جامعة الجيلالي اليابس-سيدي بلعباس-

كلية الآداب والفنون اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللّغة والأدب العربيّ

بعنـــــوان:

الفضاء في التراث السردي

قراءة في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر

إعداد الطالب:

مصطفى بوفادينة.

إشراف الأستاذ الدكتور:

قـــــــادة العقاق.

الموسم الجامعي: 2015م/2016م

جامعة الجيلالي اليابس-سيدي بلعباس-

كلية الآداب والفنون — اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللّغة والأدب العربيّ

بعنـــــوان:

الفضاء في التراث السردي

قراءة في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر

إعداد الطالب:

مصطفى بوفادينة

إشراف الأستاذ الدكتور:

قـــــــادة العقاق

أعضاء لجنة المناقشة:

د/. سعـــاد بن سنوسي.	جامعة الجيلالي اليـابس سيدي بلعباس	.....رئيسا
أ/د. قـــــادة عقـــاق.	جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس	.....مشرفا ومقررا
د/. حسيبة بن عـــامر.	جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس	.....عضـوا مناقشا
د/. صبـــاح لخضاري.	المركـــز الجـــامعي بالنعام ـــــــة	.....عضـوا مناقشا
د/. بلمهل عبد الهـادي.	جامعة حسيبـة بن بوعـــــلي الشلف	.....عضـوا مناقشا
د/.عبد المجيد رخروخ.	جامعة حسيبـة بن بوعـــــلي الشلف	.....عضـوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2015م/2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أشكر الله شكر الشاكرين على نعمه الظاهرة والباطنة

لقوله تعالى:

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ).

صدق الله العظيم.

سورة إبراهيم، الآية:07.

إهداء

-إلى والدي الكريمين سبب وجودي ونور دربي.

-إلى زوجتي التي شاطرتني آلام البحث.

-إلى أبنائي: محمد سليمان، هالة، يوسف، صلاح الدين، خالد.

-إلى إخوتي وأخواتي كل بإسمه وعائلته.

وإلى ابن أخي الذي تولى كتابة هذا البحث.

-إلى كلّ من أعانني.

-إلى أوّل من علمني حرفا وآخر أستاذ لا يبخل عليّ بملاحظاته.

-إلى الأستاذ الدكتور:قادة عقاق المشرف الذي طوقني بالرعاية العلمية.

إليهم جميعا أهدي هذا العمل.

مقدمة

مقدمة

حينما اعتبر النقد الغربي الفضاء الأدبي حاملا مشروع العزل الرائع للأدب لكل ما يحيط به من مؤثرات خارجية لم ينطلق في ذلك من فراغ ،لكن وفق تأسيس علمي ظهر مع ظهور نظرية الأدب،وعليه شكّلت تيمة المكان جزءا من المشروع النقدي الغربي المعاصر،ذلك المشروع الذي حمل معه خصيصة الانعتاق من تلك القراءات التي كانت تخضع النص لإكراهاتها، وَوَجَهتّه بذلك وجهتها،فضيقت أفق الإبداع الفني بل غيبته بسبب الأحكام الجارحة،حيث أقامت مخابر لتشريح النص لا لإبراز ما يحفل به من أدبية،ولكن لإسقاط الواقع عليه أو تتبع سقطات السارد، أو استخراج عقده،والحال هكذا في فترة النقد الانطباعي ومع القراءة السياقية،فلم يكن يُؤبه بالمكان أو يُتَفَطنُ إليه،ولم يُشَكّل في الدراسات آنذاك قضية أو إشكالية يرجى حلها ،وبذلك أخذ تلك الصورة النمطية في العرف النقدي الكلاسيكي؛بأنّه مجرد ديكور يؤتى به في العمل الفني للزينة فقط ،أو تدليلا على هندسة جغرافية، لذلك كله لم يكن يلاحق الشخصية ولا الزمن في قيمتهما التأطيرية ضمن خصوصية النص الفني.

إنّ هذه النظرة قدّ وَلَّت إلى غير رجعة خاصة – كما أسلفنا- مع ظهور نظرية الأدب والشعرية الحديثة، وبهذا عُدّ المكان أحد المكونات الأساسية للنص،وهي الخصيصة التي أدخلته دائرة الجدل المعرفي،فلم يكن بوسع منظري الأدب مجاوزته دون التأسيس له ،فأضحى بذلك ركيزة من ركائز الرؤية الجمالية والإبداع الفني ،حيث شكل المكان في الثقافة النقدية أحد المكونات الأساسية للنص، وهي الخصوصية نفسها التي أدخلته دائرة الجدل المعرفي حيث لم يكن بوسع منظري الأدب مجاوزته دون وضع حدود التأسيس له.

وعليه غدى المكان أساسا من أساسات الرؤية الفنية الإبداعية وهي القيمة التي تجلت في النقد الغربي خاصة مع أعمال **غاستون باشلار** وبالأخص في كتابه "شعرية الفضاء الصادر سنة 1957" حيث أخرج المكان من صورته البدائية و أخصبه بمفاهيم وتصورات جعلت منه مصطلحا يتطور صعودا يجمع بين الصفة المكانية وما يحمله من مشاعر.

فتطور المصطلح إذن حاصل بتطور النقد الحداثي ومع تأثيرات علم السرد وإنجازات المبدعين ،وأيضا مع أعمال النقاد الغربيين مثل: (**غريماس**)التي تبنى فيها مصطلح الفضاء في الانفتاح والتضييق والشمولية والاتساع وتداعياتها النصية–وإن لم يلحقه بحقل الإجراء لأسباب عدة– وأيضا ظهر مع أعمال كل من: (**ميشال بوتور ،ميخائيل باختين ، جيرار جينيت،جوليا كريستيفا فسيبرجر،موريس بلانشو**) ،أوتلك الأعمال المتمثلة في انجازات المنهج السيميائي عن طريق ورثة (**فلاديمير بروب**) ويتقدمهم العالم الروسي(**يوري لوتمان**)؛ الذي عالج المكان ودلالته في كتابه "بناء العمل الفني".

كلهم أبان على أنّ المكان السردي هو الفضاء السردي بكل تشعباته، حيث تنصهر فيه باقي العناصر السردية و تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبزوايا نظر السارد.

ضمن هذه التصورات خرج المكان عن تلك الصورة النمطية التي أُلصقت به،ولم يعد بتلك الصيغة المتواترة التي تدلل على كلاسيكية الفعل السردي،بل تعداها إلى أخرى أكثر دينامية وتفاعلية وفق عملية السرد الدائري الذي أضحى معه تجنيس النص السردي وإدراجه في نظرية الأنواع الأدبية واقع في دائرة الصعوبة.

وعليه اعْتَبَرَ النقد الغربي الفضاء الأدبي حاملا مشروع العزل الرائع للأدب لكل ما يحيط به من مؤثرات خارجية، ولأَجْل قراءة محايدة للإنتاج الأدبي في عالم يدعو إلى العولمة تمّ التساؤل حول:

–ماهي الطريقة التي يقدم بها الأدب العالم؟

–وما علاقة الإبداع الأدبي بالفضاء الجغرافي والاجتماعي والإيديولوجي والتخييلي؟

من هذا المنطلق تحرر النقد الغربي من قيده ليقرر حقيقة مفادها أنّ جميع الفضاءات المدركة أو المستخدمة تقدم في إطار جمالي بواسطة الإبداع الأدبي،وأدرك أنّ مساءلة الفضاء السردي تعني الولوج إلى فهم الآلية التي بها يتم التكاتف والتآلف مع باقي العناصر السردية الأخرى.

ولكي يغدو الفضاء الأدبي في معزل عن إكراهات الإيديولوجيا وأفكار الإقتصاد والإجتماع التي تعاني منها نصوص العصر،يمم النقاد الغربيون وجهتهم شطر طرق التحليل الأدبي وفق مناهج حداثية جديدة تواكب روح العصر،وتساعد في عملية حفر النصوص لإظهار ما تحمله من أدبية وجمالية.

في خضم هذا المعترك النقدي والتجديد المعرفي في الآليات والمناهج التي طرأت على الدرس الأدبي الغربي ،يبرز التساؤل الآتي:كيف تعامل الباحث العربي مع هذا التجديد في الدرس الأدبي ومع هذا التوجه الجديد،وهل بقي في معزل عن كل هذا؟

لقد فرضت اغراءات النقد الغربي الجديد نفسها على الباحث العربي من خلال حركة المثاقفة التي عرفها النصف الثاني من القرن العشرين،والمتأمل لتلك الحركة يجدها عكست التوجه البين للنقد العربي في مسعاه لتمثل الأفكار والنظريات النقدية الجديدة،هذا المسعى يأتي استجابة لعدة متطلبات منها:

أ-روح العصر بما فرضته من نزعة تتشوف إلى التحرر من كل خطاب نقدي مرجعيته -كما أسلفنا-سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو نفسية أو إيديولوجية،وفي المقابل عصرنة الخطاب النقدي العربي بما أملته سيرورة الزمن،وأيضا إخراج هذا الخطاب من محبسه الخاص بالشعر إلى السرد.

ب- البحث عن العلائق الرابطة بين النظرية والتطبيق،والعمل على إبراز خصائص النص من خلال العملية الإجرائية التي اتخذت من الأدوات المعرفية الغربية آليات قاربت بها تلك النصوص.

وما مصطلح الفضاء إلاّ أحد المصطلحات الوافدة على ساحة النقد العربي عامة،وكما هو متعارف عليه فإنّ لغة الاصطلاح هي لغة العولمة بامتياز، ويمثل المصطلح إشكالية نقدية ومعضلة من معضلات الخطاب النقدي العربي المعاصر،وموقعا من أَشْكَل المواقع التي يتبارى فيها النقاد ،وبؤرة من أشد البؤر التي تثير من التوتر والجدل المعرفي ما تثير بين الباحثين والدارسين.

والحق أنّ النقد العربي عامة والمغاربي خاصة في معالجتهما لمصطلح الفضاء السردي تنوعت مشاربهما واتجاهاتهما،والسبب الرئيس وراء ذلك ما أفرزته إشكالية الترجمة، فكان لزاما علينا تتبعها للتوصل إلى مدى توفيق نقادنا المغاربيين في تمثل النظرية الغربية الخاصة بمصطلح الفضاء، ومدى إخضاعهم هذا المفهوم وتطويعه لاتخاذه آلية إجرائية يقاربوا بها النصوص الفنية،ففي بحثنا هذا كانت قصديتنا منذ البداية في تتبع النصوص السردية،وبذلك نخرج كل ماهو داخل في نطاق الشعري.

وككل بحث يرافع الباحث عن سببية اختياره لموضوعه وعن مقصدية بحثه، وعليه يمكنني تلخيص الأسباب التي حدت بي إلى الاهتمام بهذا الموضوع إلى مستويين اثنين:

أ- المستوى الشخصي: يَتَوضّحْ في سعينا نحو رصد مكونات الفضاء السردي، وإدراك قيمة المكان،كيف لا وهو مجال تواجدنا نتحرك ضمن أبعاده،ونعيش فيه بنوازعنا وأحاسيسنا وأفراحنا وهمومنا،ثم إذا قبرنا فنحن في حيز آخر له شقين؛مكان محسوس بيّن هو القبر الأرضي،ومكان مغيب غيبي هو القبر البرزخي،وفي الآخرة مكانين أيضا لكل منهما خصائصه وميزاته.

ب- القيمة الفنية والنقدية التي أضحى المكان يتمتع بها في عالم الدراسات الأدبية.

ومن الدواعي أيضا ما استخلصته في دراستي للفضاء من أنّ معظم المقاربات النظرية العربية قَصَرت اهتمامها حول ملاحقة المفهوم ، وذلك ما أخلّ بعنصر المعالجة فلم يَعُد بكثير فائدة على النص والقارئ معا، ومن هنا بدأت التفكير في م لاحقة النصوص السردية حتى وإن أتت ضمن فعل

قراءة القراءة أو نقد النقد ضمن خصوصية الفضاء بوصفه آلية إجرائية تفتّح لنا خبايا النص ومكامن الإبداع فيه بعيدا عن مسلمات المجتمع والواقع.

ج-المستوى الموضوعي:تَفَتَق من خلال توجيهات أستاذي المشرف والأساتذة المناقشين لمذكرة الماجستير التي أنجزتها و الموسومة بـ:الفضاء السردي في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر(المفهوم والتحولات)،تلك التوجيهات التي أشّرَت على بعض النقائص التي وجدت في البحث،لذلك آليت على نفسي أن أحاول تدارك ذلك النقص المسجل في عمل لاحق.فكان هذا البحث الذي أردته – أيضا- تتمة للموضوع الذي ابتدأته ؛حيث كنت قد اشتغلت- كما أسلفت- على النقد الجزائري قناعة مني بأنّ كل بحث ينجزه الطالب ينبغي أن يخدم الأدب الجزائري بما يحمله من إضافة علمية،وبما أنّه أيضا جزء من البنية الكلية للأدب العربي،فلما أنهيت عملي مع الجزء القريب إلى النفس(النقد الجزائري) انصرف اهتمامي إلى انهاء العمل الذي سطرته مريدا الوصول إليه؛إنّه الجزء الآخر المشكل لهذه النفس المتمثل فيما بقي من النقد المغاربي (النقد المغربي،النقد التونسي) ،ولم يكن لهذا التصور أن يكتمل إلاّ من خلال استرشادنا بأفكار الأستاذ المشرف،والذي صوب بعضا من أفكاري وأرشدني إلى اتمام مشروعي البحثي وذلك باختيار الموضوع الموسوم بـ: الفضاء في التراث السردي(قراءة في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر).

هذا الاختيار المنطلق بداية ؛كَوْن المصطلح (فضاء) خرج من دائرة المكان بوصفه ديكورا إلى كونه مكونا مركزيا في النص السردي،والذي يتم تشييده عن طريق شبكة علائقية تجمعه بباقي العناصر السردية -الأخرى المشكلة لذلك النص-(الزمن،الشخصية،الحدث،الوصف).

أما تركيزنا على مصطلح الفضاء ضمن خصيصة التراث السردي وقراءة الخطاب النقدي المغاربي المعاصر له تنظيرا وإجراء فلعدة اعتبارات؛ منشؤها قضية التراث ونظرة الدارسين العرب وخاصة المغاربيين منهم له، وهل هي النظرة ذاتها التي تطبع الرؤية الغربية لهذه القضية .

فجلّ القراءات الغربية في هذا المجال – قضية التراث- ترشدنا إلى أنّ الغرب بثقافته منفتح على الموروث العالمي مثلا: ترجمتهم (لألف ليلة وليلة،وكليلة ودمنة...)،وأنّ الذين صنعوا المعرفة الغربية ظلوا يحرصون على استمرارية ثقافتهم،في حين أنّ العرب مكثوا ينظرون إلى التراث كأنّه شئ يقبع هناك.

لذلك نجد الدراسات النقدية المعاصرة التي قاربت التراث السردي في ضوء هذا المفهوم،أو حاولت مقاربته بشكل ما جدّ نزرة،وإن كانت هذه الدراسات مع النقد الغربي قد حققت على المستويين النظري والإجرائي انجازات باهرة،وأنّها تؤكد على أهمية مبحث الفضاء(كتيمة دلالية) داخل الملفوظ السردي،وتنظر إليه نظرة خاصة،فهو لم يأت مصادفة أو اعتباطا ،وإنّما بالإضافة إلى كونه ضرورة إطارية ونسقية تستلزمها بنية الحكاية كما تستلزمها نسقية الكتابة (الرؤية السردية) في الآن ذاته،فإنّه يتأسس ضمن رؤية فلسفية وايديولوجية عميقة.

إنّ طبيعة النص التراثي السردي عامة(حكاية شعبية، مقامة، خرافة، أساطير) لابدّ أن تعتمد المكون المكاني بوصفه إطارا إلى جانب المكون الزماني بوصفه نسقا،ومنه كان الإمساك بهما بوصفهما فضاء سرديا مرتبطا حتما بالجغرافية والتحولات السوسيوتاريخية والفكرية على مستوى الوصف والفهم والتأويل،يساعد على كشف واستبيان الرؤية الايديولوجية والفلسفية والجمالية التي طالما سعى السارد للافضاء بها إلينا من خلال زوايا نظر تشكل عالمه السردي.

وَوِفْقَ كل هذه الرؤى والتصورات أمكن التأكيد على أنّ فضاءات سردية كثيرة سواء أكانت واقعية،أومتخيلة،متجلية، أومضمرة تعتبر لدى غير واحد من الباحثين المعاصرين في حقل السرد الحكائي فضاءات قصدية غير بريئة وغير محايدة أو اعتباطية، وعدم حياد هذه الفضاءات(كعلامة إشارية) على المستوى السيميائي هو الذي كثف من اهتمام الباحثين المعاصرين لها وزاد من رغبتهم في الكشف عن مستغلقاتها مادامت هذه الفضاءات السردية أو البعض منها تمتلك القدرة على تجاوز عملية التوصيل/التأطير إلى ما يمكن أن نسميه بدلائلية الفضاء على مستويات تركيبية و إبلاغية،و

إشعارية غاية في التعقيد،وهذا ما منح بعض النصوص السردية من مثل: (ألف ليلة وليلة،وكليلة ودمنة،ورسالة الغفران والتوابع والزوابع،والمقامات) في مختلف العصور قيمتها الفنية والجمالية والفلسفية.

مما سبق قد تطفو إشكالية المصطلح في بحثنا لما له من أهمية في الخطاب النقدي المعاصر،هذا النقد الذي يسعى دائما إلى تطوير ممارسته عن طريق شحذ أدواته ومسألة إنجازاته والوعي بموضوعه في إطار التعالق الحاصل بين الدراسات الإنسانية، واللسانية، والأدبية،وتتحدد باستمرار الوضعية الاعتبارية لنقد النقد حينما نجده يصوغ لغته الواصفة الممتلكة للأسس النظرية والمنهجية والاصطلاحية.

وإذا كان كل خطاب يقوم على اللغة التي تدفعه ليكتسب هذه الصفة أو تلك فإنّ خطاب نقد النقد يتميز بلغته الاصطلاحية؛ أي ما يعرف بالمصطلح،ولعل من نافلة القول أنّ ما يميز العلوم بعضها عن بعض هو اختلاف مصطلحاتها ومدى دقتها، وبتخصص المصطلح ودقته تستطيع المعرفة أن تتحدد وتتمكن من التطور بصورة سريعة وبشكل فعال،لذلك نجد تعدد المعاجم وكثرتها التي تخصصت في المصطلح في النقد المعاصر،وذلك لكثرته أولا وتشعب مفاهيمه وتضاربها ثانيا،وبرزت – أيضا– الدراسات حوله لأهميته في الخطاب النقدي،فالأبحاث المنجزة حوله فرصة أخرى لإثارة بعض القضايا المنهجية،لذلك كله كان اختيارنا للفضاء بوصفه مصطلحا سرديا له دلالاته الوظيفية،ولأنّ حمولته المعرفية لازالت لم تُتَكشف كلية، ولازال الغموض يلف بعضا من سياجه المفهوماتي.

وإذ أوقفنا عملنا على بعض الأعمال دون غيرها ؛فلأنها أعمال أُنجزت حوله–الفضاء– لكي نطارحها بعضا من آرائها ونستخلص منهجيتها في قراءة هذا المصطلح تنظيرا وكيف وظفته آلية إجرائية على النصوص المقروءة،وعملنا وفق هذه الرؤية هو في حقيقته قراءة على قراءة،أو ما اصطلح عليه بـ:نقد النقد–وإن كنا لانمنح لأنفسنا هذه الصفة–،ومنه تبرز إشكالية أخرى في نقدنا العربي من خلال ثنائية المصطلح ونقد النقد،حيث لم يحظ خطاب نقد النقد باهتمام كبير مثلما حظيت به الدراسات الأدبية الأخرى،وإذا كان النقد يتخذ من العمل الأدبي موضوعا له، فإنّ هذا النقد ذاته

يصبح موضوعا في نقد النقد،وإن كانت لغة النقد لغة واصفة بما تمتلكه من أدوات ،وبتطويع ما تأخذه من إنجازات الدراسات الإنسانية.

وعليه فإنّ لغة نقد النقد تكون لغة واصفة للغة الواصفة، لذلك يكون لزاما على خطاب نقد النقد أن ينتج لغته حينما يقوم على تأطير موضوعه بأدواته النظرية، والمنهجية،والمصطلحية التي تميزه عن الخطابات الأخرى وسأقتصر في هذه الدراسة على جانب واحد من جوانب هذا الخطاب؛ أي نقد النقد،هذا الجانب هو جانب المصطلحية -كما أسلفنا- وتدقيقا مصطلح الفضاء،محاولين الوقوف على المفهوم الذي تشكل في النقد العربي عامة و المغاربي خاصة،ولن يتأتى لنا ذلك إلاّ من خلال تتبع فعل الترجمة الذي تأسس بدوره ضمن حركية المثاقفة، هذه المدارسة سنعتمد فيها على بعض الأعمال النقدية المغاربية بوصفها نماذجا اتخذت من مصطلح الفضاء آلية إجرائية موظفة إياه في قراءتها لبعض النصوص التراثية السردية، لكن أي فضاء نقصد في عملنا؟

إنّ قصدنا هو ذلك الفضاء اللغوي؛ أي الفضاء الذي تشكله اللغة، لأنّ حقيقة وجوده تكمن داخل النص،حيث يتجسد ضمن ثلاث مستويات:حسية،وذهنية،وعاطفية،وهي المستويات التي انبثقت مع القراءة الغربية لمصطلح الفضاء،لأنّ النقد الغربي المعاصر تلمس هذا المصطلح بوصفه عاملا سرديا ولفظا لغويا يؤدي إلى توليد الدلالة.

فالحمولة المعرفية التي يمتلكها هذا المصطلح،وحداثته داخل سياج النقد،وقلة الأعمال القارئة له كلها أمور تغري بخوض غمار هذه التجربة القرائية للفضاء السردي،ومنه وقع اختياري للموضوع،لقد حاولنا جهدنا أن نركز بحثنا على رؤية النقاد المغاربيين للفضاء السردي بحكم تيمة العنوان ،ولمعرفة المفهوم في شقه النظري اعتمدنا على بعض ممن كتب من النقاد العرب عموما في جماليات المكان أو إشكالية الفضاء،أو من دلّ عليه في إطار تشكل الخطاب السردي ومنهم على سبيل الذكر:(سيزا أحمد قاسم،محمد عزام ، سمر روحي الفيصل،قادة عقاق،مولاي علي بوخاتم، يوسف وغليسي، الطاهر رواينية، حميد لحمداني،محمد منيب البوريمي،حسن بحراوي،حسن نجمي).

أمّا الجانب الإجرائي فأوقفناه على بعض النقاد المغاربيين الذين اتخذوا من العنصر السردي الفضاء آلية قاربوا به النص التراثي السردي حيث حصرناهم في كل من: (عبد الملك مرتاض،وعبد الحميد بورايو من الجزائر، سعيد يقطين من المغرب،ومحمد ناصر العجيمي،وعبد الوهاب زغدان،وتوفيق بكار،وعلي عبيد،وعبد الوهاب رفيق من تونس).

قد يرى القارئ تفاوتا في قراءتنا للنقد المغاربي،وذلك راجع إلى كم القراءة الأصلية ؛حيث نجد في كل من النقدين الجزائري والمغربي تلك الخصوصية النقدية لمصطلح الفضاء ،وعلى خلاف ذلك في النقد التونسي فإننا لا نجد تلك القراءات التي تأخذ المصطلح من كل جوانبه ،بل مجرد شذرات ملقات هنا وهناك في ثنايا الدراسات النقدية،لذلك اعتمدنا على خمسة نقاد من النقد التونسي حتى نستطيع ابراز رؤية هذا النقد لمصطلح الفضاء.

فعملنا قد انصب عمليا على مطارحة ما أنتجه النقد المغاربي ومساءلته حول موضوع الفضاء بدء بإشكالية المصطلح (المفهوم) والتحولات بسبب إشكالية الترجمة،وإذ كنا قصدنا ذلك فابتغاء خدمة حركة البحث الأكاديمي في بلادنا،وإن كنا نؤمن بأنّ النقد إبداع على إبداع،فلما لا نجعل من نقد النقد قراءة استشرافية ومحاولة لإعادة بعث روح الإبداع؟

إنّنا لا نستطيع المضي في هذا التقديم دون أن ننوه بأنّ هذه الدراسة وإن كانت قراءة على قراءة إلاّ أنّه تحاشينا فيها قدر الإمكان إصدار أحكام القيمة،وَعيًا منا بحداثة الموضوع وتشعبه وبصعوبة قراءة المصطلح وللقيمة التي يحملها داخل النص النقدي العربي عامة، حيث سعَينا سعْينا لإبراز منهجية النقاد المغاربيين في مقاربة النص التراثي السردي ضمن حقل ما تفرضه المعرفة العلمية.

كما لا يمكننا –أيضا– المضي في إيضاح قصدية البحث دون الاعتراف بأننا لم نستطع عزل النقد المغاربي عن واقع النقد العربي،وقبله النقد الغربي باعتباره البيئة الأصلية للمصطلح؛حيث فيه

تشكلت معالم الفضاء السردي الحقيقية من خلال الأعمال التي عنيت بتمثّله وتوظيفه والتي قادها رواد غربيون–كما ألمعنا إلى ذلك آنفا– أسسوا لمرحلة جديدة في عالم النقد .

وإذا كان النقد الغربي قد استشعر حقيقة المكان الفني مبكرا فوسمه بالفضاء وأنزله المنزلة التي يستحقها،فإنّ وجدنا الخطاب النقدي العربي بقي مترددا في مقاربة حقيقته،ربما بسبب تبعيته للخطاب النقدي الغربي،أو بسبب التضارب في الآراء بسبب ما أحدثته الترجمة من شرخ في فهم هذا المصطلح،حيث تمّ ترجمة شعرية الفضاء بجماليات المكان،وهي الترجمة التي تبناها النقد العربي ولسنوات عديدة،فأوقعت دراسة المكان ضمن سياج دوغمائي متمثل في الواقعية والجغرافية،حتى وإن ألبسته رداء الجمالية الفنية، لكن غيبته كإستراتيجية نصيّة تمارس تأثيرها على البناء الحكائي وخطابه.

وحين اتضحت صورة هذا الوافد الجديد الموسوم بـ:(الفضاء) بفضل القراءات من الأصل أو بفضل الترجمات – على مافيها من علاّت–، انطلقت الدراسات العربية في مساءلته ومقاربته،متجاوزة بذلك مرحلة التأثر والانبهار،فتجلت لنا قيمة الناقد المغاربي الذي ثار على تلك الدراسات التي اتخذت المناهج السياقية أساسا لأعمالها النقدية، فأورثتها الجمود والتحجر في الرؤية والميكانيكية في الإجراء،فأراد الانعتاق من سلطتها بتمثله للنظريات الغربية الجديدة،محاولا إخضاعها لخصوصية النص العربي،وما ذلك إلاّ غيرة منه على هويته الثقافية والفكرية، وبذلك استطاع أن يؤسس لنفسه فسحة فكرية وقيمة نقدية تميزه.

قد تبدى هذا الاهتمام العربي عامة عبر دراسات نقدية تنظيرية وتطبيقية في حقول الشعر والمسرح والفن التشكيلي والفنون الدرامية (السينماتوغرافية) كدراسة أكرم اليوسف المعنونة بـ: الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، وكان النصيب الأكبر من هذه البحوث موجه للدراسات السردية ، حيث شكّل هذا المفهوم في السنوات الأخيرة ركنا أساسيا في هذه الدراسات،إلاّ أنّ الباحث المتتبع سيرصد جملة من الإشكالات والعوائق التي تحول دون الوصول إلى استثماره في العمل النقدي.

بعض هذه الإشكالات ارتبط بالفاعلية الدينامكية النقدية العربية عموما منها غياب الأدلة التأصيلية مع العلم أنّ العقلية العربية عامة والنقدية خاصة ترفض منطق التسليم لحقيقة فقدان الأدلة التأسيسية الحاسمة التي تؤصلّ لوجود المصطلحات النقدية الوافدة من الغرب والتي تعتبرها أصلاّ في تراثنا العربي القديم أو تحاول إيجاد معادل مصطلحي له وهذا ما لمسناه مع الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض وتبنيه لمصطلح الحيز بوصفه مقابلا لمصطلح espace الغربي منفردا به لوحده على خلاف جل النقاد العرب والمغاربيين الذين تبنوا الفضاء بوصفه مصطلحا مقابلا للمكان.

لقد تراكمت جراء ذلك عشرات الأعمال التي تريد فقط التأكيد على أنّ نظريات من مثل الأسلوبية والسيميائية والتلقي ،وفنونا مثل الرواية والقصة هي نظريات وفنون عربية أصيلة عرفها أسلافنا قبل أن يعرفها الغرب بزمن طويل ،الأمر الذي أعطى الغلبة للتوسع النظري الفوضوي والذي أصبح يعاني منه الناقد العربي كما زاده عجزا أمام الدراسات التطبيقية إذ اكتفى بتطبيقات ميكانيكية أفقدت النص روحه الإنسانية ومضامينه المعرفية.

لا يمكن لأي عاقل ناهيك عن دارس ناقد واعٍ أن ينفي ماقدمه أجدادنا للمعرفة الإنسانية عامة وللنقد خاصة من أعمال خالدة لا غنى لأي باحث من العودة إليها،والاغتراف من مناهلها، ولو أنصفناهم لانطلقنا من أعمالهم تلك ولعدنا إليها ،دون التخلي عن الآخر وعن قيمة العمل التثاقفي بحكم أنّ العالم أضحى قرية واحدة.

من هذا الفهم كانت الانطلاقة في تصور هذا البحث الذي وسمناه –كما أسلفنا- بـ: **الفضاء في التراث السردي قراءة في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر**، محاولا التركيز على رؤية النقاد المغاربيين للفضاء بحكم تيمة العنوان وذلك باستقراء فهمهم للنظرية الغربية ، وتتبع قراءاتهم الإجرائية وأعتمدنا في ذلك المزاوجة في الطرح بالجانب الإجرائي.

أمّا حقيقة هذا البحث تكمن في أنه محاولة للإجابة عن تساؤلات عدة فرضت نفسها، ربما يكون أكثرها أهمية وأشدها إلحاحا هذه الإشكالات الباحثة عن الإنعتاق والمتمثلة في :

-كيف تبنت الدراسات النقدية الغربية مصطلح الفضاء وكيف وظفته آلية إجرائية؟

-هل من أثر للتراث الغربي في عملية تصور النقاد الغربيين لمصطلح الفضاء؟

-كيف تبنت الدراسات النقدية العربية عموما والمغاربية خاصة مصطلح الفضاء ؟

-هل عرف التراث العربي مصطلح الفضاء، وبأي مفهوم تجسد؟

-هل من إشكالية في ترجمة المصطلح و إلى أي مدى وفق المترجم المغاربي في فهمهوتبنيه ؟

-إلى أي حدّ تمكن النقاد المغاربيين من رصد ووصف،وفهم،وتفسير مكونات الفضاء في التراث السردي؟

-كيف تمّ تعاملهم مع مصطلح الفضاء لا بوصفه ملفوظا لغويا سرديا فحسب،بل بوصفه ملفوظا ذا مقصدية متعددة الأبعاد والدلالات؟

-إلى أي حدّ قد تحمل هذه الفضاءات بوصفها أمكنة ما يمكن تسميته (دلالات اجتماعية فلسفية) ضمن التشكل الأدبي (الحكاية الشعبية،الخرافة،الأسطورة) ؟

-كيف تمّ توظيفه آلية إجرائية في النقد المغاربي الذي عالج توظيف التراث السردي (الحكاية الشعبية، السير الشعبية)؟ وما مدى توفيق نقادنا في ذلك؟

-هل هناك اتفاق منهجي في النقد المغاربي الذي اشتغل على الفضاء في التراث السردي؟

-هل من الممكن أن يناور الباحث المغاربي في إخضاع مصطلح غربي لخصوصية النقد العربي تحت مسمى التطوير والاجتهاد؟

قد يكون هذا هو التصور العام الذي تبنيناه كأساس لبحثنا والذي أملى علينا تقسيمه إلى مدخل وخمسة فصول و خاتمة .

ففي **الفصل الأول** والموسوم بـ:**الفضاء السردي في النقد الغربي(المصطلح مفهومه ودلالاته)** سنحاول التطرق فيه إلى شقين حيث نسعى في الشق الأول إلى تتبع مفهوم الفضاء السردي ودلالاته في التراث الغربي،مفهومه في الفكر الديني ثم في الفكر الفلسفي ،أمّا الشق الثاني فنروم فيه ملاحقة الفضاء السردي في المنجز النقدي الغربي من خلال إبراز الدراسات النقدية الغربية التي اشتغلت على مصطلح الفضاء (المدرسة الفرنسية) ،ضمن إشكاليتين ظهور المصطلح ومفهومه ورؤية النقاد الغربيين وتبنيهم له كرؤية كل من (ميشال بوتور ، ميخائيل باختين، جيرار جينيت ،جوليا كرستيفا) ،ثم نُعرج على تحولات دلالات الفضاء في النقد الغربي المعاصر ،وذلك بدراسة أنواع الفضاء ودلالاتها(الفضاء بوصفه معادلا للمكان، الفضاء النصي،الفضاء الدلالي،الفضاء بوصفه منظورا أو رؤية). وحتى نفي هذا المصطلح حقه سنطرق نوعا فضائيا آخرا له أهميته القصوى في مجال الإبداع عموما والسرد خصوصا ألاّ وهو فضاء اللغة مركزين على كيف تمّ تأصيله بوصفه الركيزة الأساسية في عملية التواصل و في الإبداع الفني.

أمّا **الفصل الثاني** والذي أخذ عنوان: **الفضاء في التراث السردي قراءة في المنجز النقدي العربي** قسمناه إلى ثلاثة مباحث أساسية ،حاولنا في المبحث الأول الإجابة عن بعض التساؤلات،بالأخص ما تعلق بالمصطلح في الموروث العربي(المعجميين العرب القدماء،وفي الفلسفة الإسلامية)،ثم تطرقنا إلى المكان القرآني.

وجاء المبحث الثاني موسوما بـ:الفضاء السردي في المنجز النقدي العربي،تطرقنا فيه أولا للمفهوم وإشكالية المصطلح، ثم المصطلح وإشكالية الترجمة،ولإيضاح عمل الفضاء السردي داخل النص توجب علينا إبانة الشبكة العلائقية التي يتواشج فيها هذا العنصر مع باقي العناصر السردية الأخرى (الوصف، الزمن،الشخصية،الحدث) .أمّا المبحث الثالث فأخذ عنوان: الفضاء السردي

تجلياته وتحولاته في الممارسة النقدية العربية،وللوقوف على مصطلح الفضاء بوصفه عنصرا سرديا له خصوصية في تشكل النص الفني وله قيمته النقدية أيضا تتبعنا ناقدين عربيين طرقا تيمة الفضاء وأسهما في تذليل المفهوم تنظيرا وإجراء إنهما: سيزا أحمد قاسم من مصر،وسمر روحي الفيصل من سورية.

أمّا **الفصل الثالث** والذي أخذ عنوان: **الفضاء في التراث السردي قراءة في المنجز النقدي الجزائري المعاصر**، قسمناه إلى أربعة مباحث بدء بمفهوم الفضاء وإشكالية الترجمة في النقد الجزائري،ثم المصطلح وهاجس التأصيل عند عبد الملك مرتاض،وفي المبحث الثالث تطرقنا للمصطلح عند عبد الحميد بورايو ،ليأتي المبحث الرابع خاصا بالمصطلح في الدراسات النقدية الجزائرية وذلك من خلال رؤية مقاربة عبد الملك مرتاض للفضاء / الحيز في التراث السردي(حكاية حمال بغداد ألف ليلة وليلة) أنموذجا،ثم مقاربة عبد الحميد بورايو للفضاء/الحيز المكاني في التراث السردي القصص الشعبي، الحكاية الخرافية(حكاية ولد المحقورة) أنموذجا.

وفي **الفصل الرابع** الذي جاء تحت عنوان: **الفضاء في التراث السردي (قراءة في الخطاب النقدي المغربي)** ، ركزنا بحثنا في شطره الأول على النقد المغربي بوصفه منجزا نقديا استقرأنا معه تأصيله للمصطلح، من خلال بعض الدراسات المغربية التي حاولت التنظير له كدراسات كلٍ من : (حميدلحمداني،ومحمد منيب البوريمي،وحسن بحراوي) ،وفي شطره الثاني نتتبع قراءات النقد المغربي للفضاء في التراث السردي، من خلال عرضنا للناقد المغربي سعيد يقطين وعمله النقدي البنيات الفضائية في السيرة الشعبية من خلال مؤلفه الموسوم بـ:" قال الراوي" .

وجاء **الفصل الخامس** ضمن عنوان: **الفضاء في التراث السردي (قراءة في الخطاب النقدي التونسي)** قسمناه هو الآخر إلى قسمين،ففي القسم الأول منه تطرقنا لقضية تأصيل مصطلح الفضاء في النقد التونسي،وفي الثاني عرجنا على المنجز النقدي التونسي المعاصر وقراءاته

للفضاء في التراث السردي،حيث وقع اختيارنا على كل من(محمد ناصر العجيمي وعمله الموسوم بـ:في تحليل الخطاب السردي،الذي درس فيه الفضاء في احدى نصوص كليلة ودمنة المعنون بالأرانب والفيلة،ثم دراسة عبد الوهاب زغدان الموسومة بـ:المكان في رسالة الغفران،فدراسة توفيق بكار المعنونة بـ:المكان في رسالة التوابع والزوابع ،وعلي عبيد في عمله المعنون بـ: في تحليل النص السردي القديم"الحمامة والثعلب ومالك الحزين"أنموذجا،وعبد الوهاب رقيق في دراسته الموسومة بـ: أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة.

وجاءت خاتمة البحث برصد جملة من النتائج المتوصل إليها فيما تعلق بالفضاء السردي بوصفه مصطلحا غربيا له جهازه المفهوماتي وآلية إجرائية،وفي الوقت ذاته سعينا إلى تقييد بعض الرؤى حول المصطلح ضمن سياج النقد العربي،وبعده خلصنا إلى النقد المغاربي مسجلين بعض الملاحظات،نراها لو تضافرت الجهود لتحقيقها فستكون فتحا لبروز أفق نظرية عربية تحاكي النظرية الغربية وقد تتجاوزها.

وبعد هذا وجب علينا أن نشير إلى أنّ المتون النقدية التي قيضّ لنا البحث أن ندارسها هي فيض من غيض،وحسبنا أننا وقفنا على هذا النزر القليل تاركين المجال واسعا للباحثين في النقد المغاربي الذي عني بالفضاء السردي لإضافة ماسهونا عنه وقصرنا فيه، وبعث ما تجاوزناه.

وللإجابة عن التساؤلات التي تمّ طرحها اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي، فالقراءة من خلال أساسيات هذا المنهج تنطلق من الملفوظ اللغوي الوصفي في كل عمل نقدي

-فضاء الكتابة النقدية- ضمن أفقين:

-مستوى قراءة أفقية حيث في إطار مسح ووصف هذا الملفوظ اللغوي المجسد لكل عمل نقدي للفضاء في تضاريسه وأبعاده الفزيقية نلاحق القراءات النقدية المغاربية.

-تأتي القراءة الثانية وفق مستوى القراءة العمودية،ننطلق في رحابها من مبدأ مسآلة واستنطاق ما تمّت قراءته وتصنيفه،وذلك في ضوء الفهم والتفسير لمصطلح الفضاء ضمن الواقعي/التخييلي/الإستيطيقي/ التأويلي ؛أي بوصفه علامة قابلة للقراءة ضمن حقوق مرجعية ومعرفية متعددة.

كما أنّ الوصف والتحليل يعينان الباحث على تلافي الذاتية في الطرح،ويبعدانه عن النظرة الإحتكامية الضيقة والرؤية المعيارية المقصية و تجنب قدر المستطاع إصدار أحكام القيمة الارتجالية.

ومما لاشك فيه أنّ كل بحث يحوي صعوبات ومغاليق وشفرات،ولاسيما موضوع الفضاء السردي لأنها نابعة من طبيعة إشكاليته،حيث أنّه مازالت الأبحاث بخصوصه جارية ولم تكتمل بعدُ،كما أنّ الغموض مازال يلفه،ومما زاد من صعوبة الدراسة أيضا ارتباط الموضوع بالتراث السردي،ذلك التراث الذي يبقى حبيس القراطيس ، حيث لمسنا شح الأعمال النقدية التي حاولت الاشتغال على التراث السردي، متناسين أنّ التراث في حقيقته هو العقل الجمعي للأمة،على خلاف الدراسات التي قاربت الفضاء السردي في الرواية العربية،التي تكاد تكون قد بلغت حدّ التخمة.

وزيادة على ندرة الدراسات التي قاربت الموضوع -كما أسلفنا- تبرز إشكالية ثانية تمثلت في خلل الترجمات التي لا تقدم المفهوم إلاّ مجتزأ أو فضفاضا مما يصعب عملية الإمساك به فهما وتمثلا.

كما تَبوَء عامل الوقت المقام الأول في العقبات بحكم مشاغل الحياة .

وإذ كنا قد أوردنا تلك الصعوبات التي كابدناها في إنجازنا للبحث،لكنّها في الآن نفسه كانت دافعة ومحرضة على ولوج سياج الأسئلة والغوص في أتونها تفكيكا لها لملامسة المصطلح وفهم المفهوم.

فتلك الصعوبات لم تفلّ من عضدنا و لم تزدنا إلاّ عزما على مواصلة البحث ايمانا منا بأنّ المجالات الصعبة هي المستحقة أكثر من غيرها التنقيب والعناء :لن تنال المجد حتى تلعق الصَبِرَ.

ختاما أتقدم بتشكراتي إلى أستاذي الأستاذ الدكتور قادة عقاق الذي تفضل وله الجزاء بالإشراف على هذا البحث،فأفادني بتوجيهاته السديدة ونصائحه الهامة وأقال عثراتي، ويبقى ما قدمه لهذا البحث دينٌ عليّ لا تفي به أيادي الشكر،وخالص امتناني للدكتور بلعباسي محمد الذي أعانني بآرائه وكان لي نعم السند.

وشكري لأخي فتحي الذي وفّر لي فسحة من الوقت ، ولأخي الحبيب الذي لم يبخل علي بمعونته.

و الشكر الموصول لولدي محمد سليمان الذي أعانني في كتابة جزء من بحثي هذا.

إنّا نأمل أن تكون هذه الدراسة مساهمة في إلقاء بعض الضوء على بعض قضايا المصطلح النقدي مفهوما وتحولا في النقد المغاربي المعاصر تمكن القارئ الوقوف عليها من خلال الفصول الواردة،كما نأمل أيضا أن تحقق بعض النفع لطلاب العلم والباحثين في مجال علم المصطلح وإشكالاته .

وفي نهاية المطاف نسأل الله أن يوفقنا فيما ننشده من نفع،فإن أصبت فمن الله والله وحده،وإن جانبني الصواب وأخطأت فمن نفسي ومن الشيطان، والله من وراء القصد.

سيدي بلعباس في 15 أكتوبر 2015.

المدخل

توطين الفضاء في الخطاب السردي المعاصر

1- توطين الفضاء في الخطاب السردي المعاصر

مقدمة منهجية

إنّ البحث في النقد العربي المعاصر إبحار في تعالق الإشكالات وتصادمها مع تنافر الآراء الذي سببه الأساس التباين في فهم النظريات الغربية الوافدة،لكن هذا لا ينفي تأجج الروح النقدية العربية وبعثها من سباتها، لقد كان للمناهج الغربية الحداثية أكبر الأثر في إخراج نقدنا من قمقمه بفضل الآليات التقنية التي تلقاها الناقد العربي المعاصر بتلهف وكله أمل في ضخ الروح النقدية من جديد حيث تساير جريان العصر

وقبل الخوض في نقدنا المعاصر وما أفرزه من قراءة جديدة لتراثنا السردي وكيف تم توظيف المكان داخل المتن الإبداعي،لقد أجرينا مصطلح المكان هنا دون غيره من المصطلحات لربطه بسياقه التاريخي ليس إلاّ وسوف تكون لنا أوبة تفصيلية لإشكالية المصطلح وما أحدثه من تضارب معرفي،سيكون لزاما علينا ابتداء معرفة ظهور المصطلح في بيئته الأصيلة وكيف تمّ تبنيه وما الآلية التي يعمل بها داخل النص الفني أيً كان جنسه ونوعه؟ وهل تمّ توطين الفضاء السردي ضمن المنظومة النقدية الغربية اعتباطا؟ أم أنّه تمخض عن حراك نقدي إبداعي؟ ماذا أفاد المصطلح لحركية الإبداع الفني؟

إنّ منهجية البحث المعرفي تملي علينا هذه الإشكالات للقبض على تطور المفهوم ودلالاته قبل الخوض في الكيفية التي يتم بها عمل المحيط الفضائي داخل سيرورة العمل الفني.

وعود على بدء فرؤية النقد الغربي لاشك أنها ارتكزت دهرا على المقولة الزمنية،لقد انصرف جل جهدهم النظري إلى هذا التوجه فكانوا يرون أنّه يمكن لمحكي معين أن يتجاوز الفضاء، وإن كان لايستطيع مجاوزة الزمن[1]، فهذا حكم يظهر هشاشة حجة الفضاء أمام صلابة حجة الزمن. لكنه _

1- ينظر:حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان،2000، ص.19

الحكم _ سيجرفه لاحقا التطور المريع للحركة النقدية التي ستغير كثيرا من المفاهيم والقناعات ،دون نفينا أنّ المخاض كان عسيرا إلاّ أنّها –الحركة النقدية– أفلحت في وضع خطاطة سار عليها جلّ الباحثين، بيدا أنهم اختلفوا في معالجتهم للفضاء كاختلافهم في تحليل الزمان ودراسته من قبل.

وإذا كانت الدراسات اللسانية قد أرست أرضية خصبة لتطور دراسة زمن الحكي، فإن الفضاء ظّل مجالا بكرا مفتوحا على تصورات شتى، وعلى الرغم من بعض الاجتهادات التي أنجزت بصدد أعمال روائية منتقاة، إلاّ أنها لم تصل إلى بلورة نظرية عامة حول الفضاء، فلقد ظلت وجهات نظر الباحثين تتأسس على قاعدة ما تقدمه أعمال بعينها،كما حفلت رواية مارسيل بروست (M.proust)البحث عن الزمن الضائع (A la recherche du temps perdu) بتلك الهالة من العمل النقدي.

غير أنّ الفضاء السردي كإشكال معرفي طرح عدة تساؤلات أولية منها: كيف يتم عمله ضمن عناصر السرد الأخرى؟ وقبل هذا كيف يتشكل هذا الفضاء السردي؟ وماهي الفروقات بين المكان من حيث هو واقع ومن حيث هو فضاء؟ وبسبب الضبابية التي تلفه وجدنا فسبرجر (Wesbreger)*يصرح قائلا:«إننا لا نعرف حاليا كيف يعمل المحيط الفضائي حيث يجري السرد»[1]،لأنّه يدرك صعوبة تحليل الفضاء، هذا ما حدا أيضا بهنري ميتران (H. Mitterrand) في كتابه خطاب الرواية إلى الإشارة إلى الصعوبات والنقص الذي يشوب الدراسات التي أنجزت عن الفضاء، ويشدد على الطابع اللساني الذي يتحقق من خلاله تقديم الفضاء في الأعمال الحكائية[2].

* - جون فسبرجر jean wesbreger :ولد في بروكسل1924يشغل أستاذ النقد والأدب بالجامعة الحرة ببروكسل له عدة أعمال منها(الفضاء الروائي 1978–والواقعية السحرية 1987).

1 – ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 1997، ص .238.

2 – سعيد يقطين، قال الراوي، (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص238.

1- 1- مصطلح الفضاء وظهوره في الدراسات السردية

يعد مصطلح الفضاء من أهم المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث،التي تتخذ العلوم الإنسانية مجالا للتنظير والممارسة، وقد نشأ عن هذا الاهتمام بروز دراسات كثيرة جعلت من دراسة هذا المفهوم شغلا أساسا لها.

إنّ هذا المصطلح لم يظهر في حقول الدراسات الأدبية إلا حديثا وذلك بسبب انصراف النقاد والباحثين إلى الاهتمام والتركيز على عناصر أخرى مثل الأبعاد الإيديولوجية للنص الروائي،والزمن والشخصيات والحوار والأحداث،لكن هناك مجموعة من الباحثين قد أولت بعد الحرب العالمية الثانية عنصر الفضاء اهتماما لائقا لم يحصل للدراسات السابقة أن بلغته،سواء من حيث الممارسة النظرية أو التطبيقية من أمثال الباحث الروسي يوري لوتمان (**Youri lotman**) والباحثين الألمانيين روبير بيتش (**Robeert Petch**) وهيرمان مير (**Herman Muur**) ،لقد أسهموا بفاعلية في لفت نظر الباحثين إلى أهميته وخصوصيته ضمن نسيج العمل الإبداعي.

أثمرت هذه الجهود في جعل الباحثين الفرنسيين يركزون جل اهتمامهم على مصطلح الفضاء (Espace) تنظيرا وممارسة خلال سنوات الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي مما أدى إلى تطوره المضطرد وذيوعه بين أوساط الباحثين _ نقادا ومبدعين _ لما لمسوه فيه من قيمة فنية داخل النص السردي،فأفضى ذلك أن أضحى تحديد المكان من السمات التي ميزت الرواية في القرن التاسع عشر (19) .

وقد أشار «أيان وات» (Ian watt) إلى هذا التحول الذي طرأ على تشكيل الرواية،حيث اعتبر أنّ «دانييل دي فور» (Di Foor) هو أول من ربط بين أبطاله والمكان [1]، مما

1- ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص. 78 .

أدى إلى تراجع تلك الهالة القدسية التي كانت تقدم بها الشخصية كمحركة للعمل الفني، وهو يرى– دي فور– أنّه ليس في رواية القرن الثامن عشر ما يضاهي الفصول الأولى في رواية (الأحمر والأسود) لستندال (Stendal) لأنها حفلت بعنصر المكان ، وكذلك في رواية (الأب جوريو) لبلزاك (Balzak)، فمن خلال هذين العملين يتبين مدى الاهتمام بالبيئة بكل ما تحفل به من أمكنة، وفي الصورة الكاملة التي رسموها للحياة.

هذا في المجال الإبداعي الذي وظف المكان بكل ما يحمله من شحنات فنية ،ثم نجد صورته تكتمل مع الجانب البحثي التطبيقي الذي أغنى هذا المصطلح وأخرجه من دائرة اللامبالاة المعرفية ووضعه في المكانة اللائقة به ، برز ذلك مع جورج بولي (j· Pollet) من خلال عمله النقدي الموسوم بالفضاء البروستي

(Léspace proustien) الصادر عام 1963 وجلبير دوران (j·Doranne) ورولان بورناف (R·Bourneuf) ورونييه وليت (R·Woullet) ،لقد سعيا هذين الأخيرين منذ البداية لسدّ الثغرات المنهجية و التطبيقية التي ظهرت عند الباحثين «بولي ودوران » كان ذلك حين تساؤلهما على الضرورات الدّاخلة التّي يخضع لها التنظيم المكاني في الرّواية، فقترحا أن نصف بطريقة دقيقة طوبوغرافية الحدث،وأن نحلّل مظاهر الوصف، ونهتم بوظائف المكان في علاقته مع باقي العناصر السردية الأخراة أوبحثا في سيولة الفضاء الرّوائي محاولين الكشف عن القيم الرّمزية والأيديولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه.

ومن ثمّ نجدهما يقرران ابتداء أنّ هذا النوع من الفضاء: «يقدم دائما أدنى حدّ من الإشارات الجغرافية التي تبدو كنقطة بدء مهمتها تحريك الخيال لدى القارئ أو لأجل تحقيق اكتشاف ممنهج للأمكنة »[1].

[1] – R·Bourneuf et R·Woullet .L ùnivers du roman, PuF_1981, p.99.

هذا العمل الدؤوب للنقاد الغربيين لإجل إرساء أساسات قيمية لمصطلح الفضاء لم يكن وليد المصادفة ولم يتأتى من فراغ، إنّه كما أسلفنا ثمرة تزاوج الحركية الإبداعية مع صنوتها النقدية من حيث أنّ النقد وعي بالقيمة الفنية وهو قراءة واعية ثانية ،ومن حيث هو إبداع على إبداع.

إنّ الإحاطة بمصطلح الفضاء ومعرفة نظام اشتغاله داخل المتن السردي ،يفرض علينا أولا ضبط مفهومه وتحديد أبعاده الدلالية والإطلاع على آلية توافقه مع باقي العناصر السردية المتبقية وهذا إن سلمنا سلفا أنّه عنصر تكميلي لها.

1-2- إشكالية المصطلح

من البديهي أن نعرف أنّ الفضاء في النص السردي مكون مركزي وحاسم، ليس فقط لاحتوائه على حركة الشخصيات وتفاعلها ولكن لما يحمله في ذاته من اتساع وشساعة دلالية وتأويلية،ولتوفره على نظام معقد ومؤثر في سيرورة الحكي،ثم إنّ ديناميته المتفاعلة مع الزمن والشخصيات والوصف والأحداث ومع اللغة في حدّ ذاتها كل هذا مجتمعا يمنحه دورا فاعلا في إقامة صرح الفضاء السردي مع اعتقادنا أنّ حواريته للفنون الفضائية_ النحت،الرسم،المعمارية_ وحواريته أيضا للأجناس الأدبية_ شعر، قصة، رواية_ وتداخله مع الأسطورة من النا حية الأنثروبولوجية أخصّب شعريته ونوع وظائفه وآلياته.

ضمن هذه الإستراتيجية يشكل المنهج الفضائي تشكيله ويمضي وفق هذه الدينامية المتفاعلة لإقامة عالمه داخل الحكاية وخارجها ،بمعنى أنّ الدراسة الفضائية في أي نص سردي هي أصلا مقاربة نقدية ملازمة يتعين عليها إدماج عدة حقول تتضمن الفكر العلمي المؤصل والنظرية الأدبية والوعي الفلسفي، من ثمة علينا قراءة السنن الفضائية في الرواية المعاصرة أو في تراثنا السردي_ ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الأساطير، الخرافات، المقامات_ في سياق الفضاء كمجموع فعلي ثقافي كما في سياق

الأدب ،ومادام الفضاء ليس خاصية الأدب فحسب وإنما خاصية العلم والفن أيضا،فعلى دراسة الفضاء في الرواية أن تكون بالتالي إدماجية[1].

وعليه هذا السياق الجدلي هو الذي نجد تجلياته في مضمون الحكاية وشكلها.

يمكننا القول والحال كذلك أنّ الفضاء قد رسخ فاعليته في الخطاب الروائي وتميز عن المكان بامتداده ،وحركيته،وشموليته،"لنقل إنّ المحكي لا يتاح له أي تحقق استتيقي إلاّ بهذا السند (Support)الأساس للعمل السردي:الفضاء هنا حيث تتحوّل الأشياء من هندسة التقاطب البسيطة الأولية إلى مستوى التعقيد والتشابك والمتاهة".[2]

هذا من وجهة ومن أخراة نجد كل هذا التداخل الذي يمنحه أهمية قصوى داخل المحكي لايحجب ولا يعطل وظيفة العناصر التي تتضمنها الفضائية الهندسية في العمل الفني ، وذلك من خلال " التأكيد على النقطة والخط ،والمستويات المتراكبة...تشكل النقطة الفضائية جوهر الشكل الروائي... (أما) الخط... فيراه هنري جيمس (H.Jeamse) الخيط (Ficelle) ،وشكلوفسكي التنضيد(Enfilage) .أما تدوروف (Todorove) فيؤكد على التوازي والنقيض فيوضح كيف أنّ مثل هذا الخط الهندسي جوهري لدى الروائي...نلمحه أيضا في تصوره-تدوروف- لفعل القراءة بوصفها مستويات متراكبة عند إشارته للتأويل النقدي بما هو فضائي.

من خلال تتبعنا للفضاء تجلت لنا الامتدادات الفلسفية والفكرية لهذا المصطلح المتماهي، مما يحيل إلى صعوبة القبض عليه ،لذلك يكون لزاما علينا أن نوضح إشكالية المفهوم أولا.

[1] - جوزيف.إ.كيسنر،شعرية الفضاء الروائي،تر، لحسن احمامة،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، سنة2003،ص.13.

[2] - ينظر:حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي،ص.69.

1_3إشكالية المفهوم

إن كان النقد الغربي قد استشعر حقيقة المكان الفني مبكرا فوسمه بالفضاء مباشرة نافيا أي صيغة أخرى، ثم نقله نقلة نوعية من خلال مدارسته فألبسه المنزلة التي يستحقها، في المقابل نجد الخطاب النقدي العربي عموما والمغاربي خاصة بقي مترددا في مقاربة حقيقته وتبدى المصطلح منذ ولوجه عالمنا النقدي لا يبرح غير قار ، مضطرب المفهوم ربما مرد ذلك إلى ذلك التضارب في الترجمات.

و تبقى اجتهادات الباحثين والنقاد العرب في تواصلهم مع المصطلح لها بصمتها ، دون أن ننفي أعمال نقادنا الأقدمين مع أن مفهوم الفضاء هذا لم يتبلور في التراث العربي الإسلامي كما هو متبلور اليوم ، فإننا نجد عدة اجتهادات كانت ظهرت – أساسا في الفلسفة والتصوف الإسلاميين – لكنها استندت جوهريا – وأتحدث عن الفلسفة هنا – إلى التراث الفلسفي اليوناني في مسار التحديات المختلفة التي كانت تتراوح بين الائتلاف والاختلاف مع النصوص والاجتهادات السابقة .

غير أن هذا المفهوم الفضاء، ويسميه الفلاسفة العرب : (المكان، الخلاء، الملأ، الأين) في بعديه الميثولوجي والفلسفي ظل يتطور تاريخيا، أما في حقل النقد العربي القديم لم يلتحق به إلاّ في بعده النحوي كظرف(ظرف مكان)،وهو دون ظرف الزمان مقارنة وقيمة دلالية [1] . إلاّ أننا نجد ابن سينا يمنح أهمية نظرية لإشكالية الفضاء بمختلف أبعادها ومستوياتها، وبذل جهده في إثبات المفهوم[2].

ولعل أهم المحاولات التي عملت على مقاربة تعريف دقيق ومحدد يفرق بين المكان والفضاء تلك التي أوردها عبد القادر الجرجاني حيث اقترح ثلاثة تعريفات للمكان هي:المكان المبهم والمكان

[1] – ينظر: أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة د. علي شلق، بيروت، دار المدى، الطبعة الأولى، 1986، المقابسة الثالثة والعشرون، ص. 94.

[2] – ينظر: حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مراجعة وتقديم: د. عبد الأمير الأعسم، بغداد، دار الشؤون العامة، الطبعة الأولى، 1987.

المعين والمكان المحصور وبإيضاح أكبر قال:« إنّ المكان عند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده » [1] ،والمكان المبهم عنده هو عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخلٍ في مسماه كالخلف والأمام.. فإنّ تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو بسبب كونه الخلف في جهة وهو غير داخل في مسماه.

أما المكان المعين:فهو عبارة عن مكان له اسم سمي به،بسبب أمر غير داخل في مسماه ،كالدار فإنّ تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه،في حين أنّ المكان المحصور هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي [2]،يستشف من هذه التعريفات أنها تنزع أكثر للروح الفلسفية منها للمعجمية اللغوية،ومع ذلك تبقى ذات أثر لا ينكر، إلاّ أنّ الجرجاني لم يهتم بمصطلح المكان في بعده الاجتماعي على عكس ابن خلدون الذي استخدمه بنفس المعنى المقابل الذي يؤخذ به في اللغة الفرنسية –في وقتنا هذا– Espace/ الفضاء، حيث يرى أنّ مساحة البيت–وهو المسجد–كان فضاء للطائفين.في تعريفه الفضاء بهذه الصيغة أدخل فيه عنصر الحركة بما هي زمان في المكان [3]. إنّها رؤية منتقاة من تراثنا تظهر القيمة الفكرية التي صدّروا بها فهمهم للفضاء والمكان عموما.

أمّا حديثا هناك عدّة مصطلحات تحمل دلالة المكان كالفضاء والمجال والحيّز والفراغ، وإذا ما حاولنا تفحص هذه المصطلحات، فإنّ كلمة فضاء ظهرت عندما بدأ علماء الفلك في اكتشاف الكون، ورأوا رحابته فأطلقوا عليه كلمة(فضاء) أي Space لظنهمّ أنّ الكون مليء بالفراغ، وإن كانوا قد تجاوزوا هذه التسمية بعدما تطورت معرفتهم بالكون واستطاعوا رؤية بنيته بدقة مذهلة ورأوا نسيجا كونيا محكما بدءوا بإطلاق مصطلح جديد هو (بناء) [4]. وإذا كان الفلكيون يرون

[1] – عبد القادر الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتاب المقدس، بيروت، لبنان، ط1985،1،ص.203.

[2] – ينظر: عبد القادر الجرجاني، كتاب التعريفات ، ص.205.

[3] – ينظر:أكرم اليوسف،الفضاء المسرحي(دراسة سيميائية)،دار مشرق،مغرب،دمشق،سورية،ط1994،1،ص.28.

4– ينظر:جواد البشيني مادية و جدلية العلاقة بين الكتلة و الفضاء،www.ahewar.org .

بأنّ الفضاء الكوني هو الشيء الوحيد حتى الآن الذي في مقدوره أن يتمدد بسرعة تفوق وتفوق كثيرا سرعة الضوء"[1]. فإنّ النقاد لما وقفوا على تداخل الأمكنة في الخطاب السردي، الرواية مثلا، ووجدوا أنّ أمكنتها تعبر عن جنوح، وأن تلك الأمكنة تحيط بالعناصر السردية إحاطة السوار بالمعصم. استعاروا مفهوم الفضاء وأسقطوه على المكان،

نجد أن الفضاء من منظور بعض النقاد يدل على الفراغ والاتساع والشمولية، أما المكان فإنه من وجهة نظر فريق ثان يحيل إلى مجال جزئي أو حيز جغرافي، فالعناصر المكونة للفضاء هي مجموع الأمكنة والتي تتردد خلال مسار الحكي. وكما يقول لحمداني:« إنّه يلف مجموع الحكي و يحيط به»[2]. وهو يقصد الفضاء إلاّ أنّ شساعة الفضاء لا تعني إلغاء وظيفة المكان في البناء الفني.

أمّا ما تقول به المعاجم العربية فمعنى الفضاء "هو المكان الواسع من الأرض ...والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض . أما المكان فهو: "موضع لكينونة الشيء فيه" [3]، ما يستشفّ من هذا التعريف المعجمي أنّ الفضاء أرحب وأوسع وأعم، في حين أن المكان محصور ومقيد بوجود شيء ما داخله.

لا شك أنّ الفهم الحداثي تجاوز الطرح التراثي، فبدأت سيرورة الحكي تأخذ شكلا مغايرا لما كان عليه المكان في العمل الفني التقليدي الكلاسيكي؛ فظهرت جماليته في تعقيداته.

من الباحثين الأوائل الذين أسسوا لهذا المصطلح نجد غاستون باشلار (Gaston Bachelard) الذي حاول اختبار هذا الأفق فلسفيا وجماليا مستأنسا بالمنهج الظاهراتي وتمثل عمله في ما أسماه بشعرية الفضاء "أو علم للنفس يدرس مواقع حياتنا الحميمية دراسة نسقية "؛أي دراسة القيم المقترنة

1 - م. ن.

2- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط. 3، 2000،ص. 64.

3- ابن منظور، لسان العرب، نسقه وعلق عليه، ووضع فهارسه علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة. 1988، ج. 10 ص. ص.282 -283.

بأمكنة إقامتها...إنّ التعارضات القائمة بين الأمكنة المغلقة و الأمكنة المفتوحة،وبين الأمكنة الضيقة والأمكنة الفسيحة،وبين الأمكنة المركزية والأمكنة الهامشية، وبين الأمكنة الواقعة تحت الأرض والأمكنة المرتفعة في الأجواء تمثل موجهات تشف عن متخيّل الكاتب والقارئ على حد سواء"[1]

ومن ناحية أخرى،يشير باشلار إلى أنّ دراسته تتغيّ الوقوف على القيمة الإنسانية للفضاءات التي بالإمكان حيازتها،التي يمكن الذود عنها في مقابل القوى المعارضة؛أي أنها الفضاءات المحبوبة...إنّ الفضاء المحتجز من قبل الخيال لا يمكن أن يبقى فضاء لا مباليا، ومقصورا على تفكير المهندس...يكاد في الغالب أن يجذبنا إتجاهه؛لأنّه يكثف الوجود ضمن حدود واقية[2].

يمكننا ملاحظة أنّ فضاء الألفة والتقاطب المكاني يشكلان البؤرة الرئيسية لإهتمامات باشلار الفضائية.

وفي المجال ذاته نجد يوري لوتمان يُسخّر مفهوم التقاطب المكاني Polarisation Spacial إجراء نقديا له فعاليته في تحليل علاقات،وبنى،ووظائف،ودلالات النظام الفضائي.ومن هنا كان للأعلى والأسفل ،اليسار واليمين،القريب والبعيد،المحدّد واللامحدّد،المنقطع والمتصل،المفتوح والمغلق دور أساسي في قراءاته الشعريّة[3].

وبنفس الآلية–التقاطب– يتطرق إلى ضبط مفهوم " **الحد**"ومنه قسّم الفضاء إلى فضاء ممنوع،وآخر مباح.يمثُل لنا هذا الفصل بطريقة جليّة بين الأهل والغرباء،والأحياء والأموات،والفقراء والأغنياء ،نجد تجسيد كل هذا في الحكاية العجائبيّة،حيث ينقسم الفضاء إلى فضائين ،"فضاء المنزل،وفضاء الغابة"،والحد الفاصل بينهما جليّ،إنّه حافة الغابة،وأحيانا يكون النهر، وزيادة في

[1] – هنري ميتران، المكان والمعنى، الفضاء الباريزي في قصة Ferragus لبلزاك (ضمن الفضاء الروائي) تر. عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص.136.

[2] –voir : Gaston Bachelard ,la poètique de L éspace , èd.P.u.F,paris,1957,p.17.

[3] – voir: Iouri lotman, la structure du texte artistique. Traduit DU RUSSE par : Anne fournier Et autre, Gallimare. Paris, 1973, p. 309.

الإيضاح يؤكد على أنّ هناك سمة طوبوغرافية ذات أهمية قصوى؛هي الحد الذي يشطر فضاء المتن إلى فضائين غير متقاطعين،ميزته المثلى أنّه غير قابل للاختراق.وتعد الطريقة التي قسم بها الحد النص من سماته الأساسية،وهذا مايؤكد خضوع الفضاءات لحضوره خضوعا فعليا[1].

بجلاء يظهر مصطلح الفضاء كما ألمعنا آنفا أنّه مفهوم لم يترسخ بعد في النقد العربي كمفهوم أوحد كما تحدد في النقد الغربي، بل لا يزال الغموض يكتنفه ويلفه!

1-4إشكالية الترجمة

لقد ألفينا كل من تكلم في مسألة المصطلح النقدي يصفها بالإشكالية الشائكة، لأنها ذات أبعاد متعددة، فالبعد الأساسي يكمن في تحديد مفاهيم قطعية حول المصطلحات النقدية، والتذبذب الواقع في ضبط المفاهيم مرجعه إلى إشكالية الترجمة فكل يترجم حسب مرجعيته الخاصة، فغياب ترجمة جماعية واعية ولدت فوضى عارمة في المفهوم ، وهذا أحدث –بدوره- تراكما في المصطلحات دون التمييز بين الحدود الفاصلة بين كل منها فظهر عدم التحكم في آلية الإجراء، وهي قضية تكلم عنها جل النقاد، فمثلا يرى نور الدين السد أن:«الخطاب النقدي العربي الحديث يعتمد جملة من المصطلحات والمفاهيم يراها قاصرة عن أداء مهمة تحليل الخطاب الأدبي لأنها لا تستند إلى منظومة تحليلية تؤطرها، ليست لها ضابط في سياق معرفي وعلمي»[2].

فمنذ أواخر ستينيات القرن الماضي وحتى يومنا هذا أدى الانفجار النقدي إلى بروز إشكالات منهجية ومفهوميه معرفية –خصوصا في الأعمال النقدية المترجمة- على صعيد تحديد المصطلح النقدي،وضبطه و إشاعته وعلى رأي فاضل ثامر الذي يرى:«أنّ الحركة النقدية العربية التي واكبت هذه الاتجاهات والانفجارات، وتفاعلت معها وجدت أمامها إشكالات وصعوبات منها عدم استقرار المصطلح ذاته في أصوله ومضانه، ومن جهة أخرى عند تحوّله أو تعديله، وكان على الحركة

[1]- voir: Iouri lotman, la structure du texte artistique, 1973, p. 321.

2- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997، ص. 42.

النقدية العربية أن تعي هذه الخلفيات في تعاملها مع الجهاز المصطلحي، ومعرفة أصوله وتحولاته لكي لا يقع الخلط بين المفاهيم والمصطلحات»[1].

ويبقى أول ما يتبادر إلى ذهن الباحث هو كيف ترجم مصطلح الفضاء في النقد العربي؟ وماهي البدايات الأولى في تبني هذا المصطلح؟

تعتبر ترجمة الروائي العربي غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار Gaston Bachelard (la poétique de l'espace) المكتوب أصلا باللغة الفرنسية، وترجم إلى الانجليزية ومن الانجليزية قام هلسا بترجمته إلى العربية بعنوان "جماليات المكان"، هي أول ترجمة عربية أسست لقضية المكان في النقد العربي الحديث ثم طرح إشكالية الفضاء، وبذلك يكون –هلسا– قد فتح آفاقا ظلت محجوبة وبخاصة الاشتغال الفضائي في الخطاب السردي، ولقد ترجم مصطلح Space الذي هو في الفرنسية Espace بالمكان، وبهذه الترجمة والتبني لمصطلح المكان أحدث ذلك الالتباس في الدراسات النقدية التي لحقته، يرى محمد برادة:«...من بين أسباب استمرار استعمال المكان بدلا من الفضاء في الخطاب النقدي العربي هو الالتباس الذي اقترن بترجمة كتاب غاستون باشلار La poétique de l'espace إلى العربية تحت عنوان محرف : جماليات المكان لغالب هلسا»[2]. أي سبب تأخير تبني مصطلح الفضاء في الدراسات النقدية العربية هو الترجمة غير الدقيقة للمصطلح، ولاحظ قوله عنوان محرّف ، وهو يقصد بذلك جماليات المكان، وهذا الخطأ يعزوه محمد برادة إلى:«...مترجم الكتاب لم يفهم في نظرنا المحتوى الأساسي لكتاب باشلار فانعكس ذلك على ترجمة المصطلحات الأساسية وعلى فهمه للأطروحة الباشلارية حيث اختزلها إلى أن المكان هو المكان الأليف، والمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة !! »[3].

1- عبد القادر شرشار، إشكالية المصطلح، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، حزيران (جوان)2002، ع. 377، ص.ص.29- 30.

2- ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي. ص. 43.

3- م.ن. ص ، ص.43.

ومنه وجدنا من يصف هذه الترجمة بالجريمة كقول حسن نجمي في إشكالية المكان والفضاء:«المكان الذي شوهت ترجمات عربية عدة خصوصياته ومميزاته عن الفضاء ورحم الله الروائي العربي الكبير غالب هلسا، لقد ارتكب جناية من ذلك النوع الذي يمكن أن نسميه بالجريمة الرفيعة في حق الحقل النقدي الأدبي العربي ومات ولا تزال ذيول الجناية حية متواصلة، "ذلك أن الرجل اندفع تحت ضغط شغف غامض بأهمية المكان في الكتابة إلى تلك الترجمة" [1]،ومن خلال ترجمته ميّز هلسا بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به وهي: **المكان المجازي،المكان الهندسي، المكان بوصفه تجربة.**

إلاّ أننا وجدنا من يعارض هذا التقسيم كقول محمد برادة:«لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعا من السعة في المجازية كما لا يمكن أن نقول مكان هندسي، أو مكان معاش، لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها... والمكان المعادي يظل بدوره فضاءً،أو هذا الفضاء إما أنه بالإمكان التأكد من وجوده، وإرجاعه بالتالي إلى مرجع معين وإما هو فضاءات متخيلة تماما مثل فضاءات كافكا، التي لا يمكن أن تعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع[2].

فغالب هلسا لا يحيد عن ترجمته ولا يستغني عن مصطلح المكان وإنْ كان ضيق من حدوده بإجراءاته الثلاثة، وهو نفسه يؤكد محدودية اختياره بقوله:« إنّ ما أعنيه هنا هو المكان البسيط ذو الأبعاد الثلاثة وقد اضطررت لأسباب منهجية إلى عزله عن الزمان وعن الحركة رغم استحالة العزل فعليا» [3].

1- م.ن. ص. 42.

2 - ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي،ص.42.

3- م. ن، ص. 52.

هذا الالتصاق الفضاء زمني هو ما يتمظهر أيضا في ترجمة محمد البوريمي، فلقد عرّف مصطلح الفضاء بقوله :«أمّا في الاصطلاح، فالفضاء الروائي Espace romanesque هو الحيّز الزماني Espace temporelle الذي تتمظهر في الشخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث، تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية، ونوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب أو الروائي، وعلى هذا فالفضاء الروائي يتسع اصطلاحا ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها بدءًا من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بيانها جسد الكتابة إلى المكان والزمان، الأشياء، اللغة /الأحداث، التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد، والتي تجسد عالم الرواية»[1] .

لا يمكننا تجاهل العمق المصطلحي للفضاء كعنصر فاعل ومؤثر في سيرورة الحكي وفي رؤى الشخصيات وفي اصطناع الحدث، وبذلك فهو يمثل إلى جانب باقي العناصر المكونة للمتن الروائي الأسس الجمالية التي ينهض عليها الإبداع الفني، وعليه أولت الدراسات النقدية الحداثية في الغرب مصطلح الفضاء اهتماما زائدا، لكن لم يُلتفت إلى أهميته تلك في النقد العربي إلاّ مؤخراً، ربما كان السبب هو القيمة التي أعطيت للشخصية والزمن كأساسين حفلت بهما الدراسات النقدية، وأيضا بسبب انصراف النقد العربي إلى دراسة عوالم النص الفني، والتركيز على البعدين التاريخي والإيديولوجي طوال عقود عديدة.

وإن كان مصطلح الفضاء بدأ يتأسس في الدراسات والبحوث كبديل لمصطلح كالمكان بسبب ترجمته وإدخاله إلى المعجم الأدبي العربي الحديث.

فالفضاء كمبحث نقدي معاصر في بداياته كان يفهم على أنه يأخذ شكل المكان العادي وبسبب الترجمة بقي يراوح مكانه، لذلك تأخر استعمال مصطلح الفضاء في مقابل مصطلح المكان،الذي درجت عليه الأعمال النقدية العربية ردحا من الزمن إلى أن بدت بوادر التحول تلوح في

1 – منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة)، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، 1984، ط.1، ص. 21.

الأفق مع بعض الدراسات و إن كان هاجس المكان لا يفارقها! ولقد انقسم النقاد العرب في تبنيهم للمصطلحات، فمنهم من رأى الفضاء معادلا للمكان أو الفراغ ومنهم من رآه حيزا. وهذا ما سنقف عليه في تحول المصطلح من خلال الممارسة النقدية المغاربية.

2-مستويات الفضاء

2-1المكان بوصفه واقعاوفضاء:

بدأت الأعمال الفنية تفرض نفسها على المتن النقدي، فأصبح تحديد المكان من السمات التي ميزت الرواية في القرن التاسع عشر، ومما لاشك فيه أنّ روائيي القرن التاسع عشر اهتموا اهتماما بالغا بعنصر المكان، فحددوا العالم الحسي الذي تعيش فيه شخصياتهم، وجسّدوه تجسيدا منفصلا، ولهم في ذلك عدة أساليب، كان منشؤها من بواعث وكوامن اجتماعية ونفسية، لكن كيف تمّ عزل المكان العادي الواقعي الجغرافي، وتجسيد المكان الروائي التخييلي مكانه؟ ووفق أي تقنية يمكن للمكان أن يتداخل مع حركية الشخصيات في السير مع سيرورة الحدث ضمن تلك الخطية الزمنية التي لا تبارح العمل الفني؟

لقد ألفينا ميشال بوتور (M.Buttor) يصف هذا العالم العجيب المتجسد في الفن الروائي بقوله:« إنّ قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمنذ اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم من مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ» [1]، ثم إنّه يتم تغييب المكان الحسي المرئي،في مقابل المكان التخييلي.

فالمكان الواقعي المحسوس قد لايثير اهتمامك خصوصا إذا كان خالٍ من أي جمالية أوحميمية،على النقيض من ذلك المكان التخييلي الذي يضفي عليه المبدع رداء الجمال والفاعلية،

1 – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص. 41.

فيجعل القارئ يبحر داخله باحثا عن كنهه، يريد القبض على منتهاه، ويردف بوتور قائلا:« هذا المكان الآخر لا يثير اهتمامي، ولا يمكنه أن يستقر إلا بمقدار ما أكون غير راغب في المكان الحقيقي الذي أنا فيه،فأنا أشعر فيه بضجرٍ كبيرٍ والقراءة وحدها تمنعني من الخروج منه بجسدي، فالمكان الخيالي هو إذن تخصيص لهذا المكان المستحضر والمضاف إلى المكان الحقيقي» [1]، هذا من جهة التباين الذي وقع بين المكان الواقعي وتحوله إلى مكان تخييلي عجيب، والعمل الفني المبني على تناسل الأحداث، وقد يكون لكل حدثٍ مكانه الخاص، فمجموع تلك الأمكنة تشكل فضاء العمل الفني سواء أكان رواية أم حكاية أم قصة.

فالمكان الفني من حيث هو فضاء يحمل في كينونته جميع الأمكنة مضافة إليها باقي عناصر السرد(الشخصية، الزمن، الوصف، الحدث)، وعن طريق تشكيل هذه العناصر وفق جمالية اللغة ينعتق المكان من شرنقة الانحصار من كونه مجرد أبعاد وامتدادات هندسية، يستطيع الإنسان أن يألفها أو يأمن إليها بسهولة عن طريق العادة والتكرار الرتيب [2]، فيغدو ذلك المكان فضاء يشكله الوعي والشعور الإنساني عن طريق اللغة التي تنزاح من عموميتها كأداة تواصلية إلى حاملة لمحمول هو المادة الإبداعية– النص الفني – "فتكسب المكان ذلك التشكل على مستوى الخصائص الفيزيقية الشكلية وعلى مستوى التجريد الحسي التخييلي,وهو الأساس في بناء المكان الفني ضمن مبدأ الانحراف L'écart"[3]، الأمر الذي يجعل المكان كتصوير حسي يسمو إلى تكوين عالم لا يرتاده الجسد أو يسمو عليه كالرأي القائل:«... عندما أقرأ فالمدى الأساسي للرواية الواقعية ليس سفراً فحسب بل دوراناً، وقرب المكان الذي يصفونه لي يشتمل في حدّ ذاته على رحلة كاملة حول العالم» [4]، فتداخل إيحاءات اللغة بعنصر الوصف يشكلان المكان.

1 – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص.41.

2 – ينظر: قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر(جدل المكان والزمان)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر 2002، ص.28

3 – قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر(جدل المكان والزمان)، ص.30.

4 – ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة، ص. 42.

ذلك أنّ المحطة التي يمثلها المكان الموصوف في هذه الرحلة ذهابا وإيابا والتي تنبثق من كل قراءة يمكن أن يكون لها مع المكان الذي أنا فيه علاقات حميمية، فبفضل الكتاب قد أزور مدينة وأتجول في شوارعها وأغوص في جزئياتها مع تصورات شخصياتها وتقلباتها ،كما أشار إليه بوتور في قوله:« عندما أقرأ وصف غرفة في رواية ما فإن الأثاث الذي هو أمامي والذي لا أنظر إليه يبتعد أمام الأثاث الذي يُطِلُّ عليّ من خلال الإشارات المرسومة على الصفحة، فهذا الكتاب الذي بيدي يُمَرِّرُ تحت مراقبة انتباهي إيحاءات تفرض نفسها وترتاد المكان الذي أنا فيه، وتنقلني إلى مكان آخر»[1].

إذن فأسلوب تقديم المكان هو الوصف الذي يشكل مقاطع سردية عن طريق اللغة فتجعل لهذا المكان أبعادا فسيحة وأغوارا مجهولة ترتادها الشخصية، ومن مجموع الأمكنة يتشكل الفضاء الروائي أو الفني والذي لا يتجسد كما أسلفنا إلاّ من خلال أدلة لغوية تتتابع داخل نسيج التوارد السردي، ويعني ذلك أنّ المكان الفني يتجسد من خلال الوصف، والوصف يرتكز على قصدية اللغة التي يعلو بها السارد من مجرد أداة تواصلية إلى لغة فنية راقية تعبر عن الذات بجمالية، فتعطي للمكان صفة الإبهام في مقابل المحسوس والانعتاق في مقابل الانغلاق، فيغدو عويص القبض على هذا المكان الذي يضحى فضفاضا،تخييليا، متداعٍ، الذات المبدعة تشكله، تسافر عبره، إنّه فعلا إشكالية أرقت الباحثين–فلاسفة كانوا أو أدباء– ومن قبلهم تساءل الفلكيون هل مجالنا محدود؟ هل للكون نقطة نهاية؟ فلمّا أعياهم البحث قالوا عن المكان الواسع الشاسع فضاءً، ومنه فقد ظهرت لنا المفارقات بين المكانين الواقعي والتخييلي الروائي، وعلمنا أنّ هذا الأخير هو العنصر الفني الذي نجده كمكوّن للنص السردي، ومن مجموع الأمكنة يتشكل ما يسمى بالفضاء، لكنْ هل المكان التخييلي متوحد، متفرد؟ أم متداخل في تكوينه؟ وكيف نسمي تلك الأمكنة التي تفوق حدّ التّصور والتخيّل؟

1 – م.ن ، ص.41.

-2-2المكان الأسطوري :

يرى نورثروب فراي (N.fraye) أنّ الأدب تكرار للأسطورة وليس محاكاة للواقع ،فالأساطير تشكل أنماطا أوليةً ما تزال قائمة تتكرر باستمرار في الأعمال الأدبية [1]، إنها تمنحها مادتها وتملي عليها بنيتها،ولا يخفى على دارسي الأدب تلك الإسقاطات التي قد نجدها في الأعمال الفنية وما هي إلا اغتراف واقتباس من الميثولوجيا -الأساطير- (كألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والشهنامة، والأوديسا)،وربما هذا مبحث خاص بالأدب المقارن، إلاّ أنّ ماتقدمه نظرية"فراي" هو نقضٌ لما بني عليه النقد منذ أرسطو إلى العصر الحديث على أنّ الأدب محاكاة للواقع، وهي بذلك ترد الأدب إلى أصله الأول (الأسطورة)، فكأنّها ماتزال قائمة في حياتنا، وكأنّ الإنسان البدائي ما يزال كامنا في أعماق كل منا، وعالم الأسطورة هو عالم النفس الداخلية الذي هو انعكاس للعالم الخارجي، وفيها يتم الإنعتاق من قيود الزمان والمكان.

والمكان الأسطوري: هو مكان وهمي هيولي لا يمكن القبض عليه إلاّ من خلال تقنية التخييل، فواقعيا لا يمكن إيجاده أو التعرّف إلى قصديته، وستمر معنا في مقاربات نقدية أماكن وظفت في أعمال إبداعية لاتخلو من صفة الأسطورية وظّفها الروائيون عن طريق تناصية النصوص، أو الاغتراف من التراث، إنّ هذا المكان أخطبوطي في مجموعه، إنّه إشكال متعدد الأبعاد.

3-أبعاد الفضاء

3-1-البعد الفلسفي

لقد كان للتطور الذي حدث في نظريات المكان دفعا ايجابيا في فك رموزه، بداية مع فلسفة كانط Kant التي اعتبرته ضرورة قبلية لإدراك العالم، وأيضا مع "أينشتاين" einstein في نظريته النسبية واقتناعه بعدم جدوى فصل الزمان عن المكان فاستحدث مصطلح "الزمكانية" والذي اصطُلح

1 - ينظر: أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات دار علاء الدين، سورية،2001، ط.1، ص .14.

على تسميته في أعمال ميخائيل باختين بـ (Chronotope) وبقيت دارجة في الأعمال النقدية العربية بنفس المصطلح، فقط أخذ حروفا عربية وعُرِبَ بـ: (كرونوطوب): ويقصد به تلك السّيرورة التاريخية المكانية، وإذا كان المكان والزمان فيزيائيا يرتبطان بمحسوساتنا، فإنهما فسيولوجيا يرتبطان بإحساساتنا، ولهذا فالمفهوم الفيزيائي للمكان موضعي يتعلق بالمحسوس أما المفهوم الفسيولوجي له فذاتي يتعلق بالإحساس وهو منبع المادة المكانية، فقد ميّزَ أرنست ماخ (E.mach) وبونكاريه (H.poincarè) بين مكانٍ بصريٍّ، ومكانٍ لمسيٍّ، ومكانٍ تذوقيٍّ،ومكانٍ شمّيٍّ ،ومكانٍ سمعيٍّ،وتحدّث وليام جيمس(W.james) عن مكانية إحساساتنا كلها، فليس الإحساس البصري وحده الذي يتصف بالتجسيمية والمقدارية والامتداد [1]، هكذا يظهر لنا المكان متواجدا حيث ما وجدت الذات، فهو ملتصق بها لا يفارقها.

3-2البعد النفسي :

حياة الإنسان علامة مضيئة تجعله يميّز بين الأشياء المادية التي تظهر على مستوى الملاحظة المباشرة والأخرى المغيبة التي لا نستطيع إدراكها، ومن هنا كان للمكان ميزته التي تشد الإنسان إلى الأرض والالتصاق بها، وكيف به وهو يحمل في تكوينه ذرات المكان مصداقا لقوله تعالى:« منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة اخرى» [2]، وإن كان السياق يدل على الأرض إلا أنّها تبقى المكان الأول المحسوس للإنسان، فيه يتشكل وعيه، والإنسان مذّ أن يكون نطفة يتّخذ من رحم الأم مكاناً يمارس فيه تكوينه البيولوجي، حتى إذا جاء المخاض وخرج هذا الجنين يتنسّم أول نسمة للوجود الخارجي كان المهد هو المكان الذي تتفتق فيه مداركه وتنمو فيه حواسه، وبعد المهد تتبلور الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح في البيت والمدرسة والشارع، في أفضية مكانية

1 – ينظر: الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران الجزائر،2002، ص. 14.

2 – القرءان الكريم: سورة طه ، الآية 54 .ورش.

لا حصر لها، ثم يكون القبر هو المحطة الأخيرة لحياتنا الدنيويّة أيضا مكانا، ثم نحن موعودون بإحدى مكانين تكلّمت عنهما كل الديانات والفلسفات إما جنة وإما نار.

فالمكان إذن مصاحب للإنسان لا يبارحه، ومن هذه المصاحبة يتجلى الدوّر الهام الذي يقدّمه المكان بمختلف تجلياته في بلورة مفاهيم ومنظومات ذهنية لدى البشر، فكم من الإحساسات والذكريات والخبرات المنجزة في اللاشعور قد تنشأ عن علاقة مباشرة بأمكنة حسّية أو عن علاقة غير مباشرة عن طريق النصوص السردية بفعل القراءة فيحدث التفاعل مع أمكنة تلك النصوص بما فيها من أماكن أسطورية، والتي يكون لها فيما بعد ذلك التشكيل الفنيّ بالمعنى السيكولوجي.

