الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الأدب العربي
فرع دراسات النقدية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر

تخصص: نقد حديث ومعاصر

عنوان المذكرة

مصطلح الحيز عند عبد المالك مرتاض ودلالاته
-لرواية البيت الأندلوسي واسيني الأعرج
-أنموذجا-

إعداد الطالبة:
– نورية لعيدلت

إشراف الأستاذ:
د– حسين بن عائشة

السنة الجامعية: 2017 – 2018

كلمة شكر

في مثل هذه اللحظات يتوقف القلم أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات تتبعثر الأحرف عبثاً أن يحاول تجميعها في سطور

سطورا كثيرة تمر في الخيال ولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليلا من الذكريات وصور تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا

فواجب علينا شكرهم ووداعهم ونحن نخطو خطواتنا الأولى في غمار الحياة

وأخص بجزيل الشكر و العرفان لكل من أشعل شمعة في دروب عملي

وإلى من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة فكره لينير دربي.

إلى الأساتذة الكرام في جامعة مستغانم عبد الحميد بن باديس كلية الأدب و الفنون و قسم اللغة و الأدب العربي

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ حسين بن عائشة

الذي تفضل بالإشراف على هذه المذكرة فجزاه الله عني كل خير وله مني كل التقدير و الإحترام.

الإهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك، ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك، ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

أهدي ثمرة جهدي إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب و الحنان والعطف، إلى التي حملتني و منحتني الحياة وأحاطتني بحنانها **أمي** الغالية الحنونة التي حرصت على تعليمي بصبرها وتضحياتها في سبيل نجاحي.

إلى من تجرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة الحب...إلى من كلت أنامله ليقدم لي لحظة سعادة...إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم...إلى القلب الكبير أبي العزيز الذي دعمني في مشواري الدراسي... من علمني العطاء بدون انتظار من أحمل اسمه بكل افتخار... أرجوا من الله ان يمد في عمره ليرى ثمارا قد حان قطفها.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة و النفوس البريئة إلى رياحين حياتي وإخوتي وخاصة أخي العزيز أحمد وأبناء أختي عبد الهادي و وصال و الكتكوت إياد .

وإلى الروح التي سكنت قلبي زوجي قرة عيني محبوب وأمه الغالية اطال الله في عمرها.

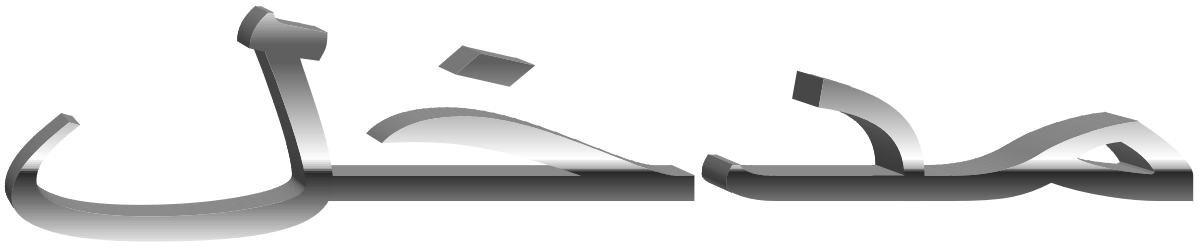
وإلى من قدم لنا يد العون و المساعدة الأستاذ المحترم بن عائشة حسين.

كما أهدي عملي المتواضع إلى الأخوات اللواتي لم تلدهن أمي صديقاتي رفقاء دربي حفصة، و كريمة، و وسام، و فايزة، و سليمة، و نادية.

وإلى من مهدوا الطريق أمامي للوصول إلى ذروة العلم.

وإلى كل الزملاء و الزميلات وجميع طلبة السنة الثانية ماستر نقد حديث ومعاصر.

نورية



1-السيرة الذاتية و العلمية للناقد عبد المالك مرتاض:

*تعريفه.

*مؤلفاته.

*الأعمال الإبداعية.

2-ترجمة المصطلح عند عبد المالك مرتاض.

*مصطلح السيميائية.

*مصطلح التشاكل.

*مصطلح السمة.

*مصطلح القرينة.

*مصطلح الأيقونة.

*مصطلح المماثل.

*مصطلح الإشارة.

*مصطلح العلامة.

3-المصادر المعرفية لإصطناع المصطلح:

*المصدر التراثي.

*المصدر الحداثي.

❖ **السيرة الذاتية و العلمية للناقد عبد الملك مرتاض:**

❖ **تعريفه:**

ولد عبد الملك مرتاض في 10يناير 1935 ببلدة مسيردة (ولاية تلمسان الكائنة بالغرب الجزائري)، وفيها نشأ وترعرع، وحفظ القرآن الكريم في كتاب والده ،الذي كان فقيه القرية ،مما يسر له فرصة الإطلاع على كثير من الكتب التراثية القديمة، حيث قرأ المتون وألفية ابن مالك والأجرومية والشيخ الخليل المرشد ....وكان الى جانب ذلك يرعى الماعز و الشيان....

بعد أن ألم بالعلوم الأولية التقليدية بقرية (مجيعة) يمم شطر فرنسا سنة 1953 لأجل العمل بها، حيث انخرط في معامل (لاستوري) (المختصة في صهر معدن التوتياء) بالشمال الفرنسي،وبعد ستة أشهر هناك ،عاد في سبتمبر 1954 الى قريته ((مسيردة)) التي تركها جميلة وهادئة ،فألفها كمقبرة حزينة.

لم يلبث فيها إلا أياما قلائل، ثم شد الرحال الى مدينة قسنطينة قصد الإلتحاق بمعهد الإمام عبد الحميد بن باديس (الذي كان الأديب الشهير أحمد رضا حوحو مديرا له)، حيث تتلمذ ــ طيلة خمسة أشهر ــ على أيدي : عبد الرحمن شيبان ، أحمد بن ذياب ،علي ساسي.....

وحين أغلق المعهد ،وضع عمامة على رأسه، وارتدى سروالا جزائريا، كي ينجو من شر الفرنسيين، ورجع الى البيت [1].

في سنة 1955، ذهب الى مدينة فاس المغربية، قصد متابعة دراسته في جامعة القرويين، ولكنه أصيب بمرض خطير<< مرض السل>>كاد يودي بحياته، فلم يدرس بها الا اسبوعا واحدا .

---

[1]–يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، صدر عن رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د ط، 2002، ص 129.

بعدها عين مدرسا للغة العربية في احدى المدارس الإبتدائية بمدينة ((أخفير)) المغربية،حتى سنة 1960، حيث نال الشهادة الثانوية التي أتاحت له الإنتظام في جامعة الرباط (كلية الادب)، وبعد سنة سجل ــ بموازاة دراسته النظاميةــ في المدرسة العليا للأساتذة حيث تخرج سنة 1963 بدبلوم وشهادة الليسانس في الأدب .

عين أستاذا بثانوية مولاي يوسف بالرباط، ولكنه إعتذر وإلتحق بالجزائر لعين مستشارا تربويا بمدينة وهران، وظل كذلك زهاء شهرين فقط ، ليلتحق بثانوية إبن باديس (وهران)حيث ظل أستاذا ثانويا حتى سنة 1970[1].

في 07 مارس 1970 أحرز شهادة دكتوراه الحلقة الثالثة (ماجيستير)، من كلية الأداب بجامعة الجزائر، عن بحث بعنوان(فن المقاومات في الأدب العربي) باشراف الدكتور إحسان النص.

وفي شهر سبتمبر من السنة نفسها، عين رئيسا لدائرة اللغة العربية وآدابها، ثم مديرا للمعهد سنة 1974.

وفي يونيو 1983 أحرز شهادة دكتوراه في الدولة في الآداب من جامعة السربون بباريس، عن أطروحة بعنوان (فنون النثر الأدبي بالجزائر) أشرف عليها المستشرق الفرنسي أندري ميكال[2] .

وفي سنة 1983 رقي إلى درجة أستاذ كرسي (بروفيسور).

نهض بتدريس جملة من المقاييس في معهد اللغة وآدابها بجامعة وهران، كالأدب الجاهلي والأدب العباسي والأدب المقارن والأدب الشعبي والأدب الجزائري والسيميائيات وتحليل الخطاب والمناهج...

---

[1]–المصدر السابق، ص 130.

[2]–المصدر نفسه، صفحة نفسها.

تقلد كثيرا من المناصب العلمية والثقافية، منها: نائب عميد جامعة وهران(1980)، أمين وطني مكلف بشؤون الكتاب الجزائريين (1984)، مدير للثقافة والإعلام بولاية وهران(1983)، عضو في الهيئة الإستشارية المجلة(التراث الشعبي) العراقية (1986)، رئيس المجلس العلمي لمعهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، عضو المجلس الإسلامي الأعلى(1997)، رئيس المجلس الأعلى للغة العربية(1998)، شارك في عشرات الملتقيات الأدبية والمهرجانات الثقافية الوطنية والدولية . نشر دراساته في أشهر المجالات العربية مثلا: (الثقافة)الجزائرية، (فصول) المصرية،(المنهل) و (الفيصل) و(قوافل) و (علامات) السعودية ، (كتابات معاصرة)اللبنانية، (أقلام) و (آفاق عربية) و(التراث الشعبي) العراقية، (الموقف الأدبي) السورية ...

يرأس تحرير مجلة (تجليات الحداثة) التي يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران...

مؤلفاته:

تتميز كتابات عبد الملك مرتاض بالغزارة الكمية والروح الموسوعية، إذ تتوزع على أقاليم ثقافية شتى كالرواية والقصة و الشعر و النقد والتاريخ والتراث الشعبي ... حتى ليمكننا القول إنه أغزر كتاب الجزائر (قديما و حديثا) تأليفا أكثرهم تنوعا وثراء[1].

وفيها يلي قائمة بمؤلفاته، مرتبة بحسب تواريخ صدور طبعتها الأولى:

1. (القصة في الأدب العربي القديم)، هو فاتحة نتاجه وباكورة مؤلفاته، نشرته دار ومكتبة الشركة الجزائرية سنة 1968.
2. (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)، صدر عن الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع سنة 1971، ثم أعادت طبعة سنة 1983.

---

[1]–يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص 131.

3.(فن المقامات في الأدب العربي)، صدرــ في طبعته الأولى ــ عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1988.

4.(الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير و التأثر)، نشره إتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة 1981، ثم أعادت نشره دارالحداثة ببيروت وديوان المطبوعات الجامعية سنة 1982.

5.(العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى)، صدر عن الشركة الوطنية للنشر و التوزيع سنة 1981.

6.(الألغاز الشعبية الجزائرية)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1982.

7.(الأمثال الشعبية الجزائرية)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1982نوقد ترجم فصل كامل منه إلى اللغة الإنجليزية ضمن كتاب أسهم فيه أمريكيون وعرب، وذلك بعنوان:

8. <<Economic relation among social classes Algerienproverbs>>وقد نشرت الكتاب المطبعة الجامعية بفلوريدا(ميامي) [1].

9.(المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر سنة 1983.

10.(فنون النثر الأدبي في الجزائري)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1983.

11. (النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1983 .

12.(بنية الخطاب الشعري)، صدر عن دار الحداثة ببيروت سنة 1986، ثم أعاد ديوان المطبوعات الجامعية نشره سنة 1991 .

13.(في الأمثال الزراعية)، صدر عن المطبوعات الجامعية سنة 1987.

---

[1]–المصدر السابق، ص 131.

14.(الميثولوجيا عند العرب)، صدر عن المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر سنة 1989. (ألف ليلة وليلة)، صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد سنة 1889، وأعاد ديوان المطبوعات الجامعية نشره سنة 1993.

15.(عناصر التراث الشعبي في اللاز)،صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1987.

16.(القصة الجزائرية المعاصرة)، صدر عن المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1990.

17.(أ ــ ي)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1992.

18.(الشيخ البشير الإبراهيمي)، صدر عن وزارة الثقافة الوطنية سنة 1984.

19.(شعرية القصيدة ــ قصيدة القراءة)، صدر عن دار المنتخب العربي ببيروت سنة 1994.

20.(نظام الخطاب القرآني)، صدر عن دار الثقافة بالجزائر سنة 1994.

21.(تحليل الخطاب السردي)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1995.

22.(مقامات السيوطي(تحليل سيميائي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

23.(قراءة النص)، كتاب الرياض، الرياض، 1997[1].

24.(في نظرية الرواية)، سلسلة علم المعرفة، م.و.ث.ف.أ، الكويت سنة 1998.

25.(معلقات السبع)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سنة 1998.

26.(الكتابة من موقع العدم)، صدر في ــ طبعته الأولى ــ عن دار اليمامة بالرياض سنة 1999، أما طبعته الثانية فقد صدرت عن دار الغرب للنشر و التوزيع بوهران سنة 2003.

27.(النص الغائب): صدر عن شركة النور بالكويت سنة 1999.

28.(الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، صدر عن دار هومة بالجزائر سنة 2000.

---

[1]–المصدر السابق، ص 131.

29.(التحليل السيميائي للخطاب الشعري)، صدر عن الكتاب العربي بالجزائر سنة 2001.

30.(في نظرية النقد)، صدر عن دار هومة بالجزائر سنة 2002 .

31.(نظرية القراءة)، صدر عن دار الغرب بوهران سنة 2003.

32.(نظرية النص الأدبي)، صدر في طبعته ــ الأولى ــ سنة 2007، أما طبعته الثانية فقد صدرت عن دار هومة بالجزائر سنة 2007.

33.(معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين)، صدر عن دار هومة بالجزائر سنة 2007.

34.(قضايا الشعريات)، صدر عن دار القدس العربي بوهران سنة 2009.

35.(طلائع النور)، صدر في ــ طبعته الأولى ــ سنة 2009.

36.(نظرية البلاغة)، صدر عن أكاديمية الشعر العربي في هيئة أبو ظبي للثقافات و التراث سنة 2001.

الأعمال الإبداعية:

- دماء ودموع: رواية كتبها بالمغرب سنة 1963، ونشرها مسلسلة بجريدة الجمهورية (وهران)،عبر 84 حلقة، من نوفمبر 1977 إلى 20.02.1978 [1].
- نار ونور: رواية كتبها سنة 1964، ونشرتها دار الهلال بالقاهرة سنة 1975.
- الخنازير : رواية صدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة 1985.
- صوت الكهف : رواية صدرت عن دار الحداثة ببيروت سنة 1986.
- هشيم الزمن : مجموعة قصصية، صدرت عن (م.و.ك) بالجزائر سنة 1988.
- حيزية : رواية نشرت مسلسلة بجريدة (الشعب)، عبر 15 حلقة، من العدد 7539 (20.01.1988) إلى العدد 7623(27.04.1988) أسبوعيا.

---

[1]–المصدر السابق، ص 132.

- ❖ مرايا متشظية : رواية صدرت عن دار هومة بالجزائر 2000.
- ❖ حياة بلا معنى : رواية قديمة مخطوطة[1].
- ❖ قلوب تبحث عن السعادة : رواية قديمة مخطوطة .
- ❖ مملكة العدم : رواية صدرت حديثا ببيروت .
- ❖ وادي الظلام : رواية صدرت عن دار هومة بالجزائر سنة 2005.
- ❖ رواية ثلاثية الجزائر (الملحمة، الطوفان، أم التورات) صدرت سنة 2010.

[1]–المصدر نفسه، صفحة نفسها.

ترجمة المصطلحات عند عبد الملك مرتاض:

- **مصطلح السيميائية:**

وهو أحد المصطلحات التي عرف إستخدامها تباينا كبيرا بين مختلف الدارسين العرب، فظهرت عدة مصطلحات كل حسب مدرسته فمصطلح (sémiologie) [1] يتبع تقاليد مدرسة جنيف التي يتزعمها **دي سوسير**، أما مصطلح (sémiotique) [2] فيتبع تقاليد الفيلسوف الأمريكي **شارل بيرس** .

ومن هذين المصطلحين يبدو واضحا للعيان، أن الثقافة الغربية اكتفت بمصطلحين على حسب اللغة المتحدث بها، فالفرنسية مثلا استحسنت مصطلح(sémiologie) أما المدرسة الأنجلوسكسونية وظفت (sémiotique)، في حين أن الثقافة العربية قد شهدت اختلافا منقطع النظير في الشكل و المفهوم، وقد أحصى الدكتور **يوسف وغليسي** المصطلحات العربية الموافقة لهذين المصطلحين الغربيين بقوله:"...ستة وثلاثون مصطلحا عربيا(وما خفي عنا سيجعل الأمر أعظم) في مواجهة مصطلحين أجنبين اثنين يعبران عن مفهومين متداخلين لكنهما واضحان نسبيا"[3].

يفرق **عبد الملك مرتاض** بين مصطلحي(sémiologie) و(sémiotique) ويحاول أن يؤصل لهما بقوله: "هما آتيان من الأصل الإغريقي المركب(semiolike) وهو من بلورة **شال بيرس**(1914 –1939) فهو الذي كان بمثابة العلم الكلي للسمات الذي يشمل كل السمات"[4]، فهو بهذا القول يتفق مع بقية النقاد العرب فالكل يعلم أن **بيرس** أول من تكلم في السيميائية ولكن لم تتخذ هذه السيميائية شكل المشروع العلمي إلا مع **بيرس** و**سوسير** معا وهذا الذي يقره **مرتاض**[5].

---

[1]–(sémiolog) معطى ثقافي أوروبي يدرس العلامات اللغوية في المجال الألسني عموما.

[2]–(sémiotique) معطى ثقافي أمريكي أساسا تحيل على مفاهيم فلسفية شاملة وعلامات غير لغوية.

[3]–يوسف وغليسي–إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد .ص233.

[4]–عبد الملك مرتاض نظرية النص الأدبي.ص158.

[5]–أنظر–المصدر السابق– ص159.

اصطنع **عبد الملك مرتاض** مصطلح (السيميائية) ليكون بديلا عن عشرات المصطلحات الأخرى في العالم العربي، وهذا ما أقر به في كتاب (نظرية النص الأدبي) بقوله:"أرأيت أن الناس يستعملون عدة مصطلحات لمفهوم واحد في هذه المسألة، أو مصطلحات لغير ما وضعت له في أصل ما وضعت له في أصل المواضعة العلمية، وذلك كما يقع الخلط في الإستعمال إلى حد الإضراب: بين السيميائية والسيميائيات،والسيميولوجيا،والسيميوتيكا(أو السيميوتيقا) والسيميائية، وهو مصطلحنا... وذلك نحاول أن نبدد شيئا من هذا الغموض... بإعادة هذه المصطلحات إلى حافرتها الغربية والعربية الأولى، فمن شاء قبلها وتبناها، ومن لم يشأ فكل امرئ ميسر لما خلق له[1].

يؤكد **عبد الملك مرتاض** من خلال هذا القول أن اقتفاء الحقيقة العلمية مبينة على جانبين اثنين هما: التوفيق بين التراث والأفكار الغربية ومن خلالها صاغ لنا مصطلح (سيميائية) أين ينطلق من "جعل السمة او السيمياء" مقابلا لمصطلح signe الفرنسي ثم يقيس على ذلك بحيث يضيف الياء الدالة على اسم العلم أو النظرية إليها" [2] ويرى أن مصطلح السمة " أصلح لغويا للدلالة على مصطلح signe، من مصطلح "دليل" الذي غالبا ما استعمله العرب القدامى بمعنى الحجة أو البرهان" [3].

رغم أن الدكتور قد تبنى في المرحلة الأولى مصطلح السيميائية بالياء حين كتب (دراسة سيميائية تفكيكية لنص أين ليلاي) ودراسة أخرى بعنوان (ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية)، معتقدا مفهوم السيميائية أتى من المادة (س و م)، من خلال بحثه في أصل المصطلح اللغوي عند العرب، فذهب إلى مصطلح سمة ليبني عليه مصطلح سيميائية الذي أخذه من عند **الجاحظ** حينما قال: " كما يذهب إلى ذلك **ابو عثمان الجاحظ** منذ زهاء اثني عشر قرنا، تكون (باليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب، إذا تباعد شخصان، وبالثوب والسيف)" [4]، كما نجده أيضا قد أخذ من الجاحظ قولا آخر مدعما به

---

[1]-عبد الملك مرتاض- نظرية النص الأدبي(مصدر سابق).ص145.

[2]-عبد الملك مرتاض- في نظرية الرواية- سلسلة عالم المعرفة الكويت- ع240- ديسمبر1998.ص313.

[3]-المصدر نفسه – ن ص.

[4]-عبد الملك مرتاض- نظرية النص الأدبي(مصدر سابق)-ص147.

رأيه الذي قال فيه: "فلقد وجدنا **الجاحظ** يربط الدلالة باللغة السيميائية كما يربط السمة باللغة على نحو ما في حديثه عن نظرية البيان"[1]، هذا دليل على أن **مرتاض** متأصل في التراث العربي محافظ عليه ولا يكتفي أن يأخذ من النقد الغربي فقط.

دأب **عبد الملك مرتاض** في دراساته الأولى على استعمال " مصطلح السيميائية " كما أسلفنا الذكر أما في دراساته المتأخرة، فقد اصطنع لنفسه مصطلحا جديدا اسماه "السيميائية" "وتفرد به عن غيره من النقاد العرب والجزائريين "[2]، فقد جرت عادة النقاد على إطلاق عبارة "سيميائي" عند النسبة إلى "السيميائيات"، مع أن الصواب في ذلك هو أن يقال "سيميائياتي"

وهذا من جهة أخرى، هذا الخطأ فلما انتبه إليه حتى القائلون به، اللهم إلا إذا استثنينا الدكتور **عبد الملك مرتاض** الذي كثيرا ما أشار لذلك بقوله:"تستعمل نحن صيغة "السيمائية" الآتية من "السيماء" وهي مرادف للفظ "السيمياء".ولا ندري لم آثر السيميائيون العرب أطول الألفاظ الثلاثة ليلحقو به ياء المذهبية (أوالياء الصناعية باصطلاح النحاة) فيصبح نطقه لايطاق"[3].

مستندا في تأصيله على ما جاء في لسان العرب :" مسومة عليها بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة " [4]، إضافة إلى قوله أنه جاء من " السيما " بمعنى العلامة في قوله تعالى يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ ﴿٤١﴾ سورة الرحمان. فمصطلح السيميائية مصطلح أصيل.

مما عرض من أقوال وأراء نخلص إلى أن، **مرتاض** يعتمد على اللغة العربية كثيرا بإرجاعه المصطلحات إلى أصولها، بتصحيحه الأصل اللغوي لمصطلح السيميائية، فهو آت من الوسم وليس من التسويم (س و م) وذهب إلى أن هناك أصولا وإرهاصات لهذا المصطلح عند العرب القدامى وخاصة عند **الجاحظ.**

---

[1]-المصدر السابق.ص147.

[2]-نور الدين دريم- آليات اصطناع المصطلح عند عبد الملك مرتاض .ص135.

[3]-عبد الملك مرتاض- نظرية النص الأدبي(مصدر سابق)-ص147.

[4]-ابن منظور-لسان العرب .ص311-312.

- **مصطلح السمة:**

(signe) من أصل لاتيني (signum)،وهو مرادف الأمارة و العلامة، ويأتي مصطلح (سمة) في طليعة المصطلحات السيميائية النقدية لأن:"على كثرة أنواع العلامات التي تضطلع بها الدراسة السيميائية، فإن شملها يلتئم عند المصطلح المركزي (signe) الذي يوحد الدال والمدلول، مثلما يفرق الجهود العربية المتناثرة التي تختلف في ترجمته اختلافا عسيرا، تنجر عنه اختلافات فرعية كثيرة، فهو (الدليل) في مجمل الكتابات المغربية، وهو(الإشارة) عند **ميشال زكريا** و **صلاح فضل** وهو(الرمز) زيادة على العلامة "[1].

لهذا عني بها **عبد الملك مرتاض** وحددها عبر محورين هما: محور التراث، ومحور الحداثة، ضمن بعض المقالات التي أوردها، فهو يؤثر اصطناع مصطلح جديد مقابل المصطلح (signe) الفرنسي بدلا من المصطلحات التي شاعت في الوطن العربي (دليل، إشارة، رمز) هو مصطلح (السمَة) لطائفة من الأسباب أهمها:

إن العلامة استعملت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلا من الأفعال، أو اسما من الأسماء – دون الحروف – (...) ولعل اصطناع ذلك المصطلح النحوي في أصله في المفاهيم السيميائية على عهدنا هذا قد يزيد الأمر اضطرابا و التباسا.

إن السمة هي المكون الأساسي و الوحدة الرئيسية في أي سيميائية يعنيها، و لأن المفهوم في اعتقاده مرجعه إلى العرب، حيث أنهم تعاملوا منذ القدم بأسلوب إشاري، وبالألوان أثناء الأفراح، نشير إلى قول أن الأمم عرفت مفهوم السمة و تعاملت معه من المظاهر التي ربما أهمها "الإشارة" و إستخدام اللون، وإقامة الطقوس المتعلقة بممارسة الشعائر الدينية و التعبير عن الأفراح وقوله: "إن العلامة تنصرف إلى معنى قريب من مادة "رسم" دون أن يكون في الإستعمال العربي، ولعله أن يكون آتيا من العلامة و العلم"[2]، ومنه أخذوا علامة الثوب لدى القصار حتى تميز الأثواب بعضها عن بعض، وفي موضع آخر وحتى يؤكد عبد المالك مرتاض تبنية لفظة (سمة) .

---

[1]–يوسف وغليسي–إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد(مرجع سابق)–ص242–243.

[2]–المصدر نفسه، ص 246.

✓ (...) من خلال تلقي المعنى المتولد عن اصطناع السمَة أنه أدنى مايكون إلى مايطلق عليه السيميائيون مصطلح (signe) من مصطلح العلامة الذي انصرف إلى المعنى المادي فتمحض له.

✓ إن إطلاق السمة على مفهوم (signe)، عوضا عن مصطلح (العلامة) ... سيحل لنا مشكلة أخرى من مشكلات المصطلح، وهي أننا حينئذ، نمحض مصطلح (العلامة) لمفهوم آخر قريب منه، وهو ما يطلق عليه في الفرنسية (la marque) وقد صادفتنا هذه المشكلة لدى ترجمة بحث عن الأصول السيميائية في فكر **شارل بيرس** حيث إنا اصطدمنا بمصطلحين اثنين مختلفين، في الحقيقة في أصل الإستعمال الغربي هما:

(la signe) و (la marque) في موقف واحد"[1].

فهو بذلك يرى أن السمة آتية من الوسم بمعنى العلم (بفتح العين وسكون اللام و ليس من التسويم:" وإن أصل السيمة في اللغة العربية آت من الوسم (و س م)، وليس من التسويم(س و م) الذي هو نفسه يعني ما يعنيه، في الحقيقة، تركيب (الوسم) وهو إحداث تأثير، أو علم: بكي، أو وشم، أو قطع أو نحوه . فالهاء في هذا الحرف جاءت عوضا من الواو كما، يقول علماء العربية وكل مايجري من التركيب بدل على إحداث علامة تغتدي صفة بادية للعيان"[2].

---

[1]–عبد الملك مرتاض– نظرية النص الأدبي(مصدر سابق)–ص148–149.

[2]–المصدر نفسه.ص147.

ومن ثم عمد **عبد الملك مرتاض** على مقارنة هذا المصطلح ومعناه مع ما استعمله العرب قديما حين كانو يسمون إبلهم:"سوم فرسه، أعلمه بسومة وهي العلامة"[1]، ومن ذلك المعنى ورد في القرآن الكريم **بقوله تعالى:**

مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ ۚ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ ۖ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا ۖ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ۚ ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ ۚ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ ۗ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا ﴿٢٩﴾ سورة الفتح.

أما من الروافد العربية "راح يعلل سبب اختياره وانطلق في تعليلاته من نشأة المصطلح الأجنبي عند الغربيين يقول:" إن مصطلح signe أت من الأصل اللاتيني -sig num الآتي من اللفظ العتيق seing الذي يعني السمة أوسمة الشرعية"[2].

