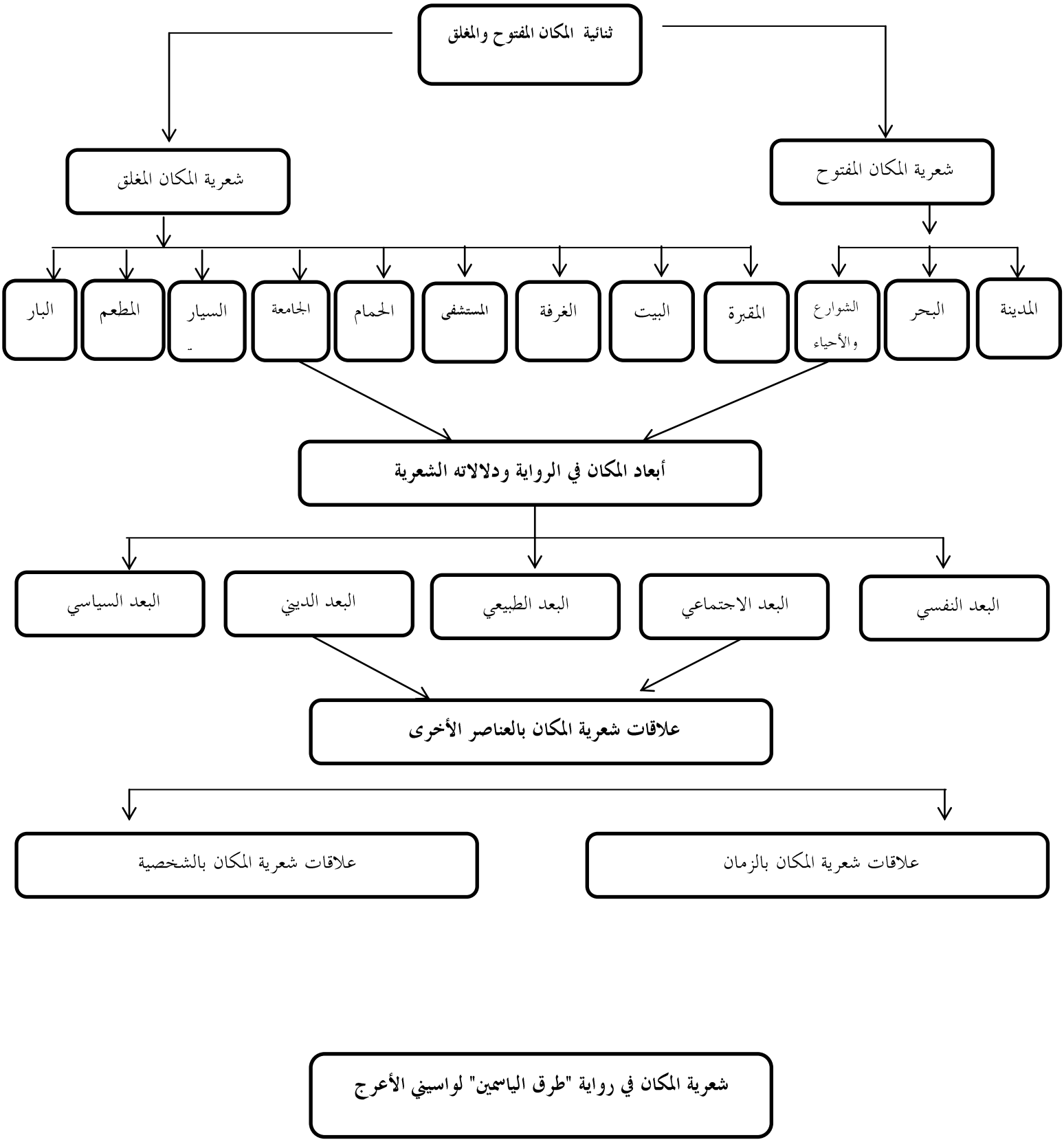
1- أنواع شعرية المكان في الرواية.

2- أبعاد المكان في الرواية ودلالاته الشّعرية.

المبحث الثاني: علاقة شعرية المكان بالعناصر الأخرى

1- علاقة شعرية المكان بالزّمان.

2- علاقة شعرية المكان بالشّخصية.


ثنائية المكان المفتوح والمغلق
شعرية المكان المغلق
شعرية المكان المفتوح
البار
المطعم
السيار
ـة
الجامعة
الحمام
المستشفى
الغرفة
البيت
المقبرة
الشوارع
والأحياء
البحر
المدينة
أبعاد المكان في الرواية ودلالاته الشعرية
البعد السياسي
البعد الديني
البعد الطبيعي
البعد الاجتماعي
البعد النفسي
علاقات شعرية المكان بالعناصر الأخرى
علاقات شعرية المكان بالشخصية
علاقات شعرية المكان بالزمان
شعرية المكان في رواية "طرق الياسمين" لواسيني الأعرج

المبحث الأول: علاقة الشّعرية بالمكان

1- أنواع شعرية المكان في الرواية:

تخوض رواية (طوق الياسمين رسائل في الشّوق والصبابة والحنين) في عوالم ومستويات عدّة، فهي مبنية على لغة شعرية غاية في شعريتها وانسيابها، وصدق مشاعر كاتبها، وقدرتها على تجسيد التّجربة الإنسانية في مختلف لحظاتها، وتقدّم وصفًا ساحرًا لأجواء الأمكنة الموجودة، حيث يعتبر المكان من «العناصر السّردية التي لا يمكن للرّواية الإستغناء عنه، فالتّشخيص المكاني في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئًا محتمل الوقوع، أي أنه يوهم بواقعيتها إذ أنّ الأحداث ترتبط بالأمكنة ارتباطًا طبيعيًا من حيث أن الحدث لا يتصوّر وقوعه إلا ضمن فضاء مكاني معين، وبالتالي فالروائي دائم الإحتياج إلى التأطير المكاني»[1]. ومما لاشك فيه «أن الأمكنة تتجاوز في بعض المواقف وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطارًا أو ديكورًا لتصبح عنصرًا مهمًا من عناصر تطوّر الحدث على هذا المحور أو ذاك من محاور الرواية»[2]. بمعنى أنه ليس الإطار الذي تجري فيه الأحداث فقط، بل هو أحد العناصر الفاعلة والفعّالة في تلك الأحداث ووظيفته الحقيقية تكمن في كونه حاملاً جملة من الأفكار والقيم الفكرية والإجتماعية والثقافية لا ركامًا من الجدران والبيوت.

كما أن «الفضاء المكاني في الرواية أمكنة تتوالد وتتفرع حسب الأحداث والشّخصيات وتعطي مكانًا مؤقتًا أو دائمًا، وللإحاطة بالأمكنة حسب اتساعها وانفتاحها نقسّمها إلى أمكنة مغلقة وأمكنة مفتوحة، حيث أن لكل منها صفاته المختلفة»[3]، وعمل الروائي على تبيان هذا الإختلاف بإبراز جمالية كل مكان بطريقة شعرية يتميز فيها كل واحد عن غيره، وهذا ما يسمى"بشعرية المكان".

وقد نسّق الروائي (واسيني الأعرج) في روايته بين العديد من الأمكنة التي استطعت رصدها وهي كمايلي:

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، م س، ص67.

[2] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي لرواية المحبين لجرجي زيدان نموذجا (دراسات تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، ط2، ص209.

[3] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق، ط1، 2011، ص43.

أ- شعرية المكان المفتوح:

تشمل الكتابة الروائية الكثير من الصّور التي تنقل لنا أحداث مترابطة ودقيقة عما يحدث خلال حقبة ما في أمكنة مختلفة عبر سرد روائي تطبعه جمالية خارقة بفضل ما يتميز به من حركة وانفتاح، «وما تبعثه هذه الأمكنة من انطباعات تنعكس على شخصية الأفراد بالإيجاب أو السّلب فتكون بذلك عنصرًا أساسيًا لرصد تحركاتهم وأفعالهم وسلوكاتهم وتعتبر كذلك محطّات تنتقل معها الذّكريات، فالمكان الذي تنحته الأزمنة تزيده اتساعًا وتفتحًا وبالتالي تزيدنا إليه حنينًا هو حنين نحو الماضي وهو: حافز، دافع باتجاه المستقبل»[1]. فالمكان المفتوح يمثل حافزًا مهمًا في الصّياغة الفنيّة للقصة «وعلى العموم فإن الحوافز المشتركة تكون أساسية بالنسبة للمتن الحكائي»[2]. وتفتح هذه الأماكن أبوابها الواسعة ليلجها الروائي بكل ما فيه من إنسانية وشاعرية وعاطفة وخيال، وبكل ما يمتلك من أدوات معرفية وثقافية ووعي، وتنتج هذه الأماكن لنفسه الفرصة لتحتوي شساعة المكان وامتداده، ويحيل النّظر فيه لنختار العناصر الجمالية بهدوء وتمعّن وتسمح للناس بالإلتقاء والتّواصل والحركة والتّفاعل والنّمو داخل الرّوائي.

كما تحاول الأماكن المفتوحة «البحث في التّحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية والإجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان»[3]. فكل حيز مكاني هو المحاول الأول لساكنيه بحيث يصير كالخزّان لكل الأحداث والقصص التي تتجسد من سلوكات الناس لتصير لدى الكاتب قصة أو رواية، وهناك تحولات مكانية لدى الفرد الذي ينتقل في مراحل حياتية من مكان إلى مكان بدواع مختلفة.

وتتمثل الأماكن المفتوحة في روايتنا هذه في: المدينة، الشّوارع والأحياء، البحر، التي سنعمل على توضيح أبعادها بتسليط الضّوء عليها من خلال الرواية.

* المدينة:

المدينة هي المهد الكبير بمختلف الفيئات الإجتماعية فهناك من يقطنها ويستقرّ بها وهناك من يجعلها مكانًا لتّسوق ولقضاء حاجاته واحتياجاته اليومية كذلك هي محطة لبعض الفيئات العمّالية والتّجارة ومورّدي السّلع بمختلف أنواعها، وهي كذلك محطّة للتّرفيه عند البعض وأمكنة للتّجوال كما تحتوي على الكثير من المرافق الهامة التي تجعل منها وجهة يومية أو أسبوعية للكثير من الناس فلكل وجهته وفكرته التي يحملها عن المدينة حيث أنها ملهمة الكتاب والفلاسفة والشعراء لذلك تعدّ المكان الذي يلتقي فيه كل أنواع البشر ومن شتى المستويات وتتلاقح فيه كل الأفكار من مختلف التّيارات والمذاهب.

---

[1] مسعودة عواطة، أسيا باطح، حميدة مروش، دلالة المكان والزمان والشخصية في الرواية المعاصرة (السمك لا يبالي لإنعام بيوض)، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس، إشراف: سهيلة زرزار، جامعة قالمة، 2009-2010، ص32.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، م س، ص22.

[3] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، م س، ص95.

وإذا أخذناها كعينة في رواية (طوق الياسمين) لواسيني الأعرج نجده قد جسّد حسّ المدينة وغموضها ونقل لنا كل التفاصيل الدقيقة والأحداث والتّشابك الإجتماعي بصياغة أدبية خارقة، فيقول "البطل": «أخبرها بوجودي في هذه المدينة التي شهدت انطفاء الذين نحبّهم ونصرّ على أن ننساهم رغم العزاءات الفاشلة ورغم غويات الدّنيا»[1]، يتبين لنا هنا أن للمدينة ديكورًا بل ذوقًا خاصًا في أعيننا من خلال أرواحنا الملتهفة لرؤية من نحبّهم وكل الأمكنة الجميلة التي ترسّخ فرحة في أنفسنا من خلال ما تطأه نظراتنا من أشخاص وذكريات تجعلنا نقف على أطلالها لنبكي ولو دون دموع حيث نختصر ذكرى آمالنا وآلامنا.

هذا ما تطرق له الكاتب بل وجسده بطريقة متميزة أماطت اللّثام عن كل ما يجري في أعماق المجتمع بمختلف فيئاته ومستوياته حيث عالج نوعية العلاقات والتّقاليد التي يعتمدها الناس في سلوكاتهم التي تشبه الحكم الغير القابل للنّقاش أو التغيير فمنهم من ينظر للزّواج المفروض على أنّه سجن أو موت، وهذا هو حال "سيلفيا" التي تخلّى عنها "عيد عشاب" فتقول": «تزوّجت عفوًا انتحرت مثلما أراد لي والدي، لأن عيد رفض أن يهرب معي خارج المدينة»[2]، فبسبب اختلاف الدّيانة بين "سيلفيا" و "عيد" لم يوافق والدها على زواجها منه، ففي هذا المكان تخضع علاقتهما للعادات والتّقاليد، مما جعل "سيلفيا" تقرر الهروب مع "عيد" خارج المدينة لكنه رفض.وبرحيل الأحبة تتلاشى أجمل اللّحظات التي ترتسم كبسمة في شفاه حمراء لامرأة جميلة نسمّيها أو نختصرها في المدينة حيث ترحل الذّكريات مع كل سفر تأتي به العاصفة لتطفئ شموع وأنوار هذه المدينة، لهذا قال "البطل": «كل أصدقائي انسحبوا من هذه المدينة وبقيت وحدي»[3]، فكم يألمنا رحيل الأصدقاء لنحسّ بأنفسنا عاجزين فاقدين القدرة على استعادة ما نخسره كل يوم من حياتنا وذكرياتنا لنحسّ في الأخير بأننا كبرنا في حزن نعاني ويلات الوحدة القاتلة.

المدينة هي مسكن لجميع الناس والأفراد، الغنيّ والفقير، الصّالح والطّالح، المتعلّم والجاهل، كذلك الذي يملك كل مقومات الحياة، فتبقى المدينة مجسّدة في سلوكية الإنسان من طيبة بعضهم وحسن طباعهم بالعكس هي كذلك صورة لعنجهية وتطرّف فكري يشترك فيه الكثير من الناس بصورة مختلفة لكن التّطرف واحد وقد نتساءل كيف نجمع هذه الصور المتناقضة، لكن حالة "مريم" هنا تجسّد هذه الفكرة، لقول "البطل": «مريم تحبّ الوديان الواسعة ومدينتها السّاحلية التي استباحت ذات مساء متعجرف دمها ودم محبّيها. لم تحب من الحياة سوى أن تعشق الدّروب الضيقة...لتعيش طقوس الفقر في منأى عن نظرات الناس

[1] واسيني الأعرج، طوق الياسمين (رسالة في الصبابة والعشق المستحيل)، ورد للطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط2، 2006، ص11.
[2] الرواية، ص 16.
[3] الرواية، ص 13.

المؤذية»[1] حيث ينظر لها الكل نظرة ازدراء فوقية ليستبيح دمها من خلال رؤية تشبه حكم الإعدام على فتاة لم تكن في حالتها إلا باحثة عن الحب وعن الأمان في مجتمع لا يرحم.

ثم تطرق الروائي إلى نقطة حسّاسة جدًا مخاطبًا المدينة المحبّبة إلى قلبه في أجمل صور يراها حيث يقول: «يا طفلة الأشواق الحزينة ويا مدينة موجوعة القلب، تعجّ بالأطفال الفقراء ومسّاحي الأحذية وبيّاعي الفول وأقراص الفلافل»[2]، ليكشف خباياها وشوارعها رامزًا إلى الصّورة الجميلة والدّيكور الخارق للباعة الفقراء المصطفين على أرصفة شوارعها مدافعين عن حياتهم للعيش ولاكتساب لقمة يسدّون بها رمقهم فمنهم من يبيع الفول ومنهم من يمسح الأحذية لكنهم في كل الحالات يرفضون الموت كذلك المدينة ترفض أن تخسر ملامح وجهها الجميل وتحافظ على رونقها و صورها المختلفة في جمالية خارقة. إلا أن المدينة اليوم لم تعد مثلما كانت عليه سابقًا حيث يقول الروائي: «لم تعد اليوم مثلما كانت...بطونها النّحيفة صارت اليوم دائرية، بيوتها الطّينية صارت عمارات وناطحات سحاب...»[3]، الواضح أن ما تطرق له الكاتب وهو يعالج موضوع المدينة قد أسهب في الحديث عن تغيّر في جوهرها وشكلها المعماري ونوعية سكانها كذلك ساهمت حركية مرتدوها وزائروها في التأثير عليها وعلى الطبائع من حولهم حتى في سلوكاتهم وطريقة حياتهم التي أصبحت لا طعم ولا مذاق لها.

كذلك هي شاهدة على علاقات العشّاق لقول "البطل": «في هذه المدينة الغامضة...صنعنا أولى خطوات هذا المصير...فقد كانت أولى المدن العربية التي تعارفنا فيها»[4]. ويرى الكاتب بأن للمدينة سحرًا حيث يقول: «في مدننا شيء من السّحر والغواية لا يعرفها إلا الشّعراء والسّكارى والمجانين.هذه المدينة تهبلني خصوصا لما...أسمع هذا النّشيد وهذه الزّقزقات»[5]، نظرة الشاعر للمدينة مثل نظرة السّكير والمجنون في بعض جوانبها لأنها تعتمد على استنطاق الصّور الجميلة والإستماع لكل ما تحمله الطّبيعة من أشياء تسرّ القلب كزقزقة الطيور ولوحات السّحب وضوء الشّمس وجمالياتها التي تتجسّد في وجود حرّية مطلقة يتميّز بها هؤلاء دون سواهم بحيث يمارسون كل طقوسهم بأكثر جرأة لأنهم أحرار؛ فالشاعر لا يعترف بالقيود والمجنون متحرّر من كل قانون أو أعراف أو تقليد والسّكير فاقد العقل، هنا تتكرّس نظرية الحرّية عند كل واحد منهم.

---

[1] الرواية، ص 32.
[2] الرواية، ص 83.
[3] الرواية، ص 84.
[4] الرواية، ص 87.
[5] الرواية، ص 99.

والمؤكد أن المدينة تجتمع فيها تقاليد وأعراف وأسس عشائرية قبلية تشبه إلى حد بعيد قوانين مترّهة عن الخطأ يعتبرها من يتبنّاها على أنها لا تناقش وغير خاضعة للتّغيير، لهذا يراها عامة الناس ممّن يحملون أفكارًا علمية أو تنويرية بمثابة تضييق عليهم تشبه إلى حد بعيد سلوكات المنافقين وقد تكون عكس ذلك فيما يسمى بالعرف في مجتمعات تعاني من التّخلف ومن سطوة القبيلة كعينة هنا "تبسّة" في أقصى الشّرق والتي تطرق لها الكاتب في قوله: «حتى عندما رجع إلى مدينته تبسّة مسقط رأسه، لم يمكث كثيرًا، لم يتحمّل ثقل المدينة ونفاقها فرجع بعد أقل من شهر»[1]. وللمدينة سحر خاص نراه عند التقاء الأحبة في زخّات المطر، في ضحكات الأطفال، في طيش المراهقين ورسائل الحب المرفوقة ببطاقات الورد وهدايا رأس السّنة يتذكر كل فرد أو محب حبيبته هذه اللّحظات التي ستكون ذكرى مؤلمة توقظ جروح البعض ممن يستحضرون ماضيهم المؤلم عند تصفح كتب حياتهم لهذا قال الكاتب: «برد الشّتاء في هذه المدينة لا يعمل إلا على إيقاظ الجروح القديمة. المطر»[2]. وتبقى المواعيد بحلوها ومرّها أجمل المحطّات التي تجسّد فرحة المدينة بجنونها المعهود في صور العاشقين والمحبّين.

