وتحدث الوقائع في المكان
قراءة للمكان في قصص (غانم الدباغ) القصيرة

د. وجدان توفيق الخشاب*

ملخص البحث :

تعامل القاص مع المكان في أنه يحضر شخصياته حيناً في مكـــان مـــا لا تنتقـــل جسديا منه ، بل تحقق إنتقالا فكرياً عبر الاسترجاع لأماكن اخرى ، فيما يمنح شخـــصيات اخرى انتقالات جسدية من مكان لآخر . وقد يحصر أبطال قصصه في أمـــاكن تنافذيـــة ، تعبيراً عن مأزق الوعي بالواقع لا بالانـــصهار فيهـــا ، ولا بـــالانعزال التقريبـــي عنـــه وإخضاعه للمناقشة والتأمل .

وفي الوقت ذاته يعمد القاص الى الوصف المركب للمكان غالباً فيما يمنحه دلالات أعمق ، وقد أفاد من الطبيعة لتكون معادلاً لذات الشخصية أو لتواكب الحدث القصصي .

Reading of the place in Ghanim Al – Daghbagi short story

Dr. Wijdan Tawfeeq. Al-Khashab

Institute of fine Arts for Girls

The start story writer deals with the place to which his characters come mentally but not physically through flashbacking other places. On the other hand, he gives other characters physical transmissions from one place to another.

He may confine his protagonists to certain plays in order to express the crisis of the consciousness of reality. This can not be done through retrospection, isolation submitting it to discussion and contemplation.

At the same time, the short story writer depends on the compounded description of the place, there be giving it deeper implications. He uses nature to be in conformity with the self or to be harmonies with the fictional action.

---

* مدرس مساعد / معهد الفنون الجميلة للبنات .

خطة البحث :

الملخص

خطة البحث

المبحث الأول : مدخل

١-مفهوم المكان

٢-أنوع الأمكنة

المبحث الثاني : الوصف إسلوباً لتعرف المكان

١-أنوع الوصف

٢-وظائف الكطبيعة

٣-وصف الطبيعة

الخاتمة

مكتبة البحث

المبحث الاول : المدخل

١ـ مفهوم المكان:

ينطلق الفلاسفة والمفكرون في محاولاتهم لتحديد مفهوم المكان من منطلق يقوم على عد المكان ابعادا هندسية وحجوما ملموسة تخضع للقياس والتغيير، ويقبل المكان احتواء ما يفرض عليه من ذوات وأشياء تقع فيه او تنفصل عنه، وهو بالتالي مفتوح يستقبل او يودع، ويحمل هذه الصفات وهو داخل الى ساحة القص حيث الألفاظ في تواردها وتشكلها تعمل على نقل المكان من عالم القاص التخيلي الى عالم القارئ عبر الشخصيات لأن شخصيات القص لا يمكن ان تخلق وتتحرك إلا وتضمها أمكنة تكون أرضية لواقعها واحداثها، وبهذا يصبح المكان ((وسطا ديناميكيا تتجسم من خلاله تلك الشخوص التي تأخذ في مسارها خطا مزدوجا متناقضا... فهي حينا في حال من التداخل والتشابك، وحينا آخر تتنافر وتتباعد فتبدو في شكل وحدات درامية منفصلة، توحي بمدى ما تتميز به كل شخصية من استقلال، واكتفاء ... وبالتالي فهي رهينة عالمها الخاص او

تجربتها الإنسانية الفريدة))[١]. وهذا العالم الخاص قد يُلجيء القاص أحيانا الى وصف خلفية موسعة او يركز على جزيئات صغيرة [٢] ، وفي الحالتين يحتاج الباحث– كما يقول بعض الباحثين – إلى عناصر ثلاثة ((المفاجأة والإحاطة والشروع ثلاثة قوة تمكننا من الدخول الى المكان ونحن مسلمين[*](كذا)، فالطريقة في فهم المكان لا تتم الا بالسيطرة عليه باحتوائه بالمعرفة الكاملة له))[٣] ، وهذه المعرفة تتأتى من أمكنة عرفها القاص وخبرها ثم اختزنها في ذاكرته ليدفع بها أخيرا الى بؤرة نظر راويه، ويكون بهذا قد اخضع مخيلته وقدراته الإبداعية لتخليقها في النص، بما يحاكي او يتماثل مع ما يراه القارئ عيانا ويتلمسه ويتعايش معه من أمكنة، مما يجعله ((يحس بالانطباع والنكهة والأصوات والجو المألوف الخاص به))[٤] وبالتالي تتحقق الالفة بين النص ومتلقيه لأن المشهد المكاني يضفي على القصة ((سمة الواقع الموضوعي الخارجي وسمة الواقعة – حدث القصة –))[٥].

ان القاص وهو يعمل على تشييد عالمه القصصي، ومكوناته ومنها المكان، يراعي ان يكون ((بناؤه له منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وان لا يتضمن اية مفارقة وذلك لان من اللازم ان يصبح هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه او البيئة التي تحيط بها،حيث يكون بإمكان بنية الفضاء الروائي ان تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية،بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليه))[٦] وهذا التأثير المتبادل هو ما سبق ان أكده فيليب هامون اذ أعلن ان ((البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها الى الفعل حتى انه يمكن القول بان وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية))[٧].

ومن المنطلق نفسه سعى بعض الباحثين الى التأكيد ان المكان ((قد يكتسب سمات الشخصية الحية، ويتم تحديد ادوار الشخصيات الروائية بمدى عمق ارتباطها بالمكان))[٨] حيث ان ((المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل من القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة))[٩].

يختلف الباحثون في إطلاق المصطلحات على ما يخص المكان فحميد لحمداني يميز بين مصطلحي (فضاء) و (مكان) قائلا ((الفضاء اشمل، وأوسع من معنى

المكان. والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فان فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا انه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى او المنزل، او الشارع، او الساحة، كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، لكن اذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية))[١٠].

اما انطوان المقدسي فيقترح هذه الملاحظات:

((اقول (مكان) حيث تتواجد الاشياء بذاتها.

و(فسحة) حيث العناصر رموز وخطوط واشكال مستقلة هي وعلاقاتها ببعضها، ومن علائق الاشياء ببعضها الى الاشياء ذاتها. وتوحي (فضاء) ... بوعاء ضخم بوسعك ان تضع فيه ما شئت من أشياء ورموز وصور))[١١] ، من هنا سيعتمد البحث مصطلح (مكان) بديلا لمصطلح (فضاء) الذي يبدو أكثر صلاحا لاستعماله في الأعمال الروائية ، اما القصة القصيرة فهي العالم الأصغر فيبدو لي استخدام مصطلح ..(مكان) هو الأقرب الى القصة القصيرة من الرواية.

قبل البدء بدراسة أنواع الأمكنة التي تموقعت فيها شخصيات غانم الدباغ، تحاول الباحثة الدخول الى عالم البحوث التي درست المكان وطروحات منظريها التي ترجمت الى العربية نظرا لكونها أسسا انطلقت منها واعتمدت عليها طروحات الباحثين العرب في دراساتهم للمكان التي تعد حديثة الى حد ما.

يقف غاستون باشلار[١٢] في طليعة الباحثين الذين حاولوا تخليق تصور نظري تتبني عليه دراسة المكان، ولا سيما دراسة المكان الأليف المتمثل في البيت لكون أكثر ذكرياتنا محفوظة فيه، واننا نعود الى مكونات البيت من قبو وعلّية وأركان منعزلة ودهاليز وأروقة دوما في أحلام يقظتنا[١٣] ، وبهذا الصدد يوضح بعض الباحثين طروحات باشلار على أنها سعي الى ((دراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد او الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة، او في الأماكن المنفتحة، الخفية او الظاهرة، المركزية او الهامشية ... وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب والقارئ معا))[١٤].

يمنح باشلار المكان وظيفة اذ يعلن ((في بعض الأحيان نعتقد اننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين ان كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة ان يمسك بحركة الزمن، أن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفا. هذه هي وظيفة المكان))[١٥].

اما رولان بورنوف فقد طرح فكرة دراسة المكان عن طريق كشف علاقاته وترابطاته مع عناصر القص من شخصيات وأحداث وأزمنة ((المكان إذن سواء أكان (واقعيا ام خياليا) يبدو مرتبطا بل مندمجا بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث او بجريان الزمن))[١٦].