بعد أن قدم **عبد الملك مرتاض** مجموعة من الأسباب حول مصطلح السمة عند كل من العرب والغرب ثم فرق بين معنى السمة والعلامة: " ينصرف تركيب(ع ل م) إلى معنى قريب من تركيب (و س م) ... ولعله أن يكون آتيا من " العلامة و العلم " بمعنى الجبل و منه أخذو علامة الثوب لدى القصار حتى نستميز الأثواب بعضهاعن بعض ولما كان هذان الإستعمالان

الإثنان(وسم – علم) متقاربين في أصل الوضع العربي... وقع الإختلاف بين المتعاملين من النقاد و السيميائيين العرب بين ميل بعضهم الى استعمال مصطلح (العلامة) وجنوح بعضهم الأخر الى اصطناع مصطلح السمة"[3].

نخلص مما تقدم ذكره أن **عبد الملك مرتاض** وظف كل من التراث المعجمي و اللغوي لاصطناع مصطلح السمة، وتفضيله له على مصطلح العلامة.

---

[1]–الزمخشري– أساس البلاغة .ص587.

[2]–نور الدين دريم– آليات اصطناع المصطلح عند عبد الملك مرتاض .ص138.

[3]–عبد الملك مرتاض– نظرية النص الأدبي (مصدر سابق).ص147–148.

- **مصطلح الأيقونة:**

هي من النماذج السيميائية التي اعتمدها **مرتاض** كإجراء في دراسة شفرات النص و أسمائه، وقد عرف السيميائين العرب مصطلح (icône) بالمصطلح الشائع (أيقونة) وهذا ما رأى **مولاي علي بوخاتم** :"هناك صنف أخر من المصطلحات السيميائية الأجنبية التي تجاوزت مرحلة الدخيل لتندمج معربة في سياق الإستعمال المعرب الى درجة أنه يخيل للقارئ أنها كلمات ذات أصول عربية، ومن ذلك مصطلح (الأيقونة) ترجمة عن اللفظ الفرنسي (icône)" [1]، في حين يترجمه آخرون :" **التصوير الشعري** " لدى **مجدي وهبة** و**كامل المهندس،** والرمز المعبر لدى **مبارك مبارك،** و "الأيقون" لدى **محمد الماكري** و " المثل" لدى **عبد الله الغذامي، و**"المثيلة" لدى **بسام البركة** ..." [2]، يرى الدكتور **عبد الملك مرتاض** أن مصطلح (أقونة) مقابل المصطلح الفرنسي (icône) ليس أمر حديث في العالم العربي إنما هو منذ سنوات عدة:"تعرف الأقونة على أنها "سمة " أو "علامة" حاضرة دالة على سمة غائبة.

هذا وقد كنا منذ أكثر من عشر سنوات نطلق على هذا المفهوم السيميائي ما لا يزال يطلق عليه عامة النقاد العرب الجدد وهو " الإقونة المأخوذة من اللفظ الغربي دون دلالة عربية "[3]، وقد أكد الدكتور **عبد الملك مرتاض** في نفوره من تعريب المصطلح كما ورد في لغته الأصلية ذلك:"حار النقاد العرب المعاصرون في ترجمة المصطلح السيميائي الأجنبي(icône) فنقلوه، نعمة الله وحمده الى العربية الجميلة كما هو في لغته الأصلية محرفا عن نطقه فقالو ويا ليتهم لم يقولو:(إيقونة) بإشباع الهمز بالياء الساكنة التي لا معنى لها "[4].

---

[1]–مولاي علي بوخاتم– مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول و الإمتداد .ص71.

[2]–يوسف وغليسي– إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.ص246.

[3]–عبد الملك مرتاض– نظرية النص الأدبي.ص154.

[4]–المصدر نفسه .ص168.

آثر الدكتور **عبد الملك مرتاض** اصطناع مصطلح (المماثل)، بدل تعريب الصطلح الأجنبي (icône) وذلك ربما لأول مرة في العربية على أساس أنه مقيس على التشاكل، وذلك من حيث أن النص الشعري في معظم الأطوار يمنحنا مظاهر مماثلية أي(إقونية) وبالقياس الى أمر التقاين فإننا ربما تكون أول من اصطنع هذا المصطلح السيميائي على هذه الصورة في الصياغة العربية، وذلك قبل أن نهتدي السبيل إيجاد بديل عربي سليم يعادل معنى هذا المصطلح الذي نقترح له (التماثل) {كل مماثل – أقونة – يتبادل العلاقة الدلالية القائمة على الإجراء السيميائي مع صنوه ...} [1].

فرفض **عبد الملك مرتاض** ترجمة المصطلح الأجنبي دفعه الى اصطناع المصطلح المماثل :" إننا بصدد التفكير في مصطلح لائق، وليكن على سبيل الإقتراح "المماثل"، ذلك بأن السمة التي تثير فينا أو من حولنا الإنتباه، وتغتدي ذات دلالة سيميائية لا نستطيع أن نتخلص من العلاقة التي تربطها بأصلها الفاعل والمؤثر. ومن الأمثلة على ذلك آثار أقدام في طبقة ثلجية، فإن تلك الآثار ليست الأقدام التي مرت من هنا فعلا، ولكنها أثر منها، أو مثل لها، فالعلاقة التي تربط بين ما نطلق "المماثل" و "المماثل له" علاقة مشابهة ومماثلة للعالم الخارجي"[2].

وفي الوقت الحالي قال أن: " أما الآن فقد أنشأنا مقابلا لهذا المفهوم باللغة العربية انطلاقا من دلالة مفهومه في أصل الإطلاق لدى الغربيين وهو " المماثل" لأن السمة الماثلة في الذهن أو في البصر تدل على صنوتها الغائبة لأن بينهما تماثلا"[3].

وقد عمد **مرتاض** على اصطلاح هذا المصطلح مستندا الى أن الأصل:"في الإستعمال الدارج لهذا المصطلح السيميائي، لدى النقاد العرب الحداثيين هو "الإقونة" أي أنهم يطعنونه كما جاء على أصله في اللغات الغربية وقد انحدر هذا المصطلح في أصله من اللغة الإغريقية(eiconeikona)، ثم استعمل في اللغة الروسية تحت لفظ(ikona) ثم استعمل

---

[1]–عبد الملك مرتاض– التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي.ص24.

[2]–عبد الملك مرتاض– شعرية القصيدة قصيدة القراءة.ص234.

[3]–عبد الملك مرتاض–نظرية النص الأدبي.ص154.

في اللغة الإنجليزية عام 1833 تحت لفظ (icon) ثم استعمل أخيرا في اللغة الفرنسية عام 1938 تحت لفظ (icône)"[1].

وفي مواضيع أخرى أقر بأن أيقونة آت من الأصول العربية القديمة، وأنه بعد أن اطلع على جميع الأصول المعرفية للمصطلح اصطنع مصطلح (المماثلة): "ونحن قد تأملنا المعنى المعرفي الأصلي منذ أنشئت سنة 1838 من أصل روسي (ikoha) آت من أصل إغريقي (eikoha)، وقد استعملته أول مرة الكنيسة الشرفية فأطلقته على كهن (piemture) ديني يرسم على لوحة خشبية .(ينظر معجم icône)مادةle petit robert ولتلك عمدنا الى ترجمة هذا المصطلح الى العربية بعد أن راجعناه في معجم **جان ديبو** (jean du boiset autres) للسانيات (dictionnaire de linguistique) ومعجم **قريماس** "السيميائيات"، معجم استدلالي لنظرية اللغة"... وكتاب **امبرتو إيكو** الذي ألفه عن السمة (lesigne)، وكتاب **جان مارتيني** "مفتاح لمعرفة السيميائية "... وسوى ذلك من المصادر الغربية، الى مصطلح "مماثل" وذلك على أساس أن المماثل هو سمة حاضرة دالة على سمة غائبة، كملاحظة آثار أقدام على الثلج، فإننا نعرف من تلك السمة المرسومة نوع الحذاء/ أولا حذاء الذي كان برجلي الماشي"[2] .

من خلال كل هذه المنابع الغربية التي تشرب منها **عبد الملك مرتاض** بغية تأصيله لمصطلح (إقونة)، والذي كان مصطلح دينيا مسيحيا أصلا ثم نقل الى هذا المعنى السيميائي الذي يعني في أبسط تعريفاته العلاقة الشبيهة مع العالم الخارجي،[3] أما معناه في العربية فلا أصل له، لذلك اكتفى **عبد الملك مرتاض** بمفهومه الغربي، وفي ذلك يقول:"تقترح أن يطلق على المصطلح الأجنبي الهجين(الإقونة)، الذي لا يعني في العربية شيئا "المماثل"، ذلك بأن الأصل في معنى الإقونة أنها سمة حاضرة دالة على سمة غائبة،مثل:(أثار الأقدام أو الحوافر على الثلج)، ونطلق على هذا الضرب من هذه السمة "المماثل البصري"...فيكون لفظ المماثل الذي نقترحه ترجمة لهذا المفهوم السيميائي الأجنبي، دالا على معنى الإستعمال الأصلي، وإن أبى من أبى أن يستعمل إلا المصطلح

---

[1]–عبد الملك مرتاض– التحليل السيميائي للخطاب الشعري .ص30.

[2]–عبد الملك مرتاض–نظرية النص الأدبي.ص169.

[3]–عبد الملك مرتاض–شعرية القصيدة القراءة.ص233–234.

الأجنبي إعجابا به، فلا أقل أن يكتبه دون ياء وبعد الهمز ليطابق أصل النطق الأجنبي(icône)" [1].

نخلص مما سبق أن الإيقونة (icon) هي العلامة لتي تشير الى موضوعه التي تعبر عنها، عبرالطبيعة الذاتية للعلامة فقط، وقد استهجن الدكتور **عبد الملك مرتاض** تعريب مصطلح (الإيقونة) ليكون مقابلا للمصطلح الأجنبي (icône) مقترحا مصطلح (المماثل) ومؤصلا له من خلال البحث عن الأصول المعرفية الأولى لمصطلح (إقونة).

- **التشاكل:**

يعتبر مصطلح(lsotopie) من مصطلحات السيميائية الجديدة التي أدخلت في الخطاب النقدي العربي، واختلف النقاد حول ترجمتها:"وإن وقع الإجماع النسبي على التشاكل و المشاكلة، بين (التناظر) عند **سعيد علوش**، و(الإيزوطوبيا) عند أنور المرتجي، و(الإيزوتوبيا) عند **رشيد بن مالك**،و(القطب الدلالي) في مجمل الكتابات التونسية السردية خاصة... والتناظر الموضوعي أو التناظر الدلالي عند **محمد عناني**، و(تكرار ومعاودة لفئات دلالية) عند **بسام بركة**، و(تكرار وحدات لغوية) عند **مبارك مبارك**، و(محور التواتر) عند **محمد القاضي**[2].

في حين أن الدكتور عبد الملك مرتاض اصطنع لنفسه مصطلحا جديدا أسماه (التشاكل) و(المشاكلة) الذي اشتق منه مرادفات كمفهوم (التشاكلات) باصطلاح (الإزطوبات) ومصطلح (الإحتياز) الذي استحواه من مفهوم (المشاكلة)، فهو يعود ليؤكد "بأن مصطلح (الإنحياز) الذي نقترحه استعمالا لأول مرة في تحليل نصي، استحويناه من مفهوم (المشاكلة)،حيث إنه لا يمتنع أن يكون فرعا من فروعها، التي ستبدي عنها الدراسات التطبيقية الرصينة المتعمقة التي تصطنع (...) للإجراء المجهري أداة فيها لتكشف عما في طواياها السحيقة[3].

---

[1]–عبد الملك مرتاض– نظرية النص الأدبي.ص344.

[2]–يوسف وغليسي– إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الجديد.ص265.

[3]–عبد الملك مرتاض–شعرية القصيدة –قصيدة القراءة.ص89.

إضافة الى أن الدكتور يرى مفهوم (الإنتشارية) و(الإنحصارية)، ما هما إلا مفهومان مستوحيان من مفهوم (المشاكلة) لأن "...مفهوم **الإنتشارية** الذي اهتدينا السبيل إليه في تحليل بعض النصوص مؤخرا، لم يكن في حقيقته إلا استحياءً من (المشاكلة):...ولا يقال إلا نحو ذلك في مفهوم **الإنحصارية** الذي استخلصناه من مفهوم **الإنتشارية**"[1].

بالرغم من أن الدكتور **يوسف وغليسي** وقف عند الدكتور **عبد الملك مرتاض**، عندما تلقف "هذا المصطلح بشراهة علمية عجيبة، فكان في حدود ما اطلعنا عليه – أكثر السيميائين العرب – تعاطيا لهذا المفهوم، وأجراؤهم تصرفا في دلالته، حيث أعاد عجنه وشحنه بمفهوم تراثي زاخر، اقتبسه من العهد البلاغي القديم (المشاكلة، المقابلة، مراعاة النظير، الجناس..." [2]، إلا أنه يقر بمدى صعوبة بلورة مفهوم (التشاكل) لأسباب منها:

- ✓ المرجعية العلمية غير الأدبية للمصطلح.
- ✓ اقترانه بمصطلحات أخرى قد لا يقوم إلا بها أو عليها كالتقابل أو(لا تشاكل)، و التباين (allotropie.hétérotopie).
- ✓ شيوع مفهوم **التشاكل** و **المشاكلة** في البلاغة العربية القديمة بمفاهيم الإعادة اللفظية و الإشتراك اللفظي أو المعنوي.
- ✓ شيوع المصطلح في الدراسات الشعرية و السردية بمعنيين متمايزين نسبيا... [3].

- **الرمز:**

(symbole) وهوعلامة تشير الى الموضوعة عبرعرف، وهو علامة سيميائية أشار إليها بيرس من خلال التقسيمات الثلاثية المختلفة، تفرز عنها عشرة أصناف من العلامات يشكل الربط بينهما الى ستة وستين نوعا من العلامات الدلالية"[4].

وكثيرا ما يلاحظ في كتابات الدكتور **عبد الملك مرتاض** اعتماده على الإجراءات السيميائية المختلفة، مثل:(الأيقونة – القرينة – الرمز – الإشارة)" وكانت البداية مع قصيدة "**أشجان يمنية**" للمقالح، التي عالجها عبر ما يقارب الثلاثين صفحة في

---

[1]–المرجع السابق– ن ص.

[2]–يوسف وغليسي إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الجديد.ص265–266.

[3]–المصدر نفسه– ص268–269.

[4]–ينظر سعد البازغي وميجان الرويلي– دليل الناقد الأدبي.ص180.

كتابه(شعرية القصيدة – قصيدة القراءة)، عل ضوء أربع فرعيات سيميائية (الأيقونة، الرمز، إشارة) ثم واصلها بمعالجة أخرى لقيصدة،"شناشيل ابنة الحلبي للسياب"[1].

وفي حديثه عن الرمز فيقول:"وهذا النص **لمحمد العيد** جئنا إليه عن قصد واختيار، بعد أن لجئنا لقصائد ديوانه الآخر، آنرناها بالتشريح والتوسيع بخصائص فنية لم نلاحظها في غيرها، ومنها اصطناع الرمز"[2]، وهو"تدوين بواسطة لعلاقة ما، كوضع الميزان في محكمة رمزا للعدل بين الناس"[3]، ويعتبر الرمز من أكثر المصطلحات السيميائية صعوبة في الضبط،

وهذا يعود لشموليته إذ إن "الرمز يتخذ له أثوابا شتى، ويتشكل في أشكال مختلفة: مجسدة حية، أو ناطقة مسموعة، أو خرساء منظورة،كالنار العربية،والكتابات الإشهارية، والكتابات الشعارية..." [4]، وهذا ماأكده " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " إذ " تمتلك أغلب الأنظمة السيميائية، كودا معقدا أحيانا ومكونا من كودات متعددة الطبائع، كما قد يتشكل (الكود) من علامة واحدة، مثال:"العصا البيضاء في يد الأعمى"[5].

وقد وضع **عبد الملك مرتاض** لذلك مجموعة من المبادئ مؤيدا عالم المنطقي الأمريكي **بيرس،** " ويقوم مفهوم الرمز على مبدء العقدية أو الإتفاق الإجتماعي، وهو ما يذهب إليه **بيرس** أيضا"[6].

بالرغم من الشروط التي أقر بها **بيرس** بغية ضبط مصطلح (symbole) وتقنيته، إلا أنه لم يسلم من فوضى الدلالة حتى في لغته الأصلية، فبالحديث عن مفهوم "الرمز" في حقل السيميائيات يقول **عبد الملك مرتاض:**"...فمزعج لدى فرسانه الكبار أنفسهم أمثال **شارل بيرس** (charles speirce) ، **وجيلمسليف** (l-hjeimslev) ، **وديسوسير** (de saussure)... حيث إنهم لم يستطيعو قط إقناعا بضرورة هذا المعنى السيميائي، إذ إن

---

[1]–يوسف وغليسي– إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.ص247–248.

[2]–عبد الملك مرتاض– دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد.ص07.

[3]–عبد الملك مرتاض– شعرية القصيدة قصيدة القراءة.ص238.

[4]–المصدر نفسه، ص241.

[5]–سعيد علوش– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة(عرض و تقديم وترجمة).ص192.

[6]–المصدر نفسه.ص288.

غريماس نصح بضرورة تجنبه، مؤقتا، لما يشتمل عليه من غموض"[1]، لكن يستثني الدكتور **جان مارتيني** من هذا القول.

فيقول :"إن أحسن من تناول الفرعية السيميائية ... جان مارتيني التي فصلت من حولها القول الى حد ما، كما حاولت أن تنوع من الأمثلة الموضحة لها... وقد ذهبت الباحثة الى أنه لدى نهاية :كل شئ قنين بأن يمنح شرعية لشئ ما، أو يسجل اتفاقا (إجتماعيا)، أو يكون هو الإتفاق نفسه، فهو رمز"[2].

فالرمز هو: عبارة إذا عن اتفاق جماعة ما على مصطلح لعلاقة ما وهو يقم على مبدء العقدية ، كما أنه يتخذ لنفسه أثوابا شتى كالمقاطع الموسيقية أو شخص ما رمز بصفة ما.

- **القرينة:**

هو عنصر آخر له فعالية في المنهج السيميائي عرف عدة ترجمات في الساحة النقدية العربية، فقد" نقل الى(الشاهد)عند**عادل فاخوري**،و(المقياس) عند **سعيد علوش**،و (الأمارة) عند **عبد الحميد بورايو**، و(العلامة المؤشرة) عند **بسام بركة**، و(الإشارة) عند **عبد العزيز حمودة**، و(الدليل) عند **لطيف زيتوني** وصاحبي دليل الناقد الأدبي و(العَلَم) عند **عبد الملك مرتاض**، و(العلامة) عند **عبد الله الغذامي** و **حميد الحمداني**، و(المؤشر) عند **المرزوقي** و**جميل شاكر** و **محمد عناني** و **جابر عصفور**"[3].

وقد أرجع الدكتور **يوسف وغليسي** هذا التعدد الإصطلاحي الى "إختلاف المشارب اللغوية لهؤلاء، بين الليسانيين الإنجليزي و الفرنسي، ذلك ان اللغة رغم استعمالها لكلمة(lndication) أو(lndicatar)، لا تستعمل(lndice) بصيغة المفرد(كما هو الحال في الفرنسية)، بل نستعمل(lndex) (وتجمعه على (lndexes) تارة، و(lndices) تارة أخرى)...يضاف إلى ذلك تفسير آخر، هو الإرتباط الوثيق للقرينة (lndices) بمصطلحين قريبين جدا منهما هما: المؤشر(indicateur) و الإشارة(signal)..." [4].

---

[1]-المصدر نفسه.ص239.

[2]-المصدر السابق.ص240.

[3]-يوسف وغليسي-إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي النقدي الجديد.ص245.

[4]-المرجع السابق.ص245-246.

أما الدكتور **عبد الملك مرتاض** في تأصليه لمصطلح (lndice) ينطلق من المشرب التراثي العربي، وذلك من خلال إعادة قراءة التاريخ والبحث فيه عن مصطلح معادل للمصطلح الأجنبي مقترحا مصطلح (العَلَميَة) بقوله: "وكنا، نحن اقترحنا له في كتابة سابقة مصطلح "العَلَميَة" أخذينه من مصطلحات النحاة العرب، على أساس أن سمة الثوب هي علامته، أي عَلَمُه. ومنه كان اسم العلم لدى النحاة"[1]، وعبر الدكتور **عبد الملك مرتاض** عن القرينة بقوله: "عبارة عن علاقة علية توضع بين حدث لسانياتي والشيء المدلول عليه، فيكون رفع صوت ما بصورة غير مألوفة قرينة للواقع تحت وطأة عدوان"[2].

وهذه صورة واضحة في الخلفية الفكرية **لعبد الملك مرتاض** التي ترتكز على النزعة التراثية، إضافة إلى أنه لا يغفل الجانب الحداثي، أو لغة النقد العربي المعاصر، فمصطلح القرينة مصطلح أجنبي استمده من **بيرس** لقوله: " فالمصطلح السيميائي الذي نود التطبيق عليه في هذا النص هو ما يطلق عليه **بيرس** (lndice) "[3].

إن القسم الثلاثي الذي وضعه **بيرس** للعلامة أوقع الكثير من الدارسين العرب في فوضى مفهومية لهذه العلامات، وهذا الدكتور **يوسف وغليسي** يضبط افروق الجوهرية بين هذه الثلاثية، باعتبار أن هذه العلامات تحدد" "الأيقونة" بحسب (علاقة تماثلها مع حقيقة العالم الخارجي (...) و القرينة بعلاقة التلاحم الطبيعي(...) أما الرمز فيؤنس على الإتفاق الإجتماعي البسيط)" [4]، وهوالأمر الذي نوه إليه **عبد الملك مرتاض** حينما ميز بين: "المماثل"، "الأيقونة"، و "القرينة"، عادة بكون هذه علية ولا تقبل المشابهة، بينما المماثل هو أصلا يقوم على التماس التلاؤم أو التشابه المماثل، و التقارب وإنما نبحث عن العلية"[5].

---

[1]–عبد الملك مرتاض– شعرية القصيدة قصيدة القراءة.ص236.

[2]–المصدر نفسه.ص236–237.

[3]–المصدر نفسه.ص236.

[4]–يوسف وغليسي– إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الجديد.ص244.

[5]–عبد الملك مرتاض– شعرية القصيدة– قصيدة القراءة..ص237.

مما قيل كله يمكننا القول، إن الخلفية الثقافية والفكرية لعبد الملك مرتاض أكسبته هذه المكانة التي يحظى بها في الساحة النقدية وذلك بتآليفه المتنوعة.

- **المماثل:**

(صورة طبق الأصل) بين السمة و العلم الخارجي[1].

- **الإشارة:**

(le signal): "أداة للدلالة على الحال ...هذه الإشارة بالرأس أم بالعين، أم باحدى الشفتين، أم بالشفتين معا ومعهما ملامح الوجه (ابتسامة أو تقطبية...)، أم باليد، أم بلفظ ما ..." [2].

- **العلامة:**

*حدث مدرك يشكل دليلا منتجا لمباشرة ما عند (بربيتو).

*مفهوم أساسي في السيميائيات، يمثل أشياء بصفة بديل عند (بنفنيست).

*ويمكن للعلامة، أن تكون طبيعية، عرفية، اعتباطية، محفوزة، كودية، دون كود.

*وتملك العلامة، قيمة جملة، أو عنصر جملة (مثال: الصليب الأخضر للصيدليات: هنا صيدلية) [3].

- **الحيز:**

"تصور ينطلق من تمثل شيء يتخذ مأتاه من مكان وليس به، ثم يمضي في أعماق روحه يفترض عوامل الحيز المتشجرة عن هذا الحيز الأصل"[4]، عرفه أحد المعاجم الفرنسية بأنه "المضمون غير المحدد لكل ماهو كائن أو ما يمكن أن يكون"[5].

---

[1]–مصدر سابق، ص 237.

[2]–المصدر نفسه، ص 141.

[3]–سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 158.

[4]–عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، دار الحداثة، بيروت، لبنان 1986، ص79.

[5]–عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، ص181.

"والحيز" في المجال السيميائي لا ينبغي له أن ينفصل عن أصله القائم على البصرية، والحجمية، و المساحية، والإمتدادية، والبعدية... وتمكن وظيفة السيميائية حينئذ في تفسير الأشكال و الخطوط و الأبعاد بتأويلها في إطار عالم السمة.

المصادر المعرفية لاصطناع المصطلح:

❖ المصدر التراثي:

وهو إعادة إحياء التراث والتقليب فيه و البحث عن ماهو مناسب، حيث كان الدكتور **عبد المالك مرتاض** من العرب الأوائل الذين عادوا إلى التراث العربي وحاولو الحفاظ عليه وهذا ما أكده بقوله: "فلتكن هذه محاولة ممنهجة لدراسة التراث العربي، ولتكن قبل كل شيء مدرجة لإثارة السؤال ومسلكه لاستضرام الجدال ولتكن أيضا دعوة إلى التجديد، ولكن بعيدا عن فخ التقليد الذي إبتلينا به "[1]، وهو يشمل المحفوظات من القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف، و الفقه و التفسير و المقطوعات الشعرية من الأدب العربي القديم، ثم الدراسة في النحو و الصرف وعلوم اللغة بصفة عامة.

وكان هذا العامل "المصدر التراثي" الرئيسي في تشبع **عبد المالك مرتاض** بالثقافة العربية الإسلامية، إضافة إلى عامل آخر يتمثل في إطلاعه على البلاغة العربية ونظرياتها والنقد القديم ومفاهيمه، حين أقبل على القراءات المتعددة للكتب القديمة، فهذه الرؤيا يمكن أن نحددها من خلال " جملة من المصطلحات المأخوذة من البلاغة و النقد القديم لاسيما في بداياته الكتابية، في مؤلفات مثل: بنية الخطاب الشعري وفق المقامات في الأدب العربي، إلى غاية المؤلفات خلال العشرية الماضية"[2].

لا شك أن المنهل التراثي عند **عبد المالك مرتاض** يمثل أحد المصادر الهامه التي اتكأ عليها في بلورة وتشكيل منهجه النقدي السيمسائي.

---

[1]–عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد ، ص 08.

[2]–مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية و الأصول و الإمتداد، ص 139.

❖ **المصدر الحداثي:**

وهو الرافد الذي عرف من خلاله الباحث الحداثة الغربية وأعلامها من خلال القراءة في كتبهم اللسانية أو في الاحتكاك ببعضهم و البحث في أسس وأصول منطلقاتهم الفكرية، وفي هذا المجال يقول **مولاي علي بوخاتم:** "اتخذ **عبد الملك مرتاض** من اللغة موضوعا للألسنية ولغة للنص الأدبي، واعتبرها مبدأ الدراسات النقدية الحديثة المعاصرة محاولا تجاوز المعطيات العلمية الألسنية والاستقلال بنظرية لساناتية عربية"[1].

ونرى **عبد المالك مرتاض** في أكثر من موضوع وفي العديد من مؤلفاته يفصح عن تأثره بالدراسات الحداثية الغربية، وذلك من خلال اعتماده الإجراءات السيميائية ممزوجة ببعض ملامح البنيوية والتفكيكية وفي هذا يقول: "وهذا النص لمحمد العيد جئنا إليه عن قصد و اختيار، بعد أن جلنا طويلا لقصائد ديوانه الأخر، آثرناها بالتشريح و التوسيع بخصائص فنية لم نلاحظها في غيرها، ومنها اصطناع الرمز"[2].

وأكثر مما ميز **عبد المالك مرتاض** عن غيره من النقاد هو محاولة مواكبة النظريات الحداثية، مع التمسك بالتراث من دون القطيعة من المناهج القديمة: "أما ما نود نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية القائم كثير منها على العلم، كما نفيد من بعض التراثيات ونهظم هذه وتلك، ثم نحاول بعد ذلك عجن هذه وتلك عجينا مكينا، ثم بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية"[3].

إن المنهج الذي سار عليه الدكتور **عبد المالك مرتاض**، والمرتكز على مبدأ التوفيق بين التراث و النظريات اللسانية بما فيها الإجراءات السيميائية يفصح عن عوامل تكوينه وتمايز شخصيته الأدبية و النقدية بشكل عام.

---

[1]–المرجع السابق، ص 140.

[2]–عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص 7.

[3]–عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ص 8.

