أيكولوجيا المكان

فى مجموعة دماء وطين

ليحيى حقى

دكتور/ محمد عبد الرزاق المكى

المدرس بقسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب

جامعة الإسكندرية

(١)

تعرف الأيكولوجيا "Ecology" لدى علماء البيئة بأنها «العلم الذى يدرس علاقة الكائنات الحية بالوسط الذى تعيش فيه، ويهتم هذا العلم بالكائنات الحية وطرق معيشتها وتواجدها فى مجتمعات أو تجمعات سكنية أو شعوب»[١]، كما يتسع هذا المفهوم ليشمل «جميع الظروف والعوامل الخارجية التى تعيش فيها الكائنات الحية، وتؤثر فى العمليات التى تقوم بها، فالبيئة تمثل بالنسبة للإنسان الإطار الذى يعيش فيه»[٢].

وتنبنى أية دراسة أيكولوجية لمكان روائى على تتبع حضور المكان وفاعليته بعناصره ومكوناته المختلفة، ومدى تأثير ذلك كله فى العناصر البنائية التى هى قوام العمل الروائى، ومن ثم فإن الدراسة الأيكولوجية تقتضى التنبه إلى أمرين رئيسين؛ أولهما: تحديد الأمكنة التى احتشدت بها الرواية، وبيان أنواعها وحركتها وأبعادها المختلفة، وثانيهما: بيان أثر تلك الأمكنة بوصفها مكونًا فاعلاً فى بقية العناصر البنائية كالسرد والشخصيات والأحداث والصراع.

وقد تعددت آراء الباحثين حول جدوى دراسة المكان؛ فبينما عده بعضهم عبئًا على السرد، وهو ما جعل رولان بارت يصف المكان بأنه ليس سوى الجزء الذى «يشغل الصفحات التى يمكن للقارئ أن يقفز عليها دون أن يسيء ذلك إلى الرواية»[٣] فإن غير باحث قد أنكر الرأى السابق؛ إذ لا يمثل المكان عنصرًا زائدًا فى العمل الروائى؛ بل إنه أحد علامات الرواية الحديثة؛ إذ يتحكم فى «الوظيفة الرمزية والحكائية، ويتضمن معانى عديدة فى العمل الروائى، ويدخل فى علاقات متعددة مع المكونات الحكائية كالسرد والشخصيات والأحداث»[٤]، وبذلك استحال المكان معادلاً للحياة، أو صار يمثل بتعبير جورج بيرك ضربًا من علاقة الإنسان بالحياة فـ «أن تحيا هو أن تعبر من فضاء إلى آخر محاولاً أقصى ما يمكن ألا تتعثر»[٥].

ونتيجة لأهمية المكان، وكونه يمثل «الخلفية الضرورية التى يصعب تخيل وقوع الأحداث بدونها»[٦]؛ فقد غدت مقولة المكان «من الخطورة ما يجعلها موضوعة تتشعب إلى رؤى ذات طبيعة ميتافيزيقية بعدما كانت تدرك فقط فى الحدود الجغرافية والاجتماعية

والنفسية، وذلك أن المكان فى صلته بالذات المبدعة والمتلقية يتخذ من الصفات المتشابكة ما يجعله من المقولات الأكثر تصعيدًا على مستوى المعنى والمبنى، وأن فك هذه العلاقات يقتضى من الدرس التحليلى أن يسترفد سائر المعارف التى أنتجتها العلوم الإنسانية لفك ألغازه»[٧].

ولا يمكن لباحث بحال أن يفترض وجود مكان واحد فى الرواية؛ إذ إن «تنوع الأحداث وتطورها فى الرواية يحتم تعددًا فى الأمكنة واتساعها وتقلصها، ولهذا لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد فى الرواية؛ بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التى يلتقط منها»[٨].

وللمكان عبقرية خاصة، أشار إليها ميشال بوتور فى كتابه "عبقرية المكان"، كما ألمح إليها عبد الملك مرتاض بقوله: «إن الحيز هو الذى يجسد عبقرية الأديب»[٩].

وقد تعددت تعريفات المكان أو الفضاء الروائى تبعًا لتعدد الرؤى وزوايا النظر؛ فالفضاء أو المكان هو «الإطار الذى تقع فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات ويتعقبه الوصف»[١٠]. والمكان المتخيل «بناء لغوى وفضاء تصنعه اللغة وتقيمه الكلمات انصياعًا لأغراض التخييل وحاجاته»[١١]؛ فالنص الروائى «يخلق عن طريق الكلمات مكانًا خياليًا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة»[١٢].

ومن ثم فمن الخطأ أن «يدخل المكان لذلك فى القصص بوصفه انتشارًا مجردًا للأحداث وحركات الشخوص؛ بل بوصفه بطلاً من الأبطال، ومحورًا محركًا للشخوص والأحداث؛ فلم يعد أحجارًا وترابًا؛ إنه الكائن الذى نألفه ونحبه، ثم نشعر بالأسى لفقده»[١٣].

وثمة فرق كبير بين المكان الواقعى والمكان الروائى؛ "فالمكان فى الرواية قائم فى خيال المتلقى، وليس فى العالم الخارجى، وهو مكان تستثيره اللغة، من خلال قدرتها على الإيحاء، ولذلك كان لابد من التمييز بين المكان فى العالم الخارجى، والمكان فى العالم الروائى»[١٤].

وثمة مشكلة أثارها تحديد مصطلح المكان، وليست هذه المشكلة بجديدة؛ إذ شغلت حيزًا غير قليل من فكر الفلاسفة؛ فالمكان لدى أفلاطون غير حقيقى، وهو مرتبط بعالم المثل، ومتغير فى عالم الظواهر المحسوسة»[١٥]، أما (كانت)، فالمكان لديه «مرتبط بالعقل؛ لأن الإنسان يخضع لتصور مسبق عن طبيعة المكان»[١٦].

وينبرى إميل دوركايم ليصور أن المجتمع هو الذى يحدد مفهوم المكان «من خلال الوسائط الاجتماعية التى يحياها الفرد ليعى حقيقة ما حوله»[١٧].

وبقدر ما أثار مفهوم المكان جدلاً لدى الفلاسفة؛ فإن الجدل الذى أثاره بين نقاد الرواية كان أكثر اشتجارًا؛ فبينما مال حميد لحمدانى ومن لف لفه إلى استعمال مصطلح "الفضاء"؛ لأنه فى نظرهم أشمل؛ إذ «يشير إلى المسرح الروائى بأكمله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقًا بمجال جزئى من مجالات الفضاء الروائى»[١٨]؛ فقد مال عبد الملك مرتاض صوب مصطلح "الحيز"؛ لأن الفضاء فى ظنه لابد «أن يكون معناه جاريًا فى الخواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والشكل والحجم ... على حين أن المكان نريد أن نقفه فى العمل الروائى على مفهوم الحيز الجغرافى وحده»[١٩].

وبالرغم من هذا الخلاف، الذى اقتضت طبيعة البحث أن نكتفى بالإشارة إليه دون تفصيل؛ فإن المكان يظل لدينا «أصل هذه المصطلحات وأقدمها وأكثرها انتشارًا واتساعًا، ويعد كيانًا إشكاليًا من حيث قابليته لزحم المسافة الهائلة القائمة بين أصغر مساحة يتخيلها الإنسان، وأقصى ما يمكن أن يكون عليه الكون العظيم؛ فالنقطة مكان، والكون نفسه مكان، وجميع ما يقع بينهما على خلاف اختلاف الحجم والمسافة أمكنة»[٢٠].

وبالرغم من أهمية المكان؛ فإن «الإفراط فى وصف الأمكنة يضر بالعمل لاشك، ويعمل على التوقف السردى»[٢١]، كما أن المكان إن كان «غير خادم للنص ومجرد زينة لفظية؛ فإنه فى هذه أيضًا يعد ضربًا من الحشو والإيهام بالواقعية»[٢٢].

وتختلف وظيفة المكان تبعًا للنوع الذى تمثله الرواية؛ فبينما يظهر المكان فى الرواية التقليدية «مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات، أو تقع فيها الحوادث، ولا تلقى من الروائى اهتمامًا وعناية وهو محض مكان هندسى»[٢٣]؛ فإنه يظهر فى الرواية الرومانتيكية

«معبرًا عن نسبة الشخصيات، ومنسجمًا مع رؤيتها للكون والحياة، وحاملاً لبعض الأفكار، وفى هذه الحالة يبدو المكان كما لو كان خزانًا حقيقيًا للأفكاروالمشاعر والحواس؛ حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف فى الآخر»[٢٤].

ويمثل المكان لدى يحيى حقى فى مجموعته "دماء وطين" عنصرًا فاعلاً يلقى بظلاله على العناصر البنائية كافة؛ إذ يطل الجانب الأيكولوجى بوصفه محورًا رئيسًا وإطارً تنتظم داخله أحداث الرواية وشخصياتها؛ إذ تعرف مجموعة "ماء وطين" بصعيديات يحيى حقى لكونها تتناول ست قصص يضحى الصعيد معها بمكوناته الأيكولوجية مكانًا ذا حساسية خاصة، تفرض على أبطال الرواية أن يغيروا نظرتهم فى التعامل مع الواقع، وبالرغم من وحدة المكان العام الذى يمثل بأيكولوجيته المكان الروائى؛ فإن هذا المكان يستحيل عدة أمكنة تختلف فيما بينها من حيث طبيعتها؛ لكنها تتسق فى مكون أيكولوجى واحد يتجلى أثره الفاعل فى بقية العناصر البنائية لمجموعة دماء وطين.

وتنبنى دراستنا لأيكولوجيا المكان فى مجموعة دماء وطين على ثلاثة محددات رئيسة ؛أولها: حركة المكان وأنواعه، وثانيها: أبعاد المكان، وثالثها: علاقة المكان ببقية العناصر البنائية للرواية.

- ١ -

حركة المكان الروائى وأنواعه

يعد المكان الروائى نتاجًا لمجموعة من «الأساليب اللغوية المختلفة المتخلقة فى النص» والنص الروائى كما يشير حميد لحمدانى «لا يكتب بأساليب متعددة، ولكنه على الأصح يوظف هذه الأساليب ويتقمصها»، ولذا فإنه «يمكن النظر للمكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التى تتضافر لتشييد الفضاء الروائى»[٢٥].

ولعل من الضرورة بمكان أن نبين أنواع المكان فى النص والحركة التى التزمها.

(١-١)

أنواع المكان فى مجموعة دماء وطين:

يقع المتلقى إزاء النص الروائى تحت تأثير ثلاثة أنواع من الأمكنة هى :

أولاً- مكان ما قبل النص:

ويقصد به «المكان الذى يستمد واقعيته من كونه موجودًا قبل النص، الذى يعيد تشكيله أو ينطلق منه بغية إنتاج قيمة فنية وجمالية»[٢٦].

ويظهر هذا المكان غير مرة فى مجموعة دماء وطين؛ فها هى ذى قرية كوم النحل تطل علينا فى رواية "البوسطجى"، وهى مكان واقعى استمد واقعيته من كونه موجودًا قبل النص، ولذلك حرص يحيى قى على تحديده تحديدًا جغرافيًا إمعانًا فى الواقعية فـ «كوم النحل من أعمال مركز بأسيوط»[٢٧].

والمتلقى هنا «واقع تحت تأثير المكان الموضوعى المتعين يحسب أن النص ينقله بكل تفاصيله، ويتوهم أن النص صورة للمكان الذى -ربما- يعرفه ويعيش فيه ويعرف اسمه وبعض سماته»[٢٨].

وثمة مكان آخر يمثل مكانًا محوريًا فى قصة "أبو فودة"، إذ يستمد هذا الجبل واقعيته من وجوده قبل النص، وارتباط أهل القرية بذكريات يحمل بعضها طابعًا أسطوريًا؛ لكنه فى

النهاية مكان واقعى لم تخلقه الرواية؛ بل أعادت توظيفه توظيفًا يتفق وسياق الرواية، وبالرغم من عدم التحديد الجغرافى الدقيق لجبل "أبو فودة"؛ فقد وصفه يحيى وصفًا يخلع عليه مسحة عجائبية يقول «لا يجهل مراكبى واحد يجوب الصعيد اسم أبو فودة .. إذا دنا منه توترت أعصابه وزاد صراخه، وهم إلى قلوعه يربطها .. فإذا جاورها حمد الله وجلس يغنى إن كان شابًا، أو يقضم من لقمة ويبرش بعينيه فى نور النهار إن كان شيخًا، لا مأمن لأبو فودة، تحس المراكب أمامه أن الجبل واقف لها بالمرصاد كالشيطان ينفخ عليها ريحًا خبيثة تملأ القلوع وتميلا الماء ...»[٢٩].

وبالرغم مما خلعه عليه السارد من بعد عجائبى؛ فإن المكان يعد بتحديد اسمه ومكانه على جانب النيل مكانًا واقعيًا موجودًا قبل النص، لكن السارد استطاع أن يعيد تشكيله أو ينطلق منه بغية إنتاج قيمة فنية وجمالية.

ثانيًا– مكان أثناء النص :

ويعرفه د. مصطفى الضبع بأنه «مكان ينتجه النص الروائى؛ فهو لا يستمد مرجعيته من الواقع قبل النص، ولا من كونه يمكن أن نعيشه، ولكن يحيل إلى ذاته، فهو يعيش فى الخيال بوصفه مكانًا خالصًا لا يمكن بأية حال إحالته للواقع جزئيًا أو كليًا»[٣٠].

وتخلو مجموعة دماء وطين من هذا النوع من الأمكنة؛ إذ يرتبط هذا النوع بروايات الخيال العلمى، وهو ما لا تنتظم فيه مجموعة دماء وطين التى جاءت أحداثها واقعية مستمدة من بيئة الصعيد بما تحمله أمكنته فى بعد أيكولوجى ،بالرغم من المسحة الأسطورية العجائبية التى خلعها يحيى حقى على جبل "أبو فودة" فإننا لا يمكننا أن نعد المكان أسطوريًا؛ إذ إن للمكان وجودًا واقعيًا حتى وإن خلع عليه السارد صفات أسطورية.

ثالثًا– مكان ما بعد النص :

ونقصد به «المكان الذى يستمد واقعيته من كونه يقدم تجربة سيمر بها المتلقى، إن لم يكن قد مر بها بالفعل؛ حيث هو يتماشى مع الواقع الذى يمكن معايشته بعد النص»[٣١].

وعادة ما يستمد هذا المكان ظلاله الأيكولوجية وخصوصيته من تصوير السارد له، وهو ما يظهر فى قصته "قهوة ديمترى"؛ حيث جعل منها يحيى حقى نمطًا خاصًا من الأمكنة يستمد واقعيته وآثاره الأيكولوجية من وجوده فى مكان معين، ويبدو أن يحيى حقى قد أتته لتلك الفكرة لوصف قهوة ديمترى بأنها«غير خاصة ببلد دون بلد، هى إن شئت ماركة لقهاو عديدة منتشرة بريف مصر شمالها وجنوبها. فى كل بلد صغير أو قرية كبيرة، إذ كلها تتشابه فى أن الذى يديرها رجل هو فى بلد ديمترى وفى أخرى مخالى ولا يخرج اسمه عن أن يكون واحدًا من هذه الأسماء وما يشبهها من تودرى وخريستو أويني»[٣٢].

ويأبى يحيى حقى إلا أن يصف الطبيعة الأيكولوجية لتلك المقاهى فهى ممتدة «قهاو تخل مكانها فى هدوء وسلم وتستمر فى نمائها محافظة على التقاليد التى أوجدتها منذ نشأتها الأولى. معتمدة على وسط راق لا تحيد عنه حتى تصبح مع الزمن خصيصة من خصائص هذا الوسط، وظاهرة كبيرة الأثر فى حياة الشعب المختلفة النواحى قد تعادل أهميتها أى ظاهرة أخرى»[٣٣].

وفى ظنى أن هذا النمط من الأمكنة منتشر فى البيئات المختلفة؛ إذ يمثل كيانًا واحدًا بالرغم من تعدد الأماكن ؛ففى كل محطة قطار تجد ما يسمى ببوفيه المحطة، وهى فى ذلك تشبه قهوة ديمترى التى بالرغم من ثبات اسمها تتعدد ظلالها المكانية تبعًا لتعدد المكان الذى توجد فيه.

(٢-١)

حركة المكان (نقطة البداية)

المكان والعنوان

يبدأ ظهور الأماكن فى النص الروائى من نقطة معينة هى العنوان بوصفه «نصًا موازيًا يفضى إلى النص المتن»[٣٤]، ويمثل العنوان العتبة الأولى للنص الذى «تتأسس صياغته على ما يسمى بالمكون الفضائى، وهو أحد مكونات خمسة حددها شعيب خليفى فى صياغة أى عنوان» وهذه المكونات الخمسة هى «الفضائى والفاعل والزمنى والحدثى والشيئى»[٣٥].

وبتتبع تلك المكونات فى مجموعة دماء وطين ليحيى حقى نلاحظ تواترها على النحو الآتى :

١- المكون الفضائى :

ويشير فيه العنوان إلى مكان جغرافى يحدده السارد، وهو ما يظهر لدى يحيى حقى فى ثلاث قصص هى "أبو فودة" و"قهوة ديمترى"، وقصة فى سجن"؛ حيث حددت القصص الثلاث مكانًا محوريًا تدور داخله أحداث الرواية بداية من العتبة الأولى للنص وهى العنوان.

٢- المكون الفاعل :

وذلك بأن «يكون العنوان حاملاً اسم واحد من أبطال الرواية أو صفة من صفاته»[٣٦] ويظهر لدى يحيى حقى فى قصة "البوسطجى"؛ إذ يشير العنوان إلى عباس أفندى بطل الرواية من خلال الإشارة إلى وظيفته التى تنبنى عليها الحبكة الدرامية للقصة كلها.

٣- المكون الحدثى :

وهو ما «تسيطر فيه الأحداث على العنوان مستوعبة المكونات الأخرى سواء أكانت الأحداث ديناميكية أو إستاتيكية»[٣٧].

وهو ما يظهر لدى يحيى حقى فى قصة "حياة لص"؛ إذ يشير العنوان إلى اتجاه بطل الرواية صوب السرقة، وأثر ذلك فى الإطار الدرامى الذى تتحرك داخله القصة.

ب- حركة النص :

ثمة سؤال يفرض نفسه على كل باحث وهو كيف يتحرك المكان فى النص الروائى وتتطلب الإجابة عن هذا السؤال تتبع الأنواع التى يتحرك خلالها المكان داخل النص على النحو الآتى :

١- حركة امتدادية :

ويتحرك فيها المكان «من نقطة مركزية صفرية إلى مساحة واسعة شاسعة متشعبة دون العودة إلى النقطة الأولى»[٣٨]، ويظهر ذلك لدى يحيى حقى فى "قصة فى سجن"؛ إذ تبدأ أحداث القصة من نقطة مركزية هى غرفة السجن فى القرية؛ لكنه لا يلبث أن ينتقل من هذه النقطة الصفرية إلى مساحات واسعة تتعدد معها الأمكنة مثل (ترعة الإبراهيمية/ الجسر/ الجبل / ملوى)، وغيرها من الأماكن التى يتحرك داخلها النص الروائى دون أن يعود لغرفة السجن مرة أخرى، ويصور يحيى حقى غرفة السجن فى المشهد الأول الأول من قصته قائلاً: «دخل الغجرى غرفة السجن وعلى فمه ابتسامة يبعثها الارتباك فهى باردة سخيفة»[٣٩].

٢- دائرية مسورة :

وفيها يتحكم المكان فى حركة السرد؛ إذ تتم أحداث الرواية فى مكان واحد لا يخرج عنه السارد، وهو ما ظهر لدى يحيى حقى فى قصته "قهوة ديمترى"؛ إذ تدور الأحداث كلها داخل تلك القهوة، التى تلتقى فيها الشخوص وتتزاحم فيها الأحداث، وتلك الحركة «لا يكون أثرها فى إنتاج بنية المكان المتخيل، وفى حركة السرد فحسب ولكنها بالضرورة تؤثر فى حركة المتلقى، وفى إدراكه التخييلى للمكان»[٤٠].

واللافت فى قهوة ديمترى أن السارد يلقى بظلال المكان على شخوص القصة فيظهر أثر المقهى فى المغتربين والعمدة ومعاون المباحث والبائعين ولاعبى الطاولة، وتتحرك تلك الشخوص كلها فى إطار دائرى مسور لا يخرجون عنه وهو قهوة ديمترى.

٣- ارتدادية :

ويتسم هذا النوع من الحركة بوجود مكان واحد أو إن شئت قل نقطة مكانية واحدة ينطلق منها النص ثم يعود إليها مرة أخرى مهما اتسع به المجال»[٤١]، وهو ما يظهر لدى يحيى حقى فى قصة "أبو فودة"؛ إذ يمثل جبل "أبو فودة" مكانًا محوريًا ينطلق منه بطل القصة جاسر نحو السجن، ثم يعود إليه مرة أخرى بعد قضاء فترة العقوبة، وحتى بعد أن فقد بصره، وصار غير قادر على العمل؛ فإنه لا يفتأ يعود إلى هذا المكان مرة أخرى.

ويصور يحيى حقى عودة جاسر إلى الجبل مرة أخرى بقوله «ولفح وجهه ريح طيب فامتلأت رئتاه وزاد تنفسه عمقًا وفصل جسمه عن بهمة الليل بصيص من الضوء الأحمر يترنح من وراء الجبل، رمى له على الأرض ظلاً طويلاً، فعلت قامته، وومق لحظة يحدق فى أبو فودة، ثم هبط حيث المراكب»[٤٢].

-٢-

أبعاد المكان

ينبنى تصورنا للمكان على تحديده بأنه «عالم خيالى من صنع كلمات الروائى ... له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة»[٤٣]، ومن ثم فإن تنوع الأحداث وتطورها فى الرواية يحتم تعددًا فى الأمكنة واتساعها وتقلصها، ولهذا «لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد فى الرواية؛ بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التى يلتقط منها»[٤٤].

وتقتضى دراسة المكان رصد أبعاده وتحديدها تحديدًا دقيقًا، ويقصد بتحديد أبعاد المكان «مجموعة من المقاييس والسمات المحددة والمنسقات لأمكنة هى بوصفها موجودات حاملة لها سماتها الخاصة المميزة التى تجعل الخيال قادرًا على تمثلها، وتمثل المكان يقوم على نوع من التنسيق والتنظيم، والسيطرة على المكان تكمن فى تنظيمه»[٤٥].

وتكشف أبعاد المكان عن علاقة خاصة بين الإنسان والمكان؛ «فالتعامل الإنسانى بشيوعه العريض يتواصل مع المكان واقعيًا وفنيًا خارج منطق القياس والأبعاد، إنه يتعامل معه كمعطى وجودى ينضم إلى المعطيات الأكثر سلبًا من معطيات الحياة»[٤٦].

ونتيجة لتلك العلاقة بين الإنسان والمكان وأبعاده المختلفة؛ فإن الوصف البصرى ينهض بدور فاعل فى تحديد الأبعاد، «ومن هذه الزاوية يصحب النظر الحاسة الممتازة، وبالذات هذا النظر الملقى على محيط الشيء أكثر من النظر إلى الألوان أو البريق أو الشفافية التى قد يتصف بها الشيء، إن الوصف البصرى هو فى الحقيقة اكثر الأوصاف سهولة فى القيام بعملية تحديد الأبعاد»[٤٧].

ولا يمكن لباحث بحال أن يضع نصب عينيه تصورًا ثابتًا لأبعاد المكان يلهث وراءه محاولاً التدليل عليه ؛حتى وإن دفعه ذلك إلى لى ذراع النص الروائى، وتحميله ما لا يحتمل؛ إذ تتحدد أبعاد المكان فى كل رواية تبعًا لطبيعتها، فربما يتوافر لها بعد واحد أو بعدان فقط، وعندئذ يصير التنقيب عن الأبعاد الأخرى التى لا تتضح ولا يظهر لها أثر فاعل يكشف عن علاقة المكان بعناصر العمل الروائى ضربًا من العبث. ولهذا فسوف نحاول استنطاق النص الروائى فى مجموعة دماء وطين ليحيى حقى، واستخراج ما للمكان فيها من أبعاد ذات أثر فاعل فى النص الروائى.