المكان هنا واحد من الأماكن العامة التي يمتلك كل واحد حقّ ارتيادها وتعدّ فسحة هامة تمكّن الناس من الإلتقاء والتّواصل، كما تسمح بالحركة والتّفاعل داخل النص الروائي حيث تبرز لنا تلك الجمالية لهذا المكان.

* البحر:

يعدّ البحر فضاء شاسع يقود إلى رحلة بعيدة وأفق أرحب هو في حد ذاته تعبير عن الحرّية التي تخوض فيه مخاطر كثيرة ومجازفة كبرى من أجل الإنعتاق والحصول على مبتغانا في ركوب الموت وقد نقضى قبل الوصول إلى الهدف، وهو سرّ الحياة وسحر الطّبيعة وأكثر القوى الكونية مهابةً وجمالاً وهو مكان لا متناه واتساع هائل ومصدر رزق وحياة الإنسان.

وقد شغل البحر اهتمام الأدباء والشّعراء فانتبهوا إلى سحره وجماله وعظمته، كما شغل أيضا الروائيين وشكّل لدى بعضهم هاجسًا من هواجس الكتابة الروائية وأحد المكونات الأساسية العامرة بالمعاني والدّلالات، ومن هذه الدّلالات دلالة الخوف التي كانت تحس به "مريم"، حيث قالت: «كانت مريم...تعشق البحر حد الرعشة عندما كانت صغيرة أخرجوها منه مرات عديدة نصف ميّتة، وفي كل مرة تقسم برأس أمها العزيزة أن لا تعود له ولكنها عندما تواجهه في اليوم الموالي، تنسى كل ما قطعته من عهود وتترك نفسها تنقاد نحو سحره وموجه»[3]، فحالة "مريم" من حالات العشق الأبدي الذي يسكنها، هذه الفتاة التي يكاد

[1] الرواية، ص 120.
[2] الرواية، ص 163.
[3] الرواية، ص 32.

أن يخطفها البحر كل مرة أو يخطف روحها لتتبرأ منه بقسم أن لا تعود إليه ثم تجدها بسحره مرغمة تقودها خطاها نحوه دون أن تشعر.

كذلك في صورة أخرى وفي حالة شوق واشتياق لشيء مفقود في محيطنا أو بعيد عنا يجعلنا نتعلق به ونعشقه حدّ الجنون ففي كل مرة تكون "نبيلة" في عطلة الصّيف تعانق البحر ولا تلبث أن تستمتع بلقائه حتى تجد العطلة على مشارف الإنتهاء، هذه ابنة الجنوب التي تعيش في بيئة قاسية تأتي إلى البحر مشتعلة كجمرة ترتمي في الماء فيصعد الدّخان، وهذا ما جاء في قوله: «نبيلة، طفلة الماء ابنة الجنوب التي تموت على البحر وكل حلمها أن تسكن بجواره عندما تشيخ. كانت مرتبكة كالريح لا تستقر على حالة بين المدّ والجزر كموجة هاربة»[1].

وهناك بحر آخر غير البحر الذي نعرفه حيث يسوقه إلينا الروائي: «هل تعرف بحر سيدي الأعظم؟ بحر المعرفة»[2] هذا البحر هو عبارة عن مرتبة من مراتب المعرفة ومن خيالات الصّوفية الذين يبحثون عن الإرتقاء في عوالم غيبية لا يعرفها إلا من استمتع بها وجنّد حياته للبحث والمطالعة.

وعندما يأخذنا سحر المكان نرى كل الألوان الزّاهية تغمرنا لأننا في حالة سعادة فنصير مثل الشاعر الذي يقنع الناس بوجود البحر في عمق صحراء قاحلة، فيقول البطل: «المدينة ليست ساحلية ولكنها تعطي إحساسًا غريبًا بأنها ساحلية وأن البحر ينام على أطرافها الأكثر انحدارًا»[3]. كذلك عندما ننظر بأمل إلى الأفق كنظرة رجل في عيون امرأة تكون ذات بعد بحيث يغرق في عينيها كإطلالة على نافذة في عمق اللّيل فيخيل لنا وأننا ننظر إلى البحر وفي الحقيقة لا وجود له إلا في مخيلتنا الشّاسعة شساعة المكان وشساعة آمالنا وخيالاتنا المعهودة، كما في قول "البطل": «الغريب ليس بهذه المدينة بحر ولكني كلما بدلت مجهودًا وقمت من فراشي وأطللت من النافذة شاهدت فراغًا في الأفق يعطيني الإحساس بوجود هذا البحر»[4].

هذا المكان من أماكن الإستجمام والطمأنينة والتّرويح عن النّفس فهو رمز الطّهارة والنّقاء والعمق وفضاء للأمل وبعث الحياة من جديد، إلا أنه أحيانا يبتلع أرواحنا ليلفظ أجسادنا الحزينة على حواف شواطئه.

[1] الرواية، ص 119.
[2] الرواية، ص 48
[3] الرواية، ص 174.
[4] الرواية، ص 283.

* الشّوارع والأحياء:

تعد الشّوارع جزءًا لا يتجزأ من المدينة «وأماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي تشهد حركة الشّخصيات وتشكل مسرحًا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها»[1]. كما أنها من الأماكن التي يقضون فيها أوقات فراغهم أو لهوهم حيث تشكل نقاط عبور هامة في التقاء الشّخصيات وتطوّر الأحداث في البناء الروائي. ويتجلّى هذا النوع من الأمكنة في قوله: «كانت شوارع المدينة التي بدأنا ننساها الآن شبه ممنوعة تهتزّ فقط للمارشات العسكرية والدّوريات اللّيلية وأصداء الرصاص وصرخة القتلة والإغتيالات وصوت الله المبحوح...ولم يعد له ما يميزه مطلقًا»[2]، فالشّارع هنا حيز مكاني يحتوي على أشياء شبه المأساة حيث صار شبه ممنوع بسبب الدّوريات وأصداء الرصاص إذ يعلو صوت الموت عاليًا من كل جهة فضاعت منه الطّمأنينة وسيطرة عليه علامات الخوف والحزن العميق فلم يعد له ما يميّزه.

والشّارع كذاك هو مطحنة ضعاف النّفوس من الرجال والنّساء وكل أصناف البشر المعرض للموت البطيء كالأطفال والمراهقين والفتيات الفاقدات لعقولهن بإتباع أهواء النّفس الضّعيفة وهذا ما رمز له الكاتب من وردة صفراء كذلك الطفل المراهق الذي يصول ويجول في البحث عن ذاته في شوارع بلدة مليئة بحوادث مفجعة، ويتجلّى ذلك في قوله: «التّحول في لحظة عين طفولية إلى وردة صفراء أتعبتها أرجل المارة أو إلى مراهق أنهكته شوارع بلدته المسكونة بصوت الرصاص والأوامر الصفراء التي تستفز كل حواسه»[3].

ثم ينقل الكاتب صورًا مختلفة في الشّارع حيث يتطفل الأصدقاء على بعضهم في شرب أي شيء يسكر مثل الأشياء الممزوجة بمشروبات عادية لينقل لنا صورة المراهقة وهذا ما قاله "عيد عشاب" مباشرة عند خروجه من منزل حبيبته "سيلفيا": «خرجت...كان الشارع مثقلا بالبشر هاتفت عاشور وصحراوي وذهبت عندهما كانا عكري المزاج شربت معهما قليلا من المازوت (البراندي الرديء مخلوط بالكوكا) وخرجت من جديد إلى الشارع»[4]، فالشارع هنا مرتبط بدلالات الإزدحام والإختلاط والحركة وإحساس "عيد" بالخيبة والفراغ واليأس بسبب رفض والد "سيلفيا" ارتباطه بها هو ما جعله يلجأ إليه. وقوله: «ونحن نعبر الشّارع الأخير المؤدي إلى بيتها بدأت فجأة تدندن أغنية فيروز»[5]، يتجسّد الشارع هنا بمثابة معبر إلى أشياء حسّية لا مادية نرسمها في خيالاتنا كعاطفة تغذّي رحلتنا عبر شوارع المدينة للبحث عن شيء ما نسمّيه لحظة سعادة.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي والفضاء، زمن ،شخصية ،م س، ص 79.

[2] الرواية، ص 56.

[3] الرواية، ص 66.

[4] الرواية، ص 113.

[5] الرواية، ص 202.

ونكهة العاشق للمحبّ الذي يركض كل محيط الشّوارع كمجنون باحثًا عن ظل حبيبته ليصنع صورة ما في شارع أكثر هدوءًا خاويًا من الجالسين وتتمنى أن يكون هنا ثم تفر من عيونه ولكنه كان غافلاً في الثرثرة مع أصدقاءه، ويتضح هذا في قول "البطل": «رغبتي الكبيرة...الركض وراءك بجنون في شوارع المدينة...ولكني كنت عاجزًا ومقعدًا وغارقًا في الثرثرة بينما كنت تعبرين الشوارع الخلفية حتى لا يراك أحد»[1]، ويذكر "البطل" في موضع آخر: «وأنا أعبر الشارع الخلفي الذي يمتد من لوكسمبورغ إلى سان ميشال رأيت وجهك هاربا نحو مخابئ الروح.إلى أين؟ إليك أيها البعيد؟ هل هناك غيرك في هذه المدينة؟ تركت كل شيء وجئت معك؟ هذا لا يكفيك لتعرف كم أحبك وكم أشتاق إليك حتى وأنت معي»[2] فهذا المكان يعبر عن لحظات الحب العابرة ويجلّي بصدق عن نزعته الرومانسية مع حبيبته "مريم"، كما يمثّل مصدر فرح وطمأنينة فيقول: «قبلة، ثم نعبر الشارع باتجاه المدينة»[3].وقد شكّلت بعض الشوارع أمكنة عبور فحسب، «فهذا شارع الصّالحية»[4]، كما يذكر: «شارع بغداد الذي يمتدّ بطوله كالثّعبان»[5].

إضافة إلى الشارع يوجد الحي الذي يعتبر أكثر الأمكنة حضورًا في الرواية، ولفظ «الحي من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة وحركتها الدائمة إلى درجة أن الحي إسم يشترك فيه المكان والإنسان والمطلق في المفردة، ويشترك فيه الإنسان والمكان في مفرده وجمعه معًا»[6]، حيث يتميّز الحي بمعمار خاص يشبه بأزقته الضّيقة قصورًا كبيرة موزّعة على شواطئ المدينة وهكذا كان حي "سوق ساروجا" وهو أول مكان مرجعي يصادفنا في الرواية لقول "البطل" متحدثًا عنه عند انتقاله إلى مسكنه الجديد: «تعودت بسرعة على حياة حي سوق ساروجا الشعبي بدروبه الضّيقة ومسالكه المغطاة التي تشبه الأنفاق القديمة وحمامه الرئيسي»[7] هذا الحي هرب إليه "البطل" وقطن بأحد منازله بعد أن فقد حبيبته "مريم".

أما حي "الزاوية" تلفّ مسحة الحزن عليه، حيث يقول "عيد عشاب" عن والده: «رأيت والدي الذي نسيني في هذا القفر وهو يركض نحو السواد، تاركًا وراءه امرأة طيبة تنتظر يوميًا عودته على الحافة الفاصلة في حي الزاوية في مدينة تبسة، بين المقبرة والمدينة حتى صارت مثل السراب»[8]، فحي "الزاوية" يذكّر "عيد" بكل ما هو مؤلم وبالإنكسارات والتشظي ولحظات الشّوق والإنتظار.

---

[1] الرواية، ص 234.
[2] الرواية، ص 157-158.
[3] الرواية، ص 157.
[4] الرواية، ص 83.
[5] الرواية، ص 235.
[6] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، م س، ص 106.
[7] الرواية، ص 213.
[8] الرواية، ص 24.

وهناك حي آخر في الرواية وهو حي "الإطفائية" الذي يقول عنه "البطل": «كنا مجموعة من طلبة الدراسات العليا، يتقاسمون هما واحدًا في فيلا قديمة بحي الإطفائية»[1]، يجتمع في هذا الحي العديد من الطّلبة الجامعيين الذين اختاروا أرض الغربة للدراسة وكابدوا عناء البعد والعزلة.

كان هذا حال الشّوارع والأحياء في (طوق الياسمين)، التي كانت مكان حزن وموت وغربة تارة وموضع تجوال ومكان عشق أثير وموضعًا لإلتقاء العشّاق والتّنزه بين دروبه تارة أخرى.

ومن هنا يبدو تأثير شعرية الأماكن المفتوحة على شخصيات الرواية، فقد أجادوا منها ملمحًا عن طبيعة المدينة والمجتمع ومستوياته الثقافية والإجتماعية، فتشكلت لدى بعض منهم رغبة في تحقيق التغير وهنا تتجلّى جدلية الأمكنة وهذا أثّر على المجتمع وجعله يتمسّك بالعادات والتّقاليد وأثّر على شخصية "عيد عشاب" و"سيلفيا" وجعلهما في موقف صدامي مع هذه الأعراف إلا أن الشارع كان المكان الذي يسمح لهم بتخطي حدود هذه الأعراف والتّقاليد، إلا أن نهايتها كانت مأساوية فأصبحا يلتقيان في المقبرة حيث أن "سيلفيا" حية و"عيد عشاب" فارق للحياة.

ب- شعرية المكان المغلق:

إن الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حدّدت مساحاته ومكوناته كغرف البيوت أو القصور...، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، وقد تكون مصدرًا للضّجر والخوف فالمكان المغلق هو مكان العيش والسّكن الذي يأوي الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزّمن سواءًا بإرادته أو بإرادة الآخرين، فهو المكان المصّور من خلال خلجات النّفس وتجلّياتها وما يحيط بها من وقائع وأحداث.

كما أنه «المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، ويبرز الصّراع الدّائم القائم بين المكان كعنصر فنّي وبين الإنسان السّاكن فيه ولا يتوقف هذا الصّراع إلا إذا بدأ التآلف يتّضح أو يتحقق بين الإنسان والمكان الذي يقطنه»[2]، إضافة إلى أنه «يكتسي طابعًا خاصًا من خلال تفاعل الشّخصية معه ومن خلال مقابلته بفضاء أكثر انفتاحًا واتساعًا، فالمكان له علاقة مباشرة بالفقدان والإنفصال والتّوازن، فهو مرجع علامي ممتلئ دلاليًا»[3]، وهذا في حالات قسرية فلا يمكننا أن نقارن البيت بالسّجن أو البيت بالفندق والحانة والحانة كذلك نوعية ساكنيه فقد تجعل منه إما أكثر جاذبية وارتياحًا أو عكس ذلك.

---

[1] الرواية، ص 116.

[2] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه ،م س ،ص 43.

[3] أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، إشراف: عبد القادر هني ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير جامعة ورقلة، 2003-2004، ص 76.

وقد فرضت العديد من الأماكن المغلقة نفسها في رواية (واسيني الأعرج)، نذكر منها:المقبرة، البيت الغرفة، المستشفى، الحمام، الجامعة، السيارة، المطعم والبار. وفيما يلي تصنيف لشعرية الأمكنة ودلالتها حسب ورودها في الرواية.

*** المقبرة:**

تشكل المقبرة مكانًا ضيقًا مغلقًا يعيش فيه كل إنسان فارق الحياة، وللمقبرة أعظم دور في رواية (طوق الياسمين)، وكان أول كلام افتتحت به الرواية هو قول "البطل": «سيلفيا، هي هي، لم تتغير كثيرًا كانت واقفة على القبور المنسية»[1]، فهذه "سيلفيا" تقف على القبور المنسية تعيد ذكرياتها وتلك الأيام السّعيدة التي عاشتها مع "عيد" فيموت الأمل في هذا المكان وتبقى "سيلفيا" وحيدة تعيش طقسها الأسبوعي وسط المقبرة ويتضح ذلك في قولها: «منذ عشرين سنة وأنا آتي إلى مدينة الأموات، أعاتب والدي يوم الأحد في المقبرة المسيحية على حماقاته القاتلة، ويوم الجمعة أبكي قليلا على سارة التي لم ترى شيئًا من الدنيا...ثم أقف على مريم التي خادعتنا وذهبت بسرعة...قبل أن أنزلق نحو قبر عيد عشاب لأقضي بقية الصّبيحة بجواره، أزيل عنه برودة العزلة وظلم الآخرين»[2] فهناك أمكنة رغم شساعتها أحيانًا نراها ضَيقة ضِيقة المقبرة كذلك كانت "سيلفيا" التي تسير بخطى متثاقلة وهي تحمل هموم ماضيها المحمّل بخيبات كثيرة وأحزان جمّة تقف أمام قبر أبيها لتلومه على قسوته وهو ميّت، وتقف على قبر "سارة" و"مريم" لتترحّم عليهما كذلك تقف على قبر "عيد عشاب" لتستأنس به علّها تخفّف عن نفسها ألم الشّوق وهي تظن في قرارة نفسها أنها تسعده بحضورها الدّائم.

وفي قول "مريم": «في المساء صعدت مع أمّي وأخواتي فقط إلى المقبرة ودفنا رماد خيرة. أمّي صلت على قبرها ولا أدري ماذا قالت وهي التي لا تحفظ إلا جزءًا صغيرًا من الفاتحة وجملتين من سورة النّاس»[3] دفنت "خيرة" هنا على الطريقة البوذية رغم أنها مسلمة وكأن الذي دفنها بهذه الطريقة يريد أن يجعل من دفنها إجابة على من رفضوا الصّلاة عليها وأن كل الأديان هي لله ولابد من وجود طريقة ما لاحتضان المقهورين الذين رفضهم مجتمعهم ودينهم ليجدوا رأفة من ديانة أخرى وطريقة للدّفن وهذه هي الفكرة الإنسانية التي تجمع كل الناس، ففي حالة "خيرة" هنا نجد نظرة صراع خفي بين ما هو ديني وما هو إنساني بحيث تنظر العائلة إلى "خيرة" بأن لا ذنب لها في حين يرفض الإمام الصّلاة عليها بحجة أنها لوثت روحها لارتكاب معصية الإنتحار.

