الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -

جامعة البويرة

كلية الآداب واللغات
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللّغة والأدب العربي

التخصّص: نقد حديث ومعاصر

جماليّة الفضاء في رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ

مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

- **سحنون شاوش أمينة**
- **بوغمسة هاجر**

إشراف الأستاذة:

د.ة: صليحة لطرش

لجنة المناقشة:

1- د.ة: رفيقة بلهادي	**جامعة البويرة**	**رئيسا**
2- د.ة: صليحة لطرش	**جامعة البويرة**	**مشرفًا ومقرّرًا**
3- د.ة: صبرينة لقمان	**جامعة البويرة**	**عضوًا مناقشًا**

السنة الجامعية: 2024/2023

بسم الله الرّحمن الرّحيم

إهداء

إلى الرّاحلة الباقيّة في قلبي..

أمّي الثّانيّة التّي كانت تأمل أن تراني في أعلى المراتب، بل وتدفعني إلى تحقيق طموحي.

جدّتي رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه

إلى المؤمنة بي دوما.. **أمّي** الحبيبة قدوتي البطلة، و**أختيّ** مصدر قوّتي وسندي.

إلى عائلتي الصغيرة التّي تمدّني بالعزيمة **زوجي** و**ابنتيّ** ... لأجلهم لازلت أكافح.

أمينة

إهداء

إلى شمسي التي لا تغيب.. **أمّي** الغالية

إلى مصدر سعادتي ونور حياتي **زوجي** و**أولادي**

إلى الذي جعل لحياتي معنى، إلى من نطقت من فيه الحكمة، إلى سندي ومصدر إرادتي، إلى من علّمني الصّدق والوفاء وزرع في روحي طلب العلم وطموح الارتقاء.

إلى حبّ حياتي وسرّ وجودي ومنبع أحلامي: **أبي** ثمّ **أبي** ثمّ **أبي**..... لآخر يوم في حياتي.

هاجر

مقدّمة

مقدّمة

يحاول الأديب بالكلمة تقديم أجود ما تفرزه قريحته، كيف لا وهو يحمل عبء الكلمة، فإذا لم يؤدّها على أكمل وجوهها تهاوت روعتها وتلاشت جماليتها وفقدت وقعها وإيحاءها، لذا فقد حرص الأديب على إبداع وإنتاج روائع شعرية وأخرى نثريّة، وفي بحثنا هذا نتجاوز الأولى لننظر إلى الثّانيّة ونأخذ من أجزائها فنّا واحدا لنتناول أحد جزئياته بالدّراسة ألاّ وهو فنّ الرّواية.. والرّواية العربيّة على وجه الخصوص.

لقد ساير فنّ الرّواية العربيّة التحولّات المختلفة التي شهدها العالم العربي عبر فترات زمنيّة مختلفة خاصّة أواخر الثّلاثينيات وبداية الأربعينيات حيث أماط اللّثام عن فساد الأنظمة السّائدة.

وقد ساير هذا بروز ثلّة من الكتاّب الذين كتبوا عن تلك الحقبة بصدق وقد أبدعوا وأجادوا، وأبرزهم الرّوائي الكبير (نجيب محفوظ)؛ هذا العملاق الذي نقل الواقع نقلا أمينا بعدسته الرّوائية التي ضبط إحداثياتها بدقّة، مستعينا بقدرته العجيبة على التحكّم في الفنّيات بما يخدم وفاءه لمجتمعه المصري الذي أخذ مهمّة عرض همومه وإصلاح فجواته على عاتقه.

ولأنّ المكان هو العنصر السّردي البارز في تكوين العمل الرّوائي لدى (محفوظ) إذ خلّد أسماء العديد من الأحياء القاهريّة التي عاش فيها أو تردّد عليها بجعلها أسماء لرواياته مثل: خان الخليلي، زقاق المدق، السكّرية، بين القصرين، ونظرا لما تمثّله الحارة المصريّة للمواطن المصري والعربيّ فقد أولى (أديب نوبل) اهتماما خاصّا بها.

وتأسيسا على ما سبق، وقع اختيارنا على الفضاء في رواية (بداية ونهاية) لتكون هذه الدّراسة أداة لإزالة الإبهام فيما يخصّ مصطلح الفضاء والخلط الحاصل بينه وبين المكان، عن طريق دراسة الفضاء والكشف عن جماليته، ومنه كان ينبغي لنا طرح الإشكالية:

ما الفضاء؟

وفيما تكمن جماليته؟

كيف شيّد نجيب محفوظ فضاءه الرّوائي في رواية (بداية ونهاية)؟

كيف خدم الفضاء العناصر السّردية الأخرى لتتحقّق الجماليّة؟

وبغية معالجة ما طرحناه كإشكاليّة قمنا بتسطير خطّة منهجيّة الغرض منها التأثيث للدّراسة؛ حيث خصّصنا لبحثنا مقدّمة وفصلين اثنين أوّلهما نظري والثّاني تطبيقي، وأنهيناه بالخاتمة يليها ملحق متبوع بقائمة المصادر والمراجع ثم فهرس للموضوعات .

حيث حمل الفصل الاوّل النّظري عنوان: الجماليّة والفضاء –المفهوم والمصطلح النّقدي– تفرّعت منه أربعة مباحث؛ خصّص الأوّل منها للجمال والجماليّة بضبط المفهوم اللّغوي والاصطلاحي للجمال، ثمّ الوقوف على الفرق بين علم الجمال والجماليّة، وعلاقة هذه الأخيرة بالمصطلحات المشابهة، في حين تناول المبحث الثّاني بعضا من أدوات الجماليّة في الرّواية العربيّة من لغة سرديّة ووصف إلى تخييّل وفضاء .

بالمقابل تطرّقنا في المبحث الثّالث إلى الفضاء بضبط مفهومه اللّغوي والاصطلاحي، ثمّ الحديث عن إشكاليّة المصطلح (فضاء، مكان، حيّز) مع الإشارة إلى أهميّة الفضاء في الخطاب النّقدي الحديث والمعاصر، وتعداد أنواع الفضاء، لنختم فصلنا بمبحث رابع تضمّن علاقة الفضاء بالعناصر السّردية الأخرى منها الحدث والشّخصية والزّمن دون إهمال للتّقاطبات الفضائيّة .

أمّا الفصل الثّاني فقد خصّصناه للتّطبيق ووسمناه بـ: تجلّيات الفضاء وجمالياته في (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ ؛فكانت الدّراسة شاملة لأربعة عناصر أوّلها جرد وتوصيف للفضاء الجغرافي في

الرّواية، يليه الفضاء النّصي المتعلّق بالفضاء الذي تشغله كتابة الرّوائي، لننتقل بعدها إلى الفضاء الدّلالي وما يحمله في مدوّنتنا من دلالات رمزية وإيحائيّة ،ليكون المبحث الرّابع والأخير منه مخصّصا للتّقاطبات المكانيّة من خلال ثنائيات ضديّة ،وعرجنا بعدها إلى تقاطب الفضاء والشّخصية من حيث علاقات الانتماء والتنافر والاتّصال والانسلاخ دون إغفال التّقاطع الحاصل بين الفضاء والزّمن من خلال تناول المفارقات الزّمنيّة ،ودون إهمال لتقاطب الفضاء والحدث .

وكانت خلاصة دراستنا خاتمة احتضنت جملة من النّتائج التي تمخّض عنها بحثنا، كما لم يفتنا أن نذيّل بحثنا بملحق كان حاضنة لتعريف الرّوائي (نجيب محفوظ) متبوعا بملخّص لرواية (بداية ونهاية) على اعتبار أنّها المدوّنة المشغول عليها أساسا.

وبما أنّ المنهج البنيوي يتيح للدّارس إمكانيات كبيرة لتكوين رؤية شموليّة عن العمل الفنّي، وذلك بتفكيكه وتفتيت عناصره وربطها ببعضها، والبحث عن العلاقات بينها لنعيد بذلك بناء النّص من جديد، وعليه فقد اعتمدنا **المنهج البنيوي التّحليلي** الذي يجرّنا إلى هدفنا ومبتغانا من هذه الدّراسة.

هذا وقد اعتمدنا مجموعة من المصادر والمراجع لإنجاز هذا البحث، فتنوّعت بتنوّع مباحثه وكان من أهمّها :

جماليات المكان لغاستون باشلار

بنيه النّص السّردي من منظور ادبي لحميد الحميداني

بنيه الشّكل الروائي (الفضاء الزّمن الشّخصية) لحسن بحراوي

ولا ريب أنّه لا بحث يخلو من العقبات، لكنّنا في هذا المقام حاولنا تجاوزها وتذليلها قدر الإمكان لنخرج هذه الدّراسة إلى النّور.

وأخيرا إنّ هذا العمل –بفضل من الله وعونه– كان وليد إجهاد وابن جدّ واجتهاد، وقد ألبسناه من إخلاصنا وأطعمناه من عزيمتنا المتّقدة، نرنو في ذلك الإتقان ليتقبّل كما هو بنقائصه فلكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان .

ولا يسعنا في ذلك إلاّ أن نتقدّم بجزيل الشّكر لكلّ من أمدّنا بالوقود وشحننا بالطّاقة على رأسهم الدكتورة الفاضلة **سعيدة تومي**، مع خالص التّقدير والاحترام للمشرفة على عملنا الدكتورة الفاضلة **لطرش صليحة** .

الفصل الأوّل:

الجَمَاليّة والفضاء – المفهوم والتصوّر النّقدي

1- الجماليّة والفضاء.

2- من أدوات الجماليّة في الرّواية العربيّة.

3- الفضاء وأنواعه.

4- علاقة الفضاء بالعناصر السّردية الأخرى.

الفصل الأول: الجَمَاليّة والفضاء – المفهوم والتصوّر النّقدي

1- بين الجمال والجماليّة

1-1 الجمال – لغة واصطلاحًا:

اشتركت المعاجم العربيّة في ضبط مفهوم الجمال في حقل الحُسن والبهاء الحسّي والمعْنوي، فنجد لفظة الجمال – على سبيل المثال– في كتاب (لسان العرب) لابن منظور بمعنى أنّ: "الجمَال: مصدر الجمِيل، والفعل (جَمُلَ). وقوله عزّ وجَلَّ: [ولكم فيه جَمال حين تُريحُون وحين تسرحُون]، أي بهاء وحُسن.[1]

في حين وَرَدت في (المعجم الوسيط): "من الفعل (جَمُلَ) جَمَالاً، حسن خلقه، وحسن خلقه فهو جميل (ج) جملاء وهي جميلة (ج) جمائل.. (جمله) (...) صفة تُلاحظ في الأشياء، وتبعث في النّفس سرورًا ورضا"[2]

وبذلك فمفهوم الجمال يرتبط بالأثر النّفسي الذي يُترك في المتلقّي، إذ أنّ الشيء الجميل يبعث على الرّاحة دومًا.

الجمال ظاهرة ديناميكيّة متغيّرة، لا يمكن لأحد أن يشعر بالجمال ذاته في لحظتين مختلفتين، وهو غير منفصل عن إدراكنا إيّاهُ، أنّه في تطوّره يختلف من شخص لآخر، ومن لحظة إلى أخرى، إنّه كهذه الحياة لا تتوّقف لتلتفت إلى الوراء، الجمال غير الحقيقة .... الجمال غير الخير والفضيلة والصواب".[3]

---

[1] أبو الفضل جمال الدّين محمد بن كرم بن منظور الإفريقي المصري ابن منظور، لسان العرب، المجلّد 11، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 126.

[2] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، كتبة الشروق الدّولية، القاهرة، 2004، ط 4، ص 136.

[3] كريب رمضان، فلسفة الجمال في النّقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجًا، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون الجزائر، د ط، د ت، ص 17.

وقد اكتسى الجمال عامّة غموضًا في تحديد مفهومه عند الفلاسفة الغربيين منذ ظهوره الأوّل كمصطلح فلسفي، وهذا الغموض راجع إلى أسباب عدّة تتعلّق بأصول علم الجمال وقيمه وأهدافه، فَصَعُبَ إيجاد تعريف دقيق لَهُ لتعدّد ضوابط ومعايير الجمال واختلافها من فترة لأخرى ومن ثقافة لأخرى ومن فنّ لآخر، كما أنّ الحكم الجمالي ذاتيّ، وعليه يصرّح الفيلسوف ريموند بايير Raymond Bayer أنّ "القانون الأوحد للجمال هو أنّه ليس للجمال قانون.[1]

وقد ذهب النقّاد في تعريف الجمال مذاهب مختلفة فمنهم من اعتبره "المثل الأعلى للوجدان"[2]، ومنهم من عرّفه بأنّه "اللّذة التي تحدث من إدراك صفات شيء سواء أكان هذا الشيء امرأة أو شعرًا أو حركة أو عملاً أو غير ذلك".[3]

كما يقترب الفلاسفة والشّعراء والفنّانون والأدباء في تعريفاتهم للجمال، فهو عند الأديب توفيق الحكيم:" وحدة لا تتجزّأ، قوامها الجسم والرّوح معًا، كالضوء في الكوكب، والعطر في الزّهرة".[4]

كما اهتمّ الصوفيون بالجمال بوصفه "وسيلة لإبراز الحقيقة الوجوديّة معتمدين في ذلك على ذائقتهم التي تُلغي التعامل مع الحقيقة، وتميل إلى التجاوب مع الإشارة، وليس هنا الذوق كما تطرحه مدارك الحواس، وإنّما بما يشكّله التصوّر من بعد روحي استبطاني، يقوم بترويض النّفس ومجاهدتها وتمكنّها من ارتفاع من العالم المجرّد إلى مرآة النّور المطلق في صفات ذي الجلال" [5] وعليه فقد بقي البحث الجمالي يبحث في مبادئ النّقد الفنّي الجمالي وتجلّياته على مرّ العصور.

[1] بايير، فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، تر/ زكرياء إبراهيم، دار مصر للطّباعة، القاهرة، 1966، ص 376.
[2] عبد العزيز عتيق، في النّقد الأدبي، دار النّهضة الأدبيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1976، ص 101.
[3] جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 86.
[4] فايز الدّاية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنّية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1996.
[5] عبد القادر فيدوح، الجَمَاليّة في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط 1، 1999، ص 87.

1-2 علم الجمال والجماليّة:

تتعدد تعريفات علم الجمال، فنجد تارة ضابطًا للحدود بين الجميل والقبيح حيث يعرّفه لالاند lalande في معجمه الفلسفي فيقول:" هو علم غرضه صياغة الأحكام التّقديرّية من حيث كونها قابلة للتّميز بين الجميل والقبيح".[1]

وتارة أخرى باحثًا في محدّدات الجمال التي تجعله خاضعًا لقوانين خاصّة، إذ يعرّفه (جميل صليبا) في معجمه الفلسفي بقوله:" علم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه، ونظرياته وفي الذّوق الفنّي، وفي أحكام القيم المتعلّقة بالآثار الفنيّة، وهو باب من الفلسفة".[2]

وهو بهذا ينقسم إلى قسمين، قسم نظريّ يجعل من علم الجمال علمًا معياريًا وذلك بالنّظر إلى القوانين التي تجعله يميّز بين الجميل والقبيح[3]، وقسم عملي (تطبيقي) يطلق عليه اسم (النّقد الفنّي) حيث يتعامل مع الأعمال الفنّية فيبحث في مختلف صور الفنّ وينتقد نماذجه، وهو لا يقوم على الذّوق بل عليه وعلى العقل معًا.[4]

علم الجمال أو الاستطيقا Aesthethic هو مصطلح مأخوذ من الكلمة اليونانيّة Aisthetikos التي تعني الإدراك الحسّي أو المعرفة الحسيّة، ويعدّ الفيلسوف الألماني (باو مجارتن) مطلق هذا المصطلح فقد أطلق على كتابه اسم (الاستطيقا)[5].

فقد نشأ علم الجمال متكئا على الأعمال الإبداعيّة الفنيّة، وليس على جمال الطبيعة وفتنتها، ويعدّ الشعر أولى هذه الفنون التي اهتمت بها الاستطيقا، ورغم طرح الفلاسفة لتساؤلات عدّة عن معايير

---

[1] كريب رمضان، فلسفة الجمال في النّقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجًا، ص 157-158.
[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، د ط، 1986، ص 408.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 409.
[4] المرجع نفسه، ص 409.
[5] ولتر سيس – معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، ترا إمام عبد الفتاح إمام، القومي للترجمة والمجلس الأعلى للثقافة المشروع، دط، 2000، ص 09.

الجَمَاليّة التي تحكمه وإدراكهم لبعضها إلّا أنّ هذا لم يكفي لإصدار الحكم الجمالي النّهائي لأنّ" للفنون والآداب جوهرًا جماليًّا، أمّا الشعر فله جوهر أبعد من الجمال".[1]

لقد هيّأ مصطلح (الاستطيقا) مكانًا له في حقل الدّراسات بدءًا مع باو مجارتن كما أسلفنا ليتبعه هيغل، وشيلر، وأنجلز، وماركس، وبينديتو كروتشيه، وأرنست كاسيرر وشارل لالو وغيرهم.

كما بدأت مسيرة علم الجمال مع أفلاطون وأرسطو ولا تزال قائمة إلى يومنا هذا، حيث ارتبطت بالمباحث الفلسفية في أوّل الأمر ثمّ استقلّ كعلم في بداية النّهضة الأوربيّة، وذلك لإبراز الحسن من الرديء والجميل من القبيح في الموضوعات والنّصوص عن طريق الفهم والتلّقي والاستيعاب.[2]

ويرى المتتبعون أنّ الظّرف الزّمني الذي ظهر فيه علم الجمال تزامن مع موت البلاغة الكلاسيكيّة في عصر الحداثة، حيث انفتاح الكينونة على الفردانيّة، وإطلاق سراح (الأنا موجود).

وموت البلاغة تعبير عن انهيار العقلانيّة الدّوغمائيّة التي تقوم نظرية المعرفة فيها على فكرة التماهي بين الذّات والموضوع والتماثل بين نسق الأفكار ونسق الأشياء، وظهورها يعدّ تعبيرًا جوهريّا عن تحوّلات ناتجة عن الثّورة الكوبرينكيّة كما يسمّيها كانط (Kent)، والقائمة على مبدأ يتمثّل في خضوع وانقياد ضروري من الموضوع للذّات، عوض التّطابق بينهما.[3]

ويرتبط مصطلح الجَمَاليّة بعلم الجمال وبكلّ ما هو فنيّ، فيشير إلى جملة من المعتقدات حول الفنّ والجمال ومكانتها في الحياة.[4]

وجدير بالذّكر أنّ للجَمَاليّة علاقة وطيدة ومباشرة مع علم الجمال لكنّها من المفاهيم الإشكاليّة التّي لا تقف عند تعريف محدّد، ومن أمثلة ذلك ما جاء في معجم المصطلحات الأدَبيّة المعاصرة، إنّ

[1] خزعل الماجدي، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011، ص 30.
[2] د صفية بن زينة، مصطلح الجَمَاليّة وتداخله مع الفنّية، الأدبيّة، الإنشائيّة والشعريّة، جامعة الشلف، الجزائر، مجلّة اللّغة الوظيفيّة، المجلّد 06، العدد 02، ص 53.
[3] عبد العزيز بومسيهولي، الشعر الموجود والزّمان (رؤية فلسفيّة للشعر)، أفريقيا للشرق، الدّار البيضاء، 2002، ص 63 – 64.
[4] خليل موسى، جماليات الشّعريّة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق سوريا، د ط، 2008، ص 32.

الجَمَاليّة نزعة مثاليّة تبحث في الخلفيات التشكيليّة للنتاج الأدبي والفنّي، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، وترمي النّزعة الجَمَاليّة إلى الاهتمام بالمقاييس الجَمَاليّة بغضّ النّظر عن الجوانب الأخلاقيّة، انطلاقًا من مقولة الفنّ للفنّ، وينتج كلّ عصر "جماليّة" إذ لا توجد جَمَاليّة مُطلقة، بل جَمَاليّة نسبيّة، تساهم فيها الأجيال، الحضارات، الإبداعات الأدَبيّة والفنّية، ولعلّ شروط كلّ إبداع هو بلوغ الجَمَاليّة إلى إحساس المعاصرين"[1]

ولقد عرف الأدب العربي منذ القديم النّظرة الجماليّة، وتجلّت في أبرز صورها في عمود الشّعر العربي الذي لقي عناية خاصّة عند النقاد القدامى أمثال القاضي الجرجاني في وساطته بين المتنبّي وخُصومه، وقد حصر الشّروط الفنّية في الأمور التالية: "شرف المعنى وصحتّه، جزالة اللّفظ واستقامته، إصابة الوصف، مقاربة التّشبيه، غزارة البديهة، كثرة شوارد الأمثال".[2]

فعمود الشّعر هو النّظرية الجَمَاليّة للشعريّة العربيّة، والإطار الفنّي الذي يحترمه الشّاعر، مثلما كانت البلاغة بعلومها الثلاث مقياسًا للحكم على النّص والناصّ، والاحتكام إلى العناصر البلاغيّة كفيل بكشف عناصر النّص الجماليّة.

وهذا التّركيز "على جَمَاليّة الأداء التّعبيري عند نقّادنا القدامى والقائمة غالبا على مفهوم التناسب أو التناسق، كان بدافع وعيهم بأنّ ذلك يمدّ الصياغة اللّفظيّة بالدفء والخصوبة لكون القدرة الإبداعيّة هي قدرة على توفير هذا المفهوم".[3]

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب، ط1، 1985، ص 62.
[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تقديم وتحقيق أحمد عارف الزّين، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1992، ص 33.
[3] عبد القادر فيدوح: الجَمَاليّة في الفكر العربي، ص 50.

1-3 بين الجَمَاليّة والمصطلحات المشابهة:

يتداخل مصطلح الجَمَاليّة مع مصطلحات أخرى مثل الفنيّة الأدَبيّة، الشّعريّة، الإنشائية، ويتقاطع معها إلّا أنه أشملها جميعًا، فالجماليّ أشمل من الفنّي وعلى رأي سعيد توفيق:"إنّ الجمال منه ما هو أكثر من الفنّ والفنّ منه ما هو أكثر من الجمال، العلاقة بين الجمال والفنّ علاقة تداخل لأنّ شيئا من الجمال يكون فنًّا، وشيئا من الفنّ يكون جمالا، وهذا هو الشيء أو الجانب المشترك هو ما نسميه الإستطيقي أو الجمال الفنّي، هذّا الجانب المشترك وأيضا الموضوع الأساسي لعلم الجمال".[1]

ولو وقفنا عند الإنشائيّة كمصطلح فإنّنا نجدها حسب رؤية فتحي التريكي تكمّل جانبا من جوانب الجَمَاليّة "فالجَمَاليّة تعني علم يدرّس هيكله الأعمال الفنّية، والانفعالات السيكولوجيّة والاجتماعيّة التّي تحدثها في الذّات المدركة أمّا الإنشائيّة فهي العلم الذي يدرس عمليّة الخلق والإبداع في دينميتها".[2]

ولكي يجد النّص الأدبي القبول لدى المتلقي لابدّ أن يشمل القيم الجَمَاليّة والشّعريّة لأن "الشّعريّة تُطلق على العمل الأدبي الغزير الخيال المتفجّر التّعبير".[3]

وقد اهتم النّقد العربي بالشعريّة وتمظهرها في النّصوص الأدَبيّة مع تودروف في (الشّعريّة La poétique) (وشعريّة النثر poétique de la prose) وجاكبسون في (ثماني أسئلة في الشّعريّة Huit questtions de poétique) وباخيتين و كرستيفا وغيرهم.

أمّا النّقاد العرب فقد اعتمدوا على الدّرس النّقدي العربي إمّا بلغته الأصليّة أو المترجمة مثل (كمال أبو ديب) في (الشّعريّة) أو (أدونيس) في (سياسة الشّعر) لأنّ قيمة النّص تتولّد من شعريته التي تتشكّل من أصغر بنية إلى أكبر بنيّة نصّية مسيطرة على النّص الأدبي من خلال تفاعل وظائفه

[1] ابن منظور: لسان العرب، تصحيح أمين عبد الوهاب ومحمد الصّادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط 01، 1996.
[2] محمد البارودي، في نظرية الرواية، تقديم فتحي التريكي، سراش للنشر، تونس، ط 01، 1996، ص 09.
[3] عبد الله مرتاض: دراسة سيميائّية تفكيكيّة لقصيدة أين ليلي لمحمد العيد آل خليفة، د م ج، الجزائر، ط 01، 1990، ص 16.

التي يخلقها فتبرز القيم الجَمَاليّة والأدبية، وعليه فالهدف من الشّعريّة والجَمَاليّة واحد وهو البحث عما تحويه البنى اللُغَويّة داخل النّص ومحاوله إيضاحه للقارئ للكشف عن الخصوصية الجَمَاليّة والأثر الذي تُحدثه.

وبالتالي فإنّ جميع المصطلحات (الأدبية، الشّعريّة، الإنشائيّة، الفنيّة) تصبّ في وعاء واحد هو الجَمَاليّة بتعدّد موضوعاتها ومواقفها.

2- من أدوات الجَمَاليّة في الرّوَايَة العربية:

إن الرّوَايَة من الفنون الأدَبيّة المُعاصرة التي واكبت التطوّر ومعايشه الواقع بكل أبعادها فكانت اجتماعيّة مأساويّة أو واقعيّة أو تاريخيّة أو جمعت بينها جميعا، وقد اعتمدت في ذلك على جملة من الأدوات التي أبرزت جماليتها كاللُّغَة السّرديّة أو الوصف أو التّخييل، كما استخدمت وظائف عناصرها لتحقيق الجَمَاليّة ذاتها كاستعانتها بالفضاء.

2-1 اللُّغَة السرديّة:

المعلوم أنّ للُّغَة وظيفة إخباريّة في حديثنا العادي، لكنّها في الخطاب الأدبي ذات وظيفة جَمَاليّة إضافة إلى وظائف أخرى هذا لأن العلامات اللُغَويّة قادرة على التحوّل الدَّلالِي في أنماط المجاز المختلفة ممّا يجعل اللُّغَة في الرّوَايَة مفتوحة على قراءات مختلفة من ناقد إلى آخر وهنا تبرز جَمَاليّة القراءة والتلقّي أيضًا.

ذاك التحوّل الدَّلالِي ينقل النّص اللّغوي من وظيفة (الإنباء) الاجتماعيّة إلى وظائف أخرى (أدَبيّة).[1]

[1] ناصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 06، 2001، ص 87.

(والأدَبيّة)[1] نجدها تتجلّى بوضوح في الرِّوَايَة اعتمادًا على تحديد باختين: اللُّغَة الأدبية، [اللُّغَة الأدَبيّة ظاهرة أصيلة بعمق مثل أيضًا الوعي اللّساني لدى الإنسان المتوفّر على ثقافه أدبيّة والذي يكون مرتبطًا بها ؛فعند هذا الأخير يصبح التنوّع القصدي للخطابات تنوّعا في اللّغات فالأمر لا يتعلّق بلغة وإنّما بحوار لغات][2] ذلك أنّ لغة الرِّوَايَة تقوم بمحاكاة لغة الحياة بامتصاصها مختلف أنواع التعابير المحيطة ممّا يجعلها مفتوحة على الفضاءات الإنسانيةّ الواسعة ،لسان الرّوَائِي فيها يلبس كلّ الوظائف (الأب، الأم، الأخ،...، الشاعر، الفقيه،...، الحسن، القبيح) فيصير خطابا نوعيًا يتطلّب قراءة نوعيّة.

ويرجع سبق الفضل في هذه النظرة للُّغة الرِوَائِيّة إلى ميخائيل باختين بنظريّته عن الملفوظ والتّشخيص اللُّغَوِي، كما ساهم التدخّل الحاصل بين نظريّات الأدب واللّسانيات بفروعها في التأسيس لهذه النّظرة، وهذا ما صبّ الاهتمام على المُكوّن اللساني واعتباره مكوّنًا شكليّا مركزيّا في إنتاج المعنى.

وعليه فالرّوَائِي مطالب بالإحاطة بمبادئ علم اللُّغَة ليتقن نسج مولوده الفنّي الرّوَائِي نسجًا أساسه جمال اللُّغَة.

ولأنّ اللُّغَة أساس جمال العمل الأدبيّ كان حريًا بالرّوَائِي ألاّ يتجاهل قراءة متلقّيه وذلك باختياره لمستوى لغوي مقبول يليق به وبالعمل الأدبيّ، وفي هذا الصدد فإنّ أوّل من اهتمّ بمسألة مستوى اللُّغَة من الباثّ إلى المبثوث هو الجاحظ فقط دعا إلى مراعاة الكلام بالنّظر إلى كلّ فئة معنية بقراءة ما يبثّ إليها. [3]

وتجدُر الإشارة إلى أنّ لغة الرِّوَايَة كانت تبرز في مستويين اثنين وجوبًا خلال الأعوام السّتين من القرن العشرين، حيث تستعمل الفصحى ممّا يجعلها أنيقة تعبّر عن شخصية الرّوَائِي قبل الشّخصيات،

[1] الأدبيّة ما يجعل من عمل معطى عملاً أدبيًا، عمر أوكان، لذّة النّص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ط 01، 1991، ص 76.
[2] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط 01، 1987، ص 64.
[3] أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، تحقيق درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، 2004.

أمّا المستوى الثّاني فتمثّله العاميّة التي تنحدر إلى مستوى أدنى لترسم معالم حول الشّخصيات كأمثال يوسف السباعي حيث اعتمد وجملة من المؤلّفين لغةً عاميّة سوقيّة ممّا جعل القرّاء ينفرون من قراءة روايته بمجرّد الوصول إلى آخر سطر في السّرد وأوّل سطر في الحوار.[1]

ولو فرضنا جدلاً أنّ العاميّة ضروريّة لبناء حوار روائي معبّر عن الواقع فما تفسيرنا للّغة المحفوظيّة (لغة نجيب محفوظ) التي حافظت على مستوى راقٍ من اللُّغَة الرِوَائِيّة دون الحاجة إلى العاميّة فقد بذل نجيب محفوظ جهدًا كبيرًا لإخراج اللُّغَة العربيّة من فضائها الهُلامي الرّومانسيّ الدّيني والزجّ بها في الحياة الصاخبة بتعقيداتها، وشحنها بهواء جديد ومرّغها في تراب الواقع لتنقل إلينا روائع العالم وألوانه ومذاقاته بدقة.