ويكشف لنا تتبع الأمكنة فى مجموعة دماء وطين ليحيى حقى عن عدة أبعاد هى :

١-٢

البعد النفسى

ويقصد به «ذلك البعد العاكس لما يثيره المكان من انفعال إيجابى أو سلبى فى نفس الحال فيه»[٤٨].

وقد شغل علماء النفس ببيان الأثر النفسى للمكان؛ حتى غدا المكان عندهم أيقونة نفسية تتمثل من خلاله «جملة من الأحاسيس والمشاعر ،التى ربما أثارها المكان بمحمولاته التذكرية التى لها صلة بالذات فى لحظة من لحظاتها السالفة ... فليس القصد من

ورائه عرضه موضوعًا جماليًا؛ بل الغرض فى اعتباره محولاً يمكن الذات من التقاط المشاعر والأحاسيس مما يفيض عن المكان»[٤٩].

ومما هو جدير بالذكر أن مجموعة "دماء وطين" ليحيى حقى، أو صعيديات يحيى حقى كما يطلق عليها تتناول بيئة الريف المصرى فى صعيد مصر بما تكتنز به من عادات اجتماعية وتداعيات نفسية وتاريخية، وبذلك يتجلى البعد النفسى فى غير مكان من الأمكنة التى تناولها يحيى حقى فى صعيدياته، كما يكشف لنا تتبع أمكنته عن تركيزه على بيئة الصعيد فى ست قصص هى قوام عمله الروائى "دماء وطين" أما حديثه عن المدينة وأمكنتها فيأتى فى سياق المقارنة بين طبيعة المكان وأثره فى كل من القرية والمدينة.

وسوف نحاول تتبع الأمكنة التى برز لها أثر نفسى فى صعيديات يحيى حقى على النحو الآتى :

أ- قرية كوم النحل :

تمثل قرية النحل على المستوى الجغرافى مركزًا تابعًا لإقليم أسيوط، كما تمثل على مستوى الحدث الروائى البيئة التى حدثت فيها وقائع قصة البوسطجى، ويحمل هذا المكان بوصفه ممثلاً لبيئة الصعيد تداعيات نفسية عدة؛ إذ يتجلى أثر تلك البيئة فى الأشخاص النازحين إليها من المدينة، وهو أثر سلبى تكشف عنه عبارات يحيى حقى؛ إذ يحمل المكان هنا مسئولية الانفلات الأخلاقى الذى يضم أخلاق أولئك النازحين، فيبدل بطبيعتهم الطيبة طبيعة أخرى مغايرة بفعل البيئة؛ فالصعيد فى رأى يحيى حقى «هو المسئول عن تلفهم ... فهم طيبو القلوب، ولكنهم من ضيق التربة بحيث لا يستطيعون السمو عن المحيط النافر لهم، أو إخضاع ظروفه لمنفعتهم، واستخلاص ما فيه من خير والإعراض عن شره، فهم لا ينتقمون من جو الصعيد المقبض ووحدته القاتلة إلا فى أنفسهم ... يسهلون لها المنزلق، ويتردون فى عناد وتكبر إلى الهاوية، بدأ أحدهم بكأس مع أصدقائه، وينتهى بسكير مدمن، الخمر أهم من خزين بيته ... ويلعب آخر للتسلى؛ فيصبح مقامرًا يسهر للصبح ويوقف حياته على تشمم أخبار البارتيتات، ثم من وراء ذلك ينساق إلى اختلاس هين، أو سرقة تعد بالقروش، منهم من ينجو، ومنهم من ينتهى إلى السجن»[٥٠].

يمثل إذن الصعيد ببيئته المقبضة لدى النازحين إليه محاولة نفسية للهروب الداخلى من هذه البيئة الخانقة الجاثمة على صدورهم بالاتجاه صوب الخمر والقمار وغيرها من الآفات الأخلاقية.

ويبدو ذلك الأثر النفسى أكثر جلاءً من خلال نوع من المقارنة يعقده عباس أفندى بين حياته فى القاهرة وسط الأنوار والشوارع الفسيحة، وبين حياته فى قرية كوم النحل بما تضمه من أكوام الطين ونهيق الحمير، ليكشف عن ضيقه بالمكان، وهو ما يعبر عنه بقوله: «من ساعة ما حطيت رجلى فى البلد دى ماطقتهاش، حسيت إنى محبوس فين مصر وشوارعها وناسها، وفين الليل مليان نور، ونسوان رايحة جاية وحركة، ولكن هنا أهو الشباك قدامك بص تلاقى إيه؛ شوية طين مكوم، وناس وسخين مقملين، وتو ما يدن المغرب، كل واحد يتلم فى بيته والعتمة؛ يا باى من العتمة، يا باى طول الليل حمير تنهق وكلاب تعوى..»[٥١].

ونلاحظ تعانق المكان والزمان فى النص السابق لإضفاء حالة الانقباض والحزن على نفس عباس أفندى، فيطل المكان الخانق بما به من طين وناس وسخين، ويتضافر معه الزمان ممثلاً فى العتمة التى تزيد هذا الشعور الخانق تكثيفًا ،كما تطل الحركة لتؤدى دورها فى سياق المقارنة بين مصر وشوارعها التى يتجول فيها بحرية، وبين القرية التى تنام من المغرب، وتصير الحركة فيها مقيدة وفى السياق نفسه يسرف عباس أفندى فى التحسر على حياته بالقاهرة من خلال عرض ذكرياته الجميلة بها، وكأنها شريط سينمائى يمر أمام عينيه؛ فيتذكر كيف كانت «بذلته موجودة كل يوم تنتظره بعد العصر ليخرج يتجول بها فى شوارع القاهرة، له ثلة من الأصدقاء سريعة تنقل الأهواء ... مرة فى قهاوى المالية تلعب الطاولة، ومرة فى قهاوى أبى الريش تلعب الشطرنج وأحيانًا فى قهاوى سيدنا الحسين يتعشون الكباب (اسم الطعمية فى هذا الحى)، ثم إذا جاءهم فرج أول الشهر يتبخترون بضعة أيام فى شارع عماد الدين، هم فقراء لا يحتكم أحدهم على ريال صحيح، ومع ذلك يشعرون كأن قهاوى القاهرة وشوارعها وفسحها ملك لهم»[٥٢].

والملاحظ فى النص السابق أن الفقر لا يمثل مشكلة نفسية لدى عباس أفندى ورفاقه فى القاهرة، بل تتضاءل قيمته أمام عناصر أخرى تعويضية كحرية الحركة والصحبة وفسحة المكان، وهوما يجعلنا بمفهوم المخالفة ندرك مدى الأثر النفسى الذى لحق به نتيجة لتبدل المكان، ولا يمثل المكان هنا معضلة فى حد ذاته بل المعضلة فيما يحيط بالمكان من تداعيات نفسية.

ووفقًا لرؤية النقاد فإن "كوم النحل" لا تمثل لدى عباس أفندى مكانًا أليفًا؛ بل إنها على العكس من ذلك تمثل مكانًا منفرًا، ولا أدل على ذلك من وصفه لها بـ «البلد الكريه الذى سلبه شبابه ويكاد يكون مقبرته»(٥٣).

ولم يقتصر الأثر النفسى لهذا التبدل المكانى على الضيق والانقباض فحسب؛ بل إنه دفعه صوب عادات سيئة لم يكن يمارسها فى القاهرة؛ فأدمن الخمر، ولم يعد يهتم بهيئته اهتمامه المعهود فى القاهرة، ويبدو للباحث أن عباس أفندى يحاول أن يوجد مبررًا نفسيًا لما شهدته شخصيته من تبدل أخلاقى بفعل المكان، وهو ما يعبر عنه بقوله: «كنت ح أجنن أبقى معذور ولا لأ إذا كنت اتعلمت الشرب؛ كل ما أنزل البندر أجيب إزازة أو أو إزازتين كونياك، كل مصروف إيدى رايح على الخمرة، وآخرها اتبهدلت بقايا القيافة بتاعة زمان طارت، وبقيت أسيب دقنى بالجمع، واتعودت أروح بالجلابية والجاكتة المكتب ما ألبس البنطلون والياقة إلا لما يجى مفتش ليه خوته الدماغ، أو اقلع والبس فى البدلة وأنت وسط الناس دول»(٥٤).

وهنا فقد المكان حساسيته وجاذبيته لدى عباس أفندى، وفقدت الأشياء بالتبعية قيمتها، فلم يجد مهربًا نفسيًا سوى الخمر عليها تسليه أحزانه وآلامه، كما لم يجد مبررًا للأناقة وسط أولئك الناس الذين لا يشغلون أنفسهم بتلك الأمور.

لكن ثمة مفارقة نفسية تشهدها الرواية؛ فعلى الرغم من إهمال الرجل فى هيئته؛ فإنه يرفض –داخليًا– أن يستجيب نفسيًا للاستقرار فى القرية وأن يعامل معاملة أهلها فى ملبسهم وهيئتهم، وهو ما يظهر بجلاء فى حواره مع الصراف الذى جاء يعرض عليه شراء قطعة قماش ليفصل منها جلابية فى العيد كعادة أهل القرى، وكأن هذا الطلب كان كالماء

البارد الذى أفاقه من سكرة الخمر، وأعاده إلى طبيعته التى ترفض التعايش مع هذا الواقع القروى بعاداته وتقاليده الخانقة؛ إذ يعنى قبول هذا التعايش لديه استسلامًا للمكان وهو ما يرفضه، ويظهر هذا الرفض فى تعليقه على ذلك الطلب بقوله: «مش فاكر قلت له إيه؟ فاكر إنى رحت أودة تانية حاجة محيرانى؟ أضحك دى أول مرة أسمع فيها إنى أبقى زى ولاد البلد وأفصل بدل البدلة جلابية، تصور كل فرحة العيد قال تفصيل جلابية؟ حاجة تضحك ولا تبكى؟ الدمعة طفرت من عينى مرة واحدة وهات يا عياط، عمرها ما حصلت لى ماكنتش أتصور إن كلمة سخيفة زى دى تخلينى أعيط زى العيال العياط ده كله»[٥٥].

ومن ثم فالأمر هنا لا يقتصر على الملابس، فالجلابية لدى عباس أفندى رمز للمكان والاستسلام لارتدائها نوع من الرضا بذلك المكان المنفر، بينما يمثل الاعتراض عليها والحرص على عدم الاستجابة لها تأكيدًا على الرفض النفسى للصعيد بعاداته وتقاليده.

ويأبى يحيى حقى إلا أن يحمل المكان مسئولية الجريمة التى اقترفها عباس أفندى فيرى أن «جريمته ليست إلا ختامًا مخيفًا لاصطدام عباس ربيب قهاوى القاهرة وشوارعها بالصعيد وطينه فطبيعته قبل أن تفسد تكسرت»[٥٦].

وهكذا بدا أثر المكان النفسى فاعلاً فى خلق حالة من الصراع النفسى الذى اصطرع داخل عباس أفندى، وكانت نهايته المحتومة هى تلك الجريمة التى تمثل الحدث المحورى فى تلك القصة.

ولم يكن عباس أفندى النازح الوحيد الذى عانى آلامًا نفسية بفعل المكان، فها هو ذا حسنى أفندى المعاون الذى «لم يكن أقل ضيقًا بالصعيد من محدثه. كل شفاعاته أن ينقل إلى بحرى، أطل من الشباك على بيوت واطئة متراصة الفقير منها بالجالوص، والغنى منها مبرقش بالتبن فى طوبه التى كلها أقزام متزاحمة متلاصقة كأنها قبيلة متوشحة على رؤوسها شعر الهمج فى تلول هشة من حطب القطن وبوص الذرة»[٥٧].

ويتجلى هنا الفرق بين الأثر النفسى للمكان لدى كل من عباس وحسنى؛ فبالرغم من اتفاقهما فى النفور من المكان؛ فإنهما يختلفان فى طريقة الهروب، فبينما هرب عباس

أفندى إلى الخمر، حاول حُسنى أفندى أن ينقل إلى القاهرة، وهكذا، كان المكان أكثر فاعلية لدى عباس أفندى منه لدى حسنى أفندى، لاسيما وقد تمتع حسنى أفندى بحكم منصبه بحظ أوفر من حيث المسكن الذى يقيم فيه، فبينما كان عباس أفندى «راقدًا فى سرير صغير فى غرفة مملوءة بالتراب وأسراب الذباب، أمامه منضدة صاج مخربشة كالحة ذات ثلاثة أرجل وكرسى واحد»(٥٨).

وهو ما ضاعف من أزمته النفسية؛ إذ يختلف هذا المكان بما يسمه من حقارة وقذارة عن القاهرة بما تضمه منازلها من رياش وأثاث راق؛ أما حسنى أفندى فالأمر مختلف لديه؛ فقد أخذ عباس أفندى، وسار به إلى داره «وأغدق عليه من كولنتيه، وتركه فى غرفة استقبال متواضعة، ولكن كنباتها بأغطيتها البيض وجوها الهادئ تريح الأعصاب المتعبة»(٥٩).

وهكذا فبينما مثل البيت لدى حسنى أفندى مكانًا تهدأ فيه أعصابه، فإنه يمثل لدى عباس أفندى مكانًا كريهًا تسكنه الفئران ولا تدخله الشمس، ومن ثم فإنه يستحيل مكانًا منفرًا لا مكانًا أليفًا.

ويبدو للباحث أن حسنى أفندى كان لديه قدر من الاتزان النفسى يحاول دائمًا أن يعلى منه فى محاولة للتغلب على ضيق البيئة وانقباضها، ومن بين تلك المحاولات توجهه إلى الطبيعة القروية الجميلة ليتخذها متنفسًا يفرغ فيه كل ما عجت به نفسه من هموم وآلام؛ فكان «فى بعض الأحيان يمر بركوبته وسط هذه الحقول وتشمله بعطرها فينسى كل همومه وثقالة الصعيد، ويسرح ذهنه، ويشعر أن ما بينه وبين الله قد عمر من جديد، هو أسير الصعيد، ولكنه مذعن موطد نفسه على الرضا بما فيه»(٦٠).

وهكذا تمتع حسنى أفندى بقدر من الاتزان النفسى منحه قدرة على التعايش مع البيئة وتلمس الوجه الجميل لها، وعلى العكس من ذلك عباس أفندى الذى لم يستطع أن يتكيف مع تلك البيئة أو لم يحاول، ولذلك جاء وصف يحيى حقى له معبرًا عما يدور داخله من صراع نفسى بقوله: «أما عباس فزهرة لا تنتزع من أرضها إلا بتلف جذورها؛ فهى لا تتشبث بعد

ذلك فى منبت جديد لا يقوى على البعاد عن القاهرة: أمه وعشيقته هو كالنحلة تستمد حياتها من زحام الخلية، وإن كتم أنفاسها؛ فإن وجدت فى وحدة ماتت ولو كانت فى أطيب مرتع وأرفه حياة، وعميت عيناه عن ثروة الصعيد فى سمائه وحقله وسمرت على أكوام الحطب»[٦١].

ومن ثم فإن الربط بين المكان والبعد النفسى يكشف عن أن «الأمكنة جميعها بشباتها قادرة على إثارة انفعال الأشخاص والكشف عن دواخلهم المتغيرة، والمكان بهذه الصورة يعمل عمل المرآة العاكسة لكشف أشياء متناقضة»[٦٢].

ونلاحظ هنا ما تشهده الشخصيات من صراع نفسى، هذا الصراع الذى تؤججه المقارنة بين مكانين أو قل بيئتين، فالمكان ليس واحدًا، بل يتعدد تبعًا لتعدد الظلال النفسية المحيطة به؛ إذ عادة ما" يرتبط المكان على مستوى الرمز ببعض المشاعر والأحاسيس؛ بل ببعض القيم السلبية والإيجابية؛ فهناك أماكن محببة هى بمثابة المرفأ والملاذ أهمها البيت لاشك برغم أنه مكان مغلق، وهناك أماكن مكروهة»[٦٣].

ولا يمكن لباحث بحال أن يفصل بين المكان، وما تنطوى عليه شخصية الإنسان القار فيه من مكونات نفسية؛ إذ ربما تتشابه الظروف النفسية لدى شخصين كما حدث لدى كل من عباس أفندى وحسنى أفندى، لكن قدرة كل منهما على الاتزان النفسى والتكيف مع المكان تختلف؛ فبينما استطاع حسنى أفندى التكيف؛ فقد فشل عباس أفندى فيما نجح فيه حسنى، ولم يجد مهربًا سوى الخمر التى تتجه به صوب حالة من النكوص أو الهروب النفسى

وثمة فرق فى تناول أمكنة الصعيد نفسه بين القرية والبندر، الذى يمثل لدى القروى رمزًا للانفتاح الحضارى، وإن كان انفتاحًا محدودًا، وانطلاقًا من تلك النظرة؛ فقد ارتبطت جميلة بمركز النخيلة ارتباطًا نفسيًا تمثل فى قدر من الحرية التى سمحت لها بالتعارف على خليل شقيق صديقتها مريم؛ إذ إنه لولا ذلك «لما تمكنت جميلة أن ترى خليل أو تجتمع به –فيما بعد– فى خلوة بإحدى الغرف بعلى غفلة من خالتها»[٦٤].

وثمة أماكن أخرى تحمل تداعيات نفسية لدى أهل الريف، وهى تلك الأماكن المرتبطة بالسلطة، التى تخلق شعورًا بالرهبة لدى أهل القرى؛ فالريفى «عاش طول عمره يرهب النقطة، ويرتعش أمام العمدة، يجيى العساكر باحترام»(٦٥).

ويرتبط ذلك بتيار السخرة الذى عرفته مصر قبل الثورة؛ حيث شهد الريف تحكمًا من العسكر والسلطة ممثلة فى رموزها (العمدة، العساكر، المأمور، المعاون، الخفراء)، ومن ثم غدت الأماكن المرتبطة برموز السلطة أماكن منفرة؛ إذا استحالت هى الأخرى رمزًا للقهر والاستبداد الذى يبعث فى نفس القروى شعورًا بالرهبة.

ب- ترعة الإبراهيمية :

بقدر ما تمثل ترعة الإبراهيمية شاهدًا على إنجاز حضارى، نهض بدوره فى رى آلاف الأفدنة من الأراضى الزراعية، فإنها على المستوى المكانى تحمل تداعيات نفسية؛ إذ تكشف عما عاناه القروى من الاستبداد والسخرة، وهو ما أراد يجيى حقى أن يشير إليه فى "قصة فى سجن"؛ إذ أظهر عليوى بطل القصة فى صورة الشخصية المغيبة التى تنظر للترعة نظرة سطحية غافلة عن ذلك التاريخ النفسى السيئ المرتبط بها «فمن لعليوى بمن يخبره أن ليس كل ارتفاع الجسرمن التراب، ففى أحشائه أيضًا هياكل كثيرة من عظام الفلاحين، وقد يكون فيهم بعض أجداده الذين فتحوا الترعة بطول أربع مديريات بمعاولهم البسيطة، وربما بأظفارهم أيضًا، وكان يموت الفلاح فيهال التراب عليه، كما هو بمقطفه ومعوله وجلبابه الأزرق الوحيد، أكل الجسر أجسادهم ومحا لحومهم، وما على جلودهم من آثار الكرابيج»(٦٦).

وربما يظن القارئ أن النص السابق ليس له أثر نفسى على شخصيات الرواية بوصفه مكانًا فاعلاً؛ لكن تلك القراءة تغفل عن الإشارات والرسائل النفسية التى أراد يجيى حقى أن يوصلها للقارئ؛ إذ يتكشف من خلالها أثرًا نفسيًا لهذا المكان لم يمحه مرور الأيام؛ فهو شاهد على القهر والاستبداد ومدى السخرة التى عاناها هؤلاء المساكين.

ج– السجن :

يمثل السجن بوصفه مكانًا روائيًا رمزًا للعزلة وتقييد الحركة، لكن تلك العزلة ربما تدفع السجناء صوب الهروب من جو السجن الخانق وغرفاته الضيقة إلى نوع من الألفة وخلق علاقات اجتماعية جديدة مع أقرانهم، علهم يجدون فى أحاديثهم مهربًا نفسيًا يبثون من خلاله أحزانهم، ويفرغون سرد قصصهم مع تعج به صدورهم من آلام نفسية، وهو ما حدث لعليوى فى "قصة فى سجن"؛ إذ اقترب الغجرى من الشاب حتى جلس بجانبه ... لم يختل بفلاح منذ مدة طويلة، وفى وحشة السجن، ووسط الضجة غير المألوفة شب فى قلبه عطف وحنان لزميله، وقد يكون من أثر هذه الظروف كلها أنه بدأ يتكلم غير محتد ولا مراوغ، لم يكن يقص حكايته، بل كان يعيش ماضيه من جديد»(٦٧).

وهكذا بعث المكان "السجن" بقسوته ووحشته نوعًا من الألفة والحنان لدى هؤلاء السجناء الذين هم على الرغم من اختلافهم فى الظروف والملابسات يجمعهم مكان واحد يلقى عليهم بظلاله النفسية، وهو غرفة السجن.

وهكذا تعددت الأماكن ذات الظلال النفسية فى مجموعة دماء وطين ليحيى حقى وقد أسهمت تلك المكان بما لها من حضور فاعل فى خلق حالات نفسية متباينة لدى من تعاملوا مع تلك الأماكن.

(٢ –٢)

البعد الفيزيائى

يمثل البعد الفيزيائى عنصرًا فاعلاً فى تحديد أبعاد المكان؛ إذ «يستثمر الروائى عناصر الفيزيائى وتشكيلاتها فى تشكيل مكانه المتخيل، وما الشمس فى حركتها، والضوء فى امتداده وانكساره، والصوت فى ترددده، والخيالات والظلال إلا حركات تحكمها قوانين فيزيائية تعمل على تشكيلات بصرية وصوتية لا تخطئها العين»(٦٨).

ويظهر البعد الفيزيائى لدى يحيى حقى فى دماء وطين غير مرة، فها هو ذا يصف حجرة عباس أفندى وحقارتها وصفًا يمتزج فيه البعد الفيزيائى بالبعد النفسى؛ إذ يصفها بأنها

«منزل رطب ودون سقف الشمس لا تدخل غرفة النوم»(٦٩) ويكشف لنا هذا التمازج عن حقارة البيت، وهو ما يبعث فى النفس شعورًا بالكآبة»

لكنه فى الوقت نفسه يحرص على المقارنة بين الأبعاد الفيزيائية لهذا المكان المغلق ممثلاً فى الحجرة، وبين مكان مفتوح يتجلى فيه جمال الطبيعةمن خلال تلك العناصر الفيزيائية التى تتضافر لترسم لهذا المكان لوحة فنية راقية، فيقول واصفًا الأماكن التى يمر بها عباس أفندى وهو عائد من المحطة «فى الجو نسيم مشبع ببرودة يستلذها الوجه، وفى السماء قطع من سحاب عذارى، رقيقة الحاشية زاهية اللون ممشطة مترفة تسير الهوينى متداخلة متفرقة للتنزه والتمطى فى الشمس فهى شفافة مبتسمة ليست سوداء ولا دكنًا كأخوتها الحبليات بالمطر»(٧٠).

ونلاحظ هنا توظيفه العناصر الفيزيائية توظيفًا مجازيًا تستحيل معه الطبيعة بهذه المكونات والأبعاد الفيزيائية لوحة فنية تبعث البهجة والأمل فى نفس من يشاهد تلك الأمكنة؛ بل إن هذا الشعور لا يلبث أن ينتقل إلى القارئ نفسه فيخلق لديه نوعًا من حساسية المكان، وينتقل إلى مكان آخر تتجلى فيه الأبعاد الفيزيائية لتلعب دورًا فاعلاً فى إضفاء حالة من الحزن والانقباض النفسى؛ إذ يقول فى "قصة فى سجن" «ولف الكون سكون شامل، وكانت السماء فى ظلامها كأنها جناح وطواط حط على العالم، له بين الحين والآخر رعشة خفيفة ... هى سبب هزة هذه النجوم القليلة التى ترتجف ثم تثبت ... ولم يستطع الصباح بأزيزه ولا المنشد بربابته، أن يبدد بعض ما فى الكون من حزن جاثم ... هل الليل جثة النهار، فيكون هذا الحزن أنشودة الموت !! أم العالم فى أسى لأنه يشعر أنه يفنى شيئًا فشيئًا»(٧١).