وبهذا يمتلك المكان تأسيسا ضروريا تجري على رقعته عناصر القص، وهي تتكاتف لتقدم خيال الكاتب أشبه ما يكون الى الواقع، هذا الترابط الحميم كان منطلقا أيضا للباحثين ويليك ووارين في عرضهما لفكرة التطابق بين الشخصية والمكان الذي تتوجد فيه ويتحول المكان بفعل ذلك الى ((تعبيرات مجازية عن الشخصية، ان بيت الإنسان امتداد له. فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان))[١٧] ، من هنا يكون المكان معادلا للشخصية في أفكارها ومشاعرها وطابع سلوكها العام.

ويندفع ميشال بوتور في طروحاته لدراسة المكان إلى ملاحظة الأشياء التي تتوافر في المكان وتبني علاقتها معه ومع الشخصيات ((إن للأشياء تاريخاً مرتبطا بتاريخ الأشخاص، لان الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه؛ فالشخص وشخص الرواية ونحن أنفسنا، لا نشكل فردا بحد ذاتنا، جسدا فقط، بل جسداً مكسواً بالثياب، مُسلحاً فبعض الحيوانات لها مخالب، والبعض الأخر لها مناقير حادة أو قرون، والإنسان لا يستغني عن الأسلحة التي صنعها خوفا من الانقراض. إن الإنسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري كما يخص هذا العش هذا النوع من الطيور))[١٨].

لكن (يوري لوتمان) أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية، منطلقا من فرضية تُعرِّفُ الفضاء بأنه: مجموعة متكاملة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات، والوظائف والصور، والدلالات المتغيرة) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات

المكانية المعتادة (كالامتداد والمسافة) بل ان لغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع، فمفاهيم مثل : الأعلى/ الأسفل، القريب/ البعيد، المفتوح/ المغلق، المحدود/ اللامحدود، المنقطع/ المتصل، كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية. ويعهد لمفهوم الحد الذي تبناه لوتمان بوظيفة تقسيم فضاء النص إلى فضائين صغيرين غير متقاطعين، وفقا لمبدأ أساسي هو انعدام قابلية الاختراق، حيث تكون البنية الداخلية لكل منهما مستقلة ولا منفذ لإحداها على الأخرى، على انه قد يوجد من بينهم من يستطيع غشيان هذا الفضاء أو ذاك ضدا على الحواجز أو الحدود الفاصلة بين الفضاءات. ويكون مفهوم الحد بهذا قد وَضَعَنا أمام طائفة من التقابلات والارتباطات التي تدمج الأشكال السردية في أشكال الفضاء التخيلي وتجعل الأماكن أما مباحة أو محصورة ولا يجوز اختراقها بغير قانون مكتوب أو تجاوز القيود التي تنظم الوجود الاجتماعي[١٩].

ليست الدراسات العربية التي اتخذت من المكان عنصرا مهما وأساسا في القص، كثيرة قياسا على عناصر القص الأخرى التي أفردت لها البحوث حيزا كبيرا من مساحتها. لنقف مع دراسة غالب هلسا للمكان الروائي لكونها رائدة في هذا المجال ٠ رغم تأثره بباشلار عندما ترجم كتابه (جماليات المكان) – إذ قدم تصنيفا للأمكنة داخل القص:

١ـ **المكان المجازي**: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، انه سلبي، مستسلم، يخضع لأفعال الأشخاص.

٢ـ **المكان الهندسي**: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.

٣ـ **المكان** : تجربة معاشة داخل العمل الروائي، وهو قادر على اثارة ذكرى المكان عند المتلقي. وتتخذ هذه التقسيمات من طروحات باشلار منطلقا لها[٢٠].

أما سيزا قاسم فقد درست المكان انطلاقا من كونه مكانا خياليا يبنى وفق علاقة: فوق/ تحت، وجاء الفصل الثاني منصبا على الوصف المكاني:

طبيعته ووظائفه وعلاقته بالسرد وتقنياته[٢١].

ويعمد حسن بحراوي في دراسته للمكان الى نظرية يوري لوتمان، فجاء تقسيمه للمكان على النحو الاتي:

١ـ **اماكن الاقامة الاختيارية**: درس فيها فضاء البيوت.

اماكن الاقامة الاجبارية: درس فيها فضاء السجن ورموزه وتوقف عند فضاء الزنزانة والفسحة والمزار بوصفها مكونات لفضاء السجن.

٢ـ **اماكن الانتقال**: وتنقسم في طروحاته الى:

- اماكن الانتقال العمودية: فضاء الاحياء الشعبية/ الراقية.
- اماكن الانتقال الخصوصية: فضاء المقهى[٢٢].

وأفاد حميد لحمداني من طروحات المنظرين الأجانب أمثال هنري متران وجورج بولي ليضع تقسيما لما اسماه (الفضاء الحكائي) بديلا عن المكان:

١ـ **الفضاء معادلا للمكان**: أي الحيز المكاني او الفضاء الجغرافي في الرواية الذي يثير ذكريات المتلقي عند ذكره.

٢ـ**الفضاء النصي**: ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق.

٣ـ **الفضاء الدلالي**: ويشير الى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

٤ـ **الفضاء منظورا**: ويشير الى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها ان يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه المسرح[٢٣].

ومن الدراسات النقدية العراقية التي اعتمدت على الطروحات النقدية لباشلار، دراسات ياسين النصير وقد اتخذت النتاج الروائي العراقي ميدانا لتطبيقاتها، وسيكتفي البحث بالوقوف لدى تقسيماته للمكان إكمالا للفائدة:

١ـ**الأمكنة المفترضة**: وهي أمكنة تخيلية افتراضية تنشأ بتأثير الخيال كاشفة عن مصداقية الواقع المفترض.

٢ـ**الأمكنة الموضوعية**: ويعني بها السجون والمنافي والأمكنة النائية، وغالبا ما تستخدم كعاكس لتذكر الأماكن المفتوحة.

٣ـ**أمكنة البعد الواحد**: وهي أماكن عامة، لا تكتسب هوية مميزة لانها تمنح فرصة للاهتمام ببناء الشخصيات وأفكارها[٢٤].

يضاف إلى جهد ياسين النصير جهود الأكاديميين أمثال شجاع مسلم العاني وإبراهيم جنداري الذي تعد أطروحته (الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا) رائدة لتخصصها في دراسة الفضاء الروائي وغيرهما.

لقد عمدنا إلى استعراض الجهود النقدية في دراسة المكان لباحثين أجانب، وعربا وعراقيين، كمحاولة استقصاء لأن البحوث التي تدور عن المكان لا تزال تبحث عن تكاملها واستقرارها، وكما يقول هنري متران ((لا وجود لنظرية مُشكَّلةٍ من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة))[٢٥].

٢ـ انواع الامكنة:

انطلاقا من كون المعرفة – اية معرفة – ليست قارة بشكل نهائي بل انها تُغيَّر فتُنمَّى وتُطور بديمومة متواترة، تحاول الباحثة ايجاد مرسى صغير لفكرتها حول الامكنة من خلال استقصاء قصص الدباغ وموقع الراوي مكانيا، وقد تَشَكَّل استنتاجٌ يعتمد تقسيم الامكنة الى مواقع اصغر:

١ـ موقع تنافذي.

٢ـ موقع حركي.

فالموقع التنافذي يتخذ منه الراوي نافذة ينفتح على مواقع أخرى، وهذا الانفتاح معتمد على الحركة الذهنية للراوي في استحضاره أماكن أخرى حسب المثير، فالشخصية تتقوقع في هذا المكان، وتنبش ذاكرتها الصورية لتنقل الأماكن الأخرى إلى القص، فهو موقع يكاد يكون قارا للشخصية.

أما الموقع الحركي فهو موقع تتحرك في مجالاته المختلفة شخصية رئيسة فتنتقل مثلا من البيت الى الدائرة ا والى أي مكان آخر.