---

[1] الرواية، ص 11.

[2] الرواية، ص 12.

[3] الرواية، ص 43- 44.

فالقبر هو المثوى الأخير الذي ينام فيه الإنسان نومه الأبدي والمكان الأخير الذي يؤول إليه كل من ذاق الموت، حيث السّكينة التامة والصّمت المطلق فتقول "سيلفيا": «الضّباب يزداد كثافة، الصّمت المطلق...لا أحد غيرنا في هذه المقبرة»[1]. فهذا السّكون المطلق في المقبرة بعث لدى "سيلفيا" و"البطل" فرصة لاسترجاع الذكريات والآلام والمواجع القديمة.

ثم يأتي الكاتب في روايته على وصف المقبرة وصفًا خارجيًا يركّز فيه على بعض المعاني السّلبية على أن «للمقابر رائحة خاصة تشبه رائحة الموت، تشكيل من الأبخرة والروائح البرية والنباتات الإستوائية المحروقة والصنوبر المجفف تحت شمس قاسية والزيوت النباتية المعطرة بالخزامى وماء الورد ونكتار البرتقال»[2]. فالكاتب هنا يرمز بأن للمقابر رائحة خاصة تشبه رائحة الموت وتتميز بحضور الكثير من النباتات مثل أشجار الصنوبر و الخزامى والكثير من الأبخرة.

إن المقبرة مكان اللاّعودة وهي رمز انقطاع الأمل وفي هذه الحياة القاسية يزداد الصّمت المطلق عليها من وحشتها ويتقاسم أهلها وحدتهم وعزلتهم ويأسهم، هذا ما قاله "البطل": «المقابر مدن ممتلئة أناسها لا يفكرون ولكنهم يعيشون صمتهم بمزيد من العزلة والوحدة آلامهم كبيرة وميؤوس منها، عندما نمرض نحلم بالعودة. عندما ننام نموت مؤقتا أو نموت قليلا. لكننا عندما نموت بالفعل فإلى الأبد»[3]، فللمقبرة سكان هم في أعيننا أموات ولهم فيها مدينتهم وحياتهم، نراهم بعين قدسية أنهم رحلوا عنا ربما لأن القدر جعلهم يقبلون مسيرة حياتهم مرغمين أو لأنهم اختاروا الرّاحة بدل تعب الحياة. واليقين أنهم لن يعودوا بحاجة إلى تفكير دائم مثلنا ففي كل يوم نحن نجسد ضعفنا للبحث عن لحظة استرخاء ونوم لكي نعلن الموت حين الاستلقاء في الفراش.

فالقبور تحضر في متن الرواية في مواضع كثيرة حيث توفت والدة "سيلفيا"، ووالدها وأختها "خيرة"، وابنتها "سارة" التي لم ترى النّور إلا للحظات وصديقتها "مريم". فهي إذن مدينة للأموات ولا تكون إلا مبعث الذكريات الحزينة وحالات الأسى ولحظات الفراق وغبن الوحدة وتظل المقبرة دائما رمزًا للموت والتّلاشي والفناء حيث تسرق بسمة الحياة من الشّفاه، وكل هذه الأحاسيس تبرز شعرية هذا المكان وخاصة تلك الصّور التي قدّمها لنا الروائي حيث توجد بها أبخرة ونباتات كثيرة ومتنوعة.

[1] الرواية، ص 17.
[2] الرواية، ص 63.
[3] الرواية، ص 85.

*** البيت:**

البيت هو المكان الذي ينظر إليه الإنسان كمأوى له ولأفراد أسرته وجميع من يعيشوا معه، ويراه في صورة أكثر من دار يسكنها بل المكان الذي يخلد فيه إلى الراحة في كنف من يحبّونه. والبيت «في عرفنا العربي مكانًا يطلق على كل مساحة من الأرض المبنية، يقيم الإنسان فيها ليلا»[1]، وإضافة إلى ما قاله (باشلار): «إن البيت الذي ولدنا فيه محفور بشكل مادي في داخلنا»[2] كذلك هو حقبة كبيرة من تفاصيل وجزئيات حياتنا لأن جدرانه تحمل كل ذكرياتنا فهو يؤرخ لبداياتنا الجميلة ولكل التّفاصيل المهمة في مسيرتنا الحياتية فقد كان ليس مأوى فقط ولكن هو عنوان السّكينة والأمن والأمان فيقول الراوي: «بيت صغير متواضع إلى حد كبير، حجرتان ومطبخ في قاعة الضّيوف، حين تدخل وتجلس على الأريكة يواجهك براد كبير...»[3]، فالبيت هنا مصدر الرّاحة والطّمأنينة لأنه نقطة انطلاق ومحطة عودة ولا يحمل ذكريات الفرد فحسب بل يحمل ذكريات كل أفراد العائلة والأصدقاء والأقارب والأحباب لهذا تحدث عنه الكاتب وجعل منه مكان لقاء بين "عيد عشاب" و"سيلفيا" اللّذان لم يكونا إلا أجيرين أحيانًا لا يستطيعان دفع الإيجار حيث كانا يذهبان إلى تلك الغرفة من البيت ليسرقا من العمر لحظة سعادة فكان "عيد" يُلبس "سيلفيا" لباس شاب يشبه أحد عمال السّكة الحديدية، لكي تتنكر ولا تعرفها صاحبة البيت، فالبيت بالنّسبة لهما ملجأ لأنهما يفتقدانه. وفي المقابل فالبيت وساكنوه قد يجعلون منه جنّة سعادة عكس ذلك قطعة جحيم إن كان أحد الوالدين أو فرد من العائلة قد تخلّى لقدسيته وتطرّف بفكره فاعتدى على حرمته فحرم الآخرين من نعمة السّلم، وقد أشار الكاتب لذلك في قول "مريم": «كان والدي الذي أشك في أن الله سيسامحه لما فعله فينا عندما يلتهم غضبًا كبرميل نفط، يقاطع الكل لمدة أسبوع ويتحول البيت كله إلى معتقل، الناس فيه لا يتحاورون ولا يتساءلون»[4]، فبيت "مريم" مليء بالحزن والإكتئاب والضّياع، كما حرمهم من الدّراسة فكان يقول لهم: «البنت بيتها يسترها وليس المدرسة»[5].

وبمجرد أن يدخل الإنسان إلى البيت يحس براحة منقطعة النّظير بأنه عاد إلى أصله ومنبته أو إلى المكان الذي يأوي إليه حيث يجد الطمأنينة، ما بالك أن يجد في إحدى غرفه توأم روحه وحبيبته الأزلية الذي كان ينتظر شوقًا للقائها بعد الغياب الطويل كما فعلت "سيلفيا" عندما فتحت الباب وكان "عيد" يسير خلفها هادئًا مسرعًا بعد لقاء يبحث عن لحظة صمت في غرفة هادئة تحت ضوء خافت ليحس بالأمان،فتقول

---

[1] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، م س، ص 48.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، م س، ص 44.

[3] الرواية، ص 210.

[4] الرواية، ص 41.

[5] الرواية، ص 42.

"سيلفيا": «قصدت الباب مسرعة. فتحته وسبقته فتبعتني أنت. كنت ورائي...البيت هادئ والغرفة مظلمة أشعلت نورًا باهتًا خفيفًا التفت نحوك مبتسمة»[1].

وكم كان "عيد عشاب" في قمة السّعادة وهو يرسم وجه "سيلفيا" المتعب وبجانبها كتبها، كانت تلك اللّحظات الحميمية تشبه إلى حد بعيد تلك القصص الجميلة من الزّمن القديم، فيقول "البطل": «أردف عيد عشاب ساخرًا، من زاوية البيت، كان منهمكًا في رسم كاريكاتور لوجهي المتعب ولكومة الكتب التي كانت تغرقني»[2].

فالأماكن كثيرة ومختلفة ومعظم المناطق التي نعيش بها أو نرتادها هي أمكنة مفتوحة أو مغلقة كذلك فيلا الإطفائية هي مكان سكن به الطلبة الجامعيين ويجعلون منه كإقامة دائمة أو مؤقتة لهذا فهو مكان يجمع سائر الطلبة من كل المناطق والمدن فيقول: «نخرج باتجاه محطة البرامكة ونلوح لمن تركناهم في صالون فيلا الإطفائية، للأصدقاء الذين تجمعنا بهم حيطان هذا المكان العتيق»[3]، فهذا المكان كان شاهدًا لقصص كثيرة للأصدقاء من أفراح وأحزان وذكريات.

ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مشتتًا لا مأوى له، لأنه يوفّر الراحة والإستقرار العائلي ويمثّل القاعدة الأساسية لبناء مجتمع صالح، وتتمثل جماليته في أنه رمز للأمان والحب والإطمئنان وهو المكان الذي يجد فيه الإنسان راحته النّفسية والبدنية حيث يعتبر واحدًا من أهم العوامل التي تدمج الأفكار والذكريات والأحلام الإنسانية وهذا هو إحساس كلا من "عيد عشاب" و"سيلفيا".

*** الغرفة:**

بعض الأماكن تزرع في نفسية الفرد الإرتياح والطمأنينة والإحساس بالأمان خاصة في لحظة هدوء على نور خافت وألوان وردية وستائر مدلاّت بألوان جميلة تلك هي الصّورة المبسّطة عن الغرفة التي تحدّث عنها الروائي ولو بشكل مقتضب فذكر أنّ أبطال الرّواية قد التقيا في هذا الجوّ المثالي حيث كان "عيد" يتأمل "سيلفيا" وهي تغيّر ثيابها من وراء البرادي الموجودة في غرفته فيقول: «اليوم قمت بشيء استثنائي...استطعت الخروج من مخبئي من وراء البرادي التي تمكنني من رؤية سيلفيا وهي تغير ثيابها الدّاخلية...»[4]، فغرفة النّوم من أكثر الأماكن خصوصية وامتلاكًا للفرد فتمتزج بين الإنغلاق على الأنا والحرّية الفردية لصاحبها والضّرورية في الإحتفاظ بأسراره الخاصة عن أعين الآخرين.

---

[1] الرواية، ص 226.
[2] الرواية، ص 214.
[3] الرواية، ص 81.
[4] الرواية، ص 25.

فهذه الغرفة كانت شاهدة على حبّ "سيلفيا" و"عيد عشاب" وعلى نظراته إليها وإلى عينيها مستحمًا فيهما وفي كل زاوية وشبر من جسدها، هذه المرأة التي لم يشبع من النّظر إلى جمالها في كلّ مرّة كما ذكر الكاتب في قوله: «قبل أن نغادر الغرفة، أستحم في عينيك، في شفتيك، في كل زاوية من جسدك. لم تكوني المرأة التي يشبع منها المرء»[1].

وفي حالة مغايرة يصّور الكاتب حالة المشحاح (ابن خلدون) الذي يبخل على نفسه بالحياة حيث يحرم نفسه من الإنفاق والأكل وكل الأشياء الممتعة فقط لنراه كالقوارض يستمتع بقضم البصل والخيار والجزر في غرفته، فيقول الروائي: «المشحاح أو ابن خلدون...كان يرفض أن يساهم مع الجماعة في الأكل...صمم أن يعيش كالذّئب على البصل والخيار والجزر...في اللّيل ينفصل في غرفته ولا نسمع إلا صوت أسنانه وهي تقضم بصعوبة خضره المفضلة كالقوارض»[2].

وفي غرفة من فيلا الإطفائية التي تشبه القبو في حجمها، هي بالنسبة للبطل كانت عبارة عن قصر لأنه كان المكان المحبّب والآمن الذي كانا يلتقيان فيه ليلعبا أوراق، ليتخاصما، ليتحابا، ليطرح كل انشغالاته ومناقشة كل أمور الحياة، كذلك لممارسة هوايتهما المفضّلة الحبّ، فيقول "البطل": «داخل فيلا الإطفائية التي جمعتنا ذات يوم، وفي غرفة ضيقة اخترتها أنا وأنت لتكون لنا ونحرّر البقية للأصدقاء الآخرين. غرفة ضيّقة توفر لنا فرصة تعاطي كل حماقات الدنيا، لعب الورق، والشّطرنج وممارسة الحب والجنس بالشكل الذي نشتهي وفي الوقت الذي نحبّ»[3].

أما "مريم" فكانت الغرفة بالنّسبة لها غير آمنة لقراءة روايات حبيبها خشية أن يصادفها اكتشاف أمرها من طرف زوجها وهي تشتاق لقراءة كل شيء عن بطلها فيها، فكانت الغرفة مكانًا مضجر ونقطة خوف، لقولها: «روايتك الأخيرة قرأتها أكثر من مرة لكنها المرة الأولى التي أقرأها بحرية ولذّة وأنا في فراشي وليس في المرحاض. كلما قلبت صفحة أرتعش قلبي خوفا من أن يكون جعفر أو أحد زبانيته قد سمعوني وكشفوا سري»[4].

تمثّل الغرفة هنا الفضاء الأرحب الذي يُشعر العشقان "عيد عشاب" و"سيلفيا" بالرّاحة والأمان حيث يلتقيا ليلعبا ويتحابا.

[1] الرواية، ص 79.
[2] الرواية، ص 121.
[3] الرواية، ص 146.
[4] الرواية، ص 280.

*** المستشفى:**

المشفى هو مكان لعلاج المرضى وتأهيلهم ومكان لطلب الإستطباب في المدن الكبرى للفقراء والمساكين فهو كجرعة الأكسجين لمن يعرف نفسه بأنه قد انتهى وهو يتمسك بخيط أمل لعله يشفى لأن للأغنياء خاصية الإستطباب في المستشفيات الخاصة ولدى أخصائيين كبار، كذلك المشفى هو المأوى المفضل لمن أصابته عاهات مستديمة وأمراض مزمنة، فهو مدينة المعلولين في مدينة الأصحّاء، فالأسوار تحيط بهم مثل المساجين مقيّدين بقوانين لا تأكل هذا ولا تشرب هذا ولا تدخّن ولا تنهض من مكانك، باختصار هذا هو المشفى الذي ماتت فيه الأخت الصّغرى "لمريم" بوباء الكوليرا وكاد أن يلتحق بها الجميع في قولها: «أختي الصغرى ماتت بوباء الكوليرا الذي كاد أن يلحقنا بها جميعا لولا جارنا الذي أخذنا جميعا في سيارته إلى المستشفى»[1].

وفي أجنحة هذا المشفى تختفي بؤر الدّاء والدّواء والأمراض الخبيثة التي أصاب إحداها أم "مريم" فقالت لها مساندة وتخفيفًا عليها: «سأذهب بك إلى أكبر مستشفى وأعالجك»[2]، فأدخلت والدتها للمستشفى ولكن حالتها ساءت فعجز الطّب عن شفائها.

أما "مريم" اختارت مستشفى "الرّازي" لتنجب ابنتها التي اختارت لها إسم "سارة" لأنها تحبّ هذا الإسم فتقول "سيلفيا": «اختارت مستشفى الرّازي وسارة وأكثر الأيام مطرا وبرودة...»[3]، فأحست "مريم" بأن ولادتها سوف تكون عسيرة، فقالت: «الأطباء لم يقولوا شيئا ولكني أعرف أن الولادة ستكون عسيرة والقلب المريض والهش سيكون تحت رحمة مزاجه الخاص»[4]. فذهبت "مريم" إلى المستشفى لأنها أحسّت بتعب وسوف تلد في أي وقت فقالت لحبيبها: «لا تشغل بالك حبيبي، أنا في مستشفى الرّازي، في المكان الجميل الذي تركتني فيها آخر مرة، بين أيدي أمينة»[5]، "مريم" هنا متوتّرة لكنها تخفي ذلك وتحاول أن تنسى قسوة الحياة وتفكّر في ابنتها التي ستنجبها "سارة" لكن الأمل الذي كان موجود في حياتهم انعدم لأن الموت لم ينصفها حيث توفيت "مريم" وابنتها "سارة" في هذه المستشفى.

فالمستشفى في الرواية هي مكان علاج لكل مريض يريد الوقوف على رجليه ليحسّ براحة أكثر ويؤدّي دوره في الحياة.

---

[1] الرواية، ص 44.
[2] الرواية، ص 44.
[3] الرواية، ص 22.
[4] الرواية، ص 281.
[5] الرواية، ص 274.

*** الحمّام:**

يعتبر الحمام من بين الأمكنة المغلقة، ومكانًا يخلو الإنسان بنفسه فيه للإستحمام وتعتبر الحمّامات الشّعبية بعيدًا على أن تستخدم للإستحمام فهي كذلك تستخدم للمبيت، كما يمكن استخدامها من طرف كل فرد على حسب مستواه وذوقه وأحلامه بحيث يستخدمها العامل البسيط للمبيت والبعض لكتابة أو قراءة رسائله في حين تكون مكانًا للرّاحة والإستحمام للبعض، هكذا فكّر الكاتب في بطل قصته لينقل لنا صورة عن واقع معيّن، فيقول: «خرجت ولم تعد. ذهبت نحو حي شعبي وسكنت في عمق حي ساروجا...تقضي جل وقتك بين الحمام التّركي الذي كنت تجد فيه متعة للتّأمل مساء والكتابة»[1].

وهناك من يقصد بالحمّام عند المشارقة ببيت الخلاء أو المرحاض ويمثل ضرورة للحياة الإسلامية لإرتباطه بالطّهارة والوضوء والغسل، "فمريم" على شاكلتها العشرات أو ربما المئات من النّسوة في موقف كهذا قد تعمّدت على قراءة أشيائها الجميلة أو رسائلها التي كانت تتلقاها من عشيقها متخفّية عن زوجها "صالح" لكي لا تحدث مشكلة تثير انتباهه لتنسحب في هدوء تام لتلاقي في خلوة رسائل متيّمها، فتقول: «تعرف منذ مدّة وأنا أقرأ كتاباتك في الحمّام حتى لا يشكّ في أحد ولا يحسّ بالنّار التي كانت تأكلني من الداخل. الخوف والهلع ينتابني من محاكمة يتهيأ لها المقعدون، الوجوه الشّاحبة تستحضر أدواتها القاتلة. عالم بأكمله يتهيأ لمطاردتي بمزيد من الإدانة والتّنديد»[2]. وعندما نملّ من الصّمت ونيأس من الإنتظار وتصير كل الأشياء التي تدفعنا لتّخبئ لا تعنينا، فينتج عن ذلك في أنفسنا تحدّي كل شيء حتى المستحيل لنرفع تحدّي لفعل أيّ شيء ولا يهمّ ما سيحدث بعد ذلك هنا لم تعد "مريم" بحاجة للذهاب إلى المكان التي كانت تعتاد أن تذهب إليه لقراءة رسائلها وهذا ما نسمّيه الجنون في قصّة حب مستحيلة، فتقول: «اليوم لم يعد شيء يعنيني. الحب يحمل أحيانا في جوهره بذرة الموت والنّهاية ولهذا صمّمت أن أقرأك علانية ولن أضطر إلى التّخبؤ في المرحاض لقراءتك، وأنا أحبّك حتى الموت مثلما كنت تفعل معي دائما»[3].