لقد جعل **عبد المالك مرتاض** من هذه العوامل مرتكزا يعكس من خلاله أفكاره وأسلوبه، وهذا من خلال اصطناعه لمجموعة من المصطلحات في النقد العربي المعاصر بغية تدارك الخلط المعرفي الذي عرفه الوطن العربي .

كان هذا الكم الهائل من الكتابات حصيلة لمجموعة من العوامل التي تضافرت فيما بينها:

1.الروافد التراثية:

يشمل المحفوضات من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والفقه والتفسير، والمقطوعات الشعرية من الأدب القديم، كتب البلاغة العربية ونظرياتها، وكتب النقد القديم، ودراسات في علوم اللغة كالنحو والصرف فكان للعامل الديني الذي ترعرع فيه الدكتور الرافد الأول في تكوينه الديني، والتراثي[1].

2.الروافد الحداثية:

وهو الرافد الذي عرف من خلاله الباحث الحداثة الغربية وأعلامها، سواء عن طريق القراءة من خلال بحثه في الحداثة الغربية و أعلامها، سواء عن طريق القراءة في كتبهم اللسانياتية، أو الإحتكاك ببعضهم والبحث في أسس وأصول منطلقاتهم الفكرية[2].

---

[1]–عبد المالك مرتاض، ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993،ص 12.

[2]–مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي،ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2005، ص 15.

مقدمة

يمثل عبد المالك مرتاض قامة عالية في ساحة النقد العربي المعاصر عموما، وفي النقد الجزائري خصوصا، بل إنه ليجدر الإعتراف بما له من سبق في إرساء قواعد الحركة النقدية العربية المعاصرة، ومحاولة رسم ملامح المدرسة النقدية الجزائرية المتميزة.

إذ عرفت الساحة النقدية ظهور عديد من المصطلحات النقدية التي شغلت اهتمام الباحثين و الدارسين ومن أبرزها مصطلح الحيّز، حيث لقي مصطلح الحيّز على يد عبد المالك مرتاض اهتماماً بالغاً، ونال رواجاً لا نظير له، فتئ منذ عهده بالنقد يؤسس له، يرسي قواعده، ويسعى تأصيله مستثمرا قوته اللّغوية ومكنته البلاغية، وسعة اطلاعه على الثقافة الغربية حتى غدا أكثر النقاد الجزائريين اهتماما بالمصطلح اللسانياتي، يحاول التعامل معه بكل ما أوتي من ثروة لغوية هائلة تمتد قواعدها إلى التراث العربي القديم ببلاغته وموروثه الأدبي الزاخر، ويخوض في تفرعاته محكوما بالحدود العامة التي حددها النقاد القدماء، أو كما هو في المعاجم اللسانية الغربية، كما نجده ينحت مصطلحاته باستمرار، بلغته التحفة ذات الأدبية الخارقة و الخصوصية المتفردة، وقاموسه اللّغوي الثري، فخصوصيته خصوصية الرجل المبدع المطلع على خبايا اللغة العربية و أسرارها.

وظل الدكتور مرتاض وفيا لمشروعه الأصيل من خلال منجزاته المتراكمة، و الممتدة طوال ثلاثة عقود من الزمن، وإدراكا منه أن نواة المنهج وليه هي المصطلح فقد كان أكثر النقاد العرب وعيا بأهمية المصطلح، ومكانته داخل الخطاب النقدي.

يشكل الأدب موروثا ثقافيا و حضاريا كبير، وهو زاخر بمختلف الفنون و الأشكال الأدبية، ولقد حاولنا من خلال هذا البحث معالجه أو البحث في جانب وفي خصم بحثنا في الموروث الثقافي جلب انتباهنا مكون من مكونات العمل الأدبي ألا وهو "مصطلح الحيّز" حيث ارتأينا لمذكرتنا هذا العنوان الموسوم ب: "مصطلح الحيّز عند عبد المالك مرتاض ودلالاته"، وسنتناول رواية " البيت الأندلسي " للرّوائي الكبير " واسيني الأعرج" كنموذج للدراسة.

وبناء عليه، فإنه يمكن أن نطرح تساؤلات وإشكالات عدة:

*ما مفهوم مصطلح الحيّز؟ وماهي أهم مجالاته؟ وفيما تمثلت دلالات الحيّز في المتن الروائي؟

وللإجابة على هذه التساؤلات وغيرها، يأتي هذا الموضوع ، محاولة أولية في طريق البحث، حيث وسمته بعنوان " مصطلح الحيّز عند عبد المالك مرتاض ودلالاته " "رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج" أنموذجا، وكان إختياري لهذا الموضوع جملة من البواعث نذكر منها:

مفهوم مصطلح الحيّز عند عبد المالك مرتاض و الفلاسفة، ثم مظاهره ومجالاته، ودلالاته في المتن الروائي .

اقتضت طبيعة الموضوع أن تكون الخطة مقسمة إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، بدأنا البحث بمدخل، ثم فصل نظري وأردفناه بثلاث مباحث، ثم فصل تطبيقي مركزا من خلاله على الأعمال الرّوائية لدى واسيني الأعرج مرتكزين على رّواية - البيت الأندلسي - على سبيل الإستشهاد أو تدعيم الأفكار، وجاءت الفصول وفق النحو التالي:

المدخل، وتطرقنا فيه السيرة الذاتية لعبد المالك مرتاض و ترجمة المصطلحات عنده.

أما الفصل الأول، الموسوم بعنوان مجالات الحيّز في النص الأدبي،حيث تطرقت فيه إلى مفهوم مصطلح الحيّز لغة واصطلاحا، متتبعين في ذلك رأي عبد المالك مرتاض مستأنسة ببعض الأراء التي نراها مهمة لأي دراسة معاصرة، مردفة ذلك أهم الدراسات التي تطرقت عليه من مظاهر الحيّز، وإشكالية المصطلح بين الحيّز و الفضاء لدى عبد المالك مرتاض، مبرزة أهم المجالات في النص الأدبي، مركزة على المجال القصصي و المجال الرّوائي و المجال الشعري.

وفي ما يخص الفصل الثاني، المتمثل في فصل تطبيقي، ولجت من خلال هذا الفصل الأعمال الروائية للكاتب "واسيني الأعرج"، مستهلين منه بالحديث عن المصدر الذي استلهم منه واسيني الأعرج أمكنة الروائية .

ثم بعد ذلك تطرقت إلى، تحديد أنواع الحيّز الروائي في النص، ووظائف الحيّز الرّوائي في الرّواية، ودلالة الحيّز ووصفه، والصراع بين الأمكنة داخل العمل الروائي الواحد، لنختم هذا الفصل بالحديث عن علاقة مصطلح الحيّز، وبالتداخل الذي عرفته رواية واسيني الأعرج .

وبالنسبة للخاتمة تناولت فيها جملة من النقاط واستخلصت أهم النتائج التي تولدت عن الفصول، اعتمدت في ذلك على مجموعة من المصادر أهمها مؤلفات الناقد عبد المالك مرتاض .

كما أضفت بعض الملاحق نثبت فيها بعض المصطلحات الواردة في البحث باللّغتين العربية و الفرنسية، وكذلك لمحة عن حياة الرّوائي واسيني الأعرج وأهم أعماله.

وقد إعتمدت في هذا البحث على مجموعة من المصادر و المراجع التي ساعدتني كثيرا في تحقيق هدفي و الوصول إلى غايتي المنشودة.

وفي الأخير أرجو أن يكون عملي هذا مرجعا لبحوث أخرى وأن يستفاد منه ولو بالقليل.

وختاما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ بن عائشة حسين على جهوده وتوجيهاته وتصويباته، فنسأل له الله التوفيق، وإلى كل من ساعدني في إخراج هذا البحث المتواضع.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول

فصل نظري

1-مفهوم الحيز وأهم مظاهره:

*تعريف الحيز.

*مظاهر الحيز.

*إشكالية المصطلح بين الحيز والفضاء لدى عبد المالك مرتاض.

2-مجالات الحيّز في النص الأدبي:

1-المجال القصصي:

*القصة في الأدب العربي القديم.

*نهضة الأدب العربي المعاصر الجزائر(1925-1954).

*فن المقامات في الأدب العربي.

*فنون النثر الأدبي في الجزائر من(1931-1954).

*الفن القصصي.

*المحاولة القصصية.

*القصة الطويلة.

*القصة الجزائرية المعاصرة.

2-المجال الشعري:

*الخطاب الشعري.

*مستويات تحليل الخطاب الشعري.

*خصائص الحيّز الشعري.

3-المجال الروائي:

*تحليل رّواية زقاق المدق.

*جدول يحصى استعمال المكان والحيّز في المقاربة.

*حيّز النص المدروس.

*أنواع الأمكنة في النص ودرجة تواترها.

تعريف مصطلح الحيّز:

لغة:

يعني الحيّز في وضع اللّغة العربية، وذلك ركحا على التأسيس الإشتقاقي، احتياز شيء بمعنى امتلاكه ليصبح شخصيا. وهوعند النحاة، ذو أصل واوي، لا يائي. وجاء معناه المعجمي من " حاز الإبل يحوزها، حوزا و حيزا وحوزها: ساقها سوقاً رويداً ". "وحوّز الدّار وحيّزها: ما انظم إليها من المرافق و المنافع. وكل ناحية على حدة حيّز[1]، بتشديد الياء، وأصله من الواو. والحيّز: تخفيف الحيّز(...) والجمع أحيّاز، نادر.فأما على القياس فحيّائز، بالهمز..." و الحيّز من الألفاظ العربية القديمة، ورد ذكر بعض معناه في القرآن الكريم.

ومنه جاء "الإنحيّاز و التحيّز، بعد التوسع في معانيه، أي اتخاذ حيّز معين في أصل الوضع الحقيقي للفظ، ثم استعمل في اللّغة الحديثة مجازاً، في المعنى السيء المتمحض لشخص يقف موقفاً غير عدل من شخص آخر، أو من قضية ما"[2].

اصطلاحا:

إن مصطلح "الحيّز"(Espace ; space) لا يبرح غير قارٍ ولا مجمع عليه في الاستعمال السيمائي العالمي (من حيث هو مفهوم)، ولا في الاستعمال السيمائي العربي المعاصر من حيث هو مصطلح، بل ولا في الاستعمال الفلسفي أيضا، كما سنرى بعد حين. إذ أن مفهوم الحيّز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عما يمكن أن نطلق عليه في اللّغة العربية " التحيّيز " مقابلا للمصطلح السيمائي الغربي: spatialisation) (spatialization الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيّز[3]، أو اتخاذ كيفية ما، للتعامل مع هذا الحيّز. وهو المفهوم الذي ينشأ عنه أيضا ذكر مايطلق عليه في السيمائية

---

[1]–عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010 ص147–148.

[2]–المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[3]–المصدر نفسه، ص298.

مصطلح(La proxémique).هو حقل لما يقم، في الحقيقة، على ساقيه في المشروع السيمائي، وغايته هي تحليل أحوال الذوات والموضوعات معا عبر الحيّز.

ويعرف مفهوم الحيّز في الفلسفة على أنه "الوسط الميثالي (idéal le milieu) الذي يتجسد بخارجية أقسامه، وفيه تتمركز مدركاتنا الحسية. وهو يحتوي، نتيجة لذلك، كل الإمتدادات النهائية "[1].

فالحيّز، في مفهوم الفلاسفة "وسط مثالي" ولا نري نحن ضرورة لذلك ليكتسب مثاليته التي قد تسلب منه إذا دل على موقع غير مرغوب فيه. أم يمكن أن يكون حيّز السجن مثلا وسطا مثاليا، والحال أنه في مفهوم كل ذهن عاقل يشكل حيّزا ما (فضاء) مزعجا، بل مشقيا؟ ولا يقال إلا مثل ذلك في حيز النعيم في الجنة، وحيز العذاب في الجحيم. فالأول مثالي محبوب، والآخر مذموم غير محمود[2].

فهو بذلك قد خالف جماعة من النقاد العرب المعاصرين، ممن استخدموا مصطلح (الفضاء) في كتاباتهم، واصطنع لنفسه مصطلحا قائلا إن: "الحيّز(espace) بالفرنسية (raum) وبالألمانية (space) وبالإنجليزية (spasio) وبالإيطالية (espacio) وبالإسبانية: ليس مفهوما نقديا أصلا، كما أسلفنا إلى الإشارة إلى ذلك وإنما هو مصطلح ينتمي إلى معرفيات لسانية شتى كالجغرافيا، وعلم الفضاء، وعلم السياسة (الحق الفضائي، أو الحيّز لبد ما...)، ... لا يستطيع ان يعرف العالم (الحيّز)، الذي يحيط به، ولا حيّز جسده نفسه، ولا البعد الذي يفصل بينهما أيضا "[3]، ويضيف قائلا: " لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح (الحيّز) مقابلا للمصطلحين الفرنسي و الإنجليزي: (espace space) في كل كتاباتنا الأخيرة وقد حاولنا أن نذكر

---

[1]–المصدر السابق، ص 148.

[2]–المصدر نفسه، ص 149.

[3]–عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل، مركب لقصيدة أشجان يمانية، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994.ص 180.

في كل مرة عرضنا فيها لهذا المفهوم علة إيثارنا مصطلح (الحيّز) وليس (الفضاء) الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة [1].

يرى **الدكتور مرتاض** أن هناك جملة من المصطلحات تصب جميعها في معنى (espace) " هناك جملة من المترادفات والمتقاربات المعاني من الألفاظ كلها يمكن أن ينصرف إلى هذا المعنى مثل: (المجال)، (الحقل)، و(المكان)، و(الفضاء)... بينما (الحيّز):

(هو مصطلحنا) شديد التسلط بحيث يستطيع أن ينصرف إلى اليابس والمائي إلى الملموس من المكان..." [2] فهو بذلك يؤصل لمصطلح (espace) بمصطلح (الحيّز)، كما أنه وظف التراث الفلسفي الإسلامي حينما أن مفهوم الفضاء مصطلح متبلور انطلاقا من الدلالة المعجمية إلى الدلالة المصطلاحاتية القائمة على خلفية معرفية وبهذا يكون الفلاسفة المسلمين في نظر **عبد المالك مرتاض** يعدون المكان والجسم متلازمين[3].

يحرص **الدكتور مرتاض** على استعمال مصطلحه (الحيّز) بدلا للمصطلحات العربية المتداولة مثل (الفضاء) و(المكان) و(المجال)، فمصطلح الفضاء" مصطلح عام جداً، وقد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه، إذ يوجد مثلا في لغة القانون الدولي: "حق الفضاء" (droit de espace) [4]، أما مصطلح المكان فهوَ" يطلق على الحيّز الجغرافي (المادي)، (الأرض بما ينشأ عنها من وجود الصحاري والجواري، والرواسي والأواخي...)" [5]، وأما مصطلحا (الحقل و المجال فهما "...

---

[1]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد، (د ت)، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران، ص185.

[2]–عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ط1، دار المنتخب، العربي، بيروت 1994. ص 179.

[3]–نور الدين دريم، آليات اصطناع المصطلح عند عبد المالك مرتاض، مجلة اللغة، والاتصال، ع ، جامعة وهران، الجزائر، جويليةن 2014، ص 143.

[4]–عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010، ص 297.

[5]–عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة القراءة، ص179.

ضيقا الدلالة بحيث لا يكادان ينصرفان إلا لمدلولات محدودة بالجغرافيا و الاستعمال "[1]، بينما مصطلح (الحيّز) فهو شديد التسلط بحيث أن ينصرف إلى اليابس والمائي، وإلى الملموس من المكان وإلى مجرد الممتلئ بالهواء والغاز..." [2].

نحلص مما سبق أن مصطلح (espace) عند ترجمته إلى العربية أوقع العديد من النقاد في لبس، لذلك سارع الدكتور **مرتاض** إلى محاولة التأصيل لهذا المصطلح بمصطلح الحيز.

مظاهر الحيّز:

1. المظهر الجغرافي:

إن مفهوم الجغرافيا يعني كما يدل عليه أصله الإغريقي،"وصف الأرض"، والحق أن هذا اللفظ مركب من جذرين اثنين سابقة "Gé" ومعناها الأرض ولاحقة " ; Graphe graphie"، ومعناها، أو معناهما "الكتابة "فكان لفظ الجغرافيا، انطلاقا من أصله الإغريقي القديم، يعني علم المكان، أو مثول المكان في مظاهر مختلفة[3] .

ولمَّا كان الحيّز الرّوائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية (الشخصية): فإن هذه الشخصية ما كان لها لتضطرب إلا في حيّز جغرافي، أو في مكان.

إن الجغرافيا، كما حددت نفسها تعني "العلم الذي موضوعه وصف، وشرح، الحيّز الراهن، والطبيعي، والإنساني، لوجه الأرض"[4]:فهل الحيّز الأدبي موضوعه هذا؟ وهل سيستطيع بحكم وضعه أن يتطلع إلى هذا المستوى من العلم و الصرامة؟.

إن الحيّز الأدبي الرّوائي، ليس الجغرافيا، ولو أراد أن يكونها، إنه مظهر من مظاهر الجغرافيا.

---

[1]–المصدر السابق، ن ص .

[2]–المصدر نفسه، ن ص .

[3]–عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، مقامات السيوطي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1996، ص 113–115.

[4]–المصدر نفسه، ص 116.

2:المظهر الخلفي:

يمكن أن نطلق على" المظهر الخلفي" للحيّز: "المظهر غير المباشر"، بحيث يمكن تمثلُ الحيّز بواسطة كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل: الجبل، والطريق، والبيت، والمدينة ... [1]وذلك بالتعبير عنها تعبيراً غير مباشر مثل قول القائل:" في أي كتابة رّوائية، سافر، خرج، دخل، أبحر، ركب الطائرة، سمع المؤذن، مر بحقل ... .

فمثل هذه الأفعال أو الجُمل، تحيل على عوالم لا حدود لها: وهي كلها أحيّاز في معانيها، فالذي يسافر، يتحرك وينتقل ويتحمل، وهو لا يخلو من أحد الأمور وذلك بناء على سياق السرد [2].

ثم إن الذي يخرج لا يخلو من أن يكون خروجه من حيّز ما، ومقصده إلى حيّز ما آخر، ففعله حركة، وحركته تجري في حيّز، وحيّزه مظهر من مظاهر الفراغ والإمتلاء، والإنجزار و الإمتداد .

إن توسعنا في رؤيتنا إلى الحيّز، وهي رؤية تبدو لنا مشروعة: "فإن كل حيّز سيولد حيّزا آخر مثله، أو اكبر منه "، وهو ما يمكن أن نطلق عليه "النشاط الحيّزي"، " أو الحيّززة " (spatialisation ; spatialization)، إذ سينشأ عن المرور حركة المشي وهذه الحركة ينشأ عنها امتداد غير محدود لهذا الحيّز[3]، إذ قد يكون هذا الحقل ممتدا في الطول، وممتدا في العرض، وممتدا في الإرتفاع إذا كان قائما في هضبة من الهضبات، فالمرور نفسه يستحيل إلى حيّز متحرك من وجهة، وممتد في عدة متجهات من وجهة أخرى.

---

[1]–عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 ص 245.

[2]–المصدر نفسه ، ن ص.

[3]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ط 1998، ص124.

وإذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيّز لا حدود له ولا إنتهاء ، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرّواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيّز من بين مشكّلات البناء الرّوائي كالزمان و الشخصية واللغة ... ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة، رّواية ...) أن يضطرب بمعزل عن الحيّز الذي هو من هذا الإعتبار، عنصرٌ مركزيٌ في تشكيل العمل الرّوائي حيث يمكن ربطُه بالشخصية واللّغة والحدث ربْطا عضوياً[1]

إشكالية المصطلح بين الحيّز والفضاء لدى عبد الملك مرتاض:

1:إشكالية مصطلح الحّيز عند عبد الملك مرتاض:

تبرز إشكالية مصطلح " الحيّز " لدى عبد الملك مرتاض في طليعة اهتماماته المصطلحيّة البنيوية و السّيميائية، ولذلك فإنّ الدّارس لأعماله النّقدية الحداثية، يجدها عامرة بمناقشة شؤون الحيّز في اللغة، وفي الإصطلاح وفي الدّلالة، فما فتئ بقلب مفاهيمه ومعانيه، ويفحص استخدام النّقاد له[2]، ويمحّص حدود الفرق بينه وبين عدة مصطلحات تحيط به وتتداخل معه، لقد بدأ إصراره على تأكيد خوضه في شأن الحيّز في جل إيحائه، وعلى درجة من التفاوت في الإلحاح بالأهمية ومن النَماذج النَقدية التي كرّر فيها الوقوف على مسألة الحيّز وما يرادفه كالفضاء، او يرتبط به كالمكان.

اعماله الأتية : سواء في الخطاب الشعري أو الخطاب السردي:

---

[1]–المصدر السابق ص 125.

[2]–المصدر نفسه، ص124.

الخطاب الشّعري[1]:

عنوان الكتاب	الفصل المخصص لدراسة الحيز مع الترقيم
1-بنية الخطاب الشّعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ط 1991.	الفصل الثالث:خصائص الحيّز الشّعري من ص 77 إلى ص 107.
2-ألف،ياء، تحليل مركّب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ط2004.	الفصل الرابع:الحّيز الشّعري في نص أين ليلاي من ص 173 إلى ص 179.
3-التّحليل السيميائي في الخطاب الشّعري،تحليل مستواتي لقيصدة شناشل ابنة الحلبي ط2001.	المستوى الثاني:الحيّز والتّحييز في اللُغة الشّعرية لدى السيّاب من ص 113 إلى 148.
4-الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ط2005.	القسم الثالث:ثانيا المستوى الحّيز من ص 166 إلى ص 181.

[1]-المصدر السابق-ص125.

1-الخطاب السّردي[1]:

عنوان الكتاب	الفصل المخصص لدراسة الحيّز مع الترقيم
1-الألغاز الشَعبية الجزائرية ط 198.	الفصل الثالث:الحيّز في الألغاز الشعبية من ص 67 إلى ص 79.
2-الأمثال الشَعبية الجزائرية ط 1982.	القسم الثاني:الفصل الأول:الحيّز في الأمثال الشعبية الجزائرية المعاصرة من ص59 إلى ص70.
3-القصة الجزائرية المعاصرة ط 1990.	الفصل الثاني:خصائص الحيّز في القصَة الجزائرية المعاصرة من ص 99 إلى ص 133.
4-الف ليلة وليلة-تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد- ط 1993.	المستوى الرابع:الحيّز في حكاية جمال بغداد من ص113 إلى 151.
5-تحليل الخطاب السّردي معالجة تفكيكية سميائية مركَبة لرواية زقاق المدق ط 1995.	الفصل الثالث:ثانيا: المكان:من ص245 إلى ص 260.
6-في نظرية الرّواية ط 2004.	الفصل الخامس:الحيّز الروائي وأشكاله من ص185 إلى ص 214.
7-نظرية النَص الأدبي ط 2 (2010).	الفصل السابع:الحيّز الأدبي ص 295 إلى ص335.

[1]-المصدر السابق- ص28.

2:إشكالية مصطلح الفضاء عند عبد المالك مرتاض:

يقدم لنا مرتاض صورة واضحة لما يطمح إليه من خلال دراسته الحيّز(حسب المصطلح الذي يستعمله هو)، فهذه الدراسة عنده (تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والإمتدادات والأحجام الحيّزية التي ترى أنها تحمل في طياتها لطائف الحيّز المجسد على الخشبة السردية أو الشعرية أو الحيّز النابع فيما وراء هذه الخشبة، وهو مانطلق عليه كما أسلفنا الملاحظة "الحيّز الخلفي" مقابل "الحيّز الأمامي")[1].

وإذا كان **مرتاض** هنا يكرر على مسامعنا حديث الأحجام و الخطوط والأبعاد، وهي الأمور التي سبق تناولها من قبل النقاد فإنه يضيف في نهاية نصه هذا "فكرة الفضاء الأمامي والفضاء الخلفي"، وهذا تقسيم دقيق لما تحدثنا عنه في سياق المعاني المباشرة وغير المباشرة، فالأولى تمنحنا شبكة الفضاء الأمامي، أي التي تتفق حولها ببساطة، والثانية تمنحنا شبكة الفضاء الخلفي، أي التي محكها الأساسي هو التأويل والتي عموما ماتقضي إلى حالات الإختلاف.

ويبتغي **مرتاض** في مكان آخر التحقيق أكثر حول الفضاء، أو حول منبعه في النص ، فيطرح السؤال:" هل الحيّز هو الدال أو المدلول ؟ وبعبارة أخرى: هل الحيّز هو المتحدث أو المتحدث عنه؟"[2].

فيجيب هنا مرتاض بأن "الحيّز في حقيقة أمره يقوم بدور الدال طورا ويدور المدلول طورا ثانيا"[3].

وهذا ما نرى غيره، لأن الفضاء لا يقوم بدو الدال او المدلول في أي حين ولا بفعل ذلك بأي حال من الأحوال، فالفضاء هو نتيجة إيحاء هذين معا، لذلك فهو الدال والمدلول معا، و في الوقت نفسه، من جهة، ومن جهة أخرى فهو النتيجة لا السبب.

---

[1]–عبد المالك مرتاض، (أ – ي)، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1992، ص 11.

[2]–عبد المالك مرتاض، من أين ؟ وإلى أين ؟، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1983.

[3]–عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، ط 1، 1986، ص103.

إذ أن الدال بأصواته وتراكيبه الصوتية الملفوظة يحمل دلالات نفسية معينة (هي مستقلة تماما عن المدلول)، فكثيرا مانقول مثلا عن قصيدة شعرية أن بها راءات كثيرة أو أحرف شفوية كثيرة، أو أنها قليلة أحرفها المهموسة أو المهجورة ...أو...إلخ وهذا أحيانا يجعلنا نطلق أحكاما كثيرة .

وإذا التفتنا إلى الفضاء الخلفي للنص، فإننا نلقى الكلمات بمدلولاتها تعمل أكثر من عملها بأصواتها ... وهذا هو مجال المدلول لكي يعرب عن مساهماته في تكوين الفضاء.

إن فكرة الفضاء هي إلا إمتداد للصورة الشعرية، فالصورة الشعرية تحمل الدلالات، وتوحي لنا بما هو قاو وما هو متغير من هذه الدلالات [1].

مجالات الحيّز في النص الأدبي:

1-المجال القصصي:

❖ **القصة في الأدب العربي القديم:**

تضاربت آراء الباحثين حول وجود القصة في التراث بين النفي القاطع والإعتراف الخجل، والإثبات القوي، ولقد تزعم(طه حسين) تيار المذكرين، ومد رواق الإنكار إلى الأدب الجاهلي كله، وأحدث ضجة بعد صدور كتابه(في الشعر الجاهلي)، حين شكك فيه على قدرة العرب الجاهلين على الإتيان بمثل هذا الشعر معتبرا إياه انتحالا، ولقد كان متأثرا بالدراسات الإستشراقية، التي ترفض الإعتراف بعبقرية الإنسان العربي وتفوقه. حيث انبهر هؤلاء لما وقفوا عليه من بلاغة وحسن في استعمال اللغة وتجويد أساليبها، وهو ما لا تستسيغه الحضارة الأروبية لأنها تريد أن: تسحب رؤية الغربي وتمركزه الذاتي على رؤى الشعوب الأخرى، فتؤممها وتستلبها وتعرض عليها رؤيتها الخاصة[2]، واعتبرت مزاعم "**طه حسين**" : " أول

---

[1]-المصدر السابق، ص 115.

[2]-حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة و التحول، منشورات دار الغرب، ط 2001،2002، ص20.

ظاهرة من ظواهر الغزو الفكري للعقل العربي و الفكر العربي الحديثيين "[1] ، وشاطره الفكرة نفسهالا "**محمد غنيمي هلال**" **ف**ي قوله: "لم يكن للقصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر، بل لها مفهوم خاص لم ينهض بها، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية انسانية، ولابد أنه كانت للعرب حكايات يلتهون بها ويسمرون، ولوأننا عددنا مثل هذه الحكايات قصصا لكانت القصة أقدم صورة للأدب في العالم"[2]، ولقد أقحم "**مرتاض**" نفسه في أول كتاب له:"**القصة في الأدب العربي القديم**" **د**اخل هذا الصراع وتبنى موقفا أثبت فيه وجود القصة في الأدب العربي، وقاد أنصاره إلى تأصيل العقل و الوجدان، وجاء كتابه كرد على المستشرق(**أرست رينان**) الذي شكك في وجود جنس القصة في الأدب العربي، ويرجع إنكار المستشرقين لوجود القصة في الأدب العربي إلى أنهم وضعو نصب أعينهم القصة الغربية في صياغتها وإطارها المرسوم لها فاتخذوا منها نموذجا و مقياسا وميزاننا.