كان محفوظ واعيًا تماما بمدى أهميّة اللّغة في الرِّوَايَة فهو يقول مخاطبًا يوسف الشاروني في كتابه (رحلة عمر مع نجيب محفوظ):" المشكلة كانت تطوع اللُّغَة العربية المجرّدة المقدّسة لتعبّر عن الحياة اليوميّة... حين تدخل حارة أو تجلس على قهوة فإنّ مشكلة اللُّغَة تعترضك أي إنّها مشكلة الكاتب عندما يستعمل لغته في مجالات جديدة لأوّل مرّة، لهذا أعتقد أنّنا تعبنا في مسألة اللّغة".[2]

إذ لا يخفى علينا أنّه عندما بدأ محفوظ بكتابة الرِّوَايَة كانت اللُّغَة السائدة آنذاك هي لغة الرّافعي والمنفلوطي حيث أنّها لغةٌ قاصرةٌ على أن تقول الفضاء المديني الحديث الذي عرفته المجتمعات العربية حديثًا؛ لذا كان على نجيب محفوظ أن يُسمّي ما يحويه هذا الفضاء من أشياء وأدوات (عالم المقهى، عالم العمارة، السيّارة، الأتوبيس) فنجيب محفوظ هنا أسّس لغة طيّعة دقيقة تعبّر عن الواقع في تحولّاته المستمّرة ... لغة قادرة على قول حقيقتنا دومًا.

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2005، ص 155.
[2] الحبيب الساعي (روائي تونسي مقيم في باريس)، نجيب محفوظ ولغة الرّواية، موقع العربي الجديد، 13 ديسمبر 2017، www.alaraby.co.uk

ولأنّه –كما أسلفنا– وجب احترام مستويات اللُّغَة الرِّوَائِيّة ولا مناص من عدم الجزم بوجود مستوى واحد للّغة فلابدّ على الكاتب أن يلبس روايته مستوى جميلا يصل إلى السّحر اللّغوي الذي يسكن العمل الرّوَائِي والذي يجعل الجَمَاليّة تنتقل من اللُّغَة إلى التلقّي حيث يتمّم المتلقي آخر سطر من الرِّوَايَة بذات الشغف الملتهب مع أوّل سطر قرأه.

ولأنّ الرّوَائِي يعيد بناء الواقع ولا يعرضه فحسب لأنّه إذا عرضه لن تختلف الرِّوَايَة فيما تقدّمه عن بقيّة الأجناس الأدَبيّة الأخرى التي تخدم الإنسان ككتب التاريخ وجب عليه أن ينتقي لغةً فنيّة تبرز براعته فيحدث الانزياح عن المألوف أين يحتلّ الرّمز عمق اللُّغَة ويصير أداتها التي تتطلّب قدرات معيّنة من القارئ للكشف عمّا حُمِّل من أفكار ورؤى للّغة.

2-2 جَمَاليّة الوصف والتّخيّيل:

ذُكر لفظ التّخيّيل لأوّل مرّة مع (الفارابي) وقد ظهر مع الشعر، وتطوّر وعرف بقيّة الفنون الأخرى وصولاً إلى الرِّوَايَة. "فأيّ عمل فنّي هو نتاج خيال خلّاق لكن هذا الخيال يختلف من فنّان لآخر ومن نوع أدبيّ إلى آخر ... يكون الخيال لدى الكاتب الرّوَائِي أقرب إلى الواقع والحياة الإنسانيّة".[1]

إنّه من اللاّمعقول أن يتخلّى الرّوَائِي عن توظيف التخيّيل في عمله الفنّي لأنّ "آلية تركيب المادّة الرِوَائِيّة في وحدة عضويّة هي عملية تتّم انطلاقا من الخيال والمخيّلة، فالنّص الذي هو وحدة حيّة هو أيضا تحقّق مادّي للتخيّيل"[2] إذ أنّ هذا الأخير يمنح المتلقي جانبا من التّشويق والإثارة.

ولأنّه لا يمكن للرّوائي أن يسرُد الأحداث حرفيًا حتى لو كانت الرِّوَايَة واقعيّة فإنّ العالم التخيّيلي عالما يمسّ السّرد والشّخصيات والأمكنة وحتى الأزمنة وبالتالي فهو الفعل الأهمّ في البنية السّرديّة.

[1] فؤاد المرعي، التخييل وعلاقة الرّواية بالواقع، جامعة حلب، كجلة تشرين، العدد 02، 1992، ص 164.
[2] فؤاد المرعي، المرجع نفسه، ص 164.

ولأنّنا بصدد الحديث عن الفضاء وجب علينا التطرّق للمكان التّخييلي وذلك باعتباره الفضاء الذي يحتوي كلّ العناصر الرّوائية.

إذ يقول غاستون باشلار (Gaston bachelar):" عندما قام بدراسة القيم الرّمزيّة المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤيه السّارد أو الشّخصيات سواءً في أماكن إقامتهم كالبيت والغرفة المغلقة أو في الأماكن المنفتحة الخفيّة أو الظاهرة المركزيّة أو الهامشيّة فهي تعمل كمسار يتّضح فيه تخيّل الكاتب والقارئ معًا.[1]

أي أنّ المكان في الرِّوَايَة يشيّده خيال الكاتب والمتلقي وليس في الواقع بل هو مكان تقيمه اللُّغَة عن طريق الإيحاء ولهذا في المكان الواقع والمكان الرّوَائِي متمايزان، وما وضع المكان الواقع من طرف الرّوَائِي وتسميته إلّا نوع من إثاره خيال المتلقي وجعله يدرك الدّور النصّي له من خلال العلاقة التي يقيمها مع باقي عناصر السّرد الأخرى وهذا ما يجعله أكثر اتّساعًا من الفضاء الواقعي.

ولأن المبدع في التّخيّيل هو مبدع أساسًا في التّصوير؛ حريّ بنا الإشارة إلى إحدى الوسائل الفنّيّة المساهمة في نموّ العمل الفنّي وترابطه والتي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتخيّيل ألا وهي (الوصف) الذي يستطيع الرّوَائِي من خلاله أن يعكس جميع الدّلالات الفكريّة والعاطفيّة إزاء المواقف المتنوّعة.

وعلى سبيل المثال فإنّ نجيب محفوظ أبدع في الرّسم بالكلمات واستطاع من خلال أسلوبه الوصفي إبراز ملامح الشّخصيات بأنواعها وجعلها نابضة بالحياة من خلال التّصوير الدقيق المبني على الحالة النّفسية ومعظم الانفعالات الإيجابيّة والسّلبيّة بل وتعدّى ذلك إلى علاقتها بالفضاءات الرِّوَائيَة التي تحتلّها. ولأنّ روايات نجيب محفوظ مكانيّة فقد أولى المكان وصفًا دقيقًا انطلاقًا من وصف الأشكال إلى وصف الألوان والأضواء وذلك لتحقيق وظائف الوصف الذي تتفاوت بين الوظيفة

[1] Henri Mitlemd: Discours de roman Ed pdf 1980, p139 ، نقلا عن حسن بحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي.

الإخباريّة التي من شأنها "تقديم المعارف والمعلومات لمتابعة السّرد"[1] ووظيفة التّطوير التي تسم الوصف بالحركة وهذه الأخيرة "تتّصل حركة الأفعال بحيث يمكن لهذه الصفات أن تتغير في أعمال الشّخصيات ومن شأنه تطوير أحداث الرِّوَايَة"[2] ووظيفة التّفسير القائمة على وصف سلوكيات الشّخصيات وتفسير أوضاعها ووصف الملابس والأثاث وغيرها.

وصولا إلى وظيفة التّمثيل التي تمثّل فيها سمات بعض الموصوفات فعلى سبيل المثال عند وصف شخصيّة ما بالفقر نجد فيه تمثيلا لمظاهر هذه السّمة من خلال وصف منزلها وما يحويه من أثاث دون إخفاء الوظيفة التّعبيريّة، حيث يعبّر الرّوَائِي عن أحوال الشّخصيات وأفكارها وأحاسيسها دون توغّل، أمّا إذا توغّل في بواطن الشّخصيات وخلجات النفس فإنّ الوصف يحمل وظيفة الاستبطان.

أمّا "الوظيفة الجَمَاليّة التّزيينيّة قد تحدّث عنها (جيرار جينيت) في وظائف الوصف حيث رأى أنّ وصف بعض الأمكنة يحقّق وظيفة تزيينيّة جَمَاليّة داخل النّص، فالوصف يقوم بعمل تزيين وهو يشكّل استراحة في وسط الأحداث السّردية"[3] وبهذا فالأمكنة داخل الرِّوَايَة تحقّق جماليتها عن طريق الوصف.

ولو أمعنّا في روايات نجيب محفوظ سنجد وظائف الوصف عنده متداخلة ومترابطة لأنها تساعد في خلق الصورة وتناميها على خط مسار الرِّوَايَة.

2-3 جَمَاليّة الفضاء (المكان):

يأتي المكان في مقدّمة العناصر والرّكائز التي يقوم عليها البناء السّردي بحيث لا يمكن تصوّر رواية دون مكان، لأنّه يلعب دورًا مهمًا في تجسيد الأبعاد الإنسانيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة في الرِّوَايَة

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ص 203.
[2] المرجع نفسه، ص 287.
[3] المكان في القصّة القصيرة الجزائريّة المعاصرة، إعداد كريم بغيبغ، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، علوم الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، السنة الجامعية 2019-2020، ص 58.

ولأنّنا أفردنا مبحثًا خاصًا لمفهوم المكان وإشكالية المصطلح فما سنتناوله هنا سيكون إبرازًا لمكامن الجَمَاليّة في المكان الرّوَائِي بشكل عامّ والتي تظهر من خلال أهميّته والتي تبرز من خلال ما يلي:

1- جاء في كتاب [جَمَاليّة المكان] لغاستون باشلار:" هو العمل الأدبي حين يفتقد المكانيّة فهو يفقد خصوصيّته وبالتالي أصالته"[1] وعليه في المكان هو هويّة العمل الأدبي ومعيار أصالته وما يجعلنا نلمس حقيقة الأحداث.

2- كما اعتبر غاستون باشلار المكان أهم المظاهر الجَمَاليّة الرِوَائِيّة "وهذا ما حمل النّقاد العرب وعلماء الجمال العرب على الاهتمام به وتقصّيه ودراسته".[2]

3- ورد في كتاب (الرِّوَايَة الجديدة) لميشال بوتور "فالأمكنة الموصوفة في الرِّوَايَة تجعل القارئ يعيش حاله الرِّوَايَة من الاغتراب وبهذا يكون المكان الرّوَائِي خصيصة فريدة من خصائص المكان الآخر المكمّل للمكان الواقعي الذي يمكن أن يوحي به"،[3] وبالتالي فالجَمَاليّة هنا تكمن فيما يمنحه المكان من خصوصيّة في العمل الفنّي.

4- "تتكوّن الافتتاحية من عنصرين أساسيّين هما الماضي والمكان، فخصّ الواقعيون صفحات في بداية الرِّوَايَة لوصف المكان وتقديم الماضي فيبدؤون في لحظة من لحظات حياة الشّخصيات ثمّ يعودون إلى الوراء ربّما لسنوات طويلة، لإعطاء القارئ الخلفيّة اللاّزمة وإدخاله في عالم الرِّوَايَة الخاصّ"[4] لذا في الافتتاحية تعتمد المكان لأنه يمنحها بعدًا واقعيًا.

5- كما أنّ المكان عنصرٌ يمسك بزمام الوظيفة الحكائيّة إضافة إلى الرّمزيّة والسّرديّة بل وقد يصبح إحدى الشّخصيات وهذا ما أكّده (رولان بورنوف) في حديثه عن دور المكان في البنيّة

[1] غاستون باشلار، جماليّات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان بيروت، ط 2، 1984، ص 5-6.
[2] المكان في القصّة القصيرة الجزائريّة المعاصرة، إعداد كريم بغيبغ، ص 55.
[3] بحوث في الرّواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة، لحسن حمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص 50.
[4] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 44.

السّرديّة "أنّ المكان بإمكانه أن يصبح محدّدًا أساسيّا للمادّة الحكائيةّ ولتلاحق الأحداث والحوافز أي أنّه يتحوّل في النّهاية إلى مكوّن روائي جوهري يحدث قطعيّة مع مفهوم كديكور، بتحوّله هذا يصير عنصرًا متحكّمًا في الوظيفة الحكائيّة والرّمزيةّ للسّرد وذلك بفضل البنيّة الخاصّة والعلائق المترتّبة عنها".[1]

6- للمكان جَمَاليّة أخرى تتجلّى في كونه يعطي لمحة تعريفيّة للشّخصيات وما يرتبط بها من أشياء وحتّى الطبقة التي تنتمي اليها.

7- يتميّز المكان الرّوَائِي بانفتاحه على عدّة أماكن حركة وتنقّل وهذا ما أكّده [محمد مصطفى علي حسنين] حيث قال: "يقدّم المكان مستويات متنوّعة من الانفتاح، فقد تبدأ الرِّوَايَة بمكان واحد محدّد ثمّ يتواصل الحدث في أماكن متنوّعة، أو تكون الرِّوَايَة منذ البداية منفتحة على عدّة أماكن وفي كلّ النّطاقات، وأحيانًا أخرى يكون المكان متشظيّا بما يمثّل أقصى درجات الانفتاح حيث الحركة والتنقّل المستمر وتكون المغامرات في أكثر من مكان".[2]

8- المكان حافظ للتاريخ حيث يقوم العمل الفنّي باسترجاعه من خلال ذكر بعض الأحداث وإضافة شيء من البعد الخيالي عليها فنرى التاريخ ونعيده من خلال ذلك المكان.

9- "الإحاطة بالمكان هو بداية الوعي وبداية المعرفة فهو مرتكزها الأوّل وليس المكان حدودًا ينتهي فيها محيطه الرّياضي إنّما المكان عمارة كاملة يجب الالمام بها فهو ثروات باطنيّة، تضاريس، حيوانات، مناخ، بشر، وتاريخ"،[3] أي أنّ المكان في العمل الفنّي هو أساس الوعي وأداة للمعرفة كما أنّه تعبير عن مفاهيم الإنسان السّلوكيّة والرّوحيّة من خلال تجسيدها في الرِّوَايَة :"أهميّة المكان أكثر، ويعكس شدّة تغلغله في كيان البشر أنّه المنطلق لتفسير كل

[1] إبراهيم عبّاس، تقنيات البنية السّرديّة في الرّواية المغاربيّة، المؤسسة الوطنيّة للاتصال والنّشر والاشهار، 2002، ص 34.
[2] محمد مصطفى على حسانين، استعادة المكان – دراسة في آليات السّرد والتّأويل، الهيئة العامّة للقصور، إقليم القاهرة الصعيد، ص 25.
[3] المكان في القصّة القصيرة الجزائريّة المعاصرة، إعداد كريم بغيبغ، ص 56-57.

تصرّف، فيحكم على سلوك الإنسان من خلال تواجده في المكان فضلا عن تعبير كلّ مفاهيم الإنسان الأخلاقيّة والنّفسيّة والسّلوكيّة ... بتعبير مكان كأعلى وأسمى، وواسع الصّدر أو ضيّقه".[1]

ومجمل القول جَمَاليّة المكان تبرز في مواطن عدّة على مدى تطور الرِّوَايَة وتناميها وبما ينسجه من علائق مع بقيّة العناصر السّرديّة فيها.

الحديث عن الفضاء في الرِّوَايَّة العربية هو حديث عما تتجاوز به الرِّوَايَّة باعتبارها كونا سرديًا، الآفاق التقليدية في الخطاب إذ به تتجاوز خطيّة الزمن ولاخطيّته إلى رحاب وجوديّة أكثر رحابةً إذ ينتقل السّرد من لعبة الحكي والتّشعير إلى فلسفة لها قوانينها وأسرارها ومرجعيّاتها وجمالياتها.

إنّ العالم لا يغدو عالمًا آخر جديدًا في حضرة الفضاء ويبقى الفلسفة الجديدة التّي تتجاوز المكان باعتبارها معطى شكليّا قارًّا.

3- الفضاء وأنواعه

3-1 الفضاء (لغة واصطلاحًا):

يتّسم كلّ عنصر من العناصر السرديّة بأهميّة خاصّة تمنح له المصداقيّة، والفضاء كغيره من هذه العناصر يتمتّع بمكانة بنائيّة يشهد لها جلّ الدّارسين والنّقاد على اعتبار أنّه ركيزة من ركائز البناء، ناهيك إذا كان غاية النّص ومنتهاه فيصبح هو المبنى والمعنى حين يدخل في شراكة تفاعليّة مع باقي العناصر السّرديّة، الشّخصيّة، والزّمن والحدث إنّه الأساس الجمالي للمتن الرّوَائِي إذ يعدّ الفضاء عنصرًا أساسيًّا من عناصر النّص الروائي، فهو يمثّل إلى جانب الشخصية والزّمن والرؤيّة، والحدث

[1] محبوبة حمدي آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العّامة السّوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 92.

... الأسس الجَمَاليّة التي ينهضُ عليها المتن الرّوَائِي الحديث، ولقد أولت الدّراسات النّقديّة الجديدة في الغرب مصطلح الفضاء اهتمامًا كبيرًا، ولكن لم يلتفت إلى هذه الأهميّة في النّقد الغربي الحديث إلّا مؤخرًا، وذلك بسبب انصراف النّقد الأدبي الغربي إلى دراسة عوالم النّص الرّوَائِي الأخرى مثل تركيزه على البعدين التّاريخي والإديولوجي طوال عقود عديدة"[1]

أ- لغة:

أجمعت المعاجم العربية على أنّ المفهوم اللّغوي لمادّة فضاء تعني: الأرض الواسعة، الفارغة الخالية من الأشياء فقد ورد في لسان العرب أنّ (مادة فضا): فضا يفضو فضوًا، فاضَ، وقد فضا المكان وأفضى إذا اتّسع، وأفضى فلان، أتى فُلان أي وَصَل إليه وأوصله أنّه صار في فُرجته، وفضائه وحيّزه، الفضاء السّاحة وما استوى من الأرض واتّسع، وجمعه أفضية، وتقول مكانًا مُفْضٍ أي واسع، ونقول المكان المُفْضي الواسع.[2]

وإذا تصفحنا معجم تاج العروس، فإنّنا نجد المعنى لا يخرج عن الاتسّاع والرّحابة، فالفضاء السّاحة وما اتّسع من الأرض، حيث يستشهد في ذلك بقول الرّاغب، المكان الواسع، وهو ما استوى من الأرض واتّسع، وقول أبو علي القالي الفضاء، السّعة ومنه المفضاة والمفضي المتسّع.[3]

أمّا في كتاب العين "للخليل بن أحمد الفراهيدي إذا تصفحنا باب الفاء، وجدناه بمعنى "فضا (فُضو: الفضاء: المكان الواسع، والنقل فضا يفضُو فضوّا أو فضاءٌ فهو فاضٍ، أي واسع".[4]

[1] شريط أحمد شريط، بنية الفضاء في رواية "غدًا يومٌ جديد"، عبد الحميد بن هدوقة، العدد 115، الثّقافة الجزائر، 1997، ص 144.
[2] أبو الفضل الدّين محمد بن مكرمين منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلّد 15، ط 1، 2005، دار صادر للطّباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 157 – 158.
[3] محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس، المجلّد 20، ص 117.
[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين مرّتبا على حروف المعجم، مج 3، ج3، باب الفاء، ص 327.

ب- اصطلاحًا:

يعتبر غاستون باشلار هو أوّل من تطرّق لمصطلح الفضاء وانطلق من فكرة البيت المعبّرة عن ذكريات الطفولة، والتي تحمل عدّة دلالات بالنسبة له وقد عبّر عن ذلك بقوله:" البيتُ هو ركننا في العالم، إنّه كما قيل مرارًا كوننا الأوّل، كونٌ حقيقي لكلّ ما للكلمة من معنى، وإذا اطلعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلاً ... الأمكنة المأهولة حقًا تحمل جوهر فكرة البيت"[1]، لقد مزج باشلار بين ذكريات الطفولة والبيت والخيال وهذا ما زاد بيوته جَمَاليّة وروعة.

إنّ الفضاء حسب الدكتور حميد لحميداني "مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الرِوَائِيّة المتمثّلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تُدركُ بالضّرورة وبطريقة ضمنيّة مع كلّ حركة حكائيّة.[2]

كما أنّ حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الرّوَائِي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية) يؤكّد على تلك العلاقة التي تجمع بين الفضاء والشّخصيات، حين يصبح المكان خزّان المشاعر والأحلام، فتتشكّل تلك العلاقة الوطيدة بين الإنسان والمكان وبالتالي تبرز علاقة التّأثير والتّأثر بينهما.

وحسب رأي شريط أحمد، فإنّ أوّل من أدخل مصطلح الفضاء إلى المعجم العربي الحديث هو "سعيد علوّش" في عمله الموسوم بمعجم المصطلحات الأدَبيّة المعاصرة، وقد أورد فيه التعاريف التّالية:

- يستعمل مصطلح الفضاء في السيميائيات، كموضوع تام يشتمل على عناصر غير مستمرة، انطلاقًا من انتشارها لهذا جاءت لتكون موضوع الفضاء، اعتبار كلّ الحواس في سيميائية الاهتمام الفاعل كمنتج، ومستهلك للفضاء.
- يفترض الفضاء اعتبار كلّ الحواس في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج، ومستهلك للفضاء.

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.
[2] حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي) المركز الثقافي العربي، لبنان بيروت، ط 1، 1991، ص 64.

– يقابل موضوع الفضاء جزئيًّا سيميائية العالم الطبيعي، لأنّ اكتشاف الفضاء هو تكوين مباشر لهذه السيميائيّة.

– تبث سيميائية الفضاء عن التّحولات التي تعانيها السيميائية الطبيعيّة بفضل تدخّل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة.

– بالإضافة إلى مفهوم الفضائيّة والتحديد الفضائي تستعمل السيميائيّة السّرديّة والخطابيّة الفضاء الإدراكي.[1]

إنّ المفاهيم والمنطلقات تتغيّر وتختلف بتنوّع الأفكار ووجهات النظر، فلكلّ باحث خلفياته ومقاصده " ويبقى الفضاء دومًا مرتبطًا بشيء وهمي مطلق رمزي، فهو الجامع بكلّ الأمكنة على الأقل، لكن لا نعثر له على تواجد حقيقي، إنّه يوجد في اللاّمكان، وهو كائن زئبقي يمكن الإمساك بكنهه، وبذلك ظلّ المشكل الأبدي الذي استعصى حلّه بين منتجيه الأوائل الّذين سلّموا بمحدوديّة فهم اتجاهه، وألقى الأمر بظلاله أيضا على الدّراسات العربيّة التي لم تجد بُدًّا غير قرنِه بالمكان.[2]

لقد تأكد أنّ مصطلح الفضاء كائن زئبقي، لأنّ المتتبّع له يجد صعوبة في ضبط ماهيته وتحديد تعريف يلزمه، على اعتبار أنّه مصطلح متداخل ومتشبّع، إنّه يمتاز بالضبابيّة ممّا يدخل الباحث في متاهات ويجعله في حيرة من أمره في كيفية ضبطه وحصره في تعريف واحد، إنّ إشكالية هذا المصطلح زادته جَمَاليّة حين تعدّدت التّأويلات إزاءه واختلفت الدّلالات.

[1] شريط أحمد شريط، بنية الفضاء في رواية "غدًا يومٌ جديد"، عبد الحميد بن هدوقة، ص 145.
[2] نصيرة زورز، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم الأدب العربي، العدد 06، جامعة محمد خيذر، بسكرة، جانفي 2000، ص 18.

3-2 إشكالية المصطلح: فضاء - مكان – حيّز

يجتَمع جلّ الدّارسين والنقّاد على أنّ الفضاء ليس ديكورًا جامدًا، أو إطارًا لاستيعاب الأحداث، بل هو جوهر العمل الرّوَائِي والعنصر الحاضن للشّخصيات والزّمان والأحداث على حدٍ سواء فمصطلح الفضاء أساس النّص السّردي، خاصة الكتابة الرِوَائِيّة إذ يُعدُّ عنصرًا أساسيًا من عناصر النّص الرّوائي، وقد أدرك ذلك ثلّةٌ من الباحثين بعد الحرب العالميّة الثّانيّة، فأولوه اهتمامًا لائقًا، لأنّه يمثّل إلى جانب الشّخصية والزّمن الرّوائي، و الحدث؛ الأسس الفنّية والجَمَاليّة التي ينهض عليها المتن الرّوائي، فالفضاء ليس فقط هو المكان الّذي تجري فيه المغامرة المحكيّة ولكنّه أيضًا أحد العناصر الفعّالة في تلك المغامرة نفسها"[1]

إنّ الفضاء متعلّق بالوجود، فلا يمكن تصوّر حدوث ظاهرة ما دون وجود فضاء، حيث أنّ "الفضاء هو تمثيل مسبق للوجود، عليه ترتكز كلّ ضروب الحدس الخارجي، لا يمكن أبدًا أن نتصوّر أنّه لا يوجد أيّ فضاء أبدًا حتّى وإن كنّا لا نستطيع أن نتخيّل عدم وجود أي شيء فيه، فالفضاء إذًا يعتبر شرطًا لإمكانية حدوث الظّواهر (هذا ما يظهر في الإدراك الحسيّ)، وليس تحديدًا يتعلقُ بها، وهو تمثيل مُسبق يُستخدم بالضّرورة أساسًا لظواهر خارجيّة.[2]

إنّ مصطلح الفضاء اكتسى دلالات متعدّدة تتفق كلّها على أهمية ومحوريته في أيّ عمل روائي، فبدونه تسقط كلّ العناصر في الفراغ وتفقد خصوصيتها، إلّا أنّه برز تضارب واختلاف في تحديد المصطلح، فمن النّقاد والدّارسين من انتصر للفضاء كمصطلح أعمّ وأشمل، وآخرون فضّلوا المكان "بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النّظر التي تتضامن مع بعضها لتشيّد الفضاء الرّوَائِي الذي تجري فيه الأحداث، فالمكان يكون منظمًا بنفس الدّقة التي نُظمت بها العناصر الأخرى في

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2010 م، ص 123.
[2] جيل غاستون غرانجي، فكر الفضاء، تر: علي دعيس، مركز دراسات الوحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2009، ص 10.

الرّوَايَة، لذا فهو يؤثّر فيها ويقوّي من نفوذها كما يعبّر عن مقاصد المؤلّف، وتغيير الأمكنة الرِوَائِيّة سيؤدّي إلى نقطة تحوّل حاسمة في الحبكة وبالتّالي في تركيب السّرد والمنحى الدرامي الذي يتّخذه".[1]

وعليه يعدّ المكان مفتاح اللّغز، والجانب المضيء لاستراتيجية القراءة في الخطاب النّقدي، إنّه محورٌ أساسيٌ تدور حوله نظريّة الأدب. يكتسب المكان مكانة وأهميّة كبيرة ودلالة خاصّة، "فهو ليس مكانًا فنيًّا فحسب، وليس فقط عنصرًا من عناصر الرّوَايَة، وإنّما هو المكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرّك فيه الشّخصيات".[2]

في الحقيقة إنّ المكان بمثابة المرآة العاكسة، إذ يعبّر عن مشاعر الشّخصيات وانفعالاتها، ويتتبّع تطوّر الأحداث إنّه بداية الرّوَايَة ونهايتها، بل إنّ ولادته تكون قبلها.

إذا نظرنا وتمعنّا فعلى مستوى التّحليل النّقدي نجدُ الكثير من النّقاد اهتدوا إلى مصطلح فضاء "عن طريق الإفادة من المنطق والسيميائيات، وسائر العلوم الإنسانيّة، وأصبحت تنظر إلى الفضاء الرّوَائِي نظرة جديدة تُغنيه وتغتني به ممّا أعاد له حضوره على مستوى التّحليل والبحث".[3]

وفي رأينا أن الفصل الحاسم لم يتّضح بعد وقد وجدنا كمّا هائلاً من المصطلحات العائمة حول هذه المقولة، كما وجدنا أيضًا أنّ مصطلحي المكان والفضاء أكثر المصطلحات تداولاً واستخدامًا، بل وقد وردَا في الكثير من الأحيان متلازمين في الاستعمال النّقدي العربي، في حين وجدنا بعض الدّراسات لا تحتفي كثيرًا بالفارق بينهما، وأخرى تنتصر لمصطلح المكان أو الحيّز ... إلخ

إنّ المحاولات التي مثّلت هذا الاتّجاه هي دراسة كل من "سعيد يقطين" و "حميد لحميداني" و "حسن نجمي" فقد تبنّوا مصطلح الفضاء إلّا أنهم لم يقصوا المكان وتبريرهم في ذلك كان لعموميّة الفضاء

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصيّة) المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط 01، 1990، ص 32.
[2] محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، دار رمان، الرباط، ط 01، 2010، ص 99.
[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 27.

وشموليته في حين أنّ المكان جزء منه، يقول حميد لحميداني:" الفضاء أشمل و أوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى مكوّن الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرّوايات غالبًا ما تكون متعدّدة ومتفاوتة فإنّ الفضاء في الرّوَايَة هو الذي يلفُّها جميعًا، إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الرّوائيّة، فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو السّاحة كلّ واحد منها يعتبر مكانًا محدّدًا ولكن إذا كانت الرّوَايَة تشمل هذه الأشياء كلّها فإنّ مجموعها يشكّل فضاء الرّوايّة.[1]

كما يؤكّد حميد الحميداني أيضا على أنّ "الفضاء في الرّوَايَة هو أوسع وأشمل من المكان إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الرِوَائِيّة المتمثّلة في سيرورة الحكي سواءً كانت تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنيّة مع كل حركة حكائيّة ثم إنَّ الخطّ التطوَّري الزَّمني ضروريّ لإدراك فضائيّة الرّوَايَة بخلاف المكان ثمّ إنّ إدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزّمنية للقصّة"[2] كما يشير الحميداني إلى أنّ علاقة الفضاء بالمكان هي علاقة العامّ بالخاصّ إذ أنّ مجموع الأمكنة + تسيير من الأحداث من طرف الشّخصيات ضمن خطّ تطوّري متصاعد للزّمن كلّ هذا مجموع في رؤى فكريّة واجتماعيّة وأيديولوجيّة مشحونة بعدّة دلالات جميعها تُشكّل الفضاء داخل الرّوَايَة.