وفي موضع آخر يقول "البطل": «اشتهيت أن أستحم بحي سوق ساروجا لكن الحمّام كان قد انسحب تاركًا مكانه لسوق استهلاكية كبيرة ومحلاّت لبيع المجسّمات السّياحية والعطور الفرنسية»[4] يتحدّث الكاتب هنا عن حمّام كان سابقًا ثم حولوه مالكيه إلى سوق لبيع مختلف الملابس والعطور كما يحدث عادة لدى الخواص الذين تركوا كل الأشياء التّقليدية الجميلة والحرف ليحوّلوا أماكن عتيقة إلى محلات للرّبح السّريع.

---

[1] الرواية، ص 108.
[2] الرواية، ص 282.
[3] الرواية، ص 286.
[4] الرواية، ص 295.

المكان هنا هو المكان المفضل لدى "مريم" حيث تخلو بنفسها فيه لقراءة رسائل حبيبها حتى لا يراها زوجها، وهناك من يجد متعة للتّأمل والكتابة فيه، ومن هنا تبرز جماليته.

*** الجامعة:**

الجامعة هي مؤسّسة للتّعليم العالي والأبحاث وهي المرحلة الأخيرة في المسار الدّراسي أو المحطة الحاسمة في صنع المستقبل بحيث تنتقل "مريم" إلى الجامعة لمجابهة مصير جديد وغربة جديدة وبعد عن البيت وعن الأهل واصطدام بطبائع جديدة لم تألفها، هذه الفتاة التي كانت لا تلبس إلا ما يشترون لها ولا تعرف من الدّنيا إلا أشياء بسيطة، كانت كل ليلة من الدّراسة تأوي إلى غرفتها في وسط آمن مع أهلها لتجد نفسها في وسط جامعي حافل بالغربة كطالبة مقيمة لتفقد أمّها دون أن يخبرها بذلك أحد، كما في قولها: «كنت أنا في الجامعة و لم يخبرني أحد إلا بعد أسبوع من دفنها...»[1]، فالأم كالملاك أعطاها الله أعظم الصّفات والصّور بحيث أهّلها لمسؤولية عظمى فكانت هي أمًا للأنبياء والرّسل وكانت المرأة التي أنجبت من دون أن تتزوج وجعل الله الجنّة تحت قدميها لهذا وصفها الكاتب على أنّها تشبه وجه الله، وهذا ليس إلا تقديرًا لما تحمله الأمّ من صفات لا ثمن لها ولا تشترى ولا تباع، فموت الأم ستكون صدمة لأي شخص ما بالك "مريم" التي كانت تعاني من التّهميش وقسوة الحياة وقهر الدّنيا وهي طالبة لا يأبه لغيابها أو حضورها أحد مما جعلها كالآلة لا تحس ولا تعرف معنى لمسارها الدّراسي وكأنها تعيش كل الأشياء دون مذاق، لهذا تطرّق الكاتب لحالتها وهي تتحدث عن دراستها قائلتًا: «الأيام الأولى داخل الجامعة كانت صعبة وقاسية. وجه أمي صار كوجه الله أراه طائرًا في كل مكان. وكلما انغلقت علي السّبل ناديتها»[2].

والمدينة بزحمها وبضجيج سيّاراتها وبأزيز المحرّكات الذي يغتال هدوء الصّباح، كل هذا الكم الهائل من البشر جزءًا كبيرًا منه ومن الحافلات التي تحدث هذا الضّجيج نراها تستقبل العديد من الطّلبة التي تتجمع في مدخل الجامعة من كل شكل ولون ومن مختلف اللّهجات وكل الجهات ليجتمعوا في الحرم الجامعي وهذا ما تحدّث عنه الكاتب لينقل لنا صورة عن المزيج والعديد من مرتدي الجامعة، قائلا: «نجد أنفسنا فجأة مصطفين مع طابور الواقفين في انتظار باصات الجامعة...نتزل، ننساب بهدوء نحو المدخل الرئيسي للجامعة ونختلط مع ميئات الطلبة الذين يأتون من كل الجهات ليتقاطعوا صباحًا عند هذا المدخل الذي يبتلع كل شيء دون استثناء»[3]. وكان يذهب بطل الرواية أحيانا رفقة "مريم" للجامعة كما في قوله: «مريم بسرعة شوية الوقت يمر وسنصل إلى الجامعة متأخرين؟!...»[4].

---

[1] الرواية، ص 69.

[2] الرواية، ص 44.

[3] الرواية، ص 82.

[4] الرواية، ص 76.

وكصور المحادثة التي لا تخلو منها الجلسات الحميمية للطّلبة الجامعيين تتحدث "مريم" ببساطة لصديقها عن أنها كانت شاردة و لم تكن تستوعب كلّما كان يردّده الأساتذة والمحاضرين في دروس اليوم دون أن تذكر السّبب فهي الوحيدة التي تعلمه، فتقول: «اليوم بكامله كان ذهني شاردًا و لم أفهم شيئا مما قاله الأستاذ في الجامعة. وحياتك لا أذكر شيئا من دروس اليوم...»[1].

المؤكّد من سحر أيام الدّراسة وذكرياتها أننا نبقى نحتفظ بالأيام التي تذكّرنا بها حتى وإن كبرنا فإننا نظلّ نعيش ذكرياتها الطّفولية مما يعطينا إنطباعًا أنّ بداخل كل إنسان منّا طفل لا يريد أن يكبر من صورنا لأحذيتنا القديمة لكرّاسات الفصل، لأوراق الإمتحان، كل شيء يذكّرنا بتلك الأيام السّعيدة التي كنا نذهب فيها للثّانوية أو الجامعة كالأطفال نمزح ونخترع كل قصص الحبّ والنّكت لكي نمضي تلك اللّحظات قبل حضور الأستاذ لنحاول أن نبدو أمامه بصورة الطّالب المنضبط أو الجاد، ففي كل عام نقول متى تنتهي هذه السّنة لكن بمجرد أن تنتهي وندخل الحياة العملية وتبدأ الصّعاب بمواجهتنا نشتاق لتلك الأيام البريئة براءة أحلامنا البسيطة، هذا ما قاله الكاتب: «حذاء الكلارك الذي لم يغادر رجلي منذ أيام الجامعة التي مرت بسرعة لدرجة أنه أصبح جزءًا منيّ. حين أراه معلقًا في المحلات أشتهي أيام الجامعة الأولى. أصدقائي الذين عرفتهم والذين كنت أقطع معهم المدينة البعيدة طولاً وعرضًا يتعبون ولا أتعب»[2].

كذلك كلّ واحد منا تتمرّد وتعظم أحلامه وتكبر آماله وطموحاته حين ينطلق في قوّة إلى الأمام فلا يفكّر في أن شيئًا ما سيقع لأنه يتميّز بالقوّة وقد حضّر جميع الشّروط لكي ينجح، لكن ما لم يكن في الحسبان ما حدث "لسهام"، التي كان ينتظرها أصدقاءها أمام المدرّج للمناقشة ليتفاجئوا بخبر وفاتها هذه الصّدمة التي تحدّث عنها الكاتب والذي جعل الحزن يسيطر على أنفسهم إذ يقول "عيد عشاب": «اليوم عدت من الجامعة منكسرًا. كنا ننتظر وصول سهام للمناقشة ولكننا فوجئنا بخبر وفاتها معلقًا على مدرج شفيق جبري»[3].

فالجامعة تمثل للطّلبة ما تمثّله أماكن العمل لأوليائهم مع أنه مكان آخر من أمكنة العمل، ورغم أهميتها وكثرة ذكرها في المتن الرّوائي إلا أنها لا تكاد تزيد عن أسماء توحي إلى فضاء مليء بالنّشاط والحياة وتظهر جماليتها في ذكرياتها الحلوة التي عاشها أصحابها فيها.

[1] الرواية، ص 135.
[2] الرواية، ص 142.
[3] الرواية، ص 268.

*** السيارة:**

السيارة كوسيلة نقل تقضي مآرب كثيرة فتقرّب البعيد وتبعد القريب وتنقل المريض، تسافر من خلالها العائلة إلى أقصى أطراف الدّنيا من دولة إلى دولة اختصرها المتخوّفين من عيون زوجاتهنّ إلى مكان للّقاء بمعشوقاتهنّ وإلى غرفة تشبه غرفة النّوم وإلى أمكنة لممارسة المحضور والمسموح، وأصبحت "لمريم" مكانًا للتّزيين حيث تخرج المرآة من حقيبتها لوضع أحمر الشّفاه فيقول "البطل": «لا تغلقين الحقيبة بإحكام إلا داخل التّاكسي، ولا تضعين الماكياج إلا وأنت متكئة على مسند السّيارة»[1].

ويحضر كذلك الباص أو الحافلة في الرواية الذي يركن بمحطة "البرامكة"، ليجمع ذوي الشّهادات العليا في المجتمع إلى الجامعة، وعلى متنه تتواصل القلوب المتحابّة بطريقتها الخاصّة، ويسترجعا لحظات السّعادة والحبّ داخله يقول "البطل": «داخل الباص المكتظّ، تتطلع إلينا العيون بنهم غريب. أبحث عن سبب الدّهشة...فلا أجد شيئًا ذا أهمية غير يدي اليمنى التي تنام على خصرك بارتياح غريب. أغمض عيني لأراك في الصّورة التي تقرّبني منك أكثر...أستعيد كلمات هذا الصباح عندما غادرنا السّرير المكتظ بالحماقات الليلية الفارطة»[2].

كذلك-السيارة- هي وسيلة انتقال من مكان لآخر، حيث ذهبت فيها "مريم" للمستشفى فتقول: «تلففت بسرعة إلى سيارة أجرة...وخرجت أنتظر عند الباب وأنا ألف حوضي بالأقمشة والقطن...»[3] وكان "البطل" أيضا ينتقل بالسّيارة ليذهب لرؤية "مريم" تقول: «رأيت نور السّيارة لا أحد غيرك في مثل هذا الوقت، رأيتك تنزل ترفع رأسك قليلا ثم تنحني قليلا لدفع ثمن التاكسي»[4]، "فالبطل" هنا جاء لرؤية حبيبته على مشارف البناية العالية.

فالسيارة هنا كانت وسيلة تواصلية رئيسية بين البطلين "مريم" وحبيبها وساعدت على اللّقاءات الحميمية بينهما وجمع الأجساد المتحابة، وكانت -السيارة- هي الأخرى واحدة من الأماكن الشّاهدة على حب مريم والبطل وهذا ما زاد المكان جمالية.

---

[1] الرواية، ص 76.

[2] الرواية، ص 82.

[3] الرواية، ص 264.

[4] الرواية، ص 226.

*** المطعم:**

المطعم هو مكان تقدّم فيه المأكولات والمشروبات للزّبائن، وهناك من يستخدم المطعم لإقامة حفلات الزّفاف أو رأس السّنة وأعياد الميلاد في بعض مدن المشرق، وفي مطعم "علي بابا" احتفل كلا من "سيلفيا" و"جعفر" بحفل خطوبتهما، فيقول "البطل": «للإعلان عن خطوبته وزواجه، اكترى دجيف Djeff جناحًا واسعًا بمطعم علي بابا وعزم كل الأصدقاء و لم يستثن أحدًا»[1].

وعند الحاجة الماسّة أو الفرار من واقع ما نلجأ إلى المطعم مثلما أشار الرّوائي ليبين أن مطعم "أبو عيسى" كان بالنسبة إليه مكانًا للرّاحة وللفرار من ضجّة وزخم وضوضاء ما يحيط به. لكن يجد نفسه مريضا ليعود للبيت دون طعام، فيقول: «ذهبت كالعادة إلى مطعم أبو عيسى لأتناول الغذاء وأستريح قليلا ولكن السّعال اشتد كثيرا عليّ فوجدت نفسي عاجزا عن فعل أي شيء حتى الأكل»[2].

فالمطعم هنا ليس مكانا للأخذ الوجبات فقط بل هو مكان للرّاحة والمبيت وإقامة الحفلات والأعراس والتّعارف بين العائلات، وهذا شيء جديد بالنسبة للمطعم مما يزيده رونقًا وجمالاً.

*** البار:**

يعد البار أو المخمرة من تابعات المقهى إذ ظهور المقهى سابقًا مرتبطًا بظهور الحانة، لذلك لم تكن الحانات تختلف عن المقاهي من حيث الشّكل والحجم والمكونات، وهو من الأماكن المنبوذة في ديننا الإسلامي وكان بطل الرواية يذهب إليها ودليل ذلك قول "مريم": «أبحث عنك في المدينة أو الجامعة أو البارات التي عرّفك بها صديقك عيد عشاب»[3].

وكان بار "نجمة" يذهب إليه المنهزمون ظنًا منهم أنهم سيجدون ضالّتهم أو يمارسون سلطة النّسيان والهروب في حين أنهم يتجرّدون من ضمائرهم ويختارون ثقافة الإرتباك والموت غير المعلن، لقول "البطل": «بار نجمة الذي يستقبل في مثل هذا الوقت الفنّانين والكتّاب، والصّحفيين، وكل الفاشلين الذين يحلمون بالفتوحات التي لم يتحصّلوا عليها في حياتهم»[4].

وينقل الرّوائي هنا صورة عن المجتمع الخفيّ أو المتخفّي والمطبوع بغموض اجتماعي لا يبرز للعامة صورة مأساوية لأفراد يعيشون في ظلام دامس يتّخذون من الخمر ومن أماكن اللّهو والرّذيلة والجرم وسيلة للهروب من الواقع وهم يظنّون أنفسهم يمارسون حياتهم بكل حرّية بل وأحيانا في قرارة أنفسهم يحترفون سلطة الإنتقام من الذّات محاولة منهم لإثبات وجودهم، فيقول: «قذفتني جملتك الأخيرة نحو سحق الشّارع

[1] الرواية، ص 207.
[2] الرواية، ص 231.
[3] الرواية، ص 27.
[4] الرواية، ص 212.

وحيدًا. كان كل شيء مرتبكًا وكنت منكسرًا وبي رغبة كبيرة للذهاب نحو بار النجمة والشّرب حتى الصّباح أو...عند عمي طوني، عرقه اللبناني عرق دوما، يبقى طعمه في الفم أكثر من أسبوع»[1].

وعليه فإن هذا الحيّز المكاني يلجأ إليه كل شخص أحس بالضّيق لشرب العرق لعله ينسى آلامه ويرتاح ولكن هذا الإحساس مؤقّت فقط ثم يزول.

ومن هنا يتجلى لنا تأثير شعرية الأماكن المغلقة على أبطال الرواية (البطل ومريم، عيد عشاب وسيلفيا)، حيث كشفوا لنا انغلاقهم على المجتمع فتشكل هناك تمسّكا بالعادات والتّقاليد فبرز صراع دائم بين المكان كعنصر فنّي وبين الإنسان السّاكن فيه، ومن خلال هذا الصّراع بدأ التآلف يتّضح ويتحقّق بين الشّخصية والمكان الذي تقطنه ممّا زاده جمالية فبرز ما يسمى "بشعرية المكان".

[1] الرواية، ص 209.

2- أبعاد المكان في الرّواية ودلالاته الشّعرية:

يعد المكان أحد المكونات الأساسية للرواية وعنصرًا فعالاً يمكن من خلاله كشف خبايا عالم النص الروائي كمنطلق أساسي ونقطة بداية تترجم إلى عدة أشكال بنيوية متضمّنة معاني جديدة وصورًا فنية ليكون بذلك أحد مكونات الرواية إذ من خلال تدارسه كنقطة محورية يمكننا الكشف عن أسراره ودلالاته وجمالياته «فيكتسي أبعادًا إنسانية وقومية وتاريخية وحضارية يمكن تفكيك دلالتها فتولّد بذلك جملة من الذّكريات الحميمية ونسيجًا من أحلام المستقبل»[1].

ومن هنا نكتشف أن للمكان أبعادًا مختلفة تتحدد دلالتها من خلال المواضيع التي يوظفها الروائي لذلك يمكن تقسيمه إلى دلالات متعددة تسمح بتوالد معاني أخرى ومن هنا يتّخذ المكان الأبعاد التالية:

1- البعد النفسي:

يدور هذا البعد حول تحديد مشاعر الشّخصيات (قبول، انتماء وتعاطف...) إزاء الأماكن المختلفة «فتحفر آثارًا عميقة وأخاديد في الشّخصية»[2]، وأثر المكان في الناحية النفسية للشخصيات يقود إلى معرفة أشمل وأوسع لخبايا النفس الإنسانية، فنجد في رواية (طوق الياسمين) هذا العنوان الكبير هو أعظم مراتب التّصوف، لهذا كانت مشاعر "عيد عشاب" نحو الإرتقاء إلى "باب النور" مثل سيده "محي الدين ابن عربي" فجعلت منه ومن قدسية المكان وعلو المرتبة يتحاشى كتابته إلا في عنوان لا يفتح فيه بابًا للنقاش فيقول "البطل": «لماذا لم يكتب شيئا في باب طوق الياسمين وهو الذي كان يعرف المكان جيدا»[3].

وعند حديثه عن المعابر يغمره الحزن الشديد الذي يصاحبه الشوق والذكرى فيستحضر الزمن الجميل «قبل عشرين سنة» وكل اللحظات السعيدة حتى الطقس وحالة الخوف التي كانت تنتاب"مريم" وأمها ليعبّر عن حالة نفسية خاصة فيقول: «ها أنذا اليوم أسألك المعابر الأكثر حزنا وعزلة وأسألك مريم كما وعدتك قبل عشرين سنة وقبل أن أعود إلى أرضي وأترك هذه المدينة نهائيا: هل أنت سعيدة؟ هل تشعرين بالبرودة التي كانت تخيفك وتخيف أمك...»[4].

ثم يتطرق الكاتب من وجهة أخرى للأمكنة مبرزًا جماليتها، حيث يقول: «دعني أقول لك أولا وأنت غائب عني هذا المساء في مكان لا أعلمه: كل عام وأنت بخير حبيبي. دمت للفرح والسعادة. اعذرني

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، م س، ص 54.

[2] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، م س، ص 61.

[3] الرواية، ص 15.

[4] الرواية، ص 21.