هذا النموذج الغربي يتوفر على قسط كبير من الخيال ودرجة من التمدن وسمو في العقلية، ويتجلى لنا في هذا النموذج احتقار المستشرقين للإنسان العربي والإستخفاف به، ويدعم (**رينان**) هذا القصد:" من أغرب المدهشات أن تثبت تلك اللغة القومية وتصل إلى درجة الكمال وسط الصحاري عند أمة من الرحل، تلك اللغة التي فاقت أخواتها بكثرة مفرداتها ودقة معانيها وحسن نظام مبانيها، ولم يعرف لها في كل أطوار حياتها طفولة ولا شيخوخة، ولا نكاد نعلم من شأنها إلا فتوحاتها وانتصاراتها التي لا تبارى، ولا نعرف شبيها بهذه اللّغة التي ظهرت للباحثين كاملة من غير تدرج وبقيت حافظة لكيانها من كل شائبة[3] " فلم يكن إنكارهم لجنس القصة في الأدب العربي من باب العلمية الخالصة، بل لحاجة في أنفسهم يشاطرنا الرأي فيها (**فاروق خورشيد**) :" هذا

---

[1]–بغداد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية، دار الشهاب للطباعة و النشر، باتنة (د ت)، ص37.

[2]–محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (د ط)،1997ص491–492.

[3]–مجلة اللسان العربي، ص85.

الموقف الذي يقفه أحمد أمين بسير فيه وراء المستشرقين من أمثال أوليري و رينان ومرجليوث وغيرهم ممن يسمون العرب بصفة المادية وضعف الخيال بل ويقرون أن العرب لا يعرفون المعنويات ...

ولسنا نشك لحظة واحدة في أن هذه الأحكام لم تصدر عن الرغبة العلمية الخالصة لوجه الله والعلم" [1]، ولعل البيئة العربية الجذباء منعت وجود هذا الجنس لأن مناظرها لا توفر للقاص إلا حيّزاً ضيقاً من الخيال وهو الذي ربما دفع ب "**أحمد غنيمي هلال وأحمد أمين**" إنكار وجود القصة في التراث العربي، ولا نشك إطلاقا في سمو عقلية الإنسان العربي رغم بداوته، ولا يختلف "**مرتاض**" مع هؤلاء الباحثين من حيث المبدأ في عدم وجود قصة ناضجة مكتملة ناجزة في تراثنا، وإنما يقصد تلك القصة التي يعرفها:" لست هنا أريد بالقصة المشتملة على العناصر الفنية المصطلح عليها حديثا بين النقاد من مختلف الآداب الإنسانية الراقية، من زمان ومكان وحوادث وحبكة وحركة وحوار وعقدة، ولكن أقصد هذه الأقصوصة أو القصة البسيطة التي انبنت على الواقع طورا، وعلى الخيال طورا ثانيا، وعلى الواقع الممزوج بالخيال طورا ثالثا "[2].

هذا الرد جعل "**مرتاض**" يدشن مسيرته النقدية بالعودة إلى التراث حيث أتاح له ذلك استجلاء روعته وجماله فأقام عليه بعد ذلك مشروعه النقدي، وصار سمة منهجية لازمت كتاباته لأزيد من أربعة عقود.

أما عن منهجه الذي ابتغاه في دراسته فيقول عنه:" إن موضوع هذا الكتاب جديد، وجدته تأتي إليه من أن أحدا لم يتناوله على هذا النحو الدراسي المفصل من قبل، ولعل

---

[1]–فاروق خورشيد،في الرواية العربية (عصر التجميع)، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص215.

[2]–عبد المالك مرتاض، في الأدب العربي القديم، مكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة و التوزيع و النشر،الجزائر ط1968،1 ص19.

جدته تأتي إليه أيضا من أن بعض المستشرقين زعموا أن العربية لم تعرف القصة في خلال أطوار آدابها[1].

❖ **نهضة الأدب العربي المعاصر الجزائر(1925-1954):**

هذه الفترة سبقه إليها بالدراسة **(عبد الله الركيبي)** في كتابه (القصة الجزائرية القصيرة) من 1928 إلى 1962 وتعد دراسة (الركيبي):" أول دراسة أكاديمية، جامعية تعالج موضوع تأسيس الخطاب السردي، وتطوره في الأدب الجزائري الحديث"[2] أما عن تخصيصه لهذه الفترة دون سواها فلها أسبابها، حيث كان يربط البعض بداية النهضة في الجزائر سنة 1925، أما سنة 1954 فهي سنة اندلاع الثورة المباركة. وفي هذا الكتاب بدأ **الدكتور عبد الملك مرتاض** يتمثل المنهج التاريخي بشيء من الوعي من جهة واحترام للصرامة المنهجية التي تفرضها الدراسات الأكاديمية من جهة أخرى.

وإن كان " مرتاض " يرى أن النهضة سبقت ذلك بكثير مع العلامة "عبد الحميد بن باديس "و"مبارك الميلي".

ومن أهم القضايا التي تناولها[3]، النهضة في تمفضلاتها الأربعة الفكرية و الأدبية و الصحافية و التاريخية. ولما كان هذا البحث قريبا إلى التاريخ منه إلى الأدب والخوض في الفكر الجزائري المعاصر على مستوياته الأربع التاريخ ، الإصلاح، الصحافة، الأدب يستشعر الناقد خروجه عن الإطار الأدبي الخالص فيقول:" فليكن هذا البحث من أجل البحث عن الحقائق التاريخية بما فيها الأدب المنثور، والصحافة،

---

[1]-عبد المالك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، دار المكتبة الشركة الجزائري، الجزائر، ط1، 1988 ص5.

[2]-شربيط أحمد شربيط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، مؤسسة الشروق، للنشر والطبع، الجزائر، ط1ن 2001 ص9.

[3]-عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983 ص9.

والصراع الفكري بين الجزائريين والفرنسيين المستعمرين و المحاولات التي كتبت عن تاريخنا"[1].

لقد أغنانا بذلك عن الخوض فيتفاصل الكتاب، الذي كان يميل فيه إلى سرد حقائق تاريخية ساهمت في بعث النهضة في مختلف مستوياتها، وليتأتي له ذلك قسم كتابه ثلاثة أقسام:

القسم الأول: بحث في الشؤون الفكرية و الإصلاحية للأمة.

القسم الثاني: الحركة الأدبية "الصحافة – المقالة – القصة".

القسم الثالث: حركة التأليف في الجزائر.

وكل قسم قسمه إلى فصول مراعيا فيها " جانب الوحدات الموضوعية الداخلية، والتنسيق في الملائمة والمؤاخاة بين المواد التي تشكل هذا البحث"[2].

في هذه الدراسة ومقارنة مع دراسته ل:"القصة في الأدب العربي" – من وجهة نظري – صار الناقد أكثر نضجا ووعيا وتحكما في منهجه من أي فترة سابقة، حيث بدأ يتمثله تمثلا شموليا يجمع فيه كل التيارات التي ساهمت في وجود هذا المنهج والتي صار مدينا لها بعد ذلك. وإن لم يوظفها حرفيا وأولها تيار(**هيبوليت تين**) الذي ركز على ضرورة العناية باللحظة التاريخية التي ولد فيها العمل الأدبي.

الأدب في ظل تأثير ثلاثية الشهيرة،(العرق، "الجنس"و البيئة"الوسط" والعصر "الزمان" أو اللحظة التاريخية). (Miliru-Race-Temps) وتعتبر هذه الأفكار ترجمة للنظريات الحديثة في ربط الأدب بالحياة. خصص الناقد دراسته جزءا للعصر، إذ أشار إلى الظروف التي أحاطت بالأدب الجزائري في هذه الفترة، حيث صور لنا الصراع بين اللغة الفرنسية والعربية ومدى تأثيره على المواطن الجزائري .

في قوله:" وحتى أولئك الذين كنت تجدهم في المدن الجزائرية، يتحدثون إليك

---

[1]–المصدر السابق، ص 10.

[2]–المصدر نفسه، ص 4.

بالفرنسية، حين يدعوهم داعي الإضطرار، أو داعي الإختيار"[1]، "وإن الجزائر كانت مستقلة من الناحية الإجتماعية، عن الإستعمار الفرنسي استقلالا يكاد يكون تاما، ولا نكاد نستثني من ذلك إلا بعض المدن التي كانت تكتظ بالأوروبيين"[2]، كما تطرق إلى دور المراكز الثقافية، ونعتبر هذه أحد المؤثرات – بحسب تعبير (تين) – التي كانت سببا مباشرا في بعث النهضة الأدبية في الجزائر.

إذا كان مرتاض في كتابه القصة في الأدب العربي القديم يرد على المستشرق"رينان" فإن كتابه هذا جاء ليرد على أولئك الذين زعموا أن لا وجود لأدب جزائري قبل الإستقلال، فكأنما المنهج الذي اعتمده يقوم بوظيفتين أساسيتين، الأولى: إثبات وجود أدب جزائري في هذه الفترة، والثانية: الكشف عن حقائق تاريخية تتعلق بالنهضة الجزائرية[3].

❖ **فن المقامات في الأدب العربي:**

يكشف لنا هذا الكتاب عن هاجس آخر تملك "مرتاض" هو هاجس التأصيل، فبعد تأصيله لفن القصة في الأدب العربي القديم يعود مرة أخرى لتأصيل فن المقامة، وهاجس التأصيل ظهر بشدة أواخر الخمسينيات من القرن الماضي حيث كان يشكل ضرورة قومية ملحة في ظل تنامي الحركات التحررية في الوطن العربي، ليتحول في الفترة التي ظهر فيها كتاب "مرتاض" إلى وسيلة تنأى بها عن تيارات الحداثة الجارفة التي وصلت شواطئ الدول العربية والتي جرفت معها الكثير من الأقلام العربية إلى درجة أن وصفت هذه الأقلام تراثها بأنه مجرد حذلقة لغوية ثقيلة. وأنه أدب تسلية الملوك والسلاطين وطرد السأم عنهم.

غير أن "مرتاض" أدرك أن هذه الحداثة وإن كان ظاهرها علميا فإن باطنها يحمل عداه شديدا لهذا التراث، ماجعله يقيم مشروعه على إحياء هذا التراث، ويجعل مهمته كما

---

[1]–عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2 ،ص29.

[2]–المصدر نفسه، ن ص.

[3]–المصدر نفسه، ص9.

حددها(شكري عياد):" مهمة "الجيل الأوسط"– مهمة أرجو ألا تطون قد أفلتت بعد من أيديهم – هي أن يجعلو التغيير تأصيلا، أن يعيدوا "بالطرق العلمية " دراسة الأشكال المقتبسة باعتبارها وقائع متطورة لا حقائق مطلقة، ثم يعيدوا صياغتها ليجعلوها ملكا لهذا الشعب العربي، وافية بمقاصده "وليست هذه فيما أحسب " مهمة الجيل الأوسط وحده، بل هي مهمة أجيال عدة، فالتأصيل من حيث هو دراسة للأشكال الأدبية المقتبسة باعتبارها وقائع متطورة، يقتضي وجود أصل انبثقت عنه، وليست هذه الأشكال حقائق مطلقة ناجزة استوردناها من ثقافة الآخر، فمهمة الباحث من منظور شكري أن ينطلق في دراسته من أن هذه الأشكال وقائع المتطورة ليصل بها إلى أصلها الأول الذي قد يكون موجودا في تراثنا العربي، ثم يعيد صياغتها لتصير ملكية عربية أصيلة"[1]. غير أن غاية "مرتاض" التأصيلية في كتابه لم تكن في البحث عن وضع أصول وقواعد لهذا الفن، بل غايته البحث عن قواعد هذا الفن.

من هنا بدأ يظهر النضج المنهجي عند "مرتاض"، وصار هاجس الريادة في منحنى تصاعدي، بدراسته لمدونة عريضة تغطي فترة زمنية تقارب عشرة قرون تقدم بها لنيل شهادة الماجيستير، وذهب في تحليله إلى أبعد ما ذهب إليه "شوقي ضيف" في كتابه (المقامة) ويعد هذا الكتاب من الكتابات الأولى التي سلطت الضياء على هذا الفن وفيه ينفي عنها قصيصتها:" ليست المقامة إذن قصة وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة"[2]، حيث يدرج ناقدنا (مرتاض) هذا الفن في جنس القصة ويكتشف أن من بين مقامات البديع:"يمكن اعتبارهن صالحات للتمثيل المسرحي

---

[1]–شكري عياد، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة (د ط) 1981،ص20.

[2]–شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، القاهرة ط4 (د ت)،ص9.

المحدود كالمضيرية، والحلوانية، والقردية، والجاحظية وغيرها"[1] وبذلك فتح الباب لكثير من الدارسين لتناول المقامات كجنس مسرحي، وبعد عشرين سنة في أوج التحامه بالمنهج السيميائي، وفي دراسة جديدة للماقامات في كتابه "مقامات السيوطي"، بدا له أنه كان من ضلال لما جعل المقامة صنفا من أصناف القصة:"ذلك أن التعصب للمقامة إلى حد اعتبارها قصة فنية، هو ظلم للقصة و للمقامة معا"[2].

ماجعل أحد النقاد الجدد يعلق على ذلك:"أما مرتاض فقد أعلنها توبة حاسمة حين بدا له، بعد عشرين عاما من قراءته السابقة، أن القول بقصصية المقامات لم يكن في مورده، ومكانه الصحيح"[3]، أما عن المنهج الذي اعتمده يقول:"يعالج المقامات بوجه عام من يوم بزوغه إلى يوم أفوله بالإضافة إلى البحث في خصائصه الفنية والخوض فيما اعتوره من تطورات خلال عصور تاريخ الأدب العربي"[4].

ومن أهم العناصر المنهجية للكتاب: احترامه للتسلسل الزمني لهذه المقامات بدءا من أحاديث الجاحظ وابن دريد...إلى سجع الكهان للإبراهيمي مرورا بمقامات بديع الزمان وغيرها، فكشف عن الأسباب التي ساهمت في ميلاد هذا الجنس الأدبي، وصحح ما علق بتطوره من أخطاء تاريخية، كما أثبت بعض أحاديث ابن دريد المتخالف في صحتها. ويزداد بعد ذلك هاجس التأصيل توهجا، ويسلطه على الأدب الجزائري مرة ثانية ليثبت للمشككين في عروبة الجزائريين عن وجود أدب يحمل من الخصائص الفنية ما يجعله ابنا شرعيا للأدب العربي.

---

[1]–عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر(1988)،ص489.

[2]–عبد المالك مرتاض، مقامات السيوطي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1996 ص12.

[3]–نادر كاظم، المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،ط1 ،2003 ص386.

[4]–عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، 1988 ص3.

فنون النثر الأدبي في الجزائر من (1931-1954):

وهو عبارة عن رسالة قدمها لنيل شهادة دكتوراه، وهو آخر عهد له مع المناهج السياقية، فإذا كان في كتابه نهضة الأدب الجزائري سعى إلى إثبات وجود أدب جزائري في فترة معينة من الزمن. فإنه في كتابه هذا ركز على الجانب الفني الذي غفل عنه في الكتابات السابقة، مما جعل أحد النقاد يراه يقوم: "بالجانب الثاني من أدوار النص الوثيقة.

فهو تعميق وحفر في الجانب الفني والجمالي"[1]، كما تداخل المنهج التاريخي بالفني والذي يرى فيه (سيد قطب) حتمية حيث يقول:"هذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلا بد فيه من قسط من المنهج الفني، فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من المراحل"[2]. يحاول"سيد قطب" أن يربط علاقة بين المنهجين حجته في ذلك، أننا إذا أردنا أن ندرس أي جنس أدبي فسنتتبع هذا الجنس منذ نشأته المعروفة، ثم نرتب النصوص التي وصلتنا وترتيبها ترتيبا تاريخيا بعد تحريرها والتأكد من صحتها ونسبتها إلى قائلها، ثم نعمد إلى جمع أراء المتذوقين والنقاد على إختلاف عصورهم لهذا الجنس فإذا ما تم تحقيق ذلك التفتنا إلى جميع الظروف التي أحاطت بتلك الطوار وأثرت فيه. إن أية مرحلة من المراحل السابقة، إذا ما تمت بهذه الصورة لن تكون من صميم وظيفة الناقد الأدبي، إلا إذا تسنى لنا في كل مرحلة " أن تتذوق النصوص التي جمعناها وأن نلمس خصائصها الشعورية والتعبيرية- وهذا هو المنهج الفني في صميمه، ولابد لنا أن نتذوق آراء المتذوقين و النقاد على مدى العصور، لنكون قادرين على الموازنة وتطبيقها على مابين أيدينا من النصوص"[3].

فإذا أردنا أن نثبت صحة نسبة أبيات من الشعر إلى "امرئ القيس" وهذه من المسائل التاريخية الجوهرية. وفي ظل غياب أي شواهد تاريخية، فإننا نلجأ إلى قاعدة

---

[1]-حبيب مونسي، فعل القراءة و التحول، منشورات دار الغرب، ط1، 2001-2002،ص88.

[2]-سيد قطب، النقد الأدبي و أصوله وماهجه، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط5،1983 ص125.

[3]-المرجع نفسه، ص 166.

من قواعد المنهج الفني، نتذوق الشعر الجاهلي أولا ونقرر خصائصه الشعورية والتعبيرية، ثم نسقط شعر (امرؤ القيس) عليها هذا ما يهدينا إلى معرفة صحة نسبتها أو خطئها[1].

وقد لجأ (مرتاض) إلى ذلك في بعض الأحكام وقد دفعه إليها منهجه الذي اعتمده في دراسته:" فكان لا مناص لنا من أن نتبع ذلك المنهج الذي دفعناه إلى اصطناع الرأي الخاص في إقامة كثير من الأحكام"[2].

وقوله أيضا:" إن جدة الموضوع الذي تناولناه، جعلتنا أحيانا نصدر في أحكامنا وأرائنا صدورا شخصيا لا تحويل فيه على أي مصدر، أو رأي أي باحث سابق، وقد اتخذنا من مادة النصوص الأدبية مصدرنا في إقامة الأحكام، ومعولنا في تقرير الآراء. ويتجلى ذلك خاصة في الباب الثالث الذي عقدناه للحديث عن النواحي الفنية"[3].

وعن هذه الأحكام وخشية أن تكون مرتجلة يقول:" لم تكن عشوائية أو مرتجلة، و إنما اجتهدنا في أن تكون قائمة على أصول من العلم بهذه الفنةن التي درسناها[4].

كما تبلورت في هذا الكتاب أفكار(غستاف لانسون) وهو من أكبر رواد هذا المنهج، حيث أصبح ينسب إليه ما يعرف "اللانسونية" وهو من أكثر الأساتذة الذين أثروا في النقد العربي، ومن بين تلاميذته "طه حسين ومحمد مندور"[5]. والذي حدد العناصر الأساسية في البحث التاريخي وهي:

1- توزيع النوعي للأجناس الأدبية خلال مراحل تاريخية مختلفة وذلك برصد النصوص الأدبية نثرية كانت أو شعرية خلال مرحلة معينة وخصائصها ومميزاتها ثم رصدها في مرحلة تاريخية مختلفة ورصد أهم التغيرات التي طرأت عليها وهلم جرا.

---

[1]-المرجع السابق، ن ص.

[2]-عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(1983) ص5.

[3]-المصدر نفسه، ن .ص.

[4]-المصدر نفسه، ص 7-8.

[5]-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، بيروت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، مصر، 2002 ص 38-39.

2- تمكنه من دراسة المذاهب الأدبية المختلفة، والمرتبطة بعصور متعددة مثال ذلك:(رصد نشأة الكلاسيكية وتطورها، وتتبع التغيرات التي طرأت عليها لفترات زمنية معينة)عن التطورات المسايرة لها.

3- تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية، وكتابة تاريخ الآداب.

4- الإهتمام بدراسات المدونات الأدبية لفترات زمنية طويلة[1].

❖ **الفن القصصي:**

إن أول عمل قصصي في المشهد الأدبي هو قصة "فرنسوا و الرشيد "ل(محمد السعيد الزاهري) التي صدرت في جريدة "الجزائر" في سنة خمس وعشرين وتسعمائة وألف ويكون الناقد قد فصل نهائيا في تاريخ ظهور أول عمل قصصي في الجزائر. بعد جدال دار بين النقاد حول نشأتها.

فقد ذهبت الدكتورة(عايدة أديب بأمية) إلى أن أول صة منشورة هي قصة:"دمعة على البؤساء" التي نشرتها جريدة " الشهاب "، في عديدها الصادرين يومي 18 و 28 من شهر أكتوبر عام 1926[2].

أما الدكتور "عبد الله ركيبي"، فإنه ذهب إلى أن بداية القصة ترجع إلى أواخر العقد الثالث من هذا القرن، و أنها ظهرت أولا في شكل المقال القصصي "الذي هو مزيج" من المقامة و الرواية و المقالة الأدبية [3]" أما (صالح خرفي) فقد عد محمد بن عابد الجلالي رائدا للقصة الجزائرية القصيرة، وأنه أول من كتب القصة العربية في الجزائر[4]، مع أن الجلالي شرع ينشر قصصه في جريدة الشهاب منذ عام 1935م.

والمغزى من هذه القصة أن المساواة بين الجزائريين و الفرنسيين التي كان يروج لها في هذه الفترة، تضليل بل الضلال بعينه، إنها أوهام، سيظل الجزائري حقيرا، ولو

---

[1]-المرجع السابق – ص 39-41.

[2]-عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرن 1983، ص376.

[3]-المصدر نفسه، ص377.

[4]-المصدر نفسه، ص 387.

تطوع في الجيش الفرنسي لقد عاش فرنسوا ومات الرشيد... هذه هي نهاية المساواة . لقد تحدى الزاهري الإستعمار في وقت مبكر وكشف أكاذيبه، وعن الأحلام التي كان يروجها بدعوته إلى المساواة، إنه نضج ووعي سياسي بلغه كتابنا، حقا كان إيدائه دليلا على قربه من شعبه، وأن حلمه لا يختلف عن حلمهم، لقد كلفه ذلك توقيف جريدته "الجزائر عن الصدور"، هذه الجريدة التي حجبها الإستعمار لما حملته من أفكار تتعارض مع سياسته، وتكشف مغالطاته، وتدعو إلى الثورة عليه، نلفي زعيم الإصلاح (الإبراهيمي) يقدحها قدحا بقوله:"أتذكر، ياشيخ، ماضيك الصحافي، وصحائفك الماضية التي تهاوت في مثل عمر الزهر "الجزائر"... وقد ماتت كلها بالهزل والتسمم... فاحتفظ بما بقي من أعدادها، فسيحتاج الناس إلى مافيها يوم ينكس الله طباعهم"[1]، يحتل (محمد عابد الجلالي) المرتبة الثانية في تصنيف القصاصين الجزائريين في تلك الفترة وعن أعماله يقول: "يأتي محمد عابد الجلالي الذي حاول في إصرار كبير ان يثب بالفن القصصي في الجزائر إلى مستوى فني مقبول، بالرغم من أنه لم يستطع إلى ذلك سبيلا"[2].

إن ما أثار اهتمامنا ونحن نقرأ للناقد الفن القصصي في الجزائر توظيفه لمصطلحين: "محاولات قصصية " و "القصة الطويلة".

❖ **المحاولة القصصية:**

يطلق الناقد هذا المصطلح على حميع الأعمال القصصية التي ظهرت قبل الحرب العالمية الثانية والتي مثله بامتياز (الزاهري) وبعده (العابد الجلالي)، دون إعطاء تفسير لذلك، وأيتنا في ذلك:" وقد أراد الزاهري من وراء كتابة هذه المحاولة القصصية [3]". بل أمعن في كتابة هذه المحاولة القصصية [4]" وعن (عابد الجلالي)

---

[1]–المصدر السابق، ص 377.

[2]–المصدر نفسه، ص 166.

[3]–المصدر نفسه، ص165.

[4]–المصدر نفسه، ص.ن.

يقول: "ثم جاء (محمد العابد الجلالي) الذي كتب هو أيضا مجموعة من المحاولات [1]". ثم يستطرد قائلا: " فقد كتب الأديب مجموعة قصصية نشرها بمجلة الشهاب [2]" يمكن اعتبار أربع منها ذات صلة وثيقة بالفن القصصي، وإن لم تبلغ غايتها منه، أما المحاولات الثلاث الأخرى فهي أدخل في باب الحكايات الخالصة منها في أي شيئ آخر[3]". لقد فاق عدد القصص عدد الحكايات مما يجعلنا نصنفها في دائرة الفن القصصي، غير أن الناقد في موطن آخر وعن هذه القصص يقول: "ونحن نعتبر معظم محاولات هذه المجموعة الجلالية حكايات، لا قصصا". وهذه من التناقضات التي كان يقع فيها الناقد .

أما مضامين هذه القصص فلا تخرج عن طابعها الإصلاحي القائم على الوعظ ومحاربة الطرقيين والشعوذة. وقد تخلى الناقد هذا المصطلح في الأعمال التي نلت الحرب العالمية الثانية لملامستها للقصة الفنية ولو بشكل بسيط.

ومن الإشارات القيمة التي نبهنا إليها "الركيبي" أن القاص في هذه الفترة كان يكتب "وفي ذهنه المقال، لا القصة ". كما توقف المقال عند قيام الثورة، ولا يكاد "مرتاض" يختلف عما ذهب إليه "الركيبي" من حيث المضامين أو البنية الفنية، إلا أن ناقدنا لم يشأ الإعتراف بمصطلحات (الركيبي) وهو ما يتنافى وأبجديات المنهج التاريخي، الذي يرفض ان تتسلط ذاتية الكاتب في توجيه مسار الأحداث .

مما سبق يمكننا القول أن (مرتاض) يطلق اسم (المحاولات القصصية) على الأعمال الصادرة قبل الحرب العالمية الثانية والقصة الفنية على تلك الصادرة بعدها. أما الركيبي يصطلح (المقال القصصي) حت على القصة الفنية عند (مرتاض).

❖ الصورة القصصية:

ظهرت الصورة القصصية في المرحلة التي نشأ فيها المقال القصصي، وذلك في كتاب "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" ل (محمد السعيد الزاهري) وأول صورة

---

[1]–المصدر السابق . ص174.

[2]–م .ن . ص166.

[3]–م .ن . ص167.

قصصية ظهرت خلال المرحلة الأولى، هي صورة " عائشة " التي تصدرت مواد ذلك الكتاب[1].

ويعد الصورة القصصية: "البداية الحقيقية للقصة الجزائرية القصيرة، وقد نشأت في نفس الوقت مع المقال القصصي وسارت معه، واستمرت حتى الإستقلال بينما توقف المقال عند قيام الثورة"[2]. وقد مرت هي أيضا بمرحلتين أساسيتين:

1- المرحلة الأولى: تنتهي إلى غاية سنة 1947م، تناولت الموضوعات الإصلاحية التي عالجها المقال القصصي، ولم تختلف عنه كثيرا من حيث الجانب الفني "سواء في تنوع الأحداث، أم من حيث الشخصيات، وقد اتسمت عموما بقصر الحجم الذي هو أحد خصائص القصة القصيرة، ويلاحظ عليها ضعف الحوار، فهو لايناسب شخصياتها الرئيسية، حيث تطغى عليها شخصية المؤلف، خصوصا الثقافية . وينطلق هذا بالخصوص على شخصيات الزاهري، وكذلك بعض الشخصيات الجلالي، وهي غالبا ما تنتهي بخاتمة وعيظة مباشرة"[3].