كما أنّ سعيد يقطين قد حذا حذو هذا الدّارس وتبنّى مصطلح الفضاء مع احتضانه لمصطلح المكان فهو لم يقصِ هذا الأخير من دراساته النّقديّة وثمّن اتجّاه حميد الحميداني في تمييزه بين المصطلحين واعتبره خطوة هامّة على صعيد البحث النّقدي والأدبي حين يقول: "وأتفق هنا مع ما ذهب إليه حميد الحميداني في تمييزه بين المكان والفضاء وخاصّة فيما يتّصل بعموم مفهوم الفضاء وشموليّته وخصوصيّة مفهوم المكان وكونه متضمّنًا في إطار الفضاء.[3]

[1] حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي) ،63.
[2] د. حميد لحميداني، المرجع نفسه، ص 64.
[3] سعيد يقطين، قال الرّاوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ن لبنان، ط01، 1997، ص 140.

وتذهب جوليا كريستيفا في دراستها للقضاء إلى أبعد من ذلك فهي تراه برؤيته الشّموليّة للعامّ حيث أنّ الفضاء في نظرها تتحكّم فيه مجموع التناصات المختلفة المنابع النصّية والتي تتقاطع مع بعضها عبر مرور العصور وهذا ما أطلقت عليه "أيديوجيم العصر" و"الإيديوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الرّوَائِي أن يدرس دائما في تناصيته"[1] إذ أنّ هذا الإيدوجيم هو الذي تبنى على أثره الأفضية الرِوَائِيّة المنتمية إلى مناخ ثقافي واحد.

كما أنّ جوليا كريستينا ربطت الفضاء بزاوية الرؤية أي وجهه النظر التي تُقدّم من خلالها الرِّوَايَة بكل حيثياتها وهذا وفق الرّوَائِي الخاصّ أي أنّ كلّ رؤية الكاتب تساهم في تشكيل بنية الفضاء وبعده الدلاليّ داخل المتن الرّوائي.

لنجد حسن نجمي في دراسته المتميزة عن شعريّة الفضاء الأنثوي يثمن الطرح السابق ولعلَّ من الأسباب الجوهريّة التي دفعته لاختيار مصطلح فضاء هي تذبذب التّرجمات العربية له إلّا أنّه تمسّك به كمصطلح واعتمده في دراسته سابقة الذكر وفي هذا حاول تحديده بقوله:" مفهوم الفضاء أكثر انفلاتًا وشساعة من مثل هذه التحديدات الضيّقة وإلاّ ماذا نقول بالنسبة لفضاء الحلم، الموت، الذاكرة، الهوية، الخ؟ ربّما كان المكان أو العلائق بين أمكنة معيّنة أحد أسس هذه الفضائيّة التجريديّة، لكنّها ليست هي كلَّ شيء عند تحديد الفضاء كما ينبغي له. في مثل تحديد كهذا يتقصّد التدقيق لا ينبغي بالفعل للتَّفاصيل الطبوغرافية لأسماء وعلائق الأمكنة، للمشاهد الجغرافية، الحضرية، والطبيعيّة للتأثيث والدّيكور... سوى إمكانية لعب أدوار ثانوية ضمن بنية الفضاء الأدبي".[2]

[1] حميد الحميداني، المرجع نفسه، ص 54.

[2] حسن نجمي، شعريّة الفضاء (المتخيّل والهوية في الرّواية العربية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، المغرب، لبنان، ط01، 2000، ص 44-45.

أمّا سيزا قاسم في دراستها لثلاثية نجيب محفوظ فقد انتصرت لمصطلح المكان فهي لم تنتبه لمصطلح الفضاء والتزامها كان واضحا بمصطلح المكان في قولها: "إلّا أنّنا التزمنا في هذا البحث باستخدام كلمة (المكان)"[1] وهي بذلك تقدم تعليلاً جاء في ثناياهُ أنّ كلمة مكان تتّسق دلاليًا مع لغة النّقد العربي.[2]

لنكتشف أيضًا أنّ الناقد والرّوَائِي العربي غالب هلسا قد حذا حذو سيزا قاسم في مقدّمة ترجمته لكتاب "غاستون باشلار" وفي دراسة عن المكان في الرِّوَايَة العربيّة.

إلّا أنّ الناقدين كان محلّ انتقادات جمّة قد وجّهت إليهما فَاتّهمت سيزا قاسم بتغليبها الجانب الوصفي على الجوانب الأدَبيّة والتخييليّة للمكان أي المكان بوصفه فضاء، كما ثار عليها مجموعة من النقّاد حين ترجمت مصطلح espace بالفراغ.[3]

أمّا عن النّاقد غالب هلسا فقد شنّ ضدّه سيل من الانتقادات واتّهموه بسوء فهمه لكتاب غاستون باشلار ووقوعه في أسر الفكر الظاهراتي أمثال محمد برادة وحسن نجمي وقد اعتبروا سوء فهمه لمحتوى الكتاب وإخفاقه في ترجمته جريمة في حقّ النّقد العربي.

ليأتي النّاقد الجزائري عبد الملك مرتاض –رحمه الله– برأي يخالف الجميع فقط انتصر لمصطلح الحيّز فقط لا غير، وها هو يقول في المقالة الخامسة من كتابه "في نظرية في نظرية الرِّوَايَة":" لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيّز مقابل للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي espace–space في كلّ كتاباتنا الأخيرة.[4]

[1] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 76.
[2] المرجع نفسه، ص 76.
[3] ينظر: حسن نجمي، شعريّة الفضاء (المتخيّل والهوية في الرّواية العربية)، ص 42-43-44
[4] المرجع نفسه، ص 42-43

ويرجع سبب ذلك إلى أنّ مصطلح الفضاء "قاصر بالمقياس إلى الحيّز لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاري في الخواء والفراغ بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الرّوَائِي على مفهوم الحيّز الجغرافي".[1]

كما تجُدر الإشارة إلى أنّ عبد الملك مرتاض رحمه الله لم يقصِ مصطلح المكان وذلك عندما عنى به الجزء الجغرافي أي المكان الذي تحدّده مسافات ومقاسات وما يتموضع داخله وهذا إثراء لما سبقه من الدّراسات إذ لم يكن خروجًا عنها، فرغم الانتقادات التي قدّمت له في سطحيّة مصطلحه (الحيّز) وذلك لاعتماده على الإرث القديم إلّا أنّ ذلك في الحقيقة إثبات واضح على غنى اللُّغَة العربيّة و تشعّب دلالاتها إذا تعلّق الأمر بالنّقل من اللّغات الأجنبيّة ،أمّا الحيّز عند غريماس (Greimas) هو: "الشيء المبني المحتوى على عناصر متقطعة انطلاقا من الامتداد المتصوّر على أنّه بعد كامل ممتلئ دون أن يكون حلّ لاستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهه نظر هذه النسبيّة خالصة".[2]

وهناك مسألة أساسيّة ينبغي إضافتها وهي "أنّ الحديث عن المكان محدّد في الرِّوَايَة يفترض دائما توقفًا زمنيًا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزّمني ،في حين أنّ الفضاء يفترض دائما تصوّر الحركة داخلها أي يفترض الاستمراريّة الزّمنيّة"[3] غالبًا ما ينظر إليه في هذا الإطار، كما أنّ للحيّز (غريماس) من الواجهة الجَمَاليّة لا من الواجهة التقنيّة ،فكأنّه حلّة تتزيّن بها الرِّوَايَة وتختال ،كما أنّه من العسير ورود الحيّز منفصلاً عن الوصف، وحتى إذا سلّمنا بإمكان وروده

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، سلسلة كتب يصدرها المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ديسمبر 1998، ص 141.
[2] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، ص 122.
[3] حميد لحميداني، بنيّة النّص السّردي، ص 63.

خاليًا من هذا الوصف فأنّه حينئذ يكون كالعاري، فالوصف هو الذي يمكن للحيّز في التبنك والتنبؤ، فيتخذ مكانة امتيازيّة من بين المشكلات السّردية الأخرى مثل اللُّغَة والشّخصية والزّمان..."[1]

يؤكّد عبد المالك مرتاض على ارتباط الوصف بالحيّز هذا الأخير الذي يؤكّد على شدّة اقترانه بالفضاء، وعليه فالحيّز الرّوائيّ امتداد مستمر مفتوح على جميع الاتجاهات وفي كلّ الآفاق، بغض النظر إذا كان هذا المصطلح شائع أم لا يبقى له الأثر في العمل الأدبي، والحيّز الأدبي تشكيل عبقري تجعل منه اللُّغَة والخيال فضاء لعالم بلا حدود.

تبقى كلّ الآراء السابقة سواء كانت مؤيده أو معارضه حول مصطلحات (الفضاء، المكان، الحّيز) مجرّد اتجاهات لها مكانتها وقيمتها العلميّة والأدَبيّة وهي حتما تحتاج إلى معالجه وغربلة تتبناها رؤية تنظيرية موحّدة للخروج من فوضى المصطلحات وعتامتها، وبناء أرضية بأسس وقواعد متينة، لتفتح آفاقًا لأبحاث نقديّة مستقبليّة.

3-3 أهميّة الفضاء في الخطاب النّقدي الحديث والمعاصر:

إنّ المسار التطوّري للفضاء في الرِّوَايَة العربية كان مرتبطًا أساسًا بالثقافة الغربية ونخصّ بالذكر الرِّوَايَة الفرنسية الجديدة وكذا الرجوع إلى التراث ولعلّ دور الطلل والأثر الذي أحدثه في أعماق الأحداث وجوارح الأشخاص قد أثبت أبعاده الدّلالية والفنّية في نفس الوقت.

لهذا أهمل النّقد العربي الفضاء الرّوَائِي "ولم تعنَ الدّراسات النّقدية الحديثة كالبنيويّة والسيميائيّة بإفراد أيّة دراسة مستقلة ووافية للفضاء الرّوَائِي على اعتبار أنّه ملحوظ حكائي مستقل بذاته على خلاف ما كان عليه زمن الخطاب موضوعا للعديد من الدراسات".[2]

[1] عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 122-123.
[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 28.

ولقد أكّد بحراوي في هذا الصدد ما أتى به غاستون باشلار في دراسته حيث أثبت هذا الأخير أنّ الفضاء ليس عنصرًا فحسب في الخطاب بل قد صنع لنفسه مكانًا حيث قال: "الفضاء الذي درسه الشعريون يتميّز بكونه ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكيّة ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها"،[1] فقط تخطّى الحيّز الهندسي الزخرفي إلى المستوى الدّلالي الإيحائي "فالفضاء لا يمكن أن يكون مجرد ديكور أو إطار لاستيعاب الأحداث بل يلعب دورًا محوريّا ويكتسي أبعادًا فنّية ودلاليّة، وبدونه تسقط العناصر والوظائف الأخرى في الفراغ وتفقد خصوصيتها"[2]، اذ أنّ فضاء المكان بني أساسيه في العمل الرّوَائِي، فهو يعدّ نقطة اتصال تنطلق منها أجزاء الرِّوَايَة لتعود إليها مرة أخرى سواء بقصد أو بغير قصد.

ببساطة لا تستطيع الرِّوَايَة أن تتباهى بحلّتها وتخرج إلى النور إلّا إذا أوجدت لنفسها مسرحًا تجري فيه أحداثها وتتفاعل فيها شخصياتها، والقارئ الحصيف لا يستطيع أن يتخيّل ابداعًا روائيا أو قصصيّا أو أدبيًا بصفة عامّة خارج إطار الفضاء الذي يؤثّر فيه كقارئ ويترك أثره فيه مثل ذلك الأثر الذي ترسمه الشّخصيات المتحرّكة فيه.

إنّ الفضاء له القدرة على إحداث منعرجات وتغييرات تمسّ سلوك الشّخصيات وتصرفاتها، كما تحيط بالمقابل بمشاعر القارئ المتذوّق وتدغدغ مشاعره التي توجهه إلى تأويلات جمّة، وهذا ما يثري العمل الأدبي ويزيده جمالاً وبهاء.

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص28.
[2] نبيل بوالسليو، تشكيل الوعي القصصي لدى مرزاق بقطاش، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، السنة الجامعية: 2001-2002، ص 01.

الواقع أنّ "أهمية الفضاء المكاني قد ازدادت وتوطّدت منذ القرن التاسع عشر ويظهر ذلك بشكل واضح في القصّة والرِّوَايَة لأنّ الإنسان لم يصبح سيّد نفسه فيما هو في الحقيقة إلاّ آلة تديرها الطبيعة أو المجتمع الذي ينتمي إليه".[1]

إنّ اطّلاعنا على مجهودات النّاقد العراقي ياسين النصير في هذا الصدد أوصلتنا إلى رؤيته التقليدية في الإبقاء على الفضاء كمعادل للمكان مستندا في ذلك إلى قيم المكان الفكريّة والجَمَاليّة في الرِّوَايَة، "فالمكان دون سواه يثير إحساسا ما بالمواطنة وإحساسا آخر بالزّمن وبالمحليّة حتى لنحسه الكيان الذي لا يحدث شيئا بدونه، فقد حمّله بعض الرّوائيين تاريخ بلادهم ومطامع شخوصهم فكان وكان واقعا ورمزًا، شرائح وقطاعات، مدنًا وقرى، كيانًا نتلمسه ونراه أو كيانًا مبنيًا في المخيّلة".[2]

إنّ ياسين النصير كغيره من الباحثين الذين كانت لهم محاولات حول هذا الموضوع غاية في العمق والصعوبة فالغموض إلّا أنّ تلك المجهودات البحثية بدأت تتوالى حول أبعاد هذا العنصر ووظائفه والقبض على تعريف يلزمه "ولهذا نرى من عني به على اعتباره اشارات ومقاسات وأعداد في المقابل نرى من التفت إليه من زاوية دلاليّة على اعتبار أنّه ذلك الفضاء الدَّلالِي الذي تكوّنه الشّخصيات بمختلف مشاعرها وأحاسيسها وجريان أحداثها".[3]

أمّا سيزا قاسم في كتابها (بناء الرِّوَايَة) فقد أدخلت المصطلح في مأزق حيث ربطته بالوصف، وقد اعتمدت في دراستها على مرجعيات متنوّعة منها (ميشيل بوتور، يوري لوتمان) وغيرهم كثر فحسب رأيها "يمثّل الخلفيّة التي تقع فيها أحداث الرِّوَايَة أما الزّمن فيتمثّل في هذه الأحداث نفسها وتطوّرها،

[1] نبيل بوالسليو، تشكيل الوعي القصصي لدى مرزاق بقطاش، ص 1-2.
[2] ياسين النصير، الرّواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، 57، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص 06، نقلا عن حسن نجمي، شعريّة الفضاء، ص 53.
[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 26.

وإذا كان الزّمن يمثّل الخطّ الذي تسير عليه الأحداث فإنّ المكان يظهر على هذا الخطّ ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث".[1]

حسب رأيها الأشياء تقدّم عن طريق الوصف، والمكان شيء مجرّد يظهر من خلال وصف هذه الأشياء أمّا الزمن حسب رأيها هو السّرد فهو ملازم لعرض الأحداث وتسلسلها.

إنّ مكون الفضاء على قدر أهميّته وشموليته ودلالته المرتبطة بكل المكوّنات الأخرى قد همّش وعومل بسطحيّة، وقد نبّه حسن نجمي في كتابه (شعرية الفضاء) إلى هذه الهامشيّة في الخطابات النّقدية المعاصرة بالرّغم من بعض الإشارات القاصرة والسّطحيّة حيث يصرّح:"لقد ظلّ الفضاء مكوّنًا هامشيًا أو مقصيًا في الخطابات النقديّة المعاصرة وذلك للطّبيعة غير المضمرة للفضاء".[2]

يصنّف حسن نجمي ويثمّن رأيه بقوله: "يتعين أن نلتقي في قراءاتنا الأدَبيّة بالفضاء من مستوى ابتذاله الشائع لدى عموم القرّاء (كصفحات زائدة لا يهم إن ألغيناها المهمّ هو الحكاية !!) إلى مستوى التثمين الجمالي الضروري".[3]

3-4 أنواع الفضاء:

تعدّدت أنواع الفضاء واختلفت في العمل الرّوَائِي فكل واحد منها له دور يختلف عن الآخر إن لم نقل يكمّله، حيث أنّ مجال الفضاء الرّوَائِي هو حقل الذاكرة ومتخيّلها، أنّه ذلك العنصر الوهمي والإيحائي في نفس الوقت، إنّه يؤرّق الفكرة ويزيد من شرارة الذائقة، وبالتالي يزيد عناء الوعي به إذ يرهق النّاقد والمنظّر لصعوبة استيعابه أو تهميشه.

[1] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 106.
[2] حسن نجمي، شعريّة الفضاء، ص 46.
[3] المرجع نفسه، ص 59-60.

إنّ غياب التأمّل لبناء متجانس ونسقي لمفهوم الفضاء كأساس لنظريات ودراسات تصبّ كأساس في وعائه الفضفاض والعميق يفسّر التصدّعات والتشقّقات النّظرية في بناء النموذج كلّه، ومنه يبرز على السّاحة النّقدية عدّة تصوّرات حصرها النّقاد فيما يلي:

3-4-1 الفضاء الجغرافي l`espace géographique أو الفضاء كمعادل للمكان:

إنّ اعتماد الروائيون على إشارات جغرافية مختلفة تعتبر من أساسيات هذا العمل الرّوَائِي حيث أنّ تلك الإشارات مسؤولة على تحريك خيال القارئ ويمكن اكتشاف الفضاء الجغرافي بالحكي،إنّه المكان الذي تدور فيه الأحداث أو المساحات التي تتحرّك في حدودها الشّخصيات وبالتالي الفضاء الجغرافي يقودنا بطريقه أو بأخرى بقصد أو من دون قصد من قبل الرّاوي إلى المغزى الفكري والإيديولوجي وحتى الاجتماعي والرّمزي للنص الرّوَائِي ،بل قد يعتبر مفتاحًا لا يمكن لقارئ الرِّوَايَة أن يسبح في عوالمها إلّا عن طريقه وبواسطته ،وفي هذا الصدد يقول حسن بحراوي أنَّ "المكان الرّوَائِي هو الذي يستقطب اهتمام الكاتب وذلك لأنّ تعيين لمكان في الرِّوَايَة هو البؤرة الضروريّة التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي".[1]

وإذا نظرنا إلى الدّراسات الغربيّة فإن غاستون باشلار يتصدّر قائمة من تنبّهوا إلى أهميّة المكان وجماليته ودلالته في الإبداع الرّوَائِي وذلك من خلال كتابه (شعرية الفضاء) هذا الأخير الذي كان وما زال نقطة انطلاق الكثير من النقاد وذلك بدراساتهم "للقيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السّارد أو الشّخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف، أو في الأماكن المغلقة، أو في الأماكن المنفتحة الخفيّة أو الظاهرة، (...) وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيّل الكاتب والقارئ معًا".[2]

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 29.
[2] نفس المرجع، ص 25.

أمّا الدّراسات العربية فكانت دراسات (غالب هلسا) أولى الدراسات التي تناولت المكان باعتباره عنصرا حكائيًا ذا أهميّة بارزة في الرِّوَايَة، حيث أظهر علاقات التأثّر والتأثير بين المكان وقاطنيه كما أوضح تأثير الزّمان عليه وهو بذلك صنّف المكان إلى ثلاثة أنواع:

01- المكان المجازي: وهذا ما يوجد في رواية الأحداث المتتالية وأسلوب التّشويق وقد سمّي مجازيا لأنه غير مؤكّد، إنّه أقرب إلى الافتراض، فقد يوضّح لنا هذا النوع حالة تمرّ به شخصية من الشّخصيات مثل: الغنى، الفقر، الحرمان، الفراق ... إلخ وعليه فإدراك القارئ هنا يكون ذهنيّا قابلاً لعدّة تأويلات تفرضها حالته أيضا.

02- المكان الهندسي: إنّ المكان الذي يقدّمه لنا المتن الحكائي بأبعاده وتفاصيله الخارجيّة بدقة متناهية.

03- المكان الممثّل للتجربة معيشة: ويقصد به المكان في الفنّ وليس ذلك المكان الذي يخضع لقياسات، إنّه مكان عاشه مؤلف الرِّوَايَة وبعد ابتعاده عنه أخذه الحنين وأخذ يسترجع ذكرياته فيه أي يعيش فيه بالحنايا ،ولعلّ هذا مال إليه (غاستون باشلار) "على اعتبار أنّ المكان لا يعيش على شكل صور فحسب ،بل يتمثّل داخل جهازنا العصبي في مجموعه من ردود الفعل، ومثل هذا المكان يبلغ حدًا من القوّة تجعل القارئ يتوقّف عن القراءة ليستعيد ذكرى مكانه الخاّص"،[1] ولعلّ من الرّوايات التي نجحت في إبراز هذا النوع من الأمكنة روايات نجيب محفوظ التي جاءت عناوينها أسماء لأماكن منها: السكريّة ،خان الخليلي، زقاق المدق، بين القصرين، وغيرها.

أمّا سيزا قاسم "فدرست المكان كأحد فصول كتابها بناء الرِّوَايَة واعتبرته مكانا خياليا يبنى وفق بناء تحتي وبناء فوقي مع إضافة علاقة الإنسان مع المكان الذي يعيش فيه".[2]

[1] عبد العزيز شبيل، الفّن الرّوائي عند غادة السمّان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط 01، 1987، ص 49.
[2] محمد عزّام، فضاء النّص الرّوائي، ص 112.

وعليه فإنّ متذوّق النّص هو صانع المكان سواء كان المؤلف أو أيّ قارئ آخر فالمكان الرّوَائِي هو الذي يستقطب اهتمام الرّوَائِي لكون المكان هو البؤرة الضروريّة التي تدعم الحكي وينهض به في كل عمل تخّيلي.

غير أنّ جوليا كريستيفا لما تناولت بالدّراسة الفضاء الجغرافي "لم تجعله أبدًا منفصلا عن دلالته الحضاريّة، فهو إذ يشكّل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدّلالات الملازمة والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معيّنة أو رؤية خاصّة للعالم وهو ما تسميه أديولوجيم؛ وهو الطّابع الثّقافي العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الرّوَائِي أن يدرس دائما في تناصيته أي في علاقته مع النّصوص المتعدّدة لعصر أو حقبة تاريخيّة محدّدة".[1]

وبهذا فإنّ جوليا كريستيفا قد ربطت الفضاء الجغرافي بطابع حضاري وثقافي لعصر من العصور كما أنّه من خلال تصفّحنا لبعض الكتب والمقالات المتحدّثة عن الفضاء الجغرافي نجد من يقول بأنّ هذا الفضاء "هو مكان ينتجه الحكي، محدودً جغرافيا قابل للإدراك والتخيّل؛ حيث يتحرّك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحرّكون فيه"[2].

إنّه الواقع والأرضيّة التي تسمح للمخيّلة أن تسبح في اتجاهها وتغوص في أعماقها لتلتقط صدفاتها وتستخرج مكوّناتها التي تدلّها عليها شخصيات الرِّوَايَة المتحرّكة، وأحيانا قد تكون حتى الحركة افتراضًا فقط داخل العمل الرّوَائِي. وعليه فإنّ علاقة الإنسان بالمكان علاقة تكامل، تلاحم، تزاوج، تآلف على اعتبار الحمولات والدّلالات التي يفجّرها هذا المعطى السّيميائي، إنّه متغلغل في أعماق الشّخصية ويؤثّر فيها كما تؤثّر فيه.

[1] حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص54

[2] مصطفى الضّبع، إستراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السّرد العربي)، الهيئة المصرية العّامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2018، ص 53.

3-4-2 الفضاء النّصي:

هو فضاء مكانيّ أيضًا إلّا أنه متعلّق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الرّوَائِيّة باعتبارها أحرف طباعيّة على ساحة الورق بما في ذلك تصميم الغلاف والعنوان وتنظيم الفصول، وحتى تغيّرات حروف الطباعة هذه الأخيرة التي تعتبر مظهرا من مظاهر التّشكيل الخارجي للنّص و التي تحمل قيمة دلاليّة وجَمَاليّة معيّنة، ومن هنا يمكن القول أنّ "الفضاء النّصي هو فضاء الكتابة الطباعيّة الذي تتحرّك فيه عين القارئ لما يعينه على اكتشاف دلالات جَمَاليّة أو قيمة للفضاءات التي وقعت فيها الأحداث التي احتوتها الرّوَايَة".[1]

إضافة إلى أنّ الفضاء النّصي متعلّق بالخطّ والكتابة فهو الذي "يتم فيه تسجيل الدّال الخطّي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدّده المقام التّخاطبي، وهو فضاء لا يستدعي مشاركة ولا موقعا محددًا لجسد المتلقي".[2]

واستنادًا إلى ما سبق نستطيع القول أنّ الفضاء النّصي يجمع بين فضاء الطبّاعة وفضاء الكتابة حيث نراهما كتلة متكاملة في صورة مشحونة حيث أنّ الكتاب هو الكّ والورقة جزء منه، والقارئ الحصيف يستنطق ما بين دفتي الكتاب من أوراق مطبوعة وكتابات متنوّعة ليصل في الأخير إلى ما يسمّى بالفضاء النّصي.

وإذا قرأ هذا القارئ الحصيف وأحسن قراءه الغلاف بألوانه وشكله والعنوان بطريقه كتابته وزخرفته وما إلى ذلك وأجاد ربط كل هذا بمضمون المتن، فيكون بذلك قد أبدع وأجاد ووصل إلى الفهم الحسن والعميق للعمل الإبداعيّ، "حيث لا نعتقد باعتباطيّة ما تقدّمه لنا الرّوَايَة من اختيارات معيّنة لإخراجها

[1] دلالات الفضاء الرّوائي في ظلّ معالم السيميائية، عبد الله توام، إشراف هواري بلقاسم، رسالة دكتوراه، كليّة الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلّة، وهران، السنة الجامعية 2015-2016، ص 18.

[2] محمّد ماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط 01، 1991، ص 113.

إلى المتلقي الذي سنعتبره هنا صاحب الدّور الرّئيسي في فكّ طلاسم جميع مقاطع النّص"[1]. إن ما تقع عليه عين القارئ هو ما يدخل في تشكيل المظهر الخارجي للرّواية وهو ما يدخل ضمن إطار الفضاء النّصي ويتجلّى هذا الأخير في عدّة مظاهر أهمّها:

التّشكيل:

"ويتركّز التّشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنّص الرّوائي"،[2] وهذا التّشكيل ينقسم إلى نوعين واقعي وتجريدي وسنتعرّف عليهما كالآتي:

01- واقعي: "وينطلق هذا التّشكيل من أحداث القصّة نفسها أو من أحد مشاهدها وعادة ما يختار الرّسام حدثًا بارزا من القصّة"[3].

02- تجريدي: إنّها رسومات تجريديّة منتظره دائمًا لقدرات القارئ في فكّ طلاسمها وربطها بمتنها الرّوَائِي ؛فالعلاقة التي تربط هذه الرسومات بالعنوان أو النّص هي رهن إشارة الذّائقة الأدَبيّة والنّقديّة وكلّ هذا التّشكيل في المظهر الخارجي للرّواية يعطي انطباعًا خاصًا ودلالة معيّنه وجمالاً مقصودًا، فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه حين يكتب في الأسفل إلّا أنّها في بعض الأحيان تبقى تفسيرات نسبيّة فلا يمكن ضبط نوعيّة التّأثيرات التي تمارسها دور النشر والتّوزيع. وفي هذا المجال يبرز (ميشال بوتور) الذي قدّم دراسةً حول الموضوع حيث أعطى إحصاءً لأنماط الفضاء النّصِي سواء تعلق الأمر برواية أو لا.

01- الكتابة الأفقية: هي الكتابة العادية المتداولة بين النّاس "وهي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار".[4]

[1] نصيرة زوزو، الفضاء النّصي في رواية "كتاب الأمير" واسيني الأعرج، مجلة المخبر لأبحاث اللّغة، الأدب الجزائري، ص 02.
[2] د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 59.
[3] المرجع نفسه، ص 59.
[4] المرجع نفسه، ص 56-57.

02- الكتابة العمودية: وهي الكتابة التي لا تشغل الصفحة كلّها بل بطريقة جزئية في الوسط أو على اليمين فقط أو على اليسار وتكون عبارة عن أسطر مبتورة أو قصيرة وكلّ هذا له معنى وتأويل جمالي في المتن الحكائي وعادة ما نجد هذا التنوّع من الكتابة في الشعر الحرّ أو القصيدة النثريّة.

03- التأطير: عادةً ما يقوم بدور المحفّز الواقعي في النّص فهُو يعمل على شدّ انتباه المتصفّح أو القارئ فهو الصفحة داخل الصفحة ويأتي عادةً وسط الصفحةِ وله دوره ودلالته.

04- البياض: هو الجزء الفارغ من الورقة يفصل بين فصل وفصل أو حدث أو يتحفّظ به على كلام محذوف يكتشفه القارئ من خلال سريان الأحداث وتطوّرها، إنّ البياض "يعلن عادةً عن نهاية فصل أو نقطة محدّدة من الزّمان والمكان وقد يفصل بين اللّقطات بإشارة دالةٍ على الانقطاع الحداثي والزّماني كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي :(***) على أنّ البياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتّعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر".[1]

5- ألواح الكتابة: هذا النّوع من الفضاء النّصي قليل حضوره في النّص الرّوَائِي، فكثيرا ما نجده في المؤلّفات ذات الطّابع التقني أو مؤلّفات الترجمة التي تحصر النّص الأصلي إلى جانب النّص المقابل، وأحيانا كثيرة تجدها في الحوار قصد تفاعل القارئ معها.

06- التّشكيل الطبوغرافي: إنّها تقنية من تقنيات التّشكيل الكتابي الحديث تستعمل للاستشهاد بها، أو لتمييز فقرةٍ عن أخرى، أو لإبراز عناوين بخطوط متنوّعة وكذلك للتّفريق بين السّرد والحوار وما هو مسترجع، لقد "أتاح تصوّر تقنية الكتابة بالوسائل العلميّة الحديثة الحصول على أشكال من الكتابة لم تكن متاحة من قبل وأهمّها الكتابة المائلة والمُمَطّطة"[2].

[1] حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص 58.
[2] المرجع نفسه، ص 59.