أنا دائما أصل متأخرة عندما يتعلق الأمر بالمواعيد الحاسمة»[1] هي صرخة للبحث عن الغائب في مساء ما وهو في مكان غير معلوم ربما يكون هذا المساء نهاية رأس السّنة أو صباح العيد أو عيد الميلاد المهم أنها كانت مشاعر تتمنى له الخير وتعتذر عن تأخرها في المواعيد الحسّاسة.

يحضر البحر كذلك كمساحة أزلية تصنع حب "مريم" لهذا المكان بجماليته رغم أنها كانت في كل مرة تخرج منه شبه جثة هامدة إلا أنها كانت متمسكة به حدّ الجنون لأن علاقتها بالبحر كانت علاقة عشق أبدي، وهنا تبرز شعرية المكان حيث تحمل شواطئه الكثير من الذّكريات وهذا ما جاء في قول "البطل": «كانت مريم قبل أن يباغت الخريف أوراقه الصفراء والشتاء وديانه وجباله، تعشق البحر حد الرعشة. عندما كانت صغيرة، أخرجوها منه مرات عديدة نصف ميتة»[2]، وقول الروائي في هذا الجزء: «أنسى الخوف والمفاجآت الخاطفة. الليل جميل بغواياته الكثيرة، في هذه المدينة التي تشبه المدن الساحلية المعلّقة...والصور الجميلة حتى المصابيح القديمة المتسخة تعطي الإنطباع بقصة رومانسية»[3] لها دلالات تتميز بعلاقة الإنسان بالأمكنة الجميلة كذلك اللّحظات التي يعبرها، وهنا يتحدث الكاتب عن حالة نفسية تشبه الجنون عندما ينبهر بليل المدينة الجميل بغواياته التي تنسيه ذلك الخوف لتعدّيه على هذا الحاجز النّفسي حين سكن فوضى وضوضاء المدينة.

كما جعل الروائي من المدينة والمرأة شيئًا واحدًا حيث أن كليهما قابل للصّياغة والتّشكيل، وحين يقول: «لا أدري إذا كانت مدننا هي المنكسرة أم نحن. لقد صارت تشبهنا كثيرا، حزينة ووحيدة...»[4] ففي هذا التعبير الصارخ عن حالة الإنكسار يعلن تشابه بين حزن المدينة حين يسقط المطر وكأنها فتاة معزولة لم تكن لها ذاكرة ولا تقبل الحياة وتعيش حالة النسيان متبرأة من كل شيء.

والشارع بضوضاءه المعهودة وبسحره المبهر وأضواءه الأخاذة كان حاضرًا كذلك حيث شبهه بالمرأة الحامل والبشر فيه كالأجنة في رحم الطرقات لنكبر وتكبر الآلام والمشقات والخوف يسكننا لفقدان شيء يعبر عن البحث عن معبر للهروب، حالة ترسم لنا الشارع وارتباطه بكل أشيائنا وذكرياتنا بحلوها ومرّها فيقول: «كلانا يتكوّر كالجنين في رحم الطرقات الصّعبة وهذه الشوارع التي شهدت ميلاد آلامه الشّاقة التي تنذر بفقدان قادم...»[5]، إلا أنها لكل مدينة تفاصيل تصنع لحظاتها الجميلة وأفراحها منها المتخفي ومنها البارز هدوءها تجسّده قصص الحبّ والجلسات الحميمية التي ترسم دفء المدينة في الفصول الباردة

[1] الرواية، ص 27.
[2] الرواية، ص 32.
[3] الرواية ص 57.
[4] الرواية، ص 66.
[5] الرواية، ص 93.

مثلما تحدث عنها "البطل": «نغوص داخل تفاصيل المدينة الهادئة. تنام يدك الباردة في عمق يدي، عصفورًا حزينًا يبحث عن لحظة دفء. المدينة باردة وهي في مثل هذه الفصول لا ترحم»[1]، وهذه إحدى أروع الصّور الشّعرية التي تتطرق إلى تفكيك أبجدية المكان.

وأحيانا عندما نكون في بلد آخر في الغربة بقسوتها في مجتمع لا يعرفنا ولا نعرفه نتجرّد من النظرات المقيّدة من أفراد مجتمع نشأنا فيه فنحس بأنفسنا أكثر حرية وأكثر جرأة وتقبل لواقعنا ليس حبًا في تلك المجتمعات لكن هروبا من نظرة الإزدراء والتّهكم والسّلوكات اللاّحضارية والتّصرفات التي لا تنم على الإحترام لمجرد أن هذا المجتمع أو أفراده يعتمدون نوعا من النفاق في سلوكاتهم ويتشبعون بالأنانية وهذا حال "عيد" حين فرّ من مسقط رأسه "تبسة" «الذي لم يمكث فيه كثيرا. لم يتحمل ثقل المدينة ونفاقها فرجع بعد أقل من شهر»[2].

إن الأبعاد النفسية غالبا ما تتجسد كل حسب الحيز المكاني الذي ينتمي إليه الفرد أو يرتاده في زمن ما من حياته ولو كان للحظة من اللّحظات «فأكثر الأمور بساطة تطبع في النفس علامة يصعب محوها على مر السنين»[3] لتختلف مشاعر وأحاسيس الأفراد أو المجتمعات من فرد لآخر كل حسب فهمه ومستواه ودرجة وعيه، كذلك تتدخل التّجربة كعامل أساسي في صنع ذلك الإحساس وتنقسم الرؤى بحسب المكان الذي نرتاده أو الذي نعيش فيه وقد تتناقض بين السّلب والإيجاب من مكان محمود إلى عكس ذلك كأن يحن الإنسان وهو جالس في مقبرة إلى أمه أو إلى شخص آخر كحال "البطل""لمريم" وكعيّنات أخرى ذكرها الروائي حالة "نبيلة" التي كانت تحب البحر لأنها تعيش في عمق الصّحراء واشتياق "مريم" وهي في الجامعة إلى بيت أهلها وتشبث "عيد" بظلام الليل في شوارع المدينة بغواياتها، كل هذه المحطّات تنقل لنا في محتواها مجموعة من الصور التي تمتزج بمختلف أزمنتها وألوانها جوازًا للعبور إلى شعرية المكان في جمالية خارقة،كذلك رحلته إلى "باب النور" وهو يتحاشى كتابة أي شيئًا عنه في مذكراته ربما خوفًا من لعنة ما وهو يعتقد أن "باب النور" ربما يكون أعلى مراتب الصّوفية في زمن كان الناس فيه يحترمون قدسية المكان ومرتبة الولي الصالح.

كل هذه الحالات النفسية المتنوعة من مكان لآخر ومن محطة لأخرى نختمها بفيلا الإطفائية التي كانت محور هذه القصة في حياة "عيد" و"سيلفيا" والتي تجسّد فيها التّجرد من كل الديانات ومن كل التقاليد والأعراف وربما حتى اللغة ليصنعا الإستثناء في قصّة حب تشبه الممنوع أو المستحيل فلا داعي لذكر حالات نفسية كانت تنتابهما في كل مرة من الخوف إلى الإحساس بالأمان، إلى تحدي كل شيء وكل الناس فتعطينا

[1] الرواية، ص 99.

[2] الرواية، ص 120.

[3] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، م س، ص 61.

انطباعًا أنها حالة جنون تسيطر عليهما لصنع الوعي والآوعي في صورة لا مثيل لها دلت على شعرية المكان في أجمل صوره وهذا ما جسّده الروائي في أبهى حلّة.

2- البعد الإجتماعي:

يتمثل هذا البعد في العلاقات الإجتماعية الرابطة بين الشخصيات حيث أن «بناء المكان يتفاعل جدليًا مع بناء المجتمع أي مع موضع اجتماعي محدد، من خلال التّمثيل الفني للواقع، الذي امتلك في ظلاله المؤلف عالمًا معرفيًا وجماليًا»[1] فيتناول قيمهم وتقاليدهم وما يعترضهم من مشكلات وحواراتهم وآرائهم وطرائق صياغتهم للأفكار والمعتقدات ويتجلى ذلك في روايتنا في العلاقة القائمة بين أفراد عائلة "مريم" وعن الذين حاصروها وحاصروا محبّيها وهي التي كانت تتلذذ بكل الأبواب الضّيقة وبرقرقة مياه الوديان الجميلة مجسّدة بممارساتها طقوس الحرية وصورًا شعرية بل شاعرية كلما رحلت إلى مكان يتبادر إلى ذهنك أنها فراشة تطير من حقل إلى حقل تزيّن واجهة الزهور لتقع فجأة فريسة بين أنياب قسوة الطبيعة والإنسان لتستسلم في الأخير لحالة الفقر المدقع لتعيش طقوسه بين جدران الأسى في منأى من نظرات الناس، وهذا ما جاء في قول "البطل": «كانت تحب الوديان الواسعة ومدينتها الساحلية التي استباحت ذات مساء متعجرف دمها ودم محبيها...تعشق الدروب الضيقة التي تغلق أبوبها مبكرا لتعيش طقوس الفقر في منأى عن نظرات الناس المؤذية»[2].

هي كذلك الصورة المحزنة التي تصنع أو تجسّد شعرية المكان، فهناك بيوت تشبه السّجن من خلال سلوكات أفرادها ما بالك إن كان ذلك الفرد مسؤولا مباشرا عن العائلة وعن المنزل قد يكون أبًا كذلك قد يكون أمًا وقد يكون زوج الأم أو الأخ الأكبر؛ ومن هنا يكون هذا الفرد متسلّطا إما لظروف إجتماعية قاسية منها الطبيعية كالفقر ومنها الرافضين لعدد بناتهم كأنثى والمتطرّفين فكريًا والذين يصنعون الإستثناء وينظرون للبنت على أنها مشكلة ويجب تسليط الحراسة عليها وكأنها في حالة إجرام فيظهرون أفكارًا غريبة تشبه الجنون إلى حد لا يطاق فلا يحدث شيء في العائلة إلا وكان أمرهم الآمر والناهي مما يجعل من هذا الحيز المكاني معتقلا، ويتجلى هذا في قول "مريم": «كان أبي في خلاف دائم مع أمي. يرفض أي تغير وكانت أمي مليئة بالحياة وحريصة حتى الموت على الحفاظ على كل شيء على وضعه...سلطانه المفقود في الخارج، لا يجده إلا في البيت المستسلم لنزواته»[3].

وهناك من لديه دوافع إيديولوجية وتقاليد متوارثة تمنع عن البنت الدراسة من وجهة أن للبنت مصيرًا مختصرًا في صورة واحدة تمثل ثلاثية بيت الأهل، بيت الزّوج والمقبرة، لهذا تولّدت لدى عامة الناس

[1] محمد كامل الخطيب، عالم حنا مينه الروائي، دار الآداب، بيروت، 1979، ص 33.
[2] الرواية، ص 32.
[3] الرواية، ص 41.

حتى من المتعلمين أن البنت التي تدرس في الجامعة مذنبة، ففي هذا الحيز المكاني أول ما يتاح لساكنيه الفرصة الأوفر للفرار من جحيمه إلى جحيم آخر كالشارع لأن الفرد بطبعه يرى في الحل الأسوء حرية أو عتقا من روتين الموت، "فخيرة" اختارت الإنتحار والأم استسلمت إلى المرض الذي كان ينخر جسدها البائس و"مريم" استعانت بكل أفراد العائلة لتفرّ إلى الجامعة وغايتها الأولى هي النّجاة فتقول: «كان عليّ أن أتحايل لأصل الجامعة و أتحايل للعودة إلى البيت»[1] فوالد "مريم" لديه إحساس بأن الذي له بنات في البيت لا يحق له رفع رأسه وسط المجتمع من منطلق تقليدي خاطئ صار يشبه قانونًا لقول "مريم": «يقول لأمي كأنه يعاتبها أنه عندما يمشي في الشارع لا يرفع رأسه...ثم يضحك بسخرية قبل أن ينفجر. البنت بيتها يسترها وليس المدرسة»[2].

فالبنت في هذه العائلة مغذاة بفكرة أن البنت وبنظرة أدق، تحاصرها ثلاثية أخرى إسمها الطّبخ،البيت والفراش لتزيد من تكريس مأساتها وهي تنتقل من بيت إلى آخر محكومة بقانون واحد. ورغم كل هذا فإن البيت دون أهله يشبه المقبرة أو الأطلال حينما تزوره نملة تدبّ فيه الحياة من كثرة الصّمت ومن اشتياق ساكنه لمن عايشوه في مرحلة ما ثم تساقطوا كأوراق الخريف الواحد تلو الآخر لتفتقدهم "مريم" حين تكتشف أنها الوحيدة التي بحاجة إلى أن تستدرك نفسها بقولها: «الموت يا يما يحرق القلب ما يبردش...انطفأ كل شيء في عيني...فجأة لم أجد نفسي معنية بأي شخص في الدار ياه كم كنت غبية؟ كنت الوحيدة التي تسأل عنهم جميعا ولا أحد يسأل عنّي»[3].

يتجلّى البعد الإجتماعي في رواية (طوق الياسمين) كحيز مكاني متمثّلا في بيت "مريم" التي تفرض قانونًا خاصًا غير مستمد من أي قانون بل من أعراف وتقاليد وأفكار هدّامة مما جعل الكثير من الشّباب يفرون من البيوت وينتحرون مثلما نسمع في جوانب المدينة كما دفع الكثير من الفتيات اللواتي دفعهن الإنتقام من هذه السّلوكات لأشياء أخطر فالنّظرة الإجتماعية لمفهوم التّركيبة المجتمعية تجتمع فيها الكثير من العلاقات والخلافات المترابطة التي يكون فيها الفرد عنصرًا من المجموعة وفردًا من العائلة كذلك العائلة حلقة من السّلسلة في سلم القرية أو القبيلة إلى غير ذلك المهم أن مختلف الصّور للأفراح والأحزان والزّيارات المتبادلة والتّسوق والتّجارة تعتبر ماهية لمواضيع تحمل الكثير من الدّلالات الشّعرية نستخرجها من الحكم والأقوال والمجالس كلها تدلّ من مكانها على جمالية المكان.

[1] الرواية، ص 43.
[2] الرواية، ص 42.
[3] الرواية، ص 70.

3- البعد الطبيعي:

يتجلى هذا البعد فيما يؤكد عليه الراوي من خلال «ملامح الأماكن المحسوسة، شكل الشوارع البيوت (أحجامها، تقاربها وتباعدها...) والبعد المادي متداخل بالضرورة مع البعد الطبيعي شكل السماء طبيعة الأرض وما بها من أشجار ونبات»[1]. وملامح المكان المحسوس يتحدث عنه الكاتب حينما يقول: «كنا نعبر المدينة صامتين. نتدحرج في شوارعها التي تنتهي امتداداتها»[2]، ثم يذكر تلمسه للأماكن من خلال زجاج الفنادق الجميلة الباهظة الثمن والواجهات المغربية التي تجذب الناظر بروائحها لتصادفه الأسعار التي تحرق الأصابع ليبقى المار على تلك الأماكن يسأل الأسئلة المعتادة بكم هاته الخدمة؟ وبكم يباع هذا الشيء؟ ليثبت وجوده بأسئلة إجاباتها مذهلة وصاعقة للآذان لكنها محرقة للجيوب من غلاء الأثمان ليعطينا انطباعا بأن المدينة بأماكنها تنتقل من الإجتماعي إلى المادي.

وعندما يتحدث الكاتب عن البعد الطبيعي فإنه يتفنن في مزج مختلف صوره بين الوديان ومياه بردى والمنابع والمخابئ في «طوق الياسمين» التي تشبه الخمرة وتصنع الخوف فيقول: «استعدت ذلك اليوم الذي خرجنا فيه نحو مياه بردى ومنبعه وسلكنا مخابئ طوق الياسمين...»[3] وكل هذا يرسم في مخيلة القارئ لوحات تتميز بجمالية ليدخله في آفاق وفضاءات شاعرية تحمل في طياتها صورًا رائعة ليكمل الكاتب فيقول: «العوامة الصغيرة التي صرنا...نركبها لنتجول في النهر الصغير...»[4] وحديثه هنا عن العوامة التي يمتطيها والرحلة التي كان يقوم بها كل جمعة فجرًا مع خادم المقام تشبه أول رحلات الإستكشاف وقصص المغامرات المخيفة لينقل لنا صورة عجيبة عن تفكيك أبجديات المكان الذي يشبه بطبيعته الخلابة قطعة من الجنّة.

الشتاء كذلك كان حاضرًا والبطل يشق الأدغال والصّمت المدقع لأن خادم المقام حذّرهم من الحديث فكانت يده في يدها وسيرهما يشبه الزحف لأن الأشجار كانت تلتقي متكاثفة وكأنها كانت تمنع البطل من المرور وأصوات الطبيعة المتناغمة للحيوانات والطيور وقطرات المطر التي تصنع استثناءات الطبيعة التي لم تكن في متناول الكل إلا من دبّت قدماه هذا المكان ربما مرة واحدة في العمر مستكشفا أسرار هذه الكنوز التي تحتويها الطبيعة والروائح المسكرة وصورة السلحفاة الضخمة والزواحف التي كانا يصادفانها وكأن ذلك السّفر من غير عودة كما شبهه الكاتب بالقيامة ليصادفهما بعدها شعاع النّور أمام باب من الأنوار لترتسم كل هاته الصور عن الطبيعة الخلابة بسحرها وكل ما يحيط بها من أسرار مختصرة في الشّعاع المطل من ذلك الباب في صورة صوفية أو مرتبة قد وصلها الزّائر فيقول:«كان الفصل شتاء.بدأنا نزحف

---

[1] محمد السيد إسماعيل، بنية فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2002، ص 20.

[2] الرواية، ص 92.

[3] الرواية، ص 215.

[4] الرواية، ص 215.

بهدوء كالحيات...والأشجار المتكاثفة التي كانت تمنعنا من المرور...والأصوات المتناغمة لحيوانات كثيرة...وتوغلنا في الداخل وبدا لي أننا ذاهبون نحو القيامة»[1].

وبعد عشرين سنة عندما كان "عيد" يسير تحت زخّات المطر في فصل الخريف حاصرته كل الذكريات الجميلة فاستعاد شريط حياته عندما كان يلتقي "سيلفيا" وهي في أبهى حلّة بضفائر شعرها التي تنزل منكسرة على صدرها ولون لباسها البنفسجي الفضفاض المفضل لديها وكوفية فلسطينية التي لم تكن تمثل لديها لباسًا بل أكثر من ذلك إحساسًا بالدفء لتأثرها بصديقتها "ماسه" فيقول "البطل": «أمطار نهاية الخريف وهذا الشتاء يذكرني بك. أراك في مثل هذا الموسم بضفيرتيك المنكسرتين على صدرك...الكوفية الفلسطينية التي لا تغادر عنقك وأنت تقولين: ليس لباسا فقط ولكن فلسطين حتى وهي بعيدة، تمنحنا الكثير من الدفء. في قلبك دوما مخاطرات ماسه»[2]، نستخلص من كل هذا ومن تعلق الناس بالحيز المكاني هو ارتباطهم النفسي وحبهم لذكرياتهم التي تحمل الكثير من الشّاعرية فواحد يتذكر أمه والآخر حبيبته و"ماسه" تتذكر الوطن وأمه تعتنق تراب الولي الصالح، وكل هذه الصور الجمالية تجسد لنا شعرية المكان لتخلق لدينا صورًا شعرية تشكل ثقافة المكان.