لنحاول مقاربة بعض قصص الدباغ التي تتضح فيها تطبيقات للمواقع، فمثلا قصة (الماء العذب) تعتمد على:

الموقع التنافذي

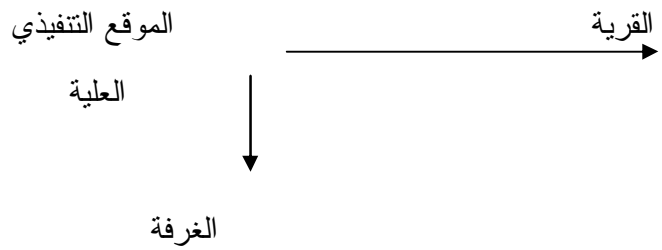
المدينة ← غرفة المعلم → القرية

كون الراوي – متماهيا مع معلم القرية – متخذا من غرفته في القرية موقعا تنافذيا، فهو يقدمه لنا عبر مسرحة جزء منه، وهو السقف ((وأضجره التحديق في سقف الغرفة يعد أخشابه، عشرون خشبة لونها سخام الدخان المغبر. عشرون خشبة أحداها معوجة في وسطها، يبرز منه نتوء علق فيه كيس الطحين بعيدا عن الجرذان))[٢٦] هكذا قدم الراوي موقعه ليؤكد هذا فيعلن ((وإذ يتطلع عبر الكوة نحو الطريق المؤدية الى الحقول... يلمح كآبة الخريف تُولي في هبات من النسائم الباردة، تعلن قدوم الشتاء... فموسم البذار انتهى، والأرض الجافة التي حرقتها الشمس تزداد عطشا يوما بعد يوم... والسماء تتبرقع بغيوم تشرين الخفيفة يدفعها اعصار من الغرب يحمل بقايا هشيم الموسم المبعثر، ما تلبث ان تلفه دوامات تطارد خرقا ونفايات بالية تتكور فوق الروث المنشور وقودا للشتاء))[٢٧]. فهل يمكن للراوي ان يتطلع الى هذا المنظر الشاسع عبر كوة الغرفة برؤية عيانية ام برؤية ذهنية؟

تبدو الرؤية هنا ذهنية تماما والراوي لا يمكن ان يلم بمنظر بهذا الاتساع عبر كوة!

يؤكد هذا الموقع التنافذي استرجاعه لموقع آخر وعبر الرؤية الذهنية أيضا ((أناسا ... غير هؤلاء كلهم، ينتشرون في البلد بعد المساء، يلبسون الأناقة، ويخطرون في شوارعها، يلبثون بعيدين عن دورهم حتى هزيع الليل الاخير....))[٢٨]. انها المدينة التي استعاد الراوي ذكرى منظرها عبر ذهنه. وهذه الغرفة هي ذاتها التي شهدت لقاءه الخاص بترفة وهي تشكل موقعا تنافذيا أيضا، انه يتقدم نحو ترفة في الغرفة ذاتها، لكنه يستذكر

مكانا آخر وعبر رؤيته الذهنية ايضا هو غرفة البغي ((وتذكر ... تذكر يوما بعيدا .. يوما من أيام مراهقته... كانت أول تجربة له... وهذه الرعشة السارية من أخمص قدميه تواكب خطاه المتقدمة بانخذال نحو (ترفة) ... هي اول ما استعر فيه حين ولج غرفة البغي حينذاك ...))[٢٩]. هكذا اتخذ الراوي موقعا محددا لينطلق منه الى مواقع اخرى عبر رحلة ذهنية استذكارية. وفي قصة
(الوباء) يمكن ان نلاحظ الترسيمة الاتية:

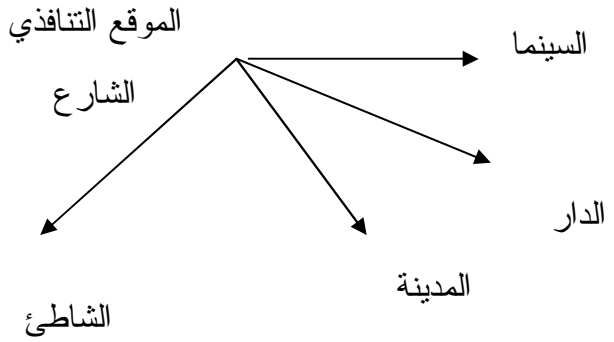


يتماهى الراوي مع (ربيعة) الشخصية الرئيسة وهي تعاني قسوة من جراء معاملة عائلة زوجها لها، وحين يمرض الصغير سعدون تامر العائلة زوجها حمدون بعزلها ((حين أنبأها ان تعتزل مع الصغير في العلية، امتزج احساسها بهوانها عليه))[٣٠] هكذا تموقعت الشخصية في علية الدار مع طفلها بعد ان ((استعير سلم من الجيران، ودُفِعَ بهما الى العلية))[٣١] هكذا فُرضت عزلة مكانية على ربيعة لتصف هذا الموقع ((سقفها تطاله اصابع يدها وهي جالسة وحنطة الموسم– جني يديها وهي بكر في القرية – تملأ المكان))[٣٢] هذا المكان المحدد الضئيل المساحة والمغموس بالعتمة[٣٣] ايضا.

فيما تتلقى عبر حاسة سمعها ((الضجة من تحتها في الغرفة عندهم وعبر الباب الى فناء البيت))[٣٤]. وبحثا عن منفذ ما تضيء ذاكرتها استرجاعات لمشاهد من مكان اخر هو القرية ((هناك في ليلة عند البيادر...))[٣٥] حيث القرية وصديقتها شمسة والقمر والحصاد، فضاء مفتوح ملون بالفضة ونقاء البراءة.

فالشخصية تتقوقع في علية مظلمة يركن فيها جسدها، وتمارس في الوقت نفسه عبر استرجاعات الذاكرة انتقالا مكانيا تارة الى القرية واخرى الى الغرفة والى السماء باحثة عن مكان مضيء، آمن، مفتوح فمن ((خلال ضوئه يصبح المكان انسانيا))[٣٦].

وفي ما يخص دراسة المكان في قصة (الموت والضجر) يمكن ان نجد الترسيمة الاتية:



ينطلق الراوي مُفتتحا قَصَّه بتأشير الحادثة بأنها دهس ، وبالتالي فمكانها الشارع ((قبل ان ينفض الحشد، ومن ثغرة صغيرة اتيح له مجال الرؤية... وقد ايقن من نثار الكلام حوله، انه قد دهس))[٣٧]، حاول ان يفهم لكنه لم يستطع رؤية ما حصل لجسده برؤية عيانية فتحول الى رؤية ذهنية ((لم يره لكن شبحه كان يملأ خياله ...جثة.. ودم... والعين الوحيدة زائغة برعب))[٣٨]. ومن هذا الموقع الذي تقر فيه الشخصية، تبدأ بايقاظ الذاكرة فتدفع بالاشخاص والاماكن الى ساحة القص، فيتذكر مثلا السينما حينما كان صديق يدعوه:

-تذهب للسينما!

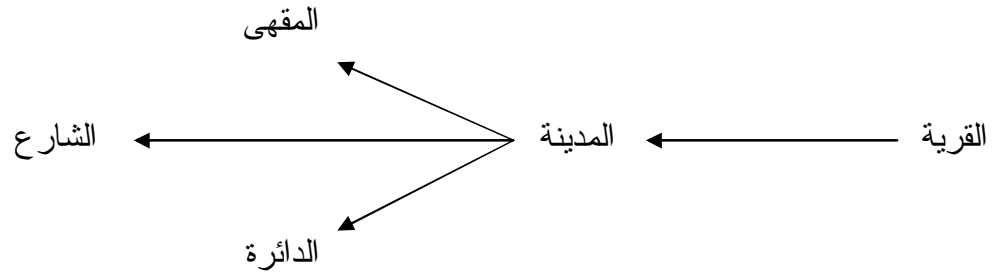
(....) سيذهب، سيشنق رقبته ساعيتن، يحدق خلال الظلام في ركبة جارته... ينفعل مع احداث الفلم، يتأخر بعض الرواد... يرمق الاخريات بشبق))[٣٩] فالسينما موقع يطل عليه الراوي مع شخصيته متذكرا الظلام وما يتيح له من تحديق قد لا يُسمَحُ له به في النور، وتشكل في الوقت نفسه حافزا للشخصية لتحمل الالام الجسدية.

وتنتقل الذاكرة مرة اخرى من موقعها التنافذي فتزج بحافز اخر في تذكر مكاني ((الدار البعيدة)) مع شيء من مستلزماتها ((فمنهاج التلفزيون تافه))[٤٠]، انه جزء من

مستلزمات الدار الا انه يوقظ شعور الملل، الملل الذي يتملكه الان فيلوب هو و ((المدينة تلوب))[٤١] ليشكل مجموعة من محاولات الحركة الذاكراتية لا الجسدية والالتصاق بالاماكن والاصدقاء بديلا لعدم قدرة (هو) على الحركة من موقعه الذي كَوَّنَ بالتالي موقعا تنافذيا يطل منه على مواقع اخرى[٤٢].