3-4-3 الفضاء الدّلالي:

إنّه المظهر الخلفي أو الماورائي أو المظهر غير المباشر كما يطلق عليه بعض الباحثين "فلغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلّا نادرًا، فليس للتّعبير الأدبي معنى واحد لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدّد إذ يمكن لكلمة واحدةً مثلا أن تحمل معنيين، فتقول البلاغة عن أحدهم بأنّه حقيقي وعن الآخر بأنّه مجازي، هناك إذن فضاء دلالي يتأسّس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي". [1]

وعليه فإنّ تضاريس الفضاء الدَّلالِي "تتجاوز هذه الحدود المكانيّة الطبيعيّة المألوفة ليشمل الأبعاد المجازيّة والإيحائية والدّلالية التي يعبّر عنها المكان الرّوَائِي سواء المكان الّطبيعي أو المساحة المكانيّة للكتابة في صفحات الرِّوَايَة".[2]

أي أنّ الفضاء الدَّلالِي يخرج من مكانه الجغرافي الضيّق لينفتح على عدّة فضاءات إيحائيّة دلاليّة تجسّدها مواضع كثيرة في الرِّوَايَة.

4- علاقة الفضاء بالمكوّنات السّرديّة:

يعتبر الفضاء كغيره من العناصر فهو لا يقلّ أهميّة عنها خاصّة "عندما يكون غاية النّص ومنتهى فيصبح حينئذ هو المعنى ذاته الذي يؤدّي لاكتمال محدّدات الحركة السرديّة وذلك عندما يترابط مع بقية العناصر من شّخصية، وحدث وزمن فيصبح في غياب الفضاء كلّ عنصر من هذه العناصر فاقدًا للمصداقيّة على المستوى العملي ما لم يُقم علاقة معه".[3]

[1] حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص 60.
[2] مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبولوتيكا النّص الأدبي (تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجًا)، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، القاهرة، ط 01، 2002، ص 123.
[3] د. حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 60.

إنّه لا يمكن تصور الفضاء بمعزَلٍ عن أحداث وشخصيات وزمن معيّن فهو المسرح والإطار بل يتعدّاه في ذلك إلى فكر وأيديولوجية وفلسفة معيّنة؛ فأيّ تأويل ومحاوله تفسير دون ربطه بهذه المكوّنات يكون حتمًا ناقصًا.

وعليه فإنّ توضيح العلاقات التي تتشكّل مع هذا المكوّن السّردي بات ضروريا فمن خلال ذلك تتولّد الدلالات وتتعدّد التّأويلات.

4-1 الفضاء والحدث:

مما لا شكّ فيه أنّ المحكي يحتاج إلى مكان أو فضاء لوقوع الأحداث ومن هنا نملك كلّ الحقّ في الحديث عن علاقة الفضاء بالأحداث لأنّه ببساطة يصف الأحداث ويشير إلى وقوعها، لذا ينبغي القول بأنّ الفضاء الرّوَائِي واحد من العناصر المهمّة والمشكّلة للحدث، "وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإنّ مهمّته الأساسيّة هي التّنظيم الدرامي للأحداث".[1]

نستطيع القول بأنّ علاقة الفضاء بالحدث علاقة جدليّة فلا وجود لواحد منهما دون الآخر، ذلك أنّه غالبا ما يكون تحديد الأماكن في الرِّوَايَّة هو تهيئة لوقوع حدث ما، أو أن شيئا ما سيحدث.

وممّا سبق نتأكّد من أّن المكان يخلق الدراما، فهو ملازمٌ لها فبمجرّد اطّلاعنا على المكان نتوجّس حدوث شيء ما، وكذا اهتمام الرّوَائِي بفضاء ما يوحي لنا بحدوث شيء ما فيه فهو بمثابة الإعلان عن شيء ما.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 30.

إنّ الحدث الرّوَائِي على اختلاف تعالقاته مع المكان والزّمان والشّخصيات يحقّق لا محالة الفعل السّردي وينمّيه "فلا يرد الحدث السّردي إلّا مصحوبا بكلّ محدّداته وإحداثياته وبدون المعطيات الزّمنية والفضائيّة (مقترنة بغيرها) لا يأتي بثّ الرّسالة السّرديّة".[1]

إن الفضاء في الرّوَايَّة ذو حمولة ووظيفته الأساسية هي الإعلان والإخبار لأنّ "مجرّد ذكره يجعلنا ننتظر حدوث واقعة من الوقائع، فلا وجود لمكان لا يكون شريكا في الحدث (فالمكان المحلوم به تخيّم عليه التّعاسة، والحيّ الرّاقي تتسرّب إليه الفوضى، والحيّ البائس يطلق فيه العنان للتعسّف ... إلخ)".[2]

4-2 الفضاء والشّخصية:

لقد شكّلت العلاقة التّي تربط الفضاء بالعناصر السّرديّة الأخرى منطلقا لتحليله وتفسيره فبناء عليها "لا يمكن فهم الشّخصيات الرِوَائِيّة بمعزل عن الفضاء الذي تتحرّك فيه، أو إدراك حركيّة الزّمن من دون الولوج إلى التّغييرات التي تطرأ على الفضاء ،ولا يمكن تحليل الأحداث بمعزل عن الدّيكور الذي وقعت فيه، ولعبت الوظيفة السّرديّة دورًا مهمّا في إجلاء مختلف ملامح الفضاء على النّحو الذي يجعل القارئ يرسمه في مخيّلته بحيث تتمادى أمامه الشّخصيات وهي تتحرّك أثناء تأدية الوظيفة.[3]

ممّا سبق نستنتج أنّ الفضاء هو الحجر الأساس الذي تبنى على إثره **الجَمَاليّة الفنيّة للعمل الرّوَائِي**، فالرّوَائِي يقوم بوصفه قصد تقريبه للقارئ هذا الأخير الذي يتلمّس جدرانه ويجول أرجاءه، ويشتم رائحته، ويبرع الرّوَائِي في ذلك بلغة انزياحيّة وأسلوب بارع.

---

[1] شارل كريفل، المكان في النّص، عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، بيروت لبنان، د ط، 2000، ص 72، نقلًا عن دورة معلم، الفضاء الرّوائي المصطلح والعلاقات، ص 86.

[2] المرجع نفسه، ص 80

[3] د. بوعلام بطاطش، تحليل الفضاء الرّوائي، دار إمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، د ط، 2020، ص 05.

"إنّ المكان يسمُ الأشخاص والأحداث الرِوَائِيّة في العمق"[1] فهو يؤثّر فيهم كما يتأثّرون هم به (الأحداث، الشّخصيات،) إذ عندما يكون المكان مؤثّرًا في الشّخصية فهو يرغمها على العيش فيه والتأثّر به والتّفاعل مع ديكوره وأشيائه، وإقامة علاقات بناء على قيمه وأصالته، وحين تتحقّق هذه الخاصّية يصبح لكلّ منهما مميّزاته ووظائفه، فقد يحدث أن يكشف المكان عن البناء الذّهني للشّخصية (طريقه التّفكير، البعد التخيّيلي،...) وقد يكون العكس فالشّخصية حين تتجرّأ وتكشف طبوغرافية الفضاء الرّوَائِي فهي بذلك تعطيه أبعادًا دلاليّة تفسّرها وتعبّر عنها، وفي الحالتين يصبح كلّ من الفضاء والشّخصية قادرين على تعرية بعضهما البعض في علاقة من التتابع، ومنها تتجاوز العلاقة بينهما إلى ما يسمّى بـ: فضاء الشّخصية "أي أنّ الإنسان غير منفصل عن فضائه بل إنّه هذا الفضاء ذاته.[2]

ويقودنا هذا الأمر للولوج في وجهات نظر الشّخصية "لأنّ الرّوَائِي يراقب شخوصه من بعيد، ويقرأ مغامراتهم وفق معايير مغايرة لمعاييرهم.[3]

وبالتالي يحلّ فضاء السّارد محلّ الشّخصيات لينفصل بذلك فضاء المحكي عن فضاء الخطاب.

مما سبق يتضّح أنّ الفضاء يقيم علاقة من الشّخصية من خلال عواطفها وميولها وأحاسيسها ولغتها وأيديولوجيتها فتلك المعاني السيكولوجية والاجتماعية تصبح طبقات مكانيّة مشيّدة للفضاء الرّوَائِي الذي يؤكّد استحالة فهمه دون الرّجوع إليها، وبالتالي الوصول إلى هذه المرحلة **يؤكّد الوصول إلى إحدى جَمَاليّة تشكّل المحكي الأدبي.**

[1] ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، الرواية العربية (واقع وآفاق) دار ابن رشد للطباحة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ط1، ص 211.

[2] حسن نحمي، شعرية الفضاء، ص 40.

[3] Henri Mitterand, le discours de roman, puf éctiture, 2 édition, 1980, paris, France نقلا عن د.وردة معلم، الفضاء الرّوائي، المصطلح والعلاقات، ص 88.

4-3 الفضاء والزّمان:

إذا كان زمن الرّوَايَّة داخليًا حركته مرتبطة بحركة الشّخصيات ودوران الأحداث، فإنّ الزّمن الرّوَائِي ليس واقعيًا وإنّما هو زمن مراوغ، زمن تكثيف وقفز وحذف ومجموعة من التقنيات المستعملة من قبل الرّوَائِي لتجاوز التّسلسل الزّمني للزمن الواقعي؛ إذ أنّه زمن زئبقي يكون فيه الرّوَائِي حرًا ومن هنا يحدث الإيهام بالمدّة الزّمنية الرّوائيّة.

وعليه فإنّ الزّمن ضروري في العمل الرّوَائِي ولا يكتمل إلّا بوجود فضاء يحتويه وينظّم أحداثه عبر الزّمن ليشكّل هذا الأخير بنية خطّية له فيرتبط اللّاحق بالسّابق على خلاف التّصور التّقليدي الذي كان يرى "أنّ الزّمن هو الشّخصية الرّئيسية في الرّوَايَّة ؛ففي الرّوَايَّة الجديدة يمكن القول إنّ الزّمان يوجد مقطوعا عن زمنيته إنّه لا يجري لأنّ الفضاء هنا يحطّم الزمّن والزّمن ينسف الفضاء واللّحظي ينكر الاستمرار"[1] وعليه فإنّ علاقة الزّمن بالفضاء في الرّوَايَّة تخلق استمراريّة سرديّة جدّ مميّزة فهما وجهان لعملة واحدة.

كثير من النقّاد جمع بين الزّمن والفضاء تحت مصطلح الزّمكانية وهذا ما يؤكّد تلاحمهما وقوّة ترابطهما في المتن الحكائيّ ،وعليه يمكننا القول "أنّ الحركة الرّوَائِيّة ليست نتاجًا لمجرى الزّمان الحكائيّ والّسرد فقط بل هي نتاج مشترك لهذين العنصرين الزّمن والفضاء نتاج لتظافرهما لتسارعهما لتقاربهما لتباعدهما ولكلّ حركاتها الشّاملة التي تحوس المساحة والمسافة الرِوَائِيّة[2] ونجد (مها حسن القصراوي) وقد عرفت الزّمن الرّوَائِي بأنّه: "زمن داخلي

[1] عسان إسماعيل عبد الخالق (الزمان، المكان، النص) اتجاهات الرواية العربية، المعاصرة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، د ط، 1993، ص 70، نقلا عن مصطفى حامد، الفضاء الرّوائي في رواية: يا صاحبيّ السّجن، لأيمن عتوم، مذكرة ماستر، إشراف د. عبد الكريم معمري، تخصص أدب عربي حديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2016-2017 ص 44.

[2] حسن نجمي، شعريّة الفضاء، ص 65.

تخيّيلي من صنع الخيال الفنّي ،يستخدم الكاتب لبلورته وتشكيل بنيته آليات فنيّة تخدم السّرد وتحقّق شروطه الخطابيّة والجماليّة".[1]

ومن هنا يتضّح لنا جليًا أنّ الزّمن هو زمن طبيعي واقعي من جهة كما أنّه أيضًا زمن تخيّيلي تصويري ودوره الفعّال يكمن في إثراء الخطاب الرّوَائِي وكسوته بصفات جَمَاليّة ومحاسن تصويريّة ووصفيّة، وعليه فإنه إذا كان المكان "يمثّل الخطّ الأفقي للرّواية فإنّ الزّمن يمثل الخطّ الرّئيسي لها ،والزّمن في الرّوَايَّة إمّا أن يكون زمنا تتابعيًا متصاعدًا يحرص فيه السّارد على السّرد التسلسلي وبالتالي يكون الفضاء الزّمني مملوءا منذ البداية الرّوَائِيّة وحتى نهايتها، أو أن يكون زمنًا متقطّعا بين الصّعود والهبوط ،وممّا يقطع الزمن زمن استرجاعي (فلاش باك) أو التّصوير الوصفي الذي يوقف الزّمن للانشغال بفضاء المكان أو حركة الأشخاص وأحداث الحكي.[2]

وعليه لا يمكن أن ننكر فضل الزّمن في العمل الرّوَائِي في منحه فرصة الوصف والحوار وبالتّالي توفير مساحة أكبر للفضاء الرّوائي.

إنّ المكان والزّمان عنصران متكاملان ولا يمكن فصلهما "إذ في بعض الأحيان نعتقد أنّنا نعزف أنفسنا من خلال الزمن في حين أنّ كل ما نعرفه هو تتابع ..... في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان والذي يودّ حتى في الماضي أن يمسك بحركة الزّمن".[3]

وبالتّالي ثنائية الزّمان والفضاء لا يمكن إنكارها ولا الفصل بينهما فعلاقتهما تكامليّة إلى نهاية المتن الحكائي.

[1] مها حسن القصراوي، في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002، ص 56.
[2] محمد علي الحسون، تعالقات الفضاء الرّوائي بعناصر السرد في الرّواية السعودية، مجلة الأنثروبولوجية الأديان، المحور الأول أنثروبولوجيا الفكر والأدب، نوفمبر 2014، ص 134.
[3] يوري لوتمان وسيزا قاسم وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، باندنغ، الطبعة 02، الدار البيضاء، 1988، ص 21.

4-4 التّقاطبات الفضائيّة:

من خلال العنوان السّابق –الفضاء وعلاقته بالعناصر السرديّة الأخرى– نتحسّس نحن كقرّاء تلك العلاقات المضمرة والمفخّخة بالدلالة لهذه العناصر فضاء، أحداث، شخصيات، "... "

فالإنسان عندما يروي أحداثًا يجعل لها فضاءً ومسرحًا ومكانا ينتظم المكان المتّصل بالمطلق الشّامل، ويتحدّد في صور وأشكال يحمّلها معنى، فالمكان إمّا أليف وإمّا وحشيّ معادٍ، مكان السّعادة أو الشّقاء، الواقع المرّ، أو الحلم الدافئ، الضياع أو المصالحة، الحريّة أو القهر، وفي ظلّ هذه الثّنائيات يتشكّل معنى الفضاء وتتجلّى قيمته".[1]

فالشّخصية الحرّة تجعل من السّجن مسرحًا للحريّة، والشّخصية الكئيبة البائسة تحسّ بالضيق والاختناق وتوهمنا بأماكن منغلقة رغم رحابتها واتّساع أرجائها.

وعليه فمن السهل على الدّارسين تحديد الأماكن واستخراجها من الرِّوَايَّة، هذا شارع، هذا حيّ هذه حارة، هذا بيت، هذا قصر؛ فخصائص الأمكنة الطبوغرافية سهلة المنال لكن ما يحمله من معاني وما يزخر به من معطيات دلاليّة هنا مربط الفرس، وهذا ما يؤدّي بنا إلى ما أطلق عليه الدّارسون التّقاطبات الفضائية Polarités spatiales هذه الأخيرة هي عبارة عن ثنائيات ضدّية "تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبّر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الاحداث".[2]

واذا بحثنا عن بداية وجود هذه التّقاطبات نجدها منذ أرسطو كما نجد غاستون باشلار في كتابه (جماليات المكان) قد منح للبيت ثنائيّة أساسيّة متعارضة القبو والعليّة "من خلال الاستقطاب بين القبو والعلية ينطبق هذا الاستقطاب بعمق إلى درجة أنّه على نحو ما يفتح أمامنا منظورين

[1] أنطوان طعمة، السيميولوجيا والأدب، مقاربة سيميولوجية تطبيقيّة للقصّة الحديثة والمعاصرة، عالم الفكر، المجلّد الرّابع والعشرون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الثالث، يناير – مارس، 1996، ص 218.
[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي، ص 34.

مختلفين لظاهرة الخيال ،والواقع أنّنا نستطيع دون تعليق مقابلة عقلانية السقف بلا عقلانية (القبو) فالسقف يكشف عن علّة وجوده على الفور، إنّه يحمي الانسان من المطر والشمس اللذين نخافهما، كما ينبّهنا بشلار في كتابه سّابق الذكر إلى المغلق والمفتوح[1] وهي كما رآها مرتبطة بألفة البيوت، "ومنطقه في ذلك أنّ البيت يعيش معنا طوال حياتنا سواءً أقمنا فيه أم ارتحلنا عنه فهو قابع في ذواتنا لأنّه يحمي أحلامنا تلك الأحلام التي ترجع دائما إلى مأواها الأوّل البيت".[2]

ومنه نستنتج أنّ القراءة الكفيلة بكشف الدّلالات وتفجير مكنوناتها هي تلك العلاقة المقامة بين مختلفة التّقاطبات المكانيّة التي أثبتت الأبحاث أنّها غير متناهية في أيّ عمل روائي.

ونجد من الدّراسات الشّافية ذات النظرة الكاملة ما قام به (يوري لوتمان) في منجزه (بنية النّص الفنّي).

"وقد انطلق في دراسته للفضاء الأدبي من فرضية مؤدّاها أنّ الفكر البشري Prélogique أي سابق على المنطق، وكان هذا الفكر قد اهتدى بالفطرة إلى وجود نوع من التبادل القائم على مبدأ التعارض أو التقاطب، فهناك الذي نبهه إلى المطبوخ والطازج الذي اهتدى من خلاله إلى الفاسد ...وهكذا وهذه الثّنائيات المتعارضة يرى أنّها توفّر لنا النّموذج الثقافي السّائد في كلّ مجتمع".[3]

كما تؤكّد (وردة معلم) في هذا الصدد على أنّ (يوري لوتمان) قد استوحى فكرته من النّماذج اللُغَويّة لـ(جاكبسون) في دراسته للأصوات وفكرة دراسة الأساطير لـ (كلود ليفي شتراوس) التي هي قائمة عنده على أساس "مفاهيم مثل الأعلى الأسفل، القريب البعيد، المفتوح المنغلق، المحدود اللاّمحدود، المنقطع المتّصل، كلّها تصبح أدوات لبناء النّماذج الثّقافية دون أن تظهر عليها أي صفة مكانيّة".[4]

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 46.
[2] المرجع نفسه، ص 191 وما بعدها.
[3] د. وردة معلم، الفضاء الرّوائي المصطلح والعلاقات، ص 101.
[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 34.

وعليه فحسب (لوتمان) أنّ التصوّر اللّساني المأخوذ من الرؤيّة سّابقة الذكر فإنّ الفضاء ينتج عدّة دلالات من خلال هذه الثّنائيات هذه الأخيرة التي تأخذ وظيفة تنظيميّة داخل المتون الرِوَائِيّة والنّصوص الإبداعية ومنه فهي تسمح للفضاء وتؤهّله للإفصاح عن مكنوناته ودلالاته بطريقه أو بأخرى وبالتالي الكشف عن (ستار) القيم الجَمَاليّة والثقافية والأيديولوجية. إنّ أهمية هذا الطرح (مبدأ التقاطب) الذي قدّمه لوتمان يسمح بالإمساك بالتجلّيات الفضائيّة ويكشف بالمقابل عن مختلف القيم الاجتماعية والثقافية والأيديولوجية.

يتراوح المكان بين ضيق واتّساع أمّا الأول لانغلاقه، أمّا الثّاني لانفتاحه، كما قد تكشف الشّخصية عن الضيق أو الاتّساع من خلال حالتها الاجتماعيّة والنّفسيّة والفكريّة لأنّ "المكان لا لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السّرد إنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسّرد كالشّخصيات والأحداث والرّؤيات السرديّة"[1]

ولأنّ التّقابل يخلق معنى للمكان فإنّ مبدأ التقّاطب عن طريق الرّخصة التي أعطتها له الشّعريّة الحديثة (لوتمان، باشلار، متيران ،...الخ) سيمثّل الجانب الملموس والمحسوس من المتن الحكائيّ فهو يؤدّي بنا إلى تفجير الدّلالات وتعدّديتها عند كلّ قراءة واعية.

[1] حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص26.

الفصل الثّاني:

تجلّيات الفضاء وجمالياته في (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ

1- الفضاء الجغرافي.

2- الفضاء النّصي.

3- الفضاء الدّلالي.

4- التّقاطبات الفضائيّة ودلالاتها.

الفصل الثّاني: تجلّيات الفضاء وجمالياته في (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ

1- الفضاء الجغرافي (المكاني):

يعتبر الفضاء المكاني مسرح الأحداث وحاضنتها، ونجده على طول الرِّوَايَة، ورواية (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ رواية مكانية بامتياز، ناهيك عن رواياته الأخرى، ومن خلال إحصائنا لمختلف الأمكنة الموجودة والموزّعة حسب انتظام أحداث الرّواية فقد وجدنا أنّ الفضاء في رواية بداية ونهاية يتمظهر من خلال الثنائيّة الضديّة (فضاء مفتوح، وفضاء مغلق) والجدول التالي يوضّح ذلك:

المكان	نوعه	المكان	نوعه
المدرسة	مغلق	فيلا أحمد يسري	مغلق
بيت العائلة	مغلق	شارع شبرا	مفتوح
الطابق التحتاني (البدروم)	مغلق	شارع ظاهر	مفتوح
الشرفة	مفتوح	المقهى	مفتوح
عطفة جندب	مغلق	الكُليّة الحربية	مغلق
عطفة نصر الله	مغلق	الغرفة	مغلق
بيت حسن	مغلق	الحانة	مفتوح

إنّ من خلال استعراضنا لهذا الجدول يتّضح جليًّا طغيان الأماكن المغلقة على الأماكن المفتوحة في رواية بداية ونهاية، كيف لا وهي بداية مأساة ونهاية مأساة كان أبطالها يتأرجحون بين الذّل والهوان وتلطمهم جدران التّعاسة بعد ما كانوا ضحية ذلك الزّمان.

وعليه فان انتقاء نجيب محفوظ لتلك الأماكن كان مقصودا ليعبّر بها عن مأساة عائلة مصريّة عانت ويلات اجتماعيّة وظروف سياسيّة قاسيّة..

إنهّا حياة مصغّرة للحياة المصريّة ككلّ آنذاك، وهذا أسلوب نجيب محفوظ دائما لتكون هذه القصّة لهذه الأسرة "أداة لتمرير خطابه الميداني رافضا للواقع اللّاإنساني"[1] واصفا قساوة الحياة المصريّة آنذاك ومعاناة سكّانها، وعليه فإنّ المكان المغلق يعبّر عن كلّ هذا.

أ – الفضاء المغلق :

يمتاز هذا الفضاء بالضيق وله صلة مباشرة بالإنسان، والشّخصيات، في هذه الأماكن تشعر بالانحصار والاختناق وتبحث عن منفذ يخرجها منها، وقد وصف نجيب محفوظ هذه الأماكن بكلّ دقة، وعكس ذلك على أبطال رواياته، ورواية (بداية ونهاية) خير مثال على ذلك، ولقد أتقن كاتبنا ذلك من خلال ما يلي:

البيت:

"إنّ البيت فضاء للسكنى، يجسّد قيم الألفة بامتياز. ولأنّ البيت مأوى الإنسان فإنّه يمثّل وجوده الحميم ويحفظ ذكرياته ويتضمّن تفاصيل حياته الأشدّ خصوصيّة وحميميّة ...، لأنّه يمنحه شعورًا بالهناء والطّمأنينة والرّاحة، وذلك في المقابل ما يتعرّض له في محيطه الخارجي من تهديد وأذى".[2]

يقولون في المثل الشعبي (الدّار تستر العار) انطلاقا من هذه المقولة التي تحمل دلالات عديدة فقد اكتسى البيت حلّةً قيمية أخرجته من كونه كتلة جداريّة وكومة من الأثاث ومجرّد ديكور فنّي جامد وربطه بكل ما هو إنسانيّ "على اعتبار البيت فضاء يشمل كلّ ما هو إنسانيّ فقد بات لزامًا فهمه في إطار رؤية بنيويّة شاملة تستقصي الحسّي مثلما تستقصي النّفسي والاجتماعي والسّياسي".[3]

[1] أحمد مرشد، البنية الدّلالية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط 01، 2005، ص 151.
[2] محمّد بوعزة، تحليل النّص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الآمان، الرباط، ط01، 2010، ص 106.
[3] نبيل بوالسليو: تشكّل الوعي القصصي لدى مرزاق بقطاش، ص 97.

وعليه فيجب أن ننظر إلى وظيفة البيت الدلاليّة لا بصفته شكلا جامدا وفقط ،وهذه الوظيفة هي التي تؤسّس لأهميّته ودوره في أي عمل روائي ومما لا شكّ فيه أنّ أبرز من أكّد هذا المعنى للبيت ودافع عنه هو (غاستون باشلار) في كتابه (جماليات المكان) حيث قال: "الآن يتضّح هدفي، يجب أن أبيّن أنّ البيت واحد من أهمّ العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام إنسانيّة ،ويمنح حاضر ومستقبل البيت ديناميكيّة مختلفة ،كثيرا ما تتداخل أو تتعارض ،وفي أحيان كثيرة تنشط بعضها بعضا ،ففي حياة الإنسان ينحى البيت وعوامل المفاجأة، ويخلق استمراريّته، ولهذا دون البيت يصبح الإنسان كائنا مفّتتا"[1].

(نجيب محفوظ) في رواية (بداية ونهاية) حمّل البيت كلّ المعاني والصفات التي تخدم أحداث الرّواية وهدفها، فهو الجزء الذي يعبّر عن الكلّ بجميع خلفياته ومرجعياته، وعليه فإنّ البيت عند نجيب هو جنّة الأحلام والأمان وجهنّم الغربة والانحلال، ودهليز لمشاعر اليأس والهوى، فوصف البيت هو نسخة من الإنسان "فالبيوت تعبّر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجوّ في نفوس الآخرين الذين يتوجّب عليهم أن يعيشوا فيه".[2]

وتختلف البيوت باختلاف الشّخصيات التي تقطنها فمن غير المعقول أن نجد شخصية لها مكانة اجتماعيّة مرموقة ومن طبقة غنيّة تسكن بيتا فقيرًا بحارة ضيّقة، فالمكان الذي يسكنه الشّخص مرآة له يعكس شخصيته، ومن جانب آخر فإنّ حياة الشّخصية تفسّرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها.[3]

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 38.
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 43.
[3] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 84.

وروايتنا كغيرها من الرّوايات التي تحمل في طيّاتها العديد من النّماذج البيئيّة منها ما هو شقيّ فقير وضيّق، ومنها ما هو راقٍ وفاخر ورحب، وقد حسب نجيب محفوظ حساب الطبقة الاجتماعيّة التي تحضن كّله شخصية من الرّوَايَّة.

ففي (عطفة نصر الله) مثلا نجد بيت العائلة بأبطالها يسكنون عمارة من ثلاث طوابق وبيتهم هو الدّور الثاني منها هذا قبل وفاة الأب أمّا بعد رحيل المعيل فقد نزلوا إلى الدور التحتاني (البدروم)، وبعدما نجح (حسنين) في حياته وتخرّج ضابطا، فكّروا في الانتقال إلى شقة بمصر الجديدة وكان المال المادّة هو المسؤول عن مكان تواجدهم.

لنأتي إلى بيت (حسن) الذي احتضنته (عطفة جندب)، إنّه البيت المشوّه المنحلّ لشاب ضائع متشرّد، إنّه الابن الأكبر للعائلة الذي من المفروض أن يكون خليفة والده.

لننتقل إلى البيت الراقي (فيلا أحمد بك يسري) وما يحمله هذا البيت من ثراء فاحش ورقي اجتماعي.

بيت العائلة:

كان الحضن الدافئ والصّدر الرّحب، كان يحمل كلّ معاني الأمن والطّمأنينة والرّاحة هذا كلّه قبل رحيل الأب عمود البيت ومعيله، فرغم بساطة ومحدوديّة راتبه إلّا أنّه كان عمدهم ومأمنهم وأمانهم وبرحيله أصبح البيت خرابا وحياتهم كابوسا يصعب التخلّص منه.

كان البيت يتكوّن من مطبخ وصالة تحوي كنبة وغرفة الإخوة الثلّاثة (حسن)، (حسين) و (حسنين) وغرفة للوالدين والملاحظ أنّ غرفة الأولاد فقط التّي بها شرفة ونافذة تطّلان على الشارع.

وعند وفاة الأب اضطرتهم الظروف أن ينزلوا إلى الطّابق التحتاني والسّبب أنّهم لا يملكون ثمن الإيجار ويا له من بيت! "شقة أرضية موازية لمستوى الفناء الترب لا شرفة لها ونوافذها مطلة على

عطفه جانبية تكاد تبدو منها رؤوس المّارة وطبعًا محرومةٌ من الشمس والهواء، وتساءل (حسنين) في امتعاض ولو أنّه كان يعرف الجواب مقدّما لماذا!؟ فقالت الأم بصوت واضح لأنّ إيجارها 150 قرشًا!"[1] والنّزول يحمل معالم كثيرة أنّه نقلة من فوق إلى تحت والسّبب بضعه قروش.

وطبعا الحاجة أدّت بهم إلى الاستغناء عن أشياء تعلق بها وأصبحت جزءًا من كيانهم "بيع المرآة الكبيرة التي بحجرة الاستقبال، ولم يمضي أسبوعان على بيع فراش العزيز، وسيأتي غدًا وبعد غد حتى تترك الشقة أرضًا عارية، لماذا خلقنا أسرى أذلاء للغذاء والكساء والمسكن"[2] فهذا ما أقرّت به نفيسة وصرّحت به.

لقد بدأ مشوار العائلة مع زمن مجهول في مكان لم يرتح فيه أحد منهم ولكن أجبرتهم الظروف ان يعيشوا حرقة الحنين لتلك الذكريات كيف لا "والبيت يشكّل مستودع ذكريات الإنسان إنّه بيت الطفولة التي يتحوّل مع مرور الوقت إلى يوتيوبيا أي مكان يحنّ الانسان بالعودة إليه".[3]

بيت حسن:

إنّ حسن الابن البكر، قرّة عين أمّه هذه الأخيرة التي تكنّ له عشقا لا ينتهي، ولكنّه للأسف لا يستحق ذلك فشعوره بالاختناق واليأس وانعدام الحائط الذي كان يتكئ عليه جعله مصدر لوم وع تاب من أفراد عائلته لهروبه من المسؤولية باعتباره خليفة للوالد.