وفي شكل متناغم وحين يلتقي العشّاق في ذلك البيت الصغير ولون الأريكة والستائر في قاعة الضيوف وبعض الصور وكومة من الكتب والمجلات على ارتفاع يكاد يلامس السّقف كل هذا الديكور يصنع ثقافة المكان وطبيعته لكن كذلك هي طبيعة تتحدث عن حيز مكاني كان يعيش به عشيقان يبحثان عن لحظة سعادة، فيقول: «لتفاديك، التفت نحو الحائط. لم أر ما يدهشني سوى التفاصيل التي كانت تشبهك تؤكد العزلة والإنطفاء. بيت صغير متواضع إلى حد بعيد حجرتان ومطبخ. في قاعة الضيوف حين تدخل وتجلس على الأريكة...على المكتب الأنيق الذي يتروي في الظل والبرودة، كومة من مختلف الكتب والمجلات النسائية»[3].

يتجلى البعد الطبيعي كحيز مكاني يتمثل في صورة مختلفة من صورة لأخرى قد نكون مجحفين لو أردنا حصره في حيز ما لكن الأجمل فيه أنه يشبه حقولا من المنمنمات وباقات من الألوان لكلّ حقل أو باقة روحها ومادتها ومعناها، بحيث يمكن أن نستدل بذلك في نقل صورة شاعرية ذات جمالية مبسّطة كاستثناءات حاضرة تفرض نفسها في خضمّ الرواية من البيت الذي هو رمز الأمان وعنوان الراحة والإستقرار إلى الحقل الذي هو منبع الغذاء والمنتزه السّاحر الذي يتعانق فيه الرّبيع خرير المياه، ورقرقات الجداول وزقزقة العصافير في حالة تنبئ بفوضى الحرية عندما تنطلق الحيوانات البرية في نزهة غير مقننة تزاحمها في ذلك كائنات صغيرة

[1] الرواية، ص 216- 217.
[2] الرواية، ص 37.
[3] الرواية، ص 221.

لا ترى بالعين المجرّدة وطيور تصدر أهازيج تشبه سمفونية تعزفها من طائر القبّرة إلى السّنونوة وطيور الحسّون التي هي في رحلة دائمة مع الرياح وصوت الأمطار ورائحة الأرض كذلك هي الطبيعة نفسها التي ترحل بنا أو تسافر إلى طبيعة أخرى تنقلنا إلى شعرية المكان.

4- البعد الدّيني:

إشكالية الأديان من خلال اختلاف توجهاتها وما يعتقده أتباع كل دين أو طائفة أحيانا يبطل ويصير لا معنى له عندما يتعلق الأمر بعلاقة بين فردين كلاهما يحمل ديانة مختلفة عن الآخر لكن أب "سيلفيا" بتطرفه لدينه شذّ عن هذه القاعدة ليقول لها: «لا تلمس جسدك يد مسلم»[1] فصار عيد يرى أنها لعنة أو تخلي من طرف الأولياء الصالحين حيث يقول: «حتى سيدي الأعظم تخلّى عني؟ لم يبقى لي أحد»[2].

وهناك من يكون في حالة ضعف أمام نفسه أو أمام وضع ما فينظر من خلال ضعفه إلى نظرة الناس إليه وإلى الدين والتقاليد كقيود تحدّ من حريته بحيث يصفها بالسّجن كما فعل "عيد" فيقول: «الدين سجن ولكن نظرة الناس المأزومين سجن من نوع آخر، ربما كان أكثر قسوة...»[3]، ويقول كذلك: «لا أدري ولكني في كل يوم أزداد كرها للحياة وللأديان»[4]. فشعور "عيد" هذا بسبب ما صدر عن أب "سيلفيا" المسيحي الذي ينظر إلى نفسه وإلى دينه على أنه غير متسامح وما يؤكد جدلية ذلك هو أن "عيد" يتحدث من بعد إيديولوجي فيقول أن جده رغم أنه كان شيخ زاوية إلا أنه لم يكن بتطرف أب "سيلفيا".

كذلك في وضع "خيرة" التي انتحرت فلم يقبل الإمام الصّلاة عليها، لكن هنا الحالة مختلفة لأنها تتمثل في رأي ديني لإمام مستمد من حكم الكتب السّماوية حيث قال: «تعرفين أن صلاة الجنازة باطلة على المنتحر»[5].

وهناك قصص وحكايات تشبه الأسطورة تجسّد جمالية الرواية وشعريتها وأخرى عن عالم السحر وعن الصخرة الكبيرة التي ستسقط لتهدّم المدينة كلها وعن الطوفان الذي سيكون في آخر الأزمنة والزلازل التي ستبتلع المدينة والرجل الصالح الذي يشير بيده لوقف الجيوش الكاسرة، هذه الإعتقادات السائدة منها الدّيني ومنها الأسطوري ومنها الصّوفي ومنها مجرد تراكيب يستخدمها أفرد ومشعوذون للسيطرة على عقول الناس لكن لا تكاد تنتهي حتى في أواخر هذا الزمن ويتضح هذا في قول الروائي: «لا أحد اليوم يعلم متى

[1] الرواية، ص 14.
[2] الرواية، ص 14.
[3] الرواية، ص 29.
[4] الرواية، ص 35.
[5] الرواية، ص 43.

تتخلى الأحبال المعدنية عن الصخرة لينهار كل شيء؟ قصة لا أحد يكلف نفسه عناء إيجاد الأجوبة لها...العباد البلاد...ستنهار ذات ليل أو ذات فجر أو سيأكلها طوفان أعمى يشبه طوفان نوح»[1].

وحسب ما ذكره "عيد" عن سيده الأعظم "محي الدين ابن عربي" حين قال: «كان سيدي الأعظم محي الدين ابن عربي الله يرحمه ويوسع عليه...يذهب نحو طوق الياسمين لرؤية النور ملتبسا بالأشعة والماء والضباب»[2] نكتشف هنا أن «طوق الياسمين» ليس فقط الباب الذي يشع منه النّور بل ربما يكون أعلى مراتب الصوفية وهذا حسب اعتقادهم حيث يؤكد ذلك عندما يقول: «أن الصدفة هي التي جعلتني أكتشف هذا الطوق وإلا كنت سأنطفئ من هذا البلد بدون رؤيتها. خادم المقام سيدي هو الذي قادني نحو هذه التفاصيل. سهام كانت تشتغل في بحثها عن الصوفية وعن ابن عربي تحديدا»[3]، وكان الترغيب شديدًا لزيارة الأولياء الصالحين من طرف خدمها حيث يحثون من لم يزرها على زيارتها ويحثون زائريها على حمل معهم الزّاد والعسل وزيت الزيتون والشّموع وحتى الأموال وقصاع مختلف الأطعمة والذبائح وقد كانت تقام فيها المهرجانات (الزردة) بحيث يحضرها الآلاف ليمارسوا طقوسا مختلفة كل حسب اعتقاده لكن يجتمعون على شيء ديني واحد وهو زيارة الشيخ وهذا البعد الديني كان متفشي كثيرا ولا زال في بعض المناطق القبلية إلى حد الآن ويتجسد هذا البعد الديني في قول الروائي: «خادم المقام هو الذي استلمنا منذ العتبة الأولى، في النهاية نصحنا بزيارة طوق الياسمين أو باب الأنوار. رافقنا في أحد أصباح الجمعة»[4].

ثم يتحدث عن "مريم" الشريفة فيقول أنها: «إحدى سلالات الولي الأندلسي الصالح»[5] وأطيبها نسبًا وهذا الولي واحد من الأولياء وكبار القوم وأئمة الناس يتميز بغزارة العلم الدّيني والدّنيوي فقصة "مريم" تدور في مدينة تطل جبالها على البحر هذه الجبال التي كانت محجّ الزائرين والمكان الذي يتعبد فيه سيدي "عبد المؤمن بوقبرين" حيث أقام على تربتها.

نستخلص في الأخير أن كل الأديان جاءت من فانوس واحد ومن نفس المنبع وتحمل نفس القيم وينظر إليها بنفس مستوى القداسة والإحترام ليتأكد لنا كل الأنبياء والرّسل رغم اختلاف رسائلهم لم يكونوا قد أتوا للبشرية جمعاء بكل هاته الرّسالات المختلفة ليثبتوا شيئًا واحدًا هو إقامة عدالة ربّانية فوق الأرض أو في هذا الكون تحمل أجل صورة من الطّهر، هي نفسها في كل الأديان لكن قلة هم البشر وقصر نظرهم وعجز مستوى تفكيرهم أمام هذه الرّسالات جعلهم يختلفون في اللّب والجوهر ليحرفوا كل الأديان ويطبقوا

[1] الرواية، ص57.
[2] الرواية، ص 101.
[3] الرواية، ص 101.
[4] الرواية، ص 102.
[5] الرواية، ص 122.

أهوائهم وآرائهم وأنانيتهم ومفاهيمهم التي تتميز بالقصور ناسبينها تارة إلى الكتب السماوية وتارة أخرى إلى الدّين متهمين الله القصور وقد كانوا هم في صورة البشر المفسد ويريدون أن يروا بشرًا مثلهم في صورة ملائكة وتمثل لنا كل هذا التفكير السلبي في فوارق مختلفة تتجلى في الحيز المكاني، فمن البشر من يمارس طقوس العبادة ليقال أنه إنسان طيّب ومتمسك بالدين ومنهم من يحضر للزاوية من أجل طعام الولائم والصّدقات، فكل فرد من الإنسانية قد تقمّص دورًا من الأدوار جعله فضاء من ورائه غاية كالقائد والولي والقيم والذي يجمع الأموال ويكتب التمائم، القلة القليلة من كان الصّدق عنوانه كذلك من حيث الأمكنة نجد من يرتاد الزوايا ومن يرتاد المقابر والكتاتيب وقبور الأولياء الصالحين.

كذلك لكل واحد طقوسه الخاصة ودياناته الخاصة كمثال على ذلك "سيلفيا" و"عيد"، وهناك من رفضته كل الأديان لأنه اختار الموت على طريقته في مجتمع يرفض الصّلاة على المنتحر وهذا حال "خيرة" التي دفنت على الطريقة البوذية وقد صارت رمادًا عندما قرأت عليها أمها سورة الناس التي لم تكن تحفظ أكثر من ذلك فكانت بعقيدتها الواسعة تختصر الدّين كله في سورة الناس، والملاحظ على الكتابة الروائية للأستاذ "واسيني الأعرج" أنها تحمل في طيّاتها صورًا جميلة ورائعة تنقل لنا المرئي غير المدرك في شعرية المكان وتشرح ذلك الغموض السّائد في أبسط أبجديات الحياة لدى الفرد وفي كل الأمكنة حتى بحجم غرفة صغيرة عندما تقرأ له يعطيك انطباعًا أنك تطير في الفضاء الرّحب من كثرة اعتماده على تفصيل كل صغيرة وكبيرة.

5- البعد السّياسي:

يتبدى هذا البعد في طبيعة العلاقات التي «تربط بين جماعة بشرية محددة داخل قرية أو مدينة أو بادية ونماذج السلطة، وهي نماذج يتداخل فيها الإجتماعي والسياسي بطبيعة الحال»[1]، ويبرز هذا في الرواية في قول "البطل": «كانت شوارع المدينة التي بدأنا ننساها الآن شبه ممنوعة، تهتزّ فقط للمارشات العسكرية والدّوريات الليلية وأصداء الرصاص وصرخات القتلة والإغتيالات وصوت الله المبحوح الذي صار في حقده يشبه جميع الخلائق و لم يعد ما يميزه مطلقا»[2]، يتحدث الكاتب هنا عن حتمية ما في المدينة حيث يستخدم مفردات شبه عسكرية فيصف صوت الرصاص والأسلحة والدوريات الليلية وأنين القتلة والإغتيالات في حالة حرب وصراع من أجل الحياة.

بالمقابل الحياة تستمر في كل ركن من المدينة قصة حين ينسى الخوف يستمتع بالمفاجآت الخاطفة وبسحر اللّيل وجماله وبغوايات الظلام يستنطق ذاكرة المدينة عبر الأحرف والصور والمصابيح القديمة التي تحمل الكثير من الذكريات لتصنع انطباعًا لدى المتلقي عن القصص التي تشبه نوعًا ما تلك النّكهة الرومانسية

[1] محمد السيد إسماعيل، بنية فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، م س، ص 21.

[2] الرواية، ص 56.

من قصص القرون القديمة حيث يستخرج من أركانها ثقافة النّسيان بالتّقسيط ليقول أن النّسيان السّريع مرة واحدة كالسّم لأنه سيكون قاتلا ويتجلى هذا في قوله: «نتذكر البلاد البعيدة وأرضنا التي تزداد كل يوم بعدا عنا»[1] ثم يعود ليصور لنا الروائي المدينة بمختلف صورها السيئة بما أنها تواجه تاريخها الإنكشاري بمفردها كحيز مكاني يرسمها في أقبح صورة تلتهم نفسها حيث يموت تاريخها وجماليتها وتضيع خيرات أبنائها في حين يبقى السّماسرة والقوادون والقتلة وتجار العملة، فهو يتحدث عن صورة بوليسية وعن العساكر والمخابرات التي تصنع دكتاتورية المدن المختلفة كذلك الفقهاء والرّعاع يصنعون ديكورًا زائفًا لمدينة جعلوها كالقبور حيث هدّموا أساساتها وجعلوها تنحني للضّعف لتعود إلى الوراء، ويبرز هذا في قوله: «بقيت المدينة تواجه جيشها الإنكشاري لوحدها وتأكل نفسها بينما السماسرة والقوادون والقتلة والمقاولون...والفقهاء والرعاع يحفرون كالجرذان تربتها ويشيدون قهرهم وخرابهم ولا يأبهون للمدينة التي تنحني كل يوم بمتر إلى الوراء قبل أن تتهاوى بشكل نهائي»[2].

وجدلية المرأة والوطن يتحدث فيها الكاتب عن حالة تمر بها "مريم" في شكل عاطفة جيّاشة حرارتها تشبه فصل الصّيف وحرارة الوطن المحاصر بهوس السياسة وضجيج توجّهات الأفراد الذي كل واحد منهم يحمل في رأسه فكرة تشبه الأحذية الخشنة كما سلف الكاتب: «ما تزالين حارّة مثل الوطن وطفلة تعشق الأشياء التي تثير دهشة فضولها وحرارة الشواطئ الدافئة، فلنكن ولو لمرة واحدة في حياتنا جيادا لا تتعبها شقاوة الأيام المرهقة ولا وقع الأحذية الخشنة التي تملأ الأدمغة الشعبية وشوارع المدينة الضيقة»[3]. كذلك عندما يتحدث الروائي على الحرب التي قادها الجد الولي الصالح "بوقبرين" ضد الرومان لحقب طويلة من الزمن كان يفر خوفا ويختار موقعا حصينا وآمنا ليستعيد الكاتب بدايات الحروب التي كانت في القدم تبدأ من مجرد نظرة إلى عيون امرأة ليقيم مرة أخرى جدلية الحب والحرب المترابطين في شكل معادلة تشبه إلى حد بعيد جنون البشر حين يمارس طقوسا خاصة به، فمنهم من يمارس بصمت قصص اجتماعية ومنهم من يوظفها في العبادة ومنهم من يحب المواجهة ليصنع من نفسه بطلاً أو قائدًا أو شخصًا ذا مقام وهذا الإحساس بالعظمة أمام امرأة عظيمة، فيقول: «ترين مثلا جدك البربري الذي حزم أمتعته وغير مقامه خوفا من الهجمات الرومانية، ثم تتضح صورة ذلك الوجه الصبوح لرجل ملتح وذي شعر طويل...»[4]، إن الحديث عن البطولات والحروب والأعداء والتاريخ ينبأ أن الكاتب في ذكره مثل هذه المصطلحات في أكثر من محطة لديه زخمًا تاريخيًا يصور من خلاله أبجدية الوطن في الكثير من الأحيان في صورة رائعة يمزج فيها بين الأرض والقائد والمرأة الملهمة للحرب كذلك يتحدث عن الصّورة التّقليدية والوجوه الغامضة والشّوارع والمدن

[1] الرواية، ص 57.
[2] الرواية، ص 58.
[3] الرواية، ص 61.
[4] الرواية، ص 68.

البعيدة التي ترمز للحرية كعنوان لكل المحاربين من أجل الوجود، فيقول: «الوجوه الغامضة في هذه المدينة التي علمتنا العدو القومي لم تعد مثلما كانت بطوها النّحيفة صارت اليوم دائرية»[1]. وحين يقول: «مدننا ليست بكل هذه القتامة. فهي تمنحنا من حين لآخر السعادات القلقة...ما تزال في مدننا بعض الرّحمة التي تجعل الحياة تطاق قليلا»[2] مما يعطي انطباعا جميلا عن الأمان الذي نعيشه والسّعادة التي نستمتع بها ولو بنسبة قليلة حين ننظر من حولنا فنجد أن العالم تحاصره الحرب من كل مكان وقد ذكر الكاتب ذلك حين تحدث عن الإنكشاريين الذين استبدوا فيها، لم يمنحوا شعوبهم غير مزيد من الموت والرّخص والتّذلل لأسيادهم»[3] فجيوش الإنكشاريين تشبه فرق الذلّ التي تتدلل بأسيادها وهذا التّعبير هو كرهًا في الحرب بكل أنواعها.

فحديث الروائي عن الجوانب السياسية ومعالجته للبعد السياسي من منظور لغوي مستخدمًا مصطلحات شعبية جزائرية وتصويره بقدرة فائقة كل الأشياء الخارقة والجميلة وحتى المؤلمة في محيط ما أو محطة من الرواية تتجسد شعرية المكان ومن زاوية أخرى حين يقول: «المناضل، نموذج غريب، كلامه يحد وطيبته تتقاطع أحيانا مع السذاجة على الرغم من طينته العالية...تتدلى منه لحية حمراء كثة»[4]، يعالج هنا حالة أخرى لصورة المناضل أو المعارض ذلك الشّخص الذي يتقمص دور رجل من الطراز الرفيع يجمع كل مواصفات السياسي المحنك ويرخي لحية حمراء، فالروائي هنا يتحدث عن حالة أمنية مرت بها المدينة فيها حسابات أو تصفية حسابات مع فئة متديّنة صنعتها للقيام بدورها.