وهنا يحاول يحيى حقى أن يخلق حالة من الصراع النفسى بين تلك الأبعاد الفيزيائية ممثلة فى السماء والنجوم بما تضفيه بظلامها من حزن وانقباض ،وبين المحاولات البشرية المناهضة لتلك الحالة من الحزن متمثلة فى منشد الربابة وضوء المصباح، لكن المشهد ينتهى بانتصار محتوم للعناصر الفيزيائية التى أسبغت على الطبيعة حالة من الحزن لم تفلح معها كل المحاولات.

وهكذا تلعب هاتان التقنيتان الهندسية والفيزيائية بما تضفيه من أبعاد وظلال دورًا فاعلاً فى القصص المبثوثة داخل مجموعة "دماء وطين"؛ إذ شكلت «واقعًا اجتماعيًا يعيشه الأبطال ومسرحًا تدور فى عمقه أحداث لا يستغنى عنها النص الروائى فى إنتاج دلالته، ومكانًا صالحًا لإقامة شكل من أشكال العلاقات الاجتماعية»[٧٢].

(٢–٣)

البعد الهندسى

لا يمكن لباحث بحال أن يحدد أبعاد أى مكان روائى دون النظر للبعد الهندسى ،أو قل المعمارى؛ إذ لابد من النظر لهذا البعد «بوصفه تركيبًا يتماشى مع الهندسة المعمارية التى تعتمد على تشكيل مكان مقصود لذاته محدد يخضع لقواعد وضوابط هندسة صادمة، وإن لم يخضع لها المكان المفضل الذى لا يكون مقصودًا لذاته بقدر ما هو مخلوق لدلالة فنية وجمالية تنبع منها أهميته»[٧٣].

ولا تسعى الرواية إلى الاهتمام بالجانب الهندسى بوصفه مكونًا روائيًا منفصلاً عن بقية أجزاء العمل؛ بل «تحاول تقريب المكان ورسم أبعاده باستخدام شفرة لا يخطئ فهمها أحد، المصطلحات الهندسية كالمربع والمستطيل والمسافة والنقطة والدائرة شفرات ليست غريبة على المتلقى تقدم حدًا أدنى من الإدراك الذى يساعد على ترتيب المكان وتنسيقه؛ حيث لا يجب للمكان الروائى أن يشبه المكان الواقعى فى تعقيده وتداخله اللانهائى»[٧٤].

وثمة فرق بين الرؤية الهندسية المجردة المحددة بأبعاد ذات طابع جامد، وبين تناول الروائيين لها؛ إذ إنهم فى صياغتهم لأمكنتهم «تتعدد الرؤيات الهندسية والرياضية للمكان الروائى، وتكثر أيضًا المفردات القادمة من هذين العلمين إضافة إلى الاستعارات المجازية فى اسم المكان وتصويره واتكائها على الأشكال الهندسية وتعابير الرياضيات»[٧٥].

وبتتبع الأمكنة التى تناولها يحيى حقى فى مجموعته "دماء وطين" نلمس رصده عددًا من الأبعاد الهندسية للمكان، نلمحها فى حديث عباس أفندى ووصفه الهندسى للمسافة

بينه وبين الصراف إذ يقول «أقرب أفندى لى ناظر المحطة ودا عشان أوصله لازم أركب الحمار تانى وسط العفرة ٣ كيلو»[٧٦].

ونلاحظ هنا بعدًا هندسيًا فى تحديد المسافة التى تفصل بينه وبين ناظر المحطة التى يقدرها بثلاثة كيلو مترات، وهو ما يحمل دلالة نفسية تشى بها كلمة "وسط العفرة" إذ تمثل هذه المسافة التى حددها تحديدًا هندسيًا دقيقًا أمرًا شاقًا يبعث فى نفسه الضيق والتبرم من طول المسافة كما يظهر البعد الهندسى أيضًا فى حديث يحيى حقى عن قرية كوم النحل ووصف أبعادها الهندسية، حيث وظف مفردات الهندسة كالبعد والارتفاع توظيفًا مجازيًا يرتبط وطبيعة ساكنى هذه القرية، والحالة النفسية لهم، وهو ما يعبر عنه بقوله «بينها وبين مركز ... خمسة عشر كيلو مترًا. لم يقرظها باسم أسرة واحدة مشهورة، ولكن الظواهر تدل على أنها بلدة قديمة. قد يرجع سبب إهمالها إلى أن آثارها لم تكتشف بعد؛ فهى لم تتأثر بالطوفان العربى، وتكاد تنفرد عن بقية بلاد المركز بأن اسمها ليس مسبوقًا "ببنى" أو ينم عن اسم قبيلة، هى واقعة على الجسر «الطوالى بعدها عن الجبل ونفور ظاهر عن حياة البدو، وارتفاعها عن وسط الحوض ترفع عن الزراعة»[٧٧].

ويكشف لنا النص السابق عن ثلاثة أبعاد هندسية أشار إليها الكاتب هى المسافة وقد قدرها بخمسة عشر كيلو مترًا والبعد ببعدها عن الجبل، والارتفاع بترفعها عن الزراعة، ونلاحظ استخدامه التعبيرات الهندسية استخدامًا مجازيًا يجعل من البعد عن الجبل نفورًا عن حياة البدو، ومن الارتفاع عن وسط الحوض ترفعًا عن الزراعة، ومن ثم فإنه يحمل البعد الهندسى للمكان مسئولية أخلاقية اجتماعية تتمثل فى عدم التطبع بأخلاق البدو، كما يحمله مسئولية أخرى هى البعد عن الزراعة نتيجة الارتفاع، وهكذا استحال المكان بما له من أبعاد هندسية نمطًا مغايرًا من الأماكن تسير حياته وطباع أفراده وفقًا لتلك المعطيات الهندسية.

وعلى الرغم مما للبعد الهندسى من أُثر فى تحديد المكان الروائى؛ فإن التناول الهندسى المقصور على تحديد الجهات الأربع والمسافات لايمثل فى حد ذاته عنصرًا فاعلاً؛ إلا إذا أجيد توظيفه على نحو يكشف عما للمكان من أثر فاعل على عناصر العمل الروائى

كالحدث والشخصية والصراع، ولا يمكن أن يتم ذلك دون إسباغ صبغة فنية على البعد الهندسى من خلال استخدام المجازات والاستعارات استخدامًا فنيًا.

(٤ -٢)

البعد العجائبى

يعكس اتصال المكان بشىء أو حدث خارق للطبيعة متجاوز حدودها ما يمكن أن نطلق عليه البعد العجائبى «فالمتلقى يواجه عالمًا وإن تشابه مع واقعه فهو مخالف له من حيث الدلالة، وهو يتساءل عن جدوى إنتاج هذا العالم التخييلى وقيمته التى لابد كائنة فيه، وإن لم تتوصل إليها بسهولة، ومع التقدم فى هذا العالم وإدراك جوانبه المختلفة يجد نفسه ملزمًا بقبوله وعدم إنكاره، مع احتفاظه بموقفه منه إذ يراه عالمًا فوق طبيعى حيث تنظيمه وحركة أحداثه وشخوصه ليست كما يتحرك اليومى فى حياته، ومن هنا لا يملك إلا قبوله وإن اختلف معه «عندما نلزم بقبول ما هو فوق طبيعى نكون فى العجائبى»[٧٨].

وبالرغم من الطابع الواقعى الذى تتسم به مجموعة دماء وطين؛ فإنها لا تخلو من ملمح عجائبى يتمثل فى جبل أبو فودة، الذى يمثل لدى أهل الصعيد بطلاً أسطوريًا، وقوة خارقة تبعث فى نفوسهم الرهبة والخوف، وهو ما يعبر عنه يحيى حقى فى قصته "أبو قورة" مصورًا الأبعاد المختلفة لهذا المكا ن العجائبى على حد تصويره قائلاً «لا يجهل مراكبى واحد يجوب الصعيد اسم أبو فودة ... إذا دنا منه توترت أعصابه وزاد صراخه، وهم إلى قلوعه يربطها؛ فإذا جاوزه حمد الله وجلس يغنى إن كان شابًا، أو يقضم من لقمة ويربش بعينيه فى نور النهار إن كان شيخًا لا مأمن لأبو فودة، تحس المراكب أمامه أن الجبل واقف لها بالمرصاد كالشيطان ينفخ عليها ريحًا خبيثة تملأ القلوع وتميلها الماء»[٧٩].

والملاحظ هنا أن المكان لم يكتسب تلك الطبيعة العجائبية من طبيعته الجغرافية، بل اكتسبها من الأساطير التى نسجها حوله، وبفعل الوراثة والجهل صار الجبل أسطورة جسدت الشعور بالرهبة لدى المحيطين به، وهو ما يوضحه يحيى حقى بقوله «والمراكبية كلهم يعتقدون أن فى أبو فودة شيئًا مرصودًا من القدم ليرفع المركب لحتفها، لا شأن للهواء أو الريح،

فكم من مركب قاربته وقلوعها ترفرف، ليس فى الجو نسمة، فإذا جاءت تحته انتفخ القلع و ترنح المركب من ضربة خفية، وانقلب ظهرها فوق الماء»[٨٠].

وهكذا نتيجة لحوادث فردية اكتسب المكان بعدًا عجائبيًا، أضاف إليه الخيال مسحة أسطورية، حتى ليكاد يشبه مثلث برمودا الذى يجذب المراكب بفعل طبيعته ويودى بها إلى حتفها ويذكرنا بقصة جبل المغناطيس فى ألف ليلة وليلة .

(٢– ٥)

البعد الاجتماعى

الإنسان –كما وصفه ابن خلدون– كائن اجتماعى بطبعه، ومن ثم فـ «المكان بوصفه حيزًا صالحًا للحياة فيه، يكون أساسًا ولبنة أولى لإقامة المجتمعات البشرية التى تتخلق فى مكان يصلح لاستمرار حياتها، ويهيئ لها سبل المعيشة، ومن ثم التحضر والمدنية، وهذه المجتمعات فى تناميها تضع القوانين المنظمة ويكون لها عاداتها وتقاليدها ولغتها وسمات أهلها، وبذلك يكون لها كبير الأثر فى أفرادها ومن ينضمون إليها من مجتمعات أخرى»[٨١].

ولكل مكان بعد اجتماعى لا يمكن تصوره بدونه؛ إذ «يجعل من المساحة الكونية للمكان مساحة بشرية محددة بسمات اجتماعية تجعل لها بحق شخصية اجتماعية لها ملامحها المميزة والفارقة عن غيرها»[٨٢].

ويمثل المكان مسرحًا اجتماعيًا لعلاقة الإنسان بمجتمعه؛ إذ من خلاله «يصبح الفرد/ الجماعة عاكسًا لطبيعة المجتمع بوصفه صانعًا لأفراده، داخلاً فى مقوماتهم الشخصية إلى الدرجة التى يكون للمجتمع أثره على البعد الجسمانى لهؤلاء الأفراد»[٨٣].

وتعول دراسة البعد الاجتماعى للمكان الروائى على تناول العادات والتقاليد التى يفرزها المكان بوصفها تمثل أهم قوانينه التى تحكم علاقته بالشخوص والأحداث.

العادات والتقاليد :

العادات والتقاليد هى «طقوس مكانية تراها فى مكان ولا تراها فى مكان آخر وقد تتوهم أن هناك تشابهًا أو تكرارًا لعادة واحدة فى مكانين، ولكن النظر العميق المدقق لهذه العادة يكشف عن اختلافها فى المضمون الاجتماعى والقيمى»(٨٤).

والمتتبع لأثر العادات والتقاليد فى المجتمعات البدوية والريفية يجد أن لها قوة القانون؛ إذ تمثل لدى أهله «قانون المكان الذى لابد للفرد أن ينطوى تحته مادام يعيش فيه، والعالم كما يراه جارودى «ما هو إلا مجموعات العادات التى كونها الإنسان فى العالم، وهو يحدد كلمة العادة مرجعًا إياها إلى النص اللاتينى بمعنى التملك والتمسك، والعادة تعنى ما أمسك به أنا ولا يمسك بى»(٨٥).

وسوف نحاول تتبع العادات والتقاليد التى أفرزها المكان فى مجموعة "ماء وطين" على النحو الآتى :

أ- ارتباط الريفى بالحيوان :

يمثل ارتباط الريفى وبخاصة أهل الصعيد بالحيوان ملمحًا طوطميًّا ربما يرتبط بالموروث الفرعونى للمكان؛ لكنه شئنا أم لم نشأ صار ملمحًا اجتماعيًا؛ فلم يعد الحيوان مجرد كائن ينجذبون إليه، بل صار مصدرًا للرزق، وارتباطهم به ارتباط مكانى بيئى، ويتجلى هذا الارتباط فى غير موضع من مجموعة دماء وطين، فها هو ذا فى "البوسطجى" يرسم مشهدًا عجيبًا لموت جاموسة، وكيف أن حزنهم على تلك الجاموسة استحال حزنًا بشريًا، فهم يمارسون التقاليد الحزينة نفسها التى يمارسونها عند رحيل إنسان عزيز وهو ما يعبر عنه على لسان عباس أفندى قائلاً: «أول إمبارح جاموسة الجيران ماتت قبل ما يلحقوها بالسكين فضلوا يصوتوا عليها وهات يلطم .. جنازة حق بحقيق ... ما نمتش للفجر»(٨٦).

ولا يقتصر الأمر على الحيوانات التى تمثل مصدرًا للرزق كالجاموسة والأغنام بل إن هناك حيوانات أخرى ارتبط بها الريفى وهى كلاب الحراسة فها هو ذا عليوى بطل "قصة فى سجن" يرسم مشهدًا حزينًا لوفاة كلبه الذى تربطه به علاقة اجتماعية بفعل المكان قائلاً:

«بصيت على الكلب مالقيتوش رجعت أدور عليه لقيته جنب شجرة بيطلع فى الروح راقدًا بمؤخره على الأرض رافعًا رأسه على مقدمين مرتعشين، يهتز جسمه متشنجًا، وحدق الكلب فى صاحبه، ولمعت فى عينه لحظة بارقة أمل، ثم أطفأها سريعًا حزن عميق صامت، لم ير من قبل عيونًا تبكى مثل عينى الكلب الخامدتين، وكانت تكلمه وتقول «هل هذه آخر مرة ترانى؟» وفتح فمه ولكن الموت كان قد انتهى، ووضع يده على هذا الفم فلا يستطيع نباحًا، وانحدرت بدل الصرخة سيول من لعاب لزج، تنبئ عما فى جوف الحيوان من غليان وألم لا يعلمه أحد»[٨٧].

وهكذا استحالت العلاقة بين عليوى وكلبه علاقة بشرية، استطاع من خلالها يحيى حقى أن يخلق نوعًا من المونولوج الداخلى بين عليوى وكلبه، استحال فيه الكلب بفضل القدرة التشخيصية لدى يحيى حقى شخًصا يناجى صاحبه ويستغيث به، بينما يقف صاحبه عاجزًا عن إنقاذه، وبالرغم من أن النص لم يحمل كلمة حزن واحدة؛ فإن العبارات التصويرية تنضح بحزن غالب على كليهما لفراق الآخر ؛فالمسألة لدى الكلب لا تكمن فى وفاته، بل فى مفارقة صديقه، كما لم تكمن لدى عليوى ذى الفطرة البسيطة فى موت كلب حراسته بل فى رحيل صديق وفى ارتبط به بفعل المكان ارتباطًا بشريًا.

ج- عادات الزواج فى الصعيد :

عادة ما يرتبط الزواج فى عاداته وتقاليده بأمور تشريعية؛ إذ إن لكل شريعة مراسمها الخاصة فى الزواج، لكن تلك المراسم تتبدل بفعل المكان الذى يفرض سطوته على المقيمين بها، وتستحيل معه التقاليد نمطًا اجتماعيًا بفعل المكان ؛فهاهى ذى المرأة القبطية القاطنة فى بيئة الريف تتزوج بتقاليد اجتماعية لم تنص عليها عقيدة النصارى، بل فرضتها البيئة فرضًا كالمهر والجهاز والملابس والصيغة فقد «فهم المعلم سلامة أن خليل لم يأت بالمهر .. وقبل بإلحاح زوجته أن يعقد الإكليل على ألا تسافر جميلة للقاهرة إلا بعد دفع المهر، فهو لن يخسر شيئًا الآن ،ولن يبدأ فى شراء الجهاز من ملابس وصيغة إلا عند قبض النقود»[٨٨].

وهنا لم تقف العقيدة حائلاً دون إتمام الزواج، بقدر ما وقفت التقاليد الاجتماعية كالمهر والشبكة والجهاز حائلاً دون ذلك، وهو ما يعنى أن المكان فرض سطوته بفعل حساسيته لدى المقيمين فيه.

كما يشير يحيى حقى لنوع من الزواج كان ينتشر فى الصعيد وهو زواج الوهبة الذى يتصل بوشائج قوية بزواج ملك اليمين الذى تهب فيه المرأة نفسها لزوجها، ويعبر عنه فى "قصة فى سجن" من خلال الحوار بين عليوى والغجرية قائلاً «قررت تبيت معاى الليلة دى وقلت لها يا بنت الحلال أنا أخاف الله، وأحب حكم الشرع .. قالت لى أنا وهبتك نفسى قلت لها: وأنا قبلت، وإذا سمع عنى أحد أقول: فلاحين كتير بيجوزوا فى البندر بالوهبة»(٨٩).

والنص السابق يضع الموروث العاداتى فى مواجهة صريحة مع الموروث العقدى، يتغلب فيه الموروث العاداتى وتكون له السلطة بفعل المكان.

ج- المرأة فى الصعيد :

تحتل المرأة فى الصعيد مكانة مميزة، فبالرغم مما تعانيه من تهميش دورها على المستوى الاجتماعى بفعل التقاليد التى تتحكم فى ملابسها وتمنع اختلاطها بمجتمع الرجال؛ فإن لها حضورًا فاعلاً فى عدة مجالات؛ إذ كان بعض النساء يقمن بوظائف عدة، وهو ما تمثله شخصية أم أحمد فى رواية البوسطجى فهى على حد تعبير يحيى حقى "ماشطة" "بلانة" فى الأفراح، حادية بالغناء عند طلوع الحجاج، والمقدسين أورجوعهم، وأنه إن استغاث بها جار قريب، تعرف وصفات وتفسير الأحلام وتحسب النجم ،تفوح منها دائمًا رائحة الماورد، كل مناسبة اجتماعية تكون فيها أم أحمد بلا دعوة ...»(٩٠).

ونموذج أم أحمد هو نموذج للمرأة الريفية التى تقوم بدور اجتماعى من خلال المهن المتعددة التى تجيدها، وهى فضلاً عن ذلك تتمتع بكاريزما جعلتها موئلاً لفتيات القرية من قليلات الخبرة اللائى يجدن فيما تتمتع به أحمد من خبرات قبلة يلجأون إليها فى أدق أمورهم، «فكم فى كوم النحل من رجال يجهلون أن زوجاتهم تلقين عن أم أحمد نصائح أشبه بالدروس، فمعظم النساء يعرفنها ،ولكن القليل منهن من تعلم أن أم أحمد قد تمثل فى بعض

الأحيان – عندما تكون رايقة– مع التلميذة نصائحها، لتكون دروسها أقرب للفهم، وأن هذه الدروس هى سبب اطمئنان فتيات كثيرات فى لياليهن الأولى مع أزواجهن، وارتفاع قيمة زوجات فى نظر رجالهن بعد هبوط وإعراض»[٩١].

وهكذا تمثل أم أحمد نموذجًا للمرأة التى تجمع إلى طب القوابل ما تجيده من مهن أخرى، وخبرة أكسبتها إياها المعايشة والخبرة، ونفهم من علاقتها بنساء القرية أن هناك مجالس نسائية كانت تعقد بين نساء الصعيد بشكل غير رسمى، تقوم فيه أكثرهن خبرة بدور الناصحة والطبيبة وكل شىء.

وثمة ملمح آخر تتجلى فيه مكانة المرأة فى الصعيد، وتحديدًا المرأة القبطية التى تعيش فى بيئة تفرض عليها الالتزام بطقوس مكانية خاصة، ربما لا تفرضها عليها عقيدتها، فالمرأة القبطية فى صعيد مصر تنصاع لتقاليد المكان الذى يفرض على المرأة سياجًا من البعد عن الاختلاط بالرجال، لكنها بالمقارنة بغيرها من الصعيديات المسلمات، تبدو أكثر تحررًا؛ لكنه تحرر نسبى «فقد تتمتع القبطية فى الصعيد بالسفور... ولكن عدد من يعرفونها فى النهاية قلما يزيدون عن الذين يرونها لأول مرة»[٩٢].

ونتيجة لحظر اختلاط المرأة بالرجال، اكتسبت المرأة بفعل المكان حصانة خاصة، فلم يعد أى رجل يستطيع محادثتهن أو معاكستهن أو حتى مجرد السؤال عن إحداهن، وهو ما يعبر عنه عباس أفندى بقوله «ما يمكنش فى بلد زى دى تتشمم على بنت أو تسأل، وتسأل مين؟ وأنا غريب وعازب، وبفرض عرفتها أكلمها إزاى؟»[٩٣].

ومجرد التجرؤ على مخاطبة النساء فى الصعيد كن يقابلنه بمشاعر متفاوتة فعندما تجرأ عباس أفندى وسأل إحداهن «خافت وجريت، والثانية دورت وشها للحيط، روطت شوية شوية حتقعد ع الأرض وح تعيط»[٩٤].

ولتكتمل سطوة المكان وتحكمه فى المرأة، فقد فرض عليها زيًا خاصًا يضمن احتشامها مهما اختلفت ديانتها أو طبقتها الاجتماعية، فالمرأة كما يصورها يحيى حقى فى قصة أبو فودة «لا يراها الناس إلا فى جلباب أسود يهبط إلى قدميها، أبيض الذيل يكنس التراب»[٩٥].

وهكذا يظهر لدى المرأة فى الصعيد نوع من حساسية المكان؛ فهى ترتبط بالمكان ارتباطًا اجتماعيًا يبرز فى التزامها بالعادات والتقاليد التى يفرضها عليها المكان فى الحركة والملبس.

د– الغجر :

مما يلفتك فى "قصة فى سجن" براعة يحيى حقى فى تصوير "الغجر" ذلك الفصيل البشرى الذى يتمتع بسمات خاصة على المستويين الأخلاقى والاجتماعى، والغجر بحسب تعريف شاكر مصطفى سليم «أقليات تعيش على التجوال، ويقطن عدد كبير منها فى أوربة، يظن أن موطنهم الأصلى سهول الجنوب الغربى من حوض نهر السند فى الهند، وقد هاجروا منه شمالاً وغربًا، ويقدر عدد الغجر الآن بحوالى خمسة ملايين نسمة فى العالم كله، وهم شديدو المحافظة على تقاليدهم ولغتهم، ويكسب الغجر عيشهم من مزاولة الرقص والغناء والسمر وقراءة الفأل والأعمال البهلوانية "السرقة والدعارة"[٩٦].

ومن ثم فالغجر طائفة فاعلة فى المكان؛ بحيث تؤثر بطباعها وعاداتها فى المكان فتطبعه بطابعها، وتتطبع بطبعه وهو ما يصوره يحيى حقى؛ إذ يشير على لسان بطل قصته عليوى أن «كل الحكايات فى بلدان عن الغجر أنهم حرامية وخطافين»[٩٧].

لكنه لا يفوته أن يشير لبعض العادات الاجتماعية للغجر كدق الوشم لدى النساء فيقول «فوجد فيها وجهًا شديد السمرة يكاد يكون كامل الاستدارة، وأنفًا دقيقًا على جبهتها نقطة خضراء، وعلى ذقنها وشم غض»[٩٨].

كما أن ثمة عادة أخرى ترتبط بعلاقة الغجر بالمكان فهم بحكم طبيعتهم ميالون إلى عدم الإقامة فى مكان واحد؛ بل ينتقلون من مكان إلى آخر بسرعة شديدة، وهو ما يرتبط بطبيعتهم القائمة على السرقة والاحتيال التى يفقد معها المكان ألفته، ويصير مكانًا منفرًا وهو ما ظهر فى حديث عليوى عن الغجرية التى رافقها إذ يقول : «بدأت تمل معيشتها الجديدة الواضحة تسير فى طريق معلوم وعادت تحن لتجوالها القديم، كل لذتها أن تطارد من بلد إلى بلد، ولا تزيد صلتها بمكان أكثر من ليلة»[٩٩].