2- المرحلة الثانية: تبتدئ من عام 1947م، واستمرت نماذجها في الظهور أثناء سنوات الحرب التحريرية. وهي تهدف إلى رسم صورة للطبيعة أو صورة كاريكاتورية لشخصية إنسانية، أو التركيز على فكرة معينة وعناصر القصة تبدو فيها غير مكتملة، فهي تهتم بعنصر القص و بالحدث كما هو لا يتطوره، كما "عني الكتاب برسم شخصياتهم الفنية، كما أولو عناصر السرد و الحوار اهتماما حسنا، وتناولوا قضايا جديدة كحرية المرأة و الحب و الزواج بالأجنبيات"[4]. وهنا تتداخل (الصورة القصصية) عند الركيبي مع (القصة الفنية) عند مرتاض.

---

[1]-عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص91.

[2]-المرجع نفسه، ص89-90.

[3]-شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية(1947-1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق1998،ص50.

[4]-المرجع نفسه، ص 50.

❖ **القصة الطويلة:**

يظهر الناقد مرتبكا في تعامله مع (غادة أم القرى) حيث يصفها: "وهذه الرواية من النوع القصير، إن صح مثل هذا التعبير، ولكنها تجاوزت في حجمها مفهوم القصة القصيرة بكثير"[1]. ثم يصطلح عليها "رواية"، وتعد بذلك أول رواية جزائرية وقد ظهرت حسب ما ذكره أحمد منور في مقدمة الطبعة الثانية من "غادة أم القرى ": "في بداية الأربعينات، وربما قبل ذلك بالإستناد إلى المقدمة التي كتبها له السيد (أحمد بوشناق المدين) والمؤرخ في 1362/12/21 ه وهو ما يقابل حسب تقديرنا 20 يناير 1943م"[2]، وقد عد الأعرج واسيني "غادة أم القرى" أول عمل روائي مكتوب بالعربية في الجزائر، وأنها ظهرت "كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها"[3]، وإذا كان نقادنا يتحدثون عن القصة في هذه الفترة، فإن (رضا حوحو) ينفي ذلك تماما: "مع أن هناك أدبا حيا ذا أثر، فعال في التربية و التوجيه وهو أدب القصة، فهل لدينا مثله شيئ؟ لا شيئ طبعا... فمن العبث إذن أن نتكلم عن المذهب الرمزي والواقعي فيه، ومن العبث أن نتكلم عن الفوارق بين القصة و الأقصوصة، وأن نتكلم عن الرواية و المسرحية، وأن نبحث عن الملهاة و المأساة"[4].

إن "مرتاض" في كتابه (فنون النثر الأدبي في الجزائر) بدا مقتنعا بمنهج "طه حسين" التاريخي خصوصا في كتابه (حديث الأربعاء)، حيث بدأ يتحرر من قيود الصرامة العلمية التي كان يفرضها (تين)، و (سانث بيف)، واتخذ له مكانا وسطا يجمع بين العلم و الفن . كما أنه لم يخرج من ملامح المنهج التاريخي التي حددها (عبد الله

---

[1]–عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص191.

[2]–أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط2، 1988ص2.

[3]–الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ص1.

[4]–أحمد رضا حوحو نقلا عن، شربيط أحمد شريبط، باحث في الأدب الجزائري المعاصر، ص15.

الركيبي) للكتابات التاريخية في تلك الفترة وهي " العناية بالجمع و التصنيف و التبويب و التحليل و رصد الأشكال والتيارات الأدبية "[1].

❖ **القصة الجزائرية المعاصرة:** تطرق "مرتاض" في هذا الموضوع إلى مضامين "القصة المعاصرة " خصوصا الإجتماعية التي من أجلها ألف هذا الكتاب – وقد تطرقنا – إلى هذه المضامين في خصائص اللّغة الفنية في القصة الجزائرية، إذ يقول: " المعجم الفني هو خالص الدراسات الحداثية التي تكشف عن طبيعة اللّغة الفنية التي يصطنعها الأديب، و الأفكار التي تتردد لديه عبر هيكل هذه اللّغة، أو تطفو على سطح بنيتها، عن شعور واختيار، أو تطفو على سطح بنيتها"[2].

2. المجال الشعري:

الخطاب الشعري: إن مفهوم الخطاب الشعري كما أسلفنا لا يملك حدودا واضحة يتفق عليها النقاد في مفاهيمهم مختلفة اختلاف مشارعهم ومناهلهم، وكان الحال كذلك بالنسبة للخطاب الشعري، فهذه "يمنى العيد" تركز في الخطاب الشعري على الجانب اللغوي منعزلا عن سياقاته إذ تقول: "لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللّغوية" [3] وهذا ناتج عن تأثرها بالمدرسة البنيوية، والتي من أهم روادها رومان

جاكبسون... الذي عرف الوظيفة الشعرية بكونها "النزوع نحو الرسالة في حد ذاتها، أي التركيز على الرسالة نفسها[4] وقد قامت أثناء تحليلها لبعض النصوص الشعرية بالتركيز على البنية على حد "الأعمال الأدبية بنيات جمالية شعرية"[5].

---

[1]–عبد الله ركيبي، الشعر...في زمن الحرية (دراسات أدبية نقدية)، ص 18.

[2]–عبد المالك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ص 25.

[3]–يمني العيد، في القول الشعري، دارتوبال، المغرب، ط1، 1987، ص 9.

[4]–رامان سلدن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط1، 2006، ص 71.

[5]يمني العيد، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 71.

–المرجع نفسه، ص 74.

إن مسار الخطاب النقدي **عبد المالك مرتاض** متنوع ومتحدد فهو لا يلبث على حال منهجية حتى ينتقل إلى أخرى، وذلك مواكبة للتطور النقدي الحاصل وسعيا إلى إعادة قراءة نصوص الأدب العربي "تراثية وحديثة" بغية الحصول على نتائج جديدة مع كل قراءة، فكل قراءة تعطي معنى جديد حسب المنظور التفكيكي.

❖ **مستويات تحليل الخطاب الشعري:**

لقد ارتأى الناقد أن يتناول قصيدة للشاعر "عبد العزيز المقالح" بعنوان: "أشجان يمانية" المندرجة ضمن ديوانه الموسوم ب: "دوائر الساعة السليمانية"، وتبلغ عدد أبيات هذه القصيدة واحد وأربعون بيتا ومنه بيت من نوع الشعر الحر.

إن الذي ازدجى الناقد لتناول بنية الخطاب الشعري لدى "المقالح" من خلال هذه القصيدة، هو محاولة التعرف على بنية الخطاب الشعري المعاصر[1]. وقد بدا له أن يتناول دراسة هذه القصيدة من خلال فصول وهي:

أ/البنية:

يبدأ الناقد حديثه في هذا العنصر بتعريف مبسط للبنية إذ يراها" الخصائص الموروفولوجية الخاصة في الخطاب الشعري"[2]. ثم يذهب ويعيد ماذكره في التمهيد من أن المزية في الشعر ترجع إلى الشكل دون المضمون، مشيدا بنظرية الجاحظة، ومعتبرا إياها "حديثة جدا، وقد سبقت عصرها بأكثر من عشرة قرون"[3].

بعد ذلك يرجع الناقد إلى التفصيل في شأن البنية الخاصة بالقصيدة التي يتناولها بالتحليل حيث قام بتقيمها إلى بنيتين اثنتين:

- بنية إفرادية.
- بنية تركيبية.

يقصد "بالبنية الإفرادية "العناصر التي تتخذ أدوات لنسج الخطاب، أي الدوال أما "البنية التركيبية" فهي الوحدات التي يتألف الخطاب منها، أي الجمل والأبيات.

---

[1]– عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 19.

[2]–المصدر نفسه، ص 23.

[3]–المصدر نفسه، ص 24.

قام الناقد من إحصاء البنى الإفرادية، ومحاولته تفسير النسب المئوية، انتقل إلى دراسة الماء الشعري في البنى الإفرادية، وهو يقصد به ما يضفيه الشاعر على اللفظة من معاني لم تكن فيها، أي مخالفة للمعنى المعجمي، وهو يضرب لذلك بعدة أمثلة: كلفظة الوطن الوارد في البيت الثالث: صار الدمع بعيني وطنا. فالشاعر لا يقصد هنا الوطن بمعناه المعجمي الذي هو أرض يقطنها شعب أمره واحد، ويجمعه ماض مشترك، وخصائص وقيم واحدة ومصير واحد، وإنما صار رمزا يدل على الحقل الذي يستقبل الدموع ويتقبلها، فقد صار الدمع هو الوطن، والوطن هو الدمع، وذلك يدل على شدة تذراف الدموع وانسكابها، من شدة الأسى و الحزن فالوطن هنا هو رمز لمكان يتسم بالمآسي و التعاسات[1]. ثم يذهب الناقد لإعطاء مثال آخر يدل على شدة الخيال، وخصبة، ومدى ما يحويه من معان شعرية خلابة، ومن ذلك لقطة ثعبان، تلك التي وردت في البيت الثالث عشر.

إن معنى الثعبان هنا لا يعني من معاني الثعبانية شيئا، ولعل الذي أبعد عن هذه البنية ثعبانيتها على الحقيقة علاقتها الألسنية ب: "التذكرة"[2] ولما كان الثعبان هو غير الثعبان المعروف، فالتذكرة هي أيضا غير التذكرة المعروفة في المعنى المعجمي، فهي تدل في البيت على تطلع الشاعر إلى عالم آخر غير عالمه الملئ بالحزن و التعاسات، فهي بمثابة الأمل الذي يتمسك به الشاعر ويحلم به، غير أن هذا الأمل وذاك الحلم عسير التحقيق نظرا لجملة من العوامل التي تقف في سبيله، فإذا ما جازف الشاعر للأمام لتحقيق ما يؤمله، وأخرى تمنعه من ذلك[3].

ويواصل الناقد ممثلا ببعض الألفاظ كلفظة أقدام الواردة في البيت الخامس عشر: فلنقرأ أقدام النهر تذاكرها، بعد العنصر السالف يذهب الناقد إلى دراسة خصائص البنية التركيبية في الخطاب الشعري:

---

[1] المصدر السابق، ص 28، 29.

[2] –المصدر نفسه، ص 31.

[3] –المصدر نفسه، ص 32.

يبدأ الناقد بالتذكير بأن الشعراء وإن تناولوا موضوعا واحدا، إلا أنهم يختلفون في طريقة التشكيل و الصياغة وذلك ما يحدث المفاضلة بينهم، ثم يذهب ويذكر بالذي قام به أثناء تعامله مع البنية الإفرادية حتى يمهد للحديث عن البنية التركيبية[1].

يرى الناقد أن الأبيات أو الوحدات " تتخذ لها أردية مختلفة من موقع إلى آخر فطورا تطول، طورا تقصر وطورا تكون بين ذلك وسطا، ثم إننا نلقيها طورا تتشابه أزواجا أو أثلاثا أثلاثا... كما نلقيها طورا آخر تتباعد في السطحية فيتخذ كل منها لنفسه وجها "[2].وتلك هي عادة الشعر الحر حيث لا تتجانس تراكيبه في كثير من الأحوال والحال نفسه بالنسبة للروي و القافية.

ب/خصائص الصوة:

يبتدئ الناقد هذا العنصر بإعطاء تعريف بسيط للصورة الفنية، حيث يرى أنها ليست تشبيها، و إنما هي شيئ يجنح نحو تقريب حقيقتن مساعدتين، كما أنها ليست فكرة. لأن "الفكرة "[3] وليدة العقل الجاف، لا المعاناة و العقل بارد، لا ينفعل... والشعر شعور وإحساس، يرى الصورة فلا يخضعها لعمل الذهن، بل يستوحي منها الإيحاء... والصورة مختفة و متفاوتة في المرتبة و القيمة، وصحيح أنها أرقى من الفكرة، ولكنها إذا تولدت من التشبيه، أو الإستعارة أو الكناية، ظلت دونية، ومفروضة، وإن المطلوب أن تكون رمزية

---

[1]–المصدر السابق، ص 34،35.

[2]–المصدر نفسه، ص 35.

[3]–المصدر نفسه، ص 49.

في الشعر، غامضة، تتخطى تخوم النفس البشرية إلى الباطن"[1]. ثم يؤكد بعد ذلك أن الصورة الفنية ليست خاصة بالشعر وحده، وإنما تشمل النثر أيضا، ثم يذهب إلى تفنيد ما قيل قديما أن جملة مثل: بعيدة مهوى القرط، تحتمل صورا فنية راقية ومليئة بالإيحاء و العذوبة، إذا لا يعدها الناقد سوى كلام أعرابي جاف خالية من اللذة الفنية، ثم يذهب الناقد إلى الثناء على شعر **المقالح**، وعده مليئا بالصور الفنية الراقية، وأنها متعددة فبعضها مركب، وبعضها بسيط، وبعضها وسط بين ذلك، وبعضها قوامها لفلسفة، و البعض الآخر قوامه الخيال الجنح، وهو في غمرة هذا الإطراء يخرج عن نص القصيدة التي ارتضاها للتحليل وهي قصيدة **أشجان يمانية** إلى قصيدة أخرى هي قصيدة **الخروج من دوائر الساعة السليمانية** والتي تسمى باسمها الديوان، لكي يمثل للصورة الفنية بيت منها هو: والساعة السليمانية امتدت عروقها، لقد حول الشيئ الجامد إلى آخر ينبض بالحركة و الحياة، وهو يقصد بالساعة ساعة النشوة و السعادة لدى ماضغ القات، وهذه الساعة في مألوفة لدى اليمنيين تكون لدى السابعة مساءا، حيث يكون مفعول تلك المادة آتى مداه، ثم أضاف ‘لى لفظ الساعة لفظة السليمانية، وذلك نسبة للنبي **سليمان عليه السلام** فهو بمثابة رمز لحضارة سحرية عجيبة، يزول أمامها كل عسير من تطويع الجان وتقريب البعيد، فسليمان بفضل الكلمة التي أعطاه الله إياها تمكن من تسخير الجان وإخضاع الجبابرة، وتقريب البعيد وماضغ القات تمكن من الحصول على النشوة و السعادة، وتجلى الشقاء–كما يبدو له–[2] فهذه الصورة هي جزء من الصورة الشعرية الكلية .

لقد كان الناقد أن يلتزم بالعنوان الذي وضعه وهو تحليل قصيدة **أشجان يمانية** ولا يقفز إلى غيره من قصائد الديوان، كمعالجته صورة فنية من قصيدة الخروج من دوائر الساعة السليمانية، وذكره الخصائص العامة للصورة الفنية في كامل ديوان المقالح.

كما نجده يتنقص من قيمة القول العربي القديم: بعيدة مهوى القرط، ودون رجوع للسياق الذي قبلت فيه.

---

[1]–أنطونيس الأدب، تعريف، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط2005،1،ص 345–346.

[2]– عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 52، 54.

ج/خصائص الحّيز الشعري:

يورد الناقد مصطلح **الحيّز** كبديل للفضاء أو المكان، ومرة ذلك – في نظره – أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيّز، لأن الفضاء من الضرورة أن تكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف إلى النتوء و الوزن و الثقل و الحجم و الشكل[1]. أما مصطلح المكان فإن له معنى آخر عند الناقد إذ يقول: "المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده"[2].

بينما نجد ناقدا آخر هو **حميد الحميداني** يفضل استعمال مصطلح الفضاء على المكان أو الحيّز إذ يرى: "... أن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان "[3]. يشمل الناقد حديثه بتعريف مبسط للحيز، فيرى أنه ليس هو المكان الذي يتبادر إلى الذهن، وإنما هو تصور ينطلق من تمثل شيئ يتخذ مأثاه من مكان وليس به، ثم بعد ذلك يذهب إلى التنويه بمدى تنوع الحيز في قصيدة **أشجان يمانية**، وأنه لا يمكن الوصول إليه.

يبدأ الناقد في التمثيل للحيز بالبيت السادس عشر:

" ولنتوقف حتى يتفجر ماء الفجر من الصخرة "[4].

حيث يتوقف عند لفظة: ولنتوقف، فنرى أن الحيز هنا جاثم، مصاب بالوهن من السفر، فالتمست الشخصية الشعرية التوقف حتى ترتاح، وتريح حيزها اللاهث وراء حيز أسعد وأرحب.

---

[1]–المصدر السابق، ص 69.

[2]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،د،ط، 1998،ص 121.

[3]–حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان،ط1، 1991،ص 63.

[4]–المرجع السابق، ص 35.

إن الحيّز في هذا البيت يتسم بعدة أمور منها أنه مظلم قاتم، ومنها إن هذا الموقف لم يكن مطلقاً، جامداً، ومنها أن الشيئ المنتظر من وراء هذا التوقف المظلم إنما يكون هو الشيئ مركب من ماء ونور، وكلاهما نافع للأرض و الناس، فالماء حيّز و النور ليس بحيّز، ومنها أن الحيّز هنا يتسم بشيئ من الجمال:

جمال الماء المتبحص من نور الفجر، فهناك شيئ مركب من الماء و النور.

الماء مرتبط بالصخر، وماء الصخر أشد عذوبة من غيره.

فالحيّز قائم على لوحتين: لوحة حائرة مترددة، تتسم بالإنتظار و لوحة عجيبة التركيب، غنية التكوين، مؤلفة من طائفة من العناصر الغنية بالحياة[1].

وقد حاول الناقد (عبد المالك مرتاض) أن يحصر أنواع الحيز في هذه القصيدة في خمسة أنواع:

أولا:الضيق بالحيّز الراهن و البحث عن حيّز بديل:

وقد مثل الحيّز بالأبيات الآتية:

" اهْبَطُوا بي على صَفحَة المَاء

نَارَ الدُموع تُعذِبُنِي

وَدمِي يَتوَسلُ عَبْر الريَاحَ "[2].

يتمثل الضيق بالحيّز في البيتين الثاني و الثالث من هذا المقطع، حيث أنه حيّز مليء بالتعاسة والشقاء، حيث صارت الدموع لشدتها كالنار التي تعذبه فهو حيّز مليء بالشظف و البؤس و النكد.

أما البحث عن الحيّز البديل فيتمثل في البيت الأول من هذا المقطع، حيث تبحث الشخصية الشعرية عن حيّز فيه بدل على الخصب والنعمة، كما قد بدل علنا الغيث النافع، أو ربما على سعادة منشودة[3].

---

[1]-بنية الخطاب الشعري، ص 79-83.

[2]-المصدر نفسه، ص 72.

[3]المصدر نفسه، ص 84-85.

ثانيا: الحيّز المتحرك:

وقد مثّل الناقد لهذا النوع من الحيّز بالأبيات الآتية:

" رَكضْتْ نَخلة َالجُوع في ليْل منْفايَ

وانْتفَضَ العُمْرَ

يَتوضسلُ في الطُرقاتِ الصدَى "[1].

يلاحظ في البيت الأول أن الركض لا يمكن أن يحدث إلا في حيّز، وهذا الحيّز يتصف بالساعة، إذ يمكن أن يحدث الركض في حيّز متوقف، كما أن النخلة لا يمكن أن تكون إلا في حيز معلوم وهذا الحيّز يتخذ ثلاثة مستويات:

- ✓ **عميق:** ويتمثل في جذور النخلة التي تمتد في باطن الرمل.
- ✓ **ظاهر:** وهو جذع النخلة الظاهر على الأرض.
- ✓ **سامقا:** ويمثل ارتفاع النخلة.

أما باقي العناصر الألسنية في البيت الأول من هذا المقطع فإنها لا تمثل شيئا من ملازمات الحيّز، فالجوع معنى مجرد، والليل زمن مظلم، والمنفى ينصرف رمزاً إلى مهرب ليس فيه إلا التعاسة و الشقاء، هذا الظاهر ولكن إذا أمعنا النظر وجدنا الجوع يتسلط على الإنسان، فيقوم هذا الإنسان بالتحرك من أجل التخلص منه.

كما ان المنفى من الناحية اللغوية ليس إلا حيّزا مليئا بالنكد و الحزن، أما البيت الثاني من هذا المقطع، فإنه يشير إلى الإنتفاض و الثورة في وجه الذل و الشقاء، وهذا الانتفاض لا بد له من حيز يتحرك فيه.

أما البيت الثالث من هذا المقطع، فإن الحيّز به واضح لكل أدنى له إلمام بالشعر المحاصر، فالمتسول لابد له من حيّز يتحرك فيه حتى يحصل على الصدقات و الطرقات من الناحية اللغوية تمثل حيّزا بينا، كما أن الصدى له لابد له من حيّز يتنفس فيه[2].

---

[1]–الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 67.

[2]– عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 87–93.

ثالثا: الحيّز المحاصر:

يمثل الناقد لهذا النوع من الحيّز بالأبيات الأتية:

" تَرتعِشُ الكلِمَاتُ "

" تُحاصِرهَا شَهوَة الحِقْد "

" تَمتَد حَولَ أَصابعُهَا "

" أي قُضبَان سِجَن هُنَا تَرْتِسمُ "

نلاحظ في البيت الأول أن الكلمات لا ترتعش، الشفتان، وذلك خوفا مما يوحي به البيت الثاني، وهو الحقد الذي يحاصر تلك الشفتان ويتمثل ذلك الحقد في حقد الأقوياء على الضعفاء، أو الكبار على الصغار أو الغالبين على المغلوبين أو الحاكمين على المحكومين والحصار هنا مادي أو معنوي معا، أما البيت الثالث من هذا المقطع فيلاحظ أن هذه الأصابع التي تمتد أو تريد ذلك، تمنعها شهوة الحقد وتمتد من حولها كي تحاصرها.

أما البيت الرابع فنجد الشاعر لو يتعجب في الأن ذاته من شدة سطوة هذه الشهوة الحاقدة حتى شبهها بقضبان السجن[1].

رابعا: الحيّز المحفوف بالأخطار:

ويمثل الناقد لهذا الحيّز بالأبيات التالي:

" الدَربُ أفضاعُ والرِحْلَةِ زَيْفُ

التَذْكِرَةُ الأُوْلَى تُعْبَانُ

والتَذْكِرَةُ الأُخْرَى تِمْسَاحُ "[2].

كان لزاما على الشخصية الشعرية أن تحول الحيل من الحيّز الملئ بالنكد و الشقاء، ولكن هذا الرحيل ليس بالأمر الهين فالدرب الذي ستسلكه ملئ بالمخاطر المهلكة خطورة الأفاعي في الطريق، حتى أن مستلزمات الرحلة المتمثلة في التذكرة، هي أيضا من أجل الحصول عليها لابد من اقتحام المهالك المهلكة، فالرحلة من أولها إلى

---

[1]–المصدر السابق، ص 94–97.

[2]–الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 66.

أخرها مليئة بالأخطار المرتبطة بالشخصية الشعرية، وذلك ما يفعل الإقدام عليها مجرد زيف ووهم [1].

خامسا: التصارع مع الحيّز:

ويمثل الناقد هذا العنصر بالأبيات التالية:

" ياللطريق!

أسِيَر عَلَيْهِ فَيَسْبِقُنِي

ثُمَ أَعْدُو فَيَسْبَقُنِي

هل أنا حجر في خطوط البداية ؟ "[2]

إن هناك حيّزان يتصارعان، حيّز الشخصية الشعرية وحيّز الطريق، فعندما يبدأ حيّز الشخصية الشعرية في الحركة، يقوم الحيّز الأخر المتمثل في الطريق مناوئا له، مصارعا إياه، فتضطر الشخصية للركض والجري، ولكنها عبئا تحاول ذلك، إذ ينهض الحيز الأخر بعدو وجري أقوى من الأول و أكبر، فكأن هذا الحيز المتمثل في الطريق يرفض أن تسير عليه الشخصية من الجري و العدو مسابقة هذا الطريق تتساءل في البيت الأخير من المقطع، هل في حجر في خطوط البداية؟ إذ أن هذه الشخصية التي لا تقوى على مصارعة الطريق ومسابقته كأنها حجر ميت في خط البداية[3].

إن الحيز في قصيدة أشجان يمانية متنوع، ومركب وذو عمق وشاعرية، ولكنه ليس كما قال عنه الناقد سيرا لا يمكن ضبطه، أو شاقا لا يمكن الإمساك به، إذ أن من له دراية بسيطة بالشعر المعاصر يمكنه استخراج العديد من الصور الحيّزية، والتي قد تكون غير الأنواع التي ذكرناها سابقا، إن لكل قراءة جديدة معنى جديد على حسب المقولة التفكيكية.

---

[1]–عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 99–102.

[2]–الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 77–78.

[3]– عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 103–105.

لعل أول ما يمكن ملاحظته في كتاب **بنية الخطاب الشعري** الذي تناول فيه الناقد تحليل قصيدة **أشجان يمانية للمقالح** هو خلو الكتاب من مقدمة يبين فيها السبب الذي من أجله كان الكتاب، والمنهج الذي سيتبعه في التحليل، كما أن الناقد لم يدرج نص القصيدة التي أخضعها للتحليل مما ينقص من قيمة العمل، ثم نراه يؤكد في التمهيد أن الناس كانو قبل **الجاحظ** يهتمون بالمضمون على حساب الشكل، غير أن هناك أمثلة في التراث الشعري تؤكد اعتناءهم بالشكل " كالخبر المشهور في هذا **للنابغة** قد عيب عليه قوله في الدالية المجرورة: ... وبذاك خبرنا الغراب الأسود ...فاعتذر منه وغيره فيما يقال إلى قوله: " وبذاك تنعاب الغراب الأسود "[1].

❖ **المجال الروائي:**

بناءا على دراستنا لمصطلح الحيّز حاولنا إستنباط الحيز في المجال الروائي وذلك في تحليل الدكتور عبد الملك مرتاض لرّواية " زقاق المدق ".

✓ **تحليل رواية زقاق المدق:**

استهل الناقد **عبد المالك مرتاض** مدخل دراسته بتوطئة يوضح من خلالها دراسة الحيّز، و ذلك بمعالجة قراءته لرّواية "**زقاق المدق**" لنجيب محفوظ، فرصة لمعاينة مدى مطابقة تلك التَصورات والرُؤى النّقدية التي اتَخذت صيغة خاصَة عنده، يواقع التَحليل وحقيقة الإجراء كما أنّها سبيل مثلى للوقوف على مدى تمثّل مقولاته التي خالف فيها غيره من النُقاد وإن الرّواية لحقل خصب لبسط منظوراته حول الحيّز، تجلية لمفاهيمه ومدلولاته وتجسيدا لحيّز روائي يوافق تصوراته .

حيث نجد **مرتاض** بعد حديثه في الفصل الثالث عن البناء الزمني في الرّواية والذي يصفه بأنه كان ضعيفاً وحافلا بالتناقضَات، شرع بتناول العنصر الثاني وهو "المكان" وكل ما يتصل به في حدود خمس عشرة صفحة، وأول ما يصادفنا في مقاربة عبد الملك مرتاض استخدامه مصطلح "المكان" بدل مصطلح "الحيّز" باعتباره حاملاً للفضاء الروائي، وحتى يضع القارئ في الصورة يوضح قائلاً: " أطلقنا المكان على هذا

[1]–ابن جني، الخصائص، عبد الحميد هنداوي، ج01، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2 ،2003،ص 256.

العنوان الفرعي، من باب التغليب الذي لم نجد منه بذا، وإلا فإننا لا نرتاح إلى هذه التسمية الجغرافية في النّقد الروائي، حيث إن المكان يصبح قاصرا أمام إطلاقات أخرى أشمل و أوسع و أشسع، مثل الحّيز الرّوائي عموما أو الفضاء، بيد أن تجنبنا قصدا اصطناع الحيّز هنا لوجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص مثل: القاهرة، وسيدنا الحسن، و الأزهر... [1].

وليس في هذا النّص سوى تبرير ناقدنا لموقفه، وبيان أسباب اختياره لمصطلح المكان بديلا عن الحيز –على غير عادته– إذ كان يفترض أن يطال التَحليل الحيّز الروائي عموما أو فضاء (حّيز الحرب العالمية الأولى) للرواية، لكن ما حال دون ذلك حصره الناقد في عاملين:

أولا: طبيعة الأمكنة الحقيقية الواقعية الجغرافية في الرّواية.