فهوية المكان تمثل في النهاية جزءً من هوية الإنسان فيحدِثُ له بعداً إيديولوجيا ولنا في حياتنا الحالية أمثلة كثيرةً، وما إشكالية القدس التي غدت بؤرة الصراع العالمي في حقيقتها إلاّ إشكالية مكان مقدس للعرب واليهود والنصارى، فالإنسان يحاول دوماً تجسيد المكان لأنّه جزء من كيانه، إن نتيجة محاولة الإنسان لتجسيد المجردات إلى ملموسات ومحسوسات وإخضاعه العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ثُمَّ إضفاؤه مفاهيم على المنظومات الذهنية، وذلك عن طريق اللغة،من بين هذه المفاهيم نجد:عالٍ،منخفض،قريب،بعيد،سهل،ممتنع، يسار، يمين،مفتوح،مغلق،مفهوم،غامض..وغيرها[1].

وإذا ما سايرنا هذا العنصر حتى النهاية بحكم تأثيره في الإنسان نجده يتخذ أبعاداً ودلالات خاصة تتباين بتباين الشّخصية البشرية، وما تضفيه من قيمة على المساحة المكانية التي تتواجد عليها، ومن ثمة نحصل على تمظهرات مكانية مختلفة تصنّف في أمكنة ضيقة وأخرى متسعة، وأمكنة فردية وأخرى جماعية، وأمكنة محبوبة وأخرى ممقوتة أو مرفوضة.

فهذا التنوع المكاني ما هو إلاّ إفراز مبدئي لمجموع التصورات التي يحملها الإنسان زيادة على ما تسقطه النفس على تلك التصورات من أحاسيس ومشاعر تضفي على الأمكنة تلك

1- ينظر: أحمد زياد محبك، المكان وأهميته في البناء الروائي، www.dorrob.com

الخصوصيات,فعلاقة المكان بالإنسان تنطوي على دلالات ومعان يصعب الإحاطة بها, وعليه فتحديد المكان بالمفهوم النفسي السيكولوجي لا يخلو من صعوبة ومجازفة، لكأنّ المكان ينزاح عن كونه ذلك البعد الهندسي. فالمكان يحوي الإنسان كما تقول سيزا قاسم:« إنّ المكان في إحاطته بالفرد في العالم يأخذ الشكل القوقعي كإحاطة البصلة بنواتها» [1]، وهي فكرة تحيلك إلى الحلزونية التي أشار إليها باشلار ،فحركية الفرد تنكمش إلى الداخل حين تضايق في الخارج، وهذا ما يجعل الفرد متذبذباّ كما يقول كل من" أ.مول(Mol)، إ.رمير (Ramer)بين الرغبة في الانتشار والخروج من قوقعة إلى أخرى، من الضيق إلى المتسع، والرغبة في الانحسار أو الانكماش"[2].

هذا التذبذب بين جدلية الانتشار أو الانحصار أو الداخل أو الخارج أو المتسع أو الضيق تفرضها في مجملها تلك السياقات النفسية، وكل ثنائية تحمل جدلاّ في إطار سياق معين، حتى تمّ رصد مختلف الدلالات لهذه الأمكنة،الداخل/الخارج،المغلق/المفتوح،الضيق/المتسع، الهنا/ الهناك، الأنا/ الآخرون، المتناهي/اللامتناهي ثمّ إنّ كل مكان على المستوى الوظيفي يخضع لسياق تجربة معينة، وما هذه التجربة في حقيقتها إلا وعي الذات لما يجيش في النفس.

4 – شعرية الفضاء:

اكتسب المكان في الخطاب السرديّ الحديث والمعاصر خصوصاً أهمية كبيرة لا لأنّه أحد العناصر الفنية،أو لأنّه المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك الشخصيات ضمن أبعاد محددة سلفاً،بل لأنّه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحوي كل العناصر الروائية من زمن،ووصف،وحدث،وشخصية وما يحدث بينها من تفاعل دينامي، فيكون هو عينه–الفضاء– المساعد على تطوير الرواية والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف وبهذه الحالة لا يكون المكان كالألوان بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة، فبنية الفضاء السردي هي نموذج

1 – ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص75.

2 – ينظر: الأخضر بركة ,الريف في الشعر العربي الحديث ، ص.15.

لبنية فضاء العالم وما يتجاوزه فيزيائيا كما أنّ الفضاء الذي يشكل النص هو فضاء متناهي داخلي، انتقل من فضاء لا متناهٍ هو العالم الخارجي، إلاّ أنّ هذا الفضاء المشيد ضمن النص والذي هو فضاء سردي لا يمكن القبض عليه إلاّ ضمن وجود النص في تعالقه مع باقي مكوناته السردية.

إنّ شعرية الفضاء وإن كانت تطرح فكرة المعاناة في الشعر،فإنّها تطرح فكرة التجربة في السرد وامتلاك عنصر الخيال، فلا يستطيع السارد المبدع أنّ يتبنى فضاءه الفني إنّ لم يكن يمتلك تجربة مطعمة بعنصر ملكة التخييل والتسامي،الذي يسقط ذاته على تلك الأفضية الواقعية ليجعلها فضاءات محلقة لايستطيع القارئ تحسسها أو رؤيتها حقيقة إلاّ وفق عملية القراءة، هذه القراءة التي تحيلك إلى تملك الفضاء لكنّه تملك فني جمالي لعديد من مستويات الفضاء في النص السردي.

إننا حينما نقول" شعرية الفضاء" نؤثره على أن نقول شعرية المكان لأنّ ما يجعل المكان فضاءً هو تعدد الأمكنة في العمل الفني ودورانها حول مكان مركزي تؤوب إليه مع ما تضفيه اللغة من جمالية، كلها عوامل تخلق ذلك الفضاء، أما المكان الذي يحيلك إلى بعد جغرافي قد يلصق فكرك بالحقيقة الواقعية فهذا مالا نسميه بشعرية المكان، فالميزة في التسمية هي في ذلك العمل الفنيّ الذي يصور المكان تصويراً وصفياً وفق جمالية تخييلية.

5– فضاء اللغة:

يشير لوتمان(lotman) في ملاحظة هامة له في كتابه بنية النص الفني أنّ الإنسان يلجأ إلى اللغة وما تحمله من دلالات لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية فيرى مثلاً أنّ عالي ≠ واطي، يمين ≠ يسار، قريب ≠ بعيد، محدود ≠ لانهائي، "إنّ إضفاء هذه الصفات المكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية بل إنّ هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتدّ إلى التصاق معانٍ بالأحداث المكانية نابعة من حضارة الأمة وثقافة المجتمع، فلا يستوي أهل اليمين وأهل

الشمال،كما يندرج السلم الاجتماعي من فوق إلى تحت،والأخلاق العالية والخلاق الواطية والذهن المفتوح والذهن المغلق ...وهلم جرا»[1].

فمستويات الفضاء تنبعث من تظافر عدة دلالات تشكلت في الوعي من خلال العرف الاجتماعي أو الشرائع أو الثقافة.

فلإقامة البناء المكاني كان لزاماً أن تنعكس عليه كل هذه الرموز والمنظومات الذهنية ولكن يختلف كل مبدع في تشكيل عمله الفني وفي استخدام هذا الترابط الذهني بين المجرد والمكان، ولقد وُجد في النقد الغربي المعاصر التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان، في سبيل تشييد مصطلح الفضاء،فحينما أدرك الفرنسيون محدودية كلمة (Lieu) التي تعني (الموقع) بدؤا باستخدام كلمة (Espace) (فضاء) للدلالة عن المكان الروائي، خصوصاً مع بروز الحركة العلمية الفلكية وصعود الإنسان إلى القمر، وبرنامج حرب النجوم وما كان لها من انعكاس على الرواية العلمية .

وحينما لم يرض النقاد الإنجليز عن كلمة (Space) (مكان) أضافوا كلمة (location) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث، وبذلك يظهر لنا أنّ النقاد المعاصرين يستخدمون ما يقابل كلمة موقع والمكان والفضاء للتعبير عن مكانين مستويين مختلفين للبعد المكاني، أحدهما محدد يرتكز فيه وقوع الحدث،والآخر أكثر اتساعا يُعبر عنه بالفضاء الذي تدور فيه أحداث العمل السردي .

حينما تطرقنا إلى المكان الأسطوري كان تطرقنا توضيحا بأنه يفارق الأماكن الأخرى وربما لا يمكننا فهمه الفهم العميق إلا إذا أرجعناه إلى دائرته المعرفية، إنّه مكان ينتمي إلى الموروث السردي،الذي وكما يضم المكان الأسطوري فإنّه يضم المكان الخرافي أيضا، فما هي الفروقات الجوهرية بينها؟ وقبله مادا نعني بالتراث السردي؟.

ولإظهار قيمة هذا المكون السردي–الفضاء– وفعله داخل سياق التراث السردي فإننا سنحاول إماطة اللثام عن بعض المصطلحات، بداية بمسائلة ماهية التراث الذي نقصده،ثم التعريف

1– ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص75.

بالمصطلحات المشكلة لهذا التراث السردي بداية معرفة التراث ذاته ثم،(الأسطورة،الخرافة،الحكاية الشعبية).

4- ماهية التراث السردي

1- 4- ماهية التراث وحدود السرد

أ - **التراث لغة**: ونحن نحاول إرجاع هذا المصطلح إلى مضانه الأولى وهل من جذور عربية له ارتطمنا بغياب المفهوم كما قد يتصور، فأبنا إلى النص القرآني حيث يقول الله تعالى: «وتأكلون التراث أكلا لمّا».[1]

جاء في تفسيرها: التراث (الميراث)، أكلا لما، شديدا لا يتركون منه شيئا.[2]

الملاحظ أن دلالة مفهوم التراث تنزاح إلى الميراث والورث المتعلق بتركة المال، الذي يتركه الميت لورثته.

وللإيضاح أكثر رجعنا إلى بعض المعاجم العربية القديمة كمعجم العين **للخليل بن أحمد الفراهيدي** فلم نجده يشير إلى مادة (ت، ر، ث)، ولم نجد صاحب مقاييس اللغة **ابن فارس** -أيضا -يشير إليها.

أمّا **ابن منظور** في لسان العرب فيورد مجموعة من التعاريف في مادة وَرَث، ورِث، دون أن يخص لفظة تراث بتعريف خاص، الورثُ، والوارثُ والإراثُ والتراث واحد. ويورد رأي ابن سيده الذي يرى الورَثُ والإرثُ والتراثُ والميراثُ ما وُرث، وقيل الميراث في المال والإرث في الحسب.[3]

[1] -قرآن الكريم، سورة الفجر الأية 19، ورش.

[2]- ينظر، أبي يحي بن محمد بن صمادح التجيبي، مختصر تفسير الطبري، دار الخير بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص . 593.

[3]- ابن منظور ابي الفضل محمد بن مكرم، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، تحقيق عامر أحمد حيدر، مجلد الأول، مادة (أ، ر، ث)، ط2005،1،ص : 913.

وفي معجم القاموس المحيط **للفيروآبادي** يورد مصطلح الإرث بالكسر، الميراث، والأصل،والأمر القديم، توارثه الآخرُ عن الأول.[1]

والملاحظ على هذا الفهم الأخير، أنه بدأ يتخذ له صيغة دلالية لمصطلح التراث، حيث تشكلت صيغتي الآخر والأول، وهذا بعد قرن من الزمن تقريبا بين فهم ابن منظور وفهم الفيروز آبادي.

ب– اصطلاحا :

لقد اصطلح على أن التراث يعني كل موروث علمي ثقافي لأمة ما، والتي انتقلت من جيل إلى آخر بصفة عامة، وقد فسرت كلمة تراث عدة تفسيرات، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، التراث الشعبي،التراث الشفوي، الحكايات، وحسب رؤية الفولكوريين والأثنولوجيين الأوربيين يقترب مفهوم مصطلح التراث من مفهوم الثقافة، كما يتضمن التراث الشعبي المعتقدات الشعبية والعادات، وهذا قد يعني أن تعريف التراث الشعبي قد يتداخل مع الفولكور ،وقد يشمل جميع مجالات الثقافة الروحية[2].

قد يقول القائل هذا تعريف خاص بالفولكور لكن في حقيقته اظهار لموسوعية كلمة تراث حيث أنّها في العرف الغربي نجدها تقترب من مفهوم الثقافة culture ،والثقافة هي المجموع الكلي لما يصدر عن الحياة الإنسانية.

أ–السرد لغة: وردت كلمة السرد في محكم التنزيل في قوله تعالى :" أن اعمل سابغات وقدر في السرد واعملوا صالحا إني بما تعملون بصيرا".[3]

---

[1]– محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، تحقيق أبو الوفاء نصر، مادة (أ، ر، ث)، ط2، 2007، ص: 191.

[2]–أنظر: فوزي العنتيل، الفولكور ماهو؟،مكتبة الأدب الشعبي، دار المعارف، مصر، د، ت ، ص ص، 76، 77.

[3]– قرآن كريم، سورة سبأ، الآية 11، ورش.

وقيل في تفسيرها: قدر في الحلق وثقبها و"السرد" المسامير التي في الحلق وكأن تأويلها هو النسج وقيل أيضا: "أحكم صنعتك في نسج الدروع"[1]

أما في المعجمات العربية فيرد مدلولها خاصة في القاموس المحيط : درع مسرودة ومسرّدة بالتشديد فقبل سردها نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السرد الثقب والمسردة المثقوبة وفلان يسرد الحديث؛ إذا كان جيد السياق له ،وسرد الصوم تابعه وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سَرْدٌ أي متتابعة وهي ذو القعدة وذو الحجة والمحرم، وواحد فرد هو رجب، وسرْدُ الدرع والحديث والصوم كله من باب نصر.[2]

ب- السرد اصطلاحا

يعرف السرد Narration بالحديث أو الإخبار كمنتج وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو أكثر من المسرود.

استعمل "تودوروف" Todorov مصطلح السرد (Narration) بمعنى الحكاية[3].

ويستعمل مصطلح السرد أيضا علاوة على كونه العمل التواصلي الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه، رديفا للكلام باعتباره وسيطا يحمل الرسالة المذكورة، وهذا الكلام القصصي الموسوم بالسرد هو الذي به يتميز التخييل القصصي.

ودارس السرد في الرواية المعاصرة أو حتى في القصص القديم يمكن له متى توسل ببعض منجزات علم القصص التلفظي أن يقف على آثار للسرد متنوعة دونما ظهور له مباشر، من ذلك أن

[1]- ينظر: أبي يحي محمد بن صادح، مختصر تفسير الطبري، ص، 42

[2]- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة (س-ر-د)، ص 94.

[3]- ينظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين ،إشراف محمد القاضي ،دار محمد علي للنشر تونس ط1 ،2010 ، ص 246.

المثيرات المكانية أو الزمانية والأحكام التقويمية كفيلة بالكشف عن قرائن فعل السرد.[1]

أي أنّه قد يوهم السارد القارئ أو المتلقي بأنه لا وجود لفعل السرد في النص المقروء، لكن تلك القرائن المكانية تفضح السارد خاصة عمليات الوصف للمكان أو إعطاء الأبعاد داخل النص.

وهناك رؤية جيرار جينيت G. Gennette حيث تكلم عن هذا المصطلح (السرد) في القسم الثالث من أقسام الخطاب القصصي سماه "صوت" ويعني الصوت السردي القائم بفعل السرد أي أنه كان قد تناول في القسمين الأولين الملفوظ القصصي زمنا وصيغة، فإنه خصص هذا القسم ليتناول مسألة التلفظ الذي أوجد الملفوظ المذكور، فالسرد من هذه الناحية؛ هو النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية وهو ما سماه "جونات" –نفسه– فعل السرد معتبرا في ذاته.[2]

ويبقى التساؤل مشروعا هل عرف العرب قديما فن السرد؟

لرفع اللبس عن هذا الفهم وجدنا عبد الفتاح كيليطو يرى أنّ اللجوء إلى السرد فرضته ضرورة تعليمية،وكان يرى قديما أن السرد مرادف للهو، فيما أن السخفاء بحاجة إلى التعليم، وبما أن التعليم لا يكون فعالا إذا اكتفى بمخاطبة عقولهم؛ فلا مندوحة من الاستعانة باللهو؛ أي بالسرد لا مندوحة من اللجوء إلى الغرابة، وأي غرابة أقوى من جعل الحكمة والكلام البليغ على ألسنة البهائم والطير، والسرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ تكون بالنسبة إلى الحكاية كالإطار بالنسبة إلى اللوحة.[3]

[1]– معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين ،ص.ص246. 245.

[2]– معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين ، ص. 243.

[3]– ينظر: كيليطو عبد الفتاح: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دارتو بقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988، ص، ص 34-35.

لم يكن السرد في القديم فنا ذا خطر لأنّ العرب كان ديوانهم الشعر، به أرخوا لحياتهم، وبه أيضا حفظوا أنسابهم، وتفاخروا به وتسامروا، ولم يكن السرد مقبولا في الثقافة الكلاسيكية إلاّ بعد تداخل الأمم من خلال الفتح الإسلامي، ودخول العنصر الفارسي الذي أتى بتلك التآليف السردية من خلال مؤلف كليلة ودمنة مثلا، فرأى فيها اشتمالها على الحكمة، وقيل أيضا ما اشتمل على عبرة (السرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره (المقامات).

وبقي هذا المصطلح في التمدد عبر القرون إلى أن وصلنا اليوم وقد اتسعت مجالات استخدامه،فقد أصبح يطلق على كل ما يتعلق بالقصص فعلا سرديا أو خطابا قصصيا أو حكاية،ويبقى السياق الذي يستعمل فيه هو الخليق بضبط المعنى الدقيق الذي يعنيه.*

ولإيضاح هذا المعنى أكثر نجد مثلا كيليطو يستشهد برؤية الباقلاني حول بيت لأمرئ القيس الذي يقول فيه:

ويوما على ظهر الكثيب تعذّرت عليّ وآلت حلفة لم تحلّل.

يقول **الباقلاني** معلقا على هذا البيت: «لا فائدة لذكره لنا أنّ حبيبته تمنعت عليه يوما بموضع يسميه ويصفه»، فما أزعج الباقلاني أنّه لم يجد في البيت استعارة يسميها أو طباقا يذكره، إذا تعرى السرد من الحكمة، ومن العبرة ومن البديع، فإنه يرفض باحتقار، لهذا السبب أهملت حكايات ألف ليلة وليلة في الثقافة الكلاسيكية، ولم يرى أي فائدة تجنى من حكاية تقول أن فتى دخل بستانا ورأى فتاة جميلة وجرى له معها ما جرى.[1]

* للاستيزادة أكثر حول مصطلح السرد يراجع المعجم السيميائي المعقلن لدى غريماس Greimas، وأيضا سعيد يقطين،؟ المصطلح السردي العربي، ومعجم السرديات.

[1] – ينظر: كيليطو عبد الفتاح: الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص، ص 28، 29.

نفس هذه الحكايات السردية نجد أمكنتها تخالف العرف الإنساني وتفكيره، أطلق عليها الأماكن الأسطورية أو الخرافية فما حقيقة المصطلحين؟

أ- الأسطورة:

بما أنّ دراستنا تتغي تتبع قراءة بعض النقاد المغاربيين لمصطلح الفضاء في التراث السردي، وبما أنّ تلك النصوص التراثية السردية حوت بعض الأماكن التي لا يمكن إلاّ وضعها في خانة الأسطورية،فكان لزاما علينا بداية أن نعرج على الأسطورة نسائلها عن ما هيتها وكنهها.

فالأسطورة لغة: في رأي البعض لفظ دخيل من اللغة اليونانية Mythos.

وفي رأي البعض الآخر لفظ عربي مشتق (بوزن أفعولة) من مادة سَطَرَ، وفي الاصطلاح الحديث، اصطلح المفكرون على إطلاق الأسطورة في مقابل لفظ Mythe الذي تعددت معانيه وتشعبت مذاهب القول فيه فهي في أحد الآراء حكايات القدماء البدائيين حول العقيدة، وأصل العالم وصراع الكائنات وهي في رأي ثان: التعبير الخيالي عند ظواهر الكون وعلاقتها بالإنسان، وفي رأي ثالث هي التاريخ والدين والفلسفة التي عبر من خلالها القدماء عن علاقة الإنسان بالطبيعة قبل عصر العلم التجريبي، فهي من ناحية مرجع معرفة الإنسان الأول عن الكون، وهي من ناحية أخرى إضفاء الإلهي على الإنساني، والإنساني على الإلهي تعبيرا عن وحدة الكون.[1]

فمفهوم الأسطورة عادت ما تجري استعادته وتعريفه في نشاطاتنا الجماعية المتصلة بعالم التصورات الخيالية، فمثلا أوليان ollianne واضع المعجم اليوناني الغربي 1894 يقترح ازدواجية لافتة للاهتمام: أن الـ Mythos (الأسطورة)، قبل هوميروس هي مفهوم بالغ العمومية يشير إلى أي خطاب أما بعد هوميروس فإن المفهوم يكتسب معنى ضيقا غالبا ما احتفظ به، منذ ذلك الحين هو

[1]- ينظر: محمد الكتاني، موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص. 2261.

معنى الكلام الخرافي، المروية الخرافية Mythogem ومن ثم فهناك انشطار دلالي للمفهوم، ومن ثم أيضا فإن الأسطوري هو بالفعل أيضا رسالة من لا مكان، كما يقول كلود ليفي شتراوس.[1]

وعلى كل تبقى الأسطورة ميزة الذهن البشري في قدرته على توليد أفكار وتجارب لا يمكن تفسيرها تفسيرا منطقيا، وأن لدينا خيال وقدرات عقلية تمكننا من التفكير بشيء غير شاخص أمامنا،وعندما نتصوره لأول مرة لا يكون له وجود موضوعي فالخيال هو الملكة التي تنتج الميثولوجيا. [2] على الرغم من سوء سمعة التفكير الميثولوجي [*] في زماننا حيث أصبحنا نعلل استبعادنا له بأنه لا عقلي وغير دقيق، فإنّ الخيال ما يزال تلك الملكة التي تمكن العلماء من إخراج معارف جديدة وابتكارات إلى الضوء وإلى اختراع التكنولوجيا التي جعلتنا أكثر فعالية بكثير، بل إن الخيال هو الذي مكن الإنسان من السفر إلى الفضاء الخارجي والمشي على سطح القمر من خلال الروايات العلمية، وهي الإنجازات التي لم تكن ممكنة في السابق إلا في عالم الأسطورة.

إذن فالأسطورة والعلم (sience) يوسعان معا مدى الوجود البشري، مثلا أسطورتا الخلق والطوفان، وما فعلته الأسطورة بالشعر المعاصر؛ وكيف أكسبته تلك اللغة المتعالية وذلك التكثيف في المعنى فالميثولوجيا ليست خروجا من هذا العالم، بل تتعلق بقدرتنا على العيش فيه بكثافة.[3]

لكن والحال هكذا في الفكر الغربي، هل هي نفسها في الفكر العربي، بداية يتجلى في قوله تعالى معرضا بقريش في معارضتها للرسول صلى الله عليه وسلم وبنعت كلام الله بالأساطير فيقول جل من قائل: "وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا".[4]

---

[1]- ينظر: محمد الكتاني: موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ص2262.

[2]- ينظر: كارمن أرمسترونغ، ترجمة روجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص. 8.

[*] يحيل مصطلح ميثولوجيا Mythologie: إلى ذلك العلم الذي يتعامل مع نظام الأساطير على العموم، وكلمة ميثولوجيا تحيل إلى مجموعة أساطير تؤلف بمجموعتها نظاما أو جهازا أسطوريا كان مجتمع معين يستعمله في فترة معينة من التاريخ، وكان أفراده يعتقدون بصحة تلك الأساطير تفسيرا للطبيعة والكون والإنسان.

[3]- ينظر: كارين أرمسترونغ، تاريخ الأسطورة، ص09.

[4]- القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية 05 ، ورش.

في تفسيره لهذه الآية يورد ا **لقرطبي** في الجامع لأحكام القرآن، قال ابن عباس: "القائل منهم ذلك النضر بن الحارث، وحول لفظ أساطير، يستشهد بتخريج الزّجاج الذي يرى واحد الأساطير أسطورة، مثل أحدوثة وأحاديث، وقال غيره (الزجاج) أساطر جمع أسطار مثل أقوال وأقاويل.[1]

ينصرف مصطلح الأسطورة في الفهم العربي القديم إلى كل مجانب للحقيقة والصدق، حتى إذا تقدم الزمن وجدنا الفهم أيضا يتغير، وأنظر معي إلى **سيد قطب** في فهمه لقوله تعالى: «وقالوا أساطير الأولين». نفس الآية التي كنا قد رأيناها عند القرطبي يقول سيد: «ذلك لما وجدوا فيه من قصص الأولين التي يسوقها للعبرة ،والعظة ،وللتربية ،والتوجيه، فقالوا عن هذا القصص الصادق، "أساطير الأولين" إن هذا كله يشهد بالقصد والتدبير العميق اللطيف الذي لا يلحظ في الأساطير المبعثرة التي لا تجمعها فكرة، ولا يوجهها قصد، إنما تساق للتسلية وتزجية الفراغ».[2]

إن كان هناك اتفاق بين القديم والحديث في أنّ الأسطورة مجانبة للصواب، ينفرد الفهم الديني الحديث إلى أنها لم تؤلف إلا لتزجية الفراغ، أي ضياع الوقت، ربما تحمل بعضا من البعثرة في تأليفها لكن لا يمكن نفي وجود الفكرة فيها.

يقرّر –أيضا– سيد قطب أنّ في الأسطورة إشارة إلى بعدها في الزمان، فالأسطورة في فهمه تحمل حدين أحدهما: ملء الفراغ وثانيهما بعدها في الزمان.

لكن الحقيقة الماثلة أمامنا أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال نفي أن الأسطورة متجسدة في واقع البشر القدامى وأنها قابلة للتحليل والتفسير من مستو واحد، ومن هنا نلحظ أن الأسطورة

[1]– القرطبي، أبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري، الجامع لأحكام القرآن، دار الفكر، بيروت، لبنان، المجلد السابع، ط1، 2003، ص، ص 04، 05.

[2]– سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، الطبعة الشرعية الحادية عشرة،1985، المجلد الخامس، ص 2551.

تنطوي على معنيين معنى حرفي أو ظاهري، ومعنى باطني أو نفسي كما يؤكد الفيلسوف الإغريقي سالوسيتوس حوالي 86- 35 ق م.[1]

وحتى إذا قابلنا النصوص التي تحمل شفرات ومعجم خاص، كنصوص المتصوفة، نجدها تعبق بالفكر الأسطوري أو المفرط في التخييل، لأن الأسطورة تظهر معالم الأبعاد المخفية، ولهذا كان ربما من الطبيعي أن ينصرف المتصوفة إلى وصف تجاربهم من خلالها، التي قد تبدو للوهلة الأولى مضرة بنظام تقاليدهم الدينية، تقرّ كارين أرمسترونغkarrine هذا التوجه خاصة لدى المتصوفة اليهود.[2]

ب–الخرافة:

الخرافة لغة (بضم الخاء) اسم شخص وخِرافة (بكسرها) اجتناء الثمار والخرفُ (بوزن التَعَب) فساد العقل من أثر الكبر والهرم.

أما **اصطلاحا:** جاء في لسان العرب أن الخرافة اسم للحديث المستملح من الكذب، وقالوا إنه في الأصل، كما ذكر ذلك ابن الكلبي – (204هـ) اسم شخص من بني عذرة أو جهينة، قالوا: إنه اختطفته الجن، ثم رجع إلى قومه فكان يحدثهم بأحاديث خيالية عجيبة فسموا كلامه (حديث خرافة).[3]

ج– الحكاية:

الحكاية لغة: مصدر للفعل (حكى) يحكى الشيء إذا جاء بمثله وحاكى الشيء ماثله ،وقيل الحكاية هي الإتيان بمثل الشيء، وحكايات القرءان، أي ما يذكره على ألسنة الأشخاص والجماعات،من حوار دائر بينها في قصص الأنبياء مثلا وأقوامهم، إنما هو إعراب عن أفكارهم

[1]– ينظر: إلياس خلف، إشكالية التعددية في المصطلح النقدي، مصطلحAllégory نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، سورية، ع 417، سنة 2006، ص 75.

[2]– ينظر: كارين أرمسترونغ، تاريخ الأسطورة، ص98.

[3]– ينظر: محمد الكتاني، موسوعة المصطلح في التراث العربي، ج1، ص 916.

ومعانيهم وليس بحقيقة ألفاظهم، ومن ثم لا يقال: حكى الله كلام قوم لوط، أو كلام قوم إبراهيم، لأنّه لم يورد ذلك بلغاتهم وألفاظهم، وتساهل قوم في إطلاق لفظ الحكاية بمعنى الإخبار.

أما في الاصطلاح الأدبي: الحكاية هي إيراد حوادث الماضي على صورة الحال، وكأن ما جرى في الماضي يجري الآن، لغرض من الأغراض الفنية أو الأخلاقية، وقد تكون هذه الحوادث واقعية، وقد تكون متخيلة، وقد مر مصطلح الحكاية بأطوار ولم يستقر معناه في رواية القصة أو الأسطورة أو الحدث الخيالي إلا في القرن الثامن الهجري، [1] وذلك ما يدل عليه كتاب الحكايات العجيبة والاخبار الغريبة الذي نشره المستشرق **"وير"** Wehr في منتصف القرن الماضي.[*]

وترتبط الخرافة بالحكاية فيقولون الحكاية الخرافية ،وهي إبداع جمالي ذو سمات محددة،وقد عرفته شعوب العالم منذ العصور القديمة، التف حوله الباحثون لدراسته وذلك لإحتفاظه بشكل فني محدد،التزم به على مستوى عالمي، من الدراسات القيمة علميا دراسة **"فلاديمير بروب"** "مورفولوجية الحكاية الخرافية"، وكتاب "**فرويد ريش فون ديرلاين**" "الحماية الخرافية"، وكذلك الكتب التي تناولت بالدراسة مختلف أشكال التعبير الشعبي ن وهي تحتوي على عناصر ذات طابع عالمي تعود للتراث المشترك للإنسانية، غير أنها تحمل إلى جانب ذلك بصمات الجماعة التي وظفت فيها.[2]

وتبقى هذه المصطلحات في مجموعها تشكل المعين الواسع والرافد الأكبر لما أُصطلح عليه بالتراث السردي والذي لم يكتفي بما لديه بل نراه يتمدد، فقد اتسعت اليوم مجالات استخدامه

---

[1] – ينظر: محمد الكتاني، موسوعة المصطلح في التراث العربي، ج1، ص .866.

[*] ينظر: لزيادة الفهم حول هذا المصطلح يراجع البحث المفصل عنه وعن تطوره في دائرة المعارف الإسلامية، ج13، 4102 وما بعدها، ط الشارقة، 1996، الحسين بن علي حكيم.

[2] – ينظر:عبد الحميد بورايو،القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986،ص.129.

فأصبح يطلق على كل ما يتعلق بالقصص فعلا سرديا أو خطابا قصصيا أو حكاية، ويبقى السياق الذي يستعمل فيه هو الخليق بضبط المعنى الدقيق الذي يعنيه.*

لقد أفردنا هذه المساحة التي ربما قد طالت لمصطلحي (التراث، السرد) لغة واصطلاحا لأنهما داخلان في صميم دراستنا، ومنهجية العمل تقتضي إبرازهما والتعريف بهما، ولمعرفة كيفية عمل عنصر المكان (الفضاء) ضمن النص التراثي السردي كان لزاما علينا أن ندارس المصطلح في هجرته من مضانه الغربية إلى الحقل العربي وهل أبقى على سماته الدلالية أم فعل فعل الترجمة فيه فعله؟ هذا ما سوف نعرج عليه في لاحق دراستنا هذه.

هذا فيض من غيض لأنّ إشكالية الفضاء وكيف يتم تفاعله في الخطاب السردي يُعتبر بحق إشكالا أرّق الباحثين، وأننا ارتأينا منذ البداية أن نعتمد كلاّ المصطلحين – المكان – الفضاء – لنبقي على التساؤل قائماً، كيف تحدّد مصطلح الفضاء عند الغربيين؟ وهل من خلفيات دينية وفلسفية له في الموروث الغربي؟ وما آلية مقاربته لديهم؟ كما نحاول الأوبة إلى التراث العربي نسائله حول مفهوم الفضاء؟ وهل هناك من فروقات بين مصطلحات(المكان،الفضاء،الحيز)،ثم لماذا أُعتبر مصطلح الفضاء إشكالية في المنجز النقدي العربي عموماً؟ وفي النقد المغاربي خصوصاً؟ لماذا ذلك التضارب في ترجمة المصطلح عند النّقاد العرب؟ هي تساؤلات سنحاول الإجابة عنها في الفصول اللاحقة.

*للإستزادة أكثر حول مصطلح السرد، يراجع المعجم السيميائي المعقلن لدى غريماس Greimes، سعيد يقطين، المصطلح السردي الغربي.

الفصل الأول

الفضاء السردي في النقد الغربي

المصطلح مفهومه ودلالاته

الفصل الأول

الفضاء السردي في النقد الغربي المصطلح مفهومه ودلالاته

أولا: الفضاء السردي مفهومه ودلالاته في التراث الغربي

1-مصطلح الفضاء في الموروث الغربي

-المصطلح ومفهومه في الفكر الديني

-المكان في الفكر الديني الغربي

-الفضاء المقدس/ الفضاء المدنس

2- المصطلح ومفهومه في الفكر الفلسفي

–المكان في الفكر الفلسفي الغربي

ثانيا:الفضاء السردي في المنجز النقدي الغربي

- مفهوم الفضاء(المستوى المعجمي- المستوى الاصطلاحي)

- تحولات دلالات الفضاء في النقد الغربي

- الفضاء أنواعه ودلالاتها

-دلالة الفضاء في النقد الغربي المعاصر

أولا:الفضاء بوصفه معادلا للمكان الفني (يوري لوتمان)

ثانيا:الفضاء النصي(ميشال بوتور)

ثالثا:الفضاء الدلالي(جيرار جينيت)

رابعا: الفضاء بوصفه منظورا أو رؤية(جوليا كريستيفا)

خامسا: فضاء اللغة

مقدمة منهجية

قد يتساءل القارئ حول انصرافنا في اعتماد مصطلح الفضاء دون غيره من المصطلحات التي قد تماثلت في البعد الفكري، وهو تساؤل مشروع؛ لذلك ارتأينا بداية أن نحاول التركيز على البعد الكرنولوجي التاريخي الذي يفرض علينا الأوبة إلى مصطلح المكان نتبعه ونسائله، لقد ارتبط منذ البداية بمقولة الزمن، واعتبر من أهم المفاهيم التي شكلت بعدا أساسيا في الفكر الإنساني لما تحمله من دلالات علمية وفلسفية ثاوية وراء نسق من المفاهيم المنطقية والمركبة والتي بدون مقاربتها لا يمكننا ملامسة المفهوم.

لقد سيطرت مقولة الزمن منذ البداية على العقل البشري بوضعها فعلا له دلالاته الانطولوجية العميقة، حيث سعى الإنسان إلى معرفة ماهيته وإدراك قيمة وجوده، وبحث في ما وراء الطبيعة (فلسفة الميتافيزيقا)، بحثا أراده تأصيلا للمقولة الزمنية وحتمية الوجود الإنساني ومعرفة المطلق.

هذا الفكر الفلسفي أثر على التفكير الأدبي لذلك لم نجد عنصر المكان يحفل به داخل العمل الفني، ولم يكن له غير دور الديكور، إلى أن حلّ القرن 19 التاسع عشر وبرزت رواية الأحمر والأسود **لستندال** Stendal وكيف برزت كل تلك الأمكنة داخل الأحداث الروائية، ومنه بدأ صوت المكان يتعالى ويأخذ مكانه في قلب الإبداع الفني.

فحقيق بنا أن نتساءل بدايةكيف فُهم المكان وكيف تحدد في الفكر الإنساني؟

إنّ إدراك المكان والإحساس به تبقى مهمة توصف بالصعوبة ولا زالت تؤرق الباحثين وتطرح عدة إشكالات كعلاقة المكان بالإنسان (الفرد)، ثم بالمجتمع.

حيث يصبح المجال (المكان) موضوعا ثقافيا بامتياز، إذ لا يمكن فهمه واستيعابه إلاّ من زاوية فهم روح الثقافة التي تصدر عنه وتؤطره، فسلوك ما من وجهة نظر ثقافة ما قد يتخذ معنى مغايرا تماما حينما نجده أو نرصده من وجهة نظر سياق ثقافة أخرى، فلكل مجموعة بشرية لغتها وثقافتها

الخاصة بالمجال، ربما يظهر هذا الطرح مستغلقا لكن قد يتبدد هذا الشعور حينما نلامس مقاربة الانثروبولوجي **ادوارد هال** Edward Hall للمجال، فهو يرى أنّ الطريقة التي من خلالها يستعمل الإنسان المجال جزء من الأبعاد المجسدة اللاشعورية لتجربتنا، ويوضح هذا الفهم بتجربة شخصية حدثت له، فقد تحدث **هال** عن تجربة سفره إلى اليابان، حيث تسبب تغيير غرفته داخل الفندق أتناء غيابه ونقل متاعه دون علمه في انزعاجه كثيرا، لذلك حاول تفهم هذا السلوك في إطار سياق الثقافة ليابانية، فأن تنقل شخصا أو ترحله من مجال (غرفة إلى أخرى دون علمه يمثل أكبر اهانة في الثقافة الأمريكية) فنقل موظف من مكتب واسع إلى مكتب ضيق يعتبر تنحية وحطا من مكانته[1].

فلماذا يعتبر هذا السلوك أمرا عاديا وطبيعيا داخل الثقافة اليابانية؟

وتوصل هال إلى تفسير مفاده مفهوم الانتماء الذي يشكل لوحده مسألة الهوية، فبمجرد وصول السائح إلى الفندق وملء ورقة البيانات يصبح منتميا إلى عائلة اليابانيين.

تتبعنا هذا الرؤية لمعرفة ما يحمله مفهوم ا **لمجال** أو **المكان** من خطر داخل منظومة الفكر البشري، وحتى تيولوجيا وسياسيا*.

وعليه يظهر لنا أنّ المكان يؤسس إشكالية ليست في حقيقتها وليدة الآن (الحاضر) وإنما ظلت مطروحة منذ القديم، ولا يمكننا بأي حال طرح موضوع هكذا تشعبه وخطره دون التأسيس له.

ولأجل فهم مصطلح الفضاء وكيف وصل إلى ثقافتنا جاهزا يجب علينا الأوبة إلى مضانه الأصلية نساءل الموروث الغربي دينيا ثم فلسفيا حول هذا المفهوم وحول تطوره في سيرورة الزمن.

[1]- Hall. Edward, Au-delà de la culture, Edition du seuil, 1979, p.p. 64, 67.

* مجال الشرق الأوسط وما يحمله من ثقل عالمي داخل منظومة الفكر الديني التيولوجي الديانات الثلاث (اليهودية، المسيحية،الإسلام) ومجال الفضاء التيولوجي أيضا(أورشليم، كنيسة القيامة، المسجد الأقصى).

وإذا انتهينا منه نعرج على إظهار قيمته في الموروث العربي، وهل كان حاملا أم محمولا نراه أولا في دلالاته المعجمية ثم في فكر علمائنا العرب القدماء.

أولا: الفضاء السردي مفهومه ودلالاته في التراث الغربي

I- المصطلح في الموروث الغربي

1-المكان في الفكر الديني الغربي

1-1الفضاء المقدس/ الفضاء المدنس:

شكلّ الفضاء الجغرافي في النسق الفكري خاصة في العصر الوسيط من تاريخ ، الإنسان المسيحي تقابلا بين الحياة الأرضية والحياة السماوية، فالأرض بصفتها مفهوما جغرافيا ينظر إليها أيضا بصفتها المكان الخاص بالحياة الأرضيةّ؛ أي كانت تحمل دلالات دينية وأخلاقية غريبة عن ما تمثله الجغرافيا الأرضية الحاضرة، فكان ينظر على أنّ بعض البقاع كانت فاضلة والأخرى مذنبة، وهذا يحيلنا إلى استحضار وعد الله لليهود بالدخول للأرض المقدسة، والتي لن تكون غير القدس التي شكلت في المخيال الديني للديانات السماوية الثلاث مكانا مقدسا تهوي إليه الأفئدة.

يحيلنا المقدس والمدنس-أيضا- مكانيين أحدهما مقدس يمثل الجنة والآخر مدنس يمثله الجحيم (النار) لكن أن يرتبط المكان بالدلالة الأخلاقية فهذا ما شكل عنصرا محايثا لتفكيرنا المعاصر، فالتحرك داخل الفضاء الجغرافي يدل على طول السلم العمودي للقيم الدينية والأخلاقية، قمة السُلم تتكون من السماء وقاعدته تتكون من الجحيم [*] ،وصارت هكذا جدلية بن القيمة المادية للسماء في مقابل مادية الأرض وأيهما أبقى وأكثر تمثلا للواقعية، لذلك رفض الفكر الأرذوذكسي وبشدة الفكرة التي مفادها أنّ الحياة الأرضية يمكن أن تكون مقابلة للحياة السماوية مثل الفضاء في مقابل لا فضاء،حيث وبخ **بازيل**(BASILLE) أسقف نوفكورود الأسقف فيودورتفير (FIODORE) بسبب تأكيده أنّ ما بعد الحياة يجري خارج الفضاء، وأنّه ذا طبيعة مثالية خالصة، لقد كتب:

"حسب تصورك أنت، أخي حينما يتكلم المسيح في الإنجيل عن عودته، هل يتكلم بصيغة مجازية؟[1] لذلك يمضي اللاهوت الديني الغربي مقررا أنّ لحياة الأرضية الزمنية يمكن أن تكون مقابلة للحياة السماوية –الخالدة– غير أنّ هذا التقابل ليس من طبيعة مكانية؛ أي أنّ لكل من الحياة الأرضية والحياة السماوية طبيعتها الخاصة بها، إضافة إلى ذلك فإنّ المفاهيم الحاملة للقيم الأخلاقية انصهرت في فضائية مكانية، فالأماكن اكتسبت دلالة أخلاقية ،والمفاهيم الأخلاقية اكتسبت دلالة مكانية، فكأنّ الجغرافيا أصبحت تأخذ شكلا من أشكال الأخلاق.

إنّ التفسير التأويلي الذي يستنبط من هذا الكلام أنّ كل حركة منجزة داخل الفضاء الجغرافي تعد ذات قيمة دينية وبعد أخلاقي، هذا ما نجده متمثلا في أدب العصور الوسطى.

حيث السفر إلى الجحيم أو إلى الجنة يفكر فيه دائما بلغة جغرافية، وهذا ما يفسر تركيب سفر أم الإله عبر العواصف، فالملاك ميشال الذي يرشد أم الإله يتساءل:

"إلى أين تريدين الذهاب، أمي المصونة... إلى الشرق أم الغرب؟ (...) على اليمين إلى الجنة، أم على اليسار حيث توجد العواصف الكبرى؟[2]

وهي نفس المفاهيم التي تتحرك في بوتقتها الكوميديا الإلهية لدانتي*.

[1]– نظر: يوري لوتمان، سيمياء الكون، ترجمة عبد المجيد نوسيم،ص132.

[2]– يوري لوتمان، سيمياء الكون، ص134.

* دانتي اليكيري: (1265– 1321) الشاعر والكاتب ورجل السياسة الإيطالي، يعد كتابه: الكوميديا الإلهية من أكبر الإبداعات الكونية. بدأ كتابتها سنة 1306، تحكي الكوميديا قصة سفر خيالي لسارد وجد نفسه فجأة داخل غابة مظلمة،وبعدها بدأ بدعوة من فرجيل رحلة إلى العالم الأخر، حيث سيزور الجحيم، (ينزل عبر الدوائر التسع للجحيم) جبل التطهير المرور عبر مخدرات (سبعة) جبل التطهير، وأخيرا الجنة (يصعد الدوائر التسع للجنة).
على المستوى الفني للكتابة، يستعمل الشاعر ضمير المتكلم للحكي وعبر هذا السفر يلتقي بعدد من الشخصيات التي تنتمي للعصور القديمة أو التي عاصرها.

ومن ثمة نستطيع التفهم أنّ أفكار رجل العصور الوسطى الذي اعتبر السفر داخل الفضاء الجغرافي مثل انتقال بالمعنى الديني والأخلاقي للكلمة، فمثلا البلدان كانت تصنف إما بلدان بدع وثنية أو بلدان قداسة.

ومنه لم يكن خافيا على هذه العصور أنّ الجغرافيا لم تكن تعالج مثل تخصص علمي، ولكن بصفتها فرعا للأوطوبيا الدينية، فالتحرر من الآثام يعني السفر بعيدا، يعني التحرك داخل الفضاء، هكذا فإنّ الذهاب إلى الدير كان يمثل انتقالا من مكان الإثم إلى مكان القداسة.

يمكن تشكل صورة حول الفهم الديني (اللاهوتي) لقضية المكان ففي حقيقته هو تشكل للفضيلة، ولم يكن ينظر إليه إلا وفق الرؤية الأخلاقية.

لكن هل هذا الشكل للمكان في الفكر الديني الغربي سيأخذ نفس الرؤية في الفكر الفلسفي أم سيتعرض لفعل المساءلة عندهم لتحديد ماهيته أولا؟

2-1المكان في الفكر الفلسفي الغربي

بعد رؤيتنا للفكر الديني الغربي وتمثله لقضية المكان والتي حصرها في البعد الأخلاقي لا تبارحه وفي تيمة المقدس والمدنس أو مكان الثواب ومكان العقاب، (المقدس الأرضي (الدير) السماوي (الجنة) وكل ما يخالف هذين المكانيين فهو مكان مدنس لا يخرج إلاّ دنسا وإثما.

لا يمكننا الإنكار أننا حين ما تتبعنا مصطلح المكان في الفكر الديني، وقفنا عند مرحلة تاريخية بعينها إنها فترة القرون الوسطى ربما لأنها المرحلة الأكثر استظهارا للتوجه الديني عند الغربيين ولسيطرة الكنيسة، وهي الفترة التاريخية -أيضا- التي من خلالها تولد ذلك الإنكار الفكري على الأفكار الدينية المتحجرة والتي لم تكن ترى في أي تجديد إلا نوعا من الكفر، فلم تكن ترى إلاّ نفسها وأنها صاحبة الحق الشرعي في منح صكوك الغفران، وفي تفسير الظواهر الكونية، وفي منح المعلومة وصبغ من تشاء بالصبغة الدينية.

وعليه انبرى فلاسفة ومفكرون عارضوا ذلك التزمت الديني وشككوا في كل ما هو ميتافيزيقي غيبي، يريدون التأسيس لعصر الأدلة والبراهين والتجربة العلمية، ونحن إذ نؤوب إلى ما بعد القرون الوسطى في الفكر الفلسفي الغربي، فالأجل المقارنة بين الفهمين لمصطلح المكان، لكن هذا لا يمنحنا الحق في القفز على المراحل العلمية للتأسيس المعرفي لهذا المصطلح من لدن الفلسفة اليونانية، حيث يرى **أرسطو** أنّ المكان هو السطح الباطن الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي [1]، والمادة حسب رأيه متصلة، والطبيعة تكره الفراغ ولتوضيح رأيه أكثر يتطرق أرسطو إلى رؤية أوسع حول تأطير المكان حيث أراد إظهار مفارقة المكان للهيولى أو الصورة، فهو ينفي أن يكون المكان هو الهيولى أو الصورة معتمدا في ذلك على عدة أسباب يمكن الإشارة إليها فيما يلي:

– الهيولى والصورة لا يفارقان المركب، بينما المكان يفارق المركب، فالمكان إذن غيرهما.

– المكان من حيث هو مفارق ليس بصورة للمركب، ومن حيث أنه يحيط ليس بهيولى، لأنّ الهيولى لا تحيط بل يحاط بها.

– المكان إما فوق وإما أسفل، وليس بشيء من الهيولى أو الصورة فوق أو أسفل.

– لو كان المكان صورة لكان يفسد، ويأتي بمثال على ذلك هو مثال الماء؛إذا انتقل إلى الهواء واستحال إليه، لأنّ صورة الماء قد فسدت.

– لو كان الماء هيولى أو صورة مع أنّ المركب قد ينتقل من مكان إلى مكان لكان المكان قد تحرك إلى مكان فيكون مكان في مكان وذلك مستحيل.

– المكان يُنتقل إليه أما الهيولى والصورة فتنتقلان[2].

[1]– موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ج1، ص 51.

[2]– ينظر، أرسطو طاليس، الطبيعة، ترجمة اسحاق بن حنين، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب1984، ص 284. إلى ص. 289.

يحدد أرسطو المكان بأنّ الجهة، فهو إما فوق وإما أسفل، والمكان لا يكون كذلك إلاّ إذا كان يحيط بالمركب، ثم يفارقه هذا المركب.

أما الرواقيون فقد أنكروا ذلك عليه، لاحظوا أنّ في هذا التعريف للمكان إضافة استقلال ووجود قائم بالذات للمكان، وقالوا المكان بوصفه حاويا تدخل فيه الأشياء، لا يمكن أن يعقل إنما الواجب أن ينظر إلى المكان على أنه الحجم أو المقدار لأنّ المقدار أو الحجم هو الجسم، فلا مجال للقول إذن بشيء غير جسماني تحل فيه الأشياء، ويكون عبارة عن وسط تسري فيه، ففي عرفهم أنّ المكان هو الأجسام نفسها من حيث حجمها ومقدارها.

فالرواقيون من خلال اعتقادهم هذا ترتب إنكارهم **للمكان وللحلول** أيضا فقالوا كلاهما وهم، وكذلك الأمر بالنسبة للخلاء –أو الفراغ– إلاّ أنهم اضطروا نزولا عند قولهم بحركة العالم إلى الاعتراف **بالفراغ** بوصفه شيئا محيطا بالعالم الكلي، أما في داخل الأجسام فلا وجود له[1].

من خلال اختلاف هذين الفهمين **للمكان** ندرك وبمجال لا يدعو للشك أنّ محاولة تحديد ماهية للمكان يعد إدراكه أو الإحساس به على نحو من الأنحاء مهمة شاقة.

ذلك أنّ إشكالية المكان ظلت قائمة ومطروحة عبر مختلف التيارات والمذاهب الفكرية، خاصة في تحديد المفهوم، وكل مفهوم يحيل على إشكال أو مجموعة من الإشكالات التي تمنحه معنى ما، ولكل مفهوم بعدان يتمايزان ويتكاملان في آن واحد.

أ–بعد تكوني تاريخي فالمفهوم يحيل على عمليات تكونه وعليه كان لكل مفهوم تاريخ وحاضر داخل النسق الذي يوجد فيه، وتاريخ المفهوم هو تاريخ العوالم الممكنة أو الفضاءات المحايثة التي يندرج فيها. غير أنّ هذا التاريخ ليس خطيا، وكل مفهوم في هذا التاريخ يتضمن بعض مكونات

[1]– م. ن. ص، 52.

مفاهيم سابقة أخرى، والمفهوم لا يملك تاريخا فقط، بل له تحول أيضا يخص علاقته بالمفاهيم الأخرى التي تندرج داخل نفس الفضاء الذي يوجد فيه، بهذا المعنى يكون كل مفهوم حدثا داخل الخطاب.

ب– بعد بنائي، كل مفهوم يحيل من جهة أخرى على العلاقات الإشكالية والتيماتية التي تربطه بمفاهيم أخرى داخل النسق الذي يشتغل فيه ،فلا يمكننا اسقاط المفهوم المتواجد ضمن النسق الإجتماعي مثلا على المفهوم المتواجد ضمن النسق الإيديولوجي، ومنه فالمفهوم في عمقه فعل للفكر الذي لا يعمل بسرعة لا متناهية[1].

أوردنا هذا المفهوم حتى نرى أنّه لا يمكن أن يتشكل إلاّ كقيمة فكرية ولا يمكنه التشكل مصادفة أو من العدم ولكن وفق سيرورة تاريخية حتى وإن لم تكن خطية، وهذا الذي سنعاينه مع الفلسفة الغربية فانتقال ذلك الفهم للمكان من الفلسفة اليونانية مع أرسطو ثم الرواقيين.

وعموما إذا كانت الفلسفة المثالية بمختلف تياراتها تنكر الواقع الموضوعي أو المشترك للمكان وتعتبره شيئا لا وجود له خارج الوعي، أي شكلا للانفعالات الذاتية كما يقول بذلك **باركلي** (G.Berkeley)[2] .

ومضى حال المكان بهذا الحال الذي لا يقصيه من دائرة التفاعلية والأهمية التي ظهرت مع بواكير الدراسات الوضعية التي نظرت إلى الظاهرة الاجتماعية بوصفها شيئا ذا أبعاد مكانية وزمانية قد لا تختلف عن الظواهر العلمية الأخرى، وعمل أصحاب التوجه الاجتماعي الوضعي على تأكيد توجههم هذا، حيث ثار **أوغست كونت** August cont (1798 - 1857) على الميتافيزيقا وأنها عبثية ومن مخلفات الماضي ويجب الانصراف عنها للبحث عن القوانين، أي عن العلاقات

[1]G.delouze-f- guattari ; qu'est –ce que la philosophie, p 26 ?

نقلا عن عبد الحق منصف، دولوز– غاتاري: السؤال عن الفلسفة وذاكرة المكان، مجلة أوراق فلسفية العدد33، 2012، دار النشر القاهرة، جماعة أوراق فلسفية، ص .ص 162.163.

[2]– ينظر: محمد منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم52، 2001، ص، 48

الثابتة ين الظواهر وفي ذلك تحوير لوجهات البحث من الأسباب الميتافيزقية العبثية إلى الواقع بحيثياته المادية المحصورة في الزمان والمكان ،حيث ظهرت نظرية الوسط Milieu أي لا يمكن لأي ظاهرة من الظواهر الوقوع أو التشكل إلاّ ضمن وسط لن يكون إلاّ هو الزمان والمكان في حقيقتهما.

ومن ثمة نجد **هيبولت تين** Hipolttinne (1828- 1893) يتلقف نظرية الوسط، ويقوم بجعلها أداة يقارب بها الأعمال الفنية خاصة مع بحثه في خرافات لافونتين les fables de la fontainne.[1]

وعليه استطاعت الفلسفة الوضعية وخاصة التيار الاجتماعي الوضعي بقيادة **إميل دور كايم** Emmil d'orkaim الذي نظر للظواهر على أنها أشياء، والنظر إليها –أيضا- على أنها معطيات تؤلف نقطة ابتداء العلم وينشأ عن الشيئية تحديدا للموضع والأبعاد، فليس بالإمكان إدراك حقيقة الشيء إلا من خلال دراسة الوسط الذي هو كائن فيه من الكينونة والذي يستمد منه جملة خصائصه التمييزية التي تحدد صفاته وحدوده وطبيعة التبادلات الفاتحة بينه وبين عناصر وسطه ولهذا السبب اتجهت الدراسات الاجتماعية إلى البيئات المتحضرة وما يقابلها من بيئات بدائية للكشف عن التفاعل بينها وبين البيئات الذهنية للجماعات.[2]

وفي نفس هذه الفترة التاريخية من ظهور الوضعية كاتجاه فلسفي علمي يدعو إلى التساؤل في ماهية الظواهر والعلائق المصاحبة لها نجد فيلسوفا غربيا آخر أسهم بباعه في تشكيل ثنائية الزمن والمكان في الدراسات الفلسفية الغربية إنه **إيمانويل كانط** Emmanuel Kant (1804- 1924)،حيث يعتبر مفهومي الزمن والمكان من أهم المفاهيم التي شكلت بعدا أساسيا في فلسفته لما يحملاه من دلالات علمية وفلسفية ثاوية وراء نسق من المفاهيم المنطقية المركبة والتي من خلالها يقوم بناء المشروع النقدي لفلسفته.

[1]- ينظر: حبيب مونسي، موضوعة الجبل في شعر مفدي زكريا، دورية البصيرة، العدد05، سنة 2000 ، ص. 204.

[2]- ينظر: سيزا قاسم ، جماليات المكان، منشورات عيون المقالات، المغرب، 1996، ص 204.

فمن خلال مؤلفه نقد العقل الخالص Critique de la raison pure الذي أنجزه سنة 1781 والذي هو أول مؤلف في مشروعه النقدي الذي لم يأت من العدم، ولكنه استلهام لنجاحات من سبقوه مثل **إسحاق نيوتن** Newton و **كوبيرنيك** Copernic و **جاليليو** Galilée ولا شك أنّ نجاح العلوم الرياضية والفيزيائية لدى هؤلاء العلماء تكون الأساس الذي بني عليه **كانط** سؤاله حول طبيعة المعرفة العلمية وشروطها، والدارس لفلسفة كانط يرى أنّ نظرية المعرفة عنده تشكلت من خلال مفهومي الزمن والمكان،كما تمت صياغتهما عند نيوتن و**ليبنيز** Leibniz.[1]

في الاستيطيقا المتعالية (Esthétique Transcendantales) يتحدث كانط عن مفهومي الزمن والمكان،وعلى خلاف رؤية ليبنيز الذي ينكر وجود المكان والزمان كشيء موجود في ذاته ويرى أن لا زمان مطلق ولا مكان مطلق وإنما يتصفان بالنسبية، ورأى في المكان أنه مجرد نطاق الموجودات المتصاحبة الممكنة وما الزمان إلاّ نطاق الممكنات المتغيرة، ويوافق كانط ليبنيز في اعتبار الزمان كشيء معين ذو خواص تجعله موجودا واقعي، إلاّ أن ليبنيز حسب كانط يبعد البعد الإنساني القبلي أو الذاتي لمفهوم الزمكان[2].

أفاد كانط من تعاليم نيوتن في أنّ المكان الرياضي المتجانس واللامتناهي هو أساس الطبيعة وشرط التفسير العلمي للأشياء، أي ذلك المكان الهندسي المتكون من الخطوط والأبعاد والأحجام، لقد وقع كانط بين عنصرين لمفهوم الزمكان يبدوان لأول وهلة متباعدين، الأول يقوم على إحساس حسي والثاني ينطوي على مقاربة رياضية، وطرافة كانط أنّه وجد في أعماق التصور الحسي نفس

[1]- ينظر: عبد اللطيف فتح الدين، مفهوم المكان والزمان في فلسفة إيمانويل كانط، مجلة بصمات الدار البيضاء، كلية الأداب والعلوم الانسانية، ع 03، 2008، ص .22.

[2]- ينظر: عبد اللطيف فتح الدين، مفهوم الزمان والمكان في فلسفة إيمانويل كانط، ط1، 1976، ص .58.

المبادئ التي يحتاجها الرياضي لتقويم براهينه ومحاولة كانط ستكون تركيبية بين المكان الحسي والمكان الرياضي[1].

اعتمد كانط في نظرية المعرفة لديه على التطور العلمي في حقلي العلوم الفيزيائية والرياضية وكما أسلفنا أراد التوفيق بين الحسي والنظري (**ليبنيز،نيوتن**).

إنّ كانط في رؤيته هذه أراد أن يؤسس للمصطلح بمفهوم علمي معتمدا على انجازات العلوم التجريبية خاصة حقلي الفيزياء والرياضيات ليجعل من المكان عنصرا مجسدا محسوسا به من خلال تمركزه ضمن إحداثيات معينة.

ويبرهن قائلا: "المكان ليس تصورا تجريبيا مشتقا من الخبرات الخارجية لأنه لكي تشير إحساسات معينة إلى شيء خارج عني، ولكي أستطيع أن أعرف تلك الإحساسات بعيد بعضها عن بعض فإنّ تمثلي للمكان يجب أن يوضع كأساس"[2].

يصرح كانط هنا بأنّ المكان لن يستمد من التجربة الحسية بل هو مستقل عنها، ومن غير الممكن إدراك العلاقات المكانية من بعد وقرب إلاّ إذا كان هناك وعي بالمكان الذي توجد فيه هذه العلاقات، ويستنتج كانط أنّ العلاقات المكانية تفترض المكان فهو إذن قبلي.

أمّا البرهان الأخر على وجود **المكان** فيرى –كانط– أنّ المكان تمثل قبلي ضروري يكمن وراء جميع الحدوس الخارجية Intuition externe وأنّنا لا نستطيع تمثل غياب المكان ولكن باستطاعتنا أن نفكر فيه خاليا من الأشياء[3].

---

[1]– ينظر، محمود زيدان، كانط وفلسفته النظرية، دار المعارف، ط1، 1976، ص .58.

[2]- Emmanuel Kant, critique de la raisonpure, P.U.F, p. 83.

نقلاعن: محمود زيدان، كانط وفلسفته النظرية ،ص.59.

1– ينظر:محمود زيدان، كانط وفلسفته النظرية،ص.59.

فهو يربط هنا بين المكان والحدس الذي يراه أساسا من أساسيات المعرفة.

لاشك أنّ كانط يركز اهتمامه في البرهانين(الأول والثاني) حول المكان بوصفه صورة الحدس الخارجي؛ أي بوصفه الشرط الأساسي لوجود الظواهر، وأنّه قبلي لا تجريبي أمّا في البرهان الثالث فنجده يحدد المكان بأنه ليس تصورا عاما للعلاقات بين الأشياء ولكنه حدس محظ، ذلك لأنه لا يمكننا أن نتمثل إلاّ مكان واحد،وعندما نتكلم عن أماكن متعددة فإننا لا نريد بذلك إلاّ أنها أجزاء لمكان واحد، هذه الأجزاء لا يمكنها أن تكون سابقة للمكان الواحد الذي يشملها، ولكن يمكننا على العكس من ذلك أمن نفكر في تلك لأجزاء فقط على أنها توجد في ذلك المكان ومن ثمة فإن التصور العام للمكان لا يعتمد إلاّ على إدخال التحديدات فيه، يتبع هذا إذن أن تأخذ حدسا قبليا (لا تجريبيا) بوصفه أساسا لكل التصورات تنشأها[1].

يفرق كانط بين الحدس والتصور، فالحدس يشير إلى صيفة محددة أو شيء محدد في الخارج، أمّا التصور فإنّه يتضمن خاصة أو خصائص عامة يمكن أن تتحدد.

فهو يرجع المكان إلى الحدس، ويراه كلا واحدا لا نهائيا ؛أي يقصد المكان، لا يمكن فصله عن أجزائه، ولهذا المعرفة به ستكون حدسا قبليا محضا،فإن كنا ندرك أجزاء معينة من المكان (أي العلاقات المكانية) بواسطة الحدس الحسي. فإنّ إدراكنا للمكان الكلي الشامل لا يأتي إلاّ من حدس قبلي محظ.

أما البرهان الرابع، فيرى كانط المكان متمثل بوصفه مقدار معطى ولا متناهي[2].

أي تكون معرفتنا اللانهائية للمكان صادرة عند حدسنا للمكان، حيث يستدل كانط على أنّ هناك وجود لتسلسل غير محدود في الحدوس، وهو الذي ينتج عنه حدس لا نهائي للمكان.

[1] – ينظر:م.ن ،ص.ص.60.59.

[2] – محمود زيدان،كانط وفلسفته النظرية ،ص.60.

فكانط يدخل عنصرا آخرا في معرفة المكان وتمثله إنّه الإحساس، فمثلا الأحاسيس تختلف من شخص لآخر كإحساسنا بالألوان أو الصلابة، أما إدراكنا للمكان فإنه لا يختلف باختلاف الأشخاص. وإنما يفترض عنصرا محايدا إنه شرط الضرورة كشرط أساسي لواقعية المكان، لكن ما هي طبيعة العلاقة بين ضرورة المكان وواقعيته؟ وهل كل ما هو ضروري يمكن أن يكون واقعيا؟

وفي الأخير فإنّ معنى **المكان** لا يؤسس ذاته وفق انطباعاتنا الحسية ولا يمكن أن تكون لها أية قيمة موضوعية دون قيمة المكان كحدس قبلي، فالمكان ضمن نظرة كانط لا يتعلق بالأشياء في حد ذاتها بل كما تظهر لنا، وهكذا نلمس أن المكان أخذ مع كانط بعدا ابستيمولوجيا،وهذا البعد هو الذي سوف يطبع الفلسفة اللاحقة بطابعها العلمي المعرفي[1].

لا يمكن أن ننكر إفاضتنا في تتبع مصطلح المكان في فلسفة كانط وقبله عند الوضعيين لأنّ الفكر الغربي سوف ينطبع بهذا الفهم مع بدايات القرن الثامن عشر (18) وحيث تكون الإرهاصات الأولى لبدايات تشكل المكان في الفكر الإنساني تشكلا عميقا مما يحمله من تراكم معرفي ومن شحنات دلالية، لقد أخذ الاهتمام بالمصطلح يتبلور شيئا فشيئا، وبدا يكسب طابعه العلمي حين غدا امتدادا للجسد عند المفكرين الاجتماعيين والنفسيين على حد سواء، فتساءلوا حول ماهيته ومقارنته أي الحيز المكاني بالفقاعة التي يعيش الفرد بداخلها ويحملها أينما ذهب، فأضحى المكان متعدد الوظائف والمعاني[2]. قد يطبع المكان شخصية الإنسان مؤثرا في مشاعره وأحاسيسه دالا على دلالات أخرى كالمحبة والعداوة مثلا.

لقد وقفنا على تلك البدايات والإرهاصات مع أصحابها الوضعيين وتمثلهم للمكان وسطا فعالا في عملية تشكيل البنيات الذهنية، وكيف أنّ دراستهم العلمية له، عددت أشكاله(بدائي،حضري، ريفي، مديني، سجن، معمل...) فإن كان هدفهم في ذلك محاولة إيجاد

[1]- ينظر: عبد اللطيف فتح الدين، مفهوم المكان والزمان في فلسفة ايمانويل كانط، ص. 32.

[2]- ينظر: جون برنوبي، مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ص20.

مبادئ للتحول الاجتماعي والأخلاقي في العينات المدروسة، فإنّ الجمالية استقطبت المكان حيزا أو فضاء لتنقب فيه على مشكلات الفضاء المادية والمعنوية حيث أكسبته هالة معرفية وغدا عنصرا إستطيقيا يضفي على الأثر الفني أبعادا معرفية ودلالية، فتلك المعاني التي لم يكن يؤبه لها ستكون لها مع الرؤية الجديدة للمكان قيمة فنية ومعرفية من أشكال (الوضيع، العالي، المنيع) ذلك لأنّ إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة سيساعد على تجسيدها.

لا يمكننا الإحاطة بكل مفاهيم مصطلح المكان في الفكر الفلسفي الغربي ،وستكون هناك بعض الإضاءات الكاشفة لهذا المصطلح لما سيلحق في الفصل الأول من هذا الدراسة حينما نلاقي المصطلح في الدراسات النقدية الغربية مع اختلاف الرؤى حوله وكيف وضفوه أداة إجرائية في مقاربة النصوص السردية.

ثانيا:الفضاء السردي في المنجز النقدي الغربي

مقدمة منهجية

إنّ الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع آراءٌ متفرقةٌ لم تتبلور حتى تؤلّف نظرية شاملة، فالاهتمام بالفضاء في الدراسات النقدية الغربية، بدأ متأخراً ليس كاهتمامهم بالزمنية، ومما يؤكد أنّ الأبحاث لم تكتمل رؤيتها قول (هنري ميتران) (H. Mitterrand) : «لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة»[1].

لم يكن لعنصر الفضاء أي مساءلة في النقد الغربي الحديث إلا خصوصيته بوصفه مكانا، ثم تطور الوعي بالفضاء في الكتابة الروائية خصوصا منذ (فلوبير وبروست)، و منتقلا إلى الرواية الجديدة

1- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط. 3، 2000، ص. 53.

في فرنسا (ألان روب غريبي ،كلود أولييه، ميشيل بوتور، وغيرهم)، تطوّر بالمعنى الذي لم يعُد مجرد عنصر تكميلي مقحم بل استُدعِي حضورا كاملا في النص الروائي على نحو ما وضحه ميشيل ريمون[1].

وبذلك ظهر أنّ الفضاء هو إحدى العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة، لقد كان من الطبيعي أن يظهر هذا العنصر مع التحول الشديد على المستوى العلمي، ومع غزو الفضاء والتطور الحاصل في الرؤية للعالم وللوجود ولقضايا الفضاء والزمن، وكذا للمظاهر الفينومينولوجية المتنامية في الفلسفة وفي الفكر المعاصر ومستوى التأثير في الإدراك الجماليّ والأدبيّ على الخصوص.

لقد توسع إدراك الإنسان فلم يبق حبيس بيته أو وطنه أو حتى عالمه، حيث وطئت قدماه سطح القمر، ووصل إلى المريخ خارجا عن مجال الكرة الأرضية إلى رحابة الكون وفضاءه اللامتناهي،فانعكس كل ذلك على التفكير الإنسانيّ، ونهل من معين هذا التقدم الصارخ للتقنية العلمية وللتكنولوجية المعاصرة التي تكتسح كل الميادين.

أحدث الروائي الرواية العلمية التي اتخذ لها فضاءات لا متناهية، قد نجد لها شبيها في الحكايات الأسطورية أو الخرافية العجيبة. وقد كان هذا الفضاء مادة نقدية أسالت لعاب النقاد بالمساءلة والاستقراء والمدارسة، فحاولوا- منذ أن اكتشفوا هذا المصطلح- الإحاطة بكنهه والتنظير له، واتخاذه كإجراء نقدي له مكانته في الدراسة الروائية إضافة إلى المعطيات الفنية الروائية الأخرى.

وقبل البدء في دراسة هذا المعطى النقدي ارتأينا أن نعرج على مفهومه في المدونة النقدية الغربية أولا-باعتبار أنّ الغرب هم من اخترع هذا المصطلح - ثم نطّلع على مفهومه لدى العرب لاحقا،في الفصل الثاني، وذلك على المستوى التنظيري، ثم نلحقه في الفصول التالية بالمستوى التطبيقي.

1 - ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص. 60 .

I–الفضاء السردي في المنجز النقدي الغربي

المستوى النظري:

1– مفهوم الفضاء:

بداية لا يمكن الإحاطة بمفهوم الفضاء في الدراسات الأدبية الغربية إحاطة تامة–ونحن نقصد مصطلح (Espace) – لأنه لم تتبلور حوله كما أسلفنا نظرية تامة شاملة لكن مجرد شذرات هنا وهناك تحمل في طياتها تلك الضبابية، لأنه غزا حقولا معرفية كثيرة، فمن الناحية الجمالية أُلحق بالفنون التشكيلية والأنواع الأدبية، ليحيل على جملة من المفاهيم والتصورات الفلسفية والجمالية المتداخلة، متجاوزا بذلك معناه اللغوي.

1–1– المستوى المعجمي:

الفضاء يشير إلى المكان الواسع من الأرض أو المساحة الشاسعة التي تحيلك إلى المكان الطبيعي أو الجغرافي المشترك و المحايد. فظاهر المصطلح يبدو نابعا من حقل علم الفلك والذي يُقصد به تلك الرحابة من الكون اللامتناهي. كما جاء في القاموس الفرنسي [1] الذي اعتبره امتدادا لا متناهي ،الذي يحوي ويحيط كل الأشياء وهو يتخذ عدة مفاهيم منها: الفضاء الرياضي وهو مجموعة تحمل بنية رياضية(تكاملي–هندسي)،اقليدي (إقليدس) ثلاثي الأبعاد،وهناك الفضاء الزمني وفضاء وسط مخصص للترويح(حدائق ،شواطئ)وهناك أيضا فضاء إشهاري أما المجال الحيوي espace vital فهو مأخوذ عن الألمانية حيث كانت تعتبره أي مجال يقرب إليها ويؤدي إلى توسع إمبراطوريتها، ويأخذ شكلين هما المجال الحيوي الشخصي الذي يحتاجه الإنسان لكي لا يشعر أنه متضايق من الآخر،والمجال الحيوي الكوني الذي هو امتداد تسبح فيه الكواكب،وهي المفاهيم ذاتها التي تهيمن على

1- Le petit Larousse ,dictionnaire encyclopédique,nouvelle édition paris,1995.p405

الفكر الغربي–الفرنسي منه خاصة–[1]، حيث تتعدد أصنافه فمنه الفضاء الفيزيائي وهو الفضاء الممتد الذي لا يقف عائقا أمام الحركة ،ومنه الفضاء الجغرافي ،والفضاء الحضري والفضاء الحيوي الذي يأخذ سمة المجال الثلاثي الأبعاد ،أو ذلك الوسط الخارجي(غزو الفضاء) milieu le extraterrestre ، وقد اعتبروه وسطا غامضا مبهما milieu abstrait، فالمصطلح معجميا تلفه مجموعة من المفاهيم على تعددها إلاّ أنّها تتفق في سمة الامتداد والاتساع.

2–1 المستوى الاصطلاحي:

تختلف وجهة المنظرين السيمائيين تماما عن ذلك الفهم اللغوي الصرف الذي رأيناه آنفا ،فانتقال هذا المصطلح في الدراسات الغربية آخذا مكانته في الدرس النقدي السردي أثار كثيرا من الجدل المعرفي؛ فانّ (Espace) بوصفه مفهوما لدى السميائيين ما يزال يشوبه الغموض، خاصة عند غريماس Grerimas

A.g .وكورتيس Courtés في معجمهما السيميائي، فقد أشارا إلى أن مصطلح الفضاء قد استعمل في السيميائيات بِعِدّةِ استعمالات يجمعها قاسم مشترك هو اعتباره كموضوع مبني (يتضمن عناصر متقطعة)، وأنه متسع، مشبع حد الامتلاء، يتوفر على عناصر غير مترابطة لكن ليست له إمكانات للاستمرار و التواصل[2].

ومنه عمد غريماس وكورتيس إلى حصر مفهوم الفضاء سيميائيا في خمس فقرات مكثفة ومتداخلة، قدما عبرها المصطلح من خلال ثلاثة مستويات من الرؤية

أولا: الرؤية الهندسية: كموضوع مفرغ من أي خاصية أخرى ومن أي دلالة مجازية ممكنة

1-le robert (dictionnaire de français) ,paris,2005,p155 .

2- A.J. Gremas, et J .courtes, sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Espace Hachette paris 1979, p 133.

ثانيا: الرؤية البسيكوفيزيولوجية : حيث يتجلى الفضاء من خلال الذات المدركة كانبثاق أو بروز مستمر و متنامٍ لخصائص أو قيم فضائية، انطلاقا من حالة أو وضعية غموض أو لبسٍ.

ثالثا: الرؤية السوسيو- ثقافية: وهنا يبدو الفضاء كتنظيم أو نسق ثقافي للطبيعة[1].

وحينما تطرقا إلى قضية الفضاء وتفاعلها مع الذات، نجدهما يؤكدان في معجمهما على علاقة الفضاء بالذات المنتجة والذات المستهلكة، فلا يمكن إدراك الفضاء كموضوع أو كبنية دون إشراك جميع الحواس المدركة، لأن موضوع الفضاء يتماثل جزئيا مع موضوع سيميائيات العالم الطبيعي، التي لا تعالج مداليل الكون فقط، وإنما أيضا ما يتعلق بالسلوكات الجسدية للإنسان، وبالتالي تبقي محاولة اكتشاف الفضاء نوع من البنية المتجلية لهذا السيمياء.

وتتميز سيمياء الفضاء بانفتاحها على كل ما ينتجه الإنسان، من علاقات جديدة بين الذوات والموضوعات، صنع واستثمار قيم جديدة تندرج ضمن السيم يائيات الاصطناعية (Sémiotique artificielle)[2].

الملاحظ على هذا التعريف أنّه متداخل إلى حدّ التعقيد، فلا تكاد تمسك على مفهوم المصطلح،كأنه مشكّل من مادّة زئبقيّة، زيادة على هذا يحيطانه بإشكالية أخرى أنه: لا يتحدّد سوى عبر تجلّياته البصريّة، مثلما هو الشأن بالنّسبة لسيميائيات العمارة، و السيميائيات السردية ذات الخصائص الشكلانية والحجمية مع مراعاة الذوات المستعملة لهذه الفضاءات والعلاقات المتبادلة فيما بينها، وسلوكات هذه الذوات المبرمجة التي تم فحصها وأدرجت ضمن شبكة من العلاقات الفضائية

1 - A.J. Gremas, et J .courtes, sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p 133.

2- Ibid, p .133.

التعبيرية ذات النسق الوظيفي التي تشير كليا إلى الصيغ التوزيعية الفضائية المستعملة في تحليل الخطاب السردي [1].

وفي الأخير نجدهما –غريماس وكورتيس– يقران بأنّ الفضاء مقيّد بأبعاد ثلاثة، ويركزان على أحد محاوره المستقبلية (Prospectivité) التي يمكن أن نستمدها من خلال المنظور في الرسم وخطيّة النص في الخطاب السردي وفي مجال السيميائيات السردية،يفضلان استعمال الفضاء المدرك (l'espace cognitif)الذي يسمح بإظهار مجموع العلاقات المدركة بين الذوات داخل الفضاء كالمشاهدة والاستماع واللّمس و الإنصات [2]. إنّ القارئ ليصدم بتلك الضبابية التي يلفانها –غريماس وكورتيس– على مصطلح الفضاء، مما جعله في مجال السيميائيات –كمفهوم إجرائي– لا يزال يراوح مكانه بعيدا عن التجربة في الحقل السردي خصوصا السيميائيات السردية.

هذا اللبس في الفهم هو ما حدا بالناقد التونسي محمد ناصر العجيمي أنْ يقرّ بعجزه أمام هذا المصطلح قائلا:«... لم يتعرض لموضوع الدلالة الزمانية والمكانية المنتظمة... في إطار المكون التصويري بناء على أنّ قريماس لم يعنَ –في حدود اطلاعنا– بالتنظير لها مكتفيا بالإشارة في معجمه في مادة الفضائية والزمانية إلى أنّه مازال بصدد التفكير في كيفية إدراج هاتين الوحدتين في صلب نظريته انطلاقا من المعطيات المستفادة في نطاق أعمال علامية *؛ تهتمّ بمجالات موصولة بالفضاء بوجه أو آخر كدراسة وظيفة المكان والأشياء القائمة فيه أو الحركة الجسدية»[3].

1– ينظر: الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصانية –نظرية تطبيقية– في آليات المحكي الروائي، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 1999-2000، ص. 230.

2 – الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصانية –نظرية تطبيقية– في آليات المحكي الروائي ، ص،ص. 230. 231.

* سيميائية

3– محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية قريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص. 103.

ما يستقرأ من هذا النص أن المصطلح يشوبه الغموض منذ بدايته في مرحلة الستينيات من القرن الماضي وحتى ثمانينياته، لأن الرؤى حوله كنظرية لم تكن قد شكلت بعد، فكان ينظر إليه أنه خاص بالفن التشكيلي أو الفضاء الحضري أو فن العمارة. ففي دراسته عن الفضاء الروائي نجد الناقد الفرنسي هنري ميتران، منذ البداية يصرح قائلا :« لا أدري هل توجد سيميائية للفضاء الحضري مثلما يؤكد بعض المعماريين والحضريين (Urbanistes)، وبأنّ هذا يشكل عنوانا لعدد خاص من مجلة تواصل»[1].

2- تحولات دلالة الفضاء في النقد الغربي:

فالفضاء بكل شساعته الدلالية والرمزية والاستعارية والجمالية، يطرح صعوبة في التعاطي معه،مثيرا للتساؤلات مرهقا للمسارات المطمئنة كقصدية الباحث ووضوح غاياته،إنّ مفهوماً كهذا، مفعم بكل هذا الثراء والتشعب لابد أن تتوافر لتشغيله طاقة خصبة من التعدّد المعرفي، بدءًا بالتاريخ وانتهاءً إلى المعرفة التشكيلية، هذا التعدد هو الذي جعل الدراسات النظرية والنقدية المهتمة بالحقل الأدبي المعاصر، وخاصة في الساحة الغربية، تتأخر عما أنجزته الدراسات المختصة في حقل الفنون التشكيلية (تصوير، معمار، نحت، حفر). و لذلك عدة أسباب منها التاريخية و الثقافية و المعرفية[2].

ومنه بدا التساؤل الحاد يطرح نفسه: كيف تمّ تحوّل مصطلح الفضاء إلى الدراسات الأدبية؟ وكيف وُظّف هذا المصطلح من قبل النقاد الغربيين؟ وما هي القيمة التي أضفاها على المنجز النقدي ؟ وهل الفضاء معادل للمكان؟

كلها إشكالات عالجها النقد الغربي منذ بدايات ظهور المصطلح في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي مع غاستون باشلار (Gaston bachlard) في كتابه "شعرية الفضاء"، فمن خلال

1 - Henri Mitterrand, Le discours du roman, PUF. Ecriture, paris, 1980, p. 193.

2 - حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص. 35.

اهتمامه الخاص بالفضاء حاول اختبار هذا الأفق فلسفيا وجماليا مغلّبا عنصر الخيال في طَرْقِهِ لقضيّة الذات والمكان، كان يرى أنّ في دراسته للخيال لا يوجد موضوع دون ذات، بل إنّ الخيال بالنسبة للمكان يُلغي موضوعية الظاهرة المكانية، أي كونها ظاهرة هندسية ويُحلّ محلها ديناميته الفارقة[1]،وموضحا لهذه الفكرة،نجده يؤكد أنّ الخيال قوّة كونيّة بقدر ما هو ملكة سيكولوجية، كأنّه يريد القول بأنّ الخيال لا يتأتّى إلا وفق تجارب و رُؤى تدلل على رحابة الكون ، والتي تعطي الدفع لتلك الملكة النفسية التي تكون الدافع لعملية الإبداع.

لقد انطلق باشلار في مقاربته لموضوع الفضاء من المنهج الظاهراتي* متّبعا له، مستأنسا به.

كان التّوجُّهُ الأكثر حيويةً في دراسة ما أسماه بشعرية الفضاء أو علم للنفس يدرس مواقع حياتنا الحميمية دراسة نسقية، أي دراسة القيم الرمزية المقترنة بالمجالات التي تتاح لنظر السارد أو لنظر شخوصه، أو القيم المقترنة بأمكنة إقامتها، إنّ التعارضات القائمة بين الأمكنة الضيقة والأمكنة الفسيحة وبين الأمكنة المركزية، والأمكنة الهامشية وبين الأمكنة الواقعة تحت الأرض والأمكنة المرتفعة في الأجواء تمثّل موجّهات تشفّ عن متخيّل الكاتب والقارئ على حد سواء[2].

هكذا بدأ التحّول في مصطلح الفضاء الذي كان يقصد به الرحابة والشساعة. كمجرد مفهوم لغوي إلى اصطلاح وإجراء في القراءة النقدية. فالكاتب والقارئ –معا– يفيضان على الفضاء متخيلا من خلال التعارضات القائمة بين الأمكنة.

1 – ينظر:غاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط. 2، 1984، ص. 10.

* الظاهراتية:فكرة فلسفية أوجدها إيدموند هوسرل،الفكرة المركزية لها هي قضية الوعي ؛أنّ الوعي متوجه دوما إلى موضوع،أي لا يوجد موضوع دون ذات.

2– ينظر: هنري ميتران، المكان والمعنى، الفضاء الباريزي في قصة Ferragus لبلزاك (ضمن الفضاء الروائي) تر. عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص.136.

فهذا مكان مغلق يقابله مفتوح.

وهذا مكان ضيق يقابله فسيح.

وهذا مركزي يقابله هامشي.

وهذا مكان واقع تحت الأرض يقابله مرتفع في الأجواء .

وهذا مكان واقعي يقابله مكان خيالي كما نجدها في الحكايات الأسطورية، الخرافية العجيبة،وتوظيفها لأمكنة لا نستطيع الوصول إليها إلا وفق تقنية السفر بالخيال. كمدينة النحاس أو جبل قاف.

و من جانب آخر يشير باشلار إلى أنّ دراسته تتغيا تحديد القيمة الإنسانية للفضاءات التي بالإمكان حيازتها والتي من الممكن الذّود عنها ضد القوى المعادية، أي الفضاءات المحبوبة، لا يزال تشكيل الفضاء عنده يخضع لتقنية الخيال حتّى حدّ التداخل، فيقول في هذا الشأن: «إنّ الفضاء المحتجز من قبل الخيال لا يمكن أن يبقى فضاءً لا مباليا ومقصورا على تفكير المهندس، وعلى وجه الخصوص يكاد في الغالب يجذبنا نحوه، لأنّه يكثف الوجود ضمن حدود واقية»[1].

إنّها دعوة صريحة لدخول الفضاء حقل التجارب الأدبية، وإخراجه من عنق الدراسات المعمارية وكان بعمله الذي درس فيه جدلية الخارج والداخل،وعارض بين القبو/العِلِيّة،وبين البيت/اللابيت،بالإضافة إلى تلك التعارضات بين الأمكنة، أعطى الدفع للدراسات النقدية الحداثية.

1 -: ينظر:غاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، ص. 11.

1-2- الفضاء أنواعه و دلالاتها:

1-1-2 - دلالة الفضاء في النقد الغربي المعاصر

إنّ جلّ الدراسات حول هذا الموضوع، لا تقدمُ نظرية متكاملة، أو مفهوما أحاديا للفضاء يمكن اتخاذه عنوانا أصيلا تُبني عليه النقود حول المدونات التي حاولت طرق هذا العنصر السردي – المكان- فمنها ما قدّم تصوّرا وحيدا، ومنها ما يتعدّاه إلى عدّة تصورات، ونحن في هذه المعالجة لدلالة أنواع الفضاء، سنرى الخطيّة التي تبناها النقد الغربي في مقاربته لهذا المصطلح بما أنّه مكان فني.

فعودٌ على بدءٍ في قضية الفضاء –باعتباره معادلا للمكان- فانّه يُفهمُ على أنه الحيّز المكاني في الخطاب السردي، ويُطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (L'espace Géographique) فعلى رأي بورنوف (R, Bourneuf) ووليت (R. Ouellet) فان هذا الفضاء :« يقدم دائما أدنى حد من الإشارات الجغرافية التي تبدو كنقطة بدء، مهمتها تحريك الخيال لدى القارئ، أو لأجل تحقيق اكتشاف ممنهج للأمكنة»[1]

ثم إنّه من خلال المسار الذي تتبعنا فيه المصطلح- الفضاء- نجده مقصودا به المكان إلاّ أنّه ذلك المكان الفاعل والمتفاعل مع باقي العناصر السردية، فرولان بورنوف –حينما أراد تحليل مظاهر الوصف- كان لزاما عليه الاهتمام بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات والمواقف والزمن[2].

لقد استخدموا مصطلح الفضاء (Espace) في عرفهم النقدي للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث، وهو ما يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية. ثم أغنى الباحثون هذا العنصر فدرس جورج بوليه (George poullet) الفضاء الروائي لذاته، دون تحليل الروابط التي تجمع

1-voir: R. Bourneuf et R. Oullet, L'Univers du roman, PUF. 1981. P .99.

2 - ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص. 54.

بينه وبين الأنساق الطوبولوجية الأخرى، باعتبار المكان ليس منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنّما يتشابك في علاقات متعددة مع المكونات السردية الأخرى كالشخصيات، والأحداث والرؤى[1].

ما يفهم من معادلة الفضاء للمكان هو أنه ليس ذلك المكان الطوبوغرافي (الجغرافي) الحقيقي المشخّص، ففي العمل السردي (رواية، قصة، حكاية) بصفة عامة العمل الفني الإبداعي الجمالي ينزاح المكان فيه إلى عالم التجريد، العالم التخييلي الذي سيجعل القارئ يتصور نفسه داخله حتى و إنْ أخذ ذلك المكان مدلول الاسم الواقعيّ.

ولا يكون الفضاء –كمعادل للمكان– بمعزل عن المضمون أو عن الذات فهو في نظر هنري ميتران ذلك الفضاء المتخيّل الذي يكون بمستطاع القارئ وفقه أن يوهم نفسه أنه قادر على أن يتجوّل فيه، وإذا كان هذا الفضاء يُغرسُ سابقا في استقلال تام من المضمون فعند بعض النقاد، لم يعد بالإمكان فصله عن المضمون،وعن معطيات أخرى ترتبط بثقافة جماعة ما.إنها نفس الرؤية التي تحدث عنها غريماس من خلال مقولته الوعي بين الذات و العالم لتشكيل عنصر الفضائية .