٢ـالموقع الحركي:

اما ما يخص الموقع الحركي وهو موقع تمارس الشخصية انتقالاتها عبره فنقف مع قصة (عمل في المدينة) أنموذجا :



في افتتاحية القص يعلن الراوي عن موقع الشخصية، وهو ينظر بعينها ((في المنعرج المقبل سيستقيم أمامه الطريق))[٤٣] فهو في طريق عودته من المدينة إلى قلعة سيد محسن مسترجعا رحلته الى المدينة القريبة تحفزه رغبة الحصول على عمل، في المقهى تدور عينا الراوي مع عيني عبد (الشخصية الرئيسة) في نظرة تستقصي وتصف المقهى، ثم ينتقل إلى دائرة البلدية باحثا عن عمل فيكتفي بنظرة عجلى، وهو في طريقه إلى غرفة الموظفين، ويقف طويلا في الشارع بصحبة المكنسة واصفا سواقي المدينة وروائحها ليعود مرة أخرى إلى الطريق الممتد إلى القرية حين كانت العتمة تبدأ زحفها نحو الأشياء، ويبقى الإيقاع حزينا بائسا ويائسا رغم تبدل الامكنة.

وفي قصة (السكون) يتحرك الراوي متنقلا بين :

البيت ← ضاحية بعيدة ← مجلس قريب ← الملهى ← عيادة الدكتور

فيفتتح قَصَّه بتحديد زمان ومكان الحدث وكذلك قيمته ((وأنا مسترخ وقت الظهيرة، خيل إلي أن اصواتا ناعمة تتسلل الى اذني عبر الجدار الذي يفصلنا عن الدار المجاورة))[٤٤]، وتحرك هذه الأصوات، مصدرها وسببها رغبة تحكم الراوي وتدفع به للقيام برحلة بحث عن معرفة، فتحاول اولا نبش مكنون الذاكرة وحين تفشل تحمل سؤلها وتدور((ذهبت الى عجوز من أقارب أمي، تسكن ضاحية بعيدة عن المدينة، سلكت اليها طريقا تمر بمنازل مشيدة بالطين تتخلل دروبها مجاري المياه الآسنة والحفر والأخاديد))[٤٥] ، ولا تعطي هذه الرحلة المكانية جوابا للراوي، فيبادر الى رحلة مكانية أخرى ((يسكن في حي قديم من أحياء المدينة، قريب لامي (.....) وكان يقيم في داره مجلسا أسبوعيا في ايام الجمع لأصدقائه ووجهاء المحلة))[٤٦]، ولا تسفر رحلته الى مجلس القريب عن جواب شاف، فينتقل إلى الملهى ليلتقي (ناهدة) وكان الحوار عقيما تماما، فيغادره الى عيادة الدكتور (س....) التي تقع في قلب المدينة[٤٧]، ولا يأخذ أكثر مما اخذ في جولاته السابقة، لتنتهي القصة وجولات البطل المكانية لا تمنحه جوابا.

اعتمدت مجموعة (سوناتا في ضوء القمر) على التزام الشخصية الرئيسة بمكان واحد أي ما اسماه البحث بالمكان التنافذي، وهذه السمة الخاصة بهذه المجموعة انما تحمل دلالتها في التعبير ((عن العجز وعدم القدرة على الفعل او التفاعل مع العالم الخارجي أي مع الاخرين))[٤٨] هذا العجز والانعزال الذي بدا متحكما في قصص هذه المجموعة على نحو لافت للنظر[٤٩].

المبحث الثاني: الوصف اسلوبا لتعرف المكان

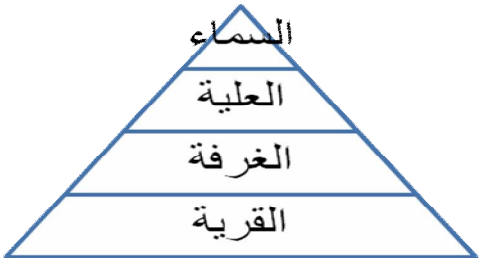
١ـانواع الوصف:ـ

يمكن تقسيم الوصف من خلال علاقته بالسرد الى:

أ ـ الوصف البسيط: ويُعطى من خلال جملة وصفية مهيمنة قصيرة لا تحتوي الا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى ويكون ذلك حين يتم الاستغناء عن الاجزاء والصفات، وهذا النوع من الوصف لا يستطيع مجاوزة دلالته المسخر لها من قبل السرد [٥٠]. ونجد نماذج في هذا الوصف كثيرة مثلا ((في الحي القديم رآها))[٥١] يكتفي الراوي بصفة وحيدة للحي هو كونه قديما ويؤكد هذه الصفة في حضور سطري اخر ((اصبح الحي العتيق

منتجعه في الامسيات))[٥٢] ومن هنا تنشأ دلالة القدم لتلمح الى انعام رغبة التغيير التي تنطبق على بيوت الحي وسكانها، وهذا ما ستؤكده الاحداث اللاحقة في القصة في ما يعمد الراوي (وهو الشخصية الرئيسة) في قصة (تلك الليلة) الى تقديم وصف بسيط لعربة القطار، التي تمثل موقعا تنافذيا، ((فانتشرنا على مصاطب العربة الخشبية ولمحت انها خالية من التيار الكهربائي لضرورات الحرب))[٥٣] فيكتفي الراوي بذكر المقاعد الخشبية ملمحا الى دلالة المكان غير المريح ثم يأتي تأكيده على الظلمة لأنها عامل مساعد للسرد في تهيئة الاجواء لمغامرة حاولتها (هي) تَهرَّبَ منها (هو).

بـ الوصف المركب: ويقصد به الوصف الذي ينصب على الشيء الموصوف (العنوان) الذي ينتمي اليه السرد الروائي، شريطة كون هذا الوصف معقدا، اما بفضل الانتقال من الموصوف الى أجزائه ومكوناته، او بالانتقال الى المحيط الضام لهذا الموصوف او المضموم ضمنه[٥٤]. ويمكن ان نقف على امثلة هذا الوصف في اكثر من قصة وسنختار قصة (الوباء) لما تمنحه لنا من تمثيل هرمي للمكان:



هي جملة أمكنة تحكمها عين واحدة هي عين الراوي المتماهي مع ربيعة ويساعد الشكل الهرمي على الاحالة الى البنية الفوقية (السماء – العلية) والبنية التحتية (الغرفة – القرية) فنراها ((زحزحت رأسها مع انغماس العلية بالعتمة، لتصيب شعاعا من نجمة تطل عليها من كوة السقف، تهديها الى موطن ما في السماء.

هل يراها...؟))[٥٥]

انها محاولة الصعود الى قمة الهرم (السماء) والبحث عن نور نجمة يطل من كوة صغيرة لتنتقل الى ما هو أنور وأعمق تأثيراً (هل يراها .....؟)) – الله – بدلالة النور والقدرة والعدالة، ولا تجد لنفسها جوابا آنياً بل تحقق انتقالة إلى قاعدة الهرم (القرية)

متجاوزة وسطه (الغرفة) فتستذكر مكانا آخر في ليلة عند البيادر وصديقتها ونور القمر وذهب الحصاد، هذا الفضاء المفتوح تنعشه الألوان المتأرجحة بين الفضة المنصبة من السماء على الذهب المكوم والمنثور على الأرض[٥٦]، إنها ثنائية الفضاء المفتوح (سماء – ارض) ثنائية متقابلة تلتم على دلال النور، العدالة، الجمال.

في ما تظل الغرفة (وموقعها وسط الهرم) مليئة بضجة العائلة وحركتها وأحاديثها التي تنبض بالحياة، فهو موقع نابض للعائلة، وفي الوقت ذاته اظلم في عيني ربيعة وهي تستذكر صور حماتها آمرة:

–ربيعة انزعي الفوطة.... ربيعة طبيخك مالح ... طبيخك فاهي ... ربيعة من قدومك الى الدار حلت بنا المصائب))[٥٧].

وبهذا يكون الراوي قد حقق وصفا للمكان بتوزيعه إلى مناطق هرمية قمتها السماء وقاعدتها القرية، وتأثير هذه المواقع في شخصية ربيعة، لأنه يراها من منظارها هي، لا من منظاره المنفصل عنها.

ويركن الراوي الى حجرة الدرس في بيت ايفون ، الشخصية الرئيسة في قصة ..(حكاية من المدينة القديمة) ليرى بعيني المعلم، ويخبر عن احد أجزاء الدار، حيث الحائط أمامهما

(نبيل وايفون):

((على الحائط أمامهما يتدلى المسيح... وصليب من البرونز يتعانق مع غصني زيتون، وفي الخزانات الجدارية مزهريات قديمة موشاة بالورود لطباق وصحون خزفية... بدأ يتعامل بألفة مع اجواء الدار))[٥٨].