فالكاتب يأخذ هنا مكانه المعتاد ليبقى في ثوب الرجل المترقب الذي تارة يكون مدافعًا عن النّظام وتارة مع المعارضة، كذلك "ماسه" تلك الفتاة المحبة لكل من حولها العاشقة للحياة المستلطفة لكل شيء جميل العابرة في قلوب كل الناس التي تعيش حياتها بكل تفاصيلها الوفيّة لحبّها لوطنها هي تلك الفتاة المشرقية التي ماتت بين ذراعي الفلسطيني "فوده" وهي توزع جريدة المعركة أيام الإجتياح الإسرائيلي لبيروت، وأشار الكاتب عن هذا في قوله: «ماسه ماتت بين ذراعي الفلسطيني الطيب، فوده وهي توزع جريدة المعركة أيام الإجتياح الإسرائيلي لبيروت»[5].

ونستخلص في الأخير أنه لا يمكن التّطرق للبعد السياسي في الرواية دون الحديث عن المدينة التي تعرضت من جهالة الناس وجهلية القوى الداخلية المتصارعة فيما بينها، منها ما هو ذات بعد إيديولوجي

---

[1] الرواية، ص 84.
[2] الرواية، ص 87.
[3] الرواية، ص 88.
[4] الرواية، ص 116.
[5] الرواية، ص 119.

مستمدًا من أفكار متمرّدة متعارضة صنعت بؤس المدينة، فشعاراتها تحمل في كل جهة عنوانًا مختلفًا منها ما يسمي نفسه ثائرًا ومنهم إصلاحيًا ومنهم من يحمل شعار الحرية في زمن الإستقلال كذلك هناك فئة تحمل فكرًا ماديًا بحتًا يكفر بكل الأديان وبكل السّياسات كل هذه العناصر صنعت ممن كانوا بالأمس يتغنون بالشّعارات البراقة كالعدالة والمساواة نراهم اليوم في ثوب ديكتاتوري يحتمون بجيش من المخبرين لتبقى المدينة في نظر الكاتب تئن تحت وطأة التخلّف وأصوات الرصاص ودموع الثّكالى وبؤس الفقراء.

وكان هدف الروائي من ذلك في تشريح هذا الحيز المكاني بتعبير أدق شعرية المكان هو لغته السّياسية حين يموت الضمير فلا تنتج إلا التّخلف لتصير مدننا وشوارعنا تشبه المدن المهجورة والمقابر وسكانها يشبهون اللّصوص ومصّاصي الدّماء وتجّار العملة وبائعي المخدّرات، المتعلّم فيها كالجاهل والصّادق كالزنديق والمتطفّل كالسّلطان، وهذا من جراء تعطيل أدوات اللغة المغذاة بالفكر والتاريخ والأزعامة. كذلك هناك من يختارون طريقهم للدّفاع عن الوطن ويعطون أرواحهم في سبيل الحرية ويجعلون كل حياتهم للنّضال في مختلف القضايا التّحررية وهذا ما مثلته "ماسه" في الرواية.

ومن خلال هذه الأبعاد العديدة التي يتخذها المكان ينتج ما يسمى بالفضاء المكاني الذي يتكون من شبكة العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء السّردي الذي ستجري فيه الأحداث فيبرز لنا شعرية المكان.

المبحث الثاني: علاقات شعرية المكان بالعناصر الأخرى

يعدّ المكان مفتاحًا من مفاتيح استراتيجية القراءة بالنّسبة إلى الخطاب النّقدي، و«يشكل محورًا من المحاور الرئيسية التي تدور حولها نظرية الأدب، وأحد العناصر والرّكائز المهمة والأساسية في البناء الفني، لأن الفضاء الروائي يحتاج إلى أمكنة عديدة ذات بنية نابضة بالحركة. ويكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة ودلالة خاصة فهو ليس فقط مكانا فنيا، وليس عنصرا من عناصر الرّواية، وإنما هو المكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك فيه الشّخصيات»[1]، فلا يمكن اعتباره عنصرا زائدًا في الرواية فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه. كما أنه لعب دورًا وظيفيًا بارزًا واحتلّ حيزًا كبيرًا في روايات العديد من الكتّاب فلا يكون منعزلاً عن باقي عناصر السّرد بل يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى، لذلك فالزّمن لا يمارس سلطانه إلا على حلبة المكان وكذا الشّخصية، ففي خضمّ أي رواية لا يستقيم بناؤها إلا بتوفر هذه العناصر حيث نجد المكان عنصرًا عضويًا يتأثر بأسس البنية السّردية فيؤثّر عليها ليكون له دورًا فعالاً لكي يحوز على مكانة رئيسية في مكونات الرواية حيث يضفي عليها الكثير من الجمالية من خلال النص الإبداعي.

1- علاقة شعرية المكان بالزّمان:

تعتبر الكتابة الروائية نمطًا من الفنون المرتبطة بالمكان والزّمان فجلّ الأحداث التي يتطرّق لها الرّاوي لا يمكنها أن تخلو من جدلية المكان والزّمان؛ لأن الحديث عن المكان يستدعي الحديث عن الزّمان حيث يعتبران عنصرين أساسيين في العمل الروائي وقد ألحّ الكثير من النقاد على مسألة تلازمهما وفي طليعتهم الفيلسوف (غاستون باشلار) في كتابه (جماليات المكان)، «فالمكان والزّمان ثنائية تأخذ بالفكر إلى تصور أحدهما في غياب الآخر، أو إعطاء الأفضلية والأسبقية لواحد منهما، فقد يتبادر لنا وجود مكان يتجاوز فيه الزّمان ويُهمل وقد نستحضر زمنًا تبدو فيه صورة المكان مذبذبة وغير منظّمة، ولعلّ هذا الأخير أصعب من الأول، لأن الزّمان لصيق بالمكان والأشياء الحسّية التي تتجلى من خلالها، فالمكان الواحد يعيش عدة أزمنة والزّمان الواحد يتجلى في الكثير من الأمكنة»[2]. ومن هنا نفهم بأن الزّمن الرّوائي مرتبط بالمكان الرّوائي وجميع عناصر السّرد حيث أن الشّخصية لا تتأثر بمكان ما إلا من خلال فعل الزّمن في ذلك المكان وهذا الأخير يتضمّن الزّمن بشكل أو بآخر، فهو -أي الزّمن- محور الرواية وعمودها الذي يشدّ أجزاءها ويجعلها مترابطة.

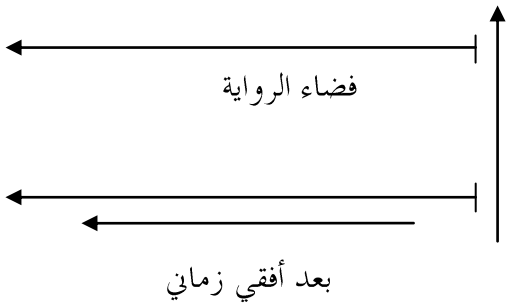
---

[1] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، م س، ص 26.

[2] محمد السيد إسماعيل، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، م س، ص12- 19.

كما ربط (عبد الرّحمن منيف) بينهما فيرى أن «المكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين عاشوا فيه، والبشر هم تلخيص للزّمان الذي كان، وفي مكان محدّد بالذّات، فالبشر إذن هم مادة الرّبط بين المكان والزّمان وهذا يرجعنا إلى ما سمّاه (باشلار) وتيرة الجهود الإنسانية. فروح الزّمان والمكان هم البشر»[1] فهذه الثّنائية إذن لا تعدو أن تكون فضاءات خاوية عند غياب الفاعل الذي يقوم بدور معين لملء ذلك الفراغ في المكان والزّمان ومن هنا نتأكّد أن التأريخ للفعل الروائي لا يكون دون ذكر حقب من الزّمن التي نحصرها في وقت معين أو أمكنة محددة لا تفاعل بها ولا حياة فيها إلا بحضور روّاد الرواية أو فاعليها ليتسنّ للقارئ التّعرف على تلك الأمكنة من خلال الأحداث التي جرت بها.

بالإضافة إلى ذلك فإن علاقتهما هي علاقة المتغيّر بالثّابت أي علاقة الزّمن بعناصر البناء الروائي الأخرى (المكان والشّخصية)، و المكان والزّمان هما مكونان للفضاء الذي تشكل فيه الوجود الإنساني حيث أن لكل بنية خصائصها، وللرواية علاقة خاصة تربط بين المكان والزّمان وتتسم هذه العلاقة بمجموعة من القيم الجمالية والفنية التي تشكل فضاءها حيث تتكون من بعدين «أحدهما أفقي يشير إلى السّيرورة الزّمنية والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، ويمكن توضيح ذلك من خلال الرسم التالي»[2]:



يمثّل الرّسم البياني مخططًا لخارطة تحتوي في شكلها الهندسي على خطّين متوازيين بشكل أفقي يمثّلان حركية الزّمن المتغيّر يفصلهما خطًا عموديًا على شكل سهم الذي يمثل الحيّز المكاني الثّابت،كما يتضح لنا من خلال هذا الرّسم أن عنصر المكان والزّمان من أهم عناصر التّشكيل الروائي بعد حضور الشّخصية فالعلاقة بينهما إذن هي علاقة تأثير وتأثّر قائم فيما بينهما.

وأول ما يستوقفنا في هذه العلاقة عند قراءة الرواية، هو الإنطلاق من الحاضر ثم العودة إلى الماضي ثم العكس فقد بدأ الروائي بسرد زيارة "سيلفيا" للمقبرة كل أسبوع والمرور على قبر كل من "مريم" و"سارة" ثم والدها ثم "عيد عشاب"، فيقول: «سيلفيا؟ هي هي لم تتغير كثيرا. كانت هناك واقفة على القبور المنسية

[1] صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 09.
[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، م س، ص80- 81.

مختبئة في المانطو الدّاكن... مثلما تعودت أن تفعل كل يوم جمعة منذ قرابة العشرين سنة...تقف قليلا على قبر مريم وسارة...لتقضي بعد ذلك بقية وقت الزيارة وهي تدور حول قبر عيد عشاب»[1]، فجسّد بذلك صورة الحاضر لكنه ينتقل بنا من لحظة إلى أخرى عائدًا إلى الماضي فيستدعي ذكريات وأحداث ومذكرات "عيد عشاب" التي تحتفظ بها حبيبته "سيلفيا" ورسائل "البطل" التي تعوّدت "مريم" قراءتها في الحمام، وهنا تكمن شعرية المكان والزّمان.

ثم يتحدث "عيد عشاب" وهو جالس في مكان ما من خارطة مسار حياته وهو يسترجع شريط ذكرياته ليعيد أزمنة وصور كل اللّحظات التي قضاها مع "سيلفيا"، فيقول: «كنت في ذلك الزمن الذي صار اليوم بعيدا، الكاتب العاشق، الغارق في الأبجديات الغامضة. وكنت الطفلة المعشوقة التي لم يكفها اتساع القلب لاحتضان الدّنيا»[2]، يتجسّد لنا من خلال هذا القول أنه لا مكان دون أفراد ومن هنا تبرز ثنائية المكان والزّمان في حركية الأشياء التي يصنعها الإنسان في بيئته فيؤرخ لها ثم نراه يقف على أطلالها يبكي على ذلك الزّمن المفقود. فالفترات المتقطعة من الوقت والأشياء البسيطة في اللحظات الحاسمة أو الجميلة تحمل في طيّاتها أعظم محطّات لدى الفرد.

كذلك "مريم" حين تشتاق ممارسة حيز طقوس الأمومة وهي طفلة صغيرة مولعة بحب الألبسة وتعشق الورود الملونة والوجوه الأليفة فهي منذ الولادة لم تكبر كثيرا كانت تحبّ الوديان الواسعة ومدينتها السّاحلية و تعشق البحر وتفضّل الدّروب الضّيقة التي تغلق أبوابها مبكرًا. كل هذه الأشياء هي بألوان قوس قزح فيقول "البطل": «في ذلك الزّمن البعيد، كانت مريم طفلة تعشق الورود الملونة والوجوه الأليفة، مولعة بحب الألبسة الجميلة وتتمنى أن تخصب ذات فجر لتجد نفسها فجأة تمارس علنا طقوس الأمومة. كانت هكذا أو هكذا شاءت أن تكون. منذ الطفولة الأولى لم تكن تكبر كثيرا»[3]، فهذه الأماكن التي يرتادها أبطال الرواية تعبر عن لحظة من اللحظات الزّمنية التي عاشوها حيث لا يمكن فصلها عن بعضهما فلا مكان دون زمن ولا زمن دون حدث ولا حدث يدبّ دون حياة تدبّ فيه فيتحدّث عنها التّاريخ و تستذكرها العاطفة والذّات الإنسانية.

فجميع هذه الصّور السابقة مثّلت ذكريات ومواقف عاشتها شخصيات الرواية "سيلفيا" مع "عيد" و"مريم" مع بطل الرواية، فكان لها دور رئيسي في الكشف عن عمق العلاقة بين المكان والزمان وما تمنحه من شعرية في ثنايا كل صفحة من صفحات الرواية. وقد عمل السّرد في البداية على تفسير وتوضيح هذه الأحداث فصّور حزن وألم "سيلفيا" و"البطل" بسبب فقدانهما لأغلى ما يملكان وذهابهما المقبرة كل يوم جمعة

[1] الرواية، ص11- 12.
[2] الرواية، ص 25.
[3] الرواية، ص 32.

حيث يجدان في ذلك متعة، ثم يعمل الروائي على تصوير مقتطفات من مذكرات "عيد" التي لا تملّ "سيلفيا" من قراءتها.

ومن هنا تبرز علاقة المكان بالزّمان وما تتركه من آثار إيجابية وجمالية كما تكشف في الوقت نفسه عن مدى براعة الراوي الذي استطاع بمهارة وحرفة التعامل مع الزّمن في هذه الرواية، إذ تتجلى أبرز صفات المكان من خلاله ولا يمكن طرح مسألة المكان بمعزل عنه، فالعلاقة بينهما علاقة أساسية لأنها تشخّص جدلية الواقع وتشخّص جدلية الواقع الروائي في حدّ ذاته. «فهما وجهان لعملة واحدة لا يمكن فصلهما عن بعض ولا يمكن عزل كل منهما عن الآخر. لأنه لا وجود للمكان دون زمان ولا زمان دون مكان»[1]، والملاحظ أن هذه الثنائية في الرواية جاءت متلازمة ومرتبطة بالشّخصية الروائية التي كانت عنصرًا أساسيًا في تحريك المكان وتشكيل ملامحه من خلال حركاتها و حواراتها المتنوعة واسترجاعاتها الممتدة من الحاضر إلى الماضي.

ونخلص في الأخير إلى أن لكل رواية علاقة خاصة تربط بين المكان والزّمان من ناحية، والزّمان والشّخصية من ناحية أخرى أي تجمع بين حاضر الشّخصية وماضيها وتتّسم هذه العلاقة بمجموعة من القيم الجمالية والإجتماعية التي تشكل فضاء الرّواية فينتج ما يسمى "بشعرية المكان والزّمان".

2- علاقة شعرية المكان بالشّخصية:

يرتبط المكان بمختلف مكوّنات الرواية ويتكاثف معها ويتشابك لإرساء دعائم العالم الروائي ووجود المكان يستلزم حضور شخصيات تحاكيه وتماثله لذلك نتساءل عن العلاقة التي تربط الشّخصية بالمكان، فهل للمكان دور في تشكيل الشّخصية وتفعيلها؟ وهل يمكن لأحدهما الإستغناء عن الآخر؟.

إن العلاقة الموجودة بين شعرية المكان والشّخصية علاقة حميمية باعتبار المكان يعكس سلوك الفرد ومشاعره وأحاسيسه وهو الذي يحدد طبيعة الشّخوص وسماتها. وعلى هذا الأساس كان المكان أسبق في الوجود الإنساني فقد خلق الله تعالى الأرض وذلّلها وهيّأها فجعل في كل هذا الكون أمكنة محدّدة وبثّ فيها الحياة لتكون صالحة لحياة المخلوقات كل حسب تركيبته التي أرادها الله له، كما حدد لكل مخلوق المدّة الزمنية التي يعيشها في بيئته الخاصة به، وجعل الأرض كحيز مكاني لحياة الإنسان كمخلوق فضّله الله على سائر المخلوقات حيث جعل له عقلاً يفكر به ومن هنا تميز بإدراكه للمكان إدراكًا حسيًا مباشرًا وهو يستمر مع الإنسان طوال سنين عمره، مما يؤكد حميمية العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان. حيث يتم إسقاط الحالة النّفسية للشّخصية على المحيط الذي تعيش فيه، وتبرز أهمية المكان ممثلة في الحالة الشعورية المتجدّدة في رواية (طوق الياسمين) التي كان لها دورًا بارزًا في تحريك المشاعر حيث يظهر مدى التصاقها بالمكان وخضوعها له

[1] سلمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية فؤاد التركلي نموذجا)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2003 ص 146.

وهذا ما يتجسّد في شخصية "البطل" عندما كان في تلك المدينة المليئة بالفرح والسّعادة وهو بالقرب من حبيبته "مريم" فكان يشعر فيها «بشيء من السّحر والغواية التي يعرفهما إلا الشّعراء والسّكارى والمجانين. فهذه المدينة تهبّلني خصوصا لما أكون معك أسمع هذا النّشيد وهذه الزقزقات»[1]، فيبرز لنا هنا تأثير شعرية المكان في مشاعر الشّخصية وتظهر العلاقة القوية بينهما حيث أن المكان هو المعطى الأساسي الذي يسهم في تكوين دوافع الشّخوص الأخلاقية والإقتصادية والإجتماعية. لذلك لا يمكن تخيّل الإنسان أو الشّخصية بدون وجودها في المكان، «لهذا كان المكان أسبق من الوجود الإنساني، والحق أن العلاقة بين الشّخصية والمكان أسبق من الوجود الإنساني، والحق أن العلاقة بين الشخصية والمكان علاقة تأثير متبادل، فالإنسان يمارس فعاليته في المكان بل ويعبر عن طبيعته في كثير من الأحيان، ثم يعود المكان فيمارس تأثيره على الشّخصية في دور لا ينتهي من التّأثير المتبادل»[2]، إلا أن العلاقة تشتبك فيها صراعات فتخلق للشّخصيات عالما يسيطر عليه القلق والخيارات الصّعبة.