وهو في دراساته للنص السردي، الحكاية الشعبية على وجه الخصوص رأى أنّ توزيع الفضاءات موسوم بالدقة، وتخضع التحديدات الفضائية أساسا إلى الخطاطة السردية كما أن فعل البطل مؤطر سلفا بنوعية الفضاءات التي يخوض فيها الاختبارات الثلاث وهي :

1– الاختبار الترشيحي.

2– الاختبار الرئيسي.

3– الاختبار التمجيدي.

1 – ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،2005، ص. 66

و هذا إصلاحا للنقص و الافتقار [1]، و إن كان هذا المبحث خاص بالسميائيات السردية، فما يقدمه غريماس في هذا المجال لا يجيب إلا عن حركة البطل داخل المساحة الزمنية والفضائية المغطية للحكاية –المضمون– أساسا، وهو من هذه يعد رسما لحدود أي فعل ولموقعه داخل هذه التجربة أو تلك[2]. فهو مظهر استقبال متوقع لطبيعة الفضاءات على اثر نمطيه تفاعل الفاعل، ومنه لا يمكن دراسة الفضاء بمعزل عن المضمون، ونراه يتفاعل أيضا مع آراء جوليا كرستيفا. (Julia kristivaعند حديثها عن الفضاء الجغرافي ، فهي لا تجعله منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو في تشكله من العالم القصصي يحمل في طياته جميع الدلالات الملازمة له والتي ترتبط عادة بعصر من العصور حيث تكون هناك ثقافة ورؤية خاصة للعالم، وقد أطلقت عليه في كتابها نص الرواية (Texte du roman) إيديولوجيم (Idiologéme) العصر وهو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، ولذلك يجب على دارسي الفضاء الروائي أن يدرسوه في تناصيته ، أي في تداخله مع نصوص أخرى لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة[3].

و في إطار كلامها –كريستيفا– عن الذات والمضمون (النص والكتابة) وحول إشكالات الذات في العمل الفني تقول :« إنّ هذه الذات الصفرية خارجية بالنسبة للفضاء الذي يحكمه الدليل »[4]، أي تغيب الذات حين يغيب فكر الدليل، وحين تصبح علاقة الدليل مع التقديرية معتزلة إلى

1 – محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية قريماس، ص53.

2 – سعيد بنكراد، السميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب،2001، ص. 140.

3 – للتفصيل أكثر ينظر:

– راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق (مغامرة نبيل سليمان في المسلة)، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط.01، 1995، ص .53 .

– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص.54.

4 – جوليا كريستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1991، ص. 51

الصفر. ثم تتابع قائلة : «فالفضاء الذي تتحرك فيه الذات هو القطب المناقض لفضائنا المنطقي التي تهيمن عليه الذات المتكلمة»[1].

فالفضاء الفارغ يتحرك فيه الذات.

والفضاء المنطقي تهيمن عليه الذات المتكلمة.

إنّه فهم يغوص في أعماق الخلق والإبداع الشعري بين فضاء الذات وفضاء الواقع الذي يدور في فلك عدة عناصر منها العصر والثقافة والمجتمع.

وإن كنا قد وجدنا أصواتا نادت واعتقدت بأنّ الفضاء الجغرافي في الرواية يمكن دراسته في استقلال كامل عن المضمون مثلما يفعل الاختصاصيون في دراسة الف .ضاء الحضري (L'étude d'Éspace d'Urbanisme) ففي دراستهم لا يهمهم من سيسكن هذه البنايات، ومن سيمشي في هذه الطرق،وما سيحدث فيها لكنهم يدرسوا فقط بنية الفضاء الخالص[2].

إلا أنّها دعوة بقت بعيدة عن دراسي الفضاء الأدبي والذين رأوه عنصرا فاعلا متفاعلا لا يمكن عزله عن باقي العناصر الفنية الأخرى أو عزلها هي عنه، فكلٌ متداخلٌ يؤدي وظيفته لتشكيل عمل إبداعي يسمى الفضاء السردي .

لا شك أنّ العمل النقدي في المدونة الغربية، أثمر في مطارحاته للفضاء عدة آراء كانت سببا في فهم هذا العنصر السردي فهماً متبايناً ،هذا التنوع في إدراكه حدا بهم إلى تبني أنواع عدة منه ، هذا التبني كان نتيجة منطقية لتلك الإشكالات التي أثاروها في درسهم له، كسؤالهم: هل الفضاء معادل للمكان؟ وهل عنصر الفضاء يدرس بعيدا عن مضمون الإبداع؟ وماهي دلالات ذلكم الفضاء في المدونة السردية؟ وفي ما يلي سنعرض لمفهوم الفضاء عند أقطاب الدرس الغربي المعاصر،

1 – م . ن ، ص. 52.

2 -ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص، 54.

وبالأخص المدرسة الفرنسية باعتبارها الموطن الحقيقي للدرس السردي الحديث من جهة ومن حيث كونها كانت الأكثر تأثيرا في النقد الجزائري المعاصر موضوع بحثنا من جهة أخرى.

2-1-2-أولا:الفضاء معادلا للمكان الفني:

يوري لوتمان: Iouri Lotman

بداية نلج إلى مفهوم الفضاء عند السيميائي الروسي يوري لوتمان Iouri Lotmanوالذي ترجمت أعماله إلى الفرنسية فأفادت الدرس السردي كثيرا، فالفضاء عنده مرتبط بمفهوم العمل الفني وبمجموع الأفكار حول ذلك العمل كفضاء محدد ومتناهٍ، يعيد إنتاج موضوع لا متناهٍ هو العالم الخارجي الذي يمثل بالنسبة للعمل الفني الاهتمام المنصب على مشكله الفضاء الفني[1].

فمن خلال دراساته للعمل الفني -الشعري- للشعراء الروس استنبط آلية يتم بها الوقوف على ما يؤديه المكان من دور داخل النص الفني ،اتخذت عنده شكل ثنائيات ضدية- سنفصل القول فيها لاحقا- هي التي قادته إلى انجاز عمله المميّز الذي قسم فيه الفضاء إلى أربعة أفضية.

1. **العندية:** هو الذي يأخذ دلالة المكان الحميمي الذي أتمتع فيه بالحرية.
2. **عند الآخرين:** وهو الذي أخضع فيه لوطأة سلطة الغير مع ضرورة الاعتراف بسلطة الغير.
3. **الأماكن العامة:** وهذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين ولكنها ملك للسلطة العامة.
4. **الأماكن اللامتناهية:** ويكون هذا المكان بصفة عامة خاليا من الناس[2].

فأول ميزة تظهر على التقسيم الرباعي لـ "لوتمان" هو حصره للمكان الفني وفق تقنية كان لها الأثر الفعّال كآلية إجرائية في المقاربة النقدية - شعرية كانت أم سردية- وإن كان قد مارسه على شعر

1 - Iouri lotman, la structure du texte artistique. Traduit par : Anne fournier rt autre, Gallimare. Paris, 1973, p. 309.

2 - عبد العالي بشير، دلالة الفضاء في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، كتاب الملتقى الثالث عبد الحميد بن هدوقة، أعمال و بحوث وزارة الاتصال و الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2000، ص. 54.

(تيوتشيف) من خلال ثنائية الأعلى/الأسفل بحيث يدل الأعلى على النزعة الروحية والأسفل على النزعة المادية، ووفق مجموعة من التقابلات ينتهي إلى أنّ (الأعلى) هو مجال الحياة، وأنّ (الأسفل) هو مجال الموت[1].

التقاطبات المكانية: Polarité local

أقام يوري لو تمان نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية منطلقا من فرضية تؤسس أولا لمفهوم الفضاء؛ فهو يراه مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة، ولغة العلاقات المكانية تصبح الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع ، فمفاهيم مثل الأعلى/الأسفل ، القريب/ البعيد، المنفتح/ المنغلق، المتصل/ المنقطع، كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أي صفة مكانية[2].

و يرى محمد عزام حينما تكلم عن جهود الغربيين في التعريف بمصطلح الفضاء، "إن من أهم القراءات التي كشفت عن دلالة الفضاء الروائي تلك التي قام بها يوري لوتمان في كتابه (بنية النص الفني) الصادر سنة 1973 حيث بنى دراسته على مجموعة من التقاطبات المكانية" [3]، والتي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة وتعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث.

وهكذا استطاع لوتمان أن يجعل من مفهوم التقاطب المكاني إجراءً نقديا يُسخَّر بفاعلية في تحليل علاقات وبُنَى، ووظائف، ودلالات النظام الفضائي، ومن هنا كان للأعلى والأسفل ،اليمين

1 – ينظر: محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، ص.66.

2– ينظر: محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، ص.ص. 66– 67

3 – م.ن، ص. 67.

واليسار،والقريب والبعيد، والمفتوح والمغلق، والمحدّد واللامحدّد ، والمنقطع والمتصل [1]، دور أساسي في قراءاته –وإن كانت في مجال الشعر– إلاّ أنّها أفادت المدونة النقدية في مجال السرد لاحقا.

من جهة أخرى نجده عَمِل على ضبط مفهوم الحدّ الذي يقسّم الفضاء إلى فضاء ممنوع وآخر مباح،وقد يحدث هذا الفصل بين الأهل والغرباء ،والأحياء والأموات، الأغنياء والفقراء، ونجد تجسيدا لذلك في الحكاية العجائبية*، حيث ينقسم الفضاء إلى المنزل أو الغابة، والحد الفاصل بينهما بيّنَ أنه حافة الغابة،وأحيانا يكون النهر[2].

ويرى لوتمان أنّ هناك سمة طبوغرافية (Topographique) ذات أهمية كبيرة وهي الحدّ الذي يقسم الفضاء النصي إلى فضائيين غير متقاطعين، و ميزته الجوهرية، أنه غير قابل للاختراق وتعد الطريقة التي قسّم بها الحدّ النصّ من سماته الأساسية [3]. وهذا ما يجعل الفضاءات خاضعة لحضوره خضوعا فعليا.

هكذا بدأت الدراسات الغربية تتوضّح في معالجتها لمصطلح الفضاء، مما أثمر عدة آراء وأفكار أخرجته من متن المعجم إلى التفاعل والدينامية كمعادل إجرائي يستعمل في النصوص النقدية؛ هذا ما سنراه في تقسيماتهم –النقاد الغربيين– للفضاء وتحديد أنواعه، ورصد دلالاتها؟ ومن خلال هذا التتبع سنعرض لبعض النماذج النقدية التي أرست مصطلح الفضاء وأمدّته بالنظرية والتطبيق في المنجز النقدي الغربي.

1- Iouri Lotman, la structure du texte artistique, p. 309.
2- Ibid, p. 321.
3 - Idem.

3-1-2-ثانيا: الفضاء النصي: L'espace textuel

ميشال بوتور: Michel Buttor

يعتبر ميشال بوتور (Michel Buttor) من النقاد القلائل وكاتبي الرواية الذين أنصبّ اهتمامهم على هذا النوع من الفضاء، فلقد نظّر له بقوله:«هو الفضاء الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك تصميم الخلاف ووضع المقدمات وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة»[1].

ثم بحث في شكل الكتاب فقدم له تعريفا هندسيا بأنّ الكتاب -كما تعهده اليوم- هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر، و علو الصفحة[2]، والفضاء النصي من هذا المنظور هو أيضا فضاء مكانيّ، فيمكن اعتبار أسماء المؤلفين، والعناوين، وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي لأي عمل سردي، كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد وأن تحمل دلالة قيميّة إشهارية، أو جمالية فنية فيكون لها التأثير على المتصفح الرائي، فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في أسفلها، فهذا يعطينا انطباعا بأن ميزته فضائية الكتابة، تظهر تحديدا في التمظهر البصري للنص على مستوى الخط وتنسيق الصفحة، وهيئة الكتاب [3]، غير أن هذا الفضاء النصي بعيد عن المتن الروائي الذي تجول فيه الشخصيات وهو فضاء لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، إنه مكان تتحرك فيه عين القارئ، إنه فضاء الكتابة الطباعي.

ولقد ألمع إليه ميشال بوتور حينما تحدث عن التأطير وقيمته فوسمه بالصفحة ضمن الصفحة والذي نجده في بعض الروايات كوضع إعلان في مربع صغير، يكون قد شاهده البطل على سبيل

1 - ينظر:ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، ص.112.

2 - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، ص.112.

3 - م.ن.من الصفحة 108إلى الصفحة131.

المثال في جريدة أو على مدخل عمارة [1]،وكلام بوتور عام لا يقصد به الرواية فقط، ذلك أنّ تشكّل فضائية النص يمكن مصادفتها في جميع المطبوعات كالكتابة الأفقية، والكتابة العمودية، الهوامش والرسوم والأشكال، والصفحة ضمن الصفحة وألواح الكتابة)[2].

لاشك في أنّ بعض المنظرين الغربيين تكلموا على هذا النوع من الفضاء، ومن هؤلاء نلفي **ج.إ. كيسنر** حينما أراد إبراز التفاعل بين الفنون الزمنية والفنون الفضائية، ولاستكشاف جمالية الفضاء استند إلى إستراتيجية منفتحة على الفضائية الهندسية والتي من عناصرها النقطة والخط والمستوى[3]. ومنه فقد لا يكون له ارتباط وثيق بمضمون الحكي، لكن له دينامية التفاعل مع باقي المكونات السردية الأخرى، ومع المتلقي فيصبح النص السردي مشيّد كتابة و قراءة.

4-1-2- ثالثا: الفضاء الدلالي l'espace sémantique

جيرار جينيت Gérard Genette

بعد حديثه عن الفضاء الجغرافي espace Géographique الذي يتولّد عن القصة في الحكي، نرى جيرار جينيت (G. Genette)يعرج على فضاء من نوع آخر له صلة بالصور المجازية ومالها من أبعاد دلالية فيقول موضحا :« إنّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلاّ نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنىً واحداً، إنّه لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر أنه مجازي فهناك إذن فضاء دلالي espace sémantique يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي،وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب»[4].

---

[1] - م.ن، ص.ص.129.128.

2- ينظر:م.ن، ص.108ومابعدها.

3 - ينظر: جوزيف كيسنر، شعرية الفضاء الروائي تر. لحسن إحمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2003، ص. 11.

4 - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص.ص، 60- 61.

وهو ما يدعوه جيرار جينيت عادة بـ: (صورة Figure) فيقول عنها إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى[1] .

فجيرار جينيت يرجع هذا الفضاء إلى قطب واحد هو اللغة المجازية، المتخيل اللغوي، وربما اللغة الرمزية التي قد تستدعي تأويلا خاصا، وهي تصدق كثيرا على لغة الشعر وكأني به يتحدث عن مبحث بلاغي هو المجاز، وكأن هذا الفضاء ليس في واقع الحال مجال مكاني ملموس لأنه مسألة معنوية، وأكثر النقاد حين تكلموا عن الفضاء كانوا يراعون تلك الخاصية الهامة ألا وهي وجود مجال مكاني يمكن أن يتخيل أو يدرك، كما يمكنه احتواء شخصيات أو حتى أحرفا طباعية، ذلك الفضاء الذي لا يتشكل من فراغ ولا يقصد به مجرد رمز فقط، وللزيادة في التوضيح يقول جينيت :« فالفضاء الذي يصفه الفيزيائي والفيلسوف والكاتب هو الفضاء المشكل، أو المعاد تشكيله من الرسام أو كاتب السيناريو، إنّما يعني بصورة مباشرة العالم أو الفنان بِما هو موضوع لغاية واضحة»[2].

إننا نجد الفضاء وفق رؤية جينيت مشبع فضفاض وكما يقول عبد الملك مرتاض:« فالفضاء في نظر جيرار جنيت ليس وقفا على الأدب وحده، بل هو مظهر يمثل لكل الذين يتعاملون معه بالفكر،والقلم والريشة والصورة جميعا»[3].

فجينيت كان يرى أنّ الفن الذي يتعامل مع الفضاء بشكل لائق لا يعدو أن يكون فن العمارة –يردف مرتاض– و إن تمثلنا هذا القول مع بدايات ظهور المصطلح إلاّ أننا من وجهة الإبداع الأدبي لا يمكن تبني هذه الرؤية، لأنّ أساس العملية الإبداعية هو الخيال، وأنه لا يتأتى إلاّ من رحم

1 – م. ن، ص. 61.

[2]-voir : Gérard Genette, figure I I, seuil paris, 1969 p. 103.

3 – ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط.2005. ص. 205.

الفن عموما والأدب خصوصا، وهو يرتكز على عنصر الوصف والوصف لا يكون إلا من خلال اللغة، و إن لها القدرة على الإيحاء والرمز و الشساعة والاتساع في التعبير.

5-1-2- رابعا:الفضاء بوصفه منظورًا أو رؤيةً:

جوليا كريستيفا: Julia Kristiva

كان لدراسات كرستيفا(Kristiva)دور أكبر في بلورة مفهوم الفضاء بوصفه منظورا أو رؤية، فهي ترى أن هذا الفضاء مراقب باستمرار بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب (المؤلف) التي تهيمن على مجموع الخطاب إذ يكون المؤلف بكامله مجتمعا في نقطة واحدة[1].

فكرستيفا حينما تحدثت عما تسميه الفضاء النصي للرواية L'espace textuel du Roman لم تقصد ذلك الفضاء النصي البوتوري*. إنها تتحدث عما يشبه زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي فكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون Les actants الذين تنتج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي [2]. وكأنّ العالم الروائي وفق رؤية كرستيفا بما فيه من عناصر سردية يبدو مشدودا إلى أدوات تحريكية مخفية يقوم بإدارتها الراوي أو الكاتب وفق خطة مرسومة.

فهذا الذي تذكره كريستيفا له شَبَهٌ بقضية التبئير La focalisation التي هي زاوية رؤية الراوي،وهو مبحث متعلق بالسرد الروائي، وقضية علاقة الراوي بالشخصية*.

---

1 - ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،سورية،2003. ص. 336.

* نسبة إلى ميشال بوتور.

2 - ينظر:حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص. 61.

* ما تكلّم عنه بويون: الراوي> الشخصية أي يعلم أكثر منهـا.

الراوي< الشخصية أي الشخصية تعلم أكثر منه.

الراوي= الشخصية أي متساويان في المعرفة.

ثم لقد مرّ معنا أن كرستيفا تربط عنصر الفضاء بعصر الراوي أوالكاتب، وأنها أسمته إديولوجيم العصر Idiologème ، و أنه محاطٌ بثقافة وملامح ذلك العصر، ففي تحليلها للفضاء الجغرافي المكاني بالنسبة لعصر الروائي (أنطوان دولا سال Antoine de lasale (1385- 1460)نراه محددا بمفهوم الفضاء في بداية النهضة، وذلك قبل أن يكتشف الفضاء الخارجي وقبل أن يمتد التحليل العلمي إلى أعماق اللاشعور، إنه مع ذلك فضاء مستميز، كما كان يتصوره أدباء العصور الوسطى الذين كانوا يؤسسون فضاء تتقابل فيه السماء مع الأرض بحيث تتخذ رحلة البطل الرئيسية بعدا عموديا بالإضافة إلى إمكانية الحركة في بعد أفقي أيضا [1]. ثم إن الذي يطبع الفضاء في القرون الوسطى هو التعارض الكامل بين الأمكنة

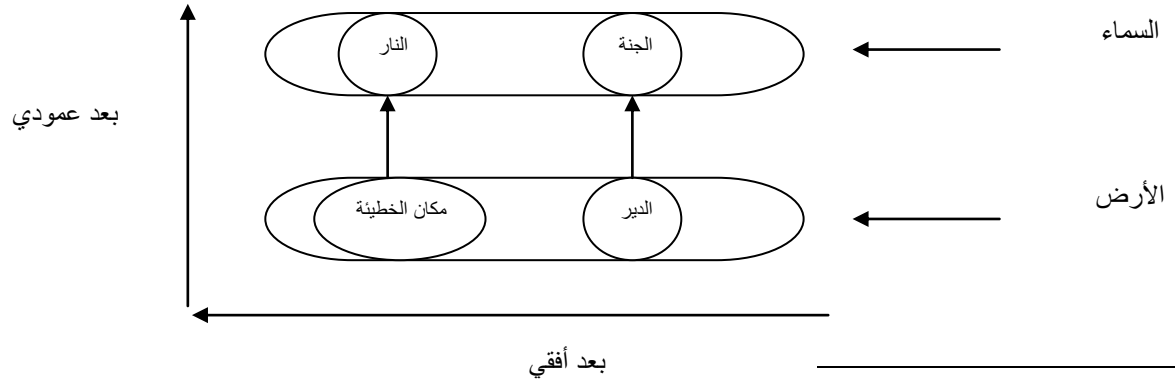
السماء ≠ الأرض

و لقد رأت كريستيفا في تحليلها أن هناك تعارض بين فضائين:

أ- السماء : فيها تعارض بين الجنة والنار

ب- الأرض : فيها تعارض بين الدير ومكان الخطيئة

و عليه فان الفضاء في العصر الوسيط وفق رؤيتها – كرستيفا – يمكن تصوره على النحو التالي[2].



1 - ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص336.

2 - ينظر:حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص55.

ومنه لاحظت كرستيفا أنّ في عصر (أنطوان دولا سال) اختفى البعد العمودي ،فتتجه الحركة إذن في اتجاه واحد هو البعد الأفقي، واختفى –أيضا– التعارض بين الأمكنة، فمكان واحد يكون للفضيلة والرذيلة على السواء.

و إن كانت كرستيفا بهذا المثال أرادت إسقاط المدلول الثقافي على العصر الوسيط، لكنها أيضا دعوة إلى اتخاذه إجراءً نقديا يصدق على كل النصوص في أي عصر من العصور.

وحتى نفي هذا المصطلح حقه من الشرح والتفسير لابد من التطرق إلى نوع فضائي آخر له أهمية قصوى في مجال الإبداع عموما والسرد خصوصا ألا وهو "فضاء اللغة".

6-1-2- خامسا: فضاء اللغة :

مرّ معنا في مبحث الفضاء الدلالي l'espace sémantique قضية اللغة وكيف تمثل عملية أساس في تكون الفضاء. ووقفنا على رأي جيرار جينيت القائل بالصورة Figure ولم نفض فيه لأنّه لا يمكن حصرها وفق رؤية واحدة هي رؤية جنيت فقط،وإيمانا منا بأنّه مبحث خاص لا يتسع له المكان هناك.

فاللغة تعبر عن إدراك بصري، وهي توافقٌ بين ما هو مرئي وما هو ملفوظ وهي أداة تواصلية بها أدرك الإنسان كنه عالمه، وهي الرؤية التي تكلم عنها يوري لوتمان بقوله:« إذا كان إدراك الإنسان للعالم إدراكا بصريا، فإنّ الناس في الكثير من الحالات يرجعون الدوال اللفظية les signes verbaux إلى بعض المواضيع البصرية الفضائية، وهذا يؤدي إلى إدراك معين للصيغ اللفظية كما تؤدي هذه الصيغ من خلال ما تحمله من مرجعية إلى جعل بنية النص نموذجا لبنية فضاء الكون، ويصبح نسق التعبير الداخلي للعناصر الداخلية للنص لغة للنمذجة الفضائية»[1].

[1]- voir :*I*ouri lotman ,le structure du texte, p. 309.

وهذه الفضاءات قد تتحول إلى فضاءات ذهنية مدركة يعاد تشكيلها في كل مرة يتعرض النص فيها لقارئ ما. وهذا النص يظهر لنا أهمية اللغة كدليل في بناء علاقات فضائية تكمن في رحم النصوص الأدبية، وتتواصل حتى على مستوى ما بعد النص. وهي إشكالية اشترك في دراستها كل الذين عنوا عناية بالغة بالفضاء الروائي كجيرار جينيت فنجده يلاحظ أن اللغة بدت وكأنها الأكثر قدرة على ترجمة العلاقات الفضائية، فهناك قبل كل شيء فضائية بطريقة ما أولية أو ابتدائية هي فضائية اللغة في حد ذاتها، إذ بإمكان اللغة من خلال طاقاتها الرمزية أو الاستعارية أن تعامل كل الأشياء بمصطلح الفضاء،ويدعم آراءه بالإشارة إلى (دي سوسير) De Saussure وأتباعه وكيف أنهم قد أكدوا على الخاصية الفضائية لكينونة اللغة[1]، إنها رؤية تكاد تكون مقتبسة من رأي هيدجر، والذي يرى أنّ كل ما هو كائن لا يمكن أن يكون إلاّ في معبد اللغة وفي هذا المعبد يقيم الإنسان دائما[2].

فاللغة إذن فضاء للإمكانيات بها يُفتح العالم ، وهي بيت الإنسان، فهي تشكل مع حديث غاستون باشلار أنها –اللغة– بيت الإنسان دون الغوص في الاختلافات بين الرؤية الظاهراتية والرؤية الانطولوجية يقول باشلار:« أنّ الحياة تخلق الأشكال الحية، وهو ما نقرأه في صنع الرخويات للقواقع،وبناء العصافير للأعشاش، وفي إنشاء الشاعر لبيته اللغوي» [3] فاللغة دليل نمذجة للعالم كما تكلم عنها لوتمان، فهو يرى أن عناصر العالم المحسوس تكتسب دلالتها من خلال إدخالها في نظام اللغة التي هي بالمقابل المحسوس (الرمزي) لعالم المحسوسات، فهي كنز مجرّد من العلاقات، ينوب عن الواقع أو يحل محله، و عليه يفرق لوتمان بين نظامين للنمذجة:

فالأولى كما تمثله اللغة، تحول العالم إلى أنساق أو أنظمة.

1 – ينظر: الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي ، ص.232.

2 – ينظر: الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي الحديث، ص.17.

3 – الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي الحديث ،ص.17.

أما النمذجة **الثانية** التي تستخدم اللغة كمادة لها مثل (الأدب، الأديان، الفلسفة) والتي تستخدم أيضا مواد أخرى غير اللغة (الصورة، اللون، الصوت، الحجم).

ومنه تعتبر هذه الفنون أنظمة نمذجة ثانوية لعالم المعطيات الحسية من حيث أنّها تخلق أنساقا دلالية[1].

فباللغة يستطيع الفنان تشكيل عالمه وإن كان الإبداع فنّا تشكيليا، فالرسام مثلا يتكلم من خلال ريشته لغة إيحائية رمزية تحيلك إلى الإدراك والتخاطر الذهني لتؤسس تأويلية خاصة، إنّها عملية تكثيف للغة كما أنّها إحساس دائم بالكون، وتجربة إنسانية فريدة تحمل في ثناياها فضائية اللاتناهي،وهي كلغة إبداع لا يمكن انبثاقها إلاّ من رحم التجربة، كما يقول موريس بلانشوm.blanchot في كتابه الفضاء الأدبي l'espace littéraire في حديثه عن إشكالية الإبداع وفضاء الموت l'ouvre et l'espace de la mort خصص مبحثا عن الموت المحقق، تطرّق فيه إلى كلمة تجربة le mot expérience ، وهو يقصد تجربة الشاعر من خلال حديثه عن مقطوعة لمالت malte يورد مقولة لريلكه Rilké تصف خصوصية فضاء التجربة الشعرية، حيث يقول فيها:« الأبيات الشعرية ليست مجرد مشاعر، بل هي تجارب لكي نستطيع كتابة بيت واحد من الشعر، يكون لزاما علينا قد شاهدنا كثيرا من المدن والأشخاص والأشياء» [2]، فاللغة لا تتشكل من فراغ ولا تفضي إلى فراغ ، فلها كينونة خاصة مشكلة من التجارب.

1- الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي الحديث ، ص.ص. 17-18.

2 - Maurice Blanchot , l'espace littéraire, Gallimard, paris, 1955 ,p. 105.

*النص الأصلي وهو كالأتي:

«Pour écrire un sel vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes, et de choses… »

و يرى بلانشو أن الفضاء الأدبي أساسي في الإبداع قائلا:« لا الفضاء الهندسي ولا فضاء الحياة المعيش بإمكانهما أن يقوضا أصالة وخصوصية فضاء العمل الأدبي أو فضاء التجربة الأدبية»[1].

وهذه التجربة في حقيقتها ليست سوى اللغة، وما تطرح من إمكانات، فالكتابة والإبداع تخطٍ للذات الواقعية وموت لبعث حياة جديدة، هي حياة الفن ورؤية للعالم بعين اللغة، بحسب كافكا Kafka:« تكتب لتقدر على الموت، و تموت لتقدر على الكتابة»* [2]. وإن بدت هذه النظرة في جوهرها فلسفية، إلا أنها تعبير صادق عن روح الفن. وما الروائي في حقيقته مع إبداعه إلا لحظة موت لذاته في سبيل بعث حياة لشخصياته، ينفث فيها من روحه.

ومنه فإن الفضاء كمصطلح حداثي، ومبحث نقدي أثراه الدرس الغربي فأخرجه من رتابة الدراسات السياقية كالتاريخية والاجتماعية و النفسية، والتي كانت رؤيتها للفضاء مجرد مكان يعادل المكان الجغرافي، قد يحوي الشخصيات دون تفاعل معها، فلم تُولِهِ ذاك الاهتمام الذي أولته للشخصية أو للزمن، ولم يكن للمكان قيمة دينامية في العمل الفني، فهو ذاك المكان المحدود كالبيت بزواياه الأربع أو مكتب العمل أو الشارع وغيرها.

لكن بعد ظهور المناهج النسقية الحداثية بداية مع الشكلانيين الروس فالبنيوية والسميائية وما جرى في فلكها تشكل المكان في المتن النقدي الغربي، فوجدناه قد ألصق بالزمن فشكلا عنصر الزمكانية خصوصا بعد ظهور النظرية النسبية على يد (أنشتاين)، وكيف تم توظيف قضية الزمن في تشكل العمل الروائي، وبدأ الحديث عن الفضاء داخل الرواية ينال اهتماما أعمق وأشمل، ورأيناه كيف تجسد عند الناقد الروسي ميخائيل باختين M. Bakhtine حيث ركز في دراسته للاستيطيقا ونظرية الرواية على أهم مكونين للفضاء وهما الزمان والمكان جمعهما في مصطلح واحد هو الزمكان

1 - Maurice Blanchot , l’espace littéraire, p.105.
2 - voir: Maurice Blanchot , l’espace littéraire, p.105.

*والنص الثاني الأصلي وهو كالأتي :

«Ecrire pour pouvoir mourir – mourir pour pouvoir écrire»

أو Chrono tope وسيقر معنا في بعض الترجمات العربية بحرفيتها(كرونطوب) قائلا:« ومن جهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا اسم Chrono tope»[1].

فوجد هذا المصطلح طريقه لدى الدارسين الغربيين خاصة بعد ترجمة تراث الشكلانيين الروس إلى الأعمال الغربية، لكن مفهوم الفضاء –خاصة الروائي منه– انحصر بعد ظهور أعمال ميشال بوتور كما مرّ معنا في مجموع العلاقات الفضائية المختلفة مع المكان، سواء أكانت هذه العلاقات على مستوى هندسة الفضاء النصي أو على مستوى فضاء المتخيل السردي أو فضاء المحسوس. وقد رأينا أن الروابط الطوبوغرافية للفضاء النصي أو للحدث المتخيل تلعب دورا هاما في اضفاء خاصية الفضاء على البُنى المكانية للعمل الفني،وذلك انطلاقا من أنّ العمل الفني يقترح على القارئ عالما أو كونا، وهي رؤية بوتور الذي يرى أن لا وجود لرواية تدور في مكان واحد منعزل وإذا ما بدا لنا ذلك اختلقنا حيلا تنقلنا إلى أماكن أخرى،كذلك هي الحال في (رحلة حول غرفتي) لغزافييه دوميستر Xavier demaistre التي تجري أحداثها –مبدئيا– كلها في غرفة ومن خلال وصف أثاث الغرفة وتاريخها ينتقل إلى أماكن أخرى[2].

هكذا نرى أنّ المكان العادي يتحول إلى فضاء تتداعى خلاله الأماكن لتتقاطع أو تتباين أو تتجاور أو يحوي بعضها بعضا، هي رؤية عبّر عنها بيتور بداية بتداخل الأمكنة وفق تقنية الوصف،نجدها عند يوري لوتمان قد تأخذ نفس التصوّر لفضاء الرواية، الذي يرى أنّه يقوم على نظام من العلاقات الفضائية المخططة بين الأماكن والبيئة وديكور الأحداث والأشخاص الذي يقتضيهم المحكي الروائي،ويتخذ عنده الفضاء كمجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، والحالات،

1 – ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر : يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،سورية ، 1990، ص. 5.

2 – ينظر:الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص. 236.

والوظائف، والصور، والدلالات) حيث تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات الفضائية المعتادة (كالاستمرارية والمسافة)[1].

تأسيسا على ما سبق تتراءى لنا الرؤية بأنّ الفضاء المكاني هو المصطلح الذي ترسّخ في معظم المقاربات حول الفضاء السردي (رواية، قصة، حكاية) عند الدارسين الغربيين المعاصرين، فهو –أي الفضاء– الذي يشمل مجموع العلائق والشحن الرمزية، والقيم المتعلقة بالأماكن التي تحوي الإنسان أو يراها على نحو من الأنحاء،ويعنيها النص السردي بصورها.

لقد تحول إذن عنصر المكان من مجرد عنصر بسيط في العمل السردي إلى قيمة أساسية في بنية النص. وغدا فضاءً يحوي مجموع الأمكنة والشخصيات والحوادث والزمن. والروائي هو الذي يستطيع تشكيل هذا الفضاء.

1 – الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ، ص.337.

الفصل الثـــاني

الفضاء في التراث السردي

قراءة في المنجز النقدي العربي

الفصـل الثــاني

الفضاء في التراث السردي قراءة في المنجز النقدي العربي

I – مصطلح الفضاء في الموروث العربي

– مصطلح مكان / فضاء في الموروث العربي

– مصطلح مكان/فضاء عند المعجميين العرب

– المصطلح في الفلسفة الإسلامية

– المكان القرآني

II– الفضاء السردي في المنجز النقدي العربي

– مفهوم الفضاء و إشكالية المصطلح

–المصطلح وإشكالية الترجمة

–علاقة الفضاء بالعناصر السردية(الوصف، الزمن، الشخصية، الحدث)

III – الفضاء السردي تجلياته في الممارسة النقدية العربية وتحولاته

1– المصطلح عند سيزا أحمد قاسم

2– المصطلح عند سمر روحي الفيصل

مقدمة منهجية :

إنّ النقد – على ما قد يتوفر عليه من عمق وذكاء إلاّ أنّه– يظل جهدا فكريا يقوم في حقيقته باستثمار معارف قائمة، وعليه أن يسترشد بالنظرية كأداة منهجية ويحتفظ بالسلطة الإجرائية لنفسه، وعلى رأي رولان بارث R. Barthe "فهو –أي النقد– يستدعي استشهادات بعيدة كي يتنفس أكثر وكي يغذّي متنه المعرفي"[1].

إنّ ما أحدثته الثورة النقدية المعاصرة في بروز نظريات ومناهج نسقية حداثية، كان له كبير الأثر على حركية النقد العالمي، بما فيه النقد العربي الذي لم يكن بمعزل عن هذا التأثر، فاستلهم تلك النظريات الجديدة، إمّا عن طريق البعثات التعليمية أو عن طريق الترجمات، وإننا لا نقول ترجمة بصيغة المفرد، لأنها تعددت مشاربها، وفي تعددها برزت تلك الفروقات التي ولدت إشكالات عويصة في فهم النظرية والمنهج، مما جعل عملية الإجراء النقدي عملية يشوبها كثير من المجازفة إلى حد الإحجام مما انعكس سلبا على الدرس النقدي فتضاءل كمًّا ونوعاً. وإن أول إشكال يُصدم به الباحث في المدونة النقدية العربية المعاصرة التي تبنت المناهج النصانية، والتي حاولت إثراءها إجراءً على المتن الإبداعي العربي، هي إشكالية المصطلح، ومن بين المصطلحات التي ما تزال تثير التساؤل والتي لم يُضبط لها مفهوم أو يُجتمع عليه والذي ما يزال تلفُّه تلك الضبابية والتضارب هو مصطلح الفضاء.

ومن التساؤلات الجوهرية التي طفت على سطح التعامل مع هذه الكلمة–أي الفضاء– هل هو مفهوم أم مصطلح ؟ وإن كنا نقصد بالمفهوم أنّه أفكار جد دقيقة وتصورات عن الواقع في الذهن وتكون محسوسة أو مجردة، والمفهوم في أي علم من العلوم يكون ملازما له، وبالتالي فتطور المفهوم يؤدي إلى الإسراع في تطور العلم والعكس صحيح.

ولأجل الكشف عن قضية المفهوم والمصطلح ارتأينا الوقوف على تجليات المفهوم من خلال التعريب لمصطلح الفضاء Espace، والذي –كما ألمعنا سابقا– لا يزال غامضا مبهما متداخلا مع

1. Roland Barthes S/Z , Ed Seuil, Paris, 1970. p 211

عدة مصطلحات، " **كالمكان والفراغ والحيز** "، مثيرا بذلك إشكالات معرفية، منها تضارب الباحثين في النقد العربي وعدم إجماعهم على تبني مصطلح ومفهوم موحد، فكل يدّعي وصلا بمصطلح من المصطلحات السابقة.

هذا التضارب وإن كان يظهر التفرق وتشتيت الجهد إلا أنّه أبدع مساحات واسعة من النقاش الفكري، باعثا لحركية النقد العربي، لكن الملاحظ على جل الأعمال النقدية هو ذلك التفاوت بينها والذي يظهر جليّا في مجالي النظرية والإجراء، والسبب الرئيسي لهذا التفاوت هو الترجمة ،فالترجمة؛ الفردية ولدت تعددية مصطلحية وهذا التعدد في المصطلح تولد عنه التعدد في الرؤى والمفاهيم، فالترجمات غير المقننة وغير المجمع عليها أحدثت ثلمًا في الحركة النقدية العربية.

وإنّه لمن التعسف قولنا بإمكانية تتبع الأعمال النقدية جميعها التي اتخذت من المكان عنوانا لدراستها[1]، فهي كمٌّ هائلٌ من الدراسات توزعت على الخطابين الشعري والسردي، لذلك ستقتصر دراستنا على الخطاب السردي وحصره في ثلاثة نماذج هي "سيزا أحمد قاسم" من مصر، و"حميد لحمداني" من المغرب، و"سمر روحي الفيصل" من سورية، لكي نحيط بمصطلح الفضاء ونحدث تنوعا في عالمنا العربي مشرقا ومغربا، وسينصبّ عملنا على:

- مفهوم مصطلح الفضاء وإشكالية الترجمة.
- تحولات المفهوم من المكان، الفضاء، الحيز
- علاقة الفضاء بالمكونات السردية خصوصا (الوصف ،الزمن ، الشخصية ،الحدث)

1- لمزيد من الاطلاع على مسيرة تطورات النقد التطبيقي لعالمنا العربي إشكالية المكان ينظر عبد الله أبوهيف مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية سلسلة الآداب و العلوم الإنسانية المجلد 27 العدد 205 عن موقع www.dorrob.com، جماليات المكان في النقد العربي المعاصر.

I- مصطلح الفضاء في الموروث العربي

1- مصطلح مكان/فضاء عند المعجميين العرب

رسمنا في دراستنا هذه خطاطة نبدأ فيها ابتداء برؤية مصطلح المكان/ فضاء في التراث الغربي أولا ثم الموروث العربي آخرا، حيث نفرعه إلى معرفة مفهوم الفضاء، وهل عُرف في الفكر العربي القديم وذلك من خلال بعض المعاجم الأمهات، ثم نحاول تتبع المفهوم ضمن رؤية بعض الفلاسفة العرب وفي مقدمتهم ابن رشد، ثم نطرق المكان في النص القرآني.

بداية لا يمكن أن نغفل أنه في تحديد المصطلحات تنبثق فكرة الاتفاق على اعتبار أن الاصطلاح كما يقول الجرجاني في تعريفاته: «هو عبارة عن اتفاق قوم على تسمية شيء بعد نقله من موضوعه الأول».[1]

الجلي في هذا التعريف هو ذاك الاتفاق الذي يعقد بين القوم حول تسمية شيء؛ أي هذا هو ما يعبر عنه بـ: اصطلح القوم، وهو نفس ما نجده منذ القدم لدى الإغريق مثلا من خلاف بين **هيراقليطس** الذي يعتبر الأسماء دالة تدل على شيء ثابت وواحد، و **السوفسطائيون** الذين يقولون بفكرة العلاقة العرفية بين الدال والمدلول، وهو ما واجهه علماؤنا قديما مع بدايات نهضتهم العلمية، فارتأت جماعة منهم كا **بن الأعرابي**؛أنّ التسمية معللة وليست اعتباطية؛ حيث يروي لنا **السيوطي** قول ابن الأعرابي:" أنّ الأسماء كلها لعلة خصت العرب ما خصت منها من العلل ما نعلمه ومنها مانجهله".[2]

[1]- عبد القادر الجرجاني، التعريفات، دار النشر بيروت ،لبنان ،ط4،2004،ص.306.

[2]- ينظر: أعمال ندوة قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، مجلة، جامعة مولاي إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس، ج1، سنة 2000، ص 100.

قد يتساءل السائل حول ماهية هذا الكلام ولماذا يتم توظيفه في قضية المكان والحقيقة أنّ المكان في حقيقته اسم له مدلول يحيل على دال، ولا يمكن الإحاطة به إلاّ إذا تتبعنا المفاهيم التي صيغت حوله.

نبدأها من خلال ما ورد في معاجمنا العربية القديمة حيث يرى صاحب اللسان: في مادة فضا=المكان الواسع من الأرض والفضاء الخالي = الفارغ الواسع من الأرض، والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض ، والفضاء: ما أستوى من الأرض واتسع[1].

أما المكان:مادة مكن:موضع لكينونة الشيء ،والمكان : الموضع[2]

أما صاحب الجمهرة للتدليل على كلمة فضاء يستشهد بقول النابغة والبيت من الطويل

تطيرُ فُضاضا بينهم كل قونس ويَنبعها منهم فراش الحواجب

والفُرشُ: الفضاء الواسع من الأرض[3]

ندرك من خلال تعريفات أصحاب المعاجم القديمة أن الفضاء مصطلح ينصرف إلى الاتساع من الأرض ، والمكان هو المحل الذي يتواجد فيه الموجود.

2- مصطلحات مكان/ فراغ/ خلاء:في الفلسفة الإسلامية:

لقد حفل مصطلح المكان في الفكر الإسلامي العربي القديم من خلال الأطروحات الفلسفية التي ظهرت مع نشأة المذاهب الإسلامية، كالمعتزلة، والمرجئة، ورأوا أن قضايا المكان لا تنفك عن

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، المجلد 15، ط1 ، 1997،ص.ص.157.158.

2 - ابن منظور، لسان العرب ، المجلد 06، ص.83.

3- أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد، قاموس جمهرة العرب، حققه وقدم له الدكتور رمزي منير بعلبكي، ج2، دار العلم للملايين لبنان، ط1، 1987، ص .729.

قضايا الوجود والجسد والحقوق الإنسانية، فبحثوا في **الجهة**، وا **لمكان** و **الخلاء**، والاتصال والانفصال،والعلائق التي تجمعها.

فمثلا مصطلح الخلاء عند المتكلمين هو امتداد موهوم مفروض في الجسم، أو في نفسه صالح لأن يشغله الجسم، ويسمى أيضا، المكان والبعد الموهوم، وهذا للخلاء الذي لا يتناهى، وهو الخلاء خارج العالم. كما يطلق على الفراغ الذي بين الأجسام بحيث لا تلتقي، وقيل الخلاء أخص من المكان،فإنّ المكان هو الفراغ المتوهم مع اعتبار حصول الجسم فيه، أما الخلاء فهو الفراغ الموهوم مع اعتبار ألا يحصل فيه جسم.[1]

ما نلحظه في فهم المتكلمين لمصطلحات المكان، الفراغ، الخلاء ،تلك الخصوصية للخلاء على المكان، على أنّ المكان فراغ متوهم، لكن هذا في عرفهم لا ينافي حصول الجسم فيه، على خلاف الخلاء فهو فراغ موهوم، وقد يتنافى مع حصول الجسم فيه.

أمّا عند الفلاسفة فالخلاء هو البعد المجرد في الخارج القائم بنفسه سواء كان مشغولا ببعد جسمي أو لم يكن ،فالخلاء بهذا المعنى جوهر مجرد من المادة[2] ، وهكذا فإن كان المتكلمون قد جوزوا وجوده فإنّ الفلاسفة تفرقوا في تحديده مذاهب شتى ،قد لا يسعنا البحث أن نأتي بكل تلك الآراء الفلسفية العربية نطارحها آرائها، لذلك قد نكتفي بعَلَم عربي له باعه في الموروث العربي الفلسفي وله إسهاماته حتى في الحضارة الغربية إنّه **أبو الوليد ابن رشد** ، فما طبيعة المكان عنده وكيف تصور ماهيته؟

بداية يقترح ابن رشد أربعة احتمالات لا تخرج عنها ماهية المكان وهي: إما أن يكون المكان هو الهيولى، أو الصورة، أو الخلاء، أو النهاية المحيطة بالجسم الطبيعي.

[1]- ينظر: كشاف اصطلاحات الفنون، مجموعة من المؤلفين، النهضة المصرية، ج2، ص. 243.

[2]- ينظر: كشاف إصطلاحات الفنون، ج2، ص 243.

قد يكون رفض ابن **باجه** للمكان بوصفه هيولى أو الصورة حيث يعقب على بعض الآراء بقوله: «فمنهم من رأى الهيولى هي المكان وهذا بين الفساد فإنّ المكان ليس بمنتقل بانتقال المتمكن فيه والهيولى هي التي تنتقل لا الصور».[1]

وإذا كان ابن باجه قد رفض ذلك التصور، فنجد أيضا ابن سينا هو الآخر يرفض أن يكون المكان هو الهيولى أو الصورة، معتمدا في ذلك على بعض التقابلات بين الطرفين، وذلك أنّ من يرى الهيولى أو الصورة مكانا فهو قول فاسد، لأنّ المكان يفارق عند الحركة، أما الهيولى أو الصورة فلا يفارقان، كما أنّ المكان تكون الحركة فيه وإليه، أمّا الهيولى والصورة لا تكون الحركة فيهما، بل معهما،ولا تكون إليهما الحركة البتة.[2]

والحقيقة التي لا يمكن تجاوزها أنّ الفلاسفة المسلمين وهم في محاولاتهم لشرح آراء أرسطو كانوا يأخذون بآرائه لأن مدار رأيي ابن باجه، وابن سينا لا يخرج عن تصور أرسطو الذي ينفي أن يكون المكان هو الهيولى أو الصورة معتمدا في ذلك على بعض القرائن هي:

- الهيولى والصورة لا يفارقان المركب، بينما المكان يفارق المركب، فهو إذن غيرهما.
- المكان من حيث هو مفارق ليس بصورة للمركب، ومن حيث أنّه يحيط، ليس إذن بهيولى لأنّ الهيولى يحاط بها.
- المكان إمّا فوق وإمّا أسفل، وليس بشيء من الهيولى أو الصورة فوق أو أسفل.
- المكان لو كان صورة لفسد.
- لو كان المكان هيولى أو صورة مع أنّ المركب قد ينتقل من مكان إلى مكان، لكان المكان قد تحرك إلى مكان، فيكون مكان في مكان وذلك مستحيل.

[1]- ابن باجة، شرح السماع الطبيعي لأرسطو طاليس، تحقيق ماجد فخري، دار النهار للنشر بيروت،1973، ص. 46.

[2]- ينظر: ابن سينا، الشفاء، السماع الطبيعي، تحقيق سعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1983، ص. 118.

–المكان ينتقل إليه أما الهيولى والصورة فتنقلان.[1]

وفق هذه الآراء نجد ابن رشد لايحيد عنها، فيرفض كذلك أن يكون المكان هو الهيولى أو الصورة لسبب بسيط في رأيه وهو أن حركة النقلة (المكانية) تصبح كونا وفسادا فيقول في هذا: «أما القسم الأول (يقصد المكان هو الهيولى)، وهو أن يكون الشيء كالصورة في الهيولى فيكون المكان على هذا الهيولى، فامتناع ذلك بين بنفسه، وإلاّ كانت النقلة كونا وفسادا، وكذلك الحال في القسم الثاني».[2]

والقسم الثاني الذي يقصده ابن رشد هنا هو (المكان هو الصورة) وأيضا يرفض هذا التصور وينفي –أيضا– ابن رشد أن يكون المكان هو الخلاء ويعقد فيه بحثا معمقا في مساجلة القائلين بالخلاء،ورأى استحالة وجود بعد مفارق، ويضرب لذلك مثال النقطة مع الخط ويرى باستحالة مفارقة النقطة للخط، لأنّ النقطة لا وجود لها إلا بنسبتها إلى الخط، ويرى أيضا استحالة تداخل الأجسام،ويرى أنّ الأجسام الطبيعية تحلّ في المكان بأبعادها لا بأعراضها، ومن ثمة يمتنع أن يحلّ جسمان مثلا في مكان واحد.

ويرى –أيضا– استحالة حلول مكان في مكان، حيث أنّ الجسم الطبيعي يحل في المكان بأبعاده، ولو كانت الأبعاد هي المكان لاحتاجت إلى مكان، وبالتالي يحل المكان في مكان وتمرّ المسألة إلى ما لا نهاية[3].

[1]– ينظر: أرسطو طاليس، الطبيعة، ترجمة، اسحاق بن حنين، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984، ج1، من ص .284 إلى ص. 289.

[2]– ابن رشد، جوامع السماع الطبيعي، تحقيق جوزيف تويج، مدريد، 1983، ص .50 نقلا عن عبد العزيز لعمول، مشكلة المكان في فلسفة ابن رشد، مجلة، فكر ونقد، الرباط، العدد 13، سنة 1998، ص. 58.

[3]– م، ن، ص، ص .51، 52.

بعد رفضه للمكان أن يكون هيولى أو صورة أو خلاء، يبقى الاحتمال الأخير الذي مفاده أنّ المكان هو النهايات المحيطة بالجسم الطبيعي، حيث نجده يقول في هذا السياق: «المكان هو النهاية المحيطة لكونها استكمالا للأجسام المتحركة وغاية تحريكها».[1]

مدار فهم ابن رشد لإشكالية المكان تكمن في هذا التعريف، إذ يرى أنّ المكان هو الذي تنتقل إليه الأجسام الطبيعية وتسكن فيه، وما كان بهذه الصفة فهو نهاية جسم محيط، وهو ربما نفس رأي ابن سينا الذي كان يرى أنّ المكان ليس بجسم ولا مطابقا للجسم، بل محيطا به؛ بمعنى أنّه منطبق على نهايته انطباقا أوليا.[2]

ولتدليله على قيمة المكان وأنّه النهاية المحيطة يمضي –ابن رشد– في إظهار أن لا تواجد فعلي لهذا المكان إلاّ وفق علائق لبعض المفاهيم المتاخمة له من قبيل الحركة، الاتصال، الزمان.

فلا وجود للمكان إلاّ بوجود حركة النقلة، فالمكان لا يقوم بذاته بل بالحركة، كما أنّ الحركة ليست جوهرا قائما بذاته، إذ لا يمكن تصورها من غير مكان، لأنّ كل حركة هي حركة لجسم ما والجسم لا يكون إلاّ في مكان.

هذا الفهم هو الذي قاد ابن رشد بالقول بالكم المتصل، حيث أنّ المكان له أجزاء، فهو من طبيعة الكم المتصل، إذ يرى أن المكان يشغله جسم، وأنّ للجسم أجزاء هو البسيط، فإن للمكان أيضا أجزاء ومن ثم فإنّ له حدا مشتركا يربط بين أجزائه، ومن كان بهذه الصفة فهو من الكم المتصل، ويرى أيضا حول البرهنة على اتصال المكان أن المكان المتصل له أجزاء؛ المكان له أجزاء، إذن المكان كم متصل.[3]

[1]– ابن رشد، جوامع السماع الطبيعي ، ص. 49.

[2]– ابن سينا، الشفاء، السماع الطبيعي، م، س، ص .138.

[3]– ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب المقولات، تحقيق موريس يويج، دار المشرق، بيروت، ط2، 1983، ص.ص.39. 40.

لا يمكن لابن رشد أن يمضي دون التعريج على البعد الزمني وإظهار وشيجته بالمكان مادام الزمان يشبه الحركة لا سيما منها حركة النقلة التي هي أشرف الحركات على الإطلاق، فإننا متى لم نشعر بالحركة لم نشعر بالزمان.

يظهر لنا جليا من خلال هذا التتبع لقيمة المكان في الفلسفة الإسلامية وخاصة لدى ابن رشد أنّ نظرته له هي نظرة طبيعية محضة، ربما كانت التجاذبات المذهبية في وقته هي التي أملت عليه هذا التعمق في تأصيل المصطلح فلسفيا، وحيث تمّ التساؤل ما الدافع بابن رشد وغيره من فلاسفة الإسلام إلى إثبات أنّ المكان مع طبيعة الكم المتصل؟

فوجدوا أنّه من خلال دفاعه على أنّ المكان من الكم المتصل يعارض من خلاله أطروحة الانفصال التي تعتقد أنّ المكان عبارة عن نقط متناثرة خاصة الأشاعرة اعتمادا على نظرية الجزء الذي لا يتجزأ، لنفي كل علة طبيعية وترك المجال للعلة الميتافيزيقية هي سبب الحركة.[1]

إنه فيض من غيض حيث لا يمكننا تتبع كل الآراء الفلسفية حول إشكالية المكان، لقد وُسم بالمشكلة في الدراسات الفلسفية وهذا لخطره، وبما أنّ دراستنا في مجال نقد النقد قد يتوقف الحال بنا هنا، دون نفي أنّ الفلسفي يتداخل بالنقدي، ولا يمكننا أن نعرج على الفهم اللغوي المعجمي للمصطلح والفهم الفلسفي له دون رؤيته في النص القرآني.

3- المكان القرآني:

لم يأت اختيارنا لهذا العنوان اعتباطيا وإنما وفق رؤية نحاول من خلالها ايصال فكرة مفادها أنّ المكان في القرآن الكريم له بعدا آخرا غير البعد الفني أو القصصي، فلا يقصد فيه تلك الجمالية التي نرومها في الأعمال السردية البشرية، وإنما نحن هنا أمام إطار ديني حيث يتعامل النص القرآني مع المكان مثل تعامله مع باقي المصطلحات على وجه الحقيقة لا المجاز أو المتخيل، لأن الكتاب الديني

[1]- ينظر: عبد العزيز لعمول، مشكلة المكان في فلسفة ابن رشد، ص. 61.

في أصله ليس كتاب قصص أو روايات أو كتاب أطلس (جغرافيا) يروم تحديد مواقع ليس كتابا يعنى بتلك القضايا، وإنما يأتي المكان فيه عرضا داخل نسيج القصص القرآني وكم نجد ذلك يتردد مثلا في إخباره عن الأقوام البائدة، أو الأماكن الدارسة كالأحقاف، وسبأ ،ومدين ،والحجر.

ويرد ذكر المكان في تلاحمه مع الأحداث وارتباطه بها، ولن تكون له أية قيمة إن خرج عن هذا الارتباط ولنا أن نستذكر قوله تعالى: «وبينهما حجاب وعلى الأعراف رجال تعرفون كلاّ بسماهم، ونادوا أصحاب الجنة أن سلام عليكم لم يدخلوها وهم يطمعون».[1]

لا يمكن لقارئ القرآن الكريم إلاّ أن يستوقفه هنا هذا المكان الذي لم يصادفه ولم يعرفه ولم يتواجد فيه لكن قد يتساءل أي مكان هذا شَرُف بوقوف رجال كرمهم خالقهم بوصفهم بهذا الوصف الذي نحس فيه بأريج التكريم.

وأي حامل هكذا صفته لمحمول ذلك وصفه، والقيمة في سورة الأعراف التي وسمها الخالق بسمة هذا المكان ليست في القيمة المكانية في حد ذاتها ولكن مدار الأمر حول سمات هؤلاء الرجال وفي الحدث الأهم الذي هم بصدده، فوقوفهم في هذا المكان انتظارا لرحمة الله بهم والعفو عنهم، لأنّه مكان يطل على مكانيين، فإذا صرفت أبصارهم صوب أصحاب الجنة رأوا ما هم فيه من النعيم فتمنوا أن يكونوا معهم، وإذا انقلبت أبصارهم إلى الجهة الأخرى رأوا أصحاب الجحيم وما هم فيه من غصة وعذاب أليم، دعوا الله السلامة، قال عزّ من قائل مسجلا هذا الموقف «وإذا صرفت أبصارهم تلقاء أصحاب النار قالوا ربنا لا تجعلنا مع القوم الظالمين».[2]

ومن ثمة أمكننا أن نقول أنّ الخطاب القرآني يورد المكان لصيقا بالحدث المراد إظهاره، وفي ذلك الموقف بالذات حتى تتجلى الصورة وتكتمل لغاية وراء إيراد الخبر وتفصيله، لا نجد قصة اكتملت أركانها في كتاب الله كقصة يوسف عليه السلام، ولو أردنا إحصاء عدد الأمكنة المصرح بها

[1]- قرآن كريم، سورة الأعراف، الآية 46، ورش.

[2]- قرآن كريم ،سورة الأعراف، الآية، 47، ورش.

في هذه القصة، فإننا لن نجد غير مكان واحد قد ورد في آية واحدة عند عرض حديث عزيز مصر؛ قال تعالى: «وقال الذي اشتراه من مصر لامرأته أكرمي مثواه».[1]

صرح الله تعالى في هذا الموضع باسم المكان (مصر)، وأبهم الأمكنة الأخرى كالقرية التي جاءت استعارة على أهلها، قال تعالى: «وسئل القرية التي كنا فيها والعير التي أقبل فيها وإنّا لصادقون».[2]

مدار القول إذن أنّ كتاب الله (القرآن الكريم) ليس كتابا أدبيا حتى يفيض في وصف الأمكنة،بل حتى أنّ القصة تختلف عما هو معمول به في العرف الأدبي، فشكل القصة مختلف تماما عما هو جار، لأنّ القصة عنده حاملا تربويا تسعى إلى تثبيت الإيمان وإيراد العبرة فهي حامل support،لا يتوقف اهتمام القارئ عنده بل يتجاوزه إلى المحمول فيه حتى يكتمل هدف القص.

لعل هذا كله يوجهنا أنّ المكان القرآني له سماته الخاصة كإقتصاده الشديد ولا يكون إلاّ بالقدر الذي يستدعيه الحدث ويقتضيه الهدف التوعوي.

يبقى كتاب الله كتابا يحمل أسراره التي تتفتق في كل عصر ومصر، قد لا يمكننا فهم كنه إشارته، دون أن نتناسى أنّ المكان في القرآن حمل إعجازه المتمثل في قداسته أو في تغيبه غيبا لم يظهره الله لأحد من خلقه سوى الخاصة من خلقه كالرسل عليهم صلوات الله وسلامه، والقرآن يحفل بهذه الأمكنة كالجنة والنار، والقبر، وكهف أهل الكهف، ومكان يأجوج ومأجوج، وصفتي اليمين والشمال وما تحملاه من دلالات على المقدس والمدنس في القص القرآني، وما اليمين إلاّ مكانا مقدسا هو لأصحاب الجنة، وما الشمال إلا مكانا مدنسا هو لأصحاب الجحيم قال تعالى: «فأصحاب الميمنة ما أصحاب الميمنة، وأصحاب المشئمة ما أصحاب المشئمة» [3] ،لا يمكننا تجاوز

[1]- قرآن كريم، سورة يوسف، الآية، 21، ورش.

[2]- سورة يوسف، قرآن كريم، الآية 82، ورش.

2- سورة الواقعة، قرآن كريم ،الأيتين، 08. 09.ورش.

تلك الإشارات الدلالية التي تكمن خلف حدود المصطلحين، إنّها تنبعث من خلالهما دون قيود لتفصح عن معان عميقة يحفل المكان بقيمته داخل النص القرآني.

ومنه تبقى للمكان أهميته الدينية التي لا يمكن نفيها ،ومازالت تثير الكثير من التساؤلات، فإن كان الفلاسفة كما رأينا تسائلوا حول الجهة وما هيتها والفراغ وكنهه والخلاء وخصوصيته، والمكان في اتصاله مع أجزاءه التي توحده، وفي ربطه بتلك العلائق (الحركة، الاتصال، الزمن)، قد يتساءل أيضا نقادنا مع ما تكشفت به الدراسات الشعرية المتخصصة والتي نراها تكون عونا في التعامل مع المكان تحت توجيه قرآني معجز.[1]

هذا فيض من غيض لأنّ إشكالية الفضاء وكيف يتم تفاعله في الخطاب السردي يُعتبر بحق إشكالا أرّق الباحثين، وأننا ارتأينا منذ البداية أن نعتمد كلاّ المصطلحين – المكان – الفضاء – لنبقي على التساؤل قائماً، لماذا أُعتبر مصطلح الفضاء إشكالية في المنجز النقدي العربي عموماً؟ وفي النقد المغاربي خصوصاً؟ لماذا الفروقات في ترجمة المصطلح عند النّقاد العرب؟ كيف تمت مقاربة الفضاء في الخطاب النقدي المغاربي ؟ هي تساؤلات سنحاول الإجابة عنها في ماهو لاحق.

II– الفضاء السردي في المنجز النقدي العربي

1– مفهوم الفضاء و إشكالية المصطلح :

1–1– مفهوم الفضاء:

هناك عدّة مصطلحات تحمل دلالة المكان كالفضاء والمجال والحيّز والفراغ، وإذا ما حاولنا تفحص هذه المصطلحات نجد أن الفضاء من منظور بعض النقاد يدل على الفراغ والاتساع والشمولية، أما المكان فإنه من وجهة نظر فريق ثان يحيل إلى مجال جزئي أو حيز جغرافي، فالعناصر

[1]– ينظر: حبيب مونسي، موضوعة الجبل في شعر مفدي زكريا، ص.210.

المكونة للفضاء هي مجموع الأمكنة والتي تتردد خلال مسار الحكي. وكما يقول لحمداني:« إنّه يلف مجموع الحكي

و يحيط به» [1]. وهو يقصد الفضاء إلاّ أنّ شساعة الفضاء لا تعني إلغاء وظيفة المكان في البناء الفني.

ويبدو أن هناك تواصلا وتماثلا بين التعريفين السابقين وما تقول به المعاجم العربية فمعنى الفضاء "هو المكان الواسع من الأرض ...والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض [2]. أما المكان فهو: "موضع لكينونة الشيء فيه"[3]، ما يستشفّ من هذا التعريف المعجمي أنّ الفضاء أرحب وأوسع وأعم، في حين أن المكان محصور ومقيد بوجود شيء ما داخله،ولعل أهم المحاولات التي عملت على مقاربة تعريف دقيق ومحدد يفرق بين المكان والفضاء تلك التي أوردها عبد القادر الجرجاني حيث اقترح ثلاثة تعريفات للمكان هي:

المكان المبهم والمكان المعين والمكان المحصور وبإيضاح أكبر قال:« إنّ المكان عند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده » [4] ،والمكان المبهم عنده هو عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخلٍ في مسماه كالخلف والأمام.. فإنّ تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو بسبب كونه الخلف في جهة وهو غير داخل في مسماه.

أما المكان المعين:فهو عبارة عن مكان له اسم سمي به،بسبب أمر غير داخل في مسماه كالدار فإنّ تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه،في حين أنّ المكان المحصور هو

1- حميد لحمداني ، بنية النص السردي (من متطور النقد الأدبي) ، ص.64.

2- ابن منظور، لسان العرب، نسقه وعلق عليه، ووضع فهارسه علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة. 1988، ج. 10 ص. ص.282 -283.

3- م. ن. ج.13 ص. 163.

4 - عبد القادر الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتاب المقدس، بيروت، لبنان، ط.1985،1،ص.203.

السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي [1]،يستشف من هذه التعريفات أنها تنزع أكثر للروح الفلسفية منها للمعجمية اللغوية،ومع ذلك تبقى ذات أثر لا ينكر، إلا أنّ الجرجاني لم يهتم بمصطلح المكان في بعده الاجتماعي على عكس ابن خلدون الذي استخدمه بنفس المعنى المقابل الذي يؤخذ به في اللغة الفرنسية –في وقتنا هذا– Espace/ الفضاء، حيث يرى أنّ مساحة البيت–وهو المسجد–كان فضاء للطائفين.في تعريفه الفضاء بهذه الصيغة أدخل فيه عنصر الحركة بما هي زمان في المكان[2].

فهذه رؤية منتقاة من تراثنا وكيف كان يفهم الفضاء والمكان عموما، أما حديثا فإنّ كلمة فضاء ظهرت عندما بدأ علماء الفلك في اكتشاف الكون، ورأوا رحابته فأطلقوا عليه كلمة(فضاء) أي Space لظنهمّ أنّ الكون مليء بالفراغ، وإن كانوا قد تجاوزوا هذه التسمية بعدما تطورت معرفتهم بالكون واستطاعوا رؤية بنيته بدقة مذهلة ورأوا نسيجا كونيا محكما بدءوا بإطلاق مصطلح جديد هو (بناء)[3]. وإذا كان الفلكيون يرون بأنّ الفضاء الكوني هو الشيء الوحيد حتى الآن الذي في مقدوره أن يتمدد بسرعة تفوق وتفوق كثيرا سرعة الضوء" [4]. فإنّ النقاد لما وقفوا على تداخل الأمكنة في الخطاب السردي، الرواية مثلا، ووجدوا أنّ أمكنتها تعبر عن جنوح، وأن تلك الأمكنة تحيط بالعناصر السردية إحاطة السوار بالمعصم. استعاروا مفهوم الفضاء وأسقطوه على المكان، و إنْ كان ما يؤرقهم هو كيف يتم عمل هذا الفضاء في البناء الفني وما هي علاقاته مع باقي العناصر السردية؟

[1] – عبد القادر الجرجاني، كتاب التعريفات ، ص.205.

[2] – ينظر:أكرم اليوسف،الفضاء المسرحي(دراسة سيميائية)،دار مشرق،مغرب،دمشق،سورية،ط1،1994،ص.28.

3– ينظر:جواد البشيني مادية و جدلية العلاقة بين الكتلة و الفضاء،www.ahewar.org ،الصفحة انترنت.

4 - م. ن.

هكذا كانت البداية تعتورها بعض الشمولية، يقول جوزيف أ- كيسنر (Joseph Kestner):« وما دام الفضاء ليس خاصية الأدب فحسب وإنما خاصية العلم والفن -أيضا- فعلى دراسة الفضاء في الرواية أن تكون بالتالي إدماجية»[1].

يفهم منه أنّ دراسة الفضائية في الرواية وفق مقاربة نقدية يتعين عليها إدماج عدة حقول تتضمن الرؤية الأدبية والتفكير العلمي والفلسفي والاغتراف من الخصوصية الفنية ومنه نستطيع الإدراك أنّ هناك سياق جدلي نجد تجلياته كمفهوم لا يمكن إبعاده؛ إنه يتجلى في مضمون الحكاية التي تتشكل من تلك الأفضية اللامدركة العجائبية، ومنه يمكننا القول أن الفضاء قد رسخ ديناميتة في الخطاب السردي عموما،وتميزه عن المكان بامتداده و شساعته، وشموليته وحركيته، فأضحى الفضاء مُكَوِّنًا مركزيا في النص السردي ليس فقط لأنه حيز تتحرك فيه الشخصيات، وإنما لتوفره على نظام معقد ومؤثر في سيرورة الحكي، ثم إن علاقته المتفاعلة مع الأحداث والزمن والشخصيات والوصف تمنحه دورا فاعلا في إقامته وتشييد الفضاء الروائي.

ومن خلال هذا الفهم للفضاء بدأت سيرورة الحكي تأخذ شكلا مغايرا لما كان عليه المكان في العمل الفني التقليدي الكلاسيكي؛ فظهرت جماليته في تعقيداته، يقول حسن نجمي:« لنقل إن المحكي لا يتاح له أي تحقق استطيقي إلا بهذا السند (Support) الأساس للعمل السردي - الفضاء هنا- حيث تتحول الأشياء من هندسة التقاطب البسيطة الأولية إلى مستوى التعقيد والتشابك والمتاهة»[2].

1- جوزيف إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي،ص. 13.

2- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص. 69.

فهو يعطي المفهوم قيمة كبرى حيث أن العمل الفني يقوم على دعامته، فلا يراه فقط في المبدإ الذي أسماه حسن بحراوي بالتقاطب وجعله أداة إجرائية في مقاربته للفضاء السردي، بل جعل الفضاء الروائي عنصرا فاعلا في الرواية ،لأنّه يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث[1].

بجلاء يظهر مفهوم الفضاء غير معادل للمكان الذي كان يأتي عرضا في الدراسات السياقية،ويقصد به المكان الجغرافي فقط، وكما أشرنا آنفا فالمفهوم لم يترسخ بعد في النقد العربي كمفهوم أوحد كما تحدد في النقد الغربي، بل لا يزال الغموض يكتنف المصطلح ويلفه!

1-2- المصطلح و إشكالية الترجمة :

لقد ألفينا كل من تكلم في مسألة المصطلح النقدي يصفها بالإشكالية الشائكة، لأنها ذات أبعاد متعددة، فالبعد الأساسي يكمن في تحديد مفاهيم قطعية حول المصطلحات النقدية، والتذبذب الواقع في ضبط المفاهيم مرجعه إلى إشكالية الترجمة فكل يترجم حسب مرجعيته الخاصة، فغياب ترجمة جماعية واعية ولدت فوضى عارمة في المفهوم ، وهذا أحدث –بدوره- تراكما في المصطلحات دون التمييز بين الحدود الفاصلة بين كل منها فظهر عدم التحكم في آلية الإجراء، وهي قضية تكلم عنها جل النقاد، فمثلا يرى نور الدين السد أنّ:«الخطاب النقدي العربي الحديث يعتمد جملة من المصطلحات والمفاهيم يراها قاصرة عن أداء مهمة تحليل الخطاب الأدبي لأنها لا تستند إلى منظومة تحليلية تؤطرها، ليست لها ضابط في سياق معرفي وعلمي»[2].

فمنذ أواخر ستينيات القرن الماضي وحتى يومنا هذا أدى الانفجار النقدي إلى بروز إشكالات منهجية ومفهوميه معرفية -خصوصا في الأعمال النقدية المترجمة- على صعيد تحديد المصطلح النقدي،وضبطه و إشاعته وعلى رأي فاضل ثامر الذي يرى:«أنّ الحركة النقدية العربية التي واكبت هذه الاتجاهات والانفجارات، وتفاعلت معها وجدت أمامها إشكالات وصعوبات منها عدم

1- ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص. 67.

2- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997، ص. 42.

استقرار المصطلح ذاته في أصوله ومضّانه، ومن جهة أخرى عند تحوّله أو تعديله، وكان على الحركة النقدية العربية أن تعي هذه الخلفيات في تعاملها مع الجهاز المصطلحي، ومعرفة أصوله وتحولاته لكي لا يقع الخلط بين المفاهيم والمصطلحات»[1].

وهذا ما نعانيه مع مصطلح الفضاء والذي لم يتبلور في الدرس النقدي إلا حديثا، وإن كان يقصد به عند فلاسفتنا (**المكان، الخلاء، الملأ، الأين**)، ثم ظل يتطور تاريخيا في بعديه الميثولوجي والفلسفي ، إلاّ أنّه لم يلتحق بحقل النقد العربي القديم إلا في بعده النحوي كظرف (ظرف مكان) والذي كان يأتي في ذيلية ظرف الزمان ولم يكن يقارن به.[2] ويبقى أول ما يتبادر إلى ذهن الباحث هو كيف ترجم مصطلح الفضاء في النقد العربي؟ وماهي البدايات الأولى في تبني هذا المصطلح؟

تعتبر ترجمة الروائي العربي غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار Gaston Bachelard (la poétique de l'espace) المكتوب أصلا باللغة الفرنسية، وترجم إلى الانجليزية ومن الانجليزية قام هلسا بترجمته إلى العربية بعنوان "جماليات المكان"، هي أول ترجمة عربية أسست لقضية المكان في النقد العربي الحديث ثم طرح إشكالية الفضاء، وبذلك يكون –هلسا– قد فتح آفاقا ظلت محجوبة وبخاصة الاشتغال الفضائي في الخطاب السردي، ولقد ترجم مصطلح Space الذي هو في الفرنسية Espace بالمكان،وبهذه الترجمة والتبني لمصطلح المكان أحدث ذلك الالتباس في الدراسات النقدية التي لحقته، يرى محمد برادة:«...من بين أسباب استمرار استعمال المكان بدلا من الفضاء في الخطاب النقدي العربي هو الالتباس الذي اقترن بترجمة كتاب غاستون باشلار La poétique de l'espace إلى العربية تحت عنوان محرف : جماليات المكان لغالب هلسا»[3]. أي سبب تأخير تبني مصطلح الفضاء في الدراسات النقدية العربية هو الترجمة غير الدقيقة للمصطلح،

1- عبد القادر شرشار، إشكالية المصطلح، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، حزيران (جوان)2002، ع. 377، ص.ص.29- 30.

2- ينظر حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص. ص. 36 -37.

3- م. ن. ص. 43.

ولاحظ قوله عنوان محرّف ، وهو يقصد بذلك جماليات المكان وهذا الخطأ يعزوه محمد برادة إلى:«...مترجم الكتاب لم يفهم في نظرنا المحتوى الأساسي لكتاب باشلار فانعكس ذلك على ترجمة المصطلحات الأساسية وعلى فهمه للأطروحة الباشلارية حيث اختزلها إلى أن المكان هو المكان الأليف والمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة !! »[1].

ومنه وجدنا من يصف هذه الترجمة بالجريمة كقول حسن نجمي في إشكالية المكان والفضاء:«المكان الذي شوهت ترجمات عربية عدة خصوصياته ومميزاته عن الفضاء ورحم الله الروائي العربي الكبير غالب هلسا، لقد ارتكب جناية من ذلك النوع الذي يمكن أن نسميه بالجريمة الرفيعة في حق الحقل النقدي الأدبي العربي ومات ولا تزال ذيول الجناية حية متواصلة، "ذلك أن الرجل اندفع تحت ضغط شغف غامض بأهمية المكان في الكتابة إلى تلك الترجمة" [2]،ومن خلال ترجمته ميّز هلسا بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به وهي:

المكان المجازي: وهو الذي نجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوزه دوره التوضيح، ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث.

المكان الهندسي: وهو الذي تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية فتعيش مسافاته،وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه.

المكان بوصفه تجربة: يحمل معاناة الشخصيات و أفكارها ورؤيتها للمكان، ويثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانا خاصا، متميزا وأضاف فيما بعد المكان المعادي [3].

لقد وجدنا من يعارض هذا التقسيم مثلا محمد برادة في قولهـ:«لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع والمكان داخل أي نص

1- محسن نجمي، شعرية الفضاء السردي ، ص. 43.
2- م .ن، ص.42.
3- م.ن ص. 52.

أدبي يصبح في النهاية نوعا من السعة في المجازية كما لا يمكن أن نقول مكان هندسي، أو مكان معاش، لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها... والمكان المعادي يظل بدوره فضاءً،أو هذا الفضاء إما أنه بالإمكان التأكد من وجوده، وإرجاعه بالتالي إلى مرجع معين وإما هو فضاءات متخيلة تماما مثل فضاءات كافكا، التي لا يمكن أن تعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع»[1]. فغالب هلسا لا يحيد عن ترجمته ولا يستغني عن مصطلح المكان وإنْ كان ضيق من حدوده بإجراءاته الثلاثة، وهو نفسه يؤكد محدودية اختياره بقوله:« إنّ ما أعنيه هنا هو المكان البسيط ذو الأبعاد الثلاثة وقد اضطررت لأسباب منهجية إلى عزله عن الزمان وعن الحركة رغم استحالة العزل فعليا»[2].

هذا الالتصاق الفضاء زمني هو ما يتمظهر أيضا في ترجمة محمد البوريمي، فلقد عرّف مصطلح الفضاء بقوله :«أمّا في الاصطلاح، فالفضاء الروائي Espace romanesque هو الحيّز الزمانيEspace temporelle الذي تتمظهر في الشخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث، تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية، ونوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب أو الروائي، وعلى هذا فالفضاء الروائي يتسع اصطلاحا ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها بدءًا من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بيانها جسد الكتابة إلى المكان والزمان، الأشياء، اللغة /الأحداث، التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد، والتي تجسد عالم الرواية»[3] .

لا يمكننا تجاهل العمق المصطلحي للفضاء كعنصر فاعل ومؤثر في سيرورة الحكي وفي رؤى الشخصيات وفي اصطناع الحدث، وبذلك فهو يمثل إلى جانب باقي العناصر المكونة للمتن الروائي الأسس الجمالية التي ينهض عليها الإبداع الفني، وعليه أولت الدراسات النقدية الحداثية في الغرب

1 – حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي ، ص. ن.

2– م. ن. ص. 52.

3 – منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة)، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، 1984، ط.1، ص. 21.

مصطلح الفضاء اهتماما زائدا، لكن لم يُلتفت إلى أهميته تلك في النقد العربي إلاّ مؤخراً، ربما كان السبب هو القيمة التي أعطيت للشخصية والزمن كأساسين حفلت بهما الدراسات النقدية، وأيضا بسبب انصراف النقد العربي إلى دراسة عوالم النص الفني، والتركيز على البعدين التاريخي والإيديولوجي طوال عقود عديدة.

وإن كان مصطلح الفضاء بدأ يتأسس في الدراسات والبحوث كبديل لمصطلح كالمكان بسبب ترجمته وإدخاله إلى المعجم الأدبي العربي الحديث، وخير من يمثل لبواكير ظهوره الباحث المغربي سعيد علوش من خلال ما أضفاه عليه من دلالات جديدة كما رافقت المصطلح في مضانه الغربية، فأورد جلّ تعاريف هذا المصطلح في معجمه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)، ومن أهمّ تلك التعاريف:

1 -يستعمل مصطلح الفضاء في السيميائية كموضوع تام يشتمل على عناصر غير مستمرة انطلاقا من انتشارها، لهذا جاءت تكوّن موضوع الفضاء.

2 -اعتبار كل الحواس في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء.

3 -ويقابل موضوع الفضاء جزئيا سيميائية العالم الطبيعي، لأنّ اكتشاف الفضاء هو تكوّن مباشرة لهذه السيميائي.

4 -وتبحث سيميائية الفضاء عن التحولات التي تعانيها السيميائية الطبيعية بفضل تدخّل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة.

5 -بالإضافة إلى مفهوم (الفضائية والتحديد الفضائي) تستعمل السيميائية السردية والخطابية الفضاء الإدراكي[1].

1 – سعيد علوش، معجم المصلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوبيريس، بيروت، لبنان، 1985 ط.1، مادة الفضاء، ص.164

وعليه وجدنا شريبط يعتبر سعيد علوش أوّل من أدخل مصطلح الفضاء إلى المعجم العربي الحديث[1]، وإن كانت تعاريفه مستقاة من تعريف غريماس وكورتيس في معجمهما، وزيادة على البوريمي وسعيد علوش، أولى الباحث حسن بحراوي مصطلح الفضاء اهتماما بالغا، فخصص له مبحثا كاملا عالج فيه النشأة والتطور في الدراسات النقدية الغربية الحديثة واستخلص تعريفا له جاء فيه:«.. ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات والشخصيات، التي يستلزمها الحدث والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها»[2]، ورأى بحراوي أنّ اهتمام النقاد الغربيين بهذا المصطلح كآلية إجرائية قادهم إلى تطويره في بحوثهم، وانصب اهتمامهم خصوصا على دراسة الفضاء الروائي، الذي قصدوا به المكان الذي تجري فيه القصة، وليس فضاء الألفاظ أو الفضاء الطباعي،كالبياضات والجداول والهوامش[3].

فالفضاء كمبحث نقدي معاصر في بداياته كان يفهم على أنه يأخذ شكل المكان العادي وبسبب الترجمة بقي يراوح مكانه، لذلك تأخر استعمال مصطلح الفضاء في مقابل مصطلح المكان،الذي درجت عليه الأعمال النقدية العربية ردحا من الزمن إلى أن بدت بوادر التحول تلوح في الأفق مع بعض الدراسات وإن كان هاجس المكان لا يفارقها! ولقد انقسم النقاد العرب في تبنيهم للمصطلحات، فمنهم من رأى الفضاء معادلا للمكان أو الفراغ ومنهم من رآه حيزا. وهذا ما سنقف عليه في تحول المصطلح من خلال الممارسة النقدية العربية.

1 – شريبط أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة الثقافة، الجزائر، ع.115، 1997، ص. 144.

2 – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،بيروت،لبنان، ، ط. 1، 1990،ص.31.

3 – م. ن. ص. 28.

1-3- الفضاء السردي تجلياته وتحولاته في الممارسة النقدية العربية

1-3-1- المصطلح عند سيزا أحمد قاسم

الفضاء بمفهوم المكان / الفراغ

هذا المفهوم تعتمده سيزا قاسم من مصر في كتابها بناء الرواية، وللدلالة على تبنيها لمصطلح المكان، لكن ليس ذلك المكان الجغرافي، بل المكان الفني نجدها تقول:« فالرواية رحلة في الزمان والمكان ، على حد سواء فمكان الرواية ليس المكان الطبيعي والنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة» [1]، هي رؤية متقدمة في فهم المكان ، فلقد جعلت المكان والزمان صنوان، وأنّ الرواية رحلة عبرهما. وأعطت المكان تلك الصيغة الفنية اللائقة به، فهو المكان الروائي المخلوق عن طريق اللغة بحيث له أبعاده المميزة ومقوماته الخاصة وأنّه حامل لمعنى أبعد من حقيقته كمكان طبيعي واقعي فتصفه قائلة:

«... فالمكان حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة»[2].

ما نلمسه من رؤية سيزا قاسم أنها كانت أكثر تفهما للفضاء باعتباره مكانا خياليا، وإن كانت لا تحيد عن تسميته "المكان"، وللتدليل على اختيارها تتتبع ظهور مصطلح المكان قائلة" يحاول بعض النقاد الغربيين المعاصرين التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان

فنجده في الانجليزية	أما في الفرنسية
Space /place	Espace
	lieu
	Location

1- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص.74.

2-م.ن، ص. 74.

ونراه في العربية يأخذ مرادفات ك: **المكان / الفراغ / الموقع** :

لتؤكد أن النقاد الكلاسيكيين في اللغات الثلاث اكتفوا باستخدام (lieu /place)للدلالة على أنّ كل الأنواع تدل على المكان، حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد[1].

وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة (lieu) الموقع، فبدئوا في استخدام كلمة (Espace) (فراغ)، لم يرض النقاد الانجليز عن اتساع كلمة (space / place) (مكان / فراغ) فأضافوا كلمة Location للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث.

وبذلك نجد أن النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل كلمة (الموقع والمكان/ الفراغ) للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني، أحدهما محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث والآخر أكثر اتساعا و يعبر عن الفراغ المتسع الذي تنكشف فيه أحداث الرواية لا تتردد سيزا قاسم في ترجمة مصطلح Espace الفرنسي أو Space الانجليزي بمصطلح الفراغ* دون سواه، مع علمها أنّ هناك استحالة في استخدام مفهوم موحد في النقد العربي، فتقول:«كل ناقد حاول إعطاء تعريفا نقديا محدد التفرقة في استخدامات المفردات السابقة مكان، فراغ، إلا أن عرفا نقديا لم يستقر بعد:»[2].

مما يفسر لنا أنّ الدراسات النقدية العربية في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات كانت تسير في تلك الكلاسيكية، وكان مصطلح المكان هو المقصود به Espace عند الغربيين، ولم يكن مصطلح الفضاء باعتباره الأساس اللفظي قد ظهر بعد في الخطاب النقدي؛ ولذلك وجدناها تستخدم مصطلح "المكان" حينما قاربت ثلاثية نجيب محفوظ، و تدافع عن اختيارها هذا بقولها:« لم يبدأ نقاد الرواية العربية في العناية بالتفرقة بين هذه الظلال أو محاولة التعرف على درجات الطيف والاعتراف بعدم تطابق معانيها، ورغم أننا نتفق مع الاتجاه إلى التفرقة في الاستخدام بين كلمة المكان

1- ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص. 75.

2- م.ن ، ص .75.

والموقع لأنها أكبر دقة في التعبير، إلا أننا التزمنا في هذا البحث استخدام كلمة (المكان) اتساقا مع لغة النقد العربي» [1].

كما نجدها تسترشد في عملها النقدي للمكان الروائي في ثلاثية نجيب بمرجعيات هامة جدا ك (يوري لوتمان) الذي أخذت منه إخضاعه العلاقات الإنسانية و النظم لإحداثيات المكان، بإضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة فيساعد على تجسيدها، وفق تلك التقسيمات كعالي ≠ واطئ، قريب≠ بعيد وهلم جرا.

أيضا نجدها –في أحايين عدة– تستعين برؤية غاستون باشلار، لإضفاء دور الرمز في تجسيد التصور العام للبشر لعالمهم، وإضافة علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه، فإنّ الإنسان يعيش في مجموعة القواقع Coquilles يتميز كل منها بصفات خاصة بالنسبة إلى علاقته بها، وتطرح هذه العلاقات عددا من المشاكل الخاصة تنعكس على تصور الإنسان للمكان[2].

وتسترشد –أيضا– بميشال بوتور حينما حاولت مقاربة فضاء النص الذي تسميه التنظيم المكاني وتقول:« يخضع النص الروائي إلى تنظيم مكاني آخر من حيثية تكوينه المادي فإن الرواية تأتي في شكل كتاب يطبع بخط أو عدة خطوط مختلفة ويقسم إلى فصول وفقرات وجمل، وتضبط الجمل وعلاقاتها علامات وترقيمات، وفواصل، ونقاط، وكل هذه الوسائل تستخدم استخداما جماليا، يخدم البناء الروائي[3].

هذه الرؤى والأفكار الغربية التي تتبناها الباحثة كرؤية باشلار وإخصابه المكان بروح ودفئ العلاقات الإنسانية،أو آراء بوتور حول الفضاء النصي،وتقسيمات لوتمان * وما أحدثته من تجسيد

---

* الفراغ عندها: يأخذ صيغة الحيز أيضا

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص. 76.

2- م.ن، ص، 74.

3- م.ن ، ص.77.

* أنظر المنجز النقدي الغربي من هذه الدراسة.

للأفكار ضمن الصفات المكانية كلها مجتمعة دفعت بها إلى ذلك الفهم المتقدم لإشكالية المكان أولا بوصفه مصطلحا حداثيا وثانيا باعتباره إجراء نقديا له خصوصيته.

إنّ سيزا قاسم تشير إلى تشكيل الفضاء النصي الذي قال به ميشال بوتور دون أن تصرح به،بل وتعترف بأن" اللغة العربية أخذت على اللغتين الفرنسية والانجليزية طرق تنظيم النص إلى فقرات،واستعارت منها علامات الترقيم المعينة على الفهم"[1].

وإن كنا لا نوافقها الرأي فيما يخص طرق تنظيم النص إلى فقرات، وأنّ اللغة العربية أخذته عن اللغتين! فهذا ظلم وتجني على لغتنا، ولو قالت أنّ العربية أخذت عن اللاتينية ربما كان أقرب إلى المنطق،وإنها تثبت عكس ما صرحت به حينما تؤكد أنّ:"محفوظ لم يلتزم بالقواعد المتبعة في اللغتين، لقد استخدم أسلوبا خاصا به في استعماله لهذه العلامات[2].