"ذات صباح باكر خرج من عطفه نصر الله بلا غاية ولا أمل"،[4] وهذه العبارة تحمل ما تحمله من معاني التشاؤم والخذلان، حتى من قبل أن يخطو خطوته الأولى في البحث عن مصدر رزق.

[1] نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، مؤسسة هنداوي للنشر،2023، ص 26.
[2] المصدر نفسه، ص 35.
[3] محمّد عزّام، تحليل النّص السردي، ص 106.
[4] نجيب محفوظ، المصدر السابق، ص 28.

إنّه شعور الرجوع إلى الوراء والهروب من المسؤولية الذي قاده إلى بيت مليء بالتخاذل والعتمة والضياع فتخلّى عن بيت الشّرف وسبح في غياهب العهر والانحلال، إنّه البيت رقم 17 في الرِّوَايَّة الواقع في عطفه جندب "وهو بيت قديم من دورين يلفت الأنظار بضيقه فكأنّه عمود ضخم، وقد جلست غير بعيد عن مدخله بائعة دوم[1] ولب وفول سوداني".[2]

يصف الرّاوي دخول (حسن) إلى البيت "فدخل كالمتردّد وارتقى سلّما حلزونيّا بغير درابزين، وقد زكّمت أنفه رائحة نتنة صاعدة من بئر السلّم حتى انتهى إلى الدّور الثّاني وطرق الباب".[3]

لقد قادنا هذا الوصف الخارجي لبيت حسن لما هو داخل الشقة، وما هو كامن خلف تلك الباب مجهولة المستقبل، ولعلّ هذه النقطة خّصيصًا هي التي "توطّد العلاقة بين الإنسان ومكان عيشه وتؤكد على أنّ المكان هو مرآة لطباعه[4].

لقد نعت الراوي هذا البيت بالدّهليز "دهليز شبه مظلم تكتنفه حجرات واحدة إلى يمين الداخل والأخرى في مواجهته، وإلى اليسار المرافق".[5]

إنّها حياة (حسن) التي تحوّلت إلى دهليز قاتم رفقة عشيقته تحمل كلّ معان انحلال والتفسّخ الأخلاقي ومن هنا تسقط قيمه في وحل الظلمات ولو كان قصرًا مشيّدا.

فيلا أحمد بك يسري:

إنّها مثال للبيت الرّاقي الطّاهر، تقع (فيلا يسري) في شارع طاهر شمال عطفة نصر الله يعني مقابل بيت العائلة أي العمارة ذات ثلاث طبقات.

[1] الدوم: جنس شجر من فصيلة النخليات، ساقه متشعبة، يستخرج من ثماره نوع من الدّس، ينبت في الجزيرة العربية، أو في مصر والسودان، ويُعرف أيضًا شجرة المقل، الدبس عسل التمر ونحوه، شرح لـ: جرجي شاهين عطية، معجم المعتمد، دار صادر، بيروت، ط2، 2000، ص 191.

[2] نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، ص 126.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص84.

[5] نجيب محفوظ، المصدر نفسه، ص 127

تقوم على جانب هذه الفيلا فيلات أخرى أنيقة وعمارات حديثة المنشأ، إنّه رمز الطّبقة الرّاقية التي تحوي كلّ سبل الرّاحة والرّفاهية وكلّ معاني الأمان والطمأنينة.

لم تذهب الأمّ أبدًا إلى هذا المكان الرّاقي، وعندما اقتضتها الظروف لزيارته لم تنبهر بأناقته وجمال روضته لأنّ أحاسيس الاضطراب والخوف من مواجهه البيك أبعد عنها إحساس المتعة.

لقد شكّل هذا البيت الأنيق مصدر الإسعافات الأوليّة لبيت العائلة كان برّ الأمان، ولكلّ شخصيّة من الرِّوَايَّة هدف من هذا البيت فإذا كانت الأمّ قد اعتبرته طاقة نجاة فإنّ (حسنين) قد اعتبره طاقة نجاة وسلم يرتقيه إلى طبقة يحلم أن يكون فيها.

ما لاحظناه أنّ نجيب محفوظ لم يذهب في وصف هذا المكان الراقي ولم يدقق في أشيائه ورائحته لا لشيء سوى لأنّه واقعيّ فهو لم يعش هذه الحياة الباذخة، ولهذا لم يصلنا منها إلّا القليل على عكس البيوت الشعبية التي تنحدر من طبقه برجوازية متوسطة التي تلمسنا جدرانها واشتممنا رائحة رطوبتها وتجولنا في غرفها وجلسنا معها شخصياتها.

فضاء الكُليّة الحَربِيّة :

هو مكان سياسي تابع للدّولة ظاهره تكوين الطلبة قصد الدفاع عن الوطن وتنمية روح الوطنيّة وحبّ الوطن في قلوبهم لكن ما بين جدران هذه الكُليّة الله أعلى وأعلم ما يحصل فيها وهذا ما يؤكّده نجيب محفوظ كلّ مرّة من خلال تصفّحنا للرّواية.

ولقد استقى نجيب محفوظ (حسنين) من واقع مرير وهو كمواطن مصري حلم أن يصبح ضابطا ليس بمضمونه ولكن "ببذلته ومظهره أمام النّاس والفتيات بل و(أحمد بك يسري) نفسه".[1]

[1] نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، ص 180.

إنّه طموح (حسنين) وحلمه الوردي فالكُليّة الحَربِيّة بالنسبة له جسر عبور للضفّة الأخرى، إنّه الهروب من الفقر والجوع والخذلان إلى حياة أسمى وأقيم، فطموحه إليها يتفجّر من صميم روحه الملهوفة على السّيادة الثّائرة على تعاسة حياته وضنكها وبدت الكُليّة "لعينة كمصنع سحري قادر على تحويله من إنسان مهزول مغمور إلى ضابط مرموق في ظرف عامين"[1].

لم يكن (حسنين) يحلم بدخول الكُليّة لولا وساطة (أحمد بك يسري)، وعليه فهو يمثّل طبقته فيها فقد وجد نفسه في مواجهه الأثرياء "ولم يظفر بوجه قديم في الكُليّة"[2] لكنّه سرعان ما أقام علاقات سطحيّة.

إنّ العقاب الصارم والطابور والدش البارد هم عناوين هذه الكُليّة التي هي في الحقيقة ميراث الاستعمار بسيطرته وعقوباته وخشونته وإهاناته المتعمدّة والتجريحات الفضيعة، لقد وظّف (نجيب) الكُليّة الحَربِيّة ليكشف كلّ هذا.

إنّها شرفة سياسيّة واجتماعيّة نطلّ من خلالها على مجتمع ضاع وهو تحت استعمار غاشم ومتسلّط جبّار.

وما يزيد في تأزّم شخصية (حسنين) هو نكران زميله القديم (عرفان) له فقد كان يدرس معه في المدرسة التّوفيقيّة حين قال لحسنين: "لا صداقة هنا"،[3] حتّى ظروفه منعت أمّه بجلبابها البالي الممزّق من زيارته، ولا حتّى أخته نفيسة بوجهها المعرّف الذّميم ما هذه الظروف؟

إنّ فضاء الكُليّة الحَربِيّة هنا يحمل كلّ معاني السجن والقهر والتّعذيب والحرمان و(حسنين) مسجون بداخلها وراضٍ هروبًا من واقعه خارجها .

[1] نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، ص 170.
[2] المصدر نفسه ص 172.
[3] المصدر نفسه ص 173.

ب- الفضاء المفتوح:

فضاء الحيّ الشّعبي:

حين تقرأ لنجيب محفوظ تجد نفسك بين حيّ، شارع، زقاق، عطفة، ضرب، حارة، أسماء تتكرّر ويرعف بها قلمه كلّ مرّة لتكون مرآة عاكسة لواقع المصري وأوضاع قاهريّة خام.

إنّ الحي في الرِّوَايَّة هو شريان المدينة ومصبّها وهذا ما يجعل الرّوائيين يهتمون به لما يحتويه من جماليات مختلفة.

والأحياء أماكن لتنقّل الشّخصيات "فهي تشكّل مسرحًا لغدوّها و رواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[1] ،وفي رواية (بداية ونهاية) برزت العطفة بكلّ ما تحمله من معاني الفقر والمعاناة والضياع و ما تلا هذا من تشرّد ويأس وعهر، فكانت عطفة (جندب) و(نصر الله) مصدر تعبير عن كلّ هذا، وبما أنّ كاتبنا ابن بيئة وابن أحيائها وابن حواريها فقد كتب فأبدع وصوّر فأدهش "بل ابن القاهرة بالذّات، تكاد كلّ حنية وأي منعطف أو شارع أن تكون أشياء حميميّة لصيقة بشعوره وتجري صورها في دمه".[2]

أمّا (عطفة نصر الله) فهي واقع المجتمع المصريّ الكادح، ولقد صوّرها على شكلها الطّبيعي: "طريق ضيّق، بيوت قديمة، حوانيت صغيره تحوي عربات خضر وفواكه".

وهذا شأن الحياة الشّعبيّة المصريّة، فمكان ارتزاقهم مكان مسكنهم والعمارة ذات الأدوار الثلاثة والفناء المستطيل التربي والبقال والحلاّق وصاحب الجراج،[3] كلّ هذا يحوي تلك الحياة البسيطة إن لم نقل الفقيرة بكلّ مستوياتها.

[1] حسن بحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي، ص 81.
[2] علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، دراسة أكاديمية شاملة، دار المسيرة، بيروت، ط 1، 1979، ص 81.
[3] نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، ص 07.

أمّا (عطفة جندب) فهي الجزء الثاني من الحياة الشّعبيّة التي كشفها لنا (نجيب محفوظ) وهنا بالتّحديد يتضح العطوف والانحراف والاعوجاج الذي قصده (نجيب محفوظ) وراء لفظة (عطفة)، فهو لم يستعمل حيّ أو حارة أو زقاق واستعمل عطفة، وقد أوضحت معنى هذه الأخيرة (عطفة جندب) لقد صوّر لنا (نجيب) واقع العطفتين بكلّ صدق بعيدًا عمّا هو خيالي مجنّح، "وهذا لا يعني أنّ واقعته تقريريّة ساذجة بل إنّها تنبض بالعطاء الفنّي، فالحياة الجميلة، الحياة كما ينبغي أن تكون".[1]

فضاء الحيّ الراقي:

إذا نظرنا بنظرة طبوغرافية يظهر لنا جليًا المكان الشّعبي "كبؤرة للضّيق والقذارة والاكتظاظ، بينما سيكون المكان الراقي متّصفا بالهدوء والاتّساع والخضرة والجمال"[2].

وفي رواية (بداية ونهاية) يبدو لنا جليًا الفرق بين العطفتين، و(شارع طاهر) هذا الأخير الذي يرمز إلى الضفة الأخرى من النّهر، وإذا دققنا في سيميائية الاسم فإنّه طاهر من القذارات والنحنحات ومن كلّ ما يعكّر صفوته وجماله، إنّه بذلك يمثّل الطّبقة الرّاقية في الحيّ الرّاقي الذي تتواجد فيه الفيلا الراقية التّابعة لأحمد بك يسري صاحب الرقيّ والثراء الفاحش.

كاتبنا واقعي الفكر وصادق السّرد في هذه الرّوَايَّة، ولعلّ ما أكّد لنا ذلك هو اهتمامه بالحيّ الشّعبي على خلاف الثّاني، إذ لم يعنى كثيرا بالحيّ الرّاقي لا لشيء سوى لأنّه ليس منه لم يعايشه لا يعرف حيثياته فيبتعد عن الكذب والنفاق، واكتفى بوصف بعض الأشياء الظاهريّة التي تبرز تلك الهوة السّحيقة بين الطّبقة الفقيرة والطبقة الغنيّة.

[1] جورج بليخانوف، الفنّ والتّصور المادي للتّاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1977، ص 77.
[2] حسن بحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي، ص 86.

"شاعر طاهر من القاذورات وبقايا الخضر والفواكه الذي يخلّفها الباعة كلّ مساء، إنّه شارع الأعيان"[1] كما يسمّونه، يقع شمال عطفه نصر الله بثلاث محطّات، هذه الأخيرة التي تمثّل في الحقيقة ثلاث طبقات السّائدة في المجتمع آنذاك.

بالوصول إلى هذا الشّارع نجد (نجيب محفوظ) يبتعد عن ذكر أي ضجّة أو زعيق وما شابه ذلك، إذ عندما ندخل هذا الشّارع نحن كقرّاء نحسّ بالسّكينة والهدوء، وكلّما انتقلت شخصية من شخصيات الرِّوَايَّة إلى (فيلا أحمد بك يسري) تلتزم الحذر والرويّة عندما تجتاز الشارع وكأنّها ترتاح من خلاله.

إنّه مكان "أقيمت فيه قصورا أنيقة وأبنية جميلة"[2] يتمتّع بالهدوء وبالتالي هذا دليل على الرّاحة النّفسيّة التي يتمتّع بها سكّانه، كما يدلّ على الرّخاء الذي تتمتعّ به تلك الطّبقة الرّاقية.

إلاّ أنّنا نلاحظ حلقة وصل بين طبقتين وذلك رغم الفارق المادّي والطبقي، ولعلّ هذه الحلقة كونتها الحاجة والعوز وعزّزها كرم "البك".

وقد مثّل هذه الزيارات كلّ من (الأمّ) و(حسنين) هذا الأخير الذي تسلّق هذه الطّبقة من خلال امرأة أرستقراطية تمثّل في شخص (كريمة) ابنة (أحمد بك يسري)، أمّا الأمّ التي كانت تمثّل الجدار السيكولوجي والعمود الفقري لأبنائها فالحاجة هي التي أخذتها إلى تلك الفيلا طمعا في المساعدة.

إنّ زيارة (الأمّ) لفيلا البيك كان عنوانها الحاجة وغايتها المساعدة والدّعم فلم ترفع عينيها لشيء ولم يهمّها اتّساع، بل كانت في صراع وهي تنتظر لقاء (أحمد بك يسري) "و خيّل إليها أنّ فترة الانتظار قد طالت، و لكنّها لبثت بمكانها دون أن ترفع النّقاب الأسود عن وجهها ،و قد شغلت بأفكارها المضطربة عن رؤية المنظر النّفيس الذي يكتنفها"[3] ، أمّا (حسنين) فكان حلمه اكبر و غايته أعمق،

[1] نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، ص 21.
[2] المصدر نفسه، ص 21.
[3] المصدر نفسه، ص 20.

فقد أراد تسلّق السلّم الطّبقي حين تخلّى عن حبّه الشّهواني لـ (بهيّة) الجمال الجامد، و حوّل نظره إلى الجمال المتحرّك أي كريمة (أجمد بك يسري)، و قد انعكس هذا بمنظار تطلّعه، إذ أنّ بهيّة غير متحرّكة تجعله واقفا حيث هو، أمّا الأخرى فتقفز به إلى الضفّة الأخرى حيث الجاه و النّعيم.

كلّ هذه المشاعر والأحاسيس انبثقت من صميم (حسنين) عندما زار الفيلا لأوّل مرّة "فانبهر بذلك البساط الغزير الذي يغطّي أرض الحجرة الواسعة، والمقاعد الكثيرة الأنيقة والوسائد والستائر التي تنهض على الجدران كالعمالقة ".[1]

كما نجد (حسنين) " يشير إلى النجفة المتدلّية من سقف عالٍ انتشرت بجوانبه المصابيح الكهربائيّة قائلا: مثل نجفة سيّدنا الحسين".[2]

وكذلك (نجيب) قدّ خصّ حسنين بالنّظر إلى ذلك السقف العالي منبهرا بتلك النجفة، وهذا دليل يوضّح مشاعره ويبرز تفاعله وترابطه العضوي بأحلامه التي سيحقّقها بارتباطه بكريمة البك.

إنّ سيميائية الأسماء التي أضفاها (نجيب) على روايته زادتها جمالا وانفتاحًا، (عطفة، شارع طاهر،...) وإنّ القارئ الحصيف هو الذي يخوض في هذه المعاني ليستنطق الدّلالات ويفجّر المكنونات.

أمّا الفيلا من الدّاخل فقد صوّرها لنا الكاتب من منظور الشّخصيات التي دخلتها وحسب حاجتها في ذلك، وسنتعرّف عليها بالتّفصيل في الفضاء الدّلالِي للرّواية.

[1] نجيب محفوظ، المصدر نفسه، ص122.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فضاء المقهى:

احتلّ المقهى في الرِّوَايَّة العربيّة مكانة هامّة حتى بات ضرورة حتمّية في أيّ عمل روائي، وهذا نظرًا للدّور الذي يلعبه فهو متنفّس الشّخصية المهمّشة والضائعة أين تحس بكيانها ووجودها حين تتردّد على هذا الفضاء لتدخل في مناقشات وحوارات مع كلّ داخل إليه وخارج منه.

وما لاحظناه أنّ نجيب محفوظ دائما يربط هذا الفضاء بشخصية من شخصيات الرِّوَايَّة ومن خلال ذلك فهو يعالج مجتمعًا بأكمله، وفي رواية (بداية ونهاية) نلاحظ أنّ الكاتب قد ركّز هذا الفضاء على شخصية (حسن) فقط لا غير بينما نفاه عن باقي شخصيات الرِّوَايَّة، ورفقه في ذلك بصاحب المقهى (علي صبري) وغيرهم من الفتوات والبلطجية، بعين أنه فضاء مفتوح يدخل إليه كلّ من هبّ ودبّ.

(حسن) الابن البكر الذي رمت به الظروف ليصبح مغنيّا لأغاني "عبد الوهّاب وأم كلثوم"[1] فقد صعد إلى المنصّة وبدأ بالغناء "قد ما أحبّك زعلان منك"،[2] وعليه فالمقهى فضاء منحرف.

وممّا يؤكّد ذلك أنّ فضاء المقهى سيكون مسرحا للعديد من الممارسات المنحرفة سواء كانت دعارة أو قمارا أو تجارة مخدّرات أو حتى عطالة فكرية مزمنة".[3]

وفعلا هذا ثبت معنا في فضاء مقهى هذه الرِّوَايَّة الذي تحوّل إلى حانة حيث جعله (نجيب محفوظ) فضاء "يتقاطب فيه الرجل مع المرأة لتحقق هذه الأخيرة وجودها على مستوى الواقع".[4]

وهذا ما مثّلته (الست زينب) و(الست سناء) بائعات الهوى و(حسن) الغارق في بحر الرذيلة.

[1] نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، ص 90.
[2] المصدر نفسه، ص 100.
[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص91.
[4] نجيب محفوظ، المصدر السابق، ص 100.

ما نلاحظه أنّ الصّراع في هذا الفضاء "ليس بين الطبقات ولكن بين الطبقة الواحدة"[1]، ولعلّ ما أضفى عليه حيويّة أقوى كونه متواجد ضمن أفضية أوسع تشمله والتي تمثّلت فيه (عطفة جندب) بصفة خاصّة والقاهرة بصفة عامّة، وبالتّالي إنّ ثنائيّة المقهى والحانة أو الملهى أصبحت مؤشرا لطبيعة الوعي السّائد في تلك المرحلة، وما "الزّنجي السّكير الذي يهجم على الملهى واعتراض (حسن) له بوحشية إلّا علامة لذلك الوضع".[2]

إنّ تصوير الحياة الشّعبيّة كما هي بحلوها ومرها يجعلنا نتلّمسها وندركها بجميع حواسنا وهنا تتحقق القيمة الفنيّة والجَمَاليّة للعمل الرّوائي.

2-الفضاء النصّي(l'espace textuel) :

ما عرفناه سابقا أنّ الفضاء النّصي هو ما تشغله الكتلة من مساحة على الورق بداية من الغلاف.

أ- الغلاف:

إنّه واجهه الرِّوَايَّة وأوّل ما تقع عليه عين القارئ حيث أنّ القارئ يتفقّد الغلاف بكلّ عناية ويدقّق فيما يحتويه من عنوان وألوان وكتابة، فإن انجذب إليه حظيت الرِّوَايَّة بقراءة أخرى.

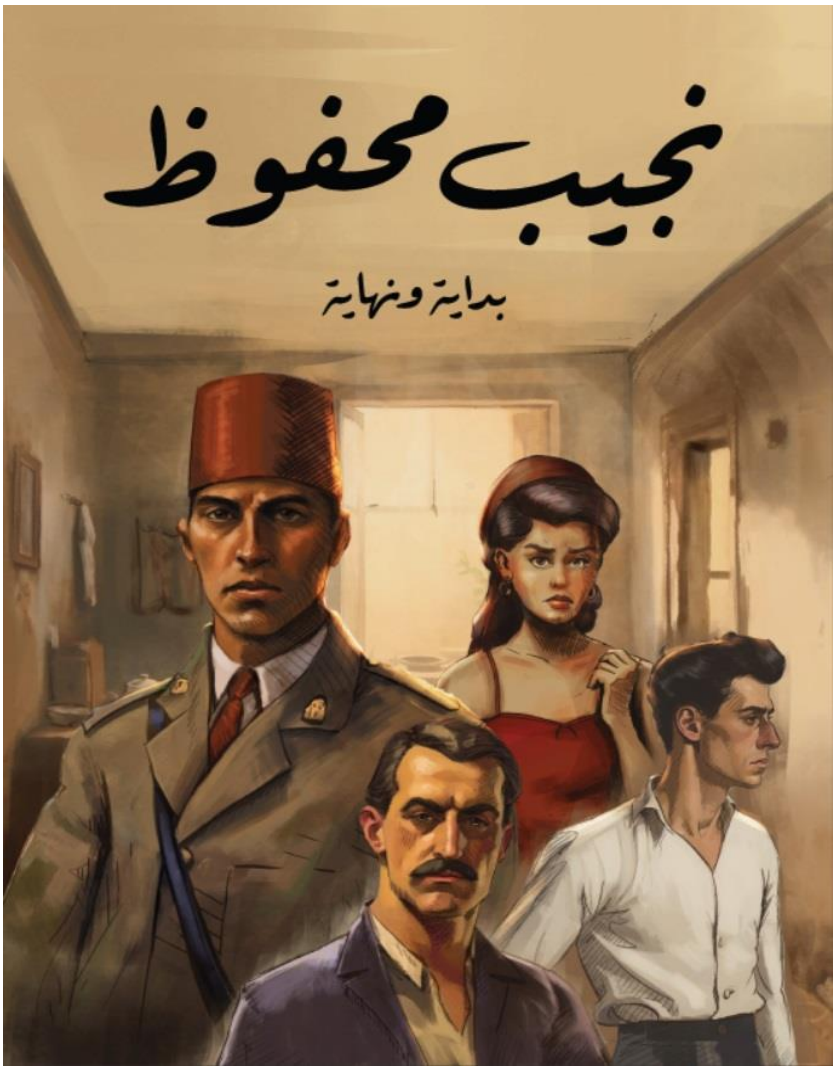
لا نتحدّث عن الكتب التّجاريّة التي تحمل أغلفة منمّقة ومزخرفة ومضمونها بالي، وإنّما نحن هنا بصدد معالجه رواية من روايات (نجيب محفوظ) الواقعيّة والمعبّرة دائما عن مضمونها بدءًا من الغلاف، لأنّ ما يحتويه هذا الأخير "من عناوين وصور وأسماء وكلّ الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيله، كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كلّ هذه الاشارات لابُدّ أن تكون له دلالة جَمَاليّة أو قيميّة".[3]

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص 105، 108
[2] المصدر نفسه، ص 107.
[3] د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 60.

ونجد حميد الحميداني في تشكيل الغلاف الأمامي وطريقة تصميمه يميّز بين نمطين:

- **تشكيل واقعي:** وهو كما عرفناه سابقا يشير بشكل مباشر إلى حدث أو مشهد من الرِّوَايَّة.

- **تشكيل تجريدي:** وهذا يحتاج خبره عالية من المتلقي في فكّ شفرات الألوان ودلالة الأشكال والكلمات، ومن هنا نتساءل كيف كان تشكيل لوحة غلاف رواية بداية ونهاية وما هي أهمّ المضامين والدّلالات التي أشارت إليها



يمثّل الغلاف واجهة أي كتاب أو رواية فهو المرآة التي تعكس ما بين دفتي الكتاب لذلك أولاه الدّارسون أهميّة كبيرة في جلّ الدّراسات الحديثة لأنّه يكشف عن مختلف الأبعاد الدلّاليّة والبنائيّة التي تتجسّد من خلاله وتتحقّق على إثره القيمّ الفنيّة والجَمَاليّة للأثر الأدبي، إنّه لوحة إشهارية تروّج لمضمون الرّوَايَّة وهذا لجذب القارئ وإرغامه على ولوج هذا العالم.

ومن تصفّحنا لغلاف رواية (بداية ونهاية) نجد أنّ كلّ ما سبق قد تحقّق فعلا بصفه عامّة، ومنذ الوهلة الأولى تتعرّف على وجوه أبطال هذه الرّوَايَّة، وبعد قراءتنا للرّواية اكتشفنا أنّه استعمل تشكيل واقعي لا تجريدي حين استعمل صوره لمشهد من مشاهد الرّوَايَّة .

إنّ غلاف (بداية ونهاية) يعكس بشكل مباشر ما تحتويه الرّوَايَّة، فنجد أعلى الصفحة اسم الكاتب مكتوب بالبونط العريض باللّون الأسود الدّاكن، وأسفله عنوان الرّوَايَّة بخط رقيق غير داكن، أمّا اللّوحة الفنيّة المعروضة فهي تحوي الأبناء الأربعة الأبطال (حسن) يتقدّم الصورة فهو الأخ الأكبر وعلى يمينه ويساره (حسين) و(حسنين) وخلفهم جميعا أختهم (نفيسة)، وبرؤية فاحصة لصورة الغلاف نلاحظ أنّ الكاتب مركز اسمه في سقف الغرفة بشكل بارز وتحته عنوان الرّوَايَّة والغرفة القديمة التي تحوي الإخوة تتوسّطها نافذه مضيئة بأثاث جدّ بسيط.

وما يلفت الانتباه في هذه الصورة أنّ شخصيات الرّوَايَّة أي (الإخوة) لم يصوّرهم الكاتب على حقيقتهم الموجودة في الرّوَايَّة بل صوّرهم كما أرادوا أن يكونوا كما طمحوا كما حلموا كما انتظروا.

فهذا (حسن) يتقدّمهم ببذلة وهيئه محترمه تنمّ عن مسؤوليته وقدرته على حمل أعباء أسرته وكأنّه يتقلّد وظيفة تعيله هو وعائلته.

أمّا على يمينه فصورة (حسنين) ببذلة الضابط التي طالما حلم بها طوال أحداث الرّوَايَّة وقد صوّره (نجيب محفوظ) بصورة ضخمة ربّما لعلوّ شأنه ولمكانته المرموقة وسط أهله وناسه.

أمّا (حسين) فطريقه مختلف فهو أنبل إخوته ،إنّه الأخ الوديع الذي ضحّى بمستقبله لأجل أخيه (حسنين)، إنّ اتجاهه مختلف وتفكيره مختلف لعلّ كما صوّره (نجيب) في الغلاف ينظر إلى الجهة الأخرى ليس كإخوته ينظرون في اتجاه واحد إلى الأمام.

وفي رواية (بداية ونهاية) نجد (نجيب محفوظ) يبرع في "التقاط ما تسخر به المنحنيات الاجتماعيّة في مسيرة المجتمع، ثم يجعل بطله نموذجا مجسّدا للأزمة الحضاريّة والفكريّة والعاطفيّة التي تصخب في عصب المجتمع"[1]، أمّا (نفيسة) كشخصية بارزة في الرِّوَايَّة فقط صوّرها (نجيب محفوظ) في غلاف الرِّوَايَّة عكس حقيقتها الموجودة في الرِّوَايَّة ذميمة الوجه ونحيلة الجسم بالية الهندام ومتشائمة، لكن ما لاحظناه أنّ نجيب محفوظ صوّرها كما تحلم أن تكون حسنة الوجه وجميلة الهندام تجذب الأنظار اليها.

إنّ لون الغرفة يميل إلى السواد بينما الشّخصيات زاهية بألوان ملابسها كما أرادت أن تكون، ومنه فإنّ الغلاف يعتبر صورة موجزة ومكثّفة لمضمون الرِّوَايَّة، إضافة إلى دلالات أخرى يخرج إليها غلاف الرِّوَايَّة من خلال ما يحتويه من ألوان وصور ومسمّيات، فمثلا وضع اسم الكاتب في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل،[2] فلربّما ذلك يعني الثقة في النّفس والجرأة والسموّ، وكذلك لمكانة (نجيب) الرِوَائِيّة واحتوائه أيضا لكلّ مجريات الرِّوَايَّة وبالتالي كلّ المجتمع القاهري.

ولعلّ في دراسة الغلاف يبرز دور القارئ كمولّد لجميع الدّلالات التي تحويها تلك الصور والألوان ليلج بها عالم الرِّوَايَّة.

[1] رجا العيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ، تحليل ونقد، مطبعة الأطلس، القاهرة، 1974، ص 30.
[2] د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 60.

ب- سيميائيّة العنوان:

يقال أنّ الإبداع أسهل من العنوان، وعليه فكلّما كان العنوان أكثر شاعريّة كلّما كان حافزًا فهو بمثابة اللاّفتة الإشهاريّة، وبه تتحقّق نسبه المقروئية وهذا يحيلنا إلى القول بأنّ النّص تربطه علاقة وثيقة بالعنوان الذي وسم به فهو "مرسلة لُغَويّة تتّصل لحظة ميلادها بحبل سرّي يربطها بالنّص لحظة الكتابة والقراءة معًا، فتكون للنّص بمثابة الرأس للجسد نظرًا لما يتمتّع به العنوان من خصائص تعبيريّة وجماليّة، كبساطة العبارة وكثافة الدّلالة، وأخرى استراتيجية يحتلّ الصدارة في النّص للعمل الأدبي".[1]

وعليه فإنّ العنوان هو النّص الموازي، أي أنّه يعلن والنّص يفسّر، فارتباطه بالنّص ارتباطا وثيقا، فهو الذي يناور ويشاكس القارئ.