ثانيا: العامل التاريخي فالحيّز – في منظوره – قد تبلور مفهومه في ذهن **نجيب محفوظ** أثناء الحرب العالمية الثّانية، والذي يصادف ويزامن وقوع أحداث رّواية "زقاق المدق"، وغيره من الّروائيين وإذن فالمكان، الذي يحيل إلى الجغرافيا، والذي يُشيع سذاجة في الدّراسات النقدية الرّوائية، والذي هو اسم لحدوث الكينونة الماديَة فيقف عاجزا عن احتمال الأخيلة في تحليقاتها المجنحة[2]، إلى غير ذلك ممّا لحقه من نعوت **عبد المالك مرتاض** التي تحد من خطورته أمام مصطلح الحيّز، نجد هذه الأوصاف تتلاشى فجأة ويحلُ محلُها الاستعمال القوي الذي يعيد للمكان سطوته ويمنحه القرة على تحليل "زقاق المدق" وأخذ الريّادة، فيكون المكان في المقام الأول، ويكون الحيّز في المقام الذي دونه أو يليه، لكنَه تصريح مبكَر أجهض مشروع الحيّز وجعله يتبخر قبل أن يرى النُور مما يزيد في تعقّد إشكالية الحيّز عند عبد المالك مرتاض على المستويين

---

[1]–عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص 245.

[2]–عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات العربية القديمة) المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس 1989، ص 90.

التنّظيري و الإجرائي، فقد سبقت الإشارة إلى حالة الإنفرادية التي أحدثها الناقد، وهو يحيط الحيّز بهالة من المفاهيم، جعلته مظن تفصيل فوق الفضاء والمكان.

لكنه ينزل إلى ساحة الإجراء، فيعدل فجأة عن الخوض في تحقيق مخطّطة حول الحيّز، إلى النزول نحو "المكان" من حيث هو آلية مقاربة يحلل بها رّواية "زقاق المدق" متَحجَا يخلو الرّواية من الحيّز، معتبرا أماكنها واقعية حقيقية، وهذا يضعنا أمام مسلك لا يخلو من التناقض فكيف يكون ذلك وهو القائل: "لايجوز لأيُ عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة، رواية...) أن يضطرب بمعزل عن الحيّز، الذي هو من هذا الإعتبار عنصر مركزي في تشكيل العمل الرّوائي، حيث يمكن ربطه بالشخصية و اللّغة و الحدث ربطا عضويا"[1].

فالحقيقة أنّ **عبد المالك مرتاض** أثر هذه المرة أن يلجأ إلى "المكان" الذي تحده الحدود، وينتهي إلى نهاية، وترك "حيّزه" الذي لا تحده الحدود، وليس له انتهاء، ورغم كونه المجال الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرّواية، فيتعاملون معه بناء على يودون من هذا التعامل.

ومن ثمَ، يكون مرتاض قد مس بقدسية مصطلحه "الحيّز" تنظيرا، وتراجع تراجعا يزيد من غموض وانغلاقية حيّزه تطبيقيا.

يضاف إلى ذلك أن العمل النّقدي لا ينتظر من التاريخ أن يبلور له مفهوما كي يتعرض له، فما أكثر الأعمال الأدبية التي كشف النقد المعاصر فيها عن آخر تجليات المصطلحات و المفاهيم .

ثم إن الفضاء أو الحيّز بوعي فني كامل، ففي حين كان الحيّز يعني لدى "نجيب محفوظ" وروائيين آخرين كثيرين، كل شيئ فكانو يبالغون في وصفه، ويبرعون في بنائه، حتى لا يشك أحد من المتلقين في أنه حيّز حقيقي (مكان جغرافي)، فكيف لهذه الرّواية "زقاق المدق" أن تشذ عن هذا الوعي الكامل؟ وتعدم الحيّز، وتخلو من عبقرية نجيب محفوظ؟

---

[1]–المصدر السابق، ص 91.

وقريبا من هذا السياق فإن رّواية "زقاق المدق" ويخلوهما –افتراضيا– من الحيز تكون قد فقدت موردا لا يمكن تعويضه، فالحيّز أساسي في بناء العمل الرّوائي، وأنه مصدر إمداد بالجماليات الفنية التي تستثير المتلقي، وتحيله على التأويل، وتحرر خيالاته الجامحة، ومن ثم فإن هذه الرواية المشكّلة من اماكن جغرافية واقعية حقيقية، زواية فاقدة لجماليات العمل الفني، قاصرة على تمكين القارئ من هذه الأدوار، فقد ركز الرّوائي على الأمكنة حسب رأي مرتاض إلى درجة أن" يرسم المكان يمثل شيئ من الدقة عجيب لدى نجيب محفوظ في جملة من أعماله، ومنها "زقاق المدق"، حيث إن الكتاب أراد أن يصور لنا بالعدسة القلمية، إن صح مثل هذا التعبير،هذا الشارع الشعبي البسيط حتى كأننا نراه، ونذرع مساحته، ونعرف ما يجاوره من شوارع وأحياء... من أجل كل ذلك لا يجد القارئ شيئا مما يريد أن يعرفه إلا عرفه إياه صاحب النص فيكسل فكره، ويتلبد ذهنه، فلا ينطلق خياله"[1] .

إن تجريد أستاذنا "مرتاض " هذه الرّواية من فضائها (حيّزها الروائي)، والإنتهاء بها عند الإقتصار على دراسة ورصد أماكنها الجغرافية تقصير إجرائي، وإجحاف تحليلي، في حق رّواية يصفها هو نفسه بقوله:" لو اقتصر نجيب محفوظ على كتابة "زقاق المدق" وحدها لما حيل بينه وبين أن يكون، بها وحدها، أكبر رّوائي عربي معاصر"[2]. وإذن، فإن رّواية كبيرة بهذا الحجم لجديرة بأن ينال فضاؤها (حيّزها) درجة لا تقل عن عظمتها خطورة وخصوبة وشعرية.

وعلى الرغم من أن ناقدنا "مرتاض " اضطر إلى طريقة المراوحة بين المصطلحين معا "المكان لكل ما هو جغرافي و الحيّز لكل ما هو غير ذلك في النص"[3] إلا أن إحصاء بسيطا لترداد كل المصطلحين على طول التحليل، أظهر هيمنة

---

[1]–عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر 2005، ص 198–199.

[2]–عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 22.

[3]–المصدر نفسه، ص 42.

مصطلح المكان، وتقدمه على استعمال **مصطلح الحيّز**، كما يظهر ذلك في الجدول التالي:

جدول يحصى استعمال المكان و الحيّز في المقاربة: [1]

المكان	الحيّز	الصفحة
1- ثانيا المكان. 2-أطلقنا المكان على هذا العنوان. 3-حيث إن المكان يصبح قاصرا. 4-لوجود أمكنة جغرافية حقيقية. 5-كل ما يند عن المكان المحسوس. 6-تعامل أصلا مع المكان. 7-المكان لكل ما هو جغرافي.	1-مثل الحيّز او الفضاء. 2-تجنبنا قصدًا اصطناع الحيّز. 3-من حيث نطلق الحيّز. 4-ما يعتور هذه المظاهر الحيّزية. 5-لم يكن مفهوم الحيّز قد تبلور. 6-والحيّز لكل ماهو غير ذلك. 7-حيّز النص المدروس.	ص245
8-أنواع الأمكنة في النص. 9-الذي اختير مكانا مقصوداً لذاته. 10-يصف المكان الذي رآه.	لا يوجد.	ص246
11-فنجد هذه الأمكنة تتسع. 12-وضع السارد إطاراً مكانياً. 13-على الرغم من الدور المكاني الفعال.	لايوجد.	ص247
14-من المنازل (الأمكنة). 15-تتدرج إلى الأماكن العامة.	لايوجد.	ص248

[1]-المصدر السابق، ص 250-260.

إن رأي الناقد **عبد الماك مرتاض** حول الحيّز و المكان، حيث يرى أن العمل الفني الذي يجعل المكان ركيزةً في بنائه الرّوائي، يعد قاصراً إذا قورن بعمل فني يتخذ الحيّز مجالا واسعاً، وأفقاً شاسعاً، وهو تصور يقلل من شأن المكان على كثرته ووفرته –في هذه الرّواية– ويعطي شأن الحيّز على الرغم من ضالته ومحدوديته، ويجعل الحيّز غير قادر على الإستفادة من هذه الأمكنة مع أنها من مكوناته في الأساس[1].

لكن نقادا آخرين يقفون غير هذا الموقف، ويتبنون غير هذا الطرح، فحميد لحميداني مثلا تحدث عن "أهمية المكان كمكون للفضاء الرّوائي" فقال:" إن الأمكنة، وتواترها في الرّواية يخلقان فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، وهما لذلك يعملان على إدماج الحكي في المحتمل"[2].

والواقع أن **لحميداني** عندما أصدر حكمه هذا، كان غير بعيد من نفس موضوع ناقدنا **عبد المالك مرتاض**، فقد اتخذ من أعمال **نجيب محفوظ** أمثلة لإصدار أحكامِه حيث يقول:" إنّنا نجد في العالم العربي أمثلة كثيرة، وخاصة في رّوايات "نجيب محفوظ" حيث تتحول أغلب أحياء وشوارع القاهرة وجوامعها، إلى مادة لخلق فضاء الرّواية"[3].

فالحديث المقتضب عن الأمكنة العامرة الآهلة، له من الأهمية ما يكون لنا صورة الفضاء الرّوائي العام، الذي تتفاعل فيه مجموع المكونات، وبالتالي فإن "المكان في الرّواية الواقعية يكتسب أهمية كبيرة بالنسبة للسّرد، وذلك لحظة وصفه بشكل مطول ودقيق، مثلما يكتسب هذه الأهمية أيضا عندما نراه يؤسس مع غيره من الأمكنة

---

[1]–المصدر السابق، ص 262.

[2]–حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 65.

[3]–المرجع نفسه، صفحة نفسها.

الموصوفة فضاء الرّواية بكامله"[1].

❖ حيّز النص المدروس:

انتقل عبد المالك مرتاض إلى معالجة "حيّز النص المدروس" فوجدناه منذ البداية يعترف بأهمية هذه المرحلة، إذ يتعين على الدارس قبل معالجة النص أن يولي عناية بحجم النص المدروس.

فيصف مساحته عبر صفحات الكاتب المنشور فيه فإن ذلك "من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أي دراسة حداثية"[2]، ولذلك يقدم توصيفا لمساحته فيقول:" الطبعة التي عولنا عليها في هذه الدراسة التحليلية، هي نشر دار القلم ببيروت حيث بلغ عدد صفحاتها أربعين ومائتين بمقياس 17x24 ولكن لما جرت العادة عن الطابعين، فالبداية تنطلق من الصفحة الخامسة ثم لما كان نصف الصفحة الأربعين بعد المائتين (الصفحة – الأخيرة في النص) أبيض، فإن المجموع الحقيقي لعدد صفحات نص "زقاق المدق" 235 صفحة"[3].

ونلاحظ أن هذا الحيّز النَصي الذي يقف عنده مرتاض بهذه المقاييس يوافق ما كنا تناولناه عند ميشال بوتور Michel buttor في الفضاء النصي "بإعتباره الحيّز الذي تشغله الكتابة وأحرف الطباعة على مساحة الورق، ويشمل تصميم الغلاف ووضع المقدمات، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة"[4].

فعلى الرغم من التزام مرتاض خطى بوتور واقتفاء أثر تقنيته إلا أنه لم يشر من بعيد ولا من قريب إلى ذلك وتمثل ذلك دون توثيق.

---

[1]–المصدر السابق، ص 65.

[2]–عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 45.

[3]–المصدر السابق، ص 22.

[4]–سبق التطرق إلى الفضاء النصي عند ميشال بوتور بالتفصيل في المدخل، ص24.

❖ **أنواع الأمكنة في النص ودرجة تواترها:**

بعد تناول الحيّز النصي درس **عبد المالك مرتاض** جملة الأمكنة التي قال عليها إنها حقيقية جغرافية فبدأ ب "زقاق المدق" الحامل لعنوان الرّواية والذي يعده مرتاض "الشجرة التي تخفي وراءها الغابة، فهذا الزقاق إذن يعكس ما يشكل مدينة القاهرة كلها، من حيث تعكس القاهرة مصر كلها، ومن حيث تعكس مصر، من حيث هي قمة تاريخية وحضارية وجغرافية وبشرية في ذلك العهد الذي يخفي، هو أيضا وراءه حربا كونية مدمرة لا تبقى ولا تذر"[1].

كما يشفع لهذا الإختيار أيضا أنه المكان الذي درج فيه الكاتب، والذي رآه أو عاش فيه من أجل ذلك وقع اعتماد "أصغر وحدة ممكنة في مدينة ضخمة، وهي شارع صغير متقادم، ثم تندرج م خلال وضعه إلى محاولة تحليل نفسيلت مجموعة من الشخصيات، التي تقطنه وكانت شخصيات هذا الزقاق الصغير تمثل كل النماذج البشرية، بما فيها من خير وشر، وقوة وضعف، وحب وكره، ووفاء وغدر، وشهامة ولؤم، وسذاجة ومكر، وثراء وفقر، واستعلاء وقهر"[2]. وعليه لاحظ أنها أماكن تتسع لكل هذه الصراعات.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن السارد كما يرى مرتاض، أقدم على وضع إطار مكاني يناسب كل الطبقات الإجتماعية، فكان منزل حميدة يمثل الفقر و التعاسة، وكان منزل سنية عفيفي يمثل توسط الحال، وكان هناك منزلا سليم علوان وفرج ابراهيم ويمثلان الفخامة والضخامة والأناقة الرفيعة، وكان هناك أيضا منزل السيد رضوان الحسيني، ويمثل الورع والتقوى والبساطة معا، فهذه الأربعة النماذج من المنازل (الأمكنة) تمثل أربعا من الطبقات الإجتماعية[3].

---

[1]–المصدر السابق، ص 246.

[2]–عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 247.

[3]–المصدر نفسه، ص 246.

غير أن أفخم هذه المنازل: منزلا علوان و ابراهيم يقعان خارج الزقاق وذلك لأنه زقاق العيش الخفض، ثم يندرج مرتاض إلى أماكن أخرى عامة مستخدما الإحصاء، فيقف فيها على سبعة أماكن وهي: الشوارع، الأحياء، الساح والميادين، الدكاكين، والمتاجر، المقاهي، والحانات،المقابر والمدارس.

حيث يقوم مرتاض بتصنيفها إلى صنفين وهما كالتالي:

1-الحيّز الخارجي:

يمثل الحيّز الخارجي الأماكن الموجودة في نص الرّواية إذ يشمل شارع الأزهر، الصناديقية، سيدنا الحسين، الباب الأخضر والأزقة المحيطة بالجامع الكبير، والغورية و الحلمية و الجمالية و الموسكي ودكان الشباب الرفيع، وحانة فينش، وحانة فيتا، ومنزل فرج إبراهيم، وقصر سليم علوان والتل الكبير.

2-الحيّز الداخلي:

ويتجسد الحّيز الداخلي في الأساس في زقاق المدق ومقهى الكرشة، وقاعة الحلاقة، ودكان العم كامل، وكما يشمل منازل عباس والعم كامل و المعلم كرشة، وأم حميدة وحسنية وسنية ورضوان ووكالة سليم علوان .

وقد لاحظ عبد الملك مرتاض بعد عملية الإحصاء لهذه الأحيّاز مجتمعة، أنه يغيب عن النص الحيّز الطبيعي مثل: "الأنهار، والأشجار، و الحقول، والغابات، ما عدا أشعة شمس الغروب التي يفتتح بها النص مساحته، وأشعة شروقها التي ذكرت في بعض آخر النص"[1].

إذ نستنتج " أن بنية المكان في هذا النص حضرية خالصة، حيث تكتظ بالشوارع و الأحياء والحانات والمقاهي والمتاجر و المشاغل والعمارات ... [2] حيث توج مرتاض دراسته لأنواع الأمكنة المدروسة باستخدام تقنية الإحصاء، فأتى على إيراد أهم الأمكنة مرتبة بحسب درجة تواترها، وكان مجموع ما أحصى حوالي تسعين وثلاث مائة مرة

---

[1]-المصدر السابق، ص 249.

[2]- المصدر نفسه، ص 250.

(390 مرة)، وكان أكثرها ذكرا وتواترا "زقاق المدق" بساتين وتسعين ومائة مرة (196 مرة)، ويليه "قهوة المعلم كرشة" ب:سبع وستين مرة(67 مرة).

لكن هذا التصنيف نجده للأحيّاز جميعها في صنفين وهما "الداخلي والخارجي" يبدو تصنيفا غامضا ولم يفض إلى نتيجة واضحة من ناحيتين.

وتتمثل هذي الناحيتين كالأتي:

1- إن الناقد مرتاض لم يوضح الأسس والإعتبارات التي أسسها ثم التصنيف "الخارجي و الداخلي" حيث اكتفى مرتاض بقوله: " وتتدرج الأن إلى الأماكن العامة فنلاحظ أنها متنوعة ومثيرة في هذا النص الروائي، حيث لاحظنا أنها تتنوع فيه إلى سبعة أنواع على الأقل، وذلك إضافة إلى الدور الأخرى التي كنا عالجناها"[1].

حيث نستنتج هذه الأحيّاز والدور قد تكون كلها داخلية أو تكون كلها خارجي .

2- إن هذه التسميات "حيّز خارجي و حيّز داخلي" التي استخدمها عبد المالك مرتاض في رّواية "زقاق المدق" مسميات لا تتوافق مع بقية مصطلحاته التي وصف بها (الحيّز، المظهر الخارجي، المظهر الخلف، الحيّز الأمامي، الحيّز الخلفي، الحيّز، التحيّيز، التحايز) [2]، التي ضبط مفاهيمها ووضح حدودها، وانتهى مرتاض مسرعا إلى إعتبار بنية المكان في هذا النص، حضرية خالصة حيث تكتظ بالشوارع و الأحياء، و الملاهي، و الحانات، و المقاهي، و المتاجر، و العمارات، و المشاغل، و السيارات، و العربات، وازدحام الناس على الأرصفة". دون أن نعرف خصوصياته.

نستنتج أن مرتاض توج ملاحظاته المتصلة بالمكان الرّوائي، بجرد وإحصاء أهم الأمكنة ودرجة تواترها دون أن يمنحنا فرصة فهم تصور دقيق حول مكونات هذا المكان الرّوائي، ولا كيف وصل إليه، دون إدراك حقيقة الحيّزين الداخلي و الخارجي، ولا على أي أساس يمكن التفريق بينهما، ولم يتضح لنا أيهما يتضمن ثانية، ولا أيهما أعم وأشمل الحيّز أم المكان الرّوائي.

---

[1]-المصدر السابق، ص 248.

[2]-لمزيد من التوضيح ينظر، المصدر السابق، ص 184-191.

بحيث تكتشف الحوارات التي تجري بين الشخصيات لناقدنا مرتاض أبعادا كثيرة، فظلالها تعكس تشبع المكان بالعواطف، وقدرته على إمداد الشخصيات بالحنين والأنس، بل إنه يعد المكان ميتا مالم تخترقه الشخصيات فتبعث فيه الروح، وتطبعه بطابعها النفسي، وتكشف من خلاله عن شحن العواطف والأحاسيس.

كما أن استقراء مرتاض للحيّز مكنه أيضا من استظهار مواصفات أخرى تتصل بالألوان و الروائح، فوقف على كل مايحيط الحيّز مثل الرطوبة والظلام، وقاده الوصف وإيحاءات اللغة إلى فحص الحيّز فلاحظ أنه "حيّز متقادم بعضعه منقض وبعضه الآخر يريد أن ينقض، مظلم لا تزوره الشمس، ورطب لا يتجدد فيه الهواء ويعني ذلك ضمنيا أنه نتن"[1].

[1]–عبد المالك مرتاض، تحليل **الخطاب السردي**، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 ص **251.**

فصل الثاني

فصل تطبيقي

دلالات الحيّز في المتن الروائي

"تطبيق على رواية *البيت الأندلسي* لواسيني الأعرج"

1-تحديد أنواع الحيّز الروائي في النص:

*الحيز النصي المتن الروائي "البيت الأندلسي".

*الحيّز الجغرافي.

*الحيّز الدلالي.

*الحيز الحضاري.

2-وظائف الحيّز الروائي في الرواية "البيت الأندلسي":

*وظائف الحيّز.

*الوظيفة الجمالية للحيّز.

*الوظائف الأدبية للحيّز.

*الوظائف فوق الأدبية.

*مخطط أنواع الحيّز في الرواية.

دلالات الحيز في المتن الروائي.

(تطبيق على رواية "البيت الأندلسي"لواسيني الأعرج)

تمهيد:

تعد رواية البيت الأندلسي للروائي الكبير "واسيني الأعرج" من أهم وأشهر الروايات التي كتبها، ونحن من خلال هذه الرواية سنحاول العمل على براز الحيزات الموجودة بكل أنواعها، كون هذه الرواية غنية وثرية بكذا فن، وتنوعت الحيزات فيها، من حيز جغرافي إلى حيز دلالي إلى حيز نصي.....

إن هذه الأنواع أضفت نوعا من الجمال والحس المرهف الرقيق، و الذي يحس بنشوته القارئ بمجرد قراءته أو سماعه للرواية كما يمكن أن يلحظه أيضا (القارئ) عند المرور بين صفحات الرواية أو عند التغلغل بين أحداثها، فيحس و كأنه يعيشها لحظة بلحظة، حدثا بحدث، متشوقا ومتطلعا إلى معرفة المزيد من أحداثها، فيواصل القارئ بتتبع أحداثها تدريجيا إلى أن يصل إلى نهايتها.

لقد ساهم **مصطلح الحيز** في رواية "البيت الأندلسي" في إضفاء لمسة جمالية عليها و إعطائها طابعا دلاليا رائعا، ومن هنا وجدنا أنفسنا مضطرين إلى إستخراج وتبيان أنواع الحيز.

المبحث الأول:

1-تحديد أنواع الحيز الروائي في النص:

أ-الحيز النصي في المتن الروائي "البيت الأندلسي":

من الجلي و الواضح جدا أنه لا يوجد أية رواية تخلو مما يعرف بالحيز النصي، خصوصا وأنه يعتبر أيضا حيز مكانيا.

-ورواياتنا هذه ذات غلاف خارجي يحمل عنوان الرواية "البيت الأندلسي" بخط عريض و بارز، مع اسم صاحبها من فوق صاحب (الرواية) "واسيني الأعرج" و هذا يخص الجزء السفلي من الغلاف أما النص العلوي فمرسوم عليه لوحة على شكل إطار منقوشة بالقرآن الكريم، وهذه النقوش معروفة بوجودها على مداخل الأبواب و الجدران في بيوت الأندلس، وعند انتقالنا إلى صفحاتها و التي تقدرب: أربعمائة واثنان وخمسون(452) صفحة، نجدها مكتوبة بخط عربي صغير نوعا ما، كما تتخللها في صفحة من صفحاتها ما يسمى بلغة الخيميادو، أما في التهميش فقد وردت بعض الكتابات باللغتين الفرنسية والإسبانية، مع شرح بعض منها باللغة العربية في بعض الأحيان.

-أما عن ترقيم صفحات الرواية فهي مرقمة بالأرقام العربية.

-يحتوي متن الرواية في بعض صفحاته على تهاميش وتعقيبات، كانت في بعض الأحيان شرح للكلمات في المتن وفي بعض آخر تعقيب.....إلخ.

-الورقة الثانية من الرواية مكتوب فيها اسم الكاتب وعنوان الرواية مع ذكر دار النشر و العنوان والبريد الإلكتروني ورقم الإيداع لهذه الرواية، ثم الصفحة التي تلتها ورد فيها إعادة اسم الكاتب وعنوان الرواية، أما الصفحة التي بعدها فحملت مقولتين الأولى منهما لشخصية أساسية تم ذكرها في مجريات الرواية وهوى غاليلو الروخو(أحمد بن خليل)، والثانية عبارة عن بيت شعري لأبي البقاء الرندي، دون أن ننسى أن نذكر الملحق المسند إلى الصفحة الأولى والمطوي إلى ورائها والذي يحوي على لمحة صغيرة من تعريف الكاتب(حياته، أعماله، الجوائز التي تحصل عليها).

كما أورد "واسيني الأعرج" في الرواية بعضا من أوراق السيد غاليلو الروخو(المخطوطة)، وقسم هذه الرواية إلى خمسة فصول.

-ذكر الكاتب في آخر صفحاته من الرواية "فرنسا الجزائر إسبانيا 2010" و هو يعتبر حسب اعتقادي مكان وزمان وتاريخ، كتابة الرواية.

-أما عن آخر ورقة من الرواية فكانت باللون البني الفاتح (قرب من الأصفر)، وورد فيها كلمة الناشر الذي تحدث عن الرواية، فكانت تلخيص لها ووجهة نظر عنها(وجهة نظر الناشر وليس الكاتب الأصلي للرواية)، دون أن ننسى ذكر الملحق المسند إلى الصفحة الأخيرة والذي ذكرت فيه جميع أعمال الروائي "واسيني الأعرج":(عناوين الروايات، دار النشر، البلد، السسنة).

ب:الحيز الجغرافي:

لقد أضحى الحيز الجغرافي في الرواية يستدعي مقاربة منهجية تحدد أهدافه، متتبعة مسار تشكله وتموقعه في النص الروائي، وفق إستراتيجية الكاتب انطلاقا من اللحظة التي يتحقق فيها قيام الحدث بكل إحداثياته المادية و الرمزية.

والحيز الجغرافي في هذه الرواية (البيت الأندلسي) يتشكل من عدة مظاهر أهمها مكان وقوع أحداث الرواية باعتبار أن الحيز الجغرافي هو الحيز الذي تتحرك فيه شخصيات الرواية وتدور فيه أحداثها.

وفي روايتنا هذه تدور أهم أحداثها بين وطنين هما (الأندلس إسبانيا حاليا) و الجزائر، فأما البلد الأول فيظهر لنا من خلال الرواية في قوله:".....وأنا على حواف ميناء المارية..."[1].

[1]-واسيني الأعرج (البيت الأندلسي)، رواية منشورات الجمل، ط1، 2010، ص 92.

، ".....ميناء المارية لا رائحة فيه إلا رائحة الملح....." [1]، ".....الشمس حارقة على حافة المارية....." [2]، كما ذكر الروائي في بعض الصفحات أسماء بعض المدن الموجودة في بلاد الأندلس مثل قوله:" ...و سأبني بيتنا الأندلسي ..." [3]، ".....في أحد مرتفعات غرناطة ....." [4]، " ...صاحب الأندلس و غرناطة ....." [5]، و قال:" ... ظروف إعتقال السيد أحمد بن غاليلو الروخو، وطرده من حاضرة غرناطة، وترحيله منها ... بعد موقعه جبل البشرات "...إلخ.

أما البلد الثاني الذي تدور فيه مجريات الرواية فهو بلدنا العزيز "الجزائر" و ذلك حين قال:" ...أركب سينة ثقيلة ... متجها نحو فراغ جديد إسمه وهران ..."، "سأرى كيف اتصل بك و انا في وهران ".

كما قال أيضا :"... الرسو في وهران[6] ثم الإنتهاء في ميناء الجزائر تحديدا في خليج الغرباء..." [7]، فغاليلو الروخو أحد شخصيات الرواية انتقل من الأندلس إلى وهران ثم إلى الجزائر ليعيش فيها بعد أن نفي إليها ...إلخ[8].

فأحداث الرواية تشير إلى اندلاع حرب في الأندلس، مكان عيش غاليلو الروخو الذي سجن هناك في أحد سجون التعذيب على يد المحتلين، ثم نفي إلى الجزائر العاصمة أو كما سماها الكاتب "المحروسة".

-ولكن الحيز الجغرافي في هذه الرواية لا يقتصر على هذين البلدين فقط بل يتعدى ذلك لأن الأحداث جرت في أماكن عديدة و للتطرق إلى تلك الأمكنة يجب الإنتقال إلى حيز

---

[1]-واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، رواية، منشورات الجمل، ط1، 2010، ص 93.

[2]-المصدر نفسه، ص 94.

[3]-م . ن، ص 93.

[4]-م . ن، ص 96.

[5]-م . ن، ص 92.

[6]-م . ن، ص 96.

[7]-م . ن، ص92.

[8]-م . ن، ص 93.

آخر الموقع" لنذكر الأمكنة التي جرت فيها أحداث الرواية بشكل منفصل عن الحيز الجغرافي.