ويعبر كذلك عن انغلاق المجتمع الغجرى على نفسه ولفظه للغريب، فالغجر لديه «أنانيون لا يقبلون الغريب بينهم» ولا أدل على ذلك أنها على الرغم من حبها لعليوى «كانت تتمنى لو كان من الغجر»[١٠٠].

ولعل معاشرة أهل الصعيد للغجر واندماجهم معهم، ربما تسهم فى قبول الطبيعة الاجتماعية المكانية لهم، وهو ما عاناه عليوى عند القبض عليه مع الغجر، فقد فقد كرامته من معايشته لهم «سنة مرت عليه لم تفن من عمره قدر ما هدمت من أخلاقه وعاداته ... كان فلاحًا يهمه النيل والعمدة والنقطة وحدود أرضه يقيسها بالشبر والإصبع، أما الآن فهو غجرى لا يهمه سوى اليوم الذى هو فيه ... الدنيا كلها أمامه لا حدود لها إن استطاع أن ينال منها شيئًا فليخطف وهو سعيد»[١٠١].

هكذا برع يحيى حقى فى تصوير طائفة اجتماعية لم تكن من الصعيد لكنها ارتبطت به بفعل المكان، وأسهمت فى تبدل عادات من يندمجون معه.

ج- عادات اجتماعية أخرى لدى أهل الصعيد :

ثمة عادات اجتماعية تطل فى مجموعة دماء وطين ليحيى حقى، وإن كانت لا تشغل حيزًا كبيرًا، ولكنها تمثل إشارات دالة للبعد الاجتماعى للمكان.

وأول تلك العادات مظاهر الاحتفال بالمناسبات المختلفة لدى أهل الريف، فمن طقوسهم التى يسلكونها فى الاحتفال بالأعياد تفصيل جلابية جديدة، وهو ما نلمحه فى حديث الصراف إلى عباس أفندى فى "البوسطجى"، عندما جاء يعرض عليه أنواعًا عدة من القماش، وعندما سأله عباس أفندى عن السبب، فأجابه بأن عليه أن يفصل جلابية جديدة فى العيد، وهو ما صوره يحيى حقى بقوله «كان الكلام ده قبل الوقفة بيومين، وأنا واقف فى المكتب جالى الصراف ورانى قصقوصة قماش صغيرة فى إيده زفير ولا بوبلين حاجة زى دى، وقال لى :

- يا عباس أفندى. حاجة لقطة، والبياع قومسيونجى صاحبى تحب أجيب لك كام متر من دا ؟ يعجبك؟

– عشان إيه ؟

ليه ؟ مش ح تفصل جلابية على العيد ؟"[١٠٢]

وهنا حل تفصيل الجلابية بفعل المكان محل تفصيل البدلة فى المدينة.

ومن عادات الاحتفال المرتبطة بمناسبات بعينها، الاحتفال بأمرين هما الإفراج عن المسجونين، وعودة الحجيج، وهو ما عبرعنه يحيى حقى فى قصة أبو فودة قائلاً «وأخذ الشقراوية، يحيطون بجاسر يهنئونه، فللفلاح مبادرة من قلبه لاثنين: حاج يعود، أو مسجون يطلق»[١٠٣].

وفى ظنى أن الاحتفال هنا احتفال بالعودة إلى المكان الذى يمثل لديهم البيت الذى يجب على الريفى أن يعود إليه وإن طال غيابه.

ويرتبط بالاحتفال أيضًا تفننهم فى أنواع بعينها من الطعام للاحتفال بمناسبات اجتماعية، فمن عادات النساء صنع الطحين فى الأفراح، وهو ما صوره يحيى حقى فى قصة "أبو فودة" بقوله «وخرج من الوابور عدة نساء قد علق الطحين بوجوههن. على رؤوسهن قفف، كبيرة لا يحملها إلا مثل رقابهن الغليظة فقابلهن المنتظرات بزغاريد عالية ... فى هذه اللحظة لمست كتفه امرأة لم ترفع نظرها عنه منذ أن وقف بجانبها، ولكنه فى شىء من الإلهام بادرها :

«الطحين ده لفرح بنى شقير»؟ [١٠٤].

وهنا مجرد رؤية الطحين تعكس لدى الناظر مظاهر الفرحة والعرس بفعل تقاليد المكان.

وثمة عادات أخرى مرتبطة بعلاقة القروى ببيئته وبأماكنها، فكل ما كان يهم القروى هو «النيل والعمدة والنقطة وحدود أرضه يقيسها بالشبروالإصبع»[١٠٥].

ومما يرتبط بذلك علاقة القروى بالأرض الزراعية، التى بقدر ما تمثل لديه مصدرًا للرزق؛ فإن ارتباطه بها ارتباط مكانى نفسى، ويحدد يحيى حقى نوعين لعلاقة القروى بالأرض تشكلان علاقته بزوجته وبأفراد المجتمع الذى يعيش فيه فها هى ذى نرجس زوج إسماعيل فى

قصة "أبو فودة" «اهتمامها بإسماعيل محى منذ أن ضاعت منه الإجارة وأصبح أجريًا بالطورية»[١٠٦]، والفرق بين الطورية والإجارة كبير، فالإجارة هى حقه فى استئجار أرض كان يزرعها؛ بينما الطورية ومعناها الفأس هى مجرد عمله أجيرًا فى إحدى الأراضى.

ومن العادات الاجتماعية المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالمكان عادة الثأر، وهى عادة ورثها أهل الصعيد من الموروث العربى بفعل أجدادهم الذين نزحوا من الجزيرة العربية، وتمثل هذه العادة مكونًا مكانيًا فاعلاً لدى أهل الصعيد لا يسقط بالتقادم وهو ما يظهر فى قصة أبو فودة، حيث يتذكر جاسر «قصة يذكرها الآن لأحد زملائه فى طرة .. قتل له ابن فى ربعان شبابه فى جمعة طلبه للجهادية، ولم يكن لغريمه ذكر يثأر منه سوى صبى يلعب، فصبر عليه، إلى أن جاء ميعاد فرزه فرماه بالرصاص هذا هو الصبر»[١٠٧].

واللافت فى النص السابق أن الثأر لم يرتبط بالمكان فحسب بل ارتبط بالزمان أيضًا فوالد القتيل صبر حتى صار من يريد الثأر منه فى سن ابنه المقتول وثأر منه.

وتبرز أيضًا العادات الاجتماعية المرتبطة بالحجَّارة الذين يعملون فى الجبل وكيف يعدون الألغام لتفجير الحجارة، وكيف أن جاسر بطل قصة "ابو فودة" كان ماهرًا فى هذا، وهو ما يصوره يحيى حقى بقوله: «كل الحجارة يفهمون فى الجبال وطرق عقدها .. وكان جاسر أيام شبابه أمهر العمال فى اصطناع العقد، له عقدة يحدثها بين جبلين فى غمضة، ومع ذلك يكتفى أن يقع على طرفها ضغط يسير حتى تقوى وتصبح كوثاق الحديد ...»[١٠٨].

وتطل القهوة فى الريف مكانًا روائيًا يرتبط بالبعد الاجتماعى ؛إذ تنهض تلك القهوة بعدة أدوار اجتماعية فهى منتدى اجتماعى يكاد يأخذ صبغة رسمية «لأن موظفى البلد لا يجدون لأنفسهم منتديًا يقتلون فيه الوقت فيه النهار وجانباً من الليل، ويكون فى الوقت نفسه لائقًا بهم سوى قهوة ديمترى .. هى فى الواقع محل مختار للموظفين يمثل أوقات راحتهم وسمرهم كما يمثل الديوان وقت عملهم»[١٠٩].

كما تمثل القهوة "قهوة ديمترى" ملجأ للمغتربين الذين يقصدونها بغية إقامة علاقات اجتماعية، فإذا «انتقل إلى البلد موظف أعزب لاعنًا وظيفته التى تجعله لا يتوطن فى مكان واحد وتجبره على تغيير أصدقائه واصطناع آخرين مرة بعد أخرى، مشغولاً مثقلاً فى إعداد

مسكنه الجديد، وترتيب فراشه وقد تملكته حيرة ليست بالهينة، كيف يجد لنفسه أكلاً يسد به عن نفسه غائلة الجدع وهو لا يستطيع أن يسلق بيضتين كفاه إخوانه الموظفون مؤونة هذا الجهد، وقالوا له عند ديمترى، فيذهب إلى هناك»[١١٠].

وتمثل القهوة أيضًا مركزًا تجاريًا يمارس فيه تجار الشنطة البيع والشراء، فها هو ذا حسن سلامة الملقب بالأبونيه فى (قهوة ديمترى) «يتاجر فى الملابس الداخلية ثم يقوم لجمهور الموظفين والأهالى بقضاء جميع حاجاتهم التى لا توجد إلا فى طنطا والإسكندرية، فيسافر لإحداهما كل يوم فى مقابل أن يقتضى منهم شيئًا زهيدًا فوق الثمن»[١١١].

وهكذا ارتبط أهل الصعيد بعلاقات اجتماعية بفعل المكان تجلت فى أمكنة عديدة برز أثرها الفاعل فى عادات وتقاليد أبطال مجموعة "دماء وطين" ليحيى حقى.

(٢-٦)

البعد اللغوى

تمثل اللغة بالنسبة للفرد "بطاقة الهوية الدالة على انتمائه لتلك الجماعة ،أو هى العلاقة التى تحدد هويته لنفسه وللآخرين "[١١٢]، كما تمثل "اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها ،وينقلها من درجة الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه"[١١٣].

ومن هنا تحرص كل رواية على لغة خاصة بها وبأشخاصها، بوصفهم أفراداً فى مجتمع له سمات خاصة، وهنا يتجلى دور الراوى، الذى "يجعل من بطله شخصية حية يدعها تتنفس من خلال اللغة، وتفكر بلغتها الخاصة، ويميزها عن غيرها بهذه اللغة؛ بل يجعل لها معجمها الخاص بوصفه علاقة اجتماعية ندرجها تحت إطار اجتماعى تحيا فيه ويكتمل نموها الاجتماعى"[١١٤].

وهكذا فإن من الطبيعى أن يختلف المضمون المعجمى تبعاً لاختلاف المكان، ويتضح ذلك من خلال الأفراد الذين يعيشون فى البادية أو فى القرية ؛إذ إن" نسيجاً من الألفاظ نجدها فى أمكنة متميزة ،وتعلن عن تأثير واضح لهذه الأمكنة فى تلك النصوص التى تنعكس فيها ثقافة المكان بوصفه مكاناً خاصاً له حدوده الخاصة المميزة عن غيرها"[١١٥].

وبالنظر إلى الرواية الريفية نجدها قد تميزت "بلغتها وشخوصها وفضائها وأحداثها؛ فأبعاد الشخصية فى هذه الروايات تختلف عن غيرها، ولغة الشخصية وثقافتها الفطرية والمكانية غير التابعة لأيدولوجيا خارجة عن نطاق المكان"[١١٦].

وقد استطاع يحيى حقى فى مجموعته دماء وطين أن يخلق لغة خاصة بالمكان ممثلاً فى الصعيد ،يمتزج فيها الفصيح بالعامى بالدخيل "فى شكل فسيفسائى جميل ينم عن عناية فائقة وصنعة دقيقة"[١١٧]، فجاءت لغته الروائية متلونة بلون الريف مصطبغة بصبغته المكانية .

وثمة خلاف نشأ بين الروائيين وهم بإزاء اختيار اللغة التى يكتبون بها نصوصهم الروائية، فمال فريق منهم إلى إيثار الفصحى وحدها مثل الدكتور طه حسين، ومال ثان إلى العامية وحدهاإيهاماً بالواقعية، ومزج ثالث بين العامية والفصحى، وهو الفريق الذى يمثله يحيى حقى ؛إذ حرص فى إنتاجه القصصى على أن يخلق لغة وسطى تجمع بين العامية والفصحى فى نسيج لغوى مميز، وهو ما عبر عنه صراحة أحد رواد كتابة القصة الأول وهوعيسى عبيد فى مقدمة مجموعته القصصية (إحسان هانم) بقوله مفسراً ظهور بعض الألفاظ العامية فى قصصه :"ارتأينا أن نكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحياناً بعض ألفاظ عامية حتى لا يظهر عليها شىء من الجمود والتكلف، ويطليها بالمسحة المصرية والألوان المحلية، وقد تؤدى كلمة عامية معنى لاتؤديه جملة غريبة برمتها؛ أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة، فيحسن بنا أن ننقلها كما هى تصور من الأشخاص المختلفى الملل والأجناس بألفاظهم العامية وبرطانتهم الأعجمية "[١١٨].

ولم يكن يحيى حقى نسيج وحده فيما ذهب إليه من المزج بين العامية والفصحى؛إذ يتفق معه رشاد رشدى، الذى يرى ضرورة أن تحاكى القصة الواقع قائلاً : «وقد آن لكتابنا أن يدركوا الحقيقة، وهى أنهم ليسوا أحراراً فى أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى كما يتراءى هؤلاء الكتاب؛ فإنه من البديهى أن أى قصة تحكى حدثاً، وأن أى حدث يحاكى الواقع، واقع الحياة التى يمثلها هذا الحدث، ولا أعتقد أن أحداً من

كتاب القصة عندنا أو فى العالم ينكر أنه واقعى؛ فإن كيان الكاتب القصصى إنما يقوم على هذه الواقعية؛أى على محاكاته للواقع وقدرته على إقناع القارئ بأن قصته تمثل هذا الواقع، ولذلك فالكاتب الذى يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التى تفكروتتكلم بها فى الحياة يهدم من أساسها الواقعية التى هى سبب فى كيانه؛ لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع بعض»[١١٩].

وإذا رحنا نتلمس لغة يحيى حقى فى مجموعته دماء وطين ،نجد حواراته مزيجاً بين العامية والفصحى ،تكشف عن الأثر الأيكولوجى للمكان (الصعيد) فى شخوص الرواية وفى تحريك عجلة السرد .

وأول ملمح يتجلى فيه هذا البناء اللغوى خطاب العمدة فى قصة البوسطجى؛ إذ تأتى لغة الخطاب كاشفة عن الثقافة اللغوية لعمدة إحدى قرى الصعيد، التى وإن غلبت عليها عامية الصعيد إلا أنه يحاول أن يدس بين عاميته قليلاً من الفصحى التى تبدو مضحكة، فانظرإليه حين يقول: «ساعة تاريخه بمرورى من بحرى حسب أوامر سيادة المأمور ما أشعرإلا ورأيت سلمان عبد العال فما كان منه إلا أن أخبرنى أنه سمع بالإشاعة أن ناظر البوسطة مكتب الناحية بلدنا عباس أفندى حسين اتهجم على محروسة بنت الشيخ مبارك حال كونها رايحة تشترى متر جاز من دكان الشيخ رمضان، وأن المذكور أعلاه اتهجم على فرحانة بنت المعلم رضوان بعد صلاة المغرب فانسرعت وجرت منه ،لاسيما أنه فى الطريق العمومى وبسؤالهم لم واحد منهم اشتكا خوفاً من القولة وكلام الناس وللأهمية الجميع مرسلين للمركز أفندم

عبد السميع وهدان

عمدة كوم النحل»[١٢٠]

ونلاحظ هنا أن اللغة جاءت إفرازاً للمكان عاكسة الثقافة اللغوية لأهل الصعيد وهو ماظهر فى تعليق المعاون (حسنى أفندى) القادم من المدينة على لغة البلاغ «فلم تكن فصاحة البلاغ ففيه "لاسيما" وحدها مثيرة للضحك»[١٢١]، فالخطاب كله مثير للضحك لمحاولته إقحام بعض الألفاظ الفصيحة فى خطابه العامى .

وبتتبع حوارات أهل القرية من شخوص الرواية نفسها نلاحظ أن ثمة تراكيب لغوية خاصة بأهل الصعيد تطل فى حديث الخفير الذى فهم منذ زمن أن "حضرة المعاون عما يتمسخر ع البلاغ ماهو العمدة مش ولد مدارس"[١٢٢].

ويأبى السارد إلا أن يجرى الحوار على لسان امرأة صعيدية (أم أحمد)،ليكشف عن لغة المرأة التى هى إفراز للغة المكان، فهاهى ذى تخاطب عباس أفندى قائلة :"ماليش جوابات النهارده مالك مصهين على ياخوى دا العشم مكانش كده"[١٢٣] ثم لاتلبث أن تشكره قائلة "من إيد ماعدمهاش أبداً يمتعك بشبابك تتهنى "[١٢٤].

ولم يكتف يحيى حقى ببيان لغة المكان؛ بل حرص على الإشارة إلى لغة الطوائف التى ترتبط لعلاقات بأهل الصعيد فيشير إلى لغة الغجر ،التى تختلف بعض الشىء عن لغة الصعيد؛ فاهى ذى الغجرية تخاطب عليوى فى "قصة فى سجن" بعد أن سرقت أغنامه قائلة :"سموه كانو عاوزين يسرقو غنماتك "[١٢٥].

ونلاحظ هنا أن استخدام الجمع "غنماتك" لم يكن ضمن النسيج اللغوى لأهل كوم النحل؛ إذ يطلقون عليها "شوية غنم"،ومن ثم فهو نسيج لغوى خاص بالغجر.

وبقدر ما تطل عامية أهل الصعيد فى حديث سكان القرية ؛فإن العامية المصرية تطل فى حديث عباس أفندى عندما فتح الخطاب ؛إذ يقول "إيدي كانت بترتعش خايف وبرضه مقاوح لكن رغم دا ماشبعتش من جواب واحد "[١٢٦].

وتتجلى هنا علاقة اللغة بالمكان وما له من أثر أيكولوجى عليها؛ فبالرغم من أن العامية هى الغالبة على حديث أهل القرية، والنازحين عليها أمثال عباس أفندى؛ فإن السارد استطاع أن يميز بين اللهجتين ليكشف عن أثر المكان فيهما .

ويكشف لنا تتبع لغة يحيى حقى فى مجموعة دماء وطين عن "تفاوت المستوى اللغوى فى القصة، فعلى حين تسود العامية فى مجال الاعتراف والإفصاح عن العالم الداخلى للشخصية، نجد أن الفصحى الفنية تسيطر على الوصف وترتفع إلى درجة راقية من الشاعرية الشفيفة، والتشخيص الحى؛ فهو يصف الليل فى القرية بكل تهاويله النفسية بما

يعبر عن الشعور الداخلى"[١٢٧]، وهو ما يدل على اختلاف النظرة للمكان بين الراوى وشخوص القصة؛ فهاهوذا يصف الليل فى القرية ليكشف عن نوع من التماهى بين الزمان والمكان بوصفهما إطارين يتحكمان فى حركة الشخصيات قائلاً :"فعباس يختار لقراءة الخطابات ساعة متأخرة من الليل، وربما بين كأسين يجلس بجوار النافذة، يسند ذراعه إلى مائدته ذات الأرجل الثلاث، وجهه فى غمرة ضوء المصباح، ولكن فى تقاطيعه الساهمة حزن بعيد عن الانقباض مستريح غير قلق، خلفه كائن قريب منه إن أراد أن يراه، فما عليه إلا أن يدير للنافذة وجهه فيقابله ليل فى ظلمة العمى، تلفع به الكون مرغماً، هبط على الفضاء حملاً ثقيلاً، أحاط الأرض كالقيد، غطى الحقول كالكفن، ولف القرى كالضماد، والحدر ولاحد لاتساعه إلى الشقوق فاحتواها، ثم تلفت يبحث عن مداخل النفوس التى يعلم أنها تستقبله وتتشربه فأقبلها يتمطى فيها هو الآن فى كل زورة لكوم النحل يتسلل كاللص إلى قلب عباس "[١٢٨].

وهكذا استطاع يحيى حقى بتلك اللوحة الوصفية الفصيحة التى برزت فيها عناصر الفن المختلفة كالتشخيص أن يعبر عن تلك الحالة من التماهى بين الزمان والمكان فى نسيج لغوى راق يكشف عن الأثر الأيكولوجى للمكان متوسلاً بتلك اللوحة الوصفية الراقية .

وثمة ظواهر لغوية أخرى لافتة انتبه إليها السارد تكشف عن بعد أيكولوجى للمكان مثل استعمال بعض الألفاظ الدخيلة التى تسللت إلى النسيج اللغوى لأهل الصعيد بفعل المد الاستعمارى، ومنها استعمال كلمة (وردة)، التى جاءت على لسان جاسر بطل قصة أبو فودة حين قال: "وفجأة دوى فى الجو صوت مرتفع وردة وردة "[١٢٩]، وهى كلمة تحذير محرفة عن الإيطالية بمعنى احذر،وهكذا تضافرت عناصرعدة داخل النسيج اللغوى للمكان لتكشف عن قدرته على استيعاب كل تلك العناصر المتباينة .

ونلاحظ أيضاً وضوح ظاهرة أخرى أكثر لصوقاً بالمكان، وهى انتشار ألفاظ الاستهزاء بين لاعبى الطاولة والدومينو فى قهوة ديمترى، حتى تكاد تلك الألفاظ تمثل معجماً خاصاً بالمقهى، وهو ما يشير إليه يحيى حقى عند حديثه عن إحدى شخصيات قصته (قهوة ديمترى) وهو (الأبونيه)؛ إذ يقول :" تقدم اللعب وعلا صوت الأبونيه من

(انزل بالعشرة هات الدوه)، وإذا ساعد الحظ الأبونيه انقلب بالتأنيب والتبكيت على خصمه مكيلاً له الاستهزاء والاحتقار (أنت عارف تلعب مين اللى علمك روح اتعلم ياشيخ ما بقاش إلا نلاعب عيال"[١٣٠].

ويعلق حقى على ارتباط تلك الألفاظ بالمكان (القهوة) قائلاً "وألفاظ الاستهزاء هذه ضرورية فى لعب الشرقيين كالتوابل فى طعامهم لا يحلو لهم لعب بدونها "[١٣١].

وهكذا استطاع يحيى حقى من خلال هذا البعد اللغوى أن يكشف عن الأثر الأيكولوجى للمكان فى اللغة، وبين إلى أى مدى أسهم هذا البعد فى تحريك عجلة السرد .

(٢-٧)

البعد التاريخى (الزمنى)

يقول جاستون باشلار :"إننا نشعر فى بعض الأحيان أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، فى حين أن كل ما نعرفه هوتتابع تثبيتات فى أماكن استقرار الكائن الإنسانى ...الذى يود أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان فى مقصوراته المغلقة التى لاحصر لها يحتوى على الزمان مكثفاً "[١٣٢].

وبناء على ذلك؛ فإن المقصود بالبعد التاريخى أو الزمنى "الزمن الكامن فى المكان وأشياؤه المشكلة جغرافيته؛ فالزمن قار فى المكان، ويشكلان معاً البساطة والتلقائية فى تحديد مواقفنا ومداركنا الحياتية، وهذه أهم صفات الزمان؛ أما التعقيد والاعتماد على القياس والمشاهدة من صفات المكان؛ فالمكان يمثل خطاً أفقياً أو قضباناً حديدية يتحرك عليها الزمن، فيغير بظلاله من صورتها، فالزمن ما هو إلا كمية الحركة فى المكان"[١٣٣].

ولا يمكن لباحث أن يتصور وجود مكان لا يتضمن زمناً بشكل أو بآخر فـ"التاريخ بوصفه أحداثاً ما هو إلا حلول إنسان فى المكان، الإنسان بوصفه فاعلاً بمفهوم النقد الروائى، والمكان بوصفه مساحة يتحرك فيها الإنسان صانعاً هذا التاريخ وتلك الأحداث التى توصف بالتاريخية"[١٣٤].

وانطلاقاً من تلك العلاقة الارتباطية بين الزمان والمكان؛ إذ يمثلان معاً ركيزتى الإدراك العقلانى، فلا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر؛ فالمكان برغم سطوته فى السرد "محتاج إلى الزمان ليضيء دلالاته المتعددة، ويوضح أهميته وضرورته اللانهائية مما يجيى المكان ويشخصه، ويمنحه خصوصيته وتفرده عن غيره من الأمكنة "[١٣٥]، كما أن الزمان "لايستدل عليه من خلال مجموعة الوقائع التى تشكل تاريخاً، ولكن من خلال وقائع مكانية"[١٣٦].