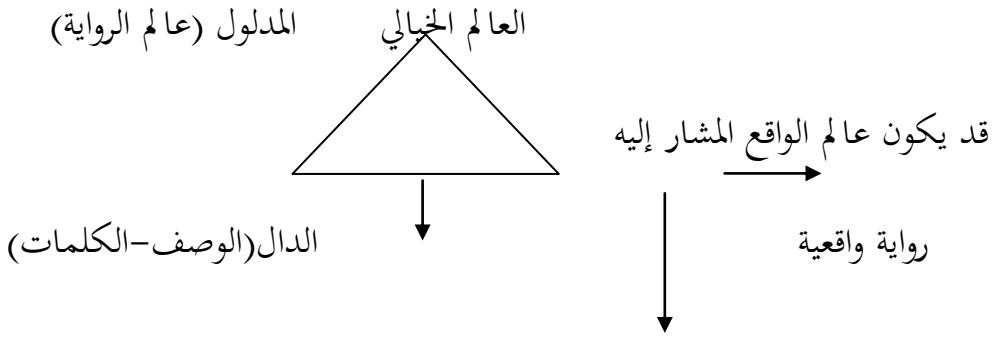
هذا ما يظهر أنّ الروائي العربي له أساليبه الخاصة أخذها من وعيه بالتراث. إنّ مفهوم الفضاء عند سيزا قاسم يعتبر فهما متقدما بالنسبة للمرحلة النقدية التي وجدت فيها، وإن حددته بمصطلح المكان، والملاحظ عليها أنها ربطت المفهوم بالوصف ليصبح بالنسبة إليها في نهاية المطاف يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، تلك الخلفية وإن كانت كما أسلفنا لا تراها حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف [3]، فهي تقصد أنّ من أهم الأساليب في تجسيد المكان هو أسلوب الوصف، فالروائي يصنع عالما مكونا من الكلمات وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه، والكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع، بل تشير إليه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم، فهناك حدود فاصلة بين عالم

1- سيزا قاسم بناء الرواية ،ص77.

2 - م. ن. ص. ن.

3 - ينظر م.ن، ص. 76.

الواقع وعالم الخيال كما وضحه المثلث الدلالي [1] الذي خطه أوجدن وريتشاردز في كتابهما (معنى المعنى) العلاقة بين عالم الرواية التخييلي وعالم الواقع.



إذا كان المشار إليه تخييلي فالرواية

مجازية

-المثلث الدلالي لأودجن و ريتشاردز-

ومنه تتساءل سيزا قاسم هل قاهرة محفوظ هي القاهرة المعزية كما يزعمون ؟ وماذا عن لندن جلزورذي؟ أم أنّ هذه المدن خيالية؟ وإنْ استطاع القارئ أن يتحقق من وجودها الجغرافي! [2] فهي – إذن- تعتبر مصطلح المكان التجريدي ذو طبيعة خاصة في بناء عوالم الرواية، إذ تصبح حاملة لمدلولات مختلفة وترتبط ارتباطا وثيقا بالعناصر الأخرى المكونة للرواية، تسقط عليها تأويلات وتكتسب منها عمقها.

1 - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص. 78.

2 - م. ن،ص.ن.

1-3-3- المصطلح عند سمر روحي الفيصل:

(مكان/فضاء)

لا زلنا مع مفهوم الفضاء المعادل لمفهوم المكان السردي، وسنأخذ رؤية ناقد عربي آخر اشتغل على هذه الإشكالية، إنّه (سمر روحي الفيصل) حيث تطرق إليها في كتابه (الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية)، وفي عنوان فرعي في الفصل الأول عنون دراسته ببناء الفضاء الروائي [*]، تطرق إلى قضية الفضاء الروائي و المكان الروائي؛ فرأى أنهما مصطلحان بينهما صلة وثيقة، وإن كانا يختلفان في مفهومهما، فالمكان الروائي حين يطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرواية سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنة عدة، لكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهوميهما فإننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها[1].

إلاّ أنّه يرى في الفضاء مكونا يدخل في إطار باقي العناصر السردية، ومنه يصبح له دلالة الشمولية:« فدلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها، ومن ثَمَّ يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا و اتساعا من مصطلح المكان»[2].

فالفضاء الروائي في رؤية الفيصل لا يتم بناؤه وتشكيله إلا عن طريق ربط الأمكنة بالحوادث،وعن طريق منظور الشخصيات وتفاعلها مع الأمكنة باختراقها.لكن كيف يتم ذلك؟

---

[*] خصص الفيصل في دراسته هذه حيزا شمل الصفحة 71 حتى 92

1- ينظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2003، ص. 71.

2- م. ن، ص.71.

ولتوضيح هذا الإشكال يتطرق الفيصل إلى طريقة انتقال المكان إلى فضاء ويعرض لعدة مقابلات حينما قارب بعض الأعمال الروائية في مؤلفه الرواية العربية البناء والرؤيا، والمقابلات التي عرضها هي:

1- بين المكان الطبيعي / المكان الروائي :

رأى أن المكان الروائي يختلف عن المكان الطبيعي الخارجي في أنه لا يتضح إذا لم تخترقه الشخصيات الروائية فلا استقلالية له عنها، لأنه لا يظهر إلا من خلال وجهات نظرها، وشبكة علاقاتها ورؤياها فالمكان جامد يمثل الطبيعة الصامتة، فإذا تدخلت الشخصيات جعلت منه مكانا نابضا بالدلالات، وحينما يربط السارد الأمكنة بوجهات نظر الشخصيات وتداخل الأمكنة مع الحوادث كلٌ يعطي ميزة لتلك الأمكنة، تجعل منها أمكنة روائية تعطي بذلك الزخم والتشويق في الرواية[1].

2- من المكان إلى الفضاء :

فالمكان الروائي عند الفيصل هو المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته، وهذا يعني أن أدبية المكان أو شعريته مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن التصورات المكانية، مفضية –اللغة- إلى جعل المكان تشكيلا يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات، ومكونا من مكونات الرواية يؤثر فيها ويتأثر بها[2].

ويرى أنّ التقنية التي يقدم بها الروائي المكان هي تقنية الوصف، وبعده ينتقل إلى تشكيل الفضاء الروائي، وهكذا من مجموع الأمكنة المرتكزة على تقنية الوصف يشكل الروائي المبدع فضاءه الروائي لكن لا يستطيع إتمام التشكيل إلا عن طريق اختراق الشخصيات للمكان، فالمكان الروائي حين تخترقه الشخصيات الروائية يوفر فرصة فهم لها. ويرى الفيصل أنّ الرواية العربية احتفت بعنصر

1- ينظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا من ص89. إلى ص 92

2- ينظر: م.ن ، ص. 72 .

الفضاء الروائي وقدمت نماذج فنية له بعد إهمال لاَزَمَ المكان الروائي كثيرا، والذي كان يأتي ضمن النص الروائي كتشكيل جغرافي لا قيمة له في مقابل باقي العناصر السردية، فقد يأتي عرضا أو للزينة فقط، لكن حديثا تفهم الروائيون العرب إشكالية المكان فجسدوه فضاء كأنهم في ذلك انتهوا إلى ما جسده النقد الروائي من تمييز بين المكان الحقيقي والمكان الروائي أولا، وبين المكان الروائي والفضاء الروائي ثانيا.

فحسب الناقد أنّ الفضاء معادل للمكان، ولكن ميزته هو مجموع الأمكنة، فيكون إذن أكثر شمولا واتساعا من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، والقلة من الروائيين المجيدين فقط هي التي استطاعت بناء وتشكيل الفضاء الروائي عن طريق إمكانات اللغة ودلالاتها التأويلية.

هكذا بدأت الصورة تتضح بجلاء،خاصة فيما تعلق بخصوصية الفضاء بوصفه مصطلحا نقديا يحمل حمولة معرفية ،لكن هل هذا المصطلح يتشكل لوحده أم ضمن شبكة علائقية تواشجية مع باقي العناصر السردية الأخراة؟ ذلك ماسنحاول القبض عليه في لاحق هذه الدراسة.

3- علاقة الفضاء بالعناصر السردية

3-1- علاقة الفضاء بالوصف

ونحن نستقرأ الفضاء في المنجز النقدي العربي تطرقنا إلى إشكالية كيف يتمّ عمل الفضاء أو كيف يبنى في النص السردي؟ ورأينا أن اتفاقا قد أبرم وحسم لدى جل الروائيين والنقاد بأنّ التقنية التي بواسطتها يشيّد الفضاء هي تقنية الوصف؛ إذ إنه يسهم في تجسيد ملامحه وقد يتدخل في تحديد دلالاته وقيمه الرمزية من خلال ما يضفيه عليه من إيحاءات تتفاوت بحسب قدرات التخييل لدى المرسل والمرسل إليه، أو السارد والمتلقي، هذه هي طبيعة الوصف الذي يقول عنها جيرار جينيت:«كل حكي يتضمن أشكالا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوِّن ما يوصف بالتحديد

سردا (Narration) وهذا من جهة ومن جهة أخرى يتضمن تشخيصا لأشياء أو لأشخاص،وهو ما ندعوه في وقتنا الحالي وصفا (Description)».[1]

وإنْ كان كلام جينيت يدل على الوصف في الحكي، إلاّ أنّ ما يستشف منه تلك الخصوصية للوصف الذي أصبح متداخلا مع كل ما يجري داخل النص السردي، ثم ما يضفيه الوصف من شحنات ودلالات تطبع خصوصا الفضاء فيتعدى كونه مجرد مكان من الأمكنة الجغرافية ،وعليه فالفضاء يخلق نظاما داخل النص مهما بدا في الغالب كأنّه انعكاس صادق لخارج عن النص، يَدَّعِي تصويره، بمعنى أنّ دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية.

هذه الدراسات أعطت نفسا جديدا للوصف فتجاوز كونه مجرد ديكور للزينة أو إعادة ومحاكاة للواقع، فلم يعد الوصف لصيقا بالشخصية يُصور سكناتها وحركاتها فقط، بل تجاوزها إلى وصف الألوان والأشكال والأشياء إيهاما بالواقع الحقيقي، فحتى المرئي تطاله التحولات، فاللغة تضفي على تلك المرئيات خصوصية الواصف، لذلك نجد أن التجسيد الفضائي لا يأخذ صفة أحادية خطية نمطية في سائر الأعمال السردية، هذا التشظي الوصفي للإحاطة بالفضاء، إشكال سبّبه الالتباس القائم **أولا**: بين الفضاء والزمن إلى حد التداخل، **وثانيا**: بين الفضاء والمكان، ومن وجهة أخرى حدود التشخيص في كل من السرد والوصف، فكل جنس سردي له آلياته تملي على الواصف أشكالا وصفية، فإن كان السرد كما يرى جرار جينيت هو تشخيص للوقائع والأفعال، في حين أن الوصف هو تشخيص لأشياء ولأشخاص [2]، أي إنْ كان السرد متعلق بخطّية سير الحدث، فإنّ الوصف هو إبانة وتوضيح وتمثّل للأشياء والأشخاص.

وقد استقرّ في عرف النقد الأدبي على أنّ الوصف في الرواية التقليدية هو الوسيلة اللغوية التي تقدم المكان للمتلقي، فالوصف هو الذي يرسم أبعاد المكان ومظاهره ليجعل المتلقي قادرا على

1- Gérard Genette, figure II, Seuil, Paris, 1976, p 56.

2- ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص. 70.

إدراكه وقبول ما يجري فيه ،فقد تبارى الروائيون ابتداء من بلزاك (Balzac)في تجويد وصفهم للمكان لأنهم آمنوا بأنه الخلفية التي تساعدهم على توضيح حركة الشخصيات وأمزجتها، ومن خلال طريقة الوصف والذي يقدم صورة بصرية تمنح القارئ إدراكا ذهنيا للمكان الذي تجري فيه حوادث الرواية، سواء أكان هذا المكان ضيقا أم متسعا، مغلقا أم مفتوحا منزلا أم قصرا، أم طبيعة).[1]

لكن وجدنا من يقول أن الوصف حينما يصير حشوا ومبالغة في الأوصاف، قد يعطل من حركة السرد داخل العمل الإبداعي، وأنه وقفة للسارد يعيد فيه نَفَسَهُ لمسايرة السرد، وإن كان يُنظَر لدى بعض النقاد إلى الوقفة على أنها اختلال زمني غير سردي [2]، في زمن كان الوصف متداخلا في صلب السرد، ولم يبدأ دوره يتشكل بعد في بنية الخطاب الروائي، إلاّ أنّه مع بدايات القرن التاسع عشر بدأت حركية التحول هدفا ملازما للوصف في أن يتحرر ويصبح مستقلا عن السرد كما يؤكد ذلك (بيير زيما) خصوصا مع فلوبير وأميل زولا، لكن من الصعب الحكم على أن كل عمل وصفي هو بالضرورة مفصول عن السيرورة الحكائية نظريا وتاريخيا، وإننا نجد نماذج عديدة في تاريخ الرواية لا يكون الوصف فيها سلبيا من وجهة النظر الزمنية بل قد نجده في كثير من الروايات يعوّض المحكي فيصبح هو نفسه محكيا كما هو واضح في روايات (أندري بروتن)، على نحو ما يوضح ذلك (جان إيف تادي)، حيث يتحرر السرد من إكراهات الحبكة والحكاية، لكي ينتقل مغامرة الوصف لتقيم في اللقاء بالمكان، ولكي لا يوقف إنتاج الصور الفضائية إلا مزاج الكاتب)[3].

إنّ (إيف تادي) يجعل من الوصف مغامرة، وهذا لما له من بنية دينامية داخل العمل السردي ويجعل إقامته داخل المكان، لأنّه –المكان– هو الرحابة والشساعة التي يستطيع السارد أنّه يحلق فيه عن طريق أشرعة الوصف فيكسبه خصوصياته النفسية، ويزيد في توسعته أو انقباضه حسب مزاجه

1- ينظر: سمر روحي الفيصل،الفضاء المضاد، في النقد العربي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سورية، شباط (فبراير) ، ع. 406، السنة، 2004،ص. 07.

2- جيرار جينيت، ومجموعة من المؤلفين ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر. ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ط.1 ص. 127.

3- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص. 71.

وإنّه ليبدو بوضوح أنّه –الوصف– لا يصلح فقط لبيان الواقع، وقد يتقزّم وصف العالم الظاهر أمام الفضاء الداخلي لماله من خصوصيات مرجعه دلالات سياقية أكثر منها مرجعية،وهي رؤية تتضح أكثر مع قول برنارفاليت B.Fallite:« فمن المعلوم جيدا بأنّ البروز المكثف لباريس (Paris) في التربية العاطفية (l'éducation sentimental) ليس هدفه تقديم معلومات للقارئ عن عاصمة فرنسا، إنه يوافق الحالات الروحية لفريدريك التي يعبر عنها عن طريق نوع من الإسقاط» [1].

إذن فقد يصبح الوصف إسقاطا للحالات الشعورية للسارد، وتضمين المكان –الفضاء– تجارب روحية أو عاطفية، ومنه يكون من الصعب تلمس فعالية الفضاء داخل المحكي، إلا أنه يتعزز من خلال علاقته الحميمية بالوصف ويشتغل بكفاءة حتى وإن كان مضمرا، فليس بالبصر فقط يمكن الوصف فعدسة الباطن لا تقل أهمية عن حاسة الرؤية في الأداء الوظيفي، لذلك فلكل رواية صلة بالفضاء، فحتى عندما يضرب الراوي –السارد– عن الوصف فإن الفضاء يكون على كل حال متضمنا في المحكي [2]، أي ما تحمله اللغة من دلالات إيحائية يستنبطها المتلقي في فك شفرة المعنى وتوليد معانٍ أخراة.

نستطيع منذ الآن القول إنّ التدليل على الأمكنة ورسم فضاءاتها يرتكز على تقنية الوصف، ولا يمكننا القبض على الأمكنة ، وهي –على الخصوص– مطلب أساس في العمل السردي دون وصف لها ،ولا يتخيل نص سردي إبداعي –رواية ، قصة، حكاية– تُجري أحداثه وتنتقل شخصياته في إطار آخر غير إطار المكان.

1– برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر. عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص.39.

2– رولان بورنوف وريال أويلي، معضلات الفضاء (ضمن الفضاء الروائي)، تر. عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002 ، ص.109.

وبادئ ذي بدء فالوصف لا يشكل وقفة لسبب بسيط؛ هو أنه بمعناه الأصيل وصف للأشياء وللأفعال وللشخوص، وهو موزع على طول امتداد النص السردي [1]. ما يفهم أنّ الوصف لا يشكل مرة واحدة فهو متداخل مع باقي العناصر السردية، وما الكتابة الفنية في جوهرها إلاَّ إعمال المخيلة وإجادة التصوير، ومن لا يحسن الوصف لا يجيد الكتابة.

وعليه –وبوضوح– يتبدى الوصف أساسا من أساسات العمل الإبداعي وليس سردا زائدا أو زينة، وكما يرى (فيليب هامون) F.Hammon أنّ الوصف ليس بُدًّا هو وصف واقعي، بل أساسا هو ممارسة نصية ولعل ما طرأ على مفهوم الفضاء في تاريخ الخطاب الروائي وعلى نظرية الأدب هو نفسه تقريبا ما طرأ على مفهوم الوصف من أسئلة ووظائف، وما جعله يتبدل ويتطور تقنيا ودلاليا لذلك يعدد (فيليب هامون) أنواعا عدة للوصف، كرونولوجيا (وصف الزمن)، طوبوغرافيا (وصف أمكنة ومشاهد)، بروزوغرافيا (Prosographie) (وصف المظهر الخارجي للشخصيات) إيطوبيا (éthopéé) (وصف كائنات متخيلة مجازية[2] .

يظهر جليا أنّ الوصف يتقاطع مع **الفضاء** لإبراز خصوصيات النص السردي، فمن خصوصيات الوصف للأمكنة، يكون بمقدور المتلقي تمييز النص السردي وإرجاعه لأصله (رواية قصة،حكاية)، فلكل منها أمكنتها وفضاءاتها المتميزة والخاصة بها، ففضاء الرواية متداخل ، شاسع تكون من مجموع أمكنة، وفضاء القصة أقل رحابة لقلة الأماكن المشكلة له، وفضاء الحكاية فضاء أكثره أسطوري لأمكنته الخيالية، الإيطوبية، فالمكان يسهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون تابعا أو سلبيا، وفي وصف المكان توضيح وتنوير للقارئ، يرى (ميشال بوتور) في اختيار الكاتب لهذا اللون بالذات وهذا الأثاث ليُخْبِرَانِي –أي اللون والأثاث– عن العصر الذي حدثت فيه القصة وعن البيئة التي جرت فيها[3].

1- ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص. 71 .

2- م. س.، ص. 72-73.

3- ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، ص.18.

فالوصف للبيئة إخبار وإعلام للمتلقي عن طرائق العيش في مكان ما وبكيفية ما، وحينما درس جورج بولي (George Poulet) المكان في رواية (مارسيل بروست)، (بحثا عن الزمن الضائع) توصّل أنّ وصف المكان في هذه الرواية ليس له دور تزييني، أو هو ممهد للحدث الروائي، ولكنه قائم بالمعنى الروائي الذي يعبِّر عنه السرد، فهو شديد الالتحام به، كما أنّ الشكل الذي يتخذه يختلف تماما عن المكان العادي، لكنه مكان منظور إليه بعين خاصة وبنفسية قلقة، لذلك تجعل المكان الذي تنظر إليه مفككا ومختلطا. ويصف مارسيل بروست هذه الحالة التي يتعتم فيها المكان وتتداخل أشياؤه حيث لا يستطيع الإنسان داخله أن يتأكد حتى من هويته ويتضح-مثلا- في هذا المقتطف الروائي: "يحدث دائما أنّه عندما كنت أستيقظ هكذا، يتملل فكري دون أن يفلح من أجل أن يحاول معرفة أين كنت الكل كان يلف حولي في الظلام الأشياء الأقطار السنون"[1].

هكذا يتحرر المكان من كونه مجرد ديكور ويحرر الوصف معه لكي لا يعود زينة.

إنّ التساؤل الذي مفاده كيف يتم الاشتغال الوصفي وكيف يغدو الوصف أساسا لا رونقا سلبيا؟ يتضح حين يتم التلاقح بين الوصف والفضاء فيخرجان عن نطاق كونه ما عنصرين للاستراحة الحكائية، ويغدوان أساسين من أساسات بناء عملية تحول المعنى في النص الروائي،-كما ألمعنا سابقا- ومنه تمتد آثارهما خارج النص، فيصبح المتلقي معنيا بإنتاج الدلالات وإنجاز فضائية النص السردي.

وعليه يمكن القول أنّ الوصف يتوصل لخلق إيقاع في المحكي، فهو يتحول بنظر القارئ إلى الوسط المحيط متيحا له بذلك استراحة بعد مقطع حدثي، أو يثير في نفس القارئ الترقب عندما يتوقف بالمحكي في اللحظة الحرجة[2].

1- مقطع من رواية مارسيل بروست، بحثا عن الزمن الضائع، نقلا عن حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص.71.

2- ينظر: رولان بورنوف وريال أويلي، معضلات الفضاء (ضمن الفضاء الروائي) ، ص109.

هذا الوصف له قيمته الإيقاعية في الحكي، عن طريق فن التلقي لدى القارئ، فيضحى الوصف دينامي متفاعل مع فعل القراءة مما يحدث التشوف لديه، أو يتيح له بعضا من إمكانات الاستراحة بعد تتبعه للحدث ، وإن كان الوصف في هذه اللحظة قَطْعٌ لمسار الحدث، لكنه قطع مرحلي لمتابعة جريانه.

لقد مرّ معنا هذا الفهم في دراستنا لمصطلح الفضاء بمفهوم المكان عند (سمر روحي الفيصل) وكيف أنّه –في آخر مقاربته النقدية للروايات التي درس تشكيل فضاءاتها عند الروائيين العرب– خلص إلى نتيجة مفادها أنّ الروائي العربي حرص على الوصف في أثناء تشكيل المكان، ذلك أنّ الوصف الذاتي هو المعبّر عن الحال الشعورية للشخصية الروائية، وهو يخدم الروائي في أثناء اختراق المكان وفي تحديد العلاقات المكانية [1]. فالوصف له قيمته ودوره في بناء المشاهد الروائية، وخصوصا وصف الشخصية داخل المكان أي؛ الوصف الممزوج بأحاسيس الشخصية، كأنه تقديم المكان من منظور الشخصية.

إنّ النقد الجديد قلب الموازين، فإذا كانت الرواية التقليدية قد جعلت المكان في المحل الثاني من اهتمامها، فإنّ الرواية الجديدة قد أحلّته محل الشخصية الروائية، واستعاضت عن وصف الشخصيات بالوصف الحيادي للمكان، بل وجعلته الشخصية نفسها كي يؤدي دور الإيهام بالواقع حينما يصوّر أماكن واقعية، كما نجد لدى نجيب محفوظ في رواياته (بين القصرين،قصر الشوق، السكرية زقاق المدق،القاهرة الجديدة، خان الخليلي ، ميرامار، الكرنك) [2].

لقد ولّت النظرة التقليدية التي كانت ترى في الوصف أسلوبا مستقلا بذاته، وأنّه وظيفة زخرفية يستعملها الروائي لإضفاء جمالية على نصه كاللوحات والتماثيل التي تزين المباني العتيقة، إنها رؤية جردت الوصف من وظيفته الفنية وأنكرت التحامه بالعمل السردي، لأجل ذلك برزت رؤية الروائيين

1- ينظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية). منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سورية، 2003، ص. 93.

2- ينظر:محمد عزام،شعرية الخطاب السردي،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية2005،ص. 68.

الواقعيين الذين منحوا الوصف صيغة أخرى، ووظيفة بالغة الأهمية هي الكشف عن الحياة النفسية للشخصية،والإشارة إلى طبعها ومزاجها، والإيهام بواقعية الأحداث[1].

ثم جاء الروائيون الجدد يقدمون أماكن رواياتهم وهم في وصفهم لتلك الأماكن من مدن وأحياء وبيوت وغرف وغيرها، إنما يعكسون القيم الاجتماعية التي يريد السارد الإشارة إليها، ويعبرون -بهذا الوصف- عن الطبيعة الاجتماعية التي ينتمي إليها أبطال الرواية، ثم إنّهم منحوا في نصوصهم الوصف القيمة المنوطة به، ليس لأنّه وسيلة للزينة فقط، وإنما للدور الذي يقوم به في توجيه النص السردي، من خلال خلق أمكنة لها مواصفاتها، ولم يقف وصفهم عند حدود طبيعة الأمكنة، بل تجاوزها إلى أدق الموجودات من آثاث، وأرائك، وخزائن فكل شيء يحيل إلى الشخصية وقيمتها الاجتماعية، نتلمس هذا في قول "ميشال بوتور":« أنّ تنظيم الغرفة يمكن أن يكون عملا رائعا بمستوى رسم اللوحة، ذلك أن كلتا الغرفة واللوحة، تخضعان معا للمبادئ الخالدة التي تتحكم بالفن و أنواعه»[2].

نستطيع القول إذن أنّ القوانين التي تحكم بموجبها على الصفات الأساسية للوحة ما هي بكافية للحكم على تنظيم الغرفة، يورد بوتور هذا الكلام في فصل عنونه بـ(فلسفة الآثاث) ويمضي في حديثه عن وصف الغرفة في العمل الفني وما للوصف من غرض أسمى ينير ويجلي الحدث الروائي.

هكذا يتبدى لنا الوصف آخذا قيمته الوظيفية ضمن شبكة تلاحم العناصر السردية لخلق نص سردي فني إبداعي ، وعليه يبدوا أنّ خصوصية الوصف في تشكيل وبناء المكان قد تجلت واتضحت، ومهما يكن من أمر هذا الوصف هو كما عبر عليه بوتور بقوله: « إنّ الوصف عنصر أساسي في بناء المكان وما الروائي إلا رسام ديكور ورسام أشخاص»[3].

1- م.ن، ص.70.

2- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديد ، ص. 50.

3- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديد ، ص .46.

ولئن كان الوصف حسب (رولان بارت) (Roland Barthes) يشغل تلك الصفحات التي يمكن للقارئ أن يقفز عليها دون أن يسيء ذلك إلى الرواية، فلأنّه -إذا صح القول- زخرف مجاني أو مستودع معرفة موسوعية لا تفيد مباشرة في فهم الرواية وإنّ المقطع الوصفي أو اللوحة يتمتع بالفعل باستقلال نسبي مؤكد في الجمالية الكلاسيكية، فهو معزول في الغالب بواسطة بياضات، وليدلل على قيمة الوصف في بناء النص السردي (يحيلنا بيرنار فاليط إلى سان أنطونيو San) (Antonio المتحفز إلى إواليات الإنتاج النصي وبعد تتبعه في وصفه يقرر- فاليط- أنّ الوصف ينطبق على فضاء حقيقي خاضع في أغلب الأحيان لطقس مزدوج نحوي وفضائي[1].

فالوصف بهذا خاضع لثنائية متداخلة متلاحمة هي "الزمنية والفضائية" حيث لا مجال لتفكيكها،ومنه فالوصف في أسمى حقيقته ما هو إلاّ صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة مكان حقيقي واقعي، أم كانت متخيلة، وهي مرتبطة بمنظور السارد أو وجهة نظره في علاقة المكان الذي يتعدد مشكلا فضاء محيطا بالحوادث والشخصيات. وهي الصورة الذهنية التي وفقها يتشكل الوصف إلاّ أن هذا الوصف لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين، بل ينقلها وفق منظور نفسي جمالي يخدم الإبداع الفني، لكن وفق أي وسيلة؟ إنها تقنية اللغة التي تقارب الكائن والممكن،وتساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات فتعبر عن مزاجها وطبعها،وأيديولوجيتها ويكون المكان جزءا من بنيتها الكلية، لذلك توصل النقاد المعاصرون إلى أنّ النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة، أي أنّ الوصف تصوير ألسني موح يتجاوز الصور المرئية حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع بل خلق واقع شبيه بهذا الواقع، وعلى هذا فإن الأماكن التي صنعها خيال الروائي ليست هي أماكن الواقع وإن اعتمد في إبداعها على الواقع، وعليه أعتبر الوصف أداة اللغة في جعل المكان مدركا لدى القارئ، وأنّه- الوصف-وسيلة وليس غاية في ذاته، لأنّه جسر يتشكل عليه الفضاء بعد أن يكون

1- بيرنار فاليط، النص الروائي مناهج وتقنيات ، تر. رشيد بن حدو، الناشر سليكي أخوان ، المغرب، 1999، ط.1، ص. ص. 39-40.

أكبر معينٍ على اختراق الشخصيات المكان ،لذلك يلجأ الروائيون إليه وهو في عرفهم مجرد تمهيد لاختراق الشخصيات المكان[1].

وكما أشرنا سابقا فعن طريق الوصف يرسم الروائي صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكنا، فقد حرص الروائيون في وصفهم على تصوير المكان وما يلفه في أدق جزئياته وأبعاده، وإذا كان السرد يروي الأحداث في الزمان فإنّ الوصف يصور الأشياء في المكان ،ولكنه ليس غاية وإنّما لأجل صنع المكان الروائي، أو بالأحرى لخلق الفضاء الروائي، فما هو بالتصوير الموضوعي إنّما هو تصوير فني[2].

فالوصف إذن هو الوسيلة الدينامية في تصوير المكان، وهو محاولة لتجسيد مشهد العالم الخارجي في لوحة مصنوعة ومصقولة من الكلمات، وإن كان الوصف الجيد يساعد على الترشيح لظهور الشخصية، لكنه قد لا يفضي بالضرورة لخلق فضاء روائي، على حين أنّ إظهار صورة المكان بدقة متناهية تعد منطلقا لبناء وتشييد الفضاء الروائي وإذا كان المكان أساسيا ومتفرعا إلى أمكنة عدة متداخلة مع باقي العناصر السردية، فعن طريق الوصف المرتكز على إيحاءات اللغة وجماليتها يتم التوصل إلى بناء الفضاء السردي، وإلا غدا ذلك الوصف تفسيريا حينما تغيب العلاقة بينه وبين الأمكنة الأخرى في الرواية، وتظهر العلاقة أنها انفصالية لا تكاملية، مما يحيل إلى تلك الصور الضعيفة التي تقزّم المكان وتجعله مجردا من وظيفته الأساسية كحاوي لمجرى الأحداث وإطارا تخترقه الشخصية، إلى زينة و زخرف أو مجرد مكان لتعيين مسرح الحوادث.

ولعلّ نافلة القول أنّ تأثير الوصف على الفضاء أبعد مدى، فلقد رأينا تداخل الوصف بالحالات اللاشعورية التي تحيل إلى خلق أمكنة تخييلية، كان الباعث الأول في تشكيلها تلك الصور الوصفية حيث لا يبقى المنظر الطبيعي مجرد حالة نفسية ،بل يغدو مجال إضاءة للحياة اللاشعورية،

1- ينظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية للبناء والرؤيا، ص. ص. 70-71 .

2- ينظر: أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات دار علاء الدين، سورية، 2001، ط.1، ص. 152.

هذا ما أخرجه من مقولة أنّه _الوصف_ مجرد محاكاة أو أنه عنصر لا وظيفة له غير التنميق والتزيين. وأصبغ عليه هالة في أنّ وظيفته أساسية داخل النص السردي. من خلال ما يضفيه على المكان من رحابة وشساعة، وأيضا بالتفاعل مع باقي المكونات السردية فيتخذ لذلك أشكالا متعددة ويحمل أيقونات شتّى، وعليه فعلاقة الوصف بالمكان تظهر كالمحرك الدينامي الأساسي للعملية السردية فلا مكان بدون وصف ولا وصف بلا مكان، فكل منهما يستلزم الآخر في علاقة تناظرية.

2-3- علاقة الفضاء بالزمن:

إذا كان العمل السردي عموما يطرح إشكاليتين قد رأينا أولاهما متمثلة في علاقة الفضاء بالوصف، والتي أساسها الالتباس الواقع في عدم التفريق بين الفضاء والمكان، وثانيهما ما يثيره تجابه الفضاء والزمن في الكتابة السردية، وهما معا يبقيان في العمق متصلين بالإشكال الفكري للخطاب الروائي، هل هو خطاب فضائي أم زمني؟ على غرار التساؤل الأقدم هل اللغة أسبق أم الفكر؟ مما يحيلنا إلى تقصي حقيقتهما هل هما متصلان أم منفصلان؟

فإن كنا نعلم أنّ الحركة والحدث في الواقع ليست وقائع معزولة، وهي أيضا في الكتابة الروائية ليست فقط إنتاجا لمجرى الزمن الحكائي والسردي ، بل هي نتاج مشترك لتضافر العنصرين السياميين الزمن والفضاء ، ومنه نستطيع تفهم معنى أن يقال لنا بأنّ الفضاء حينما يكون حقيقيا أو متخيلا متداخل إن لم يكن مندمجا في الشخصيات، مثلما هو كذلك بالنسبة للفعل أو لجريان الزمن [1]،مما يعني أنّ الفضاء موجود على امتدادا الخط السردي حتى في جريان الزمن فهو حاضر، والزمن وإن كان متسلطا على العناصر السردية، لكن لا يمكنه إلاّ الدوران في فلك الفضاء ،ففي حضرة الفضاء لا شيء يتوقف عن العمل بل تظل كل مكونات النص الروائي يقظة لا تنام كساعة الحائط بتعبير

1- Roland Borneuf- Réal- Oulet, L’univers du roman, p 107.

(شارل كريفل) C. Crivel، وليس هناك من مكون يسهر أو يكون في حالة شلل أو انتظار، مسار منذ أن ينطلق لا يتوقف إلى أن يصل، وقد يصل ويظل يمشي[1].

لقد وظف روائيو القرن التاسع عشر الميلادي الوصف كثيرا في رواياتهم التقليدية، لكي يكون وقفة للزمن أو توقفا لمسار السرد، و منطلقهم في ذلك هو اعتبار الزمن اللغوي مطابق للزمن الواقعي ومن هذا الفهم كان هدف الوصف كما يرى (آلان روب غرييه) هو زرع الديكور وتحديد إطار الحدث وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي، لكن بتغيير الوصف في الرواية الجديدة، وأنّ أهميته أضحت في حركة الوصف نفسها. كذلك الأمر بالنسبة للزمن حيث لا يتعلق في الرواية الجديدة بزمن يمر لأنّ الحركات على عكس من ذلك ليست مقدمة إلا جامدة في اللحظة[2]، فعلى غرار تشظي الزمن الواقعي اندثر وتلاشى ذلك الفضاء الجغرافي الحقيقي، ولم تعد له صلاحية في خطية المسار السردي إلاّ كتأويل.

هذا يعني أنّ تعاملهم مع الزمن هو أقرب إلى الأدبية منه إلى المنطق، لأنهم أدركوا بعده الوظيفي في إرساء بنية سردية تخالف تلك البنية الكلاسيكية التي كانت توظفه بمفهومه الكرونولوجي، فتحرر الزمن بذلك من ربقة الحدث ومن سكونية المكان الطبيعي ليتواشج مع الفضاء، فيخرج الزمن من تاريخيته والمكان من جغرافيته، فيمتدان معا خارج التاريخ المادي، وعليه يستطيع السارد أن يلج عوالم مجهولة مسقطا عليها أفكار شخوصه، ويكون بمقدوره أيضا كسر نمطية السرد وتتابع الأحداث وفق تقنيات الوقفة، والارتداد، والاسترجاع، مما قد يولّد قيما دلالية يكون لها ذلك التأثير على القارئ، فيحدث عنده نوعا من الاستغراق وذاك هو زمن القراءة وما يضفيه من جمالية التلقي.

إنّ ما شهدته الحركة النقدية الحديثة من تحديد الأدوات الإجرائية في مقاربتها للنصوص السردية،أملى على الروائيين التغيير في أساليبهم السردية ومن توظيف عناصر السرد توظيفا يجاري

1- ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص. 69.

2- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ط. 04، ص.67.

المرحلة فلم يعد الزمن ذلك الزمن النحوي القاصر جماليا عن بث روح الإبداع في الأعمال الفنية، فجماليات الزمن هو في تداخله مع الفضاء، وفي استخدام الراوي (السارد) له ضمن النص السردي، لا حسب تسلسل أحداث المحكي بل وفق تصور جمالي يمليه عليه الحدث، وحركية الشخوص ضمن فضاء عام هو فضاء العمل السردي الإبداعي.

هي رؤية تسلح بها روائيو الجيل الجديد،مرجعيتهم في ذلك ما قدمته نظريات القراءة والنقد الحديث من مفاتيح إجرائية لولوج عالم النص لمعرفة شعريته (أدبيته) فأصبحوا لذلك يحتالون تقنيا في التعامل مع الزمن، فلا يعبرون عنه بأدواته الصريحة (الأفعال ذات الدلالة على الزمن) بل نراهم يتوصلون إلى ذلك من خلال إعطاء وظيفة زمنية لوحدة مفترض فيها الصفات الاسمية، أي الصفات اللازمانية، فإذا الوحدة تتنكر لأصلها وتخرج عن خاصيتها فتحتمل مدلول الزمان، ما يجعلها زمانا حياله ظلال وأبعاد[1].

فلما تمّ التخلص من الزمن الحقيقي تخلص الروائيون أيضا من ربقة المكان المحدد الواقعي الجغرافي الذي لم يكن يأتي في الروايات الكلاسيكية إلا عرضا أو مجرد حاوٍ للأحداث، فغدا ذلك المكان الفسيح العجائبي الذي استمد حقيقته من الأسطورة والخرافة، والذي وظفه الروائي ليفسح المجال أمام الراوي أن يحلق في أتون العالم الخارجي مسقطا عليه عالمه الداخلي ولعل السارد في توظيفه للمكان يروم إيضاح البيئة التي تتواجد فيها الشخصيات في إطار زمني يحمل سمات تلك المرحلة وما يتعلق بتاريخها الطبيعي،بما يكمل نمط معيشتهم، ومنه قد يتّخذ فضاء المكان أحيانا طابعا تاريخيا في بعض الأعمال الإبداعية، فينظر إليه على أساس ارتباطه بعهد مضى أو لكونه علامة في سياق الزمن[2]. وهكذا يتخذ شخصية زمنية عبر انتشار العلامات اللغوية التي ترتبط داخل النص السردي من خلال النسق البنائي وأبعاده الدلالية.

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1983،ص.87.

2- ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسة في الأدب العربي الحديث)، دار المعرفة، بيروت، لبنان،1982، ص. 30.

إنّ ضمور الزمن النحوي في العمل السردي كان نتيجة بروز زمن آخر يساير نمطية المكان كفضاء، فَتَسَلُّطُ الزمن على حياة البشر وجريانه دون توقف أدى بالإنسان أن يقف أمامه عاجزا لأنه يروم الأول، والزمن لا يعطيه هذه الفرصة، وإنّ خير ما يمثّل هذا الضياع هو عمل بروست في روايته "بحثا عن الزمن الضائع"، فكأنه يريد القبض على الزمن المتفلت المستعصي، لكنه زمن لا يمكنه إلاّ أن يكون محتوى في الفضاء، ولا يمكنه أي الزمن الأدبي أن يؤوب إلى الكلاسيكية إلا وفق الحركة التأثيرية والتأثرية في قابليته مع السياق الزمني الذي يمكنه من الاحتكام إلى التأويل في تحليل أيّ نص من النصوص، هي تقنية إجرائية تمكننا من التعامل مع الأماكن ذات الدلالة التاريخية وكيفية إحالتها إلى دلالات لاواقعية وفق إطار تأويلي.

إنّناحين نقرأ اسم مدينة تاريخية كالقاهرة فلا ينبغي أن نقرأ هذا الاسم بمعزل عن سياقه التاريخي الذي يفضي هو أيضا إلى سياق زمني يكون عائما ومحصورا بحسب الظروف والأطوار، فقولنا "القاهرة" أو "مكة" أو "بغداد" أو "تلمسان" أو "فاس" لا يعني إلا خلفيات زمنية طويلة معقدة ومركبة ونابضة بالحيوية والعنفوان[1].

لذلك نجد عبد الملك مرتاض في مقاربته للفضاء (الحيز) في رواية زقاق المدق، وقف أمام إشكالية التداخل بين المكان والزمان فوسمهما بالزمكان. وإننا لنجد أغلب الدراسات مزجت بين العنصرين بعدما بدا للجميع أنّه من غير الممكن تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان دون التطرق إلى المكان كمظهر من مظاهره [2]. إن هذا التداخل فرض على المشتغلين في حقل النقد التوفيق بينهما وجعلهما أداة طيّعة يقاربون بها النصوص السردية. لكن كيف تمّ المزج بينهما؟

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، د.م.ج، الجزائر، 1995 ص. 228.

2- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي "الإشكالية والأصول والامتداد"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2003-2004، ص. 274.

لا يقل ترابط الفضاء بالزمن عمّا شهدناه من تلاحم بين الفضاء والوصف وإذا كانت الشخصيات ترتبط بالفضاء ارتباطا وثيقا، لأن كل فعل يقوم به فاعل يجري في الزمان فإنه –ولا شك– يقع أيضا في المكان بل إنّ مقولات الفعل والفاعل والزمان لا يمكنها أن تتحرك إلاّ في المكان الذي يستوعبها ويؤطرها،وكما أسلفنا فنحن هنا لسنا بصدد التنظير للزمن وكنهه وماهيته، فذاك مجال واسع فضفاض، وقد أسهبت الدراسات الحداثية في بلورته والكشف عن لبسه ، لكننا نحاول مقاربة الفضاء في ترابطه بالزمن، فإذا كان المكان يرتبط بالإدراك الحسي، فإن الزمان يدرك بالإحساس النفسي، وكلنا يعي ماللمكان من خصوصية في حياة الإنسان وفي طبع أحاسيسه، وأنّه –المكان– شكّل محفلا لمختلف الثقافات والحضارات،ولكن لا يمكنه اكتساب هذه القيمة الفنية الموضوعية إلا بوصفه وعاء للزمان حيث يسعى الشخص من خلالهما إلى تحقيق شعوره.[1]

فبسبب أنّ المكان وعاء للزمن، والزمن لا يمكن جريانه إلاّ في المكان لم تسطع دعوة علماء الطبيعة –في القرنين الثامن والتاسع عشر– الفصل بينهما، وعليه أتيح لارتباط الزمان بالمكان أن يستقطب الأبحاث والدراسات، وكان من نتاج ذلك ظهور مفهوم الكرنوطوب Chronotope الذي وظفه باختين –كما رأيناه آنفا– للبحث في تطور الأعمال الحكائية الغربية[2]، حيث صاغ هذا المصطلح اقتناعا منه باستحالة تصور أحدهما دون الآخر، وترجم الكرونوطوب في بعض الأعمال بالزمكان –كما سنرى لاحقا–، ولئن كان أي عمل سردي تجري وقائعه ضمن فضاء مشكل من توافر الأمكنة المحيلة على بناء وتسلسل الحدث،أيضا فكل شيء يجري في الزمن فحضور الزمن والمكان في الخطاب الأدبي خصوصا السردي منه (رواية، قصة، حكاية) ضروريين، ولا يمكن بأي حالٍ عزلهما ،فهما يتفاعلان معا ويتبادلان التأثير.

1– ينظر: أحمد طالب ، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية ، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر، 2005، ص. 11.

2– ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، ص، 241.

ولا غرو فنحن نريد الزمن الروائي كما المكان الروائي، وأنّ الكرونوطوب الذي استخدمه باختين،كان مرجعه النظرية النسبية لأنشتاين * الذي اعتبر الزمن بعدا رابعا للمكان، فالمكان محدد بثلاثة أبعاد هي" الطول والعرض والارتفاع"، ثم أضيف "البعد الزمني" كبعد رابع لتحديد المكان، ولا يمكن فصل هذه الإحداثيات إذ هي متصلة بما يسمى الزمكان spacetim[1].

أيضا نجد توظيف هذه التقنية –الكرونوطوب– عند هنري ميتران في مقاربته لرواية جرمينال Germinal لإميل زولا E. Zola حيث يقرّ أنّ الفضاء والزمان مقولتان جوهريتان في الرواية ولا نستطيع الفصل بينهما، ويرى في كلمة –كرونوطوب– مركب يشهد هو نفسه في مورفولوجيته على هذا الطابع الذي لا يقبل الفصل والذي يعيده باختين إلى تماسك الفضاء والزمان في العالم الواقعي ، وفي الإبداع الروائي. وحينما يستخدم ميتران مصطلح كرونو–فضائيا، ويقول أنّه هو من قام بهذا التوليد ويرى أنّ باختين قد أرجع كل شيء لسلطة الزمان في قوله الأشياء كائنة في الزمان وتحت سلطة الزمان؛ لكن الزمان منحصر بشكل ملموس في الفضاء ، يضيف هنري ميتران وزمان الحدث يرتبط بشكل غير قابل للفصل تماما بالمكان الملموس لإنجازه، وإنّا وجدنا الزمان هو الذي يكون تحت تصرف النشاط الإبداعي وداخل المحكي.

فبعد أن قدم ميتران ملاحظاته حول رواية إميل زولا يستنتج أنه لا ينبغي النظر إلى فضاء أنزان الواقعي Anzin modélisé ومندمجا في الرواية بلغة التاريخ أو الجغرافيا، ذلك لأنّه لا يوجد كرونوطوب إلا ويكون مسبقا وله نمطية تفرضها أشكال وطرائق الحكي، ثم ينهي ميتران دراسته معترفا بأنّ نظرية باختين حول الكرونوطوب مساهمة قيمة في دراسة مكونات الرواية، فهي نظرية تظهر زمان السارد (الراوي) في الفضاء وفضاء السارد في الزمان بشكل متداخل، وتظهر أيضا تلك العلاقة بين

* ألبرت أينشتاين (1879–1955) عالم رياضي، صاحب نظرية النسبية العامة (1916)، أراد من خلالها تحديد العلاقة بن الجاذبية وانحناء الفراغ أي البعد الزمني الرابع، بإضافة الزمن إلى الأبعاد المكانية الثلاثة.

1– ينظر: محمد سعيد العشماوي،الزمان ومفهومه في الفكر الديني، مجلة العربي، الكويت، ع 463، يونيو،(جوان)، 1997، ص.39.

الرواية والتاريخ، وعلاقة الأدب وتطور المجتمع، وهي تعيننا أن ندرك كيف يكون بإمكان رواية كبيرة أن تكون غنية في معرفتها بكل شيء في الحياة[1].

هكذا تتضح معالم تشكيل حداثي يساير الرؤى الجديدة مبتعدا عن تلك التصورات التقليدية،التي كانت ترى المكان أبعاد هندسية فقط، وترى الزمن زمن الساعة المتحجر المفرغ أدبيا، وأنّه الشخصية الرئيسية في الرواية، مبعدة بذلك عنصر المكان وجعله مجرد ديكور للزينة. إلا أّنه ومع ظهور الرواية الجديدة برزت آراء جديدة لا تؤمن بالزمن الجامد كرأي آلان غربييه الذي يرى بأنّ الزمن يوجد مقطوعا عن زمنيته، إنّه لا يجري لأنّ الفضاء هنا يحطم الزمن، والزمن ينسف الفضاء، واللحظي ينكر الاستمرار[2].

نستطيع القول أن المكان هو الوعاء الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات لتكشف لنا حركة الزمان، وإن كان الزمان شيء يصعب إمساكه ،تدركه العقول ولا تدركه حواسنا، فهو مرتبط بالمكان عن طريق الحركة ولولاها لما استطعنا إدراكه ، ففي العمل السردي يلاقينا البعد التاريخي الزمني وهو الزمن الحكائي في المكان، لأنه يمثل خطا أفقيا يتحرك على الزمن،والزمن هو كمية الحركة في المكان ذلك المكان الذي يختلف إحساسنا به قوة أو ضعفا، شدة أو رخاوة، خفة أو ثقلا، تبعا لاختلاف هذه الأمكنة ومدى حبنا لها وقربها من أنفسنا، أو مدى كرهنا لها وبعدها عنا، فإحساسنا به في الطبيعة عكس إحساسنا به في المدينة، وفي المسجد عكس قاعة السينما وفي السجن عكس المنزل وهلم جرا[3].

1- Voir: Henri Mitterrand (chronotpies romanesques) Seuil, Paris, 1990, p 89-103

2- ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان، ط.4 ،2005، ص. 68.

3-ينظر:قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر(دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سورية، 2001، ص. 313.

ولأن الزمنية ليست سوى مستوى بنيوي من مستويات السرد (الخطاب)، ومثلما هو الشأن في اللغة فالزمن لا يوجد إلا وظيفيا أي باعتباره عنصرا من عناصر نظام سيميائي، فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق، وإنما ينتمي إلى المرجع فالسرد (الخطاب) واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي أو واقعي لذلك لا يمكن إدراكه إلا ضمن إطار المكان، فإن كنا نحن كائنات في الزمن، فإنّ هذا الزمن ليس بمدرك إلا داخل إطار المكان، لأنه باستطاعتنا إدراكه وتلمسه وحتى تخيله.

3-3- علاقة الفضاء بالشخصية:

لا يستطيع أيّ دارس للنقد وباحث في مجالاته أن ينكر ذلك التطور المريع الذي حدث في دراسة الشخصية، وإنه لم يحتدم النقاش حول أي مكون من مكونات السرد بمقدار ما احتُدم حولها،فلقد عدها النقد التقليدي كل شيء في العمل السردي عامة، والعمل الروائي خاصة، فكان المؤلف يختار في عمله السردي شخصيته فيجعلها محورية حيث تضطلع بالوظيفة الكلية فلا تكون العناصر السردية الأخرى إلاّ تبعا لها أو راكضة في سيلها أو دائرة في فلكها، فلا الزمن زمن إلاّ بها ومعها، ولا الحيز حيزا إلا بها حيث هي التي تحتويه وتقدّره لغاياتها، على حين أن اللغة تكون خدما لها،أما الحدث فليس في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها، ودافع من سلطانها، وثمرة من ثمرات تصارعها وتطاحنها أو تضافرها وتوادّها[1].

لكن مع مجيء الكتاب الحداثيين خصوصا أصحاب مدرسة الرواية الجديدة تغيرت النظرة إلى الشخصية على أنّها الأساس في العمل السردي، فأضحت مكونا كباقي المكونات الأخرى، ظهر هذا الطرح -أول ما ظهر- على أيدي طائفة من النقاد والروائيين منهم (جيمس جويس) و(أندري جيد) و(فيرجينيا وولف) و(فرانزكافكا)، ثم تأثر بهم بعض منظري النقد الجديد ك(تزفيتان تودوروف، وجان

1-ينظر:عبد الملك مرتاض،تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص. 127.

ريكاردو، وميشال زيرافا وآلان روب غرييه، وجيرار جينات، ورولان برونوف، و ريال ويلي، وميشال بيطور، ورولان بارط[1]،هذا الأخير الذي اعتبر الشخصية كائنا ورقيا، ورآها تحتمل أي محمول فقد تأتي إنسانا أو حيوانا أو أثاثا،فالروائيون الجدد رفضوا رؤية الروائيين التقليدية الذين كانوا يوهمون القارئ بأن شخصياتهم الروائية هي أشخاص كانوا أحياء على الأرض يرزقون ويعقلون ولذلك سميت أعمالهم بالواقعية الكلاسيكية.

هذا الطرح بالنسبة للجيل الجديد هو طرح تعسفي، فرفضوه رفضا مطلقا، لأنّ الشخصية في عرفهم –كما أسلفنا– مجرد كائن من ورق، أي أنها مجرد عنصر من العناصر المشكلة للمادة الروائية وهي في واقع الأمر أشكال ميكانيكية تبعث فيها حياة فنية تجعلها تتحرك وتتصارع، لذلك قسوا عليها كثيرا بتشويه بنائها وبالتشكيك في وجودها وبحرمانها في أطوار كثيرة من اسمها، حيث أن كثيرا من الروائيين الجدد لا يطلقون عليها إلا مجرد رقم أو مجرد حرف[2].

لا شك أنّ ما جاء به النقاد الجدد عمل وجيه –إلى أبعد الحدود– إلاّ أنّ الشخصية على ورقيتها في العمل السردي تمثل أهمية قصوى، فهي واسطة العقد بين جميع المكونات السردية الأخرى ويبقى ما يهمنا هو تفاعلها مع المكان –الفضاء– وإن كان يبدوا جليا لا وجود للشخصية دون المكان ،فهو الحامل لها وهي التي تعمره حركة، وكما يقول عبد الملك مرتاض:«والحيز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة (الشخصيات)» [3]. فالشخصيات إذن في تفاعلها مع الزمن تمنح المكان بعد جديدا ومعنى ثانيا.

1– ينظر: عند عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار(الغرب للنشروالتوزيع وهران، الجزائر، 2005. ص.133.

2– ينظر: عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص. ص. 171-172.

3– ينظر: عند عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص. 135.

وإذا كان المكان يأخذ صفة الجمودية إذا خلا من الشخصية فالشخصية أيضا لا يمكنها التحرك إلا ضمن مجال، وهذا المجال هو تشكيل مكاني فضائي في العمل الفني المحكى عموما، وإن كان الاهتمام بـ (الفضاء) باعتباره لا يمثل خلفية الأحداث بل الإطار الذي يحتويها، وأنّ القائم بالحدث في حقيقته هي الشخصية، هكذا يغدو المكان بوسمه فضاء في العمل السردي عنصرا فاعلا في الشخصية الروائية يأخذ منها ويعطيها، فالشخصية التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه، فيظهر أثره في طباع السكان وسلوكهم، والشخصية التي تعيش في المدن تطبعها المدن بطابعها، ويتجلى أثر ذلك في سلوكها أيضا وكما يؤثر (المكان) في السكان فإنّ السكان أيضا يؤثرون في المكان بعلاقة جديدة[1].

فعلا إنّ التأثير الواقع من المكان على الشخصية ومن الشخصية على المكان وفق علاقة جدلية لا يمكننا إلا التسليم بها، وهي حقيقة واقعية ملموسة في حياتنا اليومية، فالشخصية تنطبع بحدود المكان المتواجدة فيه، فالمسجد بوصفه فضاء يؤسس لشخصية لها تفاعلها معه فتنطبع بطابع خصوصية بيت العبادة وما يستحقه من تقديس وإظهار الخشوع، ينتفي كل هذا في فضاءات أخرى كالمقهى أو الشارع أو الحديقة أو البيت، وإنّ أي وصف لهذه الأمكنة دون تواجد الشخصيات فيها لا يقربها بل قد يزيدها جمودية، فالاكتفاء بوصف المظهر الخارجي للبيت مهما كان هذا الوصف موضوعيا لا يمكن أن يستوفي الدلالة الكاملة فيه من مظاهر الألفة والحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، فالبيت هو امتداد لها ووضعه هو وصف لها، باعتبارها تعبيرا عن أصحابها، وكل حائط وكل قطعة أثاث في الدار هي بديل للشخصية التي تسكن هذه الدار وإنّ للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص* وهذا كله يسلم بوجود التأثير الإنساني على الفضاء المكاني[2].

1 - ينظر: محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، ص. 68.

* لا يستسيغ عبد المالك مرتاض جمع الشخصية على الشخوص أو الأشخاص ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان لا صورة صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية للمزيد من الإطلاع ينظر: عبد الملك مرتاض،تحليل الخطاب السردي، ص.ص. 125-126.

2- م .س ،ص. 67.

فالمكان الفني يتشكل من مجموع الشخصيات وهي الفواعل في أي محكي، ولا يمكن لأي حدث أن يقع إلاّ ضمن إطار المكان المخول لذلك في زمن معين، فالشخصية في قيامها بأي عمل ترتكز على حدود المكان الذي يتم وصفه بتقنية عالية، لأنّه يضمها ويضم الأحداث والزمان، وعليه يتشكل فضاء العمل السردي من مجموعها جميعا،كما يؤكد ذلك فيليب هامون Ph. Hamon في معرض حديثه عن علاقة المكان بالشخصية فيرى أنّ البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث[1].

إننا نروم شخصية المجتمع الروائي التي تخلقها لغة السارد بواسطة الخيال، مما يجعل مفهومها تخييليا،وبما أنها تركيب أبدعته مخيلة الروائي وجسدته اللغة التي يشكلها الراوي ويصبها على قوالب الشخصيات التي تكون بداياتها شفافة بيضاء من حيث دلالاتها، ولكن شيئا فشيئا يملؤها بالنعوت والأسماء والتصنيفات ويجعلها كائنات تحس وتعقل، تفرح وتحزن، تنتقل من مكان إلى آخر، لتشكل الأحداث. فيغدو المكان هكذا حلبة الصراع التي تتنازع داخلها الشخصيات وهو الموطن الشامل الذي يوحي ويعبر عن الذات في شوقها له وهي مغتربة أو منفية والمكان هو الذي يظل ثابتا فيذكرنا بالأهل والأحباب إن رحلوا أو راحوا[2].

يتضح هذا المفهوم في التجربة الشعرية العربية الجاهلية التي أضفت على المكان تلك الهالة القدسية،فلقد وقف الشاعر على الأطلال وهي أماكن هجرت وخلاها أهلها ،فوقف عليها مستذكرا ذكرياته، وبكى معلنا عن أنّاته وزفراته من خلال تلك الشحنات التي يفرضها المكان كفضاء نفسي محمل بالدلالات، والمكان كان واقعيا أم متخيلا يحمل تلك الصفة التي تحيلك على الأجواء وعلى

1- ينظر: محمد عزّم، شعرية الخطاب السردي،ص. 72.

2- ينظر:نادية بوشفرة، علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر، مخطوط دكتوراه ، جامعة وهران، الجزائر، 2006/2005، ص. 160.

واقع سلطوي* فالراوي حينما يستخدم أماكن واقعية أو متخيلة فهو بذلك يريد إشراك القارئ وجعله يعيش تجربة المعاصرة في المكان، فيتحقق له بذلك ضرب من الانعكاس، ذلك ما قد نجده عند نجيب محفوظ في رواياته كزقاق المدق، السكرية، قصر الشوق، أو بين القصرين ،وهي كلها تحمل دلالات المكان في عناوينها فاختياره مثلا لنهر النيل في روايته "ثرثرة فوق النيل" لم يكن وليد المصادفة ولكن ليسرد لنا أحداث العوامة وليالي الأنس بها.

هكذا يظهر أنّ الفضاء له أهميته الكبرى في تأسيس الشخصية، لذلك لا يتم اختيار الأماكن بصفة اعتباطية Arbitraire أو جزافية إنما وفق خطة ودقة متناهية، فباختيار المكان يتم اختيار الشخصيات وإعطائها مجالها الوظيفي داخل تلك الأمكنة، و بذلك يرتبط رسم الشخصية في تواشجها مع المكان ضمن العمل السردي بفن النحت، خاصة حينما تصطنع أدواته ولغته، فغاية هذا الفن هو جعل الفضاء مرئيا بل يتعدى ذلك إلى تشكيل الفضاء بنفسه، وهذا ما يعرف بـ(الحجم) وعليه لن يكتفي باحتلال فضائه الخاص وإنّما أن يدمجه ضمن ذاته[1].

ولبناء الشخصيات في العمل الفني يقتضي مراعاة تواترات الداخل والخارج في انسجامها مع وجهة النظر والحجم، ومثلما في النحت نجد تلك العلاقة التي يقيمها التمثال المنحوت مع فضائه والفضاء المحيط به، أو ما تحمله مثلا صورة الموناليزا من فضاء داخل اللوحة المشكلة لها ومن فضاء البهو المخصص لها داخل متحف (اللوفر) بباريس ، كذلك نلفي الشخصيات لا تملأ الفضاء فحسب وإنّما تتفاعل معه،فالفضاء يملي على الشخصية شعوره وتحركها ، هذا ما يجعل النقد المعاصر يميز بين تفاعل نوعين من الشخصيتين مع الفضاء وهما:"الشخصية المدورة" Personnages ronds والشخصية المسطحة personnages plats ،هذا ماحدا بـ(ميشال

* ويظهر هذا في صراع العصر بين الفلسطينيين السكان الأصليين والإسرائيليين المعتدين حول الحدود الجغرافية لفلسطين، وعلى فضاء أساس يحمل طابع الشمولية كمرجع تاريخي وعقائدي بين أصحاب الديانات الثلاث(اليهودية،المسيحية، الإسلامية)، هو فضاء" أكناف بيت المقدس".

1- جوزيف إ. كيسنر ، شعرية الفضاء الروائي، ص.ص. 140-144.

زيرافا)M.zerafa في زعمه أنّ فوستر يميّز تميزا لطيفا بينهما إذ الشخصيات المدورة يشكل كل منها عالما كليا ومعقدا في الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة، وتشع بمظاهر كثيرا ما تتسم بالتناقض ،في حين أنّ الشخصيات المسطحة تشبه مساحة محدودة بخط فاصل[1].

لعله قد اتضحت نسبيا تلك العلاقة القائمة بين الفضاء والشخصية، فلم تعد الشخصية هي المشَكِلْ الأساسي للعمل السردي والمهيمن على باقي العناصر الأخرى، بل أضحى المكان فضاء كلي هو الذي يلف النص بجميع عناصره من شخصيات ومجموع أمكنة وزمان وأحداث. لذلك دأب الروائيون في رسم معالم شخصياتهم بتحديد مجالات تحركها ومكان تواجدها وميادين عملها، وعليه فالمكان يملي تلك الخصيصة فتطبع الشخصية بميزة مورفولوجية وعقلية، التي تتحدد عبرها العلاقة الاجتماعية التي تربط هذه الشخصية بالشخصيات الأخرى، ومنه يظهر أنّ المكان ليس مجرد مجال تتحرك ضمنه الشخصيات إنّما هو إحدى العناصر الدينامية الفاعلة، إذ إنّه أضحى يحتلّ الصدارة في العمل السردي وأصبح جزءاً هاماً من الشخصية المحورية في السرد الحكائي، ولهذا يسعى الكتاب دائما في البحث عن النظريات التي تقوم على شكلنة أوسع وأشمل للبنية المكانية[2].

4-3- علاقة الفضاء بالحدث:

إذا كانت الأعمال السردية الكلاسيكية تخضع لواقع يكاد يكون المرجعية الأساسية للبنية الفكرية أي أن طبيعة الحدث في الخطاب الروائي تحددها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في رسم معالم إبداعه، فمثلا الرواية إذا بنيت على معطى واقعي أو تاريخي فإنها تظل تدور في رحى الكلاسيكية وفي القالب التقليدي، عكس الرواية التي تبنى على معطى سيكولوجي أو فكري، فإنها القيود التي تكبل الرواية[3].

1- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص. 131.

2- ينظر: أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص. 23.

3- ينظر: بشير محمودي، بنية الحدث في الرواية الجزائرية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سورية، ع. 406، 2004، شباط(فبراير)، ص. 77.

فالحدث الروائي أو الفني عموما يبنى على خلفية المرجعيات لدى الروائي، ثم توظيف الأحداث وفق تسلسل تمليه طبيعة العمل ضمن تداخل باقي العناصر السردية، ومن المعلوم أنّ بناء النص يستلزم تضافر عدة مظاهر منها: المظهر اللفظي وهو الرؤى التي تنهض بمهمة تنظيم بنية العالم النفسي، والمظهر التركيبي فأي نص إبداعي يكون نتاجا لمظهره اللفظي وعن هذين المظهرين تترشح الدلالة الكامنة في النص.

إنّ الرؤى تنهض بمهمة ترتيب النص الروائي إذ إنّ الترتيب يمد الرواية بقوة تركيبية ودلالية خاصة فيما يخص الحدث والشخصية وتموقعهما داخل نسيج المكان، لكن شكّل ترتيب الحدث إحدى المعضلات الأساسية التي واجهت الروائيين، فالإشكالية في بناء الحدث تكمن في ترتيب الوقائع ولاشك أنّ لتلك الوقائع إطارها العام هو المكان بكل ما يحمل من دلالات وأفضية وإسقاطات، فلا يمكن تصور الحدث إلاّ ضمن شخصية قائمة به ومكان يحوي الفعل وزمن جرت فيه الأحداث، هذا التشابك والتداخل هو الذي يسرع في عملية بناء العمل الفني[1].

هكذا بدأ التغيير يطرأ على بناء الحدث وطبيعته، فإن كنا نجد حدثا ما يتكرر مرارا في كثير من القصص تؤطره رؤيا واحدة أضفت بذلك على تلك الأعمال التقليدية سمة الفجاجة في ظهور الحدث وتطوره، لكن مع بروز الروائيين الجدد لم يعد الحدث مفصولا عن البنية الفنية التي تسهم في بناء الهرم الجمالي للخطاب الروائي، حيث غدا الحدث يتفاعل بشكل انزياحي مع بقية العناصر الفنية التي تشكل فضاء النص، فلم يعد ينظر لتشكيله بذلك المنظور التقليدي البعيد عن تشكيل البنية الزمانية والمكانية وحتى تشكيل الشخصية، خصوصا بعد أن طرح النقد الجديد أسئلته المحرجة على النص القصصي المعاصر، حيث لم تعد النظرة النقدية تُفاضل بين هذه العناصر كما كانت عليه، بل أضحى النص كلا شاملا، جماليته تكمن في بنيته التي تتفاعل فيها تلك العناصر[2].

1- ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص.ص.120-121.

2- ينظر:عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، ص.62.

ثم إنّ الحدث في الرواية الجديدة أخذ يتشعب في بناءه آخذا مرجعيات عدة كالفلسفة وعلم النفس والتصوف والأيديولوجيا والتاريخ والأسطورة، لذلك لم يعد ممكنا القبض على الحدث في الأعمال الجديدة،ولا يتمكن القارئ من الوقوف على مضامينها إلاّ بعد جهد فكري وتأويلي، لأنّ الرؤيا الإبداعية أضحت لا تولي الاهتمام للحدث مجردا ومفصولا عن باقي العناصر، والراوي حينما تتعدد مرجعياته في بناء الحدث يستلزم عليه أيضا صوغ أمكنة تسايره في توالده وتسلسله، فالحدث الخارق تقوم به شخصية خرافية ضمن مكان أسطوري، وأساس البناء هذا قائم على جدلية توظيف الحدث في المكان وتبني المكان للحدث، مما يجعل المكان كإطار جامع للعناصر الفنية بما فيها الحدث، لذلك نجد في المكان في نظر غريفال هو الذي يؤسس المحكي لأنّ الحدث هو بحاجة إلى مكان بقدر حاجته إلى فاعل وإلى زمن، والمكان هو الذي يضفي على التخيل صفة الحقيقة [1]،إن نظرة غريفال تعطي للمكان تلك التقنية التي تجعله مسرحا للأحداث، لذلك يوليه السارد أهمية خاصة في عمله الإبداعي ،هذا ما نجده عند رولان بورنوف في سياق حديثه عن أهمية المكان في البنية السردية حيث يؤكد أنّ المكان بإمكانه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث[2].

ففي العمل السردي لا يخضع البناء إلى العشوائية والمصادفة ولكن يخضع إلى تلك المعمارية التي تشكل هرما يتم انجازه بدقة متناهية بين جميع العناصر السردية ،بذلك يتم تشكيل الفضاء الفني حينما تتوزع الأمكنة على الأحداث وتوكل الأحداث إلى الشخصيات، وهذه الشخصيات أيضا تنتقل داخل مجالات محددة، فكما يقول هنري ميتران:«إن اختيار وتوزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضع لخطة اتفاقية فالراوي لا يلجأ إلى الصدفة لكي يشيد فضاءه كما أنّه لا يخضع لخطة وثائقية»[3].

1-CharleGrivel, Production de l'intérêt romanesque,édition mouton,Paris,1973,p.108

2- ينظر:إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية دراسة في بنية الشكل ، (الطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد العروسي المطوي)، دار Edition ANEP، 2006، ص. 34.

3- ينظر:إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، ص35.

إنّ المكان يتشكل وفق توالي الأحداث فلا يمكن أن يحدث فعل الرقص مثلا داخل مكان العبادة ولا يمكن العبادة داخل مرقص، فلكل حدث مكانه ولكل مكان حدثه الملازم له.

ولما أضحت الرواية الجديدة لا تعتمد التفريق بين العناصر السردية واعتمدت التشظي في معماريتها غدا الزمن غير الزمن الرتيب المتسلسل والحدث غير الحدث المترابط، لكنه متداخل يصعب الإلمام به، وتصدع المكان الواقعي إلى مكان روائي تخييلي قد لا نستطيع تلمسه إلاّ وفق تقنية اللغة هذا عينه الذي فعله مارسيل بروست حين عمد إلى تدمير المكان الواحد وجعل الأمكنة دائما متداخلة بحيث ينسخ أحدها الأخر [1]. وهوما قد يعطينا انطباعا بأنه ليس هناك قواعد تحدد عدد الأمكنة أو عدد المشاهد وتنوعها أو كمية الحوادث وتسلسلها، وإذا ما بدا أنّ رواية ما تجري في مكان واحد، خلقنا لها أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى[2].

فالحدث يستلزم المكان ولا يمكن أن يجري حدث ما من شخصية ما في فراغ لا يؤطره تفاعل باقي الشخصيات،فتفاعل الحدث مع المكان هو الذي يملي على الشخصية حركيتها، والفضاء الفني هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل –كما أسلفنا– بالرؤيا الفلسفية وبمرجعية المؤلف ،فالحدث هو عنصر هام لا يمكن الاستغناء عنه لحسم صيغة سردية ما،ذلك بأن أي نص أدبي ينطلق من حدث، وكما رأينا ذلك التلازم بين الفضاء والشخصية أيضا هناك صلة وثيقة بين الفضاء والحدث، فعلاقة الفضاء المكاني بهما علاقة تلازمية إذ لا يتصور النظر إلى الأحداث بمنعزل عن الأمكنة التي تدور فيها، وانطلاقا من تحديد العلاقة بين هذين العنصرين يمكن النظر إلى فعل الشخصيات من حيث الدلالة على تطور الحكاية بين البداية والنهاية، وهكذا تتشابك الأجزاء لتعرض علينا وحدة النص القصصي.

4– إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ،ص. 35.

2– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب،بيروت،لبنان، ط. 1، 1990.، ص 36.

ومجمل القول في تقديرنا أنّ هناك تلازم واضح بين تشكيل الحدث وجريانه وبين إقامة أماكن لتحوي هذه الأحداث، وتفاعلها يولد بروز الشخصية وحركيتها ضمن جريان الزمن. فتشكيل الفضاء قد ينقسم في الأعمال الفنية إلى تشكيلين هما: الفضاء المضاد والفضاء المألوف ومنهما تتفرع بنيات فضائية صغرى وبنيات فضائية كبرى، فالفضاء المضاد: هو الفضاء الذي يكون فيه التباس بين باقي العناصر مما يولد الغموض على العلاقات بين العناصر الأخرى، ومما يجعل دلالات الرواية غير واضحة ويؤدي ذلك إلى غياب الرؤيا، أما الفضاء المألوف: فهو فضاء يربط الشخصيات والزمان والمكان والحدث في شبكة علاقات متداخلة يضفي كل منها الوضوح على العنصر الأخر، وينعكس هذا الوضوح على العلاقات كلها فتتضح دلالات الرواية ورؤاها،ثم إننا نستطيع القول أنّ المكان هو المنظم لسيرورة الحدث وكما يعتقد حسن بحراوي أنّ المهمة الأساسية للمكان الروائي هي التنظيم الدرامي للأحداث[1].

1- ينظر:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص. 30.

الفصـل الثـالث

الفضاء في التراث السردي قراءة في المنجز النقدي الجزائري المعاصر

الفصـل الثـالث

الفضاء في التراث السردي

قراءة في المنجز النقدي الجزائري المعاصر

I- مفهوم الفضاء وإشكالية الترجمة في النقد الجزائري

-مفهوم المصطلح وإشكالية الترجمة

1- المصطلح عند عبد الملك مرتاض

-هاجس التأصيل للحيز عند عبد الملك مرتاض

-مظاهر الحيز عند عبد الملك مرتاض

-أنواع الحيز عند عبد الملك مرتاض

2- المصطلح عند عبد الحميد بورايو

- تأصيل المصطلح عند بورايو

3-المصطلح في الدراسات النقدية الجزائرية

- مقاربة عبد الملك مرتاض للفضاء في التراث السردي

(الحيز في ألف ليلة وليلة) "حكاية حمال بغداد أنموذجا"

-مقاربة عبد الحميد بورايو للفضاء/الحيز المكاني في التراث السردي

القصص الشعبي:الحكاية الخرافية(حكاية ولد المحقورة) أنموذجا

مقدمة منهجية:

كان للقطيعة الايبستيمولوجية التي أحدثها النقد الغربي مع المناهج السياقية الأثر الأكبر في بعث حركية النقد و إخراج النص من القيود التي كبلته ردحا من الزمن، والتي لم تكن ترى فيه إلاّ مرآة لصاحبه أو إسقاط لواقع اجتماعي، أو حركة تاريخية، أو كبتٍ نفسي، فمسألة التعامل مع النص كانت و لا تزال المحرك الأساسي لتساؤلات النقاد، و السؤال الذي يطرح دوما على دارسي الأدب هو كيف تتم مواجهة النصوص الأدبية؟ و ما هي الوسائل الكفيلة لمعالجة صائبة لنص أدبي معين؟[1]هذه التساؤلات وغيرها كان الباعث الأساسي لها هو تغيير رؤية النقد للعمل الفني،والعمل على إخراجها من قيود و ضيق المناهج السياقية إلى رحابة وسعة المناهج النسقية التي أولت الاهتمام للنص باحثة في بنيته و معماريته، رافضة السقوط في النظام النقدي التقليدي المبني أساسا على التقيد (بالمسلمات) وإصدار (الأحكام المسبقة) [2]، و بذلك أذنت لبروز مرحلة جديدة سيكون لها بعث الإبداع من جديد عن طريق هذا النقد الجديد.

هذا التحول في الدراسات النقدية لم يبق حبيس بيئته، بل تعداه إلى بيئات أخرى، فعن طريق الترجمة و المثاقفة و المدارسة تمّ التأثر و التفاعل ،فثار النقاد الجدد عندنا على المناهج القديمة، و رأوا أنّه لابد من إعادة النظر في تلك الدراسات التي استمدت منهاجها و طرائق بحثها من علم النفس و من التاريخ و من علم الجمال.[3]

و هي دعوة و إن كانت أصولها غربية إلاّ أنها تماشت مع الروح الجديدة للنقد الجديد، وبسبب تلك الرؤى الحداثية المنبثقة من رحم تساؤلات النقد الغربي تعرض الخطاب النقدي -إذن-

[1]- ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1994، ص 02.

[2]-ينظر:جون كلود كوكي،السيميائية (مدرسة باريس)،تر،رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر، 2003. ص.11.

[3] - م. س، ص .03.

إلى تلك الهزة العنيفة التي زعزعت الكثير من قناعاته،حيث وجد نفسه فجأة أعزل أمام سيل من النظريات الأدبية الغربية [1]، التي دفعته دفعاً إلى مساءلة مشروعه النقدي و التفكير في إعادة صياغة آلياته النقدية وأدواته الإجرائية،مستنداً في ذلك على إبداعات النقد الغربي،وعلى التطور النقدي الحاصل في بعض البلدان العربية (كالمغرب، و تونس ومصر و سورية و لبنان)، الذين نشطت الحركة النقدية عندهم بفعل حركية الترجمة التي لحقت الكثير من المؤلفات الغربية التي عنيت بالمناهج النصانية.

وبذلك حقق النقد الجزائري منذ ثمانينيات القرن الماضي قفزة نوعية وتحولا في تلك المفاهيم النقدية التي لم تعد قادرة على مواكبة روح العصر و جريانه السريع و المتجدد، و لقد قاد هذا التحول في بلادنا نقاد ساقهم دافع التجديد الإطلاع عن كثب على الحركة النقدية الغربية بكل مستجداتها [2]، ومن ثم العمل على تبني هذه الاتجاهات النقدية الحداثية في دراساتهم، مثل عبد الحميد بوارير، و عبد المالك مرتاض، ورشيد بن مالك ومجموعة من النقاد الشباب– الجامعيين–* الطموحين إلى التغيير، وعليه أحدث فعل التثاقف فعله في المشروع النقدي الجزائري، حيث ثار النقاد على بعض المفاهيم والمصطلحات و الأشكال و المضامين التي أضحت من مخلفات ماضي المناهج العتيقة (السياقية)،ويتمثل لنا مصطلح المكان كأحد تلك المخلفات ،و الذي كان يأتي فقط عرضا في الدراسات النقدية القديمة،ولم يكن ذا خطر يذكر.

إلاّ أنّه ومع بروز النقد الجديد دخل مصطلح المكان حقل الحداثة فثار حوله لغط كثير،فمفهومه الذي انحاز إلى مصطلح الفضاء عند الغربيين دون لبس أو شائبة،أخذ عند العرب

[1] – ينظر: قادة عقاق، السيميائيات السردية و تجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)،مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2004/2003. ص.301.

[2] – ينظر: عز الدين المخزومي، الواقع النقدي الجزائري الجديد بين هاجس التبعية المدرسية وروح الانفلات والتأصيل (مجلة اللغة والاتصال)، دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، ع1، أكتوبر، 2005،ص.26.

*النقاد الجامعيين: كأحمد يوسف ،حسين خمري، شريبط احمد شريبط، يوسف وغليسي و غيرهم.

منحى آخر تمثل في عدم اتفاقهم حول مفهوم موحد،وذلك بسبب الترجمات التي تضاربت وتشتت، و لقد وقفنا على ذلك الخلط المعرفي بين مصطلح الفضاء كمبحث نقدي حداثي له خصوصيته في النص السردي، و بين تلك المصطلحات التي لم تكن تأتي في الأعمال الفنية إلاّ عرضا أو مجرد ديكور للزينة، و من بين تلك المصطلحات التي أسقطها النقاد العرب على مصطلح الفضاء نجد مصطلح المكان،ومصطلح الفراغ،ومصطلح المجال،وإن كان هذا الأخير بنسبة أقل، لكن الشيء الذي لمسناه في دراساتهم هو تحول مصطلح المكان من مجرد مكان عادي عرضي لا يقول شيئا إلا جغرافيته، إلى ذلك المكان الفاعل والمتفاعل داخل النص، والذي يلف مجموع العناصر السردية المتبقية.

إنّها ميزة ميزت الأعمال النقدية العربية الحداثية، و تطور في آلية مقاربة النصوص الإبداعية،لكن إن كان هذا حال المصطلح في النقد العربي عموما فكيف هي حاله في النقد الجزائري خصوصا؟ ،وما هي الخصوصية النقدية الجزائرية في التعامل مع مصطلح الفضاء مفهوما و ترجمة وإجراء؟ وهل سار النقد الجزائري المعاصر على خطى النقد العربي أم أراد أنّ يشق طريقا خاصا به؟

1- مفهوم الفضاء و إشكالية الترجمة في النقد الجزائري.

1-1-مفهوم المصطلح و إشكالية الترجمة:

حققت الدراسات النقدية الحداثية قفزة نوعية في دراسة المضامين السردية وفي تبني المصطلحات الجديدة، و إن كان هذا التبني يتفاوت من ناقد لأخر و السبب في ذلك مرده-كما أسلفنا- إلى تعدد الترجمات للمصطلح الواحد، و هذا ما مرّ معنا في تبني الناقد العربي لمصطلح الفضاء و كيف أنّه استعمل مرة مفهوم المكان و مرة الفضاء، و وجدنا من يقول بالفراغ و إن كان لم يجعله كآلية إجرائية *.

هذا الطرح و التبني -أيضا- سار عليه النقد الجزائري في تعامله مع مصطلح الفضاء كما يشير إلى ذلك **رشيد بن مالك** في قاموسه السيميائي بقوله:« استعمل مصطلح الفضاء في السيميائية

بمفاهيم مختلفة تتمحور حول قاسم مشترك تعتبر الفضاء من خلاله موضوعا مبنينا، إذا كانت السيميائية تدرج في اهتماماتها الفاعل كمنتج و مستهلك للفضاء فان تعريف الفضاء يستدعي مشاركة كل الحواس ويضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة(مرئية لمسية، حرارية، صوتية...) »[1].

الملاحظ على هذا الطرح أنّ بن مالك يجعل من الفضاء فاعلا و متفاعلا مع جميع الحواس في مقابل الوصف لكل ما يقع في دائرة معرفة وحس الفاعل، و حينما أراد معرفة عمل الفضاء رأى أنّ موضوع الفضاء يتطابق مع سيميائية العالم الطبيعي و التي لا تبحث في معاني العلم فحسب، بل تبحث أيضا في دلالات السلوكات البدنية للإنسان، ثم إن اكتشاف الفضاء ليس إلا بناء بيناً لهذه السيميائية،تتميز سيميائية الفضاء ببحثها عن التحولات التي تلحق بالسيميائية الطبيعية بفضل تدخل الإنسان الذي بواسطة إنتاجه لعلاقات جديدة بين الفواعل والمواضيع المصنوعة (مشحنة بقيم جديدة) أحلّ محلها سيميائيات اصطناعية[2].

لقد ربط بن مالك بين ظهور مصطلح الفضاء تزامنا مع ظهور سيميائية العالم الطبيعي، وأعتبر أن الفضاء هو بناء بيّن لهذه السيميائية، و تكمن أهمية سيميائية الفضاء أنها تبحث في التحولات التي تحدث على صعيد السيميائية الطبيعية، و تدَخُل الإنسان و منحه لقيم جديدة على تلك الموضوعات،أحدث محلها سيميائيات اصطناعية، ما نلمسه أيضا هو إعطاء الفضاء سمة سيميائية شمولية، تحيط بالعالم الطبيعي،وفي مقابل ذلك الإنسان الذي يستطيع إعادة تشكيله– الفضاء– و بهذا الشكل الجديد يتحدد،لذلك وجدنا بن مالك يقول: «لا يحدد الفضاء في معناه الضيق إلا الخصائص المرئية، لهذا الشكل تحدد سيميائية الهندسة المعمارية موضوعها بالنظر إلى

[1] – رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، إنجليزي، فرنسي) دار الحكمة، سنة 2000. ص 71.

[2] – م. ن، ص. ن.

الأشكال و الأحجام والعلاقات المتبادلة، إلاّ أنّه من الضروري أن نولي أهمية للإنسان المستعمل للفضاء، ذلك أنّه ينبغي أن ننظر في سلوكاته المبرمجة و في علاقتها بطبيعة استعماله للفضاء»[1].

إنّ بن مالك يقوم بعملية ربط الفضاء بعنصر الوصف ويحصره في السيميائية الخاصة بالهندسة المعمارية الذي أساس عملها التهيئة العمرانية L'urbanisme وإحالة الفضاء لهندسة الشكل والحجم،وهو في هذا يبدو متأثرا بما جاء به كل من غريماس وكورتيس في معجمها، حول مادة فضاء espace*. إلاّ أننا نجده لا يقصي الإنسان وما يحمله من سلوكات مبرمجة، وفي علاقاتها مع طبيعة استعمال الإنسان لذلك الفضاء، فكأني به يحيلنا إلى الفاعل L'actants كأساس في العملية السردية،والذي يريد اكتساب موضوع القيمة، وهو في عمليته هذه لا يخرج عن دائرة الأفضية التي ينتقل فيها ومنها،وفيه يقول بن مالك:« يشكل تسجيل البرامج السردية داخل الأفضية المقطعة البرمجة الفضائية ذات الطابع الوظائفي التي تظهر اليوم كمكون لسيميائية فضاءٍ اكتسب فعالية عملية تناسب هذه البرمجة –بغض النظر عن طبيعتها الوظيفية– نماذج التوزيع الفضائي المستعملة في تحليل الخطابات السردية»[2].

لسنا هنا بصدد إطلاق أحكام القيمة، لكن ونحن نتتبع بن مالك في تعريفه لمصطلح الفضاء وجدناه قد استعمل بعض المصطلحات (كالبرامج السردية، البرمجة، الوظائفي، التوزيع، ال فواعل) ،وهي مصطلحات تحيلنا إلى حقل السيميائية السردية، فكأننا به قد أخضع مصطلح الفضاء لهذا الحقل دون غيره،ولقد مرّ معنا أنّ غريماس وكورتيس في معجمهما قد أكدا على أنّ قضية البحث في الفضائية السردية مازال لم يكتمل، وعليه فبن مالك يحدُّ من فاعلية وديناميةالفضاء، وينقص من أهميته بوصفه مكونا أساسيا في عملية الخطاب السردي ،فهو حين يرجعه إلى الدلالة أي: ما يمكن حدوثه على صعيد الدال والمدلول(لسانيات دي سوسير) يقول في ذلك:« ينطلق التحليل

[1]– رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، إنجليزي، فرنسي)، ص.71 .

* راجع مفهوم الفضاء في المنجز النقدي الغربي من دراستنا هذه.

2– رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، إنجليزي، فرنسي) ، ص.71.

السيميائي من فرضية مفادها أنّ الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنّه مركب كالكلام،أي ما يدل عليه المضمون هو من غير طبيعة ما يدل به التعبير ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله» [1]،أي تتحول الإشارات النصية اللغوية التي تدل على الفضاء إلى علامات أو أيقونات حاملة للدلالة وقابلة للتوليد الدلالي ،بل مولدة للفعل أيضا وبذلك أصبح الفضاء يساهم في تشكيل الحدث وشحنه بمعطيات دلالية وأبعاد عميقة نستشفها من خلال المضمون، والتي تساعد على الوصول إلى تحديد طبيعة الفعل الممارس، ويؤكد هذا في مطلع دراسته لسيميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة قائلا:«ستستند دراستنا إلى هذه القاعدة النظرية التي سنفحص من خلالها التحويلات الدلالية ...» [2].

في حين أنّنا نجده في تطبيقه لم يتطرق إلى الفضاء بشتى أنواعه، لأن اهتمامه انصب على دلالة المكان فقط، وللقبض على هذا الفضاء فهو يربطه بالفعل ويتضح هذا في قوله :« لبلورة هذه العلاقة يجدر تتبعها على مستوى آخر يجسده الفعل الذي يمارس في الفضاء» [3]، فمفهوم الفضاء- إذن- لدى بن مالك يأخذ صيغة الفضاء الدلالي، ولا يظهر جليا إلاّ إذا تجسد فيه الحدث.

أمّا **مولاي علي بوخاتم** فيري مصطلح الفضاء Espace هو المعمول به في الدراسات السيميائية والمتمثل في كونه موضوعا مهيكلا، يتكون من عناصر غير مستمرة لكنها منتشرة عبر امتداد وفق نظام مهيكل يطلق عليه قريماس الفضاء الإدراكي، وهو يقصد أن يتحول الفضاء في أي خطاب سردي مطابقا لخطية النص[4]؛ أي أن الفضاء تجاوز مرحلة التجريد العادي للمكان، وأضحى

1- رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر و التوزيع، الجزائر،2000. ص.97.

2- م.ن، ص.97.

3- م.ن. ص.ن.

4- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، 2005 ، ص.ص. 274 – 275.

أحد المكونات الأصيلة للنص السردي، من خلال هذا الطرح ندرك أنّ هناك صعوبة في الترجمة مما يؤدي إلى العجز في فك شفرتها ،والسبب في ذلك راجع إلى عملية تكثيف الألفاظ وتداخلها، وهذا تأكيد على أنّ الفضاء إشكالية نقدية وأن مجاله لايزال بكرًا ،وللإحاطة بالمصطلح يمضي باحثنا متتبعا لتفريعاته والتي حددها-سلفاً-قريماس وأبرزُها

التحييز(spatialisation)البروكسيميكا(proxémique) ثم وصف الحيزية(Description spatialité)والمقولات الحيزية (Catégorie spatiales)، وبعد هذه التفريعات يعقد مقارنة بين بعض هذه المفاهيم ومصطلح الفضاء فيرى:« أنّ مصطلح الحيزية (Espace) في اللغة الفرنسية... قد ترجم بالمكان، وأخرى بالفضاء، وضمن تحديدات قريماس: هو الشيء المبني يحتوي على عناصر منفصلة، ويتوفر على عنصر الامتداد، وهو بعد كامل ممتلئ أما مصطلح البروكسيميكا proxémiqueالقريب من مفهوم الحيز أو الفضاء فهو مفهوم هدفه تحليل الموضوعات عبر الحيز،واللفظة من استعمالات السيميائيين واللسانياتيين (Dieictique)، وهو مصطلح يقوم مقام اسم الإشارة وظروف الزمان والمكان في اللغة العربية ،و بذلك يغدو المفهوم السيميائي للمصطلح أوسع مما هو عليه في الدلالة اللسانياتية»[1] .