إن هذه الرواية تعالج قضية هامة تتعلق بالعادات والتقاليد التي حرمت "عيد عشاب" و"سيلفيا" من الزّواج مما يجعل الشّخصية تفكّر في الهروب من هذا المكان الذي يمنعها من تحقيق حلمها حيث تقول: «تزوجت، عفوًا انتحرت مثلما أراد لي والدي لأن عيد رفض أن يهرب معي خارج المدينة»[3] فشخصية كل من "عيد" و"سيلفيا" تعاني من الفقر والألم والحزن في هذا الحيز المكاني الذي لا تزال تتحكّم فيه المعتقدات بسبب اختلاف الدّيانة إلا أن حبّهما كان أقوى من كل شيء في مجتمع يحاول تفريقهما عن بعضهما. كما أن المدينة كانت شاهدة على علاقة "البطل" و"مريم" لقوله: «في هذه المدينة الغامضة بسحرها وبشيء فيها يستعصي على الفهم، صنعنا أولى خطوات هذا المصير منحتنا دروبها الشّعبية بسخاء لذة الإكتشاف والرّاحة. فقد كانت أولى المدن العربية التي تعارفنا فيها وتدحرجنا ذات ليلة في شوارعها التي تعيش محيرة على آلام الولادة القيصرية والأحزان المكتومة»[4]. فالشّخصية هنا تتحرك وفق مكان معيّن وبالتالي تكون مكمّلة لعناصر السّرد الروائي حيث يكتسب المكان ملامحه من خلال الشّخصية التي عاشت فيه لهذا لابد من مكان تمارس فيه تصرّفاتها، والمكان لابد له من شخوص تتحرك فيه ليكون حيًا ومؤثرًا في الرّواية ولا يتحقق إلا من خلال حركة الشّخوص في المكان وتفاعلها معه.

وتعمل شعرية المكان على إعطاء الرواية بعدها الواقعي وملامحها الإجتماعية، فهي بذلك ترتبط بالبيئة الكاملة لها والعادات والتقاليد وطرق المعيشة، وهذا ما جاء في الرواية حيث قال: «يا طفلة الأشواق

---

[1] الرواية، ص 99.

[2] محمد السيد إسماعيل، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، م س، ص 12- 13.

[3] الرواية، ص 16.

[4] الرواية، ص 87.

الحزينة ويا مدينة موجوعة القلب، تعجّ بالأطفال الفقراء ومسّاحي الأحذية، وبيّاعي الفول وأقراص الفلافل»[1]. فشخصية بطلنا هنا تصف هذا المكان بطفلة الأشواق الحزينة ثم يتحدّث عن الحياة في هذه المدينة وهذا أمر ضروري لحيوية الرواية لكونه يمثل الحالة النّفسية للرواية والشّخصية.

والمؤكّد أن وجود لشخصية دون مكان ولأحداث تتجسّد في رواية ما دون أبطال فالعلاقة المادية والمعنوية ثنائية مترابطة لا تتجسّد في حيز ما إذ لم يكن هناك أفراد يجعلون ذلك المكان تدبّ فيه الحياة فمعظم القصص السّرمدية التي يجسّدها الرّواة في كتبهم هي تعبير صارخ عن علاقات تشبه القداسة مجملها قصصا إنسانية تصور علاقات مختلفة فمن قصص الحب إلى مأساة التّراجيديا حيث تنقل لنا قمة الإبداع بأدوات لغوية سردية بسيطة لنستمتع في التّغلغل فيها إلى عمق المكان ثم القصة ثم الشخصية وكمثال على ذلك قول البطل: «يأتيني صوتك من بعيد محملا بالعطر الذي كنت تضعينه لآخر مرة وأنت تغادري بيتي في حي سوق ساروجا الشّعبي»[2] فهذا الجزء من الرواية يتحدث عن علاقة "البطل" حد الجنون بهذا الحيّز المكاني (البيت) حيث يدل على تمسّكه الشّديد بذكرياته وبتفاصيل كل شيء فيه حتى صار ارتباطه به ارتباطًا روحيًا لا يمكن التّخلص منه، لهذا نجد حديثه عن البيت الموجود في (حي سوق ساروجا) بمثابة حلقة الوصل في عمق الرواية وعلاقته "بمريم".

كما أن علاقة الإنسان بالمكان علاقة روحية قدسية أكثر منها مادية فعند معانقة الأمكنة نستخلص أن ذلك المكان هو بمثابة حيّز مكاني يُعتبره مُرتاده وطنا مستعدًا أن يموت من أجله وأن يضحي بكل ما يملك للحفاظ عليه وعلى أبسط أشياءه فما بالك إن كان في هذه الأمكنة قصة أو رواية حياته مجسّدة في كل التفاصيل التي عايشها أو عاشها وصور الذّكريات التي تحمل جميع الذين أحبّهم وفضّلهم .

إن (طوق الياسمين أو باب النور) الذي تحدثت عنه "مريم" وهي توصي "البطل" بأخذ ابنتها "سارة" إليه له دلالات كبيرة على قيمته العظيمة والرّوحية المقدّسة لدى "مريم" وكل أبطال الرواية لأنه المرتبة السّامية التي يسعى كل الناس للوصول إليها، ويبرز هذا في قول "مريم": «عندما تكبر سارة، خذها إلى طوق الياسمين، أدخلها الخلجان المتراصة كما فعلت معي، أتركها ترى النوارس وهي تقفز من أمام رجليها الصغيرتين قبل أن تندفن في الضباب ...ساعدها على امتطاء العوامة وسيرا مع بعض ستريانى في الأفق»[3] "فمريم" هنا تجاوزت الحاضر إلى المستقبل فهي تتمنى لابنتها زيارة (طوق الياسمين) لحبها له ولمكانته الكبيرة التي تتجسّد بداخلها.

---

[1] الرواية، ص 83.

[2] الرواية، ص 282.

[3] الرواية، ص 271.

فكل من الشّخصية والمكان ليس بإمكانه الإستغناء عن الآخر، فالمكان في الرواية ليس مجرّد إطار للأحداث، وإنما هو عنصر حي وفاعل في الأحداث والشّخصيات وهو حدث وجزء من الشّخصيات المحورية وهو البطل المحوري على الإطلاق. فهذا التّفاعل والتّأثير المتبادل بين الشّخصية والمكان لا يتوقف مما يجعل المكان يعكس الحقيقة النّفسية للشّخصيات، فالمكان ينعكس على نفسية الشّخصية، فيقول الروائي: «حتى عندما رجع إلى مدينة تبسة، مسقط رأسه، لم يمكث كثيرا، لم يتحمل ثقل المدينة ونفاقها فرجع بعد أقل من شهر»[1] .

بعد كل هذه العيّنات من الرّواية نلاحظ أنها تحتوي على عدة نقاط محورية تمثل علاقة المكان القوية بالشّخصية حيث أخذ المكان حيزًا كبيرًا فيها وكذا الشّخصيات المتنوعة التي ترجمت علاقات الإتصال والمحبّة والألفة وفي المقابل شهدت علاقات الإنفصال والنّفاق، مع أن الشّخصيات تبقى هي نفسها على طول الرواية إلا أن شعورها تجاه المكان مختلف، فالمكان هو الذي يحدّد للشّخصية سلوكاتها وتصرّفاتها، ولا يمكن تصوّر شخصية دون حيز تتحرك فيه وترسم حدوده وتتأثر به وتنطلق منه للتّعبير عن ذاتها وهي بدونها تجعله نابضًا بالحياة.

كما أن الأمكنة الموظّفة في العمل الروائي وما تنتجه من دلالات وإيحاءات ومعاني متعددة هي التي تساهم في خلق جملة من القيم الإنسانية والإجتماعية والفنّية...التي تساعد الإنسان على إضفاء قدر كبير من الإيحاء، فالمكان في النص الروائي يضفي جمالية على مسار الشّخصيات لكي يحركها كيفما شاء وذلك عبر أنساق المكان المتعددة وبهذا تكون العلاقة بينهما حميمية ومن غير الممكن وجود أحدهما بعيدًا عن الآخر.

ويمكننا القول في الأخير أن الزّمن والشّخصية يشكّلان ركيزتين أساسيتين في البنية السّردية وهما عنصران لهما تأثيرهما المباشر على تشكيل المكان الروائي، فالأحداث في الرواية لا يمكن لها التّحرك إلا بتحرّك الشّخصيات في إطار زماني مكاني والعلاقة بينهم مرتبطة ارتباطًا وثيقًا، إذ لا يمكن اكتشاف جماليات توظيفه إذ ما اقترن بهذه العناصر التي تكون له صورة مميّزة نستطيع من خلالها التماس شعريته.

[1] الرواية، ص 120.

خـــاتمة

خاتمـــة:

بعد تناولي لموضوع "شعرية المكان في رواية طوق الياسمين" للأستاذ الدّكتور والرّوائي الجزائري (واسيني الأعرج)، وكمحاولة منّي للدّراسة والتّعمّق في كشف واستنطاق أبجديات النّص الرّوائي وخبايا وأسرار شعرية المكان التي تحمل الكثير من الجمالية في هذه الرّواية، إضافة إلى اطّلاعي ودراستي استخلصت أن رواية «طوق الياسمين» هي جملة من الرّسائل العاطفية التي تحمل في طيّاتها كلّ صور الشّوق والحنين كذلك تحمل مأساة محبّين كان كلّ واحد منهما يحمل آمالاً وأحلامًا إلا أنّ الحقيقة كانت حب نهايته الموت. هذه الرّواية التي تحمل قصصًا بنكهةٍ دمشقيةٍ تجسّد صور المنازل القديمة والشّوارع والحارات المغلقة المنمّقة بالدّكاكين الشّعبية والجامعة والزّاوية والحانة، فالمدينة هنا تجمع كل التّناقضات وصور الوجع والفقر وقصص الحبّ الجميلة بنهاياتها الحزينة في أمكنة واقعية مثل: الجزائر، دمشق، تبسّة، فيلا الإطفائية وحي سوق ساروجا حيث أن كل هذه الأمكنة جسّدت جمالية المكان لتبرز ذلك التّناسق الفوضوي بطريقة تفتقد إلى المنطق وكأن الأشياء ليست في مكانها المعتاد وسلوكات الإنسان لا يحكمها أيّ شريعة أو قانون، ممّا نقل لنا نوعًا من الصّراع من أجل الحياة ليحقق بعدها ديكورًا غير مألوف من كل الزّوايا ممّا يزيد جماليةً ويجسّد شعرية المكان في أبهى حلّة تعبّر عن علاقة خاصّة بين المكان والزّمان من جهة والمكان والشّخصية من جهة أخرى ممّا يجعل هذا التّرابط نقطة التقاء ذات وجهتين يتّسمان بمجموعة من القيم الشّعرية التي ترصد مجموعة من الصّور الجمالية التي تشكّل فضاء الرّواية الذي يزيد تطلّعًا لكشف واكتشاف جمالية المكان والتماس شعريته من خلال إبراز علاقته بعناصر السّرد الأخرى.

إنّ ثنائية شعرية المكان المفتوح منه والمغلق تتميّز كلّ واحدة بخصائص مختلفة تبرز نوعًا من الإختلاف من خلال كلّ حيّز مكاني وشعريته فيأخذ المكان أبعادًا شتّى لتناوله الحالات المختلفة النّفسية، الإجتماعية الطّبيعية، الدّينية والسّياسية ممّا يدل على الارتقاء التّبياني بالمكان من مجرّد حيّز جغرافي ضيّق إلى لغة شعرية تنبض حركة وحياة، حيث استطاعت الشّعرية أن تجعل منه عنصرًا حكائيًا بامتياز وأحد المكوّنات الأساسية في أسلوب الحكائية.

والبارز في الرّواية أن الرّوائي (واسيني الأعرج) مولع بالكتابة الصّوفية من عالمٍ غامضٍ للمتلقي بل للكثير من النّاس محاولاً أن يميط اللّثام عن عوالم متخفّية نرى أساساتها وصورها مبنية ومجسّدة في قوالب شبه أسطورية أحيانًا نقف أمامها مشدوهين دون الحصول على إجابات شافية، وقد تبرز لنا ألفاظ وتراكيب وصور شعرية تجسّد في أبعادها الرّمزية المبهرة جمالية البحث في المنطلق المبهم الذي ينقلنا إلى الحلم في لحظة ليعيدنا بعلاقة واقعية إلى مكاننا المعهود، وهنا تتجسّد اللّعبة اللّغوية والقدرة الفائقة للرّبط بين العوالم الملموسة والعوالم الباطنية موظفًا قاموسًا لغويًا مستقى من التّجارب الصّوفية التّقليدية.

بهذه النّتائج أكون قد وصلت إلى نهاية بحثي عسى أن يجد فيه الدّارس الإجابة الوافية عن كلّ تساؤلٍ يتبادر إلى ذهنه فيما يتعلّق بهذه الرّواية كفنٍ أدبيّ متميّزٍ.

ويبقى دائمًا هذا الموضوع مفتوحًا كحيّز يتّسع لإستيعاب الكثير من الآراء والبحوث والدّراسات التي تتطرّق لشعرية المكان كموضوع جدير للبحث أوكنقطة تواصل بين مختلف المهتمين.

وأسأل الله أن ينفعني وأن يجعل عملي خالصًا لوجهه الكريم، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين.

قائمة المصادر و المراجع

قائمـــــة المصادر والمراجـــع

* المصـــدر:

– واسيني الأعرج، طوق الياسمين (رسالة في الصّبابة والعشق المستحيل)، ورد للطباعة والنشر، دمشق،سورية ط2، 2006.

* المعـــــاجم:

1– إبراهيم مصطفى وآخرون،المعجم الوسيط (من أول الهمزة إلى آخر الضاد)،دار العودة، إسطنبول، تركية الجزء الأول، ط4، 1420هـ، 2004.

2– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8 1426هـ ،2005.

3– مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، دار الراتب الجامعية،بيروت، لبنان،ط1،1420هـ،2000.

* المراجـــع:

1– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي لرواية المحبّين لجرجي زيدان نموذجا (دراسة تطبيقية)،دار الآفاق الجزائر، ط2، 2003.

2– جابر عصفور، مفهوم الشّعر (دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط5 1995.

3– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي لبنان، ط2، 1981.

4– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي والفضاء،الزّمن، الشّخصية، المركز الثقافي العربي،لبنان،ط1،1996.

5– حميد حماموشي،آليات الشّعرية بين التّأصيل والتّحديث(مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون 463هـ) عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013.

6– حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

7– سلمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية) فؤاد التركلي نموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2003.

8– صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2013.

9– عبد الرحمن منيف، عروة الزّمان الباهي، المركز الثقافي، بيروت، ط2، 1999 .

10– علي أحمد سعيد أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

11– علي أحمد سعيد أدونيس، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

12– علي أحمد سعيد أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، 1989.

13– كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991.

14– محمد السيد إسماعيل، بناء فضاء المكان في القصّة العربية القصيرة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،ط1 2002.

15– محمد كامل الخطيب، عالم حنا مينه الروائي، دار الآداب، بيروت، 1979.

16– محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2003.

17– منال بنت عبد العزيز العيسي، تمثيلات الذّات المروية على لسان الأنا، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 2003.

18– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2011.

19– ميلود قيدوم، الموروث الثّقافي في الأدب العربي الحديث (الروائي حنا مينه نموذجا)، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1434هـ، 2012.

20– يوسف وغليسي، الشّعريات والسّرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)،منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2006.

*** المراجـــع المترجمة:**

1- تدوروف تازفيطان، الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط1 1988.

2- جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1986.

3- رومان جاكبسون، قضايا الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 1988.

4- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط2، 1984.

*** المجـــلات والدوريـــات:**

1- محمد علي البنداق، الفضاء المكاني في رواية حقوق الرماد (المواصفات، المكونات، الوظائف)، المجلة الجامعية، المجلد الثالث، العدد الخامس عشر، 2013.

2- مصطفى الشمري، شعرية المكان بين التّشكيل و التّعبير، مجلة الحرية الإلكترونية، 30يناير2011 بيروت، لبنان، www.alhouriah.org

3- أحلام معمري، بنية الخطاب السّردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: عبد القادر هني، جامعة ورقلة، 2003-2004.

4- بدر نايف الرشيدي، صورة المكان الفنيّة في شعر أحمد السقاف، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط 2011-2012.

5- دانا عبد اللطيف سليم حمودة، شعرية النّثر (طوق الحمامة) أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف: د/ محمد خليل الخلايلة، جامعة الشرق الأوسط، 2011-2012.

6- فوزية عبادشي، شعرية الإنشاد عند محمود درويش، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف: العربي عميش، جامعة حسيبة بن بوعلي، جامعة الشلف، 2008-2009.

7- مسعودة عواطة، أسيا باطح، حميدة مروش، دلالة المكان والزّمان والشّخصيات في الرّواية المعاصرة مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس، إشراف: سهيلة زرزار، جامعة قالمة، 2009-2010.

فهرس الموضوعات

الفـــــــهرس

مقدمة.....**أ–ج**

الفصل الأول: لمحة عن شعرية المكان

المبحث الأول: ماهية الشّعرية

1/ مفهوم الشّعرية:..... 06

أ– لغة..... **06**

ب– اصطلاحا..... **07**

2/ الشّعرية في الدراسات الغربية:..... 08

أ– رومان جاكبسون..... **09**

ب– جون كوهن..... **11**

ج– تودوروف تزفيطان..... **12**

3/ **الشّعرية في الدراسات العربية:..... 14**

أ– علي أحمد سعيد أدونيس..... **15**

ب– كمال أبوديب..... **18**

المبحث الثاني: شعرية المكان في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج

1/ مفهوم شعرية المكان في الرواية..... **21**

2/ أهمية المكان في الرواية..... **23**

الفصل الثاني: قراءة لشعرية المكان في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج

المبحث الأول: علاقة الشعرية بالمكان

1/ أنواع شعرية المكان في الرواية..... **28**

أ– شعرية المكان المفتوح:..... **29**

* المدينة..... **29**

* البحر..... **32**

* الشوارع والأحياء..... **34**

ب– شعرية المكان المغلق:..... **36**

* المقبرة..... **37**

* البيت.....39
* الغرفة.....40
* المستشفى.....42
* الحمام.....43
* الجامعة.....44
* السيارة.....46
* المطعم.....47
* البار.....47
2/ أبعاد المكان في الرواية ودلالاته الشعرية.....49
أ– البعد النفسي.....49
ب– البعد الاجتماعي.....52
ج– البعد الطبيعي.....54
د– البعد الديني.....56
هـ– البعد السياسي.....58
المبحث الثاني: علاقات شعرية المكان بالعناصر الأخرى
1/ علاقة شعرية المكان بالزمان.....62
2/ علاقة شعرية المكان بالشخصية.....65
خاتمة.....69
قائمة المصادر والمراجع.....72