الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

بنية الزمان والمكان في الرواية الجزائرية المعاصرة
رواية "مقامات الذاكرة المنسية" لحبيب مونسي
–أنموذجاً–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

– محمد كوير

– عبد العفو درداخ

إشراف الأستاذة:

– فوزية تقار

الاسم واللقب	الصّفة	الجامعة
د.عبد القادر عباسي	رئيسا	جامعة الشّهيد حمه الاخضر–الوادي
أ.فوزية تقار	مشرفا ومقررا	جامعة الشّهيد حمه الاخضر–الوادي
د.عبد الحميد جريوي	عضوا ومناقشا	جامعة الشّهيد حمه الاخضر–الوادي

الموسم الجامعي: 1438/1437هـ*** 2016 /2017 م

شكر وتقدير

تتقدم أولا بالشكر إلى من يصعد إليه الكلم الطيب و الدعاء الخالص إلى **الله** أحسن الأسماء وأجمل الحروف وأصدق العبارات وأثمن الكلمات رب العزة .

فلك الشكر و الحمد ربنا حتى ترضى و لك الحمد إذا رضيت و لك الحمد بعد الرضى .

تتقدم بأسمى عبارات الشكر و الامتنان إلى :

- إلى أستاذتنا الفاضلة **فوزية تقار** التي تتقدم لها بالشكر الوافر والامتنان غير المنقطع والتي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها القيمة والثمينة طوال مراحل إنجازنا لهذا العمل وكان لها الفضل في توفير كل الإمكانيات التي نحتاجها في عملنا هذا .
- إلى أعضاء لجنة المناقشة. . . . . على تكرمهم مناقشة المذكرة و إثرائها بخبراتهم العلمية و مكتسباتهم الثرية و القيمة .
- كما نشكر كل من ساعدنا و مد لنا يد العون لإتمام هذا العمل خاصة مسؤولي مكتبة كلية الآداب واللغات .
- و الشكر موصول إلى كل أساتذة و موظفي جامعة الشهيد "حمة لخضر بالوادي
- كما نتوجه بأعمق وأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى كل أساتذتنا الكرام الذين لهم الفضل في وصولنا إلى هذا المستوى من **معلمينا بالابتدائي** إلى **أساتذتنا بالجامعة** .
- كما نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة أو دعاء .

الطالبان

مقدمة

مـقـــدمـــــة

استطاعت الرواية في القرن التاسع عشر أن تثبت وجودها في الساحة الثقافية العالمية، وأن تتصدر قائمة الأجناس الأدبية بفعل ما تتوفر عليه من مرونة وقدرة على مواكبة مجريات الواقع، وميل متواصل إلى التجريب الشكلي، ورفد منجزها السردي بآليات وتقنيات متنوعة وموضوعات جديدة، إضافة إلى اسهاماتها في إنتاج المعرفة وبث الأفكار الإيديولوجية والسياسية والاجتماعية.

وقد عرفت الرواية العربية تطورا كبيرا وانتشارا واسعا مما مكنها من احتلال مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الحديثة، نتيجة امتلاكها مقومات التأثير في المجتمع والتغيير فيه، محاولة بذلك معالجة مشاكله هذا من جانب، ومن جانب آخر لامتلاكها القدرة الفنية وتميزها عن غيرها من الفنون وبقدرتها على احتواء هموم الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

والرواية الجزائرية رغم تأخر ظهورها إلا أنها احتلت مكانا هاما في الساحة الأدبية العربية كونها جنسا أدبيا يعبر عن خلفيات ومرجعيات الأمم المختلفة (سياسية أو تاريخية أو ثقافية)، حيث ظهر مجموعة من الروائيين أمثال الطاهر وطار و واسيني الأعرج وعبد الحميد بن هدوقة وغيرهم من الذين غرفوا من ينبوع البراعة السردية المصورة لحال الناس، باستعمالهم اساليب متميزة تطفح بالإبداع وتنضح بالإمتاع وانفرد كل روائي بأسلوبه وخطابه، فكانت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تضع اليوم أقدامها على أبواب الحداثة في مستويين: الجمالي والمعرفي، فهذه الرواية تنزع من خلال بنيتها ولغتها، وكثافنها إلى خلق مستويات متفاوتة مستخدمة كل الأساليب السردية المعاصرة واللوحات الفنية المتنوعة، للتعبير عن بيئتها وعصرها كتيار الوعي- الرمز- الأسطورة- المناجاة- الأحلام- اللامعقول... ومن أولئك الكتاب من نالت نصوصهم نصيبا وافرا من الدراسة والتمحيص في حين أهملت بعض الأسماء كالروائي الجزائري حبيب مونسي الذي كتب مجموعة من الروايات التي عبرت عن الواقع السياسي والحضاري والاجتماعي العربي حاملة لرؤية ايديولوجية تصحيحية تجاه ما هو سائد في المجتمع، معتمدا في ذلك على التلاعب بالبنى السردية في تشكيل معماري فني مميز زمانا ومكانا وشخصيا...، ونحن كدارسين ارتأينا أن تتمحور دراستنا حول بنيتين سرديتين أساسيتين هما

البنية الزمنية والبنية المكانية فجاء بحثنا موسوما ببنية الزمان والمكان في الرواية الجزائرية المعاصرة وتحديدا لتصنيف هذه الدراسة اخترنا مدونة جزائرية "مقامات الذاكرة المنسية" بحيث تمثل هذه الرواية مرحلة متقدمة فنيا في مسار الكاتب الأدبي (الروائي)، فهي رواية تجمع بين الأصالة والمعاصرة وبين التاريخ والأسطورة والخيال العلمي والتي اعتمد فيها الروائي على تكنيك تيار الوعي الذي شكل في بوتقة فنية واحدة وهي التجريب جمعت في هيكلها بين الوصف والسرد والحوار... لتتخذ بذلك دلالات عميقة تكسر النمط السردي الكلاسيكي وتضاهي الأشكال الروائية الغربية الجديدة.

وقد كان اختيارنا لهذا الموضوع لأسباب عديدة منها : رغبتنا القوية التي قادتنا إلى دراسة رواية جزائرية خاصة في عالم التجريب وخصوصا أعمال الروائي والناقد الأكاديمي حبيب مونسي، فرؤيته للعالم لن تخرج عن حدود انتمائه الاجتماعي العربي ومحاولتنا أيضا الكشف عن أغوار ودلالات البنية الزمنية والمكانية في رواية "مقامات الذاكرة المنسية" على اعتبارهما من أهم العناصر الروائية التي تتشكل منهما معمارية الفن الروائي وبؤرة تنجذب نحوها كل خيوط العمل الفني.

وقد حاولنا من خلال هذه الدراسة الإجابة عن بعض التساؤلات الآتية:

- ما طبيعة البنية الزمنية التي بنيت عليها الرواية وما دلالاتها واقعا ومتخيلا ؟
- كيف استطاع الكاتب أن يمزج بين أنواع الأزمنة الثلاث في الرواية ؟ وما هي غايته من ذلك ؟
- ما هي دلالات المكان واقعا ومتخيلا ؟ وهل كان حضوره في الرواية انعكاسا لايديولوجية الكاتب؟
- هل كان توظيف الراوي للأمكنة المغلقة والمفتوحة في الرواية له علاقة بأوضاع المجتمع ؟
- كيف كان تعامل حبيب مونسي في روايته التجريبية مع الزمان والمكان ؟وهل لهذا التوظيف خصوصية تميزه عن غيره ؟

- ولأن البحث يحتاج إلى عمود فقري يسنده ويشد بنيانه والمتمثل في الخطة التي تحدد معالم الدراسة، فقد جاءت خطة هذا البحث مكونة من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، بالإضافة إلى قائمة المصادر والمراجع.

فتناولنا في المدخل مفهوم البنية وخصائصها ثم مفهوم الرواية لغة واصطلاحا ونشأتها في الأدب الجزائري.

أما الفصل الأول فكان فصلا نظريا معنونا بالبنية الزمنية والمكانية في العمل الروائي واشتمل على مبحثين تطرقنا في المبحث الأول إلى البنية الزمنية في الرواية عرفنا الزمن لغة واصطلاحا وقدمنا بعض آراء الدارسين في الزمن ثم أقسامه ومستوياته و أهميته في الرواية ثم تناولنا المفارقات الزمنية بما فيها من استرجاع واستباق إضافة إلى تقنيات زمن السرد وما يندرج تحتها من تقنيات إبطاء السرد المتمثلة في المشهد والوقفة الوصفية وتقنيات تسريع السرد من خلاصة وحذف.

أما المبحث الثاني فكان موسوما بالبنية المكانية في الرواية، عرفنا فيه المكان لغة واصطلاحا وقدمنا بعض الآراء حول المصطلح ثم أشرنا إلى أنواع المكان ودلالاته ووظائفه وأهميته ثم علاقته بالزمن داخل العمل الروائي.

وأما الفصل الثاني فخصصناه للدراسة التطبيقية وعنوانه البنية الزمنية والمكانية في رواية مقامات الذاكرة المنسية وقد قسمناه كذلك إلى مبحثين المبحث الأول خاص بالدراسة الزمنية في رواية مقامات الذاكرة المنسية قدمنا فيه الواقع والمتخيل في الرواية ثم ملخص الرواية فسيميائية العنوان ثم عمدنا إلى استخراج المفارقات الزمنية وتقنيات زمن السرد ودلالاتها في الرواية بين الواقع والمتخيل.

بينما كانت دراستنا التطبيقية في المبحث الثاني خاصة ببنية المكان في الرواية تعرفنا فيه على أنماط المكان في الرواية وما اشتملت عليه من أمكنة (واقعة ومتخيلة) أو(مغلقة ومفتوحة)، كما بينا علاقة الشخصية بالمكان الواقعي والمتخيل، ثم قدمنا وصفا للمكان المغلق والمفتوح إضافة إلى تقديمنا لبعض التقنيات المساعدة على الوصف.

لنصل في الأخير إلى خاتمة جمعنا فيها جل النتائج التي تمخضت فيها دراستنا للبنية الزمنية والمكانية في رواية مقامات الذاكرة المنسية.

ولقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج التحليلي الذي سمح لنا برؤية النص الروائي رؤية حداثية تنطلق من اعتبار النص حيزا مفتوحا قابلا لتعدد القراءات والاحتمالات وكذلك المنهج الوصفي الذي من خلاله قدمنا وصفا للعديد من الأمكنة، إلا أن هذا لايعني عدم الاستفادة من المناهج الأخرى كالسيميائي الذي من خلاله أعطينا دلالات وتأويلات للبنيتين (الزمنية والمكانية) في تحليلنا للرواية .

هذا وقد حاولنا الاستفادة من مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها:

- بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية) لحسن بحراوي
- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) لحميد لحمداني
- تحليل الخطاب الروائي وقال الراوي لسعيد يقطين
- بناء الزمن لسيزا قاسم
- الزمن في الرواية العربية لمها حسن القصراوي

وبعض الكتب المترجمة مثل :

- خطاب الحكاية لجيرار جينيت
- جماليات المكان لغاستون باشلار

وقد صادفنا في طريقنا بعض المشاكل منها على وجه الخصوص قلة الدراسات التي تناولت مثل هذه المواضيع بالدراسة التطبيقية خاصة في رواية مقامات الذاكرة المنسية إضافة إلى تشعب الموضوع واتساعه، وبعون الله تخطينا تلك الصعوبات.

وفي الأخير لايسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الوفير إلى الأستاذة الفاضلة "فوزية تقار" التي مدت لنا يد العون بنصحها وإرشادها وتوجيهها لإنجاح هذا العمل وإخراجه في حلته هذه، كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى من قام بمساعدتنا من قريب أو بعيد في إتمام هذا البحث.

مدخل

مفاهيم نظرية حول البنية والرواية

أولا : البـنيــة:

1- مفهوم البنيـة

2-خصائص البنيـة

ثانيا :الرواية

1- مفهوم الرواية

2- نشأة الرواية الجزائرية وتطورها

أولا : البنيـة

1- مفهوم البنيـة

أ- لغــة:

البنيوية لغة مشتقة من الفعل الثلاثي (بنى) "والبني نقيض الهدم، بنى البناءُ البناءَ بنيًا، وبناءً وبنسمقصور، وبنيانًا وبنيَةً وبنايةً وابتناه وبَنَاهُ، والبناء: المبني، والجمع أبنيةٌ، وأبنياتٌ جمع الجمع والبنيَةُ والبنيَةُ، ما بنيتَهُ، وهو البنَى والبُنَى، وقد تكون البنايّة في الشرف"[1] وجاء في معجم مقاييس اللغة لفظة "(بني) الباء والنون والياء أصل واجد، وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض، تقول بَنَية البنَاءَ أَبنيه"[2] وقد وردت في القرآن الكريم

في قوله تعالى: ﴿فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا رَّبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَىٰ أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِم مَّسْجِدًا ﴿٢١﴾﴾* قال تعالى: ﴿وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا ﴿٥﴾﴾*

"ومصطلح البنية مشتق في اللغات الأوروبية، من الأصل اللاتيني (stuere) الذّي يعني (البنّاء) أو الطريقة التي يشّاد بها المبنى، ثّم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما، ولايبعد هذا المعنى عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب"[3]

إذن فمن معاني البنية في اللغة البناء والتشييد والطريقة التي يشاد بها البناء.

ب- اصطلاحـا:

يعرف جان بياجيه البنيوية بقوله: "هي نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا (في مقابل الخصائص المميزة للخصائص)، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراءً بفضل

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (بني)، ج 14، دار صادر بيروت لبنان، ط3،1993 م ، ص93.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة، باب (بني)، ج 6، دار الفكر، دمشق سورية، د ب، د ط، 1979م، ص302.

* سورة الكهف : الآية (21).

* سورة الشمس : الآية (5).

[3] محمد عزام: تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية القدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد العرب،دمشق، سوريا، د ط،2003 ص25.

الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه" [1]

ويرى جيرالد برنس" أنّ البنية شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكّون على حده والكل"[2]

وجاء في المعجم الأدبي لجبور عبدالنور "أن البنيوية نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر الداخلة في تركيب اللغة، ومبينة أنّ الوظائف، المحددة بمجموعة من الموازنات والمقابلات، وهي مندرجة في منظومات واضحة"[3]

فهي" بناء نظري للأشياء، يسمح بشرح علاقاتها الداخلية، وبتفسير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات...وأي عنصر من عناصرها، لا يمكن فهمه إلى في إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق"[4]

إذن، من خلال التعريفات السابقة يتضح لنّا أنّ مفهوم البنية مرتبط بالبناء المنجز من ناحية، وبهيئة بنائه وطريقته من ناحية أخرى وكينونة هذا البناء لا تنهض إلى من بتحقيق الترابط والتكامل بين عناصره الشكلية والضمنية.

2-خصائص البنيـة :

لقد حدد بياجيه العناصر التي تتكون منها البنية وهي الشمولية (الكلية) والتحولات والضبط الـــــذاتي:

أ- الشمولية (الكلية):"هو أنّ البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق ، من حيث هو نسق" [5]وجاء في دليل

[1] زكريا ابراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، مصر، د ط، د ت ،ص30.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر، السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، ط1، 2003 ، ص191.

[3] جبور عبد النور: المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1979،1م،ص52.

[4] احمد مرشد: البنية والدلالة، في روايات إبرهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيرت لبنان،ط1،2005،ص19.

[5] زكريا ابراهيم: المرجع نفسه، ص30.

الناقد الأدبي أنّ الشمولية "تعني اتساق وتناسق البنية داخليا أي أنّ وحدات البنية تتسم بالكمال الذاتي، وليست مجرد وحدات مستقلة جمعت معا قصرا وتعسفا بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها"[1]

ب– التحولات :

"بمعنى أنّ البنية غير ثابتة وإنّما هي دائمة التحول وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب، والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة، مع أنّها لاتخرج عن قواعد النظم اللغّوي للجمل"[2]

ج– الضبط الذاتي:

"فهو أنّ في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها ممّا يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها ويحقق لها ضربا من "الانغلاق الذاتي". ومعنى هذا أنّ للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد "مجموعات "ناتجة عن تراكمات عرضية أو ناجمة عن تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها، بل هي "أنسقة" مترابطة، تنظم ذاتها"[3]

يمكن القول أنّ خصائص البنية التي تمّ ذكرها هي خواص دائمة ومشتركة لأية بنية من البنّى، وتعد بمثابة القانون العام الذّي يحكم عمل مختلف البنّى مهما كانت طبيعتها.

– ثانيا :الرواية:

1– مفهوم الرواية :

أ– لغــة:

جاء في المعجم الوسيط" روّى على البعير رياً استقى والقوم وعليهم ولهم الماء والبعير شّد عليه بالروى ويقال روى على الرجل بالرون شّده عليه لئلا يسقط من ظهر البعير، وراوي الحديث أو

[1] ميجان الرويلي و سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص70.

[2] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية الى التشريعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص34.

[3] زكريا ابراهيم : مشكلة البينة ،ص31 .

الشعر حامله وناقله والجمع رواة: والرواية مؤنث الراوي والمستقى ومن كثرت روايته والتاء للمبالغة والمزادة فيها الماء والدابة التي يسقى عليها الماء والجمع روايا"[1]

كما جاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي"(روّى)من الماء واللبن كرضي رياً وريِاً وروّى، وترويّ وارتوّى، بمعنى والشجر تنعم كتروى، والرواية المزادة فيها من الماء، والبعير، والبغل، والحمار يستقى عليه روى الحديث يروي رواية وترواه، بمعنى، وهو رواية للمبالغة، والحبل فتله، فارتوى وعلى أهله، ولهم: أتاهم بالماء، ورويته الشعر أحملته على روايته كأرويته، وفي الأمر نظرت، وفكرت"[2]

من خلال هذه التعريفات اللغوية للفظة الرواية يتضح لنا تعدد معانيها ودلالاتها فمنها ما يفيد النقل والجريان والارتواء المادي للماء أو المعنوي للنصوص والأخبار، كما أطلقت كذلك على ناقل الشّعر وقائله.

ب– اصطلاحا:

تعد الرواية أحد أنواع فنون الأدب، الذيّ استطاع أن يفرض وجوده ويغطي على باقي الفنون النثرية الأخرى إذ استطاع أن يستوعب مشكلات الإنسان وعصره وقضاياه، ولقد تعددت التعاريف لمصطلح الرواية فلم يجمع الباحثون على تعريف واحد وشامل فنجد من بين هذه التعاريف: يعرفها ميشال بوتور بقوله: "هي شكل خاص من أشكال القصة...تتخذ أشكالاً متنوعة"[3] يقول محمد الدغمومي أنّ" الرواية كتابة تطورت في الغّرب عن أشكال السرد لتصبح شكلا معبرا عن فئات اجتماعية وسطى قادرة على الكتابة والقراءة"[4]

ويعرفها عبدالمالك مرتاض بأنها:" كل فعل أو عمل سردي مطول نسبيا معقد التركيب والبناء قائم على تقنيات الكتابة المعروفة ومنه نجد أنها نقل روائي...لحديث محكي، تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأحوال، كاللغة والشخصيات والزّمان والمكان والحدث

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، باب (الراء)، ج1، دار الدعوة، القاهرة مصر، د ط، د ت، ص384.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، فصل(الراء)، ج1، مؤسسة الرسالة لطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط8 ،2005م، ص1290.

[3] ميشال بوتور: بحوث في الراوية الجديدة، تر، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط 3، 1986م،ص5.

[4] محمد الدغمومي: الراوية المغربية والتغير الاجتماعي، مطابع إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 1991،ص43.

يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد والوصف والحبكة والصراع وهي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا وتتحاب طوراً آخر لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية، وعناية شديدة"[1]

والرواية ليست مجرد حكاية أو شكل فني، بل هي ممارسة لإنتاج ثقافة الفئات الاجتماعية المختلفة ويمكن القول، بأنّ الرواية سرد نثري قصصي يتميز عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى بكبر الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث، وهي ترتبط بالمجتمع وتقيم معمارها على أساسه بالإضافة إلى أنها تجمع بين الأشكال الأدبية

2) نشأة الرواية الجزائرية وتطورها :

إذا كان النقاد في المشرق العربي يتفقون أنّ الرواية العربية نشأت في ظل عوامل وظروف تدخل في إطار ما سمي بالنّهضة العربية وبالتالي فإنها نتيجة لها وأنّها لاتخلو من تأثير الآداب الغربية بعد إطلاع الأدباء العرب عليها عن طريق الترجمة أو البعثات العلمية، "وإنّ نشأة الرواية العربية ومنها الجزائرية لم تأت من فراغ إذن فهي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها، كما أنّها ذات صلة تأثرية ما بهذا الفن كما عرفته أوروبا في العصر الحديث"[2]

"ظهرت أول تجربة من هذا النوع الأدبي في الجزائر في (حكاية العشاق في الحب والاشتياق)لمحمد بن إبراهيم في سنة1849، وأن كان أغلب الدارسين والنقاد في الجزائر يرون بأنّ الرواية الجزائرية الحديثة المكتوبة باللغة العربية من مواليد السبعينات عدا روايتين هما (غادة أم القرى) "لأحمد رضا حوحو"و(الطالب المنكوب)"لعبد المجيد الشافعي" وقد صدرتا في أواخر الأربعينات، وقد اعتبرهما النّاقد "محمد مصايف" قصتين طويلتين، لكنّه لايرى مانعا في عد هذين العملين روايتين على سبيل

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الراوية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، عالم المعرفة، الكويت، د ط 1998،ص23-24.

[2] عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث (تاريخيا و أنواعها و قضايا، و أعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط 2 ،دت،ص195.

التجاوز والريادة في العمل الروائي"[1] غير أنّ النشأة الجادة للرواية الفنية الناضجة ارتبطت برواية(ريح الجنوب)"لعبد الحميد بن هدوقة التي كتبها سنة 1970إضافة إلى رواية (مالا تذروه الرياح) لمحمد عرعار سنة1972 ورواية اللاز سنة1974والزلزال سنة 1974 للطاهر وطار[2]

يمكن القول بأنه على الرغم من تأخر ظهور الرواية الجزائرية، نظراً لأسباب سياسية واجتماعية وثقافية إضافة إلى ذلك البداية المتبعثرة التي شهدها الروائي الجزائري إلا أنّه استطاع الوصول إلى عناصر التفرد والتفوق ويرجع الفضل في ذلك إلى الروائي الطاهر وطار وذلك من خلال أعماله الروائية التي غيرت نظرة النقاد للرواية الجزائرية من موقف الشفقة والدعم العاطفي إلى الإعجاب والتقدير.

[1] أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، (دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، دت،ص85.

[2] ينظر، محمد مصايف: النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 3، 1983،ص138.

الفصل الاول

البنية الزمنية والمكانية في العمل الروائي

المبحث الأول: البنية الزمنية في الرواية

أولا: الزمن والنص الروائي

ثانيا: النظام الزمني(المفارقات الزمنية)

ثالثا: تقنيات زمن السرد(الديمومة)

المبحث الثاني : البنية المكانية في الرواية.

أولا: المكان والنص الروائي

ثانيا: المكان (أنواعه ودلالاته ووظائفه وأهميته) في الرواية

ثالثا: علاقة المكان بالزمان في الرواية

المبحث الأول: البنية الزمنية في الرواية.

أولا– الزمن والنص الروائي :

يمثل الزمن عنصراً أساسياً من العناصر التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا به.

1– تعريف الزّمن :

أ– لغــة :

جاء في لسان العرب **لابن منظور** "الزّمن والزّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمنٌ وأزمانٌ وأزمنةٌ. وزمنٌ وزامنٌ: شديد. وأزمَنّ الشيء :طال عليه الزّمان، والاسم من ذلك الزّمن والزّمنة، وأزمن بالمكان أقم به زماناً والزّمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدّة ولاية الرجل وما أشبهه"[1]

أمّا في معجم مقاييس اللغة فقد ورّد تعريفه كالآتي: "الزّاء والميم والنّون أصل واحد يدل على وقت من الوقت، من ذلك الزّمان، وهو الحين، قليله وكثيره، يقال زمانٌ وزمنٌ، والجمع أزمان وأزمنة"[2]

كما ورّد في القاموس المحيط أنّ الزّمن "هو اسمان لقليل الوقت وكثيره والجمع أزمانٌ وأزمنةٌ وأزمنٌ، ولقيته ذات الزُمين، كزبير: تريد بذلك تراخي الوقت"[3].

من خلال هذه التعاريف اللّغوية للزّمن نجد أنّ "معناه يرتبط في اللّغة بالحدث"[4] ومن أبسط دلالاته المكوث والبّقاء، وهو في الوقت نفسه مطلق غير محدد.

ب– اصطلاحا :

يعّد الزّمن من المفاهيم التي اختلف النقّاد والباحثون في تحديد مفهوم معين لّه، "والزمن هو ذلك الكيان الهلامي، الانسيابي الذي عرفه الإنسان من خلال توصيفات متعددة متباينة، تحولت

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (زمن)، ج 13، ص 199.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (زمن)، ج 3، ص 22 .

[3] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، فصل الزاي، ص 1203 .

[4] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان، ط 1، 2004، ص 12.

وتطورت عبر تطور الوسائل المساعدة للوعي الإنساني"[1] والزّمن عند أفلاطون: "مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق"[2].

كمّا يعرفه جيرالد برنس بقوله: "هو الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث المقدمة(زّمن القصة، زمن المروي) والفترة أو الفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث (زّمن الخطاب، زمن السرد)"[3].

ويعرفه عبد المالك مرتاض بقوله: "الزّمن مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس، والزّمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا، غير أنّنا لانحس به، ولانستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال"[4].

"ويظل مفهوم الزّمن هو الأكثر ميوعة في تحديده والكشف عن ماهيته باعتباره حقيقة مجردة لا ندركها بصورة صريحة، ولكنّنا ندركها في الأحياء والأشياء"[5].

فالزّمن إذا، مظهر نفسي لامادي ومجرد لا محسوس وهو الفترة التي تتحرك بواسطتها الأحداث بتوالٍ مستمر تتعايش معه في كّل الأوقات، كمّا أنّه نسيج حياتنا الداخلية الذي ينساب فيه كما تنساب المياه في مجرى النهر.

2- آراء في الزّمن :

تشّكل مسألة الزّمن محوراً جوهرياً في العديد من الدراسات، ولقد تعددت آراء الدارسين في نظرتهم للزّمن فنجد:

[1] هيثم الحاج علي : الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 17.

[2] عبد المالك مرتاض : في نظرية الراوية (بحث في تقنيات السرد)، ص 172

[3] جيرالد برنس : قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، ص 201.

[4] عبد المالك مرتاض : المرجع نفسه، ص 172 – 173.

[5] مها حسن القصرواي : الزمن في الرواية العربية، ص 13.

أ- الشكلانيون الروس :

"يؤثر عن الشكلانيين الروس أنّهم يمثلون الانطلاقة الفاعلية الأول في تحليل زّمن الخطاب الروائي في العشرينات من القرن العشرين، غيرّ أنّ هذه البدايات وئدت لما لقيت مدرسة الشكلانيين من رفض وانتقاد سياسي، كما لم تثمر أو تتطور في الغرب في هذا الوقت، نظراً لأنّ أعمال الشكلانيين الروس لم تترجم إلى الفرنسية أو الإنجليزية إلا في بداية الستينات، وقد ظهرت بعض الأعمال القليلة أوائل الخمسينات تحاول دراسة الزّمن من ناحية الشكل وتجسيده في النّص الروائي"[1] وقد لفت "توماشفسكي"النظر في تمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، ويقصد بالمتن الحكائي "مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل، أما المبنى الحكائي فنجد فيه الأحداث نفسها، ولكن يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[2]، ويذهب آلان روب جرييه" إلى اعتبار الزّمن الروائي هو المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية، لأنّ زّمن الرواية من وجهة نظره ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة، لذلك هو لا يلتفت إلى زمنية الأحداث وعلاقتها بالواقع"[3]، وقد جعل الشكلانيون الروس نقطة اهتمامهم لا ترتكز على طبيعة الأحداث في ذاتها وزمنها، وإنما العلاقات التي تربط أجزائها، وقد تحدثوا عن طريقتين لعرض الأحداث في العمل الروائي "فإما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما زمنيا معينا، وإما أن تعرض دون اعتبار زمني، أي تشكل تتابع لايراعي أية سببية داخلية"[4].

ب- اللسانيون :

"تعتبر دراسة هارلد فايتريش من أشمل وأعمق الدراسات التي خُصِصت لقضية الزّمن، منذ البدء يعلن فايتريش انطلاقه من اللسانيات ومحاولته ممارسة قراءة لسانية نصية لامتداد وتطوير اللسانيات

[1] أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الراوية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص 45.

[2] تودوروف و آخرون : نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط 1، 1982، ص 180.

[3] مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، ص 49.

[4] تودوروف و آخرون : المرجع نفسه، ص 179 .

البنيوية، ويعتمد بعض الدراسات المنجزة في الثقافة الألمانية حول الزّمن وبالأخص مع كونترمول وكيت هابوغر، وكذلك في الثقافة الفرنسية مع جان بويون و إيميل بنفست ويبني محاولة إقامته نظرية حول الزّمن النّصيب الاستعانة بهم والانطلاق من تأسيساتهم.

كما نجد أنّكونتر مولر يميز بين زّمن الحكي والزّمن المحكي والذّي يرى أنّ الزّمن المحكي لا يوازي الزّمن الفيزيائي وينتقد التصّور الكلاسيكي حول الزّمن وثلاثية تقسيمه قائلاً: لايمكن للنظرية اللسانية للزّمن أن من هذا التقسيم الثلاثي وعليها أن تضع فعل التواصل كنقطة انطلاق لأي تأمل تركيب"[1] إضافة إلى الشكلانيين الروس قد بدأوا بوضع أسس دراسة الزّمن وتحليله في العشرينات من هذا القرن،كما ظهرت بعض الأعمال التي تحاول دراسة الزّمن من ناحية الشّكل وتجسيده في النص الروائي، وبظهور النّقد البنائي في الستينيات، ونتيجة تأثير ترجمة أعمال الشكلانيين الروس ازداد الاهتمام بعنصر الزّمن في فن القص بعامة وفي الرواية بخاصة على أنّه من العناصر البنيوية في الرواية، فظهرت محاولات جديدة لتحليل الزّمن في الرواية من حيث الشّكل ومن أهمها دراسة جيرار جينيت لرواية مارسيل بروست والتي كانت تحمل عنوان "البحث عن الزّمن الضائع[2] والتي حاول أن يتلمس فيها خصوصية الوعي بالزّمن، "وكان جينيت قد انطلق في دراسته هذه من كون العمل الحكائي يتشكل من زمنين اثنين هما "زمن الشيء المحكي وزمن الحكي وهاذين الزمنين يرتبطان ببعضهما البعض" [3].

وانطلاقا من هذه النظرة المختلفة التي قدّمتها اللسانيات حول الزّمن، بدأت نظرة الروائيين لهذا الأخير تتغير وتتخذ لنفسها توجهات أخرى بنتها عن رؤية ومفهوم مختلف للزمن الذي بدأ يتفتق داخل نصوصهم.

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص 71.

[2] ينظر، سيزا قاسم : بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) مكتبة الأسرة، بيروت، د ط، 2004، ص39.

[3] سعد يقطين : المرجع نفسه، ص 76.

ج- أصحاب الرواية الجديدة:

"إنّ مفهوم الزّمن في الرواية التقليدية يختلف عنه في الرواية الجديدة، فإذا كان الزّمن يعني في الرواية التقليدية الوقت الماضي، فإنه يعني في الرواية الجديدة مدة التلقي أو القراءة، ذلك أنّ هناك تماهيا بين زمن القصة المحكية، وزمن القص، وزمن القراءة، وماتريد الرواية الجديدة التأكيد عليه هو زمن القراءة الذّي تجري فيه الأحداث مختزلة، فغرييه مثلا يرى أنّ الزّمن قد أصبح، منذ بروست وكافكا، هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، ولذلك فإنّه لم يعد هناك من زمن إلا الحاضر زمن الخطاب، أما ماقبل ذلك، أو مابعده، فليس موجودا، وميشال بوتور يقول بوجود ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي هي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة وزمن القراءة"[1]، "وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب...وهكذا يقدم لنّا المؤلف خلاصة نقرأها في ساعة أو أكثر وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها.

أما جان ريكاردو في كتابه "قضايا الرواية الحديثة" فيقسم الزّمن الروائي إلى قسمين :زّمن السرد الروائي وزّمن القصة المتخيلة، ويضعهما على محورين متوازيين، ثم يقوم بدراسة العلاقات الزّمنية بين المحورين، مركزا تحليله على تقنيات تسريع السرد وبطئه مقارنة مع زّمن القصة"[2]،كما نجد تودوروف في كتابه الشّعرية "يرى أنّ نظام الزّمن الحكائي (زّمن الخطاب) لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزّمن المحكي (زمن التخيل)، وثمة بالضرورة تدخلات في (القبل) و(البعد)، ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزّمنين من حيث طبيعتهما، فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة. واستحالة التّوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء والاستباقات.

[1] محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية، في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996،ص121-122

[2] مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، ص 49.

من وجهة نظر المدّة يمكننا أن نقارن بين الزّمن الذّي نحتاجه لقراءة الخطاب الذّي يستدعيه هذا العمل، وفي حالة التّوافق التام بين الزّمنين ولا يمكن لهذّه الحالة أن تتحقق إلاّ عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب، خالقة بذلك مشهداً"[1].

وبالنظر إلى موقف"تودوروف"من الزّمن نجده يتأثر بالشكلانيين الروس في تقسيمهم للنص من حيث هو متن حكائي ومبنى حكائي، ويستخدم"تودوروف"القصة والخطاب للتعبير عن كلّية النص فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنّه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وفي كتاب الشّعرية يستخدم "تودوروف"(نظام الأحداث)للتعبير عن المبنى الحكائي، ويقسم الزّمن إلى: زّمن التخيل (زّمن القصة) وزّمن الخطاب.

ومن يمعن النظّر في تصورات النّقاد للزمن، يكاد يلمس التشّابه في التنظير لأقسام الزّمن الروائي ومستوياته، واتفاقهم على أن الزّمن الروائي هو في حقيقة الأمر يمكن تقسيمه إلى زمنين: زّمن القصة وزّمن الخطاب.

3- أقسام الزمن:

إذا كان فن القص يعتبر من فنون الأدب العربي، فإن الزمن يعد عنصرا أساسيا ومميزا للنصوص الحكائية بصفة عامة وفن الرواية بصفة خاصة، ولهذه الأخيرة عدة أزمنة منها الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية.

أ- الأزمنة الداخلية : وتنقسم إلى ثلاث أزمنة، زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص .

- زمن القصة :"وهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطاب، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي)"[2]، "وهو يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث"[3].

---

[1] تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990،ص49.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 49.

[3] حميد لحمداني : بنية النص السردي، (منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع)، ط 1، 1991، ص 73

– **زمن الخطاب (زمن الكتابة)** : "وهو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له(الزمن النحوي)"[1].

"وهو التمفصلات الزمنية وفقا لمنظور خطابي متميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا"[2].

"وفيه يمكن الوقوف عند البنيات السردية في علاقتهما بزمان القصة" [3].

– **زمن النص** :"وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية"[4]، وهو الزمن الذي يتجسد أولا من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو زمن الخطاب.

"إن العلاقة بين بعدي زمن النص (زمن الكتابة وزمن القراءة) علاقة بناء ومن خلال عملية البناء هاته يتم إنتاج الدلالة"[5]، ويمكن القول أن هذا التقسيم الثلاثي لأبعاد الزمن الداخلي يتيح لنا إمكانية تقديم مقاربة متكاملة لا تقف على حد الزمن الداخلي للحكي ولكن تتعداه إلى محاولة الوصول إلى الدلالات والأبعاد الزمنية الأخرى.

ب– الأزمنة الخارجية :

وتنقسم إلى ثلاثة أزمنة وهي :زّمن الكاتب وزّمن القارئ، والزّمن التاريخي.

– **زمن الكاتب:**"أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف"[6]، "وهو الظروف التي كتب فيها الروائي"[7].

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 49

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 89.

[3] سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكاية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1997، ص 163.

[4] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، د ط، 2005، ص 106.

[5] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، ص 49.

[6] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990، ص 114.

[7] محمد عزام: المرجع نفسه، ص 106.

– **زمن القارئ** : "وهو زّمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النص، وترتب أحداثه وأشخاصه وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان"[1]، "كما يعتبر الزمن الضروري لقراءة النص"[2].

– **الزّمن التاريخي**: "إنّ الحديث عنه يقودنا للحديث عن الوقائع والأحداث التي تدور في الرّواية، أي علاقة التخيل بالواقع"[3].

4– مستويات الزّمن :

إنّ الحديث عن الزّمن في الروايات الحديثة والمعاصرة يقودنا إلى التمييز بين ثلاثة مستويات للزّمن:

أ– **زمن الخلق**: "وهو الزمن الذي خلق فيه الكاتب عمله، ومعرفته ضرورية لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي لأنه لا يوجد عمل فني قائم في الهواء مهما كان خياليا . وفي ذلك يقول جولدمان :"إن عالما خياليا غريبا تماما في الظاهر عن التجربة الحياتية كعالم حكايات الجن مثلا، يمكن أن يكون مماثلا في هيكله لتجربة مجموعة اجتماعية معينة أو على الأقل مرتبطا بها بشكل ذي مدلول"[4].

ب– الزمن الخارجي :"هو الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية أي البداية والنهاية، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما يحويه من موضوعات اجتماعية،إنه التوقيت القياسي للإحداث التي تجري في الآن، ولذلك فإنها تروى بصيغة الحاضر ويكون هذا الزمن إطارا خارجيا لكامل الرواية"[5].

---

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي ، ص 106.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص 114.

[3] حسن بحراوي: المرجع نفسه ، ص 114

[4] مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص و الكلاب، الطريق، الشحاذ)، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط 3، 2008، ص 127.

[5] مصطفى التواتي: المرجع نفسه، ص129.

ج- الزمن الداخلي :

"هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية في الرواية، وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة و"الومضة الوراثية"، وهو زمن المستقبل المعاش في الحلم بنوعيه: حلم النوم وحلم اليقظة، وبعبارة أدق هو زمن الديمومة أي الزمن الجاري .. لا الزمن المقاس، لأننا إذا قسنا الزمن فمعنى ذلك أننا افترضنا توقفه بين نقطتين، والشيء المقاس هو شيء جاهز بينما الديمومة زمن يجري ويتكون بل كما يقول برغسون :"هو الذي يجعل كل شيء يتكون"[1].

5- أهمية الزّمن في العمل الروائي:

لم يعد الزّمن ذلك الخيط الوهمي الذي يربط بين الأحداث بعضها ببعض ولكنه أصبح أعظم شئنا من ذلك كله فالروائيون الكبار قد أضحوا يهتمون ويولون غاية كبرى للزمن باعتباره محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها" إنّ لكل رواية نمطَها الزّمني الخاص باعتبار الزّمن محور البنية الروائية وجوهر تشكيلها، كما أنّ طريقة بناء الزّمن في النص الروائي تكشف تشكيل بنية النص، والتقنيات المستخدمة في النص، والتقنيات المستخدمة في البناء، وبالتالي يرتبط شكل النص الروائي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزّمن"[2].

"ولقد أصبح الروائيون الكبار يعنتون أنفسهم أشّد الإعنات في اللّعب بالزّمن، مثل إعنات أنفسهم في اللعب بالحيز، واللغة، والشخصيات...حذو النعل بالنعل .حتى كأنّ الرواية فن للزمن، مثلها مثل الموسيقى"[3].

إنّ الزّمن محوري في الرواية وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنّه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى متحركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث، كما أنه يحدد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إنّ شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزّمن، إضافة إلى أنّه ليس للزّمن

[1] مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص141.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 36 – 37.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 193 .

وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان، أو مظاهر الطبيعة، فالزّمن يتخلل الرواية كلّها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذّي تشيد فوقه الرواية.

ومن هنّا، تأتي أهميته عنصراً بنائياً، حيث أنّه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، "فالزّمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزّمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع"[1].

ثانيا– النظام الزمني(المفارقات الزمنية)

إنّ المفارقات الزّمنية هي الخروج عن الترتيب الطبيعي للزمن، سواء بعودة الأحداث إلى الوراء أو محاولة استقراء لحظة المستقبل، ويتجلى هذا الانزياح بموقع السرد منه، ويعني هذا الخروج الزمني عن التسلسل المنطقي للأحداث إعادة ترتيب زمن القصة بشكل جديد، عن طريق قارئ واعٍ بمجريات الفعل القصصي، ولديه القدرة على تنظيم المادة الحكائية، ضمن مؤشرات زمنية محددة تشير إلى أبعاده بدقة، وهو ما يدل على تعرض هذا الزّمن إلى ثغرات عميقة في النظام الزمني. وينقسم هذا الأخير إلى نوعين:

1– الاسترجاع / الاستذكار (retrospection) :

يشتمل النص الروائي على تقنيات سردية متعددة من بينها تقنية الاسترجاع التي تعد ذاكرة النص كونها تحيلنا على أحداث سابقة، يكون من مقاصدها ملئ الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة، أو بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث "والاسترجاع يشكل بالقياس الى الحكاية التي يندرج فيها وينضاف اليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي"[2] ،" وهو في الوقت نفسه من أهم الآليات السردية التي ظهرت في الأنواع السردية

[1] سيزا قاسم: بناء الراوية، ص 38.

[2] جيرار جينيت: خطابات الحكاية، (بحث في المنهج)، تر ، محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997،ص60.

كافة، سواء على مستوى استرجاع القصة كلها، أو على مستوى إعادة ترتيب الأحداث وفق موقف يتخذه السارد ويتبناه في خطابه النهائي"[1].

"ورغم أنّ مصطلح الاسترجاع هو الأكثر شيوعا في الدراسات النقدية المعاصرة فإنّ هناك من يستخدم مصطلح سابقة زمنية كبديل له، وهو الاستخدام الذّي نجده عند "عبدالرحمن مبروك" وهناك من يستخدم اللاحقة كبديل آخر"[2] "يشكل بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها التي يضاف إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأول في ذلك الممنوع من التركيب" وهو الذّي نجده عند سمير المرزوقي و جميل شاكر وفي الاسترجاع يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضٍ بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع" نذكرها في التالي:

أ- الاسترجاع الداخلي: "ويُعنى به تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد واسترجعها الراوي في الزّمن الحاضر"[3].

"ويكون الارتداد فيه إل نقطة مضى وتجاوزها السرد، لكنّها واقعة، داخل الزّمن القصصي أي مشتركة في زّمن يعقب نقطة بداية المغامرة"[4]، "كما أنّه يعود إلى ماضٍ لا لبداية الرواية فيتأخر تقديمه في النص"[5].

والاسترجاع الداخلي، يتطلب ترتيب القص في الرواية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النّص أن يترك الشخصية الأول ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية، كما يستخدم الاسترجاع الداخلي لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها.

---

[1] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص 63.

[2] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الراوية المعاصرة، ص33.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجيا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، د ط، 1998، ص 24.

[4] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب لنشوب للنشر، تونس، د ط، د ت،ص 118.

[5] أحمد حمد النعيمي: المرجع نفسه ، ص 34.

ب- الاسترجاع الخارجي: "وهو الاسترجاع الذي يعود في الكاتب إلى ما قبل بداية الرواية"[1] "وتكون نقطة الرجوع في خارجة عن الزّمن القصصي أي سابقة له، أي التي يكون فيها الإرتداد إلى نقطة زمنية تقع قبل النقطة التي انطلقت منها أحداث المغامرة"[2] "وهذا النّوع من الاسترجاع يلجّأ إليه الكاتب لملئ فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، ويظهر في الرواية عند ظهور شخصية جديدة للتعرف على ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى، كما أنّ الروائي يستخدم أسلوب الاسترجاع الخارجي عندما يعود إلى شخصيات ظهرت ولم يتسع المقام لعرض خلفياتها أو تقديمها"[3]"والكاتب يحتاج إلى العودة إلى الماضي الخارجي بغرض إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة أو لإخفاء معنى جديد عليها مثل الذّكريات كلّما تقادمت تغيرت نظرتنا إليها أو تغير تفسيرها في ضوء ما استجد من أحداث".

ج- الاسترجاع المزجي : وهو الذّي يجمع بين النوعين "تكون بداية من نقطة زمنية سابقة للزمن القصصي، لكنّها تكون ذات امتداد تبلغ به حدا معينا من الزّمن القصصي، فهي مشتركة بمعنى أنّه بعض امتدادها واقع خارج الزّمن القصصي وبعضه الآخر واقع داخله"[4].

"ولقد أضاف "تودوروف" إلى تقنية الاسترجاع مايسمى بأشكال الاسترجاع من النّاحية العاطفية التي تمثّل ركنا رئيسيا من أركان اللّعبة الروائية وهي:

- **الاسترجاع المؤلم** :وفيه تتذكر الشخصية أو تعيد علينا ماهو مؤلم في حياتها، أو حياة غيرها.
- **الاسترجاع السّار** :وفيه تتذكر الشّخصية أو تعيد علينا ما هو سار في حياتها أو حياة غيرها.
- **الاسترجاع المحايد** :"وفيه تعيدنا الرواية إلى أحداث ماضية لا نستطيع الجزم بمدى تأثيرها إلاّ في مراحل لاحقة من السرد الروائي، وفي الحالات كلها يظل الماضي بأشكاله وأطيافه ذا تأثير بارز في حاضر الشخصية ومستقبلها كذلك"[5].

---

[1] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، ص34.

[2] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص118.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.

[4] الصادق قسومة: المرجع نفسه ، ص118

[5] أحمد حمد النعيمي: المرجع نفسه، ص 35.

2-الاستباق / الاستشراف (anticipation):

إذا كان الاسترجاع هو العودة إلى الماضي والذّي يزودنا بمعلومات ماضية سواء حول الشّخصية، أو الحدث، أو خط القصة فأنّ الاستباق يعد قفزا إلى المستقبل من خلال مختلف الإشارات، والتلميحات التي يوظفها السارد، والتي تعمل على الإفادة بإمكانية تحقق أحداث أو وقوع أفعال في المستقبل، فالاستباق إذا "هو نمط من أنماط السرد يعمد إليه الراوي في عرضه للأحداث، فيقدم بعضها أو يشير إليها كاسرا بذلك وتيرة السرد الخطي مشوشا ترتيب الوقائع كما وردت في الحكاية"[1] "ويعتبر الاستباق ظاهرة يتم فيها إيراد حدث لم يبلغه السرد بعد، وهذه الظاهرة أقل تواترا من اللّواحق، وتختلف درجات وجودها وأهميتها باختلاف الأنواع القصصية، وتكون غالبا في شكل مشروع أو وعد أو تكهن أو رؤية أو حلم أو خيال"[2].

"والاستباق يعني أيضا تقديم الإحداث اللاحقة والمتحققة، في امتداد بنية السرد الروائي، وعلى العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لايتحقق"[3]، وللاستباق أنواع نذكرها كالآتي:

أ- الاستباق الدّاخلي:"بيّن "جينيت"منذ مطلع حديثه عن الاستباقات الداخلية بأنّها تطرح نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات الداخلية، وهو مشكل التداخل، ومشكل المزاوجة الممكنة بين المحكي الأول، والمحكي الاستباقي وميّز بين نوعين من الاستباقات الداخلية هما:

***الاستباقات الخارج حكائية:** "هذا النّوع من الاستباقات الدّاخلية، لا يتهدده خطر التّداخل مع المحكي الأول، ولذّلك أهمله بصريح العبارة، ولم يدرسه قط"[4].

***الاستباقات الداخل حكائية:** هذا النوع من الاستباقات الدّاخلية، صنّفه في نوعين هما:

---

[1] كمال الرياحي: حركة السرد الروائي و مناخاته في استراتيجيات التشكيل، دار مجدلاوي للنشر، والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2005، ص 110.

[2] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 119.

[3] نجلاء مشعل: تحليل الخطاب الروائي (النسوي نموذجيا)، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص 95.

[4] ينظر،جيرار جنينت: خطاب الحكاية، ص79.