-حيز الموقع:

إن الموقع هو أول ما يلفت انتباه القارئ في الرواية، كون الكاتب تحدث عنه كثيرا "الموقع"، فالموقع هنا في هذه الرواية هو كل مكان جرت فيه أحداث القصة، وقد اختلف وتعدد باختلاف هذه الأحداث ، حيث تنقل الكاتب في روايته بين المدن و البحار، فمن بلاد إلى بلاد، ومن ميناء إلى ميناء آخر، من شارع إلى شارع، من بيت إلى بيت، من غرفة إلى غرفة، فنجده يذكر الحاكم و السجون حين أشار أن "غاليلو الروخو" قد عان من السجن حين كان في اسبانيا، ثم حوكم بالنفي على الجزائر فقال: "...دخلو بي إلى نفق عميق نحو غرف السجون، وتكزيق الأجسام البشرية..." [1]، وقوله أيضا: "...في غرفة كبيرة، وهي عندهم قاعة المحكمة ..."، وقال: "...وتبقى الجثث في السجن الضيق حتى تتفسخ..." و "... يخشى أن يسمعه من كان يسبقنا من أعضاء محاكم التفتيش..." و "... غرف عمودية و أفقية صغيرة في حجم جسم الإنسان يبقى فيها السجين واقفا على رجليه طول مدة سجنه حتى يموت....." ثم " ... نقلوني إلى غرف أخرى مضاءة، فكنت كمن يتجول بسائح جديد على الأمكنة، فرأيت فيها ما تقشعر لهولة الأبدان...إلخ"[2].

إضافة على حيز الموقع هناك حيز آخر تحدث عنه الكاتب وهو أيضا موقع من المواقع، وهو مايعرف بحيز المدينة أو الحيز المديني.

تعتبر المدينة إحدى أهم مظاهر الحيز الجغرافي، وقد اعتبرت أيضا من إحدى جوانب المظهر الحسي الملموس في التجربة الروائية، فالمدينة تمنح نفسها للخطاب و النص الروائي، وهي مدينة ناطقة ينبغي الإنصاف إليها، ما الذي نقوله عبر شتات وشظايا أصوات المنازل، و المقاهي و الطرقات و الساحات و السجون، والبشر وحتى الحيوان...إلخ.

---

[1]-واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 70.

[2]-المصدر نفسه، ص 71، 70، 69.

وتعددت في هذه الرواية ووردت كثيرا، مما جعل حيز المدينة يبدو بارزا، وواضحا جدا فيها، و إن مانعرفه عن ملامح المدينة وحيزها نستنتجه من خلال أحيانها، ومناظرها، وشواعرها، فهي الأماكن التي بنيت فيها أحداث الرواية.

لقد ذكر الراوي "واسيني الأعرج"، مايدل على المدينة بصورة مكثفة في الرواية حيث قال:" ... فيجد نفسه في المدينة..." [1]، و قال:"... رائحتها عمت كل أرجاء المدينة..."، أو عند ما قال:" شيء ما يتحرك بسرعة كبيرة في هذه المدينة، اللافتات الدعائية البلاستيكية و الورقية المصنوعة من القماش الملون، تكاثرت في كل زوايا الحي، و أهم مواقع المدينة المطار الدولي و الداخلي، اتحاد العمال، محطة قطار، المحطة البرية ، دار الصحافة، الميناء، كارفو، كازينو، الحانة الذي يرتاده الشباب كثيرا، مدخل الجامعة المركزية، ونفق الكليات، و الفنادق الكبرى ... كلها تتعدى بالبرج الأعظم، ... خمس مدن كبرى أخرى، وهران، تلمسان، قسنطينة، عنابة، تيميمون..." [2].

وهذه الجمل التي حصرناها في مقولة تتجسد كل ما سبق وأشرنا إليه من مظاهر المدينة.

نأخذ الشارع على سبيل المثال يظهر في الرواية كونه المكان الذي يلتقي فيه الناس مع بعضهم البعض، في أي ساعة ، ليلا أو نهارا، مهما كانت منزلتهم الإجتماعية أو مهما اختلفت ثقافتها أو أجناسهم أو أعمارهم أو انتمائهم أو توجهاتهم و الشارع اليوم ليس مجرد لفظ بل لأنه ليوشك على التحول إلى مفهوم معقد، ما تنفك معانيه و دلالاته تتعاظم و تتسع، و وظائفه تتعدد وتتنوع، حتى ظهر لنا وكأنه خلاصة للمدينة أو اختزال للمجتمع، فالسياسة مثلا تجسد فيه إرادتها، وتبرز فيه البنية الطبقية، و القيم الجمالية، ومعايير السلوك عامة لا تصنعه معرضا لها، و الظوابط و الممنوعات الإجتماعية تشق لنفسها منه علامات و منبهات، وشتى أنواع الصراع القائم بين الفرد و الجماعة، أو بين الواقع و الحلم، تلتقي عنده لتنفرج وفقا للظروف و الملابسات.

وفي هذه الرواية يحمل الشارع صفاته حسب ما يقع فيه من أحداث، فعلى سبيل المثال يقول الشرطي ليوسف النمس حينما كاد يقتل من مجهول:" ...صحافي، ماذا نفعل في هذا

---

[1]–المصدر السابق، ص 127.

[2]–م . ن، ص 117.

الحي المريض؟"[1]، أي أن الشارع الذي تكثر فيه الجرائم و الممنوعات الإجتماعية يعد مريضا و العكس صحيح.

وإذا قلنا الشارع قلنا الحي، أو الأزقة فهي الأخرى من مكونات المدينة، وقد أبرزها (واسيني الأعرج) في عدة مواقع من الرواية سواء حينما كان يتحدث عن الأندلس أو عن الجزائر (قديما و حديثا)، فقال:" ... أختي التي أغصبت في حي البيازين أمام الجميع ..." [2] و" ...تمنيت أن اسلحك في شوارع البيازين ..." [3]، و قال:"... العمل في أعالي جرجرة..." [4]...إلخ.

-إن القارئ للرواية يلاحظ علاقة أحداثها بأماكن وقوعها، ومن مظاهر المدينة أيضا: البيوت و المساجد و الكنائس و المحاكم و القلاع.

والتي ذكرها الراوي في أغلبية الصفحات باعتبارها من مكونات المدينة (البيت الأندلسي) و ذكر المحاكم و السجون التي عذب فيها الأندلسيون فمثلا قوله:" ... منبرا من منابر مساجد غرناطة الصغيرة...".

-لايفوتنا أن نوضح أن حيز المدينة لا يتجلى فيما قلناه سابقا فحسب بل يبرز من خلال الناس وانطباعاتهم و أحاديثهم التي يتبادلونها، وحتى لتعليقاتهم و لتنذر بخيبتهم، فالمدينة بدون بشر ليست مدينة، فالإنسان هو من يحركها ويجعلها حية، و البشر في هذه الرواية هم شخصيات (الرواية) و التي نذكر منها: غاليلو الروخو (أحمد بن خليل)، مراد باسطا، حنة سلطانة، مارينا، سلينا، ماسيكا...إلخ، ممن أسهموا في تحريك أحداث الرواية.

وبالإضافة إلى هذا نذكر أيضا الأسواق الشعبية التي يجتمع فيها الناس فيتبادلون أطراف الحديث، ويتعاملون مع بعضهم البعض فيها ويتفاعلون، "...رأيت ذلك في سوق طليطة

---

[1]-المصدر السابق، ص 244.

[2]-المصدر نفسه، ص 72.

[3]-المصدر نفسه، ص 75.

[4]-المصدر نفسه، ص 207.

الكبير في إحدى سفراتي مع خالي ..." [1] وكذلك ذكر المقابر و المناءات و الشواطىء...إلخ.

كقوله:" قلت ادفني في مقبرته وليس بالقرب من قبره، يكفيني أن أنام في مقبرة ميراما (المطلة على البحر...)" [2]، "...أنا على حواف ميناء المارية ..." [3]...إلخ.

-وما يسعنا أن نقول في حيز الموقع بشكل عام، وفي حيز المدينة بشكل خاص، وفي الحيز الجغرافي بشكل خاص أنه لو لا وجود هكذا نوع من الحيزات لما تمكن الكتاب من إنتاج أي عمل أدبي والدليل على ذلك نجده في الرواية فمثلا أحداث كل رواية تدور في شخصيات وتتحرك فيها، و بالتالي لو لا هذه الحيزات لما استطعنا تتبع الأحداث و تطورها، ولما عرفنا مجرياتها.

ج: الحيز الدلالي:

-نال الحيز الدلالي هو الآخر الحظ الوافر من هذه الرواية باعتباره الحيز أو الفضاء أو الصورة التي تنتج عن لغة الحكي فهو ما توحي به الرواية وما ترمي إليه من أهداف يمكن استخلاصها من أحداثها.

وفي روايتنا هذه "البيت الأندلسي" يبدو هذا النوع من الحيزات واضحا جليا من خلال مجرياتها، فهذا الروائي أراد أن يوصل رسالة من خلال روايته و بالتالي يمكننا أن نقول عنها أنها المغزى العام من الرواية، حيث بدأ بسرد أحداث الرواية من خلال وصف وقائع ترحيل غاليلو الروخو من الأندلس ونفيه إلى الجزائر، حيث بنى البيت الذي وعد به حبيبته سلطانة قبل نفيه.

هذا البيت الذي سميت عليه الرواية "البيت الأندلسي"، رغم أنه يعد من أهم مقومات الحضارة باعتباره قديما و أثريا (فهو حضاري يجسد حضارة بلاد الأندلس) [4] إلا أن السلطات هدمته لتبني محله برجا وهذا ما هو إلا طمس للحضارة.

---

[1]-المصدر نفسه، ص 67.

[2]-المصدر نفسه، ص 205.

[3]-المصدر نفسه، ص 2.

[4]-المصدر السابق، ص 179.

–فحسب ما أشار إليه الراوي (صاحب الرواية) في نهاية روايته، أنه ألف هذه الرواية ليعبر عن الواقع المرير يعاش في أغلب دول العالم العربي، وإن كان ذلك بشكل غير مباشر، فالرواية هي "استعارة مرة لما يحدث في كل الوطن العربي من معضلات كبرى تتعلق بصعوبة استيعاب الحداثة في ظل أفق مفتوح على المزيد من الخراب و الإنكسارات، وطمس الشخصية العربية، و الإسلامية و لمقوماتها، خاصة الحضارية منها، فالبيت الأندلسي هو الوطن العربي ممثلا في الجزائر، هو جشع الطبقات الصاعدة التي لا تتوانى عن إزهاق الأرواح، وتخريب البلد لحساب مصالحها الشخصية، هو البلاد العربية و الوطنية الغائبة، هو التجارة باسم الدين، وتطبيق الشريعة باسم المصالح"[1].

ويمكن استنتاج اعتبار رواية "البيت الندلسي" لواسيني الأعرج توثيقا أدبيا و فنيا لواقعنا العربي، و الصورة النمطية التي يعيشها.

و إذا كان للاستعارة دور في كل ما حدث، فغن للورثاء الجدد الدور الحاسم لأنهم فشلو حتى في الحفاظ على مخلفات الإستعمار العمرانية، و التنظيمية، و الإدارية، كم شتى الرواية بذلك وهي تترسم عبر سماتها السردية كيف حول الفرنسيون هذا البيت إلى دار للبلدية، مدركين أهميته التراثية و العمرانية، وما يقابل ذلك معرفيا من استفادة الإسبان من الميراث الحضاري، والدور التنويري الذي قام به العرب تجاه أوربا[2]، لكن واسيني يؤكد فكرة موازية وهو يعتب على تاريخ العربي ومساره المغلوط[3]، حين يؤكد أن بلاد الأندلس ليس لنا نحن العرب.

ولهذا كان من الطبيعي أن ننشرب سوءات هذا التاريخ وهزائمه وانكساراته[4]، لقد دخل المسلمون أرضا لم تكن لهم، وبنو عليها حضارة من أجمل الحضارات الإنسانية و أرقامها وخسروها لأنها في النهاية لم تكن لهم فقال:" هل أغضب منكما لأنكما لم تكونا في

---

[1]–محمد سلام، تلويحات، نقدية في (رواية بيت الأندلسي) لواسيني الأعرج، سنة 2013، ص 20.

[2]–واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، م س، ص 414، 413.

[3]–المصدر نفسه، ص 152.

[4]–المصدر السابق، ص 153.

النهاية إلا معمرين صغيرين جريا وراء الذهب و النساء أمكنتما علامة عصر يكتب له، يستمر طويلا؟... [1].

-إن الحيز الدلالي في الواقع ليس له مجال مكاني ملموس، فهو مجرد مسألة معنوية، وغالبية النقاد كانوا يراعون شرطا أساسيا عند التحدث عن الحيز وهو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يدرك أو يتخيل .

د-الحيز الحضاري:

وهو ما يعرف بفضاء الحضارة، وهذا النوع من الفضاءات غير معروف بكثرة و لا يتم ذكره كثيرا بين أنواع الحيزات، وهذا لأنه عادة يكون غير موجود في العمل الأدبي، و اليوم سندرجه نحن في دراستنا لهذه الرواية ضمن الحيز الدلالي لأنه يوحي و يدل على الحضارة التي كانت موجودة ويحاول البعض دفنها، ففي رواية "البيت الأندلسي" حيز الحضارة هذا فرض وجوده وبقوة، ونمثل ذلك في الحديث عن غرناطة و الأندلس، ومن لا يعرف حضارة بلاد الأندلس، التي عان أهلها من الترحيل و التعذيب و التقتيل و النفي، ومن الذين نيفوا منها، وجيء بهم إلى الجزائر نذكر "غاليلو الروخو" (سيدي لأحمد بن خليل) الذي جسد حضارة بلاده الأندلس في الجزائر من خلال البيت الذي سبق وقلنا أنه بناه وفاء لحبيبته سلطانة والذي شيده في القصبة بالتحديد، وجعل هذا البيت يبدو كبيوت الأندلس، و كأنه بيت أندلسي حقيقي، الذي يتميز بوجود صالة كبرى بكل ملحقاتها و التي كانت تنفتح على حديقة يحيط بها صور سميك، مع وجود دار ضيوف مكونة من صالة واسعة و أربعة غرف مجهزة بكل مرافق الحياة، وعلى مطبخ واسع مطل على الحديقة، وهذه الأخيرة كانت تحتوي على أشجار كثيفة وجميلة و متنوعة ونافورة كبيرة وسط الحديقة مصنوعة من الرخام على الشكل الأندلسي مع وجود بساتين محيطة بالبيت، كما يتوفر على حمامات تحتوي على مغاطس رومانية أحظروها من تيبازة، وهذا البيت الأندلسي وارد في قول:" واسيني الأعرج" وهو يصف و يعرف هذا البيت الأندلسي من خلال:"...الغرف التي تتكون منها البيت الأندلسي الصالة الكبرى بكل ملحقاتها... التي

[1]-المصدر نفسه، ص 66.

تحتوي مغاطس رومانية جيء بها من تيبازة..." [1] كما ورد في الرواية أيضا ما يدل على الحضارة الأندلسية غير البيت، وهو اللباس الأندلسي الذي كانت ترتديه سلطانة و الذي يتصف بأنه فضفاض و مرصع بالياقوت.

ومزركش بشتى الألوان الجميلة الباهية و الفرق الموسيقية التي تعزف أعذب الألحان الأندلسية (كفرقة جهاز كالا سكا أندلسيا) [2] وليس هذا فحسب، بل توجد ضمن طيات الرواية معالم حضارية أخرى ك المساجد و الكنائس، و بالحديث عن المساجد الأندلسية، فهي تتميز بطابع عمراني فريد من نوعه ويظهر ذلك من خلال:

".....التي تشبه منبرا من منابر مساجد غرناطة الصغيرة ..... " و أيضا: "...يخترق وبسطها عمود من الرخام به حلقة حديدية ثقيلة ..." [3]، كما نجد: "...الأسقف، الحيطان، المداخل، الأبواب المقوسة، الأعمدة، النوافذ المفتوحة على هواء الجبال..." [4].

-كما تحدثت الرواية عن إرث حضاري آخر هو المخطوطة، و التي تتمثل في الكتاب الذي كتبه غاليلو الروخو و المعروف "بسدي أحمد بن خليل" قبل وفاته، والذي كتب فيه عن ظروف ترحيله من الأندلس، كما تكلم فيه عن حلمه الذي جسده في منفاه "الجزائر" في القصبة ولتشييد البيت الأندلسي، و حياته فيه مع سلطانة، فهذه المخطوطة هي التي كانت بمثابة وثيقة ملكية للبيت الذي توارثه أحفاده من بعده قبل أن يسلب منهم، أما عن المخطوطة فهي الأخرى توارثها أحفاد غاليلو من أب إلى ابن، ومن ابن إلى حفيد، إلى غاية وصولها إلى مراد باسطا الذي أخذ منه البيت بعد جهوده الكثيرة و الكبيرة لمنع هدمه، ولكن للأسف يهدم البيت في الأخير وتهدم معه حضارة بلاد الأندلس المجسدة فيه.

-إن هذه المخطوطة قد ضاعت، بعد عدة محاولات لحرقها، وقد أورد الروائي (واسيني الأعرج) ذكر هذه المخطوطة في مواضيع عديدة من الرواية نذكر منها على سبيل

---

[1]- المصدر السابق، ص 54.

[2]-جهاز كالاسكا أندلوسيا، تعني فرقة البيت الأندلسي بالعربية.

[3]-واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 71،70.

[4]-المصدر نفسه، ص 93.

المثال:"...هذا الكتاب هو حقيقة غاليلو و مأساته..." [1]و أيضا: "...كان عمي مراد باسطا قد شرح لنا قصة البيت الأندلسي وأظهر لنا المخطوطة ذات الرائحة الغريبة..." .

ونجد أيضا يقول:"...إني لا أمانع ما دامت المخطوطة الأصلية لم تخرج..." [2] .

-كما تحدث عن اللغات أيضا، و اللغات بدورها تعد مقوما حضاريا، حيث كتب واسيني في هذه الرواية بلغة غير العربية فقال: "يوسوي سيد حامت بن غاليلو ... اسبيراندو أو يورميخو ديثر، تيرميندو بيردير لا بيدا، كي يامي كانسا"[3] و هذه اللغة هي التي كان يكتب بها الأجداد الأندلسيون وكانت تسمى الخيميادو، هي لغة مكتوبة باللغة العربية لكن معانيها بالإسبانية، أو بمعنى أخرى هي كلمات باللغة الإسبانية تكتب حروفها باللغة العربية" .

-وما لاحظناه من خلال هذه الرواية ان الحيز الحضاري فيها أغلبه عن الحضارة الأندلسية، " كالعمران، و المخطوطة، و اللباس الأندلسي، و الفرقة الموسيقية الأندلسية و النقوش..."إلخ، و يظهر ذلك حتى من خلال عنوان الرواية، ونلتمسه مباشرة (الحيز الروائي) بعد قرائته "البيت الأندلسي" .

---

[1]-المصدر السابق ، ص 24.

[2]-المصدر نفسه، ص 135.

[3]-المصدر نفسه، ص 144، 145.

المبحث الثاني: وظائف الحيز الروائي في الرواية

"البيت الأندلسي "

-وظائف الحيز:

إن الحيز الروائي شأنه شأن أي فن ينتمي إلى الأدب يحمل في طياته مجموعة من الوظائف التي لا يمكن إنكارها عليه أو تجاهلها.

1-الوظيفة الجمالية للحيز:

ومن الوظائف التي تنطوي تحت لواء الحيز وظيفة أساسية لا تتكر هي الوظيفة الجمالية[1]، فالحيز يسهم في تأكيد جمالية الرواية، سواء تكلمنا عن الرواية العربية أو العالمية فإننا نجد أن هناك الكثير من الروائيين من الذين استطاعوا أن يجعلوا من صفحات رواياتهم مسرحا لتقديم حيز يسهم إسهاما في إضفاء جمال أخاذ على خطابهم الروائي، ومع ذلك يجدر التنبيه إلى ضرورة ألا يعيق السعي خلف الوظيفة الجمالية للحيز سر العمل الروائي كما حدث مع "حسن البحيري" في روايته "رجاء"، حيث استنفذ طاقته في إعطاء حيز جميل حين يقرأ القارئ الرواية أو يسمعها، كاستخدام بعض الألفاظ الجميلة، لكنها صعبة و غامضة خاصة على القارئ العادي، مما جعله يلجأ إلى شرحها في الهامش و هذا ما نلاحظه من خلال هذا المقطع المقدم من رواية "رجاء" حين قال: "كنت كثيرا ما ألفي حائلا في سفوح "جبل الدوح"، صاعدا إلى أعالية أو منحدر إلى أعماق واديه "وادي العقيق"، أغني مع الطيور، و أرقص مع الزهور، و إذا شفني طول السير اضطجعت في ظل صخرة عاطفية، أو تحت أغصان دوحة وارفة" [2].

إذن فالجري وراء جمالية الحيز إلى حد كبير قد يعيق العمل الروائي و يسبب له إرباكا فحسن البحيري حاول في هذه الرواية أن يستنفذ طاقته الشعرية لتقديم رواية رومانسية يعيق فيها جمال الأسلوب، و الصنعة اللغوية حركة الحدث و الشخصية ومما يسهم أيضا

---

[1]-يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسفية، دار إتحاد الكتاب العرب للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 1999،ص 122.

[2]-المرجع نفسه، ص 123.

في ذلك استخدام كلمات غريبة، صعبة على القارئ العادي، يعمد إلى شرحها في الهامش، و استطعنا ملاحظة ذلك من خلال ذلك المقطع السابق عرضه.

تعد رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج من الروايات التاريخية التي لاقت إقبالا واسعا في مجال الإبداع الروائي، كونها توصلت إلى إدراك تناقضات المجتمع، فشكلت مظهرا واضحا لعلاقة الإبداع بالواقع، من خلال التعبير عن شتات المجتمع ونشطه و هذا بالإعتماد على ثنائيته التاريخي الواقعي و المتخيل الذهني منطلقا من العناصر المشكلة للنص الروائي (الأحداث، المكان، الشخصيات) إن هذه الرواية قد جمعت بين أسوأ فترتين في التاريخ الماضي المؤلم ومنحة فقدان الأندلس وبين الحاضر المرعب الذي نعيش فيه و إن القارئ لهذه الرواية لسوف يلاحظ مباشرة أسلوب "واسيني الأعرج" المنمق و الشهل ووصفه الحلاب للبيت الأندلسي وعلاقة الإنسان بالأرض و البيت كما نلاحظ تمسكه بالبيت حتى و إن صار قبرا بقوله: "فالبيوت أيضا تموت"[1] كما نلاحظ أيضا سهولة في تنقله بين زمنين مختلفين دون أن يفصلك ذلك عن الأحداث، وجعل القارئ يتمتع في معنى الحروب و الظلم وتعاقب الأجيال و الناس على اختلاف أنواعهم على نفس البيت دون أن يفقد البيت أهميته لساكنيه، كما وصف أيضا الأندلس ووصف انكسارها هناك، وكأن التاريخ يعيد نفسه، ونلاحظ أسماء الأقسام التي كانت عبارة عن أسماء لمقطوعات موسيقية، " استخبار، توشية..." .

–سحر ينفتح في رواية ...فهذه الرواية ساحرة إلى أخر الأبعاد في عمقها في تاريخها، في جذورها... فأن تعيش في بيت داخل رواية لخمسة قرون ليس بالأمر الهين[2] لقد جعله واسيني الأعرج كوجهنا وحيطانه كجلدنا وانغام لالة سلطانة أصواتنا الضائعة... أصبح جزءا من أرواحنا الناهكة، ومادت عن اوطاننا الضائعة .

لقد أبدع "واسيني الأعرج" في هذه التحفة الأدبية، التي تسحب المرء بدل أن ترجه في الملل وعمق الحرف و الفكرة كان مذهلا، وكيفية الإنتقال بين الأزمنة كان محبوكا

---

[1]–واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، م س، ص 28.

[2]–المصدر السابق، ص 31.

بعبقرية هذا العمل الروائي قد حقق حقا جمالية جعلت من صفحات الرواية مسرحا قدم فيه حيز أضفى جمالا أخاذا في الخطاب الروائي .

وبالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي يؤدها الحيز في الرواية و في الأدب ككل (شعرا أو نثرا) هنا وظائف أخرى عديدة يؤدها الحيز منها الوظائف الأدبية التي تسهم في تحديد شكل الرواية، وفي أداء مضمونها و الأخرى هي فوق الأدبية إزاء النص، إزاء الراوي، وإزاء القارئ.

2- الوظائف الأدبية للحيز:

الوظيفة الأدبية للحيز هي من أبرز أهم وظائفه، وهي تتمثل أساسا في عاملين اثنين هما تحديد شكل الرواية، وأداء مضمونها .

أ-الحيز وشكل الرواية:

-إذا أردنا التحدث عن الحيز وشكل الرواية فهذا يعني اننا سنتكلم عن الحيز الجغرافي بشكل خاص، لأنه يسهم إلى يسهم حد كبير في تحديد شكل الرواية ونوعها، ذلك أن الحضور الكثيف للحيز يحول الرواية إلى رواية حيز أو رواية شخصية، في حين أن تراجعه و انسحابه (الحيز) إلى حد معين يفسح المجال، ويسمح للعناصر الأخرى بالبروز على مساحة النص، إذ يحتل الحدث الذي تقوم به الشخصية دورا بارزا مما ينتج (رواية حدث مثل الرواية البوليسية) .

-لقد أفاد الروائي " واسيني الأعرج" في روايته البيت الأندلسي كثيرا من قلق الشخصية الرئيسية "غاليلو الروخو" حول الوجود المكاني مما أنتج عنده رواية بالغة الامتلاء بالحضور المكاني لهذا يمكن أن نقول عنها "رواية حيز" كونه وظف الحيزين الجغرافي والنصي توظيفا مكانيا ناجحا، فهو ذو علاقة شديدة بالمكان، فهو يتذكر بلده ويتحدث عنه بعشق مجنون فيقول مثلا : "تمنيت شيئا واحدا ظل في حلقي طوال هذا الزمن، أن أجد فقط يدي حرتين، لن أفعل شيئا أخر سوى الركض إلى حي البيازين، أو على السواحل بلنسيا، والبحث عن غاريسيا غوميز لقتله ..." [1]، وقال : "كل شيء ننساه إلا الأشواق

[1]-المصدر السابق، ص 75.

التي تحرقنا في العنق...سكنني حنين مكتبتي..." [1]، وبعد ذلك تعلق بمنفاه الجديد الذي هو مكان للتجربة جديدة فيقول : "قذفتني اول سفينة ممتلئة بالخوف، على حواف ميناء وهران، هذه الأرض التي تخيلتها دائما رمالا و صحاري وأفاعي وعقارب و أحجار صماء باردة و بلا أية روح، و وديانا تخطيها تجاعيد الجفاف، ولم أعرف أن جنتنا كانت هنا أيضا..." [2].

ب-الحيز ومضمون الرواية:

يبدو الحيز ذا علاقة وطيدة بمضمون الرواية، ويقع على صعيد المضمون، بأداء وظائف إيهامه و رمزية ونفسية و تطورية .

فالحيز من شأنه أن يسهم في خلق و إنتاج إيهام بالواقع يرتاح إليه القارئ، و قد حاول الروائيون أن يوهموا قراء عبر كل الطرق الفنية المتاحة أمامهم، وذلك من خلال ذكر الأمكنة و معايشة للشخصيات أو نقل سماعي عنها مثلما فعلت الرواية "ليانا بدر" في الرواية "بوصلة من أجل عباد الشمس" [3].

-لقد استخدم "واسيني الأعرج" في رواية البيت الأندلسي الإبهام بطريقة ذكية فنيا من خلال الشروح و الهوامش التي توحي للقارئ، بل تجعله يغرق في تصديق المادة المعرفية التي فيها، مع أن كل ذلك من الخيال بهدف إدخال القارئ في اللعبة السردية .