إنّ الباحث الجزائري يمحص بين النظريات الغربية وما احتوته من مصطلحات، ولا يقطع فيها برأي حتى يسقطها على النص ،ذلك النص الذي يخضع للحمولة التراثية و للخصوصية الثقافية .

وعليه نجد مولاي علي بوخاتم يتبنى رؤية عبد الملك مرتاض في ترجمته لتفريعات غريماس خصوصا مصطلحي التحييز والبروكسيميكا[2]، وإن كنا نجد مرتاض يقول البروكزيميكا *؛ ويرى بوخاتم إنّ هناك

1- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، ، ص275.

2 - م.ن، ص.275

* للاطلاع وبشكل أوسع على ماهية هذا المصطلح –التحييز- ينظر:

- عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي،الجزائر،2001 ،ص. 113.

من الباحثين من خصّ المصطلح بأشكال أخرى من الصياغة أبرزها البيئة كما لدى علي بوملحم وعمار زعموش، وتبقى أهم ميزة في عمله هو تتبعه لمصطلح الفضاء ، وفي المقاربات التي عقدها بينه وباقي المصطلحات تقريبا للفهم وإزالة للغموض واللبس،وبذلك أظهر تلك الرحابة التي أصبغها عليه النقد السيميائي،فنجده يدعو إلى توحيد المصطلح في قوله:« المكان والفضاء والحيز هي ألفاظ لمصطلح واحد دال على وعاء خارجي، تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني، والأعمال الروائية التي تستخدم جغرافية الزمن، فهو السطح والعمق والأجواء قاطبة» [1]،لكن هذا يتنافى مع تبنيه للمصطلحين معا –الفضاء والحيز– في مقابل المكان الفني.

هذا التضارب في الأخذ بمفهوم موحد نلمسه لدى جلّ النقاد المشتغلين في حقل الفضاء ،وإن كنا لا ننفي حرصهم على تقريب الفهم ،والعمل على بعث النقد الجزائري وإمداده بخصوصية تطبعه وتجليه عن غيره،ومن هؤلاء النقاد يتمثل لنا يوسف و غليسي في طرحه المتميز لإشكالية مصطلح الفضاء فهو حينما أراد الخوض فيه اتخذ عنوانا فرعيا وسمه بالتداخل الفضائي. أمّا مصطلح (proxémique) فقال عنه:«يدرج السيميائيون هذه الفرعية في إطار التواصل السيميائي الذي تضطلع به السيميائيات غير اللفظية حيث تحتفي بالتداخل الفضائي وما ينتجه من علاقات لسانية» [2]،ويبين بأنّه لا حديث—سيميائيا– عن مصطلح (proxémique) إلاّ في نطاق المصطلح اللازب به (espace) الذي نقله العرب المعاصرون في حداثة عهدهم به إلى المكان و يرجع السبب في ذلك التبني، مذ صَعَقَهُم غالب هلسا بترجمة باشلار (جماليات المكان) ثم انزاحوا عنه إلى مصطلح أكثر شهرة هو الفضاء [3]،وبعد أن يأتي بشيء من التأصيل المصطلحي عند الغربيين، فيراه

– و أنظر أيضا تبنيه لمصطلح البروكزيميكا في ألف. ياء ، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، دارالغرب للنشر والتوزيع،2004 وهران،الجزائر، ص .137.

1– م.ن،ص. 277 .

[2]– يوسف وغليسى، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،ط.1، 2008،ص.260.

[3]– يوسف وغليسى، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص.260.

مصطلحا شائعا عندهم حدّ الابتذال، يقرّ بأنّ موقع هذا المفهوم في الكتابات السيميائية العربية محدود جدا، فالعربي أعلى من قيمة الشخصية ومن الخصوصية الزمنية على حساب المكان، وكان يمكن أن يستثمروه–مثلا– في دراساتهم لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض ضمن (الفضاء) المكان في العمل السردي، غير أنهم اكتفوا، –في حالات استعماله– بالإيماء إليه [1]، ثم ينتقل باحثنا إلى تتبع ترجمة المصطلح في النقد العربي،وإظهار حالة التباين الواسعة بين النقاد و المترجمين ويقدم لذلك مثلا، فبينما نقل محمد عناني الفضاء إلى (علم دلالات المكان)أي؛بمعنى (التنظيم المكاني للبيئة البشرية) ،نجد المسدي –في قاموسه– يترجم مصطلحي (proximité) و(proxémique) بـ "متقارب"و إشارة للقريب" أمّا بسام بركة فيتبنى ترجمتهما بـ "قرب، مجاورة"، و يرى في ترجمة جاب الله أحمد المصطلح بـ "البونية" والتي تحمل معنى البون: المسافة بين الشيئين، ترجمة عاجزة عن الإلمام بالمفهوم الذي يبدو إزاءها مجرد أطلال مفرغة من محتواها الإنساني، و يجد فيها اقصاء فادحا للبعد الأنثروبولوجي للمصطلح.

و بعد استقراءه و تمحيصه و نقده للترجمات العربية يتبنى باحثنا صيغة الجوارية كترجمة لمصطلح proxémique و يؤكد ذلك في قوله :"و كنا سنة **1995**... قد اقترحنا "الجوارية" على أنقاض مصطلح المسدي (متقارب) الذي تراءى لنا –يومها– أنّه لا يشدد على الدلالة المكانية للمصطلح"[2]. وللتدليل على هذه الصيغة يتتبع يوسف وغليسى المصطلح في مضانه الغربية قائلا :"وبعد تدبر معجمي لتأثيل هذا المصطلح تراءى لنا أنّ اللغة الفرنسية قد اشتقت كلمة (proximité) من الصفة اللاتينية (proximus) بمعنى كل ما هو قريب،و(proximitas) بمعنى "التجاور"، المشتقين من الفعل (approximare) بمعنى "يقترب"، ثم استعملت الكلمة في اللغة العلمية خلال القرن **14**م بمعنى "صلة القربى" (proche-parenté)، أما استعمالها الحديث فيعود إلى القرن **16**م بمعنى "المجاور ة" (voisinage)، و في السنوات الأخيرة زودها

[1]– ينظر: يوسف وغليسى، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 261.

[2]– م. ن، ص 262.

باللاحقة (ique–) (المعادلة للاحقة الانجليزية " ics–" (procsémics) للدلالة على الصفة العلمية أو المذهبية)[1].

وهذا العرض المجمل لمراحل انبثاق المصطلح و توالده إلى أن استقرّ على صيغة موحدة في العرف النقدي الغربي هي proxémique أورده وغليسى كبرهنة على اختياره لمصطلح الجوارية،لذلك بعدما أنهى عرضه للاشتقاقات وجدناه يقول:"ومن هنا كان إصرارنا على الجوارية –بصيغة المصدر الصناعي– مقابلا لـ (la proxémique) على أساس أن المواد العربية (الجيرة،الجوار،الاجتوار،الاستجارة، التجاور ، المجاورة) في وسعها أن تحيل –في وقت واحد– على الفضاء (التقارب في المكان) و العلاقات الأنثروبولوجية ضمنه، التي تؤمنها تقاليد الثقافة العربية الإسلامية التي من صميمها الاحتفاء بـ"الجار ذي القربى والجار الجنب" والايصاء على الجار حد الظن بتوريثه ... و يتيح لنا هذا المقابل العربي أن نصطنع "المجاورة" للمصطلح المردف بلاحقة الكيفية الاسمية (proximité) "ité–" و "التجاور" (أو حتى الاستجارة) للصيغة الاصطلاحية (الواردة في معجم غريماس و كورتاس) المردفة بلاحقة الحركة (proximation) "ation"[2].

إنّ رؤية وغليسى جديرة بالطرح و المساءلة، فقد يكون الباحث الوحيد الذي بتبنيه لهذه الصيغ – خاصة –صيغة proxémique شذّ عن أطروحات من سبقه،وكأنّه بهذا الطرح يريد أن يلازم المصطلح بصيغته الإنسانية، لذلك أفرد له سيلا من المواد العربية المعجمية التي تشير إلى الجوار، و أكد أنها –المواد– في وسعها أن تحيل في وقت واحد على الفضاء (التقارب في المكان)،أي ربطه مصطلح الفضاء بالعلاقات الأنثروبولوجية التي أضفت عليه صفة المجاورة،وبسط على هذه الترجمة صيغة التراث العربي و الرؤية الدينية الإسلامية ،وهذا طرح تفرد به باحثنا دون غيره، و لا شك أن المكان أو الفضاء إذا خلا من عنصر المجاورة وتفاعل الإنسان أضحى خالٍ من كل أشكال الحياة.

[1] – يوسف وغليسى، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص.263.

[2] – ينظر: ، م. ن ص .263.

2- المصطلح في الدراسات النقدية الجزائرية

2-1- المصطلح عند عبد الملك مرتاض

فضاء / حيز

لم يكن اختيارنا لعبد الملك مرتاض وليد المصادفة بل ثمرة أعماله النقدية العديدة، فهو الباحث الجزائري الذي واكب القفزة النوعية التي عرفتها الساحة النقدية الجزائرية في بدايات الثمانينات من القرن الماضي، وكان من الباحثين الأوائل الذين تشربوا النظريات والمناهج الحداثية الوافدة، إلا أن هذا التواصل الطبيعي المنجز لم يكن ذا صبغة اجترارية تنقل وتقلد فقط، إنّما أخذ سمة الاستيعاب والعمق والتنوع،وبلغ درجة من الوعي تنم عن أصالة الباحث الجزائري، وإننا لنجد في بدايات دراسته العلمية وفي تعامله مع المناهج النصانية دراسته التي وسمها بـ (الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث (1920–1954) ولقد تطرق في هذه الدراسة إلى أربعة محاور هي : كيفية توظيف الصوت، العناوين، الصورة، المعجم الفني، ومن أهم خصائص هذه الدراسة الوصف والتحليل والإحصاء والاستنتاج إلى جانب المزاوجة بين التنظير والتطبيق، والأخذ بالحداثة وتطعيمها بالتراث.

ثم تزايدت بحوثه متخذة صفة الصعود نحو التأسيس لمشروع حداثي جزائري ظهرت بداياته مع أعمال له، كالألغاز الشعبية الجزائرية، حيث خصص الفصل الثالث لدراسة الحيز، والفصل الرابع للزمان،وفي القسم الثاني من بحثه خصصه لـ: (الشكل الفني للألغاز الشعبية)، وفي الفصل الأول درس(لغة الألغاز)،أما الفصل الثاني فخصصه لدراسة (أسلوبية الألغاز الشعبية):

أولا : حول الأسلوب.

ثانيا: على المستوى البنيوي لأسلوب اللغز.

ثالثا: على المستوى الصوت.

وكرّر عمله الحداثي هذا بتوظيفه للمناهج الحداثية كالبنيوية والأسلوبية في دراسته للأمثال الشعبية متبعا نفس المقاربة السابقة مستعينا بالأدوات الإجرائية الحداثية، كالجداول والنسب المئوية والإحصاء، وإنه لعمل يحسب لمرتاض لسبب السبق التاريخي، وطرقه للإبداع الفني بتوظيف آخر ما توصل إليه النقد الغربي.

إننا لا نريد مساءلة مشروع عبد الملك مرتاض في مجالاته المتعددة، لأنّه عمل ضخم يحتاج إلى تكاثف الجهود، فأعماله لا تحتاج إلى تعريف وتشخيص ،بقدر ما تحتاج إليه من تأمل ومساءلة بغية تعميق الاستفادة والاستنارة، وإنّه لمشروع أصيل يعلن عن نفسه من خلال منجزاته المتراكمة و الممتدة على مدى ثلاثة عقود من الزمن[1].

فبجهده المتميز أَذِنَ مرتاض للخطاب النقدي الجزائري أن ينعتق من ضيق السياق إلى سعة النسق،وإن الدارس لأعماله النقدية يظفر بعدة استنتاجات كتوظيفه للمصطلحات النقدية، وهو في توظيفه لها يتسم بعدة خصوصيات كالجمع بين التراث والحداثة، فأي مصطلح يستخدمه إلاّ ويحاول إيجاد أصل له في تراثنا العربي، كما يزاوج في استقراء النصوص التنظير بالتطبيق، وهي علامة وسمت كافة بحوثه وأعماله النقدية.

لقد مكنت هذه الخصوصيات وغيرها أن تجعل من أعمال عبد الملك مرتاض متونا ذات قيمة ومدونة خصبة لعديد الباحثين، وأثارت شغف مساءلة أعماله،كالخوض في المنهج أو المصطلح أو المرجعية أو التأصيل أو التأسيس،وإننا في دراستنا هذه نتغيّ البحث في المصطلح النقدي عنده (الحيز أنموذجا) وهذا لحضوره المكثف في أغلب أعماله النقدية إن لم نقل كلها، والجدول التالي يوضح لنا ذلك: .

[1] – ينظر: قادة عقاق، هاجس التأصيل النقدي لدى عبد الملك مرتاض، بين وعي التراث وطموح الحداثة، مجلة نزوى،الأردن، ع.38،أبريل،2004،ص.272.

في الخطاب الشعري:

عنوان الكاتب	الفصل المخصص لدراسة الحيز مع الترقيم
1-بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ط 1991	الفصل الثالث: خصائص الحيز الشعري من ص **77** إلى ص **107**
2-ألف ياء- تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ط. 2004	الفصل الرابع: الحيز الشعري في نص أين ليلاي من ص **173** إلى ص **197**
3-التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشل ابنة الجلبي ط. 2001	المستوى الثاني: الحيز والتحييز في اللغة الشعرية لدى السباب من ص **113** إلى ص **148**
4- الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ط. 2005	القسم الثالث: ثانيا: المستوى الحيز **166** إلى ص **181**

في الخطاب السردي :

عنوان الكتاب	الفصل المخصص لدراسة الحيز مع الترقيم
1- الألغاز الشعبية الجزائرية ط. 1982	الفصل الثالث: الحيز في الألغاز الشعبية من ص **67** إلى ص **79**
2-الأمثال الشعبية الجزائرية ط. 1982	القسم الثاني : الفصل الأول: الحيز في الأمثال الشعبية الجزائرية من ص **59** إلى ص

	70
3-القصة الجزائرية المعاصرة ط. 1990	الفصل الثاني: خصائص الحيز في القصة الجزائرية المعاصرة من ص **99** إلى ص **133**
4-ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد ط. 1993	المستوى الرابع: الحيز في حكاية جمال بغداد من ص **113** إلى ص **151**
5- تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق ط 1995	الفصل الثالث: ثانيا المكان من ص **245** إلى ص **260**
6- في نظرية الرواية ط. 2004	الفصل الخامس : الحيز الروائي و أشكاله ص **185** إلى ص **214**

من خلال الجدولين تظهر لنا قيمة المكان-الحيز- في أعمال عبد الملك مرتاض، وهو في تقديره إشكال أفرزته المقاربة الجزائرية الحديثة للنص الأدبي، إذ إنه من المفاهيم التي لا تزال تتقلب في مهدها ولا تبارح مكانها وهي قمينة بالدرس والتحليل، ويبقى —مرتاض- من أهم النقاد الذين طرحوا هذه الإشكالية وخاضوا في مفهومها نظريا وأجروها إجراء عمليا في نقودهم، فلقد أعطى الاهتمام الكامل لقضية المكان واعتبره ركنا ركينا في العمل الأدبي، وأولاه العناية بالمساءلة والدرس مثله مثل باقي الأركان الأخرى كالشخصية و الزمن، لكن لما هذا التبنى لمصطلح الحيز دون سواه (كالمكان، أو الفراغ، أو الفضاء)؟

المستوى النظري:

2-1-1- هاجس التأصيل للحيّز عند عبد الملك مرتاض :

على مشارف بداياته النقدية يقف مرتاض من مصطلح الحيز موقف المتسائل، فيرجعه إلى كتابات الفلاسفة، وهو في عرفهم مكان متجانس غير محدد، يصلح لاستيعاب الأشياء الحساسة، ويميز في الفلسفة عادة بين الامتداد ويعني Etendu، الذي له بعدان اثنان ويعني السطح والحيز Espace،والذي هو حجم و له ثلاثة أبعاد، ومرجعيته في ذلك أنّ الفيلسوف الألماني (كانت) يعتقد أن الحيز عبارة عن بداهة غير مرئية، بينما يعني الامتداد مساحة مادية يمكن تقسيمها ولكن بدون تحديد، فمفهوم الحيز إذن عبارة عن مفهوم كيفي يستحيل فهمه ذهنيا، على عكس الامتداد الذي يمكن قياسه بالمقاس، فيتحدد تحددا دقيقا بواسطة علاقات الأشياء فيما بينها[1].

يرى ناقدنا أنّ الحيز كان يطلق أصلا على المدى الزماني، ثم أستعمل إطلاقه على المكان بمفهوم أدبي خاص، ثم نجده يقرّ أن الدراسات التي عالجت الحيز في الأدب قليلة حتى عند الغربيين أنفسهم، أما في الوطن العربي فلم يتح لنا أن نقرأ حول هذه القضية، فهل يعود ذلك إلى انعدام مثل هذه الدراسات الحديثة بالفعل، أو مجرد جهل منا بها؟

وإننا وجدناه يجري هذا المفهوم على كل كتاباته إلا فيما ندر !

وبنفس الرؤية عالج مصطلح الحيز وهو يدرس الأمثال الشعبية، ربما إرجاع المصطلح في أوليته إلى الفكر الفلسفي ينبئ عن القلق المعرفي أو التأصيل الذي كان يرجوه، وعليه يصرّح أن مصطلح الحيز لا يبرح غير قار ولا مجمع عليه في الاستعمال السيميائي العربي المعاصر ،كما أن مفهوم الحيز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عما يمكن أن نطلق عليه في اللغة العربية (التحييز) مقابلا للمصطلح

1- ينظر:عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007، ط.2،ص. 67.

السيميائي الفرنسي(spatialisation) ، الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيز... وهو المفهوم الذي نشأ عنه أيضا ذكر ما يطلق عليه في السيميائية مصطلح la proxémique [1].

بعد هذا الكم من التوليد المصطلحي، يعترف مرتاض بأنها مفاهيم سيميائية جديدة تتسم بالغموض لأنها لا تزال تدرج في مهدها، والتي تسعى السيميائية معنتة نفسها ابتغاء ترويجها، ولكن دون أن يجب أن نقع في فخها وقوع العميان، نجده يتساءل لماذا الحيز وليس الفضاء الجاري الاستعمال بين النقاد العرب الجدد؟

فيرجع استخدام النقاد العرب الذين وسمهم بالجدد –مصطلح الفضاء– الذي أخذ عن الفرنسية espace وعن الانجليزية space إلى الترجمة الحرفية، وأنه كمصطلح لا يسهم في إظهار المعنى ولذلك يقول:«والحق أنّ ترجمته إلى مصطلح الفضاء قد لا يفضي إلى دقة المعنى المتوخى في اللغة العربية، ذلك بأنّ الفضاء اتخذ في العربية الجارية مفهوم الجو الخارجي الذي يحيط بنا، ومن ذلك غزو الفضاء،والأبحاث الفضائية، مما قد يجعل المعنى السيميائي متصرفا إلى المعنى الثقافي»[2].

ومما أوجب عليه أيضا عدم الأخذ بمصطلح الفضاء، رؤيته أنّه قاصر في إدراك جميع الحركات،فيرى أنّ إطلاق النقاد المعاصرين صيغة الفضاء الشعري لا يستطيع أن يؤدي كل ما يُلاص عليه في الدراسات المتمخضة للأعمال السردية والشعرية معا ويمثل لذلك بحركة العفريت في حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، فيرى أنه باستطاعتنا أن نطلق لفظ الفضاء على حركته التي يقوم بها عبر مجال جوي معين، فإن أردنا إلى الخطوط والأبعاد والاتجاهات الضاربة في الأعلى والأسفل وفي اليمين واليسار،و في الظاهر من الحيز والباطن منه فكيف نقول؟ فهل تطلق على غوص العفريت جرجريس في أعماق من الأرض حيث مستقر عشيقته الأميرة المختطفة مصطلح الفضاء أيضا؟ وأين

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، ألف- ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2004، ط.2، ص. 173.

2- م. س. ص. 175.

هذا الفضاء هنا؟ وهل يمكن أن يستحيل الجسم الصلب (الأرض) إلى فضاءٍ أي إلى حيزٍ فارغٍ ؟ من أجل بعض ذلك عدلنا في كتاباتنا النقدية الحداثية عن استعمال الفضاء إلى الحيز [1]، هكذا يُبِينُ مرتاض عن دخيلته، وأنه آثر مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (espace, space) عن الفضاء الذي يقول به جل النقاد العرب وفي تعليله، أنّ مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة –في رأيه– أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، في حين أن الحيز عنده يتصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل[2].

وإننا نجده يقرر ريادته المصطلحية في غير ما مكان من أعماله النقدية مؤكدا ذلك بقوله:«... إننا حاولنا ابتداع شيء لم تعرفه الدراسات التي ألفتها العربية، بحيث نرمي من وراء استعمال الحيز إلى تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية» [3]، أو حينما يشير وهو بصدد دراسة نص أدبي إلى أنّ ما استحدثه في دراسة النص الأدبي الشعبي و الفصيح القديم والحديث، هذا الضرب من الصور الذي يشبه تحديد اللوحة الفنية المتسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية والذي يُطْلِقُ عليه الحيز، والحيز في تصوره ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للزمان[4].

فالحيز وفق رؤية مرتاض أشمل وأوسع ،لقد أعطاه صبغة الفرادة عن باقي المصطلحات، و إننا لا نقول بالفضاء لأنّه غير ملائم لكل أطوار هذا المفهوم السيميائي الحداثي (Espace) مما حملنا على التفرد بالتعبير عن الفضاء بالحيز[5].

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، ألف- ياء، ص. ص. 175 – 176.

2- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص.185.

3 – عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص.79.

4- م. س ، ص.79.

5- ينظر:عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر،2005، ص. 166.

ولولا مخافة التطويل لتتبعنا رؤية مرتاض لمصطلح الحيز في كل مؤلفاته، ولكن نكتفي بهذا القدر لأنه أبرز الميزة في اختياره للحيز دون الفضاء، أو مصطلح آخر مما تعارف عليه النقد العربي المعاصر،وإنّ المتلقي بعد مطالعاته لهذا السيل من الحجج والبراهين ليعترف بأن ذلك الاختيار والتفضيل كان وليد رؤية تمييزية، عميقة نابعة عن نظرة تمحيصية واسعة، تفرق بين المجال والمكان، والفضاء، والفراغ، وكذلك الحيز، إلا أنه آثره بالاستعمال دون سواه لملائمته لمفهوم الحركة الاتّجاهية والخطية والطولية والعرضية معا،سواء علينا أكانت هذه الحركية أفقية أم عمودية أم مائلة أم اتخذت لها أي شكل هندسي آخر،وسواء أكانت تجري في فراغ حقا أم كانت حركة تحدث على نحو ما من التصور في ذهن الشخصية، أو في مدلول النص المطروح للتحليل[1].

إذن فبنحته لمصطلح الحيز كأنّه يتجاوز ذلك المفهوم الذي يراه يحيل على الجغرافيا ؛أي المكان في الاستعمال التقليدي الذي يَشيعُ سذاجة في الدراسات النقدية الروائية، وهو يعني في مدلول اللغة العربية شيئا ذا قابلية مادية وحيزية لإستقبال جسم ما، أو أجسام ما، والقدرة على احتمالها، فالمكان إسم لحدوث الكينونة المادية ووقوعها في أي طور من أطوارها الثابتة أو المتحركة، ينضاف إلى كل ذلك أنّ المكان يقف عاجزا عن احتمال الأخيلة في تحليقاتها المجنحة[2].

إنّ المكان بوصفه مصطلحا لا يواكب النقد الجديد لقصوره عن إدراك المفاهيم الحداثية، إلاّ أنّ هذا النفي لمصطلحي المكان والفضاء ووسمهما بالقصور نجده يتلاشى، فنلفيه يستعملهما استعمالا صارخا في دراسته النقدية الموسومة بـ: تحليل الخطاب السردي "رواية زقاق المدق" لكنه يمتلك منطق التعليل قائلا:«أطلقنا المكان على هذا العنوان الفرعي من باب التغليب الذي لم نجد منه بدا... وتجنبنا قصدا اصطناع الحيز هنا لوجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص، مثل القاهرة وسيدنا الحسين، والأزهر وهلم جرا، أما الحيز في حد ذاته فيطلق على كل فضاء خرافي أو أسطوري، ويزيد في الإيضاح

1- عبد الملك مرتاض، ألف- ياء، ص. 176.

2- ينظر: عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة) المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس، 1989، ص. 90.

: إنّه لما كان النص هنا تعامل أصلا مع المكان، -ولم يكن مفهوم الحيز في الكتابات العربية أثناء الحرب العالمية الثانية قد تبلور في الأذهان بعد- فإننا اضطررنا إلى المراوحة بين الاستعمالين معا، المكان لكل ما هو جغرافي، والحيز لكل ما هو غير ذلك في النص»[1].

و برجوعنا إلى مقاربته للرواية وجدناه وظف لفظ المكان بتواتر في أكثر من خمس ين مرة، في حين أنّ مصطلح الحيز ذكر سبع مرات وبالتحديد في مقدمة التحليل، وما صدق عن مصطلح المكان،يصدق أيضا على مصطلح الفراغ حين يؤكد: «ونحن لا نميل إلى لفظ الفراغ للعلل التالية: إن الفراغ يعين حالا خاصة تتمثل في انعدام وجود جسم مادي ما، كالفراغ الذي نجده من حول الأرض،وعبر الكون الخارجي، فكأن الفراغ، هو أخص من الفضاء الذي هو أشمل لأكبر مساحة وأشسعها من الفراغ اللامتناهي ونتيجة لكل ذلك فإن الفراغ يكون بالضرورة أقل مساحة، وأدنى مدى من الفضاء... والفراغ لا يسمح للجسم بالاستقرار، ولا للأحجام من الارتكاز إلا بإضافة عامل حيزيّ آخر هو وجود أرضية ما، أو ما يضارعها من الأجسام المادية»[2].

ما يظهر على هذا التعليل هو التداخل بين مصطلحي الفضاء والفراغ، وإن كان يعطي الفضاء شساعة أكبر،ولقد أرجع محمد عزام علة تفضيل مرتاض لمصطلح الحيز دون سواه من خلال ما ذهب إليه الباحث في تمييزه بين المجال والمكان (lieu) والفضاء (espace)،فرأى أنّ مصطلح المكان يعني الجغرافيا، والفضاء يعني الأجواء التي لا سيادة لأي بلد فيها، وهو يعني الفراغ بالضرورة، بينما مصطلح الحيز الذي تشبث به مرتاض قادر على أن يشمل جل هذه المصطلحات اتجاها وبعدا ومجالا وفضاء وجوا وفراغا وامتلاء[3] ، بل هو عوالم لا حدود لها، ولكن دون أن يتخذ شكل الجغرافيا التي تجسد واقعا من حيث كونها مكانا.

1- عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ص. 245.

2- عبد الملك مرتاض، المثيولوجيا عند العرب، ص. 90.

3- ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص. 276.

على حين أنّ الحيز كأنّه عالم أسطوري أو خيالي مفتوح ،فجبال الهملايا جغرافياً، ولكن جبل قاف حيزاً، والقمر كوكب غير مقطون ومع ذلك فقد أمسى في حكم الجغرافيا في المفهوم المعاصر للقمر،بيدى أنّ حديقة عالية بنت منصور ما وراء السبعة البحور حيز أسطوري يثير في النفس من الجمال ما قد يكون أكثر مما يثيره فينا جمال القمر والأرض والشمس [1]، وإنّ باحثنا -لكي يعلى من شأن الحيز- ينصرف إلى رؤية النقاد الغربيين، ويرى أنهم لا يصطنعون مصطلح المكان إلاّ عرضا ولدلالات خاصة، وعبر حيز ضيق من نشاطهم أمّا المصطلح الشائع، والذي يعنونون به كتبهم ومقالاتهم، فإنما هو الحيز بالمقابل الأجنبي الذي ذكرناه ويرى أن ترجمة (espace ,space) بالفضاء في حال والمكان في حال أخراة ترجمة لا تفي بالمعنى الحقيقي، ويضرب لذلك مثال ترجمة كتاب (غاستون باشلار)، فيرى استعمال المصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر (جمالية المكان) ترجمة غير سليمة ولا دقيقة التمثل للمعنى الأصلي الأجنبي، مما رأيناه على الأقل[2].

ثم إنّ عبد الملك مرتاض في مدارسته لهذا العنصر المسمى الحيز، يخرج بقاعدة نقدية يقول فيها:«إنّه لمن المستحيل على محلل النص السردي أن يتجاهل الحيز فلا يختصه بوقفة قد تطول أكثر مما تقصر، كما أنه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز، فالحيز مُشَكِّلٌ أساسيٌ في الكتابة الحداثية»[3].

2-1- 2- مظاهر الحيز عن عبد الملك مرتاض:

بعد اختيار الناقد عبد الملك مرتاض لمصطلح الحيز دون سواه يحدد له مظاهرا يتمثل فيها هي:

أ-المظهر الجغرافي: يراه يتشكل انطلاقا من أصل كلمة جغرافيا الإغريقي Gé ومعناها الأرض و graphie ومعناها الكتابة، وكأن السابقة و اللاحقة تعني علم المكان أو مثول المكان في مظاهر

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، ألف- ياء، ص. 177.
2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص. 186.
3- م.ن ، ص. 187.

مختلفة وأشكال متعددة، غير أنّ الجغرافيا أصبحت تنصرف إلى تحديد أمكنة بعينها، ذات حدود تحددها، وتضاريس تتسم لها، إلاّ أن الحيز الروائي مثول الإنسان في صورة خيالية، فهذه الشخصية ما كان لها لتضطرب إلا في حيز جغرافي أو في مكان [1]. لكن الحيز الأدبي ليس الجغرافيا، بل هو مظهر من مظاهرها، ويراه أكبر مساحة و أشسع بعدا.

ب– المظهر الخلفي: وهو ما يطلق عليه المظهر غير المباشر للحيز، أي استعمال اللغة غير التقريرية كقولنا الجبل أو الطريق أو البيت، وكلها أمكنة إلا أننا نعبر عنها بما يحيل إليها . أو سماعك للآذان فانك في حيز حي يسمع و يرى و أنه في بلاد الإسلام فكل ما يمر بين يديك أو ما يجول في خاطرك فهو حيز، و يفرق مرتاض بين هذا الحيز والحيز الإيحائي espace connoté كما يسميه جيرار جينيت [2].

ومن الحيز الخلفي أو مصطلح اللوحة الحيزية الخلفية ينطلق مكتشفا الإشراقات الدلالية الكامنة في الأحياز، وهي تصوره لوحة مكانية متمخضة عن العلاقة الحيزية المتفاعلة، ولا تنشأ هذه اللوحة الحيزية الخلفية إلا عن لوحة حيزية أمامية، هي التي يكون منها منطلق التحليل والتأويل جميعا، والعلاقة الرابطة بينها هي ما نطلق عليه تحييزا –أي إنتاج الحيز أو إفرازه، أو استخلاصه واستخراجه– طورا و تحايزا –وهو تفاعل الحيز الأمامي مع الحيز الخلفي، أو الخلفي الذي لا تكشف عنه إلاّ دقائق هذه العلاقة طورا آخرا، بناء على الظرف العارض والموقف الماثل[3].

ومن هذين المظهرين تصبح تلك المفاهيم أساس التحليل الحداثي للحيز لدى عبد الملك مرتاض،وهذه المفاهيم الصادرة عن المظهرين تقودنا إلى الاستنتاجات الآتية كتمحيص لأنواع الحيز وما تولد عنه.

1– ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص. ص 188 . 189.

2 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ،ص . 190.

3 – ينظر:عبد الملك مرتاض ، نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن) ،دار هومة للطباعة والنشروالتوزيع ،الجزائر ط1،2001،ص. 118.

2-1-3- أنواع الحيز عند مرتاض:

أ- الحيز Espace:

هو مفهوم مكاني، لكن لا يقصد به الدلالة على الحيز الجغرافي (لمكان الحقيقي)، إلا أنه يبقى أوسع منه امتدادا وارتفاعا، واتجاها وفاعلية للوزن، والنقل والحجم ، والشكل، وإذا كان المكان -نريد وقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي- وحده فإنّ الحيز هو الحركة في اللامحدود[1].

ب- التحييز: Spatialisation

وهو إنتاج لنوع ما من الحيز، أي يتجسد من خلال التوالد الحيزي. إذ يلد الحيز حيزا آخر مثله، أو أكبر منه، وهنا ينتقل الحيز من طور الحياد وفقد التأثير إلى طور الفاعلية والتأثير والإخصاب الدلالي، ويقول عنه مرتاض:«.... انطلاقا من هذا المفهوم –الحيز- الذي نفخناه في معنى المكان الأدبي لا الجغرافي فإننا ولّدنا من حوله مصطلحا آخرا جديدا في اللغة العربية لم يصطنعه أي غيرنا قبلنا فيما نعلم ، وهو التحييز (**Spatialisation**) وهو:مصوغ من الحيز نفسه »[2]، وقد نجده يستعمل مصطلحات أخرى للدلالة على التحييز كقوله الحيزنة، والنشاط الحيزي.

ج- التحايز:

يمثل المرحلة الثالثة من التمييز، وهي المرحلة المجسدة لمرحلة أوج التفاعل الحيزي بين الحيز الأمامي/الظاهر مع الحيز الخلفي/الخفي غير المباشر، وقد مرّ معنا في رؤيتنا للمظهر الخلفي للحيز.

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص. 185.

2-عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص. 113.

1- الحيز الأمامي: وهو عند الباحث ذلك الحيز المباشر، الماثل للعين المجسم كقولنا القصر الشامخ فهذا حيز أمامي أي ظاهر بادٍ و مرئي ملموس[1] فهو الذي باستطاعتنا القبض عليه.

2- الحيز الخلفي: وهو الذي رأيناه مع المظهر الخلفي، ولا بأس من إعادة تمثله فهو يستشف من خلال دلالة المعاني الكامنة في أعماق حيز ما، ومنه فهو أعمق وأوسع وأخصب من الحيز الأمامي لما يثيره من إيحاءات، وعليه ينصرف هذا المصطلح إلى كل الأنشطة والحركات التي قد تجابه الإنسان،مثلا مروره بحقل فقبل كل شيء فالإنسان يعني حيز حي، وأن الحقل يحيل على مكان معين، يفترض فيه الحد الأدنى من الخصب والإمراع[2]، وكالمسافر فخروجه من حيز ما، ومقصده إلى حيز ما آخر، ففعله حركة،وحركته تجري في حيز، وحيزه مظهر من مظاهر الفراغ والامتلاء، والانجزار، والامتداد ولا يقال إلاّ نحو ذلك فمن يدخل[3].

فهذا الحيز في حقيقته ما هو إلا ثمرة من ثمار الحيز الخلفي، غير المرئي في راهن الحال، ولكنه كان مرئيا في سالف الحال، وهذا الحيز المقنع Espace masqué الذي نطلق الحيز الخلفي Espace en arrière-plan، أغنى وأخصب مما هو ظاهر[4].

إنّ هذا الحيز لتبدو فاعليته من خلال تكامله مع الزمنية، وهو ما يرفع اللبس عن فعل القراءة،وفي الآن نفسه سيتقاطع هذا التضافر من جهة مع السارد والمسرود له داخل النص السردي، ومن جهة أخرى مع القارئ أو المتلقي الخارجي، الذي لن يكون مجرد مستقبل فحسب ، وإنما مشارك في إنتاج الفني ومؤول للدلالة، ربما قد اكتملت الصورة وتبدى أن المفهوم الذي قدمه الناقد عبد الملك مرتاض لمصطلح الحيز أوسع بكثير من كافة المصطلحات المقترحة كبديل له من قبل النقاد العرب وحتى الجزائريين —حسب رأيه- وإن الدارس قد يلاقي بعض العنت والبس لما يعترى المصطلح

1 - ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب، الجزائر،2003، ص. 216.
2- ينظر: عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، ص.190.
3- م.س. ص. ن.
4- ينظر: عبد الملك مرتاض ، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، ص168.

في العديد من الأحايين، وبالأخص تلك التوليدات للحيز كالتحييز أو الحيززة والتحايز، من تجريد وغموض ، مما يجعله مستعصيا على الاستيعاب، لكن بالعودة إلى مرجعية الناقد الفلسفية كأطروحات ديدي جيليا،ولوبينز،كانط، وألكسندروف، فالأول يعتبر الحيز وسط منسجم وغير محدود تقع فيه الأشياء اللطيفة الشديدة الحساسية، أما الثاني والثالث، فرؤيتهما للحيز أنه حدس غير قابل للانقسام، أما الرابع فيفهمه مجموعة من الأشياء المنسجمة من الظواهر والأحوال والوظائف والصور والتفسيرات المتغيرة التي توحدها علاقات تشبه العلاقات الحيزية العادية[1].

فحدود مفهوم الحيز عند عبد الملك مرتاض قد تشكلت من هذه الرؤى الفلسفية العميقة فأعطت المفهوم عنده مجالا لا يحده حد، حيث غدا مصطلح الحيز من أشد المصطلحات التي وظفها الناقد حدة في التعقيد والتلون والإثارة، وهذا ما سنقف عليه من خلال توظيفه له كأداة إجرائية قارب بها الخطاب السردي، إلاّ أنّه و على الرغم من الأدلة والبراهين التي يقدمها مرتاض في تبنيه لمصطلح الحيز،وجدنا من يعارضه في ذهابه إلى أنّ الحيز لا متناهي، وذلك لأن الحيز هو ما يحد بحدود معينة،لأنّ حيز الشيء حدّه، ومن ثم لا يصح أن نقول الحيز هو ما لا يُحدّ بحدود ولا ينتهي بنهاية،فنعرف الشيء بضده، حتى لو كان المعنى اصطلاحيا[2].

لكن ما لمسناه عند مرتاض في تشبثه بمصطلحه ، هو ذلك الإصرار العلمي المقنع، فهو يزاوج بين التنظير والإجراء، ولا يأتي بالمصطلح بطريقة عبثية، وإنّما عن طريق التدليل والبرهنة وإقامة الحجة،مرتكزا على التراث في التبني والترجمة.

2-2 المصطلح عند عبد الحميد بورايو:

فضاء/مكان/حيز

1 - ينظر: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين و إلى أين؟، من الصفحة 101 إلى الصفحة 108.

2- ينظر: عبد الرحمن مبروك،جيوبوليتيكا النص الأدبي(تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر مصر.ط1،2002.

حينما أردنا تتبع رؤية عبد الحميد بورايو لمصطلح الفضاء، وقفنا على أنّه لا يعير أهمية لعملية التنظير، فلم يوله ذلك القدر الذي يستحقه فوجدنا- فقط-مجرد إشارة خاطفة في ثنايا مؤلفيه القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ومنطق السرد؛ حيث خصص له بضعة أسطر في المدخل الذي أراده تأسيسيا لدراسة الزمان والمكان في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية،لكن هذا لا ينفي أنّ معالجته لهذا العنصر اتسمت بقيمة نقدية عالية، وتعليل منطقي،فهو من البداية يؤسس للمصطلح الذي سوف يتبناه قائلاً :"في معالجتنا للمكان سوف نفرق بين الحيز النصي الذي نقصد به مجال النص، أي الصورة الشكلية التي قدمت بها الرواية للقارئ، من حيث ترتيب أقسامها. و ما يتعلق بعنوانها وعناوين فصولها،ومضامين فاتحتها، وبين الحيز المكاني الذي يشمل الأماكن سواء منها المتخيل أو الفعلي الذي له مرجعية واقعية"[1].

فرؤية بورايو تتسم بصبغة ثنائية لمصطلح الفضاء ،والذي يعتمد صيغة المكان باعتباره مقابلا له،تتحدد تلك الثنائية عنده في الحيز النصي، و هنا يظهر إدخال مصطلح الحيز لأنّه القادر على استكشاف عوالم النص الشكلية، و لأنّه ليس بمقدورنا القول (المكان النصي)، فنستعير الحيز النصي،الذي سوف يتخذ منه أداة إجرائية يتتبع به آليات الشكل الذي قدمت به الرواية للقارئ، من خلال عنوانها الأصلي و عناوين فصولها، وترتيب أقسامها، و أيضا رؤية شكل الغلاف و هي رؤية مستنبطة من آراء ميشال بوتور الذي يتبنى هذا النوع من الفضاء ، إلاّ أن ما يثير في طرح بواريو هو الحيز المكاني الذي يقسمه إلى قسمين:أماكن متخيلة وأماكن فعلية ،والفعلية هي التي لها مرجعية واقعية،و هو بهذا يعطي للفضاء تلك الخاصية المحلقة في الأجواء، أو الغائرة في البحار.

منذ البداية يقرّ ناقدنا أنّ عمله النقدي سيسير وفق تأسيس منهجي، حيث يقوم بدراسة كلا الحيزين (الحيز النصي، الحيز المكاني) ، لكن ليس بصفة تداخلية تشابكية، ، وهذا ما سنقف عليه من خلال مقاربته للمكان في التراث السردي في دراسته الموسومة : "القصص الشعبي في منطقة

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص.116.

بسكرة"،هذا الطرح للفضاء بمفهوم المكان اعتمده –أيضا– عبد الملك مرتاض لكن في دراسة رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ ايمانا منه أنّ أمكنة الرواية هي تشكيل واقعي[1] .

فالناقد بورايو –كما أسلفنا– يعتمد مصطلح الحيز المكاني في مقابل الفضاء بالمفهوم الغربي "espace"،ووجدناه يقول –أيضا– بمصطلح " **العالم**" ففي دراسته للقصص الشعبي في منطقة بسكرة يعنون إحدى مباحثه بـ:العالمان المعلوم والمجهول، معللا ذلك في سريانها داخل نص المغازي؛ أنّ العالم الواقعي مستمد من الواقع التاريخي،ويخضع هذا العالم (المعلوم) للمنطق الإنساني، وتحكمه العلاقات التي تحكم حياتنا العادية ؛وهي الارتباط بالزمان والمكان،وإذا ما حدثت واقعة تتجاوز هذين البعدين فإنّ المغازي تنسبها لقوى غير بشرية، والشخص الذي تحدث له هذه المعجزات ويتسبب فيها ليس سوى واسطة تتحقق الامور الخارقة عن طريقه[2].

هكذا يبقي بورايو على مصطلح المكان ضمن المفاهيم المعلومة عنه،قد يرجع السبب في ذلك إلى طبيعة الدراسة ذاتها التي انبثقت كبداية لولوج معترك النقد الحداثي في الجزائر،وككل بداية لا يمكن للمصطلح أن يتخذ مفهوما محددا، وحتى بعد هذه الدراسة نجد دراسات عربية اتبعت نفس هذا الطرح كما في فهم حميد لحمداني من المغرب، حيث ألفيناه يبرر ذلك بقوله:"يفهم الفضاء...على انه الحيز المكاني في الرواية او في الحكي عامة,ويطلق عليه الحيز الجغرافي"[3]

هذا التصور ذاته نجد من يعتقده، فيقرّ أنّ هناك تداخل بين الفضاء الجغرافي و الحيز المكاني اللذان يدلان على مفهوم واحد هو مفهوم المكان [4] ومصطلح الفضاء بوصفه معادلا للمكان الذي

[1] – ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي،مقدمة الكتاب.

[2] – ينظر:عبد الحميد بورايو،القصص الشعبي في منطقة بسكرة(دراسة ميدانية)،المؤسسة الوطنية للكتاب،1986،ص.89.

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.3، 2000.

[4] – ينظر: محمودي البشير، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث ، مخطوط دكتوراه ،جامعة وهران، 2003-2004، ص. 286.

قد يسمى عادة الفضاء الجغرافي l'espace géographique، نجد فيه الراوي يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية ،التي ربما تكون مجرد نقطة انطلاق من اجل تحريك خيال القارئ أو من اجل استكشاف ممنهج للأمكنة.

لذلك كله يأخذ الفضاء مسميات مختلفة (المكان،الفضاء الجغرافي، الحيز المكاني) و منه وجدنا عبد الحميد بورايو يعتمد تسمية الحيز المكاني، التي يقابلها مفهوم المكان و مفهوم الفضاء الجغرافي،رؤيته بأنّ الحيز المكاني يشمل الأماكن سواء منها المتخيل أو الفعلي، و إن كان مفهوم المكان ينصرف دائما إلى ما هو واقعي محسوس جغرافي، و هذا لا يمكن أن نعني به أنّ المكان قد لا يأخذ مظهرا تخييليا في الخطاب الروائي.

ما نستطيع تأكيده –إذن– هو أنّ مصطلح الفضاء بمفهوم المكان يعتمده بورايو بإضافة مصطلح الحيز له، فكأنّه يوفق بين ثلاثتها (فضاء، مكان ،حيز).

المقاربات النقدية الجزائرية المعاصرة للفضاء في التراث السردي

مقدمة منهجية:

بعد طرقنا للفضاء السردي غربيا فعربيا ثم جزائريا ،وتتبعنا لما أحدثه المصطلح وما أشكله من إشكالات، وكيف رأينا أنّ مرد ذلك إلى اختلاف الترجمات ،فعدم توحدها حول رأي أوحد، تولد عنه تلك الضبابية في المفهوم،وزيادة في إيضاح الأفكار النظرية التي تمّ طرحها ارتأينا في هذا الفصل أن ندارس بعض المتون النقدية الجزائرية التي قاربت موضوع الفضاء باعتباره عنصرا سرديا له خطره في المتن الإبداعي مثله مثل باقي العناصر السردية الأخرى كالزمن والشخصية والحدث، وأيضا للوقوف على مدى المزواجة والملائمة بين النظرية والتطبيق لدى نقادنا، لكن قبل الخوض في ذلك سنعرّج على واقع النقد الجزائري نستطلع بعض حيثياته.

فالمتتبع لما تعج به الساحة النقدية الجزائرية من قراءات ومقاربات يدرك أنّ ثمة حركة نقدية تواكب ما ينتج وينشر، وإن كان ليس بالكم والكيف المطلوبين، لكن المنجز في النقد الجزائري المعاصر يحيل إلى أنّ هناك تحولا في المفاهيم التي أضحت غير قادرة على مواكبة العصر وتحولاته السريعة والمتجددة، وذلك إقتداء بما يعرفه النقد المعاصر من تطور على مستوى الساحة العربية خصوصا –كما أسلفنا سابقا– في (المغرب وتونس وسورية)، و المدرك أن هذه الحركية نشطت بفعل حركة الترجمة .

أمّا عن التحول النقدي في الجزائر فهو متمثل أساسا في النقد الأكاديمي [1]، لذلك أمكننا والحال كذلك القول دون السقوط في الأحكام المعيارية المسبقة غير المؤسسة تأسيسا علميا أنّ الصورة الحقيقية للنقد الجزائري المعاصر لا توجد فيما طبع بقدر ما هي متواجدة في الرسائل الجامعية*، مع التنويه أنّ هذه الدراسات الأكاديمية بقت حبيسة جدران الجامعات ورفوف مكتباتها لا تبارحها، وعليه فالبحث عن الوجه الحقيقي للنقد الأدبي الجديد في الجزائر لا يمكن ملامسته بشكل أكمل إلاّ في المكتبات الجامعية،سواء تعلق الأمر بالدراسات التطبيقية التي تناولت المتون الإبداعية العربية بكل أجناسها الأدبية المختلفة، أو في نقد النقد التي يمكن إدراج عملنا هذا ضمن خانته.

ونحن إذ نقرّ بهذا الطرح فمن خلال العنت الذي لاقيناه أثناء تنقيبنا في المنجز النقدي الجزائري،وهو مجال عملنا إذ فيه نتغيا البحث عن مقاربة النقد الجزائري للفضاء السردي في أشكاله الثلاثة (الرواية–الحكاية–القصة)، ومنه قد وقع اختيارنا على باحثين لهما وزنهما في تأسيس النقد المعاصر في بلادنا :هما عبد الملك مرتاض، وعبد الحميد بورايو واختيارهما لم يأت اعتباطيا ،فلقد أثريا النقد الجزائري بعديد الأعمال تنظيرا وتطبيقا، وهما مع تمثلها للنقد الغربي المعاصر، فهما يمثلان

[1]– ينظر: عز الدين المخزومي،(الواقع النقدي الجزائري الجديد).ص25.26.

* لزيادة الإيضاح راجع مقدمة الفصل الثالث من بحثنا هذا.

الإرهاصات الأولى للمقاربات النقدية المؤسسة تأسيسا علميا، –وأيضا– وفق ما اقتضته متغيرات الساحة النقدية الغربية والعربية.

4–1–الفضاء في الحكاية الشعبية:

–مقاربة عبد الملك مرتاض للفضاء في التراث السردي

–الحيز في ألف ليلة و ليلة "حكاية حمال بغداد أنموذجا"

في قراءتنا لمقاربة الناقد عبد الملك مرتاض لـ "رواية زقاق المدق" لنجيب محفوظ وجدناه يحيد عن مصطلح الحيز، و يتبنى المكان بوصفه معادلا لمصطلح الفضاء (الغربي)، وقد أرجع ذلك إلى طبيعة الأمكنة الواردة في النص الروائي، حيث أنّ الإفراط من طرف السارد في الوصف جعل تلك الأمكنة تحيل إلى الواقع المادي، و رآها توحي إلى البعد الجغرافي الذي يشكل ديكورا أو إطارا للأحداث، و هو رأي خالف فيه معظم النقاد الذين عالجوا إشكالية الفضاء في الخطاب السردي، إلاّ أنّ هذا التضارب الذي أوقع الناقد نفسه فيه لم يمنعه أن يعطي لتلك الأمكنة الروائية قيمة مرجعية تؤوب إليها باقي العناصر السردية.

لقد تم استخلاص تلك الأفكار و الرؤى النقدية من خلال فعل القراءة الواعية المتمثلة للنظريات الغربية ، واتخاذها آلية تقارب بها النصوص السردية، و إن كان ناقدنا في مقاربته للحيز في الرواية العربية خرج بقيمة نقدية –كما أسلفنا– أن الحيز لم يظهر بسبب خصوصية الواقع المادي للأمكنة، خاصة ونحن نعلم أنّه يتبنى مصطلح الحيز، الذي يراه يحيل على كل ما هو خيالي أو غيبي غير مرئي لذلك وسمه بِسِمَة الشساعة و أنّه لا حدود تحدّه.

و للتدليل على آراءه قارب النص السردي الشعبي ألف ليلة و ليلة باختياره لحكاية حمال بغداد،حيث خصص المستوى الرابع لدراسة الحيز فيها، و ينتصر لأحكامه و ينافح عنها بقوله: «

لعل حكايات ألف ليلة و ليلة أن تكون من أكثر الآثار الإنسانية ازدهارا، إن لم تكن أزخرها إطلاقا فعلا،بالتنوع في الحيز و الشسوع في الفضاء و الغرابة في المكان»[1].

يظهر أنّ هذا الحكم الذي أصدره ناقدنا يتسم بنوع من الغرابة، تتضح في جمعه بين المصطلحات الثلاث (الحيز، الفضاء، المكان)، فلقد وصف الحيز بالتنوع، و الفضاء بالشساعة، والمكان بالغرابة، و هو الذي عودنا على نفيه لمصطلح الفضاء لأنّه لا يحيل إلاّ إلى الأجواء العالية وكأني به يقصد مجال علم الفلك، و هو أيضا الذي أطلق لفظ المكان على كل ما هو جغرافي*، فأي غرابة يتصف بها الواقع المادي؟

أمّا صفة الحيز كما يتبناه ناقدنا يتجلى بوضوح، لأنّ السرد في الحكاية الشعبية يغرق في الأسطورية و الخرافية، فيشكل أمكنة تخييلية تحيل إلى واقع غير مرئي، لذلك وجد الحيز في ألف ليلة وليلة طليق واسع لا يكاد يشكو من ضيق و لا من الحصار، فالعفاريت تحيز فضاءها وحيزها في حرية مطلقة،كما نجدها قادرة كل القدرة على الغوص في أعماق الأرض، واتخاذها مثوى جميلا للعشيقات المختطفات.[2]

لقد اهتم الناقد عبد الملك مرتاض، -كما أسلفنا- بالتعرض للحيز تحليلا و دراسة و إحاطة من كل الجوانب ،لذلك قسمه تقسيما حيث أخضعه لتأويلات و دلالات اللغة، فتجلى في عدة مستويات هي: (الحيز الجغرافي، الحيز الشبيه بالجغرافي، الحيز المائي، الحيز المتحرك، الحيز التائه، الحيز الخرافي، الحيز العجيب الغريب).

[1] - عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص. 113.

* لزيادة الإيضاح يراجع هاجس التأصيل لدى عبد الملك مرتاض من الفصل ذاته .

[2]- ينظر:عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة،ص113.

ينطلق الباحث في تحديد تلك المستويات باحثا و راصدا لمجال واحد على طول مقاربته، إنّه علاقة الحيز بالشخصية، و الذي وجده متمثلا في الحيز الجغرافي و هو يظهر في بغداد التي تمثل نقطة الارتكاز في كل ما يصادفنا من حيز، سواء أكان جغرافيا أم شبه جغرافي، لأنّ بغداد كانت في هذه الحكاية... هي المنطلق و المنتهى و المقصد، و المبتغى[1].

فبغداد تمثيل لحيز حقيقي موجود تاريخا و جغرافيا، و في هذا النوع من الحيز، يرى الناقد أنّ هناك أمكنة ذكرت لذاتها قصدا كطبرية و البصرة، و أنّ هناك أمكنة ذكرت عرضا كالإسكندرية و عمان و الشام و حلب و مصر، و هي توضح أنّ خيال السارد الشعبي كان يضطرب في الشرق لا يعدوه إلى المغرب الإسلامي إلاّ نادرا[2].

و في تحديده لمركزية حيز بغداد ينطلق من ارتباط الشخصيات بهذا الحيز ارتباطا وثيقا، لأنّه إذا كان كل فعل تقوم به شخصية تجري في الزمان فإنّه يقع كذلك في المكان، فكل الشخصيات المركزية في هذه الحكاية كانت من مدينة السلام تعيش فيها و تتطلع إلى الإلمام بها، كما يتجلى في شخصيات الصعاليك الثلاثة الذين دفعوا إليها بعد المعاناة التي كابدوها في الوصول إليها، و ذلك ما أعطى السرد صفة الديمومة، فالحيز هنا يمثل نقطة النهاية كما كان يمثل أيضا نقطة البداية.

وفي كل الأحوال يعتبر الناقد حيز بغداد هو الحيز المحوري الذي تتجمع حوله كل الشخصيات ومنه يتشكل الحدث مشكلا بؤرة السرد، فالحمال كان من بغداد كما كانت الفتاة الحسناء، والدار التي انتهت إليها الفاتنة كانت في قلب مدينة بغداد، و بتوظيف السارد تقنية الوصف منح حيز الدار مجالا واسعا داخل النص، فأحاط بها من كل جانب لأنّها تمثل مسرح الأحداث، حيث فيها يلتقي الخليفة هارون الرشيد و وزيره جعفر البرمكي مع الصبية والصعاليك الثلاثة و منه ينطلق فعل السرد.

[1]- عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص .115.

[2]- م.ن ، ص. 115..

إن كان الناقد قد تمكن من إظهار قيمة الوصف في بناء الحيز و تجليته، لكن في المقابل الآخر رأى فيه اضطهادا للشخصية الفقيرة ، أمّا حيز بغداد فوجده زيادة على محوريته داخل النص السردي فهو حيز يمثل السلامة و الخير و فيه يكثر الرزق و يحلّ الأمن ،و هذه الدلالات تم استخلاصها من لغة أحد الصعاليك حيث يقول: "و كتب الله لي السلامة حتى وصلت إلى بغداد"، و أيضا من قول الصبية للفتى الذي نجا من مسخ الله و عذابه :"هل لك أن تروح معي إلى مدينة بغداد وتنظر إلى العلماء، وإلى الفقهاء فتزداد علما وفقها"[1].

يخلص الناقد إلى أنّ حيز بغداد يمثل حيز العلم و الفقه و الحضارة، و يُحمّل لغة السرد تأويلا يرى فيه أنّ الفتاة كانت تقول لفتاها بلسان الحال، ما مقامك هنا و في بغداد من الفقه والعلم والحكمة والفلسفة و الرقص و الطرب و الموسيقى و الأصوات و الشعر و الشعراء بالإضافة إلى ما فيها من جمال النساء و شهامة الرجال و نفاق التجارة، و وفرة البضاعة، وانتشار الصناعة و استتباب الأمن[2].

وخلاصة لما سبق فالناقد يرى حيز بغداد حيزا جغرافيا محوريا في الحكاية يحيل إلى تمركز الشخصيات،و فيه ينطوي العالم بما يحوي من علم و أمن و راحة، و مجون و تجارة وصناعة وشرور،لكن وعلى الرغم من تلك الرؤية المرتكزة على البرهنة و إظهار الحجة، إلاّ أنّ الباحث يحمل النص فوق طاقاته الإبلاغية، حينما يؤول نصوصه السردية إلى لغة تحيل إلى التاريخانية، فيلبسه بذلك ما لا يطيق و يخرجه عن نطاق الإبداع السردي، وحتى لو افترضنا جدلا أنّ السارد يريد تمرير رسالة فلن تعدو أنّ تكون اجتماعية تأتي في المرحلة الثانية، تشكل معطى ثانويا، أمّا أولوية النص ففي مجاله الإبداعي ، فلا نسقط عليه إسقاطات كذبها منطق التاريخ القائم على التواتر و البرهنة، و على النقد أنّ يبقي النص في لغته الفنية و في سياجه الخاص به ،و أن يعمل على إبراز أدبيته، فلا يلصق بتلك

1- عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص .118.

2- م .ن ، ص .119.

البيئة المجون المتمثل في الرقص والطرب، لأنّ بغداد بماديتها وواقعيتها التاريخية في تلك المرحلة هي حاضرة الخلافة العباسية فكانت في أوّج قوتها، وكانت أيضا مثالا للبيئة النقية.

و في الحيز نفسه الذي تمثله بغداد لكن من اللوحة الخلفية يستلهم الناقد حيز المدينة، فيراها واقعة على ضفاف نهر مما اكسبها تواجد الشخصية، و على غرار تحليله السابق يمضي -أيضا- مرتكزا على الحيز الدلالي المفرغ من المكان و المتكئ على تأويلية اللغة (لغة السرد)، ليصل إلى نتيجة مفادها قابلية حيز المدينة إلى الجغرافيا أي قد تتواجد ضمن موقع مكاني مادي، لكن الحقيقة مغايرة تماما،فالمدينة هي خيالية، مدينة من ورق تقع في ناحية من خيال الشخصية التي أبدعتها و تحدثت عنها[1]، و هذه الرؤية تتكرر أيضا في حيز الجبل، و كيف يلصقه بالجبل، و الخلاف بينهما هو في العمران فقط، فإذا كانت المدينة حيزا عامرا، فان حيز الجبل يمثل حيزا صامتا موحشا مقفرا، فهو في النص السردي حيز الخوف.

أما بالنسبة للحيز الشبيه بالجغرافي فألفاظه توحي بمفهومه، فهو يقع وسطا بين الحيز الجغرافي الصريح و الحيز الخرافي الخالص، فهو بين بين، و قد صادف الناقد هذا النوع في ثلاثة و عشرين نموذجا في النص منها ستة في الليلة الثانية عشرة، و خمسة في الليلة السادسة عشرة وثلاثة في كل من الليلتين الثالثة عشرة و الخامسة عشرة، و لتوضيح هذا الحيز نتوقف عند تحليله للنص الذي جاء على لسان الصعلوك الأول و هو في معرض سرد حكايته حيث يقول :" وسافرت حتى وصلت إلى مدينة عمي"[2].

يجد الناقد في هذا النص مظهرين من مظاهر الحيز

المظهر الأول: وقوع السفر

1- ينظر: عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص 122.

2- ، م .ن ص. 120.

المظهر الثاني: انتهاء السفر.

ويربط وقوع السفر بحركية الشخصية، فمن خلال تحليله التفكيكي يتوصل إلى استنباط ما يحفل به السفر من مشقة، و ما يحفل به الحيز في حد ذاته من امتداد و طول، و قد أطلق على هذا النوع من الحيز بالحيز الخلفي و يراه أغنى من الحيز الأمامي الذي تقتصر وظيفته على بسط الوجه الظاهر، الذي يكون محدودا ضيقا مهما يكن مطلقا شاسعا، فالإدراك يقتصر في مألوف العادة على ما في ظاهر هذا الحيز للشخصية[1].

المفارقة في هذا الجزء من الحيز الحكائي هو اضطرار الناقد إلى ايبداء جغرافيته، لكن بسبب إقراره بخيالية السرد يستدرك القول بأنّ هذا الحيز لا يجاوز أن يكون من صنع جنح خيال الشخصية، و هذا ما ظهر في ترددها.

و مهما يكن من أمر هذا الحيز الذي عالجه ناقدنا، فهو حيز تضطرب الشخصية في أتونه.

أما بالنسبة للحيز المائي فيراه عبد المالك مرتاض في حكاية حمال بغداد بحكم مدلوله يشمل البحار والأنهار، والبرك، وما يلازمها من جزر وسفن وزوارق مما ينشأ عن ذلك من أخطار ومغامرات ومعتقدات شعبية تنضوي تحت الخوارق، ووجد أنّ هذا الحيز وحده يحيل على ثمانية وعشرين أنموذجا،توقف عند ثلاثة منها –كعادته– بالدرس و التحليل لإظهار قيمة ذلك الحيز في عملية البناء السردي الحكائي، وخوفا من الإطالة نكتفي بإظهار صورة واحدة لهذا النوع من الحيز.

تتجلى في قول الصعلوك:" فجهزني أبي في ستة مراكب، و سرنا في البحر مدة شهر كامل حتى وصلنا إلى البر"[2]

يستنبط الناقد من هذا النص ثلاث لوحات بحرية

[1]– عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص .121.

[2]– ينظر: م. ن ، ص. 126.

الأولى: التجهز للبحر

الثانية: الإبحار لمدة شهر: و هي تمثل صميم الحيز البحري

الثالثة: هي لوحة ترتبط باليبس طورا و بالبحر طورا آخر.

و الملاحظة الهامة التي يشتمل عليها تحليل الناقد، هو أنّ اللوحات عموما شكلت ارتباطا أساسيا بين حيز البحر و حيز اليابسة، و لمعرفة خبايا الحيزين ألفيناه يفكك النص إلى عدة وحدات لغوية من خلال إرجاعها إلى حقلها الدلالي و إسقاط تقنية التأويل عليها مما يجعلها تفيض بكم من الدلالات هي في حقيقتها مفاتيح لولوج النص الحكائي، كفعله مع لفظه التجهيز،و التي تنبض بالفاعلية والحركية فتحيل إلى تفقد السفن، و مراجعة القطع، و إعداد الطعام و الذي يستمر شهرا كاملا مما يجعلنا نقف على عدد طاقم السفينة وكم المؤونة التي لا شك أنّها ثقيلة بالقياس إلى حيز البحر.

لا شك أنّ الناقد من خلال اعتماد تقنية الحيز الدلالي وحصره في النص السردي من خلال تتبع دلالات اللغة قد أحاط بالحيز و أخصب –أيضا– النص بقراءته التي ارتكز فيها على المناهج الحداثية خاصة التفكيكية، لكن الملاحظ على مقاربته هذه أنّه يسقط أرائه النظرية التي يتبناها حول المصطلح و تلك المفاهيم الخاصة به على الحيز المائي، فحينما أرجع الشخصيات وتواجدها في الحيزيّن البري و البحري إلى تنامي الحدث الحكائي و ما يفرضه الحيز، و أنهما يشكلان لوحة رآها تتسم بالخطوط و الإمدادات و كثرة الحركة و طفور الأحجام و الأوزان والأشكال ،و هذا المشهد تكرر في اللوحات الثلاثة مما حتم على الناقد أن يصفه بالحيز المتصف بالخطوط المستقيمة و المعوجة و المائلة والمنحنية و الصاعدة و الهابطة[1].

[1]– عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص .127

وكأننا بالباحث يريد إخضاع النص للنظرية وإسقاط المفاهيم المسبقة على المتن، كإقحامه للمفاهيم الهندسية، لا لشيء إلا لإعطاء الحيز حجما أوفر داخل المقاربة النقدية.

مع تقديرنا بأنها صورة رسمها ناقدنا و أبدع فيها من خلال إحاطته بالحيز و إلمامه به وربطه بالشخصيات في حركيتها لبناء الحدث، فلا يمكن أن تتحرك أي شخصية أو يقع حدث ما إلاّ وسط حيز متحرك غير ثابت و لا قارٍ، يظهر ذلك الارتباط من خلال تحليله لنصوص سردية، كقول السارد على لسان بعض شخصياته:

-"و كان لي محبة في السفر في البحر

-و كانت مدينتي على البحر

-و البحر متسع.

-و حولنا جزائر فأردت أن أتفرج على الجزائر

-فنزلت في عشرة مراكب، و أخذت مؤونة شهر"[1]

و من خلال تشريحه للنص السردي الواحد تلو الآخر وقف على أنّه يتألف من ست لوحات حيزية فيها تم رسم ذلك التلاحم بين الشخصية و الحيز.

لا يختم الناقد عبد الملك مرتاض هذا الحيز دون أن يعرج على نموذج آخر اعتبره أغنى من النموذجين السابقين –الحيز البحري والحيز البري- بالحركة و الصراع و القوى الغيبية هو حيز الجبل المليء بالأسطورية من (هاتف غيبي و من جبل مسحور و إنسان نحاسي).

و مهما يكن من أمر هذا الحيز فقد تشكل من ثلاثة أنواع :الحيز البحري، حيز اليابسة، حيز الجبل ،و هي مجتمعة لا تفارق الحيز المائي لأنّ حتى الجبل محاط بالماء ،و المدينة التي هي يابسة لكن

[1]- ينظر:عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص. 128.

في حقيقتها أنها واقعة في جزيرة أي تدخل في نطاق الحيز المائي، الذي وسمه الناقد بسمة الاضطراب الشديد و الحركة المستمرة، والشخصية داخله تصارع من أجل البقاء، و قد تميز هذا الحيز برمز الخطر.

أما في المستوى الرابع الذي أعطاه اسم الحيز المتحرك، و اعتبره من أروع أنواع الحيز وأشدها إثارة، لا سيما إذا كان تحركه ناشئا عن أسباب خفية تعود إلى قوى غيبيه ،كانت الذهنية الشعبية ولا تبرح تؤمن بها فتصبها في سردها الحكائي، و لقد مثل لهذا الحيز بقول السارد:

- فيتمزق المركب

- و يروح كل مسمار في المركب إلى الجبل و يلتصق به.

الحيز هنا يشكله الجبل الذي يحمل خاصية معدن المغناطيس الجذاب لكل ما هو حديدي الجسم، و هو الذي كان وراء تمزق المركب، ثم يتتابع السرد سائرا في فلك هذا الحيز الذي استغله السارد و طوعه لخدمة الشخصية و إنقاذها، في قوله:" فحينما بلغ الماء ذروة الجبل ظهر زورق يقوده شخص نحاسي، و أركب الشخصية"[1]، فالحيز هنا ليس عبثيا بل هو حيز يمثل النجاة.

أما فيما يخص الحيز التائه الذي يمثل المستوى الخامس فقد صادفه الناقد في ليلتين الخامسة عشرة و السابعة عشرة متمثلا في أربعة نماذج مسرودة، و هذا الحيز كما دلّ عليه عنوانه هو عبارة عن حركة حيزية لا تفضي إلى الغاية المتوقعة.

مثل ما جاء على لسان شخصية الصعلوك الثالث.

- تهنا يوم جاءت علينا الرياح المختلفة

[1]- عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص .133.

أو كقول الصبية:"فقلت للريّس ما اسم هذه المدينة التي أشرفنا عليها؟ فقال الله اعلم ولا رأيتها و لا سلكت عمري هذا البحر"[1].

يعتقد الناقد أنّ السارد يتعمد التعمية في ذكر الحيز و يقصد قصدا إلى تضليل المتلقي حتى لا يطمع في معرفة الموقع الجغرافي لهذه المدينة التي أوقعهم عليها التيه بسبب الرياح، تزداد عملية تكثيف تيه الحيز حينما تصطدم الشخصية المركزية على حيز آخر ليس له أي موقع جغرافي محدد ،و قد تمثل في حيز الجبل المغناطيسي الذي تحويه الليلة الخامسة عشرة، و المدينة المسحورة في الليلة السابعة عشرة من النص السردي، وهي تقنية سردية يصطنعها سارد ألف ليلة و ليلة ، ليس فقط من أجل التعمية على المتلقي،وإنّما للإيحاء بأنّ هذا الحيز لا حقيقة له و لا وجود إلاّ في مساحة النص السردي.

و لا يزال الناقد يدفع بهذا الحيز و يلقي برداء تأويلاته عليه فيمدده بلغته السلسلة محملا إياه دلالات متعاقبة.

أمّا المستوى السادس فقد أعطاه صيغة الحيز الخرافي، و هو كما يراه حيزا خصبا متدفقا، صادفه الناقد في أربعة عشر أنموذجا، ذكرت في الليالي: الثالثة عشرة والرابعة عشرة، و الخامسة عشرة و السابعة عشرة ثم التاسعة عشرة، و هذا الحيز الخرافي لا حدود له و هو نتاج أصيل للخيال الشرقي الخصب العجيب، و قد مثل له في مقاربته بثلاثة نماذج، فبعضه ساحرا، و بعضه مسحورا و آخر يتحدث عنه الخيال الشعبي دون أن يكون قد رآه.

فالساحر يشكله جبل المغناطيس، و قد أعده حيزا جغرافيا و لم يكن خرافيا فقط وإنّما كان شريرا خبيثا، كأنّ هذا الجبل يعقل ويعي فهو حيز حرام لا يرحم السفن، أما الحيز المسحور فتمثله المدينة الممسوخة بسبب اللعنات الحالّة من السماء على العباد و هو على خلاف الجبل الضار، فهو عظيم النفع للشخصية، ففي هذا الحيز تعرفت الصبية على الشاب الأمير، فأحبته ودعته للزواج و

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص. 135.

الرجوع معها إلى بغداد، أما الحيز الذي يشكل النموذج الثالث فهو جبل قاف وقد تجسد هذا الحيز الخرافي عبر هذه الحكاية مرتين في الليلة الرابعة عشرة و الليلة التاسعة عشرة، وهو حيز حين يذكر إنّما يذكر رمزا للبعد الهائل من وجهة و لاستحالة العثور عليه من وجهة أخرى، و قد اصطنع السارد هذا الحيز حينما كان بصدد الحديث عن البراعة السحرية والقدرة الخارقة على التحرك و الانتقال إلى أقصى الأمكنة في ارتدادة طرف ،والسحرة البارعون ،و العفاريت العتاة هـ م وحدهم القادرين على الذهاب إلى جبل قاف

و هذا الحيز تمثل في قول الأميرة الساحرة لأبيها في معرض حديثها عن براعتها السحرية.

-أنقل به (الباب الذي تعلمته من أبواب السحر) حجارة مدينتك هذه خلف جبل قاف و أجعلها لجة بحر و أجعل أهلها سمكا فيه[1].

أما في المستوى السابع الذي خصصه للحيز العجيب الغريب فأول ما نلاقيه هو عملية الفصل عن الحيز الخرافي معللا ذلك بأنهما لا يتطابقان تماما ،زيادة على أنّ هذا الحيز العجيب لا يتسم بتدخل العفاريت في تحديد وجهته أو إفرازه، كما تتضح صورته في نص السارد الشعبي العربي:"فرأيت الأرض قد انشقت و طلع منها عفريت ذو منظر بشع" [2]، فمن خلال هذا النص يظهر الناقد أنّ الحيز و إن بدا خرافيا بانشقاق الأرض و صعود العفريت، إلاّ أنّه حيز في حقيقته عجيب و لا يجوز تصوره عقليا، فهو مجرد شطحة من شطحات الخيال الشعبي *، وعلى هذا المنوال ينسج تحاليله لباقي النصوص المسرودة،والتي قدمها كشواهد على غرابة هذا الحيز.

1- عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص. ص.139. 140.

2- ينظر:م.ن ، ص .141.

* يركز الناقد على صفة السارد العربي في نصوص ألف ليلة و ليلة، لأنّه يرجعها إلى أصول عربية، و قدأفرد تعليلا لذلك في مقدمة قراءته النقدية لهذا النص.

-و طار بي إلى الجو حتى نظرت إلى الدنيا تحتي كأنها قصعة ماء ،أو كقول السادر:" وفعل الفتى العاشق لأخته هذا المكان الذي تحت الأرض خفية"[1]

لقد أخرج نوع هذا الحيز من صفة الخرافية إلى العجائبية لكن دون البرهنة المفضية إلى الإقناع،فكيف لا و هو يرجع الحيز إلى الغرابة لأنّه يمثل الروعة و البهاء و هذا ما يتنافى مع الخرافية ، ولو أنصف لألصق الصفتين و طابق بينهما قائلا: "الحيز الخرافي العجيب"، أيضا حينما أرجع الحيز إلى مرجعية واقعية غريبة انطلق من مفارقة مفادها أنّ هناك شخصية في الخطاب السردي الحكائي تلتحف بالواقعية في مقابل شخصية العفريت الخرافية،و هي مقارنة لا تعقد أصلا بحكم أنّ نص حكاية حمال بغداد نص سردي ينتمي في مجموعه إلى السرد الخرافي الأسطوري، وهذا يتعارض مع ما أكده من قبل على أنّ الحدث ورقي محض[2].

و في آخر مقاربته لحيز "حكاية حمال بغداد" يعترف الناقد بشساعة حيزها، مما يجعل عملية تقصي كل ضروبه السبعة بالمستحلية، و إلاّ استغرق كل ضرب فصلا كاملا، فتصبح الضروب السبعة مشكلة لسبعة فصول كاملة و مثل هذا يشكل حجم كتاب [3]، لذلك اضطر للتوقف عند ضروب ثلاثة لكل مستوى تفاديا للإطالة، لكن هذا لا ينفي الإحاطة التامة بالحيز في النص السردي. و أنّه قد توصل إلى سعة هذا الحيز الذي شكله المخيال الشعبي ورسمه السارد فبدا كلوحة تشكيلية تفيض بالرموز

ووجده حيز تكتظ فيه الصور السحرية والشخصيات التخييلية كالعفاريت مثلا.

و تبقى أهم ميزة تجلت في قراءته هذه هي محاصرته للمصطلح داخل النص الذي يقلبه على كل أوجهه عسى أن يظفر بمفاتيح تكون سببا في ولوج العمل السردي، لذلك نجد حيز حمال بغداد

1- ينظر:عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص. ص، 141. 142.

2- م.ن ، ص .142.

3- م. ن ، ص .143.

أخذ حجما أكبر مقارنة بالعناصر السردية الأخرى حيث جاوزت دراسته العشرين صفحة، و هذا دلالة على القيمة التي يمنحها الناقد لهذا العنصر السردي و منه ظهر تمكنه النقدي و امتلاكه لناصية اللغة و تمثله للنقد الغربي دون التخلي عن التراث النقدي العربي.

لا شك أنّ الناقد –كما أسلفنا– قد أعطى للحيز قيمة نقدية فأولاه بالتحليل والدرس ،لكن عالج ذلك في نطاق تحرك الشخصية فقط و أخضع باقي العناصر السردية الأخرى لخدمة هذه الجزئية فقط، فلم نقف له مثلا على علاقة الحيز بالزمن إلاّ فيما ندر: كسير السفن شهرا كاملا، حيث التفت إلى مدة الشهر: مستخرجا منها دلالات طول الرحلة، و لم يول اهتماما خالصا للوصف خاصة أنّه عنصر أساسي في طبع الحيز و تشكله فلم يأت به إلاّ ضمنيا لإبراز صورة الشخصية في حركيتها داخل الحيز، و هذا ما جعل دراسته محصورة في نوع واحد لا تتعداه.

عني مرتاض بتحديد مصطلحاته دائما و قد رأيناه من قبل يتبنى مصطلح الحيز و ينافح عنه وهو في ذلك يخالف ربما الجميع، فقد أطلق لفظ المكان على كل ما هو جغرافي والحيز على كل ما هو خيالي أو روحي أو غيبي، لكننا وجدناه لا يلزم نفسه بذلك و يسقط في المنطقة المحرمة و هي القول **بالمكان**،حيث يؤكد بأنّ الكائنات السحرية والعفاريت تنشط نشاطا عجيبا في إفراز أمكنة غريبة[1].

وهو الذي لا يقرّ أصلا مصطلح المكان في النص السردي خاصة المشكل من أمكنة تخييلية ويعتقد سلفا أنّ الحيز الغريب لا يمكن أن يكون مكانا لأنّ المكان محدد و يحيل على مادية جغرافية وهذا ما يتنافى مع نوعية النص الذي يقاربه، و إنّه لتضارب مصطلحي وقع فيه باحثنا.

أمّا فيما يخص حركة الحيز بالقياس إلى الشخصيات المركزية ،و هي الدراسة الهندسية التي ألحقها عبد الملك مرتاض كتتمة و إبانة لحيز نص حمال بغداد فلم نرد الخوض فيها

[1]– ينظر:عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة ، ص.143.

و علة ذلك أنّ الناقد قد كفّى و أوفى ، وأيضا إننا نذهب مذهب النقد الجديد الذي يرى أنّ تلك الخطوط لا تفضي إلى شيء، و أنّ مرتاض مولع بالأشكال و الرسوم التي تثقل على النقد و لا تفيد، ولعا بشكلانية تندرج بصعوبة في منهجه السيميائي التفكيكي، بل هذا الولع جعله يتحدث عن حيز مفتوح من شأنه أن يفرز أمكنة غريبة و إحداث خطوط عجيبة في كل الاتجاهات[1].

ومن الملاحظات التي فرضت نفسها علينا في مقاربته هذه و التي وسمها بسمة التحليل السيميائي التفكيكي، هي في أنّ الحيز (الفضاء) في الدرس السيميائي لم يكن قد تبلور بعد وهذا ما جاء على لسان غريماس، لكنّ ناقدنا يشق طريقه مبينا على أصالة الناقد الجزائري، الذي وإن كان يتسلح بالأدوات الإجرائية الغربية لكن هذا لا ينفي خصوصيته النقدية، أما المأخذ الذي ربما قد يؤاخذ عليه الباحث عبد الملك مرتاض هو أخذه من السيميائية إجراءاتها و مجانبته فحصها و مداها التأويلي لدلالات النصوص، و هكذا يتحدد نقده بأنّه شكلي لغوي يشير إلى جلده ومكابدته لتلاوين المفردات و الجمل و إيقاعاتها، لكنّه يغفل طبيعة النوع السردي[2].

إنّ هذا الحكم تمّ استنباطه من تلك المقارنة التي ربما لم يكن منها بد أصلا و التي عقدها بين الحيز العجيب الغريب والحيز الخرافي، و كيف أنّه ارتكز على دلالات اللغة وتأويلاتها فأوقعته في ذلك التخريج الذي لا يستساغ منطقيا، مع العلم أنّ كل أمكنة الحكاية لا تحيل إلاّ إلى أمكنة خرافية تخييلية لا أساس لها إلاّ في مخيلة السارد المتأثرة بالمخيال الخرافي الشعبي، فمختلف الفضاءات في العالم الحكائي تظل ذات بعد تخييلي حتى و إن كانت واقعية (كبغداد) لأنّها جميعا وليدة المخيلة و هي بذلك تنتسب بصورة أو بأخرى إلى المتخيل العام والمشترك، و هذا النوع غير قابل للتحديد و ذلك

[1] ينظر: عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، ص. 289.

[2]- ينظر: م.ن ، ص. 350.

لانتمائه إلى العالم الآخر [1]، فإحالة بغداد إلى مرجعية واقعية هو تحميل للنقد الحداثي ما لا يريد الخوض فيه.

2- مقاربة عبد الحميد بورايو للفضاء في التراث السردي

القصص الشعبي "حكاية ولد المحقورة أنموذجا"

بعد معاينتنا التصور النظري لمفهوم الفضاء والحيز لدى ناقدنا بورايو,وحين أوبتنا لبعض أبحاثه في مجال الخطاب السردي ,خاصة الجانب التطبيقي منه وجدناه يقرّ دوما بضرورة عزل المكان عن الزمان ويراه ضرورة تتطلبها الدراسة المتأنية لمختلف العناصر المؤلفة للخطاب السردي .

وقبل خوضه في دراسته البنيوية الميدانية للقصص الشعبي, نجده يعرج أولا إلى التعريف بالمجتمع الشعبي المراد دراسته ,بداية يمضي الى عاملي المكان و الزمان بوصفهما أساسان في تكوين أي مجتمع,فلا حياة إلاّ في مكان ما ولا أحداث إلاّ وفق جريان زمن,وان كانت الدراسة البنيوية لم تول اهتماما لعنصر المكان ,وهذا ما سنطلع عليه من خلال ملاحقتنا لهذا العنصر في دراسة بورايو, إلاّ أنّه عرف بالمكان هنا مكانا واقعيا فهو مدينة بسكرة عرّف بموقعها الذي يربط بين الجنوب و الشرق الصحراوي,والشمال الشرقي التلي للقطر الجزائري كما أنها تمثل المدخل الطبيعي لبلاد المغرب الاوسط من بلاد المشرق والمغرب الادنى[2].

سبق و ألمعنا آنفا أنّ دراسة بورايو هذه القصص الشعبي في منطقة بسكرة لا تحفل كثيرا بدراسة المكان إلاّ أنّه وتحت وطأة قلة الأعمال المنجزة في نقدنا الجزائري للتراث السردي كان لزاما علينا تتبع هذا العمل واستنباط بعض الشذرات التي وجدت في خباياه ، فحينما يدارس المغازي مثلا والتي يضعها تحت صنف قصص البطولة أو الأدب البطولي ,وكيف أنه ا شغلت الإنسان منذ القديم

[1]- ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، ص .251.

[2] - ينظر:عبد الحميد بورايو,القصص الشعبي في منطقة بسكرة,ص.09.

فكرة إعادة النظام للكون , و إيجاد حالة من التوازن بين القوى التي تبدو ا متعارضة فيه, لم يبق هذا الإنسان متفرجا والحال هكذا، فكانت وسيلته في التعبير عن هذا التوازن هي تجسيده للظواهر الكونية .

ولما رأى عالمه الواقعي تسوده الفوضى تطلع الى عالم آخر يسوده النظام فتطلع إلى عالم المثل فصورت الأساطير الفعل البطولي الذي طمح الإنسان من خلاله إلى الحصول على خصائص إلهية تمكنه من السيطرة على الكون مثل خاصية الخلود (مثل ما فعل جلجامش بطل الملحمة البابلية) [1].

وكما يرى شكري محمد عياد في الملحمة يمثل الانسان نصف الاله وجميع القوى المتواجدة في الكون وعلى رأسها قوى الالهة أطراف الصراع في تحقيق البطولة الأسطورية...والبطل في الأسطورة لا يشعر بالحدود الفاصلة بينه وبين هذه القوى ,ولا بالحدود الزمنية,ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محدودة من الزمان والمكان ,بل يجعلها امتدادا أو صدى لمظاهر الكون [2].

نميز من خلال هذا الكلام أنّ الشخصية البطولية في الأسطورة لا تخضع لعنصري الزمان والمكان وهذا ماعيناه في المكان الأسطوري الذي لا تحده حدود ولا يقابل الواقع في أي شكل من أشكاله ولما بدأ الإنسان يشعر بذاته ويدرك البعد الذي يفصله عن العالم الآخر، نقل البطولة من العالم السماوي إلى العالم الأرضي ، وبدأ يفكر في عالمه وفي الوسائل التي يحقق بها وجوده وذاته على وجه الأرض[3]؛أي في هذه المرحلة ظهرت البطولة الملحمية وهي فعل بطولي يقوم به إنسان من لحم ودم يتعامل مع قوى من عالم آخر لكن هذا التعامل لا يجعل العالمين يختلطان,فلا تقوم الآلهة بالدور الرئيسي الذي كانت تقوم به في الأسطورة انما تصبح قوى مساعدة أو معادية ترقب البطل وكما تقول نبيلة إبراهيم:"فالإنسان القديم ومثله الإنسان الشعبي لا يشعر بوجوده إلاّ في ظل إحساسه بوحدة

[1] – ينظر: عبد الحميد بورايو,القصص الشعبي في منطقة بسكرة ،ص.68.

[2] – ينظر :شكري محمد عياد,البطل في الأدب والأساطير,دار المعرفة القاهرة ,1971,ص.76.

[3] – م.س، ص.ص.68. 69.

الكون،وأصبح هذا الإنسان ثملا بوجوده على وجه الأرض وأصبح همه أن يصور النموذج البطولي للإنسان الذي يستطيع أن يحقق شيئا رائعا لعالمه الإنساني, ولا يعني هذا أنه انفصل عن العالم الغيبي [1].

ضمن هذا النطاق يحدد بورايو دراسة البطولة والبطل في المغازي حيث يشكك في عاملي الزمان والمكان دون نفيهما,ويرى أنّ أدب البطولة ليس تسجيلا لما يقع إنما هو بناء للنموذج الذي يعتمد على معطيات واقع معيش لكنه يتجاوز هذا الواقع ,أو هو بقدر ما يبتعد عنه بقدر ما يقترب من الواقع النفسي للشعوب ويعبر عن مثلها,ومن هنا فهو لا ينقل التاريخ بحرفيته إنّما يصنعه.

ففضاء الغزوة –كما يتمثله بورايو– يتشكل من عالمين ,عالم معلوم وعالم مجهول تدور الغزوة وفق هذين الحيزين [2].

هذه هي نظرة باحثنا عبد الحميد بورايو للمكان في التراث ,ولا يمكننا متابعته في مقاربته لصنف الغزوة لأنّه يخرجنا عن ما قطعناه على أنفسنا في دراستنا هذه الموسومة في جزء منها بالتراث السردي,وعليه قد أخرجنا عن نطاق عملنا كل تراث شعري ,لأنّ الدراسة لا تحتمل كل هذا الكم من الأعمال سردها وشعرها ,وعليه سنعرج على دراسة أخرى لباحثنا وسمها بـ "الحكاية الخرافية" جاء بها بوصفها نموذجا ثانيا لدراسته التطبيقية الميدانية ،التي أوردها في الفصل الثالث من مؤلفه معنونا إياها بالبنية القصصية دراسة بنيوية لنماذج من النصوص,أورد في التمهيد إيضاحا للبنية التركيبية وأنّ عمله سيأتي وفق هذه الرؤية حيث يقول:"سيكون هدفنا الكشف عن الهيكل البنائي للقصص ,وبتعبير آخر البنية التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت خلف مختلف أشكال القصص موضوع الدراسة"[3].

[1] – نبيلة إبراهيم سالم,البطولة في القصص الشعبي,دار المعارف سلسلة "كتابك",القاهرة,1977,ص.20.

[2] – ينظر:عبد الحميد بورايو,القصص الشعبي في منطقة بسكرة ,ص.89.