– **الاستباقات التكميلية:** هي الاستباقات التي تسد مقدما ثغرة لاحقة في الحكي[1]، "وهي عبارة عن تطلعات يتكئ السارد عليها، لبيان مستقبل الشخصية الروائية، دون أن يلجأ إلى إعادة حكي هذا المحكي التكميلي مرة أخرى.

– **الاستباقات التكرارية:** وهي الاستباقات التي تضّاعف مقدما سياقا حكائيا آتيا، فهي من السياقات الحكائية التي تحتوي أحداثا مقتضبة، سيحتويها الحكي في المستقبل، وتؤدي دور إعلان للمتلقي بالأحداث اللاّحقة.

ب– الاستباق الخارجي: هي مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السّارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق، يتوقف المحكي الأوّل فاسحا المجال أمام المحكي المستبق كي يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفتة هذا النّوع من الاستباقات الزّمنية ختامية، ومن مظاهره العناوين، وأبرزها تقديم ملّخصات لما سيحدث في المستقبل، والملّخصات التي تحتويها منظومة الحكي تعد استباقات خارجية لأنّها ليست من المحكي الأول الذّي يمتاز بأنّه يقدم الأحداث الروائية بشكل دقيق ومفصل، ليتحلى بمشروعية المنطق، وهو وإن تضمن في بعض السياقات ثغرات حكائية، أو مقاطع فيها حذّوف، فإنّه سيعمد إلى سدها إمّا بالاسترجاعات التكميلية، أو بالاستباقات التكميلية، وهذا الإجراء لا تنهض به الاستباقات الخارجية، لأنّها لاتتصل بالمحكي الأول، بل هي مستقلة زمنيا عنه"[2] .

وعلى غرار هذه الأنواع للاستباق يوجد أنواع أخرى للاستباق من حيث الدور والوظيفة في السرد مثل الاستباق كتمهيد "وهو مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي والنوع الثاني هو الاستباق كإعلان وهو يعلن صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"[3].

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 79.

[2] أحمد مرشد: البنية والدلالة، ص 270، 271.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 133، 137 .

ثالثا– تقنيات زمن السرد (الديمومة la duree):

بعد أن تعرّفنا على وجه من وجوه الزمن من حيث الترتيب وعرفنا على أهم ما يتعلق بمفارقاته الزمنية، إمّا بالرجوع إلى بعض الأحداث الماضية التي وقعت قبل بداية الرواية أو بعدها وإما بتقديم بعض الأحداث اللاحقة والمحتملة الوقوع سنتعرف عليه من زاوية أخرى هي زاوية المدّة، أي الوتيرة السريعة أو البطيئة، التي تعرض خلالها الأحداث وذلك انطلاقا من أنّ درجة الصفر المرجعية هنا هي توافق دقيق بين زمن الحكاية والقصة، وتنقسم تقنيات زمن السرد تبعا لذلك إلى أربع تقنيات منها ما يساهم في تسريع السرد وهي الحذف والخلاصة والأخرى تبطئ السرد وهي المشهد والوقفة.

1– إبطاء سرعة السرد :

إنّ مقتضيات تقديم المادة الحكائية غبر مسار الحكي تفرض على السارد اللجّوء إلى هذه التقنية التي من خلالها يقوم بتقديم أحداث الرواية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة، ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي، ومن بين هذه التقنيات نجد المشهد والوقفة اللّتين تمكناننا من جعل الزّمن يتمدد على مساحة الحكي.

أ– المشهد / الحوار (Scène):"يحظى المشهد بعناية خاصة وموقع متميز في الحركة الزمنية للنص الروائي، بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد من خلال منح الشخصية مجالا للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذّات".

"والحوار هو الأداة القصصية المتمثلة في نقل الأقوال أو حكايتها وهو في الرواية مجرد إيهام بالنقل لأنّه في الحقيقة إنشاء وإنتاج لأقوال لم تقل خارج القصة، وهو على كل حال ثالث الأدوات القصصية الرئيسية أي السرد (وهو حكاية الأعمال) والوصف (وهو حكاية السمات والأحوال"[1] ويرى "تودوروف" أنّ المشهد "هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص212.

وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا"[1]. "إنّ المعادلة الزمنية في هذه الحركة تأخذ شكل التعادل، فتطابق مدة زمن الوقائع مع المدة المستغرقة على مستوى القول، ويكون ذلك في صيغة الحوار بين الشخصيات، كما أن الرواية في هذه الحركة الزمنية يتنازل عن مكانه ليترك الشخصيات تتحاور فيما بينها"[2].ويمكن تقسيم الحوار إلى نوعين داخلي وخارجي.

ب- الوقفة الوصفية (Pause): "وتسمى أيضا بالاستراحة وتبتدئ في القص على هيئة قص الراوي وصفا، وتختلف الوقفات الوصفية من حيث العدد في القصة الواحدة، إذ ينقطع سير الأحداث ليتوقف الراوي عند زاوية معينة فيصف مكانا أو شخصا"[3]،"ويكون فيها زمن السرد أكبر بصورة لانهائية من زمن القصة، لأنّ الأخير يكون متوقفا"[4].

تعمل الوقفة الوصفية مع المشهد على إبطاء زمن السرد الروائي، حيث يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد. فالوصف وقوف بالنسبة إلى السرد، ولكنّه تواصل وامتداد بالنسبة للخطاب، ويمكن تحديد نوعين أساسيين من الوقفة الوصفية، يتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصية والحدث، وبالتالي تعد الوقفة الوصفية جزءا أساسيا من سياق السرد والنوع الآخر من الوصف، حيث لايرتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى، فيشبه بذلك محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه.

2- تسريع السرد:

بعدما تعرفنا على التقنيات السردية التي تعمل على تبطئة السرد وهي المشهد والوقفة الوصفية، سنتطرق إلى تقنيات، سردية أخرى نقيضة لهذه الأخيرة وهي تقنية تسريع السرد والتي يدرس الإيقاع الزمني في النص من خلالها وهي نوعان:

---

[1] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص49.

[2] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، (المكونات و الوظائف و التقنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط 2003،ص224.

[3] ناهضة ستار: المرجع نفسه، ص219.

[4] عمر عبد الواحد: شعرية السرد، (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر و التوزيع، ط1، 2003،ص50.

أ- الخلاصة / المجمل (**Sommaire**):"وهي إيجاز الأحداث وتلخيصها، أي عرض الأحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة، في مقاطع سردية قصيرة"[1]،"والخلاصة سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات وتعد الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليها الروائي في حالتين: الحالة الأولى حين يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، والحالة الأخرى حيث يتم التلخيص لأحداث سردية لا تحتاج لتوقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر"[2]، ونتيجة لطابع الخلاصة التكثيفي والاختزالي يقوم الراوي بالمرور السريع على الاحداث الحكائية او السردية، فيسرد "في بضع فقرات او بضع صفحات عدة ايام او شهور او سنوات من الوجود دون تفصيل اعمل واقوال "[3].

ب- الحذف/ القطع (**Ellipse**):"ويعني به الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي بإخبارنا بسنوات قد مرت أو شهور من عمر شخصياته من دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين"[4].ويعد الحذف تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي، والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي، وللحذف ثلاثة أنواع هي :

***الحذف المعلن:** "والمقصود به إعلان الفترة الزمنية وتحديدها بصورة صريحة"[5]، وواضحة بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حذف زمنيا في السياق السردي.

***الحذف غير المعلن:** وفيه يصعب تحديد مدى المدى الزمني بصورة دقيقة لذلك تكون الفترة التي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة.

---

[1] سمير فوزي حاج: مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، ط 1، 2005. ص75.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 224 .

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية ،ص109.

[4] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي ، ص 216.

[5] مها حسن القصراوي: المرجع نفسه، ص 233.

***الحذف الضمني**:"هذا النوع من الحذف لايظهر في النص، بالرغم من حدوثه ولا تنوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونية، وإنّما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والإنقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة"[1].

***الحذف الافتراضي** : وهو أكثر اشكال الحذف ضمنية والذي تستحيل موقعته، بل احيانا يستحيل وضعه في اي موضع كان"[2].

من خلال دراستنا لعنصر الزمن، وتطرقنا لماهيته وآراء الدارسين والنقاد له، وتشكله لمفارقات زمنية بما فيها من استرجاعات واستباقات، وقيامه على تقنيات سردية يعمل بعضها على إبطاء السرد وهي المشهد و الوقفة ويعمل بعضها الآخر على تسريع السرد وهي الخلاصة والحذف، نخلص إلى أن دراسة الزمن في الرواية هي من أهم الموضوعات التي ينصب عليها اهتمام الدارسين والباحثين، لما له من أهمية بالغة وعميقة في بناء العمل الروائي وأن فهم العمل الأدبي مرتبط بالاهتمام بخاصية الزمن كما أن لكل روائي خصوصيته وطريقته في التعامل مع الزمن للوصول إلى الدلالة الكامنة وراء النصوص الروائية.

[1] مها حسن القصراوي: المرجع السابق، ص 234-236.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 119.

المبحث الثاني : البنية المكانية في الرواية.

أولا– المكان والنص الروائي:

تنسب الرواية غالبا إلى زمان ومكتن ما، ولا يتصور أن تكون بدونهما، خاصة ما كان منها واقعيا فإذا كان من الأنسب ألا تجرد من الزمان، فكذلك لا يمكن تصور رواية بلا مكان على اختلاف وتباين بين الأنواع القصصية، فلهذا المكون الروائي بعده الهام وقدرته على التأثير الخاص بالإنسان وسلوكه، وقدرته على تجاوز المعنى العام الجامد لهذه البنية شأنها شأن الأزمنة فهي متصلة برؤى معينة.

1–تعريف المكان :

أ–لغة :

جاء في لسان العرب لابن منظور أن "المكان، والمكانة واحد...والمكان الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعلا لأن العرب تقول :كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مكانك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان، أو موضع منه "[1]، كما ورد في كتاب تاج العروس لمحمد مرتضى الزبيدي "أن المكان هو الحاوي للشيء وعند بعض المتكلمين أنه عرض وأنه اجتماع جسمين حاوي ومحوي، وذلك كون الجسم الحاوي محيط بالمحوي، فالمكان عندهم المناسبة بين هذين الجسمين"[2].

ومن خلال هذه التعاريف اللغوية نستنتج أن لفظة المكان من الناحية اللغوية تعني الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك ومن معانيها أيضا المنزلة والمكانة والموضع والمكان الحاوي للشيء.

ب–اصطلاحا :

أثبت المكان منذ القديم دوره القوي في تكوين حياة البشر، وترسيخ كيانهم وتثبيت هويتهم وتحديد تصرفاتهم وادراكهم للأشياء لكونه شديد الالتحام بذواتهم، لذلك حظي المكان بدراسة كبيرة لدى النقاد والدارسين، كما ظهرت له العديد من الدراسات التي قام بها الباحثون والدارسون في مجاله، ولقد تعددت تعاريف المكان بتعدد وجهات نظر الدارسين نذكر منها :

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 13،دار صادر، بيروت، لبنان،ط1،د ت، ص412.

[2] محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج1،موقع لوراق www.alwarrak.com ص،8179.

يعرفه أفلاطون "بأنه بعد موهوم يشغله الجسم ويسمح له بنفوذ أبعاده فيه"[1]، والمكان عند جيرالد برنس هو "الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة"[2]، والمكان في الاصطلاح هو "المساحة ذات الأبعاد الهندسية أو الطبوغرافية التي تحكمها المقاييس والحجوم"[3]، أما حميد لحمداني فيعرفه بأنه "العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائـــــية ويشمل جميع الأشياء المحيطة بنا، فالمقـــهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا"[4]، والمكان هو العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال بقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع المكان بل يمكننا القول إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسا [5]، ولعل هذا ما حدا بحسن نجمي إلى استعارة تعبير غابرييل غارسيا ماركيز القائل: "إن الإنسان غير منفصل عن فضائه بل إنه هذا الفضاء ذاته"[6].

كما أن "المكان يمثل المسرح الذي تجري فيه أحداث الرواية، هو الحيز الذي تجتمع فيه عناصر السرد وتظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي"[7] ويمثل المكان "المحيط الذي تتحرك فيه المؤثرات الخاصة والعامة على الشخصيات والأحداث ويعتمد تركيب تلك الشخصيات من نواحيها الجسدية والفكرية والاجتماعية والخلقية على البيئة أو المكان الذي تعيش فيه هذه الشخصيات فالمكان عنصر أساسي من عناصر السرد، كونه أكثر عمقا وتنوعا وتغلغلا في الشكل البنائي للرواية، فهو جزء فاعل

[1] مثنى عبد الله المتيوني: حركية الفضاء في الشعر الاندلسي(نصوص ابن زيدون الشعرية انموذجا)، دار مجدلاوي لنشر والتوزيع، عمان الاردن،ط1 2013 ، ص31.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد امام، ميريت لنشر والمعلومات، القاهرة، ط2003،1،ص182.

[3] حمادة تركي زعتير: جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان لنشر والتوزيع عمال الاردن،ط1، 2013،ص29.

[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي،ص63.

[5] ينظر، زوزو نصيرة: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، العدد7 2010،ص3.

[6] حسن النجمي: شعرية الفضاء السردي،ص40.

[7] بان صلاح الدين محمد حمدي: الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة، مجلة ابحاث كلية التربية الاساسية، جامعة الموصل، مج 11، العدد1،ص198-199.

في الحدث وخاضع خضوعا كليا له"[1]، والفضاء على حد تعبير حسن بحراوي يمثل "عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها، وإذن فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله"[2]، ويذهب حسن نجمي في كتابه شعرية الفضاء السردي إلى أن "المكان يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب، غير أن المكان في الآونة الأخيرة لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية كما لا يعتبر معادلا ثنائيا للشخصية الروائية فقط ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر الحكائية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي"[3].

وفي الأخير، يمكن القول بأن الدارسين والنقاد لم يجمعوا على تعريف موحد للمكان لأن المكان عنصر زئبقي لايستقر على حال، لذلك نال حظوة كبيرة في الأدب النثري العربي وفي الرواية على وجه الخصوص، ليصبح الركن الأساسي في بناء النص، بل هو المحور الذي تبنى من خلاله جميع عناصر العمل الفني. وعموما فقد كانت هذه جملة من التعاريف والآراء التي تخص المصطلحات الثلاثة: الفضاء والمكان والحيز، واختلاف الآراء هذه دلالة على اتساع وتشعب عنصر المكان في العمل الروائي، لذلك نجد أن النقاد مع توغلهم في دراسة هذا العنصر لم يتوصلوا إلى تعريف جامع مانع شامل لعنصر المكان، فكل ناقد يعرفه على حسب تقديمه لهذا العنصر في عمله الأدبي.

2-آراء حول المصطلح (المكان-الفضاء-الحيز):

إن النقد العربي المعاصر لايزال يشكو من المصطلحات النقدية المستحدثة من الكتابات النقدية والألسنية والسيميائية في الغرب ونجد من بين هذه المصطلحات المكان الذي أثار آراء النقاد العرب فمنهم من يسميه الحيز والآخر يسميه الفضاء ومنهم من يطلق عليه المكان ويمكن عرض آراء هؤلاء الدارسين في الآتي:

[1] ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد لنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010 ، ص117.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص33.

[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي ، ص65-66.

أ–الفضاء :

نجد عددا من الدارسين من تبنوا هذا المصطلح بدلا من مصطلح المكان ورأوا بأن الفضاء أشمل من المكان، حيث يرى حميد لحمداني "أن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن تطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون للفضاء ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ماتكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية "[1].

والمكان يسعى إلى تشكيل الفضاء،كما يرى حسن بحراوي "أنه يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها بعض لتشييد الفضاء الــروائي، الذي ستجري فيه الأحداث" [2]،كما قدم جورج ماتوري في الفضاء "معطى أساسيا وهو أن كل الصور متحركة وبما أنها كذلك فإن الاستعارات تعبر عن دينامية خاصة ومن ثم وبما أن الخطاب الروائي هو نسيج من الصور والاستعارات ككل خطاب أدبي، فإن الفضاء بالأساس يكون مكانا لمجرى، وكل عنصر يتموقع فيه يبدي حركية هي بصورة باطنية عندما يظهر كما لو أن موضوع الفضائي قد توقف، فإنما هو توقف مؤقت إنه يوجد دائما بين وصول وانطلاق"[3].

ويرى حسن بحراوي "أن الفضاء في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها، فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة–حي–منزل) ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة، كما يعتبر أن الفضاء الروائي هو بمثابة بناء تام يتم إنشاؤه اعتمادا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية وإنما ايضا

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي،ص63.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص32.

[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، ص54.

لصفاته الدلالية ولذلك يأتي منسجما مع التطور الحكائي العام"[1]، كما لاحظ سمر روحي الفيصل "أن تحليل المكان في الرواية يقود إلى تحديد طبيعة الفضاء الروائي فيها، لأن الفضاء أكثر شمولا واتساعا من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات"[2].

كما نجد سعيد يقطين يجاري حميد لحمداني في تمييزه بين المصطلحين حين يقول: "إن الفضاء أهم من المكان، لأنه يشير إلى ماهو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، إنه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تسع لها مقولة الفضاء"[3]، "والفضاء أوسع من المكان وأشمل، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة القصصية المتمثلة في سيرورة الحكي، تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أو تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية"[4].

ب–المكان :

ومن الدارسين الذين تبنوا هذا المصطلح نجد غاستون باشلار يعد المكان أكثر اتساعا من الحيز ويعتبره "كونا حقيقيا بكل ما للكلمة من معنى" [5]، ولتحديد مدى الترابط مع المكان يذهب باشلار إلى "أن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال يمكن أن يبقى مكانا لاجماليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل مافي الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية"[6]، فالمكان في نظر باشلار لا يمثل الأماكن المادية المحدودة فحسب بل يتسع ليشمل الأماكن الخيالية أيضا على مستوى الرواية، ويرى ياسين النصير أن "المكان في العمل الفني شخصية متماسكة ومسافة مقاسة بالكلمات، ولذا لايصبح غطاء خارجيا

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص30–31.

[2] عبد الله ابو هيف: جماليات المكان في النقد الادبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، مج7، عدد 1، 2005 ص131.

[3] سعيد يقطين: قال الراوي،ص240.

[4] اوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية(دراسة بنوية لنفوس ثائرة)، دار الامل لطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص41.

[5] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدراسات ونشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط 2 ،1984، ص36.

[6] المرجع نفسه،ص31.

أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني، ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة"[1]، كما نرى أن سيزا قاسم تذهب إلى نفس الفكرة وترى أن "مكان الرواية ليس المكان الطبيعي، فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[2].

ج- الحيز :

إذا كان بعض النقاد تبنوا مصطلح المكان والفضاء فإننا نجد في المقابل بعض النقاد من تبنى مصطلح الحيز واختلفوا في تعريفهم لهذا المصطلح لذا توسع مفهوم الحيز عند بعض النقاد فيقال "إذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية...ولايجوز لأي عمل سردي (حكاية-خرافة-قصة-رواية) أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطا عفويا"[3]، ويؤكد عبد المالك مرتاض أن النقاد الغربيين يصطنعون مصطلح المكان إلا عرضا ولدلالات خاصة، وعبر حيز ضيق من نشاطهم، أما المصطلح الشائع والذي يعنون به كتبهم ومقالاتهم فإنما هو الحيز، والحيز لدى غريماس هو "الشيء المبني، (المحتوي على عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد المتصور، هو على أنه بعد كامل ممتلئ دون أن يكون حلا لاستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة" [4]، كما يرى عبدالمالك مرتاض "أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن والثقل، والحجم، والشكل...على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[5].

---

[1] ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، سلسة ثقافية نصف شهرية تتناول مختلف العلوم والآداب، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، د ط، 1986، ص17.

[2] سيزا قاسم: بناء الراوية، ص104.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص125

[4] المرجع نفسه،ص122.

[5] المرجع نفسه ، ص122

"كما ذهب بسام قطوس الى ان تصور عبد المالك مرتاض قصد من ورائه تتبع الدلالات والصور والاشكال والخطوط والبعاد والامتدادات والاحجام الحيزية التي تحمل في طياتها لطائف من الحيز المجسد على الخشبة السردية او الشعرية، وكان الحيز قادر على ان يكون اتجاها، وبعدا ومجالا، وفضاء وجوا، وفراغا، وامتلاء، اي كان الحيز غير محدود بفضاء اي بجو خارجي يحيط بنا فحسب، فهو عالم مفتوح"[1].

وعموما، فقد كانت هذه جملة من التعاريف التي تخص المصطلحات الثلاثة: الفضاء والمكان والحيز، ورغم أن النقاد قد أفاضوا في هذا المجال، إلا أن الاشكالية ماتزال قائمة، فلم يتوصلوا إلى تعريف جامع مانع شامل، ومع لك قمنا بتقديم بعض من التعاريف حاولنا من خلالها توضيح كل مصطلح على حده حتى يمكننا التفريق بينها.

يمكن القول، أن عنصر المكان حظي بكثير من المصطلحات والدراسات النقدية المتباينة والمختلفة، فنجد كل دراسة تناولته من جهة مختلفة عن الأخرى، كما أن تعدد وجهات النظر حول مصطلح المكان أكسبته تعددا في الدلالات أيضا حيث انتقل المكان من الشيء المادي المحسوس إلى العنصر الهام الذي يفرض وجوده في الفلسفة، وعلى ذلك، فالمكان في العمل الأدبي لا يقتصر على المعنى المادي السطحي بل يتعداه إلى معان ودلالات عميقة في النص تختلف قراءاتها من دارس إلى آخر.

وقد كان اعتمادنا على مصطلح المكان في دراستنا ذلك لأن الرواية بنيت على مجالس البطل مع الشخصيات بدأ بالمجالس التي أقيمت في المكان الرئيسي الواقعي المتمثل في المستشفى، ثم المجالس التي أقيمت في أماكن متخيلة على مستوى المتخيل الذهني للبطل والتي جمعته بشخصيات أسطورية وتاريخية كما أن تنوع المكان في الرواية والذي شمل المدن والشوارع والبحر والصحراء كان دافعا لاعتمادنا على هذا المصطلح خلال دراستنا، وقد قمنا بتقسيمه لثنائية الانغلاق والانفتاح بحسب ما تتوفر عليه الرواية من أماكن .

[1] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة (التأصيل والأجراء النقدي) ، مؤسسة حماده ودار الكندي، الاردن، دط ، د ت ،ص36.

ثانيا: المكان (أنواعه ودلالاته ووظائفه وأهميته) في الرواية:

لقد تعددت أنساق وأنواع ودلالات المكان في العمل الروائي عند الدارسين، فلم تكن النظرة واحدة بخصوص نمط أو نوع معين أو أنماط متعددة يؤول إليها النص، بل كانت فكرة النص ودلالته متنوعة بتنوع أغراضه وبتنوع مؤشراته الداخلية والخارجية، كعامل البيئة والمجتمع وظروف العيش فيهما، والمكان كواحد من تلك المؤشرات على حياة الأديب ونتاجه حيث أن المفكرين قد قسموا أنواع المكان إلى عدة اعتبارات وأقسام تختلف من نوع لآخر، كل حسب مدلوله وأهميته.

1- أنواع المكان :

اختلف النقاد والباحثون في تعيينهم أنواع المكان في الرواية، فكما نجد الشخصية والزمن تتعدد أنواعها داخل العمل الروائي، نجد في المقابل هذا التعدد والاختلاف قائما في عنصر المكان لذا فهو يزيد من شساعة عالم الرواية، وهذا التنوع المكاني مبني على قصد من المؤلف بغية فتح عالم الرواية على الحركية والفاعلية في مجريات الحدث والسعي إلى تحويل صورة المكان المادية الجامدة إلى صورة معبرة تتجاوز إطارها الجغرافي، وفي ما يلي نعرض لأهم تقسيمات النقاد لأنواع المكان:

حدد مول ورومير أربعة أنواع من الأماكن حسب السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن وهي:

أ-"عندي : وهو مكان أمارس فيه سلطتي ويكون بالنسبة لي مكانا حميميا وأليفا .

ب- عند الآخرين : وهو مكان يشبه الأول في نواح كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث أنني أخضع فيه بالضرورة لوطئة سلطة الغير ومن حيث أنني لابد أن أعترف بهذه السلطة"[1].

ج- "الأماكن العامة : وهي أماكن ليست ملكا لأحد معين ولكنها للسلطة العامة النابعة من الجماعة (الدولة) والتي يمثلها الشرطي المتحكم فيها، ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته، وينظم فيها السلوك، فالفرد ليس حرا، ولكنه (عند) أحد يتحكم فيه.

[1] إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا،ط1 ،2013،ص257.

د- المكان اللامتناهي : ويكون هذا المكان بصفة عامة خاليا من الناس، فهو الأرض التي لاتخضع لسلطة أحد مثل الصحراء التي لايملكها أحد"[1].

وقد استنبط **بروب** من خلال دراسته لمجموعة من القصص الشعبية ثلاثة أطر مكانية:

أ –"المكان الأصل :وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة والأنس، لكن الاساءة في هذا المكان فيترتب عنها سفر الفاعل بحثا عن وسائل الاصلاح والانجاز، ولذلك أطلق غريماس على هذا المصطلح مصطلح (مكان الأنس الحاف).

ب – المكان التشريحي: وهو المكان الذي يحدث فيه الاختيار التشريحي وهو مكان عرضي ورقي وقد أطلق عليه غريماس مصطلح (المكان التشريحي الحاف) وهو يعني بذلك أن هذا المكان مجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الانجاز المقوم للافتقار .

وأما النوع الثالث فهو المكان الذي يقع فيه الانجاز أو الاختيار الرئيسي وقد أسماه غريماس بالإمكان، مبينا بذلك أن الفعل المغير للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين، فمكان الفعل هو الإمكان أي نعني للمكان بوصفه معطى ثابتا وقارا "[2]، " كما يقسم ياسين النصير المكان إلى ثلاثة أنواع هي :مكان مفترض ومكان موضوعي ومكان ذي البعد الواحد"[3]، وقد استخلص شجاع العاني أربعة أنواع للمكان هي المكان المسرحي الذي أطلق عليه غالب هلسا المكان المجازي، والمكان التاريخي، والمكان الأليف وهو كل مكان عشنا فيه وشعرنا فيه بالألفة والحماية، إذ لا يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا، "والمكان المعادي وهو المكان الذي لا يشعر الإنسان بالألفة مـــعه، بل على العكس من ذلك يشعر نحوه بالعداء، وهذه الأماكن إما أن يقيم فيها الإنسان مرغما كالجون والمعتقلات، أو أن خطر الموت يكمن فيه لسبب أو لآخر، كالصحراء مثلا"[4].

[1] إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في ادب جبرا ابراهيم جبرا، ص257.

[2] المرجع نفسه، ص258.

[3] ياسين النصير: الرواية والمكان(دراسة المكان الروائي)، دار نينوى لدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،ط 2،2010، ص25

[4] بان صلاح الدين حمدي: الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة، ص203.

ويضع غالب هلسا المكان في الرواية العربية تحت ثلاثة عناوين رئيسية معتقدا أنها تستطيع استيعاب النمط المكاني في غالبية الروايات العربية:

أ – المكان المجازي: "وهو المكان الذي تجده في رواية الأحداث المتتالية، وقد وصفه بالمجازي لأن وجوده غير مؤكد، بل هو أقرب إلى الافتراض، ويبلور غالب هلسا انطباعه الأساسي عن هذا النوع من المكان بأنه مكان سلبي، مستسلم وخاضع لنزوات الشخصيات والأحداث الروائية إلى حد يجعل وجوده مجرد افتراض أو توضيح لابد منه، وهو يقع خارج نطاق التجربة الفنية لأنه لا يعبر عن معايشته للمكان ولا يملك استقلاليته.

ب – المكان الهندسي : ويعني يه المكان الذي تعرفه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بحرية وحياد.

ج – المكان كتجربة معاشة : ويعني به المكان المعاش كتجربة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان مكانه عند القارئ، وهو مكان عاشه مؤلف الرواية وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال وعن هذا النوع من المكان يقول باشلار: المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا خاضعا لقياسات وتقييم مساحة الأراضي، لقد عيش فيه، لا بشكل وضعي بل بكل ما للخيال من تحيز .وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم .وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه"[1].

ولقد ورد تصنيف آخر للمكان من أحد الدارسين من حيث الانفتاح والانغلاق .

أ – المكان المفتوح :هو حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق، وكما يمتاز بأفقه الواسع الذي يرمي إلى الانفتاح الفكري والنفسي فضلا عن الاجتماعي، "وهو المكان المتاح للجميع، حدوده متسعة ومفتوحة"[2]، وتتخذ الروايات في

[1] إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في ادب جبرا ابراهيم جبرا، ص 259.

[2] بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الاسلامية المعاصرة ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الاردن، دط، 2009، ص 31.

عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها للأحداث مكانيا وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها، وفي أنواعها إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى.

ب– المكان المغلق :

"وهو المكان الذي يخص فردا واحدا أو أفرادا عدة يتحرك الفرد في دوائر متراكزة من الأماكن، تتدرج من الخاص الشديد الخصوصية (غرفة النوم) إلى العام المتاح بين كل الناس (الشارع) ولكل من هذه الأماكن دلالتها"[1]، والمكان المغلق يندرج تحته نوعان :

– المكان المغلق الاختياري: وهو المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفئ العاطفي، ويسعى لابراز الحماية والطمأنينة في فضائه .

– المكان المغلق الاجباري: وهو مكان محدود المساحة ويتصف بالضيق وتكون الإقامة فيه بالنسبة للمرء جبرية ومفروضة [2].

وهكذا، إن المكان بوصفه عنصرا فعالا في بناء وتشكيل العمل الفني فهو يعمل على تطوير أحداث الرواية والتفاعل مع شخصياتها ولقد تعددت أنواعه بتعدد نظرات الدارسين له وبتعدد أبعاد وأشكال وأنواع العمل الروائي وهكذا تتعدد دلالاته ووظائفه.

2– دلالة المكان :

إذا كان العمل الروائي لا يتم إلا داخل إطار مكاني محدود، والمكان بطبيعته مرتبط بمسيرة أي إنسان، فإن الروائي هو الذي يستطيع أن يتعامل معه فنيا محاولا الخروج من الإطار المادي للمكان الذي تتم في خضمه أحداث الرواية ووقائعها فحسب، بل يتعداه إلى محاولة الوصول إلى دلالات متعددة لهذا المكان تزيد في إثراء وجمالية العمل الإبداعي. ويمكن تقسيم المكان الى: الدلالة التــعبيرية، و الدينية، والرمزية والوظيفية والاسطورية

[1] بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الاسلامية المعاصرة ، ص31.

[2] ينظر، مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق سوريا، د ط، 2011، ص47-74.

أ- الدلالة التعبيرية:

تعنى التعبيرية في حد ذاتها بالخيال الذي يجعل الأشياء الجامدة نابضة بالحياة. كما بإمكانها تحويل من يملكون الحياة إلى أجسام خالية لاروح فيها، "وأول ما ظهر هذا المصطلح في فرنسا عام 1910 إذ ابتدعه الفنان الفرنسي هارف ولقد استعمله الكاتب النمساوي هارمان بار في الأدب عام 1914"[1]، واهتمام التعبيرية يصب فيما تتركه من أثر في متلقيها لأنها تعتمد أساسا"على وقع الأشياء والإحساس بها وما تثيره من إحساس لدى المتلقي، وذلك من خلال الإيحاء والرمز والدلالة، حيث يتم في ضوئها بناء المكان من خلال تحديد خصائصه ومميزاته وإيجاد الحلول الجمالية في ضوء ذلك"[2] ومنه فالدلالة التعبيرية للمكان تتجلى من خلال المظهر الخارجي، سواء مثل هذا المظهر صوتا أو رائحة أو رائحة أو صورة وكتمثيل للدلالة التعبيرية من خلال الصوت، مانجده في صوت المياه المتدفقة من الشلال وما يبعثه من حركة ونبض وتعبير عن الحياة، كما يحمل المكان دلالة تعبيرية من خلال الرائحة ونأخذ مثالا على ذلك رائحة الأرض بعد تساقط المطر، فقد تعطي لبعضنا نوعا من الغبطة والانتشاء، وقد تترك في الآخر نوعا من الضيق والنفور مثلها مثل أي شخصية قد تكون الرائحة السبب الأول للإقبال عليها أو النفور منها.

وأما الدلالة التعبيرية من خلال المظهر فنجد أن المكان يتخذ من مظهره شكلا من أشكال التعبير المتعدد والذي بساعده على إبراز هذه الدلالة للفترة الزمنية التي يوظف فيها المكان لأنه بإمكان المكان الواحد أن يعبر عن نفسه بأربع صور من خلال فصول السنة" فنرى المكان الواحد قد يتغير إلى أمكنة أربعة من خلال الفصول لونا ورائحة، شكلا ومزجا"[3]، والدلالة التعبيرية للمكان لا تبقى عند حده الجغرافي، بل تنتقل إلينا لأننا بصورة أو بأخرى نعتبر أجسادنا أمكنة موازية للأمكنة الحقيقية، فكلاهما يحمل تعبيرا خاصا به.

---

[1] ناصر الحاني: من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف بمصر، دط ، د ت، ص29.

[2] طاهر عبد المسلم: عبقرية الصورة والمكان ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص200.

[3] سعدية بن يحي: دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب جزائري، جامعة الجزائر، 2007-2008، ص24.

ب– الدلالة الدينية: الحديث عن الدلالة الدينية للمكان تقتضي بالضرورة الحديث عن المطلق، لأن المكان في شكل من أشكاله يخرج عن الإطار الفيزيائي المضبوط إلى إطار مطلق مفتوح. ولقد ربط المكان لطاقته بالذات الإلهية في قوله تعالى :"**قَالَ تَعَالَى:** ﴿وَلِلَّهِ ٱلْمَشْرِقُ وَٱلْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا۟ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ إِنَّ ٱللَّهَ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ﴿١١٥﴾﴾"*، كما ارتبط بسر من أسرار الكون والخليقة، فقد اشتق منه أمر الخلق كله ليكون أحد مفاتيحه لقوله تعالى:"... **قَالَ تَعَالَى:** ﴿مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٍ ۖ سُبْحَٰنَهُۥٓ ۚ إِذَا قَضَىٰٓ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ﴿٣٥﴾﴾*

وقد نال المكان حظوة كبيرة في القرآن الكريم فكان موضعا للقسم في مواطن عدة مثال ذلك قوله تعالى:"والطور وكتاب مسطور في رق منشور والبيت المعمور"

وقوله أيضا :"لا أقسم بهذا البلد وأنت حل بهذا البلد"

كما حملت العديد من السور أسماء أمكنة مثل: سورة الحجرات وسورة الكهف

"ومنه يمكن للمكان العادي أن يكتسب دلالة دينية، وذلك بفعل تراكم الطقوس والأحداث التي تقوم بها الشخصية، مثل ما كان يمارسه المصريون القدماء اتجاه نهر النيل، حيث كانت تقدم له القربان تقربا منه وطلبا لاستمرار جريانه ولم تقتصر هذه الدلالة على الأنهار بل تعدتها إلى الجبال مثل مانجده في اليونان وبالضبط في جبال الأولمب وما نجده أيضا في جبل عرفات وجبل طور سيناء وتقديسهم هو تقديس إلهي "[1]، وامتد هذا التقديس لنا من خلال الفرائض الدينية كالقيام بوقفة عرفة أثناء فريضة الحج.

ج– الدلالة الرمزية: تعد الدلالة الرمزية من أهم الدلالات التي يمكن أن يقام عليها المكان في النص الروائي إذ تعد من أصعب ما يمكن أن يدرجه الكاتب فيه وهي تمثل الغاية الأولى اختياره للمكان كما أن هذه الدلالة تقتضي فنية وبراعة ومتانة في الأسلوب كل ذلك في انزياحية لغوية عذبة، ولقد

[1] سعدية بن يحي: دلالة المكان الروائي في رواية عابر سرير،ص25.

*سورة البقرة،(الاية115).

* سورة مريم،(الاية35).

تنبه رولان برونوف "إلى القيمة الرمزية والايديولوجية المتصلة بتجسيد المكان وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب واعتباره وجها من وجوه دلالة المكان"[1].

د- الدلالة الوظيفية: "وهي نوع من الدلالة التي يمتلكها المكان من خلال النص الروائي، والمقصود بهذه الدلالة تمكينه من إنجاز مهام دون غيره من الأمكنة وتلعب الشخصية الدور المهم في إبراز هذه الدلالة كاحتواء المكان نوعا من الخصوصية، مما يسمح بلقاء الشخصيات"[2] ،كاجتماع قادة إداريين في قاعة الاجتماعات، وهنا نجد أن هذه القاعة قد أدت دورا هاما من خلال هذا الاجتماع، أو كلقاء الأصدقاء في النادي لما فيه من حميمية، وبالتالي فكلا المكانين قد أديا وظيفة بتوفير الأجواء المناسبة لشخوصهما.

هـ- الدلالة الأسطورية: تظهر هذه الدلالة من خلال توظيف الروائي لبعض الأمكنة ذات الدلالة الأسطورية، بغية شحن النص وتحميله دلالات ايحائية كثيفة، والمكان هنا لا يأتي صريحا، بل يكون شيئا ضمنيا يفهم من الدلالة، كتوظيف أسماء بعض الأمكنة إذ يمكن للاسم أن يعطي العديد من الدلالات أولها الدلالة التاريخية على اعتبار الأسطورة حادثة موغلة في القدم ثم الدلالة الأسطورية، "والأسطورة اصطلاح أدبي أطلق أصلا على كل حكاية خيالية، وقد قصد حديثا على القصص القصيرة سواء كانت شعرا أو نثرا قصد تلقين فضيلة أو صفة حميدة مشوقة"[3]، فالأسطورة تعمل على تكملة الإنتاج الروائي بفتحه على ثقافات وحضارات مختلفة والعمل على المزج بينها من خلال النص.

يمكن القول، أن المكان لم يعد مقتصرا على صفة المرئية الملموسة بل تعداها بفعل تفاعله مع الشخصيات والزمان والأحداث إلى تعدد دلالاته، فالمكان الواحد يمكن له أن يأخذ أكثر من دلالة وذلك حسب نظرة كل دارس له فهو بذلك يكسب العمل الأدبي تعددا في القراءات، وبالتالي يؤدي إلى انفتاح النص.

---

[1] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، ص25.

[2] سعدية بن يحي: دلالة المكان في رواية عابر سرير، ص25.

[3] ناصر الحاني : من اصطلاحات الادب الغربي، ص53.

2-3 وظائف المكان :

يعد المكان أحد أهم عناصر تشكيل العمل الروائي، ولا يمكن تصور عمل أدبي خاليا من المكان، ونظرا لأهميته البالغة والكبيرة كمكون أساسي في الرواية ونظرا لتقديمه للعديد من الوظائف داخل العمل الفني، نجد أن الأدباء والدارسين قد أبدعوا في تشكيله وتصويره داخل النص، ومن أهم وظائف المكان "أنه يسهم في تصوير المعاني داخل الرواية إذ لا يكون دائما تابعا وسلبيا، بل يمكن أحيانا للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال في العالم"[1]، كما أن تعدد الأمكنة في الرواية ينعكس على وظائفها حيث "يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال في العالم"[2] .

وإذا كان للمكان وظيفة داخل العمل الروائي باعتباره المحدد الأساسي للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز كذلك له وظيفة خارج النص الروائي فهو يعمل على تفجير طاقات المبدع ويعبر عن مقاصد المؤلف إضافة إلى تحفيز القارئ لا عطاء قراءة جديدة لدلالة هذا المكان[3]، وقد صنف أحمد مرشد وظائف المكان إلى وظيفتين رئيسيتين هما :وظائف خارجية ووظائف داخلية:

أ-الوظائف الخارجية :"المكان بإنجازه لهذا النوع من الوظائف ينزاح عن التحكم في مجرى سريان الأحداث الروائية، والتأثير في الشخصيات الروائية وعلاقاتها والكشف عن مشاعرها ورؤاها، وعن التدخل في مسار الحكي ولذلك تبقى صلة هذه الوظائف المنجزة بمحتوى الحكاية عرضية وليست جوهرية، تتعلق بالعالم الداخلي للحكاية، ويتفرع عن الوظائف الخارجية الوظائف التالية:

* **الوظيفة المعرفية** :تتمثل هذه الوظيفة أساسا في تقديم معطيات البيئة في المستويات الاجتماعية والاقتصادية التي تحيل عليها الأماكن بسماتها المختلفة"[4].

---

[1] بان صلاح الدين محمد حمدي: الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة، ص199.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص70.

[3] ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص32-33.

[4] أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله،ص211.

***الوظيفة التعليمية:** "نجدها عادتا في القصص التاريخية وفي جميع القصص التي توضح لتعليم المتقبل جملة من المعلومات التاريخية او غيرها، وهنا يكون لمكان وما يتصل به مجرد أداة لتحقيق هذه الوظيفة"[1].

* **الوظيفة النقدية** :"تتمثل هذه الوظيفة في جعل المكان وسيلة لتحقيق وظيفة نقدية لا تقتضيها الحكاية، فيكون في هذه الحالة مجرد شعلة لتقديم جملة من الآراء السياسية والفكرية المتعلقة بالمجتمع، انطلاقا من مواقف الروائي لا من محتوى الحكاية والمكان بإنجازه لهذه الوظيفة يكون متساويا وإيديولوجية الروائي، وليس لمحتوى الحكاية ودلالة المكان المتخيل الايديولوجية، لا تستعلن عبر ما يقيمه من علاقات مع المكان الواقعي، بل من منفذ نظام الوسائل الجمالية الذي يفضح مضمرات الايديولوجيا السائدة.

ب–الوظائف الداخلية: المكان بإنجازه لهذا النوع من الوظائف يلعب دورا أساسيا في التحكم بمجرى سريان الأحداث الروائية، والتأثير في الشخصيات الروائية، بالكشف عن مشاعرها، وتحديد علاقاتها، وعندما يمنح المكان هذه الأهمية، فإن مواقفه الكلي وبالتالي يكون متحررا من سلطة بانيه"[2]، ويتفرع عن الوظائف الداخلية الوظائف التالية.

* **التحفيز الحكائي** :" هو انبعاث الأحداث الروائية بفعل اختراق الشخصية للمكان، فتتداعى الأحداث الماضية التي وقعت في المكان نفسه، والمكان ينهض بإنجاز هذه الوظيفة في مسار الحكي، حين يستغل السارد اختراق الشخصية الروائية للمكان، فيعمل على قطع الحكي ليسترجع أو يجعل الشخصية تسترجع حدثا من ماضي الشخصية، ثم وقوعه في هذا المكان نفسه"[3].

* **المساهمة في إبراز مشاعر الشخصيات الروائية** :ينهض المكان بإنجاز هذه الوظيفة حين يجعل قوة فاعلة في الشخصية الروائية، حين يدفعها إلى التعبير عما يجول في دواخلها من مشاعر، تنتج عن

[1] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة،ص60.

[2] أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص217.

[3] المرجع نفسه، ص218-219.

اختراقها له، وبذلك "تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات تكون معادلا موضوعيا لما يدور داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر"[1].

* **المساعدة على نشوء علاقة بين الشخصيات:** ينهض المكان بإنجاز هذه الوظيفة في النص الروائي حين تنشأ علاقة صداقة تستمر حتى نهاية الحكي، بين شخصيتين روائيتين في رقعة مكانية محددة، تتميز بخاصية معينة.

* **التعبير عن الترابط الجماعي** :يبرز الترابط الجماعي من خلال تضامن بين أعضاء الجماعة، والتعاون على إنجاز نشاطات متطابقة مع معايير الجماعة، ومن خلال انخفاض الفوارق بين الأفراد الذي يمكن أن يؤدي إلى اعتماد تصرفات شديدة الانتظام، والمكان الروائي ينجز هذه الوظيفة في مسار الحكي، لما ينهض المجتمع الروائي الكائن فيه باتخاذ موقف جماعي موحد"[2].

المساهمة في إبراز تغير حياة الشخصية بمثل الانتقال من أماكن بسيطة الى اماكن راقية او من اماكن الأنس الى اماكن الغربة أو الانتقال من الاماكن المفتوحة إلى الأماكن المغلقة[3].

يمكن القول، بأن أهمية المكان لا تقتصر في كونه رقعة جغرافية تدور فيها الأحداث وتؤدي وظيفة بنائية في تشكيل النص الروائي وظيفة دلالية للدلالة على المادة الحكائية التي يحتويها، بل يتعداها إلى قدرته على إنجاز الوظائف التي يوكلها الروائي له، إضافة إلى قدرته على القيام بوظائف خارج العمل الأدبي أحدها خاصة بالمبدع والأخرى خاصة بالمتلقي وينتج عن ذلك جمالية الإبداع وتعدد المتلقي.

وانطلاقا مما سلف يتضح أن المكان هو في الأصل الإطار الذي تنسب إليه المغامرة ولكن مصادره وأنواعه وسماته ووظائفه مختلفة، وهي مجدية إما في فهم القصة بمختلف أبعادها أو في تحقيق غايات خارجية.

---

[1] موسى ابراهيم نمر: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مج12، عدد2، 1993، ص313.

[2] أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله،ص221-222.

[3] ينظر، الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة،ص60.

ثالثا– أهمية المكان:

يحتل المكان أهمية خاصة في تشكيل العالم الروائي ورسم أبعاده ذلك أن المكان مرآة عاكسة على سطحها صور الشخصيات، وتتكشف من خلالها بعدها النفسي والاجتماعي، إنه يسهم في وسمها بمظاهرها الجسدية، ولباسها وسلوكها وعلاقتها بسواها، فما أكثر الأحيان التي يتمكن فيها الإطار البيئي المكاني من تحديد هوية المنتسبين إليه، ومن هنا كانت العناية به واضحة.

"إن المكان يأخذ على عاتقه السباحة بالقارئ في عالم متخيل تلك الرحلة من الوهلة الأولى تكون قادرة على الدخول بالقارئ إلى فضاء السرد ويأتي اهتمام كثير من الروائيين بالمكان انطلاقا من الاستجابة النفسية له والتواجد في محيطه فالمكان الذي لايثير مقدارا ما من المشاعر تعاطفا، أو تنافرا فكما يستحوذ على اهتمام الفنان، وإضفاء البعد النفسي أو الشعوري على المكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه في العمل الفني الروائي"[1].

ولا يفوتنا ذكر المكانة التي آل إليها المكان وذلك بتحوله من مجرد ديكور أو وسط يؤطر الأحداث في الرواية التقليدية إلى محاور حقيقية، يدخل عالم السرد، يحرر نفسه من أغلال الوصف التقليدي، وذلك عن طريق إسقاط الكاتب الحالة الفكرية والنفسية للشخصيات على المحيط الذي تعيش فيه[2]. ومن الضروري أن نتذكر أن المكان هو عنصر البنية السردية لا يمكن أن يؤدي وظيفته المرجوة من خلال العلاقات التي يبنيها مع سائر المكونات السردية الأخرى مؤثرا فيها أو متأثرا بها على حد سواء.

"كما يلعب المكان دورا هاما في بناء القصة وفي تركيبها، إذ يعد الإطار الذي تنطلق منه الأحداث، وتسير فيه الشخصيات، بل يتجاوز كونه مجرد إطار لها أحيانا ليصبح عنصرا فعالا في هذه الأحداث وهذه الشخصيات ومشحونا بدلالات اكتسبها من خلال علاقته بالإنسان"[3]، ولمكان

[1] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية(دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص 139.

[2] ينظر، محمد رياض وطار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق ،سوريا ،د ط،1999، ص181

[3] طول محمد: البنية السردية في القصص القرآني، دوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، دط،دت،ص43.

ليس عنصرا زائدا في الرواية بل يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل الروائي كله إذ تحركه لغة الكاتب ومخيلة المتلقي، ويتفق معظم النقاد على أن المكان بالنسبة للعناصر الأخرى هو النقطة الأساسية لكل الأبعاد التي يجمع بينهما الكاتب، فهو المكون الأساسي والضروري في الرواية إلى الحد الذي دفع بغالب هلسا إلى الجزم بأن "العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[1]، كما أن المكان في النص الروائي يتجاوز كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها إحداث الرواية، فهو عنصر غالب في الرواية حامل لدلالة، ويمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية لذا "يرى البعض أن العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته، وكما أن للمكان دورا داخل العمل الروائي فله أيضا تأثير خارج النص الروائي إذ يلعب دور المفجر لطاقات المبدع، ويعبر عن مقاصد المؤلف"[2].