فالصليب معلق أمامها حاملا دلالة النبوة والطهر والبراءة، وغصن الزيتون بما يحمل من خضرة دائمة على مدار الأيام، ولكنه في الوقت ذاته يحمل دلالة لما سيحصل لايفون وعائلتها كونها عائلة مسيحية تعيش في ظل ظرف سياسي معين عانت منه البلاد.

والبرونز شبيه الذهب، فالعائلة في وضع مالي متوسط، وبهذا تكون فاقدة للحماية والعز والجاه الذي كان يقوم آنذاك على مبدأ الغنى والأملاك، مما سيجعل العائلة عرضة

للغدر والإساءة وهذه دالة أخرى، وفي الخزانات الجدارية تكمن الشواهد التاريخية لتعرق الأسرة وتجذرها ضمن عادات العوائل بتوارث المزهريات والآنية الخزفية عبر الأجيال، فهي تحمل بنيتين: السطحية، تزيين، والعميقة تحمل إشارة تواصل الأجيال وامتدادها مع المكان والزمان، فالحائط مرآة للماضي السحيق (المسيح) والماضي الأقرب (الأجداد) والحاضر (عائلة ايفون)، فلم تقف عين الراوي لتصف الحائط بل لتصف أشياءه وصفا مركبا يحمل دلالات اشارية تراها بصيرته الواصفة في القص.

٢ـ وظائف الوصف:

نهض التعامل مع المكان في القصة على منظورات شتى، تنوعت بتنوع الاتجاهات والتصورات التي يحملها كل منهم عن وظيفة المكان داخل القص، وبالتالي ما يمكن ان يؤديه وصف المكان من وظائف انطلاقاً من ((المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا او سلبيا، بل انه أحيانا يمكن للروائي ان يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم))[٥٩].

من هنا يكتسب وصف المكان هو الآخر وظائف عديدة يحددها مؤلفا (عالم الرواية) بقولهما ((يمكن ان يستخدم الوصف لخلق إيقاع السرد: فهو عندما يلفت النظر إلى الوسط المحيط، يحدث استرخاء وترويح عن النفس بعد مرور الحدث انو يثير توترا عندما يقطع السرد في لحظة حرجة، وفي بعض الأحيان يكون بمثابة افتتاحية (...) وهو يوسع المنظورات السردية ويضع نقطة إطالة تتخذ قيمة رمزية))[٦٠].

وتذهب سيزا قاسم الى ان وظائف الوصف ثلاث هي : الوظيفة الزخرفية، والوظيفة التفسيرية والوظيفة الإيهامية، ولكن البحث سيقتصر على وظيفتي الوصف التفسيرية والإيهامية لورودها في النصوص القصصية لغانم الدباغ، في الوقت الذي سيتجاوز فيه الوظيفة الزخرفية لعدم ورودها في القصص.

١ـ **الوظيفة التفسيرية**: ان مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس تذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية، وتشير الى مزاجها وطبعها.

٢ـ **وظيفة إيهامية**: حين يعمل القاص على إدخال العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في علم الرواية التخيلين يعطي القارئ انطباعا بأنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال[٦١].

ويؤكد جان ريكاردو تطور ما يخص الوصف في الحاضر قياسا على ما كان عليه في الماضي، اذ كان في الرواية التقليدية ((وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات ولإبراز ملامح الإنسان ولنقل واقع معروف من قبل، فأضحى... خلاقا مبدعا للمعنى او المحتوى))[٦٢].

ولا بد من ملاحظة ان ((الوصف كعلامة دالة داخل النسيج الروائي، يقيم علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية))[٦٣] وهو في إقامته هذه العلاقة يؤدي وظائف محددة داخل القص، وبالتالي لا بد لتشكيله من الاعتماد على تقنيتي الاستقصاء والانتقاء:

فالاستقصاء: يقوم على العرض التفصيلي ابتداء من الكل حتى أدق الأشياء سواء أكانت هناك حاجة الى هذه التفاصيل ام لا[٦٤].

اما تقنية الانتقاء فيقصد بها ((انتقاء جملة من الأجزاء والصفات المحدودة من بين أجزاء وصفات الشيء الموصوف المتسمة بالتعددية))[٦٥]وشرط الوصف هنا الإيجاز الذي يفرض انتقاء العناصر والأجزاء دون البعض الآخر.

ولا بد من ملاحظة الفارق بين القصة القصيرة والرواية من حيث كون القصة القصيرة هي لحظة مكثفة فهي بالتالي لن تمنح القاص فرصا كثيرة للاستقصاء، بل ان الانتقاء هو التقنية المتحكمة في هذه الحالة.

لنستطلع قصة (تلك الليلة) وهي تقدم لنا أوصافا لعربة القطار :

((فانتشرنا على مصاطب العربة الخشبية ولمحت انها خالية من التيار الكهربائي لضرورات الحرب))[٦٦] و ((كما تقلقني فأبعدها عني تارة بالنظر الى سقف العربة، وأخرى بالتطلع من خلال النافذة او بمتابعة شعاع القمر الذي ينساب في جوف العربة))[٦٧] و((داعب النوم اجفان الخادم الصغيرة فارتمت على المصطبة المقابلة لي))[٦٨] و ((استلقت على المصطبة التي تحاذي النافذة وتقابل مقعد الخادم الصغير))[٦٩] وهكذا يأتي تحديد ملامح المكان ووصفها انتقائيا تماما فنعرف من العربة ان مقاعدها خشبية كما نعرف مواقع المصاطب لبعضها وحركة (هي) داخل العربة، وبهذا يكون

وصف المكان قد ادى دوراً إيهامياً بإدخال هذه التفاصيل الى عالم النص خالقا إقناعا للمتلقي بواقعية المكان وبالتالي بواقعية السرد.

وتعمد الشخصية الرئيسة في قصة (الامتحان) الى وصف الصف على النحو الأتي ((والجدار ملطخ بالمعادلات الكيمياوية...وعوامل اليقظة العربية في القرن التاسع عشر))[٧٠] و ((ليتني أصفعك لأميت هذا السكون... واحدث في القاعة ضجة... وأحرك الهواء الجامد الذي نستنشقه))[٧١] و ((أنا اجلس فوق رحلة الطالب الغائب))[٧٢] و ((النافذة بجانبي))[٧٣] والرؤية هنا أيضا انتقائية، تنتقي تفاصيل لا توقف السرد تماما وإنما تتداخل معه وتصبح جزءا لا ينفصل عنه، وهنا يؤدي الوصف أيضا وظيفة إيهامية، فهذه تفاصيل تخلق الإقناع بواقعية السرد.

وفي قصة (زوجة ابي) نجد وصف البيت على النحو التالي:

((جلس أبي على تخته الخشبي لصق الشباك))[٧٤] و ((حيث ألعب عند عتبة الغرفة المرمرية))[٧٥] و ((ارتفع من الغرفة الأخرى – تحتنا – صوت أختي الصغرى[٧٦] و((نفيت فكرة النزول الى السرداب، فعتمته ترعبني والعفونة التي تفوح منه تغشيني))[٧٧].

هكذا تأتي رؤية الراوي انتقائية لا تصف الا بإيجاز شديد محددة مواقع الشخصيات في المكان وكذلك تحركاتها فتقوم بوظيفتها الإيهامية.

لنعد الى الأمثلة (من القصص ذاتها) مستقرئين مكوناتها من أثاث وأشياء لأنها تؤدي وظيفة تفسيرية ، يقول بوتور ((وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه: فهناك أشياء لا يمكن ان يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه))[٧٨] ، وتؤكد سيزا قاسم، ما نستطيع استخلاصه من الأثاث من وضع الشخصيات وما تؤمن به من قيم يعكسها الأثاث ((الأثاث الذي فرش به المنزل)) بوصفه دالا على ((مجموعة من القيم الاجتماعية والمادية والجمالية ذات الدلالة الخاصة التي يريد الكاتب تقديمها))[٧٩] كما تقوم العلاقة الموجودة بين الشخصية وأشيائها بمد جسر نمُّر عبره للإطلالة / او للقبض عليها في حقيقتها)) فهذه الأشياء ((تعمق الدلالة الكلية وتساند نمو وتطور الحكي))[٨٠].