ومن الأمكنة التي اختارها الروائي بعناية مقصودة لتقوم عليها روايته نجد الأندلس التي مثلت بلدا عريقا من ضمن عدة بلدان عربية إسلامية، إلا أنها تعرضت للسقوط، ليتحول هذا المكان رمز للفناء و الدمار، كما تحدث عن الكنيسة التي تمثل حيز واسع يقصده المسيحيون من أجل تأدية طقوس العبادة، واتخذه "واسيني " كرمز سلبي يشير به إلى قسوة و ظلم الكنيسة في تلك الفترة التي جمع أنواع العنف و الاضطهاد " كانوا يبدؤون بسحق عظام الصدر و الرأس و اليدين تدريجيا حتى يهشم الجسم كليا ولايبقى به شيئا

---

[1]-المصدر السابق، ص 152، 153.

[2]-المصدر نفسه، ص 153.

[3]-ينظر: يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسفية، ص 126.

يحكمه، ... والدماء ممزوجة باللحم المفروم..." [1] كما تحدث عن البيت الأندلسي الذي احتمى فيه صاحبه "غاليلو" (سيد أحمد بن خليل) بعد تهجيره بلاده الأندلس واستقراره ببلاده المغرب العربي وبالتحديد في الجزائر[2]، كما تحدث عن المقبرة "ميرامار" التي دشنتها "حنا سلطانة يلاثيوس"، لحقها "غاليلو الروخو"، وأحب مراد باسطا أن يدفن فيها لأنها المقبرة الوحيدة في الدنيا التي انمحت فيها الأديان، استقبلت المسيحي و اليهودي و المسلم و البوذي وحتى (الملحد)[3]، وإن كانت ترمز إلى الموت و الفناء إلى أن الروائي وظفها لخدمت الأحداث، كما نجد في الرواية تنوع الشخصيات في الرواية بتنوع الأحداث ما بين الشخصيات الإيجابية و الفاعلة، وإمعانا من الروائي في إقناع القراء بواقعية ما يجري في سطور الرواية وحقيقة وقوع الحدث فقد توارد ذكر أسماء الشخصيات وأسماء الأمكنة و المدن "شخصية غاليلو الروخو وعائلته مراد باسطا، ماسيكا..."، "سلطة الكنيسة، محاكم التفتيش و الإستعمار، الأندلس، وهران، قسنطينة..."

كما استطاع الحيز أن يمارس دورا مهما في كشف آليات التوتر النفسي لدى الشخصيات الروائية، وذلك حين قدمها الروائي من وجهة نظر شخصية أو من وجهة نظر الراوي، فحين التقى غاليلو الروخو مع حبيبته سلطانة أمام البحر فإن ذلك يسهم في التعبير عن مكنونات نفسيهما: "كنا في نعومة العمر و الحواسم، أقسمنا كأي عاشقين نائمين في فقاعة الشوق الجميل أن نورث أبنائنا كل الضوء الذي أحاطنا..." [4].

---

[1]–واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، م س، ص 69، 70.

[2]–المصدر نفسه، ص 151.

[3]–المصدر نفسه، ص 09.

[4]– المصدر نفسه، ص 152.

3-الوظائف فوق الأدبية للحيز:

بالإضافة إلى الوظائف الأدبية للحيز، هناك وظائف أخرى غير أدبية، وتسمى بالوظائف فوق الأدبية، وتكون إزاء النص و إزاء الراوي و إزاء القرئ .

أ-وظيفة الحيز إزاء النص:

يمكن للحيز ان يسهم إسهاما فعالا من خلال تشكيله في إضاءة الرواية و إثراء مقولتها العامة، إذ يسهم الحيز ومحدداته المكانية في تعميق الإحساس بمقولة الرواية برمتها، كما يمكن ان يسهم في ضبط حركة الإيقاع الروائي، خصوصا إذا تدور حوله سطور الرواية، وهذا ما نلاحظه في رواية "البيت الأندلسي"، فرغم تورع الجمل و الاقتباسات في شتى الأمكنة الجغرافية التي تقال فيها مختلف السياقات من الأندلس المحتلة إلى الجزائر المنفى، و على الرغم من الأنماط اللغوية المختلفة لها فإن الكلمة المتفرقة، وتشدها إلى الخط الأساسي لهذه الرواية، ولا شك أن تكرار هذه الجملة لم يكن محض مصادفة بل هو نتاج إبداع روائي يدرك دور الحيز في ضبط إيقاع الرواية، ونؤكد تكرار جملة "البيت الأندلسي" من خلال بعض هذه الاقتباسات على مدى صفحات الرواية:

-"...لم أقم في هذا البيت الأندلسي ولو يوما واحدا... "

-"...هذه البيت تسمى البيت الأندلسي اسم مالكها موجود على الباب..." [1]

-"...تحقيقي حول البيت الأندلسي دعمته بكل ما تحصلت عليه من وثائق"[2]

-"من عمق البيت الأندلسي الذي مازالت رائحة والدي و أمي سلطانة..." [3]

-"و ابني بالفعل كنت مسكونا بجني البيت الأندلسي..." [4]

-إضافة إلى سحر العنوان نجد أيضا الكاتب قد استخدم حيز واسعا جدا من الأمكنة تمتد كما قلنا سابقا بين وطنيين هما الأندلس و الجزائر وخير مثال على ذلك من خلال الرواية

---

[1]-واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، م س، ص 07.

[2]-الصدر نفسه، ص 139.

[3]-م . ن، ص 231.

[4]-م .ن، ص 393.

قوله: "...صاحب الأندلس و غرناطة"[1]، و قوله أيضا: "...ميناء المارية لا رائحة فيه إلا رائحة الملح..." [2]، كذلك قوله: "...اعتقال السيد أحمد بن غاليلو الروخو، وطرده من غرناطة و ترحيله منها إلى هنا في وهران بعد موقعه جبل " البشرات"[3]، وهذا فيما يخص بعض المدن الموجودة في بلاد الأندلس، أما فيما يخص البلد الثاني الذي تحدث عنه فهو الجزائر و أبسط الأمثلة على ذلك حين قال : "ذهبت باتجاه مبهم لم أكن أعرف منه شيئا إلا كلمة اسمها وهران ... فكانت في الأفق وهران التي تنتظرنا مدينة مليئة بالحيرة " وقال أيضا : "سأرى كيف أتصل بك و أنا في وهران " .

ويمكن في هذا الإطار الإشارة برواية " البيت الأندلسي " لواسيني الأعرج إذا أسهم الحيز، ومجدداته المكانية في تعميق الإحساس بمقولة الرواية برمتها كما أسهم أيضا في إضاءتها و إثراء مقولتها العامة .

ب-وظيفة الحيز إزاء الراوي:

تتباين وظيفة الحيز إزاء الراوي بتبيان و اختلاف موقع الراوي، فعلى سبيل المثال : إذا قدمت الرواية بصيغة الغائب كان الحيز أكثر حيادية بالنسبة للراوي، في حين أنه (الحيز) يكون أقرب للراوي و إلى أزمته إذا استخدم ضمير المتكلم (الراوي نفسه) حيث تقديم الرواية، كما يختلف أيضا حين تعدد الرواة[4]، وحين يتعدد الرواة فإن الحيز يغدو بمثابة وجهة نظر للشخصيات التي تتبادل الروي، و رواية "البيت الأندلسي لواسيني الأعرج" هي نموذج رفيع لتحديد الرواة، يقدم الحيز فيها عناصرها وفق رؤية الراوي، وتعد "ماسيكا" هي المنظم الأساسي للعملية السردية بل هي التي جمعت أشلاء النص الذي كان في الأصل مجموعة من الأسئلة المتطايرة، بحثا عن إجابة ظلت غائبة، وهي التي أتت بالمخطوطة التي رممتها معلوماتيا من خلال رحلاتها و "ماسيكا" التي عرفتنا على قصة

---

[1]-المصدر السابق، ص 453.

[2]-المصدر نفسه، ص 92.

[3]-م .ن، ص 93.

[4]-يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسفية، ص 131.

"مراد باسطا" ومخطوطته فهي أداة ولكنها أيضا قضية تبحث عن هوية ضائعة لا تعرف منها إلا قصص أمها الممزقة.

إن وظيفة الحيز تعدو في مشاركته في كشف شخصية الراوي، وإشراكه في الفعل الروائي، وتعدو لصيقة به، ضرورية لاحتواء فعله، بوصفه مشاركا في الحدث الذي يقع في إطارها كما حدث في هذه الرواية "البيت الأندلسي" فالرواية "سيكا"" قد قدمت الحيز في إطار استباقي ذي علاقة كبيرة بها، إذ يحس المرء أن جميع المؤنثات المذكورة في السياق تخصها بوصفها مشاركة في الحدث، لا مجرد شاهدة عليه فقالت مثلا : "...نفذت كل ما طلبه مني مراد باسطا بما في ذلك الحفر في الحديقة ... كنت أقف الساعات الطويلة و أنا أرقب الحفارة العملاقة ..." [1]ثم تحولت الكلمة إلى بطل الرواية وهو "مراد باسطا" الذي حاول جاهدا الحفاظ على مخطوطة جده الأول "غاليلو" و الذي روى تفاصيل ذلك حتى المملة منها، وقد ساعده في ذلك حفيده سليم و ماسيكا. " جلست، وضعت المخطوطة بين رجلي..." [2]، وقد جاءت في الرواية عدة شخصيات منها تكفل الروائي بتقديمها من الخارج فشرح عواطفها و أفكارها، ومنها ما قدمت بطريقة غير مباشرة قد مدت نفسها بنفسها باستخدام ضمير المتكلم.

ج-وظيفة الحيز إزاء القارئ:

إنالقارئ هو الآخر يسهم إسهاما كبيرا في بناء الحيز ووظيفة الحيز الروائي، فلكل قارئ حيث يقرأ روايته أو يسمعها طريقته الخاصة في تخيل هذه الرواية وبينتها و مكان وقوع أحداثها هذا الاختلاف في التصور بين القراء يرجع إلى إختلاف بيناتهم وثقافتهم.....

ولذلك فإن أي تقارب مفترض بين الحيز المتخيل في ذهن الراوي و في ذهن القارئ لن يبلغ حد التطابق، لأن الحيز بمعناه الواقعي ليس موجودا إلا في مخيلة الروائي[3]، ومع "البيت الأندلسي" لاحظنا:

---

[1]-واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 25.

[2]-المصدر نفسه، ص 451.

[3]- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسفية، ص 132، 133.

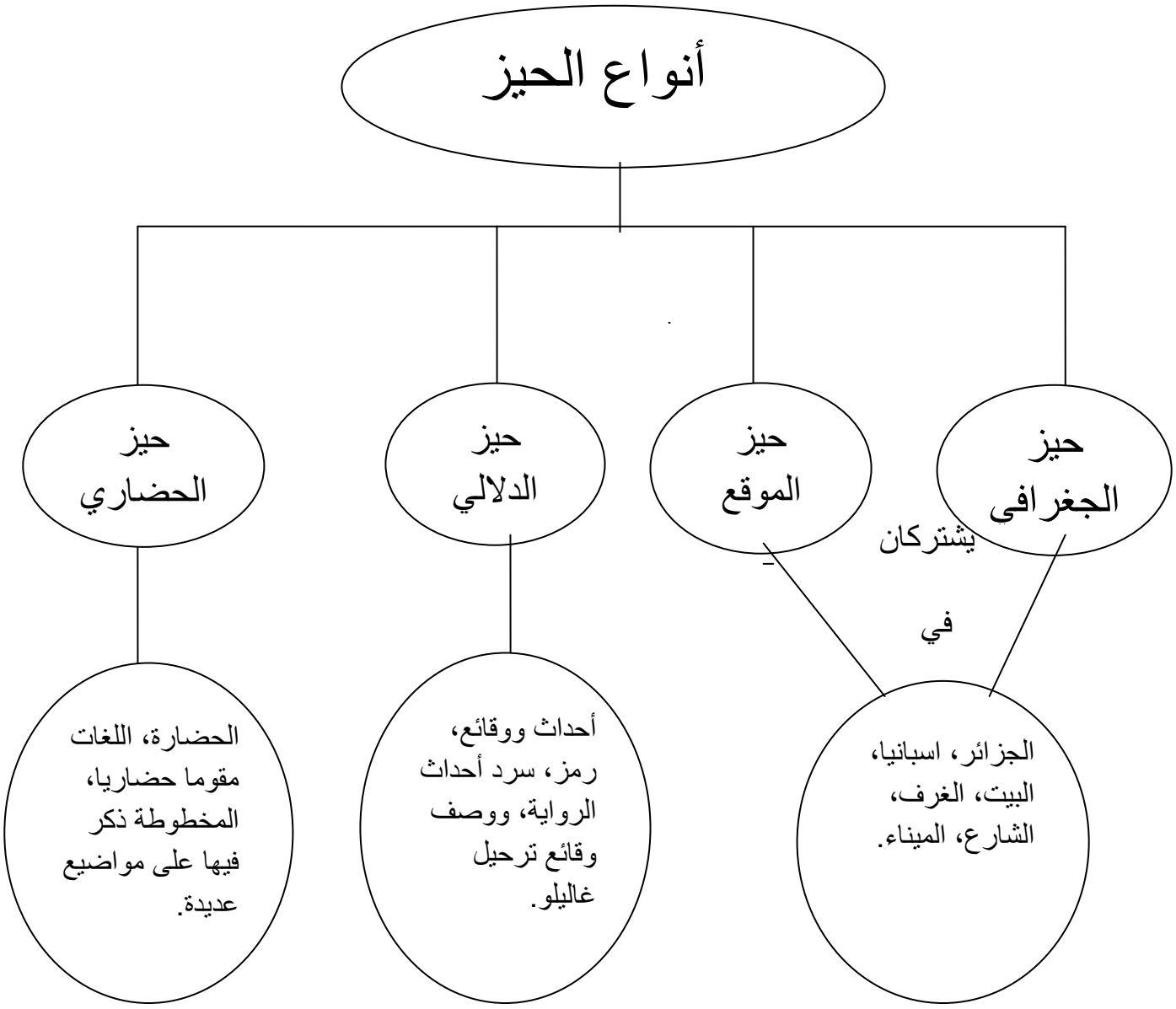
-انخراط القارئ في جملة من الإيحاءات السيكولوجية و الفكرية المدهشة، تمس حواسه كله، وهو ما يمكن تلمسه عبر تفعيل متمكن لحوارية بصرية تنقلها إلى مشهد معماري أندلسي تحضر فيه البنية المعمارية الموريسكية على نحو دقيق، وهي الحوارية التي عملت على تكريس حالة الحنين إلى زمن أندلسي قديم، وعززت القرابة السيكولوجية بين زمنيين، وهو استعانت فيه بحاسة شمسية عبقة برائحة المكان، يسترجع معها الروائي وصلات أندلسية ضائعة، ومن جهة أخرى يلاحظ قارئ هذه الرواية التي ينتهجها "واسيني الأعرج" لإقناع التلقي بصدقيتها مثلا : "المخطوطة" ليكن أثرها في القارئ كبيرا ويستفيد بكم هائل من المعلومات التاريخية دون أن يحس (القارئ) باقحام مفتعل للروائي وهذا إن دل على شيء إنه يدل على اهتمام الروائي بالقارئ .

وعلى العموم، يمكننا القول أنه مهما تعددت وظائف الحيز ومهما اختلفت، ومهما تنوعت أنواعه فإن كل هذا يصب في مصب واحد هو تقديم عمل فني أدبي سواء كان شعرا أو نثرا للقارئ .

وهذا ما يمكن الروائي أو الأديب بشكل عام من إنتاج أكثر يد و إعطاء خلاصة تجميع فكره و إبداعه .

فيكون عملا يتسم بوجود حيز يسمح بنقل القارئ إلى داخل أحداث هذا العمل و معايشتها و الاستمتاع بها كما سبق و ذكرنا .

مخطط أنواع الحيز في الرواية:



خاتمة

وفي الأخير نستنتج أن الدكتور عبد المالك مرتاض من أكثر النقاد العرب اهتماما بالمصطلح النقدي، وهذا ما يتجلى في معظم كتاباته ودراساته النقدية.

- تجلى استخدام مصطلح الحيز في النقد الجزائري على الخصوص، فقد أولاه عبد المالك مرتاض اجتهادا خالصا بدأ بضبط المصطلح على المستوى المعجمي، ثم مارس مفاهيمه في أعماله وإجراءاته النقدية، لقد آثر عبد المالك مرتاض استخدام مصطلح الحيز من بين عدة مصطلحات ذات مفاهيم متقاربة ومتداخلة ومنها: الفراغ الذي نجده من حول الأرض، وحيز الكون الخارجي، فهو أخص من الفضاء الذي أشمل وأكبر مساحة، ويعرف عن لفظ المكان لأنه استعمال تقليدي يشيع سذاجة في الدراسات النقدية الروائية ويقف عاجزا عن احتمال الأخيلة في تحليقاتها المجنحة وعليه فإن اختيار عبد المالك مرتاض لمصطلح الحيز قناعة راسخة ومسعى لا رجعة فيه.

- أما في المتن الروائي نستنتج أن الروائي في تعامله مع الحيز الفني الروائي قد اقترب إلى حد ما من تصوير هذا الحيز عن طريق الوصف، وانطلق به الوصف الآلي إلى بناء الدلالي.

- فقد تنوعت الحيزات في الرواية بشكل كبير، فنجد الكاتب بوصفها يضفي على الرواية بعدا إجماليا، كما نجده يقرب الفن من الواقع بمهاراته في الوصف.

- ويظهر عمل واسيني الأعرج في هذه الرواية نوعا من الرؤية الخاصة لمدينة الجزائر العاصمة (القصبة)، وتتخلص هذه الرواية فيما يلحق بالمدينة من مظاهر العصرنة و التحصر على ما لحق بمظهرها الحضاري، وطمس معالمها الحضارية من عمران وتاريخ، الذي هو في حالة اندثار و انهيار دائم يوما بعد يوم.

- والذي يمثله الروائي البيت الأندلسي هو أحد البيوت العتيقة التي تكون موجودة في أحد أحياء القصبة، و المخطوطة التاريخية التي ضاعت بسبب الإهمال، فالشخصية الرئيسية سعت بكل ما تملك للحفاظ على هذين المعلمين الحضاريين "البيت و المخطوطة" إلا أن محاولات تدميرها وللأسف كانت ناجحة، هدم البيت وضاعت المخطوطة.

- ما تمت ملاحظته من خلال رواية "البيت الأندلسي" أن واسيني الأعرج وفق توظيف الحيز بأنواعه، وهو ما تجلى في تطورات الرواية وأحداثها، فاختلفت الحيز في الرواية وتنوع بين مقاطع الرواية، فوجد الحيز الجغرافي الذي شمل حيز الموقع، وحيز المدينة، وهو وارد بكثرة إلى حد ملاحظة القارئ لها، كما وجدت أيضا الحيز النصي، والحيز الدلالي و الحضاري.

- بينت الرواية انعكاس العصرنة على حياة الأفراد، ومصير الأمم، ومدى تأثيرها على حياة الشخصيات، وتغيير نمط عيشهم، ونظرتهم إلى الحياة، وإلى الواقع.

- الرواية تخفي وراء طياتها وبراءتها مرارة الواقع أليم هو محالة تحطيم وإخفاء الهوية العربية و الإسلامية من الوجود.

- كما تميزت الرواية على المستوى الفني بشاعرية، ولغة جيدة، وارتسمت بواقعية قاسية، ارتقت إلى مستوى جيد من الصدق و الأصالة، وقد استخدم واسيني الأعرج الوصف الدقيق للحياة اليومية التي تعيشها شخصيات الرواية ماضيا وحاضرا في محاولة إعطاء مقارنة بين الماضي و الحاضر، وتقريب صورة عما سيؤول إليه المستقبل في ظل تلك الأوضاع.

- ولا يسعنا أن نقول في الأخير إلا أن رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج ليست إلا مثالا على مدى حسن استغلال الروائيين العرب للحيز، وكيف وفقوا في توظيفه في رواياتهم التي تختفي وراء هدوئها وجمالها معاني كثيرة لا يمكن للمرء استكشافها إلا من خلال تمعن كبير.

الملحق الأول:

لمحة عن حياة الكاتب واسيني الأعرج:

واسيني الأعرج من مواليد 1954 بتلمسان، جامعي و روائي، يشغل اليوم منصب أستاذ كرستي بجامعتي الجزائر المركزية و السربون في باريس، يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي انفتح على أفق إبداعي إنساني، تنتمي أعمالها إلى المدرسة الجديدة التي تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية بالعمل الجاد على اللغة .

حصل في سنة 1989 على الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية، ونال في سنة 2001 جائزة الرواية، على شرفات الشمال ومجمل أعماله الروائية، اختير سنة 2005 كواحد من خمس روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث روانيا، في إطار جائزة قطر العالمية للرواية على روايته: سراب الشرق، وحازت روايته كتاب الأمير سنة2006 جائزة المكتتبين وسنة 2007 الجائزة الكبرى للأداب، وكذلك حصل سنة 2008 على جائزة الكاتب الذهبي على روايته كريماتوريوم (سوناتا الأشباح القدس)، في المعرض الدولي للكتاب، ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الإنجليزية، الإسبانية والعربية .

أهم الأعمال الروائية التي قام بها:

*رواية ذكره الماء سنة 1997.

*رواية سيدة المقام سنة 1995.

*رواية شرفات بحر الشمال سنة 2001.

*رواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر سنة 1980.

*رواية نوار اللوز سنة 1983.

*رواية وقع الأحذية الخشنة سنة 1981.

*رواية مصرع أحلام الوديعة سنة 1990.

*رواية الليلة السابعة بعد الألف (رمل المادية) سنة 1993.

*رواية حارسة الضلال سنة 1999.

*رواية مرايا الضرير سنة 1998.

*رواية ضمير الغائب سنة 1990.

*كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) سنة 2004.

الملحق الثاني:

Sémiologies	السيميائية
sémiologie	السيميولوجيا
Icône	إيقونة
signe	السمة
signal	الإشارة
symbole	الرمز
Indice	القرينة
Espace	الحيز
code	الشفرة
Marque	العلامة

قائمة المصادر وا لمراجع:

1-المصادر:

*القرآن الكريم برواية ورش.

*عبد المالك مرتاض، في نظريةالرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

*عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت 1994.

*عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 240، ديسمبر 1998.

* عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي في الخطاب الشعري تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب ت الجزائر، 2001.

*عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي، لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993.

*عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

*عبد المالك مرتاض، من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر 1993.

*عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، ط1، 1986.

*عبد المالك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، دار المكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1988.

عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983.

*عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، 1988.
*عبد المالك مرتاض، مقامات السيوطي، منشورات، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1996.
*عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
*عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات العربية القديمة)، للمؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس، 1989.
*عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
*عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010.
*واسيني الأعرج (البيت الأندلسي)، رواية منشورات الجمل، ط1، 2010، ص92.

2-المراجع:

*أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط2،1988.
*أحمد رضا حوحو نقلا عن، شربيط أحمد شربيط، باحث في الأدب الجزائري المعاصر.
*أنطونيس الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان ط1،2005.
*ابن جني، الخصائص، عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003.
*ابن نظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، ج1، 1997، مادة صلح.
*بغداد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية دار الشهاب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة (د ط)، 1997.
*حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة و التحول، منشورات دار الغرب، ط1، 2001-2002.
*حميد الحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

*حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط1، 1991.
*مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والإمتداد، (د . ط)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
*مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية، 2005.
*محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (د ط)، 1997.
*محمد سلام، تلويحات نقدية في رواية بيت الأندلسي لواسيني الأعرج، سنة 2013.
*نور الدين دريم، آليات اصطناع المصطلح عند عبد المالك مرتاض، مجلة اللّغة والاتصال، ع، جامعة وهران الجزائر، جويلية، 2014.
*نادر كاظم، المقامات و التلقي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2003.
*فاروق خورشيد، في الرواية العربية (عصر التجميع)، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
*شربيط أحمد شربيط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، مؤسسة الشروق، للنشر والطبع، الجزائر، ط1، 2001.
*شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية (1947-1985)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998.
*شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، القاهرة، ط4 (د ت).
*شكري عياد، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة (د ط)، 1981.
*عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة.
*سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، 1405-1987.
*سيد قطب، النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط5، 1983.

*الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق باسل عقون السود، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.
*صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، بيروت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، مصر،2002.
*واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
*يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، منشورات، الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 1924-2008.
*يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسفية، دار إتحاد الكتاب العرب للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 1999.
يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، صدر عن رابطة إبدع الثقافية، (د ط)، 2002.
*ينظر سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي.
*الخروج من الدوائر السليمانية.
*سبق التطرق إلى الفضاء النصي عند ميشال بوتور بالتفصيل في المدخل.
*جهاز كالاسكا أندولوسيا، تعني فرقة البيت الأندلسي بالعربية.
*(sémiolog) معطى ثقافي أوروبي يدرس العلامات اللغوية في المجال الألسني عموما.
*(sémiotique) معطى ثقافي أمريكي أساسا تحيل على مفاهيم فلسفية شاملة وعلامات غير لغوية.

الفهرس

الإهداء
المقدمة
المدخل
1-السيرة الذاتية والعلمية للناقد عبد المالك مرتاض:
تعريفه..... ص 6
مؤلفاته..... ص 8
الأعمال الإبداعية..... ص 11
2-ترجمة المصطلح عند عبد المالك مرتاض:
مصطلح السيميائية..... ص13
مصطلح السمة..... ص 16
مصطلح الأيقونة..... ص 19
مصطلح التشاكل..... ص 22
مصطلح الرمز..... ص 23
مصطلح القرينة..... ص 25
مصطلح المماثل..... ص 26
مصطلحالإشارة..... ص 26
مصطلح الحيز..... ص26
3-المصادر المعرفية لإصطناع المصطلح:
المصدر التراثي..... ص28
المصدر الحداثي..... ص 29
الروافد الحداثية..... ص 30
الروافد التراثية..... ص 30
الفصل الأول: مجالات الحيز في النص الأدبي
1-مفهوم الحيّزوأهم مظاهره:
1-تعريف مصطلح الحيز
لغة واصطلاحا..... ص 32
2-مظاهر الحيّز
المظهر الجغرافي..... ص 35
المظهر الخلفي..... ص 36
3-إشكالية المصطلح بين الحيز والفضاء عند عبد المالك مرتاض:
إشكالية مصطلح الحيّز عند عبد المالك مرتاض..... ص37
إشكالية مصطلح الفضاء عند عبد المالك مرتاض..... ص 40

2-مجالات الحيّز في النص الأدبي
1-المجال القصصي
القصة في الأدب العربي القديم..... ص 41
نهضة الأدب العربي المعاصر الجزائر(1925-1954)..... ص 44
فن المقامات في الأدب العربي..... ص 46
فنون النثر الأدبي في الجزائر من(1931-1954)..... ص 49
الفن القصصي..... ص 51
المحاولة القصصية..... ص 52
القصة الطويلة..... ص 55
القصة الجزائرية المعاصرة..... ص 56
2-المجال الشعري:
الخطاب الشعري..... ص 56
مستويات تحليل الخطاب الشعري..... ص 57
خصائص الحيز الشعري..... ص 69
3-المجال الروائي:
تحليل رّواية زقاق المدق..... ص 66
جدول يحصى استعمال المكان و الحيّز في المقاربة..... ص 70
حيّز النّص المدروس..... ص 72
أنواع الأمكنة في النّص ودرجة تواترها..... ص 73
الفصل الثاني:دلالات الحيز في المتن الوائي "تطبيق على رواية *البيت الأندلسي* لواسيني الأعرج"
1-تحديد أنواع الحيّز الروائي في النص
الحيّز النصي في المتن الروائي "البيت الأندلسي"..... ص 79
الحيّز الجغرافي..... ص 80
حيز الموقع..... ص 82
الحيّز الدلالي..... ص 85
الحيّز الحضاري..... ص 87
2-وظائف الحيّز الرّوائي في الّرواية "البيت الأندلسي":
وظائف الحيّز
الوظيفة الجمالية للحيّز..... ص 90
الوظائف الأدبية للحيّز..... ص 92
الوظائف فوق الأدبية للحيّز..... ص 95
مخطط أنواع الحيّز في الرّواية..... ص 99
الخاتمة..... ص 102
الملاحق..... ص104
قائمة المصادر و المراجع..... ص 108

فهرس الموضوعات..... ص 112