إن عنصر المكان لا يقل أهمية وشأنا عن عنصر الزمن، فإذا كان الزمن يمثل المدة التي قامت فيها أحداث الرواية، فإن عنصر المكان يمثل الموضع والرقعة الجغرافية التي قامت فيها الإحداث، والمكان في الرواية هو بمثابة الدماغ الذي يتحكم في جميع عناصر الرواية

بناء على هذه آراء الدارسين حول أهمية المكان، اتضح لنا أن المكان يكتسب في الرواية أهمية كبيرة ويعد أحد الركائز الأساسية لها لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري وتدور فيه الحوادث وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه وتعبر عن وجهة نظرها ويكون هو نفسه المساعد في تطوير بناء الرواية والممثل لمنظور المؤلف.

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984،ص5.

[2] سيف الرحبي: أهمية المكان في النص الروائي، مجلة نزوة، مؤسسة عمان لصحافة والنشر والاعلان، العدد86، نوفمبر1994، ص44.

ثالثا– علاقة المكان بالزمان في الرواية:

إن علاقة المكان بالزمان علاقة متكاملة متداخلة ويستحيل أن نتناوله بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره .وهذا التداخل ناتج عن عدم إمكانية الفصل بينهما من الناحية الإجرائية لأن الحديث عن إحداهما يستدعي الحديث عن الآخر و"إذا كان المكان في القصة الكلاسيكية نمطيا يساير الحدث دون أن يتجاوزه، أو يتمرد عليه، بحيث يبدوان وكأنهما متطابقان فإنه في القصة الجديدة يبدو غير ذلك تماما بحيث أضحى حيزا مفتوحا على أمكنة غرائبية أحيانا لا علاقة لها بالواقع، وقد يعود ذلك إلى توظيف القصة الجديدة للأسطورة التي غالبا ما تحتوي أماكن من نسج الخيال، وهو ما يظهر جليا أن مفهوم المكان في قصص هذا الجيل غدا إغرائيا لا تتحكم فيه معطيات دقيقة يؤطرها العقل والواقع"[1].

والمكان لا يوجد في معزل عن بقية عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد ويأتي الزمن في مقدمة تلك المكونات التي تربطها علاقة حميمية بالمكان، وهذا ما يجعل الزمان والمكان متداخلين، بحيث يستحيل الفصل بينهما، فلا مكان بدون زمان ولا زمان بدون مكان .

"ويمكن مقاربة العلاقة بين الزمان والمكان بما يمكن أن نسميه بالعالم العاري والقوة شبه الخفية، إن عالم المكان عالم عار، ظاهر للعيان يمكننا أن نراه ونلمسه ونتحقق من وجوده، بينما في حالة الزمن فإننا نحس بقوته ولكننا لا نستطيع أن نراه بشكل مباشر وإنما من خلال ما يفعله بنا وبالناس والأشياء من حولنا حقا إنه لقوة شبه خفية وشبه مرئية أيضا"[2]، كما يمكن القول " أن المكان بالمعنى الفيزيقي أكثر التصاقا بحياة البشر من حيث أن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان ادراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء"[3] ،"كما نجد أن

[1] عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2001، ص90.

[2] احمد حمد النعيمي: ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 76.

[3] سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الاعلى للثقافة، دط، 2002، ص37

مصطلح الزمكانية لميخائيل باختين الذي يجمع معا الزمان والمكان، ولاشك أن باختين في تبنيه المصطلح قدر على ربط سيولة العلاقة الزمانية بالمكانية في نظرية أنشتاين النسبية بالنقد الأدبي خاصة أن النظرية النسبية تقول إن الفصل بين الفعل والزمن أمر محال لأن الزمن هو البعد الرابع للمكان، كما يحاول باختين تأكيد أهمية هذه المفردة المركبة في الرواية، حيث يرى أن أشكال الزمكانية في صورها المختلفة تجسد الزمان والمكان وتجسد المكان في الزمان دون محاولة تفضيل أحدهما على الآخر وقد عرض باختين هذا المفهوم في المقالة أشكال الزمن وأشكال الزمكانية في الرواية، حيث عرف المفهوم بأنه الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان المعبر عنها في الأدب، مشيرا إلى أن مؤشرات الزمان والمكان في الزمكانية الفنية الأدبية تتشابك معا في كل واحد متجسد ومحدد بعناية، فالزمن كما هي الحال يتكشف شاخصا، يكتسي لحما، ويصبح من الناحية الفنية مرئيا، وبالمثل فإن المكان يصبح مشحونا ومستجيبا لحركات الزمن والحبكة والتاريخ"[1].

يمكن القول، أن العلاقة التي تربط الزمان والمكان داخل العمل الروائي هي علاقة وطيدة، بل ضرورية أيضا، فلا يمكن الفصل بينهما ويمكن أن نماثل هذه العلاقة العضوية بعلاقة العقل بالجسم فلا يكون الأول إلا بوجود الآخر، ولا تكون الحياة إلا بوجودهما معا، ولا يمكن أيضا إبداع عمل أدبي قائم على عنصر دون التطرق إلى العنصر الآخر كما لا يمكن أيضا دراسة عنصر واحد داخل عمل روائي دون التطرق إلى العنصر الآخر .

إذن، فعنصرا الزمان والمكان يمثلان الركيزة الأساسية التي يقوم عليها النص الأدبي، فهما يمثلان الركن الأول الذي يبني بواسطته الروائي عمله الإبداعي، وفي البحث الموالي سنقوم باستجلاء خصوصية البناء الفني والجمالي للرواية المونساوية سعيا وراء الدلالة الكامنة خلف هذا البناء الذي من خلاله تتجلى رية الكاتب الخاصة وايديولوجيته الخاصة.

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 3، 2002، ص70.

الفصل الثاني

البنية الزمنية والمكانية في رواية مقامات الذاكرة المنسية

المبحث الأول : البنية الزمنية في رواية مقامات الذاكرة المنسية بين الواقع والمتخيل

أولا– تقديم الرواية

1- الواقع والمتخيل في الرواية

2- ملخص الرواية

3- سيميائية العنوان

ثانيا– تقنيات المفارقات الزمنية ودلالاتها بين الواقع والمتخيل

1- مفارقة الاسترجاع

2- مفارقة الاستباق

ثالثا– تقنيات زمن السرد ودلالاتها

1- تعطيل السرد

2- تسريع السرد

المبحث الثاني: البنية المكانية في رواية مقامات الذاكرة المنسية بين الواقع والمتخيل .

أولا : أنماط المكان في الرواية .

1- المكان الواقعي (المستشفى المكان الإطاري العام)

ثانيا – الشخصية وعلاقتها بالمكان :

1- علاقة الشخصية بالمكان الواقعي (المستشفى)

المبحث الأول : البنية الزمنية في رواية مقامات الذاكرة المنسية بين الواقع والمتخيل

أولا– تقديم الرواية :

إن الناظر إلى طريقة عرض الأفكار والأحداث في رواية مقامات الذاكرة المنسية يرى أنها قدمت على مستويين :

– **المستوى الأول (الواقعي)**: عرضت فيه الأحداث الواقعية التي مرت بها شخصية البطل والأفعال التي قامت بها في حياتها اليومية العادية.

– **المستوى الثاني (المتخيل)**: يتضمن الأحداث الخيالية والتي فيها يحاول البطل الخروج من الواقع ومشاكله وأحداثه المؤلمة في محاولة منه للدخول إلى عالم آخر بديل للعالم الواقعي المضطرب ألا وهو عالم الخيال الوهمي ساعيا بذلك لكسر القيود الفكرية الرتيبة ومشاكل المعيشة، والبطل في الرواية يتفاعل مع شخصيات من عالم الواقع تارة وشخصيات أسطورية من عالم الخيال تارة أخرى. إذن فالرواية تدور أحداثها في عالمين عالم الواقع المعيش والعالم المتخيل الذهني. فهذه الثنائية تقودنا إلى طرح التساؤلات التالية : ما هو الواقع، وما هو المتخيل، وماهي حدود الواقع ومتى نجتاز الواقع دخولا في العالم المتخيل.

1– الواقع والمتخيل في الرواية :

1–1– العالم الواقعي في الرواية :

انطلقت أحداث الرواية من فضاء واقعي وهو المستشفى حيث يمثل المكان الرئيسي الذي قامت فيه أحداث الرواية، وهو يحصر حركة الرواية ومن خلاله نتعرف على شخصيات عديدة على واقعها وأفكارها وتوجهاتها، وبالرغم من أن المستشفى يعدُّ مكانا اجتماعيا، إلا أنه في الرواية يوحي بدلالة الضيق والعزلة، فالشخصية البطلة تجد نفسها تتعرض لحالة من الاكتئاب والضغط النفسي بسبب هموم المجتمع الذي سلبه الحرية، ولهذا حاول البطل الخروج من هذه القيود الضيقة من خلال لجوئه إلى عالم آخر أساسه الوهم والتصورات، ألا وهو (عالم الخيال)، ويمكن القول أن المستشفى هو الذي

يمثل العالم الواقعي في الرواية وفي نفس الوقت يمثل الدافع الرئيسي لغوص شخصية البطل في الخيال والتعمق في الأوهام والأحلام.

1-2- العالم المتخيل في الرواية :

حظي الخيال باهتمام واسع في المذاهب الفلسفية والسيكولوجية وفي دراسة البلاغة والنقد الأدبي، "وهو اهتمام يستمد مما ينطوي عليه الخيال من فعالية لاغنى عنها في منجزات الإنسان الثقافية عبر التاريخ"[1]، ويعد الخيال أحد العناصر الرئيسية في العمل الأدبي، بل الإبداعي، سواء أكان شعرا أم قصة أم رواية أم مسرحية، ولا يمكن للأديب أيا كان أن ينجز أي عمل أدبي من دون الخيال، فهو الذي يضع تصورات عمله الأدبي قبل البدء في كتابته، ويفتح له الآفاق في أقصى مدياتها، في ما يتعلق ببنية إنتاجه الإبداعي ضمن مختبر النص.

وإذا كان الخيال ذلك المحفز للمبدع على تصورات عمله الإبداعي، فإنه يسهم في إشادة نفسه عمارة النص من خلال أدواته اللغوية، وبث روحه فيها، ليترك بصماته الخاصة على صعيدي الشكل والمضمون في هذا العمل"كما يمثل المتخيل في الدراسات النقدية والروائية جوهر العمل الأدبي وهو غالبا ما عبر في هذه الدراسات عن العالم الذي تقترحه النصوص الأدبية وهو عالم لا يختلف كثيرا عن العالم الذي يعتقد أنه عالم فعلي، الشيء الذي يفيد أن مفهوم المتخيل قد استعمل بوصفه تصورا ذهنيا يحدد شبكة العلاقات التي لا تتناقض مع ما يتصور كونه قابلا لأن يحدث فعلا في الواقع"[2].

1-3 دلالة المتخيل في الرواية:

"لقد عبرت الرواية العربية المعاصرة عن التباسها بالمتخيل، وباتت الفن الأقدر على تجسيد واقعنا المجتث من أواصر الزمن، إذ يمكن القول بأننا نعيش خارج الزمن، أو خارج الذاكرة، وفي ذلك النوع

[1] د. عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1984، ص5.

[2] عبد اللطيف محفوظ: عن حدود الواقع والمتخيل، من موقع، www.aljabiriabd.net،2017/04/02، على الساعة 10.30.

من النفي والاغتراب المشوب بالأسى والحرقة والحنين"[1]، "والاغتراب قلق معرفي نفسي خاص بالذات الانسانية موضوعه حاضر في الوعي الكوني ماثل فيه تفرض مقدمات سابقة تواجه الذات"[2].

والفرد المغترب اجتماعيا يقوم "بالخروج الكلي عن نواميس السائد الاجتماعي، بل يقوم بمناهضة هذه القوانين دون الاكتفاء بمغادرتها، ويقوم بمحاولة اسقاطها ويخضع ذلك لرؤيتين، احداهما سلبية والأخرى ثورية ايجابية هدفها تغيير، القانون الاجتماعي"[3].

ويظهر توظيف الخيال في الرواية من خلال استحضار البطل لشخصيات أسطورية وتاريخية من أماكن مختلفة، ويختار لها الزمان والمكان المناسب غير زمانه ومكانه الواقعي الذي هو فيه ليقوم بمجالستها والحوار معها، منها شخصية (السندباد وابن بطوطة وجلجامش) وهذا الاستحضار للشخصيات هو من صنع إرادته حيث يقول: "كيف تنكر علي ألا يجالسني الجاحظ وأنا أمسك بكتابه بين يدي في خلوتي، وإن حضوره معي حقيقي لا تقاس بمقياس الحضور المادي العيني، نعم إن رحلتي إليه في زمنه وموطنه ومعاينتي له حقيقة أخرى"[4]، كما أن الرواية تبين لنا الاكتئاب والتأزم النفسي الذي مرَّ به البطل داخل المستشفى، وذلك من خلال قول الراوي:" لقد شعر سليم بالقلق ينتابه أول الأمر من هذه الحالات، وتشكك في سلامة حواسه، فراح يسأل نفسه إن لم يكن يخلط بين الأمكنة والأزمنة، كما يضيف الطبيب رفيق إلى أن سبب الحالة التي آل إليها سليم هي التقاعد والعزلة حيث يقول: "ربما كان التقاعد والعزلة سببا في خلق هذا الضرب من التواصل، صحيح أن الأسرة اليوم لا تكفل للكبار مجالا للحديث والثرثرة وأن الجري وراء الحياة جعل الجيل الجديد يتناسى بسرعة آباءه وأمهاته وأجداده ... يتركهم في زاوية من البيت يتركهم للصمت للوحدة والفراغ (...) من السهل إذن أن يسكنهم الوهم من السهل أن يختلقوا أشباحا يتواصلون معها "[5]. المؤلمة والمتأزمة القائمة على سلب الحرية التي مر بها البطل سليم فيلجأ بذلك إلى عالم آخر غير عالمه

[1] قاسمي حكيم: المتخيل الرحلي ونص الروائي المعاصر(رواية لميدوزا لعبد الرحمن عبيد انموذجا)، مجلة الاثر، العدد24،مارس 2016، ص108.

[2] يحي العبد الله: الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية) المؤسسة العربية للدرسات والنشر،بيروت لبنان،ط1 ،2005،ص23.

[3] المرجع نفسه،ص80.

[4] حبيب مونسي: مقامات الذاكرة المنسية، منشورات(graphique scan)، الجزائر ،د ط، 2003-2004،ص16.

[5] الرواية،ص13.

الواقعي لتحقيق تلك الحرية ألا وهو عالم المتخيل الذي يقوم في اللاشعور عن طريق الحلم والهذيان حيث يقول الطبيب رفيق : "إن العالم الذي يوجد فيه لا يمكن الوصول إليه، إنها عزلة تقع في مسافات بعيدة عن الواقع "[1]، كما أن البطل يعاني من الغربة سواء الفكرية والدينية والاجتماعية حيث نجده منعزلا عن الناس متوغلا في تفكيره الخاص الذي من خلاله يحاول إثبات وجوده و أفكاره حيث يقول مبررا حالته : "إنه الاغتراب..الغربة..إن الواحد منهم عندما يحمل في ذاته اعتقادا يؤمن به فيجابهه الواقع بخلاف الذي يعتقد، يحدث في أعماقه صداما هائلا قويا يضعضع أركانه فيشعر أنه ليس في مكانه"[2].

وفي الأخير نرى طغيان العوالم غير الحقيقية مقارنة بالعوالم الواقعية، ذلك لأن البطل لم يستطع الوصول إلى حل لأزماته ومشاكله في واقعه المعيش لذلك لجأ إلى العوالم الخيالية كمحاولة منه لحل تلك المشاكل، كما أن طغيان الخيال على الواقع دلالة على أن الكاتب فضل التركيز على الحالة النفسية أو حالة اللاشعور بدل الحالة المادية للبطل .

2- ملخص الرواية

من خلال قراءتنا للرواية والتي تناوب فيها الواقع والمتخيل وذلك بانتقال الشخصية البطلة من عالمها الواقعي الذي اشتمل على شخصيات حقيقية إلى عالم الخيال عبر الأحلام والتصورات الوهمية سنقوم بتقسيمها إلى وحدتين سرديتين :

-الوحدة السردية الأولى :تمثل الوقائع التي مرَّ بها البطل في الواقع المعيش وتبدأ منذ إحالته على التقاعد ورفضه لهذا الواقع المؤلم المليء بالهموم والمشاكل، أدى به ذلك إلى رغبة في العزلة والدخول في التوهم والوسوسة حال به ذلك إلى الإقرار الحتمي بدخوله مصحة الأمراض العقلية، والذي تفاعل فيها مع شخصيات واقعية تنتمي إلى هذا المكان وهي: (الطبيب رفيق- الممرضتان عائشة وأسمهان-

[1] الرواية: ص7.

[2] المصدر نفسه، ص62.

العم حمدان–طلبة علم النفس–أصدقاؤه الذين زاروه). وتتكون هذه الوحدة من عدة جلسات بين شخصية البطل والشخصيات الحقيقية في المستشفى والتي تتناوب بين الواقع والخيال وهي:

-**الجلسة الأولى** : كان هذا اللقاء بين سليم والطبيب رفيق ذلك الطبيب المحب لعمله والقائم على اتقانه، ولقد سعى بذلك إلى مرافقة سليم من بداية الأحداث إلى نهايتها محاولا متابعة وتشخيص حالة سليم المرضية التي باتت مستعصية عليه.

–الجلسة الثانية : كان هذا اللقاء بين الممرضة عائشة وسليم، عائشة تلك الشخصية المثقفة المحبة للمعرفة، وهي المرأة المطلقة التي فارقها زوجها، والذي ترك فيها ذلك محاولة التعرف عن عالم آخر تعرض فيها ذاتها . فكان هذا اللقاء مع سليم مجالا لتعلمها أسرار الحياة منه.

–الجلسة الثالثة: كان بلقاء الممرضتين اسمهان تلك الممرضة المصابة ببعض الأمراض والعقد النفسية منها العصبية والعقدة من الزواج والارتباط .

–الجلسة الرابعة: وهو لقاء دار فيه حوار بين سليم والعم حمدان تلك الشخصية التي تحمل تقريبا نفس المواصفات التي يحملها سليم لتقاربهم الفكري والمهني فهو معلم متقاعد أتي به إلى المستشفى لنفس السبب الذي أتي به سليم وهو الاتهام بالجنون وكان حوارهما يدور حول التفكير بهموم الأمة محاولا استشراف مستقبل زاهر لهاته الأمة ذلك المستقبل الذي يسوده الرخاء والسعادة.

–الجلسة الخامسة: وكان عبارة عن حوار بين رفيق والعم حمدان حول حالة سليم، حيث حاول رفيق التعرف على حقيقة سليم من خلال أفكار العم حمدان.

الجلسة السادسة: وكان بالحوار الذي دار بين طلبة علم النفس مع سليم لدراسة حالته من خلال أسئلتهم له، فانبهروا بعلمه وذكائه ومعارفه الواسع.

–الجلسة السابعة: وكان هذا اللقاء بمجالسة عائشة للعم حمدان، فقد كانت عائشة شغوفة إلى معرفة أفكاره وأفكار سليم، تحاوره وتسأله محاولة الوصول إلى أفكار سليم الشاذة.

-الجلسة الثامنة: كان بحوار دار بين سليم وأصدقائه في المهنة، فقد كان أصدقاؤه يحاولون التعرف على تجارب سليم الكبيرة للاستفادة منها في مجالهم المهني كمعلمين.

-الجلسة التاسعة: وهو حوار دار بين العم حمدان وسليم في شأن قصة عدي وحسين.

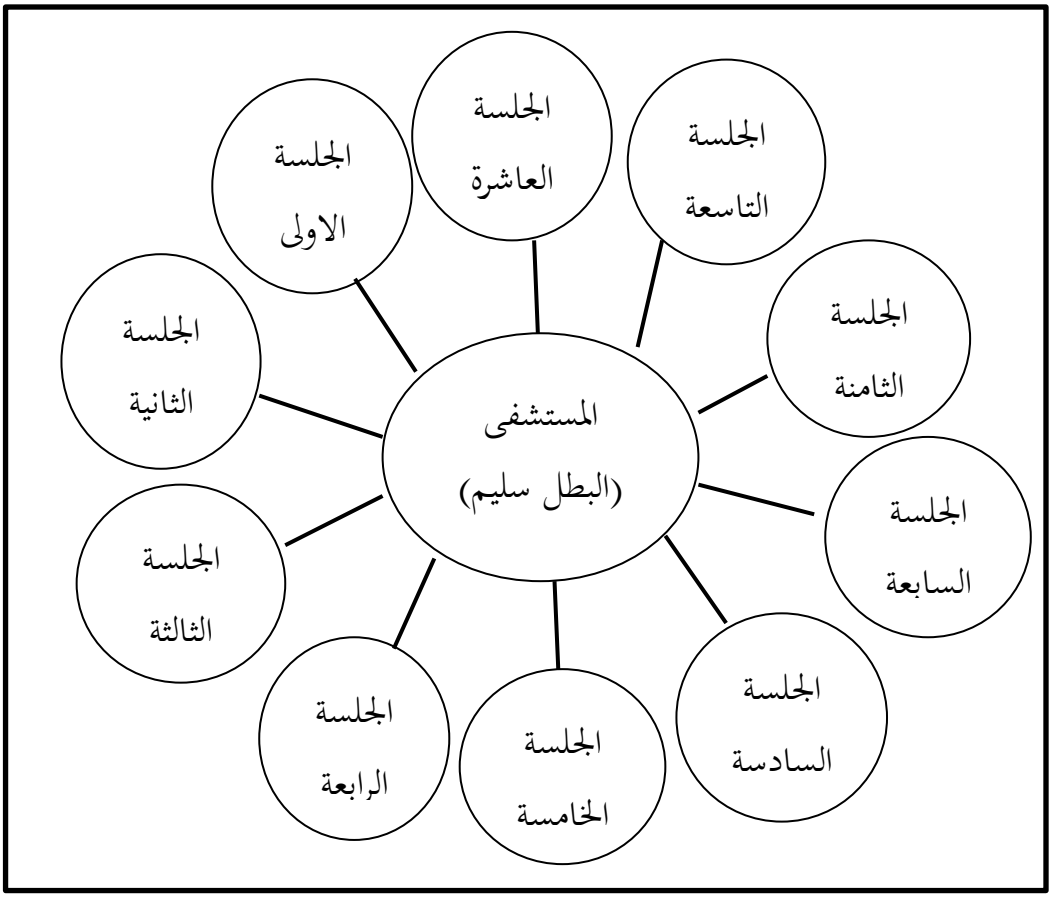
-الجلسة العاشرة: وكانت بحوار بين الطبيب رفيق وسليم حول قضية خروجه من المصحة.

ويمكن تلخيص هذه الجلسات في الجدول التالي:

الجلسات	الشخصيات	الأفعال
الجلسة الأولى	سليم/الطبيب	موافقة الطبيب لسليم بتشخيص حالته المرضية
الجلسة الثانية	عائشة/سليم	تعلم عائشة أسرار الحياة من سليم
الجلسة الثالثة	أسمهان/عائشة/سليم	حوار سليم مع الممرضتين حول وضعهن الاجتماعي
الجلسة الرابعة	سليم/العم حمدان	تفكير الشخصيتين بهموم الأمة ومحاولة التطلع لمستقبلها
الجلسة الخامسة	الطبيب/العم حمدان	حوار الطبيب مع العم حمدان لمحاولة التعرف على حقيقة سليم
الجلسة السادسة	سليم/طلبة علم النفس	تقديم طلبة علم النفس أسئلة لسليم بشأن أفلام الخيال العلمي
الجلسة السابعة	عائشة/العم حمدان	مسائلة عائشة للعم حمدان بشأن أفكار سليم الغريبة
الجلسة الثامنة	سليم/أصدقائه	أخذ الأصدقاء تجارب من سليم والاستفادة منها في حياتهم
الجلسة التاسعة	سليم/العم حمدان	حوار الشخصيتين بشأن قصص الخيال العلمي ومدى أهمية قراءتها
الجلسة العاشرة	سليم/الطبيب	إقرار الطبيب بخروج سليم من المصحة

الجدول رقم 1: الجلسات على مستوى الواقع

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن كل الجلسات تمركزت حول البطل (سليم) في فضاء واحد وهو المستشفى ويمكن تمثيل ذلك في المخطط الآتي:



الشكل رقم1: يوضح الجلسات على مستوى الواقع

وأما الوحدة السردية الثانية فتجري أحداثها في ذهن البطل سليم من خلال استحضاره لبعض الشخصيات الأسطورية والتاريخية من أماكن وأزمنة مختلفة وتفاعله معها ومحاورته إياها، فهذه المرحلة من السرد تسمى بالمتخيل الذهني وقد قسمناها إلى مجموعة من المقامات وهي كالآتي:

-المقامة الأولى: وفيها رحلة البطل سليم قبل تحوله إلى السندباد حيث يتصور سليم بأنه طفل شقي يجول في البحار للتعرف عن رحلات السندباد ويدونها في كتابه لكن عندما يذهب إلى الدرويش بكتاباته يوبخه ويأمره بأن يترك كتاباته تلك وأن يتخيل نفسه هو السندباد وذلك في قوله:

"امحُ ما كتبت .. واكتب الهجرة اعد الكتابة ...اكنس اللغة من أوحالها ..طهرها من النفاق والمجاملة...اكتب فأنت السندباد الجديد"[1].

–المقامة الثانية: وفيها يتحول البطل سليم إلى السندباد الجديد ويبدأ رحلاته في البحر، حيث يلتقي بالشيخ الضرير في السفينة، ذلك الشيخ الذي خاض عدة رحلات ومغامرات في البحار، وعندها تبدأ الرحلة الكبرى التي التقي فيها البطل بمجموعة من الشخصيات المختلفة عند وصوله إلى الجزيرة لتقوم تلك الشخصيات بسرد أحداثها ومغامراتها ومنها شخصية جلجامش البحار والشيخ الوقور وبوذا وابن بطوطة والجاحظ.

–المقامة الثالثة: وفيها يرحل جلجامش إلى جزيرة تعرف بعين الحياة بحثا عن ما يسمى بماء الحياة ليعيد روح صديقه أنكيدو الذي مات فجلجامش لم يتقبل حقيقة موته فسعى جادا للبحث عن هذا الماء حيث ركب السفينة وراح يجول البحار، لكن واجهته أعاصير ورياح أدت إلى تحطيم السفينة وهلاك البحارة لكن جلجامش نجا حيث بقي على ظهر لوح من ألواح السفينة مغمى عليه وما إن أفاق حتى وجد نفسه في غرفة غريبة المظهر تقدم نحوه شيخ وأخبره أنه وجد ماء الحياة ورفض أن يشرب منه كما قام جلجامش بمسائلته عن سر مدينتهم وحقيقة حياتهم وحضارتهم ثم أخذه الشيخ إلى مجلس الشيوخ ليقوم جلجامش بمسائلتهم والحديث معهم.

–المقامة الرابعة: حيث تمثل هذه المقامة رحلة البطل السندباد البحري الجديد في البحر على متن السفينة، وبينما هو نائم إذ بامرأة تأتيه في منامه تطلب منه النجدة من قيود هؤلاء الأشكال الآدمية الذين استرقت سمعهم واطلعت على أحاديثهم، وعندها يأمر صاحبه الربان فتى حبشي عرف بتفسير الأحلام بأن يفسر حلم صاحبه فيفسره الحبشي بأنه حقيقة وأن على السندباد أن يلبي نداءها أو يرفضه، فاتخذ السندباد قرارا بأن يبحث عنها لينقذها وقد يقال عن هذه الساحرة أنها تملك قدرات خارقة، ويواصل السندباد السير في الغابة بحثا عنها، وإذ به يجد جدارا رخوا شفاف فعبر منه، وبينما هو كذلك حتى اختفت الغابة وانفتح أمامه عالم آخر من شجر وأحراش قصيرة تنتهي ببناء شاهق

[1] الرواية، ص 24، ص25.

وإذ بالسندباد يسارع في الدخول إليه فيجد الساحرة هناك ويحاول إنقاذها لكنه يتراجع عندما وجد قوما غرباء أخبروه بأن هذه المرأة كانت خادمة في ذلك القصر لكنها استرقت السمع من حكمائهم لتتعلم من أفكارهم كيفية استخدام الآلات وتعرف سر قهر الزمن والمسافات واستعمال عناصر الطبيعة لتتخذها سلاحا ضد أعدائها، لذلك سميت بالساحرة، فيحتكم هؤلاء القوم إلى السندباد إما بقتلها أو تركها.

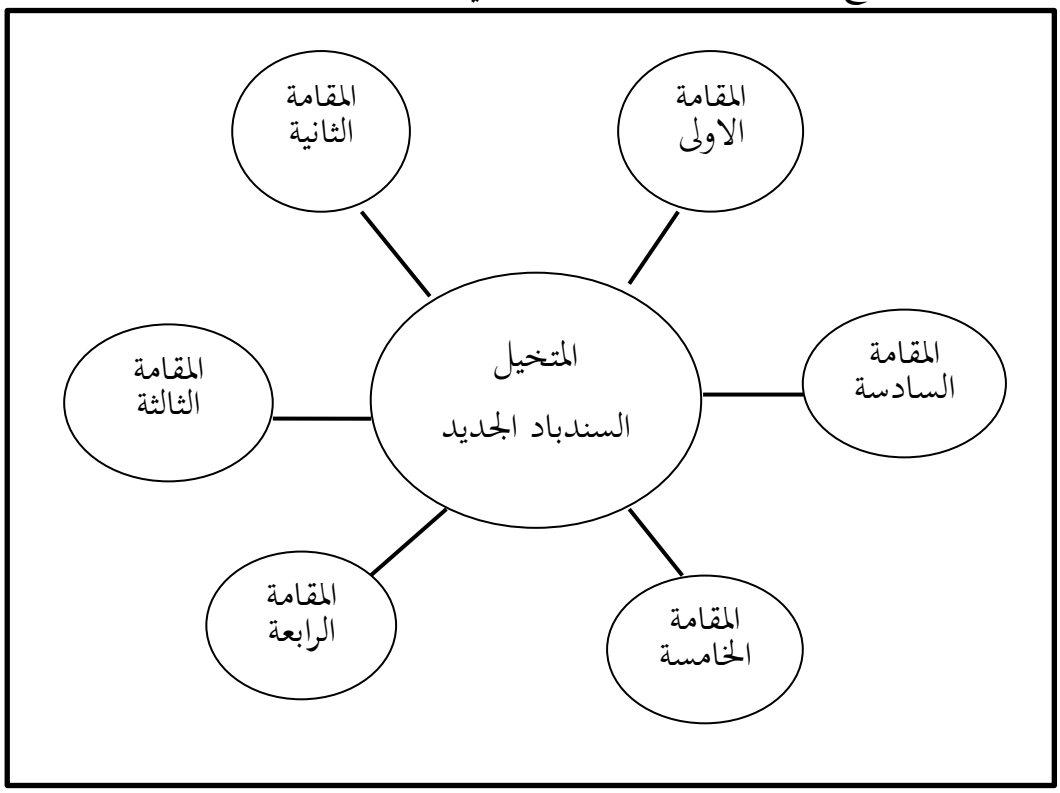
–المقامة الخامسة: وفي هذه المقامة برحلة إلى الهند لينزل على أحد الملوك فقام الملك بحسن ضيافته وأغرقه بالهدايا والعطور وبعد الضيافة أمره الملك أن يعلم ابنه الذي عجز المعلمون على تأديبه وتعليمه تردد ابن بطوطة في البداية لكنه تذكر حسن الضيافة والترحيب، فقام بتعليم الفتى.

–المقامة السادسة: وهي آخر مقامة في الرواية يقوم فيها العم حمدان بسرد قصة دارت بين صديقين هما عدي وحسين، بعد أن قاما بفتح الطرد الذي وصل إلى بيت حسين فعثروا على كتاب سحري أخذهم من البيت إلى مكان آخر في الصحراء فوجدوا أشخاصا قاموا بإرشادهم إلى المكان الذي يبغون الوصول إليه وبعد وصولهم إلى القصر وجدوا فيه شيخا فدار بينهم حوار حول الكتاب السحري، ولم يكمل الكاتب سرد باقي أحداث القصة، والجدول الأتي يوضح افعال الشخصيات في المقامات المتخيلة:

المقامات	الأفعال
المقامة الأولى	رحلة البطل سليم مع السندباد (قبل تحوله)
المقامة الثانية	رحلة البطل سليم الكبرى بعد تحوله إلى سندباد جديد والتقائه بالشخصيات الأسطورية والتاريخية
المقامة الثالثة	رحلة جلجامش إلى جزيرة عين الماء
المقامة الرابعة	رحلة البطل السندباد البحري الجديد
المقامة الخامسة	رحلة ابن بطوطة
المقامة السادسة	رحلة عدي وحسين

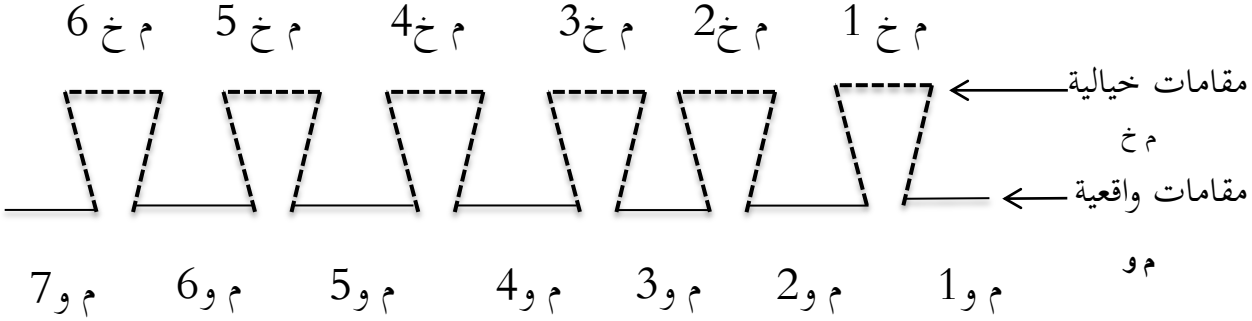
الجدول رقم2:يوضح افعال الشخصيات في المقامات المتخيلة

كما يمكن ان نجمع هذه المقامات في المخطط الآتي:



الشكل رقم 2:يوضح المقامات على مستوى المتخيل الذهني

إذن، لقد قسمت الرواية إلى جلسات أو مقامات واقعية وأخرى خيالية وجاءت وفق خطة سردية فنية جمالية بالتناوب بين العالمين حتى لا يحس المتلقي بالفجوة بين العالمين وهذا التكنيك الذي اعتمده الكاتب جعل من بنائها الفني بناء جماليا وصرحا فنيا مغرقا في عالم التجريب والذي بفضله جعل المدونة جديرة بالدراسة والتحليل ويمكن أن نمثل هذا التداخل بين العالم الواقع والمتخيل في المخطط الآتي:



الشكل رقم3: يوضح تداخل العالمين (الواقع والمتخيل)

3- سيميائية العنوان :

يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص، وهو أول ما يستوقفنا قبل الشروع في عملية القراءة لأي عمل أدبي، كونه العنصر الأساسي الذي يتصدر واجهة الغلاف، كما يعد لوحة فنية يشكلها الكاتب عندما ينهي عمله الفني.

لقد حظي العنوان باهتمام العديد من النقاد والدارسين والمبدعين خاصة مع ظهور البنيوية، وهذا الاهتمام ساعد على خلق علم خاص بالعنونة .

"ومادام العنوان عتبة من عتبات النص فهو ممتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، ولذلك فحينما يتم اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظمة، فإن العنوان الذي يعتبر جزء من تلك العناصر، لا يمظهر فقط خاصية التسمية، فالعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله مثلما يستتبع هذا الأخير ويتضمن العنوان أيضا"[1]، ويرى رولان بارت: "أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية، تحمل في طياتها قيما أخلاقية، واجتماعية وايديولوجية"[2].

من خلال قراءتنا للعنوان نلاحظ أن الراوي استهله بلفظة "مقامات" والمقام والمقامة في اللغة هي "المجلس، ومقامات الناس، قال العباس ابن مرداس أنشد ابن الباري:

وَفِيْهِمْ مَقَامَاتٌ حِسَانٌ وُجُوْهُهُمْ *** وَأَنْدِيَةٌ يَنْتَابُهَا القَوْلُ والفِعْلُ

ومقامات الناس: مجالسهم أيضا والمقامة والمقام: الموضع التي تقوم فيه السادة"[3]، ولقد ذكرت كلمة المقامة مرة واحدة في القرآن الكريم كما في قوله تعالى: **قَالَ تَعَالَىٰ:** ﴿ٱلَّذِيٓ أَحَلَّنَا دَارَ ٱلۡمُقَامَةِ مِن فَضۡلِهِۦ لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٞ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٞ ٣٥﴾ *

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص17.

[2] عبدالله زيد صالح: دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر، ص35 .

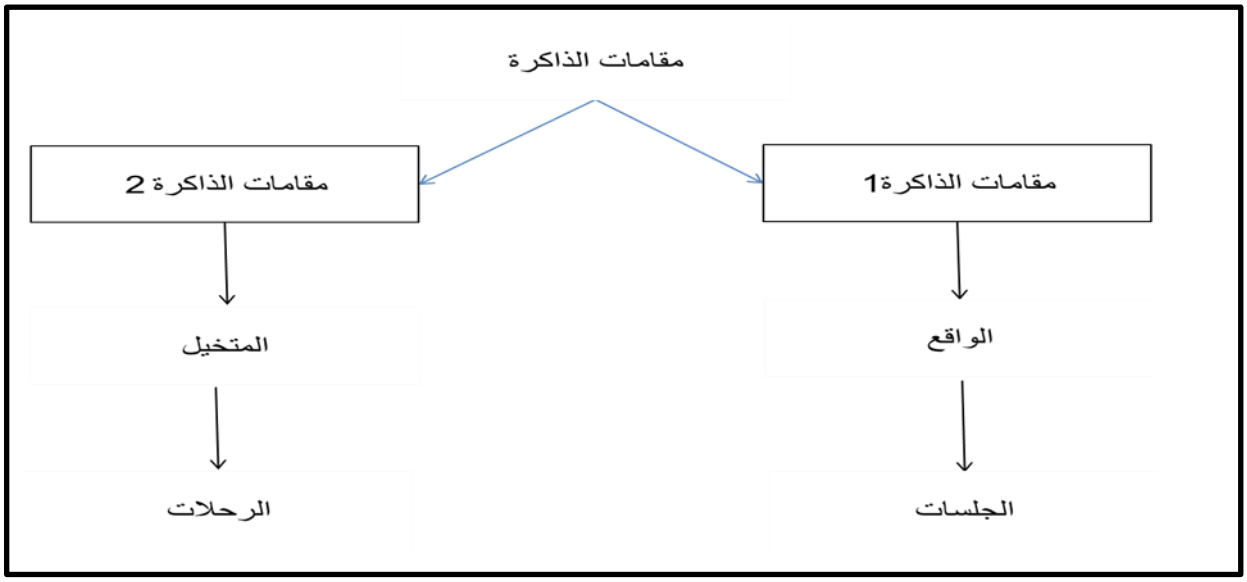
[3] ابن منظور: لسان العرب، مج12، ص506.

* سورة فاطر: الآية (35).

أي أنزلنا الدار التي تدوم فيها الإقامة، والدار التي يرغب في المقام فيها لكثرة خيراتها وتوالي مسراتها"[1].

فالمقام هو المكان أو المجلس الذي يجتمع فيه الناس للكلام والحوار والمجلس له شروط هي(المكان-المتكلم-المستمع) في ظروف هادئة بأدب وأخلاق وتقبل آراء الآخر، وتقام مثل هذه المجالس لتبادل الآراء وللعلم والتعلم، وهذه المجالس تتنوع لتشمل جميع الميادين (العلمية والدينية والأدبية والسياسة).

اشتملت الرواية على صنفين من هذه المجالس، الصنف الأول تمثل في المجالس التي أقيمت في المكان الرئيسي في الرواية على مستوى الواقع وهو المستشفى وفي الأمكنة التالية: (غرفة المريض مكتب الطبيب، ساحة المستشفى) وقد جمعت هذه المجالس البطل وأصدقاؤه وعمال المستشفى، وأما الصنف الثاني فاشتمل على المجالس التي شكلها البطل في ذهنه ممثلة العالم المتخيل في الرواية، وكانت عبارة عن ست مقامات كان فيها كل بطل يجالس شخصيات أخرى لسرد مغامرات رحلته، والشكل الآتي يوضح الجلسات الواردة في الرواية على المستويين الواقعي والمتخيل:

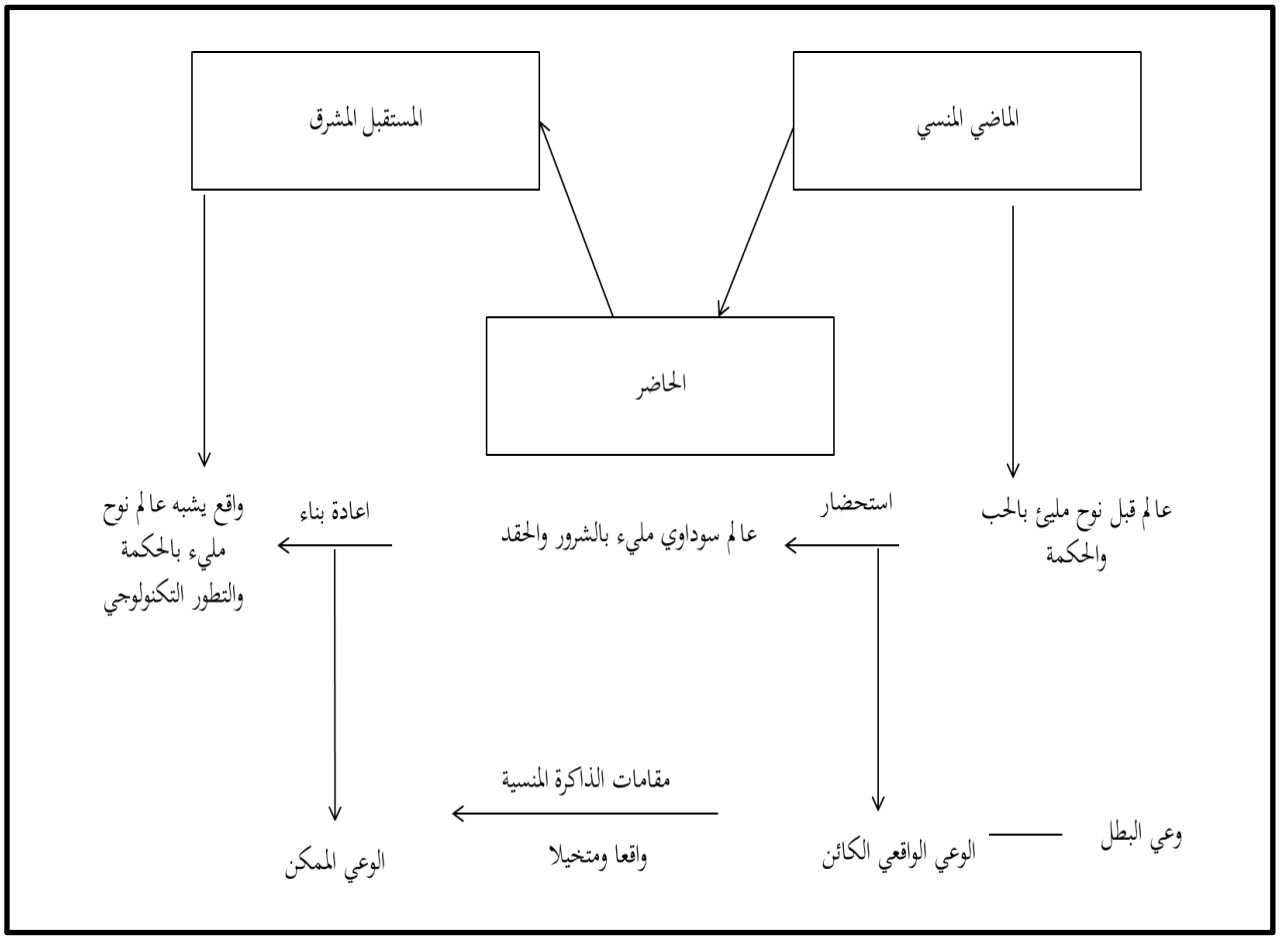


الشكل رقم 4: مقامات الذاكرة على مستوى البناء الشكل للرواية

[1] عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، دار السلام للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط2 ، 2002،ص810.

ولأن هذه الرواية تقوم على هذه التيمية (المقام) نلحظ أن الكاتب لم يعتمد على هذا العنصر على المستوى الشكلي فقط وإنما تعدى ذلك إلى اللاوعيه وشعوره الداخلي فيلجأ إليها في المتخيل باحثا عنها لتلبية رغبته وشعوره ليحقق الراحة والطمأنينة التي يفتقدها في الواقع، هذه المقامات التي اختفت ونسيت ولدت له الضياع و الغربة (الجسدية والنفسية) وتأزمه النفسي والفكري من خلال حالات الضجر واليأس التي كانت تمتلكه، وهذه الأماكن المنسية تكلم عنها مع صديقه حمدان (الكعبة، إرم ذات العماد ...) عالم عامر بالحكمة والهدوء والتطور قبل عهد نوح عليه السلام وهذه الآثار مازالت موجودة ليومنا هذا واقعة بشكلها وخلفيتها التاريخية والثقافية والاسلامية...

والكاتب عبر لعبته السردية لم يتوقف عند الماضي السحيق باكيا عليه، بل أراد استحضاره في كل لحظة على المستوى الواقع والمتخيل وتكييفه مع الظروف الراهنة (المعاصرة) بحيث يستطيع الإنسان المعاصر اليوم فهمه والحنين إليه، و مرة أخرى لا يتوقف البطل هنا بل ينطلق إلى هناك عبر حركة أمامية مستقبلية عبر وعيه الممكن، وتشكيل هذا الماضي بأمكنته وأزمنته الماضية بصورة تجمع بين اليوم الراهن والمستقبل في قالب واحد برؤية تصحيحية للواقع السائد اليوم اعتمادا على الماضي الجميل الذي لا يمكن الانفصال عنه، ويمكن تمثيل ذلك في المخطط الآتي:



الشكل رقم5: حضور الأزمنة الثلاثة في العنوان

من خلال المخطط تبين لنا أن الرواية اشتملت على الأزمنة الثلاثة (الماضية والحاضرة والمستقبلة) والكاتب جمع بينها من خلال استحضاره للماضي الحامل لقيم الحب والحكمة والعدل ليقوم بمقارنته بالحاضر وما يحمله من ضغوطات نفسية وصراعات سياسية وايديولوجية ليكون بذلك رؤية مستقبلية تجمع بين الخوف والقلق من جهة وبين الأمل والتفاؤل من جهة أخرى .

ثانيا– المفارقات الزمنية ودلالاتها بين الواقع والمتخيل:

لا يمكن الاقرار بوجود سرد دون زمن، إذ الخطابات السردية تؤكد على أولوية اللحظات الزمنية على اللحظات المكانية، لأنه بإمكاننا أن نروي حكاية دون تحديد لمكان أحداثها، لكنه يتعذر عدم تحديد زمانها، لأن الزمن هو الذي ينظم عملية السرد ولولاه لانتفى السرد واندثر البناء القصصي

"فالزمن هو الذي يوجد في الزمن"[1]، ثم إن ولادة السرد تتطلب تمثيل مجموعة أحداث يفترض أن تسير وفق تتابع وتسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة نحو الأمام في اتجاه نهايتها الطبيعية كما يفترض أنها وقعت، ولكن مثل هذا الأمر يبقى افتراضيا إذ سرعان ما يتذبذب النص ويختلف ترتيب الأحداث مثلما هي مسرودة عن ترتيبها مثلما حدثت فعلا إما عودة بالأحداث إلى الوراء أو قفزا إلى الأمام وهذا ما يطلق عليه المفارقة الزمنية التي يمكن تحديدها من لحظة انقطاع السرد عند نقطة زمنية معينة والانحراف عنها باتجاه الماضي أو المستقبل، فيبين نقطة الانقطاع هذه وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة تحدث مفارقة زمنية يكون لها مدى واتساع كما يعرفها جينيت بقوله: "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[2] وفي ما يلي نعرض لأهم تقنيات المفارقات الزمنية الواردة في الرواية:

1- مفارقة الاسترجاع: من خلال دراسة رواية مقامات الذاكرة المنسية لحبيب مونسي، نجد أن الاسترجاع قد شكل حيزا هاما من حياة الشخصية الرئيسية، إذ لجأ إليه الروائي لا مدادنا ببعض المعلومات عن هذه الشخصية وعن بعض الشخصيات الأخرى في الرواية، كما أنه يساهم في طي المسافات وسد الفجوات والثغرات التي يخلفها السرد، وبث الحيوية في النص السردي وجعله أكثر حركية وفاعلية، ومن خلال تقسيمنا السابق للرواية لمستويي الواقع والمتخيل، نقوم برصد مجموعة من الاسترجاعات لكلا المستويين.