ففي قصة (تلك الليلة) لا يبدو من أثاث عربة القطار سوى المصاطب الخشبية فهي فقيرة تماما في أثاثها، والراوي مقتصد في وصفه لها لفقرها، لننظر في أشياء شخصيات القصة التي تناولها القاص وخصوصا الملابس لكونها ((من بين الأشياء الدالة على نفسية الشخصية وواقعها الاجتماعي ودرجة ميلها إلى التأنق والمساهمة في مجرى الموضة))[٨١]، نلاحظ أولا انه لم يصف ملابسه باعتباره شخصية رئيسة وراوية، ولا تعرض لملابس الخادم الصغير بل ما قدمه من وصف إنما اقتصر على ملابسها (هي) لنقرأ ((كانت متزرة بالحجاب التقليدي، العباءة السوداء والقناع الكثيف لا يبدو من ورائه إلا صورة باهتة خفيفة لوجهها))[٨٢]، تحمل هذه الملابس وظيفتها التفسيرية حيث تلتزم الشخصية اجتماعيا بارتداء ما كانت ترتديه النساء بصفة عامة آنذاك حين يخرجن إلى الشارع.

وفي قصة (عمل في المدينة) يقدم الراوي وصفا لغرفة الموظفين وأثاثها ((وولج غرفة أنيقة... تحجبها عن الداخلين ستارة من الخشب والقماش الزاهي... أوقفه الفراش لحظة ليستأذن له.. ثم دفعه للدخول.. ثلاثة أفندية... أمامهم على المناضد أوراق كثيرة، أقلام وأشياء أخرى لا يعرف أسماءها!))[٨٣]، هكذا قدم الراوي وصفا لأشياء غرفة الموظفين بدار البلدية، فتحجبهم ستارة وفراش فلا يدخل ايا كان عليهم، ولهم مناضد وأوراق وأقلام وأشياء أخرى مما يكون عدة للعمل، هذا الوصف المقتصد أدى دوره التفسيري في إيضاح سلطة الموظف على القروي الطالب للعمل.

وفي قصة (زوجة أبي) تطرح الشخصية الرئيسة ما تراه عيانيا من أشياء أمها ((وأتطلع الى خلخاليها الذهبيين، وهما يوسوسان بوقع رشيق مع حركة صعودها))[٨٤] ويضيف الى هذا أوصاف أخرى تكمل الرؤية ((فأمي تنظف غرفتنا مع الفسحة المقابلة لها، وتبقى دائما في الطابق العلوي، (...) اما زوجة أبي وبناتها فعليهم تنظيف غرفتهن مع الفناء الرئيس والمطبخ ذي الجدران الملطخة بالسخام، ومدخل الدار المعتم))[٨٥] ، فالطابق العلوي للزوجة الثانية بما يوحي العلو من مكانةٍ، فيما تقبع الزوجة الأولى وبناتها في الطابق السفلي بمطبخه القذر ومدخله المعتم، هكذا حدد الراوي خصوصية الأفضل

للزوجة الثانية، فيما قبعت الثانية في مكان مغلق متسخ، فيمنح الوصف بهذا دلالة التفسير لمكانة كل من الزوجتين لدى الزوج.

الأمثلة المتقدمة تكاد تمنح انطباعا واحدا، فالأوصاف تأتي مقتصدة سريعة، ولا تتنوع ولا تتعمق، بل تحمل الإيحاء بما تريد دون تفاصيل ويأتي الوصف مشبعا بمشاعر الشخصية الراوية فهو ذاتي عياني، وليس موضوعيا.

٢ـ وصف الطبيعة:

الإنسان ابن الطبيعة نما فيها وتأثر بها، وقف أمام الطبيعة وتقلباتها وعناصرها مدهوشا أكثر منه متسائلا، ولم تُجدِ معرفته الضئيلة بها في الخروج بأجوبة واضحة عنها، خصوصا وانه حين ينظر الى كينونته فيها يراها هائلة، مسيطرة، ومرعبة له – هو القزم – في هذا الكون الممتد، فدخل معها في صراع هو الأول من ضروب الصراع التي عرفها، من هنا حَمَّلت الأساطير أبطالها ميزان القوة الجسدية والفكرية في مواجهتهم للطبيعة في أعاصيرها وسيولها وهيجان بحارها وزلازلها، فحاولت الأساطير بذلك، الإيماء بأن الطبيعة تمنح زمامها أو تمنعه إذا شاءت.

من هنا كان سعي الأدباء إلى إدخال الطبيعة بمكوناتها من أشجار وانهار وصحار وجبال، وكذلك عناصرها الكونية من رياح وأمطار ورعد وبرق وسحب وشمس وقمر ونجوم، إلى منتجهم الإبداعي شعرا او نثرا تمتد من أسطورة (اوديسيوس) لتمر بـ (الشيخ والبحر) لهمنغواي، وتظل الطبيعة بحضورها الدائم في الأدب شعرا او نثرا، فهي حينا عاصفة مدمرة وحينا هادئة موحية بالأمان والاستقرار، وبقدر ما حاول الأدباء الواقعيون الإفادة من الطبيعة بوصف عناصرها ومكوناتها، عرف عن الرومانسيين ((تفردهم وإبداعهم لصورهم التي تميزت بصور الحنين ومظاهر التوحد مع الطبيعة التي تمثل عندهم عالم الصدق والنقاء، فضلا عن تميز وصفهم بالشحنة الشاعرية واللون الغنائي))[٨٦].

أما أصحاب مدرسة تيار الوعي ((فأسلوبهم في الوصف يقوم على تصوير المنظر من حيث وقعه على الناظر أو السامع، وذلك لأنهم لا يرون في المظاهر الخارجية سوى أصداء لما في نفس المتلقي، تتلون تبعا لمزاجه وإحساسه بها))[٨٧] فتملكت بذلك

قدرة على الكشف ((عن عواطف الشخصيات وأحاسيسها الداخلية تجاه موقف من المواقف، فيكون المنظر الطبيعي حلقة في سلسلة تطور الشخصية أو باعثا من البواعث التي تشكل نفسيتها))[٨٨].

ومن خلال اطلاعنا على نصوص استحضرت الطبيعة، وجدنا أفكار الكتاب تتلاقى وتختلف في وظائفها ومدى حضورها داخل النص، فمنهم من التفت إليها متقصيا صورها وعناصرها، وجمودها، وحركتها ليزج بها في قيد سرده، ومنهم من رسمها على حائط نصه لتكون خلفية تجري أمامها حركة الشخصيات ومواقفها.

في سعيه لدراسة توظيف مكونات الطبيعة وعناصرها في النص القصصي وضع بعض الباحثين أنماطا للتوظيف الفني للطبيعة، وجدت اثنين منها تتلاءمان وتوظيف الدباغ للطبيعة في قصصه وهما:

١-الطبيعة في شكل معادل فني لذات الشخصية القصصية حيث يتخذ من التعبير عن مشاعر الشخصية هدفا للتعامل مع عناصر الطبيعة.

٢-الطبيعة في شكل مواكبة للحدث القصصي فتتخذ دور الحافز والمؤثر الفاعل في دفع الحدث والشخصية إلى النمو[٨٩] .

١ـ الطبيعة في شكل معادل فني لذات الشخصية:

نحا الباغ الى توظيف الطبيعة في سرده القصصي، فتطالعنا رؤية السارد في قصة (عمل في المدينة) حيث ((ظهر النهر محاذيا للطريق بانحراف قليل نحو الجنوب... وهو يشق الارض المنبسطة وينساب هادئا... ولاحت له عن كثب خضرة النخيل، ودكنة الحقول المحروثة تطوق القرية))[٩٠] ، فبدت الطبيعة الجامدة بانسياب النهر والخضرة والارض المحروثة التي لا يحركها شيء، بل هي غافية مستسلمة للهدوء، انها معادلة له هو المستسلم تماما رغم ما واجه من متاعب في المدينة، ورغم ما يعرفه عن استلام القرية لشيخها، لتكمل الظلمة المشهد الحزين ((واثقله تعب مكروب، حينما بدأت الشمس تنحدر اكثر فاكثر نحو المغيب))[٩١] ، انها تلقي اليه بآخر اشعاع لها ((ثم غمرته الشمس الافلة للمغيب بنور باهر... وفاضت بأشعتها المحتضرة على القرية.