[3] – عبد الحميد بورايو,القصص الشعبي في منطقة بسكرة,ص.137.

يفهم من كلامه هذا أنّ عمله سيكون إظهارا للبنية التركيبية التي تخضع لها القصص موضوع البحث,وينطلق في دراسته من المفهوم الذي يرى في النشاط الفني تحققا لإمكانيات كامنة تعبر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير ,فهكذا يحدد بورايو مسار عمله حيث تأتي الوحدة الوظيفية والتي هي أصغر وحدة روائية في القصة تفيد معنى يدل على وقوع فعل مسند لفاعل يشارك في نمو الحدث القصصي العام في اتجاه اكتماله ضمن آراء فلاديمير بروب ومن ظري البنيوية والدراسات السردية,وبالتالي أتى عمله وفق الفهم الذي يرى في النص الأدبي مظهرا لبنية كامنة[1].

في دراسته التطبيقية تأتي -كما أسلفنا- الحكاية بوصفها نموذجا ثانيا تلك الحكاية المعنونة بـ "ولد المحقورة" ,وبعد دراسته لها مُظهرا البنية التركيبية التي تخضع لها ،حيث قسمها إلى عدة وحدات بداية بالاستهلال ،ثم بعد ذلك تطرق إلى متن الحكاية فقسمه إلى متتاليات ،فوجد أنّها تخضع إلى أربعة عشرة وظيفة (14),وإلى ثلاث مقطوعات مستعينا في ذلك بالرسومات والجداول إظهارا وتوضيحا لعمله، ثم نهاية الحكاية فالخاتمة، فالبناء الزمني للحكاية، فالتحولات البنيوية فيها، ليصل في آخر دراسته إلى الحيز المكاني للحكاية ،ثم الراوي وموقع النظر،فالمدلول الاجتماعي فيها،هذا هو عمل الباحث بورايو في مقاربته للحكاية الخرافية(ولد المحقورة).

سينصب عملنا في تتبع رؤية بورايو لمصطلح الفضاء، فمن خلال العنوان الذي يضعه أساسا لمقاربة المكان في الحكاية الخرافية ينصرف إلى تبني مصطلح الحيز المكاني مستقرءا كيفية بناءه التركيبي ضمن متواليات النص الحكائي ،وتوصل إلى أنّ جريان أحداث الحكاية تتابع في أمكنة ثلاث هي:

[1]- voir,tezvetan todorov et Autre,Quést-ce que le structuralisme,Edition,Seuil,Paris,1968,P.P,101,102.

(المدينة، الغابة، العالم الآخر) ، حيث ربط بورايو تواجد هذه الأمكنة بالتوازي مع مراحل عملية التحول الاجتماعي ،فأتى كل مكان من هذه الأماكن ممثلا لشكل فراغي أو كما يسميه الباحثون البنائيون "**فضاء**" يحتوي مرحلة من المراحل[1].

بعد تحديده للأمكنة الثلاث يوضح كيفية توازيها مع مراحل عملية ذلك التحول الاجتماعي،فالمدينة التي كانت هي الحيز المكاني الذي عرف نظام الأمومة و بسبب هذا النظام وقع الفساد داخله ؛أي الحيز مرجعا ذلك إلى حسب ما عبرت عنه الحكاية في موقفها الاجتماعي وجاءت الغابة بوصفها حيزا ثانيا تمّ فيه اكتشاف هذا النقص عندما إلتقى العفريت بالملك فهي – الغابة– تمثل المكان الوسيط بين المدينة بوصفها عالَما بشريا ، والعالم الآخر الذي لا تعيش فيه البشر، ويكون لها نفس الدور أي الغابة ؛ وهو دور الوسيط بين العالمين لكن هذه المرة بين العالم الآخر والمدينة ،فعندما كان البطل ولد المحقورة قافلا من العالم الآخر بعدما رجع ومعه أوراق الثعابين كدواء لوالده فيكمن له أخواه فيلقيان القبض عليه ويقومان بربطه إلى شجرة في الغابة، فهو إذن يمرّ بالعالم الوسيط بعدما خرج من العالم الآخر[2].

يمكن ربط العوالم الثالث بالترسيمة التالية :

الغابة

العالم البشري ⟵ ⟷ ⟶ العالم الآخر

تمثل الغابة المكان الوسيط بين مكانيين هما العالم البشري و العالم الآخر، وهي أيضا –الغابة– المكان الذي لا يمكن تجاهله أو المرور من عالم إلى آخر أي؛ من العالم البشري إلى العالم الآخر أو

[1] – ينظر: عبد الحميد بورايو،القصص الشعبي في منطقة بسكرة،ص224.

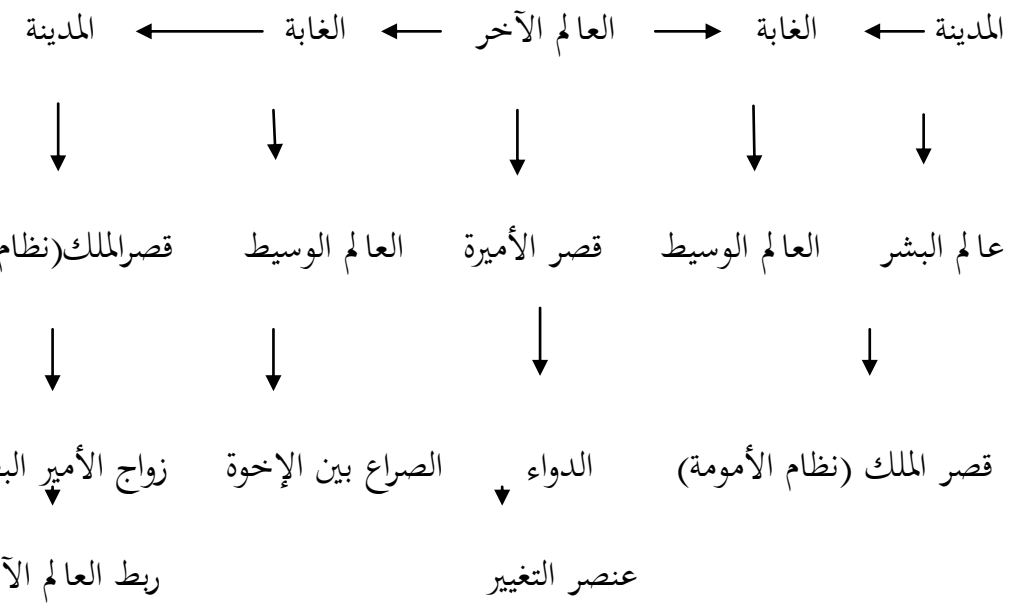
[2] – م.ن،ص.ن.

العكس إلاّ من خلال المرور على عالم الغابة، فالعالم الوسيط سيكون واسطة العقد الذي يربط بين العالمين ، ويبقى التساؤل ما قيمة هذه الأمكنة داخل الحكاية الخرافية؟

وللإجابة على هذا التساؤل المشروع يربط باحثنا العوالم الثلاثة بالتحول الاجتماعي، لكن كيف ذلك؟

يوضح ذلك بأنّ المدينة في بداية الحكاية كانت تمثيلا لنظام الأمومة ،حيث ستستولي الزوجة الثانية على قلب الملك وعلى اختياراته، فيظلم الزوجة الأولى وولده منها ولذلك سميت القصة بحكاية"ولد المحقورة"،ويصاب الملك بلعنة العفريت الذي عاهده أن لا يخبر الحكماء السحرة عن مكان تواجده، لكنّ الملك أفشى بالسر لهم تحت طائلة التعذيب وأخلف بالعهد،فقبضوا على العفريت ووضعوه في صندوق وأحكموا غلقه ،ولما أخذهم النوم أستيقظ الملك وفك أسر العفريت عن طريق فتح الصندوق ،فلما خرج قتل الحكماء وعاقب الملك على نقضه العهد فأحال لونه من البياض إلى السواد الفاحم، لكن و كإعتراف له بالجميل بعد ما خلصه من الحكماء دله على دواء يعيد له لونه الطبيعي وهو ورق بسط الثعابين هذا الدواء الذي سيكلف الملك ولداه بإحضاره له،وسيخرج أيضا على إثرهما ولده ولد المحقورة ليثبت له شجاعته ونفعه وذكاءه محاولا تغيير الصورة النمطية التي علقت في ذهن والده الملك؛بسبب زوجته الثانية، حيث سيكون هذا الولد هو بطل الحكاية البطل الذي سيربط بين العوالم الثلاث ، والذي بواسطته –أيضا– سيتغير العالم البشري من نظام الأمومة إلى نظام الأبوة بعدما يتم معرفة أ نه هو من أحضر الدواء وليس ولداه ،ومنه تؤوب مركزية النظام إلى الأب الذي يعترف بزوجته الأولى من جديد معترفا أيضا بولده منها وبشجاعته ،وتنتهي الحكاية نهاية سعيدة بزواج البطل من الأميرة صاحبة القصر الذي يوجد في العالم الآخر والذي من بستانها تمّ جلب الدواء، ويعفو الأمير عن أخويه.

يمكن الإيضاح لتفاعلية الأمكنة الثلاثة مع التحول الاجتماعي بهذه الترسيمة.



في مقاربته لهذا العنصر من الحكاية(المكان/الحيز) رأى أنّ الرواية –وهنا يقصد متن الحكاية – عبرت عن التمييز بين المرحلتين:

القصر الملكي ⟵ حيز مكاني ⟷ جريان أحداث المرحلة الأولى (نظام الأمومة)

المدينة ⟵ مكان ⟺ جريان أحداث المرحلة الثانية

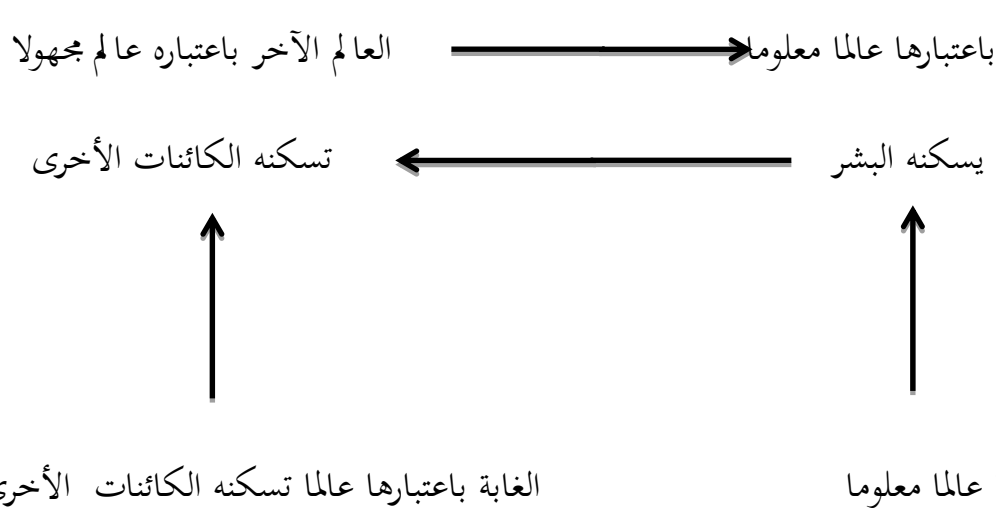
القصر ⟺ المدينة، كيف؟

لأنّه وبصول الأميرة إلى المدينة أحدثت تفاعلا بين القصر والمدينة من خلال بحثها عن البطل الذي دخل عالمها وقلبها يوم دخل بستان قصرها وأخذ أوراق بسط الثعابين(دواء يعيد لون جلد والده)

لا يخفي باحثنا بورايو ما للمكان من قيمة داخل نظام الحكي والحكاية، وكيف أنّه يكسبها تللك السيرورة في التفاعلية مع الأحداث والشخصيات ،وبوصفه أيضا–المكان– أحد المكونات الأساسية لذلك التحول الاجتماعي ،وفي توضيحه لهذه الفكرة يقول:" هكذا نلاحظ أنّ بناء الحكاية

محكم بطريقة تدعو إلى الإعجاب،بحيث أنّه قد يخيل للباحث في البداية أنّ بعض التفاصيل لا أهمية لها في الحكاية أو أنّ الراوي قد أضافها من عنده ، لكن سرعان ما يتنبه عند البحث والتقصي إلى أهمية كل عنصر مهما صغر ،وظهرت هامشيته لأول وهلة"[1] .

ولتوضيح العلاقات الحيزية ضمن حركية سيرورة الحكي وإظهارها يسترشد بالرسم الآتي:



من خلال تقنية المربع السيميائي التي قارب بواسطتها المتواليات الحكائية توصل الباحث بورايو إلى أنّ هناك علاقة تضاد بين المدينة والعالم المجهول باعتبار أنّ المدينة عالم يقيم فيه المجتمع البشري بينما العالم المجهول عالم ثانٍ تقيم فيه الكائنات الأخرى ، وينشأ عن هذا التضاد علاقات جديدة تتجسد في وجود الغابة بوصفها عالما معلوما،لكن لا يقيم فيه المجتمع البشري إنما هي مكان لإقامة الكائنات الأخرى ،فالغابة لعبت دوما دور الحدّ بين عالمين وهي في المخيال البشري موطنا للجن وللكائنات الغريبة،وبالتالي قامت بدور الوسيط بين العالمين المعلوم والمجهول [2].

ولإيضاح العلاقة الأخرى التي نشأت بسبب وجود تعارض بين القصر والمدينة نعبر عنها بالترسيمة الآتية:

[1] – عبدالحميد بورايو،القصص الشعبي في منطقة بسكرة،ص.224.

[2] – م.ن ،ص.225.

المدينة باعتبارها الحيز ⟵ القصر باعتباره الحيز المكاني

المكاني للعلاقات الاجتماعية ⟵ لعلاقات القرابة

بعد تتبعنا لعمله هذا وجدنا هـ – الباحث بورايو– يحاول –كما أسلفنا– ربط الأمكنة بالتحول الاجتماعي ، وفق رؤية يرى فيها أنّ المدينة حيز مكاني للعلاقات الاجتماعية ، وأنّ القصر حيز مكاني لعلاقات القرابة، ويرجع جميع هذه العلاقات إلى قيامها على الصنف الدلالي ("س" ما ليس بـ "س") وفق عمليتي الانفصال والاتصال ،انفصال البطل عن مجتمعه، وذلك بخروجه من الحيز المكاني الذي كان فيه من قبل وهو مؤشر التحول وتمثل العودة بعد الانفصال مرحلة اتصال جديدة في الحيز المكاني الذي تمّ الانفصال عنه في البداية

هكذا قد تتضح الصورة أنّ باحثنا من البداية لا يعير اهتماما بالغا لقضية المصطلح بقوله:" والفضاء في عرف الباحثين البنائيون" [1]. وهل الفضاء عنده ينصرف إلى أنّه ، المكان أم الحيز أم الفراغ؟ أنّه يقول بالحيز المكاني ،ويرى أنّ المكان جاء تمثيلا لشكل فراغي، كأنّه يرى في المكان السردي تشكيلا لعالم لا يمكن أن يحدث أو أن يتواجد إلاّ ضمن سيرورة الحكي ،وهي الأدبية التي جاءت المناهج الحداثية باحثة عنها داخل النص السردي.

من خلال هذا العرض لمقاربة الناقد عبد الحميد بورايو لبنية المكان في حكاية ولد المحقورة وهي في جنسها الأدبي تنصرف إلى جنس الحكاية الخرافية ، لا نريد أن نكرر ما أسلفناه فقد بسطنا القول في إشكالية الجنس الأدبي لغة واصطلاحا .هذا العرض وإن حمل سمة التطويل فلأجل الوقوف على الألية التي تمّ بها دراسة الأمكنة الموظفة في النص السردي وعملها مع باقي العناصر السردية الأخراة لتحقيق سمة الفضاء في التراث السردي (**الحيز المكاني عند بورايو**).

[1] – عبدالحميد بورايو،القصص الشعبي في منطقة بسكرة ،ص224.

إنّ أول سمة قد تحملها دراسته للحكاية الخرافية ؛أنها تصنيفية وتحليلية للأمكنة،انطلق بداية من المفهوم الذي يرى في عنصري المكان والزمان بنيتين تشاركان أبنية أخرى في تحقيق إمكانات الحكاية عن طريق خطابها[1].

لكنه يقرّ أنّ الزمان في الحكاية الخرافية قد ينعدم ،لأنّ حقيقته تتوافر في الوقائع التاريخية وهذه لا يمكن بأي حال أن تتواجد داخل سياج الحكاية الخرافية لما تحمله من أحداث عجائبية لا يحكمها منطق الواقع.

ونحن نتتبع دراسة الناقد بورايو لهذا النوع من الفضاء(الحيز المكاني عنده)،وجدناه يعيد صياغة النظرية الغربية وجعلها أكثر ملائمة لخصوصية النص السردي المزمع مقاربته ،كفعله مع نظرية **ميشال بوتور** المؤسِسَة للفضاء النصي،وإنّ كانت ليست في نطاق بحثنا هذا لكننا نسترشد بها حيث قارب بها رواية نوار اللوز للروائي واسيني الأعرج في مؤلفه منطق السرد[2]،ولم يأخذها ناقدنا جملة وتفصيلا بل أبعد منها كيفية انتشار الكتابة على الصفحات أو البياض أو الخطوط،والدافع من وراء ذلك هو مجارات ما يمليه المتن، ما فعله –أيضا– حينما أقحم ذلك الفضاء الدلالي الذي يراه **جيرار جينيت** يتأسس بين المدلول الحقيقي والمجازي للغة، وإن كان يعزوه إلى لغة الشعر أكثر منه إلى السرد، ولعل مردّ ذلك اهتمامه بإبراز منطق التخييل على حساب عملية التأويل مما حدا به إلى إقصاء بعض مكونات النص السردي كالشخصية والفضاء معتبرا إياها تنتمي إلى عالم القصة ، أوتدخل في نطاق الدراسات الموضوعاتية[3]

تمّ تجسيد هذا الطرح من خلال استيعاب الناقد له ومن ثمة إعادة بعثه من الوجهة السيميائية التي ترى في العلامات اللغوية قدرة على التحول على مستوى المدلول،لكي يصبح بدوره

[1] – ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة) ، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر1994،ص.150.

[2] – م.ن،ص 137 إلى ص.142.

[3] – ينظر: عبد الله أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد،ص.282.

علامة من نوع آخر،فيما يعرف بالتحول الدلالي في أنماط المجاز المختلفة[1],هكذا جعل الفضاء الدلالي يكتسب هذه الخاصية التي كان لها الاثر الاكبر في مسايرة لغة السرد ,وعليه تمّ للناقد رسم صورة أخرى من صور الإنعتاق من أسر الآخر–النقد الغربي– تجلت معالمها في قراءته لدلالات الأمكنة الثلاثة التي تشكل حكاية ولد المحقورة وفي ارتباطها مع عملية التحول الاجتماعي ضمن سيرورة الحكي مما أخصبت المشروع الحكائي من خلال تناصيتها ودلالاتها.

وفي مقاربته للمتن الحكائي الموسوم بولد المحقورة وجدنا بورايو يرى أنّ أمكنتها تأخذ صفة الحيز المكاني، اعتمد باحثنا على تقنية الثنائيات الضدية والتي تمّ توظيفها لغرض الإحاطة بأمكنة الحكاية الخرافية: العالم المعلوم /العالم المجهول،المدينة/الغابة، قصر الملك/المدينة،قصر الأميرة/العالم الآخر،الغابة /المدينة،الغابة/العالم الآخر.

لقد بنى دراسته على هذه التقاطبات المكانية التي جاءت على شكل ثنائيات ضدية les adverbes de localisation تجمع بين عناصر متعارضة ، وتعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند إتصال السارد أو الشخصيات بأماكن الحكاية، وكان القصد من وراء عمله هذا إظهار التواصل الذي يحدثه الحيز المكاني بين الشخصيات والحدث.

فمن خلال تمثله لمفهوم الثنائيات الضدية أو التقاطب تمكن الناقد بورايو ان يحيط بهذا النوع من الحيز,وأن يقف على قيمته الدلالية داخل المتن ،وأيضا ما يقوم به في عملية تحيد المشروع الحكائي,فتوزيعية الأمكنة وفق هذه الآلية يظهر كفاءة إجرائية عالية ويخضع لخلفية منطقية علمية تنطلق من الوظائف والصفات التي تميز الحيز المكاني ومن شبكة العلاقات التي تحدد أبعاده في اتصاله مع باقي العناصر السردية الأخرى.

[1] – ينظر: نصر حامد أبوزيد،إشكاليات القراءة وآليات التأويل ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط07, 2005.ص.87.

إنّ القيمة التي تمّ جنيها من تطبيق هذه الآلية هو التمكن من وضع اليد على الحيز المكاني المحوري وهو الفلك الذي تدور حوله باقي الأمكنة ,ففي حكاية "ولد المحقورة" تشكل من حيزين اثنين يحملان صفة المرجعية الواقعية, هما حيزا المدينة والقصر(قصر المدينة).

لكن تبقى الملاحظة التي لابد من التوقف عندها أنّه وعلى طول مسار خطية مقاربته للحيز المكاني في حكاية ولد المحقورة واستنباطه لأمكنتها وفق آلية التقاطب تلك، لم يكلف الناقد نفسه عناء الإشارة أو حتى التلميح إلى الأصول المعرفية أو الحقل النقدي المرجعي لها,والذي رأيناه ممثلا في أعمال **يوري لوتمان** حيث استخدم هذه التقنية كاجراء له قيمته في الكشف عن دلالة الفضاء الحكائي*.

تأتي مقاربته لأمكنة ولد المحقورة لأجل تتبع الشخصيات في تنقلاتها من مكان لآخر، وعليه فقد قسم أمكنتها إلى قسمين: قسم تجري فيه أحداث الحكاية في لحظة وقوعها،والتي تكتسب شرعية وجودها من المرجعية الواقعية ، حددها بورايو في مكانيين اثنين هما:المدينة والتي في حقيقتها تحمل سمة التحديد الجغرافي،والآخر القصر الواقع ضمن طوبوغرافية المدينة،تمتّ معالجة هذه الأمكنة وفق آلية الأماكن المنفتحة والأماكن المنغلقة، وهذه الآلية متعلقة بصفة الاتصال.

لقد أمكنت هذه الآلية الناقد بورايو من إعادة بعث المكانيين اللذين رأيناهما يحملان سمة الواقعية،واللذين يحملان أيضا صفة الجمود، فالمدينة كان يسودها نظام الأمومة ،والقصر كان تمثيلا لهذا النظام،حيث وجدنا هذا النظام يتجسد من خلال سلطة الزوجة الثانية .

أمّا من وجهة أخرى فلقد أخصب المكان الذي يعتبر منغلقا تجسد ذلك في الغابة، فأعاد بعثها من جديد فأضحت حدا يحمل صفة المشاركة الثنائية ،فنراها مكانا وسيطا بين عالمين اثنين هما المدينة/ العالم الآخر، ولا يمكن بأي حال من الأحوال المرور من أحدهما إلى الآخر،إلاّ عن طريق الغابة، فالمكان الذي كان يحمل صفة الانغلاق والجمود تمكن ناقدنا من خلال آلية المنفتح والمنغلق

* للمزيد من الاطلاع على رؤية يوري لوتمان ,راجع الفصل الاول من بحثنا هذا والمخصص لـ (الفضاء السردي في المنجز النقدي الغربي).

تلك أن يظهر قيمته التفاعلية داخل النص السردي، ورأينا الدور الجسيم الذي يلعبه داخل حركية الحكاية الخرافية وهو دور الوسيط.

وفق الآلية ذاتها(آلية المنفتح والمنغلق) يمضي ناقدنا مظهرا الأماكن وقيمتها في نسج أحداث النص السردي الحكائي ،فالقصر قصران قصر رأيناه تتمثل فيه صفة الواقعية وهو قصر الملك الذي يتواجد في المدينة وهو تجسيد لنظام الأمومة، وقصر أخر هو قصر الأميرة الذي يتواجد في العالم الآخر وهو صنف ثانٍ لا يكسب مرجعيته من الواقع المادي الذي قد نجده في الحكاية،وإنّما من واقع الأساطير والحكايات العجيبة،و الذي يحمل هنا صفة المغايرة تماما لقصر المدينة ،فهذا القصر يتواجد في بستانه الدواء الشافي للملك،يتواجد فيه الحب من خلال شخصية الأميرة، يتواجد فيه–أيضا– الحل لمشاكل المدينة من خلال قلب نظامها من سيطرة نظام الأمومة إلى إعادة بسط نظام الأبوة ،ومنه إعادة بعث حركية المدينة من خلال بعث شخصية الملك وتحكمه في إدارة شؤون مملكته دون تدخل زوجته الأولى،ومن ثمّة اعترافه بزوجته الأولى وإعطائها حقوقها واعترافه بولده منها أيضا وبشجاعته ومروؤته.

لقد ألمّ بورايو بقيمة الفضاء (الحيز المكاني)فأزاح عنه ذلك الفهم القاصر الذي لم يكن يرى في المكان سوى مجرد ديكور يقحمه السارد إقحاما في نصه السردي، ولم يعد أيضا تحديدا لنوعية الفعل ولا لِتوَقُّعية ما،بل أضحى عنصرا مساهما في عملية إنتاج المعنى،تجلى ذلك من خلال أمكنة الحكاية ذات المرجعية التخييلية (العالم الآخر/القصر) زائدا الغابة وما أحدثته هذه الأمكنة من خطية سردية ضمن سيرورة الحكي ،فمنحت الفضاء دلالة جديدة هي صفة المشاركة والتفاعلية، فلا يمكننا أن نتخيل تواجد حكاية إلاّ ضمن فضاء يلفها.

فالناقد في عملية تتبعه للحيز المكاني للقصص الشعبي خاصة حكاية "ولد المحقورة" أبرز ذلك التضارب الحاصل على مستوى الشخصيات في تلوين الحدث وصبغه،وأظهر أنّ التفاعل بينهما لا يمكن حصوله إلاّ في تلافيف المكان الذي يغدو فضاء يلف جميع نص الحكاية الخرافية.

وإن كان الباحث بورايو قد أظهر تمكنه في معالجة الحيز المكاني من خلال تبنيه لآلية المنفتح والمنغلق التي استقرأها مقاربا بها النص التراثي،إلاّ أنّه لايحيل إلى المرجعية النقدية التي استنبطها منها،وهي الآلية ذاتها التي تعرض إليها "جان فيسجر" في كتابه الروائي الصادر سنة 1978 الذي خصصه لإقامة البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص،وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى،وكانت صيغتي الانفتاح والانغلاق من الصيغ التي تعرض لها ووجدها مستمدة من مفهوم الاتصال [1]. قد يحق لنا القول-بعد هذا العرض- أنّ الناقد "عبد الحميد بورايو" يستمد أدواته المعرفية والإجرائية من خلال اطلاعه على أساطين النقد الغربي،فهو وإن كان قد تمثل آرائهم النظرية فمن منطلق الفهم لها،لقد تجلى ذلك في تبنيه لآلياتهم التي اتخذوها أدوات يقاربون بها النصوص السردية لكن ليس ذلك التبني الإجتراري بل تحلل من الميكانيكية والآلية في التطبيق،ووجدنا من يقول في صنيعه هذا:«إنّه يعكس بصدق مستوى تمثل النظريات الغربية في تحليل النصوص السردية،ويتعلق الأمر بأعمال **تودوروف،وغريماس،وجيرار جينيت،وكلود بريمون، رولان بارت،وكلود ليفي ستراوس** وقد مكن هذا التمثل الجيد الباحث من الوصول إلى نتائج نقدية حققت في مجملها ما كان يهدف إليه وهو الكشف عن طبيعة العلاقة بين البنية المكانية والزمنية والمضمون ...والقيم الرمزية التي يحملها هذا المضمون» [2] وتبقى أهم ميزة ميزت الناقد بورايو هي مفارقته لآراء أستاذه **غريماس** فيما يخص عنصر الفضاء،الذي كان يرى هذا الأخير فيما يخص عنصر الفضاء أنّ مجال البحث فيه لم يكتمل بعد، لذلك لم يخض فيه ولم يقحمه في أعماله النقدية،أمّا بورايو فقد خاض فيه وهو مظهر دال على أنّ ناقدنا يشق لنفسه مجالا خاصا به من خلال تطوير أساليبه وتقنياته النقدية، مما أكسبه خصوصية نقدية إجرائية في مقاربة النصوص.

أيضا من الجوانب القيمية في عمل باحثنا أنّه يخضع النظرية الغربية لإملاءات المتن.

[1] – ينظر:محمد عزام،شعرية الخطاب السردي،ص.68.

[2] – عبد القادر شرشار،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر)،منشورات دار الأديب،وهران،الجزائر،2006،ص.ص102.101.

وأنّه لايغرق ولا يسهب في الإجراء إلاّ وفق ما تقتضية عملية الإجراء ذاتها،فمقارباته جاءت مركزة تحمل سمة المنطق والتأسيس العلمي الممنهج،فاعتماده على المزاوجة بين منهجين اثنين هما المنهج البنيوي الذي أمده بدقة الرؤية،وعدم التشظي في الأفكار،والمنهج الآخر السيميائي الذي أخصب مقاربته به عونا له في تخريج وتوليد الدلالات من خلال توظيفه للمربع السيميائي وثنائيات التضاد [1]، لذلك اصطبغت أعماله بتلك الهالة الإعتراف النقدي العربي,فوسموها بالانسجام ,وأنه أي بورايو يتخفف من تتعات النقد الغربي ويعدلّ فيه,وقد أعطى لنفسه الحق.بمثل هذا التعديل دون الوقوع في وهدة التبسيط[2].

هذه هي رؤية النقد الجزائري المعاصر تأصيلا و إجراءا,تركز عملنا على ناقدين لهما باع في عملية تشكل هذا النقد,إنهما "عبد الملك مرتاض,وعبد الحميد بورايو",فقد أخصباه بما يحملانه من تشرب للنظرية الغربية وبجعلها ملائمة بما يتماشى مع خصوصية المتن التراثي المزمع مقاربته.

هل هي نفس الرؤية التي رأينا النقد الجزائري يتمثلها نجدها في النقد المغربي؟

هو تساؤل نحاول مطاردة الإجابة لإماطة اللثام عنه في الفصل اللاحق.

[1] – ينظر: عبد الحميد بورايو،القصص الشعبي في منطقة بسكرة،ص.225.

[2] – ينظر: عاطف العراقي، حوار المشارقة والمغاربة ,مجلة كتاب العربي، وزارة الإعلام,الكويت,ج1,ط2, 2006،ص.118.

الفصل الرابع

الفضاء في التراث السردي

(قراءة في الخطاب النقدي المغربي المعاصر)

الفصـل الرابع

الفضاء في التراث السردي

(قراءة في الخطاب النقدي المغربي المعاصر)

1- تأصيل المصطلح في النقد المغربي المعاصر

- المصطلح عند حميد لحمداني

- المصطلح عند محمد منيب البوريمي

- المصطلح عند حسن بحراوي

2- قراءات الفضاء في التراث السردي في المنجز النقدي المغربي

مقاربات النقد المغربي للفضاء في التراث السردي:

-مقاربة سعيد يقطين للفضاء في التراث السرد

السيرة الشعبية أنموذجا

مقدمة منهجية:

من خلال تتبعنا لمصطلح الفضاء بداية في مضانه الغربية ثم عربيا فجزائريا تكونت لدينا بعض التصورات والرؤى حول مفهومه أولا ,و ثانيا بوصفه آلية إجرائية قارب بها النقاد النصوص السردية,ومع ذلك كله لا تزال إشكالية البحث قائمة ,وإن كنا قد تساءلنا حولها في بدء تناولنا للنقد الجزائري ,وهي كيف فُهم مصطلح الفضاء؟ وكيف اتخذوه آلية إجرائية قاربوا بها المتون السردية ؟

ونمضي مع المصطلح نتتبعه محاولين هنا مساءلة النقد المغربي حول تلك الإشكالية لاستنباط واستقراء المفهوم, فكان لزاما علينا بداية أن نتتبع ولوج المصطلح (الفضاء)إلى الساحة النقدية المغربية ،من خلال تجلياته بدءا بفعل الترجمة؛الذي هو فعل قرائي ينصرف إلى التنظير، وقصديتنا من وراء هذا العمل الكشف عن مدى توافق أواختلاف النقاد المغاربة في ترجمتهم لهذا المصطلح.

فإذا نحن أنهينا هذا العمل،وظهر لنا ما هناك من تشاكل أو تباين في فعل الترجمة تلك وهو فعل ينصرف الى الشق النظري في النقد المغربي كما ألمعنا سابقا ,يممنا اشتغالنا إلى الشق التطبيقي,من خلال بحثنا في كيفية تجسيد المصطلح (الفضاء)في قراءة أو مقاربة مغربية وظفته بوصفه آلية إجرائية قاربت به النص التراثي السردي ,وإذ نورد القراءة بصيغة المفرد لأنّه ارتأينا أنّ تلك القراءة الواحدة والتي ستكون مقاربة الناقد والباحث المغربي سعيد يقطين من خلال مؤلفه الموسوم بـ:قال الراوي بحث في البنيات الفضائية العامة و الذي خصصه لدراسة السيرة الشعبية .

وإذ نكتفي بهذه القراءة بسبب ما خصه الباحث لمصطلح الفضاء من عناية بالغة في مؤلفه ,حيث أخذت دراسته له حيزا بلغ ثلاثة وستين صفحة ,منها خمس صفحات تنظير ية لهذا المصطلح الذي أعطاه صفة :البنيات الفضائية ,وعليه أسقطنا الكثير من النقاد المغاربة الذين عبّدوا الطريق في مقاربة عنصر الفضاء في النقد المغربي,والتي اعتبرت أعمالهم من بواكير الأعمال المنجزة في هذا السياق,نذكر على سبيل المثال لا الحصر ,أعمال كل من الباحث المغربي الشاذلي مصطفى خاصة

مقاله الموسوم بـ:ظاهرة الحيز في الخرافة الشعبية ,الذي حوته مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية ,العدد العاشر الصادرسنة 1984,أو الحكاية الشعبية في حوض المتوسط الصادر سنة 1997,أو من خلال مؤلفه المتميز الموسوم بـ:الحكاية المغربية العجيبة,سيميوطيقا النص الإثنوغرافي الصادر سنة 2000 .ومن الباحثين الذين أسهموا في العمل التأسيسي للنقد المغربي وأفادوا الخزانة النقدية العربية عامة نلفي الباحث و الناقد عبد الفتاح كيليطو,الذي اشتغل على النصوص التراثية –السرد العربي القديم–ألف ليلة وليلة, كليلة ودمنة, أو المقامات من خلال بعض أعماله، الحكاية والتأويل ،الأدب والغرابة ،الغائب دراسة في مقامة الحريري.

وعليه نوضح أننا اعتمدنا في إبراز المصطلح (الفضاء)في النقد المغربي أولا في شقه النظري على بعض النقاد المغاربة,حيث ستكون ملاحقتنا لأعمالهم حسب سبقها التاريخي بداية بحميد لحمداني ثم محمد منيب البوريمي ،ويكون آخرهم حسن بحراوي.

1– تأصيل المصطلح في النقد المغربي المعاصر

1–1– مصطلح مكان /فضاء

لقد أدرك الباحثون الغربيون حدود مصطلحهم وتعاملوا معه بوعي وموضوعية منذ البداية فرأينا كيف أنّ أبحاثهم حول(المكان) بدأت مع ظهورمصطلح الزمكانية(الزمان/المكان chronotope) الذي أطلقه **باختين** عام 1938 في كتابه (أشكال الزمان والمكان في الرواية)،هذا المصطلح كان انعطافة في منح المكان قيمة فنية ضمن العناصر السردية الأخرى ,أفاد هذا التطور في المفهوم صعوبة في الفصل بين الزمان والمكان في إطار تشكل المتن الفني, حيث يحدد الزمكان(chronotope)الوحدة الفنية للمؤلَف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي ,ولهذا السبب ينطوي الزمكان في المؤلّف دائما على لحظة تقييمية لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي إلاّ في التحليل المجرد, ذلك أنّ كل التحديدات الزمانية و المكانية في الفن والأدب لا ينفصل أحدها عن

الآخر...إنّ الفن و الأدب مخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات و الأحجام ,وهكذا كانت البدايات الأولى توضح ما للمكان من قيمة داخل النص السردي ,واستحالة فصله عن الزمان[1].

لم تقف عجلة جريان الدرس النقدي عند هذا الحدّ، بل تطورت القراءات و التصورات الفعلية لهذا المصطلح خاصة مع أعمال **غاستون باشلار** و بالأخص مع مؤلف شعرية المكان الصادر سنة (1957)،والذي ترجمه **غالب هلسا** (الأردن)عن الإنجليزية عام 1980 بعنوان "جماليات المكان" ،في حين أنّ **هنري ميتران** أشار إلى أنّ هذا المصطلح ما زال يلفه آنذاك الغموض,ورأى أنّ الدراسات التي تناولت موضوع الفضاء لم تنته إلى تأسيس نظرية للفضائية السردية, وإنّما فقط طريق هامشي جدا للبحث,وبعض الترسيمات الأولية,أمّا الإنجاز المتميز لـ: غاستون باشلار حول (شعريات الفضاء) فهو ليس أكثر من دراسة سيكولوجية نسقية لمشاهد حياتنا الحميمية[2].

لقد بدأ هذا المصطلح بشق طريقه في الدراسات الأدبية الغربية صعودا وتطورا بتأثير علم السرد ,لاسيما إنجازات **غريماس** ,فأخذت سمة مصطلح الفضاء في الانفتاح، أو الحيز في التحديد والتضييق والاتساع والشمولية وتداعيتها النصية ,وإن كان غريماس في تعريفه لهذا المصطلح لم يتوصل إلى تعريف جامع له ربما لأنّه خارج عن نطاق عمله ومشروعه البحثي ,لذلك قد يجد القارئ بعضا من الغموض وعدم الفهم لتصوره[3].

وبعد أن بدأ المصطلح مكان/فضاء يأخذ طريقه في الدراسات الغربية تنظيرا وإجراء شهدنا هجرته عن طريق فعل الترجمة إلى عالمنا العربي ,وبالأخص الدول المغاربية

[1]- ينظر:عبد الله أبو هيف,جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر,مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد(27)العدد(1)2005,ص,75.

-[2]mitterand, le discours du roman ,écriture PUF,Paris,p.193.

henri:voir

[3]- راجع تصورغريماس لمصطلح الفضاء,الفصل الأول ,المصطلح عند الغربيين من بحثنا هذا.

(الجزائر,المغرب,تونس),ربما يرجع ذلك إلى الإرث التاريخي القسري المتمثل في اللغة ,أو بسبب الجغرافيا (قرب المسافة) ،فانبرى نقاد مغاربيين – كما أسلفنا– إلى تلقي المصطلح ترجمة أولا و تنظيرا ثانيا وإجراءا آخرا ,لقد كان للنقاد المغاربة (من أمثال محمد منيب البوريمي,وسعيد يقطين,وعبد الفتاح كيليطو ,وحميد لحمداني ،وحسن بحراوي وغيرهم كثير...),اليد الطولى في تقديم المصطلح /فضاء/مكان إلى النقد المغربي خاصة والنقد العربي عامة.

2– 1–المصطلح عند حميد لحمداني :

فضاء/مكان

يعتمد حميد لحمداني مصطلح الفضاء بمفهوم المكان فنجده يقول:« يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية، أو في الحكي عامة ويطلق عليه الحيز الجغرافي» [1]. فهو حينما أراد جعل الفضاء باعتباره معادلا للمكان، وجد أن هناك تداخل بين الفضاء الجغرافي والحيز المكاني، اللذان قد يدلان على مفهوم واحد هو مفهوم المكان الروائي أو ما يطلق عليه الحيز الجغرافي فالراوي يقدم لنا دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تكون مجرد نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من اجل استكشاف منهجية للأماكن[2].

فحميد لحمداني على المستوى النظري استطاع تجميع أهم مكونات الفضاء الروائي، مع حرصه على إبداء رأيه فيها و المضي ببعضها إلى حد التماس مع حقول أخرى. ولقد رأى أن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء المكاني [3]، وحينما تساءل عن مّا المقصود بالفضاء في الحكي؟

1- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص.53.

2 – م.ن، ص. ن.

3 – م.ن.ص.ن.

وجدناه يشير إلى تعددية المفهوم بقوله:« إن الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع، لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة ومنها ما يقتصر على تصور واحد، وبعد أن يحصر في ضوء رصده لمختلف الاجتهادات الشائعة في هذا الإطار أربعة مكونات فضائية هي:

أ–الفضاء بوصفه معادلا للمكان (الفضاء الجغرافي)

ويرى أنّه –أي الفضاء– الحيز المكاني في الرواية عامة، ويطلق عليه الفضاء الجغرافي L'espace Géographique فالفضاء في رأيه هنا أنه معادل للمكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصور قصتها المتخيلة»[1].

ب– الفضاء النصي :

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، يشمل كذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة الطبيعية وتشكيل العناوين وغيرها[2].

بجلاء يظهر أنّ لحمداني استمد هذا المفهوم من ميشال بوتور ولقد تعرض الباحث للفضاء النصي ومستوياته بالتفصيل، فوجدناه تناول أوضاع الكتابة وأشكالها المختلفة فأشار إلى الكتابة المتوازية والكتابة العمودية، كما حدد تشكيل الغلاف ومظاهر تحديد مفهوم الفضاء النصي في الخطاب السردي. ويرى في الفضاء النصي أيضا فضاء مكاني ،لأنّه لا يتشكل إلا عبر مساحة الكتاب وأبعاده، غير انّه مكان محدود لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال فهو مكان تتحرك فيه –على الأصح– عين القارئ، أي أنه فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة.

1– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.ص.54.

2 – م.ن ،ص.54.

زيادة على ما قاله ميشال بوتور في مجال الفضاء النصي نلمس قراءة لحمداني وإشارته إلى مجموع المظاهر التي تشكل فضاء النص والتي قد لا تهم الرواية فقط بل يمكن مصادفتها في جميع الكتب من أهمها: الهوامش، الرسوم والأشكال، الصفحة ضمن الصفحة ألواح الكتابة الفهارس، أي حينما تكلم بوتور على الكتابة كمادة والخط الذي يشكل مجلدا، والكتاب كمادة تجارية، والخطوط الأفقية، والخطوط العمودية، والخطوط المنحرفة [1].

و لقد تطرق لحمداني إلى جل هذه المستويات[2] بداية بـ:

– الكتابة الأفقية :

وهي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وإن لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي القصصي، ويأتي بمثال لهذه الطريقة يمثلهاصنع الله إبراهيم في روايته:"تلك الرائحة"وتبدوالصفحة مثلما هو موضح في الشكل (1)

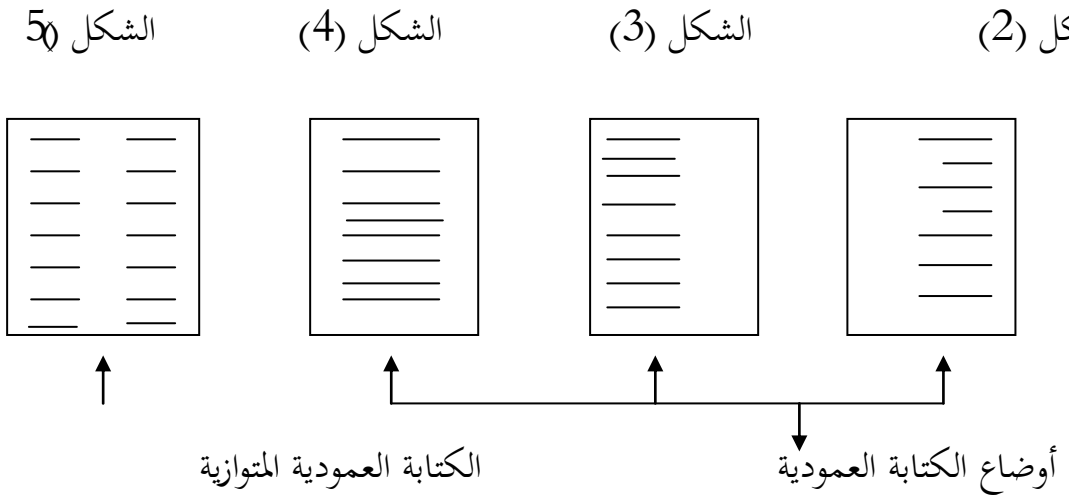
الشكل(1)

1 – ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، من الصفحة108 إلى الصفحة 131.

2 – ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الصفحات:56-57-58-59.

– الكتابة العمودية :

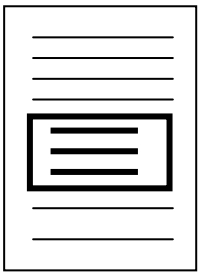
وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأن توضح الكتابة على اليمين أو في الوسط أو اليسار ،وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض وعادة ما تستغل لتضمين النص الروائي أشعارا على النمط الحديث، وقد يقدم الحوار السريع في جمل قصيرة فتحصل على كتابة عمودية وعند تضمين النص أشعارا عمودية نحصل على كتابة عمودية متوازية، وهذه أشكال تبين أوضاع الكتابة العمودية والكتابة العمودية المتوازية:



ونجده تحدث أيضا عن التأطير الذي سماه بوتور الصفحة داخل الصفحة، وكثيرا ما يدل على شد انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان ويقوم أيضا بدور التحفيز الواقعي في النص وأتى بمثال أورده الكاتب المغربي بوزفور عندما جعل أحد الأبطال ينظر إلى مدخل عمارة فيرى اللوحة التالية.

الدكتور خشان طبيب نفساني الطابق الثاني

فيقول ومن الطبيعي أن الشكل العام للصفحة يتغير باستخدام التأطير فيأتي كالتالي:

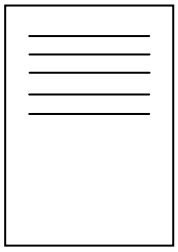


ثم تحدث أيضا على البياض: ورآه يعلن عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي : (***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة

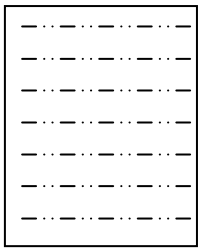
شكل (6)

أو مسكوت عنها داخل الأسطر.. وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها، وهكذا يؤدي البياض عمله كفضاء له وقعه في تشكيل البناء السردي ونجده يعطيه أشكالا آتية :

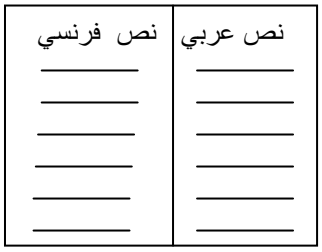
الشكل (7)



الشكل (8)



الشكل (9)



الشكل (10)

ولقد رأينا من الروائيين من يستخدم التداخل بين الفقرات العربية والفرنسية كما فعل واسيني الأعرج في روايته طوق الياسمين [1]، ثم تحدث عن ألواح الكتابة، والتشكيل التيوغرافي وفي حديثه عن

1 - ينظر: واسيني الأعرج، طوق الياسمين، رسائل في الشوق والصبابة والحنين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، بيروت، لبنان، ط.2، 2006، مثلا الصفحات 74-77-143-219.

التشكيل وعلاقته بالنص ألفيناه يقسمه إلى نوعين، وهما يتركزان فيما يتعلق بالغلاف الأمامي للكتاب.

1- تشكيل واقعي :

يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة أو على الأقل مشهد مجسد من هذه الأحداث ،وقد يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه[1].

2- تشكيل تجريدي:

ويتطلب في نظرنا خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته كذا للربط بينه وبين النص، فهي مهمة تأويلية وتبقى تلك الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقى فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان والنص عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي [2]، وهذا قد نجده يتكرر كثيرا في المؤلفات التي لها قصدية التأويل مثلا: الصورة التي نجدها على كتاب هكذا تكلم ابن عربي : لصاحبه نصر حامد أبو زيد [3] هي صورة تشكيلية رمزية تريد من القارئ تأويلا لها، حيث رسم على الغلاف لوحة كأنها حجرية وقد رسم داخلها شكل حصان له قوائم وله جناحان إلا أنّه بدون رأس وهو محاط بفسيفساء تشكيلية.

ج- الفضاء الدلالي :

يأخذ هذا المفهوم عن جيرار جينيت وهو فضاء له صلة بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية... فهذا الفضاء الدلالي Espace sémantique يتأسس بين مدلولين هما المدلول المجازي

1 - حميد لحمداني بنية النص السردي ص. 60.

2 - م.ن.ص.ن.

3 - ينظر: نصر حامد أبو زيد، هكذا تكلّم ابن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط. 3، 2000، الغلاف.

والمدلول الحقيقي، و كان يراه جينيت أنّه الصورة Figure [1]، لكن لحمداني يعترض عن مفهوم هذا الفضاء فإذا كان له علاقة وطيدة بالشعر، فانه بعيدٌ عن ميدان الرواية و يرى أن ما أراده جيرار جنيت ليس ذلك المبحث الخاص بالفضاء السردي وإنما كان يتحدث عن مبحث بلاغي معروف يمكن أن يدرج تحت عنوان عام هو المجاز [2].

د- الفضاء بوصفه منظورا أو رؤية :

أخذ لحمداني هذا المفهوم عن جوليا كريستيفا حينما تحدثت عماتسميه الفضاء النصي للرواية L'espace textuel du roman لكن ليس ذلك الفضاء النصي الذي تحدث عنه ميشال بوتور ، بل إنّها تتحدث عما يشبه زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي... إنّ العالم الروائي هنا بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدودا إلى محركات خفية يديرها الراوي(الكاتب) وفق خطة مرسومة، ويرى لحمداني أن ما تتحدث عنه كريستيفا هنا يشبه إلى حد بعيد ما يسمى بزاوية رؤية الراوي وهو مبحث له علاقة بموضوع السرد الروائي، هكذا يتبين لنا أن مفهوم الفضاء عند لحمداني يتخذ أربعة أشكال.

- **الفضاء الجغرافي**
- **الفضاء النصي**
- **الفضاء الدلالي**
- **الفضاء بوصفه منظورا**

1 - حميد لحمداني بنية النص السردي ص 61.

2 - حميد لحمداني بنية النص السردي. ص. 61.

وإنّه يعتبر المفهومين الأول والثاني مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي في حين أنه يعتبر المبحث الثالث مبحثا خاصا بموضوع الصورة في الحي والمبحث الرابع خاص بموضوع زاوية النظر عند الراوي. ويدلل على إقصاءه المبحثين الأخيرين من مجال فضاء الحكي بقوله"و أغلب النقاد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يراعون شرطا أساسيا، وهو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يدرك أو يُتخيل كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية"[1].

والأهم في الجهد النظري لهذا الناقد هو تمكّنه من التمييز والتدقيق بخصوص الفواصل القائمة بين كل من مفهوم الفضاء ومفهوم المكان، ويذكر بأن طريقة تحديد الأمكنة في الروايات تأتي عادة متقطعة، ويرى بأن ضوابط المكان متصلة عادة بلحظات الوصف [2].وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار. ورأى أن تغيير الأحداث وتطورها يعترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها حسب طبيعة الموضوع الرواية، ولقد رآه متمثلا في روايات نجيب محفوظ الواقعية وفي اختياره لتلك الأزقة الضيقة، لأنها هي التي تسمح بترصد العلاقات المتداخلة بين سكان حي واحد، وفي فضاء واسع يستحيل ترصد تلك العلاقات[3].

إذن فالرواية مهما قلّص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها، إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان لهذا المعنى هو مكون الفضاء.

وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة، كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها

1 – ينظر: حميد لحمداني بنية النص السردي. ص. 61.

2 – م.ن. ص.ص. 62-63.

3 – ينظر: م. ن. ص.72.

جميعا تشكل فضاء الرواية، فالفضاء –وفق هذا التحديد– شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي[1].

ملخص لما سبق فإنّ مفهوم الفضاء عند لحمداني – فضاء الحكي– يأخذ مستويين فضاء جغرافي، فضاء نصي،وإن كان يرى في الفضاء أنّه معادل للمكان، إلاّ أنّه ميّز بينهما ، فرأى أنّ الفضاء يتشكّل من مجموع الأمكنة وأنّ أي تجزيء له يعتبر مكانا، وبهذا فالفضاء أشمل و أوسع وأنّه يلف مجموع الرواية بأمكنتها، وأحداثها، وأبطالها... و زمنها.

هذه هي دراسة الناقد حميد لحمداني النظرية لمصطلح الفضاء ،وهو أحد أقطاب النقد المغربي خاصة في العمل التأسيسي للمصطلحات النقدية الوافدة من النقد الغربي بفعل الترجمة من خلال حمولته المعرفية.

ولإيضاح الشق النظري أكثر سنتطرق إلى دراسة ناقد مغربي ثان ،إنّه الباحث محمد منيب البوريمي.

3– 1–المصطلح عند محمد منيب البوريمي

من النقاد المغاربة الأوائل الذين اشتغلوا على مصطلح الفضاء تنظيرا وإجراء، يبرز الباحث البوريمي من خلال كم الأعمال التي أصدرها في مجال الدراسات النقدية،فنجد على سبيل المثال لا الحصرالدراستين الموسومتين بـ :(الفضاء الروائي في الغربة) وهو بحث نشر سنة 1984،ثم (الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة) لمؤلفهما **محمد منيب البوريمي**,فنجده مثلا في الفضاء الروائي في الرواية المغربية لا يبدأ بمقاربة الروايات المزمع مقاربتها إلاّ بعد أن يعقد فصلا خاصا بتنظير المصطلح (فضاء) عند الغربيين ,وكيف كانت بدايات المصطلح espace ؛حيث يرى في هذا الشأن

1– ينظر: م.ن، ص. 63.

مبدئيا يمكن أن نشير إلى أنّ مصطلح (فضاء)بغض النظر عن مرجعيته التاريخية والفلسفية ,أصبح يأخذ حيزا واسعا في الدراسات والأبحاث النقدية المعاصرة ,إذ قلما نفتح كتابا نقديا ,أو دراسة أدبية إن في القصة أو في الرواية أوفي الشعر ,ولا نجد فيه ,إن لم يكن على صفحته الأولى مصطلح(فضاء)يتردد أو يتشكل بصيغة أو بأخرى ,منعوتا أو مضافا إلى العلم أو الجنس الأدبي أو الفني الذي يندرج ضمن الخطاب [1].

هكذا استشعر البوريمي منذ البداية ما يحمله مصطلح الفضاء من حمولة معرفية قد نغض الطرف عنها حينا,لكن لا يمكن تجاهل توسعه وبسط نفوذه في الدراسات الغربية.

ويمضي الباحث البوريمي مستقصيا (الفضاء) l'espace بوصفه مصطلحا أضحى يمثل عنوانا بارزا في الدرس النقدي الغربي كتصور مفهومي أولا وكأداء إجرائية ثانيا ,ويراه –أيضا– قد تجاوز معناه اللغوي المعجمي الذي يعني في اللغة العربية أساسا المكان الطبيعي أو (الجغرافي)المشترك والمحايد ،وغزا مفهومه على المستوى السيميائي المدرك حتى بعض حقول العلم المحض كالقانون ،وعلم النفس ,وعلم الاجتماع,واللسانيات... فضلا عن الأجناس الأدبية و الفنية المتعددة ,وصرنا نقرأ مثلا في الدراسات والأبحاث الغربية ومعها الدراسات والأبحاث العربية أخيرا عناوين بارزة يتخللها مصطلح الفضاء،فقد أحصى البوريمي مثلا في هذا الشأن اثنتين وعشرين مصطلحا سماها بأسمائها وعدّها عدّا وهي:الفضاء الأدبي,الأدب والفضاء,أدبية الفضاء,الفضاء واللغة, فضاءالرواية, فضاء القصيدة,فضاء اللوحة,فضاء النص أو الفضاء النصي.

أمّا على المستوى الفلسفي/السيكولوجي نجد:الفضاء المتخيل,الفضاء المنفتح/الفضاء المنغلق,فضاء الداخل/فضاء الخارج,فضاء العتبة,فضاء اللقاء/فضاءالإفتراق,فضاء الطريق,الفضاء

[1]– ينظر:محمد منيب البوريمي ,الفضاء الروائي في اللرواية المغربية الحديثة,منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم52 ,سلسلة بحوث ودراسات رقم15 ,2001,ص.36.

السيري,الفضاء الكرنفالي,الفضاء الحميمي,الفضاء المعادي,الفضاء المحايد,واستعمل بعضهم في حقول معرفية أخرى:الفضاء الإنساني,الفضاء الحضري.فضاء الدولة الفضاء القرآني[1].

ولم يكتف البوريمي بهذه التخريجات التي استنبطها من ثنايا القراءات الغربية والدراسات العربية لمصطلح الفضاء , بل تعداه إلى ما قد يصادفنا من فضاءات متوالية ومتناسلة تتعدد بتعدد الأجناس الأدبية وأنماط الفن وحقول المعرفة وبالتالي صار لكل فضاء من هذه الفضاءات مفاهيم وتصورات وأنسقة ورموز خاصة بها لا يمكن قراءتها,أوفك مستغلقات رموزها إلاّ في ضوء علوم متعددة كعلم اللغة،وعلم النفس والأنتربولوجيا والسيميوتيقا[2].

ضمن المنهجية التي قطعها البوريمي على نفسه في بداية عمله؛أنّه لا يمكن تبني المصطلح بوصفه آلية إجرائية إلاّ إذا أرجعناه إلى وسطه المفهوماتي، يمضي ملاحقا المصطلح عند الغربيين بداية بأطروحات **غاستون باشلار** ، و **ميخائيل باختين** هذا الأخير الذي يراه استنسخ مصطلحه Chronotopeمن حقل العلوم الصلبة ،واستنبته في مجال النقد الأوروبي الحديث,قد ضمّنه إلى جانب البعد المعجمي للكلمة(الحجم والكثافة) مفهوم السيولة,الشيء الذي جعل للكلمة متصلا رباعي الأبعاد – Quatre/Dimensionnelle – كما يراه إنشتاين في النظرية النسبية[3].

ويربط البوريمي الرؤية الغربية بالرؤية العربية في الفهم الذي يرى استحالة الفصل بين المكان والزمان موضوعيا,وعليه يرجح أنّ كلمة فضاء في اللغة العربية يمكن أن تؤشر على بعدي الزمان والمكان معا.

[1] – ينظر:محمد منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة,ص.37

[2] – محمد منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة.ص.37.

[3] – م.ن.ص.40.

وبعده هذا الطرح يعرج على نظرة السيميائيين للفضاء وتحديدهم للمفهوم خاصة **غريماس وكورتيس** في معجمهما السيميوطيقا-Simiotique-بخصوص مادة فضاء -Espace-ولقد مرّ معنا أنهما يحددان مفهومه في خمس فقرات جد مكثفة ومتداخلة جد التعقيد الممتنع على الفهم [1].

هذا التخريج لتعريف المصطلح عند غريماس وكورتيس اتفق عليه جلّ من ترجم هذا المعجم أوبعضا منه خاصه فيما يخصّ مصطلح الفضاء هذا*, ثم يلاحق المصطلح عند **جيرار جينيت** بعدما تابعة عند **جان ييف طادي** في كتابه الموسوم بـ: المحكي الشعري، ووجده يتساءل عن مدى إمكانية الإمساك بطبيعة أو ماهية الفضاء الأدبي أو الفضاء داخل الأدب عموما ,حيث يرى طادي أنّ الفضاء أو الحيز لا يتحقق أو يتجسد في النادر سوى على الورق (الصفحات المكتوبة أي؛ عبر نسق معين للأبيض والأسود كما هو الشأن بالنسبة لكتاب الموتى عند الفراعنة في حين أنّ السرد القصصي يراهن على كينونة الفضاء أو الحيز مجسدة حيث تنتشر العلامات اللغوية وتتوزع مترابطة على هيئة سلسلة،ويعود لجيرارجينيت الذي يجده يقرّ بمصطلح الفضاء حيث يرى- جينييت- أنّ هناك فعلا فضاء معاصرا -il existe un espace contemporain- في تخريجه وتوضيحه لهذا الطرح ,فيرى أنّه بإمكاننا اعتبار هذا الكلام أطروحة تستضمر في الواقع اثنتين أو ثلاثة فرضيات هي: اللغة-le langage- ثم الفكرة- la pensé- وثالثا الفن المعاصر - l'art contemporain- وهي فرضيات ثلاث متمكنة في الحكاية[2].

وبعد وقوف الباحث البوريمي على رؤية كل من جان ييف طادي،و جيرار جينيت يعرج على ناقد غربي آخر له إسهامه المتميز في طبع وإظهار مصطلح الفضاء بطابعه المتميز إنّه **هنري ميتران** في كتابه (الخطاب الروائي للفضاء الأدبي) حيث يتجاوز الطرح السابق له في تمفصل الفضاء

[1] - ينظر:م.ن.ص.41.

* للمزيد من الاطلاع يراجع المصطلح عند الغربيين،الفصل الأول من دراستنا هذه.

[2] - ينظر:محمد منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة ،ص52.

في ما قد يتعلق بالعنوان /الغلاف/المداخل/ الافتتاحيات/ خواتم الفصول/ثم مختلف أحجام أو أشكال الحروف الطباعية / وكذا فهارس المواد ،إلى تأكيده على ضرورة وأهمية الفضاء المتخيل l'espace imaginaire، فهو الفضاء المضمون / l'espace contenu ،دون إغفال الترابطات الطبوغرافية للحدث المتخيل والمحكي, ومن خلال تتبعه لطرح وجهة ميتران يجد البوريمي أنّ الباحث نفسه يعترف بغياب وجود نظرية مؤلفة ومنجزة بخصوص الفضائية الحكائية أو السردية ويرى أنّ الاتجاه الأكثر حضورا,لحدّ الآن في هذا المجال هو الاتجاه الذي يسميه **غاستون باشلار** بأدبية أو شعرية الفضاء poétique de l'espace ،أو بالأحرى علم نفسي منهجي لجوانب من حياتنا الداخلية أي دراسة القيم الرمزية المتعلقة إمّا بالمشاهد التي تعرض من وجهة نظر الراوي/ السارد، أو من وجهة نظر شخوصه، أو تلك الأماكن المتعلقة بأماكن هؤلاء الشخوص كالمنزل /الحجرة المغلقة،الدهليز/القبو، السجن/المقبرة، الأماكن المحاصرة confinès/الرحبة entendus/المركزية أو التخومية الجوفية أو السطحية، سواء كان ذلك عن طريق التقابلات/d'oppositions التي تساعد على تحديد الاتجاهات حيث ينتشر المتخيل l'imaginaire أو الوهمي للكاتب و القارئ [1].

وفي آخر عرضه لرؤية النقد الغربي لمصطلح الفضاء ينهيه الباحث البوريمي بتمثل **جوليا كريستيفا** لهذا المصطلح و التي يراها تؤكد على أنّ مفهوم الفضاء داخل النص يمكن النظر إليه ضمن مستويين اثن

1- الفضاء كمعادل للمكان الجغرافي – l'espace gèographique

1 – فضاء النص أو الفضاء النصي - l'èspace textuel

يورد البوريمي رؤيتها للمستوى الأول الذي يعادل عندها ما أسمته بالبنية القولية الثابتة discursive ؛التي تتجلى في إحدى الحقب التاريخية ,والتي لايمكن لدراستها أن تتم بمعزل عن

[1] – ينظر: محمد منيب البوريمي ,الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة ،ص53.

الطابع الحضاري العام الذي يَسِمُ المرحلة بميسمه الخاص,والذي تطلق عليه كريستيفا مصطلح (إيديولوجيم العصر)l'idèologisme ,كأنّ هذا النوع من الفضاء يصير بصمة حقيقية على المرحلة التاريخية ؛أي فضاء مشبع بخصائص العصر[1].

أمّا المستوى الثاني من الفضاء,والذي أطلقت عليه مصطلح الفضاء النصي ؛فهو يأخذ عندها صفة التشكل المادي الكرافيكي أو الطباعي للنص الذي يعطي لـ (كم) الكلام الروائي على الورق شكله المرئي الخاص ,وهو التصور ذاته الذي أشار إليه كل من **جان ييف طادي ,وهنري فوسيو**Henri faussioau ,الذي هو (الفضاء)الحيز الكتابي ،حيث تنتشر العلامات اللغوية وتتوزع على هيئة سلسلة ,لكن تختلف رؤية كريستيفا مع رؤيتهما في أنّها تحدد هذا النوع من الفضاء كما لو كان محصورا فيما بين المؤلف Auteur /والممثل Acteur ، وبين المتلقي – المستقبل Destinataire؛أي كما لو كان فضاء مسرحيا على شكل تكعيبي cube ،مما يجعل الفضاء النصي حسب تصور كهذا أقرب إلى ما يسميه علماء السرد القصصي بـ (وجهة النظر)أو (زاوية الرؤية) ،حيث السارد يقدم الفضاء الروائي من خلال رؤية أو فكر إحدى الشخصيات ,أو من طرف رؤى وأفكار عدة شخصيات [2].

هكذا ينهي البوريمي تتبعه لمصطلح الفضاء في المنجز النقدي الغربي والذي جعله مادة تنظيرية قبل عمله الإجرائي الذي سيوظف فيه هذا المصطلح آلية إجرائية يقارب بها النصوص الروائية المغربية الحديثة, ونحن إذ نورد هذا التتبع على طوله حتى نرى الفعل التنظيري لمصطلح الفضاء من خلال فعل الترجمة في القراءة النقدية المغربية ,وهي قراءة استوعب صاحبها المصطلح مرجعا إياه إلى مضانه الأصلية مقارنا له بآراء تحمل سمة الذات الغربية إلقاء وتلقي .

[1] – م.ن,ص.55.

[2] – ينظر: محمد منيب البوريمي ,الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة ,ص56.

4-1-المصطلح عند حسن بحراوي

ومن القراءات المغربية الرائدة لهذا المصطلح تنظيرا وإجراء –أيضا- تبرز دراسة الباحث حسن بحراوي في مؤلفه الموسوم بـ:بنية الشكل الروائي الصادر سنة 1990 ,ففي الباب الأول من دراسته هذه يعنونه بـ :بنية المكان في الرواية المغربية,وقبل الشروع في إظهار المركب التركيبي لهذه البنية في الرواية المغربية يطارح إشكالية المكان ضمن دراسة وسمها بـ:(في النظرية والمنهج)؛ حيث يفتتح هذه الدراسة بمصطلح الفضاء متبنيا من البداية هذا المسمى ,مظهرا أن الدراسات النقدية الحديثة لم تعره اهتماما كعملها مع عنصرا السرد (الزمن والشخصية) ,يقول في هذا الصدد: «لم تعن الدراسات الشعرية أو السيميائية في النقد الحديث بتخصيص أية مقاربة وافية ومستقلة للفضاء الروائي باعتباره ملفوضا حكائيا قائم الذات وعنصرا من بين العناصر المكونة للنص,وعلى العكس من ذلك فقد كان الزمن الروائي موضوعا للعديد من الدراسات»[1].

بعد هذا العرض الذي يورده بحراوي كمدخل لدراسته,يسترشد بداية برؤية **جان فيسبرجر** في مؤلفه :الفضاء الروائي، الذي يرى فيه صاحبه أنّ الأسبقية كانت دوما تعطى لعنصر الزمن في مقابل المكان ,ففي البداية كان الزمن فكانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي المعروض ,وذلك لأنّ هذا الأخير لا يمكنه أن يتحقق إلاّ في الوقت الذي نشرع فيه بالكتابة أو القراءة.

ولاحظ الباحث بحراوي في معرض حديثه عن مصطلح الفضاء, أنّه بدأ يتشكل تشكلا فعليا مع أبحاث غاستون باشلار في مؤلفه شعرية المكان,وإن كان الباحثون يكتبون حول وظيفة الديكور أو الوصف فلقد كانت المعرفة حول تشكل الفضاء داخل النص الفني ضئيلة ,حيث تجري فيه أحداث الحكاية ,سواء أكان ذلك المكان واقعيا محسوسا أو كان مجرد حلم أو رؤية,ويستثنى في ذلك المنظر

[1] – حسن بحروي ,بنية الشكل اللروائي ,المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب, ط2, 2009,ص.25.

الروسي **يوري لوتمان** ,وهي رؤية فيسبرجرالذي يرى أن النقد بصفة عامة لم يوجه اهتمامه إلى الطريقة التي تقدم بها الرواية وَضْعَ الإنسان أمام محيطه المادي [1].

وللزيادة في التوضيح يوظف الباحث بحراوي آراء المنظرين الألمانيين ,(**روبيربيتش** R.petsch.,و**هيرمان مييير** H.meyer) اللذان أبرزا كيف أنّ الفضاء يلعب دورا مهما وأساسيا في التخييل الروائي ,ثم عرج الباحث بحراوي صوب أعمال بعض النقاد والدارسين الفرنسيين من أمثال (**جورج بولي**, و **جيلبيردوران**),اللذان درسا الفضاء الفني لذاته ولم يقوما بتحليل الروابط التي تجمع بين الفضاء الروائي والأنساق الطوبولوجية الأخرى في العمل ,ولا بينه (الفضاء) وبين مجموع المكونات الحكائية ويوضح بحراوي أنّ عملهما في قضية المكان وتحليلهما له :جاء قاصرا عن أن يُدرك الأبعاد المختلفة لبنية المكان في تشكلاتها ومظاهرها [2].

يمضي بحراوي في مدارسة النظريات الغربية التي جاءت موضحة لمصطلح الفضاء وعمله داخل نسيج النص السردي حيث توصلت الدراسات الشعرية إلى أنّ المكان أضحى مكونا رئيسا مثل باقي العناصر السردية الأخرى بل يلفها,حيث يعرج على طرح **رولان بورنوف** في مؤلفه le monde romanesque العالم الروائي ,حيث حاول هذا الأخير حسب رؤية بحراوي أنّ يملأ الثغرة التي تركها مواطناه (**بولي** ،**ودوران**) مقترحا وصف طوبوغرافية الحدث بطريقة دقيقة,ونحلل مظاهر الوصف ،ونهتم بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات و المواقف و الزمن ,هذا العمل الذي رأى فيه **هنري ميتران** أنّه برنامج ضخم ،وأنّه يقوم على دراسة الجانب المكاني في المكان -Narrativitè du lieu- وعليه يرى بحراوي أنّ صفة الفضاء السردي بدأت تتشكل في النقد الغربي ،واقتضت هذه الوضعية من الدراسة الشعرية للمكان بإقصاء سوء التفاهمات المخيمة على هذا المكون السردي الهام ,وعلى رأسها رفع الالتباس القائم عن العلاقة القائمة بين الفضاء

[1] – م.ن,ص. ن.

[2] – ينظر:حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي ,ص.26.

النصي والفضاء الحكائي،والفضاء الواقعي،وذلك قبل الشروع في دراسة مراحل بناء الفضاء الروائي وتحديد عناصره المكونة,وتوصل من خلال قراءته للأطروحات الغربية أنّ الفضاء السردي مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلاّ من خلال اللغة ،فهو فضاء لفظيespace verbalبامتياز[1].

بعد تتبعه لفهم بورنوف حول قضية الفضاء يورد بحراوي رؤية أخرى ؛إنّها رؤية **شارل غريفل** الذي يرى في الفضاء السردي أنّه هو الذي يكتب القصة قبل أن تسطرها يد المؤلف ,إنّ المكان في الرواية هو خادم الدراما ،فالإشارة إلى المكان تدل على أنّه جرى أو سيجري به شيئ ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما ,وذلك أنّه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث [2].

فمن خلال قراءته للمنجز الغربي حول مصطلح الفضاء، وجد أنّ فكرة التقاطبات المكانية polaritès spaciales التي اشتغل عليها النقاد الغربيون ليست في حقيقتها وليدة الحداثة النقدية, بل ترجع في أصولها للتراث اليوناني فمفهوم التقاطب نصادفه في جذوره الأولى عند أرسطو في كتاب الفيزياء حيث يتحدث عن الأبعاد الكلاسيكية الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع) ،ويبرز التقاطبات التي يحددها جسم الإنسان الواقف(يمين ،يسار،أمام، خلف،أعلى،أسفل)كما نجدها في شعرية المكان **لباشلار** حيث درس جدلية الداخل والخارج ....ويرى بحراوي في هذا الصدد أنّ **يوري لوتمان** وحده هو الذي أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية في كتابه (النص الفني),حيث ينطلق من فكرة أنّ لغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع ,فمفاهيم مثل الأعلى/الأسفل ,القريب/البعيد, المحدود/اللامحدود, المنقطع/المنفصل,كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أنّ تظهر عليها أية صفه مكانية[3].

[1] – ينظر:م.ن ،ص.ص.27.26.

[2] – حسن بحراوي بنية الشكل الروائي ،ص.30.

[3] – م.ن،ص.34.

وَلِجَعْلِ الفهم النظري أكثر وضوحا يتابع بحراوي قراءته لرؤية لوتمان ، فيرى أنّ النماذج الإجتماعية، والدينية والسياسية،والأخلاقية في عمومها تتضمن وبنسب متفاوته صفات مكانية ,تارة في شكل تقابل:السماء /الأرض,وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والإجتماعية حين تعارض بوضوح بين الطبقات (العليا)والطبقات (الدنيا),تارة في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار)و(اليمين)،أو بين المهن(الدونية)و(الراقية)...وكل هذه الصفات والأشكال – يرى فيها لوتمان تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة تقدم لنا نموذجا إيديولوجيا متكاملا يكون خاضعا لنمط ثقافي معطى، ووفق هذا الفهم النظري يسقطه لوتمان آلية إجرائية على بعض الأعمال الفنية مبرزا جدارته تحليلا وتأويلا [1]

نفس ما قام به لوتمان سيحاول **جورج ماتووي** في دراسته للفضاء الإنساني أن يطبقه وفق منهج دياليكتيكي(جدلي) في تصنيفه للألفاظ الدالة على المكان ,فوضع لائحة بالأزواج الدياليكتيكية على الشكل التالي (بعيد/قريب،أعلى/أسفل،صغير/كبير, منته /لا منته ،دائرة/مستقيم,راحة/حركة,عمودي/أفقي,منفتح/منغلق,...إلخ)[2].

ومنه يصرح بحراوي في ختام تقديمه النظري لدراسته وتتبعه للمنجزالنقدي الغربي حول مصطلح الفضاء؛ أنّه يقرّ بأنّ أهمّ عمل بعد لوتمان هو الذي قام به **فسجربر** في كتابه الفضاء الروائي مستفيدا من المفاهيم العامة التي شكلت النسق المرجعي للفضاء في السرد ,ورأى أنّ الباحث توصل إلى إقامة البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى، ومن خلال هذا الطرح – حسب رأي بحراوي- توصل فسجربر إلى التمييز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة مثل التعارض بين (اليسار واليمين وبين الأعلى والأسفل وبين الأمام والخلف) ,كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من

[1] – ينظر:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ,ص.34.

[2] – م.ن,ص.35.

مفاهيم (المسافة أوالاتساع، أو الحجم)والتي ستشكل ثنائيات ضدية من نوع (قريب/بعيد,صغير/كبير,محدود/ لامحدود) وتلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة ،مستقيم) أو الحركة

(جامد/متحرك،اتساع/تقلص،جذب/اقصاء،اتجاه أفقي/اتجاه عمودي)، أومن مفهوم الاتصال (منفتح/منغلق,داخل/خارج)،أو من مفهوم الاستمرار (استمرار/انقطاع)،أومفهوم العدد(تعدد/وحدة,مسكون/مهجور)،أو من مفهوم الإضاءة (مضاء/مظلم,أبيض/أسود)إلى غيرها من التقاطبات ذات الميكانيزمات المعقدة التي تتكامل فيما بعضها[1] .

وبعد ملاحقة الباحث بحراوي لعنصر الفضاء بوصفه مصطلحا له مركزيته داخل نسيج المتن السردي أولاً، ومن خلال التنظير الغربي له ثانيا، ومن خلال الأعمال الغربية التي وظفته آلية إجرائية قاربت بها النصوص الفنية خاصة أعمال لوتمان على المتن الشعري (شعر تيوتشيف) من خلال ثنائية الأعلى/الأسفل بربط الطرف الأول(الأعلى بـ/الاتساع) والطرف الثاني(الأسفل بـ/ الضيق)، يتبنى بحراوي مفهوم التقاطب وحوله يصرح قائلا: «وإذا أردنا الدقة فإنّ المفهوم المركزي الذي تنبني عليه مقاربتنا للفضاء الروائي في الرواية المغربية هو مفهوم التقاطب الذي أدرجته الشعرية – كما أوضحنا ذلك– في صلب بنائها النظري، وجعلت منه الأداة الرئيسية للبحث في مشكلات المكان»[2] .

هكذا استمد بحراوي مبدأ التقاطب في دراسته بنية الشكل الروائي، حيث جعل الفضاء الروائي عنصرا فاعلا في الرواية لأنّه يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث ،ورأى أنّ المنظور الذي تتخذه الشخصية الروائية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، فحين تكون وجهة النظر متقطعة يأتي وصف المكان مجزءا مفككا ,وحين تكون الرؤية متسعة يأتي وصف المكان موحدا

[1] – حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي, ص36.

[2] – م.ن ،ص.39.

شموليا، ومن هنا يبدو أنّ المكان يعاش على عدة مستويات :من قبل الراوي بوصفه كائنا تخيلييا,ومن قبل الشخصيات الأخرى ,ومن قبل القارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظر خاصة وهكذا يصبح المكان شبكة من العلاقات والرؤيات,ووجهات النظر التي تتضامن لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث [1].

لقد تتبعنا رؤية بحراوي لعنصر الفضاء وإن كان عمله منصبا على الفضاء الروائي إلاّ أننا ارتأينا توضيح ما للقارئ المغربي من مقدرة على تتبع النظريات الغربية قراءة وترجمة ,ثم تبني البعض منها بما يفيد الدرس النقدي المغربي خاصة والعربي عامة .

لقد رأينا رؤية الباحث بحراوي في شقها النظري ولم نتطرق لشقها الإجرائي حيث قارب الرواية المغربية مسقطا عليها آلية إجرائية أسماها بالتقاطب وذلك لاستقراء عنصر الفضاء السردي وإيضاح عمله ضمن نسيج النص الفني .فلم نتطرق لهذا الشق لأنه عمل خارج عن نطاق بحثنا والذي قطعناه على أنفسنا وهو الفضاء في التراث السردي.

2- مقاربات النقد المغربي للفضاء في التراث السردي:

2-1 :مقاربة سعيد يقطين للفضاء في التراث السردي

بعد معاينتنا للمنظورالنظري لمفهوم الفضاء:الفضاء/المكان لدى الدارسين المغاربة ,نحاول هنا صرف النظر إلى مدى تحقق تلك التصورات ,والرؤى النظرية لدراسة الفضاء في المتون النقدية المغربية,قصد معرفة مدى التطابق بين النظرية والتطبيق ,ونحن إذ نروم ذلك فأول عمل إجرائي يصادفنا ودراسة الناقد والباحث المغربي سعيد يقطين ,الموسومة ب:قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية الصادر سنة 1997,لكن قبل الولوج إلى مسائلة عمله الإجرائي ,نحاول التقرب من منطقه

[1] ينظر : محمد عزام : شعرية الخطاب السردي دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب,2005.ص.67.

العملي في تصوره العام للسرديات ,فالباحث سعيد يقطين حاول الاشتغال على مشروع أعطاه سمة السردية العربية,إعادة بعث لها من خلال عمليتا القراءة والتأويل ,عمل الباحث علىبناء تصورات محددة المعالم والأصول فيما يخص البعد السردي في التراث العربي ,السرد كالنظام العام يشمل العمل اللساني وغيره ,وكفعل يتسم بالاختلاف واللامحدودية,ومثل هذا المنطق أعطى تلك التراتبية في مسيرة ملامسة النص الثقافي العام وهو التراث ,ومقاربة تتعلق بالكل وهو الجنس, والذي لن يكون في فهم يقطين سوى السرد ثم الوقوف عند الجزء متمثلا في العملية البعثية للسيرة الشعبية بوصفها مسار تواصل,بانتمائها إلى الجنس(السرد من جهة)وتضمنها المواصفات والتجليات التي تضفي عليها صبغة التراتبية من جهة أخرى.

فكأننا أمام هرم في قمته يكمن التراث وفي تقابل الضلعين يكون كل من السرد والسيرة ,بحيث تكون بينهما علاقة تناظرية.

لماذا وقع اختيار سعيد يقطين للسيرة الشعبية بوصفها نموذجا دالا على تراثية السرد العربي ؟

ففي تبنيه لها لأنها نوع من أنواع الكلام (بحكم انتمائها للسرد),اعتبرها الباحث من النصوص العربية ذات القدرة على استيعاب

مختلف الأنواع والأجناس ,هذا التنوع وهذه الشمولية تفرض مسارا خاصا يعتمد على تحديد زاوية الرؤية بالدرجة الأولى ,خصوصا اذا كان هذا التحديد نتاجا لعملية بحث مستمرة من طرف الكاتب ومتسلسلة تبدأ بعمل تجذيري في كتابه (القراءة والتجربة سنة 1985) ,واستمر مع تلاحق أعماله خاصة في مجال السرديات العربية من خلال كتابيه (الكلام والخبر,وقال الراوي الصادران سنة1997).

إنّ المتتبع لأعمال الناقد المغربي سعيد يقطين يدرك العمل الرائد الذي سعى لإقامته ,ألا وهو تقديمه لمستويين في عملية القراءة ,المستوى التنظيري ,والمستوى التطبيقي ,فالمستوى التنظيري من

خلال قراءاته للمنجز النقدي الغربي في مجال المناهج الحداثية وما أفرزته من كم مصطلحي كان لزاما على البحاثة العرب تلقيه بوعي منهجي ,وكان الباحث من الأوائل الذين قاموا بهذا الفعل النقدي

ثم ما قدمه الباحث لآليات العمل التحليلي في معالجة السرد العربي كنموذج واضح وهو(السرديات)كاختصاص جزئي يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي وهو البويطيقة (الشعرية) ,ونظرا للطابع التطوري الذي حققته اعتبرت كعلم عام يهتم بجميع الأنواع الكلامية سواء كان أدبيا أو غيره ,وسواء أكان خطابا أو نصا ولعل استجابة هذا العلم لجميع متطلبات الدرس التحليلي القائم على البحث و التدقيق والتمحيص ، وانفتاحها على مجالات أخرى أفاض من تميزها وجعل منها المنهج الأصلح لمقاربة حقل معرفي هو الآخر متعدد الجوانب والدلالات ،مثل السيرة الشعبية [1].

وإذا أبنا إلى الفعل الإجرائي الذي قام به الباحث فيما يخص الفضاء في التراث السردي ,نجده يتمثل تسمية أخرى هي البنيات الفضائية العامة"حدود العالم" في السيرة الشعبية في مؤلفه قال الراوي ,ثم البنيات الكبرى ,والبنيات الصغرى ,وهي كلها – بغض النظر على قراءة عتبات العنوان- مفاهيم تحيل على الخلفية النظرية التي تؤطر عمل البحث ,والمقصود بها عموما لسانيات النص وما يرتبط بها ,فجملة قال الراوي :تحيل إلى مفهوم الحكائية داخل السيرة الشعبية, ويحدد الباحث مفهوم هذا المدلول بقوله : «نعتبر الحكائية هي الطابع الذي تشترك فيه مختلف الأنواع المندرجة ضمن السرد ,إنها العنصر الثابت الذي ينظم أي كلام يوسم بميسمها ,ويلحقه بدائرة جنس السرد بغض النظر عن الزمان والمكان »[2].

[1]- منى حجاج ,قراءة في كتاب الكلام والخبر لسعيد يقطين ,مجلة التلقي والخطاب سلسلة أعمال وحدات التكوين والبحث , جامعة شعيب الداكالي,كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة,المغرب ,ع1, 2003,ص,ص215. 216.

[2] - سعيد يقطين, قال الراوي ,البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ,المركز الثقافي العربي ,ط1 ,1997,ص.12.

يقوم الباحث سعيد يقطين قبل البدء في أي عمل نقدي بتأطير منهجي يُصدّر به أعماله إيضاحا وتنويرا للقارئ العربي، وهي حقيقة لا حكم مسبق قد يعانقها أي دارس لبحوثه ،وفي تأطيره لعمله البنيات الحكائية في السيرة العربية يجعل المقولة المأخوذة من السيرة ذاتها عنوانا بارزا قبل الولوج في عمله المقدم يقول:(عندما أخرج مسابق العيار من صندوق العجائب تساءل فقال: «يا ملك الزمان ،أنا في أي مكان؟».

هذا المكان الذي سيراه يقطين فضاء على غرار المقولة الغربية متبنيا لها، ومثلما فعل مع الزمان في قراءته حيث وجده ينصرف إلى زمان للقصة ،وآخر للخطاب ,وثالث للنص ,يواصل عمله حيث يقول :«نميز في معالجتنا للفضاء بين ثلاثة أنواع من الفضاءات ،فضاء القصة (الحكي),وفضاء الخطاب، وأخيرا فضاء النص»[1].

الملاحظ على الباحث سعيد يقطين هنا أنّه يعطي الفضاء القيمة ذاتها لحمولة الزمان ويراهما يحملان – الفضاء- الزمان – كليهما خصوصية، لا تجعلهما مثل مقولتي الفعل و الفاعل (الحدث- الشخصية),ذلك لأنّ أفعال الفواعل تتحقق داخل إطارين هما الزمان والفضاء، هذان الإطاران يتداخلان ويرتبطان ,ويتسم كل منهما بسمات محددة ومميزة في صلاتها بأفعال الفواعل[2].

ويرى الباحث أنّه كما يحدد الإطار العوالم الزمانية والفضائية التي تجري فيها أفعال الفواعل (يتأثر بها ويحتل موقعا أساسيا داخل دائرة الفعل ,يكسبه دورا حكائيا خاصا ,ويغدو بذلك مقولة أساسية ؛بقدر تميزه عن مقولتي الفعل والفاعل يتداخل معها لتشكيل عالم الحكي – وكما أسلفنا- فإنّه يرى أنّ الفضاء والزمان صنوان لا يفترقان ,ووقف في تحليله للزمان عند كونه موضوعا لا يختلف

[1] – سعيد يقطين ,قال الراوي,ص.237.

[2] – م.ن,ص.ن.

من حيث دوره ودرجة حضوره في مجرى الحكي عن غيره من المقولات وما يمكن قوله عن الزمان ينسحب أيضا عن الفضاء[1].

أمّا فيما يخص قضية ظهور مصطلح الفضاء في الدراسات النقدية فيراه الباحث على خلاف مقولة الزمان , فلئنّ كانت الدراسات اللسانية قد حققت أرضية خصبة لتطور دراسة زمان الحكي ,فإنّ الفضاء ظلّ مجالا مفتوحا للاجتهاد وللتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حدّ بلورة نظرية عامة للفضاء ,لقد ضلت وجهات نظر الباحثين تتأسس على قاعدة ما تقدمه أعمال محددة ولم يصل الأمر إلى إقامة تصورات كلية لها حد معين من الشمول والتعميم ,رغم محاولات يوري لوتمان الهامة التي نوه بها جميع المشتغلين بالفضاء[2].