أ- الواقع المعيش: اعتمد الراوي على مجموعة من الاسترجاعات على مستوى الواقع المعيش للشخصية البطلة، أي منذ دخول البطل سليم إلى المستشفى وسنعمل على استخراج المقاطع الاسترجاعية من كل لقاء أو جلسة لوحدها، لتنظيم العمل الإجرائي:

-الجلسة الأولى : وفي هذا اللقاء اعتمد الراوي على بعض الاسترجاعات تداخلت مع السرد والغرض منها التعريف بالشخصيات محاولا تزويدنا بأحوالها الاجتماعية والثقافية، والأمثلة كثيرة نذكر

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص88.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص47.

منها التقرير الذي يصف فيه الطبيب رفيق حالة البطل سليم حيث يقول: "إن التقرير الذي بين يديه يحدث عن معلم متقاعد أرهقته سنوات العمل وأحدثت في نفسه آثارا أضحت تشوش على معاملاته اليومية، لقد أصبح خطرا على نفسه وعلى ذويه"[1]، فالراوي هنا يقوم باسترجاع حالة سليم عندما أحيل على التقاعد، والراوي في هذا الاسترجاع يزودنا بمعلومات عن شخصية البطل سليم ويعتبر هذا الاسترجاع داخليا لأنه لم يخرج عن زمن الحكي كما أن مداه الزمني لم يحدد.

ونجد أيضا استرجاعا داخليا وذلك في خطاب أيمن بن سليم مع الطبيب النفساني موضحا حالة الأعراض والحالة التي آل إليها والده بعد التقاعد وذلك في قوله: "يذكر أيمن ابنه البكر تفاصيل الزيارة الأولى للطبيب النفساني"[2]، عمل هذا الاسترجاع على تنوير اللحظة الحاضرة في حياة البطل سليم من خلال استعادة ماضيه وإلقاء الضوء على جوانب كثيرة من ماضيه وعالمه الداخلي وأبعاده النفسية والاجتماعية.

أما الاسترجاع الخارجي في اللقاء الأول نجده في قول سليم: "لقد سألت الجاحظ يوما عنها، وهو يكتب كتابه الحيوان، فقال إنها مستحضرات من أعشاب مختلفة...يتخذها الحيوان بخبرته الفطرية لعلاج حالات السعار والكلب وغيرها فيه"[3]، هذا الاسترجاع خارجي وظفه الراوي لغرضين:

الغرض الأول تمثل في الكشف عن ماضي الشخصية في الرواية، أما الغرض الثاني فللاستشهاد ببعض كلامها وتوظيفه في الرواية لخلق نوع من التقارب بين الماضي والحاضر وهذا الاسترجاع بعيد المدى لم يحدده الراوي ربما يكون قريب المدى من جانب التخيل لكنه بعيد يعود إلى زمن الجاحظ.

-الجلسة الثانية: حيث نجد فيه مجموعة من الاسترجاعات منها ذلك الحوار الذي دار بين سليم وعائشة في قوله: "لقد خاب الذي تركك تفلتين من بين يديه في لحظة طيش وخوف أو في لحظة غرور وبلادة...".

[1] الرواية، ص4.

[2] المصدر نفسه، ص7.

[3] المصدر نفسه، ص15.

هذا الاسترجاع خارجي لأن أحداثه تعود إلى ما قبل بداية الحكي ولم يحدد الراوي مداه، وفيه يحاول الراوي اطلاعنا عن بعض الظروف الأسرية والاجتماعية التي مرت بها عائشة، محاولا السعي إلى اصلاحها وهدف هذا الاسترجاع في دفع الملل عن القارئ لكي لا يبقى السرد يحوم حول البطل لوحده بإقحام شخصيات جديدة لنماذج من المجتمع وهكذا كسر رتابة السرد.

-الجلسة الرابعة: ويتضح الاسترجاع في هذا اللقاء في قول سليم لرفيق حيث يذكرنا الراوي بقوله "ألم يقل سليم عند أول مقابلة أنه لن يستطيع معه صبرا "[1]،يذكرنا هذا الاسترجاع بقصة الخضر مع موسى عليهما السلام، فموسى مع عظمة علمه إلا أن الله أخبره أن الخضر هو أعلم منه، هذا الاسترجاع خارجي بعيد المدى وظفه الراوي لتذكير القارئ ببعض الحوادث التي وقعت في الأمم السابقة محاولا اسقاطها على أحداث الرواية لتشابه المواقف، فالبطل سليم أراد أن يقول للطبيب رفيق أنه مع سعة علمه في الطب النفسي وخبراته المتقدمة أنه لن يستطيع بذلك العلم أن يصل إلى أفكاره وعلمه. هذا النوع من الاسترجاع يحيلنا إلى النصوص القرآنية كنوع من التناص كما في قوله تعالى:

﴿قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ﴿٧٥﴾﴾*

وتجدر الاشارة إلى أن هذه الآية الكريمة ابتدأت بها الرواية وانتهت بها والغرض من هذا التناص الاسترجاعي هو إقامة الموازنة أو المقارنة في سعة الصبر بين (موسى والخضر) و(رفيق وسليم).

-الجلسة الثالثة : وفيها يقوم الراوي باسترجاع السبب الذي أدى بأسمهان إلى الحزن والخوف والعقدة من الزواج، وتمثل ذلك من خلال الحوار الذي جرى بين أسمهان وسليم، "لقد رأت أمها تطلق في عز شبابها ...رأت أباها يهجر البيت وراء فتاة غريبة الأطوار...رأت البيت تكسوه عتمة سوداء من الحزن والفقر...لقد عقدت العزم أن لا تكرر غلطة والدتها، وأن لا تتزوج أبدا "[2]،ونوع هذا الاسترجاع خارجي وظفه الراوي ليزودنا بالأحداث الماضية لشخصية أسمهان كشخصية جديدة ظهرت أثناء السرد، مبينا لنا أن التشتت الأسري له تأثير سلبي على مستقبل الأولاد وذلك مثلما

[1] الرواية: ص85.

* سورة الكهف: الآية ص75.

[2] المصدر نفسه: ص63، ص64.

حدث لأسمهان من اضطرابات وعقد نفسية، وهكذا إعطاء صورة عن المرأة في المجتمع العربي باعتبارها ضحية للتشتت والفساد الأسري.

-الجلسة الخامسة: ويظهر الاسترجاع في هذا اللقاء من خلال الحوار الذي دار بين الطبيب والعم حمدان يحاول هذا الأخير أن يثبت بعض الحقائق التي وجدت في التراث العربي والاسلامي وفي المقابل دحض الأفكار الغربية القائمة على سرقة أحداث التراث العربي ونسبتها إلى حضارتهم، استرجاع أسطورة أبولون إله الشعر عند الغرب "إنهم يزعمون أن جبيتر العظيم لم يكن له ولد من زوجته العاقر ولما رأت حزنه سمحت له أن يتزوج من الخادمة.."[1].

هذا الاسترجاع خارجي بعيد المدى وقد شغل مساحة نصية سعتها اثنا عشرة سطرا ويعود فيه الراوي إلى زمن الأساطير الغريبة وزمن الأحداث التاريخية التي وقعت في التراث العربي والاسلامي في عهد سيدنا إبراهيم عليه السلام مبينا أن أحداث أسطورة أبولون سرقها الغرب من قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام وغرضه في ذلك المقارنة وتوضيح الحقيقة التي عمل الغرب على طمسها كل هذه السنوات.

-الجلسة السادسة: ونرصد فيها استرجاعا من خلال حوار دار بين رفيق وسليم وطلبة علم النفس حول مشاكل سليم من جنون وانفصام وهذيان وأحلام اليقظة التي انتابت سليما بشكل مفرط إضافة إلى تصوير العلاقات الداخلة بدلا من تصويره علاقات الواقع الخارجي، ويظهر هذا بصفة خاصة من خلال حديثه عن الشخصيات التي تبدو في كثير من الحالات مستقلة عن الواقع المعيش للبطل، والسؤال المطروح هنا: هذه المشاكل التي مرَّ بها سليم على مستوى التواصل أم على مستوى اللغة؟ يجيب سليم من خلال استرجاعاته لمسرحية سوء التفاهم لألبير كامو والتي تدور أحداثها حول قتل امرأة لابنها الذي غاب عنها سنين بسبب سوء التفاهم بينهما من جانب التواصل، فلم يستطع أحدهما التواصل مع الآخر لأن المسرحية قائمة على لغة لا تقول الأشياء صراحة "لقد كتب ألبير كامو مسرحية أسماها سوء التفاهم تقتل فيها الأم ابنها لأنها لم تعرف كيف تقول له أنه ابنها ولم

[1] الرواية: ص110.

يعرف هو كيف يقول لها أنه كذلك"[1]، هذا الاسترجاع خارجي أراد الراوي أن يسترجع أحداثا وقعت خارج الحكاية ووظفها في الرواية لارتباط أفكار هذه الأحداث بأحداث الرواية.

وجاء هذا الاسترجاع كطعم ملغم بثه للطلبة لفتح باب النقاش والحوار بين الطرفين (الطرف المجنون والسوي) وليبين مدى تميز أفكاره التي جعلته طفرة في مجتمعه وبهذا تزول الفوارق العقلية، وليثبت أنه ليس بالضرورة أن كل شخص في هذا المكان هو مجنون.

-الجلسة السابعة: وفيها قام سليم بحوار مع العم حمدان حول اللباس الذي يرتديه الأشخاص المرضى تمييزا لهم عن الأشخاص الآخرين داخل المستشفى حيث يقول سليم: "كما كانت الشارة على لباس أهل الذمة تمييزا لهم على عامة المسلمين (...)الشارة التي تقصدين، وضعها الغربيون على لباس اليهود احتقارا لهم"[2] إن هذا الاسترجاع خارجي بعيد المدى سعته النصية ستة أسطر وظفه الراوي ليطلعنا على بعض أحوال وأفكار السابقين ويقارن فيما بينها، فبين لنا هدف الغربيين من وضع نوع من اللباس على اليهود والذي غرضه الاحتقار، بينما وضع المسلمون اللباس الخاص على أهل الذمة لغرض التفريق بينهم وبين المسلمين وهنا إشارة من الراوي إلى سماحة الدين الاسلامي وحسن معاملاته مع غير المسلمين ما يدخل في حرية المعتقد، فاللباس في المصحة دلالة على شارة الجنون.

كما نجد استرجاعا آخرا من الاقتباس القرآني الذي ذكر على لسان العم حمدان في قوله: "أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف"[3] وهذا اقتباس من قوله تعالى في سورة قريش **قَالَ تَعَالَىٰ:** ﴿ٱلَّذِىٓ أَطۡعَمَهُم مِّن جُوعٖ وَءَامَنَهُم مِّنۡ خَوۡفِۭ ۝٤﴾* ، والغرض من هذا التناص الاسترجاعي هو الموازنة والمقارنة بين تطور وتقدم الدول الغربية بفعل الأمن والاستقرار وبين علو شأن ومكانة قبيلة قريش وازدهار تجارتها بفضل أمنهم من الله. وفي هذا الاسترجاع إشارة من العم حمدان إلى أن

[1] الرواية، ص136.
[2] المصدر نفسه: ص160، ص161.
[3] المصدر نفسه، ص166.
* سورة قريش: الآية (4)

الحصول على التقدم والابداع مقيد ومرتبط بتحقيق الأمن والاكتفاء الذاتي، فالأمة الجائعة لا تبدع لأنها مستقلة بالبحث عن الطعام الذي يسد رمقها والعكس، وكذلك الأمة الفاقدة للأمن والمستعمرة لا تبدع لأن شغلها الشاغل هو الاستقلال والحرية.

-الجلسة الثامنة: ويتجلى الاسترجاع في هذا اللقاء عندما قام أصدقاء سليم بزيارته في المستشفى للاطمئنان عن حالته، وذلك في قول أحدهم نقلا عما سمعه من الممرضات "ولكن سمعت أنك تزعم الاجتماع بالرجل في عصره عيانا...وأنك تستحضره إلى عصرك عيانا كذلك هذا هو الغريب في موقفك"[1]، كما نلاحظ استرجاعا آخر في قول سليم "كان الناس قديما يقولون إن رأوا من إنسان يروم المستحيل هذا جنون وكأن الجنون عندهم يكمن في هذه الرغبة..."[2]، هذا الاسترجاع خارجي تعود أحداثه إلى ماقبل بداية الرواية وقد شغل مساحة نصية قدرها أربعة عشر سطرا، وفي هذا الاسترجاع يرد سليم عن الذين اتهموه بالجنون ويحاول من ذلك الرد أن يشبه تهمته بالتهم التي وقعت في الأمم السابقة.

-الجلسة التاسعة: نلحظ استرجاعا هنا في قول سليم: "إن مربيي الغرب قد أدركوا ما للقراءة من دور في تربية النشأة لذلك قامت دور النشر بإخراج سلاسل من القصص والروايات التي تناسب الأعمار جميعها..."[3].

إن هذا الاسترجاع الذي يشغل نحو صفحتين من الرواية حيث رغب الروائي في العودة إلى الماضي القريب أو البعيد وربط أحداثه بالأحداث الواقعة في الرواية، ففي هذا الاسترجاع أراد الراوي أن يصرف أنظارنا إلى كتابات الغرب الأدبية الخيالية التي تراعي جميع مستويات القراء وفي المقابل ينحسر على فقدان العرب لمثل هذه الكتابات، وهذا الاسترجاع غرضه التحفيز لمنافسة الغرب في مثل هذه الأنواع من الكتابات الأدبية، كما يتذكر سليم فيقول: "كنت أتشوق للعجوز التي كانت تسكن في

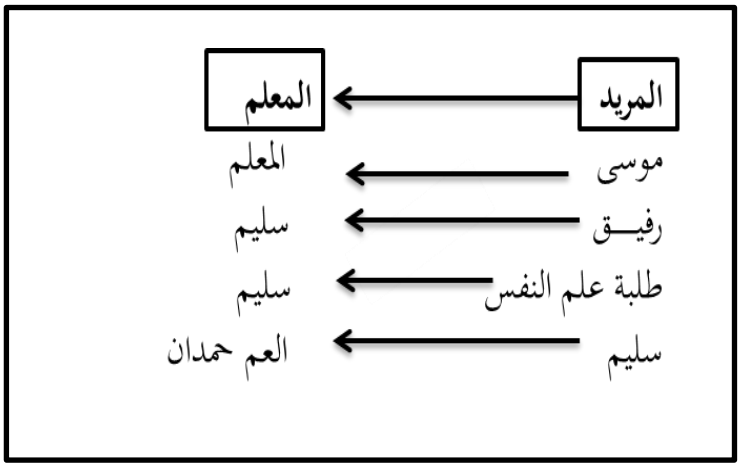
[1] الرواية: ص188.
[2] المصدر نفسه:ص196.
[3] المصدر نفسه:ص223.

حينا، وكانت تمدني بالكتاب بعد الكتاب، ولم يكن في مكتبتنا سوى كتب الأدب الكلاسيكي"[1] شغل هذا الاسترجاع مساحة نصية قدرها عشرة أسطر وفيه يسترجع سليم وقائعه مع جارتهم العجوز قبل دخوله المستشفى ولقد وظف الراوي هذا الاسترجاع ليضفي فعالية الوقائع الماضية وتأثيرها في بناء سيرورة الأحداث الحاضرة والقادمة كما أن في هذا الاسترجاع إشارتين:

-الأولى: أراد الراوي أن يخبرنا أن العلم كان في السابق ذا قيمة عالية وحظوة كبيرة ولا يقدر بثمن

-الثانية: أراد الراوي أن يخبرنا بأن مكتباتنا تحتوي على الأدب القديم فقط ولا مجال للإبداع في الأدب في العصر الحاضر خصوصا في الخيال العلمي.

-الجلسة العاشرة: وفي آخر هذا اللقاء يقوم سليم بتذكير رفيق بالمقولة التي قالها في أول لقاء "ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبرا" وفي هذا الاسترجاع إشارة إلى التأكيد بأن رفيق لن يستطيع أن يعرف سر أفكار سليم العميقة والباطنة وذلك بحرف التوكيد إنّ.لقد بدأت الرواية ب"لن..."كاقتباس من القرآن الكريم، وهذا يحيلنا إلى قصة موسى مع الخضر عليهما السلام من سورة الكهف وهنا يجد القارئ نفسه يقارن بين متن الرواية والقصة القرآنية محاولا استخراج عناصر الالتقاء بينهما والمغزى من ذلك، والشكل الاتي يبين العلاقة بين الشخصيات (المعلم والمريد) بين القصتين



الشكل رقم6: يوضح العلاقة بين الشخصيات (المعلم والمريد)

[1] الرواية: ص225.

لقد وظف الكاتب تقنية الاسترجاع على مستوى الواقع المعيش بأشكال مختلفة تارة يقوم باسترجاع الأحوال الاجتماعية والنفسية والفكرية والسياسية للشخصيات وتارة أخرى يقوم باسترجاع حقائق ووقائع حدثت في التاريخ العربي والاسلامي القديم بغرض تزويد القارئ بمعلومات يجهلها وليدفع عنه الملل، إضافة إلى ذلك استرجاع بعض الأفكار التي كانت سائدة في الشعوب السابقة للاستفادة منها والاتعاظ منها.

ب–المتخيل: لقد شغل الاسترجاع الجزء الأكبر في الرواية خصوصا على مستوى المتخيل لأن جل أحداث الرواية وقعت في ذهن البطل سليم، كما يبدو وأن سليم راو ثان اعتمد الاسترجاعات الخارجية لضيق الزمن السردي ولتحقيق الجمالية والفنية لأحداث الرواية ولتنوير القارئ بخصوصيات الأحداث السابقة، ولاستخراج الاسترجاعات من المستوى المتخيل قمنا باستخراج الاسترجاعان من كل مقامة.

–المقامة الأولى : في هذه المقامة عدة استرجاعات نذكر منها:

حديث الفتى الشقي مع الدرويش "قال لي الدرويش يومها مسكين أنت إن ظننت أن ما تعلمته هو العلم...وأن ما سطر أمثالك هو الحقيقة...فسألته عن العلم والحقيقة فابتسم وهز رأسه وقال لست مستعدا ...تذكر الخضر فقط وستعلم.."[1]، ويعد هذا الاسترجاع متضمنا في الاسترجاع الأكبر على مستوى المتخيل الذهني لسليم وذلك في الرحلة الكبرى التي قام بها سليم مع مجموعة الشخصيات الأسطورية، وفي هذا الاسترجاع يعاتب الدرويش الفتى الشقي عن مثل تلك الأنواع من الكتابات ويأمره بتركها.

–المقامة الثانية : تضمنت هذه المقامة الاسترجاع الرئيسي على مستوى المتخيل في الرواية وذلك من خلال التقاء السندباد الجديد بالشخصيات التاريخية الأسطورية، فكان الاسترجاع الأول بالتقاء السندباد مع الشيخ الضرير "ثم انتبهت فجأة إلى صوت الشيخ الضرير وهو يمسك يدي"[2].

[1] الرواية: ص21.

[2] المصدر نفسه: ص30.

–المقامة الثالثة : ويكون الاسترجاع فيها عندما سأل السندباد جلجامش عن الجزيرة التي بها ماء الحياة حيث قام باسترجاع مغامراته التي خاضها في البحر بحثا عنها فقال: "حقيقة لم أدخلها وإنما أدخلوني إليها...اقتربت منها ذات يوم فهاجت في وجهي..."[1] ،هذا الاسترجاع خارجي يعود إلى فترة خارجة عن لحظة السرد قد تكون قريبة أو بعيدة فالمدى هنا مفتوح ولا يسعنا التكهن به وتضمنت هذه المقامة استرجاعا محوريا وأساسيا واسترجاعات أخرى متفرعة نذكر منها: عندما عثر جلجامش عن الجزيرة التي تملك ماء الحياة سأله أهلها عن سبب قدومه ومجازفته بحياته "ماخبرك ياجلجامش؟ قص علينا القصة من أولها إلى آخرها، ثم سل عما تشاء"[2]، قام هذا الأخير بسرد أحداثه على هؤلاء القوم وهو استرجاع داخلي وظفه الراوي كعنصر تكميلي للأحداث التي أشار إليها من قبل.

كما نجد استرجاعا آخرا في قوله:" أهلا بك ياجلجامش لقد طالت غيبتك في عالم الأموات"[3] كما نلحظ استرجاعا آخرا في قوله: "كان القوم ينتظرون مني أن أبدأ في سرد حكايتي على العادة المألوفة للرواة الجوالين"[4]، وهذا الاسترجاع قريب المدى شغل نصف صفحة من مساحة الرواية. كل هذه الاسترجاعان بسيطة ومكملة للاسترجاع الرئيسي وظفها الراوي بهدف سد الثغرات في السرد ولتمكين القارئ على دقائق مغامرات جلجامش.

–المقامة الرابعة: نجد الاسترجاع هنا في استئذان سندباد الشيوخ في سرد مغامراته التي تعود إلى الماضي البعيد عن تلك اللحظة حيث قال: "هناك حادثة لم أخرجها إلى الناس مخافة أن يتخذونني سخرية ويتهموا عقلي بالخيال وإني لأرجو أن تقبلها مني"[5]، ثم يبدأ السندباد بسرد أحداث قصته "كان يوما من الأيام العادية التي يعرفها البحارة جيدا شمس مشرقة، رؤية واضحة، وريح هينة تدفع

[1] الرواية: ص73.
[2] المصدر نفسه: ص78.
[3] المصدر نفسه: ص74.
[4] المصدر نفسه: ص79.
[5] المصدر نفسه: ص119.

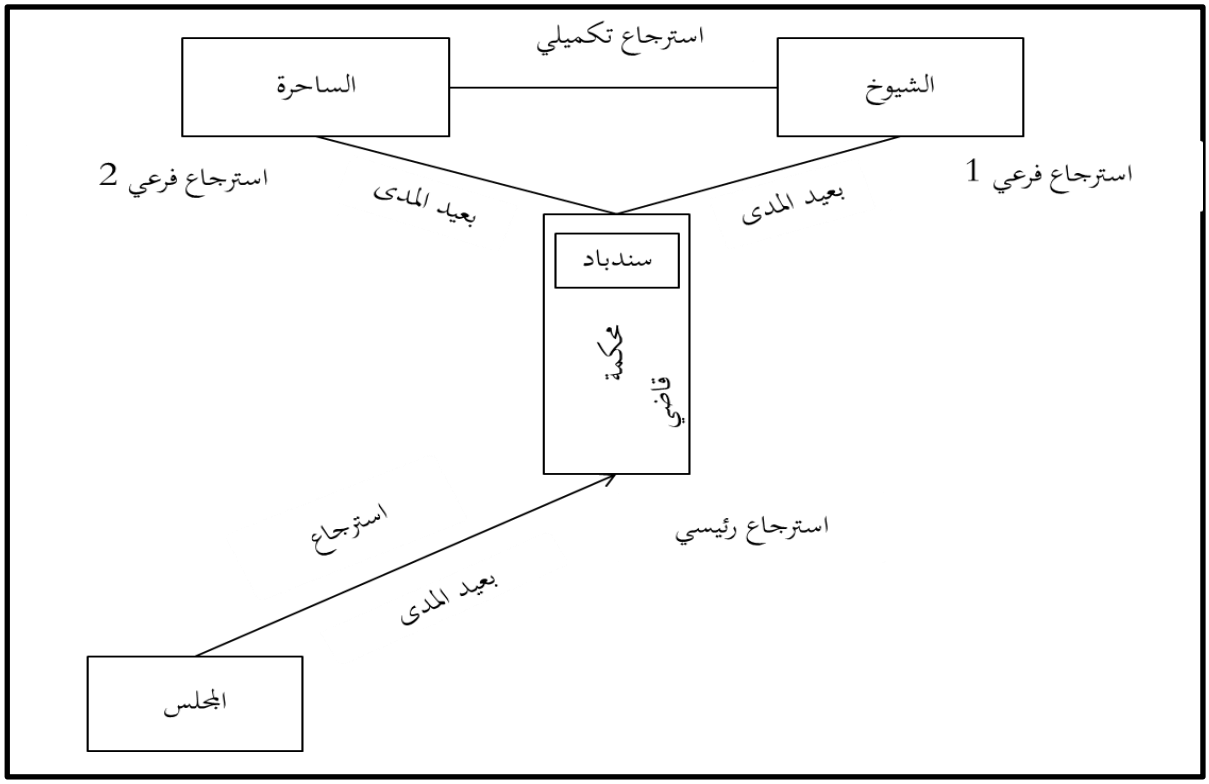
المركب في رفق نحو ما كنت أحسبه جزر الهند الشرقية"[1] ، كما نجد استرجاعات صغرى تابعة لهذا الاسترجاع الكبير في الرواية وذلك بتخيل السندباد نفسه قاضيا بين شيوخ الجزيرة المجهولة إضافة إلى ذلك استرجاع الساحرة.

-استرجاع الشيخ: في قوله: "ولن يستقيم حديثنا إلا إذا أخبرناك على أنفسنا ما يجعلك تعي ما الذي تريد...كان هذا القصر في العهد الأول مركزا القيادة لشعبنا...في القبض عليها وأسرها"[2] هذا استرجاع بعيد ولكنه بعيد جدا من زمن السندباد حيث تربع الأول على مساحة نصية قدرها ثلاث صفحات.

-استرجاع الساحرة: فهنا تسترجع ذكرياتها الماضية لكي ترد على حديث الشيخ فتقول: "صحيح أنني بدأت أشتغل خادمة في القصر ...واستوطنت القصر"[3]، هذا الاسترجاع خارجي ساد مساحة صفحة من حجم الرواية، كما نرصد هنا استرجاعا في قوله: "أخبريني كيف تملكت هذا المكان"[4]وتعد هذه الاسترجاعات بسيطة دورها توضيح الأحداث التي مرت بها الشخصيات.

وظيفة الاسترجاعان هما مكملان لبعضهما بعض، حين أكملت الساحرة مابدأه الشيوخ ولأن الموقف يتطلب وجود جلسة استماع في المحكمة فكان بمثابة استرجاع استنطاقي لكل منهما، لأن دور السندباد في النهاية النطق بالحكم لإنصاف أحدهما، ويمكن تمثيل تفرع الاسترجاع الرئيسي إلى استرجاعات فرعية في المخطط الآتي:

[1] الرواية: ص119.
[2] المصدر نفسه: ص150.
[3] المصدر نفسه: ص149.
[4] المصدر نفسه: ص149.



الشكل رقم7: يوضح تفرع الاسترجاع الرئيسي في المقامة الرابعة

–المقامة الخامسة: في هذه المقامة يسترجع ابن بطوطة الأحداث التي مر بها عند رحلته إلى الهند حيث يقول : "اسمعوا مني هذا الخبر ..كنت ذات يوم في تطوافي ببلاد الهند، قد نزلت ضيفا على أحد كبراء البلد"[1]وفي خضم ضيافته تلك أوكله الملك بمهمة تعليم ابنه الذي عجز المربون عن تعليمه، تردد بن بطوطة في البداية لكنه تذكر حسن الضيافة والتقدير فقرر القيام بهذه المهمة، وعند بداية تعليمه لهذا الفتى استرجع أحداث أحد خلفاء الدولة الاسلامية وهو عمر بن الخطاب الذي كان يخرج إلى العامة متنكرا بزيهم ليسأل عن أحوالهم وأحوال الرعية وهذا ما جعله يستحوذ على قلوب الناس فأحبوه حيث يقول : "كان بعض ملوكنا يتنكر في زي العامة ويختلط بالناس، ويسمع أحاديثهم وينصت إلى شكواهم ...ثم يعود ليصلح من شأن نفسه على هدى ما يسمع من انتقاد"[2]

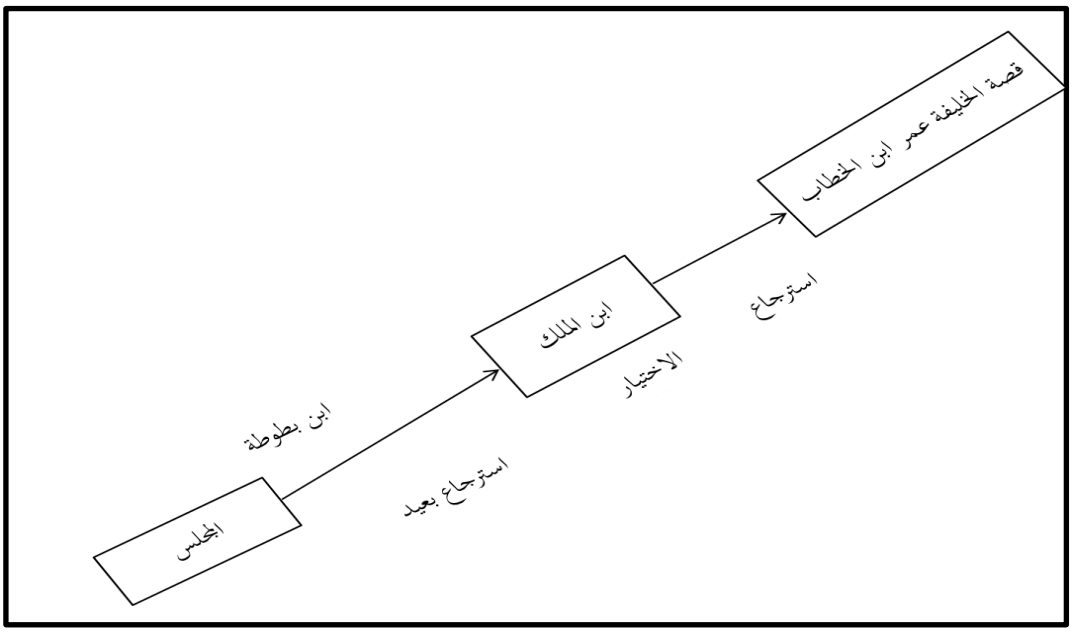
هذا الاسترجاع خارجي بعيد المدى سعته نصف صفحة يرجع إلى عصر الخلافة الاسلامية ووظيفة هذا الاسترجاع ذكر أحداث لعبت دورا هاما في تاريخ الخلافة الاسلامية الراشدة استرجعه

[1] الرواية: ص175.

[2] المصدر نفسه: ص180.

ابن بطوطة ليعلم الفتى المواعظ من قصص السلف ويعلمه التواضع وحسن المعاملة كما وظفه الراوي لدفع الملل عن القارئ ولتزويد بعض القصص من حياة السلف للتأسي بهم.

والمخطط التالي يبين تداخل الاسترجاعان في هذه المقامة:



الشكل رقم 8: يوضح تداخل الاسترجاعات المقامة الخامسة

– المقامة السادسة: وفي هذه المقامة تغير الاسترجاع من صوت سليم إلى صوت العم حمدان حيث كان يقص على سليم ما كان يكتبه في السنوات الماضية، ومن بين هذه الاسترجاعات استرجاع عدي وحسين للحلم الذي رآه حيث يقول : "أمر هذا الكتاب غريب لقد شغلتني فكرته البارحة...حتى أنني حلمت به.."[1]،وهو استرجاع داخلي وقريب المدى جدا وسعته النصية سطران وهو يعبر عن قلق عدي وحسين في شأن ذلك الكتاب الذي وجداه.

ويوجد استرجاع في قوله: "لقد رأيت أباك قدم ووجد الكتاب بين أيدينا.."[2]،يعتبر هذا الاسترجاع قصير المدى لأن أحداثه وقعت في الليل وأعيدت في المساء، يعتبر تابع للاسترجاع الأول، ووظفه الراوي ليكسر الرتابة من حيث كثرة الاسترجاعات طويلة المدى.

[1] الرواية: ص209.

[2] المصدر نفسه: ص209.

إن الاسترجاعات على مستوى العالم المتخيل أكثر منها على المستوى الواقع المعيش ذلك أن الرواية غلب عليها جانب الخيال على الواقع، فالاسترجاعات على مستوى الخيال قام فيها الراوي باستحضار شخصيات تاريخية وأسطورية وقامت باسترجاع أحداثها وأفعالها لغرض الاستفادة منها في الحاضر والمستقبل، فكان لقاء هذه الشخصيات في المجلس الأساسي هو العودة إلى الوراء وسرد المغامرات (التاريخية والأسطورية والواقعية...) عبر استرجاعات طويلة والتي تضمنت هي الأخرى استرجاعات فرعية تكميلية فتنوعت في مداه وسعتها ومن أهم وظائفها ودلالاتها:

-سد ثغرات خلفها السرد

-ظهور شخصيات جديدة

- عمل على إضاءة جوانب من حياتها الشخصية والاجتماعية .

- عمل على تخليص النص من الرتابة والخطية.

-كشف الاسترجاع عن عمق التطور في الحدث.

-عملت المقاطع الحكائية (المحكي الثاني)المتمثلة في الاسترجاع على إكمال المقاطع السردية (المحكي الأول)من خلال الاندماج فيها وتنوير القارئ وإعطاء التفسير الجديد على ضوء المواقف المتغيرة.

يمكن القول بأن الرواية اعتمدت على البناء التداخلي الجدلي وذلك من خلال استرجاع الماضي مثل ما جاء في مقامة السندباد وجلجامش، وجدله مع الحاضر وهذه سمة من سمات الرواية المعاصرة، كما نجد أن تنوع المقاطع الاسترجاعية ذات المدى البعيد والقريب إلى جانب ظهور مقاطع استرجاعية خارجية وأخرى داخلية لعبت دورا في تشكيل بنية النص ودلالاته.

2- مفارقة الاستباق :

أشرنا سابقا إلى أن" الاستشراف هو ذكر سابق لحدث لاحق، وللاستشراف أنواع مماثلة لأنواع الاسترجاع، فهو يقسم إلى استشراف داخلي لا يتجاوز الإطار الزمني للحكاية الأولى، واستشراف

خارجي يتجاوز حدود الحكاية الأولى"[1]، كما يعد الاستباق "عملية سردية تقوم على القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز نقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلعات التي تتجاوز الحاضر، ويكون الاستباق في الرواية أقل انتشارا من الاسترجاع، ولكنه ليس أقل منه أهمية "[2] يمكن أن نميز بين نوعين من الاستباق من حيث الوظيفة في السرد وهما الاستباق كإعلان والاستباق كتمهيد، والفرق بينهما يكمن في أن الأول يعلن صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، وهذا يخلق حالة انتظار في ذهن القارئ لأنه سيحدث حتما، أما الاستباق الثاني فيشكل بذرة غير دالة لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة ارجاعية ويظل الحدث مجرد إشارة لم تكتمل زمنيا في النص ونقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ[3]، وفي ما يلي سنحاول جاهدين الغوص في بناء الرواية للقبض على أهم المقاطع الاستباقية واقعا ومتخيلا، والتي يصعب استجلاؤها من الرواية بسبب التداخل الكبير بينها وبين المقاطع الاسترجاعية.

أ- الواقع المعيش :

لقد وظف الراوي الاستشراف التمهيدي بكثرة في الرواية ذلك للتطلع إلى الأمام، والتنبؤ بالمستقبل، حدث ذلك في الرواية من خلال الصراع القائم بين البطل والمجتمع وهذا ما أدى بالبطل إلى التحليق في الخيال والتطلع إلى مستقبل الأمة، وهذه التطلعات نستشفها من خلال من خلال الأساليب الانشائية التي عرفها الرجاء والتمني (لو-أتمنى) والأمثلة الواردة في الرواية من هذا النوع الاستشرافي كثيرة نذكر منها:

- الجلسة الأولى : يحتوي هذا اللقاء على مجموعة من الاستباقات منها قول الراوي :"ووعده أنه سيزوره في كل نوبة من نوبات مداومته "[4]، وهذا الاستباق كإعلان، فقبل أن يقوم رفيق بمرافقة سليم

[1] صفاء المحمود: البنية السردية في رواية خيري الذهبي (الزمان والمكان)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة البعث، الأردن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2009-2010، ص134.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص132.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص137.

[4] الرواية: ص11.

طيلة فترة مكوثه في المستشفى أخبره صراحة بأنه سيزوره في كل نوبة من نوبات مداومته، وهذا يعد استباقا تجلى فيه وعد رفيق لسليم. وهو قصير المدى لأنه بعد ثلاثة أسطر وفى الطبيب رفيق بوعده الذي وعده لابن البطل سليم بعودته دائما ومراقبة حالته في كل حين.

كما نجد استباقا آخرا في قول سليم: "ستعود إلى المستشفى بقطار من الناس من مختلف الأعمار"[1]، هذا الاستباق كإعلان قصير والمدى وقد بلغت سعته النصية ستة أسطر فهو أعلن صراحة أنه بمجرد خروجه من المستشفى سيجد تلك الطائفة من الناس ذوي الأعمار المختلفة المتهمة بالجنون.

– **الجلسة الثالثة:** نلمس الاستباق فيه من خلال حوار سليم مع أسمهان في قوله:" تزوجي يابنية ..وستنتهي متاعبك"[2] ،جاء هذا الاستباق بصيغة الأمر فسليم يرى أن نهاية متاعب أسمهان مرتبط بزواجها في المستقبل وقد جاء من باب الاقتراح ، ولاشك أن الوظيفة الدلالية لهذا الاستباق تعبر عن رؤية مستقبلية وتنبؤ قد يتحقق بالاستناد إلى حقائق ملموسة، فهذا الاقتراح الذي قدمه سليم لأسمهان إنما هو مجرد رؤية عامة لنهاية متاعب الحياة من خلال الزواج.

كما يظهر لنا استباق آخر في حديثه مع عائشة في قوله:" الكتابة مجرد تقييد قد تختفي قريبا...لكن القراءة ستظل دوما"[3]، وفي هذا الاستشراف يتنبأ سليم بالحالة التي ستؤول إليها القراءة والكتابة ويقدم لنا وجهة نظره بأن الكتابة تختفي بينما القراءة تبقى مستمرة، فالكاتب عندما يكتب نصا في فترة زمنية معينة تنتهي تلك الفترة بانتهاء زمن كتابة ذلك النص، بينما يظل زمن القراءة لذلك النص مفتوحا لا ينتهي بمدة زمنية.

– **الجلسة الرابعة:** هناك استباق في قول الراوي :"ثم يعد نفسه بتسجيلها فيما بعد ولكنه لا يجد الفرصة المواتية لذلك"[4]، وفي هذا الاستباق مهد الراوي إلى أن سليم يعد نفسه بكتابة حواراته مع

[1] الرواية: ص14.
[2] المصدر نفسه: ص63.
[3] المصدر نفسه: ص65.
[4] المصدر نفسه: ص81.

شخصياته وهو استباق قصير المدى لأن سليم تناسى تلك العهود ولم يجد الفرصة لكتابة تلك الحوارات وسعته النصية سطران.

– **الجلسة الخامسة:** نجد الاستباق في هذا اللقاء في الحوار الذي دار بين العم حمدان والطبيب حول أهمية الأدب وعلاقاته الوثيقة بعلم النفس :"لو كان بيدي لأنشأت مركزا خاصا لقراءة الروايات والمسرحيات والأشعار التي يلقي بها المبدعون إلى المكتبات ...لأن الأدب ذو طابع تنبؤي يستشرف المستقبل دوما"[1]، وهذا استباق سعته ستة أسطر ومداه قد يكون قريبا أو بعيدا وهو مرتبط بتحقق مجموعة من الشروط.

إنّ الوظيفة الدلالية لهذا الاستباق تعبر عن رؤية مستقبلية لما سيؤول إليه الأدب في المستقبل من إبداع وتقدم لكن تحقق ذلك مرتبط بالتطلع إلى تجارب الأمم المتقدمة كما أن رأيه في إنشاء مراكز لقراءة الروايات والمسرحيات ليس مستبعدا أو خياليا فهو في الدول المتقدمة موجود وذلك في قوله:" إنني أجزم أن هذه المراكز موجودة عند الغير تسير بنفس الفكرة، ولكنها تتوجه إلى الدول التي تريد أن تفرض هيمنتها عليها"[2]، ويمكن لهذا الاستباق أن يتحقق أو لا، فهو مجرد رأي مرهون بظروف مستقبلية مختلفة.

– **الجلسة السادسة:** وظف الراوي الاستباق في هذا اللقاء من خلال الاقتراح الذي قدمه أحد طلبة علم النفس لسليم حول أفلام الخيال العلمي:" نقترح عليك أن تشاهد فلما، وأن تعلمنا كيفية استنطاق الخطاب"[3]، وهو استباق تمهيدي سعته النصية ثمانية أسطر ومداه قد يكون قريبا أو بعيدا وهو مرتبط بظروف سليم، مهد فيه الراوي إلى أن سليم سيجلس إلى هؤلاء الطلبة مستقبلا ليعلمهم كيفية الولوج إلى عالم الخيال العلمي، وهذا يعد استباقا تجلى فيه وعد سليم للطلبة.

[1] الرواية: ص116.
[2] المصدر نفسه: ص117.
[3] المصدر نفسه: ص142.

– **الجلسة السابعة:** نلاحظ الاستباق في قول حمدان "أنا أستعد للرحيل لأبدأ حياة جديدة"[1]،وهذا الاستباق لم يحدد مداه قد يكون قريبا أو بعيدا، وسعته النصية صفحة وهو استباق يتنبأ العم حمدان بدنو أجله واقتراب موعد موته.

– **الجلسة الثامنة** :وقد رصدنا فيه نوعا من الاستباق وهو الاستباق كإعلان وذلك قبل أن يسرد العم حمدان قصته على سليم أخبره بها صراحة، كما في قول الراوي: "كان العم حمدان رجلا نهما في قراءة القصص العلمي، وكانت له من المحاولات الأدبية ما جعله يفكر يوما باستثمار هذا الميل لكتابة لون من الأدب العجائبي للفتيان ...لقد أخبر سليم بأن له رحلة إلى الماضي انطلاقا من المستقبل، وأنه قد أوصى أحد أقربائه بأن يأتيه بأوراقها ليقرأها على سليم"[2]، فالراوي في هذا الاستباق لم يترك القارئ متشوقا لمعرفة أحداث القصة لأن العم حمدان ما إن أنهى حواره حتى بدأ في عرض أحداث قصته:" وقف حسين أمام الطرد يتأمله قليلا..."[3].

– **الجلسة التاسعة:** يظهر الاستباق في هذا اللقاء من خلال الحوار الذي دار بين العم حمدان وسليم حول قصص كل منهما حيث يقول سليم: "ستظل رهينة الدفتر، وربما لن تجد من يقرأها أبدا، إنها الحسرة التي تسكن قلبي"[4]، في هذا الاستباق يتنبأ سليم بأن الأجيال القادمة ستبتعد عن القراءة والمطالعة وخصوصا قراءة قصص الخيال العلمي وهذا ما جعله يتحسر عن كتاباته تلك، وهذا الاستباق نوعه تمهيد يجعل القارئ يتساءل ما هو الدافع الذي يجعل مثل هذه الكتابات لا تقرأ في المستقبل.

– **الجلسة العاشرة** : يتمثل الاستباق في إخبار عائشة لسليم عن موعد خروجه من المستشفى "ستخرج غدا، ستعود إلى الحياة...لست مجنونا كما كنت تدعي"[5]، وهو استباق قصير المى لأنه ارتبط باليوم الموالي وهدف هذا الاستباق هو الإخبار، كما نرصد استباقا آخر في قول سليم:" لن

[1] الرواية: ص158.
[2] المصدر نفسه: ص198.
[3] المصدر نفسه: ص199.
[4] المصدر نفسه: ص224.
[5] المصدر نفسه: ص232.

أفرط في صديقي، سأزوره دوما"[1]، وفيه يثبت سليم بأنه ومع خروجه من المستشفى سيظل يزور صديقه العم حمدان ليسمع منه القصص، وهو استباق مفتوح المدى، كما نلمس استباقا آخرا في الرواية وذلك في قول رفيق لسليم :" ربما سيكون في عودتك إلى البيت ما يجعلك تسعى إلى بث أفكارك في القنوات الصالحة لنشرها بين المثقفين"[2]، غرض هذا الاستباق هو سخرية الطبيب رفيق من سليم ومن أفكاره التي أرهقت ذهنه طوال مكوثه في المستشفى.

إنّ الراوي وظف تقنية الاستباق على مستوى الواقع المعيش لمحاولة التطلع إلى مستقبل الصراع الايديولوجي القائم بين البطل والمجتمع لذلك وجدنا أنّ شخصية البطل غاصت في الخيال محاولة التنبؤ بالمستقبل الذي ينتظر مجتمعها. ولقد شهد الاستباق تنوعا بين الداخلي والخارجي والاستباق كتمهيد وكإعلان، منه ما تحقق ومنه ما لم يتحقق وهذا مرهون بظروف معينة التي يعمل الراوي على تعريتها وفضحها في المجتمع على كل المستويات (السياسية، الثقافية، الاجتماعية...) إنها مجرد تطلعات مستقبلية تعلقت بوعي البطل الممكن مرورا بالوعي الفعلي السائد للجماعة ومن هنا تتضح ايديولوجية الكاتب وهدفه نحو تغير العالم إلى الأفضل.

ب–المتخيل:

إن الاستباق التمهيدي يتمثل في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا وبالتالي "يعد الحدث أو الإشارة الأولية هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السرد وتعد الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب في الاستباقات التمهيدية كونها تتيح للراوي الفرصة بالتلميح إلى الآتي وهو يعلم ما وقع قبل وبعد ، وأهم مايميز الاستباق التمهيدي هو اللايقينية، بمعنى أنه يمكن استكمال الحدث الأولي وإتمامه، أو يظل الحدث الأولي مجرد إشارات لم تكتمل زمنيا في النص"[3]، "ونقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ"[4]، ولقد اعتمد الراوي في

[1] الرواية: ص233.

[2] المصدر نفسه: ص234

[3] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربي، ص213.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص137.

روايته هذه على الاستشراف التمهيدي بشكل كبير خصوصا على مستوى الخيال الذهني للبطل، حيث يقوم هذا النوع من الاستباق على التطلعات التي تقوم بها شخصية البطل في شأن مستقبلها كما يجعل من تحليقه في الخيال ودخوله في المجهول ركيزة داعمة لتلك التطلعات والتنبؤات .

– **المقامة الأولى والثانية:** لم نعثر على مفارقة الاستباق في هاتين المقامتين .

– **المقامة الثالثة:** حيث نجد أول استباق على مستوى الخيال في رحلة جلجامش الكبرى بحثا عن جزيرة عين الحياة حيث بدأ بسرد أحداثها بقوله:"وقد خول لهم ذلك العلم استحداث ستار حاجز يستر الجزيرة عن أنظار الغرباء...أثاروا في وجهك الموج والزوابع وأرسلوا الصواعق التي تلتهم السفن"[1] في هذا الاستباق يندهش جلجامش من الستار الذي وضعه أصحاب تلك الجزيرة وهدف هذا الاستباق هو إثارة القارئ وخلق نوع من الحيرة والتساؤل :ماهي غاية هؤلاء القوم من بناء ذلك الستار عن جزيرة؟ ولماذا يقومون بتحطيم السفن الوافدة إلى جزيرتهم بالصواعق والزوابع؟ وبعد أربع صفحات يظهر تفسير لكل تلك الأسئلة، وذلك عندما استرجع جلجامش أحداثه الماضية لتلك الجزيرة وبعدما وجد نفسه أمام شيخ من شيوخها أجابه عن سر الحاجز والصواعق قائلا:"إننا نتحاشى الغريب نثير في وجهه الصواعق لدفعه بعيدا عنا، ولما رأينا إصرارك لم يكن أمامنا سوى توجيه العواصف لإغراق المركب، لأنك إن تجاوزت حدا معينا من المسافة فقد اخترقت الحاجز وتكشفت الجزيرة، وليس لنا من سلاح ندافع به عن أنفسنا غير ماشاهدت"[2]، يعتبر الحاجز عنصرا تخفيزيا ساعد على إثارة عديد من الأسئلة الاستباقية وبالفعل تمت الإجابة عليها بعد ورود مفارقة الاسترجاع (مغامرة جلجامش)

–**المقامة الرابعة:** جاء الاستباق في هذه المقامة من خلال تنبؤ بتلك المرأة في المنام وهو في طريقه إلى جزر الهند فغير ذلك الحلم اتجاه سير السفينة نحو تلك المرأة الساحرة التي طلبت منه النجدة "تقدمت نحوي مرأة في مقتبل العمر، جميلة القسمات تبدو عليها آثار النعمة(...) تهرول نحوي

[1] الرواية: ص71.