ومن هنا ظهر لدى باختين مصطلح "الزمكانية "الذى يحمل معنى الزمان والمكان، وتحاول تلك الزمكانية أن ترسخ العلاقة بين النص والكاتب والقارئ؛ حيث تضع النص فى إطاره الزمانى والمكانى،الأمر الذى ينتج عنه توحد الزمان والمكان؛ بحيث يصبحان"جزءاً من ذهنية القارىء والمؤلف الحقيقيتين"[١٣٧].

ويكشف لنا تتبع مجموعة دماء وطين ليحيى حقى عن مدى التماهى بين الزمان والمكان؛ حتى إن الزمان يبدو وكأنه مغروس فى المكان، وأول ما يطالعنا من تلك النصوص نص يقارن فيه عباس أفندى بطل قصة البوسطجى بين مكانين يجمعهما زمن واحد؛ إذ يقارن بين الحياة فى كل من القاهرة وكوم النحل فى زمن واحد وهو وقت الليل، قائلاً "فين مصر وشوارعها وناسها فين الليل مليان نور ونسوان رايحة جاية وحركة ...لكن هنا أهو الشباك قدامك بص ...تلاقى إيه شوية طين مكوم وناس وسخين مقملين، وتو مايدن المغرب كل واحد يتلم فى بيته والعتمة ياباى من العتمة ياباى ..طول الليل حمير تنهق وكلاب تعوى "[١٣٨].

وهنا يختلف المكان بالرغم من اتفاق الزمان؛ فالليل واحد، لكنه يستحيل ليلين بفعل المكان، فبينما تمثل القاهرة مكاناً أليفاً يصير الليل معه مليئاً بالأنوار والحركة والشوارع الملآي بالنساء والرجال، تمثل كوم النحل مكاناً منفراً يصير معه الليل سبباً فى الضيق بما فيه من عتمة وسكون وصوت وناس وسخين مقملين، وهكذا يتجلى الأثر الأيكولوجى للمكان الذى يتحكم فى الزمان ويغير طبيعته من مكان إلى آخر .

ويتجلى الملمح الثانى فى ارتباط الزمان ببعض المناسبات الاجتماعية التى تختلف طقوسها باختلاف المكان مثل تفصيل ملابس جديدة على العيد، ويظهر ذلك فى حوار عباس أفندى مع الصراف، ويحدد فيه عباس أفندى زمن الحوار قائلاً :"كان الكلام ده قبل الوقفة بيومين، ونا واقف فى المكتب جالى الصراف ووراى قصقوصة قماش صغيرة فى إيده زفير ولا بوبلين حاجة زى دى وقال لى :

يا عباس أفندى حاجة لقطة، والبياع قومسيونجى صاحبى تحب أجيب لك كام متر كم ده يعجبك ؟

عشان إيه؟

–ليه مش حتفصل جلابية جديدة ع العيد ؟"(١٣٩).

ونفهم من النص السابق ارتباط الزمان (العيد) بملابس خاصة تتغير تبعاً لطبيعة المكان، وهى فى القرية جلابية جديدة، ويكشف لك تعليق عباس أفندى على الخبر السابق ضيقه بتقاليد المكان فيقول :"مش فاكر قلت له إيه، فاكر إنى روحت أوده تانية حاجة محيرانى ..أضحك؟ دى أول مرة أسمع فيها إنى أبقى زى ولاد البلد وأفصل بدل البدلة جلابية"(١٤٠).

وهنا لم يكن ضيق عباس ولا اعتراضه بسبب تفصيل لباس جديد على العيد؛ بل كان السبب فى ذلك إنكاره أى شيء يربطه بالقرية حتى وإن كان شيئاً بسيطاً يرتبط بزمن محدد كتفصيل جلابية بمناسبة العيد .

وكما تكشف علاقة الزمان بالمكان عن ضيق النازحين إليه؛ فإنها تكشف أيضاً عن فرحة المغتربين عن المكان بالعودة إليه، وهو ما يظهر فى الحديث عن جميلة التى "فى نهاية كل سنة تعود لتشبع من برام الرز بالحمام، وتشبرق يا حبة عينى وهى محرومة فى أسيوط ".

وربما يحمل المكان من خلال علاقته بالزمان آثاراً تاريخية تلقى بظلالها النفسية على شخوص القصة، فهاهو ذا عليوى بطل "قصة فى سجن "يمر فوق جسر الإبراهيمية دون أن يدرى أن هذا المكان يتعانق مع الزمان؛ ليكشف عن سنوات من القهر والاستبداد عاناها

أهل الإقليم فى سبيل إنفاذ هذا الجسر،ويعبر السارد عن ذلك بقوله :" ومن لعليوى بمن يخبره أن ليس كل ارتفاع عن الجسر من التراب؛ ففى أحشائه أيضاً هياكل كثيرة من عظام الفلاحين، ألا يكون فيهم بعض أجداده الذين فتحوا الترعة بطول أربع مديريات بمعاولهم البسيطة وربما بأظافرهم أيضاً، وكان يموت الفلاح فيهال عليه التراب كما هو بمقطفه ومعوله وجلبابه الأزرق الوحيد، أكل الجسر أجسادهم وربما لحومهم وما على جلودهم من آثار الكرابيج"[١٤٢].

هكذا حمل المكان بطبيعته الأيكولوجية الموغلة فى القدم آثاراً تاريخية ذات ظلال نفسية على من يعرف هذا الارتباط الزمكانى.

(٢-٨)

البعد الجغرافى

للمكان شعرية خاصة تلك هى "التى تسلم بتأثير الوجود الإنسانى على تشكيل الفضاء الروائى، وتلح خصوصاً على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذى يأهله"[١٤٣].

ومن هنا تتجلى أهمية البعد الجغرافى، الذى يغدو عنصراً فاعلاً فى إبراز الأثر الأيكولوجى للمكان؛ إذ لاتجد نصاً روائياً لايتضمن حداً أدنى من العناصر الجغرافية التى تلعب دور الضابط والمحدد للمكان المتخيل، وتساعد فى تكون ما يشبه السيمترية للمكان محتضن الأحداث"[١٤٤].

وعندما يذكر السارد الأماكن الجغرافية فى النص الروائى؛ فإن تلك الأماكن "تعمل على إيقاظ حس المتلقى؛ فالمتلقى يبدأ من صنع مكان متخيل سواء أقدم النص إشارات مكانية أم لم يقدم، وظهور عنصر جغرافى باسمه تكون له فاعلية ما يشبه الالتفات فى البلاغة العربية"[١٤٥].

ولا تقتصر براعة السارد على ذكر الأماكن الجغرافية فحسب؛ بل تكمن فى "تحميل الأمكنة الروائية دلالات متعددة بإطلاق أسماء أماكن محددة المعالم فى جغرافية العالم "[١٤٦].

والباحث بإزاء تحديد البعد الجغرافى يجد نفسه مسوقاً إلى درسه من زاويتين؛ أولاهما: المكان الخارجى من حيث وجوده الجغرافى وما يحمله من آثار أيكولوجية، وثنتاهما :المكان الداخلى، ويدخل فيه تشكيل الأشياء للمكان بوصفها عناصر تشكل جغرافية المكان المتخيل

أ- المكان الخارجى :

تتعدد الأماكن الخارجية فى مجموعة دماء وطين ليحيى حقى، وأول تلك الأماكن حضوراً قرية كوم النحل، التى تمثل المكان المحورى الذى تدور فيه قصة البوسطجى، وقد وصفها يحيى حقى محدداً أبعادها الجغرافية تحديداً دقيقاً بقوله :" كوم النحل من أعمال مركز... بأسيوط، ليس فيها أحد يجيب هل النحل هو الذى خلق البلدة ؟أم هى التى خلقت لنفسها تلك التسمية ؟كل ما يظفر به الباحث سطر ونصف فى خطط على مبارك :"مشهورة بجودة عسلها بينها وبين مركز... خمسة عشر كيلو متراً، لم يقرظها باسم أسرة واحدة مشهورة، ولكن الظواهر تدل على أنها بلدة قديمة قد يرجع سبب إهمالها إلى أن آثارها لم تكتشف بعد؛ فهى لم تتأثر بالطوفان العربى، وتكاد تنفرد عن بقية بلاد المركز بأن اسمها ليس مسبوقاً ببنى، أو ينم عن اسم قبيلة، هى واقعة على الجسر الطوالى بعدها عن الجبل نفور ظاهر، وارتفاعها عن وسط الحوض ترفع عن الزراعة"[١٤٧].

ويكشف لنا النص السابق عن عدة ظواهر أولها الفضاء النصى؛ إذ قصد السارد عدم تحديد القرى والمراكز المجاورة لكوم النحل تحديداً دقيقاً من خلال تلك المسافات البيضاء،وكأنه يريد أن يركز على كوم النحل وحدها، وثانيها ما يشير إليه من إهمال هذه القرية، وثالثها :اختلاف طبيعة المكان عن بقية القرى المجاورة من حيث نفورها عن الجبل وترفعها عن الزراعة، وهو ما يمهد للقارىء قبول الأثر النفسى السيئ لتلك القرية المهملة على شخوص القصة أمثال عباس أفندى وحسنى أفندى، وهو ما اتضح بجلاء فى مقارنة عباس أفندى بين طبيعة المكان فى كل من القاهرة وكوم النحل؛ إذ كشفت تلك المقارنة عن أثر أيكولوجيا المكان فى تقلبه بين الألفة ممثلة فى القاهرة، وبين النفور ممثلاً فى كوم النحل .

وثمة مكان ثان حرص السارد على تحديده تحديداً جغرافياً وهو (قهوة ديمترى) فى القصة الموسومة باسمها؛ لتكشف عن الأثر الأيكولوجى للمكان؛ إذ إن هذه القهوة "غير خاصة ببلد دون بلد،هى إن شئت ماركة لقهاو عديدة منتشرة بريف مصر شمالها وجنوبها، فى كل بلد صغير أو قرية كبيرة؛ إذ كلها تتشابه فى أن الذى يديرها رجل هو فى بلد ديمترى وفى أخرى مخالى "[١٤٨].

وتطل القهوة هنا مكاناً أليفاً ذا أثر أيكولوجى فاعل؛ إذ يظهر أثرها فيما تنهض به من دور اجتماعى وثقافى وترفيهى؛ فهى محببة لدى كل مرتاديها؛ لما تتسم به من ميزات تميزها عن بقية المقاهى؛ "ففى كل بلد تمتاز قهوة ديمترى عن بقية المقاهى بنظافة مقاعدها ومناضدها، وبهدوء جوها، وخلوه من ألفاظ الضجيج والسباب والمضاربات والمعارك"[١٤٩] ويبين السارد أن سبب نجاح هذه القهوة هو أن "الذى يديرها رجل يونانى"[١٥٠].

ومن ثم تعكس القهوة هنا قبول أهل القرية للأجنبى، وعدم نفورهم منه، كما تكشف عن أن القهوة، وإن اختلف مكانها؛ فإنها تتسم بسمات متشابهة تتحد برغم اختلاف المكان

ولا يفوت السارد أن يحدد جغرافية هذه القهوة؛ حيث "تقع قهوة ديمترى التى سأتخذها نموذجاً لهذه القهاوى المتشابهة فى بلد صغير من بلاد مديرية الغربية يضمها النيل إلى صدره الرحيب"[١٥١].

وفى ظنى أن عدم التحديد الدقيق لجغرافية المكان بعدم ذكر القرية مقصود من قبل السارد؛ إذ لم يكن هدفه تحديدها تحديداً جغرافياً بل دفعه إلى ذلك رغبته فى الإيهام بالواقعية، أما الهدف الحقيقى؛ فهو إبراز الأثر الأيكولوجى لهذا المكان الذى تتعدد نماذجه فى الريف على مرتاديه؛ بحيث صار مكاناً أليفاً لاتتبدل ألفته بفعل تبدل المكان .

وثمة إشارات عجلى لأمكنة عدة ذكرها يحيى حقى مثل (منفلوط/صنو/نزالى جنوب/المنيا /جسر الإبراهيمية)،وهى أماكن قطعها أبطال قصصه، لكنه لم يهتم بتحديدها تحديداً جغرافياً دقيقاً لكونها غير فاعلة، كما يذكربعض الأماكن التى ارتبطت بذكريات خاصة لدى أبطال قصصه، مثل حديثه عن جبل أبو فودة، وما أحاط به من ظلال

أسطورية تبعث الرهبة فى نفوس المراكبية، وحديثه عن فيضان النيل، وما نهض به من أثر أيكولوجى فاعل فى تبدل حياة أهل الموردة وأمكنتهم وأراضيهم

ب– المكان الداخلى :

ونقصد به تشكيل الأشياء للمكان بوصفها عناصر تشكل جغرافية المكان المتخيل؛ إذ إن تلك الأشياء "لاتوجد منفصلة عن الإنسان، فهو يصنعها ويبتاعها، ويحركها ويجعلها ترسم جغرافية أمكنته "[١٥٢]. ومن ثم فإنها تصبح بالنسبة للإنسان "مجرد مرايا تعكس له صورته إلى مالا نهاية "[١٥٣].

والأشياء فى المكان "لم تتولد من حدوث حركات بيولوجية، وإنما من حركات بشرية فى تجاوزها لأمكنة متداخلة؛ فهى تنتقل من حيز إلى آخر سعياً لوظيفة تقوم بها تماماً مثل انتقال الأشياء من حيز المكان الواقعى المتضمن إلى المكان المتخيل؛ لتكون لصيقة بالإنسان معبرة عنه"[١٥٤].

ومن ثم يمكننا أن نستخلص قيمتين للأشياء فى النصوص الروائية "يعدان وظائف أولية للأشياء بوصفها عناصر مكانية؛ الأولى :فى إظهارها للشخصية وكشفها عنها، والثانية فى تحريكها للحركة السردية"[١٥٥].

وتتجلى وظيفة الأشياء فى رسم الأماكن الداخلية وتحديد معالمها فى مجموعة دماء وطين؛ إذ يحرص يحيى حقى على الوصف الدقيق للأشياء التى يتشكل من مجموعها المكان الداخلى كالأثاث والملابس وغيرها .

وأول ملمح يطل فيه المكان الداخلى بتفصيلاته المتعددة وصف أثاث المنزل ومكوناته، والطريف أن يحيى حقى يصف منزل كل من عباس أفندى وحسنى المعاون فى سياق المقارنة بين ما تكشف عنه طبيعة الأثاث فى المنزلين من أثر أيكولوجى فاعل فى الشخصية، فبالرغم من أن المكان الخارجى ممثلاً فى قرية كوم النحل واحد، والمظهر الخارجى للبيت القروى واحد؛ فإن التكوين الداخلى للمنزل مختلف؛ فبينما يظهر الأثاث فى منزل عباس أفندى "عبارة عن سرير صغير فى غرفة مملوءة بالتراب وأسراب الذباب، وأمامه

منضدة صاج مخربشة كالحة ذات ثلاثة أرجل وكرسي واحد"[١٥٦]؛ فإنها تبدو أكثر نظافة وترتيباً فى منزل المعاون حسنى أفندى؛ إذ لديه "غرفة استقبال متواضعة، ولكن كنباتها بأغطيتها البيض وجوها الهادئ تريح الأعصاب المتعبة"[١٥٧].

وهكذا كشفت المقارنة بين الأشياء فى الحجرتين عن أثر المكان الذى غدا لدى عباس أفندى مكاناً منفراً موحشاً؛ بينما ظهر لدى حسنى أفندى مكاناً أليفاً إلى حد ما .

وتطل الأشياء مرة أخرى فى الحديث عن قهوة ديمترى التى بالرغم من كونها لاتختلف عن بقية مقاهى الريف من حيث المكان الخارجى؛ فإنها على مستوى مكوناتها "تمتاز عن بقية المقاهى بنظافة مقاعدها ومناضدها"[١٥٨]، ويفصل السارد مواضع تميزها التى تجعل القهاوى الأخرى لا تستطيع تقليدها فديمترى "قد حجز المكان الذى يعد فيه طلبات الجلاس بستار خشبى رقيق، بينما هم لايزالون معتمدين على استعمال الغلاية، ذلك البناء الحجرى الذى يضعونه فى ركن من أركان القهوة دون ستر، والذى يعلو فوقه البكرج الأصفر الكبير المعد لغلى الماء للقهوة والشاى والزنجبيل، فيرى الجالس إليه الماء القذر يجاور البكارج، ويرى المعلم يغسل فنجاله فى ماء أسود عكر ثم يمسح يديه فى جلبابه القذر ...وديمترى يستعمل كراسى خشبية مريحة بينما هم يصرون على هذه الدكك المتربة والمقاعد الخشبية ذات القش المجدولة ضفائره"[١٥٩].

وهكذا استطاع السارد من خلال مقارنة قهوة ديمترى بغيرها من بقية مقاهى القرى أن يؤكد تميز قهوة ديمترى، وكيف أنها صارت مكاناً أليفا لدى روادها، وهو ما يصرح به قائلاً :"لكل هذه الميزات أوجدت قهوة ديمترى لنفسها مركزاً يكاد يكون شبيهاً بالرسمى؛ لأن موظفى البلد لايجدون لأنفسهم منتدياً يقتلون فيه النهار وجانباً من الليل، ويكون فى الوقت نفسه لائقاً بهم سوي قهوة ديمترى"[١٦٠].

وهكذا برز البعد الجغرافى عنصراً ذا أثر أيكولوجى فاعل على المستويين الداخلى والخارجى؛ فأثر فى شخوص القصة، وفى تحريك عجلة السرد على نحو يتفق وما اكتسبه المكان من شاعرية خاصة تجعل منه مكاناً أليفاً أو منفراً تبعاً للزاوية التى ينظر إليه من خلالها .

(٣)

علاقة المكان بعناصر السرد

فى مجموعة دماء وطين

ينسجم المكان – بوصفه مكوناً سردياً – مع بقية المكونات البنائية كالزمان والشخوص والأحداث فى نسيج واحد مترابط تتشكل منه "البطانة الفنية للقصة "[١٦١]، ومن ثم فإن من الخطأ عد المكان عنصراً زائداً فى العمل الروائى؛ إذ يتحكم فى "الوظيفة الرمزية والحكائية ويتضمن معانى عديدة فى العمل الروائى، ويدخل فى علاقات متعددة مع المكونات الحكائية كالسرد والشخصيات والأحداث "[١٦٢].

وثمة خصوصية ينفرد بها المكان الروائى؛ إذ لايمثل "مكاناً معتاداً كالذى نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر من العناصر المكونة للحدث الروائى، وسواء أجاء فى صورة مشهد وصفى، أم مجرد إطار للأحداث؛ فإن مهمته الأساسية هى التنظيم الدرامى للأحداث"[١٦٣]، وبذلك يتحقق قول ميتران "إن المكان يؤسس الحكى"(١٦٤)

والمكان الروائى لايعتمد على مكان واحد عادة، بل تتغير داخله الأمكنة الروائية، وهو ما "يؤدى إلى نقطة تحول حاسمة فى الحبكة، وبالتالى فى تركيب السرد والمنحى الدرامى"[١٦٥].

ويقتضى تحديد علاقة المكان بغيره من المكونات البنائية التفرقة بين العالمين الروائى والواقعى؛ إذ يبدو "العالم الأول محدوداً ومركزاً، وهو يبدو لنا أكثر حبكة ونظاماً؛ لأنه عالم مصنوع؛ أما الثانى فهو واسع وعريض وتختلط فيه الأمور"[١٦٦].

(١-٣)

وظائف المكان فى مجموعة دماء وطين

وإذا نظرنا إلى مجموعة دماء وطين بوصفها تنتمى إلى الرواية الواقعية أمكننا التأكيد على ما ينهض به امكان من وظائف عدة فى السرد والحكى، وأول تلك الوظائف الوظيفة

التفسيرية، التى تتجلى "حينما يحاول السارد من خلال وصفه للمكان أن يمس دور المكان الحضارى والثقافى فى آن، بمعنى أنه يحاول أن يثبت البصمة الحضارية لمجتمع، وكذا الطابع الثقافى للعصر فى الأمكنة التى يرسمها، وهذا ما نادت به جوليا كريستيفا وأطلقت عليه "أيدولوجيم العصر "[١٦٧].

ونلمح تلك الوظيفة فى حديث يحيى حقى عن قهوة ديمترى، تلك القهوة التى بالرغم من كونها قابعة فى الريف؛ فإنها تختلف عن مثيلاتها من قهاوى الريف بما لها من مسحة حضارية، وما تنهض به من دور ثقافى واجتماعى كمكان فاعل فى الحدث الروائى؛ "ففى كل بلد تمتاز قهوة ديمترى عن بقية القهاوى بنظافة مقاعدها ومناضدها وخلوها من ألفاظ السباب والضجيج والمضاربات والمعارك، وبتكبرها عن تقديم الجوزة البلدية إلى زبائنها مستعيضة عنها بالشيشة التى يعتبرها الرأى العام أرقى من الجوزة"[١٦٨]، وفضلاً عن تلك المسحة الحضارية؛ فقد نهضت بدور اجتماعى فاعل؛ إذ "أوجدت لتفسها مركزاً يكاد يكون شبيهاً بالرسمى؛ لأن موظفى البلد لا يجدون لأنفسهم منتدياً يقتلون فيه الوقت فى النهاروجانب من الليل، ويكون فى الوقت نفسه لائقاً بهم سوي قهوة ديمترى؛ فقد نجد حضرة العمدة ينصت لشكاوى الناس وهو فى مقعده المعتاد بالقهوة "[١٦٩].

كما تنهض القهوة بدور ثقافى أيضاً فبمجرد أن "يصل بائع الجرائد تتلقفها الأيدى، وهناك زبائن خاصة لها غرام شديد فى قراءة الجرائد، وكل كلمة فيها "[١٧٠].

وهكذا حول السارد القهوة بوصفه لها إلى بقعة حضارية ثقافية داخل تلك القرية الصغيرة، وهو ما جعل السارد يمنحها أفضلية على مقاهى القاهرة؛ إذ "يجد زبائن قهوة ديمترى عنده لأنفسهم حرية أوسع مما يلقاه القاهرى مثلاً فى قهوته المعتادة"[١٧١].

كما ينهض السارد فى مجموعة دماء وطين بوظيفة أخرى هى الوظيفة الترميزية،التى يحاول السارد من خلالها أن يختزل فيها كافة المتغيرات الاجتماعية التى طرأت على المكان، وهو ما يظهر فى حديثه عن جسر الإبراهيمية، الذى بالرغم من كونه يظهر فى (قصة فى سجن) مكاناً عادياً يمر به عليوى ومعه غنمه، وهو يجهل ما طرأ على المكان من متغيرات اجتماعية بفعل الزمان؛ فإن السارد ينتبه لما يرمز إليه المكان "فمن لعليوى أن يخبره أن ليس

كل ارتفاع من التراب ففى أحشائه أيضاً هياكل كثيرة من عظام الفلاحين، وقد يكون فيهم بعض أجداده الذين فتحوا الترعة بطول أربع مديريات بمعاولهم البسيطة، وربما بأظفارهم أيضاً، وكان يموت الفلاح فيهال التراب عليه كما هو بمقطفه ومعوله وجلبابه الأزرق الوحيد، أكل الجسر أجسادهم ومحا لحومهم وما على جلودهم من آثار الكرابيج "[١٧٢].

وهكذا غدا هذا الجسر رمزاً لكفاح هؤلاء الفلاحين المساكين، وخضوعهم للقهر والاستبداد فى سبيل تشييد هذا الجسر، الذى كلما مر عليه الزمان تزداد رمزيته ويكتسب بعداً أيكولوجياً جديداً .

وثمة وظيفة ثالثة ينهض بها المكان فى مجموعة دماء وطين ليحيى حقى وهى التى أطلق عليها النقاد بروكسيما المكان، وتعنى أن "الراوى قد حاول رصد ما طرأ على المكان الموصوف من تغيرات بفعل الإنسان تتناسب وحاجته الجديدة وأسلوب حياته، فلاشك أن الطريقة التى تنظم بها الزمان والمكان تكون شكلاً من التواصل يخضع له المرء كما لو كان جزءاً لايتجزأ من الأفراد "[١٧٣].