وعليه إلى أي مدى وفّق (نجيب محفوظ) في اختيار عنوان روايته خاصّة ونحن تعوّدنا على عناوين لأسماء أماكن وحارات وهل يتناسب مع مضمون الرِّوَايَّة ومحتواها؟

من المعروف أنّ العنوان أوّل عتبه نصّية يدخل فيها القارئ في جدال واستفهام وتعجّب مع نفسه، وليشبع فضوله ما عليه سوى الولوج إلى عالم النّص وخوض غمار رحلته السرديّة، ولعلّ هذا ما يدعونا إليه عنوان (بداية ونهاية) ليتساءل القارئ لأوّل وهلة ترى بداية ماذا؟ أو نهاية ماذا؟ حتما هي بداية شيء ونهاية شيء!!؟

وقبل الولوج في البحث عن المعنى الدَّلالِي أو البنيّة الدّلالية ارتأينا أن نبحث أولاً في مادّة بداية ومادّة نهاية تمهيدًا لقصد (نجيب) من هذا العنوان.

[1] محمد مفتاح، دينامية النّص، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط02، بيروت، 1990، ص 72.

إذا رجعنا إلى معجم لسان العرب لابن منظور وجدنا أنّ: "بدأ في أسماء الله عز وجلّ المبدئ هو الذي أنشأ الأشياء واخترعها ابتداءً من غير سابق مثال، والبدء فعل الشيء أوّل بدأ به وبدأه ويبدؤه، بدءا وأبدأه، ويقال لك البدء والبدأة والبديئة والبداية وبدأة الشيء فعلته ابتداءً".[1]

والنهاية "كالغاية حيث ينتهي إليه الشيء وهو النّهاء ممدود، يقال بلغ نهايته.[2] هذا إذا نظرنا إلى العنوان مجزءا ولكن (نجيب) هنا صاغه في جملة اسميّة معطوفة، وربط الجزئين ورتّبهما، وهنا يجدر بنا الإجابة عن السّؤال الذي طرحناه آنفا؛ إنّها **بداية مأساة ونهاية مأساة**، بداية صوت الأب السند الأصالة الماضي ونهاية انتحار (موت نفيسة)، أي الجيل الصّاعد والمستقبل، لقد اختار (نجيب) عنوانه بعناية ولعلّ الظروف التّاريخيّة نالت أصداءها من هذا العنوان. وإذا نظرنا إلى العنوان من وجهه سياسيّة فإنّنا نجد (نجيب) "قد اختار البداية من اتفاقيّة التّحالف مع الانجليز والنّهاية من الحافة السابقة على الحرب ذلك يعني أنّ مجموع القضايا التي تناولها بالتّعبير الفنيّ هي قضايا المجتمع المصري أحد وجوه المأساة المصريّة".[3]

وبما أنّ للزّمن التّاريخي طبيعة خاصّة فهو يتّجه إلى الأمام "فيمثّل خطّا أفقيا تنطلق عليه حيوات الشّخصيات في اتجّاه واحد لا رجعه فيه، فالزّمن يسير نحو المستقبل مؤكّدًا حتميّة مصير البشريّة[4].

كما تؤكّد سيزا قاسم في هذا الصدد بأنّ "عادة الرّوائيين الواقعيين الاهتمام بالزّمن التّاريخي في اتبّاع خطّ مستقيم التّسلسل الزّمني الرّئيسي في بناء الرِّوَايَّة[5]، ومن هنا نربط رواية (بداية ونهاية) مع الأحداث السّياسية والتّاريخية التي رافقت كتابتها، ففي سنه 1934 أنهى محفوظ كتابتها ،وكان جهزها

[1] أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1968، المجلّد الأول، ص 26.
[2] أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلّد الخامس، ص 344.
[3] غالي شكري: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 02، 1982، ص 186.
[4] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 47.
[5] المرجع نفسه، ص 39.

قبل ذلك بعام واحد، معنى ذلك أنه حظي بمسافة تكفل له رؤية أكثر عمقًا خاّصة وأنّ زمن بناء الرّوَايَّة هو ثلاث سنوات كاملة، من بداية المعاهدة إلى ما قبل الحرب وهي مرحلة زاحمة بأحداث لها دلالاتها التّاريخية والسّياسية والاجتماعيّة، وعليه فإنّ عنوان (بداية ونهاية) كأنّها حملة تلخّص وتحيط إحاطة شاملة بجذور المأساة وثمارها في نفس الوقت ،فمحفوظ "لم يختر العنوان اعتباطًا، وإنّما أومأ الفنّان بأنّها بداية ،لأنّها تصوغ ارهاصات الحرب ،ونهاية لكونها تصوغ رؤية الفنان لانعكاسات هذه الحرب على تطوّر المأساة المصريّة ،ويوضّح (غالي شكري) بأنّها رؤية تقرب من النبوءة العلميّة ،حيث تضمّنت تشريحا دقيقا للمحاولة الأخيرة في سلسلة محاولات البرجوازية الصغيرة لتجاوز المأساة".[1]

كما توضّح سيزا قاسم "أنّ استخدام الحوادث التّاريخية كخلفية للرّواية من سمات الرّوَايَّة الواقعية".[2]

ولعلّ ما يؤكّد ذلك هو افتتاح نجيب محفوظ روايته "بالمظاهرات التي كان ينضمّ إليها حسنين" [3]

حين أكّد (نجيب) أنّ صدى المظاهرات ما زالت تهتف يسقط هور، يسقط هور ابن الثور"[4].

وعليه فإنّ (نجيب محفوظ) كان واعيا لجوهر المأساة بكلّ حيثياته والدّليل أنّه حدّد بدايتها ونهايتها لشّخصيات كانت نماذج جمعها (غالي شكري) تحت اسم "ملحمة السقوط والانهيار، عمودها الفقري مأساة الحريّة، مأساة الخبز والجنس والمعرفة".[5]

وعليه كان عنوان (بداية ونهاية) عنوانا مشحونا بقضايا لطالما كانت همّ الكاتب إن لم نقل مصدر إلهامه.

[1] غالي شكري: المنتمي، ص 160.
[2] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 48.
[3] نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، ص 05.
[4] نجيب محفوظ، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] غالي شكري: المنتمي، ص 90.

ج-الكتابة الأفقية:

لقد تعرّفنا عليها سابقا لأنّها الكتابة المألوفة العاديّة التي نراها نحن كقرّاء على سطح الورق من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار.

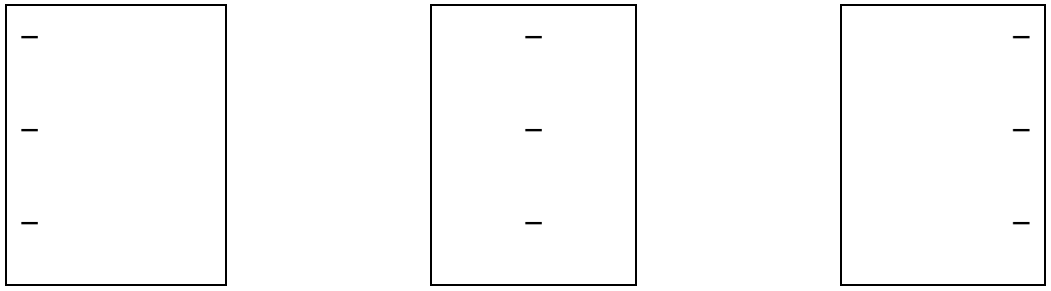
ومما لاحظناه أثناء قراءتنا للرّواية سيطرة هذا النوّع من الكتابة من خلال استذكارات السّارد وأوصافه المختلفة للأحداث والشّخصيات التي تتخلّل فضاءات مكانيّة متنوعّة.

وروايتنا التي اعتمدنا في دراستنا هي الطبعة جديدة صدرت عن مؤسّسة هنداوي سنة 2023، يبلغ عدد صفحاتها 252 صفحة، مقسّمة إلى 92 فصلا، وعند بداية كلّ مقطع أو كلّ فصل يترك كاتبنا مساحة صغيرة تشير إلى بداية الكلام.

د-الكتابة العموديّة:

هي كتابه تختلف عن الكتابة الأفقيّة كونها تشغل حيّزا معيّنا ومختلفا من مساحة الورقة وذلك إمّا

يمينًا أو وسطًا أو يسارًا



تتفاوت فيما بينها في الطّول والقصر، وهذا النوّع من الكتابة كثير أيضا في روايتنا وهذا لكثرة المقاطع الحواريّة من أوّل الرِّوَايَّة إلى نهايتها ولنأخذ مثالا نموذجيا في أوّل الرِّوَايَّة.

" فقالت الأمّ في ضيق متسائلة: ما عسى أ

ن يجدي الإدراك وحده؟

-لابدّ من عمل شيء.

فقالت في انفعال: هذا ما نسمعه كثيرا.

-الآن تغيّر الحال"[1]

وفي وسط الرّوَايَّة :

"فالتمعت عينا حسنين العسليّتان، وقال: يجب ان نكون جميعا أغنياء.

-وإذا هذا لم يكن هذا؟

-إذن يجب أن نكون جميعا فقراء.

-وإذا لم يكن هذا؟

فقال بضيق: إذن نثور ونقتل ونسرق..."[2]

أمّا في آخر الرّوَايَّة فارتأينا أن نختار مقطعا حواريّا:

"-فتساءلت نفيسة في لهجة ساخرة: ومن قال إنّه لابدّ من الزّواج؟

-وتدخّلت الامّ متسائلة: وماذا قال لك فريد أفندي؟

-فأجابت نفيسة بالنّيابة عنه قائلة: قال على العين والرّاس طبعا.

-وأجاب حسن دون أن يعبأ بها: شكر لي طلبي لكنّه اعتذر ... "[3]

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص17.
[2] المصدر نفسه، ص125.
[3] المصدر نفسه، ص220.

إنّ مزج نجيب محفوظ بين الكتابة الأفقيّة والعموديّة مع طغيان الأولى عن الثّانية دليل على لغته الطيّعة البسيطة السهلة المفتوحة، ألا يكمن الجمال في البساطة؟ والانطلاق في القراءة لا يحتاج إلى عوائق التّرجمة أو البحث في القواميس بل إنّ (نجيب) يترك قارئه في أريحية يسبح في أغوار السّرد يفهم كلّ شيء، ولكن تأويله متوقّف على ما يملك من ثقافة وعلم بحيثيات الرِّوَايَّة وكاتبها.

هـ-التّأطير:

وعرّفه (ميشال بوتور) "بالصّفحة داخل الصّفحة"،[1] وهو عبارة عن لوحة إعلانيّة تساعد الشّخصيات وترشدهم إلى مواقع الأمكنة، وكما لاحظنا في الرِّوَايَّة التي بين أيدينا أنّ هذه التقّنية استعمالها منعدم بل إنّ (نجيب) قد ضمّن هذه التقنية من خلال أقوال السّارد في الرِّوَايَّة، فقد أكثر (محفوظ) من عبارات تعكس هوية المكان الذي تتواجد فيه الشّخصية فتعرف به هذه الأخيرة وتميّزه عن غيره من الأمكنة وهذا في حدّ ذاته يعتبر تأطيرًا غير مباشر، ودائما (محفوظ) يحاول الحفاظ على قارئه بكتابته البسيطة ذات البعد الفنيّ والجماليّ والقيمي ولعلّ من أمثلة ذلك:

ويظهر هذا النّوع عندما ذهب (حسن) مع والدته إلى وزارة المعارف للاستفسار عن المعاش، وحين علما التّفاصيل "غادرا الوزارة في شبه ظلام من القلق واليأس وهتفت المرأة: كيف نلقى الحياة هذه الأشهر؟

وخفض الشابّ بصره في وجوم وضيق، ولاح لعيني المرأة المكدودتين بصيص من نور فقالت: "سأزور أحمد بك يسري..."

[1] د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 37.

إنّها عبارات تعكس هوية المكان الذي تتواجد فيه[1] كلّ من شخصيّة (الأمّ) و (حسن).

و-البياض:

إنّ البياض هو الفراغ الذي تتركه الرِّوَايَّة عند بداية مقطع كلامي ونهايته، إنّه المسكوت عنه في الرِّوَايَّة كما يتمظهر كذلك بين الجمل والكلمات في شكل ثلاث نقاط متتالية (...)، وهنا يبرز دور القارئ في التّعقيب والتّدليل وحضوره على متن الرِّوَايَّة غزير تموقع غالبا بعد تساؤلات الشّخصيات فيما بينها أو في مقاطع المونولوج ومثال ذلك في الصفحات:12،11،10،9،8،7،6

" وقام التّلميذ وهو يردّد بين المدرسّ والضابط نظرة مليئة بالترقّب والقلق، وغمغم أفندم؟ (بياض)

فقال المدرّس: اذهب مع حضرة الضابط. (بياض)

... وعاد الضابط يتبعه الفتى واجمًا، وما إن وقعت عيناه على شقيقه حتّى غمغم في دهشة:

وأنت؟ ... ماذا حدث؟"[2]

-إنّ البياض، والثلاث نقاط المتتالية بمثابة عنصر استنطاق لما هو مخفيّ، وعلى القارئ ان يصل إلى ذلك المجهول بدقّة تحليله وعمق تصوّره، إنّه المسكوت عنه الذي يزيد النّص ثراء وجمالاً.

وهنا تكون جَمَاليّة التّحليل والتّعقيب مرتبطة تمامًا بالمتلقي الحصيف والمدقّق الذي يفكّك ويرتّب ثمّ يملأ ذلك البياض ويكشف عن المسكوت عنه في الرِّوَايَّة وهنا تكمن جماليات الفنّ الأصيل.

ومثل هذه المساحات البيضاء ضروري في أيّ نصٍّ أدبيّ فمن خلالها تتحدّد طاقة المبدع، فهي تخفّف من التوتّر وكذلك تحدث توازنًا عند القارئ عندما تفتح أمامه المجال للتّفكير والتأمّل، وبالتالي تظفر الرِّوَايَّة بقراءة أخرى تثريها وتفجّر مكنوناتها الجماليّة.

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص06.

ز-ألواح الكتابة:

إنّ ألواح الكتابة كما أشرنا إلى ذلك سابقا تعني وجود لغات مختلفة تقابل اللُّغَة الأصليّة، وفي الحقيقة إنّ هذا النّوع من الفضاء النصيّ لم يرد في رواية (بداية ونهاية) لأنّه و بكلّ بساطة كاتبنا لم يحتج إليها، فيما أنّ محورية فضائه الجغرافي كان القاهرة وبالضبط عطفتي جندب ونصر الله، فلم يكن مضطرًا لإدخال أيّ لغة أجنبية، فقضيته مصريّة بحتة مع شخصيات بسيطة بالكاد تتقن العربيّة ،وهذا ما يؤكّد دائما على انغلاق شخصياته، فهمّهم الوحيد لقمة العيش وكيفية كسبها، إنّها مأساة ولكن ليس ببعيد أن تكون هذه المأساة فنّا جميلا يحاكيه الأجيال.

ح-التّشكيل التبوغرافي:

إنّ التّشكيل الطبوغرافي كما أشرنا إليه سابقًا يشمل شكل الكتابة (عادية، ممطّطة، مزخرفة، أو مائلة)، وكذا لون الخطّ ونوعه بالإضافة إلى حمله العلامات والإشارات غير اللُغَويّة.

وممّا لا شكّ فيه أنّ رواية (بداية ونهاية) قد حوت هذه التّقنية لما تحمله من دلالات ومعاني تساهم في إثراء النصّ.

كما أنّها كتقنية هامّة تفرض وجودها باعتبارها جزء من الكتابة، إلّا أنّ حضورها وتوزيعها في النّص يتفاوت ويختلف.

(نجيب محفوظ) في روايته (بداية ونهاية) اختار أن يكتب بالخطّ العادي دون الزخرفي والممطّط، كما استعمل اللّون الأسود في إبراز كتابته وذلك ليثير انتباه القارئ ويشدّ تركيزه.

والقارئ لرواية (بداية ونهاية) يتبيّن له جليًا مدى توظيف الرِّوَايَّة للعلامات غير اللُغَويّة على اعتبار أنّها قرائن مهمّة تدعو للتّفاعل والتّجاوب مع مضمون النّص نجد منها:

ح.1-علامات الاستفهام والتعجب :

نجدها في المبادلات الكلاميّة والمشاهد الحواريّة سواءً كانت مونولوجات أو مناقشات خارجيّة ،ورواياتنا متشبّعة بالتساؤلات الممزوجة بأحاسيس التعجّب، أمّا المونولوج فيتحدّث الشّخص فيه مع نفسه ويتعجّب من أشياء لا يستطيع البوح بها ،كما نجد الحوار الخارجيّ يبنى على صيغة سؤال جواب، وفي روايتنا تجاوزت هذه العلامات نطاقها المعهود فهي منتشرة من بدايتها إلى نهايتها ولعلّ أوّل مونولوج بدأت به الرّوَايَّة هو حيرة و مساءلة (حسنين) لنفسه عن سبب إخراجه من صفّة "وراح يسائل نفسه: تُرى أجاء بسبب المظاهرات الأخيرة".[1]

ثم خرج هذا المونولوج إلى الخارج حين وصل الطالبان (حسن) و(حسنين) إلى مكتب الناظر ودار بينهما الحوار الذي يحمل الخبر المشؤوم.

"جعل يردّد بصره بينهما ثم تساءل : في أيّ سنة أنتما؟

فقال (حسن) بصوت متهدّج: رابعة رابع.

وقال (حسنين): ثالثة ثالث.

فنظر الرّجل إليهما مليًا ثم قال: أرجو أن تكون رجلين كما ينبغي، لقد توفيّ والدكما كما أبلغني أخوكما الأكبر والبقيّة في حياتكما".[2]

إنّ هذه العلامات على اختلافها لها دور فنيّ جمالي كونها تمنح القارئ فرصة في التدخّل والمشاركة في أجواء الرّوَايَّة، وفعلا هذا ما حقّقه (نجيب محفوظ) معنا كقرّاء فقد أدخلنا في جوّ روايته دون سابق إنذار فعرضنا آرائنا وغصنا في نقاشات لقضايا مختلفة كشفت لنا المستور وفضحت لنا الخبايا.

[1] نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، ص 01.
[2] المصدر نفسه، ص 02.

ح.2-المزدوجتان :

تشير هذه العلامة إلى أهميّة وخصوصيّة بعض الألفاظ وتميّزها عن غيرها لما تحمله من دلالة مشحونة ومعاني مكثّفة، وقد استعملها كاتبنا في بداية الرّوَايَّة حين ذكر العبارات التي كان يردّدها المتظاهرون "ليسقط تصريح هور" و"ليسقط هو ابن الثور[1]."

كما استعمل (نجيب) هذه العلامة في بعض الاستذكارات الهامّة كاستذكار حسن لقول المرحوم "لا أستطيع أن أعول رجلا خائبا مثلك إلى الأبد فما دمت قد نبذت الحياة المدرسيّة، فشقّ سبيلك بنفسك ولا تلق بنفسك عليّ".[2]

كان ما بين المزدوجتين في الرّوَايَّة يحمل عبارات مهمّة واستذكارات حزينة واستشرافات بعيدة ترافق الأحداث وتعبّر عن الشّخصيات أو تفتح المجال للقارئ للرّبط والتّحليل، ومن يدغدغ فكر القارئ ويشغل تفكيره لا يخلو من الجمال لأنّ عنوانه التذوّق والإلهام.

ح.3-المطّة:

وردت المطّة بصفة ملفتة للانتباه في الرّوَايَّة وذلك عند تناوب الحديث وتبادل الكلام (سؤال وجواب) بين الشّخصيات ومن أمثلتها نجدها في الصّفحات التاليّة من الرّوَايَّة:

"- فقالت الأمّ: سنترك الشقّة.

- إلى أين.

- إلى الدّور التحتاني، سنتبادل السكن مع صاحبة البيت.

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص 01.
[2] المصدر نفسه، ص 10.

– وكيف ننام ليلتنا؟

فقالت نفيسة بصوت كسير دلّ على أنّها لم تفق بعد من صدمة الوفاة: سننامُ في الشقة الجديدة".[1]

وكلّ هذه العلامات تدلّ على وعي (نجيب محفوظ) بكتاباته وهذا ما يبعده عن الحشو والتّراكم ويقرّبه في المقابل من الفنّ التبوغرافي الذي يزيد حكيه جمالا.

ح.4–النقطتان :

غالبا ما وجدنا هذه العلامة في الرِّوَايَّة أثناء الحوار أو الإعلان عن خبر جديد يستدعي الوقوف عنده "كموت الوالد"[2]، كما تحيل أيضا هذه العلامة إلى بداية كلام ما، ولاحظنا ورودها كثيرا في الرِّوَايَّة ومثال ذلك :

"فرفع النّاظر رأسه وهو يطوي الرّسالة بيديه، وأطفأ عقب السيجارة في النافضة، وجعل يردّد بصره بينهما، ثمّ تساءل: في أيّ سنة أنتما؟

فقال (حسن) بصوت متهدّج: رابعة رابع.

وقال (حسنين): ثالثة ثالث."[3]

ح.5–الفاصلة:

تمثّل الفاصلة في الرِّوَايَّة محطّات استراحة قصيرة المدى يتنفس من خلالها القارئ، كما تعلن عن تعاقب الكلام واستمراره، وقد لجأ (نجيب) إلى هذه العلامة بكثرة قصد تخصيص وقت يتوقّف عنده

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص 26.
[2] المصدر نفسه، ص 02.
[3] المصدر نفسه، ص 06.

القارئ للفهم والاستيعاب وهو بذلك يكون قد حقّق مظهرا من مظاهر الاتّساق والانسجام الذي زاد الرِّوَايَّة حلّة بهيّة ولباسًا جميلا.

ح.7-النّقطة:

تعني النّقطة نهاية الكلام، كما تحيل إلى بداية فكرة أو قول آخر، استراحتها تفوق استراحة الفاصلة، وعادة ما نجدها آخر الفقرة وهذا ما وجدناه في روايتنا وكذلك نهاية الفصل ناهيك عن نهاية الفكرة.

إنّه من خلال دراستنا لهذه العلامات نستنتج أنّ الرّوَائِي (نجيب محفوظ) في روايته (بداية ونهاية) أنّه تحرّى تنظيمه ونمذجة كلّ فصل وما يستحقه موظّفًا التّقنيات الحديثة دون إهمال العلامات الكلاسيكيّة التي تعتبر ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها كالفاصلة والنقطة.

وفي خضّم كلّ هذا تولّد لدينا فضاء نصيًا تتداخل فيه الدّوال اللُغَويّة (الغلاف ومختلف تشكيلاته) مع العلامات غير اللُغَويّة ليتشكّل لدينا نسيجا دلاليًا مفعمًا بالجَمَاليّة والحركيّة يستهدف القارئ ويستدرجه لفكّ شفراته وسبر أغوار صفحاته من خلال الوقوف عند مختلف سماته ومحاولة رصد واستطلاع أهمّ ايحاءاته بدءًا بالتّشكيل الواقعي للغلاف وسيميائيّة العنوان وبقية مكوّناته وصولا إلى مضمون الرِّوَايَّة ومحتواها.

وعليه في الفضاء النصيّ وفقا لهذا المنظور يعدّ مكونًا أساسيًا تتجلّى تحته جماليات تساعد القارئ في تذوق نصّه.

3- الفضاء الدّلالي:

تعتبر رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ من الرّوائع الأدبيّة التي تناولت عمق الحياة المصريّة في فترة زمنيّة معيّنة ،ومن أبرز العناصر التي ساهمت في نجاح هذه الرّواية هو الفضاء الدّلالي الذي نسجه نجيب محفوظ ببراعة ،حيث استخدم المكان والشّخصيات والأحداث للتّعبير عن دلالات أعمق

تتجاوز الحدث السّرديّ البسيط ؛إذ يساهم الفضاء الدّلالي في الرّواية في خلق أجواء واقعيّة ومقنعة للقارئ بجعله يعيش الأحداث مع الشّخصيات ،كما أنّ دور الفضاء لا يقتصر على وصف المكان فحسب بل يتعدّاه إلى حمل نسيج من الدّلالات الرّمزيّة العاكسة لأفكار الكاتب ومشاعره ،ويحملنا على فهم شخصيات الرّواية بشكل أفضل ؛إذ يعكس المكان تأثيره على سلوكيّاتها وأفكارها.

3-1 دلالات الأماكن المغلقة:

3-1-1 دلالات فضاء السّرير:

أولى الكاتب لفظه (السّرير) أهميّة بالغة في روايته باعتباره فضاء استلقاء واسترخاء ونوم وراحة، وقد شحن في الرّواية بدلالات متعدّدة ارتبطت بالشّخصيات والزّمن؛ فقد مثّل :

***سرير الموت :**

فهو الفضاء الذي احتضن جثمان المرحوم "علي كامل أفندي" عمود سقف العائلة وشريانها النّابض: "لقد توفيّ والدكما كما أخبرني أخوكما الأكبر والبقية في حياتكما"[1]،"وثبتت عيناهما على الفراش وقد وشى الغطاء بالجسم الممدّد تحته"[2]

***سرير ممارسة البغاء(الزنا) :**

وذكره الكاتب في سياق حديثه عن ممارسة "حسن" الفاحشة مع امرأة سمراء شعرها مجعّد وجسمها مكتنز"ثمّ أضاء النّور وأخذ يرتدي ثيابه وأخرج من جيبه نصف ريال ووضعه على الفراش والمرأة تراقبه بعينين ضاحكتين..."[3]

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص06.
[2] المصدر نفسه،07
[3] المصدر نفسه، ص 108.

***سرير الزوجيّة:**

فقد مثّل سرير المتعة والفاحشة سرير الزوجيّة بالنسبة لـ "نفيسة" عندما سلبها البقّال شرفها بعدما أغواها ووعدها بالزّواج، فأخذ يقول لها: "إنّك زوجي زوجي ولو ناصبتني الدّنيا بعداء... وعاد سلمان يقول أنّها مسألة وقت... ومدّ يسراه وراء ظهرها ويمناه حول صدرها"[1]

وعليه فقط جمع السّرير بين دلالات الحزن والانحلال حسب ظروف شخصيات الرّواية.

3-1-2 دلالات فضاء البيت :

يحمل البيت في رواية "بداية ونهاية" جملة من الثّنائيات الضديّة إذ تتغير دلالته من حال إلى حال فهو يمثّل :

***بيتا سعيدا :**

يضمّ أسرة متلاحمة من أب عامل بكدّ لجني قوت عياله، وأمّ ترعى شؤون بيتها وأبنائها، وأبناء يعيشون في كنفهم "واجتمعوا بعد ذلك حول المائدة فدعا الرّجل الأمّ إلى مشاركتهم الطّعام..."[2]

***بيت الفاجعة :**

حيث تحوّلت دلالته من الفرح إلى الحزن بفاجعة وفاة الأب وقدوم المعزّين "وتساءل القادم في صوت منخفض: أليس هذا هو بيت المرحوم كامل أفندي علي؟ ثمّ حلّت اللّحظة المفجعة فخرج النعش من البيت وعلا الصوات من الشّرفة والنّوافذ"[3]

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص28.
[2] المصدر نفسه، ص07.
[3] المصدر نفسه، ص12.

بل وتنتقل دلالة البيت من بيت حاله الماديّة ميسورة الى آخر يشبه القبو معلنا بداية المعاناة بفقدان الأب وخسارة بيت العائلة الذي كان يمثّل الدفء والأمانة رغم بساطته "فقالت الأمّ: سنترك الشقة... إلى الدّور التحتاني... شقة أرضية بمستوى الفناء الترب، لا شرفة لها..."[1]

ثم يعود البيت إلى مجرّد ذكرى حيث يتأمّله أبطال الرواية بصمت وحسرة عندما يصعد "حسين" و"حسنين" إلى بيت "فريد أفندي" لإعطاء ولده دروسا خصوصيّة "وارتقا السلّم يملؤهما السّرور والأمل ومرّا في صعودهما بباب شقّتهما القديمة فألقيا عليها نظرة صامتة" [2]، وهنا يحمل بيت "فريد أفندي" دلالة الرّزق بما سيمنحه "فريد أفندي" من أجرة للشّابين نظير مساعدتهما لابنه بعدما عجزت والدتهما على منحهما مصروفا يغطّي حاجياتهما بعد الحال الذي آلت إليه الظروف الماديّة بوفاة الأب – المعيل الوحيد للأسرة–.

3-1-3 دلالات الغرفة(الحجرة):

يتمظهر جمال المكان من خلال رسم الإنسان لحركته بداخله وإلاّ فهو جماد لا حياة فيه ولا روح، والغرفة مكان الرّاحة والخلوة والخصوصيّة، وكلهاّ دلالات قد تحملها إضافة إلى أخرى.

***غرفة للنّوم والاسترخاء :**

"ومضوا الى حجراتهم وكان بالحجرة ثلاث أسرّة...".[3]

***غرفة للعلم :**

حيث أعطى "حسين" و"حسنين" الدّروس الخصوصيّة لابن الجار فريد "ابني سالم... ضعيف في الانجليزي والحساب... أن أعهد إلى حسنين وحسين القيام بهذه المهمّة..."[4] "حجرة الاستقبال أوفق حجرة للدّرس"[5].

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص26.
[2] المصدر نفسه، 37.
[3] المصدر نفسه، ص13.
[4] المصدر نفسه، ص37.
[5] المصدر نفسه، ص28.

***غرفه الحبّ:**

إذ حمّلها الكاتب دلالة تبادل الحبّ الصّادق من خلال ما يكتبه "حسنين" من رسائل غراميّة إلى خطيبته "بهيّة"، كما حمّلها دلالة الحبّ المزيّف الذّي أخذه "سلمان البقّال" مطيّة لممارسة الرّذيلة وإقامة علاقة غير شرعيّة مع "نفيسة" في بيت عائلته "إنّي أعرف الطّريق إلى حجرتي"[1].

***غرفه العمل:**

حيث حمّلها الكاتب دلالة مكان العمل من خلال تنقّل "نفيسة" إلى بيت الجيران لخياطة ثوب العروس، فالغرفة بالنسبة لها هنا ثنائيّة الدّلالة؛ مثّلت المكان الذي فقدت فيه شرفها، ومكان كسب رزقها "وقامت الفتاه وقفت امامها وجعلت نفيسة تقيس الأقمشة عليها ...ثمّ غادرت بيت العروس قبيل الأصيل وهي متعبة..."[2].