[2] المصدر نفسه: ص75.

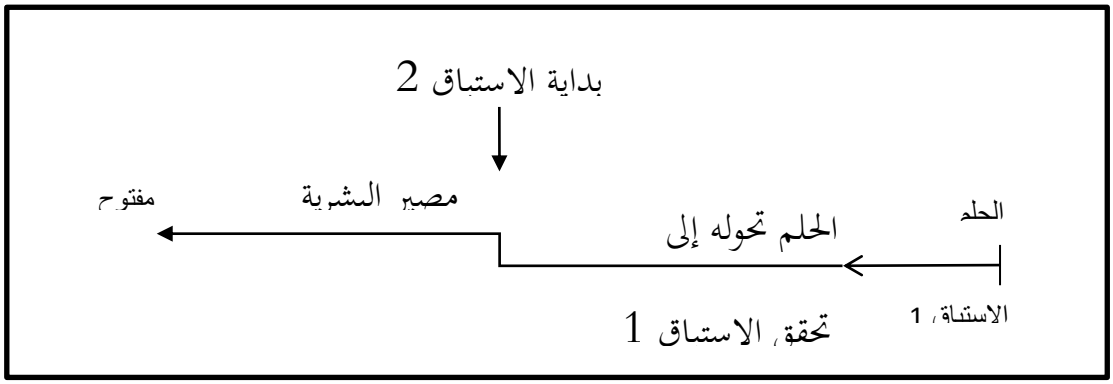
مستغيثة...النجدة النجدة...ياسندباد...إنهم يأتون من اسماء ...إنهم في كل مكان "[1]،فهذا الحلم الاستشرافي يجعل القارئ في حيرة يتساءل من هذه المرأة ؟ وماهي قصتها مع أهل تلك الجزيرة؟ إن هذا الحلم كان إشارة استباقية لتطور الأحداث في الرواية ولقد ظهر تفسيره بعد خمس وعشرين صفحة من الرواية، ليتحول هذا الحلم فيما بعد إلى حقيقة عندما يجد السندباد نفسه قاضيا بين تلك المرأة الساحرة وشيوخ الجزيرة، "تأملت الرجل قليلا..وتساءلت..ما الذي يمنعه من قتلها وإنهاء قصتها إلى الأبد، لماذا المحاكمة..."[2]، جاء الاستباق هذه المرة بطريقة مختلفة عبر الحلم الذي رآه السندباد فكان أداة تحفيزية استباقية ساعدت على اقترابه من الحقيقة، وهكذا تتضح معالم العلم الخفية والغامضة، فكان صوت المرأة في الحلم هو نفسه في الواقع. كما يظهر استباق آخر جاء على لسان السندباد بقوله:"كنت أستمع إليهم وكأنهم يتحدثون عن غد لا أعرف عنه شيئا.. غد مخيف، وأنا أبصر في الأقوام التي أعرفها البذور الأولى لهذا الصراع"[3].

يحمل هذا الاستباق خوفا وحيرة في نفس الوقت بالنسبة لشخصية السندباد فهو خائف من المستقبل الذي ستؤول إليه البشرية من دمار وخراب جراء الحروب، كما يجد نفسه حائرا من الغد الذي سمعهم يتكلمون عنه وهو جاهل لحقيقته عاجز عن تصوره، ويظل السندباد شغوفا فالمعرفة أحداث المستقبل وما ستؤول إليه البشرية عندئذ ليقوم بسؤال الشيخ "هل ستعودون إلى الأرض ؟فرد عليه الشيخ: ستكون زيارتنا إليها مستمرة في المستقبل... لابد للبشرية من أن تذوق طعم شرورها قبل أن تفكر جديا في السلام"[4].

من خلال هذا الاستباق المفتوح المدى يظل القارئ يتساءل :متى ستكون زيارة هؤلاء القوم إلى الأرض، ويبقى الاستباق مفتوحا غامضا متعلقا بما سيحدث في المستقبل القريب أو البعيد، لكن رغم ذلك يبقى السندباد يحمل بداخله بذور خوف من الآتي اتجاه العالم والانسانية جمعاء.

[1] الرواية: ص120.
[2] المصدر نفسه: ص146.
[3] المصدر نفسه: ص152.
[4] المصدر نفسه: ص156.

" وفي حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة "[1]،ويمكن تمثيل الاستباق في المقامة الرابعة بالمخطط الآتي:

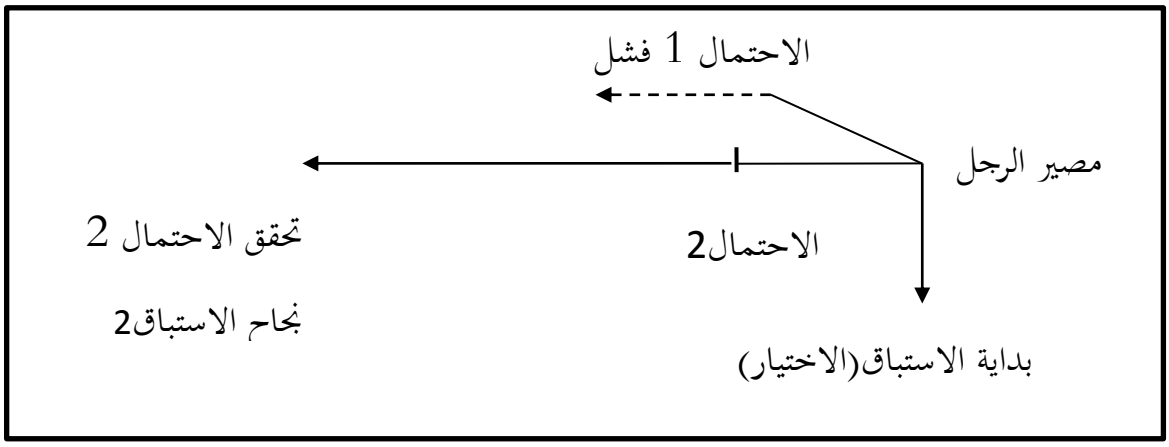


الشكل رقم 9: الاستباق في المقامة الرابعة

–المقامة الخامسة: يتضح لنا الاستباق عند مقابلة ابن بطوطة للملك الذي أوكله مهمة تدريب ابنه الذي عجز المربون عن تأديبه حيث يقول ابن بطوطة للفتى: "لك أن تكون أحد رجلين، رجل تافه يسعى وراء شهوته ليل نهار يستخدم الناس جميع الناس من أجل تحقيق المتعة العاجلة واللذة الوقتية ورجل يأخذ من دنياه القدر الذي يسمح له بأن يجعل التاريخ طوع إرادته يبني به ذكره وذكر قومه..."[2]، فابن بطوطة من خلال تقديمه هذا النموذج الاستباقي يترك الفتى يختار مستقبله بيده، إما سيكون مصيره مصير الرجل التافه أو مصير الرجل الصالح الفائز ويواصل ابن بطوطة في وصف حالة الرجلين من أجل إقناع الفتى "الأول يموت فلا تبكي عليه السماء ولا الأرض، والثاني يعلق ذكره بالزمان والمكان فيكون له من ذلك الحياة المستمرة الدائمة حتى بعد الهلاك...إننا نستطيع أن نكون هذا أو ذاك إنه محض اختيار"[3]، هذا المقطع السردي مزدوج الاستباق يكمن الاستباق الأول في مدى نجاح ابن بطوطة في تأديب الفتى أو فشله فيما يتجلى الاستباق الثاني في مدى اختيار الفتى

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص133.
[2] الرواية: ص182:
[3] المصدر نفسه: ص182.

لأحد السبيلين في المستقبل، وبعد محاورات عديدة مع الفتى شغلت قرابة صفحة تظهر نتيجة الاستباقين بالإيجاب لينجح ابن بطوطة في تأديب الفتى وذلك باختياره منهج الرجل الصالح وذلك من خلال العبارة التي أجاب بها الفتى: "الآن فقط أدركت لماذا اختارك الملك لتأديبي"[1]، يبدو أن هذا الاستباق قصير المدى لم يترك القارئ في حالة من الانتظار والتوقع فالاستباق في هذه المقامة جاء في شكل اختيار بعد ذكر نتيجة التجربتين.



الشكل رقم10:الاستباق في المقامة الخامسة

-المقامة السادسة: ويظهر الاستباق في المقامة الأخيرة في قصة عدي وحسين وذلك عند عثور حسين على الطرد حيث تقول أم حسين: "لقد سأل عنك عدي...سيعود قريبا للمذاكرة "[2]،هذا الاستباق يوحي بتنبؤ أم حسين بقرب عودة عدي إلى صديقه حسين للمذاكرة. كما نجد استباقا آخر عند عثور عدي وحسين على الكتاب السحري "في وسط الغلاف عند تقاطع خطي الانحراف تبرز عين زجاجية صافية اللون وكأنها تحتوي في حوضها على سائل شفاف يتماوج كلما حرك الكتاب ...ولقد ملأت مساحته جملة من الخطوط المتشابكة التعقيدات ذات أضلاع سبعة"[3] والاستباق في هذه العبارة ليس واضحا فمواصفات الكتاب تعد إشارة استباقية للأحداث التي سيؤول إليها عدي وحسين بحيث اعتمد الراوي على طول مواصفات الكتاب لكي يزيد من تشويق القارئ لمعرفة الأحداث.أما الاستباق في هذه المقامة جاء في صورة مختلفة على شكل لغز من خلال كتاب

[1] الرواية: ص183.
[2] المصدر نفسه: ص200.
[3] المصدر نفسه: ص203.

مجهول ليجد البطلان نفسيهما يسألان ما هو دور هذا الكتاب ؟وماهي هذه العين؟ ولماذا هذه الخطوط وهذه الألوان؟...

كل هذه الأسئلة تدخل ضمن العملية الاستباقية التي حفزها شكل الكتاب الغريب ليتحقق هذا الاستباق بعد ، ويبدأ الغموض يزول شيئا فشيئا عند وصول عدي وحسين إلى القلعة فتظهر صورة العين، ويظهر الضوء كمفتاح للدخول إلى العالم الآخر.

والجدول الآتي يوضح أهم الاستباقات على مستوى المتخيل في الرواية :

المفارقة الزمنية	مقطع الاستباق	مؤشراته	الصفحة
المقامةالأولى والثانية	نلحظ عدم وجود أي مفارقة استباقية		
المقامة الثالثة	-لقد بلغ أهلها من التقدم العلمي حدا لم تبلغه البشرية من قبل و أخشى أنها لن تبلغه في مستقبل أيامها أبدا.	-لن تبلغه-مستقبلا	71
	-إننا نتحاشى الغريب، نثير في وجهه العواصف لدفعه....	-إننا نتحاشى سأنزل	75 128
المقامة الرابعة	أشكركم على انضباطكم ...سأنزل بمفردي إلى الأرض	سأرافقك	
	-أما أنا فسأرافقك .إني أعرف الحد الذي يجب علي الوقوف عن. سأكون دليلك إليها.	سأكون	128 128
المقامة الخامسة	-إن العلم الذي سيحصل عليه سيفتح له أبواب معارف...	سيحصل-سيفتح	179
	-إنك ستقبل في مستقبل الأيام على إرث ضخم	ستقبل	181
المقامة السادسة	أظن أن به كتابا	أظن	199
	-لقد سأل عنك عدي...سيعود قريبا للمذاكرة	سيعود	200

الجدول رقم3:يمثل المقاطع الاستباقية ومؤشراتها في المقامات على مستوى المتخيل

ومن خلال الجدول، تبين لنا أن الراوي لم يلجأ إلى الاستباق بقدر ما لجأ إلى الاسترجاع، فنجد أن نسبة الاستباق قليلة مقارنة بالاسترجاع خصوصا على مستوى المتخيل ذلك لأن الرواية كانت حصيلة لتجارب شعوب سابقة وبذلك يكون اعتماده على الاسترجاع أقرب من لجوئه إلى الاستباق، كما أن الأحداث الماضية أكثر صحة ووضوحا من الأحداث المستقبلية.

يمكن القول أن الاسترجاع أخذ حصة الأسد في الرواية كما نلحظ وجود الاستباق بأنواعه إضافة إلى تداخل مفارقة الاسترجاع مع الاستباق وتناوبهما لأنهما يكملان بعضهما بعض، كما تجدر الإشارة إلى الدلالة الأساسية لهذين المفارقتين:

-الاسترجاع اعتمد عليه لسرد المغامرات السابقة .

-الاستباق يحمل تخوفا من مصير البشرية والانسانية في ظل الظروف التي تعانيها اليوم .

لقد وظف الكاتب هذه الاستباقات بطريقة متشابكة ومتداخلة، وهذا يدخل ضمن غايته السردية التي تهدف إلى مراوغة القارئ و خلق متعة روائية.

انطلاقا من دراستنا لتقنيتي الاسترجاع والاستباق يمكن القول بأنهما مفارقتان تمثلان عصب المفارقة الزمنية في الخطاب الروائي .فانطلاقا من حاضر السرد الذي يمكن اعتباره درجة الصفر تتم حركة استرجاعية إلى الوراء عبر الذاكرة والذكريات، وحركة استباقية إلى الأمام عبر الحلم والتوقع.

ثالثا– تقنيات زمن السرد ودلالاتها بين الواقع والمتخيل:

بعد دراستنا لتقنيات زمن السرد المتعلقة بالترتيب الزمني التي وظفها الراوي وذلك بوقوفنا على أهم الاسترجاعات والاستباقات الواردة في الرواية، سنقوم الآن بدراسة تقنيات زمنية أخرى متعلقة بالسرعة السردية التي يتميز بها زمن الحكاية، فقد يكون ساعات موزعة على صفحات من الرواية، أو سنوات مختصرة في أسطر معدودات ويرجع هذا التفاوت إلى السرعة التي يعتمدها السارد، ومن أجل قياس هذه السرعة نتناول أربع حركات سردية منها ما تساهم في تسريع السرد وهي:الحذف والخلاصة والأخرى تعمل على إبطاء السرد وهي المشهد والوقفة، وسنمثل لكل منها أمثلة من رواية مقامات الذاكرة المنسية.

1- تعطيل السرد :

1- 1المشهد/ الحوار:

يشكل المشهد التقنية الرئيسية التي ينبني عليها الخطاب، وإن كان هذا لا يلغي دور التقنيات الأخرى في الوقوف إلى جانب المشهد، الذي يعني إلى توظيفه لخلق توافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، والاقتراب من واقعية الحدث المحكي من خلال اطلاع القارئ مباشرة على أفكار الشخصيات والمشهد كتقنية "يخص الحوار حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات، كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة ختامية"[1].

شغلت تقنية المشهد حيزا كبيرا في مقامات الذاكرة المنسية ذلك لازدواجية الرواية إلى الواقع الذي نجد فيه حوارات قامت بين الشخصيات الواقعية (رفيق، سليم، عائشة، العم حمدان...) والمتخيل من خلال الحوارات التي قامت في ذهن البطل سليم وذلك باستدعائه لشخصيات أسطورية (السندباد، جلجامش، ابن بطوطة)والتحاور معها، وفيما يلي سنقوم برصد لأهم المشاهد الحوارية في الرواية على المستويين الواقع والمتخيل من خلال الجدولين الآتيين:

أ-الواقع:

اللقاءات	موضع المشهد	شخصيات الحوار	موضوع الحوار	الصفحات
الجلسة الأولى	-ليس الأمر كما تظن ياسيدي...كل مافي الأمر أن العائلة تحاول التأكد من سلامتك -سلامتي مما أيها الحكيم... -أتوا بي إليك ليتأكدوا من سلامتي -أنت تذهب بنا ياسيد سليم إلى	سليم ورفيق	حالة سليم النفسية	10-8

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص114.

	متاهات -علتي وهل ستكون لأحد منكم علتي			
الجلسة الثانية	-كيف لك يا بنيتي أن تسكني ألم الناس -وهل تظن أنني في حاجة إلى شيء آخر -أنت في حاجة إلى من يقول لك أنك ضرورية له -كيف علمت -أنا ماعلمت شيئا..إنما قرأت	سليم وعائشة	سبب هموم عائشة وأحزانها	20-18
الجلسة الثالثة	-تزوجي يابنيتي وستنتهي متاعبك -لقد رأت أمها تطلق في عز شبابها..	سليم وأسمهان	عقدة أسمهان من الزواج	64-59
	-متى تسمح لي بقراءة جنونك ياسليم -عندما ألمح في عينيك شعلة النور... -لكني لست متعلمة... -ليس من الضروري أن تكوني متعلمة يكفي أن تحسني القراءة -سليم كم من دفتر كتبت قبل هذا	سليم وعائشة	كتاب سليم	69-65
الجلسة الرابعة	ماذا تريدني أن أصنع ياعم حمدان -أريد أن تعلمني القراءة -لكنك معلم متقاعد -علمت أجيالا من الصبية القراءة والكتابة -كيف عرفت أنني أحسن القراءة والكتابة -كلما ذهبوا بك إلى العيادة للفحص أغتنم الفرصة للقراءة...	سليم والعم حمدان	القراءة والكتابة	84-81
الجلسة الخامسة	-هل قرأت هذا الكتاب ياعم حمدان -مقدمة ابن خلدون...نعم قرأتها منذ عهد بعيد	رفيق والعم حمدان	مقدمة ابن خلدون والحقائق التاريخية	105-116

	-وهل هناك فرق بين الكتاب وصاحبه -الكل يعتقد أن المقدمة هي مقدمة التاريخ الذي كتبه ابن خلدون -الكل يعلم أن المقدمة احتوت على قوانين الاجتماع -ربما لم تسمع بالفريق الغربي الذي قدم تفسيرا لبناء الأهرامات -هؤلاء سرقوا منا كل شيء حتى الأساطير -إن التاريخ يحتاج إلى رجات عنيفة لتزيل عنه ما علق به من أوهام			
الجلسة السادسة	أما ما يخص الخوف الكوني الذي حدثتك عنه يكفيك أن تنظر إلى أفلام الخيال العلمي - أنا لا أشاهدها للمتعة، وإنما أقرأ خطابها -إذا نقترح عليك أن تشاهد معا فيلما.. -ليكن لك ذلك إذا وافق سليم -أنا آتيكم بالجديد. اتفقنا إذن	طلبة علم النفس وسليم ورفيق	أفلام الخيال العلمي	137-142
الجلسة السابعة	-ألا تخشى من الموت -إذا اختفت منه فما عساي أفعل... -إذن ليس هناك مجال للخوف من الموت. -كنت أحسب أن الموت هو مبعث الخوف ومصدرها -الكل يعرف أنه سيموت إن عاجلا أو آجلا -أنت دائما تثير هادم اللذات...	عائشة والعم حمدان	الخوف من الموت	158-162

	-إذا أحببت ما أنا في فكن مجنونا -ها قد عدنا إلى مناقشات زمان ...أنت دائما مختلف في رؤاك -جئنا لنطمئن على صحتك، لم نأت للمناقشات الفلسفية والفيزيائية -إن سبب تواجدي بالمستشفى هي هذه الأفكار التي تصفونها بالشاذة -ليس قبل أن تقول لي رأيك فيما قرأت - لم أقرأ شيئا بعد... ...كيف تريدني أن أروي قصة من غير مدخل	سليم وبعض أصدقائه	أفكار سليم التي أدت به إلى الجنون	185-197
الجلسة الثامنة		سليم والعم حمدان	رأي سليم في القصة التي ألفها العم حمدان	206-207
الجلسة التاسعة	-لقد كنت نهما في قراءة كتب الخيال العلمي -ألم تعلم أن كثيرا من المسميات العلمية وجد في صفحات القصص العلمي -لقد كتبت قصصا قصيرة من هذا اللون -شعرت برغبة الكتابة تدفعني إلى الأدب العجائبي	سليم والعم حمدان	قصص الخيال العلمي وأهمية قراءتها	222-225
الجلسة العاشرة	-لقد انتهت العطلة أيها العجوز...ستخرج..غدا -لن أفرط في صديقي، سأزوره دوما -هيا بنا إلى مكتب رفيق ..إنه في انتظارك -ليس هذا وقت اعتذار، أنا لاأحبذ البقاء في هذا المكان	رفيق وسليم وعائشة	خروج سليم من المستشفى	232-235

الجدول رقم4: أهم المشاهد الحوارية على مستوى الواقع المعيش

من خلال الجدول الذي عرضنا فيه أهم المشاهد الحوارية التي وقعت بين الشخصيات الحقيقية في الواقع المعيش، تبين لنا أن هذه الحوارات أتاحت لنا فرصة التعرف على هذه الشخصيات وأفكارها وظروف حياتها اليومية وذلك "بالكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر، وبالتالي تعبر عن رؤيتها ووجهة نظرها تجاه القضايا الاجتماعية والسياسية "[1]، كما اتضح لنا أن المشهد الحواري الواحد تعددت فيه المواضع وتداخلت معبرة عن الأبعاد الايديولوجية للشخصيات والقضايا المتنوعة في المجتمع (الزواج، الطلاق، الطب، التعليم...) فنجد مثلا في الحوار الذي دار بين الطبيب والعم حمدان حول كتاب ابن خلدون "المقدمة"تحولا من موضوع ثقافي أبدى فيه كل منهما رأيه حول موضوع الكتاب وحول صاحبه إلى حوار تاريخي أظهر فيه بعض الحقائق التاريخية التي كانت مجهولة، وذلك من خلال استرجاع العم حمدان لأسطورة أبولون وبين أن هذه القصة سرقت من قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام :

"هل قرأت هذا الكتاب يا عم حمدان.

-نظر الشيخ إلى العنوان مليا ثم قال: المقدمة..مقدمة ابن خلدون..نعم قرأتها منذ عهد بعيد.

-انتهز رفيق الفرصة لفتح حديث جديد فقال:وماذا تقول

-نظر إليه الشيخ برهة وقال: في الكتاب ؟أم في الرجل.....

ابتسم رفيق وقال: ربما لم نسمع بالفريق الغربي الذي قدم تفسيرا لبناء الأهرامات

-تململ رفيق في مجلسه وقال: العلم يشهد لهم بالتفوق، إنه عنوان تقدمهم، فهم يعتمدونه في كل ما يعتزمون القيام به"[2].

-"رفع الشيخ يده وقال :

-العلم تقول أي علم ؟إنها المعرفة الجاهلة مثلما يقول سليم.. ولأنه على حق.. هؤلاء سرقوا منا كل شيء حتى الأساطير سرقوها وادعوا أنها لهم خالصة من دون البشر (...) وإذا أردت مثلا على ذلك

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص240.

[2] الرواية: ص105.

قدمت لك أسطورة شهيرة عندهم..إنها أسطورة أبولون "... وإذا أردت أن تعرف مصدر السرقة فعد إلى قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام مع سارة وهاجر واسماعيل عليهم السلام"[1]، لقد وظف الراوي هذا التعدد في المواضيع الحوارية ليبعد الملل عن القارئ ولكسر رتابة السرد ويبث فيه الحركة والحيوية.

كما يمكن الإشارة إلى أن الراوي وظف المشاهد الحوارية بطريقة يمتزج فيها الحوار الخارجي مع الحوار الداخلي والمقطع التالي الذي يتمثل في الحوار بين عائشة وسليم يوضح هذا التداخل:

"سكتت عائشة لحظة ثم تضاحكت ..وقالت :هذه فلسفة لا أفهمها يا سيد سليم..اصبر علي قليلا حتى أتعود على حديثك.

-تنهد سليم وغمغم وكأنه يحدث نفسه :لولا سوء النية لما طلقك ذلك الوغد ..

-هبت قائمة من مجلسها وقد غمرت عينيها سحابة من دمع، ولكن سليم قد استدار في سريره ..وأسلم رأسه إلى الوسادة وهو يردد أورادا تعود ترديدها قبل النوم..تنهد سليم وهز رأسه وهو يتأمل النظر الأخير ثم همس:

-كم عاتبت هذا الشقي على سعيه المشؤوم، ولكنه يصر دوما على الإبحار ثلاثة ورابعة"[2].

من خلال هذا المشهد الحواري الذي انتقل فيه الراوي من الحوار الخارجي الذي دار بين سليم وعائشة حول أوضاعها عائشة الاجتماعية لينتقل إلى الحوار الداخلي الذي دار في نفسه مع الفتى الشقي.

كما يمكن الإشارة إلى نموذج آخر من المشهد من خلال الحوار الذي دار بين الطبيب رفيق وسليم الذي يحاول فيه سليم أن يرفع تهمة الجنون عن نفسه ويؤكد أن ما يعيشه حقيقي:

"-ابتسم رفيق وقال :هذا هو الوضع الذي يرفضه أبناؤك وأهلك ..هذا الضرب من الحديث وكأنك تعتقد فعلا أنك قد قابلت الجاحظ وجالسته وتحدثت إليه ألا توافقني أنها حالة شاذة وغير سليمة؟

[1] الرواية: ص109، ص110.

[2] المصدر نفسه: ص20.

-هز سليم رأسه وقال :كيف تنكر علي ألا يجالسني الجاحظ وأن أمسك بكتابه بين يدي في خلوتي، إن حضوره معي حقيقة لا تقاس بمقياس الحضور المادي العيني.."[1]

كما نرى أن المشهد يعد تقنية زمنية تكسب الإيقاع الزمني تباطؤا ملحوظا والناظر إلى الرواية يلحظ أن إيقاع المشهد يغلب عليها ، فهو موظف بكثرة، خاصة في الحوارات الطويلة.

ب-المتخيل:

المقامات	موضع المشهد	شخصيات الحوار	موضوع الحوار	الصفحات
المقامة الأولى	-قال لي الدرويش يومها:مسكين أنت إن ظننت أن ما تعلمته هو العلم -ماهذا أنت صحافي ممتاز -امح ماكتبت..واكتب الهجرة..لقد عدت لهؤلاء بقصة من القصص التي يستملحونها	سليم والدرويش	كتابات سليم	26-20
القامة الثانية	-ما الذي جاء بك ؟لماذا تركت أمن المقصورة -أي أمن يابني؟ هل ينجيني من الموت مجرد بقائي في المقصورة -أنت ضرير لاتبصر شيئا..عد من حيث أتيت -ظننت أنك قد وعيت الدرس	السندباد والشيخ الضرير	البقاء في المقصورة	32-30
المقامة الثالثة	-إننا نتحاشى الغريب،نثير في وجهه العواصف لدفعه -ليس في أيديكم سلاح؟ألا تعرفون الحرب -ألا تخشون السارق	جلجامش وشيخ الجزيرة	أفكار أهل الجزيرة-السرقة-الحرب	78-74

[1] الرواية: ص16.

المقامة الرابعة	...النجدة..النجدة..ياسندباد -أمسكي عواصفك أيتها الساحرة.أنا قادم إليك.	السندباد والساحرة	طلب النجدة	120- 124
	-هل يشعر سيدي بالضيق -لاشيء سوى رؤية أزعجتني منذ حين -لو قص علي سيدي رؤياه -ليست رؤيا ياسيدي -إنها حقيقة -الذي شاهدته فصل حقيقي يقع الآن -إنها مخاطرة ياسيدي..تلك ساحرة -كل ما أعلمه أنها تملك من القدرات الخارقة ما يجعلها تتنقل عبر المكان	السندباد والحبشي	قصة الساحرة مع السندباد وتفسير الحلم	120- 122- 125
المقامة الخامسة	-لقد سمعت من السيد حديثه..فماذا تقولين دفاعا عن نفسك -لاتصدق كلمة واحدة مما يقولون..إنهم من الجن -كيف لي أن أتأكد من أنهم فعلا مثلما تقولين -هل علمت من مكرها ما أرادت.أرادت أن تكون قاتلنا حتما توجه الشعاع إلينا وتتخلص منا -ويلي لقد استنجدت ببليد..كنت أظنك ذكيا ياسندباد	السندباد والشيوخ والساحرة	محاكمة الساحرة	146- 147- 148
	- لم أر معلما أبلد منك...من أين أقبلت -إننا لانرد على من لايبادرنا بالسلام -أنا لا أسلم على أحد من العامة -إن أعظم الأخطاء التي يرتكبها المربون	ابن بطوطة وابن اللك	الأخلاق والتعليم	176- 183

	تكمن في أنهم لايجيبون مادتهم للمتعلم وما فائدة العلم الذي جئتني به -إنه العلم الذي يجعلك إنسانا صالحا، محترما-محبوبا من عامة الناس الآن فقط أدركت لماذا اختارك الملك لتأديبي			
المقامة السادسة	-عدي..إنه ثقيل..غريب شكل هذا الكتاب -افتحه نقرأ عنوانه -كتاب هندسة إذن -عجيب أمر هذا الكتاب..كيف استطاع كاتبه أن يكتب بالبياض لننظر إنها حروف عربية...ولكنها ليست عربية حاول أن تقرأ ليس قبل أن تقول لي رأيك فيما قرأت	عدي وحسين	أوصاف الكتاب العجيب	201- 206
	-من أي زمن أقبلتم -من القرن الواحد والعشرين -من ميلاد المسيح-من ميلاد المسيح.نبي أرسله الله إلى بني إسرائيل -هل هو آخر الأنبياء. لقد بعث الله بمحمد صلى الله عليه وسلم بعده- كانت البشرية واحدة..قليلة العدد..طويلة الأعمار على دين واحد -إن هذا لم تبلغه الحضارة عندنا بعد	عدي وحسين والشيخ	الأنبياء والحضارات	228- 231

الجدول رقم5: أهم المشاهد الحوارية على مستوى المتخيل

لم يكتف الراوي بتوظيف الحوارات الخارجية بين الشخصيات الواقعية (سليم، رفيق، عائشة، العم حمدان...) إنما لجأ إلى الحوار الداخلي الذي يتم بين الشخصية وذاتها من خلاص الخوض في عالمها النفسي، وهذا النوع من الحوارات يطلق عليه أيضا المونولوج "وهو حديث شخصية إلى ذاتها، والغرض منه أن ينقلنا الروائي إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل المؤلف إما بالشرح أو التعليق، فالمونولوج حديث لا مستمع له، لأنه حديث غير منطوق، ويعد المونولوج أداة للحوار مع الآخر الذاتي فقد يبني المونولوج على حوار يدور بين الشخصية وبين طرف فيها يسكنها أو جزء منها يحدثها فتسمعه وتنقل حديثه"[1].

من خلال الجدولين اللذين عرضنا فيهما المشاهد الحوارية على مستوى الواقع والمتخيل تبين لنا أن الراوي وظف تقنية المشهد من خلال اهتمامه بالعالم الداخلي للشخصية، بحيث نجد أن جل الحوارات، الواردة في الرواية كانت من خلال حوار شخصية البطل مع ذاتها والذي يعرف بالمونولوج وذلك باستحضاره لشخصيات أسطورية وتاريخية لمحاورتها، إضافة إلى ذلك الحوارات التي حدثت على مستوى الواقع المعيش بين شخصية البطل والشخصيات الحقيقية الأخرى ونتج عن ذلك امتزاج الحوار الخارجي مع الحوار الداخلي.

فالمونولوج كان سببا في استدعاء البطل لشخصيات أسطورية وتاريخية ليتحاور معها على مستوى ذهنه، كما أن الحوارات على مستوى المتخيل الذهني اختفى فيها المؤلف نهائيا وظهر الكلام بضمير المتكلم ليصبح البطل كراوٍ ثانٍ للرواية.

إن المواضيع والمشاهد الحوارية تشابكت وتشعبت في الرواية ذلك لتناوب الحوارات الداخلية والخارجية وتداخل سرد الراوي مع كلام الشخصية وبالتالي يصعب تمييز تلك الحوارات، ويمكن تمثلها في المقطع التالي :"-ما خبرك يا جلجامش ؟ قص علينا القصة من أولها إلى آخرها ثم سل عما تشاء. احترت في أمري من أين أبدأ ؟ لم أسأل نفسي هذا السؤال من قبل : هل كان خروجي إلى بحر الظلمات طلبا لماء الحياة فقط؟ أم أن هناك أمرا آخر وراء الحاجة إلى المغامرة أجهله الساعة ...لقد

[1] يحي العبد الله: الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص218.

علمني الخضر في خضم العاصفة، أنها مني وأنا منها، لولا ذلك التجانس بيننا لهلكت...ربما كان ذلك أول العلم وفاتحته !ربما . كان القوم ينتظرون مني..."[1].

كما نلاحظ أن جل المشاهد على مستوى المتخيل اعتمدت على الاسترجاع وقد كان المشهد الحواري الذي دار بين عدي وحسين والشيخ حول الكتاب السحري نجد ذلك من خلال استرجاع عدي وحسين للحلم الذي رأياه حول هذا الكتاب وقد بلغت سعة الحوار ما يقارب العشرين صفحة من مجمل صفحات الرواية.

كما يمكن أن نقف على مشهد آخر في المقامة الثانية وذلك في الحوار الذي دار بين السندباد وجلجامش حول امتزاج وتداخل الحضارات والشعوب بين بعضها بعض:

-"هذا حديث غريب ! كيف يكون الفكر أشد خطرا من الوباء ...

-هل يعتقد أهل عصرك أن التلاقح مفيد لحاضرهم ؟

-نعم إنّ الشعوب ما وجد فيها الاختلاف والتباين إلا للتلاقح والاستفادة، فما يقدمه لك هذا الشعب قد لايقدمه لك شعب آخر.

-غريب أمركم !ما رأيت الشعوب إلا في تطاحن مستمر.كل شعب يحاول أن يبسط هيمنته على الشعب الآخر، وليس في نيته أبدا أن يقدم له ما يكون به أسعد حال مما كان عليه من ذي قبل يدو لي أنّ مسألة التلاقح التي تتحدث عنها لاتتم إلا على مستوى النبات والحيوان فقط"[2].

من خلال هذا الحوار تبين لنا اختلاف وجهات النظر بين السندباد وجلجامش حول تلاقح وامتزاج الحضارات، فالسندباد يرى ضرورة اختلاط وتداخل الشعوب فيما بينها لأن ذلك حسب رأيه يعود بالمنفعة والتطور لكل الشعوب، بينما نجد رأي جلجامش معاكسا تماما لما يراه السندباد فهو يرى بأن التلاقح والتمازج أدى بالشعوب إلى الاختلافات ثم النزاعات ثم الحروب الطاحنة، كما يحاول جلجامش إقناع السندباد بهذا الرأي، ومن ثم يطول المشهد الحواري حول الآراء الفكرية لينتقل

[1] الرواية: ص79.

[2] المصدر نفسه، ص73.

السندباد إلى الحوارات السياسية والاقتصادية مع شيوخ الجزيرة لتتشابك المشاهد الحوارية وتتداخل فيما بينها.

مما سبق ذكره تبين لنا أن الراوي وظف تقنية المشهد في الرواية بنسبة كبيرة تربعت على مساحة نصية قدرها 185 صفحة من مجموع صفحات الرواية 235 صفحة وقد مثلت هذه المشاهد بعدا ايديولوجيا لاحتوائها على الصراعات الفكرية والسياسية ليجعل الراوي من النص مجالا لطرح وجهات النظر، فالحوار يعتبر حاملا ايديولوجيا[1].

1-2- الوقفة الوصفية:

إلى جانب المشهد الحواري نجد تقنية أخرى ساهمت في إبطاء السرد وهي الوقفة الوصفية والتي لعبت دورا مهما في بناء النص الروائي باعتبارها تقنية سردية وجودها ضروري في الرواية ولا نكاد نجد رواية تخلو منها، والوقفة كما أشرنا تعمل على تعطيل زمن القصة بالاستراحة الزمنية فيتسع بذلك زمن الخطاب، وهناك نوعان أساسيان من الوقفة الوصفية النوع الأول مرتبط بعناصر السرد كالشخصيات والمكان والحدث ...أما النوع الثاني فهو قائم بذاته وتوضح ذلك مها حسن القصراوي "يتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصية والحدث، وبالتالي تعد الوقفة الوصفية جزْءًا، أساسيا من سياق السرد والنوع الآخر من الوصف حيث لا يرتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى فيشبه بذلك محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه ويعد الوصف في النوع الأول وسيلة تخدم حبكة النص وعناصره، وفي النوع الآخر، يتحول الوصف ليكون غاية في حد ذاته"[2]، وقد أشار بعض الباحثين أنّ للوصف وظيفتين وأشار البعض الآخر إلى ثلاث وظائف، حيث يرى حميد لحمداني أن "وظائف الوصف تتحدد بشكل عام في وظيفتين أساسيتين :

-الأولى جمالية: والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهو شكل استراحة في وسط الأحداث السردية.

[1] ينظر، فوزية تقار:البنى الفنية في رواية مقامات الذاكرة المنسية (مقاربة بنيوية تكوينية)، رسالة ماجستير في الأدب العربي، تخصص سرديات عربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009-2010،ص186.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص247.

-الثانية توضيحية أو تفسيرية: أي أن يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق المحكي"[1] ،"ونجد نفس الإشارة عند صلاح فضل مع إضافة صفة الرمزية للوظيفة الثانية، أما حبيب مونسي فيرى أن الوظائف تلازم في جميع الأحوال ثلاثة أنشطة : الوظيفة التجميلية و الوظيفة التصويرية والوظيفة التفسيرية"[2].

استخدم الراوي تقنية الوقفة الوصفية بكثرة في روايته خصوصا على مستوى المتخيل حيث لجأ إلى نوع الوصف المرتبط بحركة الشخصيات والحدث وفي هذا النوع يتوقف السرد ويبدأ الراوي في وصف الشخصية، حيث نعثر على مثال على مستوى الواقع يصف شخصية البطل سليم"كان الجالس أمامه طويل القامة، تشوبه انحناءة طفيفة على مستوى الكتفين ..أشيب الرأس في بياض كأنه الثلج على قمم الجبال..أبيض البشرة، تخالطها حمرة ..وفي عينيه الغائرتين وميض حاد، يتوقد ذكاءً وفطنة..."[3].

لقد بالغ الكاتب في وصف شخصية سليم حيث لجأ إلى ذكر التفاصيل الصغيرة لهاته الشخصية وذلك باعتماده على كثرة التشبيهات لكي يسهل على القارئ تصور أوصاف هذه الشخصية فالراوي من خلال كثرة تقديم المواصفات عمل على إبطاء السرد.

كما نجد وصفا آخرا للمظهر الخارجي يتمثل في وصف شخصية أسمهان، حيث يقول الراوي" كانت ضربا من الفتيات التي يغلب عليها الخجل والعصبية تتحرك حركات سريعة وهي تؤدي شغلها، وكأنها في عجلة من أمرها كثيرة الصمت، وإذا انطلقت لم تعرف كيف تجعل لحديثها حدا تقف عنده"[4].

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص79.

[2] عرجون البتول: شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية (التجليات لجمال الغيطاني انموذجا)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستر، تخصص تحليل الخطاب السردي، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، كلية الآداب واللغات، 2009، ص137.

[3] الرواية: ص3، ص4.

[4] المصدر نفسه: ص59.

هذا المقطع عبارة عن وصف لمظهر أسمهان، فالسارد عمل على إبطاء سرعة السرد وكان هدفه من هذا الوصف الكشف عن أعماقها من خلال ملامحها الخارجية مثل (الخجل –كثيرة الصمت...) وهذا يدل على حالة أسمهان الاجتماعية المتوترة والتي انعكست على مظهرها الخارجي.

كما ند أن الراوي استعمل تقنية الوقفة في وصفه للمكان في جل المقامات على مستوى المتخيل في الرواية، فمثلا في مقامة السندباد يصور لنا الراوي البناء فيقول: "حتى وقفت أمام بناء ضخم من الحجارة البيضاء يتدرج في شكل هرمي نحو السماء، وقد انقسمت أمامه قسمة مربعة مبلطة من الصخر الأبيض نفسه، وقد استوت وكأنها كتلة واحدة...اتجهت نحو الباب العريض..حتى وقفت أمام الباب الخشبي الموصود الذي تعاقدت على صفحته خطوط مزخرفة متشابكة"[1].

والوصف في هذا المقطع بني على الرؤية البصرية للموصوف، فقد وصف ذلك البناء ونجد أن هذا الوصف قد أخذ صفحة كاملة من صفحات الرواية، فالراوي بذلك رصد خصائص المكان بدقة ليسهل على القارئ تصور هذا البناء الضخم.

كما عثرنا على وصف في مقامة عدي وحسين في قول الراوي:"كانت الصحراء من حولهم بحرا من الرمال المترامية الأطراف، تسد وجه الأفق، لاشيء فيها سوى هذه الباقة من النخيل أمامهم وكأنها لطخة خضراء في صحيفة صفراء"[2].

نستنتج مما سبق، أنّ الوقفة الوصفية ترتبط بصورة عكسية مع السرد فكلما برزت المقاطع الوصفية أبطأ السرد وتقلص الزمن الحكائي ليفسح المجال للسارد أو الشخصية في مقطعها الوصفي، فيتمدد الخطاب وتزداد سعته في صفحات النص .كما يمكن القول أن الوصف في الرواية الجديدة لم يعد وسيلة لتزيين وتفسير النص إنما أصبح غاية إبداعية تؤمن بعمق العلاقة بين المكان والأشياء.

[1] الرواية: نص51.

[2] المصدر نفسه: ص213.

2- تسريع السرد :

تعرفنا سابقا على التقنيات التي تساعد على إبطاء السرد وهي المشهد والوقفة الوصفية وذكرنا أهميتها في بناء العمل الروائي والآن سنقوم بدراسة تقنيات معاكسة تماما لهذه التقنيات والتي تعمل بدورها على تسريع السرد بالقفز فترات زمنية يمكن الاستغناء عنها في الرواية وهي الحذف والخلاصة:

2-1 الخلاصة :

ويتمثل التلخيص في "سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو شهور أو ساعات واختزلها في صفحات، أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل وهذا ما يعمل على تسريع وتيرة السرد"[1]، كما يطلق عليها جيرار جينيت بالمجمل وهي عبارة عن سرد مجمل في بضع فقرات أو بضع صفحات لأحداث طويلة وقعت في عدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال ثانوية والاكتفاء بسرد الأحداث الرئيسية الكبرى[2].

ومن أمثلة الخلاصة في الرواية على مستوى الواقع يظهر عند تقديم العم حمدان ملخص أسطورة أبولون ولم يفصل بسرد الأحداث التي وقعت فيها كاملة إضافة إلى إشارته إلى قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام ولم يعرض الأحداث التي وقعت فيها:

"وإذا أردت أن تعرف مصدر السرقة والتأميم فعد إلى قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام مع سارة العاقر التي رأت رجاء إبراهيم عليه السلام"[3]، أن يكون له ولد وهبته خادمتها هاجر التي أعطاها إياها هذا الملك ليسري بها لعلها تنجب له الولد الذي يتمناه، وماهي إلا أشهر قليلة حتى رزقه الله سبحانه وتعالى الولد من هاجر، لكن الغيرة دبت في قلب السيدة سارة، فغارت من هاجر ومن حب إبراهيم لولده إسماعيل فأراد الله سبحانه أن ينزع تلك الغيرة من قلبها فأوحى إلى نبيه إبراهيم أن

[1] قمرة عبد العالي: البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي (دراسة تحليلية تأويلية)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص أدب جزائري حديث، جامعة الحاج الأخضر، باتنة، 2011-2012، ص54.

[2] ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109.

[3] الرواية: ص110.

يأخذها ورضيعها إسماعيل وأن يتركهم في مكة حيث لا إنس ولا طير ولا زرع ولا ماء بل صحراء جرداء وجبال شاهقة والشمس الحارقة وذلك لحكمة أرادها الله سبحانه وتعالى...

كما نجد خلاصة في موضع آخر حينما قدم لنا الراوي حياة البطل سليم في سطور قليلة :"قلب الطبيب بين يديه البطاقة الطبية، وعاد يقرأ اسم الرجل سليم حقا إنه سليم (...) إن التقرير الذي بين يديه يحدث عن معلم متقاعد أرهقته سنوات العل وأحدث في نفسه آثارا أضحت تشوش على معاملاته اليومية، لقد أصبح خطرا على نفسه وعلى ذويه"[1].

إنّ التقرير الذي قدمه الطبيب يبين الأحوال النفسية والأعراض السلوكية التي حدثت لمعلم ربما تجاوز اثنين وثلاثين سنة تعبا وراء مقاعد التدريس، حيث أن تقاعده هذا أثر في معاملاته اليومية وسلوكياته وأصبح يرغب في العزلة أدى به ذلك إلى حالة من التوهم والوسوسة، ولقد أصبح بذلك خطرا على نفسه وعلى ذويه.

أما على مستوى المتخيل فنجد أنّ أغلب الخلاصات قامت على استرجاع الأحداث الماضية، كما أنّ المقامات في الرواية هي عبارة عن خلاصة تجارب شخصيات مختلفة (جلجامش، السندباد، ابن بطوطة)حيث تلخص لنا الأحداث التي قامت بها هاته الشخصيات في أشهر وسنوات طوال في عدد محدود من الأسطر أو فقرات أو صفحات ومثل ذلك حديث جلجامش مع الشيخ قائلا: "ليست صواعق مما ألفت .. إننا نثيرها ساعة ما نشاء، نصد بها الغرباء عن جزيرتنا"[2].

في هذا المثال قام الشيخ بتلخيص حديثه عن الصواعق مع جلجامش ولم يسرد له أوصافها، كما نجد تلخيصا آخر في حديث جلجامش مع السندباد قائلا :"كانت رحلاتك ياسندباد كلها في بحر الهند إلى الجزر القصية من أرخبيل مطلع الشمس..أما أنا فقد سرت إلى الغرب في بحر الظلمات وهذا الخط المتعرج هو المسار الذي سلكته بحثا عن عين الحياة "[3]، فقد لخص جلجامش رحلته بحثا عن عين الحياة من خلال الإشارة إلى الخيط الذي سلكه والموضح في رقعة الجلد ليبينه للسندباد.

[1] الرواية: ص4.

[2] المصدر نفسه: ص75.

[3] المصدر نفسه: ص70.

ومن خلال هذه المقاطع الحكائية، نرى أن الراوي قد وظف تقنية الخلاصة بشكل كبير على مستوى المتخيل في الرواية، فقد لخص أحداثا كبيرة يفترض أنها وقعت في فترة زمنية طويلة في عدة أسطر فلم يذكر الأحداث بالتفصيل واكتفى بتحديد بعض العبارات الدالة على وجودها، كما أن غرض الروائي من استخدامه لهذه التقنية (الخلاصة) في روايته هذه لتأدية بعض الوظائف كمروره السريع على بعض الفترات الزمنية الطويلة، وإشارته لشخصيات جديدة ولو من بعيد، التي لايسع النص تفصيلها.

2-2 الحذف :

يعد الحذف تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي، وإذا كانت الخلاصة تقوم باختزال وتلخيص أحداث الحكاية في مقطع سردي قصير، فإن الحذف قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، كما أن " النصوص السردية التي توافر فيها استعمال التلخيص هي نفسها تقريبا تلك التي تحوي إضمارا (الحذف) وذلك نتيجة محدودية الرواية فضاء نصيا، مقارنة لها بالزمن الذي تستغرقه القصة (يقصد زمن الحكاية) خاصة إذا كانت تنسحب كل أجيال متلاحقة"[1]، ويتكون الحذف "من إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي والإشارات الزمنية منها الظاهر ومنها الضمني والمفترض، حيث ينتقل الراوي من فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى دون تحديد الوقت الذي استغرقته هذه الفترة"[2].

ولقد اعتمدت رواية مقامات الذاكرة المنسية على تقنية الحذف لكن نجدها بنسبة قليلة مقارنة بالتقنيات السردية الأخرى ربما يرجع ذلك إلى رغبة الراوي في الغوص والتعمق في سرد الأحداث المتخيلة في روايته ذلك باعتماده على التفسيرات والتحليلات وتقديم وجهات النظر المتعددة، كما أن

[1] نورة بنت محمد بن ناصر المري: البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب الحديث، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، 2008، ص98.

[2] محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص125.