وتظهر تلك البروكسيما فى الحديث عن منزل إسماعيل فى قصة أبو فودة؛ حيث يتغير هذا المنزل بفعل الزمن وضياع المال فتهدمت أركانه وصار خراباً، ويصفه السارد قائلاً:" ثغرة فى جدار الحوش السماوى تصل منزل إسماعيل برحبه مسورة كان أبوه يخزن فيها حطبه ويربط جاموسته، ولما أكل الابن ماله بقيت مهجورة تجرى فيها الكتاكيت، لها باب من خشب الصناديق يفتح على أرض نجيل مهملة"[١٧٤].

والملاحظ أن المكان هنا واحد، لكن ثمة تغييرات طرأت عليه بفعل الأشخاص؛ فنتيجة للفقر لم تعد الحجرة مخزناً للحطب ومربطاً للجاموسة؛ بل بقيت مهجورة تجرى فيها الكتاكيت، وهكذا نجح السارد فى رصد ما طرأ على الحجرة من تغييرات زمانية وبشرية أسهمت فى تغيير هويتها وإطارها العام .

كما تتجلى تلك الوظيفة أيضاً فى الحديث عن مشهد يتكرر كل عام وهو مشهد فيضان النيل، وما له من أثر على سكان الموردة؛ إذ تتزحزح أراضيهم وبيوتهم وتتغير ملامح حياتهم تبعاً للفيضان، وقد رصد السارد تلك التغيرات فى قصة أبو فودة .

(٣-٢)

المكان والشخصية

يرتبط المكان بالشخوص الروائية ارتباطاً وثيقاً؛ فحضور الجسد فى النص الروائى "تعبير عن حضور الذات فى العالم وارتباطها به وإدراكها له"، كما أن "وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية "[١٧٥]، ومن ثم فلا يمكن الحكم على الشخصية إلا من خلال المكان؛ لأن "ماهية الواقع الإنسانى هى نفسها ديناميكية متغيرة عبر التاريخ كما يقول آلان روب جرييه"[١٧٦].

وقد فتن يحيى حقى بالشخصيات فى أعماله الروائية؛ حتى إنه لايتحرج أن يقول "تشغلنى الشخصية فى القصة القصيرة أكثر من الحدث"[١٧٧].

ويكشف لنا تتبع علاقة الشخصيات بالمكان فى مجموعة دماء وطين عن أن يحيى حقى اتخذ من المكان "مفتاحاً لفهم الشخصية "[١٧٨]؛ فهاهوذا يحمل المكان مسئولية فساد النازحين إليه؛ "فالصعيد هو المسئول عن تلفهم ... فهم طيبو القلوب، ولكنهم من ضيق التربية بحيث لا يستطيعون السمو عن المحيط المنافر لهم، أو إخضاع ظروفه لمنفعتهم، واستخلاص مافيه من خير، والإعراض عن شره .فهم لاينتقمون من جو الصعيد المقبض ووحدته القاتلة إلا فى أنفسهم يسهلون لها المنزلق، ويتردون فى عناد وتكبر إلى الهاوية، يبدأ أحدهم بكأس مع أصدقائه، وينتهى بسكير مدمن .الخمر أهم من خزين بيته، ويلعب آخر للتسلى، فيصبح مقامراً يسهر للصبح، ويوقف حياته على تشمم أخبار البرتيتات ثم من وراء ذلك كله ينساق إلى اختلاس هين، أو سرقة تعد بالقروش، منهم من ينجو، ومنهم من ينتهى إلى السجن "[١٧٩].

وهكذا يتجلى أثر المكان فى حياة هؤلاء النازحين؛ إذ تمثل لديهم بانقباضه ووحدته وجوه الخانق مكاناً منفراً يدفعهم صوب تصرفات يساقون إليها عن غير إرادة منهم كإدمان الخمر والقمار، وكأن البيئة هى المحرك الأساسى لسلوك الشخصية .

وثمة ملمح ثان يتجلى فيه الدور المفتاحى الذى ينهض به المكان فى توجيه سلوك الأشخاص، ويظهر فى تحليل شخصية جاسر فى قصة أبو فودة الذى فرضت عليه طبيعة عمله فى محجر أبو فودة أن يكون كما وصفه السارد "هو فى الجبل شرس الطباع، شكس، يعجب بقوته ويزهى بها على زملائه كلما اجتمع العمال، ولايعدلون بطبيعتهم عن الدائرة والقرفصاء –كان هو بدون مجهود واسطتهم"(١٨٠).

وهنا منح المكان بصلابته وقسوته جاسر قسوة وشراسة طباع لابد أن يتحلى به كل من لديه رغبة فى التفوق على أقرانه فى مكان يعد القوة هى أبرز مواطن التميز .

وكما يمثل المكان مفتاحاً لفهم الشخصية؛ فإن له "أثراً كبيراً فى تحديد الطبائع النفسية والجسدية لساكنيه"(١٨١) وهو ما يتجلى غير مرة فى مجموعة دماء وطين؛ فهاهوذا السارد يبين أثر المدينة بسحرها وأنوارها فى تبديل الطبائع النفسية للقروى الذى ينتقل إليه، ف"المدينة للقروى كالخمر للشارب تسحره وتأسره فينقلب لها عبداً ذليلاً، ويضع تحت قدميها حياته الوديعة الهادئة ليستبدل بها حياة محمومة مضطربة، ولكن تنتابها بين حين وآخر نوبات سرور"(١٨٢).

ويظهر أثر الريف فى تحديد الطبائع النفسية للمرأة الريفية؛ إذ يدفعها دفعاً بعاداته وتقاليده المكانية صوب العزلة والاحتجاب عن الرجال، وهو ما ظهر فى محاولة عباس أفندى فى "البوسطجى" التحدث إلى إحدى الفتيات فانزوت، وإلى أخرى فبكت، ويصف السارد ذلك المشهد على لسان عباس أفندى قائلاً "ما يمكنش فى بلد زى جى تتشمم على بنت أو تسأل وتسأل مين ؟دانا غريب وعازب، وبفرض عرفتها أكلمها إزاى ؟مشيت مش حاسس بنفسى أبص للبنات اللى فايتين ..ياترى ما تكونش جميلة دى ولادى .يمكن دى؟قايست وحاجة خلتنى هجمت على أول واحدة؟

–جميلة ؟

هربت منى والثانية :ما تعرفيش جميلة ؟

خافت وجريت، والثالثة دورت وشها للحيط، ووطت شوية ح تقعد ع الأرض تعيط "[١٨٣].

وبالرغم من أن المشهد السابق مشهد حوارى؛ فإنه بفعل تقاليد المكان غدا حواراً من طرف واحد، فلا تملك هذه الفتاة أو تلك أن تبادله الرد لما فرضه عليها المكان من سطوة .

ولا يمكن لنا بحال أن نحكم على أية شخصية بمعزل عن المكان؛ إذ تجد بعض الشخوص ترتبط بالمكان ارتباطاً يصعب معه الفصل بينهما، وهو ما نلاحظه فى شخصية جاسر، الذى بالرغم من إصابته بالعمى بسبب عمله فى محجر أبو فودة؛ فإنه "لايستطيع الابتعاد عن أبو فودة فى الصباح المبكر يكون أول من يصل إلى المعدية، إذا سمع صوت الحجارة مقبلين قلب يده فى الهواء يريد أن يتشبث بواحد منهم ...كل يوم يعدى إلى المحجر يرقد طول النهار تحت سفح الجبل يستمع لأصوات المعاول ولغم البارود "[١٨٤].

وهكذا تحول المكان برغم تسببه فى عمى جاسر إلى مكان أليف برغم وحشته لايستطيع جاسر أن يفارقه، وكأن هناك جاذبية خاصة تدفعه دفعاً صوب الالتصاق به .

وكما ينهض المكان بدوره فى رسم الشخصيات؛ فإن الشخصيات هى الأخرى تسهم فى تشكيل المكان الروائى، الذى "لايتشكل إلا باختراق الأبطال له؛ فليس هناك مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التى يقوم بها الأبطال "[١٨٥].

وهو ما يتضح فى قصة "أبو فودة "؛فبينما يطل أبو فودة مكاناً صلباً عالياً بحكم طبيعته؛ تجد المراكبية قد خلعوا عليه ظلالاً عجائبية، جعلت منه مكاناً أسطورياً؛ إذ "لايجهل مراكبى واحد يجوب الصعيد اسم أبو فودة ...إذا دنا منه توترت أعصابه وزاد صراخه، وهم إلى قلوعه يربطها؛ فإذا جاوزه حمد الله وجلس يغنى إن كان شاباً، أو يقضم من لقمة ويبربش بعينيه فى نور النهار إن كان شيخاً، لامأمن لأبو فودة، تحس المراكب أمامه أن الجبل واقف لها بالمرصاد كالشيطان ينفخ عليها ريحاً خبيثة تملأ القلوع وتميلها للماء ...بعضهم يعلل السبب بأن الهواء يضرب الجبل فيرتد فى دوامة تهبط على القلوع فتصرعنها بحراً ... ولكن المراكبية كلهم يعتقدون أن فى أبو فودة شيئاً مرصوداً من القدم يدفع بالمراكب إلى

حتفها، لاشأن للهواء أو الريح، فكم من مركب قاربته وقلوعها ترفرف، ليس فى الجو نسمة؛ فإذا جاءت تحته انتفخ القلع وترنح المركب من ضربة خفية وانقلب ظهرها فوق الماء"[١٨٦].

وهنا بالرغم من أن "أبو فودة" مكان ذو طبيعة أيكولوجية ثابتة؛ لكن خوف المراكبية منه نتيجة لبعض الحوادث منحه ظلالاً أسطورية بفعل اختراق الشخصيات له .

وثمة ملمح تتجلى فيه علاقة المكان بالشخصيات من خلال ما يعرف بالمونتاج الزمانى؛ حيث "تظل الشخصية ثابتة فى المكان ويتحرك وعيها فى الزمان، وهو ما يتجلى فى حديث عباس أفندى عن القاهرة واسترجاعه ذكرياته فيها بينما هو موجود فى كوم النحل لم يفارقها، ويطل الزمن لينهض بدوره من خلال الاسترجاع؛ إذ تسبب مجئ الليل فى تلك الحالة من المقارنة التى عقدها إسماعيل بين أماكن القاهرة وأماكن كوم النحل؛ فبينما كان فى القاهرة يتجول فى شوارعها و" له ثلة من الأصدقاء سريعة تنقل الأهواء ... مرة فى قهاوى المالية تلعب الطاولة، ومرة فى قهاوى أبى الريش تلعب الشطرنج وأحيانًا فى قهاوى سيدنا الحسين يتعشون الكباب (اسم الطعمية فى هذا الحى)، ثم إذا جاءهم فرج أول الشهر يتبخترون بضعة أيام فى شارع عماد الدين، هم فقراء لا يحتكم أحدهم على ريال صحيح، ومع ذلك يشعرون كأن قهاوى القاهرة وشوارعها وفسحها ملك لهم"؛ فإذا به يصدم فى كوم النحل بحياة مختلفة ليلاً، وهو ما دفعه إلى التحسر على ليل القاهرة ومقارنته بليل كوم النحل قائلاً :"فين مصر وشوارعها وناسها، وفين الليل مليان نور، ونسوان رايحة جاية وحركة، ولكن هنا أهو الشباك قدامك بص تلاقى إيه؛ شوية طين مكوم، وناس وسخين مقملين، وتو ما يدن المغرب، كل واحد يتلم فى بيته والعتمة؛ يا باى من العتمة، يا باى طول الليل حمير تنهق وكلاب تعوى.."[١٨٧].

وهكذا ظل المكان ثابتاً ممثلاً فى كوم النحل؛ لكن وعى الشخصية تحرك من خلال الزمان ليكشف عن الأثر المتناقض للمكان بين كوم النحل والقاهرة "[١٨٨].

ومما يجدر التنبه إليه الارتباط بين حركة الشخصيات والفضاء الروائى؛ إذ "لايتحقق الفضاء الروائى إلا من خلال حركة الشخصيات"[١٨٩]، وهو ما يظهر فى قهوة ديمترى؛

فبالرغم من كونها مكاناً ثابتاً ومميزاً عن بقية قهاوى البلدة؛ فإنها لاتشكل فضاء روائياً إلا من خلال كونها مكاناً يغص بحركة الشخصيات؛ لأن "موظفى البلد لايجدون لأنفسهم منتدياً يقتلون فيه الوقت فى النهار وجانباً من الليل، ويكون فى الوقت نفسه لائقاً بهم سوى قهوة ديمترى؛ فقد تجد حضرة العمدة ينصت لشكاوى الناس وهو فى مقعده المعتاد بالقهوة، وترى وجوهاً لاتألفها إلا من وراء المكاتب وأكوام الورق والدوسيهات؛ بل تسمع نفس الحديث الذى يدور بين الموظفين فى محل عملهم، وهو لايخرج عن ترديد أخبار العلاوات والتنقلات وآخر أخبار فضائح الأصدقاء؛ إذن هى فى الواقع محل مختار للموظفين يمثل أوقات راحتهم وسمرهم "[١٩٠].

وقد رأينا كيف استحالت القهوة فضاء روائياً بفعل حركة الشخصيات التى أسهمت فى تحريك عجلة السرد . وهكذا كشف تعانق الشخصيات بالمكان الروائى عن جمالية خاصة للمكان منخلال الوصف المكانى الذى لم يمثل غاية فى ذاته، و"إنما هو وسيلة لخلق الفضاء الروائى، وهذا الفضاء الروائى لا يتحقق إلا من خلال حركة الشخصيات فى المكان وتفاعلها معه "[١٩١].

(٣-٣)

المكان بين الوصف والسرد

يرتبط المكان بالاستهلال السردى ارتباطاً وثيقاً؛ لكن ثمة خطأً فى النظر إلى الاستهلال الوصفى بوصفه "مجرد بداية تتابع لكونه أول خيوط السرد،ولكنه حالة عقلية شعورية؛ نظراً لأنه يحاول توجيه المتلقى إلى كيفية التلقى ونوعه، الذى يؤدى بدوره إلى توصيل صحيح لرسالة النص؛ فهى توحى بجو خاص ينقل المتلقى من عالم مغاير لعالم النص المقروء"[١٩٢].

ويخضع الاستهلال السردى فى علاقته بالمكان فى مجموعة دماء وطين لقانونين رئيسين :

أولهما : بداية سردية مع الإشارة لمكان محدد مسمى :

وهنا يكون المكان بمرجعيته الواقعية مذكوراً باسمه كما هو الحال فى قصة "قهوة ديمترى"، التى يستهل السارد حديثه عنها قائلاً :"هى غير خاصة ببلد دون بلد، هى إن شئت ماركة لقهاو عديدة منتشرة بريف مصر شمالها وجنوبها، فى كل بلد صغير أو قرية كبيرة"(١٩٣)، ويمضى ليحدد مكان القهوة تحديداً جغرافياً دقيقاً بقوله :"تقع قهوة ديمترى فى بلد صغير من بلاد مديرية الغربية "(١٩٤).

وهنا جاءت البداية السردية لمكان محدد مسمى يعرفه أهل القرى وهو قهوة ديمترى، التى تشبه إلى حد كبير بوفيه المحطة الموجود فى كل محطات القطار؛ لكنه هنا ذكره باسمه ومنحه صفات خاصة تتكرر فى الأماكن المتشابهة التى تحمل الطبيعة القروية ذاتها .

ثانيهما :بداية سردية دون الإشارة الصحيحة للمكان :

وهنا يكون المكان ضمنياً يصنعه خيال المتلقى، ويظهر ذلك فى قصة البوسطجى؛ إذ يستهل القصة ببداية سردية دون أن يشير إلى مكان محدد مسمى، وهو المكان الرئيس فى القصة "كوم النحل"، قائلاً:" دخل حسنى أفندى مكتبه خطواته سريعة، جبينه معقد، وأخذ أى خطف البلاغ من يد الغفير وانفجرت من بين شفتيه لعنة ضاع لفظها طى حدتها ...يستدعيه المأمور على عجل فيقوم من وسط عشائه مضطراً بعد نهار قضاه على الحمار، وأخذ الغفير يرقب عينى حضرة المعاون تجرى إثر السطر..."(١٩٥).

وهنا تضافرت مفردات السرد لتكشف عن طبيعة المكان بالرغم من عدم تحديده صراحة؛ فكلمات (المأمور/حضرة المعاون / الغفير/ الحمار) تشى بأن المكان ريفى وتوحى للقارئ بتخيل هذا المكان الذى لايحدده السارد إلا بعدها بثلاث صفحات فى ختام خطاب العمدة عندما قال :"عمدة كوم النحل عبد السميع وهدان"(١٩٦). فعندها فقط يعرف المتلقى طبيعة المكان الذى ذكره السارد ويحدده تحديداً دقيقاً .

وثمة علاقة وثيقة بين المكان والوصف؛ "فالمكان بوصفه أشياء موصوفة فى إطار النص، الوصف يصفه بطريقة حكائية؛ فالوصف إذن يقدم للمكان "(١٩٧).

وفضلاً عن دوره فى التقديم للمكان؛ فإنه "يقرب المكان الروائى من القارئ بالوصف الذى يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بوساطة اللغة ممكناً؛ أو قل إن الوصف وسيلة الروائى لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده"(١٩٨).

كما أن للوصف دوراً بارزاً فى خلق واقع جديد، وهو ما أشار إليه بارت؛ إذ الوصف عنده"هو المكان الذى يكشف فيه الأدب عن نفسه حين يخلق الأدب واقعاً جديداً، ورتبة جديدة للشيء الواقعى الذى يتأكد فى إطار حسه الجمالى الخاص، كما ينبه إلى أهمية العناصر السطحية التى هى إجمالية خالصة، ولها أهمية إخبارية فيما يتصل بالأحداث "(١٩٩).

ويعد الوصف الوسيلة الأساسية لتصوير المكان الروائى؛ إذ يمثل "محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجى فى لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لايصف واقعاً مجرداً، ولكنه واقع مشكل تشكيلاً فنياً؛ إن الوصف فى الرواية هو وصف لوحة فنية مرسومة، أكثر منه وصف واقعى موضوعى"(٢٠٠).

ومما هو جدير بالذكر أن الوصف لايخلق مكاناً جديداً؛ بل إنه"يقدم مكاناً موجوداً، ويمكننا القول إن المكان يحرك الوصف، وليس العكس، فاللغة الواصفة تنقل مكاناً موجوداً فى خيال المؤلف أو فى ذهنه، مكان موجود قبل الكتابة "(٢٠١).

وهو ما نلاحظه فى مجموعة دماء وطين؛ إذ يعرض الراوى أماكن موجودة بالفعل مثل (كوم النحل / قهوة ديمترى/ جبل أبو فودة / دمياط /النيل)؛ لكنه ينقلها للقارئ من خلال تلك اللغة الواصفة، مما يمنحها صورة جديد لاتنفصل عن واقعها، وإن كانت تضيف إليه جديداً بفعل الوصف .

وينهض الوصف المكانى بعدة وظائف فى الرواية نلاحظها فى مجموعة دماء وطين على النحو الآتى :

أول تلك الوظائف التصوير الفنى للمكان؛ إذ يستعين الكاتب بلغته الواصفة للخروج بالمكان عن إطاره التقليدى إلى مشهد أكثر رحابة، وهو ما يتجلى فى وصف بيئة

الصعيد بما لها من ظلال أيكولوجية على لسان حسنى أفندى فى محاولة منه لخلق نوع من شعرية المكان وجعله مكاناً أليفاً لديه مستعيناً على ذلك بلغة تتعدد فيها الصور والمجازات لترسم لوحة فنية لحقول الفول؛ إذ يقول :" على أن عينه لمحت من فوق أكوام الوقود خضرة ممتدة ...لايرى فيها شيئاً بوضوح .هو حقل فول لم تظهر قرونه بعد، أزهاره فى مقتبل عمرها بعضها أبيض، وبعضها ضارب للحمرة، كلها تهتز فى حركة خفيفة لايستطيع أن يحس بها من رؤية القرون مهما كثرت؛ بل لابد أن ترتمى نظرته، وتشمل الحقل على امتداده، الحركة تجول فيه، مختلفة النمط هنا عما هناك، ولكنها رغم هذا الاختلاف شخصية واحدة لها سحر،العيدان كلها – فى هزة المرتلين – تشترك فى أنشودة خاصة معسولة "(٢٠٢).

وأهم ما يلفتنا فى تلك اللوحة الوصفية ما بها من صورة كلية "تلتقى فيها الألوان البصرية (الأبيض/الأحمر)، مع المكان (الحقل) مع الزمان (مقتبل عمرها) مع الحركة فتهتز فى أنشودة خافتة، مع الطعم (معسولة) وكلها تمتزج بالطابع الإنسانى الروحى؛ حيث تهتز العيدان كلها فى هزة المرتلين"(٢٠٣).

وتتجلى تلك الوظيفة أيضاً فى الوصف الجغرافى لبيوت الفلاحين على لسان عباس أفندى الذى "أطل من الشباك على بيوت واطئة متراصة، الفقير منها بالجالوص، والغنى مبرقش بفتات التبن فى طوبه النيئ، كلها أقزام متزاحمة متلاصقة على رؤوسها شعر الهمج فى تلول هشة من حطب القطن وبوص الذرة "(٢٠٤).

وقد أبدع يحيى حقى هنا فقد : رسمت اللوحة بذكاء معالم القرية فى صعيد مصر؛ حيث وضعت عين الكاتب على ملامحها البارزة، وسجلت الحياة المتواضعة التى يغلب عليها البؤس والشقاء من خلال وصف البيوت على هذا النحو المزرى "(٢٠٥).

وثانى تلك الوظائف "التمجيد للشخصية التى ستخترق المكان، فمن خلال وصفه المكان يتم التمهيد لمزاج الشخصية وطبعها فيصبح المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية"(٢٠٦).

وهو ما يظهر لدى يحيى حقى فى الربط بين شخصية جاسر وبين جبل أبو فودة؛ فبينما يخلع على الجبل ظلالاً أسطورية؛ فيبدو بالنسبة للمراكب "واقفاً لها بالمرصاد كالشيطان ينفح عليها ريحاً خبيثة تملأ القلوع وتميلها للماء"[٢٠٧]، وبينما يبدو النيل بقوته "وكأنه راكع أمام أبو فودة يغسل له قدميه"[٢٠٨] وبالرغم من قوة الجبل والنيل؛ فإن جاسر ذلك الرجل الذى "هو فى الجبل شرس شكس الطباع"[٢٠٩] يتحدى تلك العناصر الطبيعية القوية ممثلة فى الجبل والنيل "فينسل من بينها مخلوق ضئيل إذا وقف على سطح الجبل تبينت حقارته ولكنه الأقوى، يركب ظهر أحد الخصمين ويعلو هامة الثانى بيده من الحديد والنار ما فت فى فى دروع الجبل ...يقطع من لحمه كل يوم ولا تمتلئ عينه حتى أصبح الجبل كجاموسة الفلاح من طول جوعها بارزة العظام على الجبين بينهما بطن مهضومة "[٢١٠].

ومن خلال تلك اللوحة الوصفية التى كرس فيها الواصف قيم التحدى بين الجبل والنيل وبين جاسر، استطاع أن يرسم لجاسر صورة البطل الأسطورى الذى تحدى الجبل وجعله كجاموسة الفلاح، وبهذا النوع من التمجيد للشخصية التى اخترقت المكان ألقى بظلاله على الحدث الروائى كله وعلى الحركة السردية كلها.

أما الوظيفة الثالثة التى يؤديها الوصف؛ فهى الوظيفة الإيهامية؛ إذ" يدخل العالم الخارجى بتفاصيله الصغيرة فى عالم الرواية التخييلى فيشعر القارئ أنه يعيش فى عالم الواقع لاعالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة، وتأثيراً مباشراً بالواقع "[٢١١].

وهو ما يظهر فى وصف عباس أفندى قرية كوم النحل عندما ينظر من النافذة ليلاً فلا يرى إلا" شوية طين مكوم، وناس وسخين مقملين، وتو ما يدن المغرب، كل واحد يتلم فى بيته والعتمة؛ يا باى من العتمة، يا باى طول الليل حمير تنهق وكلاب تعوى..أول امبارح جاموسة الجيران ماتت بدل ما يلحقوها بالسكين فضلوا يصوتوا عليها لاوهات يالطم "[٢١٢].