....تنحدر على سطوح الأكواخ الواطئة. وفوق مياه النهر... الا انها ما تزال ساطعة قوية فوق قصر الشيخ العالي في أقصى القرية الجنوبي))[٩٢] تبدو الطبيعة هنا ايضا معادلا لذات الشخصية فهي ترى الأشعة تحتضر على القرية فيما تسطع على قصر الشيخ، فالقصر ينتصب عاليا وتسطع الشمس فوقه لتؤكد دلالة السطوة التي يتمتع بها هذا الشيخ. وتنتقل عين السارد من موقعه المطل على القرية والنهر لتعلن ((كانت بقية أخرى من شمس النهار الآفلة ... تعكس أشعتها التي تحولت الى حمراء غامقة، على صفحة النهر الهادئ، وتسحب معها نحو المغيب ظلالا سوداء صغيرة، تكبر وتستطيل لأحجار وأكوام من التربة المتفقعة عن الأرض))[٩٣] تظل الصورة هادئة حيث الشمس تسحب أنوارها وتترك كل شيء للعتمة في ما ((كان لظله العملاق ... رجلان ضخمتان ترتفعان وتهبطان بعزم واستمر هذا الظل يعظم ويمتد مع العتمة الزاحفة.. وما لبث ان مسح الأرض، والفضاء المحيط بالقرية ثم امتزج بغبش الأصيل))[٩٤]، هو الآخر يبدو مستسلما تماما رغم ضخامة قدميه، هذه الضخامة التي بدت بفعل الشمس المائلة لا بفعل عزمه وإصراره لأنه يعود الى القرية خائبا بالضبط كما غادرها، وبهذا يلتقي السارد والقرية في استسلامهما.

اما في قصة (الماء العذب) فيطالعنا السارد بالاخبار عن الشخصية الرئيسة متموقعا في غرفته مطلا عبر الكوة نحو الطريق المؤدية الى الحقول ((يلمح كآبة الخريف تولي في هبات من النسائم الباردة، تعلن قدوم الشتاء فموسم البذار انتهى، والأرض الجافة التي حرقتها الشمس تزداد عطشا يوما بعد يوم... والسماء تتبرقع بغيوم تشرين الخفيفة يدفعها إعصار من الغرب يحمل بقايا هشيم الموسم المبعثر، ما تلبث ان تلفه دوامات تطارد خرقا ونفايات بالية تتكور فوق الروث المنشور وقودا للشتاء))[٩٥] كآبة الخريف راحلة ليحل الشتاء بعطائه، بأمطاره ورعده وبرقه، موسم البذار انتهى فالأرض بحاجة الى ماء السقي، لتنتعش من جديد، الأرض الجافة المحترقة عطشا تروم الإرواء بماء يطفي هذا العطش، السماء تتبرقع بغيوم خفيفة يلمها الإعصار ليكورها وقودا، فالشتاء بهذا دفئ وإرواء وهذا هو مطلب الشخصية الرئيسة (المعلم) فالشتاء هذا معادل لذات الشخصية في مطلبها، فيما كان الخريف معبرا عن تطلعها لهذا الإرواء وما

ينتابها جراء فقدانه من نوازع وأحاسيس وأفكار، هذه الأفكار التي تتنازع الشخصية الرئيسة في قصة (بعد الخطيئة) فيرى القمر حينا ((تحوطه هالة من ضباب خفيف وقد لاحت على وجهه الذي يشبه قرصا من ذهب بسمة عريضة كان يعجب بها منذ طفولته))[٩٦] هذا الجمال الذي افترش السماء منظورا اليه من عين الشخصية الرئيسة ينقلب في لحظة ((رأى القمر وكأنه يلاحقه بنظراته الساخرة يرسلها من كبد السماء، خيل له ان بسمة القمر تتسع وتتضخم، وتكاد تنطلق ضحكة داوية ترددها الأفاق))[٩٧] هكذا تتقلب الطبيعة مع تقلب أفكار الشخصية ومشاعرها لتكون معادلا لذات الشخصية وبهذا تكون ((ليست مجرد مواد مساعدة او إخبارية فقط بل ان تكون جزءا من الحركة الانفعالية في القصة))[٩٨].

٢ـ الطبيعة في شكل مواكبة للحدث:

تتنازع القيم والمشاعر في الحيز التفكيري للقاص مما يدعوه الى زجها في نصه كعامل اختبار لها، فتبقى القيم أسيرة الموروث حينا وتنقلب حينا آخر، ويبقى الجمال الفني هو الحكم، في ما تنقلب المشاعر سلبا او إيجابا،ويتعكز القاص على مكونات الطبيعة وعناصرها لإخراج هذه المشاعر من حيزها الخاص الجزئي إلى حيز اكبر وأوسع هو الشعور الكلي فتغدو هذه المشاعر الإنسانية ((أكثر عمقا وأنقى عنصرا وأطيب معدنا))[٩٩] وهذا ما نجده في قصة (سوناتا في ضوء القمر) فيفتتح الراوي سرده بـ((ما اذكره من ذلك الليل، ان القمر كان يسكب نوره بسخاء على أرضية السطح، فينسفح على زاوية منه))[١٠٠] و ((زهو القمر في السماء الصافية يسلط على قدمي شللا))[١٠١] هكذا يتخذ الراوي ((الليل رقعة مناسبة لممارسة لعبة الضوء والظل))[١٠٢] عبر حضور نور القمر او العتمة التي يتركها انسحابه.

فتلاحظ عين السارد (الشخصية الرئيسة) حركة الضوء والعتمة ارتقابا للحظة مناسبة يحقق فيها مآربه، وحين تسنح له فرصة النزول إلى منتصف السلم المعتم ولقاء سعاد هناك يقع الانكشاف الذي يواكبه القمر ((رحت أتطلع إلى القمر الآفل... كنت خجلا... وكان يبدو كبيرا وكئيبا، وقد غاضت ابتسامته وهو يغوص وراء جدار السطح

المجاور...))[١٠٣] فالطبيعة ((غدت جزءا لا يتجزأ من النسيج الفني للقصة، تشترك مع سائر العناصر الفنية فيها من اجل إضاءة الحدث))[١٠٤].

وعلى نحو عام نجد قصص غانم الدباغ توظف الطبيعة الجامدة او الصامتة بطريقة لا نكاد نسمع فيها زقزقة عصفور أو هياج عاصفة، ولا روائح دالة تزكم الأنوف، بل نحد معطيات حاسة النظر هي المهيمنة، كما يبدو القمر عنصرا كونيا دائم الحضور في المواقف التي وظفت الطبيعة.

الخاتمة :

نهض البحث على دراسة المجموعات القصصية الثلاث للقاص الموصلي (غانم الدباغ) لقد كشفت الدراسة عن ان القاص يحظر شخصياته حينا في مكان ما لا تنتقل جسديا منه ، بل تحقق انتقالا فكريا عبد الاسترجاع لاماكن اخرى ، في ما يمنح شخصيات اخرى انتقالات جسدية من مكان لآخر ، كما تبين ان مجموعة (سوناتا في ضوء القمر) تتميز عن المجموعتين الاخريين بحصر ابطالها في امكان تنافذية ، تعبيرا عن مأزق الوعي للواقع لا بالانصار فيه ، بالانعزال التقريبي عنه واخضاعه للمناقشة والتأمل . وفي الوقت نفسه يعمد القاص الى الوصف المركب للمكان غالبا ، واحيانا الوصف البسيط ، لكن الوصف المركب يمنح المكان دلالات اعمق ، كما افاد القاص من اخضاع الطبيعة في نصفه القصصي لتكون معادلا لذات الشخصية او لتواكب الحدث ، وفي الحالتي فهو قد وظف طبيعة جامدة لا نسمع لها صوتا ولا نشم لها رائحة ، بل افاد من حاسة النظر كما افاد من القمر شاهدا كونيا مهيمنا .

الهوامش :

(١) الزمن التراجيدي: سعد عبد العزيز، ٧٨-٧٩.

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ابراهيم جنداري، دكتوراه، ١٦٦.

(*) كذا والاصح مسلمون.

(٣) نقلا عن اشكالية في النص الادبي: ياسين النصير، ٤٠٢ والرأي لجان لاكان.

(٤) البيئة في القصة، وليد ابو بكر، مجلة الاقلام، بغداد، ٧، ١٩٨٩ وينظر الرواية والمكان: ياسين النصير، ١٨.

(٥) الاستهلال: فن البدايات في النص القصصي، ١٨١.

(٦) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ٣٠.

(٧) نفسه، ٣٠.

(٨) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ابراهيم جنداري، ١٥٥.

(٩) نقلا عن بنية النص السردي: حميد لحمداني، ٦٥ والرأي لهنري ميتران.

(١٠) نفسه، ٦٣.

(١١) عندما يصير المكان فسحة: انطوان المقدسي، مجلة المسار ٢٦-٢٧ وينظر بناء الرواية: سيزا قاسم، ٧٦.