كثرة المشاهد الحوارية وتشابكها الكثيف خصوصا على مستوى المتخيل كان من أهم العوامل التي أدت إلى قلة المحذوفات، ويمكن عرض نماذج المحذوفات واقعا ومتخيلا في الجدول الآتي:

الحذف / المستويات	مقاطع الحذف	نوعـــــه	الصفحة
الواقع	-لو سردت لك الساعة اسمي ولقبي ورقم بطاقتي وعدد سنوات الخدمة	حذف صريح غيرمحدد	9
	-هذا الذي تقومين به الساعة وما ستقومين به بعد حين	حذف صريح غيرمحدد	62
	-منذ سنوات عديدة لاأذكر بالضبط، ولكني لما قرأت الوصف الذي قدمته الجزيرة	حذف افتراضي	231
المتخيل	-ألقيت عليه شراعا انتزعته يد الريح قبل ساعة	حذف صريح محدد	31
	-انتظروني ثلاثا فإن انقضت الأيام بلياليها فعودوا إلى البلد	حذف صريح محدد	
	-ولكني أستأذنك في خلة أراجع فيها أمري قبل البدء في الدرس..قد تدوم أسبوعا أو أسبوعين.	حذف صريح محدد	128
	-لقد عثرنا عليكما في وادي الزوابع وحملناكما معنا ليلتنا الأولى دون أن تعودا إلى وعيكما وليلتنا الثانية، ثم الثالثة	حذف صريح محدد	183
			216

الجدول رقم6: مقاطع الحذف على مستوى الواقع المتخيل في رواية

نلحظ من خلال الجدول سيطرة المحذوفات الصريحة على باقي الأنواع الأخرى من المحذوفات في الرواية، فمثل هذه المحذوفات الصريحة تساعد على دفع توهمات القارئ على معرفة مدة الحذف، كما أنّ شيوع مثل هذا النوع من المحذوفات في الرواية يرجع لانتقال السارد بين زمني الحاضر والماضي فنجده يصرح عن الزمن المقتطع من القصة، أما الحذف الضمني فلم يكثر السارد استعماله في الرواية،

فالهيكل الزمني الذي انبنت عليه الرواية واعتماد السارد على الاسترجاعات، سمح بكثرة الحذف الصريح المحدد الذي يوحي بمرور الزمن بشكل منتظم.

كما يمكن أن نعثر على مثل هذه المحذوفات :

*** الحذف الصريح :**

-"لو سردت لك الساعة اسمي ولقبي ورقم بطاقتي وعدد سنوات الخدمة "[1].

والحذف في هذا المقطع نجده في كلمة "سنوات الخدمة "حيث صرح السارد بالزمن المحذوف وهي المدة التي اشتغل فيها سليم معلما لكنه لم يتطرق لتحديد مدتها .

-"انتظروني ثلاثا فإذا انقضت الأيام بلياليها فعودوا إلى البلد"[2].

نجد الحذف في هذا المقطع في كلمة "الأيام بلياليها" وهو حذف صريح محدد حيث صرح السارد بالزمن المحذوف وهي المدة التي انتظر فيها أصحاب السفينة السندباد بعد نزوله إلى الأرض لنجدة تلك الساحرة حيث حددت الفترة بثلاثة أيام بلياليها.

-كما نجد حذفا في قول ابن بطوطة: "لكنني أستأذنك في خلوة أراجع فيها أمري قبل البدء في الدوس...قد تدوم أسبوعا أو أسبوعين "[3].

حيث صرح الراوي بالزمن الذي سيختلي فيه ابن بطوطة بقوله أسبوعا أو أسبوعين لكنه لم يتطرق لأحداث هذه الخلوة.

-"منذ سنوات عديدة ..لا أذكر بالضبط..."[4].

وفي هذا المقطع حذف صريح غير محدد في قوله سنوات عديدة حيث لا نستطيع تحديد السنوات التي مرت على العم حمدان من كتابته لتلك الأوراق، كما لا نستطيع تحديد السنة التي كتب فيها العم حمدان.

---

[1] الرواية: ص09.

[2] المصدر نفسه: ص128.

[3] المصدر نفسه: ص183.

[4] المصدر نفسه: ص231.

– الحذف الضمني:

–"لم يتركوا إلا فرصا قليلة للسؤال عن أمسي"[1]،وهذا حذف ضمني يصعب تحديده لأن الرواية اعتمدت على اختلاط الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل وكذلك امتزاجها بالواقع والخيال.

– الحذف الافتراضي:

تمثل في الفراغ الموجود بين فصول الرواية (البياض أو النجوم) وهو دلالة على الانتقال من الواقع إلى المتخيل، مثل: (***)[2]، أو من مقطع استرجاعي إلى آخر مثل: (**)[3].

نستنتج مما سبق أن رواية مقامات الذاكرة المنسية غنية بمواطن الحذف خصوصا الحذف الصريح بسبب معالجة فترات زمنية بعيدة، وبفضل الحذف تمكن الكاتب من تجاوز الأحداث الهامشية والوقت الفائض في السرد، ساعد على كسر رتابة التسلسل الزمني الذي هيمن في فترة ما على زمن السرد الروائي إلى تلاعب زمني جديد، يسقط الفترات الميتة ويتجاوز الأحداث غير المهمة في السرد .

من خلال دراستنا للمفارقات الزمنية وتقنيات زمن السرد في رواية مقامات الذاكرة المنسية،نستطيع القول أنّ الحركة الداخلية للسرد تخضع في تشكيلها لبعدين زمنيين متعامدين : البعد الأول يكون أفقيا، ويتمثل في المفارقات الزمنية التي عملت على انحراف مسار الزمن باتجاه الوراء من خلال استرجاع لأحداث ماضية أو استباق أحداث من خلال التنبؤات والتوقعات المستقبلية للأحداث، والبعد الآخر يكون عموديا ويتمثل في تقنيات زمنية منها ما يعمل على إبطاء السرد كالوقفة والمشهد ومنها ما يعمل على تسريع السرد كالحذف والخلاصة[4]، كما أنّ هذه المفارقات والتقنيات الزمنية من أهم العناصر المشكلة للعمل الروائي ولا يمكن للروائي الاستغناء عنها في عمله الروائي لذا نجده يولي لها عناية كبيرة فهي تضفي في نصه صبغة فنية جمالية إضافة إلى هذه العناصر

[1] الرواية: ص24.

[2] المصدر نفسه: ص16.

[5] المصدر نفسه: ص91.

[4] ينظر: فوزية تقار: البنى الفنية في رواية مقامات الذاكرة المنسية، ص204.

نجد عنصر المكان الذي لا يقل أهمية عن هذه العناصر وفي ما يلي سنتطرق لدراسته لتكتمل الدلالة الفنية الجمالية في المبحث الثاني من هذا البحث.

– المبحث الثاني: البنية المكانية في رواية مقامات الذاكرة المنسية بين الواقع والمتخيل .

– أولا : أنماط المكان في الرواية .

إنّ الفضاء في الرواية التقليدية يحيل على دلالة مباشرة ونهائية ومغلقة، لأنّه انعكاس للعالم الواقعي، ليصبح بذلك معطى نهائيا وجاهزا لأنه يكتفي بتوظيف الأماكن الموجودة على أرض الواقع بدلالاتها المحدودة والضيقة، لكن مع ظهور الرواية الجديدة صار المكان مرتبطا بالروائي، إذ أصبح خاضعا لتطور رؤية الكاتب الجمالية والمعرفية للواقع، فتغيرت بنيته في النص الروائي وتمت إعادة تشكيله وخلقه وإبداعه بطريقة تضفي على الرواية لونا خاصا، فأصبح يتعدد من رواية إلى أخرى ليتمظهر بقوة ابداعية يستكشف المؤلف من خلالها عوالم تعبر عن رؤاه وتبعده عن الجاهز والمعطى، كما أن تعدد وتغير آراء الكتاب للمكان نتج عنه تعدد في الأشكال الفضائية في الرواية العربية الجديدة، فنجدها تتراوح بين فضاءات ذات مرجعية واقعية وفضاءات متخيلة، وهذه الأخيرة لاتحيل على ما هو متعين في الواقع وإنما تنفتح على عالم الحلم والكوابيس، فتعكس ما هو غير محدد ومتعين فيصبح الفضاء لايقوم على المحاكاة، بل ينشأ مما تفرضه رغبة الذات واستهاماتها وأحلامها. والفضاء في الرواية الجديدة خرج من كونه مجرد إطار ومكان تقوم فيه أحداث الرواية وتتحرك فيه شخصياتها ليصبح عنصرا هاما في العمل الابداعي ويمثل بنية روائية مساهمة في سيرورة السرد ليخلق لنا دلالات خاصة في النص الروائي .

إنّ تعدد الدلالات والأبعاد المكانية في النص السردي المعاصر نتج عنه تعدد أنماط المكان الموظفة في هذا المتن السردي، تبعا لأحوال الروائيين الاجتماعية والثقافية، ومنطلقاتهم الفكرية وتبعا لنظرتهم للمكان وصوره عندهم ومرجعياتهم الثقافية والايديولوجية وأهدافهم من توظيفه.

وفي رواية مقامات الذاكرة المنسية تتعدد الأشكال الفضائية بحيث نجدها تتراوح بين فضاءات ذات مرجعية واقعية متمثلة في المستشفى الذي يمثل المكان الوحيد الواقعي، والصنف الثاني المتمثل في الفضاءات المتخيلة والمتمثلة في الأمكنة التي شكلها البطل في ذهنه والتي سافر إليها، وهناك شيء

يجب الإشارة إليه وهو وجود علاقة وطيدة بين الأمكنة الواقعية والخيالية، ذلك أنّ دخول البطل إلى المستشفى خلق هذه الفضاءات المتخيلة، حيث نجد أن البطل عندما فقد حريته داخل مجتمعه من خلال دخوله الجبري للمستشفى لجأ لخلق عالم آخر غير عالمه الواقعي المعيش بهدف المحاولة إرجاع تلك الحريات وقام بتشكيل أماكن لهذا العالم الخيالي الجديد، فالأمكنة المتخيلة كثيفة جدا وزاخرة ومتنوعة لأنه كلما ازداد ضيقا على الذات ازداد توسعا وتكثفا في الذهن كفضاء هروبي .

1- المكان الواقعي (المستشفى المكان الإطاري العام):

نقصد بالمكان الإطاري العام المكان الرئيسي والمركزي ذا البعد الجغرافي الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، ويتمثل هذا المكان العام (المغلق) في المستشفى والذي يعد الحيز المكاني الوحيد فهو المكان المحوري الرئيسي والحقيقي في الرواية، وبما أنّ الراوي اختار المستشفى وبصفة خاصة جناح الأمراض العقلية لسببين الأول لأن أحداث الرواية بنيت من خلال هذا الحيز المكاني والثاني بهدف القاء الضوء على الظروف والأحوال الاجتماعية والفكرية السائدة بين أفراد المجتمع محاولا تزويد القارئ بمجموعة من الحقائق المختلفة التي يمر بها الانسان المعاصر وتعرية الواقع المعيش على كل المستويات (الاجتماعية، السياسية، الثقافية)

1-1-المستشفى (المكان المغلق الاجباري):

المكان المغلق يمثل غالبا الحيز الذي يحتوي على حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح كما يعتبر "مكانا محدود المساحة ويتصف بالضيق وهو فضاء طارئ ومفارق للمعتاد "[1]، وتنقسم هذه الأماكن إلى عامة وخاصة، فالأماكن المغلقة العامة يمكن أن يرتادها عامة الناس، أما الخاصة فيكون التواجد فيها بشكل خاص لأفراد معينين وهي موجودة أساسا لهم، ومن مميزات هذا النوع من الأماكن أنها تجعل من فيها منعزلا عن عالمه الخارجي ويتكون المكان المغلق الاجباري من مكان محدد المساحة ويتصف بالضيق "وهو فضاء طارئ ومفارق

[1] فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية (دراسة نقدية)، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2003، ص209.

للمعتاد، مثل الإقامة في السجن أو الإقامة الجبرية التي تفرض على المرء فهذه الأمكنة هي أمكنة إقامة وثبات للقيد والحبس والإكراه، فلأمكنة الاجبارية معنية بالإقامة التي تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزله عنه، بل تقيد من حريته "[1].

تجري أحداث الرواية في حيز مكاني واقعي وهو المستشفى الذي يشكل مكانا للعلاج يضم مجموعة من الشخصيات ذات توجهات فكرية مختلفة حاملة للصراعات الايديولوجية، فالمستشفى بطبيعته مكان عام يجمع بين مجموعة من الأشخاص ذوي الأجناس والأعمار والأفكار المختلفة يلجأ إليه الإنسان من محض إرادته بغرض الاستشفاء والتداوي وهو الأماكن التي ترغم الإنسان على التواجد فيها كالسجون والمنافي، لكن دخول البطل إلى المستشفى في الرواية أمر مخالف تماما لما هو مألوف وطبيعي، فكان دخوله له اجباريا بسبب اتهامه بالجنون لتتحول نظرة البطل للمستشفى من كونه مكانا أليفا إلى مكان معاد.

إنّ فترة مكوث البطل في هذا المكان غير محدودة بوقت معين بل مرتبطة بمدى الكشف عن حالته، وذلك إما بإثبات جنونه وبالتالي يعرض عليه البقاء في المستشفى واكتشاف سلامته من تهمة الجنون وحينها يخرج من المستشفى،

والمستشفى لم يعد ذلك المكان الذي يحتوي على مجموعة من الأشخاص من أطباء ومرضى وغرفة التداوي والعلاج فحسب، بل مثل في الرواية فضاء حيويا يجمع العديد من الشخصيات المتباينة الأفكار والتي تتحاور وتتصارع لتقدم لنا آراءً ووجهاتِ نظر مختلفة، فالبطل من خلال أفكاره يحاول أنْ يرفع تهمة الجنون عن نفسه، ويغير الأوضاع السيئة السائدة في المجتمع ويشاركه في هذه الأفكار العم حمدان وفي المقابل تجد أن (الطبيب –الممرضات–الأصدقاء) يحملون أفكارًا مخالفة تماما لأفكار البطل بل يتهمونه بالجنون جراء أفكاره الشاذة .

إنّ للمكان أهميةً كبيرةً فهو المكون الأساسي للفضاء الروائي ووجوده في الرواية يجعلها قريبة الاحتمال وممكنة الوقوع، فلا يمكن تشكيل أي عمل روائي بدون مكان يبرز وقائع أحداثه.

[1] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2011، ص74، ص75.

وفي النص الروائي يكتسب المستشفى دلالات خاصة تعتبر هدف الكاتب، فالكاتب اتخذه وسيلة يطرح بواسطتها تصوره.

كما يمكن أن نرصد بعض الفضاءات المختفية والتي تلاشت عبر الزمن والتي ذكرها الراوي بصورة خاطفة أثناء حوار البطل مع الشخصيات الأخرى وذلك لإحالة القارئ لبعض الرموز التاريخية التي اشتهرت بالتفوق المعماري والتقدم وتعبر هذه الأماكن عن شواهد حقيقية لينعّم أهلها بالحكمة والسلام والتطور في زمن مضى على لسان البطل حيث يقول: "وماذا يقول العقل الحديث في خبر الله عز وجل عن إرم التي لم يخلق مثلها في البلاد والنفي يستغرق الاستقبال في القرآن الكريم .. إرم التي وصفها المؤرخون، وجعلوا أعمدتها من ذهب، وأرضها من فضة، هل اختفت كلية؟"[1].

"قيل إن عادا كانوا أهل عمد وأهل جنان وزروع وقيل سموا بذات العماد بطول قامتهم والتي لم يخلق مثلها في البلاد يعني لم يخلق مثل تلك الفيلة في الطول والقوة، ففيها قصور في كل قصر منها فرف، وفوق الغرف غرف مبنية بالذهب والفضة، وأحجار اللؤلؤ والياقوت مفروشة كلها باللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران وفيها أشجار مثمرة وتحت تلك الأشجار أنهار مطردة يجري ماؤها في قنوات من فضة "[2].

فالبطل استرجع في متخيله أحداث وأوصاف هذه الأماكن ليبني عليها أفكاره المتخيلة كما يحاول أن يؤكد لنا أن التطور والتقدم لم يكن صورا في تلك الأزمنة فقط بل يحاول أن يعطينا
نموذجا لهذا التقدم في العصر الحاضر في بعض الدول وذلك في قوله :"إرم تنتهي إلى حضارة مادية وثنية .. لكن هذا لا يمنع من أن بعض الشعوب قد بلغت من التقدم ما خول لها بناء منجزات هي لغز البحث الأركيولوجي اليوم قلب بصرك في آثار الأنكا والأزدكا في أمريكا الجنوبية ..في الهند ..في الصين "[3].

---

[1] الرواية: ص165.

[2] عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف أبو زيد الثعالبي: الجواهر الحسان في تفسير القرآن، ج5، دار إحياء التراث العربي، بيرت– لبنان، ط1، 1997، ص585.

[3] المصدر نفسه: ص165، ص166.

إنّ توظيف الكاتب للمستشفى في الرواية كفضاء وحيد على المستوى الواقعي جعل منه مكانا دلاليا تستعيد فيه الشخصيات ذكرياتها وتطرح فيه مشاكلها محاولة الوصول إلى حلول معينة إضافة إلى بناء أفكار جديدة، فنجد البطل مثلا يقوم بعملية الكتابة على دفاتره وذلك بتدوين أحداث من عالم عجيب و غريب وقعت في مخيلته، ليتحول ذلك المستشفى من مكان جغرافي إلى فضاء خيالي عجيب مليء بالمغامرات فكتابة البطل لتصوراته وأفكاره أصبحت بالنسبة له وسيلة للتخفيف من حدة انغلاق ذلك المكان عليه، ففي أول لقاء بينه وبين العم حمدان قال له :"يقولون أنك قد وضعتنا كلنا في دفاترك ..وأننا لانستطيع الخروج منه أبدا إلا بالقراءة"[1]، وكما قلنا أن البطل توصل إلى حل لفتح ذلك المكان المغلق عن طريق كتاباته، ليصبح فضاء المستشفى مغلقا على الشخصيات ولا مناص لفتحه إلا بقراءة وتأويل قراءة البطل.

إنّ فضاء المستشفى يمثل مكانا عاديا للاستشفاء والتداوي، لكن بعد دخول البطل إليه أصبح المستشفى مكانا معاديا له، لأنه حمّله تهمة الجنون وأصبح يعرف بين أهله ومجتمعه بالمجنون كما في قوله للممرضة: "أنتم تجعلون الناس ينظرون إلي على أنني مجنون ...سيرفعون عني القلم"[2].

قدم لنا الراوي فضاء واحدا في الرواية وهو المستشفى ولم يوظف أي مكان آخر لكن العمل الروائي لاينبني على مكان واحد، لذلك نجد أن جميع الأحداث التي وقعت في المستشفى من تبادل للأفكار وتصورات وكتابات البطل خلقت لنا فضاءات أخرى جديدة معاكسة تماما لفضاء المستشفى المغلق، فاستغراق البطل في حالة من أحلام اليقظة والتوهمات الخيالية وذلك بسبب العزلة والخلوة أبدعت لنا مثل هذه الفضاءات العجيبة شديدة الانفتاح.

إذن يمكن القول بأنّ فضاء المستشفى مثل بالنسبة للرواية بؤرة دالة في النص وعنصرا رئيسيا شكل الأبنية الدلالية، ومثل نقطة انطلاق في تشكيل الفضاءات الأخرى من خلال رحلات البطل الخيالية.

[1] الرواية: ص82.

[2] المصدر نفسه: ص232.

من هنا يمكننا القول، أنّ حيوية المكان وامتداد أبعاده الجمالية لاتنبثق من امكاناته الأليفة ورؤيتها الايجابية فحسب، ولكنها تنبثق أيضا من ذاكرة المكان المعادي وصوره وآفاق حضوره، فنجد أنّ المستشفى استوعب النقيضين معا، كونه يعبر عن الشيء ونقيضه في آن واحد، فهو يعبر عن مرارة الضيق والغربة بالنسبة للبطل، وفي الوقت نفسه يعبر عن المكان الأليف وحلاوة الترحال والتوهم عبر رحلاته الوهمية، أين وجد نفسه له الحرية المطلقة في الانعزال وممارسة فعل التخيل والتوهم.

1-2 المجلس الواقعي كفضاء للحكي :

تشكل المستوى الواقعي في الرواية من مجموعة الجلسات التي قام بها البطل مع شخصيات مختلفة سواء عمال المصحة أو الشخصيات التي قامت بزيارته فتنوعت مجالات نقاشهم وأفكارهم والتي تدور جميعها في الحديث عن أوضاع المجتمع وأفكاره السائدة، وبالتالي انتقل المستشفى من كونه بناء هندسيا إلى فضاء يضم جلسات تتلاقى فيها الأفكار وتتبادل الآراء وتتناقش فيه المواضيع المتعلقة بالمجتمع، فيتحول بذلك إلى مكان تكتسب فيه المعارف والخبرات وتقام فيه الصداقات، ويصبح المستشفى فضاء حافلا بالرؤى الفكرية والايديولوجيات المختلفة.

كما يمكننا أن نأخذ من مكان المستشفى الكثير من الدلالات حيث شكل هنا رمزا لتعدد الثقافات والأفكار، بما يتماشى مع مهنة البطل كمعلم ومع رغبته في البحث والكتابة، فالكتابة في أمس الحاجة إلى مثل هذه الأمكنة المتنوعة الثقافات لكي تكون خصبة ومتنوعة.

والمقام أو المجلس الأساسي هو المستشفى والذي ينقسم إلى ثلاثة أماكن أقيمت فيها هذه الجلسات وهي :غرفة المريض ومكتب الطبيب وساحة المستشفى والجدول التالي يوضح أهم الجلسات الفرعية في المستشفى مع أهم شخصياتها:

المجلس الأساسي	المجلس الفرعي		الشخصيات
المستشفى	مكتب الطبيب	م1	الطبيب + سليم
		م2	سليم + رفيق + طلبة علم النفس
		م3	رفيق + العم حمدان
	غرفة المريض	م1	الطبيب + سليم
		م2	سليم + أسمهان
		م3	– العم حمدان + سليم + عائشة
		م4	– سليم + بعض الأصدقاء
		م5	–عائشة + سليم
	ساحة المستشفى	م1	– سليم + العم حمدان

الجدول رقم 7: الجلسات في الفضاء الواقعي

من خلال الجدول نلاحظ أنّ الراوي قسم المجلس الأساسي للرواية (المستشفى) إلى مجالس فرعية بطريقة محكمة وأعطى لكل مجلس شخصياته المناسبة له ليحيلنا بذلك إلى دلالات ذهنية متعددة وعميقة، لذا نجده ركز على حركة الشخصيات وحوارها في تلك المجالس، ولم يهتم بوصف الأثاث والعناصر المادية المتواجدة في تلك المجالس.

2– المكان المتخيل (الفضاء المفتوح):

إذا كان المكان الواقعي يسم أحداث الرواية بالصبغة التوثيقية فإن ذلك لم يحل دون بروز صنف آخر من الأمكنة المختلفة كانت أو متضادة، ينتصب في الطرف المقابل ونعني به المكان المتخيل .

وفي النقد الأدبي الحديث نجد استعمالات ظاهرة تحاول تحديد المتخيل، أو تأطيره بخلفية معرفية أو موضوعية محددة، من ذلك المتخيل الرئيس، المتخيل الشعبي والمتخيل الروائي وهي تحمل ضربا من الغموض الذهني والنفسي لأنها تخضع لمعطيات العالم المتخيل وصوره ورموزه الأوفر حظا حيث الإشارة ولفت الانتباه في فضاء النص الأدبي

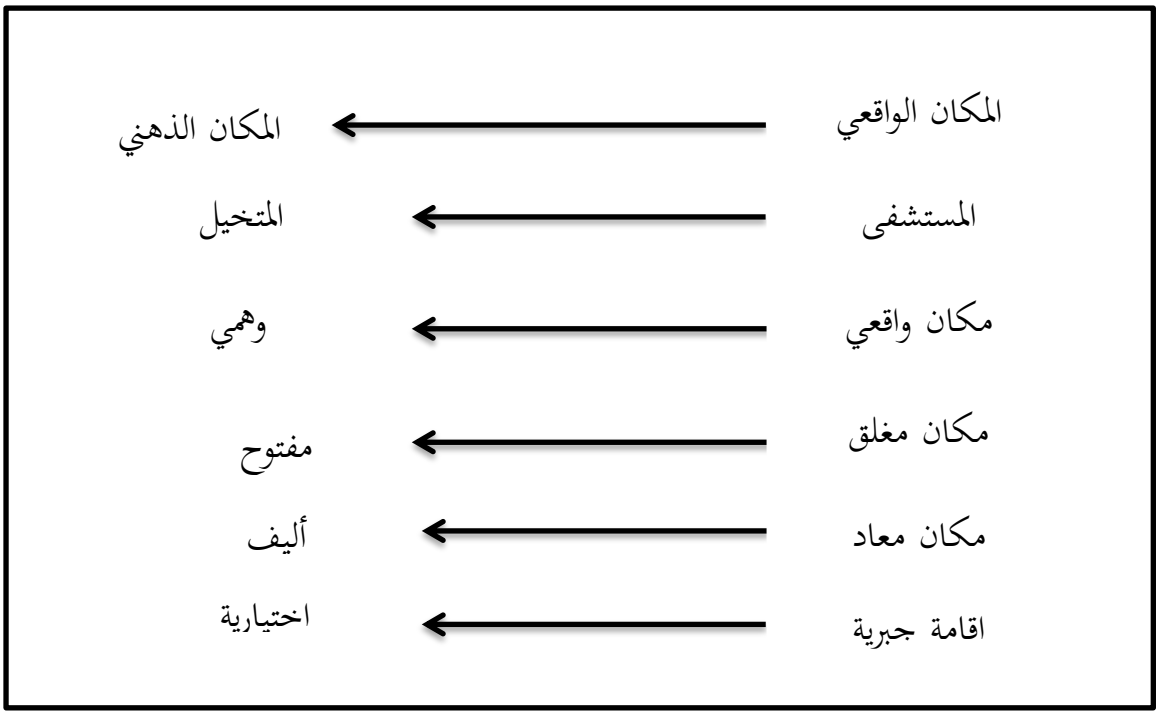
ولاشك في أن صور العالم المتخيل ورموزه تتباين وتتعدد وفقا لحساسية المبدع وطبقة ثقافته ورؤيته ومقدرته على رؤية الواقع وصياغة أحلامه وذكرياته المتوغلة في أعماقه، والمبدع يصف عالمه المتخيل انطلاقا من الواقع ومن اللاشعور، وهو ما يعني أن بناء العالم المتخيل في النص الأدبي قد يحتفظ بعناصر ووحدات من العالم الواقعي ولكنها تأتي في صور وإشارات غير مألوفة تشكل بسعة المتخيل المنصهرة في خطاب النص وبنائه الحالم ، وهو ما يجعلنا ننظر إلى الخيال في النص الابداعي على "أنه تلك القوة الروائية التي تبذل جهدا كبيرا بغية خروج النفس من الزمن والمادة والمنطق والمألوف"[1].

أشرنا في دراستنا السابقة إلى فضاء المستشفى الذي عُدَّ المكان الوحيد على مستوى الواقع في الرواية، والعمل الروائي من مميزاته أنه لايعتمد على مكان واحد فقط كما لايعتمد على أمكنة واقعية مادية فحسب بل يتسع ليشمل الأماكن على مستوى الخيال أيضا وذلك لكي يضفي على العمل الأدبي جمالا وانفتاحا، ونجد في الرواية الفضاءات على مستوى المتخيل تشكلت في ذهن البطل ومخيلته والتي تمثلت في فضاءات عجيبة وغامضة، وتشكيل البطل لمثل هذه الأنواع من الفضاءات هي تبرير لعجزه عن التأقلم مع الواقع المعيش جراء المشاكل الاجتماعية والمضايقات النفسية ليشق طريقه في الغوص في أحلام اليقظة التي كونها تعمل على وضع فترات توقف الرواية وذلك لدعوة القارئ إلى الدخول في مثل هذه الأحلام [2]، وذلك محاولة منه للخروج من هذه الأزمات .

إذا فالمكان المادي الموجود فيه يمثل فضاء مغلقا مبني على المشاكل والأزمات على عكس عالمه الخيالي الذي لجأ إليه المبني على الانفتاح والحرية، والشكل التالي يوضح لنا الثنائيات المتضادة بين المكان الواقعي والمكان المتخيل:

[1] عبد الله زيد صلاح: دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر(من منظور القراءة والتأويل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015،ص162.

[2] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص155.



الشكل رقم 11: الثنائيات الخطية المتضادة

ترسم مخيلة المبدع ملامح المكان المتخيل المثالي وسماته هروبا من ضيق المكان الواقعي وشروره بحيث تنطوي هذه الملامح والسمات على الرحابة والحلم وقيم الجمال والقداسة "يحدث هذا تحت تأثير التصوير الخيالي الذي يسهم في منح القيم التعبيرية والدلالية حالات من التناغم والتوافق، ضمن رؤية مثالية، تمد التشكيل الجديد بالحركة والحيوية، وترتفع به عن مادية المكان وحقيقة أنساقه الواقعية الرتيبة "[1]، وليس غرض التخييل أن يختلق مكانا وحسب، بل الغرض كله في الارتقاء بالموضوع من الهيئة المادية إلى التعبير الجمالي انطلاقا من موقف استيطيقي خاص بالمتلقي.

يندرج المكان المثالي في إطار البيئة المتخيلة، فهو مكان غير مرئي يُعدُّ بديلا عن أمكنة العالم الواقعي، والذي حاول البطل من خلاله الفرار من العالم المرئي المليء بصور الألم والقهر والتوتر إلى مكان آخر متخيل يشبع من خلاله رغباته وغرائزه ويذكي طاقاته وقواه المتعددة.

[1] عبد الله زيد صلاح: دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر، ص162.

إنّ الفضاءات على المستوى الجديد (الخيال) في الرواية مختلفة تماما عن الواقع ذات دلالات عميقة وحركية مستمرة ونلمس ذلك من خلال رحلات ومغامرات البطل بعد تحوله للسندباد البحري وقد عرف هذا الأخير بتلك الشخصية كثيرة الحركة والتجوال المستمر من بلد إلى آخر، وقد التقى هذا البطل الخيالي بشخصيات عرفت بكثرة الترحال وكانت منها شخصيات عربية وأخرى غربية أمثال: ابن بطوطة، جلجامش، روبنسون ... .

"تشير كتب المؤرخين قبل الإسلام كانت لهم تجارة نشطة سافروا لها خارج أوطانهم برا وبحرا، كما كانت لهم رحلات تجارية مزدهرة خاصة مع العراق والشام واليمن، وقد كانت أخبار هذه الرحلات متناثرة في قصائد الشعر وكتب اللغة"[1]، وعن بعض هذه الرحلات يذكر القرآن الكريم رحلات قريش المشهورة كما في سورة قريش، في قوله تعالى:﴿ لِإِيلَٰفِ قُرَيۡشٍ ١ إِۦلَٰفِهِمۡ رِحۡلَةَ ٱلشِّتَآءِ وَٱلصَّيۡفِ ٢ فَلۡيَعۡبُدُواْ رَبَّ هَٰذَا ٱلۡبَيۡتِ ٣ ٱلَّذِيٓ أَطۡعَمَهُم مِّن وَءَامَنَهُم خَوۡفِۢ ٤ ﴾* وهكذا استمرت الرحلات بعد ظهور الإسلام لتشمل رحلات الحج ورحلات طلب العلم .

إنّ كل سفر هو قطيعة واتصال، فحين يسافر المرء من المكان (أ) إلى المكان (ب) فهو ينقطع عن (أ) ويتصل بـــ(ب) وهذا شأن البطل سليم الذي انقطع من عالمه الواقعي ليتصل بعالم آخر هو عنه غريب لأنه عالم "له خريطته الخاصة التي تختلف عن خريطة العالم المألوف"[2]، وقد كانت رحلة البطل على قناعة أنه لكي يكون الاقناع يمثل هذه المشاهد التي تشوش الحواس، وتعطل الإدراك لابد من اللجوء إلى المدهش والمهيب الذي يخرج المتلقي من دوره السلبي، ويدرجه في الحكاية ويزج به في أحداثها ووقائعها، فثمة إذن انتقال من العادي المألوف إلى الخارق "الذي يقوم على تقاطع نقيضين العقلانية التي ترفض كل ما لا يقبل التفسير، واللاعقلانية التي تقبل وجود عالم غير عالمنا"[3].

[1] فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، ط2، 2002، ص25.

* سورة قريش: الآية (1) (2) (3) (4).

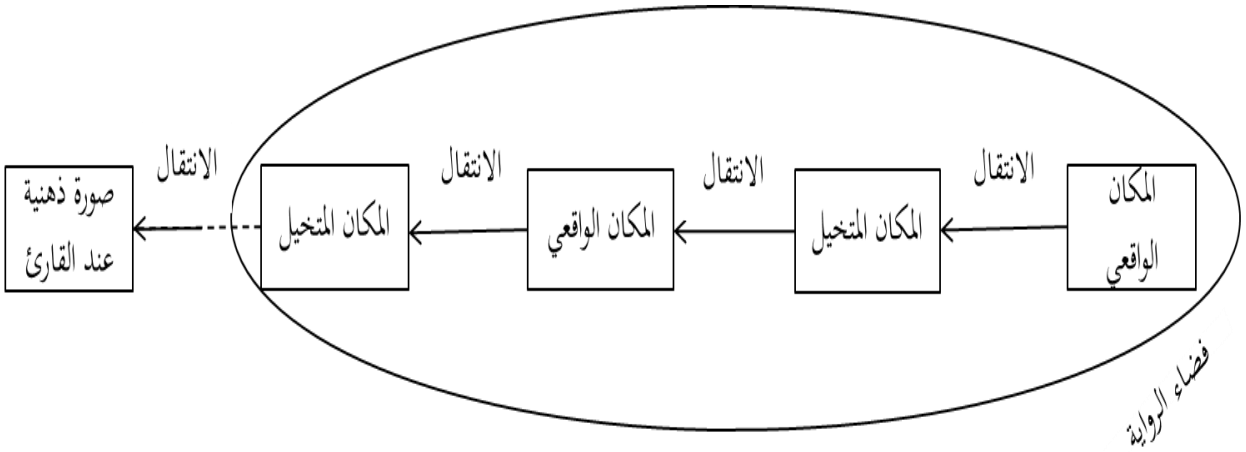
[2] عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، (دراسة بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006،ص113.

[3] لطفي الزيتوني: معجم اصطلاحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2002، ص86.

إننا إذا تأملنا ما حدث للبطل سليم، نلاحظ أنه عاش بصفة مصغرة تجربة عجيبة تجعله جديرا باقتسام اسم سندباد وجديرا أن يروي الراوي ما وقع له، فعندما انتقل البطل من بيته إلى المصحة يعني أنه انتقل من فضائه المألوف إلى فضاء غريب، ولو بقي في الفضاء الأول لما كانت هناك حكاية إذا الشرط الأساسي للحكاية هو الانتقال، أي اجتياز العتبة الفاصلة بين الفضاءين والبطل كراو ثان يقوم بسرد أحداث فضائه المتخيل عند اجتماعه بشخصيات عالمه الواقعي موظفي المستشفى.

تبدأ حركة الرحلات في الرواية منذ دخول البطل في عالمه المتخيل ليبدأ رحلاته بحثا عن المعرفة، ولقد اعتمدت الرواية على بعض الألفاظ الدالة على الترحال والسفر منها : رحل، أبحر، عدت ...

وقد تنوعت أماكن الرحلات في المقامات لتتخذ تنوعا دلاليا في الرواية، كما أن انتقال الأبطال من مكان لآخر كان زاخرا ومتنوعا باعتماده على تقنية الاسترجاع. ويمكن ان نمثل لانتقال الممكن في الرواية من الواقع الى المتخيل في الشكل الآتي:



الشكل رقم12: يوضح الانتقال من المكان الواقي الى المتخيل في الرواية

2-1 المجلس الخيالي كفضاء للحكي :

عند خروج البطل السندباد الجديد في رحلته الأساسية تكون أول مرحلة له من مراحل هذه الرحلة هي اجتماعه بمجلس الشيوخ الذي يجتمع فيه بمجموعة من الرحالة من جميع أنحاء العالم، ليقوموا باسترجاع مغامراتهم السابقة وليتحاوروا حول أمور حياتهم، ونجد ذلك عندما سأل ابن بطوطة

الجاحظ عن الغاية التي اجتمعوا من أجلها فأجابه " أخبر صاحبنا عن اجتماعنا ما الغاية من ورائه؟ التفت الشاب إلى ابن بطوطة وقال : هذا لقاؤنا السنوي في مثل هذا الوقت، نجتمع فيه لتدارس التجارب التي مررنا بها، بحثا عن سبيل أقوم للخروج بالبشرية مما هي فيه ومما ينتظرها في غدها الغامض "[1].

تضمن هذا المجلس السنوي مجالس أخرى فرعية وردت من خلال استرجاعات الشخصيات التي كانت حاضرة فيه.

إذن، هذه المقامات تضمنت مجلسين أحدهما رئيسي والآخر فرعي، فالمجلس الأول يمثل المكان الذي سردت فيه أحداث القصة بينما المجلس الثاني مكان وقوع أحداث القصة[2].

"والمجلس مقام تواصلي، وتحمل التواصلي هنا بكامل أبعاده التي نحملها في اشتراك العملية الاستراتيجية الحكائية، فنوع الراوي ونوع السامعين ونوع الخطاب والزمن والفضاء وشروط المجلس كل ذلك يساهم في تحقيق التفاعل بين الراوي ومتلقيه"[3].

إن إعطاء الراوي لهذه المجالس أبعدا هندسية مميزة ورائعة يوحي لنا بدلالات :

الدلالة الأولى :إعطاء تلك المجتمعات للمجالس العلمية قيمتها الخاصة، والدلالة الثانية: علو قيمة ومكانة مشكلي المجلس، فوصول السندباد في رحلته الأساسية إلى القاعة المستديرة التي تمثل المكان الرئيسي للمجلس، ونجد ذلك في وصفه "ينتهي بقاعة واسعة مستديرة تحفها بسائط ونمارق يجلس عليها جمع من الناس "[4].

[1] الرواية: ص173، ص174.

[2] ينظر: عمر محمد عبد الوهاب، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهندي للنشر والتوزيع، ط1,2003، ص87.

[3] سعيد يقطين، قال الراوي،ص300.

[4] المصدر نفسه: ص52.

أصبح المكان إذا نقطة تلاق بالغة الأهمية خاصة بعد اجتماع الشخصيات فيه يقول السندباد:" وقادني شاب لكل واحد منهم قائلا: هذا الفتى الجميل جلجامش البحار وهذا الشيخ الوقور إنه بوذا وهذا الكهل إنه ابن بطوطة وهذا المضطجع إنه الجاحظ"[1].

نرى أن كل أفضية المقامات (الثالثة والرابعة والسادسة) تتقارب من المقامة الأساسية –مقامة السندباد الجديد- حيث كان كل بطل يقوم باسترجاع أحداث مغامراته من فضاء مجلس وصل إليه ليقوم بسردها في المجلس الرئيسي .

عند وصول جلجامش إلى مجلس الشيوخ قال:" إنه المعراج يصعد بنا إلى القاعة المسدسة (...) وانفتح الباب على قاعة واسعة كأنها ميدان فسيح لأرجاء يتوسطه مجلس دائري"[2].

والسندباد تنتهي مغامرته إلى مجلس الشيوخ والساحرة يقول:" وانتهى بي الرواق أخيرا إلى قاعة واسعة شديدة الإضاءة (...) كان هناك جمع من الأشكال الآدمية "[3].

من خلال حديث الشخصيات نلاحظ استعمال ألفاظ (مجلس – جمع..) وهي دلالة على تقارب وتحاور الشخصيات فيما بينها، أما تركيز الراوي على الأبعاد الهندسية في تقديمه لتلك الأمكنة فهي محاولة منه في تنويع أوصافها لكي يجعل صورة المكان قريبة إلى ذهن القارئ كما يعطينا بذلك تحديدا دقيقا للمكان والذي يعتبر تقنية جمالية حديثة ارتبطت بظهور الرواية الجديدة .

إنّ اعتماد الراوي على تقنية الانطلاق من فضاء أساسي إلى آخر فرعي يرجع ذلك لتعدد شخصيات الرواية وعلى اعتماد الرواية على تداخل الحكايات .

والجدول التالي يوضح المجلس الأساسي والمجالس الفرعية على مستوى المتخيل في الرواية:

[1] الرواية: ص52.

[2] المصدر نفسه: ص78.

[3] المصدر نفسه: ص143.

	وصفه	شخصياته	المجلس الفرعي	وصفه
المجلس الأساسي (المجلس السنوي)	كان المجلس الأساسي عبارة عن قاعة واسعة مستديرة تحفها بسائط ونمارق	السندباد	مجلس السندباد والساحرة والشيوخ	تمثل هذا المجلس قاعة واسعة تنفتح أبوابها من صلب الجدران الصخرية
		جلجامش	مجلس جلجامش وشيوخ الجزيرة	تمثل المجلس الذي وصل إليه جلجامش في قاعة مسدسة الشكل ميدانها فسيح تشتمل على عدة اصناف من الزرابي والافرشة جمع مجموعة من الشيوخ
		ابن بطوطة	مجلس ابن بطوطة مع الفتى	لم يرد وصف لهذا المجلس

الجدول رقم8: يبين المجلس الاساسي والمجالس الفرعية على مستوى المتخيل في الرواية

من خلال الجدول تبين لنا أن المجلس الأساسي و السنوي تضمن مجالس فرعية وردت من خلال استرجاع الشخصيات الحاضرة فيه لمغامراتهم السابقة، كما أن الراوي اعتمد هذا الانطلاق من فضاء المجلس الأساسي إلى فضاء المجلس الفرعي لأنّ الرواية تعددت فيها الشخصيات ولأنها اعتمدت تقنية اشتباك حكي داخل حكي.

2-2 الفضاءات العجائبية :

إنّ إفراط الراوي في استعمال المخيلة المبدعة جعله يلجأ إلى تعجيب المكان لإدهاش متلقيه والإيقاع به في أحاييل الفاتن المدهش، والمهيب المخيف، حيث جعل المتلقي من عالمه الواقعي والذي من أهم مميزاته الرتابة والهدوء إلى عالم جديد شبيه بالواقع يدعو إلى تمزيق هذا الهدوء وتكسير تلك الرتابة فظل المتلقي فريسة التردد في القبول بهذا العالم الجديد وقوانينه، وتصديق كل ما يحدث

أو عدم القبول والتكذيب، وسيان بين التكذيب والتصديق في مجال السرد الذي غايته خلق جو مشحون بالأحداث والوقائع التي تجعل المتلقي أسيرا لها بما تحققه له من متعة، وما تولده له من التشويق لتلقي بقية الأحداث مهما كانت درجة مصداقيتها .

تجعلني هذه الرواية أتساءل :هل سعي البطل في العالم الغريب جعله ولو إلى حد ما غريبا عن نفسه ومجتمعه فراح يتخيل هذا المشهد الفريد المفارق؟ هل لعبت أحاسيسه وأوهامه ما قاله الجاحظ قديما "إذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب وتفرق في ذهنه، وانتفضت أخلاطه فرأى ما لا يرى وسمع مالا يسمع وتوهم الشيء الحقير أنه عظيم جليل"[1]، أم تلك حقائق رآها وتبينها كما صرح هو ذاته في بداية القصة في قوله للطبيب "كيف تنكر علي ألا يجالسني الجاحظ وأنا أمسك بكتابه بين يدي في خلوتي، إن حضوره معي لا يقاس بمقياس الحضور المادي العيني"[2].

أ- الجزر المجهولة :

"وهي مكانيا تعني الأرض المجهولة البقعة الغامضة، الموقع اللامحدود"[3]، مثلت هذه الجزر في الرواية جزء من البحر أي أنها متواجدة في أعماق البحار لذا يعد الوصول إليها أمرا خطيرا وصعبا، لكن رغبة الشخصيات في اكتشاف أسرارها أعطاهم العزم للوصول إليها حيث نجد السندباد في المقامة الثانية يصف شعوره عند اقترابه منها "كانت خطواتي تقودني إلى قلب الجزيرة دون أن أشعر بالتعب وقد سرت سيرا طويلا حتى اختفى الشاطئ وغاب البحر "[4].

[1] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج6، مكتبة الجاحظ، ط2، 1967،ص250.

[2] الرواية: ص16.

[3] ياسين النصير: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، دط، دت، ص79.

[4] المصدر نفسه: ص50.

إنّ جهل الشخصيات لما يوجد داخل تلك المناطق الجزرية انتابتهم حالة من الخوف والرعب، فالبحارة في مقامة السندباد الرابعة يصفهم الراوي بقوله "لم يكونوا مسرورين على عادة البحارة حيث يصادفون أرضا، بل كانت القسمات تكسوها من الخوف والحذر غشاوة داكنة"[1].

وهذه الجزر كانت مجهولة المكان والاسم فنسبة اسماءها إلى أصحابها.. (أصحاب الجزيرة –شيوخ الجزيرة...)

ب– المدن الطوباوية:

"ولعل الروائي الإنجليزي إدغارريس باروز من أوائل الأدباء الذين اقتحموا بخيالهم العلمي هذا المجال بحثا عن مناطق مفتوحة على سطح الكرة الأرضية، وذلك في روايته (الأرض التي نسيها الزمن)، ليتحدث فيها عن غواصة يسيطر عليها بحارة إنجليز في الحرب العالمية الثانية تضل طريقها في المحيط، ثم تقترب من جزيرة في وسط جبال سخرية ، تضيع في نفق داخل الصخور لتجد نفسها في مكان منعزل ناء، مايزال سكانه يعيشون حياة بدائية عن التطور والتمدن"[2].

إن أغلب رحلات الأبطال كانت تنتهي بالوصول إلى مدن مجهولة ومن خلال وصفها تبدو مدنا خارقة مثالية بشكلها ومضمونها وهي المدن المثالية أو الطوباوية، وقد استطاع الروائي أن يقدم لنا مشهدا لتلك الأماكن يصور فيه مجموعة من العلماء استطاعت أن تغزو قاع المحيط وتقيم حضارة فيه، هدفها القضاء على وسائل التدمير والفساد، لذا سعوا إلى إخفاء مدينتهم" وقد خول لهم ذلك العلم استحداث ستار حاجز يستر الجزيرة عن أنظار الغرباء إنك تقترب من شواطئها فلا تشاهد سوى امتداد البحر وكأنك أمام مرآة تعكس لك الوجه المقابل للبحر"[3].

وقد كانت هذه المدن أشد قوة وصلابة وذلك لأن الراوي عمد إلى استنطاق صفات المكان الأساسية من خلال ذكر الخامات التي بنيت بها فهي حجارة صلبة وضخمة "حتى وقفت أمام بناء ضخم من

[1] الرواية: ص127.

[2] محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1994، ص20.

[3] المصدر نفسه: ص71.

الحجارة البيضاء يندرج في شكل وهمي نحو السماء"[1]، " ثم نزلنا سلما من مرمر عريض الدرجات يزداد اتساعا كلما تقدمنا نحو المنبسط من الأرض المبلطة بالرخام يقابلها قصر عالي البنيان تقوم أبوابه الستة على أعمدة من رخام أبيض منحوت"[2] .

إن اختفاء هذه الأماكن في أعماق البحار بعيدة عن الأعين الناظرة جعل الأبطال يصابون بالدهشة والذهول عند الدخول إليها، فكانت بالنسبة إليهم مناطق عجيبة تحيط بها الأسرار الكثيفة وغير المألوفة لبعدها عن المدن والعمران التي يقطنها الناس حيث يقول العم حمدان :" إنها الحضارة التي اختفت جعلتها أنت وسط البحار وجعلتها أنا وسط الصحاري"[3] .

2-3 أماكن العبور:

هي أماكن ترتادها شخصيات مختلفة إما لظروف معينة أرغمتها على التواجد فيها قد تكون ظروفا طارئة أو دائمة وقد تلجأ الشخصية لهذه الأماكن من أجل الوصول إلى أماكن أخرى غيرها نذكر منها :

أ- البحر:

يُعَدُّ البحر مكانا للتنقل، ويُعَدُّ من أهم الطرق المائية المفتوحة يتميز البحر كطريق بخطورته الشديدة لاسيما أثناء عواصفه وأمواجه وهيجانه الداخل فيه كالداخل في المجهول، "والبحر كمكان مفتوح يجسد أحلام أبطاله، ويجسد همومهم وطموحاتهم وقد دخل البحر كمكان في تولدات التغيير والتحول الاجتماعي والثقافي وعد مصدرا أساسيا من مصادر العمل الروائي"[4].