وهنا تضافرت عناصر عدة لتوهم بالواقعية؛ فقد وظف مفردات البيئة الريفية من طين وحمير وكلاب وجاموس، مع الزمان ممثلاً فى العتمة الكئيبة ليوهم القارئ بأن المشهد واقعى وليس من صنع خيال الراوى.

وفضلاً عن تلك الوظائف الثلاث؛ فإن ثمة لوحات وصفية بارزة كشفت عن اهتمام السارد بالوصف الجغرافى للمكان "محاولاً منحه الصفات المميزة والفارقة المحددة "[٢١٣].

وأبرز تلك اللوحات التى تتجلى فيها قدرة يحيى حقى على الوصف المكانى وصفه مشهد فيضان النيل، وما لهذا المشهد من أثر فى الأمكنة والأشخاص المحيطين به، وقد التفت السارد فى نوع من المونتاج الزمانى الذى أشرنا إليه سلفاً إلى ذلك المشهد عند حديثه عن جاسر ومروره بميناء القرية (الموردة) الواقعة على نهر النيل، وكيف أنه قطع مسافة كان يقطعها فى نصف ساعة قبل خمس عشرة سنة فى وقت قصير، بعد أن التهم النيل تلك الأراضى بما تضمه من بيوت الفلاحين وزراعاتهم، ويصف السارد هذا المشهد بأنه نوع من شهوة النيل "فليس أدل على الشهوة من النيل وقت الفيضان، هو طفل نحيل تحمله مصر حرصاً على اليدين، شفتاها على شفتيه، من رحيق فمه تعيش ينتهى العام وثدى مصر قد جف فيه لهيب كله نداء للارتواء وللطبيعة انقلابات لامقياس لقوتها، فلا يأتى الميعاد حتى تنتفض مصر تحس الرشفة تنقلب قبلة حارة تنفجر بها شهوات حبشية تتجمع طوال السنة، ويقفز الطفل من بين يديها؛ فإذا هو عملاق يد تشد شعرها ويد تهصر خصرها، ثم يطويها تحته فتغيب، كساؤه لها ماء طحينى، له فى وسط الوادى هدير، وعلى ضفتيه رفرفة، ويرتوى فى جوف مصر كل شق، وتحيا كل عين، ويغور من البلاليص ماؤها العفن المدود "[٢١٤].

وأهم ما يلفتنا فى اللوحة السابقة براعة السارد فى تشخيص المشهد وجعل العلاقة بين النيل والأرض علاقة شهوة لاتنظفئ إلا بهذا الفيضان الحبشى الذى ترتوى به الأرض كما ترتوى المعشوقة بقبلة عشيقها، ثم يمضى ليقارن بين فيضان النيل فى الدلتا والصعيد؛ فبينما تحد قناطر الدلتا من سورته فيصير شيخاً عجوزاً، تراه فى الصعيد "يثبت أنه رغم كل هذا لايزال شاباً مفتوناً بنفسه وبقوته ...ليست آلاف الدوامات إلا من دمه الفائر له فى كل موردة يد تغازل الفتيات ... بين كل حين وآخر تقتنص فريسة لاتشبع لها نهماً ...للشواطئ منه عبث الجبار، وهاهو مع بنى شقير فى سنة يمنحها أرضاً خصبة، وفى سنة يسترد هديته ومعها أجرها مضاعفاً ...فى خمس عشرة سنة أغار على أراضيها يأكل منها كالمفجوع حتى اقتربت الموردة من البلد للدرجة التى أذهلت جاسر"[٢١٥].

وتكشف اللوجة السابقة عن العلاقة بين النيل وأرض الموردة وسكانها، التى تظل معها الأمكنة ثابتة، لكن وعيها يتحرك فى الزمان؛ فبعد خمس عشرة سنة قضاها جاسر بعيداً عن الموردة عاد ليرى أثر النيل فى تغير الأمكنة، وفى التحكم فى مصائر شخوصها، وهو الذى ربما لاحظه أهل القرية أنفسهم ممن وقع هذا الأثر على أراضيهم وأنفسهم، ولكن جاسر نتيجة لبعد الزمان استطاع أن يتكشف بيسر ودون عناء ما لعبه الفيضان من أثر فاعل فى الموردة وسكانها .

وهكذا أسهم الوصف بوظائفه المختلفة ولوحاته المتعددة لافى خلق الأماكن أو تصويرها؛ بل تمثلت مهمته الأساسية فى التنظيم الدرامى للأحداث، كما يتضح لنا أن ارتباط المكان بالوصف فى دماء وطين كان أدق من ارتباطه بالسرد؛إذ " يقدم السرد درجة دنيا من المكان، ويأتى الوصف متجاوزاً هذه الدرجة حين يقدم المكان فى تجلياته ودلالاته التى يخدم بها السرد "[٢١٦].

(٤-٣)

المكان والحدث

يتشكل المكان فى الرواية من العناصر المكونة للحدث الروائى؛ فالمكان فى الرواية ليس "مكاناً معتاداً كالذى نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر من العناصر المكونة للحدث الروائى "[٢١٧].

وينهض المكان فى مجموعة دماء وطين بدور فاعل فى تشكيل الحدث الروائى وتحريكه لابوصفه مسرحاً لتلك الأحداث التى يضمها النص الروائي، بل كعنصر ذى أثر فاعل فى تحريك الحدث، وخدمة المنحى الدرامى للسرد بوجه عام .

وبالنظر إلى الحدث الأساسى فى قصة البوسطجى وهو الجريمة التى ارتكبتها جميلة، التى عرفها عباس أفندى ناظر البريد بعد فتحه الخطابات واطلاعه عليها، بل مشاركته فيها نجد أنه يرتبط بالمكان ارتباطاً وثيقاً على عدة مستويات؛ فالمكان (كوم النحل) بوصفه مكاناً منفراً لدى عباس أفندى يبعث فى نفسه الملل والانقباض، دفعه دفعاً صوب هذا

التصرف غير الأخلاقى، ووجهه نحو أول خطوة فى انكشاف الحدث الروائى وهى فتح الخطابات فى محاولة منه للقضاء على الملل من جانب، وفهم طبيعة المكان وعاداته من خلال قراءة خطابات سكانه من جانب آخر، وهو ما يعبر عنه السارد واصفاً الدوافع التى دفعت عباس أفندى لفتح الخطابات بقوله :" وأخذت يد عباس تأكله ورغم اجتهاده لم يستطع أن يفهم البلد وعقليته وشهوات أهله ومناحى أفكارهم .فهل يكون عمله هو المنحة التى وهبها له الحظ ليقف من كوم النحل على أدق دخائلها، وأخيراً لسوء حظه طرأ عليه وهم وهو وحده الذى رجح الحجة المريضة، وقذف به إلى الجريمة هذا البلد الكريه الذى سلبه شبابه يكاد يكون مقبرته، وهؤلاء الناس المتنون المصفرو الوجوه المرضى العيون يضمرون له لأنه غريب ازوراراً وانقباضاً ...وكان مقدراً عليه بعد انتهاء عمله أن يختار جواباً غير محبوك الظرف ويفتحه على مهل "(٢١٨).

وهكذا كان المكان هو المحرك الأول بل الرئيس للحدث الروائى؛ فضيقه بالمكان دفعه صوب تكشف أول خيوط الحدث بفتح الخطابات.

واللافت أن السارد يحاول أن يلتمس العذر لعباس أفندى فى ارتكاب تلك الجريمة، ويحمل المكان مسئولية ماحدث، فجريمة عباس من وجهة نظره "ليست إلا ختاماً فجيعاً لاصطدام عباس ربيب قهاوى القاهرة وشوارعها بالصعيد وطينه وفلاحيه "(٢١٩).

والملمح الثانى الذى تتجلى فيه علاقة المكان بالحدث فى تلك الجريمة هو طبيعة المكان المسئولة عن حجب جميلة شأنها فى ذلك شأن بقية أترابها من بنات الصعيد عن المجتمع المفتوح ممثلاً فى المدينة، وهنا يظهر أثر انتقال فتاة الصعيد إلى مجتمع مدنى مفتوح فى تبدل عاداتها وتقاليدها؛ فهاهى ذى جميلة بطلة القصة "خرجت من سجن كوم النحل إلى بحبوحة المدرسة بعيدة عن أهلها وسط زميلات شياطين لاتعطيهن المعلمة ظهرها حتى يعلو ضجيجهن كلغو الحمام، حشوه ضحكات وأصوات غضب كله دلال يداعبنها ويلاعبنها يقتلن الوقت فى الفسح، ويتبادلن خلسة روايات كل سحرها من وهم قارئها، وفى نهاية كل سنة تعود جميلة لتشبع من طاجن الرز بالحمام وتشبرق يا حبة عينى وهى محرومة فى أسيوط "(٢٢٠).

وهنا تجد جميلة حائرة بين مكانين يحاول كل منهما أن يجذبها إليه بما له من ألفة، لكن النقطة التى يتصاعد عندها الحدث تبرزعندما تخرج جميلة من حجاب الريف وتضييقه إلى سفور المدينة فيحدث الخطأ مع خليل، ولولا تلك الحرية المدنية "لما تمكنت جميلة أن ترى خليل أة تجتمع به فيما بعد فى خلوة بإحدى الغرف على غفلة من خالتها "[٢٢١].

وهنا يتحمل المكان مسئولية هذا الخطأ الذى ما كان ليحدث لولا انتقالها للمدينة، ومن ثم فتلك الازدواجية المكانية بين القرية والمدينة مسئولة مسئولية مطلقة عما أقدمت عليه جميلة

وثمة مسئولية أخرى يتحملها المكان فى تحريك الحدث صوب نهايته عندما يفشل عباس أفندى فى توصيل الخطاب لجميلة بسبب موت أم أحمد، ونتيجة لتقاليد المكان التى لاتسمح لرجل أن يسأل عن إحدى النساء لم يستطع برغم محاولته سؤال بعض الفتيات أن يصل إليها، وهكذا انكشف أمر جميلة وراحت ضحية سقطة البوسطجى التى أفرزتها طبيعة المكان، وتبلغ الحبكة الروائية نهايتها عندما تسير جميلة صوب مصيرها المحتوم الذى فرضته طبيعة المكان وهو القتل، الذى بالرغم من عدم تركيز السارد على مشهده وكيفيته؛ فإن الرواية تنتهى بالكشف عن أثر المكان فى جريمة الشرف تلك الجريمة التى لم يعلم بها عباس إلا عندما سمع "صوت جرس الكنيسة يدق إشعاراً بموت "[٢٢٢] وبذلك أسهمت علاقة المكان بالحدث فى الوصول به إلى نهايته المحتومة .

تظهر علاقة المكان بالحدث فى قصة أبوفودة؛ حيث يظهر الحدث الرئيس وهو جريمة قتل جاسر لإسماعيل ذا ارتباط وثيق بالمكان؛ فجاسر "عامل بمحجر أبو فودة شرس شكس الطباع "وقد أسهم جبل أبو فودة بطبيعته القاسية الصخرية الصلبة فى تحول طباع العاملين به صوب الغلظة والقسوة وهو ما لاحظه إسماعيل عندما وجد العاملين بالمحجر "كلهم قساة لا شهوة لهم فى التحدث وقت الشغل، وأغرب شيء فيهم أنهم من سحنة واحدة لايفارقها العثير، أيديهم غليظة ظهورهم محنية، هل تفرعوا جميعاً من أصل واحد ؟أم هو الجبل لايستهوى إلا طرازاً خاصاً"[٢٢٣].

وشراسة المكان تلك هى التى دفعت جاسر لارتكاب جريمته بقتل إسماعيل ابن عمه الذى يجهل طبيعة المحجر طمعاً فى زوجته اللعوب نرجس .

ويتجلى أثر المكان فى تحريك الحدث فى تخطيط جاسر للجريمة؛ فنتيجة لعلمه بطبيعة المكان (المحجر) استطاع تنفيذ جريمته والتخطيط لها؛ حيث "لف الحبل على الصخرة، وجلس بيدين مرتعشتين يعقد الطرفين عقدة لن تدهش المتفرجين هذه المرة، بل ستستند عليها روح معلقة بين السماء والماء، وسط أكوام الحجارة التى لا تلين إذا سقط عليها الجسم تلقفته بأسنانها تمزق أوصاله وتهشم رأسه فتاتاً "[٢٢٤].

وبالفعل نتيجة خبرة جاسر بالمكان وجهل إسماعيل به راح إسماعيل قتيلاً، ويأبى السارد أن تتوقف علاقة المكان بالحدث عند هذا الحد؛ إذ يتحرك الحدث صوب نهاية لم يكن يتوقعها جاسر برغم خبرته الطويلة بطبيعة المكان فقد "قذف الحجر إلى وجهه فى دوى كزمجرة الوحش تراباً ولهيباً ودخاناً وباروداً محترقاً وغير محترق ..اختفى وجهه لحظة وسط الحمم، ثم انقشع السحاب فإذا هو ملقى على الأرض وفقد بصره "[٢٢٥].

والعجيب أن جاسر بالرغم من عماه بسبب المكان؛ فإن قوة خاصة تجذبه إليه جذباً فيذهب كل يوم ليجلس فى المحجر .

وهكذا استطاع السارد أن يجعل المكان الروائى متحكماً فى الحدث الروائى يتلاعب به كيفما شاء صوب نهايته المحتومة بفعل المكان

(٤-٣)

المكان والراوى

يمثل الراوى "وسيلة تقنية يستخدمها المؤلف ليحكى بها الحكاية، ويتستر المؤلف خلف قناع الراوى؛ ليعبر عن مواقفه ورؤيته الفنية "[٢٢٦]

وقد تنبه النقاد إلى أهمية الراوى والدور الذى ينهض به فى العملية السردية؛ فقسموا الرواة تقسيمات عدة، بحسب الوظائف التى يؤديها كل منهم فى النص؛ لأن "هذه الوظائف هى نفسها العلامات التى تحدد نموذج الراوى وتضبط موقعه، وتصنع قوامه العقلى

والجسدي والوجداني وتتحكم في طريقة إدراكه للعالم المحيط به، وفي طريقة كلامه وتعبيره عن العالم "[٢٢٧].

وتتجلى علاقة الراوي بالمكان من عدة زوايا؛ أولها ارتباط الوصف المكاني بالراوي؛ إذ يمثل "الوصف صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي، أم كانت متخيلة، وهي مرتبطة بمنظور الراوي أي وجهة نظره في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات، ومرتبطة بقدرة الروائي التعبيرية وبالأهداف التي يريد تحقيقها "[٢٢٨].

وتكشف لنا مجموعة دماء وطين عن علاقة خاصة بين الراوي والمكان تظهر من خلال عدة زوايا أولها :ارتباط الراوي بالوصف المكاني وهو ما يتكرر في وصف الأماكن الروائية؛ فهاهوذا في قصة البوسطجي يصف كوم النحل، الذي بالرغم من كونه مكاناً واقعياً فإن الراوي تدخل ليمنح المكان أبعاداً أخرى؛ إذ يقول "كوم النحل من أعمال مركز... بأسيوط، ليس فيها أحد يجيب هل النحل هو الذي خلق البلدة ؟أم هي التي خلقت لنفسها تلك التسمية ؟ كل ما يظفر به الباحث سطر ونصف في خطط علي مبارك :"مشهورة بجودة عسلها بينها وبين مركز... خمسة عشر كيلو متراً، لم يقرظها باسم أسرة واحدة مشهورة، ولكن الظواهر تدل على أنها بلدة قديمة قد يرجع سبب إهمالها إلى أن آثارها لم تكتشف بعد؛ فهي لم تتأثر بالطوفان العربي، وتكاد تنفرد عن بقية بلاد المركز بأن اسمها ليس مسبوقاً ببني، أو ينم عن اسم قبيلة، هي واقعة على الجسر الطوالي بعدها عن الجبل نفور ظاهر،وارتفاعها عن وسط الحوض ترفع عن الزراعة "[٢٢٩].

كما تتجلى علاقة الراوي بالوصف المكاني في حديثه عن قهوة ديمتري، التي هي في ظني تمثل نمطاً موجوداً في الريف، لكن الراوي في محاولة منه للإيهام بالواقعية وصفها وحدد مكانها بأنها "تقع في إحدى قرى محافظة الغربية "[٢٣٠]، وقد نجح الراوي من خلال الوصف المكاني، وبخاصة على مستوى المكان الداخلي في أن يكشف عن علاقة الشخصيات بالمكان وحركتها داخله .

وتكشف نصوص دماء وطين عن نوعية الراوي؛ فالراوي هنا هو الراوي العليم "الذي يتخذ لنفسه موقعاً سامياً يعلو فوق إدراك الشخصيات يتكلم باسمها، ويعرف كل

شى عنها "[٢٣١]، وهو ما يظهر فى غير موضع من دماء وطين؛ إذ تراه فى بعض الأحيان يتحدث عن ماضى الشخصيات وارتباطها بالمكان، مثل حديثه عن حياة عباس أفندى بالقاهرة قبل مجيئه لكوم النحل بعنوان "عباس أصله وفصله؛ إذ يقول "نشأ عباس من أسرة كل أفرادها موظفون صغار لم يبرحوا القاهرة، كلهم يؤكدون أنهم من سلالة عربية"[٢٣٢].

كما يبدو الراوى هنا راوياً خفياً "يختفى فى العمل القصصى وتبقى فقط العلامات الدالة على موقعه ورؤيته؛ فهو مستتر يشبه الكاميرا الخفية التى ترصد الأحداث، وهو ما يظهر فى تعليقاته على بعض الأحداث كما فى حديثه عن بيئة الصعيد وتحميلها مسئولية تلف النازحين إليها؛ إذ يقول:"الصعيد هو المسئول عن تلفهم ... فهم طيبو القلوب، ولكنهم من ضيق التربة بحيث لا يستطيعون السمو عن المحيط النافر لهم، أو إخضاع ظروفه لمنفعتهم، واستخلاص ما فيه من خير والإعراض عن شره، فهم لا ينتقمون من جو الصعيد المقبض ووحدته القاتلة إلا فى أنفسهم ... يسهلون لها المنزلق، ويتردون فى عناد وتكبر إلى الهاوية، بدأ أحدهم بكأس مع أصدقائه، وينتهى بسكير مدمن، الخمر أهم من خزين بيته ... ويلعب آخر للتسلى؛ فيصبح مقامرًا يسهر للصبح ويوقف حياته على تشمم أخبار البارتيتات، ثم من وراء ذلك ينساق إلى اختلاس هين، أو سرقة تعد بالقروش، منهم من ينجو، ومنهم من ينتهى إلى السجن»[٢٣٣].

وبقدر ما تسهم تلك التعليقات فى الكشف عن علاقة الشخصيات بالمكان؛ فإنها تمثل فى ظنى أثراً سلبياً لما تتسبب فيه من تعطيل حركة السرد من خلال هذا التوقف الوصفى .

وبالنظر إلى الرؤية السردية فى دماء وطين نرى أنها رؤية من الخلف أو الوراء، وهى "التى تكون فيها معرفة الراوى أكثر من معرفة الشخصيات "[٢٣٤]، وهو ما وظفه يحيى حقى فى بيان علاقة الراوى بالمكان والمقارنة بين معرفته بأبعاد المكان وتداعياته، وبين معرفة شخصيات الرواية بها، وهو ما يظهر فى حديثه عن جسر الإبراهيمية الذى يمر فوقه عليوى غافلاً عما يحمله المكان من ذكريات وتداعيات، وعندها يتدخل الراوى برؤيته الخلفية ليكشف عن تداعيات المكان قائلاً :" فمن لعليوى بمن يخبره أن ليس كل ارتفاع الجسرمن

التراب، ففى أحشائه أيضًا هياكل كثيرة من عظام الفلاحين، وقد يكون فيهم بعض أجداده الذين فتحوا الترعة بطول أربع مديريات بمعاولهم البسيطة، وربما بأظفارهم أيضًا، وكان يموت الفلاح فيهال التراب عليه، كما هو بمقطفه ومعوله وجلبابه الأزرق الوحيد، أكل الجسر أجسادهم ومحا لحومهم، وما على جلودهم من آثار الكرابيج "[٢٣٥].

وهكذا تجلت علاقة الراوى بالمكان، وما لها من أثر فى بيان علاقة المكان بالشخصيات، وما يؤديه ذلك التعانق من أثر فى الحركة السردية بوجه عام.

الخاتمة

حاول الباحث أن يقدم طرحاً جديداً يكشف عن الأثر الأيكولوجى للمكان فى مجموعة دماء وطين ليحيى حقى، وقد انتهت الدراسة إلى جملة من النتائج أهمها:

– تتسم مجموعة دماء وطين بنوع من وحدة المكان الروائى؛ إذ بالرغم من تعدد الأمكنة الروائية داخل القصص الست التى تتألف منها المجموعة، فإن الصعيد يظل المكان المحورى الفاعل فى المجموعة القصصية

– اختلفت حركة المكان فى مجموعة دماء وطين تبعاً لطبيعة الأمكنة بدءاً من العنوان (النص الموازى)الذى تجلى من خلال مكونات ثلاثة هى المكون الحدثى والفضائى والفاعل، مروراً بالحركة العامة للنص الروائى التى تحركت فى اتجاهات ثلاثة، فأتت امتدادية فى "قصة فى سجن"، ودائرية مسورة فى "قهوة ديمترى "،وارتدادية فى "أبو فودة.

– يقع المتلقى إزاء النص الروائى فى مجموعة دماء وطين تحت تأثير نوعين من الأمكنة؛ أولهما :مكان ما قبل النص، ويظهر فى مواضع عدة مثل كوم النحل وجبل أبو فودة، وثانيهما مكان ما بعد النص، ويظهر فى قهوة ديمترى، بينما تخلو المجموعة من النوع الثالث من الأمكنة وهو مكان أثناء النص نظراً لطبيعتها الواقعية.

– كشف لنا تتبع أبعاد المكان فى مجموعة دماء وطين عن تعدد تلك الأبعاد، ونهوضها بدور فاعل فى تحريك عجلة السرد من خلال ما تعكسه من أثر أيكولوجى للمكان فى بقية العناصر الروائية؛ إذ برز البعد النفسى كاشفاً عن الأثر النفسى للمكان بأيكولوجيته الخاصة فى نفوس شخصيات القصة، كما نجح السارد فى استثمار البعد الفيزيائى فى تشكيل أمكنته المتخيلة وتوظيفها توظيفاً مجازياً تستحيل معه الطبيعة بمكوناتها الأيكولوجية التى رصدها الراوى لوحة فنية، كما ظهر بعد هندسي من خلال محاولة الكاتب تحديد أبعاد المكان لتقريبها من المتلقى، وفى ظنى أن هذا البعد لا يتجلى أثره إلا إذا وظفه الكاتب توظيفاً فنياً يكشف عن علاقته بعناصر السرد الأخرى، وبرز البعد العجائبي فى الحديث عن جبل أبو فودة الذى خلع عليه الناس ظلالاً أسطورية جعلت منه مكاناً

عجائبياً، ويعد البعد الاجتماعى أبرز تلك الأبعاد وضوحاً فى المجموعة؛ إذ رصد السارد ما للمكان من أثر اجتماعى فاعل فى شحوص الرواية وأحداثها، من خلال تناول عادات المكان وتقاليده التى وسمته وسماً أيكولوجياً مميزاً كعادات الزواج، والحديث عن مكانة المرأة فى الصعيد، ومن خلال رصد الطوائف الاجتماعية المختلفة كالغجر والمهن المختلفة كعمال المحاجر، واستطاع السارد أن يخلق للمكان لغة خاصة به يمتزج فيها العامى بالفصيح بالدخيل، وإن كشفت بعض حواراته عن تفاوت المستوى اللغوى ما بين لغة السارد الوصفية ولغة أبطال قصصه، وبخاصة فى مجال الاعترافات، وكشف البعد التاريخى أو قل الزمنى عن علاقة خاصة ارتباطية بين الزمان والمكان فى دماء وطين من خلال بعض الظواهر كالمونتاج الزمانى، وارتباط الزمان بالمكان فى التحكم فى نفسية الشخصيات ومصائرهم، ونجح السارد فى توظيف البعد الجغرافى لإبراز الأثر الأيكولوجى للمكان من خلال تحديد أمكنته تحديداً دقيقاً غير مقتصر على الأمكنة الخارجية مثل كوم النحل وقهوة ديمترى؛ بل نجح فى فى رسم صورة للمكان الداخلى بما يضمه من أشياء كالأثاث والملابس أسهم رصدها فى إظهارعلاقة المكان بالشخوص وتحريك عجلة السرد، على نحو يكشف عما للمكان من شعرية خاصة تجلت فى تحديد أبعاده تحديداً دقيقاً .