(١٢) في كتابه (جماليات المكان) ترجمة: غالب هلسا.

(١٣) جماليات المكان، ٤٦ وينظر ايضا ، ٧.

(١٤) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ٢٥.

(١٥) جماليات المكان، ٤٦.

(١٦) عالم الرواية: رولان بورنوف وريال اوئيليه، ٩٨.

(١٧) نظرية الادب: ويليك ووارين، ٢٢٨.

(١٨) بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بوتور، ٥٥.

(١٩) نقلا عن بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ٣٤ وما بعدها.

(٢٠) فضاء النص الروائي: محمد عزام، ١١١-١١٢.

(٢١) بناء الرواية: سيزا قاسم، ٩٧-١٧١.

(٢٢) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ٢٣-٩٧.

(٢٣) بنية النص السردي، ٥٣-٧٣.

(٢٤) الرواية والمكان ٣٠/١ وما بعدها.

(٢٥) بنية الشكل الروائي: حميد لحمداني، ٣٥.

(٢٦) الماء العذب، ٤١.

(٢٧) نفسه ، ٤٤.

(٢٨) نفسه، ٤١.

(٢٩) نفسه، ٤٨.

(٣٠) سوناتا في ضوء القمر، ٣٣.

(٣١) نفسه، ٣١.

(٣٢) نفسه، ٣١.

(٣٣) نفسه، ٣٢.

(٣٤) نفسه، ٣١.

(٣٥) نفسه، ٣٢.

(٣٦) جماليات المكان: غاستون باشلار، ٧١.

(٣٧) حكاية من المدينة القديمة، ٢١.

(٣٨) نفسه، ٢١.

(٣٩) نفسه، ٢٢.

(٤٠) نفسه، ٢٣.

(٤١) نفسه، ٢٥.

(٤٢) استخدم الراوي الموقع التنافذي في قصص اخرى: ستنتهي الحكاية، جرح في ساق، بعد الخطيئة، مثلث الرغبة، الامتحان، الشلال، الصورة، سوناتا في ضوء القمر، رجال بدون ملامح.

(٤٣) الماء العذب، ٩.

(٤٤) نفسه، ١٠٠.

(٤٥) نفسه، ١٠٠-١٠٢.

(٤٦) نفسه، ١٠٥.

(٤٧) نفسه، ١٠٧.

(٤٨) بناء الرواية: سيزا قاسم، ١٠٣.

(٤٩) ولهذا اكتفى البحث بمثالين الاول مجموعة (الماء العذب) والثاني من مجموعة (حكاية من المدينة القديمة).

(٥٠) وظيفة الوصف في الرواية، ٣٣.

(٥١) حكاية من المدينة القديمة، قصة حكاية من المدينة القديمة، ٥.

(٥٢) نفسه، ٦.

(٥٣) الماء العذب، ٧٧-٧٨.

(٥٤) وظيفة الوصف في الرواية، ٣٣.

(٥٥) سوناتا في ضوء القمر، ٣٢.

(٥٦) نفسه، ٣٢.

(٥٧) نفسه، ٣٥.

(٥٨) حكاية من المدينة القديمة، ٧.

(٥٩) بنية النص السردي: حميد لحمداني، ٧٠.

(٦٠) عالم الرواية: بورنوف واو ئيليه، ١٠٧، وينظر: بنية النص السردي، ٧١.

(٦١) بناء الرواية: سيزا قاسم، ١١٠-١١١ وهي ماخوذة عن جيرار جينيت في كتابه (صـــور البلاغة)، ينظر الثقافة الاجنبية، بغداد، ٢، ١٩٩٢، ٥٤.

(٦٢) قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو، ١٣٧.

(٦٣) وظيفة الوصف في الرواية: عبد اللطيف محفوظ، ١٣.

(٦٤) صنعة الرواية: بيرسي لوبوك، ١٨٨.

(٦٥) وظيفة الوصف في الرواية، ٢٠.

(٦٦) الماء العذب، ٧٧.

(٦٧) نفسه، ٧٨.

(٦٨) نفسه، ٧٩.

(٦٩) نفسه، ٨٠.

(٧٠) سوناتا في ضوء القمر، ٤٦.

(٧١) نفسه، ٤٦.

(٧٢) نفسه، ٤٦.

(٧٣) سوناتا في ضوء القمر، ٤٦.

(٧٤) حكاية من المدينة القديمة، ٥٤.

(٧٥) نفسه، ٥٤.

(٧٦) نفسه، ٥٦.

(٧٧) نفسه، ٥٩.

(٧٨) بحوث في الرواية الجديدة، ٥٣.

(٧٩) بناء الرواية، ١٠٢.

(٨٠) وظيفة الوصف في الرواية، ٥٥.

(٨١) وظيفة الوصف في الرواية، ٥٧.

(٨٢) الماء العذب، ٧٧.

(٨٣) نفسه، ١١.

(٨٤) حكاية من المدينة القديمة، ٦٢.

(٨٥) نفسه، ٥٩.

(٨٦) التوظيف الفني للطبيعة في ادب نجيب محفوظ، صالح هويدي، ٢٠.

(٨٧) نفسه، ٢٠.

(٨٨) فن القصة: محمد يوسف نجم، ١١.

(٨٩) التوظيف الفني للطبيعة في ادب نجيب محفوظ، ٢٩-٣٤.

(٩٠) الماء العذب، ٢٢.

(٩١) نفسه، ٢٣.

(٩٢) نفسه، ٢٣.

(٩٣) الماء العذب، ٢٣.

(٩٤) نفسه، ٢٦.

(٩٥) نفسه، ٤٤.

(٩٦) نفسه، ١١٦.

(٩٧) الماء العذب، ١١٦.

(٩٨) عالم القصة: برناردي فوتو، ٢٣٨.

(٩٩) النهايات المفتوحة: شاكر النابلسي، ٥٩.

(١٠٠) سوناتا في ضوء القمر، ٧.

(١٠١) نفسه، ٨.

(١٠٢) وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، ٥١.

(١٠٣) سوناتا في ضوء القمر: ٢٠.

(١٠٤) التوظيف الفني للطبيعة في ادب نجيب محفوظ: صالح هويدي، ١٣.

مكتبة البحث :

١ـ المصادر :

- المجموعات القصصية لغانم الدباغ:
- الماء العذب، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٦٩.
- سوناتا في ضوء القمر، دار الكلمة، بغداد، ١٩٧٠.
- حكاية من المدينة القديمة، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ١٩٧٤.

٢ـ المراجع :

١- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ابراهيم جنداري جمعة ، دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية الآداب ، ١٩٨٤ .
٢- الاستهلال : فن البدايات في النص الادبي : ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣ .
٣- بنية الشكل الروائي : حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠ .
٤- بنية النص السردي من منظور النقد الادبي : حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، د.ت .
٥- جماليات المكان : غاستون باشلار ، ت : غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٦- عالم الرواية : رولان بورنوف وريال اوئيليه ، ت : نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ .
٧- نظرية الادب : اوستن دارين ورينيه ويليك ، ت : محي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ .
٨- بحوث في الرواية الجديدة : ميشال بوتور ، ت : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، القاهرة ، ١٩٧١ .
٩- فضاء النص الروائي : محمد عزام ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ١٩٩٦ .
١٠- بناء الرواية : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ : سيزا قاسم ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٦.
١١- الرواية والمكان : ياسين النصير ، الموسوعة الصغيرة ، ٥٧ ، بغداد ، ١٩٨٠ .
١٢- وظيفة الوصف في الرواية : عبد اللطيف محفوظ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
١٣- قضايا الرواية الحديثة : جان ريكاردو ، ت : صالح الجهيم ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٧ .
١٤- صفة الرواية : بيرسي لوبوك ، ت : عبد الستار جواد ، المركز العربي للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .
١٥- التوظيف الفني للطبيعة في ادب نجيب محفوظ : صالح هويدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
١٦- فن القصة : محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٥ .

١٧- عالم القصة : برناردي فوتو ، ت : محمد مصطفى هدارة ، القاهرة ، نيويورك ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ .
١٨- النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن انطوان تشيكوف القصصي) : شاكر النابلـــسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢ ، ١٩٨٥ .
١٩- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة : سعد عبد العزيز ، مكتبة الانجلـــو المـــصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

الدوريات :

١- البيئة في القصة : وليد ابو بكر ، مجلة الاقلام ، بغداد ، ٧ ، ١٩٨٩ .
٢- عندما يصير المكان فسحة : انطوان المقدسي ، المسار ، تونس ، ٢٤-٢٥ ، ١٩٩٥.