البحر هو أكثر أنواع القوى الكونية مهابة وجمالا في الوقت ذاته، وهو مكان لامتناهي ومتسع وهائل "ووسائل مواصلاته بوصفها أمكنة أيضا تقدم نعمة الحياة، وتفتح أبواب العالم ونوافذه ليعرف

[1] الرواية: ص51.
[2] المصدر نفسه: ص.77
[3] المصدر نفسه: ص231.
[4] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص115.

الإنسان ما يجهله، فالبحر هو المكان العنيد الجبار، الكريم الذي يبسط مائدته للضيافة، لكنه غير صادق في عواطفه ووجدانه"[1]، وقد شغل البحر اهتمام الأدباء والشعراء قديما وحديثا، فانتبهوا إلى سحره وجماله وعظمته، كما شغل أيضا الروائيين وشكل لدى كثير منهم أحد المكونات الأساسية المفعمة بالمعاني والدلالات المتعددة والعميقة التي يحتاجها عملهم الروائي.

يمثل البحر ذلك العالم المجهول الغريب والعجيب والذي يحمل صفات شبيهة بصفات الإنسان وذلك لكثرة تعامله معه، ففي حالة غضبه وحزنه يهيج بينما في حالة فرحه نجده هادئا وصافيا، والبحر بكونه يعانق السماء ويغوص في أعماق الأرض فهو يحمل الكثير من الأسرار لكنه لا يبوح بها كلها، فالبحر أكسب شخصيات الرواية استعدادا لإقامة العلاقات للسفر لاكتساب معرف جديدة كما مثل لهم بوابة عبور إلى العالم الآخر[2].

هناك بعض الأسباب التي دفعت الأبطال إلى الولوج في هذا المكان الخطير والمجازفة بحياتهم، منها حب المغامرة والرغبة في اكتشاف أسرار الكون والبحث عن المعرفة للقيام بمهمة ضرورية، مثلما فعل جلجامش عند بحثه عن ماء الحياة في أواسط البحار والمحيطات، حيث يقول أحد الشيوخ لجلجامش: "أنتم مغامرون فعلا، تركبون بحر الظلمات في مراكب بدائية وكأنكم تمتطون صهوة الموت، هذه الأعواد التافهة لا تقاوم شراسة الموج ولا تقوى على دفع يد الريح"[3].

ب– الصحراء :

ومن البحر إلى الصحراء انتقل الراوي في توظيفه لها في الرواية باعتبارها عمقا ثقافيا و معتقدا لأبناء المنطقة العربية، والصحراء فضاء مفتوح تعد معلما بارزا في الذاكرة العربية لما تحمله من العادات والتقاليد والتمسك بالأخلاق الحميدة والمحافظة على الدين الإسلامي.

[1] فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية،ص146.

[2] صلاح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبدالرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003،ص22.

[3] الرواية: ص74.

والصحراء في أدبنا العربي القديم عنصر فاعل، تشكيليا وفكريا فيها اكتشف نفسه إنسان مقذوف إلى عالم أجرد، وعليه كي يثبت وجوده لابد من تحديها "فكان أن أثبت جدارة لامثيل لها، هي ذي القيمة التي أسسها الإنسان يومئذ متحديا بها حتى نفسه ككائن بشري، وفي أبعاد الصحراء تكمن قيم الطبيعة وسحرها، فهي فضاء بكثبان وفضاء بواحات، وفضاء بسماء وأفق منطبقين فضاء بألوان قوس قزح، فضاء بجفاف ومطر وخيول وجمال"[1].

ولفظة الصحراء تتكون من عدة وحدات معجمية (الرمال-النخيل-الواحات...)والتي شكلت حقلا دلاليا عمل على الزيادة في توضيح المعنى، وتعميق التجربة الشعرية كما عمل على تجذر المحكي مكانيا يقول الراوي: "كانت الصحراء من حولهم بحرا من الرمال المترامية الأطراف تسد وجه الأفق لا شيء فيها سوى هذه الباقة من النخيل أمامهم وكأنهم لطخة خضراء في صحيفة صفراء "[2]، وفي مقطع آخر من المقامة الأخيرة يقدم لنا الراوي وصفا للصحراء وأهلها "فرك عدي عينيه ليتبين المشهد السحري أمامه ...قافلة من عدة جمال تنحدر على لسان رملي نحو منبسط تتجمع فيه غابة نخيل..متطاولة الأعناق نحو السماء ...كانت الجمال في نسق واحد تسير بانتظام، يقودها شخص معمم قد أسدل على جسمه الفارع الطويل عباءة زرقاء باهتة اللون، يشد في يده زمام الجمل"[3].

يمكن القول أن كتاب الرواية المعاصرة استلهموا في توظيفهم للصحراء من الموروث الأدبي العربي القديم، وقد مثلت الصحراء المرتكز الأول للروائيين لتناول قضاياهم وهمومهم وقبل ذلك مركبا أساسيا، وخاصية جوهرية للنشاط الفكري فكانت الرواية العربية صورة لهذه الصحراء لغة وبناء وموضوعا.

على الرغم من التناقض القائم بين جوهر البحر المتشكل من المياه وجوهر الصحراء المتشكل من اليابسة، فإنّ اشتراكهما في الخاصية الرحيبة والقدرة على التضييع، وهذا ماجعل الروائي يوظفهما في روايته، كما أنّ البحر والصحراء يحملان تقاطبات جميلة أدت إلى تعمير الرواية بدلالات كثيرة، فالبحر

[1] ياسين النصير: الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2010،ص12.
[2] الرواية: ص213.
[3] المصدر نفسه: ص213.

والصحراء مكانان مفتوحان شديدا الاتساع ويحملان في طياتهما المجهول والخوف والرهبة للإنسان وبالقدر نفسه يحملانه على المغامرة والاكتشاف كما رأينا في مقامة السندباد وجلجامش ومقامة عدي وحسين.

والبطل سليم عند تخيله لهذه الأمكنة المفتوحة دلالة على اندماجه مع الطبيعة وتوحده معها بعيدا عن العالم الذي لوثته أيادي البشر بأبنيتها المعقدة وأفكار الإنسان المعاصر .

فعمق البحر والصحراء هو عمق النسان في حد ذاته، فمعاناة الإنسان وصناع في هذه العوالم (عوالم الذات) فإنه يصل إلى هدفه في الأخير، عالم مثالي إنساني ذي فطرة صافية في أعماق النفس البشرية عبر الثقة بالله ثم بالنفس .

ج- الشارع:

"الشارع صحراء المدينة، وجزؤها الزمني وحياتها الدائبة المتحركة ولولب بعدا الحضاري لامتداده طاقة من مد الخيال، ولانعطافات تحولات الزمان والمكان لسعته رؤية ريفية مدنية ولصيقة، رؤية المدن الصغيرة الوسطية، ولساكنيه حرية الفعل وإمكانية التنقل، وسعة الإطلاع والتبدل"[1].

ويعد الشارع من الأماكن الهامة في حياة المدينة وهو جزء لا يتجزأ منها، وهو أحد العلامات المكانية البارزة فيها تنفتح عليه الأبواب وتتحرك من خلاله الشخصيات، والشوارع أماكن مفتوحة تستقبل كل فئات المجتمع وتمنحهم كامل الحرية في التنقل والحركة، فسمة الانفتاح هذه تجعله منفصلا عن الأماكن الأخرى فهو نقطة فاصلة بين المدينة والقصر الذي يذهب إليه البطل، كما أن مظاهره تعكس مكانة المدينة الحضارية ويعكس أيضا أفكار الأفراد وأحوالهم وثقافتهم ومدى تطورهم .

فجلجامش عند تطوافه في مدينة عين الحياة أصيب بالحيرة والدهشة لما رآه حتى ظن أنها الجنة، يقول: "كانت العرب تشق بنا قلب المدينة العامرة بالحركة تلف بنا حدائق بديعة التنسيق، جميلة المناظر تظللها أشجار عطرة، ذات أشكال وألوان مختلفة..زاهية الألوان "[2].

[1] ياسين النصير: الرواية والمكان، ص110.

[2] الرواية: ص99.

كما تمثل الأروقة ممرات يقطعها الأبطال للوصول إلى قاعة المجلس، يقول الراوي: "كان الممر واسعا يتدفق إليه نور الشمس من فتحات في أعلى الجدار ينتهي بقاعة واسعة مستديرة، تحفها بسائط ونمارق "[1].

لقد بالغ الراوي في توصيف جمالية هذه الأمكنة لكي يجعل المتلقي يتمتع ويتوغل في القراءة كما أعطى لبعض ساكنيها بعدا حضاريا وثقافيا عن تطورهم ورقيهم من استعمال الأشكال الهندسية المختلفة، وطريقة البناء والتناسق، فهو يرد أن يعطينا صورة عن تلك الحضارات القديمة (إرم ذات العماد ...) لكن أعطاها بعدها علميا لتصبح مدنا مثالية علمية تجمع بين الماضي السحيق والمستقبل المشرق.

2-4 الأماكن المتحركة والمتحولة

فالأماكن المتحركة " يقصد بها المراكب والقوارب وكل الوسائل التي تتحرك مع حفاظها على طابعها المكاني"[2].

أ- السفينة :

تعد السفينة الوسيلة الضرورية لامتطاء البحر منذ عهد نوح عليه السلام، وبالقدر الذي يحمله ركوب السفينة من رعب وخوف فهي تحمل أيضا علامات الاكتناز والامتلاء في أعداد الناس الذين على ظهرها والأنس بينهم، إضافة إلى علامات الفرح الصادرة من أفواه الراكبين فيها[3]، إضافة إلى أن السفينة وسيلة للتطلع على أسرار البحر المجهولة كما أنها وسيلة للتعدي على أمواج البحر وعواصفه. إن هذه المراكب تعرضت في كثير من الأحيان للتحطيم لمحاولتها الدخول إلى أماكن محرمة، فنجد مثلا مركب السندباد عند اقترابه من أرض الساحرة قامت بمهاجمته ودمر مركب جلجامش من طرف شيوخ الجزيرة ليهلك كل الراكبين فيها وينجو البطل ليواصل مغامراته .

[1] الرواية: ص52.

[2] عليمة قادري: نظام الرحلة ودلالاتها (السندباد البحري)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، ط1، 2006،ص126.

[3] ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص151.

والسفينة مكان اصطناعي أنجز لمصارعة الفضاء الطبيعي (البحر) وهذا دلالة على الصراع الدائم بين الإنسان أو العقل البشري والطبيعة بأهوالها ومخاطرها.

ونظرا لمحدودية السفينة إلا أنها تحتوي على أمكنة أخرى صغيرة كالمقصورة التي يلجأ إليها البحارة عند قضاء حوائجهم فهي بمثابة الغرفة، كما يلجؤون إليها للحماية من أمواج البحر العاتية، فنجد السندباد يصرخ في وجه الشيخ الضرير الذي خرج من المقصورة وقت هيجان البحر "ما الذي جاء بك ؟لماذا تركت أمن المقصورة؟ ضحك الشيخ وقال :أي أمن يا بني ؟ هل ينجيني من الموت مجرد بقائي في المقصورة "[1]، ومرة أخرى نجد السندباد يأمر البحارة بالدخول إلى المقصورة حماية لهم من غضب الساحرة حيث يقول :"التفت إلى البحارة من حولي وأمرتهم بالعودة إلى المقصورة في بطن السفينة وصاح بهم الحبشي أن عودوا فعادوا"[2].

ب– السيارة (العربة) :

تطلق لفظة السيارة عند العرب قديما على المسافرين أو على القافلة كما في **قَالَ تَعَالَى**:

﴿ وَجَآءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُواْ وَارِدَهُمْ فَأَدْلَىٰ دَلْوَهُۥ ۖ قَالَ يَٰبُشْرَىٰ هَٰذَا غُلَٰمٌ ۚ وَأَسَرُّوهُ بِضَٰعَةً ۚ وَٱللَّهُ عَلِيمٌۢ بِمَا يَعْمَلُونَ ﴿١٩﴾ ﴾*، ونظرا للتغير الدلالي أصبحت السيارة تطلق على تلك الوسيلة من وسائل المواصلات والتي يستعملها الأشخاص للتنقل من مكان لآخر أو من مدينة لأخرى وقد وردت في الرواية بلفظة العربة التي ركبها جلجامش عند تجواله بمدينة عين الحياة، لكن هذه السيارة تختلف عن السيارات العادية فقد وصفها الراوي بمواصفات عجيبة فهي شبيهة بالمركبات الفضائية فيقول: "كانت العربات المزينة بالقماش الفاتح المورد تنساب على وجه طريق ممرد، وكأنها تلامسه، بل تظل معلقة على ارتفاع قليل، لا يصدر عنها ضجيج ولا صخب...ما إن استويت على المقعد الوفير حتى أقلعت في حفيف لطيف والتفت إلي صاحبي بعدما أدار بعض أزرارها وقال :لسنا في حاجة إلى جياد

[1] الرواية: ص30.

[2] المصدر نفسه: ص124.

*سورة يوسف: الآية (19).

لجر العربات ..إن جيادها فيها تحركها من الداخل فهي تفقه عني ما أريد من وجهة وما أرغب فيه من سرعة وستقودني إلى مبتغاي عبر أقصر السبل"[1]، وهي دلالة على حاجة الإنسان إلى مثل هذه الوسائل لتسهيل التنقل عبر الأمكنة البعيدة أو القريبة.

ج- المحكمة :وهي مقر يتم فيه التقاضي بين المختصمين كما أنها مكان ساكن وثابت، إلا أنها وظفت في الرواية بطريقة مدهشة عجائبية مخالفة تماما لحقيقتها الثابتة، ففي المقامة الرابعة تحولت القاعة من هيئة إلى أخرى حيث يقول السندباد :"تحركت في مقعدي وقد تحرك الرجال إلى هيئة تجعل من القاعة مجلس محاكمة، وفك قيد الساحرة"[2].

ويعتبر لجوء الراوي إلى تحريك الأماكن الساكنة كزيادة في عجائبية الأماكن والتلاعب بالأمكنة كبنية سردية فنية جمالية كما أن ظهور الممرات المختفية يؤدي إلى توغل الأبطال في تلك الأماكن وذلك بعد حل ألغازها وطلاسمها، فحسين في المقامة الأخيرة يعرض الكتاب لأشعة القمر فينبعث منه نور سحري، " كان حسين يسلك بالكتاب في ثبات والسيف النوراني يتغلغل في العين المطموسة، ولعب الزرقة يشتد، ثم وكأنها انزاحت في شهيق عميق راحت تتراجع بسرعة نحو الجدار الذي ابتلعها مخلفا وراءه بابا لم يكن له وجود من قبل في الجدار"[3].

حركة المكان كانت استجابة لأفكار الشخصيات ولضرورة الموقف وهذا دليل على تحكم الإنسان بالمكان الذي كان منذ أن وجد ثابتا بأفكاره مثله جهاز متحكم عن بعد وهذه التقنية عالية التكنولوجيا والجودة وهي آخر ما توصل إليه العقل البشري من تطور في باب التكنولوجيا والتواصل الفكري بين الإنسان (كمعقول) والمكان (كمحسوس) قمة الاندماج بين العالمين.

لجأ الروائي إلى توظيف هذه الأماكن غير المستقرة والمتحركة لدوافع اجتماعية ومحاولة منه لتجميع عدة أمكنة من خلال حضور الشخصيات لتكتسب الرواية زئبقية في أماكنها تحوم حولها كل العناصر السردية بطريقة فنية جمالية تجريبية .

[1] الرواية: ص 98.
[2] المصدر نفسه: ص 146.
[3] المصدر نفسه: ص226.

– ثانيا : الشخصية وعلاقتها بالمكان :

تعمل الشخصيات على تجسيد أحداث العمل الروائي في أماكن معينة، ومنه فإن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء الفني في النص فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، كما أن الأحداث تتجدد في فضاء مكاني يكون منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته "كما أن المكان لايظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه وتخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يتدرج فيه، وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالاته المناسبة وتماسكه البيولوجي "[1]، فالشخصية مهما انتقلت إلى أماكن متعددة فإنها تبقى مرتبطة بمكان محوري يعكس صفاتها ومشاعرها وتحركاتها، ويعين على تجسيد الأحداث فيها مما يزيد من انسجام وتلاحم الشخصيات بالمكان في الرواية فهي عنصر أساسي من عناصر النص السردي ومن خلالها تنظم العناصر الأخرى .

وإن ما يؤكد ارتباط المكان الروائي بالشخصية هو طبيعة العلاقة بين الإنسان ومحيطه الذي يعيش فيه، والحديث في موضوع المكان الروائي إلا إذا اقترن بالحديث عن الشخصية التي تتحرك في إطاره كقوة فاعلة ومؤثرة، فهي تنهض بشتى الأفعال في المسار السردي للرواية.

1– علاقة الشخصية بالمكان الواقعي (المستشفى):

مثّل المستشفى بالنسبة للبطل مكانا مرفوضا وضيقا ومعاديا لأن الإقامة فيه جبرية بدلا من كونه مكانا اختياريا لطلب التداوي والراحة، "تقترن ذاكرة المكان المعادي بإشاعة القيم غير المريحة كالشعور بالاغتراب النفسي والرعب واليأس والضياع، على عكس ما تشيعه ذاكرة المكان الأليف من قيم ايجابية تتناغم مع إرادة الإنسان وأحلامه وتشبع رغباته وتشعره بالدفئ والأمان والأنس، وهو ما يضعنا أمام مظاهر متعددة للمكان المعادي وأشكال تتفاوت في درجة سلبية أبعادها البنائية والدلالية، وإن كانت جميع تتآزر في التمكين من شعور الإنسان، وفرض سلطتها العدائية على نمط

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص32.

حياته وشكل وجوده "[1] .فأصبح المستشفى بمثابة السجن بالنسبة للبطل لأنه أبعد عن عالمه الخارجي، كما مثل له وسواسا أخرجه من حياته العادية بين الأهل والأولاد إلى حياة ضيقة قائمة على سلب الحقوق والحريات، وكانت تلك الإقامة جبرية مرتبطة بإرادة الآخرين، فالبطل في هذه الحالة يعاني من مشاكل وأزمات مزدوجة، أحدها المشاكل الاجتماعية داخل مجتمعه والأخرى مشاكل العزلة والضيق النفسي من جراء دخوله المستشفى فنجد البطل يصرح بدخوله الاجباري إلى المستشفى في قوله:

"إنني أستغرب مقدمي إلى هذا المكان من غير طلب مني...لو كنت أجد في نفسي ما يدعوني إلى زيارة الطبيب لأتيته بنفسي، وليس مقاداكما فعل بي ابني اليوم"[2].

فالمكان كما أشرنا يمثل بالنسبة للبطل مكانا جبريا خلق له ضغوطات نفسية لأنه أحس بداخله بحالة من الغربة الفكرية بين جميع الشخصيات الماكثة فيه بل وحتى الأصدقاء الذين قاموا بزيارته، فنجد في الحوار الذي دار بينه وبين الطبيب ليدافع عن نفسه "دعني أحدثك عن علمي ساعة وقارن بين ما تجده في دفاترك وبين ما أجده في رحلاتي، فإن وجدت خروجا عن المنطق الذي تؤمن به ...لماذا تصر على اتهامي بالجنون إن الذي بي نعمة وليس جنونا"[3]. والمستشفى كان مغلقا ضيقا حتى بالنسبة لبعض الشخصيات الأخرى حيث نجد أن شخصية أسمهان صرحت بذلك في قولها:" لا أريد أن أكون ممرضة بقية حياتي، لا أريد أن أعيش في هذا المكان المغلق الذي يعشش فيه المرضى"[4].

إن عدائية المكان الواقعي (المستشفى) كون للبطل وللشخصيات الأخرى حالة من الاغتراب النفسي تجاهه، فنجد مثلا أن البطل يحاول أن يتواصل مع العالم الوهمي عبر أمكنة مختلفة كبديل لهذا المكان الذي أصبح يسبب له ضيقا واختناقا، فكلما ازداد ضيق المكان الواقعي ازداد اتساع الفضاء المتخيل

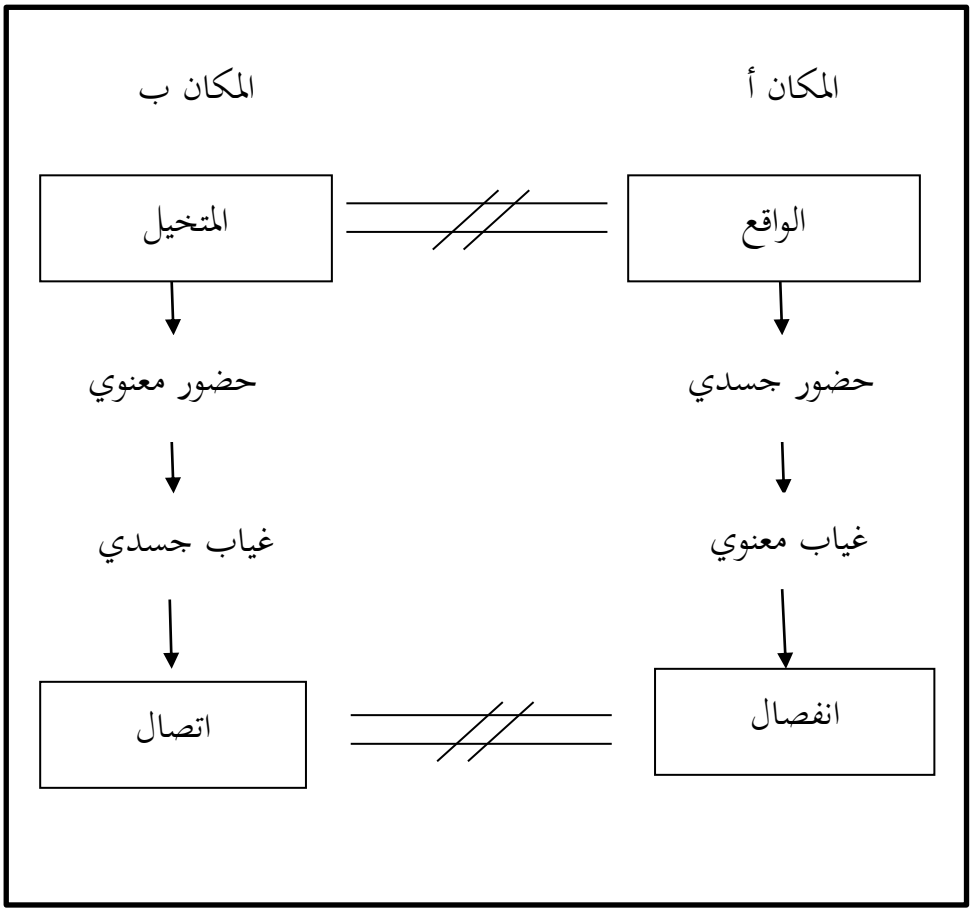
[1] عبد الله زيد صلاح: دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر، ص135.

[2] الرواية: ص10.

[3] المصدر نفسه: ص41، ص42.

[4] المصدر نفسه: ص60.

ويمكن أن نجسد علاقة البطل بالواقع والمتخيل من خلال ثنائيتي (الحضور والغياب) كما في الشكل الآتي:



الشكل رقم 13: ثنائية الحضور والغياب للمكان الواقعي والمتخيل

من المخطط تبين لنا أن المكان الواقعي يمثل بالنسبة للبطل حضورا جسديا فقط، بينما تغيب فيه نفسيته وأفكاره والبطل فيه يعيش في حالة من الانفصال ، بينما نجد أن المكان المتخيل عكس الواقعي، فالبطل فيه يكون حاضرا معنويا من خلال أفكاره الذهنية، بينما جسده يكون غائبا عن هذا المكان ويمثل له مكانا متصلا حميميا.

يحاول البطل أن يتواصل مع العالم الوهمي عبر أمكنة مختلفة لأن المكان الذي يعيش فيه أصبح يسبب له ضيقا واختناقا فكلما زاد ضيق المكان الواقعي ازداد اتساع الفضاء المتخيل.

2- علاقة الشخصيات بالفضاءات التخييلية العجائبية:

"نقصد بالفضاءات التخييلية مختلف الفضاءات التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي تتميز به أو صفاتها التي تنعت بها، ونجدها أقرب من جهة محددة إلى فضاءات المرجعية، وتتصف ببعض صفاتها "[1].

نجد في الراوية مثل هذه الفضاءات الخيالية والتي ليس لها أي وجود على أرض الواقع و أعطاها الراوي أسماء مجهولة خيالية منها : واحة الأرض السابعة، وادي الزوابع و التي تلمس بعضها في المقطع التالي " لقد عثرنا عليكما في وادي الزوابع، وحملناكم معا ... وفيها تكلم هذا و أشار الى حسين .. وعن واحة الأرض السابعة "[2].

"إن عجائبية هذا الفضاء تكون من زاوية التي تتخذها لمعاينتها، فأغلب الشخصيات في مغامراتها وصلت إلى مدن مجهولة التي لم نتعرف على أسمائها لكن كل راو قدمها لنا بصفاتها الدالة على خصوصيتها وفرادتها التي توحي بطابعها العجائبي الذي يميزها عن الفضاءات الأخرى، فهذه المدن كانت تظهر وتختفي "[3] ، وبالتالي بدراستها في تحليلنا لها على البعد البصري من خلال ظهورها عن العين .

2-1 علاقة الشخصيات بالفضاءات الظاهرة :

"تتسم الفضاءات العجائبية الظاهرة بكونها مرئية و مفتوحة أو مغلقة لكنها في الحالتين تظل بارزة يمكن لكل من اقترب منها أن يعاينها، لذلك ميزنا داخلها بين المباح و المحظور، فالمباح منها ما يمكن لكل شخص كيفما كان أن يدخل إليها، أما المحظور فلا يمكن الدخول إلى فضائه إلا بعد فك رصده و معرفته"[4].

[1] سعيد يقطين: قال الراوي، ص246.

[2] الرواية: ص216.

[3] فوزية تقار: البنى الفنية في رواية مقامات الذاكرة المنسية، ص243.

[4] سعيد يقطين: المرجع نفسه، ص255.

نرصد الفضاءات الظاهرة في المقامة الأولى و الثانية ورؤيتها متاحة لأي شخص وهي أحجية مباحة أنشأت طبيعيا لم تتدخل يد الإنسان لإقامتها أو تشكيلها ، إنما وجدت هكذا منذ الأزل بسماتها الأولى ومميزاتها الطبيعية[1].

وفي المقطع التالي من المقامة الأولى تبين لنا أن فضاءها فضاء ظاهر مباح حيث يقول السندباد " كانت خطواتي تقودني إلى قلب الجزيرة دون أن أشعر بالتعب (...) حتى وقفت أمام بناء فخم من الحجارة البيضاء"[2] .

هذه الأفضية تمثل بالنسبة لبعض الشخصيات مصدر مضرة وهلاك وتمثل للبعض الآخر مصدر السعادة و النفع و الفرحة حيث يقول السندباد " إنّ الجزيرة تحتفل بمقدمي أيم احتفال إنها تجدد زينتها لاستقبالي لقد تركتها تعد اللقاء كما تستعد الزوجة للاستقبال زوجها تنثر الزهر على الدرب، وترش الرياحين على النمارق و الزرابي"[3] .

2-2 علاقة الشخصيات بالفضاءات الباطنة :

تضع الفضاءات العجائبية الباطنة في مقابل الفضاءات الظاهرة لأنها بوجه عام تحت أرضية أو تحت مائية، أو مجهولة لا يعرف مكانها، أو أنها تظهر وتختفي في كل مرة لعوامل طبيعية ذاتية أو اصطناعية خارجية[4].

نجد هذا النوع من الفضاءات في المقامة الثالثة والرابعة حيث كانت تلك الأفضية لا تظهر للعيان ، ولا يمكن لأي شخص الدخول إليها فهي ليست فضاءات مباحة، إنما هي فضاءات اصطناعية تدخل الإنسان في تشكيلها و اغلاقها .

[1] ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي، ص255.
[2] الرواية: ص50- ص51.
[3] المصدر نفسه: ص40.
[4] ينظر: سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص264.

فالفضاء المحظور الاصطناعي فضاء مغلق تتواجد حراسه في بابه وتمنع وتعلن عن كل من يريد الدخول إليه و ذلك أمر من الكهان أو الحكماء وبوضعهم أقفال سحرية لإخفائه عن أعين الناظرين لغايات معينة، ولا يمكن لأي أحد الدخول إليه إلا بفك تلك الألغاز السحرية الغامضة"[1].

ومن سمة هذه الفضاءات أنها منغلقة على نفسها لسيطرة جماعة معينة على تسيير شؤونها محاولة الحفاظ على عالم المدينة الداخلي لأسباب مختلفة، و غالبا ما تكون مثل هذه المدن تنعم بالحياة السعيدة و برغد العيش، فجلجامش كان يبحث عن أرض عين الحياة الأرض المفقودة بالنسبة للآخرين لكنها معلومة بالنسبة له حيث سأله السندباد عنها : " و هل وصلت إلى الأرض المفقودة. نظر إلي مندهشا وقال : ولم تسميها الأرض المفقودة (...)

لأنها كذلك و أهل زماني لايزالون يبحثون عنها في أعماق بحر الظلمات، هناك اعتقاد بأنها قد غرقت دفعة واحدة جراء زلزال عنيف او انفجار هائل"[2] .

إنّ هذه الجزيرة التي وصل إليها جلجامش كانت مختفية وسط، بفعل ستار حاجز عجيب أقامه حكمائها لحمايتها من الأفكار الغريبة التي تفسد عليهم حياتهم الهادئة و السعيدة وتخرجهم من حياة العدل الى الظلم و القتل لذا لجأوا إلى وضع هذا الحاجز السحري .

وفي المقابل كانت الأرض التي وصل إليها السندباد شبيهة بأرض جلجامش من حيث العجائبية لكنها لم تكن مختفية في أعماق البحار بل كانت مخبئة في قعر الأرض تحت ستار خوي، كما وصفت في المقطع التالي " كانت خطواتي تدفعني إلى الأرض الرخوة حتى لامسني شيء بارد وخاط لحمي وعظمي فهممت بالنكوص من وراءه لكنه أسرني من جميع الجهات، فوجدت نفسي أغوص فيه (...) وانفتح أمامي عالم آخر من شجر وأحراش قصيرة تنتهي ببناء شاهق"[3].

إنّ انغلاق هذه الأفضية واختفاء تلك الأمكنة كل ذلك خوفا من الأعداء المتربصين و من اختلاط الأفكار الفاسدة ، فهذه الأرض التي وصل إليها السندباد المسمات بأرض الساحرة لكنها في

[1] ينظر: سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص261.

[2] الرواية: ص70- ص71.

[3] المصدر نفسه: ص132.

الاصل ليست لها انما سلبتها من أصحابها شيوخ تلك الجزيرة وحاولت اخفائها عن الناس وعنهم ويقول أحد الشيوخ " صنعت لنفسها الجدار الذي يحميها من المغامرين و الطفيليين الذين يقتربون من القصر، وقد وجدنا عنتا كبيرا في الاستيلاء عليه..."[1].

وهذه الفضاءات المختفية تصبح ظاهرة مباحة لأي شخص بمجرد تخلي أصحابها عن الاسباب التي دفعت الى اخفائها، فالسندباد عندما كشف سر الساحرة تجلى المكان وظهر قال احد الرجال " لقد ظهر الرجال المكان ليعود إلى حالته ،غير أننا لن نتركه هنا سنرحل به إلى كوكبنا "[2]، فأصحاب هذا المكان قرروا نقله الى مكان آخر للمحافظة على أصوله وثوابته من أيدي العابثين ليدل ذلك على شرف ومكانة هذه الامكنة.

أما المقامة الاخيرة مقامة العم حمدان فيعد فضاؤها فضاءً ظاهرا محصورا اصطناعيا يمكن لجميع الأشخاص أن يروه لكن لا يستطيعون الدخول إليه لأن الحكماء وضعوا له حواجز سحرية لا يتم فتحها الا بالكتاب ذي العين الزجاجية، والذي من تجلت و تطورت البنية الفضائية في هذه المقامة" كان حسين يمسك بالكتاب في ثبات والسيف النوراني .... يتغلغل في العين المطموسة (...) ثم وكأنها انزاحت في شهيق عميق راحت تتراجع بسرعة نحو الجدار الذي ابتعلها مخلفا وراءها بابا لم يكن له وجود من قبل في الجدار"[3].

فهذه الفضاءات اختفت وراء الحواجز السحرية بحيث لا يمكن أن تظهر إلا لأبطالها بل وحتى ظهورها لأبطالها يكون بصعوبة وهي غير مهلكة لهم لأنها هي من استدعتهم فجلجامش يعترف بأن هذا الفضاء استدعاه عندما قال: "حقيقة لم أدخلها وإنما أدخلوني إليها " [4]،بينما نجد الشخصيات التي رافقته هلكت لأنها لم تستدعهم فهي غير مرغوب فيها ، وتجد ذلك عندما سأل جلجامش أحد

[1] الرواية: ص146.
[2] المصدر نفسه: ص154.
[3] المصدر نفسه: ص221.
[4] المصدر نفسه: ص73.

شيوخ الجزيرة عن أصحابه فأخبره بأنهم غرقوا جميعا حيث يقول جلجامش " لقد أغرقتم مركبي وقتلتم رفقتي "[1].

أما السندباد فقد استدعاه المكان عن طريق الحلم الذي رآه على ظهر السفينة لكنه رفض في البداية الذهاب إلى أرض الساحرة أخذا بنصيحة أصحابه لكنه وجد مركبه يتحرك نحوها من غير إرداته حيث يقول: " حولت الدفة من جديد ولكنها أبت وظلت السفينة تندفع إلى وجهتها الجديدة في سرعة كبيرة وكأن يد جبار تدفعها من خلف "[2]، فهذا الفضاء غير مهلك بالنسبة للسندباد وحده لأن الساحرة هي من نادته بقولها :" ياسندباد (...) لأنها نادتني باسمي ...كيف أتجاهل نداءها..."[3]،بينما تمثل أرض الساحرة مصدر هلاك لبقية أصحابه حيث قال السندباد للبحارة: "أحسب أنها لن تقبل واحدا منكم..ربما عمدت إلى قتلكم واحدا واحدا، ولن يصيبني منها أذى"[4]. بينما نجد في المقامة الأخيرة الاستدعاء ثنائيا، أي أن الفضاء يستدعي حسين وعدي لوحدهما، لذلك وجدا الكتاب بين أيديهما، فعندما سأل حسين عن القصر الذي سيذهبان إليه أجابه أحد الرجال "إننا لا نستطيع بلوغه إنه محرم علينا ..نعرف موقعه، ولكن الذين قصدوه لم يعودوا منه أبدا"[5].

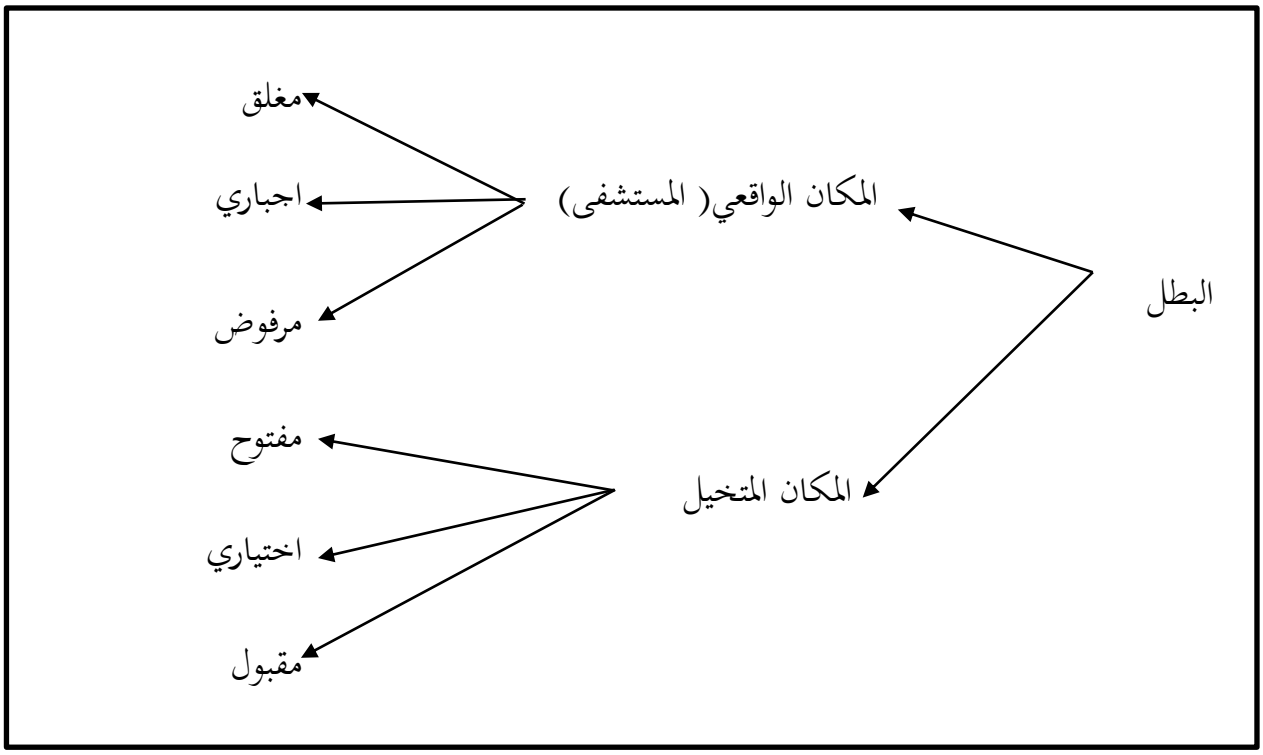
إذن، هذه الأفضية ترفض كل شخص غريب يحاول الاقتراب منها أو الاعتداء عليها باستثناء الأشخاص الذين تتآلف معهم بحيث ترسل لهم إشارة تدعوهم بها وتنتظرهم لترحب بهم، ويمكن أن نلخص أنواع الأمكنة وعلاقتها بالشخصيات المتخيلة في الجدول[6] الآتي:

[1] الرواية: ص75.
[2] المصدر نفسه: ص125.
[3] المصدر نفسه: ص120- ص122.
[4] المصدر نفسه: ص128.
[5] المصدر نفسه: ص216.
[6] فوزية تقار: البنى الفنية في رواية مقامات الذاكرة المنسية، ص242.

المقامات	رؤية المكان	نوع المكان	علاقته بالشخصيات
مقامة 1	ظاهر	مباح طبيعي	غير مهلك
مقامة 2	ظاهر	مباح طبيعي	غير مهلك
مقامة 3	باطن	محظور اصطناعي	غير مهلك بالنسبة لجلجامش مهلك بالنسبة للساحرة
مقامة 4	باطن	محظور اصطناعي	غير مهلك بالنسبة للسندباد مهلك بالنسبة للبحارة
مقامة 6	ظاهر	محظور اصطناعي	غير مهلك بالنسبة لعدي وحسين مهلك بالنسبة لأهل الصحراء

الجدول رقم9: يبين علاقة الأمكنة بالشخصيات

كما يمكن أن نلخص أنواع الامكنة الواردة في الرواية وعلاقاتها بالبطل في المخطط الاتي:



الشكل رقم14 : مخطط يوضح علاقة البطل بالأمكنة بين الواقع والمتخيل

تبرز العلاقة بين الشخصية والمكان من خلال احتكاك أحدهما بالآخر وهذا الاحتكاك يولد بدوره تأثيرا وتأثرا بينهما، فالشخصية كما تتأثر بالمكان بانجذابها نحوه أو هروبها منه، فهي تؤثر فيه أيضا ليصبح التأثير متبادلا ويظهر هذا خاصة مع الأماكن التي تقضي فيها معظم الأوقات كالمكان الذي تعيش فيه الشخصية ولا يقف أثر الشخصية في المكان عند هذا الحد بل تجاوز إلى إبداع أماكن غير مألوفة تعد نقيضا للمكان الإنساني المألوف، ولقد استطاعت الرواية أن تجسد العلاقة بين الشخصية والمكان على الرغم من تحول هذا الأخير من مكان واقعي معلوم إلى أمكنة متخيلة مجهولة .

ثالثا– المكان والوصف:

إنّ التطرق لدراسة عنصر المكان في الرواية يفرض علينا التعرض إلى الأسلوب الذي يتم من خلاله عرضه وتجسيده، والمتمثل في الوصف حيث يرتبط المكان بالإدراك الحسي النظري، ويظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ وعندما يقدّم الروائي الأشياء ليعرفنا بها يلجأ دون شك إلى استخدام أسلوب الوصف باعتباره الأسلوب الوحيد القادر على إعطاء الصورة المناسبة للشيء، والتي يمكن من خلالها تصوره كما لو أننا أمامه فعلا، ويعد الوصف كتقنية وأداة حكائية وجودها ضروري في بناء الرواية وتختلف بنية توظيفه من رواية إلى أخرى.

كما يمثل الوصف وسيلة سردية تقوم بوظيفة بناء مهمة في سياق النص وتستمد قوتها من أسلوب السرد الذي يوجهها ويوظفها توظيفا خلاقا تكون معه ذات شأن البناء، "فهو يشكل نظاما أو نسقا من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات أو تصوير الشخصيات أي جموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية، وعلى ذلك فهو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده في داخل نسق الموجودات المتشابهة له أو المختلفة عنه"[1].

ولقد وظف حبيب مونسي تقنية وصف الشخصيات والأمكنة بحيث نحس وكأن المنظر أمامنا...مستعملا عدسة الكاميرا لالتقاط كل الصغائر والكبائر.

[1] نبهان حسون السعدون: تشكيل المكان في الخطاب السردي (قراءات في السرديات العراقية المعاصرة)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص81.

1- وصف المكان الواقعي (المستشفى):

"يقصد بالمكان المغلق تلك الأمكنة التي تضبط الشخصيات بمجموعة من الشروط والقوانين حسب طبيعة المكان كالسجن أو الغرفة أو المستشفى"[1].

والمستشفى بمعناه العام دال على الضعف والعجز والقدرة المحدودة لحركة الأشخاص الماكثين فيه، وذلك من خلال الحقن والعقاقير التي تقدم للمرضى للتخفيف من آلامهم حيث يقول الطبيب:" في هذه العنابر حالات تأكدنا من إصابتها، ولولا العقاقير لأحدثت في نفسها وفي غيرها ضررا" [2]، لكن البطل يرفض مثل هذه العقاقير يرى بأنها تعطله وتحبسه عن الأفكار والتصورات التي اعتاد الخوض فيها وذلك في قوله:" العقاقير...نعم..ذلك المخدر الذي يعطل الحركة والكلام إنه وسيلة وقتية للتخلص من المريض ريثما تلتفتون إلى غيره"[3].

والمستشفى شكل مكانا منغلقا في جميع النواحي فلم يكتف بعرض العقاقير المخدرة فقط، بل تجاوزها إلى فرض لباس خاص للمرضى يميزهم عن غيرهم ويبين انتمائهم لهذه المصحة فكان هذا اللباس متمثلا في (المنامة المخططة) بينما نجد الأطباء والممرضين يرتدون مآزر بيضاء ليترك ذلك التمييز والاختلاف حالة من الغيظ والتحسر ليعبر عن ذلك بالسخرية كما في قوله:" ألسنا سجناء المصحة، وهؤلاء السجانون، إن هذه المنامة لم تكن من اختياري إنها من خبث بعض الأبناء حتى يضع على كتفي تارة الشذوذ"[4]، ويمكن أن "نلاحظ أن الزي واللباس واللون كلها من المميزات التي تصل الفضاء بالشخصيات وتجعل الترابط بينهما وثيقا"[5].

اختار الروائي المكان المغلق المتمثل في غرفة المريض، وساحة المستشفى، مكتب الطبيب بهدف التركيز على حركة شخصياته الرئيسية والثانوية فهو بذلك لم يكثر من الأوصاف المكانية عدا ذكره

[1] بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الاسلامية، ص31.
[2] الرواية: ص15.
[3] المصدر نفسه: ص15.
[4] المصدر نفسه: ص160.
[5] سعيد يقطين: قال الراوي، ص278

لبعض الأثاث كالمكتب والسرير والمقعد "فيخرج سليم ودفتره إلى مقعد بين أشجارها"[1] ، "وتقدم إلى المكتب ثم سلم على الحضور...قام رفيق من مقعده"[2]، "دلف الغرفة جمع من الرجال وقصد أحدهم سرير سليم..."[3].

بل صبّ اهتمامه على أفكاره الشخصية ليصبح فضاء المستشفى يمثل مكانا لنشر المعلومات، فتواتر المعلومات والحقائق التي سردها البطل على الشخصيات الأخرى ساعدت تكرار الخروج حالة الضيق التي كان يعنيها البطل وأصبح فضاء المستشفى المغلق بالنسبة له ينفتح تدريجيا وذلك بترحيب وتقبل الشخصيات لأفكار البطل ليتحول المستشفى بالنسبة للبطل من سجن ضيق إلى مكان يشبه المدرسة ووظيفة تعليمية فنجده تارة يطلب من العم حمدان أن يعلمه كيفية القراءة وتارة أخرى يعرفه الطبيب رفيق على مجموعة من الطلبة ليلقي عليهم دروسا، حيث قال أحد الطلبة:"أقترح أن يزورنا السيد سليم ليقدم لنا دروسا في الجامعة"[4]، "والمستشفى أصبح مكانا انفرجت فيه نفسية البطل التي اصطدمت بالعالم الخارجي وتحول من مكان ضيق مغلق إلى مصدر سعادة لخلوته فيه"[5].

لقد عمل فضاء المستشفى على تزويد البطل بحقائق جديدة سنقوم بإثراء تجاربه المستقبلية وذلك باحتكاكه بالعم حمدان وبعض طلبة علم النفس حيث يقول:" ولكنها تجربة جديدة علي لذلك فأنا أقبل بها علني أعرف كيف تميزون بين الصحيح والعليل بين العاقل والمجنون"[6].

كما يمكن أن نرصد بعض الفضاءات المختفية والتي تلاشت عبر الزمن والتي ذكرها الراوي بصورة خاطفة أثناء حوار البطل مع الشخصيات الأخرى وذلك لإحالة القارئ لبعض الرموز التاريخية التي اشتهرت بالتفوق المعماري و التقدم وتعبر هذه الأماكن عن شواهد حقيقية لينعم أهلها بالحكمة والسلام والتطور.

---

[1] الرواية: ص81.

[2] المصدر نفسه: ص134.

[3] المصدر نفسه: ص184.

[4] المصدر نفسه: ص139.

[5] محمد نجيب العمامي: البنية والدلالة في الرواية (دراسة تطبيقية)، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط1، 2013 ،ص55.

[6] المصدر نفسه: ص10.

من خلال ماسبق تبين لنا أن الوصف في المكان المغلق كان محدودا جدا ظهر من خلال انغلاق الذات عن نفسها في حين نجد الوصف نال الحظ الأوفر على مستوى المتخيل وهذا يبين مدى انطلاق الذات نحو عوالم فسيحة واسعة، كما أن الراحة والطمأنينة ساعدت على الإسهاب في توصيف الجزئيات الصغيرة متبعا طريقة التصوير السينمائي التي يحس بها القارئ.

2- وصف المكان المتخيَل:

إنّ الفضاء الخيالي الوهمي الذي رحل إليه البطل في حالة من حالاته ليرمز عن العجز والتأقلم مع الواقع المعيش وشدة معاناته، ولقد قدم لنا الراوي وصفا للعديد من الأمكنة المختلفة على المستوى المتخيل في الرواية نذكر منها:

2-1 وصف المجلس:

انقسم المجلس على مستوى المتخيل إلى مجلس أساسي ومجالس فرعية، فأما المجلس الأساسي جاء وصفه في قول الراوي:" كان المجلس قاعة مستديرة تحفها بسائط ونمارق، يجلس عليها جمع من الناس تختلف أعمارهم وأزياؤهم، وكأنهم لاينتمون إلى بلد واحد"[1].

كما نجده قدم وصفا لمجلس جلجامش مع شيوخ الجزيرة في قوله:" إنه المعراج يصعد بنا إلى القاعة المسدسة (...) وانفتح الباب على قاعة واسعة وكأنها ميدان فسيح الأرجاء يتوسطه مجلس دائري نثرت عليه أصناف من الزرابي والطنافس ، وقد تربع عليها جماعة الشيوخ"[2].