– كشف تحليل الأمكنة الروائية فى مجموعة دماء وطين عن انسجام المكان بوصفه مكوناً سردياً مع بقية المكونات البنائية كالزمان والشخوص والأحداث الراوى فى نسيج واحد تشكلت منه البطانة الفنية للقصة .

– نهض المكان فى دماء وطين بعدة وظائف كالوظيفة التفسيرية والوظيفة الترميزية، وبروكسيما المكان .

– تكشف مجموعة دماء وطين عن اهتمام يحيى حقى ببيان علاقة المكان الروائى بالشخصيات؛ فاتخذ من المكان مفتاحاً لفهم الشخصية بما له من ظلال أيكولوجية تكشف عن أثره فى تغيير الطبائع النفسية والجسدية للأشخاص، وهكذا نجح فى تحقيق الفضاء الروائى الذى تشكل باختراق الشخصيات له .

– ارتبط المكان بكل من الوصف والسرد فى دماء وطين، وإن كان ارتباطه بالوصف أكثر وضوحاً؛ إذ نهض الوصف المكانى بعدة وظائف كالتصوير الفنى للمكان، والتمجيد للشخصية، والوظيفة الإيهامية، كما كشفت لوحاته الوصفية مثل وصف فيضان النيل عن براعة السارد فى تشخيص المكان .

– نهض المكان فى دماء وطين بدور فاعل فى تشكيل الحدث الروائى، من خلال تحريكه للأحداث والوصول بها إلى نهايتها المقررة بفعل المكان كما فى قصة البوسطجى .

– ظهرت علاقة الراوى بالمكان فى دماء وطين من خلال الراوى العليم الذى يشارك بالتعليق والوصف المكانى، وإن أثر ذلك سلباً فى تعطيل السرد، كما تجلى الراوى الخفى، وبرزت الرؤية السردية للمكان رؤية من الخلف، معرفة الراوى فيها أكثر من معرفة الشخصيات

وهكذا كشف تتبع الأمكنة الروائية فى مجموعة دماء وطين عن الأثر الأيكولوجى للمكان الروائى، الذى نجح السارد فى الكشف عنه من خلال التضافر بين المكان وعناصر السرد الأخرى .

تمثل الدراسة محاولة من قبل الباحث لتحديد منهج ثابت لدراسة المكان باذلاً جهده فى تجاوز الجدل غير المجدى حول بعض مصطلحات المكان ومفاهيمه موجهاً نظره صوب النص الروائى محاولآ استنطاق أمكنته؛ فإن كان ثمة توفيق فمن الله، أما التقصير فمن الباحث .

والله من وراء القصد

الهوامش

١- د.على على المرسى، ود. محمد محمد الشاذلى :علم البيئة العام والتنوع البيولوجى، سلسلة الفكر العربى لمراجع العلوم الأساسية، ط.١٤٢٠،١هـ/٢٠٠٠م، دار الفكر العربى، القاهرة، ص٣٢

٢- السابق :ص٣٣-٣٤.

٣- برنارد فاليط : النص الروائى تقلبات ومفاهيم، ترجمة رشيد بن حدو، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط.١، ١٩٩٩م، ص ٣٩.

٤- أمينة رشيد :تشظى الزمن فى الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٢٠٥ .

٥- جورج بيرك :فضائل الفضاءات، ترجمة عبد الكريم الشرقاوى، دار توبقال للنشر ط.١، ٢٠٠٠م، ص ١٠.

٦- سيزا قاسم :بناء الرواية دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ١٨٣.

٧- حبيب مؤنسى :فلسفة المكان فى الشعر العربى /قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص ١٢٧.

٨- حميد لحمدانى :بنية النص السردي من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر، ط.٢، بيروت –الدار البيضاء، ١٩٩٣م،ص ٦٣.

٩- عبد الملك مرتاض :فى نظرية الرواية –بحث فى تقنيات السرد –، عالم المعرفة ٢٤٠،ديسمبر ١٩٩٨، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص ١٦٠

١٠- سيزا قاسم :بناء الرواية ص ١٠٦.

١١- سمر روحى الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥،ص٣٤

١٢- سيزا قاسم :بناء الرواية ص ٧٤

١٣- لؤي على خليل :مجلة عالم الفكر، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل – يونية ١٩٩٧، مج ٢٥، ص ٢٤٣.

١٤- سمر روحى الفيصل : بناء الرواية العربية ص ٢٥١.

١٥- على عبد المعطى محمد : قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط.١، ١٩٨٤م، ص ١٢٤

١٦- عبد الرحمن بدوى : موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط.١ ج٢، ١٩٨٤، ص ٢٤٠ .

١٧- قبارى محمد إسماعيل : علم الاجتماع والفلسفة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط.١، ج٢، ص٥٥.

١٨- حميد لحمدانى : بنية النص السردى ص ٦٣

١٩- عبد الملك مرتاض :فى نظرية الرواية ص ١٤١.

٢٠- صلاح صالح :قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط.١، القاهرة، ١٩٩٧ ص ٧٠

٢١- ديفيد لوج : الفن الروائى، ترجمة ماهر البطوطى، المجلس الأعلى للثقافة ط.١، ٢٠٠٢ ص ٦٩.

٢٢- برنارد فاليط : النص الروائى ص ٣٩

٢٣- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط.١، ١٩٩٠ ص ٣١.

٢٤- السابق نفسه .

٢٥- حميد لحمدانى : أسلوبية الرواية ط. الدار البيضاء، منشورات أدال ١٩٨٩، ص ٢٢.

٢٦- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان "دراسة فى جماليات المكان فى السرد العربى "،ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية ٧٩، القاهرة أكتوبر ١٩٩٨، ص ١٥٣

٢٧- يحيى حقى : مجموعة دماء وطين، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ضمن سلسلة مكتبة الأسرة،١٩٩٧،ص٥٠

٢٨- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٥٥.

٢٩- يحيى حقى :دماء وطين ص ١٣٠

٣٠- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٥٦

٣١- السابق :ص ١٥٧

٣٢- يحيى حقى : دماء وطين ص ١٥٥

٣٣- السابق :نفسه

٣٤- شعيب حليفى : النص الموازى، مجلة الكرمل، قبرص، ع ٤٦، ١٩٩٢، ص ٨٢.

٣٥- السابق نفسه

٣٦- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٥٦

٣٧- السابق نفسه

٣٨- السابق ص١٥

٣٩- يحيى حقى : دماء وطين ص ٨٤

٤٠- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٥٢

٤١- السابق ص ١٥٣

٤٢- يحيى حقى : دماء وطين ص ١٢٢

٤٣- سيزا قاسم : بناء الرواية ص ٧٤

٤٤- سمر روحى الفيصل : بناء الرواية العربية السورية ص٥٣

٤٥- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ٩١

٤٦- صلاح صالح : قضايا المكان الروائى، ص ٤٢

٤٧- آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة د.ت

٤٨- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٠٩

٤٩- حبيب مؤنسى : فلسفة المكان فى الشعر العربى ص ١٢٧-١٢٨

٥٠- يحيى حقى :دماء وطين ص٤٠

٥١- السابق ص٣٣

٥٢- السابق ص٣٢

٥٣- السابق ص٣٩

٥٤- السابق ص٣٥

٥٥- السابق ص٣٦

٥٦- السابق ص٤١

٥٧- السابق ص٣٤

٥٨- السابق ص٢٩

٥٩- السابق ٢٥

٦٠- السابق ٣٤

٦١- السابق ص ٣٤-٣٥

٦٢- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ٩١

٦٣- سامية أسعد : القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، مج ٢، ع يوليو ١٩٨٢ ص٨٦

٦٤- يحيى حقى : دماء وطين ص٥٤

٦٥- السابق ص ٩٥

٦٦- السابق ص٨٧

٦٧- السابق ص٨٤

٦٨- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص١١٧

٦٩- يحيى حقى : دماء وطين ص ٢٥

٧٠- السابق ص ٢٧

٧١- السابق ص٢٨

٧٢- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص١١٧

٧٣- السابق ص ١١٤

٧٤- السابق نفسه

٧٥- السابق نفسه

٧٦- يحيى حقى : دماء وطين ص ٣٥

٧٧- السابق ص٥٠

٧٨- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١١٧

٧٩- يحيى حقى : دماء وطين ص ١٣٠

٨٠- السابق نفسه

٨١- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٣٠

٨٢- السابق نفسه

٨٣- السابق ص ١٣١

٨٤- السابق نفسه

٨٥- السابق ص ١٣٥

٨٦- يحيى حقى : دماء وطين ص ٣٣

٨٧- السابق ص٩٣

٨٨- السابق ص٦٣

٨٩- السابق ص ٩٢

٩٠- السابق ص ٥٩

٩١- السابق ص ٦٠

٩٢- السابق ٥٤

٩٣- السابق ٦٢

٩٤- السابق نفسه

٩٥- السابق ص ١١١

٩٦- شاكر مصطفى سليم : قاموس الأنثربولوجيا، جامعة الكويت، ط.١، ١٩٨٧، ص ٣٢

٩٧- يحيى حقى : دماء وطين ص ٨٣

٩٨- السابق ص ٥٨

٩٩- السابق ص٩٥

١٠٠- السابق ص٩٦

١٠١- السابق ص١٠٢

١٠٢- السابق ص٣٦

١٠٣- السابق ص ١٠٨

١٠٤- السابق نفسه

١٠٥- السابق ص ١٠٢

١٠٦- السابق ص ١٢٥

١٠٧- السابق ص ١٢٨

١٠٨- السابق ص ١٣٥

١٠٩- السابق ص ١٥٧

١١٠- السابق ص ١٥٨

١١١- السابق ص ١٦٢

١١٢- محمد الجوهرى : علم الاجتماع، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٨٤ ص ٧٠.

١١٣- عبد السلام العشرى : الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط.٢، ١٩٨٢، ص ١٠٢

١١٤- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٣٢

١١٥- السابق ص١٣٤

١١٦- مصطفى الضبع : رواية الفلاح وفلاح الرواية، سلسلة دراسات أدبية، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ ص ٢٣

١١٧- سهير القلماوى : مقدمة نقدية للرواية، القاهرة،مكتبة الأنجلو المصرية د.ت، ص ١٧

١١٨- عيسى عبيد :إحسان هانم، مطلعة السعادة بمصر ١٩٢١ ص ٣

١١٩- رشاد رشدى : فن القصة القصيرة مكتبة الأنجلو المصرية ص٦٩

١٢٠- يحيى حقى : دماء وطين ص ٢٠

١٢١- السابق نفسه

١٢٢- السابق نفسه

١٢٣- السابق ص ٤٢

١٢٤- السابق ص ٩٤

١٢٥- السابق ص٣٩

١٢٦- السابق ٤٧

١٢٧- عبد الفتاح عثمان : الأسلوب القصصى عند يحيى حقى، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت ص١٧١

١٢٨- يحيى حقى : دماء وطين ص ١٣٢

١٢٩- السابق نفسه

١٣٠- السابق نفسه

١٣١- جاستون باشلار : جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.٣، ١٩٨٧ ص٣٩

١٣٢- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٢١

١٣٣- السابق ص ١٢٢

١٣٤- رفقى بدوى : قراءات نصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ٤٧

١٣٥- عبد العزيز موافى : أفق النص الروائى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٥

١٣٦- ميجان الرويلى وسعد البازعى : دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، بيروت – الدار البيضاء، ط. ٥، ٢٠٠٧، ص ١٧٠-١٧٤

١٣٧- يحيى حقى : دماء وطين ص ٣٣

١٣٨- السابق ص ٣٦

١٣٩- السابق نفسه

١٤٠- السابق ص ٥٣

١٤١- السابق ص ٨٧

١٤٢- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى ص٤٤

١٤٣- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ٩٤

١٤٤- السابق ص٩٣

١٤٥- السابق ص ٩٢

١٤٦- يحيى حقى : دماء وطين ص ٥٠

١٤٧- السابق ص٣٢

١٤٨- السابق ص ١٥٥

١٤٩- السابق ص ١٥٦

١٥٠- السابق ١٦٠

١٥١- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ٩٧

١٥٢- السابق ص٩٨

١٥٣- السابق ص١٠٠

١٥٤- السابق ص٩٧

١٥٥- يحيى حقى : دماء وطين ص ٢٩

١٥٦- السابق ص٢٥

١٥٧- السابق ص ١٥٦

١٥٨- السابق ص١٥٧

١٥٩- السابق ص ١٥٦

١٦٠- السابق ص ١٥٧

١٦١– عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط.٨، د.ت، ص ١١٨

١٦٢– محمد عزام :فضاء النص الروائى مقاربة بنيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والإعلان، اللاذقية، سوريا ١٩٩٦ ص٢٠٧

١٦٣– حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى ص ٣٠

١٦٤– حميد لحمدانى : بنية النص السردى ص ٥٤

١٦٥– مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١١٤

١٦٦– نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الأصوات اللغوية،مكتبة غريب، القاهرة د.ت ص١٨

١٦٧– حميد لحمدانى : بنية النص السردى ص٥٤

١٦٨– يحيى حقى : دماء وطين ص ١٥٦

١٦٩– السابق ص١٥٧

١٧٠– السابق ١٦٥

١٧١– السابق ١٥٩

١٧٢– السابق ٨٧

١٧٣– إدوارد هال : البروكسيمياء أو علم المكان، ترجمة بسام بركة، العرب والفكر العالمى، ع.٢، ربيع ١٩٨٨، مركز الإنماء القومى، بيروت ص ٦٨

١٧٤– يحيى حقى : دماء وطين ص ١١٢

١٧٥– حبيب الشاروني : فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية، دار المعارف، القاهرة، ط.٢، ١٩٥٤، ص ٢٣٧

١٧٦– حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى ص٣٠

١٧٧– يحيى حقى :مجلة فصول المجلد الثانى، العدد الرابع ١٩٧٩،ندوة العدد ص ١٦٤

١٧٨– خالد الغربي : جدلية الأصالة والمعاصرة، قابس، تونس، د.ت ص ١٨٧

١٧٩– يحيى حقى : دماء وطين ص ٤٠

١٨٠– السابق ص١٠٩

١٨١- محمد بدوى : أسطورة المكان والشخصية، مجلة الراوى، جدة، ١٩٩٠، ص ١١٢

١٨٢- يحيى حقى :دماء وطين ص٤٠

١٨٣- السابق ص ٧٢

١٨٤- السابق ص ١٣٩-١٤٠

١٨٥- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى ص ٢٩

١٨٦- يحيى حقى : دماء وطين ص ١٣٠

١٨٧- مراد مبروك : بناء الزمن فى الرواية المعاصرة، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة مكتبة الأسرة ١٩٩٧ ص١٧

١٨٨- يحيى حقى : دماء وطين ص٣٢

١٨٩- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى ص ٤١

١٩٠- يحيى حقى :دماء وطين ص ١٥٧

١٩١- سيزا قاسم : بناء الرواية ص ١٥١

١٩٢- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٥٩

١٩٣- يحيى حقى :دماء وطين ص ١٥٥

١٩٤- السابق ص ١٦٠

١٩٥- السابق ص ١٩

١٩٦- السابق ص٢١

١٩٧- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٦٥

١٩٨- سمر روحى الفيصل : بناء الرواية العربية السورية ص٢٥٩

١٩٩- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٦٧

٢٠٠- سيزا قاسم : بناء الرواية ص ٢٥٠

٢٠١- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٦٦

٢٠٢- يحيى حقى : دماء وطين ص٣٤

٢٠٣- عبد الفتاح عثمان : الأسلوب القصصى عند يحى حقى ص٨٦

٢٠٤- يحي حقى : دماء وطين ص٣٤

٢٠٥- عبد الفتاح عثمان : الأسلوب القصصى عند يحى حقى ص ٩١

٢٠٦- مصطفى الضبع :إساراتيجية المكان ص١٥٧

٢٠٧- يحي حقى : دماء وطين ص١٢١

٢٠٨- السابق : ص١٢٢

٢٠٩- السابق ص١٠٩

٢١٠- السابق ص ١٢٢

٢١١- سيزا قاسم : بناء الرواية ص٨١

٢١٢- يحي حقى :دماء وطين ص ٣٣

٢١٣- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٧٨

٢١٤- يحي حقى : دماء وطين ص١٢٢

٢١٥- السابق نفسه

٢١٦- مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ص ١٦٧

٢١٧- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى ص٣٠

٢١٨- يحي حقى : دماء وطين ص ٣٩

٢١٩- السابق ص٤١

٢٢٠- السابق ص٥٣

٢٢١- السابق ص٥٤

٢٢٢- السابق ص٧٩

٢٢٣- السابق ص ١٣٢

٢٢٤- السابق ١٣٥

٢٢٥- السابق ص ٣٩

٢٢٦- عبد الرحيم الكردى : الراوى والنص القصصى، ط.مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٤٧

٢٢٧- السابق ص ٧٧

٢٢٨- السابق ص ٧٩

٢٢٩- يحيى حقى : دماء وطين ص ٥٠

٢٣٠- سمر روحى الفيصل :بناء الرواية العربية السوريةص٢٦٢

٢٣١- عبد الرحيم الكردى : الراوى والنص القصصى ص٨١

٢٣٢- يحيى حقى :دماء وطين ص٣١

٢٣٣- السابق ص٤٠

٢٣٤- عبد الرحيم الكردى : الراوى والنص القصصى ص ٩٢

٢٣٥- يحيى حقى :دماء وطين ص ٨٧

قائمة المصادر والمراجع

أولاً المصادر العربية

إبراهيم، نبيلة (الدكتور) :

١– نقد الرواية من وجهة نظر الأصوات اللغوية، مكتبة غريب، القاهرة د.ت.

إسماعيل،عز الدين (الدكتور)

٢– الأدب وفنونه، دار الفكر العربى، القاهرة، ط.٨ د.ت.

إسماعيل، قبارى محمد (الدكتور)

٣– علم الاجتماع والفلسفة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط.١ ١٩٨٤.

بحراوى، حسن (الدكتور) :

٤– بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط.١، ١٩٩٠

بدوى، رفقى (الدكتور)

٥– قراءات نصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

بدوى، عبد الرحمن (الدكتور)

٦– موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.١، ١٩٨٤.

الجوهرى، محمد (الدكتور)

٧– علم الاجتماع، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٨٤.

حقى، يحيى

٨– دماء وطين، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧.

رشدى، رشاد (الدكتور)

٩– فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية د.ت.

رشيد، أمينة (الدكتور)

١٠– تشظى الزمن فى الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

الرويلى، ميجان والبازعى، سعد

١١– دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، بيروت الدار البيضاء، ط.٥، ٢٠٠٧.

سليم، شاكر مصطفى (الدكتور)
١٢- قاموس الأنثربولوجيا، جامعة الكويت، ط.١، ١٩٨٧.
الشارونى، حبيب (الدكتور)
١٣- فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية، دار المعارف، القاهرة، ط.٢، ١٩٩٤.
صالح، صلاح (الدكتور)
١٤- قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط.١، القاهرة ١٩٩٧.
الضبع، مصطفى (الدكتور)
١٥- استراتيجية المكان "دراسة فى جماليات المكان فى السرد العربى "ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ضمن سلسلة كتابات نقدية ٧٩، القاهرة، أكتوبر .١٩٩٨
١٦- رواية الفلاح وفلاح الرواية، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية
عبد المعطى، على (الدكتور)
١٧- قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط.١، القاهرة، ١٩٩٧
عثمان،عبد الفتاح (الدكتور)
١٨- الأسلوب القصصى عند يحيى حقى، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.
عزام، محمد (الدكتور)
١٩- فضاء النص الروائى مقاربة بنيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والإعلان، اللاذقية، سوريا ١٩٩٦.
العشرى، عبد السلام (الدكتور)
٢٠- الأسلوب والأسلوبية، الدار العربى للكتاب، ط.٢، ١٩٨٢.
الغربى، خالد (الدكتور)
٢١- جدلية الأصالة والمعاصرة، قابس، تونس د،ت.
الفيصل، سمر روحى (الدكتور)

٢٢- بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.
قاسم، سيزا (الدكتور)
٢٣- بناء الرواية –دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط. ٢٠٠٠.
القلماوى، سهير (الدكتور)
٢٤- مقدمة نقدية للرواية، مكتبة الأنجلو المصرية د.ت.
الكردى، عبد الرحيم (الدكتور)
٢٥- الراوى والنص القصصى، ط.مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٦.
لحمدانى، حميد (الدكتور)
٢٦- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر، ط.٢، بيروت الدار البيضاء .١٩٩٣
٢٧- أسلوبية الرواية، ط. الدارالبيضاء، منشورات أدال، ١٩٨٩.
مؤنسى، حبيب (الدكتور)
٢٨- فلسفة المكان فى الشعر العربى، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
مبروك، مراد (الدكتور)
٢٩- بناء الزمن فى الرواية المعاصرة، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة مكتبة الأسرة ١٩٩٧.
مرتاض، عبد الملك (الدكتور)
٣٠- فى نظرية الرواية _بحث فى تقنيات السرد –،عالم المعرفة، الكويت، الجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عدد (٢٤٠)، ديسمبر ١٩٩٨.
المرسي، د.على على، والشاذلى، د. محمد محمد :
٣١- علم البيئة العام والتنوع البيولوجى، سلسلة الفكر العربى لمراجع العلوم الأساسية، ط.١٤٢٠،١هـ/٢٠٠٠م، دار الفكر العربى، القاهرة.
موافى، عبد العزيز (الدكتور)

٣٢- أفق النص الروائى، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.

ثانياً : الكتب المترجمة :

باشلار،جاستون

٣٣- جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.٣، ١٩٨٧.

بوتور، ميشال

٣٤- بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيو، منشورات عويدات، بيروت ١٩٧١.

بير، جورج

٣٥- فضائل الفضاءات، ترجمة عبد الكريم الشرقاوى، دار توبقال للنشر، ط.١ ٢٠٠٠.

جريبيه، آلان روب

٣٦- نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة د.ت.

جولد مان، لويس وآخرون

٣٧- الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن حدو، منشورات عيونالبيضاء، المغرب، ط.١، ١٩٩٨.

دوران، جلبير

٣٨- الأنثربولوجيا (رموزها /اساطيرها / أنساقها)، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ط.٢، ١٩٩٣.

ديفيز،ب.س

٣٩- المفهوم الحديث للزمان والمكان، ترجمة ماهر السيد عطا، ط. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

فاليط، برنارد

٤٠- النص الروائى تقلبات ومناهج، ترجمة رشيد بن حدو، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط.١، ١٩٩٩.

لوج، ديفيد

٤١- الفن الروائى، ترجمة ماهر البطوطى، الكجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط.١، ٢٠٠٢.

لوك، بيرسي :

٤٢- صنعة الرواية، ترجمة د. عبد الستار جواد، دار مجدلاوى، عمان الأردن، ط.٢، ٢٠٠٠.

ثالثاً الدوريات

أسعد، سامية (الدكتور)

٤٣- القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، مج ٢، ع يوليو ١٩٨٢.

بدوى، محمد :

٤٤- أسطورة المكان والشخصية، مجلة الراوى، جدة، ١٩٩٠.

حليفى، شعيب (الدكتور)

٤٥- النص الموازى، مجلة الكرمل، قبرص ع ٤٦، ١٩٩٢.

على خليل، لؤى

٤٦- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل –يونية ١٩٩٧، مج ٢٥.

هال، ادوارد (الدكتور)

٤٧- البروكسيمياء أو علم المكان، ترجمة بسام بركة، العرب والفكر العالمى،ع٢، ربيع ١٩٨٨، مركز الإنماء القومى، بيروت.