1-4- دلالات فضاء الشقّة:

نجد نجيب محفوظ يوظّف لفظة البيت تارة ولفظة الشقّة تارة أخرى، وذلك لما لها من دلالات مختلفة تماما، حيث حملت هذه الأخيرة:

***دلالة الانتقال والرّحيل:**

وذلك عائد الى موت الأب وعجز الأسرة عن دفع الإيجار الباهظ "سنترك الشقّة...سنتبادل السّكن مع صاحبة البيت، شقّة أرضيه بمستوى الترب، لا شرفة لها..."[3].

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص68.
[2] المصدر نفسه، ص49.
[3] المصدر نفسه، ص26.

***دلالة الإيواء والحماية:**

بعد رحيل المعزّين وبقاء الأبناء يبكون والدهم رفقة أمّهم "خلت الشقّة إلاّ من أهلها وآوت الأسرة إلى الصالة"[1].

***دلالة الحداثة وتغيّر الطّبقة الاجتماعيّة:**

إذ تطوّر مفهوم الشقّة من فضاء قديم إلى فضاء جديد، من حياة بسيطة إلى حياة الرّفاهية، واستبشارهم خيرا بالشقّة الجديدة "فلم تتمالك نفيسة نفسها من أن تقول باسمة: لقد صرنا من الطبقة العليا حقا"[2].

3-1-5 دلالات فضاء الفيلا :

وتمظهرت من خلال فيلا "أحمد بك" صديق المرحوم "كامل أفندي علي"؛ حيث تحمل دلالة الطبقيّة الاجتماعيّة؛ فهي تعكس الطبقة الاجتماعيّة الرّاقية والمال والنّفوذ "... حتى استدلّت على فيلا البك، وكانت بناء جميلا مكوّنا من دورين تحيط بها حديقة مونقّة"[3] وقد ،تمثّلت دلالتها أيضا في كونها طوق النجاة لكلّ من الأمّ (زوجة المرحوم) التي قصدت "البك أحمد يسري" ليساعدها في إجراءات صرف معاش زوجها، ولـ"حسين" و"حسنين" الذين طلبا مساعدة البك في إيجاد عمل له "وأخيرا أخبره البك بأنّه أمكن لحاقه بوظيفة كاتب بمدرسة طنطا الثّانوية"[4].

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص13.
[2] المصدر نفسه، ص209.
[3] المصدر نفسه، ص20.
[4] المصدر نفسه، ص126.

3-2 دلالات الأماكن المفتوحة:

3-2-1 دلالات فضاء الفناء :

الفناء في البيوت العربيّة مكان السّمر والسّهر، فيه يحلو الاجتماع وتناول العشاء، وقد جعل منه الرّوائي هنا ذا قيمة داخل البيت "ومالت نحو فناء البيت وأنفاسها تتردّد في ثقل وصعوبة..."[1] ، لكنّه لم يحمّله الدلالة الشّائعة (السّمر والسّهر وحلو الاجتماع)، بل وظّفه ليحمل دلالة الحزن الذي حمله "حسين" و"حسنين" وهما يقطعانه للوصول إلى البيت عند سماعهما فاجعة موت والدهما، فالفناء وُظّف بصورة جدّ محدودة في روايتنا لخلوّه من أيّ أحداث ديناميكيّة سعيدة.

3-2-2 دلالات فضاء المقهى:

المقهى أكثر الأماكن عرضة للتجدّد والتغيّر حسب فئات الأشخاص التّي ترتاده "فداخلها يتجدّد كمياه البحر وفي تجدّده تتعدّد المشارب والأهواء وتتعانق اللّغات والقضايا وبالتالي فهي مكان الفرجة على الآخر"[2].

وتجدر الإشارة إلى أنّ المكان في الرّواية العربيّة المصريّة يعتبر مكانا جماليّا لاعتباره رمزا من رموز الانفتاح الاجتماعيّ والثّقافيّ، كما أنّ صاحب الرّواية وفيّ للمقهى خلال حياته.

وفي "بداية ونهاية" حمل المقهى دلالة التّنفيس والتّرويح عن النّفس من همومها؛ إذ يرتاده العاطلون عن العمل ليحتكّوا بغيرهم في رغبة لنسيان مشاكلهم "بالدّاخل شباب ثلاثة يدلّ مظهرهم على نظرات أعينهم الحائرة على الفراغ واليأس..."[3].

---

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص85.
[2] صدوق نور الدين، البداية في النّص الرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1، 1994، ص 46.
[3] نجيب محفوظ، المصدر نفسه، ص28.

وكثيرا ما ينتقل المقهى إلى فضاء للغناء، وتجلّى ذلك في الرّواية بقيام حسن للغناء أمام الأستاذ "علي صبري" "اللّي حبّك ظالمني ليه، لمّا انكويت بالنّار... فهتف رفاق حسن الله الله"[1]، وليس هذا فقط فقد حُمّل المقهى دلالة أخرى بتحوّله إلى فضاء تُدار فيه حوارات العمل، ما جعله دالاّ على كسب الرّزق" ونادى الأستاذ... وقال دون تريّث: قررت أن نعمل معا، أقصد أن أضمّك إلى تحتي..."[2]

ومنه؛ فالمقهى فضاء مفتوح على مختلف القضايا الاجتماعيّة والأنشطة الحياتيّة ومُشبّع بشتّى الدّلالات التي تنتجها.

3-2-3 دلالات فضاء الشّارع :

يعتبر الشّارع فضاء مفتوحا ومحصورا في الآن نفسه؛ مفتوحا من منفذي الدّخول اليه والخروج منه، ومحصورا منغلقا من جانبيه بالبيوت والحيطان.

وقد احتلّ الشّارع مكانة بارزة في الرّواية العربيّة لكونه شريان المدينة بل مسارها ومصبّها في الوقت نفسه.

هناك شوارع في الرّواية حملت دلالات الأسى لارتباطها بجملة من الذّكريات الحزين "وغادرا المدرسة إلى شارع شبرا يلتمسان طريقهما خلال الدموع... وعبرا الطّريق إلى الجانب الآخر، وخطا خطواتهما قاصدين عطفة نصر الله على مسيرة دقائق من المدرسة"[3] فكلا الشّارعين (شبرا وعطفه نصر الله) تبدّلت دلالتهما من كونهما مجرّد فضائين لمرور النّاس وممارسة النّشاطات إلى دلالات نفسيّة أبدع "نجيب محفوظ" في رسم معالمها ليوحي لنا بالحال التّعيس الذي عاشه الشّابان "حسين" و"حسنين".

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص29.
[2] المصدر نفسه، ص79.
[3] المصدر نفسه، ص07.

وراح محفوظ يوظّف الشّارع مره أخرى لكن هذه المرّة مجّسدا البعد المركزي الاجتماعيّ والسّياسيّ من خلال تصوير شارع طاهر "ثمّ قصدت شارع طاهر أو حيّ الأعيان كما يسمّونه، وكان يقع شمال عطفة نصر الله" [1]؛ فهو يرمز دلاليّا إلى التحرّر الاجتماعيّ باعتباره شارع أصحاب النّفوذ والسّلطان.

3-2-4 دلالات فضاء الكازينو :

في روايتنا هذه ألبس محفوظ الكازينو دلالة ليست ببعيدة عن دلالته الأصليّة؛ فهو مكان للشّرب واللّهو "ولمّا غادر الكازينو مودّعا صديقه كانت الصدمة والجعة تكادان أن تذهبا بعقله وكان ينبغي أن ينّفس عن صدره قبل كلّ شيء"[2]

وقد ذُكر (الكازينو) مرّة واحدة في نهاية الرّواية لكونه فضاء غريبا عن الشّخصيات ومرتبطا كلّ الارتباط بأصحاب الثّراء، وقد قصده حسنين بعد ترقيته في الجيش (ضابط) وبالتّالي فوضعه المادّي سمح له بارتياد هكذا فضاءات.

3-2-5 دلالات فضاء الحديقة:

حملت في الرّواية دلالة الألفة والانسجام والرّاحة؛ فهي الفضاء الذي كان يجمع الخطيبين "حسنين" و"بهية" أين تنسجم روحيهما دون إهمال ما تحمله من دلالة الجمال (فيلا أحمد بك والبيت الجديد).

3-2-6 دلالات فضاء المدينة:

باستنطاقنا للغة الرّواية ونسيج الوصف فيها فإنّ المدينة تحمل دلالة العمل وكسب الرّزق "وتمشّى في المدينة حتّى التّاسعة ثمّ ذهب إلى المدرسة الثّانوية يقدّم نفسه إلى الباشكاتب ويتسلّم عمله رسميّا"[3]، وذلك باعتبار المدينة فضاء حيويّا يوفّر فرص العمل.

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص20.
[2] المصدر نفسه، ص228.
[3] المصدر نفسه، ص136.

هذا وتحمل المدينة دلالة الانتماء الثّقافيّ والانفتاح والانتماء التّاريخي (طنطا والإسكندرية)

3-2-7 دلالات فضاء النّهر:

حمل النّهر في رواية "بداي" ونهاية" دلالة الموت؛ فهو الذي ضمّ جثّة "نفيسة" بعد انتحارها، وبربطه بنفسيّة الأسرة وخاصّة "حسنين" فإنّه يحمل دلالة الفرقة الأبدية بل صار مقبرة "... شعر وهي ترمي بنفسها... وتوقّع مرّات أن تطفو على ظهر الماء ثم أدرك أنّ النيل المندفع إلى ما تحت الجسر لابدّ أن يكون جرفها معه..."[1]

3-3 دلالات الأشياء :

اهتمّ "نجيب محفوظ" بوصف الأشياء على غرار الرّوائيين الواقعيين أمثال: بلزاك و فلوبير وستندال وإيميل زولا؛ ففي رواية "بداية ونهاية" تلجأ الأمّ إلى بيع أثاث المنزل بعد وفاه ربّ الأسرة "علي كامل" لتعيل أسرتها؛ فقد مثّل الأب العمود الفقريّ للأسرة في الطبقة المتوسّطة في مصر أثناء الاحتلال الانجليزي لها، وبدونه مصير الأسرة ضياع محتوم، لذا قرّرت الأمّ بيع أثاث المنزل وبعض أشيائه من دولاب و مرآه كبيرة.

وللأثاث في الرّواية دلالات اجتماعيّة وطبقيّة، بل يتجاوز ذلك إلى أبعاد إيديولوجيّة لأنّه يعبّر عن الاضمحلال الطبقيّ والتّراجع الاجتماعيّ للأسرة، وهذا ما انعكس على سلوكيّات الشّخصيات المحوريّة في الرّواية وجعلها تتمرّد وتحدث ثورة لعجزها عن تحقيق التّوازن الطبقيّ ما جعلها تحصد مصائر متشابهة (الانتحار-الموت).

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص247.

لقد قارن محفوظ في هذه الرّواية بين طبقتين اجتماعيّتين؛ طبقة دنيا تفتقر إلى الأثاث الضروريّ والأشياء اللاّزمة، وطبقة أرستقراطيّة تنعم في الثّراء ومتخمة بالأثاث حدّ تغيّيره حسب الموضات.

لقد حملت مقاطع الرّواية تلك الدّلالات الاجتماعيّة والنّفسيّة المختلفة، بل وعكست ذلك الصّراع الطّبقيّ"لا أدفع ملّيما واحدا أكثر من الثلاثة جنيهات"[1] "تلقي نظرة الوداع على فراش فقيدها المحبوب"[2]، حيث حمل هذا المقطع دلالة المأساة والياس والضياع الوجوديّ لما صوّره لنا الأثاث من فلسفة عميقة تجاوزت ذلك إلى تسطير البعدين الاقتصادي والنّفسي له؛ فالأوّل يؤكّد الفقر المدقع للأسرة، والثّاني يربط الفراش والأثاث بالمرحوم، وبالتّالي فبيعه يشعل نار الحزن والألم جرّاء فقد الأب.

هذا ويسبغ "نجيب محفوظ" دلالات شعوريّة صادقة في شكل صور روائيّة يمتزج فيها الشيء والإحساس الانسانيّ عبر علاقات ملؤها الصّدق والانفعاليّة الصّادقة.

وفي تركيز من السّارد على الوصف بغية التّشخيص وأنسنة الأثاث والأمتعة جامعا بين المنحى التّشيّيئي المادّي والمنحى النّفسي الانسانيّ يقول: "فتراجع خطوتين وتولّى حسنين عناد طارئ فتوقف... وجال بصرهما بالحجرة فيما يشبه الذهول... هذا الفراش على يمين الداخل ،والصوان في الصدر يليه المشجب وإلى اليسار الكنبة التي ارتمت عليها الاخت..."[3]ويتداخل هنا البعد الجماليّ والإطار المادّي للفضاء الحميميّ (حجرة النّوم) رغم أنّ الأمّ تضطرّ لبيع تلك الأشياء تحت الضّغط النّفسيّ والاجتماعيّ ،بل بلغ الحال بأفراد الأسرة إلى تناول الطعام على صينيّة مفترشين الأرض ،وهنا تبرز الدّلالات الاجتماعيّة من خلال التغيّير الذي لم يعتر الشّخوص فقط ،بل الأمتعة والأثاث.

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص31.
[2] المصدر نفسه، ص31.
[3] المصدر نفسه، ص08.

بالمقابل فإنّ أثاث فيلا "احمد بك يسري" يحمل دلالة الثّراء الفاحش والطبقة البرجوازيّة والرّؤية الأرستقراطيّة.

وفي مشهد وصفي آخر حيث يذهب الأخوان إلى فيلا "أحمد بك يسري" طلبا لوساطته في إيجاد وظيفة "دخل يسيران في ممشى الحديقة... ثمّ صعد إلى السّلالم، ثمّ إلى بهو الاستقبال الكبير....وجرى بصرهما سريعا على البساط الغزير... والنجفة المتدليّة في هالة لألأت من سقف عال... وأشار حسنين إلى النجفة وقال بسذاجة: مثل نجفة سيّدنا الحسين؟"[1].

إنّ هذا الأثاث يرمز إلى المكانة الطّبقيّة الفاخرة البعيدة كلّ البعد عن الشّابين بعد الشمس عن الأرض، وهذا يحمل دلالة التّفاوت الطبقيّ في مصر خلال الثلاثينيات، فتطلّع "حسنين" إلى النجفة يحمل تطلّعه الى الارتقاء وتحسّن الحال، بل وكأنّه يرى أحلامه البعيدة التّي لا يستطيع بلوغها .

ومنه؛ فوصف المكان لا يخلق فضاء حركيّا إلاّ بتفاعله مع المكان المؤسّس والأشياء التّي يضمّها إذ إنّ هذه الأخيرة علامات أيقونيّة ودوال سيميولوجيّة تعكس الأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة والرّؤى الإيديولوجيّة والأحوال النّفسيّة؛ لذا نجد "نجيب محفوظ" أحسن توظيفها وفق السّياق النّصي والذّهنيّ.

4- التّقاطبات الفضائيّة ودلالاتها:

كنا قد أشرنا في مبحث سابق إلى أهميّة التّقاطبات الفضائيّة وقدرتها على سبر أغوار المُنجز الرّوائيّ من خلال الشّخوص والحدث والزّ من والوصف، يقول بحراوي: "أظهر مفهوم التّقاطب كفاءة إجرائيّة عالية عند العمل به على الفضاء الرّوائيّ المتجسّد في النّصوص، وذلك بفضل التّوزيع الذي يجريه

[1]نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص120.

للأمكنة والفضاءات وفقا لوظائفها وصفاتها الطبوغرافية ممّا سهّل التّمييز داخلها بين الأمكنة والأمكنة المضادّة، وأبرز المبدأ الأساسيّ الذي يقول بأنّ إنبناء الفضاء الرّوائي إنّما يتمّ عن طريق التّعارض"[1] وتتمظهر التّقاطبات الفضائيّة في شكل ثنائيات ضديّة تؤدّي وظيفة تفسيريّة، إذ تكشف عمّا يعتلّ في نفوس الشّخصيات وتنقّب عمّا تختزنه مكنوناتها.

ولأنّ تقسيمات التقاطبات الفضائيّة تنوّعت وتفرّعت فسنحاول اعتماد بعض ممّا تمظهر في روايتنا:

* **الدّاخل / الخارج:**

مثّلت هذه الثنائيّة نواة انطلقت منها الأحداث؛ فقد شكّل (الدّاخل) بالنسبة لـ «حسين" و"حسنين" الانحباس والانغلاق على الذّات داخل الكليّة الحربيّة، في حين أنّ الخارج يمثّل لهما الحريّة والعلاقات الاجتماعيّة "لا صداقة هنا"[2]

في الكليّة الحربيّة (الدّاخل) تلقّى "حسين" و"حسنين" خبر موت والدهما لينطلقا إلى الخارج (بيت العائلة) ويصطدما بالواقع المرير؛ واقع موت والدهما وبداية المعاناة والضياع "وغادرا المدرسة إلى شارع شبرا ...كيف مات؟"[3] علمًا أنّ "حسن" هو الشّخصية التّي تسعى دائما إلى الخارج بحثا عن فرص، ولكن هذا الخارج يعرّضه أيضا لخطر الضياع والانهيار فقد انحرف وتاجر في المخدّرات وعاشر العاهرات .

(الدّاخل) بالنسبة لـ"نفيسة" يعكس عالمها الشّخصيّ الذّي يمثّل الأمان والضّيق في نفس الوقت؛ فالمنزل في الرّواية يكون ملاذا للعائلة لكنّه أيضا مكان للقيود الاجتماعيّة والنّفسيّة، على عكس

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص36.
[2] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص169.
[3] المصدر نفسه، ص07.

(الخارج) الذي يمثّل العالم الكبير الممتدّ الذي كان لـ"نفيسة" مصدرًا للحريّة لكنّه في الواقع مليء بالأخطار، بل فيه فقدت "نفيسة" نفاستها "وتناول ساعديها وأمطره قبلات... لتستردّ أنفاسها"[1]

*** المغلق / المفتوح:**

يرتبط المغلق بالمحدوديّة والأغلال الاجتماعيّة والنّفسيّة، وفي مفارقة عجيبة يرتبط بالملاذ الآمن في حين يرتبط المفتوح بالفرص والإمكانيات والتطلّعات لكنّه يأتي مع مخاطر الفشل والضياع؛ فحين يخرج "حسن" إلى الشّارع أو المقهى نجد أنّ هذه الأماكن المفتوحة ترمز إلى الحريّة ولكن أيضا إلى فقدان السّيطرة.

ونأتي إلى "نفيسة" التّي انتقلت من (نفيسة الأزمة) ضمن فضائها المغلق إلى (نفيسة المعاناة) وهي تفقد شرفها بعدما استدرجها "سلمان البقّال" واغتال أنوثتها لتصبح أحلام العذارى بالنسبة لها ماض تلاشى في إنذار باقتراب نهايتها "دعني أقوم بهذه المهمّة فلا يكدّرك مكدر ولا يدري أحد".[2]

أمّا "حسنين" فإنّ الكليّة الحربيّة المرادفة للفضاء المُغلق كانت طوق النّجاة بالنسبة إليه رغم دلالتها السّلبيّة آنفا، إذ أنّ أنانيته ورغبته في ركوب طبقات الأثرياء جعلته يفكّر في دخول الكليّة الحربيّة مهما كلّفه الأمر ولو كان ذلك على حساب نفسيته "يجب ان نكون جميعا أغنياء".[3]

*** فوق/تحت:**

يشير (فوق) الى الطّموحات والرّغبات في الصّعود الاجتماعيّ أو الشّخصيّ، حيث نجد "حسنين" يسعى إلى الوصول إلى مرتبة عالية في المجتمع بأن يكون ضابطا.

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص69.
[2] المصدر نفسه، ص243.
[3] المصدر نفسه، ص121.

أمّا (تحت) فيشير إلى الانحدار أو الّسقوط الاجتماعي، ونجد هذا في انتقال الأسرة من الدّور الثّاني إلى الّطابق الأرضيّ (البدروم) بعد وفاة الأب –المعيل الوحيد–، وافتقار الأمّ إلى جنيهات تضمن لها العيش الكريم؛ فهو انحدار في الطّبقة الاجتماعيّة وبالتّالي في الوضع المادّي "شقة أرضيّة بمستوى الفناء الترب لا شرفة لها، ونوافذها مطلّة...".[1]

هذا الانحدار يمثّل "نفيسة" أيضا إذ نجدها تنحدر تدريجياً في حياتها حتّى تصل إلى الموت المأساوي.

*** <u>بداية/نهاية</u>:**

ونلحظ أنّ الكاتب وسم روايته بـ"بدايه ونهاية" والعنوان قائم على التّقاطب فالبدء ضدّ الانتهاء تماما كالحياة ضدّها الموت، لكنّ الكاتب لم يقصد هذه الدلالة بل إنّ المضمون يشي بدلالة واحدة لهذا التّقاطب هي (الموت)؛ كانت البداية بموت الأب صباحا والنّهاية بموت "نفيسة" يتبعها أخوها بعد الغروب، وما بين البداية والنّهاية شقاء وحزن وكدر ودلالات تجعل من المكان متمايزا؛ فالبداية بموت في فضاء مغلق و النّهاية بموت في فضاء مفتوح "نحن أسره بائسة ولنا نظائر وأشباه لا يحيط بهم حصر"[2].

4-1 تقاطب الفضاء والشّخصيات :

ربط نجيب محفوظ في كثير من أعماله الواقعيّة بين مصير الشّخوص والمكان الذي يعيشون فيه لذا نجد البيئة المكانيّة تلعب دورا هامّا في تجلية أحداث الرّواية ممّا جعل القارئ أكثر فهما للأحداث وانجذابا إليها "فالمكان حامل للمعنى ودلالة معيّنة ويخلقه النّص الرّوائي عن طريق الكلمات والشّخصيات"[3].

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص26.
[2] المصدر نفسه، ص 123.
[3] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ط1، دار الطّباعة والتّوزيع، بيروت،1987، ص 94.

ولهذا يأخذ التّصوير اللّغويّ لوظيفة المكان في بناء الشّخصيات ثلاثة مستويات؛ أوّلها الصورة الوظيفيّة المكانيّة، وثانيها الصورة السّرديّة، وثالثها يتمثّل في تداخل البعدين الزّماني والمكاني للشّخصية.[1]

وعليه؛ فالتّصوير المكاني يمثّل نسيجا بين المقاطع السّرديّة والوصفيّة مثل: (شمل)، (دخل)، ومن حيث المجال الفضائيّ تتجلّى صورتان فضائيّتان توحيان بالدّلالة ذاتها:(الرّدهة الطويلة)، و(السّكون العميق) الذي كان يخيّم على أجواء المدرسة، وكلاهما تفضيان إلى شعور الشّخصيات لعلاقة هذه الأخيرة بهذه الجزئيات المكانيّة الحسّيّة.

ولو تأمّلنا: "وجال بصرهما فيما يشبه الذّهول، وكأنّهما كانا يتوقّعان تغيّرا شاملا"[2] نجد "حسنين" يبحث من خلال هذا المجال الفضائيّ الوصفيّ عن التغيّر وعن مجال يعيد فيه رؤية الموت، لكن نظرته هذه سرعان ما تتلاشى من خلال هذه العبارة: "ولكنّهما وجداها كالعهد بها لم يتغيّر منها شيء"[3].

وهذا ما يجعل المكان يأخذ صفه سلبيّة من وجهه نظر الشّخصيّة، بل ويأخذ من هويّتها.

ولو أتينا إلى شخصية "نفيسة" نجد أنّ مجالها من أبرز المجالات الفضائيّة عمقا في البناء الدرامي للرّواية وذلك في قوله:" وجدت نفيسة نفسها في حجرة متوسطة الحجم، قامت على جانبيها كنبتان كبيرتان وبضعة مقاعد، أمّا أرضها ففرشت ببساط أسيوطي، وفي جدارها المواجه لمدخلها شرفة تطلّ من الدّور الرّابع على شارع شبرا، كان الأثاث قديما، والظاهر هو أنّ الحجرة كانت معدّة لجلوس الأسرة في أوقات الفراغ... "[4].

[1] عثمان بدري، المرجع نفسه، ص99-100.
[2] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص08.
[3] المصدر نفسه، ص08.
[4] المصدر نفسه، ص47.

المجال الفضائيّ هنا يشكّل المجال الذّهني والشّعوري لشخصية "نفيسة" التي تبدو فيه وهي تبحث عن شقائها في علاقة حزن وأسى تربطها بالحجرة.

ومن المجالات الفضائيّة الأخرى التي تصوّر صيرورة شخصيّة "نفيسة" علاقتها مع "جابر سلمان" ابن البقّال، حيث تحسّ بالفراغ من خلال الشقة الخاليّة في قوله: "وفتح الباب بمفتاح معه وهمس في أذنها تفضّلي، فقالت بتوسّل: لنعد، فدفعها برقة وهو يقول" لابدّ أن تشرّفي البيت، ودخل وراءها وأغلق الباب، فوجدت نفسها في ظلام دامس، وارتفع وجهها إلى السّقف في انتظار النّور..."[1]،وحتّى في شوارع شبرا وعطفة نصر الله اين بحثت "نفيسة" عن موقع لنفسها بتحوّل الظلام الدّامس إلى موت الحياة في شخصيتها .

أمّا "حسن" فإنّ شخصيته في إطارها المكانيّ تبدو تائهة يطوّقها إحساس الاختناق والضيق، ويتجلّى ذلك في قول الكاتب: "... ثمّ اهتدى إلى عطفه جندب وهو على حال من التشاؤم، مؤلمة، وجدها عطفه ضيّقة متعرّجة تقوم على جانبيها بيوت متداعية، وتسطع في هوائها الفاسد رائحة السّمك..."[2]. حيث نجد هذا الفضاء مشكّلا نسيجا من العلائق الدلاليّة كإحساس "حسن" بالفقر في مكان شعبيّ كهذا من خلال المجال الخارجيّ لبيئة العطفة التي تمثّل له الضّيق والتلوّث.

في حين أن شخصية "حسنين" التي وضعت في سياق الرّجاء عندما التمس من البك "أحمد يسري" إلحاقه بالكليّة الحربيّة توافقت وانسجمت وهذا الفضاء الحسّي فحسنين من خلال هذا الفضاء يبحث عن استمراريّة الحياة وعلوّ المكانة.

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص68.
[2] المصدر نفسه، ص124.

ولو وقفنا على قول الكاتب: "... فقالت الأمّ سنترك الشقة... إلى أين ...إلى الدّور الثّاني ...شقة أرضية... "[1] سندرك تماما ما أحدثه الفضاء في نفوس الشّخصيات من تغيير فمنزل الأسرة الذي كان يمثّل المأوى والملاذ قبل وفاة الأب صار عليهم تركه بعد وفاته في علاقة انفصال للشّخصيات عن المكان ،لتتطوّر الأحداث بانتقالهم بعد فترة إلى مكان جديد ودّعوا من خلاله شقاءهم ومتاعبهم التي كابدوها في عطفة نصر الله "... حتى اهتدوا إلى بيت بشارع الزقازيق بمصر الجديدة ذي موقع ساحر..."[2] فحتّى "حسن" أعجب بفكرة الرّحيل ،هذه الشّخصية التي ارتبطت بمقهى "علي صبري" حيث كان يلعب الورق ويغنّي ويمارس كلّ أنواع الانحراف.

ولو أطلنا الحديث عن الشّخصيات لوجدنا أنّ الكاتب جسّد صورة الفضاء وكأنّها مركز إسقاط لها، حيث ظهر المكان متناسبا مع مشاعر الشّخصية وفكرها ومرآه عاكسة لحقيقة وضعها الاجتماعيّ، علما أنّ الفضاءات المغلقة توزّعت بشكل كبير لأنّ نجيب محفوظ ركّز على العلاقات الانسانيّة والاجتماعيّة داخل عطفة نصر الله، بيت الأسرة، وعطفة جندب، وهنا نجد المكان وسم الشّخصيات بعمق فعلا، فقد أحسّت بالفشل والإحباط وبعبثية العيش في مجتمع ظالم.

نفيسة	الحجرة	علاقة تنافر
حسن	عطفة جندب	علاقة تنافر
حسنين	الكليّة الحربيّة	علاقة انسجام وتوافق
الشّخصيات الرّئيسة	منزل العائلة، عطفة نصر الله	علاقة انفصال
حسن	مقهى علي صبري	علاقة انتماء واتّصال
حسنين	مكان الصّبا(العطفة)	علاقة انسلاخ

[1] المصدر نفسه ص26.
[2] المصدر نفسه، ص208.

4-2 تقاطب الفضاء والزّمان :

نجد الزّمن قرين المكان فهما متلازمان على اعتبار أنّهما يكشفان ضرورة الفعل الإنساني؛ فالزّمن غالبا ما يقترن بالحركة والحركة تقترن بالمكان بحيث يموت الزّمن ويذهب في مفهوم المكان.[1]

وللوقوف على طبيعة العلاقة التي تربط الفضاء الرّوائيّ بعناصر الزّمن وأثر تلك العلاقة في تجسيد الشّخصية لابدّ من دراسة حركتيّ الزّمن السّردي؛ وهما الاسترجاع (الاستذكار analepse) والاستباق (الاستشراف prolepse).

توافق ترتيب الزّمن في رواية "بداية ونهاية" مع ترتيب الزّمن للسّرديّة الكلاسيكيّة؛ إذ قدّمت الشّخصيات والأمكنة يوما بيوم، وهذا ما جعل النّسق الزّمني الصّاعد[2] هو المسيطر على ترتيب الحدث الزّمني؛ فعندما انطلق الزّمن بموت الأب تتبّع الرّاوي ثلاثة أيّام من الموت ليصف الظروف التي تعيشها الأسرة، لكن الزّمن هنا سيطر عليه (المشهد) دون تحديد دقيق للسّاعات.

إنّ أوّل ما نلحظه (الاسترجاع الخارجي) الذي قام به "حسين" و"حسنين" بتلقّيهما خبر موت أبيهما، حيث استرجعا لقائهما المتكرّر مع والدهما لتتكشف لحظة الموت، بعدها (الاسترجاع إلى الحاضر) حيث يصوّر جزئيّات صبيحة اليوم الأوّل ،وبعدها الظهيرة ،حيث حدّدت السّاعة"... فما وافقت السّاعة الرّابعة حتى تدفّقت جماعات الموظّفين..."[3] ثم نجد (الحذف) و(التّلخيص) في الأيّام ذاتها "... انتصف اللّيل أو كاد..."[4] "... وفي مساء اليوم التّالي..."[5] "... وفي صباح اليوم التّالي..."[6] وانتهاج

[1] عمر عاشور، البنية الزّمانيّة والمكانيّة في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، رسالة ماجستير 2001-2002، ص08.
[2] ينظر: الألسنيّة والنّقد الأدبي في النّظريّة والممارسة، موريس أبو نافر:86-89
[3] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص11.
[4] المصدر نفسه، ص13.
[5] المصدر نفسه، ص15.
[6] المصدر نفسه، ص19.