وقد وصف الراوي المجالس الفرعية فنجده مثلا في مجلس السندباد بقول:" انتهى بي الرواق أخيرا إلى قاعة واسعة شديدة الإضاءة (...) لم تكن الغرفة فارغة ...كان هناك جمع من الأشكال الآدمية يقفون صفا واحدا في مقابل الساحرة في صمت"[3].

[1] الرواية: ص52.

[2] المصدر نفسه: ص78.

[3] المصدر نفسه: ص143.

2-2 وصف المدن العلمية والطوباوية :

تمثل المدن المجهولة التي وصل إليها الأبطال المدن العلمية النموذجية للعالم الخيالي ذلك العالم الذي يسوده الرخاء والعدل والسعادة وهو عكس العالم الأرضي الحقيقي القائم على الصراع والفساد والقتل.

لقد كانت هذه المدن غامضة الموقع لكن الراوي عمد إلى إثبات وجودها الحقيقي فهي تقع في الجزر المجهولة وفي أعماق البحار أو وسط الصحراء وهي مدن صناعية تتصل بالعالم الأرضي بواسطة وسائل تكنولوجية متطورة، وقد قام على تشكيلها مجموعة من العلماء حيث أنشأوا مختلف فضاءاتها الحياتية والعلمية وهي تمنح مجتمعها السعادة والأمن وهذا ما نجده في مقامة السندباد " ستكون زيارتنا إليها مستمرة في المستقبل ، نراقب الوضع دون أن نتدخل في مصيره"[1].

كما كانت تلك المدن تتسم بالقوة والصلابة ونجد ذلك من خلال وصف الراوي للحجارة الصلبة التي بنيت بها تلك المدن" حتى وقفت أمام بناء ضخم من الحجارة البيضاء يندرج في شكل هرمي نحو السماء "[2]، ثم يواصل الراوي في وصفه الدقيق لتلك المدن" ثم نزلنا سلما ن مرمر عريض الدرجات يزداد اتساعا كلما تقدمنا نحو المنبسط من الأرض المبلطة بالرخام يقابلها قصر عالي البنيان، تقوم أبوابه الستة على أعمدة من رخام أبيض منحوت"[3].

إن اتسام صخور هذه المدن بالقوة والصلابة لهو دليل على صعوبة تحطيمها واقتحامها، وهذه السمة نجدها أيضا في مجتمعاتها التي عرفت بصلابتها وشدة تمسكها بأفكارها الايديولوجية، وتعتبر هذه المدن شبيهة من حيث ضخامتها وتطورها بمدينة "إرم ذات العماد" التي تحدث عنها البطل في الواقع، فكأن البطل بعد خروجه من عالمه الواقعي ودخوله في عالمه المتخيل أراد استرجاع أحد أفكاره من العالم الواقعي ويوظفها في عالمه الجديد بالطريقة التي تناسبه.

[1] الرواية: ص156.
[2] المصدر نفسه: ص51.
[3] المصدر نفسه: ص77.

من خلال تتبعنا للمقاطع الروائية التي تصف هذه المدن، لاحظنا أن النص المونساوي يستلهم عوالم الحكايات العجيبة من خلال استعماله للعدد سبعة وستة، فتوظيف الروائي لهذه الأعداد له بعد ديني، فالله تعالى خلق الأرض في ستة أيام، كما أن القرآن الكريم نزل على سبعة أحرف، والطواف حول الكعبة يكون سبعة أشواط والسعي بين الصفا والمروة يكون سبعة مرات، ولحبيب مونسي رأي في ذلك يقول:" ستة وسبعة من الأرقام السحرية التي اشتغلت بها كثير من الأمم وكثير منهم لا يحسب إلا ثلاثة وخمسا بعدد الأصابع، وستا وسبعا بعدد الأيام ومن ثم فتوظيف هذه الأعداد يزيد من ظلال السحري والأسطوري في النص ويكثف الدلالة ويفتحها على التأويلات الممكنة"[1].

يستمر الراوي في تقديم أوصاف تلك المدن، فتتقاطع مشاهد الأزقة والمباني والحدائق والباحات لتشكل فضاء خاصا هو نفسه جوهر المدن" أشار الشيخ بيده فانقلبت الشاشة إلى رياض وقصور وطرقات ملساء تنزلق عليها مركبات انزلاقا هينا من دون صخب وعلى أرصفتها أناس يرفلون في ثياب فاخرة، وكأن السكينة ترف كل قلب، وفي كل ضمير.. ثم عادت صورة الشيخ تملأ الشاشة الواسعة"[2].

مثلت هذه الأماكن الخيالية الظاهرة أو الباطنة مصدر دهشة وذهول بالنسبة للأبطال الذين دخلوها لامتلائها بعجائب المجهول وخوارق المستقبل ولابتعادها عن مدن وأماكن الناس الواقعية حيث قال عنها العم حمدان:" إنها الحضارة التي اختفت جعلتها أنت وسط البحار وجعلتها أنا وسط الصحاري"[3].

لقد حمل المكان في الرواية أكثر من مفهوم وأكثر من دلالة لارتباطه بما هو موجود واقعيا أو متخيلا يتصور ذهنيا، وبذلك يتجاوز معناه التقليدي المقتصر عليه كجغرافيا ليتسع بناء الرواية، لذلك فإن أهميته لا يمكن أن تحصر في مكان دون آخر، لأن اجتماع هذه الأمكنة هو ما يعطيها

[1] حوار بين الطالبة والأستاذة فوزية تقار، موقع مجلة أصوات الشمال،http://www.aswat-elchamal.com ، نشر بتاريخ : الأحد 5 صفر 1432هـ الموافق لـ : 2011/01/09 .

[2] الرواية: ص230- ص231.

[3] المصدر نفسه: ص231.

تفاعلها وحركيتها، كما أن المكان كعنصر روائي لا يكون منعزلا عن مكونات السرد الأخرى، فالمكان يعكس صفات الشخصيات، بل يعد أحد العناصر المشكلة لرؤية الشخصية الرئيسية وصورتها الايديولوجية ليصبح بذلك جزءا منها .

3- تقنيات الوصف:

استند الكاتب في وصفه للأمكنة المتخيلة والعجائبية على مجموعة من التقنيات التي ساعدته في تقريب صورة هذه الأماكن إلى ذهن القارئ ولتضفي عليها بعدا جماليا ومن أهم هذه التقنيات :

3-1 هندسة المكان:

إنّ هندسة الفضاء الجغرافي تتراءى كما ذهب إليه معظم الباحثين من خلال وصف الأمكنة، وقدد تتخذ هذه الأمكنة أبعادا حسية أو تجريدية، فالمكان ليس حقيقة مجردة، إنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز وقد وظف الراوي تقنية الأشكال الهندسية ليضفي على الأمكنة جمالية ووضوحا فنجد مثلا المجلس الأساسي والمجالس الفرعية التي أعطاها الكاتب أبعادا هندسية مميزة وهذا لأنه يحاول صيغ المكان بدلالة ايديولوجية معينة توحي بمدى التطور والتقدم لمشكليها، والذين حاولوا إظهارها في حلة جمالية رائعة برزت من خلال وصف الراوي، حيث وصل السندباد في رحلته الأساسية إلى القاعة المستديرة التي تمثل فضاء المجلس الأساسي حيث يصف ذلك بقوله: "ينتهي بقاعة واسعة مستديرة تحفها بسائط ونمارق"[1]، ولقد ركز الراوي على الأبعاد الهندسية للأمكنة من مربع ومستطيل ومسدس ليبين الحالة النفسية التي يعيشها، فإنه يحاول التفنن في هذه الأمكنة التي يفتقدها على أرض الواقع، كما أن توظيف الراوي لهذه الأشكال الهندسية تجعل المكان أكثر نظاما وتحديدا ودقة، إضافة إلى أنها تدل على الوضوح والبروز فصورتها تكون قريبة إلى ذهن المتلقي ولأنها لا تحمل أي تعقيد أو غموض.

[1] الرواية: ص52.

3-2 الألـــــوان:

عندما تتداخل الفنون في النص الأدبي بشكل إيجابي فإن القارئ يجد نفسه أمام وحدة جمالية تحمل في جوفها الكثير من المتعة والامتناع والنص القديم والحديث والمعاصر اشتغل باللون ذلك أنه أحد أبرز المظاهر الجمالية فلا يمكن أن يتصور طبيعة بلا ألوان ولا لوحة فنية بلا ألوان وهكذا النص، فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية وإضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي، "ولقد احتلت الألوان منزلة مميزة منذ القدم فكانت الأساس لكل الأعمال الفنية التي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها، عبر بواسطتها عن انفعالاته وقيمه، فأكسبها دلالات معينة، وجعلها رموزا متنوعة تنوع آلامه وآماله"[1].

ولقد لجأ الراوي لهذه التقنية في مقامة عدي وحسين حيث قدم لنا وصفا عجيبا لألوان الكتاب الذي حصلا عليه " كان الكتاب قوي التجليد لا تظهر عليه علامات القدم وقد دعمت زواياه بقطع معدنية صفراء براقة اللون (...) كانت الورقة الأولى بيضاء اللون ملساء، وكأنها هي الأخرى قطعة من المعدن المصقول (...) والورقة الثانية سوداء اللون تماما تملأها كتابة بيضاء، وكأنها نور ينبثق من الظلمة "[2].

لقد اعتمد الواصف على إقحام الألوان لإضفاء جمالية على الوصف كما أن استعمال الألوان يقوي الخيال لدى القارئ وأما عن دلالة الألوان فنجد أن الراوي وظف اللون الأبيض لأنه أساس الألوان وهو اللون الذي ينتج عنه العديد من الألوان، أي منه تخرج جميع الألوان وهذا ما نجده في الكتاب السحري، وقد استعمل أيضا اللون الأسود والأصفر للكتاب ويعبر هذان اللونان عند كثير من الأدباء عن واقع مأساوي يعيشه الوطن العربي فهو يجسد الحالة النفسية للكاتب.

[1] كلود عبيد: الألوان (دورها-تصنيفها- مصادرها- رمزيتها- ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1، 2013، ص10.

[2] الرواية: ص203- ص204.

3-3 الشفافيات:

الشفافية كتقنية يدرجها الروائي داخل خطابه السردي بغرض تدعيم الممارسة الوصفية، وذلك بعد خلقه للشرط الضرورية لوجودها وامتدادها، وهذه التقنية تفرض على الراوي اللجوء إليها لأنها تغريه بتقديم بعض الحواجز الشفافة التي تقف بينه وبين موضوع الوصف، لذلك يصبح مبدأ الشفافية متحكما في المقاطع الوصفية التي تتخذ أشكالا مختلفة كالرؤية عبر الشاشات أو الواجهات الزجاجية أو الكرات الزجاجية أو الأجسام الشفافة عموما[1].

أ- الشاشات:

إنّ اتسام الرواية بالخيال العلمي جعل الراوي يلجأ إلى توظيف تقنية الشفافيات لانسجامها مع هذا النوع من الخيال، حيث قدم لنا جزءا من هذه الشفافيات ألا وهو الشاشات التي ظهرت في المقامة الأخيرة "عندما توقدت الشاشة الكبيرة وكأنها تنفتح على عالم آخر أشد وضوحا وكأنك تطل من نافذة على شارع في وضح النهار "[2].

إنّ شفافية الشاشة تستعمل هنا بمثابة "قطب جاذب"* للوصف الروائي فما إن تتاح إمكانية الرؤية عبر الحواجز حتى تستأثر باهتمام العين الواصفة وتترجمها فورا إلى ملحوظات وصفية غاية في الاتساع والتنوع، والمقطع الآتي يبين ذلك:" أشار الشيخ بيده فانقلبت الشاشة إلى رياض وقصور وطرقات ملساء تنزلق عليها مركبات انزلاقا هينا دون صخب وعلى أرصفتها أناس يرفلون في ثياب فاخرة"[3].

إنّ اعتماد الكاتب على هذه التقنية جعل من النص السردي يرتقي عن الرواية التقليدية إلى رواية تجريبية عالمية بالدرجة الأولى وهي تقنية عالية الدقة ورفيعة المستوى.

---

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص191.

[2] الرواية: ص228.

* مصطلح وظفه حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي.

[3] المصدر نفسه: ص230.

ب- الزجاج :

وبصدد هذا العنصر فقد سبق لريكاردو أن نوه بالدور الخلاق للزجاج الذي يختصر الحواجز، كما تتيح الرؤية عبر الزجاج إمكانية التطلع إلى المناظر موضوع الوصف، كما يساعد القائم بالوصف على التقاط جزئيات المشهد والوقوف على تفاصيله الدقيقة[1].

نرى تقنية الزجاج في الرواية من خلال تحول هذه الحواجز الشفافة إلى كرة زجاجية نرى من خلالها عوالم أخرى مختفية لتصبح بذلك وسيلة تساعد على توسيع دائرة الوصف إلى أفق بعيدة في الرواية وتصير بمثابة قطب جاذب للوصف الروائي، يقول السندباد :" قدم لي قارورة مستديرة من زجاج يحفظها إطار معدني أبيض فإذا في عمقها سفينتي وعلى ظهرها البحارة ينظرون إلى الشاطئ الخارجي عرفتهم واحدا وحدا (...)حول الرجل الزجاجة قليلا فرأيت الحبشي تحت ظل الشجرة متكئا على الأمتعة"[2].

إذن، تتحول هذه الحواجز الشفافة عند الراوي إلى وسائل مساعدة تحفزه على إجراء الوصف في الوقت نفسه تبعده عن التكرار في الوصف وعدم الوقوع في الرتابة ومثل هذا التوظيف بطريقة عجائبية سحرية فهذه الكرة الزجاجية اختزلت عالما بأسره بداخله فتحول المكان بفضائه الواسع (البحر، الشاطئ، السفينة، البحارة...) إلى فضاء ضيق محصور تحده الكرة الزجاجية بفعل السحر العلمي وتصبح العين محدودة الرؤية بعدما كان فضاؤها واسعا محددا بقطر الكرة الزجاجية، وهذه التقنية نلحظها اليوم مع التطور العلمي والتكنولوجي.. فالتلفاز وشاشة السينما والكمبيوتر (الإنترنت) كلها تختزل عوالم وأزمنة مختلفة.

يمكن القول أن الراوي قدم لنا وصفا للمكان المغلق والمفتوح، وقد جاء وصفه للمكان المغلق (المستشفى) محدودا جدا تبين من خلال انغلاق الذات على نفسها في حين نجد أن وصف المكان المفتوح (المتخيل) نال الحظ الأوفر وهذا يبين مدى انفتاح الذات على عوالم جديدة وواسعة، كما أن

[1] ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص190.

[2] الرواية: ص156.

الراحة والطمأنينة ساعدت على الإسهاب في توصيف الجزئيات الصغيرة منبعث طريقة التصوير السينمائي التي تجعل القارئ يحس أنه يراها بالعين المجردة، وكتدعيم لممارسة الوصف أدرج الروائي بعض التقنيات (الشفافيات –الألوان–هندسة المكان) والتي بفضلها ساعدت على تقوية الخيال لدى القارئ وعملت على زيادة العنصر الجمالي والفني للعناصر السردية الأخرى.

من خلال ماسبق، يتضح لنا أن الوصف يرتبط بجميع المكونات الروائية، ولكنه يرتبط بدرجة أكثر بالمكان الذي يكون ارتباطه به مباشرا وعضويا، لذلك يعد دعامة أساسية من الدعامات التي تقام بواسطتها المشاهد المكانية في الرواية لتعرض أمام القارئ وهو أداة فاعلة في التعريف بالمكان واستقصاء جوهره وتجسيد عمقه الحضاري، كما أن وصف المكان يساعد الروائي على تشييد الفضاء المكاني، ويقوم بتحديد أبعاده وتضاريسه، ويكشف للقارئ عن تفاصيله الدقيقة وعلاقاته وخباياه التي قد لا تطفوا على سطح الواقع، فتقنية الوصف أكسبت الروائي القدرة على تقريب صورة المكان المتخيل إلى ذهن القارئ لتظهر له تلك الأمكنة واضحة جلية.

وكخلاصة لدراسة البنية الزمنية والمكانية في الرواية تبين لنا أنّه على الرغم من توظيف حبيب مونسي لعنصري الزمان والمكان بشكل متداخل أدى إلى غموض الرواية وتعقد الدلالة، وهذا ما فرضته ظروف الروائي الذي التزم بشعرية الواقع والوقوف به موقفا انتقاديا، إلا أن هذا التوظيف لهذين العنصرين كان محكما ومترابطا، إذ نجد أن الرواية اهتمت اهتماما كبيرا بعنصر الزمن، وقد بدا على عنصر الشخصية الروائية متلازما مع المكان، بل إنّ مختلف التمظهرات المكانية في الرواية لتتنوع أبعادها الدلالية بحسب عنصر الزمن.

الـــخاتـــمـــــة

الـــخاتـــمـــــة

سنحط الرحال هنا، بعد رحلة شيقة وممتعة قضيناها رفقة هذا البحث، لتكون هذه الخاتمة آخر جزئية نختم بها هذه الرحلة بين البنية الزمنية والمكانية في رواية مقامات الذاكرة المنسية التي رسمت لنفسها معمارا سرديا متميزا، فقد أخفى وراءه دلالات وايديولوجيات مختلفة، والتي حاولنا فكها وتفجيرها إجرائيا عبر هذه الرحلة البحثية القصيرة التي انتهت بهذه الخاتمة التي حاولنا فيها رصد أهم النتائج التي توصلنا إليها وهي كالآتي:

– دلّ عنوان الرواية "مقامات الذاكرة المنسية " على الاسترداد إلى الماضي واستحضاره في الحاضر لإقامة المقارنة والمفارقة بينما تم الانتقال إلى العالم المستقبلي عبر رحلة ذهنية تكسر حدود الزمان والمكان.

– وتمثلت نتائج دراسة البنية الزمنية في الرواية في ما يلي:

– لقد تميزت مقاطع الاسترجاع في رواية مقامات الذاكرة المنسية بالتداخل والتعقيد والتكاثر فيما بينها، فالكاتب نجح في مزج الأبعاد الدلالية للزمن مزجا فنيا من خلال استحضاره للشخصيات الماضية وأزمنتها البعيدة، كما نجد أنّ الاستباق أخذ نصيب الأسد في الرواية وقد تنوع بين الداخلي والخارجي وكإعلان وكتمهيد ومنه ما تحقق ومنه ما لم يتحقق وهذا مرهون بالظروف المعينة التي يعمل الراوي على تعريتها ووصفها في المجتمع على كل المستويات(السياسية، الثقافية، الاجتماعية) ، وهذه المفارقات الاستباقية تبقى مجرد تطلعات مستقبلية متعلقة بوعي البطل الممكن مرورا بالوعي الفعلي السائد للجماعة، ومن هنا تتضح ايديولوجية الكاتب وهدفه نحو تغيير العالم إلى الأفضل .

إنّ هذه المفارقات الزمنية في الرواية عملت على خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث، فقد وظفها الكاتب بطريقة متداخلة تصل في بعض الأحيان لدرجة التعقيد، وبالتالي تجاوز التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية.

– وظف حبيب مونسي على مستوى تقنيات زمن السرد تقنية المشهد من خلال اهتمامه بالعالم الداخلي للشخصية، بحيث نجد أن جل الحوارات الواردة في الرواية كانت من خلال حوار شخصية البطل مع ذاته والذي يعرف بالمونولوج وذلك باستحضاره لشخصيات أسطورية وتاريخية لمحاورتها على مستوى مخيلته الذهنية إضافة إلى ذلك الحوارات التي حدثت على مستوى الواقع المعيش بين شخصية البطل والشخصيات الحقيقية الأخرى نتج عن امتزاج الحوار الخارجي مع الحوار الداخلي، وإلى جانب المشهد الحواري نجد أن الكاتب وظف تقنية أخرى عملت على إبطاء السرد وهي الوقفة الوصفية التي عدت تقنية أساسية في بناء نص الرواية لتفسح المجال للسارد أو الشخصية في مقطعها الوصي فيمتد بذلك الخطاب وتزداد سعته في صفحات النص، كما تجلت أهميتها من خلال علاقتها بالعناصر النصية الأخرى.

يجب الإشارة إلى أن الوصف في الرواية الجديدة لم يعد وسيلة لتزيين النص إنما أصبح الوصف غاية إبداعية تومئ بعمق العلاقة بين المكان والأشياء، وعلى العموم فالوصف والحوار عملا على إبطاء حركة السرد، ومن ثم إبطاء إيقاع الزمن في الرواية.

لجأ الكاتب إلى تقنيات أخرى عملت بدورها على تسريع السرد من بينها الخلاصة التي وظفها بشكل كبير على مستوى المتخيل في الرواية، فقد لخص أحداثا كبيرة يفترض أنها وقعت في فترة طويلة في عدة أسطر فلم يذكر الأحداث بالتفصيل واكتفى بتحديد بعض العبارات الدالة على وجودها، كما أن غرض الروائي من استخدامه لهذه التقنية (الخلاصة) في روايته جاء تأدية لبعض الوظائف كمروره السريع على بعض الفترات الزمنية الطويلة، وإشارته لشخصيات جديدة ولو من بعيد، تلك التي لا يتسع النص لتفصيلها.

كما اعتمد الراوي على تقنية ثانية تسريع الحكي وهي الحذف الذي كان حضوره في الرواية بنسبة قليلة مقارنة بالتقنيات السردية الأخرى ويرجع ذلك إلى رغبة الراوي في الغوص والتعمق في سرد

الأحداث المتخيلة التي يرى من الضروري تدوينها بجميع جزئياتها، كما أن كثافة المشاهد قلل من استعمال هذه التقنية بكثرة،

ولقد اتصفت المفارقات الزمنية وتقنيات زمن السرد في الرواية بالتكامل والقدرة على التحاور والتجاور كبنى دالة متماسكة تجسد رؤية العالم فيه، فمن مميزات هذه الرواية لعبة الخطوط السردية الأفقية والعمودية.

– من خلال دراسة البنية الزمنية في الرواية يمكن القول أن حضور الزمن في النص كان فاعلا ليكتسب بذلك شأنا كبيرا بسبب براعة الروائي في تحويله إلى مادة طبيعية نقلت مزيجا من الأحداث الخيالية والواقعية.

– كما تمثلت نتائج دراسة البنية المكانية في الرواية فيما يلي:

– تشكل فضاء الرواية من نوعين من الأمكنة، تمثل النوع الأول في المكان المغلق الذي مثله المستشفى على اعتباره المكان الإطاري العام في الرواية والذي ينهض بدوره مكانا دالا في الرواية، فهو مكان استعادة الوقائع والشخصيات، وقد عبر عن الشيء ونقيضه في آن واحد فهو يعبر عن مرارة الضيق والغربية بالنسبة للبطل، وفي الوقت نفسه يعبر عن المكان الأليف وحلاوة الترحال والتهم عبر رحلاته الوهمية، أين وجد لنفسه الحرية التامة في الانعزال وممارسة فعل التخيل والتوهم، والمستشفى كمكان أساسي في الرواية اشتمل على مجالس فرعية (مكتب الطبيب–غرفة المريض–ساحة المستشفى) وقد أعطى الراوي لكل مجلس شخصياته المناسبة له ليحيلنا بذلك إلى دلالات ذهنية متعددة وعميقة، لذا نجده ركز على حركة الشخصيات في تلك المجالس ولم يهتم بوصف الأثاث والعناصر المادية المتواجدة فيه .

وأما النوع الثاني فقد تمثل في الفضاء المفتوح والذي شكله البطل في مخيلته للهروب من كوابيس الواقع وقد تشكل هو الآخر من مجلس أساسي ومجالس فرعية وردت من خلال استرجاع الشخصيات

الحاضرة فيه لمغامراتها السابقة كما تفرع عن هذا المكان المتخيل فضاءات عجائبية وهذه الأخيرة اندرجت تحتها الجزر المجهولة والمدن الطوباوية والتي أعطت سمة الخيال العلمي بالدرجة الأولى.

كما وظف الراوي أماكن العبور المفتوحة كالبحر والصحراء والشوارع فتخيل البطل لهذه الأماكن دلالة على اندماجه مع الطبيعة وتوحده معها بعيدا عن العالم الذي لوثته أيدي البشر بأبنيتها المعقدة، وإضافة إلى أماكن العبور لجأ الراوي إلى توظيف بعض الأماكن غير المستقرة والمتحركة منها السفينة والعربة لدوافع اجتماعية ومحاولة منه لتجميع عدة أمكنة من خلال حضور الشخصيات لتكتسب الرواية زئبقية في أماكنها تدور حولها كل العناصر السردية بطريقة فنية جمالية تجريبية.

أما على مستوى علاقة الشخصية بالمكان الواقعي (المستشفى) فقد مثل هذا الأخير بالنسبة للبطل مكانا معاديا ضيقا لأنه وسمه بصفة الجنون فهو بمثابة السجن لأنه أبعده عن عالمه الخارجي، كما مثل له وسواسا أخرجه من حياته العادية بين الأهل والأولاد إلى حياة ضيقة قائمة على سلب الحقوق والحريات . بينما نجد أن علاقة الشخصيات بالفضاءات المتخيلة والعجائبية هي شخصيات متخيلة من طرف البطل وبالتالي البطل سليم هو الذي يتحكم في هذه العلاقة بين شخصياته وأمكنته المتخيلة.

كما قدم لنا الراوي وصفا للمكان المغلق والمفتوح، وقد جاء وصفه للمكان المغلق (المستشفى) محدودا جدا تبين من خلال انغلاق الذات على نفسها في حين نجد أن وصف المكان المفتوح (المتخيل) نال الحظ الأوفر وهذا يبين مدى انفتاح الذات على عوالم جديدة وواسعة، كما أن الراحة والطمأنينة ساعدت على الإسهاب في توصيف الجزئيات الصغيرة منبعث طريقة التصوير السينمائي التي تجعل القارئ يحس أنه يراها بالعين المجردة، وكتدعيم لممارسة الوصف أدرج الروائي بعض التقنيات (الشفافيات –الألوان–هندسة المكان) والتي بفضلها ساعدت على تقوية الخيال لدى القارئ وعملت على زيادة العنصر الجمالي والفني للعناصر السردية الأخرى.

وكخلاصة لدراسة البنية الزمنية والمكانية في الرواية تبين لنا أن حبيب مونسي وظف عنصري الزمان والمكان بشكل متداخل أدى إلى غموض الرواية وتعقد الدلالة وهذا فرضته ظروف الروائي الذي التزم بشعرية الواقع والوقوف به موقفا انتقاديا.

– من خلال دراسة عنصر المكان في الرواية تجلى لنا أن البنية المكانية انقسمت إلى صنفين: واقعي ومتخيل، فكان المكان الواقعي منغلقا ومحدودا، والذي من خلاله تولدت فضاءات أخرى مفتوحة وغير محدودة ذات مرجعيات مختلفة منها : الواقعية والعجائبية والتخييلية، وهذه الأخيرة تنوعت بين الفضاءات الظاهرة والباطن كما ان المكان الروائي تجلى بحضور طاغٍ في النص فهو لم ينبنِ منعزلا بل ترابط مع المكونات الحكائية الأخرى.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول، أنّ الرواية الجزائرية وخاصة الرواية المونساوية اقتحمت عالم التجريب من بابه الواسع بإبداع وفنية عالية لامتزاجها بأجناس أدبية مختلفة (الأسطورة، التاريخ، الأدب، الخيال العلمي) والرواية الجزائرية المعاصرة في توظيفها واهتمامها بالعناصر السردية وخاصة منها (الزمنية والمكانية) جعل منها رواية فنية تلتحق بالرواية الغربية ثم أصبحت لها أكثر خصوصية لأنها كيفت هذه الأبنية الفنية مع الأبنية الاجتماعية وغيرها فحملت على عاتقها كشف الواقع وتعرية أنظمته السياسية، والاجتماعية...لتصبح رواية انسانية لأنها لم تحصر وضيعها في الواقع الجزائري فقط بل تعدته إلى الواقع الغربي ولأنها حملت على عاتقها مصير الإنسان وضياعه في هذا العالم.

وأخيرا، يمكن الجزم بأن الرواية الجزائرية المعاصرة استطاعت أن تحاكي الرواية الغربية أو تتفوق عليها باعتمادها على الموروث القديم ومزجه مع الحاضر برؤية مستقبلية، لتخوض في عالم الخيال العلمي الذي لم يعد حكرا على الرواية الغربية فقط، فالروائيون العرب لهم القدرة على استيعاب هذا العالم وتخيل ما هو كائن و ممكن برؤية علمية مستقبلية تفاؤلية.

وفي الأخير، يمكن الإشارة إلى أن موضوع البنية السردية بما فيها الزمنية والمكانية في رواية مقامات الذاكرة المنسية يبقى مفتوحا على عدة دلالات لا يمكن حصرها وضبطها ، وهذا البحث

هو واحد من هذه القراءات التي ستساعد على التوجه نحو هذه المدونة لفتح آفاق واسعة لقراءات وتأويلات جديدة نحو الرواية الجزائرية، وهكذا يمكن إعطاء فرصة لكثير من الروائيين الجزائريين المغمورين للظهور والتزعم في مجال الكتابات الروائية من خلال هذه الدراسات.

وفي الختام، نحمد الله تعالى على ما منّ به علينا من فضله بإتمام هذا البحث، فإن أخطأنا فمن أنفسنا وإن أصبنا فمن الله وحده.

الملاحق

حبيب مونسي
رواية

قال الراوي
السعر : 155,40 دج

– ترجمة للسيرة الذاتية للكاتب حبيب مونسي:

حبيب مونسي كاتب جزائري ولد سنة1957 بالقعدة (زهانة) ولاية معسكر، يدرس في جامعة سيدي بلعباس كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية .

وآخر الشهادات التي تحصل عليها في دكتوراه الدولة بتقدير مشرف جدا و قبلها تحصل على شهادة الماجستير بتقدير مشرف جدا عام 1996 بوهران وشهادة الليسانس عام 1992، مع شهادة شرفية لدرجة التخرج على رأس الدفعة في نفس العام كما تحصل على شهادة البكالوريا عام 1979 بالإضافة إلى شهادة الكفاءة الأستاذية لمرحلة التعليم المتوسط في مارس 1980، وشهادة الكفاءة الأستاذية لمرحلة التعليم الثانوي في فبراير 1993، وله عدة أعمال روائية نذكر منها:

متاهات الدوائر المغلقة، جلالته الأب الأعظم، على الضفة الأخرى من الوهم، مقامات الذاكرة المنسية، العين الثالثة.

شارك في العديد من الملتقيات الدولية، منها : في نوفمبر 1998 شارك في الملتقى الدولي الذي كان تحت عنوان " الإسلام والدراسات المستقبلية" بمعهد الحضارة الإسلامية كان عنوان مداخلته "النبوءة والغيب" ، وفي ديسمبر 1998 شارك في ملتقى "مغازي اللغة العربية والمناهج الحديثة" اللغة العربية وآدابها جامعة تلمسان كان عنوان المداخلة: "جماليات التلقي، مستويات التلقي والتأثير"

وفي جوان 2000 حضر الملتقى الدولي الأول الذي كان عنوانه " الخطاب العلمي في الجامعات" بجامعة البليدة، جاء عنوان المداخلة ب:"الخطاب الأدبي والمواقف السيكومعرفية" ومن الكتب والدراسات المنشورة له:

1- القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية.

2- المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف.

3- نظريات القراءة في النقد المعاصر.

4- نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي.

5- الواحد المتعدد النص الأدبي بين الترجمة والتعريب.

- ومن المطبوعات الجامعية التي قام بها:

1- بلاغة الكتابة.

2- جماليات القراءة.

3- القراءة البنيوية.

4- أصول القراءة العربية.

5- مبادى القراءة.

6- تحليل الخطاب[1].

[1] حبيب مونسي: www.wikipedia.org

تحديد المصطلحات(عربي– فرنسي)

sommaire	الخلاصة
scene	المشهد
pause	الوقفة
atternanance	التناوب
enchainement	التسلسل
espaces merveilleux	فضاءات عجائبية
la duree	المدة
anticipation	استباق
retrospectio	استرجاع

قائمة المصادر المراجع

❖ **القرآن الكريم (برواية حفص)**

أولا: المصادر

1- حبيب مونسي: مقامات الذاكرة المنسية، منشورات (graphique scan)، الجزائر، دط 2004/2003م.

2- ابو عثمان عمر بن بحر الجاحظ : كتاب الحيوان، ت ح: عبد السلام هارون، مكتبة الجاحظ، ج6، ط 2، 1967 .

2- المعاجم والقواميس:

3- ابن فارس :مقاييس اللغة، باب (بني)، الجزء6، دار الفكر، دب، دط، 1979. 9- مجمع اللغة العربية :المعجم الوسيط، باب (الراء)، الجزء 1، دار الدعوة، القاهرة، مصر، دط، دت.

4- الفيروز أبادي :القاموس المحيط، فصل الراء، الجزء 1، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط8، 2005.

5- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج1، موقع الوراق، http:alwarraq.com .

6- ابن منظور :لسان العرب، مادة (بنى)، الجزء 14، دار صادر بيروت، ط3، 1993.

3- كتب التفاسير:

7- عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف أبي زيد الثعالبي: الجواهر الحسان في تفسير القرآن، الجزء5 دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

8- عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، دار السلام للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط2، 2002.

ثانيا: المراجع

1- المراجع العربية

9- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013.

10- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، منشورات الاتصال للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

11- أحمد حمد النعيمي :إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت و لبنان و ط1، 2004.

12- أحمد دوغان : في الأدب الجزائري الحديث (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، دت.

13- أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت .

14- بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2009.

15- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حماده ودار الكندي الأردن، دط، دت.

16- جبور عبدالنور :المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

17- حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2011.

18- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1990.

19- حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

20- حمادة تركي زعتير: جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2013.

21- حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991.

22- أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط2005، 1.

23- زكريا إبراهيم :مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، مصر، دط، دت.

24- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.

25- تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.

26- قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

27- سمير فوزي حاج : مرايا جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2005.

28- سيزا قاسم :بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، بيروت، دط 2004.

29- الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، دت.

30- صلاح إبراهيم: الفضاء لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

31- ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2010.

32- طاهر عبدالمسلم: عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

33- طول محمد: البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، دت.

34- عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984.

35- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

36- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.

37- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2009.

38- عبدالله زيد صلاح: دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة والتأويل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

39- عبدالله محمد الغذامي :الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

40- عليمة قادري: نظام الرحلة ودلالاتها (السندباد البحري)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط1، 2006.

41- عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط2، دت .

42- عمر محمد عبد الواحد :شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

43- فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2003.

44- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، ط2 2002.

45- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

46- كمال الرياحي :حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

47- لطفي زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 2002.

48- مثنى عبد الله المتيوني: حركة الفضاء في الشعر الأندلسي(نصوص ابن زيدون الشعرية نموذجا) دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

49- محمد الدغمومي :الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، مطابع إفريقيا الشرق، المغرب، ط1 1991.

50- محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 1999.

51- محمد عزام :شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط2005.

52- فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996.

53- محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983. محمد نجيب العمامي: البنية والدلالة في الرواية، دراسة تطبيقية، مطبوعات خادي القصيم الأدبي، السعودية، ط1، 2013.

54- مراد عبدالرحمن مبروك :بناء الزمن في الرواية المعاصرة(رواية تيار الوعي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998.

55- مصطفى التواتي : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب-الطريق-الشحاذ)، دار العرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008.

56- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2004.

57- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا ميته، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، دط، 2011.

58- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002.

59- ناصر الحاني: من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، مصر، دط، دت.

60- ناهضة ستار :بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003.

61- نبهان حسون السعدون: تشكيل المكان في الخطاب السردي (قراءات في السرديات العراقية المعاصرة)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

62- نجلاء مشعل :تحليل الخطاب الروائي (النسوي نموذجا)، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2014.

63- هيثم الحاج علي: الزمن واشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان ط1، 2008.

64- ياسين النصير: الرواية والمكان الروائي(دراسة المكان الروائي)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2010.

65- المساحة المختفية-قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب دط، دت.

2 : المراجع المترجمة

67- تزفيطان تودوروف :الشعرية، تر:شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

68- تودوروف وآخرون :نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر:إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

69- جيرار جينيت : خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر:محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة ط2، 1997.

70- جيرالد برنس :قاموس السرديات، تر: السيد إمام، كيريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1 2003.

71- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.

72- ميشال بوتور :بحوث في الرواية الجديدة، تر:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط3، 1986.

ثالثا– المجلات والدوريات

73- بان صلاح الدين محمد حمدي: الفضاء في روايات عبدالله عيسى السلامة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد11، العدد1، 2011.

74- عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد7، العدد1، 2005.

75- موسى إبراهيم نمر: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج12، ع2، 1993.

76- نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلةكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد7، 2010.

77- ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، سلسلة ثقافية نصف شهرية تتناول مختلف العلوم والآداب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1986.

78- سيف الرحبي أهمية المكان في النص الروائي، مجلة نزوة، مؤسسة عمان لصحافة والنشر والاعلان، العدد86، نوفمبر1994.

رابعا: الرسائل الجامعية

66- عبد العالي قمرة: البنية الزمكانية في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي رسالة ماجستير، تخصص أدب جزائري حديث، جامعة الحاج لخضر- باتنة، 2011-2012.

67- عرجون البتول: شعرية المفارقات الزمنية في الزمنية في الرواية الصوفية، "التجليات" لجمال الغيطاني، رسالة ماجستير تخصص تحليل الخطاب السردي، جامعة حسيبة بوعلي بالشلف 2009-2010.

68- فوزية تقار: البنى الفنية في رواية "مقامات الذاكرة المنسية" (مقاربة بنيوية تكوينية)، رسالة ماجستير في الأدب العربي، تخصص سرديات عربية، جامعة محمد خيضر- بسكرة، 2009-2010.

69- نورة بنت محمد بن ناصر المري: البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، رسالة دكتوراه في الأدب الحديث، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية 2008-2009.

خامسا: المواقع الالكترونية

www.aljabiriabd.net, 02/04/2017

الملخص

من خلال دراستنا للبنية الزمنية والمكانية لرواية حبيب مونسي الموسومة ب"مقامات الذاكرة المنسية" تبين لنا أنّ الرواية قسمت إلى عالمين عالم واقعي شمل أحداث الواقع المعيش لشخصية البطل منذ دخوله المصحة إلى حين خروجه منها وعالم متخيل مثل مرحلة المتخيل الذهني للبطل وما تضمنته من استحضار البطل لشخصيات تاريخية وأسطورية من أمكنة وأزمنة مختلفة للتحاور معها، إضافة إلى رحلاته إلى أماكن عجائبية غريبة، وقد كان لجوء البطل إلى مثل هذه العوالم سعيا لتحقيق أهدافه التي عجز عن تحقيقها في واقعه المعيش الضيق والمحدود .

إن هذا التوظيف الثنائي للعالمين الواقعي والمتخيل في الرواية يوحي بأفكار وأيديولوجيات الكاتب القائمة على نقد الواقع المعيش الحاضر الأليم باعتباره وعيا ممكنا، فالكاتب جعل من نصه رسالة حاملة لقضايا الانسانية، فكانت رؤيته للعالم رؤية إيجابية تفاؤلية لم تخرج عن حدود الزمان والمكان والتي تجلت بوضوح داخل عمله الابداعي.

Rèsumè

A travers le roman Drastnalbannah temporelle et spatiale Habib Munsey marqué la mémoire oubliée Bmqamat nous montre que le roman a été divisé en deux mondes et le monde réel a couvert les événements de la réalité de la vie d'un héros personnel depuis son entrée dans la clinique jusqu'à ce qu'il les a laissés et le monde de l'imaginaire, comme la scène mentale imaginé et Matdmenh héros d'évoquer des figures historiques héroïques et mythologiques de différents lieux et des temps de parler avec eux, en plus de voyages dans des endroits étranges miraculeux a eu recours au héros de ces mondes afin d'atteindre ses objectifs, ce qui n'a pas pu réaliser en réalité vivante limitée étroite

Ce travail bilatérale aux mondes réalistes et imaginées dans le roman suggère des idées et des idéologies critiques basées auteur de la réalité de la vie actuelle douloureuse que la prise de conscience de l'objet, en essayant de la parole HH de prévoir un avenir meilleur à considérer et LOUAIL possible Vaalkateb faire le support de message texte aux problèmes de l'humanité était sa vision au monde une vision positive de l'optimisme ne sont pas sortis sur les limites du temps et de l'espace, qui se manifeste clairement dans sa création

الفهارس

أولا: فهرس الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
الشكل رقم01	الجلسات على مستوى الواقع	59
الشكل رقم02	المقامات على مستوى المتخيل الذهني	62
الشكل رقم03	تداخل العالمين (الواقع والمتخيل)	62
الشكل رقم 04	المقامات على مستوى الواقع والمتخيل في الرواية	64
الشكل رقم 05	حضور الأزمنة الثلاثة في الرواية	66
الشكل رقم06	العلاقة بين الشخصيات (المريد والمعلم)	73
الشكل رقم 07	تفرع الاسترجاع الرئيسي في المقامة الرابعة	77
الشكل رقم08	تداخل الاسترجاعات في المقامة الخامسة	78
الشكل رقم 09	الاستباق في المقامة الرابعة	87
الشكل رقم 10	الاستباق في المقامة الخامسة	88
الشكل رقم 11	الثنائيات الخطية المتضادة في الرواية	120
الشكل رقم 12	الانتقال من المكان الواقعي إلى المتخيل في الرواية	122
الشكل رقم 13	ثنائية الحضور والغياب للمكان الواقعي والمتخيل	137
الشكل رقم 14	علاقة البطل بالأمكنة	143

ثانيا: فهرس الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
الجدول رقم 01	الجلسات على مستوى عالم الواقع	58
الجدول رقم 02	أفعال الشخصيات في المقامات المتخيلة	61
الجدول رقم 03	المقامات الاستباقية ومؤشراتها في المقامات على مستوى المتخيل	89
الجدول رقم04	أهم المشاهد الحوارية على مستوى الواقع المعيش	91
الجدول رقم 05	أهم المشاهد على مستوى المتخيل	97
الجدول رقم 06	مقاطع الحذف على مستوى الواقع والمتخيل في الرواية	108
الجدول رقم 07	الجلسات على مستوى الفضاء الواقعي	118
الجدول رقم 08	المجلس الأساسي والمجالس الفرعية على مستوى المتخيل في الرواية	125
الجدول رقم 09	علاقة الأمكنة بالشخصيات	143

ثالثا: فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وتقدير	
مقدمة	أ - د
مدخل مفاهيم نظرية حول البنية والرواية	
أولا : البنيــة	6
1- مفهوم البنيـة	6
أ- لغــة	6
ب- اصطلاحا	6
2 - خصائص البنيـة	7
أ- الشمولية (الكلية)	7
ب- التحولات	8
ج- الضبط الذاتي	8
ثانيا :الرواية	8
1 -مفهوم الرواية	8
أ- لغــة	8
ب- اصطلاحا	9
2- نشأة الرواية الجزائرية وتطورها	10
الفصل الأول البنية الزمنية والمكانية في العمل الروائي	
المبحث الأول: البنية الزمنية في الرواية	13
أولا- الزمن والنص الروائي	13
1 تعريف الزّمن	13
أ- لغــة	13
ب- اصطلاحا	13
2- آراء في الزّمن	14

أ- الشكلانيون الروس	15
ب- اللسانيون	15
ج- أصحاب الرواية الجديدة	17
3- أقسام الزمن:	18
أ- الأزمنة الداخلية	18
ب- الأزمنة الخارجية	19
4- مستويات الزّمن	20
أ- زمن الخلق	20
ب- الزمن الخارجي	20
ج- الزمن الداخلي	21
5-أهمية الزّمن في العمل الروائي	21
ثانيا- النظام الزمني(المفارقات الزمنية)	22
1-الاسترجاع / الاستذكار	22
أ- الاسترجاع الداخلي	23
ب- الاسترجاع الخارجي	24
ج- الاسترجاع المزجي	24
2-الاستباق / الاستشراف	25
أ- الاستباق الدّاخلي	25
ب- الاستباق الخارجي	26
ثالثا- تقنيات زمن السرد (الديمومة)	27
1- إبطاء سرعة السرد	27
أ- المشهد / الحوار	27
ب- الوقفة الوصفية	28
2 تسريع السرد	28
أ- الخلاصة / المجمل	29

ب- الحذف/ القطع	29
المبحث الثاني : البنية المكانية في الرواية.	31
أولا- المكان والنص الروائي	31
1-تعريف المكان	31
أ-لغة	31
ب-اصطلاحا	31
2-آراء حول المصطلح (المكان-الفضاء-الحيز)	33
أ-الفضاء	34
ب-المكان	35
ج- الحيز	36
ثانيا: المكان (أنواعه ودلالاته ووظائفه وأهميته) في الرواية:	38
1- أنواع المكان	38
2- دلالة المكان	41
أ- الدلالة التعبيرية	42
ب- الدلالة الدينية	43
ج- الدلالة الرمزية	43
د- الدلالة الوظيفية	44
هـ- الدلالة الأسطورية	44
3- وظائف المكان	45
أ-الوظائف الخارجية	45
ب-الوظائف الداخلية	46
4- أهمية المكان	48
ثالثا- علاقة المكان بالزمان في الرواية	50
الفصل الثاني البنية الزمنية والمكانية في رواية مقامات الذاكرة المنسية	
المبحث الأول : البنية الزمنية في رواية مقامات الذاكرة المنسية بين الواقع والمتخيل	53

أولا– تقديم الرواية	53
1- الواقع والمتخيل في الرواية	53
1-1- العالم الواقعي في الرواية	53
1-2- العالم المتخيل في الرواية	54
1-3 دلالة المتخيل في الرواية	54
2- ملخص الرواية	56
3- سيميائية العنوان	63
ثانيا– المفارقات الزمنية ودلالاتها بين الواقع والمتخيل	66
1- مفارقة الاسترجاع	67
أ- الواقع المعيش	67
ب-المتخيل الذهني	74
2- مفارقة الاستباق	79
أ- الواقع المعيش	80
ب-المتخيل الذهني	84
ثالثا- تقنيات زمن السرد ودلالاتها بين الواقع والمتخيل	90
- تعطيل السرد	90
1- 1المشهد/ الحوار	90
أ-الواقع	90
ب-المتخيل	97
1-2- الوقفة الوصفية	102
2- تسريع السرد	105
2-1 الخلاصة	105
2-2 الحذف	107
المبحث الثاني: البنية المكانية في رواية مقامات الذاكرة المنسية بين الواقع والمتخيل	112
أولا : أنماط المكان في الرواية	112

1- المكان الواقعي (المستشفى المكان الإطاري العام)	113
1-1-المستشفى (المكان المغلق الاجباري)	113
1-2 المجلس الواقعي كفضاء للحكي	117
2- المكان المتخيل (الفضاء المفتوح)	118
2-1 المجلس الخيالي كفضاء للحكي	122
2-2 الفضاءات العجائبية	125
أ- الجزر المجهولة	126
ب- المدن الطوباوية	127
2-3 أماكن العبور	128
أ- البحر	128
ب- الصحراء	129
ج- الشارع	131
2-4 الأماكن المتحركة والمتحولة	132
أ- السفينة	132
ب- السيارة (العربة)	133
ج- المحكمة	134
- ثانيا : الشخصية وعلاقتها بالمكان	135
1- علاقة الشخصية بالمكان الواقعي (المستشفى)	135
2- علاقة الشخصيات بالفضاءات التخييلية العجائبية	138
2-1 علاقة الشخصيات بالفضاءات الظاهرة	138
2-2 علاقة الشخصيات بالفضاءات الباطنة	139
ثالثا- المكان والوصف	144
1- وصف المكان الواقعي (المستشفى)	145
2- وصف المكان المتخيَل	147
2-1 وصف المجلس	147

2-2 وصف المدن العلمية والطوباوية	148
3- تقنيات الوصف:	150
3-1 هندسة المكان	150
3-2 الألـــــوان	151
3-3 الشفافيات	152
أ- الشاشات	152
ب- الزجاج	153
الخاتمة	156
الملاحق	163
قائمة المصادر والمراجع	168
ملخص عربي	177
ملخص فرنسي	178
الفهارس	
أولا: فهرس الأشكال	180
ثانيا: فهرس الجداول	181
فهرس الموضوعات	182