يأخذ المصطلح عند سعيد يقطين خصوصية حيث لا يمكن البدء في تبنيه آلية إجرائية إلاّ إذا توضحت معالمه، فهو يرجعه إلى أحضانه الغربية فمن يوري لوتمان إلى مقولات **فيسبرجر**,و**فوكونيي**,يسترشد بآرائهم,حيث يرى أنّ عمل الفضاء داخل الحكي ما زالت تلفه الضبابية ،ويسجل في هذا رأي فيسبرجر،لا نعرف حاليا كيف يعمل المحيط الفضائي حيث يجري السرد,وليس فيسبرجر وحده بل يشير إلى رأي **هنري ميتران** في كتابه خطاب الرواية ,إلى تلك الصعوبات في تحليل العمل الفضائي , والقصورالذي يشوب الدراسات التي أنجزت عن الفضاء ,وعلى غرار فيسبرجر، وفوكونيي ,يشدد ميتران على الطابع اللساني الذي يتحقق من خلال تقديم الفضاء في الأعمال الحكائية، الذي يراه من هذه الناحية يختلف عن الفضاءات الأخرى ذات البعد البصري التي تتحقق من خلال السينما أو المسرح ,أو التشكيل والمعمار ,وضمن هذا الفهم سينطلق سعيد يقطين في تبنيه لمصطلح الفضاء وفق هذا الحظوراللساني كما يراه فوكونيي أمام فضاءات ذهنية قابلة لأنّ يعاد تشكيلها من قبل المتلقى أوالسامع ,ويقوم المتلقي بهذا العمل بناء على ما يقدمه له

[1] – م.ن,ص.237.

[2] – م.ن,ص.238.

العمل الحكائي من إمكانات فضائية يزخر بها سواء من خلال الأماكن المختلفة أو من خلال العلاقات التي تقوم بينهما وبين مختلف الشخصيات التي تتفاعل معها في نطاق زمان معين [1] .

إنّ هذا الفهم وسع من دائرة عمل المقولة الفضائية داخل سيرورة الحكي ,فلم يبق الفضاء حبيس الديكوروالزينة ولامجرد مكان جغرافي محدد سلفا لا يفتح آفاقا عجائبية أمام المتلقي ,هكذا تنوعت المجالات والأمكنة والفضاءات في الأعمال الحكائية (السردية)المختلفة ,وبسبب العلاقات التي يقيمها الكتاب مع الأمكنة ,تنوعت مجالات رصد مختلف التقابلات بين الفضاءات والتقاطبات ,وتعددت إلى درجة صار من الصعب حصرها وعندما نعاين تنوع اشتغال الفضاءات الحكائية بحسب التصورات المختلفة ,وبحسب الثقافات أيضا، يبرز أمامنا بجلاء غنى هذه المقولة وتعقدها الشديد ,فأصبحنا نجد أنفسنا أمام تسميات وتنويعات مهمة في تعيين أنواع الفضاءات ,فهناك الفضاء السحري أو الأسطوري، والعجائبي ،والواقعي، والطبيعي والاصطناعي، ولا يخفي سعيد يقطين ذلك الاختلاف في تحديد المصطلح حتى في الفرنسية ، فنجد داخل الأعمال النقدية التي اشتغلت على المقولة الفضائية مثلا: le dècor.le

milieu .l'espace. le territoire

أمّا في العربية فنجد توظيفات أحيانا للمكان وأخرى للفضاء[2].

يقرّ سعيد يقطين بخصوبة مقولة الفضاء؛ بسبب كل الاختلافات التي رآها تلاحق المصطلح ,وبوعي منهجي يعترف بغناء المشروع الغربي,وأنّه أفاد منه خاصة في البنية الفضائية وكيفية اشتغالها فيقول في هذا الصدد :«ومن الدراسات المهمة التي أمكنني الإطلاع عليها في هذا المضمار, والتي حاولت الاستفادة من العديد من الإنجازات المهمة على هذا المستوى من جهة,ومحاولة تقديم بويطيقا

[1] – سعيد يقطين ,قال الراوي,ص.138.

[2] – ينظر :سعيد يقطين ,قال الراوي ,ص.239.

للفضاء من جهة ثانية ,نجد دراسة **كيستنر Kistner** ،التي جاءت تحت عنوان "فضائية الرواية" ينطلق كيستنر من أنّ تطوير بويطيقا للفضاء في الرواية تنهض على أساس اعتبارين: يكمن أولهما في استعمال الفضاء كبناء شكلي في النص ,ويبرز الثاني في اعتبار الفضائية منهجا للقراءة»[1].

ويمضي سعيد يقطين في بناء قناعاته التي سيجعل منها أساسا في عمله النقدي فيما يخص المقولة الفضائية حسب الرؤى الغربية التي ترى في الفضائية كونها تتأسس على مفهوم الإيهام، انطلاقا من أفكار (**هوراس Horrasse**) و(**لسنج lising**) التي ميزت بين فنون زمانية تقوم على التتابع وعدم الارتداد (الموسيقى ,الرواية...) ،وفنون فضائية (مكانية) تقوم على الآنية والارتداد (الرسم,المعمار النحت),إنّ الفضائية في زمان الرواية تتحقق بناء على طرائق توظيف خصائص الفضاء قبل الحجم والنقطة ,واللحظة داخل بناء زماني , ويؤسس دراسته الفضائية على قاعدة العديد من الدراسات المتصلة بالفضاء من لدن أفلاطون وكانط واينشتاين، محاولا الإمساك بالمفاتيح الأساسية من خلال تمييزه بين ثلاثة أنواع من الفضاءات :الهندسي .(ويرتبط بعناصر الفضاء الإقليدية)، والاحتمالي (والذي يبرز من خلال علاقة الرواية بالفنون الفضائية ,عبر ما يسميه بمعمار الرواية),وأخيرا Genidentic ،والذي يتصل بالبعد الوظيفي أو التأويلي ويصل الزمان بالفضاء في بناء دلالة النص[2].

هكذا يمضي الناقد سعيد يقطين متسلحا بأدوات معرفية استقاها من المنجز النقدي الغربي من خلال قراءته الواعية، فهو يلاقح بين النصوص ليتشكل لديه ذلك الفهم الذي يعينه في عملية تحديد مفهوم المصطلح :الفضاء /مكان ,البنيات الفضائية عنده ,والذي سيحاول عن طريقه الاستقراء أو الكشف عن حكائية السيرة الشعبية من خلال مختلف مقولاتها حيث يتبنى مصطلح الحكائية وليس السردية مقابل لـ Narrativitè.

[1] – م.ن ,ص.239.

[2] – ينظر :سعيد يقطين ,قال الراوي ,ص.239.

ويبرر يقطين تبنيه في طرحه هذا حيث يرى أنّ علوما سردية ظهرت في الدراسات الغربية تتخذ موضوعا لها la narrativitè ,و أنّ هذا المفهوم يأخذ في الدراسات العربية ترجمات غير دقيقة تنم عن سوء الاستيعاب والفهم [1].

في الحقيقة أنّ هذا التبني وهذا التبرير لايعنينا في عملنا وإنما أتينا به هنا لإيضاح مقصدية الباحث سعيد يقطين وكيف أنّه هو الآخر له ترجمات خاصة به يتبناها وينافح عنها،وهذا المصطلح (السرديات) كباقي المصطلحات التي دخلت حقل النقد العربي عموما، والتي لاقت ذلك التضارب في الترجمات،ولأنّ الباحث مجال عمله واقع في إطار إظهار تلك الحكاية العربية نراه يدافع عن المصطلح(الحكائية)، ويوضح الفروقات بينه وبين السردية كمقابل لمصطلح Narrativitè[2].

وعود على بدء نؤوب إلى سعيد يقطين ومنهجيته في قراءاته للفضاء في السيرة الشعبية حيث يقطع على نفسه التزاما في عدم الإنطلاق من المطابقة بين الفضاء التخييلي الذي ينعتق من خلال متن السيرة الشعبية ,والفضاء الواقعي الذي تسعى هذه السيرة الشعبية إلى محاولة تجسيده ,ينفي الباحث سعيد يقطين هذا النوع من العمل مبررا ذلك بقوله:«هذا النوع من المطابقة لا يعني دراستنا في المستوى الأول ,يمكن بعد استكمال التحليل (تحليل مختلف البنيات الفضائية)أن ننتهي إلى إبراز وتجسيد الرؤيات الفضائية المختلفة أو المواقف من الفضاء»[3].

ومن خلال هذه الرؤية تنعكس قيمة الفضاء الذي يقصد منه في حقيقته ذلك الفضاء الذهني أي تلك الفضاءات المشكلة :أساسا من التصورات الذهنية وهكذا فإنّه لا يعني بأي حال مطابقته للفضاء الجغرافي الخارجي ,وإذ يتخذ سعيد يقطين هذا التصور يبرر ذلك أنّ الذي قاده إلى

[1] – ينظر :م.ن ,ص.13.

[2] – للمزيد من الإطلاع ينظر:عزيزالقاديلي ,قال الراوي، قراءة جديدة للسيرة الشعبية ،مجلة التلقي والخطاب ,ص.ص134. 135.

[3] – سعيد يقطين ,قال الراوي ,ص.240.

اتخاذ هذا الموقف ينبع أولا من التصور السردي العام الذي يأخذ به من جهة,ومن جهة ثانية لإنطلاقه من أن الفضاء في العمل الحكائي أساسه هو اللغة لذلك يرى أن مهما كانت درجة واقعية هذا الفضاء أو حضور مرجعه الخارجي ,فإنه يظل تمثيلا ذهنيا ,وعليه فإن كل هذا التصور دفعه إلى عدم الوقوف عند الكشف عن مختلف البنيات الفضائية,ولكن تجاوز الباحث ذلك إلى البحث في مختلف العلاقات التي تربطها بالزمان والأفعال والفواعل ,ولهذا الاعتبار ينحي من عمله أو مقاربته هذه مفهوم المكان لأنّه في عرفه يظل يوحي إلى البعد الجغرافي أو إلى الحيز المحدد[1].

2-2- مقاربة سعيد يقطين للفضاء في التراث السردي

" السيرة *الشعبية أنموذجا*"

بعد معاينتنا التصور النظري لمفهوم الفضاء (البنيات الفضائية) عند الناقد والباحث سعيد يقطين ,نحاول في هذه المرحلة تتبع مدى تحقق تلك التصورات والرؤى النظرية ,ونحن إذ نروم ذلك من خلال القراءة النقدية لسعيد يقطين لمصطلح الفضاء وتوظيفه له آلية إجرائية قارب بها السيرة الشعبية ,والذي وجدناه يتبنى مصطلحين مغايرين لما تعارف عليه النقد العربي عامة والمغربي خاصة ,حيث يتبنى الحكائية في مقابل السردية , والبنيات الفضائية في مقابل مصطلح الفضاء/ مكان ,ولقد أسهبنا في عرض رؤيته في ما فات من عملنا في شقه النظري.

يعنون الباحث دراسته في شقها الخاص بالتطبيق وملاحقة الفضاء ضمن الحكائية بـ:البنيات الفضائية العامة :حدود العالم,ووفق عنوان فرعي موسوم بـ:البلاد العباد,يبتدئ سعيد يقطين دراسته في عمله هذا الخاص بعنصر الفضاء باعتباره مقولة حكائية ,فهو يميز فيها بين ثلاثة عناصر :فضاء القصة(الحكي) ,فضاء الخطاب,وفضاء النص.

[1] - ينظر :م.ن ,ص.13.

يُصَدّر عمله بعلاقة البنيات الفضائية بالشخصيات من خلال البلاد-العباد؛أي الأمكنة /الشخصيات والعلاقات التي تربطها,فيراها أي الشخصيات ترتبط ارتباطا وثيقا بهذه البنيات الفضائية ,وذلك لأنه إذا كان كل فعل يقوم به فاعل يجري في الزمان فإنّه يقع كذلك في المكان.

يتأكد هذا الترابط بين الفضاء والشخصيات خاصة في السيرة الشعبية ,ويعطي لهذا الترابط في سيرة بني هلال مثلا:وحدهم بنو هلال تحملوا مشقة التغرب عن بلادهم بعد الجدب الطويل الذي أصابها ,وأحال الحياة فيها إلى موت محقق ,ولكنهم حين استوطنوا إفريقية صارت لهم وطنا ,يعز عليهم الافتراق عنه أو مغادرته ,ومعنى ذلك أن الفضاء ليس فقط ذلك المحيط الطبيعي الذي تألفه الشخصية,ولكنه أيضا المحيط الحيوي الذي تتحقق فيه كل مطالبها ورغباتها ،وهي تتفاعل مع شخصيات أخرى[1].

يرى يقطين أنّ الفضاء في السيرة الشعبية يختلف – ربما – عن كل الفضاءات بسبب ميزة تميزه حيث يغدو موضوعا للفعل ذاته ,فلا يكون مجرد عالم تتحرك فيه الشخصيات ,أو ديكور يقع في الخلفية لأفعال الفاعلين ,كما يمكن أن يقدم إلينا ذلك في العمل المسرحي ,هذا البعد الذي يجعل من الفضاء موضوعا للفعل تقدمه لنا السيرة الشعبية بوضوح بيّن كما يؤكد الباحث يقطين على ذلك ,حين يصبح الشوق أو الحنين إلى الفضاء ,أو الصراع من أجله ,للحصول عليه (فتحه)...لا يختلف نهائيا عن الشوق إلى المرأة (المعشوقة),أو الصراع من أجل نيلها ,لكل هاته الأسباب لا يبقى الفضاء في السيرة الشعبية مسرحا للأحداث فقط ولكنه فاعل أساسي فيها ,ولتقنين هذا الرأي بالدليل والبرهنة يورد الباحث تصوره الذي يرى فيه :أن كل بنية شخصية لها بنيتها الفضائية الخاصة ,التي لا يحق لأي شخص أن يدخلها ,فبالأحرى أن يقيم بها يتجلى هذا

[1] – ينظر :سعيد يقطين ,قال الراوي ,ص.242.

الحكم ويظهر بجلاء من خلال قتل الغريب (ذخيرة العجائب ص 263),أو افتراس المختلف التركيب (وادي الغيلان-وادي الكلبيين...) ,أو حظر الدخول (الأماكن المرصودة)[1].

قبل أن يبدأ الباحث سعيد يقطين في مقاربته للفضاء في الحكائية العربية ,وقفنا على توضيحه لذلك الترابط الحاصل بين الفضاء والشخصية,وهو تصدير منهجي يجعل منه الباحث ديدنه في جل أعماله التي اشتغل عليها ,فيبين بذلك طريقة عمله في مقاربته للفضاء أنها لا تخالف طريقته في مقاربته للشخصية ,وذلك لما يجمعهما من ترابط وثيق ضمن نسيج المتن الحكائي فيقول في ذلك :«كل هذه الترابطات بين الشخصية والفضاء تدفعنا ونحن بصدد تحليل الفضاء في السيرة الشعبية إلى انتهاج السبيل الذي سلكناه في تحليل الشخصيات ,لما بينها من تلازم ,نبدأ بالبنيات الفضائية العامة التي تستوعبها السير الشعبية كلها ,ثم ننتقل تدريجيا إلى البنيات الفضائية الخاصة,وننظر في مختلف العلاقات التي تصل بين هذه الفضاءات من جهة اختلاف بعضها عن بعض,واشتراكها من حيث العلاقات التي تربط بينها وبين مختلف البنيات الأخرى (الشخصية والزمانية),بهدف استخلاص ما يمكن أن يساعدنا على تشكيل صورة كلية عن مختلف البنيات والعلاقات والوظائف»[2].

ينطلق الباحث سعيد يقطين في تحليله للبنيات الفضائية بداية بتمييزه بين ثلاث بنيات فضائية عامة يختلف بعضها عن بعض من جهات وتشترك معا في صفات أخرى,وللوقوف على عناصرالائتلاف والاختلاف تلك,يرى أنّه لابدّ من تحليل كل بنية على حدّة بهدف ملامسة مختلف مكوناتها وحيثياتها ,ويقسم البنيات الثلاث إلى المرجعية,والتخييلية,والعجائبية.

1- البنيات الفضائية العامة

1-1-الفضاءات المرجعية: تتحدد الفضاءات المرجعية – كما يراها الباحث – في أنها تلك الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع معين لها إما في الواقع,أو في أحد المصنفات الجغرافية التاريخية

[1] - سعيد يقطين ,قال الراوي,ص.243.

[2] - ينظر :م.ن ,ص. 243.

القديمة,ولأن السيرة الشعبية تسعى لتحقيق نوع من المطابقة مع الواقع الذي ترصده ,أو لتجسيد "آثار" ذلك الواقع في المتخيلة أوالوجدان,كان لابدّ أن تزخر بالفضاءات المرجعية,ووجد أنّ هذه الفضاءات تتحد من خلال "الإسم" حيث أنّ الراوي الشعبي استثمر كل أسماء الفضاءات التي تعرف في حدود المعارف الجغرافية التي كانت متوفرة لديه,ووضفها مجتمعة أو مفترقة .

لقد تبين للباحث سعيد يقطين أنّ هذه الفضاءات المرجعية تختلف باختلاف مسافاتها ومساحاتها بما هي فضاءات كلية وبما تتضمنه من فضاءات جزئية ,لذلك وجد أنّ السيرة تقدم لنا أسماء البلدان الكبرى وما تستوعبه من ممالك أو مدن أو جزائر وجبال وبحار.

أ-الفضاءات الكلية :تتسع السير لبلاد العرب والفرس والروم والفرنجة والحبشة والسود ,وبلاد الغرب والأندلس والهند والصين,ونتعرف في حدود هذه الجغرافيا على أهم الوديان والجزر والجبال والبحار ,والفاعل المركزي يصل غربا حتى المحيط الأطلسي وشرقا يوغل حتى جزر الواق الواق ,بل يقف على جبل قاف (آخر الدنيا),بل إنه يصل إلى العديد من الفضاءات الخراب التي لم تصلها أقدام الإنس ,كما تتشكل في الفضاءات التخييلية .

ب- الفضاءات الجزئية:تبدو من خلال ما تتضمنه الفضاءات الكلية من فضاءات تبرز على شكل ممالك أو مدن تابعة لها مثل :خراسان ,الحيرة ,بغداد ,سرنديب ,يثرب ...

يرى الباحث أن الفضاء الجزئية هاته تتعدد ,ومعها الخاصة أيضا (كالقصور ,الأزقة,والحارات...) ولاسيما في سيرة الظاهربيبرس, وذات الهمة, وعلي الزئبق,حيث نتعرف على بعضها ,ولا تزال موجودة إلى الآن (القرافة,الأزهر,قلعة الجبل,الحسينية,بولاق,مزارات بعض الأولياء والصالحين...) [1].

وإذا نحن أردنا تتبع سعيد يقطين في كل تخرجاته و تجزيئاته للفضاءات فإن ذلك سيطول بنا وعليه نورد باختصار أنّه يتغي من وراء عمله إظهار علاقة الفضاء (البنيات الفضائية)بالشخصيات

[1] - ينظر :سعيد يقطين ,قال الراوي ,ص.244.

؛حيث أظهر أن تلك الفضاءات منها ما هي فضاءات كلية ومنها ما هي فضاءات جزئية ,والخاصة داخلة في الجزئية ,وتوصل أيضا أن الفضاءات المرجعية عامة توظف سواء من خلال أسماءها أو صفاتها (جزيرة النساء,مدينة الرجال)؛أي تسمى بأسماء شخصياتها أكانت آدمية كما رأينا ,أو بأسماء الحيوانات (مدينة النعام,مدينة الدجاج),أو إلى مخلوقات مركبة (وادي الغيلان,مدينة العمالقة...),ويرى أنها في هذه النسبة تتضح بوضوح صفة الشخصيات التي تشغل حيز هذا الفضاء ,الشيء الذي يشي بخصوصيتها وفرادتها التي توحي إلى طابعها العجائبي الذي يميزها عن الفضاءات الأخرى ,ولأنه يضع هذه الفضاءات مع الفضاءات المرجعية يدلل على فعله هذا ,بأنه يجد لبعضها ذكرا في مختلف المراجع الجغرافية والتاريخية العربية,وفي كتب العجائب ,ويضرب لذلك مثالا عن "مدينة النساء" وهي المدينة التي لا يوجد بها ذكر، يرحل إليها الملك سيف بن ذي يزن لاسترجاع زوجته"منية النفوس" وحين نعود إلى بعض كتب الجغرافيا والعجائب نجد اختلافات بينة في تحديد موقعها وأسباب تشكلها ويمكن قول الشيء نفسه عن باقي المدن المشابهة حيث يتداخل المرجعي والعجائبي بصورة تامة وواضحة [1].

فمن خلال الفضاءات المرجعية سواء بأسمائها أو صفاتها استطاع الباحث يقطين أن يسجل ذلك الترابط الحاصل بينها وبين الشخصيات ،ووجد أنّ هذه الفضاءات توظف بوصفها فضاءات واقعية لها تاريخها وأسباب تأسيسها وارتباطها بشخصية لها وجودها التاريخي والواقعي مثل سيرة سيف بن ذي يزن، وتواجد العديد من أسماء المدن،كما وأنّها شخصيات عاصرت الملك سيفا(يثرب،مصر،بئراخميم،بئر عاقلة...)

2-1- الفضاءات التخييلية

يقصد بها مختلف الفضاءات التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي به تتميز،أو صفتها التي تنعت بها، حيث يميز الباحث هنا بين صفتي التخييل

[1] - م.ن،ص.245.

ولعجائبي على مابينهما من وشائج ،فهي الفضاءات التخييلية ذات خصائص متميزة، أو مشاكلة لبعض الفضاءات العجائبية،لذلك نجدها أقرب من جهة غير محددة إلى الفضاءات المرجعية،وتتصف ببعض صفاتها، لكن غيرقابلة لأن تحدد مرجعيا، ويرجع الباحث يقطين أنّ الراوي في لجوءه إلى اختلاف هذا النوع من الفضاءات ، فإنّ ذلك عادة ما يكون استجابة لضرورة حكائية معينة،فيختلف الفضاء لتجري فيه أحداث موازية لأحداث أو أفعال أساسية تجري في فضاء مرجعي محدد(واد،غابة موحشة،دير مهجور،قصر معزول تقيم به ملكة أو أميرة...) [1]. وكل هذه الفضاءات وتنويعاتها تمكن الراوي من استغلال مختلف أفعال شخصياته،ويتجسد الترابط بين مختلف الفضاءات والشخصيات بجلاء في سيرة سيف التيجان مثلا ؛حيث يخص الراوي الفضاءات بأسماء ذات بعد تخييلي، ويرى الباحث في هذا البعد امتدادا –أيضا– إلى أسماء الشخصيات ولمعاينة هذا البعد يقوم بمطابقتهما لبعضهم البعض؛حيث الشخصيات تقابل الفضاءات.

شخصيات سيرة سيف التيجان:سيف التيجان– صاعقة الحروب– عامرالفلا– سيف الصوارم– كاشف الغمرات–نائلة الحروب– فاضحة الجمال– أسد الغابة بن مبيد الرقاب...

فضاءات سيرة سيف التيجان:أرض الباسقات– مدينة الرعد أو قصور الطلامس– مدينة أرض العجائب وقصور الذهب– وادي الحدائق– جزائر الياقوت — أرض البلاط– أرض النار...

يُرجع الباحث مرجعية الأسماء والصفات إلى صنع خيال الراوي،وتتكرر هذه الفضاءات ذات البعد التخييلي في سيرة سيف حيث يصف الراوي جزيرة الجوهر والبحر الأخضر،إنها جزيرة في نهاية الأرض...لأنّ فيها عجائب مختلفات،ونجد الباحث يحدد رؤيته لهذه الفضاءات واستعمالات الراوي في السيرة الشعبية ، فيرى أنّ البعد التخييلي يبدو جليا في طريقة تشكيله وأنّه يخالف الفضاءات الأخرى وإن كان يتداخل معها[2].

[1] – سعيد يقطين ,قال الراوي ،ص.247.

[2] – ينظر: سعيد يقطين ,قال الراوي ,ص.247.

في قراءته للبنية الفضائية توصل الباحث إلى أنّ الحاجة الحكائية إلى جعل أي حدث تقوم به الشخصية يجري في فضاء معين وهو ما دفع الراوي إلى تنويع فضاءاته، هذا النوع من الفضاءات في حقيقته تجسيد لرغبة الراوي في جعل شخصياته – خاصة- في سيرة سيف بن ذي يزن يطل على مختلف الفضاءات، ويستشهد الباحث في هذا المجال بقول الراوي" ففرح الملك سيف بذلك ،وتعجب كيف أنّ أرميش المخالف أوصله إلى هذا المكان ليري هذه الأشياء"[1]

ومن تخريجات الفضاءات ذات المرجعية التخييلية يوظف يقطين الفضاء الوردي، وهو من خلال وسمه يتضح أنّه فضاء جميل ،يحمله الراوي بكل الصور الجمالية الطبيعية، وُظّف في السير الشعبية مثلا:(سيرة عنتر،سيرة سيف بن ذي يزن)، ويسلّم الباحث على أنّ هذه الفضاءات تتعدد وتأتي بوصفها خلفية للأحداث لتنقلنا من فضاء إلى آخر، وغالبا ما ينم دخول هذا النوع من الفضاءات بعد معاناة، أو رحلة شاقة ،ويسهم هذا التنويع في تحويل مجرى الحكي ، وفي مقابل هذا الفضاء الوردي يظهر فضاء آخر وسمه الباحث بـ:الفضاء القفري،وهو على النقيض من الفضاء الوردي، فإن كان جالبا للبهجة فإنّ الآخر-القفري- جالبا للدهشة والهلع، ويولد هذا النوع من الفضاءات العوالم الممكنة الناجمة على ترقب الفزع والهلاك[2].

3-1- الفضاءات العجائبية:

ويرى الباحث يقطين أنّه كما تنهض أفعال الفواعل على أساس الفضاءات المرجعية والتخييلية بأنواعها تتحقق كذلك داخل الفضاءات العجائبية ,ويوضح الباحث توظيفه هذا المصطلح ؛لأنّه ينطلق من تركيبها المخالف للفضاءات المرجعية أو الواقعية الأليفة ,ويرى أنّ عجائبية الفضاء تتحدد من زاوية الرؤية التي نتخذها لمعاينته [3].

[1] – سيرة سيف بن ذي يزن، المجلد 02،ص.179. نقلا عن:سعيد يقطين،قال الراوي،ص.248.

[2] – م.س،ص.249.

[3] – ينظر: سعيد يقطين ,قال الراوي ,ص.253.

لا شك أنّ السيرة الشعبية على تنوعها تزخر بهذا النوع من الفضاءات لأنّ مجال الأفعال الحكائية يتسع لمختلف الفضاءات,وحتى الفواعل يتحركون في شتى أنحاء المعمور,وفي شساعة الفضاء هاته يتم الانتقال من المركز إلى المحيط,ومن الأليف إلى الغريب ,ومن الواقعي إلى العجائبي[1].

فصّل الباحث هذا النوع من الفضاء – العجائبي- إلى نوعين أ- ظاهرة:وهي الفضاءات التي ترى عيانا.

ب- باطنة:لاتمكن رؤيتها إمّا لأنّها مختفية عن الأنظار أو تحت أرضية

وقسّم الباحث الفضاءات الظاهرة إلى (المباح الظاهر المفتوح؛وفيها نجد الطبيعي والإصطناعي)

فالفضاءات الطبيعية يجعلها قسمين :قسم طبيعي مهلك ويمثله بمقولة نجدها تتكرر كثيرا في السيرة الشعبية الداخل إليه (الفضاء)مفقود ,والخارج منه مولود لأنّه فضاء قد لا ينجو منه أحد[2].

وإذا كانت هذه الفضاءات تلحق الأذى بمن يتواجد فيها فإننا نجد هناك فضاءات طبيعية غير مهلكة مثل توظيف (جبل طيفور) في سيرة الذخيرة ؛حيث يفيد ترابه في إزالة السحر ,كما أنّ العين ذات السرطان الملون مفيدة للعمى ,وهذا ما وقع لسيف حينما التقى بالعملاق، وأخبر هذا الأخير عن خاصية ماء العين التي يخرج منها هذا السرطان مرة واحدة في العام ,فانتظر سيف موعد خروج السرطان ،ولما خرج أخذه سيف إلى ناهد بنت ملك الصين فاكتحلت به فشفيت.

هذه الفضاءات التي رآها الباحث يقطين مشكلة لنوعية الفضاءات الظاهرة طابعة للسيرة الشعبية بالطابع العجائبي

[1] – م.ن,ص.254.

[2] – م.ن,ص.255.

أمّا الفضاءات الباطنة :فيراها في مقابل الفضاءات الظاهرة إلّا أنّها تتشكل من كل ما هو باطن بوجه عام تحت الأرض مثل المقابر والكنوز، أو تحت مائية (مدينة تحت البحر) ،أو مجهولة لا يعرف مكانها أو أنّها تظهر أحيانا وتختفي أخرى.

يقسم الباحث سعيد يقطين –أيضا–هذا النوع من الفضاءات إلى نوعين اثنين مغلق ومفتوح.

أ– مغلق:تبرز هذه الفضاءات بصورة خاصة من خلال قبور الأنبياء(سام، هود،لوط)،أو بعض الكهان, وهي غالبا ما تضم بعض الذخائر بأسماء بعض الفواعل (سيف،حمزة،عمر العيار، الظاهر بيبرس)، ولا يمكن أن تفتح إلاّ بذكر أسمائهم.

فالسيرة الشعبية إذن تزخر بهذا النوع من الفضاءات المغلقة المليئة بالكنوز التي قام بدفنها ورصدها ملوك غابرون[1].

إنّ الفضاءات المغلقة في السيرة الشعبية تمثل التراث الذي خلفه الأقدمون وغالبا مايكونون مسلمين ومؤمنين ليواصل «الأخلاف» ،ويراهم الباحث هنا يمثلون –الفواعل المركزيون أو أحد أتباعهم أو أولادهم –الرسالة التي قام بها الأسلاف كليا أو جزئيا .

أمّا النوع الثاني من الفضاءات الباطنة فهي الفضاءات المفتوحة: عادة ما تكون مدنا زاخرة بالحياة وظاهرة بوجه عام,إن هذه الفضاءات هي في حقيقتها فضاءات تخييلية يوظفها الراوي لكي يضفي على النص السردي جوا من الرهبة للمكان أولا , ثم جمالية تقوم في النص مقام الجذب للمتلقي أو السامع .

وفي هذه الحالة تكون قريبة من الفضاءات المحظورة ,لكنها ولأسباب أمنية تماما كالمدن المرصودة (مدينةالرجال),(مدينة النساء) تصطنع لها بعض الأسباب لتصبح مختفية عن الأنظار ،أو لا

[1] – سعيد يقطين ,قال الراوي,ص.264.

يكاد يصل إليها الباحث عنها (كان عدوا أو فاعلا مركزيا) كما يراه الباحث يتمثل بجلاء في القلاع السبع المسماة قلاع الضباب ،تتواجد هذه القلاع في سيرة سيف أثناء التقاءه مع الكاهنة الزرقاء[1].

هذا النوع يتحدد في السيرة الشعبية – كما يراه الباحث– للدفاع أو الهجوم أو العقاب، ويرى أيضا أنّه توجد فضاءات باطنة لكنها للعبادة يعاينها من خلال«البئر المعطلة»[2].

من خلال قراءته للبنيات الفضائية يؤكد الباحث على خاصية ترابطها مع الشخصية ، ويتوصل كذلك إلى أنّه وإن تعددت هذه الفضاءات وأشكالها التي تقدمها لنا السيرة الشعبية فإنّها تتداخل فيما بينها إذ لا يمكن الحديث عن أي نوع صاف منها ,فضمن المرجعي يوجد العجائبي ،وضمن العجائبي نلمس حضورا للمرجعي والتخييلي ،فأراضي مصر– كما يراها الناقد– ونيلها لا أحد يجادل في واقعيتها ومرجعيتها ،ولكنها السير المختلفة فضاء عجائبي بامتياز[3].

2 – البنيات الفضائية الخاصة :

بعد معاينة الباحث يقطين في قراءته للبنيات الفضائية والتي قسمها إلى عامة رأيناه فيها قد حاول رصد مختلف البنيات الفضائية التي تزخر بها السير الشعبية العربية ،حيث أسلمه البحث إلى استنباط مختلف البنيات العامة وما تستوعبه من أنواع وأشكال تقوم على الائتلاف والاختلاف فإنّه في هذا النوع (البنيات الخاصة) ينتقل إلى مستوى آخر في التحليل؛ حيث يصرح قائلا : «لا نقف فيه عند حد رصد واستخراج الفضاءات في ذاتها»[4].

[1] – ينظر: سعيد يقطين ,قال الراوي,ص.265.

[2] – م.ن,ص.266.

[3] – م.ن,ص.267.

[4] – سعيد يقطين ,قال الراوي,ص.268.

ولا يقف عند هذا الحد، بل إنّه يحاول أيضا- تتبع هذه الفضاءات في حركاتها الخاصة وأوضاعها التي تتخذها في مجرى تطور الحكي (الزمن) وتطوراتها التي تطرأ عليها بفعل علاقاتها بالشخصيات.

أولا :علاقة الفضاء بالزمن في السيرة الشعبية :ينطلق الباحث يقطين من مقولة جيرار جينيت كل شيء يجري في الزمن,ومنه يرى الباحث أنّه في السيرة الشعبية إجمالا نجد أنفسنا أمام زمنية خاصة بكل فضاء ,فهناك فضاءات موغلة في القدم ، وهي سابقة في وجودها على وجود عالم السيرة الكلي ,وهناك مثلا فضاءات سيرة سيف بن ذي يزن التي يمكن اعتبارها ممثلة لزمن تشكل العديد من الفضاءات[1].

ولتوضيح رؤيته حول علاقة الفضاء بالزمن ؛يقدم فضاء وادي الغيلان بوصفها نموذجا ليصل إلى استنباط أنّ الفضاء يرتبط ارتباطا وثيقا بالزمن ونجده-خاصة- في السيرة الشعبية يخضع لمبدأ التعالي الزمني (له بداية ونهاية) .

إنّ هذه التحولات تظل في اتصال وثيق بالشخصيات، وهناك - أيضا- ترابط بين الفضاء والزمن في "المسافة الزمنية " كما يراها الباحث في الربط بين الفضاءات المتباعدة ،وإقامة العلاقة بينها يتحقق من خلال القياس الزمني، حيث الشخصية تتحدد علاقاتها مع الفضاءات من خلال الأبعاد الزمانية، مثلا: فبين اليمن وجزيرة النساء (في واق واق) مسافة مائة عام, قطعها عيروض وعاقصة في شهرين كاملين[2].

إنّ الملاحظة الأساسية التي تميز هذا التداخل بين ماهو فضائي وماهو زمني ،هو مايفرزه من عجائبية ،وما يضفيه على النسيج العام للسيرة الشعبية،فالفضاءات المشكلة تقوم بالدور الحاسم في

[1] - م.ن,ص.269.

[2] - م.ن,ص.271.

جريان الحدث وفي طبع الشخصية بطابعها المتميز،كأنّ الشخصية توجه بواسطة ماتمنحه الفضاءات من حيز تدور في فلكه مثلها مثل باقي العناصر السردية الأخرى.

ثانيا:علاقة الفضاء بالشخصيات :فالفضاءات التي رصدها الباحث يقطين من قبل (مرجعية ،تخييلية,عجائبية) يجدها تتداخل وتترابط فيما بينها على ما بينها من تمايزات بينة ،ويحدد ترابط الفضاء بالشخصية من خلال:

أ – الانتماء: فهو الذي يحدد العلاقة بالفضاء من جهة (الألفة،الغربة)،ويعطي لبعض الفضاءات صفتها الانغلاقية على عالم الشخصيات،وبالأخص الفواعل المركزيين فمهما ابتعدوا عن موطنهم الأصلي يعودون[1] .

ب الفضاء الموعود: وهو فضاء يراه الباحث محقق بصفة الرؤية الفضائية، فالفواعل يتحركون ضمن حدود العالم،ويصلون إلى أبعد الفضاءات، وبمقتضى تلك الرؤية الفضائية السيرية فإنّ أي فضاء يصل إليه الفاعل المركزي لايمكن أن يكون إلاّ فضاء موعودا به، ويبرز لنا هذا – كما يراه الباحث– بجلاء في كون الفاعل المركزي ،حيثما توجه أو وصل فإنّ له وظيفة ينجزها.

وهناك يجد من ينتظره منذ سنين ويعرفه ويقدم له يد المساعدة مثلا:(الملك سيف،حمزة في جبل قاف...).

ويري الباحث أنّ هذا الفضاء الموعود يبين لنا أنّ ارتباط الشخصيات المختلفة بالفضاءات المتعددة ارتباط وثيق؛لأنّه يشكل جزءا من حياة الشخصيات في الزمان والفضاء،ووجد أنّ مصائر بعض منها– الشخصيات– تتحدد سلفا،حيث نتعرف عليها من خلال تحققها في فضاء محدد،

[1] – سعيد يقطين ,قال الراوي,ص.273.

وللتوضيح والإبانة يأتي بالمثال الآتي:(الفاعل الموازي الثاني في سيرة الأميرة ذات الهمة،عقبة بن مصعب)[1].

فمن خلال تتبعه للبنيات الفضائية العامة والخاصة ورصده لمختلف أوجهها وعلاقاتها المتحددة يتبين للباحث سعيد يقطين ذلك الترابط الوثيق الذي يحكم الشخصيات والفضاءات وهو الذي يحدد الرؤيات والمواقف الخاصة ،وهي بدورها – البنيات الفضائية- تتأسس على الرؤية العامة التي يجسدها الراوي خير تجسيد من خلال إعلانه الانحياز إلى رؤية الفواعل المركزيين وأتباعهم وتبرز أكثر بسببية اتصالها بباقي المقولات الحكائية خاصة منها الشخصيات ،وبسببية الزمن أيضا.

لقد أفضى به عمله إلى استخلاص نتيجة مفادها؛أنّ الفضاء علاوة على كونه مسرحا للأفعال فهو أيضا موضوع للصراع بين مركز ومحيط ضمن نسيج المتن الحكائي،وتتحدد العلاقة بينهما بشأنه من خلال ثنائية"التبعية والسيادة"، التي استنبطها في بحثه المتعلق بالشخصيات .

وفي آخر مقاربته لفضاءات السيرة الشعبية ينتقل إلى توضيح قيمة فضاء النص ضمن البنيات الفضائية العامة وهو يقصد فضاء اللغة ،فلا يمكن أن يتشكل فضاء إلاّ ضمن خصوصيات اللغة.

وللإحاطة بالبنيات الفضائية أكثر ،فإنّه يقوم بمعاينة الفضاء النصي بصورة عامة ،حيث يجده يتمثل لنا بواسطة اللغة في علاقته بالمتلقي في هيئة تمثلات وتصورات ذهنية،ولقد تعين للباحث أنّ زوايا معالجة الفضاء النصي تتعدد، لكنه في عملية التتبع لهما سيقتصر عمله على بعدين أساسيين؛وذلك لاتصالهما الوثيق بمجال معالجته الخاصة، وهذين البعدين هما الحكي والمجلس لأنهما يترابطان على نحو بيّن ،لايحدث هذا إلاّ من خلال العلاقة التي تربطهما بالمتلقي ،فالراوي وهو يحكي السيرة الشعبية بواسطة اللغة يريد إشراك المتلقي في مختلف عوالمها وفضاءاتها.

أما في مجال المقاربة النصية للفضاء يوضح الباحث يقطين أنّ عمله في معالجة هذا الفضاء باعتباره مقولة حكائية، ويقرّر أنّه ولاستكمال البحث في معالجته،سيتناول الباحث يقطين جزءا

[1] – سعيد يقطين ,قال الراوي ،ص.295.

بسيطا من الفضاء الخطابي، وآخر عن الفضاء النصي،وذلك وفق رؤية يرى فيها أنّ السيرة الشعبية يمكن تناولها بوصفها نصا مكتوبا(كتاب) يزدوج فيها ماهو شفاهي بما هو كتابي، والقصدية من عمله هذا- حسب رأي الباحث- هو تجلية الرؤية الفضائية وتوضيحها أكثر،ولذلك وجّه عمله إلى شقين؛الشق الأول تطرق فيه للعمل الحكائي بوصفه فضاء من جهة،أما الثاني تطرق فيه للمجلس بصفته فضاء للحكي من جهة أخرى،حيث وجد أنّ الراوي بمجرد ما أن يشرع في عملية الحكي حتى نشرع معه في الانتقال إلى عالم فضاء السيرة،وهذا ما يناظر علاقة الفضاء بالوصف،فلا يمكن لتواجد نمذجة مكانية إلاّ من خلال تقاطيع الوصف[1].

نؤوب في آخر ملاحقتنا لعنصر في مقاربة سعيد يقطين له في التراث السردي ,السيرة الشعبية كما اختارها أن نسائله لماذا لم يستعمل الباحث على طول خطية مقاربته مصطلح المكان ؟ فحسب رأيه أنّ المكان يحيل على البعد الجغرافي ,وعلى حيز محدد؛أمّا مفهوم الفضاء فهو يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي ,إنه الفضاء التخييلي والذهني.

ولدراسة الفضاء الذي وسمه بالبنيات الفضائية,وفرعه إلى فرعين أما أحدهما فهو البنيات الفضائية العامة,ووقفنا على تقسيماته لها ,وبأنها تتحقق في ثلاث فضاءات هي :الفضاءات المرجعية,والفضاءات التخييلية,والفضاءات العجائبية,أما الأخرى فهي البنيات الفضائية الخاصة,توصل الباحث أنه يمكن الإمساك بها وهي في تواشج مع الزمن وارتباطه بها من جهة ,وارتباطها بالشخصية من جهة أخراة ,أما بالنسبة لارتباطها بالزمن؛فهذا يعني أنّ هناك زمنية خاصة بكل فضاء,فالسيرة الشعبية تقدم استهلال الفضاءات وتأسيسها ,فالفضاء له دعواه وأوانه ونفاذه [2].

وحول هذا الترابط بين البنيات الفصائية الخاصة والزمن ثم بينهما وبين الشخصية يقول الباحث :«إنّ الفضاء يرتبط ارتباطا وثيقا بالزمن ,لذلك نجده في السيرة الشعبية يخضع لمبدأ التعالي

[1] – سعيد يقطين ,قال الراوي ،ص.277.

[2] – ينظر: عزيزالقاديلي ,قال الراوي، قراءة جديدة للسيرة الشعبية ,ص.142.

الزمني (له بداية ونهاية) وتبعا لهذا المبدأ فهو صائر وفق نظام (السعد والنحس) ,وهو في كل هاته الحالات يظل يتصل اتصالا وثيقا بالشخصيات,لذلك كانت مختلف الصيرورات التي يتعرض لها وتطرأ عليه مربوطة بمصائر الشخصيات وهم يتجولون في مجرى الحكي وفق مقتضيات الزمن»[1].

أما في تحديده للعلاقات الفضائية فإنّا وجدناه يركز على الفواعل المركزيين والموازيين لكشف تلك العلاقات,وفق العوامل المؤسسة الثلاثة: الصاحب,القرين,الخصم؛لأنهم يجسدون الحركة الدائبة في فضاءات السيرة الشعبية حيث يمفصل الدارس العلاقات الفضائية إلى مركز ومحيط,والمركز مرتبط بصاحب الدعوة المركزية,والصراع هو المحدد لتواجد تلك العلاقات الفضائية المختلفة,وكل هذا يتحقق وفق رؤية تتأسس- حسب الباحث – على ثلاثة مواقف هي : التسامح,نقل المعرفة,الصراع.

لقد وقفنا مع الباحث في آخر مقاربته حينما درس فضاء النص فوجدناه يقتصر عنده على بعدين أساسيين هما :الحكي والمجلس,فالأول أي الحكي مرتبط بالفضاء الخطابي ,والثاني أي المجلس يحيل على الفضاء النصي ,فالفضاء الخطابي هو العمل الحكائي بوصفه فضاء حيث إنّ الراوي ينتقل بالمتلقي من فضائه الخاص إلى فضاء الحكاية,وذلك باستخدام مجموعة من الصيغ الدالة على ذلك,أمّا الفضاء النصي (المجلس)فهو يتعلق بالتفاعل الحاصل بين المروي والمروي له,وهو يبرز في أمرين:الأمر الأول تأكيد الإنتماء إلى فضاء المجلس,والأمر الثاني استعداد دخول عالم السيرة.

لقد أمكنتنا مدارسة الشق الإجرائي في مقاربة سعيد يقطين لمصطلح الفضاء (البنيات الفضائية) أن نخلص إلى مجموعة ملاحظات لعل أولها انعتاقا منهجية الباحث في بحثه هذا ,فحينما اعتمد على مصطلحات فارق بها التبني العربي لها ,كفعله مع مصطلح السردية/ الحكائية,أو مكان / فضاء / بنيات فضائية ,كانت قصديته أن يخلص إلى الجانب الذي يريد أن يُشَغل به المصطلح في الخطاب النقدي العربي عامة والمغربي خاصة,ولكي لا يبقى العرض أسير التاريخية للمصطلح فقط ,ومن ثمة مجرد استعراض للمعرفة دون ضبط الغاية المنهجية منها يحاول الباحث أن يقدم المصطلحين

[1] – سعيد يقطين ، قال الراوي,ص.271.

الأجنبي والعربي معا في نفس الوقت,ولعل الجمع بين هذا التقديم راجع إلى موضوع البحث أولا وإلى القصد المنهجي في البحث ذاته,فالمنهج يسعى إلى إثبات أو إشارة مدى صلاحية الإشتغال بالمصطلح الأجنبي في الخطاب النقدي العربي .

ولعل ما يفيد البحث الأدبي العربي المعاصر من تقديمه للمصطلح يكمن في الجانب المنهجي والمعرفي ,فمنهجيا يؤكد البحث على أنّ المصطلح (فضاء) في النص الحكائي العربي القديم ,وإذا علمنا أن الباحث سعيد يقطين يتبنى – كما أسلفنا – الحكائي في مقابل السردي ,والنص في مقابل التراث ,يؤكد على أنه يمكن التعامل معه من أجل استيعابه أكثر,أي أنّ المناهج المعاصرة مثل البنيوية ,الدرس السيميائي واللساني في زمن قراءة يقطين لهذا المصطلح جعل منها وسيلة لامتطاء السردية العربية القديمة ،خاصة منها السيرة الشعبية في عمومها ,درسها من جانب مقولات الحكي أي العناصر السردية

ولقد رأيناه في مقاربته لمصطلح البنيات الفضائية في مؤلفه الموسوم بـ:قال الراوي يعترف صراحة بتمثله للدرس الغربي في معرض جوابه عن سؤال طرح عليه في محاورة مجله البلاغة والنقد الأدبي فحواه :أي استفادة كانت للسرديات من الدرس السيميائي ؟ في رده على هذا التساؤل ,يؤكد على أن المشروع النظري الذي انطلق منه لبناء سرديات متكاملة حيث أسماه (سرديات القصة) .

وفي هذا المسعى يقرّ بأنه لم يكن أمامه سوى المنظور الذي اشتغل به غريماس على المادة الحكائية مفضلا إياه على طريقة كلود بريمون وسواه من السرديين الذين اشتغلو ا بالمادة الحكائية أو القصة مثل ميك بال ,وشلوميت كينان ...وإذ يعترف الباحث يقطين بتأثره بأعمال غريماس لأنه رأى فيها أعمالا علمية متكاملة ,ولأنّ الدارس منطلقاته سردية أيضا فإنه تسائل عن الكيفية التي يستفيد فيها من السيميائيات الحكائية بالصورة التي تضمن الانسجام التام مع السرديات ,خاصة

"سرديات الخطاب", فكان أن حدّد القصة بما يتلاءم مع تحليل الخطاب فقدم الخطاطة الحكائية التي حلل بواسطتها "البنيات الحكائية" في السيرة الشعبية[1].

لكن هذا التأثر بالنقد الغربي ونقاده لم يفقد الناقد خصوصيته الثقافية ,حيث أخذ من الدرس الغربي ما يلاءم البيئة العربية بما تحمله من إرث ثقافي ,كان الباحث – كما يقرّ- يستلهم الطريقة التي اشتغل بها غريماس ,وليس أدواته ومفاهيمه ؛لأن الناقد يقطين يؤكد على أنه كان شديد الحرص لتحقيق قدر من الملائمة العلمية في العمل الذي يقوم به [2].

وإن كنا قد وقفنا على اعتراف الناقد المغربي سعيد يقطين بأنّه ينهل من المدرسة الغربية وخاصة مشروع الغريماسي وقبله

لا ينكر تأثره وتعلمه في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات بالإنجازات البنيوية في دراسة الأدب ويقرّ بأنه تعلم الشيء الكثير من بارث في هذا المجال ,ولا يخفي تأثره أيضا بجاكبسون الذي أعطا الشيء الكثير للدراسات اللسانية,ولما جاء غريماس ,وجينيت ليؤسس كل منهما مشروعا خاصا ,وجدتني – أي الباحث – أرى في غريماس الممارسة العلمية الدقيقة المستندة إلى المنطق والرياضيات, وتوليد المفاهيم الجديدة في مجال دراسة العلامات , أما جينيت فرأيتني أكثر ميلا إليه؛ لكون أساس خلفيته هو البلاغة ونظرية الأدب , ورآه أقرب إلى مشروعه – مشروع الباحث يقطين – المتصل بدراسة الأدب في انفتاحه على الحقول الأخرى [3] .

ربما قد يتساءل القارئ حول جدوى هذا التسطير وقد يرى فيه ربما خروجا عن قراءتنا لمصطلح الفضاء عند الناقد سعيد يقطين , لكن الحقيقة في ايرادنا لإقرار الباحث بتأثره بالنقد الغربي ذاكرا أساطين هذا النقد الذين تأثر بهم في بعث مشروعه النقدي , فذلك لإظهار الموضوعية العلمية

[1] – ينظر: إدريس الخضراوي,وعبد الخالق عمراوي,حوار مع الباحث والناقد الدكتور سعيد يقطين,مجلة البلاغة والنقد الأدبي ,ع1,صيف 2014,ص.ص.212. 213.

[2] – م.ن,ص.213.

[3] – ينظر: إدريس الخضراوي,وعبد الخالق عمراوي,حوار مع الباحث والناقد الدكتور سعيد يقطين,ص206.

التي تحسب لشخص الباحث ,وقد وقفنا في تتبعنا لقراءته للمصطلح "البنيات الفضائية في النص الحكائي" على تخريجاته لتلك المصطلحات التي تبناها وقد أوردناها آنفا بالتحليل , فإنه أيضا يستعمل مصطلحات غربية بعد تبنيها وترجمتها كالمتعاليات النصية وفق رؤية جيرار جينيت , ولم نجد الباحث يقول بمقولات النقد الغربي فقط بل حتى مقولات نقاد مغاربة أيضا , كالتقاطبات التي تبناها الباحث بحراوي في مؤلفه الموسوم بـ:بنية الشكل الروائي , والتي اتخذها آلية إجرائية قارب بها الفضاء في الرواية المغربية , وحتى قراءة الباحث البوريمي نجدها تتلاقى وتتشاكل مع قراءته في المنهج , وخاصة للنقاد الغربيين الذين أسسوا لمصطلح الفضاء السردي , ويتفق مع بعض تخريجات النقاد المغاربة كفعله مع الناقد حميد لحمداني , وفي هذا الصدد نجد الناقد سعيد يقطين يبرز عملية التواشج بينهما لمفهوم مصطلح الفضاء بقوله :«وأتفق هنا مع ما ذهب إليه حميد لحمداني في تمييزه بين المكان والفضاء , وخاصة فيما يتصل بعموم مفهوم الفضاء وشموليته , وخصوصية مفهوم المكان , وكونه متضمنا في إطار الفضاء , إنّ الفضاء أعم من المكان لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق في التحديد الجغرافي , وإنّ كان أساسيا , إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد لمعانقة التخييل والذهن , ومختلف الصور التي تتسع مقولة الفضاء»[1].

لا يسعنا في آخر هذا التتبع وملاحقة مصطلح الفضاء في النقد المغربي , قراءة الباحث والناقد سعيد يقطين له وإن كان بصيغة البنيات الفضائية , إلاّ أن أراجع بعض النوايا والدواخل التي ألمت بي وأنا أجوب مع الباحث قراءته للمصطلح في السيرة الشعبية حيث وجدتني أحمل عليه عدم إفراده سيرة شعبية واحدة بعينها يقاربها وفق آلية الفضاء بوصفه آلية إجرائية يستقرء بها تلك البنيات الفضائية المشكلة للنص الحكائي في عملية تعالقه مع باقي المقولات الحكائية خاصة (الزمن, الشخصيات ,اللغة).

[1] – سعيد يقطين , قال الراوي , ص.240.

لكن وبعدما أنهيت معه تلك المقاربة رأيتني أتفهم أنّ الباحث في بدايات قراءاته في عمله لمشروع عام أسماه "السردية العربية" ,هاته السردية التي كانت مهمشة فأراد الناقد أن يعيد لها بعضا من الاعتبار وذلك من خلال تناولها بالدرس والتحليل , مع تجاوز الدراسات السابقة التي تناولت السيرة الشعبية بعزل بعضها عن بعض, في حين أننا وجدنا باحثنا يسعى إلى تقديم السيرة الشعبية بوصفها موسوعة حكائية؛أي نصا واحدا يحوي بناء واحدا كما لو أن راويها شخص واحد ، ففي مؤلفه قال الراوي: يَطَّوّفُ بنا من (سيرة عنترة إلى سيرة سيف بن ذي يزن إلى سيرة التيجان إلى سيرة ذات الهمة إلى سيرة علي الزئبق)،ذلك التطواف الذي أراد منه إظهار أنّ مصطلح الفضاء بمفهومه الذي يتبناه يتشاكل في كل السير الشعبية العربية وكأنّ الراوي واحد.

لكن تلك النوايا والدواخل انبعثت من جديد وأنا أتصفح مؤلفه الموسوم بـ:السرد العربي مفاهيم وتجليات،حيث وجدنا الباحث يخص نصا سرديا عربيا قديما واحدا بالمقاربة في مجال السيرة الشعبية معنون بـ:غزوة وادي السيبسيان [1] .

وكأنه يتراجع عما قطعه عن نفسه – في بدايات مشروعه السردي – في أنّ النص الحكائي وحدة واحدة لا يمكن قراءته بمعزل عن باقي النصوص الأخراة (النصوص الحكائية القديمة, السردية العربية القديمة).

لكن والحقيقة تقال أنّ الدراسة تنم عن تمكن خصم من المنهجية والأدوات والمفاهيم النقدية الحديثة والتصورات المنطقية ,ولا يمكن لأي قارئ عربي منتج لفعل القراءة إلا أن يقرّ بخصوصية البحث والباحث .

والحال هكذا تبقى قراءة الباحث يقطين من القراءات والمقاربات التأسيسية لمصطلح الفضاء في النقد المغربي,وهي أيضا إضافة إلى إنتاجات النقد العربي عامة والمغاربي خاصة.

[1] – ينظر:سعيد يقطين ,السرد العربي مفاهيم وتجليات ,منشورات الاختلاف ,دار الأمان الرباط,المغرب,ط1, سنة 2012,ص.227.

ولئن كنا قد تتبعنا المصطلح : المكان / الحيز /الفضاء في النقد الجزائري ثم المغربي ولامسنا المفهوم عندهما تنظيرا وإجراءا فإنه يبقى لنا لاستكمال رؤية النقد المغاربي لمصطلح الفضاء , النقد التونسي كيف بدت قراءاته له؟ , ذلك ما سنعرفه في لاحق الفصل الآتي .

الفصل الخامس

الفضاء في التراث السردي

(قراءة في الخطاب النقدي التونسي المعاصر)

الفصـل الخـامس

الفضاء في التراث السردي

(قراءة في الخطاب النقدي التونسي المعاصر)

1- تجليات المصطلح في الدراسات النقدية التونسية

-المستوى النظري: المصطلح عند محمد ناصر العجيمي

2- مقاربات النقد التونسي للفضاء في التراث السردي

- مقاربة محمد ناصر العجمي الفضاء في كليلة ودمنة "الأرانب والفيلة أنموذجا"

-مقاربة عبد الوهاب زغذان" المكان في رسالة الغفران أنموذجا"

-مقاربة توفيق بكار للفضاء في التراث السردي رسالة "التوابع والزوابع" أنموذجا

- مقاربة عالي عبيد للفضاء في النص التراثي كليلة ودمنة

" الحمامة و الثعلب ومالك الحزين أنموذجا"

-مقاربة عبد الوهاب رقيق للفضاء في النص التراثي كليلة ودمنة

"السمكات الثلاث أنموذجا"

1- تجليات المصطلح في الدراسات النقدية التونسية:

أ-المستوى النظري:

مقدمة منهجية:

كنّا قدّ أنهينا شطر عملنا الخاص بالنقد المغربي بتساؤل حول النقد التونسي مفاده، كيف تمّ فهم مصطلح الفضاء من الناحية النظرية أولا؟ أما التساؤل الثاني ينعتق في كيفية توظيفهم له بوصفه آلية إجرائية قاربوا بها النصوص السردية القديمة (التراثية)؟

لا نريد المزايدة أكثر على ما قلناه في ثنايا البحث خاصة فيما يتعلق بالمصطلح النقدي بشكل عام، ولا شك أنّ حمولته العلمية قادته إلى أن يغدو أساسا من أساسات قيام النقد الأدبي،نظرا لما يلعبه من دور حاسم في ضبط المفاهيم وتوضيح الرؤى، ضمانا لموضوعية المقاربة النقدية من ناحية، وتيسيرا للتواصل الدقيق بين المهتمين والباحثين من ناحية أخرى.

وضمن هذه الخصيصة التي تميز المصطلح عامة وجدنا ينطوي تحت بنيتها مصطلح الفضاء بما يحمله من دلالات عميقة، أكسبته مفهوما له صفة الشمولية والاتساع، فإن كان هذا المصطلح من الناحية المعرفية السطحية يقابل المكان، لكن ليس ذلك المكان الواقعي الجغرافي الهندسي المحدد سلفا، بل إنّه ذلك المكان الذي لم يكن يأبه له في الدراسات السياقية التي حللت النص الإبداعي مت بتعة مكامن القوة والضعف ، أو إظهار التاريخية فيه، أو الكشف عن شخصية المؤلف بما تحمله من عقد أو أمراض نفسية، أو تلك الأعمال التي رأت في النص إسقاط على واقع اجتماعي، بالطبع ليس هذه الأعمال التي لم تكن ترى في المكان سوى مجرد ديكور يؤتى به داخل النص لملء فراغ أو تقطيعا للحدث لمجرد الوصف.

تحول المكان من هذا المفهوم السلبي له إلى المفهوم الأكثر إيجابية ، فغدى عنصرا ديناميا فعالا له خطره في صبغ النص بتلك الصيغة الدالة على التفاعل القائم بين جميع العناصر السردية ، فلا شخصية إلاّ وهي تدور في فلك المكان ولا حدث يفارقه ولا زمان ، هذا الأخير إنّه صنو المكان فلا يفترقان إلاّ ليلتقيان، هذا التصور له ظهر مع بروز المناه ج النسقية التي أخرجت النص الأدبي من تلك المعيارية الضيقة إلى الأدبية الرحبة، وعليه رأيناه –مصطلح الفضاء– ينعتق مُلقيا بظلاله على الأعمال النقدية الغربية أولا ولما وضحت سبله انتقل إلى النقد العربي عامة ثم المغاربي كما رأيناه في النقد الجزائري، ثم المغربي.

وسوف نراه مع دراستنا لقراءة النقد التونسي لهذا العنصر السردي، بداية نقر أنّ الجانب النظري لهذا المصطلح في الدرس التونسي لم يكن كفعل النقد الجزائري أو المغربي، بل لم ن سطع أن نضع أيدينا على المستوى النظري فيما تخص هذا المصطلح، لقلة الدراسات والبحوث، ولم نأل جهدا في طرق أبواب المكتبات العامة والخاصة ، فلم نحصل إلاّ على شذرات نقدية فيما يخص توظيف المصطلح بوصفه آلية إجرائية لقراءة النص التراثي السردي العربي.

أما الجانب النظري، فوجدنا محمد ناصر العجيمي في مؤلفه الموسوم بـ في الخطاب السردي،نظرية قريماس، الصادر عن الدار العربية للكتاب سنة 1993، يتكلم عن هذا المصطلح في الخاتمة من مؤلفه في بضعة أسطر لا تتجاوز الصفحة، حيث يقول: «...اضطررنا إلى إهمال مسائل هامة مازالت محل بحث وإثارة للجدل، من ذلك عدم تعرضنا لموضوع الدلالة الزمانية و المكانية المنتظمة –نظريا– في إطار المكون التصويري بناء على أنّ قريماس لم يُعن –في حدود إطلاعنا– بالتنظير لها، مكتفيا بالإشارة في معجمه في مادة "الفضائية" و"الزمانية" إلى أنّه مازال بصدد التفكير في كيفية إدراج هاتين الوحدتين في صلب نظريته»[1].

[1]– محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية قريماس، الدار العربية للكتاب،1993، ص: 103.

أمّا في الجانب الإجرائي فتعددت الأعمال النقدية التي وظفت المصطلح (فضاء) لكن تلك التي خصت النص الشعري، أو النص الروائي، أمّا التي اش غلت على التراث السردي فهي أعمال تعد على أصابع اليد، تشكلت في معظمها مع بدايات تشكل هذا المصطلح في السيميائيات السردية ،خاصة رؤية غريماس، فجاءت الأعمال باهتة لا تتجاوز الصفحة والصفحتين داخل العمل الإجرائي، وذلك بسبب الضبابية التي يع ترف الباحثين أنفسهم أنها تلف المصطلح، ومن هذه الأعمال مثلا نجد دراسة الأستاذ توفيق بكار الموسومة بـ: جدلية المماثلة في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ففي هذه الدراسة التي تكونت من ثلاثة وعشرين صفحة لم تخصص منها إلاّ صفحتان لدراسة المكان[1].

أو ناصر العجيمي الذي لم ي فرد سوى صفحتان اثنتان لقضية الفضاء في إجراءه الذي خصصه لنص من التراث السردي في مؤلفه: الخطاب السردي ، أو دراسة عبد الوهاب رقيق وهي دراسة متأخرة مقارنة بما سبقها حيث صدرت سنة 2007، موسومة بـ: "أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع "، حيث قام في الفصل الرابع من مؤلفه هذا بمعالجة قضيتا الزمان والمكان، لكنه لم يخصص لهما سوى صفحات ثلاث، أمّا الدراسة التي آثرنا اختيارها ل تتبع نسقها الإجرائي الخاص بهذا المكون السردي ، فهي لصاحبها عبد الوهاب زغدان الموسومة بـ: "المكان في رسالة الغفران أشكاله ووظائفه".

لهذه الأسباب كلها قد يجد القارئ ضآلة في فحوى هذا الجزء الذي خصصناه لملاحقه مصطلح الفضاء في النقد التونسي، القراءات التي قاربت التراث السردي.

[1]- ينظر: توفيق بكار، جدلية المماثلة والمقابلة في التوابع والزوابع لابن شهيد، مجلة دراسات أندلسية، ع3، 1989، ع10، 1993، ع13، 1995.

أ- المستوى النظري:

لم يكن النقد التونسي في شقه النظري بدعا عن النقد العربي عامة أو النقد الجزائري والمغربي خاصة، ونحن نقصد هنا قضيتا التلقي والتبني؛ كيف تمّ تلقي مصطلح الفضاء ؟، وما المفهوم الذي سيتبناه هذا النقد وسيتشكل ضمن سياجه وعيهم ورؤاهم به ؟

فمصطلح الفضاء الذي لم يقرّ له قرار إلاّ مع ظهور القراءة البنيوية، وتجسده في النقد الغربي مع التمثلات الفلسفية لغاستون باشلار و الدراسات النقدية لكل من هنري م تيران، وميخائيل باختين،ويوري لوتمان، وصولا إلى تساؤل غريماس كما أوضحه ناصر العجيمي، وأنّه —قريماس- لم يعن بالتنظير له مكتفيا بالإشارة في معجمه في مادة الفضائية والزمانية إلى أنّه ما زال بصدد التفكير في كيفية إدراج هاتين الوحدتين في صلب نظريته انطلاقا من المعطيات المستفادة في نطاق أعمال علامية تهتم بمجالات موصولة بالفضاء بوجه أو آخر كدراسة وظيفة المكان والأشياء القائمة فيه، أو الحركة الجسدية[1].

إذن فغريماس لم يدلي صراحة بتبنيه لمصطلح الفضاء وإدراجه في صلب نظريته، بسبب - آنذاك- شح التصورات حوله كمفهوم، لكن ذلك لم يمنعه وفق نطاق التصورات السيميائية التي وسعت نطاق أعمالها كالأشغال على وظيفة المكان و شكله وحتى الأشياء المشكلة له، أو الحركة الجسدية، والتي لن تكون وفق هذا التصور سوى جريان الأحداث، بما تقيمه الشخصيات من تواشج مع حركية الزمان ضمن تواجدها داخل إطار المكان.

هذا التصور الجديد الذي برز مع دراسات جيرار جينيت، حيث لا نعدم في دراسته التطبيقية الممتازة الخاصة بـ:موبسان إشارات موصولة بوظيفة الزمان والمكان،حيث وظف في المجال الثاني -أي المكان-الوحدات التالية:قريب/بعيد،منبسط/مرتفع، طويل/ عريض،منفتح/منغلق،ضخم/ ضئيل ،

[1]- ينظر: محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردي (نظرية قريماس)، الدار العربية للكتاب،1993، ص 103.

ويرى العجيمي أنّ جينيت استفاد أيضا من ملاحظات بروب في مجال انتقال الشخصية الرئيسية من مكان إلى آخر والمختصرة في الجدول التالي:

<table>
<tr><td rowspan="2">الفضاء الخارجي ف4</td><td colspan="3">فضاء الفعل</td><td rowspan="2">فضاء خارجي
ف4</td></tr>
<tr><td>ف1
فضاء جانبي</td><td>ف2
فضاء وهمي</td><td>ف3
فضاء جانبي</td></tr>
<tr><td rowspan="2">الحالة الأولى</td><td colspan="3">الإنجازات</td><td rowspan="2">الحالة النهائية</td></tr>
<tr><td>انتقال ب1</td><td>انتقال
ب2</td><td>انتقال ب3</td></tr>
</table>

فالعلامات (ف 1) (ف 2) (ف 3) (ف 4)، وكذلك (ب 1) (ب 2) (ب 3) تعين حدود الانتقال[1].

ويمضي الباحث ناصر العجيمي في إيضاح رؤية النقد الغربي لإشكالية الفضاء وأنه ضمن أعمال جيرار جينيت نجده يسترشد في هذا المجال بمقولات بروب، فيجعل الفضاء مجال تتحرك فيه الشخصية وهو فضاء الفعل الواقع بين فضائين فضاء جانبي (خارجي) Espace paratopique، وفضاء وهمي Espace utopique، ويرى العجيمي في هذا الشأن أنّ المقصود بالفضاء الخارجي Espace hetérotopique، فضاء لا تجري فيه الأحداث الرئيسية، وعادة ما يكون هو الوطن الذي ينطلق منه "البطل" ويعود إليه في النهاية ، ويسترشد العجيمي بمقولات بروب وجينيت في هذا الصدد ،وفي المقابل الآخر ينقسم فضاء الفعل إلى صنفين يختلفان نوعيا أما أحدهما فيجري فيه الاختيار المؤهل ويسمى "فضاء جانبيا" و أما في الآخر فيجري الاختبار الرئيسي، وعادة ما يكون غامضا و غير محدد ، فمن ثمّ كانت تسميته بـ "فضاء وهمي".

[1]- محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردي (نظرية قريماس)، ص: 103، 104.

إنّ المقولات النقدية التي يرتكز عليها الباحث محمد ناصر العجيمي هي مقولات السيميائيات السردية حيث نجد توظيف مصطلحاتها، كالاختيار الترشيحي، والرئيسي، وأفعال الفواعل وإنجازاتها، وهذه النظرية لم تعط اهتماما بالغا لعنصر الفضاء بوصفه مكونا رئيسا من مكونات النص السردي،ولكن جئنا بقراءته هذه حتى تتوضح معها فعل الترجمة للمصطلح في بدايات هجرته إلى الدرس التونسي، فها هو العجيمي يعيد ما قاله غريماس دون إضافات منه ربما ما أملاه المنهج عليه في دراسته هذه، حتّم عليه عدم الخوض في مجال النظرية والحال أنّه يترجم ولا يُنَظّرْ.

أما إذا تابعنا ملاحقتنا لهذا المصطلح (فضاء) في الدراسات التونسية نجده بدأ يتشكل بوصفه مفهوما ،حيث بدأ يتميز المكان القصصي من الأمكنة الواقعية أو حتى من تلك التي تتسم بها فنون تدرك بالبصر أو السمع أو بهما معا من قبيل المسرح والسينما، فالمكان هنا يغدو فضاء لفظيا espace verbaleأساسا وحيزا لا يوجد إلاّ بالكلمات وفيها[1].

هكذا بدأ مصطلح الفضاء يخرج من نمطيته كمكان لا قيمة له داخل النص السردي في الدرس التونسي ، وإن كانت هذه الرؤية تعبر عن رؤية جيرار جينيت الذي يرى الفضاء يتشكل في اللغة،وهو التصور الذي يرى أنّ الفضاء (المكان) قد يتوقف عليه تحديد العلاقات بين الفواعل في النص و كشف أنماطها الذاتية والاجتماعية بل فك رموز الكون الحكائي وبلورة مقاصد الراوي[2].

لقد بدأ المكان بوصفه مصطلحا له جهازه المفهوماتي يأخذ مكانه في الدراسات التونسية فلم يَعُدْ بمنأى عن باقي العناصر السردية ، فنجد قائلا يقول إنّ دراسة أشكال المكان تبدو لأول وهلة تجزئة لما لا يتجزأ إذ تجرُّ إلى تجاهل السمات الشكلية الأخرى بما تقوم عليه من تداخل و تلاحم و اندماج وقد يتعارض هذا الأمر مع مقتضيات النقد الأدبي الذي ينظر الى النص في وحدته و

[1]- ينظر: علي عبيد،في تحليل النص السردي القديم، مجلة الحياة الثقافيةتونس، ع. 124، أفريل2001، ص 42.
[2]- م.ن، ص.ن.

شموليته... فلتحديد الأشكال المكانية في أي عمل سردي و تحديد مختلف الوظائف التي تنهض بها تلك الأشكال لا يمكن فعل ذلك ولا أن يدرك بمعزل عن تفاعلاته مع الشخصيات و الأحداث وغيرها من عناصر البنية القصصية[1].

لذلك والحال هكذا تفاوتت الدراسات النقدية في استقراءها وفهمها لمصطلح الفضاء أولا ثمّ تبنيه آلية إجرائية يقارب بها النص السردي التراثي ثانيا، فأضحت أي دراسة للمكان/الفضاء تقتضي إظهار البنية التي ظهر بها ، و قد يسبق ذلك التساؤل عن العمليات التي تؤدي الى معرفته و النتائج التي يمكن أن نتوقعها من المعرفة .

لقد أضحى المكان –إذن– من خلال المفهوم الذي بدى يلفه موضوعا للبحث في الدراسات النقدية التونسية، حيث بدأ النقاد يميزون في معالجتهم لهذا العنصر السردي بين بنيته في القصة عامة والطابع الخاص الذي يظهر به في الخطاب السردي ؛أي الطريقة التي يوظف بها.

و ما كان لهذا التصور أن يتحقق إلاّ بفعل القراءة الحداثية، فغدا النقد بفعلها إبداعا على إبداع وغابت أحكام القيمة ،فأسهمت بذلك هذه القراءة المنتجة في تعيين تفاصيله، و عليه لم يعد المكان تتحدد صورته بكيفية تقنية لأنّه خرج عن صفة المادية للمكان الجغرافي الملموس والمحسوس ،وأخذ شكلا أخر بسبب تواجد ضمن خصوصية اللغة وما تحمله من شفرات، فشهدنا تلك الأماكن التي و إن أخذت صيغة الواقع كبغداد مثلا في ألف ليلة و ليلة والقاهرة في أعمال نجيب محفوظ لكن منطق القراءة الواعية المؤسسة التأسيس العلمي تخرج النص من الواقعية وتنشد به الأدبية ، وأنّه أي النص ليس تجسيدا للواقع و لكنه شيء آخر، وإن أخذت الأماكن صفة الواقعية.

[1]– ينظر: عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران أشكاله ووظائفه، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط2، 1995، ص 14.

إضافة إلى هذا تبلورت قناعات نقاد النقد الج ديد في كثير من الدراسات، أنهم لا يعنون بالمكان ظهوره الفيزيائي مثل انتظام الكلمات في فضاء الصفحة أو الكتاب ، فذلك يوجه إلى التركيز على الطابع المادي الظاهر لتوزيع الكلمات و كيفية رسمها ولون الغلاف، أمّا جغرافية المكان في أبعادها الهندسية فلا تشغل النقد إطلاقا، لأنّ تَعلُق الإدراك بالخواص الفيزيائية لا يقود الدارس أو القارئ الفعلي إلى ماهية المكان الفني بوصفه أحد العناصر الفعالة في النص الحكائي، فالمكان القصصي هو الذي يستقطب جماع اهتمام السارد و ذلك لأنّ تعيين المكان في القصة هو ال بؤرة الضرورية التي تدعم الحكي و تنهض به في كل عمل تخييلي [1].

لذلك تّم إدراك طبيعة المكان من حيث طابعه الخيالي المؤسس عبر اللغة، هذا الإدراك المنطقي ما كان يتكون لولا ذلك التطور الذي حصل في المناهج النقدية و مع المفاهيم التي انتهت إليها الدراسات الحديثة حول شعرية المكان[2].

تلك الدراسات الغربية التي رأيناها مؤسِسَة لمصطلح الفضاء باعثة فيه الدينامية و التفاعلية والتي وقفنا على تأثر النقد العربي عامة والنقد الجزائري ثم المغربي بتلك المفاهيم الجديدة و عملهم بأدوات النقد الغربي المعاصر على النص السردي وفق ما تقتضيه الخصوصية الثقافية.

هل ما وقفنا عليه في النقد السابق يتكرر مع الدراسات التونسية، خاصة و أنّ مصطلح الفضاء لم يتبن كلية في النقد التونسي ، فمنهم من قال به كمحمد ناصر العج يجي ، و منهم من قال بالمكان كعبد الوهاب زغدان و على عبيد وعبد الوهاب الرقيق ، ومنهم من زواج بين الحيز و المكان كتوفيق بكار ،إنّ هذا التبني أكان على صعيد المنطوق أو الملفوظ فقط ؟ وهل هو مفهوم واحد وان تعددت الصيغ اللفظية ؟ ذلك ما سنحاول إظهاره من خلال ملاحقة بعض من الدراسات النقدية التونسية

[1]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص29.

[2]- ينظر: عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران أشكاله ووظائفه ، ص 16.

التي اتخذته آلية إجرائية قاربت به النص التراثي السردي محاولين قدر الجهد متابعتها بحسب سبقها التاريخي.

المستوى الإجرائي :

مما لا شك فيه أنّ الدراسات التطبيقية في النقد العربي المعاصر حملت سمتين اثنين أولهما : التفاوت في المقاربات النقدية و ذلك بسبب التضارب الحاصل في مج ال ترجمة المصطلحات النقدية الغربية مما اوقع النقد العربي عامة والمغ اربي خاصة في فوضى المصطلح، أما ثانيتهما قلة الأعمال النقدية الحاملة سمة الإجراء الفعلي بسبب عدم الوضوح في رؤية المصطلح ، و هذا ما قد يتضح معنا أكثر من خلال القراءات التونسية التي بين أيدينا .

1-2- مقاربة محمد ناصر العجيمي الفضاء في كليلة ودمنة

"الأرانب والفيلة أنموذجا"

محمد ناصر العجمي من أوائل الباحثين في النقد التونسي الذي قر أ المكان بمفهوم الفضاء في مؤلفه الموسوم بـ "الخطاب السردي الصادر سنة 1993" ، حيث خصص كما أسلفنا سابقا في ختام دراسته النظرية التي حاول من خلالها قراءة مصطلحات نظرية غريماس جانبا تطبيقيا حاول فيه الاستعانة بجهاز غريماس النظري الذي يقرّ له بطاقته الإجرائية الهامة فهو من الاتساع و القدرة على الاستيعاب ،حيث يُسَوغْ أن نوظفه في دراسة النصوص الفنية، ويردف ناصر العجيمي قائلا : « ولما كنا ننشد في دراستنا الإلمام بأهم جوانب المنهج نظريا وتطبيقيا توفرنا على نص يحوي فيما نعتقد من الخاصيات ما يؤهلنا لبلوغ هذه الغاية في المستوى التطبيقي، حريصين على الوفاء قدر المستطاع

للأسس النظرية دون تعسف آملين في الآن ذاته أن نسهم وإن بخط متواضع جدا في قراءة نصوص من التراث من وجهة تأخذ بأسباب النقد الحديث»[1] .

هكذا يوضح العجيمي منذ البداية استرشاده بنظرية قريماس، وبوفائه لها خاصة في أسسها النظرية أمّا في الشق الإجرائي من دراسته فإنّه فارق فيها ما قطعه على نفسه من الوفاء حيث وظف مصطلحات –كما يقرّ بذلك – لم يعرض لها في الدراسة اضطرارا، و السبب حسب رأيه هو في أنّ جهاز المصطلحات عند قريماس ثري ثراء تبوء معه كل محاولة لرصدها و الإحاطة بها جميعا بالفشل[2].

يظهر مصطلح الفضاء من بين المصطلحات التي وظفها الباحث في دراسته اضطرارا، خاصة ونحن نعلم آن غريماس أقرّ بأن هذا المصطلح ما زال مفهوما في الدراسات النقدية لم يتبلور بعد وتتوضح معالمه ،ولذلك جاء تعريفه له في المعجم الذي أسسه مع كورتيس مشفرا في خمس فقرات*.

إنّ النص التراثي الذي وظف عليه هذا المصطلح هو نص " الأرانب و الفيلة " المأخوذ من كتاب كليلة و دمنة ،حاول الباحث قراءته وفق مقولات السيميائيات السردية فقسم النص إلى مقاطع وكل مقطع له أقسام ،و يعترف الباحث أنّه لا يستطيع تقسيمه أي النص اعتمادا على المستوى الزماني لأنّه لا يصلح اعتماده معيارا للتقسيم ،لخلو النص من إشارات تدل على صيرورة الأحداث في السياق الزمني[3].

إننا مع هذا الاعتراف الضمني لتهاوي مقولة الزمن و أساسيتها في عملية تشكيل أي نص حيث يخلو النص التراثي في كليلة و دمنة من إشارات تدل عليه أو على صيرورة الحدث في السياق الزمني ،لكن لن تخلو هذه الصيرورة من مكان تجري فيه هذه الاحداث و تنتقل منه و إليه الفواعل،

[1]– محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص .ص، 109. 110.

[2]– م. ن، ص، ص 110.

* للمزيد من الإطلاع، راجع الفصل الأول من بحثنا هذا.

[3]– محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص. 114.

وإن كان حظ النص هذا من الإشارات ذات المدى المكاني ليست بأوفر من البعد الزمني ،لكن في النص مقطعا يحمل اشارة تفيد بانتقال الفيلة من موطنها المألوف الى موطن مجاور له طلبا للماء[1].

إنّ الباحث العج يهي في تقسيماته للمقاطع يعتمد توافر المدى المكاني فمن الانتقال إلى "كانت العين" و هي عين الماء التي هي بؤرة الفعل و لن يكون هناك فعل إلاّ من خلال ما تقوم به الفواعل،والتي لن تكون إلاّ الفيلة في انتقالها إلى العين ،ثم تتشاور الأرانب لإبعاد الفيلة عن تلك العين من خلال إرسال الأرنب فيروز رسولا لملك الفيلة ،ففعل انجاز نقيض يهدف إلى محو الافتقار و إزالته لن يتم إلا في فضاء الأرض المتنازع عليها بسبب وجود العين.

وأمام إشكالية الفضاء وما يحمله من جهاز مفهوماتي مستغلق في كيفية تشكله داخل النص أولا و كيفية اشتغاله مع باقي العناصر السردية يشاكله أيضا النص في هذه الخصيصة فالنص المدروس كما يرى العجيمي يجسد في حدّ ذاته عالما مغلقا[2].

أوردنا آنفا أنّ الباحث ناصر العج يهي يقسم النص المزمع قراءته إلى أقسام ثم مقاطع ، حيث نجده في المقطع الأول من القسم الأول "زعموا" "عطش شديد" يرى في هذا المقطع ملفوظا وصفيا يخص حالة فضاء مألوف للفيلة له بالفضاء المحيط به أفقيا علاقة محتوى عليه بمحتوٍ (englobé/ englobant) ،وهو يتبع الملفوظ و المتكون من خمس جمل وجد أنّ سائر الأسماء المضمنة في الجمل المذكورة موسومة في مستوى المحور التقويمي بقيمة ايجابية (ماء عيون، ونبت، وشجر) ، يستخلص الباحث من هذا السياق بداهة أنّ الحيز الفضائي المألوف كان في مرحلة سابقة لزمن حدوث الجفاف في حال اتصال بالماء أي بالحياة ،و أضحى في المرحلة الراهنة منفصلا عنه متصلا بما يشبه الموت.

[1]- م. ن، ص.ن.

2 - ينظر: م.ن، ص 115.

يبدو من مقاربةالباحث أنّ الفضاء أولا يتخذ صفة المكان المألوف في مرحلة سبقت الجفاف يحيل على ذلك بأوصاف تشكلت في هذا الفضاء (ماء ...شجر).

وحتى تلك المقابلات التي قد نجدها في المقاربات التي قاربت الفضاء خاصة التي تعلقت بالمقاطبات لجوري لوتمان من أشكال : السماء/ الأرض نجد العج يحيي أيضا يسترشد بها وإن لم يقرّ بذلك، إسنادنا دورا فرضيا إلى السماء تحديدا هو من قبيل تسمية الشيء مجازا، وهذا الكلام يورده لإظهار قيمة السحاب بأنّه واهب للحياة، وبأنّه المصدر الرئيسي للماء في مقابل السماء[1].

يريد الباحث بهذا أن يخلص إلى تقديم فرضية مفادها أنّ العلّو يؤتي عند الفيلة الموت ويبعث البلاء،و في تخريجه هذا يعترف الباحث بأنّ هذه الفرضية المقدمة لا تخلو من شطط لكن الذي قاده إليها هو تواجد عنصر الفضاء في هذا النص التراثي تواجدا فعليا بما يدعم آرائه فيقول: «ما أهاب بنا إلى بسطها هو أننا نجد في مواطن لاحقة ما يدعمها ،والمهم أنّ الفضاء يجسد بعدا من أبعاد (كليلة ودمنة) ويقوم بوظائف معينة و هو ما لم ينتبه إليه في حدود معرفتنا ناقدو الكتاب ويستجلوا معالمه»[2] . فالإشارات المكانية تحيل إلى معرفة بواطن النص و تفك بعضا من شفراته ،و يضرب لذلك أمثلة من نصوص لكليلة ودمنة فعلى سبيل المثال يطالعنا الطائر في أمثال كثيرة منها (القبرة والفيلة) و (الطائر فنزرة) و(الحمامة المطوقة) والنص (الغربان و ال بوم)، ويلاحظ أنّ الطائر الذي يحلق بحكم قدرته على الطيران في موقع علوي يوفق في أكثر الحالات إن لم نقل في جميعها إلى التغلب على خصومه، بينما تسند إلى حيوانات أخرى كالزواحف الملاصقة لأديم الأرض أو الحيوانات المائية وظائف مخالفة، و لا شك في أنّ لهذه الوظائف جذورا تمتد إلى أعماق التصورات الجماعية الميثولوجية[3].

[1]- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي ، ص. 119.

[2]- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي،ص.119.

[3] - ينظر: م.ن، ص. 119.

من التخريجات التي قد تبدو للقارئ أنّها ليست في صميم مقاربة الباحث العجيمي النص الفيلة و الأرانب كلامه حول الطيور والتحليق وخاصة صفة العلّو فهل تمّ توظيفها كإشارة فضائية تحمل سمة المكانية؟

فالنص يحمل في ثناياه كلمة القمر و تشكله في الماء ، فحين رأى الفيل هذا التشكل سجد للقمر للعلو الذي يحمل صفة القداسة هنا، و القوة إحدى الصفات الداخلة ضمنيا في سياقه، أمّا المقطع الثاني في النص من القسم الأول فيتحدّد من " فَشَكَوْنَ ... هو و فيلته " فيعطيه الباحث مسمى ارتياد الفضاء المحيط، ففي هذا الفضاء سيطرأ على العلاقة القائمة بين الفيلة من حيث هي ذات حالية وفضائها المألوف نتيجة ما أصابها من عطش فالفضاء الذي كان يشكل موضوعا بسبب ما فيه من ماء كان أيضا يشكل حالة الاتصال مع الفيلة أمّا و أنّه أجدب فتحولت العلاقة بين الذات (الفيلة) والموضوع الفضاء (المكان) إلى حالة الانفصال ، وهنا يبرز الفضاء بوصفه موضوع القيمة .

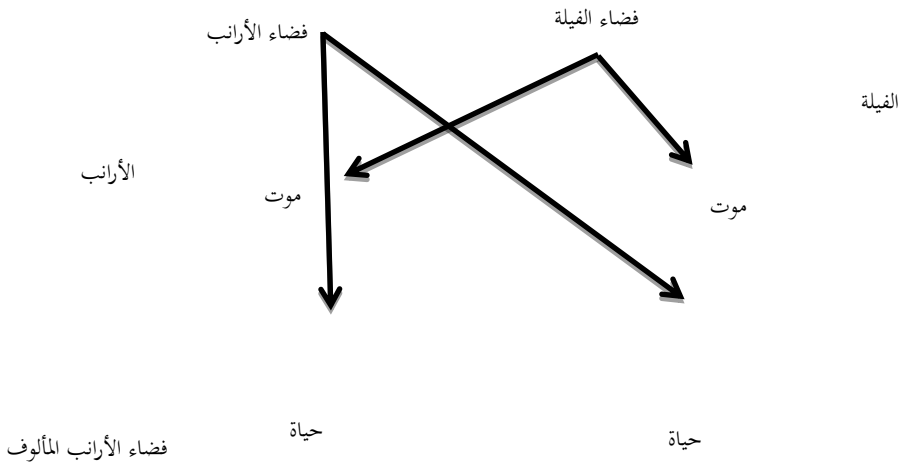
فالأحداث و الأفعال و الفواعل كلها تتشكل وفق إملاءات موضوع القيمة و هو فضاء عين الماء، أجمل الباحث جل الملاحظات في :

-أنّ الفضاء الخارجي الذي ارتحلت إليه الفيلة و أقامت فيه هو فضاء الأرانب المألوف.

-أنّ للفيلة في هذا الفضاء حياة فيما يمهّد تسلل فضاء الأرانب الخارجي إلى فضائها المألوف خرقا لهذا و موتا لها.

وللزيادة في الإيضاح يستخدم الباحث طريقة الأسهم[1] .

[1] – محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي ،ص.122.



كما يتضح من البيان المرسوم فضاء واحد تنهض فيه أسباب الحياة هو فضاء الأرانب المألوف في مقابل فضاء الفيلة المألوف الذي يلفه الموت.

إنّ مجرى الأحداث في النص السردي الفيلة و الأرانب تدور جلها حول المكان الذي هو عين الماء و هو فضاء الحياة لهما لا يمكنه إلاّ أن يكون لأحدهما و إلاّ جفّ النبع خاصة لو امتلكته الفيلة لذلك يرى أنّ الاجتياز Epreuve أمر حاصل لا محالة، فحددّ الوضعيات المحددّة لكفاءة كل طرف من طرفي ذلك الاخطبو الذي سيقع لأجل امتلاك فضاء الحياة.

إنّ قيمة الفضاء داخل هذا النص السردي التراثي (الفيلة والأرانب) ظاهرة وبينة ، فموضوع النزاع بينهما هي العين و لما لم يكن بوسع إحدى المجموعتين حسب ما يدل عليه السياق الاستغناء عنه أو استبداله لموضوع آخر نظير له من حيث الأهمية جاز عدهموضوعا ذا قيمة غير قابل للاشتراك فيه (objet non participatif).[1]

[1]- ينظر: محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص125.