الرّاوي لتقنيتي (الحذف) و(التّلخيص) يتماشى ورغبته في تتبّع مسيرة أوضاع الأسرة ،وهذا ما يجعل هذه التّقنية أبرز صيغ الزّمن في روايتنا.

زيادة على ما سبق فقد استعمل الرّاوي صيغ الزّمن الرّمزية لما لها من صلة بتشكّل بنيه الحدث وذوات الأفراد، ويظهر هذا في تلك اللّحظات المأساويّة، فرغم أنّ الظّلام هيمن على أفراد العائلة إلاّ أنّ "حسنين" تجاوزه؛ فقبل غروب الشمس كان "حسنين" يقترب من بهية فوق السّطوح وقد ولج فيلا "أحمد يسري بك" قبل الغروب لأوّل مرّة، في حين أنّ رمزية الزّمن هنا تحمل رمزية السّتر والملجأ لـ"نفيسة" وهي تحسم صراعها بعد مغيب الشّمس لصالح العهر والانحدار.

هذا ولا يفوتنا أن نشيد بعبقرية محفوظ وهو يستعمل الاستشراف(الاستباق) في بداية الرّواية ليمثّل عنصر التّشويق والإدارة ويدفع بالقارئ للإقبال على مواصلة القراءة؛ فهو خير وسيلة توطّئ للأحداث المهمة، ونستدلّ على هذا بمشهد في جنازة الأب "كامل علي": "... على حين هرولت الخالة إلى الدّاخل تصرخ: يا خراب بيتك يا اختي، فدوت العبارة في آذانهم دويّا مفجعا، وعاود الشّابين البكاء..."[1] وهنا يشي الرّاوي بسوء الأحداث القادمة.

هذا وتماشيا مع تطوّر الأحداث استند نجيب محفوظ إلى (المشهد) إذ نجد المشاهد الحواريّة تحاصر الرّواية من البداية إلى النّهاية؛ فقد صدّرها بحوار مشهديّ بين الضّابط والشّابين كشف عن توجهّهما السّياسي؛ فالأوّل لا يخرج في مظاهرات في حين أنّ الثّاني سياسيّ رغم صغر سنّه، وزيادة على وظيفة المشهد بتصديره الأحداث (خبر موت الأب) فإنّه يكشف عن توجّه الشّخصيات.

وتتوالى المشاهد الحواريّة لتعكس وضع اجتماعيّا متردّيا وصراعا طبقيّا ظالما في توافق مع الفضاءات التي تشغلها الشّخصيات، تماما كاختتامه الرّواية بمشهد (انتحار نفيسة)، هذا وإنّ استعمال "نجيب

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص10.

محفوظ" للمشهد لم يعطّل حركة السّرد باعتباره لم يطنب كما لم يسرف في استعمالها إلاّ مجاورة للسّرد.

أمّا بالنسبة للوقفة الوصفيّة؛ فقد تقشّف "محفوظ" في استعمالها إلاّ ما جاء منها ممزوجا بالسّرد خادما للدّلالة متماشيّا مع حركة الأحداث، وعلى سبيل التّمثيل لا الحصر نجد "حسين" الذي زار "حسن" ومن خلاله يرد هذا المقطع: "... بيت قديم من دورين، يلفت الأنظار بضيقه كأنّه عمود ضخم، سلّمه حلزوني بغير درابزين"[1]حيث حملت كثافة الوقفة هنا دلالات الفقر فلم نشعر باستوقاف جامد يفصلنا عن سيرورة الزّمن وصيرورة الحدث و، هذا نتاج الوعي المحفوظيّ في استعمال هذه التقنيّة.

وفي عودة للاستذكارات (الاسترجاعات) نجد "محفوظ" قد وظّفها بعناية فائقة، وتمظهرت كالتّالي (على سبيل التمثيل لا الحصر) :

الاستذكار	نوعه
استذكار "حسنين" للصّباح القريب مع والده	خارجي
استذكار "حسن" وهو يشرح لأخيه لحظات موت والده	خارجي
استذكار "نفيسة" لقول والدها الذي كان يحبّها ويحاول التّخفيف عنها.	خارجي
استذكار "نفيسة" مغادرتها بيت العروس وهي في طريقها إلى عطفة نصر الله	داخلي
استذكار "حسين" وهو في القطار للحظة وداع أسرته	داخلي

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص124.

والملاحظ على كلّ الاسترجاعات داخليّة كانت أو خارجيّة أنّها وردت معبّرة عن نفسيات الشّخصيات وميولاتها، ومساهمة في دلالات الفضاءات المذكورة في الرّواية، وممّا لا شكّ فيه أنّ "نجيب محفوظ" برع في استخدامها بحيث تلاحمت مع المشاهد وهي تتخلّلها لتؤدّي الأغراض المقصودة.

بالمقابل فإنّنا نجد الاستشراف(الاستباق) قليلا إلاّ ما ورد للتّمهيد لأحداث لاحقة كما أسلفنا، ونضيف على ما ذكرناه استشراف نفيسة لمصيرها المحتوم في دخول سوق الدعارة"... ولكن الذمامة نفسها سلعة لا بأس بها في سوق الخلاعة...ليس ثمة ما أخاف عليه"[1].

واستشراف "حسنين" بتطلّعه إلى بلوغ هدفه بدخول الكليّة الحربيّة.

هذا ما خلق حالة انتظار لدى القارئ، وحقّق عنصر التّشويق.

هذا ولا يفوتنا أنّ "نجيب محفوظ" اهتمّ أيّما اهتمام بالزّمن التّاريخي على غرار الرّوائيين الواقعيين؛ فلو نظرنا وتمعّنا في تاريخ بدء كتابة الرّواية وتاريخ الفراغ منها لكان هذا كافيّا لمعرفة الأوضاع والظّروف المحصورة بين التّاريخين ورصدها في ثنايا الرّواية.

4-3 تقاطب الفضاء والحدث :

لأن الفضاء ليس مجرّد خلفيّة فقط بل هو جزء من تصاعد الأحداث وبناء الشّخصيات، فإنّ الفضاء المكانيّ يتغيّر مع تقدّم الرّواية، ويكتسب رمزيته ودلالته بتصاعد الأحداث؛ فحدث انتحار "حسنين" -على سبيل المثال- يتقاطب مع الفضاء المحيط؛ فالنّيل في مشهد الانتحار فضاء يرمز إلى الحالة النّفسيّة لـ "حسنين" وصراعه الدّاخليّ بعد حدث انتحار أخته "نفيسة" "... فارتفق السور وألقى... ليرحمنا الله!"[2].

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص109.
[2] المصدر نفسه، ص251.

كما أنّ تحوّل منزل الأسرة من رمز للاستقرار إلى مكان للصّراعات والانقسام كان بتغّير الأحداث وتطوّرها من وفاه الأب إلى انحلال "نفيسة" إلى تفسّخ "حسن" وهكذا، وبهذا يكتسب المكان هوية جديدة من الأحداث التي يشهدها؛ كالمقهى الذي اكتسب هوية جديده مغايرة عندما تحوّل إلى حانة للعب الورق والغناء وما مجن من السّلوكيات.

هذا وقد يكون الفضاء محفّزا للأحداث كالتقاء "حسنين" و"بهية" على السّطوح ممّا يؤدّي إلى تطوّرات دراميّة مهمّة[1]ناهيك عن محدوديّة الحدث بنوعيّة الفضاءات التي يشغلها؛ فما يحدث في الفيلات الفخمة والأحياء الراقيّة لا يحدث في الحارات الشّعبيّة.

وتأسيسًا على ما تمّ طرحه؛ يمكننا أن نرى بوضوح تلك العلاقات على مستوى الفضاءات والأزمنة والأحداث، ممّا يحدّد الرّؤية داخل النّصوص، فضلا عن كونها اقتناص لحالة من حالات الإبداع التي أعطت الرّواية مصداقيتها وقوّة تصويرها للواقع المأساويّ الذّي تشكّل بنسبة 92%، إذ لا نجد إلاّ أربعة فصول حوت أحداث الفرح والأمل.

[1] نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ص71.

خاتمة

خاتمة

بعد رحلة بحثيّة محفوفة بالمتعة والعناء في الآن نفسه، نختم بحثنا الموسوم بـ "**جماليّة الفضاء في رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ**" بالكشف عن جملة من الجماليّات وقد حاولنا رصدها فيما يلي:

1- كان انتقاء محفوظ لبداية ونهاية كعنوان لروايته مفتاحا لكلّ أحداث الرّواية لكونه شموليّ وحقيقيّ بالإضافة إلى رمزيته؛ فالموت هو البداية وهو النهاية لأنّه الحقيقة الوحيدة الثّابتة.

2- استطاع نجيب محفوظ أن يرسم للقارئ سورة مرئيّة غاية في الدقة والجمال وكأنّ القارئ يشاهد دراما سينمائيّة وليست رواية يقرؤها؛ فقد اتّسم السّرد في الرّواية بالرّشاقة والاقتصاد في العبارة والدقة في الوصف والتّعبير عن الموقف وعن مكنون الشّخصيّة ووظيفة المكان.

3- خلصنا من خلال دراستنا لروايتنا هذه أنّ روايات نجيب محفوظ روايات مكانيّة بالدّرجة الأولى والقاهرة هي الوعاء الذي يصبّ فيها أعماله.

4- من خلال تتبّعنا للفضاء بمختلف أشكاله نستطيع القول أنّ الفضاء الجغرافيّ يتحوّل بواسطة اللّغة إلى فضاءات دلاليّة ورمزيّة تظهر مدى جماليّة النّص وتسهم بالقدر الكافي في إبراز رؤى الكاتب وإيديولوجيته إذ أنّه ليس مجرّد ديكور بل إنّه بأبعاده يتحوّل إلى شخصية فاعلة داخل الرّواية حتّى يؤدي الدّور الإيهامي بالواقع.

5- حضور الرّاوي الواصف للطّبيعة والأشياء واستنطاق دلالتها فضلا عن الأمكنة.

6- استعان الكاتب بمختلف الأمكنة للتّعبير عن مختلف المستويات الاجتماعيّة والصّراعات السّياسيّة والطبقيّة من المقهى إلى الملهى إلى الحيّ الرّاقي منه إلى الحيّ الشّعبي موزّعة بين أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة تتحرّك داخلها الشّخصيات وهنا تبرز الجماليّة فيما تحمله هذه الأفضيّة من إيحاء.

7- تبرز أهميّة الفضاء وجماليّاته في جمله التّقاطبات مع بقيّة العناصر السّرديّة الأخرى؛ فعلاقته بالشّخصيات وتفاعله مع الزّمن من خلال الاستعانة ببعض التّقنيات السّردية تكسبه هويّة جديدة، وتسهم في تفعيل أدائه لوظائفه حسب نوع الحدث وحال الشّخوص وترتيب الزّمن.

8- لم يكن الفضاء النّصي بمعزل عن بقيّة الأفضية من حيث الدّور والأهميّة، بل استطاع دون شكّ إيصال الحالة النّفسيّة التّي يعيشها الرّوائي وشخصيته التي اختارها من خلال حُسن اختياره للعنوان وطريقه استغلال الصفحة معتمدا على جودة الكتابة والتّأطير والبياض وألواح الكتابة والتّشكيل التبوغرافي.

9- تظهر فنّية الّرواية في تلك الخلخلة الزّمنيّة التي تستوقفنا كقرّاء لها، حيث تتكئ على الحاضر كزمن طبيعي في البدايّة والذي يجسّد نهاية الحكي، ثمّ العودة من جديد إلى الماضي بواسطة "الاسترجاع" بترتيب الأحداث، وهنا تأرجحت الرواية بين الحاضر والماضي لتنتهي بالحاضر.

10- كان محفوظ عبقريّا باستغلاله للواقع وتوظيفه في قالب فنّي لأنّ محفوظ أدخل عليه لمسه تخيّليّة عبّر من خلالها عن حرّيته الابداعيّة، ولعلّ هذا ما جعله يخلّف بصمة فذّة في تاريخ التّأليف الرّوائي في العصر الحديث.

11- لا يمكن أن نحصر الجماليّة في رواية "بداية ونهاية" ضمن فضاء واحد دون سواه، حيث أنّ الجماليات تنوّعت وتعدّدت ممتدّة امتداد الأفضيّة، وشملت أدق الجزئيّات، ولعلّ هذا ما يفسّر تحوّل أغلب روايات محفوظ إلى أعمال سينمائيّة دخلت كلّ بيت عربيّ وشوهدت، كيف لا ونوبل محفوظيّة.

ورغم أنّ لكلّ بداية نهاية إلاّ أنّ نهاية بحثنا قد تكون بداية لأبحاث أخرى في الموضوع عينه على اختلاف القراءات والرّؤى والتأويلات، لذا نرجو أن نكون قد قدّمنا إضافة إلى هذا الموضوع ولو بالقليل، ويبقى الكمال لله وحده عزّ وجلّ.

الملاحق

1- التّعريف بالرّوائي:

ولد نجيب محفوظ في 11 ديسمبر 1911 م في بيت القاضي بحي الجماليّة لأب يدعى عبد العزيز ابراهيم، وقد سمّاه والده باسم أشهر طبيب توليد في مصر وهو نفسه الذي أشرف على ولادته، نشأ في أسره محافظة متديّنة ووطنيّة، وقد ظهر ولعه بالسّينما في سنّ مبكّرة.

التحق محفوظ بكتاب الشيخ بحيري عام 1915 م، ثمّ دخل المدرسة الابتدائيّة الحسينيّة، أمّا المرحلة الثّانويّة فكانت بمدرسة فؤاد الأوّل أين حاز على البكالوريا.

غادرت أسرته عام 1924 م حيّ الجماليّة إلى حيّ العباسيّة حيث أتمّ طفولته وشبابه، ولم يغادره إلاّ بعد زواجه في الخمسينات.

عام 1934 م تحصّل على الليسانس من قسم الفلسفة بجامعة القاهرة ورتّب الثّاني على دفعته، وقد سجّل بعدها للحصول على الماجستير حول مفهوم الجمال في الفلسفة الإسلاميّة لكنّه قطع العمل رغم جمعه المادّة البحثيّة لعامين على التوالي.

بدا محفوظ بنظم الشعر الموزون بين عاميّ 1925م و1926 م لكنّه حرّره من الوزن فيما بعد، وفي عام 1928 م بدأ كتابة القصّة القصيرة لتنشر أوّل مقالاته "**احتضار معتقدات وتولّد معتقدات**" بعد عام من ذلك و، في عام 1939 م نشر أوّل رواية له بعنوان "**عبث الاقدار**".

أثارت كتابته لرواية "**أولاد حارتنا**" سخط الأزهر آنذاك فامتنع عن نشرها في مصر تبجيلا لمشايخه، بل إنّ أعماله لم تجد استجابة ولا رواجا إلى ما قبل صدور روايته "**زقاق المدق**" ،فقد ظلّ يكتب وينشر لما يزيد عن 15 عاما مدفوعا بقضايا مجتمعه.

من أعماله:

صدر له ما يزيد عن خمسين مؤلّفا ما بين رواية وقصّة، وترجمت أعماله إلى 33 لغة، وسجّلت في الكونغرس الأمريكي، ومن أعماله الرّوائيّة:

عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبة، القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق، الّسراب، بداية ونهاية، بين القصرين، قصر الشّوق، السكريّة، اللّص والكلاب، ملحمة الحرافيش، أفراح القبّة، قشتمر،... وغيرها.

وقد صدر له فيما يخصّ القصّة:

همس الجنون، خمّارة القطّ الأسود، الكرنك، الباقي من الزّمن ساعة، ...وغيرها

وقد صدر له مسرحية وسمت بـ "المسرحيات" عام 2006 م.

الجوائز التي نالها:

- جائزة "قوت القلوب الدمراشية" عام 1943 م عن روايته "راديوس".
- جائزة من وزاره المعارف عن روايته "كفاح طيبة" عام 1944 م.
- جائزة من مجمع اللّغة العربيّة عن روايته "خان الخليلي" عام 1946 م.
- جائزة الدّولة في الأدب "1000 جنيه" عن روايته "قصر الشّوق" عام 1957 م.
- وسام الاستحقاق عام 1962 م.
- وسام الجمهوريّة "درجة أولى" عام 1972 م.
- جائزة من رابطة التّضامن الفرنسيّة عن "الثّلاثيّة" عام 1985 م.
- لينال عام 1988 م "جائزه نوبل للآداب" وكان "العقّاد" قد رشّحه لنيلها قبل ذلك بـ 26 سنة.
- وفي 07 نوفمبر من العام نفسه منح "قلادة النيل العظمى" كأرفع وسام في الجمهوريّة.
- عام 1989 م منحته جامعة القاهرة درجة الدكتوراه الفخريّة في الأدب.

تعرّض محفوظ عام 1995 م لمحاولة اغتيال على يدّ شابّين –أعدما فيما بعد– بتهمة الكفر بعد روايته "أولاد حارتنا".

توفيّ في أوت 2006 إثر قرحة نازفة بعد 20 يوما قضاها في المستشفى لمشاكل في الرئة والكليتين.

رحم الله أديب نوبل.

2- ملخّص الرّواية:

تجري أحداث الرّواية في ثلاثينيّات القرن 20 في مجتمع مصريّ طبقيّ بامتياز، حيث ينحدر إلى الطبقة المعدومة كلّ من فقد عمله أو معيله.

تبدأ الرواية بانقلاب الحال المادّيّ للأسرة نحو الأسوء بعد وفاة معيلها الوحيد (الأب) لتكابد زوجته العناء لأجل قبض معاشه في ظّل البيروقراطيّة الخانقة.

بعد موت الأب يتشتّت شمل العائلة في كلّ مكان لتوفير النّفقات بعد بيعهم أثاث المنزل، ولم يتبق للبيع إلاّ أنفسهم؛ فباع الأخ الأكبر (حسن) نفسه للانحراف، وضحّى الثّاني (حسين) بفرصة إتمام تعليمه ليلتحق بوظيفه بالكاد تسدّ رمقه، وتعمل (نفيسة) بالخياطة من منزل لآخر للحصول على ريال وحيد، فيما يقع (حسنين) ضحية أنانيّته ويقرّر دخول الكليّة الحربيّة ليصبح ضابطا ويعاشر أصحاب الطّبقات العليا.

تتوالى أحداث الرّواية في رتابة باهتة ليعرض صديق والدهم (فريد أفندي) على (حسين) و(حسنين) تدريس ابنه الأصغر مقابل مبلغ معقول كنوع من المساعدة غير المباشرة ،فيقع (حسنين) في حبّ (بهية) ابنة الأفندي ،وبعد إنهاء (حسين) البكالوريا واستقرار حال الأسرة بلحظات مؤقتّة من السّعادة ينفك العقال ليغدر بهم الزّمان شرّ غدر ؛ليغرق (حسن) في انحرافه وتنقطع أخباره عن عائلته ،ويتمادى (حسنين) في أنانيّته بائعا مبادئه لتحقيق مطامحه ،في الحين الذي تغرق فيه (نفيسة) وتغوص في حياه المومسات بعد ما فقدت أغلى ما تملك على يدّ (سلمان البقّال) ليكون خبر ضبطها في بيت للدعارة الصّفعة التي تلقّاها أخوها الضّابط (حسنين) ،فتقرّر الانتحار بإلقاء نفسها في النّيل ليفتح عينيه على مشهد تقاذف الأمواج لجثّتها ،فيقرّر هو الآخر اللّحاق بها بالموت غرقا في نهاية مأساويّة تجعل الموت هو بداية الرّواية ونهايتها.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

1. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة،2004، ط4.
2. أبو الفضل جمال الدّين محمد بن كرم بن منظورالافريقي المصري ابن منظور، لسان العرب، المجلّد 11-15، دار صادر، بيروت، دط، دت.
3. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتّبا على حروف المعجم، مج3، ج3، باب الفاء.
4. محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس، المجلّد 20.
5. نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، مؤسّسة هنداوي،2023.

2- المراجع:

1. إبراهيم عبّاس، تقنيات البنية السّرديّة في الرّواية المغاربيّة، المؤسسة الوطنيّة للاتصال والنّشر والاشهار، 2002.
2. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، تحقيق درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، 2004.
3. أحمد مرشد، البنية الدّلالية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط 01، 2005.
4. الألسنيّة والنّقد الأدبي في النّظريّة والممارسة، موريس أبو نافر:86-89
5. أنطوان طعمة، السيميولوجيا والأدب، مقاربة سيميولوجية تطبيقيّة للقصّة الحديثة والمعاصرة، عالم الفكر، المجلّد الرّابع والعشرون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الثالث، يناير – مارس، 1996.
6. بوعلام بطاطش، تحليل الفضاء الرّوائي، دار إمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، د ط، 2020.
7. جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
8. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، د ط، 1986.
9. حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصيّة) المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط 01، 1990.
10. حسن نجمي، شعريّة الفضاء (المتخيّل والهوية في الرّواية العربية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، المغرب، لبنان، ط01، 2000.

11. حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي) المركز الثقافي العربي، لبنان بيروت، ط 1، 1991.
12. خزعل الماجدي، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
13. خليل موسى، جماليات الشّعريّة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق سوريا، د ط، 2008.
14. رجا العيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ، تحليل ونقد، مطبعة الأطلس، القاهرة، 1974.
15. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب، ط1، 1985.
16. سعيد يقطين، قال الرّاوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ن لبنان، ط01، 1997.
17. سيزا قاسم، بناء الرّواية.
18. شريط أحمد شريط، بنية الفضاء في رواية "غدًا يومٌ جديد"، عبد الحميد بن هدوقة، العدد 115، الثقافة الجزائر، 1997.
19. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة
20. صدوق نور الدين، البداية في النّص الرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1، 1994.
21. عبد العزيز بومسيهولي، الشعر الموجود والزّمان (رؤية فلسفيّة للشعر)، أفريقيا للشرق، الدّار البيضاء، 2002.
22. عبد العزيز شبيل، الفّن الرّوائي عند غادة السمّان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط 01، 1987.
23. عبد العزيز عتيق، في النّقد الأدبي، دار النّهضة الأدبيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1976.
24. عبد القادر فيدوح، الجَمَاليّة في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط 1، 1999.
25. عبد الله مرتاض: دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة أين ليلي لمحمد العيد آل خليفة، د م ج، الجزائر، ط 01، 1990.
26. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2005.
27. عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، سلسلة كتب يصدرها المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ديسمبر 1998.

28. عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ط1، دار الطّباعة والتّوزيع، بيروت،1987.
29. علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، دراسة أكاديمية شاملة، دار المسيرة، بيروت، ط 1، 1979.
30. عمر أوكان، الأدبيّة ما يجعل من عمل معطى عملاً أدبيًّا، لذّة النّص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ط 01، 1991.
31. غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، الرواية العربية (واقع وآفاق) دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ط1.
32. غالي شكري: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 02، 1982.
33. فايز الدّاية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنّية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1996.
34. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2010 م.
35. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تقديم وتحقيق أحمد عارف الزّين، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1992.
36. كريب رمضان، فلسفة الجمال في النّقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجًا، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون الجزائر، د ط، د ت.
37. محبوبة حمدي آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العّامة السّوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.
38. محمد البارودي، في نظرية الرواية، تقديم فتحي التريكي، سراش للنشر، تونس، ط 01، 1996.
39. محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، دار رمان، الرباط، ط 01، 2010.
40. محمّد بوعزة، تحليل النّص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الآمان، الرباط، ط01، 2010.
41. محمد عزّام، فضاء النّص الرّوائي.
42. محمد علي الحسون، تعالقات الفضاء الرّوائي بعناصر السرد في الرّواية السعودية، مجلة الأنثروبولوجية الأديان، المحور الأول أنثروبولوجيا الفكر والأدب، نوفمبر 2014.
43. محمّد ماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط 01، 1991.

44. محمد مصطفى على حسانين، استعادة المكان – دراسة في آليات السّرد والتّأويل، الهيئة العامّة للقصور، إقليم القاهرة الصعيد.
45. محمد مفتاح، دينامية النّص، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط02، بيروت، 1990.
46. مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبولوتيكا النّص الأدبي (تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجًا)، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، القاهرة، ط 01، 2002.
47. مصطفى الضّبع، إستراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السّرد العربي)، الهيئة المصرية العّامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2018.
48. ناصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 06، 2001.
49. ياسين النصير، الرّواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، 57، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص 06، نقلا عن حسن نجمي، شعريّة الفضاء.

3-رسائل جامعيّة:

1. عبد الله توام، دلالات الفضاء الرّوائي في ظلّ معالم السيميائية، إشراف هواري بلقاسم، رسالة دكتوراه، كليّة الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلّة، وهران، السنة الجامعية 2015-2016.
2. عسان إسماعيل عبد الخالق (الزمان، المكان، النص) اتجاهات الرواية العربية، المعاصرة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، د ط، 1993، نقلا عن مصطفى حامد، الفضاء الرّوائي في رواية: يا صاحبيّ السّجن، لأيمن عتوم، مذكرة ماستر، إشراف د. عبد الكريم معمري، تخصص أدب عربي حديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2016-2017.
3. عمر عاشور، البنية الزّمانيّة والمكانيّة في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، رسالة ماجستير 2001-2002.
4. كريم بغيبغ، المكان في القصّة القصيرة الجزائريّة المعاصرة، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، علوم الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، السنة الجامعية 2019-2020.
5. مها حسن القصراوي، في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002.

6. نبيل بوالسليو، تشكيل الوعي القصصي لدى مرزاق بقطاش، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، السنة الجامعية: 2001-2002.

4-مواقع إلكترونيّة:

الحبيب الساعي (روائي تونسي مقيم في باريس)، نجيب محفوظ ولغة الرّواية، موقع العربي الجديد، 13 ديسمبر 2017، www.alaraby.co.uk

5-المجلاّت:

1. صفية بن زينة، مصطلح الجَمَاليّة وتداخله مع الفنّية، الأدبيّة، الإنشائيّة والشعريّة، جامعة الشلف، الجزائر، مجلّة اللّغة الوظيفيّة، المجلّد 06، العدد 02.
2. فؤاد المرعي، التخييل وعلاقة الرّواية بالواقع، جامعة حلب، مجلة تشرين، العدد 02، 1992.
3. نصيرة زورز، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم الأدب العربي، العدد 06، جامعة محمد خيذر، بسكرة، جانفي 2000.
4. يوري لوتمان وسيزا قاسم وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، باندنغ، الطبعة 02، الدار البيضاء، 1988.

6-مراجع مترجمة:

1. بابير، فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، تر/ زكرياء إبراهيم، دار مصر للطّباعة، القاهرة، 1966.
2. بحوث في الرّواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة، لحسن حمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003.
3. جورج بليخانوف، الفنّ والتّصور المادي للتّاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1977.
4. جيل غاستون غرانجي، فكر الفضاء، تر: علي دعيس، مركز دراسات الوحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2009.
5. شارل كريفل، المكان في النّص، عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، بيروت لبنان، د ط، 2000، ص 72، نقلًا عن دورة معلم، الفضاء الرّوائي المصطلح والعلاقات، ص 86.

6. غاستون باشلار، جماليّات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان بيروت، ط 2، 1984.
7. ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط 01، 1987.
8. ولتر سيس – معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، ترا إمام عبد الفتاح إمام، القومي للترجمة والمجلس الأعلى للثقافة المشروع، دط، 2000.

Henri Mitlemd: Discours de roman Ed pdf 1980, p139، نقلا عن حسن بحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء ..... /

مقدّمة ..... أ-ب-ت-ث

الفصل الأوّل: الجماليّة والفضاء - المفهوم والتصوّر النّقدي- 06-48

1- بين الجمال والجماليّة 06-12

1-1 الجمال-لغة واصطلاحا- 06-07

1-2 علم الجمال والجماليّة 08-10

1-3 بين الجماليّة والمصطلحات المشابهة 11-12

2- من أدوات الجماليّة في الرّواية العربيّة 12-20

2-1 اللّغة السّرديّة 12-15

2-2 جماليّة الوصف والتّخييل 15-17

2-3 جماليّة الفضاء(المكان) 17-20

3- الفضاء وأنواعه 20-40

3-1 الفضاء (لغة واصطلاحا) 20-23

3-2 إشكاليّة المصطلح (فضاء، مكان، حيّز) 24-30

3-3 أهميّة الفضاء في الخطاب النّقدي الحديث والمعاصر 30-33

3-4 أنواع الفضاء 33-40

3-4-1 الفضاء الجغرافي 34-36

3-4-2 الفضاء النّصي 37-39

3-4-3 الفضاء الدّلالي 40

4- علاقة الفضاء بالمكوّنات السّرديّة 40-48

4-1 الفضاء والحدث 41-42

4-2 الفضاء والشّخصيّة 42-43

4-3 الفضاء والزّمان 44-45

4-3 التّقاطبات الفضائيّة 46-48

الفصل الثّاني: تجلّيات الفضاء وجمالياته في -بداية ونهاية-لنجيب محفوظ 50-100

1- الفضاء الجغرافي(المكاني) 50-63

أ- الفضاء المغلق 51-57

ب- الفضاء المفتوح 58-63

2- الفضاء النّصي 63-78

أ- الغلاف 63-66

ب- سيميائيّة العنوان 67-69

ج- الكتابة الأفقيّة 70

د- الكتابة العموديّة 70-72

هـ- التّأطير 72-73

و- البياض 73

ز- ألواح الكتابة 74

ح- التّشكيل التبوغرافي 74-78

3- الفضاء الدّلالي 78-89

3-1 دلالات الأماكن المغلقة 79-83

3-2 دلالات الأماكن المفتوحة 84-87

3-2 دلالات الأشياء..... 87-89

4- التّقاطبات الفضائيّة ودلالاتها 89-100

4-1 تقاطب الفضاء والشخصيّات 92-95

4-2 تقاطب الفضاء والزّمان 96-99

4-3 تقاطب الفضاء والحدث 99-100

خاتمة 102-103

الملاحق 105-107

قائمة المصادر والمراجع 109-114