وللتدليل على أهمية موضوع القيمة (العين)، وهو كما وضح الباحث موضوع أساس في تشكل النص و في جريان الأحداث و في عملية طبع الفواعل بأفعاله إلى جانب متلفظ (القمر) الذي سيكون له حل النزاع يمضي الباحث لتعيين دلالتي المتلفظين (العين و القمر) ، فتعيين المتلفظ العين بإسمها في ظنه أنّ التعيين المتلفظ نادرا ما يعمد إليه ولا يراه الباحث من قبيل الترف أو التحلية البريئة، و ليُجلي هذا التصور يبدأ في التحليل حيث يرى أنّ (العين و القمر) شكلا لفظ مين (lexème) يرتبط أحدهما بالآخر بالإضافة الدالة في هذا السياق على الانتماء و الملكية (ملكية القمر للعين) ويرى أنّ للعين دلالات متعددة يقف منها على المفهوم المعني في النص و هو عين الماء المكونة من المعانم التالية: ثقب غائر في الأرض + شكل دائري أو شبه دائري + يصدر منها الماء + موسومة بقيمة ايجابية لأنها واهبة للحياة أمّا لفظ (القمر) فيتألف من معا نم أهمها أنه كائن في موقع علوي +دائري الشكل+مضيء+يرى في الليل ويردف موضحا ،واعتمادا على ما كنا افترضناه من أنّ الموقع العلوي يتحدد بقدرته فالحاصل أنّ الفضاءان (العين و القمر) شكلا موضوعا القيمة حيث بهما يشكل النص السردي ، وإن كان فضاء العين يشتمل على محورين دلاليين متناقضين وم لازمين بحكم الإضافة و هما: حياة وموت و تؤسس هذه الثنائية بنية الخطة المعتمدة لإقصاء الفيلة و أبعادها عن هذا الفضاء[1].

يظهر فضاء القمر كبنية أخرى يأتي معها ترشيح الاختبار و إنهاء النزاع حول فضاء العين و هكذا يبرز الباحث ناصر العجيمي ما للفضاء المشكل أساسا من العين أولا و القمر ثانيا من قيمة داخل النص التراثي السردي و أنّه اقدر على أن يكون فاعلا مع الفواعل ،و محركا للأحداث و مجريا للزمن، ولا يكون هناك وصف إلاّ في ثناياه .

يمكننا في آخر مقاربة الباحث محمد ناصر العجيمي أن نخرج ببعض الملاحظات من قبيل أنّ الباحث قد استلهم من النظرية الغربية بعضا من أدواتها المعرفية خاصة نظرية غريماس في السيميائيات

[1]- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي ،ص.126.

السردية (الاختبار،الأفعال،الفواعل)، ومن اللس-انيات (المتلفظ ، اللفظ ، المع -انم) ومن وظائف فلاديمير بروب (النزاع ، احباط ، الاختبار) ، وإن كنا قد وقفنا على ملحوظته لبعض أساسات النظرية الغربية (قريماس) كاشتغاله على المصطلح(الفضاء)مثلا كما أكد ذلك سابقا لأنّ الجهاز المصطلحاتي الغربي ثري ولا يستطيع أحد القبض عليه ، وتبقى مقاربته النقدية لعنصر الفضاء الذي كانت تلفه آنذاك الضبابية ولم يتخذ آلية إجرائية بعد منارة في بواكير النقد التونسي خاصة و العربي عامة التي أرشدت الباحثين بعده ،وتأتي دليلا على أنّ الناقد العربي يستلهم النظرية الغربية و يطوعها بما يخدم النص العربي عامة و التراثي وهي الفكرة التي تتجسد مع الباحث العجيمي فعليا في قوله:« إنما الدارس مدعوّ إلى انتخاب ما يراه منه وظيفيا صالحا لدراسة هذا النوع أو ذاك من النصوص ، و بوسعه أنّ يحقق ذلك لثراء النظرية و طاقتها الفذة على التوليد »[1] .

فالنظرية التي يقصدها الباحث هنا هي نظرية غريماس و لم كان محمد ناصر العجيمي يرشد في دراسته التطبيقية للخطاب السردي الإلمام بأهم جوانب المنهج نظريا و تطبيقيا ألمع إليه أنّه توفر على نص يحوي فيما اعتقده من الخاصيات ما يؤهله لبلوغ غايته في المستوى التطبيقي [2] ، ولن يكون هذا النص إلاّ نصا من التراث السردي (الأر انب والفيلة) من النص الإطار (كليلة و دمنة) ، و يأتي تحليلا آخرا على قيمة مثل هذه النصوص العتيقة التي زالت تحمل في طياتها مدلولات مشفرة لا يمكن فك بعض من تلك الشفرات الا ضمن آليات القراءة الواعية بقيمة و مرجعية النص التراثي و إمكانات التأويل الهائلة التي يمكن استقرائها .

2-2- مقاربة عبد الوهاب زغدان" المكان في رسالة الغفران أنموذجا"

لئن كنا قد أنهينا مقاربة الباحث ناصر العجيمي لعنصر الفضاء الذي اتخذ منه آلية قارب بها النص التراثي السردي ،ووقفنا معه على تلك الشحنات الهائلة التي يحمله ا مفهوم الفضاء في صبغ

[1] - م.ن ، ص 109.

[2] - م.ن،ص.ن.

النص وفي تعالقه مع باقي العناصر خاصة منها الفواعل ، فإننا نروم ملاحقة دراسة أخرى في النقد التونسي المعاصر تحمل الصفة نفسها و هي قراءة الفضاء وفق الدراسات الشعرية الحديثة ، وه و العمل الموسوم بـ" المكان في رسالة الغفران (أشكاله و ووظائفه) " لصاحبه عبد الوهاب زغ دان الصادرة سنة 1994 وه و من جهة السبق التاريخي يأتي في المرتبة الثانية كما ألمعنا في ثنايا التنظير للمصطلح في النقد التونسي جاءت الدراسة في احدى وعشرين ومائة صفحة من القطع المتوسط، وهي في حقيقتها عمل أكاديمي تقدم به صاحبها لنيل شهادة الكفاءة في البحث ، لكن الدراسة ضمن إطارها الكرنولوجي التاريخي تحمل سمة الإجراء (التطبيق) أكثر من التنظير و هي عُملة نادرة في حينها ، إضافة لاشتغال الباحث على نص تراثي (رسالة الغفران لأبي العلاء المعري) حيث نجده –الباحث– يصدر عمله في توضيح جنس النص المزمع قراءته، و مهما كان من أمر النقاد القدماء مع الرسالة فإنّ ما نرتسخ من أقولهم هو تصنيفهم لها ضمن جنس الرسائل الأدبية و سيكون هذا التحديد على غاية من الأهمية في مجال تساؤلنا عن الجنس الأدبي الذي تندرج ضمنه رسالة الغفران[1].

أمّا منهجية الباحث و مقصديته في بحثه هذا فمن خلال مفاهيم الخطاب النقدي الذي يؤكد على أنّ نص رسالة الغفران كيان يط فح بالحركة و الحياة و مازال يحتاج إلى عناية الدارسين بجوانبه الفنية والمضمونية ، لذلك يبر ر اهتمامه بالمكان باعتباره من جملة العناصر المكونة للبنية القصصية ،حيث لاحظ الدارس عبد الوهاب الزغدان في هذا الصدد أنّ الدراسات لم تخصه إلاّ بإشارات عرضية [2].

وحول اختياره للمكان بوصفه موضوعا للبحث والاستقرا ء فيقول:« وسيكون مدار اهتمامنا بالمكان في قسم الرحلة لص بغه القصصية، و إن كان هذا التصنيف يثير جدلا بين النقاد فطه حسين يعتبر

[1]– ينظر: عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران أشكاله ووظائفه، ص. 10.

[2]– م.ن، ص. 12.

الرسالة من هذه الزاوية أول قصة خيالية عند العرب أما بنت الشاطئ فتتساءل هل هي مقامة أم قصة لكنها تُؤْثِرُ التركيز على الصبغة المسرحية... »[1].

قسّم الباحث دراسته للمكان في رسالة الغفران إلى أقسام أربعة ، ففي القسم الأول درس المكان و الأحداث ، جزّء هذا القسم إلى مستويين اثنين: أولهما المستوى العمودي، و كما يرى على خلاف جل الدراسات التي تناولت قسم الرحلة من رسالة الغفران إلى رصد منطق الوقائع والأحداث بين البداية والنهاية في مستوى أفقي وذلك بتحديد الصلة بين الأحداث ومكونات الإطار المكاني المتمثل في الجنة والحفشر والنار،يرى الباحث خلاف ذلك ويؤكد على ضرورة الاهتمام بمستوى آخر من التشكيل المكاني يقوم على التقاطب في مستوى عمودي يربط بين الأرض و السماء ، فقبل حلول ابن القارح بفضاء العالم الآخر ،رسم لنا النص حركة صعود ترتقي بالبطل في اتجاه عمودي ينطلق من الأرض نحو السماء[2].

وللزيادة في الإيضاح يورد الباحث أفعالا دالة حيث تشير إلى هذا الصعود في حركة عمودية (قرب،ورفع) فالعلامة بين الأرض والسماء ستمتد إذن عبر كامل نص الرحلة و لا يمكن الفصل بينهما و يرى في اتصال الأرض بالسماء ما يؤكد الانجذاب الى تصور قديم يضرب بجذوره في الفلسفة اليونانية و ينتقل الى الفلسفة الاسلامية و ذلك في إقامة النظر إلى الوجود على منظومة فكرية أساسها ثنائية العالم العلوي و العالم السفلي ،و يحكم هذه العلاقة منطق قيمي فالسماء هي العلوّ والقداسة والسمو والأرض هي الدنس والركود و الفناء ،ويرى الباحث أنّ المعري في تشكيله للمكان على أساس التقاطب بين الأرض والسماء وبين المكان السفلي والمكان العلوي لم يقطع مع الفكر السائد في عصره،و هو لا يمارس وصفه للعالم الخيالي الذي أبدعه بمنأى عن العالم المعيش... بل إنّ

[1]- م.ن، ص. ص. 13. 14.

[2]- عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران، ص .21.

الأشكال التي صمم وفقها رحلته مستمدة من الواقع الأرضي تحمل رائحته و إن كانت تسعى إلى تجاوزه واستبداله بعالم أرحب[1].

وفي ثنايا وصف المعري للجنة يستنبط الباحث ثنائية (المشارق / المغارب)، وأنّ المكان لم يوظف بمعزل عن الزمان إذ حددت المسافة بمسيرة ألوف الأعوام و ذلك لإبراز الاتساع المخالف للأرض ويقضي التقاطب بين هذين المكانين إلى تداخل بين الواقعي والمتخيل، فإنّ الوظيفة المحورية التي يقوم بها هذا الشكل من التقاطب بين الأرض و السماء تتمثل في ظهور المواضيع و خروجها من دائرة التجريد والتصور إلى ما هو مشاهد و عيني ،و كأنّ هذا البناء المكاني في حالة تأهب للقيام بدور فعال في تشخيص المضامين الموغلة في التجريد ... و يقرّ الباحث بأنّ هذا النسق من البناء العمودي لا يبرز الأحداث بشكل تفصيلي ،و إنّما يحصر حركة البطل في عملية الصعود و الارتقاء[2].

أمّا في المستوى الثاني الذي وسمه بالأفقي فيراه الباحث أقدر على تجسيد أحدث الرحلة بمزيد من التفصيل إطار مكاني مداره(الحمشر،الجنة ، النار).

ورأى تكاتف الوصف و الحدث شحنا المكان بدلالات عديدة فأخرجه من أنه مجرد إطار باهت ،إلى النظر إليه باعتباره شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي يتضامن بعضها مع بعض لتشكيل الفضاء القصصي التي ستجري فيه الأحداث ، فمكونات الجنان هي التي حددّت للرحلة نوع أفعالها ومداها و طبيعة وقائعها و مجراها، فالمتتبع كما يرى الباحث للرحلة يدرك التفاعل بين المكان وبقية المكونات القصصية و بصفة خاصة مع طبيعة الأحداث التي تدور في فضاء الرحلة[3].

يتوصل الباحث عبد الوهاب زغدان في آخر مقاربته للأحداث وتفاعلها ضمن الإطار المكاني أنّ الأحداث في هذه الرحلة الخيالية لا تمثل محور الاستقطاب رغم ظهورها بشكل متفاوت في مختلف

[1]- ينظر: م.ن،، ص .25.

[2]- عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران ، ص. 26.

[3]- م.ن ، ص. 27.

الأمكنة ،و لكن الذي يشد الانتباه ضمن البناء العام للقصة هو التركيز على المكان إذ يُعد المؤشر الرئيسي للانتقال من مقطع إلى آخر[1].

كما أنّ الدارس عبد الوهاب يرجع ت صنيف المستوى الأفقي إلى شكل آخر من أشكال التقاطب أصطلح عليه النقاد بثنائية الخارج و الداخل، و يرى أنّ الأماكن الخارجية والأخرى الداخلية تحدث تفاعلا في البناء السردي، و يظهر هذا الجلاء في الصراع الدائر بين ثنائية الجنة و النار، الجنة درجات والنار دركات ،و يفرع المكان الخارجي إلى مكانين (المحشر و الجحيم) ، ورأى أنّ علاقة ابن القارح بطل الرحلة بهذين المستويين علاقة نفور ، وتوصل إلى أنّ وصف المكان الخارجي ورد غير واضح الملامح، أمّا المكان الداخلي و المتمثل في الجنة و هو الذي توسع السارد فيه حسب الباحث، و اعتمد هذا الأخير على تقنية الحدّ ، و التي يمثلها باب الجنة الذي يمثل حصانة للعالم الداخلي يمنع النفاذ إليه[2].

أيضا من التقاطبات التي أقامها الباحث لدراسة هذا المستوى من الأمكنة في رحلة ابن القارح من رسالة الغفران المعري ثنائيات: المكان الأدنى /المكان الأقصى، فوجد أنّ هذا التشكيل المكاني في نص الرحلة يوظف في توليد علاقات تتخطى مجرد الروابط المكانية وترتقي إلى مجال المفاهيم و القيم فالمكان القريب دلالة على مظاهر النعيم والترف، أمّا المكان البعيد في الجنة فهو دليل على ش ظف العيش، يؤكد هذا الكلام في نص الرحلة من خلال لقاء ابن القارح صدفة بالحطيئة؛ فإذا هو بيت في أقصى الجنة كأنّه حَفش أَمَةٍ راعية وفيه رجل ليس عليه نور سكان الجنة و عنده شجرة قميئة ثمرها ليس بزلكٍ.

يستنبط الباحث من وصف السارد لمكان تواجد الحطيئة وحالته،أنّ هذا المكان والذي وصف هنا بالبعيد يحمل سمة المعاناة[3].

---

[1]- م.ن، ص. 33.

[2]- ينظر: عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران ، ص. ص 34. 40.

[3]- م.ن ، ص. 44.

وفي آخر مقاربته لهذا العنصر يتوصل الباحث إلى أنّ أشكال المكان في الرحلة فرضت نمطا من السلبية على البطل وعلى غيره من الشخصيات و جردتهم حتى من القدرة على الحركة المادية مما سيقلص أهمية الأحداث و جريانه في نص الرحلة ليفسح المجال إلى لون آخر من الحركة تتمثل في حركة الذهن والانفعالات[1].

ومن النتائج التي خلص اليها الباحث أيضا في مجال النظر في أشكال المكان في المستوى العمودي و الأفقي حيث أنّ السارد –المعري– وظف التشكيل المكاني في الرحلة ليمُدّ الجسور بين عناصر عديدة من البنية القصصية ، وفي سعيه إلى التركيز على العلاقة بين المكان و الأحداث فإنّه يرى أنّ المكان لم يبرز في مستوى محاكاة المكان في النص القرآني ذو الحياة الواقعية و إنما وظف طبقا لغايات حققت انزياحا في طبيعة الأمكنة الموظفة خاصة منها الأمكنة الداخلية والأخرى التي وظفت ضمن ثنائيتا الأدنى و الأقصى .

أمّا القسم الثاني من مقاربته فخصص ه الباحث لإظهار علاقة المكان بالزمان ،حيث قسم دراسته هنا أيضا إلى مستويين:

- مستوى داخلي في بنية أفقية.
- ومستوى خارجي في بنية عمودية.

في المستوى الداخلي درس المكان و الزمان في السرد و توصل إلى أنّ هذا الزمان مستقبلي غير محدد وهو أيضا زمان لا يدور في فراغ و إنّما يتعالق مع المكان الخيالي، وبعد هذا انتقل إلى دراسة المكان وزمن الحكاية فتوصل إلى أنّ بين بداية الرحلة و نهايتها سلسلة من الأحداث تدور في أمكنة مختلفة مدارها (الحلشر و الجنة و النار) ، ويقرّ الباحث في هذه الجزيئية أنّ الزمان هنا يساهم في الكشف عن اختلاف الأحداث بين المكان الواقعي و المكان الخيالي ، و للتدليل على استنباطه يستشهد بقول السارد من متن الرسالة " وكان مقامي في الموقف مدة ستة أشهر من شهور العاجلة"

[1]- م.ن ، ص .47.

،فوجد فيها الزمان لا يضبط بدقة و لا يمكن أن يكون هناك تداخل بين المكان و الزمان إلاّ ضمن المقاطع الوصفية[1].

أمّا في المستوى الآخر من القسم الثاني فخصصه الباحث للمستوى الخارجي ، فالزمان و المكان الخارجيان يضبطان بدقة –حسب رأيه– في بعض المواطن في الرحلة كتذكير ابن ال قارح و شهادة القاضي و العدول، و أبرز موطن يظهر فيه الزمان الخارجي مرتبطا بالمكان هو في المأدُبة التي يقيمها ابن القارح في الجولان ،حيث يتجسد في جمع شعراء من أزمنة متعددة[2].

وفي سياق الجدلية القائمة بين المكان و الزمان ومن خلال الصيغة التأويلية خاصة للزمان بأحداثه و إحداثياته يعلن الباحث عبد الوهاب زغدان على تجنبه التركيز على علاقة رسالة الغفران بالواقع من الوجهة التاريخية أو الاجتماعية، فلا الأمكنة رمزا للواقع ولا الزمان في تشكله في رحلة ابن القارح في رسالة الغفران زمانا كرنولوجيا.

يؤوب الباحث مؤكدا على أنّه لو رجعنا أو بالأصح اختزلنا وظيفة هذا العمل الفني في مجرد التعبير عن مرحلة ما من التطور التاريخي، أو عن عادات اجتماعية و أسلوب حضاري معين، فإنّه يخرج بهذا النص بوصفه إبداعا إلى وثيقة تعنى بما أسلفنا، ويصرح أنّ ما تجسد في رسالة الغفران من قضايا معرفية ومن أماكن قد تبدو واقعية فهي في الحقيقة ليست استنساخا للعالم الواقعي، وإنّما هي تتشكل بوصفها واقعا لا وجود له خارج نطاق العالم الذي شكله أبو العلاء المعري، وعليه يركز الباحث في عمله على أن يفرق بدقة بين المكان و الزمان الخاصين بهذا العالم الخيالي عن المكان والزمان الخاصين بموضوعات العالم الواقعي[3].

[1]– ينظر: عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران ، ص، ص. 52. 57.

[2]- م.ن ، ص. 62.

[3]– عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران ، ص. 66.

أمّا في القسم الثالث و الذي خصصه لدراسة المكان و الشخصيات فإنّه يرى أنّ ما قدمهمن دراسة في علاقة المكان بالأحداث و الزمان سيسير عليه في تناولهلعلاقة المكان بالشخصيات ولأنها لا تنفصل عن بنية الأحداث أو بنية الزمان في علاقته ما بالمكان، هذا الأخير الذي يراه عنصرا فعالا في تحديد ملامح الشخصيات و طبيعة أفعالها ،فحركة الشخصيات في المكان تولد وظائف عديدة تتفاعل مع مكونات البنية القصصية .

بداية لقد وقف الباحث عبد الوهاب زغدان على أنّ للمكان سطو ته وتأثيرهعلى الشخصيات المتواجدة داخل نسيج نص رسالة الغفران من خلال ثنائية التغير / الثبات، لقد أثرت طبيعة المكان العجائبي في بعض الشخصيات فحولت صورهم من القبح إلى الجمال بمنطق الانتقال من العالم الواقعي إلى العالم الخيالي ،و على خلاف ذلك تبقى صورة ابن القارح هي هي .

أيضا من الثنائيات التي وظفها الباحث لإظهار فعالية المكان في علاقته بالشخصيات نجد ثنائية الإقامة /الانتقال دون إدخال مصطلح الحركة في عملية تنقل الشخصيات من مكان إلى أخر، فلقد اختار توظيف هذين المصطلحين لما ينطويان عليه من دلالات تمد الجسور بين الشخصيات والمكان ،أما عن سبب عدوله في توظيف مصطلح الحركة ،يرجع ذلك لشخصية ابن القارح التي يجدها في النص بعيدة عن إدارة الفعل ، فهي شخصية تنتقل أو تُنَقل عبر أمكنة مختلفة بدون إرادتها[1].

فالأماكن في النص موزعة بين الجنة و النار و قد خل ص الباحث إلى أنّ فضاء الجنة يُجَسّم أكبر مقطع يشمله الوصف استخدمه السارد، إلاّ أنّه لا يقدم في النص وصفا لعلاقة الشخصيات بالحشر والجحيم، لذلك هناك شخصيات تنتقل كشخصية ابن القارح الذي انتقل من أرض الحشر ليجوب الجنة و يطلّع على أهل النار، ولإظهار تفاعلية المكان مع الشخصيات يوظف الباحث آلية

[1]- ينظر: عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران ، ص .76.

أخرى هي آلية التنافر / المماثلة ،ورأى أنّ هذه الآليات الثنائية المتباينة فيما بينها هي التي أتاحت تشكيل الصور في الجنة أو الجحيم مولدة طبيعة هذا الفضاء العجائبي ،ونظهر علاقة الشخصيات بالأماكن من خلال تقنية الوصف، حيث أنّ أوصاف المكان تحددت في الأقوال التي تعكس اختلافا في زوايا النظر نحو مشمولات المكان من حيث طبيعتها و كيفيات ظهورها.

ولإيضاح هذا التطور يمضي الباحث في قصيدته نحو إظهار قيمة المكان من خلال تعالقه وتفاعليته مع باقي العناصر السردية ، فيعالج في القسم الرابع و الأخير من بحثه هذا المكان و زوايا النظر أراد أن يحدد في هذا القسم -كما ألمع إلى ذلك- مصادر الصور و كيفية ظهور العناصر التي تؤثث المكان و الوظائف التي تنهض بها داخل قسم الرحلة من رسالة الغفران و كذلك خارجه ؛ أي سيهتم بزوايا النظر التي تستجلى من تفاعل الشخصيات مع مشمولات المكان وكذلك برؤية أبي العلاء المعري و هو في منهجيته هاته يحدد سلفا أنّه لا ينظر إلى الأشياء التي تظهر في المكان بوصفها موجودات تنتمي إلى العالم المرئي بل ينظر إليها ضمن المكان الفني في قسم الرحلة من حيث وظيفتها في التعبير عن موضوع ما ،ذلك أنّ وصف الأثاث و الأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه فهن فالأثاث الذي اشتملت عليه الأمكنة في الرحلة مثلا يعكس مجموعة من القيم الاجتماعية و الجمالية والأدب ليس مجرد تشكيل للمادة و الأشياء في صورة معينة تدرك لذاتها و إنما هي تظهر في النص من خلال زوايا نظر لتعبر عن انبثاق عالم كامل له حركيته و مجاله الانفعالي[1].

عالج الباحث هذا القسم من خلال بعض التقنيات لعل أولها الرؤية التج زيجية، بداية الوصف البصري حيث سيطرت تلك الصور الموجودة في الجنة كالشجر و الأنهار و الحيوانات وحتى الإنسان وكلها مدركة بالبصر ، وكلها عناصر أفادت في عملية تشكيل المكان (الجنة) و هذه الصور البصرية يتجسد حضورها في النص من خلال المقاطع الوصفية ، وإذ جاوزنا مع الباحث آلية الوصف البصري

[1]- ينظر: عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران، ص. 91.

لنتتبع معه آلية أخرى هي الوصف السمعي حيث نجده يقول: « إنّ تعيين الأشياء في نص الرحلة يمكن وصله بالسمع، فليست العين هي العنصر الوحيد الذي ينتقل لنا كيفية ظهور الأشياء بل إنّ السمع يساهم في نقل هذه المجموعة المصنفة من مشمولات المكان"»[1].

يظهر ذلك في النص من خلال إظهار أصوات الحيوانات حيث يكتسب قيمة معجمية نادرة في التمييز بينها "و سيقت البقر و الغنم و الإبل ل نغتبط فارتفع رغاء العكر و بعار المعز و ثؤاج الضأن وصياح الديكة لعيان المدية"[2].

هذه هي الصورة السمعية لأصوات الحيوانات المتواجدة في أرض الجنة و التي سوف تذبح تقديما لأهلها ،حيث يُظهر الباحث من خلال ربط المكان الجنة بصراخ الحيوانات بـ"المدية (السكين) فالنص يضمر فلسفة المعري و هي تحريمه على نفسه أكل اللحوم، فأخفى صفة الإنسان و أظهر علامة عليه وهي "المدية"، وعلى هذا النحو تبدو هذه الأصوات ممتزجة بصرخة علائية تدين ممارسة البشر[3].

و في آخر قراءته للمكان في رسالة الغفران يصرح الباحث عبد الوهاب زغدان أنّه ليس بالإمكان قراءة المكان في معزل عند باقي العناصر السردية الأخرى ، ولا يمكن لتلك العناصر أن تقوم لها قائمة إلاّ ضمن خصوصيات المكان و تشكله ، ففيه تجري الأحداث وفيه تقوم وتتنقل الشخصيات، ولا يمكن ذلك إلاّ إذا توفر عنصر الزمان ، ولا يكتمل السرد إلاّ بتواجد الوصف الذي يضفي بعضل من الجمالية السردية.

[1]- م.ن، ص .97.

[2]- أبو العلاء المعري رسالة الغفران،ص 271، نقلا عن عبد الوهاب زغدان،المكان في رسالة الغفران،ص .97.

[3]- ينظر: عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران، ص .98.

وخلُص الباحث إلى أنّه ليس من اليسير أن نصنف انتماء الأشكال المكانية إلى الواقع أو الخيال ضمن صيغة (إمّا-أو) فليس الأمر على هذا القدر من البساطة فمن ناحية يمكن القول أنّ الأمكنة شبه واقعية إذ تنقلنا إلى حياة العرب في جاهليتهم مصورة الصحاري .....

و تمتد الصور مجسمة مظاهر الترف إلاّ أننا - يردف الباحث- نُسلّم بأنّ هذه الصور نقلت من خلال اللغة ، و هي من حيث طبيعتها تقوم على الرمز فيستحيل الواقع بفعل التخيل إلى عالم عجائبي فأبو العلاء المعري لا يُصْدر عالمه عن محاكاة للواقع بل أتاح له الرحيل عبر النصوص الشعرية ،و مكنته محاورة النص القرآني من تأسيس عالم لا يكرر الموجود أو الموعود ،فإنّ حدثنا عن جنة و محشر و نار فإن النص لا يستنسخ بل يبدع مكانا تختفي فيه الحدود و تتلاشى ، فيلوح الاختلال و تنقلب المقاييس و يدخل الجنة من لا يستحقها ،ويتلظى في السعير من لم تسعفه الوساطات[1].

هكذا ينهي الباحث عبد الوهاب زغدان قراءته لعنصر المكان في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ،تلك القراءة التي تطوفنا معه فرأينا خطيّته المنهجية فيها ، حيث وجدناه يرتكز على مقولات الدراسات الشعرية الحديثة و ما انتهى إليه الدرس النقدي الغربي المعاصر و إنّ وجدناه يقرّ بذلك صراحة قبل شروعه في قراءة ال نص التراثي بقوله :« سنعول في مقاربتنا للمكان القصصي في الرحلة على مفاهيم انتهت إليها الدراسات الحديثة حول شعرية المكان في صلب بنائها النظري واتخذت منها الأدوات الرئيسية في معالجة المكان الفني ، ومن جملة هذه المفاهيم النظر إلى المكان على أساس التقاطب...وقد سعينا في القسم الأول من البحث إلى توظيف هذا المفهوم في تناول طبيعة الأمكنة و علاقتها ببنية الأحداث» [2].

[1]- ينظر: عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران ، ص. 118.

[2]- م.ن ، ص. 16.

و من خلال هذه التقنية توصل الباحث إلى أنّ علاقة المكان مع الحدث عموديا جاءت مقتضبة لأنها حصرت حركة البطل في عملية الصعود و أنّ الأحداث لا تمثل محور استقطاب رغم ظهورها بشكل متفاوت في مختلف الأمكنة،ولكن الذي رآه الباحث يشدّ الانتباه ضمن البناء العام للقصة هو التركيز على المكان إذ يُعد المؤشر الرئيسي للانتقال من مقطع إلى آخر، فضمن ثنائية الداخل والخارج تظهر علاقات من قبل السلبي و الإيجابي، وهي الثنائيات التي وظفها **غاستون باشلار** في دراسته شعرية المكان ، وقد أشار الباحث إلى ذلك، استرشد أيضا بنظرية **فلاديمير بروب** في مورفولوجيا الحكاية لإظهار جريان الأحداث وعلاقتها بالمكان، و في قراءته للمكان العلوي و المكان السلفي على أساس التقاطب بين الأرض والسماء، مركزا على ثنائية المقدس و المدنس ارتكز في ذلك على آراء **جوليا كرستيفا** ،و لقد مرّ معنا ذلك في إشكالية المصطلح في الفكر الديني الغربي*.

ولمعرفة أثر المكان الداخلي في النص يوظف الباحث تقنية الحدّ[1]، ووجد في هذا المصطلح قيمة جوهرية تتمثل أساسا في تواجده داخل المكان القصصي وخاصة في الحكاية الخرافية ،وذلك " لتميزه بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه" ومع اعترافه أنّ هذه التقنية ليست له بل استرشد بها بوصفها آلية تساعده في دراسته للمكان ، لكن ما يؤاخذ عليه أنّه أرجع مصطلح الحدّ هذا لسيزا قاسم في مؤلفها جماليات المكان،ولو أنصف لأرجعه لصاحبه يوري لوتمان في مؤلفه مشكلة المكان الفني،فالباحث إذا لا ينكر استرشاده بالأسس النظرية للنقد الغربي و في هذا الشأن يصرح قائلا:

« استنجدنا بمناهج أخرى اقتضتها خصوصيات الرحلة مثل منهج التناص intertextualité»[2] والمتعارف عليه أنّه مصطلح نقدي أُتخذ آلية إجرائية لمقاربة النصوص الفنية و ليس منهجا نقديا .

* للمزيد من الاطلاع، راجع الفصل الأول من بحثنا هذا.

[1]- م.س، ص. 40.

[2]– عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران ، ص .17.

أمّا من ناحية تبنيه لمصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء فهو يسير على هذا التبني إلاّ فيما ندر، حيث وظف مصطلح الفضاء فقط في القسم الذي خصصه لعلاقة الحدث بالمكان وجده فضاء غير واضح المعالم، فيقول في هذا الصدد موضحا: « فإن فضاء الجنة لا يطلعنا على تغيرات واضحة بين الأمكنة » [1] .

ووجدناه يقول أيضا بمصطلح الحيز المضاف إليه صفة المكانية في القسم الذي خصّه لدراسة المكان وعلاقته بالشخصيات في قوله: «...من خلال استعمال المركبات الإضافية التي توظف في تحديد الحيز المكاني»[2].

من النظرة العجلى يظهر أنّ هناك تذبذبا جليا في تعامل الباحث مع المكان من خلال عدم ضبطه المصطلح وفق جهازه المفهوماتي كما تمثلته الدراسات الشعرية الحديثة، وعليه يظهر أنّ المفهوم لا يمثل أية إشكالية عنده، لذلك قد نلمس في قراءته هذه بعضا من الانطباعية ، وفي التوجه هذا قد تشفع له في الدرجة الأولى إشكالية المكان التي كانت و لازالت إشكالية تؤرق الباحثين ، وتأتي في الدرجة الثانية الدراسة ذاتها لأنّها في حقيقتها بحث أكاديمي.

3-2- مقاربة توفيق بكار للفضاء في التراث السردي

رسالة "التوابع والزوابع" أنموذجا

أمّا قراءة الباحث توفيق بكار لمصطلح المكان فهي قراءة جاءت ضمن بحثه الموسوم بـ: جدلية المماثلة والمقابلة في رسالة التوابع و الزوابع (الجزء الثاني) المنجزة في مجلة دراسات أندلسية تونس سنة 1995.

[1]- م.ن، ص. 32.

[2]- عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران ، ص .69.

جاءت الدراسة مقتضبة حيث لم تأخذ من حيزها سوى صفحتان عنونها بـ" الأطوار و روايتها" حيث يقول:«من طرافة هذه الرحلة أنها تجري في حيزين معا: حيز المكان تنقلا من موضع إلى آخر،وحيز البيان تحولاً عبر النصوص، مداها اثنان : أرض الجنّ وأرض الفن ،والأولى تعلة للثانية ومدعاة إليها، فمن المشهود إلى المنطوق،ومن المرئي إلى السمعي تردنا القصة في مواقفها فينفتح كل موضع فيها على مواضيع الأدب فلندخل إلى المكان، ولنعبر منه إلى البيان» [1].

ما يهمنا في هذه الدراسة ليس حيز البيان على الإطلاق لأنّه لم يقصد اللغة بوصفها حيزا مكانيا ، إنّما عالج فيها الصور التى وظفها ابن شهيد الأندلسي في التوابع و الزوابع ،فيبقى الحيز المراد تتبعه إذن هو الحيز المكاني، والذي أسماه بـ:أرض الجنّ ؛ رأى فيها الباحث أنها تمثل وفق سارد النص أرضا لا كأرضنا لها جو لا كجونا خرافة هي أيضا هذه الأرض ،حتى جاء أبو عامر فاقتحم أسرارها وراد المجاهل، فهو أول من وضع خريطة لها بصور المعالم و المشاهد.

و يمضي الباحث مع أبي عامر في رحلته فيستنبط من قراءته للزوابع و التوابع عدة أماكن شكلت النص :من (الواد، الجبل، المرج، دوح، غيضته ، قصر، دير) من خلال ما تحمله دلالا ت هذه الألفاظ من مؤشرات توصل الباحث توفيق بكار أنّ أرض النص تمثل وحشية المكان ، تلك الوحشة التي طبعت النص بغرائب الصور و الأشكال، ثم رأى أنّ السارد مقصديته ليس المكان في حدّ ذاته ، وإنما في تلك المناظر التي يخطها السرد بسرعة ليبلغ غايته ، ففي كل موضع لقاء أو منتدى أو مجلس أو محفل و لا حديث فيها إلاّ عن منظوم الكلام و منثوره، فإذا التنقل في المكان جولة بين فنون القول من الشعر وخطابه ونقد إلى ما على حدودها مما تشبّه بها و ليس منها من ألوان السخف و الحماقة، فالسياحة في غياض الجنة نزهة في رياض الأدب فذاك مطلوب وحقيقة الرحلة [2].

[1]- توفيق بكار، جدلية المماثلة والمقابلة في رسالة "التوابع والزوابع"، ج2، مجلة دراسات أندلسية، مطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1995، ص. 16.

[2]– عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران ، ص.17.

الظاهر أنّ الباحث توفيق بكار في قراءته لرسالة ابن شهيد التوابع والزوابع لم يول اهتماما لعنصر المكان ولم يقرنه بالزمن ولا بالشخصية ، وينفي المكان من الرحلة جملة و تفصيلا ، فيصرح قائلا:«ومهما يكن الأمر فليس المقصود بالرحلة المكان و طبيعته »[1]

لا نعلم لماذا يقصي الباحث توفيق بكار عنصر المكان من نص الرحلة ،و أنّه ليس المقصود في وعي السارد ،ويسقط عمل التوابع والزوابع على فعل الدوعاجي (بلاد الطرزّني) حيث جعلها في كوكب المريخ نائية و هي تونس بأهلها دانية[2].

وكأننا بالباحث ينطلق في دراسته هذه من أحكام مسبقة تحمل في طياتها إيديولوجيا دقيقة لم تكن في صالح قراءة النص السردي بوصفه وثيقة أدبية إبداعية فنية خارجة عن التاريخية و الواقعية .

4-2- مقاربة عالي عبيد للفضاء في النص التراثي كليلة ودمنة

"الحمامة و الثعلب ومالك الحزين أنموذجا"

إذا جئنا لتتبع الباحث التونسي على عبيد في قراءته للنص التراثي السردي تلك القراءة التي وسمها بـ"في تحليل النص السردي القديم الحمامة و الثعلب ومالك الحزين أنموذجا، المنجز ة في مجلة الحياة الثقافية العدد 124 بتونس 2001 ،نجد دراسته هذه جاءت في ثماني عشر ة صفحة (18) خَصّص للمكان فيها صفحة واحدة لاغير .

حيث يقول :« يتميز المكان القصصي عن الأمكنة الواقعية أو حتى عن تلك التي تتسم بها فنون تدرك بالبصر أو السمع أو بهما معا من قبيل المسرح و السينما، فهو يعتبر فضاء لفظيا أساسا

[1]- عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران، ص.17.

[2]- م.ن، ص.ن.

وحيزا لا يوجد إلاّ بالكلمات و فيها ، وقد يتوقف عليه تحديد العلاقات بين الفواعل في القص و كشف أنماطها الذاتية و الاجتماعية بل فك رموز الكون الحكائي وبلورة مقاصد الراوي»[1] .

فالباحث علي عبيد في مقولته هاته جمع بين مصطلحات المكان الثلاثة :المكان /الفضاء /الحيز وميزه عن المكان الواقعي أو من تلك التي تدرك بالبصر أو السمع أو بهما ، وتبناه فضاء لفظيا؛ أي ذلك الفضاء الذي تشكله اللغة ،وأعطاه مكانة داخل النص قد يتوقف عليه تحديد العلاقات بين الفواعل في القص و كشف أنماط تلك العلاقات، بل أكثر من ذلك فقد منحه مكانة سامقة تتمثل في فك رموز الكون الحكائي وبلورة مقاصد الراوي، فالشكل الحكائي لا يكون إلاّ من خلال المكان وزاوية نظر الراوي تتبلور و تتشكل أساسا من خلال طبيعة تشكل المكان .

يتبلور هذا التخريج لدى الباحث علي عبيد ضمن رؤية تنظيرية أعلى فيها من شأن المكان لكن في عملية الإجراء لم تتأكد فاعليته فعليا في عمل الباحث ولم يظهر للمكان تلك الهالة التي رافقته نظريا، فلم يقم إلاّ بإحصاء الأمكنة داخل نسيج النص أو في بعض الاستنباطات التي وظف في الوصول إليها الثنائيات الضدية.

وخلص إلى أنّ الأمكنة في النص أمكنة محدودة العدد و هي (القصر ، الغاب، و النخلة (رأسها و أصلها) و شاطئ النهر، و مختلف الاتجاهات و النواحي التي تأتي منها الريح إلى مالك الحزين (يمينه وشماله و خلفه و تحت جناحيه والنفس و الغير[2] .

فهذه الأمكنة عند الباحث علي عبيد توحي تضاريسها التأويلية بثنائيات ضدية منها :

الأعلى والأسفل، اليمين و الشمال ،الذات و الآخر ، السماوي و الأرضي ، البري و النهري ،الإنساني و الحيواني ، كما وجدها تدل أيضا على معان منها : أنّ النخلة مكان سحيق وطويل

[1]-علي عبيد، في تحليل النص السردي القديم،ص .42.

[2]- م.ن ، ص .42.

صعب المراس لا تقدر عليه إلاّ الطيور ،حيث تظهر هذه الدلالة مثلا في: فرأس النخلة يمنح الحمامة وفراخها الحياة، وفي المقابل يغدو عائقا مقيتا بالنسبة إلى الثعلب يفضح عجزه و يتحداه بعلوه ويدعوه إلى المجابهة والصراع وعلى النقيض من ذلك يكون أسفل النخلة مكان الافتراس، ومن الدلالات التي وجدها الباحث متضمنة في النخلة بوصفها مكانا فهي تتحول إلى مكان شكوى ونصح من خلال ذلك الحوار الذي دار بين الحمامة ومالك الحزين ،وغدا أيضا مكانا تُعد فيه الحيلة للإيقاع بالثعلب وعدم تمكينه من فراخ الحمامة، فالمكان يتوفر على أسرار[1].

وفضلا عن النخلة يورد الباحث مكانا آخر له فاعليته داخل النص السردي التراثي، إنّه شاطئ النهر حيث وجده يرمز إلى الهلاك، و قد تكرر حضوره في النص مرتين عن قصد من السارد و الشيء إذا تكرر تقرر، وهذا حتى تتأكد مهمته وهي الإسهام في نسج حدث الموت ،فمالك الحزين بارتياده على الأمكنة الأرضية التي يشاركه فيها غيره(الثعلب) جنا على نفسه وكان بذلك مصرعه[2].

ففي النص أمكنة ثلاث أولها النخلة وتحمل دلالة الحياة و النجاة من خلال رأسها الذي يتواجد في العلو ، و أسفلها الذي يحمل دلالة الموت و الافتراس بالنسبة لمالك الحزين ، أمّا المكان الثاني فهو شاطئ النهر و هو يحمل صفة الأرضي و يحمل أيضا دلالة الموت بالنسبة لمالك الحزين لأنّه ارتاده أمّا المكان الثالث و إن كان يحمل صفة الرمزية داخل نسيج القصة فهو مكان يقع بين جناحي مالك الحزين؛ حيث انطلت عليه حيلة الثعلب حينما سأله إذا أتتك الريح أين تولي رأسك ؟ فأجاب في كل مرة نحو جهة من الجهات ويرد عليه الثعلب السؤال في الأخير وإذا أتتك الريح منها جميعا كيف يكون فعلك ؟ قال أدخل رأسي بين جناحي فقال أرني فعلك هذا فلما أدخل رأسه غمزه الثعلب غمزة واحدة فقضى عليه؟ وقال له : أتري غيرك الحيلة وتعجز عنها ثم إلتهمه.

[1]- ينظر: علي عبيد، في تحليل النص السردي القديم ، ص42.

[2]- م.ن، ص.ن.

ومنه يرى الباحث علي عبيد أنّ المكان في القصة المثلية يغدو أساسيا يحيل على مداليل رمزية وحضارية و يضطلع بالكشف عن وجوه في النص ما تزال محجوبة[1] .

الملاحظ على قراءة علي عبيد أنّه وإن بدأ بحثه بإعلاء قيمة المكان داخل النص السردي وإنهاءه أيضا بنفس الملاحظة إلاّ أنّ مقاربته لعنصر المكان جاءت قاصرة عن إدراك ما يحمله المكان من خصوصية ،كما أقرّ هو بذلك ،ربما قراءته التي جاءت وفق المنهج البنيوي هي التي حملته على أن يتجاوز عنصر المكان ، عدا إظهار تلك الدلالات الرمزية التي استقرءها من خلال الثنائيات الضدية التي وظفها آلية في تتبعه للمكان، ولو عالجه من خلال تفاعلاته بباقي العناصر السردية لتبين له أنّ ما يحمله أكثر مما تمّ استنباطه .

5-2-مقاربة عبد الوهاب رقيق للفضاء في النص التراثي كليلة ودمنة "السمكات الثلاث أنموذجا"

أمّا المقاربة الخامسة والأخيرة في بحثنا هذا من الفصل الذي خصصناه للنقد التونسي فتبرز من خلال قراءة عبد الوهاب رقيق الموسومة بـ :أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لعبد الله ابن المقفع .

خصص الباحث الفصل الرابع من مؤلفه لدراسة إشكالية المعقولية القصصية في الحكايات المثلية من خلال تتبعه لحكاية السمكات الثلاث حيث درس قضيتي الزمان و المكان، تلك الدراسة التي لم يفرد لها من بحثه سوى صفحات ثلاث ، مركزا بذلك على أنّ النظام الإجمالي أو قاعدة التكرار و

[1]- علي عبيد، في تحليل النص السردي القديم ، ص. 43.

الاسترجاع الخاصة بالمكان شديدة الوضوح والاتساق في النص حيث يقول:« وقد رأينا أنّ المكان في النص مكانان الغدير من جهة و النهر من جهة ثانية » [1].

وبعد إرجاعه أمكنة النص إلى مكانيين هما الغدير و النهر يبد أ في عملية إحصاء كل مرجعية تحيل إلى أحدهما، فالغدير جاء متكونا من (غديرا، ذلك الغدير هناك، الغدير ، قمة الغدير مدخل الماء الذي يخرج من الغدير، مكان غيره(الغدير) المخرج (مخرج الغدير)، الماء (متعلق الغدير).

أمّا النهر فجاء متكونا من (النهر، النهر، شفير النهر، النهر).

وبعد عملية الإحصاء هذه لاحظ أولا أنّ للغدير أهمية أبلغ في القصة بدليل هيمنة حضوره في الخطاب فله عشرة تعيينات مكانية مقابل ثلاثة للنهر ، و قد عين الغدير باسمه الحرفي ثلاث مرات فقط بينما اضطلعت بذلك عناصر أخرى في المناسبات المتبقية من ذلك اسم الإشارة (ذلك الغدير)، وحرف الجرّ الدال على المكانية (فيه) ،وحدوده المكانية الهندسية مدخل/مخرج أو متعلق من متعلقاته (الماء)، أمّا النهر فلم يحظ بهذه التنويعات ففيما عدا كلمة "شفير" التي تُعين متعلقا من متعلقاته ظل النهر يذكر باسمه، ولا خلاف في أنّ تنويع التعيينات كالظرف هناك و المتعلق "الماء" وحرف الجرّ "في" قد وظفت لضمان مقروئية النص و لتحقيق اتساقه الداخلي ، فالتكرار الآلي و المنظم للغدير و متعلقاته أو النهر فظلا عن تنظيمه للنص يسمح بتحقيق دلالات رمزية تخدم العبرة المحمولة بالخطاب، فالنهر هو طريق النجاة ، والغدير بحيرة الموت ،لقد وقع التركيز على الغدير في النص حتى ينتبه السامع(الملك) والقارئ إلى خطورة الوضع و ضرورة المعالجة[2].

[1]- ينظر:عبد الوهاب رقيق،أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع،دارالنشرسوجيك، صفاقس،تونس ،ط1، 2007، ص .122.

[2]- عبد الوهاب رقيق،أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع ، ص، ص 123. 124.

من خلال تتبعنا لقراءة الباحث عبد الوهاب رقيق للمكان في هذه الحكاية المثلية تبين لنا أنّه لم يبرز قيمة هذا المكون الذي يُعَدُّ حاملا لكل العناصر السردية الأخرى خاصة و أنّ دراسته قد ظهرت والبحوث بشأنه تقريبا قد قطعت شوطا علميا و أقرّت جميعها بقيمة المصطلح داخل النص الفني، وأنّه فضاء يلف جميع العمل الحكائي، إلاّ أنّ الملاحظ على مقاربته أنها يغلب عليها الطابع السطحي فقد قام بعملية إحصاء للأمكنة و الدلالات الرمزية و التركيبية التي تحيل على المكانين(الغدير،النهر) وقام بقراءتهما ضمن وقوعهما داخل الجملة وما تحمله الحروف و أسماء الإشارة من عملية ربط وإحالة، فلم نرى المصطلح و دلالاته و أنواعها ولا مفهومه ولا قيمته داخل النص السردي.

إننا لا نريد بهذا العودة إلى النقد الانطباعي السياقي في إصداره لأحكام القيمة و لكن ما أملى علينا ذلك التخريج هو أنّه لم تتم دراسة المكان إلاّ بوصفه تعدادا يمكن إحصاءه وبالتالي جُرد من حمولاته المعرفية والفلسفية والرمزية.

لقد أفضت قراءتنا لقراءة النقد التونسي حول مصطلح الفضاء إلى تكوين رؤية خاصة حول طريقة معالجتهم لهذا العنصر السردي، أو في تلك النتائج المتوصل إليها، ففي المجال النظري مثلا تبين ذلك الشح في الدراسات ربما يرجع السبب في ذلك إلى أنّ البحوث الغربية حول هذا المصطلح آنذاك؛أي فترة أواخر ثمانينيات القرن الماضي لم تكتمل بعد ، أو عدم تكون تصور حول مفهوم المصطلح بسبب حداثته، لكن أقرّوا جميعهم على خصوصية المكان داخل نسيج النص السردي.

أمّا في الجانب الإجرائي فمن النقاد التونسيين الذين اشتغلوا على مصطلح المكان وقفنا على محمد ناصر العجيمي في عمله (الأرانب والفيلة) –وهو نص تراثي مأخوذ من كليلة و دمنة –،حيث استرشد بأدوات معرفية غربية ، نظرية غريماس (مقولات السيميائيات السردية) ،وظائف فلاديمير بروب ووجدناه يتبنى مصطلح الفضاء ويقول به على ما حمله عنده من ضبابية المفهوم.

وإذا عرجنا على عمل عبد الوهاب زغدان المكان في رسالة الغفران وجدناه يتبنى مصطلح المكان لا يحيد عنه إلاّ نادرا، ارتكز في عمله هذا على مقولات الدراسات الشعرية الحديثة، لكنه لم يدرج مصطلح الفضاء بمفهومه الذي يحمل دلالات عميقة إلاّ حين أراد معالجة علاقة الحدث بالمكان،فأفضى به صنيعه هذا أن وجده فضاء غير واضح المعالم، ولم يكتفي بمصطلح المكان فقط بل قال أيضا بالحيز ؛لكن المضاف إليه صفة المكانية (الحيز المكاني) وذلك عند دراسته للمكان وعلاقته بالشخصيات.

أمّا قراءة توفيق بكار في عمله جدلية المماثلة و المقابلة في رسالة التوابع و الزوابع، فجاءت دراسة مقتضبة وجدها تتشكل من حيزين حيز المكان و حيز البيان، لكن ما يهمنا في دراستنا هو حيز المكان ، حيث خلص إلى أنّ السارد لم تكن مقصديته قضية المكان في حدّ ذاته، لذلك انحازت الدراسة إلى إظهار لغة النص و ما حملته من دلالات بيانية في غياب كلي لدراسة دلالة المكان .

وتأتي قراءة علي عبيد تحليل النص السردي القديم(الحمامة والثعلب ومالك الحزين) وهو نص مجتزأ من كليلة ودمنة، تبنى الباحث فيه مصطلحات : المكان /الفضاء/الحيز، ولمقاربته وظف مقولات البنيوية وبعضا من مقولات السيميائيات السردية (المقاطع،الفواعل)،الملاحظ عليه في دراسته هذه أنّه لم يعن بإظهار الحمولات المعرفية للمكان بل ركز على إظهار الدلالات الرمزية له فقط من خلال توظيف الثنائيات الضدية.

وفي قراءة عبد الوهاب رقيق وهو الإجراء الأخير الذي اخترناه لرؤية النقد التونسي في شقه التطبيقي محاولين الوقوف على الإجابة عن التساؤل الجوهري في كيف تمت قراءة مصطلح المكان /فضاء؟

لقد حاول الباحث معالجة المصطلح من خلال دراسته : أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة، مريدا إظهار ما يتمتع به المكان من خصوصية فنية داخل نسيج العمل الإبداعي،لكنه لم يقم

سوى بإحصاء عدد الأمكنة الموظفة في النص السردي و إظهار دلالاتها الرمزية متعلقة بالجملة من ناحية تركيبية ،فأخضع أسماء الإشارة وظرف المكان للتدليل على ذلك لترابط الحاصل بين المكانين و دلالاتها الرمزية.

وعليه ظهر لنا أنّ الدراسات النقدية التونسية لمصطلح الفضاء حملت سمة التباين والاختلاف أولا حول المفهوم وثانيا حول طريقة الإجراء.

خاتمة

الخاتــمة:

من خلال تتبعنا لمسار التنظير والإجراء في النقد المغاربي لمصطلح الفضاء في التراث السردي،ومن رؤى النقد العربي عامة حول إشكالية المفهوم التي تولدت بفعل الترجمة التي أفرزت تفاوتا بين المصطلحات ،مما أدى إلى ذلك التباين البين بين المتون النقدية العربية، فمصطلحات المكان و الفراغ و المجال و الحيز و الفضاء كلها استعيرت بوصفها مقابلا أو معادلا للمصطلح المركزي الغربي Espace، فحينما عرجنا على النقد العربي وجدنا الناقد والأديب السوري سمر روحي الفيصل ينتصر لمصطلح الفضاء و يتخذه آلية إجرائية لقراءة المكان في الرواية العربية، و تبنت سيزا أحمد قاسم من مصر مصطلح المكان المفرغ من الواقعية على مضض ومسايرة – فقط– لما تفرضه خصوصية المرحلة النقدية وإلاّ فتفضيلها انصرف إلى مصطلح المجال.

حتى إذا انتقلنا إلى فضائنا الجغرافي المغاربي وجدنا السمة ذاتها تتكرر إنها سمة الاختلاف في تبني المفهوم،ففي النقد الجزائري يتمثل الباحث عبد الحميد بورايو تارة مصطلح المكان وأخرى الحيز المكاني بوصفهما مصطلحان معادلان للفضاء بالمفهوم الغربي،في حين أننا نجد الناقد عبد الملك مرتاض يتبنى مصطلح الحيز لا يحيد عنه.

أمّا في النقد المغربي فرأينا حميد لحمداني يعتمد في دراسته مصطلح الفضاء الحكائي ،الذي يلف باقي العناصر السردية الأخرى،هذا التبني والفهم للمصطلح وجدناه يتعدى إلى نقاد مغاربة آخرين وإن بتفاوت أقل مثلا في أطروحات كل من (محمد البوريمي،وحسن بحراوي) اللذان وجدناهما يتمثلان مصطلح الفضاء ذاته،أمّا سعيد يقطين فرأيناه قد خالفهم في الصيغة ووافقهم في المفهوم ،فهو يعتمد البنيات الفضائية مصطلحا معادلا للفضاء Espace .

ويجيئ النقد التونسي – أيضا– بالسّمة نفسها فمحمد ناصر العجيمي يقول بالفضاء،في حين أنّ عبد الوهاب زغدان يتبنى ترجمة المكان عموما معادلا للفضاء،أمّا توفيق بكار فإنّا

وجدناه يقول بالحيز المكاني،وإذا جئنا إلى الباحث علي عبيد رأيناه يخالف الجميع من خلال جمعه بين مصطلحات المكان،الفضاء، الحيز ولم يرى إختلافات جوهرية بينها.

لقد وقفنا على سمة الاختلاف عند بعض من نقادنا المغاربيين في تبنيهم لمفهوم الفضاء ،ذلك الإختلاف الذي يعزى إلى فعل الترجمة ومالحقها من تضارب، وإن كانت تلك السمة ليست حكرا عليهم وحدهم، وإنّما هي ظاهرة نقدية عربية وقفنا على بعض من معالمها.

أظهر إذا تضارب الترجمات مدى التخبط الذي يعيشه النقد العربي في تبني مصطلح بعينه،كما أنّه لا يزال يرزخ تحت نير التبعية للآخر – الغربي– و إن كنا نتلمس بعض المغايرة التي بدت تطرح فكريا و فنيا وتقنيا فيما يخص المصطلح أو المنهج أو اللغة أو حول فلسفة الفكر النقدي ذاته،وهذا ما يسجل لصالح النقد العربي عامة و المغاربي خاصة، الذي تساءل حول هذه الإشكالات يريد الانفلات منها و اصطناع خصوصية نقدية، و خير من مثل صورة الانعتاق هذه في النقد الجزائري الناقد عبد الملك مرتاض، تجلى ذلك حينما خالف جميع النقاد في تبنيه الحيز كمصطلح نحته لنفسه،وأخصبه بمجموعة من المفاهيم ونافح عنه بترسانة من الأدلة والحجج والبراهين، وآثره بالدرس والمساءلة.

وبذلك أبان عن ما يتمتع به الناقد الجزائري من خصيصة تتمثل في عدم تقيده بالمصطلحات الغربية أو تبنيها دون وعي أو ترشد وكأنها مقدس لا يجوز نقده أو نقضه، وإن كنا لا نذهب مذهبه في تعصبه لمصطلحه.

ومهما يكن من أمر الفرقة التي أشاعها مصطلح الفضاء إلاّ أنّه يبقى أحد مكاسب الحركة النقدية، حيث تغيرت رؤية المكان فخرج من كونه مجرد ديكور أو زينة إلى مكون مركزي في النص السردي بسبب ما أصبح يتوفر عليه من نظام معقد و مؤثر في سيرورة الحكي، و إن كنا قد علمنا أن الفضاء السردي يتشكل من مجموع الأمكنة لكن تشييده يبقى منوطا بعلاقته المتفاعلة مع الأحداث والزمن و الشخصيات، و ذلك ما يمنحه الدور الفاعل في بناء النص السردي.

ومن خلال تلك المقاربات التي عالجت المكان، رأيناه قد تعدى صفة الجغرافية المحددة ماديا إلى فضاء تخييلي رحب ،المكون أساسا من رموز الحروف و علامات الكلمات و الجمل المؤسسة على سعة خيال المؤلف أو ضيقه المليء بالناس و الأشياء و المجهز بالأثاث، فلم يعد المكان –إذن– يأتي اعتباطا بل اكتسب وجودا ممتدا على طول امتداد الخط السردي، إنّه لا يغيب مطلقا فهو حاضر في اللغة و في التراكيب و في حركية الشخصيات و كيفية بنائها للحدث، وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص السردي.

لقد فرضت علينا مقاربات النقاد المغاربيين الذين تتبعنا بعضا من أعمالهم استخلاص تبنيهم للفضاء وكيف أنهم اعتمدوه آلية إجرائية يقاربون بها النصوص السردية، فالناقد عبد الملك مرتاض تميّز بمحاصرته للحيز الذي اتخذه معادلا للمصطلح المركز، فهو لا يحلله إلاّ بربطه بباقي العناصر السردية،فقد ربطه بالشخصية،وتتبع السارد في توظيفه للوصف وما يقدمه من قيمة في إبرازه، وما يضفيه هذا الأخير–الحيز–من تجليات على المتن السردي(حكاية حمال بغداد) وهو أحد النصوص المشكلة لألف ليلة وليلة،تمتد من الليلة التاسعة إلى الليلة التاسعة عشرة،حيث أظهر الباحث مقدرة وهمة عاليتين على محاورة النص التراثي، معتمدا في ذلك على المنهج المركب المسمى بـ"تحليل سيميائي تفكيكي " الذي اتخذه آلية لقراءة هذا النص السردي.

أبان بذلك على أنّ الحيز يشغل صفة الفرادة داخل النص فلا يمكن لشخصيات الحكاية أن تتحرك محدثة جريان الحدث لولا ما أظفته تلك الأحياز العجائبية،وتكون بذلك بغداد هي قطب الحيز.

أمّا الناقد عبد الحميد بورايو فاشتغل على إظهار علاقة المكان –الفضاء– بالشخصيات من خلال توظيفه لآلية الثنائيات الضدية وأيضا بإسقاط الأفكار على الأمكنة ،وأبرزَ ما تشكله الفضاءات داخل نسيج النص في عملية ربط العناصر السردية جميعها،وتتجلى عملية الربط هاته من خلال أنساق فضائية تضفي معانٍ متعددة وتؤلف أحيانا علة وجود النص،يمكن دراستها منهجيا من

خلال الأماكن المشار إليها عبر تفسيرات معروفة جدا ، فمن خلال العنوان الذي يضعه أساسا لمقاربة المكان في الحكاية الخرافية ينصرف إلى تبني مصطلح الحيز المكاني مستقرءا كيفية بناءه التركيبي ضمن متواليات النص الحكائي وتوصل إلى أنّ جريان أحداث الحكاية تتابع في ثلاث أمكنة هي:(المدينة، الغابة، العالم الآخر) ، حيث ربط بورايو تواجد هذه الأمكنة بالتوازي مع مراحل عملية التحول الاجتماعي ،فأتى كل مكان من هذه الأماكن ممثلا للفضاء الذي يحتوي مرحلة من المراحل التي يمر بها الحدث .

أمّا في النقد المغربي فتظهر قيمة العمل النقدي الذي قام به الناقد سعيد يقطين جليا ،حيث أراد التأسيس المنهجي لقراءة السيرة الشعبية ،فمن خلال تبنيه البنيات الفضائية بوصفها معادلا للفضاء السردي توصل إلى أنّ السير الشعبية في مجموعها تتحرك أحداثها وشخصياتها وفق إملاءات البنية الفضائية،ومن خلال آلية التقاطب قُدر له تتبع الفضاءات واستلهام الدور الأساس الذي تلعبه في حركية النص السردي.

هذا ماجعله يقرّ بعموم مفهوم الفضاء وشموليته , وخصوصية مفهوم المكان , وكونه متضمنا في إطار الفضاء , إنّ الفضاء أعم من المكان لأنّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق في التحديد الجغرافي , وإنّ كان أساسيا, إنّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد لمعانقة التخييل والذهن ومختلف الصور التي تسع مقولة الفضاء ،يرى يقطين أنّ الفضاء في السيرة الشعبية يختلف – ربما – عن كل الفضاءات بسبب ميزة تميزه حيث يغدو موضوعا للفعل ذاته ,فلا يكون مجرد عالم تتحرك فيه الشخصيات ,أو ديكور يقع في الخلفية لأفعال الفاعلين ,كما يمكن أن يقدم إلينا ذلك في العمل المسرحي ,هذا البعد الذي يجعل من الفضاء موضوعا للفعل تقدمه لنا السيرة الشعبية بوضوح بيّن.

وإذا جئنا إلى النقد التونسي الذي قرء الفضاء السردي نرتطم أول ما نرتطم بتذبذب المصطلح تبنيا ومفهوما؛فناصر العجيمي يتبنى الفضاء وفق رؤية غريماس،وعبد الوهاب زغدان يأخذ بمصطلح المكان لا يفارقه،ارتكز فيه صاحبه على مقولات الشعرية ،وقال أيضا بالحيز المكاني حينما

ربطه بعلاقته بالشخصيات،أمّا توفيق بكار فتبنى الحيز المكاني ووظفه إظهارا للغة لغة النص وما حملته من بيان.

وربما خالفهم الناقد علي عبيد ففي مقاربته وظف مصطلحات المكان،الفضاء،الحيز،وكأنّه لا يعير اهتماما للمصطلح وما يحمله من فروقات معرفية ،استلهم في عمله الدلالات الرمزية للمكان من خلال توظيفه لتقنية الثنائيات الضدية.

وفي آخر الأعمال النقدية التونسية التي تتبعناها تأتي دراسة الناقد عبد الوهاب رفيق الذي وجدناه يتبنى مصطلح المكان معادلا للفضاء السردي ،وظف فيها المكان آلية إجرائية لمقاربة النص التراثي كليلة ودمنة وفق آلية التقاطبات المكانية و ماتحمله من دلالات وشحونات رمزية.

لايمكن أن ننفي تأثر النقاد المغاربيين بالنقد الغربي خاصة فيما تعلق بالمصطلحات النقدية المعاصرة التي برزت مع ظهور المناهج الحداثية ،وهي ظاهرة صحية إذا وظعناها داخل سياج المثاقفة العلمية، فمثلا الناقد بورايو لاينفي تأثره بأعمال غريماس خاصة في عمله المزج بين علم التركيب وعلم الدلالة لاستنباط دلالات المكان في القصص الشعبي، وهي سمة شاركه فيها الناقد المغربي سعيد يقطين مقرا بتأثره أيضا بأعمال غريماس،حيث إسترشد بأدواته الإجرائية في اشتغاله على المادة الحكائية أو السيرة الشعبية،وهي السمة ذاتها تتجلى لدى الناقد التونسي ناصر العجيمي الذي استعان بدراسات غريماس حول آلية مقاربة النص السردي .

لقد تأثر النقد المغاربي بإنجازات الشعرية الحديثة المنجزة حول مصطلح الفضاء السردي.

فتذبذب المصطلح بفعل تضارب الترجمات ألحق الضرر بالفعل النقدي الإجرائي،لقد ولّد اختلال الترجمة –والتي هي أحد عوامل نهضة المصطلح– غزارة في معاني المصطلح الواحد؛وذلك راجع للجهود الأولى التي كانت في مجملها مبادرات شخصية ،وحتى حينما انتظمت في مؤسسات وظيفتها الترجمة بقيت حركة لايحكمها قانون تسير وفق أطره ،ولم تحدد أهدافها سلفا ،مما أدى إلى تلك الوفرة في انتاج المطلحات ،لكنها متعددة ومضطربة ومتعارضة،فكل ناقد يترجم على قدر فهمه

ويقترح مايراه من المصطلحات متجاهلا من هم معه في نفس الخندق ،وربما يكون في غيبة عما ينتجوه.

ومن الملاحظات القيمة التي وقفنا عليها –أيضا– في القراءات النقدية التي قاربت الفضاء السردي، إخضاع الناقد المغاربي النظرية للإجراء بما يتماشي مع خصوصية النص المعالج، وهي ميزة تجعلنا نقرّ أنّ الخطاب النقدي العربي بإمكانه استيعاب المصطلحات الغربية و توظيفها بوعي ضمن سياج يخضع لخصوصية اللغة و المجتمع، وفي إطار مثاقفة علمية تتوخى تحقيق الشرط المنهجي في اشتغالها على ترجمة المصطلح بعيدا عن العفوية –كما ألمعنا سابقا – التي أدت إلى فوضى مصطلحية أذهبت الجهود سدى.

فالمصطلح بوصفه فعلا حضاريا في المقام الأول لا يمكن أن يسهم في انتاج معرفة تستمد جذورها من الآخر دون الوقوف على الخلفيات الفلسفية التي أنتجت حدود المصطلح ،فالتلاقح المعرفي بين الثقافات لا يقنع بنقل الدوال معزولة عن سياقها السوسيوثقافي.

فهلاّ اجتمع النقد العربي على كلمة سواء يوحد بها مصطلحاته ليؤسس علاقة بين النظرية والتطبيق قد تعطى دفعا جديدا للعمل النقدي العربي لا يشوبه تفرق في المنهجية، فيواكب بذلك الأعمال الغربية و ربما يتفوق عليها –و لما لا– إذا تمّ تأسيس نظرية نقدية عربية مطعمة و مخصبة بتراثنا الزاخر الذي ما يزال في مجموعة حبيس المكتبات.

وأخيرا وليس آخرا لا نزعم أننا قد أحطنا بجميع حيثيات الموضوع، لكن حسبنا ما أثرناه من تساؤلات، قصدنا من ورائها إماطة اللثام عن بعض ميزات النقد ا لمغاربي المعاصر، كما نعتقد أنّ هذا البحث فتح بابا لدراسة موضوع نراه بحكم معاشرتنا له فضاء رحبا، لذا ندعو لمنح الفضاء السردي – الذي أصبح يشكل معمارية النص– كل أبعاده الحضارية و النفسية والجمالية.

و من هنا ندعو إلى رؤية تتبنى مشروعا عمليا يفضي إلى بناء هيكل نقدي مغاربي ثم عربي يقوم على العلمية أولا ثم على تجاوز كل ما هو وافد إلاّ بقدر الإفادة منه و ليس إعادة اجتراره.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1 -المصادر والمراجع بالعربية:

1) إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية دراسة في بنية الشكل ، (الطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد العروسي المطوي)، دار Edition ANEP، 2006.

2) ابن باجة، شرح السماع الطبيعي لأرسطو طاليس، تحقيق ماجد فخري، دار النهار للنشر بيروت، 1973.

3) ابن رشد، تلخيص كتاب المقولات، تحقيق موريس يويج، دار المشرق، بيروت، ط2، 1983.

4) ابن رشد، جوامع السماع الطبيعي، تحقيق جوزيف تويج، مدريد، 1983.

5) ابن سينا، الشفاء، السماع الطبيعي، تحقيق سعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.

6) ابن منظور ابي الفضل محمد بن مكرم، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، تحقيق عامر أحمد حيدر، مجلد الأول، مادة (أ، ر، ث)، ط1،2005.

7) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، المجلد 15، ط1 ، 1997.

8) ابن منظور، لسان العرب، نسقه وعلق عليه، ووضع فهارسه علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط.1، سنة. 1988، ج. 10 .

9) أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة د. علي شلق، بيروت، دار المدى، الطبعة الأولى، 1986، المقابسة الثالثة والعشرون.

10) أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد، قاموس جمهرة العرب، حققه وقدم له الدكتور رمزي منير بعلبكي، ج2، دار العلم للملايين لبنان، ط1، 1987.

11) أبي يحي بن محمد بن صمادح التجيبي، مختصر تفسير الطبري، دار الخير بيروت، لبنان، ط 1، 2002.

12) أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات دار علاء الدين، سورية، 2001، ط.1.

13) أحمد طالب ، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية ، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر، 2005.

14) الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران الجزائر، 2002.

15) أكرم اليوسف،الفضاء المسرحي(دراسة سيميائية)،دار مشرق، مغرب، دمشق ،سورية ،ط.1 ،1994.

16) بيرنار فاليط، النص الروائي مناهج وتقنيات ، تر. رشيد بن حدو، الناشر سليكي أخوان ، المغرب، 1999، ط.1.

17) تبنيه لمصطلح البروكزيميكا في ألف. ياء ، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، دارالغرب للنشر والتوزيع،2004 وهران،الجزائر.

18) حسن بحراوي ,بنية الشكل اللروائي ,المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب, ط2, 2009.

19) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،بيروت،لبنان، ، ط.1، 1990.

20) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب،بيروت،لبنان، ط.1، 1990.

21) حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مراجعة وتقديم: د. عبد الأمير الأعسم، بغداد، دار الشؤون العامة، الطبعة الأولى، 1987.

22) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2000.

23) حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط. 3، 2000.

24) خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسة في الأدب العربي الحديث)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1982.

25) راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق (مغامرة نبيل سليمان في المسلة)، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط. 01، 1995.

26) الرحمن مبروك،جيوبوليتيكا النص الأدبي(تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر مصر.ط2002،1.

27) رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2000.

28) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، إنجليزي، فرنسي) دار الحكمة، سنة 2000.

29) سعيد بنكراد، السميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

30) سعيد علوش، معجم المصلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوبيريس، بيروت، لبنان، 1985 ط.1، مادة الفضاء.

31) سعيد يقطين ,السرد العربي مفاهيم وتجليات ,منشورات الاختلاف ,دار الأمان الرباط,المغرب,ط1, سنة 2012.

32) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان، ط.4 ،2005.

33) سعيد يقطين، قال الراوي، (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 1997، ط1.

34) سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2003.

35) سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، الطبعة الشرعية الحادية عشرة، 1985، المجلد الخامس.

36) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

37) سيزا قاسم ، جماليات المكان، منشورات عيون المقالات، المغرب، 1996.

38) عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة) ، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر1994.

39) عبد الحميد بورايو،القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986.

40) عبد الحميد بورايو،القصص الشعبي في منطقة بسكرة(دراسة ميدانية)،المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

41) عبد القادر الجرجاني، التعريفات، دار النشر بيروت ،لبنان ،ط4،2004.

42) عبد القادر الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتاب المقدس، بيروت، لبنان، ط.1، 1985.

43) عبد القادر شرشار،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر)،منشورات دار الأديب،وهران،الجزائر،2006.

44) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

45) عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

46) عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2005.

47) عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ط.2.

48) عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001.

49) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.

50) عبد الملك مرتاض، ألف- ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2004، ط.2.

51) عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003.

52) عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة) المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس، 1989.

53) عبد الملك مرتاض،النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983

54) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

55) عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي،معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق،سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995.

56) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط. 2005.

57) عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب، الجزائر، 2003.

58) عبد الملك مرتاض،تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

59) عبد الوهاب رقيق، أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع، دار النشر سوجيك، صفاقس، ط1، 2007.

60) عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران أشكاله ووظائفه، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط2، 1995.

61) عند عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار(الغرب للنشروالتوزيع وهران، الجزائر، 2005.

62) عند عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار(الغرب للنشروالتوزيع،وهران،الجزائر، 2005.

63) فوزي العنتيل، الفولكور ماهو؟،مكتبة الأدب الشعبي، دار المعارف، مصر، د، ت .

64) قادة عقاق، السيميائيات السردية و تجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)،مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2004/2003.

65) قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر(جدل المكان والزمان)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر 2002.

66) قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر(دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سورية، 2001.

67) القرطبي، أبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري، الجامع لأحكام القرآن، دار الفكر، بيروت، لبنان، المجلد السابع، ط1، 2003.

68) كارمن أرمسترونغ، ترجمة روجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

69) كشاف اصطلاحات الفنون، مجموعة من المؤلفين، النهضة المصرية، ج2.

70) كيليطو عبد الفتاح: الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

71) كيليطو عبد الفتاح: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دارتو بقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988.

72) محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، تحقيق أبو الوفاء نصر، مادة (أ، ر، ث)، ط2، 2007.

73) محمد الكتاني، موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013.

74) محمد عزام ،شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،2005.

75) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،سورية، 2003.

76) محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية قريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.

77) محمود زيدان، كانط وفلسفته النظرية، دار المعارف، ط1، 1976.

78) منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة)، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، 1984، ط.1.

79) موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ج1.

80) مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي "الإشكالية والأصول والامتداد"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2003-2004.

81) مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، 2005 .

82) نبيلة إبراهيم سالم,البطولة في القصص الشعبي,دار المعارف سلسلة "كتابك",القاهرة,1977.

83) نصر حامد أبو زيد، هكذا تكلّم ابن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط.3، 2000.

84) نصر حامد أبوزيد،إشكاليات القراءة وآليات التأويل ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط07, 2005.

85) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997.

86) واسيني الأعرج، طوق الياسمين، رسائل في الشوق والصبابة والحنين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان، ط.2، 2006.

87) يوسف وغليسى، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،ط.1، 2008.

2 -الكتب المترجمة بالعربية:

88) أرسطو طاليس، الطبيعة، ترجمة، اسحاق بن حنين، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ج1.

89) برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر. عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002.

90) جوزيف كيسنر، شعرية الفضاء الروائي تر. لحسن إحمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

91) جوليا كريستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط. 1، 1991.

92) جون كلود كوكي،السيميائية (مدرسة باريس)،تر،رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر، 2003.

93) جيرار جينيت، ومجموعة من المؤلفين ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر. ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ط.1 .

94) رولان بورنوف وريال أويلي، معضلات الفضاء (ضمن الفضاء الروائي)، تر. عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002 .

95) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط. 2، 1984.

96) ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر. يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،سورية، 1990.

97) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط.3، 1986.

98) هنري ميتران، المكان والمعنى، الفضاء الباريزي في قصة Ferragus لبلزاك (ضمن الفضاء الروائي) تر. عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002 .

3 -الكتبة باللغة الأجنبية:

99) A.J. Gremas, et J .courtes, sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Espace Hachette paris 1979.

100) CharleGrivel, Production de l’intérêt romanesque,édition mouton, Paris,1973.

101) Emmanuel Kant, critique de la raisonpure, P.U.F.

102) Gaston Bachelard ,lapoètique de L éspace , èd.P.u.F,paris,1957.

103) Gérard Genette figure I I seuil paris 1969.

104) Hall. Edward, Au-delà de la culture, Edition du seuil, 1979.

105) henri mitterand, le discours du roman ,écriture PUF,Paris. Henri Mitterrand, Le discours du roman, PUF. Ecriture, paris, 1980.

106) Iouri lotman, la strecture du texte artistique. Traduit DU RUSSE par : Anne fournier Et autre, Gallimare. Paris, 1973.
107) Le petit Larousse ,dictionnaire encyclopédique,nouvelle édition paris,1995
108) le robert (dictionnaire de français) ,paris,2005.
109) Maurice Blanchot , l'espace littéraire, Gallimard, paris, 1955.
110) R. Bourneuf et R. Oullet, L'Univers du roman, PUF. 1981.
111) Roland Barthes S/Z , Ed Seuil, Paris, 1970
112) Roland Borneuf- Réal- Oulet, L'univers du roman..
113) tezvetan todorov et Autre,Quést-ce que le structuralisme, Edition, Seuil,Paris,1968.

المجلات والدوريات:

114) إدريس الخضراوي,وعبد الخالق عمراوي,حوار مع الباحث والناقد الدكتور سعيد يقطين,مجلة البلاغة والنقد الأدبي ,ع1,صيف 2014.

115) أعمال ندوة قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، مجلة، جامعة مولاي إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس، ج1، سنة 2000.

116) إلياس خلف، إشكالية التعددية في المصطلح النقدي، مصطلح Allégory نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، سورية، ع 417، سنة 2006.

117) بشير محمودي، بنية الحدث في الرواية الجزائرية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سورية، ع. 406، 2004، شباط(فبراير).

118) توفيق بكار، جدلية المماثلة والمقابلة في التوابع والزوابع لابن شهيد، مجلة دراسات أندلسية، ع3، 1989، ع10، 1993، ع13، 1995.

119) توفيق بكار، جدلية المماثلة والمقابلة في رسالة "التوابع والزوابع"، ج2، مجلة دراسات أندلسية، مطبعة المغاربية للنشر والإشهار، تونس، 1995.

120) حبيب مونسي، موضوعة الجبل في شعر مفدي زكريا، دورية البصيرة، العدد 05، سنة 2000 .

121) سمر روحي الفيصل،الفضاء المضاد، في النقد العربي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سورية، شباط (فبراير) ، ع. 406، السنة، 2004.

122) شريبط أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة الثقافة، الجزائر، ع. 115، 1997.

123) الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصانية –نظرية تطبيقية- في آليات المحكي الروائي، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 1999-2000.

124) عاطف العراقي، حوار المشارقة والمغاربة ,مجلة كتاب العربي، وزارة الإعلام,الكويت,ج1,ط2, 2006.

125) عبد العالي بشير، دلالة الفضاء في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، كتاب الملتقى الثالث عبد الحميد بن هدوقة، أعمال و بحوث وزارة الاتصال و الثقافة لولاية بورج بوعريريج، 2000.

126) عبد العزيز لعمول، مشكلة المكان في فلسفة ابن رشد، مجلة، فكر ونقد، الرباط، العدد 13، سنة 1998.

127) عبد القادر شرشار، إشكالية المصطلح، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، حزيران (جوان)،2002، ع. 377.

128) عبد اللطيف فتح الدين، مفهوم المكان والزمان في فلسفة إيمانويل كانط، مجلة بصمات الدار البيضاء، كلية الأداب والعلوم الانسانية، ع 03، 2008.

129) عبد الله أبو هيف,جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر,مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد(27)العدد(1)2005.

130) عز الدين المخزومي، الواقع النقدي الجزائري الجديد بين هاجس التبعية المدرسية وروح الانفلات والتأصيل (مجلة اللغة والاتصال)، دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، ع 1، أكتوبر، 2005.

131) علي عبيد، في تحليل النص السردي القديم، مجلة الحياة الثقافية، ع، 124، أفريل، 2001.

132) محمد سعيد العشماوي،الزمان ومفهومه في الفكر الديني، مجلة العربي، الكويت، ع 463، يونيو،(جوان)، 1997.

133) محمد منيب البوريمي ,الفضاء الروائي في اللرواية المغربية الحديثة,منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم52 ,سلسلة بحوث ودراسات رقم15 ,2001.

134) محمودي البشير، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث ، مخطوط دكتوراه ،جامعة وهران، 2003-2004.

135) منى حجاج ,قراءة في كتاب الكلام والخبر لسعيد يقطين ,مجلة التلقي والخطاب سلسلة أعمال وحدات التكوين والبحث , جامعة شعيب الداكالي,كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة,المغرب ,ع1, 2003.

136) نادية بوشفرة، علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر، مخطوط دكتوراه ، جامعة وهران، الجزائر، 2006/2005.

137) قادة عقاق، هاجس التأصيل النقدي لدى عبد الملك مرتاض، بين وعي التراث وطموح الحداثة، مجلة نزوى،الأردن، ع.38،أبريل،2004.

4 -المواقع الالكترونية:

138) جواد البشيني مادية و جدلية العلاقة بين الكتلة و الفضاء،www.ahewar.org

139) عبد الله أبوهيف مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية سلسلة الآداب و العلوم الإنسانية المجلد 27 العدد 205 عن موقع www.dorrob.com، جماليات المكان في النقد العربي المعاصر.

140) أحمد زياد محبك، المكان وأهميته في البناء الروائي، www.dorrob.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ-ص
المدخـــل : توطين الفضاء في الخطاب السردي المعاصر	54-20
مقدمة منهجية	20
1- 1- مصطلح الفضاء وظهوره في الدراسات السردية	24-21
1-2-إشكالية المصطلح	26-24
1-3-إشكالية المفهوم	30-26
1-4-إشكالية الترجمة	34-30
2- مستويات الفضاء	34
2-1المكان بوصفه واقعا وفضاء	37-34
2-2-المكان الأسطوري	37
3-أبعاد الفضاء	38
3-1-البعد الفلسفي	38
2 -3-البعد النفسي	41-39
4 - شعرية الفضاء	42-41
5- فضاء اللغة	43-42
4- ماهية التراث السردي	43
1- 4- ماهية التراث وحدود السرد	43
أ- التراث لغة	44-43
ب- اصطلاحا	45
أ-السرد لغة	45
ب- السرد اصطلاحا	48-46
أ- الأسطورة	52-48

فهرس الموضوعات:

ب-الخرافة	52
ج- الحكاية	54-52
الفصل الأول:الفضاء السردي في النقد الغربي المصطلح مفهومه ودلالاته	97-55
مقدمة منهجية	59-57
أولا: الفضاء السردي مفهومه ودلالاته في التراث الغربي	59
I- المصطلح في الموروث الغربي	59
1-المكان في الفكر الديني الغربي	59
1-1-الفضاء المقدس/ الفضاء المدنس	59
1-2-المكان في الفكر الفلسفي الغربي	70-61
ثانيا:الفضاء السردي في المنجز النقدي الغربي	71
مقدمة منهجية	72-71
المستوى النظري:	72
1- مفهوم الفضاء	72
1-1- المستوى المعجمي	73
1-2 المستوى الاصطلاحي	76-74
2- تحولات دلالة الفضاء في النقد الغربي	79-77
2-1- الفضاء أنواعه و دلالاتها:	79
2-1-1 - دلالة الفضاء في النقد الغربي المعاصر	83-79
2-1-2-أولا:الفضاء معادلا للمكان الفني:	83
يوري لوتمان: Iouri Lotman	86-83
2-1-3- ثانيا: الفضاء النصي: L'espace textuel	86
ميشال بوتور:	88-86
2-1-4- ثالثا: الفضاء الدلالي l'espace sémantique	89-88
جيرار جينيت	89-88
2-1-5- رابعا:الفضاء بوصفه منظورًا أو رؤيةً:	90

فهرس الموضوعات:

جوليا كريستيفا: Julia Kristiva	92-90
6-1-2- خامسا: فضاء اللغة	97-92
الفصل الثاني الفضاء في التراث السردي قراءة في المنجز النقدي العربي	155-98
مقدمة منهجية	101-100
I– مصطلح الفضاء في الموروث العربي	102
1- مصطلح مكان/فضاء عند المعجميين العرب	102
2- مصطلحات مكان/ فراغ/ خلاء:في الفلسفة الإسلامية	108-103
3- المكان القرآني	111-108
II- الفضاء السردي في المنجز النقدي العربي	111
1- مفهوم الفضاء و إشكالية المصطلح	111
1-1- مفهوم الفضاء	115-111
1-2- المصطلح و إشكالية الترجمة	120-115
III- الفضاء السردي تجلياته وتحولاته في الممارسة النقدية العربية	121
1- المصطلح عند سيزا أحمد قاسم	121
الفضاء بمفهوم المكان / الفراغ	125-121
2- المصطلح عند سمر روحي الفيصل	126
(مكان/فضاء)	127-126
1-2- بين المكان الطبيعي / المكان السردي	127
2-2- من المكان إلى الفضاء	128-127
3- علاقة الفضاء بالعناصر السردية	138-128
1-3- علاقة الفضاء بالوصف	138-128
2-3- علاقة الفضاء بالزمن	145-138
3-3- علاقة الفضاء بالشخصية	151-145
4-3- علاقة الفضاء بالحدث	155-151
الفصل الثالث:الفضاء في التراث السردي قراءة في المنجز النقدي	216-156

فهرس الموضوعات:

الجزائري المعاصر	
مقدمة منهجية	**160-158**
1- مفهوم الفضاء و إشكالية الترجمة في النقد الجزائري.	160
1-1-مفهوم المصطلح و إشكالية الترجمة	168-160
2- المصطلح في الدراسات النقدية الجزائرية	168
2-1 المصطلح عند عبدالملك مرتاض	168
فضاء / حيز	172-168
المستوى النظري:	178-172
1-1-2- هاجس التأصيل للحيّز عند عبد الملك مرتاض	178-172
2-1- 2- مظاهر الحيز عن عبد الملك مرتاض	179-178
أنواع الحيز عند مرتاض	182-178
2-2 المصطلح عند عبد الحميد بورايو:	185-182
فضاء/مكان/حيز	185-182
II- المقاربات النقدية الجزائرية المعاصرة للفضاء في التراث السردي	185
مقدمة منهجية	187-185
1- الفضاء في الحكاية الشعبية:	201-187
1-1-مقاربة عبد الملك مرتاض للفضاء في التراث السردي	201-187
الحيز في ألف ليلة و ليلة "حكاية حمال بغداد أنموذجا"	201-187
2-1 مقاربة عبد الحميد بورايو للفضاء في التراث السردي	216-201
القصص الشعبي "حكاية ولد المحقورة أنموذجا"	216-201
الفصل الرابع:الفضاء في التراث السردي(قراءة في الخطاب النقدي المغربي المعاصر)	266-217
1- تأصيل المصطلح في النقد المغربي المعاصر	220-219
1-1- مصطلح مكان /فضاء	222-220
2-1-المصطلح عند حميد لحمداني	230-222

فهرس الموضوعات:

فضاء/مكان	230-222
3-1-المصطلح عند محمد منيب البوريمي	235-230
4-1-المصطلح عند حسن بحراوي	241-235
2- مقاربات النقد المغربي للفضاء في التراث السردي	248-241
2-1 :مقاربة سعيد يقطين للفضاء في التراث السردي	248-241
2-2- مقاربة سعيد يقطين للفضاء في التراث السردي " السيرة الشعبية أنموذجا"	251-248
1-1-الفضاءات المرجعية	253-251
1-2- الفضاءات التخييلية	254-253
1-3- الفضاءات العجائبية	257-254
2 – البنيات الفضائية الخاصة	266-257
الفصل الخامس:الفضاء في التراث السردي(قراءة في الخطاب النقدي التونسي المعاصر)	306-267
1- تجليات المصطلح في الدراسات النقدية التونسية	269
مقدمة منهجية	272-269
أ- المستوى النظري	272
ب-المستوى الإجرائي	277
2-1 -مقاربة محمد ناصر العج يهي الفضاء في كليلة ودمنة "الأرانب والفيلة أنموذجا"	285-277
2-2- مقاربة عبد الوهاب زغذان" المكان في رسالة الغفران أنموذجا"	297-285
2-3- مقاربة توفيق بكار للفضاء في التراث السردي رسالة "التوابع والزوابع" أنموذجا	299-297
2-4-مقاربة علي عبيد للفضاء في النص التراثي كليلة ودمنة "الحمامة و الثعلب ومالك الحزين أنموذجا"	302-299
2-5-مقاربة عبد الوهاب رقيق للفضاء في النص التراثي كليلة ودمنة	306-302

فهرس الموضوعات:

"السمكات الثلاث أنموذجا"	
خاتمة	314-307
قائمة المصادر والمراجع	328-315
فهرس الموضوعات	335-329